



*Нарысы  
на беларускай  
літаратуры  
XX ст.*

---



Шк  льная  
бібліятэка

*Нарысы  
на беларускай  
літаратуры  
XX ст.*

---

Мінск  
«Мастацкая  
літаратура»  
2010

УДК 821.161.3.09  
ББК 83.3(4Бел)  
Н30

Серыя заснавана ў 1965 годзе

Укладальнік *Юры Пацюпа*

*Для старэйшага школьнага ўзросту*

Выпуск выдання ажыццёўлены па заказу і пры фінансавай падтрымцы Міністэрства інфармацыі Рэспублікі Беларусь

**ISBN 978-985-02-1232-0**

© Афармленне. УП «Мас-тацкая літаратура», 2010



---

## Гісторыя

---

*Ірына Багдановіч*

### Беларускі паэтычны авангард 1920-х гг.\*

Авангард як канкрэтна-гістарычная з'ява пачаўся ў еўрапейскай літаратуры ў першае дзесяцігоддзе ХХ ст., і звязаны ён найперш быў з футурызмам, што сцвердзіў свае пазіцыі ў ваяўнічым і кідкім адмаўленні папярэдняй традыцыі. Традыцыяй на той час з'яўляўся не толькі класічны рэалізм, але і шырока распаўсюджаны сімвалізм. Заходнюю Еўропу ў 1909 г. ускалыхнулі авангардысцкія маніфесты італьянскага правадыра футурызму Філіпа Марынэці, які ўсю папярэдняю культуру абвяшчаў «сметнікам незлічонага музейнага хломазду», а новыя каштоўнасці жыцця звязваў з «рабочым шумам, радасным гулам і бунтарскім ровам натоўпу, стракатым шматгалоссем рэвалюцыйнай віхуры ў нашых сталіцах»<sup>1</sup>. Ён жа ў «Тэхнічным маніфесце футурыстычнай літаратуры» заклікаў «цалкам і канчаткова вызваліць літаратуру ад уласнага «я»

---

\* Паводле кн.: Багдановіч, І. Э. Авангард і традыцыя: Беларуская паэзія на хвалі нацыянальнага адраджэння / І. Э. Багдановіч. — Мінск : Бел. навука, 2001. — С. 387.

<sup>1</sup> Называць вешы сваімі іменамі: Программныя выступленні мастакоў заападнаеўрапейскіх літаратур ХХ века. — Москва, 1986. С. 160—161.

аўтара, гэта значыць ад псіхалогіі», бо, маўляў, «гарачы метал або проста драўляны брусок хвалююць нас цяпер больш, чым усмешка і слёзы жанчыны»<sup>1</sup>.

На ўсходзе да Першай сусветнай вайны яшчэ больш ярка і самадастаткова выбухнуў рускі футурызм, прадстаўнікі якога абвяшчалі толькі сябе «тварам нашага часу»<sup>2</sup> і «новымі людзьмі новага жыцця»<sup>3</sup> (У. Маякоўскі, В. Хлебнікаў, браты Бурлюкі, А. Кручоных і іншыя). У маніфесце «Аплявуха грамадскаму густу» рускія футурысты таксама выставілі тэзіс адмаўлення літаратурнай класікі і ўсёй папярэдняй культурнай традыцыі («Мінулае зацеснае... Скінуць Пушкіна, Дастаеўскага, Талстога і інш., і інш. Парахода сучаснасці»<sup>4</sup>). Агрэсіўна і абразліва ставіліся яны да творчасці сучасных ім пісьменнікаў-мадэрністаў: да «парфумернага блуду Бальмонта», «папяровых латаў з чорнага фракка ваяра Брусава»<sup>5</sup> і інш. Да Першай сусветнай вайны еўрапейскі футурызм адметна, метадам грамадскага шоку, сцвердзіў свае авангардныя пазіцыі ў літаратуры, набыў калі не сусветнае прызнанне, то сусветны розгалас, стаў прыкметнай, уплывовай і нават легендарнай з'явай. Па сутнасці, ім былі разбураны два каноны: канон традыцыі (сувязі з класікай, пераемнасць з мінулым) і канон слова як такога. Апошняя падрабязна выкладалася ў другім маніфесце рускага футурызму «Садок суддзяў». Слова раскладалася і рассыпалася на літары, і з іх утваралася новая семантыка, семантыка гуку і гэтак званая «сэнсоўная бессэнсоўнасць». Футурысты дазволілі сабе прыбраць з паэтычнага тэксту знакі прыпынку, яны ж абвясцілі «крушэнне рытму» і вышукванне новага паэтычнага памеру — памеру «жывога размоўнага слова»: «Мы перасталі шукаць памеры ў падручніках — усякі рух нараджае новы свабодны рытм паэту»<sup>6</sup>. У галіне абнаўлення паэтычнага слова футурысты,

<sup>1</sup> Называть вещи своими именами. С. 165–166.

<sup>2</sup> Литературные манифесты: От символизма до «Октября». — Москва, 2001. С. 129.

<sup>3</sup> Тамсама. С. 132.

<sup>4</sup> Тамсама. С. 129.

<sup>5</sup> Тамсама.

<sup>6</sup> Литературные манифесты. С. 131.

бясспрэчна, зрабілі нябачаны дагэтуль наватарскі прарыў, які вызначыў шлях развіцця сусветнай паэзіі праз усё XX ст.

Характэрна, што паралельна злом і абнаўленне формы адбываліся і ў мастацтве: у жывапісе нарадзіўся блізкі да футурызму кубізм, а ў далейшым яго заснавальнік Казімір Малевіч абгрунтаваў дынаміку мастацкага руху ад кубізму і футурызму да «новага жывапіснага рэалізму» — супрэматызму. Шукаючы новую ісціну ў мастацтве, Малевіч адпрэчваў мастацтва ў формах натуры і рэчавай дакладнасці: «Калі знікне прывычка свядомасці бачыць у карцінах выяўленне куткоў прыроды, мадоннаў і бессаромных венер, тады толькі ўбачым чыста жывапісны твор»<sup>1</sup>, — пісаў ён. Як словы ў футурызме гублялі знакі прыпынку і страчвалі рытм, рассыпаліся на свае складнікі — літары і гукі, з якіх утваралася новая слоўная матэрыя, так прадметы ў супрэматызме гублялі свае абрысы, і свет бачыўся як першасная беспрадметнасць, а з яе — з гэтага *нічога* — супрэматыстам утвараецца новая рэальнасць, новы сэнс, знакам і сімвалам якога стаў легендарны Чорны квадрат Малевіча. Такім чынам, авангард у тагачасным мастацтве быў не нейкім выбрыкам хваравітай свядомасці асобных крыклівых няздар, якія хацелі такім чынам прывабіць да сябе ўвагу, але гэта быў сапраўды фенаменальны час абнаўлення эстэтыкі, мастацтва і літаратуры тады, калі стала запатрабаваным вызначэнне новых стасункаў чалавека з рэчаіснасцю, напоўненай дысанансамі і пагрозлівай відавочнасцю перамен.

Шырока вядомымі на той час былі гастрольныя турнэ футурыстаў: так, Ф. Марынэці прыязджаў у Расію, але не стаў кумірам расійскіх футурыстаў, апошнія ж, у сваю чаргу, вандравалі па абсягах тагачаснай Расійскай імперыі, а ў лютым 1914 г. адбыліся знакамітыя *паэза-канцэрт* футурыстаў у Мінску. На той час гэта не зрабіла, аднак, якога-кольвек значнага ўплыву на беларускую літаратуру, якая перажывала бурны перыяд свайго класічнага станаўлення і не магла ўспрыняць ні адзін з галоўных прынцыпаў футурыстаў.

---

<sup>1</sup> Малевич, К. Черный квадрат.— Санкт-Петербург, 2001. С. 29.

Прынцып адмаўлення ад класікі і традыцыі не мог быць успрыняты, бо класіка і традыцыі толькі выкрышталізоўваліся і замацоўваліся, і, па сутнасці, яшчэ не было чаго ў гэтым сэнсе адпрэчваць. Прынцып ламання мовы, яе лексічных і граматычных нормаў, вынаходніцтва новых моўных штукарстваў у паэзіі быў таксама яшчэ не актуальным, бо *навізнаю (авангардам!) было ўжо самое тварэнне на беларускай мове*, ды і сама яна была яшчэ не ўнармаваная! Беларуска-літаратурная мова і літаратура толькі-толькі набылі свой легальны прафесійны статус у мастацкай творчасці, яны перажывалі адраджэнне, і гэта быў своеасаблівы шлях, у многім кампенсатарны, бо трэба было закласці і сцвердзіць раней слаба або зусім не праяўленыя традыцыі, якія можна было б ужо потым, па замацаванні іх, ламаць і пераадолюваць. І ўсё ж футурызм як шырокая з’ява еўрапейскага паэтычнага навагартства спецыфічна праявіўся ў беларускай паэзіі таго часу. Беларускай заяўкай на яго можа лічыцца вядомы верш-гімн Янкі Купалы «А хто там ідзе?». Чаму ёсць падставы так думаць?

Талант Купалы, як вядома, выпяваў у польскамоўным рэчышчы, але развіўся і ўзмацнеў у выніку яго пераадолення. Творчыя дачыненні Купалы з польскай літаратурай і пісьменнікамі былі сталымі і плённымі. Адным з фрагментаў такіх стасункаў былі адносіны з польскім паэтам Ежы Янкоўскім. Даследнікі гавораць аб польскіх футурыстах ужо з 1910-х гг., гэта значыць, што футурызм сюды пратачыўся адразу ж па сваім узнікненні. Адной з яркіх фігур яго быў менавіта Ежы Янкоўскі (1887–1941) – аўтар першых футурыстычных вершаў у Польшчы. Яго навагарскі пошук злучаў у сабе пралетарскія і нацыянальныя матывы: «*Niebieskie oczu proletariatu... tak jak niebieski jest nad Polską świt! – pisać ён.— O wieże waszej świat przekarze światu międzynarodowy futuryzmu mit*»<sup>1</sup>.

Знамянальна і паказальна тое, што Ежы Янкоўскі быў віленскім знаёмым Янкі Купалы. Ён адзін з першых прад-

---

<sup>1</sup> Poezja polska: 1914–1939. Antologia.— Wybór i opracowanie: R. Matuszewski, S. Pollak.— Warszawa, 1962. S. 272.

стаўнікоў суседніх літаратур ацаніў і высока ўзнёс талент нашага песняра. Шэраг яго артыкулаў, змешчаных у кіеўскім часопісе «Przegląd krajowy» ў 1909 г., надаваў Купалу міжнародную значнасць. Ён падкрэсліваў навізну і яркасць купалаўскага таленту, прыводзіў і аналізаваў вершы са зборніка «Жалейка» (1908) і асаблівую ўвагу надаў вершу-гімну «А хто там ідзе?», прывёўшы яго тэкст цалкам і падкрэсліўшы: «Чуваць у гэтым вершы водгук мернага поступу мільёнаў ног... Веліч скрыўджанага народа, які ідзе на барацьбу за сваю чалавечую годнасць, на бой за светлы дзень, узносіць чытача. Песня аб тым светлым паходзе імпануе, трывожыць, пранізвае пагрозай чакання. Народ ідзе!»<sup>1</sup> Будучы паэтам успрымальным да новых павеваў часу, Е. Янкоўскі ацаніў і гэтую навізну ў Купалы. Невыпадкова, відаць, шлях творчай эвалюцыі прывядзе яго да футурызму, бо, нягледзячы на тое, што футурызм, па словах В. Шаршаневіча, «з'явіўся ў блазенскім грыме і бубянцах... што ў ім шмат бугафорскага, браваднага, эпатажнага»<sup>2</sup>, важным дасягненнем футурызму было сцверджанне самакаштоўнасці формы, эстэтызацыя формы. І фармальны пошук футурыстаў не ведаў межаў, у ім былі свае крайнасці, як, напрыклад, у заяўцы, што ў пяцірадкоўі «дыр, бул, щыл, убещур, скум вы со бурлэз» — «болей рускага, нацыянальнага, чым ва ўсёй паэзіі Пушкіна»<sup>3</sup>. Тым не менш футурыстычная апалогія формы задала тон у абнаўленні верша, і гэты працэс быў плённым на працягу ўсяго XX ст.

Купалаўскі верш «А хто там ідзе?», бюспрэчна, не быў напісаны пад непасрэдным уплывам футурызму, але пры абсалютна дакладным адчуванні Купалам неабходнасці наватарства. Менавіта дух наватарства стаў вызначальнай рысаю таго часу, і калі мы звернем увагу на асаблівасць формы купалаўскага верша, пабудову яго страфы, стрыманую ўрачыстасць *гутафковай* дыялогавай інтанацыі пры відавочнай

---

<sup>1</sup> Цыт. па кн.: Янка Купала: Энцыклапедычны даведнік.— Мінск, 1986. С. 700.

<sup>2</sup> Літаратурныя манифесты. С. 175.

<sup>3</sup> Тамсама. С. 138.



скупасці чыста выяўленчых сродкаў, то стане зразумелым, што верш заключаў у сабе відавочную фармальную навізну нават пры захаванні нормаў граматыкі і сінтаксісу. Змест жа верша фактычна адчыняў дзверы ў будучыню цэламу народу. Гэта была бясспрэчная дэманстрацыя новай свядомасці, якая будавала сябе на футурыстычным прынцыпе адмаўлення старога, ранейшага. Менавіта ў гэтым вершы Купалы скандэнсавалася энергія часоў: мінулага, якое трэба перажыць і вырвацца з яго да новай яснай будучыні, да беларускай перспектывы — «людзьмі звацца!». Калі рускія футурысты «скідвалі класікаў з карабля сучаснасці», то ў беларускай версіі гэта выглядала як развітанне з гісторыяй паняволенага мінулага, дзе ўласныя дзяржаўнасць, мова і культура, страчаныя на пэўным этапе, былі недасягальнаю мараю. Спадчынай беларускага мінулага, якое «трэба скінуць» у сучаснасці, былі не А. Міцкевіч, В. Дунін-Марцінкевіч ці Ф. Багушэвіч, а нацыянальна-дзяржаўны ўціск і заняпад. Ад гэтага трэба было пазбавіцца беларускай будучыні, і такое збаўленне дэкларавалася Купалам гэтаксама, як футурыстамі дэкларавалася вызваленне ад класікі. Аднак у Купалы дыялог з будучыняй не меў разбуральнага, гвалтоўнага акцэнта ў сваім змесце, не меў агрэсіі, якою вызначаўся ўласна футурызм. Цікавым з’яўляецца і той факт, што і сам Ежы Янкоўскі перажыў уплыў купалаўскага верша ў сваім далейшым станаўленні як польскі футурыст. Так, у вершы «Spłon lotnika» ім была скарыстана форма, блізкая да купалаўскага верша «А хто там ідзе?», якім ён так захапляўся. Таму, адкінуўшы бутафорскае шалупінне, без якога, аднак, футурызм як такі проста немагчыма ўявіць, паўторым, што верш «А хто там ідзе?» Купалы можа лічыцца першым беларускім футурыстычным творам, бо ён адпавядае некаторым ключавым граням футурыстычнай парадыгмы. У далейшым радыкальнае і агрэсіўнае адпрэчванне мінулага ў футурыстычным духу стане адной з вызначальных рысаў беларускай паэзіі 1920-х гг.

## «Бурапенная» плынь позняга беларускага футурызму

Час эксперыmentaў у стылі футурыстычнай паэтыкі сапраўды прыйшоў крыху пазней, у 1920-я гг., цікавыя для нас сёння сваёй легендарнай «бурапеннасцю», пошукам ідэальнага «стылю эпохі», яўна авангардным мастацкім мысленнем, якое імкнулася паяднаць у вобразным адзінстве ўсёабдымны рэвалюцыйны экстаз з яго ўтопіяй справядлівага і дасканалага грамадскага ладу і адметнасць нацыянальнага шляху Беларусі. У гэты час на Беларусі ўтварылася першае літаратурнае аб'яднанне «Маладняк» (1923), а той авангардны кірунак, якога прытрымліваліся яго сябры, быў умоўна названы крытыкам Адамам Бабарэкам «маладнякізмам», каб падкрэсліць яго абсалютную навізну і актуальнасць у кантэксце абнаўлення грамадскага жыцця. Мастацкія ж прынцыпы, якіх прытрымлівалася маладнякоўскае творчае асяроддзе, былі блізкімі да футурыстычных і лефаўскіх прынцыпаў. Так, тагачаснае авангарднае мысленне падразумывала абавязковы падзел на «старае» і «новае», прычым новае апырыўся выступала з адзнакай найлепшага і прагрэсіўнага, старае ж, традыцыйнае, адваргалася як перашкода на шляху да новай міфалагемы «сонечнага заўтра». Так, у вершах маладнякоўца Міхася Чарота паслядоўна праводзілася ідэя адмаўлення традыцыі і гісторыі дзеля паспяховага поступу «вялікай будучыні». «Годзе плакаць і вам над Рагнедаю і, зірнуўшы ў мінулае, цяжка ўздыхаць...»<sup>1</sup> — пісаў ён у вершы «Скокі на могільках», кідкім сваім агрэсіўным адмаўляльным пафасам. Маладнякоўцы жылі з абсалютным адчуваннем расколу сусветнай гісторыі на «старую і новую эры», збліжаючыся з тагачаснымі расійскімі «біякасмістамі» (своеасаблівае адгалінаванне позняга футурызму) у тым, што яны пачынаюць абсалютна новую «вялікую эру — эру бессмяротнасці і бясконцасці»<sup>2</sup>. У грамадска-гістарычным плане пунктам адліку «новай эры» была, безумоўна, рэвалюцыя, і той варыянт

<sup>1</sup> Чарот, М. Завіруха.— Мінск, 1922. С. 6.

<sup>2</sup> Святогор, А., Іваницкий, П. Биокосмизм.— Москва, 1921. С. 5.

футурыстычнага светаўспрыняцця, які ўсталёўваецца ў літаратуры савецкай Беларусі 1920-х гг., быў блізкі да расійскай лефаўскай плыні (адгалінаванне позняга футурызму, вядомае як Левы фронт мастацтва). У беларускім літаратуразнаўстве гэтая авангардная мадэль атрымала назву рэвалюцыйнага канцэптуалізму<sup>1</sup>. М. Чарот быў адной з самых яркіх яго постацей. Яго авангардная паэтыка з'яўлялася мастацкім «апраўданнем» руйнавання, «дыму-пажару», незлічоных ахвяр дзеля пераробкі свету на новы, «справядлівы» лад:

Свет стары мы палім – гэта наша справа,  
Хто з людзей пасмее кінуць нам папрок?  
Будавалі ўсё мы – нішчыць маем права.  
Хай усё затопіць нашай працы сок<sup>2</sup>.

Так у новым гістарычным часе зводзіліся футурыстычныя рахункі з традыцыяй, з усім мінулым жыццём, якое калісьці ў стылі карэктнага наватарства імкнуўся пераадолець Янка Купала.

Яшчэ адным яркім прыхільнікам лефаўскага («камуннага») паэтычнага авангардызму быў Цішка Гартны, які ў сваіх вершах натхнёна апяваў ідэал усясветнай камуны як асноўны сімвал будучыні. Будучыня стала тым абсалютна ацэначным вобразам, які рэпрэзентаваў паняцце новага мастацтва, новай эпохі і ў цэлым новай мадэлі чалавечага быцця. Сінонімамі новай будучыні сталі вольная праца і ўсясветная камуна. Паняццямі супрацьлеглымі былі нядоля мінулага жыцця і паднявольная праца. У вершы Цішкі Гартнага «Па дарозе да будучыні» гэтыя два матывы-антыподы старога і новага выступаюць вельмі выразна і, па сутнасці, фарміруюць эстэтычную парадыгму новай, запатрабаванай тым часам паэтыкі: «Мы выйшлі з гразкае смуроднае лагчыны, // Дзе нас жыццё мінулае трымала...» – гэта матыў старога, адпрэчанага. «Ўладар жыцця – Усясветная Камуна... У ёй адной мы бачым будучыню нашу» – матыў рэвалюцыйнай перспектывы<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя. У 4-х тамах. Т. 2.– Мінск, 1999. С. 8–45.

<sup>2</sup> Чарот, М. Завіруха. С. 19.

<sup>3</sup> Гартны, Ц. Урачыстасць.– Мінск, 1925. С. 17.

З авангарднай канцэпцыяй рэвалюцыі прыйшла і тэма знішчэння ўсяго таго, што звязана з мінулым, і гэта стала ў новым часе аналагам футурыстычнага адмаўлення класікі і ўсялякіх сувязяў са спадчынай, з традыцыяй. Чорнае, змрочнае мінулае, у якім чалавек працы быў паднявольным рабом, заслугоўвае руйнавання без аніякага ценю жалю і сумненняў. Хрысціянская мараль, ідэі гуманізму, патэрналізму, а таксама ўсякі іншы міжкласавы кампраміс адмятаюцца цяпер, як непатрэбшчына. Нормай у літаратуры робіцца ваяўнічы вандалізм і крушэнне папярэдняй цывілізацыі, што адпавядала духу футурыстычных маніфестаў Ф. Марынэці: «Мы апяваем нахабны напор, гарачкавую бязглуздзіцу, страявы крок, небяспечны скачок, аплявуху і мардабой»<sup>1</sup>. Разбураць і рабаваць палацы, забіваць былых прыгнятальнікаў – уладароў зямлі і фабрык, распраўляцца са старой інтэлігенцыяй – носьбіткай ранейшай хрысціянскай маралі – робіцца нормай рэвалюцыйных паводзін і тэмай авангарднага мастацтва. Міхась Чарот зрабіў гэтую тэму адной з галоўных у сваёй творчасці. Бадай, самай яркай паэтычнай дэманстрацыяй непрымірымай агрэсіі ў дачыненні да мінулага можна лічыць ужо названы верш М. Чарота «Скокі на могілках», у якім новыя пераможцы жыцця сцвярджаюць беспаваротнасць сваёй перамогі:

Паглядзіце, мы скачам на могілках  
І чырвоным віном паліваем крыжы, –  
Па магіле вякоў, на чорных століках,  
Марш хаўтурны іграюць нажы...<sup>2</sup>

Адчуваецца ў гэтым вершы схаваная палеміка з Янкам Купалам – з яго ідэалам гістарычнага мінулага Беларусі як часам «залатога веку». Асабліва непрымальнай з пункту гледжання апалагетаў футурыстычнага адмаўлення класікі была купалаўская паэма «На куццю» (1911), дзе князь маляваўся не як жорсткі прыгоннік, але як мудры ўладар, які справядліва кіруе народам і краінай. Чарот парадываваў ключавыя вобразы

<sup>1</sup> Называць вещи своими именами. С. 160.

<sup>2</sup> Чарот, М. Завіруха. С. 6.

купалаўскай паэмы: разважлівага князя, курган, старое замчышча. Мінулае ў яго ўяўленні можа быць толькі абсмяяна і зняважана, і ў гэтым рэалізуецца ключавы прынцып авангардысцкай мастацкай параджымы:

І асвечаны замчышчы князевы,  
У пажары купаецца чорны курган...  
Цені-людзі з яго павылазілі  
Паскакаць на магілах канкан...<sup>1</sup>

Характэрна, што з палемікі з Купалам пачынаўся і авангардны шлях Міхайлы Грамыкі, які адным з першых беларускіх паэтаў адгукнуўся на футурыстычны кліч аб пераробцы ўсяго светапарадку і скідванні ранейшых літаратурных аўтарытэтаў. У 1922 г. у часопісе «Полымя» была надрукавана яго паэма «Гвалт над формай», дзе і сцвярджаліся ваяўнічыя прынцыпы новага мастацтва:

Мы ўчора былі толькі галы,  
Шукалі папараць Купалы.  
А сёння мы уцекачы,  
Завойстрым гострыя мячы<sup>2</sup>.

Грамыка, як бачым, узурпуе права на наватарства, што стасавалася з футурыстычным прынцыпам так званага «ячаства» і ў цэлым з агрэсіўнасцю авангарда як такога. Паэт адмаўляе купалаўска-коласаўскую традыцыю, прыўлашчваючы сабе права на першыя пазіцыі ў навейшай літаратуры: «Над Купалаў усіх // Я Купала... З усіх каласкоў-васількоў... // Я Колас!»<sup>3</sup> Пры гэтым М. Грамыка выказваў захапленне паэмай М. Чарота «Босыя на вогнішчы» (1921) як самым сучасным і актуальным творам, які з'яўляецца ўзорным на новым этапе літаратуры: «Вы бачылі, чулі? // На вогнішчах босыя маюць ўжо слуккія бэры — ня дулі»<sup>4</sup>. Такім чынам, не высоўваючы спецыяльных маніфестаў, беларускія паэты (М. Грамыка, М. Чарот) фактычна сцвярджалі і замацоўвалі ў

---

<sup>1</sup> Чарот, М. Завіруха. С. 7.

<sup>2</sup> Грамыка, М. Гвалт над формай // Полымя. 1922. № 1. С. 74.

<sup>3</sup> Тамсама. С. 73.

<sup>4</sup> Тамсама.

беларускай паэзіі найважнейшыя пастулаты футурызму праз вобразную сістэму сваіх мастацкіх твораў.

Вельмі важнымі ў авангарднай паэтыцы Чарота былі таксама вобразы дыму-пажару, буралому, завірухі. Гэтыя знакі-сімвалы прыродных стыхій увасаблялі ідэю руйнавання, гвалтоўную, але неабходную перамену гістарычных эпох. Сведчаннем таму — верш «Завіруха»: «Над балотам гудзе завіруха... Ведзьмай носіцца з краю да краю // І змятае з зямлі жыцця пацяруху...»<sup>1</sup>

Асабліва вылучаліся пафасам рэвалюцыйнай агрэсіі вядомыя паэмы М. Чарота «Босыя на вогнішчы» (1922) і «Беларусь лапцюжная» (1924). Паэт апраўдваў ідэю руйнавання ў імя будучых даброт для былых бяздольных «босых»: «Таварышы! Што нам трэба? — Пажа-ары!», апраўдваў бязлітаснае знішчэнне «не нашых» грознымі прадстаўнікамі «чырвонай раці»:

Новы край... Замоўклі спеы жалю,  
Лавай грознаю прыйшла чырвоных раць...  
І ў мяне, бач, рукі не дрыжалі  
Загад пісаць: «не наш хто — расстраляць!»<sup>2</sup>

Так у беларускіх мастацкіх творах 1920-х гг., якія лічыліся тады самымі актуальнымі, знаходзіла сваё ўвасабленне агрэсія авангарду, тэматычна праяўленая як апраўданне рэвалюцыйнага тэрору і гвалту над асобай, інакшасць светаўспрыняцця якой каралася смерцю. Свет падзяліўся на «сваіх і ворагаў», апошнім жа была абвешчана бязлітасная вайна. Гэта было ўжо не проста «скідванне класікі з карабля сучаснасці», хаця і такі момант прысутнічаў, як мы бачылі, у беларускім паэтычным авангардзе. Трагізм тагачаснай сітуацыі заключаўся ў тым, што агрэсія ў паэзіі была не проста літаратурным наватарствам, але прыходзіла ў літаратуру з самога жыцця, якое аказалася падзеленым на «сваіх» і «ворагаў». Ідэя класавай барацьбы стала ключавой у сістэме тагачаснай дзяржаўнай ідэалогіі, а літаратура была абвешчана яе неад’емнаю «зброяй». Такія трансфармацыі перажыў футурызм, усё больш

<sup>1</sup> Чарот, М. Завіруха. С. 3.

<sup>2</sup> Чарот, М. Паэмы.— Мінск, 1928. С. 105.

адпавядаючы канону ўтылітарнага мастацтва, або рэвалюцыйнага канцэптуалізму. На расійскім літаратурным грунце ён атрымаў назву Левага фронту мастацтва, асноўнымі прынцыпамі якога былі класавасць, рэвалюцыйная агітацыя і прапаганда.

Рэвалюцыйны рыгарызм яшчэ ў большай ступені быў характэрны для Паўлюка Шукайлы — «слудкага песняра», кіраўніка эпизадычнай суполкі лефаўскай арыентацыі «Беларуская літаратурна-мастацкая камуна» (1927). Шукайла імкнуўся быць ультраавангардным у практычным увасабленні рэвалюцыйнага канцэптуалізму. Найбольш знакамітым у сваім часе яго паэтычным творам была паэма з гучнай назвай «Акорды дзён», дзе паэт узорна з пункту гледжання рэвалюцыйна-пралетарскай эстэтыкі паказаў прыклад, якім павінен быць сучасны яму «стыль эпохі». Паэма была апублікавана ў 1930 г. у часопісе «Полымя рэвалюцыі» і тады ж у зборніку вершаў Шукайлы «Акрываўленая зямля». У ёй Шукайла шырокімі, узбуйненымі штрыхамі паспрабаваў увекавечыць рэвалюцыйныя перамены і стварыць манументальны вобраз новай краіны, перадаўшы размах і веліч яе пераможнага шляху:

Краіна росквіту,  
Не знанага нікім,—  
Краіна дзён,  
Бурлючых  
Ў жэрлі сэрца,  
Імчышся ты  
Дынамікай гадзін,  
Арганізуючы  
Сталецці<sup>1</sup>.

«Рэвалюцыя, я слухаю твой загад!» — гэта быў адпраўны пункт у светапоглядзе П. Шукайлы, кіруючыся якім ён у сваёй паэме апраўдваў рэвалюцыйны гвалт і тэрор, а перададзеныя ім «акорды» барацьбы з ворагамі вылучаліся ў паэме асаблівай «музычнасцю»: «Клін у тлінь, рассячы!.. Секачыце, секачыце, секачы!.. // Чуйце! Чуйце! // Выкарчуйце

---

<sup>1</sup> Шукайла, П. Акрываўленая зямля.— Мінск, 1930. С. 69.

ўсе карчы!...»<sup>1</sup> Відавочна, што Шукайла імкнуўся тут пера-сягнуць нават знакамiты футурыстычны шэдэўр «Закляцце смехам» Велеміра Хлебнікава: «О, рассмейтесь, смехачи! // О, засмейтесь, смехачи! // Что смеются смехами, что смеяются смеяльно. // О, засмейтесь усмеяльно!...»<sup>2</sup> І ў паэзіі, і ў крытыцы Шукайла быў паслядоўным апалагетам рэвалюцыйных ідэалаў і будучай «камуны свету», што абумоўлівала адпаведную танальнасць яго твораў і сістэму мастацкіх вобразаў з характэрным пашыраным ужываннем гіпербал, паэтызацыяй ідэалагічных штампаў і спецыфічнай авангардысцкай агрэсіўнасцю ў сцвярджэнні новых формаў грамадскага ладу: «Увесь свет на свой лад перавернем, сусветны зробім Рэўком»<sup>3</sup>. Адпаведна свайму разуменню авангардысцкага «стылю эпохі» распрацоўвалася Шукайлам і тэма каханья, дзе не было ані намёку на пяшчотныя чалавечыя пачуцці: «Трэба ўмець і *шпалы кахаць, і цалаваць семафор...*» – эпатажна заяўляў паэт. Такім чынам, у новай мастацкай парадыгме каханне і іншыя праявы лірычных настрояў здымаліся з парадку дня, значэнне мелі толькі жалеза і матор як сімвалы стваральнай працы, а таксама прылады зброі (рэвальверы і «секачы») як сродак барацьбы з тымі, хто сумняваўся ў магчымасці гвалтоўным шляхам пабудаваць шчаслівае і справядлівае грамадства. «Аплявуха і мардабой», пра якія гучна пісаў Ф. Марынэці ў першым футурыстычным маніфесце ў 1909 г., знайшлі сваю красамоўную рэалізацыю ў рэчаіснасці і літаратуры 1920–1930-х гг.

Такім чынам, тэндэнцыі футурызму ў беларускай паэзіі 1920-х гг., безумоўна, не без уплыву тагачаснага расійскага *лефа*, праявіліся ў першую чаргу як ваяўнічае адмаўленне ўсяго мінулага дарэвалюцыйнага жыцця, якое асацыявалася з «вечнай цемрай». Яму супрацьпастаўляліся «вялікая будучыня» і «сонечнае заўтра», дзеля якіх прыносіліся і апраўдваліся незлічоныя крывавыя ахвяры. У футурыстычным рэчышчы выявіліся таксама крытыка і адмаўленне літаратурных

<sup>1</sup> Шукайла, П. Акрываўленая зямля. С. 80.

<sup>2</sup> Поэзия русского футуризма. – Санкт-Петербург, 2001. С. 71.

<sup>3</sup> Шукайла, П. Акрываўленая зямля. С. 116.



традыцый, папярэдніх паэтаў-класікаў, якіх зняважліва называлі «адраджаністамі» і абвяшчалі, што яны не ўпісваюцца ў «сённяшні дзень». Футурызм як тэрмін, як назва літаратурнага кірунку або суполкі не выкарыстоўваўся беларускімі пісьменнікамі, а «сённяшні дзень» у літаратуры тэрміналагічна быў звязаны з яго аналагам — «маладнякізмам» (ад назвы літаратурнага аб'яднання «Маладняк»), для якога і былі характэрнымі ўсе вышэйадзначаныя прынцыпы футурыстычнай паэтыкі. Футурызм перажыў трансфармацыю: з літаратурнай гульні ў эпатаж і абнаўленне слоўніка ён ператварыўся ва ўтылітарнае мастацтва, што абслугоўвала дзяржаўную ідэалогію, апраўдвала масавы тэрор як вынік «класавай барацьбы», адмаўляла агульначалавечыя каштоўнасці. Аднак, з іншага боку, такі базавы прынцып футурызму як злом традыцыйнага словаўжывання і «слова-наватарства» аказаўся ўніверсальным і пазапалітычным, ён жыватворна паўплываў на ўсё далейшае развіццё еўрапейскай, і ў тым ліку беларускай, літаратуры.

### Месца «багеми» ў літаратурным авангардзе

Авангардная паэтыка футурыстычна-лефаўскага кшталту віталася крытыкай і лічылася ўзорнай у тагачаснай ідэйна-эстэтычнай прасторы. Аднак яна не вычэрпвала сабой багацце і шматфарбавасць беларускай паэзіі 1920-х гг., дзе прысутнічаў не толькі «прагрэсіўны» рэвалюцыйны канцэптуалізм, але і так званыя «ўпадніцкія» тэндэнцыі, што, на думку крытыкаў, адводзілі новае мастацтва ад справы пабудовы вялікай будучыні (аналагічным пазней стане падзел рамантызму на «рэвалюцыйны» і «рэакцыйны»). «Упаднікі» тужылі і плакалі па Беларусі, снілі аб ёй сны, як Янка Купала, шукалі і не знаходзілі «новую зямлю», як Якуб Колас, праслаўлялі каханне, пачуцці, перамену настройў, сяброўскае застолле за кілішкам віна і ўрэшце ў цэлым права на асабістае жыццё за зачыненымі дзвярыма, у якія не ломіцца рэвалюцыйная віхура, хоць у тыя гады ў Савецкай Беларусі не было такіх

дзвярэй, у якія яна б не ўварвалася. Усе падобныя матывы трактаваліся крытыкай як «блакітная мляўкасьць» і недалужнае ўсхліпванне буржуазна-мяшчанскага кшталту, як перажыткі, упадніцтва і багема. Галоўнымі «ўпаднікамі» і «багемшчыкамі» называліся пераважна паэты-ўзвышэнцы: Язэп Пушча — за «імажынізм», Уладзімір Жылка — за «манеры сярэдневяковага трубадура» і за тое, што ў яго «не наглядаецца набліжэння да пралетарскай літаратуры», Тодар Кляшторны, празваны «ледзяным гітарыстым» — за «эстэтнічанне» і «мэлянхолічныя» настроі. Даставалася таксама і іншым паэтам — Паўлюку Труса, Валерыю Маракову, Юрку Лявоннаму — за той жа песімізм і імажынізм, за адыход ад апявання рэвалюцыйных ідэалаў, хоць кожны з гэтых паэтаў шукаў сваю форму паказу новай Беларусі. В. Маракоў, напрыклад, у лірыцы кахання імкнуўся быць сугучным свайму часу і адмаўляў старыя вобразныя стэрэатыпы: «Не мне шукаць мяшчанскай ціхай спальні, у вачах мяшчанскіх сініх васількоў». Алесь Дудар, вядомы як непрымірымы крытык узвышэнцаў Тодар Глыбоцкі, зборнікам «І залацісцей і сталёвей» (1926) зарабіў сабе ярлык «упадніка», таму што ў адным з вершаў, паэтызуючы каханне як чароўную ілюзію, часовую прыгожую рэальнасць, куды можна схвацца ненадоўга ад жорсткасці і няўтульнасці жыцця, ён напісаў: «Усё загіне ў свеце, ўсё загіне — не загіне толькі *палкі момант*». Пры абмеркаванні зборніка на сходзе магілёўскай філіі «Маладняка» такія радкі былі расцэненыя як багемныя, а зборнік у цэлым прызнаны «ўпадніцкім», бо ў ім паэт «траціць шляхі» і пускаецца ў чысты «эротызм».

Прадстаўніком «новабуржуазных плыняў» у другой палове 20-х гг. лічыўся, як вядома, Уладзімір Жылка. Ні хто іншы, як Тодар Глыбоцкі, вылучаючы Жылку «сярод нешматлікіх паэтаў Заходняй Беларусі» як «ужо даволі выдатную фігуру», пісаў, што яго вершы любоўнай і біблейнай тэматыкі «аддаюць цвіллю» і «мяшчанскай філасофіяй», што ён «перасаджае на сялянскае поле расліны панскіх аранжарэй»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Польша. 1928. № 8. С. 215—218.

Крытык дакараў Жылку за «містычны настрой» і за «манеру сярэднявечага трубадура» ў апісанні жанчыны. Меўся на ўвазе тут цыкл Жылкавых «Вершаў спадзявання», у якім з пазіцыі абсалютызацыі хараства, наследуючы М. Багдановічу, Жылка абагаўляў жанчыну і высокае каханне да яе. Незямная вышыня пачуццяў скіроўвала асацыятыўны фон яго вершаў да біблейскіх матываў і аналогій:

Ля ног тваіх маўчаць трывогі  
І думкі маліцвенна-строгі,  
Як мнішкі беляя гурбой  
Ў цішы пудзіны лесавой,  
О, соладка ля ног тваіх,  
У плашч чароўнасці адзеты,  
Схіляюцца красою кветы.  
І вецер сіверны заціх...

О мрамур светлага чала  
Пад пасмамі глухой завеі!  
О тонкіх рук, о рук лілеі,  
Што не чынілі справы зла!  
О хараство зялёнай пальмы!  
Ты ўся звініш напевам псальмы!  
І росных траваў родны пах  
Кадзіць на твай азульны шлях!..<sup>1</sup>

Гэты ўрачысты пафас узвялічвання жанчыны і шанавання яе хараства ў паэтычнай парадымме 1920-х гг. успрымаўся негатыўна — як «сярэднявечае трубадурства» і багемнасць, далёкія ад ідэалаў паслякастрычніцкай рэчаіснасці, калі найбольш авангарднымі, рэвалюцыйна ангажаванымі паэтамі выстаўляўся іншы — «сэмафорны» — ідэал кахання. Пяшчотнае і ўзвышанае каханне належала мінуламу, было адзнакай «старога свету» і буржуазна-мяшчанскай уцехаю, якую разам з усёю старызнаю трэба было «скідваць з карабля сучаснасці». «І таму інакшым я гару», — з усведамленнем сваёй бяспрэчнай рацыі і суперсучаснасці сцвярджала лірычная герайна Зінаіды Бандарынай. «Ты мяне такой яшчэ не ведаў», — у гэтым жа вершы звярталася яна да лірычнага адрасата і даводзіла далей сваю цвёрдую пазіцыю:

---

<sup>1</sup> Жылка, У. Выбраныя творы.— Мінск, 1998. С. 83.

Я люблю, люблю сваю сучаснасць,  
На алтар ёй лера і жыццё,  
Гэта не змусоленае шчасце,  
Гэта не гнілое забыццё...<sup>1</sup>

Уладзімір Жылка быў, бясспрэчна, старамодным на такім фоне: яго лірычны герой замірае і пакутуе ад кахання, як блокаўскі перад сваёй незнаёмкай; ён служыць сваёй каханай, абагаўляе яе і абсалютызуе каханне як праяву вечнага характа. Нават таленавіты ўзвышаўскі крытык Юры Бярозка, у цэлым прыхільнік творчасці Жылкі, упікаў яго за «перайманне класікаў». Ён слухна заўважаў, што Жылка «навучаўся ад расейскіх сымбалістых, але не здолеў цалкам перамагчы іх». Паказваючы ўплывы В. Брусава і А. Блока на творчасць Жылкі, Ю. Бярозка разглядаў іх як састарэлыя: «Блокава «Незнакомка» страціла на адзінаццатым годзе рэвалюцыі сваю прывабнасць. Створаная вялікаю рамантычнаю тугою геніяльнага сымбалістага, яна можа хваляваць зараз толькі ў гістарычнай перспэктыве»<sup>2</sup>. Жылку ж гэты шэдэўр рускай лірыкі, відавочна, хваляваў безадносна да таго, колькі гадоў мінула з часу рэвалюцыі. Яго вабіў менавіта той момант характа, які быў перададзены прызнаным майстрам, бліжнім яму па светаадчуванні і паэтычнай манеры. «Вялікая рамантычная туга» аказалася панадчасоваю каштоўнасцю, і Жылка ствараў сваю версію «незнаёмкі», захаваўшы адценне карчомнай «багемнасці», распуснасці і адначасова апантанае, усёпаглынальнае пакланенне характаву:

Твае блакітнасці нязменны,  
Нязменна характа тваё.  
А я атруты келіх пенны  
Разліў якраз ў жыццё маё.

Душа, адданая прынадзе,  
Цяжкой і горкай, як палын,  
Забыўшыся ў карчомным чадзе,  
Ўбірае пах густы нізін...

<sup>1</sup> Бандарына, З. Веснацвет. Вершы 1926–1929 гг.— Мінск, 1931. С. 80.

<sup>2</sup> Узвышша, 1928. № 2 (8). С. 161–162.

І нецвярозы і распусны,  
Забыўся я тваё імя.  
І не адны галубіў вусны,  
І не з адной схадзіўся я...<sup>1</sup>

Паэт стварае вобраз багемнага чалавека, які тым не менш здатны распазнаць сапраўднае хараство, памкнуцца за ім і паверыць у сваё збавенне. Ён спавадаецца ў сваёй грахоўнасці і не страчвае надзеі, што яго збавіць хараство, хай сабе і прывіднае, як абраз далёкага мінулага. Гэтае хараство засяродзілася ў дадзеным выпадку ў адным ключавым слове-сімвале верша — «твае *блакітнасці*». Менавіта тут канцэнтруецца і праяўляецца феномен ідэальнага, бо семантыка блакітнага асацыіруецца тут з нябёсамі, а значыць, з недасягальнай вышыняй і чысціняй дасканаласці:

І нагадаю маліцвенна,  
Ў збавенне ўверыўшы сваё:  
Твае блакітнасці нязменны,  
Нязменна хараство тваё<sup>2</sup>.

Паэтам авангарднага мыслення з яркай, глыбокай індывідуальнасцю, якога таксама ў 20-я гг. залічвалі да «ўпаднікаў» і абвінавачвалі ў «ясеніншчыне», быў яшчэ адзін узвышэнец Тодар Кляшторны. «Эстэтычная практыка Ясеніна не толькі ўзмацняла душэўную адкрытасць маладой беларускай паэзіі 20-х гг., яе шчырасць, не толькі вучыла паэтаў тонкаму, пранізліва-трапяткому выяўленню самых інтымных, далікатных пачуццяў. Яна спрыяла жывучасці і пашырэнню некаторых адмоўных тэндэнцый, напрыклад, захапленню багемнымі матывамі, чаднай разгульна-кабацкай рамантыкай»<sup>3</sup>,— пісалася ў беларускім літаратуразнаўстве яшчэ на пачатку 1980-х гг. Гэта наўпрост адносілася і да Т. Кляшторнага.

Асноўнай заганай яго творчасці лічыліся песімістычныя («упадніцкія») ноты настрояў, што не адпавядалі бадзёраму мар-

<sup>1</sup> Жылка, У. Выбраныя творы. С. 60.

<sup>2</sup> Тамсама.

<sup>3</sup> Гісторыя беларускай савецкай літаратуры: У 2-х частках. Ч. 1.— Мінск, 1981. С. 40.

шу сацыялістычнага будаўніцтва. Паэта абвінавачвалі ў «багемшчыне» як паэтызацыі вузка-індывідуалістычных перажыванняў, апяванні безнадзейнага смутку і хмяльных уцех, а таксама ў «эстэтнічанні» як прыхільнасці да «мяшчанскіх» вобразаў тыпу «ледзяных гітар», «ружовых келіхаў», «вішнёвых хмар», «пунсовых шклянак». «Спадчынай багемшчыны... гучаць усе гэтыя «ружовыя шклянкі», «наліўкі ледзяныя», «п'янае юнацкае віно», «першы хмель разбураных надзей»<sup>1</sup>, — пісаў сумна-вядомы пагромшчык літаратуры Алесь Гародня (Функ). Больш памяркоўны і разважлівы Сымон Куніцкі таксама досыць тэндэнцыйна ўяўляў сумарны вобраз лірычнага героя Т. Кляшторнага: «Усе настроі... камбінуюць адзін вобраз чалавека, які падчас губляе ўсякі сэнс жыцця, губляе ўсякую зацікаўленасць жыць, не знаходзіць у жыцці ніводнага месца, за што б можна было зачапіцца, чым бы можна было зацікавіцца»<sup>2</sup>.

Такім чынам, у крытычным асэнсаванні творчай практыкі 1920-х гг. былі трывала выпрацаваныя крытэрыі, паводле якіх літаратурны герой павінен быць бадзёрым аптымістам, будаўніком новага грамадства з кельмай або рыдлёўкай (але ніяк не з кілішкам або любоўным раманам) у руках; мастацкі ідэал пры гэтым адлюстроўваў нязломнага і суровага змагара за новую эпоху сцвярджэння пралетарскай дыктатуры («дыктатуры працы») і барацьбы з «ворагамі народа» ў абліччах тых, хто сумуе па даўніх днях, не прымаючы рэвалюцыйнага радыкалізму сучаснасці; сістэма ж мастацкіх вобразаў павінна была быць прыстасаванай для раскрыцця ўсіх гэтых важных задач, якім, відавочна, мала адпавядалі эратычна-хмельныя матывы і схільныя да смутку і рэфлексіі лірычныя героі.

Ужо ў першым зборніку вершаў Т. Кляшторнага «Кляновыя завеі» (1927) выкрышталізаваліся тыя ўлюбёныя матывы і вобразы, за якія так бязлітасна біла яго ў друку крытыка. Найбольш характэрным, можна сказаць ключавым, для яго стаў эпітэт *ледзяны*, які адпавядаў стрыжнёваму «завейнаму» вобразу кнігі і акрэсліваў як пануючы матыў холаду:

<sup>1</sup> Польша. 1928. № 8. С. 168.

<sup>2</sup> Маладняк. 1930. № 8—9. С. 147.

Мёрзлы месяц з-за гор васількамі  
Перасыпаў вазёрную сіль.  
Стыне ўсё...  
Ледзянымі сярпамі  
Выйшла восень рабіну касіць<sup>1</sup>.

Далей у гэтым жа вершы «Зазімак» хтосьці свішча «ледзяным салаўём» і агучваюцца «ледзяныя перазвоны», дзе душа збірае «дзіцячай радасці зоры». *Ледзяныя* вобразы напаўняюць іншыя вершы кнігі — «Белыя паляны, белыя гаі...», «На ледзяной гітары». У першым з іх з'яўляюцца «ледзяныя пчолы», «хтосьці незнаёмы ў ледзяных саннях», вобраз каханай лірычнага героя, у якой ён пытаецца, «хто замёў снягамі у душы вясну?». Бадай што самым нечаканым, проста ашаламляльным, у «ледзяным» шэрагу быў вобраз «ледзяной гітары», які ствараў «багемную» ілюзію творчай свабоды ў бяздушнай рэчаіснасці, напоўненай гулам і рокатам машын. *Зіма і ноч* былі адмоўнымі сімваламі ў пралеткультуўскай паэтыцы, ім заўсёды супрацьстаяла *сонечная раніца*. Можа, таму Кляшторны так настойліва сцвярджаў *ледзяную*, марозную, вобразнасць у сваёй паэзіі, што інтуітыўна адчуваў яе апазіцыйнасць агульнапрынятай паэтыцы, якая лічылася адзінай формай выражэння сучаснага «стылю эпохі» і абвяргала ўсё астатняе, што не дэманстравала рэвалюцыйнай радасці. Менавіта таму, што «*ледзяныя гітары*» былі *спосабам выражэння творчай свабоды паэта*, былі ўнутрана апазіцыйнымі афіцыйнаму канону, з імі так заўзята змагаліся крытыкі. А Кляшторны ж пісаў аб простых чалавечых пачуццях, аб прамінальнай хуткаплыннасці дзён:

З вішнёвых хмар на ледзяной гітары  
Заплакала зара па сонечнай вясне,  
І быццам з вяснамі развееныя мары  
На успамін застылі на вакне.

Куды пайшло, куды ўсё уляцела,  
Чаму загінула, не кінуўшы слядоў,  
Чаму застыла ўсё — заледзянела  
Ў туманнай шэрані аснежаных палёў?

<sup>1</sup> Кляшторны, Т. Кляновыя завеі.— Мінск, 1927. С. 37.

Так і ў жыцці — развееныя вёсны  
Туманам крыюцца ў завеях залатых,  
І замярзаюць сонечныя вёслы  
На паўпуці ў каралях ледзяных...<sup>1</sup>

Яшчэ адзін сталы «багемны» вобраз у Кляшторнага раздражняў крытыкаў — вобраз чаркі, кілішка і ўсяго, што адносілася да *in vino veritas*. «Кілішкаявая» вобразнасць у паэта не азначала, аднак, нейкай асаблівай яго прыхільнасці да алкаголю, але была сродкам мастацкага самавыражэння, эпатажу, правам выказвацца пра ўсё і ўсяк. Менавіта ў гэтай абсалютнай свабодзе самавыражэння быў сэнс эксперыментатарскага авангарднага мастацтва, якое было ўсвядомлена не рэалістычным, бо рэалізмам не вычэрпвалася і не вызначалася існасць мастацтва наогул, а асабліва мастацтва вялікай эпохі еўрапейскага мадэрнізму, куды ўпісваўся і адраджэнска-авангардны твар паэзіі беларускай. Эпатажныя вобразы Кляшторнага прываблівалі сваёй экспрэсіяй, жаданнем уразіць і здзівіць:

Дзе месяц з зорнае званніцы  
Вартуе золата кляноў,  
Хачу спяваць,  
Хачу маліцца  
Над чаркай выпітых гадоў...<sup>2</sup>

Як бы насуперак строгім канонам пралетарскай эстэтыкі ў паказе жанчыны як таварыша па класавай барацьбе і матыву кахання як мяшчанскага перажытку Кляшторны падкрэслена і з асалодай «гуляе» любімымі мастацкімі вобразамі, культывуе эстэтычную вытанчанасць і задуменна-развітальную настраёнасць сваіх любоўных «багемных» вершаў:

І грае ноч на *струнах ледзяных*.  
Гадзіны *чаркамі* вычэрпываюць вечнасць.  
Як скоро, любая, ў завеях залатых  
Сівымі пальцамі  
Наш вераснёвы вечар  
Сыграе «гесвіум» на *струнах ледзяных*...<sup>3</sup>  
(Курсіў наш.— І. Б.)

<sup>1</sup> Кляшторны, Т. Кляновыя завеі. С. 14.

<sup>2</sup> Тамсама. С. 5.

<sup>3</sup> Тамсама. С. 22.



Як можна заўважыць, у так званай «багемнасці» была схаваная ўстаноўка на свабоду творчага самавыражэння і палітычную незаангажаванасць. Мастацтва заставалася вышэйшай сферай духу і не падлягала рэгламентаванасці ні ў ідэях, ні ў стылі выказвання. Рэвалюцыйныя апалагеты ад мастацтва не маглі дараваць такой наўмыснай непадпарадкаванасці іх афіцыйна ўсталяванаму канону, таму, як таўром, якое адрознівае «ўпадніка» ад мэтанакіраваных будаўнікоў камунізму ў літаратуры, яны надзялялі паэтаў мянушкамі багемных «трубадураў» і «ледзяных гітарыстаў». Але што ж такое ўрэшце беларуская «багема» 20-х гг.?

Традыцыйна словы «багема, багемны» ўжываліся з негатыўным адценнем і азначалі, паводле афіцыйных тлумачальных слоўнікаў, асяроддзе мастакоў, актораў, літаратараў і іншых «прадстаўнікоў малазабяспечанай творчай інтэлігенцыі, якія вядуць бязладнае і легкадумнае жыццё», пад чым падразумявалася, як правіла, з пункту гледжання звычайнага абывацеля, распуста і п'янства. Аднак для саміх прадстаўнікоў так званай «багемы» ў такім спосабе жыцця быў выклік грамадству, асновы і звычаі якога яны не прымалі, лічачы іх несумяшчальнымі са сваімі ідэаламі і ўяўленнямі. Права жыць не так, як жыве звычайны абывацель, — у гэтым была асаблівасць светаадчування творцы, узятая ў спадчыну ад рамантызму, бо мастак, пісьменнік, як вядома, заўсёды адчувае сябе дыскамфортна ў рэгламентаваным грамадскім асяроддзі. Такім чынам, «багема» з яе песімізмам і расчараваннем у спосабе звычайнага добраўпарадкаванага жыцця была спецыфічнай формай творчай апазіцыі, пратэстам супраць руціны грамадскай паўсядзённасці і спосабам сцвярджэння сваёй адметнай значнасці ў мастацтве. Рэаліямі тагачаснай беларускай «багемы» былі сяброўскія застоллі з натуральным жаданнем нефармальна абмяркоўваць жыццёвыя і літаратурныя справы, дзяліцца сваім, слухаць іншых. «Найбольш прыдатным для сустрэч быў Тодараў пакой, бо ўся кватэра была заселена такімі ж адзінокімі людзьмі, як наш таварыш. Згоды на бяседу ў яго можна было і не пытацца, але надыходзіў далікатны момант: «скідаліся» на пляшку

лошыцкага віна з агрэсту ці антонаўкі, малой цаны, але выдатнага смаку, і на перакус, таксама сціплы, студэнцкі, – скрылёк кілбасы і палавіну французскай булкі на чалавека»<sup>1</sup>. Так апісваў беларускую літаратурную «багему» 1920-х гг., якая ўся потым апынулася на нарах, яе сведка і ўдзельнік узвышэнец Максім Лужанін. Тут панавалі таварыскасць, душэўнае яднанне, узнёслыя парыванні. У «багемным» коле 1920-х гг. задумваліся аб Беларусі, аб высокай місіі служэння ёй, аб яе пакутным гістарычным лёсе. Тут нараджалася адчуванне трагізму эпохі і прадчуванне ўласнай ахвярнасці:

Ў жыццёвай цемені хто зорнымі штрафамі  
Закаласіў так стынучую тлень,  
Слязамі бацькаўшчыны, горкімі слязамі  
Хто перасыпаў золата паэм?!.

Хто пад шляхамі ў сонечнае ранне,  
Дзе шапаціць бярозавы абрус,  
Адаў душу за вечнае змаганне,  
Распяў душу за маці-Беларусь?!

З паняццем беларускай тагачаснай літаратурнай «багеми» звязана і таямнічая абрэвіатура ТАВІЗ. Як піша даследнік Лявон Юрэвіч, «у багатым ліставанні Ю. Віцьбіча неяк напаткалася назва невядомага мне літаратурнага аб'яднання ТАВІЗ. Абрэвіатура расшыфроўвалася ў лісце да Ант. Адамовіча, які ў той час працаваў над кнігай пра беларускую літаратуру. ТАВІЗ – Таварыства Аматараў Выпіць і Закусіць (вынайшаў назву Міхась Багун). У назве адчуваецца немалая доза адкрытага эпажажу, насмешкі над заарганізаванасцю тагачаснага літаратурнага жыцця. Да таго ж не было сумнення, што ўсякія афіцыйныя і неафіцыйныя ахоўнікі чысціні ідэалагічных радоў успрымуць аб'яднанне з такой назвай як зборышча алкаголікаў.

Дык чым жа быў ТАВІЗ? Па сведчанні Віцьбіча, гэта была спроба аб'яднаць беларускую багему, стварыць пэўную апазіцыю «пісьменніцкаму калгасу»: «Беларуская багема,

<sup>1</sup> Лужанін, М. Наш рух – калодзеж непачаты... // Літаратура і мастацтва. 1988. 1 крас.

<sup>2</sup> Кляшторны, Т. Кляновыя завеі. С. 13.

бадай, нічым не адрознівалася ад багемаў іншых нацыянальнасцяў. Яна з'яўлялася пратэстам супраць існуючага Пракрустава ложа. На паседжаннях багемы без старшыні і сакратара за кухлем ці кілішкам чыталіся творы, якія пісалі для сябе, а не для друку. Тут кожны адчуваў сябе самім сабой, тут скідваліся тыя «маскі», пра якія прыгадваў Пушча»<sup>1</sup>.

Найбольш жорстка крытыкавалася надрукаваная ў 1927–1928 г. ва «Узвышшы» паэма Т. Кляшторнага «Калі асядае муць», якую называлі ўпадніцкім, песімістычным, шкодным творам, «бездапаможным крыкам паэта аб сваім бяссілі падняцца з таго дна сацыяльнай багемы, да якога ён апусціўся»<sup>2</sup>. На «дно» той «багемы» мы ўжо зазірнулі дзякуючы ўспамінам М. Лужаніна і даследаванню Л. Юрэвіча. У цэлым падобныя ацэнкі не раскрывалі існасці паэмы і сведчылі хутчэй аб тым, што твор не толькі не ўпісваўся ў афіцыйны «стыль эпохі», але і дэманстратыўна палемізаваў з ім. Гэты таленавіты твор з'явіўся вынікам роздуму паэта над грамадскай сітуацыяй канца 1920-х г. Т. Кляшторны з уласцівым яму эпатажам, разлічаным на ўражанне, разгортаў ліра-эпічны сюжэт, адлюстроўваючы праз дыялогі герояў і аўтарскія адступленні стан расчараванасці і душэўнага дыскамфорту («На разбітай жыццёвай эстрадзе зараз нечым надзеі сагрэць»), што наступіў у асяроддзі творчай інтэлігенцыі, якая ўсё больш моцна адчувала бязлігасны прэсінг таталітарызму («Ходзім мы пад месяцам высокім, а яшчэ пад Д. П. У.»). Безумоўна, гэта было не ў духу часу, калі з трыбун і газетных старонак нязменна гаварылася пра поспехі сацыялістычнага будаўніцтва і класавую пільнасць.

Прысутнічаюць у паэме і традыцыйна багемныя матывы: «падманнае каханне» («гульні ў ламаную любоў»), хмельныя чаркі-кілішкі, якія выконваюць розныя функцыі. Тут ёсць адцягнена-сімвалічны вобраз «келіха адзінага», якім «п'юць і здраду і любоў». Ёсць рэалістычны малюнак сяброўскага запрашэння ў рэстаран, каб падвяселіць настрой чаркай.

---

<sup>1</sup> Юрэвіч, Л. Камэнтары. Літаратуразнаўчыя артыкулы.— Мінск, 1999. С. 157.

<sup>2</sup> Польша рэвалюцыі. 1934. № 9. С. 140.

Трэба адзначыць сапраўды віртуознае майстэрства Кляшторнага ствараць лёгка, іскрысты паэтычны дыялог, дзе рэплікі гучаць натуральна, нязмушана, падкрэсліваючы *гутафковасць* стылю, уласціваю авангарднаму мастацтву:

— Ты чаго так кісла выглядаеш?  
Што з табой, расказывай, Андрэй?!  
— Ат, жывеш і лепшага чакаеш,  
А яно што далей, то мудрэй...

Разважаць пра гэта дай пакінем,  
Што дарэмна, браце, разважаць.  
Лепш ідзем па чарцы перакінем,  
А то нечым смутак разagnaць.

— Што ж, ідзем! Хоць не ў кілішку сіла —  
Алкаголем ран не загаіць!..  
Але прыйдзе войстрая часіна,—  
І атруту нават будзеш піць...<sup>1</sup>

У паэзіі 20-х гг. здзіўляюць гэтыя нярэдка і, здавалася б, нечаканыя паэтычныя рэплікі-прароцтвы аб будучых выпрабаваннях. Неўзабаве сапраўды «войстрая часіна» выпадзе на лёс маладога рамантычнага пакалення творцаў маладнякоўска-ўзвышэнскага кола, якое стане трагічным рэпрэсаваным пакаленнем. «Багемныя» ж матывы і вобразы ў творах Уладзіміра Жылкі, Тодара Кляшторнага і іншых паэтаў былі, як мы стараліся паказаць, не адзнакай нейкай сапсаванасці нораваў ці хваравітай прэтэнцыёзнасці, але адстойваннем права на асабістую творчую свабоду і выразнай альтэрнатывай рэгламентаванаму канону пралетарскай літаратуры.

### Беларуская версія імажынізму

У авангарднай парадыгме 1920-х гг. адметна праявіўся таксама імажынізм. Калі футурызм у сваім лефаўскім варыянце збліжаўся з ідэйнымі асновамі пралетарскага мастацтва,

---

<sup>1</sup> Кляшторны, Т. Калі асядае муць // Узвышша. 1928. № 2(8). С. 86.

якое сцвярджала неабходнасць падпарадкавання літаратуры ўтылітарным мэтам — надзённым задачам камуністычнага будаўніцтва, то імажынізм успрымаўся тагачаснай афіцыйнай крытыкай як «буржуазнае адхіленне» ад канонаў пралетарскай літаратуры. Прыхільнасць да імажынізму расцэньвалася як негатыўная з'ява. Вайну з імажынізмам у беларускай літаратуры, дбаючы аб яе высокім грамадзянскім гучанні, абвясціў у свой час яшчэ Максім Гарэцкі, назваўшы гэты кірунак «панскаю хваробаю ў нашай мужыцкай дагэтуль паэзіі» і крытыкуючы ў сувязі з гэтым навацыі ў творчасці маладога паэта Язэпа Пушчы<sup>1</sup>. Безумоўна, пры такім падыходзе Гарэцкі значна спрашчаў бачанне беларускага літаратурнага працэсу, адсякаючы ад яго элітарныя мастацкія формы. Ён аддаваў даніну тагачаснай пралеткультгаўскай канцэпцыі, апранаючы беларускую літаратуру ў традыцыйную «сярмягу». Само слова «імажынізм» на старонках тагачасных выданняў і на паэтычных дыспутах гучала ледзь не як лаянка і мела адмоўную афарбоўку. Тым не менш гэты ўплывовы ў рускай паэзіі кірунак зрабіў у свой час наватарскі прарыў у магчымасцях паэтычнага слова і меў, безумоўна, свае здабыткі. У беларускай паэзіі сапраўды найбольш ярка тэндэнцыі імажынізму праявіліся ў творчасці Язэпа Пушчы, які фактычна рэалізаваў яго творчыя прынцыпы на беларускім паэтычным грунце і тым самым паказаў, што беларускаму мастацкаму слову падуладнае самае вытанчанае эксперыментарства.

З першага зборніка Я. Пушчы «Раніца рыкае» (1925) заўважалася асабліва схільнасць паэта да асацыятыўнай, часам манернай вобразатворчасці, да вынаходжання новых нечаканых метафар, інверсійнай ускладнёнасці радка. Гэтую свядомую ўстаноўку на кідкую вобразнасць паэт падкрэсліў і ў адным з вершаў пазнейшага зборніка «Vita» (1926):

Стаю ў павевах сонечнай красы  
І думкі ў прамяністасць агартаю.

---

<sup>1</sup> Максім Гарэцкі: Успаміны, артыкулы, дакументы.— Мінск, 1984. С. 212.

Стаю, а ў сэрцы песні нарассып,  
А ў песнях вобразы бягуць гуртамі.  
Яны вяршка чужога не сальюць,  
І жыць пад суседзьмі я не дазволю...<sup>1</sup>

Як можна заўважыць, паэт робіць спецыяльны акцэнт на імажынісцкай дамінанце ў сваіх вершах («а ў песнях *вобразы бягуць гуртамі*»), але пры гэтым адмяжоўваецца ад сляпога пераймання чужога стылю пісьма («яны вяршка чужога *не сальюць*») і непасрэднай залежнасці ад рускай паэтычнай школы («*і жыць пад суседзьмі я не дазволю*»). Гэты верш-крэда быў адказам на крытычныя закіды, абвінавачванні ў «багемнасці» і «ясеніншчыне». Беларускі паэт сам смела эксперыментавалі са словамі, ставіў сабе задачу здабыць з іх глыбінняў новыя нюансы і новыя сэнсавыя адценні. Практыка рускага імажынізму была для яго, безумоўна, цікавай і карыснай, але ён марыў вынайсці адметны беларускі авангардны стыль — *стыль эпохі*, як напісаў ён сам у адной з крытычных сваіх работ. Творчая цікавасць да імажынізму суправаджалася і пошукам сваёй уласнабеларускай назвы авангарднага кірунку, сугучнага часу і новай змястоўнасці формы. Імкненне да эпатажу, жаданне шакаваць публіку нязвыклым, нават дысгарманічным вобразам, экстравагантнасць — усё гэта было ўласціва творчай манеры ранняга Пушчы і стасавалася з прынцыпамі імажынісцкага пісьма. Дзеля эпатажнасці часам парушаліся эстэтычныя нормы прыгожага, а высокая ўзятая ноты рамантызаванага стылю зніжаліся да парадыйнага гучання: «*раніца ў полі рыкае ў зялёную сінь*»; «*вецеф над гаем песняю поўдзень аўсяніць*»; «*хай туман сырадойна абмье мае веснамайскія кудлы*»; «*я ў песнях пра вёску трыбуню*». Традыцыйныя вясковыя рэаліі злучаліся паэтам па прынцыпу кантрасту з лексікай новай пострэвалюцыйнай рэчаіснасці, бо «*трыбуніць*» пра вёску ўжо само па сабе значыла адлюстроўваць новы тып успрыняцця вясковага жыцця. Авангарднымі рысамі вылучалася і пейзажная лірыка Пушчы, дзе «лог шырокі хвост кудзеліць сівы», а сонца змятае ноч «памялом чырвонай рані»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Пушча, Я. Vita.— Мінск, 1926. С. 43.

<sup>2</sup> Пушча, Я. Летні вечар // Маладняк. 1923. № 1. С. 50.

Паэт смела эксперыментавай са словам, не цураўся экстравагантнасці дзеля таго, каб прывабіць увагу нязвыклым вобразам, які шакіруе і здзіўляе. Вось у якое «кручэнне мазгоў», паводле тэрміналогіі М. Гарэцкага, ператвараецца пад пяром Пушчы звычайная вясковая раница:

У сутонні п'яніцай  
Хістаецца пад плотам цень.  
Умыўшыся яркай раницай,  
На сіні выган  
Выганяе  
Сонца пасвіць дзень<sup>1</sup>.

Я. Пушча быў прыхільнікам эпатажнаці, нязвыкласці формы выказвання паэтычнай думкі, і ў гэтым ён быў сугучны свайму часу — часу разбурэння канонаў і пошуку новых мастацкіх парадыгмаў. Авангардызм Пушчы сапраўды быў сугучны моцнай тады расійскай авангарднай плыні імажынізму, тэарэтыкі якога Анатоль Марыенгоф і Вадзім Шаршаневіч на пачатку 1920-х гг. некалькі разоў з публічнымі выступленнямі прыязджалі ў Мінск. Імі ж былі сфармуляваны тэарэтычныя асновы імажынізму: у кнігах А. Марыенгофа «Буян-остров» (1920) і В. Шаршаневіча « $2 \times 2 = 5$ . Листы імажыніста» (1920). «Гісторыя паэтычнага зместу ёсць гісторыя эвалюцыі вобраза», — пісаў у першым тэарэтычным пункце сваёй кнігі В. Шаршаневіч. У змене мастацкіх плыняў імажынізму адводзілася вызначальная роля, бо ён, паводле сцверджання Шаршаневіча, перасягнуў усе папярэднія стылі, уключаючы сімвалізм і футурызм, дасканаласцю матэрыялу і майстэрствам формы. Аўтарам таксама абгрунтоўвалася ўніверсальнасць і ўнікальнасць імажынісцкай карціны свету: «Сімвал ёсць абстракцыя, і на ім не можа будавацца паэзія. Вобраз ёсць канкрэтызаванне сімвала. Імажынізм — гэта ператварэнне разгаворнай вады ў віно паэзіі, таму што ў ім раскрыццё псеўданімаў рэчаў»<sup>2</sup>.

Адной з галоўных мэтай імажынісцкай школы мастацкага пісьма было імкненне «выклікаць у чытача максімум унутра-

<sup>1</sup> Пушча, Я. Раница рыкае.— Мінск, 1925. С. 6.

<sup>2</sup> Літаратурныя манифесты. С. 226.

нага напружання» і такім чынам «як мага глыбей усадзіць у далоні чытацкага ўспрыняцця **стрэмку вобраза**»<sup>1</sup>. Сродкам дасягнення пастаўленай мэты было злучэнне «пары чыстай і пары нячыстай». Як пісаў А. Марыенгоф, менавіта наўмысным злучэннем у вобразе «чыстага» з «нячыстым» тлумачыцца сэнс эпатажных вобразаў у С. Ясеніна (напрыклад, «над рошчамі, как корова, хвост задрала заря»)². У такім кантэксце абсалютна натуральна ўспрымаюцца на першы погляд недарэчныя і безгустоўныя радкі Пушчы, за што ён у свой час і крытыкаваўся. Але ж несумненна пад уплывам імажынісцкага прынцыпу **кантраставай пары** і быў створаны Пушчам малянак вясковай раніцы ў прыведзеным вышэй вершы. Яэпа Пушчу можна назваць выразнікам беларускай версіі імажынізму, школа якога для паэта была зусім не «буржуазнай хваробай» і тым больш не эпігонствам («ясеніншчынай»), але творчым пошукам свайго індывідуальнага стылю, які быў бы сугучным новаму «стылю эпохі». Сам паэт разам з сябрамі-ўзвышэнцамі імкнуўся вынайсці спецыяльны тэрмін для абазначэння такога стылю. Ён з’явіўся спачатку як *vitaizm* (ад слова *vita* “жыццё”) і меўся ўвасабляць «сынтэз, стройную сугучнасць рамантызму жыцця з яго рэалізмам»³, але пазней у тэарэтычных пастулатах «Узвышша» замацаваўся як *аквітызм* («жывая вада»). Выпрацоўка тэрміналогіі новага стылю была фактычна беларускім укладам у апошнюю фазу еўрапейскага мадэрнізму і сведчыла аб спеласці літаратурнага працэсу на Беларусі, нягледзячы на наяўнасць у ім шматлікіх ідэалагічных супярэчнасцяў. Новы тэрмін, прэтэндуючы быць авангардным, не выключаў, аднак, сувязі з айчынай літаратурнай традыцыяй, якая злучала семантыку «жывой вады» з канцэпцыяй «чыстай красы» Вацлава Ластоўскага і Максіма Багдановіча, а таксама абапіралася на ідэалогію нацыянальнага адраджэння. Узвышаўцы праз паэтыку аквітызму здолелі сказаць шмат глыбокай мастацкай праўды аб сабе і сваім часе, і сёння напаўняюцца зусім іншым зместам

<sup>1</sup> Літаратурныя манифесты. С. 219.

<sup>2</sup> Тамсама.

<sup>3</sup> Пушча, Я. Vita. С. 3.



колішнія абразлівыя ярлыкі «багемнікаў», «упаднікаў» і «нацыяналістычных рыцараў». Сумна-гужлівая (а на мове крытыкаў 20-х гг. менавіта «ўпадніцкая») лірычная дамінанта позніх Пушчавых вершаў, такіх як цыклы «Асеннія песні», «Лісты да сабакі» і іншыя, была мастацкай альтэрнатывай бадзёра-маршавым рэвалюцыйным хваласпевам. Ён сам, нібы з пачуццём вінаватасці, не раз падкрэсліваў гэта з надзеяй на тое, што глыбінная шчырасць яго радкоў будзе ўсё ж раней ці пазней зразуметай і ўспрынятай:

Без радаснай песні паэт я,  
Ад суму ніяк не ўцячы;  
Краіна ўсё ж стрэне прыветна  
І песень падорыць ключы<sup>1</sup>.

Для авангардызму ўвогуле і для імажынізму ў прыватнасці была ўласцівая менавіта ваяўнічая прэтэнзія на навізну: «Мы, сапраўдныя майстры мастацтва, мы, хто адшліфоўвае вобраз, хто чысціць форму ад пылу зместу лепш, чым вулічны чысцільчык ботаў, сцвярджаем, што адзіным законам мастацтва, адзіным і непараўнаным метадам з'яўляецца выяўленне жыцця праз вобраз і рытміку вобразаў... Вобраз і толькі вобраз»<sup>2</sup>. Важна па-за дзёрзкім эпатажам і прэтэнзіямі новай плыні на вызначальную авангарднасць бачыць у ёй сур'ёзны намер пранікнуць у таямніцы светабудовы, скарыстаўшы пры гэтым адпаведны ключ – вобраз, абсалютызаваная якога тут была па-свойму апраўданай. Прадстаўнікі імажынізму ганарыліся таксама тым, што яны пераўзыходзяць футурыстаў і ў гэтак званым пытанні «разбурэння граматыкі»: «Кубізм граматыкі – гэта патрабаванне трохмернага слова. Празрыстасць слова – кліч імажынізму. Глыбіня слова – патрабаванне кожнага паэта»<sup>3</sup>. Усе гэтыя, здавалася б, эксперыментатарскія перахлесты на практыцы вельмі глыбока рэфармавалі паэтычны тэкст, давалі яму прастору для развіцця, бо насамрэч гаворка тут вялася не пра апраўданне бязглуздзіцы і бяссэнсіцы, а пра такія спосабы паэтычных

<sup>1</sup> Узвышша. 1929. № 2. С. 3.

<sup>2</sup> Літаратурныя манифесты. С. 214.

<sup>3</sup> Тамсама. С. 241.

стасункаў з рэчаіснасцю, якія б адчынілі новыя глыбіні яе спазнання.

Таленавітым паэтычным словам адгукаўся на «кліч імажынізму» беларускі паэт Язэп Пушча. Усхваляваны самой мажлівасцю расунуць сэнсавыя межы слова і здабыць з іх новы сэнс, ён сфармуляваў гэта ў адной фразе — «мы жнём усход нязнаных слоў»<sup>1</sup>. У кантэксте імажынізму становяцца зразумелымі нечаканыя і на першы погляд безгустоўныя метафары Я. Пушчы: «З-за лесу, лесу чмарага, над соннай хмараю дзень раніцай іржэ» або «У сутонні п'яніцай хістаецца пад плотам дзень». У імажынісцкіх вобразах Пушчы «нячыстае» ў сваёй эстэтычнай адмоўнасці выступае, як і належыць, знак зніжаным, назіраецца кантраставае сутыкненне ўзнёслага з недарэчным: «Плаксівую смугу памялом змяло, і промень сонца па шляху пабег у сутулае сяло»<sup>2</sup>. У Пушчы часта можна назіраць спалучэнне эпатажных вобразаў з характэрным нанізваннем іх адзін на другі па прынцыпу *калекцыі* або імажынісцкага «*каталагізавання вобразаў*» — назва паходзіць ад верша В. Шаршаневіча «Каталог вобразаў» (1919). Па такому ж прынцыпу пабудаваны, напрыклад, вядомы верш Я. Пушчы «Веснавое» — гэта своеасаблівы «каталог метафар», дзякуючы якому ствараецца адмысловы пейзаж *новай* вясны. Эфекту каталагізавання вобразаў спрыяе і ўлюбёны Пушчаў прыём разбіўкі радка на сэнсава-інтанацыйныя сінтагмы:

Марац,  
думак схіліўшы галлё,  
марыць  
аб мурожнай мяжы.  
Сонца чырвоны галёп  
золатам далі імжыць.  
Раніца  
ў полі рыкае  
ў зялёную сіль...  
Вецер  
над гаем  
песняю поўдзень аўсяніць.  
Сяляне ў сутулых павецях  
на вышкі ўсцягваюць сані<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Пушча, Я. Vita. С. 23.

<sup>2</sup> Пушча, Я. Раніца рыкае. С. 6.

<sup>3</sup> Тамсама. С. 9.

Выразныя прыкметы ўсвядомленай вобразатворчасці даюць падставы звязваць творчасць Я. Пушчы з імажынізмам, хоць сам паэт сябе імажыністам не называў, не жадаючы запазычваць чужога, але імкнучыся вынайсці ўласную авангардную назву, актуальную і адметную ў беларускай культурна-эстэтычнай прасторы. Кляйнота імажыніста прыляпілася да Я. Пушчы найперш дзякуючы крытыкам, прычым адны «абаранялі» літаратуру ад імажынізму на карысць яе «мужыцкасці» (М. Гарэцкі), іншыя ж — на карысць яе «пралетарскасці» (З. Жылуновіч), падмяняючы і ў першым і ў другім выпадку эстэтычны змест сацыяльным. Сам жа Я. Пушча і яго сябры-ўзвышэнцы А. Бабарэка, У. Дубоўка імкнуліся вынайсці і абгрунтаваць універсальны эстэтычны кірунак, у якім бы паядналіся авангарднасць і нацыянальная адметнасць зместу і формы. Беларускім унёскам у тагачасны еўрапейскі авангард стаў узвышаўскі *аквітызм*, распрацаваны як галоўны эстэтычны прынцып творчасці ў Тэзісах «Узвышша», а потым абгрунтаваны ў шэрагу крытычных артыкулаў сяброў літаб'яднання. З гэтых матэрыялаў вынікае, што сярод «аквітычных» адзнак творчасці найгалоўнейшае месца займае вобраз, прычым А. Бабарэка рабіў акцэнт на «творчасці кантрастнага вобраза»<sup>1</sup>, а Я. Пушча завастраў увагу на «эмацыянальным вобразе», які нараджаецца з гарачых пачуццяў («з гарачага нутра, а не з цяжкой галавы») і супрацьстаіць халоднай разважлівасці<sup>2</sup>. Такім чынам, як можна пераканацца, прыярытэт вобраза звязваў у корані ўзвышаўскі аквітызм менавіта з імажынізмам.

Такім парадкам, беларускі паэтычны авангардызм 1920-х гг. быў знакам часу і ва ўсіх сваіх формах, ад рэвалюцыйнага канцэптуалізму да імажынізму, арганічна ўпісваўся ў еўрапейскі літаратурны працэс. Пры ўсёй адметнасці шляху, якая найперш звязвалася з адраджэнскім пафасам літаратуры, у эстэтычным плане Беларусь крочыла «ў нагу» з Еўропай, не паўтараючы задворкі еўрапейскіх літаратурных школ, а ствараючы сваю адэкватную («аквітычную») мастацкую пара-

<sup>1</sup> Бабарэка, А. Узвышэнская паэзія // Узвышша. 1929. № 6. С. 82.

<sup>2</sup> Пушча, Я. За стыль эпохі // Узвышша. 1929. № 1. С. 80–81.

дыгму, якая была далікатным і самавітым унёскам у літаратурны рух. Творчасць Купалы, Пушчы, Жылкі, Чарота, Кляшторнага і іншых забяспечвала арыгінальную прысутнасць беларускай паэзіі ў панараме еўрапейскага мадэрнізму і авангарда.

*Ларыса Кароткая*

Гонар і боль\*

### **Беларускія пісьменнікі на вайне**

Подзвіг нашай літаратуры перыяду Вялікай Айчыннай вайны прызнаны шырокай грамадскасцю, высока ацэнены і грунтоўна даследаваны літаратуразнаўствам і крытыкай.

Значна менш вядома пра баявыя подзвігі беларускіх пісьменнікаў. Праўда, у розных даведніках даюцца звесткі аб удзеле таго ці іншага пісьменніка ў Вялікай Айчыннай вайне, але агульнага малюнка яны, вядома, стварыць не могуць. Не спадзяюся на тое, што дасягну гэтай мэты, і я, але, магчыма, мае назіранні і падлікі хоць трошкі наблізяць да яе.

Думка падзяліцца з чытачамі сваімі перажываннямі прыйшла знянацку, турбавала, патрабуючы рэалізацыі. Адноўчы, калі мне спатрэбілася штосьці ўдакладніць з бібліяграфіі пра Янку Купалу, я зняла з паліцы трэці том біябібліяграфічнага даведніка «Беларускія пісьменнікі». Том разгарнуўся на сто сорок першай старонцы, і нешта, хутчэй за ўсё прыгожы,

---

\* Друкуецца паводле: Кароткая, Л. Гонар і боль // Полымя. 2003. № 5. С. 167–176.

валявы твар пісьменніка на фотаздымку прымусіў мяне затрымацца. Чытаю: «Капусцін Аляксандр Пятровіч... Нарадзіўся 12.11.1924... У чэрвені 1942 А. Капусцін арганізаваў і ўзначаліў у роднай вёсцы камсамольска-маладзёжную падпольную групу. З красавіка 1943 у партызанах, з лістапада таго ж года на фронце. Быў кантужаны і тройчы паранены...» Так, смерць цікавала за ім, але яму суджана было ад яе адбіцца. А вось бацька яго, Пётр Мікалаевіч Капусцін, які да вайны быў брыгадзірам у адным з калгасаў Жлобінскага раёна, у ліпені 1944-га загінуў на фронце. Так цесна пераплецена ў жыцці юнака гераічнае і трагічнае. Апошняга нават замнога для дзевятнаццацігадовага хлопца.

І захацелася даведацца пра іншых пісьменнікаў. Бяру першы том. Разгарнула, чытаю: Янка Брыль «з моманту нападу фашысцкай Германіі на Польшчу (1.IX.1939) удзельнічаў у абарончых баях супраць гітлераўскіх агрэсараў на паўвостраве Вэстэрплегэ. У выніку капітуляцыі польскіх войск трапіў у палон. Знаходзячыся ў лагеры для палонных у Памераніі (Статгард), потым у Баварыі (Вайдэн), прымусова працаваў рознарабочым у гуче крышталёвага шкла, дзе прымаў удзел у акцыі палонных беларусаў за вяртанне на вызваленую Чырвонай Арміяй радзіму, праводзіў асветную і палітыкарастлумачальную работу сярод землякоў. Пасля нападу гітлераўскай Германіі на СССР ён з двума сябрамі ўцёк з палону на радзіму. Пазней у сваіх аповесцях «Ты мой найлепшы сябра», «Сонца праз хмары», «Жывое і гніль» выкрываў нялюдскую існасць фашызму, супрацьпастаўляў яму гуманную філасофію суіснавання людзей і народаў. Яму ўдалося наладзіць сувязь з мясцовымі антыфашыстамі, з партызанскай групай Ц. Дуднікава, з разведкай партызанскіх брыгад імя Жукава і «Камсамалец». У сакавіку 1944 разам з маці і братамі пайшоў у партызаны. Быў разведчыкам брыгады «Камсамалец», удзельнічаў у баях, супрацоўнічаў у газ. «Сцяг свабоды», органе Мірскага падпольнага РК КП(б)Б, наладзіў выданне пры гэтай газеце сатырычнага лістка «Партызанскае жыгала», дзе надрукаваў свае вершы... і фельетоны...»

Уражвае выключная мэтаймкнёнасць, цвёрдасць пазіцыі і сіла волі тады яшчэ зусім маладога пісьменніка-грамадзяніна. Я адгарнула старонкі назад і стала паслядоўна (Авечкін Аляксандр, Агіевіч Уладзімір і г. д., і г. д.) чытаць пра кожнага пісьменніка – удзельніка Вялікай Айчыннай вайны, не аддзяляючы ад тых, хто неяк яшчэ да пачатку вайны заявіў пра сябе ў літаратуры, тых, каму ўжо пасля Перамогі было наканавана пісаць і ўзбагачаць летапіс эпохі. Перад маім унутраным зрокам паўставалі людзі вышэйшай пробы, унутрана цэльныя, якія рабілі тое, што трэба, часта без устаноўкі, не засяроджваючыся на тым – жыць ім ці памерці. Любоў да Радзімы, вернасць сваім ідэалам былі неадымнай часткай іх духоўнага жыцця. Пачуццё высокай грамадзянскай адказнасці валодала ўсімі: і старэйшымі, і юнакамі, і падлеткамі, і нават дзецьмі. Так, адзінаццацігадовы Уладзімір Караткевіч, які воляй лёсу некаторы час быў адарваны ад сям’і і жыў у інтэрнаце пад Уралам, некалькі разоў уцякаў на фронт. Яго затрымлівалі і, вядома, вярталі назад. У свае 13 гадоў Валянцін Тарас быў у партызанскім атрадзе. Пятнаццацігадовы партызанпадрыўнік брыгады асобага прызначэння Пётр Лісіцын прайшоў па варажых тылах больш за чатыры тысячы кіламетраў.

У ваенкаматы спяшаліся не толькі прызыўнікі. Спяшаліся, дамагаліся прызыву вызвалення ад яго па ўзросце, па хворобе. Юрый Багушэвіч адмовіўся ад «брані», быў пад Вялікімі Лукамі паранены і кантужаны, працаваў потым ваенным карэспандэнтам, дайшоў з арміяй да Берліна.

На фронт ірваліся і незаслужана пакрыўджаныя ўладай, тых, каму падчас вайны ўдалося так ці інакш вырвацца з учэпістых лап ДПУ. Змітрок Астапенка ўцёк з лагера на пачатку вайны, далучыўся да арміі і, праваяваўшы супраць фашыстаў амаль чатыры гады, у 1944-м загінуў у Карпатах. Магчыма, смерць пазбавіла яго ад новага арышту, як гэта здарылася з Рыгорам Бязозкіным, якога разгублены канвой проста адпусціў. Р. Бязозкін ваяваў пад Сталінградам, пад Кіевам, у Карпатах. Узнагароджаны ордэнамі Айчыннай вайны II ступені, Чырвонай Зоркі і медалямі. Тым не менш у 1950 г. яго паўторна арыштавалі і асудзілі на дзесяць гадоў.

У 1955 г. Бярозкін быў вызвалены і толькі ў 1956-м канчаткова рэабілітаваны. Васілю Хомчанку давялося жыць пад страхам выкрыцця аж да 1969 г. У 1937-м ён, студэнт 4-га курса БДУ, быў беспадстаўна арыштаваны і асуджаны на чатыры гады пазбаўлення волі. Адбыўшы гэты тэрмін, у 1941-м ён быў ужо ў арміі, але ўтойваў сваю судзімасць. Праўда, яму шанцавала. Вучыўся ў Буйнаскім ваенна-пяхотным вучылішчы, потым камандаваў мінамётным узводам, удзельнічаў у вызваленні Румыніі, Венгрыі, Югаславіі, Аўстрыі. У 1947 г. яму ўдалося паступіць і ў 1951-м скончыць Ваенна-юрыдычную акадэмію ў Маскве. У арміі служыў да снежня 1968-га. Рэабілітаваны ў 1969-м. Гэтыя прыклады сведчаць аб тым, як годна паводзіла сябе тая частка беларускай інтэлігенцыі, якая па той ці іншай прычыне не была вынішчана ў 1937–1938-я гг.

Фронт пасунуўся на ўсход, але на акупаванай тэрыторыі ворагі не адчувалі сябе спакойна. Вайна была і тут. У гарадах, сёлах, мястэчках узнікалі падпольныя групы, беларускія лясы засяляліся партызанамі. І ляцелі пад адхон варожыя цягнікі, узрываліся аўтамашыны, масты, прадпрыемствы, перадаваліся за лінію фронту важныя звесткі, здабытыя разведчыкамі.

...Валянцін Таўлай, сувязны атрада імя Катоўскага Баранавіцкага злучэння, кіраваў навагрудскай сеткай спецгрупы «Буравеснік». Па заданні партызанаў перамясціўся ў Навагрудак і ўладкаваўся на службу ў абласную ўправу Беларускай самапомачы загадчыкам аддзела культуры. У верасні 1943 г., вяртаючыся з Вільні, зайшоў пераначаваць да бацькі. Там ён разам з бацькам, мачыхай і сястрой быў арыштаваны. Віленскім сябрам-паэтам удалося дапамагчы Таўлаю вызваліцца з турмы. Бацькоў адправілі ў Асвенцім, дзе яны і загінулі.

Яўген Крамко стварыў маладзёжную падпольную арганізацыю, на аснове якой у жніўні 1942 г. фарміруецца партызанскі атрад. Крамко быў камандзірам роты, пазней – намеснікам камандзіра брыгады па разведцы.

Яўген Курто быў членам дыверсійнай групы ў г. п. Беразіно, потым партызанам атрада імя Жукава брыгады «Штурмавая». У час апошняй блакады цяжка паранены.

Уладзімір Ляўданскі быў сувязным, потым партызанам, з сакавіка 1943-га камісар атрада «Польмя» і рэдактар газеты «Партызан Беларусі».

Уладзімір Карпаў — падпольшчык, потым партызан-разведчык, намеснік камандзіра спецгрупы Мінскага абкама КПБ.

Мікола Садковіч штабам партызанскага руху двойчы засылаўся з кінагрупай у варожы тыл на Гомельшчыну.

Нічыпар Пашкевіч быў камісарам атрада імя Катоўскага на Віцебшчыне і членам рэдкалегіі падпольнай газеты «Чырвоны хлебароб».

Уладзімір Калеснік з першых дзён акупацыі ў камсамольска-маладзёжным падполлі Мірскага раёна Баранавіцкай вобласці. Па заданні падпольнай арганізацыі ўладкаваўся настаўнікам у Некрашэвіцкую школу Мірскага (цяпер Карэліцкага) раёна, арганізаваў там антыфашысцкую групу. З 1942 г. ён сам і яго бацька ў партызанскім атрадзе. Быў падрыўніком у атрадзе імя Чапаева, потым камандзірам узвода атрада «Камсамольскі», нарэшце з лета 1943-га начальнік штаба атрада.

Падпольшчыкі і сувязныя, якім пасля выканання задання ўдавалася ўнікнуць арышту і трапіць у партызанскі атрад, прызнаваліся, што ім у партызанах лягчэй, што тут яны разам з усімі («што ўсім, тое і мне»), а там (у гарнізоне) страшна: арыштуюць і ты з ворагам сам-насам. Катаванні, знявагі, смерць. Такі горкі лёс выпаў на долю шасці пісьменнікаў.

Алесь Дубровіч актыўна ўдзельнічаў у вызваленчым руху яшчэ ў Заходняй Беларусі. У 1933 г. прымаў удзел у першым нелегальным з'ездзе пісьменнікаў. У 1934 г. быў арыштаваны, адбыў два гады ў сумна вядомай віленскай турме на Лукішках. Пасля вызвалення Заходняй Беларусі абраны старшынёй сельсавета. З пачатку Вялікай Айчыннай вайны — падпольшчык. Расстраляны нямецка-фашысцкімі захопнікамі ў снежні 1941 г.

Вера Харужая з верасня 1942 г. узначальвала групу антыфашысцкага падполля ў Віцебску. 13 лістапада 1942-га арыштавана і закатавана ў фашысцкім засценку. Герой Савецкага Саюза, пасмяротна.



Уладзімір Кандрацэня актыўна ўдзельнічаў у сліцкім падполлі. 23 лютага 1943-га па даносе правакатара ўся падпольная група была арыштавана. У. Кандрацэня закатаваны ў фашысцкім засценку. Валодзя Кандрацэня – першае рамантычнае, узнёслае каханне Веры Сямёнаўны Палтаран. «Вось прыехала я дамоў на канікулы, – успамінала яна, сустрэўшыся са мной пасля вайны, – і мама ў мяне праз колькі дзён пытаецца: «Верачка, а ці ёсць жа ў цябе які хлопец харошы?» Я паказала ёй фотаздымак аднаго юнака, а потым Валодзеў. Яна паглядзела і каза пра першы: «Ну, хлопец як хлопец». Потым узяла ў рукі Валодзеў і сказала: «А вось гэты, то да! Твар разумны, вельмі прыгожы, і вочы так добра глядзяць». Не давялося Валодзю сустрэцца з Верай пасля вайны...

Іван Дзенісевіч стварыў у Чэрыкаве антыфашысцкую групу, але 5 чэрвеня 1943 г. яго разам з таварышамі арыштавалі. Мужна паводзіў сябе на допытах, перанёс катаванні і нікога не выдаў. 5 ліпеня 1943 г. быў расстраляны. На кавалачку паперы менш чым за гадзіну да смерці напісаў жонцы: «Бывайце. Няхай мяне не будзе. Але жыццё будзе прадаўжацца, жыццё будзе вельмі добрае, а я яго ўжо не ўбачу...»

Мікола Ільінскі загінуў у мінскім СД у 1943 г.

Рамуальд Зямковіч у 1943 ці 1944 г. загінуў у варшаўскім СД. Іншая версія – у канцлагеры ў Асвенціме.

Новік-Пяюн, паэт, кампазітар, мастак, дырэктар Слонімскага краязнаўчага музея, у чэрвені 1941-га падчас нямецкай бамбёжкі быў паранены. Тым не менш, перамагаючы слабасць і боль, здолеў разам з археолагам, заснавальнікам музея І. Стаброўскім перанесці музейныя экспанаты (а гэта тысячы кніг, дакументаў, прадметаў) на ўскраіну горада і надзейна схаваць у склеп. Стаў партызанскім сувязным, перадаваў у атрад агентурныя звесткі, медыкаменты, паперу. У 1943 г. Новік-Пяюн быў арыштаваны і асуджаны да расстрэлу. Але ў слонімскай турме захварэў на сьпінны тыф. Тады гітлераўцы загадалі палонным дактарам вылечыць хворага. 4 ліпеня 1944 г. Новіка-Пеюна з вялікай групай іншых ахвяр фашысцкага рэжыму лікам 600 чалавек (папярэдне іх усіх вывезлі ў лагер смерці Калдычэва) пагналі на расстрэл.

Новік-Пяюн быў паранены, прыдаўся мёртвым, і гэта выратавала пакутніка. 12 ліпеня разам з партызанамі ён вярнуўся ў разбураны Слонім, узнавіў музей і зноў стаў яго дырэктарам. Здавалася б, усё жахлівае адышло. Здавалася б... У канцы 1944 г. ён быў арыштаваны ўжо сваімі. Ваенны трыбунал асудзіў яго на дзесяць гадоў зняволення. Так Новік-Пяюн апынуўся на Калыме, працаваў лесарубам, шахцёрам і толькі ў 1958 г. быў рэабілітаваны, прыехаў у Мінск. «...З ягоных рук выбівалі пэндзаль, скрыпку, пяро, а ён рабіў дабро паўсколь, дзе толькі мог, там, куды закідваў яго лёс, саграваў людзей цяплом душы, для якой найдаражэйшым скарбам была радзіма – Беларусь», – гаварылася на ўроку, прысвечаным паэту, які праводзіўся ў бібліятэцы Саюза пісьменнікаў у верасні 2001 г. Пасля вызвалення паэт пісаць ужо не мог: нешта «надламалася, назаўжды разбурылася ў душы: ён не мог, не хацеў варушыць мінулае».

Акружэнне, раненне, палон, безнадзейнасць... Многія пісьменнікі прайшлі праз гэта. І вельмі пашанцавала тым, хто даў рады ўцячы, далучыцца да партызанаў. Гэта ўдалося Янку Брылю, Аляксею Карпюку, Сцяпану Александровічу, Міхасю Даніленку, Ціхану Панцюшэнку, Навуму Перкіну. Тры разы (апошні раз паспяхова) уцякаў з палону Міхась Скрыпка...

Ніякія пазнейшыя вайсковыя заслугі не ратавалі былых палонных ад недаверу з боку «органаў». На тэрыторыі Беларусі падазронах было вельмі многа, бадай, кожны другі. Жыў на акупаванай тэрыторыі, да таго ж яшчэ і «заходнік», мае сваякоў за мяжой, быў у палоне і вызвалены амерыканцамі, словам, – хапай, лаві, судзі. Вось як абышліся з Аляксеем Карпюком. Карпюк апынуўся ў пачатку вайны на акупаванай тэрыторыі, са з'яўленнем партызанаў стаў сувязным. У 1942 г. пры выкананні дыверсіі на чыгунцы пад Ваўкавыскам трапіў у палон. Спачатку фашысты трымалі яго ў беластоцкай турме, пасля ў лагеры Штутгарт у Прусіі. У 1943 г. уцякае з лагера, далучаецца да партызанаў. З мясцовай моладзі арганізуе партызанскі атрад і камандуе ім да злучэння з Чырвонай Арміяй. Браў удзел у вызваленні Варшавы, за гераізм на прарыве абароны праціўніка на Одэры ў ліку іншых байцоў

быў прадстаўлены да звання Героя Савецкага Саюза. «Указ аб першых узнагароджаных прыходзіць, мяне чамусьці няма, — піша Карпюк бацькам. І з горыччу тлумачыць: — Хаця чаму здзіўляцца, я ж «заходнік». Людзям зверху падаюся нейкім контррэвалюцыянерам». Так думалася яму, хаця, напэўна, галоўнай прычынай адхілення яго кандыдатуры быў палон. А між тым Карпюк, ужо будучы ў дзеючай арміі ў Германіі, быў двойчы паранены. 30 красавіка 1945 г. ён пісаў бацькам: «26 красавіка ў Берліне каля гадзіны дня паранены ў другі раз. Рана сур'ёзная. Асколак паміж 9 і 10 рэбрамі прабіў ніжнюю частку лёгкага і застраў. 27 зрабілі аперацыю, падшылі лёгкае, стала лягчэй дыхаць... Крыўдна, што ранілі ў апошнія дні вайны. Я ваяваў не для геройства, не для ўзнагарод, а проста ў мяне ў натуры ляжыць, каб не хавацца ў кагосьці за дужай спіной».

Быў у палоне... Гэта кляймо, якое салдат вымушаны быў несці праз усё жыццё. Былы палонны, як бы ён ні апраўдаў сябе вайсковымі падзвігамі пазней, заставаўся чалавекам ніжэйшага гатунку: няхай дзякуе ўжо за тое, што не сядзіць. Гэта ў Амерыцы і ў еўрапейскіх краінах вызваленых з палону сустракалі з павагай і спачуваннем. У нас было інакш. Гэтак звання фільтрацыйныя органы, вядома, былі патрэбныя, але нярэдка сапраўдная фільтрацыя падмянялася самастрахоўкай і кар'ерысцкімі намерамі. У сувязі з гэтым меркаваннем успомніўся адзін эпізод з майго жыцця. Апошнія паўгода да ўз'яднання з Савецкай арміяй я была ўпаўнаважанай асобага аддзела партызанскага атрада «За Отчество». На гэтую пасаду мяне як чалавека з вышэйшай адукацыяй перавялі з разведкі. Разам з начальнікам нас было чацвёрэ. І вось аднойчы, калі мы ўсе сабраліся ў нашай зямлянцы, адзін сказаў: «Ёсць вядомая дылема: сярод дзесяці — адзін правакатар. Часу мала, выявіць канкрэтна, хто з іх, немагчыма. Дык як тут быць: расстраляць усю дзясятку і выратаваць сотні партызанаў ці...» Я ўзвілася: «Што? Страляць невінаватых? А што, калі б сярод іх быў ты сам?» Ён: «Але ж можа загінуць атрад!» І тут сказаў сваё мудрае слова наш начальнік. «Супакойцеся, Ларыса, — звярнуўся ён да мяне. — Я нікога яшчэ без

віны не расстрэльваў. Што за сафістыку вы тут разводзіце, М-н? (Гэта ўжо да майго апанента.) Якога чорта! Нас чатыры асабісты на атрад, у нас ёсць і ў ротах, і ў вёсках, і ў фашысцкіх гарнізонах, нарэшце, свае асведамцелі. І мы будзем невінаватых расстрэльваць? Дык на якое ж ліха такі асобы аддзел?!» Людзей у фільтрацыйных органах хапала, а прафесіяналізму, чалавечнасці, інтуіцыі, нарэшце,— з гэтым было горш. Здаралася, што на бядзе чалавека, які пабыў у палоне, спекулявалі дзеля сваёй выгады. Так, камісар брыгады «Штурмавая» Гляя Мартынавіч Фёдараў уцёк з палону, быў адным з арганізатараў атрада і брыгады. Яго баявыя заслугі перад дзяржавай адзначаны высокімі ўзнагародамі (ордэны Леніна, Чырвонага Сцяга, Чырвонай Зоркі, Айчыннай вайны I ступені, медалі). У мірны час, шчыруючы на ніве народнай асветы, атрымаў тры Ганаровыя граматы Вярхоўнага Савета БССР. Гэты адукаваны, вельмі сумленны чалавек і патрыёт быў не пазбаўлены і літаратурных здольнасцей. Ён паказваў мне напісанья ім успаміны пра партызанскае мінулае. У іх раскажвалася пра баявыя справы атрадаў брыгады, пра асобных партызанаў, хораша гаварылася пра народную падтрымку, і ўсё гэта на канкрэтных прыкладах, і ўсё гэта пра людзей, якіх ён добра ведаў. Я была ўпэўнена, што яго ўспаміны зоймуць сваё, і не апошняе, месца сярод твораў на гэту тэму. Час ішоў. Адноўчы, чытаючы кнігу, толькі намінальна напісаную самім аўтарам (гэта была так званая «літаратурная апрацоўка»), я звярнула ўвагу, што ў ёй ёсць знаёмыя матэрыялы Фёдарава. «Ну чаму ён аддаў іх? Чаму?» — задавала сабе пытанне і не знаходзіла адказу. Пазней высветлілася, што калі Фёдараў сказаў аднаму з былых партызанскіх начальнікаў, што мае намер пісаць успаміны, той падахвоціў: «А як жа, пішы!» Пасля таго як Фёдараў даў яму азнаёміцца з матэрыялам, той, пачытаўшы, сказаў: «Нічога ў цябе не выйдзе. Не забывайся, што ты быў у палоне. Адай гэта мне. Я выкарыстаю». Фёдараў так і зрабіў. А той не пасаромеўся прысвоіць чужую працу.

Вышэй я ўспомніла лёс Сяргея Новіка-Пеюна. Вось яшчэ прыклады. Юльян Сергіевіч, паэт і мастак, трапіў у

палон падчас нападу фашысцкай Германіі на Польшчу. Яго пераганялі з аднаго канцлагера ў другі і нарэшце аддалі баўэру як батрака-нявольніка. З палону быў вызвалены Савецкай арміяй, вярнуўся на родную Маладзечаншчыну, стаў працаваць настаўнікам. У 1946 г. яго бяздоказна арыштоўваюць, і да 1956-га Сергіевіч ізноў пакутуе, цяпер ужо ў савецкіх лагерах Поўначы, Сібіры, Казахстана. Жыццё яго канчаткова зламана. Пасля лагераў літаратурнай дзейнасцю ён ужо не займаўся. Працаваў у калгасе.

Мікола Аўрамчык, праваяваўшы год, зведаў акружэнне, трапіў у палон. Яго прымусілі працаваць на шахтах Рура. Быў вызвалены англічанамі, якія перадалі яго савецкім вайскам. І цяпер ужо свае пасылаюць яго зноў на шахты — у Данбас. Праўда, праз год яго адпусцілі, ён вярнуўся ў Мінск, скончыў філалагічны факультэт (аддзяленне журналістыкі БДУ), і яго паэтычны талент аздабляе беларускую паэзію. У дадзеным выпадку ўсё абышлося адносна добра. Я падкрэслію — адносна. Можна зразумець, што давялося перажыць чалавеку: вельмі балюча ўражвае несправядлівасць.

Тут дарэчы будзе ўспомніць пра юнака, які ў свае 19 гадоў быў у ліку абаронцаў Брэсцкай крэпасці, — Алесь Махнач. У 1941 г. ён скончыў пяхотнае вучылішча, атрымаў званне лейтэнанта і 18 чэрвеня быў прызначаны камандзірам узвода Брэсцкай крэпасці. 22 чэрвеня Алесь Махнач ужо камандзір роты чырвонаармейцаў і камандзіраў па абароне Цэнтральнага вострава крэпасці. 27 чэрвеня яго, цяжкапараненага, гітлераўцы захапілі ў палон. Да 9 красавіка 1944 г. Алесь Махнач пакутаваў у канцлагерах на тэрыторыі Польшчы і Германіі. Выжыў, але на ўсё жыццё застаўся інвалідам, хаця пасля вызвалення доўга лячыўся ў эвакуацыйным і інстытуце хірургіі і аднаўленчай артапедыі. Жыццё толькі пачыналася, а колькі пакут чакала юнака. Вядома, што падзвіг абаронцаў Брэсцкай крэпасці доўгі час замоўчваўся. У 60-я гг. рускі пісьменнік Сяргей Смірноў сваёй кнігай пра герояў Брэсцкай крэпасці, сваімі выступленнямі па радыё і тэлебачанні ўваскрасіў гераічную эпопею яе абароны. Дзякуй Богу, што Алесь Махнач дачакаўся гэтага. Ён памёр зусім нядаўна.

248 пісьменнікаў Беларусі — удзельнікі Вялікай Айчыннай вайны. Франтавікі. Партызаны. Падпольшчыкі.

Так, Іван Навуменка ў свае 16 гадоў спачатку актыўна дзейнічаў у падполлі, прымаў удзел у выданні падпольнай маладзёжнай газеты «За радзіму», уваходзіў у армейскую разведвальна-дыверсійную групу, потым стаў партызанам брыгады імя П. К. Панамарэнкі і нарэшце разам з часцямі Чырвонай Арміі вызваляў ад фашыстаў сваё роднае мястэчка Васілевічы. У 1943-м прызваны ў армію і ваяваў на Ленінградскім і I Украінскім франтах, на Карэльскім перашыйку, ва Усходняй Прусіі і Сілезіі.

Навум Перкін у самым пачатку вайны быў накіраваны на фронт. Камандаваў узводам. Трапіў у акружэнне. Звязаўшыся з партызанамі ў Бранскіх лясах, стаў байцом, камандзірам узвода, начальнікам штаба атрада Рагнэдзінскай партызанскай брыгады, якая ў верасні 1943 г. злучылася з Чырвонай Арміяй. Скончыўшы курсы пры вышэйшай афіцэрскай школе, да канца вайны камандаваў артбатарэяй. Двойчы паранены.

Якуб Усікаў у 1942 г. стаў партызанам атрада Грышына. У чэрвені 1944-га ён ужо ў Чырвонай Арміі. Ваяваў на II Беларускай фронце. Двойчы паранены.

Такім чынам, 248. Загінула 37 — кожны сёмы. Параненых і кантужаных 64 — кожны чацвёрты. Тройчы параненыя: Мікола Ваданосаў, Ілля Клаз, Аляксандр Капусцін, Аляксей Кулакоўскі, Аркадзь Марціновіч, Алесь Савіцкі. Двойчы: Васіль Быкаў, Уладзімір Калеснік, Аляксей Карпюк, Навум Перкін, Аляксей Пысін, Пятро Рунец, Васіль Струмень, Алесь Траяноўскі, Сымон Хурсік. Цяжка параненыя: Сцяпан Александровіч, Мацей Грубіян, Мікола Грынчык, Міхась Ларчанка, Яўген Курто, Андрэй Макаёнак, Барыс Паўлёнак, Аляксей Слесарэнка, Мікола Татур, Канстанцін Цітоў. Вярнуліся з вайны інвалідамі: Вісарыён Гарбук, Аляксандр Коршунаў, Мікола Лупсякоў, Эдуард Валасевіч, Навум Кіслік, Мікола Лобан, Яфім Садоўскі, Марк Смагаровіч, Гаўрыіл Шутэнка.

Андрэю Макаёнку цудам удалося вырвацца з кіпцюроў смерці і пазбегнуць калецтва. Пад канец 1941-га дывізію,

у якой ён служыў, перакінулі ў Крым, і Макаёнак паўгода ўдзельнічаў у жорсткіх баях. У канцы красавіка 1942 г. трапіў у шпіталь. Урачы западозрылі гангрэну і палічылі неабходным ампутаваць ногі. А. Макаёнак, сабраўшы апошнія сілы, стаў пагражаць трафейным пісталетам, ногі свае адстаяў. Як вядома, крымска-феадасійскі дэсант амаль цалкам загінуў. На шчасце, недалёка ад медсанбата, дзе пакутаваў Макаёнак, прызямліўся для запраўкі самалёт, які вывозіў з варожага тылу параненага камандзіра партызанскага атрада. У самалёце аказалася адно свабоднае месца, і ўрачы на яго ўладкавалі будучага драматурга. Больш за чатыры месяцы лячыўся Макаёнак у шпіталях Краснадара і Баку, рваўся на фронт, але раны адкрыліся, і ён быў канчаткова спісаны ў запас.

Былі выпадкі, калі бацькам на сыноў прыходзіла пахаронка, а сыны цудам выжывалі. Так, Васіль Быкаў улетку 1942-га быў прызваны ў Чырвоную Армію. Скончыў Саратаўскае пяхотнае вучылішча і з 1943 г. ваяваў на II і III Украінскіх франтах. Быў двойчы паранены. У 1944-м бацькі атрымалі паведамленне аб тым, што іх сын можна загінуў у баях з нямецка-фашысцкімі захопнікамі пад Кіраваградам. На абеліску пад Кіраваградам пазначана і яго імя. А Васілю Быкаву ўдалося выжыць. Старшым лейтэнантам, камандзірам узвода палкавой артылерыі ён прайшоў Румынію, Балгарыю, Венгрыю, Югаславію, Аўстрыю. Узнагароджаны ордэнамі Леніна, Працоўнага Чырвонага Сцяга, Чырвонай Зоркі, Айчыннай вайны I ступені, медалямі.

Пахаронку атрымалі і бацькі Міколы Грынчыка. Васемнаццацігадовы юнак, апынуўшыся на акупаванай тэрыторыі, настойліва імкнуўся да арганізаванай барацьбы з фашыстамі. Летам 1942 г. удзельнічае ў Слонімскім падполлі. Смела хадзіў на сувязь з перакладчыкам слонімскага гэбітскамісара Эрэна — падпольшчыкам Пытэлем. Штохвілінна рызыкуючы быць арыштаваным, чакаў Пытэля проста ў будынку СС каля дзвярэй у кабінет Эрэна. З сакавіка 1943-га ён сувязны атрада «Савецкая Беларусь» брыгады імя П. К. Панамарэнкі. У ліпені 1944 г. прызваны ў Савецкую армію. Пад Варшавай на пераправе цераз Віслу падчас дэсантнай аперацыі яго накрыла

міна. «На той бок Віслы ён пераправіўся,— расказвае сябра Міколы Грынчыка Алег Лойка,— але тут жа і ўпаў, смяротна паранены. Так, смяротна. Маці ў Быцені ўжо была адаслана, як і маці Васіля Быкава ў Бычкі на Віцебшчыне, пахаронка па сыне. Загінуў смерцю храбрых! Ён, Мікола, аднак, не загінуў, хоць быў у той грудзе мёртвых, пахаронкі на якіх разаслалі». Грынчык так і не даведаўся, як яго знайшлі, як заўважылі, што ён жывы. Ён не памятаў, як яго перавозілі цераз Віслу на Каўказ, дзе ў шпіталі тры месяцы не мог нават успомніць свайго імя і прозвішча. «Аб гэтым ён не вельмі гаварыў, а я не вельмі распытваў, гледзячы на яго скроню, якая пульсавала, не будучы захінёнай частачкай яго чэрапа, выбітага той мінай пад Віслай,— успамінае Лойка.— Па сутнасці, застаўшыся жывым, ён праз усё сваё жыццё хадзіў на ўскрайку бездани: такі безабаронны ён быў з адкрытай пульсацыяй скроні!» Мікола Грынчык узнагароджаны ордэнам Айчыннай вайны I ступені, медалямі.

Анатоль Вялюгін сваім успамінам пра Аляксея Пысіна даў назву «Рэквіём, перапынены тройчы»: «Першы рэквіём — калі прагучаў яму развітальны плач восеньскіх жураўлёў над размяклай глінай валдаіскіх склонаў, // А салдат выжыў, са шпіталя вярнуўся ў строй.

Другі рэквіём пратрубілі яму, скрываўленаму, жураўлі вясенні над разворотым снарадам латгальскім полем. А салдат падняўся, дайшоў да беласыпучых дзюнаў Балтыкі... гвардыі радавы пяці франтоў — Заходні, Калінінградскі, Ленінградскі, Першы і Другі Прыбалтыйскія...»

Гучалі і часам, на шчасце, перапыняліся рэквіёмы і Міколу Грынчыку, і Андрэю Макаёнку, і многім іншым.

Большасці з пералічаных параненых ужо няма сярод нас, адышлі ў нябыт. Дачасна апынуліся там, не дасказаўшы свае сказы, не дапеўшы свае песні. Крывавая вайна ўсё яшчэ жывіцца, знаходзячы ахвяры і праз гады.

Цяпер пра тых, хто загінуў. Яны загінулі смерцю герояў у веку ад 23 да 30 гадоў, загінулі на самых адказных участках франтоў. Называючы іх, буду ўказваць месца і абставіны гібелі, калі яны ўстаноўлены.



1941 год. Леанід Гаўрылаў, механік-вадзіцель танка; Рыгор Суніца (Лынькоў), Уладзімір Рагуцкі, Алесь Пруднікаў, разведчык пры выкананні баявога задання – Карэльская АССР; Мікола Сямашка – пры абароне Оршы; Іван Шапавалаў, ваенны карэспандэнт, – Барысаў; Андрэй Ушакоў – пры пераправе цераз Сож; Міхась Юдэлевіч, Клімент Якаўчык – пад Масквой.

1942 год. Янка Бобрык, Рыгор Жалязняк – пры абароне Ленінграда; Генадзь Шведзік, кулямётчык, – пад Бранскам; Аркадзь Гейнэ, малодшы лейтэнант, камандзір мінамётнай батарэі, – пад Сталінградам; Хвядос Шынклер, малодшы лейтэнант, – пад Сталінградам; Рува Рэйзін, Леў Талалай.

1943 год. Эдуард Галубок, сын Уладзіслава Галубка; Барыс Юфе, Павел Левановіч.

1944 год. Змітрок Астапенка – у Карпатах; Мікола Нікановіч – у Чэхаславакіі; Алесь Мілюць – ва Усходняй Прусіі; Сямён Ляльчук – на III Украінскім фронце; Рыгор Мурашка – на Лагойшчыне падчас блакады.

1945 год. Эля Каган, Аляксей Коршак – ва Усходняй Прусіі; Сяргей Крывец – падчас штурму Гдыні; Уладзімір Ясючэня, малодшы сяржант, узнагароджаны ордэнам Славы III ступені і медалём, – на Одэры (на фронце загінулі і два яго браты). І зусім напярэдадні перамогі – 20 красавіка, у рукапашным баі пад Берлінам, старшы лейтэнант, камандзір узвода ў знішчальным супрацьтанкавым палку Мікола Сурначоў (на фронце загінулі два яго браты: старэйшы – пад Масквой, малодшы – ва Усходняй Прусіі, бацька і старэйшая сястра былі ў партызанах, а малодшая – ваенфельчарам у блакадным Ленінградзе).

Беларускіх пісьменнікаў можна сустрэць на кожным з тагачасных франтоў, на кожным самым адказным і небяспечным участку. Здаецца, няма такога спецыялізаванага падраздзялення, дзе не было б хоць аднаго з іх.

Пагранвойскі – Венямін Рудаў.

Авіяцыя – камандзір эскадрыллі Аляксандр Авецкін; Анатоль Вялюгін, Лявонцій Гаранін, Міхась Калачынскі, Іван Сіўцоў.

Марскі флот — Аляксандр Міронаў, Іван Разанаў, Віктар Трыхманенка. Марская пяхота — Дзмітрый Кавалёў, Віктар Грасцяцкі. Кавалерыя — Рыгор Няхай. Раз'язны паштавік — Яўхім Кохан.

Артылерыя — старшы лейтэнант, камандзір узвода армейскай артылерыі Васіль Быкаў, Іван Грамовіч; камбат Ігнат Дуброўскі, Іван Шамякін; старшы сяржант Майсей Тэйф, Васіль Матэвушаў, камандзір узвода «Кацюш» Іван Новікаў.

Танкавыя і процітанкавыя злучэнні — Леанід Гаўрылаў, Міхась Даніленка, Аркадзь Марціновіч.

Інжынерныя войскі — генерал-маёр Мікалай Аляксееў, Вісарыён Гарбук, Аляксандр Дракахруст.

Сувязь — гвардыі старшы сяржант Барыс Бур'ян, Аляксей Пысін.

Радыст у варажым тыле Мікола Ваданосаў.

Радыёсувязь — Уладзімір Міцкевіч, Уладзімір Юрэвіч.

Радыёлакацыя — Сямён Дорскі.

Начальнік цягніка-друкарні — Мікола Вішнеўскі.

Медыкі — урачы Антон Алешка, Мікола Герасімаў, Анатоль Іваноў, медсёстры Эсфір Гурэвіч, Валянціна Гапава.

Санітарна-хімічная абарона — Георгій Папоў. Ветэрынарная служба — Іван Мяла. Шафёр — Мікола Гарулёў.

Разведка — Якуб Міско, Алесь Пруднікаў, Анатоль Фядосік, Гаўрыіл Шутэнка.

Многія былі палітрукамі, некаторыя супрацоўнічалі ў друку: Аляксей Зарыцкі, Янка Казека, Леанід Прокша, Юрый Рудзько, Сцяпан Сямашка, Лазар Шапіра.

І, безумоўна, большасць несла службу ў стралковых палках: Іван Муравейка, Уладзімір Савіцкі, Алесь Бажко, Мікола Гамолка, Уладзімір Корбан, Захар Бірыла, Аляксей Кулакоўскі, Іван Мележ, Іван Кудраўцаў, Сцяпан Кухараў, Алесь Маркавіч, Максім Лужанін.

Капітулявала фашысцкая Германія. Прагучалі салюты Перамогі. Дайшлі да Берліна Аляксандр Дракахруст, Аляксей Карпюк, Сцяпан Кухараў, Міхась Лазарук, Хаім Мальцінскі, Якуб Міско, Паўлюк Прануза, Іван Сіняўскі, Юрый Багшэвіч.

А на Далёкім Усходзе ішла вайна з Японіяй. І ў падзеях, якія звязаны з ёй, прымалі ўдзел Артур Вольскі, Анатоль Іваноў, Іван Скарынкін. Успамінае Артур Вольскі: «Я цяпер часта думаю пра тое, што такое падзвіг... І прыходжу да высновы, што гэта з цяжкасцю паддаецца вызначэнню... Калі мы ўвосень 1945-га ішлі ў Кітай, у Маньчжурью, то пад горадам Цзямусамі вымушаны былі высадзіць марскі дэсант, таму што армейцы не маглі прайсці, і быў такі агонь, што ад яго дрыжэла зямля. Першым узняўся ў атаку мой сябар, старшыня першай стацыі Коля Галубкоў (я потым пісаў, што ён крыкнуў: «За Родину, за Сталина», але прызнаюся цяпер, што пісаў няпраўду. Ён проста выгукнуў: «Матросы, за мной»). За ім рванулі іншыя, і мы змаглі прайсці. За гэты бой я атрымаў медаль «За баявыя заслугі». А Коля — Героя Савецкага Саюза. Пасмяротна...»

Усе, хто перажыў вайну — ваяваў, пакутаваў на акупаваных ворагам землях, намагаўся з апошніх сіл, працуючы на абарону,— добра памятаюць, як многа ў тых неверагодна цяжкія часы значыла радыё ці друкаванае слова, як жывіла яно веру ў непазбежнасць перамогі, натхняла на падзвігі.

Многія беларускія пісьменнікі працавалі на радыё, супрацоўнічалі ў армейскім і падпольным друку.

Гучалі па радыё, траплялі на старонкі газет, на лістоўкі палымяныя заклікі Янкі Купалы, Якуба Коласа. Успамінаю зараз, як вясной 1943 г. партызанаў нашага атрада «За отечество» спецыяльна пастроілі перад штабам і зачыталі вядомы верш Янкі Купалы «Беларускім партызанам»:

Партызаны, партызаны,  
Беларускія сыны!  
За няволю, за кайданы  
Рэжце гітлераў паганых,  
Каб не ўскрэслі век яны.

У нашым атрадзе былі рускія і грузіны, палякі і ўкраінцы, але кожны ўспрымаў заклік народнага паэта Беларусі як зварот да яго асабіста. Грузін Джон Джгамадзе сказаў мне: «Я слухаў і ўсё зразумеў і адчуваў сябе адным з беларускіх сыноў, да якіх звяртаўся ваш Янка Купала».

24 чэрвеня ў газеце «Правда» быў надрукаваны першы ваенны верш Якуба Коласа «Шалёнага пса — на ланцуг!».

Да зброі, народы раскутай краіны:  
Разбойнік штурмуе наш дом!  
Магутнаю раццю, патокам адзіным  
Абрушым на ворага гром! —

заклікаў паэт. І многія паэты паўтаралі словы «Мы вернемся!», «адпомсцім!», «адбудуем!». Вершы з назвай «Мы вернемся» напісалі Максім Танк і Пятро Глебка. Паэт Антон Бялевіч сведчыць, як усхвалявана ўспрымаў вершы Аркадзя Куляшова Кузьма Чорны. Верш «Ліст з палону» ён паказваў «знаёмым, сябрам і таварышам, прасіў іх чытаць уголас, а сам слухаў, крадком змахваў з векаў слязіны горкай тугі». Верш быў надрукаваны 27 жніўня 1942 г. у газеце «За свабодную Беларусь». Вядомы факт, што яго зачытаў сваім байцам перад боем франтавы камандзір. Пра верш «Над брацкай магілай» Кузьма Чорны, чытаючы яго, гаварыў: «Глядзіце, бомбу прыслаў Куляшоў. Бомбу, напоўненую праз берагі гневам усёй Савецкай Арміі, усяго нашага народа». І дамагаўся, — успамінае А. Бялевіч, — каб яго «надрукавалі і ў беларускіх, і ў маскоўскіх газетах, выдалі асобнай лістоўкай, направілі яе за лінію фронту ў тыл ворага, у партызанскія атрады, у вёскі, сёлы, гарады роднага краю». Гэта верш пра ахвяры, якія забірае бязлітасная вайна, пра стрыманую жалобу і мужнасць:

Там магіла ёсць брацкая  
ў лузе за вёскай Лажыны.  
Там хлапцы беларускія  
чэсна галовы злажылі.  
Мы без слёз іх хаваем,  
памятаем пра свой абавязак.  
Нашы слёзы саромяцца  
мужных вінтовак і касак.  
Засыпаем мы твары  
з вачамі і вуснамі тымі,  
на якіх пацалункі  
дзяцей і жанок не астылі.  
Жвірам сыплем на рукі,  
якія дзяцей тых насілі.  
Жвірам сыплем на ногі,  
якія паўсвету схадзілі.

Ногі просяцца ўстаць,  
яны стомы ў дарозе не чулі,  
ды ўвагналі ў магілу  
іх сілу  
варожыя кулі.

Гэты верш і зараз немагчыма чытаць без душэўнага ўзрушэння.

Патрыярх беларускай літаратуры Кандрат Крапіва, удзельнік Грамадзянскай вайны і вызваленчага паходу ў Заходнюю Беларусь, так характарызуе сваю дзейнасць сатырыка ў гады Вялікай Айчыннай вайны: «Сатырычныя вершы, фельетоны, памфлеты, эпіграмы, подпісы пад карыкатурамі — вось тая сатырычная зброя, якою я па меры маіх сіл наносіў удары ворагу». Кандрат Крапіва і Міхась Чавускі рэдагавалі газету «Раздавім фашысцкую гадзіну». Рэдактарам сатырычнага часопіса «Партызанская дубінка» быў Ілья Гурскі. Пятрусь Броўка супрацоўнічаў у газеце «За Савецкую Беларусь». Якаў Герцовіч рэдагаваў газету «За свабодную Беларусь», літсупрацоўнікам у ёй быў Мікола Вішнеўскі.

Двойчы засылаўся ў варожы тыл штабам партызанскага руху Анатоль Астрэйка. Друкарня слуцкай падпольнай газеты выдала яго зборнік «Слуцкі пояс». Патрыятычным пафасам прасякнуты вершы Максіма Танка. Ён быў на Бранскім фронце, супрацоўнічаў у газеце «За Савецкую Беларусь», якую рэдагаваў Міхась Лынькоў, і ў газеце-плакаце «Раздавім фашысцкую гадзіну». Камісар атрада імя Катоўскага Нічыпар Пашкевіч прымаў удзел у выпуску падпольнай газеты «Чырвоны хлебароб».

Многія пісьменнікі былі ваеннымі карэспандэнтамі. У іх ліку Васіль Вітка і Авяр'ян Дзеружынскі, Ілары Барашка і Васіль Барысенка, Ісідор Бас і Пятро Дудо, Яфім Садоўскі і Іван Васілеўскі, Іван Муравейка і Леанід Прокша, Пятро Прыходзька і Мікалай Яромушкін. Яны ваявалі і жалезнай зброяй, і зброяй слова. У адным з вершаў успамінае факт са сваёй біяграфіі Пятро Прыходзька:

Было ў маім жыцці такое:  
Бы горла мне сціскаў удаў,—  
Я па-над Віслаю-ракою  
Засыпаны зямлёй ляжаў...

Колькі розных небяспек падпільноўвала кожнага з іх! Так, трапна піша Алесь Марціновіч, што «ўласна перажытае, калі яно падпадае пад вызначэнне чагосьці незвычайнага, само па сабе з'ява». Мы не ўсё ведаем пра ўласна перажытае ўдзельнікамі Вялікай Айчыннай вайны. А варта было б ведаць.

Сцяпан Майхровіч быў галоўным рэдактарам Цэнтральнага беларускага радыёвяшчання. З радыё звязаны і Міхась Машара, ён супрацоўнічаў у газетах «Звязда» і «Савецкая Беларусь».

Самаахварна адольвалі віры пакручастай і доўгай ракі, якая вяла да перамогі, беларускія пісьменнікі. У кожнага з іх свой вайсковы лёс, свае цяжкія страты. Мне хацелася хоць раз, хоць мімаходзь назваць кожнага. На жаль, гэта немагчыма. А трэба, каб нашчадкі ведалі пра ўсіх. Павінна быць створана кніга памяці, у якой будзе расказана пра кожнага. Расказана ім самім, яго роднымі, сябрамі. Яна павінна стварацца неабыякавымі людзьмі і на высокім узроўні мастацкасці. Такую кнігу ўключаць у школьныя праграмы, і яна праз гады будзе даваць маладому пакаленню ўзоры самаахварнага патрыятызму і чалавечай годнасці.



---

## Сучаснасць

---

*Уладзімір Гніламёдаў*

**Панарама стылявых пошукаў\***

**Беларуская паэзія 1970—1990-х гг.**

Мастацка-стылявое развіццё беларускай паэзіі ХХ ст. ва ўмовах і пад уздзеяннем уласцівых для гэтага перыяду працэсаў паскоранасці прывяло да расшчаплення яе «эпічнага ствала» на мноства індывідуальных «галінак». У 60—80-я гг. «галінкавыя» стылявыя дамінанты ўзмацняюцца, усё больш аддаляючыся ад агульнага «эпічнага ствала», але не парываючы сувязей з ім. Мастацка-стылявая разнастайнасць сучаснай беларускай паэзіі нясе ў сабе сляды гістарычнага развіцця і традыцый, развіцця паскоранага, сціслага. Яе пранізваюць стылявыя токі, што ідуць ад Ф. Багушэвіча праз творчасць Янкі Купалы, Якуба Коласа, М. Багдановіча, Змітрака Бядулі, а таксама ад фальклору, абумоўліваючы і ўзмацняючы яе сацыяльна-маральнае і эстэтычнае гучанне. Пошукі вядуцца

---

\* Паводле кн.: Гніламёдаў, У. Ад даўніны да сучаснасці: нарыс пра беларускую паэзію / Уладзімір Гніламёдаў.— Мінск : Маст. літ., 2001. С. 150—241.

ў розных кірунках. У паэзіі магчымы самыя розныя шляхі, мастацкія падыходы і рашэнні. Тым больш у наш час, калі ў паэзіі адбываюцца працэсы сінтэтычнага засваення досведу гістарычнага развіцця сусветнага мастацтва слова.

Для беларускай паэзіі нашых дзён вельмі характэрна ўзрастанне асабовага пачатку і ў паэме, і ў лірыцы, што знаходзіць адлюстраванне ў вобразе героя, росце яго ролі ў структуры твора. Стыль якраз і фармуецца праз асобу паэта, яго творчую індывідуальнасць, непаўторныя асаблівасці якой складае талент у сукупнасці з яго духоўна-практычным досведам, ідэйнымі поглядамі і перакананнямі. Вазьміце, напрыклад, творчасць такіх паэтаў, як Максім Танк, А. Куляшоў, П. Панчанка, А. Пысін, А. Разанаў, Л. Дранько-Майсюк. Яны ні ў чым не падобныя адзін на аднаго. У кожнага – свая тэма, вобразы, інтанацыя, свой верш. Можна сцвярджаць, што кожны з іх у пэўным сэнсе вызначыў свой кірунак у развіцці паэзіі. Аднак гэтыя індывідуальныя кірункі нельга разглядаць зусім адасобленымі адзін ад аднаго: іх аб'ядноўваюць стылявыя плыні, у межах якіх і адбываецца актыўнае эстэтычнае ўзаемадзеянне паміж творчымі індывідуальнасцямі. Паэт як мастак не можа адбыцца без іншых мастакоў, без усяго літаратурнага працэсу. Глыбокая думка К. Маркса аб тым, што «індывіды як фізічна, так і духоўна твораць адзін аднаго», дапамагае зразумець узаемаадносіны паміж творчымі індывідуальнасцямі ў літаратурным працэсе. Агульнае, супольнае – у сацыяльнай абумоўленасці індывідуальнага, у тым, што кожнаму пісьменніку даводзіцца ў той ці іншай ступені адказваць на «вечныя» пытанні, звязаныя з жыццём чалавека і грамадства.

Гаворачы пра сучасную паэзію, мы часта за дрэвамі не бачым лесу, а не маючы ўяўлення пра лес, не можам зразумець, што гэта за дрэвы, адкуль яны, якой пароды. Вывучэнне паэзіі павінна весці да больш глыбокага разумення творчай індывідуальнасці паэта, своеасаблівасці яго канцэпцыі жыцця, якая азначае арыгінальную інтэрпрэтацыю такіх агульназначных катэгорый, як гуманізм, патрыятызм, аптымізм, сацыяльны крытыцызм і інш. На жаль, сёння ў нас яшчэ не стае манаграфічных работ, у якіх з дастатковай глыбінёй



аналізавалася б стылявое аблічча кожнага з вядомых беларускіх паэтаў. Затое ёсць шматлікія артыкулы, рэцэнзіі, рассяпаня па перыёдыцы і навуковых выданнях.

Абагульняючы існыя назіранні, можна гаварыць аб наяўнасці — у адпаведнасці з выяўленчым і выразнымі пачаткамі — некалькіх мастацка-стылявых плыняў у сучаснай беларускай паэзіі, з якіх мы выдзелілі б, прынамсі, не менш шасці: *лірычна-апавядальную, рамантычную, публіцыстычную, філасофска-аналітычную, мастацка-сінкрэтычную і ўніверсальна-інтэлектуальную*. Тут быццам бы дзейнічае прынцып дапаўняльнасці: агульны для ўсёй беларускай паэзіі мінулага лірычна-апавядальны стыль (з пэўнымі асабовымі варыянтамі) становіцца ўсяго толькі адной з яе стылявых плыняў, хаця і вельмі пашыранай. Разам з тым апавядальная мастацка-стылявая аснова прысутнічае і ў іншых плынях. Трэба бачыць, аднак, што ў наступных выдзеленых намі стылявых утварэннях, якія ідуць следам за лірычна-публіцыстычнай плыню, узрастае асабова-суб'ектыўны элемент. Мяняецца, адпаведна з гэтым, арганізацыя мастацкай формы — у кірунку большай свабоды і раскаванасці, больш шырокага выкарыстання выяўленчых і выразных сродкаў.

Інакш кажучы, гаворка ідзе пра пашырэнне права паэта на самавыяўленне. І трэба сказаць, што ўстаноўка на самавыяўленне — хоць і не ў аднолькавай ступені — уласціва для ўсіх гэтых вызначаных намі мастацка-стылявых плыняў. Па меры «адалення» ад лірычна-апавядальнага стылю ў бок больш суб'ектыўных стылявых утварэнняў узрастаюць наватарскія тэндэнцыі, раскаванасць мастацкай формы. Разам з тым слабее псіхалагічная напружанасць лірычнага перажывання і, як гэта ні парадасальна, губляе свае індывідуальнажыццёвыя абрысы «вобраз аўтара», знікае лірычны герой.

Напрыклад, у паэзіі А. Разанава — асноўнага прадстаўніка ўніверсальна-інтэлектуальнай плыні — такога больш-менш канкрэтнага героя знайсці даволі цяжка (пра гэта будзе гаворка далей).

Выдзяленне ў сучаснай беларускай паэзіі названых стылявых плыняў, якія складаюць жывую, дынамічную карціну

яе ідэйна-эстэтычнай разнастайнасці, указвае на іх сувязь з адзначанымі вышэй двума стылявымі пачаткамі – аб’ектыўна-выяўленчым і суб’ектыўна-выразным. Мы пастараемся паказаць, што «прысутнасць» гэтых пачаткаў у кожнай плыні выражаецца ў розных суадносінах. Аб’ектыўна-выяўленчы пачатак найбольш адчувальны ў лірычна-апавядальнай паэзіі – у фармаванні наступных (па меры таго як яны ў нас пералічаны) плыняў яго значэнне памяншаецца і павялічваецца роля суб’ектыўна-выразнага фактару. Апошні добра «паказаны» ў філасофска-аналітычнай і мастацка-сінкрэтычнай стылявых плынях, а таксама ва ўніверсальна-інтэлектуальнай.

Зразумела, творчасць асобнага паэта вельмі часта аказваецца шырэй за нейкую адну з выдзеленых плыняў. Возьмем, напрыклад, паэзію Уладзіміра Някляева. Пачынаў ён у рэчывы лірычна-апавядальнай плыні, але з цягам часу ў яго з’явіліся і рамантычныя матывы, і публіцыстычны напал, і філасафічнасць.

Дзесьці ў Крэве, на высокіх могілках,  
У буяні руты і гарквы,  
У зямлі змаганай, ды не зможанай,  
Дзед з бабуляй – тварам да царквы.

Іх жыццё падманамі і звадамі  
Праплыло, як месяц па вадзе.  
І ляжаць Іван з Алімпіядаю...  
Дзе іх душы? Невядома дзе.

У хмурынках тых вунь?.. У тумане?..  
На губе крывінку прыкушу...  
Як твая душа, мой дзед Іване?  
Ці знайшла Алімпіну душу?<sup>1</sup>

*«Аблачынка»*

Аснова верша – лірычна-апавядальная, пра што сведчыць увесь яго вобразна-метафарычны лад. Ёсць тут, аднак, і элементы публіцыстыкі: «Іх жыццё падманамі і звадамі // Праплыло...» Такім праўдзівым і ёмістым мазком характарызуе аўтар жыццё сваіх герояў – Івана і Алімпіяды. І мы разумеем,

---

<sup>1</sup> Някляеў, У. Вынаходцы вятроў.– Мінск, 1979. С. 14.

што гэта адносіцца ўвогуле да людзей ХХ ст., якія шмат нацяпеліся ў сваім жыцці.

Аднак, на жаль, часам апавядальны і публіцыстычны пачаткі ў творчасці паэта супярэчаць адзін аднаму. М. Стральцоў на гэты конт пісаў: «Някляеву варта зрабіць яшчэ нейкі высілак, ад якога, здаецца мне, залежыць і ягонае паэтычнае заўтра. «Ціхмянасць» і «гучнасць» павінны прыйсці да згоды»<sup>1</sup>.

Вядома, не трэба і проціпастаўляць розныя мастацкія пошукі. Часта яны даволі мірна суіснуюць у творчасці аднаго паэта. Тым не менш можна сцвярджаць, што кожная індывідуальнасць генетычна «кіруецца» сваёй, уласцівай ёй творчай дамінантай, мае схільнасць да той ці іншай мастацка-стылявой плыні, да таго ці іншага тыпу верша.

Класічная традыцыя, выключна шматгранная і шматмерная па змесце, па-рознаму адчуваецца ў творчасці П. Броўкі і П. Панчанкі, А. Пысіна і А. Вялюгіна, М. Танка і В. Зуёнкі, Р. Барадуліна і У. Караткевіча, А. Грачанікава і Н. Гілевіча, Я. Янішчыц і Р. Баравіковай, М. Мятліцкага і Л. Галубовіча, В. Шніпа і А. Каско... У кожнага з іх — свой «ямб» і свой «харэй», якія могуць несці значную і ў кожным выпадку розную інтэлектуальную эмацыянальную нагрузку.

### Лірычна-апавядальны стыль

Кожная з адзначаных стылявых плыняў не толькі не замянае выяўленню паэтычнага таленту і не засланяе асобы, але і, наадварот, стымулюе гэтыя працэсы, дае магчымасць паэту вызначыцца з найбольшай паўнатай. Лірычна-апавядальнае рэчышча, бадай што, найшырэйшае ў беларускай паэзіі, якая і сёння не забыла даўняй эпічнай звычкі: лірычны верш будзеца так, што гаворка ў ім ідзе часцей за ўсё не ад першай асобы, а ад трэцяй. Тым самым нібы падкрэсліваецца ўласцівы беларускай лірыцы сюжэтна-навелістычны, у пэўнай меры апавядальны, характар.

---

<sup>1</sup> ЛіМ. 1985. 9 жн.

Пра гэта, безумоўна, сведчыць і росквіт у ёй жанру балады, да якой звяртаюцца многія і многія паэты.

Лірычна-апавядальная стылявая плынь — адна з самых аўтарытэтных у беларускай паэзіі. У яе рэчышчы з поспехам працавала, напрыклад, *Еўдакія Лось* (1929—1977), паэзія якой да гэтага часу хвалюе сваёй арганічнай народнасцю, шчырасцю і непасрэднасцю, праўдай перажытага. Яе кнігі свецяцца яркім святлом самабытнай паэзіі — цёплай і сціплай, як паўночны беларускі пейзаж, мужнай і гераічнай, як гісторыя народа. Яна дастойна паказала ў літаратуры цяжкія пасляваенныя гады. У кнігах Е. Лось пры ўсёй унутранай устаноўцы на інтым выразна відаць сувязь чалавечага лёсу і лёсу народнага. Гэта зліццё стала асноўным зместам яе лірычнага перажывання, асновай творчасці. Адсюль шматмернасць успрымання жыцця, разнастайнасць матываў, вобразаў, настройў. Яе паэзія прасякнута пачуццём гістарызму — стыхійнага і глыбока ўсвядомленага. Сваіх продкаў-крывічоў паэтэса цэніць за працавітасць, захапляецца іх майстэрствам, уменнем будаваць гарады, ствараць жыццё.

Для паэтэсы характэрны спакойны і ўраўнаважаны верш-расказ, споведзь, пейзаж, замалёўка. У гэтым праяўляюцца асаблівасці лірычна-апавядальнага стылю, традыцыйнага для беларускай паэзіі, які сведчыць аб немалых творчых магчымасцях.

Вершы лірычна-апавядальнага характару здольныя несіці ў сабе багаты чалавечы змест, чаруюць сваёй прастатой — і ў вобразе, і ў рытме. Наўрад ці мы памылімся, калі скажам, што «традыцыйная» прастата — адна з характэрных рыс у мастацкім мысленні многіх беларускіх паэтаў, у стылістычным малюнку іх верша. Такая прастата ў яе шчодрай змястоўнасці прыходзіць толькі са сталым мастацкім светаадчуваннем — як заваёва, як доўгачаканы досвед.

Гэта плынь — без перабольшання можна сказаць — у той ці іншай меры адлюстравала творчасць амаль кожнага беларускага паэта ўсіх пакаленняў. Шырока і поўна праявіла яна свае ўласцівасці ў паэзіі *Петруся Броўкі* (1905—1980). У 20—30-я гг. у яго творчасці выявіўся лірычна-экспрэсіўны,

нават «віхраны» пачатак, у 60-я гг. стылявая дамінанта памянлася.

Ты, мая пчолка,  
З табою не ведаю скрухі:

Ты, мая пчолка,  
Гудзіш і гудзіш мне на вуха...<sup>1</sup>

У стылявой тканіне гэтых радкоў спалучыліся і паказ, і расказ, і мелодыя. Успамінаецца даўняе выказванне нямецкага рамантыка А. Шлегеля: «Лірычны верш — гэта музычнае выяўленне душэўных перажыванняў з дапамогай мовы», якое стасуецца да П. Броўкі 60-х гг. Як паэт ён знайшоў сябе ў «спакойным», ураўнаважаным, роўна абазначаным па малюнку вершы-апавяданні, споведзі, пейзажы. Яго кнігі 60-х — пачатку 70-х гг. пераканаўча сведчаць аб тым, што не страцілі свайго значэння празрыстая яснасць верша, напеўнасць і меладычнасць, адкрытасць і задушэўнасць слова.

У вершах П. Броўкі многа ад прыватнага, адзінкавага, мімалётнага. Але важна, што праз прыватнае раскрываецца не толькі тая ці іншая грань душы паэта, але і гістарычная, філасофская глыбіня яго светапогляду.

Калі прыеду ў вёску нашу  
І папрашу ў цябе паесці,—  
Стаўчы мне бульбяную кашу,  
Засквар чым маеш ты, нарэшце.

А ёсць кілбаска — пахваліся,  
Грыбкоў падкінь ты усялякіх,  
Пастаў вялізную мне місу  
Капусты кіслае для смаку.

Падай, як некалі бывала  
(Бо змалку не змяніў я густу),  
Скрылёў з пяток сырога сала  
І хлеба ўкрой, як трэба, лусту<sup>2</sup>.  
*«Калі прыеду»*

---

<sup>1</sup> Броўка, П. А дні ідуць...— Мінск, 1962. С. 50.

<sup>2</sup> Броўка, П. Высокія хвалі.— Мінск, 1962. С. 79.

Душэўнае жыццё праступае ў яго вершах апасродкавана, у «формах самога жыцця» — праз аб'ектывізаваныя вобразы, дэталі і падрабязнасці, цікавыя і змястоўныя, яны набывалі важнае значэнне ў эстэтычнай сістэме паэта. П. Броўка, трэба зазначыць, заўсёды надаваў вялікае значэнне важкай і сакавітай мастацкай дэталі і вылучаўся ў гэтых адносінах добрым густам.

Уласцівыя яго лепшым вершам глыбіня пачуццяў, шчырасць адлюстроўвалі неспакойны, рухомы чалавечы свет іх аўтара. Гэтую своеасабліваць лірызму П. Броўкі заўважыў Ю. Сураўцаў. У сувязі з выхадам зборніка «Сярод чырвоных рабін» ён пісаў у «Літаратурной газете»: «Лірызм Броўкі становіцца ўсё больш глыбокім і ўсё больш тонкім, усё больш сардэчным і, калі можна так сказаць, усё больш дыялектычным». Гэта агульнае меркаванне крытыка дапаўняецца назіраннямі больш канкрэтнымі, але немалаважнымі ў разуменні светаадчування беларускага паэта. «Іншы раз тут сустрэнеш,— працягвае ён,— вершы няпэўнай дзённікавасці, дзе важнае суседнічае з мімалётнасцямі, але ў цэлым гэта адкрытая дзённікавасць ідзе цяпер на карысць лірычнай якасці паэзіі Броўкі, робіць яго слова псіхалагічна ёмістым, чулым і гнуткім»<sup>1</sup>.

«Дзённікавасць» у творчасці П. Броўкі 60—70-х гг. з'ява даволі звычайная для беларускай паэзіі гэтага перыяду. Не ў прыклад мінуламу, калі нярэдка пераважала ўрачыстая патэтычная інтанацыя, цяпер выразней адчуваецца ўстаноўка на самавыяўленне. Адзін верш сваёй танальнасцю, эмацыянальнай настроенасцю, інтанацыяй як бы падтрымлівае другі, у цэлым яны «выпраменьваюць» душэўнае святло чулай і ўспрымальнай чалавечай асобы.

Выразнасць паэтычнай думкі знаходзіць сябе тут у прастаце і даходлівасці мастацкіх вобразаў. Паэзію П. Броўкі, на думку І. Шклярэўскага, характарызаваў «пошук прастаты, пошук натуральных прапорцый зямнога і завоблачнага, надзённага і вечнага. Ненатуральная радасць горш, чым

<sup>1</sup> Лит. газ. 1970. 12 авг.

натуральны смутак. Бо радасць таксама трэба выпакутаваць, гэта значыць перажыць яе двойчы – наяве і ў слове»<sup>1</sup>.

Вершы *Сяргея Грахоўскага* (1913–2002) таксама можна разглядаць як своеасаблівы лірычны дзённік, які, безумоўна, дае ўяўленне пра тое, што трывожыць і хвалюе паэта, аб чым ён думае, запрашаючы ў сведкі і субяседнікі «думнае веча» пражытых гадоў. Аўтар імкнецца вызначыць духоўныя каардынаты чалавека ў свеце.

Магчыма, часам і грашу  
Тварэннем не метафарычным,  
Не надта бойкім і не зычным,  
Але ніколі не схлушу  
І, можа, нечью душу  
Сагрэю хоць не надта новым,  
Але сумленным, шчырым словам,  
Такім, як маці, поле, сонца,  
Як чыстая вада ў палонцы,  
Як вёсны, лета, восень, зімы,  
Як неба нашае Радзімы...<sup>2</sup>

«Навошта я пішу?»

Лірычна-апавядальны стыль – гэта ўраўнаважанасць і стрыманасць у праяўленні пачуццяў, сканцэнтраванасць на перажыванні, устаноўка на дакладнасць і яснасць вобраза, на інтанацыйную шматграннасць. Верш паэтаў – прадстаўнікоў гэтага стылю – не вылучаецца асабліва рэдкімі метафарамі ці параўнаннямі, наўмыснымі арыгінальнымі хадамі. Ён іншы раз здаецца нейкім будзённым, звыклым, крыху аднастайным, калі за аднастайнасць лічыць гэтую схільнасць да простых рытмічных формаў, але ў ім ёсць асаблівае рамантычнае асвятленне, эмацыянальнае пранікненне слова. Усё гэта садзейнічае раскрыццю індыўдуальных адносін паэта да жыцця, якое эстэтычна праяўляецца і ў «неметафарычным» яе ўспрыманні.

«Каб ведаць, што такое шчасце, // Патрэбна гору знаць пану», – сказана ў адным з вершаў С. Грахоўскага, і гэта ўспрымаецца як абгрунтаваны вывад з усяго жыццёвага досве-

<sup>1</sup> Лит. газ. 1969. 16 ліп.

<sup>2</sup> Грахоўскі, С. Кругі надзеі. – Мінск, 1985. С. 46.

ду. Паэт дапамагае нам усвядоміць і захаваць у душы такія каштоўныя рысы чалавечага роду, як дабро, любоў, сумленнасць, спачуванне. Бясспрэчнага поспеху ён дамагаецца там, дзе маральная праблема ўвасоблена ў нейкай дэталі, падрабязнасці з перажытага, з таго, што засталася ў памяці. Хвалююць успаміны пра казённую целагрэйку, якая сагравала яго ў люты сібірскі мароз, і міласэрную сястру, якая дапамагала, чым магла, у цяжкі час (верш «*Душагрэйка*»). А вось радкі пра, здавалася б, звычайны тэлефонны званок:

Дождж шуміць і шуміць па сцяне,  
Вы мой сум і тугу разганіце,  
І калі не забылі мяне,  
Хоць апоўначы ўсё ж пазваніце<sup>1</sup>.  
*«Пазваніце...»*

Па вершах паэта можна меркаваць аб своеасаблівасці яго стылю, мастацкім абліччы, аб больш і менш моцных гранях яго творчасці. Яго лірыка пастаянна развіваецца ў бок адлюстравання дыялектыкі чалавечай душы, узнаўлення рознастайных адценняў яе складанага, эмацыянальна напоўненага жыцця. Штодзённым фактам асабістага жыцця, нават быту ён надае такую ж увагу, як і з'явам сацыяльна-грамадскага быцця.

Лірычна-апавядальная стылістыка, як бачым, не замянае праяўленню паэтычнага тэмпераменту, грамадзянскай пазіцыі. Свабодна і раскавана — у межах лірычна-апавядальнага стылю — адчувала сябе маладая паэтэса *Югенія Янішчыц* (1948–1988). Першая яе кніга «*Снежныя граміцы*» (1970) многіх здзівіла свежасцю, натуральнасцю, непрыдуманасцю пачуццяў. Паэтэса адкрывала свет па-свойму, не пазбягаючы народна-песенных інтанацый, якія праявіліся ў яе даволі арганічна, перадаючы складаную дыялектыку пачуццяў, іх пераходы і адценні. Словам, была сур'ёзная заяўка на цікавы, змястоўны лірычны характар. Знешніх прыкмет часу тут аказалася не так і многа, тым не менш вершы былі вельмі сучасныя паводле гучання, паводле самога паэтычнага ладу.

<sup>1</sup> Грахоўскі, С. Кругі надзеі. С. 45.



Я. Янішчыц — лірык перш за ўсё, цалкам і поўнасцю; у яе вершах прыцягвае магія тону, гуку, музыкі. Аснову яе інтанацыі складаюць музычнасць, напеўнасць радка — матэрыяльнасць, пластычнасць быцця і свету цікаваць яе менш. Дзве вярбы над ракою, ноч, кастры — з верша «Да сустрэчы» — не столькі рэальныя, колькі ўмоўныя, узятыя паэтэсай з народна-песеннай стыхіі. Тое ж самае можна сказаць і аб расе, палын-траве і г. д. Лірызм паэтэсы, асабліва ў першай кнізе, існуе яшчэ як бы па-за сувязю са знешнім светам прадметаў і рэчаў — як іх эмацыянальна-песеннае адлюстраванне, пэўная мелодыя. У першай кнізе такія абставіны не перашкаджалі. Аднак у далейшым неабходна было, каб лірызм утрымліваўся ў самім прадмеце, а не прыносіўся звонку — з іншых стылявых сістэм і паэтык.

Творчае развіццё Я. Янішчыц пайшло па лініі паглыблення рэалістычнага зместу яе лірыкі. Аднак індывідуальны стыль паэтэсы, як і раней, вызначаецца музычнасцю яе верша, некаторай ідэалізацыяй рэчаіснасці, інтымнымі інтанацыямі, схільнасцю да эмацыянальнага «абжывання» свету. Узмацнілася «чуйнасць» паэтэсы да розных падзей і з'яў навакольнага свету, імкненне «сувымераць» з ім маштаб сваёй душы, што відаць у новых зборніках яе вершаў, у цэлым задавальняючых пашырэннем грамадскіх гарызонтаў паэтэсы, грамадзянскасцю выражанай у іх жыццёвай пазіцыі. Аб гэтым сведчыць, скажам, кніга «Ясельда» (1978) з уласцівым ёй чуццём прасторы, якая ўвесь час як бы ўзрастала ў яе лірыцы. Знешне яна здаецца вельмі спакойнай (лірызм яе ніколі не быў вельмі тэмпераментны), але ў зборніку «Ясельда» павялічыліся, на мой погляд, духоўная напоўненасць верша, лірычна-драматычны падтэкст: «Прывяла песня на губах // Ці не таму, што знала страты?» Паэтэса глыбей заглядвае ў чалавечую душу, хінецца да людзей. У яе паэзію ўваходзяць лёсы аднавяскоўцаў.

Я. Янішчыц глыбока і тонка адчувала сваю сувязь з роднай зямлёй, яе гераічнай і драматычнай гісторыяй. Яе лірычная гераіня — жанчына з незалежным складам розуму, моцнай воляй і пяшчотным сэрцам.

Кніга лірыкі Я. Янішчыц «Час кахання і суму» (1984) сведчыла аб тым, што перажыванні паэтэсы ўскладніліся, абагаціліся адчуваннем «пераходаў у жыцці, у пачуццях». Углядаючыся ў добрыя вочы маці, любуючыся мастацтвам сельскіх ткачых, іх яркімі ручнікамі, якія сталі папулярнымі сувенірамі, задумваючыся над каштоўнасцямі народнага жыцця, яна ўзнімаецца да вялікіх, сур'ёзных абагульненняў.

Ды кожны раз баюся я  
Паміж вайной і мірам,  
Каб хата сельская мая  
Не стала сувенірам<sup>1</sup>.

*«Сюды вяртаюся ад скрух...»*

Паэтэса ўмела стварыць такі інтанацыйны вобраз або малюнак, які выклікаў пэўны настрой. Дзеля гэтага нярэдка свядома парушала традыцыйныя памеры, «сцягвала» стапу, танізавала верш, выразна інструментавала радок. І самае галоўнае ў мастацтве Я. Янішчыц — яго народная «аснова», з якой арганічна пераплятаецца сучасны «ўток» — тая паэтычная культура, якая ёй уласціва.

Уважлівая да складанага свету адчуванняў сучаснага чалавека, яна, як і Е. Лось, востра перажывала за лёс спрадвечных духоўных каштоўнасцей народнага жыцця, якое паэтэса добра ведала з уласнага досведу. Аднак, вядома, нягледзячы на агульнасць лірычна-апавядальнай стылявой дамінанты, мастацкія індывідуальнасці Я. Янішчыц і Е. Лось арыгінальна непаўторныя, самастойныя.

Духоўна-эмацыянальны свет сучаснай жанчыны шырока і шматстайна раскрыўся ў апошняй прыжыццёвай кнізе Я. Янішчыц «Каліна зімы» (1987). Гэта кніга лірыкі, шчырай, глыбокай, сардэчнай, у якую, аднак, шырока ўліваецца публіцыстычны струмень. Ёсць, на маю думку, падставы гаварыць пра ўплыў П. Панчанкі. Я. Янішчыц блізкая яму — сваёй грамадзянскасцю, сацыяльна-публіцыстычнай скіраванасцю творчасці, якія, напрыклад, складаюць змест яе твора пад назвай «Зорная паэма» (1985). Там ёсць нямала адкрыта

---

<sup>1</sup> Янішчыц, Я. Пара любові і жалю.— Мінск, 1983. С. 21.

публіцыстычных, вострых радкоў, якія робяць гонар сумленню паэта.

Прагне зямелька пляча абароннага,  
Просіць за бульбу, за лён і траву.  
Грэшна вініць мне кагосьці старонняга,  
Бо і сама без выгод не жыву!  
Сэрца ў бянтэжным адчаі зайшлося.  
(Мушу радкі прыгадаць!),  
Толькі Анэткам маім і Антосям  
Часу нямашка чытаць<sup>1</sup>.

Дарэчы, апошнім часам Я. Янішчыц пісала і прозу. Яе нарысы «Людзі мы розныя» і іншыя, прывечаныя сучаснай вёсцы, перасыпаны надзвычай трапнымі назіраннямі, заўвагамі і вельмі непасрэднымі замалёўкамі. Героі іх – людзі з самавітымі, эпічна ўгрунтаванымі характарамі, што сведчыць пра не абы-якія апавядальніцкія магчымасці аўтара.

Калі мы закранулі так званую жаночую лірыку, то хочацца сказаць і пра некаторых іншых паэтэс розных пакаленняў. *Данута Бічэль-Загнетава* (н. у 1938 г.) – з пакалення «шасцідзясятнікаў». З самага пачатку яна звярнула на сябе ўвагу сваёй ураўнаважанай і ўнутрана гарманізаванай паэтычнай мовай. Гэта даверлівая размова з чытачом пра месца чалавека ў жыцці, імкненне раскрыць свет яго духоўных каштоўнасцей, хараство маральных ідэалаў. Яе вершам уласцівы тонкае майстэрства паэтычнай ідэалізацыі, дар адухаўляць рухі чалавечай душы, простыя і ясныя пачуцці.

Перасыпаю сонечны пясок,  
вучуся простаі шчырасці  
ў Купалы.  
На кросенцах,  
дзе гукі не ступалі,  
сную, не дыхаючы, паясок<sup>2</sup>.

*«Перасытаю сонечны пясок...»*

Творчасць паэтэсы прасякнута пачуццём глыбокага патрыятызму, грамадзянскасцю, любоўю да чалавека працы, ставіць актуальныя маральна-этычныя праблемы. Развіва-

<sup>1</sup> Янішчыц, Я. Каліна зімы.– Мінск, 1987. С. 71.

<sup>2</sup> Бічэль-Загнетава, Д. Ты – гэта ты.– Мінск, 1976. С. 45.

ючыся ў рэчышчы народна-паэтычных традыцый, яе паэзія вызначаецца яскравай вобразнасцю, багаццем мовы, шчырасцю і эмацыянальнасцю.

У дачыненні да Д. Бічэль-Загнетавай хочацца адзначыць плыннасць верша, працягласць радка, пластыку і канкрэтнасць, творчы зварот да фальклорных жанраў і сродкаў выяўлення.

Тут грудочак ціхага прыпыну,  
Шчырага вяртання ў забыццё.  
Татачка, нашто мяне пакінуў  
На такое светлае жыццё?  
Люд вакол прыветлівы, харошы.  
Многа буду цешыцца яшчэ.  
Прытулюся да агароджы —  
Не прывыкну без тваіх плячэй<sup>1</sup>.

«Тут грудочак ціхага прыпыну...»

У яе вершах знаходзім і непасрэднасць шчырага пачуцця, і філасафічнасць, якія праяўляюцца праз рэалістычную канкрэтнасць. На апошняй хацелася б спыніцца асобна. Канкрэтнасць у Д. Бічэль-Загнетавай (лірычная сітуацыя, дэталі, прадметны свет, падрабязнасці) таму рэалістычная, што звязана з асабістым жыццёвым досведам паэтэсы, якая выступае ад імя многіх пакаленняў сваіх продкаў. Адсюль сувязь з фальклорам. Аднак кантакт з вуснай народнай творчасцю не скоўвае яе, а якраз адкрывае шырэйшы шлях да паэтычнага пранікнення ў сучаснасць. Гэта не стылізацыя пад фальклор, тут прысутнічае ўсвядомлены, мэтанакіраваны адбор выяўленчых сродкаў з тых, якія выпрацаваны ў фальклоры і ў літаратуры.

Жанчыне, як вядома, гістарычна ўласціва глыбінная духоўна-псіхалагічная родавая ўстойлівасць. Беларускія паэтэсы выступаюць ахоўніцамі народных традыцый, у гэтым пераконвае і паэзія *Раісы Баравіковай* (н. у 1947 г.).

Дзе жніво маё? — Поле не жтата,  
томіць вочы зялёны загон.  
Скажа восень, чым буду багата,  
мне б хапіла і жменькі з яго...

<sup>1</sup> Бічэль-Загнетава, Д. Дзе ходзяць басанож.— Мінск, 1983. С. 43.

Каб было прад людзьмі не ганебна,  
моцна веру ў жыцці аднаму:  
мне дажаць сваё поле патрэбна,  
каб было з чаго сеяць яму...<sup>1</sup>

*«За жнівом надыходзяць дажынкі...»*

У яе паэзіі гарманічна ўзаемадзейнічаюць традыцыйна-народная вясковая свядомасць і індывідуальна-асабовая. Р. Баравікова — тонкі лірык. Шмат увагі надае асабовай, інтымнай тэме, вершам пра каханне, у якіх чалавек выпрабоўваецца на вернасць, чэснасць, высакароднасць. Творам паэтэсы ўласцівы значнасць мастацкіх абагульненняў, глыбокі псіхалагічны падтэкст, гістарызм вобразнага мыслення, што знаходзіць адпаведнае стылявое выяўленне ў простым, непадманным слове.

У гэтым жа радзе прадстаўніца наступнага пакалення — *Соф'я Шах* (н. у 1947 г.). Яе лірычная гераіня — з высокім болевым парогам. Яна ставіць перад сабой (і перад намі) хвалючыя пытанні маральнага зместу, запрашае да роздуму.

Не збожжам там, у полі за сямом, —  
гарчак-трава зямельку заглушыла.  
Пакінуты, дзічэе родны дом,  
і тыкаецца ліпа ў дах тужліва.  
Ды драпае аслепае акно —  
нібыта абудзіць яшчэ спрабуе  
пагаслае далёкае святло  
і голас, што ніколі не пачую...

Гарката роздуму паэтэсы адпавядае праўдзе жыцця, аб'ектыўнай існасці тых працэсаў і падзей, якія маюць месца сёння, асабліва на вёсцы. Паэзіі С. Шах уласцівы яскрава выяўлены спавядальны характар, што дае ёй магчымасць праўдзіва раскрыць дыялектыку ўнутранага жыцця сучаснага чалавека, свет яго думак і эмоцый. У яе вершах чуецца тонкая лірычная мелодыя, якая робіць размову з чытачом яшчэ больш даверлівай.

На прыкладзе творчасці П. Броўкі, Е. Лось, Я. Янішчыц, Д. Бічэль-Загнетавай, Р. Баравіковай, С. Шах відаць, што ў

---

<sup>1</sup> Баравікова, Р. Адгукніся голасам жалейкі.— Мінск, 1984. С. 4.

фармаванні стылявога аблічча паэзіі актыўны ўдзел прымае пэўны тып верша. У самым агульным плане даследчыкі выдзяляюць паводле рытмічных уласцівасцей два тыпы верша: сабраны і свабодны. Першы звязаны з далейшым развіццём класічных традыцый, напеўнасці, музычнасці. Другі абапіраецца на разнастайныя магчымасці верлібра, прайзаізацыі.

Паэзія Е. Лось і іншых прыгаданых паэтэс пры ўсёй разнастайнасці рытмікі выяўляе схільнасць да першага тыпу верша, які грунтуецца на музычна-песеннай аснове. Гэты ж тып верша ў многім выкарыстоўваецца і прадстаўнікамі іншых, вызначаных намі стылявых плыняў.

Своеасаблівае адраджэнне і ўзмацненне лірычна-апавадальнай плыні ў беларускай паэзіі прыпадае на ўзмежжа 60–70-х гг. Захапленне эксперыментатарствам у гэты час адыходзіць на задні план (як, дарэчы, і ў 20-х гг.). Паэзія, па назіраннях крытыкі, «стала цішэй». З’явілася нават вызначэнне — «ціхая паэзія». Пры ўсёй яго ўмоўнасці гэта цэлы кірунак у сучаснай паэзіі, які можа пахваліцца такімі імёнамі, як Аляксей Прасолаў, Мікалай Рубцоў, Уладзімір Сокалаў, Анатоль Жыгулін, Станіслаў Куняеў і іншыя, чые творы сведчаць аб жыццяздольнасці класічнай паэтыкі XIX ст. У беларускай паэзіі гэты кірунак развіваецца ў рамках лірычна-апавадальнага стылявога цячэння. «Ціхасць» — характэрная фармальна-стылявая (калі памятаць, што форма змястоўная) рыса паэзіі *Анатоля Грачанікава* (1938–1991), якому экспрэсія мала ўласціва або зусім не ўласціва. «Давай жа, агеньчык, пабудзем адны // З сваёю нявечнаю доляй». Ён сузіральна-спакойны, яго вобразнасць не пазбаўлена пластычнасці.

Раздумваючы над жыццём, паэт звяртае погляд да роднай вёскі:

Нахмурыла хата чало,  
Цяпер яна нібы чужая.  
Маё гаманкое сяло  
Маўкліва мяне сустракае...

Як цяжка вяртацца дамоў,  
Як вусцішна робіцца ў хаце,

Калі ты дажыў да грудкоў,  
Спачылі дзе бацька і маці...<sup>1</sup>

«Нахмурыла хата чало...»

У вершы А. Грачанікава гарманічна ўзаемадзеінічаюць думка і эмоцыя — адно вядзе за сабой другое. Свет паэта пры ўсёй канкрэтнасці і будзённасці сваіх рэалій не выглядае адназначным. Яму ўласцівы паўната і праўдзівасць асабіста перажытага, тонкі псіхалагічны малюнак, жывое адчуванне прыроды.

Лірычна-апавядальны тон яго паэзіі звязаны з натуральнасцю, нязмушанасцю радка, яго жыццёвай канкрэтнасцю, пластычнасцю дэталей, неспешлівасцю і выверанасцю інтанацыі.

Духоўная актыўнасць А. Грачанікава як паэта праяўлялася вельмі разнастайна. Часам немагчыма нават было вызначыць тэму верша — паэт імкнуўся да ўсебаковага і глыбокага ахопу рэчаіснасці, якая знаходзіла адбітак у яго лірычным перажыванні, у ёмістым, багатым на эстэтычныя адценні слове. З'явілася адчуванне ўнутранай тэмы, якая ішла з глыбіні асабістага досведу, неаддзельная ад часу.

Пад знакам шчасця і бяды  
Так жыць на свеце трэба,  
Нічым каб не зняславіў ты  
Людзей, зямлю і неба.

Ва ўнутранай тэме знаходзіць адлюстраванне лёс паэта і тая задача, якую ён перад сабой ставіць і якая можа быць рэалізавана на шляхах актыўнага самавыяўлення, самараскрыцця асобы, скарачэння дыстанцыі паміж лірычным героём і аўтарам.

А. Грачанікаў напісаў такія радкі:

Вучылі ўсіх,  
Як трэба жыць,  
Людзей карміць,  
Дзяцей лячыць...

І трэба ж так дажыцца:

<sup>1</sup> Грачанікаў, А. Я вас люблю.— Мінск, 1986. С. 16.

Як нам самім карміцца,  
Як нам самім лячыцца?<sup>1</sup>

Лірыка А. Грачанікава ў апошні перыяд жыцця паэта ўбірала ў сябе ноткі і адкрытай публіцыстычнасці, непакою.

Адзін з найвыдатнейшых вершаў 80-х гг.— «Маміна хустка» *Сяргея Законнікава* (н. у 1946 г.). Як шмат можна сказаць праз звычайныя дэталі, падрабязнасці, успаміны, калі яны сагрэты шчырай любоўю!

Пахне яна клапатлівай спякотаі,  
песняй пчалы,  
сырадоем духмяным,  
спрэчкай спрадвечнаю  
бульбы з асотам  
і мурагом,  
што ў сяннік напіханы.  
Пахне яна залатой павуцінкай,  
хрумсткай антонаўкай,  
роснаю пожняй,  
ржэўнікам шэрым,  
счарнелым націннем,  
голсам выраю ў небе трывожным.  
Пахне яна маладзенькім марозам,  
дранікам,  
што на патэльні пячэцца.  
Пахне яна нечым родным і розным.  
Як прытулюся — аж зойдзецца сэрца.  
Мы вырастаем марудна і хутка...  
Пахне маленствам маміна хустка<sup>2</sup>.

Верш гучыць па-сучаснаму, праблемна, але вырас ён з усёй папярэдняй творчасці паэта, вернасці тым каштоўнасцям народнага жыцця, якія паэт сцвярджаў, пачынаючы з самых першых кніг.

Чарам аўтарскай інтанацыі вабіць *Леанід Галубовіч* (н. у 1950 г.) — у яго вершах шмат дабыні і даверу. Часам яны нагадваюць дзённік паэта, у якім раскрываюцца духоўны свет нашага сучасніка, яго мараль і чалавечая свядомасць. Аўтар смела закранае самыя надзённыя праблемы часу і сённяшняга грамадства, і гэта станоўча ўплывае на лірычны голас

<sup>1</sup> ЛіМ. 1990. 30 сак.

<sup>2</sup> Анталогія беларускай паэзіі: У 3 т. Т. 3. С. 432.



паэта, робіць яго паўнагучным і багатым на эмацыянальныя адценні. У першай кнізе «Таемнасць агню» ён пісаў:

...Цяпло і холад, цемра і святло  
Прадоўжаць круг заведама вячысты.  
О, хоць бы тое квеценню ўзышло,  
Што выстыла і высталяла чыстым<sup>1</sup>.

У яго свая паэтыка, свой мастацкі «арсенал». Гэта паэт раскаванага стылю, пераважна размоўна-інтанацыйнага ладу, «вуснай» рытмамелодыкі. Ён валодае гнуткай, пластычнай інтанацыйай, здольнай перадаць прастату і складанасць думкі, тонка яе акцэнтаваць, данесці само дыханне часу. Усё гэта павялічвае адчуванне непаўторнасці творчай індывідуальнасці мастака, яго арыгінальнасці.

«Інтымная лірыка наогул удаецца Л. Галубовічу, — пісала В. Русілка ў рэцэнзіі на яго зборнік «Сповідзь бяссоннай душы», — як паэту шчырага і паўнакроўнага пачуцця»<sup>2</sup>. Вершы Л. Галубовіча адлюстроўваюць розныя душэўныя станы, перажыванья паэтам. Тонкі лірык, ён адначасова і тэмпераментны выкрывальнік сацыяльных і маральных заган нашага грамадства. Апавядальнасць, як сведчыць практыка, не прырэчыць актывізацыі думкі, а з ёю і развіццю філасофскага пачатку.

Нам рана ставіць свечку па былому.  
Вялікі грэх той тлумны час клясці.  
Нібы пры маці — дзіцяню малому,  
Мне пры табе, мінулае, ісці.

О, як душа бяздзейсна задубела!  
І як атрутны доўга сходзіць хмель...  
«Давай! Дадзім! Навалімся! Наспела!»  
Той крык, бы Анатоля з канпель.

Так захламілі лозунгамі шлях —  
З-за транспарантаў свету ўжо не бачна.  
Глядзі: гультай. А як шыкуе смачна!  
Трыбун гудзе, нібы пад ветрам гляк...<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Галубовіч, Л. Таемнасць агню.— Мінск, 1984. С. 13.

<sup>2</sup> ЛіМ. 1990. 6 крас.

<sup>3</sup> ЛіМ. 1989. 17 лют.

## Рамантычны стыль

Лірычна-апавадальная плынь у сучаснай беларускай паэзіі, як ужо адзначалася, вытокамі сваімі і традыцыямі глыбока звязана з працэсам гістарычнага станаўлення ідэйна-эстэтычных «параметраў» беларускай літаратуры. Нешта падобнае можна сказаць і аб другой адзначанай стылявой плыні — рамантычнай. Пагодзімся з меркаваннем І. Я. Навуменкі аб тым, што «лірычная паэзія заўсёды нясе ў сабе зарад рамантызму, які афарбоўвае навакольны свет у характэрныя рамантычныя тоны»<sup>1</sup>. Але ў дадзеным выпадку размова ідзе аб чымсьці іншым — аб уласна рамантычнай паэзіі з уласцівым ёй тыпам лірычнага абагульнення, асабліва скіраваным да ідэалу.

Паэты-рамантыкі востра адчуваюць свой духоўны канфлікт з навакольным светам, балюча перажываюць недасканаласць. Праўда, варта яшчэ раз напаміць, што сёння мы маем справу хутчэй за ўсё з рэшткамі рамантызму, які нельга лічыць асобным метадам творчасці. Гаворка, відаць, павінна ісці найбольш пра рамантычныя прыёмы, прыдатныя для таго, каб перадаваць адпаведныя настроі сучаснай эпохі, фармаваць светаўспрыманне чалавека нашых дзён.

Калі лірычна-апавадальная плынь вытокамі сваімі звязана з коласаўска-багдановічаўскім пачаткам, то рамантычная мае сваіх папярэднікаў у асобе Янкі Купалы і ўсяго беларускага «неарамантызму» першых дзесяцігоддзяў XX ст. У сучаснай беларускай паэзіі адным з вядучых прадстаўнікоў гэтага стылявога пласта з'яўляўся *Уладзімір Караткевіч* (1930–1984), творчасць якога апладняла вострае пачуццё духоўнай сувязі з Бацькаўшчынай, адчуванне адказнасці за спадчыну, за пераемнасць і развіццё традыцый. Галоўнае месца займалі тут гісторыя, рамантычна-ідэалізаваны вобраз «вечнай Радзімы», які бачыўся яму і ў беларускім пейзажы, і ў помніках мастацтва і архітэктуры, і ў жывым абліччы народа. Страсны, зацікаўлены погляд у гісторыю рабіў яго творы жываю з'яваю сучаснасці. Ужо першыя кнігі засведчылі, што

<sup>1</sup> Навуменка, І. Я. Янка Купала // Духоўны воблік героя.— Мінск, 1967. С. 31.

гэта глыбока самабытны паэт са сваім успрыняццем свету, сваім непаўторным стылем, сваім паэтычным поглядам на рэчаіснасць, праўдзівы і чалавечны.

Пералескі. Бярозы вісяць над старыцамі.  
Над ярамі, над парнай ракою імгла.  
Чырвань вечара на самотных званіцах,  
На каменных бялеючых мякка лягла.  
Спачывае зямля пад гусцеючым ценем,  
Мірна нюхае горкі пах травяны,  
Як аратай, што звесіў рукі з каленяў  
І бяздумна сядзіць у канцы баразны<sup>1</sup>.

*«Пералескі. Бярозы вісяць над старыцамі...»*

Уласцівае ранняя лірыцы юнацка-рамантычнае, крыху аддаленае ад нашага часу ўспрыманне свету паступова становіцца больш разнастайным, дапаўняецца і спалучаецца з лірычна-пранікнёным і па-філасофску заглыбленым асэнсаваннем сацыяльна-маральных з'яў сучаснасці.

У. Караткевіча глыбока хвалявалі сучаснасць, гісторыя і будучыня — суадносіны імгненнага і вечнага, асабістага і ўсеагульнага, побыту і быцця. У яго яркіх, метафарычных вершах і паэмах знайшлі ўвасабленне рэалістычныя і рамантычныя рысы з перавагай рамантызму, духоўнага пачатку. У аснове яго паэзіі ляжала здольнасць і жаданне суадносіць сябе, свой народ з іншымі людзьмі, светам.

Трэба мець на ўвазе, што асоба паводле свайго сацыяльна-грамадскага, маральнага нападнення шырэй індывідуальнасці. Гэта асабліва ўласціва рамантызму. У. Караткевіч ставіў перад сабой каласальныя творчыя задачы — «заданне неба», як казаў у такіх выпадках Л. Лявонаў. Яго даводзіцца выконваць напружаннем усіх душэўных сіл, на якія толькі і можа быць здольны сапраўдны мастак. Паэт імкнуўся ўвасобіць у слове тытанічны змест. Ён быццам бы спецыяльна адбіраў найбольш важкія, выпукленыя, як бы аб'ёмныя словы.

Дзе мой край?  
Там, дзе людзі ніколі не будуць рабамі,  
Што за поліўку носяць яrho ў безнадзейнай турме,

---

<sup>1</sup> Караткевіч, У. Зб. тв.: У 8 т. Т. 1.— Мінск, 1987. С. 76.

Дзе асілкі-хлапцы маладымі ўзрастаюць дубамі,  
А мужчыны як скалы — ударыш, і зломіцца меч<sup>1</sup>.

У параўнанні з лірычна-апавядальнай плыню тут назіраем значна вышэйшую ступень інтэнсіўнасці перажывання. Паэт-рамантык пераўзнаўляе рэчаіснасць у адпаведнасці з узвышана-рамантычным ідэалам, і гэта ў многім вызначыла спецыфіку вобразнасці і характар моўных сродкаў, якія выражаюць драматызм і экспрэсію паэтычнай мовы. Яго вершы характэрны востры метафарызм, па-прамоўніцку напружаная інтанацыя. У той жа час ён дакладны і выразны.

Паэзія праяўляецца тут не проста як частка душы чалавека — у ёй знаходзяць выражэнне ўсё яго жыццё і лёс, уяўленні пра дабро і зло, зразумелыя ў іх сацыяльна-духоўным, анталагічным змесце. З гэтага пункту гледжання рамантычны герой У. Караткевіча — збіральна-абагульнены вобраз, даволі свабодна, апасродкавана звязаны з асабістай біяграфіяй паэта, канкрэтнымі падрабязнасцямі яго жыцця. У той жа час яго рамантызм, уласцівая яму чысціня маральнага пачуцця, маштаб асобы не процістаяць рэальнаму свету радасцей і трывог сучаснага чалавека. Хутчэй наадварот, яго паэзія жывая гэтымі радасцямі і трывогамі.

Нікога, напэўна, не пакінуў раўнадушным апошні яго зборнік — «Быў. Ёсць. Буду», які сведчыць, што як паэт У. Караткевіч заўсёды думаў пра вялікае, духоўна значнае. «Радзіма. Народ. Мова. Жыццё. Справядлівасць. Любоў. Вайна і мір. Якія яшчэ тэмы могуць быць больш вострымі і больш важнымі для паэзіі», — гэтак пісаў Я. Сіпакоў якраз у дачыненні да зборніка «Быў. Ёсць. Буду»<sup>2</sup>. Не кожны, вядома, здольны падняць гэтую праблему. Патрэбен адпаведны маштаб асобы. У Караткевіча такі маштаб быў, і паэт пісаў свой лёс. Таму яго верш гучыць гранічна шчыра і праўдзіва.

Праваслаўны або каталіцкі,  
Ці які там твой будзе парог,—  
Яе разам з матчынай цыцкаю  
Даў табе ў твае вусны Бог.

<sup>1</sup> Караткевіч, У. 36. тв.: У 8 т. Т. 1.— Мінск, 1987. С. 136.

<sup>2</sup> ЛіМ. 1986. 5 верас.

Пі і ведай: гіне ў пракляццях  
І з дзярма павек не ўстае  
Той, хто выплюнуў цыцку маці  
Або злосна ўкусіў яе.  
І на іншых вяршынях суровых  
(Вера! Роўнасць! Свабода! Край!)  
Ты струменьчык матчынай мовы,  
Быццам маці, не забывай!

«Мова»

Такія вершы дапамагаюць духоўнаму самавызначэнню сучасніка.

Рамантычная плынь у беларускай паэзіі прадстаўлена не адным У. Караткевічам. У многім яна жывіць таксама творчасць Ніла Гілевіча (н. у 1931 г.), нягледзячы на агульны эпічна-апакаліпсічны грунт яго паэзіі. Вельмі часта ў гэтай паэзіі бяруць слова гісторыя, паданне, памяць. Паэту, відаць, добра вядома, што там, дзе забываецца гісторыя, ствараецца вакуум — чалавеку ў ім цяжка, як у пустыні. Інтэрэсы сённяшняга дня ён імкнецца звязаць з мінулым і будучыняй, адсюль мэтанакіраванасць памяці.

Рамантычнае светаўспрыманне адчуваецца і ў Гілевічавых песнях, у якіх адбіліся непасрэдня перажыванні лірычнага героя. Напрыклад, у шырокавядомай песні «Вы шуміце, бярозы».

А я лягу-прылягу  
Край гасцінца старога,  
Галавой на пагорак,  
На высокі курган,  
А стамлёныя рукі  
Вольна ўшыркі раскіну,  
А нагамі ў даліну —  
Хай накрые туман...<sup>2</sup>

Помніцца, некалі крытыка суро́ва дакарала аўтара за гэты верш: даніна, маўляў, архаічнаму, дапато́пнаму рамантызму, тое, што адбываецца ў ім,— адбываецца па-за часам, сярод выдуманых умоўных абставін. Прызнацца, у нечым я быў згодны з крытыкай, але — дзіўная рэч — верш мне падабаўся.

<sup>1</sup> Караткевіч, У. Быў. Ёсць. Буду.— Мінск, 1986. С. 35.

<sup>2</sup> Гілевіч, Н. Повазь.— Мінск, 1987. С. 79.

Прайшоў час, і цяпер я разумею чаму. Таму што гэты верш-песня — адлюстраванне нашага гістарычнага краявіду, усяго прыроднага ландшафту, самога вобраза Беларусі. Шум бяроз, іх «напеў векавы», стары гасцінец, высокі курган, стамлёныя рукі — усё гэта шмат гаворыць чалавечаму сэрцу. Пра якія ўмоўныя абставіны можа ісці гаворка?! Само лірычнае пачуццё пранізана рамантычным гістарызмам.

Духоўны воблік паэзіі Н. Гілевіча вызначаецца высокім узроўнем грамадзянскай свядомасці і творчай актыўнасці, развітым пачуццём адказнасці за тое, што адбываецца ў жыцці, арыентацыяй на народныя эстэтычныя ўяўленні і мастацкія каштоўнасці. У цэнтры ўвагі паэта — чалавек працы, яго зямныя турботы і клопаты. Гаворка ідзе пра маральныя якасці асобы, пра месца чалавека ў жыцці, пра яго адносіны да грамадскага абавязку. Узвышана-рамантычная стылістыка спалучаецца ў яго творах з рэалістычна дакладным узнёўленнем жыцця, увагай да шматлікіх чалавечых перажыванняў, выкарыстаннем традыцыйных і наватарскіх вобразна-выяўленчых сродкаў.

Рамантызм Н. Гілевіча асабліва плённы тады, калі ён грунтуецца на рэальнай аснове чалавечых перажыванняў. У гэтым, відаць, заключаецца прывабнасць верша пад назвай «Жыта, сосны і валуны», у якім ёсць неабходныя ў паэзіі шырокі погляд на свет, арганічнасць думкі і эмоцыі, здольнасць да глыбокага лірычнага перажывання.

Дзе па роднай зямлі ні крочыў —  
Скрозь — ад Прыпяці да Дзвіны —  
Перш за ўсё мне ласкалі вочы  
Жыта, сосны і валуны.

Дзе ў далёкіх маіх вандроўках  
Я ні сніў аб Радзіме сны —  
Паўставалі ў іх зноў і зноўку:  
Жыта, сосны і валуны...

О, сябры! Калі нешта значыць  
Мой усім вам паклон зямны —  
Хай і цень мой з пагорка бачыць  
Жыта, сосны і валуны<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Гілевіч, Н. 36. тв.— Мінск, 1999. Т. 2. С. 53—54.

Знешняе, «прыроднае» добра суадносіцца з унутраным, «душэўным». Такія вершы, здаецца, здольныя разарваць заганныя кола нашага звычайнага штодзённага жыцця-быцця, прымусіць па-іншаму, больш свежа і непасрэдна ўспрымаць навакольны свет. Лірычныя вобразы Н. Гілевіча наталяюць патрэбу чалавека ў кантакце з прыродай, якая, у сваю чаргу, патрабуе ад кожнага высокай маральнасці, непадманнага чалавечых якасцей.

Сапраўдная паэзія не абыходзіцца без рамантычнага пачатку, які закліканы адлюстравать багацце асобы, высокі палёт думкі і пачуцця.

Рамантычныя сферы былі падуладныя — хоць і некалькі ў іншым плане, чым У. Караткевічу, — *Кастусю Кірэенку* (1918—1988). Узвышаныя тоны заўсёды дамінавалі ў эмацыянальным спектры гэтага паэта. Напор страсцей, выбух эмоцый, напружанасць псіхалагічных сітуацый характэрны самым першым яго кнігам. Не зменшылася гэтых якасцей у яго і ў 70—80-я гг., але яны сталі, здаецца, больш строгімі, асэнсаванымі. Паэт усім сваім лірычным пафасам сцвярджаў высокі лад пачуццяў, адказнасць перад часам і нашчадкамі. Аўтару амаль неўласцівыя паўтоны, адценні. Калі звон, то аглушальны, раса — цяжкая, навальніца — бязлітасная, удар — люты, хмара — чорная і г. д. І ў гэтым таксама бачыцца своеасаблівасць яго стылю, у якім арганічна злучыліся драматычны філасофскі і песенны пачаткі.

Пры ўсёй шырыні творчага дыяпазону паэта напорысты, валявы, рамантычны стыль складаў, на наш погляд, галоўную своеасаблівасць яго творчай індывідуальнасці. Апорныя паняцці яго лірычнага пафасу — Радзіма, маці, родны край, жыццё, чалавек... За гэтымі выключна багатымі па сваім сацыяльна-эстэтычным змесце сэнсавымі адзінкамі для паэта заўсёды стаялі вялікія духоўныя каштоўнасці, якія прыходзілася абараняць і адстойваць у суровых бітвах.

Узвышана-рамантычнаму стылю нярэдка спадарожнічае небяспека паэтычнага штампа, вядомага спрашчэння і абяднення лірычнага характару. Не пазбегнуў гэтага і К. Кірэенка — нярэдка на першы план у яго выступаў тэмперамент

ва ўрон гарманічнаму злучэнню эмоцыі з думкай. У сталай стадыі творчасці паэт у многім пераадолеў гэты недахоп. Дзіўная прыгажосць родных рэк, зямлі, жыцця поўніла сэрца паэта высокімі пачуццямі і многае вызначала ў яго светаадчуванні. Я сказаў бы нават, што духоўны светапогляд К. Кірэенкі грунтаваўся менавіта на гэтым ідэальным баку жыцця, на замілаванні натуральным, спрадвечным яго ходам.

І ўсё ж няма шчасліўшай долі,  
Чым жыць, яшчэ раз — жыць.  
Глядзі,  
Вунь кружыць птах над полем —  
Так будзе й век кружыць<sup>1</sup>.

*«І ўсё ж няма шчасліўшай долі...»*

Тут таксама выяўляецца «кут бачання» паэта — так ён успрымаў жыццё, чалавека ў ім. І гэта не нейкае сузіральна-статычнае ўспрыманне — яго жывіла ўласцівая рамантызму ненатольная прага пазнання.

Спрадвечнае не выключае часовага, сённяшняга, актуальнага — пра гэта ідзе гаворка ў вершы «Анкета паэта». Хоць ён адрасаваны сябрам-паэтам, аднак не памыліцца той, хто зразумее верш як інтымны ліст яму асабіста.

Ці бачыў, ці стрэў ты, паэце,  
сёлетні крыгалом?  
Ці слухаў  
пчалы на дасвецці  
звонкі ўзлёт над вулём?  
Ці веў праз агністую лотаць  
каня —  
з быстры напаіць?  
Ці бачыў, як вучацца лётаць  
крыжанкі — аж крылле звініць?<sup>2</sup>

Такія радкі, мне здаецца, павінны знайсці дарогу ў сэрца кожнага, нават таго, хто, на жаль, і не вельмі здольны так непасрэдна, так востра і свежа адчуваць і суперажываць гэтым цудоўным праявам жыцця.

<sup>1</sup> Кірэенка, К. Надзея.— Мінск, 1985. С. 109.

<sup>2</sup> Тамсама. С. 76.



Будучы вельмі эмацыянальным, унутрана ўзрушаным, паэт умеў узгадніць эмоцыю з думкай, ураўнаважыць два гэтыя паэтычныя пачаткі, якія жывілі яго вобразнае ўяўленне.

Форма лірычнага, у дадзеным выпадку ўзвышана-рамантычнага маналога надзвычай умяшчальная, рухомая, багатая на разнастайнасць інтанацый. Аўтар карыстаўся ёю ў вершах, дзе яго асоба і асоба лірычнага героя зліваліся паміж сабой (паэма «Трыпутнік» і інш.). Яго паэзія ўспрымаецца — як гэта і мае быць — глыбока асабістай, аўтабіяграфічнай. Але ў асабістай эмоцыі тоіцца агульназначны змест, чуецца выразнае грамадскае гучанне. Чытаючы «Сіні вырай» (1976), «Вёсны веснаваць» (1979), «Дэкрэтам сэрца» (1983), «Надзея» (1985) і іншыя яго кнігі, заўважаеш новыя бакі яго рамантызму. Відаць, як узмацнілася любоў да ўсяго жывога, безабароннага. Усё часцей герой бачыўся на лоне прыроды. Лірыка К. Кірэенкі ў лепшых творах — калі ўжыць сучасны выраз — раскрывала «дадатковыя рэзервы» маральных запасаў аўтара, скарбніцу яго душэўных набыткаў і сведчыла аб жыццяздольнасці самой рамантычнай плыні ў сучаснай паэзіі.

Паэзія К. Кірэенкі, па сутнасці, звернута да ідэальнага ў чалавеку. Ён пераўтвараў рэчаіснасць у гарманічнай адпаведнасці з уласцівым яму рамантычна-ўзнёслым ідэалам, і гэтая акалічнасць у многім вызначыла спецыфіку вобразнасці і характар моўных сродкаў, якія выяўляюць драматызм і экспрэсію яго лірыкі, яе эмацыянальнасць, глыбіню сацыяльных абгульненняў. «Маладыя сны», «лятункі вясны», «праменны гай», «пяклівы след», «мройны далягляд», «непасільная мука», «агнёвая песня», «гаючая вада», «жыццядайная сіла», «праменная казка», «шчодры свет», «чароўны лік» — у К. Кірэенкі ўся гэтая вобразнасць выступае як нешта вельмі прыдатнае і арганічнае для яго. У каго іншага яна б і не ўспрымалася, а тут дарэчы — з усімі сваімі мастацкімі «лішкамі» і перабольшаннямі.

Романтызм К. Кірэенкі якраз і быў абумоўлены асаблівацямі яго светаадчування, глыбінёй эмацыянальнага пранікнення ў навакольны свет, імкненнем зрабіць яго больш багатым на чалавечнасць. У эмацыянальным спектры заўсёды

пераважаў узнёслы тон, які праяўляўся ў грамадзянскім па-  
фасе гэтага паэта, у вастрыні і напружанасці псіхалагічных  
сітуацый, уласцівых яго творам.

Знаходжанне ў межах адной стылявой плыні, як бачым,  
не паслабляе індывідуальнай арыгінальнасці і непаўторнасці  
мастака. Хутчэй наадварот: садзейнічае іх творчаму выяў-  
ленню.

Стылявая дамінанта творчасці такога паэта, як *Янка*  
*Сіпакоў* (н. 1936 г.), таксама змяшчаецца ў рэчышчы раман-  
тычнай плыні. З рамантызмам яго лучыць ідэалізавана-  
абагульнены погляд на рэчаіснасць.

«Характары паэзіі і прозы Я. Сіпакова, — лічыць В. Іпа-  
тава, — існуюць і ў канкрэтным часе — і ў Часе ўвогуле. Маці,  
якая, згубіўшы на вайне мужа і дваіх дзяцей, вярнулася на  
роднае папялішча, каб нанова будаваць жыццё, — вобраз не  
новы ў літаратуры, але паэт надзяліў яе непаўторнай жыц-  
цёвай канкрэтнасцю часу, і мы ўспрымаем яе перш за ўсё як  
вобраз менавіта Партызанскай Маці («Сяўба») і ў той жа час  
бачым у ёй збіральны вобраз усіх тых незлічоных жанчын-  
славянак, што прыходзілі на зруйнаваную зямлю, каб упры-  
гожваць яе зноў і зноў...»<sup>1</sup>

Творчасць Я. Сіпакова — разнастайная паводле жанраў  
і тэм — адлюстроўвае шматаблічча чалавечага жыцця. Асаб-  
лівую ўвагу аўтар удзяляе сучасніку, яго непарыўнай сувязі з  
гісторыяй, узаемаадносінам з грамадствам і прыродай, актыў-  
на шукае нетрадыцыйныя сродкі паэтычнага выяўлення.

Паэт умее перадаць усхваляваны стан чалавечай душы,  
характэр і прывабнасць рамантычнага ідэалу.

Раніца. Сонца. Раля.  
Трава ўся ў расе — як плача.  
Неба. І навесь галля...  
Дзе я ўсё гэта бачыў?  
Туман. Рачулка. Лугі.  
У кожнай расіне — па промню.  
Краскі — яшчэ без смугі...  
Адкуль я ўсё гэта помню?»<sup>2</sup>

<sup>1</sup> ЛіМ. 1978. 13 студз.

<sup>2</sup> Сіпакоў, Я. У поўдзень, да вады. — Мінск, 1976. С. 13.

Узвышаючы чалавека і ідэалізуючы яго, Я. Сіпакоў не адыходзіць ад праўды жыцця, і ў гэтым заслуга сучаснай рамантычнай паэзіі, у тым ліку маладой.

Непаўторную рамантычную афарбоўку маюць таксама і галасы іншых сучасных беларускіх паэтаў розных пакаленняў. Асобныя рысы рамантычнага стылю без цяжкасці можна было б адшукаць у М. Танка, П. Панчанкі, А. Вярцінскага, В. Зуёнка, В. Коўтун, У. Някляева, М. Мятліцкага, Л. Галубовіча, В. Шніпа і іншых, глыбіннай існасцю сваёй творчасці звязаных, аднак, з «нерамантычнымі» стылявымі плынямі.

Безумоўна, у творчасці некаторых паэтаў можна знайсці і элементы псеўдарамантызму. Гэта небяспечна. Важна, каб рамантызм не страчваў ад прыроды ўласціваю яму экспрэсію, падмяняючы яе рамантычнымі эфектамі.

### **Лірычна-публіцыстычная плынь**

Размова пра рысы апавядальнасці і рамантызму ў сучаснай беларускай паэзіі падводзіць да думкі аб узмацненні яе сацыяльна-палітычнага гучання, што асабліва кідаецца ў вочы на сённяшнім этапе. Сёння паэзія не можа абысціся без звароту да публіцыстыкі, якая не абмянае простых формаў, часта характарызуецца выкарыстаннем мовы «дакладнай і голай» і абапіраецца на непасрэдны «рух» пачуццяў. Сучасная публіцыстычная паэзія грунтуецца на фактах, яна насычана фактамі, у якіх і заключаецца яе ідэйная і эмацыянальная сіла. Зрэшты, гэта не ўпершыню — у беларускай паэзіі, трэба сказаць, заўсёды адчуваліся публіцыстычны струмень і тэндэнцыйнасць, звязаныя з барацьбой за сацыяльнае і духоўнае вызваленне народа, за ператварэнне «краёвай» свядомасці ў нацыянальную. Жывыя старонкі такой «барацьбянай» паэзіі, звернутага да шырокага дэмакратычнага адрасата, знаходзім у палемічнай літаратуры XVI — першай палавіны XVII ст., у дакастрычніцкай творчасці Янкі Купалы, Якуба Коласа, А. Гаруна, Г. Леўчыка... Дастаткова прыгадаць хаця б такія напісанія ў розных гады палемічныя вершы Купалы, як

«Ворагам Беларушчыны», «Я не для вас...», «Адповедзь», «Не рвіся к багатым», «Роднае слова» (1910), «Апекунам», «Блізкім і далёкім», «Мая вера», «Адшчапенцам (заходнім)» і інш.

Сённяшнюю гаворку пра лірычна-публіцыстычную плынь у беларускай паэзіі даводзіцца пачынаць з *Пімена Панчанкі* (1917–1995), які займаў тут вядучае становішча. Р. Шкраба на гэты конт трапна заўважыў: «П. Панчанка піша толькі пра тое, што ўскалыхнула яго самога, прымусіла мацней біцца сэрца, вывела яго з раўнавагі. Неабыякаваць, пачуццё асабістай зацікаўленасці, імкненне давесці свой погляд, падзяліцца самым патаемным з другім чалавекам – у гэтым і ёсць адзнака сапраўднай паэзіі:

Я вершы пішу, бо душа ўстрывожана  
любоўю і болем за кожнага з вас<sup>1</sup>.

П. Панчанка – сапраўдны паэт-грамадзянін, які валодаў жыццёвым і мастакоўскім досведам. Характэрнае для 60–70-х гг. і асабліва ў сярэдзіне 80-х узрастанне публіцыстычнасці, моўнай напружанасці верша асабліва адчувалася ў яго. Паэт сучаснасці – такое вызначэнне за ім замацавалася даўно і трывала. Некаторыя могуць запырачыць: а як жа інакш, ці магчымы сапраўдны паэт па-за сваёй эпохай, па-за часам? Не, вядома. І ўсё ж у Панчанкі сувязь са сваім часам была асабліва нераўнаддушная, асабліва абвостраная, што адбілася на ўсім жанрава-стылявым, мастацкім абліччы яго паэзіі, яе эмацыянальным ладзе. Кнігі яго – не толькі яркі летапіс жыцця, але і глыбокае раскрыццё духоўнага свету сучасніка, зацікаўленая размова аб яго спадзяваннях і клопатах. Вастрыня пастаноўкі сацыяльна-маральных пытанняў у яго творах прасякнута глыбокім лірызмам і па-сапраўднаму грамадзянскай страснасцю.

«Всё во мне, и я во всём» – так Ф. Цютчаў вызначыў шырыню фронту судакранання і спалучэння асобы паэта з тым, што ён перажывае і аддае чытачу. Пра што б ні пісаў П. Панчанка, ён абавязкова зыходзіў з уласнага характару.

<sup>1</sup> Маладосць. 1973. № 1. С. 188.

А характар у лірыцы, як вядома, з'ява першаступеннай важнасці. Цікава і дакладна пісаў пра Панчанку ў прадмове да кнігі яго вершаў Я. Хелемскі: «Відаць, я не памылюся, калі скажу, што Панчанка самы тэмпераментны з беларускіх паэтаў. Чытачу з ім ніколі не сумна. Вершы яго тэндэнцыйныя, ён ад нараджэння схільны да спрэчкі, ён нікога не пакідае раўнадушным. Яму не ўласцівыя ідылічнасць і танны аптымізм. Размоўная інтанацыя яго гранічна верагодная і даверлівая»<sup>1</sup>.

Эстэтычная рэальнасць П. Панчанкі – гэта рэальнасць яго «я», раскрытага ў вершах. Здаровая суб'ектыўнасць паэта знаходзіць праяўленне ў рэзкіх кантрастах (у тым ліку эмацыянальных), нечаканых супастаўленнях, імклівых пераходах, маральнай бескампраміснасці.

«Для мяне самае важнае ў паэзіі, – прызнаваўся ён, – праўда жыцця, праўда пачуццяў маіх сучаснікаў, чалавечнасць. Мяне не прыцягвае сузіральная лірыка, якую іншы раз выдаюць за філасофскую. Я за актыўную, грамадзянскую паэзію. І пра роднае сяло, і пра космас можна напісаць аднолькава дрэнна. Калі паэт не можа адчуць пульсу жыцця, яму не дапамогуць ні наватарства, ні традыцыйнасць... У нашай паэзіі вельмі доўга гасцявалі одапісанне, ідылічнасць, падбадзёрлівасць. Вайна навучыла маё пакаленне ненавідзецц і любіць не абстрактна»<sup>2</sup>.

Паэзія ранейшых перыядаў (у тым ліку і Панчанкі) у многім трымалася на адзінстве агульнай сацыяльнай эмоцыі – упэўненасці, што заўтра будзе лепш, чым сёння. Адным з першых, да каго прыйшло прасвятленне, быў П. Панчанка. У канцы 50-х г. ён напісаў верш пад назвай «Жарты і скептык», у якім паказаў спрэчку двух людзей – чалавека «перадавога», захопленага навуковымі адкрыццямі, які збіраецца ляцець на Марс, і «адсталага», які лічыць падобныя намеры заўчаснымі («На цаліне не ўсе палі пажаты, // Машыны грузнуць на Палессі ў нас»). Сам П. Панчанка, вядома, на баку свайго «перадавога» героя. Але прайшлі гады, а з імі прыйшоў і

<sup>1</sup> Панченко, П. При свете молний.— Москва, 1974. С. 11.

<sup>2</sup> Панченко, П. Стихотворения.— Москва, 1968. С. 10.

досвед — паэт навучыўся больш глыбока пазнаваць жыццёвыя супярэчнасці, і яны ўяўляюцца яму цяпер не такімі простымі і лёгкімі, як раней. Каб вырашыць усе праблемы, адных палётаў на Марс, як здавалася раней — гадоў дзесяць назад, — недастаткова. Паэт разумее: патрэбна працяглая, крапатлівая работа. Творчая эвалюцыя П. Панчанкі — пераканаўчы прыклад таго, як разам з рэчаіснасцю развіваецца і самастойнасць мастака, як паэт глыбей і глыбей авалодвае думкай аб неабходнасці сувязі ідэалу з жыццём, прагрэсу з гуманізмам.

Знаю, што ў калысцы  
Нам не заставацца.  
Толькі сэрца часам просіць злітавацца:  
«Не спакушай нас высокай песняй  
Гэтак рана, Галактыка.  
Як валуны неачэсаныя —  
У нас цяжкія характары.

Ёсць у нас і турмы  
З арміяй канвойнай,  
Ёсць у нас плямёны  
З каменнага веку.  
Мы яшчэ ў жорсткасці,  
Мы яшчэ ў войнах,  
Мы яшчэ ў злосці,  
А ты нам — пра Вегу...»<sup>1</sup>

*«За вогненнымі вякамі»*

Гэта было напісана ў сярэдзіне 60-х гг., калі ўсе мы да самазабыцця былі захоплены «пакарэннем» космасу, шырокімі крокамі навукова-тэхнічнай рэвалюцыі, не звяртаючы ўвагі на свае штодзённыя зямныя справы. Палітычная тыранія, таталітарызм, жорсткая эксплуатацыя, войны як сродак дасягнення эгаістычных мэт — усё гэта спаўна было ўласціва і нам, таму «перадавому» ладу, які мы называлі сацыялізмам. Паэт многія рэчы называе сваімі імёнамі, яго вобразныя абагульненні, публіцыстычныя па свайму грамадзянскаму напалу, прасякнуты ўнутраным пачуццём драматызму. Знешне спакойная інтанацыя падкрэслівае глыбокі трагізм таго, што адбываецца.

<sup>1</sup> Панчанка, П. 36. тв.: У 4 т. Т. 3.— Мінск, 1982. С. 63.

Тое, пра што разважае аўтар у гэтым вершы, можа, яшчэ больш актуальна для нашага часу, чым для часу напісання твора (сярэдзіна 60-х гг.).

Паэт вылучае рэальны крытэрыі для ацэнкі жыццёвай перспектывы, ставячы ў цэнтр увагі чалавека, гарманічнасць якога вызначаецца тым, наколькі ён адпавядае чалавецтву. Панчанкавы кнігі 70–80-х гг. напаўняюцца галасамі самога жыцця, да бясконцасці разнастайнага і зменлівага.

Паэту адкрываліся шматмернасць жыцця, яго глыбінныя пласты і прычынна-залежныя сувязі. Характэрная П. Панчанку ўнутраная палемічнасць нечым аддалена напамінае Дастаеўскага. Даследчык творчасці Дастаеўскага М. Бахцін, як вядома, прыйшоў да вываду, што асноўнае значэнне ў ідэйна-мастацкай сістэме гэтага пісьменніка мае дыялог. Дастаеўскі вызначаўся тэмпераментам палеміста, журнальнага байца, якому ўласціва было сцвярджаць сваю думку ў вострай спрэчцы з апанентамі. У вершах П. Панчанкі таксама вельмі часта прыкметна фігура па-рознаму настроенага апанента. Параўнанне асаблівасцей мастацкай сістэмы Дастаеўскага і сучаснага паэта П. Панчанкі больш чым нечаканае, тым не менш, думаецца, пэўнае дачыненне паміж паэтыкамі ёсць. Прысутнасць нябачнага апанента дапамагае паэту паўней раскрыць свае перажыванні і выказаць думкі, паўней рэалізаваць свой стыль. У якасці апанента (асабліва ў апошніх кнігах), можа, выступаў і сам час з яго нялёгкімі пытаннямі. Паэт жыве з думкай пра чалавека, пра яго выхаванне і духоўнае забеспячэнне – і гэта галоўнае ў творчасці Панчанкі. Супярэчанне, якое нярэдка сустракаецца ў жыцці, паміж высокім прызначэннем чалавека і эмпірычнай страктасцю рэальнасці ён, як сведчаць прыведзеныя вышэй радкі, бачыў і не ўтойваў ад чытача.

Аднак пры ўсёй істотнасці гэта толькі адна з граняў творчай індывідуальнасці паэта, лірычны характар якога канцэнтруе ў сабе і складанасць свету, і яго прыгажосць, і веліч. Творчасць П. Панчанкі – чулая, злабаздэнная, неаддзельная ад свайго часу. Пры гэтым ён ніколі не паступаўся ні мастацкасцю, ні талентам. Наадварот, сувязь з часам узмацняла яго

талент і эстэтычныя здабыткі паэзіі. Маральнае ўспрыманне рэчаіснасці, вастрыня сацыяльнага погляду актывізавалі мастацкае мысленне. Паэт рашуча пераадольваў хранікальную фактаграфічнасць, эмпірычнасць, а таксама павярхоўную эмацыянальнасць. Факт становіцца прычынай для роздуму, узаемадзейнічае з іншымі жыццёвымі фактамі і з'явамі.

Вострая сувязь з жыццём тут – галоўнае. Возьмем для прыкладу своеасаблівы «партрэтны» верш «Хто вінаваты?»<sup>1</sup>. Ёсць у ім штосьці ад газетнага фельетона з характэрным, амаль што абавязковым для яго «антыгероем»:

Спачатку пазбавіцца рад  
Ад бацькоўскае хаты.  
А маці – у горад,  
Даюць на яе  
Трэці светлы пакой.  
На хатчыны грошы,  
На матчыны грошы  
Абставіць кватэру багата,  
А потым і маці цішком –  
У Дом састарэлых  
На вечны спакой!

Працяглы час мы рабілі выгляд і гаварылі, што ў нас пабудавана грамадства развітога сацыялізму, што ў выніку скасавання прыватнай уласнасці нарадзіўся новы чалавек, для якога ўласцівы «поўная эмансіпацыя чалавечых пачуццяў і якасцей», «пераадоленне адчужэння», вяртанне да «сапраўднай чалавечай сутнасці»<sup>2</sup>. Аднак, як высветлілася, гэтага, на жаль, не адбылося. Больш таго, адбыўся рэгрэс – адыход, адступленне ад высокіх чалавечых нормаў маральнасці.

Гэты рэгрэс і турбуе аўтара верша «Хто вінаваты?».

І зноў успамінаецца Дастаеўскі. Некаторыя даследчыкі звязваюць жанравую прыроду яго рамана «Злачынства і пакаранне» з дэтэктывам, што не перашкаджае лічыць яго выдатным сацыяльна-філасофскім творам. Нешта падобнае ў значнай ступені характэрна і для публіцыстычнай паэзіі

<sup>1</sup> Панчанка, П. Лясныя воблакі. – Мінск, 1985. С. 50.

<sup>2</sup> У двукоссі пададзены найбольш ходкія паняцці з сучаснага філасофскага ўжытку. (*Заўв. аўт.*)



П. Панчанкі: непрыхаваная журналісцкая, «фельетонная», форма не толькі не перашкаджае — паглыбляе яе філасофска-этычны сэнс. Аднак пачытаем верш далей — размова ідзе ўсё пра таго ж «антыгероя».

А там і ад мовы сваёй  
Адцураецца:  
Родная мова не ў модзе —  
Даволі той бульбы!  
Бывай, журавінавы гай!  
Крышталь. Дываны.  
А дзеці ў англійскую ходзяць.  
Прыстойна. Прэстыжна.  
О'кэй і гуд бай!..

Захаваць чалавечае ў сабе азначала для паэта захаваць духоўныя, маральныя каштоўнасці, без якіх немагчыма жыццё на зямлі. Гэта і ёсць, на наш погляд, галоўная ідэя верша «Хто вінаваты?» — ідэя, якая надае цэласны характар усёй кнізе «Лясныя аблогі» (1985), прасякнутае прагай духоўнасці, імкненнем пазнаць непазнанае, сказаць чалавеку праўду пра яго жыццё. У паэта ніколі не было схільнасці да душэўнай утульнасці. Паэзія П. Панчанкі з уласцівым яму пранікнёным лірызмам заўсёды развівалася ў шырокім сацыяльна-грамадскім кантэксце. Пры гэтым грамадзянскі тэмперамент паэта часта знаходзіць выхад у вершах спявальнага плана, нярэдка афарбаваных горкай іроніяй.

Гаворыце, што выйшлі вы з народа?  
Куды? Чаму?  
Якой цяпер пароды?  
Я са свайго народа не выходзіў  
І жыць да скону буду у народзе<sup>1</sup>.

Погляд паэта на свет адзначаны бескампраміснай аналітычнасцю. Не толькі гумар, іронія, але нават і едкі сарказм (як гэта мы бачылі ў вершы «Хто вінаваты?»), які іншы раз набліжаецца да гратэскавых формаў, — важнейшыя бакі творчай індывідуальнасці паэта, яго стылю, які другім сваім бокам звязаны з глыбінным лірызмам, паэтызацыяй рэчаіснасці, імкненнем да маштабнасці і рэльефнасці вобраза.

<sup>1</sup> Панчанка, П. 36. тв.: У 3 т. Т. 2.— Мінск, 1968. С. 435—436.

П. Панчанка напружана абмяркоўваў праблему чалавека, яго маральных, духоўных вартасцей. Яго лірычная публіцыстыка багатая на думку, на філасофскі змест. Звернемся да верша «Даволі вам, дзеці...», у якім паэт запрашае дзяцей (дзеці — яго нязменная любоў) выйсці ў жнівеньскую ноч на цёмнае жытнёвае поле. Навошта? Каб сэрцам адчуць магутнасць і веліч усяго Сусвету, прыгажосць начной прыроды, кантакт з якой жывіць душу чалавека.

Там позняе лета,  
Там соннае жыта  
І зорныя ліўні.  
Бяздонне сусвету  
Бывае такое глыбокае  
Толькі у жніўні.

Напісана гэта не маладым чалавекам, а сталым, але, заўважце, свежасць успрымання засталася. Яна аплоднена ў паэта мудрым жыццёвым досведам, які ён хоча перадаць нашчадкамі. І гэта не нейкае спецыяльнае выхаваўча-педагагічнае мерапрыемства, а акт паэтычнага пазнання жыцця.

Жыццё вас запоўніць  
Вучобай і працай  
І шчырым каханнем,  
Бо сэрцы запомняць  
І зоркавы лівень,  
І цёплага жыта дыханне<sup>1</sup>.

Знешне яго вершаваныя формы выглядаюць традыцыйна, але гэта толькі на першы погляд. Асаблівасці мастацкай формы строга падпарадкаваны змястоўным задачам. Лірычнае дзеянне падкрэсліваецца і ўзмацняецца сродкамі гнуткай, выразнай і надзвычай актыўнай паэтыкі. Незвычайная моўная экспрэсіўнасць выклікана дынамікай думкі і эмоцый, ледзь улоўнымі імгненнымі пераходамі аднаго пачуцця ў другое, глыбокім лірызмам. Ён любіў шырока разгорнутую метафару — вобразнае ўвасабленне пэўнай жыццёвай з’явы: «раўнапраўе дрэў», «крык сойкі», «рэвалюцыя сэрцаў і душ», «зямля мая — зялёнае гняздо». Значэнне гэтых і іншых метафарычных

---

<sup>1</sup> Панчанка, П. Маўклівая малітва.— Мінск, 1981. С. 16.

выразаў у яго вершах раскрываецца падрабязна і шматгранна, абагачаючы асацыятыўнасць (цэлыя гронкі метафар) стылю, паглыбляючы разуменне тых гуманістычных каштоўнасцей, якія зацвярджаюцца ў яго творчасці, і ўзмацняючы абаяльнасць самога лірычнага характару, паэтычнасць успрымання свету.

Гаворачы пра адзін з новых паэтычных зборнікаў П. Панчанкі, В. Зуёнак задае пытанне: «Чым хвалюе, знаходзіць сугучча ў нашых пачуццях, думках — як заўсёды, так і на гэты раз — паэзія Пімена Панчанкі?»

І адказвае на яго: «Канкрэтнасцю светаразумення, светаўспрыняцця. Канкрэтнасцю народнага ладу. Канкрэтнасцю адчування канкрэтнага чалавека. Канкрэтнасцю той, з якой бярэ ў руку ратай вясновую грудку зямлі ці ўзважвае на далоні жнівеньскую — з аднаго коласа — сямейку зярнят. Той канкрэтнасцю, з якой слухае каваль звон металу. Канкрэтнасцю, з якой хлапчук-свавольнік спрабуе на зуб марозную крохкасць сакавіцкага ледзяша»<sup>1</sup>.

Лірычна-публіцыстычны стыль паэта шматгранны: яму не чужыя і апавядальна-размоўная інтанацыя, і ўзнёсла-рамантычны пачатак, і сатырычная накіраванасць. Багацце вобразнай мовы дае магчымасць паэту гарманічна спалучаць учэпістасць сацыяльнага погляду з паэтызацыяй рэчаіснасці, духоўных магчымасцей чалавека. Яго лірычны характар (і ўсё, што гэты характар выражае — і праблематыка, і творчыя інтарэсы, і эмацыянальны напал, і інш.) непаўторны ў сваіх праяўленнях і адначасова духоўна цэласны, адзіны. Вершы паэта 80–90-х гг. — гэта вяртанне да тых мясцін, «дзе начуе жаваранак», «да вытокаў». У яго выразнае імкненне да «ўніверсальных» ісцін, якія «далучаюць» чалавека да жытнёвага поля, да зорнага неба, да бясконцасці Сусвету, да высокага духоўнага і маральнага ідэалу.

Працягваецца і ўласна публіцыстычная тэндэнцыя ў яго творчасці, пра што сведчаць кнігі «Горкі жолуд» (1989) і «Высокі бераг» (1993). Паэт па-ранейшаму імкнуўся ва-

---

<sup>1</sup> ЛіМ. 1985. 4 студз.

рыць пра тое, што яму рупіла, і ў гэтым сэнсе ён нікольні не паступаўся ўласнай індывідуальнасцю. Наадварот, нібыта яшчэ больш востра адчуваў сваё «я». Нездарма вакол яго асобы стварылася пэўная духоўная «аўра» — ідэйна-эстэтычнае поле паэтычнай творчасці з уласцівым для яго маральным напружаннем.

Паэт біў трывогу аб стане роднай мовы — стане, які таксама з'яўляецца пэўным звяном у ланцугу тых самых прычын і вынікаў і з відавочнасцю ўплывае на паводзіны чалавека, фарміруе яго залішне прагматычны і ўтылітарны падыход да жыцця.

Льняная і жытнёвая. Сялянская.  
Барава я ў казачнай красе.  
Старажытная. Ты самая славянская.  
Светлая, як травы у расе.  
Вобразная, вольная, п'явучая,  
Мова беларуская мая!  
Дратавалі, здзекваліся, мучылі...  
Ты жыла і ў працы, і ў баях.  
Пра цябе, як сонечнае дзіва,  
І Купала, ды і ўсе мы снілі сны...  
Ад цябе, ласкавай і праўдзівай,  
Адракаюцца цяпер твае сыны...<sup>1</sup>

Стан роднай мовы, як адной сцяблінкі ў сусветным моўным суквецці,— гэта таксама пытанне аб выжыванні свету і чалавека, аб яго духоўным здароўі.

У лепшых традыцыях П.Панчанкі напісаны верш «Развітанне», у якім шмат праўды пра наш час. Тут з вялікай сілай выявіўся выкрывальны дар паэта, здольнага востра рэагаваць на ганебныя антылюдскія з'явы, якіх у нас, на жаль, вельмі шмат. Заканчваецца верш радкамі, якія не маюць публіцыстычнай гучнасці, але тояць у сабе глыбокі грамадскі і асабісты зарад.

Гэта ўжо не світанне,  
Гэта наша настала змярканне,  
Гэта з мовай маёй,  
Гэта з песняй маёй  
Развітанне<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> ЛіМ. 1987. 9 студз.

<sup>2</sup> ЛіМ. 1988. 26 лют.

Якім ты станеш, чалавек? Гэтае сфармуляванае П. Панчанкам пытанне не простае, яно балючае і таму займае цэнтральнае месца ў творчых пошуках беларускіх паэтаў. Яно дынамізуе развіццё публіцыстычнага струменя ў іх творчасці.

Глыбокае публіцыстычнае дыханне набыла паэзія *Міколы Арочки* (н. у 1930 г.), выявіўшы яго аналітычны погляд на жыццё, на складаныя, пакручастыя шляхі нацыянальнай гісторыі. Пра гэта цікава і пераканаўча расказвае зборнік «Падземныя замкі» (1986), які пераконвае, што паэзія М. Арочки жыве думкамі і пачуццямі нашага сучасніка — чалавека чужай душы, здольнага ўспрымаць і асэнсоўваць размаітыя з’явы навакольнага жыцця. Найбольш удалыя ў яго — вершы філасофска-публіцыстычнага плана. (Мы свядома пакідаем па-за ўвагай паэмы, якія заслугоўваюць асобнага разгляду.) Адзін з такіх вершаў — «Зямля Міцкевічаў» — прысвечаны беларускай зямлі, якая нарадзіла двух вялікіх паэтаў — Адама Міцкевіча і Якуба Коласа (Канстанціна Міцкевіча). На ўзмежку XVIII—XIX стст., калі з’явіўся А. Міцкевіч, гэтая зямля была настолькі паланізавана, што пра нараджэнне нацыянальнага беларускага паэта і думачь не даводзілася, не абназдзейвала ў гэтым сэнсе і перспектыва на будучыню.

Мінуў час. На пачатку XX ст. у «Нашай ніве» быў надрукаваны артыкул Я. Лёсіка «Ці сапраўды мы ніколі не будзем мець свайго Міцкевіча, Пушкіна, Сянкевіча, Талстога?». Аўтар не траціў надзеі. І сапраўды — гэта як цуд! — нацыянальная свядомасць не заглохла. З’яўляліся новыя і новыя таму доказы ў асобе дзеячаў беларускай літаратуры і мастацтва.

Нямала дзікіх крыўд,  
Ліхіх нягод  
У камянях стагоддзяў перамолата.  
Міцкевічы...  
Ад волата да волата —  
Пралегла колькі непакорных год!<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Арочка, М. Падземныя замкі.— Мінск, 1986. С. 9.

Лірыка М.Арочки пазначана роздумам, яна спалучае і публіцыстычны, і філасофскі пачаткі. Асоба паэта ў сваёй чалавечай змястоўнасці ў многім раскрылася ўжо ў самых першых яго зборніках. Яны сведчылі пра адоранасць талентам метафарычнага ўспрыняцця свету, які, аднак, бачыўся паэту не толькі ў сваёй прыгажосці і эстэтычнай прываблівасці, але і ў святле тых трывог, праблем і наспелых пытанняў, што яго хвалявалі. Цэнтральным вобразам у паэзіі М.Арочки з'яўляецца вобраз зямлі-карміцелькі, зямлі-маці, зямлі-радзімы, якая дае пачатак жыццю, захоўвае ключы да пазнання духоўных скарбаў. Прызнаны паэт, ён апошнім часам сцвердзіў сябе як майстар філасофска-канцэптуальнага верша, у якім выяўляецца не проста душэўны тэкст паэта, а разуменне жыцця. Дэталі і падрабязнасці, якім ён надае вялікае значэнне, часцей за ўсё падпарадкоўваюцца ў ім асэнсаванню больш за агульназначных пытанняў.

У вершах, апублікаваных пасля выхаду кнігі «Падземныя замкі», аўтар пайшоў у гэтым кірунку далей. Учытайцеся, напрыклад, у верш «Хлеб і мова», удумайцеся ў тую сувязь, якую паэт знаходзіць паміж гэтымі паняццямі.

Дзівосная повязь між вамі — як тайна,  
Каханая мова, духмяны хлеб,  
Мы думалі, хлеб —  
Гэта гул камбайнаў,  
Што з поля прагналі пакутны серп.

Мы думалі, хлеб — рычагі, штурвалы,  
З якіх прыкіпеў да далоняў мазут.  
Ды гэтым далоням чагось не ставала,  
Каб хлебам разжыўся  
Мой родны кут...

Верш напісаны ў святле трывалых нацыянальных мастацкіх традыцый — у ім моцная эпічная падаснова, добрая прыземленасць, зрошчанасць з канкрэтнымі зямнымі праблемамі. Адсюль і публіцыстычны запал, і завостранасць.

Паэт ідзе ў глыб народнага жыцця, гісторыі, свядомасці, звязваючы іх з сучасным станам нашай мовы, маралі, звычай — усяго нацыянальнага этнасу.

У хлеба і слова — адны ж карэнні  
Духоўнасці роднай, трывог і сноў.  
Ці можа ісці хлебадайна тварэнне  
Без гэтых карэнняў  
І родных асноў?..  
О, колькі ўжо сэрцаў бескаранёвых,  
Дзе водар радзінны завяў, зачах.  
Калі ўжо шукаць рычагоў абновы,  
То варта і ў мовы  
Спытаць пра рычаг<sup>1</sup>.

У мінулым публіцыстыка ў паэзіі (і не толькі ў паэзіі), на жаль, не заўсёды была звязана з асабіста перажытым. Цяпер лірычнае перажыванне паэта — гэта відаць на прыкладзе М. Ароцкі — глыбока асабістае. У той жа час яно абапіраецца на грамадскую свядомасць, на ўсё багацце духоўнага жыцця народа.

Увага паэта канцэнтруецца на галоўных праблемах сучаснасці. Паэт яшчэ і яшчэ раз выказвае клопат аб чалавечай разумнасці, дабрыні, пачуцці адказнасці, аб тым, каб працэс перабудовы ў нашым грамадстве не быў затарможаны людзьмі, для якіх галоўнае — уласны дабрабыт. Вершам паэта ўласцівы строгасць слова, рэзкасць інтанацый, кантрастнасць мастацкіх фарбаў.

Яго паэтычны ўніверсализм праяўляецца ў нястрымным жаданні зразумець усеагульную сувязь рэчаў, сувязь прычын і вынікаў. З гэтага пункту гледжання заслугоўвае ўвагі верш «Чарнобыль і мова». Паэт і тут прасочвае сувязь.

Не верыце ў іх сувязь, у залежнасць?  
Адвольнасць, выдумка майго «сціла»?  
Іх сувязь нас пякельна працяла.  
Залежнасць іх маю зямлю калечыць.

Скалечыла, пад корань падкасіла.  
Бо, з мовы распачаўшыся, яна —  
Паганьбавала д'ябальская сіла —  
Пайшла па краі родным, як вайна...

Аўтар, відаць, мае і рацыю, і логіку. Чарнобыльская катастрофа — вынік даўняга працэсу зніжэння ўзроўню маральнай адказнасці чалавека, пакланення грамадства падманным каштоўнасцям.

---

<sup>1</sup> ЛіМ. 1988. 25 сак.

Карцела ж тым, хто пачуваўся дужым,  
Яшчэ больш — коштам іншых —  
падужэць.

Ад водару зямель пазбавіць душы,  
Пад грабянец адзін падстрыгчы шчэць.

І заптаць гісторыі той прысак,  
Дзе сімвалы — не пыльны рэквізіт.  
На вуснах нашых мовы роднай прысмак  
Яшчэ псуе у многіх апетыт.

Ні самабытных песень, ні абрадаў,  
Ні помнікаў культуры і ні мар —  
Там, дзе раскрадзена духоўнасць  
скарбаў,  
Там, дзе з зямлі сагнаны Гаспадар<sup>1</sup>.

Яскравая вобразнасць, страсная эмацыянальнасць, глыбокі гістарызм мыслення арганічна спалучаюцца ў адзінае лірычнае цэлае, прасякнутае глыбінным публіцыстычным напалам.

Публіцыстычная паэзія набыла сёння актуальнасць. Яе мастацка-стылявыя ўстаноўкі ў значнай меры заўсёды былі ўласцівы *Генадзю Бураўкіну* (н. у 1936 г.) — таксама, як і М. Арочку, паэту-«шасцідзясятніку», які ўмее ўважліва і сканцэнтравана паставіцца да жыцця, разгледзець у факце з’яву і завастрыць на ёй увагу. Першая яго кніжка «Майская просінь» (1960) запомнілася маладой прагай жыцця, незвычайнай паэтычнай узрушанасцю, непасрэднасцю, улюбёнасцю ў паэзію Маякоўскага. Песня Г. Бураўкіна пачалася на высокай хвалі грамадзянскай актыўнасці, вельмі характэрнай для ўсёй нашай літаратуры канца 50-х—пачатку 60-х гг. Яго, як і іншых, паклікалі ў дарогу бясконцыя бальшакі, якім няма «ні канца ні краю». З першых кніг ён зарэкамендаваў сябе як паэт шырокага душэўнага жэста, які ў яго ад закаханасці ў родную зямлю, яе людзей, у іх гераічную гісторыю і сённяшні працоўны дзень. З вялікай любасцю абжываў ён чароўны свет беларускай прыроды, сцвярджаючы сваю ўнутраную роднасць з ёй. Разам з тым яго лірычны герой меў патрэбу ў большым

<sup>1</sup> Зорка Палын: Творы беларускіх паэтаў пра чарнобыльскую трагедыю.— Мінск, 1993. С. 9—10.



«зазямлени», набліжэнні да рэальных праблем і клопатаў, нападзенні паэтычнага слова большым сацыяльным зместам. З цягам часу гэтак і адбылося.

Сацыяльна-грамадзянская скіраванасць — унутраная ўласцівасць паэзіі Г. Бураўкіна. Адсюль яе сучаснасць і надзённасць. Нялёгкі талент грамадзянскасці — у разуменні паэта — гэта ўменне бачыць і думаць над пытаннямі свайго часу, імкнучыся зразумець і вырашыць іх. Праўда, не ўсе і не заўсёды, вядома, яны бываюць падуладныя пярэму паэта. Але Г. Бураўкіна гэта не бянтэжыць: смеласці і энергічнасці ў яго стае. Нават, паўтараю, там, дзе «паэтычнае» вырашэнне тэмы здаецца на першы погляд маланадзейным, паэт знаходзіць свой нечаканы, свежы паэтычны ход, як, напрыклад, у вершы «Уцякаюць хлопцы ў гарады», дзе ён кранае актуальную праблему сённяшняй вёскі — міграцыю сельскага насельніцтва. І без іх, хто пакінуў вёску, «на палях не ўздыдзе кураслеп...» — упэўнена зазначае паэт.

Ды пад старасць хлопцам  
здасца дзівам,  
Як гэта зямля  
без іх  
радзіла  
Аржаны незамянімы хлеб<sup>1</sup>.

У тым, як заканчваецца верш, бачым і непасрэднасць, і сур'ёзную, немітусліваю ўзважанасць думкі і пачуцця...

Гэтыя якасці ўласцівыя паэту і на сучасным этапе яго творчасці, адзначанага, аднак, не толькі непасрэднасцю, але і паглыбленым гістарызмам, філасафічнасцю, якія ў яго працягваюцца перш за ўсё праз рэалістычную канкрэтнасць, дакладнасць, перавагу традыцыйных формаў верша. Асабістае ў яго паэзіі шырокае суадносіцца з агульным, заклікае да суперажывання. Пра гэта сведчаць і кніга «Гняздо для птушкі радасці» (1986), і шматлікія публікацыі ў перыёдыцы, адзначаныя сталасцю паэтычнай думкі, якая разам з тым не страціла грамадзянскага тэмпераменту і запалу, маладой прагі жыцця, пазнання свету. І галоўнае — здольнасці і гатоўнасці

<sup>1</sup> Бураўкін, Г. Вытокі.— Мінск, 1974. С. 36.

ісці на бой, змагацца за праўду, біць трывогу, уздымаць чалавечы дух.

Вось створаны ім сатырычны партрэт сучасных бюракратаў:

Б'юць у грудзі, наперад  
пнуцца —  
Толькі б страціць пасад паменш  
І загнаць у вятрак рэзальцый  
Свежы вецер крутых перамен.

Балабонства іх не стаміла —  
Кожны ўсмак шчыраваць прывык.  
І раскручваюць з новай сілай  
Канцылярскі цяжкі махавік...<sup>1</sup>

Мастацкае мысленне паэта сцвярджае сябе ў кантрастнасці фарбаў і інтанацый, супрацьстаўленні думак і вобразаў, якія дазваляюць яму выказаць свой погляд на рэчы. Імкнучыся быць сучасным не толькі ў тэме, але і ў спосабе яе рэалізацыі, у самой паэтычнай мове, ён уводзіць у сферу паэзіі новыя моўныя пласты — палітыкі, навукі, вытворчасці, мову сучаснага бытавога ўжывання. Лірычна-публіцыстычная актыўнасць стылю выяўляе сябе ў вершах, якія адлюстроўваюць сучасны ўклад чалавечага жыцця, вызначаюцца эмацыянальнай напоўненасцю і пранікнёнасцю грамадзянскай думкі.

Сярод сучасных паэтаў з публіцыстычным запалам сустракаем і такога майстра, як *Васіль Зуёнак* (н. у 1935 г.). Тэматыка яго твораў разнастайная, аўтар не пазбягае цяжкіх, жыццёва складаных тэм, якія патрабуюць ад яго глыбокага, удумлівага падыходу. Тонкі лірык, ён аказваецца адначасова і тэмпераментным публіцыстам, непрымірым да розных праяў мяшчанства, спажывецкай, эгаістычнай маралі.

Цікавы верш «Канвеер...». Ён створаны спосабам «калаж» — выкарыстаны загалюкі з газетных артыкулаў, асобныя радкі, якімі стракаціць сённяшня прэса.

«Назначаны ці абраны?...»  
«Вучоныя ў пашчы кратэра...»  
«Адбыўся кангрэс наркаманаў...»  
«Заблілі меліяратара...»

<sup>1</sup> ЛіМ. 1986. 14 сак.

«Народ не бярэ ні грама...»  
«Камп'ютэр — ахвяра логікі...»  
«Пайшло не жыццё, а крама:  
Чарга і ў загс і на могілкі...»<sup>1</sup>

Знік верлібр, якім паэт даволі часта карыстаўся раней, у структуры верша з'явіліся аскетычнасць і суровасць. Сёння многае бачыцца яму па-іншаму. Пра гэта сведчаць вершы «Ці прашэпча космасам жыта...», «Гадзіннікі не цікаюць...», «Касмічная вестка», «Я за тое...» і многія іншыя (зборнік «Лета трывожных дажджоў», 1990). Аўтар прыходзіць да высновы, што далёка не ўсе намаганні сучасніка, не ўсе формы яго сацыяльна-духоўнай актыўнасці можна разглядаць як сведчанне яго грамадзянскай годнасці.

Паказальныя для В. Зуёнка наступныя радкі:

Чаго мне лезці ў д'ябальскі натоўп,  
Што прэцца на дзяльбу чыноў і славы?  
Я толькі Ной, што ў атамны патоп  
Ратуе слова продкаў ад расправы<sup>2</sup>.

*«Чаго мне лезці ў д'ябальскі натоўп...»*

Аўтар выкарыстоўвае (у гэтым і іншых выпадках) біблейскі матыў, яго творчыя задумы ў многім абумоўлены глыбінёй сацыяльна-філасофскага погляду. Ён востра адчувае небяспеку, якая тоіцца ў павярхоўнасці і мімалётнасці ўражанняў, — усё ж гэта можа абярнуцца раўнадушшам да навакольнага свету, імітацыяй духоўнага жыцця. В. Зуёнак — як своеасаблівы паэт-філосаф — цярплівы і цярпімы да чалавечых недахопаў, але ён востра рэагуе на адыход ад высокіх маральных нормаў: «Развучыліся гаварыць — пераходзім на ананімкі». Паэт выступае супраць прагматызму і ўтылітарнасці — у гэтым пафас яго паэзіі, імкненне стварыць такую маральную атмасферу, якая процістаяла б прагматызму, уплывала б на чалавека, на сістэму яго каштоўных арыенціраў...

Публіцыстычная плынь у многім кранула таксама і лірычную паэзію маладзейшых. Значную актыўнасць у гэтым сэнсе праяўляе *Мікола Мятліцкі* (н. у 1954 г.). Яго верш духоўна

<sup>1</sup> Зуёнак, В. Лета трывожных дажджоў.— Мінск, 1990. С. 34.

<sup>2</sup> Тамсама. С. 122.

напружаны і ў той жа час эмацыянальна выразны, пяшчотны, з устаноўкай на дынамізм і экспрэсію. Ён аўтар некалькіх кніг. Паэзіі М. Мятліцкага ўласцівы маштабнае адчуванне свету, яскравая, часам нечаканая вобразнасць, глыбокая лірычнасць, імкненне да філасофскага асэнсавання рэчаіснасці, роздум над складанымі ўзаемаадносінамі чалавечай асобы з сённяшнім светам. Грамадзянская лірыка паэта выяўляецца ў вострым пачуцці адказнасці перад часам і сумленнем.

Праз усе кнігі М. Мятліцкага праходзіць тэма маці.

Спі, родная. Жальбой бясконца  
Душа мая пад небам апавіта.  
Магільны груд — тваё цалуе сонца,  
Магільны сон — тваё калыша жыта<sup>1</sup>.

Гэтыя радкі, прысвечаныя маці, звернуты адначасова да роднага Палесся, частка якога (у тым ліку Брагінскі раён, адкуль паэт родам) прысыпана смертаносным чарнобыльскім пылам...

Зварот М. Мятліцкага да публіцыстычных сродкаў паэтычнага маўлення не прыніжае і не абясцэньвае яго грамадзянскага пафасу. Паэт адчувае за сабой і права, і сілу сказаць тое, што ён хоча і як хоча. Як, напрыклад, у вершы пад назвай «На плошчы Якуба Коласа».

Прыстань у спешцы тут, на плошчы Коласа,  
Не мерай памяць позіркам здаля.  
Вядзе з табой гаворку нападголоса  
У глуме веку родная зямля.  
Ідзеш куды, з якой зямной патрэбаю,  
Ты, ядзернага свету пешаход?  
На раніцы наліўшы моўчкі рот,  
Сягоння песняй Коласавай грэбуеш.  
Ківаеш: чуў! пра родны кут і ўжо  
Наслухаўся, ціхмяна з плошчы рушыш...<sup>2</sup>

Тут ёсць усе прыкметы і адзнакі публіцыстычнага маўлення — наяўнасць праблемы, палеміка, дыялог, высвятленне пазіцый. Паэт не перастае думаць аб чалавечым прызначэнні,

<sup>1</sup> Мятліцкі, М. Ружа вятроў.— Мінск, 1987. С. 118.

<sup>2</sup> ЛіМ. 1988. 6 мая.

месцы ў жыцці, адносінах да народа. Сваю задачу ён бачыць найперш у тым, каб узмацняць пачуццё трылогі, адчуванне небяспекі, якая навісла над сучаснікам.

Слова і вера паэта нясуць адбітак выпакутаванага і перажытага...

Лірычна-публіцыстычны струмень застанецца ў паэзіі, знікнуць, перасохнуць яму не дасць само жыццё...

### Філасофска-аналітычная паэзія

Практыка паказала, што і кананічны, так званы «сабраны» верш, і верш «свабодны» не процістаяць згушчанасці метафарычнага мыслення. У гэтым пераконвае, адначасна з творчасцю П. Панчанкі і іншых паэтаў, таксама і паэзія *Аркадзя Куляшова* (1914–1978) 50–70-х гг., якая адлюстравала яго нястомны рост, накіраванасць да новых даляглядаў творчасці. У сярэдзіне 50-х гг. у творчасці Куляшова ўсё больш выпявалі тыя новыя ідэйна-стылявыя якасці, якія вызначалі своеасабліваць і навізну «Новай кнігі» (1964): шырыня духоўных гарызонтаў, філасофская глыбіня, гістарызм мыслення. І яшчэ: жорсткі самааналіз – роздум аб свеце, місіі паэта і паэзіі, магчымасцях слова. Аб гэтым – вершы «Маё сэрца ў бары», «На пасадзе цяжкой», «Народжаны ў век наш грозавы» і іншыя, якія сведчаць пра далейшае пашырэнне мастацкага свету паэта, абагачэнне ўяўленняў аб духоўных каштоўнасцях жыцця, умацаванне пачуцця адказнасці за «цяжкую пасаду паэта», якой ён не можа здрадзіць, таму што паэзія – яго лёс, абавязак. Тэмы вялікага сацыяльна-палітычнага значэння вырашаюцца ім як глыбока асабістыя, а інтымныя лірычныя матывы ўзнімаюцца да ўзроўню актуальных сацыяльна-філасофскіх абагульненняў.

Слова паэта набыло асабліваю важкасць і перакананасць.

На пасадзе цяжкой  
я працую, рабоце адданы,  
Не для славы сваёй,  
не для срэбра і не для пашаны.

У паэзіі А. Куляшова сустрэліся, каб высветліць паміж сабой адносіны, словы: «праца», «пасада», «слава», «пашана», «натхненне». У цэнтры ўвагі паэта — духоўны свет нашага сучасніка, які сур'ёзна думае над жыццём, над лёсам, бачыць праблемы свайго часу, усё, што адбываецца навокал.

Легкадумная слава —  
туман летуцення пустога —  
Зранку днюе ў мяне,  
а пад вечар начуе ў другога.

Срэбра ззяе раскошай,  
і сыта яно і адзета.  
Толькі бедна натхненнем —  
адзіным багаццем паэта.

Я не супраць пашаны,  
працую, рабоце адданы,  
На пасадзе цяжкой,  
і не трэба мне большай пашаны<sup>1</sup>.  
*«На пасадзе цяжкой...»*

70-я гады, першая палавіна 80-х і наступны перыяд у паэзіі адзначаны паглыбленнем характару яе духоўнасці. Яна ўбірае ў сябе магутныя пласты народнага досведу, адчуванне прыроды, уключае філасофскае асэнсаванне праблем жыцця і смерці. Экспрэсія і страсць апладняюць змест паэзіі, як і раней, але адначасова з'яўляецца і нешта новае. Думка становіцца больш філасафічнай, дапамагаючы паэту пазнаць усеагульную сувязь з'яў, жыццядзейнасць чалавечага духу. У якасці аб'екта паэзіі ўсё часцей выступаюць не асобны факт, бытавая дэталі, выпадак, а сукупнасць фактаў, з'ява часу. Паэзію займае пытанне аб сэнсе жыцця, аб тым, у імя чаго людзі жывуць, працуюць, змагаюцца, пераадольваюць цяжкасці, аддаюць свае сілы і часам нават само жыццё. Прад'яўляе правы экзістэнцыяльная тэматыка — так званыя «вечныя» тэмы: жыццё і смерць, каханне, чалавечы лёс, вечнасць і хуткаплыннасць часу, прырода і горад, творчасць, мастацтва, культура, гістарычнае мінулае, вера і нявер'е, дружба і адзінота, мары і расчараванні. Заяўляюць аб сабе

<sup>1</sup> Куляшоў, А. Крылы.— Мінск, 1985. С. 190.

праблемы свабоды, дзяржаўнасці, вайны, справядлівасці і несправядлівасці – тое, што закранае анталагічныя асновы чалавечага быцця і агульначалавечыя жыццёвыя каштоўнасці. Такі аб'ект паэтычнага асэнсавання патрабуе актывізацыі мастацкай думкі, падключэння ўсіх духоўных магчымасцей чалавека з апорай на багацце і мудрасць гістарычнага досведу народа.

Індывідуальны стыль, відаць, асабліва яскрава праяўляецца там, дзе паэт якраз і закранае вечныя тэмы і пытанні чалавечага быцця. «Новая кніга» А. Куляшова, яго зборнікі «Сасна і бяроза» (1970), «Хуткасць» (1976) і іншыя сталі вельмі важнымі этапамі беларускай паэзіі паводле філасофскай праблематыкі, канцэптуальнай завершанасці, характару ідэйна-мастацкага абагульнення і ўнутранай насычанасці лірызму. Яны вызначылі важнейшыя рысы яе стылявога аблічча і ў многім абумовілі філасофска-аналітычныя тэндэнцыі. Аўтар імкнуўся да глыбокага і ўсебаковага асэнсавання складаных жыццёвых з'яў, раскрыцця маральна-псіхалагічнага досведу сучасніка, яго духоўных магчымасцей. Лірычнае перажыванне ў А. Куляшова – спавядальнае паводле сваёй існасці. У асобе яго героя («Я – трэці свет...») скрыжоўваюцца і злучаюцца прыватнае і агульнае, мінулае і будучыня, прастора, час, эпохі.

Каб зразумець свой час, неабходна адчуць дыханне вечнасці: усё часцей бачым паэта ў роздумах – над мінулым і будучым, марамі і рэчаіснасцю, чаканнямі і іх ажыццяўленнем. Пільна ўглядаецца ён у мінулае, у перажытае, пераносіць адтуль у наш час вобразы мінулых дзён, каб адчуць агульнае ў сваім лёсе і лёсе іншых. У гэтай сістэме асабістых душэўных і паэтычных «каардынат» набываюць глыбокі ўнутраны змест словы і пра «былых тысячагоддзяў дні», і пра будучыню – «нязгаснага жыцця працяг». Стагоддзі і дзесяцігоддзі, увесь жыццёвы шлях і кароткія імгненні хуткацечнага жыцця становяцца часткамі ўсёабдымнага і шматмернага прасторава-часовага зместу яго кніг. Усё гэта патрабавала ўзбагачэння мастацкага досведу і сродкаў выразнасці. А. Куляшоў быў цвёрда перакананы: «Ніхто, ні эпik, ні лірык, ні паэт-трыбун,

не мае права быць у працяглым палоне адных і тых жа тэм і набытых ім паэтычных сродкаў. Крыўдна бывае за талент мастака, калі ім з верша ў верш эксплуатаюцца адны і тыя ж росы, вясёлкі, крыніцы, васількі, шумныя вятры, бары, струны, хвоі і інш. Хоць, здаецца, паэт не стаіць на месцы, стварае на аснове набытых вобразаў разнастайна магчымыя варыянты іх, але такі рух мог бы быць і больш шпаркі»<sup>1</sup>.

Даўно вядома і не раз паўторана, што стыль — гэта чалавек, а паэзія — адбітак чалавечых перажыванняў. На паэта ўплывае сам час, а на паэзію — яго формы. Паэтыка А. Куляшова новая і адначасова старая як свет. Навацый, якія б кідаліся ў вочы, у яго не знойдзем. Вечнасць тэмы адпавядае традыцыйнасці формы.

Я, ўлюбёны ў жыццё, не скаруся пагрозе  
На праводзінах тых, на памінках старых.  
Выйду з лесу і стану ў зімы на парозе  
Дрэвам я, што лістоў не губляе сваіх.

Я трымаў іх з вясны, да вясны датрымаю,  
Не развею па свеце, не кіну ў бяду,  
Дружным пошукам іх новы май прывітаю  
І з адзінаю просьбай на дол упаду:

— Адгукніся, вясна, мне зязюляй з-за рэчкі,  
Дай яшчэ раз прыпасці да любай зямлі  
І каштанаў сваіх незгасальныя свечкі  
Над маёй адшумеўшай вясной запалі!..<sup>2</sup>

*«Пра восень»*

Тут надзвычай абвострана адчуванне жыцця, перад якім нішто нават страх смерці.

Стыль Куляшова звяртае на сябе ўвагу гарманічнай зладжанасцю і ўраўнаважанасцю жыццёвых і паэтычных ісцін. Строгі лад верша, ёмістасць перажывання, мастацкая завершанасць вобраза дае магчымасць паэту заставацца і касмічным, і асабістым, інтымным адначасова. Паэзія А. Куляшова насычана глыбокім драматызмам. У яго творах знаходзім незвычайную канцэнтрацыю зместу, думкі і пачуцця.

<sup>1</sup> Куляшоў, А. Зб. тв.: У 5 т. Т. 5.— Мінск, 1977. С. 432.

<sup>2</sup> Куляшоў, А. Крылы. С. 191.



Сцвярджае час: заўжды жыццю на змену  
Прыходзіць смерць,

  для ўсіх — адзін закон,  
І некалі жыццёвую арэну  
Пакіне род людскі на схіле дзён.  
Ты клічнік ставіш, час!

  А я — пытальнік:

А што, калі закон парушыць той  
Мой слаўны род і вынайдзе — стваральнік —  
Жывы бялок, што злучыцца з вадой  
І дзікаватым племем неўміручым  
Расселицца па ўсіх мацерыках?..<sup>1</sup>

Ёсць падставы сцвярджаць, што ў яго паэзіі мастацкае пазнанне злучаецца з навуковым. У свой час А. Эйнштэйн прызнаваўся, што Дастаеўскі (які, як вядома, называў свой рэалізм «фантастычным») даў яму больш, чым вышэйшая матэматыка Гаўса. Гэты кантакт паміж імі адбыўся, відаць, на нейкім светапоглядным узроўні і быў абумоўлены адзінствам духоўных «звышзадач», якія стаяць перад кожным з іх. Пазнанне свету, шляхі сацыяльнага і маральнага прагрэсу, су-светная гармонія і чалавек, яго лёс, адносіны да будучага — усё гэта вельмі хвалявала і Дастаеўскага, і Эйнштэйна, якога захапляў складаны дэтэрмінізм у паводзінах герояў рускага раманіста (вядомае «раптам»). Свет Эйнштэйна меў патрэбнасць у новым, больш глыбокім узаемапранікненні аб’ектыўнага і суб’ектыўнага, у новым — чалавечым! — вымярэнні сувязей паміж з’явамі, якія адкрывала навука.

Ідэі Дастаеўскага і Эйнштэйна, іх думкі і адкрыцці пэўным чынам уплываюць на характар сучаснага мастацкага мыслення. Іх адлюстраванне знаходзім і ў «Новай кнізе» Куляшова — паэта, які надзіва глыбока адчуваў адзінства свету і гістарызм яго развіцця, усеагульную сувязь з’яў.

Хацеў бы век, які ўжо на зыходзе,  
Забраць мяне з сабой, а я руку  
Гарачую працягваю прыродзе —  
З дваццатага ў трыццатае стагоддзе<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Куляшоў, А. Крылы. С. 209.

<sup>2</sup> Куляшоў, А. Зб. тв. У 4 т. Т. 3.— Мінск, 1967. С. 66.

Гармонія інтэлектуальнага і эмацыянальнага пачаткаў з'яўляецца стылеўтваральным цэнтрам паэзіі А. Куляшова. «Новая кніга», а таксама зборнікі «Сасна і бяроза», «Хуткасьць» і іншыя намнога абагацілі асацыятыўныя магчымасці беларускай паэзіі. А. Куляшоў, як і П. Панчанка, стаў прызнаным майстрам разгорнутай асацыятыўнай метафары, вельмі актыўнай у адносінах да часу, здольнай пранікнуць у існасць з'явы. У вершы «Сасна і бяроза» такая метафара бачыцца нам у касмічным вобразе сасны і бярозы, якія трымаюць на сваіх каранях зямны шар: «А што, як Зямлю нашу выпускаць з рук // Сасна і бяроза?» Думка паэта накіроўваецца ў касмічныя далячыні, якія трансфармуюць жыццёвыя ўражанні ў духоўнае адзінства асаблівай уласцівасці, нараджаючы свае «паэтычныя» прасторавачасавыя і маральныя вымярэнні: паэзія Куляшова сцвярджае глыбіню і маштабнасць думкі, роўнай свайму стагоддзю, блізкай яго трывогам і клопатам. Верш паэта адзначаны «крутым рытмам» сённяшняга дня, у якім, аднак, аўтару бачацца і рысы вечнага, устойлівага. Ён красамоўна сведчыць аб тым, наколькі абнавілася пачуццё часу і прасторы ў яго кнігах і як абагацілася яго лірычнае «я», здольнасць па-новаму ўспрымаць рэчаіснасць паміж будучым і былым. Паэту быццам бы прыходзіцца жыць і ў сённяшнім, і ў мінулым, якія як бы перамешаны ў яго свядомасці. Гэта яго духоўная пазіцыя, якая, грунтуючыся на ўсім перажытым, давала магчымасць глыбей зразумець рэчаіснасць, дапамагае ўбачыць жыццё ў руху, у змяненнях, успрымаць яго як працэс.

А. Куляшоў адмаўляў статычнасць быцця ў імя яго руху, барацьбы процілегласцей, парыву да бясконцасці. Збліжэнне розных душэўных планаў, проціборства пачуццяў падкрэсліваліся скразной рыфмоўкай, пераносамі, павелічэннем страфы да размераў вялікага сінтаксічнага перыяду, рознымі формамі гукавой інструментарыі.

Сэнсавая ёмістасць стылю А. Куляшова асабліва ўзрасла ў яго творах канца 60-х — пачатку 70-х гг. Гаворачы пра верш «Ужо даўно абрус зімовы...», А. Кучар, спыняючыся на радках «Яму, без мовы, як называць вясну вясной?», вельмі дакладна адзначыў, што аўтар «даўно адмовіўся ад устарэлых

і ўжо зааўтаматызаваных формаў паэтычнасці, калі спяванне птушкі, шум лесу, бег ручая, толькі названыя, былі і паэтычнымі катэгорыямі. Цяпер інакш. Мала сказаць, што лес маўчыць. Як аб прыроднай з'яве, гэтым будзе сказана ўсё. Паэзія з'явіцца ад іншага. Лес нямы. Ён паўстае перад намі як жывая істота, якая пакутуе ад сваёй нематы. А яму без мовы нельга назваць «вясну вясной». Вось у гэтым радку і галоўнае. Здаецца, гэты нямы як бы корчыцца ад натугі, каб выкрыкнуць ёмкае, агністае слова «вясна»<sup>1</sup>.

Немату лесу дапамагае пераадолець зязюля, якая абуджае яго сваім кукаваннем. Гэтаксама, хоча сказаць паэт, і чалавечая прысутнасць у свеце надае яму сэнс і разумнасць. А Куляшову была ўласціва незвычайная шырыня грамадскіх сувязей чалавека з жыццём, гісторыяй, светам. Паэта хвалююць лёс свету і лёс асобнага чалавека, тэма памяці, часу, радзімы. Ён шукае асноваўтваральныя духоўныя каштоўнасці, на якіх грунтуецца нармальная, асэнсаваная чалавечая жыццядзейнасць і якія здольны зберагчы асобу ў драматычных абставінах канца XX ст.

Выдатная старонка сучаснага беларускага паэтычнага эпосу — паэмы А. Куляшова. Ён многага дасягнуў у пошуках вялікай поліфанічнай формы, якая адпавядае духу сучаснасці. Паэма «Варшаўскі шлях» прысвечана памяці выдатнага рускага паэта А. Твардоўскага, з якім А. Куляшова яднала яшчэ з 30-х гг. моцная дружба. Лёс А. Твардоўскага складаўся вельмі драматычна і адбіў у сабе драматызм і складанасць самога часу. Пра гэта расказваецца ў паэме. Вобраз рускага паэта намалеваны з вялікай любоўю — гэта чалавек «з душой жніі, з рукамі каваля», разумны і добры. У паэме шмат рэмінісцэнцый з яго твораў: «а ўсё ж, а ўсё ж», «за даллю даль», «запоўнены таварышамі бераг» і інш. З эмацыянальнага боку паэма не толькі не пазбаўлена прастаты і непасрэднасці — яны ў ёй дамінуюць. Тут у А. Куляшова не знойдзем якіх-небудзь штучных «эфектаў». У той жа час — і гэта галоўнае — яна глыбока прасякнута філасофскім настроем, жаданнем разгадаць паэ-

---

<sup>1</sup> ЛіМ. 1969. 31 студз.

тычны феномен і «таямніцу чалавечага быцця», зразумець прызначэнне чалавека.

Хан ісціны старэюць з году ў год,  
Хай сэрца разрывае гук жалезны,  
А ты за ўсё ў адказе, мой балесны,  
За справу, за дзяржаву, за народ<sup>1</sup>.

У паэме адлюстравалася арганічная сувязь паэзіі з светаадчуваннем сучаснага чалавека, вострае пачуццё асабістага дачыннення да лёсаў усяго чалавецтва.

Паэт апелываў да чалавечага розуму. Вядома, разумны, рацыянальны пачатак у паэме не зводзіцца да адных афарызмаў. Значэнне ідэйных і маральных каштоўнасцей аўтар імкнецца вызначыць з дапамогай дакладнага, свабоднага ад якіх-небудзь упрыгожванняў верша. Ён узнімае пытанне аб перспектывах чалавечай цывілізацыі, аб лёсе яе духоўнай і матэрыяльнай культуры, аб пераемнасці, развіцці маральнага пачатку. Паэма адзначана шырынёй і пранікнёнасцю сацыяльна-гістарычнага і філасофскага погляду на свет.

Апошняму зборніку вершаў А. Куляшоў даў назву «Хуткасць», надзяліўшы само паняцце «хуткасць» глыбокім вобразным зместам. Яно раскрывае не толькі адну з тыповых прыкмет нашага часу — хуткасць, але і адначасова сцвярджае яго разуменне паэтычнай творчасці — «хуткасць думкі», звязанай са сваёй эпохай і абумоўленай яе патрабаваннямі.

Ёсць хуткасць гуку, ёсць — звышгукавая,  
Ёсць хуткасць зор, прыкметная для ўсіх.  
Яшчэ ёсць хуткасць думкі, хуткасць тая,  
Што, як святло, стагоддзе абганяе,  
З тысячагоддзем размаўляе ўслых<sup>2</sup>.

І па апошні свой дзень А. Куляшоў захаваў незвычайную рухомасць душы. Гэта выдатны прыклад мастака-наватара, які смела развіў класічныя традыцыі паэзіі, сцвярджаў думку аб бясконцым развіцці свету, аб гармоніі чалавека і жыцця. Яго паэзія стымулюе мастацкія пошукі іншых паэтаў, схільных да

<sup>1</sup> Куляшоў, А. Хуткасць.— Мінск, 1976. С. 49.

<sup>2</sup> Куляшоў, А. Зб. тв.: У 5 т. Т. 5.— Мінск, 1977. С. 7.

паглыблення філасофска-аналітычных, медытатыўных тэндэнцый у сваёй творчасці, якія растуць і ўзмацняюцца разам з інтэлектуальнымі магчымасцямі сучаснай асобы. Паэзія роздому з’яўляецца праяўленнем яе інтэлектуальнага жыцця.

Каб перадаць інтэлектуальную атмасферу часу, паэты імкнуліся да засваення свабоднага верша. Праўда, інтэлектуалізм і філасафічнасць выступаюць не толькі ў форме верлібра. *Сяргей Дзяргай* (1907–1980) звяртаўся і да традыцыйнага верша, і да больш раскаванага.

Колькі ў ім моцы,  
Ў маленечкім зерні,  
Квольым на погляд,  
Нібыта мізэрным...

Аптымістычна  
Настроена зерне:  
Што вінавата —  
Людзям яно верне...

Часам шкада яго  
Ў жорны, на мліва,  
Гэта маленькае,  
Дзіўнае дзіва<sup>1</sup>.

«Зерне»

Вершы паэта сведчылі пра важкасць і значнасць яго асабістага жыццёвага досведу, які дыктаваў тэмы — вечныя і заўсёды новыя: вера ў людское дабро, чалавечнасць, здольнасць да маральнага ўдасканалення. Знешне яго вершаванія формы часта выглядалі традыцыйна, нават старамодна (у параўнанні, скажам, з так званымі сучаснымі «метаметафарыстамі»), але гэта толькі на першы погляд. Асаблівасці формы ў С. Дзяргая былі строга падпарадкаваны змястоўным задачам. Лірычнае дзеянне падкрэсліваецца, узмацняецца сродкамі гнуткай, выразнай, па-сапраўднаму экспрэсіўнай паэтыкі.

...Быў дух, ператвораны  
ў полымя.  
Мужнасць нараджала герояў.  
Помста нараджала герояў.

---

<sup>1</sup> Дзяргай, С. Чатыры стыхіі.— Мінск, 1962. С. 46–48.

Надзея нараджала герояў.  
Крыўда нараджала герояў.  
Смутак нараджаў герояў.  
Адчай нараджаў герояў.  
І толькі здрада — нараджала  
тхароў...<sup>1</sup>

Паэтычная думка перадаецца ўжо самім гучаннем слоў.

У С. Дзяргая прысутнічаюць элементы і іншага паэтычнага ладу, сродкі рацыянальна-ўмоўнай паэтыкі, у аснове якой было жаданне паглыбіць мастацкую думку, забяспечыць яе досведам перажытага.

Творчасць *Аляксея Пысіна* (1920–1981) — гэта яшчэ адзін беларускі паэт, адораны талентам філасафічнасці, — развіталася, можна сказаць, у межах традыцыйнай паэтыкі, але стымулявалася рухам дапытлівай філасофска-аналітычнай думкі. Сваім аўтарытэтам арыгінальнага і самабытнага мастака ён падтрымліваў «куляшоўскі» кірунак у беларускай паэзіі. Духоўнасць гэтага паэта — у імкненні да гармоніі думкі і этыкі. Ён імкнуўся прасачыць лёс каштоўнасцей народнага жыцця, створаных стагоддзямі, у сучасны «машынны век». «Водгулле далёкіх заветаў // Патрабуе вернасці маёй».

Шчырасць і душэўнасць — пярвічныя рысы паэзіі А. Пысіна, яны дапамагаюць яму адкрываць свет і абжываць яго сваім словам. Жыццёвасці пачуццяў, натуральнасці тону адпавядае мова — простая, дакладная, інтанацыйна гібкая. Яе ніколькі не абмяжоўваюць «умовы паэтычнай гульні» — рыфма, строфіка, рытм. Паэт не толькі свабодна адчувае сябе сярод гэтых (для некаторых жорсткіх) патрабаванняў — яны дапамагаюць яму выражаць змест — пісаць рыфмай, гукам, колерам.

Лірыка А. Пысіна — гэта ў многім лірыка памяці. Паэт вельмі востра адчуваў дыялектыку адзінства традыцыйнага і новага, сучаснага і «вечнага» ў жыцці. Відаць, таму ён і любіць такія даўнішнія словы, як «жыта», «жорны», «колас», «корань», «вузел», «споведзь»... Старое слова, становячыся ў новую сістэму, само абнаўляецца, набывае свежыя фарбы. Адкрываюцца новыя перспектывы выразнасці. У духоўным

<sup>1</sup> Дзяргай, С. Чатыры стыхіі. С. 114–115.

плане для паэта няма падзелу жыцця, часу на сучаснае і мінулае. Адсколь, думаецца, такія глыбокія і абвостраныя адчуванні і сумненні:

Ці дойдзеш ты,  
Адбеленае слова,  
Да тых,  
Каму хацеў бы перадаць?..<sup>1</sup>  
*«...І ўсё магла...»*

Яму адкрываецца сэнс вечнасці: вечнае — усё тое добрае, што зрабіў ты для людзей, што пакідаеш ім у спадчыну; і сябе самога паэт адчувае не інакш як сувязным паміж былым і наступным. Адсколь і вострая памяць на перажытае, і ўпэўненасць, што лепш за яго аб перажытым ніхто не раскажа. Таму вяртанне «да самага пачатку шляху», у дзяцінства,— адно з любімых паэтычных падарожжаў А. Пысіна.

І не толькі ў дзяцінства — у мінулае наогул. Досвед і мудрасць яго з намі: «Талстой на коніку мышастым, // Гамер з арэховым кійком». Да самага апошняга часу не пакідала паэта памяць аб перажытай вайне, непасрэдным удзельнікам якой ён быў.

Адыходзяць далей батальёны —  
Ад баёў, ад апошняй вайны.  
І не раз, і не двойчы калоны  
Абагнулі наўпрост шар зямны<sup>2</sup>.  
*«Адыходзяць далей батальёны...»*

Тыя, хто загінуў, даводзіць паэт, не хочуць расставіцца з чалавецтвам, пакідаць «шар зямны». Іх маральны досвед павінен стаяць на варце жыцця.

Герою А. Пысіна глыбока ўласціва імкненне да натуральнай раўнавагі з навакольным асяроддзем.

І штосьці ад дрэва ў мяне,  
І штосьці ад птушкі журботнай.  
І штось замірае употай,  
І штось ажывае ва мне<sup>3</sup>.  
*«А я на лясным рубяжы...»*

<sup>1</sup> Пысін, А. Выбр. тв.: У 2 т. Т. 1.— Мінск, 1989. С. 195.

<sup>2</sup> Тамсама. С. 224.

<sup>3</sup> Тамсама. С. 265.

У стылі А. Пысіна відаць арыгінальнасць яго бачання, жыццёвая канцэпцыя асаблівасці таленту. Ён хацеў прымусіць чытача духоўна яму суперажываць, мацаваць нітачку, што «працягнута ў вякі».

Карціны жыцця, пейзажы, намалёваныя А. Пысіным, звычайна нясуць пэўную маральную нагрузку, але гэта не збядняе іх характава і пластыку.

Яблыкі дождж вымыў на балконе,  
І святлейшы стаў пачатак дня.  
Дзесьці тупаюць пад дубам коні,  
Дзесь бярэ ваду мая радня...<sup>1</sup>

*«Яблыкі дождж вымыў на балконе...»*

Словаспалучэнні тут перадаюць стан, момант, працэс жыцця. Імкненне да дакладнасці і паўнаты выражэння пачуццяў адлюстроўваецца ў мове. Слова паэта становіцца «плынным» (выраз Л. М. Талстога): «Цені неданесеных штыкоў», «густая медзь з галін сцякае», «бярозавае святло» або яшчэ больш нечакана — «сухое святло». Прырода ў Пысіна паўнаважная, цяжкая: тут мора «пераварочвае глыбіні»; па родным магілёўскім небасхіле коціцца хмара, «струменячы гул», і лес стаіць, таксама «гулам апавіты». У адным з вершаў ён гаворыць: «Пасля дажджу.. у паветры пругкі цень вады». «Пругкі цень вады» — гэты вобраз палоніць сваёй пластыкай, дакладнасцю і прыгажосцю. Паэтыка А. Пысіна ў многім узыходзіць да традыцыйна-песеннай яснасці фальклорных узораў. Услухайцеся, напрыклад, у наступныя яго радкі:

Ляда — чорнае свята,  
А ля валуна —  
На ўсё сціхае ляда  
Рабінка адна.

Па пяску, па суглінку  
З вясны у вясну  
Сірацінку-рабінку  
Нясу і нясу...

---

<sup>1</sup> Пысін, А. Выбр. тв. Т. 1. С. 207.



На апошнім прыпынку  
Ў суровай жальбе  
Апушчу я рабінку  
На грудзі сабе<sup>1</sup>.

«Ляда – чорнае свята...»

Сітуацыя фальклорная, аднак гэта акалічнасць не толькі не прыгнятае індывідуальна-асабовы пачатак, але і дае яму дадатковыя магчымасці самавыяўлення.

Апошнія кнігі А. Пысіна далі падставы гаварыць пра рэальнае ўзбагачэнне стылявых дамінант яго паэзіі: узмацненне размоўнасці, публіцыстычную напружанасць вершаванай мовы, хаця не знікалі напеўнасць і плаўнасць – рысы, уласцівыя традыцыйнаму вершу, звязанаму з развіццём рэалістычна дакладнага стылю, не пазбаўленага, аднак, асацыятыўнасці і метафарычнасці.

Яшчэ адно імя ў гэтым радзе – *Міхась Стральцоў* (1937–1987), які пакінуў значную спадчыну не толькі як паэт і празаік, але і як крытык. Яму вельмі падабаліся вось гэтыя радкі *Аляксея Зарыцкага* (1911–1987):

Без мітусні і тлуму  
У цішы,  
З нязменнасцю трывалай,  
неадольнай  
Дзесь у глыбінях сэрца і душы  
Ярчэюць словы вернасці павольна.

Ён высока ацаніў іх у рэцэнзіі на зборнік А. Зарыцкага «Мая асяніна». Філасофская лірыка, на думку М. Стральцова, патрабуе вялікага жыццёвага досведу, яна заснавана на ісцінах, суаднесеныя з «светам», глыбока перажытых, правяраных і сэрцам, і розумам, і гадамі. Ісціны, да якіх прыходзяць паэты, – простыя і значныя, за імі вялікае, поўнае роздздуму чалавечае жыццё.

Дарэчы сказаць, у вершах А. Зарыцкага, асабліва апошніх, 70-х гг., усё гэта сапраўды было. Вось адзін з такіх узораў:

---

<sup>1</sup> Пысін, А. Выбр. тв. Т. 1. С 263–264.

Над Дняпром ты крэп і рос,  
Там сталёў з рыбацкай верай:  
Маніць бераг – сведчыць плёс,  
Плёс зманіў – засведчыў бераг.

Зразумеў ты –  
Скрозь і спрэс  
Ёсць закон, ён без патолі:  
Поле крадзе – бачыць лес,  
Лес украдзе – ўбачыць поле.

Так любы намоўны цень  
Пройме праўды моц скразная:  
Дзень загубіць – ноч пазнае,  
Ноч заб'е – пазнае дзень.

Пафас лірыкі самога М. Стральцова – адкрыццё і пазнаванне свету і самога сябе. Звычайнае, даўняе, будзённае раскрывала сябе ў глыбіню, хвалявала да слёз.

Звяртае на сябе ўвагу страфічная будова верша і адмысловая рыфмоўка.

Чаму так згадваем былое,  
Свае ранейшыя часы  
На той, што на схадку,  
палове жыццёвай нашай паласы?..

Нібыта толькі й разгарнення,  
Нібыта толькі й захаплення,  
Што ў несур'ёзнай той журбе...  
Але ж і болей, чым імгненне,  
Не прыме вечнасць ад цябе<sup>1</sup>.

*«Чаму так згадваем былое...»*

Метафорыка і вобразнасць М. Стральцова – прадметна-цэлавая, «вобмацныя», як сказаў бы В. Ластоўскі.

Як паэт М. Стральцоў часта звяртаўся да станаўлення пачуцця, да такога стану душы, які абяцае нараджэнне новай якасці. У стылявым плане яго вершам уласцівы тонкі лірызм, душэўная шчырасць і спавядальнасць у арганічным спалучэнні з любоўю і цікавасцю да шматфарбнага свету чалавечага быцця, рэалістычна дакладнай дэталі і падрабязнасці, высокае псіхалагічнае майстэрства.

---

<sup>1</sup> Стральцоў, М. Мой свеце ясны.– Мінск, 1986. С. 30.

Да інтэлектуальна-філасофскай плыні можна аднесці і паэзію *Петруся Макаля* (1932–1996). Гэта пацвярджаюць і самыя апошнія кнігі: зборнікі вершаў «Поле» (1978), «Смак яблыка» (1980), «Калыска долі» (1984), «Асенняя пошта лістоты» (1987). Яго інтэлектуалізм з’ядноўвае ў сабе публіцыстычнасць і філасафічнасць, што надае вершу аб’ём і глыбіню. Часта ён звяртаецца да народнага досведу.

Да Стральцова ён не падобны. У П. Макаля свая інтанацыя, свой лірычны пульс, які забяспечваецца сродкамі як «сабранага», так і «свабоднага» верша.

Калі б пачаць нанова,  
усё было б не так...  
Я абмінуў бы пасткі бед,  
якія мяне падпільноўвалі.  
Як абмінуў бы?  
Людзі яшчэ не стварылі  
карту,  
якая б пазначыла  
мясціны бед і катастроф,  
што нас падпільноўваюць...  
Дзень мой заўтрашні,  
абміні  
калдобіны,  
стромы  
і камяні<sup>1</sup>.

*«Калі б пачаць нанова...»*

Адчуваецца рука майстра, які ўмее падпарадкаваць форму задачам зместу. Ды формы, па праўдзе сказаць, тут і не відаць — яна ўся перайшла ў змест, прытчу, малітву, сагрэтую шчырасцю і душэўным цяплом. Паэзія П. Макаля моцна звязана з сучаснасцю, для выяўлення якой паэт шырока выкарыстоўвае ўмоўна-асацыятыўную вобразнасць, сродкі іроніі і сатыры, розны тып верша. «Не будзе перабольшаннем сказаць, — пісаў ён, — што наш век — гэта пераважна век думкі. Масштабнасць мыслення, філасафічнага роздуму над жыццём, шырыні мастацкіх абагульненняў — вось чаго патрабуе ад лірыкаў час»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Макаль, П. Асенняя пошта лістоты.— Мінск, 1987. С. 63.

<sup>2</sup> ЛіМ. 1962. 22 верас.

Вядома, П. Макалю не чужая і пластыка, але не ў ёй самой па сабе справа — яна падначалена больш агульным паэтычным ідэям. Ён здольны ўзбудзіць рэчаіснасць, мастацкі вобраз у яго паэзіі развівае свае асацыятыўныя магчымасці. Узрастае роля метафары, раскаванага верша. Рэчаіснасць абагульняецца ва ўмоўна-асацыятыўных сімвалах.

Талент паэта-філосафа рэдкі, таму што для гэтага мала аднаго эмацыянальнага пачуцця жыцця, мала ўмення пісаць вершы, думаць вобразамі... Патрэбна сталасць светапогляду, які, у сваю чаргу, становіцца актыўным у эстэтычным плане — дабратворна ўплывае на развіццё майстэрства.

— Вы адкуль?  
— Мы — ад куль.  
Мы — з вайны.  
Мы — званы.  
Мы — дамы.  
Мы — дымы.  
Каміны.  
Камяні<sup>1</sup>.

Рыфма ў паэта скіравана на выяўленне ўнутранай формы слова. Яна змястоўная па сваёй эстэтычнай існасці.

Лірычны герой П. Макаля — чалавек з вострым зрокам і пачуццямі. Аднак у вершах паэта няма таго характэрнага, скажам, для А. Пысіна і М. Стральцова «абвалакваючага», адухаўляючага лірызму, які ўключае ў сферу свайго прыцягнення ўсе прадметы і з'явы навакольнага свету, усе адчуванні.

Умоўнасць у яго, аднак,— пры ўсёй нечаканасці формы — рэдка супярэчыць зместу, таму што накіравана на асэнсаванне пэўных рэальных з'яў. Сумяшчаючы малое з вялікім, звычайнае з незвычайным, ён па-свойму абжывае свет, умее знайсці незвычайны ракурс, пераасэнсаваць семантыку слова і ў многім дабіваецца жадаемага выніку. «Бор, як роздум, глыбокі»,— гаворыць ён, смела спалучаючы ў адным вобразе вельмі аддаленыя паняцці.

Мова яго — афарыстычная: «мае радкі — працяг маёй рукі», «мой лес — мой лёс», «...пасланнік поля — хлеб»,

---

<sup>1</sup> Макаль, П. Поле.— Мінск, 1978. С. 53.

«робат-лектар» і «ў травы забіраюць правы»; «вытокі — вытокі»...

Філасофска-інтэлектуальная паэзія мае свае — лірычныя (думка-перажыванне) — аргументы і доказы, якія грунтуюцца на глыбокім засваенні чалавечага досведу. Гэта добра відаць у *Анатолія Вярцінскага* (н. у 1931 г.), паэзія якога звязана з развіццём псіхалагічна паглыбленага, аналітычнага стылю. Маральнае быццё чалавека, свет яго духоўнай дзейнасці — вось што асабліва цікавіць паэта. Ён робіць упор на думку, не баючыся пры гэтым ні сухасці, ні празмернай разважлівасці. Многія яго вершы накіраваны на даследаванне, аналіз якой-небудзь праблемы. У гэтым сэнсе вельмі характэрны верш «Данайцы», у якім аўтар выступае супраць атаясамлівання пільнасці з падазронасцю, а таксама такія творы, як «Бяссрэбранікі», «Дзівак-чалавек», «Хунвейбіны», «Я фільм глядзеў...», «Дзве паралельныя прамыя», «Высокае неба ідэала» і інш. Вярцінскаму блізкі аўталагічны прынцып, які вядзе да збліжэння паэзіі з прозай. Аднак «празаізацыя» верша не прыводзіць у яго да змяшання мовы паэтычнай і празаічнай, хоць мова паэта «графічная», «лагізаваная» — у процілегласць, скажам, «жывапіснаму» Р. Барадуліну.

А. Вярцінскі ахвотна і часта звяртаецца да слова «нявобразнага», звычайнага, будзённага. У гэтым праявіўся своеасаблівы антыэстэтызм паэта.

Людзі простыя гадаюць,  
знаць жадаюць і пытаюць,  
што людзі вялікія ядуць.  
А людзі вялікія тое ядуць,  
што людзі простыя ім дадуць.  
Яшчэ гадаюць людзі простыя,  
на чым вялікія людзі спяць,  
хаця ткуць самі коўдры і просціны,  
хаця самім даводзіцца слаць...  
Ах, простыя людзі, простыя людзі,  
калі вам усё зразумела будзе?<sup>1</sup>

*«Людзі простыя гадаюць...»*

---

<sup>1</sup> Вярцінскі, А. Выбранае.— Мінск, 1973. С. 127.

Эстэтычная рэальнасць ствараецца тут з дапамогай «нявобразнай» мовы, «простых» слоў, што ўзмацняюць натуральнасць і канкрэтнасць душэўнага жэста паэта. Праўда, у інтарэсах «справы» ён захоўвае страфічную будову верша, рыфму (некалькі спрошчаную: ядуць-дадуць), стварае своеасаблівую атмасферу найўнасці, якая садзейнічае ідэйна-маральнаму «завастрэнню» ўнутранай праблематыкі твора, робіць больш выразнай і даходлівай асноўную думку.

У некаторых творах паэта ёсць нешта ад трактата, прытчы, навелы. Элементы паэтыкі іншых жанраў пераасэнсоўваюцца і становяцца прыёмамі вершаванага маўлення.

Не дражніце гусей,  
не дражніце гусей.  
Гусі будуць крычаць яшчэ галасней.  
Гусі любяць, каб іх шанавалі:  
яны, гусі, Рым ратавалі.  
Каб не гусі, загінуў бы Рым,  
каб не гусі, дык пала б імперыя.  
Не дражніце гусей, а спявайце ім гімн:  
«Гусі белыя, гусі верныя...»  
Стаўце чучалы іх у музей...<sup>1</sup>  
*«Не дражніце гусей»*

Гусі ў дадзеным выпадку — гэта той камандна-бюракратычны апарат, які жыве сваімі ўяўнымі заслугамі і не церпіць іншых да сябе адносін, як толькі павага і пакланенне.

Інтанацыя паэта набліжаецца да жывой канкрэтнай гаворкі, хоць і не пазбаўленай пэўных паэтычных умоўнасцей. Сувязь са старажытным антычным сюжэтам надае вершу інтэлектуальную глыбіню і ставіць саму сітуацыю ў пэўны гістарычны рад.

Часта паэт звяртаецца да лагічнай аргументацыі.

Не называйце ракеты крылатымі.  
Такім эпітэтам іх называць —  
гэта амаль што паэтызаваць.  
Тут памяркоўныя занадта мы.  
Пакінем прыметнік гэты за рэчамі,  
за тымі справамі чалавечымі,  
з якімі здаўна стасуецца ён:

<sup>1</sup> Вярцінскі, А. Хлопчык глядзіць.— Мінск, 1992. С. 254—255.

крылаты вецер, крылаты звон,  
крылатая мара, вера крылатая,  
крылатая муза, крылаты Пегас...<sup>1</sup>

*«Не называйце ракеты крылатымі...»*

Стылістыка верша адзначана мноствам «нявобразных» выказванняў. Паэт даволі часта звяртаецца да паняційнага мыслення, апускае падрабязнасці. Аднак у лепшых сваіх вершах ён пераадольвае пэўную «аголенасць» думкі, сцвярджае прыналежнасць чалавека да чужога лёсу, да трывог і радасцей іншых людзей.

Афарыстычная ёмістасць, бляск доказаў, нечаканасць супастаўленняў, рацыяналістычная аголенасць думкі цэняцца сёння нароўні з музычнымі і пластычнымі магчымасцямі верша. Такая тэндэнцыя добра праглядваецца ў творчасці А. Вярцінскага, калі звярнуць увагу на яго схільнасць да некаторай «лагізаванасці» пісьма. Гэта ўласціва і некаторым іншым паэтам, у якіх знаходзім прыкметы такога ж «лагізаванага» мыслення, якое, аднак, не збядняе жыццёвую змястоўнасць іх мастацкага стылю.

Ёсць у нас і такая з'ява, як «навуковая паэзія». Яе ўзоры знаходзім у творчасці *Аляксея Русеўскага* (1912–2000), якому, дарэчы, у маладосці давялося працаваць у навукова-даследчай лабараторыі. Той час, напэўна, і прыгадаўся яму ў вершы «Муза ў белым халаце».

Мушу зноў працаваць на старой пасадзе,  
пешчу зноў загрубелыя рукі я, усміхаецца  
Муза мне ў белым халаце —  
лабарантка мая...

Я асуджаны бачыць, бы вокам рэнтгена,  
нават рэбры красы.

Не бянтэжыць і гэтым мяне прафесія:

там, дзе зрок ламае сваё вастрыве,

мне б адкрыць новы край

і дзіва тваё,

о паэзія!<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Вярцінскі, А. Хлопчык глядзіць. С. 281.

<sup>2</sup> Русеўскі, А. Два колеры жыцця.— Мінск, 1973. С. 73.

Само паглыбленне нашых ведаў аб прыродзе, такім чынам, становіцца прадметам паэзіі. Што гэта дае? Адзін з вершаў А. Русецкага так і называецца – «Адкрыццё».

Нядаўна,  
з майго пальца ўзяўшы кроў  
і сок з далоні клёна, біяхімік  
адзнаку нашай крэўнасці знайшоў:  
здаўна з зялёным другам  
сваякі мы...

Гэтае «сваяцтва» вельмі важнае для паэтычнай канцэпцыі А. Русецкага.

Адзіны ў нас жыве гарэння дух,  
што бачыцца ў двух колерах прывычных,  
але ўзвіхрыцца сіверам кастрычнік –  
палае барвай мой зялёны друг.

Пафас паэтычнага адкрыцця, заўважце, уплывае на гучанне верша, мяняе яго рытміку і інтанацыю, «збірае» яго, пераадольваючы праявічную адвольнасць.

Нібы сцягі, мне дрэвы агнявыя  
шумяць аб нашай крэўнасці лісцём...  
Мы ўсе – чырвоныя,  
і, як стыхія,  
мы неадольныя,  
бо мы – жыццё!<sup>1</sup>

Чалавек – частка прыроды, – сведчыць філасофская навука. Паэт даводзіць гэта сваімі мастацкімі сродкамі пазнання жыцця.

Фарміруючы свой стыль, ён шырока выкарыстоўвае навукова-тэхнічную лексіку, не баіцца набліжэння да «прозы». Аднак яго духоўны досвед звязаны не толькі з камернай прасторай навуковых лабараторый, а галоўным чынам набыты ў шырокім свеце жыцця, што значна павышае цікавасць да яго творчасці.

Паэт і сёння не адрываецца ад зямлі, нават калі імкнецца спасцігнуць паэтычны змест навуковых ведаў і законаў. У вершы «Праметэй», які мае падзагалавак «Паводле К. Ціміразева»,

<sup>1</sup> Русецкі, А. Два колеры жыцця. С. 74.



таксама выкарыстаны ў пэўным сэнсе навуковы сюжэт. Аўтар адштурхоўваецца ад старажытнай легенды аб Праметэі, які ўхапіў у багоў нябесны агонь. Да гэтага часу людзі карыстаюцца ягоным агнём.

Жменя промняў густых,  
пяцярнёю змахнутая з неба,  
на зялёнай зямлі  
адкладаецца рупна ў запас  
кольцам дрэва, арэхам  
і збожжам янтарным для хлеба —  
адбываецца дзіўнае дзіва  
пры нас, вакол нас.

А як першым марозам  
на досвітку восень павее  
і рассыпецца сонечным спектрам  
па дрэвах агонь —  
вецер часу на дол  
зрыне, кіне тады Праметэя,  
але ён зноў да неба  
зялёную ўзніме далонь<sup>1</sup>.

Паэт пераасэнсоўвае міф, адкрываючы ў ім спрадвечны і вечна актуальны сэнс.

Цікавы ў філасофскім плане верш А. Русецкага «Язычнік» (1979), у якім паэт згадвае далёкага прашчтура.

Каля Дняпра, знайшоўшы пень  
ад зломленай асіны шэрай,  
і першы дзень і пяты дзень  
ён працаваў разцом, сякерай.

У ценю дрэў ён шчыраваў,  
дзед барадаты, ў стружцы белай,  
і Бога ўзнікла галава  
з абліччам цвёрдым, скамянелым.

Нажом гарачым ён правёў  
па мёртвых вуснах асцярожна,  
і Бог паварушыў брывом,  
паціху заўсміхаўся злосна.

---

<sup>1</sup> Русецкі, А. Хвала жыццю.— Мінск, 1987. С. 49—50.

І майстра ўкленчыў перад ім,  
пасля прынёс карэц з вадою  
і хлеб на ручніку льняным,  
а Бог сустрэў ухмылкай тою ж...<sup>1</sup>

Верш А. Русецкага «Язычнік» лішні раз сведчыць, што праблематыка, звязаная з развіццём чалавечага досведу, ведаў, адлюстроўваецца ў беларускай паэзіі (і ў літаратуры наогул) пакуль што толькі, на жаль, асобнымі гранямі. А між тым яна дае шмат матэрыялу для роздуму, які выразна адчувальны ў паэзіі *Алеся Каско* (н. у 1951 г.):

Навошта я расчульваць вас хачу?  
Не да сябе — да роснае травінкі,  
да гэтага вясёлага дажджу,  
да песень жней з палескае глыбінкі?  
Да гэтага дзіцяці, што бяжыць  
з далёкіх летаў сувязным нязменным  
цераз курган, дзе вой-салдат ляжыць,  
аддаўшы сны наступным пакаленням?..  
Нібы няўцям, што сёння ўсё радзей  
вы схільныя расчульвацца. Вы, знаўцы  
ўсіх тайн прыроды, сутнасці падзей,  
нат мовы незямных цывілізацый...<sup>2</sup>

*«Навошта я расчульваць вас хачу?..»*

У А. Каско бачым асаблівасць беларускага погляду на жыццё, які заключаецца ў тым, што павага да прыроды не супярэчыць павазе да культуры. Успамінаецца пасля гэтага верша думка Л. М. Талстога: «Мэта мастака не ў тым, каб бяспрэчна вырашаць пытанне, а ў тым, каб прымусяць любіць жыццё ў бясконцых, ніколі не вычэрпных усіх яго праявах».

Аўтар, як у свой час той жа Л. М. Талстой, даводзіць думку, што прагрэс навукі і тэхнікі, адасоблены ад развіцця духу, не робіць чалавека шчаслівым, а развіццё духу звязана з усім радзінным улоннем чалавечага жыцця, з песнямі і старажытнымі курганамі. А. Каско, безумоўна, паэт лірычна-філасофскага складу. У яго вершах ідзе гаворка часцей за ўсё пра маральныя якасці асобы, пра месца чалавека ў жыцці,

<sup>1</sup> Русецкі, А. Айкумена.— Мінск, 1992. С. 141–142.

<sup>2</sup> ЛіМ. 1988. 19 лют.

пра яго адносіны да народных каштоўнасцей. Вершу яго ўласцівы вынашанасць думак і перажыванняў, рэалістычная дакладнасць дэталей, глыбокі эмацыянальны падтэкст. Чалавек у яго не толькі частка грамадства, але і частка прыроды і гісторыі, пачуццё адзінства з якімі з'яўляецца адной з перадумоў яго свабоды.

### Мастацка-сінкрэтычная плынь

Цяпер аб мастацка-сінкрэтычнай стылявой плыні. Яна ўтрымлівае ў сабе вартасці ўсіх папярэдніх паэтычных сістэм, але адзначана, на наш погляд, большай экспрэсіўнасцю мастацкага вобраза.

Сінкрэтызм — злітнасць, спалучанасць, якая характарызуе першапачатковы, неразвіты стан першабытнага мастацтва, калі танец, слова і музыка знаходзіліся ў непадзельным адзінстве. У сучаснай паэзіі ўсё больш праяўляе сябе ўніверсальны, сінкрэтычны погляд на свет, імкненне спасцігнуць яго ў адзінстве і цэласнасці тых супярэчнасцей, з якіх ён складаецца. У стылі прадстаўнікоў мастацка-сінкрэтычнай плыні спалучаюцца асаблівасці зрокавага вобраза («жывапіснасць і пластыка») з шырокім спектрам эстэтычных пошукаў — ад элементаў традыцыйна-фальклорнай паэтыкі да свабоднага верша з выкарыстаннем самых разнастайных формаў умоўнасці.

Найбуйнейшы паэт гэтага кірунку, на маю думку, *Максім Танк* (1912—1995). Яго творы па-сапраўднаму шматгранныя як па характару вобразнасці, так і паводле сваіх версіфікацыйных сродкаў (верш рыфмаваны і нерыфмаваны, акцэнтны і сілаба-танічны, шырокае выкарыстанне гукавых паўтораў, алітэрацый, асанансаў і інш.). Паэзія Максіма Танка — непаўторная з'ява ў сучаснай беларускай літаратуры. З'ява паводле сваіх мастацка-стылявых параметраў сінкрэтычнага характару. Паняцце «сінкрэтычнае» ў дадзеным выпадку, зразумела, дастаткова ўмоўнае. Яно ні ў якой меры не азначае набліжанасці да якіх-небудзь формаў калектыўнага мастац-

кага мыслення, а толькі арганічна ўласцівае паэту ўменне сінтэзаваць, «ператвараць» рознабаковы эстэтычны досвед. Паэзія, гаворачы філасофскай мовай, суб'ектыўны вобраз аб'ектыўнага свету, які ўздзейнічае на яе ўсёй сукупнасцю сваіх фактараў, падзей, з'яў і тыпаў, што знаходзіць і прамое і апасродкаванае выражэнне ў жыццядачуванні паэта. У вершах Максіма Танка многа перажытага, перадуманага асабіста. Паэт з поўнай падставай сказаў аб сабе, што ён узваліў «на плечы слову свайму вясну і зіму, цяжкія мяшкі смеху, слёз, чалавечых клопатаў». Мастоцкія радкі ў яго паэзіі — у тым ліку самыя «свабодныя» — забяспечаны патэнцыялам высокага таленту, жыццёваасцю і эстэтычнай неабходнасцю.

Законы паэтыкі ён, як некалі У. Уітмен, падпарадкуе законам прыроды. Верлібр — у дадзеным выпадку — не толькі тып верша, але і новая канцэпцыя жыцця, якое бачыцца паэту ў яго рэальным нападуненні, у разнастайнасці «высокага» і «нізкага», у багаці штодзённай прозы. Пры гэтым з'явы глабальнага парадку і падзеі менш значныя, «камерныя», набываюць у яго паэзіі роўныя правы. Верш гучыць вельмі натуральна, нязмушана ў рытміка-інтанацыйным сэнсе, адчуваецца імкненне аўтара да абнаўлення намёкаў, да збліжэння са звычайнай штодзённай гаворкай.

Усім ладам свайго паэтычнага мыслення паэт звязаны з мастацкай свядомасцю народа і эстэтычным досведам ХХ ст. З сучасных беларускіх паэтаў ён, магчыма, найбольш уважліва і паглыблена вывучаў дасягненні прагрэсіўных мастакоў ХХ ст.: У. Маякоўскага, П. Неруды, Н. Хікмета, П. Элюара, В. Незвала, В. Бранеўскага, Т. Ружэвіча і іншых. Максім Танк спасцігаў іх уменне адлюстравачь у магутным лірычным сінтэзе ўсю разнастайнасць сучаснасці. Яго паэзія прагна ўбірае ў сябе, у сваю стыхію ўсё каштоўнае, што выпрацавала агульначалавечая думка.

На прыкладзе сваіх таленавітых сучаснікаў Максім Танк вучыўся знаходзіць неабходныя ў паэзіі крупінкі прозы, узбудняць вобраз, канкрэтызаваць паэтычныя перажыванні ў ёмістай метафары, думаць асацыятыўна. Прагрэсіўная эстэтыка ўплывала на яго станоўча, прывіўшы густ да ўшчыльненай

структуры, густога мазка, інтанацыйнай рухомасці і экспрэсіі. Танк заўсёды востра адчуваў пагрозу знешняй, ілюзорнай паэтычнасці. Ён імкнуўся з дапамогай прозы («паэтычнай непаэтычнасці») абараняць сапраўдную паэзію ад пышнага і траскучага вершаплёцтва.

У зборніках паэта 60–80-х гг. адчуваецца шырокае, свабоднае дыханне выдатнага мастака, яго сталы талент. Сапраўдны герой лірыкі Максіма Танка — «працоўны род». Чалавек у яго — носьбіт сацыяльнай і духоўнай гісторыі свайго народа. Свет паэта цесна звязаны з зямной рэальнасцю, але гэта свет мастака з уласцівай яму фантазіяй, рамантычнымі ўзлётамі, нечаканымі адкрыццямі. Ён умее маштабна думаць, трансфармаваць паэтычны вобраз, разгледзець вялікае ў малым, у асобнай дэталі — веліч усёй сапраўднасці. «Вечныя» паэтычныя формы абагачаюцца сучасным светаўспрыманнем. Жаданне знайсці паэтычнае ў самім жыцці патрабавала новага падыходу да катэгорыі паэтычнага. Усё гэта, зразумела, адлюстроўваецца ў стылі Максіма Танка. У многіх вершах, асабліва ў тых, у якіх паэт імкнецца адлюстраваць галоўнае ў абліччы сучаснага свету, ён прыкметна, няхай і са стратай якіх-небудзь жывапісных вартасцей свайго верша, узмацняе момант прамога і таксама ў многім асабістага тлумачэння з'яў, часцей за ўсё ў безрыфменнай, свабоднай форме.

Я не пакрыўджуся,  
Калі забудзеце  
Мой адрас і мяне.

Не забывайце толькі  
Імён і адрасоў  
Сваіх азёр і рэк,  
І траў, і дрэў, і птушак,  
Калі не хочаце,  
Каб вас яны забылі<sup>1</sup>.

*«Я не пакрыўджуся...»*

Некаторая стрыманасць у пачуццях, паэтычны рацыяналізм, уласцівыя Максіму Танку, абумоўленыя філасофскай скіраванасцю яго пошуку, духоўнымі запатрабаваннямі су-

<sup>1</sup> Танк, М. За маім сталом.— Мінск, 1984. С. 91.

часнага чалавека ў маральна-эстэтычным асваенні свету. Паэзія Максіма Танка – гэта імкненне да сапраўднай вышыні пачуццяў і свята думкі, у адказ яны нараджаюць актыўнае суперажыванне.

Шматгранная мастацкая індывідуальнасць паэта выразна згледжваецца ў вершах, прадыктаваных жыццёвым і духоўным досведам мастака, занепакоенага лёсам цывілізацыі, маралі і культуры ў атамна-касмічны век. Публіцыстычны пачатак таксама жывіў і працягвае жывіць творчасць Максіма Танка. Сацыяльнае, народнае, агульнае апладняюцца асабістым досведам паэта – барацьбіта за чалавечнасць і справядлівасць. Асабістая і агульная памяць часцей злучаюцца ў адно цэлае: жыццё бярэцца як быццё. Таму вершам Танка ўласціва ўнутраная эпічнасць, у іх адчуваюцца «стан свету», светаадчуванне эпохі, успрыманне жыцця ў перспектыве яго абнаўлення, росту новага чалавека. З творчасці паэта вынікае думка аб дэмакратычным характары перадавой культуры чалавецтва як гістарычнай пераемнасці і непадзельнасці. З гэтай рысаю светапогляду і светаўспрымання паэта звязаны яго інтэлектуалізм і філасафічнасць, якія грунтуюцца не толькі на асабістым вопыце паэта, але і на вопыце цэлых пакаленняў яго землякоў.

Паэт бачыць, што XX стагоддзе ўчыніла жорсткае выпрабаванне самой чалавечай прыроды, у нечым парушыла яе. Ён адчувае супярэчлівасць паміж прагай пазнання і маральнасцю. У творчасці паэта на сучасным этапе з'яўляюцца біблейскія матывы.

За першай сарванай пячаткай  
Я ўбачыў трагедыі пачатак.

Навошта ж мяне спакусіла  
Змяінай цікавасці сіла,

Сарваць па чарзе аж да сёмай,  
Нікому яшчэ невядомай?

А зараз стаю нерашуча  
Прад будучыняй немінучай<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> ЛіМ. 1989. 24 сак.

Пачуццё глыбіні гісторыі ў паэта спалучана з пачуццём прыроды – на мове няспешнага верлібра вядзе ён сваю «перапіску з зямлёй».

У аснове яго вершаў часта бачым пэўную падзею, думку, канкрэтнае перажыванне і ў кожным вершы – адлюстраванне душы паэта, яго ідэйнае і маральнае самаадчуванне ў разнастайнасці ўласцівых кожнаму дню падзей, здарэнняў, успамінаў, перажыванняў. Танк глыбока ўпэўнены, «што на зямлі бацькоў няма бяздумных дрэў, маўклівых валуноў, негаваркіх дарог, нязвонячых крыніц...».

Вобразнасць яго паэзіі спалучана з фарбамі і пахамі родных прастораў.

Уся зямля гарыць у майскай квецені.  
Колькі год я па ёй вандраваў!  
А сёння спыніўся: як жа ісці  
Па вуснах пявучых траў,  
Па жывых, раскрытых вачах лотаці?  
Дык вось чаму птушкі лётаюць!<sup>1</sup>

Адзін з наследнікаў Янкі Купалы, надзелены, як і ён, выключным дарам паэтычнага ўспрымання рэчаіснасці, Максім Танк пераняў у яго захапленне стыхійнымі сіламі прыроды. Ён, магчыма, больш, чым хто іншы з сучасных беларускіх паэтаў, наблізіўся да разумення раўнавагі паміж прадметна-прыродным і духоўным. Гэта, думаецца, адна з граняў яго гуманізму, разумення багацця штодзённага, «звычайнага жыцця».

Як ужо гаварылася, ён шырока звяртаецца да мастацкай умоўнасці. Умоўнасць вобразнага прыёму, як амаль заўсёды ў Максіма Танка, падпарадкавана больш выразнаму раскрыццю жыццёвай праўды.

Трэба,  
Хоць раз у год,  
Прайсці басанож баразною за плугам,  
Каб аднавіць  
Сваю даўнюю сувязь з раднёй –  
Зямлёй, камянямі, травой<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Танк, М. Хай будзе святло.— Мінск, 1972. С. 86.

<sup>2</sup> Тамсама. С. 71.

Гэты зварот да прыроды ўспрымаўся як новы крок паэта ў мастацкім пазнанні жыцця, якое з'ядноўвае ў сабе лірычны і эпічны пачаткі ў адным маштабным светаадчуванні. Дзённікавая форма яго кніг узмацняе ўражанне таго, што яны напісаны як бы ў сааўтарстве з самім жыццём, у штодзённай яго плыні. І хоць ад задумы да мастацкай рэалізацыі ў яго праходзіць звычайна нямала часу (думка, уражанне выношваюцца доўга), адлюстраванае аблічча тых падзей, якія ляглі ў аснову твора, захоўваецца ва ўсім сваім і эпохальным, і чалавечым змесце.

Паэт і час... У кнігах Максіма Танка яны адзін без аднаго не існуюць. Апошні зборнік «Мой каўчэг» (1994) сведчыць, што паэт працягваў углядвацца ў лёс народа на шляхах вечнасці і што яго не менш цікавіў цяперашні момант нашага гістарычнага быцця. Праўда, не відаць было ўжо таго аптымізму, той эмацыянальнай самадастатковасці, якой раней поўніўся, а часам і пеніўся ягоны радок. Стражэйшымі, больш абачлівымі сталі вобразна-асацыятыўныя параметры яго паэтычнага мыслення.

Максім Танк не стамляўся выступаць супраць адчужэння свету, імкнуўся пераадолець ідэалагічную спадчыну таталітарызму, шукаў першасны, натуральны стан рэчаў.

Разважаючы пра экалагічную агрэсіўнасць сучасніка, ён хацеў бы навучыць яго, як трэба «хадзіць па зямлі» –

Так, як дні і ночы,  
Звяры і птушкі,  
Вятры і дажджы<sup>1</sup>.

Паэт глыбока перажываў трагічны канфлікт чалавека і прыроды, востра адчуваў яго сусветныя маштабы і значэнне.

У «Маім каўчэгу» назіраем дынамічны рух думкі і эмоцыі, палеміку з днём учарашнім і днём сённяшнім. Гэтага паэта, колькі помніцца, заўсёды ў той ці іншай ступені прыцягвала ідэя свабоды і чалавечых правоў, якія свядома ўшчамляліся таталітарнай сістэмай. Супраць ідэалогіі і практыкі таталітарызму скіраваны верш «Якім нарадзіўся»:

Колькі было розных  
За мой век дарадцаў,

---

<sup>1</sup> Танк, М. Мой каўчэг.– Мінск, 1993. С. 4.



Іхніх аргументаў,  
Довадаў і рацый.  
Як рабіць што трэба,  
З якім знацца Богам  
І ў каго да праўды  
Трэ шукаць дарогу.  
Аж, прызнацца, стала  
Моташна нарэшце.  
І кажу, як горцаў  
Гэршт казаў з падзякай  
Перад тым, як стрэцца  
З шыбенічным гакам:  
«Якім нарадзіўся,  
Такім мяне ешце».

Гэта, відаць, сказана і старым, і новым ідэолагам, якія хацелі б рэгламентаваць развіццё чалавечай асобы і думкі. Высокая змястоўнасць вершаванага радка дасягалася ў яго праз адмаўленне ад паэтычных упрыгожанняў і праз максімальную сэнсавую нагрукку.

Кант лічыў існасцю паэзіі «незацікаўленае сузіранне». Можна знайсці гэтую эстэтычную якасць і ў Максіма Танка (у тых жа «Вярбовых коціках»), аднак у многіх выпадках эстэтычны пачатак саступае месца маральна зацікаўленым адносінам да рэчаіснасці. «Мой каўчэг» нясе адчуванне трывожнага стану сучаснага свету, тых вялікіх выпрабаванняў, разломаў жыцця і чалавечай свядомасці, якія выпалі на наш лёс. Аўтар чуйна рэагаваў на праявы дэгуманізацыі ў сучасным грамадстве. Яго непакоілі маральная недасканаласць чалавека, яго эгаізм і прагавітасць. У апошні час паэт даволі часта (прынамсі, часцей, чым раней) браў на сябе ролю маралізатара, як бы хочучы *наўпамянуць*, калі казаць па-руску, «образумить» сучасніка.

Лягчэй у небе нат  
Злавіць рукою птушку,  
Слана правесці праз  
Іголачнае вушка,  
Вярнуць разліў ракі  
У яе былое лона —  
Як выпрастаць спіну,  
Сагнутую ў паклонах<sup>1</sup>.

«Лягчэй у небе...»

<sup>1</sup> Танк, М. Мой каўчэг. С. 61.

Наша крытыка ўжо не раз вяла грунтоўную гаворку пра асноўныя асаблівасці паэтыкі Максіма Танка – маштабнасць мыслення і светаўспрымання, асацыятыўнасць вобразнасці, рэчыўнасць мовы, раскутасць радка, адчуванне эстэтычнай свабоды, пачуццё гумару, які сёння ў яго набывае сатырычную вастрэню.

Ледзь пазнаў  
Былога знаёмага анёла,  
Які, дарваўшыся да ўлады,  
Перш за ўсё:  
Адрасціў рогі,  
На нагах – капыты,  
А на руках –  
Учэпістыя клюшні рака.  
Развіталіся.  
А я і сёння адчуваю  
Іх калючы дотык<sup>1</sup>.

«Ледзь пазнаў...»

Паэтычнаму стылю Максіма Танка заўсёды былі ўласцівы, як адзначаў М. Ароўка, «рэчыўная важкасць, матэрыяльнасць вобраза, канкрэтнасць адчування свету»<sup>2</sup>. Ёсць усё гэта, як бачым, і ў «Майм каўчэгу». Танк заўсёды быў паэтам надзвычай шырокіх інтэлектуальных гарызонтаў, якія арганічна спалучаны ў яго з народнасцю думкі і пачуцця.

Ізноў прыходзіш да высновы, што паэзія Максіма Танка ўвасабляе ў сабе беларускі народны характар, уласцівыя гэтаму характару разважлівасць, высокую маральнасць, дабрыню, бясконцую трываласць і міласэрнасць.

«Сінкрэтычнасць» паэтычнага стылю праяўляе сябе і ў творчасці іншых паэтаў. Гаворачы аб сучаснай беларускай паэзіі, нельга абысці імя *Рыгора Барадуліна* (н. у 1935 г.). Прырода яго паэзіі – прадметна-пачуццёвая канкрэтнасць, багацце мастацка актыўных дэталей і падрабязнасцей навакольнага свету. Сёння творчасць паэта радуе шырокімі духоўнымі гарызонтамі – ён стаў глыбей і больш уважліва ўглядацца ў гісторыю і лёс свайго народа, вытокі і суадносіны добра і

<sup>1</sup> Танк, М. Мой каўчэг. С. 66.

<sup>2</sup> Польша. 1974. № 6. С. 188.

зла ў сучасным жыцці, неўміручасць чалавека ў свеце прыроды, праблемы яго духоўнага самаадчування. «Амплітуда смеласці», «аблічча вады», «зерне цішыні», «інтэлект зямлі», «маўчанне перуна» — вось згусткі барадулінскай вобразнасці, яго паэтычнага мыслення, накіраванага ў існасць з’явы, каб глыбей зразумець і асэнсаваць яе сацыяльныя, гістарычныя, прыродныя «параметры» і значэнне для чалавека. За ўсім гэтым — разуменне сапраўдных маштабаў жыцця, яго трывог і клопатаў. Паэт імкнецца раскрыць сувязі, якія з’ядноўваюць вялікі свет практычнай дзейнасці чалавека з яго маральнымі, духоўнымі гарызонтамі.

Яго вершы прадыктаваны любоўю да бацькоўскай зямлі, яе гераічнай гісторыі, да хлеба і вады, зораў і песень — да ўсяго, што з’яўляецца дарагім кожнаму з нас. Творы паэта характарызуюцца сталасцю роздуму над жыццём, чулай перадачай настрою, дакладным пейзажным малюнкам, сакавітасцю вобразнай мовы. З імем Барадуліна ў беларускай паэзіі звязаны выключны дар эмацыянальна-пластычнага, шматколернага ўспрымання жыцця.

Хораша пад ушацкую завіруху  
грэцца ўтрапёным Парыжам.  
Апячы далоні і вусны каштанамі  
з гарачай жмені жароўні.  
Ядзэнне гэтае нагадвае  
пастухоўскі ласунак  
з вогнішча ўвосень,  
калі да чарнаты падгарыць бульбіна  
і даўкай белай мякоці  
не стае шэрых дажджынак солі<sup>1</sup>.

«Хораша!»

Рыгор Барадулін — адзін з тых беларускіх паэтаў-«шасцідзясятнікаў», якія здолелі з асаблівай паўнатою выявіць лёс свайго пакалення, чыё дзяцінства прыпала на ваенныя і першыя пасляваенныя гады. Ён быў і застаецца песняром свайго пакалення.

Сёння яго творчасць вырасла ў светапоглядным плане. Усе прывыклі цаніць пластыку і жывапіснасць барадулінскага

---

<sup>1</sup> Барадулін, Р. Зб. тв. У 4 т. Т. 3.— Мінск, 1999. С. 255.

верша, якія захаваліся ў яго творчасці, аднак цяпер яны сталі часцей падпарадкоўвацца іншаму заданню, звязанаму з павелічэннем аб'ёму і напружанасці паэтычнай думкі.

У новых кнігах Р. Барадуліна, уключаючы «Евангелле ад Мамы» (1996), душэўны стан аўтара праяўляецца шырока, у цесных узаемасувязях з навакольным асяроддзем чалавечага жыцця, якое спалучае ў сабе побыт і быццё, сучаснае і вечнае. Паэт звычайна хоча ўпісаць з'яву ў сістэму свету, асэнсаваць яе месца і ролю ў гэтай сістэме, як мага паўней раскрыць маральна-псіхалагічны і духоўны досвед сучасніка. Звяртаюць на сябе ўвагу шырыня і філасофска-асацыятыўная ёмістасць мастацкага мыслення паэта.

Чорны вол маёй трывогі,  
Белы вол маёй надзеі  
Цягнуць лямку да знямогі,  
Змрок турбот ані радзее.

Пльўныя аблокі,  
Крыгі,  
Маладыя снегапады,  
Як заядлыя барыгі,  
Загрузіць па дышаль рады.

Да апошняе дарогі  
Іх пасу па чарадзе я —

Чорны вол маёй трывогі,  
Белы вол маёй надзеі<sup>1</sup>.

*«Чорны вол маёй трывогі...»*

Абстрактна-ўмоўнае («чорны вол маёй трывогі») і мастацка-канкрэтнае («аблокі», «крыгі», «снегапады...») сінтэзаваны ў адзін эстэтычны рад. Аўтарская прысутнасць заўважаецца ва ўсім: у змесце, кампазіцыі, выбары формы і нават у так званых стылістычных звычках. Ён, можа быць, як ніхто іншы з сучасных беларускіх майстроў верша, пазнаў паэтычныя магчымасці роднай мовы. Аб гэтым сведчыць сама пластыка верша — яго рытміка, алітэрацыі, рыфма.

У кнігах 80-х гг. («Амплітуда смеласці», 1983; «Маўчанне перуна», 1986 і інш.) павялічылася глыбіня пошуку, яго

<sup>1</sup> Барадулін, Р. Вечалле.— Мінск, 1980. С. 6.

філасофская і маральная насычанасць. Пospехі паэта ў гэтых кнігах звязаны з развіццём асабовай мастацкай думкі, філасофска-аналітычных магчымасцей верша, яго вобразна-асацыятыўнай, а не толькі жывапісна-пластычнай і музычна-песеннай асновы.

Паэтычная вобразнасць у Р. Барадуліна мае сваю спецыфіку, галоўнымі асаблівасцямі якой з'яўляюцца мэтанакіраваная эмацыянальная насычанасць і прыгажосць слова. Словы ўзаемадзейнічаюць паміж сабой, актывізуюць адно аднаго. У яго паэзіі адчувальная сама цэлавасць слова, якое перадае водар роднай зямлі. Успамінаецца, што сказаў украінец Іван Драч пра беларуса Рыгора Барадуліна: «...калі хочаш акунуцца ў глыбіні беларускай мовы, адчуць марозную сілу таямнічых крыніц яе, парадавацца яе свежасці і непазбытнасці, міжвольна цягнешся да Рыгора Барадуліна.

Народнасць мыслення, сучаснасць вобразаў, валоданне ўсімі таямніцамі роднага слова, у глыбінях якога ён адчувае сябе наўздзіў свабодна, раскавана і разам з тым з чыста сыноўняй далікатнасцю, — вось састаўныя яго дару...»

Нацыянальная самабытнасць паэта не адмяжоўвае яго ад свету, а, наадварот, дапамагае паўней і непасрэднай убачыць вялікі свет, у якім мы жывём, адчуць тое агульнае, што характэрна для розных народаў у багаці іх гістарычнага і эстэтычнага досведу.

«Памяць босых ног» — гэты вобраз па-ранейшаму многа значыць для паэта, адлюстроўваючы адзінства чалавека, прыроды, гісторыі. Глыбіня гістарычнага бачання дапамагае яму ўсвядоміць сябе, свае адносіны да свету, людзей.

Матчына песня,  
Ты ў полі гарбела,  
На маразах у чужыне гібела,  
У баразэнцы на міг спачывала.  
Болю не трэба было дабаўляць.  
Рук ты не чула,  
Але спачувала,  
Што ў перапёлкі ножкі баляць...<sup>1</sup>

«Матчына песня»

---

<sup>1</sup> Барадулін, Р. Вечалле. С. 9.

Гэта ўзор глыбокай народнасці барадулінскай паэзіі. Праўдзівасць гэтага верша — у сцвярджэнні духоўнага адзінства лёсу чалавека, народа і песні.

Шмат вершаў прысвечана маці паэта — Куліне. Да яе вобраза паэт звяртаецца і ў новых кнігах, ужо пасля яе смерці.

Малапісьменная  
Паводле дадзеных глухіх анкет,  
Мама смела  
Ведала свет.  
Дзіўлюся рознабаковасці ведаў  
Маці —  
Ведала, што да чаго  
На небе,  
У лузе,  
У хаце...

Верш (ён мае назву «Веды») раскрывае ўвесь духоўна-практычны ўклад жыцця беларускай сялянкі, наканаванасць лёсу, багацце чалавечнасці.

Ведала аграномію —  
Што сеяць,  
Калі і дзе.  
Ведала магію светлую —  
Як словам дапамагчы бядзе...<sup>1</sup>

На гэтым верш не заканчваецца — ён мае доўгі працяг, і з яго радкоў паўстае манументальны вобраз герані — працаўніцы, ахоўніцы жыцця, гаротніцы. Постаць герані бярэцца ў яе анталагічнай самадастатковасці. Аўтар імкнецца ўсвядоміць пытанне аб сэнсе чалавечай прысутнасці на зямлі, сэнсе жыцця і прымушае думаць над гэтым і нас.

Мастацкая плоць барадулінскай думкі ў гэтым і іншых выпадках прасякнута духам старажытнага міфа і легенды. Філасофска-эстэтычная свядомасць паэта імкнецца аб'яднацца з народнай свядомасцю. З фальклору ў яго творчасць перайшло нямала тэм, матываў, выяўленчых сродкаў, якія арганічна ўзаемадзейнічаюць з індывідуальнай паэтыкай аўтара і садзейнічаюць рэалістычнаму ўвасабленню жыцця.

---

<sup>1</sup> Барадулін, Р. Маўчанне перуна.— Мінск, 1986. С. 6.

Памяці М. Багдановіча прысвечаны верш «Вечны вырай».

Раптоўнай распачнасці быстра  
Не суціхала,  
Нямела доўга.  
І галасіла над ім сястра,  
Таксама веку не маладога:  
— Чаму ж твая цёмная хатка?  
Не будзе пісаць, як братка...<sup>1</sup>

Міфалагізацыя ў яго паэзіі — адзін са спосабаў філасофскага паглыблення тэмы чалавека, гераізацыя чалавека перад тварам нягод. Міфалагізацыя ў Р. Барадуліна — прыкмета ўніверсальнасці паэтычнага мыслення. Цяпер яго ўсё больш захапляе спалучэнне, сплаў жыццёйскага і ўніверсальнага, рэальнага і ўмоўнага, фантастычнага. «Універсализм,— лічыць сучасны крытык Міхаіл Эпштэйн,— ...гэта імгненнае азарэнне, якое раскрывае ў глыбінях чалавецтва яго цэласнае, непадзельнае “я”» Р. Барадулін якраз у гэтым сэнсе шукае новыя шляхі спасціжэння ўніверсальнага пры захаванні прыватнага і канкрэтнага.

Усё больш універсальнымі становяцца вядучыя вобразы ў яго паэзіі. Адзін з іх — вобраз прыроды, які ахоплівае шматстайнасць чалавечага быцця, што адлюстроўваецца ў паэзіі.

Хто гэта спявае?  
Птушка.  
Хто гэта гамоніць?  
Дрэва.  
Хто гэта шуміць?  
Трава.

Іхнія найменні ўсе забылі —  
Птушак,  
Дрэў,  
Угуманельх траў...

Памяць продкаў даўнасцю жывая.  
Кожнаму наступніку знава  
Птушка спаткаемнасці спявае,  
Дол знямогі  
Зеляніць трава<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Барадулін, Р. Вечале. С. 161.

<sup>2</sup> Барадулін, Р. Маўчанне перуна. С. 83.

Не парываючы з прадметнасцю, паэт імкнецца ў той жа час пераадолець яе межы. Сцвярджаючы інтэлект зямлі (гэта яго выраз), ён як бы атаясамлівае сябе з зямлёй, прыродай, адкрывае невядомыя раней грані свайго светапогляду. У гэтым, у пашырэнні асацыятыўнага кола сацыяльна і эстэтычна значных мастацкіх вобразаў бачыцца нам далейшае ўзбагачэнне яго паэзіі.

Максім Танк меў схільнасць да свабоднага верша, Р. Барадулін — да «сабранага». Было б памылкай уяўляць рух сучаснага беларускага верша да распаду вершаванай формы. Традыцыйна беларуская напеўнасць, плаўнасць адчуваецца ў верлібры — у Максіма Танка, А. Вярцінскага, Я. Сіпакова і іншых. Адчуваецца яна і ў Р. Барадуліна. Рыфмаваны і белы вершы тут суіснуюць, узаемадакранаюцца.

Па-свойму праламляюцца гэтыя тэндэнцыі шматмернага падходу да рэчаіснасці ў творчасці *Васіля Зуёнка*, індывідуальны стыль якога пазначаны своеасаблівым талентам арганічнай эпічнасці. Яго паэзія абапіраецца на цэласнае разуменне і ўспрыняцце свету, у якім «травінкі ў лёдзе» і «ўзнацкі шлях», што вядзе ў родную вёску, летні гром і соль, якую здабываюць з шахтаў, займаюць сваё натуральнае і незаменнае месца. Паэт вельмі моцна трымаецца свайго сялянскага грунту, які складае галоўнае ў яго духоўна-практычным вопыце.

Узараны ўспамінамі,  
Як нарогамі поле.  
Пад спякоту палынную  
Засеяны болем.  
Прарастаю трывогамі,  
Як зямля каранямі...  
Узыходжу чаканнем,  
Як вечнасць, бясконцым.  
Як травінка праз камень:  
Без сонца — да сонца<sup>1</sup>.

Індывідуальны стыль В. Зуёнка караніцца ў фальклоры, у традыцыях, але ён вельмі сучасны, з усёй відавочнасцю звязаны з светапоглядным досведам паэзіі ХХ ст. Абагульнена-асацыятыўнае асваенне свету ў яго не супярэчыць пачуццёвай

<sup>1</sup> Зуёнак, В. Жніўны дзень.— Мінск, 1985. С. 121—122.



прыродзе паэзіі — паэт не ігнаруе ўласцівую навакольнаму свету прадметнасць і пластыку, шматколернасць і сакавітасць фарбаў. Чалавечае быццё ў яго разуменні — праца, творчасць. Ён шчыра перакананы, што «сэнс жыцця — у працы», тут непадзельна з'ядналіся для яго практычны і духоўны пачаткі, працоўнае і мастацкае. У лірычных вершах і паэмах В. Зуёнка выяўляюцца думкі і пачуцці людзей працы, стваральнікаў чалавечага шчасця і дабрабыту, услаўляецца прыгажосць родных краявідаў, вернасць народным традыцыям. У яго кнігах, пачынаючы з самых першых, адчуваецца водар густых мачулінскіх бароў на радзіме паэта, хараство вясковага ўлоння («Фантазія скошанага лугу»), спаконвечны кругаварот у прыродзе, самаадчуванне чалавека, які ўжыўся ў гэта сваё асяроддзе. Разам з тым вельмі важна адзначыць, што навакольная прырода ў паэзіі В. Зуёнка звязана з унутранай прыродай яго лірычнага героя, абумоўліваючы яго натуральнасць і чалавечнасць.

Чытаючы кнігі беларускага паэта, успамінаюцца словы малдаўскага пісьменніка Іона Друцэ. «У прыцыпе ўсе мы з вёскі,— піша ён у аповесці «Бярозы, хлеб і мужнасць»,— і ўсе нашы продкі — хто бліжэй да нас, хто далей — самі аралі і сеялі. У падсвядомасці кожнага гараджаніна жывуць яшчэ навыкі хлебароба — існасць толькі ў тым, наколькі глыбока сядзяць у тым ці іншым чалавеку яго вясковыя карэнні. А сядзяць яны часам нечакана глыбока». Літаральна ўсе закрананыя ў творчасці В. Зуёнка жыццёвыя пласты (вайна, рэвалюцыя, сучаснасць, барацьба за мір, каханне...) захоўваюць адзнакі ўспрымання вясковага чалавека, які многае перажыў і ведае цану жыццёвым каштоўнасцям.

Вось верш «Поле». Тут быццам бы і няма таго, каго мы называем лірычным героем (у канкрэтным сэнсе размовы ад першай асобы), але ёсць цікавы духоўны характар, глыбока народны па сваёй існасці.

Поле — не толькі зямля,  
Гэта і неба, і ветрык,  
І васілёк, што здаля  
Свеціць душою прыветнай.

Гэта і жаўранка спеў —  
Першынца хмаркі вясёлай,  
Гэта надзеі пасеў,  
Мудрасці жніўная школа.

Гэта і дождж, што ідзе,  
Каб з ярыной паяднацца,  
Гэта бяссонне людзей  
І хлебадайная праца.

Поле — не поле без нас.  
І перапёлкаю ў жыцце  
Кліча:  
— у першы свой клас,—  
Дзеці, у поле бяжыце!<sup>1</sup>

Паэт нязмушана і вельмі пераканаўча вядзе размову пра тое, як важна захаваць і ўзбагаціць такія вечныя духоўныя і маральныя каштоўнасці, правераныя жыццём, як радзіма, праца, чалавечнасць, вера ў дабро... Не, ён не супрацьстаўляе горад вёсцы, аднак тым не менш, будучы цвярозым рэалістам у сваіх поглядах на жыццё (бываюць рэалісты і сярод паэтаў!), выразна адчувае разрыў паміж сучаснымі горадам і вёскай. Але, нягледзячы на дынамізм сучаснага свету, герой В. Зуёнка не губляе сувязі з вытокамі свайго фізічнага і духоўнага існавання. Яму па-ранейшаму ўласцівы непаспешлівасць, некаторая замаруджанасць думкі і рытму, кантраліруемыя эмоцыі, стрыманасць, аднак не сакрэт, што радок стаў больш спавядальным і ў большай ступені наблізіўся да псіхалагічнай праўды перажывання.

Прынцыпова важна, што В. Зуёнка не абмяжоўвае сябе сялянскім матэрыялам, вясковай традыцыяй. Ён умее глядзець на рэчы шырэй. Для прыкладу можна спаслацца на цудоўны верш «Песня вечнага аратага». Гэта верш-міф, які звяртае на сябе ўвагу менавіта шырынёй філасофскага абагульнення. Яго герой быццам бы і селянін («Двое нас і два цені —// Поле крочым і крочым...»), аднак гэтая постаць пры ўсёй сваёй рэальнасці, нават канкрэтнасці ўмоўная, гранічна абагульненая. Размова ідзе пра чалавечы абавязак

<sup>1</sup> Зуёнка, В. Вывачэнне.— Мінск, 1987. С. 7.

«араць аблогу», пра жыццёвую наканаванасць не здраджваць свайму прызванню.

Поўня дзень мой надточыць,  
Каб адолець аблогу...  
Ары, ары, мой канёчак,  
Да апошняга ўпрогу...<sup>1</sup>

Мастацка-філасофская думка набывае шырокія абсягі. Паэт смела ўключаецца ў спаконвечны роздум-спрэчку аб жыцці і смерці. Смерць не ўсёмагутная, па-свойму даводзіць ён. Гаворка ідзе пра верш «Як лёгка наперад глядзець...»<sup>2</sup>.

...Далонь у тугіх мазалях,  
Часоў супярэчнасць,  
На шыбах трапічная стынь,  
Акраец жытняга хлеба —  
Не маюць апошняй вярсты:  
Паўторыцца ўсё пад небам.

Гэта толькі пачатак разваг. Філасофская думка набірае разгон, развіваецца далей, адольваючы ўсё новыя і новыя кругі мастацкага пазнання, не страчваючы свайго эмацыянальнага зместу.

Паўторымся, можа, і мы,  
Ды толькі не будзе спаткання:  
Час, як страла, прамы  
Не знае вяртанняў.  
Між зор,  
між палёў —  
кватаруй —  
Нязнанай планеты полюс...  
Не скажаш,  
не крыкнеш:  
«Даруй», —  
Не ўчые ніхто і ніколі.  
Усім,  
каго ў сэрцы насіў  
І горам азмрочыў чорным, —  
Як тысячы Хірасім, —  
Адно застанецца:  
УЧОРА...

<sup>1</sup> Зуёнак, В. Вызначэнне. С. 12.

<sup>2</sup> Зуёнак, В. Нача. — Мінск, 1975. С. 142.

І ўсё ж такі паэт знаходзіць у сабе сілы, каб не даць чалавеку разгубіцца, вярнуць яго да жыцця, якое будзе мець свой працяг у наступных пакаленнях.

Жыццё, паводле паэтычнай філасофіі В. Зуёнка, вышэйшы дар. Яго нельга разменьваць на дробязі, пакінуўшы ўбаку «ўніверсальныя» духоўныя ісціны, якія далучаюць чалавека да жытняга поля, зорнага неба, бясконцасці Сусвету, высокага маральнага ідэалу. У гэтым адчуванні свайго чалавечага адзінства з Сусветам угадваецца цютчаўская духоўная сіла, скіраваная на разгадку жыцця і смерці, добра і зла. Беларускі паэт асэнсоўвае «Жыццё – як непаўторнасць, Як непазбежнасць – тло». Думка ўзнямаецца на светапоглядную вышыню, сцвярджаючы жыццё як каштоўнасць, якую ніхто не мае права гвалтоўным, ненатуральным, згубным чынам адабраць у чалавека.

Удакладняюцца стаўленне да свету сацыяльна-маральнай практыкі сучаснага чалавека, адносіны да прыроды, законы якой, аказваецца, распаўсюджваюцца і на чалавека.

Звернемся да верша «Дала прырода мне ваду і цвердзь...»<sup>1</sup>.

Дала прырода мне ваду і цвердзь,  
Дала агонь, каб не блукаў я слепа,  
Дала жыццё, а з ім дала і смерць...  
Дала зямлю – а я глядзеў у неба...

А каб агонь свяшчэнны не патух,  
Каб зноў не захлынуўся чорнай багнай,  
Дала прырода мне высокі дух.  
А я ствараў багоў – я неба прагнуў...

У перыяд, калі рыхтавалася кніга, у творчасці паэта значнае развіццё атрымаў жанр натурфіласофскай лірыкі. Гэтая акалічнасць знайшла адбітак у зборніку і пра многае сведчыць.

У сусветнай літаратуры натурфіласофская лінія бярэ пачатак ад паэмы Лукрэцыя «Аб прыродзе рэчаў». З таго часу многія паэты звярталіся да гэтага жанру. Паэзія В. Зуёнка заўсёды шырока асвойвала навакольны свет прадметаў і

---

<sup>1</sup> Зуёнак, В. Світальныя птушкі. – Мінск, 1982. С. 33–34.

з'яў. Лексіка-семантычны масіў яго кніг складаюць паняцці і тэрміны, якія маюць адносіны да розных сфер жыццядзейнасці чалавека.

У вершы, да якога мы звярнуліся, разглядаецца старажытная антыномія «зямля і неба», «быццё і свядомасць», «матэрыя і дух», не вырашаная і да нашага часу. Аўтар паэтызуе неспакойны дух чалавека, яго апантанасць у пазнанні свету і бясконцасць гэтага пазнання. Філасофская лірыка В. Зуёнка ўмацоўвае сувязь неба і зямлі. У дадзеным выпадку паэт не спяшаецца апусціць чалавека на зямлю, «знізіць» яго да штодзённых праблем побыту.

Сучаснік атрымлівае надта вялікі аб'ём інфармацыі аб навакольным свеце, якая значна рассоўвае, пашырае межы нашых ведаў, мяняе многія навукова-філасофскія ўяўленні.

Я шмат чаго тады не разумеў,  
Як і цяпер, бадай, не разумею.  
Я іх ствараў, і з імі я старэў,  
Як і цяпер ствараю і старэю.

Усё, што сёння ісцінай сльыло,  
Назаўтра толькі рэхам адгукнецца.  
І сіняй птушкі сіняе крыло  
Кавалкам неба ў сэрцы разаб'ецца.

Філасофскія паняцці і вызначэнні перакладаюцца на вобразную паэзію, якая, аднак, кранае і хвалюе не толькі сваім эмацыянальным зместам, яна ўздзейнічае на чытача глыбінёй і праўдзівасцю пазнання чалавечага свету — як знешняга, так і ўнутранага. Роздум аб чалавеку, прыродзе, Сусвеце спалучаецца з шчодрым душэўным самавыяўленнем мастака, багатага на дабрыню і шчырасць. Далёка не кожны паэт, які ўмее адлюстравачь непасрэднае лірычнае перажыванне, умее перадаць рух думкі, якая вызначаецца паэтычнай свежасцю і дакладнасцю, тонкім лірызмам і разам з тым унутраным драматызмам.

Верш «Дала прырода мне ваду і цвердзь...» разгортваецца ў цэлы навукова-паэтычны трактат.

Быў атам — «непадзельны» — атам-бог.  
Цяпер — цяпер ажно дыханне зойме,

Калі ступаю праз яго парог —  
Галактыку адкрыць у пі-мезоне.

Якое неба заўтра засялю?  
З якіх арбіт пабачацца мне цуды?  
Не ведаю. Адно скажу: зямлю —  
Вось гэту, грэшную, ніколі не забуду.

Як ёсць яна — я сэнс вышынь лаўлю,  
Ствараю неба — сонечны паганец.  
А дайце неба — я ствару зямлю,  
І пойдзе ўсё зваротнымі кругамі.

Твор пранізаны сучаснымі навуковымі ідэямі. Пры гэтым паэзія валодае сродкамі, недаступнымі навуцы. Яна больш арганічна, чым навука, адчувае прысутнасць чалавека ў свеце, сярод яго таямніц і загадак. Магчымасці чалавечага розуму бязмежныя, але паэт зацікаўлены, каб ён у дасягненні пастаўленых навукай мэт не паступаўся чалавечнасцю і гуманізмам.

Зуёнак — цудоўны жывапісец (у чым мы не раз пераканаліся), аднак ён не баіцца нагружаць свой радок ідэалагічнымі задачамі, выказваць думку публіцыстычна, нават у форме звароту альбо закліку. «Чалавецтва, стань жа ўрэшце Чалавекам!» — у звароце паэта гучыць так актуальны сэння здаровы сэнс.

Ужо даўно дзейнасць чалавека дасягнула планетарных маштабаў. Паэт прыходзіць да думкі аб неабходнасці «раўнавагі», гармоніі паміж натуральным быццём прыроды, яе ўласным, унутраным, так сказаць, існаваннем, і «вытворчай» працай на людзей. Чалавек у В. Зуёнка выступае адкрывальнікам і тварцом, які павінен дзейнічаць у гарманічнай згодзе і суадпаведнасці з прыродай.

Часам паэту шкодзіць залішні, магчыма, рацыяналізм, некаторая адцягненасць, якія адчуваюцца, напрыклад, у вершы «Агонь».

Згарае атам, і згарае дрэва,  
Каб нарадзіцца зноў упершыню.  
Натура вечная, а формы — ад агню,  
Жыццё расце на сонечных сугрэвах<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Зуёнак, В. Світальныя птушкі. С. 12.

Паэтычная прырода гэтых радкоў несумненная. Але, на мой погляд, ёсць і адчуванне некаторага рацыяналізму, звязанага, відаць, перш за ўсё з выдаткамі інтэлектуалізацыі лірычнай паэзіі, некаторай стратай эмацыянальнага пачатку паэтычнага перажывання.

Паняцце «агонь» у В. Зуёнка набывае вобразна-асацыятыўнае значэнне і мае ў яго паэзіі шырокі семантычны кантэкст.

Старажытны філосаф Геракліт лічыў, што свет, у якім мы жывём, — гэта «вечна жывы агонь, які мерна загараецца і мерна патухае», што ўсе рэчы выплаўляюцца з агню. Агонь і ў Зуёнка выступае як рухавік жыцця: «Натура вечная, а формы — ад агню, // Жыццё расце на сонечных сугрэвах», як маральны фактар, які дапамагае абнаўленню ўсяго існага. І ўсё ж такі... цяжка адмовіцца ад уражання, што ў гэтым вершы ёсць нешта і ад філасофскага трактата, у якім асабова-аўтарскі пачатак гучыць некалькі прыглушана.

У паэзіі В. Зуёнка, як і ў Р. Барадуліна, сцвярджае сябе прынцып універсальнасці. Поле для яго — не толькі зямля, якая родзіць хлеб, але і школа, у якой нараджаецца асоба. Бытавое ў яго нярэдка аказваецца ў адным радзе з камічным, пацвярджаючы здольнасць паэта адчуваць «звышзямныя» прычынненні.

Якое малое зярнятка, а ў ім  
Трывожна і чуйна космас,  
Няспраўджаны, спіць, покуль воляю зім  
Снуюцца завейныя кросны.

А дайце надзею вясны і цяпла —  
Сузор'е выбухне раптам:  
Травінка малая — правобраз крыла,  
Крыло — прадчуванне галактык<sup>1</sup>.

*«Якое малое зярнятка, а ў ім...»*

У лірычным герою ёсць нешта ад светаўспрымання старажытнага грэка, які адчуваў космас як нешта адухоўленае, поўнае глыбокага, таямнічага сэнсу. Паэт схіляецца перад бязмежна вялікім, якое неабходна яму таксама, як і тое зям-

<sup>1</sup> Зуёнак, В. Вызначэнне. С. 26.

ное, што яго акружае, што знаходзіцца побач. Гаворка ідзе пра спалучэнне, сінтэз «генералізацыі» і «дробнасці», што Л. М. Талстой лічыў умовай эпічнай мастацкасці, здольнай спасцігнуць цэласнасць свету.

А толькі скраніце арбіту  
Зямлі на нейкую долю мінуты –  
І хопіць, каб мігам агонь спапяліў  
Ці холад планеты ахутаў...

Якую ж нам тайну касмічную знаць  
І мудрасць якую мець трэба,  
Каб нашу Зямлю на далонях трымаць  
І несці пад сонечным небам...

З часоў Янкі Купалы і М. Багдановіча касмічны пачатак не раз пранікаў у беларускую паэзію як адна з яе тэм. Успомнім верш А. Куляшова «Зямля» (1947), у якім раскажваецца аб тым, як касманаўты, наведваюшы «восем вялікіх планет», пасля саракагадовага перапынку вяртаюцца на Зямлю. У В. Зуёнка свой сучасны падыход да гэтай тэмы, абумоўлены філасофска-гуманістычнымі прынцыпамі яго светапогляду. Жыццё адчута паэтам на ўзмежжы эмпірычнага, рэчыўнага свету, штодзённага чалавечага існавання, а таксама свету, абумоўленага касмічнымі сувязямі, якія ідуць да нас з далёкіх прастораў Сусвету. Універсалізм яго паэтычнага кругагляду ахоплівае чалавека ў яго сувязях з грамадствам, прыродай, светам і Сусветам, у яго духоўнай цэласнасці.

Сёння чалавецтва можа, як вядома, само сябе знішчыць. Справа не толькі ў ядзерным узбраенні, якога шмат накоплены на зямлі. І не толькі ў экалагічнай небяспецы, якая спалучылася з ядзернай у адно цэлае. Вялікая небяспека – духоўнае, маральнае разбурэнне чалавечай асобы, якое вядзе да малых і вялікіх катастроф на вадзе, на сушы, у паветры і космасе. Чалавеку пагражае духоўная мутацыя, ператварэнне ў біялагічнага робата. На жаль, гэтую пагрозу далёка не ўсе людзі ўсвядомілі з належнай яснасцю, не зрабілі адпаведных вывадаў.

---

<sup>1</sup> Зуёнак, В. Вызначэнне. С. 26.



Праз паэтычнае ўспрыняцце космасу адкрываюцца вельмі важныя зямныя ісціны: без велічнага, касмічнага, бясконцага чалавек прыйдзе ў адчай — таксама, калі ён страціў бы зямныя свае арыенціры.

Прынцып універсалізму ў В. Зуёнка праяўляецца па-рознаму. Між іншых прозвішчаў на плітах мемарыяльнага комплексу «Прарыў» ва Ушацкім раёне ён прачытаў: «Зуёнак». Ну і што ж такога? Звычайнае супадзенне, якіх безліч. Нават і поўнага супадзення няма. Аднак гэты выпадак вельмі ўзрушыў.

Як гэта блізка ад мяне  
І прозвішчам і сутнасцю...  
Ляціць, ляціць — і не міне  
Мяне той гук адсутнасцю.  
І свіст ягоны кулявы —  
Як быў — навекі з Вамі ён.  
Той зычны гук забралі Вы  
З усіх маіх экзаменаў.

«З-з-з» — палёт кулі, якая ў свой час абмінула дзяцінства паэта (яно ж таксама прыпадае на вайну), спыніўшы жыццё камусьці іншаму.

Адзіны гук... Ён не кране  
Мяне сваёй астудаю.  
Ён Вам — апошні — празвінеў,  
І ўратаваны буду я.

Адзіны гук... І я хаджу  
Пад сонцам тымі сцежкамі,  
Дзе Вы ўсміхаліся дажджу,  
Калі ўраджаем цешыў ён.

Пачуццё ўдзячнасці — пачуццё абавязку — пачуццё прыналежнасці да вялікай чалавечай сям'і.

Адзіны гук... Мне колькі жыць  
Ён даў на свеце права —  
Не знаю... Толькі даражыць  
Мне вечна Вашай славай<sup>1</sup>.

*«Як гэта блізка ад мяне...»*

---

<sup>1</sup> Зуёнак, В. Вызначэнне. С. 37–38.

Тэма чалавека і часу як рухомай сілы духоўнага і маральнага развіцця асобы ў В. Зуёнкі вырашаецца ў адпаведнасці з яго светапоглядам і творчай канцэпцыяй, якая сінтэзавала ў сабе многае з сацыяльна-мастацкага досведу ХХ ст. У гэтым і праяўляюцца мастацка-сінкрэтычныя асаблівасці мыслення паэта.

### Універсальна-інтэлектуальны пошук

Крытыка 50–70-х гг. патрабавала ад паэзіі шчырасці і непасрэднасці. Аднак гэтага, як з часам выявілася, замала: літаратура адчувала патрэбу ў новым якасным зруху, перш за ўсё ў насычанасці думкай. У савецкай паэзіі нарадзілася шырокая інтэлектуальная плынь. «Інтэлектуальная паэзія, што б там пра яе ні гаварылі,— пісаў М. Стральцоў,— як бы прыдзірліва ні ўзважвалі яе плюсы і мінусы, існуе, і яна карыстаецца поспехам у чытачоў...»<sup>1</sup> больш таго, інтэлектуальны ўзровень паэзіі, думаецца, узняўся. Праўда, гэта яшчэ не робіць сучасную паэзію мастацтвам больш высокім у параўнанні з папярэднімі перыядамі, бо кругагляд паэта сам па сабе яшчэ не з'яўляецца гарантыяй поспеху. Ён толькі перадумова. Інтэлектуалізм неадрыўны ад эстэтычнага зместу, ад духоўнасці, імкнення да гармоніі думкі і этыкі.

Прыкметай сучаснага мастацкага мыслення стала філасофскае пранікненне ў сэнс падзей, псіхалагічныя даследаванні характару сучасніка. Паглыбленне псіхалагізму і філасафічнасці характэрныя сучаснай літаратуры, у тым ліку і паэзіі, якая выходзіць на вялікія праблемы часу, шукае свае метады аналітызму, свой эстэтычны інструментарый.

Чалавек другой палавіны ХХ ст.— сведка і ўдзельнік велізарных пераўтварэнняў на планеце, яго глыбока хвалюе сучаснасць — палітыка, эканоміка, навука, тэхніка, мастацтва. Усё гэта несумненна ўплывае на змястоўнасць паэзіі, узмацняе яе інтэлектуальнасць і дае падставы гаварыць аб рэальным

<sup>1</sup> Стральцоў, М. Незвычайнасць звычайнага. Маладосць. 1967. № 1. С. 147.

абагачэнні яе «стылявых дамінант». Узмацняецца размоўнасць, публіцыстычнае напружанне вершаванай мовы, аднак, як мы бачылі, не знікаюць напеўнасць і плаўнасць — рысы, уласцівыя так званаму традыцыйнаму вершу, звязанаму з развіццём рэалістычна дакладнага стылю, хоць таксама не пазбаўленага асацыятыўнасці і метафарычнасці.

Паэзія заўсёды была процівагой залішняй рацыянальнасці свету, апладняючы думку жывымі чалавечымі пачуццямі і перажываннямі.

Бывае, аднак, і так, што паэзіі ў яе адносінах да рэчаіснасці бракуе значнага мысліцельнага пачатку, не стае канцэптуальнасці. Тады яна, у асобе найбольш актыўных сваіх прадстаўнікоў, імкнецца да актывізацыі мастацкай думкі і інтэлекту. Уся пачуццёвая сфера ў гэтым выпадку падпарадкоўваецца пазнавальна-творчым задачам. Адзін з тых, хто ідзе гэтым шляхам у беларускай паэзіі, — *Алесь Разанаў* (н. у 1947 г.). З іншых паэтаў можна прыгадаць М. Купрэева, А. Глобуса, А. Бембеля, часткова таксама звязаных з інтэлектуальным кірункам. Яны шырока выкарыстоўваюць умоўныя формы мастацкага абагульнення — прыёмы фантастыкі, сімволіку, прытчу, гіпербалу.

Творчасць А. Разанава характарызуюць своеасаблівасць і непаўторнасць паэтычнага светаадчування, уменне спалучаць вернасць гістарычнай памяці беларускай паэзіі з эксперыентам у галіне формы верша, з імкненнем да скразной метафарычнасці, якая грунтуецца ў яго на філасофскай змястоўнасці. Тэндэнцыю, якую ён развівае ў сваёй творчасці, можна было б, думаецца, акрэсліць як універсальна-інтэлектуальную. Крытык В. Панчанка, адна з удзельніц дыскусіі аб сучаснай паэзіі ў «Літаратурнай газете», адзначала, што «вопыт чытача... усё больш паварочваецца да так званай «складанай паэзіі». У гэтым, несумненна, ёсць доля ісціны. Складаная філасофска-аналітычная паэзія аказвае значны ўплыў на творчасць маладых паэтаў, аб чым сведчаць, напрыклад, творы А. Разанава. У духоўным абліччы гэтага паэта крытыка даўно ўбачыла паэта філасофскага складу. У. Калеснік пісаў

у артыкуле «Берасцейскі касцёр»: «У Алеся Разанава той профіль і тая тэма, стратэгам якой лічым на сённяшні дзень А. Куляшова. Усім памятны куляшоўскі афарыстычны выраз, які адлюстроўвае трывожна-цяжкую місію сучаснага чалавека: «Няма шляхоў да светазахавання, няма дарог да самазабыцця». Разанаў падхапіў гэты матыў...»<sup>1</sup> Яго паэзія ўжо не можа абмежавацца мілай непасрэднасцю пачуццяў, знешнім сцвярджаннем дабратаў і гуманнасці, якія самі па сабе, безумоўна, прыгожыя. Паэт ідзе ўглыб. Адсюль – інтэлектуалізм паэта, якога ўсё часцей застаём у роздуме, духоўных пошуках.

Ужо нават першую яго кнігу «Адраджэнне» (1970) І. Ралько расцаніў як «пераканаўчае сведчанне паглыблення інтэлектуальнасці і публіцыстычнай завостранасці вершаў Разанава і адначасова – сур'ёзную прыкмету ранняй сталасці паэтычнага мыслення»<sup>2</sup>.

Шматпланавыя праблемы чалавечага быцця стаяць у цэнтры кнігі паэм А. Разанава «Каардынаты быцця» (1976): чалавек і прырода, чалавек і грамадства, чалавек і мараль і інш. Узнікае неабходнасць уважлівей даследаваць рэальны змест гэтых катэгорый, разам з павышэннем грамадскай актыўнасці паэзіі ўзрастае яе імкненне да аналізу, да філасофскай медытацыі.

Далягляд, бы ў слязе, ў смузе...  
Дзе шукаюць каровы напіцца –  
хмара дольная папаўзе...  
Перасохлі мае крыніцы.

Разгубіліся пацеркі з рук –  
журавіны...  
імшар сівее...<sup>3</sup>

*«Было балота»*

Пішучы пра зборнік вершаў Я. Крупенькі, А. Разанаў адзначаў: «Усе выдатныя творы не падобныя адзін на адзін і ўсе пасрэдныя маюць нешта агульнае. Гэта «падабенства» ад таго, што, падаючы пэўную з'яву, сітуацыю, назіранне, аўтар

<sup>1</sup> Польша. 1975. № 9. С. 185.

<sup>2</sup> ЛіМ. 1971. № 1. 28 мая.

<sup>3</sup> Разанаў, А. Каардынаты быцця. – Мінск, 1976. С. 18–19.

не напаўняе твор вялікім суб'ектыўным зместам, не ўкладае ў яго сваё заповітнае»<sup>1</sup>.

Паэт напамінае, што сёння нельга разумець грамадзянскасць і ідэйнасць у вузкім плане. Сёння нам больш па густу паэзія, пранізана прагай пазнання і страснага сцвярджэння жыцця. Чытачу не вельмі імпануюць паэты, якім усё ясна ад нараджэння, у якіх няма ніякіх клопатаў, пытанняў, а ёсць толькі адна (гэта ў іх гады!) «адукаванасць і падкаванасць». Не вельмі цікавыя яны як людзі, а значыць, і як паэты.

У «Першай паэме шляху» А. Разанава ёсць радкі:

Я не вяртаўся — ў роспачы стаяў:  
не чуў... не бачыў... моцы не ставала  
сюды спяшацца, а назад брысці  
між камянёў,  
да камянёў туліцца,  
самому камянець...

Я прападаў,  
канала сэрца, думка задала —  
і я ступіў наперад:

кім я ёсць?!

І кім не ёсць?!

Ступіў, куды — не бачыў...<sup>2</sup>

Лірычны герой, як бачым, не пераказвае перажытага, не робіць аб ім справаздачы, не гаворыць аб тым, што адбывалася або адбываецца з ім або з іншымі людзьмі. Чалавек у Разанава пазнае сябе, свой радавод, месца і прызначэнне на зямлі.

Лічыцца, што сучасная паэзія, абмежаваная пакуль што ў жанравым плане, слаба выкарыстоўвае эпічныя магчымасці. А вось творчыя намаганні А. Разанава якраз звязаны з «паэмым мысленнем». Цікавай аказалася яго паэма «Упоцемках з ліхтаром», прысвечаная развітанню з маці. Аўтар знаходзіць непаўторна пяшчотныя словы, каб выказаць імі сваю любоў сына, сваю ўдзячнасць бясконца дарагому чалавеку. Гэта любоў і вызначае маральны ўзровень твора.

Самапазнанне чалавека, сваёй родавай прыналежнасці — ідэйны пафас творчасці А. Разанава. У «Паэме пераадолен-

<sup>1</sup> Польша. 1973. № 1. С. 191.

<sup>2</sup> Разанаў, А. Шлях-360.— Мінск, 1981. С. 10.

ня», прысвечанай Алаізе Пашкевіч (Цётцы), ёсць вобраз зязюлі, якая прыляцела ў свой двор: «Мама, мама, выйдзі з хаты: ў двор зязюля прыляцела». Бяздомная зязюля нарэшце пазнала свой двор. У лірычным перажыванні паглыбляюцца светапоглядныя акцэнтны, што таксама характэрна для тэндэнцый, уласцівых інтэлектуальнай паэзіі.

Неабходна сказаць, што беларускі верш, развіваючы вобразна-асацыятыўныя магчымасці, і ў паэзіі А. Разанава ў многім захоўвае сваю музычна-песенную аснову, хаця побач з так званым «сабраным вершам шырока заявіў аб сабе верлібр». Верлібр — адрозненне ад традыцыйнага верша — іншая паэтычная сістэма, якая знайшла арыгінальнае ўвасабленне ў яго версэтах і паэтычных мініяцюрах. Яны сведчаць, што аўтар думае над феноменам паэтычнага.

На пытанне, як адрозніць сапраўдную паэзію ад уяўнай, А. Разанаў адказаў: «У сапраўдным вершы прысутнічае ген адкравення, які робіць яго калі не бессмяротным, то, прынамсі, жывым, і дазваляе ўбачыць новыя далягяды. Ад паэзіі чакаеш не новых із'яўленняў усё тых жа «псіхалогій», не новых назіранняў і роздумаў на тэму дня альбо вечнасці, не новых метафар, а адкравення сакравеннага»<sup>1</sup>.

Але ж адмаўленне ад «псіхалогій» вядзе да страты лірычнага характару. Чым яго замяніць, калі сама паэзія — самавыяўленне гэтага характару, а «сакравеннае» — яго ўнутраная ўласцівасць? Бляскам і нечаканасцю думкі? Аднаго гэтага, відаць, мала. А. Разанаву, не будзем утойваць, — гэта відаць у творах — у пэўнай ступені пагражае некаторая псіхалагічная абстрактнасць.

Разважанні паэта, як бачым, досыць суб'ектыўныя, аднак нейкі ключ да ўспрыняцця яго сучаснай творчасці яны даюць. Складзі ўяўленне аб тым, як аўтар здабывае гэты «сакравенны», патаемны сэнс, дапамагаюць вершы.

Свет бязмоўна дапытваецца ў мяне, куды я іду.  
Але хіба я ведаю сваю канчатковую мэту?  
Я толькі спраўджваю тое, на што здатны,  
што вымагае ад мяне жыццё:

---

<sup>1</sup> Лит. газ. 1987. 18 февр.

засмяглы — п'ю ваду,  
галодны — ем хлеб,  
зняможаны — адпачываю,  
адпачыўшы, імкнуся наперад — і апынаюся на сваіх слядах.

Я ў крузе, дзе слова шукае Слова, а чалавек — Чалавека<sup>1</sup>.

«У крузе»

Л. М. Талстой, які шмат думаў над праблемамі творчасці, падкрэсліваў, што «толькі ў глыбінях сваёй душы мастак можа адшукаць цікавае людзям».

Паэзія Разанава ахутана ірацыяналізмам, як тым душэўным станам, якім прасякнуты яго творы.

Нельга, аднак, не сказаць і таго, што ў яго творах няма і «цёмных» мясцін, не заўсёды даступных для разумення, што кніжная культура, здараецца, бярэ верх над жывым пацуццём, аб якім застаецца толькі здагадвацца. На гэта таксама звярнуў увагу П. Панчанка: «Асаблівая цяжкасць для ўспрымання некаторых вершаў і месц з паэм Алеся Разанава ў тым, што вельмі многае застаецца за словамі, у падтэксце, ды і асацыяцыі бываюць вельмі далекаватымі»<sup>2</sup>.

Разанаў многа працуе над вершам: па-новаму выглядае ў яго ямб — паэт змог яго інтанаваць, наблізіць да дольніка. І ямб, і харэй падначальваюцца ў яго акцэнтнай стыхіі верша. Рытміка-сіntaxічная сістэма — выразная прыкмета яго індывідуальнага стылю, які паступова набывае сваю паэтычную годнасць.

Праўда, новая яго кніга «Вастрыё стралы» (1988) сведчыць (як і самыя апошнія публікацыі), што працэс гэты далёка яшчэ не закончыўся, што паэтычны эксперымент (можа быць, і не заўсёды апраўданы) працягваецца.

Ю. Тынянаў у артыкуле «Літаратурны факт» выказаў наступную, вельмі цікавую думку: «Здараюцца эпохі, калі ўсе паэты «добра» пішуць, тады геніяльным будзе «дрэнны» паэт. «Немагчымая», непрымальная форма Някрасава, яго «дрэнныя» вершы былі добрыя таму, што зрушвалі аўтаматызаваны

<sup>1</sup> Разанаў, А. Вастрыё стралы.— Мінск, 1988. С. 10.

<sup>2</sup> ЛіМ. 1977. 11 жн.

верш, былі новыя. Па-за гэтым эвалюцыйным момантам твор выпадае з літаратуры»<sup>1</sup>.

Творчасць А. Разанава жывіць актыўны ідэйна-мастацкі пошук, імкненне да жанрава-стылявога наватарства. Яго вершы спалучаюць у сабе баладную сюжэтнасць і філасофскую афарыстычнасць, рэалізм і ўмоўнасць. Многія з іх прывесчаны вечным тэмам — асэнсаванню феноменаў жыцця і смерці.

У паэта памёр некалі сябар дзяцінства, аднагодак.

— Саша,— я клічу яго,— хадзем разам з усімі, з намі!..

А ён не адказвае анічога,

а ён застаецца на тым самым месцы,

а ён застаецца ў тым самым часе,

а ён застаецца на тым свеце,

дзівячыся на дарогу, па якой адыходзяць усё далей яго аднагодкі<sup>2</sup>.

*«Гаворка Саша»*

Свой стыль Разанаў фарміруе, азіраючыся не на каго-небудзь, а на Гамера: «Напоўніўся весткаю позірк, а слых цішынёю»,— гаворыцца ў адной з паэм. Успамінаецца вяртанне Адысея (з гамераўскага эпаса), ён вярнуўся ў сваю Ітаку, «пространством и временем полный». Гэта можна адобрыць. Паэт хоча ўзняць сучасніка на больш высокі абсяг быцця. Гэта патрабуе немалых намаганняў і вызначае філасофскую настроенасць яго верша.

Чалавек у творчасці А. Разанава бачыць сваё адлюстраванне не толькі ў сферы духу, але і ў прыродзе, якая з'яўляецца крыніцай і стымулятарам вечнага працэсу стварэння, развіцця і ўзнаўлення маральных першаасноў чалавечага існавання на зямлі. Ён у чымсьці набліжаецца да думкі, якую ў свой час — на мове навуковай філасофіі — сфармуляваў Ф. Энгельс, які лічыў чалавека часткай прыроды: «...на кожным кроку факты нагадваюць нам пра тое, што мы зусім не маем над прыродай такой улады, якую заваёўнік мае над чужым народам, не ўладарым над ёй так, як нехта, хто знаходзіцца па-за прыродай,— што мы, наадварот, нашай плоццю, крывёю і

<sup>1</sup> Тынянов, Ю. Н. Поэтика: История литературы. Кино. Москва, 1977. С. 256.

<sup>2</sup> Разанаў, А. Вастрые стралы. С. 12.



мозгам належым ёй і знаходзімся ўнутры яе, што ўсё наша панаванне над ёй заключаецца ў тым, што мы, у адрозненне ад усіх іншых істот, умеем пазнаваць яе законы і правільна іх прымяняць...»<sup>1</sup> Паэт разумее экалогію як светапогляд сучаснага чалавека, як сістэму яго ўзаемаадносін з усім асяродкам, у якім ён жыве і часткай якога выступае ўся духоўная культура.

Вось нядаўнія вершы А. Разанава:

3 веку ў век ляжаў ля гасцінца камень.  
3 веку ў век ішлі па гасцінцы людзі.

Людзі глядзелі на камень, камень глядзеў на людзей, глядзеў прыглядаўся

і, ўрэшце, сам зрабіўся відушчым<sup>2</sup>.

Верш мае назву «Відушчы камень». Але гэта, відаць, не так верш, як прытча аб камені, набыўшым зрок: ён стаў углядацца ў людзей, уплываць на іх свядомасць, вучыць чалавека пазнаваць сябе і сваю зямлю. Паэт адухаўляе прыроду, імкнецца адкрыць у ёй разумны, адзначаны чалавечым сэнсам пачатак. Можна, напэўна, даць і іншую версію гэтай мудрай прытчы, аднак у паэтычным сэнсе яна вельмі абстрактная і сведчыць не столькі аб характары паэта, колькі аб яго розуме, інтэлекце. У паэзіі А. Разанава не знойдзем не толькі лірычнага героя, але і асобы самога паэта. У сваім дыялогу са светам ён пазбягае чалавечай «псіхалогіі», аддаючы перавагу абстрактнаму лагізаванню, непасрэднай форме, здольнай выявіць усеагульны змест і ўзаемасувязь рэчаў і з'яў. Нездарма нехта з крытыкаў не без з'едлівасці заўважыў: «У Разанава не столькі паэзія, колькі паэтыка». Ён трымаецца такой свабоднай формы, якая, як ні парадаксальна, не заўсёды дае магчымасць у дастатковай ступені выявіць чалавечую своеасаблівасць асобы аўтара, бо «індывідуальнасць ярчэй выдзяляецца і набывае вялікую рэльефнасць, калі ёй даводзіцца ствараць ва ўмоўленых і рэзка азначаных граніцах»<sup>3</sup>. Разанаў жыве неспа-

<sup>1</sup> Маркс, К. и Энгельс, Ф. Соч. т. 20. С. 496.

<sup>2</sup> Разанаў, А. Вастрыё стралы. С. 40.

<sup>3</sup> Стравинский, И. Хроника моей жизни.— Ленинград, 1963. С. 194.

кoем, шукае, эксперыментуе. «У аснове паэм і вершаў Алеся Разанава, — пісаў П. Панчанка, — жыццё, вечныя чалавечыя пачуцці — любоў да маці, да прыроды, любоў, хвароба, пошукі ісціны, роздум аб мінулым людзей і аб іх будучым, аб бясконцай барацьбе добра і зла, аб непазбежнасці смерці, аб тым, што ўсё ў жыцці ўзаемазвязана»<sup>1</sup>. Праўда, мова паэта іншы раз вельмі складаная, месцамі перанасычана «філасафічнасцю»:

руіны запарушваюцца  
рунь  
уваскрашае руны  
неба блізка<sup>2</sup>

Такія мясціны асабліва часта сустракаюцца сярод квантэм. Можа, гэта выдаткі таго, што аўтар робіць стаўку на ўнутраную паэтызацыю, на парадаксальнасць думкі, збліжэнне празмерна далёкіх слоў і сэнсаў (руіны — рунь — руны).

Верш А. Разанава насычаны разнастайнымі паэтызмамі (метафары, асацыяцыі, сімвалы, алегорыі), міфапаэтычнай свядомасцю. Возьмем, напрыклад, верш «Танец з вужакімі»<sup>3</sup>:

А з мора ўжо вынырнулі дзве вужакі — дзве неспатольныя помсты.

Яны апантана накідваюцца на мяне, абкручваюць слізкімі шчыльнымі звывамі, пстрыкаюць джаламі ў самы твар...

Я адзіраю іх ад сябе, я душу іх рукамі, тапчу нагамі, кручуся, уюся, крычу...

Навокал, з усіх бакоў, збіраюцца гараджане. Нібыта прыцягнутыя магнітам, яны глядзяць на мой адчайны міжбой, на мае пагібельныя вымогі...

— Якое відовішча!.. — у захапленні, я чую, гамоняць яны. —

Мы першы раз назіраем такі напружаны рытм,  
мы першы раз бачым такі выкшталцоны танец.

Міфапаэтычная свядомасць — своеасаблівая ступень у развіцці (на новым вітку «спіралі») сучаснай беларускай паэзіі. Старажытныя паэтычныя погляды і вераванні беларусаў застаюцца для яго вобразатворным эстэтычным матэрыялам.

<sup>1</sup> ЛіМ. 1977. 11 жн.

<sup>2</sup> Разанаў, А. Вастрыве стралы. С. 120.

<sup>3</sup> Тамсама. С. 37.

«Наватар Алесь Разанаў,— пісала пра яго Тамара Чабан,— адначасова і найбольш традыцыйны з сучасных паэтаў, і не толькі ў сэнсе глыбокага засваення сусветнай філасофскай думкі, усходняй паэзіі ці еўрапейскага авангардызму, аб чым ужо шмат гаварылася, але і нацыянальных культурных традыцый, аб чым амаль не згадваецца. Мы пакуль што звужана разумеем свае традыцыі, звыкшыся да пастулата, што наша паэзія традыцыйна канкрэтная, зямная, пластычная... Паэзія Разанава на следуе і адкрывае іншы шлях традыцыі, «вяртаючы» нас да таемнага, неразганага філасофска-сімвалічнага Купалы — «Сну на кургане», «Паязджан», «Безназоўнага»; да «інтэлектуальнай» плыні нашай паэзіі, якая ішла ад Багдановіча, праз Ластоўскага (чыя вершы ў прозе, дарэчы, падобны на разанаўскія версэты), Свяяка, Жылку, Дубоўку, Вярцінскага, Стральцова і інш.»<sup>1</sup>

У адносінах да паэзіі А. Разанава сказана, думаецца, правільна.

Разанаўская паэзія ў значнай ступені паэзія інтэлекту, а інтэлект заўсёды рацыяналістычны. Таму трэба быць уважлівым, каб інтэлектуальнасць не ператварылася ў сухасць, наўмыснасць, каб паэзія не аддалялася ад чалавека, яго душэўнага свету.

\* \* \*

Такім чынам, у пэўнай ступені мы ахарактарызуем шэсць найважнейшых мастацка-стылявых плыняў новай беларускай паэзіі, якія ў многім адлюстроўваюць рэальную карціну яе ідэйна-эстэтычнай разнастайнасці і поліфанізму, дынаміку маральных і духоўных пошукаў, творчыя магчымасці. Цяжка дый, бадай, немагчыма аддаць перавагу якой-небудзь адной з іх, кожная па-свойму непаўторная і незаменная ў агульнай панараме паступальнага руху літаратуры, таго творчага спаборніцтва і ўзаемадзеяння тэндэнцый і імкненняў, якія вызначаюць сучасны стан развіцця паэзіі.

Сёння беларуская паэзія не тая нават, якой была гадоў дзесяць — пятнаццаць таму. Сталі сталымі Л. Тарасюк, С. Басумат-

---

<sup>1</sup> Маладосць. 1990. № 4. С. 165.

рава, А. Каско, М. Мятліцкі, Л. Галубовіч, Г. Булыка, А. Мінкін, І. Багдановіч, П. Шруб, Л. Дранько-Майсюк, А. Жыгуноў, В. Шніп, А. Канпелька, А. Жамойцін, С. Шах, Н. Гальпяровіч, М. Пракаповіч, М. Скобла, Л. Рублеўская, А. Аркуш. І ўжо няма сярод нас неўтаймаванага Анатоля Сыса. Вызначыліся і вызначаюцца новыя імёны: Эдуард Акулін, Міхась Башлакоў, Анатоль і Васіль Дэбішы, Юрась Пацюпа, Тацяна Сапач, Галіна Дубянецкая, Людка Сільнова, Мікола Касцюкевіч, Ларыса Раманава, Анжаліна Дабравольская, Усевалад Гарачка, Зміцер Вішнёў, Серж Мінскевіч, Юры Гумянюк, Андрэй Хадановіч, Віктар Жыбуль, Вера Бурлак, Віка Трэнас, Анатоль Брусевіч.

У нацыянальную літаратуру ўлілася творчасць паэтаў-эмігрантаў, раней мала каму вядомая. Гэта – Н. Арсеннева, М. Сяднёў, А. Салавей, Р. Крушына, Я. Золак, Хв. Ільяшэвіч, І. Дудзіцкі, У. Клішэвіч, Я. Юхнавец і інш. Асноватворная і вельмі важная, на мой погляд, асаблівасць іх паэзіі ў тым, што яна абапіраецца на хрысціянскія каштоўнасці і цэласнае спасціжэнне свету, ахапляючы яго ва ўсёй уласцівай яму паўнаце чалавечых адносін і праяў. Тут няма нічога падзабароннага для паэзіі: роўнымі ў эстэтычных правах аказваюцца «вячорная містэрыя» змен дня і ночы і нейкі «зьялёны малачай» паміж халодных муроў разбітага дома (Н. Арсеннева); «няўпэўненая постаць інваліда» на гарадской вуліцы і, у другім выпадку, «блісканне сонца агнявога» (М. Сяднёў); «плач жабрачай леры» і «нашчадкаў сцягі ў далях пурпуровых» (А. Салавей). Некалі эмігрант Адам Міцкевіч сказаў: «Паэзія – гэта айчына!» Так маглі сказаць пра сябе і многія беларускія паэты-эмігранты, творчасць якіх знітавана са светам Бацькаўшчыны.

Гэта амаль заканамернасць: чым бліжэй да новага стагоддзя, тым напружаней пошукі паэзіі, шырэй інтэлектуальныя далягляды, разнастайней майстэрства. У сучаснай беларускай паэзіі знойдзем усё: традыцыйна-апакаліптычныя вершы і адцягненую ад рэальнасці ўмоўнасць, прадметны вобраз перажывання і сімвал, класічны ямб і верлібр, багатую інструментарную і адкрытую праяву радка. Усё гэта, вядома, набывае эстэтычную каштоўнасць у спалучэнні з глыбокім ідэйным зместам.

## Перад праўдай высокай і вечнай\*

### Беларуская проза 1980 — пачатку 1990-х гг.

Спрэчкі, што такое праўда ў мастацтве, відаць, нарадзіліся разам з прыгожым пісьменствам, не сціхаюць яны і сёння.

Агульнавядома, што літаратура — гэта адбітак, адлюстраванне рэчаіснасці. Перад чытачом мастацкіх твораў расцілаецца «стракатае палатно гісторыі» (А. М. Талстой), увасобленай у чалавечых страсях, канфліктах, характарах. Аднак працэс пераўтварэння жыццёвай праўды ў мастацкую апасродкаваны прысутнасцю творцы, пісьменніка. Абапіраючыся на існую рэальнасць, мастак сілай свайго ўяўлення будзе своеасаблівы і непаўторны свет.

Будучы асноўным элементам зместу, мастацкая праўда не можа разглядацца па-за сувязямі з жыццёвымі рэаліямі. Яна заўсёды гістарычна канкрэтная і, такім чынам, гістарычна зменлівая. На кожным новым этапе грамадскага развіцця яна разумеецца ў нечым па-іншаму. Можна сказаць, што кожны перыяд у жыцці чалавецтва мае свой узровень мастацкай праўды, цесна звязаны з культурай, філасофіяй, досведам гэтага часу.

Гісторыя літаратуры сведчыць, што змена мастацкіх праўдаў ідзе далёка не заўсёды па шляху больш глыбокага і дасканаллага ведання, па шляху набліжэння да ісціны, што не такія і рэдкія перыяды, калі пошукі вядуцца ў супрацьлеглым ад ісціны кірунку, калі адкідаецца, не прымаецца за належны дасягнуты папярэднікамі ўзровень мастацкага пазнання свету. Разам з тым праўда пэўнай эпохі, пры ўмове сваёй выяўленасці ў мастацтве, выступае роўнавялікай і раўназначнай праўдзе

---

\* Паводле кн.: Грамадчанка, Т. К. Перад праўдай высокай і вечнай : Беларус. проза сёння.— Мінск : Навука і тэхніка, 1991.— 144 с.

іншых эпох. Таму «Ціхі Дон» не перакрэслівае і не замяняе «Вайну і мір», мележаўская «Палеская хроніка» — паэму Якуба Коласа «Новая зямля»... Гэтыя мастацкія праўды размешчаны ў літаратуры побач, а не на прыступках іерархічнай лесвіцы.

У выніку ўласцівай катэгорыі мастацкай праўды шматмернасці (яна ўключае саму рэчаіснасць, як прадмет адлюстравання, узровень асэнсавання жыццёвых з'яў, формы мастацкай умоўнасці, дзякуючы якім ствараецца ілюзія жыцця і г. д.) у пэўныя перыяды на першы план вылучаюцца нейкія асобныя яе грані. На шляху спасціжэння мастацкай праўды перад літаратурай, якая ўзнаўляе розныя этапы народнага жыцця, могуць паўставаць свае спецыфічныя праблемы.

Гэта, на нашу думку, выразна відаць на прыкладзе гэтак званай ваеннай прозы, і прозы, якая асэнсоўвае сучаснасць. Своеасаблівае месца ў літаратурным працэсе другой паловы 1980—1990-х гг. належыць творам (новым і напісаным раней, але ў свой час не надрукаваным), што нясуць адметны ад папярэдняга погляд на мінулае і дзень сучасны. Названыя тэматычныя пласты даследуюцца ў раздзелах кнігі.

### **Жорсткая споведзь вайны**

Змены, якія адбываюцца з нашымі ўяўленнямі аб мастацкай праўдзе, выразна відаць у тым выпадку, калі да нейкай падзеі ці з'явы жыцця літаратура звяртаецца на доўгім часавым прамежку. Такой падзеяй для беларускай літаратуры стала Вялікая Айчынная вайна.

Вяртанне да мінулага ўвогуле характэрна для мастацтва, па сутнасці, усе эпохі і ўсе перыяды жыцця народа, дзяржавы час ад часу прыцягваюць увагу пісьменнікаў, адбываецца асэнсаванне ці пераасэнсаванне колішніх падзей з пазіцый сучаснасці. Аднак з падзеямі Вялікай Айчыннай вайны адбывалася штосьці іншае: зварот тут не перыядычны, а пастаянны. Можна гаварыць пра своеасаблівую скіраванасць літаратуры, прынамсі праявіўшага яе крыла, да гэтай падзеі на

працягу многіх дзесяцігоддзяў. Слушную думку пра асаблівасці беларускай прозы выказаў Алесь Адамовіч: «Памяць пра вайну — вось што перакрывае ў беларускім народзе, (а таму і ў літаратуры) любы іншы боль, памяць, вастрыню. Нават больш познія. Ваенная памяць усё адцягвае на сябе, а астатняе прыглушае, амаль сцірае»<sup>1</sup>.

Напісана ўжо шматтомная мастацкая гісторыя вайны, а, як лічаць даследчыкі літаратуры і самі пісьменнікі, сказана яшчэ далёка не ўсё, шмат што з той рэальнай праўды не данесена і не раскрыта. Гэта, напрыклад, адзначалі ўдзельнікі канферэнцыі, праведзенай у 1983 г. у Мінску. Канферэнцыя бачыцца своеасаблівым падагульненнем досведу мастацкага асэнсавання мінулай вайны за чатыры дзесяцігоддзі. Думкамі, назіраннямі, уражаннямі дзяліліся тыя аўтары, якія актыўна працавалі над ваеннай тэмай. У такім плане можна разглядаць таксама праведзеныя часопісам «Вопросы литературы» анкетаванні да 20-годдзя і 30-годдзя Перамогі савецкага народа над фашысцкай Германіяй.

Выказванні і выступленні пісьменнікаў, крытыкаў, філосафаў — яркія сведчанні свайго часу і ўласцівага яму разумення праўды вайны. Безумоўна, з дыстанцыі ў дваццаць, трыццаць і сорак гадоў гэта праўда ўяўлялася па-свойму, розныя вылучаліся аспекты яе спасціжэння. Так, удзельнікі анкеты 1975 г., адзначыўшы глыбейшае пранікненне «ваеннай» літаратуры ў псіхалогію чалавека і шырэйшы паказ агульнай карціны вайны ў параўнанні з папярэднімі дзесяцігоддзямі, засведчылі жывую цікавасць да факта і дакумента (А. Адамовіч, К. Вараб'ёў, П. Варанько, І. Мележ і інш.)<sup>2</sup>. На канферэнцыі 1983 г. побач з заклікам «пісаць бязлітасна, пісаць больш жорстка пра вайну, не баяцца самых пакутлівых рэчаў...» (Д. Гранін)<sup>3</sup> праз усе выступленні — дысанансам прагучала, бадай, толькі выступленне А. Савіцкага — праходзіць думка пра ўзмацненне гуманістычнага пафасу літаратуры і

---

<sup>1</sup> Адамовіч, А. Война и деревня в современной литературе.— Мінск, 1982. С.170.

<sup>2</sup> Вопросы литературы. 1975. № 5. С. 3—91.

<sup>3</sup> Литература о войне и проблемы века.— Мінск, 1986. С. 87.

скіраванасці яе супраць вайны. Матэрыялы канферэнцыі і анкет адлюстравалі моманты палемікі, якая ідзе ў літаратуры, а таксама агульны, калі так можна сказаць, афіцыйны ўзровень разумення ваеннай праўды. Апошняе выразна відаць, напрыклад, у спробе рэдакцыі часопіса «Вопросы литературы» абагульніць адказы літаратараў, раздаўшы ім квітку на ісціну. У рэдакцыйнай прадмове 1965 г. гаворыцца: «Адна і тая ж думка, па-рознаму выяўленая, настойліва гучыць ва ўсіх адказах: тэма Вялікай Айчыннай вайны можа быць раскрыта толькі як тэма гераічная, тэма народнага подзвігу. Гэта непарушная, прынцыповая аснова нашай ваеннай літаратуры, якая прапаведуе гуманізм дзейсны, ваяўнічы, паэтызуе вобраз самаахвярнага змагара за справядлівую справу»<sup>1</sup>. Думка, нібыта, слухная і справядлівая. Праз дзесяць гадоў побач з некаторымі іншымі пісьменнікамі яе паўтарыў, праўда, з меншым катэгарызмам, А. Ананьеў: «Што датычыць найбольш важных і актуальных аспектаў літаратуры пра вайну, аб чым пытаецца анкета,— лічу, што для гісторыі і для духоўнага здароўя чалавека няма нічога важней гераізму, тых намаганняў, маральных і фізічных, таго патрыятызму, якія былі выяўлены ў гады вайны. У рэшце рэшт, як бы і што б мы ні пісалі пра мінулую вайну, час адбірае толькі самае галоўнае, гераічнае»<sup>2</sup>. Аднак усё ўпіраецца, з аднаго боку, у тое, як разумеецца гераізм, а з другога — што абсалютызаванне нават самай лепшай і перадавой з’явы вядзе да аднабаковасці.

Супраць аднабаковасці ва ўзнаўленні рэалій мінулай вайны ў сярэдзіне 1960-х рэзка і катэгарычна выступіў В. Быкаў. У першай юбілейнай анкеце ён ставіў пытанне пра паўнату паказу падзей мінулага: «На маю думку, сарамлівае замоўчванне наўрад ці да твару літаратуры, якая ставіць сваёй задачай стварыць летапіс вялікага народнага подзвігу. Усякае замоўчванне само па сабе кепскае, хоць бы таму, што суседнічае з маной. Праўда ж, якой бы горкай яна ні была, нясе ў сабе жыватворную сілу. Так, мы перамаглі. Больш таго, перамагчы маглі толькі мы, з усімі нашымі вартасцямі і недахопамі.

<sup>1</sup> Вопросы литературы. 1965. № 5. С. 5.

<sup>2</sup> Вопросы литературы. 1975. № 5. С. 17.



Аднак мы яшчэ і заслужылі ведаць, якой цаной далася нам гэта перамога»<sup>1</sup>. Далей В. Быкаў выказвае тую «крамольную» думку, якая была аспрэчана аўтарамі рэдакцыйнай прадмовы: «Гераічны пачатак савецкага характару на вайне, яго патрыятычны бок літаратура распрацавала, хоць, магчыма, і не на патрэбную глыбіню, аднак, на мой погляд, дастаткова поўна. Але яшчэ чакаюць свайго часу нямала іншых — маральных, псіхалагічных, па-сапраўднаму гістарычных фактараў, якія ў мінулыя гады затушоўваліся, міма іх літаратура праходзіла... Акрамя таго, хіба не заслугоўвае ўвагі літаратуры чалавек на вайне як асоба, асоба з усім комплексам яе перажыванняў любога парадку?»<sup>2</sup>

Быкаўскае разуменне праўды ў нейкіх момантах апярэджвала свой час і разыходзілася з агульнапрынятым, што засведчылі таксама творы пісьменніка другой паловы 1960 — пачатку 1970-х гг. («Круглянскі мост», «Мёртвым не баліць», «Сотнікаў», «Абеліск»), якія неслі новае, дзесьці нават нечаканае слова пра вайну.

У цэлым жа адказы ўдзельнікаў анкеты да 20-годдзя Перамогі больш смелыя і праблемныя, чым надрукаваныя часопісам у 1975 г. Слова Р. Бакланова (з анкеты 1965 г.) аб тым, што спрыяльныя ўмовы і магчымасці для асэнсавання мінулага сталі ўзнікаць параўнальна нядаўна і мы толькі-толькі пачынаем многае пазнаваць і разумець, пачынаем па-іншаму глядзець на рэчы, мала стасаваліся з грамадскай атмасферай 1970-х. Выразна акрэсленая Р. Бакланавым пазіцыя «ваеннага» пісьменніка, як «даследчыка эканамічных і грамадскіх умоў, што фарміравалі характары і адносіны... даследчыка характараў, сфарміраваных часам і фарміраваўшых час»<sup>3</sup>, у наступнае дзесяцігоддзе неўпрыкмет замянілася іншай. Яе вызначыў у адказах А. Чакоўскі: «Да 30-годдзя Перамогі мы падышлі значна пасталелымі ва ўсіх сэнсах і, вядома ж, у сэнсе разумення Гісторыі. Наўрад ці трэба напамінаць, што поспех «нашых універсітэтаў» у многім прадвызначылі тыя

---

<sup>1</sup> Вопросы литературы. 1965. № 5. С. 26–27.

<sup>2</sup> Тамсама. С. 26.

<sup>3</sup> Тамсама. С. 15.

дакументы партыі, у якіх побач з глыбокай, дыялектычнай ацэнкай тых альбо іншых этапаў нашага грамадскага развіцця размова ідзе і пра мінулую вайну»<sup>1</sup>.

На гэтую думку пісьменніка, як на слушную, спасылаюцца аўтары рэдакцыйнай прадмовы. Яны звязваюць напісанне «сапраўды праўдзівага» твора з прадвызначаным дакументамі партыі веданнем і разуменнем гісторыі Вялікай Айчыннай вайны. Але сапраўды праўдзівыя творы, паказвае ўвесь досвед ваеннай літаратуры, нараджаліся насуперак усякай прадвызначанасці, у тым ліку і той, што выступала пад лозунгам партыйнасці мастацтва.

Пры кожным новым павароце ў жыцці грамадства пэўным чынам мяняецца ракурс гледжання на падзеі мінулага. Так, наш час, з яго рэальнай пагрозай знішчэння чалавечай цывілізацыі, прымушае па-іншаму ўбачыць Вялікую Айчынную вайну. Адбываецца свайго роду перагляд таго, што было калісьці, у праўдзе мінулага быццам з'яўляецца новы, невядомы раней аспект, што само па сабе нармальна і заканамерная з'ява.

Але перагляд бывае розны. Аўтар артыкула «Лёсы вайны, лёсы міру» напачатку слушна канстатуе, што «не адно дзесяцігоддзе ідэя подзвігу давіць на ўсю ваенную прозу, праз прызму якога і праецыруецца вайна на чытача і, у рэшце рэшт, да значэння якога зводзіцца», што «вайна не можа быць вечным цэнтрам грамадскай свядомасці»<sup>2</sup>. Аднак наступнае палажэнне Валянціна Акудовіча ўжо выклікае прэрэчанне. Прычыну таго, чаму на матэрыяле мінулай вайны не створаны раманы тыпу «Вайны і міру», ён бачыць у наступным: «З усёй эпопеі ваенная проза абрала для незлічонага тыражыравання ці не адзін толькі подзвіг капітана Тушына... адзін з нешматлікіх подзвігаў у чыстым выглядзе на ўсёй прасторы эпічнага палатна»<sup>3</sup>. Аднастайнай наша проза не з'яўляецца хоць бы з той прычыны, што ўзнаўляе не толькі фронтавыя падзеі, а і партызанскую вайну, змаганне ў падполлі,

<sup>1</sup> Вопросы литературы. 1975. № 5. С. 77.

<sup>2</sup> Неман. 1987. № 6. С. 159.

<sup>3</sup> Тамсама.

жыццё на акупіраванай тэрыторыі. К таму часу, калі быў напісаны артыкул (1987 г.), беларуская літаратура ўжо нямала сказала пра трагізм вайны (раманы «Смутак белых начэй» І. Навуменкі, «Знак бяды» і «Кар’ер» В. Быкава, аповесці «Тартак», «Найдорф» І. Пташнікава, «Апошнія і першыя» Б. Сачанкі і інш.).

Асаблівае непрыманне выклікае папрок у антыгуманістычнай скіраванасці многіх мастацкіх твораў. Адштурхоўваючыся ад «Ніжніх Байдуноў», В. Акудовіч піша: «У Янкі Брыля натуральна народнае, сялянскае разуменне вайны, і такое ж стаўленне да яе. Вайна — бяда; з ворагам, калі ён пагражае твайму жыццю, трэба змагацца, аднак работа гэта цяжкая, брудная, агідная натуры нармальнага чалавека і няма чаго асабліва распаўсюджацца пра яе. Нечалавечая гэта справа забіваць чалавека, і чаму там радавацца, што забіў. Трэба было, таму і забіў, а радавацца чаму?»<sup>1</sup> Сапраўды, Янка Брыль — адзін з самых паслядоўных жыццялюбав і аптымістаў у асяроддзі сучасных пісьменнікаў. Аднак яго апавесць «Ніжнія Байдуны» пакуль адзіная з’ява ў багатай ваеннай літаратуры, бо трагічнае і камічнае рэдка могуць даць арганічны і якасны сплаў. Іншыя ж вядомыя творы пісьменніка (апавяданні «Маці», «Адзін дзень», раман «Птушкі і гнёзды») нясуць ідэю змагання з ворагам. Алесь Руневіч, герой рамана «Птушкі і гнёзды», які трапіў на вайну перакананым «талстоўцам», пад уздзеяннем убачанага і перажытага ў Германіі прыходзіць да высновы, што фашызм спыніць і перамагчы можна толькі зброяй, што ў дадзенай жыццёвай сітуацыі пацыфісцкае «не забі!» не дзейнічае.

В. Акудовіч не згадвае канкрэтных твораў, героі якіх выяўляюць радасць у сувязі з забітым ворагам. З яго слоў, аднак, можна зрабіць вывад, што гэта прысутнічае ледзь не ў кожным творы пра вайну. Толькі, здаецца, нават «антыгероі» твора А. Адамовіча «Карнікі», па крайняй меры большасць з іх, не радуюцца свайму нечалавечаму занятку.

---

<sup>1</sup> Неман. 1987. № 6. С. 159.

Так, ідэя забойства ворага існуе ў літаратуры ад часоў Вялікай Айчыннай вайны (напрыклад, шырокавядомыя вершы рускага паэта Канстанціна Сіманова «Убей яго!», беларуса Пімена Панчанкі «У мяне не забілі нікога...») і да нашага часу. Звернемся да лейтэнанта Іваноўскага, героя аповесці В. Быкава «Дажыць да світання». Яго, на першы погляд, з поўным правам можна абвінаваціць у жаданні забіваць. Незадоўга да таго, як здзейсніць адзінае, што мог, лейтэнант прыходзіць да думкі: *«Абараняючы сябе і краіну, трэба было забіць не аднаго, а шмат, і чым болей было забіта, тым болей надзейным было існаванне аднаго і ўсіх. Жыццё праз пагібель ворага – іншага выйсця на вайне, мабыць, не існавала»*<sup>1</sup>. Іваноўскі сам напасіўся на заданне, а калі нямецкую базу на ранейшым месцы не знайшлі, з некалькімі салдатамі пайшоў на пошукі.

Замярзаючы, трацячы прытомнасць, цяжкапаранены Іваноўскі з супрацьтанкавай гранатай у руках чакае світанку, каб падарваць першых ворагаў, якія паедуць ці пойдучь па дарозе. Герой цаной апошніх імгненняў жыцця падарваў старога немца-абозніка. *«Ён рабіў свой апошні ўзнос – для Радзімы, у імя свайго салдацкага абавязку. Іншыя, болей значныя ўзносы перападуць іншым... Яму ж выпалі абознікі. З імі ён і схопіцца ў сваім апошнім баі, зыход якога вырашаны быў загадзя. Але ён павінен схопіцца...»*<sup>2</sup> – у гэтым маналогу да голасу героя далучаецца і голас аўтара. Такім чынам, ацэнка ўчынкаў Іваноўскага прамая і аднасэнсоўная. Лейтэнант зрабіў тое, што павінен быў зрабіць – «памерці не марна». Пэўна ж, немец-абознік не ўдзельнічаў у знішчэнні мірных жыхароў, не вешаў партызан і падпольшчыкаў. Але ён прыйшоў на нашу зямлю менавіта як вораг.

Падзеі, узноўлення В. Быкавым у аповесці, адбываюцца ў лістападзе 1941 г., г. зн. у самы драматычны момант Вялікай Айчыннай вайны, калі немцы былі зусім побач са сталіцай Савецкай дзяржавы і ўсяму свету аб'явілі пра сваю перамогу (гэты момант, вельмі істотны для разумення паводзін быкаўскага героя, адзначалі крытыкі). Толькі Іваноўскі карае

<sup>1</sup> Быкаў, В. Выбр. тв.: У 2 т. Т. 2.– Мінск, 1974. С. 358.

<sup>2</sup> Тамсама. С. 356.

немца-абозніка не за адны грахі яго суайчыннікаў. Гэты немец паспеў стрэліць, нікольні не раздумваючы і не сумняваючыся, у распластанае, прыцярушанае снегам цела Іваноўскага. Думаецца, апошняя акалічнасць зусім не выпадковая ў аповесці. Герой падарваў не «мірнага» абозніка, ён падарваў ворага!

Гераізм і трагедыя – два полюсы прыцягнення, якія ствараюць эмацыянальнае поле ваеннай літаратуры, кожны з іх заключае ў сабе незаменную частку вялікай праўды пра перажытае народам. Літаратура ў асэнсаванні падзей мінулага ішла ад услаўлення подзвігу, здзейсненага савецкім чалавекам на фронце і ў тыле, да непрымання вайны. Трагедыя – больш складаная з’ява. Асэнсаванне яе адбываецца пераважна на тых прынцыпах, якія называюць агульначалавечымі, а яны, паказвае гісторыя, не заўсёды лічыліся галоўнымі. Таму літаратура адразу пасля вайны не змагла пайсці па шляху ўзнаўлення народнай трагедыі, і асэнсаванне ваенных падзей пачалося з асэнсавання народнага подзвігу. У апошнія дзесяцігоддзе эмацыянальны зарад твораў усё больш змяшчаецца ў бок трагедыі. Аднак сваю ролю ў дадзеным выпадку іграе і тое, што пра гераізм савецкага народа літаратурай ужо сказана на ўвесь голас. Яно, сказанае, моцна засела ў свядомасці і асвятляе зыркім святлом чорную бездань трагедыі вайны нават тады, калі пісьменнік узнаўляе надзвычай драматычныя калізіі.

Так, апошнія творы В. Быкава («Знак бяды», «Кар’ер», «У тумане»), пэўна, успрымаліся б па-іншаму, калі б героі яго ранейшых аповесцей і апавяданняў не сцвердзілі сваю гатоўнасць да подзвігу. Каб з’явіліся Сцепаніда і Пятрок Багацькі, Агееў, Сушчэня, з іх перапоўненымі драматызмам лёсамі, напачатку павінны былі з’явіцца Глечык і Лазняк, Іваноўскі і Валошын, Алесь Мароз і Сотнікаў, Леўчык і Зося Нарэйка... На фоне гэтых герояў, хоць і тут, варта адзначыць, пісьменнік вельмі далёкі ад наследавання «голай ідэі подзвігу» (выраз В. Акудовіча), трагедыя Сцепаніды ці Сушчэні, як уваабленне лёсу народнага, не давіць сваёй наканаванасцю і безвыходнасцю.

В. Быкаву як нікому, бадай, з беларускіх пісьменнікаў часта кідалі папрок у празмернай драматызацыі ваенных падзей. Хацеў бачыць мінулую вайну ў яго творах менш трагічнай, напрыклад, крытык Іван Кудраўцаў. На пачатку 1960-х гг. ён пісаў пра зборнік «Жураўліны крык»: «У дзесяці з адзінаццаці змешчаных у зборніку апавяданняў на ваенную тэму героі гінуць. Смерць як бы стаіць у цэнтры ўвагі аўтара... Ці патрэбна гэта дакучнае нанізванне смерці на смерць? Ці толькі праз смерць можна паказаць гераізм людзей, іх самаахвярнасць, цяжкасці барацьбы, нашу нялёгкую перамогу? Ці не прыводзіць такі паказ да аднастайнасці, пэўнага шаблону?»<sup>1</sup> Здаецца, І. Кудраўцаў свае пытанні пакідае без адказу. Аднак адказ на іх у тых часы быў вядомы і нават «тэарэтычна» абгрунтаваны. Тым, хто папракаў В. Быкава, было мала, што героі яго ў самых цяжкіх абставінах не страчваюць веры ў справядлівасць і дабро, што яны могуць быць пераможанымі абставінамі, але не зломленымі, не растаптанымі імі. Верачы ў чалавечнасць чалавека, пісьменнік ніколі не апускаўся ў паказе вайны да ружовага аптымізму і не кідаўся ў беспрасветны песімізм.

Здаецца, няма выйсця для Сушчэні, героя аповесці «У тумане», ён загнаны ў кут: ні жыццём ні смерцю ён не можа даказаць сваю невіноўнасць, аспрэчыць вынесены людзьмі прысуд — «прадажнік». Але і ў гэтай безвыходнасці ўспыхвае далёкі кволы праменьчык надзеі. Не, у лёсе Сушчэні, канкрэтнага чалавека, якога паказвае пісьменнік, перамяніць да лепшага нічога немагчыма. «Чалавек не ўсё можа. Часам ён не можа нічога»<sup>2</sup>, — нагадвае аўтар сумную ісціну. Сушчэня апынуўся менавіта ў такой сітуацыі. Яму не дадзена, як партызану Сотнікаву, выбіраючы паміж здрадай і няздрадай, прыняць смерць сумленным чалавекам на вачах у людзей. Не дадзена, як лейтэнанту Іваноўскаму, памерці нікому невядомым у дарожнай каляіне каля незнаёмай вёсачкі, але з адчуваннем незаплямленай чалавечай годнасці і выкананага абавязку. Суцешыць сябе Сушчэня можа толькі адным: «*Немец*

<sup>1</sup> Польша. 1960. № 7. С. 180.

<sup>2</sup> Быкаў, В. У тумане.— Мінск, 1989. С. 95.

Гросмаер скруціў яго лёс, але ён не пераможа ягонае волі. Ягоная воля – можа, тое адзінае, што засталася непадлеглым нікому. Усё ж ён памрэ на свой выбар... Іншага суцяшэння сабе ён ужо не знаходзіў»<sup>1</sup>. Сапраўды, суцяшэнне невялікае, аднак, калі параўнаць з першапачатковым варыянтам вырашэння сітуацыі – партызаны выконваюць загад і забіваюць яго як здрадніка – і яно нешта значыць. І там, і тут зыход адзін: гібель нявартага сумленнага чалавека, якім з’яўляецца Сушчэня. Але там смерць ганебная, тут ужо штосьці змянілася: яму **паверылі**. Наколькі гэта важна для героя, пісьменнік перадае наступнай сцэнай: «... Слухаючы цяпер шматзначныя закіды Войціка, ён адчуваў, што трэба б нешта сказаць дзеля свайго апраўдання, нешта растлумачыць з свае недарэчнай гісторыі. Але ён не мог наважыцца на тое, штось яму замінала, і ўсё... Аднойчы ўжо наважыўся перад Буравым, і гэтак няўдала атрымалася – паспавядаўся мёртваму. Чамусьці, аднак, усё ж стала лягчэй, нібыта Бураў яго зразумеў, канаючы. Можна, і зразумеў. Сказаў жа ён Войціку перад тым, як сканаць: «Не чапай Сушчэню», значыць, зразумеў нешта. Першы чалавек за ўвесь час ягоных пакут...»<sup>2</sup> Трагічнае кола не разамкнулася. Бо і ў іншай, больш спрыяльнай сітуацыі, нават калі б Бураў не быў смяртэльна паранены, мала спадзяванняў, што ў атрадзе з Сушчэневай бядой захацелі б разабрацца.

Аднак не толькі абставіны вайны вінаваты ў тым, як мала цанілася чалавечае жыццё, як лёгка і беспадстаўна людзі аб’яўляліся ворагамі. Сушчэня ў размове з Войцікам ставіць пытанне: «Вось вы кажэце – вайна! Што ўсё бывае... Але ж ці за год гэтай вайны ўсё так змянілася? Хіба людзі так хутка могуць мяняцца? Каб да вайны адзін, а ў вайну – іншы»<sup>3</sup>. Герой твора тут мае на ўвазе сябе, спрабуючы давесці, што і пасля засценкаў СД ён застаўся тым жа, кім быў трыццаць сем раней пражытых гадоў. За гэтымі словамі ў творы стаіць і больш шырокі сэнс: загад партызанскіх камандзіраў застрэліць Сушчэню выпяваў у атмасферы папярэдняга дзесяцігоддзя з яе ўсеагульнай падазронасцю, трафарэтнасцю мыслення. Без

<sup>1</sup> Быкаў, В. У тумане. С. 96.

<sup>2</sup> Тамсама.

<sup>3</sup> Тамсама. С. 78–79.

ніякага дазнання з чалавекам усё зразумела, «віна» яго даказана: *«Гэты Сушчэня... месяц назад, будучы арыштаваны паліцыяй за дыверсію ля Выспянскага маста, купіў сабе жыццё тым, што выдаў саўдзельнікаў, сваіх жа чыгуначнікаў, якія яму памагалі развінуць рэйкі»*<sup>1</sup>. Аргументы такога сур'ёзнага абвінавачвання «неабвержныя»: *«Хлопцаў навесілі ў мястэчку, а Сушчэню выпусцілі»*. Пакаранне праводзіцца ў імя «справядлівасці»: *«... Ён другі тыдзень раскашаваў пад носам у гарнізона, у сваёй ладнай дамоўцы на станцыі, у цяпле і сытасці, мабыць, думачы, што партызаны да яго не даберуцца. Даруюць яму. Але такое не даруюцца, такое належала пакараць»*<sup>2</sup>.

Падзеі, як адзначае адзін з першых рэцэнзентаў аповесці «У тумане» Анатоля Сідарэвіч, развіваюцца па законах трагеды: герой не можа не рабіць тое, што немінуча вядзе яго да гібелі. Лёс не аднойчы даруе Сушчэню магчымасць унікнуць смерці. Тры разы ён застаецца адзін і можа спакойна вярнуцца дамоў ці недзе да часу схавацца. Аднак першы раз герой кідаецца шукаць Бурава, другі — побач з мёртвым партызанам доўгія гадзіны чакае Войціка і трэці — каля целаў тых, хто павінен быў забіць яго, але загінуў сам, канчае рахункі з уласным, такім нялюдскім жыццём. Ход падзей быццам ратуе Сушчэню і разам з тым усё імклівей перакрывае шляхі да выратавання, жорстка распраўляецца з кожным прывідным промнем надзеі. Письменнік не лічыць патрэбным нейкім чынам паслабіць прадвызначанасць трагічнай развязкі. Ён часам нават, апырэджаючы падзеі, падкрэслівае гэта, як, напрыклад, у сцэне, дзе Сушчэня нясе на сабе мёртвага Бурава: *«Бы прадчуваючы недарэчнасць яго намаганняў (нейкім чынам апраўдацца.— Т. Г.), нябожчык ацяжэла імкнуўся долу — туды, да чаго ён ужо належаў з учарашняга надвячорка і куды яго не пускаў гэты былы аднавясковец»*<sup>3</sup>.

Кругом трагічная, тупіковая сітуацыя прыйшла ўрэшце да свайго лагічнага завяршэння: *«раздаўся стрэл — нягучна*

<sup>1</sup> Быкаў, В. У тумане. С. 5.

<sup>2</sup> Тамсама.

<sup>3</sup> Тамсама. С. 79.



*шчоўкнуў у тумане»<sup>1</sup>. Аднак В. Быкаў, суровы, нават жорсткі рэаліст, не хоча вось так, без аніякай прасветліны (ужо не для героя, а для тых, хто будзе суперажываць яму) закончыць твор. Апошні акорд аповесці: адзінокі стрэл пачула група падрыўнікоў, што прабіраюцца на заданне. «– Так, балуецца нехта... Дурак нейкі, – ціха сказаў той, што ішоў за старшым. Старшы недаверліва пакруціў галавой у пілотцы, паслухаў і, мабыць нічога больш не ўчуўшы, засцярожліва пайшоў далей.*

*Іншыя павалакліся следам.*

*Іхні галоўны клопат чакаў іх наперадзе»<sup>2</sup>.*

Сушчэнеў стрэл усё ж не згубіўся ў золкай начной немаце, ён пачуты людзьмі. І не проста пачуты: ён лёг трывожным, безадказным пакуль пытаннем на душу. Наперадзе ў партызан канкрэтнае заданне, наперадзе яшчэ два гады вайны. Толькі некалі, не хутка, магчыма, давядзецца чакаць доўга, да незайздроснага лёсу Сушчэні людзі, не гэтыя – іншыя, вернуцца, каб паверыць яму, каб жахнуцца сваёй блізарукай жорсткасці. Нішто проста так не знікае ў чалавечым сусвеце: ні добрыя справы, ні злыя, ні радасці, ні беды, ні гераізм, ні трагедыі. Яны могуць стаць безыменнымі, могуць на пэўны час выпасці з людской памяці, але некалі, недзе, неяк дадуць пра сябе знаць. У аповесці «Дзесьці грыміць найна» рускі пісьменнік Віктар Астаф'еў гаворыць пра вышэйшую справядлівасць, якая існуе, не можа не існаваць сярод людзей, непадуладная ні часу, ні моцным свету гэтага. Вера ў такога роду справядлівасць гучыць і ў аповесці В. Быкава, нягледзячы на выключны трагізм узноўленых падзей.

Кожны з партызан судзіць Сушчэню, зыходзячы са свайго разумення абставін і свайго досведу. Пазіцыя справядлівага, шчырага Бурава да споведзі аднавяскоўца: калі трапіў да ворага, памры, але не нашкодзь іншым. Войцік упэўнены – захош жыць, невядома на што пойдзеш. Тут ён можа абаперціся на ўласны досвед. Год назад з-за яго загінулі насельнікі хутара, дзе ён разжыўся харчам і адпачыў. «Усяго кантакту з паліцыяй у яго было якіх паўгадзіны ці гадзіна часу, але і таго

<sup>1</sup> Быкаў, В. У тумане. С. 96.

<sup>2</sup> Тамсама.

хапіла, каб пагубіць трох чалавек. Сушчэня ж праседзеў два тыдні ў СД і яшчэ наважваецца хлусіць, што не здаўся. Выстаяў, не скарыўся»<sup>1</sup>, — такая «логіка» разважанняў партызана. Маладушша, палахлівасць Войціка выявілася яшчэ раз, калі вартаваў у лесе Бурава і Сушчэню.

Трэба прызнаць, што літаратура аб вайне нямала зрабіла для фарміравання новых, больш гуманістычных уяўленняў грамадства, а таксама ў змаганні супраць прыхарошвання і спрашчэння жыцця. Слушна адзначалася ў дакладзе, прысвечаным 45-годдзю Перамогі ў Вялікай Айчыннай вайне, што мастацкая літаратура пра многае здолела сказаць раней і смялей, чым гістарычная навука, павярнуўшы грамадскую ўвагу да сапраўднага героя вайны — народа.

Народ у гады ліхалецця змагаўся з ворагам і змагаўся за права жыць. Апошныя доўгі час ігнаравалася, лічылася ледзь не здрадніцтвам. Сведчанне таму — графа ў пасляваенных анкетах аб пражыванні савецкага чалавека на акупіраванай тэрыторыі, меркаванні, якія ў свой час тыражыраваліся нават школьнымі падручнікамі, пра ідэалагічную апрацоўку ворагам насельніцтва. Страшныя факты недаверу да людзей, віна якіх была адно ў тым, што засталіся на занятай фашыстамі тэрыторыі, прыводзіць С. Грахоўскі ў дакументальнай аповесці «Зона маўчання».

У беларускай прозе ёсць творы, аднак яны з'явіліся пазней, у якіх тэма *народ і вайна* разглядаецца праз прызму становішча мірнага жыхара: «Вайна пад стрэхамі» Алеся Адамовіча, «Сасна пры дарозе» Івана Навуменкі, «Знак бяды» Васіля Быкава, раманы цыкл Івана Чыгрынава, «Голас крыві брата твайго» — апошняя частка тэтралогіі Вячаслава Адамчыка... Трагедыя тут прысутнічае ў чыстым выглядзе: чалавек безабаронны перад несправядлівасцю і гвалтам. Яго з сям'ёй могуць вывезці ў чужую краіну і ператварыць у раба (раман «Чужое неба» Барыса Сачанкі), прыкрыцца ім ад куль (апавесць «Тартак» Івана Пташнікава). Калі героі Б. Сачанкі і І. Пташнікава адарваны ад родных хат, гаруюць на чужыне

---

<sup>1</sup> Быкаў, В. У тумане. С. 88–89.

ці гінуць у дарозе, везучы на станцыю збожжа — выкуп за вёску, то для герояў В. Быкава Галгофай стаў уласны хутар. Апошнія з асаблівай сілай падкрэслівае трагізм становішча чалавека на вайне, бо рушыўся той свет, які толькі і мог быць селяніну апорай, абаронай.

Наватарства твора В. Быкава не толькі ў тым, што галоўнымі героямі яго сталі не вайскоўцы ці партызаны, а так званыя мірныя жыхары акупіраванай тэрыторыі. У папярэдніх аповесцях такія персанажы прысутнічаюць, але на другім ці трэцім планах (напрыклад, Дзёмчыха, Пётра Качан у «Сотнікаве»). Ні ў якім іншым творы пісьменніка не ішла на такой трагедыйнай ноце гаворка пра лёс народа ў вайну і перадваенны час. Трагедыйнасць зместу нясе ў сабе ўжо назва. «Знакі бяды» праз усё жыццё спадарожнічаюць Сцепанідзе і Петраку — галоўным героям аповесці. Празайк узнаўляе некалькі дзесяцігоддзяў народнага жыцця. Хранатоп твора, глыбіня асэнсавання гістарычнага лёсу народа даюць падставы аднесці «Знак бяды» да жанру рамана.

Героі В. Быкава жывуць у вельмі складаны час, што звязана не толькі з вайной. Вайна якраз выразна падзяліла добро і зло. Значна цяжэй было разабрацца ў гэтым у мірны час, асабліва актыўнай і дзейнай Сцепанідзе. Гады парабкоўства, потым зацятае змаганне за кавалак хлеба на ўласным лапіку зямлі прымусілі Сцепаніду паверыць у калектывізацыю, стаць актывісткай. Маладукаванай жанчыне няпроста разабрацца ў ідэалагічнай і палітычнай казуістыцы 1930-х гг. Але яна не падняла руку за раскулачванне Гужа. Калі вырашаўся лёс яшчэ трох сялянскіх сямей, увогуле пайшла з пасяджэння камбеда. Паспрабавала дапамагчы вяскоўцам, а пазней — арыштаванаму старшыні калгаса, але яе заступніцтва нікога не вярнула з этапа ці турмы.

Імунітэт Сцепаніды супраць жорсткасці і несправядлівасці трымаецца на спрадвечнай народнай маралі, у якой не апошняю ролю іграюць спачуванне і шкадаванне. *«Разумела, Новік гаварыў правільна: гэты Гуж упёрся, не зрушыш, і на яго азіраюцца іншыя... але ж... Было дужа шкода гэтага старога, асабліва ягоных жанчын — цётку Фрузыну, хваравітую дачку Настульку..*

Не, не магла яна пераступіць цераз гэтую жаласць нават дзеля агромністых класавых інтарэсаў. І не ведала, што рабіць»<sup>1</sup>. У час другога галасавання Сцепаніда ўжо не вагаецца. Бальшавіцкай прынцыповасці і паслядоўнасці, самой ідэі класавай барацьбы яна супрацьпастаўляе справядлівасць.

Праз успаміны Сцепаніды і Петрака пісьменнік паказвае першыя крокі савецкай улады, так званую экспрапрыяцыю экспрапрыятараў. Здавалася, усё справядліва: забіралі ў багатых і аддавалі бедным. В. Быкаў прымушае ўсумніцца ў гэтым: падпанак Адольф Яхімоўскі, адзіны ў наваколлі «эксплуататар», быў справядлівым, прыстойным чалавекам. Парабкі Сцепаніда і Пятрок нічога кепскага пра гаспадара сказаць не маглі. Радасць Багацькаў, што атрымаюць зямлю, азмрочваецца адчуваннем віны перад Яхімоўскім. Прарочымі аказаліся словы старога: «Цёнгле быў грэх квапіцца на чужое. На чужым і дармовым шчэнся не бэндзе. Мне шкада вас»<sup>2</sup>. Волей абставін далучаныя да несправядлівасці, Сцепаніда і Пятрок гэту ісціну выпактавалі сваім аднаасобніцкім жыццём.

Раздаўлены падзеямі, пан Яхімоўскі павесіўся. У ліку нямногіх аўтараў (можна згадаць яшчэ творы Міхася Зарэцкага) В. Быкаў паказаў трагедыю чалавека, выкінутага на гістарычны сметнік рэвалюцыяй. Услед за панамі, аднак, новая ўлада адшукала ворагаў сярод дбайных гаспадароў, потым — у асяроддзі калгасных актывістаў... Адно зло і несправядлівасць цягнулі за сабой наступныя. Сутнасць палітыкі бальшавікоў першым зразумеў Пятрок. «Сваім небагатым мужыцкім розумам» ён адчуў, што раскулачванне Гужа толькі пачатак новых рэпрэсій, канца ж ім не відаць. «Калі ўжо да такіх дайшла вочарадзь, дык што ж пасля будзе? Каго ж вы праз год-два будзеце раскулачваць?»<sup>3</sup> На словы жонкі, што ўсе паўставаюць у калгас, Пятрок гаворыць: «Можна, і паўставаюць. Але як жа быць з класавай барбой? Класавая барба ж не адмяняецца?»<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Быкаў, В. Знак бяды.— Мінск, 1984. С. 108.

<sup>2</sup> Тамсама. С. 123.

<sup>3</sup> Тамсама. С. 114.

<sup>4</sup> Тамсама.

На першы погляд, муж і жонка Багацькі — антыподы. В. Быкаў вывеў у аповесці два адрозныя чалавечыя тыпы, надзяліўшы рашучасцю і жыццёвай актыўнасцю нетрадыцыйна для нашай літаратуры жанчыну. Ціхмяны, мяккі па натуре Пятрок у супрацьлегласць Сцепанідзе амаль да апошняга спадзяецца, што можна перажыць і самую страшную бяду — вайну. Ён спрабуе дабром адказаць на зло і тым самым адвесці яго: робіць для нямецкага афіцэра «клязет», мяняе скрыпку, вельмі для яго дарагую, на самагонны апарат, каб адкупіцца ад паліцаяў гарэлкай. Перадумовы паводзін героя трэба шукаць у мінулым. Цяжкі, шматпакутны гістарычны шлях не мог не выхаваць у беларусаў упартую цярплінасць, уменне прыстасоўвацца да зменлівых абставін. Толькі рахманасць і падатлівасць Петрака да пары да часу. Ён таксама не пераступіць праз свой чалавечы гонар, не ператворыцца ў бязмоўную істоту. Як некалі з нечалавечай упартасцю капаў, біў, сек пракляты глей на ўласным полі, уздзіраючы які, не вытрымала, пала кабыла, так, зацяўшыся, ён стаяў пад кулямі паліцаяў, але пра бутэльку з гарэлкай не прызнаўся. Пасля гэтага начнога «расстрэлу» высыпае ў душы Петрака пратэст і рашучасць: *«Чорт яе бяры, тую смерць, ён перастаў ужо баяцца яе, білі б толькі хутчэй. Шкада, мусіць, у самым пачатку вайны, многа чаго ён не пабачыць, а галоўнае — не дазнаецца ўжо пра лепшае. Мусіць жа, яно будзе калі-небудзь, лепшае. Але што ж... Так далей жыць нельга. То не жыццё»*<sup>1</sup>. Паказальна, што ціхі, памяркоўны Пятрок першым трапляе на сваю Галгофу: яго арыштоўваюць за «супраціўленне ўладзе» і валакуць у камендатуру паліцаі.

Упершыню ў гэтым творы В. Быкаў паказаў рэальную гістарычную асобу. Вобраз старшыні ЦВК А. Р. Чарвякова ўзбуйняе ўзноўленую карціну рэчаіснасці. Трагічны лёс выхадца *«з народу нашага»* кіраўніка таксама як «знак бяды». З твора вядома толькі тое, што старшыні ЦВК не стала. Але ў Петрака, які вазіў у сталіцу спіс несправядліва рэпрэсаваных

---

<sup>1</sup> Быкаў, В. Знак бяды. С. 193.

аднавяскоўцаў, і думкі не ўзнікае пра хваробу, няшчасны выпадак, ад чаго мог памерці чалавек. Вестка пра смерць Чарвякова ўспрымаецца ім як катастрофа, з ёй знікае ўсякая надзея на аднаўленне справядлівасці. Аўтар дае гэта зразумець праз адчуванні Петрака: *«Тлумны туман напоўз на яго свядомасць, ён не мінаўся ўсю дарогу да станцыі, і як Пятрок стаяў у чарзе па білеты, і як пасля сядзеў пад сцяной на лаўцы, чакаючы цягніка на Оршу. Усё, што рабілася навокал, было яму дужа пастыла і дужа хацелася дамоў. Да сваёй сядзібы, пагорка і рова, сваіх лугавін і імшарын, свайго маленечкага кутка на гэтай вялізнай няласкавай зямлі...»*<sup>1</sup>

Ідучы за праўдай жыцця, В. Быкаў увёў у твор вобразы здраднікаў. У кожнага з іх — Гужа, Каландзёнка, Недасекі — свае, адметныя тлумачэнні ўласнага ганебнага выбару. Гужа, нібыта, зрабіла здраднікам савецкая ўлада (яго бацьку раскулачылі). Але прэзаік гаворыць не толькі пра абставіны, якія сапраўды яго штурхнулі да немцаў. Ён паказвае Гужову жорсткасць, што выявілася ўжо ў дзяцінстве, яго прагу да ўлады. *«Я ўсю жысць быў падначалены, малы чалавечак. Усяго бойся. А цяпер у мяне ўласць! Поўная... Я ж магу любога, каго хочаш стрэльніць. А магу і ўзнагародзіць»*<sup>2</sup>, — выхваляецца ён перад Сцепанідай. Разам з тым пры ўсёй сваёй бесчалавечнасці Гуж зразумелы і прадказальны.

Каландзёнкава паліцэйства часам тлумачаць імкненнем сцвердзіць сябе ў вачах аднавяскоўцаў, бо яго з самага дзяцінства ўсе цураліся (*«Няўклуда лягчоная, ні хлопец, ні дзейка — паскуда адна»*<sup>3</sup> — характарыстыка Сцепаніды). Але ці апраўдвае гэта імкненне самі ўчынкі? Падказаў камісіі, што старая кабета схавала на апошні свой шлях сувой лёну. Напісаў у газету, што не ўсе «эксплуататары» высланы (да наёмнай працы аднёс вясковую талаку, дапамогу адзінокай жанчыне). Штурхае на гэта Каландзёнка не класавая пільнасць, а звычайная карыслівасць. За першы данос ён атрымаў боты,

<sup>1</sup> Быкаў, В. Знак бяды. С. 221.

<sup>2</sup> Тамсама. С. 170.

<sup>3</sup> Тамсама. С. 151.

«неблагія яшчэ, хоць і панашаныя»<sup>1</sup>. У пачатку вайны службай у паліцыі Каландзёнак ратуе сваё жыццё.

Недасека — трэці тып здрадніка. У яго сваё апраўданне: брат камуніст і актывіст, за якога перад немцамі трэба адказваць, і дзеці. Ратуючы сваіх дзяцей, ён будзе, калі загадаюць, забіваць чужых. Але галоўнае ў яго паводзінах не бацькоўскі інстынкт. Ён — звычайны прыстасаванец, абсалютна неперaborлівы ў сродках дасягнення ўласнай выгады.

Новыя аспекты ў раскрыцці ваенных рэалій нясе напісаны на мяжы 1980 — пачатку 1990-х гг. раман В. Адамчыка «Голас крыві брата твайго». Письменніка, можна сказаць, не цікавяць чужынцы. Безумоўна, вобразы немцаў, фашыстаў прысутнічаюць у творы, чужынцы робяць сваю страшную справу. Аднак мала хто з іх мае нават імя, не кажучы ўжо пра шырока ўзноўлены характары. Яны выступаюць у ролі рэжысёраў крывавага спектакля, які грае на зямлі беларусаў вайна. Дзейныя ж асобы — жыхары гэтай зямлі. У рамане катуюць, здзекуюцца, нішчаць свае сваіх. Прыход ворага, здаецца, адкрыў шлюзы ў душах людзей, каб хлынулі на паверхню прыхаваныя да часу хцівасць, жорсткасць, нянавісць. Не адзін Міця Корсак, цэнтральны герой тэтралогіі, з сумам назіраючы, што дзеецца ў чалавечым свеце, задае сабе пытанне: *«Свае б'юць сваіх. Нешта заклімае на гэтым свеце. Грэшнае і страшнае. І ніколі ўжо неадкупнае — страляем, нішчым самі сябе. Навекі вечныя»*<sup>2</sup>.

Паводзіны, учынкi паліцаяў, казакаў, каму фашысты таксама давяралі «падтрымліваць» на акупіраванай тэрыторыі «парадак», жахаюць сваёй бесчалавечнасцю, аднак не надта здзіўляюць. Што можна чакаць ад тых, хто здрадзіў сваёй зямлі і народу, маральна дэградаваў? Але жорсткасць, помслівасць, паказвае пісьменнік, уласцівы і супрацьлегламу баку — партызанам. Праўда, В. Адамчык не звяртаецца шырока, як тое стала ўжо традыцыйным у беларускай прозе, да жыцця і баявых дзеянняў партызан. У полі зроку аўтара — невялічкая групка мсціўцаў, найперш Жэнік Рэпка, адзіны

<sup>1</sup> Быкаў, В. Знак бяды. С. 152.

<sup>2</sup> Адамчык, В. Голас крыві брата твайго.— Мінск, 1991. С. 262.

сярод жыхароў вёскі Верасава і блізкіх да яе хутароў, хто ўступіў у актыўнае змаганне з ворагам. Здавалася б, гэты чалавек павінен мець асаблівае пачуццё адказнасці перад людзьмі, сярод якіх нарадзіўся і жыў, за вольную будучыню якіх змагаецца. Ды як ні шкадуе ён у час дыверсіі таварыша, маладога сібірака, так няма ў яго спагады да былых сваіх суседзяў, знаёмых. Усе яны, быццам, перад Жэнікам у нечым вінаваты. Бяздушнасць і бяздумнасць Рэпкі становіцца прычынай гібелі людзей. Ён ноччу гоніць верасаўскіх мужчын пілаваць тэлеграфныя слупы, за што на вачах аднавяскоўцаў быў павешаны Марцін Ваўчок. Ён засекае параненага казака, і казакі, помсцячы, спалілі разам з жыхарамі Прылуцкія хутары. Бадай, самае страшнае ў тым, што ў Жэніка не ўзнікае адчуванне віны. Папрок, што праз яго загінула столькі людзей, ён злосна адкідае. Не паліцаі, не яшчэ больш нахабныя і лютыя казакі, а партызан Жэнік Рэпка наводзіць Алесю на скрушныя думкі: *«Божы літасцівы, як людзі нішчаць сябе, як шалюць ад спакусы, каб адпомсціць адзін другому»*<sup>1</sup>.

Аднак вайна, паказвае аўтар рамана, адкрывала і іншае, прама супрацьлеглае. Залацінкамі на папялішчы растаптаных, здаецца, дашчэнтку чалавечых узаемаадносін зіхацяць спагадлівасць, высакароднасць, адчуванне ўласнай годнасці, што натуральна, без ніякай позы выяўляюцца ў людзях. Палахлівая, трапяткая Хрысця ратуе свайго былога кватэрнага гаспадара-яўрэя, дапамагае параненым акружэнцам. Улас Корсак настойліва тлумачыць нямецкаму афіцэру, што сагнаныя ў гумно людзі не вінаваты ў смерці казака. Чалавечнасць не знікла, не абясцэнілася ў моры крыві і нянавісці, аднак яна бязлітасна вынішчаецца: і Хрысця, і Улас Корсак гінуць.

В. Адамчык закранае яшчэ адзін трагічны аспект жыцця ў вайну беларускага народа, звязаны з дзейнасцю так званых нацыяналістаў. Сёння гэтых людзей не з такой адназначнасцю залічваюць у фашысцкія паслугачы, прымаючы пад увагу аб'ектыўныя прычыны, якія штурхалі некаторых патрыятычна настроеных людзей шукаць паразумення ў ворага.

---

<sup>1</sup> Адамчык, В. Голас крыві брата твайго. С. 161.



Аўтар рамана «Голас крыві брата твайго» таксама з'яўляецца прыхільнікам больш аб'ектыўнай ацэнкі «беларускага руху» ў гады Вялікай Айчыннай вайны. Разам з тым ён паказвае, што ідэя «волі ва ўмовах фашысцкай акупацыі» толькі абвастрыла падзел народа на «сваіх» і «чужых», кінуўшы ў крывавае вір самазнішчэння сотні людзей. Міцю Корсака, шчырага патрыёта сваёй зямлі, побач з іншымі гвалтам набранымі ў беларускае войска хлопцамі, «гаспадары» выкарысталі ў барацьбе з партызанамі.

Творы В. Быкава і В. Адамчыка засведчылі складанасць, неадназначнасць падзей мінулае вайны. Аднак, каб падысці да такога ўзроўню праўды, спатрэбіліся дзесяцігоддзі і, як сведчыць гісторыя літаратуры, далёка не заўсёды бясхмарна складваўся лёс тых твораў, што неслі сумленнае слова пра вайну.

Няшмат твораў, напісаных у 1940-я гг. можна паставіць з апавяданнем Я. Брыля «Адзін дзень». У ім шчасліва спалучалася праўда чалавечых характараў з праўдай жыццёвых абставін. Малады пісьменнік адмовіўся ад некаторых тагачасных канонаў і паказаў звычайных людзей, сапраўды не герояў у звыклым для таго часу разуменні. Восем партызан — усё, што засталася ад коннага ўзвода, і жанчына з дзіцем вырваліся з блакаднага кола. Для гэтых людзей нечакана і рэзка, як гаворыць аўтар, разбурыўся ўвесь іхні свет і яны на нейкі момант разгубіліся. Таму і ідуць маўкліва за Серадой, які прапануе пераседзець навалу ў бяспечным месцы. Таму і церпяць яго незадавальненне прысутнасцю малага дзіцяці, якое плача ад стомленасці і голаду. Аднак потым героі апраўляюцца ад шоку перажытага і ўбачанага, знаходзяць брыгаду, каб весці барацьбу далей.

У творах пра вайну ў той час, як слухна заўважыў В. Быкаў, «асноўным і галоўным матывам... быў гераізм ва ўсіх яго відавочных праявах»<sup>1</sup>. Апавяданне ж Я. Брыля несла ў сабе нешта зусім іншае, што, можна сказаць, было заўчасным, таму для многіх незразумелым і непрымальным. Паказальным у гэ-

---

<sup>1</sup> Быкаў, В. Праўдай адзінай.— Мінск, 1984. С. 7.

тым сэнсе з'яўляецца разгляд брылёўскага твора Уладзімірам Карпавым. На думку рэцэнзента, узноўленая вострая калізія «дазваляла пісьменніку ярка і арыгінальна паказаць, як у хвіліны найцяжэйшых выпрабаванняў якасці савецкіх людзей праяўляюцца з асаблівай веліччу і бляскам... Іменна ў такія моманты нараджаецца подзвіг. Прычым подзвіг не як вынік вострага ўнутранага канфлікту, а як праява таго, што гераізм савецкага чалавека з'яўляецца арганічнай яго патрэбай, плодам яго сацыялістычнай прыроды»<sup>1</sup>. У. Карпаў лічыў, што аўтар «Аднаго дня» развіццё і вырашэнне калізіі накіраваў па памылковым рэчышчы. «Небяспека не толькі не выклікала ў герояў апавядання напружання іхніх духоўных сіл, не толькі не актывізавала іхніх інтэлектуальных здольнасцей, а, наадварот, абудзіла ўсё самае бруднае і агіднае, што хавалася на самым дне іх натуры, абудзіла палахлівага звера. Апанаваныя страхам, яны забываюцца на самае святое — на свой абавязак салдата, на светлую памяць аб загінуўшым сябры, на свой абавязак перад бяззбройнай жанчынай і дзіцём»<sup>2</sup>. Безумоўна, «праведны» гнеў рэцэнзента можна зразумець, аднак нельга не бачыць і тое, што за ім — жаданне праўды чалавечых паводзін на вайне звесці да «правільнасці», жывое жыццё з усімі яго супярэчнасцямі і складанасцямі падагнаць пад зручную схему.

Дакладнасць і паўната ўзнаўлення перажытага народам у той ці іншы гістарычны момант з'яўляюцца адной з асноўных задач літаратуры і адным з асноўных складнікаў праўды мастацкай. Прыблізнасць сітуацый, чалавечых паводзін і адчуванняў не нараджае, як паказвае практыка, ілюзіі жывога жыцця ў творы. Дзесяцігоддзі літаратура пра вайну ішла менавіта да дакладнасці і паўнаты ў паказе падзей мінулага. Прычым гэта рэдка тычылася прыёмаў і сродкаў, паўнакроўнасці ўасаблення — так званага мастацкага ўзроўню, што ў пераважнай ступені звязана з талентам пісьменніка. Літаратура адстойвала сваё сутнаснае права — быць аб'ектыўнай, гаварыць праўду.

<sup>1</sup> Польша. 1948. № 3. С. 113.

<sup>2</sup> Тамсама.

Галоўнай віноўніцай таго, што ў першае мірнае дзесяцігоддзе з'явіліся творы, у якіх Вялікая Айчынная вайна быццам пераваёўвалася: паказвалася з меншай крывёю, стратамі, ахвярамі, цяжкасцямі,— была тэорыя бесканфліктнасці. Яна жорстка рэгламентавала, якім быць савецкаму чалавеку ў стасунках з ворагам, як ён павінен сябе паводзіць у той ці іншай сітуацыі. Бесканфліктнасць звязваюць перш за ўсё з творамі пра сучаснасць. Іх, напрыклад, меў на ўвазе вядомы ў свой час тэарэтык У. Ярмілаў, калі разважаў пра актыўна адмоўнага героя: «вядома, магчымы і такія творы, рух сюжэта якіх звязваецца з адмоўным персанажам, які спрабуе весці «наступленне». Аднак у такіх выпадках абавязкам мастака з'яўляецца паказаць, што «наступленне» адмоўнага героя — толькі ўяўнае наступленне, таму што, на самай справе, у сілу аб'ектыўных прычын нашай сацыялістычнай рэчаіснасці, гістарычнае наступленне вядуць нашы станоўчыя героі, наш савецкі народ, які ідзе пад натхняльным кіраўніцтвам вялікага Сталіна да камунізма... Той станоўчы пачатак, які з'яўляецца вядучым, наступальным у самой нашай рэчаіснасці, павінен іграць ролю вядучага і наступальнага пачатку і ў мастацкім творы»<sup>1</sup>.

Вайна, бясспрэчна, досыць спецыфічная тэма. Актыўны адмоўны герой тут запраграмаваны ўжо самой сутнасцю падзей. І ўсё ж пісьменнік, які звяртаўся да гэтай тэмы, не мог беспакарана парушаць кодэкс правілаў, што і як трэба паказаць. Думаецца, у гэтым прычына, чаму вобразы ворагаў і здраднікаў амаль скрозь былі карыкатурнымі, чаму савецкі чалавек выглядаў рыцарам без страху і загану, чаму на старонкі твораў не дапускалася «горкая» праўда вайны.

Пануючая на пачатку 1950-х гг. сістэма поглядаў на літаратуру і мастацтва была з часам, безумоўна, асуджана і адкінута. Аднак, як паказала жыццё далей, не зусім поўнасьцю. Водгулле яе не-не ды і адчуваецца ў ацэнцы твораў, у саміх творах. У 1960—1970-я гг., напрыклад, яна нагадвала пра сябе страхам перад складанымі і вострымі праблемамі сучаснасці,

---

<sup>1</sup> Знамя. 1951. № 7. С. 165—166.

згладжваннем супярэчнасцей сацыялістычнай рэчаіснасці, залішняй бадзёрасцю і аптымізмам у поглядзе на чалавека і стан свету. Праўда жыцця ў творах пра сучаснасць часта падпраўлялася, рэтушыравалася, жаданае выдавалася за рэальнае.

У сувязі з гэтым бачыцца асаблівая роля «ваеннай» прозы, прынамсі, у беларускай літаратуры. Яна несла праўду абставін і чалавечых характараў на вайне, яна часта выходзіла на матэрыяле мінулага да актуальных маральных праблем сучаснасці. Аднак рух літаратуры да праўды і ў час так званай хрушчоўскай адлігі не быў лёгкім. Нейкія падзеі, сітуацыі, пісьменніцкае бачанне ваеннай рэчаіснасці аспрэчваліся, не прымаліся. Толькі на змену закідам папярэдняга дзесяцігоддзя пра скажэнне рэчаіснасці і чорную фарбу прыйшлі іншыя.

«У той час, на стыку пяцідзсятых і шасцідзсятых,— піша І. Дзядкоў пра першапачатковую рэакцыю на прозу «суровых лейтэнантаў»,— некаторыя крытыкі... старанна даказвалі, што малодшаму камандзіру, а тым больш салдату, акопнікам, не дадзена бачыць і разумець больш таго, што ахоплівае іх вока. І таму ад іх мог схавацца і прадбачлівы разлік вышэйшага начальства, і сэнс будучай атакі, і тады яны часта адчувалі сябе статыстамі, якія выконваюць нейкі незразумелы ім, бессэнсоўны манеўр. У выніку карціна бою перанасычалася змрочнымі фарбамі, ад яе веяла песімізмам»<sup>1</sup>. Крытыкі, якім была не даспадобы так званая акопная праўда, праўда «пяцязяў зямлі» ў творах Рыгора Бакланава, Юрыя Бондарава, Васіля Быкава і некаторых іншых аўтараў, былі ўсур'ёз заклапочаны, што «эмпірычныя назіранні» над «акопным» жыццём могуць засланіць ад чытача «вялікую праўду» вайны. Так расійскі крытык Г. Броўман, расчараваны быкаўскай аповесцю «Атака з ходу», хацеў бы бачыць у прозе «сінтэзныя маштабныя абагульненні, якія выходзяць за межы ўзводнай траншэі ці акопа, аднаго байца», і заклікаў да «ўзнаўлення ісціннай праўды падзей, якія ўзрушылі чалавецтва»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Дедков, И. Василь Быков.— Москва, 1980. С. 31.

<sup>2</sup> Знамя. 1969. № 3. С. 223.

В. Быкаў шмат зрабіў, каб данесці да сучасніка ва ўсёй паўнаце і канкрэтнасці праўду вайны, спачатку на фронце, а з часам і на акупіраванай тэрыторыі. Гаворачы пра творы так званай другой хвалі ваенных празаікаў, прадстаўніком якой ён з'яўляецца, пісьменнік падкрэсліваў, што «галоўным у аповесцях і раманах было ўсё ж з нечаканай паўнатай выяўленая псіхалогія салдата ў баі... У іх (творах.— Т. Г.) мы знаходзім складанасць, якая ўражвае ўяўленне, і сапраўдны цяжар ваеннага лёсу, самаадданасць і гераізм — увесь комплекс праўды самай крывавай, але і самай справядлівай з войнаў, што выпалі на долю нашага народа»<sup>1</sup>.

Іншыя пісьменнікі, да якіх вайна павярнулася перш за ўсё гадамі акупацыі, змаганнем у падполлі, у партызанскім атрадзе, сумленна і праўдзіва пачалі мастацкае даследаванне блізкага ўласнаму жыццёваму досведу тэматычнага пласта. Пры ўсім тым, што пра змаганне беларускага народа з фашысцкімі акупантамі літаратура пачала гаварыць яшчэ ў 1940-я гг., тут таксама існавалі «зоны замоўчвання». Напрыклад, абыходзілася складанасць абставін, у якіх апынуліся людзі, вымушаныя жыць пад ворагам, няпростасць і трагічнасць іх існавання. Недаацэньвалася, а на самым пачатку і зусім не заўважалася, роля так званага пасіўнага супраціўлення, калі чалавек не становіўся партызанам ці партызанскім сувязным, але ўнутрана не прымаў ворага.

Глыбокае і новае асэнсаванне ў параўнанні з 1940—1950-мі гг. атрымала праблема народнага патрыятызму, які з асаблівай сілай выявіўся ў гады Вялікай Айчыннай вайны, у творах І. Навуменкі, І. Чыгрынава, І. Пташнікава. Героі іх раманаў, аповесцей у сваіх паводзінах і памкненнях кіруюцца не толькі жаданнем помсціць захопнікам. І ў часы цяжкіх выпрабаванняў, як паказваюць пісьменнікі, жыццё людзей напоўнена самым розным клопатам, але гэта ніколькі не змяншае таго істотнага, значнага, што адкрылася ў чалавеку, хутчэй — наадварот, высвечвае і падкрэслівае яго.

---

<sup>1</sup> Быкаў, В. Праўдай адзінай. С. 143.

Раманны цыкл І. Чыгрынава, трэцяя і чацвёртая часткі якога («Свае і чужынцы», «Вярганне да віны») з'явіліся ў 1980-я гг., нараджаўся як нязгода з уяўленнямі папярэдніх дзесяцігоддзяў пра мірнага жыхара акупіраванай тэрыторыі. У інтэрв'ю карэспандэнту тыднёвіка «Літаратура і мастацтва» прэзаік зазначаў: «...Пра актыўнае супраціўленне мы гаворым і пішам шмат, а пра тых, хто быў у тыле, але не прымаў непасрэднага ўдзелу ў баях, быццам і саромеемся гаварыць. Але ж не ўсе маглі ўзяць у рукі вінтоўку. І хто не мог, гэта не значыць, што ён не ўдзельнічаў у барацьбе»<sup>1</sup>.

І. Чыгрынаў не быў тут адкрывальнікам нечага зусім новага, невядомага раней, але ён завастрыў праблему, сутыкнуўшы два розныя падыходы да разумення патрыятызму — прамалінейны, спрошчаны і разважлівы, народны. У самым пачатку першага рамана «Плач перапёлкі» адбываецца спрэчка паміж цэнтральнымі героямі твора старшынёй калгаса Радзівонам Чубарам і яго намеснікам Дзянісам Зазыбам. Чубар лічыць сапраўдным патрыётам таго, хто ўсё кінуў і падаўся ўслед за Чырвонай арміяй, іншымі словамі, стаў бежанцам. Зазыба ў якасці контраргумента прыводзіць народную выснову-прымаўку: «Хто з роднай зямлі ўцякае, той ворага не перамагае». Героі спрачаюцца якраз пра тых, хто наўрад ці стане партызанам, пра сваіх аднавяскоўцаў — старых, жанчын, дзяцей.

Патрыятызм у час вайны мае два зыходныя моманты: любоў да сваёй зямлі і нянавісць да ворага, прычым апошняе вырастае з першага. Голае, адасобленае ад каштоўнасцей роднага свету пачуццё нянавісці, якім, дарэчы, «гарэлі» героі многіх твораў пачатковага этапа асэнсавання Вялікай Айчыннай вайны, было не лепшым кіраўніком у барацьбе з ворагам. Як паказвае І. Чыгрынаў, ідэйны патрыятызм Чубара прыносіць больш шкоды, чым карысці, ён робіць адну памылку за другой: падпальвае зжатае верамейкаўцамі жыта, забівае пакутніка-ваенурача, абвінавачвае ў здрадзе сумленных людзей. Гэты герой пад уздзеяннем ваенных падзей праходзіць

---

<sup>1</sup> ЛіМ. 1979. 19 чэрв.

складаную душэўную эвалюцыю: з чалавека-вінціка, які добра адчуваў сябе толькі ў калектыве, дзейнічаў у адпаведнасці з загадамі і дырэктывамі, ён становіцца асобай. Письменнік паказаў, як змяняецца чалавек, калі яму ёсць што і каго абараняць, калі ён мае не толькі «вялікую», але і «малую» радзіму. У чацвёртым рамане Чубар гіне. Гіне, аднак, не як ідэйны партыец і прадстаўнік савецкай улады, якім паўстае на старонках першых твораў цыкла, а як абаронца сваёй зямлі і свайго народа. Найперш з Чубарам, з яго светапогляднай эвалюцыяй звязана назва рамана «Вяртанне да віны».

Дзянісу Зазыбу правільна зарыентавацца ў складанейшых абставінах пачатку вайны дапамагае любоў да роднай зямлі, вера ў людзей, сярод якіх нарадзіўся і жыў. Такая трактоўка патрыятызму дазволіла письменніку інакш паглядзець на тых беларускіх жанчын, мужчын, падлеткаў, якія не маглі змагацца са зброяй у руках, выразна ўбачыць іх свабодалюбства і незалежнасць, іх любоў да роднай зямлі і адданасць савецкай уладзе.

Праўда жыцця, якую адстойвалі ў творах письменнікі, выяўлялася і ў тым, што народныя нянавісць і гнеў, спарадзіўшыя масавы партызанскі рух, павінны былі выспець, што звычайны працаўнік, чалавек ад зямлі, мусіў прайсці праз няпэўнасць, нерашучасць, што вельмі многае ў апошняй вайне было нечаканым і незразумелым. Адкрытая ў літаратуры, яна, праўда жыцця, становілася нормай. Поруч з ёй здаюцца анахранізмам творы, героі якіх ніколькі не вагаюцца, ні ў чым не сумняваюцца, з першых хвілін вайны ведаюць, што ім трэба ісці ў партызаны, быццам ідэя і тактыка партызанскай барацьбы не нараджалася самім жыццём, а была распрацавана і адрэпэціравана Генеральным штабам задоўга да нападу фашысцкай Германіі на нашу краіну.

Галоўныя героі аповесці Міколы Ваданосава «Дзень – і ўсё жыццё» сустраліся на шосты дзень вайны, ужо паспеўшы сутыкнуцца з ворагам, пабачыць смерць таварышаў. І вось размова хлопцаў: «– Многія нашы паляглі, а я... ледзь ногі вынес.– І дадаў цішы: – А вінтоўку, гранату і патроны не кінуў, прынёс,

начамі толькі і ішоў. Каля падваліны закапаў. Вось табе, братка-паэт, і “краіну нашу ў крыўду не дадзім”.

Гэта быў напрок яму, Мікіту. Верш з такімі радкамі ён друкаваў яшчэ ў трыццаць дзевятым годзе, калі заходняя частка рэспублікі ўз’ядналася з усходняй.

– І не дадзім, – зусім упэўнена адказаў на гэта Мікіта. – Усякае вераломства вылазіць бокам, і гэта выключэннем не будзе, от паглядзіш.

– А пакуль што нам вылазіць.

– Бо знянацку..

– Пра гэта трэба было думаць і быць гатовымі раней, а не “шапкамі закідаць”<sup>1</sup>. Аўтар аповесці лічыць, што героі выявілі сваю разгубленасць перад тварам вайны, зазначаючы далей, што тое цягнулася нядоўга. Недзе тыдні праз тры Мікіта сустрэў міліцыянера Пятра Краўца, які без лішніх гаворак даў заданне вясковым камсамольцам збіраць зброю. Аднак, як выявілася, у кожнага з іх ужо было нешта прыхавана.

Юнакі выхаваны кнігамі, газетамі таго часу, якія ўрачыста славілі перамогі сацыялізму. З прыгожага свету летуценняў і мар, чалавечай справядлівасці і рыцарскага высакародства вайна не проста вярнула іх да будзённай несвяточнай рэальнасці, яна кінула іх у вір пакут і выпрабаванняў, жорсткасці, гвалту над чалавечым жыццём. Гарачае юнацкае імкненне не сядзець склаўшы рукі, нешта рабіць дзеля хутчэйшага вызвалення роднай зямлі павінна было перарасці ў зусім канкрэтныя дзеянні, што, як паказаў намнога раней за М. Ваданосава І. Навуменка, было справай няпростай. Уступаючы на шлях барацьбы з ворагам, людзі рызыкавалі не толькі сабой, але і сваімі блізкімі, якія пры адыходзе некага аднаго ў лес да партызан заставаліся, па сутнасці, заложнікамі. Глыбокі драматызм чуваць у развагах Сцяпана Птаха, Міцевага бацькі. Герой трылогіі І. Навуменкі, вядома ж, не прыняў чужынцаў і верыў, што бальшавікі вернуцца, але для сябе асабіста не бачыў іншага выйсця, як не вытыркацца, сядзець ціха. «Але што зробіш? – гаворыць ён свайму знаёмаму. –

<sup>1</sup> Ваданосаў, М. Дзень – і ўсё жыццё. – Мінск, 1988. С. 56.



Вось забралі цябе ў палон, душмыі голадам і – маўчаў. Уцёк, і ўсё тваё ўцякло з табой. А я куды ўцяку? Дзе іх падзену? – Бацька паказаў на прыціхлых дзяцей, якія ўважліва слухалі гаворку дарослых...– Пра што мне болей думаць? Абы цішэй пражыць...»<sup>1</sup> Праўда, «цішэй пражыць» Птахау не ўдалося: настаў і ў яго жыцці момант, калі ён, каб не стаць здраднікам, павінен быў пайсці на рызык.

Такой складанай павязанасці жыцця і змагання ў аповесці М. Ваданосава няма. Яго героям – і тым, якія становяцца партызанамі, і тым, якія застаюцца ў сваёй хаце, – здаецца, зусім не пагражае помста немцаў і паліцаяў. Бацька Міці Птаха ўсяляк ахалоджвае сынаў імпэт, нават кідае прыхаваныя ім гранаты ў студню, баючыся наклікаць бяду на сям'ю. Бацьку Алеся ні ў чым і пераконваць не трэба. Варта было сыну толькі намякнуць, што ў пэўным месцы ёсць зброя, як той запрог каня і белым дзянёчкам прывёз у возе з сенам на радасць хлопцам цэлы арсенал – «ручны кулямёт, дванаццаць спраўных вінтовак, дзве скрынкі патронаў і трынаццаць гранат з запаламі»<sup>2</sup>.

У рамане «Прызнанне ў забойстве» Г. Марчук таксама звярнуўся да падзей мінулай вайны. Твор трымаецца на туга закручаным падзейным сюжэце, аўтар не цураецца прыгодніцкіх і дэтэктыўных элементаў, што само па сабе не выклікае прэрэчання. Вайна часта нараджала такія неверагодны збег абставін, грувасціла адна на адну столькі выпадковасцей, так рэзка і нечакана мяняла ход падзей, што ставіць пытанне, ці магло штосьці падобнае быць у жыцці наўрад ці правамерна. І ўсё ж нават у рэальным жыцці выпадковасць і заканамернасць цесна павязаны паміж сабой. Жыццё паўстае ў мастацкім творы (прынамсі, у рэалістычнай літаратуры) больш упарадкаваным, з выразна акрэсленымі прычыннымі сувязямі. І калі гэтыя сувязі па волі аўтара парушаюцца, знікае адчуванне несумненнай верагоднасці падзей ці перыпетый лёсаў герояў.

<sup>1</sup> Навуменка, І. Зб. тв.: У 6 т. Т. 3.– Мінск, 1982. С. 32.

<sup>2</sup> Ваданосаў, М. Дзень – і ўсё жыццё. С. 71.

У мастацкім творы павінен дзейнічаць закон меры. Л. Талстой падкрэсліваў: «Галоўная ўласцівасць у кожным мастацтве — адчуванне меры... якое вялікай працай і вучобай набываюць нямногія мастакі»<sup>1</sup>. Герой рамана Г. Марчука, каб вызваліць каханую дзяўчыну, піша заяву аб уступленні ў паліцыю. За гэта Юзіка «ўзнагароджваюць» на ноч Вольгай, якой ён без цяжкасцей дапамагае ўцячы. Дзеянне адбываецца ў самым пачатку твора, служыць нейкім чынам завязкай ва ўзаемаадносінах герояў і шчаслівы выпадак пакуль не кідаецца ў вочы. Але далей гэты шчаслівы выпадак, калі ён паўторыцца і другі, і трэці раз, абавязкова выкліча сумненні ў жыццёвай верагоднасці таго, што адбываецца. Юзіка Летуна павінны былі папярэдзіць пра напад партызан на паліцэйскі гарнізон, аднак таго чалавека арыштавалі. Юнака папярэдзіла Вольга, выпадкова сустрэўшы яго на вуліцы ў Нарчы, куды той разам з бацькам прывёз здаваць мяса з бойні. Малады раманіст не заўважае парушанасці меры ў збегу абставін і чарговы паварот у лёсе персанажа матывуе наступным чынам: *«Невядома, як доўга чакаў бы Юзік у новай кануры выкліку на допыт да начальніка турмы Гелінгера ці да яго памочніка Зэльнера, мо не дачакаўся б наогул, прышпілілі б пад ахвоту да бярозавага шчыта ці, у лепшым выпадку, адправілі б у Германію, каб не дапамог уратавацца шчаслівы выпадак»*<sup>2</sup>. Гэты выпадак — ні больш ні менш як *«операцыя польскіх падпольшчыкаў Арміі Краёвай па вызваленню з пінскай турмы сваіх агентаў, якіх у розныя гады даставілі з Лондана на Палессе для дыверсій»*<sup>3</sup>.

На жаль, Г. Марчук у творы аддаў даніну і пераказу, і голай ілюстрацыйнасці ва ўзнаўленні ваенных падзей: *«Выйшлі на сувязь з атрадам Садоўскага, меліся разам правесці операцыю, але часова атрад Садоўскага пакінуў раён станцыі Калінкавічы. Даведаўся Мішэнін, што партызаны з другога боку Прыпяці апырэдзілі планы іхняй операцыі, узарвалі 125-метровы мост на рацэ Случ. Прышла прапанова Цэнтральнага штаба партызанскага*

<sup>1</sup> Русские писатели о литературном труде.— Ленинград, 1955. Т. 3. С. 531.

<sup>2</sup> Марчук, Г. Признание ў забойстве.— Мінск, 1985. С. 171.

<sup>3</sup> Тамсама.

руху ісці на аб'яднанне з атрадамі В. Каржа, пераходзіць на другі бок Прыпяці, пад Мінск і Лунінец. Гэта патрабавала падрыхтоўкі. Патрэбна было выйсці на сувязь з абкомам, з штабам атрадаў В. Каржа»<sup>1</sup>. Прыблізнае аўтарскае веданне таго, пра што ідзе гаворка, выяўляецца нават у пачатковай літары замест імя вядомага партызанскага камандзіра. Цяжка ўявіць, што В. Быкаў ці І. Навуменка, Я. Брыль ці І. Чыгрынаў маглі ў мастацкім творы пакінуць «В. Корж». Пэўна ж, не была надуманай трывога В. Быкава, пісьменніка-франтавіка, калі ён пісаў: «...Сучаснасць цяжка ўлавіць для тыпізацыі. Куды больш падатлівы і паслухмяны час мінулы з яго ўстаялымі каштоўнасцямі і абкатанымі рэаліямі. Але вось, чытаючы сёння некаторыя творы на тэму мінулай вайны, міжволі заўважаеш, як пры ўсёй бяспрэчнасці многіх палажэнняў і кананізаванай абавязковасці пэўных рэалій у іх адсутнічае нешта большае і значнае, без чаго гэтыя творы проста не ўражваюць, хоць гутарка ідзе, магчыма, аб самым галоўным для кожнага жывога — барацьбе за жыццё. Так, рэалій і востра драматычных сітуацый там, мабыць, дастаткова, але адкуль аўтарам узяць душэўную напоўненасць, псіхалагічную дакладнасць пачуцця, якія немагчыма імітаваць, бо неабходна перажыць»<sup>2</sup>. В. Быкаў меў на ўвазе маладых аўтараў, тых, хто на ўласныя вочы вайны не бачыў. Толькі, на жаль, недастатковая душэўная напоўненасць і адсутнасць псіхалагічнай дакладнасці ў адчуваннях і паводзінах герояў бяда не адных маладых.

Праўда ў мастацтве — заўсёды адкрыццё новага, невядомага раней. Увесь час быццам адбываецца бясконцы рух да ісціны, якая сама па сабе невычэрпная. Аўтары «Кароткага слоўніка па эстэтыцы» вылучаюць некалькі момантаў, у якіх можа выяўляцца новае ў літаратуры: «глыбокае філасофскае абагульненне, нечакана ўбачанае ў прыродзе і жыцці, нязвычайны погляд на вядомыя рэчы»<sup>3</sup>. Думаецца, па-сапраўднаму

<sup>1</sup> Марчук, Г. Прызнанне ў забойстве. С. 167–168.

<sup>2</sup> Быкаў, В. Праўдай адзінай. С. 142–143.

<sup>3</sup> Краткий словарь по эстетике / Под редакцией М. Ф. Овсянникова.— Москва, 1983. С. 119.

мастацкія творы, у якіх адбываецца найбольшае набліжэнне творцы да ісціны, уключаюць у сябе ўсю сукупнасць гэтых момантаў, а таксама шэраг іншых. Так, аповесць В. Быкава «Знак бяды» дае і філасофскае асэнсаванне народнага жыцця, і малавядомыя па літаратуры рэаліі даваеннага і ваеннага жыцця беларускай вёскі, і новы, смелы погляд на рэчы і з'явы ўжо знаёмыя, і глыбокае раскрыццё сутнасці чалавечых характараў. Аднак такіх твораў, у якіх злучаны ў адно жыццёвая праўдзівасць і мастацкая дасканаласць, няшмат. У рэальнай практыцы, у жывой літаратуры новае часта выступае ў чымсьці адным: невядомы раней пласт жыцця, народжаныя новым часам героі, канфлікты і г. д.

Раманы І. Навуменкі «Смутак белых начэй», М. Аўрамчыка «У падзямеллі» пашырылі тэматычныя і геаграфічныя рамкі беларускай «ваеннай» прозы, якая апошнім часам працуе пераважна на «мясцовым» матэрыяле і расказвае пра змаганне з ворагам на акупіраванай тэрыторыі. І. Навуменка ў сваім творы паказаў падзеі, што мелі месца на фронце на Карэльскім перашыйку. Героі яго — былыя партызаны, якія пасля вызвалення Беларусі прызваны ў дзеючую армію. У «Смутку белых начэй» аўтар цалкам сканцэнтраваны на тым, што адчуваюць і перажываюць, пра што думаюць маладыя салдаты. Непрацягласць раманага часу абумоўлена трагічна прастай прычынай: юнакі адзін за другім гінуць. З тых, хто трапіў на Карэльскі перашыек, пасля некалькіх тыдняў наступлення ў жывых застаюцца толькі двое.

Сяргей Каліноўскі, Васіль Лебедзь, Багдан Мялешка і іншыя местачкоўцы не навічкі на вайне, у іх за спіной суровы і немалы досвед змагання з ворагам. Аднак франтавая, акупная вайна гэта штосьці зусім іншае, яна ператварае чалавека ў прымітыўны механізм, падначалены нейкай звышсіле. *«Зноў атака. Грукат гармат, чорны, дзягцярыны дым. Фігуркі байцоў на дарозе. Кінжальны агонь з гары... Нібы вечнасць прайшла і ўсё жыццё ён быў салдатам, бег, поўз, прынікаў да каменнай, няласкавай зямлі, сціскаўся ў кам'як, калі побач ірваліся снарады, міны, расслабляўся, калі небяспека мінала. Васілю здаецца — ён усё ведае пра вайну... Уставай, бяжы, падай, прыціскайся*

да зямлі. *Вось і ўся навука вайны!..*»<sup>1</sup> Супрацьстаяць гэтай сіле немагчыма. У паводзінах герояў рамана не можа не ўражваць адсутнасць страху смерці, спакойнае разуменне таго, што нельга застацца жывым у рукатворным пекле, «калі кулям, асколкам – ліку няма»<sup>2</sup>, а побач з гэтым – сумленна і да канца споўнены салдацкі абавязак. Псіхалагічна абумоўлена ў творы нежаданне жыць параненага Сяргея Каліноўскага, якое ідзе як ад усвядомленасці сваёй, па сутнасці, уяўнай віны перад загінуўшымі, так і ад нервовага перанаяўлення ў час баёў.

Крытыка адзначала майстэрства І. Навуменкі ва ўзнаўленні батальных сцэн, што не заўсёды яму ўдавалася ў «партызанскіх» раманах. Письменнік у паказе «другой вайны» цалкам адмовіўся ад рамантычнай прыўзнятасці, што прысутнічала ў папярэдніх раманах. Апавядаючы пра франтавы лёс «хлопцаў-равеснікаў», І. Навуменка набліжаецца да «жорсткага рэалізму» В. Быкава. «У гэтым месцы растуць два кусцікі ядлоўцу. На чалавека, які ляжаў пад імі і які гадзіну назад быў Пятром Герасімовічам, нельга глядзець без дрывжыкаў. Твар бяскроўны – белы аркуш паперы. Чэрап знесены. Верхавінка чэрапа, адсечаная асколкам, ляжыць крокі за тры. У яе, нібы ў пасудзіну, наліло дажджавой вады»<sup>3</sup>. І ў В. Быкава, і ў І. Навуменкі падобныя карціны, як слухна заўважыў В. Жыбуль, «служачы дэталю аднаўлення верагоднага і непрыхарошанага аблічча вайны, яе «натуралізму», які раскрываецца праз страшныя, жахлівыя праявы чалавечай смерці і пакутаў, што сыходзяць ад сляпой, «машынай» сілы вайны»<sup>4</sup>.

Героі рамана М. Аўрамчыка «У падземеллі» працуюць на шахтах Германіі. Варта аддаць належнае письменніку: ён імкнецца разбурыць стэрэатыпы, што складваліся ў літаратуры на працягу многіх гадоў. У творы М. Аўрамчык вывёў вобраз нямецкага рабочага, які разам з ваеннапалоннымі

---

<sup>1</sup> Навуменка, І. Зб. тв. У 6-ці т. Т.4.– Мінск, 1983. С. 437.

<sup>2</sup> Тамсама. С. 436.

<sup>3</sup> Тамсама. С. 418.

<sup>4</sup> Жыбуль, В. Белорусская проза о войне и классическая традиция.– Мінск, 1986. С. 104.

працуе на шахце. Гэты немец у цэлым прымае парадкі ў гітлераўскай Германіі, аднак ён не расчалавечыўся. Яго тайна прынесеныя бутэроброды не ў малой ступені дапамагаюць Лагуновічу вытрымаць, выстаіць у барацьбе за існаванне і за чалавечы воблік.

Вобраз «міласэрнага немца» прысутнічае і ў аповесці «Палон», што, вядома, ужо адкрыццём не з'яўляецца. Новае ў творы іншае: прадчуванне палоннымі, што іх пакуты фашысцкімі лагерамі не закончацца. Гэта пакуль менавіта прадчуванне. Сувязь зняволеных са знешнім светам вельмі абмежаваная, але некаторыя звесткі з волі, дзе ідзе змаганне з ворагам, трывожаць Міхася Сіліча, галоўнага героя аповесці. Ён пачынае задумвацца, як там паставяцца да іх палону, ці зразумеюць, ці павераць ім.

Творы І. Навуменкі і М. Аўрамчыка нясуць вялікі эмацыянальны зарад, бо за тым, пра што казалі пісьменнікі, стаіць асабіста перажытае, убачанае, выпакутаванае. У раманах адчуваецца непадробны боль за чалавека, за лёс пакалення, якому выпала вынесці на сваіх плячах асноўны цяжар вайны.

Навізнай тэматыкі і праблематыкі вылучаецца таксама раман Івана Новікава «Ачышчэнне». Пісьменнік не адно дзесяцігоддзе займаўся вывучэннем дзейнасці падполля ў гады Вялікай Айчыннай вайны, напісаў пра падпольшчыкаў Мінска і іншых гарадоў Беларусі не адну дакументальную кнігу. Са слоў самога І. Новікава становіцца зразумела, чаму ён, пісьменнік-дакументаліст, пры ўсёй павазе і прыхільнасці да дакумента абраў на гэты раз форму мастацкага ўзнаўлення падзей вайны: «Не пра кожны факт, не пра кожнага героя можна напісаць так адкрыта, як гэта магчыма ў мастацкім творы. Некаторыя людзі, пра якіх я хацеў напісаць, адмовіліся расказваць пра сябе, нават прырэчылі: не пішы!.. А мне так хацелася расказаць пра людзей, якія змагаліся з фашыстамі, і больш поўна, і больш глыбока. Так, як яны таго заслужылі»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> ЛіМ. 1986. 7 кастр.

Кожны жанр мае свае перавагі і свае абмежаванні. Дакументалістыка прыцягвае тым, што тут — рэальнае жыццё, рэальныя людзі, рэальныя лёсы Так было — і нікуды не дзенешся ад гэтых «так» і «было», не адпрэчыш іх, супакойваючы сябе тым, што ўсё выдумкі, фантазія аўтара. Асабліва ўздзейнічае аголеная праўда жыцця ў тым выпадку, калі ўзнаўляецца драматычны, напоўнены выпрабаваннямі час. Разам з тым пісьменнік-дакументаліст не можа не адчуваць і пэўную несвабоду. І. Новікаў сведчыць: «Калі б Ніна Касач-Караневіч была жывая (відаць, аўтар хацеў сказаць рэальна існавала.— *Т. Г.*), хіба яна дазволіла б, каб я напісаў пра яе тое, што напісана ў рамане?»<sup>1</sup> Несвабода аўтара дакументальнага твора бачыцца, аднак, не толькі ў тым, што сапраўды не ўсё можна расказаць пра рэальнага чалавека. Аўтар вымушаны ўвесь час быццам глядзець на падзеі вачыма героя, бо асабістая, пісьменніцкая ацэнка тут не да месца.

Сітуацыя, у якую трапіла гераіня рамана «Ачышчэнне», неардынарная. Ратуючы дачку, маладая падпольшчыца вымушана была даць згоду на супрацоўніцтва з фашыстамі і стаць каханкай нямецкага афіцэра. Калі немцаў яна перахітрыла (Ніна перадае ім сфабрыкаваныя падпольшчыкамі і партызанамі звесткі), то з годнасцю выбавіцца з другой сітуацыі ёй не ўдаецца. Выпрабаванні для Ніны Ягораўны ваеннымі гадамі не заканчваюцца: надта жорстка, па самаму дарагому ў яе жыцці прайшлася вайна. Вярнуўшыся з фронту, муж не змог ёй дараваць здраду. Няма віны гераіні перад Радзімай, яна змагла застацца сумленным чалавекам. Але ёсць віна перад мужам і перад дачкой, хоць якраз за яе жыццё адчайна змагалася Ніна Ягораўна. Другая сюжэтная лінія рамана звязана з аднаўленнем праўды пра дзейнасць мінскага падполля ў гады Вялікай Айчыннай вайны, якое з падачы нямецкіх спецслужбаў пэўны час лічылася здрадніцкім.

Да гэтай праблемы ў аповесці «Ахвяры» звярнуўся таксама І. Шамякін. Вострападзейны твор народнага пісьменніка,

---

<sup>1</sup> ЛіМ. 1986. 7 кастр.

у цэнтры якога, з аднаго боку, трагічны лёс маладога падпольшчыка, з другога – бесчалавечнасць і здрадніцтва супрацоўніка НКУС, безумоўна, не можа не зацікавіць. Думаецца, аповесць магла б стаць сапраўднай мастацкай сенсацыяй, з’явілася крыху раней. Твор жа выйшаў з друку, калі на старонках часопісаў і газет загучалі галасы ахвяр сталінскіх рэпрэсій. Спадручны Берыі Золатаў паўстае ў творы ўвасабленнем зла. Сваю чорную справу ён робіць і пасля вайны, помсцячы тым, з кім яго звёў лёс у партызанах. Але падзел персанажаў на герояў і пачвар, досыць часты ў творах І. Шамякіна, спрашчае супярэчлівасць жыцця. Разведзеныя па палюсах добра і зла характары аказваюцца запраграмаванымі, статычнымі: з развіццём сюжэту ў іх адбываецца толькі колькаснае наапаўненне вядомых ужо якасцей.

Колішні цалік – партызанская барацьба, жыццё беларускай вёскі ў гады вайны – дзякуючы намаганням прадстаўнікоў розных пісьменніцкіх пакаленняў на сённяшні дзень ужо добра ўзараны (значна менш вядомым і асэнсаваным з’яўляецца ў нашай літаратуры жыццё горада). Трэба прызнаць, што ў беларускай прозе пра вайну таксама адчуваецца «стомленасць», пра якую гаварыў рускі даследчык А. Бачароў. Выяўляецца яна ў адсутнасці ў многіх творах новых аспектаў бачання ваеннага мінулага, у паўтарэнні ўжо вядомага, прычым паўтарэнні на значна ніжэйшым узроўні, у тыражыраванні адкрытай калісьці праблемы. Сёння, дзякуючы мастацкай і дакументальнай літаратуры, грамадства ўжо мае пэўнае ўяўленне пра пройдзены народам шлях і чакае ад пісьменніка не новых варыянтаў вядомага, а адкрыцця і пераадкрыцця, пераасэнсавання з пазіцый сучаснасці падзей, што хаваюцца за далеччу часу.

Чатыры гады вайны складаюць цэлую эпоху ў гісторыі нашай краіны, бо вельмі шмат чаго яны адкрылі і выявілі, зрушылі і перайначылі. Літаратура, па меры ўсё больш поўнага спасціжэння сутнасці ваенных падзей, пачынае разглядаць гэтыя падзеі ў кантэксте часу, мінулага і сённяшняга дня. Такая тэндэнцыя выявілася ўжо ў 1970-я гг. Як адзначаў В. Коўскі, «ваенная літаратура прыкметна пашырае сферу



адлюстравання, пакідаючы «перадаваю», складана састыкоўваючы яго (гістарычны перыяд.— Т. Г.) з сучаснасцю»<sup>1</sup>. 1980-я г. актыўна гэтую тэндэнцыю працягваюць, пра што сведчаць творы В. Быкава («Знак бяды» і «Кар’ер»), І. Пташнікава («Алімпіяда»), І. Новікава («Ачышчэнне», «Рыжая Галка»), І. Шамякіна («Ахвяры»), А. Жука («Паляванне на Апошняга Жураўля»).

Трэба прызнаць, што пра чалавека (не толькі пра чалавека на вайне, а ўвогуле пра чалавека) «ваеннай» прозай сказана шмат. Быццам пражэктарам высвечана ў яго душы тое, на што ён здольны ў сітуацыях выключных і што прытупляецца ў нармальным цячэнні часу. Літаратура нязмерна паглыбіла нашы веды і ўяўленні пра саміх сябе, прымусіла задумацца над, з аднаго боку, выключнай трываласцю чалавека, з другога — над магчымасцю яго расчалавечвання. Думаецца, тут літаратура сказала вельмі шмат.

### Пад вятрамі сучаснасці

У папярэднія дзесяцігоддзі зварот літаратуры да гісторыі не надта вітаўся і падтрымліваўся. Аднак усё ж творы аб мінулым не ў такой ступені рэгламентаваліся, як творы пра сучаснасць. З высокіх трыбун, у п’янах і дакументах пісьменнікаў, якія звярталіся да дня сённяшняга, настойліва і строга скіроўвалі да новых тэм, канфліктаў, герояў.

Увогуле думка аб тым, што сучасная рэчаіснасць дае пісьменніку ў гатовым і закончаным выглядзе матэрыял для твора, досыць устойлівая. Быццам ад аўтара толькі і патрабуецца, што адшукаць патрэбны характар ці чалавечы лёс і «ажывіць» іх на старонках апавядання, аповесці ці рамана. Твораў-ілюстрацый, як і так званых твораў хуткага рэагавання на чарговую п’яна, чарговую кампанію, юбілейную дату, нямала ў літаратуры. Толькі не імі яна жывая. Ва ўсе часы пісаліся (хоць і не заўсёды ў час і па-належамаму ацэньваліся)

---

<sup>1</sup> Вопросы литературы. 1982. № 10. С. 71.

творы, прасякнутыя трывожным роздумам над жыццём чалавека, над лёсам народа.

Рэчаіснасць сапраўды «падказвае» тэмы, канфлікты, «знаёміць» з новымі чалавечымі характарамі. Так, ужо не адно пісьменніцкае пакаленне расказвае пра запушчэнне вёскі, пра тое, што яе шчырыя аратыя і сейбіты дажываюць свой век у адзіноце. Дзеці іх раз'ехаліся па свеце і не надта абцяжарваюць сябе клопатам пра старых бацькоў.

Герой аповесці Сяргея Грахоўскага «А маці не спіць» увогуле адмовіўся ад роднага чалавека, кінуў яго без кута і грошай на волю лёсу. Пісьменнік паказвае, што Павел Кастрыцкі не нейкі дэградаваны элемент – п'яніца, гультай (такі «герой», на жаль, не рэдкі ў нашай літаратуры, як і ў жыцці). Знешне ён якраз станоўчы чалавек: працуе, дбае пра сваю сям'ю. С. Грахоўскага, аднак, больш цікавіць не сын, а маці. У яе жыццё з увагай і спачуваннем углядаецца аўтар, імкнецца яго асэнсаваць і зразумець.

Адасобленая амаль круглы год ад усяго свету непраходным балотам бацькоўская сядзіба, праца на гаспадарцы, якая забірае ўсе да астатку маладыя сілы і час. Калектывізацыя, раскулачванне з высылкай у Сібір бацькоў, адвечных працаўнікоў і гаротнікаў, потым беспадстаўнае абвінавачванне мужа. Вайна, партызанства, гібель дзяцей і смерць гаспадара ўжо па вайне, удовіна доля. Перажытага, адпакутаванага жанчынай хапіла б на некалькі чалавечых жыццяў. Толькі і ў старасці Аўдоцця Кастрыцкая супакаення не мае: пячэ рана на сэрцы, аб якой не кожнаму і раскажаш, бо адступіўся самы блізкі чалавек, сын.

Чаму ж так атрымалася, хто ў гэтым вінаваты? Такія пытанні ставіць аўтар аповесці. Геранія, аглядаючыся на пражытыя гады, шукае сваю віну, дзе, калі, што яна зрабіла не так. І знаходзіць: *«А ці не сама часам вінавата? Каб жывенькія былі Волечка ды Змітрачок, на ўсіх траіх дзяліла б сваю ласку, кожнаму пароўну.. А Паўлічак рос адзін. І ласка, і клопат, лепшае і смачнейшае – толькі яму, каб і сыты, і афрануты быў не горай за людскіх дзяцей. А ён яшчэ і перабіраў: гэта не так, тое не так. Малы енчыў, прасіў, а падрос – дай, хоць з калена выламі. От*

тады і трэба было па адной маснічыне вадзіць. Ды дзе там! Ад сябе адрывала, абы яму добра было»<sup>1</sup>. Але ці толькі Аўдоцці віна ў тым, што сын вырас прагматыкам і эгаістам, цураўся ўсяго роднага — вёскі, мовы, бацькавага імя, а ўрэшце адцураўся і старой маці? Нашы працавітыя, цягавітыя бацькі, якіх хтосьці з крытыкаў назваў апошнім высокамаральным чалавечым пакаленнем! Яны ўсё змаглі, не змаглі толькі, атрымліваецца, прылучыць уласных дзяцей да роднай зямелькі, навучыць іх любіць яе так, як любілі самі.

Старэйшае пакаленне адчувае сваю віну за гэта. Думкі гераіні аповесці С. Грахоўскага не новыя для нашай літаратуры. Урэшце, калі гаворка ідзе пра сумленных, маральных людзей, інакш і быць не можа, бо яны адчуваюць адказнасць за ўсё, што адбываецца вакол іх. Аднак ці будзе гэта аб'ектыўнай праўдай жыцця, што старэйшае пакаленне не так выхоўвала, не на тое скіроўвала, шукаючы для дзяцей лепшай долі? Аб'ектыўная праўда жыцця бачыцца ўсё ж у іншым. Вёсцы і яе жыхарам дзесяцігоддзямі не надавалася належнай увагі, адтуль да нядаўняга часу толькі бралі, не надта задумваючыся, шмат бяруць ці мала, ці хопіць у вёскі сілы для чарговага самаадраджэння.

Сёння асэнсаваць працэсы, якія адбываюцца ў вёсцы, немагчыма без уліку яе даваеннага і пасляваеннага мінулага. Так, Павел Кастрыцкі, герой аповесці «А маці не спіць», сталеў у той перыяд, калі «даходы былі ў саўгасах разы ў два меншыя, чым у гарадскіх рабочых і служачых, у калгасах яшчэ меншыя. Выплаты агульныя, грашовыя і натуральныя, наўрад ці дасягалі 20 рублёў у месяц на чалавека ды і лічыць іх можна было даволі ўмоўна. У асноўным калгаснікі павінны былі жыць даходамі з прысядзібных надзеляў, прытым для падсобнай гаспадаркі таксама строга абмежаваных. Пакінуць калгас... па сваёй волі нельга было, калгаснікі не мелі пашпартаў. Гэта была самая сапраўдная залежнасць большасці насельніцтва краіны»,<sup>2</sup> — зазначае доктар эканамічных навук О. Лаціс. Дык, можа, такое становішча вёскі якраз і спрыяла,

<sup>1</sup> Грахоўскі, С. Сустрэча з самім сабою.— Мінск, 1988. С. 295—296.

<sup>2</sup> Известия. 1988. 16 апреля.

каб адбіць у сельскага жыхара прывязанасць да роднага кутка? Калі з боку ўлад не паважалася праца бацькоў-хлебаробаў, то ці магла яна не абясцэньвацца ў вачах прадстаўнікоў маладога пакалення?

Лепшымі сваімі творамі, аўтары якіх не глядзелі на вёску праз ружовыя акуляры, наша літаратура падступалася да вострых сацыяльных і маральных канфліктаў. Прыглушана, не на поўны голас, аднак усё ж яна расказвала ў папярэднія дзесяцігоддзі пра пустыя працадні, пра абкладанне налогам дрэў у садзе і жыўнасці ў хляве, пра безабароннасць перад п'яніцам-брыгадзірам ці махляр-старшынёй, пасляваенных удоў-калгасніц, пра фінагентаў, якія «выбівалі» з вяскоўцаў пазыку (творы А. Кулакоўскага, І. Шамякіна, І. Чыгрынава, А. Кудраўца, А. Жука і інш.). А побач з гэтым ці ў процівагу гэтаму сцвярджалася, падкрэслівалася, ужо рашуча, не хаваючыся, значнасць асобы селяніна, яго высокая маральнасць, мужнасць, нейкая нават двухжыльнасць, бо надта шмат яму давялося перажыць і проста фізічна вытрымаць, яго працавітасць і любоў да зямлі. Усе гэтыя якасці здаваліся вечнымі, невынішчальнымі. Не аднойчы ў XX ст. яны правяраліся на злом і ўсё ж заставаліся галоўнымі ў характары вясковага працаўніка. Але вось у нейкім пакаленні яны быццам страцілі сваю здольнасць перадавацца па генах: дзеці перасталі быць падобнымі на бацькоў, сталі глухімі і абьякавымі да той зямлі, што іх нарадзіла.

Сучасная літаратура актыўна звяртаецца да названай праблемы, можна нават сказаць, што праблема бацькоў і дзяцей у наш час — адна з галоўных у беларускай прозе. Колькі на старонках раманаў, аповесцей, апавяданняў жорсткіх, сквапных, бессаромных дачок і сыноў, якія ездзяць у вёску толькі за тым, каб напакаваць сумкі свежанінай ці садавінай, хапаюць за грудкі адзін аднаго пры дзяльбе бацькоўскай спадчыны! І колькі сціпых, сумленых, душэўна-прыгожых прадстаўнікоў старэйшага пакалення, якія да апошняй хвіліны застаюцца вернымі роднай зямлі, хоць нячаста на ёй ім выпадалі шчаслівыя і радасныя дні. Такая, напрыклад, «расстаноўка сіл» у аповесці Валянціна Блакіта «Вырай». Старога Антося

за яго нялёгкае жыццё лёс не ўзнагародзіў клапатлівымі, спагадлівымі дочкамі і сынамі. Нават сумленняя і некарыслівая Ганна прымае ўдзел у гвалце над бацькам, калі дзеці падманам звозяць яго з вёскі. Яна таксама думае пра сябе, а не пра тое, што старому сапраўды лепш дажываць свой век у роднай вёсцы побач з такой жа, як і сам, адзінокай кабетай.

Аўтар аповесці не скупіцца на дэталі ў адмоўных характарыстыках Антосевых спадчыннікаў, паказваючы выпадак, калі спрадвечна добрыя пачуцці дзяцей да роднага чалавека адміраюць, як нешта непатрэбнае. Святатацтвам выглядае сварка за бацькаву хату адразу ж пасля памінак і торг за яе. Сквапнасць нашчадкаў не мае межаў, даводзіць да бессаромных учынкаў. Сын і зяць сякуць дрэвы вакол сядзібы — векавую ліпу, вясковую знакамітасць, і бярозы, бо калгас за іх адмовіўся заплаціць.

Унутраная сутнасць Антосевых дачок і сыноў раскрываецца ў дачыненні да бацькі і спадчыннай хаты. В. Блакіт не ставіць за мэту зірнуць на жыццё герояў «у вырай», ці цёплы ён для іх, ці шчаслівы? Гэта робіць у аповесці «Рэха даўніх надзей» Алесь Асіпенка. Варта адзначыць, што ў творы А. Асіпенкі бацькі і дзеці не разведзены па двух палярных полюсах, на адным з якіх высокая духоўнасць, на другім — адсутнасць яе. Хрысціна, галоўная гераіня аповесці, наўрад ці можа з поўным правам прэтэндаваць на эталон вясковай дабрачыннасці, мудрасці, бескарыслівасці. У сваіх спадзяваннях, уяўленнях пра жыццё яна больш прыземленая, практычная, чым героі аповесцей С. Грахоўскага і В. Блакіта. Ад таго, пэўна, адказнасць жанчыны за лёс дзяцей рэальная, а не ўяўная, прыдуманая ў многім пакутамі збалелай душы. Гераіню А. Асіпенкі, у адрозненне ад Антося з аповесці «Вырай», не мучыць крыўда з-за таго, што дзеці пакінулі родную вёску. Яна сама гэтага хацела і гэтага калісьці дамагалася. Здаецца, і патрэбна жанчыне няшмат, толькі каб дзецям было добра. Бо жыла яна дзеля іх дабра і шчасця, спадзявалася, што лёс дачок і сыноў будзе іншым, чым яе ўласны.

Углядаючыся ў жыццё дзяцей, спрабуючы яго зразумець, Хрысціна, па сутнасці, углядаецца ў сваё мінулае, быццам сама

перад сабой трымае экзамен. Іх лёс не проста працяг яе, матчынага, лёсу, гэта яе надзеі, спраўджаныя ці няспраўджаныя. У многім якраз няспраўджаныя, што ёй нечакана адкрылася ў час наведвання старэйшай дачкі і сыноў. Яе дзеці жывуць не так, як ёй уяўлялася раней. Сустрэча з імі стала, па сутнасці, развітаннем з мацярынскімі ілюзіямі. Жанчына раптам зразумела горкую ісціну – паміж ёй і дзецьмі з нейкага часу знікла душэўная блізкасць, страцілася адчуванне роднасці, патрэбнасці адно ў другім. Дома яе чакала яшчэ адно «адкрыццё»: не разумела яна і сваю малодшую, непуцёвую, як лічыла, дачку. *«Не адчула сэрцам, што Вулю год назад прывяла ў родную хату бяда. Не пачула даччынога болю. Чула толькі свой»*<sup>1</sup>.

Аўтар уважліва даследуе жыццёвы шлях гераіні, паказвае ўмовы, у якіх набываўся досвед, складваўся чалавечы характар. Хрысціна, хоць і жыла з мужам, але клопат пра чацвёрта дзяцей ляжаў, можна сказаць, цалкам на ёй. Яе галава балела, каб нешта было на стала і ў хаце, каб дзеці былі накормлены і апрануты. А гэты клопат пра хлеб надзённы лічыўся перажыткам і высмейваўся мужам. Усе думкі і памкненні Малінца, мужа Хрысціны, былі скіраваны на тое, каб зрабіць іншых шчаслівымі, наблізіць светлую будучыню. Павярхоўна зразуметыя, поўнасцю адарваныя ад рэальнасці ідэі пабудовы новага грамадства знаходзяцца ў жорсткай супярэчнасці з жыццём. Да самых апошніх сваіх хвілін Малінец лічыў ворагамі светлага заўтра прысядзібны ўчастак, карову, свіней і іншую жыўнасць у хляве. Не ў 1930-я, у час калектывізацыі, калі рушыўся звыклы лад вёскі і лявацкія замашкі наконт прыватнай уласнасці тлумачыліся ў многім невядомасцю і непрадуманасцю карэннага павароту, а ў пасляваенныя гады Яўхім пазбавіў аднавяскоўцаў кароў, курэй і сотак каля хаты. За гэта яго знялі са старшынёўства, аднак вывадаў ён ніякіх не зрабіў. Нават пры апошняй размове смяртэльна хворы Малінец папракае жонку каровай і парсюкамі, якія *«замінаюць ёй глядзець у камунізм»*<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Асіпенка, А. Святыя грэшнікі.— Мінск, 1988. С. 493.

<sup>2</sup> Тамсама. С. 441.

Таму гераіня не можа пагадзіцца са сватам-прафесарам, што чалавек павінен у першую чаргу дбаць пра іншых, а пасля ўжо пра сябе. Яе ўласны жыццёвы досвед падказвае адваротнае. «Дык што тут кепскага? – з упартай нязгодай спытала яна ў свата. – Чалавек, і праўда, найперш пра сябе думае. А пра каго ж яшчэ? Гэта ж толькі мой мужык не хацеў пра сям'ю клапаціцца. Усім на свеце спачуваў, апрача дзяцей і жонкі... Пра іншых лёгка клапаціцца. Захацеў – паклапаціўся, не захацеў – і не клапаціся...»<sup>1</sup> Хрысціна асуджае адну крайнасць, так званы абстрактны гуманізм, калі ў імя ўсяго чалавецтва ігнаруецца канкрэтны чалавек, калі ў фундамент будучага шчасця закладваюцца нягоды тых, хто жыве сёння. Прафесар жа мае на ўвазе другую – шырока распаўсюджаныя ў наш час эгаізм і практыцызм, што Хрысціна не бярэ пад увагу.

Калі бацька клапаціўся пра ўсіх, то яго дачка Антаніна толькі пра сябе. Але, як ні дзіўна, гэтыя крайнасці сыходзяцца. Цяжка жыць побач з такімі людзьмі, як Яўхім, не лягчэй і з такімі, як Антаніна. Яны аднолькава не здольны грэць іншых, нават самых блізкіх. Але калі з першай крайнасцю Хрысціна ўсё жыццё змагалася, то нараджэнню другой, доччынай, атрымліваецца, спрыяла і дапамагала. І жахнула ся толькі тады, калі ўбачыла ўсю непрывабнасць паводзін Антаніны.

Аповесць А. Асіпенкі «Рэха даўніх надзей» вылучаецца сярод іншых тэматычна блізкіх твораў няспрошчанаю канфлікту. Письменнік імкнецца ахапіць жыццёвую сітуацыю ва ўсёй яе супярэчнасці, узважыць «прыватную праўду» кожнага героя. Сутыкненне такіх «праўд», іх узаемадапаўненне, узаемаўдакладненне дазваляе глыбей убачыць няпростасць жыцця.

Ужо назвай рамана «Карані» А. Карпюк вылучае праблему, якая сёння шмат каго трывожыць: сучасны чалавек у сваім імкненні жыць па-новаму часта бяздумна адмаўляецца ад каштоўнасцей, набытых досведам папярэдніх пакаленняў. Адна з іх – патрэбнасць штодзённай працы. Жадаючы старо-

---

<sup>1</sup> Асіпенка, А. Святыя грэшнікі. С. 440–441.

му бацьку дабра, сыны Лаўрэна забралі яго з вёскі ў горад і пазбавілі ўсякага клопату і занятку. Еш, спі, адпачывай – тае ўяўленне ў Лаўрэнавых дзяцей пра шчаслівае жыццё, яны шчыра ўпэўнены, што бацьку павінна быць добра. «*Занятак у нашым горадзе знайсці лёгка, гэта не Бераставіца ды не Эйсманты якія! Грошай у мяне хапае – хоць кожны дзень у рэстаран нават сабе хадзі!.. Э-э, каб я... гэтак меў час, знайшоў бы сабе заняць чым! Шчэ як знайшоў бы!*»<sup>1</sup> – разважае Уладзік. Бяда Уладзіка і Паўла, паказвае аўтар, у тым, што іх жыццёвыя інтарэсы звужаныя і прымітыўныя, што яны не навучаны разумець іншага чалавека. Інакш бы не лічылі дзівацтвам бацькава жаданне знайсці сабе занятак, не баяліся б даверыць дзеду ўнука, не пазбаўлялі б старога чалавека каранёў – роднай хаты, гаспадаркі, вясковага асяроддзя.

Разам з тым паводле А. Карпюка выходзіць, што, каб не забралі сыны бацьку ў горад, і трагедыі б не адбылося (Лаўрэн уцёк ад сыноў і па дарозе ў вёску замёрз). Але як жыць адзінокаму старому чалавеку без дапамогі ў вёсцы?

Знаходзячыся ў горадзе, стары Лаўрэн назірае там шмат такога, на што «*звычайная чалавечая прыстойнасць і непераможная мудрасць пакаленняў, закладзеныя ў ім, не маглі змаўчаць, не ўсхваляваць і не змусяць да роздуму...*»<sup>2</sup> Герой рамана не прымае горад з яго неашчаднасцю, непрактычнасцю, незразумелай непавагай да працы. Яго ідэал – вёска, вясковае жыццё. Такі погляд падрыхтаваны ўсім папярэднім нялёгкім жыццёвым досведам Лаўрэна. Аднак ці можна цалкам прыняць пазіцыю героя А. Карпюка як несумненную і адзіна правільную? Думаецца не, бо гэта праўда ўсё ж аднабаковая: вёска ніколі не была заповітным краем, дзе ўсё існуе па законах высокай маралі і справядлівасці, напоўнена здаровым сэнсам. Вяскowy свет па-свойму няпросты і супярэчлівы, таму наўрад ці правамерна яго ідэалізаваць і супрацьпастаўляць гораду. Лаўрэнавы сыны істотна адрозніваюцца ад бацькі, але ж яны таксама выхаванцы вёскі. Чаму тады «*непераможная мудрасць пакаленняў*» аказалася ў іх нетрывалай і вельмі хутка

<sup>1</sup> Карпюк, А. Карані.– Мінск, 1988. С. 114–115.

<sup>2</sup> Тамсама. С. 151.



страцілася ў гарадскім асяроддзі? Хто вінаваты ў гэтым — вёска, горад, бацькі, час, абставіны? Аўтар рамана адказаў на гэтыя пытанні не прапануе.

Светлым шчымлівым развітаннем (але, на жаль, не болей) з традыцыйнай вёскай, са старой матчынай хатай, з тымі людзьмі, якія абаранілі ад ворага, узялі з папялішча, зрабілі вёску, у параўнанні з папярэднімі дзесяцігоддзямі, больш заможнай, з'яўляецца раман у апавяданнях «Матчына хата». Аўтар яго, Л. Гаўрылкін, паказаў змены, якія адбываліся з беларускай вёскай на працягу чатырох пасляваенных дзесяцігоддзяў. Разрозненыя гісторыі чалавечых лёсаў злучае ў адно цэлае шматзначны вобраз-сімвал матчынай хаты. Матчына хата — гэта і новы светлы будынак на ваенным папялішчы, а пасля ссівелая ад часу будыніна, што, *«нібы са-ромеючыся сваёй старасці, хавалася за белай квеценню чаромхі, па-глядаючы праз яе на вуліцу двума маленькімі, як прыплюснутымі, вокнамі»*<sup>1</sup>. Матчына хата — гэта і пэўны этап жыцця людзей, якіх сёння лічаць гараджанамі ў першым пакаленні. Нарэшце гэта ўвесь традыцыйны вясковы свет, які сёння разам са старымі маці і іх хатамі паціху адыходзіць у нябыт, саступаючы месца новаму. Пісьменнік не акцэнтуюе ўвагу на драматызме памірання старой вёскі, не ўзважвае духоўныя страты, што нясе пры гэтым вясковы жыхар і грамадства ў цэлым, хоць, безумоўна, заўважае іх (апавяданні «Участак», «Ластаўкі» і інш.). Аўтар рамана спрабуе занатаваць у мастацкіх вобразах дарагія сэрцу карціны вясковага жыцця, перш чым «сялянская Атлантыда» (вобраз А. Адамовіча) незваротна знікне пад уздзеяннем сучаснай цывілізацыі.

Жыццё сучаснай вёскі, лёс селяніна ў цэнтры ўвагі многіх твораў А. Жука. Крытык Г. Шупенька адразу пасля публікацыі аповесці «Паляванне на Апошняга Жураўля» слухна адзначаў, што аўтар звярнуўся да «гарачага» матэрыялу, «аб які баяцца апячыся многія нашы маладыя і далёка немаладыя літаратары». Вёска Альховыя Крыніцы, дзе адбываюцца падзеі, памятае і першых, прысланых з горада старшынь, і

---

<sup>1</sup> Гаўрылкін, Л. Матчына хата.— Мінск, 1983. С. 315.

нямецкую акупацыю, і пасляваенную галечу, а ў канцы ХХ ст. яна ціха, без гвалту і ляманту памірае. «З трыццаці сямі двароў чатыры двары не пенсіянерскія... На Альховыя Крыніцы астаўся толькі адзін конь... Коні спатрэбіліся старшыню, каб даздаць план па мясу... Адышлі людзі, адыходзяць і коні, вымірае і сама вёска. Вось дажывуць яны, цяперашнія старыя, і не будзе больш Альховых Крыніц»<sup>1</sup>.

А. Жук, аднак, не проста аплаквае вёску. Колькі іх, аб'яўленых неперспектыўнымі, — лясных, палявых, прырэчных — знікла з аблічча зямлі ў 1970–1980-я гг.? Пісьменнік гаворыць пра маральны і духоўны заняпад, пра страту павагі да зямлі-карміцелькі, да сялянскай працы. Чарговаму старшыні калгаса «Інтэрнацыянал», у які Альховыя Крыніцы ўваходзяць як брыгада, галоўнаму інжынеру, перажыўшаму ўжо не аднаго начальніка, мала клопату, што і як сеецца, жнецца, косіцца. «Работу калгасную не пераробіш, як ні рвіся. Быў калгас і будзе, усім яго хопіць. Трэба ўмець самому жыць»<sup>2</sup>, — вось іх жыццёвае крэда. Старшыня ў аповесці мае трапнае прозвішча — Прымачак. Сапраўды, на зямлі ён не гаспадар, а прымак, для якога вакол усё чужое і часовае.

Страшнае ў тым, што супрацьстаяць Прымачаку ў вёсцы няма каму. Тыя, хто там жыве, сёння ці заўтра назаўжды развітаюцца і з Альховымі Крыніцамі і з усім белым светам. Аднак узрост — толькі адна з прычын, чаму ніхто з аднавяскоўцаў не ўступіўся за Сцяпана Дзіямідчыка, хоць усе добра разумелі, што праводзіны на пенсію — расправа над прынцыповым і незгаворлівым брыгадзірам. Другая прычына — абьякавасць людзей.

Дзіямідчык у творы выразна трагічная постаць. І не толькі таму, што смяртэльна паранены куляй браканьера, памірае. Ён адзін спрабуе супрацьстаяць хлусні, рапартаманіі, дэмагогіі начальства і абьякавасці, карыслівасці аднавяскоўцаў. Думаецца, у такім плане трэба разумець і сімвалічны падтэкст назвы аповесці — «Паляванне на Апошняга Жураўля». Дзіямідчыку баліць за вырашчанае збожжа, за алешнік каля

<sup>1</sup> Жук, А. Выбраныя творы. У 2 т. Т. 2.— Мінск, 1994. С. 153.

<sup>2</sup> Тамсама. С. 171.

рэчкі, за невялікую калонію баброў, што вярнулася на сваё спаковечнае месца, за зайцоў і курапатак... Яму не ўсё роўна, чым будуць жыць наступныя пакаленні, якое месца ў іх жыцці зоймуць праўда, справядлівасць, сумленнасць. Рэзкасць, гарачлівасць галоўнага героя твора – гэта яго рэакцыя на паводзіны, на жыццёвую пазіцыю і філасофію іншых. Сцяпан перастаў паважаць нават Жоглу, які ў партызанах выратаваў яму жыццё. Міліцыянер Жогла, якога ў пасляваенны час баяліся навакольныя злачынцы і самагоншчыкі, неўпрыкмет *«стаў тоўсты, мяккі, добры для ўсіх – і для начальства, і для людзей. І адразу ж выбудаваў хату, купіў сабе машыну і сядзеў на сваёй участковай пасадзе, як на цёплай купіне»*<sup>1</sup>.

Сцяпан Дзямідчык загінуў, а «Інтэрнацыянал» далучылі да больш моцнага суседняга калгаса. Значыць, яшчэ далей ад цэнтра апынуліся Альховыя Крыніцы з іх пенсіянерскімі дварамі... Аднак аповесць заканчваецца не драматычнай, а тужліва-лірычнай нотай – згадкай пра вечнае, ціха і роўна зажуранае неба над неабдымным полем і вечны жураўліны кліч. Гэтыя выявы надчалавечай вечнасці, а таксама перакананасць галоўнага героя, што *«што мяняецца час, ды не праходзіць на зямлі праўда, чэснасць чалавека, не прападае бяследна тое, чаму навучыў яго бацька, што спасціг ён сам...»*<sup>2</sup> надаюць узноўленым аўтарам драматычным падзеям сучаснасці аптымістычную перспектыву.

Зусім па-іншаму заканчваецца наступная аповесць пісьменніка «Праклятая любоў». Галоўны герой твора калгасны механізатар Ян Кулеш жорстка пакараны ў старасці: свет, такі любы і дарагі яму, страціў колеры. *«Поле зааралі на зіму, і яно, сухое, роўнае, шарэла ўваччу. Тады Кулеш заплюшчваў вочы і паўставала зелень аселицы, кусцістая, прыхопленая марозікам рунь, залацісты, бліскучы колер саломы!..»*<sup>3</sup> Малюнак гэты глыбока сімвалічны. У творы гучыць думка аб «праклятай любові» селяніна да зямлі: *«Навошта пракляў Бог і маці, і яго любіць гэтую зямлю, усё*

<sup>1</sup> Жук, А. Выбраныя творы. У 2 т. Т. 2. С. 196.

<sup>2</sup> Тамсама. С. 213.

<sup>3</sup> Тамсама. С. 429.

аддаць ёй, каб атрымаць толькі шэрань, ад якой не ўратавацца тым, што заплюшчыш вочы?»<sup>1</sup> Зместам твора А. Жук паказвае, што ў канцы ХХ ст. адчужаная ад працаўніка, напаўжывая ад розных дзяржаўных эксперыментаў, ад хімічнай атруты зямля-сірата, не можа адказаць селяніну на яго любоў і адданаць.

У аповесці пісьменнік вывёў тры непадобныя паміж сабой сялянскія тыпы, сфармаваныя стагоддзямі народнага жыцця і «адкарэктраваныя» савецкай рэчаіснасцю. Ян Кулеш і Хведар Жыгар увасабляюць працаўнікоў, хоць ідуць яны па жыцці рознымі шляхамі. У адрозненне ад сумленнага адкрытага Яна, які ніколі не сумняваўся ў правамернасці калгаснай сістэмы, Хведар насуперак усім абагульненням імкнуўся быць незалежным гаспадаром. Ён дорага заплаціў за такое імкненне, бо ўсё жыццё вымушаны быў прыстасоўвацца, дагаджаць кожнай уладзе. У многім новым для беларускай прозы з'яўляецца вобраз актывіста Антона Кіршчэні. Працаваць на зямлі ён не ўмеў і не хацеў, аднак попыт на такіх людзей быў не адно дзесяцігоддзе. «Усё жыццё,— адзначае пісьменнік,— кіраваў Кіршчэня такімі, як Хведар. То культурным гаспадаром вучыў быць, то ў калгас запісваў, то аблігацый пазыкі прымушаў браць, то яблыні ў садзе пералічваў і жыўнасць перапісваў...»<sup>2</sup> «Шчыраваў» Кіршчэня, праводзячы бальшавіцкую лінію, і ў мірны час, і ў вайну, нават сексотам стаў.

Але што будзе, калі зямля зусім страціць руплівага зацікаўленага працаўніка, калі на месца Сцяпана Дзіямідчыка, Яна Куляша не прыйдуць маладыя, не вернуцца з горада іх сыны і дачкі? Бо толькі яны, дакладней, тыя з іх, хто ідзе па жыцці «з бацькаўшчынай у сэрцы», змогуць адрадзіць вёску. Напаўаслеплы Ян пакутліва і трывожна ўглядаецца ў дарогу ад цэнтральнай сядзібы. Часам яму мроіцца, што па ёй ідзе чалавек, мужчына. І Куляшу пачынае здавацца, што гэта сын вяртаецца дадому. Аднак сучасная рэчаіснасць не дае шанцаў на такое аптымістычнае вырашэнне жыццёвай

<sup>1</sup> Жук, А. Выбраныя творы. У 2 т. Т. 2. С. 429.

<sup>2</sup> Тамсама. С. 308.

сітуацыі. Калі герой змахваў слязу, што набягала на вочы ад напружання, «зноў бачыў толькі шэрае, нібы тая воўчая аблога, што знала яго, маладога, пустое асенняе ворыва, якому няма канца-краю...»<sup>1</sup>

Беларуская проза даследавала і працягвае даследаваць прычыны міграцыі вясковых жыхароў у горад. М. Гіль, пэўна, адкрывае новую, процілеглую па зместу старонку гэтага працэсу. У аповесцях «Тэлеграма з Кавалевіч» і «Дзень пачаўся» ён паказвае, як вяртаюцца ў вёску яе блудныя дзеці (у літаратуры 1960-х гг. на такое адважыўся толькі герой апавядання М. Стральцова «Сена на асфальце»).

У родныя мясціны лёгка вяртаюцца тыя, хто не прыжыўся на новым месцы, не знайшоў там сябе. Калі ж раптам вырашае перайначыць свой лёс чалавек сталы, такі, як герой аповесці «Дзень пачаўся», то для гэтага павінна быць вельмі важкая прычына. Васілёва рашэнне, як паказвае аўтар, нараджае адчуванне віны перад вёскай: «Пачалося гэта ці не тады, як прыязджаў хаваць маці. Ды пэўна ж тады! Нечакана неяк поруч з адчуваннем віны перад маці ўзнікла ў ім пачуццё віны перад вёскай, перад людзьмі, сярод якіх рос, гадаваўся»<sup>2</sup>. М. Гіль спрабуе прасачыць працэс выпявання вызначальнага павороту ў жыцці героя, аднак ён уяўляецца цалкам валявым, разумовым, таму мала пераканальным: «А пачуццё вінаватасці заўсёды спараджае адчуванне болю. Ён пасяляецца ў душы тады, калі ты аднойчы падумаеш: гэта ж і твая віна ёсць у тым, што там, у бацькоўскім куце, у родным краі, на планеце твайго дзяцінства не ўсё добра... Не, не, ты не ўсямоцны, не чарадзей, але ты быў бы там, і, хто ведае, што мог бы зрабіць, здзейсніць, ажыццявіць, проста напавіць... Мог бы! Абавязкова мог бы! Але ты збег, уцёк, выракся, здрадзіў. І колькі пасля трэба часу, ды і не толькі часу, каб зразу мець, усвядоміць сваю віну, каб паклікаў цябе, вярнуў назад боць...»<sup>3</sup>

Узноўленая пісьменнікам сітуацыя не толькі нетыповая, але і нежыццёвая, бо ў рэальнасці маральна-этычныя моманты цесна звязаны з псіхалагічнымі, эканамічнымі, сацыяльнымі.

<sup>1</sup> Жук, А. Выбраныя творы. У 2 т. Т. 2. С. 196.

<sup>2</sup> Гіль, М. Тэлеграма з Кавалевіч.— Мінск, 1984. С. 59.

<sup>3</sup> Тамсама. С. 105—196.

Намнога больш пераканаўчымі выглядаюць адчуванні герояў М. Стральцова ці В. Гігевіча (творы «Там, дзе зацішак, спайкой», «Валіцкі Т. Г.»), якія адчуваюць сябе ў змененай за час іх адсутнасці вёсцы чужымі, непатрэбнымі.

У 1980-я гг. у беларускай, рускай, украінскай літаратурах моцна загучаў матыў развітання з традыцыйнай вёскай (творы А. Жука, Л. Гаўрылка, В. Распуціна, В. Бялова і інш.). У І. Пташнікава, аўтара рамана «Алімпіяда», гэты матыў відавочна прыглушаны, хоць пісьменнік, як можна пераканацца, бачыць негатыўныя вынікі глабальных эксперыментаў над сялянствам. Аднак ён не верыць у незваротнасць працэсу адчужэння чалавека ад зямлі, не верыць, што такія людзі, як яго Алімпіяда, не здолелі выгадаваць сабе замену. Жыццё ў рамане напоўнена мноствам вялікіх і малых драм, нават трагедый, але яно бясконцае. Усім сюжэтная разгалінаваным, шматпроблемным творах пісьменнік сцвярджае вялікую змястоўнасць, значнасць жыцця простага працаўніка, традыцыйнай вёскі ўвогуле. Крытыка назвала твор І. Пташнікава «велічнай сагай аб няпростасці простага чалавечага жыцця»<sup>1</sup>.

Дзеянне ў рамане І. Пташнікава адбываецца ў 1960-я гг. Гэтае дзесяцігоддзе стала пераломным у жыцці пасляваеннай вёскі, змяніла яе як вонкава, так і ўнутрана, прадвызначыла ў многім яе сучасныя праблемы. *«Вёска пусцее. Скора ад яе нічога не застанецца. Маладых ні ў кога ўжо няма... Некуды ўсе вязджаюць, недзе там жэняцца, замуж ідуць, а сюды толькі прязджаюць пасля ўжо на сваіх машынах пагасціць ці дзяцей сваіх на лета ў вёску на ягады прывязці. Ды на Радаўніцу, мода цяпер стала, на могількі збіраюцца. Сваё яно цягне, але ўдзяржаць ужо не можа... Паплачуць тут, а песні пець туды едуць – некуды»*<sup>2</sup>, — з сумам канстатуе змены ў вясковым жыцці адна з гераінь рамана. Міфодзя, які некалькі гадоў не быў у роднай вёсцы, з болем у сэрцы адзначае іншыя змены: *«Ён ніколі яшчэ не бачыў, каб чалавек гэтулькі многа выказаў лесу»*<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Шупенька, Г. Голасам народа // Пташнікаў І. Алімпіяда.— Мінск, 1985. С. 622.

<sup>2</sup> Пташнікаў, І. Алімпіяда. С. 529–530.

<sup>3</sup> Тамсама. С. 537.

Паставіўшы ў цэнтры раманных падзей жаночы вобраз, пісьменнік ішоў за драматычнай праўдай жыццёвых рэалій ХХ ст. Жанчыны, ваенныя ўдовы, адраджалі спаленую і разбураную вёску, на іх плячах яна трымалася ў пасляваеннае дзесяцігоддзе. Лёс Алімпіяды, галоўнай гераіні рамана, тыповы для беларускай жанчыны старэйшага пакалення. Яна зведала голад і холад, пахавала дваіх дзяцей, потым мужа. У вайну за дапамогу параненым лётчыкам ледзь не заплаціла сваім і сынавым жыццём. У пасляваенныя гады надрывалася, ратуючы галодных калгасных кароў, што ўжо не стаялі на нагах... К старасці яна займела «цэлы букет хвароб», да таго ж нясе ў душы адчуванне віны перад дачкой, якая хацела паступіць у педінстытут, але засталася пры хворай маці.

І ўсё ж не нягоды і выпрабаванні выяўляюць сутнасць жыцця Алімпіяды. Пісьменнік акцэнтуюе ўвагу на іншым: на духоўнай трываласці, на глыбокай маральнасці гераіні, на яе вялікай любові да жыцця і разуменні самакаштоўнасці кожнай жыццёвай з'явы. Мацярынскі пачатак – самаадданасць, імкненне абараніць, дапамагчы, падтрымаць – уласцівы ўсім пташнікаўскім гераіням (папярэднія творы «Лонва», «Тартак», «Найдорф»). Алімпіяда – маці не толькі для сваіх дзяцей Міфодзі і Тані, але і для бяздомнага леспрамгасаўскага шафёра Фірагі, для падлетка-сіраты пры жывых бацьках Валеркі, у вайну – для параненых лётчыкаў. Урэшце, яна маці і для тых кароў, якіх даглядала, можна сказаць, усё жыццё. Уражае сцэна, калі магутны і грозны бык Семантал, што дужаўся сілай з дзікім зубрам і не саступіў яму, як малое цяля, ліжа ёй руку. Глыбокае і мудрае мацярынскае пачуццё вяртае нямоглай Алімпіядзе сілы (калі яна ідзе з бальніцы да дачкі, ці калі кідаецца ратаваць калгасны статак), надае існаванню жанчыны высокі сэнс. *«Сама сабе я ўжо не патрэбна. Можна, яшчэ дзецім... Дзеля іх трэба стаяць на нагах, пакуль ногі пад табой. Пакуль зямлю бачыш – трэба ісці па ёй. Ці ўперадзе дзяцей, ці заду, калі не можаш ўперадзе. Уперадзе – павядзеш, заду – убачыш, як яны ідуць і куды – павернеш»*<sup>1</sup>, – разважае гераіня.

---

<sup>1</sup> Пташнікаў, І. Алімпіяда. С. 559.

Вобраз, блізкі пташнікаўскай Алімпіядзе, вывеў у рамане «Сачыненне на вольную тэму» А. Кудравец. Ігната Сцяпанавіча Вапшчэткі, героя твора А. Кудраўца, здаецца, абмінула мала што з тых бед, якія выпалі на долю селяніна ў XX ст. Ён заўважае таксама не лепшыя змены, якія адбываюцца сёння з вёскай і яе людзьмі. Аднак раманная рэчаіснасць досыць далёкая ад драматычнай. Жыццё, няхай і з памылкамі, цяжкасцямі, стратамі, якіх магло не быць, працягваецца. А ў гэтым жыцці, не кідаючыся ў паніку з-за яго недасканаласці, надзейна, сумленна робіць сваю справу — загадчыкам калгаснага млына, цеслем, касцом, земляробам — Ігнат Сцяпанавіч Вапшчэткі. Свет вакол гэтага чалавека не распадаецца і не рушыцца, ён існуе — няпросты, але досыць трывалы.

Паводле рамана «Сачыненне на вольную тэму», чалавечнасць перамагае і павінна перамагаць. Так, перамогай Вапшчэткі заканчваецца яго проціборства са Стасем Мастоўскім, які ў гады акупацыі пайшоў на службу да фашыстаў, а па вайне бадзяўся ў ваколіцах і рабаваў людзей. Сутыкненне гэтых людзей адбылося не з-за нейкіх асабістых антыпатый і рахункаў. Тут, паказвае пісьменнік, сутыкнуліся два розныя погляды на жыццё, на сэнс чалавечага існавання. Ігнат Сцяпанавіч высачыў колішняга аднавяскоўца, бо не мог забыцца, як Мастоўскі расправіўся з яго таварышамі, не мог пагадзіцца, што па-ранейшаму не ведаюць спакою ўдовы і сіроты. Але яму зусім не зразумелае імкненне да помсты, жаданне смерці іншага чалавека, у чым яго папракае Стась.

Светаўспрыманне В. Казько, аднаго з самых канцэптуальных побач з В. Быкавым пісьменнікаў у сучаснай беларускай літаратуры, з першых крокаў вылучалася трагедыйнасцю. Калі ў ранніх творах прычынай гэтага была мінулая вайна, то ў пазнейшых — невырашальныя маральныя, псіхалагічныя, сацыяльна-эканамічныя праблемы нараджала мірная рэчаіснасць. Жыццё сучаснага чалавека не проста ўскладнілася, яно пачынае губляць мэту і сэнс. Матыў страчанага Эдэму з'явіўся ў першым рамане «Неруш», у якім В. Казько трагічна завастрыў праблему чалавек і прырода. З новай сілай гэты матыў загучаў у наступным вялікім эпічным творы



«Хроніка дзетдомаўскага саду», увабраўшы ў сябе ўжо стасункі асобы і грамадства. Хранатоп другога рамана выходзіць на важнейшыя падзеі XX в.: рэвалюцыя і Грамадзянская вайна, падзел Беларусі на Усходнюю і Заходнюю, сталінскія рэпрэсіі, Вялікая Айчынная вайна, апусценне і выміранне традыцыйнай вёскі,— ён звязваецца таксама з далёкай гісторыяй краю. Адаленае мінулае прысутнічае ў творы на ўзроўні генетычнай памяці, якой надзелены прадстаўнікі жывёльнага свету (найперш гэта зубр Сноўдала). Самыя ж разумныя істоты на зямлі яе не маюць, або не прыслухоўваюцца да яе голасу, паўтараючы свае памылкі і згубныя крокі.

Першы раман В. Казько «Неруш», што з'явіўся ў друку ў 1981 г., нёс у сабе новы аспект узаемаадносін чалавека і прыроднага свету. Письменнік паказвае страшныя наступствы неразумнага ўмяшання чалавека ў мільёнамі гадоў адладжаную біясістэму. Там, дзе быў зямны рай (такое параўнанне гучыць у рамане), сталася пекла. Сухавеямі, пыльнымі бурамі, блукаючымі балотамі, летнімі замаразкамі помсціць чалавеку пераможаная прырода.

Мацвей Роўда, удзельнічаючы ў асушэнні балотаў, хацеў даць патрыярхальнаму Палессю выгоды цывілізацыі, імкнуўся змяніць да лепшага жыццё краю. Аднак галоўнаму герою твора хутка давялося ўбачыць сумныя, нават страшныя вынікі ўласных добрых намераў. Адчуванне віны ў Мацвея Роўды ўзмацняецца тым, што гэта яго калыска, яго родны і блізкі свет.

Адносіны да навукова-тэхнічнага прагрэсу ў рамане В. Казько неадназначныя. Так, вынікі меліярацыі Палесся аказаліся іншымі, чым бачыліся яе «архітэктарам» і «будаўнікам». Але ці ўсё пры яе правядзенні рабілася ў адпаведнасці з навуковымі распрацоўкамі і праектам? Меркавалася, паказвае аўтар «Неруша», што вада з асушаных балот будзе сабраная ў штучныя вадаёмы і застанецца на Палессі — яна ж пабегла па каналах у акіяны. Адно такое рукатворнае мора было перакрэслена ў міністэрскім кабінёце Шахрая, бо дзякуючы гэтаму эканоміліся грошы і час, а Мацвей са сваёй БМК амаль удвая перакрываў план ворыўных зямель. Планавалася пакінуць

запаведныя зоны, некранутыя лясныя масівы. Многія з іх таксама засталіся толькі на праекце, бо «*тэхніцы лепш без зон гэтых упраўляцца, нішто не замінае*»<sup>1</sup>. Навукоўцы-спецыялісты папярэдзвалі, што тарфянікі, нават пры разумнай іх эксплуатацыі, спрацоўваюцца праз некалькі дзесяцігоддзяў. Яны гаварылі і аб тым, што на Палессі няма лішку вады, што, наадварот, яе не хапае. Аднак «*усё сыходзілася, вымяралася і замыкалася на самым надзённым, на хлебе*»<sup>2</sup>.

На хлеб быў скіраваны і Роўда-меліяратар. Ён хацеў даць землякам урадлівыя землі, якіх заўсёды было мала ў балотным краі, даць хлеб, цану і смак якога зведаў сам у гады галоднага дзяцінства. Ён верыў, што багаты палескі бохан апраўдае ў вачах сучаснікаў і нашчадкаў усе кампрамісы, адступленні, парушэнні. **Хлеб, шчасце, жыццё** — гэтыя словы герой твора ставіў побач, да пэўнага часу іх ніяк не падзяляючы. Слушнасьць і мудрасць біблейскай запаведзі «не хлебам адзіным жывы чалавек» адкрыецца яму ў ноч суда над сабой. Зразумее Мацвей і тое, што хлеб сапраўды патрэбны людзям, вынішчыць разам з балотам адметную флору і фаўну Палесся, у сувязі з чым кошт яго стане непамерна вялікім. Аднак зусім адмовіцца ад меліярацыі герой «Неруша» не можа. Трагічная невырашальнасць канфлікту паміж чалавекам і прыродным светам раскрываецца ў словах Мацвея Роўды, звернутых да нямолага бусла: «*Ты прабач мне, антон. Не ведаў я, што рабіў. А калі б ведаў... усё роўна было б тое ж. Табе трэба балота <...> а нам хлеб, бульба. Як жа нам з табой падзяліць зямлю, каб табе і мне ўсяго хапала на ёй? Не ведаю, ты прабач мне, не ведаю...*»<sup>3</sup>

Навукова-тэхнічны прагрэс у рамане В. Казько паўстае ў сімвалічным вобразе машыны, дакладней, пачвары-бульдозера, які гоніцца за Мацвеем у яго сне-трызненні. Сімптаматычна, што ў рэальнай штодзённасці менавіта гэтым бульдозерам па загаду Роўды пераворваецца маліннік — адзіны жывы лапак зямлі ў «зоне знішчэння». Вуснамі Жалезнага

<sup>1</sup> Казько, В. Неруш.— Мінск, 1983. С. 329.

<sup>2</sup> Тамсама. С. 84.

<sup>3</sup> Тамсама. С. 15.

Чалавека аўтар асуджае імкненне сучаснага homo sapiens — стомленага, разгубленага ад складанасці і супярэчлівасці жывога свету — падмяніць гэты свет механічным. Жалезны Чалавек нагадвае Мацвею пра адказнасць стваральніка машыны за яе дзейнасць: *«Ты ж нарадзіў яе, каб вызваліць рукі, а не душу. І няхай машына застаецца машынай, а чалавек чалавекам... А ты ж чалавечая перакладаеш на машыну, душу ёй сваю прыпісаць хочаш, грахі ўсе свае ўскладаеш на машыну, хаця быў і застаешся ты не толькі разам з ёю, але і над ёю»*<sup>1</sup>.

Пыльная бура ў балотным краі — грознае папярэджанне чалавеку. Толькі ці зразумее ён гэта, ці стане кіравацца ў сваёй дзейнасці законамі, па якіх жыве прырода? Пытанне ў творы В. Казько застаецца адкрытым. Праз балючае пакаянне праходзіць адзін Мацвей Роўда, душа якога «дваілася», сумнявалася ўжо тады, калі яго прызначылі начальнікам будаўніча-меліярацыйнай калоны. Яго месца праз нейкі час заняў чалавек, які добра ведае, чаго хоча. Скіраванаму на службовую кар’еру Рачэўскаму не прымрояцца Жалезны Чалавек ці Галоска-галасніца, на яго не будуць пазіраць сумнадакорлівыя *«вочы Палесся»*. На варце дзяржаўных інтарэсаў — найхутчэй даць людзям палескі хлеб — засталіся функцыянеры Шахрай і Сяргей Кузьміч... Такім чынам, будучыня не абячае паразумення і гарманічнага суіснавання чалавека і прыроды, яна немінуча народзіць новыя канфлікты і абвострыць існыя.

Свет у рамане В. Казько *«Хроніка дзетдомаўскага саду»* быццам туга напятая струна, якая вось-вось, здаецца, не вытрымае напружання. І часам сапраўды не вытрымлівае, рвецца. Гіне Уладзік, чулы і светлы юнак, гараць лясы і балоты, дымам абьякавасці засцілае душы вяскоўцаў, высякаецца пасаджаны дзетдомаўцамі сад і бурыцца іх дом... Але *«добрая рука безупыннага і бясконцага жыцця»* пакуль што неяк можа звязаць, злучыць паміж сабой абарваныя канцы, як у выпадку з зубрамі ці бабрамі. Толькі ці будзе так заўсёды, бо жыццё, мы ўжо ведаем пра гэта, можа страціць сваю здольнасць да абнаўлення.

---

<sup>1</sup> Казько, В. Неруш.— Мінск, 1983.. С. 327.

Вядомы расійскі пісьменнік Ю. Бондараў зазначае: «Бываюць моманты ў жыцці і чалавека, і грамадства ў цэлым, калі пагражальным становіцца не песімізм, як прынята звычайна лічыць, а аптымізм... І, магчыма, у процівагу бадзёранькаму аптымізму нарадзіўся ў сямідзесятых гадах яго антыпод — найбольш прагрэсіўны чалавек, схільны да песімізму як метаду пазнання. Гэты песімізм не ў глабальнай безнадзейнасці, а ў разуменні самага канкрэтнага — горкіх канфліктаў жыцця, якія зыходзяць з рэалій... Настаў час іншай прозы — трывожных раманаў, рэалізму да жорсткіх меж крытычнага і распрыгоненага даследавання бед і болю нашай рэчаіснасці»<sup>1</sup>. Твор В. Казько, такім чынам, знаходзіцца ў рэчышчы новай прозы з яе крытыцызмам у поглядзе на сучаснасць і ўстрыжанасцю наступленнем бездухоўнасці.

Аднак, думаецца, нельга выключачь з гэтага рэчышча і раманы А. Кудраўца, І. Пташнікава, хоць яны нясуць, на першы погляд, супрацьлеглае, аптымістычнае светаадчуванне. У дадзеным выпадку — не той аптымізм, калі закрываюцца вочы на цяжкасці і супярэчнасці жыцця. Тут традыцыйна народнае светаадчуванне, якое вякамі дапамагала простаму чалавеку жыць, трываць, перамагаць у самых няпростых сітуацыях. І ўсё ж мудры, багаты, вялікі свет герояў І. Пташнікава і А. Кудраўца не здаецца бязмежным. Да таго ж ён быццам крыху прыхаваны ад самых сцюдзёных і разбуральных вятроў жыцця, асабліва сучасных. Справа, відаць, у тым, што асноўныя падзеі ў раманах усё ж аддалены ад нашага часу. Пісьменнікі вядуць даследаванне не па гарызанталі, а па вертыкалі, прасочваюць *гісторыю* лёсаў. У І. Пташнікава вертыкаль спыняецца на паметцы «1960-я гады», што падкрэсліваецца пісьменнікам падзагалоўкам «Воблакі шасцідзесятых». У А. Кудраўца яна хоць і дацягваецца да дня сённяшняга, але падзейнае кола ў параўнанні з гадамі маладосці і сталасці героя прыкметна звужаецца. Ігнат Сцяпанавіч Вапшчэткі ўжо наўрад ці ўяўляе ў вёсцы сацыяльна актыўную фігуру. Галоўная яго дзейнасць цяпер — нарыхтоўка сена і іншыя

---

<sup>1</sup> Лит. газ. 1988. 22 июня.

звыклыя клопаты па гаспадарцы, сяды-тады паляванне і размовы-ўспаміны, праз якія найперш і раскрываецца гэта своеасаблівая чалавечая натура.

В. Казько засяроджае ўвагу на маральна-этычнай шматвектарнасці вясковага свету. Праз увесь раман ідуць побач Знаўцы і Місцюкі, супрацьстаяць і адначасова ўзаемадапаўняюць, узаемапрацягваюць адны другіх. Кожны з іх мае нешта і ад іншага. Смелыя і гордыя дзед і бацька Мар'яна Знаўца між тым «*саступалі дарогу кожнаму стрэчнаму-папярэчнаму, першымі здымалі перад кожным шапкі*»<sup>1</sup>, а бацька Сідара Місцюка, хітры, асцярожны мужык, пачаў быў цягацца з савецкай уладай. Звязанасць, спаранасць Місцюкоў і Знаўцоў не аднойчы падкрэсліваецца аўтарам рамана сітуацыямі з жыцця герояў і на ўзроўні сімвалаў. Так, у былой хаце пагранічнікаў, якая пасля вайны стала дзіцячым домам, ляжаць разам, цесна пераплеценныя, вянцы з хат бацькоў Мар'яна і Сідара.

Місцюкі і Знаўцы ўяўляюць два бакі, быццам «дзе душы» селяніна, два пачаткі: «прыродны... абмежаваны натуральнай мэтазгоднасцю, утылітарызмам»<sup>2</sup> і духоўны, сацыяльны. Корань гэтых пачаткаў агульны — шматвекавая гісторыя. Яна стагоддзямі вучыла селяніна, з аднаго боку, прыстасоўвацца, каб выжыць, мірыцца з кожнай уладай, бо шмат іх было і, бадай, усе чужыя простаму працаўніку, спадзявацца толькі на сябе самога ды зямлю-карміцельку. А з другога боку — нараджала непакорных шукальнікаў праўды і справядлівасці. Аднак Місцюкі і Знаўцы, дапаўняючы адзін другога, не могуць існаваць мірна, паміж імі ідзе адвечнае змаганне. Пазіцыі, якія ўступаюць першыя, нязменна займаюць другія і наадварот. Адной з прычын, чаму Мар'ян не спакусіўся пасадай у горадзе, было тое, што не хацеў пакідаць вёску Місцюкам, бо гэта іх была вёска, Знаўцоў. Не стала Мар'яна, і ў душах яго аднавяскоўцаў абудзіліся місцюкі: па цвічку, па дошчачцы пачалі расцягваць апусцелы дзетдом, а Сідар паставіў

---

<sup>1</sup> Казько, В. Хроніка дзетдомаўскага саду.— Мінск, 1987. С. 47.

<sup>2</sup> Конан, У. Быццё павяраючы сумленнем // Літаратура і мастацтва. 1987. 17 крас.

хату ў дзетдомаўскім садзе. Мар'ян два разы садзіў на былым бацькавым котлішчы сад — першы раз хлапчуком, разам з пагранічнікамі, другі — са сваімі выхаванцамі, — і кожны раз Місцюк нішчыў яго.

Письменнік ідзе за жыццём, улічвае яго «праўду» і яго сённяяшнія запатрабаванні. Ён пазбягае адназначнай ацэнкі, глядзіць на праблему па-мастацку шырока, уздымаецца над канкрэтнай праўдай героя і сітуацыі. Нараджаецца, такім чынам, шматмернасць, аб'ёмнасць бачання, характэрная для мастацкага асэнсавання рэчаіснасці. За Місцюком і яго родам, па зместу твора, будучыня. На што аўтар у інтэрв'ю карэспандэнту тыднёвіка «Літаратура і мастацтва» сказаў: «Не радуе гэта... і самога мяне. Але не будзем заплюшчваць вочы: такіх учэпістых, з прагматычным ладам жыцця людзей становіцца ўсё болей і болей у нашым грамадстве, і ў сучаснай вёсцы ў прыватнасці. Яны, як правіла, добрыя гаспадары. І сем'і ў іх складаюцца, як у старыя сялянскія часы, не з трох-чатырох душ. Дзеці, дарэчы, таксама не ганяюць ветру ў полі... А практычнасць — не такая ўжо і кепская рыса характару; каб навесці парадак у нашай гаспадарцы, яна патрэбна, нават неабходна многім гаспадарнікам і не толькі ім. Але з другога боку, калі глядзець на белы свет толькі праз выгаду, рубель, то можна і не здагадацца, што гэты свет сапраўды і белы, і прыгожы...»<sup>1</sup>

Адстойваючы права паказваць чалавека адначасова і моцным і слабым, письменнік у «Хроніцы дзетдомаўскага саду» піша: «...Мар'ян і яго жыццё не вельмі стасуецца з завоблачнымі высямі... У жыцці ж усё складана, не ўсё састыкавана. Людзі не рэйкі. Не выцэгляюцца яны ў адну, як нітка, прамую, па іх не пусціш паравоз»<sup>2</sup>. Здаецца, Мар'ян Знавец родны брат Ігнату Сцяпанавічу Вапшчэткі і Алімпіядзе Падаляк. Мар'ян пражыў сумленнае жыццё. На ім і на яго сумленнасці нямала трымалася ў вёсцы. Для вяскоўцаў ён быў чалавекам разумным і справядлівым, сапраўдным настаўнікам, а для дзетдомаўцаў з іх дзіцячай здольнасцю некім захапляцца — царом, богам.

<sup>1</sup> ЛіМ. 1987. 2 студз.

<sup>2</sup> Казько, В. Хроніка дзетдомаўскага саду. С. 66–67.

Аднак неаддзельнае ад яго натуры і іншае: унутраная дысгармонія.

Герой В. Казько з тых людзей, на якіх вялікі попыт у гадзіны цяжкія, калі, каб выстаяць, патрэбна сабраць усю цярплінасць, волю, настойлівасць, быць жорсткім і адначасова справядлівым, патрабавальным і разам з тым чулым, чалавечным. Мар'ян умеў быць такім. Людзі, падобныя да яго, быццам запраграмаваны на пераадоленне цяжкасцей. Расслабляюцца і страчваюць яны сябе пазней, зрабіўшы сваю справу. На Мар'яна «находзіла», калі ўсё пачынала набываць размеранасць і звыкласць, калі можна было перадыхнуць. Тады героя апаноўваюць сумненні, ён шукае і не знаходзіць у жыцці тое, галоўнае, дзеля чаго чалавек прыходзіць на зямлю, вядзе бязлігасны суд над сабою. Чалавек, які ўсё жыццё, можна сказаць, быў на прэрднім краі змагання за справядлівасць і які для многіх у вёсцы ўвасабляў гэтую самую справядлівасць, з адчаем думае: *«Што ж за пракляцце на іх, што за пракляты такі век, калі не ведае ён літасці да некага з тых, хто жыве ў ім, няма памілавання ні дарослым, ні дзецям. Хто ж такі карае чалавека, неба ці людзі, хто ці што кіруе людзьмі, чаму так папускаецца і апускаецца чалавек, ён, Мар'ян Знавец, папускаецца і апускаецца»*<sup>1</sup>. Гэтыя думкі героя можна лічыць выявай хвіліннай слабасці, бо прыходзяць яны ў той дзень, калі ў вёсцы павінна зачыніцца школа (як некалі зачыніўся дзіцячы дом), што Мар'ян прымае блізка да сэрца, і ў той час, калі сама сабою ўсчалася запозненая размова з жонкай пра яе жыццё ў вайну. Аднак яны спадарожнічаюць Мар'яну пастаянна. Адкрыты і ўражлівы, ён не ўмее прыстасоўвацца, ашчаджаць сябе, як губка ўбірае чужы боль і пакуты і нібы душэўна глухне ад гэтага. *«...Замілаванасці, улюбёнасці да ўсяго жывога прагнуў ён адшукаць у сабе. Шукаў, будзіў. Але не мог адшукаць, дабудзіцца. І тычылася гэта не толькі дзетдомаўцаў. Маўчала, не адгукалася сэрца і на сваіх родных, кроўных дзяцей... Ён, канешне, перагрыз бы глотку кожнаму, хто паквапіўся б, пагالیўся б пакрыўдзіць іх, а таксама і дзетдомаўцаў.*

---

<sup>1</sup> Казько, В. Хроніка дзетдомаўскага саду. С. 303.

Але гэтая ахвярнасьць была ахвярнасьцю звычкі, абавязкаў, якія накладваліся на яго пасадаю, бацькоўскім званнем. Душа як скамянела там на вайне, так і засталася скамянелаю»<sup>1</sup>, — падобны настрой апаноўвае героя досыць часта.

Душэўную скамянеласьць у сабе адчуваў нейкі час пасля вяртаньня ў мірнае жыццё і герой А. Кудраўца. Але з гадамі гэта мінула і светаадчуванне Ігната Сцяпанавіча самым істотным чынам адрозніваецца ад светаадчування Мар'яна Знаўца. «Валічэткі, скажы табе зноў: жыццё — гэта кола, зямля стаіць, а яно круціцца. Бывае, падые на самы верх, а пасля са ўсяго маху, во тут не дай бог разгубіцца — раздушыць як жабу. Мокрае месца пакіне, а само пакоціцца далей. Яму няма калі чакаць, пакуль ты штаны падцягваць будзеш... Гэта во так, як у вас, у школе, задаюць сачыненне на вольную тэму. Ніхто цябе да яе не прымушае, сам выбіраеш, а ўжо як выбраў, ніхто за цябе яго не напіша. І нечага тут плакаць: без мяне мяне жанілі, мяне дома не было. А дзе ж ты быў?»<sup>2</sup> — такімі думкамі дзеліцца Ігнат Сцяпанавіч са сваім юным сябрам Валеркам. Герой рамана «Сачыненне на вольную тэму» ўпэўнены ў здольнасці чалавека тварыць свой лёс, жыць у гармоніі з самім сабой і акаляючым светам.

У другім рамане В. Казько зямны Эдэм, які сімвалізуе гарманічную еднасьць чалавека і прыроды, чалавека і грамадства, канкрэтызуецца ў метафарычны вобраз саду. Сад — з'ява рукатворная, вынік стваральнай чалавечай дзейнасці, скіраванай на прыгажосць, гэта падкрэсліваецца ў творы не аднойчы і на розных узроўнях. «На дзетдомаўскі сад заглядаліся, калі ён выкідаў квецень. То быў дзіўны час, дружны і спорны. Суіхалі ўсе ветры, паўднёвыя і паўночныя, каб чулі і глухія, як поўніцца, вызвоньвае пчалаю неба, што пялёсткам прыпала да зямлі, і такое ж чыстае, як пялёстак бэзу, што распусціўся на золку, пялёстак яблыні. Пах садовай квецені перабіваў усе іншыя пахі. І сыходзіць ён не ад садоў нават, не ад дрэў у квецені, сама зямля, здаецца, дыхае ім, абвалаквае сваім дыханнем усё жывое, што разумее і шануе жыццё і сябе. У такую пару і людзі, здаецца, робяцца

<sup>1</sup> Казько, В. Хроніка дзетдомаўскага саду. С. 180.

<sup>2</sup> Кудравец, А. Сачыненне на вольную тэму. — Мінск, 1985. С. 217.



*больш добрымі, падобнымі да кветак. І не толькі людзі...»<sup>1</sup> Вобраз саду ў В. Казько ўяўляецца адмысловай алузіяй на шырока вядомую філасофему Ф. Дастаеўскага «Прыгажосць уратуе свет». Але пісьменнік крывавага ХХ ст. у працяг думцы рускага класіка адкрывае сваю ісціну: прыгажосць уратуе свет, калі сучасны чалавек зможа ўратаваць яе самую. У «Хроніцы дзетдомаўскага саду» прыгажосць сама сябе абараніць (уратаваць) не можа: пад вострай сякерай у моцных мужыцкіх руках падаюць яблыні, грушы і вішні панскага саду, тыя ж мужыцкія сялянскія рукі высаюць сад, пасаджаны пагранічнікамі, потым дзетдомаўцамі. Не спраўдзілася, паказвае аўтар, вера вяскоўцаў, што сад «засцеражэ сам сябе, памяць, што жыве ў ім, не пусціць ліхога чалавека і добрага таксама не пусціць: вялікі то грэх, не дараваны – лезці ў памяць, таптаць яе нагамі»<sup>2</sup>.*

Ёмісты вобраз саду выводзіць раманнае дзеянне, якое звязана з канкрэтнымі падзеямі мінулага і сучаснага жыцця народа, на шырокія філасофскія абагульненні, на пошукі чалавечым выйсця з крызіснай сітуацыі. У рамане гэтае выйсце праблематычнае: хэпі-энд – вяскоўцы ўсё ж ідуць змагацца з пажарам і перамагаюць яго, у самы апошні момант, калі ўжо з’явілася каля вёскі тэхніка, начальніцкай тэлеграмай з горада быў выратаваны лес – перакрэсліваецца смерцю Уладзіка Салілы і зубра Сноўдалы ад куль браканьбераў-паляўнічых. Перакрэсліваецца смерцю дзетдомаўскага саду, які «лёг бязгучна і ціха пад зацягнутымі дымам вясковымі зоркамі, апошні раз драпануўшы неба веццем з ужо набраклымі, бухматымі пупышкамі»<sup>3</sup>. Выснова ж аўтара-апавядальніка, што ніякімі сякерамі не знішчыць сад чалавечай памяці, ён расце і будзе расці, уступае ў супярэчнасць з многімі раманнымі сцэнамі і сітуацыямі, якія сцвярджаюць іншае, супрацьлеглае. Змрочным прароцтвам успрымаюцца сказаныя перад смерцю словы Мар’яна Знаўца: «Сыдуцца, сустрэнуцца добрае і нядобрае, і будзе такое, што мы яшчэ чуць не чулі і ведаць не ведалі»<sup>4</sup>. Раман

<sup>1</sup> Казько, В. Хроніка дзетдомаўскага саду. С. 384–385.

<sup>2</sup> Тамсама. С. 385.

<sup>3</sup> Тамсама. С. 384.

<sup>4</sup> Тамсама. С. 387.

з'явіўся ў друку ў трагічны 1986 год (часопісная публікацыя), калі чарнобыльскі выбух скалыхнуў увесь свет, і эпіцэнтрам яго сталася Палессе.

На працягу ўсяго твора В. Казько імкнецца падкрэсліць непрыдуманасць узноўленых ім падзей, характараў, сітуацый: «Мне ж трэба толькі перадаць тое, што я ведаю, пагаварыць з тымі, каго ведаю, памеркаваць і памаўчаць»<sup>1</sup>; «...Усё, аб чым я хачу расказаць, ужо адбылося, і гэта праўда. Жыццё і праўда. Канечне, не аднаго чалавека, а вялікага мноства людзей, якіх я ведаў, бачыў, слухаў»<sup>2</sup> і г. д. «Поліфанічную фэбулу рамана ўтвараюць некалькі сюжэтных ліній, якія разам ствараюць аб'ёмнае ў часе шматгалоссе палескай драмы-эпапеі»<sup>3</sup>,— зазначае У. Кохан.

Суаднесенне літаратуры з жыццём — гэта своеасаблівая праверка праўдзівасці мастацкага твора, забяспечанасці яго рэальнымі жыццёвымі праблемамі. Адначасова гэта і асэнсаванне рэчаіснасці з дапамогай мастацтва, бо пісьменнік зместам твора прымушае ацэньваць, супастаўляць, прымушае думаць.

Аднак ці дастаткова, каб гаварыць пра мастацкую праўду, суаднесенасці літаратуры з жыццём? У дадзеным выпадку нельга не пагадзіцца з аўтарам грунтоўнага артыкула «На карысць глыбіні» А. Бачаровым у тым, што досыць часта адбываецца падмена паняцця «мастацкая праўда» паняццем «адлюстраваная жыццёвая праўда» і блытаніна ў сувязі з гэтым. Даследчык піша: «Паказ — гэта не адлюстраванне, не канстатацыя нейкай жыццёвай праўды, а мастацкае пераўтварэнне жыццёвых карцін і ўражанняў, у тым ліку і ў знешне непраўдападобных (казачных, міфалагічных, фантасмагарычных) формах. У ім, гаворачы навуковай мовай, зліваюцца аспект адлюстравання і аспект выяўлення, праўда жыццёвага факта і праўда мастацкага вымыслу»<sup>4</sup>. І далей: «Праўдападобнасць — гэта толькі знешняя падобнасць

<sup>1</sup> Казько, В. Хроніка дзетдомаўскага саду. С. 67.

<sup>2</sup> Тамсама. С. 69.

<sup>3</sup> ЛіМ. 1987. 17 крас.

<sup>4</sup> Новый мир. 1984. № 3. С. 226.

праўды; усё ўзноўлена дакладна: да самых дробных дэталей, усё падгледжана ў жыцці, але не змяшчае ў сабе той арганічнай значнай мастацкай ідэі, якая здольна даць унутраны рух сабраману з сапраўдных кавалкаў свету»<sup>1</sup>.

Прывядзём яшчэ адзін істотны момант у разважаннях да следчыка, які дапамагае глыбей унікнуць у сутнасць разумення ім паняцця: «Мастацкая праўда — тое, што спасцігаецца з твора, а не тое, што пазалітаратурным шляхам вызначаецца як абавязковая дадзенасць»<sup>2</sup>. А. Бачароў адзначае суб'ектыўнасць мастацкай праўды, яе «індывідуалізаванасць» уяўленнямі пісьменніка пра свет і яго заканамернасці, чым, на думку аўтара артыкула, тлумачыцца магчымасць розных мастацкіх інтэрпрэтацый падобнага ці блізкага жыццёвага матэрыялу. «Кожны сумленны пісьменнік імкнецца да праўды, аднак паколькі мастацтва ўзнаўляе жыццё ў па-мастацку засвоеным і па-мастацку пераўтвораным свеце, то ў вобліку такога пераўтворанага свету абавязкова заявіць пра сябе індывідуальнасць пісьменніка, яго разуменне праўдзівасці ўзноўленых карцін і мастацкай звышзадачи іх стварэння»<sup>3</sup>.

Такім чынам, мастацкая праўда зыходзіць з жыццёвай, адштурхоўваецца ад яе і сувымяраецца ёю, бо заканамернасці жыцця служаць крытэрыем, засцерагаючы мастацтва ад адвольных інтэрпрэтацый. І разам з тым праўда мастацкая ў пэўным сэнсе ўзвышаецца над жыццёвай, абстрагуецца. Яна пазнаецца, шукаецца, а не бярэцца ў гатовым выглядзе з рэчаіснасці.

Мастацкая праўда — з'ява шматпланавая. Прынамсі, два планы ў ёй выяўляюцца зусім пэўна: адпаведнасць канкрэтнай гістарычнай праўдзе і абагульняючая думка, маральна-філасофскі падтэкст, дзе сённяшняя сітуацыя, сучасныя праблемы і канфлікты суадносяцца з вечнымі, з агульначалавечымі, дзе за бытам паўстае быццё. Прысутнасць у творы другога плана з яго скіраванасцю да спасціжэння глыбіннага

---

<sup>1</sup> Новый мир. 1984. № 3. С. 226.

<sup>2</sup> Тамсама. С. 225.

<sup>3</sup> Тамсама.

сэнсу жыцця, пэўна, і дае магчымасць гаварыць пра мастацкую праўду. Такі твор убірае ў сябе значна больш, чым проста тыповыя характары ў тыповых абставінах, хоць, трэба прызнаць, што і гэта дасягаецца ў літаратуры няпроста. Ідзе вырашэнне адвечных пытанняў пра дабро і зло, праўду і крыўду, пра сэнс існавання, пошукі шчасця для асобнага чалавека і грамадства ў цэлым і г. д., з якімі людзі як прыходзілі, так і прыходзяць у свет, не прыняўшы нейкі прапанаваны адказ за ісціну. Але кожны такі адказ, калі за ім стаіць чалавечы досвед, набыты шляхам спроб і памылак, не можа не набліжаць нас да ісціны. Хоць такое набліжэнне бясконцае, разлічанае, відаць, на ўсю гісторыю чалавецтва...

### Боль ачышчэння

Гады перабудовы называюць гадамі праўды. Многія сённяшнія падзеі сведчаць, што аб'ектыўнасць становіцца неад'емным элементам нашага жыцця. Мы перасталі баяцца саміх сябе, двяроза паглядзелі на дасягненні, у друку і з трыбун сур'ёзна загаварылі пра недахопы. Наша слова, вуснае і друкаванае, сапраўды ачышчаецца, каб «ліквідаваць канфлікт паміж ідэяй і рэальным зямным чалавекам»<sup>1</sup>, канфлікт, які існаваў не адно дзесяцігоддзе, параджаючы сацыяльныя, эканамічныя, маральныя складанасці ў грамадстве.

У такіх умовах шмат чакаецца ад літаратуры і мастацтва. Сярод усеагульных змен яна таксама павінна стаць іншай — больш смелай, праўдзівай, сумленнай. Пакуль што, думаецца, сапраўды новых, народжаных часам твораў няшмат. Але яны з'яўляюцца, напрыклад, аповесці В. Быкава «У тумане», «Аблава», В. Казько «Но пасаран», Я. Сіпакова «Кулак», апавяданне А. Кудраўца «Смерць нацыяналіста». Разам з тым чытацкі попыт на непрыхарошаную рэальную праўду наталяецца пакуль творамі даўнімі, якія ў свой час не былі надрукаваны.

<sup>1</sup> Бондаренко, В. Утверждение реального // Литературная газета. 1987. 20 мая.

Аднак тут трэба ўлічваць і тое, што чытач, у чым яму актыўна дапамагае крытыка, запраграмаваны на творы з няпростым лёсам (назавём іх так), што сур'ёзныя раманы, аповесці, апавяданні, напісаныя нядаўна і ў час надрукавання, часта застаюцца незаўважанымі сярод той літаратуры, якая сёння вяртаецца.

А. Бек «Новае прызначэнне», А. Платонаў «Ювенільнае мора» і «Катлаван», У. Дудзінцаў «Белыя адзенні», Б. Мажеў «Мужыкі і бабы»... Гэтыя і іншыя творы расійскіх пісьменнікаў дзесяцігоддзі заставаліся невядомымі з той прычыны, што ў іх ўбачылі «неадпаведнасць жыццёвай праўдзе», «скажэнне савецкай рэчаіснасці». Час, як можна пераканацца, паставіў усё на свае месцы. Цікава, што беларуская проза мала адшукала ў сваіх «архівах» твораў, з-за якіх сёння чэргі на многія цэнтральныя часопісы. Знайшліся дзённікі Б. Мікуліча («Аповесць для сябе»), паэмы С. Грахоўскага («Балючая памяць») і А. Бачылы («Паэма тугі»), апавяданні і аповесці У. Караткевіча, Р. Кобеца.

Толькі ці можна пагадзіцца з аўтарам артыкула «“Як” і “навошта”?» Л. Дранько-Майсюком, калі ён абвінавачвае на гэтай падставе ўсіх сучасных беларускіх пісьменнікаў у прыстасавальніцтве. «Рэдкі беларускі чытач, — дзякуй богу, што яшчэ ёсць такі, — шукае ў друку нашы «вострыя» творы, раней з вядомых прычын ненадрукаваныя. А такіх твораў няма! Ці дакладней — амаль няма. Мы не падарылі іх літаратуры. Усё, што мы ні пісалі, было (за рэдкім выключэннем) надрукавана амаль да апошняга радка. Мы падменьвалі мастацкае пісьмо дыпламатычным і ўсё рабілі дзеля таго, каб яму, без'языкаму пісьму, не сустрэлася ніякай перашкоды. Мы аддавалі мала ўвагі такой дробязі, як мастакоўская годнасць»<sup>1</sup>, — піша ён. Аўтар артыкула гаворыць — мы, гэта значыць, нібыта не адлучае ад усіх і сябе, бярэ на свае плечы таксама віну за стан роднай літаратуры. Але ці такая ўжо «без'языкая» наша літаратура, як тое сцвярджае, распачна б'ючы сябе ў грудзі, Л. Дранько-Майсюк? І ці аргумент гэта

---

<sup>1</sup> ЛіМ. 1987. 17 ліп.

ўвогуле — раз усе творы друкаваліся, значыць, напісаны яны няшчыра, у іх абачліва абыдзены «вострыя» моманты.

Такія моманты былі, калі хоць крыху ведаць гісторыю роднай літаратуры, і трыццаць гадоў назад, і дваццаць, і дзесяць. Іншая справа, што такіх твораў хацелася б мець больш. Кідаючы цяжкі папрок некалькім пакаленням творцаў, нельга не браць у разлік і той факт, які адзначаў у дзённіку смяртэльна хворы Кузьма Чорны: «Думаю аб той горкай праўдзе, што ніколі не меў магчымасці пісаць тое, што самае важнае беларускай літаратуры і дзе б я сапраўды павярнуў бы горы»<sup>1</sup>.

Трыццаць гадоў заставалася невядомай чытачу аповесць У. Караткевіча «У снягах драмае вясна». Твор пісаўся, калі распачаты ў 1950-я гг. працэс дэмакратызацыі грамадскага жыцця поўніў сэрцы людзей верай у лепшае. Гэта вера адчуваецца і ў аповесці, твор заканчваецца на высокай аптымістычнай ноце, хоць галоўны герой прайшоў праз паласу расчараванняў і выпрабаванняў: «*Сколькі светлага абяцаюць снягі! Мо таму, што сэрца пасля доўгай, чатырохгадовай зімы адтайвае, пуская пафасткі новага кахання, знішчае апошні на зямлі след старога?*

...Коні беглі шпарка!

Рукі былі моцнымі, грудзі вольна дыхалі.

І ўсё-ўсё жыццё яшчэ было ў будучым.

У снягах драмала вясна»<sup>2</sup>.

Аднак у 1957 г., калі У. Караткевіч шукаў словы і фарбы для свайго першага вялікага праявічнага твора, аршанская раённая газета «Ленінскі прызыў» арганізавала шумную кампанію супраць маладога пісьменніка, убачыўшы ў яго вершах несугучнасць падзеям, што адбываюцца вакол, мала бадзёрасці. Аўтар перажыў нешта падобнае, што і яго герой Берасневіч на камсамольскім сходзе, калі пад сумненне ставіліся самыя шчырыя жаданні і памкненні. Уласны горкі досвед вельмі хутка дапоўніўся досведам іншых пісьменнікаў (А. Макаёнка, А. Кулакоўскага, Я. Брыля...). У. Караткевіч не мог не зразумець, што час для яго твора прыйдзе не хутка.

<sup>1</sup> Польша. 1988. № 4. С. 157.

<sup>2</sup> Караткевіч, У. У снягах драмае вясна.— Мінск, 1989. С. 121.

Актуальнасць, грамадзянскасць, выразная гуманістычная скіраванасць – моцныя якасці аповесці «У снягах драмае вясна». І сёння гэты твор не здаецца толькі літаратурным сведчаннем падзей даўно адшумелых і перажытых. Узіраючыся ў 1950-я, мы бачым 1970-я гг., а ў нечым і зусім нядаўні час. «*І, вось я думаю. На што гэта нас трымаюць за руку, даюць кнігі «адсюль-дасюль», каб, крый божа, не сапсаваліся, не адкусілі мы ад гэтага Бадлера, ад Андрэева. Толькі і чуеш: «Рэакцыянер Дастаеўскі», «Буржуа Гамсун»... Дакажыце ж... на прыкладах, на творчасці, а не голым словам. Голае слова мала важыць»*<sup>1</sup>, – дзеліцца сумненнямі з сябрам галоўны герой аповесці Уладзіслаў Берасневіч. Да зусім нядаўняга часу мяняліся толькі прозвішчы «рэакцыйных», «буржуазных» ці «нацыяналістычных» пісьменнікаў, праблема заставалася. Трывожыць, бачыцца незразумелым Берасневічу і іншае: «*Скажам, былі здраднікі, але як можа адзін народ быць горшым за другі, што яго бяруць за шкірку, як ішчанюка, вывозяць з месца, дзе ён жыў, дзе нарадзіліся яго дзеці, дзе ён прызвычаіўся, дзе капцы бацькоў?.. Або вось яшчэ, метады выхавання. Зрабіў чалавек няпэўны крок, – не вораг, наш чалавек. Заблытаўся трошкі. І тут адразу бюро, пярун з яснага неба, няярэджанне, выключэнне. На што гэта? Мне здаецца, трэба растлумачыць, пераканаць, зрабіць з таго, хто аступіўся, карыснага чалавека. А аступаюцца часцей за ўсё людзі разумныя...*»<sup>2</sup> Гэтыя пытанні таксама не страцілі надзённасці і вастрыві. Сёння многае, што замінала раней, зрушана, аднак дэфіцыт даверу да асобнага чалавека, да народа ў цэлым пакуль што адчувальны. Задумваюцца героі У. Караткевіча і над тым, што такое патрыятызм і чаму «*некаторыя, ледзь пахваліш сваё, пачынаюць гвалт крычаць*»<sup>3</sup>.

У творы У. Караткевіча прысутнічае сімвалічны вобраз «марцавых санетаў», халадоў пасля ранняга несвоечасовага цяпла. «Марцавы санеты» ўспрымаюцца ў аповесці як шырокае сімвалічнае абагульненне, якое праецыруецца не

<sup>1</sup> Караткевіч, У. У снягах драмае вясна. С.19–20.

<sup>2</sup> Тамсама. С. 20–21.

<sup>3</sup> Тамсама. С. 43.

толькі на лёс галоўнага героя, але і на лёс краіны ў цэлым, бо хрушчоўская адліга вельмі хутка змянілася замаразкамі.

Мастацкая літаратура — гэта асэнсаванне, дзе вялікую ролю іграе інтуіцыя творцы. Апаবাদанне «Маленькая балерына» было напісана маладым У. Караткевічам на першай хвалі развянчання культуры асобы і апублікавана праз дваццаць шэсць гадоў ва ўмовах новага, больш паслядоўнага і смелага звароту да гэтай з’явы. Пісьменнік абраў чыста мастацкі шлях узнаўлення рэчаіснасці. Ён дыстанцыіруецца ад канкрэтнай асобы Сталіна, прынамсі, імя яго не называе. У творы дзейнічае Ён — «чалавек, якога ўлада ўзьяла да неверагодных вышыняў»<sup>1</sup>.

Аўтар «Маленькай балерыны» не ставіў за мэту вызначыць меру віны ў рэпрэсіях 1930—1940-х гг. «правадыра ўсіх краін і народаў», як тое адчуваецца ў творах некаторых іншых аўтараў, напрыклад, у «Дзецях Арбата» А. Рыбакова. Мэта ў яго іншая, яна, на нашу думку, у большай ступені стасуецца з мастацтвам слова: паказаць сутыкненне двух супрацьлеглых па сваіх пачатках чалавечых светаў — зняверанага, дэспатычна-жорсткага і найўна-даверлівага, адкрытага да кожнага.

Апошні не такі і слабы, сцвярджае У. Караткевіч, як здаецца на першы погляд. Маленькая балерына надзелена талентам «адной сваёй прысутнасцю каталізаваць у іншых дабро»<sup>2</sup>. Ён таксама паддаўся ўздзеянню маленькай балерыны: побач з дзяўчынай гэты чалавек становіцца нечакана мяккім, нават сентыментальным, стомленым жыццём, уладай і сваёй несупынай падазронасцю.

Маленькая балерына здольна пашкадаваць свайго высокага заступніка, убачыць у ім «няшчаснага, як толькі можа быць чалавек»<sup>3</sup>. Тут выяўляецца не толькі найўнасць і жыццёвая неспакушанасць гераніні, але і моцны бок яе характару — бязмерная любоў да людзей, вера ў іх. Так, Ён сапраўды варты шкадавання, гэты вялікі і страшны чалавек, «які не меў ужо

<sup>1</sup> Маладосць. 1988. № 1. С. 110.

<sup>2</sup> Тамсама. С. 107, 110.

<sup>3</sup> Тамсама. С. 111.



ні шчасця, ні кахання, ні веры, ні радасці аддацца добрым пачуццям другіх, ні даверу да людзей – нічога. Акрамя бязмежнай улады, роўнай якой яшчэ не было на зямлі. Ён не ведаў, што ўладарцаў і над ім, штучна пераконваючы ў зламыснасці навакольнага свету, падтрымліваючы жах перад ім...»<sup>1</sup> Такое стаўленне здаецца нечаканым у дачыненні да чалавека, на сумленні якога безліч людскіх жыццяў і паламаных лёсаў. І ўсё ж яно мае права на існаванне, як і іншыя, а магчыма, нават большае права. Не ў традыцый гуманістычнай літаратуры адказваць жорсткасцю на жорсткасць. Але сапраўднага мастака вылучае не нечаканае, непадобнае стаўленне да таго ці іншага прадстаўніка роду чалавечага, а ўменне намаляваць «партрэты добра і зла, святла і цемры, жыцця і смерці»<sup>2</sup>, паказаць іх узаемазвязанасць.

Бачыць маленькую балерыну шчаслівай, не разбурыць яе сонечнасць і шчырасць хоча і Ён. Аднак, паказвае пісьменнік, гэта якраз і немагчыма, быць добрым Ён не можа. Нават тым, каго любіць, гэты чалавек прыносіць няшчасце.

Творы, пазначаныя імкненнем пісьменнікаў узнавіць трагедыйныя аспекты нашай гісторыі, займаюць істотнае месца ў сучасным літаратурным працэсе. Можна сказаць, што найперш імі вымяраецца ўзровень грамадзянскай смеласці літаратуры.

У аповесці «Кулак» Янка Сіпакоў ставіць побач дзве аддаленыя ў часе трагедыі – раскулачванне і высяленне жыхароў беларускіх вёсак з забруджанай чарнобыльскім попелам тэрыторыі. Гэтыя розныя па сваёй сутнасці з’явы збліжаюцца тым, што чалавек вымушаны пакінуць абжыты дзядамі і прадзедамі кут, магчыма, навек развітацца з роднай зямлёй.

Галоўны герой аповесці селянін-серадняк Ціт Ворашань у 1929 г. па сваёй волі вырашыў перасяліцца ў Сібір. Прычына такога рашэння раскрываецца ў разгорнутым унутраным маналозе героя, калі ён кіруецца з сям’ёй на станцыю. *«Мы беднякі, мы батфакі... Беднасцю сваёю хваляцца. Дык вы ж,*

<sup>1</sup> Маладосць. 1988. № 1. С. 110.

<sup>2</sup> Бондарев, Ю. Боль и надежда // Литературная газета. 1988. 22 июня.

паразіты, самі ў сваёй беднасці вінаватыя. Рабіць нічога не хочаце, дык адкуль жа яму, багату таму, брацца?.. Калгасаў нарабілі. П'яніцы ў іх сабраліся. Гультаі збегліся туды... Зямлю спустошаць, а тады з торбамі пойдучь»<sup>1</sup>. Распаляе сябе Ціт Ворашань, прыгадваючы асабістыя крыўды, перажытыя абразы, каб хапіла душэўнай моцы адарвацца ад бацькоўскай зямлі, развітацца з родным светам і шукаць шчасця ў чужой далёкай старане. Але не адпусціла Ціта свая зямля, ён павярнуў коней назад, хоць прадчуваў, што жыць яму дома не дадуць. Праз год Ворашань адправіўся ў Сібір, але ўжо не перасяленцам, а ссыльным.

Вясной 1986 г. з роднай хатай і роднай зямлёй развітваецца Цітава дачка Люба. Ходзяць чуткі, што, ратуючы ад «мірнага атама», яе і яе сям'ю «*навязуць у тую далёкую Сібір*»<sup>2</sup>, дзе ляжаць косці бацькі.

Аповесць В. Быкава «Аблава», магчыма, не з'яўляецца такой нечаканай, як некаторыя папярэднія творы. Пра падзеі калектывізацыі, не згладжваючы іх трагізм, пісьменнік гаварыў у «Знаку бяды». Зместам рамана «Кар'ер», аповесці «У тумане» пісьменнік засведчыў, якія складаныя маральна-этычныя канфлікты нараджаліся ў атмасферы падазронасці, калі ўсюды шукаліся і выкрываліся ворагі народа, як трансфармавала чалавечую прыстойнасць узнятая на шчыт класавая пільнасць. «Аблава», што часта назіраецца ў В. Быкава, праблемна звязана з гэтымі творамі і разам з тым істотна паглыбляе сказанае раней. На старонках аповесці імкліва разыгрываецца адна з трагедый ХХ ст., у час якой «*распадаліся сем'і, нішчылася людская роднасць, спрадвечная вясковая крэўнасць*»<sup>3</sup>.

У высылцы Хведар Роўба пахаваў жонку і малую дачушку. Яму пашчасціла ўцячы з «*клятага Котласа*» і за тысячу вёрст дабрацца да роднай вёскі. Аднак дома, сярод сваіх людзей, раскулачаны селянін пераканаўся, што ён — горшы за злачынцу і за шпіёна, горшы за звера. Пагранічнікі, аднавяскоўцы і нават родны сын, які ў адсутнасць бацькі стаў

<sup>1</sup> Польша. 1989. № 11. С. 38.

<sup>2</sup> Тамсама. С. 55.

<sup>3</sup> Быкаў, В. У тумане. С. 344.

начальнікам, удзельнічаюць у аблаве на Хведара. Сціслымі, энэргічнымі маскамі малюе пісьменнік вёску ў перыяд карэннай ломкі, жыццё ссыльных на Поўначы. У паказе адчуванняў і перажыванняў галоўнага героя аўтар таксама нешматслоўны, што яшчэ больш падкрэслівае трагізм становішча селяніна-выгнанніка, нялюдскасць яго лёсу. Для В. Быкава, аднак, замала ўзнавіць **што і як** адбывалася ў скрушны час. Праз увесь твор праходзіць пытанне-роздум: **чаму такое** здарылася з чалавекам, віна якога толькі ў тым, што нарадзіўся, як і бацькі, дзяды-прадзеды, селянінам, што быў дбайным гаспадаром, сумленным і маральным чалавекам.

Драматычныя лёсы людзей, ахвяр культуры, паўстаюць у апавяданнях А. Карпюка «Вялікамучанік» і В. Хомчанкі «Я іх ратавала». Судакрананне з імі ўздзейнічае эмацыянальна: апякае душу жорсткасць і бесчалавечнасць у стаўленні да людзей. Чаго варта, напрыклад, прызнанне следчага ў апавяданні «Вялікамучанік», што няма нічога страшнага ў тым, калі разам з адным шпіёнам будуць пакараны сто ні ў чым не павінных людзей. Альбо тое, што супрацоўнік НКУС, каб пазбавіцца ад цяжарнай каханкі, зрабіў яе ворагам народа («Я іх ратавала»). Аднак засмучае мастацкая недасканаласць апавяданняў, якія ўяўляюць сабой няхітрыя пераказы таго, што адбылося з героямі. Такія творы ўступаюць дакументальным, бо не праецыруюцца напрамую на лёсы рэальных людзей, і не дацягваюць да мастацкіх, у якіх адзінкавае і агульнае спалучаецца больш дыялектычна. «Праўда факта» ў іх апынулася быццам на раздарожжы: яна страціла сваю канкрэтнасць і не набыла выразных адзнак тыповасці. «Толькі асэнсаванне, усведамленне факта вядзе нас да спасціжэння, да разумення з'яў жыцця. Факт — толькі знешні воблік праўды»<sup>1</sup>, — слухна зазначае Ю. Бондараў.

Адкрытая, прамая праўда стасуецца ўсё ж больш з публіцыстычнай і дакументальнай літаратурай. Вядома, творы мастацкай літаратуры, якімі пісьменнік «адкрывае вочы» грамадству на нейкія вострыя жыццёвыя праблемы і канфлікты,

---

<sup>1</sup> Литературная газета. 1988. 22 июня.

што на самай справе або знарок не заўважаюцца, здольны сыграць сваю станоўчую ролю. Аднак, пра гэта сведчыць гісторыя, цікавасць да такіх твораў, калі і ўзнікае, то ненадоўга. Няўмольны час не бярэ пад увагу нават такі момант, як першаадрыццё. У меншай ступені падуладны часу творы дакументальныя. Так, успаміны А. Кавалёва, былога старшыні Саўнаркама БССР, пра перажытае ім за чатыры гады знаходжання ў берыеўскіх турмах, былі напісаны на пачатку 1960-х гг., дзённік Б. Мікулічам яшчэ раней, у 1946 г., калі заканчваўся дзесяцігадовы тэрмін зняволення пісьменніка. Адкрыццём гэтых твораў ў нашай літаратуры сталі, думаецца, не толькі таму, што надрукаваны ў ліку першых. У дадзеным выпадку спрацоўвае феномен канкрэтнай асабістай праўды, звязанай з непаўторнасцю чалавечых лёсаў і характараў. Кожны такі твор становіцца дадатковым (і патрэбным!) штрыхом у аб'ёмнай, шматфарбнай карціне народнай трагедыі.

На сучасным этапе ў літаратуры назіраецца штосьці падобнае, што адбывалася ў другой палове 1950-х гг.: ачышчэнне праўдай факта. Цікавасць да перажытага канкрэтным чалавекам, да дакумента як сведчання свайго часу ўласціва і многім сённяшнім творам. Акунуцца ў раку па імені факт тым больш неабходна, што ўвага да яго, аўтарытэтнасць непасрэднага сведчання, увогуле цікавасць да адзінкавага ў мінулыя гады, па сутнасці, былі страчаны. Пісьменнікі імкнуліся быць «абагульняльнікамі», «канцэптуаламі».

Для літаратуры такое «акунанне», безумоўна, на карысць. Разам з тым, думаецца, нельга ўсё ж факт узводзіць у нейкі абсалют, як гэта робіць, свядома ці міжвольна, А. Адамовіч<sup>1</sup>, заклікаючы да стварэння «звышлітаратуры» на аснове фактаў, падрабязнасцей, расказаў сведак. Вядомы пісьменнік і даследчык спадзяецца такім чынам прымусяць чытача суперажываць трагічныя падзеі агульнанароднага і чалавечага жыцця, сутнасць якіх раскрывае мастацтва слова. Пазіцыю А. Адамовіча аспрэчвае рускі крытык В. Чалмаеў, адсылаючы да

---

<sup>1</sup> Литература о войне и проблемы века. С.87.

сітуацыі 1920-х гг.: «...Таксама ўсталявалася ўстаноўка на «голы матэрыял» (мемуары, запіскі, хроніку), калі канкрэтнае адчуванне літаратуры часта расплывалася (напрыклад, у Б. Пільняка) і мяжа паміж літаратурай і «не літаратурай» амаль сціралася. Адзін з крытыкаў гэта літаратурнае дачасе назваў зусім па-іншаму: «У чаканні літаратуры!..» Патрэбу ён не ператварыў у дабрачыннасць»<sup>1</sup>.

Пісьменнікі, якія з новых пазіцый спрабуюць паглядзець на нацыянальна-вызваленчы рух на Беларусі, шырока звяртаюцца да дакументаў. З адлегласці часу многае ў мінулых падзеях здаецца простым і зразумелым, з-за чаго памылкі людзей сямю-таму ўяўляюцца недарэчнымі і недаравальнымі. Прынамсі, так не адзін год было з лідэрамі нацыянальна-дэмакратычнага руху. Палеміка ж вакол імёнаў І. Цвікевіча, В. Ластоўскага, Я. Лёсіка і некаторых іншых працягваецца і сёння. Г. Далідовіч пераканаўча паказвае складанасць падзей, у вірлівай плыні якіх лёгка было разгубіцца, як разгубіўся герой раманаў Максім Лашковіч, які пры царызме за рэвалюцыйную дзейнасць адбыў у Сібіры на катарзе дзесяць гадоў.

Раман «Пабуджаныя» з тых твораў, якія называюць шматпланавымі. Г. Далідовіч імкнецца ўсебакова ахапіць жыццё народа ў перыяд дзвюх рэвалюцый. Падзеі пераносяцца з вёскі ў горад, у прыфрантавыя воінскія часці... Сярод герояў рамана дзейнічаюць рэальныя гістарычныя асобы: Міхайлаў (Фрунзэ), Мяснікоў, Ландэр і інш. Цікавасць выклікае кожны жыццёвы пласт, узноўлены ў творы пісьменнікам, аднак асабліваю — «мінскія» раздзелы, дзе паказваецца складанае палітычнае жыццё прыфрантавога горада. Тут праявілі сапраўды ідзе ў кірунку, мала абжытым нашай літаратурай.

Яшчэ зусім нядаўна тыя людзі, якія ў свой час абвясцілі Беларускаю Народную Рэспубліку, усе без выключэння лічыліся здраднікамі, гатовымі дзеля задавальнення ўласных палітычных амбіцый на самыя ганебныя ўчынкi. Гэтая думка ад рамана да рамана абвяргаецца Г. Далідовічам.

---

<sup>1</sup> Москва. 1988. № 4. С. 162.

БНР — трагічная старонка нашай гісторыі. Праўду пра яе, неадназначную і горкую, мы толькі пачынаем пасцігаць. Беларусы набывалі дзяржаўнасць у барацьбе, насуперак думцы некаторых кіраўнікоў-камуністаў (на чале са Сталіным), што самастойнасць народа ёсць «узвядзенне новых нацыянальных рагатак, якіх да гэтага часу не існавала»<sup>1</sup>. Г. Далідовіч, шырока выкарыстоўваючы дакументы, не прыгладжвае складанасці гэтай барацьбы. Чаго варты, напрыклад, прыведзены пісьменнікам у рамане факт, што дэлегаты з'езда Беларусі Жылуновіч і Дыла апынуліся не ў зале пасяджэнняў, а ў пакоі з кратамі. Іх, вельмі папулярных дзеячаў беларускага руху, абачліва паспрабавалі «прыбраць» у самы адказны момант, калі абмяркоўвалася пытанне аб утварэнні БССР.

Ды і з прызнаннем дзяржаўнасці праблемы нацыянальнай палітыкі ў былым Паўночна-Заходнім краі ў многім заставаліся. За гасцінным сталом Янкі Купалы, святкуючы перамогу — абвяшчэнне БССР, — Жылуновіч гаворыць (гэта апошні акорд рамана «Свой дом»): *«Пра тое, што здарылася, будзе яшчэ шмат гаманы: і праўды, і хлусні. Усё рабілася са спрэчкамі, супрацьстаяннем, на эмоцыях. Але час рана-позна разбярэцца, як след ацэніць усіх, хто спрыяў альбо, наадварот, замінаў нашаму народу назвацца сваім імем...»*<sup>2</sup>

Раманы Г. Далідовіча «Гаспадар-камень», «Пабуджаныя», «Свой дом» утрымліваюць шмат малавядомых ці зусім невядомых раней фактаў і сведчанняў пра палітычнае, сацыяльна-эканамічнае становішча Беларусі ў перыяд Першай сусветнай вайны і дзвюх рэвалюцый 1917 г. Аднак мастацкую значнасць трылогіі змяншае тое, што многія старонкі раманаў, асабліва двух апошніх, нагадваюць ілюстрацыю да пасяджэнняў, сходаў, мітынгаў, якіх паказваецца вельмі шмат і якія, па сутнасці, рухаюць сюжэтнае дзеянне. «Пратакольнасць», «стэнаграфічнасць» гэтых сцэн (як, дарэчы, і многіх дыялогаў-размоў паміж героямі) робяць іх падобнымі адна на другую. Не ва ўсім можна пагадзіцца з аўтарскай ацэнкай учынкаў герояў. Так, у трэцім рамане Нямкевіч і Васілевіч па

<sup>1</sup> Маладосць. 1989. № 2. С. 58.

<sup>2</sup> Тамсама. С. 122.

заданні бальшавікоў кантактуюць з тымі, хто ва ўмовах нямецкай акупацыі спрабуе стварыць «вольную» Беларусь, г. зн. са сваімі нядаўнімі аднадумцамі і таварышамі, шляхі з якімі разышліся пасля разагнанага па загадзе Мяснікова Устаноўчага сходу. Письменнік нібыта не заўважае, у якім непрыглядным становішчы апынуліся гэтыя шчырыя вясковыя хлопцы, калі хутка і без асаблівых душэўных ваганняў пагадзіліся пісаць дакладныя запіскі на сваіх былых паплечнікаў.

Але калі за вобразамі Васілевіча і Нямкевіча не стаяць вядомыя гістарычныя асобы і таму можна кінуць папрок аўтару ў звыкла-трафарэтным разуменні маральнасці і ў слабай псіхалагічнай матываванасці адказнага кроку, зробленага героямі, то сітуацыя з Алесем Нядоляй больш складаная. За вобразам Нядолі выразна праглядваецца Алесь Гарун, вядомы паэт, імя якога сем дзесяцігоддзяў усяляк замоўчвалася і ганьбавалася. У трактоўцы гэтага героя Г. Далідовіч, думаецца, лішне даверыўся новазнойдзеным і, па сутнасці, сенсацыйным сведчанням, якія адну крайнасць замянілі другой: калі не вораг бальшавікоў, то тады абавязкова іх сябра і памагаты. У рамане Нядоля «*для разведкі і падпольнай барацьбы*»<sup>1</sup> таксама апынуўся сярод кіраўнікоў БНР. Але ці з'яўляецца гэта праўдай пра Алесь Гаруна? Думаецца, сённяшняе імкненне да плюралізму дапускае іншую, больш поўную градацыю ідэалагічных перакананняў і палітычных сімпатый у людзей складанай рэвалюцыйнай эпохі.

Шмат што дае для разумення сітуацыі, якая склалася ў нашым краі ў першыя месяцы існавання савецкай улады, дадае дакументальная аповесць Э. Ялугіна «Пасля небыцця». Са старонак твора паўстае трагічная фігура старшыні першага беларускага ўрада Зміцера Жылуновіча.

Наша літаратура небагатая на творы, якія знаёмяць са справамі, духоўным воблікам, жыццёвым шляхам рэальных гістарычных асоб. Таму, безумоўна, раман Я. Радкевіча «Закон прысяжэння», галоўным героем якога з'яўляецца наш суайчыннік Панцеляймон Лепяшынскі, звяртае на сябе ўвагу.

---

<sup>1</sup> Маладосць. 1989. № 1. С. 38.

Аднак з твора можна «ўзяць» толькі асобныя факты біяграфіі вядомага рэвалюцыянера, а менавіта, яго дзейнасць у якасці дырэктара створанай у Карме школы-камуны. Духоўны свет персанажа спрошчаны да прымітыўнасці, погляды, учынкi часта мяжуюць з антыгуманнасцю. На жаль, мае рацыю ў сваёй рэзкай, катэгарычнай ацэнцы гэтага твора расійскі крытык В. Івашчанка: «Напісаны ён (раман.— Т. Г.) па старых трафарэтах, па якіх мы калісьці пісалі «друзей і ворагов» і якія, здавалася, даўно ўжо згінулі на літаратурным сметніку»<sup>1</sup>.

У цэнтры рамана Валянціны Коўтун «Крыж міласэрнасці» вобраз беларускай паэткі-рэвалюцыянеркі Алаізы Пашкевіч. Аўтару твора, думаецца, удалося дасягнуць таго мастацкага эфекту, калі геранія паўстае ў сукупнасці жывых чалавечых рыс. Характар Алаізы з'яўляецца своеасаблівым маральна-эмацыянальным эпіцэнтрам раманных падзей, яны быццам асветлены чулай да чужога болю і чалавечых пакут душой паэткі.

Заўважана, што поспех рамана-біяграфіі ў значнай ступені залежыць ад блізкасці духоўнага вобліку героя аўтару. «Я не магу сабе ўявіць Ю. Тынянава аўтарам біяграфіі Чарнышэўскага, альбо А. Маруа, які б апісваў жыццё Магамета...»<sup>2</sup>,—азначыў А. Гладкоў. Даследчык прапаноўваў увесці ў літаратуразнаўчы ўжытак паняцце «соізбранности», якое выяўляе складаную, апасродкаваную, часта невытлумачальную сувязь паміж аўтарам і той рэальнай асобай, што стала героем яго твора. У аснове такой сувязі ляжыць псіхалагічная сумяшчальнасць, псіхалагічная блізкасць людзей, што дазваляе зразумець памкненні і паводзіны персанажа, праўдзiва намаляваць яго партрэт. Пры ўсім, што «біяграфія — заўжды версія» (І. Волгін), г. зн. аўтарская інтэрпрэтацыя фактаў жыцця вядомай асобы, у дадзеным выпадку можна гаварыць пра дыялектычную спалучанасць у творы суб'ектыўнага і аб'ектыўнага.

<sup>1</sup> ЛіМ. 1988. 1 крас.

<sup>2</sup> Исторический роман в литературах социалистических стран Европы.— Москва, 1989. С.223.



Унутраны воблік, светаадчуванне Алаізы Пашкевіч (Цёткі), адной з выбітных постацей «нашаніўскага» перыяду, аказала ся блізкай В. Коўтун. У рамане «Крыж міласэрнасці» пісьменніца стварыла мастацкую біяграфію жанчыны-творцы, якая ўзнялася над сваім часам, пакінула адметны і выразны след у нацыянальнай гісторыі. Для рамана характэрна псіхалагічная заглыбленасць, увага да таго, чым жыве гераіня, што яна адчувае, як ставіцца да падзей сучаснай ёй рэчаіснасці. Алаіза «паклікана» высокай мэтай, выбрала цяжкі шлях першых, хто пракладвае дарогу і вядзе за сабой іншых. Аўтар рамана паказвае не толькі грамадскую, рэвалюцыйную дзейнасць Цёткі, яна ўзнаўляе і яе асабістае, унутранае жыццё: узаемаадносіны з сябрамі, знаёмымі, з блізкімі па духу людзьмі, з бацькамі, прасочвае нараджэнне вершаў.

У рэцэнзіі на першую кнігу рамана У. Конан адзначаў, што «аўтар «Крыжа міласэрнасці» пайшла па нялёгкім шляху стварэння інтэлектуальна-філасофскага рамана. Шматграннасць, дыялагічнасць і антанамічнасць ісціны ці праўды жыцця раскрываецца ў ім праз унутраны, лірычны свет гераіні, а таксама праз сістэму ўзаемазвязаных фабул навелістычнага тыпу, дзе значную змястоўную нагрузку нясуць на сабе пластычна выпісаныя вобразы, падзеі і ўчынкi, якія, апрача свайго сюжэтнага значэння, маюць яшчэ апасродкаваны, сімвалічны сэнс»<sup>1</sup>.

Адна з такіх «фабул» звязана з непрацяглым перыядам у лёсе Алаізы – працай у калоніі пракажоных. Жыццё сярод хворых сведчыць не толькі пра адсутнасць страху перад зламнымі сіламі рэчаіснасці, імкненне маладой жанчыны на справе дапамагчы абяздоленым, а і пра разуменне гераіняй сутнасці падзвіжніцтва. Алаіза, з яе тонкім адчуваннем людзей, не прыняла эгацэнтрызм айца Паўла, духоўніка і ўрача каланістаў. Самаахвярнасць гэтага чалавека аплочана дарагой цаной: уласнай адзінотай, смерцю жонкі – у любы момант гэта цана можа ўзрасці за кошт здароўя і нават жыцця яго самога ці дачкі. Душа Паўла наглуха закрыта ад свету,

---

<sup>1</sup> Конан, У. Пачатак песні. // ЛіМ. 1988. 6 мая.

ён жыве ўласным пакутніцтвам, у ім чэрпае сілы, каб несці добраахвотна ўзвалены крыж. Рыгарызм персанажа асабліва выразна выяўляецца ў забароне чытання дзецям «Міхаські», твора, які вучыць спачуванню і шкадаванню да слабейшых і пакрыўджаных жыццём. Айцец Павел перакананы, што толькі да моцных духам не прыстане страшная хвароба. Алаіза і ў творчасці, і ва ўласным жыцці дэкларавала іншы тып духоўнай моцы, якая спраецыравана на канкрэтнага чалавека. Яна ведала бальніцы і сірочыя дамы, лячыла хворых і падтрымлівала абяздоленых, у гады Першай сусветнай вайны паэтка стала сястрой міласэрнасці. Урэшце і пакінула Цётка гэты свет, ратуючы людзей ад страшнай хваробы.

«Крыж міласэрнасці» — першая вялікая пражыццёвая рэч В. Коўтун, якая пачынала свой творчы шлях як паэтка. Думаецца, асабістая далучанасць да паэзіі дапамагла пісьменніцы зразумець, эмацыянальна і псіхалагічна адчуць сваю гераіню, паказаць нараджэнне творчай асобы. Разам з тым папярэдні мастацкі досвед аказаўся не ва ўсім прыдатны для стварэння раманнай формы. Месцамі твору бракуе кампазіцыйнай зладжанасці, не заўсёды трывала і па-мастацку лагічна звязаны між сабой асобныя сцэны, фрагменты, а адчуванні гераіні суаднесены з рухам унутранага сюжэту.

Для В. Коўтун было важным уявіць (каб затым пераканаўча ўзнавіць у творы) не толькі вобраз, постаць Цёткі, але і тагачаснае асяроддзе, падзеі, побыт. Калі лёс, факты біяграфіі гераіні рамана, а таксама падзеі грамадска-палітычнага жыцця знайшлі адлюстраванне ў навуковых даследаваннях беларускіх і польскіх літаратараў, то дзеля знаёмства з побытавай атмасферай мінулага стагоддзя пісьменніцы давялося шмат перагартыць, занатаваць, ужыць матэрыялаў ускосных. «Гэта: цэлая кіпа жандарскіх данясенняў, афіцыйныя цыркуляры... прыватныя дзённікі, маніфесты, геаграфічныя карты, паведамленні земстваў, ацалелыя прыватныя лісты і запісачкі, тэатральныя афішы і білеты, аб'явы, судовыя справы, царкоўныя і касцельныя запісы, сямейныя альбомы з фотакарткамі, асабовыя справы студэнтаў розных навуковых

устаноў у Пецяярбургу, копіі метрык, дзе-што з гісторыі царскай турмы, нават звесткі пра цэны на рынках і надвор'е...»<sup>1</sup> Усё гэта, аднак, прысутнічае ў рамане ў пераствораным выглядзе: зрэдку ўкрапляецца ў маналогі персанажаў, у аўтарскія апісанні, большая ж частка з'яўляецца падмуркам, базай, на чым будзецца мастацкі свет твора. Такого кшталту дакументы, не звязаныя з біяграфіяй Цёткі, дазволілі аўтару рамана «адчуць» эпоху, тое гістарычнае «цяпер», без якога не можа быць гістарычнага героя з акаляючай яго рэчаіснасцю, з сучаснай яму філасофіяй і псіхалогіяй грамадства, каларытам мовы»<sup>2</sup>.

Сярод хору радасных галасоў: нарэшце мастак можа не прытрымлівацца рэцэптаў дазволенага і недазволенага, гаварыць пра ўсё, што хвалюе,— чуваць галасы заклапочанья. «Сёння, калі ўсталёўваюцца спрыяльныя ўмовы для мастацкай творчасці, многім, як гэта відаць з дыскусій і ўсхваляваных выступленняў літаратараў і чытачоў, што пракатваюцца хвалямі па ўсёй краіне, здаецца, што цяпер мастацкая літаратура ўслед за публіцыстыкай павінна ўсімі сіламі наваліцца на раней забароненыя тэмы і факты, на балючыя старонкі нашай гісторыі, і доўгачаканая праўда запануе ваўсю...»<sup>3</sup> У гэтым Н. Пашкевіч, словы якога цытаваліся, бачыць аднабаковасць ацэнкі існай літаратурнай сітуацыі. Аналагічную думку выказвае рускі даследчык В. Кожынаў у артыкуле з досыць паказальнай назвай «Праўда і ісціна»: «...Галоўная мэта літаратара шмат каму здаецца зусім зразумелай: сказаць нарэшце пра ўсё тое, пра што раней маўчалі. Чытаючы сённяшнія часопісы і газеты мы нярэдка становімся назіральнікамі свайго роду спаборніцтва пісьменнікаў, публіцыстаў, крытыкаў, кожны з якіх імкнецца выказаць як мага больш вострую і поўную “праўду”»<sup>4</sup>. І далей: «Гэтым відові-

---

<sup>1</sup> Коўтун, В. Крыж міласэрнасці: Раман: Кн. 1.— Мінск, 1988. С. 7-8.

<sup>2</sup> Исторический роман в литературах социалистических стран Европы. С. 217.

<sup>3</sup> ЛіМ. 1988. 22 крас.

<sup>4</sup> Наш современник. 1988. № 4. С. 160.

шчам цяжка не захапіцца. Аднак праз нейкі час з непара-  
зуменем заўважаеш, што сярод удзельнікаў спаборніцтва і  
літаратары, якія яшчэ ўчора захоўвалі замагільнае маўчанне  
пра твая рэчы, пра якія яны цяпер гавораць так гучна і з та-  
кой вялікай адвагай. І гэта міжволі нараджае сумненне: ці не  
залішне лёгкі занятак — «гаварыць праўду»? Атрымліваецца,  
зусім дастаткова мець адпаведны «дазвол», і нават зусім «не-  
спрактыкаваны» ў справе выказвання «праўды» літаратар  
здольны дасягнуць у ёй самых вялікіх поспехаў...»<sup>1</sup> В. Кожы-  
наў заўважыў тое, што нельга не заўважыць. Сёння ў «бараць-  
бе» за праўду актыўнічаюць тыя, хто ўчора пра яе не надта  
дбаў. У той час, як, скажам, у выступленнях, у творчасці В. Бы-  
кава сутнасных змен не адбылося, пісьменнік па-ранейшаму ў  
жыцці і літаратуры лічыць галоўным «праўду адзіную».

Варта адзначыць, што ў дадзеным выпадку гаворка ідзе  
пра права літаратуры адкрыта і смела называць і аналізаваць  
усе без выключэння падзеі і канфлікты грамадскага жыцця.  
Без гэтага, будучы несвабодным, нават сумленны мастак, калі  
ён, вядома, хоча бачыць свой твор надрукаваным, вымушаны  
нейкім чынам прыстасоўвацца, або пакідаць задуму да лепша-  
га часу.

\* \* \*

Паняцце *мастацкай праўды* ў традыцыйным яе разуменні  
ўтрымлівае ў сабе выхад на актуальныя праблемы грамад-  
скага жыцця, канцэптуальныя абагульненні і вывады, праек-  
цыю на будучыню, вялікую любоў да жыцця, да чалавечага ў  
чалавеку і многае іншае. Усе гэтыя «змястоўныя элементы»  
павінны знайсці выяўленне праз жывое, нязмушанае слова,  
адметныя характары...

Несці ў поўнай меры мастацкую праўду могуць далёка не  
ўсе творы прыгожага пісьменства. Правільным будзе ска-  
заць — на гэта здольны ўвогуле адзінкі, самыя лепшыя з іх.  
Аднак замест максімалісцкага «альбо — альбо» і адмаўлення

---

<sup>1</sup> Наш сучаснык. 1988. № 4. С. 160.

на гэтай падставе ўсім іншым у праве на ўвагу чытача, больш разумна весці гаворку пра ступень спасціжэння мастацкай праўды пісьменнікам. Яе, як дарэчы і жыццёвай, можа быць больш і менш. Адзіная, непадзельная, яна існуе ў мностве чалавечых уяўленняў. Яна не даецца ў гатовым выглядзе, а спасцігаецца.

*Пятро Васючэнка*

## Сучасная беларуская драматургія

### Асаблівасці жанравага руху

На пачатку ХХ ст. Максім Гарэцкі ў артыкуле «Наш тэатр» (1913) разгарнуў праграму развіцця нацыянальнай драматургіі, адным з неадменных складнікаў якой лічыў жанравую разнастайнасць.

«Пакажыце беларусу са сцэны, хто ён, чым ён быў, што ён цяпер, чым бы ён мог быць, гукніце яго са сцэны да новага жыцця,— і божа мілы! — гэты гаротнік беларус, пераканаўшыся, ужо знойдзе здольнасці парваць ланцугі рабства, патрапіць крыкнуць: «Жыве Беларусь!» — так дужа, што аж векавыя мury няволі, як тыя сцены ерыхонскія, пасыплюцца ў прах. А ў такім разе доўг нашых пісьменнікаў, каторы яны павінны сплываць, гэта — у драматычных творах паказаць беларусу, у якой пушчы ён блудзіць і дзе ляжыць яму дарога на поле, шырока-далёкае, роднае поле вольнага жыцця»,— да гэтага заклікаў Гарэцкі. Пісьменнік лічыў, што ў новаствораных п'есах павінен быць і роздум над філасофскімі праблемамі быцця, і паказ драмы чалавечага існавання, і раскрыццё багацця душы беларуса, і гумар. Натуральна, што выкананню гэтай праграмы павінен быў спрыяць інтэнсіўны жанравы рух.

Максім Гарэцкі пісаў свой артыкул у класічны перыяд развіцця нацыянальнай драматургіі, калі ў ёй ужо прысутнічалі творы Сімяона Полацкага, Каятана Марашэўскага, Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча, калі стваралі свае п'есы Янка Купала, Якуб Колас, Алесь Гарун, Уладзіслаў Галубок, Леапольд Родзевіч, Карусь Каганец, сам аўтар артыкула... Пазней залаты фонд класічнай беларускай драматургіі дапоўнілі творамі Кандрата Крапівы, Андрэя Макаёнка, Уладзіміра Караткевіча ды іншых майстроў.

Тэарэтычныя высновы М. Гарэцкага застаюцца актуальнымі і сёння, дапамагаюць зразумець, якой павінна быць сучасная беларуская п'еса.

Відавочная шматфункцыянальнасць драматургіі і яе адметная роля ў згуртаванні, кансалідацыі беларускай нацыі, дзяржавы. Прызначэнне драматургіі — не толькі адгукацца на бягучыя падзеі, але і аналізаваць іх у маштабным агульнакультурным, агульнагістарычным працэсах.

Падключэнне гістарычных рэалій, злучэнне розных часавых пластоў, рэтраспектыўныя планы, аналітычная кампазіцыя, праблемнасць і канцэптуальнасць выглядаюць арыбутамі сучаснай п'есы.

Цікавасць да адвечных маральных, духоўных каштоўнасцей можна лічыць новай, недастаткова праяўленай, але выразнай тэндэнцыяй, якая абумовіць далейшае развіццё беларускай драматургіі і ўсяго пісьменства.

Сучасная п'еса — гэта вынік творчага пошуку, які яднае мастацкую традыцыю з наватарствам, раскрыццём, перасэнсаваннем, а часам і мастакоўскім пераадоленнем новых рэалій.

## Гістарычная драма

Кожны з жанраў літаратуры мае свой спецыфічны падыход да мастацкага ўзнаўлення мінулага. У чым спецыфіка і магчымасці гістарычнай драмы?

Іх трэба шукаць у адметнасцях мастацкага часу п'есы і ў здольнасці драматургіі «ачалавечваць» падзеі, факты, жыццёвыя праявы.

Углядацца ў мінулае дзеля таго, каб лепш разумець сучаснасць, прадказваць будучыню, разважаць пра адвечнае – гэта далёка не ўсе магчымасці гістарычнага жанру.

Адно з прызначэнняў драмы, сцвярджаў Максім Гарэцкі, «прыстаўляць» беларусу («Хомку нявернаму») перыпетыі гістарычнага лёсу народа, прадстаўніком якога ён з'яўляецца. «І трэба паказаць беларусу са сцэны, што ён мае слаўнае прошлае, што яго дзядоўшчына нараўні з крапчэйшымі старонкамі пад сонцам была і што карані нашы родныя беларускія не згнілі, трывалы і цягучы, маюць жывы сок і жывую сілу і ўжо добрыя адросткі к небу гоняць, а з часам над імі крэпкія, высокія, прыгожыя дрэвы закрасуюцца...»<sup>1</sup>

Драма валодае магчымасцямі ўзмацняць дзеянне, «згупчаць» мастацкі час, збіраць да адзінага цэнтра ўсе падзеі. У ёй мае значэнне кожная, нават драбнютка дэталі, якая можа глыбока ўразіць глядача.

Жанру падуладна спасціжэнне нацыянальных, гістарычна абумоўленых характараў, усяго менталітэту нацыі. Драматургічная практыка пацвярджае гэта самабытнымі, псіхалагічна выверанымі вобразамі, выведзенымі ў гістарычных хроніках Шэкспіра, драмах Шылера, Лопэ дэ Вегі, Ібсена ды іншых класікаў сусветнай драматургіі. У лепшых іх творах прадстаўлены вобразы-тыпы, якія ўбіраюць цэлы комплекс характэрных якасцей, уласцівых прадстаўніку народа, нацыі. Такі спосаб тыпізацыі найбольш даступны драматургіі, бо адзін з яе элементаў – яркі, самабытны, шматмерны характар.

У шэрагу краін Еўропы (Нарвегіі, Ірландыі, Польшчы, Балгарыі, Чэхіі, Славакіі, Украіне, Сербіі, Венгрыі) цікавасць да сваёй гісторыі ўзрасла падчас нацыянальнага адраджэння, у працэсе барацьбы за самавызначэнне. Так было і ў Беларусі на пачатку ХХ ст., у пару «нашаніўскага» Адраджэння.

---

<sup>1</sup> Гарэцкі, М. Творы.— Мінск, 1990. С. 173.

Менавіта тады літаратар Карусь Каганец (Кастравіцкі) зрабіў першую спробу стварыць беларускую гістарычную драму. Ён быў чалавекам рознабаковай адоранасці, жыццёвым крэда якога было: «Беларусь трэба падымаць!» Письменнік разумее, што «падымаць Беларусь», весці яе да нацыянальнага Адраджэння і самавызначэння магчыма толькі праз аднаўленне гісторыі. Сярод шматлікіх твораў розных жанраў, з якіх складаецца літаратурная спадчына К. Каганца, ёсць і дзве (на жаль, незавершаныя) гістарычныя драмы: «Старажовы курган» і «Сын Даніла».

Новая хваля цікавасці да гістарычнай тэмы адбылася ў 1920-я гг., у перыяд «беларусізацыі». Жанр гістарычнай п'есы быў асабліва пашыраны. З'яўляюцца такія яго разнавіднасці, як фальклорна-гістарычная і гісторыка-біяграфічная драма.

Фальклорна-гістарычны жанр прадстаўляюць творы Еўсцігнея Міровіча «Машэка» (1922, пастаўлена 1923)<sup>1</sup>, «Кавальваявода» (паст. 1925). Минулае ў гэтых творах паказваецца без пэўных адзнак гістарычнага часу, падзеі адбываюцца вельмі даўно. У аснову твораў пакладзены народныя паданні, легенды. Паводле сваёй паэтыкі гэтыя творы таксама набліжаны да народнай драмы.

Да фальклорна-гістарычнай драмы можна аднесці таксама п'есу Язэпа Дылы «Панскі гайдук» (1924, 1926, паст.). Да гісторыка-біяграфічнай драмы належаць творы Е. Міровіча «Кастусь Каліноўскі» (паст. 1923), М. Грамыкі «Скарынін сын з Полацка» (паст. 1926). Значнасць гэтых твораў заключалася ў тым, што пошук нацыянальнага характару быў звязаны не з абагульненым сацыяльным тыпам, а з яркай чалавечай індывідуальнасцю. Такой выбітнай асобай быў Кастусь Каліноўскі — рэвалюцыянер-дэмакрат, нацыянальны герой, чалавек высокай духоўнай культуры, інтэлектуал.

На жаль, гэтыя першыя спробы пранікнення ў глыб беларускай гісторыі не мелі працягу. У 1930-я гг., падчас сталінскіх

---

<sup>1</sup> Тут і далей пасля назвы п'есы ў дужках указваецца год публікацыі або выдання твора, пры неабходнасці — год пастаноўкі. Замест «пастаўлена» будзе ўжывацца скарачэнне «паст.».



рэпрэсіяў, гістарычны жанр у беларускай літаратуры фактычна спыніў сваё развіццё. Як прыпыніліся ўсе астатнія формы інтэлектуальнай і творчай чыннасці, якія не адпавядалі бягучым патрэбам таталітарнага рэжыму. Лічылася, што беларуская гісторыя пачынае свой адлік з 1917 г. Кастусь Каліноўскі быў абвешчаны дробнабуржуазным нацыяналістычным дзеячам. Імя Францыска Скарыны і плён яго дзейнасці старанна замоўчваліся, магчыма, таму, што яны былі звязаны з рэлігіяй і з нацыянальным Адраджэннем. Шматлікія падзеі тысячагадовай беларускай гісторыі, не прыгаданыя імёны яе палітычных і культурных дзеячаў заставаліся ў стане напаўзабыцця.

Такім чынам, адзначым наступную акалічнасць: калі ў творчасці беларускіх драматургаў-класікаў рана аформіліся традыцыйныя жанры, такія, як камедыя, драма, трагікамедыя, дык гістарычная драма давяла сваю прысутнасць у літаратурным працэсе дастаткова позна.

Карусь Каганец, Еўсцігней Міровіч, Язэп Дыла, якія прысвячалі свае п'есы беларускай мінуўшчыне, толькі падступаліся да стварэння жанру гістарычнай драмы. Сапраўдным яе першаадкрывальнікам стаўся Уладзімір Караткевіч. Па сутнасці, ён выканаў тую ж звышзадачу, якую ў Польшчы вырашыў Генрык Сянкевіч, у Англіі — Вальтэр Скот, у Францыі — Аляксандр Дзюма. Караткевіч не толькі ўвасобіў гісторыю Беларусі ў літаратурных вобразах, але і «падвысіў», рамантызаваў яе. Творчасць беларускага пісьменніка атаясамліваецца з «новым рамантызмам».

Пісьменнік-рамантык не проста ўзнаўляў гістарычныя падзеі, ён вызваліў іх ад налёту будзённасці. Тое ж адбывалася з літаратурнымі персанажамі. Рамантыка цікавілі асобы неардынарныя, выключныя. Пры гэтым творца ўлічваў асаблівасці чытацкага густу. Не сакрэт, што ў творах на гістарычную тэму чытача прывабліваюць дынамічнасць сюжэта, займальнасць інтрыгі, самабытны каларыт эпохі, экзотыка. Можна зразумець і жаданне чытача ўбачыць у творах незвычайнага героя, якога не сустрэнеш у наш час, надзалежнага такімі вартасцямі, як вернасць ідэалу, высакароднасць,

шляхетнасць, самаахвярнасць, адданасць Бацькаўшчыне, рыцарскае служэнне «Прыўкраснай Панне».

У драматычных творах У. Караткевіча праглядаецца пэўнае адзінства, якое лучыць іх у цыкл. Гэтыя чатыры п'есы: «Званы Віцебска», «Маці ўрагану», «Кастусь Каліноўскі», «Калыска чатырох чараўніц» літаратуразнавец Адам Мальдзіс прапанаваў лічыць драматычнай тэатралогіяй.

П'есы пералічаны паводле храналогіі тых гістарычных падзей, якія яны адлюстроўваюць. Атрымліваецца, што кожны твор уводзіць гледача ў новае стагоддзе, пачынаючы ад XVII. У кожным стагоддзі драматург вылучае крызісную, сімптаматычную падзею: паўстанне ў Віцебску і забойства Іасафата Кунцэвіча; крычаўскае паўстанне пад кіраўніцтвам Васіля Вашчылы; паўстанне Кастуся Каліноўскага; юнацтва Купалы і пярэдадзень «нашаніўскага» Адраджэння. Драматург вылучае кульмінацыйныя эпізоды беларускай гісторыі, якія вызначалі лёс нашай дзяржавы.

Адным з такіх момантаў была сітуацыя ў Беларусі напрыканцы XVI — у пачатку XVII ст., адлюстраваная ў п'есе «Званы Віцебска» (1977, паст. 1974). Наша краіна разам з Рэччу Паспалітай апынулася ўцягнута ў ланцуг кровапралітных войнаў. Абвастрыліся сацыяльныя і рэлігійныя супярэчнасці, што было нязвычайным для краіны, дзе спрадвеку пільнаваліся прынцыпу верацярпімасці. Берасцейская царкоўная унія (1596) не зняла, а часам узмацняла гэтыя супярэчнасці. Далучэнне вернікаў да ўніяцтва, здаралася, набывала гвалтоўны, прымусовы характар. Адным з такіх дзеячаў быў, паводле версіі У. Караткевіча, Віцебскі і Полацкі арцыбіскуп Іасафат (Ізахват) Кунцэвіч.

Вобраз Кунцэвіча ў п'есе «Званы Віцебска» быў пазбаўлены арэолу святасці. Аднак нельга сцвярджаць, што драматург прытрымліваўся толькі афіцыйнай версіі гісторыкаў і вывеў Кунцэвіча як цалкам адмоўнага персанажа. Письменнік знайшоў фарбы, каб паказаць і жорсткую волю, і сумненні, і яго балючыя перажыванні. Вобраз атрымаўся супярэчлівы, скрозь драматызаваны, як і павінна быць, калі аўтар пераасэнсоўвае мінуўшчыну. Асабістая драма Кунцэвіча — гэта

драма яго ідэі, пераканання, што «чыя ўлада, тая і вера», што ўладары маюць права вырашаць лёс народа, не пытаючыся яго згоды.

Не менш складаны, не пазбаўлены ўнутранай супярэчнасці і той «персанаж», што проціпастаўлены вобразу Кунцэвіча, — просты люд, які віруе на вуліцах старажытнага Віцебска. На пачатку п'есы гэта — нізы горада, шматгалосая людская стыхія, у якой часам мільгаюць абліччы прамоўцы, юродзівага, святара або блазна. Вобраз грамады асацыіруецца з меркаваннямі вядомага філосафа Міхаіла Бахціна пра жывое «народнае цела», «карнавалізаваную» грамаду. У. Караткевіч выбудоўвае масавыя сцэны праз дыялог, які ўвогуле датычыцца важных, усеагульных пытанняў, але ў якім знаходзіцца месца і смеху, жарту, моцнаму слоўцу:

Палачанін. Яны яшчэ раз хочуць свой каляндар рымскі ўвесці. Каб было на дзесяць дзён наперад ад нашага. Дзесяць дзён жыцця кожнага з нас украсці. Каб перад Богам не ведалі, як сказаць, што мы ў іх рабілі. Забылі, як мы, палачане, ужо хрысцілі іх за гэтыя дзесяць дзён доўбнямі.

На вум Воўк. Кіньце вы пра калдуны ды календары. Справу кажыце.

Мамка (*выйшаўшы з шалаша*). А ў храме, а пане мой божа. Я пабыла на Прачыстую, то закаялася. Пань і паннаў голкамі колюць і за паню з падкручаннем шчыкаюць.

Іля. Ну, гэта табе невялікая бяда.

Мамка. Змоўч, поп, нахабная твая пыса. Хто, як не брат твой, у Заручаўі, напіўшыся, вакол Увакрасенскай царквы на казле са спяваннем сто другога псалма ездзіў?! Вось за такіх і зваліўся на нас Ізахват<sup>1</sup>.

У выказваннях людзей з натоўпу нямала бязладнага, ірацыянальнага; іх бунт цяжка назваць усвядомленым. Дзейнічае стыхійны пратэст вольнай па сваім духу грамады супраць прымусу, гвалту.

Гвалт спараджае гвалт, зло спараджае зло — вось адна з галоўных маральных высноў твора.

---

<sup>1</sup> Караткевіч, У. Зб. тв. У 8 т. Т. 8. Кн. 1.— Мінск, 1990. С. 122, 123. (Далей творы У. Караткевіча цытуюцца паводле гэтага выдання.)

У. Караткевіч вылучыў вобразы асобных паўстанцаў: Сцяпана Пасіёры, Марцыяна Ропата, Вольхі, Багусі, Ілі. Яны выглядаюць больш як прадстаўнікі натоўпу, чым самастойныя, надзеленыя яркай індывідуальнасцю асобы.

Пошук нацыянальнага характару ў драматычных творах У. Караткевіча меў працяг.

Рэха віцебскіх званоў стагоддзем пазней адзавецця крывадымі падзеямі ў Крычаўскім старостве – менавіта так успрымаецца кампазіцыйная сувязь паміж п’есамі «Званы Віцебска» і «Маці ўрагану» (1985, паст. 1988), экспазіцыя якой таксама ўяўляе сабой крызісную сітуацыю, што можна параўнаць са сціснутай да апошняй мяжы спружынай.

У сярэдзіне XVIII ст., калі адбываецца дзеянне п’есы, у Рэчы Паспалітай назіраўся глыбокі крызіс улады і дзяржаўнасці. Магнаты, аддаючы цэлыя рэгіёны пад апеку арандатары, асуджалі гэтыя вобласці на беззаконне. Пры гэтым няшчадна прыгняталася амаль усё насельніцтва краю – ад сялян і мяшчан да дробнай шляхты і святароў. У такой сітуацыі апынулася Крычаўскае староства, фактычна аддадзенае на рабункі братам Іцкавічам.

Аўтар зноў выбірае панарамны спосаб паказу падзей паўстання. Ёсць у творы і масавыя, і нават батальныя сцэны. Дзеянне штораз пераносіцца то ў палац князёў Радзівілаў, то ў карчму, то ў шляхецкі маёнтак, то на поле бітвы. Трагічныя эпізоды чаргуюцца са сцэнамі, у якіх пераважае смех, часам грубаваты народны гумар. Смехавая, карнавальная стыхія звязана перадусім з вобразамі карчмаркі Магды і яе каханка Лаўрэна Каўбасы, якія выконваюць у творы амплуа блазнаў.

На першы план вылучаюцца дзве асобы – Агна і Васіль Вецер. Цікава, што ў лік цэнтральных персанажаў не трапіў нават Васіль Вашчыла, натхняльнік і кіраўнік паўстання.

У адрозненне ад яго Васіль Вецер – чалавек далікатнага, вытанчанага душэўнага складу, высокаадукаваны, схільны да самааналізу інтэлігент, гуманіст. Паўстанне распачынаецца якраз у той момант, калі Вецер бярэ шлюб з Надзеяй, у якую бязмерна закаханы. І вось у момант найвялікшага чалавечага

шчасця прыходзіць вестка пра паўстанне і прапанова Васілю ўдзельнічаць у ім. Ад чаго ён спярша адмаўляецца.

Маем адвечны ў драматургіі выбар – паміж грамадзянскім абавязкам і асабістым шчасцем. Сітуацыя выбару вырашаецца спосабам, надзвычай характэрным для рамантычнага стылю,— праз экстраардынарны, выключны ўчынак. Гэты ўчынак робіць маці Васіля Ветра, Агна.

Яна таксама як і сын, не пазбаўлена ваганняў; выбар даецца ёй не менш балюча. Але Агна натура дзейсная, рашучая, бескампрамісная. Гэтыя якасці былі ўласцівыя славытым жанчынам Беларусі.

Агна пасылае сына ў пячору, дзе жыве «чалавек», Пракажоны. Захварэўшы на праказу, Вецер перастане шкадаваць аб страчаных жыццёвых радасцях і цалкам аддасць сябе барацьбе. Яго лёс дзеляць з ім маці і жонка.

Рамантызацыі падлягаюць і антыгероі. Перад намі не проста адмоўныя персанажы, але асобы, надзеленыя выключнай жорсткасцю, падступніцтвам, дэманізмам, «метафізічным злом». Асабліва вылучаецца Геранім Радзівіл – разумны і цынічны, страшны як для ворагаў, так і для свайго атачэння, але не пазбаўлены пачуцця «чорнага гумару».

Пошук характараў у творы ідзе ўскладненым шляхам: на рэалістычнай, гістарычнай глебе, але з дапамогай сродкаў рамантызацыі, узбуйнення вобразаў, гіпербалізацыі. У параўнанні з п'есай «Званы Віцебска» персанажам у большай ступені ўласцівае адчуванне гісторыі, свайго месца ў ёй. Займальнасць, дынаміка дзеяння, вострая інтрыга не заміналі аўтару паставіць філасофскае пытанне пра сэнс змагання і ахвяр, пра магчымасць чалавека ўплываць на ход гісторыі. Ці магчыма перамога, хаця б маральная, у безнадзейных абставінах? Які кошт такому супраціву, ці будзе ён мець наступствы?

Як бы ў адказ на гэтыя пытанні ў фінальнай сцэне твора «далятае аднекуль, як з таго свету, трубны голас:

Голас. Маці. Пачуй нас. Не чуеш? Маці ветру. Маці ўрагану!  
Чорта яны нас узялі! Чорта лысага яны ўзялі і возьмуць нас!  
(С. 309).

Справа змагароў неўміручая. Пра гэта сведчыць п'еса «Кастусь Каліноўскі» (1980, паст. 1978).

Тут мы назіраем як быццам знаёмае: шматгалосы, падрыхтаваны да дзеянняў людскі натоўп у масавых сцэнах і рамантызаваны, прыўзняты над натоўпам вобраз правадыра. Але ёсць і істотнае адрозненне: адзін з кіраўнікоў паўстання 1863—1864 гг., публіцыст і паэт, палітык і ваяр, Кастусь Каліноўскі не проста вядзе да змагання ўзбунтаваную людскую грамаду, але кіруецца інтарэсамі цэлага народа, нацыі беларусаў.

Сялянскі рух паказваецца У. Караткевічам без штучнай ідэалізацыі. Момант ірацыяналізму прысутнічае ў наіўнай сялянскай веры ў «добрага цара». Паверыўшы ў тое, што паўстанцы імкнуцца схаваць ад народа падараваную царом волю, ізноў загнаць народ у прыгон, сяляне гатовы ўзняць зброю супраць іх.

У першай сцэне п'есы мужыкі з Бахарэвічаў рыхтуюцца адцяць галовы захопленым паўстанцам — за тое, што яны нібыта хаваюць ад сялян «царскую міласць».

Мужыкі цягнуць на плаху збяднелага шляхціца Зарубу, які для іх таксама «пан», а значыць, вораг. Але пад пагрозай смерці гэты ганарлівы «фанфарон-рыцар» пачынае сыпаць досціпамі, па-народнаму хлесткімі, часам грубаватымі, высьмейвае і сваіх мучыцеляў, і сваё незайздроснае становішча:

З а р у б а. ...Гэй вы, мякінныя галовы, гродзенскія гракі, бручкаеды, бульбаглоты, глядзіце, як памірае беларускі дваранін, тысячу д'яблаў і пудовую свечку кожнаму з вас...

Рогат.

Г а р э л і х а. Чаго ж ты лаісці, чаго?!

З а р у б а. З вамі іначай — як? Вы ж, халеры, і памерці як я, не сумеце.

Я ў х і м. Заторкніся!..

З а р у б а. Гэта часам не ты, Яўхім, сваю варону ў Вільні пазнаў?

Я ў х і м і х а. Не руш мужыка!

З а р у б а. Гэта часам не ты па бабскім сваім разуменні свінню за губернатара палічыла?

Рогат.

І ці не ты гэта, Гарэліха, на ўвесь Вялікі пост пеўня ад курэй адсаджвала, каб не грашыў, а потым здзіўлялася, чаго гэта пад квактухай адны баўтуны?

Гарэліха. Цьху!  
Яўхім. Досыць.

Зарубу цягнуць да пня.

Заруба. І ці не вы гэта ўсе, скупеча ненажэрная, тэльбушына прагна, караля не еўшы спаць паклалі?.. (*Перад плахай.*) Стой. Пусціце рукі. Глядзі, Беларусь, як паміраюць твае фанфароны-рыцары! Пляваць ім на гэтыя пасконныя пумы. Не баяліся каралёў — не збаімося кароў... Гэй, божа ласкавы, падрыхтуй там для свайго Зарубы кварту мёду ды пару грэшніц з пекла выпусці... Га? Як для пакутніка...

Сеў, абхапіў пень нагамі. Мужыкі з нейкім нават спачуваннем ляпаюць яго па спіне. Чуваць выгукі: «Нічога, хлопча», «Не палохайся», «Гэта ў нас хутка». Паспрабавалі нахіліць яму галаву.

Прэч! Я на калені не стаў. То і пню сам пакланюся. Лепей дубоваму пню, чым вам, пням стаяросавым.

Кастусь. Чакайце, мужыкі!.. Чортаў Бацька, я вам гэтага чалавека не дам...» (с. 16, 17).

Зарубу выратаваў ад смерці не толькі яго, зразумелы простаму чалавеку, гумар. Герой, які так дабрадушна і трапна жартуе перад пагрозай смерці, на думку Каліноўскага, не можа здрадзіць.

У сцэне з панам Зарубам пераважае рамантычны спосаб паказу, але ў ёй праглядаецца і адна значная псіхалагічная акалічнасць, уласцівая рэальнай асобе Кастуся Каліноўскага. Гэта — давер'е, амаль бясконцае і згубнае для героя ў тых абставінах. Ён не памыліўся ў Зарубу, але залішне даверыўся Вітаўту Парфіяновічу, які, мяркуюе аўтар, стаў здраднікам.

Героі Караткевіча, станоўчыя або адмоўныя, не губляюць сваёй самабытнасці, яркіх індывідуальных рыс. Гэтая думка знаходзіць пацвярджэнне ў дыялогу-спрэчцы, якую вядуць два антыподы — Кастусь і адзін з «крумкачоў», паручнік Гогель:

Гогель. Вы тупы, вузкі артадокс... Сярод усіх колераў вы адрозніваеце толькі чорны і белы...

Кастусь. Вы дрэнна ведаеце фізіку, паручнік. Каб вы скончылі... хаця чатыры класы гімназіі — вы б ведалі, што ўсю радасць, усю шматкаляровасць свету складае адзін колер, белы. І гэта мы. А вы, чорны колер, вы нават не колер. Вы — проста адсутнасць святла, смярдзючая чорная яма і гразь (с. 87).

Пераадоленне смерці бачыцца драматургу ў непарыўнасці лініі, што злучае лёсы герояў-змагароў з розных эпох. У спрэчцы паміж Каліноўскім і Мураўёвым-вешальнікам гэты момант ісціны выказваецца ў ёмістай афарыстычнай форме:

Мураўёў. Ці думалі вы, супраць чаго паўстаяце? Ці думалі, што тысячу год кожны разбіваў аб нас галаву? Былі бунты, рэвалюцыі — а мы заставаліся, і зноў аб нас разбівалі галаву. Таму што мы — парадак, дзяржава, таму што за нас вера, забабоны, філасофія, культура. Таму што за нас — жах. Людзі не могуць жыць свабоднымі сярод руін. Яны ўзрываюць дом, кідаюцца трохкі сярод камення са сваімі добрымі намерамі, а потым будуць новы, яшчэ горшы. І кожны раз льецца кроў. І гінуць лепшыя, а не горшыя. І пасля кожнага такога эксперымента сярод жывых застаецца больш і больш мязотнікаў. (...)

У вас блакітная сонечная кроў. Вы — сапраўдны дваранін, рыцар — не тое што гэтыя вырадкі. І вы са сволаччу.

Кастусь. Калі за вас парадак, то чаму сярод вас столькі нягоднікаў? Чаму з пакалення ў пакаленне лепшае — гіне, а ўсё адно ідзе да нас, да «сволачы»?

Паўза.

Я вам скажу, чаму. Кожны раз чалавецтва бліжэй да шчасця... на вышыню нашых магіл. З крывёю, са зрывамі на дно прорвы, яно, здыхаючы, паўзе да праўды (с. 88, 89).

Пройдзе няшмат часу — і стары рэвалюцыянер, удзельнік паўстання 1863—1864 гг. Зыгмунд Чаховіч прачытае па памяці пранікнёныя радкі «Мужыцкай праўды». Ягоным слухачом будзе не хто іншы, як Янка Луцэвіч, герой «Калыскі чатырох чараўніц» (1982).

У п'есах У. Караткевіча герой-змагар паступова вылучаецца з народнай масы. Спачатку — гэта чалавек дзеяння, барацьбіт, ваяр. Але ўжо Васіль Вецер спалучае ў сваіх паводзінах не толькі дзеянне, але і мысленне. Каліноўскі, у сваю чаргу, і рэвалюцыянер, і агітатар, і публіцыст, і паэт.



І вось перад намі Купала – валадар Слова. Барацьбіт, які галоўнай сваёй зброяй абраў слова. Гэтае слова – перадусім аб Бацькаўшчыне. Яно паступова прабівалася да людзей, каб ператварыць іх з натоўпу ў народ.

Чараўніцы, што ладзяць таямнічы абрад варажбы над калыскай нованароджанага Янкі, нагадваюць, безумоўна, містычных персанажаў з купалаўскай «Адвечнай песні». Там горкі лёс сялянскаму сыну прадказваюць Жыццё, Доля, Бяда, Холад і Голад. Яны абвяшчаюць Мужыка і царом, і рабом прыроды.

У творы Караткевіча прысуд варажбітак інакшы. Іх чатыры – Белая, Блакітная, Залатая, Цёмная. Паводле іх прароцтва можна меркаваць, што нованароджаны будзе **не такім, як усе**, што яму наканавана адметная доля, адначасова і ўзнёслая, і драматычная.

Цэнтрам канфлікту п'есы становіцца ўнутраная барацьба, якая адбываецца ў душы маладога Купалы. Істотнае значэнне тут мае выбар мовы, рашэнне Купалы пісаць толькі па-беларуску.

Значным для самога Купалы і для ўсёй нацыі быў і выбар жыццёвага шляху. Прымаючы рашэнне, Янка ў дыялогу з Маці кажа не пра сваю схільнасць да літаратуры, але пра доўг:

Маці. Лёс не блаславіць цябе, што кідаеш зямлю.

Янка. Я кідаю, каб прыйсці да яе. Я іду да гэтай зямлі.

Маці. Чаго?

Янка. Сплочваць доўг.

Маці. Не было ў нас даўгоў.

Янка. Нязмерныя нашыя даўгі. Усіх, хто ўмее пісаць і думаць... (с. 205).

З твора У. Караткевіча відаць, што змаганне, асветніцтва і творчасць – з'явы аднаго плана.

Сцэнічны лёс гэтай ды іншых п'ес У. Караткевіча быў няпросты. «Званы Віцебска» былі пастаўлены на сцэне Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Якуба Коласа ў 1974 г. Рэжысёр В. Мазынскі, які ажыццявіў гэту пастаноўку, пазней ва ўспамінах узгадваў пра цяжкасці працы над матэрыялам, які меў хутчэй кінематаграфічныя, чым тэатральныя якасці.

Былі нараканні крытыкаў і адносна пастаноўкі п'есы «Калыска чатырох чараўніц» у Беларускім рэспубліканскім тэатры юнага глядача ў 1982 г. Вядома, Караткевіч, больш спрактыкаваны як празаік і паэт, падыходзіў да драматургічнай трансфармацыі гістарычных рэалій са сваімі, не заўжды зразумелымі для крытыкаў і драматургаў, крытэрыямі. Затое ён заснаваў асноватворныя прынцыпы беларускай гістарычнай п'есы, стварыўшы падмурак, на якім змаглі працягнуць яго справу драматургі-прафесіяналы.

«Формула гісторыі», вынайздзеная Караткевічам, яго творчы досвед, адкрыты ім мацярык беларускай гісторыі мелі не толькі літаратурны, але і грамадскі рэзананс. А ў жанры гістарычнай драмы ў У. Караткевіча знайшліся паслядоўнікі. Гэтыя аўтары не ставілі адзінай мэтай сваёй творчасці толькі белетрызацыю або папулярызацыю гісторыі. Яны імкнуліся развязаць тыя праблемныя вузлы, што завязаліся ў глыбіні беларускай гісторыі, а іх наступствы мы адчуваем і сёння. У нашай мінуўшчыне ёсць сюжэты, якія былі і будуць падставай для стварэння дзясяткаў кніг, спектакляў, кінафільмаў.

Гэта могуць быць падзеі пахода кіеўскага князя Уладзіміра на Полацк («Гора і Слава» («Русь Кіеўская») Алеся Петрашкевіча), перыпетыі заключэння Крэўскай уніі («Крэва» Міколы Арочкі, «Князь Вітаўт» Аляксея Дударова), часы барацьбы з мангола-татарамі («І на ўсе часы» Льва Караічава, «Осцей — Альгердаў унук» Івана Чыгрынава). Або гэта не такія даўнія падзеі 1930-х гг., звязаныя з культу асобы Сталіна і масавымі рэпрэсіямі («Чалавек з мядзведжым тварам» Івана Чыгрынава, «Воля на крыжы» Алеся Петрашкевіча).

Асабліва актуальнай у драматургіі застаецца тэма беларускай дзяржаўнасці, існаванне якой аспрэчвалася навукоўцамі, якія лічылі, што гісторыя беларускай дзяржавы пачынаецца з 1917 або 1920 г.

Адным з найбольш актыўных паслядоўнікаў У. Караткевіча стаўся Аляксей Дудараў, у творчасці якога адбылася пэўная жанравая трансфармацыя, звязаная з цікавасцю аўтара, што раней набыў вядомасць праз свае вострасацыяльныя п'есы сучаснай тэматыкі, да гістарычнай мінуўшчыны.

Зварот драматурга да старажытнабеларускай гісторыі натуральна вынікае з пошукаў новага характару, героя з якасцямі стваральніка і збіральніка. Аўтар спрабуе паказаць не толькі фарміраванне беларускай дзяржаўнасці, але нараджэнне і выспяванне беларускай ідэі, самасвядомасці нацыі, спасцігнуць іх складанасці і супярэчнасці.

Першай такой спробай пранікнення ў гісторыю была інсцэнізацыя А. Дударавым паэмы М. Гусоўскага «Песня пра зубра», дакладней, стварэнне п'есы па матывах гэтага твора. Аўтар пайшоў шляхам пашырэння літаратурна-гістарычнага кантэксту, перанёс час дзеяння ў пару княжання вялікага князя Вітаўта, які толькі ўзгадваецца ў паэме «Песня пра зубра».

Значэнне п'есы ў тым, што яна стала эскізам да трагедыі «Купала» (1994). Сцэнічная версія гэтага твора (пастаўлена ў Нацыянальным акадэмічным тэатры імя Янкі Купалы ў 1997 г.) мае назву «Князь Вітаўт».

Гэты твор А. Дударава адрозніваецца ад папярэдніх перадусім жанравай спецыфікай і навізнай драматургічнай мовы. Сучасны падыход да падзей мінулага аўтар спалучыў з шэкспіраўскай традыцыяй. Адбыўся феномен шэкспірызацыі дудараўскай п'есы. Персанажы п'ес «Парог» і асабліва «Злом» гаварылі на мове, блізкай да «трасянкі». У п'есе «Купала» загучаў класічны пяцістопны ямб – памер шэкспіраўскіх п'ес. Асаблівасці кампазіцыі, стылістыкі, мізансцэн п'есы таксама сведчаць пра зварот да спадчыны Шэкспіра.

Пра перайманне А. Дударавым драматургічнага стылю Шэкспіра сведчыць і пабудова масавых сцэн, імклівая змена месца дзеяння, умоўнасць дэкарацый, канцэнтрацыя масацкага часу, пераключэнне стылявых рэгістраў, чаргаванне паэтычных і празаічных фрагментаў, прысутнасць нароўні з высакароднымі персанажамі просталюдзінаў і блазнаў. Сцэны з удзелам міфалагічных бостваў, духаў (Купалы, беражніцаў) нагадваюць вядзьмарак у трагедыі «Макбет» і лясных духаў у камедыі «Сон у летнюю ноч». Эпізоды з удзелам гістарычных персанажаў маюць шмат агульных рыс з шэкспіраўскімі хронікамі, у якіх паказваюцца перыпетыі вайны Пунсвай і Белай ружы.

Не было ў свеце, пэўна, аніводнага драматурга, якога б не трывожыў цень вялікага англічаніна са Стратфард-он-Эйвана. Многія драматургі, у тым ліку і Янка Купала, сціпла называлі сябе вучнямі або спадкаемцамі Шэкспіра. Бернард Шоу з яго «праблемнымі п'есамі», «драмамі-дыскусіямі» наважыўся на творчую палеміку з класікам, у якой сцвярджаў, што У. Шэкспір паказваў у сваіх п'есах чалавечыя страсці, у той час як прадметам драматургіі павінны стаць ідэі.

У адным з інтэрв'ю драматург засведчыў, што пры стварэнні п'есы «Князь Вітаўт» не абмяжоўваў сябе жорсткай арыентацыяй на сцэнічнасць тэатральнага відовішча.

Аўтар давяраў драматызму і тэатральнасці самога гістарычнага матэрыялу ў тым выглядзе, у якім ён паўстае са старонак «Летапісу вялікіх князёў літоўскіх». Спектакль стаў сапраўднай і ўражлівай, відовішчнай тэатральнай з'явай. Гэ-таму спрыяла таленавітая пастаноўка В. Раеўскага.

Трагедыя А. Дударова, напісаная на аснове дакументальна-гістарычнага матэрыялу, належыць не толькі да жанру гістарычнай драмы, але мае ў сабе і прыкметы драматычнай паэмы, што збліжае твор з паэмамі Аркадзя Куляшова «Хамуціс» і Міколы Арочкі «Крэва». У такім кірунку працуюць таксама Раіса Баравікова і Людміла Рублеўская, аўтары драматычных паэм на гістарычную тэму. Сэнсавым цэнтрам гістарычнага твора А. Дударова становіцца развязанне канфлікту паміж князямі Вітаўтам і Ягайлам.

У «Летапісе вялікіх князёў літоўскіх» князь Ягайла характарызуецца пераважна як падступны палітык, здатны на хітрасць, парушэнне клятвы. У той час як князь Вітаўт адназначна ўсхваляецца як узорны, велікадушны, мудры дзяржаўны муж.

Безумоўна, паводзіны Ягайлы падчас барацьбы за ўладу з Кейстутам і Вітаўтам не выглядаюць высокамаральнымі. А. Дударэў не абмінае ўвагай патаемных задум Ягайлы, яго імкнення заваяваць уладу любым коштам. Ён не спяшаецца выставіць яго змрочным ліхадзеям. У нейкі момант Ягайла, завагаўшыся, гатовы адмовіцца ад сваіх злачынных планаў.

Мяжа паміж кампрамісам і здрадай часам выглядае настолькі хісткай, што патрабуе дакладных крытэрыяў. Ягайла шукае сабе апраўданні, але гледачу зразумела: яшчэ адзін крок – і ён навекі зняславіць сябе перад гісторыяй.

Выратавальным і для яго, і для дзяржавы аказваецца пагадненне з Вітаўтам. Гэта – якраз той кампраміс, які мае маральнае апраўданне. Абодва князі здолелі пераступіць цераз асабістыя амбіцыі, узаемныя крыўды дзеля карысці Бацькаўшчыны, падаць адзін аднаму рукі.

І ўсё ж заключэнне Крэўскай уніі, як даводзіць твор, абярнулася для Беларусі фатальнымі наступствамі. Гандаль незаможнасцю, гульні палітыкаў, ад якіх пакутавала беларуская дзяржаўнасць, на доўгі час сталі гістарычным «заломам» на шляху Беларусі да нацыянальнага самавызначэння. Магчыма, прычынай гэтаму былі не толькі пралікі або заганы палітыкаў, але і пасіўнасць народных мас, пэўная выключанасць іх з гістарычнага працэсу. Ёсць у п'есе роздум і над прычынамі такой добраахвотнай самаізаляцыі ад гісторыі.

Фаталізм беларускай гісторыі, яе патаемны, не заўжды шчаслівы кон працягваюць трывожыць беларускіх драматургаў. Сведчаннем таму – з'яўленне зборніка гістарычных п'ес А. Петрашкевіча «Здрапежаная зямля» (2003). Аўтар звяртаецца да паваротных, экзістэнцыйна значных падзеяў беларускай гісторыі, калі дзяржава балансавала на мяжы страты суверэнітэту або знікнення, прыгадвае уніі, паўстанні, войны і захопы, падключае вялікі дакументальны матэрыял, дзякуючы чаму дзесяць прадстаўленых у зборніку п'ес набываюць якасць своеасаблівага, аформленага ў выглядзе дыялогаў, падручніка па гісторыі. «Гістарычная драма», «гістарычная трагедыя» – так вызначае аўтар жанр п'ес, звернутых да часоў Вітаўта, Льва Сапегі, Жыгімонта, М. Глінскага, Т. Касцюшкі, К. Каліноўскага, Янкі Купалы.

Зашмат трагедыяў... Апошняя – чарнобыльская – адбываецца ў XX ст. і пераасэнсоўваецца драматургам у п'есе «Дагарэла свечачка» (паст. 1998). Але аптымізм у такой трактоўцы нацыянальнай гісторыі з'яўляецца тады, калі раздумваеш пра ролю асобы – ваяра, палітычнага дзеяча, творцы, – які здат-

ны проціпаставіць свае волю і талент неспрыяльнаму збегу абставін.

У жанравым руху сучаснай гістарычнай драмы назіраецца ўстойлівая тэндэнцыя: яна набывае прыкметы гісторыка-біяграфічнай п'есы, а часам і цалкам належыць да азначанага жанру.

Цэнтральным у дзеянні вельмі часта робіцца вобраз жанчыны, і гэта невыпадкова, бо дзе жанчына — там жарсці, каханне, гульня самалюбстваў, паядынкі.

Жаночая вернасць, пяшчота здаўна ўспрымаліся ў літаратуры як адвечныя маральныя каштоўнасці, канстанты. З «Вечна-Жаночым» звязваў свае спадзяванні Гётэ ў «Фаўсце». Рускія літаратары і філосафы, прадстаўнікі сімвалізму (У. Салаўёў, У. Бярдзыеў, А. Блок, А. Белы) улаўлялі жанчыну: Цудоўную Панну, Нявесту, Маці. Вобраз-сімвал Беларусі, Маці і Нявесты — у цэнтры паэтыкі Янкі Купалы.

У гісторыі і культуры Беларусі жанчыны адыгрывалі значную ролю. Залатымі літарамі занатаваныя ў гісторыі Беларусі імёны Рагнеды, Ефрасінні Полацкай, Барбары Радзівіл, Францішкі Уршулі Радзівіл, Саламеі Пільштыновай-Русецкай, Эміліі Плятэр, Элаізы Пашкевіч (Цёткі), Канстанцыі Буйло... Рознае давялося зведаць ім у жыцці: здраду, страты, боль пакут, але іх творчая, стваральная актыўнасць дапамагала выстаіць. Гэтую якасць можна вызначыць як пасіяярнасць. Тэрмін «пасіяярнасць» быў уведзены ва ўжытак вядомым гісторыкам і этнографам Львом Гумілёвым. Азначае ён надзвычайную ўнутраную актыўнасць, дзейнасць, уласціваю як асобнаму індывіду, так і ўсёй нацыі.

Добра распрацаваны ў нацыянальнай драматургіі летапісны сюжэт, які распавядае пра паход кіеўскага князя Уладзіміра на Полацк і яго наступствы, у п'есах разгортваецца вакол цэнтральнага вобраза Рагнеды.

Першая спроба ўвасобіць вобраз Рагнеды ў жанры паэмы ў беларускай літаратуры належыць Янку Купалу, які ў 1912 г. напісаў «Гараславу» — пачатак незавершанага твора.

У большасці паэтычных і праязічных твораў, прысвечаных дачцэ Рагвалода, падкрэсліваўся ахвярніцкі, пакутліва-

трагічны лёс Рагнеды. Адавалася належнае той цярплінасці, з якой славуная палачанка несла крыж жыццёвых выпрабаванняў.

Драматург Алесь Петрашкевіч паспрабаваў перагледзець такую трактоўку жаночага вобраза ў гістарычнай драме «Гора і Слава» («Русь Кіеўская») (1983, паст. 1982). Ён паказаў іншую Рагнеду – жанчыну-палітыка, надзеленую дзяржаўным розумам і клопатам пра Радзіму. Яна кіруе мужам, а не ён ёю, яна накіроўвае шалёную энергію Уладзіміра на стваральныя мэты.

У творы, жанр якога сам аўтар вызначыў як трагедыю, – цэлы калейдаскоп падзей беларускай і ўсходнеславянскай гісторыі X ст. Нават у сціслым пераказе ў летапісах гэтыя падзеі займаюць не адну старонку: смерць старой кіеўскай княгіні Вольгі; барацьба Святаслава з печанегамі; забойства Яраполка; барацьба паміж полацкім і кіеўскім князямі за Ноўгарад; заваёва Уладзімірам улады над Полацкам і Кіевам; расправа з полацкім князем Рагвалодам і яго дзецьмі; горкае замужжа Рагнеды; паход Уладзіміра на Візантыю; чалавечае ахвярапрынашэнне ў язычніцкім Кіеве; выбар новай веры; хрышчэнне кіяўлян у Дняпры; новая жаніцьба Уладзіміра і пострыг Рагнеды...

Абставіны, у якіх дзейнічаюць героі п'есы «Гора і Слава», ахутаныя лёгкай смугой таямнічасці, што ствараецца ў многім дзякуючы гістарычнай аддаленасці ў часе. У творы назіраем амаль казачную гіпербалізацыю, запазычаныя ў фальклора прыёмы тыпізацыі. Працягваецца традыцыя фальклорна-гістарычных п'ес, распачатая творамі К. Каганца, Е. Міровіча, Я. Дылы, У. Галубка.

Рагнеда не толькі цярплівая пакутніца, якой выглядала яна паводле летапісных звестак. Яна – юная, гарэзлівая, вясёлая дзяўчына, амаль падлетак. Яе з'яўленне ў п'есе – відавочнае адступленне ад манументальнага стылю: яна ўрываецца на сцэну, фехтуючы на затупленых шаблях з братамі-падлеткамі.

У сцэне сватання, калі Рагнедзе зрабілі прапанову два жаніхі – Яраполк і Уладзімір, высвятляецца, што Рагнеда аддала перавагу Уладзіміру. Гэта – наўмыснае адступленне ад

летапіснага факта, згодна з якім Рагнеда адмовіла Уладзіміру, прычым у абразлівай форме: «Не хачу разуді рабыніча, але за Яраполка хачу». (Уладзімір быў сынам ключніцы Малушы і Святаслава.)

Крываяя кульмінацыя гэтага эпізода амаль нічым не адрозніваецца ад летапіснай. Абражаны Уладзімір прагне помсты. Ён выкарыстоўвае права сілы, права пераможцы, досыць пашыранае ў тыя жорсткія часы. І вось ужо за сцэнай чуцен гул сечы, і ў церам полацкага князя ўрываецца Уладзімір, забівае Рагвалода.

Рагнеда замахваецца кінжалам, каб адпомсціць за забойства бацькі, але рука спыняецца ў паветры. Як вядома з летапісаў, Рагнеда спрабавала забіць свайго мужа. Драматург жа засяроджвае тут увагу не на гэтым учынку, а на тым, што збліжае Рагнеду і Уладзіміра,— іх агульным клопаце пра моц дзяржавы.

Мы бачым вобраз жанчыны, здатнай пераадолець у сабе помслівасць дзеля грамадзянскай мэты, своеасаблівую полацкую «антымедэю». Медэя, помсцячы свайму мужу Ясону за абразу і здраду, забіла ўласных дзяцей. Рагнеда ж здолела дараваць Уладзіміру, станоўча ўплываць на яго, выхаваць сына Ізяслава і дамагчыся для яго спадчыны — княскага пасада ў Полацку. Гэта жанчына, якая можа мысліць і дзейнічаць памужчынску, вырашаць «нежаночыя», ваенныя, дыпламатычныя, рэлігійныя пытанні.

Уладзімір падпарадкоўваецца жонцы, слухаецца яе парадаў, дзейнічае, часам пра тое не здагадваючыся, згодна з яе стваральнай воляй. Пад яе ўплывам князь вырашае развітацца з паганскімі ідаламі і прыняць хрысціянства. Уладзімір давярае дальнабачнасці жонкі, і яна не злоўжывае гэтым. Больш таго, яна гатовая і на новую ахвяру.

Уладзімір. Многае ты, Гараслава, пазнала і ў справах дзяржаўных, і боскіх, але, што будзе з Руссю, прадбачыць не можаш... Ніхто не можа!.. І я не ведаю...

Гараслава. Прарочыць не стану, але думаю, што прыйдзе час, і хутка, калі і ты, і Дабрыня, і іншыя раўніцелі старой веры пакінуць сваіх куміраў, каб абраць іншых. А абраўшы, будуць абараняць іх з падвоенай рэўнасцю.



Уладзімір. Няўжо з галавою хрыставерам прададзімся?!

Гараслава. Хіба я пра тое?

Уладзімір. А пра што ж ты?

Гараслава (*пасля паўзы*). Пра тое, што, прымаючы багоў і новую веру, не спяшайся дзякаваць Візантыі, узнагароду ж запрасі дастойную. Жыццё яшчэ пацвердзіць, хто перад кім у даўгах будзе.

Уладзімір (*пасля паўзы*). Назаві, Гараслава, тую ўзнагароду. Яна табе падарункам стане...

Гараслава (*як даўно выфашанае*). Прасі сястру імператара візантыйскага царэўну Анну.

Уладзімір (*здзіўлена*). Навошта?

Гараслава. У жонкі... Ахрысціся – Анна адзінай жонкай застанеца...

Уладзімір (*усё зразумеў, перапалохаўся, схаваў галаву Гараславы ў сваіх абдымках*). А ты як, Гараслава?! Я не памяню цябе на ўсіх багоў свету!..

Гараслава. Не пра цябе і не пра мяне гаворка. Аб дзяржаве Рускай думай, Уладзімір Святаславіч. Возьмеш Анну – параднішся адразу з двума імператарамі: візантыйскім і германскім. Гэта не кожнаму ўдавалася...<sup>1</sup>

Матывацыя чарговага валявога ўчынку Рагнеды досыць прагматычная: росквіт дзяржавы. Гаворку пра асабістае жыццё яна перапыняе як пра нешта неістотнае.

Цяпер, калі яе доўг перад Бацькаўшчынай сплечаны цалкам, яна заслугоўвае права на спакой. І знойдзе яго ў манастве, узяўшы пры пострыгу імя Анастасія.

А. Петрашкевіч вярнуўся да вобразаў Рагнеды і яе бацькі ў новай п'есе «Меч Рагвалода» (1996), дзеянне якой разгортваецца ў пашыраным гістарычным кантэксце, да якога падключаюцца часы Усяслава Чарадзея, Ефрасінні Полацкай. Драматург спрабуе адлюстраваць ролю Полацкага княства ў далейшым фарміраванні беларускай дзяржаўнасці.

У найноўшых драматургічных творах вобразу Рагнеды, нязломнасці яе духу, яе характару і памкненням таксама надаецца вялікае значэнне.

Гэта манап'еса драматурга Н. Раппа «Выгнанне ў рай», пастаўленая ў 1990 г. Беларускім паэтычным тэатрам аднаго актёра «Зніч». Актрыса Галіна Дзягілева (яна ж і рэжысёр)

---

<sup>1</sup> Петрашкевіч, А. Соль. – Мінск, 1988. С. 339, 340.

выконвае ў ім ролю Рагнеды. Яна таленавіта паказвае ўнутраную нязломнасць гераіні, яе абурэнне супраць гвалту. Мэта спектакля — вяртанне гонару зняважанай беларускай гісторыі. Праўда, інтэрпрэтацыя гістарычных характараў у гэтым творы эскізная, мала разгорнутая. Найбольшая ўвага ўдзелена вобразу гераіні, што і натуральна для жанру манап’есы.

Больш разгорнутая псіхалагічная характарыстыка ўдзельнікаў летапісных падзей паказана ў драме Івана Чыгрынава «Звон — не малітва» (1988).

Дзеянне драмы адбываецца ў апошнія гады жыцця Рагнеды — калі шматпакутная княгіня, «саламяная ўдава», знаходзілася ў высылцы разам з сынам, княжычам Ізяславам, будучым полацкім князем і адным з заснавальнікаў хрысціянскай веры ў Беларусі.

Рагнеда — паслядоўная і свядомая прыхільніца хрысціянства («Гора і Слава»), у драме «Звон — не малітва» паказана як язычніца. Але слова «адступніцтва», якое ўжываецца ў такіх выпадках, не адпавядае паводзінам Рагнеды. Яна вяртаецца да веры бацькоў, адмаўляецца ад імені Гараслава як ад памяці пра сапраўды горкія старонкі свайго жыцця. У яе, жанчыны, якая перажывае складанае, супярэчлівае пачуццё да мужа, Уладзіміра, змена веры звязана з асабістымі, інтымнымі перажываннямі.

Гэтае асабістае, жаночае (спляжаны гонар, успамін пра крываваю расправу з сваякамі, крыўда і рэўнасць), выразна адчуваюцца ў спрэчцы Рагнеды з праваслаўным прэсвітэрам Апанасіем:

Рагнеда. Не веру я Уладзіміру. Крывадушны ён быў, крывадушны і цяпер. Сын рабыні. А новую веру ўзяў, бо грэчаскія цыры не аддавалі без гэтага за яго сястру сваю Ганну. Таму я ў цябе, праваслаўны прэсвітэр, пытаюся: навошта яму, распусніку, яшчэ адна жонка? Толькі дзеля таго, каб парадніцца з вялікімі царамі? У яго ж гэтых жонак без мяне яшчэ чатыры — грачанка, якую забраў у забітага ім жа брата, балгарыня, чахіня і яшчэ адна... Я ўжо не ведаю нават, з якой зямлі яна...

Апанасій. Так, муж твой, княгіня, быў дасюль ва ўладзе пажадлівасці. І новая вера ўратае вялікага князя ад гэтага. У новай веры яму належыць мець адну жонку<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Чыгрынаў, І. Звон — не малітва.— Мінск, 1993. С. 8.

Пераход да новай веры, у аснове якой — цярплінасць, міласэрнасць, — адбываецца «паганскім», гвалтоўным шляхам. У многім змена багоў мае фармальны змест, звязана з палітыкай, а не з інтымнымі акалічнасцямі духоўнага быцця чалавека.

«Звон — не малітва». Гэты рэфрэн, які гучыць з вуснаў персанажаў, адлюстроўвае супярэчлінасць тых змен, пра якія з захапленнем кажа Уладзімір. Перамога новай веры, якая пацвярджаецца пабудовай хрысціянскіх бажніц, гукам званоў, гэта яшчэ не перамога новага, больш гуманнага светаадчування над паганскімі звычкамі. Ёсць традыцыя, ёсць мараль, што перадаюцца ад пакалення да пакалення. Носьбітам гэтай традыцыі і маралі выступае ў творы ўсё тая ж Рагнеда.

Кульмінацыя твора — канфлікт, непаразуменне паміж маці і сынам, Рагнедай і Ізяславам. Ён, як і яго бацька, гатовы зруйнаваць, зламаць усё «старое»: абрад, традыцыю, забыцця на матчыну крыўду за зняважаны гонар.

Пісьменнік здолеў знайсці і перадаць псіхалагічныя, драматычна насычаныя моманты пераходу ад старой да новай веры.

Для герояў драмы гэты пераход абярнуўся трагічнымі наступствамі. Ізяслаў губляе сваю каханую Анею. Рагнеда пасля расстання з мужам страчвае і сына. Ізяслаў здабывае больш турботаў і клопатаў, чым радасці ад падараванага яму княскага пасада. Пераход ад старога да новага — адвечная прычына канфліктаў у гісторыі, адпаведна і ў літаратурных творах.

Аляксей Дудараў у п'есе «Палачанка» (1998) сватанне да Рагнеды прадставіў як псіхалагічна ўскладненую гісторыю пра нянавісць і каханне. Выпадковая сустрэча Рагнеды і Уладзіміра ў купальскую ноч абарочваецца каханнем — Ярыла запальвае гэтае сонечнае пачуццё ў іх сэрцах. Першая ж перашкода на шляху да шчасця — адмова ў шлюбе, якую па загадзе Рагвалода выказвае пераапанутая ў строі Рагнеды Любава — прыводзіць наўгародскага князя ў шаленства. Ён не можа дараваць згадкі пра сваё рабскае паходжанне, крывава помсціць родным Рагнеды, чыніць гвалт над ёю на вачах бацькі, братоў, дружыны.

Калі ў творах А. Петрашкевіча, І. Чыгрынава ўчынкі кіеўскага князя Уладзіміра ў нейкай ступені апраўдваюцца, а сам вобраз надзяляецца пэўным высакародствам, то ў п'есе А. Дударова персанаж набывае выразныя прыкметы трагічнага антыгероя. Гэтаму спрыяе тая страснасць, з якой яго абвінавачвае абражаная Рагнеда.

Жаночая годнасць і прага справядлівасці ў Рагнеды мацнейшыя за колішнюю пяхоту. Злачынцу чакае праклён.

Рагнеда. Ты, Уладзімір, раб! І сын рабыні...  
У тваім сэрцы звер, а не любоў... [...]  
Полацкая кроў,  
Што у Дзвіну цяпер сцякае, выйдзе  
З тваіх нашчадкаў... Я іх праклінаю...  
Хай будзе смага ў іх на кроў братаў,  
Бацькоў, сяцёр, сваіх сяброў і блізкіх...  
Хай не спатоліць гэту смагу час...  
Ні заўтра, ні пазаўтра, аніколі...  
Не мець ім шчасця, ні дабра, ні волі...<sup>1</sup>

Праблематычнай у п'есе выглядае трактоўка вобраза полацкага князя Рагвалода, якому прыпісваюцца вераломства, жорсткасць у адносінах да дачкі. Драматург сам падкрэсліў момант фантазіі, вымыслу ў дачыненні да старадаўняга, напайлегендарнага гістарычнага сюжэта.

Загадка Рагнеды, таямніца яе ўнутраных перажыванняў паранейшаму застаецца прываблівай тэмай для напісання новых п'ес. Драматургічныя творы, прысвечаныя жаночаму вобразу, пакуль што даводзяць значнасць гэтай асобы і, адпаведна, складанасць філасофскіх і маральных пытанняў, звязаных з ёй.

Драматызацыя яшчэ аднаго жаночага лёсу — Барбары Радзівіл — адбылася без заглыблення ў гістарычныя перыпетыі той эпохі, у якую разгортвалася вядомая рамантычная гісторыя. Як вядома, да тэмы кахання Барбары і Жыгімонта II Аўгуста звярнуліся два беларускія аўтары — Раіса Баравікова, стварыўшы паэтычную драму «Барбара Радзівіл» (1994), і

---

<sup>1</sup> Дудараў, А. Палачанка. // Крыніца. 1998. № 5 (42). С. 34.

Аляксей Дудараў, які напісаў драматычную паэму «Чорная панна Нясвіжа» (2000).

У цэнтры ўвагі аўтараў гісторыя кахання, якая адбылася ў тых часы, калі каханне вызнавалася за грэх, калі ў адносінах паміж арыстакратамі на першы план вылучаліся не асабістыя, а дынастычныя, дзяржаўныя інтарэсы. Паводзіны Барбары і маладога караля жорстка асуджаліся грамадскасцю, пра іх з незадаволенасцю і сарказмам каза храніст.

Тым не менш і Р. Баравікова, і А. Дудараў паказваюць гэтую гісторыю ў святле рамантызацыі і меладраматызму. На першым плане – пачуцці закаханых, якія кідаюць выклік свайму асяроддзю, свайму часу, неспрыяльнаму для ўзвышанага кахання. Працістаянне кахання і ўлады служаць падставай для стварэння драматычнага канфлікту.

Раіса Баравікова паказвае любоўную гісторыю ў святле рамантызацыі і меладраматызму. На першым плане – пачуцці закаханых, якія кідаюць выклік свайму асяроддзю, свайму часу, неспрыяльнаму для ўзвышанага кахання.

Вобразы Мікалая Радзівіла Рудога, Мікалая Радзівіла Чорнага, роднага і стрычнага братоў Барбары, Людвіка Монці, сакратара каралевы Боны, злавеснага Чалавека ў шэрым, атручвальніка, драбнеюць у параўнанні з цэнтральнымі персанажамі. Палітычныя інтрыгі, прага ўлады, меркантилізм – усё гэта адсоўваецца на другі план. Толькі вобраз каралевы Боны Сфорцы, славутай італьянкі, уражвае сваёй веліччу і супярэчлівасцю. Яна стаіць перад выбарам: любоў да сына ці каралеўскі гонар, які абавязвае яе паўстаць супраць нявесткі.

Пры гэтым вобраз Барбары далёкі ад ідэалізацыі. Мы бачым жанчыну, «якой салодка быць менавіта жанчынай: спакушаць, абяцаць і... ляцець на каханне». Кароткі раман з закаханым у Барбару мастаком Дамінікам – падсветка да гэтага вобраза. З гэткай жа лёгкасцю Барбара згаджаецца на прапанову братоў, якія імкнуцца выдаць яе замуж за Жыгімонта.

Гэтыя дэталі надаюць твору рысы куртуазнасці, манернасці, вышталцонасці і лёгкасці. Гэтыя рысы, дарэчы, былі ўласцівыя сярэднявечнаму рыцарскаму раману.

Для развіцця інтрыгі патрэбны таксама сцэны, што не маюць непасрэднага дачынення да гісторыі кахання Барбары і Жыгімонта. Зразумела імкненне Р. Баравіковай абставіць інтэр'ер раскошнымі, дарагімі рэчамі. Усё гэта робіць п'есу пераўвасобленай у відовішчны, «касцюмны» спектакль, падкрэслівае каларыт эпохі. На жаль, спектакль, пастаўлены паводле твора Р. Баравіковай тэатрам-лабараторыяй «Вольная сцэна» ў 1994 г., пратрымаўся на сцэне не вельмі працяглы час.

Больш пашанцавала распрацоўцы гэтага сюжэта, выкананай А. Дударавым, аўтарам п'есы «Чорная панна Нясвіжа», пастаўленай у 2000 г. Нацыянальным акадэмічным тэатрам імя Янкі Купалы. Відовішчнасць дзеяння, эфектная сцэнаграфія, накал жарсцяў, містычныя элементы, смела ўведзеныя драматургам у фабулу твора, высокапрафесіянальная рэжысура В. Раеўскага зрабілі гэты спектакль значнай, даўгавечнай і папулярнай у гледача тэатральнай з'явай.

Відовішчнасць дзеяння, эфектныя мізансцэны, накал жарсцяў, містычныя элементы, вольная інтэрпрэтацыя пісьмовых крыніц, інтэртэкстуальнасць, уласцівыя абодвум творам, паказваюць на тое, што іх жанравая мадыфікацыя набліжаецца да гісторыяграфічнай п'есы, надзвычай папулярнай у драматургіі ХХІ ст. Вядома, такая трансфармацыя звязана не толькі з літаратурнай модай, але і са зменай тэатральных густаў, попытам сучаснага гледача. Блізкія да гістарыяграфічнай драмы таксама п'есы А. Петрашкевіча «Крыж святой Ефрасінні» (1996), С. Кавалёва «Саламея» (1996), «Францішка, або Навука кахання» (2000), драмы А. Дударава «Крыж» і «Ядвіга» (2009).

У межах гісторыка-біяграфічнай п'есы акрэслілася яшчэ адна стабільная з'ява: аб'ектам драматургічнай увагі найчасцей робіцца творчая асоба, дзеяч навукі, культуры, мастацтва. І гэта заканамерна, бо іншым разам пісьменнік, асветнік, мастак могуць зрабіць для свайго народа, нацыі, усяго чалавечтва нашмат больш, чым уладар, надзелены значнай воляй і матэрыяльнымі магчымасцямі.

Ефрасіння Полацкая, Кірыла Тураўскі, Мікола Гусоўскі, Сымон Будны, Мялеці Смятрыцкі, Афанасій Філіповіч,

Саламея Пільштынова, Тадэвуш Касцюшка, Вінцэнт Дунін-Марцінкевіч, Паўлюк Багрым, Францішак Багушэвіч, Франц Савіч, Максім Багдановіч, Цётка, Алесь Гарун, Максім Гарэцкі, Цішка Гартны, Браніслаў Тарашкевіч, Вацлаў Ластоўскі, Паўлюк Шукайла, Уладзімір Жылка, Уладзімір Дубоўка, Андрэй Мрый... За кожным імем – драматычны лёс, неардынарная творчая асоба, моцны і непаўторны характар. Некаторыя з іх ужо пражылі і другое, і трэцяе жыццё ў якасці персанажаў гісторыка-біяграфічнай драмы, іншыя, трэба спадзявацца, гэтага яшчэ дачакаюцца.

Паказальным у гэтым плане з’яўляецца драматургічная эвалюцыя вобраза Кастуся Каліноўскага, якому прысвячалі п’есы Еўсцігней Міровіч, Аркадзь Куляшоў, Уладзімір Караткевіч. У кожнай сваёй новай версіі вобраз набываў усё больш прыметаў інтэлектуала, творчай натуры, якой і з’яўляўся перадусім аўтар «Мужыцкай праўды» і «Ліста з-пад шыбеніцы».

З культурных дзеячаў Беларусі найбольш асвоены драматургіяй вобраз Францыска Скарыны, першадрукара, асветніка, навукоўца, пісьменніка. Беларуская драматургічная Скарыніна пачынаецца твораў Міхайлы Грамыкі «Скарынін сын з Полацка» (1925, паст. 1926); рукапіс п’есы, на жаль, не захаваўся. Да гэтага вобраза звярталіся Язэп Дыла («Падуанскі студэнт», 1944–1945, п’еса не завершана), Міхась Клімковіч (драматычная паэма-трылогія «Георгій Скарына», 1946, 1947, 1955), Мікола Арочка (драматычная паэма-«фрэска» «Судны дзень Скарыны», 1990), Георгій Марчук («Кракаўскі студэнт», 2008), маладыя драматургі-сааўтары Міраслаў Адамчык і Максім Клімковіч (*Vita brevis*, або Нагавіцы святога Георгія», 1997), ды іншыя драматургі.

У Скарыніне значнае месца займае драматургічная дылогія Алеся Петрашкевіча «Напісанае застаецца» (1978, паст. 1979) і «Прарок для Айчыны» (1991).

Аўтар знаходзіць магчымым адыходзіць ад вывераных дакументальна фактаў і дапускае ў значнай ступені мастацкі вымысел. Апроч Францыска Скарыны – цэнтральнага персанажа п’есы «Напісанае застаецца», А. Петрашкевіч уводзіць у твор у якасці дзеючых асоб Міколу Гусоўскага, Пятра

Мсціслаўца, Томаса Мюнцэра, Марціна Лютэра, Максіма Грэка, Мікалая Каперніка.

Выбар дзеючых асоб адпавядаў адной з задач твора: увасобіць на сцэне велічную постаць Скарыны, падкрэсліць з дапамогай драматургічных сродкаў значнасць пачынанняў гэтага вялікага дзеяча.

П'еса «Напісанае застаецца» – у многім твор палемічны, з прыкметамі «п'есы-дыскусіі». Скарына не проста паказваецца ў атачэнні слаўтых сучаснікаў – ён абмяркоўвае з імі актуальныя навуковыя, рэлігійныя, свецкія пытанні свайго часу. Трэба сказаць, што аўтар аддае перавагу свайму персанажу, калі ён палемізуе з заснавальнікам Рэфармацыі Марцінам Лютэрам (звесткі пра сустрэчу Скарыны і Лютэра ў Вітэнбергу маюць дакументальныя пацвярджэнні). Вобраз Лютэра падаецца ў крыху зніжаным плане і гэта не зусім адпавядае гістарычнай аб'ектыўнасці. Усё ж пратэстантызм, Рэфармацыя адыгралі значную ролю і ў станаўленні беларускай культуры, актывізавалі творчую чыннасць такіх слаўтых паслядоўнікаў Скарыны, як Васіль Цяпінскі і Сымон Будны.

Больш пераканаўчай выглядае палеміка Скарыны з суддзёй-інквізітарам, дзе даводзіцца важкасць здзейсненага Скарынам, асабліва пераклад Бібліі на старажытнабеларускую мову, напісанне прадмоў і пасляслоўяў да яе.

Галоўная каштоўнасць п'есы ў тым, што асоба Скарыны паўстае ў ёй у кантэксце яго культурных здабыткаў, з падключэннем дакументальнага літаратурнага матэрыялу, на фоне ўсяго агульнаеўрапейскага Рэнэсансу. Аўтар зрабіў ня мала, каб перадаць сэнс скарынаўскіх выказванняў жывой драматургічнай мовай, пабудаваць менавіта дыялог, а не дэкламацыю.

Драма «Прарок для Айчыны» Алеся Петрашкевіча і драматычная паэма «Судны дзень Скарыны» Міколы Арочкі прысвечаны віленскаму перыяду жыцця першадрукара. У п'есах адлюстравалася гісторыя судовых спраў, звязаных са спадчынай, тых недарэчных побытавых калізій, якія адабралі ў творцы столькі каштоўнага часу, здароўя, абумовілі яго эміграцыю ў Прагу.



У выніку судовай цяганіны вакол спадчыны Маргарыты, пасля шэрагу няўдалых спроб заручыцца падтрымкай у людзей, надзеленых уладай або грашыма, Скарына апынуўся ў познанскай турме, у пазыковай «яме». П'еса А. Петрашкевіча ўжо сваёй назвай дэкларуе адвечнае пытанне: чаму не шануюцца прарокі ў сваёй Айчыне? Чаму ў людзей таленавітых заўсёды ворагаў больш, чым сяброў? Талент, як высвятляецца, няздатны сам сябе абараніць. Ён патрабуе разумення і падтрымкі як сучаснікаў, так і нашчадкаў. Людзі павінны быць падрыхтаваныя для таго, каб прыняць гэты Божы дар.

Цяжка сказаць, які канкрэтна з дзён, пражытых Скарынам, М. Арочка вызначыў як Судны. Неабавязкова той, калі адбывалася пасяджэнне Гаспадарскага суда ў Віленскім магістраце, дзе слухалася справа аб спадчыне Маргарыты. У жыццямі Скарыны было яшчэ нямала такіх горкіх, споўненых душэўнымі згрызотамі момантаў. Аўтар акцэнтуюе ўвагу на драме ўсяго жыцця першадрукара – не зразуметага як след сучаснікамі, выгнаннікам на ўласнай зямлі. Драма вынікае з таго, што першадрукар не мог працягваць пачатую справу – і тут жыццю духа перашкаджаюць грубыя, зямныя рэчы. Напрыклад, адсутнасць грошай. «Дзе мой пратэктар? // Мецэнат памысны? // Дзе вы, уладарцы мудрыя зямлі?» – у роспачы спытае Скарына.

Памяняюцца назвы грошай, імёны друкароў, мастакоў і фундатараў – драма непрызнанага таленту застанеца адвечнай. У розных формах і праявах будзе існаваць частковае або поўнае непаразуменне паміж творцам і гандлярком, вольным мастаком і дзяржаўнымі людзьмі, чыноўніцтвам. Гэтая не вельмі аптымістычная выснова вынікае і з таго псіхалагічнага феномена, які Скарына называе «боязю кнігі».

Новым унёскам у Скарыніну сталася пастаноўка драмы Георгія Марчука «Кракаўскі студэнт» на сцэне Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Якуба Коласа (г. Віцебск), здзейсненая рэжысёрам Валерыем Анісенкам у 2008 г. Створаны вобраз юнага, чатырнаццацігадовага Скарыны, які прыязджае па навуку ў універсітэцкі горад. Хлопец развітваецца з бацькам, братам і сябрамі, родным Полацкам, каб паступіць

у адзін з самых знакамітых універсітэтаў Еўропы. Нягледзячы на юныя гады, Францішак мае ўжо пэўны жыццёвы досвед, перажывае драму першага кахання. Ужо ў гэтым узросце полацкі «малец» выяўляе тыя неардынарныя, творчыя якасці, у тым ліку апантанасць навукамі, якія спрыяюць фарміраванню асобы будучага першадрукара і асветніка.

Амаль у кожным гістарычным творы, прысвечаным беларускім дзеячам, канфліктную аснову складаюць непаразуменне паміж мастаком і асяроддзем, непрызнанне яго сучаснікамі. Паўстае пытанне: а ці не заўчасна яны, гэтыя неардынарныя людзі, прыходзяць да нас, апярэджваючы сваю эпоху?

Адным з такіх дзеячаў, які «не памяшчаўся» ў сваім часе, быў Сымон Будны, паслядоўнік Ф. Скарыны, беларускі рэфарматар, пісьменнік, філосаф. Ён галоўны герой п'есы драматурга В. Рудава «Брат мой, Сымон». Будны ўласнымі высілкамі паступова стварае вакол сябе атмасферу адчужэння. Яго духоўны пошук, тыя неспакойныя і ўвогуле забароненыя пытанні, якія ён ставіць, пазбаўляюць яго сямроў і аднадумцаў. Спачатку ён нажывае сабе ворагаў у асяроддзі езуітаў, адэптаў каталіцызму тым, што прапаведуе ў Беларусі кальвінізм, адну з плыняў пратэстантызму. Потым ён узначальвае самую радыкальную плынь кальвінізму – секту антытрынітарыяў (вернікаў, якія адмаўлялі дагмат Тройцы). Няўрымслівы розум, даследчыцкая цікавасць вядуць яго далей, і ўсё менш у яго сямроў, апекуноў-мецэнатаў, здатных зразумець і падтрымаць. З ім застаецца толькі жонка Ганна... Сымон Будны памёр у страшэннай галечы, у часовым прытулку, які даў яму адзін добрасардэчны шляхціц...

Адзіноту і смутак на схіле жыцця перажывае іншы дзеяч беларускай гісторыі і літаратуры – пісьменнік XIX ст. Вінцэнт Дунін-Марцінкевіч. Здавалася, лёс быў літасцівы да гэтага творцы. Пісьменнік доўгія гады разам з сваёй сям'ёй досыць спакойна жыў і працаваў у маёнтку Люцінка, выдаваў беларускія кніжкі, спадзяваўся на тое, што яго творчасць не застанеца забытай нашчадкамі.

Але надараліся ў жыцці часіны душэўных згрызот і сумненняў. Асабліва часта гэта адбывалася пасля паўстання

1863—1864 гг. Письменник жыў пад пільным наглядом улад, бо падазраваўся ва ўдзеце ў нацыянальна-вызваленчым руху. Зразумела, гэтая « апека » не спрыяла добраму настрою літаратара.

Драматург А. Асташонак у калядным фарсе « Камедыянт, ці Узнёсласць сумнай надзеі » (1985, паст. 1984) якраз і паказвае В. Дуніна-Марцінкевіча ў пару смутку і скрухі. Гумар і фантазія дапамагаюць пісьменніку пераадолець не толькі сум, але і неспрыяльныя абставіны. Тэатральныя пастаноўкі п'есы ў беларускіх тэатрах былі эпізядычныя. Але ў 2008 г. камедыя-прытча Алеся Асташонка была ўзноўлена на сцэне Магілёўскага абласнога тэатра драмы і камедыі (г. Бабруйск).

Гістарычная памяць утрымлівае нямала драматычных падзеяў, звязаных з чалавечым болем, стратамі, праявамі ахвярнасці і высакародства. Письменнікі звяртаюцца да іх у пошуку матэрыялу, які пацвярджаў бы неўміручасць такіх духоўных каштоўнасцей, як любоў да Радзімы, гуманізм, міласэрнасць. Таму падзеі Другой сусветнай вайны былі і застаюцца аб'ектам нязменнай увагі беларускіх драматургаў.

Беларуская драматургія, пры ўсёй яе жанравай адметнасці, звяртаючыся да падзеяў Вялікай Айчыннай вайны, паўтарае заканамернасці і рысы, уласцівыя ўсёй нацыянальнай літаратуры. Ад драмы « Проба агнём » (1943) Кандрата Крапівы да « Радавых » (паст. 1984) Аляксея Дударова — шлях немалы. За гэты час літаратура пра вайну змяняла падыходы, ракурсы бачання, удакладняла крытэрыі маральнай ацэнкі мінулых падзеяў.

У драматургіі, абмежаванай законамі жанру, цяжка стварыць ілюзію « акапнай праўды ». У паказе вайны пісьменнікі адмаўляліся ад павярхоўнасці і імкнуліся дасягнуць глыбіні і шматмернасці. Адным з этапных твораў на гэтым шляху была трагікамедыя Андрэя Макаёнка « Трыбунал » (1970).

Гэтая п'еса была поўнай нечаканасцю. Зрэшты, амаль кожны твор А. Макаёнка, непрадказальнага аўтара, парадаксаліста, бянтэжыў крытыкаў і прымушаў іх карэктыраваць уласныя падыходы да літаратуры. Крытыка прызвычалася да таго, што аўтары « ваенных » твораў абіраюць трагічную або

рамантычную танальнасць пісьма. І раптам з'яўляецца п'еса пра вайну, у якой прысутнічаюць камічны пачатак, смех.

П'есы адпаведнага жанру належаць да гераічнай камедыі. У літаратурнай гісторыі ёсць тыпалагічна блізкія творы: «Прыгоды ўдалага ваякі Швейка» Я. Гашака, «Васілій Цёркін» А. Твардоўскага, «Прыгоды радавога Чонкіна» А. Вайновіча. Аб'ядноўвае іх гумар, камізм, якія феноменальным чынам існуюць на фоне трагічных, кровапралітных рэалій.

А. Макаёнак вызначыў жанр твора як «трагікамедыю» або «народны лубок». «Трыбунал» набліжаецца да паэтыкі батлейкі з яе камічнымі тыпажамі. Паказаны ў п'есе нямецкі камендант нагадвае тых карыкатурных «фрыцаў», што выступалі ў якасці антыгерояў на сатырычных плакатах ваеннага часу. У рэалістычным творы такі персанаж выглядаў бы недарэчна павярхоўным. А ў межах «лубка» ён са сваімі тупаватасцю і пыхай успрымаецца арганічна:

Камендант. ...А ты, староста, какой дольжносць імел от большэвікі?

Цярэшка. Я? Пастух. Пастухом быў колькі год. З пугай хадзіў. З такой доўгай пугай, што страляла. (*Жэстам паказвае, як гэта ён стфаляў пугай.*) Свіней, кароў пасвіў. Маладзейшы быў, за свіннямі хадзіў. А потым за кароўкамі. А дзеці, як падраслі, — адзін на трактары, другі шоферам, трэці ў горад падаўся. А каторыя дома памагалі. Не скажу, што лёгка было. Але неяк мадзелі.

Камендант. Ты страляў швінні, карова. Ты есць мяснік?

Паліна. Ну і абух.

Камендант. Што есць «абух»?

Цярэшка. Гэта яна мяне так — ласкава, далікатна<sup>1</sup>.

Галоўны персанаж твора, Цярэшка Калабок, мае выразны, псіхалагічна напоўнены характар. Ён з'яўляецца носьбітам традыцыйных рыс беларускай ментальнасці, але сваімі паводзінамі гэты тыпаж і разбурае.

Цярэшка Калабок, задыханы, прыбгае дахаты і паведамляе родным, што прызначаны нямецкімі ўладамі старастам. Якая, здавалася б, гэта радасць для яго, былога калгаснага

<sup>1</sup> Макаёнак, А. Выбр. тв. У 2 т. Т. 1.— Мінск, 1980. С. 355.

пастуха, што не асмельваўся камандаваць нават жонкай, гэтая нечаканая ўлада над людзьмі! Ён не хавае, а наадварот, усяляк паказвае гэтую радасць: «Кандзібоберам хадзіць буду!»

Здавалася б, на прыкладзе Калабка можна дэманстраваць славутую беларускую памяркоўнасць, даведзеную да крайнасці. «Ты есць дзікі чалавек. Ты есць джунглі чалавек», – чуе Цярэшка ад немца. І дабрадушна адказвае: «Абы чалавек, а эта ўсё... хай сабе і дзікі».

Хітры Калабок па-майстэрску вядзе сваю падвойную гульню і падманвае не толькі немца і паліцая, але і сваіх родных, нават праніклівую жонку Паліну. На працягу ўсяго дзеяння глядач жыве прадчуваннем, што не ўсё так проста з гэтым мужычком, і яно спраўджваецца, калі высвятляецца сапраўдная мэта дзеянняў Калабка.

Такія творы, як «Трыбунал», дапамагаюць глыбей зразумець тых якасці беларускага характару, якія выяўляюцца падчас пагрозы, што вісіць над лёсам чалавека, яго сям'і і ўсёй нацыі. Незвычайныя паводзіны Калабка, ягоныя дыпламатыя і гнуткасць, здольнасць прыкінуцца прастадушным, дурнаватым – яны дапамагаюць зразумець нязломнасць беларусаў падчас Другой сусветнай вайны. І не толькі – бо, паводле свайго геапалітычнага становішча, народ вымушаны быў змагацца з захопнікамі.

Спектакль «Трыбунал» працяглы час уваходзіў у рэпертуар Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Янкі Купалы, і яго нязменны поспех у многім забяспечваўся выкананнем галоўнай ролі народным артыстам Беларусі Генадзем Аўсяннікавым. П'еса, якая часова і недарэчна выпала з тэатральнага жыцця Беларусі, сёння аднавілася на сцэне Рэспубліканскага тэатра нацыянальнай драматургіі.

Драма Мікалая Матукоўскага «Паядынак» (1985) з'явілася новай спробай у жанры гераічнай камедыі. Драматурга цікавілі тых акалічнасці, якія звязаны з канспірацыяй, тактыкай партызанскай і падпольнай барацьбы, уменнем стаіцца і нанесці нечаканы ўдар.

Дзеянне твора, насычанае нечаканымі паваротамі і калізіямі, адпавядала назве ў тым сэнсе, што паядынак – гэта не

абавязкова рукапашная, гэта яшчэ і барацьба інтэлектаў, ваявых якасцей супраціўнікаў.

З рэек сыходзяць цягнікі, у топках паравозаў разрываюцца міны, падкінутыя спрытнымі рукамі. Мароз скоўвае водаправод на чыгуначнай станцыі, і нямецкім эшалонам няма ходу ні на ўсход, ні на захад. Усім кіруюць нейчыя моцныя сіла і розум. Такая экспазіцыя прыдатная для таго, каб увесці вобраз змагара — Канстанціна Заслонава, які, паводле версіі драматурга, надзелены моцнай воляй і інтэлектам.

Новыя падыходы, якія скарыстоўваюць пісьменнікі, што пішуць пра вайну, выключаюць жорсткую зададзенасць у ацэнцы мінулых падзеяў. Крытэрыі маральнай і філасофскай ацэнак чалавечых паводзін у вайне становяцца больш гнуткімі. Выпрацоўваюцца прынцыпы новага мыслення, у аснове якога — агульначалавечыя каштоўнасці, міралюбнасць, уяўленне пра вайну як антычалавечую, злачынную з'яву.

Напрыканцы XX ст., калі над чалавецтвам навісла пагроза новай ядзернай вайны, у літаратуры зноў узмацняецца антываенны пафас. Ён прысутнічае ў лепшых творах беларускіх празаікаў: В. Быкава, А. Адамовіча, Я. Брыля, Б. Сачанкі, В. Казько, І. Пташнікава, В. Адамчыка, М. Стральцова, І. Чыгырынава, І. Шамякіна. Антываенная скіраванасць гэтых твораў праяўляецца праз вобразную іх структуру, праз непрыхарашаную, жорсткую праўду вайны, праз яе пачварныя рэаліі.

Не менш пераканаўчым выглядае і той напрамак драматургіі, пры якім антываенны пафас твора вынікае з традыцыйнай драматызацыі ваенных рэаліяў. Напрыканцы XX ст. гэты кірунак у беларускай драматургіі найбольш ярка прадстаўлялі п'есы А. Дударова «Радавыя», А. Кудраўцава «Іван» («Іван і Мадонна»), Г. Марчука «Пеўчыя сорак першага года».

На фоне беларускай «ваеннай» драматургіі асабліва вылучылася драма А. Дударова «Радавыя» (паст. 1984).

Крытыка, якая досыць патрабавальна аднеслася да дудароўскага «юбілейнага» твора пра вайну, амаль не ставіла пад сумненне жыццёвую верагоднасць адлюстраваных у ім падзеяў. «П'есе Аляксея Дударова «Радавыя» ў значна большай ступені, чым творам яго аднагодкаў, уласцівы пякуючая

праўдзівасць франтавой атмасферы, зрокавасць, грубая адчувальнасць салдацкага быту»<sup>1</sup>, – пісаў маскоўскі крытык К. Шчарбакоў.

Бушцец, Дзерваед, Сяляннік, Дугін, Адуванчык – гэта «радавыя» ўдзельнікі вайны, але ніяк не радавыя персанажы; праз іх лёсы, іх пачуцці, асабістыя драмы паказваецца трагедыя вайны.

Значнае месца ў творы займае перадагісторыя кожнага персанажа. Яны распавядаюць пра паваротны, драматычны момант уласнага жыцця, і выяўляецца, што паміж дзеючымі асобамі няма ніводнага, хто б меў хаця б адносна шчаслівы лёс. Кожнага абяздоліла вайна.

Вайна паўстае ў п'есе як сусветная, агульналюдская бяда. Найбольш уражваюць не вонкавыя прыкметы трагізму (гібель большасці персанажаў), а «ўнутраныя» – тыя, што выяўляюцца праз дыялогі, праз споведзі «радавых». Пры гэтым з рэалістычнай адкрытасцю даводзіцца наступная думка: трагізм вайны для яе ўдзельнікаў заключаецца не толькі ў небяспецы быць параненым, забітым, страціць родных, сяброў, каханых, але і ў жорсткім вайсковым абавязку, які прымушае забіваць іншых.

Пачынаючы ад эпохі «Слова пра паход Ігаравы», пісьменнікі параўноўвалі дзеянні чалавека на вайне з працай; нашаму часу належыць метафара «пралетарый вайны». Ёсць рэчы, да якіх чалавек з нармальнай псіхікай ніколі не змога прызвычаіцца: напрыклад, забойства, хай сабе і ў экстрэмальных варунках вайны. Псіхіка гэтага чалавека пачынае неўпрыкмет дэфармавацца.

Страшней за трагічнасць стратаў выглядае для кожнага з «радавых» небяспека ўласнай духоўнай смерці, што невідочна вісіць над кожным, хто пастаўлены ў жорсткія ўмовы вайны. Без згладжвання вострых вуглоў, без прыхарошвання раскрываюцца раны чалавечай душы. «Пуста ў маім сэрцы», – прызнаецца перад сваім сумленнем Дзерваед.

Радавы Бушцец адвык ад звычайных чалавечых пачуццяў:

---

<sup>1</sup> Шчарбаков, К. Цена победы. // Современная драматургия. 1985. № 1. С. 225.

Салянік. Ужо і плакаць не можаш?..

Бушцец. Чым плакаць?! Калі б па адной слязінцы на кожную смерць, на ўсё, што бачыў, ды я б па кропельцы распляскаўся ад Ржэва да Германіі...

Салянік. Цяжка табе будзе... Калі ўсё высахла...<sup>1</sup>

Рысы чалавечнасці захавалі ў сабе Дугін, Адуванчык. Адметнай выглядае пазіцыя Саляніка, шчырага верніка, які хадзіў на небяспечныя аперацыі разам з астатнімі, рызыкаваў уласным жыццём, але ні разу не стрэліў па ворагу. Ён кіруецца хрысціянскім заветам «не забі». Але ў яго таварышаў гэта выклікае рэзка адмоўную, варожую рэакцыю. Востра ставіцца пытанне пра цану перамогі. У споведзі «радавых» ёсць моманты пакаяння. Драматург строга судзіць сваіх персанажаў. Але ў дачыненні да жаночых вобразаў ён больш памяркоўны. Жанчына ў творах, прысвечаных ваеннай тэме паўстае як сімвалічны вобраз, звязаны з маральнай ацэнкай паводзін людзей на вайне. У п'есе «Радавыя» ўчынкi жанчын не заўсёды бездакорныя. Жонка Дугіна, медсястра Ліда, жонка Бушцеца — кожная з іх дзеліцца балючым успамінам, сваёй бядой, якая можа падацца віной. Аднак ні аўтар, ні персанажы не асуджаюць іх. Суд творыцца над мужчынамі; удзел жанчын у вайне — цяжкі груз на мужчынскім сумленні.

Да ваеннай тэмы звярнуўся драматург Георгій Марчук, аўтар драмы «Пеўчыя сорок першага года» (1994). У пісьменніка своеасаблівы падыход да паказу ваенных падзей. Асобныя эпізоды п'есы «Пеўчыя сорок першага года» раскрываюць пошук духоўнасці ў рэлігіі, якая проціпастаўлена антычалавечым праявам вайны.

Дзеянне ў п'есе адбываецца на акупаванай тэрыторыі.

Праблемы маральнага стану чалавека, псіхалагічнай арыентацыі ў жорсткіх умовах акупацыі працягваюць заставацца актуальнай тэмай для літаратуры. Мяжа паміж маральнасцю і злачынствам у ваенных варунках далёкая ад канчатковага вызначэння. Памяць пра былое захоўвае безліч сітуацый,

---

<sup>1</sup> Дудараў, А. Дыялог.— Мінск, 1987. С. 8. (Далей творы аўтара цытуюцца паводле гэтага выдання.)



настолькі складаных, што ўражае перадусім забытанасць чалавечых лёсаў. А права судзіць і выносіць прысуд належыць, як вучыць Біблія, Усявышньому.

Праваслаўны святар, айцец Вікенцій, аднаўляе падчас акупацыі дзейнасць царквы, ператворанай у калгасны склад. У прыходзе павінен быць царкоўны хор – і святар набірае яго ўдзельнікаў з ваеннапалонных – людзей, асуджаных на пакуты і смерць. Высакароднасць і гуманнасць яго справы не выклікае сумненняў – адраджаецца занябная вера, ратуюцца чалавечыя жыцці. Гэта калі разглядаць сітуацыю з пазіцыі вышэйшага, абсалютнага гуманізму.

Новае дыханне ваенная тэма ў драматургіі атрымала ў 2004–2005 гг., калі былі створаны такія п’есы, як «Калодзеж» А. Дзялендзіка, «Ты помніш, Алёша...», «Не пакідай мяне...» А. Дударова, «Шчасце Лізы і Ягора» Г. Марчука, «Бліндаж» А. Паповай. Натуральная хада часу, пераемнасць пакаленняў аўтараў, што звяртаюцца да падзеяў 1941–1945 гг., абумоўліваюць тое, што тэма Вялікай Айчыннай вайны асэнсоўваюцца ў літаратуры паводле законаў і падыходаў гістарычнага жанру.

Духоўнасць, імкненне да волі, міласэрнасць, высакародства – сапраўдныя ідэалы, асвечаныя часам, тысячагадовай беларускай гісторыяй, пераемнасць якіх у XX ст. не выклікае сумнення. Такі агульны кірунак далейшага развіцця беларускай гістарычнай літаратуры, у тым ліку гістарычнай драмы.

Гэты кірунак, мяркую, прывядзе да новай ступені аб’ектыўнасці ў адносінах творцаў да падзеяў мінуўшчыны. Прайшоў час, калі беларуская гісторыя замоўчвалася або недацэнэвалася. Пройдзе час і яе рамантызацыі.

Сёння можна сцвярджаць пра натуральнае развіццё беларускай гістарычнай драмы, якая абапіраецца на трывалую, хаця і досыць маладую, традыцыю, і разам з тым адкрытая для навацый, творчага пошуку, разнастайнасці жанравых мадыфікацыяў.

## Камедыя

Камедыя здаўна лічылася «малодшай сястрой» трагедыі. Яна з'яўляецца самастойным відам драматургіі, звязаным з эстэтычнай катэгорыяй камічнага. У перакладзе са старажытнагрэчаскай мовы *komodia* — паказ, спектакль, «вясёлы натоўп людзей» і «песня».

Смех — жанравая аснова камедыі, яе неад'емная рыса. Пра гэта сведчаць як «высокія» ўзоры жанру (творы Арыстафана, Шэкспіра, Мальера), так і п'есы, прызначэнне якіх — забаўляць і пацяшаць глядача (прыкладам, вадэвілі французскіх камедыёграфу Эжэна Лабіша, Эжэна Скрыбы).

Камедыя — старадаўні і вечна малады, заўсёды папулярны від драматургіі. Не толькі за даўніну шануе яе сучасны глядач. «Жывучасць» камедыі абумоўлена найперш яе зменлівасцю, здольнасцю хутка адгукацца на бягучыя падзеі. Камедыя глядзіць на жыццё скрозь прызму нечаканых супастаўленняў, парадксаў, досціпаў. Гармонія здабываецца ёю праз смех.

Беларуская камедыя на працягу многіх гадоў была адным з самых выйгрышных, узорных жанраў нацыянальнай літаратуры. Крытыкі «бэсэсэраўскага» перыяду сцвярджалі, што беларуская камедыя «займае камандныя вышыні» ў драматургіі не толькі ў рэспубліцы, але і далёка за яе межамі. Меліся на ўвазе камедыйныя творы Кандрата Крапівы, А. Макаёнка, А. Дударова.

У гісторыі беларускай драматургіі знойдзецца шмат прыкладаў «рухомасці», «цякучасці» мастацкага смеху, што забяспечвае новае паўнаважнае жыццё нават старым, класічным творам.

Дзвесце з лішкам гадоў як існуе загадка «Камедыі» К. Маршэўскага. «Ці камедыя «Камедыя»?» — часам ставяць пытанне сучасныя крытыкі, маючы на ўвазе тое, што ў творы знаходзяцца прыкметы трагедыі, школьнай драмы, філасофскай п'есы. Але што дамінуе ў ім? Што ў п'есе не застыла, не ператварылася ў помнік свайго часу, не сталася схемай? Чорт-мараліст з ягонымі надакучлівымі павучаннямі? «Кардонныя», безжыццёвыя прахадныя персанажы — Клеафас, Аляксандр, Засімас? Ці селянін Дзёмка, які водзіць за нос

Чорта, бясконца спрачаецца з Жыдам і патрабуе квасу, калі нячысцік цягне яго ў апраметную?

Сцэнічны поспех і доўгажыхарства «Камедыі» на сцэне Ма-лога тэатра тлумачацца тым, што драматург і рэжысёр В. Ру-даў развіў менавіта смехавыя моманты п'есы. «Камедыя» па-цвердзіла сваю жанравую прыроду, на сучаснай сцэне яна менавіта камедыя.

Такая ўласцівасць мастацкага смеху – ажыўляць, рэаніма-ваць, надаваць рух таму, што здаецца, ужо застыла або, як кажуць, «забранзавела».

Хіба не загадкавая купалаўская «Паўлінка»? Спрэчкі пра яе жанравую прыроду цягнуцца ў крытыцы ўжо дзесяцігоддзі-мі. Найбольш сумненняў і трактовак выклікаў так званы «не-камедыйны» фінал п'есы:

Паўлінка. Якімку арыштавалі! Маю зорачку ясную арыштава-лі. *(Дзіка.)* Ха-ха-ха! Звяры сляпяя!!! *(Як спот, валіцца на зямлю. Сума-тоха. Крыкі: «Вады! Вады...»)*

Пранцісь. Собственно, пане дабрудзею, у мяне ёсць кроплі. *(Дастае з кішэні пляшку і пыркае ў твар Паўлінцы гарэлкай.)*

Агата *(кідаючыся да Пранціся)*. Тудэма-сюдэма, ашалеў!..

Сцяпан *(панура)*. Каханенькія, родненькія, дзве дзюрокі ў носе і сканчылося<sup>1</sup>.

У гэтай сцэне прагучалі ўсе тры «каронныя» рэплікі ка-медыйных персанажаў: «собственно», «тудэма-сюдэма», «дзве дзюрокі ў носе», якія раней выклікалі нязменны смех. У новых драматычных абставінах, звязаных з арыштам Сарокі, яны набылі іншы, злавесны сэнс.

Традыцыйнай рысай беларускага сцэнічнага смеху можна лічыць і яго «рэактыўнасць», г. зн. здольнасць уступаць у сін-тэз з іншымі эстэтычнымі катэгорыямі (трагічнае, пачварнае і г. д.). Момант такога сінтэзу мы назіралі ў «Паўлінцы». Яшчэ больш складаная структура мастацкага смеху ў п'есе Янкі Ку-палы «Тутэйшыя» (1922), дзе смешнае і страшнае, камічнае і трагічнае пераплятаюцца, знаходзяцца ў адмысловых, ледзь-ве не фантастычных спалучэннях. Невыпадкова сам Янка Ку-

---

<sup>1</sup> Купала, Я. Паэмы. Драматычныя творы.– Мінск, 1989. С. 345.

пала назваў твор «трагічна-смяшлівымі сцэнамі», а сучаснае літаратуразнаўства вызначае яго жанр як трагікамедыю.

Чаму ў гэтым творы смешнае часам набывае злавесныя, гратэскавыя рысы? Чаму нявесела на вечарынцы ў калежскага рэгістратара, на якую ён запрасіў сваіх прыяцеляў? Чаму, наадварот, гледачы смяюцца (не зусім вясёлым, горкім смяхам), калі галоўнаму герою зусім не да смеху?

Янка Купала стварыў адметную, «трагічна-смяшліваю» атмасферу дзеяння, звязаўшы яе з рэаліямі 1918–1920 гг. Прыходзяць і сыходзяць акупанты – палякі, немцы, бальшавікі. Змяняюцца палітычныя рэжымы. Ідзе гандаль тэрыторыямі.

А Мікіта Зносак у гэты час прымярае пажарніцкую форму і фуражку з белым арлом на кукардзе, вучыцца вітацца па-нямецку, гандлюе валютай на Брахалцы, цягае вазок, запоўнены даведкамі і прадуктовымі карткамі, крадзе патаку і спекулюе самагонкай – і не хоча пачувацца беларусам і абараняць сваю годнасць!

Ці адзін Мікіта Зносак вінаваты ў тым, што так недарэчна змарнавалася яго жыццё? «А ўсё віна ў тым, што мой Мікітка вучыўся, але, мабыць, – не давучыўся, і выйшла з яго ні богу свечка ні чорту качарга»<sup>1</sup>, – зазначае старая Зношчыха. Хто ж былі Мікітавы настаўнікі? Генрых Мотавіч Спічыні, «майстра адбеларушваць», ды Усходні з Заходнім вучоныя, кожны з якіх на свой капыл трактаваў гісторыю і геаграфію Беларусі. Камічнымі выглядаюць іх бязглуздыя «тэорыі» і мова-«трасянка», на якой гавораць гора-навукоўцы:

Усходні вучоны. Ешчо адзін маленькій вопрос: Ваши землякі не собіраюцца в будучэм прыобрэсці себе морэ вместо утонувшего, чтобы со временем пробіць себе куда-нібудзь окошко – в Европу ілі Азію?

Янка. Нам і без мора, пане вучоны, хапае дзе тапіцца, як павее пошасцяй праз усходнія ці заходнія «акошкі».

Усходні вучоны (*запісваючы*). О Дарданелах, о Індзійскіх морях і о какіх-лібо окошках не помышляют і помышляць не жэлают, ібо, по іх жэ словам, і без того імеют гдзе топіцца, когда повеет сквознякамі із Запада.

---

<sup>1</sup> Купала, Я. Паэмы. Драматычныя творы. С. 474.

Заходні вучоны (*запісваючы ўперамежку з Усходнім*). О розшэжэнні сваіх граніц од можа до можа не мажон і мажыць себе не жычон, поневаж, як самі твердзон, маён гдзе топіць сень і бэз можа, гды повеён пшэцёнгі зэ Выходу<sup>1</sup>.

Вось такі смех пануе ў гэтым купалаўскім шэдэўры — зменлівы, мясцінамі злавесны, горкі.

Твор як бы самапраграмаваўся на няпростое сцэнічнае жыццё — а яно і сталася такім. Пасля няўдалай спробы рэжысёра А. Папова паставіць «Тутэйшых» на сцэне Беларускага дзяржаўнага тэатра (БДТ-1) у 1920-я гг., пасля дзесяцігоддзяў замоўчвання і забаронаў трагікамедыя атрымала паўнаважнасць на сцэне Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Янкі Купалы. Рэжысёр М. Пінігін, які паставіў п'есу ў 1990 г., прачытаў твор як трагіфарс, але і ў мадэрнізаваным выглядзе ён выклікае роздум пра «тутэйшасць», яе прычыны і прыкметы, і вучыць беларусаў быць патрыётамі Бацькаўшчыны.

Народны гумар, іронія, самаіронія, добразычлівае пакеп-ліванне, уедлівы сарказм — гэтыя формы мастацкага смеху складаюць нацыянальную адметнасць беларускай літаратуры, падмурак традыцыі, якой жывіцца сучасная камедыяграфія. Яны тлумачаць сакрэт жывучасці, працяглай актуальнасці камедыйных твораў, нібыта ўшчыльную прывязаных да свайго часу. У першую чаргу гэта датычыцца Кандрата Крапівы.

Гэтыя рысы ўласцівыя і лепшым сатырычным камедыям Кандрата Крапівы. Крытыкі вызначаюць гэтую якасць як дальнабойнасць сатыры. Ёю ў значнай ступені надзелена самая слынная п'еса Кандрата Крапівы «Хто смяецца апошнім» (1939).

Лёс гэтага твора незвычайны. П'еса напісана ў самыя змрочныя ў гісторыі Савецкай Беларусі часы — разгул сталінскіх рэпрэсій, пошук «ворагаў народа» і расправа з імі. «Ворагі» знаходзіліся ўсюды, у тым ліку і ў асяроддзі пісьменнікаў, навукоўцаў. Невыпадкава ў 1930-я гг. была практычна вынішчана не толькі творчая, гуманітарная, але і тэхнічная інтэлігенцыя Беларусі, прычым асабліва пацярпелі навуковыя галіны: генетыка і геалогія.

---

<sup>1</sup> Купала, Я. Паэмы. Драматычныя творы. С. 458.

Усюды «ворагі»... Вораг Гарлахвацкі, чалавек з цьмяным мінулым, невук і шарлатан, атабарыўся ў інстытуце геалогіі і спакваля распачаў там падрыўную дзейнасць. У выніку абшальмаваны сумленны Чарнаву, смяротна запалоханы Туляга. Але махляр выкрыты, і апошнімі смяюцца яго ахвяры.

Час зняў з гэтага твора налёт палітычнай кан'юнктуры. Глядач з задавальненнем назірае крах «свінтуса грандыёзуса», са смехам выслухоўвае славетную прамову Гарлахвацкага. Туляга, якога раней папракалі за нясмеласць і беспрынцыповасць, сёння апраўданы. Супраціў Тулягі – гэта пратэст супраць нахабства, здзеку. Слабы і нерашучы герой перамагае агрэсіўнага, нахрапістага Гарлахвацкага.

Крытыкі-сацыёлагі сцвярджаюць, і не без падставы, што Кандрат Крапіва спрабаваў у завуаліраванай форме выступіць супраць неабгрунтаваных рэпрэсій, а яго Гарлахвацкі – узор тых злавесных паслугачоў рэжыму, з-за якіх сталі магчымымі масавыя рэпрэсіі.

Ці меў Кандрат Крапіва нейкую далёкую «стратэгічную» задуму, калі пісаў гэты твор? Ці прадбачыў святло напрыканцы тунэля – той, апошні смех, калі постсавецкае грамадства будзе развітвацца са змрочным таталітарным мінулым?

Хутчэй за ўсё тут адыграла сваю ролю інтуіцыя мастака. Яна накіроўвала драматурга на стварэнне шматзначных вобразаў, прымушала рабіць у п'есе нейкае патаемнае дно, разлічваць на варыянтнасць прачытання твора.

Традыцыйныя якасці беларускага смеху перадаліся беларускай камедыяграфіі другой паловы XX ст. Яны абумовілі незвычайны, нават феноменальны ўзлёт творчасці драматурга Андрэя Макаёнка.

Недарэчнасцю лічу тое, што на сённяшні дзень у тэатрах беларускай сталіцы мала паказваюць п'есы драматурга. Яго творы, надзеленыя выключнымі, здавалася б, сцэнічнымі якасцямі – проста бяры і стаў! – спакваля сышлі са сцэны.

А. Макаёнак умеў будаваць твор з хітрынкай, з сакрэтам. Як быццам прадчуваў, што закранутыя ім праблемы ў будучыні могуць абярнуцца іншымі гранямі і паўстаць больш востра. Ён умеў заўважаць заганы там, дзе яны былі, дабіраўся

да іх карэнняў з дапамогай сатыры, а сатыра — зброя вострая, з глыбокай ступенню пранікнення ў з’явы. Бывае, што сатырычны твор аказваецца шырэйшым па сваім змесце за намеры яго аўтара. Праблемы, якія Макаёнак-драматург даследаваў у творах на калгасную тэму, актуальныя і сёння, калі неабходны канструктыўныя змены ва ўсёй сістэме гаспадарання.

Ёсць элемент прадбачання і ў адной з самых жыццярадасных п’ес драматурга — «Лявоніха на арбіце» (1961).

П’еса з’явілася ў атмасферы грамадскага ўздыму пасля выкрыцця культуры асобы. Была прынята Праграма КПСС, у якой абяцалі хуткі і непазбежны камунізм, і быў здзейснены першы палёт чалавека ў космас. У драматурга былі падставы для напісання «адпаведнай» часу камедыі, у якой віруе пераможны, нібыта бяспарны смех.

У п’есе нямала вадэвільных эпізодаў: пошук злодзея, які краў калгаснае сена, з дапамогай забытай ім каля стога дзяржкі; «эмансіпаваная» Лявоніха чытае ўслых рызыкаўную мясціну з Флабэра; спробы суседкі Клары спакусіць чужога мужа... Лявон аказваецца нібы ў аблозе: «перадавая» жонка рвецца ў дэпутаты, адмаўляецца даглядаць карову, як «перажытак уласніцтва», да таго ж і начальства, калгаснае і раённае, дзяўбе... Ды і аўтар «падстаўляе» свайго героя: паказвае яго за крадзяжом калгаснага сена.

Здаецца, усе і ўсё супраць «антыгероя», і вось-вось рухне яго «рагаты бастыён» — апошняя перашкода на шляху да камунізму...

Але і гэты твор атрымаўся з хітрынкай: у ім адчуваецца і аўтарская сімпатыя да абаронцы «рагатага бастыёну», і пэўнае апраўданне яго. У падтэксце твора прыхавана пытанне: «А ці спыталі вы ў таго, каго называеце ўласнікам і «перажыткам», ці так ужо хоча, ці рвецца ён у незнаёмы для яго камунізм?» Выяўляюцца рысы беларуса — «Хомкі нявернага», як казаў М. Гарэцкі: яму трэба папрыглядацца, што ўяўляе сабой гэта незнаёмае, «з чым яго ядуць».

У спрэчцы, якую Лявон вядзе з сваімі блізкімі, ён выказваецца пераканаўча:

Лявон. (...*Па-філасофску*.) Што такое карова?

Максім (*пасля паўзы*). Сенаспажывец.

Лушка. Ну-у... малако... смятана...

Клава. Масла...

Лявон (*з пагардай*). Бабскі розум. А вось ён разумее. (*Паказаў на старшыню*.) Таму і такі прыцэл бярэ... Карова – гэта мая свабода, мая эканамічная незалежнасць. Гэта – мой бастыён, мой дот! Расшыфроўваю: «долгвременная оборонительная точка».

Міхал. Ад каго ж вы будзеце бараніцца ў сваім рагатым бастыёне?

Буйкевіч. Хіба не ясна? Ад камунізму.

Лявон. Што вы за людзі? Ну чаго спяшаецеся? Што вы мяне гоніце? Дайце аглядзецца! А то што ні дзень, то ўсё (*разгублена*) новае... (*з абурэннем*) новае... (*са злосцю*) новае!!! Жыву, як на палубе карабля: то туды гайдане, то сюды. Няўстойліва на нагах стаю. Дайце мне прыспасобіцца<sup>1</sup>.

А. Макаёнку ўдавалася даволі арганічна спалучаць смешнае і паважнае, пацеху і роздум. Крытыкі прадказвалі, што драматург звернецца да жанру драмы і трагедыі. Але А. Макаёнак захаваў вернасць камедыі, хаця выпрабоўваў розныя жанравыя варыяцыі.

У творчасці драматурга адбываліся відавочныя змены. У яго камедыях праяўлялася тэндэнцыя да аналітычнага роздуму, праблемнасці, філасофіі. Гэта вызначала новую лінію ў развіцці беларускай камедыі – тэндэнцыю да *інтэлектуалізацыі*.

Адна з першых п'ес, створаных у гэтым накірунку, – трагікамедыя «Зацюканы апостал» (1969, паст. 1971). У творы, жанр якога можна вызначыць як камедыя-прытча высвечваецца цэлы комплекс жыццёвых праблем. Дзеянне адбываецца ў адной заходняй краіне. Але чытачу зразумела, што гэта гісторыя можа мець месца ўсюды. Бо праблема сям'і, разладу і непаразумення ў ёй, канфлікт пакаленняў – універсальная і адвечная.

І калі мы бачым, як тата хлусіць маме, мама – тату, яны абодва – дзецям, узнікае пытанне: ці ж толькі на Захадзе?

Адной з прычын распаду сучаснай сям'і драматург бачыў у няшчырасці, фальшы, двудушшы, або «падвойных стандартах»,

<sup>1</sup> Макаёнак, А. Выбр. тв. У 2 т. Т.1. – Мінск, 1980. С. 245.



якія моцна ўкараніліся ў грамадстве. Вось характарыстыка Мамы: «Жыве за мяжой, гаворыць, можа, і правільна, а што яна думае... Каб яна з'ела тое, што яна думае. Яна хоча, каб усе жылі паводле правілаў хрысціянскай маралі, а сабе дазваляе іншы раз і так... як-небудзь...»<sup>1</sup>

Бунт Малыша, персанажа-вундэркінда, адмысловы. Надзвычай рана ён навучыўся не толькі выкрываць хлусню дарослых людзей, але і карыстацца ёю. Ён ставіць эксперымент ва ўласнай сям'і – і пераконваецца, як лёгка прымусіць людзей скарацца. Цяпер заповітная мара Малыша – зрабіць палітычную кар'еру...

За душу гэтага юнага цыніка змагаюцца, так бы мовіць, кнігі і тэлевізар. Кнігі вучаць яго «разумнаму, добраму, вечнаму». Тэлекаментатар, які штовечар «прымае роды ў гісторыі», навучае хлусні, цынізму і майстэрству абалваньваць масы. «Неакрэпляя псіхіка» Малыша не вытрымлівае: вундэркінд становіцца ідыётам.

Палемізм і сацыяльная вастрэня з'яўляюцца арыбутамі апошніх п'ес А. Макаёнка. З гэтай прычыны дзесяць гадоў не бачыла сцэны, знаходзілася «ў шуфлядзе» камедыя «Пагарэльцы» (1980).

У гратэскавай, іншасказальнай форме ў творы раскрываюцца жахлівыя рэаліі 1930-х гг., калі велізарнай сілы «землятрус» выкідаў службоўцаў з іх крэслаў, калі вызваленныя вакансіі займалі ўсялякага кшталту прайдзісветы і махляры. Адзін з такіх новаспечаных начальнікаў, Ухватаў, стварыў вакол сябе цэлую сістэму «кругавой парукі», стаў маленькай копіяй «крамлёўскага горца».

Час можа памяняць праявы ўхватаўшчыны, гэтай сацыяльнай хваробы, але не цалкам вылечыць яе. Да такой не вельмі аптымістычнай высновы падводзіць «Эпілог» «прыватнай трагікамічнай гісторыі». Састарэлы Ухватаў саступае сваю пасаду былым падначаленым. І яны тут жа выпрабоўваюць на ім, цяпер звычайным пенсіянерам, усе хітрыкі бюракратычнай машыны. Але і іхні трыумф, відавочна, будзе часовы. Ужо

---

<sup>1</sup> Макаёнак, А. Выбр. тв. У 2 т. Т. 1. С. 283.

рвуцца да начальніцкіх крэслаў юныя бюракраты-прагматыкі, яшчэ больш нахабныя, цынічныя, беспрынцыпныя...

П'еса «Пагарэльцы» з'явілася на сцэне і ў друку гадоў за пяць-шэсць да антысталінскага буму ў літаратуры, апярэдзіўшы шырокую плынь твораў, у якіх развенчваўся не толькі культ асобы, але і ідэал казарменнага, таталітарнага сацыялізму.

У 1970–1980 гг. вызначылася тэндэнцыя беларускай камедыяграфіі да праблемнасці, філасофскасці, шырыні абагульнення. Пры гэтым захоўвалася традыцыйная рыса беларускай камедыі – момант прадбачання.

Этапным творам, які засведчыў гэтую тэндэнцыю, стала філасофская камедыя Кандрата Крапівы «Брама неўміручасці» (1973, паст. 1974).

Твор не мае фармальных прыкмет, якія далучалі б яго да жанру навуковай фантастыкі. Адна з такіх прыкмет, як ні дзіўна, праўдападабенства, дакладней, навуковападобнасць. І хаця лабараторыі, пацукі і навукоўцы ў Кандрата Крапівы як быццам рэальныя, сама магчымасць неўміручасці выглядае не як навукова-фантастычнае, але як проста фантастычнае дапушчэнне.

Ствараецца эксперыментальная сітуацыя: а што, калі б раптам... чалавецтва, чалавек пазбавіліся б свайго адвечнага фатуму – смерці?

Нельга сказаць, каб у літаратуры, у драматургіі гэта пытанне не ўзнікала раней. Напрыклад, у сацыяльна-фантастычнай п'есе Карэла Чапека «Сродак Макропуласа» (1922) ствараецца аналагічная эксперыментальная сітуацыя. Пра доўгажыхарства марылі Б. Шоу («Назад, да Мафусаіла»), Ф. Аляхновіч («Круці не круці – трэба памярці»).

У п'есе Кандрата Крапівы праводзіцца дэталёвы, прыватны аналіз грамадства, крытэрыем якога служыць стаўленне да неўміручасці.

Праз выпрабаванне неўміручасцю праводзіцца стракаты натоўп незвычайных асоб: караўкіных, застрамілавых, скараспеяў, васюкоў, якія на вачах «самавыкрываюцца» як сатырычныя тыпы. Палітра сатырычных фарбаў у характарыстыцы гэтых монстраў на дзіва яркая. Хто б мог дадумацца,

як, напрыклад, Торгала, прынесці на аналіз замест сваёй мачы... конскую. І адразу рэакцыя — бліскавічная:

Дабрыян. Як бачыце, шаноўныя грамадзяне, калі можна вас так назваць, шансы на неўміручасць у вас вельмі слабыя.

Дажвалаў. Гэта канчаткова?

Дабрыян. Гэта мая асабістая думка. А канчаткова скажа Камітэт па справах неўміручасці.

Торгала. Дык што ж, нам так і паміраць?

Дабрыян. Не зразу. Пажывяце яшчэ. Тым больш, што здароўе ў вас, як паказвае аналіз... конскае. А прыйдзе пара, памраце, як усе смертныя<sup>1</sup>.

Блатмайстар, махляр, бюракрат — яны ўсе плішчацца ў неўміручасць, каб «вечна жыць і не тужыць». Прасвечваецца жывёльная, амаль інстынктыўная частка іх істот. У гэтым персанажы камедыі нагадваюць местачковых абывацеляў з рамана А. Мрыя «Запіскі Самсона Самасуя» (Сом, Лін, Самчык).

Ніхто з сатырычных персанажаў не збіраецца паміраць. І найменш за ўсіх самы каларытны сатырычны тып, Караўкін. Ён загадвае базай, а гэта значыць, ажыццяўляе «сацыялістычнае размеркаванне» дабротаў, і таму лічыць, што караўкіны прыдадуцца і пры неўміручасці, бо людзі ўсё адно павінны есці і піць нават пры новай сацыяльнай сістэме.

Паўстае пытанне: дык хто ж неўміручы? Сацыяльнае зло, аказваецца больш жывучым, чымсьці дабро. Узброенае неўміручасцю, зло пагражае ператварыць свет у суцэльны кашмар, бясконцую драму абсурду. Каб гэта не адбылося, памочніца Дабрыяна Наташа абвясчае вучоным мужам пра смерць «неўміручага» лабараторнага пацука. І ўсе з палёгкай уздыхаюць.

Такога кшталту творы-папярэджанні былі ўжо напісаны ў літаратуры. Варта прыгадаць «Сабачае сэрца» М. Булгакава, дзе прафесар Прэабражэнскі горка расчароўваецца ў сваёй спробе палепшыць чалавечую прыроду. У літаратуры і кінематаграфіі з'явіліся творы-антыўтопіі, якія папярэджваюць пра фатальныя наступствы буйных навуковых адкрыццяў.

---

<sup>1</sup> Крапіва, К. 3б. тв. У 5 т. Т. 3.— Мінск, 1975. С. 296, 297.

Але часам ява перамагае самую смелую фантастыку. Геныткі прымуслі ўвесь свет з трывогай і нават жахам абмяркоўваць з'яўленне авечкі Долі, народжанай з непалавой клеткі. Не менш трывогі выклікаюць, як ні дзіўна, і поспехі геранталогіі. Спробы прадоўжыць чалавечае жыццё прымушаюць футуролагаў прадказваць нярадасную мадэль «састарэлага» грамадства. Павелічэнне працягласці чалавечага жыцця да двухсот гадоў, якое абяцаюць герантолагі, выклікае заклапочанасць у сацыёлагаў, псіхолагаў, эканамістаў.

Спробы спалучыць камедыйнасць і праблемнасць былі зроблены А. Петрашкевічам. Адно з камедый «Куды ноч, туды сон» («Ка-та-стро-фа», 1987, паст. 1988) ён назваў фантазмагорыяй. Праўда, паводле тэматыкі гэты твор набліжаецца да «антыалкагольных» п'ес, асабліва пашыраных у беларускай літаратуры падчас «нашаніўства» («Двойчы прапілі» Каруся Каганца, «Антось Лата» Якуба Коласа, «Атрута» Максіма Гарэцкага, «Смерць пастушка» Змітрака Бядулі). Аўтары імкнуліся давесці гледачу шкоду п'янства. Гэтай тэме была прысвечана і драма А. Петрашкевіча «Трывога» (1974).

«Фантасмагарызм» дзеяння камедыі «Куды ноч, туды і сон» у тым, што аднойчы спраўдзілася мара многіх няшчасных кабет і членаў Таварыства цвярозасці — насельніцтва аднаго горада нечакана кінула ўжываць спіртное. Прычынай такога масавага аздараўлення былі цудадзейныя лекі, што трапілі ў водаправодную сетку.

Апроч элементаў фантастыкі і гратэску, тут назіраецца характэрны прыём праблемнай п'есы — эксперыментальная сітуацыя. Незвычайнасць самой гіпотэзы надае нечаканасць і парадаксальнасць асобным сцэнам гэтага твора. Хаця чыстая публіцыстычнасць, непрыхаваная дыдактыка часам замінаюць мастацкай сіле твора.

М. Матукоўскі таксама паспрабаваў «паставіць» на ўмоўнасць, гратэскавасць, стварэнне эксперыментальнай сітуацыі. Гэтыя элементы назіраліся і ў яго ранейшых творах, у прыватнасці, у камедыі «Амністыя» (1971). «Фантастычнай» у ёй была доўгацярплівасць дамарослых выхавацеляў, якія патуралі выбрыкам хама, маральнага дэгенерата.

Дзеянне адбываецца на фабрыцы дзіцячых цацак. Здаецца, што тут, дзе нараджаюцца плюшавыя мядзведзі, лялькі з блакітнымі вачыма і вушастыя чабурашкі, не могуць працаваць дрэнныя людзі. Але высвятляецца, што можна заідэалагізаваць і забюракратызаваць і гэтую справу.

Дырэктар, галоўны канструктар і галоўны мастак абмяркоўваюць прадукцыю фабрыкі:

Ізабела. І зноў жа, Якаў Фаміч... Танк каштуе восем рублёў, цягач — пяць, пісталет-аўтамат — сем рублёў. Для плана, вядома, ідэальна.

Якаў Фаміч. А што я магу зрабіць? Сабекошт, Ізабела Сямёнаўна, рэч упартая. Але ж мы апрача танка, цягача і аўтамата выпускаем больш за дзвесце відаў цацак. Гэта не так ужо і дрэнна!

Ізабела. Але якіх цацак, Якаў Фаміч. Якіх? Дзесяць гадоў аднаго піянера штампуюм!

Божашуткава. Няпраўда! Няпраўда! Піянера мы асвоілі толькі летась. А да гэтага выпускалі акцыябронка.

Ізабела. Прытрымліваючыся вашай логікі, Рагнеда Іванаўна, у наступным годзе мы асвоім камсамольца, а затым...

Якаў Фаміч. Не трэба так, Ізабела Сямёнаўна, не трэба. Гэта не робіць вам гонару<sup>1</sup>.

У п'есе з'яўляецца персанаж, падобны на няўдалую, бракаваную цацку, якую брыдка ўзяць у рукі. Імя гэтага персанажа — Салавейчык. У нечым гэты персанаж нагадвае «прыроднага чалавека», якога ў свой час апісвалі заходнеўрапейскія аўтары. Ён дзейнічае ў адпаведнасці з сваімі інстынктамі. Дыяпазон жаданняў Салавейчыка не надта каб разнастайны: напіцца, паскандаліць, пабіцца, завесці раман з якой-небудзь маладзіцай.

«Прыроднаму чалавеку» заўжды процістаіць грамадская мараль, закон, і ён павінен або стрымліваць свае інстынкты, або ісці на канфлікт з грамадствам.

Салавейчык жа ўламіўся з сякерай у чужую кватэру, збіў гаспадара, пакалечыў дзяўчыну на пляжы... І толькі тады, калі яму стала пагражаць турма, яго кінуліся ратаваць адміністрацыя завода, прафкам, «грамадскасць» і «рабочы клас» у асобах сабутыльнікаў. Дэгенерата апраўдваюць, «выхоўваюць», лагодна

<sup>1</sup> Матукоўскі, М. Мудрамер.— Мінск, 1989. С. 42, 43.

ўшчуваюць, выпісваюць прэмію і выпраўляюць на адпачынак да мора. Пацярпелыя ж ад Салавейчыка выстаўляюцца на смех.

Казённая дабрачыннасць набывае, такім чынам, перабольшаныя, гратэскавыя формы. Не перабольшвае драматург тады, калі высвятляе прычыны гэтага дзіўнага, перакручанага гуманізму.

Камедыя «Амністыя» мае асобныя прыкметы і прыёмы новага драматургічнага стылю, звязанага з інтэлектуалізацыяй, пошукам адмысловых сродкаў сцэнічнай умоўнасці. Гэты пошук працягваецца ў адной з самых папулярных п'ес М. Матукоўскага – камедыі «Мудрамер» (1987).

У гэтым творы знаходзім яшчэ больш прыкмет, якія паказваюць на імкненне аўтара да інтэлектуалізацыі. Як і ў п'есе «Брама неўміручасці», экспазіцыю камедыі складае фантастычнае адкрыццё, з якога вынікае эксперыментальная сітуацыя. Вынаходнік Мурашка сканструяваў прыбор, які вымярае... чалавечую дурноту.

Супраць вынаходніка-адзіночкі выступае цэлы чыноўніцкі корпус, які, паводле свайго прызначэння, павінен быў бы яму спрыяць, – група функцыянераў, якую драматург называе «Міністэрствам узгадненняў».

У пастаноўцы п'есы «Мудрамер» на купалаўскай сцэне, прэм'ера якой адбылася ў тым жа 1987 г., зададзенасць, дагматызм, уласцівыя бюракратычнай сістэме, падкрэслены праз сцэнаграфію. На сцэне ўзводзіцца адмысловая піраміда, што складаецца з службовых сталоў, за кожным з іх сядзіць функцыянер, перад кожным тэлефонны апарат. І ўсе гэтыя тэлефоны па нейкай камандзе раптам пачынаюць званіць... Сістэма дзейнічае як бяздушны механізм; ёй проціпастаўлена жывая, творчая чалавечая думка, носьбіт якой – Мурашка.

Вынаходнік Мурашка – ён і ёсць «мурашка» ў параўнанні з грувасткай, страшлівай па габарытах бюракратычнай машынай. Аўтар прадэманструе яго ціхмянасць і нясмеласць. Мурашка ўвогуле не цікавіцца нічым, апроч уласнага вынаходніцтва. Большую частку сцэнічнага часу вынаходнік ціхенька прасядзіць у кутку, і застанецца толькі паспачуваць акцёру, які будзе выконваць ролю галоўнага героя і пры гэтым

апынецца ў якасці статыста. І калі ў фінале «мудрамер-дурамер» абвесціць яго геніем, гэта зноў будзе выглядаць «сілавым» вырашэннем канфлікту.

П'еса «Мудрамер» — гэта не камедыя характараў, а камедыя сітуацый. Аўтарам знойдзены добры каталізатар дзеяння — той самы «мудрамер», які ўяўляе сабой крэсла з прымацаванымі да яго датчыкамі і гукавой прыстаўкай. Той, хто сядзе ў крэсла, той сябе і выдасць. Геній пачуе з дынамікаў гукі славутага гімна «Слаўся!», таленавіты чалавек будзе адзначаны арыяй князя Ігара, homo normalis (чалавек нармальны, з сярэднімі разумовымі здольнасцямі) будзе ўшанаваны танцам маленькіх лебедзяў з балета «Лебядзінае возера». Чалавек нязначнага інтэлекту з непрыемнасцю выслухае цудоўныя гукі паланэза Агінскага, якія будуць азначаць для яго развітанне з начальніцкім крэслам. А разумоваму дэгенерату невідочны аркестр здэкліва зайграе туш.

Як і ў п'есе «Брама неўміручасці», у гэтым творы ёсць прадчуванне значнай праблемы, якую паставіць час: атэстацыя дзяржаўных служачых, адэкватнае вызначэнне права на прафесію. З гэтай мэтай распрацоўваюцца адмысловыя тэсты, вылічваецца з дапамогай камп'ютарнай тэхнікі каэфіцыент разумовых здольнасцей.

У наш час, калі ў грамадскай сістэме выпрабоўваюцца ўсялякія тэсты, каэфіцыенты і рэйтынгі дзеля выяўлення інтэлектуальных здольнасцей чалавека, вынаходства Мурашкі не выглядае навуковай забаўкай або драматургічнай умоўнасцю. Не менш вострым выглядае пытанне пра адпаведнасць разумовых здольнасцей чалавека той пасадзе, якую ён займае. Свет працягвае дзівіцца дзівацкім, не пралічаным як след праектам, не менш экстравагантным, чым «курынае» вынаходства Залівакі.

Сёння мы назіраем пэўную «стомленасць» камедыі. Яе традыцыйныя прыкметы: нязмушаны смех, сацыяльная вастрыня, прагнастычнасць страчваюцца, як быццам камедыя ўзяла на нейкі час адпачынак. І гэта крыху здзіўляе, бо на «пераходнай» стадыі грамадскага развіцця сатырычных аб'ектаў нібыта не паменшала.

Пэўныя спробы адрэагаваць на гэтыя змены ў традыцыйнай камедыяграфіі ўсё ж адчуваюцца. Варта назваць драматургаў, якія спрабуюць у сатырычным жанры пераасэнсаваць тыя змены, што адбываюцца ў постсавецкім грамадстве: Георгій Марчук, Андрэй Федарэнка, Анатоль Дзялендзік, Уладзімір Сауліч, Лявон Вашко.

Напрыклад, у творах У. Сауліча, «Халімон камандуе парадам», «Адзін Гаўрыла ў Полацку», назіраюцца прыхільнасць драматурга да сучаснай тэматыкі, надзвычай яркая смехавая палітра. У камедыі «Сабака з залатым зубам» (1993) У. Сауліча захаваліся традыцыйныя прыкметы беларускай камедыяграфіі.

Драматург у сваіх творах не звяртаецца да фантастыкі або фантасмагорыі, не канструіруе штучныя эксперыментальныя сітуацыі. Фармальна ён захоўвае ў п'есах жыццёпадобныя сітуацыі. Але яго мізансцэны настолькі нечаканыя, парадаксальныя, часам эксцэнтрычныя, што даводзіцца казаць пра неверагоднасць верагоднага, фантастыку будзёншчыны. Ён досыць шырока рассоўвае межы тэатральнай умоўнасці і дасягае праз гэта незвычайнага камедыйнага эфекту.

Пра гэта сведчыць ужо самы пачатак камедыі «Сабака з залатым зубам». Кідаецца ў вочы незвычайны інтэр'ер і дзіўныя паводзіны персанажаў. Пасярэдзіне шыкоўнай гарадской кватэры маёра Козлікава ўсталяваны самагонны апарат «самай навейшай канструкцыі». Гаспадар завіхаецца каля гэтага агрэгата, а яго старэнькая маці, Кацярына Карпаўна, адбівае зямныя паклоны і моліцца перад партрэтам сына.

Маёр Козлікаў (*торкае пальцам у самагонку, выцягвае яго і падносіць запалку. На пальцы ўспыхвае ярка-сіняе полымя. Цмокае языком*). Хораша, зараза!.. Не магазіннае дзярмо. (*Паварочваецца да залы.*) Вам смешна, што начальнік медвыцвярэнніка маёр Козлікаў у мундзіры, пры пагонах гоніць самагонку?! Эх, людзі, людзі! Усе мы чалавекі!.. Хочаш жыць – умей круціцца!

З кута даносіцца голас Кацярыны Карпаўны, якая моліцца.

Кацярына Карпаўна. Божачка, даруй мне, старой, можа, не так я жыла, не заўсёды тое рабіла, але ж ты ўсё можаш: дай шчасця і здароўя сыну майму – Каранату, нявестцы Фяўронні, унукам.



Маёр Козлікаў (*Кацярыне Карпаўне*). Матка! Перастань!  
Гэта ж не ікона! Гэта партрэт мой!

Кацярына Карпаўна працягвае маліцца. Маёр Козлікаў махае ру-  
кой.

А-а, ёй хоць гарох аб сцяну. Не чуе. Здам днямі ў дом састарэлых,  
і канцы на тым! (*Да залы.*) Вы асуджаеце, што начальнік, такі лоб,  
і матку — у дом састарэлых?! А што мне рабіць, людзі! У мяне ж  
выйсця іншага няма. Вось памяркуйце. Вы ж, напэўна, чулі, што  
пайшла мода на сабак. У нашага старшыні райвыканкома ажно тры  
цюцькі дома. Адзін — тапкі ў зубах гаспадару падносіць, другі — за-  
места падушкі пад галаву кладзецца. Трэці — гаўкае пад музыку. Вот  
і жонка мая, Фяўроння Захараўна, паглядзеўшы на гэтыя штукі,  
уз'ерапенілася: «Хачу такога вучонага сабачку!» Я адбіваўся спачат-  
ку: «Навошта нам гэтая сука? Лішні рот у сям'і». Але жонка яшчэ  
больш насела. Ну і змушаны быў саступіць. Напытаў цюцьку. Ды  
не абы-якога, а іншаземнага паходжання. І яму, як іншаземцу, самі  
разумеюць, пакой патрэбен асобны. А ў мяне ў гэтым пакоі матка  
пражывае. І тут, як ні круці, але апошняя дзевяццаць ўступіць.  
(*Налівае самагонкі ў шклянку. Да Кацярыны Карпаўны.*) Матка! Здаю  
цябе ў дом састарэлых. Чуеш?! Там на Леніна будзеш маліцца!.. За  
гэта! (*Падымае шклянку з гарэлкай.*)<sup>1</sup>

У гэтай кватэры няма іконы, таму што думкі гаспадароў  
далёкія ад высокіх, адвечных матэрыяў. Бабуля моліцца на  
сынаў партрэт. Просіць сыну шчасця ў Бога. Бо сын для  
яе нават цяпер самая дарагая істота. Вобраз Кацярыны  
Карпаўны, ціхмянай і пакорлівай жанчыны, «якой ніяк не  
ўдаецца памерці», не падаецца стэрэатыпам, ён уражвае. Ба-  
буля, нягледзячы на ўзрост, лепш за астатніх разумее тое,  
што адбываецца ў кватэры Козлікава, дый па-за яе сценамі.

Маёр Козлікаў марыць пра сабаку — і заводзіць яго, як  
гэта робяць тысячы гараджан. Дзеля чаго? Шмат каму хоча-  
ца мець пры сабе жывое стварэнне, якое заглядае ў вочы,  
радуецца твайму прыходу і ніколі не здрадзіць. Але Козлікаў  
і яго жонка заводзяць сабаку таму, што так прынята ў мясцо-  
вым «бамондзе». Раней абстаўлялі кватэру моднай мэбляй,  
абвешвалі дыванамі, цяпер упрыгожваюць жывой істотай,  
абавязкова з радаводам і пашпартам.

<sup>1</sup> Сауліч, У. Халімон камандуе пародам.— Мінск, 1993. С. 101, 102.

І вось у кватэры Козлікава з'яўляецца сабака па мянушцы Пан Фокс, з радаводам і пашпартам, але без прырэдняга зуба. Уладальнік сабакі загадвае дантысту паставіць Пану Фоксу залаты зуб.

Зразумела, што такі «дарагі» сабака павінен жыць у асобных апартаментах. І маёр Козлікаў прыспешвае маці, каб хутчэй збіралася ў дом састарэлых і вызваліла жылплошчу. У адказ на гэта Кацярына Карпаўна абяцае тэрмінова, да канца дня памерці.

Нязмушана, чыста камедыйнымі сродкамі даводзіцца дэградацыя і амярцвенне чалавечага пачатку ў *homo sapiens* — у тым выпадку, калі за мэта існавання бярэцца рэч, фетыш, пусты гонар.

Здаць маці ў прытулак Козлікаву перашкаджае закон — неабходна давесці адсутнасць або смерць кармільца. І Козлікаў тэлефануе ў загс і паведамляе пра... уласную смерць. Нібы новы, месчачковага кшталту «жывы труп».

Драматург «хавае» маёра Козлікава, паказваючы распад і амярцвенне асобы. Гэты працэс падкрэсліваецца з'яўленнем змрочнага, ледзве не містычнага Чалавека ў чорным, работніка пахавальнага бюро, які даставіў у кватэру труну і белья тапачкі для «нябожчыка Козлікава». Яго выхад у фінале суправаджаецца рэплікай: «Вянок для нябожчыка Козлікава», што азначае не проста сатырычнае развянчанне антыгероя, а яго рытуальнае пахаванне, пахаванне жывога нябожчыка. Можна згадаць і пра Фёдара Пратасаву з п'есы Л. Талстога «Жывы труп», і пра «жывога нябожчыка» Буслая з п'есы А. Дударова «Парог».

Творчая ўдача У. Сауліча сведчыць пра плён спалучэння лепшых традыцыйных рыс беларускай камедыі з надзённай тэматыкай і сучаснымі сцэнічнымі эфектамі. На жаль, прыкладаў такога плёну ў беларускай камедыяграфіі 1980—2000 гг. не так і шмат.

Адметнай з'явай на гэтым фоне выглядае камедыяграфія Георгія Марчука, пачынаючы ад першых яго п'ес-аднаактовак: «Выкраданне Алёны» (1971), «Параліч» (1973), «Новыя прыгоды Несцеркі» (паст. 1980). Пэўны розгалас мела і першая многаактовая камедыя драматурга «Люцікі-кветачкі» (паст. 1974).

«Лубковасць» – гэта паварот да фальклору, да традыцый батлейкі, народнага гумару. Палешукі Грэчкі і Паўтарабачыкі з камедыі «Вясёлыя, бедныя, багатыя» нагадваюць персанажаў беларускай батлейкі, прастадушных сялян, якіх можа падмануць і лекар-шарлатан, і пераапануты нячысцік. Вось і пасяляецца ў доме Грэчкаў нехта Роберт Тушканчыкаў. Ён сумяшчае ў сабе батлейкавыя амплуа Шарлатана, Шляхціца і Д’ябла. Ёсць у ім і прыкметы літаратурных папярэднікаў – Адольфа Быкоўскага і асабліва прайдзісвета Самсона Самасуя, які «трынку-валынку, свету абышоў палавінку». Тушканчыкаў – вялікі «паліглот», «грамадзянін зямлі»:

Роберт. Я чалавек зямлі. Куды мяне лёс зафугасіць – там і радзіма. Не ведаючы чужога слова, цяжка пераадолець крызіс недаверу і канфрантацыі паміж сённяшнімі людзьмі. Так, скажам, я ў Вільнюсе ёй: гярай-панярай тавя мялю, а яна мне з-пад прылаўка, скажам, сітцавыя трусы. Хі, хі, хі...<sup>1</sup>

У кароткі час Тушканчыкаву, гэтаму сучаснаму Тарцюфу, удаецца так закруціць мазгі даверлівым сялянам, што яны забываюцца пра ўсё і аддаюцца «цяплічнай кампаніі» і гандлю гуркамі. Зрэшты, бяда, якой яна бачыцца драматургу, тут не ў цяпліцах і не ў гурках, а ў страце таго істотнага, дзеля чаго людзі жывуць, працуюць і «робяць бізнес». Рэзанёр, стогадовы дзед Лука, першы разгледзеў гэтую загану – бяздумную пагоню за грашыма, культ рэчаў. Толькі хіба справа ў адным Тушканчыкаве, дэмане-спакусніку? Ці ж не сядзіць у душы кожнага з гэтых праствакаватых персанажаў маленькі Тушканчыкаў?

Сучасныя рэаліі змяшчаюць мноства сюжэтаў, тыпажоў, сітуацый для стварэння паўнаважнага камедыйнага дзеяння. Існуе значнае кола драматургаў, надзеленых талентам і інтуіцыяй камедыёграфа: Алесь Петрашкевіч, Мікалай Матукоўскі, Аляксей Дудараў, Анатоль Дзялендзік, Георгій Марчук, Уладзімір Іскрык, Андрэй Федарэнка, Уладзімір Сауліч, Дзмітрый Бойка, Максім Клімковіч, Міраслаў Адамчык (Шайбак), Мікола Казачонак, Алег Ждан, Галіна Багданава, Лявон Вашко...

---

<sup>1</sup> Сучасная беларуская п’еса.– Мінск, 1985. С. 253.

І тым не менш глядач сумуе па камедыі, па-сапраўднаму смешнай, па вадэвілі, па творах з «рэлаксатарнай» функцыяй, на якіх можна было б проста і нязмушана пасмяяцца, зняць стрэсы. Выратоўвае, як і раней, класіка,— усё тая ж «Камедыя» К. Марашэўскага, «Ідылія» В. Дуніна-Марцінкевіча, «Паўлінка» Янкі Купалы, добрыя старыя вадэвілі «Мікітаў лапаць» М. Чарота, «Конскі партрэт» Л. Родзевіча, «Чорт і баба» Ф. Аляхновіча, што карыстаюцца нязменнай папулярнасцю ў глядача.

Смех спакваля сыходзіць з беларускай драматургіі, «вымываецца» з сучаснай камедыяграфіі. Мала або нічога ў гэтым накірунку абяцаюць і тэатральныя афішы, дзе падзаглавак «камедыя» сустракаецца усё радзей.

Што адбываецца з беларускай камедыяй «пасля Макаёнка»? Куды сыходзіць смех, які павінен валадарыць у камедыяграфіі? Магчыма, ён праяўляецца ў драме? Бо для яе смех, нібы жывая вада, нараджае новы настрой, дапаўняе гаму пачуццяў.

## Драма

У свой час Арыстоцель называў драму трэцім родам літаратуры пасля эпасу і лірыкі. Пазней унутры гэтага роду вылучыліся літаратурныя разнавіднасці: трагедыя, камедыя, уласна драма. Драма блізкая да трагедыі тым, што паказвае нешчаслівыя, канфліктныя перыпетыі жыцця героя, але не даводзіць іх да крайнасці, катастрофы. Драматург засяроджвае ўвагу на прыватным жыцці персанажаў, іх перажываннях, псіхалагічным стане.

П'есы Ф. Шылера, М. Астроўскага, Г. Бюхнера, Г. Ібсена, А. Стрындберга, М. Горкага, Г. Гаўптмана, Т. Уільямса, Ю. О'Ніла, Ж. Ануя, Э. дэ Філіпа, А. Мілера, у якіх прысутнічалі праблемнасць і глыбокае раскрыццё характараў, сталі шэдэўрамі сусветнай літаратуры. Пераход ад прыватнага да агульназначнага, ад дэталі да паказу жыццёвай заканамернасці назіраем у лепшых узорах беларускай драмы: «Блуднікі» Л. Родзевіча,

«Антон» М. Гарэцкага, «Раскіданае гняздо» Янкі Купалы, «Антось Лата» Якуба Коласа, «Цені» Ф. Аляхновіча, «Плытагоны» У. Галубка, «Апраметная» В. Шашалевіча, «Бацькаўшчына» Кузьмы Чорнага, «Партызаны» Кандрата Крапівы, «Брэсцкая крэпасць» К. Губарэвіча, «Канстанцін Заслонаў» А. Маўзона, «Шпачок» А. Махначы, «Над хвалямі Серабранкі» І. Козела, «Вокны» В. Ткачова, «Чатыры крыжы на сонцы» А. Дзялендзіка, «Трывога» А. Петрашкевіча, «Шрамы» Я. Шабана.

Роздум над складанымі, забытанымі жыццёвымі рэаліямі – неад’емная і традыцыйная рыса беларускай драмы. Адзін з самых вядомых прадстаўнікоў сучаснай нацыянальнай драматургіі, Аляксей Дудараў, арыентуецца ў сваёй творчасці менавіта на праблемнасць.

Феномен надзвычайнага поспеху твораў А. Дударова ў 1980-я г. у немалой ступені тлумачыцца такім нязвычайным для тагачаснага гледача і крытыка спалучэннем сур’эзнага і гулівага. Гэта быў як бы выклік афіцыёзу, які патрабаваў ад пісьменніка або быць адназначна сур’эзным, або жартаваць... на дазволеныя тэмы.

А ў літаратуры пачыналі дзейнічаць незвычайныя, «амбівалентныя» персанажы, якія адным сваім існаваннем кідалі выклік застарэлым, нібыта агульнапрынятым стандартам. У творчасці А. Дударова такія персанажы спачатку праявіліся ў прозе – у першых апавяданнях зборніка «Святая птушка» (1979).

Жыццёвыя праблемы і канфлікты трансфармаваліся ў прозе А. Дударова ў знаёмую нам форму – эксперыментальную сітуацыю. Яна была надзелена працягласцю, развіццём, маральным вынікам, інакш кажучы, мела ўсе шанцы стаць асновай драматургічнага дзеяння. У прозе праглядаўся элемент тэатральнасці. Невыпадкова некаторыя сцэны, дыялогі з апавяданняў амаль без змены будуць перанесены аўтарам у п’есы.

Перайшоў у драматургію і атрымаў далейшае развіццё тыпаж дзівака-героя, які пратэстуе супраць банальнасці побыту і ў той жа час сам увасабляе недасканаласць грамадскага асяроддзя, яго маральныя хібы.

Менавіта такі герой, унутрана супярэчлівы, дзівакаваты і злавесны адначасова, прынёс першы відавочны поспех Дудараву-драматургу. Гэта Андрэй Буслай, галоўны герой драмы «Парог» (1981, паст. 1982).

Некаторыя крытыкі не ўхвалялі выбар галоўнага героя. Не маглі зразумець, чаму ў якасці рэзанёра і філосафа выступае алкаголік Буслай, дэмаралізаваная, разбэшчаная, цынічная асоба? Адзначалася і пэўная запазычанасць фабулы: гісторыя з уваскрэсеннем нябожчыка.

Матыў несапраўднай смерці нашмат больш старажытны; ён скарыстоўваўся ў сусветнай драматургіі яшчэ ў часы Шэкспіра, Лопэ дэ Вега, Мальера, Льва Талстога.

У першай дзеі Андрэй Буслай у стане жорсткага пахмельнага сіндрому прачынаецца ў чужой кватэры, сярод незнаёмых рэчаў. «Знаёмства» героя з новай абстаноўкай, яе «асвойванне» выглядае даволі камічна. Атрымліваецца, як у купаляўскім вадэвілі «Прымакі», калі Максім Кутас, прачынаецца ў суседавай хаце і спрабуе вызначыць сваё месцазнаходжанне па колькасці павуціння ў кутах пад столлю.

Паводзіны Буслая ў чужой кватэры нагадваюць тэатральную гульню, свайго роду эксперымент, які ставіць сам Буслай, назіраючы за рэакцыяй людзей. Але ў гэтай гульні, як і ў дзівацтвах герояў зборніка «Святая птушка», няшмат чалавечнасці, гуманізму. Гэта хутчэй спосаб самавыяўлення спакутаванага чалавека; але гэтая пакута не зрабіла яго добрым, чуйным да чужога болю. Наадварот, яна спарадзіла ў яго душы цынізм і скепсіс.

Кепікі, блазнаванне, «чорны гумар» — абалонка, за якой хаваецца прыгоены боль. Смех, як і гарэлка, для героя — своеасаблівае выйсце са стану апатыі, абыякавасці, духоўнай ляюты, якія ён адчувае вакол сябе і ў сабе. Дабрату Буслай шукае не ў бесклапотным цвярозым жыцці, а ў п'яным чадзе. «Калі п'яны, мне ўсіх шкада, я ўсіх люблю... У мяне ў п'янага — слёзы з вачэй ад замілавання людзьмі, дрэвамі, зямлёй... Усім-усім!..»<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Дударав, А. Выбар: П'есы.— Мінск, 1987. С. 127.

«Гэта не ён плача, гэта ў ім гарэлка плача»,— кажуць у народзе пра такога роду замілаванне. Сярэднестатыстычнае жыццё, аказваецца, развучыла людзей натуральнаму выяўленню пачуццяў: каханню, смутку, расчуленасці, шкадавання. Менавіта пра гэта хоча сказаць Буслай сваёй рэплікай: «Вельмі ўжо цвярозыя сталі».

Але ні гарэлка, ні балючае самавыкрыццё, ні ўнутраная стыхійная нязгода з масавай мараллю не робяць Буслая больш дасканалым, чуйным да чужога няшчасця. Ён галоўная прычына нягод ва ўласнай сям'і, пакут жонкі і бацькоў. Пакінуўшы вёску, Буслай пераязджае ў мястэчка, жыве ў качагарцы разам з бамжом і прапойцам Бэрам, перабіваецца выпадковымі заробкамі, цалкам адасабляецца ад усялякіх маральных абавязкаў перад блізкімі. Яму па-свойму ўтульна і бесклапотна.

Як Чужаніца з аднайменнага рамана Альбера Камю, Буслай кіруецца ў жыцці толькі эмацыянальнымі імпульсамі, інстынктамі, але не адчувае ад такога бесклапотнага існавання ўнутранага разняволення. Наадварот, невядомая трывога і незадаволенасць сабой пачынаюць усё часцей яго непакоіць.

Бліжэй да фіналу паводзіны Буслая істотна мяняюцца: ён перастае асуджаць іншых, пачынае пошукі выйсця, маральнага самаўдасканалення.

Прасветліна ў душэўным стане Буслая настае тады, калі само жыццё адварочваецца ад яго, ператварае яго ў «жывога нябожчыка». Ён атрымлівае ад жыцця ўрок, нашмат мацнейшы за той, які б мог адбыцца падчас начной гутаркі з Пакутовічам. Што можа адчуваць чалавек, які перажыў сваю «смерць», і раптам ён, жывы, пра гэта даведаўся? Што чакае бацьку і маці, кінутых жонку і дзіця, калі ён вернецца да іх «жывым нябожчыкам», з «адпітай» памяццю, амярцвелай свядомасцю, з бездапаможнай, не здатнай да дзейснага добра душой?

У фінале п'есы хлопчык не пазнае бацьку, просіць Андрэя расказаць казку (ізноў казку, якая нібыта можа кагосьці выратаваць!). Казкі не будзе.

Б у с л а й (*бярэ хлопчыка на рукі*). Зараз, зараз, сыночак... (*Прытуляе да сябе.*) Жыў-быў... (*Успамінае.*) Жылі-былі... (*Намагаецца ўспомніць.*) Жылі-былі... (*З жахам.*) Не памятаю... (*Апускаецца на падлогу.*)

У хату амаль адначасова ўб'ягаюць Маці, заплаканая і расхрыстаная, Бацька, Ніна, Мікола. Усе спыняюцца каля дзвярэй. Глядзяць.

Буслай (*яшчэ мацней прытуляючы сына да сябе*). Не памятаю...  
Не памятаю... Не памятаю...<sup>1</sup>

Расчытваецца сімвалічны вобраз «парога», мяжы, за якой пачынаецца незваротны распад чалавечай асобы, духоўная смерць, якая набывае куды больш пачварныя формы, чым фізічная. «Парог» — апакаліпсіс, крушэнне свету, не сусвету, але свету адной чалавечай асобы.

Тэма адказнасці чалавека перад сусветам за сваё асабістае «я», за жыццё, падараванае яму Богам, атрымала своеасаблівы працяг у драме «Вечар» (1982, паст. 1983).

І ў гэтым творы мы назірае адмысловае і арганічнае спалучэнне камічнага і трагічнага, смешнага і паважнага. Без гумару, смеху, блазнавання гісторыя пра трох пажылых людзей — Гастрыга (Мікіту), Мульціка (Васіля), Ганну, — што дажываюць свой век у закінутай, «неперспектыўнай» вёсцы, дзе мноства пустых хат з пазабіванымі аканіцамі, магла б ператварыцца ў дыдактычную драму або ў трывіяльную п'есу, у якой тлумачылася б, чаму моладзь пакідае вёску.

А. Дудараў стварыў каларытныя, шматмерныя характары.

Вобраз Ганны здаецца досыць знаёмым, традыцыйным. Бабуля пражыла доўгае жыццё і так нарабілася на сваім вяку, што пад старасць не засталася сілы, каб утрымаць каля сябе няўдалага сына.

Ганна — мудрая і разважлівая. Яе мудрасць адметная. Яна бачыць дабро і зло, як бы яны не перамешваліся, не перапляталіся ў жыцці. Яна не суддзя чужым учынкам. Яна на дабро адказвае добром, здольная спачуваць іншым, дараваць крыўду, калі на тое ёсць хаця б маленькая падстава.

А Мульцік? На першы погляд ужо знаёмы нам тыпаж дзівака, які размаўляе з сонцам і з тэлевізарам, старшыні калгаса прапаноўвае свае паслугі ў якасці «жывога барометра».

---

<sup>1</sup> Дудараў, А. Выбар. С. 169–170.



Ён строгі суддзя ўсім грахам Гастрыга і адначасова яго літасцівы «адвакат». Пакутнік, працаўнік, прапаведнік і балагур, блазан — перш чым паміраць, ён спачатку правядзе «генеральную рэпетыцыю», і гэтым не на жарт напалохае сваю «маладую жонку» Ганну. Гумарыстычнае стаўленне да смерці, да ўласнай старасці і нямогласці, да ўніверсальнай жыццёвай недасканаласці — усё гэта стасуецца з лепшымі якасцямі беларускай ментальнасці. За гэтыя якасці, уласна кажучы, беларуса любяць у сусветнай супольнасці, з-за іх ён часта і церпіць...

Гастрыт — найбольш супярэчлівы, складаны вобраз. Ніхто з персанажаў столькі разоў не будзе мяняць сваіх паводзін на працягу дзеяння так, як ён. Недаверлівы, хваравіта зайздрослівы да чужой радасці — такі ён у першай сцэне, дзе дапытваецца ў Мульціка, ці пішуць яму дзеці. Хцівы, раз'юшаны, гатовы з нажом у руках бараніць сваё «папяровае шчасце» — у сцэне з выйгрышным латарэйным білетам. Безабаронны перад голасам сумлення, што абудзілася ў ім, што прачыналася ў ім, ён глушыць яго ў сабе да самай апошняй хвіліны...

Праблема бацькі — дзеці існавала заўжды. Заўжды існавала завядзёнка крытыкаваць сучасную моладзь, нават у часы Сакрата і Арыстафана. Але ў кожную эпоху з гэтай праблемай звязваўся цэлы комплекс іншых праблем: гістарычнага, сацыяльнага, псіхалагічнага, маральнага кшталту. Варта было толькі зачапіць — і вось яны навідавоку.

Карані сённяшніх, нявырашаных пытанняў адшукваюцца ў мінулым, у значнай ступені з'яўляюцца цяжкай спадчынай сталінскай эпохі. Сам драматург скажа пра гэта досыць адназначна, характарызуючы свой персанаж: «...Сазнацельны Мікіта — страшэннае зло і разам з тым ахвяра свайго часу — прадукт трагічных часоў культуры»<sup>1</sup>.

У п'есе прыгадваецца эпізод з часоў калектывізацыі. Для Мікіты гэта быў свайго роду «зорны час», перыяд бурнай чыннасці. Ён «праводзіў лінію»: выкарчоўваў «кулакоў», змагаўся з аднаасобнікамі. Сёння Гастрыт апраўдваецца: ён толькі выконваў загады. Бяздумнае паслушэнства таксама зла-

<sup>1</sup> Дудараў, А., Васючэнка, П. Чым жыве п'еса?: Дыялог. // Звезда. 1988. 11 лютага.

чынства. Гастрыт напісаў данос на брата Васіля, Андрэя, і гэта ўжо не па загадзе, а па ўласнай ініцыятыве, бо Андрэй збіраўся паслаць сватоў да будучай яго жонкі Алены...

«Жыў напалову», — прыходзіць да высновы перад смерцю Гастрыт.

За ўсё ў жыцці рана або позна даводзіцца плаціць, — так прачытваецца гэтая сцэна. Колішнія ўчынкі Гастрыта, што прынёслі шмат гора яго аднавяскоўцам, нарэшце абярнуліся вялікімі душэўнымі пакутамі для яго самога. Той, хто ў жыцці шукае зручнага, зацішнага закутка, спрабуе выкруціцца ад суда і адплаты гісторыі, несвядома заганяе сябе ў пастку.

Мульцік, які напачатку дужа строга і сурова ставіўся да свайго суседа, напрыканцы твора значна мякчэе, «адпускаецца». Бо бачыць, што жыццё і час пакаралі Гастрыта больш, чым гэта мог бы зрабіць чалавечы суд. У адной з апошніх гутарак з Гастрытам ён не столькі абвінавачвае, колькі спрабуе вытлумачыць прычыну чалавечай бяды.

Гастрыт. ...Я ж не злодзей які-небудзь, жыў як усе... Шчасця хацеў... Мы ж за ім на гэты свет і прыходзім, працуем, пакутуем... Чаго ж мне так млосна? Чаму ж цішыні ў душы няма?

Мульцік. Ты любіў мала...

Гастрыт. Мала...

Мульцік. Плакаў мала...

Гастрыт. Мала... (Нервова.) Яшчэ! Кажы яшчэ!

Мульцік. Усё... Разумней любові, шкадавання і слёз людзі нічога не прыдумалі... І ці прыдумаюць?..<sup>1</sup>

Героі гэтай драмы вядуць няспынны этычны пошук, існасць якога — не вынаходніцтва новай рэлігіі і новых маральных прынцыпаў, а вяртанне да старых, занябаных гуманістычных каштоўнасцей. Пра гэта сведчаць, яшчэ раз нагадаю, словы Мульціка: «Разумней любові, шкадавання і слёз людзі нічога не прыдумалі». Састаўныя гэтага пошуку: ачышчэнне, споведзь, пакаянне.

Сам драматург аднойчы са здзіўленнем выказаўся пра «жывучасць» п'есы, якая і ў XXI ст., у абноўленым варыянце, застаецца ў рэпертуары Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Янкі Купалы.

<sup>1</sup> Дудараў, А. Выбар. С. 96—97.

Тэма пакаяння, вяртання да трагічных калізій былога — сталая традыцыя сучаснай драматургіі. Да п'есы А. Дударова «Вечар» тэматычна блізкі драматургічны твор Уладзіміра Бутрамеева «Страсці па Аўдзею» (1990, паст. 1989).

Пісьменнікаў не менш чым гісторыкаў, трывожаць такія моманты, калі гісторыя знішчае чалавечы лёс, адзіны і непаўторны, калі ў ахвяру абстрактнай ідэі прыносяцца натуральныя чалавечыя пачуцці. А што можа быць для беларуса больш натуральным, чым любоў да сваёй зямлі, жылга, гаспадаркі?

Вобраз селяніна-аднаасобніка Аўдзея, выведзены У. Бутрамеевым, можна параўнаць з героямі твораў Якуба Коласа, Кузьмы Чорнага, Івана Мележа. Падстава для параўнання — неадольнае жаданне мець кавалак сваёй зямлі, гаспадарыць на ёй, мець плён ад працы, быць гаспадаром лёсу. Праз вобраз Лявона Бушмара Кузьма Чорны спрабаваў паказаць, як праяўляецца ў чалавеку прыроджаны інстынкт уласніка. У «Палескай хроніцы» І. Мележа гэтае ж пачуццё выглядае як псіхалагічная адметнасць Васіля Дзятліка — жаданне займець кавалак выдатнай ворнай зямлі, «той, што каля цагельні».

У. Бутрамеєў паказвае гэтае жаданне Аўдзея як абсалютна натуральнае. Гісторыя раскулачвання Аўдзея падаецца як ачышчальная пакута, як ахвярніцкі акт — адсюль і евангельская назва спектакля.

«Мая зямля — мая! Зямлю я не аддам!!!» — гэта не лямант уласніка, што развітваецца з сваім добром, гэта крык душы селяніна, у якога адбіраюць сам сэнс яго існавання. Драма Аўдзея глыбока ўзрушвае глядача. Сувязь паміж былым і сучасным, віной і яе выкупленнем, прасочаная ў п'есе, паказвае «прычыну нашых крыўд і бед», як выказаўся вялікі Янка Купала.

У многіх сучасных драмах увасобілася сучасная трагедыя зямлі беларускай — чарнобыльская катастрофа і яе наступствы, сацыяльныя і экалагічныя. У ліку такіх твораў, напісаных па гарачых слядах чарнобыльскай бяды, п'есы Івана Чыгрынава «Хто вінаваты?», «Толькі мёртвыя не вяртаюцца», Мікалая Матукоўскага «Бездань», Аляксея Дударова «Адцуранне», Васіля Ткачова «Усміхнуўся месяц белай вішні», «Блакада ў Кругліцы», Алеся Петрашкевіча «Дагарэла свечач-

ка» ды іншыя. Сляды чарнобыльскай трагедыі яшчэ дастаткова свежыя, нанесеныя ёю раны незагоеныя, таму ў творах пераважае болевы, эмацыйны ракурс дзеяння.

Разам з тым рэаліі XXI ст. такія, што глядач чакае ад драматургіі і тэатра не толькі сацыяльнай вастрыні і канфліктнасці, але і непадробнай гармоніі, ачышчэння ад жыццёвага бруду, дабрата і сентыментальнасці. Ці магчыма гэта ў жанры меладрамы, да якога відавочна дрэйфуе сучасная п'еса?

У сучаснай беларускай драматургіі найбольш трывала жанр меладрамы прадстаўляюць п'есы Галіны Каржанеўскай, Алены Паповай, Святланы Бартохавай. Пацвярджаецца заканамернасць: жанчыны больш тонка ўспрымаюць інтымныя перажыванні, тыя псіхалагічныя нюансы, з якіх пачынаецца каханне і з якімі яно вычэрпвае сябе. Жаночая інтуіцыя дапамагае ім вастрэй адгукацца на праблемы побыту, заўважыць значнасць дэталяў, якія мужчыну-літаратару могуць паказацца нязначнымі.

У меладраме Г. Каржанеўскай «Мора, аддай пярсцёнак» (1987) нямала загадкавага. Хто вінаваты ў канфлікце паміж Альбінай і Антонам? Чаму на схіле гадоў, калі героі сустракаюцца зноў, пасля працяглага расстання, нягод, ніяк «не склейваецца» патрушчанае шчасце? Ні час, ні ўзрост, ні жыццёвы досвед не дапамагаюць ім здабыць цягліваць, уменне дараваць.

Прычыны непаслядоўнасці чалавечых учынкаў не ляжаць навідавоку, іх вытокі ў ірацыянальнасці, патаемнасці душэўных праяў, у загадкавасці перадусім жаночай душы. Адлюстроўваючы гэтыя глыбіні, сучасныя драматургі ўлічваюць досвед сусветнага псіхалагічнага кіно, у прыватнасці, творы шведскага кінарэжысёра Інгмара Бергмана («Восеньская саната», «Сцэны з сямейнага жыцця»), у якіх раскрываецца тэма трагічнай адзіноты.

Трэба адзначыць цікавую акалічнасць: драматургі-мужчыны ў адлюстраванні супярэчлівай жаночай натуры, як правіла, паказваюць жанчыну вінаватай у сямейнай дысгармоніі. Дастаткова згадаць драмы і раманы шведскага пісьменніка Аўгуста Стрындберга. Ці не таму драматургі-жанчыны, як бы выпраўляючы гэты літаратурны «перакос», вінаваіцям

сямейных разладаў выстаўляюць мужчыну, які ў іх творах далёкі ад таго, каб дэманстраваць цуды вернасці або рыцарскага служэння Цудоўнай Панне. Як, напрыклад, у меладраме Г. Каржанеўскай «Вірус» (1997).

Вядома ж, «вірус» – гэта ён, мужчына, няўдаліца-муж, з-за якога рухнула сямейнае жыццё гераніні. «Вірус» і пасля разводу будзе назаяць, умешвацца ў Таніна жыццё і ў рэшце рэшт усё сапсуе... Не верце яго клятвам, усё адно зманіць, не будзе жыцця – да такой высновы падводзяць пакуты гераніні.

А яна, не зусім яшчэ і старая, прывабная, летуценная, трапяткая, марыць, як і ў дзявоцтве, пра рамантычнае каханне, пра сапраўднага, адданага і вернага мужчыну, не «віруса». І ён з'яўляецца, даволі экстравагантным шляхам. Пачатак меладрамы задуманы дасціпна, з разлікам на эфект неспадзяванкі. Геранія хварэе, яе адолеў сапраўдны вірус, біялагічны.

Та ня. ...Алё, мне Ніну Васільеўну, калі ласка. (*Чакае.*) Ніна? Гэта я. Рада цябе чуць. І бачыць таксама. Як твая праверка? Не бяры да галавы. Як казаў мудрэц – усё праходзіць. У мяне? Па-ранейшаму. На заходнім фронце без перамен. Не да таго. Хварэю. Не, доктара не клікала, сама схадзіла. З'явіцца каторая – у роце чорна, такая злосная, а я без тэмпературы. Толькі галава цяжкая ды косці ломіць. Грып, мусіць. А пішуць – ОРВИ. Ага...

Тым часам за акном чуваць гул, і мы бачым праз шыбіну муляра ў заляпанай фарбай вушанцы і спячоўцы з пэндзлем у руках. Ён падняўся да балкона з дапамогай пад'ёмнага крана і збіраецца фарбаваць сцены звонку.

Фёдар (*стукаючы ручкай пэндзля ў шыбу*). Эй, гаспадынька!

Та ня (*заканчвае гаворку*). Ой, я табе перазваню. Пакуль. (*Села, прыкрываючыся коўдрай.*) Цьфу, напалохалі...

Фёдар. Вядро прымі, а то заляпаю.

Та ня. Здурнець можна. Ляжыш, чэсна хварэеш, і раптам табе на пятым паверсе стукаюць у вакно.

Фёдар як ні ў чым не бывала пачынае фарбаваць сцяну.

Эй, пачакайце!

Яна ўсхапілася, накінула халат і з цяжкасцю адчыніла дзверы на балкон. Забрала адтуль вядро і спрабуе зачыніць дзверы. За гэты час Фёдар паспеў заляпаць шыбы.

Вы што робіце? Хіба гэта работа? Халтура гэта, а не работа.

Фёдар не зважае.

Я скардзіцца буду. Вы з якога трэста, а? Перабудаваўся, называецца. Паскорыліся. Вам абы план, а на чалавека — цьфу. Для вас чалавек на апошнім месцы.

Фёдар. Кажы мацней, а то чуваць блага.

Та ня *(гучна)*. Халтуршчыкі няшчасныя!<sup>1</sup>

Так прыйшоў у яе жыццё новы мужчына, — вясёлы, дасціпны, закаханы і... майстравіты. Утварылася знаёмая сітуацыя, якую на літаратурным жаргоне называюць «любоўным трохкутнікам». Гэты мужчына акажацца далёка не ідэальным, таксама крыху з «вірусам», але дачыненні паміж жанчынай і дзвума мужчынамі складваюцца інтрыгоўным парадкам. На жаль, яны не прыносяць чаканага шчасця.

П'есы Алены Паповай не ў меншай ступені надзелены побытавымі перыпетэямі, з якіх вырастаюць жыццёвыя драмы жанчын і мужчын. Імя Алены Паповай, яе творы, напісаныя на рускай мове, добра вядомы і па-за межамі Беларусі. Яе п'есы ставяцца ў многіх тэатрах Беларусі і замежжа. Папулярнасці твораў А. Паповай на Бацькаўшчыне спрыялі іх пераклады на беларускую мову, зробленыя Раісай Баравіковай.

У драме «Аб'ява ў вячэрняй газеце» (1985, паст. 1982) даследуецца актуальная да сённяшняга часу, мажліва, яшчэ больш надзённая, чым у 80-я гг., праблема гарадской малакамунікабельнасці, адчужэння, якое ўзнікае паміж гараджанамі, насельнікамі мегаполісаў. Як і ў п'есе «Рэтра» Б. Галіна, супастаўляецца сучаснасць і пасляваеннае мінулае.

Увасабленнем мінулага бачыцца стары дом на Пажарскай, па якім смуткуе Вольга. Драма гераіні — немагчымасць вярнуцца ў былое, адчуць гарманічны стан душы, які ў памяці нязменна звязаны са старым домам. Камунальныя кватэры, «хрушчоўкі» адыходзяць у нябыт, даўно зруйнаваны дом на Пажарскай. Аб'ява ў вячэрняй газеце — напамінак пра былы дом, спроба абудзіць успамін аб ім, знайсці былых суседзяў.

---

<sup>1</sup> Сучасная беларуская п'еса. — Мінск: Маст. літ., 1997. С. 92, 93.

Вольга. Я магу расказаць вам пра гэты дом... Адразу папярэджваю — гэта не зусім звычайны дом. Можна быць, адзіны. У ім ніколі не зачыняюцца дзверы. Можна паабедаць у кожнай кватэры, калі ты сам не згатаваў абед. Можна пайсці ў госці або з'ехаць у камандзіроўку і пакінуць дзіця на суседзяў. Можна ў любы момант пазычыць грошай, чаю, цукру або хлеба, і пры гэтым не адчуць ніякай няёмкасці! Святы ў гэтым доме святкуюць усе разам і так шумна, што чуваць на вуліцы. А гора? У гэтым доме не ведаюць, што такое сапраўднае гора, таму што гора аднаго чалавека падзяляюць усе<sup>1</sup> (тут і далей пераклад.— П. В.).

Дом, дзе не ведаюць гора... Ну, вядома ж, ілюзія, фата Маргана, што ўзнікла ад настальгіі гераіні па душэўнай цеплыні, увазе навакольных. Дом на Пажарскай — такая ж напярэальнасць, як і вобраз Пакутовіча ў драме А. Дударова «Парог».

Што губляе чалавек, у чым яго віна? Пытанне абвастраецца ў іншых творах А. Паповай, па-ранейшаму нібыта «замкнёных» у інтэр'еры гарадскіх кватэр, засяроджаных на побыце, але споўненых роздумам пра прычыну чалавечага духоўнага дыскамфорту, які прагрэсіруе.

Героі яе твораў ужо не проста жывуць мінулым, не проста апанаваныя настальгіяй — яны самі з «былых». Гэта перадусім датычыцца персанажаў драмы з крыху іранічнай назвай «Улюбёнцы лёсу» (1994, паст. 1997).

Іронія ў тым, што былыя «гаспадары жыцця», жыхары калісь фэшэнебельнай кватэры ў прэстыжным раёне, сёння апынуліся на самай узбочыне існавання. Прэстыж, камфорт, дабрабыт, павага і зайздрасць з боку людзей «ніжэйшага гатунку» — усё ў былым. Гераіня твора, Ірына, з горыччу прыгадвае не «стары дом», не цеплыню чалавечых пачуццяў, а тое прыгожае жыццё, што мела дзякуючы тату-генералу, і якое засталася ў безнадзейна далёкай мінуўшчыне.

Сённяшняе быццё колішніх «улюбёнцаў лёсу» жалю вартае. Кароткі раман саракагадовай Ірыны не прыносіць радасці, завяршаецца нічым. Яе былому мужу Славу не ўдалося далучыцца да «новых», да цяперашніх гаспадароў жыцця, і ён вядзе бяздумнае, напярэрасліннае існаванне, усё больш і

---

<sup>1</sup> Сучасная беларуская драматургія. 1985. С. 226, 227.

больш апускаецца. Тата-генерал упаў у старэчы маразм; яму патрэбна нянька, каб вазіла яго «ў Маскву прымаць парад». Ірына ўспрымае гэтыя ўражлівыя перамены як помсту лёсу: «Мінаецца час, усё само пераварочваецца ўверх дном... Вось хто самы галоўны мсціўца»<sup>1</sup>.

Жыццё, сацыяльныя працэсы, час так значна ўплываюць на лёсы персанажаў А. Паповай, што да жанру меладрамы яе творы можна аднесці толькі з пэўнымі агаворкамі. Так драма «Развітанне з радзімай» (паст. 1998) прысвечана надзвычай актуальнай тэме. У гэтым творы адбываецца ператварэнне грамадзяніна краіны ў эмігранта. Якая сіла падхоплівае чалавека з месца і шпурляе насустрач бясконцым вандроўкам, магчымым стратам і расчараванням, непазбежнай настальгіі? Ці толькі нястача, матэрыяльны дыскамфорт? Цэлы комплекс складаных пытанняў псіхалагічнага, сацыяльнага, маральнага плана складае канфліктны вузел п'есы.

Драматургічныя працы А. Паповай апошняга часу маюць выразна праяўленыя прыкметы меладрамы, прыкладам, п'еса «Маленькі свет», пастаўленая Мінскім абласным драматычным тэатрам (г. Маладзечна). Жанр гэты, пры ўсёй яго папулярнасці і касавасці больш за ўсё падлеглы адной нядобрай тэндэнцыі – абытаўлення і нават абмяшчаннявання. Драматург добра разумее гэтую сітуацыю, і таму спрабуе звязаць правінцыяльную жаночую драму з усяленскім роздумам пра шлях да ісціны, адвечную вандроўку па шчасце.

Святлана Бартохава, якая апошнім часам таксама плённа працуе ў жанры меладрамы, шукае «падвышэнне» жанру за кошт паглыблення ў праблемы маральна-этычнай адказнасці за лёс сям'і, паказ перыпетыяў гендарных адносін і аналіз прычын адвечнай згоды, барацьбы полаў (п'есы «Поле бітвы», «Нязваны госць»).

Малады драматург Дыяна Балыка спрабуе прарвацца праз бытавізм, праз пастаноўку вострасацыяльных праблем, у прыватнасці, барацьбы са СНІДам і наркаманіяй («Белы анёл з чорнымі крыламі»), эфектны, нават рызыкаўны псіхааналіз («Раман+Юлія», «Псіхааналіз для псіхааналітыка»).

---

<sup>1</sup> Беларуская драматургія. Вып. 1. С. 103.



І гэта сведчыць пра тое, што сучасная драма сёння знаходзіцца ў стане руху, шукаючы сваю гармонію са зменлівым, пераходным часам, што адбываецца на яе жанравых формах, даволі часта сінтэтычных, мадыфікацыйных, новаствораных.

Па-свойму спрабуюць актывізаваць жанр меладрамы і аўтары-мужчыны, якія таксама звяртаюцца да тэмы сям'і, каханьня, гендарных стасункаў.

Гэта, у прыватнасці, Я. Таганаў, аўтар драмы «Адэль», аўтар гэтых радкоў, чыя п'еса «Пясочны гадзіннік» належыць да сінтэтычнага жанру, які спалучае ў сабе прыкметы сацыяльна-псіхалагічнай драмы, меладрамы і трылера.

На покліч меладрамы адгукнуўся драматург А. Дудараў, аўтар меладрамы «Кім», меладраматычнага дэтэктыву «Люці» (2001).

Жыццё гэтых твораў у тэатры, іх сцэнічны пошук прымушаюць раздумаць пра такі жанрава-сюжэтны элемент п'есы, як шчаслівы фінал.

Не сакрэт, што сучасны масавы чытач і глядач, стомлены жыццёвымі дыскамфортнымі з'явамі, не заўжды вітае іх паказ у літаратуры, на сцэне. Яму хочацца адпачынку, пяшчотных пачуццяў, замілаванасці і хэпі-энду. І калі ён не знаходзіць іх у кнізе або ў тэатры, дык шукае ў тэлевізійных «мыльных операх». Такая рэакцыя зразумелая, і аўтары сучасных меладрам імкнуцца задаволіць такое жаданне. Тым больш, што беларуская драматургія мае ўзор такога твора. Гэта меладрама Анатоля Дзялендзіка «Выклік багам» («Чатыры крыжы на сонцы»), створаная ў 1965 годзе. У свой час п'еса мела проста фантастычны поспех: ставілася ў 109 тэатрах Саветаў Саюза. Аўтар, медык па прафесіі, знайшоў просты і трапны сюжэт, які расчуліў сэрцы тысяч глядачоў. Дзяўчына, асуджаная на смерць з-за хваробы крыві, выратаўваецца дзякуючы каханню, высакароднаму і адданаму. Гэтая гісторыя выглядае сучаснай не таму, што яна перагукаецца з сюжэтамі тэлесерыялаў, а таму, што ў дваццаць першым стагоддзі, споўненым хваробамі і пакутамі, памяццю пра Хірасіму і Чарнобыль, некаму падорыць надзею.

Відавочна, што А. Дудараў абапіраўся на пэўную літаратурную традыцыю, калі ствараў сваю меладраму «Кім». Апроч

твора А. Дзялендзіка, варта прыгадаць яшчэ раман рускага празаіка В. Распуціна «Грошы для Марыі» з аналагічным сюжэтам. У дудараўскім творы падлетак шукае сродкі, каб вылечыць ад цяжкай хваробы сваю названую сястру, кідаецца ў розныя авантуры, якія прыводзяць да ланцуга самых галавакружных метамарфоз і супадзенняў. У задуме твора – паказаць, як падлетак можа перавыхоўваць дарослых. У фінале расчулены ўшчэнт глядач атрымлівае чаканы хэпі-энд. І ўсё ж такі ён выклікае пытанне: ці не зашмат цукру ў шклянцы з гарбатай?

Шчаслівы фінал, гэтаксама як і іншы сцэнічны прыём, – зброя небяспечная, заостраная з абодвух бакоў. У адных выпадках яна падтрымлівае сцэнічную ілюзію і цэласнасць дзеяння, у іншых – разбурае іх.

Такім чынам, прыземленасць, грунтоўнасць і праблемнасць беларускай драмы не пазбаўляюць магчымасці існавання ў ёй лёгкіх жанраў і відовішчнай рамантыкі.

### Дзіцячая п'еса

Беларуская дзіцячая п'еса запачаткавалася ў часы «нашаніўскага» Адраджэння. Письменнікі дбалі пра пераемнасць пакаленняў, неабходнасць эстэтычнага і нацыянальнага выхавання «дзяцей беларусаў» і стваралі драматургічныя творы адмыслова для іх.

Адным з першых напісаў п'есу для дзяцей пісьменнік нашанівец Кандрат Лейка, аўтар драматургічнай казкі «Снатворны мак» (1914).

Яшчэ ў 1910–1920 гг. беларускія драматургі стваралі п'есы са спадзяваннем, што яны будуць некалі пастаўлены ў дзіцячым тэатры. І калі ў 1931 г. нарэшце адкрыўся Беларускі рэспубліканскі тэатр юнага глядача, у яго не было вялікіх праблем з рэпертуарам. Ужо былі створаны п'есы, якія ўвайшлі ў залаты фонд беларускай дзіцячай драматургіі, у іх ліку: «Смерць пастушка» (1914) Змітрака Бядулі, «У лясным гушчары» (паст. 1917) Францішка Аляхновіча, «Хлопчык у лесе»

(1920, паст. 1921) Алеся Гаруна, «Данілка і Алеська (1920), «Пастушкі» (1921) Міхася Чарота, «Цудоўная ноч» (1927), «Ёлка Дзеда Мароза» (1927) Сяргея Новіка-Пяюна. Актыўна працавалі ў жанры дзіцячай драматургіі Еўсцігней Міровіч, Уладзіслаў Галубок, Леапольд Родзевіч, Васіль Шашэўскі, Віталь Вольскі.

Пасля Вялікай Айчыннай вайны рэпертуар дзіцячых тэатраў узбагаціўся творамі гераічнай тэматыкі: «Юныя мсціўцы» А. Гутковіча і У. Хазанскага, «Выбух» М. Алтухова і М. Гарулёва, «Час любові і нянавісці» Я. Пасава, «Шпачок» А. Махнача, «Чырвоны губернатар» У. Мехава.

Сёння пішуць для дзяцей Анатоль Вярцінскі, Валянцін Лукша, Аляксей Дудараў, Раіса Баравікова, Галіна Каржанеўская, Сяргей Кавалёў, Ігар Сідарук, Максім Клімковіч, Міраслаў Адамчык (Шайбак), Уладзімір Ягоўдзік, Людміла Рублеўская, Зінаіда Дудзюк, Уладзімір Сіўчыкаў, Святлана Клімковіч, Ірына Масляніцына, Яўген Коней ды іншыя.

Існуе выслоўе: «Тварыць для дзяцей трэба так, як для дарослых, толькі яшчэ лепш». З літаратурай і тэатрам уступіла ў жорсткую канкурэнцыю масавая культура, што рэалізуецца праз тэлебачанне, відэакультуру, камп'ютарную тэхніку. Новае пакаленне беларусаў расце пад моцным уплывам так званай маскульту. Няпростая задача — прыцягнуць дзіцячую ўвагу да адвечных, выпрабаваных часам духоўных каштоўнасцей, скарбаў нацыянальнай культуры і гісторыі. Сапраўдным памочнікам у гэтай справе з'яўляецца для драматурга фальклор.

Фальклорны матэрыял патрабуе далікатнага абыходжання, не церпіць безгустоўнай стылізацыі, спрашчэння. П'есы, заснаваныя на фальклоры, перастаюць быць звычайнымі інсцэніроўкамі народных казак. Выкарыстанне аўтарамі казачных матываў, міфалагічных сюжэтаў, персанажаў носіць творчы характар.

Напрыклад, п'еса-казка «Хохлік» (паст. 1993) Сяргея Кавалёва. Да вобраза хохліка, адной з самых загадкавых істот беларускай язычніцкай дэманалогіі, звяртаўся Янка Купала. У вершы «Хохлік» персанаж паўстае містычным валадаром лесу, носьбітам нейкай таёмнай і, напэўна, варожай чалавеку сілы. Яму падпарадкоўваюцца лесуны.

У п'есе С. Кавалёва Хохлік — «маленькі барадаты дзядок у стракатай апранасе», «сярдзіты з выгляду, але добры ў душы чалавечак з сямейства гномаў»<sup>1</sup>. Ён дапамагае Дзяўчынцы, што заблукала ў зімовым лесе, адшукаць дарогу дахаты; ён жа здатны быць, калі што і «выхавацелем». Традыцыйны казачны ліхадзей — гном Карузлік, хітры і злы.

Драматург здолеў знайсці для звычайнага казачнага канфлікту паміж добром і злом незвычайнае атачэнне. Пры гэтым ён выкарыстаў тую таямніцу, што нязменна звязана са зваротам да міфалогіі, перанёс яе ў дзеянне «зімовай казкі», надаўшы твору адценне загадкавасці, чарадзейства.

Яшчэ адзін падыход да фальклорнай спадчыны — захаванне самога фальклорнага духу, парадаксальнасці, гумару, нацыянальнага каларыту, трапнай стылістыкі, пры ўмове стварэння новых, арыгінальных сюжэтаў, вобразаў, або «ажыўленне», разгортванне, кантамінацыя ўжо існых персанажаў і матываў. Так Віталь Вольскі напісаў свайго «Несцерку». Тым жа шляхам пайшоў аўтар гэтых радкоў, калі ў сааўтарстве з С. Кавалёвым стварыў п'есу «Дзівосныя авантуры паноў Кубліцкага і Заблоцкага» (1992).

Для стварэння вобраза пана Заблоцкага хапіла аднаго толькі народнага выслоўя пра няўдалага камерсанта, які «зарабіў на мыле». У п'есе ж анекдатычныя вобразы Кубліцкага і Заблоцкага вырастаюць у каларытныя вобразы двух сяброў-шляхціцаў, вялікіх аматараў пад'есці, забіяк і шалапутаў. Далейшыя прыгоды паноў: знаёмства з Курай-Шчабятурай, паляванне на Цмока, удзел у вайне з князем Дрыгайлам, заляцанне да дзеўкі Дрыпы, — часткова грунтуюцца на фальклорнай глебе; у значнай ступені яны — плён фантазіі аўтараў. Ёсць тут месца і для фантасмагорыі, дзівосных метамарфоз і нават для рамантычнага кахання князя Дрыгайлы, дзівака, які сочыць праз падзорную трубу за зоркамі, і летуценнай дзеўкі Дрыпы.

Дзяўчына паланіла сэрца вынаходлівага і дзівакаватага Дрыгайлы працавітасцю, спрытам. Яна здолела ўсё давесці да

---

<sup>1</sup> Беларуская драматургія. Вып. 1. С. 125.

ладу ў княскім маёнтку. Прапанова нараджаецца па-казачнаму  
вокамгненна:

Дрыпа. Ну вось і парадак у гаспадарцы.

Дрыгайла. Хм... Так хутка? А і спрытная ж ты паненка, як я пагляджу. Як тваё імя, увішная дзяўчына?

Дрыпа. Зваць мяне Параска, а яшчэ — дзеўка Дрыпа. Гэта мяне так дражняць, што не магу сабе справіць новую сукню.

Дрыгайла. «Дрыпа» — гэта не вельмі прыгожа. Я буду зваць цябе Параска. (*Задумваецца.*) Паслухай, Параска, а ці не пайшла б ты за мяне замуж? Будзем разам у падзорную трубу глядзець. Дый гаспадарка пойдзе на лад, калі будзе такая ўвішная гаспадынька. Га?<sup>1</sup>

Аўтэнтычнасць захавання духу фальклорна-міфалагічнага матэрыялу выбраў Ігар Сідарук, аўтар п'есы «Збавіцель» (1994). Ён захаваў асноўныя рысы старадаўняга батлечнага паказу пра нараджэнне Хрыста, злчынствы цара Ірада і ўцёкі святой сям'і ў Егіпет, падкрэсліў моманты містэрыяльнасці (цудаў), дапоўніў паэтычны тэкст народнага відовішча.

Свет казачных, міфалагічных персанажаў напаўняецца новымі, сучаснымі рэаліямі. Баба Яга, Кашчэй, цмок, вадзянік, лясун, дамавік жывуць у XXI ст., і іх казачныя здольнасці і характары раскрываюцца нечаканым, парадаксальным чынам. Такі прыём патрабуе асцярожнасці, такту ў адносінах з традыцыйнымі вобразамі, бо фальклорны вобраз гэтаксама лёгка разбурыць, як і трансфармаваць.

Даволі часта мадэрнізаваць фальклорны сюжэт дапамагаюць прыёмы сучаснага забаўляльнага мастацтва, відэакультуры.

Драматургі Максім Клімковіч і Міраслаў Адамчык (Шайбак) напісалі п'есу-казку «У чорным-чорным горадзе» (1989). Дасціпная задума аўтараў — стварыць п'есу на аснове дзіцячага фальклору. Маюцца на ўвазе тыя страшлівыя гісторыі, «чорныя анекдоты», якія дзятва шэптам пераказвае адно аднаму, — пра «Чорную руку», «Віновую Даму», «Белую прасціну»... Гэтыя творы бытуюць, у розных мадыфікацыях, у дзіцячым асяродку і цяпер.

---

<sup>1</sup> Ці будзе вяселле? : П'есы.— Мінск, 1992. С. 19, 20.

П'еса «У чорным-чорным горадзе» складаецца з дзвюх дзеяў: «Белая прасціна», «Чорная рука». Дзейныя асобы, Хлопчык і Дзяўчынка, не слухаюцца Тату і Маму, гуляюць у небяспечныя гульні, глядзяць па тэлевізары перадачы, у якіх расказваюць «стр-р-рашныя» гісторыі: «У адной кватэры з'явілася на батарэі чырвоная-чырвоная пляма. Памацалі яе, а яна халодная-халодная. Вакол батарэя гарачая, а ад плямы холадам цягне. Выклікалі майстра-сантэхніка. Ён глядзеў-глядзеў — нічога зразумець не змог. Пагрукаў малатком, а яму назад — грук, грук. Майстар сабраў інструменты і сказаў, што заўтра прыйдзе. Спрабавалі тую пляму змыць, а яна толькі ярчэйшай робіцца, хацелі зафарбаваць — а яна не зафарбоўваецца. Леглі спаць і заснулі. А як заснулі, то выйшаў з батарэі чырвоны чалавек і высмактаў у гаспадароў кроў. Высмактаў і назад у батарэю зайшоў. А раніцай прыйшоў майстар. Званіў, званиў, а яму не адчыняюць. Выламаў дзверы, зайшоў, а гаспадары нежывыя ляжаць, і батарэя ўся чырвоная. Раскруціў майстар батарэю, а з яе кроў палілася»<sup>1</sup>.

Зразумела, М. Клімковіч і М. Адамчык не адкрылі новага кірунку ў дзіцячай драматургіі. У жанры «страшылак» плённа працуюць дзіцячыя пісьменнікі Э. Успенскі і Г. Осцер. Вядома, дзеці не супраць добрай забаўляўкі, або, як яны называюць гэта, «прыколу», і разам з тым, надта высока ацэньваюць традыцыйную п'есу-казку, у якой адбываюцца неверагодныя, чароўныя прыгоды, дабро змагаецца са злом і перамагае. Узор такога твора — п'еса «Жывая вада» (1994) Зінаіды Дудзюк. Яе герой, вясковы хлопец Спарыш, выпраўляецца на змаганне з Цмокам, як гэта рабілі ў свой час героі беларускіх казак пра асілкаў — Удовін Сын, Пакацігарошак ды іншыя. У гэтай п'есы-казкі нечаканая «экалагічная» матывацыя: Цмок высушыў раку, спыніў крынічку, з якой яна выцякала. Спарыш, у адрозненне ад казачных асілкаў, перамагае Цмока і яго сястру-вядзьмарку Марану, не сілай, а дзякуючы кемлівасці ды дапамозе сваіх сяброў: Пеўня, Сабакі, Уладаркі ракі, Вечнага дрэва.

<sup>1</sup> Клімковіч, М., Шайбак, М. У чорным-чорным горадзе. // Бярозка. 1989. № 11. С. 9, 10.

Новае ў беларускай дзіцячай драматургіі — зварот да фантастычных сюжэтаў, жанру фэнтэзі, рамана-казкі. Яго прадстаўнікамі з’яўляюцца майстры сусветнай літаратуры Джон Толкіен, Клайв Льюіс, Урсула Ле Гуін. У гэтым жанры напісаны п’есы Р. Баравіковай «Міжпланетны пажарнік», З. Дудзюк «Канікулы на астэроідзе».

Не вычарпаў сваёй жыццяздольнасці, а наадварот, актуалізаваўся жанр гераічнай або героіка-рамантычнай дзіцячай драмы, з авантурамі і подзвігамі. Не так даўно дастатковы матэрыял для гераізацыі давалі падзеі Вялікай Айчыннай вайны. Да гэтай тэмы звярталіся многія аўтары, сярод якіх варта вылучыць Алесь Махнач, які напісаў для дзяцей п’есы «Маленькія салдаты» («Гаўрошы Брэсцкай крэпасці») і «Шпачок». У апошні час, калі ўдзел дзяцей у вайне падвяргаецца новаму этычнаму пераасэнсаванню, драматургі, на жаль, амаль не раскрываюць гэтую тэму.

Вытокі героікі і рамантыкі сёння шукаюцца і ў больш аддаленым часе.

Тэма шляхетнасці, высакародства, ахвярнасці ўсё часцей пераасэнсоўваецца ў сучаснай дзіцячай п’есе. Яна разгортваецца на чарадзейным, легендарным або гістарычным фоне, праз паказ закаханага героя-рыцара, гатовага здзейсніць подзвіг дзеля сваёй Прынцэсы. Цікава, што варыяцыі гэтага матыву знаходзяць аднолькавую прыхільнасць сярод падлеткаў — здавалася б, публікі, не схільнай да сантыментаў.

Развіццё ў драматургіі новага рамантызму садзейнічала з’яўленню жанру рыцарскай п’есы. Такія творы процістаяць прагматыцы, неўладкаванасці постсавецкага грамадства.

Адным з першых увёў персанажа-рыцара ў сцэнічную казку С. Кавалёў у п’есе «Падарожжа з Драўляным Рыцарам» (1992, паст. 1989). Драматург зрабіў тонкі псіхалагічны ход, вывеў постаць не «жалезнага», а «драўлянага» рыцара. Чысты культ сілы не выклікае, як раней, адназначнага захаплення ў глядачоў; мужны і высакародны герой павінен быць у нечым і мяккім, душэўным, як славуты Рыцар з казкі Л. Кэрала пра Алісу.

Другая спроба драматурга стварыць рыцарскую п’есу ў драматургіі — інсцэніроўка сярэднявечнага рамана пра Тры-

стана і Ізольду, дакладней, яго беларускамоўнай версіі «Трыстан ды Ізольда» (паст. 1999). Аўтар пераказаў у сучаснай, часам фрывольнай форме, вядомую гісторыю пра караля Марку, яго нявесту Ізольду і рыцара Трыстана. Абыграныя ў куртуазнай манеры падрабязнасці, звязаныя з каханнем юнага рыцара і каралеўскай нявесты, спробы схваць ад караля Маркі наступствы гэтага кахання – усё гэта робіць п'есу «дарослай», прызначанай для сталай аўдыторыі.

У жанры рыцарскай п'есы напісаны твор «Янук, рыцар Мятлушкі» (1995) Людмілы Рублеўскай. Каб выратаваць князеўну Даратэю, збыднелы рыцар Янук Шукайла-Залескі мусіць уступіць у проціборства са злавеснымі язычніцкімі дэманамі: Кадуком, Начніцамі, Страхамі. Дзеянне ахутваецца чарадзеяна-містычнай атмасферай, накіравана той, якую назіраем у п'есе «Сон у летнюю ноч» У. Шэкспіра. Нечаканы паварот інтрыгі – Даратэя аказваецца нявартай высакародства рыцара; халодная і эгаістычная, яна аддае перавагу дабрабыту, створанаму для яе Кадуком. Рыцар знаходзіць сваё шчасце з Мятлушкай, адданай і вернай дзяўчынай...

Даволі часта пісьменнікі спалучаюць элементы «рыцарскай п'есы» з фальклорна-казачнымі. Напрыклад, п'еса-казка Уладзіміра Ягоўдзіка «Усміхніся, прынцэса...» (1990). Герой твора Янка служыць прынцэсе Ружы, выконвае яе жаданні і капрызы, а потым з дапамогай «працоўнай тэрапіі» перавыхоўвае свавольную дзяўчынку. Скарыстоўваецца фальклорны матыў – ператварэнне простага вясковага хлопца ў высакароднага героя, шлюб з Прынцэсай.

У п'есе-казцы Уладзіміра Сіўчыкава «Філасофскі камень» (1994), вясковая дзяўчына, дачка каваля, выходзіць замуж за Княжыча. Прыгадваецца гісторыя Папялушкі... У. Сіўчыкаў уключыў у твор не толькі фальклорныя, але і гістарычныя рэаліі. Дзеянне адбываецца ў Княстве. Сярод персанажаў – Гетман, Кашталян, ёсць і іншыя дэталі, якія нагадваюць пра акалічнасці гісторыі Вялікага Княства Літоўскага. Падкрэсліваецца вольналюбівасць, незалежніцкі дух грамадзян Княства:



Княжыч. Нарэшце прыйшоў час, калі Княства будзе мець свае ўласныя грошы!

Князь. А з дапамогаю грошай і зброі мы станем незалежнымі ад прагавітых суседзяў...

Княжыч. І ад ордэна, і ад царства, і ад каралеўства!<sup>1</sup>

На што наракае рэжысура і тэатральная крытыка — дык гэта на адсутнасць п'ес на сучасную тэматыку. Гэты недахоп часткова тлумачыцца, на нашу думку, пэўнымі цяжкасцямі, з якімі аўтар спасцігае свет сучаснага дзяцінства. Для гэтага сёння мала ўспомніць уласнае маленства. Сучасныя дзеці жывуць у іншым, шмат у чым віртуалізаваным свеце.

Таму не выглядае парадоксам, што спробы стварэння дзіцячай п'есы з сучаснымі рэаліямі зноў-такі робяцца ў казачным, фантазійным жанры. У якасці прыкладаў можна прывесці чарнобыльскую казку Сяргея Кавалёва «Пацалунак ночы», п'есу-трылер аўтара гэтых радкоў «Кацярынка і Кэт».

Аўтар сучаснай дзіцячай п'есы павінен клапаціцца не толькі пра папулярнасць, але перадусім — пра эстэтычныя вартасці відовішча, вышыню маральных ідэалаў. Непаўторнасць п'есы, спектакля — у жывым, непасрэдным кантакце актёраў і глядачоў, «эфекце прысутнасці». Яны абумоўліваюць феномен тэатра, што робіць гэты від мастацтва неўміручым.

## Эксперымент і традыцыя

У сучасным літаратурным працэсе вылучаецца творчасць драматургаў «новай хвалі», звязаная з эксперыентам, авангардысцкім пошукам, перайманнем здабыткаў сучаснага заходнеёрапейскага тэатра. У пэўнай ступені яна палемічная, імкнецца выйсці па-за межы сталых формаў і аспрэчыць іх.

Эксперыментальны пачатак у беларускай драматургіі 1980—2000 гг. непасрэдна звязаны з досведам еўрапейскага тэатра абсурду або тэатра парадоксу.

---

<sup>1</sup> Сіўчыкаў, У. Філасофскі камень // Тэатральная Беларусь. 1994. № 2. С. 24.

Светапогляд абсурдыстаў быў звязаны з філасофіяй экзістэнцыялізму — адной з самых пашыраных тэорый XX ст. Як і экзістэнцыялісты, яны зыходзяць з хаатычнасці, разладу быцця. Найвялікшай бяссэнсіцай з'яўляецца чалавечая смерць, аднолькавая для прадстаўнікоў соцыуму, якая ўсіх — багатых і бедных, праведнікаў і зладзеяў — недарэчным чынам ставіць у роўныя ўмовы.

Спасцігнуць нейкі «сэнс» магчыма, лічаць яны, праз адпаведны прыём, асаблівае абсурдысцкае бачанне. Універсальная драма бессэнсоўнага існавання ўвасабляецца на сцэне ў выглядзе п'есы абсурду.

Пераглядаецца «рэквізіт» — паэтыка, сродкі традыцыйнай драмы, змяняюцца яе неад'емныя першаэлементы — дзеянне, характары, дыялог.

Дзіўнае, незвычайнае, адчужанае і «ачужанае» ў п'есе абсурду звязана, аднак, з цалкам рэальнымі, істотнымі праблемамі XX ст. Аўтараў найбольш хвалюе праблема самоты, закінутасці, непрыкаянасці чалавека ў гэтым свеце. Драматургі не пазбаўлены пачуцця спагады да чужога болю.

Аўтараў трывожыць праблема камунікацыі, узаемаразумення паміж людзьмі. Але яны з пэўным скепсісам ставяцца да мовы як сродку вырашэння чалавечых канфліктаў. Яны трапна заўважаюць, што чым больш людзі гавораць, тым менш разумеюць адзін аднаго.

З'яўленне драмы абсурду ў беларускай літаратуры — не проста даніна літаратурнай модзе або спроба аўтараў запоўніць пэўны жанравы прагал у драматургічным працэсе. Літаратуразнавец І. Шаблоўская адзначае элементы паэтыкі абсурду ў беларускай камедыяграфіі, асабліва ў п'есах «Тутэйшыя» Янкі Купалы, «Брама неўміручасці» Кандрата Крапівы, камедыях «Зацюканы апостал», «Кашмар», «Дыхайце эканомна» А. Макаёнка.

У п'есе не бывае «чыстага», абсалютнага абсурду. Самая дрымучая бяссэнсіца мае нейкі сэнс і можа быць трактованай у тым або іншым аспекце. Напрыклад, абсалютна фармальныя, здавалася б, практыкаванні ў драматургіі Алеся Асташонка. Ён стаў вядомы сваімі праявічымі творами і

перакладамі з французскай мовы. Дзякуючы яму «загаварылі» па-беларуску славыты камісар Мегрэ, а таксама іншыя героі Жоржа Сіменона.

А. Асташонак напісаў малапрыдатныя для пастаноўкі, але вытрыманыя ў канонах п'есы абсурду «Драматургічныя тэксты» (1997). Прынамсі, творы такога кшталту наўрад ці рызыкнуў бы паставіць тэатр, які працуе на масавага гледача. Я бачыў толькі адну спробу інсцэніраваць тэксты — у тэлестудыі, падчас запісу тэатральнай нядзельнай перадачы «Тэатр у фатэлі».

«Драматургічныя тэксты» ўяўляюць сабой разгорнутыя маналогі або дыялогі падкрэслена бессэнсоўнага зместу, але, як вядома, са сваім адмысловым сэнсам. Гэта пацвярджае драматургічны абразок «VI. Існасць».

- Ён ідзе.
- Хто — ён?
- Не ведаю хто, але ідзе.
- Куды?
- Да нас, пэўна.
- А чаму да нас?
- Запытайся ў яго.
- Як я магу ў яго запытаць?
- А калі ён прыйдзе.
- А калі ён прыйдзе?
- Ён прыйдзе, калі прыйдзе.
- А чаго ён да нас прыйдзе?
- Гэта ён адзін ведае.
- А калі нам не трэба, каб ён да нас прыходзіў?
- Як не трэба, калі ён да нас ідзе?
- Дык нам яго чакаць?
- А як не чакаць, калі мы й так чакаем?
- А чаго мы яго чакаем?
- А з чаго ты ўзяў, што мы яго чакаем?
- Дык ты ж сам сказаў, што чакаем.
- Чакаем, толькі неабавязкова яго.
- Дык яшчэ хто можа прыйсці?

— Хто-небудзь прыйдзе. Заўсёды хто-небудзь прыходзіць. Калі чакаем і калі не чакаем. Калі ён ідзе, і калі толькі сабраўся выйсці, і калі яшчэ не збіраўся выходзіць, калі ён увесь час збіраецца выйсці і ўсё роўна не выходзіць, і калі ён нават не збіраецца ніколі — мы

ўсё роўна чакаем. І таго, й гэтага, і нават таго, каго няма,— нехта ж павінен да нас ісці. І нехта ж прыйдзе. А калі й не прыйдзе, дык усё роўна прыйдзе.

— ?

— А таму што прыйдзе. Бо мы чакаем.

— Ідзе.

— Хто — ідзе?

— Дык мы чакаем?<sup>1</sup>

Відавочна пэўнае перайманне асноўнага матыву п'есы — чаканне, які знаходзім у творы С. Бекета «У чаканні Гадо». Дыялог і чаканне нябачных герояў А. Асташонка адмыслова. Яны чакаюць не звышчалавека, а таго хто прыйдзе або, магчыма, і не прыйдзе. Чакаюць дзеля сваёй закаранелай, невынішчальнай звычкі каго-небудзь чакаць.

Насычаная сацыяльнай крытыкай і п'еса драматурга Ігара Сідарука — «Галава» (1997). І Сідарук спрабаваў стварыць нешта накшталт беларускай камедыі абсурду, хаця надаў твору не прэтэнцыёзны падзагалавак: «Казачны фарс».

Дзеючыя асобы твора: Шукальнік, Бежанка, Сіротка, Галава, Шыбуршун, Дурань з дзвярыма. Дзеянне п'есы адбываецца ў прасторы, «якая вельмі нагадвае сметнік». Істоты, што сабраліся тут, больш нагадваюць цудам ажыўшыя «экспанаты» сметніка, чым жывых, надзеленых характарамі людзей. Сіротка ўвесь час хоча есці, Дурань цягае за сабой дзверы, Шукальнік «шукае». Істоты, дэперсаналізаваныя да стану рэчаў,— гэта нам вядома ўжо з п'есы Э. Іанеска.

Звязана з грамадска-палітычнымі рэаліямі і эксперыментальная п'еса Галіны Багданавай «АС-лінія» (1997). Яна, дарэчы, мае падзагалавак «Абсурд у стылі посткамунізму». П'еса з безыменнымі персанажамі: Непрадажны мастак, Вучоны з авоськай, Былая Савецкая Дама, Былы партыец, у ліку персанажаў манекены, саламяныя лялькі, Цені ў рудых скуранках.

Цэнтр дзеяння — бясконца, можна сказаць, адвечная чарга па яйкі, у якой сустракаюцца жыхары посткамуністычнага часу. Іх размовы, маналогі і дыялогі — абсурдныя, як таго

<sup>1</sup> Сучасная беларуская п'еса.— Мінск: Маст. літ., 1997. С. 219, 220.

патрабуе жанр, але навідавоку бязрадасная праўда пра бязладдзе. Вось адзін з маналогаў у чарзе:

Сталічная правінцыялка (*манекену наперадзе*). А я вот вчара сем дзясяткаў взяла, дык закатала. Я усё цяперака катаю. Мяса, кур, цяперака вот яйца... Жарыш, як яшніцу, жырам пералажываеш і ў банкі. Катаеш і ў падвал. Катаеш і ў падвал. Ну дык што з тых сямі дзясяткаў! Тры паўлітровікі всяго выйшла. Надо шчэ б хоць дзясяткаў пяць узяць. А то з заўтрашняга дня, гаварат, усё ў два разы даражаець. І етыя яйца, скажу вам, слухайце сюды, вы толька падумайце! Куды ета правіцельства толька глядзіт! Мне б хоць пяць дзясяткаў, хоць пару банчак шчэ б закатаць! Летам да маткі ў дзярэвню ехаць — мілае дзела! У мяне матка раньша, і карову, і кур, і кабанчыка дзяржала, цяперака нянечкай у дзецкі сад устроілася. Не пыльна і завсегда сытая. Шчэ і нам, як прыедзем, прынясе каллетаў якіх ці бліноў. Карову прадала, свіней прадала. Нам матачыкал купіла. З каляскаю. Мы цяперака да яе на матачыкле ездзім<sup>1</sup>.

Драматургічная практыка Г. Багданавай сведчыць пра плённасць спалучэння эксперыменту і традыцыі, новага і апрабаванага. Існуе праблема арганічнай узаемасувязі разнастайных кампанентаў? Гэта датычыцца не столькі аўтарскай устаноўкі на эксперымент або перайманне, колькі ўласна драматургічнага майстэрства.

У магчымасці такога сінтэзу пераконваюць драматургічныя творы больш сталага драматурга, Анатоля Дзялендзіка: «Амазонкі» (1974, паст. 1972), «Аперацыя “Мнагажэнец”» (1976, паст. 1974), якія маюць тэндэнцыю да традыцыйнасці. Але ў камедыі «Гіпапатам» (1978) адчуваецца істотны паварот да ўмоўнасці, скарыстання сродкаў абсурду. А. Дзялендзік даследуе ў гэтым творы праблему не «расчалавечвання», як Э. Іанеска, у п'есе «Насарог», а «таўстаскурасці».

Адна з апошніх п'ес А. Дзялендзіка, «Султан Брунея» (паст. 1998), паводле сваіх стылёвых прыкмет, цалкам належыць да камедыі абсурду. Як і «АС-лінія» Г. Багданавай, твор прысвечаны рэаліям постперабудовачнага часу. Сацыяльныя кантрасты, алагізмы побыту, якія выспелі ў наш «пераходны перыяд», паказваюцца аўтарам у стылі нонсэнсу.

<sup>1</sup> Беларуская драматургія. Вып. 3.— Мінск, 1997. С. 55

У 1980—1990 гг. сінтэз традыцыйнага і эксперыментальнага найлепш удаўся драматургу Міколу Арахоўскаму.

Як і Марсель Пруст, пазбаўлены паўнакроўнага жыцця з-за цяжкай хваробы, пачаў пісьменніцкае падарожжа «ў пошуках згубленага часу», так і М. Арахоўскі, спаралізаваны, ствараў п'есы — уяўляў іх, «разыгрываў» сцэну за сцэнай.

З'явіліся творы «Машэка» (паст. 1989), «Ку-ку», «Лабірынт» (1997). Асабліва пашанцавала ў сцэнічным і літаратурным жыцці драме «Ку-ку» (1992), якая была адзначана першай прэміяй на рэспубліканскім конкурсе драматургіі, пастаўлена на сцэне Рэспубліканскага тэатра нацыянальнай драматургіі.

Назва драмы двухсэнсоўная. «Ку-ку» перш за ўсё — спеў зязюлі. У англійскай мове гэтае слова мае іншае значэнне, досыць шырока вядомае дзякуючы папулярнаму раману-бестселеру англійскага прэзідэнта Кена Кізі «Палёт над гняздом зязюлі» і аднайменнаму кінафільму Мілаша Формана. «Ку-ку» азначае яшчэ вар'яцтва, душэўную хваробу, «гняздо зязюлі», адпаведна, — вар'ятня. Сэнс назвы п'есы М. Арахоўскага стане зразумелым пры разгортванні дзеяння.

Герой твора Вадзім, звычайны «сярэднестатыстычны» чалавек, трыццаці пяці гадоў, навуковец, працуе над доктарскай дысертацыяй. Самы творчы узрост, палова жыцця. Чалавек пачынае задумвацца аб здзейсненым, успамінаць праекты і планы, што выношваліся ў маладосці... Некаторых чакае расчараванне, якое перажыве дзядзька Ваня А. Чэхава, калі зразумеў, што лепшая частка жыцця пражыта марна, дзеля несапраўднай мэты.

Нешта падобнае перажывае і Вадзім, калі прыгадвае геніяў цывілізацыі, якія самарэалізаваліся, дасягнулі вяршынь думкі і творчасці ў маладосці, да трыццаці пяці — Эйнштэйна, Пушкіна, Багдановіча... Азірнуўшыся на свой шлях, Вадзім з усёй вастрынёй адчувае мізэрнасць уласных высілкаў, падаецца самому сабе нікчэмным, шэрым чалавекам.

У яго свядомасці ўзнікаюць, вобраз за вобразам, сцэны кахання Алены. Следам за здрадай жонкі, уяўнай або рэальнай (глядач пра гэта так і не даведаецца), у Вадзіма з'яўляецца жаданне помсты.

Вадзім вырашае адказаць на здраду здрадай: «вока за вока, зуб за зуб». Выспявае план помсты:

Вадзім. ...Напіцца калі-небудзь!.. (Паўза.) Другі б зарэзаў і закапаў. Абаіх. А зверху — мохам... (Доўгая паўза. Страсянуўшы галавою.) Ідыёт, дадумаўся... (Кароткая паўза.) Сесці ў машыну і паехаць. Вечарам прысунуцца, пехам, а я... а я ў ложку, з цялушкай... Прыгожанькую падчапіць. Так, менавіта падчапіць. Зараз — проста. (Кароткая паўза.) Мне трыццаць пяць толькі. Да таго, прыстойны чалавек, кандыдат навук... а на машыне не напісана, што яна чужая. (Кароткая паўза.) Атрымліваецца. Не хопіць грошай — прадаць што-небудзь, загнаць. (Кароткая паўза.) Шлюбны пярсцёнак. Паболея цыннізму, каб беззваротна. (Кароткая паўза.)...<sup>1</sup>

Свядомасць Вадзіма пачынае раздвойвацца, «множыцца». Яго душэўная хвароба вызначаецца як шызафрэнія... Драмабург знайшоў спосаб адлюстраваць акалічнасці гэтай хваробы, увасобіць іх праз сцэнічную вобразнасць.

Спакваля, як хвароба ўбіраецца ў сілу, Вадзім пачынае чуць галасы іншых істот. Неўзабаве гэтыя істоты матэрыялізуюцца. Яны — спараджэнні яго трызнення, вынік раздваення яго свядомасці.

Падушкападобны, Супермен ды іншыя — увасабленне змрочных, нізкіх «базавых» чалавечых інстынктаў, якія вырваліся з палону падсвядомасці, не кантралююцца ні сумленнем, ні чалавечай мараллю і таму пагражаюць гібеллю ўсяму разумнаму свету. Найперш яны бяруць у аблогу Вадзіма, яго жонку Ларысу, Алену, яе сябра Косцю, Яўгена Мікалаевіча, незалежна ад таго, ляжыць на іх нейкая віна або не. Для «падушкападобных» не існуе паняцця «віна»; гэтыя будуць знішчаць людзей толькі за тое, што яны людзі...

Апакаліптычнасць, фатальнасць сюжэтных ліній твораў драматургаў-абсурдыстаў прыводзіць іх да стварэння п'есы-антыўтопіі. Найбольш бліжкім да гэтага жанру апынуўся малады драматург Андрэй Карэлін, які напісаў эксперыментальную п'есу «Герда, альбо Горад, у якім мы будзем шчаслівыя» (2001). Загадкавы Горад за лесам, у «зоне» каля рэактара, верталёты над ім, беспрытульныя персанажы ў пошуках шчасця — усё

---

<sup>1</sup> Сучасная беларуская п'еса.— Мінск: Маст. літ., 1997. С. 249.

гэта прымушае згадаць фільм А. Таркоўскага «Сталкер». А таксама постчарнобыльскія рэаліі і сапраўдную зону адчужэння.

Сродкамі драмы абсурду можна не толькі выкрываць загань грамадства, перадаваць недасканаласць светабудовы, але і сцвярджаць адвечныя маральныя каштоўнасці. Пра гэта сведчыць праца маладога драматурга Дзмітрыя Бойкі «Крывавая Мэры» (паст. 1997). Назва папулярнага кактэйля, вынесена ў заглавак п'есы, бясконцыя паўторы адных і тых жа рэплік, «прыколы» — усё гэта беспамылкова паказвае на жанравую прыналежнасць твора да п'есы абсурду.

Пра гэтую нечаканую гармонію «парадаксальнай п'есы» выказалася тэатральны крытык Таццяна Арлова, якая галоўную перадумову поспеху спектакля бачыла ў выдатным акцёрскім ансамблі Зоі Белахвосцік і Мікалая Кірычэнкі і майстэрскай рэжысуры Аляксандра Гарцуева, які паставіў твор на малой сцэне Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Янкі Купалы. Персанажы гавораць, гавораць, гавораць, амаль не выбіраючы словы ці адшукваючы тыя, што раняць больш баляча. А калісьці... Гэтую думку арганізуе і стаіць над ёю рэжысёр спектакля Аляксандр Гарцуеў. Ён жа то проста разважае, то правакуе, то даводзіць герояў да шаленства. «“Крывавая Мэры” — гэта не гарэлка з таматным сокам. Гэта наркотык, які дурманіць, і кроў, якая цвярэзіць»<sup>1</sup>. Патрэбна заўважыць, што п'еса «Крывавая Мэры» твор, у якім разглядаецца не толькі гісторыя нянавісці, але перадусім — гісторыя каханьня.

Маладыя драматургі-авангардысты прадэманстравалі магчымасці ўмоўнай вобразнасці, тэатральнай фантазмагорыі, гратэску ў вырашэнні ўніверсальных псіхалагічных, маральных, філасофскіх праблем. Трэба адзначыць, што магчымасці традыцыяналісцкай, рэалістычнай драмы далёка не вычарпаныя. Іншая рэч, што маладыя літаратары не зусім ахвотна скарыстоўваюць гэтыя магчымасці.

Найбольш паслядоўным традыцыяналістам выглядае Андрэй Федарэнка. Але і ў яго творах, асабліва ў прозе, прысутнічае момант умоўнасці, фантазмагорыі, гратэскавага згушчэння

---

<sup>1</sup> Арлекин. 1997. № 6.



фарбаў (аповесці «Смута», «Сінія кветкі», аповяданні «Бляха», «Пеля»). Але ў цэлым пісьменнік імкнецца захоўваць крытэрыі праўдападобнасці, псіхалагізму, сацыяльнай вастрыні твора. Гэта адчуваецца і ў п'есах А. Федарэнкі «Багаты кватарант», «Жаніх па перапісцы».

Жанр п'есы «Жаніх па перапісцы» (1997) сам аўтар вызначыў як фарс — даволі рэдкі ў наш час драматургічны жанр. Аднак у межах гэтага жанру драматург мае мажлівасці рабіць смелыя сюжэтныя дапушчэнні, балансаваць на мяжы неверагоднага, і пры гэтым захоўваць вернасць рэалістычнаму стылю.

Як і ў праявітых творах, пісьменнік асэнсоўвае сучаснасць. Неўладкаванае жыццё, дыскамфорт постсавецкага часу спарадзілі мноства новых, нестандартных сітуацый. Не без супярэчнасцей прыжылася ў грамадстве новая форма стварэння сем'яў — праз шлюбныя абвесткі ў прэсе. Затое праблема адзіночых жанчын, як існавала, так і працягвае існаваць. Сітуацыю скарыстоўваюць спрытныя махляры, жулікі, нахшталт Чалага Уладзіміра Фёдаравіча, які робіць бізнес з шлюбных абвестак, падманваючы адзіночых жанчын, абіраючы іх да ніткі.

Фарс — на тое і фарс, каб у ім была магчымасць самых неверагодных фабульных паваротаў. «Камбінацыя» з чарговай адзінокай паненкай Клавай правалілася, бо ў Клавы знайшоўся заступнік у асобе бацькі, які здолеў памерацца сіламі з «махвіяй». «Шчаслівы» фінал фарса, шлюб Клавы і Чалага падносіцца аўтарам з пэўнай доляй іроніі.

У беларускай драматургіі ёсць яшчэ адзін прыклад удалага засваення няпростых законаў «лёгкага» жанру. Маю на ўвазе спробу творчага супрацоўніцтва двух пісьменнікаў — Максіма Клімковіча і Міраслава Адамчыка (Шайбака), якія ў сааўтарстве напісалі некалькі цікавых п'ес. У тым ліку фарс (яшчэ адзін фарс!) «*Vita brevis*, або Нагавіцы Святога Георгія» (1997, паст. 1995).

П'еса прысвечана Францыску Скарыне, пастаўлена ў Рэспубліканскім тэатры нацыянальнай драматургіі. Рэакцыя гледача на спектакль была неадназначнай. Занадта нетрады-

цыйна выглядаў у ёй першадрукар — у якасці... фрывольнага фарсавага персанажа, гэтакага аматара любоўных прыгод.

Рэальны, даведзены гісторыкамі факт — сустрэчу і дыспут Скарыны і Марціна Лютэра ў горадзе Вітэнбергу драматургі перадаюць як фрывольную гісторыю пра адзюльтэр. Доктар Скарына сустракаецца не толькі з заснавальнікам лютэранства, але і з яго жонкай.

У XXI ст. эксперымент у нацыянальнай драматургіі перарыентаваўся ў адпаведнасці са змененай культурнай сітуацыі і адбываўся пад знакам некаторых атрыбутаў постмадэрнісцкай творчасці, такіх, як дэканструкцыя, бурлескавасць, інтэртэкстуальнасць, пастыш, універсальная іронія.

Высветлілася тэндэнцыя цікаўнасці аўтараў не толькі да жыццёвага, гістарычнага, але і да літаратурнай спробы.

На мяжы традыцыі і эксперыменту знаходзіцца пашыраная ў апошні час практыка рымейку.

Вяртанне да кніжных ведаў, назапашаных нацыяй за тысячы гадоў, магчымае праз практыку інсцэніроўкі літаратурнай класікі. Найбольш плённа ажыццяўляе такія праекты драматург Сяргей Кавалёў, які інсцэніраваў творы Яна Баршчэўскага, Саламеі Пільштыновай-Русецкай, Каятана Марашэўскага, Францішка Аляхновіча, Уладзіміра Караткевіча ды іншых у п'есах «Звар'яцелы Альберт», «Саламея», «Стомлены д'ябал», «Заяц варыць піва», «Жабкі і чарапашка».

Навуковая грунтоўнасць і нязмушанасць пісьма спрыяюць таму, што С. Кавалёў стварае не проста рымейк (пераробкі), але арыгінальныя драматургічныя творы. Да такіх належыць і п'еса «Стомлены д'ябал» (1997). Па аўтарскім вызначэнні, гэта — фантазмагорыя ў дзвюх дзеях з жыцця і літаратуры беларусаў. Натхнёны творамі Каятана Марашэўскага, Францішка Аляхновіча, С. Кавалёў разгарнуў чараду смяхотных, фрывольных і павучальных авантур з удзелам селяніна Яські, ягонай жонкі Паўлінкі і Д'ябла. Нячысцік у творы парадаксальна добры, спагадлівы і безабаронны, ён памятае пра сваё былое анёльскае мінулае і стукаецца ў дзверы рая. Для чалавека, які не набыў яшчэ сваёй дасканаласці, не зразумеў свайго прызначэння, дзверы да шчасця пакуль што зачыненыя...

У той час як вяртанне да літаратурнага мінулага надае новым творам пэўную жанравую чысціню, жанравая размытасць, як правіла, паказвае на пэўную адарванасць ад традыцыі.

Часамі гэта прыводзіць не толькі да крызісу жанру, але і крызісу п'есы як твора, закліканага жыць у літаратуры і ў тэатры.

Сярод твораў маладых аўтараў не так ужо і шмат такіх, якія адпавядалі б вызначэнню «п'еса» — у самых розных значэннях гэтага слова. Найчасцей гэта «тэкст для тэатра». Здраецца, што сцэнічны лёс такога тэксту напачатку здаецца больш-менш удалым. Але ён ніяк не ператвараецца ў літаратурны твор. І ў рэшце рэшт яму наканавана перастаць быць нават проста творам.

Прычынай гэтаму не эксперымент, а некаторы інфанталізм маладых аўтараў, нехайныя адносіны да прафесіі, да збору матэрыялу — жыццёвага і літаратурнага.

Кампенсуецца гэты недахоп вельмі часта тэхнікай піяру, самараскручвання.

Тэатральная моладзь у большай ступені, чым сталыя творцы, валодае майстэрствам самараскручвання, стварэння піяру. У гэтым у значнай ступені абумоўлены эпатаж вакол імёнаў А. Курэйчыка, Г. Цясецкага. Маладыя аўтары штурмуюць сцэну, рэжысёры спрабуюць «дацягнуць» няспелы драматургічны матэрыял, бо чаго не зробіш дзеля сенсацыі? Што з гэтага атрымаецца — пакажа час.

Да ліку праяў творчага інфанталізму, незалежна ад узросту творцы, належыць недаацэнка нацыянальнага пачатку драматургіі. Няўвага да нацыянальнай драматургіі з боку рэжысёраў часам тлумачыцца стэрэатыпным меркаваннем пра тое, што сапраўдны шэдэўр можна стварыць толькі на іншаземным матэрыяле. Сваё ж часам здаецца дробным і правінцыйным.

З гэтага ж шэрагу праблемы з мовай. Моўная культура, вымаўленне некаторых акцёраў у тэатрах далёка не ідэальныя. Акцёрам трэба навучыцца перажываць, *думаць на беларуску*, паўсядзённа карыстацца мовай. Гэта адна з абавяз-

ковых умоў ужывання ў ролю, зліцця з душой свайго персанажа.

Новая негатыўная завяздзёнка ў дачыненні да беларускай мовы завялася ў маладых драматургаў. Для беларускамоўнай сцэны яны пішуць па-руску, давяраючы пераклад сваіх тэкстаў выпадковым, часам малакваліфікаваным перакладчыкам.

Разам з тым у драматургічным і тэатральным працэсах адбываюцца станоўчыя зрухі, якія сведчаць пра добрую перспектыву беларускай п'есы. Узрастае цікавасць аўтараў да гісторыі, якая ўзнаўляецца ў шчыльных стасунках з сучаснымі рэаліямі. Ёсць падставы спадзявацца, што да беларускай камедыі вернуцца яе нацыянальная адметнасць, слава і бляск. У развіцці драмы назіраецца тэндэнцыя да інтэлектуалізацыі, проблемнасці, сацыяльнай вастрыні і мастацкага эксперымента.

Па-ранейшаму надзвычай папулярная класіка: «Паўлінка», «Тутэйшыя» Янкі Купалы, «Ідылія» і «Пінская шляхта» В. Дуніна-Марцінкевіча (Купалаўскі тэатр), «Раскіданае гняздо» Янкі Купалы (Рускі тэатр імя Максіма Горкага), «Камедыя» К. Марашэўскага (Малы тэатр), «Тарас на Парнасе» (Тэатр юнага гледача).

На жаль, кіраўніцтва тэатраў, якія працуюць на рускай мове, не заўсёды адчувае гэтую патрэбнасць. Беларуская драматургічная класіка амаль не прадстаўляецца на сцэнах рускамоўных тэатраў. Такім чынам не скарыстоўваюцца магчымасці папулярнага нацыянальнага драматургіі.

У той жа час на падсвядомым узроўні, праз інстынкт самазахавання тэатральная супольнасць адчувае, што па-за класічнай традыцыяй, у ізаляцыі ад нацыянальнай культуры і літаратуры тэатр чэзне.

Вось чаму ў наш час з'явілася столькі інсцэнізацый літаратурнай класікі: «Адвечная песня», «Сымон-музыка», «Сняцца сны аб Беларусі...», «Дзікае паляванне караля Стаха», «Каласы пад сярпом тваім». Варта адзначыць і паслядоўную дзейнасць на ніве інсцэнізацыі літаратурнай спадчыны Беларускага паэтычнага тэатра аднаго акцёра «Зніч».

Трэба адзначыць рэжысёраў, якія здолелі пераадолець комплекс правінцыйнасці і плённа працуюць з творамі беларускіх драматургаў, ствараючы на іх падставе самабытныя і высокаталенавітыя, дасканалыя паводле формы і зместу спектаклі, – Валерый Анісенка, Віталь Баркоўскі, Наталля Башава, Аляксандр Гарцуеў, Галіна Дзягілева, Сяргей Кавальчык, Барыс Луцэнка, Валерый Мазынскі, Валерый Раеўскі ды іншыя.

Праблемы сучаснага драматургічнага і тэатральнага працэсаў у варунках глабалізацыі, рынку, масавай культуры досыць сур’ёзныя, але яны не ствараюць фатальна-безвыходнай сітуацыі. Ёсць з’явы, якія абнадзейваюць і дазваляюць спадзявацца на паспяховае развіццё нацыянальнай драматургіі.

Добры знак – перапоўненыя глядзельныя залы на лепшых спектаклях па творах беларускіх аўтараў. Сучаснікаў і класікаў.

Жанравы рух сучаснай драматургіі ў многім актывізаваны попытам, камерцыйным складнікам тэатральнага працэсу, але нават тады, калі драматург выконвае сацыяльны заказ, ён мусіць памятаць пра традыцыю, пра класічную спадчыну. Пра тое, што новае жыццё п’есы магчыма ва ўмовах спалучэння эксперымента і традыцыі. Пра дасціпнасць, жыццялюбства, цікаўнасць – тое, што лучыць разнастайныя творы беларускай драматургіі і што сведчыць пра яе нацыянальную адметнасць. Талент і майстэрства драматурга – якасці, без якіх такі сінтэз не можа адбыцца.



---

## Кантэкст

---

*Ева Лявонава*

### Беларуская літаратура XX ст. і еўрапейскі літаратурны досвед\*

«Ад сугучча да сугучча...»

*Сімвалізм у літаратурна-крытычнай рэцэнцыі Максіма Багдановіча*

Агульнавядома, якое вялікае значэнне надаваў Максім Багдановіч (1891–1917) засваенню беларускай літаратурай усясветнага філасофска-эстэтычнага досведу, яе мастацкаму руху ў агульналюдскім кірунку. «Намагаючыся зрабіць нашу паэзію не толькі мовай, але і духам і складам твораў шчыра беларускай, мы зрабілі б цяжкую памылку, калі б кінулі тую вывучку, што нам дала светавае (найчасцей еўрапейскае) паэзія. Гэта апошняя праца павінна ісці поўным ходам. Было б горш, чым нядбальствам, нічога не ўзяць з таго, што соткі народаў праз тысячы гадоў сабіралі ў скарбніцу светавай

---

\* Паводле кн.: Лявонава, Е. А. Агульнае і адметнае : Творы бел. пісьменнікаў XX ст. у кантэксце сусвет. літ. : дапам. для настаўнікаў устаноў, якія забяспечваюць атрыманне агул. сярэд. адукацыі / Е. А. Лявонава. — Мінск : Маст. літ., 2003. С. 53–174.

культуры» (1; 2, 291),— падкрэсліваў паэт. Паводле М. Багдановіча, «буйное значэнне», напрыклад, у эпоху Адраджэння мела эканамічнае збліжэнне Беларусі з Заходняй Еўропай і адпаведна ўдзел «у выпрацоўцы беларускай культуры» не толькі вёскі, але і еўрапейскага горада, што і забяспечыла, поруч з іншымі чыннікамі, тагачаснай Беларусі «адно з першых месцаў сярод культурнага славянства... далёка паперадзе Маскоўшчыны» (1; 2, 262). У заслугу многім паэтам М. Багдановіч ставіў не толькі іх уласную творчасць, але і пераклады, папулярызацыю мастацкіх дасягненняў Сафокла і Дантэ, Гётэ і Гейнэ, Шылера і Беранжэ, Мальера і Гюго, Байрана і Шэлі...

Творы самога М. Багдановіча насычаны шматлікімі цытатамі, рэмінісцэнцыямі, алюзіямі на сюжэты, вобразы, матывы з літаратур іншанацыянальных. Ён уважліва сачыў не толькі за мастацкай практыкай замежных пісьменнікаў, але і за іх тэарэтычнымі росшукамі (Сент-Бёва, Леконт дэ Ліля і інш.), за новымі літаратурнымі школамі і кірункамі (найперш французскімі), нарэшце — за з'явамі глабальнымі, макрапрацэсамі ў сусветнай літаратуры — яе дачыненнямі з сацыяльна-палітычным развіццём, раз'яднаннем роднасных культур і літаратур і фарміраваннем суверэнных «нацыянальна-культурных адзінак» (1; 2, 258), у якія ён залічвае, апроч скандынаўскіх, славацкай, кашубскай і іншых, і беларускую, заўважаючы, што «перад намі ў абліччы гэтай апошняй з'яўляецца не монстр, не рарытэт, не унікум, а глыбока жыццёвая з'ява, якая палягае ў рэчышчы агульнаеўрапейскага прагрэсу» (1; 2, 259).

Адна добра вядома і іншае: найвышэй М. Багдановіч цаніў у літаратуры «нацыянальнае самапачуццё» (1; 2, 183), «вольны ход духоўнай творчасці беларускай нацыянальнай душы» (1; 2, 207). «Не трэба цяпер канечна ісці ў чужыя людзі, шукаючы глыбокіх і трывожных дум, чулага і хвалючага пачуцця, душу радуючай красы. Не трэба, бо і ў саміх ёсць. Мала таго, самі яны могуць да нас звярнуцца, бо іншы раз таго, што маем мы, не знойдзецца ў іх. І гэта не толькі таму, што ў нас ёсць пісьменнікі зусім асобнага духу...

І не толькі таму, што яны апісываюць беларускае, мала дзе вядомае жыццё. Не, і апрывч гэтага знойдзеца шмат чаго, вась хаця б і нацыянальнае пачуццё; не звінелі, ды і не могуць зазвінец у расійцаў, напрыклад, яго струны так, як у нашай пісьменнасці. І ясным робіцца праз гэта, што не толькі нашаму народу, але і **ўсясветнай культуры** (вылучана М. Багдановічам.— *Е. Л.*) нясе яна свой дар» (1; 2, 229). Зноў і зноў даводзіць М. Багдановіч, што не можа развівацца нацыянальная літаратура, «заносзячы толькі чужое» (1; 2, 291), не даючы культурнаму свету нічога ўзамен, не ўкладваючы «што-небудзь сваё ў скарбніцу светавай культуры» (1; 2, 288) — «сваю нацыянальную душу», «свой асаблівы склад (стыль) творчасці, найбольш прыдатны да гэтай душы» (1; 2, 288).

Відавочна, канцэпты нацыянальнага і іншанацыянальнага М. Багдановічам ніколі не ўзаемавыключаліся і не супрацьпастаўляліся, а ўяўляліся роўна неабходнымі канстантамі літаратурнай парадыгмы. У здольнасці адбіць «шляхі» і «сцежкі», пройдзеныя еўрапейскай літаратурай за стагоддзе і болей,— сентыменталізм і рамантызм, рэалізм і натуралізм, мадэрнісцкія кірункі — паэт бачыў «вялікую ўнутраную рухавасць» беларускага прыгожага пісьменства, цалкам, аднак, усведамляючы пры гэтым, што задаволіцца «кароткім паўтарыцельным курсам» (1; 2, 287) яно не можа і не павінна; толькі арганічна лучачы сваё з «чужым словам» (М. Бахцін), можна пераадолець «аднакалёрны слой» (1; 2, 185) беларускай пісьменнасці, паглыбіць увасобленую ў ёй філасофію чалавека і свету, згарманізаваць паэтычную мову, надаць ёй артыстызм, асабістыя інтанацыі і фарбы.

Асаблівую цікавасць уяўляюць дачыненні М. Багдановіча са шматлікімі нерэалістычнымі кірункамі і школамі — імпрэсіянізмам і эстэтызмам, натуралізмам і імажынізмам, рамантызмам і неарамантызмам. Больш таго, ён нібы прадбачыць некаторыя кірункі далейшага развіцця сусветнага мастацтва слова. Феномен снення, як вядома, асэнсоўваўся самымі рознымі філасофскімі і эстэтычнымі сістэмамі, але менавіта культывацыі сну будуць абавязаны ў XX ст. сваёй паэтыкай сюррэалісты. Яшчэ далёка наперадзе гэта значная



мастацкая з’ява, яшчэ наперадзе само паняцце «сюррэалізм» (што ўвойдзе ў літаратурны абыходак у 1917 г. з лёгкай рукі французскага паэта беларускага паходжання Г. Апалінэра – Вільгельма Апалінарыя Кастравіцкага), а М. Багдановіч ужо ў 1913 г., маючы на ўвазе адзін з твораў Ф. Аляхновіча, як быццам вызначае зыходны сюррэалісцкі прынцып: «...напісан ён даволі забытана, але гэта якраз дарэчы пры апісанні сну» (1; 2, 228).

Адной з самых складаных праблем творчасці М. Багдановіча застаюцца, на нашу думку, яго дачыненні з сімвалізмам. Многа слухнага напісана на гэтую тэму, а спрэчных момантаў пакуль не становіцца меней. Сапраўды, меў рацыю Р. Бярозкін, калі заўважыў: «Ні адзін беларускі паэт не прынёс крытыцы столькі клопату, колькі Максім Багдановіч» (2, 31).

Найперш звернем увагу на тое, што М. Багдановіч пакінуў шмат разгорнутых характарыстык сімвалісцкай эстэтыкі, праўда, ці не часцей – ускосных, нават без выкарыстання самога тэрміна «сімвалізм», што, як правіла, не перашкаджае распазнаваць у разважаннях паэта менавіта гэтую літаратурна-мастацкую з’яву.

Агульнавядома, напрыклад, што сімвалісты надавалі вялікае значэнне рытму. Рытм з усіх складнікаў сімвалісцкай паэтыкі вылучае ў сваім знакамітым маніфэсце літаратурнага сімвалізму французскі паэт Жан Марэс (5, 430). Але ж менавіта рытмічны бок лічыў М. Багдановіч найбольш развітым і дасканалым у творчасці Чупрынкі, «бо толькі рытмічнасцю яго вершы і жывуць, толькі ёю і дыхаюць» (1; 2, 317). Рытм у творчасці ўкраінскага паэта валодае вершастваральнай моцай, у сукупнасці сваіх праяў ён уяўляе сабой «поўную шкалу тэмпаў», з якіх у Чупрынкі пераважаюць незвычайна імклівыя: «Яны нястрымна нясуцца, падпарадкоўваючы сабе і падаўляючы мозг, затапляючы сабою яго, амаль аглушаючы, ашаламляючы, гіпнатызуючы, не даючы спыніцца, апамятацца, удумацца. Тут усё ў рытме, усё для рытму. І ён гнуткі, рухавы, зменлівы, адліваецца ў новыя і новыя формы, робіцца разнастайным пры дапамозе цэзур, разрывае нітку метра, рассыпае нанізаныя на ёй словы, і тады кож-

нае слова — верш, кожнае слова — рыфма, а ва ўсім гэтым і хвалюецца, і гуляе, і ўсё ажыўляе новаствораны, яшчэ нябачаны рытм, такі імклівы, што падмывае і зносіць за сабою» (1; 2, 317–318). У гэтым апісанні няцяжка ўгледзець якраз сімвалісцкі рытмічны малюнак. Месцамі ж М. Багдановіч прама дае ўяўленне аб сімвалісцкай паэтыцы з такімі яе неад’емнымі атрыбутамі, як прыныцп «адпаведнасцей» (так, у М. Багдановіча чытаем: «гэты рытм шукае гукавое адзненне, такое ж вольнае і бесперашкоднае, як і сам... патрабуе чытання не аднымі вачыма, а ўслых...» — 1; 2, 38) і сугестыя, сугестыўнасць. Праўда, апошняе паняцце Багдановіч, здаецца, не ўжывае, затое раз-пораз сустракаецца паняцце аднаго з сугестыўнасцю рада — гіпнозу: імклівыя тэмпы ў Чупрынкі «нясуцца... гіпнатызуючы» (1; 2, 317); усё — звонкія рыфмы, анафара, алітэрацыя і іншыя сродкі — падпарадкавана стварэнню рытму, які «яшчэ больш гіпнатызуе», узмацненню «гіпнатычнасці рытму» (1; 2, 317). Сугестыя ў сімвалістаў, як вядома, не мела на мэце аналізу, дакладнасці, а толькі давала адчуць, унушала, навявала; тую ж функцыю, па сутнасці, выконваюць шматлікія мастацкія сродкі ў Чупрынкі — паводле характарыстыкі М. Багдановіча (і, зразумела, паводле паэтычных рэалій): паўтарэнні, інтанацыйныя варыяцыі аднаго і таго ж слова: «Скажа, і паўторыць, і зноў паўторыць, амаль аднадумна, адназначна, аднастайна, або прама выгукне слова, і яшчэ, і яшчэ раз яго ж, і гэтыя словы ўпарта грукаюць у душу чытача... убываюць... укараняюць сваё, падтрыманае гіпнозам рытму, падтрымліваючы гіпноз рытму» (1; 2, 319). У рэшце рэшт гэта прыводзіць да такога стану рэчаў, калі «не пісьменнік валодае талентам, а талент пісьменнікам» (1; 2, 321), за што, мякка кажучы, М. Багдановіч украінскага паэта не ўхваляе: «перад намі талент аголены, талент хоць і цэльны, завершаны, але надта аднабаковы», для якога «існуе толькі... рытм і гук...», без магіі якіх «верш — труп» (1; 2, 321–322).

Можна прыводзіць і іншыя аргументы на карысць таго, што здзейснены Багдановічам аналіз вершаў Чупрынкі, паводле многіх параметраў, ёсць карціна сімвалісцкай паэтыкі.

М. Багдановіч не стамляецца падкрэсліваць, што на першым месцы для Чупрынкі «гукавы бок слова», і дзеля яго аўтар ахвяруе сэнсам, дакладнасцю, выразнасцю: «А паэт плыве і плыве па хвалях рытму, і адзіныя пуцяводныя зоркі яго — рыфмы. Яны служаць для яго ўказальнымі вехамі, яны пазначаюць кірунак рэчышча яго вершаў,— і гэтак, ад рыфмы да рыфмы, ад сугучча да сугучча, працягвае ён плысці, ён, каго перамаглі выкліканыя ім рытмічныя сілы і хто выразнасць слова прамяняў на выразнасць рытму і гуку...» (1; 2, 322). Бясспрэчна, рэалізм па прыродзе, па вызначэнні і прызначэнні не можа атаясамлівацца з вышэйпрыведзеным апісаннем, у той час як менавіта з сімвалізмам яно суадносіцца болей, чым з якім-небудзь іншым кірункам, як і наступнае выказванне М. Багдановіча ў дачыненні да ўкраінскага паэта: «Тут Чупрынка — лірык чыстай вады — можа, па сутнасці, толькі тое, што даступна музыцы... не больш таго» (1; 2, 235–236). Гэта найбліжэй да сімваліста лірычна-інтымнага кшталту П. Верлена з яго славым патрабаваннем: «Музыкі перш за ўсё!», з яго імпрэсіяністычнасцю, імкненнем зафіксаваць, адбіць няўлоўнае, незваротнае, мінучае, імгненнае; але ж і для Чупрынкі, паводле М. Багдановіча, існуе «толькі абсяг перажыванняў, настройў, абсяг унутранага жыцця, абсяг пачуцця і думкі», а вызначальнай ідэяй з'яўляецца ідэя «аўтаномнасці хараства» (1; 2, 327). Такім чынам, не па вызначэнні, але па тлумачэнні, аб'ектыўна — згодна са зместам разважанняў Багдановіча — «тып разумовых і эстэтычных густаў» (1; 2, 329) Чупрынкі ёсць, па сутнасці, тып сімвалісцкі.

Даволі рэзкія выказванні М. Багдановіча на адрас украінскага паэта («Беднасць, абстрактнасць, рытарычнасць і аляпаватасць — вось у якіх выразях даводзіцца характарызаваць змест вершаў Чупрынкі») (1; 2, 331) не раз змушалі беларускіх крытыкаў і літаратуразнаўцаў шукаць прычыны такой заніжанай адзнакі. У прыватнасці, В. П. Рагойша заўважае: «Да творчасці Г. Чупрынкі М. Багдановіч падыходзіць з сацыяльна-эстэтычных пазіцый... Трэба ўлічыць, што да часу напісання артыкула яго аўтар як паэт і крытык «перахварэў»

ужо на пэўнае захапленне некаторымі «ізмамі» (мадэрнізм, сімвалізм) і прыйшоў да пушкінскай няпростай прастаты, арганічнай аднасці зместу і формы... Аўтар «Вянка» ў апошні перыяд сваёй творчасці ўжо не мог прыняць у прадстаўнікоў паэтычнага авангарда іх негатыўнага стаўлення да надзённых грамадскіх праблем і з'яў, да сацыяльнасці ў самым шырокім сэнсе. Адсюль — такая завельмі суровая, як на сённяшняе наша разуменне, ацэнка творчасці Г. Чупрынкі...» (7, 190). Безумоўна, вучоны мае рацыю, гаворачы аб зменах у эстэтычных поглядах беларускага паэта на працягу яго творчага шляху; у той жа час нагода для разважанняў застаецца.

Па-першае, калі М. Багдановіч цалкам «перахварэў» на той жа сімвалізм, як тады быць з некаторымі яго ўласнымі вершамі таго ж перыяду, што і артыкул пра Чупрынку (1916), — напрыклад, такімі, як «Ўжо пара мне дадому збірацца...» (датуецца 1915—1916 гг.) ці «Страцім-лебедзь» (датуецца 1916 г.)? Звернемся да першага з названых вершаў:

Ўжо пара мне дадому збірацца, —  
Вечар позны, а час не стаіць.  
Ах, калі б ты магла здагадацца,  
Як не хочацца мне ухадзіць.

Там, на вулцы, ні сівер, ні бура,  
Там адно толькі — мрок, самата.  
Але як я маркотна, панура  
Да свайго пацягнуся кута.

Думкі нудныя зноў закружацца.  
Сэрца чулае зноў забаліць...  
Ах, калі б ты магла здагадацца,  
Як не хочацца мне ухадзіць (1; 1, 132).

Маючы на ўвазе, што паэту заставалася каля года да смерці і што сам ён гэта ясна ўсведамляў, наўрад ці можна задаволіцца толькі рэальна-канкрэтным прачытаннем гэтага верша; у ім, безумоўна, гучыць не толькі і не столькі нежаданне развітвацца з каханай, колькі бязмежная роспач ад хуткага і непазбежнага развітання з жыццём. Што да верша «Страцім-лебедзь», то яго шматсэнсавасць, шматзначнасць тлумачылася

самім паэтам: «Я задумаў твор на тэму біблейскага міфа. Гэтую тэму навеяла мне вайна, гібель мільёнаў і мой уласны лёс» (1; 1, 666). Апроч таго, як сцвярджаюць укладальнікі трохтомнага Збору твораў паэта, М. Багдановіч узяў за аснову верша народны сказ аб «Страцім-птушцы» («Беларускі зборнік» Е. Р. Раманова — «Сказки космогонические и культурные») (1; 1, 666).

Па-другое, таго ж Янку Купалу М. Багдановіч дакарае за «грубы сімвалізм» у 1911 г., значыць — яшчэ ў перыяд «Вянка», у час найбольш выразных сімвалісцкіх тэндэнцый у сваёй творчасці; варта прывесці тут з шэрагу многіх і многіх вершаў М. Багдановіча той пары яго верш «Мне снілася»:

Ўсё вышэй і вышэй я на гору ўзбіраўся,  
Падымаўся да сонца, што дае нам цяпло:  
Але толькі чым болей да яго набліжаўся,  
Тым усё халадней мне й маркотней было.

Заскрыпеў снег сыпучы пад маімі нагамі,  
І марозам калючым твар пякло ўсё крапчэй.  
І, пануры, стамлёны, ўніз пайшоў я снягамі,—  
Сонца там хоць і далей, але грэе цяплей! (1; 1, 133).

Уяўляецца мэтазгодным параўнаць гэты твор М. Багдановіча з вершам славутага расійскага сімваліста К. Бальмонта «Я мечтою ловил уходящие тени...», якому беларускі паэт наследуе і адначасова супрацьстаіць-пярэчыць:

Я мечтою ловил уходящие тени,  
Уходящие тени погасавшего дня,  
Я на башню восходил, и дрожали ступени,  
И дрожали ступени под ногой у меня.

И чем выше я шел, тем ясней рисовались,  
Тем ясней рисовались очертанья вдали,  
И какие-то звуки вдали раздавались,  
Вкруг меня раздавались от небес и земли.

Чем я выше восходил, тем светлее сверкали,  
Тем светлее сверкали выси дремлющих гор,  
И сияньем прощальным как будто ласкали,  
Словно нежно ласкали отуманенный взор.

И внизу подо мною уж ночь наступила,  
Уже ночь наступила для уснувшей земли,  
Для меня же блистало дневное светило,  
Огневое светило догорало вдали.

Я узнал, как ловить уходящие тени,  
Уходящие тени потускневшего дня,  
И все выше я шел, и дрожали ступени,  
И дрожали ступени под ногой у меня (8, 386–387).

Паўторымся: менавіта ў перыяд «Вянка», маючы на ўвазе купалаўскую «Адвечную песню», Багдановіч зазначыць: «Што датыкаецца да найслабейшага боку паэмы, дык... гэта грубы сімвалізм, прыпамінаючы дзе-якія кепскія месцы з твораў расійскага пісьменніка Л. Андрэева» (1; 2, 187), які, згадаем, як і К. Бальмонт, быў адной з самых прадстаўнічых постацей у расійскім сімвалізме.

Нельга не пагадзіцца з М. І. Мушынскім, што М. Багдановіч расцэнваў «філасофска-заглыбленую, метафарычна-ўскладненую» паэзію (з «Адвечнай песняй» Янкі Купалы ўключна) «як неперспектыўную, няплённую» (5, 464), бо «як крытык у сваіх патрабаваннях ён якраз зыходзіў з эстэтычных норм культурна-гістарычнай школы. А яна аддавала перавагу рэалістычным формам узнаўлення жыцця, стрымана ставілася да суб'ектыўнага пачатку. Умоўнасць, гіпербалізацыя — усё гэта лічылася чымсьці штучным, надуманым, далёкім ад сапраўднага мастацтва» (6, 463). М. І. Мушынскі слухна распаўсюджвае свае высновы на разважанні М. Багдановіча пра рэаліста Дрожжына і рамантыка Лермантава; дададзім, што ёсць усе падставы распаўсюдзіць іх на артыкулы паэта і пра Г. Чупрынку, і пра славутага французскага паэта Т. Гацье.

Апроч таго, як нам падаецца, важна ўсвядоміць, што ў асобе М. Багдановіча мы бачым крытыка, які ўваходзіць у супярэчнасць з мастаком, аўтарам найперш «Вянка» (і шэрагу пазнейшых твораў таксама), які працуе ўжо без аніякай аглядкі на школы і нормы, зыходзіць толькі з уласнага ўяўлення аб мастацтве, уласных перажыванняў і парыванняў, не абмінаючы, вядома, мастакоўскай увагай сучасных яму грамадска-палітычных катаклізмаў, але найперш турбуючыся

пра «вольны ход духоўнай творчасці беларускай нацыянальнай душы» (1; 2, 207). Іначай наўрад ці можна вытлумачыць адначасныя ўхвалы С. Дрожжыну за тое, што той «апісваў толькі тое, што бачыў» і «заўсёды... быў просты» (1; 2, 223), і ўласныя філасофска-эстэтычныя пошукі (асабліва ў такіх цыклах «Вянка», як «У зачараваным царстве», «Вольныя думы», «Каханне і смерць», ды і ў творах па-за «Вянком»), што ніяк не абмяжоўваліся звычайнай фіксацыяй простых рэчаў.

Але ці так ужо і супярэчлівы адзін аднаму Багдановіч-крытык і Багдановіч-паэт? Ці так ужо адназначна адмоўна ўспрымаў ён і як тэарэтык праявы сімвалізму ў беларускай і іншанацыянальнай паэзіі, як часам катэгарычна-абагулена падаецца літаратуразнаўцам? У сувязі з гэтым звернем увагу на каментарый, што змешчаны ў 2-м томе трохтомнага выдання твораў М. Багдановіча, да яго заніжанай ацэнкі купалаўскай «Адвечнай песні»: «Негатыўнае стаўленне М. Багдановіча да сімвалізму звязана з асаблівасцямі яго мастакоўскага светаадчування...» (1; 2, 512). Далей у якасці аргумента ідзе спасылка на меркаванне М. І. Мушынскага, выказанае ім у кнізе «Кардынаты пошуку. Беларуская крытыка: набыткі, перспектывы»: «Грубый сімвалізм сутнасцю сваёй варожы патрабаванням паэтыкі рэалістычнага мастацтва» (1; 2, 512). Аднак, па-першае, як мы ўжо пераканаліся, негатыўныя адносіны М. Багдановіча да сімвалісцкай практыкі, паводле М. І. Мушынскага, вынікалі не столькі з уласна мастакоўскага светаадчування паэта, колькі з яго ўяўленняў аб літаратуры як тэарэтыка і крытыка, прыналежага да гісторыка-літаратурнай школы, так што спасылка і каментарый тут не надта статусна. Па-другое, каментатар выкарыстоўвае абагульненае паняцце «сімвалізм», у той час як М. І. Мушынскі, следам за паэтам, дакладна паўтарае вызначэнне «грубы сімвалізм». Можна сцвярджаць, што гэтае разыходжанне дробязнае толькі на першы погляд: менавіта «грубы сімвалізм» і быў для М. Багдановіча непрымальным.

Што меў на ўвазе паэт пад гэтым вызначэннем? Трымаючы ў полі зроку тэарэтычныя разважанні М. Багдановіча, яго творчыя перасячэнні з сімвалізмам, безумоўную цікавасць да

заможнага сімвалісцкага досведу, прыходзіш да высновы, што «грубы» ў яго разуменні, бадай, тое ж самае, што і «штучны», або неарганічны, сузіральны, без апірышча на рэчаіснасць, няхай і колішнюю, увасобленую ў міфах і паданнях. Толькі ўлічваючы гэту акалічнасць, разумееш, чаму «яшчэ непрыемней» Багдановічу робіцца, калі «Купала пробуе туману сваёй думкі прыдаць від асаблівай глыбіні» (1; 2, 188). З другога боку, чаму мастацкая каштоўнасць творчасці А. Блока, М. Ключева, Г. Ахматавай, сімвалістаў ды акмеістаў, выглядае ў яго вачах неаспрэчнай. І чаму з такой відавочнасцю судакранаюцца яго характарыстыкі паэзіі М. Лермантава і В. Брусава, В. Брусава і Т. Гацье. Асабліва апошніх двух, бо і расійскі і французскі паэты, паводле М. Багдановіча, слугавалі красе халоднай, «бяздушнай», народжанай майстэрствам, а не жывым жыццём. Невыпадкова ў рэцэнзіі на гумілёўскі пераклад кнігі Т. Гацье «Эмалі і камеі» М. Багдановіч працытуе менавіта першую штраф у яго верша-маніфеста «Мастацтва» (1857), дзе бяспраснасць, халоднасць аўтадэкларуюцца:

Искусство тем прекрасней,  
Чем взятый матерьял  
Бесстрастней:  
Стих, мрамор иль металл... (1; 2, 361).

Але ж і ў вызначэннях творчасці (ды і знешняга аблічча, паводзін) Брусава часта ўжываліся ўсё тыя ж словы «халад», «метал», нават «лёд». Тут дарэчы будзе цытата з публікацыі расійскага літаратуразнаўца Генрыха Міціна, у якой сумешчаны і параўнаны творчыя постаці менавіта М. Багдановіча і В. Брусава (больш таго, Брусаў названы настаўнікам Багдановіча): «Паэзія заўсёды – песня пра зямлю і неба, разбурэнне гэтай сувязі (у любы бок) абарочваецца антыпаэзіяй, але такое здараецца нават у геніяльных паэтаў. У часы Сярэбранага веку рускай паэзіі «неба» абвесціла аб сабе з новай моцай і ў філасофіі, і ў прозе, аднак гэта выклікала ў паэзіі шалёную рэакцыю ў адказ – з'явіліся дэманстратыўна-зямныя, пазарэлігійныя і богаборніцкія паэты. Нават высокадухоўныя песняры з нейкім салодкім жахам кідаліся ў прадонне бездухоўнасці. Можа, толькі адзін Максім Багдановіч (рускі



і беларускі паэт па сваіх духоўных і кроўных каранях) здолеў захаваць непарушную сувязь паміж зямлёй і небам, пісаў пра зямное каханне, за якое нясорамна перад Госпадам. Яго па-лермантаўску кароткі шлях... здзіўляе рэдкай эстэтычнай успрымальнасцю і духоўнай незалежнасцю. А яго ж настаўнік, бліскучы Валерый Брусаў, прайшоў свой шлях без Хрыста і без крыжа...» (4, 28).

Затое сімвалізм ад рэчаіснасці М. Багдановіч цаніў надзвычай высока. Таму, відаць, ён так вылучаў Р. Тагора з яго паэтычным універсумам, сінтэзаваннем нацыянальнай традыцыі, рэлігійна-міфалагічнага мыслення, містыкі з эстэтыкай еўрапейскага неарамантызму і сімвалізму. Цалкам усведамляючы сімвалісцкасць тагораўскіх вершаў, М. Багдановіч прымае і ўхваляе іх менавіта ў гэтай іпастасі: «Што датычыцца зместу вершаў, то ён амаль заўсёды сімвалічны. Аднак гэтыя сімвалы не носяць характару рэбусаў, рашэнне якіх толькі раздражняе чытача, адбіраючы ў яго час і зусім не паглыбляючы тэмы твораў. Наадварот, сімволіка Тагора рэалістычная, адзета жывою плоццю і крывёю, яна заўсёды мае пэўны рэальны, канкрэтна-жыццёвы сэнс; аднак скрозь яго пастаянна прасвечвае іншы змест з цяжкавызначальнымі межамі, якія бясконца вабяць і пашыраюць думку. Гэта і ёсць той плюс, які высока ўзнімае паэзію Тагора над мастацтвам толькі рэалістычным» (1; 2, 359).

Дзеля навуковай аб'ектыўнасці варта падкрэсліць: многія прызнаныя мэтры сімвалізму як у Расіі, так і ў Заходняй Еўропе таксама аддавалі перавагу сімвалізму, спароджанаму звычайным жыццём звычайных людзей, з глыбінёй ісцін якога не можа параўнацца ніводная ўзвышаная тэорыя. Славуты бельгійскі сімваліст М. Метэрлінк гаварыў пра дзве разнавіднасці сімвалізму: «сузіральна-наўмысны» і «несвядомы»; якраз апошняму мусіць даверыцца аўтар. Дзеля пераканаўчасці М. Метэрлінк прыводзіць выкарыстаны амерыканскім філосафам-трансцэндэнталістам Р. Эмерсанам прыклад з цесляром і бярвяном: «Але калі паэт, жадаючы стварыць мастацкую рэч, пачынае з таго, што прыдумляе сімвал, ён падобны да цесляра, які спачатку замацоўвае бэль-

ку высока над галавою, а затым спрабуе абчэсваць яе: уся патэнцыяльная энергія паэзіі будзе супраць яго...» (3, 441). Яшчэ адзін з сімвалістаў, француз Ж. Тарэль, іранізуючы з наўмыснай цьмянасці некаторых тагачасных паэтаў, згадваў выказванне Э. По: «Новаспечаныя паэты памыляюцца, думаючы, што цёмната робіць іх узвышанымі; яны блытаюць дзве розныя рэчы: выказваць штосьці няяснае і няясна выказвацца» (9, 444). Залішне, мусіць, удакладняць, якога прынцыпу прытрымліваўся М. Багдановіч.

Такім чынам, аддаючы належнае дастаткова шматлікім сёння і часта грунтоўным спробам навуковага асэнсавання творчасці М. Багдановіча, высвятлення яе полігенезісу, перапляцення ў ёй рэалізму з нерэалістычнымі мастацкімі з'явамі, усё ж трэба канстатаваць: многія праблемы ў ёй так і засталіся нявырашанымі і чакаюць далейшага вывучэння.

## ЛІТАРАТУРА

1. *Багдановіч, М.* Поўны збор твораў. У 3 т. Т. 1–2.— Мінск, 1991–1993.

2. *Бярозкін, Р.* Чалавек напрудвесні: Расказ пра Максіма Багдановіча.— Мінск, 1986.

3. *Метерлінк М.* Інтэрв'ю // *Поэзия французского символизма.— Лотреамон. Песни Мальдорора.— Москва, 1993.*

4. *Митин, Г.* Лилия на болоте // *Русский курьер. 1992. № 8.*

5. *Мореас, Ж.* Литературный манифест: Символизм // *Поэзия французского символизма.— Лотреамон. Песни Мальдорора.— Москва, 1993.*

6. *Мушынскі, М. І.* Навуковая і літаратурна-крытычная спадчына М. Багдановіча // *Багдановіч М. Поўны збор твораў. У 3 т. Т. 2.— Мінск, 1993.*

7. *Рагойша, В. П.* Вяртанне метэора // *Польмя. 1988. № 12.*

8. *Русская литература XX века. (Дооктябрьский период): Хрестоматия.— Москва, 1971.*

9. *Торель, Ж.* Немецкие романтики и французские символисты // *Поэзия французского символизма.— Лотреамон. Песни Мальдорора.— Москва, 1993.*

## «І няма нічога вышэйшага...»

*Творчасць Максіма Гарэцкага ў кантэксце заходнееўрапейскай літаратуры пра Першую сусветную вайну*

Неад'емнай і вызначальнай часткай жыццёвага досведу многіх пісьменнікаў XX ст. стаў іх асабісты ўдзел у Першай сусветнай вайне. Глыбока ўзрушаныя бязмежнай жорсткасцю франтавой рэчаіснасці, яны не маглі так ці іначай не адлюстраваць яе ў сваёй творчасці. Зусім заканамерным быў зварот да ваеннай тэмы і Максіма Гарэцкага (1893–1938). Больш таго, яго цікавіла спецыфіка менавіта мастакоўскага адчування вайны. У артыкуле «Беларуская літаратура пасля «Нашае нівы» (Агульны агляд)» (1928) Гарэцкі пісаў: «Дагэтуль не даследавана пытанне, як беларускія паэты і пісьменнікі прынялі імперыялістычную вайну. А ў сувязі з гэтым пытаннем цікава б было прасачыць у сусветнай гісторыі літаратуры, як, наогул, уплывае на літаратурную творчасць вайна, рэвалюцыя і ўсякая вялікая катастрофа ў жыцці людзей. Каб толькі збольшага ўзяць усе лепш вядомыя прыклады ад Дантэ і да нашых дзён, дык можна сказаць, што творчасць пісьменніка ў часе катастрофы залежыць ад таго, як яго індывідуальнасць успрымае катастрофу, і ад таго, у якой меры катастрофа зачэпіла яго асабістае, класавае і нацыянальнае жыццё» (3, 193).

Час, праведзены на вайне, Гарэцкі лічыў марна страчаным. Аднак вынікам яго франтавых перажыванняў з'явіліся такія творы, як дакументальна-мастацкая кніга «На імперыялістычнай вайне» (1926), апавесць «За што?» (1917–1918), апавяданні «Літоўскі хутарок» (1915), «Генерал», «На этапе», «Хадзяка» (усе 1916) і інш.

Кнігу «На імперыялістычнай вайне» даследчыкі даўно вылучылі з усіх твораў Гарэцкага. Адразу пасля выхаду ў свет асобным выданнем яна была пастаўлена ў адзін шэраг з лепшымі творамі заходнееўрапейскіх раманістаў таго часу пра Першую сусветную вайну, такімі, як «Агонь» А. Барбюса, «Чалавек добры» Л. Франка. Той жа думкі прытрымліваюцца

і сучасныя літаратуразнаўцы і пісьменнікі. Напрыклад, А. Адамовіч, заўважыўшы, што ўся літаратура пра Першую сусветную вайну вучылася ў Л. Талстога, побач з імёнамі А. Барбюса, А. Цвэйга, Р. Олдынтана, Э. М. Рэмарка, Э. Хэмінгуэя называе імя М. Гарэцкага.

Як вядома, на Захадзе і ў ЗША Першая сусветная вайна выклікала развіццё вялікай літаратуры, разнастайнай і па праблематыцы, і па жанрава-стылявых рашэннях. З канцэптuallyнага пункту гледжання, з аднаго боку, шырокую вядомасць атрымала літаратура «страчанага пакалення», прадстаўленая імёнамі Э. Хэмінгуэя, Дж. Дос Пасаса, У. Фолкнера, Р. Олдынтана, Э. М. Рэмарка, Л. Ф. Селіна і іншых пісьменнікаў; з другога боку, прычым значна раней, з'явіліся творы, сутнасць якіх не зводзілася да паказу глыбокага расчаравання і страты ідэалаў героямі, да бязмежна трагічнага ўспрымання падзей. Гэта плынь прадстаўлена ў першую чаргу раманамі «Агонь» і «Яснасць», аповесцямі і апавяданнямі А. Барбюса.

Да якой з гэтых плыней увагуле і да якіх канкрэтна творцаў бліжэй Гарэцкі, адназначна адказаць даволі складана. У гэтым сэнсе зусім справядлівае меркаванне наконт адметнасці кнігі Гарэцкага на фоне заходнеўрапейскай антываеннай прозы выказаў Б. Сачанка: «Я чытаў гэтую аповесць пасля знаёмства, і даволі грунтоўнага, з такімі сусветна вядомымі творамі пра імперыялістычную бойню, як «На Заходнім фронце без перамен» Э. М. Рэмарка, «Агонь» А. Барбюса, «Дабердоб» П. Воранца, «Жыццё пакутнікаў» Ж. Дзюамеля. М. Гарэцкі не толькі нідзе не паўтараецца, наадварот, адкрывае ўсё новае і новае, чаго ніхто да яго не ведаў і не бачыў, а калі і ведаў, бачыў, то не паказваў» (7, 163–164).

Кніга «На імперыялістычнай вайне» шмат у чым істотным пераклікаецца і з літаратурай «страчанага пакалення». Вось толькі два прыклады. У Гарэцкага чытаем: «Што было ўчора? Я жыў, але ранейшага мяне навікі няма» (2, 33). Рэмарк, пачынаючы раман «На Заходнім фронце без перамен», папярэджвае чытача, што яго кніга — «гэта толькі спроба расказаць пра пакаленне, якое загубіла вайна, пра тых, хто стаў яе ахвярай, нават калі ўратаваўся ад снарадаў» (6, 6). У Олдынтана:

«...страга дваццатага стагоддзя велізарная: само Юнацтва» (5, 9). Гэта з «Пралога» да «джазавага рамана» «Смерць героя». Той жа матыў гучыць у «Эпілогу»:

Я зірнуў на запалыя шчокі,  
На вочы, што глядзелі стамлёна, і сівыя скроні  
Старых, якія мяне акружалі,  
Ім было каля сарака... (5, 307).

Дарэчы, гэтыя радкі дзіўным чынам нагадваюць месца з кнігі Гарэцкага, дзе ён з горкай іроніяй цытуе (адвольна) англійскага паэта Т. Мура: «И сколько, сколько их в борьбе за край родной, удалых, молодых...» (2, 77).

І ўсё ж найбольш плённым уяўляецца аналіз кнігі «На імперыялістычнай вайне» ў супастаўленні з «Агнём» Барбюса (1873—1935). Падабенства твораў не можа не ўражваць. У абодвух расповед вядзецца ад першай асобы, гэта своеасаблівыя споведзі. «Агонь» мае форму дзённіка, Барбюс дэкларуе гэта ў падзагалоўку «Дзённік узвода». Гарэцкі дае сваёй кнізе падзагалолак «Запіскі салдата 2-й батарэі N-скай артылерыйскай брыгады Лявона Задумы», але большая частка «Запісак...» вызначана аўтарам таксама як «Дзённік». Паказальна, што першапачаткова Барбюс меў намер даць свайму раману менавіта падзагалолак «Нататкі франтавіка».

Вялікае значэнне мае і час напісання твораў: ён амаль адзін і той жа. Праўда, Гарэцкі надрукаваў сваю кнігу асобным выданнем на дзесяцігоддзе пазней за Барбюса, але працаваў над ёю, пачынаючы з 1914 г.

У абодвух выпадках перад намі кнігі, заснаваныя на біяграфічных фактах, дакументальныя ў шырокім сэнсе слова, бо дакумент тут узняты да мастацкага ўзроўню. Дакументальнасць «Агну» відавочная, да таго ж яе падкрэсліваў сам Барбюс. Пра фактычную аснову твора сведчаць франтавыя запісы Барбюса, апублікаваныя ў 1956 г. французскім пісьменнікам П'ерам Парафам, а таксама запісныя кніжкі аўтара, яго лісты да жонкі.

Гарэцкі ў сваёй кнізе піша: «Тэрмін службы для вальнапісаных пачынаўся ў рускім войску 1 ліпеня. Дык у самым канцы чэрвеня 1914 г. ехаў я ў бязлюдным вагоне трэцяга класа

па знямелых ад пякоты і пылу і такіх убогіх жмудскіх палях у N-скую артылерыйскую брыгаду, што кватаравала ў глухім і невядомым мястэчку недалёчка ад нямецкае граніцы...» (2, 7).

У сэнсе дакументальнасці гэтых і падобных да іх радкоў нельга не пагадзіцца з А. Адамовічам, які зазначыў: «І можаце быць упэўнены, што так і было ўсё, так і пачыналася ў самога Гарэцкага» (1, 278), а далей падкрэсліў, што «факт, рэальная падзея, дакладная фраза, лік, дата — усё гэта запісвалася М. Гарэцкім так, быццам загадзя адчуваў пісьменнік эстэтычную радасць ад факта, які паступова стане гісторыяй і, адфактураны часам, набудзе раптам эстэтычнае гучанне» (1, 278).

У абодвух выпадках дакументальнасць суправаджаецца, як бачым, аўтабіяграфічнасцю. Але якраз у сэнсе апошняга мае месца істотная розніца, якая не магла не адбіцца калі не на агульным пафасе твораў, дык на асобных інтэрпрэтацыях падзей. Герой Барбюса (як і сам аўтар) пайшоў служыць у армію добраахвотнікам (тое ж можна, дарэчы, сказаць пра Хэмінгуэя, Рэмарка і, адпаведна, іх персанажаў), калі вайна ўжо пачалася, і фронт стаў для яго літаральна школай прасвятлення, разумення неабходнасці барацьбы з мілітарызмам. Што датычыцца героя Гарэцкага (зноў жа, як і самога аўтара), то ён апынуўся ў войску яшчэ да пачатку вайны, у якасці «вальнапісанага», каб на год скараціць тэрмін службы.

Характэрнай уяўляецца першая рэакцыя Лявона Задумы на вестку аб пачатку вайны. Яго ўсцешвае, што цяпер «жыццё пойдзе ўжо цікавейшае». Можа здацца, што такая рэакцыя блізкая да ўспрымання падзей барбюсаўскім персанажам на пачатку яго знаходжання ў акопах. Але гэта на першы погляд. Задума тут жа саромеецца сваіх усцешных адчуванняў, абумоўленых толькі страхам перад «астрожным жыццём» у лагеры, аднастайным і чужым існаваннем. Увогуле, параўнанне армейскай казармы з астрагам — адзін з лейтматываў «Запісак...». Аднак і герой Барбюса хутка ўсвадоміць, у якое пекла ён трапіў.

Барбюс і Гарэцкі паказваюць, што вайна — крыніца сапраўднага здзічэння чалавека; перад намі жудасныя карціны знявечанай зямлі, знявечаных маральна і фізічна людзей, якія сышліся, каб забіваць падобных да сябе. Аўтары не ідэалізуюць сваіх герояў. Гарэцкі, напрыклад, піша: «Я знайшоў новенькі нямецкі бінокль; узяў, пачапіў сабе цераз плячо... другія салдаты пруюць рыжыя, касматыя нямецкія ранцы, поркаюцца ў іх. Цягнуць адтуль, з нейкай радаснай прагавітасцю і быццам небяспекаю, алавяную лыжку, мыла, ручнічок, кавалачак белага хлеба. Відэльцы і сталовыя нажы выкідаюць набок, як непатрэбшчыну для салдата» (2, 30–31).

Але тут жа чытаем: «...у добраі, бліскачай, з вялікім залатым арлом, афіцэрскай касцы знайшоў я недапісаны ліст забітага... Мне запякло каля сэрца, зрабілася сорамна, цяжка. Я ўлажыў ліст у каску і скарэй кінуў яе, але абдумаўся і палажыў на грудзі трупы. І тады яшчэ бачыў, што наш батарец Талстоў, слаўны хлопец, узяў аднаго забітага немца за руку, патрымаў яе, адубелую, і ціхенька палажыў...» (2, 30). Як бачым, нават вайна не можа цалкам знішчыць у чалавеку яго гуманнага пачатку. Яшчэ шмат разоў будзе Задуме гэтак жа сорамна і цяжка. І вось, нарэшце, яго размова з палонным немцам:

— Вашы хахлатыя такое звяр'ё... (Так ён казаў пра казакаў.)

— А мы аб вас так думаем,— адказаў я ў тон.

— Нашто вайна? — сказаў ён, памаўчаўшы.— У Расіі і так зямлі няма куды дзяваць.

— Ваш кайзер абвясціў вайну.

— Не, ваш цар. А пан ест поляк?...— з небяспекаю ў голасе дадаў ён.

— Не... Але не бойцеся мяне, бо я не хачу вайны...» (2, 32).

Гэта размова зусім не праціўнікаў; прыйдзе час, і такія, як яны, будуць братацца ў акопах, як гэта паказана ў рамане Барбюса.

І Барбюс, і Гарэцкі неаднаразова трактуюць вайну як самагубства. Асабліва выразна гэты матыў гучыць у адным з эпизодаў «Запісак...», дзе распавядаецца, як батарэя Задумы

пабіла сваю ж пяхоту. Такія эпізоды ёсць і ў творах Барбюса. Сімвалічным уяўляецца апісанне могілак у Гарэцкага: «Крыжы на полі, на краях лесу, ля дарогі за канаваю. Змывае дождж слабыя карандашныя напісы: «Тут пакояцца рускія воіны...» Відаць, у адной магіле пахаваны і немцы, бо на адной з іх стаіць другі крыж з напісам: «Тутака пакояцца германскія воіны...» Яшчэ колькі сігоў, і дошка: «Магіла воінаў-яўрэяў» (2, 94). Аднолькавыя надпісы, аднолькава дарэмна пакладзеныя жыцці.

Чалавечы пачатак жывіць франтавую дружбу паміж героямі і Барбюса, і Гарэцкага. Барбюсаўскі Ламюз – майстра «выкручвацца», каб не рызыкаваць жыццём, але забывае пра сябе, калі ў небяспецы таварышы. Або славуты эпізод, калі малады салдат Эдор і яго жонка, якія так марылі аб сустрэчы, так і не змаглі пабыць адны, бо далі прытулак салдатам – спадарожнікам Эдора. Прыкладаў франтавой дружбы нямала і ў Гарэцкага. Калі пад шалёным абстрэлам Задума, ратуючыся, ускочыў на дула гарматы, «нехта ж... – запісвае ён, – схапіў спераду за гімнасцёрку і цягнуў, каб я не адваліўся набак» (2, 87). У шпіталі, дома Задума пастаянна ўспамінае сваіх батарэйцаў. Дарэчы, у раздзеле «Шпіталь» закранаецца тэма тылу, якая ў Барбюса падаецца ў больш разгорнутым выглядзе.

Пра глыбока гуманістычную накіраванасць абодвух твораў сведчыць уменне аўтараў за неабсяжнай, невымернай драмай усяго чалавецтва ўбачыць драму аднаго, асобнага, канкрэтнага чалавека, паказаць, што з такіх індывідуальных драм і складаецца агульная трагедыя.

Супольнасцю пазначана і паэтыка кніг Гарэцкага і Барбюса. У абодвух творах ёсць элементы натуралізму, якія праяўляюцца ва ўвазе аўтараў да ўмоў матэрыяльнага існавання чалавека на вайне, яго лагернага і акупнага побыту. Шматлікія эпізоды з «Агну» і «Запісак...» нагадваюць пра мастацкую манеру Э. Залы. Нездарма раман Залы «Разгром» быў адной з улюбёных кніг Барбюса. Натуралізм апісанняў у Барбюса і Гарэцкага (як і ў Хэмінгуэя, Рэмарка і іншых) – не самамэта: ён абумоўлены тэмай твораў, жаданнем аўтараў данесці ўсю



праўду пра першую ў гісторыі чалавецтва трагедыю такога маштабу.

Мастацкая манера Заля ўзгадваецца і пры знаёмстве з трапяткімі пейзажамі-замалёўкамі ў «Запісках...» Гарэцкага. Менавіта Заля спалучаў у сваіх апісаннях натуралістычны і імпрэсіяністычны пачаткі. Пейзажныя замалёўкі Гарэцкага выклікаюць і асацыяцыі з імпрэсіяністычнай паэзіяй і жывапісам, найперш — аўтэнтычнасцю сардэчных рухаў і ўражанняў ад прыроды. Гарэцкі (як і Барбюс) увогуле часта звяртаецца да прыёму кантрасту: казарма, вайна — увасабленне статкавага, уніфікаванага існавання, прырода — сімвал жывога, вечнага. Уражае лірызм абедзвюх кніг; Э. Растан у свой час назваў «Агонь» паэмай. Тое ж можна сказаць аб «Запісках...». Суседства лірычнага і натуралістычнага ў Барбюса і Гарэцкага ў яшчэ большай ступені падкрэслівае драматызм таго, што адбываецца з асобнымі людзьмі і цэлымі народамі.

Зразумела, падабенства не выключае і тыпалагічных разыходжанняў, абумоўленых найперш нацыянальнай прыналежнасцю пісьменнікаў. Гарэцкі неаднойчы звяртаецца да моўнага пытання, з болей разважае над праблемай «культурнасці», якую ён бачыў у той жа Прусіі, да ўзроўню якой на радзіме яшчэ далёка. Герой Гарэцкага бліжэй да прыроды, да зямлі. Ці не таму з глыбінь яго душы ўзнікаецца цікавасць да «патаёмнага»?

Абодва творы звернуты да будучых пакаленняў; яны насычаны сімваламі, філасофскімі абагульненнямі. Асобныя разважанні персанажа Гарэцкага выклікаюць асацыяцыі з Дастаеўскім. «Ці гэта дзве душы ўва мне — усходняя і заходняя?» (2, 110) — пытаецца ў сябе Задума. Або яшчэ: «І нашто яно гэта? І што ж гэта такое? Жыў чалавек — і памірае. Проста ўсё. І няма нічога вышэйшага... І вечная загадка...» (2, 110).

І ўсё ж твор Барбюса мае значна больш абагульнены характар. Калі месцы дзеяння ў «Агні» названыя і да таго ж рэальныя (там даводзілася ваяваць самому аўтару), то вызначыць час дзеяння больш складана (толькі ў канцы прастаўлена дата — снежань 1915 г., якая суадносіцца і з пачаткам — не

з канцом — працы над раманам, і з пачаткам дзеяння ў ім). Асобныя французскія даследчыкі мелі падставы гаварыць нават аб адсутнасці ў «Агні» катэгорыі часу ўвогуле.

Значна большае месца ў кнізе Барбюса займае дыялог, фабула больш дынамічная, шматпланавая, насычана вялікай колькасцю сюжэтных адгалінаванняў, у той час як аповед Гарэцкага маналагізаваны, а дзеянне мае не столькі вонкавы, знешні характар, колькі ўнутраны: яно працякае хутчэй у святмасці і душы героя.

Такім чынам, тыпалагічны аналіз дае магчымасць выявіць этыка-эстэтычнае падабенства твораў беларускага і французскага пісьменнікаў і, адначасова, іх мастацкую адметнасць, пацвярджае неабходнасць даследавання творчасці Гарэцкага ў кантэксце сусветнай літаратуры.

## ЛІТАРАТУРА

1. *Адамовіч, А.* О современной военной прозе.— Москва, 1981.
2. *Гарэцкі, М.* Збор твораў: У 4 т. Т. 3.— Мінск, 1985.
3. Гарэцкі Максім: Успаміны, артыкулы, дакументы.— Мінск, 1984.
4. *Лявонава, Е. А.* «Вайна нас змыла...»: Эрых Марыя Рэмарк і літаратура «страчанага пакалення» // Роднае слова. 2002. № 1. У артыкуле падрабязна аналізуецца раман Рэмарка «На Заходнім фронце без перамен».
5. *Олдингтон, Р.* Смерть героя.— Москва, 1976.
6. *Ремарк, Э. М.* На Западном фронте без перемен. Возвращение.— Минск, 1982.
7. *Сачанка, Б.* Другое народжэнне // Гарэцкі Максім: Успаміны, артыкулы, дакументы.— Мінск, 1984.

## «За рубеж чалавечага слова...»

*Вытокі эстэтычнага ўніверсализму Уладзіміра Жылкі*

Намі ўжо выказвалася думка аб тым, што з'яўленнем мастацкіх талентаў універсальнага, сінкрэтычнага кшталту пазначаны найперш скрыжаванні культурна-гістарычных эпох, крызісныя перыяды ў гісторыі чалавецтва (4, 10). Менавіта такім было сумежжа XIX–XX стст. — «канец веку» (*фр.* fin de siècle) з яго татальным нігілізмам, пераасэнсаваннем усіх каштоўнасцей, разбурэннем і стратай ранейшых ідэалаў. Апакаліпсічны характар тагачаснай рэчаіснасці абгрунтоўваўся мноствам філосафаў і пісьменнікаў, з Фрыдрыхам Ніцшэ і Фёдарам Дастаеўскім уключна. Расійскі мысліцель Мікалай Бярдзязеў, напрыклад, пісаў: «Шмат крызісаў мастацтва перажыло за сваю гісторыю. Пераходы ад антычнасці да сярэднявечча і ад сярэднявечча да Адраджэння вызначаліся такімі глабальнымі крызісамі. Але тое, што адбываецца з мастацтвам у нашу эпоху, не можа быць названа адным з крызісаў у шэрагу іншых. Мы прысутнічаем пры крызісе мастацтва наогул, пры найглыбейшых узрушэннях у тысячагадовых яго асновах» (2, 3).

Розныя нацыянальныя літаратуры далі свету пісьменнікаў з універсальным мастацкім бачаннем: англійская — Оскара Уайльда, французская — Поля Верлена і Гіёма Апалінэра, аўстрыйская — Гуго фон Гофманстала і Райнера Марыя Рыльке, беларуская — Максіма Багдановіча і ранняга Янку Купалу... Ёсць усе падставы аднесці да творцаў сінтэзаванага складу і Уладзіміра Жылку (1900–1933).

Універсализм У. Жылкі быў дэтэрмінаваны аб'ектыўнымі і суб'ектыўнымі прычынамі, і ці не ў першую чаргу — прыналежнасцю да часовага сумежжа, найбагацейшага на школы, кірункі, плыні, філасофскія сістэмы і эстэтычныя эксперыменты, але не менш багатага на самыя выроdlівыя падзеі і тэндэнцыі. Сваю прыналежнасць да крызіснага часу Жылка адчуваў надзвычай востра. «І так шмат губім мы ў наш жорсткі век, — з гаркотай прамаўляе ён у адным з лістоў ад 1926 г., —

калі дурное і бяскрыўдна школьнае homo homini lupus est<sup>1</sup> афарбоўваецца ў нейкі жахлівы колер і які звярыны сэнс пачынае дыхаць у лапах сучаснасці, і так шмат непатрэбнай злосці і рафінаванай знянавісці...» (3, 277–278). Дасць Жылка і мастацкую эмблематычную выяву сваёй эпохі, і, можа, найбольш выразна – у паэме-духоўніцы «Тастамент»:

...На злome дзвюх эпох злавесным,  
У неспрыяльным ветры злым  
Сваё жыццё прайшоў я... (3, 148).

Не апошняю ролю ў фарміраванні ўніверсальнага свеаадчування Жылкі, на наш погляд, адыграў і факт пражывання паэта ў 1923–1926 гг. у Празе, гэтай Еўропе ў мініяцюры, гадаванцамі якой былі Франц Кафка і Райнер Марыя Рыльке. На час знаходжання Жылкі ў Празе яна ўжо не была часткаю Аўстра-Венгрыі: «шматковая» (Лесінг) імперыя абрынулася ў выніку Першай сусветнай вайны. Але горад па-ранейшаму жыў жыццём рознаацыянальным, разнамоўным, рознакультурным, з якім і Жылка не мог не судакранацца. Да таго ж нельга не ўзяць пад увагу і тое, што Прага была, па сутнасці, другой пасля Парыжа культурнай сталіцай Еўропы; тут віравалі самыя розныя плыні – паэтызм і сюррэалізм, сімвалізм і экспрэсіянізм, рэалізм і інш. Апрача таго, Жылка меў стасункі і з літаратурнымі рэаліямі Польшчы і Расіі.

Універсалізм Жылкі быў абумоўлены ў пэўнай меры глыбокай цікавасцю паэта да вышэйназваных і іншых рознакіраваных літаратурных кірункаў. Многія з іх – рамантызм і неарамантызм, сімвалізм і імпрэсіянізм, эстэтызм і экспрэсіянізм – наклалі адбітак на яго ўласную творчасць. Падобна і на тое, што беручы «курс на М. Багдановіча», пракламуячы яго як «свой Сцяг», за які ён «гатовы змагацца», Жылка падзяляў і памкненні Багдановіча прышчапіць на нацыянальную глебу еўрапейскія мастацкія адкрыцці. Пры гэтым, як вядома, стаўленне М. Багдановіча да сусветнай культуры і літаратуры вызначалася дзвюма тэзамі – засвойваць

---

<sup>1</sup> Чалавек чалавеку – воўк (лац.).

чужое і як найгучней прамаўляць, развіваць сваё. Ва ўнісон з Багдановічам выказваецца і Жылка, напрыклад, у лісце да А. Луцкевіча ад 1924 г. : «Я згодны з Вамі, што беларусам, творачы, трэба палажыць як грунт для свае творчасці народную творчасць, але мы мусім прысвоіць сабе ўсе здабыткі сусветнага пісьменства. Высшае харакство будзе ў умелым згарманізаванні высокай культуры і тэхнікі верша разам з народным элементам. На жаль, гэта будзе не скоро, бо мы толькі шукаем сябе...» (3, 262).

Шукаў сябе і Жылка. Яго творчасць, ды і светабачанне ў цэлым,— гэта туга па разнастайнасці. Увага паэта да сусветнага літаратурнага досведу і месца апошняга ў эстэтыцы Жылкі настолькі значныя, што яго творы ў сукупнасці сваёй — сапраўдны Інтэртэкст, але не ў сэнсе, пазней нададзеным гэтаму паняццю тэарэтыкамі постмадэрнізму — з’явы інтэртэкстуальнай, «цытатнай» па вызначэнні, а ў сэнсе больш шырокім, як, напрыклад, гэта разумеў М. М. Бахцін: «Тэкст жыве, толькі судакранаючыся з іншым тэкстам (кантэкстам)» (1, 207).

Цяжка нават пералічыць усіх іншанацыянальных мастакоў, чыё слова тым ці іншым чынам адгукнулася ў творчасці Жылкі: Гарацый і Дантэ, Петрарка і Персі Бішы Шэлі, Гётэ і Адам Міцкевіч, Верлен і Бруна Ясенскі...І, вядома, цэлы пантэон расійцаў — ад Пушкіна і Лермантава да сучаснікаў Жылкі. Пры гэтым відавочнай была ўвага Жылкі найперш да сусветнай літаратуры другой паловы XIX — пачатку XX ст., перыяду так званага дэкадансу, пераважна — да творчасці «пакутнікаў-мучальнікаў», «рыцараў Святла, змагароў з цемрай», якіх на Захадзе называлі яшчэ «праклятымі» і якіх у памяці паэта быў «цэлы рой»: «трагічны Гогаль, парадаксальны Оск. Уайльд, святы Гл. Успенскі, хворы Дастаеўскі, мудры Ібсен, заблудзіўшыся Ніцшэ» (3, 156). «Пакутнікам-мучальнікам» быў і сам Жылка. Нездарма ў вершах, у «Дзённіку» і лістах, гэтых найбольш шчырых самарэфлексіях, ён прыпадабняе свой зямны шлях і яго канец лёсу Хрыста (ёсць трагічная сімволіка і ў тым, што абарвалася жыццё паэта на трыццаць трэцім годзе): «Але, Божанька, я так угаміўся,

дзень быў кароткі, цяжкі (нат больш — жахлівы) і шэры. Такія бываюць у Піліпаўку, развідніца і зноў пачынае сутонець, ні сонца, ні блакітнага неба, ні светлых даляў. Развіднелася і сутонее, а дня й не было. Няможна ж так жыць: заўсёды хворы, заўсёды павышаная тэмпература, безнадзейнасць, бяссілле. Душыць і самотнасць — ні родных, ні блізкіх сяброў і прыяцеляў. Я на ўсім сваім кароткім шляху — адзін. І ў час, калі падымаюся на *свае* горы і калі валюся, зніжаюся на *сваю* (курсіў Жылкі.— *Е. Л.*) зямлю. Адзін ускіпваю радасцю, адзін халадзею тугой» (3, 160). Крыху раней, у тым жа «Дзённіку», гэтае прыпадабненне прагучала амаль цалкам адкрыта: «...Хрыста, светлага Ісуса я заўсёды любіў. Знаю Яго боскасць (хоць Богам Ён мог і не быць) і знаю Яго чалавечнасць... Люблю Яго, як моладасць сваю, як казку, як легенду, як лёгкі сон, як летуценне, але люблю і як сімвал мае (падкрэслена мною.— *Е. Л.*) трагедыі, люблю Яго за вялікі трагізм, за мукі Яго, за раны, за крыж Яго» (3, 156). Наўрад ці выпадкова перакладаў Жылка паэзію пераважна такіх жа пакутнікаў: Шарль Бадлер пражыў 46 гадоў, Бруна Ясенскі — 40, Іржы Волькер — усяго 24... Многія з тых, хто натхняў Жылку на пераклады, на этыка-эстэтычныя пошукі, мог бы сказаць пра сябе яго словамі: «Заўтра... Ты ведаеш, як гучыць гэта слова для таго, які не мае сёння?.. » (3, 280).

Справа, зразумела, не толькі ў падабенстве лёсаў, а яшчэ і ў агульным сацыяльна-палітычным фоне для творчасці — усё тым жа «злome дзвюх эпох злавесным» (3, 148). Адсюль і настроі адпаведныя, сугучныя трагічным настройам Бадлера, Верлена, Блока, адчуванні катастрафізму, адзіноты і безабароннасці такіх сучаснікаў беларускага паэта, як экспрэсіяністы.

Пры ўсёй увазе да свежых павеваў, новых эстэтычных платформ у сусветнай літаратуры Жылка, аднак, не быў безаглядным і заўзятым эпігонам, падыходзіў да іх (як і М. Багдановіч) разборліва, памяркоўна. Напрыклад, той жа імажынізм ён называў «паэзіяй глухіх»: «Там галоўнае «абраз». Пака што гэта школа мае найбольш зрокавых абразоў. Аб музычных, гукавых не чуў» (3, 161).

Неадназначным было стаўленне Жылкі да многіх навацый у еўрапейскай літаратуры, што ў рознай меры інтэгрваліся ў яго ўласны паэтычны дыкурс. Паказальная, напрыклад, жылкаўская рэцэпцыя эстэтызму. Небеспадстаўна вызначаюць Жылку як песняра хараства, канстатуюць прывабнасць для яго найперш «харашыні», красы, прыгажосці. Назву «Хараство» дае ён і аднаму са сваіх вершаў, і эсэ, выкладаючы ў апошнім своеасаблівую філасофію красы: «Чаму хараство заўсёды пабожнае? Чаму дагэтуль няма рэлігіі хараства? Хараство – стымул праўды, волі і веды. Укараніся культ Хараства, і людзі былі б шчаслівымі... Людзі жадаюць Хрыста новых высот, новага неба! Хрыстос Хараства прыйдзе хрысціць у імя Хараства формаў і духа, і ім спасемся!.. Хараство і гармонія ці не адно і тое ж?!» (3, 164). «Як Вы адносіцеся да эстэтыцкага кірунку ў беларускай паэзіі? – пытаецца Жылка ў лісце да А. Луцкевіча ад 10 мая 1925 г.— Мне гэта вельмі цікава! Мінчукі ў сваіх крытычных артыкулах радуецца, што ў нас волькі толькі нацыянальныя ды сацыяльныя тэмы. Радасць гэта бессэнсоўная... я хачу сказаць, што маю права пісаць не толькі ўра-патрыятычна-пралетарскія рэчы, але й заставацца ў самотным ціхім храме Хараства» (3, 271). Свае вершы за 1924 г. Жылка называе менавіта «эстэтычнымі спробамі». А ў наступным, 1926 г., зноў жа ў лісце з Прагі да А. Луцкевіча, Жылка, дзелячыся намерам выдаць у Вільні новую кнігу вершаў, заўважае: «У іншым месцы, акрамя Вільні, гэты зборнік не можа з’явіцца ў друку: нахіл да рэфлексій, эстэтызму...— гэтаму прычына» (3, 276). Пра Хараство – «сваё каханне, апошняя каханне», «каханку няздраную, нязменную»,— разважае паэт у «Дзённіку»: «Мне хочацца думаць, што Яно і ёсць вялікая, сапраўдная рэальнасць, якое няма нат у навуцы» (3, 155). У эстэцікі рэчышчы часам палягае і жылкаўская вобразнасць: тыя ж «фіялкавыя раніцы» дзяцінства і «лілейныя дні» (3, 123) юнацтва або «блакітнаплашчы» дзень і «залатапромені ў ставу»:

Млынар заставіў застаўкі  
І ледзь плюскочацца рака.

Стралою крыла чыркаюць ластаўкі  
Люстранасць ясную стаўка.

Блакітнаплашчы з захаду  
Дзень хіліць галаву  
І ў спрыт ссыпае скарбы-знахады —  
Залатапромені ў ставу... (3, 111).

З аднаго боку, відавочны паралелі з эстэтызмам О. Уайльда, заснаваным на парадаксальным сцверджанні першаснасці мастацтва, на досыць своеасаблівым суаднясенні хараства і маралі. З другога боку, мы маем справу не толькі з рамантычным эстэтызмам (тут беларускі творца якраз блізкі да англійскага), але нават, як гэта ні парадаксальна, з эстэтызмам сацыяльным, бо адчуваннем Хараства ў паэзіі Жылкі прасякнуты «і Беларусь, і барацьба, і буры, і вясняныя громы, і палі, і сенажаці» (3, 155). Нават містыку, нават уяўна-невывоўнае, «невядомыя таёмствы» (3, 121) Жылка разумее па-асабліваму. Даючы, напрыклад, сваёй паэме паказальную назву «Уяўленне», што не можа не выклікаць асацыяцый з сімвалізмам, а таксама са славутай працай А. Шапенгаўэра «Свет як воля і ўяўленне», Жылка між тым прысвячае свой твор цалкам канкрэтным сацыяльна-палітычным падзеям, паддзеным, праўда, гранічна «персаналізавана».

Неадназначным было і яго разуменне мадэрнізму; пры характарыстыцы, напрыклад, Янкі Купалы як аднаго «з найбольш яркіх і глыбокіх прадстаўнікоў мадэрнай беларускай літаратуры», ён адзначае ў творчасці паэта перавагу «двух момантаў — нацыянальнага і сацыяльнага», яго здольнасць «рэалістычна і праўдзіва» (3, 180) адлюстроўваць жыццё беларускага сялянства.

Зрэшты, неадназначнасцю, антынамічнасцю пазначана ўся творчасць Жылкі. На мноства яго паэтычных увасабленняў «тугі й нягоды», сардэчнай «шэрай жуды», «лёсу нямілага» знойдзеца не менш яго ж хваласпеваў вясне і хараству, «кахання агню», «блакітнасцям нязменным» любай, «духу творчачаму», надзеі на «шчаснасць дзён святлейшых», слодычы жыцця, якім бы неміласэрным яно ні было. Па прыродзе свайго таленту, і гэта, мусіць, галоўнае, Жылка быў шукальнікам і



творцам сугуччаў, «сінтэзы, злучкі»: сусветнага эстэтычнага досведу з глыбока ўспрынятай нацыянальнай традыцыяй; мастацкіх адкрыццяў еўрапейцаў са стылем «сваістым»; мужна-мажорных песень з «танацыямі» трагічнымі; «цемры» і «ночы» з «днём яснакветым»; сацыяльнай канкрэтыкі, матываў «сягодняшніх» з тэмамі агульначалавечымі, з нелегітымнай у беларускай літаратуры 20-х гг. эстэтыкай «чаравання», імкненнем адшукаць сутнаснае ў «музыцы нязнанай», перайсці «мяжу ў невымоўнае, за рубаж чалавечага слова», суточыць непарыўнаю тайнаю сувяззю «агармонію» з цэласнацю. Ужо па гэтай паліморфнасці, па незвычайна вялікай ступені сканцэнтраванасці самых розных эстэтычных з'яў Жылка — мастак унікальны. Яго эстэтычныя погляды і творчая практыка — яскравае пацвярджэнне вельмі слушнага меркавання Л. Сіньковай, што «патрэба штораз асвойтвацца ў чужых багатых кантэкстах стымулюе дынаміку беларускіх мастацкіх структур» (5, 137), сведчыць як аб агульналюдскасці, так і аб самабытнасці шляхоў беларускай літаратуры.

## ЛІТАРАТУРА

1. Бахтин, М. К методологии литературоведения // Контекст-1974.— Москва, 1975.
2. Бердяев, Н. Кризис искусства.— Москва, 1990.
3. Жылка, У. Выбраныя творы.— Мінск, 1998.
4. Лявонова, Е. А. Плыні і постаці: З гісторыі сусветнай літаратуры другой паловы XIX—XX стагоддзяў.— Мінск, 1998.
5. Сінькова (Корань), Л. Д. Беларуская літаратура і тэорыя паскоранага літаратурнага развіцця // Славянские литературы в контексте мировой: Материалы докладов Международной научной конференции.— Мінск, 1995.

## «Узысці на сваю Галгофу...»

*Інтэрпрэтацыя біблейскіх вобразаў і матываў у рамана  
Уладзіміра Караткевіча «Хрыстос прыязмліўся ў Гародні» і  
сусветная літаратурная традыцыя*

Сусветная мастацкая літаратура мае працяглую і ўстойлівую традыцыю звароту да Бібліі. Хранатоп інтэрпрэтацый біблейскіх матываў, сюжэтаў і вобразаў, мастацкіх алюзій на іх неабсяжны. Традыцыя гэтая ахоплівае агульначалавечую культурную прастору ад старажытных апокрыфаў да сучасных літаратурных рэцэпцый біблейскага матэрыялу. Гісторыя, што адбылася дзве тысячы гадоў назад, і па сённяшні дзень суправаджае чалавечае існаванне. Розныя людзі неаднолькава ставяцца да яе. Для адных гэта, кажучы словамі вядомага расійскага літаратуразнаўцы С. С. Аверынцава, — «самая рэальная рэальнасць, з якой, пры святле якой жывеш з дня ў дзень. Для другіх — крыху далей: тое, у што належыць верыць людзям веруючым. Для трэціх — яшчэ далей: адзін з кампанентаў культурнай традыцыі, «матыў», «вобраз», метафара для апісання рэчаў пабочных. Вельмі ёмістая метафара. Для чацвёртых, нарэшце, — шкодная лухта, якую неабходна ўсімі дазволенымі і недазволенымі прыёмамі сцерці з памяці чалавецтва. Аднак ні першыя, ні другія, ні трэція, ні нават чацвёртыя не могуць забыць, супакоіцца, жыць, як быццам нічога не было... Старую гісторыю будуць перадумваць зноў і зноў. Чатыры старажытныя апавядальнікі выклалі яе надзвычай сцісла, з лакунамі, што трывожаць нашае ўяўленне, з загадкавымі ўмаўчаннямі, а галоўнае — не дазваляючы сабе ніякіх матывацый, нават ніякіх ацэначных эпітэтаў... Тое, што яны распавялі, патрабуе тлумачальнікаў, але свайго ўласнага тлумачэння ў сабе не змяшчае» (1, 331).

Аб выключнай прыцягальнасці евангельскіх перыпетый, нястомным жаданні майстроў слова ажывіць іх дакладна сказаў у свой час В. Розанаў: «Біблія — бясконцасць» (26, 23). Аб тым жа, па сутнасці, — верш «На Страстной» Б. Пастарнака з рамана «Доктар Жывага» (1957):

Еще кругом ночная мгла.  
Еще так рано в мире,  
Что звездам в небе нет числа,  
И каждая, как день, светла,  
И если бы земля могла,  
Она бы Пасху проспала  
Под чтение Псалтыри...(22, 548).

Здаўна Біблія – насуперак сумненням, расчараванням, адчаю – была і застаецца зыходным пунктам у дыялогах розных культур, светабачанняў, розных генерацый, нарэшце. Прычына гэтай прыцягальнасці, мабыць, найперш, у невычарпальным маральным патэнцыяле Бібліі, закладзеных у ёй адвечных этычных каштоўнасцях, патрэба чалавека ў якіх ніколі не знікала; і мастакі розных эпох і народаў імкнуліся дапамагчы сваім сучаснікам нанова пераасэнсаваць змест Кнігі кніг, супаставіць асабісты духоўны досвед з агульначалавечым, з прадосведам.

Безумоўна, нельга не ўлічваць і бязмежных эстэтычных магчымасцей, якія адкрываюцца перад мастаком у працэсе асэнсавання ім не толькі біблейскіх вобразаў і матываў, але і закладзеных у Першакнізе шматлікіх жанравых форм і стыляў, навуковых і мастацкіх скарбаў. Нездарма Ф. Скарына ў прадмове да Бібліі заўважыў: «Тут навука седмі наук выволена дастаточнае...» (36, 10). Не апошнюю ролю адыгрывае і імкненне творцаў праз біблейскую сімволіку надаць сваім апавяданням абагульнена-філасофскі або папераджальна-прагнастычны сэнс. «Кніга, у якой няма месца выпадковаму, формула незлічоных магчымасцей, бездакорных пераходаў сэнсу, ашаламляльных адкрыццяў, напластаванняў святла. Ці ж можна ўтрымацца ад спакусы зноў і зноў на ўсе лады ператлумачваць яе?...» (4, 35) – пісаў Х. Л. Борхес.

Пры гэтым, якімі б рознымі ні былі формы і спосабы інтэрпрэтацыі біблейскага матэрыялу, абумоўленыя часавай, нацыянальнай, сацыяльнай, канфесійнай прыналежнасцю (або атэістычнай пазіцыяй) пісьменніка, прыродай яго таленту, творчай задумай, у сусветнай літаратуры склаліся дзве асноўныя тэндэнцыі:

першая, умоўна кажучы, сакральная, набліжаная да кананічных тэкстаў мастацкая адаптацыя Бібліі — літаратурныя пераказы, «прачытанні», развіцці, дапаўненні да біблейскага матэрыялу, што акцэнтуюць яго актуальнасць для ўсіх часоў, але асабліва — для сучасніка, чалавека «тут і зараз», і маюць такім чынам, на мэце задачы дыдактычныя, асветніцка-тэалагічныя;

другая, секулярная, свецкая, або, паводле вызначэння протаіерэя Аляксандра Меня, «зямная» (у некаторых сваіх варыянтах, можна сказаць, «заземленая»); украінскі літаратурознаўца А. Я. Нямцу гаворыць пра яе як пра «ачалавечаную персаніфікацыю». Калі ў напісаным у рэчышчы першай тэндэнцыі Ісус Хрыстос, кажучы словамі Б. Пастарнака з яго «Гефсіманскага саду», таксама мог быць «як смяротныя, як мы», дык у версіях другой ён і ёсць «мы», і ёсць (або быў) «смяротны», адзін з нас, без усялякага «як». Мэту такога роду твораў можна было б у пэўнай ступені выразіць звернутымі да Хрыста словамі Іуды са знакамітай рок-оперы Э. Л. Уэберга і Т. Райса «Ісус Хрыстос — суперзорка» (1970): «...мне ўдалося сарваць заслону, што засціла мне вочы, і я пакончыў са сляпым пакланеннем табе, Ісус. І стала мне ясна, куды ўсё гэта прывядзе. Каб цвяроза ацаніць абставіны, мне спатрэбілася адно намаганне: аддзяліць чалавека ад міфа пра яго... Я памятаю, калі мы ўсё гэта пачыналі — ніякіх размоў тады пра Бога не было і ў паміне; тады мы называлі цябе Чалавекам» (10, 88).

Абедзве тэндэнцыі надзвычай неаднародныя; прычым, як ні парадаксальна, у межах апошняй часам з'яўляюцца творы, нашмат больш блізкія да кананічных тэкстаў і больш сугучныя з імі, чым творы экзегетычнага (ад *лац.* *exegetike* 'тлумачу') характару. Варта звярнуць увагу і на досыць пашыраную ў сусветнай літаратуры (асабліва ў другой палове XX ст.) навукова-фантастычную мадэрнізацыю Хрыста і іншых біблейскіх персанажаў, што могуць падавацца іншапланецянамі, і г. д.

Другая, «зямная» рэцэпцыя біблейскага матэрыялу калі не дамінуе, дык знаходзіць шырокае распаўсюджванне ў

сусветнай літаратуры, асабліва пачынаючы з другой паловы XIX ст., калі, паводле Ф. Ніцшэ, «Бог памёр». «Няма сумнення, — пісаў расійскі філосаф В. Розанаў у сваёй рабоце «Апакаліпсіс нашага часу» (1918—1919), — што глыбокі падмурак усяго, што зараз адбываецца, заключаецца ў тым, што ў еўрапейскім (усім, — і ў тым ліку рускім) чалавецтве стварыліся каласальныя пустоты ад былога хрысціянства; і ў гэтых пустотах правальваецца ўсё: троны, класы, саслоўі, праца, багацці. Усе ашаломлены. Усе гінуць, усё гіне. Але ўсё гэта правальваецца ў пустату душы, якая страціла старадаўні змест» (26, 3).

Відавочна, менавіта з уваходжаннем чалавецтва ў XX ст. пачынаецца эпоха звяржэння святыняў, эпоха нечуванай секулярызацыі добра і зла, боскага і д'ябальскага, светлага і цёмнага ў чалавеку і свеце. Заканамерна, што сёння, на памежжы стагоддзяў і тысячагоддзяў, калі ў людзей, асабліва на тэрыторыях, на працягу амаль стагоддзя ахопленых шалёным атэізмам, няхай яшчэ толькі замігцела жаданне жыць «у Хрысце», Кніга кніг набыла новае дыханне, актуалізаваліся ўсёмагчымыя інтэрпрэтацыі як яе «галоўнай Асобы» (А. Мень) — Ісуса Хрыста, так і іншых персанажаў, як яе стрыжнявога сюжэта, так і паасобных яе элементаў. Адпаведна стала надзённым філасофска-эстэтычнае прачытанне, асэнсаванне гэтых твораў, своеасабліва «міфарэстаўрацыя» (паняцце ўведзена ў абыходах расійскім даследчыкам С. Цялегіным (31, 3)).

У розных варыянтах здзяйснялася рэцэпцыя міфа беларускай літаратурай. Велізарнае значэнне мае скарынаўская адаптацыя біблейскіх тэкстаў. Паводле У. Калесніка, гэта — «духоўная ахвяра» вялікага гуманіста роднаму краю, праца, што мела менавіта тэалагічна-асветніцкую мэту. На думку Ф. Скарыны, у Бібліі «всё прыроджанае мудрасці зачало і канец», і служыць яна павінна «Богу ко чти и людем посполитым к доброму научению» (36, 3). Найперш як крыніцу мудрасці, што «ест мати всех добрых речей и учитель всякому доброму умению», разглядаў Ф. Скарына, у прыватнасці, Кнігу Прытчаў Саламонавых: «Ест бо в сих притчах сокрита мудрость, якобы моць в драгом камени, и яко злато в земли,

и ядро ув ореху»; «Пожиточни же суть сие книги чести всякому человеку, мудрому и безумному, богатому и вбогому, младому и старому, наболей тым, они же хотят иметь добрые обычае и познати мудрость и науку...» (36, 36).

У рэчышчы асветніцкай традыцыі, з выразным акцэнтам на ўваскрасальна-адраджэнскіх евангельскіх матывах, інтэрпрэтавалі біблейскія сюжэты беларускія мастакі слова пачатку ХХ ст. («Апокрыф», «Санет (Паміж пяскоў Егіпецкай зямлі...)» Багдановіча, «Прарок», «Ужо світае», «Яна і я» Купалы і інш.). Праўда, як падкрэсліваў У. Калеснік з нагоды біблейскіх рэмінісцэнцый у гэтых аўтараў, яны «рэдка бралі іх з першакрыніц і ніколі з багаслоўскіх трактатаў. Часцей за ўсё яны запазычвалі іх з народнай паэтычнай свядомасці: апокрыфаў, казак-легендаў, паданняў, прытчаў, прыказак» (13, 5), адпаведна спалучаючы іх з фальклорна-язычніцкімі элементамі.

Пазней да біблейскіх матываў апелююць пісьменнікі беларускай эміграцыі. Дарэчы, і ў іх біблейскія рэмінісцэнцыі нярэдка суправаджаюцца матывамі ўваскрэсення, абнаўлення, ажывання, як, у прыватнасці, у вершы «Хрыстосаў лёс» Аляся Салаўя:

Знёс мукаў шмат мой край каханы,—  
сцяў і яго Хрыстосаў лёс:  
яму хоць цяжка, хоць балесне,  
ён будзе жыць, ён уваскрэсне! (34, 516).

Значна радзей, па вядомых прычынах, да Бібліі звярталіся мастакі слова ў самой Беларусі, тым не менш прысутнасць Кнігі кніг дае аб сабе знаць і ў іх этыка-эстэтычных сістэмах (напрыклад, у творах В. Быкава). Што да беларускай літаратуры апошніх двух дзесяцігоддзяў, то лягчэй, напэўна, назваць тых пісьменнікаў, якія не звярталіся да адвечных праблем Бога і чалавека, веры і бязвер'я, да сімвалікі Хрыста, апосталаў, спакушэння, уваскрэсення, крыжовага шляху, Галгофы і г. д. Уражанне такое, што мастак на працягу доўгага часу пакутаваў без выратавальнай духоўнай вільгаці і цяпер спяшаецца наталіць смагу. Вось імёны толькі некаторых творцаў: І. Багдановіч, Р. Барадулін, Д. Бічэль-Загнетава,

Т. Бондар, Г. Булыка, А. Вольскі, А. Мінкін, А. Разанаў, Л. Рублеўская, Г. Тварановіч, В. Шніп, М. Скобла, А. Сьс... Назавём некаторыя творы гэтых і іншых аўтараў: верш Л. Галубовіча «Хрыстос», апавяданне І. Жарнасек «Гадара», паэтычныя цыклы Р. Барадуліна «Сэрца стане Віфліемам...» і «Псалмы Давідавы», А. Вольскага «Гасподзь ідзе ў Ерусалім...»... Спіс можна доўжыць і доўжыць.

Асаблівае месца ў беларускай літаратуры займае адно з самых шырокаахопных і, без перабольшання, адно з самых значных асэнсаванняў біблейскага матэрыялу – раман Уладзіміра Караткевіча «Хрыстос прыязмліўся ў Гародні» (завершаны ў 1966 г.). Відавочна, у складанай мастацкай сістэме рамана, насычанага цытатамі і эпіграфамі, алюзіямі і рэмінісцэнцыямі, што адсылаюць да твораў розных эпох і народаў і, падвышаючы агульны філасофска-этычны і эстэтычны патэнцыял кнігі, вымагаюць ад чытача інтэнсіфікацыі яго асацыятыўных здольнасцей, біблейская канстанта з’яўляецца стрыжнявой; выконваючы сюжэта- і структурастваральную функцыю, яна адыгрывае не меншую ролю і ў гісторыясофскай парадыгме рамана, у стварэнні яго канцэптуальнай прасторы. Задзейнічаны, знітаваны ў рамане розныя біблейскія матывы і вобразы з ліку самых істотных, першасных, аднак і паасобных дэталі не выпушчаны з-пад увагі. Пры гэтым аналогіі з біблейскім матэрыялам, алюзіі на яго знарок аголены, дэклараваны – і праз назву твора ў цэлым, і праз назвы асобных раздзелаў, і праз эпіграфы, і праз сістэму персанажаў, (бадай, большасць з якіх, галоўных і эпізадычных, маюць біблейскія прататыпаў), і праз падзейны ланцуг (ці не кожнае звязно ў якім «рыфмуецца» з біблейскім сюжэтам), і праз топіку рамана, бо сама Гародня нагадвае біблейскія Садом і Гамору. Нарэшце, жанрава-стылявая поліфанія кнігі У. Караткевіча выклікае асацыяцыі з архітэктонікай, атмасферай Бібліі – адначасова хаатычнай і гарманічна-касмічнай. Па глыбіні пранікнення ў біблейскі свет раман «Хрыстос прыязмліўся ў Гародні» знаўцы ставяць у адзін шэраг з лепшымі творамі сусветнай літаратуры, такімі, як «Евангелле ад Іуды» поль-

скага пісьменніка Г. Панаса, «Евангелле ад Марка» ды іншыя вялікага аргенцінца Х. Л. Борхеса, «І стаў той камень Хрыстом» венесуэльца М. Атэра Сільвы. «Гэтыя творы маюць своеасаблівы экзегетычны характар і ў сукупнасці складаюць свецкую гісторыю жыцця і ўчынкаў Ісуса Хрыста, дэманструюць нетрадыцыйнае ўспрыманне вобраза Месіі ў розных культурна-гістарычных эпохі ў розных нацыянальных кантэкстах» (19, 130),— справядліва заўважае А. Я. Нямцу, які ўключае ў гэту сукупнасць мастацкіх асэнсаванняў біблейскага матэрыялу і раман беларускага пісьменніка.

Сусветная літаратурная традыцыя ператварала цэлыя біблейскія сюжэты, асобныя матывы, вобразы як папличнікаў і прыхільнікаў Ісуса, так і яго ворагаў; як тых, хто стаяў ля вытокаў яго лёсу, так і мноства сустрэтых ім падчас зямных вандраванняў, у радасных і трагічных абставінах. Ператварала, вядома, і вобраз самога Хрыста, гэты, паводле вызначэння А. К. Горскага (вучня вядомага багаслова Паўла Фларэнскага), «вобраз вобразаў». Але далёка не ўсе пісьменнікі, што далучыліся да мастацкай рэінкарнацыі біблейскіх персанажаў, асмельваліся прапанаваць чытачу сваю больш ці менш аддаленую ад канона версію Хрыста. Яго вобраз адсутнічае ў мастацкіх інтэрпрэтацыях біблейскіх матываў і вобразаў Г. Флабера і А. Франса, О. Уайльда і іншых, у сувязі з чым А. Мень заўважыў: «Здаецца, быццам майстры слова збянтэжана кружаць вакол галоўнай загадкі, вакол галоўнай Асобы, не рызыкуючы перасячы мяжу, якая ад яго аддзяляе...» (18, 242).

Многія і многія, аднак, рызыкавалі. «Але якія б ні былі нечаканасці, што рыхтуе нам будучае,— пісаў Э. Рэнан,— Ісуса ніхто не пераўзыхдзе. Культ яго будзе вечна абнаўляцца; легенда яго будзе вечна выклікаць слёзы; яго пакутамі будуць мучыцца лепшыя сэрцы; і ва ўсе часы ўсе будуць весціць, што сярод сыноў чалавечых ніколі не нараджалася больш вялікага, чым Ісус» (25, 985).

«Ён нам пакінуў дзіўны круг метафар...» (5, 148) — канстатаваў Х. Л. Борхес, а другі лацінаамерыканец, Жазэ Сарамагу, які будзе ператвараць біблейскія сюжэты на працягу



ўсёй літаратурнай дзейнасці, у рамане «Евангелле ад Ісуса» заўважыць: «Ёсць у жыцці такія імгненні, якія варта запомніць, зберагчы і ахаваць ад часу... важна, каб той, хто пражыў і перажыў гэтыя імгненні, змог бы назаўсёды перадаць іх сваім нашчадкам, а тыя ўбачылі б іх сваімі вачыма, падобна да таго як мы, у нашы дні, прыйшлі ў Ерусалім, каб перад нашымі, класнымі нашымі вачыма паўстаў гэты хлопчык, Ісус, сын Іосіфа, гэтае дзіця, што хуталася ў куртатую коўдрачку, глядзела на будынку свяшчэннага горада і ўслаўляла Госпада Бога... Было гэта, не было, так было ці не так. Было, скажам мы, усё так і было» (29, 6). Значна раней нешта вельмі блізкае па асабістасці ўспрымання Хрыста напісаў беларускі паэт Уладзімір Жылка ў сваім «Дзённіку»: «Толькі дужыя, здаровыя ходзяць без кія, а слабому трэ падперціся, трэба дапамога. Мо таму я так упарта шукаю падпоркі... Хрыста, светлага Ісуса я заўсёды любіў. Знаю Яго боскасць (хоць Богам Ён мог і не быць) і знаю Яго чалавечнасць. Знаю Яго магутнасць, калі забараняў мору хвалявацца, але знаю і Яго малітву слабасці «Хай міма пройдзе келіх гэты» ў садзе. Бачу Яго ўладаром, як едзе ў Іерусалім, і паніжанага, зняважанага воямі. Люблю Яго, як моладасць сваю, як казку, як легенду, як лёгкі сон, як летуценне, але люблю і як сімвал мае трагедыі, люблю Яго за вялікі трагізм, за мукі Яго, за раны, за крыж Яго... Я не ведаю нічога болей харошага, вялікага, як неўміручы (ляпей сказаць) памершы і ўваскросшы Хрыстос» (12, 156).

Кімсьці дасціпна заўважана, што характарыстыка іншага заўсёды ёсць і самахарактарыстыка. Але ж і «прачытанне» іншай эпохі, іншай культуры таксама ёсць самапрачытанне, бо індывідуальнасць, эрудыцыя, часава-гістарычная і нацыянальная прыналежнасць прыўносяць у прадмет асэнсавання кожны раз сваё, непаўторнае. Меў рацыю Т. С. Эліот, паводле якога ў кожнай эпохі свой Гамер, свой Шэкспір, свой Дантэ... І свая Біблія, маем мы ўсе падставы дадаць да Эліота. У гэтым сэнсе Біблія – пры ўсёй паўтаральнасці яе рэцэпцый – кожны раз уяўляе сабой сапраўды іншы Косма-Псіха-Логас.

Можа, яна тым і магутная, што розныя народы ў розных пакаленнях бачаць у ёй свае — агульныя і прыватныя — жыццёвыя перыпетыі, набыткі і страты. Гэта цалкам дастасуецца да яе «галоўнай Асобы» — Хрыста, у лёсе якога кожны пазнае свой крыжовы шлях і сваю Галгофу. «Ёсць нешта кранальнае ў імкненні ўсіх і кожнага падысці да Ісуса Хрыста з боку сваёй асобы і сваіх інтарэсаў, знайсці ў ім самога сябе ці атрымаць бы нейкую долю ў ім» (8; 5, 40),— пісаў, напрыклад, аўтар вядомага цыкла лекцый «Сутнасць хрысціянства» (1901) А. Гарнак. Зразумела, і кожны мастак слова «рэканструюе» ў гісторыі Хрыста нешта адпаведнае сваёй задуме і мэце. Можна ўгледзець у Хрысце, як Ф. Ніцшэ, узорнага дэкадэнта, а можна, як гэта рабілі шматлікія белетрысты, ад К. Вентурыні да А. Барбюса, не толькі паставіць яго на чале народнага паўстання, але і зрабіць атэістам.

Аднак пры ўсёй шматлікасці і своеасаблівасці канкрэтных мастацкіх рашэнняў вобраза Хрыста ўсе яны ляжаць у рэчышчы дзвюх асноўных тэндэнцый, аб якіх ужо ішла гаворка вышэй,— сакральнай ці секулярызаванай, што адаптуе біблейскі міф да жыццёвай гісторыі звычайнага чалавека. Але і большасць тых аўтараў, што працавалі ў рэчышчы першай тэндэнцыі, бачылі ў Хрысце найперш чалавека ці менавіта чалавека. Зрэшты, як ні парадаксальна, да пэўнай дэсакралізацыі Хрыста і яго гісторыі схіляе сама Біблія, дзе, кажучы словамі героя рамана Б. Пастарнака «Доктар Жывага» — прафесара Мікалая Мікалаевіча Ведзянпіна, Ісус «падкрэслена чалавечы, знарок правінцыйны», «гаворыць прыпавесцамі з побыту, тлумачачы ісціну святлом паўсядзённасці», ён — «чалавек-цясляр, чалавек-араты, чалавек-пастух... чалавек, што ні кропелькі не гучыць горда»; з яго, Ісуса Хрыста, «і пачаўся чалавек» (22, 57–58).

Больш таго, у Бібліі ў пэўным сэнсе прадугледжана нават магчымасць будучых «прышэсцяў» і «сашэсцяў» шматлікіх ілжэісусаў; напрыклад, у Евангеллі ад Мацвея сказана: «Бо многія прыйдуць пад імем Маім і будуць гаварыць: «я Хрыстос», і многіх спакусяць» (Мц. 24, 5). Як вядома, і У. Караткевіч

быў падахвочаны да напісання рамана «Хрыстос прыязмліўся ў Гародні» змешчанай у «Хроніцы Белай Русі» Мацея Стрыйкоўскага згадкай пра з'яўленне на Гродзеншчыне пры каралі Жыгімонце I самазванца, што «собе пріпісаў і прівлашчаў» Хрыстова імя,— «шалбера па імю Якуб Мялшцінскі». Апроч таго, на гэтай жа старонцы У. Караткевіч канстатуе: «Месіі ў той час раслі як грыбы» (15; 6, 235).

Як ужо падкрэслівалася, у святле нашай тэмы заслугоўваюць увагі меркаванні тых, хто ў Хрысце прызнаваў менавіта чалавека і чалавечую сутнасць Хрыста акцэнтаваў у сваіх працах. Аўтар «Жыцця Ісуса» Д. Штраус у «Прадмове да першага і другога выдання» працы сцвярджаў: «Толькі тады, калі ўсе прызнаюць, што ў хрысціянскай веры чалавецтва толькі ўсвядоміла сябе глыбей, чым у былыя часы, што Ісус — толькі чалавек, у якім гэтае паглыбленае самаўсведамленне ўпершыню ператварылася ў сілу, вызначыла яго жыццё і сутнасць, што вызваленне ад грахоў набываецца засваеннем такога ладу думак і ўспрыняццем яго ва ўласную плоць і кроў, толькі тады хрысціянскае вучэнне будзе сапраўды разумецца па-хрысціянску» (37, 16–17).

«Ён ведаў: ён не Бог, а чалавек...» (5, 148) — напісаў Х. Л. Борхес у вершы «Хрыстос на крыжы», а ў эсэ «Тры версіі здрады Іуды» падсумаваў: «Сцвярджанне, што ён быў чалавекам і быў няздольны саграшыць, месціць у сабе супярэчнасць: атрыбуты *impressibilitas* (лац. непагрэшнасць) і *humanitas* (лац. чалавечнасць) несумяшчальны» (4, 200). У адным з эпизодаў рамана М. Атэра Сільвы «І стаў той камень Хрыстом» Ісус звяртаецца да Іаана:

«— Я тут, каб ты мяне ахрысціў.

Іаан адказвае:

— Гэта я павінен быць хрышчаны табою, а ты прыходзіш да мяне?

Ісус кажа:

— Я такі ж чалавек, як усе людзі, сын чалавечы і брат усім астатнім людзям. Хрысці мяне» (21, 10).

Ж. Сарاماгу ў рамане «Евангелле ад Ісуса» падкрэслівае множнасць Хрыстовай гісторыі: «Тут, на гэтым узгорку, які

завецца Галгофай, падобная злая доля многіх ужо напаткала, многіх яшчэ чакае, але толькі аднаго з усіх – вось гэтага аголенага чалавека, чые рукі і ногі прыбітыя да крыжа, гэтага сына Іосіфа і Марыі, імя якога Хрыстос, будучае ўганаруе вялікай літарай, усе ж іншыя так назаўсёды і застануцца проста раскрыжаванымі» (29, 7).

З праблемай боскага і чалавечага ў Хрысце звязана і праблема пераадолення хрысціянскім светам найвялікшай трагедыі, што спадарожнічала ўваходжанню чалавецтва ў ХХІ ст. «Гэтая трагедыя заключаецца ў тым, – гаварыў А. Мень у час дыскусіі «Хрысціянства і марксізм», якая адбылася ў чэрвені 1989 г. у Заходнім Берліне, – што два шляхі, якія адначасова завешчаны нам Хрыстом, дзве галоўныя заповедзі, якія Ён паставіў у цэнтры Свайго Евангелля, аказаліся размежаванымі... гэта заповедзі аб любові да Бога і аб любові да чалавека. На працягу многіх стагоддзяў у хрысціянскім свеце клопату аб зямным уладкаванні чалавека надавалася недастаткова ўвагі... і калі з'явіліся рухі, што спрабавалі палепшыць матэрыяльнае жыццё чалавека, яны апынуліся ў канфрантацыі з духоўным хрысціянскім ідэалам. Між тым гэтая канфрантацыя была раўназначная рассячэнню чалавека, раздзяленню ў ім душы і цела» (20, 243).

Адказам на патрэбу ў асэнсаванні гэтай канфрантацыі і сталі творы, якія ўзніклі ў рэчышчы другой, «зямной» тэндэнцыі, з раманам У. Караткевіча «Хрыстос прыязмліўся ў Гародні» ўключна. Часам, аднак, прыходзіцца сустракацца з уяўленнем аб рамане У. Караткевіча як аб прафанацыі Бібліі, Хрыста і веры. У прыватнасці, менавіта з гэтай прычыны не выдаецца ў Польшчы здзейснены Ч. Сэнюхам пераклад твора на польскую мову, аб чым сам перакладчык раскажаў у лекцыі «Сучасны польска-беларускі літаратурны пераклад», прачытанай 24 кастрычніка 2000 г. у Мінску ў Нацыянальным навукова-асветным цэнтры імя Ф. Скарыны. На наш погляд, нічога агульнага з прафанацыяй хрысціянства раман У. Караткевіча не мае; пісьменнік ставіў перад сабой зусім іншыя задачы, шляхі мастацкай рэалізацыі якіх паспрабуем прааналізаваць.

У аснове міфалагізму Караткевіча, сапраўды, знаходзіцца гісторыя Хрыста і дванаццаці яго апосталаў, вакол яе сцягнуты ўсе сюжэтныя перыпетыі твора. На гэту акалічнасць звярнуў увагу і А. Я. Нямцу, падкрэсліўшы, што «версія беларускага пісьменніка не з'яўляецца чарговым «прыземленым» пераказам Новага Запавету, ідэі і вобразы якога фармальна збліжаюцца з духоўнымі патрэбамі іншай сацыякультурнай эпохі; героі рамана нібы «перапісваюць» агульнавядомыя лёсы евангельскіх персанажаў, напаўняюць іх кананізаваныя характарыстыкі зразумелымі і блізкімі простаму народу чалавечым сэнсам, пакутамі, надзеямі і расчараваннямі. Найбольш ёміста і шматпланавыя гэта прасочваецца на гісторыі «абагаўлення» галоўнага персанажа і яго таварышаў...» (19, 174).

Логіка дзеяння ў рамане і яго аналогія з сімволікай біблейскага міфа падпарадкаваны логіцы станаўлення, выхавання асобы Юрася Братчыка. На першы погляд, паміж Хрыстом і Братчыкам мала агульнага. Братчык не ведае ні аскезы, ні амярцвення цялеснага, ён не толькі «надта чалавек», а і, больш таго, шалбер, «блазан несамавіты», блюзнер і ліцадзеі. Праўда, голад і холад ён ведае нават занадта добра, хоць і не з аскетычных намераў, а з самых што ні ёсць аб'ектыўных абставін свайго жыцця. У. Караткевіч у жыццяпісе «Дарога, якую прайшоў» так акрэсліў шлях і лёс Братчыка (аўтар меў на ўвазе яшчэ не рамана, а кінасцэнарый, завершаны ў 1965 г.): «Гэта гісторыя бадзягі, які воляй лёсу быў названы Хрыстом, вымушаны быў рабіць «цуды» і, урэшце, узначаліў паўстанне супраць царквы і караля... Героі яе перажываюць самыя незвычайныя прыгоды, сутыкненні, сустракаюцца з жорсткасцю і дабрывёй, подласцю і сапраўднай высакароднасцю і паступова з махляроў, круцялёў, бадзяг ператвараюцца ў сапраўдных людзей» (15; 8, кн. 2, 10).

Аднак надзвычай важна ўзяць пад увагу, што і ў час працяглага шкалярства ў Мірскім калегіуме, і пасля выгнання з яго («за памяркоўнасць, спагаду і... сумненні ў веры») Братчык у стасунках з людзьмі і светам кіруецца маральнасцю, што і надае яго паводзінам стаіцызм і дапамагае ў «памеж-

ных», кажучы мовай экзістэнцыялістаў, сітуацыях знаходзіць адзіна правільны кірунак.

Братчык і знешне вылучаецца са свайго асяроддзя: «Быў ён не такі ўжо і малады, год трыццаць пяць, але дужа моцны і на галаву вышэй за ўсіх» (15; 6, 11), «вынослівы і ўчэпісты, як дзяржыдрэва на скале» (15; 6, 94). Лейтматывам праз увесь раман акцэнтуюцца ў яго партрэце залатыя валасы і на дзіва вялікія, з «нечалавечай самотай» вочы. Паказальна, што ўжо падчас першай сустрэчы з ім у мястэчку Свіслач, калі пасля няўдалай містэрыі ліцадзеям прыйшлося ратавацца ад раз'юшанага натоўпу, Юрась не крыўдуе, бо разумее: гэта «бедныя, цёмныя людзі» (15; 6, 60). Пра спадарожнікаў Юрася апавядальнік скажа: «Ішлі камедыянты, махляры, круцялі, лабатрасы, дагоднікі свайму чэраву, гарэзнікі, насмешнікі», а пра самога Братчыка — «перад імі ішоў чалавек» (15; 6, 66). Ужо з першых старонак аўтар акцэнтую спадарожную Братчыку (і адпаведна Хрысту) атрыбутыку пакутніцтва і выпрабаванняў — вялізны крыж на плячах і цярновы вянец на лбе.

Апынуўшыся ў палоне, Юрась супакойвае, выручае таварышаў, за ўсіх беручы на сябе адказнасць: «Усе яны прысталі да мяне... І нават калі мы зрабілі невядомы нам злачын — адказ мой» (15; 6, 90). Нават так званы «сінедрыён» да яго прыслухоўваецца, сам жа гэтаму і дзівячыся, бо іншага на яго месцы ён даўно б ужо правяраў і катаваў. І калі Лотр настойвае на наканаванай Братчыку ролі Хрыста: «Па ўпартасці і цвёрдасці табе Хрыстом быць» (15; 6, 136), то ў гэтых словах Лотра гучыць павага. У Братчыку, пакутніку і мяцежніку, ужываюцца мудрасць і разважлівасць з непасрэднасцю і даверлівасцю. «...дзіця па думках і помыслах» (15; 6, 197), — скажа пра яго Марына Крывіц, Марыя Магдаліна.

Міласэрнасць таксама ўласціва Братчыку. «Крый божа нас нават ад перамог, калі яны стаяць на такім» (15; 6, 317), — гнеўна заўважыць Братчык, калі на вачах у яго з бязмежнай адданасці хану Марлоры кідаецца на лязо шаблі воін Джанібек. Нават «тых», татар загінуўшых, шкадуе, бо разумее, што і над імі «быў свой Лотр», што і яны «шукалі свой

кавалак хлеба, хоць і не там, дзе трэба, а там, куды вяла іх шабля, занесеная над галавой» (15; 6, 325). З сумам выслухоўвае ён несправядлівыя абвінавачванні хана ў апаганенні мячэцяў, бо тутэйшыя татары ў яго ўсведамленні — добрыя людзі, «сумленныя, чыстаплотныя», а іншыя вера і нацыянальнасць ніколі не былі на Беларусі перашкодай да сумеснага мірнага жыцця. Рыхтуючыся да лютай сечы з мурзой Сялімам, Братчык наймаверна пакутуе ад думкі, што будзе шмат забітых. Але разумее, што пазбегнуць гэтага не ўдасца. «Тут ішоў народ» (15; 6, 324), што пачаў усведамляць сябе гаспадаром на зямлі беларускай, роднай, і расчараваць яго зараз было б злачынствам.

Наогул, ці не самае важнае ў стаўленні Братчыка да людзей — тое, што ён бачыць у іх менавіта народ, а значыць — распазнае нешта вышэйшае за абыдзёншчыну; распазнае і тады, калі раздае з алтара золата і каштоўныя камяні («І за ўвесь гэты час ніхто не штурхнуў другога, не наступіў на нагу, не вылаяўся, не ўзяў больш адной жамчужыны...» — 15; 6, 341–342), і калі са сваёй «казанню нагорнай» звяртаецца да тых, хто ў першы і ў апошні раз «чалавечае да сябе» пачуў («Разумеце, вы — людзі. Яшчэ і яшчэ раз кажу: вы — людзі. Не трэба нам забываць: мы — людзі. Вось сякуць камусьці за праўду галаву. Калі не можаш памагчы — не схілай сваёй галавы ніжэй за ягоную плаху... Нічога ўжо няма ў наш век ніжэй за плаху. І нічога няма вышэй, калі зразумець»; 15; 6, 322); і нават перад тварам смерці, пад крыкі «Распіні яго! Забі яго!» Братчык, апроч «разубраных», бачыць і іншых — «тысячы абліччаў», «жывых і забітых», бачыць «неўміручае, імя чаму — Народ» (15; 6, 482), і не хоча быць ні з кім, акрамя гэтага народа. Так спакваля вырастае ў Братчыку павага да сялянскага люду з іх верай у Хрыста і адначасова адчуванне народнай моцы: «Я іду да іх. Я яшчэ толькі не ведаю як. Але гэта беднае мора... Без грошай, без зямлі, без магчымасці ісці куды хочаш, без вачэй, без мовы — Бог мой, што перад гэтым мая шкура, што перад гэтым усе храмы!» (15; 6, 332). Дарэчы, такая Нагорная казань надзвычай часта прысутнічае ў рознанацыянальных літаратурных інтэрпрэтацыях вобраза

Хрыста і алузіях на яго — у апавяданні В. П'ецуха «Аляксандр Хрысціцель», у рамане М. Атэра Сільвы «І стаў той камень Хрыстом» і інш. А. Я. Нямцу ў сваім даследаванні новазапаветных сюжэтаў у сучаснай літаратуры побач з уласна мастацкімі варыянтамі Нагорнай казані цытуе таксама вытрыманья ў біблейскай танальнасці «Умоўныя заповедзі чалавечнасці» Д. С. Ліхачова.

Няблага разбіраецца Юрась у людзях: разумее і сэнс прысутнасці Марыны Крывіц побач з сабой з самага пачатку і здраду «апосталаў» напярэдадні Ночы Белых Крыжоў прадчувае, і душа яго «смуткуе, тужыць смяротна», а не заўважае і не прадухіляе таму, што яму не хочацца заўважаць («хацелася верыць»), бо расчараванне ў таварышах для яго горш за ўласную пагібель.

Алузію Караткевіча на Хрыста яднае з самой Бібліяй і з сусветнай літаратурнай традыцыяй, апроч іншага, існаванне Братчыка сярод многіх, але ў адзіноце, якой астатнія не ведаюць і якая абарочваецца для героя «нясцерпнай духоўнай пакутай», суправаджаецца сапраўды экзістэнцыялісцкім светадчуваннем. Сярод «апосталаў» Юрась нагадвае «взлізную хворую птушку са зламанымі крыламі» (15; 6, 265); у той час як усе яны радаваліся элементарным дабротам жыцця, «толькі на адным твары,— заўважыць апавядальнік,— на твары Хрыста, ляжаў пакутны, не ўчарашні і не пазаўчарашні роздум» (15; 6, 275), гора людское бачыць ён, памятае «памяццю прашчура». І ўвесь «мужыцкі Хрыстос» — як увасабленне болю ад спаганенасці беларускай зямлі, ад яе «цямноцця», ад накладзеных «на людзей ёрмаў нязносных», ад «смуроду суцэльнага», як «жывая беспрытульнасць». Згадваецца многае з творчасці Р. М. Рыльке, у прыватнасці — радкі з яго «Часаслова»:

Галетнік беспрытульны ты і ўбогі,  
як камень без гнязда, без месца ты,  
як пракажоны ідзеш наўзбоч дарогі  
з трашчоткаю, мінаеш гарады... (28, 18).

Ужо ў самым пачатку, нібы прадчуваючы свой лёс, Братчык прамовіць перад «сінедрыёнам»: «Вольныя мы з'явіцца



ў гэтым свеце і ў гэты час, але не вольныя выскачыць з іх. Кожнага кліча ў свой час зямля» (15; 6, 92). І пазней: «На што гэта ўсё, калі ўсё адно незваротна закінуты ў жыццё, на ледзяную самоту... Гэта толькі кажучь, што «нарадзіўся», што «прыйшоў не ў свой век». Куды прыйшоў – там і застанешся. А каб перанёсся ў другі – і там іншае, і там будзеш чужы...» (15; 6, 138). Тут экзистэнцыялізму, здаецца, больш, чым у саміх экзистэнцыялістаў. Такая сентэнцыя цалкам магла б прагучаць з вуснаў персанажаў А. Камю ці Ж. П. Сартра. Міжволі згадваецца ці не самая эмблематычная з усіх экзистэнцыялісцкіх мастацкіх постацей, Мерсо, – галоўны герой рамана А. Камю «Чужаніца» з яго славытымі разважаннямі: «Што ж, значыць, я памру. Раней за іншых, што само сабой зразумела. Але ні для каго не сакрэт, што жыццё зусім не вартае таго, каб за яго чапляцца. Па сутнасці, вялікай розніцы няма, калі ты памрэш – у трыццаць гадоў ці ў семдзесят, – усё роўна пасля цябе застануцца жыць іншыя людзі, бо так яно заўсёды было і будзе яшчэ не адну тысячу год... І калі б ты ні памёр, цяпер ці праз дваццаць гадоў, паміраць усё роўна давядзецца самому, замест цябе гэтага ніхто не зробіць» (14, 99). На наш погляд, матыў адзіноты актуалізуецца менавіта ў XX ст., калі чалавечыя масы свядома нівеліраваліся, асабліва часта і з незваротнымі трагічнымі наступствамі падвяргаліся маніпуліраванню. Пры гэтым Братчык, звернем увагу, адзінокі сярод таварышаў не толькі духоўна, але і ў асабістых, чалавечых адносінах, бо пэўны час сапраўдная мэта яго вандраванняў «апосталам» невядома.

Сярод іншых Братчык вылучаецца эстэтычным адчуваннем свету, найперш прыроды, што ўжо само па сабе выклікала падазронасць, бо гэта не было характэрным для сярэднявечнага чалавека. «Дастаслаўны сінедрыён» не можа нават уцяміць, чаму такім незразумелым і незвычайным чынам Братчык апісвае бераг Бяздоннага возера пад Слонімам: «Возера было ўсё празрыста-чырвонае, гладкае, як люстра. І лясы вакол яго былі таксама зялёна-аранжавыя» (15; 6, 102). Высвятляецца, што ў Братчыку жыве мара не аб вайне-«малацьбе», а аб спакоі і міры з вясёлымі людзьмі ды спевамі

арфы, жыве мажлівае толькі ў творчай асобе ўспрыманне зямлі беларускай як «скажонага, перакручанага, няўмелага чарнавога малюнка чагосьці сапраўднага» (15; 6, 377), што яшчэ толькі чакае свайго мастака, які б давёў гэты накід да дасканаласці. І ў Каложы, і ў фарным касцёле, у вежах і храмах Гародні Братчык бачыць найперш увасабленне чалавечага духу, таленту і майстэрства.

Філософ па прыродзе, ён, нягледзячы на здрады і расчараванні, ускладае вялікія надзеі на чалавечае ў чалавеку, прыніжаным неймаверным цяжарам штодзённага існавання: «Гэтыя лахманы, падобныя на абрыдлівы брудны кокан. Якія матылі хаваюцца ў вас?» (15; 6, 310). Ён перакананы, што «і ў самых цёмных душах неўсвядомлена жыве справядлівасць» (15; 6, 100); яму «прыемна, калі адзін можна трымаецца супраць многіх» (15; 6, 100); яго не пакідае пакутлівая думка аб жажлівай неўладкаванасці, неўпарадкаванасці свету: «І што гэта за свет, дзе адны выгнаннікі чагосьці вартыя?» (15; 6, 102).

Што ў такім разе ёсць матыў шляху, пройдзенага Братчыкам? Відавочна, мы маем справу не толькі з сюжэтаваральным элементам твора, не толькі з сімвалам пакутніцкага шляху Хрыста, але яшчэ і з увасабленнем біблейскага часу як паступальнага (што зафіксавана, у прыватнасці, у біблейскім «Устань і ідзі») — у адрозненне ад часу антычнага, уяўленне аб якім укладвалася ў парадыгму замкнёнасці. Шлях Братчыка — гэта рух, развіццё, пошук у шырокім сэнсе слова, разбурэнне святых з наступным іх паступовым здабываннем. Раман кампазіцыйна арганізаваны такім чынам, што ўсёй сваёй суладнасцю адпавядае станаўленню галоўнага героя, трансгрэсіі яго «гульні» ў Хрыста ў прынцып жыцця паводле Хрыста. Акрамя змагання з прыгнятальнікамі і захопнікамі адбываецца і іншае змаганне — з сабою, у сабе, насуперак сабе, але і дзеля сябе, змаганне душэўна-духоўнае. Найперш, як сказана было блажэнным Аўгусцінам, «намаганне павінна быць унутры сябе», тады і апірышча знойдзецца. І знаходзіцца. «Хрыстос па душы басанож прайшоў», — мог бы сказаць пра сябе

Юрась Братчык словамі героя іншага рамана У. Караткевіча, князя Загорскага з «Каласоў пад сярпом тваім».

«Мужыцкі Хрыстос», Братчык, на працягу ўсяго цяжкістага шляху робіць выбар, адпаведны менавіта Боскай задуме. Узгадваецца М. Розен з Румыніі, які ва «Уроках Бібліі» звяртае ўвагу на тое, што Бог у працэсе стварэння прыходзіў у захапленне ад кожнай новай істоты, і толькі стварыўшы чалавека, Бог не стаў захапляцца, бо ад самага пачатку чалавек быў абяцаннем не толькі добра, але і зла: «Творца — безумоўны валадар сусвету, і толькі адно-адзінае вывеў ён за межы сваёй усёмагутнасці: свабодную волю чалавека, яго здольнасць і права выбіраць паміж добром і злом» (27, 221). М. Розен цытуе біблейскае: «...і валадарце над рыбамі марскімі (і над звярамі), і над птушкамі нябеснымі (і над усякаю скацінай, і над усёю зямлёю), і над усякай жывёлай, што поўзае па зямлі» (27, 221–222). І пры гэтым звяртае ўвагу, што дзеяслоў, які звычайна перакладаецца з мовы арыгінала як «валадарыць, правіць», мае, аднак, і іншае значэнне — «апускацца». Ад чалавека, такім чынам, залежыць, «царстваваць яму і дапамагаць Богу ці апускацца, прыніжаць сябе да жывёльнага, быдлячага, жорсткага, звярынага» (27, 222).

Важнае значэнне ў мастацкай сістэме рамана набывае матыў пасеву, сяўбы, ён не выпадковы і не адзінкавы ў творчасці У. Караткевіча. «Пасеў быў зроблены. Рунь выйшла наверх» (15; 8, кн. 2, 293), — напіша ён пра абуджэнне свядомасці на Беларусі, жаданне «праўды» і «праўдзівага Бога», — абуджэнне, якому паслужыў «Сын Беларусі, сын Прагі» Францыск Скарына. У рамане «Хрыстос прызямліўся ў Гародні» змест сімволікі пасеву, сяўбы шырэйшы. Па-першае, яна нясе ў сабе сэнс канкрэтна-рацыянальны. Паплучнікі Братчыка, як толькі настае перадых, трызняць аб ворыве; зямля прыцягвае іх, «як любая жонка, як каханая». «Рукі да сахі цягнуцца» ў такія хвіліны, а не да зброі. І сам «мужыцкі Хрыстос» напярэдадні пакарання сніць утапічна дасканалую зямлю, палеткі, што дымяць «ад сыгасці і задаволенасці, на вачах гонячы ўгору злакі і дрэвы» (15; 6, 466). Па-другое, матыў сяўбы набывае і сэнс падтэкставы, асабліва ў фінале твора, —

і апасіянарны, асветніцкі, і яшчэ больш глыбокі, сугучны з біблейскім, у прыватнасці, са словамі з Эклезіяста: «Род адыходзіць, і род прыходзіць, а зямля застаецца навечна» (Экл., 1:4). Ці з іншым біблейскім выслоўем: «Раніцай сей семя тваё, і ўвечары не давай спачыну руцэ тваёй...» (Экл., 11:6).

Зрэшты, сімволіка сяўбы, прытоенага ў насенні жыцця часта суправаджае літаратурныя, у тым ліку прыналежныя беларускім пісьменнікам, інтэрпрэтацыі біблейскага матэрыялу. Узгадваюцца, у прыватнасці, вершы Янкі Купалы «Жніво», М. Багдановіча «Санет (Паміж пясчоў Егіпецкай зямлі...)», заснаванае на філасофска-эстэтычным асэнсаванні «Апокрыфа» М. Багдановіча эсэ «Жыта і васілёк» і іншыя творы А. Разанава, напрыклад, яго версэт «Святое жыта»:

...І, можа, таму, што цяпер у свеце пануе іншая норма, мы з пашанотаю кажам: «Святое жыта»,— і, як адкрыццё, скіраванае нам, прымаем спрыязнены з простымі вечнымі рэчамі цуд (24, 45).

Неаднойчы ў розных варыяцыях сустракаецца матыў сяўбы ў Р. Барадуліна, напрыклад, у паэтычным цыкле «Лісты ў Хельсінкі да Васіля Быкава»:

Час зьнянацку зьмесьціцца ў зярнятку  
І засьне ў настылай баразьне,  
Каб прачнуцца руньню па вясне... (2, 16).

Або яшчэ:

...І сейбіту  
Спрыяў у працы Бог... (2, 16).

У апошнім раздзеле рамана «Хрыстос прыязмліўся ў Гародні» — «Пасеў» — Братчык дапамагае маладым уладкавацца на зямлі, і менавіта яму сябры давяраюць першаму прайсці па раллі. Братчык сее «шырока, роўна». «Неапалімыя купіны дрэў стаялі на ўзгорках. Сумавала вакол капліцы шыпшына. А сейбіты падымаліся на вяршыню круглага пагорка, як на вяршыню зямнога шара. І першым ішоў насустрач нізкаму сонцу Хрыстос, мерна размахваючы рукамі. І, гатовае да новага жыцця, падала зерне ў цёплую, мяккую зямлю.

Выйшаў сейбіт сяць на нівы свая» (15; 6, 490).

Матыў пасеву ў фінале рамана, такім чынам, — гэта і сімвал пасеву царства Божага, веры — у боскае ў звычайным чалавеку і ў чалавечае ў Богу, і, па сутнасці, метафара духоўнага арыенціра для беларускага народа, анталагічным увасабленнем, эстэтычным аналагам трагічнай гісторыі якога стаў твор У. Караткевіча. Што да яго галоўнага персанажа, то да яго можна цалкам аднесці словы У. Караткевіча пра цэнтральнага героя «Ладзі распачы»: гэта «спроба даць абагульнены характар беларуса, якому і чорт не брат, якога і смерць не палохае, які больш за ўсё любіць Радзіму, жыццё і весялосць і ні пры якіх абставінах не ўступіць у барацьбе за іх» (15; 8, кн. 2, 420).

Пры гэтым будзем мець на ўвазе, што Братчык — алюзія не толькі на Хрыста, але і на іншых літаратурных асоб — гётэўскага Фаўста, гамераўскага Адысея, стыхіяй якіх быў шлях, рух, пошук «Ісціны на сей зямлі», а плён такой шматсуднаснасці героя — яго мастацкая шматмернасць.

Да найбольш пераканаўчых у псіхалагічных адносінах (наколькі псіхалагізм увогуле магчымы ў філасофскай прозе, у прытчы, якой з'яўляецца і гістарычны раман У. Караткевіча) вобразаў твора належыць і вобраз Марыны Крывіц, на драматычныя жыццёвыя калізіі якой пісьменнік экстрапалюе біблейскі лёс Марыі Магдаліны.

Як вядома, жанчыны, у тым ліку грэшніцы, складаюць дастаткова вялікую частку насельнікаў біблейскага свету. Адносна самай вядомай з усіх біблейскіх грэшніц протаіерэй А. Мень спецыяльна звяртаў увагу чытачоў: «Атаясамліванне Марыі Магдаліны з блудніцай, апісанай у Евангеллі ад Лукі (7: 36–50), не мае асноў у самім біблейскім тэксце, а склалася ў лацінскай агіяграфічнай традыцыі, звязанай з імем Грыгорыя Вялікага (VI ст.)» (18, 242). Тут дарэчы будзе нагадаць гісторыю даравання Ісусам грэшніцы ў доме фарысея Сымона: «Нехта з фарысеяў прасіў Яго есці з ім; і Ён, увайшоўшы ў дом фарысея, лёг. І вось, жанчына таго горада, якая была грэшніца, даведаўшыся, што Ён ляжыць у доме фарысея, прынесла алавастры сасуд з мірам і, стаўшы ззаду каля ног

Яго і плачучы, пачала абліваць ногі Яго слязьмі і абціраць валасамі галавы сваёй, і цалавала ногі Яго, і мазала мірам. Бачачы гэта, фарысей, які запрасіў Яго, сказаў сам сабе: калі б Ён быў прарок, дык ведаў бы, хто і якая жанчына дакранаецца да Яго, бо яна грэшніца. Звярнуўшыся да яго, Ісус сказаў: Сымоне! Я маю нешта сказаць табе. Ён гаворыць: скажы, Настаўнік. Ісус сказаў: у аднаго пазыкадаўцы былі два даўжнікі: адзін павінен быў пяцьсот дынар, а другі пяцьдзясят, але паколькі яны не мелі чым заплаціць, ён дараваў абодвум. Скажы ж, які з іх больш будзе любіць яго? Сымон адказаў: думаю, той, каму болей дараваў. Ён сказаў яму: правільна ты разважыў. І, звярнуўшыся да жанчыны, сказаў Сымону: бачыш ты гэтую жанчыну? Я прыйшоў у дом твой, і ты вады Мне на ногі не даў, а яна слязамі абліла Мне ногі і валасамі галавы свае абцерла; ты цалавання Мне не даў, а яна, з таго часу як Я прыйшоў, не перастае цалаваць у Мяне ногі; ты галавы Мне маслам не памазаў, а яна мірам памазала Мне ногі. А таму кажу табе: даруюцца грахі яе многія за тое, што яна палюбіла многа, а каму мала даруецца, той мала любіць. Ёй жа сказаў: даруюцца табе грахі. І тыя, якія ляжалі з Ім, пачалі гаварыць сабе: хто гэта, што і грахі даруе? Ён жа сказаў жанчыне: вера твая выратавала цябе, ідзі з мірам» (Лк. 7: 36–50).

Далей, у тым жа Евангеллі ад Лукі, сказана будзе, што пасля гэтага «Марыя, якая называлася Магдалінаю, з якой выйшлі сем д'яблаў», разам з іншымі вылечанымі ад злых духаў і хвароб жанчынамі суправаджала Хрыста і яго апосталаў у іх падарожжах па гарадах і вёсках (Лк. 8: 1–3). Што ж да грэшніцы, якой дараваў Хрыстос у доме фарысея Сымона, дык яе імя ў гісторыі даравання не згадвалася, у сувязі з ёю не ішла размова аб выгнанні «сямі д'яблаў»; тым не менш на працягу многіх стагоддзяў яна і Марыя Магдаліна ўспрымаюцца як адна і тая ж асоба, і гэта традыцыя аказалася замацаванай ў сучаснай біблеістыцы. Артыкул, у выдадзеным да 2000-годдзя хрысціянства «Праваслаўным біблейскім слоўніку», паведамляе: «Марыя Магдаліна — жанчына міраносіца. Родам з горада Магдалы. Вяла распуснае жыццё, і Ісус Хрыстос Сваёй

казанню адрадзіў яе да новага жыцця і зрабіў найадданейшай Сваёй паслядоўніцай. Пасля ўваскрэсення Ісус Хрыстос з'явіўся ёй раней, чым іншым» (23, 410).

Цікавыя тлумачэнні з нагоды дараванай Ісусам грэшніцы і Марыі Магдаліны — як асоб цалкам аўтаномных — змяшчае ў сабе 9-ы том «Тлумачальнай Бібліі» (1912). Пра тое, што жанчына, якая наведала дом фарысея Сымона, была грэшніцай, інакш кажучы — блудніцай, каментатар піша: «Была — прашлы незакончаны час, які азначае не тое, што жанчына ў гэты час працягвала сваё грэснае жыццё, а тое, якою яна ўяўлялася яе суграмадзянам, напэўна, яшчэ не ведаўшым пра яе вяртанне на шлях ісціны» (33, 175).

Што датычыцца Марыі Магдаліны, «з якой выйшлі сем д'яблаў», то, паводле каментатара, які ў сваю чаргу адсылае нас да нямецкага тлумачальніка Бібліі Ёгана Вейса, гэтыя словы азначаюць «надзвычайную сілу апантанасці д'ябламі: сем — на мове Святога Пісьма ёсць сімвал паўнаты... тут указваецца на тое, што Марыя сем разоў на працягу свайго жыцця падпадала пад уладу вар'яцтва. У адносінах жа да даволі распаўсюджанага рацыяналістычнага падыходу, нібыта Марыя была проста вельмі распуснай у маральным сэнсе жанчынай... то супраць такога разумення гаворыць ужыты і да Марыі тэрмін «вылечаная», які азначае цудоўнае ацаленне ад сапраўднай, а не ўяўнай хваробы вар'яцтва» (33, 178). Іначай кажучы, Марыя Магдаліна магла быць цяжкахворай, але не блудніцай. Апроч іншага, у гэтай жа «Тлумачальнай Бібліі» пададзены прыклад яшчэ аднаго атаясамлівання дзвюх розных біблейскіх гісторый: памазання ног Хрыста грэшніцай у доме фарысея Сымона і пазнейшага памазання галавы Хрыста жанчынай у Віфаніі, у доме пракажонага Сымона (Мц. 26: 6–13), у той час як у другім выпадку размова ідзе зусім не пра грэшніцу, а пра вучаніцу Хрыста. Усе гэтыя і іншыя нюансы, безумоўна, трэба мець на ўвазе пры «міфарэстаўрацыі» персанажаў у кожнай іх мастацкай інтэрпрэтацыі.

Ва ўсякім разе відавочна, што пры ўсёй канцэптуальнай значнасці гэта гісторыя надзвычай лапідарная і нале-

жыць, такім чынам, да тых месцаў у евангельскіх тэкстах, якія тояць у сабе бязмежныя магчымасці для разнастайных мастацкіх версій. Невыпадкова да вобраза Марыі Магдаліны не стамляюцца апеляваць пісьменнікі розных часоў і народаў, прычым інтэрпрэтацыі такога роду маюць месца як у рэчышчы сакральнай традыцыі, так і секулярнай. Заўважым таксама, што з вялікай колькасці біблейскіх персанажаў вобраз Марыі Магдаліны – адзін з самых распрацаваных сусветнай літаратурай.

Назавём толькі некаторыя творы, галоўнай гераіняй ці адной з іх з'яўляецца менавіта яна: паэма А. К. Талстога «Грэшніца» (1857), драма М. Метэрлінка «Марыя Магдаліна» (1909), аднайменныя драма (1844) К. Ф. Хебеля і гістарычны раман (1913) Г. П. Данілеўскага, раманы Г. Панаса «Евангелле ад Іуды» (1973) і М. Атэра Сільвы «І стаў той камень Хрыстом» (1984) (некаторыя з названых твораў раней ужо згадваліся), а таксама знакаміты паэтычны цыкл Б. Пастарнака з яго рамана «Доктар Жывага» (1957), драма С. Чаркасенкі «Цана крыві» (1930), аповесць А. Хейдака «Грэшніца» (1988) і многія іншыя. Нямала таксама шматлікіх алюзій і аналогій з Марыяй Магдалінай у сусветнай літаратуры, да ліку якіх адносяць і гераінь Ф. М. Дастаеўскага – Настассю Філіпаўну з «Ідыёта», Грушу з «Братоў Карамазовых», Соню Мармеладаву са «Злачынства і пакарання». Неаднаразова, асабліва ў апошнія гады, да вобраза Марыі Магдаліны звярталася і беларуская літаратура; самы апошні прыклад такога роду – раман-містэрыя Т. Бондар «Благаслаўленне Марыі» (1998). Надзвычай арганічна ўпісаны ў сусветную літаратурную традыцыю мастацкага засваення гэтага біблейскага вобраза і раман У. Караткевіча «Хрыстос прыязмліўся ў Гародні». Пры гэтым, думаецца, галоўны плён прысутнасці грэшных у асяроддзі Ісуса (або як у рамане Караткевіча, у асяроддзі персанажа-алюзіі на Ісуса) – наша адчуванне яго глыбокай і мудрай чалавечнасці, адчуванне, адэкватнае таму, што пакідае сама Біблія. Згадаем адказ Хрыста на нараканні кніжнікаў і фарысеяў, што ён не ім аддае перавагу, а праводзіць час сярод простых людзей і нават грэшнікаў: «не здаровыя маюць



патрэбу ў лекары, але хворыя; я прыйшоў заклікаць не праведнікаў, а грэшнікаў да пакаяння» (Лк. 5: 31–32).

Зрэшты, біблейскія сітуацыі з удзелам жанчын, асабліва грэшных, часам выкарыстоўваліся аўтарамі як дадатковая нагода для дэсакралізацыі Хрыста. Як прыклад можна назваць драматычную паэму Лесі Українкі «На полі крыві»: у ёй Іуда сцвярджае, што Ісусу былі ўласцівы звычайныя чалавечыя слабасці:

Він був такий, як всі!..  
Не кращий анітрошечки! Любив він  
вино і пахощі. Любив, щоб завжди  
жінки йому вродливі слугували...  
а він ім дозволяв, щоб ноги мили  
йому коштовним нардом и волоссям  
розкішним, як буває у блудниць,  
вони йому ті ноги витирали (35, 5, 139).

У рамане У. Караткевіча «Хрыстос прыязмліўся ў Гародні» гісторыя Марыны Крывіц, Марыі Магдаліны, распадаецца на тры этапы, кожны з якіх умоўна можна вызначыць наступным чынам: да Хрыста, каля і поруч з Хрыстом, разам (метафарычна кажучы) з Хрыстом.

Якой паўстае Марына Крывіц на першых старонках твора? Доля яе незайздросная; чытач становіцца сведкам таго, як «былая пасомая» біскупа Камара, нібы рэч, перадаецца апошнім кардыналу Лотру – што называецца, з рук у рукі. Тым, чыёй цацкай-пацехай, а пазней – інструментам здзяйснення каварнай задумы стала Марына, аўтар дае недвухсэнсавую характарыстыку (ды і іх саміх неаднойчы вымушае да самарэкамендацыі): «Яны былі гной...» Паказальна, што Марына, гэта незвычайнай прыгажосці жанчына («Гожая. І ў Італіі, і паўсюль я не бачыў такіх», – сведчыць Лотр), з самага пачатку неабьякавая да свайго лёсу. Надзея хаця б на нейкае пастаянства, нейкую трываласць і пэўнасць становішча пры біскупе прападае і змяняецца пачуццём «абражанага гонару і адрынутай прывязанасці, бяссільным гневам і сухой нянавісцю» (15; 6, 16).

Славуты аксюмаран «вялікая блудніца» і адпаведна тэма Марыі Магдаліны непасрэдна ўваходзіць у раман з XIII раз-

дзела; на трактоўку вобраза Марыны як біблейскай грэшніцы ў тэксце «працце» многае — на ўзроўнях як філасофска-этычнага зместу, так і паэтыкі. У якасці аднаго з эпиграфаў раздзела папярэднічаюць радкі з Апакаліпсіса (18: 3—4, 7): «І цары зямныя любадзейнічалі з ёю, і купцы зямныя ўзбагацелі ад вялікай раскошы яе... выйдзі ад яе, народ мой, каб не ўдзельнічаць вам у грахах яе і не зазнаць язваў яе... Колькі славілася яна і раскашавала, столькі аддайце ёй у адплату пакут і горкіх нягодаў» (15; 6, 151). «Смертаноснай» назаве прыгажосць Марыны разьбяр Кляонік, і ён жа заўважыць: «Я з яе Магдаліну рэзаў бы» (15; 6, 157). Пазней, у размове з Юрасём Братчыкам, Магдалінай назаве Марыну Крывіц Лотр. Аднак Караткевіч настойліва працягвае намечаную на першых старонках твора антытэтычную лінію ў адлюстраванні натуры і паводзін гераіні і неадназначнага ўспрымання яе людзьмі. Адзін з самых дальнабачных персанажаў рамана, «чалавек, які ведае ўсё», Кашпар Бекеш, кіне нібы мімаходам: «Людзі кажуць: самадайка. А мне здаецца, не можа быць хлуслівай гэтая прыгажосць... не веру, што дрэнь» (15; 6, 157). Аднак праз многія выпрабаванні пройдзе яшчэ Марына, перш чым знойдзе пацвярджэнне правата Бекеша.

З моманту сустрэчы Братчыка з падасланай да яго Лотрам Марынай (раздзел XVI «Саронская лілея») будзе гучаць ужо пераважна імя Магдаліна. Так прысутнасць вобраза біблейскай грэшніцы замацуецца ў рамана і намінаць ёна; імя ж, як вядома, ужо ёсць цытата. «Працтытаванае», прамоўленае, яно яшчэ да поўнага разгортвання падзей адсылае наша ўяўленне да першасюжэта. Больш таго, яно ў пэўнай ступені рэпрэзентуе папярэднія і наступныя інтэрпрэтацыі вобраза Магдаліны, што «прасвечваюць» праз яго новую версію і адпаведна выклікаюць тыя або іншыя асацыяцыі. Як бы далёка ні адыходзілі розныя аўтары ад першавобраза, усё ж некаторыя яго істотныя параметры захоўваюцца нязменнымі і ўяўляюць сабой пункты судакранання, тыпалагічныя сыходжанні розных яго тлумачэнняў. У гэтым сэнсе з трактоўкай вобраза Марыі Магдаліны У. Караткевічам перагукваюцца ў нейкай ступені мастацкія версіі Г. Панаса (раман

«Евангелле ад Іуды») і М. Атэра Сільвы (раман «І стаў той камень Хрыстом»). Як і ў У. Караткевіча, у гэтых аўтараў адлюстраванне жыцця Марыі Магдаліны «да Хрыста» таксама змяняецца карцінамі яе існавання «каля Хрыста».

Іншая справа, што Марына Крывіц не па ўласнай волі (як Магдаліна ў Г. Панаса) становіцца спадарожніцай Братчыка-Хрыста і яго «апосталаў»: сачыць і даносіць – новае прызначэнне, угатаванае ёй гаспадаром, Лотрам. Але ад самага пачатку адчуванні Марыны не зводзяцца да абьякава-халоднай рашучасці выканаць загад Лотра – пасеяць у свядомасці Юрася думку ці то пра магчымую здраду Анеі, ці то пра гвалт над ёю і, увёўшы ў зман, вымусіць пакінуць горад у пошуках каханай. Марыне досыць лёгка ўдаецца гульня, аднак усё часцей наведваюць «камедыянтку», трывожаць яе сумленне жаль і спачуванне. Паступова прыходзіць павага да Юрася; пачуццё прыхільнасці ўскладняецца, узмацняецца ўдзячнасцю за выратаванне ад смерці без суда, ад камянёў раз'юшанага натоўпу. Нарэшце будзе парваны доўгі ланцуг здрад, што звязваў Марыну з мінулым, з Лотрам, з усімі тымі, каго яна даўно ахрысціла «гандлярамі», «дрэнню», «гвалтаўнікамі, мяснікамі». «Я не магу выдаць гэтага чалавека, – падумала яна. – Жывы, проста ён жывы...» (15; 6, 251). Для Марыны надзвычай важна, што і ён бачыць у ёй не дрэва, як бачаць усе «тыя», «жывыя нябожчыкі», а чалавека з душою і сумленнем.

Вельмі істотна, што разрыў з Лотрам адбываецца не пад уплывам хвіліннага парывання ці інстынктыўнага жадання, – разрыў гэты ўсвядомлены і выпакутаваны. Марына добра разумее, што з Братчыкам-Хрыстом «не толькі ў неба не трапіш... а і на зямлі доўга не паходзіш, у змяное пекла пападзеш... Хай так. Не хачу баяцца... Выкуплю грэх...» (15; 6, 251).

Пройдзе яшчэ некаторы час, і Марына са здзіўленнем адчуе, што нават у дзяцінстве, пры жывых яшчэ бацьках, яна не пачувала сябе такой спакойнай, як каля Братчыка. І нарэшце зразумее, што яе наведала доўгачаканае каханне, першае і апошняе, у якім яна, аднак, прызнаецца толькі самой сабе: «Узяць бы яго ў рукі, у абдымкі, і не выпусціць, пакуль

не прыйдзе канец свету, пакуль не рассыплюцца зямля і неба і не застануцца яны адны ў абшары, дзе няма ні цемры, ні святла... Любы... Я ўжо больш не магу жыць без гэтага майго кахання, без гэтай журбы» (15; 6, 298).

Матыў кахання Марыі Магдаліны да Хрыста тыповы для розных мастацкіх версій гэтага біблейскага жаночага вобраза. Толькі ў сакральнай традыцыі, у адрозненне ад традыцыі «зямной», гэта каханне мае характар захоплена-ўзнёслы. Як для гераіні С. Чаркасенкі, для якой Хрыстос – «мій Бог, мое життя й кохання». І як для гераіні Г. Панаса, у чым рамане прысутнічае ў дадатак матыў саперніцтва з-за Магдаліны: шалёнай страсцю да яе, былой палюбоўніцы рымляніна і таму ўсімі адрынутай, палае Іуда. Магдаліна ж не ў Іудзе, а ў Хрысце бачыць свайго збавіцеля і сваё выратаванне, верыць у яго ўваскрэсенне і спадзяецца на будучую з ім сустрэчу. Падобныя перыпетыі маюць месца і ў шэрагу іншых твораў.

У рамане У. Караткевіча смяротная кахае не Богачалавека, а такога ж смяротнага, як сама. Аднак і тут, як і ва ўсіх інтэрпрэтацыях вобраза Магдаліны, тэме кахання спадарожнічае даўняя праблема хрысціянскай этыкі, якую ў свой час Караль Вайтыла, будучы Папа Рымскі Іаан Павел II, вызначыў як «прыўнясенне ў любоў любові», дзе «ў першым выпадку слова «любоў» азначае тое, што... фарміруецца паміж мужчынам і жанчынай; у другім жа – змест галоўнай заповедзі хрысціянскай веры» (6, 231). Прычым, як правіла, любоў да бліжняга падрыхтоўваецца любоўю да Хрыста. Зліццё гэтых двух пачаткаў, можа, як нікім іншым натхнёна апета Б. Пастарнакам. (Дарэчы, яго паэтычны цыкл хоць і створаны ў рэчышчы іншай традыцыі, у філасофскім сэнсе амаль цалкам адпавядае гісторыі духоўнага сталення Марыны Крывіц, Марыі Магдаліны, у рамане У. Караткевіча.)

Чуть ночь, мой демон тут как тут,  
За прошлое моя расплата.  
Придут и сердце мне сосут  
Воспоминания разврата,  
Когда, раба мужских причуд,  
Была я душой бесноватой...

...О где бы я теперь была,  
Учитель мой и мой Спаситель,  
Когда б ночами у стола  
Меня бы вечность не ждала,  
Как новый, в сети ремесла  
Мной завлеченный посетитель.

Но объясни, что значит грех  
И смерть и ад, и пламень серный,  
Когда я на глазах у всех  
С тобой, как с деревом побег,  
Срослась в своей тоске безмерной...  
*«Магдалина». I. (22, 572)*

Як і Братчык, Марына Крывіц робіць выбар. У момант прыняцця галоўнага рашэння на шлях лёсу, з аднаго боку, гарантаваны, звыклы ўжо дабрабыт, з другога – неведомасць, блуканне, нястача, магчымы суд «дастаслаўнага сінедрыёна» на чале з Лотрам ці нават смерць у адным з жудасных сутарэнняў або на вогнішчы («...простанароддзе ахвотней вешалі, а ерэтыкоў палілі»). Марына робіць свядомы, цвярозы выбар на карысць годнасці, што б гэты выбар за сабой ні пацягнуў. На папрок у здрадзе Лотру, які яе «з гною ўзняў», «паніў», яна з выклікам адказвае: «Не з гною, у гной вы мяне затаўклі» (15; 6, 328).

Сімвалічна, што годнасць Марына выбірае ў выніку шляху, пройдзенага побач з Хрыстом-Братчыкам. Метафара шляху, дарогі, вандравання выконвае самую істотную функцыю ў Бібліі; «цяжкі шлях пазнання» з'яўляецца парадыгмай чалавечага жыцця ад мацярынскага чэрава да магілы, ён нязменна асацыіруецца з пошукам, абнаўленнем, спасціжэннем светапарадку, а чалавек здаўна прыпадабняецца да падарожніка, вандроўніка, пілігрыма. Як і для Братчыка, для Марыны Крывіц дарога выпрабаванняў абарочваецца духоўна-душэўным узвышэннем – да сябе сапраўднай. Як і Братчык, яна не пазбегла ўкрыжавання, таксама прайшла свой крыжовы шлях; слова «распятая» не раз і невыпадкова прагучыць у рамане: «Магдаліна, да крыві разбіўшы кулакі, распасцерлася на брамнай палавінцы, шырока раскінуўшы рукі, як распятая» (15; 6, 303); «Распятая на браме Магдаліна...» (15; 6, 306).

Паказальна, што сам Братчык-Хрыстос не заве Марыну Магдалінай, яна для яго — «дзяўчынка» або «жанчына». Асаблівае значэнне набываюць звернутыя да Марыны словы Юрася, ключавыя ў дачыненні да герані; маючы на ўвазе цяжкі стан, хваробу і ўсё перажытае Марынай, Братчык прамаўляе: «Гэ, ды ты зусім паганая. Кепская, як беларускае жыццё» (15; 6, 296). Так яе лёс прыпадабняецца да лёсу шматпакутнай Радзімы. Момент поўнага прызнання Марыны становіцца і момантам яе даравання Братчыкам: «Няма правіны. Ні тваёй, ні маёй і нічыёй іншай. Яны аблыталі ўсё. І ўсё трымалі пад сякерай. І ўсім на гэтай зямлі зламалі жыццё. І знявечылі хлуснёю цябе» (15; 6, 370). Ці не ўпершыню і прыгажосць Марыны ў гэтае імгненне паўстала «зусім не смертаноснай, а мяккай... нібы абмытай чымсьці нябачным?» (15; 6, 369).

Тэмай прыгажосці і любові да прыгажосці нярэдка суправаджаецца ў сусветнай літаратуры тэма любові да Хрыста. Асабліва магутна гэта спалучанасць матываў увасоблена Ф. М. Дастаеўскім, прычым амаль у кожным яго творы. «Свет стане прыгажосцю Хрыстовай», — чытаем у чарнавых накідах да рамана «Д'яблы». Але ж і знакамітае «Прыгажосць выратуе свет» мае на ўвазе, мяркуючы па ўсім, менавіта прыгажосць боскую, чыстую, а не спакушальна-грахоўную. Таму зусім асабліва ўспрымаецца і змененая, абноўленая прыгажосць Марыны — як адбітак Добра (рускае «Благо»), унутранай, духоўнай прыгажосці чалавека.

Неабходна сказаць аб самым істотным разыходжанні Магдаліны У. Караткевіча з прамадэллю, з Магдалінай біблейскай, якая імгненна паверыла ў Хрыста, раптоўна перайначылася; іначай кажучы, яе ператварэнне — відавочны цуд у шэрагу іншых цудаў Хрыста. Марына ж, кажучы метафарычна, расце, расце падобна да Братчыка, падобна да многіх насельнікаў Гародні, што пад уплывам падзей з натоўпу ператвараюцца ў народ. Нельга не пагадзіцца з украінскім даследчыкам літаратуры А. Я. Нямцу: «Цалкам відавочна, што зместавая значнасць вобраза Марыі Магдаліны і іншых евангельскіх грэшніц у сучаснай літаратуры характарызуецца

павышанай увагай да іх духоўнага свету, шматаспектным да-следаваннем маральна-псіхалагічных матывацый сутнас-най змены іх ладу жыцця пасля далучэння да Хрыста. Гэтае набліжэнне чалавека да Бога асэнсоўваецца не як аднамо-мантны акт (як па цалкам зразумелых прычынах адбываецца ў Новым Запавеце), а як пакутлівы працэс барацьбы ў іх ду-шах паміж учарашнім і сённяшнім, плоцкім і духоўным, зям-ным і ідэальным. У літаратуры XX ст. практычна здымаецца ці істотна змякчаецца фанатызм гераіні, які традыцыйна акцэнтаваўся ў папярэднія эпохі і фактычна ізаляваў яе ад звыклых і зразумелых зямных каштоўнасцей. З евангельскага вобраза-статыста, функцыі якога ў свяшчэнных тэкстах цал-кам адназначныя, яна трансфармуецца ў актыўны, дзейс-ны пачатак, становіцца ў літаратурных версіях сапраўдным папличнікам Хрыста. Вобраз Марыі Магдаліны, на які часта накладваюцца падзейныя і семантычныя комплексы іншых жаночых персанажаў, набывае выключную псіхалагічную на-пружанасць, а ў шэрагу выпадкаў – глыбокі паводзінавы дра-матызм» (19, 133). Дададзім: псіхалагічная напружанасць – не адзіная набытая гераінай новых версій якасць; персанаж становіцца больш пераканаўчым, па-чалавечаму жывым і да-ставерным, бо чалавек рэальны, канкрэтны – істота амбі-валентная, у ёй супрацьлеглыя пачаткі фундаментальнай ан-тыноміі «добра – зло» не так рэзка, не так выразна паляры-заваны, як у чалавеку міфалагічным.

У рамане У. Караткевіча філасофска-псіхалагічная ўсклад-ненасць вобраза гераіні рэалізуецца і з дапамогай дадатко-вых прыёмаў. Апроч таго, што яго Магдаліна, як і ў боль-шасці іншых літаратурных інтэрпрэтацый, уяўляе сабой свое-асаблівую кантамінацыю розных біблейскіх грэшніц, яна зусім нечакана лучыцца, зліваецца з іншым персанажам – Дзэвай Марыяй. Напачатку гэтае зліццё не такое яўнае, тым не менш мае месца: у адказ на прапанаваныя Лотрам спаку-сы – грошы і Марыну ў якасці наложніцы («Грошай дамо. Дзеўку гожую дамо. Тую – Лілею») – Юрась гнеўна прамовіць: «Сам знайду сваю дзеву Марыю...» (15; 6, 168). Перад яго вачыма – іншы вобраз, Анеі, аднак водпаведзь Юрася ў

стылёвых адносінах пабудавана так, што не выключае і асацыяцыі Марыны з Дзевай Марыяй, толькі гэта Марыя — не яго, яму сваю трэба адшукаць. Братчык не здагадваецца, што спадарожніцамі яго лёсу стануць абедзве гэтыя жанчыны — і Марына, і Анея. Міжволі ўспамінаюцца радкі з верша Л. Галубовіча «Хрыстос»:

...Марыя, Магдаліна — дзве жанчыны —  
як дзве Яго зямныя палавіны... (7, 8).

Яшчэ больш паказальны ў гэтым сэнсе адзін з заключных раздзелаў рамана, калі мужыцкаму Хрысту прымроілася цудоўная сустрэча з богам Саваофам на ўтапічна-дасканалай беларускай зямлі: Марына і Анея, Магдаліна і Марыя сыходзяцца ў адным вобразе, вобразе гасціннай і ветлівай Дзевы Марыі («Марыя, вельмі падобная на Анею і Магдаліну, разам узятых, кланялася нізка...» — 15; 6, 464).

Вельмі моцна, узнісла напісаны У. Караткевічам эпізод апошняй сустрэчы Братчыка з Марынай. Становіцца зразумелым, што і ён «зросся» з ёю за час перажытых разам выпрабаванняў. Варта было Братчыку ўбачыць яе на судзе «найпадлейшага сінедрыёна» ў якасці сведкі, як сэрца яго зашчымела; ён зразумеў, «што яна і прыйсці сюды згадзілася, каб толькі паглядзець на яго» (15; 6, 443), што яна паранейшаму пакутуе з-за яго. Бадай, упершыню яе пакуты адгукуюцца ў ім такім жа болям у адказ, і Братчык дае ёй зразумець, што можна глядзіць у вочы смерці і ні аб чым не шкадуе. «Дарагая мая! Добрая! Бедная!» (15; 6, 444) — так можна думаць толькі пра самую блізкую істоту. «Дзякуй табе. Я люблю цябе», — прамаўляе Юрась і, зноў жа ўпершыню, думае, што «каб не яго каханне, то трэба было б прызнаць, што яна, прынамсі, не горшая за Анею» (15; 6, 445).

Менавіта яна, Магдаліна, па волі аўтара становіцца бястрашным апанентам вераломных ворагаў Братчыка-Хрыста. Менавіта з яе вуснаў «найпадлейшы сінедрыён» выслухоўвае суровы прысуд сабе і хваласпеў Братчыку: «Ніколі, ніколі ў жыцці я не бачыла лепшага чалавека. Таму вы і судзіце яго. А на ягоным месцы стаяць бы вам. Усім вам... Братчык, слухай



мяне і даруй... Я не магу вызваліць цябе ад пакуты і смерці, не магу даць сваёй цеплыні, ды яна і непатрэбная табе. Даруй. Але затое я магу даць тваёй душы на небе асалоду справядлівасці і помсты. Яны яшчэ не ведаюць, якога яны ворага прыдбалі сабе. Апошняга. Запеклага... Памры спакойна, сэрца маё, святло душы маёй, лепшы на зямлі чалавек» (15; 6, 444–445). І зноў згадваецца пастарнакаўскае:

...Будушее вижу так подробно,  
Словно ты его остановил.  
Я сейчас предсказывать способна  
Вещим ясновиденьем сивилл.

Завтра упадет завеса в храме  
Мы в кружок собьемся в стороне,  
И земля качнется под ногами,  
Может быть, из жалости ко мне.

Перестроятся ряды конвоя,  
И начнется всадников разъезд.  
Словно в бурю смерч, над головою  
Будет к небу рваться этот крест.

Брошусь на землю у ног распятия,  
Обомру и закушу уста.  
Слишком многим руки для объятия  
Ты раскинешь по концам креста...

*«Магдаліна». II. (22, 573)*

Магдаліна падтрымала Братчыка і дала «новы гарт» яго сэрцу, паказала, што варта гінуць за маленькіх, звычайных людзей, якіх яшчэ толькі чакаюць пераадоленне ўласных слабасцей і заган і ўзыходжанне да ахвярнасці і дабрыні, але якія ўжо цяпер абяцаюць стаць «сцяблінай» для «прыўкраснай квяціны Дасканаласці», для «новай пароды людзей», «золата душ» і «святла ісціны», для «Чалавека на Зямлі».

Вышэй гаварылася ўжо, што ёсць падставы параўноўваць з творам беларускага пісьменніка раман М. Атэра Сільвы «І стаў той камень Хрыстом» (назвай паслужыў фінальны радок адной з паэм іспанскага паэта-містыка XVI ст. Сан Хуана дэ ла Круса, які запазычыў гэтыя словы з біблейскага тэксту). Магдаліна ў рамане М. Атэра Сільвы не толькі надзеленая

розумам і жыццёвай мудрасцю, але і здольная бачыць далей і глыбей нават за апосталаў. Дзякуючы Ісусу яна пазбавілася ад улады «сямі д'яблаў» — пыхлівасці, сладастраснасці, ілжы, сумнення і т. п. Таму цяпер лепей за іншых разумее значэнне ўваскрэсення і вучэння Хрыста: «Ён уваскрос, каб збыліся прароцтвы Пісанняў і набылі сілу Яго ўласныя заветы. Ён уваскрос, і ўжо ніхто зноў не аддасць Яго на смерць. Хаця новыя садукеі і пастараюцца ператварыць Яго вучэнне з мяча гаротных у шчыт для багатых... яны не змогуць забіць Яго. Хаця новыя ірады і пажадаюць выкарыстаць Яго імя, каб уцяжарыць ярмо, узваленае на іх вязняў, ім не ўдасца забіць Яго... Ён уваскрос і будзе жыць вечна ў музыцы вады, у квецені руж, у смеху дзіцяці, у глыбіннай жыццёвай сіле людзей, у міры паміж народамі... у любові без слёз» (21, 73).  
Як у Б. Пастарнака:

...Ты видишь, ход веков подобен притче  
И может загореться на ходу.  
Во имя страшного ее величия  
Я в добровольных муках в гроб сойду.

Я в гроб сойду и в третий день восстану,  
И, как сплавляют по реке плоты,  
Ко мне на суд, как баржи каравана,  
Столетия поплывут из темноты (22, 575).

Вобраз Марыі Магдаліны — далёка не адзіны, як ужо заўважалася, жаночы біблейскі вобраз, інтэрпрэтаваны У. Караткевічам у рамане «Хрыстос прыязміўся ў Гародні». Не менш цікавы і канцэптuallyна важны ў сістэме герояў гэтага твора вобраз Анеі, які наўрад ці можа быць звязаны толькі да алузіі на Дзеву Марыю, хоць у першую чаргу гэты біблейскі персанаж «цытуецца» аўтарам у розных эпізодах з Анейяй (дастаткова спаслацца на назву раздзела «Марыя, Пан Бог з табой...» і на адзін з эпіграфаў да гэтага раздзела — словы з песні баркалабаўскіх старцаў: «Маці Божая па муках хадзіла, // Па цямніцах, па пекле блукала». — 15; 6, 172).

Трактоўка рамана У. Караткевіча ў сусветным літаратурным кантэксце прыводзіць да высновы, што незалежна ад сацыяльнага і гітарычна-часавога кантывуума, у які змешчаны

вобраз Марыі Магдаліны, апошні ў розных інтэрпрэтацыях мае семантычнае падабенства. Па вялікім рахунку, у гэтым персанажы, у логіцы яго развіцця знаходзіць адлюстраванне філасофска-этычная і паэтыка-эстэтычная канструкцыя адпаведнага твора ў цэлым, сутнасць якой добра адчуваў Ф. М. Дастаеўскі: «Сумленне без Бога ёсць жах, яно можа памыляцца да самага амаральнага» (11; 27, 56).

А. І. Мальдзіс, аўтар даследавання «Жыцце і ўзнясенне Уладзіміра Караткевіча: Партрэт пісьменніка і чалавека», тлумачачы назву сваёй кнігі, падкрэсліваў, што «слова «ўзнясенне» трэба трактаваць «матэрыялістычна» — як узнясенне над сваім часам, узнясенне да вяршынь айчыннай і сусветнай літаратуры» (17, 3). Па сутнасці, менавіта ў такім матэрыялістычным ключы чытач мусіць успрымаць і раман У. Караткевіча «Хрыстос прыязмліўся ў Гародні». Твор не з'яўляецца выкладаннем Бібліі, не прэтэндуе на яе тлумачэнне, гэта і не мастацкая рэканструкцыя гісторыі Хрыста (як у аповесці С. Эрдэга «Безыменная магіла», раманах Г. Панаса «Евангелле ад Іуды», М. Атэра Сільвы «І стаў той камень Хрыстом», Ж. Сарамату «Евангелле ад Ісуса», Н. Мейлера «Евангелле ад Сына Богага» і іншых), а толькі разгорнутая алузія на яе. Непасрэдны ж прадмет адлюстравання — гісторыя беларуса і Беларусі, духоўнага «ўзнясення» чалавека. Таму і сведкі, што «хадзілі» з Братчыкам, зазначаць: «Не было цудаў. І былі цуды. І не быў ён Бог, а быў чалавек. Але для нас, чалавекаў, нават для тых, што ведалі яго, быў ён — Бог» (15; 6, 6). І сваю праўду яны замыслілі пакінуць у спадзяванні на тое, што калісьці пачнуць «кананізаваць не ў святыя, а ў Людзі» (15; 6, 6).

Калі ж праводзіць паралель менавіта ў «чалавечым», «зямным» сэнсе, дык хоць бы з раманам Г. Гаўптмана «Юродзівы ў Хрысце Эмануэль Квінт» (1910), гісторыя галоўнага персанажа якога належыць да пачатку XX ст. і таксама нагадвае евангельскую. Эмануэль Квінт не быў раскрыжаваны, але ён такі ж чужаніца і адзінокі, вандроўнік і адвержанец; часам ён варты жалю, часам — камічны, а часам узнімаецца

да сапраўднай духоўнай велічы. Лейтматывам праз раман Г. Гаўптмана праходзіць сцэна, калі на пытанне гаспадара чарговага жытла «Хто тут?» герой адказвае: «Хрыстос» і застаецца перад зачыненымі дзвярыма. Аўтар з горыччу заўважае: «Міжволі прыходзіцца дзякаваць за тое, што гэты падарожны — толькі няшчасны зямны юродзівы, а не сам Хрыстос; іначай сотні каталіцкіх і пратэстанцкіх святароў, рабочых, чыноўнікаў, ландратаў, усякага роду гандлёвых людзей, генералаў, епіскапаў, дваран і бюргераў, карацей — незлічоная колькасць набожных хрысціян наклікалі б на сябе праклён асуджэння» (9; 1, 291). Але далей апавядальнік прамовіць словы, здольныя ўвесці чалавека ў замяшальніцтва, разбурыць камфортны стан упэўненасці, што мы маем справу з ілжэхрыстом і адмовілі ў прытулку ўсяго толькі звычайнаму смяротнаму: «Адкуль нам ведаць, ці не быў гэта ў рэшце рэшт сапраўдны Выратавальнік, які ў вопратцы беднага юродзівага пажадаў убачыць, наколькі саспеў яго пасеяны Богам пасеў, пасеў царства?» (9; 1, 292). Такого ж роду алузіі на Хрыста мы маем у раманах Г. Грына «Сіла і слава», Ч. Айтматава «Плаха» і іншых; гэтых аўтараў, дарэчы, таксама папракалі ў занадта вольным абыходжанні з Евангеллем, а іх герояў часам успрымалі як пароды на сапраўдных хрысціян з-за іх недастатковай прасякнутасці хрысціянствам.

Іншая справа, што У. Караткевіч не ставіць знака тоеснасці паміж Хрыстом і царквой ці касцёлам, даючы зразумець, што не могуць быць носбітамі Закона Богага тыя, хто зневажае закон чалавечнасці. Зрэшты, Караткевіч у гэтых адносінах не адзінокі. Ф. Марыяк, напрыклад, у кнізе «Жыццё Ісуса» падкрэсліваў, што не дзеля Царквы прымае Хрыста, а Царкву — дзеля Хрыста, што менавіта сам Хрыстос, без пасрэднакаў, з'яўляецца вытокамі і крыніцай яго веры. Дарэчы, і сярод слуг Бога і царквы У. Караткевіч знаходзіць такіх, хто «выявіўся чалавекам», як, напрыклад, дыякан Нясвіжскай драўлянай Сафіі, якога катавалі, душылі, палілі. «Але ён, пакуту смяротную прыняўшы ад паганых, ні тайніка скарбнага, ані ўвахода ў хады падземныя і пячоры, дзе хаваліся людзі,

не паказаў. І тады прывязалі яго да дзікіх коней і пусцілі ў поле. А людзей у пячорах сядзела, можа, тысяча. А імя дзякана было Аўтроп» (15; 6, 289–290).

Дык ці з'яўляецца раман У. Караткевіча кашчунствам, насмешкай, прафанацыяй хрысціянства, метафарай непрымання Бога, ці ёсць увогуле ў творы хоць бы канцэптואльная палеміка з Бібліяй? Згадаем яшчэ раз тэкст — своеасаблівы заповіт Братчыка бургамістру Гародні Юстыну: «Значыцца, умацуйся ў мужнасці сваёй. Сурова сей пасеў свой, не давай яго затаптаць, не спадзявайся, што лёгка аддадуць праўду... Вось — вера. А іншай няма. Іншая вера — ад нячыстага, ад сатаны» (15; 6, 454). Варта, бадай, звярнуцца і да слоўніка. Напрыклад, паводле «Глумачальнага слоўніка беларускай літаратурнай мовы» пад рэдакцыяй М. Р. Судніка і М. Н. Крыўко, «кашчунства — блюзнерства, зневажальныя адносіны да таго, чым даражаць, што паважаюць як святыню (першапачаткова рэлігійную)» (32, 287). Відавочна, гэтага ў творы няма.

І, нарэшце, у тым жа Эклезіясце сказана: «Усяму свой час... час нараджацца, і час паміраць; час насаджваць, і час вырываць пасаджанае; час забіваць, і час лячыць; час разбураць, і час будаваць; час плакаць, і час смяцца...» (3, 1–4).

Па вялікім рахунку, галоўнае, мусіць, не ў травесційнасці алузій на новазапаветныя сюжэты, а ў захаванні аўтарам рамана «Хрыстос прыязмліўся ў Гародні» біблейскіх маральных імператываў, пададзеных тут цалкам у зямных абалонках, у катэгорыях людскай, зямной маралі. Усё ж меў рацыю Э. Рэнан, калі заўважыў: «Ніякі пераварот не знішчыць нашай сувязі з той вялікай інтэлектуальнай і маральнай сям'ёй, на чале якой зьяе імя Ісуса. У гэтым сэнсе мы застаемся хрысціянамі, нават калі разыходзімся амаль ва ўсіх пунктах з хрысціянскім паданнем, якое нам завяшчана мінуўшчынай» (25, 978).

У святле вышэйсказанага цікава задумацца над агульнавядомым: «...створым чалавека па вобразу Нашаму, па падабенству Нашаму...» (Быц. 1, 26). Даследчыкі Бібліі неаднойчы запыняліся на множным ліку дзяслова «створым».

Меркаванні ёсць розныя: згодна з адным, Бог звяртаецца тут да самога чалавека, які адначасова — і стварэнне, і творца, дакладней — сатворца! Калі так, дык па самой Боскай задуме чалавек павінен расці духоўна, удасканалвацца маральна, быць не толькі прытулкам і сховішчам для Бога, але і поруч з Богам, разам з Богам, тварыць сябе, што і дзейсніць галоўны герой рамана У. Караткевіча. Згадваецца Ф. Скарына, які ў прадмове да другога пасланьня апостала Паўла Цімафею падкрэслівае, што «закон Хрыстов не во словах любых, но во делех чистых поставлен ест» (36, 212).

І апошняе. Здаецца, усе адзінадушныя ў тым, што Біблія — не толькі апалогія веры, але і літаратурны і філасофска-эстэтычны помнік, таксама як хрысціянства — гэта і з’ява культуры. Значыць, трэба з разуменнем успрымаць творчае, мастацкае стаўленне да іх. «Або мы ганарымся тым, што хрысціянскія матывы ёсць і ў «Гаўрыліядзе», у «Казцы пра папа і работніка яго Балду», або мы не маем права ганарыцца і пушкінскай пераробкай «Ойча наш». Тое і другое Пушкін здзейсніў з аднаго памкнення — творчага» (16, 248), — слухна заўважыў расійскі гісторык Я. Кротаў.

На наш погляд, раман У. Караткевіча па сваім сэнсе не супярэчыць хрысціянскім максімам; яго галоўны герой задуманы, відавочна, не дзеля прафанацыі біблейскіх заповедзей, не з мэтай супрацьпастаўлення чалавечага і Боскага, а хутчэй — дзеля іх суладнасці. Далёкі па фактуры ад кананічных тэкстаў, раман тым не менш па сваёй сутнасці цалкам з імі карэспандуе, бо нагадвае людзям пра іх маральныя магчымасці і неабходнасць іх рэалізацыі, пра іх здольнасць да душэўна-духоўнага адраджэння і развіцця, да дзейсных стасункаў са светам. К. Тарасаў справядліва вызначыў раман Караткевіча як «новы апокрыф, народнае прачытанне Евангелля» (30, 203).

У заключэнне яшчэ раз адзначым: на працягу апошніх двух дзесяцігоддзяў да вобраза Хрыста і хрысціянскай сімволікі звярталіся многія беларускія пісьменнікі. Аднак нямногія (хоць і такія творы ёсць) «персаніфікавалі» біблейскі свет, перараблялі яго на чалавечы лад. Тым не менш усе яны ў

пэўным сэнсе працягвалі традыцыю У. Караткевіча, бо, як правіла, надавалі біблейскім матывам адценне надзённасці, акцэнтавалі актуальнасць Кнігі кніг для сённяшняга чалавека і для чалавека наогул. Такого роду прыкладам мы і закончым:

Страх свой не абтрасеш, як прах,  
Цяжка смерці зірнуць у вочы.  
На Галгофу далёкі шлях,  
Нечаканы, як сон сірочы.

У самім жа сабе згарыш,  
Сам наблізіш сваю катастрофу,  
Сам жа мусіш свой несці крыж,  
Узысці на сваю Галгофу.

І праступяць у людзях, у тлях  
Цудадзейнасць,  
Вар'яцтва,  
Калецтва.  
Да Галгофы кароткі шлях —  
Даўжынёй на ўсё чалавецтва... (3, 45).

## ЛІТАРАТУРА

1. *Аверинцев, С.* Риск и неизбежность пересказа // *Мень А. Сын Человеческий.*— Москва, 1991.
2. *Барадулін, Р.* Лісты ў Хельсінкі да Васіля Быкава // *Польмя.* 2000. № 5.
3. *Барадулін, Р.* Сэрца стане Віфліемам... // *Польмя.* 1994. № 1.
4. *Борхес, Х. Л.* Коллекция: Рассказы, эссе, стихотворения.— Санкт-Петербург, 1992.
5. *Борхес, Х. Л.* Христос на кресте // *Иностранная литература.* 1998. № 5.
6. *Войтыла, К.* Любовь и ответственность: Фрагменты книги // *Иностранная литература.* 1991. № 7.
7. *Галубовіч, Л.* Хрыстос // *Літаратура і мастацтва.* 1998. 30 кастрычніка.
8. *Гарнак, А.* Сущность христианства // *Общая история европейской культуры.* Т. 5.— Санкт-Петербург, 1910.
9. *Гауптман, Г.* Юродивый во Христе Эмануэль Квинт // *Гауптман Г. Полное собрание сочинений: В 14 т. Т. 1.*— Москва, 1910.

10. *Голенпольский, Т.* Иисус Христос – суперзвезда // Наука и религия. 1973. № 9.
11. *Достоевский, Ф. М.* Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 11, 27.– Ленинград, 1974.
12. *Жылка, У.* Выбранныя творы.– Мінск, 1998.
13. *Калеснік, У.* Тварэнне легенды: Літаратурныя партрэты і нарысы.– Мінск, 1987.
14. *Камю, А.* Чужаніца / Пер. З. Коласа.– Мінск, 1986.
15. *Караткевіч, У.* Збор твораў: У 8 т. Т. 6. Т. 8. Кн. 2.– Мінск, 1990–1991.
16. *Кротов, Я.* Христос под пером // Иностранная литература. 1988. № 5.
17. *Мальдзіс, А.* Жыцце і ўзнясенне Уладзіміра Караткевіча: Партрэт пісьменніка і чалавека.– Мінск, 1990.
18. *Мень, А.* В поисках подлинного Христа: Евангельские мотивы в западной литературе // Иностранная литература. 1991. № 3.
19. *Няму, А.* Новый Завет и мировая литература.– Черновцы, 1993.
20. «Ответственность перед Христом и перед совестью...»: Дискуссия на тему «Христианство и марксизм» // Иностранная литература. 1990. № 2.
21. *Отеро, Сильва, М.* И стал тот камень Христом // Иностранная литература. 1989. № 3.
22. *Пастернак, Б.* Доктор Живаго.– Минск, 1990.
23. Православный библейский словарь.– Санкт Петербург, 1997.
24. *Разанаў, А.* Рэчаіснасць.– Мінск, 1998.
25. *Ренан, Э.* Жизнь Иисуса // Штраус Д. Жизнь Иисуса.– Ренан Э. Жизнь Иисуса. Харьков – Москва, 2000.
26. *Розанов, В.* Апокалипсис нашего времени.– Москва, 1990.
27. *Розен, М.* Уроки Библии // Иностранная литература. 1990. № 9.
28. *Рыльке, Р. М.* Санеты Арфею: Лірыка / Пер. В. Сёмухі.– Мінск, 1982.
29. *Сарамаго, Ж.* Евангелие от Иисуса // Иностранная литература. 1998. № 5.
30. *Тарасаў, К.* Падзеі гісторыі і версіі літаратуры: Некалькі разваг над гістарычнай прозай // Польша. 1988. № 2.
31. *Телегин, С.* Философия мифа: Введение в метод мифореставрации.– Москва, 1994.
32. Глуначальны слоўнік беларускай літаратурнай мовы / Пад рэд. Судніка М. і Крыўко М.– Мінск, 1996.
33. Толковая Библия: В 12 т. Т. 9.– Петербург, 1912.
34. Туга па Радзіме: Паэзія беларускай эміграцыі.– Мінск, 1992.



35. *Українка, Л.* Зібранне творів: В 12 т. Т. 5.— Київ, 1976.
36. Францыск Скарына і яго час: Энцыклапедычны даведнік.— Мінск, 1988.
37. *Штраус, Д.* Жизнь Иисуса // Штраус Д. Жизнь Иисуса.— Ренан Э. Жизнь Иисуса. Харьков — Москва, 2000.

### «Уся ісціна не варта такой цаны...»

*Творчасць Васіля Быкава і Жана Поля Сартра праз прызму традыцыі Фэдара Дастаеўскага: філасофска-эстэтычныя перасячэнні*

Праблема «Васіль Быкаў і экзістэнцыялізм» ужо не раз уздымалася ў беларускім і замежным літаратуразнаўстве. Пры гэтым у нас дамінавалі два пункты гледжання. Згодна з першым, Васіль Быкаў з экзістэнцыялізмам (найперш у асобах славурых французскіх пісьменнікаў Альбэра Камю і Жана Поля Сартра) палемізуе, уласная ж яго творчасць нічога супольнага з трагічнай філасофскай дактрынай, заснаванай на такіх катэгорыях, як «абсурд», «клопат», «трывога», «роспач», «адчай», «закінутасць», «адзінота», «варожасць свету» (21, 129–131) і яе літаратурнай рэалізацыяй не мае. Згодна з другім, В. Быкаў сапраўды мае пункты судакранання з экзістэнцыялізмам, аднак адштурхоўваецца зусім не ад гэтай філасофскай сістэмы, а ад рэчаіснасці, найперш беларускай, хоць і трымае экзістэнцыялісцкую літаратуру ў полі зроку. Менавіта апошняга пункту гледжання прытрымліваліся і мы, маючы на ўвазе творчасць В. Быкава 70–80-х гг. Можна прывесці нямала прыкладаў канцэптואльных і фармальных паралелей і нават амаль вербальных супадзенняў паміж шматлікімі аповесцямі В. Быкава і літаратурнай спадчынай розных жанраў А. Камю і Ж. П. Сартра; ды ўжо і згадваліся досыць часта «памежная сітуацыя», «выбар» і іншыя паняцці, найбольш важныя ў катэгарыяльным апарце экзістэнцыялістаў і не менш важныя ў прозе беларускага пісьменніка. Паказальны і шматлікія выказванні самога В. Быкава пра Ж. П. Сартра і А. Камю,

яго ўхвальныя водгукі пра іх творчасць. Напрыклад, у гутарцы з журналістам Ю. Залоскам В. Быкаў падкрэсліў, што «высока цэніць жыццёвую і творчую пазіцыі французскіх экзістэнцыялістаў Ж. П. Сартра і А. Камю» (16, 22). І ўсё ж больш істотнымі ўяўляліся разыходжанні паміж творчасцю В. Быкава і экзістэнцыялізмам.

Між тым, прыкладна з 1994 г., у розных перыядычных выданнях пачалі публікавацца творы В. Быкава, што ў большасці сваёй склалі апублікаваную ў 1997 г. кнігу «Сцяна». Гэта кніга, як нам падаецца, вымагае ў пэўнай меры іншай ацэнкі стасункаў яе аўтара з літаратурай экзістэнцыялізму, дае падставы гаварыць аб больш уважлівым, чым раней, стаўленні В. Быкава да экзістэнцыялісцкай філасофіі, аб яго прыметнай эвалюцыі менавіта ў бок гэтага, без перабольшання, магутнага сілавога поля сучаснасці, пра рух ад стыхійнага экзістэнцыялізму (дазволім сабе такое вызначэнне) да ўласна экзістэнцыялісцкай канцэпцыі чалавека і свету. На чым грунтуецца нашы меркаванні?

Па-першае, у кнізе «Сцяна» мы маем справу са значна большай ступенню інтэграцыі філасофіі ў мастацкі тэкст, чым гэта было раней, прычым філасофіі якраз экзістэнцыялісцкага кшталту. Згадаем апавяданне «Бедныя людзі», дзе ў тлумна-запалёнай свядомасці галоўнага персанажа ўзнікае постаць Сёрэна Кіркегара — постаць для экзістэнцыялістаў не проста знакавая, а рытуальна-культавая. Ён быў іх агульнапрызнаным папярэднікам, пераважна праз яго пасрэдніцтва ў новую філасофскую сістэму патрапілі і ўкараніліся ў ёй архетыпы, якія ўзніклі яшчэ ў хрысціянскіх міфах (20). Менавіта да гэтага дацкага мысліцеля ўзыходзяць многія экзістэнцыялісцкія філасафемы, менавіта ён супрацьпаставіў абстрактнаму быццю наогул (Sein) быццё канкрэтнага індывіда зараз, сёння, тут-быццё (Dasein), абвясціў неабходнасць спасціжэння жывога чалавека, разумення чалавечых паводзін у сітуацыі «выбару», сітуацыі «або-або» (entweder — oder), у стане «страху і трымцення», над якімі чалавек можа ўзвысіцца, аднак якія могуць таксама і чалавека адужаць, скруціць, сервілізаваць

яго свядомасць, пазбавіць людскасці (што і адбываецца з персанажам апавядання В. Быкава «Бедныя людзі» прафесарам Скварышам).

Па-другое, у кнігу «Сцяна» ўваходзіць шэраг твораў, напісаных у жанры ўласна прытчы. Аб прытчавым характары аповесцей В. Быкава гаварылі і раней, дастасоўваючы гэта паняцце амаль да ўсіх яго твораў без выключэння, ажно пакуль сам пісьменнік не заўважыў некалькі раздражнёна, што іх прытчавасць — больш прыдумка крытыкаў, чым факт (7, 139). У новай жа кнізе ёсць творы, якія максімальна адпавядаюць жанру прытчы, прыпавесці, і найперш апавяданне «Сцяна». Яно не можа не выклікаць асацыяцый са знакамітай «Сцяной» Жана Поля Сартра (1905–1980) — апавяданнем, з якога пачалася слава французскага пісьменніка і назва якога стала — поруч з назваю рамана «Млосць» (1938) — своеасаблівай візіткай экзістэнцыялізму, эмблемай экзістэнцыялісцкага ўяўлення пра чалавечую долю — «сцяны абсурду» (А. Камю). У пэўным сэнсе сімвалічнымі бачацца нават супадзенні ў шляхах да чытача «Сцяны» Сартра і «Сцяны» Быкава: першая была апублікавана ў 1937 г. у часопісе, а праз два гады, у 1939 г., яна ўвайшла ў склад кнігі апавяданняў, якой дала агульную назву; тое ж адбылося і са «Сцяной» В. Быкава, якая ўпершыню была надрукавана ў 1995 г. у часопісе «Полымя» (№ 5), а ў 1997 г. — у складзе кнігі, якой зноў жа дала агульнае найменне. Абагульненасць сюжэтнай калізіі, галоўнага (і адзінага, калі не лічыць самой сцяны) героя, сімвалічнасць, нейкая трансгістарычнасць у В. Быкава нават большая, чым у Ж. П. Сартра, хоць сітуацыі не могуць не ўразіць сваім падабенствам. У абодвух творах месца дзеяння — турэмная камера, што дужа нагадвае апраметную. У абодвух намаганні персанажаў (у Ж. П. Сартра — рызыкаўная спроба героя навесці ворагаў на лжывы, падманны след і тым самым кінуць ім апошні выклік, няхай на лічаныя гадзіны, але ўсё ж аддаліць уласны канец; у В. Быкава — тытанічныя намаганні вязня расхістаць каменны мур, праз каменную сцяну пракласці шлях на волю) не даюць плёну; больш за

тое, намаганні гэтыя маюць цалкам адваротны жаданаму, трагічна-абсурдны вынік: у Ж. П. Сартра імкненне героя перахітрыць ворагаў нечакана абарочваецца здрадай; герой В. Быкава, адужаўшы адну сцяну, не толькі аказваецца перад новай сцяною, але адразу перад шыбеніцай. У абодвух выпадках чытачу прапануюцца жажліва-жорсткія, абсурдна-лагічныя схемы, своеасаблівыя «паводзінавыя» тэксты.

Відавочна, ёсць падставы гаварыць нават аб свядомых этыка-эстэтычных арыентацыях беларускага мастака на пэўныя творы экзистэнцыялісцкіх аўтараў, у першую чаргу — на творы Жана Поля Сартра. Дарэчы, імя Ж. П. Сартра і раней не раз ставілася побач з імем В. Быкава, прычым не толькі літаратуразнаўцамі, але і — што паказальна — філосафамі, даследчыкамі таго ж экзистэнцыялізму. Напрыклад, вядомы расійскі вучоны М. А. Кісэль у свой час вельмі слушна канстатаваў прыналежнасць рамана Ж. П. Сартра «Млосць» не толькі і не столькі да мастацкай літаратуры, як да філасофіі — у адрозненне ад аповесцей В. Быкава: «Перад намі белетрызаваная філасофія, або па-філасофску структурыраваная белетрыстыка. Калі ў дадзеным выпадку проста сказаць «філасофская белетрыстыка», то гэта значыць нічога не сказаць. Тут справа не толькі ў тым, што тая ці іншая «прытча» раскрываецца ўсёй будовай мастацкага твора. У гэтым сэнсе мы гаворым пра «філасофскія аповесці» Вальтэра або... пра «прытчавасць» аповесцей Васіля Быкава... Аповесці такога роду маюць мастацкае значэнне... зусім незалежна ад філасофскіх ідэй, якія не заўсёды яшчэ можна цалкам пэўна вызначыць. Сачыненні ж накшталт «Млосці» проста парассыпаюцца, ператворацца ў нішто, калі выключыць з іх філасофскі змест, звязаны з усёй тканкай рамана цалкам адназначна» (18, 57).

Аднак на працягу творчага шляху Ж. П. Сартра і В. Быкава адбываўся, умоўна кажучы, іх рух насустрач адзін аднаму: Ж. П. Сартр імкнуўся да большай мастацкасці і адначасова — да большай сацыяльна-гістарычнай канкрэтнасці, ад «Сцяны» і «Млосці» да п'ес, тых жа «Мёртвых без пахавання»; В. Быкаў — да большай філасафічнасці, да пантрагізму, да

сітуацый універсальных, ад «Мёртвым не баліць» да «Сцяны» і шэрагу іншых твораў, многія з якіх непазбежна асацыіруюцца з творчасцю экзістэнцыялістаў, у прыватнасці, з прозай і драматургіяй Ж. П. Сартра.

У той жа час кожны літаратуразнаўца, які справядліва бачыць пункты судакранання паміж В. Быкавым і экзістэнцыялістамі, не можа абысці пытанне пра тое, як у яго і іхняй творчасці ўвасобілася традыцыя Фёдара Дастаеўскага (1821–1881). У вачах экзістэнцыялістаў Ф. М. Дастаеўскі быў, як вядома, постаццю культавай не ў меншай ступені, чым С. Кіркегар. Наўрад ці знойдзецца ў А. Камю і Ж. П. Сартра твор, па старонках якога відочна або невідочна не ступаў бы расійскі класік – са сваімі самымі істотнымі антыноміямі «жыццё – смерць», «чалавек – Бог», «любоў – нянавіць», «дабро – зло», са сваімі славытымі персанажамі, вядомымі сентэнцыямі, сюжэтнымі калізіямі нарэшце (10). Не менш важна ўлічваць досвед Ф. М. Дастаеўскага і як фактар філасофска-эстэтычнай эвалюцыі В. Быкава. Паводле прызнання беларускага творцы, ён пазнаёміўся з рускай класікай, калі яшчэ «было рана»: у дванаццацігадовым узросце прачытаў Л. Талстога, потым Ф. М. Дастаеўскага і заходнееўрапейскіх раманістаў. Ужо ў першых сваіх творах В. Быкаў не нейтральны ў адносінах да традыцыі Дастаеўскага, тых ці іншых яе аспектаў; асабліва выразна пазначыўся рух беларускага празаіка да рускага класіка з «Сотнікава» – аднаго з найбольш глыбокіх у сусветнай літаратуры ХХ ст. мастацкіх даследаванняў душэўна-духоўнага ў чалавеку, чалавечага «падполля», як сказаў бы Ф. М. Дастаеўскі. Гэту тэндэнцыю канстатаваў адзін з самых праніклівых чытачоў Васіля Быкава Алесь Адамовіч: «Выявілася і сышлося ў нашым часе столькі і такое, што нам ужо замала аднаго Талстога або аднаго Дастаеўскага... вядома ж, сучасныя ваенныя пісьменнікі неаднолькава «размешчаны» ў адносінах да «двухгаловага Эльбруса»: адны «з боку» Талстога, іншыя «з боку» Дастаеўскага. Зразумела, і тыя і іншыя здольны перамяшчацца, як, напрыклад, Васіль Быкаў, што, пачынаючы з «Сотнікава», усё бліжэй да досведу і праблем менавіта

Дастаеўскага» (1, 26). У творах В. Быкава 90-х гг. канцэптуальная роднасць з Дастаеўскім толькі ўзмацняецца.

Надзвычай важнай канстантай філасофска-эстэтычнага кодэкса як В. Быкава, так і экзістэнцыялістаў, у прыватнасці — Ж. П. Сартра, з’яўляецца, безумоўна, матыў дзіцячых пакут, які патрабуе аналізу іх твораў у рэчышчы з адным агульным вытокам — Ф. М. Дастаеўскім. Вядома, што для рускага пісьменніка стаўленне да дзіцяці было першым і галоўным крытэрыем маральнасці чалавека, а любоў да дзяцей атаясамлівалася з любоўю да зямнога жыцця наогул. Дарэчы згадаць тут дыялог Мікалая Стаўрогіна з Кірылавым у «Д’яблах», дыялог, які ў святле нашай тэмы досыць паказальны, нават сімвалічны: «Вы любіце дзяцей?» — «Люблю», — адгукнуўся Кірылаў... «Значыць, і жыццё любіце?..» (14, 225).

«Дзіцячая» тэма так ці іначэй знайшла развіццё ва ўсіх творах Ф. М. Дастаеўскага, уласна ёй прысвечаны «Нетачка Нязванава», «Маленькі герой», «Падлетак»; вельмі важная яна ў «Злачынстве і пакаранні», «Д’яблах», «Братах Карамазовых». Аўтар, як вядома, планаваў стварыць працяг «Братоў Карамазовых» — раман «Дзеці». «Напішу яшчэ «Дзяцей» і памру» (13, 355), — гаварыў, паводле ўспамінаў пісьменніка і педагога А. Слівіцкага, Ф. М. Дастаеўскі ў час гутаркі з моладзю ў 1880 г. Асабліва магутна засведчана пазіцыя мастака ў яго знакамітай сентэнцыі пра слязінку дзіцяці, сентэнцыі, што прагучала з вуснаў Івана Карамазава і ўжо даўно стала своеасаблівай міфалагемай. «Слухай мяне, — з гарачнасцю звяртаецца Іван да Алёшы, — я ўзяў адных дзетак для таго, каб выйшла відавочней. Пра астатнія слёзы чалавечыя, якімі прасякнута ўся зямля ад кары да цэнтра, я ўжо ні слова не гавару... Слухай: калі ўсе павінны пакутаваць, каб пакутамі купіць вечную гармонію, то пры чым тут дзеці, скажы мне, калі ласка? Зусім незразумела, дзеля чаго павінны былі пакутаваць і яны, і навошта ім купляць пакутамі гармонію? Для чаго яны таксама трапілі ў матэрыял і ўгнойлі сабою для кагосьці будучую гармонію? Салідарнасць у граху паміж людзьмі я разумею, разумею салідарнасць і ў адплаце, ды не з дзеткамі ж салідарнасць у граху, і калі праўда

на самай справе ў тым, што і яны салідарныя з бацькамі іх ва ўсіх ліхадзействах бацькоў, дык ужо, вядома, праўда тая як не з гэтага свету і мне незразумелая... Пакуль яшчэ час, спяшаюся ахаваць сябе, а таму ад вышэйшай гармоніі цалкам адмаўляюся. Не варта яна слязінкі хаця б аднаго толькі... закатаванага дзіцяці... і калі пакуты дзяцей пайшлі на папаўненне той сумы пакут, якая неабходна была для куплі ісціны, то я сцвярджаю загадзя, што ўся ісціна не варта такой цаны..." — "Гэта бунт"» (15, 274–275),— прамаўляе глыбока ўзрушаны апантанасцю брата Алёша.

Сусветнае мастацтва слова (зрэшты, не толькі слова) дужа багатае на інтэрпрэтацыі «дзіцячай» тэмы: мастацкая практыка сведчыць і пра тое, што ў канцы XIX ст. гэта тэма становіцца, бадай, галоўнай або адной з магістральных. Адначасова ўжо з канца XIX ст. і па сённяшні дзень вельмі выразна прасочваецца яшчэ адна тэндэнцыя ў мастацтве: матыў дзіцячага лёсу ў ім усё часцей абарочваецца матывам дзіцячых пакут, усё часцей дзіця — у дакладнай адпаведнасці з жорсткай рэальнасцю — успрымаецца як збаўчая ахвяра, як *agnus Dei*. Гэты матыў адгукнуўся, напрыклад, у знакамітай скульптурнай групе Агюста Радэна «Грамадзяне горада Кале»: сталыя людзі і старыя гатовы да смерці, якая іх чакае, яны поўныя пагарды да яе ці спакойнай годнасці; толькі самыя малыя з усіх у невыноснай распачы ад блізкага канца абхапіў галаву рукамі...

Што датычыцца літаратуры, то матыў дзіцячых пакут палемічна завостраны, у прыватнасці, у рамане «1984» англійскага пісьменніка-антыўтапіста Джорджа Оруэла — у сцэне «выпрабавання» правакатарам О'Браенам Джуліі і Уінстана, якія прагнуць свабоды; прычым цалкам відавочна, што звернуты гэты эпізод менавіта да Ф. М. Дастаеўскага:

«— Ці гатовы вы ахвяраваць жыццём?

— Так.

— Ці гатовы вы забіваць?

— Так.

— Учыняць акты сабатажу, якія могуць пацягнуць за сабой смерць тысяч бязвінных?

— Так...

— Калі б спатрэбілася, напрыклад, заліць твар дзіцяці сернай кіслатай, ці былі б вы гатовы гэта зрабіць?

— Так...» (22, 264).

Гучыць гэты матыў і ў рамане славутага англійскага пісьменніка Грэма Грына «Сутнасць справы», галоўны герой якога, паліцэйскі чыноўнік Скобі, з горыччу гаворыць: «Нават царква не можа мяне навучыць, што Гасподзь пазбаўлены літасці да дзяцей» (12, 200). Хутка, аднак, герой Г. Грына становіцца сведкам невыносных пакут дзіцяці, і яго вера ў Госпада церпіць сапраўдную катастрофу:

«— Жажліва,— прамармытаў Скобі.

— Што жахліва?

— Такое маленькае дзіця.

— Так. Бацькі загінулі. Але не бяда. Ён таксама памрэ...

...Тое, што дзіцяці дазволена было прамучыцца сорак дзён і сорак начэй у адкрытым моры,— вось загадка, якую цяжка сумясціць з міласэрнасцю Боскай. А ён не мог верыць у Бога, які настолькі бесчалавечны, што не любіць сваіх стварэнняў» (12, 300).

Дастаткова часта звярталіся да «дзіцячай» тэмы і экзістэнцыялісты, зноў жа зводзячы, як правіла, у агульнай плоскасці матывы дзіцячых пакут, з аднаго боку, і дачыненняў чалавека з Богам — з другога. У А. Камю ў «Лістах да нямецкага сябра», апублікаваных у разгар Другой сусветнай вайны, у 1943 г., ёсць жудасны эпізод, калі немцы, у іх ліку святар, вязуць на расстрэл адзінаццаць французаў. Сярод апошніх — шаснаццацігадовы падлетак, ён больш за іншых ахоплены жаданнем выратавацца. Немец-святар звяртаецца да хлопчыка са словамі суцяшэння, гаворыць пра Бога; падлетак, аднак, не слухае яго. Адшукаўшы паміж брызентам і бортам грузавіка шчыліну, ён выбіраецца праз яе на волю. «У гэту хвіліну,— піша А. Камю,— чалавек, які прысвяціў сябе служэнню Богу, павінен вырашыць, з катамі ён ці з пакутнікамі — у адпаведнасці са сваім прызначэннем. Але вось ужо ён загрукаў па перагародцы, што аддзяляла яго ад сваіх. Achtung! Узнята трывога» (17, 350). Дзіця вернута ў кола смяротнікаў.



Герой рамана А. Камю «Чума», доктар Рыё, у адрозненне ад айца Панлю, гэтай увасобленай прэзюмпцыі ўсеагульнай віны перад Богам, не жадае пагаджацца з незваротнасцю светабудовы, што дазваляе пакутаваць нават дзіцяці. «І на смяротным ложы я не прыму гэтага свету Божага, дзе катуюць дзяцей» (17, 273),— гаворыць Рыё, і словы яго ўспрымаюцца як безумоўны парафраз працытаванага вышэй маналога Івана Карамазава.

Бясспрэчна прысутнасць традыцыі Ф. М. Дастаеўскага ў асэнсаванні «дзіцячай» тэмы ў В. Быкава; на важкасць гэтай тэмы ў творах празаіка ўжо звярталі ўвагу беларускія пісьменнікі і літаратуразнаўцы. У прыватнасці, Віктар Казько, для якога «дзіцячая» тэма з'яўляецца галоўнай, так гаварыў пра яе спецыфіку ў В. Быкава: «Дзеці рэдка станавіліся ў шэраг галоўных герояў Васіля Быкава. Часцей за ўсё для апавядання аб іх жыцці адведзена аўтарам зусім няшмат радкоў. Але няма ніводнай яго аповесці з ліку «партызанскіх», дзе не былі б паказаны дзеці. Дзіцячыя лёсы ў кнігах Быкава крайне трагічныя. Гіне на Круглянскім мосце Міцька, каля роднай хаты на вачах у бацькі, партызанскага ездавога Грыбаеда, гіне Валодзька, гінуць хлопчыкі — вучні Мароза, дзяўчынка Бася і нямы пастушок Янка... Вайна — гэта заўсёды чалавечыя пакуты. Але сама думка аб тым, што вайна — гэта пакуты і смерць дзяцей, невыносная для герояў Быкава. Можа, з усяго, што нясе ім ваенны лёс, гэта думка, памяць, гэта ўсведамленне віны за тое горкае, страшнае, што стала дзяцінствам іх дзяцей, самае цяжкае. Зрабіць усё, што ў іх сілах, уласнае жыццё аддаць, толькі б не было гэтых трагедый,— што гэта не проста «правільныя» словы, яны пацвярджаюць жыццём і смерцю. Бярэ ўсю віну на сябе, спрабуючы вярнуць дзецям маці, Дзёмчыху, Сотнікаў. Вытрымоўвае ўсё, што, здавалася б, і немагчыма вытрымаць, Ляўчук. Пашкадаваўшы дзіця, парушае загад Ляховіч. Здаецца ў палон, калі забіваюць дзяўчынку і вось-вось заб'юць яе брата, камбрыг Праабражэнскі. Вяртаецца ў вёску, каб загінуць разам са сваімі вучнямі, Мароз... Пераступіць праз пакуты дзяцей для іх немагчыма» (19, 236).

Пра функцыю «дзіцячай» тэмы ў складаным комплексе вострых і далікатных праблем, што вырашае Васіль Быкаў, пісаў і літаратуразнаўца Пятро Васючэнка: «Дзяцінства ў быкаўскай прозе з'яўляецца не толькі аб'ектам апавядання або сродкам эмацыйнага ўзмацнення. Як і шэраг іншых жыццёвых рэалій (фізічныя пакуты, шлях, разбуранае жылло і г. д.), пакутнае дзяцінства робіцца ў гэтай прозе своеасаблівым сімвалам і ў гэтай якасці актыўна ўдзельнічае ў канцэптuallyным, філасофскім дыскурсе» (8, 63).

Да тэмы пакутнага дзяцінства Васіль Быкаў звяртаецца і пазней, у 90-я гг., у прыватнасці — у апавяданні «На Чорных лядах». Менавіта гэты твор зусім заканамерна выклікаў абвостраную ўвагу і палярныя меркаванні крытыкаў: экстрэмальнасць сюжэта ў апавяданні такая, што балансую на мяжы спасцігальнага. Калі ўвасобленыя падзеі на самай справе магчымы, дык толькі ў прыпавесці, прытчы, ды яшчэ ў жаклівай нашай гісторыі. Васьмёра змардаваных, галодных, знясіленых слугіх паўстанцаў разам з камандзірам Улашчыкам, як ваўкі, акружаны чырвонаармейцамі «па ўсіх правілах палявой навукі». Нідзе няма паўстанцам выратавання — «у гэтых лясах, у акрузе — на ўсёй Беларусі» (6, 210). Сама па сабе трагічная, памежная сітуацыя наймаверна абвастраецца, калі высвятляецца намер няшчасных, загнаных у пастку людзей. Паўстанцы разумеюць, што ў выпадку апазнання яны, жывыя ці забітыя, могуць стаць прычынаю пакут і смерці сваіх родных — бацькоў, жонак, дзяцей, «тых, дзеля каго, па сутнасці, распачалі ўсё», і таму наважваюцца скончыць жыццё самагубствам. Папярэдне яны знішчаюць усе дакументы і такім чынам застаюцца «без імёнаў і прозвішчаў, без роду-племя». Героі ўласнаручна выкопваюць агульную магілу: яны павінны па чарзе пусціць ў сябе кулю. «Вядома, усё тое было жакліва, не па-чалавечы і не па-боску, напэўна, але што ж ім рабіць? Увесь гэты жах утварыўся не з іхнай волі — д'ябал ці лёс падвялі іх менавіта да такога выніку. Іншага не выпадала. Іншы быў яшчэ больш жаклівы, з двух жахаў яны выбралі найменшы» (6, 215). Гэта ўжо не шараговая экстрэмальная сітуацыя, якім бы парадаксальным ні здавалася сумяшчэнне

несумяшчальных, узаемавыключальных («шараговы» і «экстрэмальны») паняццяў, бо кожная працяглая катастрофа – фронт, акупацыя, партызанства ці нешта падобнае – непазбежна надае экстрэмальнасць умовам чалавечага існавання ў цэлым. Боль, пакуты, смерць робяцца звыкла-будзённымі, неад’емнымі канстантамі быццёвага ландшафту. Пра гэта ў свой час пісаў Сартр у артыкуле «Рэспубліка маўчання» (1944): «Жорсткія ўмовы нашай бітвы, зняўшы ўсе румыны і пакрывы, зрабілі нарэшце самім нашым жыццём тое невыноснае, пакутлівае становішча, якое завецца доляй чалавечай. Выгнанне, палон, асабліва смерць, спрытна замаскіраваныя ад нас у шчаслівыя часіны, сталі цяпер прадметам нашых штодзённых турбот; мы спасціглі, што гэта зусім не выпадковасці, якіх можна пазбегнуць, ці нават небяспекі пастаянныя, ды якія ўсё ж мінаюць, – не, нам давялося зірнуць на іх як на нашу долю, наш лёс, як на глыбінныя перадумовы чалавечага існавання» (9, 142).

У творы Васіля Быкава сітуацыя не проста «памежная» – яна запарогавая: героі адважыліся на смерць і ўжо думаюць і глядзяць «адтуль». Тым не менш гэтыя абставіны, паводле сцвярджэння аўтара, народжаны нашай сатканай з нечуваных трагедый гісторыяй. У адным з інтэрв’ю на пытанне: «Наколькі гістарычна апраўданы іх добраахвотны, калектыўны адыход з жыцця, гэты матыў асуджанасці яшчэ ў канцы 20-х гадоў?» Васіль Быкаў растлумачыў: «Ужо ў 20-я гады сем’і падпадалі пад рэпрэсіі і вывозіліся на Поўнач. Таму мае героі, прымаючы трагічнае рашэнне, выдатна разумелі, што чакае не толькі іх саміх, але і іх блізкіх. Адыход з жыцця – гэта найперш спроба ўратаваць сваіх родных» (11).

Нешта падобнае – праўда, у іншы час і ў іншых абставінах – адбываецца ў п’есе Жана Поля Сартра «Мёртвыя без пахавання» («Morts sans sepultures»), завершанай у 1946 г. і 8 лістапада таго ж года пастаўленай у Парыжы. Дзеянне твора разгортваецца ў час Другой сусветнай вайны ў акупіраванай Францыі, у той частцы краіны, дзе часова ўсталяваўся здрадніцкі вішысцкі рэжым. Адно з вёсак захапілі партызаны; імгненна даведаўшыся пра гэта, гітлераўцы і вішысты

знішчылі яе разам з жыхарамі, літаральна сцерлі з зямлі. «Трыста чалавек, якія не хацелі паміраць і якія памерлі ні за што. Яны ляжаць сярод камянёў, і іх целы счарнелі ад сонца... — скажа пасля адзін з партызанаў.— З-за нас. З-за нас у гэтай вёсцы засталіся толькі паліцэйскія, трупы і камяні» (23, 86–87). У час карнай аперацыі пяцёра партызанаў схоплены і кінуты ў засценак, пад які прыстасаваны вышкі былой школы. Вязняў па чарзе дапытваюць, пры гэтым жорстка здзекуюцца з іх, катуюць фізічна і маральна. Між тым пакуты палонных, па сутнасці, не маюць сэнсу: нават калі б партызаны пажадалі выдаць свайго камандзіра (чаго ад іх і патрабуюць вішысты), яны не змаглі б гэтага зрабіць, бо не ўяўляюць, дзе хаваецца Жан.

Нечакана падзеі атрымоўваюць новы паварот: у выніку чарговай аблавы Жан разам з іншымі людзьмі схоплены і кінуты ў адну з партызанамі камеру. Ворагі, аднак, не ведаюць яго ў твар і таму не падазраюць, што ў іх руках апынуўся той, каго яны даўно і марна шукалі. Цяпер пакуты вязняў набываюць сэнс, а думкі і ўчынкi — мэту. Партызанам удаецца навесці катаў на лжывы след (зноў гучыць матыў падманнага следу, гульні з праціўнікам, ужо знаёмы па «Сцяне»; у той жа час што як не лжывы след, не трагічная «гульня» самагубства паўстанцаў-партызанаў у апавяданні В. Быкава «На Чорных лядах»?), і Жана (як схопленнага выпадкова) адпускаюць на волю. Павінны быць вызвалены і трое вязняў — за «зраду», пра несапраўднасць якой вішысты не здагадваюцца. Аднак Ж. П. Сартр да канца застаецца экзістэнцыялістам — абсурд перамагае, спраўляе баль яго вялікасць выпадак: адзін з вішыстаў не стрымаў абяцання і перастраліў партызанаў, прадэманстравашы такім чынам сваю бязмежную ўладу над імі.

Творы В. Быкава і Ж. П. Сартра, прыналежаць да розных жанраў, надзвычай блізкія як па шэрагу змястоўна-фармальных прыкмет, так і канцэптually. І ў п'есе, і ў апавяданні мы маем справу з сітуацыяй партызанства, з калектыўным героем, з падобнай матывацыяй людскіх паводзін; кожны ж канкрэтны персанаж у абодвух творах аказваецца ў поўнай,

бязмежнай, сапраўды экзістэнцыйнай адзіноце, і тое, што побач, у тых самых абставінах, паміраюць таварышы па барацьбе, мала што мяняе. Праўда, калі ў В. Быкава персанажы пераважна паглыблены ў сябе, дык у Ж. П. Сартра героі рэфлектуюць услях, шмат гавораць (апрача Люсі), што можна, аднак, растлумачыць хутчэй жанрам «Мёртвых без пахавання», які па прыродзе сваёй без дыялога проста не адбыўся б; ды і дыялог тут, відавочна, выконвае не традыцыйную камунікацыйную функцыю, а інакшую — дазваляе чытачу праз самахарактарыстыкі, самаросшукі герояў пранікнуць у іх душэўна-духоўны свет, у «патаёмнае», у іх сумненні і трывогі. Персанажы абодвух пісьменнікаў у перадсмяротных імгненні ставяцца да сябе бязлітасна, як, можа, ніколі раней аб'ектыўна ацэньваюць і сваю моц, і сваю немач. У выніку адзін з сартраўскіх герояў, Сарб'е, робіць выбар на карысць смерці праз самагубства: моцны духам, але слабы фізічна, ён не давярае ўласнаму целу і, баючыся здрадзіць, выкідваецца з акна на брук.

У абодвух выпадках што ні персанаж, то пэўная канцэпцыя свету і існавання ў ім, пэўная натура, пэўны погляд на вялікія і малыя падзеі, у вір якіх людзі аказаліся ўцягнутымі і лёсам, і гісторыяй, пэўны жыццёвы досвед, нарэшце, пэўны шлях да змагання. Дастаткова шмат адпаведнасцей і ў вонкаватрыбуцыйным афармленні зместу: у паэтыцы і п'есы, і апавядання прысутнічаюць эксперыментальны пачатак, элемент змадэляванасці сітуацый; наяўнасць рэалістычных аксесуараў (рэчы побытава-хатняга ўжытку, прадметы-«прывязкі» да гістарычнага часу, накішталт партрэта Петэна ў сартраўскім інтэр'еры, назвы мясцін, імёны персанажаў і т. п.) не выключае філасофска-сімвалічнай абагульненасці, прыгчавасці твораў.

Блізкія абодва творы, як ужо адзначалася, і філасофскай існасцю, суаднесенай менавіта з экзістэнцыялісцкім светабачаннем; у гэтым сэнсе роздумы героя Быкава («...камандзір разумеў, што прысуд ім быў вынесены даўно, гэты зыход быў відавочны, як толькі яны кінулі выклік страшнай сіле... Выклік быў дзёрзкі і рашучы, а сілы ўсё ж малыя, і менавіта

гэтая акалічнасць вырашыла ўсё астатняе. Але і як было іначай?.. Калі не цяпер, дык калі ж? Хіба што ніколі. Але ніколі – было страшна, страшней за пагібель...» – 6, 231–232) натуральна асацыіруюцца з мяцежным «выклікам» герояў Ж. П. Сартра, з трагічным стаіцызмам герояў А. Камю, з іх «бунтам», змаганнем дзеля змагання насуперак пазіцыі: калі перамога немагчымая, дык і змагацца няма сэнсу.

У святле нашай тэмы важны не толькі фінал твораў, але і шлях да яго. Шлях гэты месціць у сабе складовую, якая і ператварае ў абодвух выпадках шараговую экстрэмальную сітуацыю ў запароговую. У Сартра адзін з партызанаў – пятнаццацігадовы падлетак Франсуа, амаль дзіця. Яго істотаю валодаюць страх «перад канцом», жаданне жыць. Адчайнагорка дакарае ён дарослых: «Ці ж вы мяне папярэдзілі, калі я да вас прыйшоў? Вы мне казалі: «Супраціўленню патрабуюцца людзі». Вы мне не казалі: «Супраціўленню патрабуюцца героі». Я ж не герой, я не герой! Не герой!» (23, 92).

Партызаны згадваюць і іншыя выпадкі, калі разам з дарослымі ахвярамі фашыстаў становіліся дзеці; напрыклад, Анры, герой Ж. П. Сартра, расказвае пра расстрэл дванаццаці мірных французаў, сярод якіх быў хлопчык. Аднак у выпадку з Франсуа трагічны лёс яму «прызначылі» свае, блізкія людзі: дапускаючы, што хлопчык не вытрымае катаванняў і выдасць і Жана, і іх задуму, яны з усеагульнай згоды (у тым ліку роднай сястры Франсуа – Люсі) самі выносяць яму смяротны прысуд і самі яго здзяйсняюць – рукамі аднаго з іх, Анры. Хлопчык зразумеў, хто з сваіх – яго патэнцыяльны кат, і моліць Анры: «...мне ўсяго пятнаццаць гадоў, я хачу жыць. Не забівай мяне ў цемры» (23, 125). Аднак маленні і просьбы дарэмныя: дарослыя непакісныя ў сваім рашэнні. Найперш менавіта гэту сітуацыю з забойствам дзіцяці меў на ўвазе расійскі літаратуразнаўца С. Велікоўскі, калі пісаў: «Скальпель бязлітаснага сартраўскага аналізу жорсткі нават і для тых, хто шмат чаго пабачыў у прадоннях зацкаванай свядомасці. З вытрымкай хірурга ён анатаміруе пяць душ, уцягнутых у поле смерці. У велізарнай літаратуры пра фашысцкія засценкі не часта сустракаецца такое амаль

кашчунскае ўскрыццё чарапной каробкі смяротніка. Блізкасць катаванняў і апошняга імгнення здзірае ўсе покрывы, вымушаючы кожнага агаліць сапраўднае, часам яму самому невядомае нутро» (9, 155).

У апавяданні В. Быкава «На Чорных лядах» адзін з персанажаў — таксама падлетак, аднагодак Франсуа, пятнаццацігадовы Валодзька Сулашчык. «Цяпер вось расплачвацца. Як заўжды на вайне, галоўная плата — кроў, і плоціць той, хто найменш вінаваты» (6, 216). І менш за іншых вінаваты гэты хлапчук. Як і Франсуа, Валодзьку «хацелася жыць», самыя неадчэпныя яго думкі — пра жыццё. Тут дарэчы ўспомніць словы Алеся Адамовіча з яго «Хатынскай аповесці»: «Калі мець на ўвазе сямнаццаці—дваццацігадовых, якіх так любіць усякая вайна, дык яны ж заўсёды ахвяравалі бяссмерцем! У сямнаццаць, у дваццаць тваё жыццё бачыцца бясконцым» (2, 91). Што ўжо гаварыць пра пятнаццацігадовых Валодзьку з апавядання В. Быкава, Франсуа з твора Ж. П. Сартра, чые жыцці павінны былі абарвацца, па сутнасці, не распачаўшыся, чый дзень адыходзіў «перад усходам сонца»? Да Валодзькі лёс быў асабліва няласкавы. Ён спазнаў столькі гора, што хапіла б не на адно цэлае і доўгае жыццё. Бацька яго «болея за ўсё... любіў Беларусь» і праз гэта «дзевяць гадоў прагібеў на нарымскай катарзе, нажыў там сухоты». Давялося Валодзьку расці «бязбацькавічам», пахаваць маці; ледзь дачакаўшыся з катаргі бацькі, ён і яго пахаваў: з трыма кулямі ў грудзях памёр той «на руках у счарнелага ад гора сына» (6, 239).

Усё ў камандзіры, былым настаўніку, пратэстуе супраць гібелі хлопчыка, ніякая «рацыя» («...калі тое — дык усім разам. Без выключэння. Бо выключэнне знайшлося б не для аднаго». — 6, 216), ніякія «лагічныя меркаванні» не могуць прымусіць яго змірыцца са смерцю Валодзькі. І ён знаходзіць выйсце: спыняе Валодзьку, ужо змярцвелага, на краі ямы:

«— Табе, Сулашчык, заданне: закапаць, зараўняць. Каб следу не асталося. І — жыві!

— Я?

— Ты, а хто ж. Жыві. За нас. За бацьку. Дай я цябе абдыму.

Няспрытна, адною рукой камандзір нямоцна абняў Валодзьку. Трохі памарудзіў і таксама, густа абрушваючы жвір з берагоў, зваліўся ў яму. Валодзька застаўся стаяць — прыгаломшаны, разгублены, працяты адным пытаннем: як гэта — жыві? Адзін? За ўсіх? Але як яму жыць без іх? Ці магчыма гэта наогул? Тое было незразумела, і ён стаяў, агаломшаны, аднак, раптоўнай надзеяй, што будзе жыць. Яна, тая надзея... разбудзіла новыя пачуцці. У душу лінула святло...» (6, 238).

Як бачым, сітуацыя ў Васіля Быкава ў скандэнсаваным выглядзе паўтарае сартраўскую, і абедзве прачытваюцца ў рэчышчы традыцыі Ф. М. Дастаеўскага. Не выключана, што і генэраваны абодва сюжэты ў той ці іншай ступені Ф. М. Дастаеўскім, толькі В. Быкаў прапаноўвае сваю, антысартраўскую рэалізацыю агульнага матыву. У абодвух творах каменем спатыкнення ў здзяйсненні задуманага з'яўляецца жыццё дзіцяці. У Ж. П. Сартра, аднак, адбываецца свайго роду прэвентыўнае забойства, перамагае прагматызм, тое, што Дастаеўскі называў «арыфметычным гуманізмам», а Оруэл пазней — «здоровым арыфметычным сэнсам». Цана магчымага выратавання дарослых — дзіцячае жыццё, і яны гэтую цану плацяць.

У «Мёртвых без пахавання» матыў забойства дзіцяці ўскладняецца яшчэ адным надзвычай важным фактарам — зноў жа ў працяг традыцыі Дастаеўскага. Анры — прамы нашчадак Раскольнікава (дарэчы, паказальна, што герой іншай п'есы Ж. П. Сартра, «Брудныя рукі», мае нават партызанскую мянушку Раскольнікаў), ён з тых, хто шукае зручнага выпадку выпрабаваць сябе, пераканацца, што ён — не нейкае «стварэнне дрыжачае», і таму яму «ўсё дазволена». І праз дзіця пераступіць. Выканаць бесчалавечны прысуд Анры бярэцца яшчэ і дзеля таго, каб сцвердзіць сябе ў найвышэйшым Божым праве — пазбавіць чалавека жыцця і праз гэта над іншымі ўзвысіцца. «Упершыню за тры гады я застаўся сам-насам з сабою. Мне загадвалі. Я падпарадкоўваўся... Цяпер ніхто не можа мне загадаць і ніхто не можа мяне апраўдаць...» (23, 95). Ж. П. Сартр невыпадкова вызначыў сваю філасофію як экзістэнцыялісцкі псіхааналіз. У п'есе «Мёртвыя без



пахавання», як, зрэшты, амаль ва ўсякім філасофскім творы, няма глыбокага псіхалагічнага даследавання, затое яна гранічна насычана самарэфлексіямі персанажаў. Разумовая ж гімнастыка і псіхалагізм — яшчэ не адно і тое ж, тым не менш аўтару ўдалося паказаць, як ідэя можа зламаць, знявечыць свядомасць чалавека, штурхнуць яго — вялікага, як і Радыён Раскольнікаў, чалавекалюбца — на вялікае злачынства.

Насуперак ранняму экзістэнцыялізму («вітку абсурду», паводле А. Камю) Ж. П. Сартр дэмістыфікуе зло; у адпаведнасці з парадыгмай сталага экзістэнцыялізму, што змяшчае ў сабе, нароўні з пастулатамі маральнага выбару і памежнай сітуацыі, яшчэ і строгае «аўтарства» ўчынкаў, Сартр паказвае не толькі палітычную, але і псіхалагічную і нават псіхічную «падкладку» тых або іншых чалавечых спраў, пераконвае, што толькі ўчынкі гавораць пра асобу, і ўчынкі менавіта ў сітуацыі непазбежнага выбару. Штосьці блізкае меў на ўвазе вядомы польскі пісьменнік Ежы Анджаеўскі, калі пісаў у рамане «Попел і дыямент», што раней (да фашысцкай акупацыі) «жыццё не ставіла чалавека перад альтэрнатывай: або — або. Кожны меў не толькі суб'ектыўнае, але і аб'ектыўнае права лічыць сябе прыстойным, не здольным пераступіць праз пэўную мяжу. Ніжэй скочваліся толькі злачынцы. А цяпер? Паверце мне, на маіх вачах надта многія людзі здаваліся, не вытрымліваючы тых ці іншых выпрабаванняў, і я не надаю вялікага значэння таму, што людзі пра сябе думаюць... Пакуль чалавек не правярэў сябе ў справе, ён можа ўяўляць пра сябе што заўгодна» (3, 96).

У творах Быкава мастацкія ўвасабленні «здоравага арыфметычнага сэнсу» таксама маюць месца. З намерам «вытаргаваць» сабе жыццё здраджаюць і Галубін («Пайсці і не вярнуцца»), і Пшанічны («Жураўліны крык»). «Таргуецца» і Рыбак («Сотнікаў»), які спачатку хавае ад самога сябе сапраўдныя спадзяванні, а пасля ўжо называе рэчы сваімі імёнамі: калі Сотнікаў памрэ, у яго, Рыбака, шанцаў стане больш. Па сутнасці, Рыбак кідае на шалі лёс не толькі Сотнікава, але і ўсіх, хто апынуўся ў няволі, у тым ліку лёс дзіцяці — дзяўчынкі

Басі. Ёсць, нарэшце, у В. Быкава і твор, дзе сродкам дасягнення мэты з'яўляецца якраз дзіця: у аповесці «Круглянскі мост» смяротнікам па д'ябальскай задуме Брытвіна становіцца пятнаццацігадовы хлопчык Міця.

У апавяданні «На Чорных лядах» перамагае не «арыфметыка», а чалавечнасць. Слёзы Валодзькі, які застаецца жыць,— гэта ўжо сімвал не пакут, а праяўленага дарослым чалавекам сапраўднага, не «арыфметычнага» гуманізму. Фінал апавядання заслугоўвае асаблівай увагі: калі ў «Сцяне», у «Пагорку» і шэрагу іншых твораў Васіля Быкава экзистэнцыялізму, можа, больш, чым у саміх экзистэнцыялістаў, то развязка апавядання «На Чорных лядах» дэманструе ўжо не падабенства, а глыбінныя філасофска-эстэтычныя разыходжанні аўтара з экзистэнцыялістамі. Адзін са спосабаў мастацкага ажыццяўлення экзистэнцыялісцкай ідэі, як вядома,— замкнёнасць хранатопа, прычым як у літаральным, так і ў анталагічным сэнсе. Ад п'есы Сартра проста патыхае замкнёнасцю (зрэшты, гэта характэрна для ўсіх яго твораў). Выратаванне Валодзькі ў Быкава пазбаўляе сітуацыю герметызму, размыкае трагічную атмасферу, разрывае фатальнае кола наканаванасці, прыўносіць у падзеі вышэйшы сэнс, надзею на працяг, на патэнцыяльную далучанасць будучых пакаленняў да справы, на перспектыву, гістарычную абгрунтаванасць, ці, кажучы словамі Сартра, «гістарычную неабходнасць» барацьбы, з самага пачатку — у дадзены канкрэтны момант — асуджанай на паражэнне. (Падобнае размыканне мастацкага і гістарычнага хранатопа, зноў жа праз уключэнне ў фінал твора вобраза дзіцяці, адбываецца і ў «Сотнікаве».)

Па сутнасці, і Сартр, і Быкаў вырашаюць, апроч іншых, адну надзвычай важную філасофска-этычную праблему — неадпаведнасці суб'ектыўнага намеру таму ўчынку, што з гэтага намеру вынікае, праблему нязменна прысутнай у чалавечым існаванні супярэчнасці паміж маральнай мэтай і амаральнымі сродкамі яе дасягнення. Тут мы, відавочна, закрэсліваем пытанне, якое намагаўся вырашыць яшчэ Гегель у «Філасофіі гісторыі», калі пісаў, што той або іншы ўчынак

звязаны не толькі з мэтай чалавека, які яго здзейсніў; здзейснены ўчынак набывае ўласны лёс, выходзіць у пэўным сэнсе з-пад кантролю, урываецца ў аб'ектыўную сувязь рэчаў, часта кардынальна парушае ўстаноўлены паміж імі парадак. У якасці ўзору Гегель спасылаўся на дзеянні чалавека, што з помсты, няхай і справядлівай, падпальвае чужы дом, а вялікі пажар мае наступствы, пра якія падпальшчык нават не думаў. Больш таго, гэты пажар не толькі не дае літасці невінаватым, але і непазбежна вяртаецца «ўдарам у адказ» і знішчае самога падпальшчыка. Прычыну падзення таго ж Рыбака Васіль Быкаў бачыць у «душэўнай усееднасці, несфармаванасці яго ў маральным плане. Ён прымітыўны прагматык, які зусім не суадносіць мэты са сродкамі. Вайна для яго – простая да прымітыву справа, з вычарпальнай паўнотой перададзеная пастулатам: «Чыя сіла, таго і права» і яшчэ: «Свая кашуля бліжэй да цела». Ён не вораг па перакананнях і не нягоднік па натуры, але ён хоча жыць насуперак магчымасцям, у цяжкую хвіліну ігнаруючы інтарэсы блізкага, клапацячыся толькі пра сябе. Маральная глухата не дазваляе яму зразумець глыбіню яго падзення. Толькі ў канцы ён з непапраўным спазненнем усведамляе, што ў некаторых выпадках выжыць не лепш, чым памерці. Але каб спасцігнуць гэта, яму давалося прайсці праз цэлы шэраг малых і вялікіх здрад...» (7, 130). Анры ў Сартра не здраднік, але таксама свайго роду «прагматык», няхай і гатовы, як Раскольнікаў, спачатку забіць, а пасля пакаяцца: каб выпала яму застацца ў жывых, Анры ніколі ўжо – і ён сам гэта ўсведамляе – не ведаў бы спакою і душэўнай раўнавагі. Улашчык жа, як і Сотнікаў, разумее, што амаральна-жорсткі сродак не можа быць абгрунтаваны маральна-добрай мэтай і нічым не можа быць апраўданы. У гэтых адносінах п'еса «Мёртвыя без пахавання» і выклікае спрэчкі. Некаторыя крытыкі і літаратуразнаўцы пагаджаюцца, што як мастак Сартр меў права і на такі «памежны» эксперымент, як забойства дзіцяці блізкімі дарослымі. Яны разумеюць, што гэта – своеасаблівая шокавая тэрапія для чытача, які павінен – дзеля маральнага ацалення – страціць на нейкі час душэўны камфорт, а таксама ўсведамляюць, што пазіцыя

і паводзіны герояў Сартра – гэта не пазіцыя і не паводзіны самога пісьменніка, але не могуць дараваць яму мастацкай, умоўна кажучы, правакацыі, бачаць ва ўчынку партызанаў пэўную двухсэнсавасць, «нейкую ступень падвоенасці» (4, 213). З другога боку, і проза Дастаеўскага, напрыклад, насычана пантрагічнымі і панрызыкаўнымі сцэнамі, што, аднак, аніяк не ставіцца ў віну аўтару.

Васіль Быкаў са сваім апавяданнем «На Чорных лядах» па творчай фактуры, відавочна, бліжэй да Ф. М. Дастаеўскага, па вялікім жа рахунку і французскі, і беларускі пісьменнікі, кожны па-свойму, выкрываюць бесчалавечнасць, жорсткасць, гвалт у любых іх формах і праявах. Такое ўражанне, што экзистэнцыяліст Жан Поль Сартр кіраваўся прынцыпам, падобным да таго, які Васіль Быкаў пазней вызначыць як «прынцып адмаўлення», нават «ідэал адмаўлення», на якім грунтуецца, «па сутнасці, уся рэалістычная літаратура» і які «служыць мастацтву з найлепшым вынікам» (5, 244).

Такім чынам, зварот беларускага творцы да экзистэнцыялісцкай літаратуры відавочны; у кожным разе апеляцыі да яе ў кнізе «Сцяна» пасеяны даволі густа і за супадзенні наўрад ці могуць быць прыняты. Пры ўсім тым няма падстаў залічваць Васіля Быкава ў безумоўныя экзистэнцыялісты.

## ЛІТАРАТУРА

1. *Адамович, А.* Додумываць до конца: Литература и тревоги века.— Москва, 1988.
2. *Адамович, А.* Хатынская повесть.— Минск, 1974.
3. *Анджеевский, Е.* Пепел и алмаз.— Москва, 1965.
4. *Андреев, Л. Г.* Жан-Поль Сартр: Свободное сознание и XX век.— Москва, 1994.
5. *Быкаў, В.* На крыжах: Выступленні, артыкулы, інтэрв'ю.— Мінск, 1992.
6. *Быкаў, В.* На Чорных лядах // Быкаў В. Сцяна.— Мінск, 1997.
7. *Быков, В.* Великая академия — жизнь // Вопросы литературы. 1975. №1.

8. *Васючэнка, П.* Пошукі страчанага дзяцінства: Беларускія празаікі сярэдняга пакалення аб Вялікай Айчыннай вайне.— Мінск, 1995.

9. *Великовский, С.* В поисках утраченного смысла: Очерки литературы трагического гуманизма во Франции.— Москва, 1979.

10. *Великовский, С.* Грани «несчастливого сознания».— Москва, 1973.

11. «*Вся наша история соткана из трагизма*»: Беседа с В. Быковым // Народная воля. 1998. 23 мая.

12. *Грин, Г.* Суть дела // Грин Г. Собр. соч. : В 6 т. Т. 2.— Москва, 1993.

13. Достоевский в воспоминаниях современников. Т. 2.— Москва, 1964.

14. *Достоевский, Ф. М.* Бесы // Достоевский Ф. М. Собр. соч. В 15 т. Т. 7.— Ленинград, 1990.

15. *Достоевский, Ф. М.* Братья Карамазовы // Достоевский Ф. М. Собр. соч. : В 15 т. Т. 9.— Ленинград, 1991.

16. *Залоска, Ю.* Дыялог з Васілём Быкавым: Інтэрв'ю, эсэ.— Мінск, 1995.

17. *Камю, А.* Письма к немецкому другу // Камю А. Посторонний. Чума. Падение. Рассказы и эссе.— Москва, 1988.

18. *Киссель, М.* Философская эволюция Ж. П. Сартра.— Ленинград, 1976.

19. *Козько, В.* Мы похожи во времени... // Дружба народов. 1985. № 5.

20. *Коссак, Е.* Экзистенциализм в философии и литературе.— Москва, 1980.

21. *Лявонава, Е. А.* Плыні і постаці: 3 гісторыі сусветнай літаратуры другой паловы XIX — XX стагоддзяў.— Мінск, 1998. У кнізе маецца сціслая характарыстыка экзистэнцыялізму.

22. *Оруэл, Дж.* Ферма. 1984 / Пер. С. Шупы.— Мінск, 1992.

23. *Сартр, Ж. П.* Мертвые без погребения // Сартр Ж. П. Пьесы.— Москва, 1967.

**«Палову жыцця падаюся ў свет, палову —  
варочаюся са свету...»**

*Алесь Разанаў і філасофска-эстэтычныя пошукі ў еўрапейскай  
літаратуры*

Для чарговага культурна-гістарычнага памежжа, чарговага «канца веку», якім з'яўляецца памежжа XX—XXI стст., калі радыкальныя сацыяльна-палітычныя змены суправаджаюць — і ў пэўнай ступені дэтэрмінуюць — змену культурных парадыгм, дастаткова паказальна творчасць Алесь Разанава (н. у 1947). Не віна, а бяда беларускай літаратуры, якая не адно дзесяцігоддзе існавала «з пятлёй на шыі», што ў ёй было не так ужо шмат імён, якія б вярталі паняццю «з'ява» яго першасную выразнасць. Алесь Разанаў — сапраўды з'ява. Безумоўна, ёсць крытыкі і чытачы, якія яго не прымалі і не прымаюць. І гэта зразумела: творчасць паэта яшчэ зусім нядаўна не адпавядала — а ў нейкай меры не адпавядае і цяпер — літаратурнай, і не толькі літаратурнай, рэчаіснасці Беларусі. Знамянальна, аднак, што прыхільнікаў гэтага творцы становіцца ўсё больш.

Прыхільнасць гэта не можа быць выпадковай, не можа не грунтавацца на пэўнай аснове. На нашу думку, такой асновай з'яўляецца менавіта філасофска-эстэтычны ўніверсалізм А. Разанава, здольнасць кранаць інтэлект і душу многіх разнастайнасцю сваёй творчасці, культуралагічнай эрудыцыяй у спалучэнні з нацыянальнай і індывідуальна-аўтарскай самабытнасцю, увагай да еўрапейскага і сусветнага літаратурнага досведу.

Славуты англа-амерыканскі паэт Томас Стэрнз Эліят, чыю паэму «Попельная Серада» А. Разанаў бліскуча пераклаў на беларускую мову, сцвярджаў у свой час: «Мы з задавальненнем разважаем аб непадобнасці паэта да папярэднякаў, асабліва — непасрэдных; мы імкнёмся адшукаць нешта спецыфічнае і атрымаць асалоду ад гэтай спецыфікі. Але варта падысці да паэта без прадужытасці, як высвятляецца, што не толькі лепшае, але і найбольш індывідуальнае ў яго творчасці караніца там, дзе мацней за ўсё сцвердзілі сваю несмяротнасць

яго продкі, паэты мінулага» (13, 158). Відавочна, Эліят меў на ўвазе не раннюю творчасць, а перыяд поўнай творчай сталасці мастака-паэта.

Зрэшты, А. Разанаў і сам шматразова сведчыў пра сваю павагу да традыцыі і сучаснага эстэтычнага кантэксту, выказваў думку пра неабходнасць творчага авалодання культурнай спадчынай, як, напрыклад, у шэрагу паэтычных мініячюр, зномаў, што ўвайшлі ў кнігу «Паляванне ў райскай даліне»:

«Суадносіны традыцыі і наватарства знаходзяцца ў творы ў гэтай жа непарыўнасці, як яго змест і форма» (7, 213).

«Спадчына не ў мінулым, а з мінулага: яна — вектар, які паказвае дарогу, яна — аблічча ўчалавечанага часу» (7, 225).

Аб гэтым жа ідзе размова ў эсэ пра Максіма Багдановіча «Жыта і васілёк»: «Мы ўсе пэўным чынам сфармаваны нашымі папярэднікамі, мы ўсе пэўным чынам іхнія персанажы. І калі ломіцца рэчаіснасць, калі падзеі шалеюць, мы звяртаемся са сваімі запытаннямі менавіта да іх, каб зарыентавацца ў зрухах каардынатаў і зразумець, што ўсё не так безнадзейна, як можа здавацца» (6). Апошнія радкі, думаецца, маюць асаблівае значэнне: паводле А. Разанава, цікавасць да папярэднікаў узрастае якраз на зломах часу, а што як не сцэльны часаварэчаісны злом наша цяперашняе быццё? Тым больш, што жывём мы на памежжы не толькі стагоддзяў, але і тысячагоддзяў. Феномен мастацкага ўніверсалізму самога А. Разанава дэтэрмінаваны, як мне здаецца, менавіта прыналежнасцю паэта да часовага сумежжа.

Можна, праўда, запырэчыць: мы гаворым пра часовае сумежжа, пра «канец веку», але ж прызнанне да А. Разанава прыйшло ўжо ў 70–80-я гг., калі выйшлі яго кнігі «Адраджэнне» (1970), «Назаўжды» (1974), «Каардынаты быцця» (1976), «Шлях-360» (1981), «Вастрыё стралы» (1988). Аднак не трэба забываць, па-першае, што паняцце «канец веку» даўно набыло статус своеасаблівай філасофска-эстэтычнай катэгорыі; у дачыненні да сумежжа XIX–XX стст. пазначанае ёю сілавое поле прасціраецца якраз з 70-х гг. XIX ст. да пачатку Першай сусветнай вайны. А па-другое, відавочна, што талент

А. Разанава як з’ява ўніверсальна-сінкрэтычная абвясціў пра сябе менавіта ў апошнія дзесяцігоддзе мінулага стагоддзя ў кнігах «У горадзе валадарыць Рагвалод» (1992), «Паляванне ў райскай даліне» (1995), «Рэчаіснасць» (1998), «Гліна. Камень. Жалеза» (2000). Маючы на ўвазе кнігу «Паляванне ў райскай даліне», сам аўтар прызнаецца: «На маю думку, у параўнанні з папярэднімі зборнікамі я ў гэтай кнізе найбольш гарманічна ўвасобіўся» (14). Праз гэтыя кнігі А. Разанаў паказаў, што, нягледзячы на мноства перажытых беларускай мовай трагедый, яна жыве, у ёй ёсць дзёрзкасць, ёсць бунт і пошук, сапраўдныя незапатрабаваныя скарбы.

Множнасць уплываў сусветнага мастацтва слова на А. Разанава неаднойчы канстатавалася і раней. Пра гэта пісалі ў розны час Варлен Бечык і Пімен Панчанка, Міхась Тычына і Ала Кабаковіч, Уладзімір Калеснік і Алег Лойка, Ганна Кісліцына і іншыя. Якія толькі імёны, жанры і стылі, кірункі і школы пры гэтым ні згадваліся! І небеспадстаўна: паэзія А. Разанава — гэта сапраўдны філасофска-эстэтычны космас, узор сінкрэтычнага мастацкага мыслення; такая паэзія не можа атаясамлівацца з нейкім адным з кірункаў або стыляў, а адметна іх узаемапранікненнем, іх знітанасцю. Паспрабуем правесці некаторыя аналогіі паміж творчасцю беларускага паэта і творчасцю шэрагу прадстаўнікоў еўрапейскага мастацтва слова.

### «Гук — электрон» верша»

*Гукатворчасць Алеся Разанава і еўрапейская літаратурная традыцыя*

Адна з найважнейшых сфер, у якой А. Разанаў актуалізуе свае ўяўленні пра чалавека і свет і якая лучыць паэта з еўрапейскім кантэкстам,— гэта сфера гукатворчасці. На слыхавое ўспрыманне разлічаны вельмі многія — калі не ўсе — яго творы. Тут мы звяртаемся да тых еўрапейскіх аўтараў, якія гуку, гучанню надавалі першаснае значэнне.

Звычайна мову, як паветра, не заўважаеш. Здаецца, толькі японцы ды французы да ўласнай мовы ставяцца інакш.



У астатніх жа звычайна няма часу, каб спыніцца, паспрабаваць слова «на смак», «пагуляць» з ім, задумацца над яго лёсам, звязаць лёс слова, аблічча слова з лёсам рэчы, з'явы, чалавека, народа, усвядоміць, у рэшце рэшт, што слова — гэта форма нашай прысутнасці ў свеце, і такі элемент, як гук, можа расказаць розуму і душы пра нешта нябачанае, нязнае. Нездарма Эліят гаварыў пра неабходнасць як для паэта, так і для чытача так званага слыхавога ўяўлення. «Тое, што я называю «слыхавым уяўленнем»,— пісаў Эліят,— гэта пачуццё стылю і рытму, якое пранікае значна глыбей за свядомыя ўзроўні мыслення і пачуцця, надае сілу кожнаму слову; яно апускаецца да самага прымітыўнага і забытага, вяртаецца да вытокаў, штосьці набываючы там; шукае пачатак у канцы. Яно праяўляецца, вядома, праз значэнні, або не адасабляецца ад значэнняў у звыклым сэнсе, і спляўляе старое і сцёртае ў памяці з банальным, цякучым і новым, дзіўным, самае старажытнае мысленне з самым цывілізаваным» (13, 24).

Вядома, напрыклад, што М. В. Ламаносаў звязаў з адпаведнымі гукамі свае эстэтычныя і прасторавыя ўяўленні, а Гегель быў перакананы, што кожны гук з'яўляецца знакам пэўнай канкрэтнай ідэі і спрыяе ўзнікненню ў чалавека паэтычнага ўспрымання свету.

Вялікую ўвагу гуку надаюць філолагі. У 70–80-я гг. XX ст., напрыклад, у філалогіі вылучылася нават новая галіна — фанасемантыка, інакш кажучы — тэорыя зместавасці гукавой формы ў мове. Фарміраванне гэтай навуковай галіны наўрад ці адбылося б без удзелу кібернетыкі: менавіта з дапамогай камп'ютараў вучоныя атрымалі магчымасць апрацоўваць безліч слоў і гукавых камбінацый. Асноўнае пытанне, на якое імкнуліся знайсці адказ даследчыкі, заключалася ў наступным: толькі семантыка слоў нясе ў сабе пэўную інфармацыю ці іх гукавыя выявы таксама з'яўляюцца сэнсаносьбітамі? Працяглая праца ў гэтым кірунку прывяла да высновы: мова ўзнікае менавіта са спалучэння ў слове гучання і значэння.

Каго, як не мастакоў слова, у розныя эпохі і ў розных нацыянальных літаратурах маглі ў найбольшай ступені хваляваць таямніцы гука? Вялікае значэнне гучанню верша

надавалі рускія паэты У. Маякоўскі, Г. Ахматава, яшчэ раней — М. Някрасаў. А маючы на ўвазе паэзію А. С. Пушкіна, звычайна згадваюць знакамітае яго: «союз звуков, чувств и дум». Цудадзейнай сіле «гукаў крэўнай мовы» (Р. Барадулін) прысвяцілі свае творы і беларускія пісьменнікі — і старажытныя, і сучасныя.

Прыкладна з сярэдзіны XIX ст. у еўрапейскай паэзіі назіраецца не толькі міжвольнае ўсведамленне значнасці гука, але і ўласна гукатворчасць. Аўтары імкнуцца максімальна выкарыстаць усе фанетычныя, танальна-меладычныя магчымасці верша, шукаюць пэўныя адпаведнасці паміж гукамі, колерамі, пахамі, вобразамі. Асабліва яскрава гэта тэндэнцыя дала пра сябе знаць у творчасці Бадлера. Адзін верш з яго «Кветак зла» (1857) пазней будзе надзвычай імпанаваць французскім сімвалістам. Гэта верш «Адпаведнасці», пад уплывам якога А. Рэмбо напісаў свой вядомы санет «Галосныя», пабудаваны на адпаведнасцях паміж гукамі і колерамі. У XX ст. вельмі цікавыя паэтычныя эксперыменты з гукам прапанавалі чытачу Г. Апалінэр, К. Бальмонт, В. Хлебнікаў і многія іншыя. У беларускай паэзіі традыцыю гукатворчасці паспяхова працягнуў А. Разанаў.

Да гука А. Разанаў ставіцца з падкрэсленай і свядомай увагай. Чытач успрымае вербальную арганізацыю, рытм, мелодыку твора — усё, што можна аб'яднаць паняццем «гукапіс», — не як простую абалонку для зместу, а менавіта як сэнсаносьбіты. Цікаваць да эстэтычных і філасофскіх магчымасцей гука дапамагала А. Разанаву ствараць і «аўтарскія» жанры — разнастайныя варыяцыі паэтычнай мініяцюры: версэты, пункціры, вершаказы, зномы. «У мініяцюр свая паэтыка, свае асаблівасці і свае задачы, якіх не вырашыць буйной форме, — сцвярджае паэт. — У мікрасвеце мініяцюр не менш таямніц і магчымасцей, чым у макрасвеце іншых жанраў. У мініяцюры пачынае істотнець не толькі асобнае слова, але і асобная літара, гук. Гук — «электрон» верша» (7, 223). «Менавіта з увагі да гуку, з патрэбы гуку стаць сэнсам... і ўзніклі такія мае аўтарскія жанры, як квантэмы і вершаказы» (14), — заўважае паэт.

У значнай меры гэтыя жанры і створаны праз гук, праз своеасаблівую хвалю, праз якую толькі і можа, на думку А. Разанава, агучвацца той, а не іншы жанр. У кожнага жанру свая такая хваля, свой дыяпазон, свае перыяды і частоты, свая рытміка-інтанацыйная структура. І толькі гэтай, а не іншай хвалі або ноце пэўны жанр захоча «адгукнуцца». Мова, ці «гукавая прастора», лічыць паэт, змяшчае ў сабе жыццё ва ўсёй яго разнастайнасці, побытавых і быццёвых, камічных і трагічных праявах і падзеях. У гэтую «гукавую прастору» ўкладаюцца «ўся зямля і ўсё неба», «укладаецца космас», зацікаўлены, як кажа мастак, і ў беларускай мове.

«Якраз у падаснове прыгожага пісьменства і знаходзіцца гук. Гэта, як, скажам, карані ў дрэва. Гук – гэта карані» (14), – даводзіць Разанаў. Як для каранёў натуральны стан – нябачнасць, так і жыццядзейнасць гукаў ахутана таямнічым арэолам. Гэтай загадкавасці гук не пазбаўляецца, але ў пэўнай ступені нібы размяркоўвае яе ў творы. Карані сведчаць пра сябе праз лісце, галіны, ствол, кветкі. Кветкі гукаў, плён гукавых узаемасувязей – мастацкі твор. Тут гук сябе знаходзіць, раскрывае сваю прыгажосць і моц.

Менавіта так адбываецца з гукам у творах А. Разанава. Здольны пранікнуць у магію гука паэт у маленькім па аб'ёме творы з трох – шасці радкоў увасабляе вельмі ёмісты змест. У адным вершаказе або пункціры ўзнікае ва ўсёй паўнаце нейкая адна з'ява або рэч, у другім – іншая, разам жа яны ствараюць свайго роду «мазаіку эпасу».

Надзвычай важную функцыю выконвае гук у вершаказах. Па сутнасці, мы маем тут справу з гукаадлюстраваннем той або іншай рэчы, калі вобразы ствараюцца праз гукі і іх камбінацыі:

Павуцінне як ціна...» (7, 90).

Бор – збор, сабор самых адборных дрэў, абрэвіатура, якая да ўсіх мае дачыненне...

У бары бруіцца крынічка.

Бор пахне жывіцаю і чаборам,

З борам бораецца барэй і братаецца бура» (7, 92).

...Сярод астатніх распазнаных раслін верас нібы версэт сярод вершаў: у параўнанні з дрэвамі ён – трава, у параўнанні з травою – дрэва, і ў параўнанні з іхнімі «веравызнаннямі» яго «веравызнанне» – ерась... (7, 93).

На перагукванні будуюцца, па сутнасці, усе вершаказы. Гук у іх становіцца першаэлементам паэтычнай музыкі. Перафразавашы разанаўскія радкі: «У музыцы адзення гузік усяго адзін гук, але гук ключавы, гук мужны» (7, 89), – скажам: у паэтычнай мове гук – усяго адзін элемент, але элемент ключавы, элемент мужны. Тое ж датычыцца і пункціраў; напрыклад, паўтарэнне, нанізванне гука «р» дае своеасаблівы слыхавы эфект:

Гром загрымеў –  
І адразу  
аціхлі ўсе галасы:  
нябёсы гавораць! (7, 63).

У іншых пункцірах той жа мастацкі прыём актыўна ўдзельнічае ў стварэнні візуальнага, зрокавага эфекту:

Першыя кроплі дажджу:  
на плітах  
азбука кропак (7, 63).

Апроч таго, гукавая аранжыроўка, алітэрацыя ствараюць пэўную эмацыянальную атмасферу – напружаную, светларадасную або драматычную, трывожную.

Чытач робіцца сведкам таго, як А. Разанаў выходзіць за межы звыклых рытмаў і рыфм, акунае нас у плынь зусім новых, тонкіх інтанацый, нават інтанацыйных колераў, што змушаюць паэта гаварыць іх галасамі, уваходзіць у стан, калі цяжка размежаваць пачуццё і думку.

Многія мініяцюры А. Разанава, найперш вершаказы, маюць у сабе пэўнае ключавое слова, якое і задае адпаведную інтанацыю, вызначае гучанне твора ў цэлым. Такое ключавое слова сам аўтар называе «дамінантнай рыфмай», бо менавіта яно валадарыць, пануе, сцягвае, збірае вакол сябе ўсе астатнія словы. У залежнасці ад твора такімі ключавымі словамі-дамінантамі могуць быць «збан», «грыб», «гузік», «верас», «бор» і інш.

Надзвычай вялікую ролю гук іграе ў тых творах А. Разанава, дзе па-мастацку даследуецца слова ў іншамоўным кантэксте (дакладней — кантэкстах), у судакрананні з іншамоўнымі словамі; як правіла, аўтар прыцягвае для кантэксту словы з моў блізкіх, роднасных. У гэтым выпадку з’яўляецца выключная магчымасць прасачыць, як у адных і тых жа словах, але з розных моў праяўляюцца назапашаныя гэтымі словамі клопаты народа, яго лёс, гісторыя і перспектывы, яго, нарэшце, нацыянальны менталітэт. Але падабенства паміж гэтымі словамі ёсць, і не толькі гукавое, але і сэнсавае. Паводле А. Разанава, «гэта пэўным чынам як родзічы, як сваякі, якія апынуліся ў розных краінах, ужыліся ў свае абставіны, краявіды, у сваё наваколле, але, аднак жа, яны адзін аднаго пазнаюць здалёк» (14). Можна спаслацца на такія вершаказы, як «Венік», «Варона», «Госць» і іншыя. У вершаказе «Месяц» асэнсоўваюцца, напрыклад, украінскі, польскі, чэшскі, літоўскі, беларускі, праславянскі, старажытнаіндыйскі варыянты слова «месяц» (7, 98). Гэтыя творы А. Разанава выклікаюць асацыяцыі са знакамітымі дыскусіямі старажытных грэкаў пра вытокі слоў, найменняў розных рэчаў. Паэт перакананы, што і канкрэтнаму чалавеку пасуе пэўнае імя, у гучанні якога раскрываюцца характар і нават накіраваны носьбіту гэтага імя лёс.

Як бачым, шматмернасць разанаўскіх твораў не ў апошнюю чаргу ўзнікае дзякуючы гуку. У іх, кажучы яго словамі, «жывуць, пакутуюць, кахаюць і шукаюць ісціну» такія незвычайныя героі, як сэнсы, словы, гукі, якія тояць у сабе цэлыя драмы, абяцаюць новыя адкрыцці і спраўджваюць нашы на іх надзеі.

### «Але застаюцца рэчы...»

*Алесь Разанаў і еўрапейская філасофска-літаратурная традыцыя  
«рэчаўнасці»*

Адна з жанрава-стылёвых з’яў у еўрапейскай паэзіі, з якой асацыіруецца творчасць некаторых беларускіх паэтаў — У. Арлова, В. Шніпа, А. Разанава і іншых, гэта традыцыя Ding-

Gedicht (верша на «прадмет», аб прадмеце, рэчы, нават верша-рэчы), што ўзыходзіць да старажытнага жанру надпісу. На тэму сутнасці рэчы, яе стасункаў з ідэяй, са словам, судносін рэчы звычайнай і рэчы-твора ёсць разважанні мысліцеляў розных часоў і народаў. Напрыклад, нямецкі фе-наменалаг Марцін Хайдэгер у рабоце «Выток мастацкага твора» (1935) ставіць наступныя пытанні: што ёсць рэч, што яна «ў сабе» і што «для нас»? Ці з'яўляецца рэччу мастацкі твор? Хайдэгер канстатуе, што найменне «рэч» даюць усяму, «што толькі не ёсць наогул нішто» (12, 267). Але з «гранічна шырокай сферы, дзе ўсё ёсць рэч (рэч = res = ens = нешта існае)», ён вылучае кола «проста рэчаў», ці «чыстых рэчаў» («Усё пазбаўленае жыцця, што ёсць у прыродзе і ў чалавечым ужытку»), і кола «самых высокіх і апошніх рэчаў» (12, 267). Пры гэтым кожная рэч павінна, па-першае, валодаць сумай адзнак, ці ўласцівасцей (усяго таго, што, як лічылі старажытныя грэкі, рэч грунтоўна засвойвае на шляхах сваіх вандраванняў); па-другое, быць «адзінствам разнастайнасці, дадзенай у пачуццях»; па-трэцяе, уяўляць сабой сінтэз рэчыва і формы.

Аднак паняццёвая схема «рэчыва-форма» — гэта «схема наогул усякай тэорыі мастацтва і эстэтыкі», а значыць і творчасці. У той жа час, каб мець мастацкі твор, недастаткова нешта рэпрадуктаваць, узнавіць, змяляваць (інакш кажучы, штосьці імітаваць), як бы па-майстэрску гэта ні было зроблена, бо «ў творы размова ідзе не пра ўзнаўленне нейкага асобнага наяўнага існага, а пра ўзнаўленне ўсеагульнай сутнасці рэчаў» (12, 271–272).

У прадстаўнікоў розных нацыянальных літаратур ёсць бліскучыя ўзоры вершаў-рэчаў. Напрыклад, адзіная прыжыццёвая кніга Бадлера «Кветкі зла» (1857) — своеасаблівая Біблія новых аўтараў XIX–XX стст. — узыходзіць, як лічаць даследчыкі, да шэрагу філасофскіх эцюдаў Анарэ дэ Бальзака, у якога Бадлер знайшоў спасціжэнне рэчаў у іх быццёвай існасці. Яшчэ раней тая ж тэндэнцыя праглядалася ў рамантыкаў, што з пэўнай доляй грэблівасці адварнуліся ад усяго штучнага і скіравалі свой позірк на прыроду з яе

канкрэтнасцю і натуральнасцю, а летуценне, мару, фантазію сумясцілі з трывіяльнасцю, прапанаваўшы дзве «рэчы» ў сваёй творчасці — жадана-фенаменальную і відавочна-прадметную.

Адно з самых грунтоўных традыцый мае філасофска-эстэтычнае асэнсаванне рэчы ў аўстрыйскай літаратуры. Значнае месца, напрыклад, рэч займала ў мастацкай сістэме літаратурнага бідэрмаера, у прыватнасці — у Адальберта Штыфтэра (1805—1868). Праўда, Штыфтэра прыцягвала пераважна вонкавае аблічча рэчы, яе даступная пачуццёвай сферы фактура, што б ні мелася на ўвазе — прадмет прыроды (дрэва, камень і т. п.) ці хатняга ўжытку. Штыфтэр заклікаў пісьменнікаў з максімальнай дакладнасцю адлюстроўваць рэчы ў іх «аб’ектыўнай існасці», у іх «істотнасці». Часам ён выходзіў за межы пракламанай «аб’ектыўнай значнасці», уключаючы ў кола рэчаў не толькі ўласна прадметы, але і з’явы рэчаіснасці, разглядаючы і тое і іншае як плён Боскай волі. Пры гэтым Штыфтэр аперыруе паняццем «Ding»; неабходна мець на ўвазе, што гэта нямецкае слова па сваім значэнні істотна адрозніваецца ад рускага «вещь», беларускага «рэч» або нямецкага «Sache», і найперш — філасофскай ёмістасцю, сэнсавай глыбінёй.

Да ўвасаблення быццёвай і побытавай іпастасей рэчы аўстрыйская паэзія звярталася і пазней, напрыклад — у асобе Гуга фон Гофмансталя; у яго «Тэрцынах пра тленнасць усяго зямнога» ёсць вельмі характэрныя радкі: «Und drei sind Eins: ein Mensch, ein Ding, ein Traum» («Вось трохадзінства: чалавек, рэч, сон»; 2, 190). Аднак найбольш поўна і шматгранна, і не толькі ў параўнанні з суайчыннікамі і сучаснікамі, распрацаваў жанр «Ding-Gedicht» славы аўстрыйскі паэт Райнер Марыя Рыльке (1875—1926) з яго своеасаблівым стылем «новай рэчаўнасці»; менавіта з гэтым стылем асацыіруюцца некаторыя пласты творчасці вышэйназваных беларускіх паэтаў, у першую чаргу — Алеся Разанава. Паняцце «новая рэчаўнасць» дастасоўваецца даследчыкамі найперш да кніг Рыльке «Новыя вершы» (1907) і «Новых вершаў другая частка» (1908). Але і значна раней Рыльке пісаў аб тым, што рэчы, творы мастацтва і архітэктуры, іграюць у яго жыцці

ролю духоўнікаў, яны яму блізкія, яны з ім гавораць, адкрываюць яму жывое аблічча свету. Маючы на ўвазе «Новыя вершы», Рыльке паведамляе, што ў іх інстынктыўна складаецца нешта падобнае да «цвярозай праўдзівасці» (10, 184). Тое новае, што паэт назваў «цвярозай праўдзівасцю», а пазней — «цвярозай дакладнасцю», пераадоленнем «лірычнай паверхні», «прыблізнасці», і стала ўвасабленнем рылькеўскай канцэпцыі рэчы. Траекторыя яе станаўлення можа быць прыкладна прадстаўлена ў наступнай паслядоўнасці (зразумела, аб хімічна чыстым кшталце гэтых этапаў гаварыць не будзем): сузіранне рэчы — адлюстраванне рэчы — спасціжэнне і ператварэнне рэчы. Заключная стадыя патэнцыяльна адчувалася ўжо ў «Часаслове» (1905); аднак калі там рукою Рыльке вадзіла прырода ў шырокім сэнсе слова і рэчаіснасць была асноўным «працаўніком», дык паступова паэт становіцца яе сатворцам.

Кнігі «Новыя вершы» і «Новых вершаў другая частка» пісаліся пад моцным уражаннем ад творчасці французскага скульптара Агюста Радэна, чым асабістым сакратам Рыльке быў у 1905—1906 гг. і якому прысвяціў адно з мастацтвазнаўчых даследаванняў («Агюст Радэн»). Роўнага Радэну сярод мастакоў-сучаснікаў Рыльке не бачыў, ён быў літаральна апантаны абсалютнай дасканаласцю многіх яго твораў, яго самаахвярнасцю, нечалавечай сканцэнтраванасцю на сваёй справе. Асабліва Рыльке захапляўся здольнасцю Радэна засяроджвацца на адной рэчы, нават на яе паасобнай дэталі: «І заўсёды тое, на што ён глядзіць, што ён ахоплівае сваім зрокам, становіцца для яго адзіным — светам, у якім усё адбываецца; і калі ён лепіць руку, дык яна толькі адна і ёсць у прасторы, няма больш нічога, апроч гэтай рукі, і Бог за шэсць дзён стварыў толькі адну руку, вакол яе праліў усе воды, над ёю ўзвёў строп неба і адпачываў, калі ўсё было завершана,— і было адзінае хараство і адзіная рука» (10, 166).

Стаўленне да рэчы А. Разанава мае шмат пунктаў судакранання з яе рылькеўскай канцэпцыяй. Рыльке, напрыклад, не бянтэжыла, наадварот — вабіла наяўнасць руху ў рэчы; нават



у спакойнай, нерухомай плоскасці ён знаходзіў праявы жыцця-руху. Як рэчы Рыльке ўспрымаў прадметы побытава-звыклых і вышэйшых, «апошніх», чалавека і прыродных з'явы. Аднаму са сваіх адрасатаў ён раіць: «...калі няма агульнасці паміж Вамі і людзьмі, паспрабуйце наблізіцца да рэчаў, якія Вас не пакінуць,— яшчэ ночы ёсць і вятры ёсць, што ідуць скрозь дрэвы і праз многія краіны; яшчэ ў рэчаў і звяроў усё поўна здзяйснення, у якім Вы можаце ўдзельнічаць... » (10, 135).

Але ж і паводле Разанава «рэчаіснасць адзіная. І няма рэзкага размежавання паміж тым, што ўверсе і што ўнізе. І як толькі хто-небудзь хоча, каб гэта мяжа ўсталявалася,— тут адбываецца вялікая трагедыя. Адбываецца вялікае неразуменне. І трэба тады космасу, прыродзе прыкладаць свае намаганні, каб зноў усталявалася тая ўнутраная раўнавага, дынамічная раўнавага, якая заўсёды існуе паміж высокім і нізкім. І якраз у побытавым... і цэласных натуре, і цвітуць душы, і людзі даюць імёны рэчам» (14).

У лісце да Рыльке Марына Цвятаева ў свой час пісала: «Вы вяртаеце словам іх першасны сэнс, рэчам жа — іх першасныя словы (каштоўнасці)» (9, 86). Ва ўнісон выказванню Цвятаевай гучаць радкі Разанава: «У гэтым наваколлі ёсць шмат з'яў, прадметаў, і кожны прадмет, кожная з'ява, якая мае сваю назву, сваё слова, сваё паняцце,— яны, па сутнасці, хочуць агучыцца, яны хочуць расказаць пра сябе. Я ім даю магчымасць — яны расказваюць пра сябе» (14).

Героямі вершаў-прадметаў Рыльке становяцца не толькі рэчы нерухомыя (сабор, акно, партал і іншыя), але і жывыя істоты — ад прадстаўнікоў фаўны (газель, пантэра, лебедзь) да чалавека і нават Хрыста з яго пакутамі і пошукамі. Тое ж самае назіраем у Разанава, які сваю філасофію рэчы, уласна рэчы і рэчы — жывой істоты, рэчы прыроднай і рэчы-з'явы, увасабляе ў многіх паэмах, такіх, як «Паэма выніку», «Паэма вяхі», «Паэма святла», «Паэма рыбіны», «Паэма калодзежа», «Паэма сланечніка» і іншыя (зб. «Кардынаты быцця»), у паэмах «Гліна», «Камень», «Жалеза», а таксама ў адной са знойдзеных ім форм мініяцю-

ры – вершаказах. Героём вершаказа, напрыклад, можа стаць усё, што толькі сустракаецца чалавеку на яго жыццёва-думных шляхах, што «загаворвае» з ім, хоча, паводле аўтара, «агучыцца»: горад і рунь, дарога і дым, воўк і пастка, карані і сонца, смага і студня, рука і сон, лес і бераг, госць і шлях, агонь і павуціна, продак і год... Вядома, і рэчы ў сваёй анталагічнай сукупнасці:

«Рэчы насыляюць чалавечы свет, яго рэчаіснасць, і жыццё чалавека цягэ ў рэчышчы, абумоўленым рэчамі, не могуць выхіліцца з-пад іхняга ўплыву і не могуць заставацца там, дзе застаюцца яны.

Страчваючы рэчы, чалавек сіраеце, нібыта страчваюцца яго стрыечныя двойнікі, і набывае новыя магчымасці ў новай сустрэчы з імі.

Чалавек трымаецца за рэчы, як за парэнчы, і яшчэ невядома, хто болей каго не хоча адпусціць ад сябе – ці ён іх, ці яны яго.

У рэчах назапашваецца рэха чалавечых думак, зарокаў і адрачэнняў.

З рэчаў, як выява іхняй спрадвечнай і таямнічай моцы, узнікае гех – цар» (8, 128).

Асабліва магутна рылькеўская канцэпцыя рэчы дала аб сабе знаць, на наш погляд, у паэме Разанава «Гліна», метапраблематыка якой у пэўным сэнсе завешчана Бібліяй, канкрэтней – міфам аб стварэнні чалавека. Згодна з першай часткай кнігі Быццё, Бог стварыў чалавека адным волевым актам; згодна з другой – «з праху зямнога», удзьмухнуўшы потым у яго «дыханне жыцця, і стаў чалавек душою жывою» (Быц. 2, 7). Гліна ў Разанава і ёсць Першаматэрыя, незвычайнае рэчыва для адной з «самых высокіх і апошніх рэчаў» – чалавека. Радкі беларускага паэта вельмі сугучныя спрадвечнаму, міфалагічнаму, біблейскаму, асабліва ў дачыненні сэнсу стварэння чалавека як аддзялення жывога ад нежывога:

Ты ў самым пачатку часу,  
Дзе Бог  
Разрознівае-разасабляе  
Свае раўнаісныя іпастасі –  
Жыццё і Смерць (5, 5).

Паэма нагадвае рылькеўскую паэзію і сваёй структурай. Антынамічнасць – адна з вызначальных канстант у мастацкай

сістэме Рыльке; яна прысутнічае як у творы ў цэлым, так і ў паасобным вобразе, што часта спалучае ў сабе і апалагета той ці іншай ідэі, і яе апанента. Жыццё і смерць, палёт і падзенне, рух уверх і рух уніз ураўнаважваюцца да такой ступені, што знікае розніца паміж імі; і тыя і іншыя ў сваёй непарыўнасці складаюць існасць нашага існавання. Метафізічнае ў Рыльке транспануецца ў канкрэтнае і наадварот, суіснуюць у дыялектычным адзінстве зямное і незямное, агульнае і прыватнае, пакута і радасць, адчай і надзея. І «Гліна» Разанава ўяўляе сабой складаную сістэму антыномій, дыялектычных пар, кожная з якіх у пэўны момант прымае на сябе найвышэйшае сімвалічна-філасофскае напружанне і суадносіцца з метаідэяй твора. Пры гэтым антытэзы ў Разанава не маюць, як і ў Рыльке, характару канфлікту, кожны элемент гранічна неабходны і толькі падкрэслівае шматаблічча быццёвых праяў, узмацняе экспрэсіўнасць вобраза-дамінанты, абумоўлівае перасячэнне розных асацыятыўных палёў — філасофскага, эстэтычнага, культурнага. Кожная антыномія ў разанаўскім творы (жыццё — смерць, рух — статыка, цяпер — заўсёды, дух — плоць, паўната — паражнеца, цэласнасць — разасобленасць, унутры — звонку, глыбіня — паверхня, адчыненасць — замкнёнасць, пачатак — канец...) мае непасрэднае дачыненне да праблемы чалавека і рэчы. Як і Рыльке (згадаем яго «das Rosen-Innere» — «душа ружы»), Разанаў імкнецца зазірнуць у рэч, адшукаць яе душу:

Ніцма ляжыш  
І ў глыбокім сненні  
Хаваеш сваю душу (5, 5).

Больш таго, Разанаў увасабляе ў гліне жаночы пачатак, свет жаночых пачуццяў і станаў — чакання, разгубленасці, затоенасці, жадання.

І ў Рыльке, і ў Разанава рэч валодае мажлівасцю не толькі быць убачанай, але і самой «бачыць». У аўстрыйскага паэта гэты матыў надзвычай завостраны ў вершы «Архаічны торс Апалона»: тут глядзіць, углядаецца ў сябе і ў нас мармуровы абрубак, без галавы і, значыць, без вачэй! У Разанава гліна таксама можа не толькі «адказваць» і «запамінаць», але і

«пачуць», «убачыць», толькі не кожнага, а таго, хто здолее абудзіць «дух, што стаў плоццю».

У абодвух паэтаў гучыць матыў роўнасці чалавека і Бога (часам нават вяршынасці чалавека). У Разанава чалавек здольны зрабіць з гліны «нават Бога». Успамінаецца рылькеўскае:

Ці ж Ты — Усё, а я — Часціна,  
што вечна скардзіцца павінна  
і выстаўляць свой горкі плач?  
Бадай што я — Усё, Прычына,  
а Ты — Часціна, мой Слухач.

Няўжо ўспрымаеш Ты з-за мура  
яшчэ чыесьці галасы?  
Кіпенне буры? Я ж ёсць бура! —  
Табе шумяць мае ласы (11, 15–16).

І ў Рыльке, і ў Разанава рэчы, не губляючы сваёй прасторава-часовай канкрэтнасці, набываюць глыбокі, экзістэнцыяльны сэнс; яны нясуць на сабе і ў сабе семантыку душэўна-духоўнага «выхавання» лірычнага героя і аўтара, праз паэтычнае ўвасабленне рэчаў спасцігаецца логіка быцця, бо рэч — яго надзейнае сховішча, частка матэрыяльна рэалізаванай духоўнасці. Рэч належыць розначасовым пластам; пры самадастатковасці яна тым не менш не ізалюецца ад свету, засвойвае ўсё, з чым сутыкаецца, і адкрывае гэта новае чалавеку. У клопаце аб зберажэнні рэчы ў яе існасцях, з эмпірычнай уключна, і Рыльке, і Разанаў імкнуцца зберагчы ў мастацкім слове само жыццё ў яго сапраўдным святле. У абодвух канкрэтнасць, пластычнасць не супярэчаць філасофскім абагульненням, а рэчам уласціва як чалавечая, так і Боская каштоўнасць.

Такім чынам, паводле і Рыльке і Разанава, рэч гарантуе чалавеку яго пасмяротны працяг; нават калі застаецца «нізкай», побытавай, яна забяспечвае існаванне «высокага», быццёвага, становіцца метафарай у пэўным сэнсе свету ў яго цэласнасці («wie ein Ding»). Паэзія ж абодвух творцаў набывае ў сукупнасці твораў і прэзентаваных у іх герояў-рэчаў маштабы своеасаблівага эпасу.

«Паэзія не хлеб надзённы, але — наддзённы»

*Алесь Разанаў і постмадэрнізм*

Творчасць А. Разанава даволі часта звязваюць з постмадэрнізмам. Прычым прыналежнасць паэта да постмадэрнізму многія лічаць несумненнай. Творчасць Разанава сапраўды мае пункты судакранання з постмадэрнізмам (зрэшты, а што з постмадэрнізмам не судакранаецца? І, нарэшце, з чым не судакранаецца Разанаў?), аднак паспрабуем паказаць, што і ў пракрустава ложа постмадэрнізму творчасць гэтага пісьменніка не ўкладваецца, а па шэрагу сутнасных філасофска-эстэтычных параметраў яму нават супрацьстаіць.

Пачнём з таго, што ў паняццёвым апарате постмадэрністаў важнае, калі не найважнейшае месца займаюць катэгорыі тэксту і знака. Свядомасць чалавека ёсць тэкст, дакладней, сукупнасць тэкстаў, што складае змест культуры ў яе асабліва істотных момантах. Нарэшце ўвесь свет ёсць тэкст, і адзіная канкрэтная рэч з якой постмадэрністы згодны лічыцца і наогул мець справу, гэта тэкст, усёўладны і ўсёабдымны, а адзіны аўтарытэт, які не падвяргаецца імі сумненню, гэта «аўтарытэт пісьма». Прычым, паводле постмадэрністаў, няма неабходнасці суадносіць пэўны тэкст з рэчаіснасцю, куды больш важна пацвердзіць яго аўтарытэт інтэртэкстуальна, інакш кажучы — праз іншыя аўтарытэтныя тэксты, наяўнасць якіх у новым тэксце рэалізуецца праз суцэльныя рэмінісцэнцыі, алюзіі, спасылкі, адным словам — праз гіперцытацыю. Ад тэксту, а не ад рэчаіснасці (як рэаліст) і не ад уласнага, суб'ектыўнага яе бачання, ад мастакоўскага «я» (як авангардыст), постмадэрніст адштурхоўваецца, тэкст для яго — крыніца праблем, сюжэтаў, персанажаў, прасторавага і часавага асяроддзя для іх.

Катэгорыі тэксту, знака, слова часта сустракаюцца і ў Разанава — акалічнасць, якая сапраўды можа змяніць наша асэнсаванне яго паэзіі ў бок постмадэрнізму. Між тым напаўненне зместу гэтых катэгорый у Разанава часта адрозніваецца ад

постмадэрнісцкага ці зусім адваротнае яму. Для беларускага паэта непрымальны зварот да ўжо знанага і толькі да яго; якому б рэканструяванню або дэканструяванню ўжо вядомае ні падвяргалася, гэта можа пацягнуць за сабой другаснасць, імітацыю. Паказальны ў гэтым сэнсе зномы Разанава: «Творчасць — сустрэча з невядомым. Як толькі невядомае замяняецца вядомым, яна немінуча ператвараецца ў імітацыю» (7, 179); «Паэзія траціцца, калі творыцца па аналогіі, па традыцыі, па майстэрстве — з матэрыі вядомай (постмадэрністы менавіта з «матэрыі вядомай», з культурнай спадчыны будуюць свае творы.— *Е. Л.*), і адраджаецца, калі — з невядомай: па адкрыцці, па невыказнасці, па немагчымасці» (7, 198); «Сфера паэта не сфера слова, дзе ўпэўнена сябе пачуваюць прамоўцы і вершапісцы, а сфера, дзе слова яшчэ не зацвярдзела ў значэнні і ўяўляе першасную матэрыю, падобную магме» (7, 266).

Як і ў постмадэрністаў, прадметам асэнсавання ў Разанава часта становяцца катэгорыі спадчыны, традыцыі, аднак і тут выяўляюцца канцэптуальныя разыходжанні: у Разанава і ў постмадэрністаў мэты звароту да гэтых катэгорый у большасці выпадкаў розныя. «Дзіўна, але часта паставы нашых папярэднікаў нам бачацца лепш, выразней, чым паставы сучаснікаў» (7, 173),— заўважае Разанаў у адным са зномаў. Паэт дэкларуе неабходнасць сцвердзіць спадчыну ў якасці «рэальнага, а не ўмоўнага факта культурнага жыцця і фактара свядомасці» праз яе знаходжанне «не толькі там, але і тут... у вертыкалі пастаяннага дыялога з наступнымі пакаленнямі» (7, 178). І не толькі дэкларуе, але і рэалізуе — праз вершы, прысвечаныя Кастусю Каліноўскаму («Арышт Кастуся Каліноўскага»), Ефрасінні Полацкай («Папярэджанне»), праз паэму «Усяслаў Чарадзеі», своеасаблівыя ўзнаўленні — жанравую форму, прызначаную рэстаўрыраваць тэксты старажытных аўтараў (Кірылы Тураўскага, Францыска Скарыны, Мялеція Сматрыцкага, Васіля Цяпінскага і іншых) сродкамі сучаснай беларускай мовы, праз пераклады з замежных моў. Так здзяйсняецца дыялог паміж спадчынай, сучасным быццём і асобай аўтара-пасрэдніка, так спадчына — і ў сваіх кан-

крэтных праявах, постацях і тэкстах, і ў сваёй анталагічнай сукупнасці – актывізуе, выхоўвае нацыянальна-гістарычную свядомасць народа, спрыяе яго самаідэнтыфікацыі. У той жа час для постмадэрністаў яна адзіны і дастатковы будаўнічы матэрыял для стварэння новай тэкстуры, так званая «фрагментаванага дыскурсу», існасць якога – у сцвярджанні свету як хаосу, пазбаўленага каштоўнасных арыенціраў, іерархічна неўпарадкаванага, іначай кажучы – фрагментарнага. Для постмадэрністаў «ужо ўсё напісана», і застаецца гэтым «напісаным» толькі распараджацца, разбураць і камбінаваць закадзіраваныя культурнай свядомасцю колішнія тэксты.

Яшчэ адна вызначальная якасць твораў Разанава, у параўнанні з літаратурным постмадэрнізмам, – іх асобнасць, што суправаджаецца метафізічнасцю, адчувальнай інтуітыўнасцю, своеасаблівай эксклюзіўнасцю, – у процівагу постмадэрнісцкай прагматычнасці, рацыянальнасці. Апошняе ўласціва мастацтву постмадэрністаў у такой ступені, што яго параўноўваюць з рацыяналізмам XVIII ст. Постмадэрнізм адлюстроўвае драму немагчымасці або праблематычнасці раскрыцця індывідуальнасці, выказвання асобы, чалавека адзінкавага, а не знака, следа, іерогліфа. Адсутнасць асобнага пачатку ў постмадэрнісцкіх творах тлумачыцца стратай у пэўным сэнсе аўтара (персанаж, герой быў надзейна пахаваны яшчэ авангардыстамі), што зрабіўся цяпер эмпірычным і можа разглядацца як адзін са шматлікіх інтэрпрэтатараў добра вядомых калізій. Ён пазбаўлены ўсялякіх прывілей на «свой» тэкст, бо тэкст гэты ўяўляе з сябе цытаванне іншых тэкстаў і таму цяпер ён належыць аўтару так, як і ўсім астатнім. Нехта слухна параўнаў постмадэрнісцкі тэкст з пікніком, на які кожны нясе штó мае: сваю эрудыцыю, сваю рэцэпцыю, свой досвед, свой сэнс. А персанаж тым не менш дэтэрмінаваны прыналежнасцю да тэксту-першакрыніцы; і як бы гэты персанаж ні дзейнічаў – паводле тых або іншых норм, прадвызначэнняў, правіл, усталяваных першааўтарамі, ці насуперак ім, – усё роўна ён будзе дзейнічаць не без іх уліку. Адсюль уражанне «нават не эксперыменту, а вылепленай з кніжнай эрудыцыі

шматпавярховай метафары» (3, 283), як дасціпна адзначыў літаратуразнаўца Д. Затонскі. Такое ўражанне сапраўды пакідаюць вершы, апаэмы, эсы аргенцінца Хорхе Луіса Борхеса, драмы англічаніна Тома Стопарда, раманы італьянца Умбэрта Эка, аргенцінцаў Хуліо Картасара, Абея Посэ, амерыканца Курта Вонегута, сербскага пісьменніка Міларада Павіча і іншых.

Што датычыцца паэзіі Разанава, то асобны пачатак у ёй дужа адчувальны, многія творы нават пакідаюць уражанне медытатывнасці. Сам паэт неаднойчы гаварыў, што творчасць немагчыма толькі на грунце ведання, умення, без натхнёнасці творцы, без яго гатоўнасці ўвасабляць «тое, што яшчэ ў няведанні і прадслове», што «жыва-творыцца», «духа-творыцца». «Не, паэзія не хлеб надзённы, але — наддзённы», «яна адбываецца на сутыку сэрца і смагі»; і каб вобразы і тэмы з абсягаў рэчаіснасці (а не з абсягаў вядомых ужо тэкстаў! — *Е. Л.*) «аб'явіліся» ў мастакоўскай фантазіі, «згусціліся» ў твор, «мастак мусіць зрабіцца для іх безабаронным і ўспрымальным» (7, 200). І ўжо нешта зусім адваротнае постмадэрнісцкай канцэпцыі творчасці: «Умельства мае справу з дрывамі, творчасць — з агнём» (7, 201); «Вытворчасць тым і адрозніваецца ад творчасці, што яна спараджае структуры, памяшканні, пабудовы (як тут не згадаць адмысловыя постмадэрнісцкія лабірынты! — *Е. Л.*) — неасвечанае» (7, 207).

Найважнейшай рысай постмадэрнісцкіх твораў з'яўляецца шматузроўневая жанравая арганізацыя кожнага з іх. Да статкова спаслацца на вершы Х. Л. Борхеса, у мастацкай тканцы якіх, адпаведна аўтарскай філасофіі рэха, засведчыліся, здаецца, усе бібліятэкі свету.

Ёсць і ў Разанава творы, жанр якіх нельга звесці да нейкай адной дэфініцыі; найперш гэта «Паэма пагашаных люстэрак», «Паэма парушанай мяжы», «Паэма чырвоных вярывак», якія можна вызначыць і як лірычныя споведзі, і як філасофскія паэмы, і як своеасаблівыя антыўтопіі. Аднак трэба ўлічваць, што жанравая цяжкавызначальнасць — наогул характэрная рыса літаратуры XX ст. Калі постмадэрністы



рознымі спосабамі наўмысна, як эстэтычны прынцып, пракламуюць прысутнасць у сваіх творах разнастайных жанравых форм, ілюструючы немагчымасць цэласнасці чаго б то ні было — жывога чалавека ці літаратурнага персанажа (тым больш персанажа фрагментаванага), жанру і стылю, дык у Разанава заўсёды захоўваецца цэласнасць, арганічнасць. Вядомы нямецкі даследчык постмадэрнізму Вольфганг Вельш, напрыклад, канстатуе: «Постмадэрнізм пачынаецца там, дзе канчаецца цэлае. А таму паўсюль, дзе назіраюцца спробы рэтаталізацыі, постмадэрн — у апазіцыі... Постмадэрн радыкальна плюралістычны, і не з-за павярхоўнасці падыходу ці абьякавасці, але дзякуючы ўсведамленню бяспрэчнай каштоўнасці розных канцэпцый і праектаў. Бачанне постмадэрну — бачанне плюралістычнае. Вось чаму літаратура — ад Віяна да Эка — хоча задаволіць усе магчымыя чаканні адначасова». Іншымі словамі, постмадэрнісцкія творы маюць характар у пэўным сэнсе эклектычны, што ніяк не стасуецца ні з паэмамі, ні з мініяцюрамі Разанава, у тым ліку з тымі, што ўзніклі на сумежжы розных жанраў, — вершаказамі, зномамі ці, напрыклад, версэтамі, якія, паводле слухнага меркавання У. Конана, адбыліся «на сумежжы верша, праявічай мініяцюры і філасофскага афарызма шляхам паступовага ўзмацнення асацыятыўнасці і сімвалічнасці, з аднаго боку, і рэдукцыі паэтычнай напеўнасці — з другога» (4). Па вялікім рахунку, этымалагічныя пошукі ў сферы кожнай сучаснай жанравай формы непазбежна прывядуць да яе шматкаранёнасці, якая, аднак, далёка ад постмадэрнісцкага прынцыпу множнасці, калекцыі, спісу, мантажу, гібрыднасці як выніку збіральнасці сучаснага мастацтва, неабходнасці рэвізіі ўсёй культурнай спадчыны. У паэзіі Разанава гэтага няма, а ёсць пошук і сцвярджэнне цэласнасці чалавека, свету, твора.

Постмадэрнісцкая свядомасць аперыруе шматлікімі антытэзамі (іх сукупнасць самі постмадэрністы часам вызначаюць як «культурную матрыцу аксіялагічных апазіцый»): голас — пісьмо, рэальнасць — адлюстраванне, рэч — знак, ісціна — падман, існасць — абалонка... Менавіта другая частка

кожнай апазіцыі для постмадэрністаў больш значна. Пісьму аддаецца перавага над жывой мовай, знаку — над рэччу і г. д. Творы Разанава таксама будуюцца на зместава-структурнай дыхатаміі, на антыноміі, але для яго значна важнейшыя самі з’явы, рэчы, людзі, чым іх адбіткі.

Чым сапраўды Разанаў падобны да постмадэрністаў, дык гэта гульнявым прынцыпам, адным са стрыжнёвых у яго мастацкай сістэме. Постмадэрністы, праўда, займаюцца дэканструкцыяй найперш сюжэтаў, матываў, вобразаў. Хаатычны, алагічны — або «дэцэнтраваны» — свет, неўпарадкаваны ў іерархічных адносінах (такое светаўспрыманне атрымала назву «постмадэрнісцкай пачуццёвасці»), калі і можа быць адэкватна адлюстраваны, дык якраз праз гульню з культурнымі знакамі. У Разанава разуменне мастацкай гульні некалькі іншае. «Верш істотны не сваімі ідэямі альбо метафарамі, а тым, што ад аўтара нібы і не залежыць. Так, верш — гульня, але гульня, у якой згаджаюцца ўдзельнічаць сутнасці» (7, 265). У постмадэрністаў гульня заўсёды суправаджаецца карнавалізацыяй, клаўнадай, травесцыйным зніжэннем, прыземленасцю герояў і калізій, іх парадзіраваннем, пераварочваннем. Хто чытаў постмадэрнісцкія тэксты, той не мог не вынесці ўражання гэтай усюдыснай, усёпранікальнай іроніі. Часта яна выяўляецца ў наўмысным парадыйным сутыкненні ў новым творы некалькіх стыляў, некалькіх ужо вядомых тэкстаў («тэкстуальных светаў»),— прынцып, што атрымаў назву «пасціш» (ад *итал.* *pasticcio* — опера, якая складаецца з фрагментаў розных іншых опер, сумесь, папур). Парадыйна-іранічна сутыкаюцца сутнасці, розначасовыя падзеі і асобы, і гэта свядомая ўстаноўка, адзін з асноўных «модусаў» постмадэрнісцкай творчасці. Анахранізмы і парадоксы часам набываюць у постмадэрністаў нябачаныя маштабы. У той жа час творам Разанава ўласціва не гулліва-смежавая, а цалкам іншая атмасфера: разважліва-філасофская, драматычная або трагічная.

У пэўнай ступені іранічным «модусам» абумоўлена адсутнасць у постмадэрністаў усякіх міфалагем; калі ж яны і выкарыстоўваюць метарасказ, дык зноў жа выключна з

мэтай яго парадзіравання, дэманстрацыі яго бяссэнсавасці. У Разанава ёсць свае міфалагемы; іх першакрыніцы самыя розныя — ад нацыянальнай гісторыі, фальклору да ўсходняй культуры.

Прысутнасць элементаў апошняй, дарэчы, у нейкай меры таксама збліжае паэзію Разанава з постмадэрнізмам. Як вядома, постмадэрністам надзвычай уласцівы разгорнутыя аўтакаментарыі, самарэфлексіі, рознага роду «нататкі на палях». Даследчыкі лічаць, што гэты філасофска-літаратуразнаўчы прынцып постмадэрністаў, асабліва тэарэтыкаў, склаўся якраз пад уплывам усходняга інтуітывізму, асабліва такіх яго разнавіднасцей, як дзэн будызм і даасізм. Разанаў таксама, відавочна, цікавіцца ўсходняй філасофіяй і культурай, пра што сведчаць яго шматлікія інвектывы, яго пераклады на беларускую мову хайку (хоку) японскага паэта XVII ст. Мацуа Басё. Творы паэта (асабліва пункціры) пераклікаюцца з усходнімі танка і хоку. Цяжка рабіць высновы, у якой ступені сімволіка Разанава генеравалася ўсходняй, аднак аналогіі паміж імі даволі істотныя і заслугоўваюць спецыяльнага аналізу. Мы ж толькі звернем увагу на наяўнасць у Разанава самарэфлексій; найперш гэта зномы, якія напачатку такой назвы не мелі, ішлі, паводле аўтара, «як нататкі, нават як філасафемы і друкаваліся ў такой сваёй іпастасі з канца 70-х гг. » (14); толькі пазней з'явілася адчуванне, «што ўсё ж такі яны прыналежаць не толькі філасофіі, не толькі крытыцы, не толькі літаратуразнаўству (аднак і ім! — *Е. Л.*), але і паэзіі» (14), і зномы аказаліся далучанымі да ўласна паэтычных твораў. Уяўляюць цікавасць у гэтым сэнсе і разанаўскія маргіналіі-прачытанні вершаў Надзеі Артымовіч, таксама своеасаблівыя «нататкі на палях», прызначаныя адчыніць «дзверы» ў дастаткова герметычную прастору чужых твораў (1).

З другога боку, сама па сабе наяўнасць такога «суправаджальнага» аспекту ў творчасці Разанава яшчэ не сведчанне прыналежнасці да постмадэрнізму; гісторыя сусветнай літаратуры, з беларускай уключна, ведае шмат аўтараў, якія аднолькава вялікую ўвагу надавалі і ўласна мастацкай творчас-

ці, і асэнсаванню філасофска-эстэтычнай сутнасці апошняй. Больш за тое, як мы ўжо мелі магчымасць пераканацца, змест зномаў далёка не адпавядае зместу постмадэрнісцкіх маніфестаў.

І яшчэ адно істотнае адрозненне творчасці Разанава ад постмадэрнізму: у ёй і блізка няма нічога ні ад тэматыкі, ні ад тэхнікі так званай «масавай» літаратуры, у той час як постмадэрністы аднолькава разлічваюць і на звычайнага спажываўца, і на эрудыта.

Такім чынам, нават сціслы аналіз твораў Разанава ў кантэксце постмадэрнісцкай эстытыкі сведчыць аб разыходжаннях з ёю беларускага паэта, аб відавочнай спрэчнасці інтэрпрэтацыі яго паэзіі як безумоўна постмадэрнісцкай.

Шэраг аналогій можна было б лёгка прадоўжыць. Але і тыя, што прыведзены, досыць яскрава сведчаць аб арганічнай блізкасці паэзіі Разанава з філасофска-эстэтычнымі пошукамі еўрапейскіх, і не толькі еўрапейскіх, пісьменнікаў і ў той жа час вымагаюць канстатацыі яго бясспрэчнай самабытнасці. Пры гэтым разгляд мастацкага слова Разанава ў еўрапейскім кантэксце ні ў якім разе не азначае, што з кола яго «суродзічаў»-папярэднікаў намі выключаюцца нацыянальныя творцы; наадварот, яго мова, яе лад, падзейны змест твораў, іх героі — усё нясе на сабе адбітак нацыянальнай прыналежнасці самога паэта, нашага нацыянальнага лёсу наогул. Аднак гэта прадмет для іншага даследавання.

## ЛІТАРАТУРА

1. *Артымовіч, Н., Разанаў, А.* Дзверы.— Беласток, 1994.
2. *Гофмансталь, Г. фон.* Терцины о бренности всего земного // Золотое сечение: Австрийская поэзия XIX—XX веков.— Москва, 1988.
3. *Затонский, Д.* Постмодернизм: гипотезы возникновения // Иностранная литература. 1996. № 2.
4. *Конан, У.* Памяць пра вечнае // Літаратура і мастацтва. 1992. 27 лістапада.

5. *Разанаў, А.* Гліна. Камень. Жалеза.— Беласток, 2000.
6. *Разанаў, А.* Жыгта і васілёк: Слова пра Максіма Багдановіча // Літаратура і мастацтва. 1997. 17 студзеня.
7. *Разанаў, А.* Паляванне ў райскай даліне.— Мінск, 1995.
8. *Разанаў, А.* У горадзе валадарыць Рагвалод.— Мінск, 1992.
9. Райнер Марія Рільке, Борис Пастернак, Марина Цветаева: Письма 1926 года.— Москва, 1990.
10. *Рільке, Р. М.* Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи.— Москва, 1994.
11. *Рільке, Р. М.* Санеты Арфею: Лірыка / Пер. В. Сёмухі.— Мінск, 1982.
12. *Хайдеггер, М.* Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв. : Трактаты, статьи, эссе.— Москва, 1987.
13. *Элиот, Т. С.* Назначение поэзии.— Москва — Киев, 1997.
14. «Я — той, хто шлях і хто па ім ідзе...»: Гутарка з Алесем Разанавым // Літаратура і мастацтва. 1995. 13 кастрычніка.
15. *Welsch, W.* «Postmoderne», oder Der Kampf um die Zukunft.— Frankfurt-am-Mein, 1988.

## ЗМЕСТ

### ГІСТОРЫЯ

*Ірына Багдановіч*

<b>Беларускі паэтычны авангард 1920-х гг.</b> .....	3
«Бурапенная» плынь поэтыга беларускага футурызму .....	9
Месца «багеімы» ў літаратурным авангардзе .....	16
Беларуская версія імажынізму .....	28

*Ларыса Кароткая*

<b>Гонар і боль. Беларускія пісьменнікі на вайне</b> .....	35
--	----

### СУЧАСНАСЦЬ

*Уладзімір Гніламёдаў*

<b>Панарама стылявых пошукаў. Беларуская паэзія 1970—</b> <b>1990-х гг.</b> .....	54
Лірычна-апакаліптычны стыль .....	58
Рамантычны стыль .....	73
Лірычна-публіцыстычная плынь .....	82
Філасофска-аналітычная паэзія .....	100
Мастацка-сінкрэтычная плынь .....	122
Універсальна-інтэлектуальны пошук .....	145

*Тайса Грамадчанка*

<b>Перад праўдай высокай і вечнай. Беларуская проза</b> <b>1980—1990-х гг.</b> .....	156
Жорсткая споведзь вайны .....	157
Пад вятрамі сучаснасці .....	192
Боль ачышчэння .....	219

*Пятро Васючэнка*

<b>Сучасная беларуская драматургія. Асаблівасці жанравага</b> <b>руху</b> .....	236
Гістарычная драма .....	238
Камедыя .....	273
Драма .....	291
Дзіцячая п'еса .....	305
Эксперымент і традыцыя .....	312

## КАНТЭКСТ

*Ева Лявонава*

<b>Беларуская літаратура XX стагоддзя і еўрапейскі досвед .....</b>	<b>325</b>
«Ад сугучча да сугучча...» <i>Сімвалізм у літаратурна-крытычнай рэцэнцыі Максіма Багдановіча .....</i>	<i>325</i>
«І няма нічога вышэйшага...» <i>Творчасць Максіма Гарэцкага ў кантэксце заходнееўрапейскай літаратуры пра Першую сусветную вайну .....</i>	<i>338</i>
«За рубаж чалавечага слова...» <i>Вытокі эстэтычнага ўніверсалізму Уладзіміра Жылкі .....</i>	<i>346</i>
«Узысці на сваю Галгофу...» <i>Інтэрпрэтацыя біблейскіх вобразаў і матываў у рамане Уладзіміра Караткевіча «Хрыстос прызямліўся ў Гародні» і сусветная літаратурная традыцыя .....</i>	<i>353</i>
«Уся ісціна не варта такой цаны...» <i>Творчасць Васіля Быкава і Жана Поля Сартра праз прызму традыцыі Фёдара Дастваўскага: філасофска-эстэтычныя перасячэнні .....</i>	<i>392</i>
«Палову жыцця падаюся ў свет, палову – варочаюся са свету...» <i>Алесь Разанаў і філасофска-эстэтычныя пошукі еўрапейскай літаратуры .....</i>	<i>413</i>

**Нарысы па беларускай літаратуры XX ст.** : для ст.  
Н30 шк. узросту / уклад. Юрыя Пацюпы. — Мінск : Маст.  
літ., 2010.— 438 с.— (Школьная бібліятэка).

ISBN 978-985-02-1232-0.

У зборнік увайшлі актуальныя даследаванні беларускай літаратуры XX ст. Працы падрыхтаваныя паводле кніг і публікацый, рэкамендаваных школьнай праграмай да вывучэння. Матэрыялы зборніка могуць быць цікавыя як вучням, так і настаўнікам.

**УДК 821.161.3.09**

**ББК 83.3(4Бел)**



Літаратурна-мастацкае выданне  
ШКОЛЬНАЯ БІБЛІЯТЭКА  
**НАРЫСЫ ПА БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ XX СТ.**

Укладальнік *Юры Пацюпа*

Рэдактар *Ю. В. Пацюпа*  
Мастацкі рэдактар *В. А. Макаранка*  
Тэхнічны рэдактар *В. І. Барута*  
Стылістычныя рэдактары *Я. А. Бебель, Л. Г. Ганчарэнка,*  
*А. М. Анцытовіч, М. А. Паддубская*

Падпісана да друку 15.10.10. Фармат 60×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Папера афсетная.  
Гарнітура NewBaskervilleС. Афсетны друк. Умоўн. друк. арк. 27,5.  
Улік.-выд. арк. 21,71. Тыраж 18 519 экз. Заказ 265.

Выдавецкае ўнітарнае прадпрыемства «Мастацкая літаратура»  
Міністэрства інфармацыі Рэспублікі Беларусь.  
ЛІ № 02330/0494049 ад 03.02.2009.  
Проспект Пераможцаў, 11, 220004, Мінск.  
[www.mastlit.by](http://www.mastlit.by); e-mail: [mail@mastlit.by](mailto:mail@mastlit.by)

Рэспубліканскае ўнітарнае прадпрыемства  
«Мінская фабрыка каляровага друку».  
ЛП № 02330/0494156 ад 03.04.2009.  
Вул. Каржанеўскага, 20, 220024, Мінск.



## Нарысы на беларускай літаратуры XX ст.

Ёсць хуткасць гуку, ёсць — звывішгукавая,  
Ёсць хуткасць зор, прыкметная для ўсіх.  
Яшчэ ёсць хуткасць думкі, хуткасць тая,  
Што, як святло, стагоддзе абганяе,  
З тысячагоддзем размаўляе ўслых.  
О, таямніца кніг, скажы, з якіх  
Людскіх глыбінь ты цуды здабывала?

*Аркадзь Куляшоў*

ISBN 978-985-02-1232-0

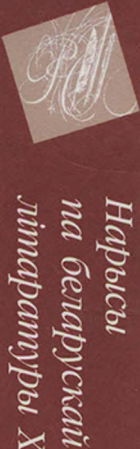


9 789850 212320



III K

*Хабарская  
биобизнесмарка*



*Хабарскы*

*на Генаральскан*

*жинарданмуры XX см.*