



СУЧАСНАЯ ЛІТАРАТУРА

*каардынаты
ідэйна-мастацкага
пошуку*

ПРАДМОВА

Беларуская літаратура, нягледзячы на сумныя прагнозы і прадказанні, працягвае жыць і развівацца. У полі зроку праблемнага разгляду, прадстаўленага на старонках гэтай кнігі, — нацыянальная проза і паэзія мяжы XX і XXI стагоддзяў. Аўтары калектыўнай манаграфіі — навукоўцы аддзела сучаснай беларускай літаратуры *Інстытута мовы і літаратуры імя Якуба Коласа і Янкі Купалы НАН Беларусі* — дзеяцца сваімі назіраннямі і развагамі аб стане і перспектывах нацыянальнага прыгожага пісьменства. Гэта выданне не прэтэндуе на панарамнасць і завершанасць агляду, таму што прадметам навуковага аналізу з’яўляецца пераважна бягучы літаратурны працэс, які знаходзіцца ў стадыі фарміравання. Аўтары спыняюць увагу на сутнасных акцэнтах, праблемных стыках, структурных узаемадачынненнях — праз такія своеасаблівыя бліц-здымкі мастацкай рэальнасці выразна праглядае «незавершаная сучаснасць» (М. Бахцін), каштоўная некранутасцю сваіх сувязей і ўплываў. Пры гэтым метадалагічнай асновай даследавання з’яўляецца спалучэнне канкрэтна-аналітычнага, тэарэтычнага і гісторыка-функцыянальнага падыходаў, што ў сваю чаргу забяспечвае канцэптуальны і прагнастычны характар навуковых высноў.

Структурна кніга падзяляецца на дзве часткі: першую з іх складаюць раздзелы, прысвечаныя сучаснай *паэзіі*, у другой прапанаваны аналіз *празаічна арганізаваных жанраў* літаратуры. Разгляд фарміравання і развіцця найноўшых тэндэнцый сучаснай літаратуры, абгрунтаванне этнакультурных, гістарычных і эстэтычных уплываў адбываецца

праз вызначэнне іманентных сацыяльных сувязей і залежнасцей.

Вывучэнню творчых здабыткаў айчыннага вершаскладання прысвечана праца Л. М. Гарэлік, дзе прадстаўлены франтальны агляд сучаснай беларускай паэзіі як сістэмнай з'явы, прааналізаваны жанравыя асаблівасці і выяўленчыя магчымасці мастацтва слова. І. Г. Баўтрэль зацікаўлена і абгрунтавана разважае пра творчы патэнцыял традыцыйнага вершаскладання, засяроджвае пільную ўвагу на генезісе беларускага санета. Н. М. Пыско аддае свае навуковыя сімпатыі даследаванню авангардных плыняў сучаснай паэзіі, эпатажных фарматворчых эксперыментаў і «экзатычных» жанраў (лімэрык, хоку, танка і інш.).

Роздум С. А. Андраюка аб творчасці І. Пташнікава дае аўтару магчымасць заглябіцца ў дыялектыку заканамернасцей і выпадковасцей чалавечага жыцця і на падставе канкрэтных тэкстуальных прыкладаў прасачыць глыбінныя ўзаемазалежнасці асабістых чалавечых лёсаў і сацыяльна-гістарычных абставін. В. М. Стральцову цікавяць спосабы ўгрунтавання факта ў літаратурную рэальнасць, а таксама мэтазгоднасць выкарыстання, прынцыпы адбору і арганізацыі дакументальных матэрыялаў у літаратурным тэксце. Праца Дз. Ф. Клябанава прысвечана праблемам сучаснай публіцыстыкі, яе ідэйным, жанравым і мастацкім асаблівасцям. А. М. Лапата-Загорскі засяроджвае ўвагу на асаблівасцях модусу мастацкага твора (модус у дадзеным выпадку разумеецца як наджанравая характарыстыка літаратурнага працэсу на скрываванні «аўтар—твор—чытач»).

Варта адзначыць міждысцыплінарны характар шэрага даследаванняў, у якіх разглядаюцца асобныя пытанні сацыялогіі, філасофіі, псіхалогіі творчасці.

Адкрытая, інфармацыйна насычаная прастора сусветнай культуры — гэта тая аб'ектыўная рэальнасць, у кантэксце якой ствараецца, існуе беларуская літаратура на рубяжы XX—XXI стагоддзяў. Яна працягвае — шляхам складаных узаемазалежнасцей і ўзаемаўплываў, прыцягненняў і адштурхоўванняў — літаратуру папярэдняю. І, як ва ўсе часы, з'ява гэта шматузроўневая, сярод складнікаў, якія

ўплываюць на працэс стварэння літаратурнага твора — індывідуальныя характарыстыкі творчай асобы (склад, тып), канкрэтная біяграфія пісьменніка (падзейная і псіхалагічная канва), месца і становішча нацыянальнай літаратуры ў сусветным літаратурным працэсе. Пры гэтым асобна трэба вылучыць істотную ролю сацыяльна-гістарычных фактараў.

Жанравы абсяг беларускай літаратуры мяжы ХХ—ХХІ стагоддзяў досыць размаіты. У адной мастацкай прасторы перакрываюцца творчасць розных па манеры, стылістыцы, светапогляду пісьменнікаў: традыцыяналістаў, пострэалістаў, мадэрністаў, постмадэрністаў, «чыстых» белетрыстаў, непахісных інтэлектуалаў, цвярозых кан'юнктуршчыкаў і інш.

Танальнасць, змест, тэматычныя абсягі, абрысы і контуры літаратуры ўвесь час змяняюцца, рухаюцца, удакладняюцца. Гэтыя імклівыя дынамічныя працэсы часам абсалютна няўлоўныя, а часам уражваюць сваёй маштабнасцю. Аднак якімі б ні былі змены, як бы ні здзіўлялі метамарфозы ды трансфармацыі — гэта ўсё ж такі адна і тая ж літаратура, адзін і той жа спосаб мастацкага спасціжэння жыцця, які характэрны менавіта гэтаму, канкрэтнаму, у дадзеным выпадку беларускаму, тыпу нацыянальнай культуры.

Працэс актыўнай змены літаратурных прыярытэтаў, які назіраўся ў 1990-я гады, справакаваў у новай літаратурнай генерацыі востры імпульс адштурхоўвання ад творчага вопыту «патрыярхаў» прыгожага пісьменства (сітуацыя, тыповасць якой засведчана ў гісторыі шмат якіх літаратур у перыяды гістарычнага пералому). У традыцыйным разуменні прадмет літаратуры, яе тэмы, вобразы, героі — гэта аб'ектыўная пазалітаратурная рэальнасць, праўду пра якую дадзена адкрыць пісьменніцкаму слову; для аўтараў «новай хвалі» сама літаратура адначасова і аб'ект, і прадмет, і самадастатковая, самастойная частка рэальнасці, якая існуе ў выглядзе тэксту. Але як бы там ні было, мастацкае слова з цягам часу неяк само па сабе пазбаўляецца ад знешне накладзеных крытэрыяў, канцэпцый, адзнак, кан'юнктуры, застаецца толькі тое, што вытрымала выпрабаванне сапраўднасцю і часам.

У працэсе стварэння кнігі аўтары ставілі перад сабой задачу дапамагчы чытачу ў разуменні найноўшых тэндэнцый нацыянальнай літаратуры, зрабіць назіранні над працэсамі і з’явамі, не асэнсаванымі яшчэ спецыялістамі-філолагамі і літаратурна-мастацкай крытыкай. Інавацыйныя напрацоўкі могуць быць выкарыстаны для далейшых навуковых даследаванняў, пры напісанні падручнікаў і дапаможнікаў, у практыцы выкладання ў ВНУ і агульнаадукацыйных школах.

Яшчэ не забыліся гарачыя дэбаты, шматлікасцю якіх пазначаны рубж двух тысячагоддзяў. Сусветная грамадскасць, усхваляваная ўрачыстасцю моманту, яшчэ раз усур’ёз задумалася над глабальнымі праблемамі чалавецтва. Сярод думак «пра цудоўнае і вечнае» былі, вядома ж, развагі і пра літаратуру. Пісьменнікі, крытыкі, выдаўцы, журналісты, чыноўнікі ад культуры і проста дасведчаныя грамадзяне апантана спрачаліся пра тое, якой яна будзе, літаратура будучага, ці ёсць наогул гэта будучыня ў кнігі, ці патрэбная яна будзе, ці захавае сваю каштоўнасць, ці не выштурхнуць яе з ужытку шматлікія сродкі мас-медыя? А калі ўсё ж захаваецца — у якім стане і выглядзе?

Даць абгрунтаваныя адказы на пытанні, якія ставяць перад чытачом сустрэчы з сённяшняй літаратурнай рэальнасцю, — гэта і ёсць асноўная мэта нашай кнігі.

Частка першая

Раздзел 1

ЭСТЭТЫКА ГАРМАНІЧНА-КАНТРАСТНАГА АДЛЮСТРАВАННЯ СВЕТУ Ў СУЧАСНАЙ БЕЛАРУСКАЙ ПАЭЗІІ

На сумежжы XX—XXI стагоддзяў каардынаты мастацкіх пошукаў у беларускай паэзіі вылучаюцца шырыняй тэматычных абсягаў, жанрава-стылявой і рытміка-інтанацыйнай разнастайнасцю, што дазваляе засяродзіць увагу на дзвюх асноўных мадэлях гарманічна-кантрастнага адлюстравання рэальнасці. У адной з іх перавага аддаецца гарманічнаму суладдзю думак і пачуццяў, у другой — пераважаюць кантрастна-вобразныя малюнкi навакольнага свету, драматызм і трагедыйнасць жыццёвых стасункаў.

1

Устойлівасць тэндэнцыі гарманічнага, рамантычна ўзвышанага адлюстравання ўнутранага свету асобы даволі экспліцытна праяўляецца ў лірычнай паэзіі, дзе суб'ектыўнае і аб'ектыўнае зліваюцца ў адзіным парыве творчага натхнення, здольнага спыніць імгненне, прымусіць застыць у зачараванасці перад высокай красой:

Жыццю векавечна ў далоні
Гады за гадамі страсаць.
Узросту не мае Гармонія,
Не ведае межаў Краса.

Свяціць на сцяжынцы й найвузенькай
Святлу чалавечай душы,
Пакуль ёй жывільная Музыка
Нябёснай крынічкай гучыць.

[37, с. 51]

Піетэт Гармоніі, Красы існуе ў паэтычным уяўленні Н. Мацяш у непарыўным звязку з арыентацыяй на «святло чалавечай душы» як памкненне да ідэалу, інтэнцыя маральнай і духоўнай дасканаласці асобы.

«Паколькі лірычная паэзія — самы суб'ектыўны від паэзіі, — разважаў Ф. В. Шэлінг, — у ёй па неабходнасці пераважае свабода. Гэта від паэзіі, які мае найменш прымусовы характар. Ёй дазваляюцца самыя смелыя ўхіленні ад звычайнай паслядоўнасці думкі, прычым патрабуецца толькі сувязь у душы паэта або слухача, а не сувязь аб'ектыўнага, або знешняга характару. У эпасе ўсё строга непарыўна, у лірычным творы непарыўнасць знішчана, як у музыцы, дзе маецца пастаянная разнастайнасць і дзе немагчымая сапраўдная непарыўнасць паміж адным тонам і наступным, тады як, наадварот, у колерах усе адрозненні зліваюцца ў адну агульную масу, быццам адлітыя з аднаго кавалка» [59, с. 415—416].

Звяртаючы ўвагу на спецыфічную блізкасць лірычнай паэзіі да музыкі, Ф. Шэлінг тым самым падкрэсліваў суб'ектыўнасць лірычнага перажывання як выявы разнявольнасці духу.

Экспліцытнай ілюстрацыяй да высновы філосафа з'яўляецца верш М. Стральцова «Вось гэта музыка сама» (у кнізе «Мой свеце ясны», 1986):

Вось гэта музыка сама
Сабе гучыць. Ёй справы мала,
Што дзесьці водгуку няма,
Што недзе музыкі не стала.

Як бы не ведае мяжы,
Як бы сама сябе люляе
І ўжо на нейкім рубяжы
Сябе самую адмаўляе.

І ўжо не музыка чутна,
Калі нясвойскаю ахвотай
Грыміць раскатам перуна,
Транеча гулам самалёта,

Калі ў правалах гукаў тых,
У страшнай роспачы канання
Трымценне струнаў залатых —
Як лёс або наканаванне!

[56, с. 58]

У кантынууме суб'ектыўнага лірычнага перажывання адлюстроўваецца гама настраў, уражанняў: стан душэўнай раўнавагі, выкліканы гучаннем музыкі, паступова трансфармуецца ў адчуванне дыскамфорту, трылогі. Касмічная прастора ўрываецца ў музыку чужародным гучаннем хаосу, гарманічнае бачанне свету парушаецца, набывае трагічную афарбоўку. «Трымценне струнаў залатых» апошнімі акордамі падкрэслівае трансцэндэнтнасць гармоніі, прыгажосці, мастацтва, прыналежнасці да вечнасці; дыскрэтнае ўздзеянне сусветных катаклізмаў і наканаванасць лёсу асобы, мастака прымушае задумацца над недасканаласцю нашага існавання ў касмічнай прасторы.

Што да сучаснай беларускай паэзіі, то яе непасрэдная сувязь з музыкай асабліва адчуваецца ў вытанчанасці пацущыў і рамантычнай узвышанасці, камернасці і рамансавай агучанасці лірычных перажыванняў у кнігах Л. Дранько-Майсюка «Стомленасць Парыжам» (1995), а таксама «Я вандрую ў стагоддзях» (1998) і «Рабро Адама» (1999) Т. Мушынскай. Журналістка, тэатральны крытык — паэтэса шмат гадоў даследуе музычнае мастацтва, што, безумоўна, накладвае адбітак на яе паэзію. Красамоўным сведчаннем пошукаў мастацка-вобразнай самарэалізацыі на сумежжы паэзіі і музыкі з'яўляюцца перш за ўсё адметнасць паэтыкі, стылю, выкарыстанне адпаведнай тэрміналогіі, нават назвы такіх вершаваных цыклаў, як «Ветру сімфонія», «Скрыпка і смык», «Водар акацыі белай».

Адзін з вершаў, прысвечаны кампазітару Галіне Гарэлавай, мае адпаведную назву — «Канцэрт для фартэпіяна і дажджу»:

Слухаю я бясконцу
Ветру сімфонію,
Хваль марскіх
Віяланчэльную тугу.

Ударных паэму
Для маланак спякотных
І званочкаў лясных
Харавую смугу.

Белых воблакаў ронда,
Цыкл вакальны

Зялёнай квакухі,
Сола конікаў-скрыпак...
Магутны аркестр!

І апошнім нумарам
Філарманічнай праграмы
Будзе канцэрт
Для фартэп'яна й дажджу.

[39, с. 31]

У поліфанічным аркестры, у агульнай сімфоніі прыроды, падслуханай Т. Мушынскай, тонкі музычны слых улоўлівае не толькі гарманічнае спалучэнне гукаў і фарбаў, але і прысутнасць хаосу, хаокасмічнай гармоніі, засведчанай у водбліску спякотных маланак, у шуме дажджу.

У паэта А. Пісьмянкова дождж выклікае асацыяцыі з музыкай Шапэна:

І ўсё-такі цуда бывае!
Захочаш — і я пакажу,
Як сонечны промень іграе
На струнах гарэзных дажджу.

І распач спывае, як пена...
Захочаш — і я дакажу,
Што дождж на ўзроўні Шапэна,
Ты толькі даверся дажджу.

[46, с. 31]

Звычайны малюнак дажджу ў лірычным абразку А. Пісьмянкова «І ўсё-такі цуда бывае...» ператвараецца ў з'яву незвычайную, сапраўдны цуд прыроды. Зрокава-слыхавыя асацыяцыі дапамагаюць убачыць у дажджавых кроплях пералівы сонечнага святла, пачуць гучанне музычных акордаў, улавіць змены настрою. Паэтава ўяўленне пра ідэал, духоўнасць яднае выявы касмічнага і зямнога, кра-су прыроды і тварэнне чалавечага генію.

Праявы хаокасмічнай гармоніі, а дакладней, стасункі чалавека і прыроды, чалавека і навакольнага асяроддзя, пачынаючы з глыбокай старажытнасці і да нашых дзён, прыцягвалі і прыцягваюць увагу мысляроў і філосафаў, у многім вызначаюць асноўны змест не толькі навукова-філасофскіх трактатаў, але і пейзажнай лірыкі, гутарка пра

якую, аднак, пойдзе крыху далей. Цяпер жа ёсць неабходнасць звярнуцца да разумення красы, гармоніі ў некаторых творах антычных філосафаў і сучасных пісьменнікаў.

На аснове вывучэння тэкстаў Плаціна ў яго «эстэтыцы прадустаноўленай гармоніі» А. Ф. Лосеў абгрунтоўваў чатыры формулы прыгожага. Чацвёртая (апошняя з іх), непасрэдна звязаная з арыентацыяй на свабоду мыслення і агульначалавечыя духоўныя каштоўнасці, сфармулявана наступным чынам: «Прыгожае — тое, што з'яўляецца прамым вынікам прадустаноўленай хаокасмічнай гармоніі, вынікам, свабодна і дзёрзка выкананым пры дапамозе намаганняў кожнай асобнай індывідуальнасці, ні ад чаго і ні ад каго не залежнай» [34, с. 712].

А. Ф. Лосеў завастраў увагу на адным з найважнейшых пытанняў, пастаўленых старажытным філосафам, які імкнуўся спасцігнуць духоўную сутнасць побыту і ўзаемадачынэнняў у людскім гурце добра і зла, — на пытанні, якое застаецца надзённым і на пачатку 3-га тысячагоддзя н. э.: «Чаму жыццё прыгожае, нягледзячы на пануючае ў ім зло і вечнае бязладдзе? А гэта таму, адказвае Плацін, што ўсім гэтым бязладдзем і ўсім гэтым злом толькі падкрэсліваецца існаванне і ні ў чым не павіннай Сусветнай Душы, ні ў чым не павіннага Розуму і ўжо тым больш ні ў чым не павіннага Адзінага, або Добра. Усе гэтыя тры іпастасі, хаця і з'яўляюцца не абстрактнымі паняццямі, а жывымі сутнасцямі, усё ж у сабе нерухомыя, вечныя і лагічна неабвержныя. Такім чынам, гэтыя тры вышэйшыя іпастасі і любое зло, якое здзяйсняецца ў космасе, не толькі сумяшчальныя, але і непарушныя. І толькі паняццева-дыфузны метаад (А. Ф. Лосеў лічыць яго галоўным у філосафскіх трактатах Плаціна. — Л. Г.) можа зразумець і растлумачыць такое небывалае сумяшчэнне падзей, якія адбываюцца хаатычна, і іх унутраную паняццевую заканамернасць» [34, с. 713].

Пакідаючы без каментарыя дэфініцыю паняццева-дыфузнага метаду Плаціна, звернемся яшчэ раз да канкрэтызацыі сутнасці яго вучэння, выкладзенай А. Ф. Лосевым на папулярнай мове: «Жыццё поўнае недасканаласцей. Але гэта і прыгожа і лагічна, таму што недасканаласць

жыцца толькі і магчымая дзякуючы вечнай дасканаласці глыбінных асноў жыцця і побыту» [34, с. 713].

Такім чынам, ужо антычныя філосафы, пісьменнікі спрабавалі спасцігнуць сутнасць прыгожага не толькі і не столькі як выяву знешняй формы, колькі як «дасканаласць глыбінных асноў жыцця і побыту», дакладней, памкненне да маральнасці, духоўнасці, да арыентацыі на спрадвечныя ідэалы гуманнасці, дабрыні. Адсюль і апеяцца да Сусветнай Душы, Розуму, Адзінага і інш.

Бразільскі пісьменнік Паула Каэльё, чые кнігі («Дзённік мага», «Алхімік», «Мактуб», «Пятая гара», «Кніга воіна свету», трылогія: «На беразе Рью-П'едра я сеў і заплакаў», «Вераніка вырашае памерці» і «Д'ябал і сіньярыта Прым») на сумежжы стагоддзяў, можа, самыя запатрабаваныя (выдадзены больш як у ста краінах свету), працягвае развіваць медытацыі антычных мысляроў. Амаль у кожным творы ён скіроўвае ўвагу да Душы Свету, якая бачыцца рухаючай адцэнтрабежнай сілай космасу, жыцця прыроды і лёсавызначальнай у пошуках свайго шляху («своей Стези») кожнага індывідуума: «Адсюль мне відаць Душа Свету, — адказвала Сонца. — Яна звяртаецца да маёй душы, і мы разам прымушаем травы расці, а авечак пераходзіць з месца на месца ў пошуках ценю. Адсюль — а гэта вельмі далёка ад вашага свету — я навучылася любіць. Я ведаю, што калі хоць крыху набліжуся да Зямлі, усё жывое на ёй загіне і Душа Свету перастане існаваць. І мы здалёку глядзім адно на другую і здалёку любім адно другога. Я даю Зямлі жыццё і цяпло, а яна мне — сэнс майго існавання» [31, с. 213].

Праз дыялог Сант'яга (галоўнага героя) з пустыняй, ветрам, сонцам расшыфроўваецца сэнс багатай вобразнай сімволікі рамана П. Каэльё «Алхімік». Аўтар падкрэслівае неабходнасць памкнення кожнага індывідуума спраўдзіць наканаванасць лёсу, здольнасць яго знайсці ўласную сцяжыну («сваю Стезю») і тым самым сцвердзіць сваю далучанасць да таго Адзінага (Душы Свету), у якім закладзена найвышэйшая духоўная сутнасць прыроды і чалавека, якому адводзіцца самая высокая прыступка ў іерархіі касмічных цывілізацый. Вось працяг дыялога Сант'яга з сон-

цам: «Ты мудрае, — адказаў юнак, — бо ўсё бачыш здалёку. Але ты не ведаеш, што такое любоў. Не было б шостага дня Тварэння — не з’явіўся б чалавек. І медзь так і заставалася б медзю, а свінец — свінцом. Так, у кожнага свой Шлях, але калі-небудзь ён будзе пройдзены. А таму трэба ператварыцца ў штосьці іншае, пачаць новы Шлях. І так да той пары, пакуль Душа Свету на самай справе не стане чымсьці адзіным» [31, с. 214].

Прыкладам плённай арыентацыі на высокую духоўнасць, выявай «дасканаласці глыбінных асноў жыцця і побыту» амаль дзвесце гадоў застаецца паэзія А. С. Пушкіна, больш за сто гадоў — лірыка А. Фета, Ф. Цютчава, каля ста гадоў — М. Багдановіча, Я. Купалы, Я. Коласа. Геніяльныя творы паэтаў розных эпох асвятляюць і жывяць мастацкія пошукі прадстаўнікоў сусветнага прыгожага пісьменства.

Кожнае пакаленне людзей, найперш творчых (і не толькі ў Расіі, але і далёка за яе межамі), па-новаму, па-свойму перажывае радасць далучэння да чароўных таямніц пушкінскага майстэрства, радасць спасціжэння інтэлектуальных глыбінь, высокай духоўнасці і патэнцыялу творчай энергіі яго паэзіі, адной з асноўных эстэтычных устаноўкаў якой з’яўляецца гарманічнае бачанне свету. Прыклад — адзін з выдатных узораў пушкінскай лірыкі, знакамітая «Элегія»:

Безумных лет угасшее веселье
Мне тяжело, как смутное похмелье.
Но, как вино, — печаль минувших дней
В моей душе чем старе, тем сильней.
Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе
Грядущего волнуемое море.
Но не хочу, о други, умирать;
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать;
И ведаю, мне будут наслажденья
Меж горестей, забот и тревоженья:
Порой опять гармонией упьюсь,
Над вымыслом слезами обольюсь,
И может быть — на мой закат печальный
Блеснет любовь улыбкою прощальной.

[49, с. 169]

Колькі пачуццяў, сапраўднага, непрыдуманнага чалавечага перажывання! Які прастор для думкі! Як многа прачытваецца ў элегічным роздуме, лаканічным, сціснутым да лірычнай мініяцюры! Паэт прыадчыніў заслону ўласнай творчай лабараторыі, акрэсліў духоўныя параметры мастацкай мадэлі свету ў самых разнастайных праявах формы і зместу — ад гарманічна зладжанага, прыгожага, гераічна ўзвышанага да трагедыйна непрадказальнага і нават пачварнага. Але ж ці не адэкватнае падабенства знаходзім у «эстэтыцы прадустаноўленай гармоніі» Плаціна, мысліцеля эпохі позняга элінізму, і ў творах сучаснага пісьменніка П. Каэльё?

Канфліктная сітуацыя як адбітак канкрэтных жыццёвых варункаў у «Элегіі» А. Пушкіна звязана з часавымі вымярэннямі біяграфіі лірычнага героя (а гэта і сам паэт). Нібы хмельнае віно, адшумела буйная маладосць, непрыкметна падкралася цвярозая сталасць з будзённай прозай побыту, паўсядзённым клопатам, працай, рознымі нягодамі, горам. Будучыня бачыцца ў смутных колерах («Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе // Грядущего волнуемое море»). Не будзем забываць, што «Элегія» напісана ў 1830 г. Уражанні ад трагічных падзей на Сенацкай плошчы і праз пяць гадоў застаюцца балючымі і свежымі, нібы ўсё адбывалася толькі ўчора. Глыбокі след, звязаны з трагічным лёсам сяброў-дзекабрыстаў, застаўся ў душы паэта да канца жыцця, што адбілася ў яго творчасці, стала асноўным зместам лірычнага перажывання.

Гэта адзін бок лірычна-драматычнага канфлікту, тэза, пазначаная адмоўнай эмацыянальнасцю, ноткамі трагізму, смутку і журбы. Антытэза змяшчае ў сабе зусім іншы зарад духоўнай энергіі, мае адваротны сэнс. Наперакор усялякім катаклізмам і трагедыйнасці грамадскіх стасункаў, на поўны голас, упэўнена заяўлены праграмныя для творчасці паэта дэкларацыі: прага жыцця, гармоніі, сцвярджэнне гуманістычных ідэалаў. Філасофія жыццялюбства, пункцірна пазначаная дзеяслоўнай трыядай «*Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать*» (курсіў мой. — Л. Г.), з'яўляецца дамінантай у эстэтычных перакананнях творцы. Тым самым падкрэсліваецца актыўнасць яго грамадзян-

скай пазіцыі. Ноткі скрухі, самоты перакрываюцца жыццесцвярджальнымі акордамі, аднак паэт не адгароджваўся ад пакут, не пакідаў іх без увагі. Гатоўнасць часткова перакласці цяжар пакут і спачування на ўласныя плечы, каб хоць у нейкай ступені аблегчыць долю, накіраваную чалавецтву, — падобная думка не новая ў літаратуры. Яна вядомая з глыбокай старажытнасці. Нагадаем міф пра старажытную багіню Эўною (думка Бога) у рамане А. Франса «Таіс», якая самаахварна ўзваліла на сябе грахі свету, каб іх найменш засталася людзям, якіх яна вельмі любіла і дзеля якіх добраахвотна аддавала сябе на пакуты, цярпела прыніжэнне, гвалт, здзек, зведала ўсе цёмныя закуткі жыцця і жорсткасць чалавечай душы. Матыў хрысціянскай самаахварнасці з'яўляецца адным з асноўных біблейскіх матываў.

Мысленне як творчы працэс бачылася А. С. Пушкіну не інакш як праз пакуты. У «Элегіі» выкладзены эстэтычныя патрабаванні, сугучныя тым, якія антычныя пісьменнікі і філосафы прад'яўлялі да трагедыі і іншых відаў мастацтва. Пакуты, аднак, не павінны гнётам цяжару класіцы на душу глядача, калі размова ідзе пра антычную трагедыю. У прыватнасці, на думку Арыстоцеля, пакуты якраз і дапамагаюць выклікаць своеасаблівы стан катарсісу, ачышчэння душы. Дзеля таго, каб душэўная раўнавага наступіла, ад трагедыі, як і ад іншых відаў мастацтва, патрабавалі гарманічнай завершанасці. І. В. Гётэ пракаменціраваў некаторыя ўстаноўкі эстэтычнай тэорыі старажытнага мысліцеля наступным чынам: «Як мог Арыстоцель, які заўсёды гаворыў пра прадметнае, ... мець на ўвазе ўздзеянне, і прытым аддаленае, якое трагедыя змога аказаць на глядача? Ні ў якім разе. Тут ён гаворыць зусім зразумела і правільна: калі трагедыя вычарпала сродкі, якія абуджаюць страх і спачуванне, яна павінна завяршыць сваю справу гарманічным прымірэннем гэтых страстей. Пад катарсісам ён разумее менавіта супакойваючую завершанасць, якую патрабуе ад любога віду драматычнага мастацтва, ды і ад усіх, па сутнасці, паэтычных твораў» [5, с. 33].

Сам працэс творчага пераўвасаблення для А. Пушкіна — рэфлексія да самазабыцця, да самарастварэння ў мас-

тацкіх вобразах — і ёсць сведчанне суперажывання («Порой опяць гармонией упыюсь, // Над вымыслом слезами обольюсь»). У заключных радках «Элегіі» абвешчаны гіпатэтычны імператыў творцы: любоў як неабходная патрэба душы, як крыніца натхнення ды яшчэ адно сведчанне гарманічнай завершанасці. Любоў на схіле веку ў дадзеным кантэксце трэба разумець не столькі як надзею і мару пра запозненае каханне, колькі як адзнаку высокай духоўнасці і гуманістычных памкненняў, як самарэалізацыю творчага патэнцыялу і ачышчэнне душы.

Бясспрэчна, паэзія А. С. Пушкіна нясе ў сабе такі агромністы запас духоўнай энергіі і такі магутны творчы патэнцыял, які да нашага часу застаецца непераўздымным крытэрыем вымярэння эстэтычнай вартасці і духоўных параметраў паэзіі XIX—XX стагоддзяў.

Такім чынам, «эстэтыка прадустаноўленай гармоніі» Плаціна з яе хаокасмічнай недасканаласцю, вечным беспарадам і барацьбой супрацьлегласцей, Душа Свету паводле П. Каэльё, патрабаванне гарманічнай завершанасці паводле Арыстоцеля знайшлі свой адбітак не толькі ў лірыцы А. Пушкіна, але і ў сучаснай беларускай лірычнай паэзіі, асабліва пейзажнай, інтымнай, у творах хрысціянскага зместу.

Першааснову мастацкага адлюстравання свету складае прыродаапісальная лірыка, істотным зместам якой са старажытнасці і да нашых дзён з'яўляюцца стасункі хаокасмічнай гармоніі, прыгажосці і разам з тым недасканаласці свету, адухоўленасці гэтага свету прысутнасцю асобы чалавека, а дакладней, полімарфічныя ўзаемасувязі чалавека і навакольнага асяроддзя, чалавека і прыроды.

Беларуская паэзія XX стагоддзя дала выдатныя ўзоры прыродаапісальнай лірыкі (творы Я. Купалы, Я. Коласа, М. Багдановіча, П. Броўкі, А. Куляшова, П. Панчанкі, М. Танка, Р. Барадуліна, Г. Бураўкіна, В. Вярбы, Н. Гілевіча, С. Грахоўскага, С. Законнікава, В. Зуёнка, В. Іпатавай, В. Коўтун, Н. Мацяш, Г. Пашкова, А. Пісьмянкова, Я. Сіпакова, М. Стральцова, Я. Янішчыц і інш.), у якіх аднак захапленне краявідамі наўрад ці было самамэтай. Малюнкi прыроды «ажывалі», адухаўляліся прысут-

насцю чалавека, былі не толькі мастацкім фонам, на якім разгортваліся падзеі, але і выявай адэкватнага настрою, пачуццяў і перажыванняў лірычнага героя. Невыпадкова адна з кніг Н. Загорскай мае назву «Мне добра з вамі» (1989), дзе падкрэсліваюцца «зямныя асновы» псіхалагічнага стану чалавека, звязаныя з прысутнасцю ў людскім гурце.

Своеасабліваю функцыю даследавання духоўнага свету асобы, стану душы лірычнага героя ў пейзажнай лірыцы падкрэслівае А. Бельскі. «Без мастацкага адлюстравання прыроды, — зазначае даследчык, — немагчыма зразумець глыбінныя асновы, сутнасныя рысы і заканамернасці нацыянальна-паэтычнай свядомасці, а таксама індывідуальны характар светаўспрымання абсалютнай большасці беларускіх паэтаў. Разам з тым паэтычны пейзаж у многіх выпадках раскрывае ўнутраны псіхалагічна-працэсуальны рух пачуццяў ці адчуванняў чалавека, выяўляе прасторава-часавы лад мыслення, нясе ў сабе глыбокія філасофскія назіранні, рэфлексіі ці абагульненні. Акрамя іншага, вельмі часта мастацтва пейзажу беларускіх паэтаў — гэта па-сапраўднаму высокія і унікальныя ўзоры вобразнай жывапіснасці, той адзінанепаўторнай выяўленчасці, якая дасягаецца пры дапамозе пэўных спосабаў, прыёмаў і сродкаў паэтычнай мовы» [13, с. 1].

Праца А. І. Бельскага ўяўляе цікавасць не толькі актуальнасцю пастаноўкі праблемы. Упершыню цэласна вывучаны функцыі пейзажу як «высокай, сапраўды эфектыўнай формы мастацкага самараскрыцця асобы і выяўлення адносін да нацыянальнай рэчаіснасці», раскрыта духоўная сутнасць пейзажу, яго псіхалагізм. Узровень пейзажнага майстэрства слухна лічыцца даследчыкам эстэтычнай мерай паэзіі ўвогуле. Асаблівай увагі заслугоўваюць класіфікацыя разнавіднасцей пейзажу і іх характарыстыкі ў творах беларускай літаратуры. Даследчык вылучае некалькі тыпаў пейзажнага жывапісу як сведчанне адметнасці мыслення і разам з тым уплыву сусветных літаратурных традыцый. Так, для сентыменталісцкага пейзажу характэрныя эмацыянальна-пачуццёвая вобразнасць, сцішанасць фарбаў, ідылічны спакой, смутак. Незвычайная

экспрэсіўнасць вобразнасці, павышаная эмацыйнасць, суб'ектыўна-псіхалагічная заглыбленасць, кантрастнасць пачуццяў чалавека і з'яў прыроды — рысы, уласцівыя рамантычным пейзажным замалёўкам. Рэалістычны пейзаж заснаваны на прадметнай дэталізацыі, зрокавай пластычнасці малюнка. Дынаміка, зменлівасць тонкіх суб'ектыўных уражанняў, колеры, адценні, гукапіс, меладычнасць складаюць своеасаблівае пазытыўнае імпрэсіянісцкае пейзажу. А. Бельскі спрабуе выявіць адметнасць імажынісцкіх, сімвалісцкіх і мадэрнісцкіх малюнкаў прыроды, асаблівае вясковых і гарадскіх пейзажаў, каляндарных змен у прыродзе.

Беларуская паэзія пастаянна развіваецца ў рэчышчы асноўных літаратурных напрамкаў і плыняў свайго часу, што асабліва выразна засведчана ў пейзажнай лірыцы як першааснове мастацкага адлюстравання высокае красы, прагі гармоніі, ідэалу. Пейзажная лірыка — гэта выява нацыянальнага менталітэту беларусаў і сведчанне іх высокай духоўнасці. Народжаная пэўным часам, яна сапраўды вельмі разнастайная па форме і змесце, па мастацкай арыентацыі і блізкасці да розных літаратурных плыняў. Так, 1960—1980-я гады характарызуюцца ў асноўным традыцыйнай манерай выкладання думак і пачуццяў, гарманічным бачаннем свету. Найбольш адчувальныя коласаўская эпічнасць, купалаўскі лірызм, суб'ектыўнасць уражанняў М. Багдановіча. Перавага, як правіла, аддаецца рэалістычным, зрокава-пластычным і рамантычна ўзніслым малюнкам сельскіх краявідаў, адухоўленым прысутнасцю асобы. Не пазбаўленыя багацця колераў, дынамічнай змены блікаў святла і ценяў, яны тым не менш нярэдка робяць уражанне манатоннасці, ідылічна-сентыментальнай заспакоенасці. Прэваліруе, як правіла, мажорны настрой. Пераважная большасць паэтаў-сямідзесятнікаў — тыя, якія нарадзіліся пасля вайны, што вытлумачвае ў пэўнай меры іх аптымізм, радасць, захапленне, здзіўленне. Мастацкая зарыентаванасць гэтага літаратурнага пакалення дакладна расшыфравана С. Законнікавым: «Мы прыйшлі на зямлю, // як над ёй пасвятлела // Сонца, // чыста адмытае слёзамі ўдоў // Ад пякучага пылу, // крыві закарэлай, //

Ад куро́дыму // доўгіх ваенных гадоў» [21, с. 171]. Гартаючы старонкі кніг («Бяседа», 1973; «Устань да сонца», 1976; «Пакуль жыве мая бяроза», 1981; «Вера, надзея, любоў», 1983), адчуваеш сапраўдныя цяпло, святло, дабыню, што выпраменьваюцца яго паэтычнымі радкамі. Гукі лесу і поля, шаласценне травы пад подыхам ласкавага ветрыку, птушыны гармідар зліваюцца ў сапраўдную сімфонію жыцця. Зямля, жытнёвае поле, каласок пры дарозе, лугавыя травы, сасновы бор, бярозавы гай, ручай — усё асветлена і сагрэта шчодрымі сонечнымі промнямі. Паэт здолеў улавіць у неабсяжным свеце шматгалосае гучанне мелодый жыцця. Спяваюць не толькі птушкі, ценькаюць сініцы, выводзяць мудрагелістыя рулады салаўі, — але «Пяе світалнае паветра, // Крыніца шчодрыцца вадой...» («Дзівосы ўсюды прыкмячаю...») [21, с. 35]. Жыццё вызвоньвае на розныя лады. Звініць рака, звініць нават цішыня, але найбольш дзівосна звініць і зачароўвае родная мова: «Айчыны жытнёвае слова // Звініць у густой збажыне» [21, с. 91]. Гэта радкі з верша «Спявае жыта», назва якога красамоўна пацвярджае сказанае.

Уражанне такое, нібы няма канца здольнасці паэта захапляцца, здзіўляцца, ператвараць будзённае ў святочнае: «Бо нават будні дзень — // святочны, // Ён — // час змянога адкрыцця» («Дзівосы ўсюды прыкмячаю...») [21, с. 35]. Прырода, аднак, не самамэта, яна высвечвае самыя тонкія зрухі чалавечай душы, якая ў шматварыянтнай паэтавай імправізацыі набывае ўстойлівыя рысы хранатопа: «Душа праменнем сонечным // Прасвечана да дна» («Зялёная пара») [21, с. 93]; «Ад кляновага зарыва // ясна ў ваколлі, // І душа запалонена ціхім святлом» («Лістапад») [21, с. 131]. Нават лес, як і ўсё жывое ў прыродзе, мае душу («Душа лесу»). У гэтым паэт перакананы яшчэ з дзяцінства. Лес сагравае людзей цяплом, у кожную хату, зробленую з бярэнаў, ён аддае часцінку ўласнай душы, таму беларускія хаты маюць добрую аўру, славяцца гасціннасцю і дабынёй.

Лірычны герой у вершах С. Законнікава да сярэдзіны 1980-х гадоў адчувае сябе поўнаасцю шчаслівым чалавекам. Адзін з асноўных матываў — памяць мінулай вайны, але

ўражанні далёкіх вогненных гадоў як бы прыглушаныя часам і нярэдка бачацца праз музейныя экспанаты, надпісы на абелісках, пажоўклыя фотаздымкі на сценах у асірацэлай хаце («У Брэсцкай крэпасці», «Між пажоўклых старонак кнігі жыцця...», «Жаўцеюць на сценах партреты у рамках...» і інш.).

Па меры таго як роздум паэта паглыбляецца, становіцца ўсё больш засяроджана-філасофскім, узмацняецца драматызм лірычнага суперажывання, пачуцці набываюць натуральнасць, нязмушанасць. Паэт падыходзіць да асэнсавання глабальных пытанняў адносна выжывання чалавечтва на планеце, такой маленькай і безабароннай, але размова пра гэта пойдзе далей.

Эстэтычныя адносіны да прыроды, на думку В. Козіч, сцвярджаюцца толькі ў XVIII стагоддзі. «Да гэтага, — сведчыць аўтар кнігі «Чалавек і прырода ў сучаснай беларускай прозе», — пейзаж у фальклоры — антрапамарфічны, у эпасе — міфалагічны. XIX стагоддзе — час найбольш гарманічны ва ўзаемаадносінах героя і пейзажу ў літаратурных творах. Дзейнічае прынцып так званага псіхалагічнага паралелізму. Гэта значыць прырода выступае як сродак мастацкай выразнасці, яна або канфліктуе, або гарманіруе з унутраным станам чалавека. Адным словам, пейзаж падпарадкаваны чалавеку, яго жаданням, эмоцыям» [30, с. 48].

Чалавек у паэзіі 1960-х — сярэдзіны 1980-х гадоў пераважна згарманізаваны з навакольным асяроддзем, маючы пейзажу падпарадкаваныя, як правіла, яго настрою, пачуццям і перажыванням. Прага гармоніі, характэрная не толькі для тагачаснай лірыкі С. Законнікава. Светлыя пачуцці перапаўняюць душу лірычнага героя ў вершах многіх паэтаў. Звернемся, аднак, да творчасці Г. Пашкова, асноўным прынцыпам якога ў розныя гады заставалася патрабаванне гарманічнай завершанасці (кнігі «Кляновік», 1975; «Дыстанцыя небяспекі», 1979; «Граўюры дарог», 1981; «Зямлю слухаю», 1983; «Маналог на кастрышчы», 1986; «Крокі», 1988; «Люблю, спадзяюся, жыву...», 1990). У роздуме паэта, як правіла, перавага аддаецца рэальнаму і рамантычна ўзнёсламу бачанню свету. Жыцц-

цёвья вытокі і грамадзянскія перакананні акрэсліваюцца ў непарыўнай прапарцыянальнай залежнасці, афарбаваныя ў светлыя колеры («З нас кожны мае...»):

З нас кожны мае
вечаровы сум
пад ліпамі дуплястымі хаціны...
З нас кожны мае
светлую ад дум,
як і жыццё,
адну навек,
Радзіму.

[43, с. 70]

Лірычны герой Г. Пашкова не пазбаўлены аўтабіяграфізму. Ён жыве клопам і трывогамі аўтара, амаль не канфліктуе з паўсядзённай рэальнасцю, прымае яе такой, як ёсць. Асабліва для ранняй лірыкі характэрныя мажорны настрой, захапленне і радасць, светлыя колеры: «Радзіма увайшла ў мяне святлом, // вялікім, // бессмяротным заповітам» («Жыву адзіным заповітам»); «Млее спелае лета. // Сонца. // Крыніца ў бары. // Гэтак шчасліва і светла // жаўра звініць на зары» («Млее спелае лета...») [43, с. 38, 39].

Маральны імператыў паэта заяўлены ў вершы «Не дай мне, Божа, старцам стаць душою...» Найбольшай небяспекай бачыцца страта сумлення, грамадзянскай смеласці, ачарсцвеласць душы, абьякавасць да чужога болю і памяці мінулай вайны (адзін з асноўных матываў у творчасці Г. Пашкова).

Пасля чарнобыльскай аварыі спакойная лірычная плынь нярэдка пазначаецца драматызмам часу, чуюцца «трывогі і любві // у мокрых травах // крокі» [43, с. 264] («Сняцца ноччу мне гэтка сны...», «Палешукі», «Страх», «Жанчыны», «Язміну росны пах», «Каменная валошка», «Сонца і стронцый»). Трывожны пагляд звернуты да адзінокай, пакінутай бацькоўскай хаты — жывой повязі «сэрца і часоў» розных людскіх пакаленняў. Аднак і ў вершах канца 1980-х — 1990-х гадоў пераважаюць малюнкi прыроды, цалкам згарманізаваныя з настроем і пачуццямі чалавека: «Светлая радасць жыцця // кроплямі сонца іскрыцца»

(«Гэтаму будзе працяг») [43, с. 263]. Прагай гармоніі, захапленнем прыгажосцю навакольнага свету асабліва пазначаны згадкі юнацтва, вобразы бесклапотнай маладосці («Імгненная юнацтва прыгажосць...», «Сцежка юнацтва»). Пейзажныя замалёўкі неабсяжнасцю повязі часу і прасторы сцвярджаюць прыналежнасць чалавека да космасу, далучанасць да вечнасці, падкрэсліваюць непарыўнасць спрадвечных зямных і духоўных асноў быцця («Снегапад вяртання»):

Так было.
Было ужо калісьці.
Не згадаць, калі гэта было.
А сягоння снегападам чыстым
У душы шчасліва ажыло.

[43, с. 262]

Відавочна, што ідэалізаваныя, сентыментальна пастаральныя, рамантычна ўзвышаныя малюнкi сельскай прыроды — не самамэта. Прадметна-дэталізаваныя вобразныя рэаліі лірычнага жывапісу, як правіла, вылучаюцца касмаганічнасцю, эпічнай шырынёй і ў той жа час суб'ектыўнасцю ўражанняў і настрою. Узаемадачыненні чалавека і прыроды пазначаны духоўнасцю асобы, праз асабістае люструюцца выявы нацыянальнага менталітэту.

Так, для лірычнага героя А. Камароўскага ў кнізе «Валошкі памяці» (2002) духоўнымі арыенцірамі, своеасаблівымі крытэрыямі вымярэння прыгажосці роднай зямлі і маральнага вобліку сумленых і працавітых людзей застаюцца незабыўныя вобразы коласаўскіх герояў і сама гістарычная постаць выдатнага сына беларускага народа — Якуба Коласа, чыя духоўная прысутнасць вызначае асноўны змест і рытміка-інтанацыйную танальнасць многіх вершаў, нападўняе іх светлай энергетыкай. У вершах і прысвячэннях, змешчаных у названай кнізе, «ажываюць» «мілыя вобразы роднага краю», звязаныя назаўсёды з памяццю народнага паэта Беларусі («У Мікалаеўшчыне», «Прыстанька», «Зямля мая...», «Акінчыцы», «Ля музея Якуба Коласа», «Аблокі дзяцінства»). Сучаснасць паяднана з далёкай і блізкай гісторыяй, традыцыйнае бачанне свету — з пошукамі

наватарскіх падыходаў, што асабліва характэрна для паэтыкі А. Камароўскага. Смеласць метафар, касмаганічнасць вобразаў, насычанасць каляровай гамы, зменлівасць святла і ценяў, каранёвая рыфма, заснаваная на этымалагічнай сугучнасці лексем, адрывістыя, рубленыя інтанацыі, напружаная дынаміка рухаў і пачуццяў — усё гэта сведчанне мастацкіх пошукаў на сумежжы розных літаратурных плыняў («Крык», «Футбол»). Прадметная дэталізацыя вобразных рэалій, зварот да фальклору, рамантычная мэтанакіраванасць, імпрэсіянісцкая размытасць уяўленняў, пачуццёвасць інтанацыйнага прамаўлення асабліва выразна бачацца ў вершах «Валожкі», «Хата з забітымі вокнамі», «Ёсць рачулка...»:

Ёсць рачулка маленькая Ловаць...
Зоры ноччу там невадам ловаць
Ціш зямную... А раніцай лотаць
Пачынае пялёсткамі лопаць.

Прыгажосць у русалчыным выглядзе
На вадку месяц-лодачку выведзе...
На сярэдзіну самую выедзе —
Зорка з косаў у рэчку выпадзе.

Аняменне растане лёгкае:
Рэха спелае і далёкае
Б'ецца, рвецца, па лесе лётае,
Як лясун адзічэлы, галёкае.

[23, с. 63]

Багатая фантазія прымушае паэта шукаць вобразныя навацыі ў невычэрпных крыніцах вусна-паэтычнай народнай творчасці.

Над усведамленнем недасканаласці побыту сучаснага соцыуму, нягодамі і неспрыяльнымі стасункамі асабістага лёсу ўзрушана і шчыра, аптымістычным акордам гучаць і светлыя радкі Н. Мацяш, у якіх адкрываецца спрадвечная прага ідэалу — любові, добра, хараства: «Душа, як зорачка вячэрняя, // Усходзіць радасці настрэчу» («Душа ўзалочана і ўчэрнена...»); «Усё было: і сон, і парыванне, // Высокі ўзлёт, і марнасці сіло, // І нараканне, і самаз'яднанне. // Нянавісці ніколі не было» («Усё было...») [37, с. 87, 176].

Лірычная гераіня Н. Мацяш сапраўды пазбаўлена ўсялякай схільнасці да мізантропіі. Якія б каляіны не даводзілася пераадольваць на жыццёвым шляху, яна мужна і цяплява прымае наканаванне лёсу. Душа яе застаецца адкрытай для радасці і зямнога характава. Цвярозае стаўленне да не заўсёды прывабнай будзённасці побыту нярэдка падштурхоўвае паэтэсу да стварэння віртуальнай рэальнасці як душэўнага самаадхлання. Адсюль і рэфлексійнасць лірычнага перажывання, асабліва адчувальнага ў лірыцы кахання, гутарка пра якую пойдзе значна далей. Пакуль прадметам для роздому застаецца ўзаема сувязь «экалогіі душы» чалавечай асобы і прыроднага асяроддзя.

Варта яшчэ раз падкрэсліць, што ў творах паэтаў прызыву 1960—1970-х гадоў пераважаюць светлыя мелодыі жыцця пры ўсіх яго неспрыяльных варунках (вершы Р. Баравіковай, В. Вярбы, Н. Загорскай, С. Законнікава, В. Іпатавай, В. Коўтун, Н. Мацяш, М. Стральцова, Я. Янішчыц).

Аднак відавочна, што адкрываць цуд у звычайных, здавалася б, будзённых з’явах прыроды здольныя не толькі паэты названага прызыву, але і тыя, хто дэбютаваў у 1980—1990-я гады: В. Аколава, І. Багдановіч, А. Бадак, Л. Галубовіч, А. Канпелька, М. Кандратаў, З. Марозаў, Т. Мушынская, А. Пісьмянкоў і інш., што пацвярджаюць вышэй прыведзеныя вершы.

Да творчасці А. Пісьмянкова неабходна звярнуцца яшчэ раз. Юнацкія летуценні, мроі, скіраваныя ў касмічныя сферы, памкненне «чытаць» зоры», што назіралася ў першых кнігах вершаў «Белы камень» (1983) і «Чытаю зоры» (1988), у трэцяй яго кнізе «Планіда» (1994) прыкметна саступаюць месца больш цявразаму і разважліваму разуменню стасункаў чалавека і прыроды, чалавека і грамадства. З гэтай прычыны многія грамадска-сацыяльныя ўзаемадачыненні паўстаюць не толькі ў прывідна-ружовым асвятленні. Паэт спускаецца з завоблачных вышынь на грэшную зямлю і бачыць перад сабой далёкую ад ідыліі, суровую прозу паўсядзённага побыту, дзе часам вельмі непрыглядна, нават пачварна пераплецены дабро і зло, гісторыя і сучаснасць:

І ў Хоцімску,
і ў Тураве,
і ў Глуску
Адно сумуем мы па-беларуску.
На жаль, на свеце ўсё нявечнае
І ўсё на свеце незваротнае,
А намі столькі ўжо знявечана
Свайго,
святога,
роднага!
І мары ў нас патрушчаны,
І храмы з ветрам пушчаны.
Глянь,
смерць плыве над пушчамі,
Рукою д'ябла спушчана.
Глядзім услед мы абьякава —
Ніякія!
Завём Якуба Якавам.
І ў Хоцімску,
і ў Тураве,
і ў Глуску
Сумуем мы яшчэ па-беларуску.

[45, с. 26]

У вершы А. Письмянкова падкрэсліваецца пэўная заканамернасць, калі парушаная ў глабальных маштабах гармонія разнастайных узаемадчынненняў чалавека і прыроды трансфармуецца ў сваю супрацьлегласць. Наступствы дысгармоніі ў прыродзе існуюць у непасрэднай, прамой прапарцыянальнай залежнасці з «экалогіяй» душы асобы і бездухоўнасцю соцыуму. Канфлікты і парадоксы рэчаіснасці становяцца сацыяльнай дамінантай і ўсё больш прыцягваюць увагу мастакоў незалежна ад іх узросту, набываючы кантрастнае адлюстраванне ў творах прыгожага пісьменства (кнігі паэзіі В. Гардзея «Межань», 1999; А. Канпелькі «Летазлічэнне», 1999; Н. Маеўскай «Падаюць да спелыя ранеты», 2001).

Агульнае ў іх — дыскрэтнае адчуванне часу, што нібы замарудзіў свой бег, спыніў адлік у самых драматычна-напружаных моманты быцця асобы, на якіх пастаянна канцэнтруецца ўвага аўтараў. Створаная паэтамі мастацкая мадэль свету мае два храналагічныя вымярэнні — да таго і пасля таго. Век чалавечы, на думку В. Гардзея, нібы

струк гароxu, падзяляецца на дзве палавіны: «У першай палове — настрой адмыслывы, // Другая палова — для мук» [17, с. 29]. Мяжа найвышэйшай узрушанасці, за якой, здавалася, абрываюцца ўсе мары і спадзяванні, пазначана каардынатамі трагічных і драматычных стасункаў найперш асабістага лёсу. У В. Гардзея эпіцэнтрам адліку часу, найвышэйшым болевым парогам з'яўляюцца трагедыі ў сям'і, страты дарагіх людзей: «Лёс вырваў з пагляду майго // І сына-салдата, і брата, // І брата яшчэ аднаго» [17, с. 22]. Як і ў В. Гардзея, у кнігах А. Канапелькі і Н. Маеўскай драматызм лірычнага перажывання (няспраўджанае каханне, неўладкаванасць жаночай долі) узмацняецца неспрыяльнымі перыпетыямі грамадскага кшталту. Цяжкім гнётам кладзецца на душу трывога за лёс Беларусі, бацькоўскай зямлі, засыпанай радыеактыўнай атрутай, болям адклікаецца непрымальнае стаўленне да роднай мовы, культуры.

Лірычны герой і гераіні названых кніг — гараджане, але пастаянна, на яве і ў сне адчуваюць сваю прысутнасць у бацькоўскай хаце, на сцяжынках дзяцінства і юнацтва. Малюнкі сельскіх краявідаў — той фон, на якім высвечваюцца самыя тонкія зрухі душы, адкрываюцца заповітныя думкі і пачуцці асобы, што гучаць ва ўнісон з настроем прыроды і дэтэрмінуюцца праекцыяй мінулага на сучаснасць: «Да суму вечнага прыкуты, // Над прорвай памяці вішу» [17, с. 25]. Асноўныя колеры мастакоўскай палітры — шэрыя, цёмныя, змрочныя, што асабліва характэрна для вершаў В. Гардзея: «Кажуць, я пясняр журбы і змроку, // Хоць душа і рвецца да святла». Душа, «замёрзлая з адчаю» [17, с. 15, 27], запраграмаіраваная на добрае і светлае, настойліва шукала спакою, але не знаходзіла яго ў напоўненай дысанансамі, кантрастамі паўсядзённай рэчаіснасці: «Ранак поўны светлага настрою, // Ды святлынь прызначана не мне»; «Гляджу ў акно: не свеціцца ў акне // Надзеі лепшай родавая зорка» [17, с. 22, 23].

З дапамогай бінарна-апазіцыйных вобразна-сіntaxічных канструкцый, у якіх адлюстроўваюцца адпаведныя з'явы прыроды (ноч — дзень; вечар — раніца; хмары, дождж, туман — сонца, месяц, зоры; гром, пярун — цішыня; змрок, цемра — святло; смутак, трывога, гаркота, боль — радасць;

смах — слёзы; любоў — нянавісьць і інш.), узмацняецца нагнаванне эмоцый, адкрываецца шырокая перспектыва выявы суб'ектыўных перажыванняў асобы і кантрастна-гарманічнага ўспрымання паўсядзённай рэальнасці. Шкала душэўнага стану лірычнага героя ў большасці выпадкаў пазначана рэфлексійнасцю, нагнаваннем эмоцый, падключанасцю да негатыву. Пастаянная неабходнасць прагі святла, прыгажосці сутыкаецца з гнётам акалічнасцей і немагчымасцю рэалізацыі. Канфліктныя сітуацыі, супярэчнасці нашага побыту, якія, як правіла, ствараюць адчуванне дыскамфорту, якраз і з'яўляюцца сутнасцю хакасічнай гармоніі.

«Сум імпрэсій неўтаймоўных, // Горыч сімвалаў сляпых» [17, с. 42], адчуванне гнёту акалічнасцей (трывога, адчай, нуда, адзінота, непрыкаянасць), на чым грунтуецца мастацкая светабудова В. Гардзея, цалкам укладваюцца ў традыцыйныя рамкі рытмічнай арганізацыі верша, што ніколькі, аднак, не перашкаджае бачыць у яго паэтыцы пэўныя мадыфікацыі вобразна-сіntaxічных структур і выявы стану душы асобы, блізкія да аналагаў у творах экзістэнцыялістаў і экспрэсіяністаў.

Не надта ласкавая жаночая доля, няспраўджанае каханне, «морак начы», адзінота не перашкаджаюць, аднак, лірычным гераіням Н. Маеўскай і А. Канапелькі спадзявацца на лепшае, захапляцца прыгажосцю навакольнага свету, што з маленства, з першым дыханнем стаў неад'емнай часцінкай свядомасці і сведчаннем далучанасці да Душы Сусвету:

Ноч такая цёплая, сухая,
Стогне сад ад паўнаты жыцця.
Месяц лёгкі ў небе пазяхае,
Марывам ахутаны прасцяг.
Прыгажосць зямная так узрушыць!
Я выходжу, нібы з небыцця,
І баюся цішыню парушыць...
Дзесьці нараджаецца дзіця.

[35, с. 43]

Гарманічная завершанасць жыццёвых трагедый і драм чалавечага побыту, дакладней, «трагедыі лірычныя эпілог»

(А. Пысін) бачыцца ў мацярынстве, у працягу жыцця. Для А. Канпелькі мацярынства — гэта рэалізацыя самых светлых спадзяванняў, найвышэйшы дарунак лёсу і сведчанне найбольшай эмацыйнай узрушанасці, выплеснутай у паэтычных радках верша «Мая маленькая дачушка»:

А ты расці, ты зайку гушкай,
расчэсвай лялькам завіткі,
мая маленькая дачушка,
жыцця праменьчык трапяткі.

[24, с. 84]

Дачушка — «жыцця праменьчык трапяткі» — сагравае збалелае сэрца, напаўняе душу святлом, усяляе надзею, дае сілы выстаяць, узняцца над сямейнымі драмамі і бытавымі цяжкасцямі. Глыбіня сямейных драм, наступствы няспраўджанага кахання, якія адлюстроўваюцца ў вершах А. Канпелькі і Н. Маеўскай, — сведчанне душэўных стрэсаў не толькі асабістага характару, але і выява сацыяльна-бытавога і духоўнага кшталту сучаснага соцыуму.

Нават такі эпатажны паэт, як С. Адамовіч, пачынаў сваю творчасць з гарманічнага адлюстравання свету. Менавіта гэты прынцып пакладзены ў аснову многіх вершаў з кнігі «Кальварыйскія клёны» (1990): «Ядлоўцаваму кусту», «Глянцавіты, зялёны бруснічнік...», «Тамсама ўсё квітнее...», «Размова зь яшчаркай на прыдарожнай крушні», «Кальварыйскія клёны асеньнія», «Перуны адгрымелі...»¹ і інш. У гэтых вершах яго лірычны герой — сапраўднае дзіця прыроды, якому родныя і блізкія і «шэры чмель», і працавітая пчала, і «рудавокі матыль»:

Сястра мая, шэрая яшчарка,
ня бойся маёй далані,
я брат тваіх вымерлых прашчураў,
а больш я ня маю радні.
Я неба ня прагну высокага,
сястра, я люблю спачываць
на ўскраіне поля шырокага
і песьню пра волю сьпяваць.

[1, с. 15]

¹ Правапіс арыгінала захоўваецца.

С. Адамовіч у вершы «Размова зь яшчаркай на прыдарожнай крушні», як некалі У. Караткевіч (вершы «Сырцовыя цагліны», «З падсветам», «Праменьчык», «Цяга» і інш.), падкрэслівае адзінства чалавека і прыроды, чалавека як часцінкі макрасвету і яго крэўнае сваяцтва з кожнай жывой істотай. Паэт звяртае ўвагу таксама і на агульнасць адной з псіхалагічных рыс лірычнага героя і прадстаўніцы фауны — яшчаркі — памкненне да волі, што стане лейтматывам яго творчасці.

Лірычны герой першай кнігі С. Адамовіча — летуценны юнак, які пачувае сябе шчаслівым у гэтым неабсяжным свеце. Пакуль яшчэ нішто не выклікае дыскамфорту ў душы. Яму добра і ўтульна пад сонцам, дзе ўсё квітнее і радуе сваім хараством. Паэт шырока звяртаецца да вобразаў антычнай міфалогіі:

Тамсама ўсё квітнее вішня й бэз,
а гордыя асьверы крэсьляць неба,
там богавым аблокам не пасьпець
ад воч людзкіх схаваць запрэжку Фэба.

Тамсама ўсё шархучая трава,
і шэры чмель, і пыл, і скрып атосы,
і ровар, нахілены да слупа,
і я бягу, расхрыстаны і босы.

[1, с. 14]

Пачуцці перапаўняюць сэрца закаханага рамантыка, каханая бачыцца ў вобразе біблейскай жанчыны. Яна як бы далучаная да вечнасці («і шчасліваму сэрцу ў грудзях немагчыма і цесна, // бо чакаеш, блакітная, ў садзе зялёным, Рахіль!» [1, с. 28]). З юнацкім максіمالізмам, на поўны голас ён абвяшчае адну са сваіх эстэтычных тэзаў: «і пісаць буду сьмела і звонка // пра ўсё тое, што ў свеце люблю» [1, с. 13]. Яшчэ больш выразна спавядае паэт свае эстэтычныя перакананні ў вершы «Як я люблю, зямля...» (з кнігі «Зямля Ханаан», 1993):

Як я люблю, зямля, тваю аздобу,
што прарастае ў травах і лясах,
дубоў малых упартую худобу,
пад бокам шышку ў сніх верасах.

.....

Люблю шукаць гармонію ў лістоце
асіны дрогкай, у калючках ёлкі,
сасны крывой, што вырасла ў балоце,
люблю кустоў зялёныя суполкі...
Бо, як сказаў паэт, навошта колас,
калі ня ў модзе сіні васілёк?
Я за цябе, зямля, ўздымаю голас,
і для цябе я свой цягну вазок.

[1, с. 40]

Паэт шукае гармонію, як правіла, там, дзе іншыя не могуць яе заўважыць, там, дзе яна выклікае сумненне. Далей лірычны герой С. Адамовіча (кнігі «Зваротныя правакацыі», 1994; «Каханьне пад акупацыяй», 1996; «Сьпіраль Бруна», 1998; «Дрэва нашай свабоды», 1997—1998) усё часцей пускаецца ў нялёгкае плаванне супраць цяжэння, канфлікуючы з грамадскім асяроддзем.

Духоўнае наталенне кожнага чалавечага індывідууму пачынаецца з маленства, з калыскі, калі крок за крокам, паступова ўдыхаецца атмасфера побыту, характэрнага для таго асяроддзя, у якім падростае дзіця. З народна-песенных скарбаў вясковай культуры прарастала, можна сказаць, уся беларуская літаратура. Не выпадкова адна з аповесцей Я. Сіпакова мае назву «Усе мы з хат».

Вяртанне да вытокаў, непарыўныя кантакты з бацькоўскай зямлёй, сцяжынкамі дзяцінства і юнацтва, з вяскоўцамі — неабходныя, як паветра або глыток сцюдзёнай вады ў спёку. Вёска нараджала таленавітых людзей, закладвала і ўмацоўвала асновы таленту, фарміравала светапогляд большасці беларускіх пісьменнікаў. Толькі тут, сярод блізкіх людзей, на ўлонні сельскай прыроды ёсць магчымасць падключыцца да светлай энергетыкі, да невычарпальных пакуль яшчэ запасаў народнай мудрасці, неабходнай для найбольш поўнай рэалізацыі духоўнага і творчага патэнцыялу (да прыкладу, вершы Н. Галіноўскай «Табе, вёска» і «На роднай зямлі»):

За спіною — дарогі, саставы...
Я дзівюся лёгкасці ног.
О гаючыя родныя травы,
Вы знімаеце стому дарог!
Я ад вашага паху жывею.

Я — другая на гэтай зямлі.
Тут і вецер па-іншаму вее,
Тут і травы ярчэй расцвілі.
Тут жаўрук, як нідзе, галасісты,
Прывітальную цягне за двух.
І з душою, асвежанай, чыстай
Я ступаю на родны парог.

[47, с. 144]

Кажуць, у роднай хаце і сцены памагаюць. Духоўнага наталення вельмі не хапае тым, што па нейкіх прычынах, нібы Герастрат, разбурылі свой заповітны Храм пакаленнямі продкаў назапашанай светлай энергетыкі. Дыскрэтнасць, секулярызацыя гістарычнай памяці, радаводу ў значнай ступені збядняе, абмяжоўвае ўспрыманне наступных пакаленняў, пазбаўленых магчымасці далучыцца да духоўнасці продкаў.

Большасць беларускіх пісьменнікаў, узгадаваных вёскай, якія змянілі ўклад жыцця на гарадскі, у душы назаўсёды засталіся вяскоўцамі. Напрыклад, у творчасці Я. Янішчыц вёска займае значнае месца. Тут, у маляўнічых куточках Палесся, на берагах Ясельды, у вёсках Рудка і Велясніца прайшло дзяцінства і юнацтва, у Парэччы яна вучылася ў школе, і чуйныя настаўнікі рана ўбачылі і падтрымалі талент сваёй вучаніцы.

Пазней, калі паэтэса стала гараджанкай, яна так і не прыжылася на гарадскім асфальце — душа па-ранейшаму гарнула да вёскі. У горадзе ёй было няўтульна і адзінока.

Толькі тут, на вясковых вуліцах, у гурце родных і блізкіх людзей, сумленных і шчырых, дасціпных і працавітых, яна пачувалася разняволена і камфортна, забываліся бытавыя няўвязкі гарадскога побыту, згрызоты і зайздрасць, нагаворы і кпіны нядобразычліўцаў. У вёсцы заўсёды знаходзіліся лекі для душы: добрае слова, лагодная ўсмешка, мудрае выслоўе, дасціпны жарт, вясёлая прыпеўка. Усё гэта ўваходзіла ў творчасць паэтэсы, сведчыла пра духоўныя асновы, маральную трываласць і непаўторнасць яе мастацкага мыслення. З натуры, з вясковых вуліц і хат прыйшлі ў яе вершы, паэмы, апавяданні постаці людзей, чый лёс няўмольна скалечыла вайна: «Майская балада», «У бабулі

Паланеі», «Сава і Марыя», «Балада вернасці», «Пасля вайны», «Салдаткі», паэма «Ягядны Хутар». Асабліва яркія, дасціпныя эпізоды вясковага побыту, пададзеныя дзе з гумарам, са спагадай, а дзе і з сарказмам, адкрываюцца ў мала даследаваных пакуль яшчэ апавяданнях Я. Янішчыц. У характары кожнага з яе герояў адлюстроўваецца пэўная рыса нацыянальнага характару: «Антаніна? Не-э, Антон Сцяпанавіч!», «Чобаты, або Ісцінны аповяд Хвядоры Загаруйкі, як яе муж назад дахаты вярнуўся», «Адно толькі ліха, што вароны каркаюць», «Бомбачка», «Прашу апублікаваць» і інш.

Удзячныя землякі па праву ганарацца талентам, народжаным на іх Палескай зямлі, і беражліва ўшаноўваюць памяць Я. Янішчыц. Дзякуючы такім энтузіястам, як настаўніца Антаніна Паўлаўна Сідарук, у Парэччы, у школе, дзе вучылася Жэня, у 1998 годзе створаны музей яе памяці, у экспазіцыі якога грунтоўна прадстаўлены жыццёвы і творчы шлях паэтэсы — ад першых сшыткаў вучнёўскіх сачыненняў і вершаў да апошніх твораў. 20 лістапада 2003 года ўпершыню ў школе прайшлі янішчыцкія чытанні. Гасцінныя гаспадары, вучні і настаўнікі хлебам і соллю віталі гасцей з Мазыра, Пінска, Мінска. Была падрыхтавана цікавая праграма, якая пачалася з экскурсіі ў музей. Натхнёна і ўзрушана Антаніна Паўлаўна гаварыла пра былую вучаніцу іх школы. Потым гучалі вершы Я. Янішчыц, вучні пад кіраўніцтвам таленавітага музыкі Леаніда Пятровіча і ў яго музычным суправаджэнні спявалі песні на словы паэтэсы. Выступалі навукоўцы, настаўнікі, паэты Валянціна Коўтун, Васіль Жуковіч, Анатоль Шушко. Вершы чытала народная артыстка Беларусі Марыя Захарэвіч.

На чытанні былі запрошаны маці Яўгеніі Янішчыц Марыя Андрэеўна Патапчук і сын Андрэй Сцяпанавіч Янішчыц. Дасціпна і жыва вялі праграму чытанняў старшыня міжнароднага жаночага фонду Святой Ефрасінні Полацкай, вядомая пісьменніца Валянціна Міхайлаўна Коўтун (арганізатар паездкі на Піншчыну) і настаўніца Антаніна Паўлаўна Сідарук.

Усё гэта сведчыць пра духоўныя сувязі паэзіі з жыццём народа, першаасновай якіх ад старажытнасці і да су-

часнасці з'яўляюцца ўзаемадачынены чалавека і прыроды, пры гэтым найбольш гарманічнымі, як правіла, з'яўляюцца сельскія пейзажы.

Назіранні за тымі зменамі, якія адбываюцца ў настраёвасці, уражаннях, вобразна-тэматычным і рытміка-інтанацыйным ладзе беларускай паэзіі на парозе XXI стагоддзя, дазваляюць зрабіць выснову, што тэма горада становіцца ці не адной з галоўных. Нагадаем, што яна не новая ў беларускай літаратуры і яшчэ на пачатку XX стагоддзя прагучала ў нізцы «Места» М. Багдановіча. «У гэтай нізцы, — зазначала Т. Чабан, адзін з вядомых і таленавітых крытыкаў, — упершыню Пегас беларускай паэзіі «звярнуў на вулкі з прывольных палявых дарог». Багдановіч адкрыў у нацыянальнай літаратуры урбаністычную тэматыку, і менавіта дзякуючы яму Вільня становілася для беларускай паэзіі амаль тым, чым Пецярбург для рускай: вобразам-сімвалам нацыянальнага горада ў адзінстве мінуўшчыны і сучаснасці, «чароўных прынад» і драматычных кантрастаў» [57, с. 496].

Выявы горада ў М. Багдановіча («Вулкі Вільні ззяюць і гулка грымяць», «У Вільні», «За дахамі места памеркла нябёс пазалота», «На глухіх вулках ноч глухая», «Завіруха»), як і ў А. Блока («Город в красные пределы...», «Вечность бросила в город...», «По городу бегал черный человек...», «Там — в улице стоял какой-то дом...»), падаюцца ў рэчышчы імпрэсіяністычнай і сімвалісцкай літаратурных плыняў: калейдаскапічнасць, зменлівасць, часам няпэўнасць і расплывістасць уражанняў, зіхоткія блікі святла і ценяў. Цемень, змрок становяцца выявай адпаведнага настрою: «На глухіх вулках — ноч глухая. // Не менш глухі людскі натоўп» [7, с. 99].

Горад — маленькі своеасаблівы сусвет у бязмежнай касмічнай прасторы, які жыве па сваіх біялагічных, маральна-этычных і эстэтычных законах. Тут жывуць і кахаюць, смяюцца і плачуць, нараджаюцца і паміраюць. «Багдановіч, адначасна з А. Блокам, — слухна зазначала Т. Чабан, — усвядоміў горад як канцэнтрацыю прыроднай і народнай стыхіі — «мора гора», гневу, болю, адчуў пагрозы падземны гул стыхіі» [7, с. 497].

Віленскія матывы працягваюць гучаць у беларускай паэзіі розных гадоў, найперш у творчасці Якуба Коласа, Янкі Купалы, Максіма Танка.

Вільня ўвайшла ў іх жыццё не толькі як гісторыка-асветніцкі і духоўны цэнтр нацыянальнага адраджэння, асяродак беларускай культуры і рэвалюцыйных традыцый, але і як горад іхняй маладосці.

Вільня, ахутаная завесай дажджу, нагадала У. Караткевічу («Вільня ў дождж») старую гравюру, на якой у штрыхах дахаў, контураў званіц і вежаў, абрысах старасвецкіх муроў праступаюць напластаванні культуры мінулых стагоддзяў, адчуваецца поступ гісторыі беларускага горада, якому лёсам наканавана была вялікая гістарычная місія, але, на жаль, спадзяванні кожны раз перакрэсліваліся нейкай сімвалічнай няўмольнай старэчай рукой:

Вільня ў дождж, як старая гравюра ў «Тэцы Віленскай»:
Праз завесу дажджу — кожны дах у штрыхах, як страх,
Крадуць даль туманы. Ёсць у звiах, нібы на паперы вяленевай,
Ёсць з шматлікіх штрыхоў, ёсць ў касых характэрных штрыхах.

Ёсць з дакладнай штрыхоўкі гравёра: завеса туману,
Пляма вежы, забытай у дождж на вяршыні гары,
І акрэслены контур званіцы вялікага Яна,
І, ля ног яго, пастка з цямношца і цэглы — Муры.

Я не ведаю, дэман які над гравюрай пануе пахмура?
І чые гэта вочы халодныя ў віслых мяшках
Разглядаюць яе? І чыя гэта крэсліць крыжамі гравюру,
З жыл-вяровак, старэчая, злая, сухая рука?

[26, с. 233]

Вільня нязменна прыцягвае ўвагу і сучасных паэтаў. Асветніцкае мінулае, «дух спрадвечны Адраджэння», водгулле сівой даўніны, адгрымелых гістарычных баталій чуецца пад напластаваннямі розных гістарычных эпох, што засведчана ў вершах І. Багдановіч «Кавярня. Верасень. Вяргіні», «Віленская беларуская гімназія», «Беларуская крыніца» («Горад, дзе аблічна, вы-яўна, вы-моўна // Жыве Беларусь» [6, с. 24]), В. Дэбіша «Вільня», Г. Булыкі «Дзве сталіцы» і інш.

намернае пытанне: «Няўжо забетаніраваны й сэрцы // У горадзе, // што стаў радзімай мне?» [27, с. 17].

Гэта пытанне, звернутае паэтэсай і да сябе, і да чытача, з'яўляецца адным з асноўных у філасофскім роздуме мысляроў напрыканцы XX стагоддзя.

Аналагічны настрой выклікаюць гарадскія ландшафты, уніфікаваныя, абязлічаныя казённымі стандартамі, у лірычнага героя М. Кандратава ў вершах «Гляджу заўжды з балючым смуткам...» і «Калі вясна зноў вернецца у горад...»:

Калі вясна зноў вернецца у горад,
яна заўважыць дрэўцы маладыя.
Ім будуць людзі падразаць галіны,
калі яны спрабуюць разрасціся
«занадта ўшыр» альбо «занадта ўгору»
па мерках дзікаватага Пракруста.
А дрэвы так падобны на людзей!

[25, с. 13]

У гэтых радках М. Кандратава адкрываецца натур-філасофія гарадскога пейзажу, якая грунтуецца на даследаванні непасрэдных кантактаў чалавека і прыроды. Сапраўды, дрэвы, як і людзі, маюць сваю непаўторную індывідуальнасць, і ўсялякія бяздумныя спробы падагнаць іх пад адзін капыл, укладзі ў пракрустава ложа стандарту абарочваюцца гвалтам і здзекам над прыродай і непрадказальнымі наступствамі:

Гляджу заўжды з балючым смуткам,
як дрэвы паабалал вуліц
узносяць, скардзячыся небу,
уцінкі тоўстыя галін,
нібы знявечаныя рукі.
Яны трываюць моўчкі боль.
Якую простую пакуту
прыдумаў розум без пачуццяў,
якім кіруе толькі мэта.
Калі уладу возьме ён
над цэлым горадам, — напэўна,
аднойчы горад задыхнецца
ад бессардэчнасці і смогу.

[25, с. 12]

Пейзажная лірыка мінулых дзесяцігоддзяў, да сярэдзіны 1980-х, як правіла, абмяжоўваецца малюнкамі сельскай прыроды, якія ўраджаюць неабсяжнасцю прасторы, прыгажосцю ландшафту, пластычнасцю і дынамізмам, зменлівасцю святла і ценяў, поліфанічнасцю і паліхроміяй. У іх адкрываецца харавое навакольнага свету і поўная згарманізаванасць чалавека і прыроды, што ў такіх выпадках выконвае стваральную функцыю. У канцы ж 1980-х — 1990-х разбуральныя працэсы закранулі ўсе сферы побыту чалавека і грамадства, не абмінулі і прыроду. У паэзіі выразна і настойліва загучалі урбаністычныя матывы. Адна з прычын — пастаянныя змены, якім падвяргаецца нават вясковы лад жыцця. Сучасная вёска поўніцца кантрастамі. Заасфальтаваныя вуліцы, узведзеныя гмахі катэджаў, суперсучасныя гандлёвыя цэнтры, а побач вёскі, дзе ў старэнькіх хацінах дажываюць век нямоглыя адзінокія дзяды і бабулькі, якія ўсё жыццё паляпшалі сваёй працай дзяржаўны дабрабыт. Зачыняюцца сельскія школы, бо няма вучняў, моладзь не застаецца ў вёсках, якія старэюць і знаходзяцца на мяжы вымірання. Разбуральныя працэсы вядуць да наступстваў, у выніку якіх вёска перастае быць захавальніцай духоўных і культурных скарбаў беларускага народа. Гэтыя акалічнасці не засталіся па-за ўвагай сучаснай літаратуры, у тым ліку паэзіі.

Кантрасты і парадоксы побыту не абмінулі і сучасны горад. Прыгадаем малюнку гарадскога пейзажу ў некаторых вершах Л. Рублеўскай з нізкі «На вулках места», напісанай як бы ў працяг названай вышэй нізкі М. Багдановіча. Аднак у цэнтры ўвагі паэтэсы не Вільня, а сучасны стандартна занядбаны, бязлікі горад, пазначаны слядамі безгаспадарлівасці і разбуральнай дзейнасці чалавека (вершы «Гарадская восень», «Гарадскі раманс», «Гарадскія дзеці»).

Л. Рублеўская нарадзілася і вырасла ў Мінску. Ёй, як і кожнаму, дарагі яе родны кут. У горадзе дзяцінства і малодасці ёсць шмат заповітных мясцін, звязаных з прыемнымі ўспамінамі, таму паэтэса асабліва балюча перажывае розныя негатыўныя з’явы ў гарадскім побыце. Непрыглядныя малюнку гарадскога пейзажу ў вершах Л. Рублеўскай

сведчаць не толькі пра безгаспадарлінасць і безадказнасць жыхароў горада, але і пра разбуральныя працэсы ў грамадскай свядомасці, якія, на жаль, закранулі, спустошылі душы многіх нашых суайчыннікаў. Што робіцца з ёю, «душою» соцыуму і кожнага грамадзяніна паасобку? Чаму ў нашых душах столькі бруду, а паводзіны нярэдка сведчаць пра пашкоджанне духоўнай прыроды чалавека? Як растлумачыць, дзе знайсці адказ?

У вершы Л. Рублеўскай «Гарадскі раманс» увасабленнем бездухоўнасці з'яўляецца бетонная сцяна, паралелямі яе бачацца зруйнаваныя храмы людскіх душ. Яшчэ больш журботны і трывожны настрой выклікае малюнак асенняга запусцення ў вершы паэтки «Гарадская восень», дзе змрочныя шэрыя і чорныя колеры падаюцца знарком згушчана, тым самым ствараецца прадчуванне Апакаліпсісу. Драматызм грамадскіх варункаў выяўлены ў рэалістычных фарбах з дапамогай прадметнай дэталізацыі. Прыгажосць асенняга шматфарбнага жывапісу як знак Божай волі ўступае ў канфлікт з разбуральнай дзейнасцю чалавека:

Паламанья лаўкі
прыгожа засцэле лістота,
Паламанья лёсы
прымірацца з болем глухім.
Гэта — восень зямлі,
гэта жоўтая песня самоты.
Гэта — вочы шклянныя праспекта
і цемра над ім.

[52, с. 105]

Урбаністычныя матывы, замалёўкі гарадскога пейзажу ў вершах Л. Рублеўскай падпарадкаваны перш за ўсё яе грамадзянскім пачуццям, таму яны пазначаны амбівалентнасцю рэфлексій. Прыроджаная ўстаноўка на эстэтычнае, прага гармоніі ў сутыкненні з недасканаласцю нашага побыту і жорсткасцю чалавечай прыроды разбіваюцца, выклікаючы разлад, раздвоенасць у душы лірычнага героя. Сказанае асабліва выразна акрэсліваецца ў вершы «Вечаровы дождж», дзе ў мастакоўскую палітру густа падмяшаны беспрасветнасць цемры, начная непрагляднасць, адэкватныя адчуванню непрыкаянасці, адзіноты.

Драматызм часу ўрываецца ў вершы Л. Рублеўскай усведамленнем бессэнсоўнасці, бесперспектыўнасці, невырашальнасці многіх неабходных спраў, добрых ініцыятыў, скіраваных на карысць грамадскага дабрабыту. На першы план выходзяць адраджэнскія матывы, праблемы беларускасці, а таксама духоўнай дэградацыі, прыкметнай у сённяшнім грамадстве («Апошняя душа», «Пакаранне паэта», «Адукацыя», «Гарадскія дзеці»). Адною з асноўных прычын бездухоўнасці бачыцца недасканаласць, а дакладней адсутнасць належнага выхавання ў дзяцей павагі да нацыянальнага — гістарычнай памяці народа і ўласных спадчынных каранёў: «... А казкі «на беларускай», // як ліры залатаструнныя, // Маўчаць на кніжных паліцах, // хаця павінны — іграць» [52, с. 112].

Камяніцы гарадскіх муроў, сцены перашкаджаюць бачыць адкрытую далячынь перспектывы неабсяжных прастораў. Звернемся да вершаў С. Шах «А што ты ўбачыш з гэтага акна?..» і «За гэтым домам даль павінна быць...». Бедныя, выцвілыя фарбы гарадскога ландшафту не могуць радаваць сваёй непаўторнасцю. Сціснутыя сценамі камяніц, гараджане няўтульна пачуваюць сябе на гарадскім асфальце ў абмежаванай прасторы і не могуць пазбавіцца цяжару прыгнечанасці, адчужэння асобы. Як і ў Л. Рублеўскай, сцяна ў інтэрпрэтацыі С. Шах выступае сімвалам душэўнага дыскамфорту, гнёту. Душа лірычнай гераіні імкнецца зліцца з прыродай, растварыцца ў свеце хараства, але сцяна адгароджвае яе ад гэтага свету, што выклікае настальгічныя пачуцці:

За гэтым домам даль павінна быць —
спакойная, блакітная, скразная.
Ў яе зірнуць заманліва карціць,
а дом шматпавярховы замінае.

[58, с. 165]

У чалавеку, як частцы прыроды, закладзены генетычны код — памкненне да волі. Немагчымасцю яго рэалізацыі можна растлумачыць адэкватны настрой, рэфлексійнасць мыслення лірычнай гераіні — гараджанкі. Сутыкненне ўзнёслай мэтанакіраванасці, мары і яе нязбытнасці

нараджае разлад у душы, набывае рамантычную афарбоўку. Сюжэтная лінія верша «А што ты ўбачыш з гэтага акна?..» пазначана канфліктнасцю двух планаў: рэальнай гарадской сцяны як неадольнай перашкоды сувязі чалавека з космасам і ўяўнага малюнка неабсяжнага далягляду, за якім свабода, воля. Сцяна набывае ўстойлівыя рысы сімвала, робіцца ўвасабленнем адчужэння асобы:

А што ты ўбачыш з гэтага акна?
Хіба кавалак выцвілага дома.
З якіх часоў без фарбы, — невядома, —
Яго нібы забытая сцяна.

[58, с. 164]

«Кавалачак нябёс», «кавалак лесу» баязліва і нібы выпадкова выглядваюць з-за надакучлівай, выцвілай сцяны. А душа імкнецца на шырокі прастор, дзе хараство навакольнага свету абяцае ўзноўленую раўнавагу і гарманічную завершанасць пачуццяў і настрою.

Здавалася б, найбольш эмацыйна нейтральныя ў адносінах да чалавечай душы рэаліі гарадскога пейзажу ў вершах М. Касцюкевіча («Горад», «Начны праспект», «Марудна цягнецца тралейбус...»), але і тут адчуваюцца адзінота, непрыкаянасць, няўтульнасць. Няма адпачынку для душы гараджаніна:

На небе краты хмарачосаў,
Памераі ўсяляюць страх.
Скрозь па асфальтавых латках
Паўзуць машыны — злыя восы.
І дрэвы ціха патанулі
Пад пылам вечнай мігусні,
Калі ў неонавай кашулі
Стамлены горад неба сніў.

[29, с. 49]

«Ноч паказала шэры нораў»; «Заспаны люд нудота кволиць» — так з дапамогай метафары перадаецца агульны стан душы гараджаніна, у настроі якога дамінуюць шэрыя, змрочныя колеры ночы.

Горад А. Мінкіна таксама бачыцца ў экзістэнцыйным асвятленні: сонным, спустошаным, амаль нежывым. Не-

прыветны, чужы, нават варожы, ён нараджае ў душы па-чудці адзіноты, разгубленасці, адчаю, індыверэнтнасці. Горад моцна трымае чалавека ў сваіх жалезабетонных абдымках, нівелюе, робіць яго безаблічным, пазбаўленым індывідуальнай непаўторнасці: «я брыў з застыгла-абьякавай грывасай вірлівым праспектам у прышлае Нікуды», «у тахт майму кроку тахкала сэрца з металу» [38, с. 49]. Падобныя сацыяльна-псіхалагічныя рэаліі, асабліва ў вершах «Расколіна», «Насланнё», «Кай», «Краіна ночы», напоўненыя прывідамі, зданямі, нагадваюць рэмінісцэнцыі з твораў А. Камю і іншых экзистэнцыялістаў.

Адчуванне безвыходнасці, трагізму ў асэнсаванні тэмы горада асабліва ўзмацняецца «прысутнасцю» чарнобыльскай бяды, якая чорным крылом ахутала не толькі беларускія вёскі, але і гарады:

Гэты горад, дзе дождж...

Кафедральным саборам

Ты на пляцы Айчыны стаіш да нябёс.

Над табою ляцеў быў бязлігасны воран.

Супакоіўся.

Попел чарнобыльскі строс...

Гэты горад і дождж...

Гэты воран і Сож...

Чакацьме...

... Чаго ж?

[32, с. 9]

Гэта радкі з верша «Горад» В. Куртаніч. Нават у стане крайняй узрушанасці паэтэса ў сваёй зняверанасці не перакрэслівае канчаткова веру і надзею на лепшыя часы. У гэтым наструненым пытанні — жаданне сцішыць боль, супакоіць растрывожаную душу, дачакацца спраўджаных спадзяванняў хоць на мізэрны праменьчык святла ў начной цемры, пранізанай смертаноснымі рэнтгенамі «начнога» чарнобыльскага сонца.

Пры наяўнасці сучасных інфармацыйных магчымасцей адкрываецца шырокая перспектыва засваення сусветных літаратурных традыцый. Цяжка гаварыць пра перавагу нейкага аднаго літаратурнага кірунку. Думаецца, што ў сучаснай паэзіі пануе сапраўдная мазаіка стыляў. По-

шукі і эксперыменты мастацкага самавыяўлення вядуцца ў рэчышчы многіх плыняў — сімвалізму, імпрэсіянізму, экспрэсіянізму, сюррэалізму, экзістэнцыялізму, адным словам, — сапраўднае постмадэрнісцкае абнаўленне паэтыкі. Калі А. Разанаў і яго паслядоўнікі ў сваіх сюжэтах і паэтыцы аддаюць перавагу постмадэрнізму, то многія паэты вядуць пошукі вобразна-стылістычных інавацый на сумежжы рэалістычнай, рамантычнай і сімвалісцкай плыняў. Характэрным у гэтых адносінах з’яўляецца невялікі зборнік маладога паэта А. Дуброўскага «Паміж небам і багнаю» (1997). Таемнасць, неакрэсленасць уражанняў, падтэкст, расплывістыя контуры вобразаў, няўлоўнасць імгненняў, трапяткія блікі святла ў начной цемры — усё гэта сведчыць пра пераважную схільнасць паэта да засваення мастацкага патэнцыялу сімвалісцкай, найперш блокаўскай паэтыкі («Недарэчы», «Жахлівы сон», «Вакзал»).

Кантрастнае адлюстраванне свету — хутчэй фон, на якім акрэсліваецца халодная дрымота начнога горада, дзе праз цемру праступаюць «з бяздушнай цэгля сцены». Паэт хоць і пераконвае чытача, а найперш самога сябе ў абыякавасці да начных прывідаў, але на самай справе ён уважліва прыглядаецца да «гэтых нерухавых, маўклівых позіркаў і твараў без чуцця» [19, с. 6]. Аднак сутнасць сімвалікі А. Дуброўскага, як і многіх паэтаў маладога пакалення, у выяўленні трапяткой прагі святла. Яго мара, надзея, будучыня — сімвалічны «Горад Новых Імяў». Лірычны герой паэта пачуваецца няўпэўнена, без цвёрдага грунту пад нагамі, «паміж небам і багнаю», але не траціць спадзяванняў, рэалізаваных у мастацкім бачанні заповітнай паласы святла.

У паэзіі «дзяцей горада», якія выраслі на гарадскім асфальце, паміж муроў-камяніцаў, адчужэнне асобы мае больш касмаганічны характар, дэтэрмінаваны не нейкімі пэўнымі праблемамі, а хутчэй разуменнем няпэўнасці, недасканаласці ў вялікім неабсяжным Сусвеце. Горад для іх — па-сапраўднаму «свой», крэўны, дзе шмат непаўторных мясцін, з якімі звязаны прыемныя згадкі.

Перажыванні ж былога сельскага зыхара, воляй лёсу закінутага ў горад, разгортваюцца крыху ў іншай мараль-

на-псіхалагічнай плоскасці. Горад ніколі не стане яму па-сапраўднаму сваім. Выхаваны з маленства ў сельскім асяроддзі, на ўлонні шырокіх і вольных прастораў, ён назаўсёды застаецца вяскоўцам, чужым на гарадскім асфальце. У душы пастаянны канфлікт. З аднаго боку, прага свабоды, прасторы, прыгажосці, з другога ж — выгоды ўладкаванага гарадскога дабрабыту. Псіхалогія вяскоўца, селяніна, характэрная для большасці гараджан — былых вяскоўцаў, — у многім вызначае склад іх мыслення, паводзіны і ўчынкі. Сярод гарадскіх муроў яны востра адчуваюць сябе непатрэбнымі, выбітымі з жыццёвай каляіны, адарванымі ад звыклага асяродку. Вёска, як магнітам, прыцягвае да сябе, не адпускае на працягу ўсяго жыцця, нараджае ў душы лірычнага героя многіх сучасных літаратурных твораў настальгічныя пачуцці, у якіх ён, аднак, чамусьці не жадае прызнавацца нават самому сабе. Згадаем радкі верша А. Пісьмянкова «Ты адбі мне тэлеграму...», які ў свой час быў пакладзены на музыку і стаў шырока вядомай і папулярнай песняй: «У мяне не настальгія — // Проста сум па чысціні» [44, с. 42—43].

Самотная постаць нашага сучасніка — ізгойя ў горадзе, блуднага сына на Бацькаўшчыне, напэўна, не такая ўжо і бяскрыўдная, як можа здавацца на першы погляд. Гэта, як правіла, чалавек без моцнай прывязкі да зямлі, да сваіх родавых каранёў, а разам з тым і без цвёрдых маральна-псіхалагічных перакананняў. Яго лёгка схіліць як да дабратворных, так і да антыграмадскіх учынкаў.

Тып сучаснага маргінала, паводле трапнага вызначэння А. Дуброўскага, — гэта чалавек «паміж небам і багнаю», той, хто знаходзіцца ў бязважкім стане і не мае цвёрдага грунту пад нагамі. Пра такіх кажуць: ад зямлі адарваўся і неба не дастаў.

У вершы «Я ў горадзе — гаротны, як ізгой...» Л. Галубовіч выразна акрэсліў падобную постаць маргінала, бяздзейнага, пасіўнага, які ўсю сваю энергію скіроўвае на аплакванне ўласнага лёсу, але не ўдарыць пальцам аб палец, каб нешта змяніць у сваіх паводзінах, удасканаліць, палепшыць свой побыт:

Я ў горадзе — гартны, як ізгой.
Я камянею сам на тратуарах,
Не чуючы жывога пад нагой,
Імгненнае чытаючы на тварах.

[16, с. 213]

Тут напрошваецца непазбежнае пытанне: а чаму б і не вярнуцца назад, у вёску, да зямлі? Чаму б і не завесці ўласную гаспадарку? Але, нягледзячы на пастаянныя скаргі, ніхто не спяшаецца гэта рабіць. Падобны ізгой, індывідуальны, часта інфантальны, не адмаўляецца аднак ад перыядычнага наведвання бацькоўскага кута, дзе нарадзіўся і вырас, дзе можна падмацаваць свой матэрыяльны дастатак. Але свае наезды ў вёску блудны сын, гэты вечны Агасфер, разглядае перш за ўсё як своеасаблівы катарсіс, ачышчэнне душы, знявечанай і стомленай пакутамі, шукае сапраўдных лекаў сярод знаёмых з маленства і непаўторных сельскіх краявідаў:

З ласінага следу нап'юся,
Да роднай сасны прытулюся,
Паслухаю бор векавы.
Мядовыя слёзы жывіцы,
Карэнне, трава і грыбніцы
На вернасць сцвярджаюць правы.
Мая баравая краіна,
Прымі свайго блуднага сына,
Як роўнага тут прапішы
Да соснаў сваіх вечаровых,
Да сцежак грыбных, верасовых,
Дзе ў полі снуюць мурашы...
І наледзь адтае ў душы!

[36, с. 93—94]

Але што рабіць з наледдзю ў душы тым, у каго (па ўласнай або не па ўласнай волі) сувязь з родным домам абарвалася?

У жыцці, як і ў мастацтве, ёсць неабходная прага гарманічнай завершанасці як сродку ўзнаўлення душэўнай раўнавагі. У сучасным горадзе, як і ў часы А. Блока або М. Багдановіча, не толькі пакутуюць, смяюцца, плачуць і спяваюць, але яшчэ і кахаюць, моцна, па-сапраўднаму. Т. Мушынская вырасла на гарадскім асфальце. Горад ёй

не чужы, і яе прысутнасць у гарадской прасторы сагрэта вялікімі пачуццямі. Для яе не проста горад, а «Горад на дваіх» (назва верша):

Ў зіхаценні вясновага дня
І у пошуме стылай завеі
Гэты горад — нібыта надзея —
Дараваны адзін на дваіх.

[39, с. 29]

Каханне — вельмі добры знак. Не знікае каханне — значыць, ёсць і вера, што спраўдзяцца самыя лепшыя, светлыя спадзяванні.

2

Паколькі хаокасмiчная гармонія ўключае ў сябе не толькі паняцці высокае красы, поўнай згарманізаванасці чалавека і навакольнага асяроддзя, але і праявы канфліктнасці, дэтэрмінаваныя недасканаласцю нашага існавання, то ў гэтым раздзеле бачыцца лагічным звярнуцца да трагедыйнай тэматыкі ў беларускай паэзіі, у якой найбольш выразна адлюстравана барацьба супрацьлегласцей — вечны рухавік жыцця.

Постчарнобыльская эра ўнесла непрадказальныя змены ў грамадскую свядомасць, прымусіла задумацца і пераканацца, што пісаць так, як раней, не пажадана. Ці можна пасля Чарнобыля ўвогуле займацца вершатворчасцю, марыць пра высокія матэрыі? Ці не будзе гэта блюзерствам? Над падобнымі пытаннямі задумваліся многія, асабліва ў першыя гады пасля аварыі. Адназначнага адказу быць не магло. Зразумела адно: усялякая патэтыка, напышлівыя і прыгожыя словы выглядалі б, нібы на хаўтурах, недарэчнымі і нават непрыстойнымі. Паэтычнае ўваабленне трагедыйнасці лёсу беларускага народа прымушае напружана шукаць новыя вобразна-інтанацыйныя формулы і сюжэтныя хады. Час катаклізмаў неспрыяльны для любых відаў мастацтва, аднак асабліва няўтульна і няўпэўнена пачувае сябе паэзія. Невыпадкова паэты скардзяцца на адсутнасць творчага натхнення:

Не пішуцца вершы. Мо словаў бракуе?
А мо мае думкі — не ў ладзе з душой?
Ці ўсё, што займела на гэтым вяку я,
у несамавіты скруціла сувой?

Ці так, ці інакш, але плёскатам гукаў
не будзіць мяне заапоўначны госць,
самотна яму ў цішыні гэтай гулкай,
няўсцешаны ўжо адляцеў да кагось.

[3, с. 59]

А. Пісьмянкоў, як і А. Аксак, таксама наракаў, што драматызм часу, адчуванне духоўнага тупіка не толькі не спрыяе творчаму натхненню, але і ўплывае не лепшым чынам на эмацыйны лад вершаў і іх настрой:

Нават у мройныя
зорныя ночы
светлыя вершы
прыходзіць не хочуць.
Ім не хапае
чыстае веры.
Ім не хапае
ўзнёслых намераў.
Ім не хапае
белага снегу.
Ім не хапае
звонкага смеху.
Ім не хапае
гаючага ветру.
Ім не хапае,
бывае, паветра.
Вось і сённяшнай
зорнаю ноччу
верш нараджаецца
змрочны.

[45, с. 36]

Характарыстыка творчага працэсу, дадзеная ў вершы паэта, перарастае рамкі прыватнага выпадку і стасуецца да агульнага стану сучаснай літаратуры. Супярэчнасці паміж праграмаванасцю пэўных эстэтычных устаноў і іх нязбытнасцю, немагчымасцю рэалізацыі з'яўляюцца рухавіком літаратурнага развіцця. І зусім заканамерна, што ў светлыя колеры мастакоўскай палітры дамешваецца ўсё

больш цёмных, шэрых, змрочных і нават чорных. Каб пераканацца ў правамернасці сказанага, варта пагартаць, напрыклад, кнігі: «Сповідзь бяссоннай душы» (1989) Л. Галубовіча, «Паміж небам і багнаю» (1997) А. Дуброўскага, «Чарнобыльскі вецер» (2006) А. Зэкава, «Летазлічэнне» (1999) А. Канпелькі, «Асенні мёд» (1999) Г. Каржанеўскай, «Насталыгія» (1995) М. Касцюкевіча, «Начное сонца» (1994) В. Куртаніч, «Расколіна» (1991) А. Мінкіна, «Чорнае святло» (1998) Л. Неўдаха, «Замак мясячнага сямства» (1992) Л. Рублеўскай, «Пан Лес» (1989) А. Сыса, «Пад высокай лагодай нябёс» (1995) С. Шах, «На рэштках Храма» (1994) В. Шніпа, «Чорна-белы свет» (1995) П. Шруба.

У беларускай паэзіі дакладна зафіксаваны яшчэ адзін «дагератып» канца ХХ стагоддзя, узноўлены з прыроды: трагічная постаць блуднага сына — вымушанага перасяленца з чарнобыльскай зоны, які таксама пакутліва шукае і не можа знайсці ратавальныя лекі для душы. Наведванне родных мясцін не столькі заспакойвае, колькі развяджае балючыя раны.

ХХ стагоддзе называюць стагоддзем выгнаннікаў. Акрамя чалавека «паміж небам і багнаю», а таксама чалавека «між берагамі» (Н. Арсеннева), тып якога выразна акрэсліўся ў літаратуры беларускага замежжа (той, хто адарваўся ад родных берагоў, але і да чужых не прырос), канец мінулага стагоддзя «падкінуў» у літаратуру яшчэ адзін аб'ект для роздуму — «чалавека з зоны», перасяленца, душа якога непрыкметнай зданню блукае паміж былым і цяперашнім, не знаходзячы раўнавагі.

Усялякае прымусовае высяленне з населеных гнёздаў (вымушаная эміграцыя, гвалтоўная калектывізацыя, раскулачванне і ліквідацыя хутароў, бежанства ў гады вайны, эвакуацыя з чарнобыльскай зоны) пагражае не толькі матэрыяльнымі стратамі, але перш за ўсё жахлівымі духоўна-псіхалагічнымі стрэсамі, знявечанымі і перакрэсленымі лёсамі людзей.

Дык ці можна пасля Чарнобыля займацца паэзіяй, пісаць мастацкія творы? Кожны павінен вырашаць для сябе сам. Не дзеля красамоўства выплеснулася вялікім усясветным болем трагедыя ўсенароднага бедства ў аповесці

В. Быкава «Ваўчыная яма» (1998), у апавяданні І. Пташнікава «Львы» (1987), у паэмах С. Законнікава «Чорная быль» (1989) і М. Башлакова «Лілея на цёмнай вадзе» (1994). Ці мог прамаўцаць М. Мятліцкі, аўтар зборнікаў паэзіі «Палескі смутак» (1991) і «Бабчын» (1996), які паэт назваў кнігай жыцця, а таксама вершаў, уключаных у «Хойніцкі сшытак» (1999)? Паэт разам з землякамі перажыў трагедыю адсялення з радыяцыйнай зоны роднай вёскі Бабчын Хойніцкага раёна. Зафіксаваныя з дакументальнай дакладнасцю ўражанні сведкі і непасрэднага ўдзельніка вялікай міграцыі перарастаюць рамкі асабістай споведзі, набываюць агульначалавечую значнасць. Пранізлівая рэфлексія лірычнага героя, які імкнецца спасцігнуць маштабы духоўных і матэрыяльных страт, звязаных з запусценнем памерлых вёсак, адкрываецца ў многіх вершах М. Мятліцкага («Я зонаю іду...», «Тут мёртва ўсё...», «Хаты пустыя... Яблынь сям'я...» і інш.):

Тут мёртва ўсё...
Спалошлівы прывід
Астатняе выгнанніцы — вясны.
У дзікарослых травах краявід.
Стаю, Жыццё, каля тваёй труны.

Запаліць вечар свечкі дрогкіх зор,
Тугой жалобнай загалосіць ноч.
Мярлінны смутак крылы распасцёр,
Ступае смерць абсягамі наўзбоч.

А я стаю над колішнім жыллом,
Нязгодны з чорнай явай небыцця.
І сцены хаты дыхаюць цяплом —
Астачаю мной знанага жыцця.

[40, с. 49]

Пачуцці, выплеснутыя ў стане надзвычай моцнай узрушанасці, нібыта перапыняюць дыханне, таму так многа недагаворанасці: «Хустка... маці ля парога // Размаўляе з палынамі...»; «Дзень... У ядзерным зіхценні // Свету белага палова...» [40, с. 251] (радкі з верша «Галасы майго былога...»).

Нават у непрагляднай цемры, у сапраўдным моры змроку (Маре Тенебрагум), што згусціўся над памерлымі вёска-

мі, чалавек, як і кожная жывая істота, жыве надзеяй на працяг жыцця. Невыпадкова ў вершы «Тут мёртва ўсё...» насуперак трагічнаму разбурэнню («Ступае смерць абсягамі наўзбоч») гучыць голас памяці, ажываюць рамантычна ўзнёслыя, прывабныя малюнкi шчасліва пражытых гадоў. Тады пачынае ўяўляцца, што і сцены пакінутай роднай хаты зноў «дыхаюць цяплом». А яшчэ больш падстаў для аптымізму адкрываецца ў радках верша «Устаў асот, пралез паміж масніц...»:

Устаў асот, пралез паміж масніц,
Адзін жыхар — суровы і калючы.
Яго вітаюць позірк мой балючы
І неба у абложжы навальніц.
І ластаўка, ўляцеўшы у акно,
Яму прыветна ціўкне.
І ў закутку
Пісклявы хор развее цяжбу смутку —
Пяцёра жаўтароцікаў відно.

[40, с. 262]

Сімвалам жыццесцвярджалнай непераможнасці бачыцца клапатлівая ластаўка, што звiла гняздо пад страхою пакінутай хаты, і ў ім «пісклявы хор» — «пяцёра жаўтароцікаў» вяшчаюць, што, нягледзячы на ўсе грамадскія катаклізмы, жыццё працягваецца. Вось тая неабходная гарманічная завершанасць, патрабаванне якой было абавязковым у антычнай трагедыі.

Паэтыка М. Мятліцкага грунтуецца на прынцыпах кантрастнага адлюстравання чарнобыльскай рэальнасці. Антыноміі цяпла і холаду, былога і цяперашняга, святла і цемры, жыцця і смерці дапамагаюць стварыць анталагічную выяву чарнобыльскай бяды ў розных часавых іпастасях (паміж былым і сучасным): функцыю — суддзі, пракурора, суцяшальніка — у мастацка-дакументальнай вясковай хроніцы канца ХХ стагоддзя выконвае голас памяці. Так, у вышэй названым вершы выразна ажываюць вобразы маленства:

Падасца: па масніцах рыпкі крок,
Між вушкамі бацькавыя плечы
(Асот займее профіль чалавечы)

Сутуляцца і пешаць зноўку зрок.
Клапотна так, уссеўшыся на ўслон,
Мне бацька цацку новую штукуе.
Сядзіць, у светлай памяці вякуе.
І я забыў: між намі прорва дзён.
Ля ног ягонных трэцца шэры кот
І драпае маю бытую цацку.
І ўздрыгне боль, напамніўшы знянацку:
Адзін асот...
Калючы зла асот...

[40, с. 262]

У гэтым вершы, як і ў іншых, сумяшчаюцца два планы — рэальнага і ўяўнага, свядомага і падсвядомага, што сведчыць пра падключанасць мастацкіх пошукаў да пэўных літаратурных плыняў, найперш да сюррэалізму.

Адсяленне з зоны ў паэзіі М. Мятліцкага набывае статус усенароднага бедства, якое вымяраецца велізарнымі матэрыяльнымі, маральнымі, духоўна-псіхалагічнымі стратамі і па маштабах стрэсавых сітуацый, масавасці чалавечых ахвяр прыроўніваецца хіба што да бежанства ў час вайны, землятрусу або іншых разбуральных катаклізмаў («Брыдуць яны — палоннікі журбы...», «Выгнаннік», «Заложнік», «Перасяленкі» і інш.):

Брыдуць яны — палоннікі журбы,
Выгнаннікі, заложнікі нядолі.
Бясконцы шлях між ядзернай гульбы
Не кіне ў сэрца кропельку патолі.
На вях зла пакінуты адны
З Чарнобылем раскутым і злавечым,
Спазналі цяжар не сваёй віны,
Схаванай у прагрэсе чалавечым.

.....
І праўду адлучыўшы ад маны,
Спаўна адчуўшы ўсе зямныя страты,
Спыніліся і глянулі яны
На гэты шлях,
на вечны смутак кляты.

[40, с. 256]

Невыпадкова многія вершы, у якіх паэт спрабуе высветліць прычынна-выніковыя сувязі паміж справакаваным злом і яго наступствам, маюць вострапалемічны характар («Праклён», «Пытанні самому сабе» і інш.).

Дакументальна-публіцыстычнай дакладнасцю вылучаецца цэлая галерэя постацей вяскоўцаў, дарагіх і блізкіх паэту людзей, абмаляваных з вялікім спачуваннем і сімпатыяй («Яніха», «Кацюша», «Антося», «Макрэна», «Аксінчык», «Зоя», «Чарадзейка», «Нюра», «Манька»), чые шчаслівыя і нешчаслівыя лёсы чорным крылом перакрэсліў шквал Чарнобыля, які адных заўчасна звёў у магілу, іншых раскідаў па свеце («Паміраюць вяскоўцы мае...», «Перасяленкі» і інш.).

Нялёгка прыжываюцца на новых месцах, на гарадскім асфальце выгнаннікі з разбураных гнёздаў. Адзінота і скруха запаланяюць душу, усе іх думкі, мары, памкненні там, ля пакінутых падвор'яў. Змест іх гутарак — былыя радасці і перажыванні:

Яны ў самоце ля пад'ездаў
Аб колішнім жыцці гавораць
І дзён пакінутае вёскі
Багата ў памяці азораць.

.....
І толькі золкая пустэча
Начы, і хмурае дасвецце,
І над затоенай пакутай
Ўздыхне жалосна, тужна вецер.

І хтось не выйдзе з іх уранні
На збор пад выстылыя вокны,
І здрыганецца дом панэльны,
І ціхі здзіў астатніх войкне...

[40, с. 276]

У выяўленні трагедыйнасці лёсу «людзей з зоны», якія пастаянна балансуюць над прорвай, паміж быццём і небыццём, апраўданым бачыцца зварот да эсхаталагічных матываў. Вера ў перасяленне душ спрадвечу падтрымлівалася нашымі продкамі, узнаўленне яе характэрнае і для сучаснай літаратуры, у тым ліку паэзіі:

Паміраюць вяскоўцы мае —
Больш і больш скрушных вестак.
Над кладамі, як смерць, устае
Зжоўклы ветах.

.....
А прагляне дасветна зара,
Дзень зачнецца відушчы —

Акрамя рэальных постацей вяскоўцаў, блудных дзяцей з зоны, паэзія М. Мятліцкага густа населеная зданямі, прывідамі «чорных людзей», прарэнтгененых радыеактыўным апраменьваннем. Невыпадкова ў вершы «Выгнаннік» на фоне мёртвага запусцення пакінутага жылля, як негатыў фотаплёнкі, вымалёўваецца прывідная постаць чорнага чалавека, заложніка ядзернага шаленства, у якога ёсць рэальны прататып. Верш прысвячаецца Аляксею Ярамчуку, аднак гэта вобраз не толькі ўзяты з натуры. У яго трагічнай містыфікацыі ёсць штосьці былінна-велічнае, незямное, штосьці ад купалаўскага Прарока як праявы трансцэндэнтнай, пазачасавай, гатовага ўзваліць на свае плечы цяжар агульнай бяды і адшукаць шлях да выратавання. Адрозненне, праўда, у тым, што купалаўскі Прарок адчувае ў сабе месіянскія памкненні, якія прадвызначылі яго зварот да натоўпу. Выгнаннік М. Мятліцкага, як і ідэнтычная постаць з апошняга верша С. Ясеніна («Чорны чалавек»), з'яўляецца містычным наканаваннем трагічнага лёсу (у С. Ясеніна — лёсу асобы, у М. Мятліцкага — лёсу мёртвай, спустошанай зямлі):

Дрыжала сонца...
Чорны чалавек
Ступаў таропка вусцішнай пустэчай
Пакінутай пуціны чалавечай.
Махала цемра крыламі варон.
А ён ішоў —
Багата згаслых дзён
Злілося ў міг адзін у той хадзе.
І прад сабой не бачыў свету ён,
І чуў спіною —
Смерць за ім ідзе.
Адкуль ён выйшаў, чорны той хадок?
Змарнелы твар — упалыя вачніцы.
Вось ён стамлёна з мёртвае крыніцы
Адпіў вады,
Пасля падаўся ў бок
Калішняга, ледзь кметнага жылля.

Некаторыя інвектывы купалаўскага светапогляду ўгадваюцца ў згушчанай метафарычнасці, нагнятанні негатыўных змрочных фарбаў, пэўных лексемах і вобразных рэаліях. І разам з тым выразна бачыцца жахлівы фантом «Чорнага чалавека» С. Ясеніна, які мог прымоўціць толькі ў сферы рэфлексій, паміж быццём і нябытам. У гэтай постаці скандэнсаваныя магутныя затраты творчай энергіі, вобразная сімволіка, уключаная ў рэчышча сюррэалістычнай плыні, расшыфроўваецца на сумежжы свядомага, зрокава-ўспрымальнага і падсвядомага.

Вёска Небытаў Хойніцкага раёна Гомельскай вобласці, дзе нарадзілася вядомая паэтэса Ала Канапелька, знаходзіцца непадалёку ад зоны адчужэння. Мяжа, што падзяліла суседнія вёскі, прайшла праз сэрца, адгукнулася невымерным болем у цыкле вершаў чарнобыльскай тэматыкі, якімі пачынаецца кніга «Летазлічэнне»: «Выйшла з белага саду...», «Засуха», «Небытаў», «Май 1986-га», «Праз Небытаў па беразе нябыту», «Зона» і інш.

На вёсцы Небытаў, здавалася, замкнуўся свет:

Край свету...
О родны мой Небытаў!
Купаюцца зоркі-русалкі ў вадзе.
Якое высокае неба там —
і вочы, і думкі крадзе!
Стаіць май у садзе раззорана,
трава маладая ў расе.
Вялікая крыўда заворана,
але што на ёй узрасце?
Спяць ластаўкі ў гнёздах здарожана:
вярнуліся з выраю ўдзень.
Я ў неба гляджу заварожана —
і слёзы, і мары крадзе.
Узняўся пад зоры
і небама стаў
не птах,
не Ікар —
боль зямны.
І, як на далоні, відны:
край свету... у квецені Небытаў...
Якое высокае неба там!

У радках гэтага верша адкрываецца гама пачуццяў: кандэнсаваны болю, крыўды, замілаванасці і любові да роднай зямлі. Вяртанне да вытокаў, трывалая павязь з родным домам, з памяццю продкаў — неабходнае духоўнае наталенне лірычнай гераіні А. Канапелькі:

Праз Небытаў па беразе нябыту
іду ў свой храм —
дубовы гай.
Зямля яшчэ снягамі апавіта,
а цені весня ўжо ладзяць грай.

Не ўсе вядомы родныя магілы,
даўно астылі на зямлі сляды...
Склікае на прадвесні гаю мілы,
як вырай, душы нашыя сюды.

[24, с. 11]

Сапраўды, шляхі Гасподнія неспазнання, і ўсе мы роўныя перад Богам, для яго не існуюць ні нашы ступені, ні званні, ні тытулы, пра што няварта забываць. Калі б мы памяталі пра сваю боскую, светлую сутнасць і жылі па законах Добра і Справядлівасці, напэўна, значна менш было б вакол нас броду, несумленнасці, цемрашальства. Менавіта ў бездухоўнасці сучаснага соцыуму шукае вытокі разбуральных катаклізмаў XX стагоддзя С. Законнікаў. Яго паэма «Чорная быль» магутнай сілай эмацыйнага ўздзеяння скіравана супраць людзей з брудным сумленнем — рабаўнікоў, якія імкнуцца разбагацець на чужой бядзе («Марадзёры»), ілжывасці чыноўнікаў пры ўладзе («Зона маўчання», «Выбух»), нашай недаравальнай бестурботнасці («Чаравічкі», «Дождж у Хойніках»).

Трагедыянасць лёсу беларускага народа, які перажыў чарнобыльскую бяду, у паэме «Чорная быль» бачыцца ў разнастайных выявах, але адной з самых выразных постацей з'яўляецца бабулька, што наведлася да сваёй хаткі ў радыяцыйнай зоне, пабывала на дарагіх ёй магілках. Вынесены ёю з пакінутай хаты абразок святога Міколы-ўгодніка свеціцца радыяцыйным выпраменьваннем, якое бабулька прымае за добры знак Боскай волі. З уласцівай паэту назіральнасцю С. Законнікаў засяроджвае ўвагу на

шматлікіх парадоксах чарнобыльскай рэальнасці. Спачуванне выклікаюць не толькі людзі, але і кожная жывая істота, знявечаная радыяцыяй. Як і ў «Ваўчынай яме» В. Быкава, у паэме «Чорная быль» маляўнічай ахвярай ядзернага шаленства з'яўляецца воўк. Падзяляючы ахвярны лёс з людзьмі, хворы і знясілены, бездапаможны лясны драпежнік прымушае паспачуваць яму.

Увасабленнем мёртвай, засыпанай радыеактыўным попелам зоны ў паэме М. Башлакова «Лілея на цёмнай вадзе» з'яўляецца мёртвы вожык, якога прынесла жанчына ў чорным (сімвалічная выява наступстваў чарнобыльскай аварыі). Спагада да ўсяго жывога ў касмічнай прасторы — людзей, жывёл, птушак, дрэў, раслін, якія патрапілі пад кавадлу радыяцыі, — трывога за лёс будучых пакаленняў характэрныя для многіх твораў чарнобыльскай тэматыкі. Звернемся да аднаго з вершаў П. Шрубa:

Руды чарнобыльскі лес,
Наваполацка жоўтыя хмары,
пад Старобінам Эверэст
і палеская Калахары,
воды мёртвыя, што ні плёс,
мовы крынічка вузкая —
ці не замнога дзівос,
зямя мая беларуская?

[60, с. 35]

Трывога за лёс Беларусі балючым суперажываннем адгукнулася ў кнізе В. Куртаніч «Начное сонца», дзе паэтэса ў адчаі і скрусе з прычыны чарнобыльскай бяды звяртаецца да Бога з даволі смелай просьбай, якая ўспрымаецца як выклік: «Перасялі на неба Беларусь, // Перш чым яе адрынуць марным хлудам» [32, с. 3]. Аднак нават у стане крайняй узрушанасці, разгубленасці, адчаю паэтэса не перакрэслівае канчаткова веру і надзею на будучыню.

Пакуль з людскіх сэрцаў канчаткова не вытручаны спагада, вера, надзея, любоў, — ёсць падставы для аптымізму. Ёсць упэўненасць, што Беларусь, як птушка Фенікс, адродзіцца з попелу, устане над руінамі мінулага. Але, на жаль, кожнае наступнае адраджэнне патрабуе ўсё большай ахвярнасці і намаганняў.

Паэты спрабуюць уявіць будучае нацыянальнае адраджэнне, але нярэдка яно бачыцца даволі супярэчлівым і сумніўным. Так, напрыклад, у вершы Ю. Нератка «Беларусам» — гэта ўраўненне з многімі невядомымі, для рашэння якога неабходна адказаць на пастаўленыя пытанні:

Пакуль здрабняем на зямным абрусе
мы маналіт мінулага на друз,
не згасне сонейка над Беларуссю!
...Але ці ведае яно пра Беларусь?

...Пакуль рунее жытняя палоска
і пожню сцеражэ саломы стог,
нас не пакіне міласэрнасць Боска!
...Але ці помніць беларусаў Бог?

Пакуль мы даглядаем захад продкаў,
пакуль нашчадкаў досвітак глядзім,
нас не звязе ў нябыт Харона лодка!
...Але ці трэба гэта нам самім?

[41, с. 10]

Пачынаючы з канца 1970-х гадоў эйфарыя ўслаўлення дасягненняў навукова-тэхнічнай рэвалюцыі ўсё часцей змяняецца сумненнямі наконт выключнай дабратворнасці і разумнага выкарыстання іх на патрэбы чалавецтва. Разам з тым увага скіроўваецца да таямніц чалавечай душы і іх непасрэднай залежнасці ад акаляючага асяроддзя. «Нам, // байцам тэхнічнага прагрэсу, // Не забыцца б на прагрэс душы», — пісаў С. Законнікаў у вершы «Да пытання пра акаляючае асяроддзе» [21, с. 121]. Праўда, гэта сумненне, выказанае нібы між іншым, не пакідае глыбокага следу і не мяняе эмацыйнай настроенасці лірычнага перажывання, але нельга не заўважыць, як пераканана і ўпэўнена паэт адстойвае свае пастулаты, палемізуючы з тымі, хто схільны ў агульную кучу безаблічнага, так званага акаляючага асяроддзя без разбору інтэграваць не толькі ўсё зробленае чалавечымі рукамі, але і ўсё жывое на планеце — тварэнне вышэйшага розуму («Дрэву, // красцы ведаю найменне — // Як жа родных іх агулам браць?» [21, с. 121]). Па-філасофску мудра расшыфраваны сэнс пэўных лексем, вызначана адрозненне паміж неарганічнымі і арганічнымі

мі праявамі ў прыродзе: «Асяроддзе ёсць машын і прэсаў... // Пра прыроду ж гэтак... // Не грашы» [21, с. 121].

У канцы 1980-х на поўны голас загаварылі пра экалагічныя праблемы, вастрыня пастаноўкі якіх не змяншаецца і ў 1990-я гады. І разам з тым на парадак дня было пастаўлена пытанне «экалогіі» душы чалавека, яго духоўнай сутнасці. Невыпадкова адна з кніг паэзіі С. Законнікава так і называецца «Сутнасць» (1987). Акрамя таго, ён выдаў кнігі паэзіі «Вечная далеч» (1987), «Заклінанне» (1991), «Святая воля» (1993).

У апошнія гады паэзія становіцца больш разважлівай, па-філасофску засяроджанай, мудрай. Мяняецца скіраванасць і эмацыйная афарбоўка мастацкага мыслення. Светлае, бясхмарнае ўспрыманне рэчаіснасці саступае месца канфліктна-драматычнаму і нават трагедыйнаму адлюстраванню стану сучаснага грамадства, трывожнай заклапочанасці з прычыны паглыблення яго бездухоўнасці. Душа цяпер не радуецца, а «трывогай плача», «шчыміць і тужыць», час пазбаўлены магчымасці супакоіць яе, бо «сталёвым крокам і маторным спевам» наўрад ці можна ачысціць душу ад навакольнага бруду. Гімн сталёвым крокам і маторным спевам — эйфарыя мінулых дзесяцігоддзяў. У 1990-я гады літаратура настойліва шукае іншыя лекі для збалелай душы беларуса, якую можна супакоіць толькі захаваннем суверэнітэту, статусу незалежнай дзяржавы, адраджэннем гістарычнай памяці, мовы і культуры народа, выхаваннем нацыянальнай і чалавечай годнасці. Гэта добра разумее С. Законнікаў, творчасць якога з самага пачатку постчарнобыльскай эры, як і ўся беларуская паэзія, набывае абвострана-публіцыстычнае гучанне, асабліва характэрнае для кнігі «Заклінанне». Асноўнымі, на поўны голас агучанымі, становяцца адраджэнскія матывы. Па-грамадзянску пафасныя, драматычна-напружаныя радкі многіх вершаў прамаўляюцца ў сугучнасці з часам, з гадамі не трацяць сваёй надзённасці і пераконваюць у бескампраміснасці і аб'ектыўнасці аўтарскай пазіцыі («Слова пра годнасць», «Змірыцца з гэтым я не мог...», «На дарозе між спелых калін...», «Наган», «Над вечным сном...»):

Ды ці ж можна ад роду свайго адцурацца,
 Ад дзядоўскіх крыжоў і магіл уцячы?!
 Абачніцеся,
 людзі,
 каб разам трымацца
 Каранёў,
 што пасобяць наш лёс зберагчы.
 Беларусь!
 Словам праўды
 сляпых,
 безгалосых,
 Неразумных сыноў і дачок наталі.
 Хай душа затрымціць,
 нібы дзятлінка ў росах,
 І тады пасвятлее на роднай зямлі.

[20, с. 10—11]

Відавочна, што хранатоп душы, які змяшчае ў сабе розныя часавыя вымярэнні, адэкватны высокім маральна-этычным пастулатам паэта. Гуманістычныя памкненні разглядаюцца як выснова абавязковай устаноўкі на ўдасканаленне асобы, а разам з тым і грамадства. Невыпадкова ў лірычнай споведзі значнае месца займае роздум пра У. Караткевіча і М. Стральцова, чыё жыццё было цалкам аддадзена бескарысліваму служэнню роднай літаратуры (трыпціх: «Заклінанне», «Апошні жнівень»). Памяці рэпрэсіраванага дзядзькі, паэта Сяргея Ракіты, прысвечаны трыпціх «Лесапавал». У асабістым лёсе С. Законнікава, як і ў агульным лёсе беларускага народа, скрыжоўваюцца старонкі гераічнай памяці мінулай вайны (бацька Іван Васільевіч — франтавік, пасля дырэктар школы, маці Валянціна Фёдараўна — былая партызанская сувязная, пасля настаўніца пачатковых класаў) і трагічныя падзеі масавых рэпрэсій, якія непасрэдным чынам закранулі сям'ю. Родны брат бацькі Сяргей Васільевіч (паэт Сяргей Ракіта) стаў ахвярай сталінскага беззаконня. Рэвалюцыйныя падзеі таксама не абмінулі, пэўным чынам адгукнуліся ў жыцці блізкіх людзей (дзед Васіль — дубровенскі камунар, дзед Хведар — пуцілаўскі рабочы). Усе гэтыя падзеі праз памяць старэйшага пакалення радкамі болю і смутку і разам з тым гонару за сваіх родных і блізкіх выліліся ў паэмах «Прарыў», «Культмінацыя» (зmeshчаная ў кнізе «Сутнасць») і асабліва ў кнізе «Заклінанне».

З гадамі ўсё часцей С. Законнікаў задумваецца над сэнсам жыцця, турбуецца пра тое, які след пакіне кожны з нас на зямлі, якая памяць застанеца нашчадкамі, што чакае іх у будучым і ці пасвятлее нарэшце над нашай Бацькаўшчынай. Задумваецца над падобнымі пытаннямі прыспешвае час, асабліва ў сталым веку, калі жыццёвае кола ўсё цясней змыкаецца з вечнасцю. Успомнім, як коласаўскі Андрэй Лабановіч, малады настаўнік, таксама біўся над вечнай загадкай: дзеля чаго жыве чалавек? З аналагічнага пытання пачынаецца верш «Сутнасць», прысвечаны Аляксею Дудараву:

Прыходзім для чаго мы ў гэты свет,
Што тут пакінуць назаўжды павінны?
Пражыта многа,
ды які твой след?
А час бяжыць,
спяшаюцца хвіліны...

[22, с. 27]

Адназначнага адказу няма і не можа быць. Відавочна, што сам факт з'яўлення на грэшную зямлю кожнага з нас — не выпадковасць («Сакрэт»):

У гэтым ёсць нейкі сакрэт,
Што я завітаў на зямлю,
Змясціў неабачліва свет
У словы адзіным: «Люблю...»

Здаецца, навошта было
Сюды, дзе і подласць, і здзек?
І ўсё ж, як матыль на святло,
Ляціць да жыцця чалавек.

[20, с. 67]

Напэўна, чалавецтву наканавана абжываць дзікую, халодную касмічную пустыню, сваёй прысутнасцю ствараць добры духоўны мікраклімат, аддаваць цяпло сваёй душы, любоўю расплачваюцца за падараванае жыццё:

У гэтым ёсць нейкі сакрэт,
Павінен, павінен ён быць,
Каб грэшны і зменлівы свет
Не ведаць чаму, а любіць.

[20, с. 67]

Любоў, надзея, вера ў паэзіі С. Законнікава ўспрымаюцца як заклінанне ад усіх бед і як апошняе выратавальнае зв'язно перад пагрозай знішчальных катаклізмаў. Чалавек не можа існаваць без надзеі і веры. Пазбаўлены пэўных духоўных арыенціраў, ён пагружаецца ў мора змроку, становіцца індывідуальным, перастае змагацца за сваю чалавечую і нацыянальную годнасць. У любові да сваёй зямлі, да сваіх родных і блізкіх, — сцвярджае С. Законнікаў, — найпершы ратунак ад нашага няпэўнага і трывожнага становішча. Паўторанае як заклінанне ці замова магічнае слова «люблю» становіцца лейтматывам не толькі кнігі «Заклінанне», але і ўсёй творчасці С. Законнікава. Вынесеныя ў пачатак кнігі, адпаведныя сентэнцыі прамаўляюцца як своеасаблівы эпиграф і сведчаць пра высокую духоўную зацікаванасць мастацкай светабудовы С. Законнікава:

Дзе ўзяць той мёртвай і жывой вады,
Каб імі пакрапіць маю зямлю?
І мушу,
як замову ад бяды,
Шаптаць адно-адзінае: «Люблю...»

[20, с. 5]

Творчасць паэта якраз і дапамагае яго сучаснікам захоўваць і памнажаць гэту любоў, каб пакінуць свой след на зямлі.

Найвышэйшай праявай духоўнасці асобы, яе своеасаблівага азарэння з'яўляецца стан закаханасці. Здольнасць кахаць сведчыць пра багацце і шчырасць душы. Каханне — дарунак лёсу, знак Боскае волі. Яно ўключае ў сябе шматлікія аспекты, найперш псіхалагічныя, маральна-этычныя, эстэтычныя, сацыяльныя, эратычныя, фізіялагічныя, сексуальныя. Духоўнасць кахання як найвышэйшае дасягненне цывілізацыі стала асноўным зместам псіхалагічнага трактата «Пра каханне» Стэндаля — выдатнага французскага пісьменніка XIX стагоддзя «Каханне — цуд цывілізацыі, — сцвярджаў ён. — У народаў дзікіх або занадта варварскіх мы знаходзім толькі фізічную любоў, і прытым вельмі грубую; а сарамлівасць дапамагае каханню шляхам уяўлення: гэта ўсё роўна, што даць яму жыццё» [55, с. 60]. Пісьменнік звяртаў увагу на нацыянальна-гістарычную афарбоў-

ку далікатных пачуццяў, на іх праявы ў розных народаў у розныя часы. Многія сентэнцыі і сённыя, на пачатку ХХІ стагоддзя, выклікаюць цікавасць дасціпнай назіральнасцю аўтара: «Калі італьянец, пастаянна вагаючыся паміж нянавісцю і любоўю, жыве страсцямі, а француз — фанабэрыяй, то добрыя і прастадушныя нашчадкі старажытных германцаў галоўным чынам жывуць уяўленнем. Вы са здзіўленнем бачыце, як, ледзь паспеўшы пакончыць з самымі прамымі і неабходнымі для падтрымання жыцця грамадскімі інтарэсамі, яны пагружаюцца ў тое, што называюць сваёй філасофіяй; гэта нешта накшталт вар'яцтва, рахманага, мілага і, галоўнае, пазбаўленага ўсялякай горычы» [55, с. 147]. Письменник прыводзіць шматлікія прыклады, якія пацвярджаюць, што каханне ў немцаў праяўляецца па-іншаму, чым, напрыклад, у французаў ці італьянцаў. «Немцы глядзяць на гэта пачуццё як на дабрачыннасць, як на эманцыю бажства, як на нешта містычнае. Каханне ў іх не бывае жывым, парывістым, раўнівым, тыранічным, як у сэрцы італьянкі» [55, с. 149].

Безумоўна, эмансіпацыя да непазнавальнасці змяніла ўзаемадачынненні паміж закаханымі, але тым не менш некаторыя назіранні пісьменніка застаюцца слушнымі і на сумежжы тысячагоддзяў.

Сусветная літаратура стварыла непераўзыходныя вобразы каханых: Беатрычэ (А. Дантэ), Лауры (Ф. Пятрарка), Рамэа і Джульеты (У. Шэкспір), Джэйн Эйр і містэра Рочэстэра (Ш. Брантэ), Наташы Растовай і Ганны Карэнінай (Л. Талстой), Ядвісі і Андрэя Лабановіча (Якуб Колас), Паўлінкі (Янка Купала), Ганны Чарнушкі і Васіля Дзятла (І. Мележ).

Дагэтуль зачароўваюць вершы пра каханне А. Фета, Ф. Цютчава, А. Блока, Г. Ахматавай, М. Цвятаевай, М. Багдановіча, Я. Купалы, Я. Коласа, М. Танка, А. Куляшова, П. Броўкі, Н. Мацяш, Я. Янішчыц і інш. А што мы маем у сучаснай беларускай лірыцы? Як у ёй адлюстроўваецца свет пачуццяў, складаных узаемадачынненняў? Ці ёсць яны ўвогуле?

«У наш змрочна-брыдкі час, — зазначае А. Бельскі, — адчуваеш асаблівую прагу, — па лірыцы «чыстае красы»:

яна таксама спаталенне душы, ратунак ад д'ябальскага матэрыялістычнага насланьня, набліжэнне духоўнасці, чысціні, любові ў гэтым свеце, далёкім ад прыгажосці і дасканаласці. Хіба можна пражыць без красы прыроды і каханьня? Не дай божа, каб зноў у ахвяру грамадскаму, калектывісцкаму самазабыўна прыносілася светлае, высокае, інтымнае і паэты заглушалі тыя глыбінныя імпульсы, якія сілкуюць чалавечае жыццё». У аптымізме, жыццесцвярджальнасці сённяшняй паэзіі А. Бельскі бачыць «покліч душы, прагу ідэалу, імкненне сцвердзіць «над абрываам» неўміручасць усяго вечнага і прыгожага на зямлі» [33, 1996, 12 крас.].

Сярод тых, хто мае дачыненне да сучаснай паэзіі «чыстае красы», А. Асташонак чамусьці называў вельмі нямногіх, што патрабуе пэўнай карэкціроўкі, бо вершы пра каханне, не кажучы пра пейзажныя замалёўкі, ёсць амаль у кожнага паэта. «Па-першае, — разважаў пісьменнік, — я амаль не ведаю ў нашай літаратуры паэтаў «чыстае красы» — Мінкін, Дранько-Майсюк... Але ўвогуле творы такога кшталту — гэта, бадай, званіца, якая напраўду ўзвышаецца толькі не над мітуснёй быцця, а над ягонай трагікамічнасцю, якая спакваля перарастае ў чыстую трагедычнасць, і не дай Бог у яе перарасці» [33, 1996, 31 мая].

Відавочна, што А. Асташонак, як і А. Бельскі, лічыць патрабаванне неабходнасці «чыстае красы» перадумовай найбольш поўнай самарэалізацыі творцы і яго ўплыву на чытача, на выхаванне эстэтычнага густу. Безумоўна, вершы гэтага кшталту не з'яўляюцца нейкай асабістай манаполіяй А. Мінкіна ці Л. Дранько-Майсюка. Вершы пра каханне ёсць амаль у кожнага паэта, але асноўным аб'ектам лірычнага самавыяўлення далікатныя пачуцці становяцца ў кнігах Л. Дранько-Майсюка «Стомленасць Парыжам» (1995), Р. Баравіковай «Каханне» (1998), І. Багдановіч «Фрэскі» (1989), Н. Мацяш «Душою з небам гаварыць» (1999), Г. Каржанеўскай «Асенні мёд» (1999), А. Канапелькі «Летазлічэнне» (1999), Т. Мушынскай «Я вандрую ў стагоддзях» (1998) і «Рабро Адама» (1999). Значнае месца вершы пра каханне займаюць у творчасці С. Адамовіча, Д. Бічэль-Загнетавай, В. Вярбы, В. Іпатавай, В. Коўтун і інш.

У кожнага з паэтаў каханне высвечваецца рознымі гра-
нямі. Так, у адным з вершаў Г. Каржанеўскай нараджэн-
не каханья падаецца з прытоенай усмешкай:

Не з усмешчак, не з жадання
Непрыкметна плячо крануць, —
Пачынаецца з болю каханне,
З болю, што не пракаўтнуць.
Так збіраецца з кропель хмара,
А са звенняў малых ланцуг.
Стане бессанню боль і марай,
І замкнецца чароўны круг.
«Каму Вася, проста Вася,
А мне Васечка.
Каму Вася нехарошы,
А мне красачка...»

[28, с. 116]

У першай кнізе Н. Аксёнчык «Сповідзь арабіны» (1995)
ёсць вершы, якія кранаюць тонкія струны душы сваёй не-
зямной узвышанасцю, культавым пакланеннем («Не малі-
тваю боскаму раю...», «Не заві мяне шыпшынай белай...»):
«На калені ўпаду перад сэрцам, // Якое кахае» [4, с. 89].

Боль горкага няспраўджанага каханья вымяраецца не
толькі псіхалагічнымі стратамі, але і прыраўноўваецца да
фізічных недахопаў, адсутнасці слыху, зроку, што разам
з тым пазбаўляе лірычную гераіню душэўнай раўнавагі
(«Не кахаю...», «Кахаць цябе...»):

«Не кахаю», —
Як стрэл, як кінжал.
Вачыма сказаў —
І мяне пахаваў.
І пакінуў адну
Між усіх маіх бед.
І накрыў забыццём
У душы сваёй след
Ад нявіннай маёй
Прастаты, нематы —
Я аглухла навек
Ад тваёй глухаты,
Як памерла.

[4, с. 85]

Герані вершаў Н. Аксёнчык уласціва рэфлексія, псіх-аналіз перажытага. Пазбаўленая душэўнай раўнавагі, яна пастаянна капаецца ў сваіх пачуццях:

Кахаць цябе
Мне горка і балюча,
Хоць не кахаць
Таксама не магу —
Апалена душа
Агнём пякучым,
Ды ў ім — палын.
Як ад сябе збягу?

[4, с. 88]

Як відаць, пачуцці кахання ў вершах нашых паэтэс звяртаюць на сябе ўвагу натуральнасцю. Яны няпростыя, напоўненыя болем, горыччу расстанняў, няспраўджанасцю пачуццяў, неадэкватнасцю патрабаванняў, уяўленняў ідэалу, мары і явы, таго, што ёсць на самай справе. Для В. Аколавай нават «Радок пра каханне — пракляцце, // Як з дому выгнанне» [2, с. 323].

Сустрэчы, расстанні, адзінота, неўладкаванасць лёсу, разлад у душы, народжаны неадпаведнасцю мары і рэальнасці, — усё гэта характэрна для лірычнай герані Р. Баравіковай, кнігі якой «Каханне» і «Сад на капялюшыку каханай» сведчаць пра яе сталую прыхільнасць да адной з вечных тэм, дзе ў найбольшай ступені рэалізуецца яе творчы патэнцыял. Лірычная геранія Р. Баравіковай — жанчына, якая не была абраніцай шчаслівага лёсу. У яе нялёгкім жыцці хапала і радасці, і гора. На долю яе выпала шмат шчаслівых і нешчаслівых дзён, пазначаных нярэдка падманным каханнем («Сказаў: «Забудзеш, і я памру!», «Дыханне здрады» і інш.):

Сказаў: «Забудзеш, і я памру!
Не вернешся — так і знай,
аднойчы ўзбягу на крутую гару
і... ліхам не памінай».
І што ж сёння ставіць
ён мне ў дакор?
Я не помню, як лашчыць ён,
але знаю, ад гэтага не памёр,
і не хоча прызнаць тых дзён,

калі ўсё спявала і ўсё цвіло
і ў лузе, і ў лесе, і ў садзе...
І ўсё гульней для яго было,
як і гэты папрок у здрадзе.

[8, с. 379]

Да гонару паэтэсы трэба сказаць, што яна ўдала стварае вобраз жанчыны, якая можна пераносіць прадвызначанае ёй наканаванне лёсу, душа яе не ачарсцвела, яна не пазбавілася гуманнасці, жаноцкасці. Толькі на нейкі момант горад як пейзажны фон здаецца непрыветным, няўтульным, чужым, але ў хуткім часе яна вяртаецца да звыклага кола паўсядзённых абавязкаў, і ўсё становіцца «на круги своя», і жыццё працягвае свой ход у патрэбным рэчышчы:

Вакол сябе зірну разгублена...
Дамы і дрэвы, што вы, што вы?
Яшчэ нічога ў нас не згублена,
парушыце выгляд свой суровы!
Шапчу ледзь чутнае: «Да скарага...»
і кожны слуп мне зараз родны,
а горад, бы заняты ворагам, —
бязлюдны, змрочны і халодны.

[8, с. 407]

Аптымізм, жыццярэдаснасць — дамінантныя рысы характару гераіні Р. Баравіковай і светлыя колеры, светлыя адценні фарбаў пераважаюць у яе споведзі, што пацвярджаецца нават назвамі кніг. «Сад на капялюшыку каханай» — гэта памкненне да ідэалу, да таго, біблейскага, райскага саду, дзе саграшылі міфічныя Адам і Ева.

Лірычнае перажыванне набывае эпічную шырыню і эмацыйную напружанасць у драматычнай паэме «Барбара Радзівіл» (1990—1991), якая стала несумненнай творчай удачай паэтэсы. Напісаная на аснове хранікальна-дакументальных летапісных крыніц, яна прысвечана гістарычным падзеям XVI стагоддзя і ўзнаўляе перыпетыі трагічнага кахання Барбары Радзівіл і Жыгімонта II Аўгуста, вялікага князя Вялікага княства Літоўскага і караля польскага. Каханне — моцнае, узвышанае — трагічна абарвалася са смерцю Барбары, якая, па некаторых версіях, стала ахвярай помсты Боны Сфорцы, каралевы польскай і вялікай

княгіні літоўскай. Атруціўшы нявестку (менавіта гэтай версіі прытрымліваецца паэтэса), каралева адпомсціла за шлюб Барбары з яе сынам, які адбыўся супраць волі маці, як і каранаванне Барбары на каралеўскі трон. Канфліктныя сітуацыі, падзеі і характары, паводзіны і ўчынкі персанажаў вывераныя жыццёвай логікай. Зварот да тых далёкіх падзей дапамагае ўзнавіць у мастацкіх вобразах тагачасны гістарычны працэс і расшыфраваць яшчэ адну «белую пляму» нацыянальнай гісторыі, і ў гэтым бяспрэчная заслуга Р. Баравіковай.

Але вернемся яшчэ раз да згаданага ўжо трактата Стэндаля, да яго цікавых разважанняў пра пачуцці маладога Вертэра і Дон-Жуана, пра жаночы гонар і чалавечую годнасць, а таксама пра мужнасць у каханні. «Каханне — захапляючая кветка, але трэба мець мужнасць, каб сарваць яе на краі страшэннай прорвы. Не кажучы ўжо пра боязь паказацца смешным, каханне пастаянна бачыць перад сабой няшчасце быць пакінутым тым, каго мы кахаем, і тады на ўсё жыццё нам застаецца толькі dead blank (смяротная туга)» [55, с. 128].

Карацей кажучы, каханне патрабуе мужнасці і пэўнай самаахвярнасці ад таго, чые пачуцці мацнейшыя, перажыванні глыбейшыя, хто ўмее своечасова саступіць, асабліва ў сямейных калізіях, пазбягаючы канфлікту. Аднак для таго, хто саступае, ёсць пагроза самарастварэння ў сваіх пачуццях, пагроза страціць сваю індывідуальнасць, ператварыцца ў чэхаўскую Душачку. Тут да месца прыгадаць прытчу пра хвалю і ўцёс з рамана Э. М. Рэмарка «Трыумфальная арка»: «Жыла-была хваля і кахала ўцёс, дзесьці ў моры, скажам, у бухце Капры. Яна абдавала яго пенай і пырскамі, дзень і ноч цалавала яго, абвівала сваімі белымі рукамі. Яна ўздыхала і плакала, і маліла: «Прыйдзі да мяне, уцёс!» Яна кахала яго, абдавала пенай і павольна падточвала. І вось у адзін цудоўны дзень уцёс, зусім ужо падточаны, пахіснуўся і рухнуў у яе абдымкі» [51, с. 137—138]. Замест уцёсу на марскім дне ляжаў варты жалю абломак, а хваля была страшэнна разнерваваная, незадаволеная і лічыла сябе падманутай. У хуткім часе знайшла сабе новы ўцёс. У гэтай алегорыі расшыфроўваецца багаты

філасофскі, маральна-этычны і дыдактычна-павучальны падтэкст. Як важна не растварыцца ў сваіх пачуццях і застацца самім сабой у сваёй самаахвярнасці!

Назіранні над сучаснай беларускай паэзіяй даюць падставы сцвярджаць, што мужнасць і самаахвярнасць найбольш выразна акрэсліваюцца ў жаночай паэзіі, дзе пачуцці нярэдка гіпербалізуюцца і перажываюцца найбольш востра. Лірычны герой у вершах паэтаў часцей бачыцца пабочным сузіральнікам, у пэўнай меры індыферэнтным. Прыгадаем адзін з вершаў В. Слінко («Дзяўчаты...», «Каханая кахае не мяне...»):

Дзяўчаты
з берага ракі
Пускаюць у ваду
святочныя вянкi.
Чый палпыве, а чый патоне.
Якой каханага знайсці, якой і не.
А я ляжу на дне.
Гляджу — плыве каханне нада мной,
Плывуць вянкi над галавой...
Адной дзяўчыначкі вянок святочны
Пачаў тануць і ціха мне на твар упаў.
Кахай мяне, дзяўчыначка, кахай!
Не ведаеш, каго кахаш ты.

[54, с. 57]

Містыфікацыя знаходжання на дне — сама па сабе шматзначная, якая адкрывае багаты падтэкст і ўмяшчае ў сабе сацыяльна-псіхалагічную характарыстыку лірычнага героя, нашага сучасніка, магчыма, чалавека дна. Гэта пацвярджаецца прыхаванай іроніяй канцоўкі верша.

Відавочна, што вечная тэма прыцягвае ўвагу не толькі жанчын-паэтак. Паэты таксама даволі актыўна прычыняюцца да лірыкі кахання. Прыгадаем кнігі Г. Бураўкіна «Гняздо для птушкі радасці» (1986) і Л. Дранько-Майсюка «Стомленасць Парыжам» (1995), у якіх сабраны вершы пра каханне. Кажуць, што стомленасць, ды яшчэ Парыжам, у якім наўрад ці пабываў, — віртуальная мастацкая рэальнасць, містыфікацыя. А вось наконт пачуццяў кахання трэба сказаць (размова пра кнігу Л. Дранько-Майсюка), што ў іх прачытваецца прэтэнцыёзнасць, устаноўка

на элітарнасць, арыстакратызм. Аднак праз гэту элітарную вытанчанасць, як зазначае Л. Рублеўская, прабіваецца давідгарадоцкі дэмакратызм знаёмага побыту, згадваюцца шматлікія мясціны сучаснага Мінска («Над Прыпяццю і над Гарынню, // Не дакранаючыся да зары, // Хрысціў ерусалімскай сінню // Свой век: што перайшоў за трыццаць тры»; «Калі званілі ў Кафедральным, // Спыніла Свіслач на хаду // У нейкім одуме астральным // Сваю зялёную ваду...» [18, с. 20, 36]).

Увогуле ў лірыцы кахання Л. Дранько-Майсюка пануе сапраўдная мазаіка стыляў, вобразаў, матываў, алюзіяў з розных антычных і біблейскіх крыніц, рэмінісцэнцый з сусветна вядомых літаратурных мастацкіх, музычных твораў: лілея каралеўская, вербена, вяргіня, хрызантэма, галінка глогу, магноліі, лаванда, майская ружа, гіяцынты, хрызаліт, персідская парча, віфлеемскі снег і г. д. Слых пешаць гукі багемнай музыкі. На падмостках тэатра бачыцца балетная ножка. Што тут скажаш — сапраўдная экзотыка і подых багема. Аднак, пры ўсім пры тым перавага аддаецца не экзатычным малюнкам далёкіх заморскіх краін, а рэаліям беларускага побыту, нацыянальнай культуры, гісторыі: «А паўз тэатр правозілі «Пагоню» // І ўносілі на жоўтае ЦэКа»; «Што беларусы — нацыя жаночая // Не з бацькавай, а з матчынаю мовай» [18, с. 89, 87].

Над усёй пярэстасцю беларускага нацыянальнага каларыту, замежнай экзотыкі, антычнасці, біблейскіх вобразаў і сюжэтаў узвышаецца рэальны, зямны і адначасова ўзняты над паўсядзённай прыземленасцю вобраз Жанчыны, Каханай («Ты, як малітва да Бога...»):

Ты, як малітва да Бога,
Недашаптаная мной, —
Чыстага снегу знямога
Над беларускай зімой!
Бачыць такое магчыма
Хіба што ў райскім агні,
Дзе не старэюць жанчыны
І не канчаюцца дні...
Ты і ў калядную сюжы
Шчодрая на цеплыню,
Кідаеш майскую ружу

Мне і марознаму дню.
Ты — ад нямоты збавенне,
Мой пурпуровы ўзвіў.
Знай — і тваё нараджэнне
Снег віфлеемскі спавіў.

[18, с. 93]

Каханая бачыцца ў нейкім незямным арэоле, спавітая німба далучанасці да святых таямніц. Абавязковым фонам з'яўляецца музычнае суправаджэнне: чуецца то гучанне струны клавесіна, то плач раялю, а светлы плашч Каханай — не што іншае, як «праўдзівы плач // Каларатурнага сапрана» [18, с. 79].

«Зборнік «Стомленасць Парыжам», — слухна разважае Л. Рублеўская, — увасабляе пошук аўтарам гармоніі, і пошук удалы. Усё ўпісваецца ў межы стылістыкі: назва, фотаздымак аўтара, віртуозна выбудаваная паслядоўнасць твораў: напачатку дзённікі, затым «Вершы для А.», да таваанне якіх пераклікаецца з датамі дзённікавых запісаў і пры жаданні могуць дапаўняцца адно адным; затым эга-эсэ, у якім усё тыя ж тэмы развіваюцца на іншым узроўні». І далей: «Абраная паэтам стылістыка патрабуе ад яго віртуознасці выканання. Каб была яго творчая задача выканана на менш высокім узроўні, мы б мелі яшчэ адну «фанэру над Парыжам». Каб на больш высокім — хто ведае — новы віток беларускай паэзіі. Пакуль што мы маем паэта Дранько-Майсюка, на якога, у сувязі з вышэйсказаным, навешваю «цэтлік» аўтаміфалагізаванага неамадэрніста (у адрозненне ад постмадэрністаў, якіх апякуе Валянцін Акудовіч) [33, 1996, 29 лістап.]».

Трэба сказаць, што «аўтаміфалагізаваны неамадэрніст», эстэт Л. Дранько-Майсюк пры ўсёй яго заяўленай эрудыцыі, веданні сусветнай літаратуры і мастацтва і эклектыцы паэтыкі тым не менш не выходзіць за рамкі традыцыйнага рытміка-інтанацыйнага гучання і формы вершаванай страфы: пераважна гэта катрэн, ёсць адзін ці два санеты («Ёсць нешта польскае ў табе — таемнасць тая...», «Ад снежня снеж, ад студзеня я студу...»). Сапраўды, «Стомленасць Парыжам» пацвярджае думку Л. Рублеўскай, што стылістыка містыфікацыі абуджае фантазію, узбага-

чае пошукі мастацкай самарэалізацыі творцы і сведчыць пра разняволенасць мыслення сучаснай паэзіі.

Вывучэнне інтымнай лірыкі нельга абмяжоўваць толькі прыкладамі ўзвышана-рамантычнага, гарманічнага каханьня, бо гэта не адпавядае ні мастацкай, ні сацыяльнай рэальнасці. Не будзем забываць, што каханне бывае не толькі шчаслівае, але і драматычнае, безадказнае, няспраўджанае. Падобныя лірычныя перажыванні асабліва глыбока выяўлены ў жаночай паэзіі (кнігі, якія называліся вышэй, — Р. Баравіковай, А. Канапелькі, Г. Каржанеўскай, Н. Маеўскай, Н. Мацяш, Я. Янішчыц і інш.).

Нельга абысці ўвагай тую сумнавядомую акалічнасць, што на парозе трэцяга тысячагоддзя ўзвышаныя, далікатныя пачуцці, як і многія іншыя духоўныя каштоўнасці, усё больш падвяргаюцца дэвальвацыі. Каханне як выява духоўнасці абясцэньваецца і саступае месца адносінам утылітарным, грубым, прымітыўным, так званаму каханню на бытавым узроўні. Пачуцці падмяняюцца сексам, гвалтам, насілле, што мутнай пенай абрушваюцца з экрану тэлевізараў, са старонак шматлікіх перыядычных выданняў, бульварна-дэтэктыўных раманаў і іншага чытва.

Беларуская літаратура канца XX стагоддзя таксама не стаіць у баку ад усеагульнай тэндэнцыі зніжэння параметраў духоўнасці ва ўзаемадачыненнях закаханых, што залежыць найперш ад выхаванасці кожнага паасобку, ад асабовасці і ступені самаўсведамлення сваёй чалавечай годнасці.

Тэндэнцыя абездухоўленасці каханьня была заўважана яшчэ У. Караткевічам, які ў вершы «Аптымізм» не без іроніі выказаўся на гэты конт:

Наймічку таксама добра каля печкі цалаваць,
Калі лёс не шле царыцы, суджанай навек табе.

[26, с. 189]

Г. Далідовіч у сваіх навелах «Жар каханьня» паспрабаваў спасцігнуць сутнасць эратычных узаемадачыненняў на прыкладах гісторый, якія расказваюць каханкі.

У паэзіі аналагічную спробу зрабіў С. Адамовіч. У яго кнізе «Плавільшчыкі расы» ёсць вершы, далёкія ад эротыкі і грубага фізіялагічнага прымітыву («Я чуў, каханая,

што ты будуеш дом...» і інш.). У большасці ж вершаў, якія адлюстроўваюць агульны ўзровень духоўнай культуры сучаснага соцыуму, так званае каханне — на патрэбу дня, свабоднае ад усялякіх абавязкаў і маральных асноў, — звязана да пасцельных эпізодаў, да задавальнення сексуальных памкненняў («Ода жаночым вусікам як эратычнаму сымболу, як знаку жаночай мужнасці, як прычыне мужчынскага неспакою», «Сентыментальная сустрэча на лініі агню» і інш.). Радкі вершаў нярэдка сагравае добрая і шчырая ўсмешка («Не магу, не хачу адмовіць...», «Зайшла. Расказала пра мужа...», «Госця» і інш.). Да гонару паэта варта зазначыць, што яго лірычны герой умее пасмяяцца і паіранізаваць над самім сабой. Выяўляючы пошласць і бездухоўнасць выпадковых інтымных сустрэч, праяў грубага сексу, агаляючы сакральнае, таёмнае, што дала прырода, С. Адамовіч знарок утрыруе інтымную адкрытасць, шакіруючы падобнай эпатажнасцю.

Пропаведзь свабоднага кахання, эротыкі, сексу сродкамі масавай інфармацыі адпавядае сённяшняй рэальнасці, і ў гэтым бачыцца яе натуральнасць, аднак беларуская літаратура як выява нацыянальнага менталітэту, выхаванага стагоддзямі трывалых маральных асноў, заўсёды вылучалася высокімі духоўнымі запатрабаваннямі, цнатлівасцю, ёй па вялікім рахунку не ўласцівая і чужародная схільнасць да прапаганды пошласці, сексу, эротыкі, грубай фізіялогіі. Душа беларуса спрадвеку не прымае падобнага чытва, бо арыенцірам была і застаецца прага ідэалу, прыгажосці, чысціні. Вось чаму аголенасць таёмных пачуццяў у вершах С. Адамовіча або ў праявітых творах А. Глобуса ўспрымаецца хутчэй як выклік і пародыя на каханне. Своеасаблівым мастацкім катарсісам з'яўляюцца творы хрысціянскага зместу.

У канцы ХХ стагоддзя беларускі чытач пасля многіх дзесяцігоддзяў забароны зноў атрымаў магчымасць далучыцца да тых твораў, матываў, вобразаў, ад якіх на доўгі час быў адлучаны ваяўнічым атэізмам. Нарэшце знята забарона з паэзіі духоўна-хрысціянскага зместу, і слова Бог, як гэта было прынята на працягу стагоддзяў, зноў пішацца з вялікай літары. Паэты на розныя галасы ўслаўляюць

геніяльнага Архітэктара, Мастака, Стваральніка Сусвету. Хрысціянскія матывы, малітвы, звернутыя да Бога, як і вершы пра каханне, сёння можна знайсці, мусіць, у кожнага з паэтаў. Неабходнасць далучанасці да святога прычасця, вера і заповедзі хрысціянскай маралі працягвалі моцна ўтрымлівацца ў душах беларусаў і ў эпоху духоўнага нігілізму. Таму наколькі нялёгка, хваравіта, з вялікімі душэўнымі стрэсамі адбываўся працэс насаджэння бязбожніцтва, настолькі лёгка адбываецца і вяртанне да вышыні. Гэты працэс павароту тварам да Бога пацвярджаецца з'яўленнем шматлікіх выданняў духоўнага зместу. У сувязі з гэтым беларуская паэзія таксама не засталася абыякавай, пра што сведчаць кнігі, назвы якіх гавораць самі за сябе: «Цвінтар» (1992) і «Капліца» (1994) В. Аксак, «Вялікдзень» (1993) І. Багдановіч, «Евангелле ад Мамы» (1995) Р. Барадуліна, «На высокім алтары» (1994) Н. Гілевіча, «Божа мой, Божа» (1993) Д. Бічэль, «Святога вечара чакаю» (1995) Х. Жычкі, «Малітва за Беларусь» (1989) Зніча (Бембеля), «Алдай асалоду Богу» (1997) Л. Раманавай, «На рэштках Храма» (1994) В. Шніпа і інш.

Прага высокай духоўнасці, ачышчэння души, набыцця душэўнай раўнавагі, просьба дараваць грахі, даць годны лёс беларускаму народу — такі асноўны змест гэтай паэтычнай споведзі, звернутай да Бога.

Паказальна, аднак, тое, што асноўнымі матывамі паэзіі хрысціянскага зместу з'яўляюцца грамадзянска-патрыятычныя і адраджэнскія тэмы, што пацвярджаюць усведамленне непадзельнасці асабістага лёсу творцы з лёсам беларускага народа. Значнае месца ў звароце да Бога займаюць малітвы за Беларусь, якія можна сустрэць у многіх паэтычных зборніках канца 1980-х — 1990-х гадоў. Напрыклад, у нізцы «У Вострай Бrame», якой пачынаецца кніга паэзіі Д. Бічэль «Снапок» (1999), малітоўна і балюча суперажываецца лёс роднага краю і яго лепшых сыноў («Тут на Радзіме...», «Божа! Вазьмі нас...», «Балада»). Грамадзянскія і біблейскія матывы вельмі выразныя. Паэтэса просіць падараваць Радзіме незалежнасць, моліцца за свабоду і духоўную разняволенасць асобы і народа. Адчуваючы сваю творчую і грамадзянскую незапатрабаванасць,

Д. Бічэль тым не менш не адступае ад заповедзей хрысціянскай маралі, добром адказваючы на асабістую крыўду («Малітва самотнай»): «Лішняя на Беларусі, прашу Беларусі бясмерця» [14, с. 38]. У апошнім цыкле кнігі «Снапок», што мае назву «Маліцца са святым Францішкам з Асызу (1182—1226), які пры жыцці найболей быў падобным да Езуса Хрыстуса», сабраны псалмы і малітвы. Вельмі характэрнай, найбольш драматычна напружанай з’яўляецца «Малітва», дзе выкладзены найважнейшыя пастулаты хрысціянскай веры:

Далучы мяне, Божа, да волі Тваёй,
да любові Тваёй,
да святла Твайго,
сеяць дазволь дабрыню ў зласлівыя сэрцы,
з ласкі Твае дазволь выбачаць тым,
хто ненавідзіць Цябе,
і памірыцца з ворагамі Тваімі.

Дазволь дарогу тым паказаць,
якія заблудзяць,
вывесці тых да святла,
хто ў цемры,
умацаваць веру ў тым,
хто сумнявацца ў Табе пачаў.
Накіруй мяне знайсці надзею тым,
хто ў адчаі,
хто ў скрусе —
адхланне таму прынесці.
Памажы, Божа, не сабе шукаць суцяшэння,
а іншым знаходзіць,
не павучаць ганарліва,
а з цярпліваасцю слушаць людзей.
Надзялі любоўю да тых,
якія мяне не любяць...
О, Божа!
Аддаючы, мы вяртаем.
Сябе забываючы, сябе знаходзім.
Іншым даруючы, прабачэнне маем.
Далучаемся да жыцця вечнага,
калі паміраем.

[14, с. 433—434]

У аснове малітоўных сентэнцый — біблейскія заповедзі, па-філасофску мудрыя, напоўненыя глыбокім гуманістычным сэнсам.

Лёс Бацькаўшчыны — даўні боль Р. Барадуліна, які ў звароце да Усявышняга просіць заступніцтва за свой народ, абароны ад злых сіл, дабрыні і ўседаравальнай любові кожнай жывой душы («Маленне за Беларусь»):

Божа, пашлі Беларусі
Ласку з Тваімі вачамі,
Сэрцы суціш у скрусе,
Злітуйся над крывічамі.
Знікнуць, Святы, не дай нам
Ад рукатворнага жаху,
Верыцьцем вечным тайнам
Руху Твайго і шляху.
Божа, вярні дадому
Блудныя душы з выгнання.
Поперак духу злomu
Воля гасподняя стане.
Хай беларус беларуса
Будзе любіць як брата.
Светлая імем Ісуса
Наша крывіцкая хата.
Божа, на ўсіх раздарожжах
Нас ад напасцяў варожых
Твой зберажэ напамін.
Амін.

[11, с. 17]

Р. Барадулін даўно вядомы сканцэнтраванасцю ўвагі на матывах, вобразах і ўяўленнях паганскай міфалогіі. З ведання сівой даўніны якраз і вырастае тая высокая духоўнасць, якой надзелены адзін з асноўных вобразаў яго паэтычнай светабудовы — вобраз Маці, у чыёй дакладнай натурфіласофіі сінкрэтызаваны паганскае і хрысціянскае бачанне свету. Вогнепаклонніца Куліна Андрэеўна арганічна ўпісаная ў акаляючае асяроддзе, непадзельнай часцінкай якога была пры жыцці. Яна «ведала, што да чаго // На небе, // У лузе, // У хаце», таксама «ведала тэалогію, // На памяць малітвы шаптала», «ведала міфалогію // Паганскае даўніны» [10, с. 6—7]. Калі ў ранейшых кнігах («Маўчанне Перуна», 1986; «Самота паломніцтва», 1990; «Міласэрнасць плахі», 1992) паняцце духоўнасці якраз і грунтавалася на мадыфікацыях паганскіх павер'яў, абрадаў, звычайў, то «Евангелле ад Мамы» — новы паварот у свя-

домасці лірычнага героя. Далучанасць да Бібліі як крыніцы сусветнай культуры, народнай мудрасці і разам з тым крыніцы натхнення прадыктавана запатрабаванасцю часу, неабходнасцю фарсіраваць узнаўленне страчанага ў мінулыя дзесяцігоддзі:

Як у сцюдзёную раку,
Памалу ў Біблію заходжу,
Бо веру, што душу злагоджу,
І, думаю, бяду ўраку.

[9, с. 5]

Відавочна, што вывучэнне Бібліі, як падкрэслена ва ўводзінах да паэмы «Трыкірый», пачынаецца з самай гуманнай мэтаімкнёнасці. Назва паэмы «Трыкірый», якой адкрываецца кніга Р. Барадуліна «Евангелле ад Мамы», у перакладзе з грэчаскай азначае «тры свечкі». У невялікай своеасаблівай экспазіцыі «Адгалоссе» ўдакладняецца зарыентаванасць аўтара на біблейскае трыадзінства як адзін з асноўных кодавых сімвалаў духоўнасці хрысціянскай веры: «Трыкірый — // Тры свечкі святла // Айца й Сына й Духа Святога. Тры полымі вера звяла // У полымя сэрца Бога» [9, с. 6]. «Трыкірый» — дэфініцыя не толькі асноўнага зместу, але і жанру, і кампазіцыі, і стылю, і рытміка-інтанацыйнай формы. Гэта своеасаблівая спроба перакласці на мову верша адпаведныя раздзелы вечнага тварэння агульначалавечай культуры, якая стала першай прыступкай яе засваення. Адштурхоўваючыся аб біблейскага, паэт разгортвае ўласную філасофскую канцэпцыю бясконцасці быцця, няспыннай хады часу і пастаяннага абнаўлення на «дрэве» чалавечага радаводу. Вяртанне да Бібліі, асновы асноў спрадвечнай мудрасці, дапамагае стварыць трывалы маральна-этычны кодэкс, вельмі неабходны ў нашым сённяшнім грамадстве з разбуранымі ў многім нормамі і ўстоямі этыкету.

Кампазіцыйна твор складаецца з трох раздзелаў («Следам Эклезіяста», «Следам Прыпавесцяў Саламонавых», «Следам Апостала Паўла»), якія адпавядаюць наступным раздзелам Святога Пісання: «Кніга Эклезіяста, або Прапаведніка», «Кніга Прытчаў Саламонавых» і «Пасланне Святога

Апостала Паўла». Кожны раздзел складаецца з двух і больш дзесяткаў асобных дванаццацірадкавых вершаў, што ўключаюць у сябе па тры катрэны, не звязаныя агульнай рыфмай, але паяднаныя адзінай думкай, якая развіваецца на аснове пэўнай біблейскай запаведзі.

«Трыкірый» і «Стане Віфлеемам сэрца» (гэта нізка вершаў таксама ўключана ў кнігу «Евангелле ад Мамы») не толькі выконваюць інфармацыйна-пазнавальную функцыю, але і прымушаюць праз далучанасць да сусветнай культуры пакутліва шукаць адказы на нялёгкае пытанні сучаснасці.

У адным з нумароў часопіса «Крыніца» (1996, № 7 (22) Г. Шупенька, артыкул якога называецца «Пра залатароў і слоўныя экспромты», вельмі крытычна паставіўся да творчасці Р. Барадуліна апошніх гадоў. Асаблівую нязгоду выклікала ў крытыка «Евангелле ад Мамы», а дакладней, паэтычная імправізацыя, што называецца на хаду, слоўная эквілібрыстыка, экспромты, якіх багата ў гэтай кнізе, а яшчэ амбіцыйнасць і пыхлівае ўзвядзенне (толькі В. Быкава і сябе) у ранг апосталаў (апосталы № 1 і № 2). Г. Шупенька звяртае ўвагу на зніжаныя крытэрыі патрабавальнасці да ўласнага таленту ў тых выпадках, дзе сапраўднае натхненне падмяняецца слоўнай эквілібрыстыкай, пачуцці — халоднай абыякавасцю, дзесяткамі паўтараюцца адны і тыя ж варыяцыі вобраза маці, абыгрываюцца адны і тыя ж вобразныя і сюжэтныя хады.

Ці мае падставы для такога крытычнага разбору Г. Шупенька? Ці не перабольшвае ён негатыўныя бакі паэтавага майстэрства? Ці не ў крывым люстэрку ўбачылася яму барадулінская віртуознасць? Думаецца, што крытык у пэўным сэнсе мае рацыю, бо яго патрабавальнасць — толькі сведчанне балючага перажывання ў сувязі з асабістым дачыненнем да вялікага таленту, ад якога і патрабуецца шмат. «Вялікім» трэба часцей узвышацца над уласнымі амбіцыямі, спускаючыся на грэшную зямлю, крытычна пераасэнсоўваць уласныя набыткі. У сувязі з гэтым не лішне звярнуць увагу на такое балючае пытанне: ці не занадта нізка апусцілася планка паэтычнай культуры, калі з друку выходзяць дзесяткі зборнікаў, у якіх да паэзіі гэтак жа далё-

ка, як да неба. Пэўным чынам вінаватыя ў гэтым і нашы «мэтры», якія павінны задаваць тон, вызначаць эстэтычную вышыню. Дарэчы, менавіта пра гэта і павінны клапаціцца сучасныя паэты, рыхтуючы ў друк свае новыя зборнікі.

Да гонару Р. Барадуліна трэба сказаць, што, нягледзячы на нездавальняючы стан здароўя, ён працуе па-ранейшаму напружана, спапяляючы сябе на ахвярным агні паэзіі (кнігі «Лісты ў Хельсінкі», 2000 і «Ксты», 2005).

У лірычным роздуме І. Багдановіч у кнізе «Вялікдзень» творча сінтэзуюцца зямное і нябеснае, сакральнае, боскае і свецкае, гісторыя і сучаснасць. Як і Л. Дранько-Майсюку або Т. Мушыńskiej, паэтэсе ўласцівыя памкненне ўзвысіцца да арыстакратызму, кніжнасць, трансэндэнтнасць, пэўнае адчуванне пазачасавага зліцця з вечнасцю. Яна пастаянна звяртаецца з малітвай да Усявышняга, пачуваючы сябе на сумежжы рэальнага і ўяўнага. У малітвах выказваецца заклапочанасць не столькі асабістага, колькі грамадзянскага кшталту:

Над Бацькаўшчынай сумнай і прыгожай,
Зачараванай чарам летаргіі,
Прыадчыні аблік твой светлы, Божа,
Праліся ў душы тайнай Літургіі.

[6, с. 3]

Паэтычныя малітвы І. Багдановіч маюць незвычайную акрыленасць, у той час як просьбы, звернутыя да Бога, — надзвычай рэальныя, цвярозныя і актуальныя: дараваць шчасце беларускаму народу, незалежнасць Айчыне, якую хочацца бачыць не задворкам Расіі, а «прадмесцем Еўропы».

Душа лірычнай герайні, напоўненая каханнем, прагне ўзвышанага, прыгожага. Яна адчувае сябе каханай, камусьці патрэбнай, здольнай кагосьці ашчаслівіць, і таму ўсе ўзвышаныя пачуцці ўлагоджаныя, ёй неведомы гнёт цяжару, няспраўджанасці, безадказнасці кахання або расчараванасці. Шчаслівая ў сваім выбары, жанчына ў захапленні моліцца на свайго абранніка, бачачы ў ім найперш духоўнага настаўніка. Яна ўзвышаецца над бытавізмам, паўсядзённай мітуснёй і ўзвышае таго, хто побач з ёю.

Паэзія І. Багдановіч — сведчанне ўлагоджанасці душы, гарманічнай завершанасці настрою і пачуццяў творчай асобы.

У кнізе ж «Цвінтар» В. Аксак маем нешта іншае. Перавага аддаецца паслядоўнаму асэнсаванню біблейскіх матываў, сюжэтаў, вобразаў, царкоўных абрадаў. Усе асабістыя пачуцці, перажыванні нібыта падпарадкаваныя Таму, да каго пастаянна звернуты яе думкі і пачуцці і перад Кім яна спавядаецца ў сваіх учынках і зямных грахах. Проза жыцця, побыт лірычнай гераіні паўсядзённа вымяраецца біблейскімі запаведзямі. Яе каханне вельмі драматычнае, нялёгкае. Рэаліі паўсядзённасці, пачуцці ў некаторых вершах набываюць эсхаталагічную скіраванасць («Прыступкі», «... а чарговы падман?...», «Тройца» і інш.):

...а чарговы падман?
Ён ужо, як калісь, не хвалюе,
толькі лёгкая крыўда
— без болю —
на лёс залягла.
Але маю такую пілюлю,
ад якое сплыву
белай хмаркаю
за далягляд.
Там —
ні лёсу,
ні крыўды,
ні самага чорнага зману.
Там
зямныя пакуты
не маюць ніякіх адзнак.
Пра цябе я
— там —
думаць нарэшце не стану.
Буду побач плысці,
то ўліюся ў твой цень,
нібы так і задумаў
Мастак.

[3, с. 48]

У гэтых радках чуецца водгулле містычных тэорый — рэінкарнацыі (перасяленне душ) і эсхаталагічных разважанняў пра канец чалавечага зямнога быцця.

У вершах паэтэсы пераважаюць вольныя, гутарковыя інтанацыі, яны вельмі да месца ў шчырым звароце да Бога, у якім яна спрабуе пазнаць свет і сябе ў ім. В. Аксак гартэе каляндар царкоўных святаў, каб адпаведна ўзважыць і прааналізаваць асновы народнага побыту і асабістую місію ў гэтым жыцці («Шчадрэц», «Грамнічная свечка», «Вербная ноч на Кальварыі», «Усяночная згадка», «Юр'я», «Паміж Каляд — раптоўнае прадвесне...», «Тройца», «Успенне», «Пакровы» і інш.).

Свет пачуццяў і настройў В. Аксак супярэчлівы, складаны, неардынарны, але яе лірычная гераіня суцяшае сябе тым, што жыццёвая неўладкаванасць, як і душэўная беспрытульнасць, самотнасць, — з'явы часовыя, якія толькі падрыхтоўваюць да іншага, вечнага шляху. У звароце да Усявышняга, у споведзі Дзеве Марыі шукае паэтэса душэўнай заспакоенасці, складаючы ў малітвах штодзённыя справаздачы ўласных паводзін, учынкаў, думак — грэшных і праведных («О, дзева-маці...», «Строфы» і інш.):

Маці Марыя,
літасцю Божай
дай мне не ўпасці
ў нізкі адчай,
меркаю поўнай
спраў Тваіх гоных
мой каляіністы
шлях
прыкмячай!..

[3, с. 68]

Калі параўноўваць вершы В. Аксак і І. Багдановіч, то можна заўважыць, што зварот да Бога, гутарка з ім у кожнай з паэтэс падаюцца па-рознаму, закранаюць розныя струны чалавечай душы. Адна імкнецца дасягнуць поўнай гармоніі, зладжанасці думак і пачуццяў, другая засяроджвае ўвагу на супярэчлівай сутнасці нязвыклых стасункаў, чалавечых узаемадачыненняў, драматызуючы пры гэтым сваю прысутнасць у касмічнай прасторы і свой лёс. Дамінантай у лірычным роздуме І. Багдановіч з'яўляецца гарманічная заспакоенасць, перавага аддаецца нацыянальнай традыцыі, у сакральную споведзь В. Аксак больш ад-

крыта і напорыста ўрываюцца драматычныя калізіі часу, узнікае шмат пакутлівых пытанняў, звернутых да самой сябе. Пошукі вядуцца на сумежжы нацыянальных і сусветных, літаратурных і біблейскіх традыцый.

Хрысціянскія матывы і вобразы шырока асэнсоўваюцца ў першых паэтычных зборніках Ігара Пракаповіча «Шляхі наканаванага бязмежжа» (1999), Людмілы Сіманёнак «Разгорнуты сусвет» (1999), Лявона Неўдаха «Чорнае святло» (1998), Ларысы Раманавай «Аддай асалоду Богу» (1997). Агульнымі духоўнымі арыенцірамі бачацца «Бог, Радзіма і Любоў» (Л. Сіманёнак) — пастулаты веры і маральна-этычнай арыентаванасці асобы. Дамінантай у звароце да Бога з'яўляюцца грамадзянскія пачуцці, балючыя перажыванні, засяроджаныя на лёсе Айчыны, Бацькаўшчыны, што найбольш выразна засведчана ў вершах Л. Неўдаха («Грэх», «Сафійскі сабор», «Немач», «Не бядуйма...», «Павешанае сэрца»), І. Пракаповіча («Крызіс... Эпоха...», «Па свеце колькі ні блукай...», «Душа мая, чаму ты спіш...», «Я перад вамі вінаваты...», «Пад сховішчам гаючай цішыні...», «Памяць», «Настальгія»):

Ціха ў храме пустэльным малюся.
Лігасці ў Бога прашу Беларусі.
Ціха малюся...
А там, за вуглом,
Ева гандлюе прыродным грахам.
Хутка напоўняцца Божыя соты.
Хто будзе мёдам?

[48, с. 21]

Драматызм супярэчлівага часу абумоўлівае публіцыстычнасць многіх твораў, дзе асэнсаванне пэўных палітычных і грамадзянскіх калізій набывае палемічную вастрыву, маналог споведзі перарастае ў дыялог водпаведзі, прамаўленне пазначана горыччу, гневам, горкай іроніяй:

Я перад вамі вінаваты,
што парушаю ваш спакой,
Што гавару пра Курапаты,
І пра палын над галавой.
Я вінаваты перад вамі,
што вам ніколі не маніў.

Пад беларускімі сцягамі
Айчыну помніў і любіў.

Не злодзей я, а вы — не суддзі,
хоць і выносіце прысуд.
За костку псіна звягаць будзе,
А кат-суддзя крычаць: «Ату!»
Адзіны суд мне — лёс Айчыны.
І ёй прысвечаны мой шлях.
Пражыць не пасынкам, а сынам
З цяплом і праўдай у вачах...

[48, с. 15]

Старонкі гераічнай памяці мінулых стагоддзяў выклікаюць настальгічны настрой, нават песімістычныя ноткі адчаю. У бясколерных, вышвілых, бляклых фарбах бачыцца Айчына, у якой няма будучыні:

У мяне няма Айчыны...
Я не знаю яе голасу,
я не бачу яе постаці,
я не адчуваю яе душы.
Нават у коле сяброў...

[48, с. 8]

Лірычна-драматычныя калізіі паэтавай медытацыі абумоўленыя геапалітычнай наканаванасцю беларушчыны, аднак не пазбаўленыя веры ў гаючыя лекі бацькоўскай зямлі, бо толькі тут, у родным куце, душа адпачывае ад стрэсаў. Нават самых знявераных, аблудных дзяцей сваіх родная зямля робіць лепшымі, дабрэйшымі, растапляе лёд у заскарузлых сэрцах:

Па свеце колькі ні блукай,
А ўсё адно — усе шляхі
Вядуць у ціхі родны край,
Дзе адпускаюцца грахі.

Пастаўце свечку на акне
Для тых, хто змушаны блукаць,
Хто кожны крок свой лёс кляне,
Ужо стаміўшыся шукаць.

[48, с. 14]

Сам факт існавання чалавека на Зямлі бачыцца як дзівосны дарунак, таму паэтэса так дапытліва спрабуе зазірнуць за рысу фатальнай непазбежнасці, разгадаць таямніцу жыцця і адыходу ў іншасвет («Пяшчотна, сонечна, ўрачыста...», «Твае косы, як ноч, жывыя...»):

Дзівіцца — сёння, заўтра, праз год ці месяц
чароўнаму агню,
што дзесьці ў нас жыве,
спяваць хоць зрэдку вымушае
(а плачам больш заселена прастора).
Таемнасць — вось адно, што ёсць,
што вабіць, не дае спакою,
як жоўценькі гарлачык ускрай вады, —
так блізенька расце,
але ж не дакранешся!

[50, с. 70]

У другім з названых вершаў эсхаталагічныя рэмінісцэнцыі выклікаюць нязгоду аўтара. У заключнай сентэнцыі апошніх радкоў даволі катэгарычна адчуваецца максімалісцкае ўспрыманне навакольнага свету як рэальна існуючай прадметна-адчувальнай субстанцыі:

Больш за ўсё чалавечае слова значыць,
Бо ўсё існае — толькі тут.

[50, с. 52]

Быццё і таямніцы нябыту, іншасвет, антысвет становяцца аб'ектам рэфлексіі, мастацкага псіхааналізу, у якім асаблівая ўвага надаецца зменлівым уражанням лірычнай гераніі, яе настрою, як мажорнаму, аптымістычнаму, так і мінорнаму, трывожнаму. Знарок згушчанымі фарбамі, награвашчваннем адмоўных эмоцый, на сумежжы явы і сну Л. Раманава імкнецца стварыць натуралістычна дакладнае відовішча Апакаліпсісу («Канец свету»):

А пазней будзе рушыцца неба...
Захлынецца ў полымі свет.
Можа, гэтак будзе ляцець комета?
І ад нашай зямлі —
Толькі след застанеца. Пылам касмічным
Асядзем ці ў холад, ці ў жар...
А цяпер — гэта сон, гэта — сніцца:

Няма небасхілу. Навокал — пажар.
Я стаю перад полымем і спякотай,
Людзі побач... Нідзе паратунку няма.
Толькі крык-цішыня.
І на вуснах ва ўсіх —
Невымоўнае дзікае «а-а-а!..»
Ува ўсіх — на асветленых смерцю тварах...

[50, с. 74]

Нельга не заўважыць, што многія вобразы, на якія ўскладзена функцыя духоўнай арыентацыі ў шматлікіх узаемадачыненьнях мастацкай побытавай рэальнасці, набываюць устойлівыя рысы архетыпаў. Асаблівае значэнне мае архетып свечкі як павязь паміж нябесным і зямным: «Божа! Ты ж сам гэты шлях прызначыў — // Свечку ў канцы пастаў», — просіць Л. Сіманёнак, і свечка, ёй дараваная Богам, павінна ачышчаць душу ад грахоў і асвятляць дарогу ў іншасвет. У вершы ж «Не адхіні ахвяры, Беларусь!..» «агонь грамнічнай свечкі» як сімвал веры і надзеі на адраджэнне беларушчыны «святлом любові ачышчае шлях» [53, с. 12, 18].

У многіх творах крыж — знак пакуты і веры, сакральная выява грамадскай свядомасці. У паэме М. Башлакова «Лілея на цёмнай вадзе» (1987—1990) крыжы-абярэгі маюць магічнае значэнне. Яны «ад буры, пажару, // Вады і маланкі // Ахоўвалі стрэхі» [12, с. 15]. Для іх адбываліся ўсе вясковыя падзеі і святы: бласлаўлялі дзяцей у далёкую дарогу, сустракалі гасцей, праводзілі ў апошні шлях. Ад нараджэння да скону крыжы аберагалі вяскоўцаў ад злых сіл, але знішчальны шквал чарнобыльскай бяды пранёсся над квітнеючым Палессем. Жалобным акордам прагучалі радкі М. Башлакова: «А сённяя, а сённяя // У стылую вясень // Няма ні крыжоў // На Палессі, // Ні вёсак» [12, с. 16].

Адзнакамі вялікай трагедыі канца ХХ стагоддзя сталі не толькі пахаванія пад радыяцыйным пылам вёскі і пакінутыя магілы продкаў, але і апусцелыя храмы:

Адзінокай свечкай стыне
На крыжы глухіх шляхоў
Храм Марыі-Магдаліны
Між заснежаных палёў.

І нідзе вакол нікога.
Толькі зябне маладзік.
Ды ў царкве прад лікам строгім
Вецер моліцца адзін...

[12, с. 65]

Адзінокі, пакінуты, разбураны храм («На рэштках Храма» В. Шніпа), храм, «дзе без званоў званіцы» («Сафіійскі сабор» Л. Неўдаха), укрыжаваная Беларусь («Беларусь на крыжы» Р. Барадудзіна), дарога, якая вядзе «туды, дзе ўжо няма нічога» («Спазнаўшы непатрэбнасць усіх сваіх надзей...» Л. Раманавай), — даволі дакладныя і недвухсэнсоўныя выявы мастацкай рэальнасці, у якіх адлюстраваліся разбуральныя працэсы ў побыце соцыуму канца ХХ стагоддзя. Гэтыя архетыпы разам з тым утрымліваюць і характарыстыку лірычнага героя — чалавека няпэўных перакананняў, маргінала, які ад зямлі адарваўся і неба не дастаў, завіс паміж небам і багнаю, кідаецца з крайнасці ў крайнасць: то ён ваяўнічы атэіст, то раптам стаў непакісным вернікам. У гэтай няпэўнасці настрою і адсутнасці цвёрдых перакананняў часцей за ўсё бачыцца не што іншае, як гульня, даніна пэўным паведам часу, што трапна засведчана ў сатырычным вершы «Напярэдадні» Р. Гармолы-Мірскага.

Горкая іронія, сарказм паэта скіраваны супраць людзей з брудным сумленнем, тых, хто ідзе ў царкву не пакаяцца і ачысціць душу, а найперш атрымаць індульгенцыю адпушчэння грахоў: «Кажуць, бог — дзівак спрадвечны, // Свету маючы ключы, // За адну слязу і свечку // Можа вельмі памагчы» [33, 2000, 13 кастр.].

У размаітым гурце наведвальнікаў царквы кожны мае свае меркантильныя інтарэсы да Бога: жабракі просяць на пахмелле, кандыдаты ў парламент — дэпутацкіх мандатаў і г. д. Аўтар жа просіць дапамагчы людзям сумленным: «Мудрасць высвяціць сваю!».

Відавочна, што ў вобразных абстракцыях, характэрных для паэзіі канца ХХ стагоддзя (Сусвет, Бог, рай, пекла, сатана, анёлы, неба, сонца, зоры, зямля, дабро, зло) адчуваецца касмаганічнасць, амаль маладнякоўская схільнасць

да планетарызму, памкненне абняць неабдымнае, зліцца з космасам, растварыцца ў вечнасці і разам з тым засведчана няпэўнасць, раздвоенасць душы лірычнага героя.

Асэнсаванне тэалагічнай тэматыкі, хрысціянскіх сюжэтаў і вобразаў — гэта перш за ўсё настойлівае памкненне сучаснай паэзіі кампенсаваць духоўныя страты мінулых дзесяцігоддзяў, далучыць грамадскасць да Богага завету, да святыняў біблейскай культуры і спрадвечнай народнай мудрасці. Недаравальна, аднак, калі для некаторых вера ў святое, Боскае можа ператварыцца ў гульню.

Аднак ці заўсёды мы шчырыя ў сваёй веры, у сваіх пачуццях, выказаных у вершах? Вось пытанне, адказ на якое вывараецца цягам часу і лёсам Беларусі.

3

Даследаванне эстэтыкі гарманічна-кантрастнага адлюстравання свету («эстэтыкі прадустаноўленай гармоніі», дакладней, гармоніі хаокасмічнай) у беларускай паэзіі на сумежжы XX і XXI стагоддзя дазваляе зрабіць выснову, што адной з найбольш істотных характарыстык сучаснага літаратурнага працэсу з'яўляецца памкненне да разнявольнасці мыслення і арыентацыя на гуманістычныя ідэалы. Гэта пацвярджаецца пастаноўкай найбольш вострых сацыяльна-эканамічных, маральна-этычных і экалагічных праблем, асэнсаваннем чарнобыльскай тэматыкі, абнародаваннем забароненай у мінулыя дзесяцігоддзі літаратуры беларускага замежжа, творчасці вязняў сталінскага ГУЛАГа і літаратуры хрысціянскага зместу, дзе найбольш выразна высвечваюцца кантрастна-парадаксальныя і трагедыйныя выявы нашага недасканалага побыту. Відавочна, што сучасны літаратурны працэс развіваецца ў рэчышчы не толькі нацыянальных (М. Багдановіча, Я. Купалы, Я. Коласа), але і сусветных літаратурных традыцый, авангардысцкіх і постмадэрнісцкіх літаратурных плыняў.

Настойлівы зварот да сусветнага літаратурнага і культурнага кантэксту спрыяе разняволенню мастацкага мыслення, арыентацыі на агульначалавечыя маральна-этычныя і эстэтычныя каштоўнасці, на гуманістычныя ідэа-

лы і вядзе да адлюстравання не толькі стваральных, але і разбуральных працэсаў у існаванні сучаснага соцыуму; да пошукаў новых вобразных рэалій, сюжэтных хадоў, рытміка-інтанацыйнага прамаўлення і сінтаксічных канструкцый; да стварэння багатага вобразна-асацыятыўнага падтэксту поліфанічнасці, паліхроміі — ад самых светлых, сонечных да цёмных, змрочных колераў, ад гарманічнай выявы пачуццяў і настрою да іх эксцытацыі, эксцэнтрычнасці, замкнёнасці ў сабе.

Нашай літаратуры, асабліва паэзіі, ва ўсе часы бракуе псіхалагізму і індывідуалізацыі лірычнага характару. Пошукі ў рэчышчы постмадэрнісцкіх плыняў дазваляюць у пэўнай меры кампенсаваць страты, запоўніць неабходныя нішы, адкрываюць неабмежаваныя магчымасці ўзнаўлення прычынна-выніковых сувязей з’явы і сутнасці, сацыяльнага і індывідуальна-псіхалагічнага пачаткаў (кнігі Г. Булькі «Турмалін», 1994; У. Някляева «Прошча», 1996; А. Разанава «У горадзе валадарыць Рагвалод», 1992 і «Гліна Камень Жалеза», 2000), у якіх паэты прымушаюць загаварыць на мове вобразных абстракцый камень, гліну, жалеза, каштоўныя самацветы. Пры гэтым абавязкова акцэнтуюцца ўвага на пэўных стасунках нацыянальнай гісторыі і непаўторнасці духоўнага свету асобы. Звыклія рэчы, прадметы побытавога асяроддзя набываюць эстэтычную значнасць у творах паэтаў, становяцца неабходным матэрыялам, з якога па-майстэрску выбудоўваецца трывалы падмурак мастацка-філасофскай забудовы, дзе найперш высвечваецца інтэлектуальная глыбіня творчай асобы і адначасна шматаспектнасць лірычнага героя. Паяднаныя прадметна-рэчыўная канкрэтыка і вобразная абстракцыя — надзейны грунт для стварэння важнага філасофскага падтэксту. Напрыклад, горад (аднайменны верш) А. Разанава — тая цэнтрабэжная сіла, якая прыцягвае да сябе навакольныя вёскі і іх жыхароў самага рознага сацыяльнага кшталту. З розненага натоўпу з цягам часу гуртуецца народ, які беражліва захоўвае культурную спадчыну і гістарычную памяць сваіх продкаў, усведамляючы каштоўнасць гэтага спрадвечнага багацця, неабходнага для выхавання нацыянальнай і чалавечай годнасці будучых пакаленняў.

Неабходнымі арыенцірамі духоўнага ўзбагачэння асобы правамерна бачацца гістарычныя постаці слынных сыноў і дачок Беларусі: Рагнеды, Ефрасінні Полацкай, Усяслава Чарадзея, Казіміра Лышчынскага, Апанаса Філіповіча, Паўлюка Багрыма, Адама Міцкевіча, Кастуся Каліноўскага, Цёткі (Алаізы Пашкевіч), Максіма Багдановіча, Янкі Купалы, Якуба Коласа, Яўгеніі Янішчыц. У іх постаці прыцягвалі і прыцягваюць да сябе пільную ўвагу гісторыкаў, філосафаў, мастакоў, паэтаў і хораша ажываюць у творах І. Багдановіч, Р. Барадуліна, В. Іпатавай, А. Канапелькі, В. Коўтун, А. Лойкі, Я. Сіпакова, М. Стральцова, А. Сыса, Л. Тарасюк і інш.

Тэндэнцыя ўзвышэння чалавека, сцвярдженне нацыянальнай годнасці грамадзяніна, якія выразна акрэсліваюцца напрыканцы ХХ стагоддзя, сталіся вельмі плённымі і неабходнымі для выхавання грамадзянска-патрыятычных пачуццяў. Паварот да канкрэтнага чалавека, грамадзяніна нацыянальна-свядомага, да яго ўнутранага свету і ёсць спроба паяднаць з'яву і сутнасць, сацыяльнае і індывідуальна-псіхалагічнае.

Даследаванне сацыяльнага статусу і духоўна-інтэлектуальнага свету лірычнага героя дае падставы для вылучэння пэўных тыпаў лірычнага характару ў сучаснай паэзіі.

Злагоджанасць і раўнавага ў душы лірычнага героя — асобы гарманічнай — найбольш выразна акрэсліваюцца ў сельскіх пейзажах, вершах пра каханне і творах хрысціянскага кшталту.

Духоўны свет чалавека на асфальце ў вершах урбаністычнай тэматыкі, які фарміруецца сацыяльнымі і культуралагічнымі стасункамі гарадскога побыту, сканцэнтраваны ў двух адметных індывідуальна-псіхалагічных тыпах характару гараджаніна. Адзін — былы вясковец, які ад зямлі адарваўся і неба не дастаў, пакінуў вёску, але і ў горадзе не прыжыўся, ізгой у горадзе, блудны сын на Бацькаўшчыне, дзе ён шукае гаючыя лекі для збалелай душы. Другі ж — хоць і вырас на гарадскім асфальце, пачувае сябе адчужана, няўтульна, яго прыгнятаюць гмахі гарадскіх камяніц, безгаспадарлівасць, разбуральная дзейнасць жыхароў горада.

Найбольш драматычная ў сучаснай беларускай паэзіі постаць блуднага сына — перасяленца з чарнобыльскай зоны, «чалавека з зоны», «чорнага чалавека».

Далучанасць да літаратуры беларускага замежжа і вывучэнне творчасці вязняў сталінскага ГУЛАГа дазваляюць убачыць яшчэ адзін тып лірычнага героя — «чалавека між берагамі» і «чалавека за калючым дротам».

Ад гарманічнай, рамантычна-ўзвышанай асобы сучасная паэзія прыходзіць да яе адчужанасці і стварэння трагедыйных характараў сучасных маргіналаў («Паміж небам і багнаю»).

Кантрастнае адлюстраванне сучаснай рэальнасці праз вобразы разбуранага Храма, укрываванай Беларусі, начнога сонца і інш. высвечваюць тыя негатыўныя праявы, якія маюць месца ў сённяшняй рэальнасці. Ва ўстойлівых хранатопках вобразаў адлюстроўваюцца наступствы катаклізмаў XX стагоддзя, прэваліруюць аднак светлыя колеры, якія прадказваюць, што спадзяванні на лепшае спраўдзяцца.

Літаратура

1. *Адамовіч С.* Плавільшчыкі расы: Выбраныя вершы. — Наша ніва (Бібліятэка «Вострая Брама»). — 1999. — № 4.
2. *Аколава В.* Случарыны: Кніга паэзіі. — Мінск: Полымя, 1994.
3. *Аксак В.* Капліца: Вершы. — Мінск: Мастацкая літаратура, 1994.
4. *Аксёныч Н.* Сповідзь арабіны: Вершы. — Мінск: Маст. літ., 1995.
5. *Аристотель.* Поэтика. Об искусстве поэзии. — М.: Госиздат. худож. лит., 1957.
6. *Багдановіч І.* Вялікдзень: Вершы. — Менск: Беларуская-каталіцкая грамада, 1993.
7. *Багдановіч М.* Поўны зб. тв.: У 3 т. — Мінск: Навука і тэхніка, 1991. — Т. 1.
8. *Баравікова Р.* Сад на капялюшыку каханай: Лірыка. — Мінск: Маст. літ., 1998.
9. *Барадулін Р.* Евангелле ад Мамы: Кніга паэзіі. — Мінск: Маст. літ., 1995.
10. *Барадулін Р.* Маўчанне перуна: Новая кніга. — Мінск: Маст. літ., 1986.
11. *Барадулін Р.* Міласэрнасць плахі: Кніга паэзіі. — Мінск: Маст. літ., 1992.
12. *Башлакоў М.* Лілея на цёмнай вадзе: Паэма. — Мінск: Маст. літ., 1994.

13. *Бельскі А. І.* Пейзаж у беларускай паэзіі (эвалюцыя, паэтыка, сістэма вобразаў): Аўтарэф. дыс. ... д-ра філал. навук. — Мінск, 1998.
14. *Бічэль Д.* Снапок: Выбраныя вершы. — Мінск: Маст. літ., 1999.
15. *Булька Г.* Турмалін: Вершы. — Мінск: Маст. літ., 1994.
16. *Галубовіч Л.* Сповідзь бяссоннай душы: Лірычны дзённік. — Мінск: Маст. літ., 1989.
17. *Гардзей В.* Межань: Кніга лірыкі. — Мінск: Беларус. кнігазбор, 1999.
18. *Дранько-Майсюк Л.* Стомленаць Парыжам: Вершы і эсэ. — Мінск: Маст. літ., 1995.
19. *Дуброўскі А.* Паміж небам і багнаю: Вершы, паэма. — Мінск: Дзяржаўнае прадпрыемства «Дом прэсы». Бібліятэка час. «Маладосць», 1997.
20. *Законнікаў С.* Заклінанне: Кніга паэзіі. — Мінск: Маст. літ., 1991.
21. *Законнікаў С.* Прысак часу. Вершы. Паэмы. — Мінск: Маст. літ., 1986.
22. *Законнікаў С.* Сутнасць: Кніга паэзіі. — Мінск: Маст. літ., 1987.
23. *Камароўскі А.* Валашкі памяці: Вершы і паэмы. — Мінск: Польшча, 2002.
24. *Канпелька А.* Летазлічэнне: Вершы. — Мінск: Маст. літ., 1999.
25. *Кандратаў М.* Возера Рудакова: Вершы. — Мінск: Беларус. кнігазбор, 2002.
26. *Караткевіч У.* Зб. тв.: У 8 т. — Мінск: Маст. літ., 1987. — Т. 1.
27. *Каржанеўская Г.* Асенні мёд: Вершы розных гадоў. — Мінск: Маст. літ., 1999.
28. *Каржанеўская Г.* Вечны водгук: Вершы і паэма. — Мінск: Маст. літ., 1988.
29. *Касцюкевіч М.* Настальгія: Вершы. — Мінск: Маст. літ., 1995.
30. *Козіч В.* Чалавек і прырода ў сучаснай беларускай прозе. — Мінск: Беларус. навука, 1998.
31. *Козьмо П.* Алхимик / Пер. с португ. — М.: ООО Издательский дом «София», 2005.
32. *Куртаніч В.* Начное сонца: Вершы. — Мінск: Маст. літ., 1994.
33. Літаратура і мастацтва.
34. *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Поздний эллинизм. — М.: Искусство, 1980.
35. *Маеўская Н.* Падаюць даспелыя ранеты: Вершы. — Мінск: Маст. літ., 2001.
36. *Марозаў З.* Гронкі зорных суквеццяў: Вершы, паэма, вянкi сарнетаў. — Мінск: Маст. літ., 1998.
37. *Мацяш Н.* Душою з небам гаварыць: Выбраная лірыка. — Мінск: Маст. літ., 1999.
38. *Мінкін А.* Расколiна: Вершы і паэма. — Мінск: Маст. літ., 1991.
39. *Мушынская Т.* Я вандрую ў стагоддзях: Вершы. — Мінск: ДП «Мінсктыпраект», 1998.
40. *Мятліцкі М.* Бабчын: Кніга жыцця. — Мінск: Маст. літ., 1996.
41. *Нераток Ю.* Фотаальбом: Вершы. — Мінск: Беларус. кнігазбор, 1998.

42. *Неўдах Л.* Чорнае святло: Вершы. — Мінск: Беларус. кнігазбор, 1998.
43. *Пашкоў Г.* Журавінавы востраў: Кніга паэзіі. — Мінск: Маст. літ., 1998.
44. *Пісьмянкоў А.* Белы камень: Вершы. — Мінск: Маст. літ., 1983.
45. *Пісьмянкоў А.* Планіда: Вершы. — Мінск: Маст. літ., 1994.
46. *Пісьмянкоў А.* Чытаю зоры: Лірыка. — Мінск: Маст. літ., 1988.
47. *Польмя.* — 1996. — № 3.
48. *Пракаповіч І.* Шляхі накіраванага бязмежжа: Вершы. — Мінск: Маст. літ., 1999.
49. *Пушкін А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. — Л.: Наука, 1977. — Т. 3: Стихотворения 1827—1836.
50. *Раманава Л.* Аддай асалоду Богу: Вершы. — Мінск: Маст. літ., 1997.
51. *Ремарк Э. М.* Триумфальная арка: Роман. — Мінск: Беларусь, 1984.
52. *Рублеўская Л.* Замак месячнага саява: Вершы. — Мінск: Маст. літ., 1992.
53. *Сіманёнак Л.* Разгорнуты сусвет: Вершы. — Мінск: Маст. літ., 1999.
54. *Слінко В.* Апошні снег: Вершы. Паэма. — Мінск: Маст. літ., 1995.
55. *Стендаль.* О любви / Пер. с фр. — Мінск: Вышэйш. шк., 1979.
56. *Стральцоў М.* Мой свеце ясны: Вершы. — Мінск: Маст. літ., 1986.
57. *Чабан Т.* Космас «Вянка» / Літаратурны каментар да «Вянка» Максіма Багдановіча // Багдановіч М. Поўны зб. тв.: У 3 т. — Мінск: Навука і тэхніка, 1991.
58. *Шах С.* Пад высокай лагодай нябёс: Вершы. — Мінск: Маст. літ., 1995.
59. *Шеллинг Ф. В.* Философия искусства. — М.: Мысль, 1999.
60. *Шруб П.* Чорна-белы свет: Вершы. — Мінск: Маст. літ., 1995.

Раздзел 2

ЭТЫКА-ФІЛАСОФСКІЯ АРЫЕНЦЫРЫ І ЭСТЭТЫЧНЫЯ ПРЫНЦЫПЫ СУЧАСНАЙ БЕЛАРУСКАЙ ПАЭЗІІ

Сучасная беларуская літаратура ў цэлым, і паэзія ў прыватнасці, уяўляе сабой вельмі стракатае палатно. У ёй арганічна спалучаюцца самыя разнастайныя спосабы адлюстравання рэчаіснасці, якія на першы погляд выключаюць адзін аднаго. Тое ж можна сказаць і пра ацэнкі стану і шляхоў развіцця прыгожага пісьменства. Дыскусіі пра паэзію ўспыхваюць на старонках газет і часопісаў з зайздросным пастаянствам. Тлумачэнні таму можна знайсці ў гісторыі літаратуры, якая сведчыць пра пошукі сваіх уласных адказаў на хвалючыя пытанні кожным пакаленнем творцаў. Больш за дзесяць гадоў назад М. Арочка пісаў так: «Прыгадайма, што спрэчкі аб «чыстай» паэзіі звычайна ўзнікалі на крутых грэбнях нацыянальна-вызваленчай барацьбы нашага народа — скажам, у часы Янкі Купалы і Максіма Багдановіча, мелі бунтоўны працяг на давераснёўскіх этапах, калі мужнела творчасць Максіма Танка. Усчыналіся на новы лад яны і ў 60-я гады аматарамі і адэптамі «ціхай» паэзіі, краналі творчае пакаленне ад А. Куляшова і П. Панчанкі да А. Вярцінскага, Н. Гілевіча, Р. Барадуліна, А. Лойкі. Вось жа і маладзейшых нашых наступнікаў Л. Дранько-Майсюка, С. Дубаўца, Л. Галубовіча і іншых пачалі сёння моцна хваляваць эстэтычныя праблемы паэзіі. Аднак ці не сізіфавы гэта вымогі: учыніць паэзіі «дэмаркацыйны» падзел — на «чыстую» і «нячыстую», кваліфікаваць апошняю як не-паэзію» [2, с. 45—46]. Сам час пацвярджаў не раз, што вымогі сапраўды сізіфавы. Без так званай «нячыстай» (г. зн. публіцыстычнай, грамадзянскай) паэзіі паэзію беларускую ўявіць немагчыма. У кнізе «Ад

даўніны да сучаснасці: Нарыс пра беларускую паэзію» У. Гніламёдаў вылучае некалькі асноўных паэтычных мастацка-стылявых плыняў, сярод якіх і публіцыстычная: «...Можна гаварыць аб наяўнасці — у адпаведнасці з выяўленчым і выразнымі пачаткамі, — прынамсі, некалькіх мастацка-стылявых плыняў у сучаснай беларускай паэзіі, з якіх мы выдзелілі б, прынамсі, не менш шасці: лірыка-апавядальную, рамантычную, публіцыстычную, філасофска-аналітычную, мастацка-сінкрэтычную і універсальна-інтэлектуальную» [17, с. 151]. Больш таго, у апошнія дзесяцігоддзі яна стала вызначальнай для нашай паэзіі, што засведчыла «Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя»: «У беларускай літаратуры новага перыяду (з другой паловы 80-х гадоў) дамінантнай зрабілася паэтычная публіцыстыка. Лірыка-публіцыстычную плынь сілкавала само бурлівае жыццё часу перабудовы, а таксама беларускі адраджэннізм, які актуалізаваў нацыянальную ідэю і акрыліў паэтаў у постсавецкай суверэннай дзяржаве ў першай палове 90-х гадоў. <...> Беларускія паэты сталі выразнікамі адраджэнскага часу, яны ўпершыню пасля гадоў застою ў сваёй грамадзянска-патрыятычнай публіцыстыцы сцвердзілі права на духоўнае развіццё нацыі, адраджэнне этнічнай памяці і самабытнай культуры» [16, с. 61—62].

I. Абсягі сучаснай ліра-публіцыстыкі

Публіцыстычная плынь паэзіі (ці ліра-публіцыстыка, як яе яшчэ называюць) адыгрывае ў сучасным прыгожым пісьменстве надзвычай важную ролю, якая фарміруецца пад уплывам традыцыі і агульналітаратурных заканамернасцей развіцця паэзіі. Па словах У. Гніламёдава, «сёння паэзія не можа абысціся без звароту да публіцыстыкі, якая не абмянае простых форм, 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 адчуваўся публіцыстычны струмень і тэндэнцый-

насць, звязаныя з барацьбой за сацыяльнае і духоўнае вызваленне народа, за ператварэнне «краёвай» свядомасці ў нацыянальную» [17, с. 174]. Змаганне паэтычным радком за свабоду чалавека ў розных сферах жыцця і ёсць змаганне за сапраўдную паэзію: «Патрэбна ўводзіць у храм паэзіі не толькі асэнсаванні вечных тэм чалавечай існасці, але і не меней важныя спробы ачышчэння подступаў да агульначалавечага — праз нацыянальнае адраджэнне і толькі праз яго. Прыярытэт агульначалавечага над нацыянальным немагчымы ў культурна і моўна заняволеных землях. Па-за іх рэальнай суверэннасцю. Змаганне за іх разняволенне, за іх вышэйшыя формы нацыянальнага жыцця — гэта змаганне і за іх красу, за іх храм высокай паэзіі» [2, с. 57].

У сучаснай беларускай паэзіі сфера мастацкіх пошукаў ахоплівае самыя разнастайныя аспекты паэтычнага майстэрства ад спецыфічных уласцівасцей жанру да гукавой арганізацыі верша. Асаблівасці гэтых пошукаў у многім застаюцца нязменнымі на працягу дастаткова доўгага часу. Па-ранейшаму, як і некалькі дзесяцігоддзяў таму, для паэзіі характэрныя два напрамкі мастацкіх эксперыментаў. Адзін з іх вызначаецца абнаўленнем традыцыйнай паэтыкі, стройнасцю і зладжанасцю ў пабудове сюжэту, кампазіцыі, вобразаў твора. Другому ўласцівыя разняволенасць рытму, дынамізм і экспрэсія, што выходзяць за рамкі традыцыйнай паэтыкі. Кожны з напрамкаў гэтых эксперыментаў можа быць праілюстраваны ліра-публіцыстычнымі творамі. Згадваючы ў сваім артыкуле пра паэзію прадстаўнікоў розных пісьменніцкіх пакаленняў, М. Арочка пісаў: «...Не ўсе творы гэтага рэчышча маюць угрунтаваную дастатковасць, часам даюць падставы для спрэчак і закідаў, ды шырыня не вузее ад свежых прытокаў і пры аглядзе, бадай, неабдымная. Прытокі гэтыя жанрава разнастайныя, часта заходзяць у баладу, радзей у санет, спрабуюць закараніцца ў пласты гістарычнага верша, найбольш нязмушана пачуваюцца ў разнавіднасцях лірычнай споведзі, стараюцца пазбягаць верша апавядальнага, з эпічным пачаткам, не цураюцца жывапісання, не супраць далей абжываць формы верлібра, набірацца твор-

чай моцы для асэнсавання паэмнага» [2, с. 78—79]. Зразумела, у творчасці аднаго пісьменніка (або цэлага пакалення творцаў, прадстаўнікоў пэўнай плыні і г. д.) розныя напрамкі мастацкіх пошукаў існуюць побач, але адзін з іх заўсёды ці на пэўным этапе творчасці атрымлівае перавагу. Думаецца, усё вышэйсказанае дазваляе разглядаць асаблівасці сучаснай беларускай паэзіі на прыкладзе твораў паэтычнай публіцыстыкі. Для аналізу гэтых асаблівасцей мы будзем звяртацца пераважна да вершаў пісьменнікаў старэйшага пакалення.

Сёння публіцыстычная плынь у паэзіі перажывае новы этап свайго развіцця, пачатак якога можна аднесці да сярэдзіны 90-х гадоў. Прычынай таму паслужылі падзеі грамадска-палітычнага і літаратурнага жыцця. «У другой палове 90-х гадоў, — зазначае А. Бельскі, — зноў актуалізавалася праблема суадносін палітыкі і мастацтва, асабістага і грамадскага. Адбывалася палярызацыя поглядаў на кірункі развіцця паэзіі... Грамадска-палітычныя перыпетыі выклікаюць у сучасных паэтаў вельмі абвостраную рэакцыю, пра што красамоўна сведчыць грамадзянска-патрыятычная лірыка, вершаваная публіцыстыка» [16, с. 87].

Унутры пазначанага прамежку часу паэтычная публіцыстыка апошніх гадоў (тых, якія мы пражылі ў новым тысячагоддзі) пачынае набываць свае асаблівасці. Яна значна адрозніваецца ад паэтычнай публіцыстыкі канца 80-х гадоў мінулага стагоддзя. Сталі набыткам сучаснай літаратуры так званыя рэпрэсаваныя творы, прыгожае пісьменства па-мастацку асвоіла раней неведомыя факты гісторыі. Толькі канстатацыя праблем духоўнага адраджэння нацыі (у тым ліку ў іх новым, сучасным выяўленні) даўно перастала быць прыкметай эстэтычнай вартасці твора.

Паэзія апошніх гадоў, безумоўна, мае шмат агульнага з паэзіяй 1990-х, характарыстыка якой у значнай ступені можа быць дастасавана і да яе: «Вельмі шмат у вершаванай публіцыстыцы 1990-х гадоў непрывадыма болю і трывогі, суму і гаркоты, і гэтая градацыя элегічнага і драматычнага павялічвалася і рабілася ўсё прыкметней з кожным чарговым узрушэннем ці ўскладненнем грамадскага быцця. Сацыяльна-духоўныя абставіны напрыканцы XX ста-

годзя змусілі беларускіх паэтаў знаходзіцца ў супрацьборстве з рэчаіснасцю гэтак, як калісьці Я. Купалу, А. Гаруна і іншых песняроў-адраджэнцаў нашаніўскага часу. Відавочна палітызацыя сучаснай паэзіі, узмацненне ў ёй публіцыстычна-прамоўніцкага пафасу, усталяванне трывалай нацыянальна-патрыятычнай канцэптуальнасці думкі» [16, с. 66]. Але прыкметна, што прамоўніцкі пафас, заклікаваць нават у чыста публіцыстычных творах пачынаюць саступаць месца іншым прынцыпам выяўлення і мастацкім прыёмам.

Сучасная беларуская літаратура — гэта літаратура мяжы стагоддзяў і тысячагоддзяў, што вымушае творцаў падсумоўваць перажытае і задумвацца над далейшымі шляхамі нацыі і чалавецтва. Асабліва пільная ўвага да «праклятых пытанняў» і глабальных праблем у кантэксце ірацыянальнай эпохі падштурхнула да пошуку адказаў адносна ўнутранага свету асобы і заканамерна зрабіла прадметам мастацкага адлюстравання яе суб'ектыўную свядомасць. Ва ўжо згаданай намі кнізе У. Гніламёдаў піша: «...Трэба сказаць, што ўстаноўка на самавыяўленне — хоць і не ў аднолькавай ступені — уласціва для ўсіх гэтых вызначаных намі мастацка-стылявых плыняў» [17, с. 151]. Агульналітаратурныя тэндэнцыі развіцця ўплываюць на ўсю паэзію, на публіцыстычную ў тым ліку, і яна пачынае асвойваць новыя сродкі мастацкай выразнасці, не цураючыся ранейшых набыткаў. Таму, на наш погляд, аналіз публіцыстычных твораў апошніх гадоў дазволіць прасачыць змены ў працэсе развіцця ўсёй сучаснай айчыннай паэзіі. Адрозніваем вельмі істотнае ўдакладненне. Прадметам даследавання стануць творы не толькі чыста публіцыстычнага жанру, але і тыя творы, якія незалежна ад жанру нясуць на сабе адбітак публіцыстычнасці.

Сучасная беларуская паэзія, як ужо зазначалася, вельмі па-рознаму ацэньваецца крытыкамі і літаратуразнаўцамі. Іх станоўчыя водгукі мы пакуль пакінем без увагі, а зададзімся пытаннем: за што ж крытыкуюць сучасную паэзію? Як адзін з варыянтаў адказу можна прывесці такія заўвагі: «Слабасць многіх твораў нашай паэзіі апошніх гадоў у тым, што аўтары іх толькі сузіраюць і апісваюць

жышцё, а не ацэньваюць яго на аснове вышэйшых чалавечых каштоўнасцей. Вынік усяго гэтага — упадак этычнай актыўнасці паэзіі, адсутнасць этычнага моманту як састаўной часткі эстэтычнага перажывання. Паэзія, ігнаруючы патрабаванні формы, працягвае блудзіць у зарасніках знешняй складанасці, цураючыся эстэтычна прадуманай прастаты, упарадкаванасці» [18, с. 208]. Да сучаснай ліра-публіцыстыкі гэтыя заўвагі адносяцца ў апошнюю чаргу. У дадзеным выпадку этычны момант у значнай ступені абумоўліваецца жанрам. Праўдзівасць, прынцыповасць, эмацыянальнасць, палемічнасць як асноўныя якасці публіцыстыкі патрабуюць выразнай ацэнкі. Што да формы, то тут, відаць, іншая крайнасць: прастаты зашмат, і прастаты не прадуманай, а бязважкай, блізкай да прымітыўнага. Яе, зразумела, не пазбыцца, блукаючы «ў зарасніках знешняй складанасці». Адзін з выхадаў — творчае, падкрэслім менавіта творчае, асваенне набыткаў, дасягненняў папярэднікаў.

Літаратура пэўнага перыяду развіцця амаль заўсёды мае ўлюбёныя вобразы-сімвалы, свайго роду, як сёння можна сказаць, візітныя карткі творчасці, якія шырока выкарыстоўваюць многія пісьменнікі. Іх часта яшчэ называюць усёабдымнымі метафарамі, паэтычнымі першавобразамі свету, архетыпамі паэтычнага слова. Але, паводле справядлівай заўвагі расійскага даследчыка І. Хальтхузена, мадэль свету не вычэрпваецца ні метафарай, ні яе шматлікімі варыянтамі. «Мадэль свету, — піша вучоны, — гэта хутчэй за ўсё адкрытая мадэлюючая сістэма разнастайных полівалентных знакаў — элементаў чалавечага мыслення і чалавечай мовы» [44, с. 155].

Адным з такіх полівалентных знакаў у творчасці сучасных беларускіх паэтаў з'яўляецца вобраз-сімвал шляху. Думаецца, тут да месца будзе весці гаворку не толькі пра вобраз-сімвал, а і шырэй — пра ідэю шляху.

Пошукі шляху ў ліра-публіцыстыцы маюць перш за ўсё выразную адраджэнскую афарбоўку. З'яўленне адпаведнага вобраза ў творчасці пісьменнікаў у значнай ступені абумоўлена станам грамадства. Іменна сацыяльны аспект на сённяшні дзень найбольш даследаваны, іменна на ім звычайна

акцэнтуюцца ўвага пры аналізе дадзенага вобраза ў сістэме іншых папулярных цяпер у сучаснай беларускай літаратуры нашаніўскіх вобразаў (вобраз забранага краю, летаргічнага сну, Вясны, Вялікага Сходу і г. д.), якія «бытавалі як агульнапрынятыя формулы, складаныя мастацкага коду, своеасаблівага «почырку» пісьменнікаў-«нашаніўцаў» і былі непасрэдна звязаны з працэсам публіцыстычнага, нават «газетнага» («нашаніўскага») асваення рэчаіснасці» [7, с. 43].

Шлях у сучаснай паэзіі — у значнай ступені грамадзянскае і сацыяльнае дзейства ў гісторыі. Ідэя шляху цесна звязваецца з паэтычнай катэгорыяй памяці. Усе часавыя адрэзкі, усе этапы шляху знаходзяцца ў актыўным узаемадзеянні. Сучасная эпоха і будучыня, мэты шляху і іх правобразы бяруць свой пачатак у гістарычных падзеях. Тэма шляху рэалізуецца не толькі пры дапамозе метафары шляху, яна адлюстроўваецца праз шматлікія прамыя і ўскосныя аповеды і развагі пра мінулае і сучаснае жыццё. Здабыванне ўласнага шляху асобным чалавекам і цэлым народам абазначае іх жыццяздольнасць. Менавіта таму найбольш часта ідэя шляху выступае ў творах нацыянальнай праблематыкі. Тут яна рэалізуецца праз вобраз шляхувяртання, які мае некалькі варыянтаў. Адзін з іх — шлях дадому. На пытанне, куды вядуць усе дарогі свету, ёсць толькі такі адказ:

Дарожнай мудрасцю багаты,
Прышоў да думкі чалавек:
Усе шляхі
Вядуць дахаты,
Выток шануючы
Спрадвек.

[29, с. 103]

Калі чалавек забывае дарогу дадому, ён становіцца чужаком на радзіме. Вяртанне ў свой край вясновай парой сімвалізуе адраджэнне душы, якое адбываецца пад уплывам адраджэння прыроды. Герой уступае ў дыялог з прыродай, адчуваючы на сабе цяжкі груз забыцця:

І стану я у цяжкім забыцці,
Рукой крануўшыся кары шурпатай:

О, як мы многа трацім у жыцці,
Калі на стрэчу не спяшаем з роднай хатай...

[21, с. 77]

Яшчэ адзін вобраз шляху — гэта шлях-успамін, падарожжа ў часе, калі адбываюцца сустрэчы з гістарычнымі асобамі. На старонках аднаго паважанага выдання давялося прачытаць, што надакучылі, маўляў, усе гэтыя князі, ваяры, паўстанцы... Каментарыі, што называецца, залішнія. Пагадзіцца тут, відаць, можна толькі ў адным: эстэтычна нізкаквартасныя творы могуць надоўга адбіць ахвоту чытаць, сапсаваўшы самыя ўдзячныя для раскрыцця праблемы матэрыял і тэму.

Сучасная беларуская паэзія ў апошніх сваіх творах прыўносіць у паказ гістарычнага матэрыялу прыватнае, асабістае, камернае. Падзеі паказваюцца праз перажыванні канкрэтных людзей — знакамітых гістарычных асоб. Тут да месца будзе згадаць шматлікія вершы-баллады В. Шніпа, напрыклад яго апошні цыкл «Баллады Вялікага княства» з сямі вершаў («Балада Ягайлы», «Балада Грунвальдскай бітвы», «Балада Боны Сфорцы», «Балада Барбары Радзівіл», «Балада Сымона Буднага», «Балада Льва Сапегі», «Балада Міхала Клеафаса Агінскага»).

Зразумела, усе грані вобраза-сімвала вельмі цесна ўзаемязвязаны, і сацыяльнае нельга абысці ўвагай — гэта было б па меншай меры проста некарэктна, — але хочацца зрабіць акцэнт і на іншым, на асабістым, уласна аўтарскім разуменні ідэі шляху. У гэтым выпадку значэнне паняцця «шлях» набывае дадатковыя адценні.

У 1909 годзе А. Блок напісаў артыкул «Душа пісьменніка», дзе ёсць наступныя радкі: «Першай і галоўнай прыкметай таго, што дадзены пісьменнік не ёсць велічыня выпадковая і часовая, з'яўляецца пачуццё шляху. <...>. Пісьменнік — расліна шматгадовая. Як у касача ці ў лілеі з ростам сцяблоў і лістоў адбываецца адначасова перыядычнае развіццё каранёвых клубняў, — так душа пісьменніка пашыраецца і развіваецца перыядамі, а творы яго — толькі знешнія вынікі падземнага росту душы» [5, с. 369—370]. Выказаная думка ўзнікла як вынік саманазірання (вядома,

што ў эпісталары і прадмовах да зборнікаў А. Блока заўвагі пра асобныя перыяды сваёй творчасці і характарыстыка шляху цалкам займаюць выключнае месца). З цягам часу яна стала адным з галоўных адпраўных пунктаў пры аналізе творчасці любога аўтара, хоць значнасць пісьменніка немагчыма вымяраць у залежнасці ад адносін яго творчай сутнасці да катэгорыі шляху.

Літаратуразнаўца Д. Максімаў у сваіх работах, прысвечаных рускай класічнай паэзіі, распрацаваў паняцце пісьменніцкага шляху і прапанаваў дзве магчымыя трактоўкі. У адным выпадку шлях пісьменніка — гэта яго пазіцыя, у другім (ён убірае і папярэдні) — яго развіццё.

Беларускія пісьменнікі таксама звярталіся да гэтай тэмы. Так, побач з іншымі якасцямі сапраўднага пісьменніка Я. Колас выдзяляе наступную: «Паэт, пісьменнік у пэўнай ступені павінны быць вандроўнікамі. Прыгадайце Максіма Горкага, Пушкіна, Лермантава, Тургенева і таго ж Івана Андрэевіча Крылова, які любіў сутыкацца з народамі на рынках, на кірмашах, каб пачуць ад яго трапнае слова, востры сказ» [25, с. 252].

У 1955 годзе з'яўляецца артыкул Я. Коласа «Сучаснасць і пісьменнік». Твор аддае даніну свайму часу, але ёсць у ім наступныя радкі: «Няхітрая справа патрапіць нагою ў пракладзены след, значна цяжэй, але затое і пачэсней, пракладваць шлях самому. ...уздейнічаць на час, прадбачыць па працэсах сённяшняга дня воблік заўтрашняга — вось прызначэнне пісьменніка» [25, с. 263]. Гэтыя словы ілюструюць і лёс самога Я. Коласа, які знайшоў свой непаўторны шлях у літаратуры.

Мяжа стагоддзяў і тысячагоддзяў стала эпохай вялікіх катаклізмаў, вострых супярэчнасцей і барацьбы ва ўсіх сферах жыцця. Змена светапоглядных і эстэтычных сістэм самым непасрэдным чынам паўплывала на развіццё нашай літаратуры. У творчасці многіх беларускіх пісьменнікаў вызначальную ролю мелі і маюць пошукі і пераходы да новага, працэс самавызначэння і самабудаўніцтва, якія часта выліваюцца ў тэму шляху. Моцная тэндэнцыя да аўтабіяграфізму, вызначальная для сучаснай літаратуры, таксама садзейнічае пастаяннай цікавасці да названай

тэмы. Заўважаецца, што пісьменнікі распрацоўваюць адну і тую ж тэму ў самых розных па жанры творах, у тым ліку — ліра-публіцыстычных.

Вядома, што метафара шляху, вандравання мае сваю даўнюю гісторыю. Яшчэ ў Бібліі чалавечае жыццё ад нараджэння да смерці разглядалася як цяжкі шлях пазнання, дарога да ісціны, а чалавек прыпадабняўся да пілігрыма. На гэтай бясконцай дарозе чакае шмат расчараванняў, пакут і выпрабаванняў. Пісьменнікі гавораць пра іх як пра наканаванае і непазбежнае для сябе. Так паэт, які «думае вершы» і жыве «па-над Светам», можа мець жабрачы лёс:

Лёс звёў праз гады іх ізноў каля храма.

Зракліся іх людзі, Радзіма таксама.

Жабрак — клянчыць грошы, паэт — дорыць словы,

Адзін — сын Варавы, другі — сын Хрыстовы.

[19, с. 152]

У сваіх назіраннях зноў звернемся да мудрых папярэднікаў. Я. Купала, адчуваючы сябе падарожным у Сусвеце і падкрэсліваючы спрадвечнасць і бясспрэчнасць права любога чалавека на свой уласны шлях, пісаў: «...жыццё не стварыла на свеце ўсяго чыста пад адну мерку, пад адзін калібр: не зраўняла яно лесу, не зраўняла птушак і звяроў, а ў вадзе рыб, не зраўняла яно і людзей; дало толькі кожнай жывой істоце вялікае права па-свойму развівацца, не сыходзіць з простаі, раз назначанай пуціны» [26, с. 34]. Сучасная паэзія пагаджаецца з класікам і паказвае чалавечае жыццё як дарогу «ад матчынай калыскі, ад бацькоўскага парога». У канцы жыцця «Дарога раскажа, // Якім ты быў // Чалавекам», — піша М. Маляўка [30, с. 3]. Гэта ў сваю чаргу падштурхоўвае да пастаяннага паэтычнага роздуму над сэнсам жыцця, крытычнай ацэнкі пройдзенага шляху:

Вось і прысыпела пара выбіраць і плаціць па галоўным,

Самым вялікім рахунку. І чым жа яго ты аплюціш?

Думай жа! Думай сягонья, калі не дадумаўся ўчора.

Заўтрага можа ня быць. Ну а будзе — дык думай і заўтра.

[15]

Яшчэ П. Панчанка, уступаючы ў паэтычную палеміку з тымі, хто ў творчасці бяздумна ідзе за модай на ўсё новае, пісаў, што ёсць словы-паняцці, без якіх не можа абысціся сапраўдная паэзія: Радзіма, народ, мова, маці... Яны заўсёды былі вызначальнымі, знакавымі для паэзіі і застаюцца такімі і сёння.

Самы непасрэдны ўплыў класічнай традыцыі ў розных яго праявах выразней за ўсё адчуваецца ў творах, прысвечаных тэме Радзімы. Письменнікі па-ранейшаму часта звяртаюцца да самых папулярных твораў класікаў. Сярод тыпаў мастацкага ўзаемадзеяння тут пераважае ўплыў, калі выкарыстоўваюцца некаторыя мастацкія здабыткі папярэдняга. Звычайна стылістычныя асаблівасці твора-арыгінала не захоўваюцца, яго радкі могуць выступаць, напрыклад, у якасці эпіграфа, як гэта бачым у вершы У. Скарынка «Русь Белую я Храмам Белым сню». Радок «Мне сняцца сны аб Беларусі» з верша Я. Купалы «...О, так! Я — пралетар!..» паслужыў эпіграфам да новага твора і падказалі лірычны сюжэт. Цікава, што і ў сучаснага паэта вобраз Радзімы нясе ў сабе элемент няздзейсненай мары: Айчына — Храм Белы, які сніцца лірычнаму герою, ён яшчэ толькі будзе пабудаваны, калі людзі пачнуць жыць у згодзе; толькі тады ў храм прыйдзе Бог, калі беларусы пакладуць на аналой кнігі Скарыны:

І Беларусь пазбегне долі злой.
У Храм наш Бога прывядуць сцяжыны,
Калі мы пакладзём на аналой
У ім «Псалтыр» і «Біблію» Скарыны.

[41, с. 74]

У моўным плане гэта няздзейсненасць выяўляецца праз вялікую для трохстрофнага верша колькасць дзеясловаў будучага часу (пабудуе, прыцінемся, пазбегне, прывядуць, пакладзём).

Сучасная беларуская паэзія ў абмалёўцы вобраза Радзімы ідзе ад малога да вялікага, маштабнасці і пафаснасці паменела. Вялікая Радзіма пачынаецца з радзімы малой, якая жыве ў сэрцы кожнага чалавека. Напрыклад, у вершы «Малая радзіма» У. Мазго ў гэтым вобразе дзякую-

чы сіле паэтычнага ўяўлення аб'ядналіся бацькоўская хата і старая царква, свет зорак і купальскі вянок на вадзе, паэзія пісьменнікаў-землякоў і сцежка ў юнацтва. «Я памяць паклікаў — // І кажа былое: // Радзімы вялікай // Няма без малое», — заключае пісьменнік [29, с. 104]. Трэба заўважыць, што зборнасць вобраза і элемент недагаворанасці, нечага нерэалізаванага прысутнічалі ў творах гэтай тэматыкі і раней. А. Разанаў так выказваўся пра вобраз Беларусі ў нашай літаратуры: «Гэта, хутчэй, не вобраз, а вобразы: напрыклад, пярэдадня, часу, што настае і ніяк не можа настаць, руінаў і руні, скрыжавання і раздарожжа, — аднак усе яны кажуць пра тое адно, што само не можа выказацца і абвясціцца, і таму, па сутнасці, з'яўляюцца адным зборным шматстайным вобразам...» [37, с. 14].

З жалем прыходзіцца канстатаваць, што часта можна паставіць знак роўнасці паміж традыцыйнай тэмай і традыцыйнымі, устарэлымі, даўно неабнаўляльнымі мастацкімі сродкамі. А між тым, цікавы эффект даюць, здавалася б, зусім простыя спалучэнні вялікага і малога, агульнага і прыватнага, якія можам бачыць у вершы В. Шніпа «Найлепшая ў свеце краіна...». Гэты твор мае, калі можна так сказаць, «хвалістую» структуру, якая ўтвараецца шляхам спалучэння разнастайных элементаў мастацкай сістэмы. У вершы стаяць побач публіцыстычна-пафаснае і лірычнае. Радок, што пачынае верш, амаль лозунгавы, далей напружанне спадае, і кожны наступны радок малюе ва ўяўленні вобраз, больш напоўнены асабістым, чым папярэдні: краіна — малітва — хата — рабіна ля хаты — дзяцінства. Потым гэта спружына вобразаў раскручваецца назад: таму што ёсць рабіна пад акном, чысты ручай, сцежка, ёсць і перакананасць, што твая краіна — самая лепшая ў свеце:

Найлепшая ў свеце краіна
У сэрцы з табою жыве,
Нібыта малітва ў царкве,
Нібыта ля хаты рабіна,
Ля хаты, дзе ты нарадзіўся,
Дзе плакаў, смяяўся, маліўся
І верыў, што ў свеце краіна
Найлепшая — гэта твая,
Бо ёсць каля вокан рабіна,

Бо сцэжка ёсць да ручая,
З якога ты піў, не баяўся,
Што п'еш ты атруту і тло.
Па свеце ты шмат набадзяўся
І знаеш: Айчыны святло
Адвечнае, нібы рабіна,
Нібыта малітва ў царкве,
З якой пачалася краіна,
Як неба, дзе Бог наш жыве...

[47, с. 50—51]

Далей толькі адзначым сугучнасць многіх вершаў В. Шніпа паэзіі У. Караткевіча. Вось і ў названым творы асабліва звяртае на сябе ўвагу яго канцоўка: «Краіна, // Як неба, дзе Бог наш жыве...» у В. Шніпа і «На Беларусі Бог жыве» У. Караткевіча.

Няцяжка заўважыць, што ў сучаснай беларускай патрыятычнай паэзіі, асабліва ў творах прадстаўнікоў старэйшага пакалення, пануе стыхія ўспаміну. Гэта з'ява атрымала вельмі шырокае распаўсюджанне. Правамерна будзе гаварыць пра вылучэнне яе ў асобны жанр верша-ўспаміну, хоць знешне, фармальна (напрыклад, праз назву ці заўвагі пісьменніка, дзе аўтар сам вызначае жанравую прыналежнасць твора) ён афармляецца рэдка.

Вобраз малой радзімы паўстае праз вобразы блізкіх людзей, з кім разлучыў яго вялікасць Час. Завочная размова з імі — шчымлівы ўнутраны дыялог, што перарастае ў просьбу аб прабачэнні:

Вы даруйце, мае землякі,
Што здзічэлі сады залатых,
Што праз хаты лятуць напраткі
І вятры, і дажджы шапаткі.
Адыду ад балючых грудкоў,
Буду сноўдацца вёскай пустою...
І яна, як магілкі, ізноў
Ахіне невымоўнай тугою...

[32, с. 107]

Успамін можа пераносіць герояў твораў у часе яшчэ далей, на многа гадоў назад, у дзяцінства, дзе яны сустракаюцца самі з сабой, як, напрыклад, у вершы М. Маляўкі «Няма спакою...». У новай, сучаснай інтэрпрэтацыі паўстае

даўно вядомая літаратуры праблема двойніцтва. Вяртанне ў дзяцінства — гэта падарожжа ў краіну казак, што для дзіцяці была рэальнай, бо яно ў ёй і жыло і менавіта так успрымала наваколле. Там — прыгожы і цудоўны свет, поўны мар, што абавязкова збудуца:

Там маладыя і жывыя ўсе,
Там мой двайнік малы кароў пасе,
Там першы ўрок, там першая трывога,
Там першыя прыходзіны да Бога, —
Зямля і думкі ў сонечнай расе.

[30, с. 11]

Сустрэча з малым — з самім сабой — нясе радасць і гаркоту. Светлыя ноты змяняюцца пачуццём віны з-за растрачанага, не зберажонага гэтага святла. Таму і дарога назад, з дзяцінства ў сучаснасць падаецца такой цяжкай, нягледзячы на шмат чаго ўжо перажытага: «І самая цяжэйшая дарога — // Адтуль, // З далёкай памяці, // Назад // Вяртацца ў свет наш, да сябе самога» [30, с. 11].

Часам шчаслівае дзяцінства ў родным доме паўстае ў памяці ажыўшым палатном, так, як гэта бачым у вершы Р. Тармолы-Мірскага «У іконнай рамцы». Перад чытачом праходзяць знаёмыя побытавыя карцінкі. Аўтар глядзіць на іх вачыма дзіцяці і насычае выразнымі зрокавымі і слыхавымі вобразамі: мы бачым агонь у печы, адчуваем яго цяпло, чуем галасы дарослых. Значнасць, здавалася б, такіх простых побытавых рэчаў падкрэсліваецца заключэннем палатна ў іконную раму — вось яно, самае мілае, дарагое, святое, тое, на што трэба было маліцца і што назаўсёды страчана:

Адцвіў агеньчыкаў язмін.
Даўно, як у іконнай рамцы,
Маленства дзіўнага ўспамін...

[42, с. 151]

У апошняй прыжыццёвай, складзенай самім аўтарам, нізцы вершаў А. Пісьмянкова ёсць дванаццацірадкавік «Начлег у пакінутай хаце», які пасля ўвайшоў у зборнік «Думаць вершы». Гэты твор можна лічыць квінтэсенцыяй

перажыванняў нашага сучасніка. «Босая памяць» на парозе пакінутай хаты — сімволіка-алегарычны вобраз роднага і дарагога, што засталася ў мінулым у многім па віне самога чалавека. Верш вызначаецца моцным драматычным напружаннем. Тут ужо не дарослы пераносіцца ў дзяцінства, а малы праз час прыходзіць да дарослых і застае пустую хату, дзе вісіць даўно сухое вядро, раней заўсёды поўнае вады. Вады няма, бо будучыні няма чаго даць свайму мінуламу, няма чаго вярнуць узамен страчанага. Босае дзіця мерзне на марозе ў мяцеліцу — замярзае мара і надзея ад абьякавасці і безадказнасці людзей:

Зноў рыпнулі дзверы,
прапела масніца.
То босая памяць
выходзіць напіцца.
Засмяглыя вусны.
Збалелае сэрца.
У конаўцы пуста
і пуста ў вядзерцы.
На вуліцы замець
гуляе з марозам,
А босая памяць
стаіць на парозе.

[35, с. 20]

Як відаць нават з ужо прыведзеных вершаў, цэнтральнае месца ва ўспамінах займае вобраз-сімвал хаты. Ён актыўна ўжываецца пісьменнікамі яшчэ з часоў нашаніўства, дзе быў адным з ключавых. Спрадвечная мара беларуса пра ўласны дом у самым шырокім значэнні гэтага слова, наша, як заўважае П. Васючэнка, апантанасць ідэяй дома накладвае моцны адбітак на сучасную беларускую літаратуру. Напрыклад, у 2005 годзе пабачыла свет эсэ-даследаванне Я. Сіпакова «Нашы хаты». Цікава і падрабязна аўтар апісвае звычаі і традыцыі беларусаў, звязаныя з пабудовай жылля, расказвае гісторыю хаты, закранаючы трагічныя падзеі вайны і Чарнобыля. У канцы эсэ аўтар піша пра сумны лёс забруджаных радзьяцый вёсак, але твор заканчваецца на аптымістычнай ноце: «І ўсё ж нашы хаты жывыя! Пакуль жывыя мы. Яны жывыя, бо ў іх мы жывём. Жывыя — у жывых!

Хата, хатачка, свяцёлка, хаціначка, святліца, хатанятка. Шырокія вокны, сасновыя бёрны — яшчэ пахнуць смаляю. Дыхтоўны ганак. Маці на ім — яшчэ маладая і прыгожая. На двары бацька запрагае каня... Сонца, неба і птушкі — яны спяваюць.

І ты перад хатаю — маленькі, але ўжо крыху вышэй за траву. І цялятка, нагрэтым ад сонца лобікам — лёгенька так бадзецца ў твой живоцік — нібыта запрашае пагуляць з ім...

Колькі пакаленняў беларусаў менавіта такою бачылі праз стагоддзі сваю хату! Бачылі толькі живою...» [39, с. 175].

Хата становіцца сімвалам жыцця як цэлага народа, так і асобнага чалавека. Чалавек і хата — адно цэлае, у іх адзін лёс на дваіх, яны разам жывуць і старэюць:

За зімамі, за лясамі
Згубіліся людзі самі,
Двары нашы вымерлі нібы,
Хоць мроіцца ноччу часамі,
Што грукае нехта ў шыбу.

А глянеш: нікога няма там,
Гуляе, шалее завая.
...Старэе бацькоўская хата,
А з ёю і я старэю.

[24, с. 28]

У творах ёсць месца ўсяму: ад шчымлівых успамінаў дзяцінства да самых шырокіх абагульненняў. Звяртае на сябе ўвагу шчырая малітоўнасць нашай літаратуры ў стварэнні вобраза хаты. Сярод «Давыд-Гарадоцкіх канонаў» Г. Марчука ёсць «Канон хаце», дзе чытаем: «О хата, любая хата, маленькі ноеў каўчэг, калыска <...>. У ёй карэнні, пачатак культуры, гаспадарлівасці, густу, чысціні, чалавечага цяпла, якое толькі хата ўмее акумуляіраваць і нікому дарэшты не аддаваць, хоць перабывае ў ёй за век яе тысяча людзей. Не, не ў радومه рэжуць пупавіну, пупавіну рэжуць у Хаце. Нішто так не калечыць хату, як смерць гаспадароў.

Радуйся, калі засталася бацькоўская хата, і ёсць куды вяртацца. Стократ радуйся, калі ёсць куды і ёсць да каго. Радуйся» [31, с. 76—77].

Паэзія, відаць, у большай ступені, чым проза, напоўнена такой малітоўнасцю. Гэта малітва і дому, дзе з'явіўся на свет, і палявым прасторам, і ўсёй Айчыне:

Шапку
У полі,
Бы ў цэркаўцы, зняць,
Позірк свой — долу!
Лебедзі, лебедзі ў небе ляцяць,
Нібы анёлы.

[3, с. 110]

Ёсць творы, у якіх малітоўны вобраз Айчыны зліваецца з вобразамі рэальнага рэчыўнага свету. Так, у вершы Р. Сітніцы «Ёсць простае шчасце...» сціраецца мяжа паміж мінулым і будучыняй, лірычны герой будучыню ўспамінае, думае пра тое, як вернецца туды, дзе ўжо быў — у «Нябесную нашу Айчыну», «...роўняю стаўшы // мурашцы, рамонку, траве», ён жыве па законах прыроды з пантэістычным адчуваннем боскага ў кожнай дробязі:

Ёсць простае шчасце —
упасці на юны мурог
На ўзмежжах турботаў,
на ўзбочынах тлумных дарог,
І ў роднае неба
душой патануць і вачыма.
І роўняю стаўшы
мурашцы, рамонку, траве,
Падумаць нястрашна,
што некалі ўсё ж пазаве
Усіх нас дадому
Нябесная наша Айчына.
І з вуснаў злітае
і чуюць мурог і мураш
«Ойча наш...»

[40, с. 72]

Роднае надзяляецца рысамі незвычайнага, казачнага, узнёслага, светлага, яго любяць і яму пакланяюцца. Але

ў пераважнай большасці твораў малітоўнасць носіць элегічны характар.

Асабліва горкія ноты гучаць у паэтычнай малітве тады, калі пісьменнікі звяртаюцца да чарнобыльскай тэматыкі. У нашай літаратуры ёсць шэраг імёнаў, што стала асацыіруюцца ў чытача іменна з гэтай тэмай. Сярод іх — М. Мятліцкі, пра якога М. Арочка пісаў: «Гаркота «палескага смутку» пачала, бадай, цалкам трымаць у палоне вершы М. Мятліцкага — іх вызначае ўласна перажытая, сэрцам убачаная дэталізацыя, шчымлівая густата канкрэтных адзнак бяды, таго чорнага насення, што засеяла роднае поле дзікай пустэчай...» [2, с. 71]. Сумнаму дваццацігадоваму юбілею аварыі на ЧАЭС пісьменнік, як і многія яго калегі па пяру, прысвяціў новыя творы, змешчаныя на старонках красавіцкага нумара «Маладосці» за 2006 год: «Я на тваю трывучасць спадзяюся...», «26 красавіка 2005 года», «А дні ідуць...», «Астравецкія грыбы», «У зоне могілкі...», «Чарнобыльскі ранак». Гэтыя творы нясуць на сабе адбітак эпічнага, усе яны сюжэтныя, гэта вершы-апаведы, вершы-гісторыі. На іх прыкладзе добра прасочваецца яшчэ адна тэндэнцыя ў асваенні сучаснай беларускай паэзіяй названай тэмы. Ад страшнага ўсведамлення бяды, а пасля ад горкіх філасофскіх роздумаў над нацыянальным лёсам літаратура пераходзіць да роздуму над праблемай Чарнобыля як над трагічным фактам ужо нават не толькі агульначалавечага лёсу, але і агульначалавечай гісторыі. Дваццаць гадоў — кропля на шалях стагоддзяў, але дастаткова вялікі прамежак часу ў чалавечым жыцці, каб на сабе адчуць яго хуткаплыннасць і разам з тым асэнсаваць у глабальным маштабе значнасць таго, што адбылося за гэты перыяд, стараючыся аб'ектыўна ацаніць усё гэта як гістарычны факт.

У тым жа нумары за 2006 год змешчана і нізка вершаў В. Яраца, прысвечаная чарнобыльскай даце. Там ёсць верш «Гаворыш ты...», пабудаваны ў форме дыялога. Ва ўяўнай спрэчцы бачна, што па-іншаму сталі асэнсоўвацца адносіны чалавека і часу. Чарнобыль — бяда не аднаго пакалення беларусаў. Яна будзе сеяць зло яшчэ некалькі ста-

годзяў, і той, хто кінуў ёй выклік, кінуў выклік часу і можа змагацца з ім на роўных:

Ну што ж: нас лепіць час.
Ці ж запырэчыш?
Але пры гэтым сведчу: і Яго
Той лепіць, хто пад вечным Шляхам
Млечным
Гасіў сабой чарнобыльскі агонь.

[48, с. 51]

Чарнобыль толькі ўзмацніў абвостранае адчуванне часу сучасным чалавекам. З новай сілай паўсталі ў сучаснай паэзіі «вечныя пытанні». У святле гэтых пытанняў, як піша расійская даследчыца С. Сямёнава [38], патрабуе вырашэння асобная і асаблівая мастацка-філасофская задача: зразумець унікальную прыроду чалавека, знайсці сэнс яго з'яўлення на свет.

У беларускай паэзіі ў разрад «вечных пытанняў» уваходзяць пытанні нацыянальнага адраджэння, якія, на жаль, сталі даўно не толькі «вечнымі», але і «праклятымі», амаль невырашальнымі. Адно з такіх пытанняў — становішча беларускай мовы. Вершы, прысвечаныя роднай мове, заўсёды займалі значнае месца ў беларускай паэтычнай публіцыстыцы. Сёння гэта балючае пытанне таксама не застаецца без увагі.

У лютым 1988 года на старонках «Літаратуры і мастацтва» быў надрукаваны верш П. Панчанкі «Развітанне», які ўзрушыў кожнага неабыякавага чытача сваім трагізмам. Твораў такога моцнага песімістычнага гучання ў апошні час, па нашых назіраннях, не друкавалася, але затое з'явілася шмат вершаў публіцыстычна вострых, адкрытых, рэзкіх, з нотамі з'едлівага смеху, часам нават з грубаватым слоўцам. Іншы раз паэты выкарыстоўваюць мову праклёнаў, адрасуючы свае вершы тым, хто не паважае мову і Радзіму:

Не збыткуй з Радзімы,
Кінь і з мовы жарты.
Абакраў Радзіму —
Саван, знай, купіў.

Нават на каленях
Ты яе не варты.
Быць у пекле дурню,
Хто з Радзімы кпіў.

[12, с. 5]

Зрэшты, сам жанр хоць не ўсё, але многае апраўдвае, у тым ліку прама, адкрыта і эмацыянальна выказанае. Выступаючы супраць празмерна нізкага і грубага ў паэзіі, М. Арочка заўважае: «Думаецца, права на грамадзянства ў лірыцы мае любая растрывожанасць пачуццяў, сумленна выказаных на мове пачуццяў сацыяльных, патрыятычна-нацыянальных, нават палітычных, калі яны выходзяць з унутрана выспелых ідэалаў, у хвіліны жорсткага рабунку гэтых ідэалаў. Паэзія — адна з мастацкіх формаў выявы ўласных ідэалаў» [2, с. 56]. І ўсё ж у вершах пра родную мову па-ранейшаму шмат лірызму, замілаванасці, гордасці, надзеі, узнёсласці:

Роднае слова — народа аснова:
З ім і малы — магутны.
Слова душу ахінае пакровам
На скрыжаваннях пакутных.

[22, с. 3]

Паэты быццам бы запрашаюць чытача да роздуму над лёсам роднай мовы, уступаюць з ім у дыялог. Сярод вершаў шмат твораў так званай адкрытай формы, насычаных недамоўленасцю і рытарычнымі пытаннямі, як гэта можна бачыць у М. Лужаніна. Разважаючы пра лёс роднай мовы, пісьменнік пытаецца ў чытача: «Што можа быць свяцей?», «Што ж яе раптам збракла // У вёсках і гарадах, // Няўжо яе сіла спрахла // Доўжыць спрадвечны шлях?», «Хто мкнецца яе нізрынуць?» (М. Лужанін. Мая спрадвечная) [28, с. 30]. У пошуках адказаў на гэтыя пытанні пісьменнікі звяртаюцца не толькі да чытача, а і да класікаў-папярэднікаў, якія пісалі на тую ж тэму. Часам уплыў твора-арыгінала бывае дастаткова моцны і набывае форму запазычання. Так, верш У. Паўлава «З крыўдаю па шчоках беглі слёзы...» мае сваю спецыфіку запазычання. Ён напісаны з выкарыстаннем у якасці прататыпу адразу

некалькіх літаратурных крыніц. Эпіграфам паслужылі радкі са Святога Пісання: «Кожнае дыханне хай славіць Госпада мовай сваёй, бо ўсе мовы ўгодныя Яму». Сам тэкст адсылае чытача да творчай спадчыны Ф. Багушэвіча — вершаў «Гора», «Мая хата» і прадмовы да зборніка «Дудка беларуская». Аснову сюжэта новага твора падказаў верш «Гора». Герой — «даверлівы продак», «спрадвечны на зямлі араты» — змагаецца з нядоляй так, як і яго літаратурны герой-папярэднік. Вось толькі сёння ён ужо не столькі ахвяра, колькі вінаваты. «Рамачная» кампазіцыя твора нясе на сабе значную сэнсавую нагрузку. Тут змешчаны адказ на пытанне аб прычынах бяды. Усяму віной — заняўбанне мовы, таму ў апошніх радках паэт стварае сітуацыю «лірычнага саўдзельніцтва» і дае парад:

Наша хата, як заўсёды, з краю.
На літанні немая, нябога.
Дарма на падмогу спадзявае
Ад чужога дзядзькі, не ад Бога.
Дзядзька той скарэй пятлю намыліць.
Праштырхне навывлет вострым рогам.
А заступства Бога за край мілы
Прасі мовай, дадзенаю Богам.

[33, с. 142]

Пытанні пра лёс роднай мовы — гэта пытанні пра лёс паэзіі, пра запатрабаванасць паэтычнага слова. Разам з заняўбаннем мовы згасае цікавасць да літаратуры, і паэт пачуваецца ў сваім часе няўтульна:

Што, мой дружа Пегас,
Не ляціш на Парнас,
Абганяючы вецер?
Не для нас гэты час,
Не для нас,
Мы яго нежаданыя дзеці.

[34]

У пошуках адказаў на хвалюючыя пытанні пісьменнікі-сучаснікі звяртаюцца да вопыту знакамітых папярэднікаў. У паэзіі апошніх гадоў з'явіліся вершы, прысвечаныя Я. Купалу, Я. Коласу, М. Багдановічу, А. Гаруну, А. Міцкевічу. Іх жыццё і творчасць становяцца прадме-

там паэтычнага адлюстравання і роздуму. Гэтыя творы жанрава разнастайныя і ўмоўна могуць быць падзелены на дзве групы. Адна з іх — вершы класічных формаў. Яны, як правіла, паказваюць пісьменніка-творцу ў арэоле яго славы, што бачым, напрыклад, у акаравершы В. Жуковіча «Санцадайны», прысвечаным Я. Коласу. Стылёва гэты верш наследуе раннія творы класіка і выкарыстоўвае элементы размоўнай мовы. Яго знарочыстая прастата ў пабудове радка аблягчае слыхавое ўспрыманне і служыць на карысць форме, разлічанай на ўспрыманне зрокавае:

Я дзіўлюся: колькі фарбаў,
Колькі думак запаветных
У паэта, колькі скарбаў,
Богам дадзеных, адметных!

Колькі ні мінае летаў,
От жа не зліняла слова;
Люба так чытаць паэта,
А таму што творца гэты —
Санцадайны, адмысловы.

[20, с. 63]

Другую групу складаюць творы, сярод якіх нашмат радзей сустракаюцца класічныя формы верша. Іх сэнсавое напайненне таксама іншае. Яны паказваюць пісьменніка як чалавека з нялёгкім лёсам, як асобу, заглыбленую ў роздумы, раскрываюць яго ўнутраныя душэўныя якасці. Гэта вершы Г. Бураўкіна «У зорак мільгаценні...», У. Мазго «Міцкевіч. Восень. Мінскі сквер» і інш. У іх прасочваецца тая характарыстычная якасць сучаснай паэзіі, пра якую ў сваім артыкуле-рэцэнзіі Я. Гарадніцкі піша так: «У сучаснай паэзіі (як беларускай, так і сусветнай) узраслае роля асэнсавання суб'ектам самога працэсу творчасці. Мастацкая самарэфлексія часцей, чым у папярэднія культурна-гістарычныя эпохі, становіцца цэнтральнай тэмай літаратурнага твора» [11, с. 213]. Сапраўды, паэзіі пра паэзію з'яўляецца шмат. З артыкулаў і рэцэнзій спрэчкі аб паэзіі пераходзяць у мастацкія творы. Аб іх вастрыні, напале пачуццяў і этычных межах, у якіх вядуцца дыскусіі, як найлепей сведчаць самі радкі вершаў:

Занудлівы і голы, як нудзізм,
Калі без толку і трусы, і штроксы,
Паціху адышоў сацрэалізм,
Але свае пакінуў парадоксы.
Постмадэрновых твораў пісчы цуг
Працяў наскрозь паэтаў розных плойму.
Хацеў бы «геній — парадоксаў друг» —
Вярнуцца ў заповітную абойму.

[12, с. 6]

Стварэнне вершаў паказваецца як няпростая справа, вынікі якой часам можна падсумаваць каратка і іранічна: «Доўгі дзень // Зглуміў на прыску слоў» (Н. Гілевіч. Доўгі дзень...) [15]. І ўсё ж іменна яна, карпатлівая праца над словам, паэзія складае сэнс жыцця творчай асобы. Якімі б ні былі абставіны, роднае слова на роднай зямлі дапамагае паэту пераадолець самыя складаныя перашкоды на сваім шляху:

Здавалася б, навошта больш пісаць
На мове, што ў нябыт з табой сплыве,
Пісаць, як на сабе кашулю рваць,
І ўсім крычаць, што Беларусь жыве.
Здавалася б, навошта болей жыць
У Краі, дзе нібы чужынец ты.
Жыць так, нібы супроць цячэння плыць,
Нібы ісці штохвілі з цемнаты,
І бачыць, быццам Бога, сіняву...
І мне штохвілі светла ад таго,
Што толькі Тут я, як хачу, жыву
І ведаю навошта й для чаго...

[46, с. 97]

У пары паэт—творчасць на першы план выступае менавіта творчасць. Паэт у нечым напамінае Багдановічавага летапісца, які, аддзелены ад нас смугою часу, занатоўвае думкі, тое, што само выліваецца на паперу:

І вільцеца, што тоіцца на дне,
Пра што не змог сказаць або прызнацца,
З чым назаўжды самотна заставацца
У неспакойным і трывожным сне.

[10, с. 116]

«Пішудь для таго, каб быць пачутымі», — заўважыў калісьці знакаміты рускі пісьменнік М. Прышвін. Відаць, з цягам часу прычыны, што прымушаюць брацца за пяро, мала мяняюцца, калі і сённа можна прачытаць:

І адчую ў душы адмыслова,
Як слязінку на бляску ляза,
Запаветную стоенасць слова,
Што так хочацца свету сказаць.

[10, с. 115]

Трэба, аднак, заўважыць, што ў вершах пра паэзію ды і ў творах іншага кшталту, прысвечаных пытанням літаратуры, змяншаецца роля пісьменніка. Змяншаецца, на нашу думку, неапраўдана. Зразумела, на ўсё ёсць прычыны, але, выказваючы ўпэўненасць у тым, што паэзія будзе патрэбнай заўсёды, Л. Галубовіч пра беларускае вершавае слова піша так: «Сённышня беларуская паэзія выглядае апатычнай, аслаблай, безмястоўнай і безыніцыятыўнай. Нават у лепшых сваіх праявах (*афарыстычнай філасафічнасці* А. Разанава, *дынамічнай узрушанасці* У. Някляева, *слоўным слаламе* Р. Барадуліна, *какетлівай метафарычнасці* Л. Дранько-Майсюка ды *іранічным аптымізме* А. Хада-новіча) яна выяўляецца не на ўсю сваю патэнцыйную моц. Адзначана, што на сучасным сваім этапе яна не пашырае, а паступова (магчыма, што й змушана?) звужае прас-тору сваёй *бытнасці* ў грамадстве і змяншае ціск свайго духоўнага ўздзеяння на чалавека» [9, с. 205]. Высокая паэзія, на думку аўтара, дзейнічае пакуль на чытача як «ра-завая ін'екцыя, што паніжае альбо павышае артэрыяльны (духоўны і душэўны) ціск канкрэтнага чалавека». У гэтых радках, што выйшлі з-пад пяра пісьменніка, прагучала праўда, для пісьменнікаў жа непрыемная. Рэкамендацыі, як выправіць сітуацыю, даюцца самыя розныя. «Ёсць перыяды, і наша цяперашняя эпоха сюды ж і адносіцца, калі не ўзнікала твораў мастацтва, якія застаюцца на вякі. Пытаецца, што ж нам рабіць, калі нам наканавана жыць у такі час, калі нам не дадзена ствараць шэдэўры? Адказ просты. <...> Трэба працягваць узмацняць тое, што зараз адбываецца, а менавіта садзейнічаць узмацненню хао-

су, неўпарадкаванасці — неабходнай умовы самаарганізацыі, эвалюцыі. Парадак не ўмее самаарганізоўвацца. Хаос не вечны, але яму трэба даць сябе поўнасю выдаткаваць», — піша С. Фаустаў, аўтар сайта *Stihi.ru* [45, с. 15—16]. Падказка, скажам так, даволі спрэчная, але ў сваёй долі ісціны ёй адмовіць нельга. Напрыклад, нагнятанне хаатычнасці ў пошуках сучаснай беларускай паэзіяй новых формаў і дэманстратыўнае ігнараванне зместу прывялі да зрухаў у бок большай дасканаласці, майстэрскай адшліфаванасці і лёгкасці формы, напоўненай далёка не такім і простым зместам.

Яшчэ адзін сродак, пры дапамозе якога ўся літаратура, і паэзія ў прыватнасці (і асабліва яна), спрабуе выправіць становішча, — навізна, навізна ўсюды і ва ўсім. У сучаснай паэзіі, на жаль, вельмі многа прыкладаў нятворчага пераймання традыцыі, багата ўжо знаёмага, неаднойчы паўторанага, што той жа традыцыі на карысць не ідзе. Але і безаглядныя пошукі новага не прыносяць плёну, і ў гэтым у чытача таксама ўжо былі магчымасці і час пераканацца. «У апошнія гады асабліваю важкасць у якасці ацэнкі набыў аргумент навізны. <...> Стан навізны ўспрымалі як безумоўную перавагу, з якой глыбакадумна вывелі прадуктыўную «сітуацыю няведання». Аднак калі навізна і ёсць вартасць, то (як маладосць) яна хутка праходзіць. Гэта ў поўнай меры пацвердзіла апошняе дзесяцігоддзе, калі ў нас на вачах з’явіліся паэзіі, адзначаныя ў якасці адзінай вартасці навізной, на наступны дзень пасля публікацыі ператвараліся ў безнадзейны плюсквамперфектум», — чытаем у рэдакцыйных заўвагах часопіса «Вопросы литературы» [8, с. 39].

У «нагнятальнікаў хаатычнасці» ёсць многа вельмі сур’ёзных апанентаў. Аднойчы ў інтэрв’ю «Літаратурной газете» Ф. Іскандэр, гаворачы аб прарочай місіі паэта, заўважыў, што ці не ў кожнага народа на самых нялёгкіх этапах яго гісторыі з’яўляліся творцы, якія сваім прыкладам насуперак аб’ектыўным абставінам даказвалі права нацыі на існаванне і духоўнае адраджэнне. Гэтым пацвярджаецца, што справа кожнага сапраўднага мастака — «выцягваць воляй да добра з хаосу жыцця ясны сэнс, а не дадаваць да

хаосу жыцця хаос сваёй уласнай душы» [23, с. 15]. Сёння літаратура, напрыклад руская, па словах некаторых да-следчыкаў, хоць яшчэ нясмела, пачынае браць на сябе гэту функцыю. А. Алёхін, галоўны рэдактар і заснаваль-нік часопіса паэзіі «Арион» адзначае, што ў сучаснай рус-кай літаратуры «ў палітру, дзе традыцыйна, на працягу ледзь не цэлага стагоддзя, пераважалі трагічныя тоны раз-ладу, усё адчувальней прымешваюцца больш гарманічныя тоны...» І далей: «Драматызм нашага быцця наўрад ці пайшоў на спад, але пошук адпаведнасцей чалавека са светам — такі ж сродак супрацьстаяння разладу» [1, с. 65].

Наўрад ці можна з поўнай упэўненасцю сцвярджаць, што такія ж працэсы адбываюцца і ў беларускай паэзіі, хоць некаторыя факты літаратурнага жыцця і самі творы даюць падставу гаварыць пра пэўныя падабенствы. Мастацтва слова падказвае: ніякія крызісы ў любой сферы жыцця не здольныя канчаткова пазбавіць чалавека надзеі і нішто не можа забараніць паэзіі несці гэту надзею людзям:

Цвітуць нябёсы, студзяць бег дарогі,
Струменяць вецер, гушкаюць буслоў...
Хай з году ў год не менее трывогі,
Не менее і цудадзейных сноў.

І сноў, і слоў, з якіх спадзеўка тчэцца,
Ярчэючы шторанак пакрысе.
І вераць не трывозе, а спадзеўцы,
Спадзеўцы светлай, як вядзецца, ўсе.

[6, с. 12]

Беларуская паэзія ў новым тысячагоддзі прадаўжае жыць не толькі надзеяй на лепшае, але і шукае новыя шляхі да мастацкай дасканаласці. Сапраўды, зараз у яе паэтаў, можа быць, больш, чым чытачоў, і існуе дастатко-ва рэальная пагроза быць замкнёнай у цішыні філалагіч-ных кафедраў. Але, як сведчыць прыклад ліра-публіцыс-тыкі, творчыя пошукі і творчае засваенне ранейшых на-быткаў айчыннага прыгожага пісьменства (якія, няхай і не ў такой колькасці, як хацелася б, усё ж маюць месца) даюць падставы спадзявацца ў будучыні на большае, чым ёсць у нас сёння.

II. Санет як традыцыйная жанравая форма сучаснай беларускай паэзіі

На мяжы стагоддзяў, у пераломныя эпохі, калі ўзнікаюць новыя эстэтычныя сістэмы, напрамкі і школы, пісьменнікі асабліва часта звяртаюцца да вопыту папярэднікаў. Заўважана, што ў паэзіі вельмі папулярнымі становяцца так званыя цвёрдыя формы, якія маюць пастаянныя памер, рыфмоўку, парадак размяшчэння і колькасць радкоў. Сярод іх — актава, віралэ, глоса, канцона, рандо, рандэль, рытурнель, санет, секстына, трыялет, тэрцына. У беларускай літаратуры апошніх гадоў названыя віды верша прадстаўлены творамі Г. Аўласенкі, Р. Барадуліна, Ю. Голуба, М. Дуксы, В. Жуковіча, В. Макарэвіча, М. Пазнякова і інш.

Сярод мноства цвёрдых формаў у сучаснай паэзіі асобна вылучаецца санет. Прычыны вялікай папулярнасці закладзены ў першую чаргу ў самой яго прыродзе. Нямецкі пісьменнік і вучоны І. Р. Бехер, аўтар працы «Філасофія санета, ці Маленькае настаўленне па санеце», называе яго закончанай формай дасканалага зместу, якая дасканалым жа чынам прадстаўляе паэтычны прынцып. Санет — гэта «ўвасабленне паэтычнай мудрасці» [4, с. 201], у якім аб'яднаны праўдзівае і прыгожае. У ім «з найбольшай дакладнасцю адлюстраваны закон мастацтва, які заключаецца ў тым, каб самымі эканомнымі сродкамі дасягнуць найбольшага эфекту» [4, с. 198]. Санет «з'яўляецца сапраўды дыялектычным відам паэзіі, у найвышэйшай ступені драматычным» [4, с. 194]. Акрамя таго, вучоныя адзначаюць лёгкасць успрымання санетнай формы. А. Фядотаў піша: «За шматвяковую гісторыю многанацыянальнай сусветнай паэзіі санет як самая дасканалая яе форма не мог не з'явіцца. Аптымальная порцыя лірычнага выказвання — лёгка аглядная, успрымальная і запамінальная, — калі прыгледзецца да вопыту выдатных майстроў мінулага і сучаснасці, вагаецца паміж трыма і чатырма чатырохрадкоўямі, гэта значыць якраз у межах 14 радкоў» [43, с. 5]. Дзякуючы ўсім гэтым якасцям санет становіцца своеасаблівым аўтарскім мастацкім перастварэннем рэальнасці, дзе хаа-

тычнасьць жыцця пераадольваецца дасканалай мастацкай формай і шырокі дыяпазон пачуццяў і думак пераплятаецца з тэхнічным майстэрствам.

На працягу гісторыі свайго існавання беларускі санет перажываў узлёты і падзенні. Нельга сказаць, што ў папярэднія перыяды развіцця літаратуры творцы абыходзілі яго ўвагай, але трэба адзначыць прыкметны пастаянны рост цікавасці да санета ў сучаснай беларускай паэзіі апошніх дзесяці-пятнаццаці гадоў. Пра гэта яскрава сведчаць факты літаратурнага жыцця. Так, у 1991 годзе выйшла кніга З. Марозава «Апакаліпсіс душы» — першы ў еўрапейскай літаратуры вянок вяноў санетаў, а ў 2002-м была выдадзена «Анталогія беларускага санета» (складальнік і аўтар прадмовы Я. Хвалей).

Нягледзячы на гэта беларускі санет трапляе ў поле зроку літаратуразнаўцаў не так часта, як таго заслугоўвае. Аднак спектр праблем для даследавання вельмі шырокі. Яшчэ ў сярэдзіне 80-х гадоў ХХ стагоддзя В. Лебанідзе пісаў: «Сучасная тэорыя санета адлюстроўвае не ўсю паўнату яго быцця, а толькі адзін з яго палюсоў — той полюс, у межах якога форма і змест санета адпавядаюць адно аднаму па законах класічнай гармоніі» [27, с. 52]. Другі полюс, дзе адбываецца значнае пераўтварэнне або знішчэнне санетнай формы без знішчэння санета, застаецца недастаткова вывучаным. Гэта пытанне для нашай (і не толькі нашай) літаратуры актуальнае да цяперашняга часу. Сучасны беларускі санет не вызначаецца залішне смелымі эксперыментамі ў галіне формы, але ўпэўнена пацвярджае, што, вобразна кажучы, цвёрдая форма — форма не застыўшая і не зацвярдзелая.

У беларускай санетыстыцы ёсць дзве традыцыі. Адна з іх — кананічная, са строгімі правіламі. Яе пачынальнік М. Багдановіч стварыў класічныя ўзоры санета. Другая — традыцыя Я. Купалы, якая парушае агульнапрынятыя законы дзеля свабоды творчасці. Вядомы беларускі літаратуразнаўца В. Рагойша дае ёй наступную характарыстыку: «Як вядома, Янка Купала заклаў сваю, купалаўскую, традыцыю беларускага санетапісання, якая характарызуецца — пры захаванні асноўных архітэктанічных асаблівас-

цей санета (чатырнаццаць радкоў, два катрэны і два тэрцэты, звязаныя адпаведна дзвюма і трыма рыфмамі) — адносна вольнымі адносінамі да яго вершаванага памеру і рыфмоўкі» [36, с. 197]. Няцяжка здагадацца, якую з дзвюх традыцый выбрала для сябе сучасная паэзія, калі ўспомніць хаця б пра тое, што сам М. Багдановіч таксама пісаў далёкія ад класічных узораў санеты і выбраў для перакладу на рускую мову самыя «няправільныя» санеты Я. Купалы. Сучасныя аўтары ў большасці выпадкаў ідуць за купалаўскай традыцыяй, амаль заўсёды пакідаючы без змянення ў звыклую форму верша, выбар якой таксама абумоўліваецца традыцыяй.

Як вядома, ёсць тры асноўныя віды санета: італьянскі, французскі і англійскі. Перавага аддаецца першым двум, а англійскі тып не атрымаў шырокага распаўсюджання, нягледзячы на тое, што за ім з часоў Шэкспіра замацаваўся і захоўваецца (у большасці выпадкаў) філасофскі змест — тое, чым характарызуецца сучасны беларускі санет у цэлым. Нашай паэзіі знаёмыя і так званыя амамальныя варыянты санета, але сустракаюцца яны, асабліва ў творчасці пісьменнікаў старэйшага пакалення, не так ужо і часта.

Пачынаючы гаворку пра тэматыку сучаснага беларускага санета, спачатку хацелася б звярнуць увагу на тую тэматычную асаблівасць санета, якая вылучае яго як жанр сярод астатніх цвёрдых форм.

У еўрапейскай паэзіі шырокае распаўсюджанне атрымаў «літаратуразнаўчы» санет, што бярэ пачатак у творчасці тэарэтыкаў санета. Гэта адзіны ў сусветнай літаратуры выпадак, калі пра паэтычны жанр напісана такая вялікая колькасць вершаў у гэтым жа жанры. У беларускай літаратуры назіраецца іншая сітуацыя. У нашу паэзію санет прыйшоў дастаткова позна, у пачатку XX стагоддзя, у зусім іншую эпоху, што па-свойму абумоўлівала асаблівасці развіцця нацыянальнага прыгожага пісьменства. У гэтым працэсе пераемнасць традыцый адыгрывала вельмі важную ролю, не менш істотнай была неабходнасць стварэння ў беларускім літаратуразнаўстве ўласнай тэарэтычнай базы. У 1911 годзе М. Багдановіч напісаў працу «Санет. Тэарэтыка-гістарычны нарыс», а ў 1927 годзе выйшла

«Тэорыя санета» Я. Барычэўскага. Але названья работы, добра вядомыя не толькі айчынным вучоным, да цяперашняга часу застаюцца ледзь не адзінымі спецыяльнымі манаграфічнымі даследаваннямі па тэорыі санета ў беларускім літаратуразнаўстве. У гэтым нам бачыцца адна з прычын (можа быць, і галоўная) таго, што беларускія «літаратуразнаўчыя» санеты не сталі вершамі пра цвёрдую форму. Да іх з пэўнымі агаворкамі могуць быць аднесены творы, прысвечаныя пачынальнікам беларускага санета — Я. Купалу, М. Багдановічу, У. Жылку, Ю. Фарботку. У сучаснай паэзіі гэта санеты «Усё характэрнае жыцця ў музыцы чароўнай...», «Максіма Багдановіча магіла...» Э. Валасевіча, «Сын Налібоцкай пушчы» Я. Хвалея і інш. З'яўляюцца таксама санеты-наследаванні, напісаныя на аснове твораў знакамітых папярэднікаў, і санеты-запазычанні, дзе адзін элемент адной мастацкай сістэмы пераносіцца ў іншую (санеты «Снежань» В. Машко, «Каханне», «Запушчаны палац у Лявонпалі», «Sonare» С. Панізніка). Э. Акулін напісаў акрапаэму «Шлях да Радзімы», у якой кожны з чатырнаццаці санетаў пачынаецца радком з санета М. Багдановіча.

Гаворачы пра тэматыку санета, трэба памятаць, што «часцей за ўсё за цвёрдымі вершаванымі формамі замацоўваецца і больш ці менш цвёрды змест» [13, с. 436]. Санет узнік як жанр любоўнай лірыкі. Да тэмы кахання пастаянна звяртаюцца амаль усе сучасныя аўтары. Але яна ўжо вельмі даўно, некалькі стагоддзяў назад, перастала быць адзінай для згаданай цвёрдай формы. Тэматыка сучаснага беларускага санета вельмі разнастайная: Радзіма, родная мова, прырода, вёска, Чарнобыль і многае іншае з таго, што традыцыйна знаходзіць адлюстраванне ў нашай паэзіі. Але ў тэматычнай разнастайнасці заўсёды знойдзецца тое, чым адрозніваецца адна літаратура ад астатніх. У айчынным прыгожым пісьменстве санет прыйшоў праз творчасць Я. Купалы, які звяртаўся да гэтага жанру ў самыя складаныя моманты беларускай гісторыі. Нацыянальнае пытанне, «вечнае» і «праклятае» для нашай літаратуры, — асноўная (хоць і не адзіная) тэма купалаўскіх санетаў. Не адступае ад традыцыі і сучасная паэзія («Любоў да зямлі», «Ку-

ды б ні ад'язджаў я з родных ніў...» Х. Жычкі, «Як на крыжы», «Адзіны шлях» В. Жуковіча).

Ва ўсёй еўрапейскай літаратуры, і ў беларускай у прыватнасці, «санет, які даўно перарос былое сваё азначэнне («цвёрдая вершаваная форма»), узяў на сябе высокую місію жанру псіхалагічнай, інтэлектуальнай, філасофскай лірыкі» [14, с. 20], значна пашырыўшы прывычныя тэматычныя рамкі. Такія ўласцівасці сучаснай літаратуры, як аўтабіяграфізм, пільная ўвага да ўнутранага свету асобы і праблем чалавечых узаемаадносін, паўплывалі і на санет. Многія вершы напісаны ў форме зваротаў, прысвячэнняў і пасланняў, часта гэта аўтапартрэты ці партрэты сучаснікаў і знакамітых людзей мінулага.

Неабходна адзначыць імкненне санета (як, дарэчы, і ўсіх цвёрдых формаў) да цыклізацыі, тэндэнцыю аб'ядноўвацца з іншымі санетамі ў адзінае цэлае паводле розных прынцапаў. Так узнік вянок санетаў. Гэта складаная вершаваная форма з'явілася ў нашай паэзіі ў канцы 60-х гадоў ХХ стагоддзя. Яна патрабуе дакладна выказанай думкі, карпатлівай працы над словам, тонкай шліфоўкі мастацкай формы, што, тым не менш, не перашкодзіла ёй стаць папулярнай у беларускай літаратуры. Адны з самых апошніх вянокаў санетаў — «Гонар твой жаночы» В. Собаля, «Бабіна лета ў Белаазёрску» Н. Мацяш, «Птах» С. Шах. Пішуцца таксама вялікія санетныя цыклы, напрыклад, «Палыновыя санеты» Р. Барадуліна, якія з поўным правам могуць быць названы паэмамі. Цыклы санетаў часта нагадваюць мазаічнае палатно, складзенае з розных па колеры і форме кавалачкаў. Аб'яднаныя адной назвай, вершы не страчаюць самастойнасці, бо апісваюць прадмет, з'яву, пачуццё вельмі па-рознаму, з розных бакоў. Адрозненне бывае настолькі значным, што, напрыклад, разглядаючы іх па два-тры па-за цыклам, нельга знайсці паміж імі сувязь. З другога боку, дастаткова вялікая колькасць, перарастаючы ў якасны паказчык, дапамагае цыклу канкурыраваць з іншымі жанрамі. На думку некаторых даследчыкаў, магчымасці санетнага цыкла па маштабах ахопу рэчаіснасці могуць пераўзыходзіць творы любога іншага жанру. Для ілюстрацыі вышэйсказанага згадаем цыкл санетаў «Бера-

жыцце родны свет, нашчадкі...» М. Маляўкі. Ён складаецца з 21 санета без назваў і распавядае пра летняе падарожжа аўтара на сваю малую радзіму. Прыгажосць беларускіх краявідаў, успаміны пра маці, ваеннае дзяцінства, мелодыі вясковага музыкі, голас каханай на старой плёнцы, размова з маленькай дачкой, боль і перажыванні за лёс вёскі, наказ будучым пакаленням — усё гэта і многае іншае знайшло адлюстраванне ў вершах М. Маляўкі. У таго ж аўтара ёсць яшчэ два падобныя цыклы санетаў, напісаныя ў апошнія гады: «Слязой спывае з неба зорка...» і «Жыццё гартае божая рука».

Сёння, на мяжы стагоддзяў і тысячагоддзяў, беларуская паэзія актыўна шукае новыя формы і спосабы адлюстравання жыцця. Санет з яго магчымасцю арганічна сумяшчаць смеласць навізны з гармоніяй класікі ў гэтых пошуках займае значнае месца і сведчыць пра творчую сталасць як асобнага пісьменніка, так і літаратуры ў цэлым.

Літаратура

1. Алёхин А. Из века в век // Вопр. литературы. — 2004. — № 6. — С. 54—67.
2. Арочка М. Паэзія // М. Арочка, П. Дзюбайла, С. Лаўшук. На парозе 90-х. — Мінск, 1993. — С. 12—93.
3. Бадак А. Вершы // Полымя. — 2002. — № 9—10. — С. 110—115.
4. Бехер И. Р. Философия сонета, или Маленькое наставление по сонету // Вопр. литературы. — 1965. — № 10. — С. 190—208.
5. Блок А. Собр. соч.: В 8 т. — М.; Л., 1962. — Т. 5. — С. 367—371.
6. Бондар Т. «Неба ззяе ва ўсмішчы душы...» // Полымя. — 2004. — № 9. — С. 6—12.
7. Васючэнка П. Публіцыстычнасць і сімволіка ў творчасці Янкі Купалы: магчымасць мастацкага сінтэзу // Янка Купала — публіцыст: Зборнік / Уклад. С. Панізнік. — Мінск, 1998. — С. 43—47.
8. Вопр. литературы. — 2004. — № 6.
9. Галубовіч Л. Мёд і воск сучаснай паэзіі // Полымя. — 2006. — № 4. — С. 205—209.
10. Гальпяровіч Н. Вершы // Полымя. — 2006. — № 6. — С. 115—117.
11. Гарадніцкі Я. Паміж з'явай і знакам // Полымя. — 2006. — № 4. — С. 210—214.
12. Гардзей В. Вершы // Полымя. — 2006. — № 8. — С. 3—8.
13. Гаспаров М. Л. Твердые формы // Литературный энциклопедический словарь. — М.: Сов. энциклопедия, 1987. — С. 436.
14. Герасимов К. С. Диалектика канонов сонета // Гармония противоположностей. Аспекты теории и истории сонета. — Тбилиси: Изд-во Тбил. ун-та, 1985. — С. 17—51.

15. *Гілевіч Н.* Вось і прысьпела пара... // Дзеяслоў. — 2002. — № 1.
16. Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя: У 4 т. — Мінск, 2003. — Т. 4, кн. 2.
17. *Гніламедаў У.* Ад даўніны да сучаснасці: Нарыс пра беларускую паэзію. — Мінск, 2001.
18. *Гніламедаў У.* У пошуку новага светаадчування (пра паэзію Віктара Шніпа) // *Польмя.* — 2005. — № 4. — С. 206—210.
19. *Дэбіш А.* Вершы // *Польмя.* — 2002. — № 9—10. — С. 150—155.
20. *Жуковіч В.* Санцадайны // *Польмя.* — 2005. — № 3. — С. 63.
21. *Зубрыцкі Э.* Вершы // *Польмя.* — 2006. — № 6. — С. 76—77.
22. *Зуёнак В.* Вершы // *Польмя.* — 2001. — № 5. — С. 3—17.
23. *Іскандэр Ф.* Шчырасць пакаяння спараджае энергію натхнення // *ЛіМ.* — 1996. — 19 красав. — С. 14—15.
24. *Камейша К.* Вершы // *Польмя.* — 2001. — № 2. — С. 25—39.
25. *Колас Я.* Збор твораў: У 14 т. — Мінск, 1977. — Т. 12.
26. *Купала Я.* Поўны збор твораў: У 9 т. — Мінск, 2003. — Т. 8.
27. *Лебанидзе В.* «Сонеты к Орфею» Рільке і праблема полноты тэорыі сонета // *Гармонія супрацьпаложнасцей. Аспекты тэорыі і гісторыі сонета.* — Тбілісі: Изд-во Тбіл. ун-та, 1985. — С. 52—59.
28. *Лужанін М.* Вершы // *Польмя.* — 2001. — № 8. — С. 30—39.
29. *Мазго У.* Вершы // *Польмя.* — 2005. — № 4. — С. 103—106.
30. *Малюка М.* Мы бласлаўленыя небам... // *Польмя.* — 2003. — № 12. — С. 3—11.
31. *Марчук Г.* Урсула. Навелы кахання. — Мінск, 2003.
32. *Пазнякоў М.* Вершы // *Польмя.* — 2006. — № 1. — С. 106—111.
33. *Паўлаў У.* Вершы // *Польмя.* — 2003. — № 10. — С. 140—145.
34. *Пісьмянкоў А.* Дыялог // *Дзеяслоў.* — 2002. — № 1.
35. *Пісьмянкоў А.* Думаць вершы... Вершы, эсэ, успаміны. — Мінск, 2005.
36. *Рагойша В. П.* Структура санетаў Янкі Купалы як перакладазнаўчая праблема // *Янка Купала і Якуб Колас у кантэксце славянскіх літаратур: Матэрыялы Міжнар. навук.-тэарэт. канф. (Мінск, 3—4 кастрыч. 2002 г.) / Рэд-кал.: У. В. Гніламедаў (гал. рэд.) і інш.* — Мінск: Беларус. навука, 2002. — С. 195—200.
37. *Разанаў А.* // *Вобраз-90. Літаратурна-крытычныя артыкулы.* — Мінск, 1990.
38. *Семенова С.* Преодоление трагедии: «Вечные вопросы» в литературе. — М., 1989.
39. *Сіпакоў Я.* Нашы хаты // *Польмя.* — 2005. — № 4. — С. 170—175.
40. *Стніца Р.* Ёсць простае шчасце... // *Польмя.* — 2001. — № 6. — С. 63—72.
41. *Скарынін У.* Вершы // *Польмя.* — 2005. — № 4. — С. 74—80.
42. *Тармола-Мірскі Р.* Вершы // *Польмя.* — 2001. — № 4. — С. 148—156.
43. *Федотов О.* Сонет серебряного века // *Сонет серебряного века. Русский сонет конца XIX — начала XX века.* — М., 1990. — С. 5—34.
44. *Хольтузен И.* Модели мира в литературе русского авангарда // *Вопр. литературы.* — 1992. — Вып. 3. — С. 150—160.
45. *Черноризкая О.* Энтропия. NET (Публицистика в сети) // *Вопр. литературы.* — 2006. — № 1. — С. 5—35.
46. *Шніп В.* Здавалася б, навошта больш пісаць... // *Польмя.* — 2002. — № 7—8. — С. 91—99.
47. *Шніп В.* Вершы // *Польмя.* — 2006. — № 3. — С. 45—51.
48. *Ярац В.* Вершы // *Маладосць.* — 2006. — № 4. — С. 50—53.

Раздел 3

АД НЕТРАДЫЦЫЙНЫХ ЖАНРАЎ ДА ВЕЧНЫХ ТЭМ: ТВОРЧАСЦЬ МАЛАДЫХ

Адным з важных паняццяў, якім аперыруе тэорыя літаратуры, з'яўляецца жанр. У працэсе развіцця прыгожага пісьменства, і паэзіі ў прыватнасці, яе жанравы дыяпазон змяняецца: адны жанры знікаюць, іншыя звужаюць сферу бытавання, некаторыя змяняюць сваё змястоўнае нападўненне, утвараюцца новыя. Як слушна сцвярджае В. Рагойша, «па колькасці і характары жанраў і іх разнавіднасцей можна ўскосна меркаваць пра багацце мастацкіх здабыткаў асобных пісьменнікаў і нацыянальных літаратур наогул» [46, с. 301].

На пачатку свайго даследавання мы прапануем звярнуцца да нетрадыцыйных жанраў у сучаснай беларускай паэзіі, разгледзець асаблівасці іх функцыянавання, беручы пад увагу пераважна творчасць маладых паэтаў. Пры гэтым, гаворачы аб нетрадыцыйных жанрах, відах і формах верша ў сучаснай паэзіі, мы маем на ўвазе дзве тэндэнцыі. Па-першае, з'яўленне шматлікіх уласнааўтарскіх назваў для жанравага вызначэння твораў (што, дарэчы, назіраецца і ў прозе). Найбольш яскравым прыкладам можа быць Алесь Разанаў з яго версэтамі, пункцірамі, вершаказамі. Па-другое, увядзенне і свядомае культываванне ў айчыннай паэзіі жанраў і форм, якія не атрымалі ў ёй шырокага распаўсюджання або бытуюць у іншанацыянальнай традыцыі.

Адным з нядаўніх набыткаў беларускага краснага пісьменства стаў такі экзатычны для яго жанр, як лімэрык. «Пэданты ставяць націск на першым складзе» [54], — заўважыў першаадкрывальнік гэтага жанру ў беларускай лі-

таратуры Андрэй Хадановіч. Сам ён, напэўна, аддае перавагу націску на трэцім складзе, бо ў гэтым выпадку назва яго кнігі, дзе прадстаўлены ўзоры згаданага жанру, ператвараецца ў паэтычны радок з унутранай рыфмай — «Землякі, альбо Беларускія лімэрыкі». Зрэшты, ёсць і трэці варыянт. «Дзеткам нашым з Эўропы й Амэрыкі // Пераклаў перакладчык лімэрыкі...» [38], — чытаем у своеасаблівым лімэрыку-ўступе, пададзеным Максімам Шчуром перад зробленым ім перакладам «Кнігі бязглузду» Эдварда Ліра, з імем якога звязаны росквіт гэтага жанру ў англійскай літаратуры. Дарэчы, у апошнім выданні «Паэтычнага слоўніка» В. Рагойшы, дзе ўпершыню з'явіўся артыкул пра лімэрык, націск таксама прапануецца ставіць на другім складзе [47].

Мы нездарма надалі такую вялікую ўвагу быццам бы дробязнай праблеме націску. Рэч у тым, што лімэрык — гэта ў значнай ступені мастацтва слоўнай гульні, у ім часта выкарыстоўваюцца каламбуры, дапускаюцца змяненні ў напісанні слоў і пастаноўцы націскаў у адпаведнасці з рыфмай. Іншыя даволі строгія фармальныя каноны лімэрыка прапануем разгледзець на прыкладзе аднаго з твораў Э. Ліра ў перакладзе М. Шчура.

Маладзенькую панічку з Галу
Даганяў бык, асьлеплы ад шалу;
Яна выцягла зброю:
«Хто там прэцца за мною?» —
І быка не на жарт напужала.

[38]

Як бачым, тыповы лімэрык уяўляе сабою пяцірадкоўе, напісанае анапестам. Прычым першы, другі і пяты радкі складаюцца з трох стопаў, трэці і чацвёрты — з дзвюх. Схема рыфмоўкі — aabba. Што датычыцца зместу твора, то гаворка ў ім ідзе пра якую-небудзь незвычайную ці нават неверагодную падзею, якая адбываецца з удзелам персанажа. Звесткі пра героя верша — хто ён і адкуль, як правіла, утрымліваюцца ў першым радку, у канец якога выносіцца геаграфічная назва, што стаецца першай рыфмай. У якасці тапоніма ў Ліра выступаюць як брытанскія населеныя пункты, так і экзатычныя гарады і краіны.

Працягваючы традыцыю англійскага аўтара і распачынаючы яе ў айчыннай літаратуры, А. Хадановіч насяляе «псеўдаангельскім нонсэнсам беларускія гарады і вёсачкі, ... аддаючы даніну павагі вельмішаноўным землякам» [54]. Адметна, што, у адрозненне ад Ліра, у творах якога звычайна фігуруе адзін галоўны герой, Хадановіч часта малюе, так бы мовіць, зборны вобраз прадстаўнікоў тых ці іншых паселішчаў. Так, персанажамі яго лімэрыкаў сталі «рызыкаўныя гоншчыкі з Ліды», «беларусы з памежных Друскенікаў», «прарасійскія гопнікі ў Гомелі», «мафіёзныя хлопцы з Дуброўна» і інш.

Акрамя таго, як заўважыла М. Мартысевіч, у Э. Ліра «тапонім звычайна не нёс цяжару нейкага сэнсу» [40] і проста падбіраўся па рыфме. Хадановіч жа свядома звяртаецца да пэўных гістарычных і культурных асацыяцый, а то і стэрэатыпаў, звязаных з тым ці іншым беларускім горадам. І тады героямі яго твораў, прысвечаных Ветцы, Іўю і Бабруйску, становяцца адпаведна «прававерны раскольнік», «ісламіст-бээнэфавец» і «талмудыст-рэфарматар», што, безумоўна, дае ўяўленне ў тым ліку і пра шматканфесійнасць Беларусі. Асабліва паказальныя ў гэтым сэнсе «Менскія лімэрыкі», прысвечаныя беларускай сталіцы і яе тапонімам. У іх фігуруюць «красамоўны змагар з Бангалору», «малады патрыёт з Варвашэні», «далакоп-шэкспіроляг з Кальварыі», «рамантычны гандляр з Камароўкі», «мадэльерка з праспэкта Машэрава», «два расісты з праспэкту Скарыны» і інш. Як бачым, па хадановічаўскіх лімэрыках можна нават вывучаць гісторыю вуліц і праспектаў Мінска: некаторыя са згаданых вышэй ужо маюць іншыя назвы, што, магчыма, натхніць паэта на стварэнне новых узораў жанру.

Ва ўступным каментарыі да сваіх твораў Хадановіч робіць заўвагу, што «ўсе магчымыя супадзенні з рэальнымі асобамі, канечне ж, выпадковыя» [54]. Аднак прататыпы герояў некаторых яго вершаў без цяжкасці могуць быць пазнаныя чытачамі, як, напрыклад, «знакаміты мастак у Бабры» або «вершатворца з Давыд-Гарадку». У гэтым выпадку Хадановічавы лімэрыкі набліжаюцца да эпіграмы:

Вершатворца з Давыд-Гарадку
мае прынцып: «У дзень па радку».
Сёньня вершык напіша,
заўтра — сьпіч пра «Ўзвышша»,
а шансон пасьязаўтра — «братку».

[51]

Ёсць у яго прыклад і лімэрыка-самаэпіграмы, своеасаблівага эпілога да кнігі «Землякі...»:

Дэпрэсіўны паэт зь Беларусі
аб нядолі сьпяваў і няпрусе...
А пасья землякоў
на пяць соцень радкоў
расьпісаў — і канец яго скрусе!

[53, с. 153]

Асобна варта сказаць пра мову Хадановічавых твораў. Яны напісаны на тарашкевіцы, часам з выкарыстаннем для стварэння пэўнага эфекту русізмаў («Паліглёт-мнагажэнец з Чачэрску // да жанчын заляцаўся па-зьверску: // ім уголас чытаў // комсомольскі ўстав // ды паэму «Курган» па-шумэрску» [54]), трасянкі («найскептычная жэншчына з Рэчыцы» [54]), неалагізмаў («скепсыціш настрой» [54]), маладзёжнага слэнгу («у «прасунутай» школе ў Глыбокім» [54], «а люстэрка ў адказ ёй: «Чувіха-ваў!» [53, с. 89]), вульгарызмаў («Дэгустатар прысмакаў пад Пінскам // апэтытам праславіўся сьвінскім. // Зжор усё, што было...» [58]). Як ужо гаварылася, для лімэрыка характэрныя каламбурныя выразы, выдатныя ўзоры якіх ёсць і ў Хадановіча:

Сьпеваку і музыку з Залесься
падабаліся «Ластаўкі ў стрэсе».
Толькі браў рэ дьез,
як у ластавак — стрэс,
і сьпявак — пры сваім інтарэсе.

[51]

У яго таксама можна знайсці і цікавыя прыклады каламбурнай рыфмы:

Звар'яцелама Віцю з-пад Віцебску
стаць казюркаю хочацца, Віцю б ску-

рыстакрылым зрабіцца.
Кажа: «Я — жамярыца,
нават маю ад лекара выпіску!

[53, с. 32]

У апошнім з працытаваных лімэрыкаў аўтар выкарыстоўвае такі прыём гукавога афармлення верша, як алітэрацыя, што характэрна і для іншых яго твораў, напісаных у гэтым жанры. Прычым асноўную гукавую гаму, як правіла, задаюць геаграфічныя назвы («лунатычка адна ў Лунінцы» [53, с. 20], «вірлавокі мангуст з-пад Віроўлі» [53, с. 34], «малады ваўкалак з Ваўкавыску» [54]).

Трэба адзначыць, што ў аўтара «Беларускіх лімэрыкаў», як некалі ў Ліра, хутка з'явіліся паслядоўнікі. І ў беларускім сеціве ўжо можна знайсці, да прыкладу, «Трэш Лімэрыкі пра Горадню...» [49], якія, аднак, на жаль, напісаны на вельмі нізкім узроўні. Больш удалымі атрымаліся вершы, створаныя ў гэтым жанры Сяргеем Балахонавым. Яго «Гомельскія лімэрыкі», як і «Менскія лімэрыкі» Хадановіча, адметныя тым, што ў якасці тапонімаў у іх выступаюць назвы не краін, гарадоў ці мястэчак, а вуліц і праспектаў роднага горада, у якасці герояў — жыхары абласнога цэнтра («запанелая панначка з Баўмана», «прадпрымальны чувак з Перамогі», «гістэрычка з праспекту Кастрычніка» і інш.).

У другім сваім лімэрычным цыкле «Лімэрыкі пра ўсякіх ліцьвіноў» С. Балахонаў увогуле амаль адмаўляецца ад тапонімаў (ва ўсякім разе яны не нясуць на сабе рыфмавай нагрукі і ў першым радку практычна не сустракаюцца). Аўтарам захоўваецца толькі інтанацыйна-сінтаксічны малюнак, характэрны для лімэрыка. Галоўная роля відэавочна аддаецца ім персанажам твораў, якімі з'яўляюцца вялікія князі літоўскія (Міндоўг, Войшалак, Гедымін, Ягайла, Вітаўт), прадстаўнікі магнацкіх родаў (Сапегі, Пацы), беларускія культурныя дзеячы (С. Будны, В. Цяпінскі, А. Рымша). Недарэчнасць, абсурднасць і камічнасць гэтых лімэрыкаў найперш у тым, што Балахонаў змяшчае гістарычных асоб у нетыповую для іх эпоху або акружае сучаснымі рэаліямі, у тым ліку літаратурнымі:

Летапісцу Вялікага княства
Ў «Бум-бам-літ» закарцела падацца:
далі тазік яму,
шлянг забойчы ад мух,
з Бурачком адшукалі сваяцтва.

[6]

Адзначым і такую асаблівасць яго твораў, як інтэртэкстуальнасць. У некаторыя тэксты і «Гомельскіх лімэрыкаў», і «Лімэрыкаў пра ўсякіх ліцьвіноў» уключаны радкі з класічных твораў беларускай літаратуры (напрыклад, «Гэй, а хто там ідзе?» [5], «бо кліент ейны быў, ёсць і будзе» [5], «Генрык-князь быў дурны, як варона» [6]).

Яшчэ адной досыць нетрадыцыйнай для нашай літаратуры паэтычнай формай з'яўляецца паліндром — твор, які можа чытацца спераду назад і ззаду наперад з захаваннем звычайна таго самага сэнсу. І калі лімэрыкі ў айчынным прыгожым пісьменстве з'явіліся недзе ў канцы мінулага — пачатку гэтага тысячагоддзя, то гісторыя паліндрома, нягледзячы на нераспрацаванасць традыцыі, больш працяглая. Тым больш што паліндромныя ўтварэнні ўласцівыя беларускай мове не менш, чым іншым.

Стваральнікам першых паэтычных паліндромаў, напісаных па-беларуску, з'яўляецца паэт-эмігрант Рыгор Крушына, у зборніку якога «Хвіліна роздуму» (1968) быў прадстаўлены выдатны ўзор паліндромнага верша «Я і лаза і азаля». Аднак, у адрозненне ад лімэрыкаў, паліндромныя творы не набылі значнай папулярнасці і зварот да іх напісання адбыўся ўжо недзе толькі ў 90-я гады мінулага стагоддзя. Так, Серж Мінскевіч ілюструе сваю тэорыю транслагізму менавіта вершамі-паліндромамі, пачатковы радок аднаго з якіх пераклікаецца з класічным Крушынавым «Горад. Там шмат дарог»:

Горад — тут пуп дарог,
Аблок, бы рыб колба,
А гром — шабаш морга.
Асобам узор ісці розума боса.
Горад — пуп тут дарог!

[42, с. 54]

Ёсць у Мінскевіча і ўзоры антыпаліндрома — твора, у якім пры зваротным чытанні з’яўляецца новы сэнс («пах... укус тока // атака з агню // і курганок // попела // дар тут» [42, с. 55]), гукавога паліндрома («Ось, усё!»), паліндромаквadrата («На заяву рубам — адказ кулем!») і нават санетападобнага паліндрома («А катам — атака»).

Акрамя названага аўтара, творы ў форме паліндрома пішуць Пятро Васючэнка, Янка Лайкоў, Вольга Драздова, Алесь Туровіч, Уладзімір Стасюк (які сярод іншага напісаў нават паліндромную п’есу «Інтым мытні»), Джэці. У апошняй ёсць цікавыя прыклады паліндромаў-аднарадковікаў: «Краму дару ўраду. Марк» («Шчодры евангеліст», [26]), «Ра — дудар» («Музыка нябёсаў», [26]). Паліндромны трыпціх «Аковы вока» стварыў Я. Лайкоў. Адметнасцю гэтага структурна-кампазіцыйнага комплексу, акрамя іншага, з’яўляецца тое, што напісаны ён трохрадковікамі — вершамі, досыць рэдкімі для беларускай паэзіі:

Каму — мак,
А нам — мана.
І кажу: «Вужакі!»

[37, с. 41]

З паліндромаў-чатырохрадковікаў найбольшую цікавасць уяўляе «Боб» П. Васючэнкі, у якім прысутнічае дакладная рыфма, увогуле не ўласцівая гэтым творам:

Малец я целам,
але бела,
але боб ела,
але смакам села.

[9, с. 41]

Большасць з вышэй працытаваных намі вершаў напісаны ў выглядзе палітарнага паліндрома — самай распаўсюджанай паліндромнай формы, у якасці характэрных прыкмет якой можна назваць афарыстычнасць, асацыятыўнасць і багацце алітэрацый і асанансаў. Іншыя выяўленчыя магчымасці мае парадковы паліндром, які больш блізкі да традыцыйнага верша, хаця, відаць, з-за пэўнай аднатыповасці структуры ён не набыў пашырэння ў сучаснай паэ-

зі і існуе толькі ў выглядзе эксперыменту ў некаторых аўтараў. Так, А. Мінкін стварыў парадковы паліндром, які мае вельмі красамоўную назву «Адлюстраванне»:

На памяці думках пачуццяў іржа
Блакiтных экранаў расстаўлены пасткі
У зыркiя бляскi неонавых пасмаў
Як звер зацкаваны збягае душа
Як звер зацкаваны збягае душа
У зыркiя бляскi неонавых пасмаў
Блакiтных экранаў расстаўлены пасткі
На памяці думках пачуццяў іржа.

[41, с. 46]

Самым прызнаным майстрам паліндромаў у сучаснай беларускай паэзіі з'яўляецца, безумоўна, Віктар Жыбуль. У яго творчасці прадстаўлены самыя розныя віды паліндрома, уражвае і іх жанравая разнастайнасць. Жыбуль напісаў як цікавыя аднарадковікі, дзе ў максімальна сціснутай і экспрэсіўнай форме выяўлены адметны погляд на рэчы (напрыклад: «А мара ліпы — піларама» [21, с. 49]), так і досыць вялікія паліндромныя паэмы — «Палігон ног і лап», «Кацёл клёцак». Найбольш вядомая яго першая паліндромная паэма — «Рогі гор», фармальна дасканаласць якой, што немалаважна, падмацоўваецца глыбокай змястоўнасцю:

У дар ураду —
Замак, КАМаз,
ЗАЗ,
а дар урада —
шалаш...
А нам — масам — мана,
нам — зман...
Усё?.. Лёсу,
Марам —
Канец!?! (Са зману нам — засценак)
Енк? Не!
Цыц!!!

[25, с. 54]

З-за сваіх асаблівасцей (пэўнай адрывістасці, нават рванасці, падкрэслена рэчытатыўнага рытму) паліндромны радок надзвычай прыдатны для перадачы размоўнай інтана-

цыі, стварэння сацыяльна-публіцыстычных па сваёй скіраванасці твораў, што выдатна якраз ілюструе паэма «Рогі гор». Аднак Жыбуль здольны надаць свайму радку ўвогуле не вельмі ўласціваю яму як аўтару не толькі паліндромных, але і іншых твораў лірычную інтанацыю, як, напрыклад, у вершы «Пра раку Нёман»:

О, Нёман! Сага снам ён!
Нёмана мугны смак,
А сам —
У крамяны рышток рамонкавы ліся,
І нам дары, тыган,
І лад, і лёс, і арку марам,
Хаду цуда-хмарам
У краі сёл і далін.
А ты... ты рад:
Манія сілы, вакно маркот, шырыня мар!
Кум асакам,
Сын туманам ён, Нёман, —
Сага снам ён.
О!

[23, с. 471]

Дарэчы, адметнасцю гэтага паліндрома з'яўляецца і тое, што чытаецца ў адваротным кірунку ён не па радках, а пачынаючы з канца тэксту. Падсумоўваючы нашу гаворку пра паліндром, адзначым, што дзякуючы менавіта В. Жыбулю гэтая паэтычная форма нарэшце набыла ў беларускай паэзіі адметныя не толькі фармальныя, але і мастацка-эстэтычныя якасці.

Увогуле ж увядзенне ў літаратуру новых, экзатычных для яе жанраў і форм патрабуе ад іх першаадкрывальнікаў не толькі мастацкіх здольнасцей, але і тэарэтычнай падрыхтаванасці, што, безумоўна, прысутнічае як у Хадановіча, так і ў Жыбуля. Першы з іх зрабіў досыць грунтоўны, амаль навуковы каментарый да сваіх «Беларускіх лімэрыкаў», другі — фактычна напісаў даследчую працу ў выглядзе дзвюх лекцый па гісторыі і тэорыі паліндрома [22].

З нетрадыцыйных жанраў найбольшую распаўсюджанасць у беларускай паэзіі атрымалі ўзоры літаратуры Усходу, а менавіта японскія танка і асабліва хоку (хайку).

Першыя беларускія танка з'явіліся ў 1915 годзе дзякуючы М. Багдановічу. Вядомыя чатыры творы, створаныя ім у гэтым жанры. Паэт надзвычай дакладна перадае як фармальныя асаблівасці, так і сам дух старажытнага японскага верша, у якім сцісласць выкладання спалучаецца з насьчанаасцю лірычнага зместу:

Ах, як спявае
Сінявокая птушка
Ў муках каханья.
Сціхні, птушачка, сціхні,
Каб не тамілася я.

[4, с. 395]

Такім чынам, танка, што выдатна прадэманстравана Багдановічам, уяўляе сабой монастрафічны нерыфмаваны верш, які складаецца з трыццаці аднаго склада, размешчанага ў пяці радках. Пры гэтым у першым і трэцім вершарадах па пяць складоў, а ў астатніх — па сем. Багдановіч захоўвае і паўзу (цэзуру) пасля трэцяга радка, якой танка дзеліцца на дзве часткі. Менавіта на базе першай паўстрафы танка, якая абасабляецца, узнікае як асобная новая форма японскай паэзіі хоку — трохрадковік з памерам 5 — 7 — 5.

Сучасныя літаратуразнаўчыя слоўнікі, ды і самі аўтары, якія пішуць творы на ўзор старажытных японскіх вершаў, атаясамліваюць хоку і хайку. Мы таксама будзем прытрымлівацца гэтага правіла, не паглыбляючыся залішне ў гістарычную паэтыку японскага верша. Адзначым толькі, што хайку як жанр узнікае ўсё ж пазней, чым хоку, і звязаны ён з імем выдатнага сярэднявечнага паэта Мацуо Басё. Басё дэталёва распрацаваў паэтыку хайку, важнымі прынцыпамі якой сталі наяўнасць сезона і выхад на першы план тэмы прыроды, у той час як суб'ектыўны лірызм, які быў характэрны для танка, адыходзіць на другі план.

Аб адрозненнях і асноўных асаблівасцях танка і хоку, а таксама іх успрымання і інтэрпрэтацыі выдатна напісаў аўтар-складальнік кнігі «Імпрэсіянізм як пануючы кірунак японскай паэзіі», што выйшла яшчэ ў 1913 годзе ў Санкт-

Пецярбургу, Мойчы Ямагучы: «Калі танка з'яўляецца, так бы мовіць, карцінай перажывання чалавечай душы, то хоку дае толькі тэму, слабы намёк, так бы мовіць, асобныя кропкі карціны, і ўжо справа чытача дапоўніць сваёй багатай фантазіяй і ўяўленнем дэталі карціны, якіх не хапае. І, канечне, чым багацейшы ўяўленнем, чым больш успрымальны чытач, тым глыбей можа ён пранікнуць і багацей намаляваць сабе карціну, штуршком да якой паслухыць пэўнае хоку.

Калі так можна сказаць, я б назваў танка — суб'ектыўнасцю, г. зн. тым, што праламляецца праз індывідуальную прызму паэта, між тым хоку я б назваў — аб'ектыўнасцю, бо гэта тая паласа святла, якую кожны павінен прапусціць праз сваю ўласную прызму, каб атрымаць пэўнае ўражанне» [29, с. 66].

Цікава, што для беларускіх паэтаў больш прыцягальнай і блізкай аказалася «аб'ектыўнасць» хоку, чым «суб'ектыўнасць» танка. Так, толькі ў першай і пакуль што адзінай у айчыннай літаратуры кнізе, дзе адмыслова сабраны хоку і танка аднаго аўтара, — «Высакосны год» (2004) Уладзіміра Сіўчыкава — са ста трыццаці твораў сто шэсць напісаны ў форме хоку.

Але звернемся напачатку да яго танка. Варта адзначыць, што паэт дакладна ўзнаўляе фармальныя прыкметы гэтага жанру, паўсюль вытрымліваючы метрычны малянак і колькасць вершарадоў:

Сакавіцкім днём
зазірнуў у люстэрка
плыткай лужыны
і надта дзіваваўся
бяздоннасці нябесаў.

[48, с. 36]

Працытаваны верш, як бачна, захоўвае не толькі архітэктанічныя параметры танка, але і змястоўныя асаблівасці: некалькімі словамі, намёкамі, асобнымі штрыхамі паэт малюе своеасаблівую карціну ўражання ад перажытага, адчутага ў пэўны момант жыцця. Пры гэтым, як і ў старажытнай японскай паэзіі, у вершы Сіўчыкава прырода

і чалавек — гэта тыя дзве існасці, якія «ўступаюць у пэўныя суадносіны, каб праявіць усю сваю прыгажосць» [29, с. 10]. Такіх рэфлексіўна-лірычных, гарманічных і пераважна мінорных акордаў, якія як найбольш адпавядаюць класічнай тэматыцы і паэтыцы танка, у «Высакосным годзе» сустракаецца нямала, вось хаця б яшчэ адзін прыклад:

Пярэсты мятлік
і восенню хоча жыць —
п'е паспешліва
з хрызантэмы расінкі
марознаю раніцай.

[48, с. 112]

Аднак змястоўнасць і вобразнасць танка Сіўчыкавым значна мадэрнізуюцца, у іх дадаюцца беларускія нацыянальныя элементы. Так, традыцыйны для японскай паэзіі вобраз вішнёвай квецені атрымлівае ў паэта зусім іншае нападзенне:

Гляджу скрозь шыбу
пасля доўгай хваробы —
пялёсткі вішань
фарбуюць дахі ў сцягі
бел-чырвона-белыя...

[48, с. 41]

Сіўчыкаў пераасэнсоўвае і такія шырока ўжываны ў старажытнай японскай лірыцы прыём, як выкарыстанне ў якасці зачыну вершаванай фразы геаграфічнай назвы, што несла ў сабе рытуальна-рэлігійнае (была звязана з боствам ці яго свяцілішчам) або метафарычнае значэнне (напрыклад, назва мясцовасці Фукагуса абазначае «густая трава»: вобраз дома, што зарос травой, становіцца сімвалам занябанасці, пакінутасці). У паэтычным свеце аўтара «Высакоснага года» важнымі стаюцца, безумоўна, беларускія тапонімы, якія выклікаюць багатыя агульнанацыянальныя гістарычныя асацыяцыі:

Заслаўскі кірмаш
віруе гаманліва.
Дзесь непадалёк
сном тысячагадовым
забылася Рагнеда.

[48, с. 81]

Або з'яўляюцца згадкай аб вельмі інтымным і асабістым:

Вусце Жодзінкі.
Адарваў аерыну —
гаркаваты прысмак
пяшчотнага парастка
нагадаў мне маленства.

[48, с. 43]

У параўнанні з традыцыйнай танка, ключавымі тэмамі якой заўсёды былі каханне, вандроўкі і прырода, сучасная танка, у тым ліку ў японскай літаратуры, дзе сёння назіраецца ажыўленне класічных малых форм паэзіі, значна пашырае свой тэматычны абсяг. У вершах У. Сіўчыкава, разам з ужо згаданымі матывамі, адлюстраваннем свету прыроды і ўнутранага свету чалавека, значнае месца займае свет культуры:

Вельмі прыемна
наўздагад разгарнуўшы
том старадаўні
ў алгарытме радкоў
родную пазнаць душу.

[48, с. 38]

І гэта, безумоўна, таксама свет сучаснага чалавека, гараджаніна, што карыстаецца ўсімі выгодамі сучаснай цывілізацыі, атрыбуты якой («старая лядоўня», «даўняя стужка з-пад аўтаадказчыка», «электростатычны джаз», той жа «алгарытм»), творча пераствораныя аўтарам, у якасці мастацкай дэталі арганічна ўваходзяць у мікракосм верша, напісанага па строгах фармальных канонах старажытнай японскай лірыкі:

Мадэль якая
у салоне гадзіннікаў —
механічная
або электронная
пакажа шчаслівы час?

[48, с. 40]

Як было адзначана вышэй, жанр танка не набыў у беларускай паэзіі такой папулярнасці, як хоку. У пісьменні-

каў малодшага пакалення ён практычна не сустракаецца, як зрэшты і ў больш сталых майстроў слова. Выключэннем тут хіба што з'яўляецца нізка Ніла Гілевіча «Па чужых узорах» («Дзеяслоў», № 1), дзе разам з гексаметрамі пададзены і прыклады танка. Пра іх варта сказаць колькі слоў, каб больш панарамна прадставіць названы жанр у сучаснай беларускай паэзіі, не абмяжоўваючыся толькі творчасцю У. Сіўчыкава, тым больш што ў Н. Гілевіча танка маюць свае адметныя асаблівасці. Гэта, праўда, не датычыцца фармальных прыкмет: як і аўтар «Высакоснага года», Гілевіч дакладна прытрымліваецца строгага жанравага канона. Аднак часта яго танка відавочна напаўняюцца новым зместам і настроем, далёкім ад усходняй спакойнай сузіральнасці. Паэт і ў гэтых кароткіх пяцірадкавіках застаецца верным агульнаму публіцыстычнаму пафасу сваёй творчасці:

Злуюцца, крычаць:
«Дакуль ты іх будзеш сьніць —
Вершы аб волі?»
Злуюцца... А хіба ж я
Снам у сьне загадаю?

[14]

Падчас у досыць незвычайных і надзвычай экспрэсіўных вобразах Гілевіч вылівае свой боль і трывогу за самае дарагое для яго як паэта і грамадзяніна:

Што гэта ў цемры
Сьвеціцца там, дзе клады?
Ледзь здагадаўся:
Фасфарасцыруючы,
Мова выходзіць з магіл.

[14]

І ўсё ж было б няправільна сказаць, што ў Гілевіча зусім адсутнічаюць узоры вершаў, тэматычна і вобразна блізкія да класічнай танка. У наступным творы паэт вельмі тонка абыгрывае матыў хуткаплыннасці жыцця, тленнасці і нетрываласці ўсяго зямнога, скарыстоўваючы традыцыйны для японскай лірыкі вобраз апалых кветак:

Кветка за кветкай
Адцьвіў і пажух няўзнак
Мой агародчык.
Сумна. Бо скоры, відаць,
Адцьвіце мне і сонца.

[14]

Як бачым, і «па чужых узорах» майстры слова здольныя ствараць уласныя надзвычай адметныя і арыгінальныя творы. Але адкуль бярэцца гэты цікавасць да новых, нетрадыцыйных для айчыннай паэзіі жанраў? Руская паэтэса і перакладчыца Вера Маркава, вядомая сваімі перастварэннямі літаратурных помнікаў старажытнай Японіі, у адным з лістоў да жонкі Адама Глобуса Алены Адамчык (Бяляевай), разважаючы аб папулярнасці хоку, адзначала: «Мне здаецца, што хоку карыстаецца такім поспехам, таму што гэты новы незвычайны форма, а гэты дапамагае ў пошуках свайго, ніколі яшчэ нікім не сказанага слова... Новая форма — гэты першы за ўсё свежасць думкі і пачуцця. Гэты язда ў невядомае» [17, с. 90].

Для прадстаўнікоў пакалення «Тутэйшых», да якога адносіцца Глобус, з іх свядомым і нават ваяўнічым адмаўленнем звыклага канона сацрэалізму, хоку сапраўды стала той крыніцай, якая дапамагала ва ўласных светапоглядна-мастацкіх пошуках, што выдатна ілюструе і вышэй ужо згаданая намі кніга таксама «тутэйшаўца» У. Сіўчыкава «Высакосны год». Паказальная назва гэтага паэтычнага зборніка, а таксама назвы раздзелаў, што лагічна з яе вынікаюць: «Вясна», «Лета», «Восень», «Зіма». Як ужо адзначалася, у хоку асаблівае значэнне мае ўказанне на сезон. Яно можа быць прамое (напрыклад, у Сіўчыкава — «снежаньскі вечар», «позняя восень», «ліпеньскі ранак» і інш.) і ўскоснае. У японскай паэзіі нават распрацавана цэлая сістэма так званых «сезонных слоў» (кіго). Напрыклад, «лядзяш» гаворыць аб тым, што дзеянне адбываецца вясной, «збор вінаграда» — у канцы лета. У беларускага паэта, зразумела, ужыванне сезонных слоў звязана з асаблівасцямі беларускага клімату. Так, «пралескі» і «хрушч» натуральна асацыіруюцца з вясной, «пух таполі» — з летам, «калючы ржэўнік» і «бульбоўнік» — з восенню і г. д.

Акрамя ўскоснага ўказання на сезон, у традыцыйным японскім вершы вельмі часта ўтрымліваецца мноства своеасаблівых «намёкаў» на пэўныя мясцовасці, гістарычныя падзеі, людзей. Дзякуючы ім, па словах расійскага даследчыка і аўтара хайку А. Андрэева, у творах «адбываецца не толькі фіксацыя «тут і цяпер», але ўзнікае і «масток» у іншыя часы і краіны» [1]. Такія «масткі» ўзнікаюць і ў некаторых хоку Сіўчыкава, напрыклад:

Жоўты пясочак.
Пры Курапацкіх соснах
Трасу будуюць!..

[48, с. 29]

Асабліва частыя ў японскіх творах алузіі на больш раннія тэксты. Існуе нават спецыяльны паэтычны прыём «ханкадоры» — японскі варыянт рэмінісцэнцыі. Яго мэта — пашырэнне асацыятыўнага фона пэўнага верша за кошт зместу твора-прататыпу. Запазычваліся, як правіла, лексіка ці вобразнае рашэнне, матыў, сітуацыя, канцэпцыя, агульная атмасфера. Блізкі да гэтага прыём сустракаецца і ў аўтара «Высакоснага года». Прычым рэмінісцэнцыі ў яго хоку, як і ў вершах японскіх паэтаў, ужываюцца як у падобных кантэкстах, напрыклад:

Валошку згледзеў —
і рады той сустрэчы
ў чужой старонцы

[48, с. 56],

так і ў кантрастных:

Прачыненая
грубка — ссівелы попел.
Рукапіс згарэў.

[48, с. 17]

Аднак У. Сіўчыкаў не заўсёды прытрымліваецца тых своеасаблівых «законаў», паводле якіх будуюцца хоку — верш, які «не называе, а паказвае, не тлумачыць, а перадае» [1]. Ён скарыстоўвае некаторыя паэтычныя прыёмы, якія вельмі рэдка або ўвогуле не сустракаюцца ў хоку, у адрознен-

не ад еўрапейскай паэзіі. Так, для гэтых твораў не характэрнае ўжыванне эпітэтаў, метафар, параўнанняў, назваў пачуццяў, прыклады чаго можна знайсці ў хоку Сіўчыкава («Дзень адышоў у нябыт, // бы кропля ў пясок» [48, с. 24], «Ападае насенне, // нібыта слёзы» [48, с. 88], «Іржэўнік колкі, // як зваротны шлях пакут. // Нудны краявід» [48, с. 94], «Кудзеркі хмараў // падсвечвае малочны // ліхтар месяца» [48, с. 122], «Сённяшні смутак, // нібы шэрань, што ранкам // кладзецца ў двары» [48, с. 126], «Неспадзеўны снег — // святочны і маркотны // на смарагдзе дрэў» [48, с. 130], «Жорсткая шэрань. // Па-за мною — доўгі цень. // Стаю самотны» [48, с. 138], «Цень таго смутку // на плечы апусціўся // адліжным ранкам» [48, с. 140].

Як вядома, аўтэнтчныя японскія танка, хоку і хайку нерыфмаваныя, хаця часам пры іх перакладзе або напісанні сваіх арыгінальных вершаў у гэтых жанрах іншамойныя аўтары выкарыстоўваюць рыфму (так, да прыкладу, рыфмаваныя танка ёсць у В. Брусава). Уладзімір Сіўчыкаў не рыфмуе свае танка і хоку, хаця ў адным з яго вершаў сустракаецца цікавая і, думаецца, зусім не выпадковая, унутраная рыфма:

Чытаю Басё,
Такубоку — пішуцца
Танка і хоку.

[48, с. 25]

Як бачна з працытаваных вышэй розных прыкладаў хоку аўтара «Высакоснага года», ён паўсюль строга захоўвае неабходную колькасць складоў у вершарадах (5 — 7 — 5). У некаторых вершах для выканання гэтага правіла паэт скарыстоўвае складовы перанос:

Спалоханай пташ-
кай з нагруднай кішэні
пэйджар заціўкаў.

[48, с. 33]

Такі ж прыём нярэдка ўжывае ў сваіх творах, напісаных у форме хоку (хайку), і Адам Глобус («Крыжы пад снегам... // Вось і ўсё, што магу ска- // заць пра Радзіму» [18],

«Срэбная цішы- // ня — на прыдарожны лес // снег
церушыцца» [18], «Танчаць за акном // сьветла-малочныя
па- // рушынкi сьнегу» [15], «Празь лес, па сьнезе, // за-
клаўшы рукі за сьпі- // ну, йдзе селянін» [15]). Прыведзе-
ныя прыклады сведчаць таксама аб тым, што для Глобуса
ўласцівае выкарыстанне ў хоку метафар, эпітэтаў, параў-
нанняў. Згаданыя вершы ўтрымліваюць і надзвычай важ-
нае для паэта «сезоннае слова» — снег. Два першыя творы
нават уваходзяць у асобную нізку, якая так і называецца —
«Хоку пра снег» («ARCHE», 2000, № 5), дзе апошні ста-
новіцца фонам, аб'ектам або суб'ектам дзеяння.

Сезоннасць важная і для цыклаў А. Глобуса «Хайку, на-
пісаныя на дарогах зь Менску ў Вільню й зь Вільні ў Менск»
і «Танку й хайку, напісаныя ў паветры ў дарозе зь Менску
ў Маскву» («ARCHE», 2001, № 3). Вершы ў іх, як і ў кнізе
Сіўчыкава, уваходзяць у асобныя раздзелы з гаваркімі наз-
вамі — «Студзень», «Люты», «Сакавік», «Красавік». Пры-
чым у фіксацыі змены сезонаў для Глобуса вельмі важ-
ным з'яўляецца колер, ён фактычна набывае знакавае зна-
чэнне, таксама становіцца ўказаннем на пэўны перыяд
года. Зімовы пейзаж Глобуса падобны на чорна-белы фо-
таздымак з выразнай перспектывай:

Чорны сабачка
засьнежанае поле
перабягае

[15],

у сакавіцкі ландшафт дадаецца жоўтая фарба:

На жоўтым полі
лапiк сьнегу растае —
гарыць на вачах

[15],

а колер красавіка — сіні:

Мытня на мяжы.
З маленькай сiняй хмары
раптам сьнег пайшоў.

[16]

Цікавыя падставы для разваг даюць і назвы згаданых цыклаў. З’яўленне дарогі, шляху, вандроўкі — зусім не выпадковы матыў, калі гаварыць пра хайку. Як вядома, стваральнік жанру і самы знакаміты аўтар хайку, Басё, быў вандроўным паэтам-філосафам і пісаў своеасаблівыя дзённікі, дзе кароткія праязныя запісы чаргуюцца з паэтычнымі творамі. Пра глобусаўскія цыклы «Хайку, напісаныя на дарогах зь Менску ў Вільню й зь Вільні ў Менск» і «Танку й хайку, напісаныя ў паветры ў дарозе зь Менску ў Маскву» таксама можна гаварыць як пра своеасаблівыя дзённікі дарожных уражанняў або ўспамінаў у дарозе. Адметна, што менавіта на гэту асаблівасць — «дзённікавасць» — звяртае ўвагу, характарызуючы «Высакосны год» У. Сіўчыкава Л. Дранько-Майсюк. У прадмове да кнігі ён вызначае яе як «своеасаблівы каляндарны сшытак, слоўны памінальнік, лірычна-прыватны дыярыуш, маляўнічы дзённік» [20, с. 8].

У сваім даследаванні «Новая літаратурная сітуацыя: змена культурнай парадыгмы» Г. Кісліцына называе хоку адной з духоўных эмблем тых, «хто прэтэндуе на тое, каб лічыцца першым інтэлектуальным беларускім пакаленнем» [30, с. 165], маючы на ўвазе, зразумела, «Тутэйшых». Аднак хоку (хайку) не траціць сваёй актуальнасці і для прадстаўнікоў наймалодшага літаратурнага пакалення. Так, сярод лаўрэатаў конкурсаў маладых літаратараў імя Н. Арсенневай і імя Ф. Петраркі, праведзеных адпаведна ў 2003 і 2004 гадах Беларускім ПЭН-цэнтрам, — некалькі аўтараў хайку (Юлія Шастак, Арцём Арашонак, Віялета Пачкоўская).

Самае першае, што звяртае на сябе ўвагу пры знаёмстве з хайку маладых паэтаў, гэта тое, што яны нашмат больш вольна, чым іх папярэднікі, абыходзяцца з дэклараванымі строгімі фармальнымі канонамі жанру. Хаця, як вядома, «правіла 17-ці складоў парушаў нават Басё» [1]. Вытрымана гэта правіла толькі ва ўсіх хайку В. Пачкоўскай, якія ў той жа час змястоўна найменш адпавядаюць «аб’ектыўнасці» жанру, праз іх непасрэдна перадаюцца пачуцці аўтаркі:

Сіняя бездань.
Падаю ў твае вочы.
Больш не баюся.

[45, с. 159]

Аднак суб'ектыўнасць і «пачуццёвасць», укладзеную ў хайку В. Пачкоўскай, можна патлумачыць умовамі конкурсу імя Ф. Петраркі, які называўся «Твор пра каханне». У хайку гэтай паэткі таксама можна адзначыць цікавыя элементы слоўнай гульні («Даўкі смак гарба... // Ты? Мг-м, так, ты... Несьвядома // цалую кубак» [45, с. 159]) і нетрадыцыйнае ўжыванне традыцыйных вобразаў («Вішня ў квецені // скрала ў зімы эпітэт. // Постмадэрністка» [45, с. 160]). А. Арашонак і Ю. Шастак, як ужо адзначалася, пры напісанні хайку не прытрымліваюцца ўсталяванай колькасці складоў у вершарадах. Іх трохрадковікі могуць мець самыя розныя памеры (6 — 8 — 6; 5 — 9 — 7; 10 — 5 — 10; 5 — 8 — 4; 8 — 3 — 6 і інш.). Галоўнае, што імкнуцца перадаць аўтары, гэта «дух хайку», што, як бачыцца, асабліва ўдаецца А. Арашонку:

Зорак адбітак
Бачу на досьвітку ў возеры:
Белыя гарлачыкі.

[3, с. 93]

На прыкладзе гэтага хайку, акрамя ўжо неаднойчы згаданых намі адметных рыс названага жанру (аб'ектыўнасць, суадносіны прыроды і чалавека, наяўнасць указання на сезон), можна разгледзець яшчэ адзін цікавы прыём, які ўвогуле не часта сустракаецца ў хайку іншых беларускіх паэтаў. Для працытаванага верша, як і для большасці класічных японскіх хайку, уласцівая некаторая, умоўна кажучы, «сінтаксічная няпэўнасць», з дапамогай якой дасягаецца цікавы эфект дваінога прачытання. «Белыя гарлачыкі» ў дадзеным выпадку — гэта і самыя звычайныя водныя кветкі і ў той жа час метафара «зорак адбітка». Апошні радок гэтага хайку можна прачытаць і як асобны сказ: тады атрымаем два вобразы — адлюстраванне зор у вадзе і гарлачыкі. Па такім жа прынцыпе пабудаваны і некаторыя іншыя хайку А. Арашонка («Кветкі на шыбе — // Думкі паэта, // Схопленыя холадам» [3, с. 97], «Бяскрайні сусвет: // Палявая мышка // На заснежаным полі» [3, с. 97], «Сьвятар і ружанец. // Клён адзінокі моліцца // Пад пацеркамі зор» [3, с. 98]).

Асобнай увагі заслугоўвае адзінае хайку Глеба Лабадзенкі, змешчанае ў зборніку «12 + 1. Конкурс маладых літаратараў імя Натальлі Арсеньневай»: яно напісана з захаваннем класічнага памеру (5 — 7 — 5) і мае выразную алюзію на вядомы твор вядомай паэтэсы:

...І піша хайку
Натальлі Арсеньневай
Магутны Божа.

[35, с. 42]

Увогуле ж Г. Лабадзенка стаў вядомы дзякуючы не хайку, а пагер-вершам — адмыслова вынайдзенаму ім жанру. Вось як тлумачыць сам аўтар яго асаблівасці ў прадмове да сваіх твораў, апублікаваных у згаданым вышэй зборніку: «Пісаньне вершаў — працэс інтымны. Дэклямаваньне — майстэрства. Пэйджэр (пагер) — набытак цывілізацыі. Гэтыя вершы ў розныя часы дасылаліся па пагеры любімым маім людзям. Прычым — не праз апэратарку, а проста з Інтэрнэту. Без пасярэдніцтва. Пагер — выдумка небеларуская, ды абеларушаная намі. Ён не перадае знакаў «ў», «ё», «і» (толькі ангельскае), апостраф, вялікую літару. Колькасьць знакаў таксама абмежаваная — 380. Так што некаторыя вершы дзяліліся на дзьве часткі, а ў некаторых — праз эканомію сымбалёў — не хапае знакаў прыпынку. Таму вершы падаюцца ў такім выглядзе, у якім атрымлівалі іх адрасаты» [34, с. 43]. У гэтых радках Г. Лабадзенка распавёў, так бы мовіць, аб фармальных прыкметах пагер-вершаў. А што ж яны ўяўляюць сабой з пункту гледжаньня змястоўнасці? Звернемся да некаторых прыкладаў.

Аб. 23034

вейк1, вочы, шчок1, вушы:
вечер мары расьцярушы.
ног1, позірк1, усьмешк1,
чыпсы, піва ды арэшк1.
радасьц1, пакуты, мро1.
нехта сьвет бяз нас устро1у.
крылы, душы ды аблок1:
погляд на жыцьце высок1.
вейк1, шчок1, вушы, вочы.
сьп1 спакойна. добрай ночы.

[34, с. 43]

Як бачым, тыповы пагер-верш нагадвае эпісталу (жанр, які запачаткаваны Гарацыем і мае працяглую традыцыю ў еўрапейскіх літаратурах, у тым ліку беларускай) і ўтрымлівае ўласцівыя ёй атрыбуты — наяўнасць звароту да канкрэтнага адрасата («Аб. 23034»), матыў пажадання («сып спакойна. добрай ночы»). Змест, укладзены ў пасланні Г. Лабадзенкі, таксама, можна сказаць, традыцыйны: яго пагер-вершы могуць насіць філасофскі («надарыцца 1 сьнег...») або жартоўны («на чорным я малюю кветк1...», «галоўнае...») характар, утрымліваць элементы інтымнай («ты закончылася...») ці пейзажнай («восень...», «пац1ху усе...») лірыкі. Яны вылучаюцца наяўнасцю элементаў слоўнай гульні («пац1ху усе... // па ц1 хурме // ц1 мандарынцы // кропля крочыць» [34, с. 51]), нязмушанасцю, размоўнасцю інтанацыі, набліжанасцю да гутарковай мовы:

Аб. 19217
ад соку соладка
ад п1ва горка
в1ншую аблок1
ад 1мя дарадцы
сяджу на даху
а побач зорка
на ночку вырашыла
застацца.

[34, с. 45]

Такім чынам, пошук уласнага, новага, нетрадыцыйнага жанру вядзецца паэтам цалкам у рэчышчы папярэдняй традыцыі, змяняецца толькі носьбіт інфармацыі, графічны запіс твора, з'яўляецца новая «паэтычная лексіка» (пагер, пін-код, канвэртаваць).

У пошуку новага (іншага, сапраўднага) імя «для сябе і сваіх вершаў» [28, с. 3] знаходзіцца яшчэ адзін удзельнік літаратурнага конкурсу імя Н. Арсенневай — Анатоль Івашчанка, які ў серыі «Бібліятэчка часопісу «Дзеяслоў» выдаў кнігу пад канцэптуальнай і шматзначнай адначасова назвай — «Вершнік» (2006).

Пра пошукаваць і варыятыўнасць жанравага вызначэння твораў, сабраных у згаданым зборніку, сведчыць, акрамя іншага, адзін цікавы факт. Частка з гэтых вершаў

была надрукавана раней у самім часопісе «Дзеяслоў», № 4. У прадмове да публікацыі А. Івашчанка сцвярджаў: «Аднойчы выпадкова пачуў, як радыёдыктарка, пералічваючы жанры, у якіх працуе нейкі малады літаратар, сьмешна зблытала націск: «...апавяданьні, эсэ, абразкі...». Дагэтуль, колькі ні намагаўся, ня мог вынайсьці трапнага назову для жанру сваіх твораў. А тут — знайшоўся...» [27]. Паказальна, што амаль усе вершы, змешчаныя ў падборцы «Дзеяслова», увайшлі ў кнігу «Вершнік», аднак не пад сваім «трапным назовам» (хаця і ўключаны ў адну нізку — «Гара Рацыі»). Магчыма таму, што ў гэтым слове — «абразкі» — расчытваецца негатыўны сэнс, што, відаць, зразумеў і сам аўтар. А магчыма, і таму, што, нягледзячы на безумоўную наяўнасць у вершах агульных як фармальных (напрыклад, адсутнасць рыфмы), так і змястоўных (найперш філасафічнасць, медытатыўнасць) прыкмет, яны ўсё ж не ўзнаўляюць адзіны «адносна ўстойлівы тып мастацкай формы» [46, с. 298]. Большасць з іх маюць рысы верлібра («Суфійскі танец», «(Маў і Ляў)», «У ліфце крэсяцца шумерскія тэксты...», «Восень», «Бітва паміж розумам і думкамі...» і інш.) або верша ў прозе, ці нават, хутчэй, версэта з-за свайго прытчавага характару, як, напрыклад, «Гара Рацыі»:

...Мой Вораг жыве за межамі гэтае зімы. У яго безьліч імёнаў і безьліч абліччаў. Скрозь усе цыклы ўвасабленьняў доўжыцца наш двубой.

Яго прыстанак — гара Рацыі, якую мне не агораць. У яе міфрылавым зьвязьні адбіваецца возера Дабрачыннасьці.

Яго празрыстае цела гайдаецца над ранішнім лесам на нябесных арэлях, што зьвісаюць з распоратай срэбнай хвалі звонкімі нітамі сонечных промняў.

Спрабую наблізіцца, намагаюся зазірнуць у ягоны твар. Блюзьнерская ўсьмешка маланкі наўсыяж разрэзвае неба. Ірвуцца ніты арэляў. Працяты вершалінамі, ён сыцякае на брук, дзе зьмешваецца з крывёю ды ванітамі горада.

(Стаю адзін пасярод залевы. Пад сьмехам нябёсаў. Той-хто-шукаў-сьвятло.) [28, с. 17]

Да вольнага белага акцэнтнага верша, а менавіта такое вызначэньне мае ў некаторых слоўніках верлібр [13, с. 957], можна аднесці творы «У краіне блакітных бадхісатваў...», «Занесены па плечы снегам...», «Выводзіш іерогліф супакою...», «Плываем паўз восень...», якія ў А. Івашчанкі на-

званы «чорнымі вершамі». Колер у дадзеным выпадку мае сімвалічнае значэнне і ніякага «чорнага» зместу творы не ўтрымліваюць. Яны, як і вершы, уключаныя ў «Гару Рачыі», могуць быць вызначаны як медытатывная паэзія.

Найбольш арыгінальныя па сваёй форме і па графічным запісе slash/вершы А. Івашчанкі: напісаныя прозай невялікія творы філасофскага гучання. У іх амаль не ўжываецца вялікая літара (толькі ва ўласных назвах) і, як правіла, адсутнічаюць знакі прыпынку. Важным сродкам паэтычнай выразнасці і рытмастваральным кампанентам з'яўляюцца ў гэтых вершах паўзы, пазначаныя знакам «/» («//»):

мой суразмоўца слухае мяне задумліва пазіраючы нібыта нават і скрозь
ці паўз але я ведаю што ён чуе// я прамаўляю словы часам нешта вы-
крыкваю даводжу/ гэта можа доўжыцца гадзіны й яго непакіснасьць не
палохае й не абурасць// ён не вызнае ўсёведаньне ён не выражае пагарду
ён не вымагае аніякае рэакцыі/ я ўсёведамляю што ніколі ня выкажу
патрэбнага і ня маю таго на мэце// мы вольныя ня глядзячы на тое што
маем вакол сябе адно голыя муры вязьніцы/ мне прыемна бачыць у яго
вачох магчымасць працягу нашае размовы/ я чытаю яму чужыя вер-
шы якія ствараю за ноч/ а ён слухае. [28, с. 50]

Найбольш блізкія да «традыцыйнага верша» творы А. Івашчанкі ўваходзяць у нізку з музычнай назвай «Блюзнерскія блюзы». Увогуле, запазычванне для пазначэння сваіх твораў паняццяў з іншых відаў мастацтва, і ў прыватнасці з музыкі, не з'яўляецца адкрыццём гэтага аўтара. Так, напрыклад, вершы на начныя тэмы называюцца накюрнамі (у музыцы — напеўная п'еса салоннага характару). «Блюзы» А. Івашчанкі ў пераважнай большасці таксама маюць дакладную і, нягледзячы на іх досыць лёгкую, «блюзнерскую», па вызначэнні аўтара, інтанацыю, сур'ёзную тэму — тэму паэта і паэзіі, у межах якой паўстае сярод іншага і праблема жанру:

Нашто чытач, чытаеш гэты
верш невядомага паэты,
што ўлез у пастку Кастанэды
праз пах паганскай цыгарэты?
Загнаны ў нетры Інтэрнэту
ці ж мала ты чытаў дагэтуль
версэтаў хоку трыялетаў...

[28, с. 57]

Творы, што ўключаны А. Івашчанкам у цыкл «Вер[ш]-нік», вылучаюцца лаканізмам — гэта пераважна монастрафічныя, нерыфмаваныя вершы, з колькасцю радкоў ад трох да сямі. У гэтай нізцы ёсць цікавыя знаходкі ў духу японскіх «ханкадоры», напрыклад верш «Ты», прысвечаны Надзеі Артымовіч:

кантэксты

тэксты

ксты

[28, с. 85]

Мы досыць падрабязна спыніліся на кнізе «Вершнік» А. Івашчанкі для таго, каб прасачыць і паказаць, якім чынам ідуць пошукі сваёй формы, свайго жанру і яго змястоўнага напаўнення ў сучаснага маладога паэта. Хаця магістральны кірунак гэтых пошукаў досыць відавочны, і пэўная трывалая традыцыя айчыннай літаратуры, якая за імі стаіць, тут выразна праглядаецца — гэта, безумоўна, творчасць Алеся Разанава (разанаўскі кантэкст у вершах А. Івашчанкі праглядаецца на ўсіх узроўнях, але гэта заслугоўвае асобнай размовы).

Падсумоўваючы нашы развагі пра нетрадыцыйныя жанры ў сучаснай беларускай паэзіі, адзначым: па-першае, яна арганічна засвойвае зусім новыя для сябе формы верша, якія існуюць у іншанацыянальнай традыцыі (лімэрык); па-другое, пэўныя паэтычныя формы, якія існавалі раней толькі ў якасці эксперымента, нарэшце набылі ў ёй адметныя мастацка-эстэтычныя якасці (паліндром); па-трэцяе, можна прасачыць ужо пэўную традыцыю ў функцыянаванні ў ёй некаторых «запазычаных» жанраў (хоку/хайку); па-чацвёртае, маладыя паэты вядуць актыўныя пошукі ўласных новых форм, абапіраючыся тым не менш як на сусветную, так і на айчынную традыцыю.

Працэсы ўзнікнення, відазмянення, развіцця і знікнення, адзначаныя намі ў дачыненні да жанраў, можна прасачыць і на прыкладзе таго, што традыцыйна называецца тэмай твора. На працягу развіцця літаратуры, у розныя часавыя перыяды, у творчасці аднаго аўтара або групы пісьменнікаў, цэлага кірунку і нават літаратурнай эпохі можа

назірацца дамінаванне той або іншай тэмы, што абумоўліваецца як знешнімі (гістарычнымі, сацыяльнымі) прычынамі, так і ўласна літаратурнымі, эстэтычнымі запатрабаваннямі. Так, адны з самых значных, важкіх дасягненняў беларускага прыгожага пісьменства звязаны з асэнсаваннем падзей Вялікай Айчыннай вайны, а дваццаць гадоў назад у яго ўвайшла ледзь не самая балючая і актуальная на сёння тэма, якая выклікала да жыцця творы трагічнага і нават апакаліптычнага гучання, — тэма Чарнобыля. Аднак, як справядліва піша Л. Гарэлік, усё больш рэдкай у беларускай паэзіі становіцца тэма вёскі і на першы план выходзіць урбанізм: «Калісьці, на пачатку ХХ ст., М. Багдановіч зазначаў, што Пегас паэзіі звярнуў з палявых дарог на вулкі горада. Праз сто гадоў, на пачатку ХХІ ст., ён ужо, напэўна, канчаткова пасяліўся на гарадскім асфальце...» [12, с. 61].

Аднак ёсць тэмы, якія нездарма атрымалі найменне вечных, тэмы, актуальныя і для Старажытнай Грэцыі і Рыма, і для Новага часу, і для мадэрнізму, і для сённяшняй нашай эпохі пост-. І нават падзел пісьменнікаў на традыцыяналістаў і наватараў, рэалістаў, рамантыкаў ці постмадэрністаў, выразнікаў сур’ёзнага, экзістэнцыйнага погляду на рэчы і прыхільнікаў іранічнага пераасэнсавання ўсіх магчымых абсалютаў не адмаўляе таго, што ў цэнтры іх увагі застаюцца найперш тэмы, звязаныя з анталагічнымі і аксіялагічнымі паняццямі, заўсёды важнымі для чалавека і творцы, — мастацтва, каханне, прырода. Іншая справа, што асэнсоўваюцца і ўвасабляюцца яны імі па-рознаму.

Свядомыя актыўныя пошукі і эксперыменты ў галіне формы, увядзенне ў паэзію нетрадыцыйных жанраў і іх разнавіднасцей зусім не выключае ў маладых беларускіх аўтараў звароту да вечных тэм і пошукаў ужо ў рамках гэтых тэм новай змястоўнасці, адпаведнай свайму светапогляду і свайму часу.

Некаторыя з вечных тэм, можна сказаць, становяцца цэнтральнымі ў іх творчасці. Так, Андрэй Хадановіч у адным са сваіх артыкулаў вылучае ў якасці магістральнай для маладых творцаў тэму метапаэзіі: «Гэта паэзія пра паэзію, пра пошук свайго месца ў паэтычнай традыцыі, пра ўлас-

ныя спробы на фоне творчасьці знакамітых папярэднікаў» [55]. Аўтар акрэсліў шырокі настраёвы дыяпазон вершаў, прывечаных гэтай праблематыцы: ад пафаснасці да несур'ёзнасці, ад трагічнай распачы да тонкай самаіроніі, ад дэкадэнцкай стомы да жадання «згуляць з традыцыяй у дзіцячы канструктар» [55]. У якасці прыкладаў А. Хадановіч цытуе радкі з вершаў Максіма Шчура, Міхася Баярына (у паэзіі якога прысутнічаюць усе названыя тэндэнцыі), Віктара Слінко (для якога актуальная вядомая сімвалістская антыномія «жыццё — мастацтва»), Сержа Мінскевіча. Пералік імёнаў можна доўжыць.

Сапраўды, няма, відаць, паэта, які б не адгукнуўся твораў на названую вечную тэму. Мы, аднак, хацелі б дадаць сюды яшчэ толькі два прыклады вершаў, якія, з аднаго боку, па сваёй агульнай танальнасці і светапогляднай скіраванасці знаходзяцца на розных палюсах, з іншага — у нечым выяўляюць глыбіннае сыходжанне ў разуменні месца і ролі паэта і паэзіі ў наш час.

Пры аналізе кнігі А. Івашчанкі «Вершнік» адзначалася, што творы, прывечаныя тэме, ахарактарызаванай А. Хадановічам як метапаэтычная, уключаны ў асноўным у нізку «Блюзнерскія блюзы», хаця, безумоўна, гэта тэма гучыць і ў астатніх шасці цыклах зборніка. Асабліва праграмна, балюча і адкрыта выказана яна ў прасякнутым прыхаванай («трагічнай») іроніяй і сумненнем у сапраўднасці і жыццёвасці сваёй «наканаванасці» slash/вершы «глядзяць у вочы...»:

глядзяць у вочы/ намагаючыся зазірнуць у душу/ сейбіты ветру на сакавіцкім лёдзе/ пэўныя ў сваёй «Наканаванасці»/ яны сядваюць за сталы клады друкаркі/ ствараюць новыя строфы// пасьпешліва прагортваем/ першыя кнігі/ першых паэтаў/ каб назаўсёды забыцца/ на іх імёны/ а яны зьдзіўлена глядзяць на нас/ скрозь запацелыя шыбіны/ свайго цягніка [28, с. 54]

І ўжо адкрытая, але ад гэтага не менш горкая іронія проста-такі абрушваецца на чытача з нібыта аптымістычных радкоў Джэці (Веры Бурлак), якая, агітуючы «За здаровы лад жыцця» (назва паэтычнага зборніка), выкрывае сапраўдныя эстэтычныя прыярытэты грамадства «масавай культуры»:

Далоў эстэтыкаў! Свабоду графаманам!
Яны адзіныя, хто духам шчэ ня сьпіць.
Яны адзіныя, хто верыць у падманы
Тупога пёрка, што па аркушы рыпіць.
Яны адзіныя з Эўтэрапай круглы год
Вадзіць гатовыя сьвяточны карагод.
Яны адзіныя, хто захаваў імпэт.
Яны ня грэбуюць ні вершам, ні раманам.
Далоў эстэтыкаў! Свабоду графаманам! —
І вы пабачыце: яны ўратуюць сьвет!

[19, с. 6]

Дарэчы, ці не найбольшую даніну тэме паэта і паэзіі аддае ў сваёй творчасці і вышэй цытаваны намі як крытык А. Хадановіч. Варта прыгадаць хаця б такія вядомыя яго вершы са зборніка «Лісты з-пад коўдры», як «Калыханка для маладога літаратара», «Знакі прыпынку», «Калі разгуляецца», «Art poétique», або не менш вядомыя творы з кнігі «Старыя вершы» — «Руплівец культуры», «Востраў Рым», «Дар паэмы», «Santo», «Пасланне да беларускага поштмадэрніста». Гэта тэма адгукнулася і ў яго перакладчыцкай дзейнасці (напрыклад, пры перастварэнні твораў Гарацыя, Бадлера, Малармэ), а таксама зацікавіла Хадановіча як даследчыка. Мы маем на ўвазе выдатны артыкул «Заспетыя на Гарацыі. Тры стратэгіі будаўніцтва «Помнікаў» (Пушкін, Міцкевіч, Бадлер ды іншыя)», у якім ён грунтоўна прааналізаваў распрацоўку рознымі аўтарамі топаса помніка, што ўзыходзіць да знакамитага твора Гарацыя «Да Мельпамены». Гэты твор, як лічыцца, найбольш поўна ўвасобіў у сабе матыў «несмяротнай славы паэта» [52].

Арыентуючыся на названы першаўзор, Хадановіч вылучае і пералічвае структурныя кампаненты топаса помніка, а таксама вызначае асноўныя стратэгіі яго «стварэння», а менавіта класічную, «імперскую», што ўзнікае ў Гарацыя і развіваецца Пушкіным (якія ўласную паэтычную славу атаясамлівалі са славаю сваёй дзяржавы-імперыі), і «антыімперскую», прадстаўленую найперш вершам Адама Міцкевіча, а таксама іранічнымі творамі Іосіфа Бродскага і Сержа Мінскевіча.

Безумоўна, гарацыеўскі «алгарытм пабудовы помніка самому сабе» [52] і разнастайныя цытаты, рэмінісцэнцыі,

парафразы, алюзіі на вершы папярэднікаў выкарыстаны Хадановічам пры напісанні ўласнага твора, які ўзнік у працяг традыцыі, — «Наследаванне Гарацыю». Аднак ужо першы радок верша: «Я помнік ладжу ў кшталце манускрыпту» [57, с. 25] — сведчыць аб істотным адрозненні ад папярэднікаў у падыходзе да распрацоўкі згаданага топаса. Па-першае, «помнік» паэтам яшчэ не пастаўлены, ён знаходзіцца ў стадыі «будаўніцтва», па-другое, «monument(um)» Хадановіча мае не архітэктурныя, як у Гарацыя і Міцкевіча, або скульптурныя, як у Бродскага і Мінскевіча, рысы, а зусім іншыя. Аб ім абвешчаецца абсалютна ў духу з постмадэрнісцкім падыходам як аб тэксце.

Наступны крок у распрацоўцы названага топаса — параўнанне нематэрыяльнага помніка з чым-небудзь матэрыяльным, што засведчыла б яго трываласць (напрыклад, у Гарацыя гэта піраміды і медзь, у Пушкіна — Александрыйскі стойп). У Хадановіча, аднак, усё наадварот, самым трывалым для яго з’яўляецца зусім не матэрыяльнае, хоць сцвярджаецца аб гэтым, вядома, не без долі іроніі:

Няхай паўзуць па Беларусі чуткі,
што помнік маю, як і маю мець:
ня чэлес, пругкі і зусім ня гнуткі
(зь ім побач Аляксандраў слуп — малюткі!),
ня біцэпсы трывалыя, як медзь,

ня кудзеры, ня вочы і ня персі —
штось іншае дае натхненню рух!
Не! Толькі дух мяне трымае ўверсе,
магутны дух, непераможны дух!

[57, с. 25]

Заўважым, што ў гэтых строфах ёсць адсылка не толькі да Пушкіна і Гарацыя, але і Бродскага з Мінскевічам, у якіх помнікі «набываюць выразныя антрапаморфныя рысы» [52].

Трэці складнік гарацыеўскага «алгарытма» — пералік магутных сіл, што не здольныя разбурыць помнік, — у інтэрпрэтацыі Хадановіча перагукаецца з пушкінскім: «Ня зьнішчыць сьцежкі да яго дзірван!» [57, с. 25]. Аб вершы рускага паэта, канечне ж, згадваеш і тады, калі чытаеш

наступныя радкі: «Пакуль жывем пад месяцам і сонцам // я ўсім вам буду ксёндз, імам, равін // (ці, можа, рабін?) — усё адно ўлюбёнцам!» [57, с. 25], дзе закадаваны сімвал «існага стану рэчаў, які супастаўны сваёй трываласцю з неўміручаю славай паэта» [52]. Аднак тут жа ўжо закладзена і антыімперская сутнасць Хадановічавага «манумента», якая асабліва выяўляецца пры акрэсліванні таго арэала, дзе будуць шанаваць паэта (чарговы складнік, што выкарыстоўваецца пры распрацоўцы топаса помніка):

Мяне ўсялякі існы тут ліцьвін
пазнае й будзе шанаваць: вяліка-
й малаліцьвін, белаліцьвін і дзікі
габрэй, балотаў сябра — паляшук,
і сябра бульбы — калярадзкі жук...

[57, с. 25—26]

Апошні структурны кампанент згаданага топаса, а менавіта фінальнае слова да музы, Хадановічам трансфармуецца радыкальна. Форма і адрасат звароту — добра вядомыя па школьнай праграме з рускай літаратуры (дакладна паддзеная цытата): «Дык слухайце, таварышы нашчадкі...» [57, с. 26]. І ўрэшце сам змест паслання: «Я ўжо не чалавек — сучасны міт!» [57, с. 26] — такая вось своеасаблівая «смерць аўтара», абсалютна заканамерная ў межах пазначанага на самым пачатку твора постмадэрнісцкага дыскурсу.

Заўважым, што пры сваёй распрацоўцы топаса помніка Хадановіч пакідае па-за ўвагай (здаецца, нават на ўзроўні ўсемагчымых намёкаў і цытавання) апошнюю з разгледжаных ім у артыкуле «Заспетыя на Гарацыі» стратэгію «будаўніцтва» манумента паэтычнай славы, а менавіта бадлераўскую. Французскі паэт, як адзначае Хадановіч, «у рамах акрэсленага топасу можа мысліць сябе асобна ад сваёй дзяржавы, суадносячы й атаесамляючы свой «помнік», сваю паэтычную спадчыну й будучую славу не з краінай, нацыяй, эпохай (як і з знакам «плюс», так і з знакам «мінус»), а з пачуццём глыбока інтымным, з сваім пакутлівым каханьнем да жанчыны...» [52].

Каханне — яшчэ адна вечная для творцы тэма. Аднак, як піша Г. Кісліцына ў «паслямове» да зборніка «Форму-

ла каханья», не для беларускай творчай генерацыі канца дзевяностых. «Гэтае пакаленьне сёньня трыццацігадовых — з выняткам некалькіх жаночых імёнаў — так баялася праяўленьня пачуцьцяў, што, па сутнасьці, вывела любоўную лірыку са сфэры літаратурнага ўжытку» [31, с. 179], — адзначае даследчыца. І ўсё ж, канстатуе Кісліцына: «Наймаладзейшыя яе вярнулі. Яны не хаваюцца за маскі, ня туляцца за чужыя цытаты, не баяцца прапусьціць чарговы «ізм» [31, с. 179]. А таксама, дадамо мы, не баяцца быць банальнымі, шчыра выяўляючы свае пачуцьці ў такіх вась, напрыклад, простых словах, як Вольга Анікіевіч у вершы «Крок за крокам»:

сонца сонцам
шчасьце шчасьцем
неба небам
я кахаю.

[2, с. 14]

Хаця, безумоўна, атрыбуты і прыкметы новага часу ўваходзяць у мастацкую прастору твораў маладых паэтаў, спалучаючыся з традыцыйнымі для інтымнай лірыкі вобразамі. Так, лірычны герой знаёмага нам па пагер-вершах Глеба Лабадзенкі дасылае свае пасланні — прызнанні ў каханні — з дапамогай яшчэ больш сучасных сродкаў сувязі, чым пэйджэр:

на вагоне ляціць
сьвітаньне
назіраецца пэўны
прагрэс
прызнаюся табе
ў каханьні
па тарыфе
Velcom MTC.

[36, с. 125]

Увогуле цікава прасачыць, як трансфармуецца менавіта традыцыйная вобразнасць у вершах паэтаў наймалодшага пакаленьня. Напрыклад, звыклы паэтычны прыём — параўнанне каханай з пэўнымі прыроднымі рэаліямі для таго, каб падкрэсліць яе прыгажосць і выключнасць, — скарыстоўваецца Уладзімірам Лянкевічам, можна сказаць, з адваротнай мэтай:

Твой твар нібы месяц?
Твае вочы што зоры?
Вусны — кветак пялёсткі?
Сьвежыя травы — твае валасы?
Сапраўды?
Нашто ж ты такая?
Ты глядзелася ў люстра?
ТЫ — НЯЎДАЛАЯ КОПІЯ СЬВЕТУ.

[39, с. 129]

Лірычны герой верша — сучасны малады чалавек — бачыць побач з сабой толькі непаўторную, выключную, гранічна індывідуалізаваную спадарожніцу: «І спадзяюся ты іншая будзеш каля, // што ні з чым параўнаць немагчыма. // Ні на што, ні на што ня будзеш падобная. // Выключная да вар'яцтва. Жанчына» [39, с. 130].

А што, цікава, на падобныя да гэтых запатрабаванні адказваюць сучасныя маладыя жанчыны-паэткі? Фармулюючы пытанне такім чынам, можна, безумоўна, павесці гаворку ў рэчышчы надзвычай папулярных цяпер гендэрных даследаванняў, якія прадстаўлены і ў беларускім літаратуразнаўстве (працы С. Калядкі, Т. Фіцнер). Але мы не маем гэтага на мэце і хацелі б адзначыць толькі тое, што ў бясспрэчна галоўнай для беларускай «жаночай паэзіі» тэме каханьня дзякуючы маладым аўтаркам сёння з'явіліся новыя аспекты.

Зрэшты, светаадчуванне, самавыяўленне і погляды на стасункі і, галоўнае, ролі мужчыны і жанчыны ў многіх паэтэс могуць быць абсалютна традыцыйнымі, што выдатна ілюструюць наступныя радкі Таццяны Будовіч:

Схаваюся ад жыцця...
на цёплых тваіх грудзях.
І хай яно без мяне
наперад ляціць, імкне.
Бязмежнасць цяпла твайго...
І болей няма таго,
што раніць і што было
ў мінулым — усё сплыло.

[8, с. 181]

Дэклараваныя ж намі новыя аспекты ў распрацоўцы тэмы каханьня датычацца ў першую чаргу з'яўлення неха-

рактэрнай раней для «жаночай паэзіі» іранічнай інтанацыі, якая абумоўлена асаблівасцямі светапогляду — адпаведна іранічнаму стаўленню да сябе і акаляючай рэчаіснасці. Названая інтанацыя ўласцівая, напрыклад, творам такіх у многім розных аўтараў, як Марына Гарэлава (вершы «Ён нястомна спяшаўся наперад...», «Ён часта глядзеў на неба...», «Поўня на зорным небе...», «Ён разблытваў вузлы дарог...») і Вальжына Морт (зборнік «Я тоненькая як твае вейкі»). Гранічнае ж сваё выяўленне яна атрымлівае ў «правакатыўнай» [30, с. 140] творчасці ўжо памянёнай вышэй Джэці (Веры Бурлак).

Заўважым, што кампазіцыйныя асаблівасці шмат якіх вершаў Джэці суадносяцца з распрацаванымі некалі Генрыхам Гейнэ (адным з самых іранічных паэтаў у еўрапейскай традыцыі) законамі пабудовы мастацкага тэксту, што вылучаюцца, па словах расійскага даследчыка Ю. Борава, «зусім асаблівай тэхнікай іроніі» [7, с. 157]. «У творах нямецкага паэта, — піша даследчык, — звычайна ёсць лірычная тэма, якая глыбока і сур'ёзна распрацоўваецца, аднак нечакана ён ламае гэты сентыментальны эмацыянальны лад твора і ў канцы ставіць іранічную кропку» [7, с. 157]. Яскравы прыклад такой пабудовы мастацкага тэксту — верш Джэці «Я заблукала ў кніжнай краме»:

Я заблукала ў кніжнай краме
Паміж паліц са старадрукамі.
Я зачэпілася рукамі
За крылы вокладак, цвікамі
Гатычных літар да радку
Мяне прыбіў анёл зь віньеткі.

А год праз сто ў тваю руку
Я ў выглядзе засохлай кветкі
Неспадзяваным падарункам
Зьлячу і раптам апяку
Цябе балючым пацалункам.

Ты скажаш мацернае слова
І я сканаю канчаткова.

[19, с. 51]

Аднак, што цікава, у творах паэткі магчымае і адваротнае разгортванне дзеяння: іранічная, нават блюзнер-

ская танальнасць яе паэтычнага расповеду, што ўзмацняецца ад страфы да страфы, ад радка да радка, раптам кардынальна змяняецца, і верш заканчваецца надзвычай шчымлівым і шчырым акордам, які на хвіліну прыадкрывае сапраўднае «я» лірычнай гераіні, што хаваецца за самымі рознымі маскамі — ад найўна-інфантальнай асобы да істэрычна-агрэсіўнай феміністкі:

Як пані ў гістэрыцы — не, лепей, як
П'янюга: бутэльку намацаю,
Вазьму дый насыплю ў гарэлку мыш'як
І выклічу рэанімацыю.

Глыну дый схваюся ў чамадан.
Няхай мяне хопіць кандрашка
Ад злосьці за тое, што Вашым рукам
Ад цела майго ня цяжка.

[19, с. 11]

У апошніх радках працытаванага верша Джэці «Феміністка» ўскосна ўзнікае яшчэ адзін новы матыў (зрэшты, не характэрны для яе творчасці), прыўнесены маладымі паэткамі ў беларускую жаночую лірыку кахання.

Сучасныя аўтаркі, у адрозненне ад сваіх папярэдніц, не баяцца не толькі празмернай адкрытасці пачуццяў, шчырага «голосу душы», але і «голосу цела». Эратычныя матывы арганічным складнікам уваходзяць у такія, напрыклад, вершы, як «Музыка саранчы» («І немагчыма заснуць з тым мужчынам // Зь ім цела становіцца ўначы // Музыкай саранчы» [43]), «Ці гэта згублены табою волас» («ці гэта згублены табою волас // пусьціў карэньне // пасля таго як на пустыню прасьціны // упалі // дажджом доўгачаканым целы» [44]) Вальжыны Морт, «Па-ведамленне» («жанчыны // змываюць штучнасць // і ў сваіх ложках // чакаюць таго // чаго не адчуюць напэўна й заўтра» [11]) Вольгі Гапеевай. Аднак найбольшую распрацоўку і ўваабленне яны атрымалі ў паэзіі Валерыі Куставай, творам якой уласцівы «таямнічы эратызм і спавядальная малітоўнасць» [32, с. 88], якія часта спалучаюцца на ўзроўні аднаго верша ці нават вобраза:

У малігоўным суме самахоць,
у рабстве палюбоўнага двубою
хачу цябе кранаць такой... не тою! —
не так, як хтось кранаў цябе стокроць!..

[33, с. 110]

Падсумоўваючы нашы развагі пра тэму каханьня ў творчасці паэтаў малодшага пакаленьня, хочацца звярнуцца да слоў адной з удзельніц конкурсу маладых літаратараў імя Ф. Петраркі. У неаднойчы ўжо згаданым намі зборніку «Формула каханьня» ў кароткай анатацыі — прадстаўленні твораў чарговага аўтара Ю. Штак зрабіла шчырае прызнанне і вельмі слушную заўвагу: «Шчыра кажучы, у кожным з нас недзе глыбока-глыбока ўсё-ткі сядзіць сэнты-мэнтальны хлюпik на пару зь летуценным рамантыкам. І гэта вельмі добра, што ў адным і тым жа часавым і прасторавым кантынууме поруч з творамі а-ля «Бумбамліт» можна знайсці творы а-ля Саня Страказа, дзе галоўную ролю грае якраз рамантыка» [50, с. 35].

Адметна, што гэты часава-прасторавы кантынуум, дакладней яго агульная атмасфера і пэўныя тэндэнцыі развіцця літаратуры могуць паўплываць нават на аўтараў, якія ў свой час уваходзілі ў авангардна-радыкальны рух «Бум-Бам-Літ». Наўрад ці ад прадстаўніка беларускай творчай генерацыі канца дзевяностых, аўтара «Штабкавага тамтама» і «Гамбурнага маскіта» Зміцера Вішнёва можна было раней чакаць наступнага верша, з абсалютна традыцыйнай вобразнасцю, на не менш традыцыйную — вечную — тэму каханьня:

дзяўчына з поступам бусла
лёгкая як вецер
сьветлая як сонца
чароўная нібыта сон
вясёлая і чыстая
як прамень сьвятла
дзяўчына з поступам бусла
я гляджу на цябе быццам сом
быццам слон
я стаю як абарыген з вяслом
у маіх вачах няма
ні думак ні слоў
я зачараваны ад магічнага сьвятла
дзяўчынай з поступам бусла.

[10]

Зрэшты, нельга сказаць, што бумбамлітаўцы ўвогуле пазбягалі вечных тэм. Іншая справа, што творы, напісаныя на традыцыйную тэматыку, былі вытрыманы ў іх у эксперыментальным ключы. Так, у свой зборнік «Праз галерэю» С. Мінкевіч уключае вершы з асобнага цыкла «Пейзажысьціка», сама назва якога гаворыць пра зварот да вечнай для творцаў тэмы — тэмы прыроды. Чым жа адметныя вершы, сабраныя ў гэтай нізцы?

Назвы твораў «Раніца ў горадзе», «Асенні пейзаж», «Заход сонца над балотам» — выклікаюць ва ўяўленні характэрныя прыкметы рэалістычнага, рамантычнага або імпрэсіяністычнага пейзажу. Аднак прыродны ландшафт ці урбаністычны пейзаж — толькі нагода для слоўнай гульні і гука-моўнага эксперыментатарства, як, напрыклад, у вершы «Заход сонца над балотам», кожны радок якога пабудаваны на разнастайных алітэрацыях:

чароты чаплі чорнымі чубамі чэшуць ачмурэлы чэраў вечара
а бот у рот эпілепсіка ці бо псіха ціха глыбока патоппнуў
думаеш тумкаеш мокнеш мохнеш гаркнеш ды чакаеш нечага
адна жабіца са дна жэўжыцца можа жэніцца квохча журботна
вусны сьлінькія сінімі цуглямі з гусьлямі ўвушна цягнуць
сонца соц'юмам збагнена за берагам праз метар цемры дасягне

[42, с. 35]

Наступным крокам асваення традыцыйнай тэмы не-традыцыйным спосабам становіцца празмернае ўжыванне пры напісанні верша шматлікіх аўтарскіх наватвораў (тыпу «эпізад жуцьця») — калі новая лексема захоўвае значэнне вытворнага слова, як правіла нейтральнага («эпізод жыцьця»), а дадатковы сэнс ствараецца дзякуючы падсветцы іншага слова, якое зазвычай мае выразную стылёвую афарбоўку, да таго ж можа быць міжмоўным амонімам, мнагазначным словам:

Гарыць лухтар
Лятаюць шмухі
Хаду спыніў мулнар,
У штаны засунуў крукі.

[42, с. 39]

Урэшце тэкст можа відазмяняцца да такой ступені, што, здаецца, цалкам траціць сваю змястоўнасць, хаця, безумоўна, аўтары (Мінскевіч С. — Туровіч А.) абсалютна шчырыя, калі даюць наступны каментарый да аднаго з твораў — «верш пра прыроду, працу, мову і каханьне, напісаны па-беларуску, і ўважлівы чытач здолее яго прачытаць» [42, с. 51]. У дадзеным выпадку тэкст разлічаны, хутчэй, на візуальнае ўспрыманне:

Кіаблок цяцця аз бане,
Найкасон щіцьсьве каяр,
Неезеля шана таплане,
Ан лепо юцьсе авыяр.

Кта шупі я нсы дунаро —
Этпа соўля і каўпалет,
Нюгама ваймо нінаўзроў
Ас гамсто і зь байлю tête-à-tête.

[42, с. 51]

Складана гаварыць аб эстэтычнай вартасці падобных да гэтых твораў, яны, відавочна, з'яўляюцца «штукарствам дзеля штукарства» і не выходзяць за межы эксперыментальнай паэзіі.

На фоне гэтых эксперыментаў значна больш памяркоўным у распрацоўцы тэмы прыроды выглядае яшчэ адзін бумбамлітавец — Віктар Жыбуль, устойлівай прыкметай пейзажнай лірыкі якога з'яўляецца спалучэнне традыцыйнай фальклорнай вобразнасці і урбаністычных рэалій («птушачка заспявала // выхлапною трубой // нас замілавала // жалезабетоннай скабой» [24, с. 34]).

Паказальным прыкладам пераасэнсавання «традыцыйнага» пейзажу з'яўляецца верш В. Жыбуля «Пад сонейкам ясным і небам блакітным...», які ўваходзіць у зборнік «Прыкры крык». Твор пабудаваны па ўжо знаёмых нам законах гейнэўскай «тэхнікі іроніі»: маляўнічая, гіпертрафіравана ідылічная пейзажная замалёўка нечакана абрываецца і ў канцы з'яўляецца неадпаведны ёй звышнатуралістычны вобраз «чалавечых костак». Аўтар пры гэтым, канечне, дасягае эфекту, да якога імкнуўся, — выклікаць шокавую рэакцыю ў чытача. Заўважым, аднак, што ў кан-

тэксце іншых вершаў згаданага зборніка твор набывае выразную пацыфісцкую скіраванасць:

Пад сонейкам ясным і небам блакітным,
пад светла-зялёным лістом аксамітным,
між чырвані кветак, дзе кружаць наўкола
чмялі, матылькі ды руплівыя пчолы,
дзе конікі скачуць між тонкіх сцяблінак,
аздобленых ззяннем бліскучых расінак,
між водару траў і ружовых пялёсткаў
гніюць і смярдзяць чалавечыя косткі.

[24, с. 11]

Творчыя і не вельмі эксперыменты бумбамлітаўцаў з пейзажам, бяспрэчна, не з'яўляюцца вызначальным кірункам, калі гаварыць увогуле пра распрацоўку маладымі паэтамі тэмы прыроды, яны, хутчэй, знаходзяцца недзе на перыферыі. Цікавыя прыклады пейзажнай лірыкі сустракаем у Таццяны Сівец (вершы «Каралева Лілей...», «Васпане Ветру!...»), Рагнеда Малахоўскага («Мерна гаснуць на досвітку зоркі...», «Вечар»), Ігара Клепікава («На вуліцы кладзеца мокры снег...», «Вецер кудысьці спяшаецца...»), Юліі Новік («Навальніца», «Вятрак», «Звіняць капяжы...», «Ноч выціскае з сябе па кроплі...»). На мяжы пейзажнай і інтымнай лірыкі напісаны многія вершы Вікі Трэнас (напрыклад, «Вераснёўская адчужанасць», «Цёплы дождж», «Тое, што побач»), Аксаны Спрычан («У краіне рамонакаў», «Гляджу на цябе...», «У касачоў...»), у якой ёсць і выдатныя ўзоры пейзажна-філасофскай паэзіі («Жоўтае лісце пад нагамі...», «Ноч... Поўня...», «Пад дубам камень...»).

Колькі слоў хацелася б сказаць аб своеасаблівым пейзажным вершы з выразна філасофскімі нотамі А. Хадановіча «На дарозе». Гэты і іншыя творы паэта з агульным падзагалоўкам «Папрыка зорак. Новыя вершы», апублікаваныя ў «ARCHE», 2005, № 5, як бачыцца, адкрываюць нейкую новую старонку ў яго творчых пошуках. У гэтых творах больш шчырасці і непасрэдна выказанага пачуцця і думкі, менш іроніі і парадывання, захаплення версіфікатарскімі практыкаваннямі, а цытаты і алюзіі больш арганічна ўваходзяць у мастацкую тканіну верша:

аблокі ўгары няспынныя як аўто
між пятым і трыццаць пятым агораным кілямэтрам
ня спыніш нікога й цябе ня спыніць ніхто
і першы сустрэчны акажацца проста ветрам

будуеш замкі з паветра і першы блін
выходзіць нечым сярэднім між бібліятэкай і вежай
на гэтым сьвеце так многа кніг і цаглін
а ты з усіх акадэміяў ня скончыў нават мядзьведжай

[56]

Падагульняючы гаворку аб вечных тэмах у творчасці маладых беларускіх паэтаў, хацелася б адзначыць, што мы не ставілі сабе на мэце разгледзець усё кола матываў і праблем, якія тут можна пазначыць. Галоўнай задачай было паказаць, якім чынам маладымі аўтарамі вядуцца пошукі ў рамках гэтых тэм новай змястоўнасці, адпаведнай свайму светапогляду і свайму часу, якія новыя тэндэнцыі з'яўляюцца дзякуючы маладым творцам у беларускай паэзіі.

Літаратура

1. *Андреев А.* Что такое хайку? / <http://holdfast.narod.ru/hokku/archive/andreev.htm>.
2. *Анікіевіч В.* Крок за крокам... // Формула каханьня. Конкурс маладых літаратараў імя Ф. Пэтраркі. — Мінск: Логвінаў, 2005.
3. *Арашонак А.* Хайку // 12 + 1. Конкурс маладых літаратараў імя Натальі Арсеньневай. — Мінск: Логвінаў, 2004.
4. *Багдановіч М.* Поўны збор твораў: У 3 т. Т. 1. — Мінск: Навука і тэхніка, 1992.
5. *Балахонаў С.* Гомельскія лімэрыкі / <http://balachonau.puls.by/limerykh.html>.
6. *Балахонаў С.* Лімэрыкі пра ўсякіх ліцввіноў / <http://balachonau.puls.by/limeryk1.html>.
7. *Борев Ю.* О комическом. — М.: Искусство, 1957.
8. *Будовіч Т.* Схаваюся ад жыцця... // Польша. — 2003. — № 4.
9. *Васючэнка П.* Боб // Першацвет. — 2001. — № 11.
10. *Вішнёў З.* Дзяўчына з поступама бусла... // Дзеяслоў. — 2005. — № 6 / <http://www.dziejaslou.by/inter/dzeja/dzeja.nsf/htmlpage/vish19?OpenDocument>.
11. *Ганеева В.* Па-ведамленьне... // АРСНЕ. — 2002. — № 2 / <http://arche.by/media.net/2002-2/hapie202.html>.
12. *Гарэлік Л.* Творчы патэнцыял і перспектывы беларускай паэзіі // Актуальныя праблемы сучаснага літаратурнага працэсу. — Мінск, 2005.
13. *Гаспаров М. Л.* Свободный стих // Литературная энциклопедия терминов и понятий. — М.: НП К «Интелвак», 2003.

14. *Гілевіч Н.* Па чужых узорах. Танка і гексаметры // Дзеяслоў. — № 1 / <http://www.dziejaslou.by/inter/dzeja/dzeja.nsf/htmlpage/Gilevich1?OpenDocument>.
15. *Глёбус А.* Хайку, напісаныя на дарогах зь Менску ў Вільню й з Вільні ў Менск // ARCHE. — 2001. — № 3 / <http://arche.bymedia.net/2001-3/hlobu301.html>.
16. *Глёбус А.* Танку й хайку, напісаныя ў паветры ў дарозе зь Менску ў Маскву // ARCHE. — 2001. — № 3 / <http://arche.bymedia.net/2001-3/hlobu301.html>.
17. *Глобус А.* Вера. Словы пра Веру Маркаву // Маладосць. — 2005. — № 6.
18. *Глобус А.* Хоку пра снег // ARCHE. — 2000. — № 5 / <http://arche.bymedia.net/5-2000/hoku500.html>.
19. *Джэці* [Вера Бурлак]. За здаровы лад жыцця. — Мінск: Логвінаў, 2003.
20. *Дранько-Майсюк Л.* Шляхетны стыль // Сіўчыкаў У. Высакосны год. — Мінск: «Радыёла-плюс», 2004.
21. *Жыбуль В.* А мара ліпы — піларама // Крыніца. — 1997. — № 9.
22. *Жыбуль В.* Гісторыя і тэорыя паліндрому / <http://baj.ru/belkalehium/lekcyyi/litaratura/zhybul01.htm>.
23. *Жыбуль В.* Паліндром пра раку Нёман // Бацька наш Нёман. — Мінск: Юнацтва, 2001.
24. *Жыбуль В.* Прыкры крык. — Вільня: Рунь, 2001.
25. *Жыбуль В.* Rogi gor // Тазік беларускі. — Мінск: Бярвіта, 1998.
26. 3 анталёгіі беларускага паліндрому // *Жыбуль В.* Гісторыя і тэорыя паліндрому / <http://baj.ru/belkalehium/lekcyyi/litaratura/zhybul01.htm>.
27. *Івашчанка А.* АбрАзкі // Дзеяслоў. — № 4 / <http://www.dziejaslou.by/inter/dzeja/dzeja.nsf/htmlpage/Tob4?OpenDocument>.
28. *Івашчанка А.* Вершнік. — Мінск: «Беллітфонд», 2006.
29. Импрессионизм как господствующее направление японской поэзии. — С.-Петербург: Типо-Литография «Братья Ревины», 1913.
30. *Кісліцына Г.* Новая літаратурная сітуацыя: змена культурнай парадыгмы. — Мінск: Логвінаў, 2006.
31. *Кісьліцына Г.* Колькі Разэнкранцаў у адным Гільдэнстэрне? // Формула каханьня. Конкурс маладых літаратараў імя Ф. Пэтраркі. — Мінск: Логвінаў, 2005.
32. *Кустава В.* Каб неба сагрэць. — Мінск: Маст. літ., 2004.
33. *Кустава В.* Усё найлепшае ўва мне — тваё... // Палымя. — 2004. — № 6.
34. *Лабадзенка Г.* 3 пагер-вершаў // 12 + 1. Конкурс маладых літаратараў імя Натальлі Арсеньневай. — Мінск: Логвінаў, 2004.
35. *Лабадзенка Г.* ...І піша хайку... // 12 + 1. Конкурс маладых літаратараў імя Натальлі Арсеньневай. — Мн.: Логвінаў, 2004.
36. *Лабадзенка Г.* На вагоне ляціць... // Формула каханьня. Конкурс маладых літаратараў імя Ф. Пэтраркі. — Мінск: Логвінаў, 2005.
37. *Лайкоў Я.* Аковы вока // Першацвет. — 2001. — № 11.
38. *Лір Э.* Кніга бягзлуду / пер. М. Шчур / <http://www.lib.by/zamlitra/paezija/biazhluzd.html>.

39. *Лянкевіч У.* Твой твар нібы месяц?.. // *Формула каханья. Конкурс маладых літаратараў імя Ф. Пэтраркі.* — Мінск: Логвінаў, 2005.
40. *Мартысевіч М.* Сэнс беларускага нонсэнсу (лімерыкі А. Хадановіча) // *ARCHE.* — 2002. — № 3 / <http://arche.bymedia.net/2002-3/marty302.html>.
41. *Мінкін А.* Адлюстраванне // *Расколіна.* — Мінск: Маст. літ., 1991.
42. *Мінскевіч С.* Праз галерэю. — Полацк: «Полацкае ляда», 1994.
43. *Морт В.* Музыка саранчы // *ARCHE.* — 2005. — № 6 / <http://arche.bymedia.net/2005-6/mort605.htm>.
44. *Морт В.* Ці гэта згублены табою волас... // *ARCHE.* — 2005. — № 6 / <http://arche.bymedia.net/2005-6/mort605.htm>.
45. *Пачкоўская В.* Хайку // *Формула каханья. Конкурс маладых літаратараў імя Ф. Пэтраркі.* — Мінск: Логвінаў, 2005.
46. *Рагойша В. П.* Паэтычны слоўнік. — Мінск: Вышэйш. шк., 1987.
47. *Рагойша В. П.* Паэтычны слоўнік. — Мінск: Беларус. навука, 2004.
48. *Сіўчыкаў У.* Высакосны год. — Мінск: «Радые́ла-плюс», 2004.
49. *Трэш Лімэрыкі пра Горадню...* / <http://nutranyburatina.livejournal.com>.
50. *Формула каханья. Конкурс маладых літаратараў імя Ф. Пэтраркі.* — Мінск: Логвінаў, 2005.
51. *Хадановіч А.* Беларускія лімерыкі / <http://dzvinkaxxv.narod.ru/lymeryky2.htm>.
52. *Хадановіч А.* Засыпетыя на Гарацым. Тры стратэгіі будаўніцтва «Помнікаў» (Пушкін, Міцкевіч, Бадлер ды іншыя) // *ARCHE.* — 2001. — № 3 / <http://arche.bymedia.net/2001-3/hadan301.html>.
53. *Хадановіч А.* Землякі, альбо Беларускія лімерыкі. — Мінск: Логвінаў, 2005.
54. *Хадановіч А.* Землякі, альбо Беларускія лімерыкі / <http://txt.knihi.com/chadanovic/liemieryki.html>.
55. *Хадановіч А.* Метапаэзія і какетлівы дзявочы суіцыд // *ARCHE.* — 2002. — № 3 / <http://arche.bymedia.net/2002-3/chada302.html>.
56. *Хадановіч А.* На дарозе // *ARCHE.* — 2005. — № 5 / <http://arche.bymedia.net/2005-5/chadanovic505.htm>.
57. *Хадановіч А.* Старыя вершы. — Мінск: Логвінаў, 2003.
58. *Хадановіч А.* Цынічныя лімерыкі / <http://txt.knihi.com/nn/2002/40/28.htm>.

Частка другая

Раздзел 1

ТВОРЧЫ ЛЁС І ЧАС

Глыбінныя грамадска-палітычныя зрухі, вялікія перапады, што адбыліся ў сярэдзіне 1980-х, пачатку і сярэдзіне 1990-х гадоў, узрушылі і лёс цэлага народа, і лёс кожнага чалавека. Яны захапілі ўвесь абсяг, усе сферы жыцця. Былі яны рознага зместу і характару, дзесьці супярэчлівымі. Грамадства перажывала ўсё гэта балюча, чалавек, бывала, губляў веру, страчваў жыццёвую ўстойлівасць. Увогуле канец мінулага стагоддзя і пачатак новага сталіся для духоўнага жыцця нацыі, адпаведна і для беларускай літаратуры, часам самых суровых выпрабаванняў на трываласць. Нягледзячы ні на што, літаратурны працэс не спыняўся. Працэс гэты, праўда, няроўны, няўстойлівы, даволі стракаты. Кідаецца ў вочы пэўная адсутнасць скразных аб'яднальных духоўна-этычных і эстэтычных ліній. Бачацца — дзе больш выразна, дзе менш — асобныя творы, асобныя творчыя постаці. І вось тут надзвычай цікава і істотна прасачыць, убачыць, зразумець узаемаадносіны мастака і часу, творцы і жыцця. Як, у якой ступені час уплывае на мастака, творцу? Калі такі ўплыў асабліва адчувальны? У гэтым сэнсе пераломныя гады на мяжы стагоддзяў былі часам сапраўднай праверкі чалавечай і мастакоўскай устойлівасці, пэўнасці асобы і творцы, вернасці сваёй існасці. Найперш гэта адносіцца да пісьменнікаў старэйшых пакаленняў. Зразумела, час не можа не ўздзейнічаць на тонкі і чуйны мастацкі арганізм, але, разам з тым, ён не можа яго змяніць, істотна трансфармаваць.

Выразна гэта можна ўбачыць на прыкладзе творчасці Івана Пташнікава — аднаго з самых таленавітых, самых яркіх прадстаўнікоў свайго пакалення — пакалення дзя-

цей вайны ці, як яго часта называлі і цяпер яшчэ называюць, філалагічнага пакалення. Вытокі мастацкай цэласнасці і арганічнасці творчасці — у найсуровейшых выпрабаваннях ваеннага ліхалецця і пасляваеннай бясхлебіцы. Менавіта тады, у тых умовах, нярэдка на мяжы чалавечых магчымасцей, нараджаліся, выпявалі, а пазней і сталелі чуласць да жыцця, чалавечая ўвага, адчуванне і разуменне добра і справядлівасці, абвостраныя адносіны да прыгожага. Адбывалася фарміраванне, тварэнне чалавечай біяграфіі, яе фундаментальных асноў. Фарміраванне ў адкрытым свеце, на вятрах часу, у драматычных і трагічных стасунках. Пісьменніцкая, творчая біяграфія вырастае на аснове біяграфіі чалавечай. Прынамсі, такія яе вызначальныя моманты, як адносіны да жыцця, да чалавека, да радзімы і да слова, як разуменне добрага і прыгожага, праўды і справядлівасці. У сваю чаргу цэласная творчая біяграфія з'яўляецца асновай арганічнай цэласнасці творчасці ў яе вызначальных момантах. А ў сваёй творчасці Пташнікаў, па сутнасці, ніколі не выходзіць за межы асабістага жыццёвага вопыту ні ў часе, ні ў прасторы. Сам час, сама гісторыя пасадзейнічалі таму, што кожны вопыт асабісты быў перагужаны вопытам агульнанародным і агульназначным, а кожны лёс індывідуальны, часта зусім незалежна ад волі самога індывідуума, абавязкова праяўляўся ў гістарычным кантэксце. Трэба таксама мець на ўвазе, гаворачы пра арганічную цэласнасць творчасці пісьменніка, і тое, што ён практычна ўвесь час пісаў пра той свет, які яго стварыў, у якім ён жыў. У гэтым сэнсе вернасць мастака жыццю і свайму таленту, па-першае, тварылі і мацавалі цэласнасць ім зробленага, з другога ж боку, надавалі таленту асаблівую чуласць да духоўных зрухаў і ў грамадстве, і ў літаратуры. Тэматычна, праблемна творчасць Івана Пташнікава паказала, даследавала тыя пласты народнага жыцця, якія вызначалі лёс народа, пачынаючы з 1940-х гадоў. Гэта — трагедыя спаленых і вынішчаных вёсак («Тартак»), вызваленне роднага краю («Найдорф»); гэта — паступовае разбурэнне вёскі як асновы, крыніцы нацыянальнага самаўсведамлення і самапачування («Мсціжы»); гэта — самаахвярны, гераічны

і трагічны лёс беларускай жанчыны, якая ва ўмовах нечувананага разбурэння і вынішчэння мужа, самааддана тварыла жыццё, абнаўляла зямлю («Алімпіяда»). Паказ гэты эпічна разгорнуты, усебаковы, псіхалагічна паглыблены. Увасоблены ў жанры аповесці і рамана. Пазначаны гадамі: «Тартак» — 1967, «Найдорф» — 1975, «Мсціжы» — 1970, «Алімпіяда» — 1984. Пасля «Алімпіяды», твора для Івана Пташнікава значнага, пісьменнік у друку пачаў выступаць усё больш рэдка. Толькі ў 1987 годзе з'явілася апавяданне «Львы». У 1988-м — апавяданне «Арчыбал». Безумоўна, былі на ўсё свае сур'ёзныя прычыны, найперш, відаць, асабістага характару.

І вось тады, аналізуючы ўсю творчасць празаіка, адзначаючы яе выключную прывязанасць да жыцця, прычым да жыцця ім асабіста перажытага і спазнанага, уяўляючы яе як своеасаблівы летапіс роднага краю ў суаднесенасці з жыццём асобнага чалавека і лёсам сям'і, выразна заўважаліся пэўныя як бы прагалы, адсутнасць не проста старонак, а можа, нават аркушаў, звязаных і з жыццём асабістым, і з жыццём народным. Старонак і аркушаў, якія проста не былі напісаны. Маюцца на ўвазе падзеі пасляваенных галодных і халодных гадоў, вучоба ў школе, гады змрочна-сонечныя, нягледзячы на ўсе цяжкасці і складанасці, напоўненыя верай у жыццё, у яго адраджэнне, і, відаць, самае важнае, — адсутнасць твораў, нават не твораў, эпизодаў, старонак, звязаных з часам культуры асобы, рэпрэсій і беззаконня. Тым больш што вось гэтая, апошняя, тэма была ўсенароднай. Ды і літаратуру ў канцы 80-х — пачатку 90-х захапіла яна даволі шырока.

Узнікала пытанне: чаму? Адказ і вытлумачэнне з'явіцца пазней.

У 1992 годзе ў двух нумарах штотыднёвіка «Літаратура і мастацтва» (за 20 сакавіка і 28 жніўня) друкуюцца вялікія падборкі «эскізаў» мемуарнага характару пад назвай «Што застаецца ў памяці». Тут, сярод іншага, Пташнікаў згадвае гісторыю з друкаваннем аповесці «Лонва». Адноў ён яе спачатку ў часопіс «Маладосць». Адноўчы выклікаў галоўны рэдактар і ў прысутнасці свайго намесніка пачаў рабіць заўвагі: «Тое не так, гэта не гэтак... І трава такая ля

кладак на балоце не расце (хоць я з блакнотам у руках хадзіў па балоце і запісваў, дзе што расце). І мова не тая, і слова, і наогул цяжка чытаецца» [1, с. 14]. Намеснік увесь час маўчаў, згаджаючыся, відавочна, з галоўным рэдактарам. Пташнікаў забраў аповесць, «выкінуў... старонкі пра трыццаць сёмы год і аднёс яе ў «Полымя». Там была надрукавана. Хаця і ў гэтым часопісе былі пэўныя складанасці з друкаваннем. Згадвае пісьменнік і некаторыя «гісторыі», звязаныя з публікацыяй у часопісах ці выданнем асобнай кнігай іншых твораў — «Чакай у далёкіх Грынях», «Чачык», «Тартак», «Найдорф». Што ж да 1937 года і ўсяго, што з ім звязана і што ён увасабляе ў свядомасці і памяці народнай, то ў мемуарах расказваецца некалькі гісторый: недарэчных, абсурдных, але тым больш страшных іх трагічным завяршэннем.

Вось адна з іх. Да дзядзькі ў вёску прыязджае опер з НКУС. У дзядзькі — адна карова. Опер так і акт складае. Але на дзядзьку пішуць. Такі ж акт, як і першы, складае другі опер, потым і трэці. Чацвёрты не едзе высвятляць. «У трох актах — па карове. Значыць усіх кароў у дзядзькі тры. Дзядзьку прышываюць «кулака» і высылаюць у Сібір» [1, с. 15].

У самым пачатку гэтай гісторыі пісьменнік зазначае, што ён сам трымаў у руках гэту крымінальную справу. Спасылкі на пэўныя дакументальныя крыніцы ёсць і ў іншых гісторыях такога зместу. Праўда, усе гэтыя гісторыі не звязаны ўнутрана з біяграфіяй аўтара. Гэта водгук ранейшага жыцця народа, пэўны гістарычны кантэкст падзей і лёсаў пасляваенных. Хаця адна заўвага ў невялічкім уступе да мемуарнай публікацыі паказвае і асабістую далучанасць аўтара да тых падзей, тых гісторый. Ён піша: «Дзённіка я ніколі не вёў: ні ў студэнцкія гады, ні пазней. Баяўся падурному трапіць туды, куды баяліся трапіць усе».

Але ні ў канцы 1980-х, ні ў першай палове 1990-х, калі ўсё, што было звязана з кўльтам асобы, з 1937 годам, з рэпрэсіямі, стала ў літаратуры як бы модным (можа і так быць: балючае становіцца модным), Пташнікаў нічога не піша. Мастак самабытны, мастак сумленны, ён унутрана

не прымае ніякай моды. А тым больш такой. Разам з тым з мемуарных запісаў было відаць, што гэта тэма пакуль што не стала яшчэ тэмай яго чалавечага і пісьменнікага лёсу, не ўвайшла ў творчую біяграфію, не стала яе істотнай часткай. Яна была яшчэ дзесьці там, на падыходзе. Хоць у рэальным жыцці, як пазней мы даведаемся, было ўсё. Павінен быў прайсці час. Ён прайшоў. Паступова гэта балючая тэма як бы губляе сваю вастрывню, мастацкі эффект першаадкрыцця. Увага і ў жыцці, і ў літаратуры да «трыццаць сёмага» пачынае неяк змяншацца, адыходзіць на задні план: чалавек не можа доўга жыць мінулым. Асабліва такім. Ды і афіцыйна было палічана чамусьці шкодным засяроджваць асаблівую ўвагу на негатыўных момантах у нядаўняй гісторыі.

Але індывідуальныя чалавечыя паводзіны наогул, асабліва творчыя, мала калі падпарадкоўваюцца якімсьці правілам і нормам агульнапрынятым, а тым больш афіцыйна рэкамендаваным. Творчая індывідуальнасць не проста капрызлівая, а апантана ўпарта ў сваім самавыяўленні.

Тэма рэпрэсій, пераследу, татальных парушэнняў законнасці і спрадвечных маральных нормаў як тэма асабістая і творчая выспела і сфарміравалася ў Івана Пташнікава дзесьці да другой паловы 1990-х гадоў.

У 1996 годзе ў «Літаратуры і мастацтве» было надрукавана апавяданне (сам аўтар дае жанравае вызначэнне «эскіз») «Ірга каласістая». Праз год, у 1997-м, у тым жа штотыднёвіку друкуецца апавяданне «Францужанкі»; у 1998-м, гэта значыць яшчэ праз год, — вялікае апавяданне «Тры пуды жыта». І нарэшце, у тым жа самым штотыднёвіку «Літаратура і мастацтва» ў 1999 годзе з'яўляецца апавяданне «Пагоня».

Творы гэтыя розныя па сваім змесце, па жанравых асаблівасцях, розныя ці, больш дакладна, адрозныя ў раскрыцці і выяўленні асобы аўтара і аб'ектыўнага жыццёвага матэрыялу. Калі, напрыклад, «Ірга каласістая» ўяўляе сабой эскіз (магчыма, задумы больш шырокай), «Францужанкі» — выпадак, у чымсьці выключны, з жыцця галоўнага героя (за ім выразна праглядаецца аўтар), то «Тры пуды жыта» — аб'ёмам жыццёвага матэрыялу, ідэйна-

праблематычнай значнасцю (тут не выпадак, не эпізод, а лёс героя) — бясспрэчна «выцягваюць» на аповесць, а «Пагоня» высокай ступенню сканцэнтраванасці рэальнага жыццёвага матэрыялу, сілай і значнасцю абагульняльнай думкі ўспрымаецца як прыпавесць.

Зноў жа сваёй асноўнай тэмай, пратэстна-выкрывальнай ідэйнай скіраванасцю, асабістай далучанасцю да трагічнага жыццёвага матэрыялу, характарам спалучэння біяграфіі і гістарычнага кантэксту, адметнасцю эмацыянальнага руху творы гэтыя ўспрымаюцца як своеасаблівае мастацкае адзінства. Тут Пташнікаў у адлюстраванні і асэнсаванні тых падзей ідзе ад перадачы асабістага эмацыянальнага ўражання, успаміну-апаведу пра выпадак з асабістага жыцця, — і не мае асаблівага значэння, аўтар гэта ці выдуманы герой («Францужанкі») — да даследавання драматычнага і трагічнага лёсу блізкіх яму людзей («Тры пуды жыта») і далей аж да вывадаў самага шырокага агульназначнага зместу («Пагоня»). Дарэчы, апошні твор прысвячаецца «Усяму жывому на зямлі».

Да таго, як пісьменнік падступіў да гэтай, можа, самай балючай тэмы нашай літаратуры, да гэтага самага крывавага і змрочнага «матэрыялу» нашага жыцця, зроблена было нямала, сказана шмат. Грунтоўна. І ўсё ж Пташнікаў тут сказаў сваё і па-свойму. Яшчэ раз — услед за многімі іншымі і разам з імі — пацвердзіўшы, што кожны чалавек, і мастак у тым ліку, — гэта цэлы свет, непаўторны ў сваёй сутнасці і ў сваіх праявах. І тут самае галоўнае — заставацца самім сабою, ісці ад свайго ўнутранага «я». Не хітручы, не падманваючы сябе і іншых. Іван Пташнікаў так і зрабіў. Як і раней рабіў. І аказалася, што гэта вельмі важна. Бо такога ў літаратуры не было. У жыцці было.

У апавяданні «Ірга каласістая» згадка пра трагічны лёс Леапольда Родзевіча, як цень, халодны і цёмны, наплывае на светлае, паэтычнае захапленне хлопчыка (за ім выразна бачыцца то аўтар, то Лёлік — Родзевіч) прыгажосцю прыроды на радзіме вядомага пісьменніка і грамадскага дзеяча і радзіме аўтара. Наогул, відаць, ні ў адным папярэднім (ды і пазнейшых) сваім творы Пташнікаў не апісваў прыроду родных мясцін з такой любоўю і замілаванасцю.

цю. Твор напісаны пра мясціны Родзевічавы. Часам нават цяжка вызначыць, хто малюе родныя краявіды — Родзевіч ці Пташнікаў, хто іх так успрымае — у дзяцінстве. Так выразна, маляўніча, эмацыянальна дакладна.

«Чалавек нараджаецца, каб запаліць у Сусвеце зорку ці пакінуць на зямлі след», — так нязвычайна для пісьменніка, з выслоўя пачынаецца гэты твор.

Далей сухое як бы паведамленне: «Леапольд Іванавіч Родзевіч (Лёля) нарадзіўся 12 чэрвеня 1895 года на хутары ў Кур'янаўшчыне, тады Вілейскага павета Віленскай губерні. Ад маёй вёскі Задроздзе, а калі лічыць ад маёй канцавой хаты — можа, за паўвярсты праз балота» [2, с. 377]. Пасля Пташнікаў вельмі дакладна апісвае тыя мясціны, дзе знаходзілася сядзіба Родзевіча, а таксама тыя, дзе прайшлі яго дзіцячыя гады. Прычым, глядзіць на ўсё дзіцячымі вачыма — сваімі ці то свайго героя, успрымае сэрцам светлым, не азмрочаным жыццёвымі нягодамі. Апісвае розныя поры году ў родных мясцінах. Перад гэтым, як бы падключаючы малога Лёлю, дадае: «Быў (Лёля. — С. А.) скрытны..., задумлівы, адзінокі і шукаў яшчэ большую адзіноту і на так ужо адзінокім кур'янаўскім хутары...» [2, с. 381]. І ў апісаннях прыроды добра перадае гэты дзіцячы настрой адзіноты, задуменнасці, успрымання прыроды як жывой.

Вось апісанне лета: «Лета ў Кур'янаўшчыне пачынала зацвітаць ліпавым цветам. Ліпы ў аляях, зімой сухія, чорствыя і разгатыя, цяпер высіліся стагамі зялёнага сена; кроны спляліся, і не відаць праз лісце сонца; толькі пчолы, як усё роўна сетачкамі, абселі іх і цяжка калышуцца на жаўтаватых суквеццях, падаюць, паўзуць тады па траве і па белых галоўках дзяцельніцы ў вуллі, што хаткамі ў радок стаяць пасярод не зачэпленнага яшчэ касой саду.

Сад набрыняў пахам дзяцельніцы, укрупу, кміну, агурочніку і — ліпавага цвету. Аж, здаецца, зрывае нос» [2, с. 382—383].

Апісанне восені: «Настаўніца прыносіць з сабой восень. Шпакі на ржышчы пералятаюць з загона на загон, чародкамі, нібы маленькія хмаркі. І дзеці ў вёсках збіраюцца чародкамі, як шпакі... Пад вечар над Крайскім борам вы-

сока над зямлёй ляцяць на поўдзень першыя няроўныя клінкі гусей, падаючы адзінокі сумны голас...» [2, с. 386].

І далей крыху: «Выбрана бульба, спарадкаваны яблыкі, уцеплены вуллі, замочана «пянька» — канаплі ў сажалках, абкапаны на зіму прызбы, і на таку пачынаюць грукаць цапы. Малоцяць у два, у тры, а то і ў чатыры цапы. Роўны густы перастук ад іх чуваць па ўсёй Кур'янаўшчыне, нібы гэта б'юць не па расцеленых снапах на таку, а ўсю зямлю, паспелую за лета, малоцяць цапамі...

У садзе шэра і пуста...» [2, с. 386—387].

Адчуваецца, відаць, што гэта не проста лета і восень наогул, а восень і лета менавіта гэтага кутка зямлі і пэўнага часу. Не менш маляўнічыя, выразныя, эмацыянальна прачулыя апісанні вясны і зімы. Усё гэта разам стварае настрой захаплення жыццём, стварае непаўторныя карціны прыгажосці краю, свету, у якім рос, які любіў і апяваў Родзевіч. І на гэтым фоне, у гэтым кантэксце якім бессэнсоўным, нялюдскім, невытлумачальным падаецца ўсё тое, што сталася з гэтым чалавекам — пісьменнікам, грамадскім дзеячам — і з ягоным кутком зямлі.

Пташнікаў піша: «І яму, Лёлю-Леопольду, нібы самім жыццём было наканавана любіць і маці, і сваю Кур'янаўшчыну, дзе нарадзіўся, і тых людзей, сярод якіх рос і жыў... чью мову ён слухаў і ведаў і пра якіх думаў і пісаў... Пасля ўжо былі Вілейка, Вільня, Гродна, Мінск, Саратаў... Жыццё і буры... І невядома, якая смерць...»

І далей вельмі істотная выснова: «Але Кур'янаўшчына ўсягды была з ім, як і ў кожнага чалавека свая любая сцежка да сваёй хаты — Радзімы». Якраз тут ён «прыкмячаў тыя «зярняткі», з якіх пасля выраслі» ягоныя лепшыя пражайцёвыя і драматычныя творы, «і ўсё тое, што лілося з душы ў вершах...» [2, с. 390].

Так было. Была прыгажосць жыцця, прыгажосць навакольнага свету, прыгажосць бацькоўскага кутка зямлі. Яна наталяла душу мастака, напаўняла яго сэрца живою вадою паэзіі, высокай музыкай бясконцага сусвету. Пасля 1938 года не стала Леопольда Родзевіча, не стала ягонай хаты ў Кур'янаўшчыне. Знікла на доўгі час і творчасць пісьменніка, у якой свет дзяцінства быў увасоблены. Знікла,

па сутнасці, усё. «І цяпер там ляжаць вялізныя каменні ад падмурка, за якія восямі чапляюцца калёсы, і расце састарэлая, але вечна жывая ірга каласістая». Яна выжыла і жыве. «Яе шарпаюць і калёсы, і трактары, і камбайны...» [2, с. 380]. Івану Пташнікаву сваёй жывучасцю яна нагадвае жывучасць беларускай, Родзевічавай, мовы з яе шматлікімі «ласкавымі і амаль забытымі беларускімі словамі...» Твор завяршаецца словамі, што «чырванее ад ягад ірга каласістая... Як і сто гадоў назад...»

Ірга каласістая выклікала ў аўтара хвалю самых цёплых, самых багатых успамінаў аб родным краі, аб гадах дзяцінства, калі навакольны свет успрымаецца асабліва ярка, шматколерна, святочна. Драматычным струменем праз усю хвалю ўспамінаў праходзіць сюжэт, звязаны з лёсам Леапольда Родзевіча, чые жыццё і творчасць у сваю чаргу звязаны з тым самым краем, што і жыццё і творчасць Івана Пташнікава. У канцы твора якраз гэты драматычны струмень становіцца асноўным у вызначэнні агульнай атмасферы твора. Драматызм паглыбляе агульны змест твора, пакідае настрой трывожнага чакання: рэпрэсіўны катаклізм айчыннай гісторыі адбіўся не толькі на лёсе, на прыгажосці роднага. Дастаткова хоць бы прачытаць вось такі лірычна-публіцыстычны аўтараў абзац: «Хутары вы, хутары. Пры Прышчэпаве вас «наразалі» — выдзялялі, толькі бяры далёкі ад вёсак кавалак зямлі; пры Сталіне зносілі ў калгасы — усе да аднаго; пры Гітлеры ў акупацыю — палілі...» [2, с. 389].

То быў лёс народа, які непасрэдна аўтаравай біяграфіі не крануў. А можа, аўтар унутрана яшчэ не быў гатовы да такога творчага кроку.

Такі матэрыял жыцця пісьменнік не мог браць у твор не суадносячы яго са сваёй біяграфіяй. Трэба было, каб ён стаў ягоным асабіста. У творчым плане. У жыцці, напэўна, так было. Апавяданне «Французжанкі» — важны крок у гэтым напрамку.

У аснове твора — нейкая трохі дзіўнаватая гісторыя пра тое, як дзве дзяўчынкі-французжанкі з бацькам прыезджаюць пасля вайны на Беларусь, на радзіму бацькі, дзе потым іх усіх, абвінаваціўшы ў шпіянажы, забралі. Але не гэты бок

гісторыі цікавіць аўтара. Галоўная яго ўвага звернута на хлопчыка, падлетка пятнаццаці гадоў, якога гісторыя тая выпадкова закрунула. Хлопчык раніцай ішоў ад трактара: кожную ноч ён вартаваў яго ў далёкім полі. Па дарозе напаткаў дзвюх дзяўчынак — прыгожых, чысценькіх, не патугэйшаму апранутых. Захваляваўся, дробна забілася сэрца. Нейкі час ішоў за імі. Потым, прыбавіўшы кроку, мінуў іх. Чуў, бачыў, як яны паміж сабою ўвесь час нешта гаварылі. Але гаварылі на незразумелай мове. Здаецца, нідзе нікога не было. Ва ўсякім разе хлопчык нікога не бачыў. Але прыязджае нкусавец капітан Дувалаў, выклікае хлопчыка і пачынае дапытваць: што гаварылі французжанкі? чаго прыехаў іхні бацька? што яго пацягнула на радзіму ў такі галодны час? Дапытвае адзін раз, другі. Пасля першага допыту ў хлопчыка «закруцілася галава», задрыжэлі ногі і ён, «каб не ўпасці на падлогу, ступіў і паспеў зачапіцца за лаву, што стаяла пры сцяне». Гутаркі гэтыя часам адбываліся ў прысутнасці іншых. Ніякіх доказаў ніхто не прад'яўляў. Ды яны і патрэбны не былі. Пагрозамі выбіваліся прызнанні.

Пташнікаў праўдзіва, дакладна паказвае і агульную атмасферу тагачаснага жыцця, і ўнутраны стан хлопчыка. Падзеі адбываюцца пасля вайны. Аўтар як бы між іншым заўважае, што «пачыналася лета самага галоднага пасляваеннага сорок шостага». Тое, што час быў галодны, падкрэсліваецца неаднаразова. Трактарыст, трактар якога сцеражэ хлопчык, гаворыць: таму, што ён «зьялёны стаў ад зьялёных праснакоў з ліпы», дае яму «невялікі, з дзіцячую далоньку, счарсцвелы за паўдня, укачаны ў мазут і карасіну» кавалачак хлеба, і хлопчык, ноччу, не спяшаючыся, есць гэты хлеб, «гаркаваты ад карасіну і такі салодкі, што раставаў у роце сам». Хлопчык абрывае ліпавае лісце. Маці сушыць. «Сушанае, з бляхі, пахнючае, як табака, яна сыпала лісце прыгаршчамі ў сенцах у ступу, у якой усягды таўкла груцу — ячныя крупы, і, асцярожна, каб не рассыпаць, пачынала таўчы. Стоўчаную зьялёную муку дабаўлялі да вымытай, неабразанай, здэртаў на тарцы бульбы і варылі зацірку. Часта пяклі і пірагі» [2, с. 407—408].

І вось у гэты час, у такіх умовах было яшчэ нешта, можа, не менш страшнае, абразлівае для чалавека і балючае —

усеагульная падазронасць, недавер, даносы. Хлопчык потым думае, што ён на дарозе нікога не бачыў, хто згледзеў яго на дарожцы і «данёс куды трэба».

Падчас другога допыту, не дабіўшыся ад хлопчыка хлусні, паклёпу і самаагавору, таго, што трэба было яму, «Дувалаў адным махам дастаў з кабуры пісталет, спіснуў яго ў руцэ — аж пачырванелі пальцы — і паказаў і ім, і галавой на дзверы ў калідор. — Пайшлі... Не скажаш — палучыш кулю...»

Хлопчык успамінае-расказвае: «Я ішоў спераду на сухіх драўляных нагах. Не чуў пад ступнямі ні шылля, ні калючых старых сасновых шышак. <...> Ззаду, блізка, над самай галавой, соп Дувалаў. Я ведаў, што ён мог зрабіць кожную хвіліну, і чакаў... У мяне зусім адняліся ногі...» [2, с. 411].

Дувалаў хоча везці хлопчыка ў раён. Едуць ля хлопчыкавай хаты. Зноў пагроза-папярэджанне: «Ну, зірні апошні раз на сваю хату...»

Потым, адвёзшы на горку ля могілак (там праз дарогу да вайны была школа), крыху пастаяўшы, Дувалаў адпускае хлопчыка: «Ну иди... Учись... Потом всё поймешь... Ты мне больше не нужен...» [2, с. 473]. Сказаў, нават не глянуўшы.

Усё гэта нейкае абсурднае, як бы нерэальнае, неадпаведнае нармальным чалавечым уяўленням, здаецца, у звычайным жыцці само па сабе немагчымае. Разам з тым гэтыя бязглуздыя гутаркі-допыты, выклікі дарослымі ўспрымаюцца тады без ніякага здзіўлення. Як звычайная жыццёвая з'ява. Для тых часоў, зразумела. Прыкладна так усё ўспрымаецца і чытачом: адзін эпізод тагачаснай рэчаіснасці. А колькі іх такіх было тады...

Апаবাদанне заканчваецца наступнымі словамі, аўтаравымі: «Дзе вы цяпер, мае французанкі, што схаваліся назаўсёды ў пыле на нашай грэблі паўвека назад?..» [2, с. 414].

Гэта — як светлы, лірычна-задуменны ўздых пасля апаведу-ўспаміну пра такое складанае тагачаснае жыццё. Апошнія словы гэтыя даюць пэўную падставу меркаваць: усё тое, пра што расказана ў апавяданні, мае самыя непасрэдныя адносіны да асабістага лёсу пісьменніка. Гэтым

абумоўлена, дзесьці адсюль, напэўна, ідзе і тая праўдзі-
васць, якая прысутнічае і ў апісаннях побыту, у малюн-
ках прыроды (тут, праўда, яны выключна сціплыя: не той
агульны настрой, не тая жыццёвая сітуацыя ў творы), і ў пе-
радачы ўнутранага стану галоўнага героя, і ў своеасаблі-
вым настроі твора — нейкім успамінальна светлым і ба-
люча абражаным, і, нарэшце, у своеасаблівай цэласнасці
ўзноўленай карціны жыцця, у арганічнасці мастацкага свету.

І калі ў апавяданні «Ірга каласістая» адчуваецца да-
лёкі балючы ўспамін увогуле светлага самога па сабе дзя-
цінства, а «Французанкі» ўяўляюць толькі эпізод, толькі
сённяшнюю згадку пра адно здарэнне ў жыцці чалавека
(але такое здарэнне, якое помніцца ўсё жыццё, і здарэн-
не, у якім адбілася тагачасная рэчаіснасць), то «Тры пуды
жыта» — гэта ўжо гісторыя аднаго чалавечага жыцця, якое
прайшло «пад знакам» культуры асобы. Змест твора складае
ўжо не падзея, не эпізод з жыцця чалавека, а, па сутнасці,
лёс чалавека. «Апавяданне, вартае рамана» — так на-
зывалася рэцэнзія на гэты твор народнага паэта Беларусі
Ніла Гілевіча. Сапраўды, значнасцю зместу, глыбінёй рас-
працоўкі характару, важкасцю ідэйнай напоўненасці, на-
рэшце, грунтоўнасцю жыццёвай асновы твор гэты несум-
ненна адпавядае такому вызначэнню паэта і навукоўца.

У цэнтры твора лёс, менавіта лёс, Александрыны. Пташ-
нікаў і тут падказвае, дае зразумець, што жыццё, пра якое
ён піша, убачана ім зблізку, што гэта жыццё блізкіх яму
і ягонай сям’і людзей. Прысвячэнне падказвае: «Памяці
Сяльвестры і Александрыны». Пазней, у «Ненапісанай апо-
весці» (2001), творы відавочна аўтабіяграфічнага харак-
тару, будзе сказана, што Сяльвестра, як і Савэрка, пра якога
згадваецца ў апавяданні (іх «забраў «хапун» яшчэ да вай-
ны»), — гэта браты маці пісьменнікавай. Александрына —
жонка Сяльвестры. Але за гэтым жывым канкрэтным лё-
сам Александрыны выступае, бачыцца з усёй жыццёвай сі-
лай, духоўнай устойлівасцю і праўдзівасцю лёс беларускай
жанчыны. Трагічны і самаахвярна-гераічны чалавечы лёс.

Дарэчы, сёння, напэўна, можна сцвярджаць, што Іван
Пташнікаў, як ніхто ў нацыянальнай літаратуры, змог ства-
рыць глыбока заземлены, гістарычна абумоўлены, надзе-

лены грунтоўнай прыроднай і сацыяльнай жыццёўстойлівасцю эпічны нацыянальны жаночы характар. Дастаткова нагадаць тут такія творы, як «Лонва», «Тартак», асабліва «Алімпіяда»... Жанчына ў гэтых творах у найбольшай ступені ўвасабляе лёс беларуса ў XX стагоддзі — аднасць з прыродай, вернасць зямлі, працавітасць, сумленнасць, любоў да дзяцей і адданасць сям'і, вялікую цяраплівасць і вынослівасць, веру ў жыццё, у перамогу добра. Бо без гэтай веры і жыць нельга было б.

І вось Александрына: «Высокая, ценкая, высахлая за сваё праклятае бязмужняе адзінокае жыццё на трэску — адна гадала тое дзяцей, бегала кожны божа дзень у калгас ад цямна да цямна па нарадзе, насіла кляймо сям'і «ворага народа», памагала ў вайну партызанам, рвала жылы пасля вайны пры бяхлебiцы, пакуль не састарэла і пакуль не перасталі да яе чапiцца калгасныя брыгадзiры, каб iшла араць, баранаваць, жаць, выкiдаць з праварын гной, палоць, выбiраць бульбу, даглядаць, малацiць, калацiць... Гэтулькi ўсяго перарабiлі рукi з кляiмом...» [2, с. 418].

Сяльвестру, мужа яе, першы раз арыштоўвалi пагранатрадам у 1933 годзе. Нi ён, нi яна не ведалi за што. У 1935-м адседзеў тры месяцы за тое, «што згнiла ў парнiку бульба, трапiўшы пад мароз». Пяць мяшкоў. У 37-м арыштавалi трэцi раз. Арыштавалi і не адпусцiлi. Пра ўсё гэта чытач даведваецца з допыту Александрыны ў 1956 годзе, калi справа яе мужа рыхтавалася да перагляду. Дапытваў малады кэдэбiст. У нейкi момант на допыце Александрына не можа стрымацца, пачынае плакаць. Следчы не супакойвае. Плачучы, яна падумала: «Калi ён не першую яе дапытвае, то, відаць, ужо наслухаўся і плачу і нагледзеўся бабскiх слёз. А таго плачу — вёскамі і слёз — рэкамі ён не чуў і не бачыў: маладзен...» [2, с. 423].

І тут не проста словы, прадыктаваныя пэўным настроем, выказаныя цi падуманыя ў адпаведным душэўным стане. Яны жыццём яе выпакутаваныя, нажытыя. Яе асабiстым жыццём і жыццём вёскi. Бо такое было не з ёю адной, такою была не яна адна. На запытанне кэдэбiста ў канцы допыту, цi хацела б яна што дапоўнiць да сваiх паказанняў, Александрына ледзь не крычыць: «Дапоўнiць? Больш

нічога не хачу дапаўняць. А каб можна было дапоўніць — дапоўніла б... Што згналі маладымі ў зямлі і майго Сяльвестру і Савэрку... І ў нашай вёсцы па чалавеку, лічы, праз хату...» [2, с. 428].

У 1956 годзе пасля допыту малады кэдэбіст сказаў Александрыне, што справа яе мужа будзе перагледжана. Прайшло больш за год. Жанчына ўвесь час «цяпер чакала вестак і лічыла кожны дзень, а то і кожную гадзіну». Нарэшце прыносяць пісьмо. Ваенны трыбунал Беларускай ваеннай акругі паведамляў, што «дело по обвинению Пташник Сельвестра Лазаревича пересмотрено», «постановление от ... 1937 г. ... отменено, и дело за отсутствием состава преступления прекращено.

Пташник Сельвестр Лазаревич реабилитирован посмертно» [2, с. 431].

Пісьменнік псіхалагічна дакладна перадае душэўнае ўзрушэнне жанчыны. Яна анямела і ўсё анямела. «І ходзікі, і радыё маўчалі... У вачах то белае, то чорнае... І слёзы з воч... Самі цяклі ручком, самі перасыхалі, пасля зноў цяклі...»

Колькі так працягвалася, яна не помніла. Да яе прыходзіць страшная думка: «Дваццаць гадоў яна помніла, што Сяльвестры няма, але ўсе дваццаць гадоў думала, што ён жывы. Помніла, але не памінала... А трэба было памінаць... Аж дваццаць гадоў...» [2, с. 432].

Пташнікаву з выключнай мастацкай выразнасцю, псіхалагічнай глыбінёй і пераканальнасцю, можа, як нікому ў нашай літаратуры, удалося паказаць, зноў жа, грунтоўчыся пераважна на сваіх дзіцячых назіраннях і перажываннях, што значылі культураўскія рэпрэсіі не толькі для саміх рэпрэсіраваных, але і для іхніх родных і блізкіх, для суседзяў, для народа. Яны парушалі адвечныя маральныя асновы чалавечага агульнага жыцця, нявечылі людскія душы, гнялі, прыніжалі чалавека. З дня ў дзень. Пастаянна. Штодзённа. Не ў аднаго пакалення. Калі ж была выкрыта, паказана хлусліваць, спекулятыўнасць гэтай рэпрэсіўнай палітыкі і найвелізарнейшая злачыннасць гэтай практыкі, усё стала добра відаць і адчувацца ў кожным канкрэтным выпадку, у кожным прыватным лёсе.

Александрыну ратавалі штодзённыя клопаты пра дзяцей і пастаянная праца — цяжкая, знясільваючая, ад цямна да цямна. Праца прытупляла боль, глушыла думкі. Ды і давала нейкі кавалак хлеба.

Ратавалі найбольш дзеці. Яны вызначалі сэнс жыцця, мэта чалавечага існавання. Іх трэба было карміць, апранаць, выхоўваць, вучыць. Александрына выгадавала іх, вывела ў людзі. Але жыццё з пастаяннай незаслужанай крыўдай у душы, прыхаванай насцярожанасцю і заўсёдным страхам прывяло да таго, што чалавек зусім перастаў радавацца, што ў ягонаў душы злосці набіралася аж цераз край: злосці на людскую несправядлівасць, абьякавасць да іншых людзей, жорсткасць.

У сувязі з гэтым варта звярнуць больш пільную ўвагу на сцэну касьбы, сцэну, якая напісана з выключнай мастацкай сілай і якая нясе ў сабе глыбокі абагульняльны сэнс.

Праходзіць пэўны час пасля таго, як Александрына атрымала паведамленне пра пасмяротную рэабілітацыю мужа. І вось аднойчы заходзіць брыгадзір Петражыцкі і паведамляе: «У ведамасці табе выпісана тры пуды жыта. Зарплата Сяльвестры за два апошнія месяцы, калі ён рабіў у калгасе. Такое ўказанне ў кантору старшыні прыслалі <...>. І сенакосу паўгектара выпісана» [2, с. 434]. Столькі каштавала жыццё чалавека. Пасля рэабілітацыі ўжо, у новых быццам умовах. Цынізм заўсёды побач з бесчалавечнасцю.

Александрына не адразу згадзілася ўзяць усё гэта. Са злосцю падумала: «Адкупіцца хочуць. У тры пуды жыта ацанілі чалавека... І вязку сена — наверх...» [2, с. 435]. Па сутнасці, так яно і ёсць. Потым падумала і рашылася: пакуль будзе атрымліваць жыта, пакуль будзе касіць — будзе разам з Сяльвестрам. І яна атрымлівае хлеб, ідзе касіць.

Сцэна касьбы апакаліптычнага зместу. Александрына косіць адна, высільваючыся, да знямогі, апантаная злосцю, губляючы апошнія сілы. Купіны, бабок, гадзюкі на купінах... Усё ў вачах і свядомасці змяшалася. Усё зразае касец. Дзесьці ў затуманенай свядомасці і памяці ўсплываюць вобразы пагранічнікаў: яны першы раз арыштоўвалі Сяльвестру: «Шарх... Бліскавая васьміручка зразае адным

махам і шэрыя шынялі (пагранічнікаў. — С. А.), і шэрыя галовы ў гадзюк».

За пагранічнікамі як бы ўзнікаюць уласаўцы. У часы акупацыі яны збіраліся паліць людзей: «Шарх... Каса рэжа і накрывае іх мохам у пакосе...»

З'яўляецца перад вачыма нешта падобнае да брыгадзіра Петражыцкага: «Пасля яны ўсе перамяшаліся: і галоўкі бабка, і галовы гадзюк, і пагранічнікі, і ўласаўцы, і петражыцкія <...> Столькі гадаў на зямлі... Як ты іх усіх перарэжаш...» [2, с. 441].

Думка гэтая прамільгнула ў Александрынінай галаве ў апошнюю хвіліну перад тым, калі яна, трацячы прытомнасць, без сілы ўпала на пракос.

Знайшла яе дачка. Потым прыедзе сын. Прывязаць доктара. Александрына паправіцца. Гледзячы на дзяцей, падумае: «Вот без вас, дзеці, нішто на зямлі не вечнае...» — гэта як светлы сонечны промень у пахмурна-балючым творы пра такі драматычны лёс жанчыны ў сярэдзіне ХХ стагоддзя. Але і тут апошні сказ твора нібы сцірае гэтае святло: «З дарогі, з гары ад могілак, на вёску гнала пыл...»

Супастаўляючы творы «Ірга каласістая», «Французанкі», «Тры пуды жыта» паводле іх эмацыянальнага ладу, характару і інтэнсіўнасці духоўнага напаўнення, можна выразна ўбачыць узмацненне напружанасці і дынамізму, значна большую ступень — у кожным наступным творы — драматызму. Адчувалася гэта не толькі ў рэальнай жыццёвай аснове, не толькі ў сюжэтным разгортванні падзей, але і ў развіцці характараў, іхняй драматызацыі, у драматызацыі, эмацыянальнай і сінтаксічнай, самой мовы. А мова ў сваю чаргу падпарадкавана была зместу, адпавядала яму, яго стварала.

У найвышэйшай ступені ўласціва ўсё гэта для апавядання «Пагоня». Эмацыянальным ладам, глыбінным ідэйным зместам, болей за чалавека, за ўсё жывое на зямлі, трагічным пратэстным гучаннем твор гэты ўсё тое, што пісьменнік сказаў пра рэпрэсіі, падазрэнні і пераслед, пакуты і выпрабаванні ў часы культуры асобы, узнімае на вышэйшую ступень абагульнення, даводзіць да субстанцыяльна лагічнай высновы вынішчэння, уводзіць у сучас-

насць, праецыруе на будучыню. Гісторыя пра ваўчыную пагоню за ласём і пра тое, чым усё гэта завяршылася, набывае ў апавяданні ўсеахопнае трагічнае гучанне.

Трое ваўкоў (воўк, ваўчыца і ваўчок-пераярak) цэлы дзень ганяюць лася-адзінца. На нейкі час яму ўдалося адарвацца ад ваўкоў. Дабег да ракі. Пачаў піць і піць, хоць адчуваў, што слабее. Письменнік перадае яго адчуванні, фізічны стан як блізкія чалавеку. «Галодны цэлы дзень і саслабелы, ён цяпер, пасля вады з Віліі, зусім саслаб і не мог падняцца з калень. Апёршыся на іх, ён круціўся і круціўся на адным месцы, перабіраючы заднімі нагамі, пакуль не апёрся ў халоднай вадзе сваім гарбатым носам аб ільдзіну і не адштурхнуўся, выпрастаўшы пярэднія ногі, засопшы і напусціўшы пад сябе белай пары з ноздраў». Ён можа трохі пастаяць, адпачыць. Як чалавек, успамінае-перажывае сваё мінулае жыццё. Ваўкі ноччу яго даганяюць. Зграі ваўкоў аблажылі з усіх бакоў. Напалі трое. Лось забіў ваўчыцу, адкінуў параненага пераярка ўбок. Але тады воўк Мурлахапы «ў горла мёртвай хваткай учапіўся зубамі» і не адпусціў, пакуль лось не ўпаў.

«Мурлахапы, увесь ад галавы да хваста абліты ласінай крывёю, пачуў, як яго адразу адштурхнулі ад лася, што ляжаў цяпер на чырвоным снезе. Лася і відаць не было: на тым месцы краталася, здавалася, адна шэра-бурая пачварына: гыркала, стагнала, сапла, адбягала, прыбягала, кідалася, кусала сама сябе. Разяўленыя раты, зубы, вушы, лапы, кіпці, хвасты — усё калыхалася, знікала і паяўлялася зноў. Запахла кроўю, потам і ласіным калам...» [2, с. 457—458].

У гэтай калатнечы Мурлахапага не пускаў да лася стары воўк з прышлай зграі. «Па вачах, жоўтых, з чырвонымі крывінкамі, па нейкім далёкім-далёкім, але не забытым даўнейшым паху ён пазнаў... свайго...» [2, с. 458] брата-ваўка.

Згубіліся яны малымі пасля пажару. Потым ніколі не сустрэкаліся. Тут сустрэліся нос у нос, і той, прышлы, учапіўся Мурлахапаму ў горла намёртва, не адпускаяў.

Гучыць голас: «Што ж ты робіш, ты ж з аднаго гнязда, ад адной маці-ваўчыцы? Ты ж і не сышоў нікуды да-

лёка, як нарадзіўся, так жыў і жывеш недзе тут, у Ліпніках ці Ямскім. Што ж ты рэжаш свайго, не пазнаўшы... Свайго ж...» [2, с. 458—459].

Голас распачны, адчайны. І не вядома, чый гэта голас... Напэўна, голас самога жыцця. Але злосць, лютасць, зграйнае лютасць нічога не разумее і не хоча разумець; яна бязлітасная. Мурлахапы сам «учарэпіўся клыкамі свайму прышламу брату збоку за шыю». Новая воўчая зграя, яшчэ больш галодная і злая, «не падступіўшыся яшчэ да лася, накінулася на іх, скрываўленых і распластаных на снезе...» Ім, Мурлахапаму і яго брату, здалося, што яны згарэлі ў агні ў далёкім маленстве. «Як усё роўна іх і не было на свеце» [2, с. 459].

Надышла раніца. Раніца пасля бойкі. Эпічна-абагульнена і разам з тым эмацыянальна адчувальна паказвае пісьменнік месца, дзе жахліва завяршылася пагоня. Паказвае поле бойкі. Не, хутчэй поле самазнішчэння, поле, дзе ў поўнай меры праявіліся воўчыя законы жыцця.

«Са снегу з граем узляталі вароны», што заслалі ўвесь пагурак. Паказалася сонца. «Засвяціла на высокія асіны, якія абляпілі вароны. Вароны ад сонца парабіліся чырвоныя, як агонь». Воблакі ў небе, «цяжкія, чорныя, былі падпалены густа чырвоным скрываўленым агнём». «І над усім гэтым насілася з крыкам чорнае вараннё» [2, с. 460].

Твор гэты, можа як ні адзін папярэдні ў Пташнікава, аж да краёў напоўнены трагізмам. Здаецца, няма ў ім ніякага прасвету, ніякага промня надзеі. Мурлахапенькі, ваўчок-пераярак, паранены ласём, але жывы надзеяй адужэць, бачыць «разяўленыя воўчыя морды», што глядзелі ў яго бок. Так канчаецца гэта гісторыя пра «пагоню». Надзеі — ніякай...

І ўсё ж... Усё ж свет прыроды, з такой любоўю і паўнатой узноўлены пісьменнікам, гэты шырокі свет адчуванняў, пачуццяў-успамінаў лася-адзінца, якія дзесьці набліжаюцца амаль да чалавечых, тая прага жыцця, якую надзелены не толькі лось, але і ваўчок-пераярак, — усё гэта адмаўляе знішчэнне, самазнішчэнне, пакідае ў душы светлае і жывое.

І ў гэтым творы, і ў папярэдніх («Францужанкі» і «Тры пуды жыта») адчуваецца шмат болю, непадробнага трагіч-

нага пачуцця. Можна, напэўна, сцвярджаць, што яны народжаны болем. Болем успамінаў, болем перажытага майстра слова асабіста, болем нашага сучаснага жыцця.

Зноў жа супастаўляючы гэтыя творы з творамі трагічнага гучання ранейшымі («Тартак», «Львы»), выразна бачыш, адчуваеш іншы характар трагізму, адрознасць трагічнага светаадчування. У творах ранейшых значна глыбейшы быў пафас жыццесцвярджэння, у «Тартаку» ў падзейнай аснове, у эмацыянальным ладзе, у духоўнай атмасферы відавочная светлая перспектыва. Сёння гэтага няма. Самым лёгкім і простым тлумачэннем было б — гады ідуць, усе мы не маладзеем, да таго ж розныя балячкі надаюць і г. д. Прычына ў іншым. Пташнікаў — пісьменнік, у высокай ступені залежны ад жыццёвага матэрыялу, які ён узнаўляе і асэнсоўвае. Не трэба забывацца і на тое, што для яго гэты матэрыял біяграфічны: твор як бы з'яўляецца працягам біяграфіі. Прычым, біяграфія асабістая ў якіхсьці істотных момантах вывяраецца біяграфіяй народнай, біяграфіяй краіны. І вось гэта праверка з'яўляецца самай істотнай. У творах ранейшых усе выпрабаванні, усе чалавечыя пакуты, увесь трагізм чалавечага і прыроднага існавання заўсёды непасрэдна ці то апасродкавана суадносіліся з тагачаснымі мэтамі для чалавека і народа больш высокімі і значнымі — свабода, вызваленне, перамога. Пташнікаў у свае дзіцячыя гады эмацыянальна, душэўна адчуў гэта, у пазнейшыя гады ўсвядоміў і выдатна па-мастацку ўвасобіў.

Драматызм і трагізм чалавечых лёсаў і народнага жыцця, якія непасрэдна ці апасродкавана суадносяцца з панаваннем культуры асобы, парушэннямі законнасці і рэпрэсіямі, і па сённяшні дзень не маюць ніякага рацыянальнага больш-менш пераканаўчага вытлумачэння іх тагачаснай неабходнасці і патрэбы ў інтарэсах народа і дзяржавы. Эмацыянальна такія рэчы станоўча ніколі не ўспрымаліся. З гэтай прычыны, відавочна, вытокі рознага характару трагізму ў розных творах Пташнікава найперш трэба бачыць у іх рознай жыццёвай аснове, да якой у пісьменніка адносіны ў вышэйшай ступені сумленныя і праўдзівыя. Бо яна, па сутнасці, — працяг яго біяграфіі.

І яшчэ на адзін момант у творах трагічнага зместу варта звярнуць увагу. Апошнія менш «апісальныя»: у іх менш разваг пра прыроду, побыт, працу і г. д., і яны не такія разгорнутыя, як ранейшыя. Можна было б гэта паспрабаваць вытлумачыць больш строгімі адносінамі пісьменніка да свайго таленту, філасофскім паглыбленнем успрымання свету аўтара. Так, ёсць і гэта. Але не толькі. Бо вось у 2002 годзе ў часопісе «Беларуская думка» (№ 1—5) друкуецца «Ненапісаная аповесць» (час завяршэння — жнівень 2001), а ў 2005 годзе ў тым самым часопісе (№ 2, 3) апавяданне «Асколак ад зоркі» (завяршана ў лістападзе, 2004 г.), і зноў можна бачыць шырокі ахоп жыцця, поўнае свабоднае дыханне свету, паказ рэчаіснасці і чалавека праз багацце падрабязнасцей і выразных дэталей, што ўласціва ранейшым творам пісьменніка, найперш творам эпічнага ўзнаўлення свету.

У адным са сваіх мемуарных запісаў Іван Пташнікаў згадвае універсітэцкія гады, некаторых студэнтаў і піша: «Цікава, што ніхто з цяперашніх пісьменнікаў — былых маіх аднакурснікаў, ці тых, хто быў курсам вышэй ці ніжэй — ні Чыгрынаў, ні Сачанка, ні Адамчык, ні Сіпакоў, — ніхто нічога не напісаў пра універсітэт. Не напісаў і я. І, відаць, не напішу. І невядома чаму» [1, с. 9].

Мне таксама невядома чаму. Магчыма таму, што тут агульнае універсітэцкае жыццё неяк не давала магчымасці асобнаму чалавеку, выхадцу з вёскі, свабодна раскрыцца, выявіцца. Агульныя правілы, нормы, палажэнні дзесьці прыгняталі, абмяжоўвалі, ставілі ў няёмкае становішча. Усялякае праяўленне агрэсіўнасці рашуча спынялася.

Але ў дадзеным выпадку для нас важна не гэта.

Узнікае пытанне іншага зместу: чаму Пташнікаў нічога аналагічнага не гаворыць пра школьныя гады, у прыватнасці пра свае. Тым больш, што школьныя гады ў кожнага былі непаўторныя, больш свабодныя ў выяўленні дзіцячай сутнасці, больш спрыяльныя для самага шырокага раскрыцця чалавечай (дзіцячай) натуры ў яе самых багатых сувязях з навакольным светам.

Прачытаўшы пазней «Ненапісаную аповесць», падумаў, што Пташнікаў ужо тады выношваў у сабе гэты твор. Ма-

тэрыял гэты ў ім жыў, то матэрыял асабісты. У гэтым сэнсе назва твора адпавядае зместу, сутнасці — аповесць не проста напісаная, можа, не так напісаная, як перажытая і пражытая. Назва магла б гучаць і так — «Пражытая аповесць». Напэўна, як ні адзін твор, аповесць звязана з біяграфіяй пісьменніка. Больш таго, узнаўляе яе ва ўсім аб'ёме, ва ўсёй паўнаце — і біяграфію, і тагачаснае жыццё. Словы з верша Вольгі Бергольц: «... И так, что в жизни бы ни слова, // Ни стона бы не зачеркнуть» — быццам бы падкрэсліваюць і вызначаюць аўтараву мэту і задачу. Перыяд, звязаны з заканчэннем сярэдняй школы (пра вучобу ў дакладным разуменні гэтага слова гаворыць цяжка), — у вызначэнні чалавечага і творчага лёсу Пташнікава быў, можа, самы адказны: ён становіўся на сваю дарогу ў жыцці. Тым не менш гэты перыяд у біяграфіі пісьменніка і ў жыцці краіны і цяпер яшчэ не знайшоў належнага ўвасаблення ў яго творчасці.

І яшчэ істотны момант. Аповесць гэтая дзякуючы тым ці іншым прозвішчам, асобным фактам і сітуацыям дазваляе ў пэўным сэнсе звязаць больш цесна асобныя творы ў адзінае цэлае на аснове пісьменнікавай біяграфіі. Больш таго, у каторы раз пацвярджае, у якой ступені яго творчасць прывязана да жыццёвай біяграфіі і ў якой ступені асабістая біяграфія выяўляе сутнасць, змест жыцця народнага — гістарычна, прыродна.

Асноўны змест аповесці перадаецца як успамін аўтара пры сустрэчы з роднымі мясцінамі. Успамін гэты своеасаблівы — успамін-перажыванне, успамін-узнаўленне, успамін-вяртанне. І хоць у пачатку твора гаворыцца, што мінулыя ўсе пяцьдзсят гадоў як бы рассыпаліся ў пыл, але тое, што было да іх, некалькі гадоў пасляваенных, у памяці і ў сэрцы засталіся, па сутнасці, некранутымі. Здзіўляе паўната ўзнаўлення, дакладнасць і выразнасць яго, эмацыянальная адпаведнасць рэальнай аснове, узгодненасць пазіцыі аўтара і атмасферы часу. У гэтым творы ёсць сцэны трагічныя і драматычныя, апісанні побыту і прыроды, сітуацыі камічныя, карціны шырокага эпічнага зместу і лірычныя адступленні, псіхалагічныя пранікненні ў характары, развагі і заўвагі філасофскага зместу.

Нібыта перанесены і нанова перажыты цяпер важны перыяд чалавечага жыцця. Перажыты не бяспасна, не сузіральна: калі аўтар глядзіць у далеч роднага свету і памяці, яго «вочы засцілае вільготны туман».

Мяркуючы па прысвячэнні: «Маім школьным настаўнікам — з вечнай удзячнасцю», аповесць павінна быць пра вучобу, настаўнікаў. Ды, па сутнасці, так яно і ёсць. У аснове ўсіх падзей, чалавечых узаемаадносін — вучоба, школа. Але ў дадзеным выпадку трэба мець на ўвазе час, пра які расказваецца, які ў канчатковым выніку вызначаў усё — і характар навучання, і асаблівасці школы, і адметнасць узаемаадносін настаўнікаў і вучняў... Дарэчы, пра вучняў сказана так: «Нам, трохі ўжо і пераросткам для сваіх класаў — вайна ж гадоў дабавіла, а ў вайну нагледзеліся ўсяго: і блакад, і пажараў, і немцаў, і паліцаяў, і нашых, калі тыя вярнуліся. Ды і не толькі нагледзеліся, а ўжо і настраляліся і з вінтовак, і з аўтаматаў, і нават з ручных кулямётаў, і нашых, і нямецкіх, накідаліся і гранат, і толавых шашак у раку, глушачы рыбу, — нам ужо «цеснавата» было ў класе на ўроках алгебры ці гісторыі...» [3, с. 163—164]. Сама ж школа, асабліва школа сельская, не была ў такой ступені адзелена ад жыцця, як гэта відаць сёння. Ды і час — разбурэння, запусцення, голаду і холаду — усё і ўсюды пераблытаў, перамяшаў. Вось гэты стан тагачаснага жыцця, характар узаемаадносін людзей, іх адносін да навакольнага свету Пташнікаву добра ўдалося перадаць. Яго галоўны герой (у ім выразна ва ўсім бачыцца аўтар), нягледзячы на страшэнныя цяжкасці і складанасці першых пасляваенных гадоў: хата ў апошнія дні перад вызваленнем згарэла, на будаўніцтва новай узялі вялікі крэдыт, вёска галадае, бацька хворы, праз нейкі час памірае, праца ў калгасе давала зусім малы заробак, — прагне вучыцца. У школе, завочна, самастойна, ён набывае веды. Настаўнікі бачылі гэта, разумелі, падтрымлівалі, дапамагалі. Наогул у тыя гады яны былі бліжэй да жыцця, бліжэй да дзяцей, да іх запатрабаванняў. Письменнік стварыў прывабныя вобразы настаўнікаў па прызначэнні, па адданасці справе, па адносінах да дзяцей. Гэта і дырэктар сярэдняй школы Майсей Якаўлевіч Гурэвіч; гэта

і настаўніца матэматыкі гэтай жа школы Вольга Антонаўна Прачук, пра якую гаварылі, што яна прыёмная дачка Якуба Коласа; гэта і настаўніца роднай мовы Крайскай сямігадовай школы Ніна Іванаўна Сакалоўская, якая ўсё рабіла, каб у дзяцей разбудзіць творчыя здольнасці...

Прайшлі школьныя гады са сваімі клопатамі і турботамі, радасцямі і засмучэннямі. Здадзены былі экзамены. Адбыўся выпускны вечар: «Пасля дома ў неспакойныя летнія ночы ўсё ярчэй і шырэй гарэла светлая палоска на небе пад Мінскам. Была відаць у акне аж з ложка і цягнула туды, да сябе, як адзінокага жураўля цягне ў вырай. Што там?» [3, № 5, с. 184].

На гэтым успамін канчаецца. Прагледжаны нібыта знятыя замаруджанай камерай кадры нялёгкіх школьных гадоў у цяжкі для краіны час жыцця. Герой-апавядальнік глядзіць на прысады, на пачарнелыя і парудзелыя камлі старасвецкіх бяроз, думае: «Гэтулькі многа чарнаты на камлях нашых беларускіх бяроз...» [3, № 5, с. 185]. Гэта — як глыбокі ўздых пасля нялёгкага ўвогуле ўспаміну.

Апавяданне «Асколак ад зоркі» ў творчасці Пташнікава апошніх гадоў займае некалькі асобнае месца. З аднаго боку, трагічным зместам і гучаннем яно знаходзіцца ў рэчышчы творчасці апошніх гадоў, з другога ж — рэальнай падзейнай асновай, галоўным персанажам быццам бы выбіваецца з яго аўтабіяграфічнай плыні. Твор асноўнай падзейяй звязаны з сучаснасцю, але той сучаснасцю, выток і вынік якой — у ваенным мінулым.

Змест наступны. Ветэран-палкоўнік, былы разведчык, пасля святкавання чарговага Дня Перамогі ў сталіцы вырашае на наступны дзень наведаць месца партызанскай брыгаднай разведкі, намеснікам начальніка якой ён быў цэлы год.

Дабіраецца да месца, дзе калісьці размяшчаўся іхні бліндаж. Па дарозе да яго прыбіўся чорны сабака. На тым месцы, дзе была брыгадная разведка, сабака выграбае міну (іх пакінулі разведчыкі). Адганяючы сабаку, палкоўнік зачэпіў міну. Яна ўпала ў яму ад бліндажа, дзе былі яшчэ міны. Узрыў. Прыехала «хуткая дапамога», прыехалі мінёры. Забралі цела палкоўніка-ветэрана.

Вечарам над месцам узрыву «праляцеў чорны бусел, якога рэдка бачылі ў гэтым баку». Узышла поўня. «Вялікая, круглая, чорна-чырвоная на сутонні смугі, цяжкая і далёкая-далёкая ад зямлі... А па зямлі, па сыпучай пясчанай дарозе з Агульніцы ў Леснікі бег, кульгаючы і падцягваючы пад сябе прарэдную правую лапу, вялікі, чорны, як смоль, сабака... Кантужаны і абпалены, ён астаўся жыць» [4, № 3, с. 160].

Канцоўка сэнсава многааспектная, не адналінейная, эмацыянальна трагічная. Вайна ёсць вайна. Яна не глядзіць, не разбіраецца, хто свой, хто чужы. Па сутнасці, яна не мае тэрміну заканчэння. Яе экзістэнцыяльны сэнс — смерць, знішчэнне.

Такім чынам, творчасць Івана Пташнікава канца ХХ — пачатку ХХІ стагоддзя стала ў сваёй сутнасці (па вытоках і жыццёвых крыніцах) больш асабістай і больш трагічнай (па сваім гучанні). Сёння, з'яўляючыся натуральным развіццём папярэдніх творчых дасягненняў пісьменніка, яна сама па сабе ўяўляе цэласную арганічную мастацкую сістэму, адзіны мастацкі свет, самастойны і самадастатковы ў сваім ідэйным змесце і мастацкай адметнасці, свет, у аснове якога жыццёвая і творчая біяграфія пісьменніка, выспелая і сфарміраваная ў выпрабаваннях гісторыі народа і краіны.

Літаратура

1. *Пташнікаў І.* Што застаецца ў памяці. Эскізы // Літаратура і мастацтва. — 1992. — 20 сакав.
2. *Пташнікаў І.* Тартак. — Мінск: Маст. літ., 2000.
3. *Пташнікаў І.* Ненапісаная аповесць // Беларуская думка. — 2002. — № 1—5.
4. *Пташнікаў І.* Асколак ад зоркі // Беларуская думка. — 2005. — № 2, 3.

Раздзел 2

МАСТАЦКАЯ МАТЫВАВАНАСЦЬ ВЫКАРЫСТАННЯ ДАКУМЕНТАЛЬНЫХ МАТЭРЫЯЛАЎ У СУЧАСНАЙ ЛІТАРАТУРЫ

Прынцыпы і спецыфіка ўгрунтавання факта (дакумента) у мастацкую рэальнасць уваходзяць сёння ў шэраг найбольш актуальных гуманітарных праблем, аператыўная прастора вырашэння якіх распаўсюджваецца далёка за межы літаратуразнаўства. Факт як прадмет навуковага даследавання актыўна разглядаецца ў фалькларыстыцы, мастацтвазнаўстве, філасофіі і г. д.

Дакументалістыка, дзякуючы сваёй аператыўнасці і строгай фактаграфічнай базе, справядліва ўспрымаецца як «першасная апрацоўка непасрэднай рэальнасці» (Н. Іванова) і мае адной з самых істотных сваіх характарыстык аб'ектыўнасць. Аднак, як ні дзіўна, жывая зацікаўленасць такой літаратурай заснавана на выразна суб'ектыўных фактарах, у аснову якіх пакладзена ўвага да глыбіннага жыцця асобы, яе самавыяўлення і псіхалогіі. Якім бы маштабам ні былі пазначаны падзеі і факты, на грунце якіх напісаны твор, асноўнай адзінкай гэтага тэксту з'яўляецца чалавек. Абсалютны антрапацэнтрызм любога літаратурнага твора неаспрэчны, нават калі ў ім ідзе размова пра эпохальныя сацыяльныя зрухі. «Гісторыя — гэта працэс, які працякае з умяшальніцтвам істоты, якая мысліць» [16, с. 324]. Вось акурат гэтая «істота, якая мысліць», яе паводзіны, матывацыі, рэакцыі і цікавыя чытача. Апошнім часам літаратурныя крытыкі загаварылі нават пра прыярытэт эмоцыі над фактам, суб'ектыўнай версіі над агульнапрызнанай.

Як бы там ні было, рэалізм уключае ў сябе і праўду, і праўдападабенства, і тое, як было, і тое, як магло быць. Дакумент можа быць заменены псіхалагічным вопытам аль-

бо інтуіцыяй — і гэта таксама будзе праўда. Рэальнасць. Размова тут не пра адсутнасць ці адноснасць крытэрыяў, а пра тое, пра што неяк слушна выказаўся П. Паліеўскі, упэўнены, што «дакументальнасць» сама па сабе фантазіі не абмяжоўвае. Наадварот, яна фантазію развязвае». Думаецца, ён меў на ўвазе шматзначнасць, варыятыўнасць факта, магчымасць яго неадназначнай інтэрпрэтацыі — у залежнасці ад таго, хто, як і з якой мэтай гэта робіць. А сам па сабе дакумент — «далікатны: бачыць і не бачыць, гаворыць і не гаворыць, ведае ўсё, але абмяркоўвае толькі тое, што мы ў стане прызнаць. А што не ў стане — усё роўна накіроўвае на нас як незразумелую праўду і азадачвае» [19, с. 96].

Вось гэтая здольнасць — закрануць, азадачыць, а часам і агаломшыць да ўсяго сёння звыклага чытача — аснова запатрабаванасці і папулярнасці дакументальных твораў. Шчырая цікавасць да мемуарных, эпістальных, біяграфічных публікацый, якая ўстойліва прасочваецца апошнім часам, сведчыць пра тое, што сучасны чытач прэтэндуе на магчымасць самастойнай, неапасродкаванай інтэрпрэтацыі фактаў.

Нібы ў адказ на гэта — пашырэнне жанравага дыяпазону айчыннай дакументалістыкі. Да прыкладу, набыла папулярнасць так званая «літаратура факта», дзе адной з самых прыкметных творчых постацей сёння з'яўляецца Святлана Алексіевіч. Пераход у 1980-я гады ад уласна журналісцкай працы да пошукаў у галіне дакументальна-мастацкіх літаратурных жанраў пазначыў новы этап яе творчай дзейнасці. Кнігі напісаны па-руску, аднак значная частка тэкстаў перакладзена на беларускую мову. Умельства пісьменніцы адчуць «нерв» чытацкай зацікаўленасці, беспамылкова вызначыць дамінанты і прыярытэты сацыяльнай псіхалогіі, актуальныя і сугучныя часу кірункі грамадскай думкі дазволіла ёй стварыць цыкл дакументальна-мастацкіх твораў, вытрыманых у агульным стылёва-кампазіцыйным ключы. «Я напісала ўжо пяць кніг, — дзеліцца яна сваімі думкамі на старонках часопіса «Вопросы литературы», — і яны склаліся ў своеасаблівую хроніку жыцця дзесяткаў пакаленняў. Вопыт руска-савецкай (вось такое спалучэнне!) душы. Краіна змянялася — тыпаж заставаў-

ся. Шлях душы. Адначасова ў кнігі ўмясцілася і дваццаць гадоў майго ўласнага жыцця, што таксама вельмі важна, паколькі для любога дакументальнага жанру светаадчуванне аўтара не менш значнае, чым тое, чаму ён быў сведкам» [14, с. 37].

Вядомы даследчык дакументальных жанраў П. Паліеўскі пісаў, што «раней мовай самога жыцця ўмелі гаварыць толькі мастакі. Цяпер гэта мова атрымала сваё пісьменства: кінастужкі, гуказапісы, тэлеэкран і ўсебаковы друкаваны дакумент, дзе ён можа з'яўляцца без пасрэднакаў і стварае вобразы не горшыя, чым у прафесійных пісьменнікаў» [19, с. 94].

Сапраўды, гэта так. Але цяжка пераацаніць ролю аўтара ў працэсе адбору і арганізацыі таго матэрыялу, які складаецца пасля ў кнігу, у інтэрпрэтацыі факта і форме яго падачы. Кнігі С. Алексіевіч гавораць сотнямі галасоў. Гэта галасы тых, хто падзяліўся з пісьменніцай сваім роздумам, успамінамі, болем. Запісаныя на магнітафонную стужку, гэтыя размовы сталі матэрыялам для кніг, са старонак якіх з чытачом гаворыць жывое жыццё, пранізлівая і непрыхарошаная праўда чалавечага ўчынку, разумення, перажывання... Вось што піша А. Адамовіч пра літаратуру такога кшталту ў прадмове да першай кнігі С. Алексіевіч «У вайны не жаночае аблічча»: «...У гэтых кнігах вельмі важны прынцып — самадаследаванне. Хатыні, што даследуюць самі сябе (цераз памяць, галасы ахвяр); блакада, што сама пра сябе апавядае; жанчыны-франтавічкі, што здзіўлена пытаюцца ў саміх сябе і ў іншых: «Няўжо гэта я, мы гэта былі там, тады?» Шматгалосае даследаванне жыцця, калі аб'ект і суб'ект аповеда як два люстэркі, якія адно ў адным адлюстроўваюцца, паўтараючыся шматразова...

Дык як жа вызначыць, назваць гэты жанр? Жыццё, што само пра сябе апавядае? А можа, нават раман-араторыя? Ці: саборны раман? Дакументальнае самадаследаванне? Вусная гісторыя? Магнітафонная літаратура?

Калі столькі варыянтаў, значыць, усё яшчэ не праяснілася, не ўзнікла, не знойдзена слова. А можа, і няварта падганяць, спяшацца. Хай жанр яшчэ папрацуе, набярэцца вопыту, прыгледзіцца да самога сябе» [1, с. 4—5].

Гэты поліфанічны, шматкампанентны жанр, у якім плённа працуе С. Алексіевіч (сама яна вызначае яго як «жанр галасоў» [2, с. 160]), досыць новы, але мае ўжо сваю гісторыю. Па гэтакім жа прынцеце ў 1970-я гады была створана пранізлівая па сваім змесце і ўздзеянні на чытача кніга «Я з вогненнай вёскі...», аўтары якой — А. Адамовіч, Я. Брыль і У. Калеснік — аб'ездзілі ці не ўсю Беларусь, распытваючы жыхароў спаленых фашыстамі вёсак. Вядомы даследчык дакументалістыкі А. Лысенка піша: «Сёння ўжо, безумоўна, можна сцвярджаць, што беларускія пісьменнікі калі і не адкрылі, то многае зрабілі для развіцця і ўмацавання ў сучаснай літаратуры новай жанравай формы, падказанай самім жыццём, якая атрымала самыя розныя азначэнні: «гістарычны рэпартаж», «калектыўная споведзь», «магнітафонная памяць» і інш.» [17, с. 178].

«Сваю задачу мы бачылі ў тым, каб зберагчы, утрымаць, як «плазму», невыносную тэмпературу чалавечага болю, недаўмення, гневу, якія не толькі ў словах, але і ў голасе, у вачах, на твары; утрымаць усё тое, што, як паветра, акружае чалавека, які расказваў нам, а цяпер, са старонак кнігі, звяртаецца да чытача — да вас звяртаецца» — гэта словы з прадмовы.

Кніга С. Алексіевіч «У вайны не жаночае аблічча» блізкая кнізе яе старэйшых калег тэматычна, аднак гэта зусім не значыць, што яна ў нечым паўтарае яе. Найвялікшая трагедыя XX стагоддзя, яшчэ і сёння, бадай, не да канца і не цалкам асэнсаваная ў безлічы сваіх праяў і нюансаў, прымушае пісьменнікаў зноў і зноў пільна ўглядацца ў тую страшную рэальнасць. Вайна не адпускае ад сябе. Невыпадкова ў хуткім часе пасля «Я з вогненнай вёскі...» з'явілася «Блакадная кніга», напісаная А. Адамовічам у сааўтарстве з рускім пісьменнікам Даніілам Граніным.

Няпростую задачу вырашае ў гэтым выпадку кожны пісьменнік. Невычэрпныя магчымасці тэмы, яе глыбіня і магнетызм — гэта, з аднаго боку, абяцанне бяспрэчных творчых адкрыццяў і знаходак, а з другога — безумоўнае, свядомае выдаткаванне душы і сэрца.

І для пісьменніка, і для чытача.

Даказана, што мастацкі факт (гэта асабліва істотна ў размове пра дакументалістыку!) выразна ўплывае на свядомасць чытача: на ўдакладненне сістэмы каштоўнасцей, на фарміраванне вартасных прыярытэтаў, на разуменне ролі і месца ў жыцці — адным словам, удзельнічае ў працэсе самаўсведамлення асобы. Аднак нельга не заўважыць, што працэс гэты мае двухбаковы характар, бо аўтарскае, пісьменніцкае «я» ў працэсе адбору, асваення, інтэрпрэтацыі факта яшчэ ў большай ступені знаходзіцца пад моцным уздзеяннем закладзенай у факце рэальнасці, у выніку чаго асоба пісьменніка непазбежна ўключана ў кола псіхалагічных, этычных і нават фізіялагічных трансфармацый і метамарфоз!

Вось што ўспамінае з гэтай нагоды той жа Д. Гранін: «А мы пасярод працы захварэлі... Наслухаўшыся гэтых расказаў, гэтага ляманту, істэрык і слёз, захварэў Алесь Адамовіч. Ён злёг тут, у бальніцы, у Ленінградзе, нервовая хвороба. Потым зваліўся і я. Таму што адна справа — адзін аповед паслухаць, а калі за ім — адзін, другі, трэці, дзесяты і ўсё гэта ўспрымаць... невыносна» [10, с. 160].

Відаць, гэта акурат тое, што мела на ўвазе і С. Алексіевіч, заўважыўшы ў размове пра свае кнігі, што ў іх змясціліся і дваццаць гадоў яе ўласнага жыцця. Далучанасць да падзей, якія складаюць аснову дакументальнага твора, непазбежнасць таго, што кожная з гэтых падзей прапушчана аўтарам праз сэрца, праз успрыманне, ставяць пісьменніка ў эпіцэнтр дзеяння, якое разгортваецца на старонках кнігі. Пісьменнік-дакументаліст робіцца «галоўным героем» у тым сэнсе, што ад яго залежыць працэс адбору і інтэрпрэтацыі факта, тое, што іменна і якім чынам будзе прадстаўлена на суд чытача.

Кніга «У вайны не жаночае аблічча» — першы з пяці дакументальных твораў, напісаных С. Алексіевіч у жанры шматлікіх споведзей-сведчанняў, аб'яднаных адзінай тэматычнай канвой. Тэма гэта — жанчына і вайна, жанчына на вайне, той унікальны псіхалагічны вопыт, той урок, які быў вынесены з поля бітвы. І перш за ўсё — этыка вайны, якая супярэчліва сутыкаецца ў свядомасці не проста з чалавечымі, але — што нашмат больш складана —

з жаночымі жыццёвымі ўяўленнямі. «Так ужо здарылася, што ўся наша памяць пра вайну і ўсе нашы ўяўленні пра вайну — мужчынскія, — піша С. Алексіевіч. — Гэта і зразумела: ваявалі ж пераважна мужчыны, — але гэта і прызнанне няпоўнага нашага ведання пра вайну. Хоць і пра жанчын, удзельніц Вялікай Айчыннай вайны, напісаны сотні кніг, існуе немалая мемуарная літаратура, і яна пераконвае, што мы маем справу з гістарычным феноменам. Ніколі яшчэ на працягу ўсёй гісторыі чалавецтва столькі жанчын не ўдзельнічала ў вайне» [5, с. 11].

Гэта было своечасова і справядліва: даць слова той, што поруч з мужчынамі прайшла нялёгкімі шляхамі вайны. Убачаная вачыма мужчын, расказаная з тысячамі падрабязнасцей, гісторыя гэтай грандыёзнай эпопеі ўсё ж была б далёка не поўнай, бо жаночае ўспрыманне не проста колькасна ўзбагачае і разнастаіць карціну вайны, яно дае якасна іншы ўзровень разумення і бачання гэтай гістарычнай з’явы. «Калі паглядзіш на вайну нашымі, бабскімі, вачамі, дык яна страшнейшая за страшнае», — цытуе аўтар словы санінструктара Аляксандры Іосіфаўны Мішуцінай і дадае, што ў іх заключана галоўная ідэя кнігі. Але гэтыя споведзі — не толькі пра страшнае. Як ні дзіўна, і часам, здавалася б, недарэчна — нават у тых умовах жанчынам-франтавічкам не чужая рамантыка, пяшчота, адчуванне прыгожага... «Жаночая памяць ахоплівае той мацярык чалавечых пачуццяў на вайне, які звычайна не затрымлівае мужчынскай увагі. Калі мужчыну вайна захапляла як дзеянне, дык жанчына адчувала і пераносіла яе інакш з прычыны сваёй жаночай псіхалогіі: бамбёжка, смерць, пакуты — для яе яшчэ не ўся вайна. Жанчына больш моцна адчувала, зноў-такі з прычыны сваіх псіхалагічных і фізіялагічных асаблівасцей, перагрузкі вайны — фізічныя і маральныя, яна цяжэй пераносіла «мужчынскі» быт вайны. І тое, што яна запамніла, вынесла са смяротнага пекла, сёння стала унікальным духоўным вопытам, вопытам бязмежных чалавечых магчымасцей, якія мы не маем права забыць» [5, с. 13].

Вайна, убачаная жаночымі вачыма, — гэта іншая вайна. Не толькі ў сэнсе ўспрымання і адчування. Нават у па-

дзеіным сэнсе. Зусім іншыя рэаліі адфільтравала жаночая памяць, зусім іншымі акцэнтамі і дамінантамі пазначаны споведзі жанчын-франтавічак.

Вось чаму адзін з ключавых сэнсава-кампазіцыйных прыёмаў С. Алексіевіч — паказ вайны праз супрацьпастаўленне жаночага і мужчынскага ўспрымання. «Вайна — не жаночая работа, — кажа адна з «сааўтараў» кнігі Вера Сафронаўна Давыдава. — Вось мужчына ператварыў яе ў работу. А жанчына не магла прыстасавацца да гэтай работы, нягледзячы на сваю вынослівасць, якая ў шмат разоў пераўзыходзіць мужчынскую, нягледзячы на сваю здольнасць да адаптацыі... Усё роўна яна не магла прывыкнуць да вайны» [5, с. 63].

Пераканаўчы псіхалагічны нюанс прасочваецца ў тых сітуацыях, калі полюснасць мужчынскага і жаночага ўспрымання франтавой рэальнасці рэалізуецца ў межах адной сям’і. Так здарылася, напрыклад, з Вольгай Васільеўнай і Саўлам Генрыхавічам Падвышанскімі, дзе старшынёй у марской часці на Балтыцы прайшла вайну жонка, а сяржантам у пяхоце быў яе муж. «Вось мы прайшлі вайну, — разважае ён, вяртаючыся думкамі да таго няпростага часу, — але ў нас быццам дзве вайны... Мы пачнём успамінаць, і я адчуваю, што яна сваю вайну запамніла, а я сваю... Я шмат што з яе расказаў запомніў і, як цяпер кажуць, «усёк» для ўнукаў. Часта ім не сваю, а яе вайну раскажваю. Ім яна больш цікавая, вось што я заўважыў... У мяне больш канкрэтнага ведання, а ў яе пачуцця. А пачуцці заўсёды больш яркія» [5, с. 86—87].

Гэтая эмацыянальная дамінанта вызначае адрознасць інтэрпрэтацыі факта, вылучэнне істотнага і значнага, што нясе адбітак індывідуальнасці. Праз пачуцці выбудоваецца і адмысловая логіка паводзін жанчыны. С. Алексіевіч удала скіроўвае гаворку, адбірае і падае факты, праз якія пераканаўча бачыцца адметнасць жаночай псіхалогіі. У размове з фельчарам Марыяй Васільеўнай Ціхаміравай яна пытаецца:

- Што вы ўзялі з сабой на фронт?
- Цукеркі.
- Што?

— Цэлы чамадан цукерак. Мне там, у той вёсцы, куды накіравалі, далі пад’ёмныя. Groшы былі, і я на гэтыя грошы купіла поўненькі чамадан шакаладных цукерак. А наверх паклала фатаграфію курса, дзе ўсе мае дзяўчаткі [5, с. 52].

Гэта не проста адзін з эпизодаў той рэальнасці. Ён сімвалічны, гэты «легкадумны чамадан з цукеркамі». Такой дэтאלлю можа быць пазначана хіба жаночая, абсалютна немагчымая ў дачыненні да мужчыны, лінія паводзін, а ў дадзеным выпадку не проста жаночая, а кранальна-дзіцячая. Так, на фронт ішлі дзяўчаткі, зусім яшчэ дзеці, непрыстасаваныя нават да дарослага жыцця, не тое што да жорсткай прозы вайны. Гэта яшчэ адзін з сутнасных акцэнтаў кнігі, яшчэ адно з пытанняў, якое неадступна гучыць у роздуме аўтара: «Як жа гэтыя звычайныя дзяўчаткі рабіліся незвычайнымі салдатамі?» [5, с. 53]. У гэтых словах С. Алексіевіч — горкае разуменне таго, што бацькоўскія пястункі, учарашнія школьніцы былі гатовы да подзвігу, але зусім не гатовы да арміі, якая ў сваю чаргу была не гатова прыняць іх, бо на такі «баявы элемент» проста не разлічвалі. Іх нават не чакалі — добраахвотна, рознымі праўдамі-няпраўдамі дзяўчаткі самахоць прабіраліся на фронт: яны хацелі быць карыснымі, яны хацелі абараняць Радзіму. Але летуценнасць і прага прыгожага прарываліся праз суровы побыт, праз няўмольнасць ваеннага статута. У памяці старшага сяржанта Тамары Іларыёнаўны Давідовіч застаўся такі выпадак:

«...Аднойчы на вучэннях... Я не магу гэта без слёз чамусці ўспамінаць. Была вясна. Мы адстраляліся і ішлі назад. І я нарвала фіялак. Маленькі такі букецік. Нарвала і прывязала да штыка. Так і іду. Прыйшлі ў лагер. Камандзір пастроіў усіх і выклікае мяне. Я выходжу... І забылася, што ў мяне фіялкі на вінтоўцы. А ён на мяне пачаў сварыцца: «Салдат павінен быць салдатам, а не збіральнікам кветак...» Яму было дзіўна, як гэта ў такой абстаноўцы можна пра кветкі думаць.

Але я фіялкі не выкінула. Я іх ціхенька зняла і ў кішэню схавала. Мне за гэтыя фіялкі далі тры нарады паза чаргой...» [5, с. 52].

Прага гармоніі і прыгажосці, якімі чалавечая, а ў дадзеным выпадку жаночая існасць ратуецца ад знішчальнага наступу разбурэння і хаосу, — гэта ўстойлівая антыномія, яшчэ адзін з апорных ідэйна-тэматычных рэфрэнаў кнігі, праз які даводзіцца сутнасць бачання і разумення вайны. У гэтых споведзях часта пракідваецца ўвага да дэталю, якія на фоне глабальнай чалавечай трагедыі маглі б выглядаць дробязнымі, недарэчнымі, выпадковымі, калі б менавіта праз іх не праглядаў прыныцп цэласнага ўспрымання жыцця. «Шкада. Усіх шкада. Не толькі людзей, а ўсё жывое» [5, с. 111], — скажа адна з жанчын, гэтым самым растлумачыўшы, чаму памяць апавядальніц учэпіста захавала, напрыклад, пакуты птушак, якія, вяртаючыся па сваіх шляхах, гінулі, гарэлі ў полымі; іржанне параненых коняў з разбітага эшалона; вясковую казу, якая, спалохаўшыся ў час бамбёжкі, прыбегла да людзей і кінулася на зямлю, з крыкам і плачам, як дзіця...

Жорсткая, разбуральная рэчаіснасць вайны і спакойная, цудоўная сапраўднасць навакольнай прыроды — вось тое супярэчлівае сутыкненне рэальнасці, той пачварнай выбух відавочнай дысгармоніі, які замацаваўся ў сьвядомасці кожнай з яе назіральных. «Я была мамчынай дачушкай, ніколі не выязджала са свайго горада, і я трапіла малодшым урачом у мінамётную батарэю. Што са мной рабілася! Пачнуць мінамёты страляць, а я адразу глухая. Такое адчуванне, што цябе ўсю абсмальвае. Сяду і шапчу: «Мама, мамачка, мамачка...» Стаялі мы ў лесе, раніцай выйдзеш — ціха, раса вісіць. Няўжо гэта вайна? Калі так прыгожа, калі так хораша...» [5, с. 106].

Менавіта кантрасты франтавога жыцця перш за ўсё захавала памяць. У карцінах, намаляваных сведкамі франтавых падзей, амаль няма паўтаноў, спакойных фарбаў. У іх — напятасць чалавечага высілку ў нечалавечых умовах. «Вайна павысіла значнасць кожнага факта жыцця, кожнай драбніцы быту. Там быт і быццё самкнуліся» [5, с. 53].

Псіхалогія ўспрымання ваеннай рэальнасці з'яўляецца прадметам шматлікіх даследаванняў не толькі таму, што гэта невычэрпная крыніца размаітых экстрэмальных станаў чалавечай псіхікі. «...Колькі доўжылася вайна, столь-

кі чалавек знаходзіўся ў нейкім асаблівым стане, з якога нельга было выйсці. Уяўляеце?» [5, с. 86] — дзеліцца сваім назіраннем адна з жанчын-франтавічак. Вайна — гэта вопыт выпрабавання чалавечых магчымасцей, чалавечага духу. Вайна — гэта тая рэальнасць, якая штохвілінна ставіць асобу ва ўмовы жорсткага выбару: паміж жыццём і смерцю, адданасцю і здрадай, праўдай і хлуснёй, абавязкам і пачуццём... Што, якая сіла перамагае ў жанчыне мацярынскі інстынкт, калі яна, шмат разоў рызыкуючы жыццём свайго немаўляці, хавае ў пялюшках бінты і медыкаменты і ідзе праз варожыя кардоны? Чаму магутны інстынкт самазахавання не здольны ўратаваць ад смерці зусім яшчэ юную дзяўчыну, якая свядома заслання сабой ад кулі каханага? А нямецкія параненыя, якіх выносілі з поля бою нашы санітаркі, якіх лячылі ў шпіталях нашы дактары? Які аргумент ламаў стэрэатып нянавісці да ворага, ператвараючы забойцу ў звычайнага чалавека, які пактуе, мае патрэбу ў дапамозе?

Адна з тых, што семнаццацігадовай дзяўчынкай пайшла на фронт, успамінаючы, скажа пра той час: «З вайны я вынесла веру ў неабмежаваныя магчымасці чалавечага духу. І пасля ўсяго перажытага не ведаю, ці ёсць што-небудзь, чаго б чалавек не змог. Вось вельмі моцнае ў мяне гэта пачуццё засталася» [5, с. 159].

Галоўнае ў кнізе С. Алексіевіч — гэта не падзейная канва, а псіхалагічны тонус, унутраная біяграфія яе гераінь. Яна даследуе эмоцыю, пачуццё, і гэта акурат той ракурс, у якім плённа адлюстроўваецца жаночае ўспрыманне. Гэта тое бачанне, у якім, па словах самога аўтара, адкрываецца «яшчэ адна вайна, таму што мы ведаем пра вайну шмат і мы ведаем пра вайну мала» [5, с. 25].

Значны па сваім аб'ёме і маштабе ахоп падзей кнігі «У вайны не жаночае аблічча» не вычарпаў аўтарскага інтарэсу да ваеннай тэматыкі. Неўзабаве з друку выйшла яшчэ адна кніга з крыху эпатанай назвай «Цынкавыя хлопчыкі». У ёй — зусім іншая вайна, «невядомая вайна», як трапна ахрысцілі яе журналісты. У гэтым вызначэнні, думаецца, агульнанародны характар Вялікай Айчыннай супрацьпастаўлены лакальнаму прынцыпу вядзення афган-

скай вайны. Ды і сам Афганістан, вядома ж, быў для савецкіх хлопчыкаў і дзяўчат (так-так, і яны ваявалі там!) сапраўднай «terra incognita».

Артэга-і-Гасэт слушна заўважыў, што адно пакаленне выразна адрозніваецца ад іншага «новым жыццёвым успрыманнем» [18, с. 62]. Па сутнасці, у гэтым сцвярджэнні няма нічога адкрытага наноў. У ім — чарговы напамін аб вытоку заўсёднай праблемы «бацькоў і дзяцей», якая знешне праяўляецца ў тым, што «маладыя ідуць у рожкі са старымі», а па сутнасці стварае тое — часам плённае, часам не вельмі — разыходжанне ў кірунках думак і ўчынкаў, праз якое робяцца магчымымі гістарычны рух, развіццё навуковай і эстэтычнай думкі, рэалізацыя рэвалюцыйных змен, вылучэнне больш канструктыўных і жыццяздольных форм на фоне малапрадуктыўных і састарэлых. Пры гэтым, зразумела, новае заўсёды будзеца на падмурку старога, ранейшага, утрымлівае яго ў сабе — як квінтэсенцыю ранейшага вопыту і ведання.

Магчыма, што, падступаючыся да задумы другой сваёй кнігі пра вайну, С. Алексіевіч не ў апошнюю чаргу задавалася пытаннем пра тое, у якой ступені нялёгка плён перажытага нашым народам у час Вялікай Айчыннай адбіўся ў свядомасці дзяцей і ўнукаў — тых, каму надарылася стаць удзельнікамі афганскай вайны. І сапраўды, вельмі ўдзячным тут з’яўляецца менавіта дакументальны матэрыял — з яго непрыдуманай праўдай пра жыццё і людзей. Якой была б гэтая вайна пры іншых суадносінах індывідуальнай і гістарычнай свядомасці, пры іншай расстаноўцы светапоглядных акцэнтаў? Тыя, каго накіравалі «ахоўваць паўднёвыя рубяжы нашай Радзімы», былі дзецьмі пакалення, чыё маленства супала з падзеямі Другой сусветнай. Гэта памяць жыла ў кожным доме, у кожнай сям’і, прыкметы яе былі пазначаны адчувальна, відавочна, біяграфічна. Будучыя афганцы ў свае школьныя гады з гонарам насілі акцябрацкія зорчкі і піянерскія гальштукі, з хваляваннем атрымлівалі камсамольскія білеты, апантана гулялі ў «Зарніцу», дружна віншавалі ў святы ветэранаў і слухалі іх шматлікія аповеды пра не такія ўжо і даўнія падзеі. Уяўленні, звязаныя з вайной, з абліччам савецкага байца,

былі адназначнымі і непахіснымі — свяшчэнны абавязак, подзвіг, геройства. Яны былі выхаваны ў лепшых традыцыях калектывісцкай ідэалогіі з добрым дамешкам крыху патэтычнага, але ў той жа час па-сапраўднаму шчырага «ура-патрыятызму». Яны былі найўнымі, верылі ў светлае заўтра, сяброўства, каханне. І ў справядлівасць. З рамантычным пафасам рваліся ў бой. «Мама, ты мяне выхавала такім, цяпер не ўздумаў перавыхоўцаць, — горяча пераконваў сваю маці навабранец-афганец. — Я паеду ў Афганістан, каб даказаць ім, што ў жыцці ёсць высокае, што не кожнаму патрэбны для шчасця поўны мяса халадзільнік» [2, с. 29].

Хто мае права даваць ацэнкі гэтай вайне, шукаць вінаватых, пакрыўджаных, герояў, злачынцаў? Аўтар не бярэ на сябе такой смеласці — судзіць і абвяшчаць прысуды. Яна прапануе дакументальны матэрыял амаль без каментарыяў, пакідаючы за сабой права толькі кампазіцыйнага яго афармлення і адбору. Аднак тое напружанне болю, расчаравання, горычы, той маштаб чалавечай бяды і страты, які закладзены ў гэтыя пранізлівыя чалавечыя споведзі, пасля выхаду кнігі ў свет дае штуршок магутнаму грамадскаму рэзанансу, праз які выявілася полюснасць разумення і ацэнак афганскай вайны.

Неяк В. Быкаў у адным са сваіх інтэрв'ю выказаўся пра адрознасць маральных крытэрыяў дзвюх войнаў — Вялікай Айчыннай і афганскай: «Ужо на першы погляд кідаюцца ў вочы дзівосныя аналогіі і антытэзы, дыялектычная зменлівасць ці адноснасць, здавалася б, абсалютна безадносных ісцін. Тое, што мы прызвычаліся лічыць злом, рабілася добром, і наадварот. Звыклія для нас партызаны, ніколькі не губляючы свае традыцыйнае існасці, у чужой краіне ператварыліся ў загадкавых душманаў, а ненавісныя, да зубоў узброеныя карнікі — у «наших славных парней, чэстна исполняющих свой интернациональный долг». У гэтым сэнсе цікава было б сутыкнуць разам якога-небудзь старога бацьку, беларускага партызана, і яго маладога сына-«афганца» — цікавая, мабыць, атрымалася б размова» [13, с. 17—18].

Ці ёсць, нарэшце, тая ісціна, якая паклала б канец гэтай даўняй спрэчцы? Спрэчцы паміж тымі, хто аддаваў за-

гады і хто выконваў іх; хто галасіў каля цынкавай труны па сваіх дзецях і хто ўсё ж дачакаўся іх, часам скалечаных, знявераных, зламаных; хто задумаў гэту вайну і хто назіраў за ёй з той адлегласці, калі рэальнасць пераўтваралася ў абстракцыю газетнага радка або тэлевізійнага кадра. «Чыя гэта была вайна? Вайна мацярок. Яны ваявалі. А народ не пакутаваў. Народ не ведаў» [2, с. 79].

Пазней гэту вайну назавуць палітычнай памылкай. Учарашніх герояў абвесцяць злачынцамі і забойцамі. Аднак салдат, як вядома, не адказны за стратэгію вайны. Хто адважыцца кінуць у яго камень? Ён толькі выконвае загад, гэта — яго абавязак. «Я не ехаў забіваць, я быў нармальны чалавек. Нас упэўнілі, што ваююць бандыты, што мы будзем героі, што нам усім скажучь дзякуй. Добра запомніў плакаты: «Байцы, будзем умацоўваць паўднёвыя рубяжы нашай Радзімы», «Не зганьбім гонару аб'яднання», «Квітней, радзіма Леніна!», «Слава КПСС!». А вярнуўся адтуль... Там жа ўвесь час было маленькае люстэрка... А тут вялікае. Глянуў — і не пазнаў сябе... Не, нехта іншы глядзеў на мяне... З новымі вачыма, з новым тварам...» Гэта фізічная метамарфоза — толькі невялікая частка імклівай вертыкалі змен, якія адбываюцца з чалавекам на вайне. На кожнай вайне. Але на гэтай — асабліва. Як ацаніць псіхалагічнае напружанне чалавека, які — паступова ці раптоўна — асэнсоўвае, што ён — ахвяра цынічнай хлусні. Што вызваленчая місія — не што іншае, як вынаходлівая прапаганда, за якой — акупацыйная ваенная акцыя? Па словах відавочцаў, у ваенных афганскіх шпіталях было шмат вар'ятаў (дарэчы, рэдкасць у Вялікую Айчынную). Свядомасць не згаджалася з такім гвалтам над асобай, здзекам над сумленнем, крахам ідэалаў. Плюс жорсткая рэальнасць вайны.

«Выжыць на гэтай вайне было галоўным. Не падарвацца на міне, не згарэць у бронетранспарцёры, не зрабіцца мішэнню для снайпера. А для некаторых: выжыць і што-небудзь з рэчаў прывезці — тэлевізар, дублёнку... Хадзіў жарт, што пра вайну ў Саюзе даведваюцца ў камісійных крамах» [2, с. 80] — гэта таксама рэальнасць вайны, пра якую расказана словамі яе ўдзельніка. У экстрэ-

мальных сітуацыях жыццё паўстае ў сваіх гранічных праявах. Побач аказваюцца той, хто прыкрывае сваім целам ад кулі незнаёмую дзяўчыну-медсястру («Ён мяне не ведаў, ён гэта зрабіў толькі таму, што я жанчына»), і той, хто з цынічным азартам бярэ пад прыцэл зняможаную жанчыну з дзіцем, што ўдалечыні брыдзе па пыльнай дарозе. Усё жывое хоча жыць. Але вайна не пытаецца пра гэта. «У вайны подлыя законы... Першымі гінулі тыя, хто прыязджаў нацэлены на гераізм, з блакітнымі вачыма» [2, с. 80] — гэта таксама праўда пра вайну.

«У кожнага з нас у памяці свае могілкі, — горка ўздыхае жанчына-медык, якой пашчасціла вярнуцца жывой дадому. — Я цяпер не толькі любую вайну, я цяпер дзіцячыя бойкі ненавіджу. І не кажыце мне, што вайна гэта скончылася. Улетку дыхне гарачым пылам, выблісне кола стаячай вады, рэзкі пах сухіх кветак... Як удар у скроню... І гэта будзе даганяць нас усё жыццё» [2, с. 23, 26].

Жанчына на афганскай вайне... Чым яна адрозніваецца ад той, што прайшла Вялікую Айчынную? Зразумець гэта зноў жа дапамагае факт дакументальнага сведчання. А. Н. Ліцкевіч-Байрак, якую 1945 год заспеў камандзірам сапёрна-мінёрнага ўзвода, зноў і зноў вяртаецца думкамі ў ваеннае ліхалецце: «...Я ўсё памятаю. Усё хачу апісаць. Хай застанеца, хоць бы для ўнука...» [5, с. 193].

І — горкае расчараванне дзяўчыны, якую завабілі на афганскую вайну газетныя лозунгі: «Верыла ўсяму, што пісалі ў газетах... Марыла: вярнуся дадому, вынесу раскладушку ў сад і засну пад яблыняй... Пад яблыкамі... А цяпер баюся. Ад многіх можна пачуць, асабліва цяпер, перад вывадам нашых войскаў: «Я баюся вяртацца ў Саюз». І прызнанне: «Я хацела быць на вайне, але не на гэтай, а на Вялікай Айчыннай» [2, с. 36, 38, 40].

Так, гэта была зусім іншая вайна. І сутнасна вельмі розны псіхалагічны вопыт тых нашых салдат, што стралялі ў ворага ў 1940-я гады, і тых, што ў 1980-я. Абарончы і вызваленчы характар Вялікай Айчыннай істотна адрозніваўся ад мілітарысцкай акцыі на «паўднёвых рубяжах нашай Радзімы». Праўда афганскай вайны паступова адкрывалася тым, хто выконваў там загады сваіх камандзіраў.

Яны вярнуліся пераіначанымі. Тыя, хто выжыў, яшчэ і сёння нясуць на сабе цяжар чужой віны, боль страт і несправядлівасцей, памяць пра цынічную хлусню, горыч ахвяравання, якое не мела сэнсу. Кожнаму — баліць. «Я не хачу чуць пра палітычную памылку! Не хачу ведаць! Калі гэта памылка, тады вярніце мне мае ногі!» [2, с. 84] — гэты пранізлівы крык гучыць у душы кожнага з іх — тых, хто страціў штосьці такое, што ніхто і ніколі ўжо не верне.

Каментарыі тут, думаецца, былі б недарэчныя. Невыпадковай здаецца тая акалічнасць, што ў «Цынковых хлопчыках» на першым плане дакумент (і «дзеючыя асобы» дакумента). Роля аўтара пераважна абмяжоўваецца адборам (змест, мэтазгоднасць) і арганізацыяй (кампазіцыя, паслядоўнасць) матэрыялу. Абавязковымі ў дакументальных творах гэтага кшталту звычайна з'яўляюцца таксама аўтарскія прэамбула, каментарыі, эпілог (пасляслоўе). С. Алексіевіч звяртаецца да арыгінальнай кампазіцыйнай будовы: пачынаюць і завяршаюць кнігу дзённікавыя нататкі аўтара, кожнаму з трох раздзелаў папярэднічае запіс тэлефоннай размовы з ананімным удзельнікам вайны ў Афганістане, што абазначаны ў тэксце як «мой галоўны герой» («галоўны герой»). Кожны з гэтых дыялогаў, што пададзены ў напружана-драматычнай манеры, па сутнасці, мінімадэль унутрысацыяльнага канфлікту паміж тымі, хто быў у афганскую вайну «па розныя бакі барыкад»: у тым сэнсе, што адны былі ўдзельнікамі, другія — назіральнікамі.

Творчы лёс кнігі «Цынковыя хлопчыкі» — гісторыя яе стварэння, напісання, грамадска-псіхалагічная рэцэпцыя пасля выхаду ў свет — дае класічны прыклад супрацьстаяння гістарычнай і індывідуальнай свядомасці ў ацэнках фактаў вялікай грамадскай значнасці. Неаднойчы ўжо даследчыкамі было заўважана, што «суадносінны індывідуальнай і гістарычнай свядомасці суб'екта дакументальнага выказвання ўяўляюць сабой складаную праблему» [20, с. 13].

Для ўдзельнікаў афганскай вайны свядомасны канфлікт паміж грамадска-палітычнай ацэнкай ваеннай акцыі і асабістым вопытам пакут і страт мае сапраўды выбуховы характар. «Не чапай! Гэта наша!» — крычыць аўтару

ў тэлефонную трубку «галоўны герой», баронячы сваю праўду ведання і адчування. Безумоўна, яна не супадае, яна не можа супадаць з бачаннем і разуменнем таго, хто ведае вайну па расказах, фотаздымках, кадрах кінахронікі. Вопыт сузірання заўсёды адрозніваецца ад вопыту дзеяння, тым больш калі сузіранне гэта апасродкаванае, выбіральнае. Адзін і той жа факт паўстае зусім у іншым атачэнні, мае інакшы ракурс разгляду.

Аднак, думаецца, у кнізе С. Алексіевіч знойдзены разумны і справядлівы кампраміс: удзельнікі падзей самі расказваюць пра сябе, пра тое, што з імі адбывалася. Аўтарская прысутнасць тут зведзена да мінімуму, дарэчы, яна значна менш адчувальная, чым, напрыклад, у кнізе «У вайны не жаночае аблічча», дзе часцей сустракаюцца фрагменты аўтарскага тэксту, больш падрабязныя каментарыі і развагі. Адназначнае ж успрымання тэксту нават проста немагчымае, тым больш калі гэты тэкст «абжывае» такі вострасацыяльны пласт рэальнасці, пра які ідзе размова ў «Цынкавых хлопчыках» С. Алексіевіч.

Нота трагічнага напружання пастаянна гучыць у творах пісьменніцы. З кнігі ў кнігу тэматычныя абсягі змяняюць сваю лакалізацыю, аднак у адным ключы заўсёды вытрымліваецца танальнасць іх эстэтычнай афарбоўкі. У той жа час і сама эстэтыка трагізму, безумоўна, мае свае сэнсавыя варыяцыі: напрыклад, у кнігах пра вайну яна зусім не тая, што ў пранізлівых споведзях з «Зачараваных смерцю». Твор, названы апошнім, — гэта спроба аўтара пры дапамозе факта паказаць і зразумець, што і чаму кіруе асобай на мяжы жыцця і смерці, якія псіхалагічныя матывацыі падштурхоўваюць чалавека да трагічнага ўчынку, якія прычыны з'яўляюцца вызначальнымі: акалічнасці прыватнага жыцця, псіхічныя асаблівасці асобы ці нешта іншае. «Логіка паводзін не вяла да гэтага, а дзеянне адбылося», [4, с. 45] — каменціруе самазабойства свайго сябра адзін з «галасоў» (аўтараў споведзей, запісаных на магнітафонную стужку). Як растлумачыць тое, чаму адзін чалавек не можа пераадолець сітуацыю, якую іншы лёгка мінае? Якія адметнасці тут найбольш істотныя: фізіялагічныя, псіхалагічныя, светапоглядныя? «Мы любім боль,

любім глядзець на смерць. З асалодай, з якойсьці генетычнай гатоўнасцю мы ідзем на ахвяры, на нягоды. Смерць героя, пакутніка — вось наш ідэал. Хрысціянскі, рускі, савецкі» [4, с. 20] — гэта голас маці, якая спрабуе асэнсаваць адыход сына.

Вядома, што сярод еўрапейскіх народаў у найбольшай ступені трагічнае светаўспрыманне характэрна для славянскай, а ў прыватнасці ўсходнеславянскай натуры. Не толькі сучасная літаратура, але і шматлікія старажытныя помнікі выразна адлюстроўваюць гэту ўласцівасць, як слухна выказаўся Ф. М. Дастаеўскі, «преступаць черты и заглядывать в бездны». Аднак, думаецца, у дадзеным выпадку не варта засяроджвацца на асаблівасцях нацыянальнай псіхалогіі. Па сутнасці, любы трагедыйны канфлікт — гэта працэс пераўтварэння няведання ў веданне, невідушчасці — у разуменне, якое здабываецца праз стра-ту, боль, катастрофу. Такую цану плаціць чалавек за пазнанне новых форм рэальнасці, пачуццяў, ведаў. Іншая справа — і гэта сапраўды дыскусійнае пытанне — ці згадзіўся б ён з такой цаной, ці пайшоў бы гэтым шляхам, ведаючы наперад пра вынікі сваіх імкненняў і парыванняў? Літаратурна-філасофскае асэнсаванне трагедыйных аспектаў, безумоўна, патрабуе разумення сутнасных асноў існавання асобы, падключэння анталагічнага плана.

Прыгадаем, што ў перыяд актыўнага грамадскага асэнсавання светапоглядных універсальных, на рубяжы XIX—XX стагоддзяў, уся гуманітарная сфера была прасякнута пільнай цікавасцю да сутнасці трагедыйнага — яго тэорыі, філасофіі, гісторыі. Асновай гэтай зацікаўленасці, думаецца, было абвастрэнне канфлікту паміж двума рэзка адрознымі тыпамі адносін да свету — рэалістычным і ідэалістычным. «Тыя ці іншыя адносіны да трагедыі, да трагічнага пачатку, — пісаў у той час М. Бярдзьеў, — маюць агромністае значэнне, гэта пробны камень светапогляду» [6, с. 164]. Тут, відавочна, няма перабольшвання, а толькі — імкненне ўлічыць і зразумець шматлікасць, шматкампанентнасць жыццёвых праяў ды іх разумення. У сувязі з гэтым таксама А. Блок пісаў, што трагедыйнае ўспрыманне нельга лічыць негатыўным або заганным, бо толькі яно

«адно здольнае даць ключ да разумення складанасці свету» [7, с. 105]. І невыпадкова, што ў 20—30-я гады ХХ стагоддзя ў рускім літаратуразнаўстве неаднаразова разгараліся палкія дыскусіі аб прыродзе трагічнага, у якіх прымалі ўдзел Вяч. Іванаў, А. Луначарскі, Б. Эйхенбаўм, Б. Пастарнак, А. Платонаў і іншыя вядомыя майстры слова. Не менш папулярныя такія спрэчкі і сёння, на рубяжы двух тысячагоддзяў. У гісторыі беларускай філасофскай думкі гэтай праблеме аддадзена менш увагі, аднак асобныя яе элементы разглядаліся ў працах І. Канчэўскага (Абдзіраловіча), пазней М. Крукоўскага, У. Конана, А. Майхровіча і іншых.

Па сутнасці, трагічная нота як адзін з натуральных складнікаў любой больш-менш значнай грамадскай падзеі, вартай светапогляднага асэнсавання, заўсёды прысутнічае ў дакументальнай літаратуры, па прыродзе сваёй выразна сацыяльнай. «Публіцыстычнае адлюстраванне жыцця ад пачатку, адпаведна прыродзе сваёй сацыяльнае (хоць сам тэрмін узнік у сярэдзіне ХІХ стагоддзя) — бо для цэласнай арыентацыі ў сучаснасці трэба веданне менавіта сацыялагічнага тыпу, каб больш поўна ахопліваць сітуацыі, улічваць своеасаблівасць сіл, якія дзейнічаюць, прычым на ўсіх «паверхах» грамадскага арганізма — вытворчым, сацыяльным, ідэалагічным — і пры асэнсаванні эканамічных, палітычных, этычных, прававых і эстэтычных аспектаў праблем жыцця» [21, с. 334].

Такім чынам, асэнсаванне прыроды трагічнага ў кантэксце дакументальнай літаратуры рубяжа ХХ—ХХІ стагоддзяў уяўляецца адным з ключавых і, безумоўна, вартых увагі. Па сутнасці, уся дакументальная проза, незалежна ад аўтарства і тэматыкі, даследуе сэнс сучаснай гістарычнай трагедыі. У чым ён? Даць адназначны адказ на такое пытанне няпроста, нават немагчыма.

Думаецца, што разгадка хаваецца ў самых глыбінях сутнасці чалавечай асобы, у звязаных у непарыўнае адзінства супрацьлегласцях матэрыяльнага і ідэальнага, эмацыянальнага і рацыянальнага. Але размова ўсё ж — не пра вызначальную ролю канкрэтнай асобы ў гісторыі, а хутчэй пра тое, што сацыяльныя зрухі непазбежна залежныя ад выбару і рашэнняў людзей, якія воляй лёсу ці ўласных

намаганняў апынуліся ў цэнтры гістарычнай арэны. Ня-мала знаходзіцца і тых, хто лічыць, што ўсе праблемы вынікаюць з вядомай універсаліі: «тэхніка вырашае ўсё». Магчыма, да іх галасоў варта прыслухацца, таму што паміж прыродай (чалавекам) і тэхнікай (шырэй — навуковым і грамадскім прагрэсам) часам наспяваюць канфлікты, што маюць вынікі сапраўды трагічныя. Войны, экалагічныя катастрофы, эканамічныя крызісы даюць непазбежныя праекцыі і на шматлікія лёсы асобных людзей, і на самі прынцыпы грамадскага ўладкавання цэлых краін і этнасаў. Магчыма, гэтак сапраўды выглядае праблемнае поле на знешнім, сацыяльным узроўні.

У той жа час заўсёды прысутнічае глыбінны аспект трагічнага, які заснаваны на ўнутраным канфлікце пачуцця і маральнага абавязку асобы, на немагчымасці кампраміснага выхаду з крызісу шляхам пакуты, страты, хрысціянскага выбару паміж жыццём і смерцю. Абсяг гэтага выбару — прастора паміж зямным і нябесным, стыхійным і рацыянальным, часовым і быццёвым — на напятай, напружанай мяжы.

Менавіта праблема маральнага выбару часцей за ўсё кладзецца ў аснову трагедыйнага канфлікту. І пра гэта (зноў вяртаемся да творчасці С. Алексіевіч) кніга «Зачараваныя смерцю».

На вокладцы выдання ёсць аўтарскае ўдакладненне: «...Прадмет майго даследавання — людзі ідэі, што выраслі ў гэтай культуры і не вынеслі яе крушэння, яе катастрофы». Думаецца, аднак, што аўтарская задача на самой справе шырэйшая, бо глыбінны канфлікт асобы, што паказаны ў кнізе на прыкладзе шматлікіх чалавечых лёсаў, мае двухбаковы характар — экстравертны і інтравертны. Непаразуменне з асяродзем — пры безумоўнай упэўненасці ў сваёй праваце, і наадварот — востры ўнутраны разлад пры відавочным спрыянні знешніх абставін. «Але ўсё адно ва ўсім прысутнічае час» [4, с. 4].

З гэтым, вядома, нельга не пагадзіцца. Відаць, няма патрэбы заглыбляцца ў канкрэтыку выпадкаў суіцыду, апісаных у кнізе. Прыёмы адбору і падачы фактаў у «Зачараваных смерцю» сведчаць пра тое, што аўтар шляхам мас-

тацкага сінтэзу імкнецца даследаваць канфлікт асобы не на індывідуальным узроўні, а менавіта на сацыяльна-псіхалагічным: «Я не паспяваю накідваць партрэты, — піша С. Алексіевіч. — Занадта хутка яны мяняюцца, занадта рухомыя і няўстойлівыя рысы нашай новай гісторыі. Я раблю звычайныя здымкі. Імгненныя здымкі. І заўсёды памятаю, што ў адной фатаграфіі адлюстроўваецца ўсяго толькі адна сотая секунды. Спяшаюся. Але ўсё-такі спадзяюся, што гэта не толькі фатаграфіі і дакумент, але і вобраз майго часу, якім я яго бачу» [4, с. 6].

С. Алексіевіч робіць спробу спыніць імгненне — гістарычнае імгненне — на злome дзвюх палітычных эпох. Знікае, разбураецца «гіганцкі сацыялістычны мацярык», і гэты працэс уцягвае ў сваю арбіту, іначыць шматлікія чалавечыя лёсы. Руйнаванне светапоглядных стэрэатыпаў, вядома ж, заўсёды праходзіць няпроста і балюча, але далёка не заўсёды вядзе да такіх гранічных выпадкаў, якія апісаны ў «Зачараваных смерцю». С. Алексіевіч, безумоўна, падае праблему ў канцэнтравана-абвостраным ракурсе, і, натуральна, робіць гэта свядома. Яна мае намер паказаць адметнасць чалавека, узгадаванага сацыялістычнай сістэмай, яго ідэалагічную апантанасць, шчырасць, маральную прасталінейнасць. Паказаць тое, што па-за межамі сістэмы, дзе гэтыя сімпатычныя і нават кранальныя рысы здаваліся арганічнымі і адзіна прыдатнымі, яны раптам пачынаюць разбураць чалавека, робяцца прычынай яго пакут і глыбокіх душэўных крызісаў. «...Мы, людзі сацыялізму, — разважае пісьменніца, — падобныя і непадобныя на ўсіх астатніх. У нас свая мова, свае ўяўленні пра дабро і зло, пра грахі і пра пакутнікаў. Мы падобныя і непадобныя на людзей наогул, якраз гэтак жа, як чалавек, які выпушчаны з турмы, што прасядзеў там шмат гадоў, падобны і непадобны на ўсіх астатніх у натоўпе» [4, с. 5].

Пра тое, як складзецца наперад гістарычны лёс гэтага чалавека, сёння можна толькі здагадацца. Сёе-тое праяснілі гады, што аддзяляюць выданне кнігі ад нашага дня, але, як прызнаецца сама ж С. Алексіевіч у адной з літаратурных дыскусій на старонках «Вопросов литературы», «пытанняў заўсёды болей, чым адказаў» [14, с. 37].

Вядома ж, грамадскі лёс складаецца са шматлікіх асабістых лёсаў. А тут, як вядома, не дзейнічае «закон буйных лічбаў». Адна і тая ж грамадска-палітычная сістэма, у адных і тых жа абставінах узгадоўвае абсалютна розных па паводзінах і псіхалагічных матывацыях іх учынкаў людзей. Пра гэта думаеш, чытаючы ў часопісе «Иностранная литература» аўтабіяграфічныя мініяцюры Рубена Давіда Гансалеса Гальега «Чорным па белым» [23, с. 166—232], апублікаваныя ў раздзеле «Дакументальная проза». Да літаратуры замежжа гэтыя творы, напісаныя па-руску, можна аднесці толькі ўмоўна. Іх аўтар, унук аднаго з лідэраў Кампартыі Іспаніі, воляй лёсу і абставін у канцы 60-х гадоў мінулага стагоддзя нарадзіўся ў Маскве. Маладую маці разлучылі з сынам, паведаміўшы, што ён памёр, а хлопчыка, з дыягназам ДЦП, адправілі ў адзін са шматлікіх, першы на яго шматпакутным шляху, дзіцячых дамоў. Больш за трыццаць гадоў, праведзеных у лекавых установах спецыяльнага прызначэння, больш за трыццаць гадоў існавання ва ўмовах, якія мала назваць проста жорсткімі. «Чорным па белым» — гэта дакументальна-псіхалагічны роздум пра здольнасць жыць і ўмельства выжываць. «Гэты нон-фікшн, — піша аўтар прадмовы да часопіснай публікацыі С. Юр'енен, — з'яўляецца па-за межамі «нармальнага» жаху, таго, што жудасна для нармальных, так сказаць, людзей. Прычым няма погляду, раз і назаўсёды заледзянелага на Калыме, няма ні цынзму, ні асаблівага нагрувашчвання «макабру» (што, помніцца, Твардоўскі ставіў у заслугу «Івану Дзянісавічу»). Ёсць вострая зацікаўленасць жыццём, спачуванне, любоў, наіўнасць — ёсць трапяткое і жывое пачуццё» [23, с. 166].

Чаму героі кнігі С. Алексіевіч зусім не падобныя на я-героя Рубена Давіда Гансалеса Гальега? Як знайсці тут заканамернасць, абазначаную жорсткасцю грамадскага ўладкавання, так званай «сістэмы»? Як зразумець, чаму, напрыклад, пайшла з жыцця — пакінуўшы бацькоў, малага сына, сяброў — маладая, прыгожая, таленавітая жанчына («Гісторыя другой дзяўчынкі, якая хацела, каб яе хто-небудзь любіў, ну хоць бы мама») і чаму жыве, шчыра захоплены наваколлем, адзінокі і безнадзейна хворы інвалід? Мабыць, усё ж кожны сам вырашае, кім яму быць: ахвярай? героем?

«Я — герой, — так пачынаецца «Чорным па белым». — Быць героем лёгка. Калі ў цябе няма рук ці ног — ты герой ці нябожчык. Калі ў цябе няма бацькоў — спадзявайся на свае рукі і ногі. І будзь героем. Калі ў цябе няма ні рук, ні ног, ды да таго ж табе выпала з’явіцца на свет сіратой, — усё. Табе наканавана быць героем да канца сваіх дзён. Ці падохнуць. Я герой. У мяне проста няма іншага выйсця» [23, с. 171].

Для аўтара гэтых радкоў, аказваецца, не існуе такога выйсця — знікнуць, добраахвотна адмовіцца ад дару жыцця. Пераадоленне, праз якое штодня, штохвілінна ідзе гэты чалавек, нараджае ў яго здзіўляльны аптымізм. Ён ведае, што слова «ніколі» — самае страшнае з усіх чалавечых слоў. «Слова гэта параўнальнае толькі са словам «смерць». Смерць — адно вялікае слова «ніколі». Вечнае «ніколі», смерць адмятае ўсе спадзяванні і магчымасці. Ніякіх «мога быць» ці «а раптам?» [23, с. 227].

Рубен Давід Гансалес Гальега ведае, што выратаванне ў тым, каб ніколі не губляць надзею. «Я спадзяюся» — гэта ключная фраза яго кнігі.

І «сістэма» ўсё ж такі тут ні пры чым.

«Літаратура факта» надзвычай востра ставіць праблему мастацкага адбору і інтэрпрэтацыі. Тут яна, можна сказаць, яшчэ больш складаная, чым у іншых дакументальных жанрах. Напрыклад, у аўтабіяграфічнай прозе аўтар, раскажваючы пра сябе, асабіста зацікаўлены ў эстэтычна дыферэнцыраванай падачы матэрыялу. Да таго ж, ён — майстар слова. З «магнітафоннай» літаратурай інакш — яна спачатку мае справу з «галасамі», людзьмі, у пераважнай большасці не падрыхтаванымі да прафесійнай працы са словам і інфармацыяй. Нярэдка сітуацыі, калі перад аўтарам у працэсе працы над кнігай рубам паўстае пытанне: чаму аддаць перавагу — праўдзе жыцця ці законам мастацтва?

Сапраўднае мастацтва ніколі не супярэчыць жыццю, яно вырастае з яго — гэта ведае кожны. Аднак існуюць спецыфічныя законы, згодна з якімі жыццёвыя з’явы здольныя гарманічна і натуральна пераўтварацца ў мастацкі вобраз. Як адбываецца такая трансфармацыя? Ці кожны

пісьменнік сутыкаецца тут з цяжкасцямі? С. Алексіевіч гэта праблема, думаецца, хвалюе. Вось што яна піша: «Працуючы дзесяткі гадоў з дакументам, вельмі не давяраю таму, што называецца дакументам, таму што ўся каштоўнасць яго ў суб'ектыўнасці, у індывідуальнасці. А гэта яго ў нейкай ступені і разбурае. Для мяне выйсце — даць мноства лёсаў-дублёраў, кола за колам, яны адточваюць, адграньваюць, шліфуюць адзін аднаго. Застаецца — вобраз часу. Рух часу. Яшчэ адзін момант. Ці ёсць межы, да якіх дакумент можа рухацца, а далей — стоп? Там толькі мастацтва. З кнігі ў кнігу я спрабую рассунуць і межы жанру, і межы дакумента, для мяне няма таго, пра што дакумент не мог, не меў права сказаць. Мой вопыт: дакумент павінен жыць па законах мастацтва» [14, с. 41].

Думаецца, тут неабходна ўсё ж невялікае ўдакладненне. Безумоўна, няма той праўды, якую не здольны занатаваць дакумент: дзелавы, крымінальны, навуковы і г. д. Але ці кожны дакумент мае права стаць фактам мастацтва і жыць па яго законах? Бадай, усё ж такі, не. Не кожны. З гэтага вынікае складанасць аўтарскага адбору і адказнасць за яго.

Данііл Гранін пісаў пра гісторыю стварэння «Блакаднай кнігі»: «Калі мы працавалі, мы адзін другога падтрымлівалі ўпэўненасцю ў тым, што ніякіх забароненых рэчаў для літаратуры не існуе. І нас «падтрымлівалі» ў гэтым сэнсе Леў Мікалаевіч Талстой, Фёдар Міхайлавіч Дастаеўскі і іншыя сабрацці і калегі. Няма нічога забароненага ў літаратуры! Пра ўсё можна расказаць!

Гэтак дык гэтак, аднак мы сутыкнуліся з такімі страшнымі гісторыямі, што нават сёння не ўсё можна расказаць. Мы, натуральна, запісвалі, аднак гэта было невыносна. І гэту невыноснасць, гэты натуралізм жыцця блакаднага прапанаваць чытачу немагчыма, ёсць нейкія межы і ў літаратуры» [10, с. 160].

У дачыненні да творчасці С. Алексіевіч цікава разгледзець яшчэ адну з актуальных праблем дакументальнай літаратуры — праблему інтэрпрэтацыі факта. Яна заключаецца ў тым, што факты, паводле іх пераўтварэння ў тэкст, маюць патрэбу ў вытлумачэнні, інтэрпрэтацыі. Варыятыў-

ная прырода факта часам дае падставы для спекулятыўных высноў. Дэфармацыі могуць узнікнуць на двух этапах: 1) неадпаведнасць трактоўкі сітуацыі непасрэдным яе назіральнікам і стваральнікам тэксту; 2) недакладнасць успрымання закладзенай у тэкст інфармацыі чытачом.

Зацікаўленасць магчымасцямі выкарыстання дакумента ў якасці літаратурнага матэрыялу, заглыбленне ў праблематыку гэтага пытання ўсё часцей прыводзіць літаратурознаўцаў да нечаканых высноў. Аказваецца, што «прырода дакумента як прызнанай гістарычнай крыніцы, якая дае аб'ектыўны выклад падзеі, падлягае сумненню. Дакумент толькі фіксуе тое, што ўяўляецца ісцінай яго аўтару, — адзін, далёка не адзіны пункт гледжання. Прапануючы варыянт, пісьменнік пераводзіць ісціну, што існуе, у разрад вымыслу, агульнапрынятая інтэрпрэтацыя падзей з'яўляецца <...> толькі адной з магчымых версій, аднак важна, што ні адзін з прапанаваных варыянтаў не замяняе яе, не робіцца прырытэтным. Якая ж інтэрпрэтацыя сапраўдная?» [24, с. 268].

Што датычыць твораў С. Алексіевіч, дык аўтарскіх інтэрпрэтацый у іх, па сутнасці, няма. У гэтым спецыфіка жанру. Аўтар задае структуру: тэматыку, кампазіцыйную будову і г. д. Выконваючы ў дадзеным выпадку своеасаблівую ролю пасрэдніка паміж аўтарамі споведзей і чытачом, пісьменніца аддае апошняму права інтэрпрэтацыі, разгортваючы, як яна сама выказваецца, «кола за колам», гісторыі лёсаў-дублёраў, якія складаюцца ў калейдаскапічны, але ў той жа час цэласны малюнак. Пры такім спосабе падачы матэрыялу, бадай, падставы для яго аб'ектыўнай інтэрпрэтацыі найбольш верагодныя.

У гэтым жа жанрава-кампазіцыйным ключы вытрыманыя кнігі «Апошнія сведкі» і «Чарнобыльская малітва». У апошняй — трагічнае гучанне ўзмоцнена элементамі катастрафізму, пастаўленыя пытанні не знаходзяць адказаў, абсяг узятых праблем мае шматузроўневую структуру: ад побытавых да анталагічных.

Чарнобыльская аварыя — з'ява ўсясветнага, а магчыма, і касмічнага маштабу, уздзеянне і адлюстраванне гэтай падзеі праяўляецца ў самых розных сферах светабудовы.

Няма нічога dziўнага ў тым, што літаратура 1990-х актыўна ўключылася ў асваенне надзвычай вострай і актуальнай тэмы паказу чалавечага жыцця, з'іначанага экалагічнай катастрофай. Побывавы, псіхалагічны, сацыяльны, філасофскі, духоўны, быцыйны ракурсы пісьменніцкага бачання ў творах І. Шамякіна, А. Адамовіча, В. Карамазавы і іншых беларускіх празаікаў адлюстроўваюць складаную іерархію сутнасных уяўленняў пра магчымасці чалавечага духу, пра здольнасць яго супрацьстаяння стыхіі і хаосу. Вопыт мастацкага асэнсавання лёсаў людзей, якія апынуліся на шляху «раз'юшанага атама», узбагаціў айчынную літаратуру шматлікімі творчымі знаходкамі. Сапраўдныя факты і падзеі пакладзены ў аснову апавяданняў, аповесцей, раманаў, рэальных людзі сталі прататыпамі літаратурных герояў.

П. Паліеўскі, аналізуючы розныя спосабы выкарыстання фактаў у спалучэнні з мастацкім, вымысленым матэрыялам, заўважае, што «лагічным працягам гэтага першага выкарыстання з'яўляецца іншы шлях — калі апавяданне пачынаюць будаваць ужо выключна з дакументаў. Ідэя яго простая: гэта спосаб пеленгатары. Факты расстаўлены адзін ад другога на вялікай адлегласці, аднак мысленна яны перакрываюцца ў адным пункце і намацваюць невядомы цэнтр» [19, с. 97].

Так яно і адбылося з нашай дакументальнай прозай, калі тая звярнулася да чарнобыльскай праблематыкі з намерам выказаць сваё бачанне і разуменне сітуацыі. Дакументальная аповесць В. Гігевіча і А. Чарнова «Сталі воды горкія», чарнобыльскія запісы А. Крыгі, Г. Лепіна, М. Капыловіча, нарысы М. Панковай і іншых амаль цалкам складаліся з размаітых дакументальных крыніц: лістоў, цытат, даведачных матэрыялаў, статыстычных даных, тэкстаў дзяржаўных цыркуляраў, афіцыйных інтэрв'ю, занатавак прыватных размоў і г. д. Крок за крокам у іх прасочваецца ўзнаўленне падзей, якія адбываліся ў час аварыі і пасля яе. Асэнсаванне ідзе як праз ацэначны каментарый аўтара, так і праз змест саміх дакументальных матэрыялаў.

Пісьменнікі аператыўна адгукнуліся на актуальнае запатрабаванне часу. З'яўленню іх твораў нярэдка папярэд-

нічалі актыўныя выступленні з трыбун шматлікіх грамадскіх сходаў ці перыядычных выданняў. Дагэтуль помняцца словы, сказаныя В. Казько ў першае паслячарнобыльскае лета на адным з пасяджэнняў з'езда Саюза пісьменнікаў СССР. Альбо неаднаразовыя звароты А. Адамовіча да ўлад і кіруючых афіцыйных асоб з мэтай прыцягнуць увагу да маштабу трагічных падзей, якія разгортваліся ў краіне. 27 кастрычніка 1989 года «Литературная Россия» надрукавала матэрыял В. Якавенкі, у аснову якога быў пакладзены адкрыты ліст у пракуратуру СССР і БССР, дзе было выказана патрабаванне аб крымінальным пакаранні асоб, вінаватых у прычынах чарнобыльскай аварыі і замоўчванні сур'ёзнасці яе наступстваў.

Настойлівае імкненне выказаць сваю грамадзянскую пазіцыю і знайсці выйсце з тупіка інфармацыйнай і бюракратычнай глухаты стала прычынай з'яўлення шмат якіх дакументальных твораў аб атамнай катастрофе. На пачатку 1990-х часопіс «Маладосць» надрукаваў аповесць В. Гігевіча і А. Чарнова «Сталі воды горкія» [9], цалкам пабудаваную на фактычным матэрыяле. Аўтары сабралі вялікую колькасць дакументаў афіцыйнага і прыватнага характару. Чым яны пры гэтым кіраваліся? «Мы паспрабуем даць аб'ектыўны малюнак развіцця падзей, звязаных з чарнобыльскай аварыяй, — паведамляецца ў прадмове, — у якой адны бачаць непазбежную плату за выгоды навукова-тэхнічнай рэвалюцыі (успомнім словы высокапастаўленага чыноўніка ў першыя паслячарнобыльскія дні: «Навука патрабуе ахвяр»), другія — грознае папярэджанне за нашу амаральнасць, трэція — знак апакаліпсіса... Так ужо атрымалася, што чым далей па часе, тым вастрэй і болей праблемы ядзернай энергетыкі пераплятаюцца з чалавечым лёсам: боль, хваробы, адчай і безвыходнасць у адных людзей, а ў другіх — цынiзм, амаральнасць, кар'ерызм — усё гэта, сплеченае ў адзіны клубок, накацілася на наш народ разам з чарнобыльскай аварыяй. Мабыць, гэта і з'явілася асноўнай прычынаю, якая змусіла нас узяцца за гэтую тэму» [9, с. 6].

Сфармуляваная аўтарамі творчая задача сведчыць пра выразную сацыяльную накіраванасць аповесці. У кампазі-

цыйнай будове шырока выкарыстаны магчымасці дакументальна-мастацкіх жанраў: рэпартаж, эпісталярый, хроніка, магнітафонныя запісы размоў, копіі афіцыйных дакументаў, каментарыі, статыстычныя і даведачныя дадзеныя, фрагменты публікацый, цытаты — усё гэта пераканаўча выяўляе сур’ёзную фактаграфічную аснову твора. Такі шлях мастацкага асэнсавання пераконвае ў тым, што аўтары імкнуцца даследаваць праблему не столькі праз лёсы і гісторыі асобных людзей, колькі праз уздзеянне яе на грамадскі арганізм у цэлым, праз такія маштабныя групы фактараў, як эканамічныя, сацыяльныя, экалагічныя, здароўя і бяспекі насельніцтва, стан грамадскай думкі і г. д.

Паслядоўна і карпатліва адбываецца ўзнаўленне падзей першых паслячарнобыльскіх дзён — дакументы, факты, інтэрв’ю, занатоўкі прыватных размоў... І праз усё — неадступная думка-запытанне: як магло здарыцца такое — у канцы ХХ стагоддзя — у цывілізаваным свеце — у самым цэнтры Еўропы? І нават калі здарылася, чаму наймагутнейшы інстынкт самазахавання не спрацаваў, адступіў перад інерцыяй адміністрацыйна-каманднай сістэмы?

Асэнсаванне ролі і месца грамадска-палітычных сувязей у жыцці постчарнобыльскага свету — з’іначанага, знявечанага, агаломшанага веданнем пра тое, што адбылося, і здагадкай пра тое, што яшчэ адбудзецца, — вось ідэйны стрыжань аповесці «Сталі воды горкія».

З іншага боку падышла да разгляду гэтай праблематыкі С. Алексіевіч. У сваёй «Чарнобыльскай малітве» яна засяроджваецца на псіхалогіі асобнага чалавека, гісторыі канкрэтных лёсаў, адчуванняў і эмоцый. Яе Чарнобыль — гэта зноў дзесяткі галасоў-споведзей, спачатку запісаных на магнітафонную стужку, пасля — пераўвасобленых у тэкст. «Што ж такое Чарнобыль? — задае пытанне С. Алексіевіч. — Нейкі знак? Ці ўсё ж такі гіганцкая тэхналагічная катастрофа, не параўнальная ні з чым, што здаралася раней? Гэта болей, чым катастрофа... Акурат спроба паставіць Чарнобыль у шэраг самых вядомых катастроф і замянае нам яго асэнсаваць. Мы быццам бы ўвесь час ідзем у падманным кірунку. Стары вопыт тут відавочна недастатковы. Пас-

ля Чарнобыля жывём у іншым свеце, ранейшага свету няма» [3, с. 24].

«Новы вопыт» Святланы Алексіевіч прымушае задумацца пра магчымасці дакументальнай літаратуры ў паказе жыццёвых з’яў, актуалізуе праблему эстэтыкі факта, суадносін праўды жыццёвай і праўды мастацкай, творчай арганізацыі і адбору матэрыялу. Асноўнай «адзінкай» свайго твора аўтар робіць пачуццё, эмоцыю. Разгортванне падзей падаецца праз асэнсаванне і псіхалагічную матывацыю саміх удзельнікаў і сведкаў гэтых падзей.

У сувязі з гэтым зноў паўстае непазбежнае пытанне пра функцыю і спосаб існавання дакумента ў літаратуры. Факт заўсёды стаіць на службе дакладнага ўзнаўлення падзеі, аднак як быць з «рэканструкцыяй пачуцця», ці з’яўляецца яно фактам — фактам псіхалагічным? Письменнікі-дакументалісты, па ўсім відаць, сёння ўсур’ёз задумваюцца над гэтым пытаннем. Вось і С. Алексіевіч разважае: «Што ж такое тады дакумент? Сведчанне? Пэўна, нашы адносіны з часам. Тады зноў жа пытанне: што застаецца пад выглядам дакумента, што мае сэнс застацца? Не важна, не так ужо і важна, не на першым месцы — *«як гэта было»*, але — *што чалавек перажыў, адчуў, зразумеў пра самога сябе, дастаў з самога сябе ў час вайны, разлому, распаду. Мой факт не падзея, а пачуццё, а сюжэт — жыццё. Я пішу гісторыю пачуццяў са спадзяваннем, што чалавек заўсёды хоча прачытаць пра іншага чалавека, а не пра вайну і Чарнобыль. Я збіраю доказы не таго, што мы былі, а хутчэй, як мы былі. Якія. І як адказвалі на пытанне, *дзея чаго мы былі»* [14, с. 37].*

І ўсё ж такі: што, уласна кажучы, можна без аглядкі, з поўнай упэўненасцю назваць дакументальным літаратурным матэрыялам (дакументалістыкай)? Фатаграфічны адбітак падзеі, сітуацыі, увасоблены ў слове? Так, бясспрэчна. А як быць, напрыклад, з падрабязна-пратакольным, дакладным апісаннем пачуцця, эмоцыі, думкі? У ім таксама нічога не прыдуманна: праўда жыцця, праўда адчування. Ці можна з поўным правам назваць дакументальнай, напрыклад, мініяцюру французца Філіпа Дэлэрма «Яблычны водар», дзе ён з ювелірнай дакладнасцю імкнецца перадаць кожны рух эмоцыі, думкі, асацыяцыі:

«Спускаешся ў скляпенне. І раптам... Гэта пахнуць яблыкі, раскладзеныя для прасушкі на перакулёных скрынках для садавіны. Ты захоплены знянацку. Не чакаў і не прасіў, каб гэтак апякло душу. Аднак позна. Яблычны водар, як хваля, накрыў з галавой. І ўжо не зразумела, як ты мог жыць без гэтага салаткавата-корсткага напаміну пра дзяцінства?

Няма нічога смачнейшага за гэтыя ашэрхлыя кавалачкі: на першы погляд сухія корачкі, аднак кожная адтулінка набрыняла згушчанай слодыччу. Але есці іх не хочацца. Каб няўлоўная стыхія паху не пераўтварылася ў лёгка пазнавальны смак. Скажаць, што патыхае вельмі прыемна ці вельмі адчувальна? Не ў гэтым справа. А ў адчуванні ўнутраным — гэта пах шчаслівай пары. У ім школьная восень. Вось ты схіліўся над сшыткам і фіялетавым чарнілам выводзіш літары. Дождж барабаніць у шкло, наступіў доўгі вечар.

Аднак яблычны водар не толькі памяць аб мінулым. Ён будзіць думкі пра былы росквіт, свежасць, пра прапахлае салетрай скляпенне ці цёмнае гарышча. І перажыць, захаваць гэта трэба тут і цяпер. Засталіся ззаду высокая трава і вільготнае паветра сада, наперадзе гарачы смерч, які імкнецца ў чарнату. Гэты пах увабраў у сябе ўсе чырвоныя, карычневыя адценні, усю кіслату зялёных. У ім выцяжка з далікатнай і крыху ашэрхлай скуркі. Як перасохла ў горле, аднак гэтай смагі — ты ж ведаеш — не спатоліць. Нават калі ўпіцца зубамі ў белую мякаць яблыка. Трэба было б самому стацца кастрычнікам, земляным долам і нізкімі зводамі скляпення, дажджом, чаканнем. Водар яблыкаў пакутлівы. Пах і смак сапраўднага жыцця, той няспешліваасці, якой мы ўжо не вартыя» [11, с. 177—178].

Праўда адчування — гэта, безумоўна, таксама факт, пры гэтым факт неапасродкаваны, вольны ад асаблівасцей адстароненай інтэрпрэтацыі, праяўлены ў тэксе ў гранічным адзінстве суб'ектна-аб'ектных адносін. Той, хто адчувае, і той, хто перадае, апісвае гэта адчуванне, супадаюць у адной асобе, удзельнік і назіральнік не аддзелены адзін ад аднаго дыстанцыяй адрознення ацэначных крытэрыяў. Роля інтэрпрэтатара тут зводзіцца да мінімуму.

Увага сканцэнтравана на дакладнай перадачы асацыятыўна-падзейнага плана, і ў дадзеным выпадку вартае захаплення ўмельства аўтара адчуць і перадаць энергетыку моманту — «згустка жыцця», скандэнсаванага ў адным імгненні. Не кожнаму гэта пад сілу, і тут сапраўды патрэбны талент абвострана-пільнага погляду на жыццё, псіхалагічна-вытанчанай нюансіроўкі прозы. «Я глыбока захапляюся, — пісаў Дж. Фаулз з падобнай нагоды, — <...> амаль метафізічнай здольнасцю выказаць тое, што абазначаецца паняццем «тут і цяпер», надзвычай важнай здольнасцю перадаць імгненнасць і рэальнасць цяперашняга» [25, с. 258].

Думаецца (тут я зноў вяртаюся да дакументалістыкі С. Алексіевіч), што аўтару было істотна менавіта гэта: праз сведчанні «галасоў» спыніць імгненне, не даць адысці ў мінулае жывому чалавечаму пачуццю. Гэта так. Але вось пра што думаеш, чытаючы «Чарнобыльскую малітву»: ці патрэбны ўсе шматлікія, часам залішне разгалінаваныя і паглыбленыя падрабязнасці, старанна захаваныя ў тэксце? Ці не патрабуе гэты матэрыял больш строгай і пільнай аўтарскай працы па адборы і арганізацыі? Калісьці ж А. Адамовіч і Д. Гранін, працуючы над «Блакаднай кнігай», спыніліся, адчулі мяжу, за якой факт ператвараецца ў антымастацкую з'яву. *Est modus in rebus* [12]. Магчыма, залішняя дэталізацыя замянае цэласнаму бачанню: гэтаксама, як пільнае разгляданне кожнай зморшчынкі і плямкі разбурае гармонію ўспрымання прыгожага твару.

Тут ёсць пра што задумацца: пытанне эстэтыкі факта няпростае — вось дзе менш за ўсё прыдатныя меркаванні катэгарычныя і безадносныя. У чым, напрыклад, прычына абсалютна рознага ўспрымання «Чарнобыльскай малітвы» чытачом айчынным і заходнееўрапейскім? Чаму наша свядомасць супраціўляецца і абараняецца там, дзе англічанін, француз ці швед выказваюць зацікаўленасць і падтрымку? Каб знайсці адказ на пытанне, трэба ўлічыць усё: розныя пункты адліку, нацыянальны «вобраз свету», тып «рэгіянальнай логікі», сістэму светапоглядных і культурных каардынат — адным словам, той *канкрэтны* вопыт, з меркамі якога *канкрэтная* асоба падыходзіць да *канкрэтнай* з'явы.

Мы, беларусы, воляй лёсу апынуліся ў эпіцэнтры тальнай катастрофы. Нам баліць. Таму любымі сродкамі свядомасць абараняецца ад напаміну пра страшную чарнобыльскую рэальнасць, ад пытанняў і адказаў. Адзін з «галасоў» С. Алексіевіч расказвае: «Я задумаўся: чаму пра Чарнобыль мала пішуць? Нашы пісьменнікі працягваюць пісаць пра вайну, пра сталінскія лагеры, а тут маўчаць. <...> Думаеце, выпадковасць? Падзея яшчэ да гэтай пары па-за культурай. Траўма культуры. І адзіны наш адказ — маўчанне. Заплюшчваем вочы, як маленькія дзеці, і думаем: «Мы схаваліся, нас абміне». З будучыні выглядвае *нешта*, яно несувымернае нашым пачуццям. Здольнасцям перажываць» [3].

Сапраўды, упоравень з культурай перажывання прагматычнай заходнееўрапейскай асобы ідзе культура «збалансаванага» ўчынку і дзеяння. А што рабіць у гэтай сітуацыі ўсходнеславянскаму чалавеку — з яго нераспрацаваным ментальным алгарытмам рацыянальнага выхаду з тупіка? Ён разгублены, ён хаваецца ад напаміну пра тое, што вярэдзіць раны, ён абураецца: «неэстэтычна, натуралістычна, неэтычна...» А пытанне па-ранейшаму толькі ў адным: дзеля чаго пісьменнік расказвае пра Чарнобыль і чаго, уласна кажучы, хочам мы самі? Што важнейшае: адкрыць свету праўду пра Чарнобыль і дачакацца дапамогі ці «эстэтычна» і пакорліва сысці ў нябыт як нацыя, як цэлы народ?

Помніць ці не помніць, пісаць ці не пісаць? А калі помніць і пісаць, дык як і пра што? Чарнобыльская рэальнасць сапраўды жорсткая і пераважна пазбаўлена таго, што мае хаця б невялікае дачыненне да эстэтыкі. Кожны з аўтараў штораз вырашае для сябе нялёгкую задачу: *што* зрабіць прадметам мастацкага адлюстравання, *што* абзначыць агульнымі абрысамі, а *што* наогул пакінуць за кадрам. У «Чарнобыльскім лабірынце» А. Крыгі, напрыклад, у эпізодзе, дзе расказваецца пра неўладкаванае жыццё перасяленцаў, ёсць жудасная па сваім змесце замалёўка пра тое, як пацукі з'елі старую жанчыну. Вытрымліваючы апісанне на выразна трагічнай ноце, аўтар свядома пазбягае фізіялагічных падрабязнасцей, у нейкі момант перапы-

ніўшы аповед горкім уздыхам: «Не дай божа пісаць пра такое...» [15, с. 152]. Думаецца, А. Крыга добра адчуў меру, пакінуўшы чытачу самому дамысліць гэты эпізод, спыніўшыся на той мяжы, калі ўяўленне ўжо «запушчана» ў пэўным кірунку і пры жаданні можа дамаляваць карціну.

Усё гэта так, «законы мастацтва» быццам бы ўлічаны і *bon ton* вытрыманы. Але, вядома ж, розныя па сваім уздзеянні факт, эстэтычна аформлены, і факт, бязлітасна аголены. Тут зноў жа важна, што мае на мэце пісьменнік: проста перадаць ход падзей альбо абудзіць да актыўнага дзеяння? Што для яго найперш: праўда жыцця ці праўда мастацтва?

Чарнобыль — гэта яшчэ адна вайна, трэцяя па ліку, у творах С. Алексіевіч. Адзін з ліквідатараў расказвае: «Напачатку неўразуменне... Адчуванне, што гульня... Але гэта была сапраўдная вайна... Атамная вайна... Нам невядомая: што страшна і што не страшна, ад чаго засцерагацца і ад чаго не засцерагацца? Ніхто не ведаў. <...> Дваццаць шостага красавіка штогод мы збіраемся. Успамінаем той час. Ты быў салдатам на вайне, ты быў там патрэбны. Кепскае забылася, а гэта засталася. Засталася тое, што без цябе не маглі абысціся... Наша сістэма, наогул ваенная, яна цудоўна спрацоўвае ў надзвычайных абставінах» [3, с. 46—47].

Па сутнасці, усе кнігі С. Алексіевіч — пра надзвычайныя абставіны, пра чалавечае існаванне на той мяжы, калі ён робіць складаны, часам трагічны выбар. Галоўнае месца аддадзена асобе, але не столькі яе ўзаемасувязям са знешнім светам, колькі вывучэнню яе глыбінных пластоў. Наогул, гэта адлюстроўвае агульную тэндэнцыю гіперіндывідуалізму, якая ўзмацнілася апошнім часам, а дагэтуль некалькі дзесяцігоддзяў адсутнічала ва ўсходнеславянскіх літаратурах.

Трохі гісторыі. На рубяжы XIX—XX стагоддзяў ва ўсходнеславянскім грамадстве набывае гранічнае выяўленне працэс індывідуалізацыі асобы. «Слова асоба фігуруе паўсюль, ім натхняюцца белетрысты, пра яго шмат гавораць крытыкі, ім карыстаюцца і злоўжываюць з усякай нагоды» [26, с. 93] — гэта цытата выразна характарызуе статус тагачаснай грамадскай думкі ў адносінах да тэндэнцыі інды-

відуалізацыі свядомасці. Чалавек, які шукае сэнс і духоўнае апірышча ў самім сабе, робіцца самадастатковым. «У адпаведнасці з рацыяналізацыяй чалавечай свядомасці пашыраецца працэс індывідуалізацыі чалавека (калісьці паяднанага з усімі праявамі быцця), працэс адасаблення і адчужэння чалавека і свету. Як гэта ні парадасальна, аднак менавіта рацыяналізм, які навучае чалавека кіраваць светам, спачатку адабраў у чалавека гэты свет, а пасля адабраў у чалавека і апошні яго прытулак у гэтым свеце. Я маю на ўвазе Бога» [27, с. 10].

Сапраўды, ваяўнічы атэізм, які скрозь прайшоў амаль праз усё XX стагоддзе, змяніў сутнасныя арыенціры паводзін асобы. Траўміраваная прырода чалавека шукала іншых форм выяўлення анталагічных узаемадачынненняў.

З гэтага адчування супрацьстаяння асобы і навакольнага свету (таксама тут мелі значэнне і глабальныя грамадска-палітычныя змены) з 20-х гадоў мінулага стагоддзя пачынае развівацца супрацьлеглая тэндэнцыя, якая вядзе да фарміравання феномена масавай, калектывісцкай свядомасці, характэрнай адзнакай якой з'яўляецца дэіндывідуалізацыя асобы, яе уніфікаванасць.

Перабудовачныя і постперабудовачныя працэсы запускаяць у 1980—90-я гады своеасаблівыя кампенсацийныя механізмы, і ўвага да індывідуальнасці пачынае выяўляцца выразна і адкрыта. Аднак побач з традыцыйнымі літаратурнымі формамі пераважна эпічнага кшталту, якія ўгрунтаваліся яшчэ на пачатку стагоддзя, з'яўляецца вялікая колькасць твораў, заснаваных на пэўнай суме прыёмаў самааналізу. І рэч тут не столькі ў прадмеце самой зацікаўленасці нашай літаратуры (антрапацэнтрычная сутнасць яе застаецца нязменнай), колькі ў змяненні самога прыцыпу гэтай зацікаўленасці. Цэнтрабежная прырода мастацкага космасу (інтарэс да жыцця, якое цячэ, віруе, разгортваецца вакол чалавека) усё часцей выглядае як цэнтраімклівая (інтарэс выключна да ўнутранага жыцця асобы). «Паводзіны чалавека літаратура паказвала заўсёды, — сцвярджае Л. Гінзбург, — значыць, этыка была для яе ўнутраным, структурным пачаткам. Суадносіны гэтыя паўстаюць у літаратуры ў формах бясконца шматлікіх» [8, с. 442].

Няма нічога dziўнага ў тым, што звыклых апавядальніцкіх прыёмы выцясняюцца сёння больш кідкімі, эпа-тажнымі формамі. Як і ў тым, што іх эстэтыка — больш агрэсіўная, дзейсная — разбурае старыя стэрэатыпы, ствараючы на іх месцы новую мастацкую рэальнасць. Рэальнасць гэта не лепшая і не горшая, яна — іншая і, безумоўна, мае сваё права на сцвярдженне і існаванне. Але ў гэтым адмаўленні ад старадаўняй звычкі «расказваць гісторыі» крыецца небяспека страціць здольнасць бачання іншага чалавека. Засяроджаная самазаглыбленасць, рэфлексіўнае самасузіранне інтравертнай асобы ставяць чалавека ў такія псіхалагічныя ўмовы, калі ён губляе ключ да разумення асяроддзя. Гэткі гіперіндывідуалізм мае сваім вынікам страту вопыту адэкватнага ўспрымання свету, апрыйёрныя гульні з элементамі свядомасці і ўнутранага жыцця вядуць, як не dziўна гэта гучыць, да выразнай дэпсіхалагізацыі. Умельства зразумець асобны чалавечы лёс дае пісьменніку магчымасць данесці да чытача сваю асабістую праўду і разуменне свету. Гіперіндывідуалізм знішчае магчымасць псіхалагічных сыходжанняў. Знікае элемент пазнавальнасці, губляюцца пункты судакранання, праз якія звычайна адбываецца кантакт і ўзаемадзеянне аўтарскага і чытацкага мікракосмаў.

Аднак зноў вернемся да «магнітафоннай літаратуры», дзе прыём «расказвання гісторыі» якраз такі працуе, і працуе ў чыстым выглядзе: кожны «голас» непасрэдна расказвае сваю гісторыю. Элементы гіперіндывідуалізацыі можна назіраць тут у празмерных падрабязнасцях, якія не нясуць істотнай сэнсавай і мастацкай каштоўнасці, маюць прыватнае значэнне для канкрэтнай асобы. Пра гэта ўжо гаварылася, як і пра тое, што ў такой сувязі вельмі актуальнай робіцца праблема эстэтыкі факта.

У «Чарнобыльскай малітве» надзвычай выразна праяўляюцца адносіны аўтара і герояў з часам. Тое, якім чынам мастак асэнсоўвае час, выяўляецца перш за ўсё ва ўсведамленні свайго месца ў гэтым часе. Зразумела, што значэнне аўтарскай пазіцыі адносна такой надзвычай важнай, фундаментальнай катэгорыі непасрэдна адлюстроўваецца ў саміх творчых задачах, задумах і памкненнях.

У аўтарскіх раздзелах «Гістарычная даведка» і «Інтэрв'ю аўтара з самім сабой аб прапушчанай гісторыі» відавочна акрэсліваецца павязь часоў: цяперашняга, мінулага, будучага. Час асэнсоўваецца як каштоўнасць і як рэальнасць.

Іншая справа — героі споведзей. Тут можна весці гаворку хутчэй пра знішчэнне часавых бар'ераў, пра канцэпцыю «антычасу» — калі час пераадольваецца чалавечай памяццю, успамінамі, вяртаннем да мінулага. Яны ўсе — ацалеўшыя ліквідатары, іх жонкі, дзеці, бацькі — у мінулым. Сёння існуе дзеля ўспаміну пра ўчора. У заўтра стараюцца не зазіраць — у некаторых яго проста няма. Праз дзесяць гадоў пасля аварыі Ніна Канстанцінаўна Жаркова ўспамінае: «Наша жыццё круціцца вакол... Вакол Чарнобыля... Дзе тады быў, наколькі далёка ад рэактара жыў? Што бачыў? Хто памёр? Хто ад'ехаў? Куды?.. Чарнобыль цяпер з намі штодня. Нечакана памерла маладая цяжарная жанчына. Без дыягназу, паталагаанатам не паставіў дыягназ. Маленькая дзяўчынка павесілася. Пяцікласніца. Без дай прычыны. Маленькая дзяўчынка... На ўсё адзін дыягназ — Чарнобыль, што б ні здарылася, усе кажуць — Чарнобыль». Муж Ніны Канстанцінаўны працягвае яе маналог: «З майго пункта гледжання, мы — матэрыял для навуковых доследаў... Міжнародная лабараторыя... Запісвай дадзеныя, эксперыментуй... Едуць да нас адусюль... Абараняюць дысертацыі... З Масквы і Пецярбурга... З Японіі, Германіі і Аўстрыі... Яны рыхтуюцца да будучыні... (Доўгі перапынак у размове)» [3, с. 66].

Шмат чаго змясцілася ў гэты доўгі перапынак. Напамін пра будучыню будзіць нямала невясёлых думак у тых, хто шчыльна сутыкнуўся з чарнобыльскай рэальнасцю. Людзі зазіраюць у саміх сябе з надзеяй знайсці адказы на свае пытанні: «Неяк я пачуў ці прачытаў, што праблема Чарнобыля стаіць перад намі як праблема самапазнання. З гэтым я згадзіўся, гэта супала з маімі пачуццямі. Я ўвесь час чакаю, што нехта разумны мне ўсё растлумачыць. Як тлумачаць, навучаюць мяне наконт Сталіна, Леніна, бальшавізму. Ці без канца далдоняць: «Рынак! Рынак! Свабодны рынак! А мы... Людзі, выхаваныя ў свеце без Чарнобыля, мы жывем з Чарнобылем» [3, с. 67].

Хтосьці задае пытанні, хтосьці сам шукае адказы, хтосьці адчайваецца, хтосьці спадзяецца... Свет Чарнобыля расказвае пра сябе галасамі людзей, якія спрабуюць усвядоміць і растлумачыць, што адбылося з імі і як жыць з гэтай бядой далей: «Чарнобыль... У нас іншага свету ўжо не будзе... Спачатку, калі вырвалі глебу з-пад ног, выяўлялі гэты боль шчыра, а зараз прыйшло ўсведамленне, што іншага свету няма, і падзецца няма куды. Адчуванне трагічнай аседласці на гэтай чарнобыльскай зямлі, зусім іншае светаадчуванне» [3, с. 74].

Чалавечая асоба ў чарнобыльскім свеце асэнсоўвае сябе праз шматлікасць падзей, на фоне якіх разгортваецца яе існаванне. Адным з самых важных кампанентаў гэтай падзейнай рэальнасці з'яўляецца ўчынак. Праз учынак (ён жа факт) асоба асвойвае рэчаіснасць і асэнсоўвае свет: «Ва ўчынку — увесь чалавек. Менавіта праз учынак мы пазнаем хаду, характар і сутнасць усёй унікальнасці Іншага... Учынак заўсёды маральна афарбаваны. Кожны ўчынак альбо «апускае» ўніз у маральнай шкале каардынаты, або падымае. Кожны ведае, што гэта за шкала. Індыкатар адзін — сумленне. Учынак нараджаецца. Ён нараджаецца з душэўнага хаосу (унутраны план) і жыццёвай мітусні (знешні план). Хаос і мітусня — вобласць спроб і памылак... Сумненне і ўнутраная барацьба ёсць папярэднікі ўчынку» [21, с. 56—57].

Надзвычай важна ўсведамляць, што ўчынак — гэта факт адначасова як псіхалагічнага, так і падзейнага характару. Праз яго адбываецца працэс самаўсведамлення. Асоба ў навакольным свеце — праз сведчанне дакумента і мастацкага факта — гэта і ёсць сутнасны акцэнт, сэнсавая дамінанта любога дакументальна-мастацкага твора.

Літаратура

1. *Адамовіч А.* Пошукі, працяг жанру // *Алексіевіч С.* У вайны не жаночае аблічча. — Мінск: Маст. літ., 1991.
2. *Алексіевіч С.* Цинковые мальчики. — М.: Молодая гвардия, 1991.
3. *Алексіевіч С.* Чернобыльская молитва // *Неман.* — 1997. — № 3.
4. *Алексіевіч С.* Зачараваныя смерцю. — Мінск: Беларусь, 1993.
5. *Алексіевіч С.* У вайны не жаночае аблічча. — Мінск: Маст. літ., 1991.

6. *Бердяев Н. К.* К философии трагедии. Морис Метерлинк // Литературное дело. — СПб., 1902.
7. *Блок А.* Крушение гуманизма. — Собр. соч. — М.; Л., 1962. — Т. 6.
8. *Гинзбург Л.* О психологической прозе. — Л.: Худож. лит., 1977.
9. *Гігевіч В., Чарноў А.* Сталі воды горкія // Маладосць. — 1990. — № 4.
10. *Гранин Д.* История создания «Блокадной книги» // Дружба народов. — 2002. — № 11.
11. *Делерм Ф.* Первый глоток пива // Иностранная литература. — 2002. — № 7.
12. Есть мера в вещах (лат).
13. *Залоска Ю.* Дыялогі з Васілём Быкавым: інтэрв'ю, эсэ. — Мінск: Маст. літ., 1995.
14. «Круглый стол»: Мемуары на сломе эпох // Вопр. литературы. — 2000. — Январь-февраль.
15. *Крыга А.* Чарнобыльскі лабірынт // Полымя. — 1990. — № 4.
16. *Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров. — М.: Языки русской культуры, 1999.
17. *Лысенка А.* З трывогай і надзеяй. — Мінск: Навука і тэхніка, 1991.
18. *Ортега-и-Гассет.* Что такое философия? — М., 1991.
19. *Палиевский П.* Пути реализма. — М.: Современник, 1974.
20. *Печерская Т. И.* Разночинцы шестидесятых годов XIX века. Феномен самосознания в аспекте филологической герменевтики. — Новосибирск, 1999.
21. *Протоиерей Борис Ничипоров.* Времена и сроки. Книга первая: Очерки онтологической психологии. — М., 2002.
22. *Прохоров Е.* Искусство публицистики. — М.: Советский писатель, 1984.
23. *Рубен Давид Гансалес Гальего.* Чёрным по белому // Иностранная литература. — 2002. — № 1.
24. *Тарасова Е.* Феномен Джулиана Барнса // Иностранная литература. — 2002. — № 7.
25. *Фаулз Д.* Кротовые норы // Иностранная литература. — 2002. — № 1.
26. Цыт. па: Русская литература конца XIX — нач. XX в. (1901—1907). — М., 1971.
27. *Черкасский В. Б.* Опрокинутые в пустоту. — М.: Наследие, 1999.

Раздел 3

СУЧАСНАЯ ПУБЛИЦИСТЫКА: СРОДКИ ВЫЯВЛЕНИЯ АЎТАРСКАЙ ПАЗІЦЫІ

Літаратурны твор — гэта не толькі адлюстраванне мастацкага свету аўтара, яго ўмення выкарыстоўваць вобразныя сродкі мовы, ствараць адмысловыя тэкставыя структуры. Перш за ўсё літаратура — і публіцыстыка тут зусім не выключэнне — гэта трыбуна, выдатны сродак выказаць набалелае, заявіць пра сваё персанальнае светаўспрыманне, выявіць уласную пазіцыю па надзённых праблемах і данесці яе да шырокага кола адрасатаў. Адносна публіцыстычнага тэксту трэба таксама заўважыць, што яго прырода, у залежнасці ад таго, чый гэта плён — літаратараў, аналітыкаў, вучоных, крытыкаў, — характарызуецца адначасова і разнароднасцю, і наяўнасцю агульных крытэрыяў, і адпаведнасцю агульным законам стварэння. У цэлым жа можна адзначыць, што публіцыстычны — гэта спецыфічны тэкст, які мае свае асаблівасці і структуру. Яго адметнасць заключаецца ў тэндэнцыі гарманічна з'яднаць у адно цэлае, з аднаго боку, жаданне адпавядаць пэўным узорам, з другога — імкненне перадаць экспрэсіўнасць і эфектыўна ўздзейнічаць на эмацыянальна-разумовую сферу аўдыторыі. Інакш кажучы, адна з галоўных задач публіцыста — стварыць сінтэз інфарматыўнасці і жывасці аповеду, займальнасці. Не апошняю ролю ў вырашэнні гэтай задачы адыгрывае асоба аўтара — не столькі яе інтэлектуальнасць, дасведчанасць, колькі спосаб аўтарскага адлюстравання і аўтарскай пазіцыі ў творы. Апошняя ў публіцыстыцы не толькі ўвасабляе стаўленне аўтара да рэчаіснасці, да прадмета яго ўвагі, але і вызначае сілу і выразнасць твора, эфектыўнасць пры перадачы інфармацыі і пачуццяў чытачу.

Сацыялінгвістыка трактуе публіцыстычны тэкст як з'яву перш за ўсё сацыяльную, характэрнымі прыкметамі якой з'яўляюцца камунікатыўная значнасць, сацыяльная ацэначнасць, насычаны змест і разам з тым ашчадны падыход да выкарыстання моўных сродкаў, адметны характар экспрэсіўнасці (дарэчы, абумоўлены актыўным узаемадзеяннем публіцыстыкі з мастацкаю літаратураю, у выніку чаго адбываецца засваенне і інтэрпрэтацыя публіцыстамі — літаратарамі і журналістамі — напрацаваных пакаленнямі пісьменнікаў сродкаў мастацкай выразнасці і прыёмаў эмацыянальнага ўздзеяння).

Літаратуразнаўства на сучасным этапе нярэдка разглядае публіцыстыку як тэорыю пераканаўчай камунікацыі. Камунікацыя звычайна мае на мэце не толькі данесці інфармацыю да ведама адрасата, але і выканаць пэўнае дзеянне, дасягнуць акрэсленага эфекту, напрыклад, пераканаць адрасата ў рацыі аўтара. Таму ва ўсіх дастаткова складаных альбо істотных для грамадства выпадках камунікацыя будуюцца згодна з вызначанай стратэгіяй, якая кіруе выбарам і пераказам зместу, акцэнтацыяй і г. д.

Уласная пазіцыя пісьменніка, публіцыста, крытыка — гэта яшчэ і магутны інструмент уздзеяння на грамадскую думку, бо валодае вялікім фарміруючым патэнцыялам у справе канструявання сістэмы поглядаў і каштоўнасных арыентацый грамадства.

Аўтарская пазіцыя, як вядома, найбольш даступная і блізкая чытачу ў лірычных і публіцыстычных творах. Як правіла, літаратарская суб'ектыўнасць дакладна выяўляецца ў рамачных кампанентах тэксту: у загаловку, эпіграфе, у пачатку і заканчэнні асноўнага тэксту, у псеўданіме (гэты элемент мае асаблівае значэнне ў сатырычных публіцыстычных творах). У любым літаратурным творы адчуваецца аўтарскі падыход да адлюстраванага свету, стаўленне да навакольнай рэчаіснасці. Публіцыстычны тэкст ствараецца такім чынам, што павінен быць арыентаваны на чытача, здольнага яго зразумець. Вельмі важна, каб на вербальным узроўні не ўзнікала штучных перашкод для ўспрымання аўтарскай пазіцыі, што закладзена ў задуме, у жанравай форме, з улікам якой падбіраюцца моўныя, сты-

лістычныя сродкі, своеасаблівыя коды дыскурсу — цытаванне, рэмінісцэнцыі.

Разуменне чытачом кода тэксту — прасты шлях да спасціжэння аўтэнтычнасці аўтарскай пазіцыі. Так, у літаратурным тэксце апошніх дзесяцігоддзяў актыўна выкарыстоўваецца цытаванне — фрагмент тэксту першакрыніцы, што ўплецены ў канву іншага тэксту. Функцый цытавання некалькі. Гэта і абгрунтаванне тэзісу дзякуючы звароту да пэўнага прызнанага ў грамадстве аўтарытэта, і ілюстрацыйны матэрыял, і спосаб стварэння постмадэрнісцкай мадэлі тэксту — інтэртэкстуальнасці, дасягненне міжкультурнай камунікацыі. Публіцысты ахвотна выкарыстоўваюць простую мову, якая тым не менш не становіцца мовай аўтарскай, бо пажадана, каб чытач адрозніваў некалькі ўзроўняў тэксту. Рэмінісцэнцыя — запазычанне асобных часткова змененых і прыстасаваных да патрэб аўтара элементаў з папярэдніх крыніц. У адрозненне ад цытавання, якое прадугледжвае дакладную перадачу прастай мовы, рэмінісцэнцыя — трансфармаваны фрагмент гіпертэксту, і яго «раскадаванне» можа быць ускладнена бракам культурнай кампетэнцыі чытача. Дарэчы, розны аб'ём культурнай памяці, адукацыі, інтэлекту, іншая сістэма каштоўнасных арыентацый, непадобныя нормы маралі, розны жыццёвы досвед могуць стаць сур'ёзнай перашкодай на шляху да выніковай перадачы аўдыторыі аўтарскай пазіцыі.

Прыкладам публіцыстычнага твора, пабудаванага ў тым ліку і на выкарыстанні рэмінісцэнцыі і цытавання, з'яўляецца артыкул П. Сабіны «Дняпроўскія плёсы» [5] (пазней гэты твор перарос у публіцыстычную кнігу). Артыкул, прысвечаны экалагічнай экспедыцыі ўздоўж Дняпра групы беларускіх, рускіх і ўкраінскіх вучоных, журналістаў, пісьменнікаў, уздымае праблемы прыродакарыстання і прыродазахавання ў нязвычайнай для публіцыстыкі манеры. Адчувальна зменена і жанравая форма артыкула: непасрэдна да ўласцівых артыкулу апавядальнасці, аперыравання фактамі ў іх лагічнай паслядоўнасці далучаны і зусім не «артыкульныя», калі можна так сказаць, рысы — эмацыянальнасць, індывідуалізацыя аповеду, суіснаванне, здавалася б, несумяшчальнага — мастацкіх тропай і статыс-

тычных звестак. У канву публіцыстычнага артыкула ўплецены фальклорны твор — легенда пра ўзнікненне Дняпра, падаюцца тут урыўкі з «Аповесці мінулых гадоў», з працы «Скіфія» Герадота, з сярэднявечнага твора Міхала Літвіна. Выкарыстоўваюцца ў гэтым артыкуле і элементы інтэрв’ю, і цытаты са сродкаў масавай інфармацыі, з дакладаў і справаздач вучоных, з матэрыялаў міжнародных канферэнцый. Мова твора дзякуючы вялікай колькасці дыялогаў і палілогаў надзвычай жывая, што набліжае твор да ўласнамастацкіх жанраў, аповед дынамічны і адначасова спакойны, разважлівы. У творы шмат лірычных адступленняў, якія вельмі падобныя да невялікіх эсэ, філасофскіх роздумаў, пейзажных замалёвак з выкарыстаннем вобразаў-сімвалаў, адухаўленняў і ўвасабленняў, параўнанняў, эпітэтаў.

«Дружа Дняпро, прыпыні свае воды, паслухай, як мы жывем, гаспадарым, можа, ты не ўсё яшчэ ведаеш, таму і такі адкрыты, даверлівы. Ах, зразумела, ты ўсё яшчэ ніяк не можаш растлумачыць, чаму такія нядобразычлівыя да цябе людзі тут, у Аршанскім раёне, ты над гэтым цяпер б’ешся» [5, с. 186].

«І вось ён перад намі — бярозавы гай. На плошчы ў два, калі не больш, гектары — возера жыжкі. І ў ёй па калена стаяць бярозы. Не вытрымалі яны такой «падкормкі» — усе пасохлі. І вакол іх у жалобным маўчанні, нізка схіліўшы галінкі, стаяць іх сёстры, тыя, што яшчэ ўцалелі. Але і ім пагражае ўжо небяспека. Яна зусім побач. Яна наступае, насоўваецца. Калі б вы толькі маглі бегаць, бярозысястрыцы, вы пабеглі б на край свету, каб збегчы адсюль і не вярнуцца сюды больш ніколі» [5, с. 186].

Актуалізаваць разуменне зместу публіцыстычнага твора, яго задумы можна пры дапамозе некалькіх прыёмаў: салідарызацыі аўтара з чытачом, калі публіцыст выступае як прадстаўнік чытацкай аўдыторыі; уваходжання ў кантакт з чытачом праз фактычныя зносіны, калі аўтар спрабуе ўсталяваць трывалы і даверлівы кантакт з адрасатам, падаючы спачатку нязначныя факты, што не маюць вітальнага сэнсу, але сведчаць пра павагу да традыцый, паводзін, стылю жыцця, уласцівых аўдыторыі.

У якасці прыкладу салідарызацыі аўтара з чытачом можна прывесці публіцыстычнае выступленне В. Якавенкі «Закляцце, або Заклік: братове, адыдзем ад трупа таталітарнай сістэмы!» [8]. Апеляванне да калектыўнага «мы», пабудова аповеду ад першай асобы множнага ліку мае вялікае сугестыўнае ўздзеянне на чытацкую аўдыторыю.

«Але ці не здрадзіў нам розум, людцы? Пэўна ж, з галавой быў чалавек, калі сказаў: двойчы нельга ўвайсці ў адну і тую ж раку. І наогул, зазначыў другі мудрэц, не бывае так, каб усё стала, як было. Дык чаго ж мы прагнем светлай «мінуўшчыны»?» [8, с. 282].

Будуючы даверлівыя адносіны з чытачом, публіцыст не ўзвышае сябе над натоўпам, наадварот, сцвярджае сваю еднасць з грамадствам, канстатуючы агульны для ўсіх лёс: «Бог сведка: двурушніцтвам, хлуснёй мы адмыслова накормлены» [8, с. 283].

Зварот В. Якавенкі да маўлення ад першай асобы адбываецца пры пераходзе ад канстатацыі да выказвання ўласнай пазіцыі. Пры гэтым аўтар выкарыстоўвае прыём дыялагізавання з загадзя пададзенымі адказамі на магчымыя пытанні з боку аўдыторыі.

«Калі шчыра прызнацца, я таксама сумую па сацыялізму. Толькі ж я, чуеце, сумаваў па ім яшчэ больш — і пятнаццаць, і трыццаць гадоў назад, калі бачыў заганную сістэму ўладкавання жыцця і выяўляў шмат недахопаў у гэтай сістэме, пісаў пра іх у друку, за што меў тое, што меў» [8, с. 283].

У сітуацыі, калі суб'ектыўнае ўспрыманне рэчаіснасці становіцца падставай для канструявання грамадскай думкі, жанравая форма, мастацкія сродкі, абраныя публіцыстам для перадачы інфармацыі, пачынаюць адыгрываць усё больш істотную ролю.

Выяўленне аўтарскай пазіцыі непасрэдна звязана з ацэначнасцю. У публіцыстычным тэксце ацэнка досыць часта з'яўляецца відавочнай, непрыхаванай, аўтарскія інтэнцыі падаюцца экспліцытна. Гэтаму спрыяе і тая акалічнасць, што публіцыстыка нярэдка ў меншай ці большай ступені характарызуецца дыдактычнасцю, імкненнем дапамагчы адрасату зрабіць магчымыя высновы, што выні-

каюць з аналізу пэўных фактаў ці жыццёвых сітуацый, альбо нават адкрыта прапанаваць ужо гатовыя высновы ў якасці адзіна магчымых і рацыянальных. У выніку чытач не толькі атрымлівае дастаткова шырокае ўяўленне пра духоўны свет аўтара, яго погляды і крытэрыі ацэнкі навакольнай рэчаіснасці, але і мае магчымасць як бы суаднесці экспанаваныя публіцыстам каштоўнасныя арыенціры са сваімі і фарміраваць дзякуючы гэтаму больш адэкватнае стаўленне да розных фактаў і з’яў штодзённага жыцця.

У 1960—1980-я гады айчыннае літаратуразнаўства, аналізуючы публіцыстыку як прадмет літаратурнай дзейнасці, першасную ўвагу надавала ідэалагічным, палітычным аспектам публіцыстычнага тэксту. Творчасць публіцыстаў разглядалася як неад’емная частка грамадска-палітычнай дзейнасці, адной з галоўных мэтаў якой было ўзмоцненае ідэалагічнае ўздзеянне [6, с. 99] на адрасата. Лічылася, што любая тэма — філасофская, маральна-этычная, эканамічная — у публіцыстыцы абавязкова атрымлівае палітычнае асэнсаванне. Трактуючы публіцыстыку як спецыфічны тып дзейнасці і разнавіднасць тэкстаў, даследчыкі сцвярджалі роднаскасць журналістыкі і публіцыстыкі як формаў грамадскай свядомасці і фактараў грамадскага жыцця.

Пачынаючы з 1990-х гадоў спосабы выражэння аўтарскай пазіцыі ў літаратурным — у тым ліку і публіцыстычным — тэксце змяніліся. Адносная дэідэалагізацыя грамадскага жыцця ў перыяд актыўнага будаўніцтва беларускай дзяржавы (нярэдка пад дэідэалагізацыяй постсавецкай прасторы маецца на ўвазе адмаўленне ад ранейшых каштоўнасных устаноў, звязаных з камуністычнай уладай) адбілася і на публіцыстычным дыскурсе. Бясспрэчна, публіцысты па-ранейшаму надаюць значную ўвагу праблемам светапогляду і свядомасці, аналізуюць найважнейшыя маральныя праблемы сучаснасці, аднак палітычнае адценне ў такіх тэкстах нярэдка адсутнічае. Экспліцытнасць у падачы ўласнай думкі паступова замяняецца імпліцытнасцю, што выклікана адыходам ад ранейшага біпалярнага ўспрымання рэчаіснасці (бінарная апазіцыя «добра — зло»), змяненнем каштоўнасных арыенціраў, пераасэнсаваннем жыцця так званых маленькіх людзей і іх грамадскай ролі,

бо гэтыя «маленькія людзі» пачынаюць інакш пазіцыянаваць сябе ў штодзённасці і становяцца ўсё больш крытычнымі ў адносінах да пункту гледжання, які імкнуцца навязаць ім сродкі масавай інфармацыі (не толькі інфармацыйная плынь, але і публіцыстыка і аналітыка). Таму і разнастайныя сродкі масавай інфармацыі, з аднаго боку, спрабуюць паступова адмовіцца ад тыпова прапагандысцкага падыходу, з другога — узмацняюць сугестыўнае ўздзеянне на адрасата, усё больш актыўна выкарыстоўваючы інструментарый, які дазваляе дастаткова эфектыўна маніпуляваць масавай свядомасцю. Імпліцытны, завуаляваны характар падачы аўтарскай пазіцыі ў публіцыстычным тэксце — адзін з такіх інструментаў. Імпліцытныя ацэнкі ў сітуацыі, калі чужая думка ўспрымаецца з пэўнай насцярожанасцю, закліканыя да фарміравання грамадскай думкі, стварэння ў аўдыторыі выразных вобразаў, якія з'яўляюцца ў пэўнай меры сугестыяй, вызначаюць кірунак, спосаб успрымання інфармацыі.

Аналізуючы публіцыстычны твор, мы звяртаем увагу не толькі на ідэі аўтара, сістэму яго каштоўнасцей, асабліваці светапогляду, на спосабы перадачы інфармацыі, але і на характар узаемаадносін у парадэгме «аўтар — чытач», на ўменне публіцыста пераканаўча паказаць павагу да адрасата свайго выступлення, пашану да спосабу мыслення, кругагляду чытача. Яшчэ М. Салтыкоў-Шчадрын зазначаў, што да таго часу, пакуль не ўсталюецца непасрэдна кантакт паміж чытачом і пісьменнікам, літаратар не можа лічыць, што вырашыў сваю задачу.

У сучасных умовах можна гаварыць пра існаванне ў публіцыстыцы чатырох тыпаў адносін паміж аўтарам і адрасатам: у працэсе задумы тэксту ўдзельнічаюць у якасці элементаў камунікатыўнага акта рэальны публіцыст і ўяўны чытач; непасрэдна ў творы таксама існуюць вобразы аўтара і чытача; у працэсе ўспрымання як звёны камунікатыўнага ланцужка фігуруюць дыкурс і рэальны чытач. Прычым аўтар успрымаецца як катэгорыя, што належыць да тэксту ўвогуле, што прадстаўляе гэты тэкст і інтэгруе яго часткі ў адзінае цэлае. Для вызначэння ролі чытача ў працэсе творчасці і ўспрымання выкарыстоўваецца-

ца паняцце «адрасат» — уяўны, імпліцытны, унутраны чытач, а таксама «рэальны чытач» — публіка, аўдыторыя, рэцыпіент.

Функцыі публіцыста і роля чытача маюць аднолькава істотнае значэнне пры стварэнні камунікатыўнага ланцужка. Задача аўтара — арганізаваць грамадскую ўвагу і разуменне. Недавер чытача нівелюе ўсе намаганні публіцыста давесці сваю пазіцыю. Ад адабрэння, абурэння ці абьяквасці публікі залежыць выніковасць публіцыстычнага выступлення.

Публіцысты — асаблівыя людзі, лідэры грамадскай думкі, якія маюць уласную пазіцыю і светапогляд. У кожным публіцыстычным тэксце можна вылучыць комплекс ідэй, пры дапамозе якіх аўтар асэнсоўвае рэчаіснасць, а таксама набор лексічных і рытарычных сродкаў, якія дапамагаюць эмпірычным разважанням набыць слоўную форму. Гэта разнастайныя моўныя формулы, клішэ, лозунгі, што на асацыятыўным узроўні праектуюцца на пэўны існуючы ў масавай і індывідуальнай свядомасці светапогляд, сістэму каштоўнасцей, спосаб спасціжэння рэчаіснасці. Кожная сістэма светапогляду і адпаведныя ёй рытарычныя сродкі з'яўляюцца вельмі істотнымі для вызначанай сацыяльнай групы. Аўдыторыя арыентуецца ў першую чаргу на думку лідэраў розных сацыяльных груп і ўспрымае звернуты да яе тэкст — у тым ліку і публіцыстычны — праз прызму гэтай думкі. Таму публіцыст не будзе ў стане пераканаць аўдыторыю ў рацыянальнасці свайго спосабу спасціжэння рэальнасці, калі ў яго тэксце не будзе адначасова існаваць некалькі падыходаў, кожны з якіх знойдзе свайго адрасата.

Аўтар можа ўспрымаць і, адпаведна, падаваць прадмет, факт, з'яву навакольнай рэчаіснасці аналітычна альбо крытычна. Аналітычнасць успрымання рэальнасці і пабудовы сваёй пазіцыі ў публіцыстычным тэксце звязана перш за ўсё з эмпірычнасцю, са своеасаблівым даследаваннем існуючай грамадскай з'явы. Крытычнасць — гэта заўсёды ацэнка пэўнай з'явы, здарэння, асобы. Аўтарская пазіцыя, пабудаваная на крытычнасці, адрозніваецца ад пабудаванай на аналітычнасці большай эмацыйнасцю, з чаго выні-

кае і больш моцнае ўздзеянне на аўдыторыю. Больш трапна выказаць свае думкі і зрабіць іх зразумелымі і блізкімі адрасату дапамагаюць, як вядома, такія фармальна-рытарычныя сродкі ўздзеяння, як перакананне пры дапамозе лагічна несупярэчлівых сцвярджэнняў і стварэнне эмацыйнага напружання. Нярэдка, выступаючы ініцыятарам камунікатыўнага акта, публіцыст у якасці адной з мэт свайго выступлення мае змену эмацыйнага стану аўдыторыі. Аднак значная перавага эмацыйнага над аналітычным у публіцыстычным тэксце можа прывесці да страты бесстароннасці і аб'ектыўнасці. Выказваючы сваю пазіцыю, публіцыст прычыняецца да фарміравання грамадскай думкі, змяняе альбо яшчэ больш узмацняе сістэму каштоўных арыентацый чытача, які — свядома ці падсвядома — ад самага нараджэння задумы тэксту з'яўляецца важным элементам камунікатыўнай схемы, які робіць уплыў на яе вербальную рэалізацыю. Існаванне ўяўнага чытача сведчыць пра дыялагічную прыроду творчасці, яе скіраванасць, запланаванае ўздзеянне на адрасата. Апошнія павінна быць дакладна разлічана аўтарам, і ў адпаведнасці з гэтымі разлікамі публіцыст выкарыстоўвае разнастайныя камбінацыі аналітыкі і крытыкі, імкнецца больш вынікова інтэрпрэтаваць і данесці сваю пазіцыю.

Змены ў спосабе падачы аўтарскай пазіцыі відочныя, напрыклад, у артыкуле Аляксандра Гібкоўскага «Анатомія пакаленняў» [3]. На першы погляд, мэта артыкула вельмі прагматычная — аўтар, спрабуючы растлумачыць знаёмаму школьніку сэнс слова «пакаленне», сутыкаецца з неабходнасцю не шаблоннага, але сутнаснага асэнсавання гэтай цывілізацыйнай з'явы. Структура твора спрыяе таму, што разважанні чытача адбываюцца як бы паралельна з разважаннімі аўтара, бо А. Гібкоўскі звяртаецца да элементаў мемуарыстыкі і суб'ектыўнасці эсэ, падаючы ўспаміны, эмоцыі, што засталіся ў памяці з часоў яго дзяцінства. У выніку галоўная мэта публіцыста быццам прыхаваная гэтымі дэгрэсіямі, а таксама стварае чытачу спрыяльныя ўмовы для пагружэння ва ўласныя ўспаміны. Неўзабаве ад персанальных пачуццяў і перажыванняў, якія тым не менш падаюцца аўтарам у пэўнай ступені абагульнена, каб

стварыць эфект сугучча з чытацкімі згадкамі, прычым не толькі яго аднагодкаў (і такія ўспаміны-згадкі звязаныя ў кожным выпадку з канкрэтным *genius locci*), — адбываецца пераход да ацэнкі жыцця цэлага грамадства, якая, пры ўсёй сваёй глабальнасці, тым не менш захоўвае ў пэўнай ступені індывідуальны характар, дзякуючы хаця б выкарыстанню адпаведных моўных сродкаў.

«Гэта быў адносна невялікі мірны адрэзак часу ў лёсе «змагарнай сістэмы», калі мы, юныя, усе трагедыі, войны перажывалі толькі ў кнігах і кіно. Можна, якраз тады ў сапраўды мірнай і стваральнай атмасферы пачыналася ладзіцца найбольш трывалая сувязь пакаленняў, што давала адчувальны плён» [3, с. 119].

Ацэньваючы падзеі, звязаныя з вайной у Афганістане і з яе ўплывам на фарміраванне новых пакаленняў, А. Гібкаўскі прыкметна змяняе танальнасць свайго аповеду; змяняецца таксама і спосаб ацэнкі — яна пазбаўлена суб'ектыўнага элемента, які выкарыстоўваецца з мэтай зменшыць дыдактычнасць і неаспрэчнасць, што нярэдка ўласцівы публіцыстыцы на грамадска-палітычныя тэмы.

«Паміж пакаленнямі сучаснікаў упершыню быў убіты клін, утварылася злавесная і глыбокая расколіна. Тое самае, перажывуе вайну, беражлівае і чалавечнае пакаленне бацькоў, што выходзіла дагэтуль сваіх наступнікаў у амаль цяплічных умовах, раптам без даў прычыны і з невытлумачальнай зацягасцю шпурнула іх, па сутнасці непадрыхтаваных, у гарніла жорсткай, а самае галоўнае, відавочна несправядлівай вайны» [3, с. 119].

Сведчанне пераходу на бесстаронна-аб'ектыўны погляд — выкарыстанне адпаведных моўных сродкаў: замест суб'ектыўнага «я» — абагуленае «мы».

«Афган — вельмі істотна паўплываў на эстафету пакаленняў. Якраз тады, на наш погляд, і адбылася першая вельмі значная пасля Другой сусветнай вайны збіўка «рытму» ў перадачы тае «эстафеты». Далей былі і іншыя — не менш драматычныя. Але першая была найбольш сімвалічнай» [3, с. 120].

Тое, што задачы, пастаўленыя публіцыстам пры напісанні артыкула, праяўляюцца паступова, спакваля, дапа-

магае лепей падрыхтаваць чытача да ўспрымання аўтарскага пункту гледжання, які ў пэўны момант набывае выразна дыдактычнае гучанне.

«Надышоў момант плаціць па вэксялях. Прычым плаціць не толькі перастарэлым «правадырам», але і ўсяму грамадству. У гіганцкай дзяржавы на той час катастрафічна збыднелі велізарныя запасы нафтавай і іншай сыравіны... Крытычна зменшыліся і запасы «сыравіны» духоўнай, якую так і не навучыліся аднаўляць... Усе ранейшыя памкненні пабудаваць «дасканалае грамадства» сталіся ілюзорнымі, і ранейшыя духоўныя імператывы не спрацоўвалі. Не маючы развіцця і сілкавання, яны станавіліся архаістычнымі і выклікалі здзіўленне і раздражненне не толькі ў сусветнага акружэння, але і ў новых пакаленняў «савецкіх людзей» [3, с. 120].

Нарэшце А. Гібкаўскі падводзіць чытача і да фармулёўкі адной з галоўных задач не толькі свайго артыкула, але публіцыстыкі ўвогуле: «Нешта разладзілася ў магутнай раней сістэме, і яна пачала імкліва дэградзіраваць. Чаму так здарылася? Пра гэта ўжо шмат пісалася і гаварылася, прычым у розным ключы: ад злараднага да шчымліва-насталгічнага. Але наўрад ці варта злараднічаць са сваёй уласнай гісторыі. Зрэшты, не варта і дарэмна ліць слёзы па тым, што «адбыло». Аналіз мінулага мусіць быць аб'ектыўны» [3, с. 121].

Цікавае з пункту гледжання выяўлення аўтарскай пазіцыі заканчэнне артыкула. А. Гібкаўскі, зноў выводзячы на авансцэну задэклараванага напачатку «афіцыйнага адрасата» сваіх разумовых пошукаў — знаёмага школьніка, — пасылае чытачу выразны сігнал, сцвярджаючы яго права на ўласную думку, даючы зразумець, што выкладзеныя ў артыкуле разважанні — наколькі б лагічнымі і правільнымі яны не ўяўляліся чытачу — не прэтэндуюць тым не менш на статус ісціны ў апошняй інстанцыі.

«Не ведаю, ці зразумеў ён мяне як след, але галавою ківаў даволі энергічна. Ды і выраз вачэй быў, скажам так, даволі ўсвядомлены. Праўда, было яшчэ ў вачах гэтага юнага даследчыка і нешта, як мне падалося, крыху іранічнае, нейкая няўлоўная перавага над маімі глыбакадумны-

мі развагамі. Быццам ведаў гэты малы чалавечак нешта такое, мне зусім не даступнае, тое, што за далёкім гарызонтам...» [3, с. 126].

Спалучэнне двух імкненняў — з аднаго боку, зрабіць істотны ўплыў на фарміраванне грамадскай думкі (праз уплыў на індывідуальную свядомасць), а з другога — натхніць чытача на ўласны роздум, пошукі — адна з характэрных прыкмет новай публіцыстыкі.

«Пункт гледжання», ці «думка» — рэч суб'ектыўная, яна з'яўляецца прадметам свабоднага волевыяўлення. Мець уласную думку — значыць, быць у стане сфармуляваць меркаванне наконт таго ці іншага пытання. У паняцці «пункт гледжання» засяроджваецца ўвага на здольнасці суб'екта да выбару пазіцыі, а не на змесце гэтай пазіцыі. Агульная думка — гэта сума прыватных пунктаў гледжання, а супадзенне прыватнай думкі з меркаваннем вялікай колькасці людзей — вельмі важны з псіхалагічнага боку фактар, які здольны павысіць ступень упэўненасці індывіда ў тым, што яго думка, абраная ім жыццёвая пазіцыя рацыянальныя.

Пры адсутнасці акрэсленага пункту гледжання на абранае пытанне, пры браку дакладнага разумення, якім чынам упарадкаваная рэчаіснасць, а таксама без дакладна сфарміраванай пазіцыі публіцыст не можа ацаніць навакольнае асяроддзе. З гэтага вынікае, што ўласная думка, сістэма каштоўнасцей — неабходныя кампаненты для крэатыўнай ацэнкі публіцыстам з'яў і фактаў штодзённага жыцця, а яго суб'ектыўнасць — вынік перакананняў і асаблівасцей светапогляду.

У сацыяльнай псіхалогіі пад паняццем «пазіцыя асобы» маецца на ўвазе ўстойлівая сістэма стаўлення індывіда да грамадства, да іншых людзей і да самога сябе. Гэтая сістэма павінна быць асэнсавана ўнутрана і арганічна звязана з іншаю — каштоўнасцю — сістэмаю, з'яўляцца, па сутнасці, адным з яе элементаў. Пазіцыя — гэта структурна-асобаснае ўтварэнне, якое адлюстроўвае характар узаемаадносін асобы і грамадства, вызначае сацыяльную актыўнасць асобы і яе скіраванасць на грамадска значныя мэты.

Нягледзячы на тое што пазіцыя асобы — найбольш сталае ўтварэнне, яна характарызуецца зменлівасцю і — у большай ці ў меншай ступені — мабільнасцю, бо нельга мець пэўную пазіцыю ў адносінах да іншых людзей раз і назаўжды. Кожны момант існавання чалавека і яго суіснавання з іншымі людзьмі, з навакольным асяроддзем вымагае неабходнасці свабоднага і самастойнага выбару, непазбежнасці прыняцця на сябе адказнасці за свае ўчынкі перад сабою і перад іншымі. Чалавек штодня, штохвіліны сцвярджае сябе як асоба, а гэтак сцвярджанне немагчымае без выбару і трымання ўласнае пазіцыі.

Паняцце пазіцыі дастаткова шырокае, бо сюды ўключаецца не толькі меркаванне адносна вызначанага пытання, ацэнка жыццёвага факта, стаўленне да рэчаіснасці, стыль паводзін і ўчынкі. Палітычны складнік пазіцыі — гэта рысы асобы, што бачныя ў тэндэнцыі да спецыфічных альбо пастаянных паводзін і прэферэнцый. Палітычная пазіцыя — своеасаблівы вынік пэўных эмацыянальных станаў як рэакцыі на палітычнае жыццё грамадства, прычым не толькі ў самой дзяржаве, а часам і па-за яе межамі.

Маральны складнік пазіцыі — гэта сукупнасць абагуленых ведаў і маральных перакананняў асобы, якія фарміруюцца, а потым нярэдка карэкціруюцца пад уплывам сацыяльнага асяроддзя, дзейнасці сродкаў масавай інфармацыі, рэлігійных перакананняў і г. д.

Варта падкрэсліць, што складаная структура пазіцыі асобы не выключае яе цэласнасці. Сінтэзатарам пазіцыі заўсёды выступае маральнасць. Для чалавека ўласная пазіцыя — гэта ён сам. Асабістыя прынцыпы абавязкова маюць маральную абалонку. Таму суб'ектыўна жыццёвая пазіцыя супадае з пазіцыяй маральнай. Веды і маральнасць узаемазвязаныя ў свядомасці асобы, бо і першае і другое — асабістыя прынцыпы чалавека.

Такім чынам, пазіцыя, як і перакананні чалавека, — гэта частка яго светапогляду. Пазіцыя адлюстроўваецца ў сістэме паводзін і ўчынкаў асобы і ўключае пэўную долю ацэначнасці, маральныя арыенціры і свядомую адказнасць. І калі публіцыст выказвае сваю жыццёвую пазі-

цыю ў гэксце, які прызначаны не столькі для яго самога, колькі для шырокага кола адрасатаў, суб'ектыўнасць ацэнкі навакольнай рэчаіснасці ў пэўнай ступені трансфармуецца, і дзякуючы працяглай традыцыі ўспрымання друкаванага слова шырокімі коламі грамадства жыццёвая — і глыбока суб'ектыўная, індывідуальная — пазіцыя літаратара, журналіста, крытыка здольная падмяніць сабою пункт гледжання чытача альбо істотна паўплываць на яго светапогляд. Таму ў выпадку выяўлення публіцыстам уласнай пазіцыі ўзнікае пытанне сацыяльнай адказнасці. Сродкі масавай інфармацыі — магутная сіла ўздзеяння на свядомасць чалавека і грамадства, сродак апэратыўнага данясення інфармацыі ў розныя бакі свету, найбольш эфектыўны сродак уплыву на эмоцыі чалавека, здольны пераканаць рэцыпіента найлепшым чынам. Эфектыўнасць дзейнасці СМІ непарыўна звязана з улікам патрэб людзей, сацыяльных, духоўных, палітычных запатрабаванняў, што ўвесь час змяняюцца. Публіцыстыка не толькі адлюстроўвае рэчаіснасць, але інтэрпрэтуе яе, ставіць дыягназы, фармулюе гіпотэзы, робіць высновы з адпаведна падобраных фактаў, дэкларуе пастулаты і г. д. Польшкі даследчык публіцыстычных жанраў З. Баўэр зазначае, што «інтэрпрэтацыя свету ў публіцыстыцы заўсёды тэндэнцыйная, падпарадкаваная іерархіі каштоўнасцей, рэпрэзентаваных аўтарам, яго светапогляду альбо ідэалогіі, якую публіцыст падзяляе» [9, с. 159]. У такой сітуацыі відавочная асоба публіцыста як ініцыятара камунікатыўнага акта, ад яго вымагаецца акрэсленне ўласнага стаўлення да рэчаіснасці.

Публіцыстыка, якая размяшчаецца ў сродках масавай інфармацыі, павінна адпавядаць пэўным параметрам, у прыватнасці такім, як інфарматыўнасць, падзейнасць, аналітычнасць, даступнасць. Пры гэтым найважнейшым кампанентам журналісцкай публіцыстыкі з'яўляецца інфармацыйная падстава — факты і падзеі з жыцця сучаснага грамадства, што патрабуюць падрабязнага аналізу і дэталёвага разгляду ў перыёдыцы і іншых СМІ з мэтай зрабіць іх даступнымі і зразумелымі для масавага спажываўца навіннай інфармацыі — чытача, гледача і слухача. Публіцыстыка ж літаратурная мае на мэце ў пэўнай ступені іншыя

задачи: выказванне перш за ўсё асабістага погляду літаратара на праблему, што здаецца яму найбольш актуальнай, запрашэнне чытача да супольнага роздуму, стварэнне даверу ў адносінах з аўдыторыяй, але гэтыя адносіны павінны мець даволі выразнае дыдактычнае адценне, бо адна з асноўных задач літаратурнай публіцыстыкі і прыгожага пісьменства ўвогуле — выхаванне чытача, стварэнне спрыяльнай атмасферы для працы душы, якая выяўляецца ў асэнсаванні і ўспрыманні атрыманых ведаў.

Безумоўна, задачы журналісцкай і літаратурнай публіцыстыкі блізкія і нават ідэнтычныя, калі размова ідзе пра ўплыў прапанаванага публіцыстамі матэрыялу на свядомасць спажыўца інфармацыі, фарміраванне асабістай і грамадскай свядомасці, а таксама пра выхаваўчую ролю гэтага жанру. Аднак пры аналізе характару ўздзеяння створаных пісьменнікамі і журналістамі публіцыстычных твораў на чытача і слухача становіцца відавочным, што іх уплыў на грамадскую і індывідуальную свядомасць у пэўнай ступені адрозніваецца. Прычын гэтаму некалькі. У прыватнасці, журналісцкая публіцыстыка адрозніваецца больш масавым характарам уздзеяння з пункту гледжання данясення інфармацыі да спажыўца, бо валодае не толькі візуальнымі каналамі перадачы інфармацыі, але і выкарыстоўвае гукавы і відэарад для стварэння найбольш поўнай перцепцыі прапанаванага матэрыялу. Гэта асабліва важна ва ўмовах, калі агульная культура чытання мастацкай літаратуры з эстэтычнымі мэтамі перажывае далёка не лепшыя часы, а чытанне як спосаб атрымання інфармацыі — больш складаны працэс і патрабуе большых разумовых намаганняў і часу ў параўнанні з успрыманням матэрыялу на слых, таму, адпаведна, не з'яўляецца надзвычай папулярным. Слыхавае, а таксама аўдыёвізуальнае ўспрыманне інфармацыі адбываецца ў нейкай ступені апасродкавана, калі інфармацыйная плынь уяўляе своеасаблівы фон штодзённага існавання чалавека і грамадства. Літаратурная ж публіцыстыка носіць пераважна індывідуальны характар, патрабуе ўдумлівага і трывалага кантакту накшталт міжасобаснага, успрыманне інфармацыі тут вымагае ад чытача актывізацыі мыслення, абстраэння рэакцыі, аналізу прапанаванага матэрыялу.

Журналісцкая публіцыстыка значна больш палітызаваная, чым літаратурная. Сродкі масавай інфармацыі як грамадскія інстытуты закліканыя адлюстроўваць перш за ўсё палітычныя і сацыяльна-эканамічныя працэсы ў грамадстве, што адбываюцца ў рэчышчы пануючай на пэўным гістарычным этапе дзяржаўнай ідэалогіі. Літаратары-публіцысты ж адчуваюць большую разняволенасць у выбары тэматыкі, бо іх творчасць загадзя рэгламентаваная як індывідуальнае, суб'ектыўнае бачанне і ўспрыманне навакольнай рэчаіснасці.

Калі разглядаць характар падачы аўтарам інфармацыйна-публіцыстычнага матэрыялу, дык варта адзначыць, што ад журналіста-публіцыста першапачаткова патрабуецца аб'ектыўнасць і нейтральнасць у інтэрпрэтацыі падзей, фактаў рэчаіснасці. Пры гэтым маецца на ўвазе, што спажывец інфармацыі павінен атрымаць усебаковыя, неперадузятыя звесткі пра пэўную падзею, а потым прыйсці да тых ці іншых высноў і сфарміраваць асабістую пазіцыю па дадзеным пытанні. Сродкі масавай інфармацыі звязваюць асобнага чалавека з грамадствам, прыцягваюць яго да праблем, якімі жыве краіна, кантынент, свет. Ад друкаваных і электронных СМІ патрабуецца ўменне своечасова, глыбока і кампетэнтна ацаніць тэндэнцыі, прааналізаваць недахопы, асэнсаваць з'явы і падзеі, што адбываюцца ў грамадстве. Гэта важна яшчэ і таму, што грамадская падзея не існуе сама па сабе, незалежна ад яе апісання ў сродках масавай інфармацыі. Больш таго, многія грамадскія з'явы здольныя эвалюцыянаваць пад уздзеяннем грамадскай думкі, уплыў на якую і аказваюць СМІ. Эфектыўнасць уздзеяння матэрыялу, змешчанага ў іх, цалкам абумоўлена сістэмай поглядаў спажывца інфармацыі, на якія ўплывае выхаванне і адукацыя, рэальныя жыццёвыя акалічнасці, сацыяльна-культурнае асяроддзе і г. д.

Літаратурная ж публіцыстыка заклікана перш за ўсё быць увасабленнем аўтарскага погляду на праблему, грамадскую з'яву, а таксама выклікаць чытача на дыялог, актывізаваць яго мысленне, спрыяць вызначэнню яго асабістых адносін да пастаўленых у матэрыяле праблем. Запрашэнне чытача да сумеснага разважання — адзін з са-

мых дзейсных метадаў актывізацыі яго ўспрымання рэчаіснасці. Пазнанню чалавекам самога сябе, навакольнага свету, узаемасувязей у грамадстве спрыяе супастаўленне розных думак, шматбаковасць аргументацыі, праблемнасць, палемічнасць матэрыялу. Чытанне прадугледжвае не толькі знаёмства з аўтарскай пазіцыяй, але і выкрышталёўванне ўласнага пункту гледжання на праблему, які будзе абумоўлены ладам жыцця, адукацыйным цензам, эканамічным і сацыяльным становішчам чытача, яго жыццёвымі прынцыпамі, поглядамі, стэрэатыпамі мыслення і паводзін, што прынятыя ў яго сацыяльнай групе.

Безумоўна, прынцып бесстароннасці ў журналісцкай публіцыстыцы прысутнічае не заўсёды, што абумоўлена ў пэўнай ступені тым уплывам, які робіць на яе публіцыстыка літаратурная, калі прапанаваны аўтарам-журналістам матэрыял уяўляе сабою не аб'ектыўную карціну свету, але глыбока суб'ектыўны погляд на нейкія праблемы, пытанні, персанальныя бачанні праблем і спосабы іх рашэння, якія ў той ці іншай ступені навязваюцца спажыву інфармацыі ў якасці адзіна правільных. Інакш кажучы, журналісцкая публіцыстыка набывае часам досыць прыкметны дыдактычны і нават аўтарытарны характар. І калі ў выпадку з журналісцкаю публіцыстыкаю, асабліва з той яе часткаю, што выкарыстоўвае аўдыёвізуальныя сродкі ўздзеяння з мэтай данясення інфармацыі, спажывец выступае хутчэй як аб'ект інфармацыйнага ўздзеяння, дык, успрымаючы літаратурную публіцыстыку, ён выступае ў большай ступені як актыўны ўдзельнік працэсу фарміравання асабістай і грамадскай думкі, сцвярджэння жыццёвай пазіцыі. Вынікі гэтага працэсу, а таксама высновы, зробленыя чытачом, не маюць такога запраграмаванага характару, загадзя абумоўленага аўтарам матэрыялу, што даволі часта мае месца ў выпадку з журналістыкай. Таксама варта адзначыць, што з прычыны грамадска-палітычнай ролі, якую адыгрывае публіцыстыка ў сучасным сацыюме, — а яе можна ў пэўнай ступені вызначыць як адну з асноўных у справе фарміравання светапоглядаў і свядомасці на ўсіх яе ўзроўнях, — журналістам-публіцыстам цяжка быць бесстароннімі ўвогуле. У апошнія дзесяцігоддзі,

калі публіцыстыка ў значнай меры адышла ад кампліментарнасці, характэрнай для гэтага віду літаратурнай дзейнасці ў перадперабудовачную эпоху, нярэдка — асабліва ў крытычных артыкулах — узнікаюць сітуацыі, калі мера суб'ектыўнага ў публіцыстычнай трактоўцы падзей, з'яў навакольнай рэчаіснасці настолькі высокая, што немагчыма гаварыць пра ідэнтычнасць ацэнкі публіцыста і рэальнага стану рэчаў. У такім выпадку маем справу са з'яўленнем абсалютна бяздоказных негатыўных публіцыстычных выступленняў, у якіх крытыка становіцца ўсёабдымнай і вельмі рэзкай па сваім гучанні. Варта, аднак, памятаць, што нормамі крытыкі з'яўляюцца менавіта адказнасць і канструктыўнасць, і перадача аўтарскай пазіцыі праз такога кшталту «крытычнае абурэнне» будзе, хутчэй за ўсё, безвыніковаю.

Публіцыст, пачынаючы свае разважанні ад пэўнага абранага ім адзінкавага факта, трактуе яго як узор; мэта аўтара — стварэнне агульнага бачання з'явы рэчаіснасці. Спосаб канструявання такога бачання сведчыць пра ўнутраныя жанравыя адрозненні публіцыстычнага пісьменства. Публіцыстыка, паводле сваіх канонаў і логікі развіцця, не абавязкова павінна закранаць пытанні надзвычайнай актуальнасці: публіцыст можа пісаць пра факты і падзеі, дастаткова аддаленыя па часе ад дня сённяшняга, і звяртацца да якіх-небудзь гістарычных праблем. У такім выпадку аўтар нібыта закладае ў аснову свайго твора той факт, што чытач, хай нават і ў досыць агульных рысах, мае пэўныя агульнакультурныя кампетэнцыі і ведае збольшага тыя факты ці падзеі, што будуць згадвацца ў прапанаваным яму тэксце, мэта якога — не толькі пашырыць, але і паглыбіць веды рэцыпіента. Гэта важна яшчэ і таму, што шмат якія аспекты развіцця сучаснага соцыуму вымагаюцца ці залежаць ад гісторыі краіны, народных традыцый і г. д. Калі ж мэта публіцыстычнага твора — у больш дэталёвым разглядзе якога-небудзь факта навакольнай рэчаіснасці, то, як сцвярджае З. Баўэр, публіцыст можа рабіць гэта такім чынам, каб падрыхтаваць наступную інтэрпрэтацыю пададзенага факта, фармуляванне высноваў і пазіцыяванне факта ў існуючай сістэме каштоўнасцей [9, с. 159].

Адсюль вынікае, што інфармацыя ў публіцыстычным кантэксце звычайна тэндэнцыйная, бо адлюстроўвае суб'ектыўныя аўтарскія трактоўкі.

Публіцыстыка арыентаваная на эстэтычна пераўтвораныя думкі, факты, дакументы. Адлюстраванне свету адбываецца пры дапамозе агульнай і індывідуальнай тыпізацыі. У жанравай структуры публіцыстычнага тэксту функцыя тыпізацыі звычайна не толькі скіравана на выяўленне крытычных меркаванняў аўтара, але і выконвае ролю мастацкага сродку. Узаемаабумоўленасць гэтых роляў пацвярджаецца тым, што задума ў пэўнай ступені вызначае характар крытычнага меркавання, у сваю чаргу крытычны падыход да рэчаіснасці ўплывае на задуму і карэкціруе яе.

Як від літаратурнай дзейнасці публіцыстыка грунтуецца ў асноўным на маналагічнай пабудове дыскурсу. Аднак гэта абсалютна не выключае з'яўлення і паспяховага выкарыстання для перадачы аўтарскай пазіцыі дыялагічнасці. Публіцыст, аналізуючы навакольную рэчаіснасць, сустракаецца з характэрнымі для яго эпохі праблемамі і жыццёвымі пытаннямі і спрабуе знайсці спосабы іх вырашэння. Ён міжволі ўступае ў дыялог са сваім адрасатам, бо гэта — найкарацейшы шлях да ўзнікнення эмпірычнай сілы, што мае вялікі канструктыўны патэнцыял. На думку М. Бахціна, эстэтычная падзея, якая можа адбыцца толькі пры двух удзельніках, мае на ўвазе існаванне дзвюх свядомасцей, што не супадаюць адна з другой [2, с. 376]. Гэта несупадзенне можа быць рэалізаванае ў публіцыстычным дыскурсе пры дапамозе бінарнаапазіцыйнай структуры «адрасант — адрасат», калі апошні — чытацкая аўдыторыя — выступае як носьбіт пэўных ідэй, хай нават і ў абагульненым выглядзе. У прынцыпе, чытача можна трактаваць як у цэлым іманентны аўтару суб'ект, які, аднак, можа мець заўвагі да некаторых вылучаных аўтарам пастулатаў альбо нават мець іншую думку наконт іх. Своеасаблівым адказам на такія несупадзенні ў светаўспрыманні і службыць дыялагізацыя ў публіцыстычным тэксце.

Плённы кантакт з чытацкай аўдыторыяй шмат у чым абумоўлены абраным жанрам, бо менавіта такім чынам пуб-

ліцыст вырашае, з кім і якім чынам ён будзе кантактаваць, каму і як будзе даводзіць сваю пазіцыю. Кожная група публіцыстычных жанраў — інфармацыйныя, аналітычныя, мастацка-публіцыстычныя — мае сваю дастаткова выразна акрэсленую сферу выкарыстання, што абумоўлена творчымі мэтамі і задачамі, якія ставіць перад сабою публіцыст. І кожны жанр мае свой, выпрацаваны і замацаваны ў доўгай традыцыі, вобраз аўтара. Удалы, адпаведны ідэі і зместу матэрыялу выбар жанравай формы гарантуе дакладнае выражэнне аўтарам сваёй пазіцыі.

Так, артыкул як спосаб аператыўнага рэагавання на падзеі і факты са штодзённага жыцця — гэта матэрыял, у якім аналізуюцца пэўныя сітуацыі, працэсы, з’явы, асноватворныя заканамерныя сувязі з мэтаю вызначэння іх палітычнай, эканамічнай ці іншай значнасці і высвятлення таго, якія пазіцыі варта займаць, якім чынам трэба сябе паводзіць, каб адэкватна адчуваць сябе ў згаданай сітуацыі, каб адпавядаць апісаным умовам і г. д. [6, с. 246]. Яшчэ больш дакладна можна вызначыць артыкул як жанр, прызначаны перш за ўсё для аналізу актуальных, грамадска значных працэсаў, сітуацый, з’яў і заканамернасцей, што кіруюць імі.

Аналітычнае абмеркаванне прадмета ў артыкуле павінна праводзіцца такім чынам, каб чытачы маглі, выкарыстоўваючы публікацыю, разважаць далей пра тых пытанні, якія выклікалі іх цікавасць. З гэтага вынікае, што асаблівая функцыя артыкула — растлумачыць чытацкай аўдыторыі як грамадскую, так і асабістую значнасць актуальных працэсаў, сітуацый, з’яў, іх прычынна-выніковыя сувязі, ініцыяваўшы, такім чынам, роздум, дзеянні чытача, звязаныя з прадметам адлюстравання ў публікацыі. Акрамя гэтага, артыкул звяртае чытацкую ўвагу на тых задачы і праблемы, што ўзнікаюць у сувязі з пададзенымі ў матэрыяле падзеямі, паказвае, якія стратэгічныя ці тактычныя інтарэсы ёсць у іх удзельнікаў. Прадмет артыкула можна ўбачыць як у тых супярэчнасцях і праблемах, што ўтрымліваюцца ў актуальных сітуацыях і працэсах, так і ў задачах, якія з іх вынікаюць, умовах вырашэння, упарадкавання акрэсленых праблем і ў звязаных з імі тэндэнцыях,

перспектывах, заканамернасцях грамадскага развіцця. Асноўнымі жанравымі формамі артыкула на сённяшні дзень з'яўляюцца агульнадакладчы, тактыка-аналітычны і палемічны артыкулы.

Да агульнадакладчых артыкулаў належаць публікацыі, дзе аналізуюцца агульназначныя, шырокія пытанні. Напрыклад, аўтар такога артыкула можа весці гаворку пра напрамку палітычнага і эканамічнага развіцця краіны ці разважаць пра ўзровень маральнасці грамадства, пра ўзаемадачыненні царквы і дзяржавы, пра міжнародныя адносіны краіны і г. д. Такія артыкулы характарызуюцца высокім узроўнем абагульнення, глабальнасцю мыслення публіцыста і маюць на мэце вывучэнне розных заканамернасцей, тэндэнцый, перспектывы развіцця сучаснага грамадства.

Агульнадакладчы артыкул патрабуе не проста ведання пэўнай праблемы, але і тэарэтычнага тлумачэння яе існавання.

Тактыка-аналітычны артыкул звернуты перш за ўсё да актуальных практычных праблем прамысловасці, сельскай гаспадаркі, прадпрыемальніцтва, культуры, навукі, адукацыі і г. д. У такіх артыкулах аналізуюцца канкрэтныя праблемы, падзеі, дзеянні, сітуацыі, што звязаныя з практычнымі задачамі, якія вырашаюцца ў той ці іншай сферы дзейнасці, галіне прамысловасці і інш. Аўтар такога артыкула ставіць перад сабою мэту высветліць прычыны ўзнікнення пэўных сітуацый, ацаніць іх, вызначыць тэндэнцыі іх развіцця, акрэсліць праблемнае поле, па магчымасці прапанаваць шляхі эфектыўнага вырашэння праблем, «запрасіць» да абмеркавання канструктыўных прапановаў. Тактыка-аналітычны артыкул ствараецца ў выніку вывучэння праблемнай сітуацыі, канфлікту, што існуе ў рэальнасці паміж магчымым і жаданым. Праблема ў матэрыяле выяўляецца праз усведамленне супярэчнасцей паміж ведамі пра адзін аспект пэўнай з'явы і неспазнанасцю яе іншых аспектаў. Гэтая супярэчнасць адлюстроўваецца ў фармулёўцы праблемы артыкула. Выбар канкрэтнай праблемы з той сукупнасці, што можа існаваць у акрэсленым праблемным полі, першачарговае яе асвятленне абумоўлены перш за ўсё актуальнымі патрэбамі чытацкай аўдыторыі.

Палемічны артыкул з'яўляецца на старонках перыядычнага друку, калі ў грамадстве ўзнікаюць дыскусіі па нейкіх значных праблемах ці, напрыклад, падчас выбарчай кампаніі. Непасрэднай падставай для палемічнага артыкула можа быць выступленне палітычных апанентаў, прадстаўнікоў супрацьлеглай навуковай школы, тэарэтычнай ці рэлігійнай плыні, якія закранаюць пэўным чынам інтарэсы публіцыста. У такіх артыкулах перад аўтарам ставяцца дзве задачы: па-першае, абгрунтаваць і падаць уласны пункт гледжання на спрэчнае пытанне, сваё бачанне праблемы, прычын яе ўзнікнення і спосабаў выйсця са складанай сітуацыі; па-другое, трэба абвергнуць пункт гледжання апанента. Палемічны артыкул вылучаецца арыентацыяй на пошук ісціны ўдзельнікамі палемікі, а таксама своеасаблівай структурай, якая прадугледжвае наяўнасць двух абавязковых складнікаў — доказу і абвяржэння.

Творчая задача аўтара фельетона — пры дапамозе камбінацыі запазычаных у мастакоў гатовых спалучэнняў прыцягнуць увагу чытача і ўмелым трансфармаваннем малой тэмы ў вялікую, сацыяльна дэтэрмінаваную, атрымаць выключна газетны эфект, хутка і моцна паўплываць на масавую свядомасць. Фельетон раскрывае чытачу тэма падзеі і факты, да якіх грамадства даўно прызвычалася і нават не заўважае, успрымаючы і лічачы іх натуральнаю жыццёваю з'яваю. Яшчэ адзін абавязковы складнік фельетона — наяўнасць устойлівага вобраза таго, хто піша. Як канструктар, аўтар стварае з фактаў цэласны будынак, і чытач заўсёды ўпэўнены, што гэта пабудова не разбурыцца, што кожны факт мае сваё значэнне і сваё месца ў творы. Аўтарская выснова праглядае праз супярэчнасць, перададзеную дзякуючы яркім вобразам, асаблівым стылістычным прыёмам. Канечне, не заўсёды вобраз таго, хто піша, супадае з асобаю аўтара, але бываюць выпадкі, калі фельетоны пішуцца практычна «ад першай асобы».

Функцыянаванне жанраў у сучаснай публіцыстыцы рэгламентавана досыць адвольна. Змены ў грамадстве вымагаюць пошукаў новых формаў уздзеяння на рэцыпіента, новых метадаў і спосабаў спасціжэння рэчаіснасці і яе слоўнага выяўлення, фармулявання высноў, што не можа

не ўплываць на суаднясенне кампанентаў ва ўжо звычайнай жанравай форме. Так, у аналітычным артыкуле могуць змяніцца суадносіны інфарматыўнага матэрыялу і аналізу на карысць першага дзеля прыцягнення ўвагі чытацкай аўдыторыі. Але сутнасць жанру ад гэтага не змяняецца. Аналітычны артыкул так ці інакш будзе выконваць сваю ролю, нават прапаноўваючы прычынна-выніковы аналіз у нязвыкла кароткай форме.

У якасці прыкладу пошукаў новых жанравых форм з мэтай выяўлення аўтарскай пазіцыі разгледзім публіцыстычныя выступленні на старонках перыядычнага друку Сяргея Шаўцова.

Цыкл «Пункцірам» [7] уяўляе сабой невялікія, разбітыя па частках эсэ і зусім маленькія, па некалькі радкоў, замалёўкі-абразкі, прысвечаныя будзённаму, праявічонаму жыццю, тым побытавым дробязям, што акружаюць нас штодня і на якія мы даўно ўжо не зважаем, успрымаючы іх як тое, што мае быць. Фактычна тут бачная спроба стварэння С. Шаўцовым новай жанравай формы публіцыстыкі, характэрнымі рысамі якой з'яўляюцца гранічная сцісласць, глыбокі аналіз рэчаіснасці адначасова з абстрагаваннем ад яе.

Першыя чатыры замалёўкі змешчаны пад агульнаю назваю «Усё па-старому». Яны прасякнуты разважаннем наконт прыроды агрэсіі ў міжчалавечых адносінах у сучасным беларускім грамадстве. Аўтар сцвярджае, што варажасць і адчужанасць паміж людзьмі ўзнікае з прычыны прыніжанага становішча звычайнага чалавека, яго вартага шкадавання існавання. Жанчына, з выгляду настаўніца на пенсіі, сарамліва шэпча прадаўшчыцы, каб тая прадала ёй два яйкі. Тая працягвае іх, «як гэта робяць жанчыны ля царквы, калі раздаюць жабракам міласціну» [7, с. 218]. Сумна ўсведамляць, што праз столькі гадоў змагання за ўсеагульнае шчасце і роўнасць мы больш чым калі-небудзь адчуваем жахлівую прорву, што ляжыць паміж рознымі слямі сучаснага беларускага грамадства: «Многія старыя жывуць горш за сабак. Рэдкі выпадак, калі літаральны і пераносны сэнсы арганічна зліваюцца» [7, с. 219].

На сучасным этапе міжасобасныя і сямейныя адносіны таксама вызначаюцца сацыяльнай хваравітасцю. Як вядома, за кожным чалавекам замацавана пэўная сацыяльная роля. Мужчына — галоўны ў сям’і, зарабляе сродкі існавання. Жанчына ж — захавальніца сямейных традыцый, гаспадыня. Але на сённяшні дзень сацыяльныя ролі змяшаліся, і гэта вельмі адмоўна ўплывае на стан грамадства ўвогуле. На аўтобусным прыпынку жанчына пры дзеях груба размаўляе са сваім мужам, адмаўляючыся набыць яму цыгарэты. Сваю пазіцыю яна абгрунтоўвае ганебным «ты на іх не зарабіў» [7, с. 221]. С. Шаўцова хвалюе пытанне: на што здатны просты рабочы чалавек ва ўмовах сацыяльнай незабяспечанасці? «Прагэставаць ён ніколі не будзе, што скажа начальства — зробіць, ён па сутнасці раб у чыстым выглядзе. І такіх — большасць. Адно, на што ён здольны, дык гэта на «бунт бессэнсоўны і жорсткі». Але такі бунт лёгка падавіць своечасовай падачкай альбо не менш жорсткімі рэпрэсіямі» [7, с. 221].

Сцісласць формы і гучанне твора набліжаюць яго да эсэ. Эсэістычным з’яўляецца падыход да падачы публіцыстычнага матэрыялу, калі пэўныя з’явы навакольнай рэчаіснасці выклікаюць роздум над адвечнымі пытаннямі быцця. У той жа час варта таксама адзначыць, што твор С. Шаўцова — гэта не крытычны разбор падзей ці ўчынкаў чалавека, што маюць свае прычыны і наступствы, не правядзенне гістарычных аналогій і абагульненняў, што можна знайсці, скажам, у артыкуле ці нарысе. Прысутнасць у творы абмалёўкі пэўнай, хоць і невялікай, але канкрэтнай жыццёвай сітуацыі сведчыць пра набліжэнне яго да апавядання-абразка. Неабходнасць уключэння ў канву публіцыстычнага матэрыялу жыццёвай карціны выклікана тым, што, па-першае, аўтар імкнецца адлюстраваць тыповасць становішча чалавека ў сучасным грамадстве, па-другое, менавіта на аснове гэтай тыповасці і грунтуецца публіцыстычнае разважанне, эсэістычнае паводле сваёй суб’ектыўнасці, і ў той жа час па-філасофску глыбокае, схільнае да глабалізацыі, як гэта характэрна для нарыса.

Роздум над жыццёвымі праблемамі С. Шаўцоў працягвае ў пункціры «Тры імгненні», разважаючы пра існаванне

чалавека ў гарадскіх умовах, калі дні мінаюць у суцэльнай мітусні і тлуме, падобныя адзін на адзін. У гэтай мітусні чалавек страчвае штосьці сапраўднае, неабходнае для паўнацэннага жыцця — здольнасць бачыць і разумець прыгажосць прыроды, адчуваць сваю еднасць з наваколлем, трывалую сувязь са сваімі каранямі.

Ідучы раніцаю па вуліцы, аўтар нечакана чуе спеў жаўрука. Ён па памылцы «пяе сваю песню пахмурным бетонным гмахам. Бывае гэта і з людзьмі: пяюць не тым і не там» [7, с. 224]. Спеў жаўрука, які з'яўляецца своеасаблівым сімвалам свабоднага жыцця, сімвалам вясны, навявае ўспаміны пра часы маладосці, выклікае ў душы неспакой, жаданне перамен. Гэтае трывожнае адчуванне — толькі кароткія адгалоскі, але адгалоскі сапраўднага жыцця сярод шэрай будзённасці, злосці і безвыходнасці. Іх выклікаў жаўрук сваёй песняю. «Магчыма, недарэчнаю. А якая песня «дарэчы»? Гэта мелодыя, рух душы, а не розуму» [7, с. 227].

С. Шаўцоў спрабуе знайсці адказ і на іншае вострае пытанне: што прымушае чалавека крывадушнічаць, жыць «двайным» жыццём. «Што прымушае «дзяліцца»... Кожны «двайны», «трайны» чалавек можа прывесці тысячу і адну прычыну ў сваё апраўданне... Іх можна зразумець, нават прыняць» [7, с. 228]. Аднак у выніку двурушнасць распаўсюджваецца на грамадства ў цэлым, разбэшчвае і разбурае яго. Людзі лгуць у дробязях і не давяраюць адно аднаму ў важных справах. У такіх умовах сумеснае існаванне і будаўніцтва агульнага дома немагчымыя. Аўтар прыходзіць да высновы, што дваіное жыццё для народа — жах, які дараваць нельга.

У цыкле замалёвак «Хворыя і малпы» С. Шаўцоў спрабуе адказаць на філасофскае пытанне пра сутнасць чалавечага жыцця: чаму чалавек марнуе жыццё, не паспяваючы здзейсніць наканаванае яму? «Людзі чакаюць: прыплывуць караблі. Вераць у цуд. У шапку, што робіцца нябачнай, у жабу-царэўну, у дыван-самалёт і іншую недарэчнасць. Атрымліваецца чаканне жыцця, а не яно само» [7, с. 231].

Чалавек заўсёды знаходзіцца навідавоку, за кожным яго крокам нехта сочыць. Гэтым «нехта» можа быць старон-

няя асоба, можа быць унутранае «я». Таму чалавек вымушаны бясконца шукаць сабе самому апраўданне, нават калі і не зрабіў нічога благога. У друку перыядычна з'яўляюцца меркаванні розных псіхолагаў і сацыёлагаў наконт самаацэнкі чалавека, яго здольнасці да самаспасціжэння і самарэалізацыі. Гэтыя меркаванні аб'ядноўвае тое, што менавіта ад стаўлення чалавека да самога сябе залежыць яго стаўленне да соцыуму. С. Шаўцоў прапаноўвае свой погляд на гэтае пытанне, надаючы яму новае гучанне: «Свой суд, ён больш страшны і бескампрамісны, чым суд публічны. Адна справа: ты пакараны, табе як бы адпушчаны грахі оптам. Але — самому сабе не адпусціш. Нават калі знойдзеш грунтоўнае апраўданне, усё роўна ў глыбіні душы будзе тачыць чарвячок сумнення: гэта для ўсіх я харошы, а сам я ведаю, хто... Вечная пакута... Можа быць, у гэтым зыходная кропка кожнай рэлігіі — змякчыць пакуты?..» [7, с. 235].

Праблема самапазнання і самаацэнкі звязана ў С. Шаўцова з праблемай духоўнасці. «У людзей заўсёды будзе патрэба асэнсаваць сябе не толькі навукова, гістарычна, біялагічна, але і духоўна. І заўсёды будуць з'яўляцца людзі, роля якіх заключаецца якраз у гэтым» [7, с. 237].

Структура публіцыстычных твораў С. Шаўцова, і перш за ўсё эсэістычных замалёвак, прыблізна аднолькавая: праз стварэнне канкрэтнай жыццёвай сітуацыі — выхад на тыпізацыю і роздум над глабальнымі праблемамі.

Вельмі цікавымі паводле формы і структуры, пабудовы аповеду, моўнага афармлення з'яўляюцца «Нататкі сумесніка» А. Асташонка [1]. Складана вызначыць жанравую прыналежнасць твора, бо «Нататкі...» уяўляюць сабою спалучэнне эсэ і літаратуразнаўчага крытычнага артыкула з элементамі літаратурнага партрэта, дзённікавых запісаў-эпісталарыяў. Аднак гэта ўсё-такі эсэ, створанае ў стылістыцы постмадэрнізму: у ім багата цытат, якія не толькі падмацоўваюць аўтарскія тэзісы, але і выступаюць як асобныя пастулаты пісьменніцкай пазіцыі, а часам і як адпраўныя пункты разважанняў над пэўнымі фактамі рэчаіснасці. «Сціпласць — гэта найкарацейшы шлях у невядомасць». Не памятаю, хто гэта трапна сказаў. Вядома,

з нясціпласцю бываюць пераборы, падчас вялікія. Як, прыкладам, у майго сябра Анатоля Сыса — аднак, прынамсі, невядомасць яму не пагражае» [1, с. 95].

Цікавыя і трансфармацыі героя эсэ: спачатку асоба аўтара быццам адстароненая, выяўляецца толькі праз ацэнкі і партрэтныя характарыстыкі калег-літаратараў: М. Стральцова, І. Пташнікава, В. Адамчыка і інш. Такая пабудова аповеду запазычана ў літаратурных эсэ і артыкулаў, аднак паступова гучанне эсэ становіцца ўсё больш індывідуалізаваным, асоба аўтара выходзіць на першы план, а сам твор набывае выразныя рысы эпісталярый-дыярыуша, застаючыся ў той жа час па-эсэісцку камерным, хаця гаворка вядзецца пра факты і падзеі грамадскага жыцця. Узбагачаюць эсэ А. Асташонка і элементы літаратурнай палемікі, непасрэдныя звароты да другой асобы, што стварае зусім нечаканы эфект: чытач робіцца сведкам дыялога паміж аўтарам і яго апанентам, чые думкі перададзеныя дзякуючы цытаванню і ўскоснай мове.

«Іван Пташнікаў. Не люблю я яго раманы. Выбачайце, Іван Мікалаевіч, у слове Вам роўных няма: Вы пах блакітнага ветру ў зацішную пагоду можаце на трох старонках распісаць, а подыхі жоўтага ў дождж — на чатырох, Вы раман пра вецер можаце напісаць... Аднак не даспадобы мне... большасць беларускіх раманаў увогуле» [1, с. 88].

«Напішыце яшчэ хоць бы два-тры аповеды, Іван Мікалаевіч, калі ласка, хоць я, вядома, разумею, што яны ў Вас нараджаюцца радзей і цяжэй, чым у багата якіх «пекараў» раманы» [1, с. 88].

Шмат у эсэ А. Асташонка пытанняў, звернутых аўтарам адначасова і да сябе, і да чытача, пытанняў, што вымагаюць глыбокага роздуму, філасофскага падыходу да асэнсавання рэчаіснасці. Такая форма стасункаў з чытачом у большай ступені характэрная для праблемнага артыкула, але ў «Нататках...» яна працуе на ўзмацненне перцептыўнага эфекту. Часам А. Асташонак адказвае на пастаўленыя, здаецца, толькі перад сабой, пытанні, але часцей пакідае права на адказ за чытачом.

«Гаманіў... з выдатным хлопцам... ды паэтам, нашым земляком, даўно ўжо масквічом Славам Арцём'евым... ён...

казаў, што... верыць у тое, што беларускае слова ў паэзіі чакае лепшая доля, ніж слова расейскае... Мне чамусьці здавалася, што ён быў шчыры. Мінула дзесяць гадоў. Што ў гэтым накірунку адбылося? Не ведаю — пытанне паставіў, але ж адказ даць няздатны» [1, с. 102—103].

«Дык ці будзе калі-небудзь у беларусаў свой «Новый мир» ці сваё «Знамя», калі ў расійцаў гэты самы «Новый мир» мала не на ладан дыхае?...» [1, с. 103].

Адзначаецца ў эсэ А. Асташонка знітаванасць з прыгожым пісьменствам — уласнамастацкай літаратурай. Яе прыкметы і ў нязвыклай арганізацыі тэксту з пункту гледжання сінтаксіса, і ў выкарыстанні парцэляцыі. Усё гэта быццам структурыруе чытацкую ўвагу, робіць твор запамінальным, дазваляе расставіць дадатковыя акцэнты.

Пошукі новых сродкаў і спосабаў кампанавання ў адно цэлае структурных кампанентаў розных жанраў пакідаюць нязменнаю ўзаемазалежнасць паміж жанравымі формамі публіцыстыкі і спосабамі выражэння аўтарскай пазіцыі ў публіцыстычным творы. Жанры як адносна ўстойлівыя тыпы тэксту, якія склаліся ў працэсе гістарычнага развіцця літаратуры, адрозніваюцца паміж сабою і па спосабе засваення і інтэрпрэтацыі жыццёвага матэрыялу. Таму выбар адпаведнай жанравай формы па-ранейшаму застаецца адным са складнікаў адэкватнага выражэння сутнасці аўтарскай пазіцыі ў публіцыстыцы, бо жанр — у пэўным сэнсе алгарытм ператварэння комплексу сродкаў выразнасці ў публіцыстычны тэкст, што аптымальна адпавядае рэальнай камунікатыўнай сітуацыі і данясенню яе сутнасці да адрасата.

Адлюстроўваючы рэчаіснасць і выказваючы ўласную пазіцыю ў дачыненні да фактаў, падзей, сацыяльных і палітычных з'яў, аўтар імкнецца даць чытачу не толькі магчымасць зразумець сутнасць таго, што адбываецца, зірнуць на ўсё не толькі ўласнымі, але і яго вачамі, падказаць, якім чынам можна дзейнічаць у пэўных умовах, што створаныя гэтымі сацыяльнымі практыкамі, альбо — у межах выяўлення ўласнага пункту гледжання — прапанаваць гатовы алгарытм паводзін. У той жа момант, скіраванасць на асэнсаванне рэчаіснасці можа пры гэтым праяўляцца

таксама па-рознаму: альбо адбываецца звычайная канстатацыя, альбо апісанне падзеі і нейкія практычныя парады, альбо ўсебаковы аналіз сітуацыі і пошук шляхоў вырашэння праблемы.

Літаратура

1. *Асташонак А.* Нататкі сумесніка // Крыніца. — 1999. — № 10. — С. 80—114.
2. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества: Сб. избр. тр. — М.: Искусство, 1979.
3. *Гіркоўскі А.* Анатомія пакаленняў // Публіцысты / Беларус. союз журналістаў; сост.: Л. С. Екель, Б. В. Стрельцов, Г. В. Соколовский. — Мінск, 2000. — С. 115—126.
4. *Горохов В. М.* Публицистика и ее эффективность // Горизонты публицистики: Опыт и проблемы. — М., 1981.
5. *Сабіна П.* Дняпроўскія плёсы // Польша. — 1990. — № 6. — С. 175—205.
6. *Тертычний А. А.* Жанры периодической печати: Учеб. пособие. — М.: Аспект-пресс, 2000.
7. *Шаўцоў С.* Пункцірам // Польша. — 2000. — № 1. — С. 217—240.
8. *Якавенка В.* Крушэнне на ростані. Эсэ, артыкулы, гутаркі. — Мінск: Беларускі кнігазбор, 2002. — С. 282—285.
9. *Bauer Z.* Gatunki dziennikarskie. Pakt faktograficzny // Dziennikarswo i świat mediów / Pod red. Z. Bauera, E. Chudzińskiego. — Kraków: Universitas, 2000.

Раздзел 4

ПІСЬМЕННІК І ЧЫТАЧ: ЛІТАРАТУРНАЕ ЁЗДЗЕЯННЕ НА ГРАМАДСКУЮ СВДОМАСЦЬ

Падобна на тое, што на Беларусі ўжо звыкліся з сітуацыяй фактычнай непраяўленасці ўплыву мастацкіх твораў на фарміраванне прынцыпаў і стэрэатыпаў успрымання грамадствам фактаў і з'яў рэчаіснасці. Дайшло да таго, што часам гаворку заводзяць пра перспектывы знікнення нацыянальнай літаратуры, і такі ракурс як быццам адмяняе актуальнасць разваг пра шляхі ўздзеяння літаратуры на грамадскую свядомасць, бо якая, маўляў, эфектыўнасць, калі клапаціцца даводзіцца пра тое, каб проста падтрымаць пісьменнікаў, дапамагчы літаратуры працягнуць традыцыю свайго існавання.

Зразумела, што любыя прапановы сканцэнтравана выключна на захаванні нацыянальнага пісьменства і не задумвацца пра напрамкі актывізацыі ўнёску літаратуры ў выпрацоўку норм грамадскага светаўспрымання не з'яўляюцца канструктыўнымі. Пытанне пра інтэнсіфікацыю ўплыву літаратуры на грамадства ўяўляецца больш шырокім, больш універсальным, чым спрэчкі пра тое, за кошт чаго магчыма падоўжыць існаванне нацыянальнага мастацтва слова.

1

Ці магчыма істотнае ўздзеяння літаратуры на грамадскую свядомасць увогуле? Занадта ўжо ўстойлівы ў наш час недавер да пераўтваральнага патэнцыялу мастацтва, прычым у літаратурным развіцці сапраўды адзначаюцца малапрыемныя тэндэнцыі, якія прымушаюць даследчыкаў быць дастаткова песімістычнымі ў сваіх прагнозах. Не

паспрачаешся: сур'ёзную літаратуру чытаюць усё менш, прачытаныя кнігі не робяцца стымулам для карэкціроўкі стылю паводзін, а пісьменнікі цяпер не вучаць і выходзяць, а пераважна забаўляюць аўдыторыю — пра гэта многа і слухна разважаюць літаратуразнаўцы не толькі на Беларусі, але і ва ўсім свеце. Бяда гэта, як бачым, агульная, і ці не наіўна спадзявацца, што з яе наступствамі мы здолеем зладзіць у межах асобна ўзятай краіны, ці не выглядае такое змаганне занадта малаперспектыўным?

Логіка ў гэтых сумненнях ёсць, але тут хацелася б прыгадаць пра даўняе, праведзенае яшчэ ў 1970-я гады ў Францыі сацыялагічнае апытанне. Вынікі яго прыведзены ў кнізе У. Кантаровіча «Літаратура і чытач» (М., 1976), і вось на што ўсім нам варта было б звярнуць увагу: многія чытачы гаварылі ў анкетах пра сваю цікавасць найперш да літаратуры забаўляльнай, да дэтэктываў ці фантастыкі, і ў той жа час ніхто, ні адзін чалавек, не назваў сярод кніг, якія зрабілі найбольшае ўражанне і прымусілі задумацца, ніводнага твора літаратуры масавай! У гэтым пункце анкеты ўсе, нават тыя, хто ахвотна разважаў пра свае сімпатыі найперш да жанраў забаўляльных, пералічвалі толькі сур'ёзныя, глыбока псіхалагічныя, нярэдка няпростыя для ўспрымання творы [4, с. 152].

Нават ініцыятары акцыі, настроеныя на лабіраванне камерцыйнай літаратуры, не чакалі такога выніку. Ускрылася ці не абсалютная разведзенасць дзвюх літаратурных плыняў, літаратура масавая, як выявілася, нават тады не адмяняе, не перакрэслівае глыбіннага ўражання, якое пакідае сапраўды высокамастацкі тэкст, калі адзін прачытаны сур'ёзны твор прыпадае на дзесятак-другі «праглынутых» раманаў забаўляльных.

Адпаведна мусім прызнаць непераканаўчым такое вось, досыць распаўсюджанае ў асяродку беларускіх літаратараў, самаапраўданне: нас, маўляў, проста не чуюць, і творы, якія нясуць агромністы выхаваўчы патэнцыял, пакідаюць незаўважанымі найперш таму, што аўдыторыя чытае зашмат кніг прымітызаваных, спрошчаных і забаўляльных. Не, праблема не толькі ў павадку літаратуры масавай, відавочна, ёсць прэтэнзіі і да беларускіх аўтараў, да здольнасцей

нават тых з іх, што дэкларуюць сваю гатоўнасць да напісання тэкстаў высокага гучання, стварэння сапраўды вартых увагі мастацкіх палотнаў.

Пры гэтым у літаратурным жыцці рэспублікі праглядаюцца моманты, якія дазваляюць верыць у верагоднасць перамен да лепшага. Такія перамены могуць, нават павінны азначацца на Беларусі — у тым, вядома, выпадку, калі здолеем разабрацца ў сутнасці праяўленых у нацыянальнай літаратуры працэсаў, калі зможам выпрацаваць канкрэтныя рэкамендацыі па аздараўленні сітуацыі. Не трэба забываць, што «страх перад будучым прымушае абаярацца на сучаснае і чапляцца за яго, у той час як вера ў будучае робіць нас больш успрымальнымі да перамен» [9, с. 25].

Найперш звернем увагу на выразную цікавасць насельніцтва да нацыянальнага слова. Бо, хай гэта і выглядае парадаксальным, беларусы не згубілі цікавасці да мастацкага самавыяўлення, не адварнуліся ад кнігі. Тыя абразліва малыя лічбы тыражоў, якія як быццам аб'ектыўна паведамляюць нам пра незапатрабаванасць беларускамоўных твораў, на справе сведчаць пра іншую, хаця і таксама малапрыемную, чытацкую рэцэпцыю. У найбольшай ступені падобная статыстыка сігналізуе пра незадаволенасць аўдыторыі якасцю літаратурных навінак, а такая незадаволенасць зусім не адмяняе гатоўнасці ўхвальна вітаць больш прывабны, больш пераканаўчы літаратурны тэкст.

Так, на Беларусі выяўляецца і універсальная, характэрная практычна для ўсіх краін тэндэнцыя змяншэння цікавасці да друкаванага слова.

Наша прыярытэтная, базісная задача — узняць узровень запатрабаванасці, даверу да беларускай кнігі. На аснове прачытанасці тэкстаў можна будзе планамерна дабівацца павышэння эфектыўнасці ўздзеяння літаратуры на грамадскую свядомасць, дзе прынцыпова важным уяўляецца асэнсаванне механізмаў павышэння чытацкага попыту на беларускую кнігу.

Тут вельмі важна выпрацаваць сістэму мер, скіраваных, па-першае, на павелічэнне цікавасці аўдыторыі да беларускамоўнага літаратурнага «прадукту» і, па-другое, на актывізацыю ўздзеяння літаратуры на грамадскую свядомасць.

І найперш спадзяванні тут варта ўскладаць на тую патэнцыяльную прыхільнасць беларусаў да твораў нацыянальных пісьменнікаў.

Цікавы, дарэчы, факт: у «ЛіМе» за 20 студзеня 2006 года была надрукавана гутарка А. Брова з Г. Слесарэнка, дырэктарам Барысаўскай цэнтралізаванай сістэмы публічных бібліятэк. Яна адзначыла: «З таго часу, як газета «Советская Белоруссия» стала рэгулярна рабіць агляды кніжных навінак, замежных і беларускіх, чытачы сталі прасіць у нас менавіта гэтыя творы» [7, с. 4].

Вось так: змешчаны анонс у сапраўды масавай, папулярнай беларускай газеце — і ў бібліятэку пайшлі людзі, пачалі заказваць рэкамендаваныя, у тым ліку беларускамоўныя, творы. Прычым залежнасць акрэслілася настолькі ўстойлівая, што яе адразу заўважылі бібліятэкары — ну як тут не ўгадаць пра сацыялагічнае апытанне, якое праводзілася ў рэспубліцы на пачатку 1990-х гадоў і вынікі якога прыведзены ў кнізе У. Скараходава «Мастацкая культура ў дынаміцы сацыяльнага засваення» (Мінск, 1994). У анкетах людзей прасілі тады выказаць меркаванні наконт «магчымага павелічэння наведвальнасці ўстановаў мастацкай культуры рэспублікі пры ўмове знішчэння прычын, якія перашкаджаюць кантактам з імі насельніцтва» (так пазначана ў кнізе), і 68% палічылі, што попыт на кнігі ў масавых бібліятэках павялічыцца ў выпадку, калі павысіцца «арганізацыйная даступнасць устаноў культуры», гэтых самых бібліятэк [6, с. 23].

Пытанні рэкламавання кнігі, анансавання новых выданняў якраз і суаднесеныя з падпунктам «арганізацыйная даступнасць устаноў культуры». Вось ён, рэальны і даўно пазначаны сацыёлагамі рэзерв павелічэння запатрабаванасці беларускай кнігі, нават першыя крокі ў дадзеным кірунку пацвердзілі слухнасць прапанаваных спецыялістамі больш за дзесяць гадоў таму рэцэптаў. А ёсць жа і яшчэ пазначаныя ва ўсё той жа анкеце падпункты, такія як «прывядзенне ў большую адпаведнасць з узростаючымі запытамі насельніцтва прапанаваных культурных каштоўнасцей» (12% апытаных палічылі, што падобныя меры істотна павялічаць кнігавыдачу ў бібліятэках) ці «павышэнне

ўзроўню тэрытарыяльнай даступнасці ўстаноў культуры» (у тым, што гэта прынясе плён, перакананыя 16% удзельнікаў апытання).

Гаворачы пра выданне беларускіх кніг, прывядзём надзвычай красамоўную, на нашу думку, статыстыку (яна прагучала ў дакладзе акадэміка Бабосава на канферэнцыі «Нацыянальнае адраджэнне, цывілізацыйная спецыфіка і працэсы міжнароднай інтэграцыі (СНД і вопыт развіваючыхся краін)», што праходзіла ў Мінску ў 1996 годзе): у той час як у Расіі на душу насельніцтва выдаваліся 8,3 (у 1959), 10,6 (у 1979) і 12,3 (у 1989) кнігі, на Беларусі гэты паказчык настолькі ж паслядоўна змяншаўся. У 1959-м мы мелі 1,2, у 1979-м — 0,9, у 1989-м — 0,7 кнігі на душу насельніцтва [1, с. 107]. Паводле статыстыкі, у 2005-м мы атрымалі 0,4 беларускамоўныя кнігі на кожнага жыхара краіны. І дадзеная лічба была абвешчана як дасягненне, бо ў папярэднія гады было нават горш!

На нашу думку, з поўным правам можна гаварыць не пра сотні, а пра дзесяткі тысяч, а можа і мільёны чалавек, адносіны якіх да беларускай кнігі варта ахарактарызаваць як прыязныя, хаця і насцярожаныя. Пра такую настроенасць аўдыторыі сігналізавалі, дарэчы, і многія ліставанні з рэдакцыямі газет («ЛіМ», «Советская Белоруссия») падчас літаратуразнаўчых дыскусій, што разгортваліся на старонках гэтых выданняў. Чытачы, занепакоеныя станам спраў у літаратуры, гаварылі пра гатоўнасць прачытаць змястоўны, сапраўды цікавы беларускі твор і наракалі найбольш на тое, што адшукаць такую, напісаную ў апошнія гады, беларускую кнігу не заўсёды ўдаецца.

Аналагічныя заявы не надта браліся ў разлік. Але цяпер шчырасць падобных заяў пацверджана практыкай. Па эфектыўнасці змешчаных у «Советской Белоруссии» анонсаў, па рэакцыі на іх мы адчулі: народ не толькі на словах цягнецца да нацыянальнай літаратуры. І тут ёсць пра што задумацца пісьменнікам.

Мы неяк забыліся, што развучыцца чытаць фактычна немагчыма (выключэнні тут фенаменальна рэдкія). Не сышлі яшчэ далёка тыя пакаленні, цікавасцю многіх і многіх прадстаўнікоў якіх падтрымлівалася масавасць шмат-

тысячных тыражоў, што выдаваліся на Беларусі ў перадапошнія дзесяцігоддзі XX стагоддзя. Наўрад ці варта адным з вырашальных фактараў зніжэння попыту на кнігу абвясчаць «татальнае невуцтва», суцэльную быццам бы неадукаванасць беларусаў.

Нават калі дапусціць, што беларусы, народжаныя ў канцы XX стагоддзя, цалкам абьякавыя да нацыянальнага пісьменства (хаця ніякай крытыкі падобнае меркаванне не вытрымлівае), усё роўна застаецца не патлумачаным механізм раптоўнага, абвальнага «знікнення» ўсіх тых, хто не так даўно з ахвотай чытаў беларускія кнігі. Няўжо і праўда можна дапусціць, што ў дваццаць год чалавек схільны і здольны быў ацаніць досыць складаны, не прымітыўна-забаўляльны беларускамоўны тэкст (у 1980-я друкаваліся пераважна сур'ёзныя пісьменніцкія работы), а ў сорок гадоў узяў ды развучыўся гэта рабіць?

Не, справа не ў знікненні чытачоў, здольных усур'ёз успрымаць беларускамоўныя тэксты, нешта не задавальняе чытача ва ўзроўні пісьменніцкай прапановы. Адначасна таксама, што істотная частка аўдыторыі пераклучылася на выданні іншамоўныя, пераважна рускамоўныя.

Вычарпальна патлумачыць такі перанос акцэнтаў абвінавачваннямі кшталту «не чытаюць, бо спакусіліся падкрэсленай спажыванасцю, спрошчанасцю камерцыйных выданняў», немагчыма. Ніхто не збіраецца спрачацца з тым, што тэндэнцыя да зніжэння планкі запатрабаванняў чытача выразна акрэслілася, што многія сапраўды пайшлі па шляху найменшага супраціўлення і прызвычаліся шукаць у творах найперш элементы забаўляльныя. Аднак нярэдка бывае і так, што чалавек шануе класіку, не абмінае высокаінтэлектуальныя замежныя творы (ды часам такая кніга чытаецца ў арыгінале), але пры гэтым усё роўна абмінае ўвагай беларускамоўныя творы. Ці карэктныя ў дадзеным выпадку папрокі ў імкненні пазбягаць глыбокіх, высокамастацкіх твораў?

Не, даводзіцца ўсё ж прызнаць: на Беларусі ёсць нямаля адукаваных, шчырых, далёка не абьякавых да нацыянальнай культуры, здольных і схільных чытаць сапраўды сур'ёзныя творы чытачоў. Большасць з іх валодае роднай

мовай у ступені, дастатковай як мінімум для таго, каб без проблем успрыняць беларускамоўны тэкст, — і ўсё ж чытаюць гэтыя людзі пераважна іншамоўныя (не толькі рускія!) выданні. Прычым перанос чытацкіх сімпатый набыў настолькі масавы характар, што дадзеную тэндэнцыю нельга ўжо спісаць на катастрафічнае супадзенне выпадковых, чыста сітуацыйных фактараў. Ёсць усе падставы меркаваць пра існаванне аб'ектыўных прычын пераакцэнтацыі чытацкіх прыярытэтаў.

2

Актуальным у сучасным літаратуразнаўстве стала вывучэнне ролі чытача ў літаратурным працэсе. Не абыходзіцца без перабольшанняў. Часам успрымальніка мастацкіх тэкстаў ператвараюць ледзь не ў асноўнага фігуранта літаратурнага працэсу, і гэта, вядома, вядзе да аднабаковасці разумення тых альбо іншых з'яў. Але ж, як слушна, хаця ў многім і палемічна заўважае ў сваёй кнізе «Выбух камунікацыі» Ф. Брэтон, «да пачатку 1980-х аднадушна прымалі «вертыкальную» мадэль камунікацыі (гэта значыць адрасант аказвае аднабаковы ўплыў на адрасата, якому застаецца толькі пасіўна паддавацца ўздзеянню сродкаў масавай інфармацыі)» [2, с. 203].

Такім чынам, напачатку ролю ўспрымальніка мастацкіх твораў недаацэньвалі, потым, нібы спахапіўшыся, сталі перабольшваць: гэта натуральна, такія праявы «звыш увагі» да чытача можна было прадказаць, тут спрацаваў прынцып кампенсацыі. Відавочнае ажыўленне цікавасці да гэтай праблематыкі дае падставы і шырокія магчымасці для вывучэння і аналізу адметнасцей чытацкай рэцэпцыі.

Сёння часта ўзгадваюць, напрыклад, аб працах рускага даследчыка А. Бялецкага, які яшчэ ў 20-я гады ХХ стагоддзя заклікаў усіх звярнуць увагу на постаць успрымальніка літаратурных тэкстаў, на ролю чытача ў развіцці літаратуры. Многа пішуць пра эсэ Сартра «Што такое літаратура» (1948), пра заслугі У. Эка, Р. Барта, Г. Яуса, В. Ізера, намаганнямі якіх тэма чытацкага ўплыву на літаратуру шырока ўводзілася ў навуковы ўжытак.

Мы ж для сябе адзначым найперш наступнае: у наш час ніхто ўжо не сумняваецца, што ў апасродкаваным, праз тэкст, дыялогу, які адбываецца паміж чытачом і літаратарам, цалкам пасіўным не бывае ні чытач, ні тым больш літаратар. У выніку ўзаемадзеяння пазіцый у літаратурным творы вельмі часта матэрыялізуецца рысы кампраміснасці, дасягнутай на сумежжы «чытацкага» і «пісьменніцкага» прыярытэтаў у літаратуры.

Адпаведна, калі дыялог літаратара з чытачом не складваецца, калі чытач, як гэта характэрна для сённяшняй сітуацыі на Беларусі, пачынае ігнараваць звернутыя да яго пісьменніцкія інтэнцыі, — ёсць аднолькавая верагоднасць як таго, што збой адбыўся на лініі «ад літаратара да чытача», так і таго, што са скажэннямі праходзіць сігнал у напрамку «ад чытача да літаратара». У дадзеным выпадку нас цікавіць менавіта «чытацкі» аспект. Што ж канкрэтна можа не задавальняць успрымальніка ў літаратурнай прапанове, якая зыходзіць ад беларускага аўтара, ад беларускіх пісьменнікаў? Найбольш важна, на нашу думку, разгледзець пытанні маркетынгу, рэкламы беларускай кнігі, бо недапрацоўкі ў дадзенай сферы таксама здольныя істотна паўплываць на статыстыку прачытанасці аўдыторыяй тых ці іншых кніг.

Гэтым, і толькі гэтым выклікана небходнасць увагі да пытанняў маркеталогіі, якія, як вядома, непасрэдна з літаратуразнаўчым аналізам не звязаныя. Эфектыўна рэкламаваны можа быць як удалы, так і не зусім па-мастацку пераканаўчы твор. Праблемнасць жа беларускай сітуацыі бачыцца яшчэ і ў тым, што нават выдатны па якасцях нацыянальны літаратурны прадукт, праанансаваны недастаткова прафесійна, у нас сістэматычна прайграе белетрыстыцы рускамоўнай, нярэдка менш прафесійнай, затое шумна ўхваленай расійскімі маркетологамі.

3

Адзін са стрыжнявых, хрэстаматыйных прынцыпаў маркеталогіі сведчыць: калі спажывец набывае тавар, які яму прапануюць, ён купляе і пэўны вобраз самога сябе, ён у сваіх уяўленнях далучаецца да таго стылю жыцця, атрыбутам

прыналежнасці да якога і была абвешчана купленая ім рэч. Цяжка не заўважыць, як у адпаведнасці з гэтым прыцыпам спецыялісты па рэкламе выбудоўваюць структуру канструктыўных узаемаадносін з пакупніком. Бо менавіта «іміджавая» скіраванасць вызначае гучанне прапаноў кшталту: «Купі, бо без гэтай рэчы не станеш, не будзеш выглядаць сапраўднай гаспадыняй у доме (альбо неўтаймаваным маца, рэспектабельным бізнесменам і г. д.)!»

Перад намі універсальны і надзвычай дзейсны прыём стварэння рэкламы актыўнай і наступальнай, ён, калі прыгледзецца, выкарыстоўваецца ў тым ліку для ўсталявання на рынку прадукцыі кнігавыдавецкай. Па меншай меры ў практыцы маскоўскіх выдавецтваў вектар «іміджавай адраснасці» акрэслены досыць выразна. І здзіўляцца тут няма чаму, не сакрэт, што ў штаце салідных выдавецтваў даўно і трывала замацаваліся спецыялісты, адказныя за маркетынговую, скіраваную на пашырэнне чытацкага попыту, палітыку. Прычым паўнамоцтвамі такія спецыялісты надзелены немалымі, бадай, невыпадкова ў рускай прозе адным з папулярных камічных персанажаў стаўся ў апошні час менавіта маркеталаг, зацыклены на пошуках экстравагантнай маскі для літаратара, творы якога неабходна «раскруціць».

Так, безумоўна, падобны персанаж найперш прываблівае аўтараў тым, што пры дапамозе яго недарэчных экзальтаваных паводзін можна да самай неверагоднай ступені давесці экстравагантнасць сюжэтных ходоў у рамане. Але адчуваецца ў падтэксе і пэўная незадаволенасць літаратараў занадта імпэтным умяшальніцтвам «іміджмейкера» ў жыццё творчай асобы. Пісьменнікі ведаюць і адчуваюць такое ўмяшальніцтва на ўласным вопыце. Так што, смех смехам, а тэндэнцыя рэальна існуе, маркетынгаму забеспячэнню выданняў аддаецца ў нашых суседзьяў усё большая ўвага.

Дарэчы, вынікі такой работы мы выдатна адчуваем. Калі ўзнікае ўражанне, што ўсе, апроч цябе, даўно азнаёміліся з чарговым шэдэўрам навамоднага майстра дэтэктыўнага жанру, — гэта найчасцей вынік работы маркеталага. Альбо калі суседка ў суседкі пытаецца, ці няма ў яе апош-

няга рамана Данцовай, Дашкавай, Марынінай ці яшчэ каго, — тут таксама «быў маркетолог».

Што ўжо гаварыць пра эфектыўнасць раскруткі раманаў пра Гары Потэра: творы яшчэ не напісаныя, а іх наперад гатовыя ажыятажна раскупляць! Ці такі яшчэ, у многім ужо хрэстаматыйны прыклад: напрыканцы 1980-х у германскіх выданнях пачалі з'яўляцца партрэты маладой жанчыны. Пад партрэтамі стаяў подпіс: «Вядомая пісьменніца Ю. Герман». Подпісу, натуральна, верылі і пачыналі пытацца пра кнігі гэтай пісьменніцы ў кнігарнях. Хітрасць была ў тым, што ніводнага надрукаванага рамана Ю. Герман на той час не мела, творы, як і ажыятажны попыт на іх, былі яшчэ «на падыходзе».

Але гэта прыклады звышагрэсіўнай рэкламнай раскруткі, звычайна акцэнт робіцца ўсё ж на іншым. Звернем увагу, наколькі разгорнута і варыятыўнай выяўляецца шкала «іміджавых» рэкамендацый, якія даводзяць да аўдыторыі спецыялісты-маркетологі. Хатнім гаспадыням прапануюць адны творы, мужчын, якія хацелі б лічыць сябе знаўцамі ў вайскавай справе, арыентуюць на прачытанне раманаў, уключаных у іншую выдавецкую серыю, культавымі для інтэлектуалаў абвясчаюцца кнігі таксама адпаведнага кшталту... І ўсюды суаднесенаць пэўнага стылю жыцця і той кнігі, якая абвясчаецца яго атрыбутам: маўляў, калі не чытаеш такую вось літаратуру, будзеш выглядаць белавай варонай у адпаведным асяроддзі.

Зразумела, што падобныя паралелі не задаюцца аднымі толькі адсылкамі тыпу «твор рэкамендаваны для прачытання ўсім, хто цікавіцца падзеямі даўніны», альбо «раман разлічаны на тых, каму даспадобы востры дэтэктыў з элементамі меладрамы». Так, без падобных, для ўсіх даўно звыклых рэкамендацый не абыдзешся, яны — і ў прадмове да кнігі, і ў крытычнай рэцэнзіі будуць пазначаныя, і абавязкова прагучаць у анонсе па радыё ці па тэлебачанні. Аднак усё часцей акцэнт робіцца не на традыцыйным «прачытай, гэта можа цябе зацікавіць», а навязваецца ацэнка зусім іншая — «усе чытаюць, калі не прачытаеш — будзеш не такі, як усе». Прычым падключаецца ўвесь патэнцыял сродкаў масавай інфармацыі, уся глыбіня масмедыйнай прасторы.

Ідзе, напрыклад, ток-шоу, тэма размовы нібыта не звязаная з творчасцю пісьменнікаў, але задаецца пытанне пра любімыя кнігі, пра тое, якія навінкі рускай літаратуры запамніліся госцю перадачы. І ў інтэрв'ю з вядомым спартсменам, літаратарам, палітыкам журналіст не праміне пацікавіцца ў суразмоўцы яго літаратурнымі густамі. Аператар жа, калі інтэрв'ю вядзецца ў тэлеэфіры, у гэты момант незнарок прыпыніць камеру на адпаведных кніжных вокладках...

Наладжана менавіта сістэмнае данясенне аналагічнай, «іміджавай» інфармацыі да чытача. Прычым усё адбываецца настолькі ўпарадкавана і зладжана, што спісваць тэндэнцыю на неверагодны збег выпадковасцей проста не выпадае: перад намі плён відавочна планамерных, мэтакіраваных намаганняў маркетологаў. Занадта ўжо значучай атрымліваецца большасць «падказак» чытачу, парады кан'юнктура залежаць ад статуса патэнцыяльнага адрасата. Але ў любым выпадку рэкамендацыі будуць, у гэтым і заключаецца прынцып менавіта сістэмнага данясення «іміджавай» інфармацыі.

Паслядоўна вытрымліваецца і наступны прынцып: ухвальнае слова пра літаратурныя творы ўкладаецца ў вусны тых, чые думкі выглядаюць аўтарытэтнымі для патэнцыяльнага чытача, слухача ці гледача, тых, да чых меркаванняў ён з асаблівым даверам прыслухоўваецца. І калі нехта схіляецца, напрыклад, да здаровага ладу жыцця, бацьць кумірам спартсмена ці спартсменку — што ж, алімпійскія чэмпіёны не забудуць распавесці пра кнігі аўтараў, якія яны нядаўна, у рэдкія вольныя гадзіны паміж трэніроўкамі, з цікавасцю прачыталі.

Аналагічныя рэкамендацыі ўкладаюцца ў вусны палітыкаў, вядомых артыстаў, выканаўцаў папулярных музычных твораў, бізнесменаў, культавых тусоўшчыкаў. Сетка раскідаецца надзвычай шырока, бо для некага найлепшай падказкай могуць быць парады «звычайнага» чалавека — улічана і гэта: свае літаратурныя густы можа выказаць нехта з удзельнікаў рэаліці-шоу, тыповая, запрошаная ў тэлеальбо радыёстудыю, хатняя гаспадыня!

Такое вось «іміджавае» ўздзеянне. Эфектыўнасць яго, як паказвае практыка, надзвычай высокая. «Літаратурна-

га спажыўца» часам удаецца арыентаваць на прачытанне нават дастаткова бляклых, але старанна раскручаных маркеталагам раманаў і аповесцей. Дык чаму ж на Беларусі ўвесь гэты магутны рэсурс прапаганды літаратурных дасягненняў застаецца практычна незадазейнічаным, чаму парады прачытаць беларускую кнігу гучаць з вуснаў ці не выключна літаратуразнаўцаў, крытыкаў, саміх пісьменнікаў? Няўжо мы думаем, што людзі, набліжаныя да літаратуры, з'яўляюцца найбольш іміджава прыцягальнай групай беларускага насельніцтва?

Сёння, калі сацыяльны статус пісьменніка (і гэту праблему надзвычай актыўна абмяркоўваюць, яна ні для кога не з'яўляецца сакрэтам) недаравальна нізкі, наўрад ці варта замыкацца на прапагандзе беларускага слова сіламі выключна літаратуразнаўцаў. Як можна забяспечыць іміджавую прыцягальнасць твораў у падлеткавым, напрыклад, асяроддзі, калі да чалавека, звязанага з беларускай літаратурай, моладзь ставіцца, мякка кажучы, паблажліва і без вялікай пашаны? Гэта з пункту гледжання маркеталогіі нонсенс: даручыць рэкламу прадукту людзям, якіх аўдыторыя ўспрымае ў многім скептычна!

Думаецца, наспеў час адыходзіць ад традыцыйных стэрэатыпаў, у нашы дні мала ўжо напісаць у прадмове аморфнае «твор разлічаны на такую і такую аўдыторыю». Класічныя схемы прапаганды дасягненняў нацыянальнай літаратуры не спрацоўваюць, іх эфектыўнасць падарвана нізкім сацыяльным статусам работнікаў культуры, што змяншае іміджавую пераканальнасць рэкамендацый рэцэнзентаў, спецыялістаў-філолагаў.

Напрошваецца пытанне: хіба на Беларусі няма асоб, чые густы і звычкі чытачы гатовыя пераймаць? Вядома ж, нельга ў адзін момант узяць сацыяльны статус пісьменнікаў і літаратуразнаўцаў, гэта задача доўгатэрміновая, але чаму не скарыстаць вопыт суседзяў, чаму не далучыць да прапаганды нацыянальнага слова нашых палітыкаў, «зорак» эстрады, вядомых артыстаў і тэлеведучых? Чаму б гасцямі літаратурных перадач, у апошні час усё больш аднастайных і прадказальных, не зрабіць вядомых спартсменаў альбо чыноўнікаў? Магчыма, арганізаваць такую сустрэчу скла-

дана, куды прасцей запрасіць пісьменніка ці крытыка, які наперад ведае, як і пра што гаварыць — але ж наколькі больш вострай, нечаканай і свежай можа атрымацца размова, выразна арыентаваная на псіхалогію чытача!

Або рэклама дзіцячых кніжак: ёсць жа розніца, калі іх на экране прадстаўляе штатны літсупрацоўнік, які старанна і сумна пералічвае выдадзеныя за апошні час беларускамоўныя навінкі, і калі тыя ж кнігі раіць прачытаць, да прыкладу, папулярная спявачка ці актрыса, якая не проста агучыць рэкамендацыю, але і ўгадае, як хораша яе дачка ці сыноч слухалі гэтыя вершы, апавяданні ці казкі.

Розны, зусім розны будзе эфект ад парад, прычым не трэба нават навізваць тым, у каго збіраешся браць інтэрв'ю, гатовыя рэплікі, дастаткова толькі ўзяць сапраўды добрую дзіцячую кніжку, прынесці папярэдне і папрасіць, каб чалавек пачытаў творы дзецям. А раптам спадабаецца?

Не так было б крыўдна, калі б літаратуру мы мелі слабую і непрэзентабельную, у такім выпадку пра маркеталогію можна наогул не ўзгадваць. Але ж немалая частка чытачоў губляецца менавіта з-за недапрацовак у сферы прапаганды, рэкламы літаратурных дасягненняў, адпаведна гэту сістэму прыйшоў час удасканаліць. Прычым, думаецца, наспелі якасныя, маштабныя перамены, калі трэба дбаць пра планамерную сістэмнасць данясення «іміджавых» рэкамендацый. Пры стварэнні такой сістэмнасці акрэсліцца і вынік намаганняў, статыстыка прачытанасці беларускіх твораў непазбежна падвысіцца.

Класічныя маркетынжавыя схемы ў нас выдатна спрацоўваюць, няварта спасылацца на спецыфічную беларускую ментальнасць, на непрыдатнасць чужога вопыту на нашай глебе. Давайце ўгадаем не такі і даўні прыклад драматургічнага дэбюту, які адбыўся па ўсіх канонах піярнай раскруткі. Размова пра гісторыю таленавітай самападачы першых драматургічных твораў А. Курэйчыкам, які прымусіў звярнуць на сябе ўвагу найперш палемічным артыкулам у «Советской Белоруссии», потым спасылкай у друку на п'есу, ухваленую А. Табаковым і прапанаваную для пастаноўкі ў Маскве, — пасля гэтага адразу з'явілася цікаvasць да твораў, якіх ніхто ў вочы яшчэ не бачыў. Попыт,

як яно па канонах маркеталогіі быць і павінна, пайшоў наперадзе твора!

Дарэчы, выразна так і не прагучала, ці адбылася пастаноўка п'есы А. Курэйчыка ў маскоўскім тэатры, спасылкамі на якую жывілася ўся кампанія, ды гэта, па вялікім рахунку, і не істотна. Адзначым іншае: маладому літаратару давлялося самому арганізоўваць сабе піяр, самому здабываць водгук «з Масквы», на апеляцыях да якога і збудаваны ўвесь эфект, самому быць ідэолагам і выканаўцам уласнай рэкламнай кампаніі.

4

Чаму ж у нашых беларускіх умовах асабліва дзейным маркетынгамым прыёмам абарочваецца спасылка на ўхвальны водгук з-за мяжы, з Масквы альбо з Еўропы? Мэта апеляцыі да меркаванняў «адтуль» увогуле відавочная, такім чынам дасягаецца імгненная вылучанасць маладога аўтара з шэрага іншых пачаткоўцаў, якія спрабуюць пісаць па-беларуску, — але навошта гэта дыстанцыя, чаму гэтак жа эфектыўна не спрацоўваюць, напрыклад, рэкамендацыі нашых, у тым ліку і досыць вядомых, пісьменнікаў? Гэтага не скажаш пра рускую літаратуру, там ніхто не спрабуе дэбютаваць «праз Еўропу», не заўважаецца такая з'ява і ў заходнееўрапейскіх суседзяў. А вось у нас, а таксама ў шэрагу іншых нацыянальных літаратур, што развіваюцца на постсавецкай прасторы, такая сітуацыя з'яўляецца нормай. Заканамернае пытанне: чаму?

Каб адказаць, варта ўсур'ёз разгледзець такую з'яву, як інерцыя чытацкага непрымання таго ці іншага літаратурнага феномена. Бо менавіта са спробамі пераадолець інерцыю чытацкіх антыпатыі і звязаны, на нашу думку, апеляцыі да ўхвальных водгукаў найперш «адтуль», з-за мяжы, так прасцей за ўсё адразу ж вылучыцца з шэрага нацыянальных літаратараў, у дачыненні да якіх праяўляецца менавіта інерцыйная, «з апярэджаннем», антыпатыя чытачоў.

Не навіна, што прычынай непрычтанасці цікавага твора можа выступіць і наяўнасць побач з гэтым творам адра-

зу некалькіх матэрыялаў слабых. А калі падобную дыспрапорцыю паўтараць з нумара ў нумар? Тады замацуецца ўстойлівае непрыманне чытачом усяго надрукаванага ў гэтым часопісе.

Аналагічная ж антыпатыя можа сфарміравацца і ў дачынэнні да пэўнай літаратурнай плыні, жанру, нацыянальнай літаратуры ўвогуле. Маштабы розныя — механізм адзін. У выпадку калі ў нейкай сістэме дапускаецца перавага твораў слабых, калі адчувальнай робіцца небяспека, што чытач, які звернецца да той ці іншай літаратурнай з'явы, патрапіць найперш на творы малазмястоўныя, — інерцыйнае чытацкае адчужэнне ўзнікае непазбежна. І яно здольнае перакрэсліць, нібы прыбраць з вачэй аўдыторыі, нават кнігі сапраўды цікавыя і змястоўныя.

З-за перакосу на карысць твораў слабых можа ўсталявацца чытацкая ўпэўненасць у тым, што літаратурны мацярык зусім пазбаўлены прадукцыі яркай і цікавай. Прыкладам такіх адносін становяцца хаця б заявы пра непрыманне раманаў гістарычных, дэтэктыўных, авантурных ці якіх яшчэ. Гэтыя выказванні найчасцей не азначаюць, што няма раманаў, вартых увагі, хутчэй за ўсё, перад намі сведчанне таго, што чалавек пачаў знаёмства з жанрам з далёка не лепшых твораў. Як вынік — адчужэнне, і гэта пры тым, што рэальна добрыя кнігі нікуды не зніклі, яны існуюць, ухваляюцца рэцэнзентамі і чытачамі.

Ці не падобна гэта да сітуацыі з творамі беларускамоўнымі? Ці не адсюль спакуса «прывязкі» да прязных водгукаў з-за мяжы? А прыкметы інерцыйнасці чытацкага адчужэння ў нас заўважныя. Прыгледзімся, як падчас дыскусій, што спарадычна ўспыхваюць у прэсе, сутыкаюцца паміж сабой нібыта несумяшчальныя, палярна адрозныя адна ад адной пазіцыі. І многія аптымістычна сцвярджаюць, што літаратурны патэнцыял не страчаны, што нямала і сёння на Беларусі кніг таленавітых ды змястоўных. Песімісты ж упэўненыя ў адваротным, у тым, што літаратура здрабнела, згубіла здольнасць прапаноўваць чытачу творы захапляльныя і глыбокія.

А што, калі нестыкоўка пазіцый уяўная? Магчыма, менавіта інерцыя адчужэння замінае заўважаць тыя парасткі

свежага і таленавітага, у існаванні якіх не сумняваюцца аптymiсты?

Ёсць падставы меркаваць, што на Беларусі сфарміравалася інерцыйнае непрыманне твораў нацыянальнай літаратуры. Бо відавочны, і з гэтым не паспрачаешся, павадак прадукцыі малачытэльнай, здольнай спарадзіць інерцыю чытацкіх антыпатый. Выразная гатоўнасць многіх і многіх наперад абвяшчаць нецікавай нават яшчэ не ўзятую ў рукі, не разгорнутую беларускую кнігу. А гэта — праява менавіта інерцыйнасці настрою.

Аднак нават самае нібыта безапеляцыйнае «не хачу чытаць нічога беларускага, усё слабое і нецікавае!» на справе рэдка азначае суцэльнае, франтальнае непрыманне. У размове хутка выяўляецца, што і Купалу чалавек паважае, і Коласа, і Мележа, і нават творчасцю таго ці іншага сучаснага аўтара цікавіцца, але ж да астатніх настроены рэзка негатыўна, іх кнігі нават праглядаць не жадае. Хаця пагаджаецца, што, магчыма, нехта з абвяргаемых ім аўтараў і не абдзелены пісьменніцкім дарам...

Улічым таксама досыць характэрнае размеркаванне ацэнак. Нігілістычнае «не, чытаць не буду!» найчасцей агучваецца чытачом малападрахтэаваным. Звычайна чым больш адукаваны чытач, тым больш аптymiстычным робіцца погляд на беларускую літаратуру. І вытлумачэнне тут напрошваецца цалкам лагічнае: пры аднолькавай статыстычнай колькасці твораў слабых успрымальнік малападрахтэаваны, схільны да хаатычнага выбару кніг будзе хутка набіраць крытычную колькасць спатканняў з творамі няўдалымі, а чытач філалагічна дасведчаны зробіць свой выбар асэнсавана, з большай верагоднасцю станоўчага выніку. І, адпаведна, там, дзе спецыяліст будзе шчыра пераконваць, што змястоўная літаратура ёсць, чытач шараговы, схільны падманвацца прывабнай вокладкай ці кідкай назвай, будзе катэгарычна адмаўляць існаванне прыстойных твораў наогул.

Многае, вельмі многае прымушае задумацца пра існаванне інерцыйнага адмаўлення беларускамоўнай кнігі. У сувязі з гэтым варта звярнуць увагу на тое, што пры наяўнасці інерцыі чытацкіх антыпатый эфектыўнымі ўяўляюцца

два супрацьлеглыя рэцэпты пераадолення чытацкага адчужэння: па-першае, рэкламаваць і прапагандаваць як мага большую колькасць разнастайнай літаратурнай прадукцыі, па-другое, не павялічваць, а памяншаць памер літаратурнай прапановы, адкідаючы найперш слабыя, прадказальна не здольныя зацікавіць чытача творы.

Больш таго, пры наяўнасці дыспрапорцыі на карысць нечытальнага шлях другі абарочваецца больш дзейсным і арганічным, меркаванні тут наступныя: калі будзем актыўна прапагандаваць кнігу і разам з гэтым не зменшым колькасць твораў слабых, эфект можа выявіцца непажаданы. Калі чытач, прываблены анонсамі, возьмецца праглядаць выданні і зноў сустрэнецца з творамі малапераканальнымі — інерцыйнае непрыманне беларускамоўнага толькі ўзмацніцца. І замест станоўчага атрымаем вынік адмоўны, чым толькі паглыбім чытацкае адчужэнне!

Варта ўсур'ёз задумацца і пра методыку ажыццяўлення мер, скіраваных на падтрымку нацыянальнага пісьменства. Разам з актыўнай прапагандай беларускага слова лагічна прадугледзець і захады, скіраваныя на ачышчэнне літаратурнай плыні ад напластаванняў дылетанцкага, «самвыдатаўскага» корпуса літаратурных твораў, колькасцю якіх мы часам яшчэ нават і ганарымся. А як жа, маўляў, вал выданняў павялічваецца, пашыраецца геаграфія пісьменства... Аднак за кошт чаго расце, ці апраўдана пашыраецца? Ці часта сярод выданняў перыферычных, выпадковых чытач можа сустрэць твор сапраўды цікавы?

Трэба нарэшце ўсвядоміць небяскрыўднасць безагляднай выдавецкай актыўнасці, зразумець, што кожны выданы слабы твор здольны абвастрыць, паглыбіць праблему чытацкага адчужэння. І паколькі сітуацыя выглядае дастаткова пагрозлівай, варта, бадай, распрацаваць механізм штучнага, недзе нават прымусовага адсячэння таго дылетанцкага і графаманскага валу, які бескантрольна ўліваецца ў беларускую літаратуру.

Мы выдатна разумеем, што звычайна ўмяшальніцтва звонку ў літаратуру недапушчальнае. Літаратура з'яўляецца сістэмай, якая самарэгулюецца, і ніякага «кіравання», нават з найлепшымі намерамі, яна не патрабуе. Але спра-

ва ў тым, што ў беларускай літаратурнай хваробы доўгая і няпростая перадгісторыя. Перадумовы сучасных бед закладзены былі яшчэ ў 20-я гады ХХ стагоддзя, калі адбылося нязначнае, на першы погляд, змяненне прынцыпаў фінансавання кнігавыдавецкай справы. Тады, прыгадаем, прыбытак ад продажу кніг належаў дзяржаве, а потым гэтыя ж фактычна сродкі выдаткоўваліся ў выглядзе бюджэтных асігнаванняў на кнігавыданне.

Сэнс падмены ўвогуле зразумелы. Такім чынам фінансавая залежнасць выдавецтваў ад чытача абарочвалася фінансавай залежнасцю выдаўца ад дзяржавы. Адкрывалася выдатная магчымасць падкарэкціраваць працэс калі не напісання, дык хаця б рэпрэзентавання кніг чытацкай аўдыторыі. Маніпулюючы бюджэтнымі паступленнямі, лёгка можна было арыентаваць выдаўца на публікацыю ідэйна вытрыманай, няхай і не зусім дасканалай у плане чытэльнасці, прадукцыі — і побач з тым лёгка абсякаліся памкненні друкаваць прадказальна прыцягальныя для аўдыторыі, аднак ідэалагічна «сырыя» творы. Ранейшая зацікаўленасць у камерцыйным поспеху літаральна кожнага выдання змушала выдаўцоў больш пільна адсочваць бухгалтарскія, прыбытковыя паказчыкі.

Проста друкаваць не вельмі чытэльнае, затое ідэалагічна ляяльнае — гэта палова бяды. Справа ў тым, што дзеля падтрымкі адзіна дзейснага ў новых умовах паказчыка, падсумаванай рэнтабельнасці агульнай колькасці выданняў дзяржава вельмі хутка стала на шлях пратэкцыянісцкай абароны сваёй друкаванай прадукцыі. Без уліку гэтага фактару цяжка зразумець, чаму савецкая цэнзура, напачатку адназначна ідэалагічная, ужо ў 1950—1960-я гады прыйшла да непрымання нават увогуле бяскрыўдных, арыентаваных адзіна на займальнасць твораў прыгодніцкага, гістарычнага ці фантастычнага жанраў. Відавочна, што пры дапамозе цэнзурных перашкод паслядоўна прыбіраліся творы-канкурэнты, якія маглі б адцягнуць увагу ад малазаймальных агітак. Калі б не гэтае штучнае, пратэкцыянісцкае па прыродзе ўмяшальніцтва, нечытэльнасць многіх савецкіх твораў азначылася б яшчэ ў тыя, знешне спакойныя гады. Статыстыка ж «прачытанасці» пэўных кніг

шмат у чым залежала ад таго, наколькі дбайна прыбраныя з вачэй чытача творы іншыя, больш займальныя за тое, што дружна чыталася!

Чым больш значнымі рабіліся ідэалагічна арыентаваныя напластаванні, тым больш фронтальна цензура павінна была працаваць «на адсячэнне». Фінал заканамерны: як толькі на пачатку 1990-х цензура знікла і да чытача хлынуў павадак раней недасягальных кніг — працэнт твораў малапераканальных выявіўся настолькі значным, што лагічна акрэслілася інерцыя чытацкіх антыпатый.

Гэтага не адбылося б, калі б штучнага адсейвання твораў «на займальнасць» не было. Напрацоўкі масавай літаратуры нязменна ўлічваюцца аўтарамі сур'ёзнымі, якія вымушаны суадносіць узровень сваіх кніг з мастацкімі параметрамі лепшых літаратурных узораў. Пісьменніку вельмі важна адчуць узровень жывой, канкурэнтназдольнай займальнасці. І добра, што лепшыя аўтары знаходзілі ў сабе мужнасць не аглядацца на крытэрыі чытэльнасці мінімальна дастатковай, «абы ў друк пайшло» (хаця прыгадаем таго ж Караткевіча — імкненне такое нярэдка не спрашчала, а, хутчэй, ускладняла выдавецкі лёс кніг).

Адпаведна, як толькі раней адсечаная літаратура дайшла да чытача і ўзровень займальнасці ў літаратуры павысіўся, многім аўтарам перастала хапаць таго набору літаратурных уменняў, які ўяўляўся дастатковым раней. У гэтым бачыцца прычына ці не імгненнага, на першы погляд невытлумачальнага, ахаладжэння цікавасці да літаратуры. Аднак чытацкія антыпатый не закранулі аўтараў, якія арыентаваліся на абсалютную, без усялякіх «але», займальнасць. Увагу да лепшых твораў не адмяніла рэвізія ідэалагічных канонаў, значыць, не ідэалогія, зусім не яна ці не толькі яна ўплывала на змяншэнне зацікаўленасці чытача.

Паказальна, што аналагічныя працэсы назіраліся ва ўсіх савецкіх літаратурах, у выніку ў большасці з іх і праяўляецца сёння выкліканае інерцыйнасцю чытацкіх антыпатый імкненне маладых апеляваць да аўтарытэтаў замежных. Падобна на тое, што з'ява набыла характар заканамернасці, фактычна варта задумацца пра дэфармацыю саміх прын-

цыпаў рэгулявання ў літаратуры і пра тое, як і за кошт чаго азначылася ў савецкі перыяд гэта дэфармацыя.

Сёння схема адбору ў многім увязваецца з імпульсамі рынкавага кнігафінансавання, прынцып тут просты: рашучае чытацкае «не, чытаць не буду», увасобленае ў паказчыкі стратнасці выдання, становіцца сігналам, вельмі адчувальным для выдаўца, і той, занепакоены фінансавым дабрабытам выдавецтва, вымушана давядзе, у той ці іншай форме, адмоўнае чытацкае «не!» да літаратара.

Вядома, часам выдавец, пад уплывам меркаванняў сяброўскіх, мецэнацкіх ці іншых, можа надрукаваць аўтара, кнігі якога стабільна не знаходзяць водгуку ў чытача. Але ў цэлым сістэма спрацоўвае, творы непапулярныя друкуюцца выдавецтвамі з куды меншай ахвотай, чым творы, разлічаныя на чытацкі попыт. І дыспрапорцыі паміж чытэльным і нечытэльным няма.

Праведзеная ў 1920-я гады рэвізія прынцыпаў кнігафінансавання шмат у чым адмяніла дзейнасць чытацкага кантролю над запатрабаванасцю мастацкіх твораў. Кнігі не зусім чытэльныя (а то і зусім нечытэльныя) сталі друкаваць менавіта сістэмна. Гэту слабінку хутка скарысталі тэя рамеснікі ад літаратуры, якія заўсёды былі і застануцца ў мастацтве, пэўныя аўтары навучыліся кідкай звышідэалагічнасцю прыкрываць досыць абмежаваную змястоўнасць сваіх твораў.

Гэта з'ява назіралася ва ўсіх нацыянальных рэспубліках былога СССР. Каб прыхаваць аб'ектыўна заніжаную займальнасць «агітак», цензуру давялося рабіць усё больш і больш пратэксцыянісцкай, толькі праз адсячэнне скіраваных на займальнасць кніг удавалася падтрымаць увагу аўдыторыі да літаратуры рэкамендаванай. Фактычна мела месца маштабнае адміністрацыйнае ўмяшальніцтва ў справы літаратурныя, з вынікамі дадзенага ўмяшальніцтва мы і вымушаны змагацца сёння.

Тэрэтычна для выхаду з крызісу магчымыя два шляхі. Першы з іх аптымальны ва ўмовах, калі зацікаўленасць чытача не ўпала ніжэй узроўню, мінімальна дастатковага для рэнтабельнасці выданняў (і ў такіх умовах прынцыпы рынкавага рэгулявання запускаяюцца), другі актуальны для

літаратур, дзе інерцыя чытацкага адчужэння выявілася настолькі выразна, што як моцныя, так і слабыя выданні абарочваюцца ці не аднолькава стратнымі.

У рускай літаратуры рэалізаваўся першы з прадугледжаных, так званы рынкавы, сцэнарый. І паказальна, што стартавым практычным крокам па пераадоленні чытацкага адчужэння ў многіх маскоўскіх выдавецтвах было ўвядзенне штатнай пасады так званага літаратурнага кансультанта з досыць абмежаванымі службовымі абавязкамі: запрошаны літаральна «з вуліцы» чалавек чытаў рукапісы і ацэньваў, чытэльным ці нечытэльным атрымаўся твор. Толькі калі адказ быў станоўчым, калі кансультант прыходзіў да высновы, што кніга будзе чытацца, пачыналася рэдактарская праца над творам.

Такі, прапанаваны выдаўцамі-практыкамі, рэцэпт парадаксальна сігналізаваў пра тое, што адной з прычын крызісу стала страта кантакту з аўдыторыяй, а менавіта да гэтага і прывяла дэфармацыя прынцыпаў кнігафінансавання, якая адбылася ў 1920-я гады!

Паказальны і напрамак, па якім рушыла пастаўленая ва ўмовы жорсткага рынкавага рэгулявання літаратура. Дынаміка азначылася найперш і ці не адзіна ў сферы займальнасці, вось тут зрухі адбыліся заўважныя. Сапраўды, вельмі хутка мінула пара досыць прымітыўных твораў пачатку 1990-х, алгарытмы стварэння ў рускай літаратуры дэтэктыўнага ці авантурна-прыгодніцкага рамана ці не з кожным годам становяцца ўсё больш складанымі і вытанчанымі. Прычым адмаўляцца ад схем папярэдніх аўтараў (ці нават найперш выдаўцоў, а ўжо потым аўтараў) прымушае чытацкая перагружанасць падобнага кшталту прадукцыяй, менавіта зніжэнне попыту выступае стымулам, які актывізуе распрацоўку новых літаратурных ідэй.

Так, падобнае развіццё не пазбаўлена недахопаў, але сёння, калі схлынуў першы, самы страшны, вал літаратурнай «чарнухі», выявілася, што выдаткі былі часовымі, што руская літаратура аднаўляе нарматыўную іерархію літаратурных каштоўнасцей. Рамеснікам, і гэта ўсё больш заўважна, ужо не па сілах задавальняць чаканні аўдыторыі, чытач патрабуе нечага новага і арыгінальнага, а но-

вае і арыгінальнае можа прапанаваць толькі творца — той, хто авалодаў усім арсеналам навыкаў стварэння сучаснай, вытанчанай і ўскладненай інтрыгі. Адпаведна пара рамесніцтва рана ці позна міне, магутная лінія духоўных шуканняў рускіх аўтараў атрымае далейшае, яшчэ больш пераканаўчае, развіццё.

У беларускай літаратуры рынкавыя механізмы не запусціліся. Адпаведна мы пазбеглі таго ўсплёску «чарнухі», які меў месца ў суседзяў, але ж і рэгулятары рынкавага самаачышчэння ў нас не ўключыліся! Бо ва ўмовах, калі ці не аднолькава стратнымі абарочваюцца як моцныя, так і дастаткова слабыя беларускамоўныя творы (а прычынай гэтаму ўжо сфарміраваная інерцыя антыпатыі), выдавец не адчувае імпульсаў чытацкай зацікаўленасці, выдавецтвы не даводзяць гэтыя імпульсы да літаратараў.

Не, не працуе ў нас той па форме «выдавецкі», а па змесце «чытацкі» дыктат над пісьменнікам, які б літаральна змушаў аўтараў адмаўляцца ад напісання твораў малазмястоўных. Не працуе, і ўсё тут! На Беларусі можа быць спакойна надрукаваны відавочна слабы, нецікавы твор. Асабліва гэта небяспечна ў атмасферы нашага спецыфічнага двухмоўя, бо тут страту даверу да кнігі нацыянальнай чытач празмерна лёгка замяшчае цікаўнасцю да белетрыстыкі рускамоўнай, сёння непрыхавана арыентаванай на займальнасць. Такім чынам, механізмы «рынкавага самаачышчэння» нам трэба запускаяць абавязкова, але дзеля гэтага сёння трэба выходзіць на рубяжы хаця б мінімальнай рэнтабельнасці выданняў, пры якой азначацца імпульсы рэальнай чытацкай ацэнкі.

І вось тут, бадай, спатрэбіцца ўмяшальніцтва адміністрацыйнае. Зноў падкрэслім: гэтае ўмяшальніцтва павінна быць кароткачасовым, каб выправіць наступствы ўмяшальніцтва папярэдняга, і больш нічога. Як толькі схлыне павадак твораў малазмястоўных, як толькі запрацуюць рынкавыя механізмы — усё, далейшае рэгуляванне стане залішнім і немэтазгодным, літаратура актывізуе наймагутнейшы патэнцыял самаачышчэння і самарэгулявання.

Але пакуль механізмы ўнутрылітаратурнай рэгуляцыі не працуюць, сама сабой дыспрапорцыя на карысць мала-

чытэльнага не знікне. У аналагічнай нашай сітуацыі прыбалтыйскія літаратуры, а яшчэ раней, на пачатку XX стагоддзя, чэшская літаратура скіроўвалі адміністрацыйны рэсурс на выпясэнне з нацыянальнага кніжнага рынку іншамоўных твораў: рускіх у Прыбалтыцы і нямецкіх у Чэхіі. Аднак на Беларусі, у сілу спецыфікі нашай сітуацыі, дадзены рэцэпт хутчэй за ўсё не спрацуе, а таму адміністрацыйны рэсурс лагічна было б, ведаючы карані хваробы, скіраваць на дырэктыўнае, у многім нават прымусовае адсячэнне найбольш слабых, здольных чытача хутчэй адпрэчыць, чым прыцягнуць, выданняў.

Сэнс адміністрацыйнага ўмяшальніцтва ў тым, каб пераадолець інерцыю чытацкага адчужэння. Неабходна пазбавіцца ад графаманскіх і дылетанцкіх напластаванняў — менавіта гэта паблажлівасць да малапрафесійных і бяздарных аўтараў кампраметуе сёння нашу літаратуру.

Калі ж не прадугледзець адміністрацыйнага наступу, узважанага і прыцэльна скіраванага на адсячэнне твораў неталенавітых і малазмястоўных, — дарэмнымі будуць намаганні па стымуляванні і прапагандзе беларускага слова. Вось чаму размова ідзе пра неабходнасць умяшальніцтва, захадаў па выпрацоўцы практычнага механізму ўздзеяння на літаратуру.

5

Калі мець на мэце адміністрацыйнае ўздзеянне на літаратурны працэс, трэба дакладна вызначыць яго напрамак. Даволі часта можна пачуць думку: беларускай літаратуры, каб быць запатрабаванай, варта пайсці па шляху падладжвання пад густы масавай чытацкай аўдыторыі, інтэлектуальнага спрашчэння твораў. Параду зноў жа падмацоўваюць спасылкамі на У. Караткевіча. Няма нічога дзіўнага ў тым, што сёння ў многіх кнігах, найперш празаічных, азначыліся памкненні аўтараў да папулярызацыі, белетрызацыі тэксту. З'явіўся цэлы пласт арыентаванай на спажыўца літаратуры, актыўна абмяркоўваецца верагоднасць таго, што такія выданні калі не пацясняць на рынку прадукцыю рускамоўную, дык хаця б складуць ёй кан-

курэнцыю. Але такі шлях і небяспечны, бо цяжка паверыць у тое, што чалавек, які прызвычаіцца чытаць літаратуру спрошчаную, пазней пацягнецца да больш глыбокіх і змястоўных твораў. У любым выпадку, сённяя нават выразна арыентаваная на попыт беларуская белетрыстыка застаецца на паліцах кнігарань. Чаму не спрацоўвае разлік, ці выявіцца плённым акцэнт на займальнасць у сённяшняй літаратурнай сітуацыі?

Якая ж перспектыва праглядаецца, напрыклад, на дзесяцігоддзе наперад? Ці будзе запатрабаваным беларускае слова? Як выглядае генатып нашага літаратурнага развіцця?

У гэтай спробе прагнозу варта звярнуцца да творчасці геніяў нацыянальнай літаратуры. Высокія ўзоры мастацтва слова, увасобленыя ў іх спадчыне, — гэта своеасаблівы камертон, па якім настройвае сваё гучанне ўсё наступнае нацыянальнае прыгожае пісьменства. Геній, нароўні са здольнасцю бліскуча і са здзіўляльнай хуткасцю вырашаць найбольш складаныя творчыя задачы, надзелены і неўтаймаванай прагай пошуку, імкненнем да новых і новых вяршынь, што непазбежна вядзе яго да ўзлёту над даляглядам сучаснасці. Творчы лёс генія, як правіла, разгортваецца ва ўмовах жорсткай канфрантацыі і татальнага непрымання.

Здольнасць генія да мастацкага прадбачання не паддаецца тлумачэнню, прычым ступень дакладнасці тут досыць вялікая, яна тым вышэйшая, чым большым талентам валодае пісьменнік, чым больш магутнымі надзелены крыламі для ўзлёту.

У вялікіх творцаў спраўджанасць прагнозаў бывае ці не абсалютнай, каб пераканацца ў гэтым, супаставім асабліваасці творчай біяграфіі А. С. Пушкіна і тэндэнцыі, праяўленыя ў развіцці рускай літаратуры XIX і нават XX стагоддзяў. Супадзенні ёсць красамоўныя, пераканайцеся самі: недзе ад пачатку 1830-х Пушкін спазнаў горкае непаразуменне з сучаснасцю, і ўжо пра незавершаную яго «Гісторыю сяла Гарухіна» (1830) даследчыкі слухна гавораць як пра твор, у якім увасобілася «прадбачанне творчасці М. А. Някрасава і М. Я. Салтыкова-Шчадрына» [5, с. 101].

Згодна з акадэмічнай, пададзенай у «Кароткай літаратурнай энцыклапедыі» ацэнкай, «Пікавая дама» (1833) у сваю

чаргу сцвярджае «надыход у Расіі новай, капіталістычнай эры. Герой гэтай эпохі, выведзены ў рускай літаратуры ўпершыню, прасякнуты маніякальнай прагай узбагачэння». Дастаеўскі, адзначым, уражаны быў гэтым пушкінскім творам, ён гаварыў, што Герман ёсць «каласальная асоба, неардынарны тып пецябургскага перыяду» [5, с. 101]. І, думаецца, тэматычныя, стылёвыя і многія іншыя праекцыі як на творчасць Дастаеўскага, так і на раманы Ганчарова ці Маміна-Сібірака кладуцца ад «Пікавай дамы» выразныя.

У 1834-м Пушкін піша «Кірджалі», а гэта ўжо прадбачанне адкрыццяў, што шырока рэалізуюцца ў паэтыцы твораў Л. М. Талстога і асабліва М. Горкага. Менавіта Горкага абвешчаюць першаадкрывальнікам новай манеры выдання літаратурнага расповеду, звязанай з падкрэсленым адасабленнем аўтарскага «я» ад тых падзей, якія пакладзены ў аснову твора. «Пісьменнік у сваім уласным свеце выяўляўся «прахожым», яго маглі як прыняць, так і не пусціць на парог... У Горкага ў межах мастацкага свету факт адваёўваў уласныя правы, займаў пазіцыю, на якой ён мог абараняць сваю логіку, а пісьменнік — сваю...» [8, с. 204]. Але ж, фактычна, у «Кірджалі» мастацкі свет будзеца па тых самых прынцыпах, якія будуць рэалізаваныя праз семдзесят гадоў!

А потым з'явіцца «Капітанская дачка» (1836) і «Запіскі брыгадзіра Мора-дэ-Бразэ». Адносна першай усе неяк забываюцца, што Пушкін настойліва заклікаў не адрываць аповесць ад яго ж «Гісторыі Пугачова», а ў «Запісках» мы атрымалі бліскучы прыклад тыпова дакументальнай прозы, характэрнай для сярэдзіны ХХ стагоддзя. Факт у дадзеным пушкінскім творы настолькі цесна знітаваны з яго аўтарскай інтэрпрэтацыяй, што апрацоўку звестак практычна не бачыш, аўтара проста няма! А ўзяць хаця б хрэстаматычныя праекцыі на літаратуру будучых дзесяцігоддзяў, што праводзяцца ад пушкінскіх «Госці з'езджаліся на дачу...» ці «Падарожжа ў Арзрум», паралелі паміж накідамі да «Гісторыі Пятра» і «Пятром I» А. Талстога. Вось ён, пункцір, скіраваны на стагоддзе з лішкам наперад! Пушкін праходзіць у сваім творчым росце дакладна тэя этапы, што пазней актуалізуюцца ў нацыянальнай

літаратуры як эпахальныя для яе развіцця. Дзесяцігоддзі сціскаліся ў гады, і пры гэтым канцэнтраваны, паступальнасьць супадзенняў атрымлівалася такая, што няма сумненняў: перад намі менавіта мэтакіраваная работа на перспектыву, дзеля будучыні.

Такая настроенасць дазваляе апярэджваць час і геніяльна прагнутае актуальнае для нашчадкаў («арыгінальнае») вектары пісьменніцкага пошуку. Адпаведна адзначым: пры ўважлівым прачытанні напісаных сапраўдным Творцам старонак можна дастаткова рэльефна ўбачыць абрысы таксама і тых літаратурных твораў, што будуць створаны праз дзесяцігоддзі. Важна толькі не памыліцца, не прыняць за прыкметы працы на перспектыву тую «недапачутасць» чытачом, якая справакаваная толькі літаратурнай роляй паэта, яго прэтэнзіяй на звышарыгінальнасьць.

І тут варта браць пад увагу ўсю дынаміку «набору вышыні», усю лінію руху літаратара наперад, да новых і новых вяршынь. Імгненна ўзняцца над днём сённяшнім нікому не ўдасца, палёту заўсёды папярэднічае этап творчага засваення напрацаванага папярэднікамі. І вельмі паказальна, калі на гэтым шляху паэта чакае ўсеагульнае прызнанне, але ён не спыняе пошук, знаходзіць у сабе сілы адмовіцца ад эксплуатацыі бяспройгрышных прыёмаў і схем, што гарантуюць поспех.

Калі ёсць гэты момант саманезадаволенасці і пошуку, значыць, і талент, і прага да здзяйснення ў літаратара злітця ў адно цэлае, да навацый найперш такіх аўтараў варта аднесціся як да патэнцыяльна прарочых. У сувязі з гэтым сур'ёзнай увагі вымагае феномен «позныя Танка», з якім мае сэнс суадносіць лініі развіцця ўсёй беларускай літаратуры XXI стагоддзя.

Максім Танк (Яўген Іванавіч Скурко) нарадзіўся ў 1912 годзе, а ўжо ў 1936-м, калі друкуецца першы яго зборнік «На этапах», становіцца зразумела: у літаратуру прыйшоў сапраўды таленавіты творца. І надалей сталенне паэта праходзіла надзвычай хутка, самабытнасьць яго паэзіі высока ацэньвала крытыка, вершы ўхвальна віталіся чытачом.

Паэт актыўна засвойваў вопыт сусветнай класікі, сярод сваіх настаўнікаў Максім Танк называў А. Міцкевіча,

А. Пушкіна, Т. Шаўчэнку, М. Някрасава, Ф. Багушэвіча, М. Горкага, У. Маякоўскага, Я. Купалу, Я. Коласа. З кожным годам узбагачалася творчая палітра мастака, ён за-свойваў новыя і новыя літаратурныя прыёмы, пашыраў стылёвую гаму твораў, разнастаіў літаратурныя прыёмы. Рэвалюцыйны рамантызм, неарамантычныя плыні, элементы народна-песеннай паэтычнасці, суровая рэалістычнасць многіх і многіх вершаў — усё гэта Танк.

Неўзабаве прызнанне становіцца ўсеагульным, і ў гэтым сведчанне надзеленасці аўтара сапраўды магутным паэтычным дарам. Нястомнасць, несупыннасць узыходжан-ня да нязведанага, да пакуль не адкрытых вяршынь таксама праяўляюцца выразна, і ад нейкай пары Максім Танк нібыта пераступае парог, за якім пралягае шлях у Буду-чае, і вырываецца за межы прыцягнення сваёй эпохі. Не толькі класічны верш, не толькі творы народна-песенна-га складу арганічныя ў яго выкананні, усё часцей глыбокі філасофскі роздум увасабляецца ў вершы з паслабленай рыфмоўкай, у знакамітыя танкаўскія верлібры.

Што ж датычыць сацыяльнай рэцэпцыі творчасці пісь-менніка, цікава прасачыць, як змяшчаецца акцэнт прыз-нанасці дасягненняў беларускага літаратара: рэгаліі ўсе-саюзнага маштабу няўхільна прыходзяць на змену рэспуб-ліканскім прэміям і ўзнагародам, некаторыя з беларускіх калег-літаратараў пачынаюць у кулуарах — ну было ж! — пагаворваць аб «празмернасці» танкаўскіх навацый, аб штуч-насці прапанаваных ім канцэптаў. Але ж тая стылістыка, над якой настойліва працаваў Танк у 1950-я і 1960-я, сён-ня сталася арганічнай, надзіва актуальнай для беларускай паэзіі, мы ўжо крочым па акрэсленым вялікім наватарам шляху! І гэта прычына больш уважліва прыгледзецца да «позняга Танка», зверыць з прарочым гучаннем напісаных ім у апошнія гады твораў напрамкі сённяшняга развіцця літаратурных прынцыпаў.

Як высветлілася, спрашчэнні і падладжанне пад спа-жыўца — далёка не той рэцэпт, які завяшчаў паэт. Танк парадаксальны, праз познія свае творы ён раіць нам не змяншаць, а, наадварот, заглыбляць філасафічнасць твораў, яшчэ болей насычаць іх роздумнасцю, аўтарскімі іро-

ніяй і самаіроніяй. І гэта пры тым, што паэт усведамляў, якія няпростыя гады чакаюць літаратуру, ён прадбачыў, наколькі істотным можа выявіцца непаразуменне паміж беларускім пісьменнікам і чытачом.

Любую спакусу дагадзіць густам масавага чытача М. Танк рашуча адкідае, сваімі творамі ён падказвае іншую выразвальную дарогу. Прычым і прагноз другога нашага генія, Аркадзя Куляшова (успомнім познія яго творы), у многім сугучны танкаўскаму: не здрабняцца, не таптацца на мелкаводдзі тэм і вобразаў, а, наадварот, дадаваць творам глыбіні, шчырасці, маштабнасці думак!

Ці заўсёды такая мастацкая пазіцыя сустракае падтрымку і разуменне? Але ж і да навацый Пушкіна ў свой час таксама аднесліся з непрыхаваным скептыцызмам, не верылі, што перспектыва не ў штампоўцы «Русланаў і Людміл», а ў сухаватым стылі «Запісак брыгадзіра Мора-дэ-Бразэ». А што ў выніку? Гэта на першы погляд тое, што прапануе геній, падаецца непрымальным, потым аказваецца, што ёсць тут свая, і вельмі рацыянальная, логіка.

Разлічваць нам варта ў першую чаргу на чытачоў сур'ёзных, удумлівых, надзвычай патрабавальных да аўтара. Тыя, хто за кнігай проста бавіць час, беларускую белетрыстыку сёння не ўспрымуць. Паказальная ў гэтым плане хаця б тая ж размова А. Глобуса з таксістам, якую ён узнавіў на старонках «ЛіМа». Сапраўды, гучыць нярэдка: «Вароніна — так, чытаю. Беларусай? Не, не хачу!» [3, с. 12].

Чытач жа інтэлігентны, элітарны патэнцыяльна гатовы прыслухацца да беларускага слова, вось толькі творами-аднадзёнкамі такую аўдыторыю не завабіш. Яна лёгка адрозніць падробкі пад філасафічнасць ад сапраўды глыбокага, увасобленага ў дасканалую мастацкую форму роздуму. І да разрэкламаванасці масавых выданняў сур'ёзны чытач паставіцца насцярожана, адпаведна марнымі будуць намаганні рэаніміраваць яго цікавасць да нацыянальнай кнігі праз арыентаваную «на спажыванне» белетрыстыку. Тут хутчэй магчымы ўплыў адваротны: успрымальнік масавы, той можа спакусіцца ўхвальнымі водгукамі, што прагучаць з вуснаў аўтарытэтных, меркаванням якіх прынята давяраць, беларусаў. Такім чынам, напрамак «найперш

уздымаць літаратуру сур'ёзную, а ўжо потым масавую» выглядае куды больш прадуктыўным.

Але зноў згадаем творы У. Караткевіча. Калі з яго раманаў і апавесцяў параўноўваюць навінкі сучаснай гістарычнай белетрыстыкі, падкрэсліваючы займальны элемент яго мастацкага стылю, звычайна не ўлічваюць, што якраз у глыбіні, у філасафічнасці пісьменніцкага роздуму Караткевіч спрашчэнняў не дапускаў. Сцвярджаюць, што сённяшняя белетрыстыка працягвае ў літаратуры лінію, зададзеную твораў Караткевіча, па меншай меры некарэктна. Вось калі здолеем пра сур'ёзнае і глыбокае сказаць даходліва і проста — гэта і будзе творчае наследаванне традыцый Караткевіча.

Каб кніга знайшла дарогу да чытача, яна павінна быць цікавай і мудрай. Сапраўды таленавіты пісьменнік заўсёды памятае пра гэта, як і пра тое, што менавіта такі шлях накрэсліў для майстра слова выдатны мастацкі вопыт геніяў нацыянальнага прыгожага пісьменства.

Літаратура

1. *Бабосов А.* Социокультурные процессы в странах СНГ // Национальное возрождение, цивилизационная специфика и процессы международной интеграции (СНГ и опыт развивающихся стран): Материалы междунар. конф., Минск 28—30 мая 1996 г. — М.: Ин-т Африки, 1996. — С. 102—111.
2. *Брэтон Ф.* Выбух камунікацыі: нараджэнне новай ідэалогіі. — Мінск: Беларус. Фонд Сораса, 1995.
3. *Глобус А.* Анкета «Адкрытая кніга» // ЛіМ. — 2006. — 2 чэрв.
4. *Канторович В.* Литература и социология. — М.: Сов. писатель, 1984.
5. *Пушкин Александр Сергеевич* // Краткая литературная энциклопедия. Т. 6. — М.: СЭ, 1971. — С. 99—102.
6. *Скараходаў У.* Мастацкая культура ў дынаміцы сацыяльнага заswaення. — Мінск: Беларус. ін-т прабл. культуры, 1994.
7. *Слесарэнка Г.* Бюджэтныя грошы на кніжны аднадзёнкі // ЛіМ. — 2006. — 20 студз.
8. *Палиевский П. В.* Литература и теория. — М.: Прогресс, 1978.
9. *Хоффер Э.* Истинноверующий: мысли о природе массовых движений. — Минск: Изд-во ЕГУ, 2000.

ЗВЕСТКІ ПРА АЎТАРАЎ

Андраюк Серафім Антонавіч — кандыдат філалагічных навук, старшы навуковы супрацоўнік аддзела сучаснай беларускай літаратуры Інстытута мовы і літаратуры імя Якуба Коласа і Янкі Купалы НАН Беларусі.

Байтрэль Інеса Георгіеўна — малодшы навуковы супрацоўнік аддзела сучаснай беларускай літаратуры Інстытута мовы і літаратуры імя Якуба Коласа і Янкі Купалы НАН Беларусі.

Гарэлік Любоў Мікалаеўна — кандыдат філалагічных навук, старшы навуковы супрацоўнік аддзела сучаснай беларускай літаратуры Інстытута мовы і літаратуры імя Якуба Коласа і Янкі Купалы НАН Беларусі.

Клябанаў Дзмітрый Феліксавіч — кандыдат філалагічных навук, выкладчык Ягелонскага універсітэта (г. Кракаў). Да 2006 года — супрацоўнік аддзела сучаснай беларускай літаратуры Інстытута літаратуры імя Янкі Купалы НАН Беларусі.

Лапата-Загорскі Алесь Мікалаевіч — малодшы навуковы супрацоўнік аддзела сучаснай беларускай літаратуры Інстытута мовы і літаратуры імя Якуба Коласа і Янкі Купалы НАН Беларусі.

Пыско Наталля Мікалаеўна — малодшы навуковы супрацоўнік аддзела сучаснай беларускай літаратуры Інстытута мовы і літаратуры імя Якуба Коласа і Янкі Купалы НАН Беларусі.

Стральцова Вераніка Міхайлаўна — кандыдат філалагічных навук, старшы навуковы супрацоўнік аддзела сучаснай беларускай літаратуры Інстытута мовы і літаратуры імя Якуба Коласа і Янкі Кудалы НАН Беларусі.

ЗМЕСТ

Прадмова (В. М. Стральцова)	3
-----------------------------------	---

Частка першая

<i>Раздзел 1. Эстэтыка гарманічна-кантрастнага адлюстравання свету ў сучаснай беларускай паэзіі (Л. М. Гарэлік).....</i>	7
<i>Раздзел 2. Этыка-філасофскія арыенціры і эстэтычныя прынцыпы сучаснай беларускай паэзіі (І. Г. Баўтрэль)</i>	92
<i>Раздзел 3. Ад нетрадыцыйных жанраў да вечных тэм: творчасць маладых (Н. М. Пыско)</i>	125

Частка другая

<i>Раздзел 1. Творчы лёс і час (С. А. Андраюк)</i>	166
<i>Раздзел 2. Мастацкая матываванасць выкарыстання дакументальных матэрыялаў у сучаснай літаратуры (В. М. Стральцова).....</i>	190
<i>Раздзел 3. Сучасная публіцыстыка: сродкі выяўлення аўтарскай пазіцыі (Дз. Ф. Клябанаў).....</i>	227
<i>Раздзел 4. Пісьменнік і чытач: літаратурнае ўздзеянне на грамадскую свядомасць (А. М. Лапата-Загорскі).....</i>	256
<i>Звесткі пра аўтараў</i>	285

Навуковае выданне

Андраюк Серафім Антонавіч
Гарэлік Любоў Мікалаеўна
Стральцова Вераніка Міхайлаўна і інш.

**СУЧАСНАЯ ЛІТАРАТУРА:
КААРДЫНАТЫ ІДЭЙНА-МАСТАЦКАГА ПОШУКУ**

Рэдактар *А. У. Воўчанка*
Мастацкі рэдактар *Т. Дз. Царова*
Тэхнічны рэдактар *Т. В. Лецьен*
Камп'ютэрная вёрстка *С. М. Касцюк*

Падпісана ў друк 27.05.2008 г. Фармат 84×108¹/₃₂. Папера афсетная № 1.
Гарнітура Таймс ЕТ. Ум. друк. арк. 15,12. Ум. фарб.-адб. 15,54. Ул.-выд.
арк. 15,9. Тыраж 500 экз. Заказ 219.

Рэспубліканскае унітарнае прадпрыемства «Выдавецкі дом «Беларуская
навука». ЛІ № 02330/0131569 ад 11.05.2005 г.
220141. Мінск, вул. Ф. Скарыны, 40.

Надрукавана ў РУП «Выдавецкі дом «Беларуская навука».

С91 **Сучасная літаратура: каардынаты ідэйна-мастацкага пошуку / С. А. Андраюк [і інш.] ; навук. рэд. В. М. Стральцова. — Мінск : Беларус. навука, 2008. — 286 с.**

ISBN 978-985-08-0950-6.

Калектыўная манаграфія групы супрацоўнікаў Інстытута мовы і літаратуры імя Якуба Коласа і Янкі Купалы Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі прысвечана комплексу актуальных праблем беларускай літаратуры.

Пошукі сучаснага вершаскладання прадстаўлены ў разнастайным жанравым дыяпазоне — ад традыцыйнага санета да эпітажнага лімэрыка. Аналіз праявіў арганізаваных форм мастацкай мовы ўлічвае міждысцыплінарныя і сацыяльныя сувязі, закранаючы праблемы публіцыстыкі, дакументалістыкі, а таксама ўздзеяння літаратурных тэкстаў на грамадскую свядомасць. У полі зроку даследчыкаў — сучасная проза і паэзія, жанравая і ідэйна-мастацкая спецыфіка нацыянальнага мастацтва слова.

Кніга прызначаецца шырокаму колу чытачоў, зацікаўленых станам і праблемамі сучаснай беларускай літаратуры.

УДК 821.161.3.09
ББК 83.3(4Бел)

ISBN 978-985-08-0950-6



9789850809506

СЛУЖБА ЗАШТИТЕ ПРАВА ЧОВЕКА И ДЕТЕТА