

В. А. Максімовіч

**БЕЛАРУСКАЯ
ЛІТАРАТУРА**
**другой паловы XIX –
першай трэці
XX стагоддзя**

Рэкамендавана
Вучэбна-метадычным аб'яднаннем
па гуманітарнай адукацыі
ў якасці вучэбна-метадычнага дапаможніка
для студэнтаў устаноў вышэйшай адукацыі,
якія навучаюцца па спецыяльнасцях
1-23 01 08 «Журналістыка (па напрамках)»,
1-23 01 09 «Журналістыка міжнародная»,
1-23 01 10 «Літаратурная работа (па напрамках)»

УДК 821.161.3.09"18/19"(075.8)
ББК 83.3(4Бей)6я73
М17

Рэцэнзенты:
кафедра беларускага літаратуразнаўства
Брэсцкага дзяржаўнага ўніверсітэта імя А. С. Пушкіна
(загадчык кафедры кандыдат філалагічных навук *Л. В. Леванцэвіч*);
доктар філалагічных навук *Я. А. Гарадніцкі*

Максімовіч, В. А.

М17 Беларуская літаратура другой паловы XIX – першай трэці
XX стагоддзя : вучэб.-метад. дапам. / В. А. Максімовіч. – Мінск :
БДУ, 2021. – 247 с.
ISBN 978-985-881-103-7.

Раскрываюцца асаблівасці літаратурнага працэсу другой паловы
XIX – першай трэці XX ст. Аналізуецца літаратурная спадчына і асоб-
ныя творы В. Дуніна-Марцінкевіча, Ф. Багушэвіча, Я. Купалы, Я. Коласа,
М. Багдановіча, З. Бядулі, М. Гарэцкага, Цёткі (А. Пашкевіч), Ядвігіна Ш.,
К. Чорнага, М. Зарэцкага, У. Дубоўкі і Я. Пушчы. Разглядаюцца філа-
софска-эстэтычныя, гісторыка-культурныя з’явы і працэсы, што склалі
падмурак нацыянальнай мастацкай традыцыі, яе інтэлектуальны і духоў-
на-маральны патэнцыял. Аналізуюцца экзістэнцыяльна-анталагічныя ас-
новы літаратурнай творчасці, яе аксіялагічныя імператывы, светапогляд-
ныя маніфестацыі, што істотна ўзбагачае палітру даследчай стратэгіі.

Для студэнтаў устаноў вышэйшай адукацыі, якія навучаюцца па спе-
цыяльнасцях 1-23 01 08 «Журналістыка (па напрамках)», 1-23 01 09 «Жур-
налістыка міжнародная», 1-23 01 10 «Літаратурная работа (па напрамках)».

УДК 821.161.3.09"18/19"(075.8)
ББК 83.3(4Бей)6я73

ISBN 978-985-881-103-7

© Максімовіч В. А., 2021
© БДУ, 2021



ПРАДМОВА

Выданне ўяўляе сабой комплекснае аўтарскае падагульненне навукова-педагагічнага вопыту і ўласных распрацовак, якія актыўна рэпрэзентаваліся ў ранейшых публікацыях, вучэбных дапаможніках, а таксама фундаментальных даследаваннях канцэптуальна-светапоглядных і ідэйна-эстэтычных асноў нацыянальнай мастацкай традыцыі. У цэнтры ўвагі — разгляд цэласнага гісторыка-культурнага перыяду — часу духоўнага і нацыянальна-гістарычнага адраджэння, закладвання асноў нацыянальнай літаратурна-мастацкай традыцыі. Перыяд складаецца з трох цесна звязаных і ўзаемаабумоўленых этапаў развіцця літаратуры: другая палова XIX ст., нашаніўскі этап (1905—1915) і 1920—30-я гг.

Змест і структура вучэбна-метадычнага дапаможніка абумоўлены мэтай і задачай навучання беларускай літаратуры ў ВНУ і адпавядаюць праграмам. Структура кнігі заснавана на прынцыпе сістэмнага падыходу: аб'ектам разгляду з'яўляецца складаны, па-свойму ўнікальны перыяд у гісторыі беларускай літаратуры (другая палова XIX — першая трэць XX ст.) у яго прэзентатыўных постацях. Неабходнасць і мэтазгоднасць звароту да гэтага перыяду літаратуры выкліканы шэрагам прычын. Галоўная з іх звязана з наспелай задачай разгледзець гісторыка-літаратурныя і культурныя феномены, якія маюць істотнае значэнне для стварэння найбольш цэласнай і завершанай карціны літаратурнага працэсу акрэсленага перыяду развіцця літаратуры, у адпаведнасці з дзеючай канцэпцыяй літаратурнай адукацыі і з улікам новых праграм па літаратуры.

Зыходзячы з сучасных метадалагічных прынцыпаў, пры аналізе канкрэтнага твора мы імкнуліся прытрымлівацца эстэтычнага падыходу. У полі зроку — важныя для спасціжэння творчай індывідуальнасці і характару літаратурнага працэсу творы, якія вызначалі агульны кірунак жанрава-стылявых і ідэйна-тэматычных пошукаў у беларускай літаратуры даследуемага перыяду. Згодна з храналагічным прынцыпам звернута ўвага на асобныя вехі жыцця і творчасці знакавых постацей, пачынальнікаў новай беларускай літаратуры — В. Дуніна-Марцінкевіча і Ф. Багушэвіча. Вылучаны асаблівасці іх творчых манер, характэрныя жанрава-стылявыя і ідэйна-мастацкія дамінанты творчасці, асэнсаваны адметныя мастацкія стратэгіі і светапоглядныя маніфестацыі пісьменнікаў.

У кнізе аналізуюцца праграмныя творы, зборнікі, а таксама жанравастылявыя і праблемна-зместавыя асаблівасці творчасці Я. Купалы, Я. Коласа, М. Багдановіча, Ядвігіна Ш., М. Гарэцкага, Цёткі (А. Пашкевіч), З. Бядулі, У. Дубоўкі, Я. Пушчы, К. Чорнага і М. Зарэцкага. Мы прапануем новы погляд на творчасць прадстаўленых майстроў слова з улікам іх светапоглядна-аксіялагічных дамінант і адметных складнікаў твораў, імкнёмся ўпісаць іх у пэўную эстэтычную парадыгму, мастацкі кірунак, літаратурна-філасофскую дактрыну. Такі падыход дае магчымасць вылучыць асноўнае, сутнаснае, канцэптазначнае, заглыбіцца ў сферу маральна-этычнага, духоўнага, анталагічнага, убачыць узаемазалежную сувязь агульнага і прыватнага, нацыянальнага і ўніверсальнага.

У вучэбна-метадычным дапаможніку падкрэслена значэнне нацыянальнага літаратурнага канона як фактара эстэтычнай ідэнтыфікацыі літаратуры, звернута ўвага на адметнасць вырашэння праблем суаднесенасці традыцый і навацый у літаратурнай творчасці, вылучана роля асобы ў працэсе культуратворчасці. Адзначаныя моманты служаць праграмнымі арыенцірамі і метадалагічнымі прынцыпамі ў разуменні і асэнсаванні вузлавых этапаў развіцця нацыянальнай літаратуры. Названы падыход закліканы дапамагчы сфарміраваць у студэнтаў выразнае ўяўленне пра спецыфіку і асаблівасці развіцця вылучанага перыяду літаратуры, зразумець яго заканамернасці і тэндэнцыі, што ў выніку будзе спрыяць выпрацоўцы навываў прафесійнага літаратуразнаўчага аналізу, а таксама дазволіць пашырыць веды пра класічную літаратурную традыцыю як пра сутнасны кампанент нацыянальнай культуры.

Для ўзбагачэння і сістэматызацыі ведаў пра беларускую класічную літаратуру пасля кожнай главы прыводзяцца пытанні і заданні, зарыентаваныя на праблемна-пошукавы характар, прапануюцца тэмы вусных паведамленняў, рэфератаў, дакладаў. У канцы вучэбна-метадычнага дапаможніка пададзена тэматыка пісьмовых работ, тлумачацца ўжытыя тэрміны і тэарэтычныя паняцці, змешчаны спісы асноўнай і дадатковай навуковай і вучэбнай літаратуры.

Выказваем глыбокую ўдзячнасць шанюўным рэцэнзентам – доктару філалагічных навук прафесару Зоі Пятроўне Мельнікавай і доктару філалагічных навук Яўгену Андрэевічу Гарадніцкаму.



ВІНЦЭНТ ДУНІН-МАРЦІНКЕВІЧ – ПАЧЫНАЛЬНІК НОВАЙ БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ

Вінцэнт Дунін-Марцінкевіч – культурны, літаратурны і грамадскі дзеяч, пачынальнік беларускай драматургіі, паэт, асветнік і публіцыст, перакладчык, які стаяў ля вытокаў новай беларускай літаратуры і беларускага тэатра.

Нарадзіўся В. Дунін-Марцінкевіч 4 лютага 1808 г. у фальварку Панюшкавічы Бабруйскага павета Магілёўскай губерні ў шляхецкай сям’і. Род Марцінкевічаў меў глыбокія карані. Письменнік не без гонару зазначаў: «Мой герб такога роду, які налічвае дванаццаць ваяводаў». На радвое паходжанне будучага класіка беларускай літаратуры ўказвае не толькі прыдомак шляхецкага прозвішча (дунін – датчанін, выхадзец з Даніі), але і тое, што род Марцінкевічаў меў герб з выявай Лебедзя, валодаў маёнткам з назвай Марцінкевічы, які знаходзіўся ў Малахаўскай акрузе Смаленскага ваяводства. Акрамя таго, брат маці Станіслаў Богуш-Сестранцэвіч (1731–1826) быў выдатным дзеячам эпохі Асветніцтва, пісаў драматургічныя і паэтычныя творы, гістарыяграфічныя навуковыя працы. Ён быў членам Пецярбургскай акадэміі навук, ганаровым членам Маскоўскага, Віленскага і Ягелонскага ўніверсітэтаў. С. Богуш-Сестранцэвіч займаў высокі царкоўны сан магілёўскага арцыбіскупа, потым пераехаў у Пецярбург, дзе імператрыцай Кацярынай II быў прызначаны духоўным пастарам католікаў усёй Расійскай імперыі. У свайго знакамітага дзядзькі В. Дунін-Марцінкевіч жыў у сярэдзіне 1820-х гг., што, несумненна, можна лічыць надзвычай пазітыўным фактарам яго духоўнага сталення.

Асяроддзе, у якім жыў і выхоўваўся будучы письменнік, наклала адбітак на яго светаўспрыманне і светапогляд. Гэта быў чалавек усебакова адораны, цікаўны ад прыроды, прагны да жыцця, з адкрытай душой і бясспрэчнымі артыстычнымі і мастацкімі здольнасцямі: няблага маляваў, спрабаваў пісаць музыку. Па натуре няўрымслівы, жывы, дасціпны, ён лёгка сыходзіўся з людзьмі, выклікаў давер. Сябрамі і аднадумцамі письменніка былі беларуска-польскія паэты Уладзіслаў Сыракомля, Адам Плуг, Адам Пянькевіч, славуты кампазітар Станіслаў Манюшка, мастакі Ян Дамель, Адам Шэмеш, паэт і бібліёграф Ігнацы Легатовіч,

выдавец Аляксандр Валіцкі, краянаўца Канстанцін Тышкевіч. Усе яны адабралі высакародныя памкненні пачынальніка. Асабліва каштоўнымі і значнымі былі станоўчыя, прыязныя водгукі ў друку «лірніка вясковага» – У. Сыракомлі, які рашуча і бескампрамісна падтрымліваў свайго аднадумцу, натхняў яго на літаратурную творчасць у абраным кірунку.

Практычна не маючы ўзораў прафесійнага прыгожага пісьменства, створаных на мове тытульнай нацыі, пісьменнік станаўіўся першапраходцам, самастойна адшукваў і выпрацоўваў адпаведныя сродкі і прыёмы літаратурнага выказвання, звяртаўся да нацыянальна-народных вытокаў мастацтва, свядома рэпрэзентуючы фальклорна-этнаграфічную атрыбутыку ў аўтэнтычнай літаратурнай творчасці. Творы В. Дуніна-Марцінкевіча «Люцынка, альбо Шведы на Літве» і «З-над Іслачы, або Лекі на сон» маюць прататыпам пераважна народнае светаадчуванне, песна знітаваны з такім успрыманням першароднай стыхіі прыроды, якім яно замацавалася ў гістарычнай, міфалагічнай свядомасці. Гэта дала магчымасць не толькі паказаць усю прыгажосць, мастацкую дасканаласць народна-песеннага слова, але і звярнуць увагу на адметнасць народнага жыцця, звычайў, традыцый, багатага і самабытнага духоўнага скарбу.

Пісьменнік не стаў імітатарам, не збочыў на шлях пераймання, стылізацыі. Яго творчасць, з улікам няпростай гісторыка-культурнай сітуацыі першай паловы XIX ст., калі беларуская мова фактычна была пад забаронай, вызначаецца першапраходніцкімі характарам, самабытнасцю і арыгінальнасцю ў раскрыцці карцін народнага жыцця, адчування і разумення свету. Указваючы на вытокі сваёй літаратурнай дзейнасці, В. Дунін-Марцінкевіч пісаў: «Жывучы сярод людю, які размаўляе па-беларуску, прасякнуты яго ладам думак, марачы аб долі гэтага братняга племені, анямеўшага ў маленстве ад невуцтва і цемнаты, вырашыў для заахочвання яго да асветы ў духу яго звычайў, паданняў і разумовых здольнасцей пісаць на яго ўласнай гаворцы» [1, с. 481]. Зварот пісьменніка да фальклорных вобразаў-маркераў, услаўленне патрыярхальных адносін адбываліся пад знакам глыбіннага пазнання духу народнай творчасці, яго этычнага і эстэтычнага светаўспрымання, прынцыпаў мастацкага мыслення праз індывідуальна-творчае пераўтварэнне іх у вобразным слове.

Раскрываючы механізм задзейнічання лацінаамерыканскай літаратурнай жанраў «нізавой» народнай творчасці і ступень яе ўдзелу ў працэсе фарміравання нацыянальнай самасвядомасці, А. М. Васіна заўважае: «У самім працэсе ўзаемадзейнення “высокай” культуры з “ананімным” субстратам праяўляліся прынцыпова новыя сэнсавыя акцэнты: іх ідэйна-эстэтычныя кантакты адбываліся як бы ў адзінай храналагічнай плоскасці, фальклор разглядаўся тут не як абсяг мінулага, а як част-

ка актуальнага духоўнага вопыту і ў гэтай якасці набываў спецыфічныя функцыі пры ўваходжанні ў сістэму прафесійнай творчасці»¹ [2, с. 173].

Па сутнасці, працягам барочных прынцыпаў варта лічыць арганічнае засваенне беларускай літаратурай у канцы XVIII – першай палове XIX ст. такіх мастацкіх з’яў, як травестацыя і бурлеск, якія «былі своеасаблівай рэакцыяй на каноны класіцызму, пашыраныя ў тагачаснай рускай і польскай літаратуры» [3, с. 519]. Травестацыя як сінкрэтычная форма народнага смеху, паводле У. Конана, трымаецца на «разнастайных пераўтвораных формах пераапраанання ў выглядзе метамарфоз, адлюстравання варажай народным ідэалам рэчаіснасці “навыварат”, у выніку чаго мяняюцца месцамі процілеглыя полюсы сацыяльнай іерархіі, а ўсе прывычныя, афіцыйна прызнаныя і дагматызаваныя каштоўнасці пераводзяцца ў смешны, матэрыяльна-цяслесны план; дзякуючы гэтаму раскрываецца іх адноснасць, устарэласць і бесперспектыўнасць» [4, с. 261]. Адзначаецца, што ў дачыненні да папярэдняга перыяду беларускай літаратуры, а таксама літаратуры пазнейшых часоў прынцыпы пераапраанання, пераліцоўвання, карнавалізацыі з’яўляюцца амаль што іманентнай яе ўласцівасцю з прычыны гістарычнай адметнасці, якую часта фарміравалі пазамастацкія фактары. Даследчык заўважае пры гэтым, што ў беларускай культуры «травестацыя шматгранна раскрылася ў аўтэнтычных формах народных абрадаў і традыцыйных жанрах фальклору (чарадзейных казках, жартоўных песнях, анекдотах, прыказках і прымаўках, народным тэатральным і прыкладным мастацтвам)» [4, с. 261].

Адзначаная акалічнасць – адна з сутнасных характарыстык нацыянальнай літаратурнай традыцыі. Яскравым прыкладам можа служыць і творчасць В. Дуніна-Марцінкевіча. Так, указваючы на цесную сувязь творчасці пісьменніка з традыцыямі заходнееўрапейскай літаратуры, у прыватнасці польскага рамантызму, і арыентацыю яе на перадавую дэмакратычную думку рускай літаратуры першай паловы XIX ст., С. Букчын звяртае ўвагу, што «антычны элемент натуральна ўваходзіць у творчасць Марцінкевіча разам з народна-раблезіянскімі нотамі і гістарычна-літаратурнымі рэмінісцэнцыямі (“З-над Іслачы, або Лекі на сон”, “Тапон”, “Літаратурныя клопаты”))» [5, с. 365]. Даследчык тонка прыкмеціў, што «і марцінкевічаўская “Ідылія” – беларуская травестацыя сентыменталісцкага сюжэта заходнееўрапейскай літаратуры канца XVIII – пачатку XIX ст., дзе адмаўленне арыстакратычных літаратурных традыцый ішло побач з узвышэннем чалавека з “нізоў”» [5, с. 377–378].

Відавочную паралель матываў пераапраанання і карцін быту прыгоннага сялянства С. Букчын назірае паміж творам В. Дуніна-Марцінкевіча і пушкінскай «Паненкай-сялянкай». Вышэйназваныя адметнасці

¹ Пераклад цытат на беларускую мову здзейснены аўтарам вучэбна-метадычнага дапаможніка.

далі даследчыку падставу назваць марцінкевічаўскую паэму сінтэтычным жанрам, дзе моцныя «“рэцыдывы” сентыменталісцка-асветніцкай паэтыкі аб’ядналіся з відавочнай спробай перайсці да рэальных карцін і тыпаў» [5, с. 378]. На падставе тыпалагічнага параўнання пушкінскіх «Песень заходніх славян» (1835) і марцінкевічаўскіх «гістарычных апавяданняў» «Славяне ў XIX стагоддзі» С. Букчын заўважае тэндэнцыю да збліжэння літаратуры з фальклорам, робячы пры гэтым істотнае ўдакладненне: фальклорнасць пачынае выступаць у якасці сродку літаратуры і выкарыстоўвацца з пэўнымі ідэйна-эстэтычнымі мэтамі [5, с. 380].

З імем В. Дуніна-Марцінкевіча звязана і развіццё тэатральнай справы на Беларусі. Яго п’есы «Рэкруцкі юрэйскі набор», двухактавая камедыя-аперэта «Сялянка» («Ідылія») ставіліся ў Мінску. Апошняя, прыкладам, упершыню была пастаўлена 9 лютага 1852 г. у доме Поляка – гэта дата лічыцца днём нараджэння прафесійнага беларускага тэатра. Як вядома, у згаданай п’есе сам аўтар з поспехам выконваў ролю войта Навума Прыгаворкі. У адным з водгукаў на спектакль адзначалася: «Усё незвычайна ў спектаклі... І мова, і спевы, і музыка, і ўдзельнікі. Усе яны ў вясковых строях: вышываныя кашулі, світкі, лапці, андаракі. Мінская тэатральная сцэна дагэтуль не бачыла такіх артыстаў і такога спектакля. Упершыню з тэатральнай сцэны чуваць беларуская гаворка, льюцца беларускія народныя мелодыі, якія, паводле слоў відавочцаў, прынеслі глядачам шмат шчаслівых хвілін» [6, с. 3]. У далейшым камедыя з поспехам ставілася ў Віцебску, Нясвіжы, Глуску і Бабруйску.

Сваёй п’есай драматург запачаткаваў пэўны драматургічны канон, традыцыю выяўлення вытокаў духоўнага жыцця герояў, а па сутнасці – дух самога народа, яго этнапсіхалогію, лад мыслення, багаты і самавіты песенны скарб, бліскучыя, дасціпныя і непаўторныя ўзоры народнай мудрасці, скандэнсаваныя ў мове. В. П. Жураўлёў слушна даводзіць: «Арыентацыя на лепшыя фальклорныя ўзоры была пацвярджэннем сувязей пісьменніка з духоўным і мастацкім вопытам народа. Абапіраючыся на вусную народную творчасць, ён тым самым абапіраўся на трывалую жыццёвую аснову, на тую жыццядайную глебу, з якой прабіваліся першыя парасткі яшчэ не ўздужэлай новай беларускай літаратуры» [7, с. 389–390].

Фальклорную аснову маюць многія творы В. Дуніна-Марцінкевіча, якія былі напісаны (некаторыя і пабачылі свет) у сярэдзіне 1850-х гг. Сярод іх можна згадаць паэму «Гапон» (1855), вершаваныя апавесці «Вечарніцы» (1855), «Купала» (1855), «Шчароўскія дажынкi» (1857), баладу «Травіца брат-сястрыца» (1857), «Быліцы, расказы Навума» (1857) і «Халімон на караняцы» (1857). Акрамя таго, выйшлі зборнікі на польскай мове «Цікавішся? – Прачытай!» (1856) і «Дудар беларускі» (1857).

Творчасць В. Дуніна-Марцінкевіча развівалася пад знакам нацыянальнага будзіцельства. Называючыся дударом беларускім, пісьменнік тым самым свядома далучаў сябе да іншай літаратурнай і, шырэй, сацыя-

культурнай парадыгмы з адметнай, аўтэнтычнай гісторыка-культурнай ангажаванасцю. В. Дунін-Марцінкевіч акрэсліў агульны відарыс літаратурнай класічнай традыцыі, прадвызначыў асноўны рэгістр нацыянальных мастацкіх універсалій, якія ў далейшым знайшлі працяг у творчасці наступнікаў – Янкі Купалы, Якуба Коласа, Максіма Багдановіча і інш.

Заслугай В. Дуніна-Марцінкевіча варта прызнаць і яго імкненне зрабіць героем твораў простага чалавека з народа, мужыка, што не страціў пачуцця ўласнай годнасці, унутрана, духоўна змястоўнага, дасціпнага, свабодалюбівага, які ўпэўнена дэманструе прыродны розум, кемліваць, цвярозае стаўленне да жыцця. Прыкладаў таму ў творах пісьменніка безліч. Гэта і Навум Прыгаворка з камедыі-оперы «Сялянка», і Гапон з аднайменнай паэмы, і вясковы мудрэц Ананія з вершаванай аповесці «Вечарніцы», і Халімон Забалотны з быліцы «Халімон на каранацыі». Здаровы розум беларускага селяніна, яго здольнасць адекватна рэагаваць на падзеі «дзяржаўнага» значэння раскрываюцца ў наступнай аўтарскай заўвазе з «Халімона на каранацыі»:

Думалі, што Забалотны
Галавой не абаротны,
Згадзіць беларуску чэсьць.
Нябось!.. мы самі з вусамі,
Знаем, як ладзіць з панамі,
Умеем парадак весць [1, с. 378].

Пры ўсёй разнастайнасці і неадназначнасці калізій і ўзаемадчыненняў паміж панам і селянінам у творах пісьменніка відавочна пераважаюць моманты сентыменталісцка-асветніцкага, дыдактычнага характару. «В. Дунін-Марцінкевіч, спачуваючы селяніну, бачачы ў яго асобе галоўную сілу жыцця, носьбіта духоўнага, маральнага характава, — заўважае І. Навуменка, — дапускае магчымасць узаемапрымальных, прызных адносін паміж адукаваным панам, “памешчыкам-бацюхай”, і селянінам, які ідзе з гэтым панам на згоду, на жыццёвы кампраміс» [8, с. 198]. Аўтар аб’ектыўна дапускаў магчымасць спраўджання ідэі нацыянальнай еднасці, паразумення людзей розных канфесій, званняў, сацыяльнага цензу.

Савецкае літаратуразнаўства, жадаючы падвысіць постаць Беларускага Дудара, далучыць яго да кагорты дзеячаў прагрэсіўнага светапогляду, адводзіла яму пачэсную ролю шляхецкага рэвалюцыянера. Гэта было сітуацыйна, ідэалагічна апраўдана, бо давала адзіную магчымасць захаваць і рэабілітаваць імя і творчасць славутага пачынальніка. Аднак у сапраўднасці пісьменнік не разводзіў селяніна і пана па розных бакі барыкад, не ўскладняў сітуацыю антаганістычнага, класавага супрацьстаяння. Слушную і канцэптually значную думку выказаў згаданы намі І. Навуменка, сцвярджаючы, што, паводле твораў В. Дуніна-Марцінкевіча, «шляхта, у тым ліку і багатая, складае адно цэлае з беларускім народам» і звязана «з беларускім краем усімі ніцямі жыцця» [8, с. 198, 201].

Пісьменнік-дэмакрат імкнуўся «пераканаць шляхту ў тым, што ўсе стань, саслоўі маюць роўнае права на шчасце» [8, с. 200].

Важную ролю і значэнне В. Дунін-Марцінкевіч надаваў асвете, адукацыі, кніжнай навуцы як першааснове духоўнага абуджэння, грамадзянскага прымірэння і фарміравання нацыянальнай свядомасці беларусаў. У свой час вядомы даследчык літаратуры А. Ельскі пісаў: «Марцінкевіч быў як бы і пасланнікам неба, каб сеяць у сэрцах братоў адзінай роднай зямлі згоду і лагоднасць, паводле наказу нашага боскага збавіцеля як для багатых, так і для ўбогіх. Імкненне тое было вынікам духоўнага прызвання паэта, які ў жыцці кіраваўся прынцыпам братэрства і справядлівасці» [9, с. 132].

Асветніцкі гуманізм творцы, яго спадзяванні мастацкім словам паўздзейнічаць на маральнае самаўдасканаленне чалавека выявіліся ў многіх творах, асабліва дарэформеннага часу. Думка пісьменніка аб магчымасці класавага міру паміж сялянінам і панам, багатым і бедным, пастуліраванне гарманічных узаемасувязей у сферы сацыяльных адносін па-новаму ўспрымаюцца і ўсведамляюцца сёння, у няпростых цывілізацыйных умовах XXI ст. Відавочна, зыходзячы з сучасных рэалій і ўлічваючы гістарычны і культурны досвед, не варта папракаць пісьменніка за яго пасіўны гуманізм, утапізм, ідэалізацыю жыцця, погляд на мірнае вырашэнне класавых супярэчнасцей. Як і кожны творца буйнога маштабу, В. Дунін-Марцінкевіч апярэджаў свой час, застаючыся існым гуманістам, паслядоўнікам хрысціянскіх ідэй і дабрачыннасцей.

Адштурхоўваючыся ад канкрэтна-гістарычных абставін, пісьменнік сцвярджаў новыя духоўныя каштоўнасці, новы маральна-этычны кодэкс не толькі народа-, але і светаўладкавання. Гэта акурат той момант, калі ўзнікае падстава для гаворкі пра «звышгістарычную парадыгму» (М. Тычына) творчасці, здольнасць пісьменніка па-мастацку спрагназаваць алгарытм развіцця грамадства, у многім залежны ад ступені выяўленасці сацыяльнай гармоніі, кансалідацыі і згуртаванасці прадстаўнікоў усіх слаёў і праслоек. Кожную праблему творца імкнуўся разгледзець у цеснай узаемасувязі і абумоўленасці як сацыяльнымі, так і маральнымі, духоўнымі складнікамі, варункамі часу. Пры гэтым, што важна падкрэсліць, ён прытрымліваўся *пазітыўнай* эстэтычнай праграмы, тых высокіх эстэтычных ідэалаў, якія выпрацоўваліся на працягу шматгадовай гісторыі, сцвярджаў годнасць асобы, зарыентаванай на агульначалавечыя, гуманістычныя каштоўнасці, жыватворныя традыцыі нацыянальнай культуры.

В. Дунін-Марцінкевіч прадвызначыў магістральныя шляхі развіцця нашай літаратуры, заклаў аснову, на якую абапіраліся яго наступнікі, акрэсліў вектар мастацкіх пошукаў, што ў далейшым прынесла багаты плён дзякуючы намаганням і творчаму генію пісьменнікаў-адраджэнцаў пачатку XX ст. Актыўнае прыцягненне нацыянальнага фалькля-

ру, глыбокае спазнанне народнага жыцця, апора на вядомыя ўзоры суседніх славянскіх літаратур, найперш польскай, рускай, украінскай, і, галоўнае, вялікае жаданне ахвяраваць сябе роднаму краю, паспрыяць духоўна-культурнаму адраджэнню народа дае права аднесці В. Дуніна-Марцінкевіча да перадавых людзей свайго часу, патрыётаў і гуманістаў, якія самааддана служылі Айчыне, памнажалі яе веліч і славу.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. Дунін-Марцінкевіч В. Творы. Мінск : Маст. літ., 1984. 527 с.
2. Васина Е. Н. О некоторых аспектах взаимодействия профессиональной и народной культур Латинской Америки // Iberica Americans. Механизмы культурообразования в Латинской Америке : сб. ст. / Рос. акад. наук, Науч. совет по истории мировой культуры, Комис. по комплекс. изучению культуры народов Пиренейс. п-ова и Лат. Америки ; отв. ред. В. Б. Земсков. М. : Наука, 1994. С. 164–178.
3. Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі : у 5 т. / рэдкал.: І. П. Шамякін (гал. рэд.) [і інш.]. Мінск : БелСЭ, 1984–1987. Т. 1 : А капэла – Габелен. 1984. 727 с.
4. Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі : у 5 т. / рэдкал.: І. П. Шамякін (гал. рэд.) [і інш.]. Мінск : БелСЭ, 1984–1987. Т. 5 : Скамарохі – Яшчур. 1987. 703 с.
5. Букчын С. Час нацыянальнага пошуку // Нарысы па гісторыі беларуска-рускіх літаратурных сувязей : у 4 кн. Мінск : Навука і тэхніка, 1993. Кн. 1 : Старажытны перыяд – XIX ст. С. 353–384.
6. Содаль У. Падзея, якая помніцца // Голас Радзімы. 1977. 2 чэрв. С. 3.
7. Журавлев В. П. В. И. Дунин-Марцинкевич // История белорусской до-октябрьской литературы. Минск : Наука и техника, 1977. С. 375–394.
8. Навуменка І. Я. Вінцэнт Дунін-Марцінкевіч. Мінск : Навука і тэхніка, 1992. 214 с.
9. Цыт. па: Gołąbek J. Wincenty Dunin-Marcinkiewicz: poeta polsko-białoruski. Wilno : Skł. gł. Księg. Gebethner i Wolff, 1932. 140 s.

Пытанні і заданні

1. Што такое прыём травестацыі і ці арганічна ён упісаны ў творчую практыку В. Дуніна-Марцінкевіча?
2. Якія факты сведчаць пра далучанасць В. Дуніна-Марцінкевіча да традыцый заходнееўрапейскай літаратуры?
3. Як вы разумееце выраз «Творчасць В. Дуніна-Марцінкевіча развівалася пад знакам нацыянальнага будзіцельства»?
4. У чым выявіўся дэмакратычны характар творчасці В. Дуніна-Марцінкевіча?
5. Напішыце рэферат на тэму «Характэрныя рысы асветніцкага гуманізму В. Дуніна-Марцінкевіча».



УМОЎНА-РЭАЛІСТЫЧНАЯ ТЭНДЭНЦЫЯ І ПРАБЛЕМА ДУХОЎНАГА ЯДНАННЯ Ў ПАЭЗІІ ФРАНЦІШКА БАГУШЭВІЧА

Каб наблізіцца да разумення творчай індывідуальнасці Францішка Багушэвіча, неабходна разабрацца ў шэрагу момантаў, звязаных са спецыфікай яго мастацка-вобразнай сістэмы, і, у прыватнасці, высветліць пытанне суднеснасці яго паэзіі з умоўна-рэалістычнай тэндэнцыяй. Творчасць Ф. Багушэвіча прыпадае на той час, калі прынцып адлюстравання жыцця ў формах самога жыцця пачынаў даваць збоі. Відаць, упершыню ў гісторыі літаратуры назіралася татальнае разбурэнне канонаў, ігнараванне жанрава-стылявых формаў-клішэ, якія стрымлівалі рост літаратуры, скоўвалі мастацкую фантазію творцы. Узнікла тэндэнцыя да паступовай жанравай раскаванасці, адыходу ад строгай рэгламентацыі стылявых, структурна-кампазіцыйных і мастацка-вобразных формаў. Літаратура ўсё больш імкнулася да сінтэзу, свабоднага спалучэння «самых разнастайных традыцый (рэалістычных, рамантычных, фальклорна-казачных, міфалагічных), мастацкіх форм (лірычных, драматычных і эпічных» [1, с. 140]. Мноства пунктаў погляду, узаеманакладанне розных сэнсавых палёў, шматзначнасць зместу – усё гэта легла ў аснову эстэтычных прынцыпаў новага мастацтва. Літаратура спакваля выкіроўвала на шлях вынаходніцтва новых формаў мастацкага спасціжэння духоўнага абсалюту, узбагачалася новым разуменнем чалавека і свету.

Сцвярджаючы, што творчасць Ф. Багушэвіча грунтуецца на асноўных эстэтычных прынцыпах крытычнага рэалізму і рэвалюцыйна-дэмакратычнай народнасці, даследчыкі ўсё ж прызнаюць той факт, што ён як мастак цалкам у рамках гэтых прынцыпаў не ўкладваецца. Сапраўды, сацыяльная прастора твораў Ф. Багушэвіча, у адпаведнасці з духам часу, пачынала значна пашырацца, памнажацца і ўскладняцца. Пры аналізе мастацкага стылю Ф. Багушэвіча неабходна мець на ўвазе, што творчасць пісьменніка яднае ўсе адзнакі пераходнасці, памежнасці, стадыяльнасці. Асабліва гэта засведчыла паэзія творцы, якая ў параўнанні з папярэднім этапам развіцця літаратуры зазнала істотныя якасныя змены. Яны заўважныя не столькі на ўзроўні фармальнай структуры твораў (хоць і гэта мае месца), колькі ў плане іх зместавага гучання. Многія паэтычныя творы Ф. Багушэвіча ўяўляюць сабой характэрны прыклад



суіснавання розных жанраў, яны «ўвабралі ў сябе асаблівасці народных гутарак, быліц, гавэнд, сказаў, сінтэзаваўшы іх», таму што ў межах «чыстага жанру» «на новым этапе развіцця [апошнія] ужо не маглі ўзбагаціць літаратуру значнымі адкрыццямі» [1, с. 35].

Тое ж тычыцца і спецыфікі выкарыстання фальклору. Сацыяльныя кантрасты не дамінавалі ў творчасці паэта, а разглядаліся ў рэчышчы іншых жыццёвых пытанняў. Паводле сцвярджэння А. Лойкі, «фальклор у цэлым, увогуле, нібы раскоўваў строгі рэалізм малюнкаў жыцця Багушэвіча, уводзячы ў яго паэзію элементы ўмоўнасці, фантастыку... казачныя сітуацыі» [2, с. 277]. Спалучэнне фантастычных і рэалістычных элементаў з'яўляецца адной з найістотнейшых адзнак творчай манеры пісьменніка, важным структурным кампанентам яго ўмоўна-рэалістычнага стылю. Такім чынам, фальклор набываў якасць своеасаблівага мастацкага падмурка, які даваў магчымасць пранікнуць у сутнасць жыццёвых з'яў, заглябіцца ў сферу маральна-этычных, духоўных праблем. Пытанні духоўнасці становяцца рухальнай сілай фалькларызаваных сюжэтаў, матываў і тэм многіх Багушэвічавых балад, апавяданняў-сказаў («Быў у чысцы», «Хцівец і скарб на святога Яна», «Балада» і інш.). Зрэшты, фальклорная аснова згаданых твораў вынікала са спецыфікі беларускай літаратуры, з фактару паскоранасці яе развіцця. Больш за тое, імкненне паказаць жыццё ў глабальным мастацкім абагульненні было адзнакай усёй літаратуры на памежжы XIX–XX стст.

Фальклорны прататып пераведзены аўтарам на ўзровень мастацкіх абстрактных, гратэскных, алегарычных сімвалаў і іншасказаў – так ствараецца другі ўзровень твора (так званы ўнутраны сюжэт), які мае філасофскі, абагульняльны сэнс. Кажаны, мухі, рапухі, гадзіны з балота, вужы, ваўкалакі, смакі, ваўкалюды, зубастыя ведзьмы, чэрці, асэсары, соцкія, ураднікі – гэта вобразы са згаданых вышэй твораў. Як і ў Янкі Купалы, дэманічных істот у міфалагічнай сістэме Ф. Багушэвіча мэтазгодна аднесці да ўзору своеасаблівай міфалагічнай травестацыі, якая звязана з пастаноўкай сацыяльных, філасофскіх і маральных праблем. За стракатай фантазмагорыяй жыццёвых рэалій праглядваецца жаданне пісьменніка паказаць працэс духоўнага разняволення і абуджэння свайго героя, паступовага вызвалення яго з-пад улады фаталістычных абставін жыцця, пакутлівага пераадолення спрадвечнай пасіўнасці і абыякавасці да ўласнага лёсу. У гэтым бачыцца і прага збавення ад пачварнасцей жыцця, і пратэст супраць фальшу, коснасці, крывадушнасці.

Варта бачыць мастацкую дыялектыку твораў Ф. Багушэвіча, унутраны рух якіх адбываецца ў наступным кірунку – ад павучання да філасофскіх абагульненняў, ад вобразаў-дэкларацый да вобразаў-сімвалаў, якія ўвасаблялі пэўны аспект праблемы, пастаўленай у творы, – прабле-



мы чалавечага сумлення, маральнага пошуку і выбару, праблемы сэнсу чалавечага жыцця і г. д. Неабходна прызнаць, што непрадузятае ўспрыманне творчасці аўтара залежыць ад усведамлення і прызнання яе поліфанічнага, шматмернага характару. Толькі аб'ектыўны ўлік усіх магчымых складнікаў дазволіць наблізіцца да сутнасці мастацка-вобразнай канцэпцыі пісьменніка.

Ухіл творчасці Ф. Багушэвіча ў сацыяльныя праблемы вынікаў з самога жыцця, патрабаванняў часу. Духоўны ж пласт твораў, здольнасць улоўліваць унутраныя, прыхаваныя імпульсы жыцця пад уздзеяннем нацыянальных ідэй набывалі грамадзянскае адценне, узбудзіліся, падпарадкоўваліся сацыяльнаму ўзроўню. Такая своеасаблівая матэрыялізацыя духоўнага заставалася незаўважанай, і гэта акалічнасць неапраўдана вяла да ігнаравання псіхалогіі беларускага парэформеннага мужыка. Сацыяльныя погляды свайго героя аўтар не даводзіў да адкрытага антаганістычнага, класавага супрацьстаяння, а імкнуўся скіраваць у рэчышча пошуку грамадскага і маральна-этычнага кампрамісу, знаходжання шляхоў прымірэння і яднання з пакрыўджанымі і зняважанымі. Гэтыя пошукі пісьменніка калі не свядома ігнараваліся, то набывалі другаснае значэнне, адыходзілі на задні план і доўгі час заставаліся незапатрабаванымі ці, прынамсі, малазapatрабаванымі. Аднак менавіта ў іх, думаецца, схаваны вялікія рэзервы мастацкай канцэпцыі паэта.

Шкала эстэтычных ацэнак творчасці Ф. Багушэвіча не павінна падмяняцца толькі шкалай сацыяльных ацэнак (як правіла, тэндэнцыйных), калі сэнс любой жыццёвай з'явы бачыцца ў непрымірымай варажнечы, класовай размежаванасці, абсалютызацыі сацыялагізму як сродку распалення класовай барацьбы. Дарэчы, відавочная супярэчнасць праступае ўжо з паверхневага пласта багушэвічазнаўства. Здавалася б, чаму рэвалюцыянізаваны селянін, істота якога поўніцца лютай нянавісцю да пана-прыгнятальніка, эксплуататара, раптам пачынае шукаць у пане саюзніка: *«Даруй жа сляпому, што ходзе ён крыва, / Даруй, што не відзе, хоць плача»* [3, с. 87].

Цёмныя сілы ліха ў Ф. Багушэвіча атаясамліваюцца з духоўнай слепацой, нізкім культурным узроўнем. Герой верша «Не цурайся» цалкам усведамляе прычыны сваёй мужыцкай бядоты, якія палягаюць у адвечнай слепаце, гвалтоўнай адарванасці ад векавечных набыткаў культуры, цывілізацыі: *«Знаем толькі загон ды саху, / І жывём, каб касіць ды араць»* [3, с. 86]. Ён спадзяецца, што пан, усвядоміўшы гаротны стан абяздоленых і пакрыўджаных, не зможа ўжо адцурацца ад іх, і гэта стане першым крокам да прымірэння, паразумення, поціску рук: *«Не стыдайся падаць ты мне руку, / Бо на гэтай руцэ няма сказы! / Эй! Смялей адкрывай галаву / На наклон мой табе да зямлі»* [3, с. 85–86]. Заўважым: се-

лянін звяртаецца не да безаблічнай «панскай» масы, а да канкрэтнага яе прадстаўніка («не цурайся мяне, панічок»), што пазбаўляе падстаў гаворку пра абстрактны гуманізм аўтарскай пазіцыі.

Ф. Багушэвіч імкнецца зразумець прыроду сацыяльнага зла не столькі з класавых, колькі з агульначалавечых, гуманістычных пазіцый. Селянін у яго творах сапраўды паўстае ахвярай ненармальнага, несправядлівага сацыяльнага адносінаў, якія сталі нормай, законам жыцця; ён пастаўлены ў рабскую залежнасць ад абставін, пазбаўлены права на ўласны выбар. Такое фізічнае і духоўнае паняволенне прыводзіла да таго, сцвярджае І. Жук, што «сляпучае пачуццё сацыяльнай несправядлівасці нараджала не менш сляпучую прагу помсты» [4, с. 131].

Сацыяльныя перашкоды, якія ўкараніліся ў свядомасці і звычках людзей, вядуць да адчужанасці, дэфармуюць асобу. Пры гэтым патрыярхальны мужык Ф. Багушэвіч здольны не толькі ўсведамляць сацыяльную крыўду, але і даходзіць да яе першапрычыны. Агіднымі і амаральнымі здаюцца яму ўсе несправядлівасці, «калючкі» жыцця – «дум благіх існаванне», «братняя крыўда» («...добра ўсё здабыта / Толькі крыўдай братняй» [3, с. 77]), якія «ў сэрцы нянавіць, злосьць родзяць, / <...> Да здрады вядуць, ад праўды адводзяць!..» [3, с. 87], фарміруюць філасофію куслівай сабакі – іншымі словамі, далёкія ад хрысціянскіх прынцыпаў любові і дабрачыннасці. На падобную з'яву, дарэчы, указваў у паэме «Новая зямля» Якуб Колас:

...Я сам бы рады
Не ведаць крыўды той і ўзрады,
Што просты люд нясе вякамі
Сваімі ўласнымі гарбамі.
Ды горкай праўды не схаваеш,
Яе ніяк не ашукаеш.
Ды і нашошта? Крыў нас, Божа!
А праўда мне ўсяго дарожай [5, с. 41].

Гэта праўда найперш тычыцца чалавека, яго стаўлення да гісторыі, людзей, зямлі, урэшце, да самога сябе, у чым і могуць праявіцца сапраўдная культура чалавечых зносінаў, сапраўдная гістарычная памяць. Дэфіцыт і агульнай культуры, і гістарычнай памяці выразна ўсведамляўся абодвума паэтамі, быў першапрычынай іх паэтычных разважанняў. Паводле ідэйна-эстэтычнай канцэпцыі творцаў, асобу чалавека, яго псіхалогію, маральны кодэкс фарміруе не толькі асяроддзе, а складаны комплекс прыродных, грамадскіх і гістарычных умоў. Хутчэй, не крытычны рэалізм, а крытычны розум быў галоўным кіраўніком іх грамадзянскай і мастакоўскай пазіцыі – розум, які імкнецца знайсці меру здольнасці чалавека адстаяць праўду жыцця.

Праўда, розум, закон – вось тыя альфа і амега, на якіх трымаецца этычны кодэкс лірычнага героя Ф. Багушэвіча. Паэтычным увасабленнем праўды выступае Слова, якое было адвеку, якое было ў Бога, якое было Бог. Вось таму і шле паэт сваю просьбу-малітву да Бога:

Да пашлі ж Ты, Божа, Праўду тваю тую
З неба на зямельку, слязьмі залітую!
Пасылаў Ты Сына, Яго не пазналі,
Мучылі за праўду, сілай паканалі;
Пашлі ж цяпер Духа, да пашлі без цела,
Каб уся зямелька адну праўду мела! [3, с. 30]

Звяртае на сябе ўвагу біблейская метафара бесцяснага Духа. Вобраз Духа-Слова-Праўды ў Ф. Багушэвіча набывае характар своеасаблівай відазмененай паэтычнай іпастасі хрысціянскай Тройцы. У вершы «Праўда» паэт фармулюе асноўныя тэзы ўласнай эстэтычнай праграмы, цалкам усведамляючы складанасць сваёй мастакоўскай місіі. Як жрэц Слова ён бачыць уласную звышзадачу ў наступным:

Каб яго пачулі, каб яго пазналі,
Каб яго, то слова, ды праўдай назвалі;
Каб і разышлося то слова па свеце,
Як праменні слоньца цёплага у леце;
Каб на тое слова ды людцы здразелі
Так, як тыя дзеткі на святой нядзелі;
Каб жа тое слова ды людцоў з'яднала,
Каб на тое слова ворагаў не стала;
Каб людцы прызналі братоў ды братамі... [3, с. 29]

Галоўная думка верша – у сцвярджэнні ідэі нацыянальнай згоды, салідарнасці, яднання людзей розных ідэйных поглядаў і перакананняў, рознай класавай прыналежнасці. Можна адназначна сцвярджаць: ідэя класавай, а таксама нацыянальнай і інтэрнацыянальнай салідарнасці – магістральная ў творчасці пісьменніка. Практычнаму ажыццяўленню гэтай ідэі перашкаджаюць прынцыпы і законы, навязаныя зверху ўладай пануючых грамадскіх інстытутаў, традыцый, прадпісанняў і ўмоўнасцей. Зняволенасць, замбіраванне свядомасці чалавека – тое зло, ад якога пакутуе герой Ф. Багушэвіча. Шлях вызвалення з гэтага палону – праз індывідуальны жыццёвы вопыт і яго глыбокае асэнсаванне, праз самаўсведамленне. Больш за тое, названая высакародная ідэя немагчымая без карэннага перагляду маральна-этычнага, эстэтычнага, сацыяльнага, гістарычнага кодэкса жыцця, без хрысціянскага прызнання роўнасці ўсіх людзей. Вось чаму яна падаецца паэту далёкім прывідам:

О, я ўжо бачу далёкі час гэты,
Як адраджаецца род чалавечы,
Як люд яднаецца з цэлага свету,
Праўда – ягоная ўладаю вечнай [3, с. 96].

Аднак мары паэта азмрочваюцца цвярозым усведамленнем таго, што «цеснае неба для духа жывога, / бо і на небе ліслівым быць трэба» [3, с. 96]. У пошуках вышэйшай ісціны Ф. Багушэвіч не становіцца апалагетам маральнага максіmalізму. «Зямля недасканалая, але і неба не без граху», — такая думка прачытваецца ў працытаваных словах. Паэт дасягае высокай ступені філасофскага абагульнення, указваючы на перашкоды, якія стаяць на шляху духоўнай еднасці людзей:

Бачу выразна, як шырыцца здрада,
Чэснай паказвацца мае ахвоту,
Бачу злачынства, як тоіцца задам,
З мэтай праціснуцца ў хорамы шноты [3, с. 96].

Сацыяльна-псіхалагічны канфлікт ускладняецца канфліктам інды-відуальна-псіхалагічным, а таксама цвярозым усведамленнем немагчы-масці разарвання пякельнага зачараванага кола жыцця.

З улікам адзначаных акалічнасцей мэтазгодна прызнаць, што і слова «пан» у кантэксце мастацка-эстэтычнай сістэмы Ф. Багушэвіча не толькі сацыяльна афарбаванае. Яно пазбаўлена сэнсавай аднапланавасці і ўказ-вае на прысутнасць двух супярэчлівых пачаткаў: з аднаго боку, фізічна-га, сацыяльна-класавага, а з другога — духоўнага, культурнага. Інакш кажучы, ужытае слова заключае ў сабе і сацыяльны, і духоўны змест. Нявырашанасць жа сацыяльных супярэчнасцей, згодна з мастацкай канцэпцыяй паэта, ёсць прамы вынік духоўнай недасканаласці, якая з'яўляецца прычынай усіх супярэчнасцей увогуле. Адзначым, што ін-дывідуальна-псіхалагічная і сацыяльная матывацыі ў Ф. Багушэвіча абагульняюцца, выяўляючыся ў падтэксце. Паэт рабіў спробу заглыбіцца ў непазнавальныя сферы чалавечай псіхікі. Пры гэтым падсвядомае ў яго набывае адзнаку неўсвядомленага, якое разбуральна ўздзейнічае на чалавека: гэта і страх перад жыццём: «...ды жывём мы ў Божым страху» [3, с. 86] (верш «Не цурайся»), і боязь дамагчыся правоў на адукацыю, вартае чалавека існаванне, карыстанне плёнам сваёй мазольнай пра-цы, здабыткамі цывілізацыі (вершы «Дурны мужык, як варона», «Бог не роўна дзеле»). Да таго ж неўсвядомленае і свядомае ў чалавечай псіхіцы і паводзінах супрацьпастаўляюцца і канфлітуюць паміж сабой; іх кан-фліктнасць не выключае духоўны сінергізм, а мае яго на мэце.

Назіранні, зробленыя на аснове аналізу эстэтыкі пісьменніка, свед-чаць пра станаўленне прынцыпова новай стадыі ў развіцці беларускай літаратуры, пераконваюць, што Багушэвічаў пазітывізм — з'ява неадна-родная і мае не толькі сацыяльны характар. Менавіта з асобай Ф. Багушэ-віча, думаецца, варта звязаць узнікненне той літаратурна-эстэтычнай плыні, якая дала пачатак шырокаму духоўна-культурнаму руху, што адыг-раў вялікую абнаўленчую ролю, пацясніўшы, а часам і нашмат апырэ-



дзіўшы заваёвы пазітывісцкай літаратуры. Творчасць Ф. Багушэвіча стала прыкладам плённага засваення вобразнай сістэмы вуснай народнай творчасці, што не толькі адкрывала магчымасць надання слову большай сэнсава-эмацыянальнай выразнасці, спрыяла працэсу сцвярджэння нацыянальна адметных мастацкіх формаў, але і дазваляла бліжэй падступіцца да раскрыцця сутнасці нацыянальнага менталітэту, пранікнуць у глыбіні нацыянальнай псіхалогіі.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. Казбярук У. Рамантычны пошук: назіранні над беларускім рамантызмам пачатку XX стагоддзя. Мінск : Навука і тэхніка, 1983. 184 с.
2. Лойка А. Гісторыя беларускай літаратуры. Дакастрычніцкі перыяд : падруч. для філал. фак. ВНУ : у 2 ч. 2-е выд., дапрац. і дап. Мінск : Выш. шк., 1989. Ч. 1. 480 с.
3. Багушэвіч Ф. Творы: вершы, паэма, аповяданні, артыкулы, лісты / уклад., прадм. Я. Янушкевіча. Мінск : Маст. літ., 1991. 309 с.
4. Жук І. Нявольнік лёсу: спроба рэабілітацыі літаратурнай традыцыі // Абнавіцца духам: старонкі сучаснай літаратурнай крытыкі / склад. Н. Е. Пашкевіч. Мінск : Маст. літ., 1993. С. 130–134.
5. Колас Я. Новая зямля. Сымон-музыка : паэмы. Мінск : Маст. літ., 1986. 464 с.

Пытанні і заданні

1. Якія факты дазваляюць лічыць Ф. Багушэвіча прадстаўніком перадмадэрнізму (новай плыні) у беларускай літаратуры?
2. У чым праяўляюцца асаблівасці міфалагічнай травестацыі ў творчасці Ф. Багушэвіча?
3. Якія фармальныя і стылявыя адзнакі могуць сведчыць пра арганічнае аднаўненне сацыяльнага і духоўнага ў творчасці Ф. Багушэвіча?
4. На падставе чаго можна сцвярджаць, што асновасутнаснай у творчасці Ф. Багушэвіча з'яўляецца ідэя нацыянальнай салідарнасці, згуртаванасці нацыі? Пакажыце на прыкладах.
5. Напішыце рэферат на тэму «Духоўныя канстанты творчасці Ф. Багушэвіча».



АДРАДЖЭНСКІЯ МАТЫВЫ Ў ПАЭЗІІ НАШАНІЎСКАГА ПЕРЫЯДУ (НА ПРЫКЛАДЗЕ ТВОРЧАСЦІ ЯНКІ КУПАЛЫ)

Новыя гістарычныя рэаліі, спрыяльныя для развіцця літаратуры абставіны, абумоўленыя інтэнсіўным сацыякультурным працэсам, дазвалялі культываваць пачуццё нацыянальнай гордасці, нацыянальнага самапазнання і самапавагі, скіроўвалі да генерацыі новых ідэй, новага светапогляду. Істотны ўплыў на актывізацыю ўсіх сфер жыцця аказала і рэвалюцыя 1905–1907 гг. У артыкуле «Беларускае адраджэнне» Максім Багдановіч пісаў: «1905 год з’яўляецца вехай, якая пазначае пункт пералому ў гісторыі беларускага адраджэння. Падзеі, звязаныя з гэтым годам, стварылі ў народных масах імкненне разабрацца ў навакольным жыцці і выклікалі ліхаманкавы попыт на ідэалагічныя каштоўнасці» [1, с. 274]. Пад апошнімі, як вынікае з прыведзенага кантэксту, М. Багдановіч меў на ўвазе не аднамомантную палітычную акцыю, не ўстаноўку на татальнае разбурэнне і руйнаванне, а перадусім канструктыўны («ідэалагічны») дыялог з жыццём («разобраться в окружающей жизни») пад знакам духоўна-адраджэнскім, нацыянальна-адраджэнскім.

Лёсавызначальная сутнасць беларускай літаратуры, яе вехавыя дасягненні, імклівы эстэтычны і гістарычны – сусветны – рост і росквіт наўпрост звязаны з па-сапраўднаму нацыязначнымі імёнамі класікаў – Янкi Купалы і Якуба Коласа. Адметнасцю літаратурнай класікі, якую склалі перадусім творы абодвух волатаў беларускага слова, з’яўляецца яе надзвычайная грамадская запатрабаванасць, надзённасць, актуальнасць, глыбінная сувязь з часам сённяшнім, праблемамі сучаснасці, усім тым, што вызначае, акрэслівае і фарміруе нацыянальную адметнасць беларускага этнасу, яго сэнсавызначальныя, ментальныя дамінанты, склад мыслення, духоўны самаідэнтыфікацыйны статус.

Тытанічная падзвіжніцка-пабуджальная дзейнасць Я. Купалы і Я. Коласа на пачатку творчага шляху паспрыяла таму, што беларусы сцвердзілі сябе як нацыю, заклалі трывалы падмурак для пабудовы самастойнай незалежнай дзяржавы, якая і сёння шукае і знаходзіць аптымальныя шляхі для далейшага ўгрунтоўвання нацыянальных формаў жыцця.



Гісторыяй закліканья здзейсніць архіважную адраджэнскую місію, маючы крэўную сувязь са сваім народам, выступаючы выразнікамі яго мар, надзей і спадзяванняў, беларускія песняры дбалі і пра яго нацыянальнае і грамадзянскае сталенне, раскрыццё глыбіні духоўнага свету сучасніка ў яго складанасці і драматызме. Літаратура пачатку ХХ ст., імклівы ўзлёт якой у вялікай ступені абумоўлены грамадзянскай і творча-падзвіжніцкай чыннасцю Я. Купалы і Я. Коласа, станавілася трыбунай для пашырэння і ўмацавання нацыянальнай свядомасці беларускага народа, своеасаблівым канцэнтратам духоўнасці, пасіянарнасці, тым сэнсава- і ідэязначным згусткам, які з цягам часу набыў асобую якасць *нацыянальнага канона*, эталона нацыянальнага стылю, які характарызуецца адмысловай эстэтычнай і ідэалагічнай канстантнасцю.

«Узаемадапаўняльны дыялог двух волатаў аб набалелых пытаннях народа і нацыі» [2, с. 128] не мог скіроўваць і папраўдзе не быў скіраваны ў вузкае пракрустава ложа рэвалюцыйнага максіمالізму. «У хуткім часе пасля драматычнага завяршэння падзей 1905–1907 гг., – адзначае В. Жураўлёў, – мастацкае слова Купалы і Коласа робіць даволі круты паварот і адчувальную, вельмі сур’ёзную пераарыентацыю з рэвалюцыйна-сілавой тэндэнцыі на пошук *кампрамісных, чалавекалюбных* (вылучана аўтарам. – В. М.) формаў дыялога з жыццём...» [2, с. 127]. Беларускія песняры як вялікія гуманісты выдатна ўсведамлялі, і іх творчасць яскравае таму пацвярджэнне, што ўтрапёная рэвалюцыйнасць не павінна фарміраваць канон інтэлігенцкай свядомасці і вызначаць топіку інтэлігенцкага мыслення.

На парадку дня востра стаяла пытанне актывізацыі «культурнай дзейнасці», якая захоплівала ў свае абсягі сферу прапагандысцка-асветніцкую, выхаваўчую і адукацыйную.

Купалаўская і коласаўская творчасць знаходзілася ў фокусе «стратэгіі абуджэння» (А. Яскевіч). Прыярытэтнае месца ў ёй займалі традыцыйныя каштоўнасці, спадчына мінулага, што спакваля, натуральна ўступалі ў дыялог з найноўшымі дасягненнямі сусветнай філасофска-медытатыўнай думкі, працэсамі агульначалавечай цывілізацыі. Творчасць класікаў давала прыклад арганічнага спалучэння наватарства і павагі да мінулага. Пры гэтым яны добра ўсведамлялі, што ў культурнай традыцыі захоўваюцца вытокі інтэнсіўнага калектыўнага светаадчування, кансалідуючай свядомасці народа. «Беларуская літаратура, – падкрэслівае А. С. Яскевіч, – у выніку новага культурнага ўздыму, з аднаго боку, карпатліва адрадзіўшы традыцыю сваіх папярэднікаў, а з другога, як бы нанава, паводле Багдановіча, прайшоўшы скарочаны курс творчага станаўлення, уступіла ў тую тыпалагічна абавязковую для духоўнага жыцця кожнай нацыі стадыю мастацкай прафесіяналізацыі, калі ў ёй на самай шырокай аснове нацыянальнага духоўнага быцця пачынае складвацца класічны

нацыянальны стыль, што з'явіцца потым асноўным напрамкам, увогуле цэнтральным рэчышчам для ўсяго наступнага развіцця» [3, с. 150].

Даследчык слушна адзначае, што ў гэты перыяд адбываецца фарміраванне літаратуры як самастойнай нацыянальнай мастацкай сістэмы, падмурак якой закладваўся перадусім Я. Купалам і Я. Коласам, актывізуецца працэс выпрацоўкі нацыянальна арыентаваных літаратурных родаў, відаў, жанраў, пашырэнне ідэй, тэм, вобразаў, станаўленне літаратурнай мовы, узбагачэнне яе вобразна-стылявой палітры. Да класічнага нацыянальнага стылю, паводле меркавання расійскіх вучоных, адносіцца «стыль, што адкрывае сабой асобны перыяд літаратурнага развіцця новага часу, уносіць у літаратуру новыя пачаткі, упершыню абаяваецца на паўнату нацыянальнага жыцця, перадавой культуры, мовы, мыслення, эмацыянальнага ладу і ахоплівае і развівае разнастайныя сферы гэтага жыцця і культуры. Такі стыль робіцца свайго роду класічным узорам, які менш за ўсё, аднак, з'яўляецца якімсьці стандартам ці шаблонам. Наадварот, гэты жывы творчы ідэал, што арыентуе і накіроўвае мастацкі пошук, выклікае імкненне ў чымсьці наблізіцца да яго як да пэўнай вяршыні, тварыць у яго духу» [4, с. 30].

Адной з найгалоўнейшых задач, якія аб'ектыўна вынікалі з формулы паняцця «нацыянальны класічны стыль», становілася выяўленне сутнаскага зместу эпохі, шмат'ёмістай сістэмы жыццёвымі рэалізацыямі і крышталізацыі, фарміраванню самасвядомасці асобнага індывідуума і народа ў цэлым. Красамоўнай праявай стратэгіі абуджэння, удасканалення сродкаў эстэтычнага і псіхалагічнага ўздзеяння на рэцыпіента выступае прыём празмернага тыражавання на першы погляд аднастайных тэм, вобразаў, матываў у творчасці Я. Купалы і Я. Коласа, настойліва паўтаральны зварот класікаў да комплексу грамадзянскіх пачуццяў, маральных і этычных каштоўнасцей. Гэта адлюстроўвалася ў шырокай і багатай вобразнай палітры твораў.

Напярэдвесні ХХ ст., калі Беларусь спакваля пачала заяўляць пра сябе словамі яе песняроў, Я. Купала ў вершы «Маладая Беларусь» («Гэй ты, гэі, Беларусь, маладая старонка...» (1909)) прароча апавяшчаў пра спраўджаную волю і славу краіны, якая паўстала «не з вясёласці яснай, не з ясных палацаў, / А з канаючай крыўды ў пахіленай хатцы, / Вызываная праўдай, тапанай, жывой...» [5, с. 47]. Нястрымнае і непераможнае жаданне ашчаслівіць людзей, напоўніць іх сэрцы «*гартам, надзеяй*», паказаць «*ім жыцця іх праўдзіву зару*», дапамагчы выйсці з хітрасплецёнага лабірынта беспрасвецця, векавечнага заняпаду, занядбанна свайх праў і свабод, збудзіцца ад летаргічнага сну, бяспамяцтва і безнадзейнасці было галоўным унутраным стымулюючым фактарам творчасці паэта. Апантанасць ідэяй беларускага нацыянальнага адраджэння становілася ўсеабдымнай і ўсеахопнай. І Я. Купала, і Я. Колас з сама-



га пачатку працы на ніве беларушчыны добра ўсведамлялі, што толькі высока прачулае, шчырае і сумленнае, жывое слова здолее абудзіць у народзе «спячы дух», зрабіць спробу — хай пакуль нясмелую і нерашучую — штосьці змяніць-перайначыць у сваім лёсе, спосабе-алгарытме думання, самарэфлексіі, самавыяўлення, нарэшце, у самім ладзе жыцця.

З глыбокім усведамленнем эстэтычных задач, якія стаялі перад літаратурай, шырока і ўсеабдымна раскрываў разнастайныя праявы нацыянальнай рэчаіснасці Я. Колас. Галоўнай мастацкай вартасцю паэзіі Я. Коласа з'яўляецца яе існае народнасць, дэмакратызм. Ступень і характар паэтызацыі родных краявідаў, пейзажныя замалёўкі, прыродаапісальная лірыка паэта — з разраду неардынарных з'яў, якія істотна ўплывалі на станаўленне асноў нацыянальнай літаратуры, умацаванне нацыянальнай традыцыі, ідэалагічна-эстэтычнай нарматыўнасці. Нароўні з Я. Купалам Я. Колас актыўна ўдзельнічаў у працэсе канстрування знешняй карціны нацыянальнага свету і нацыянальнага тыпу беларуса, дасягаючы высокага сплаву ўніверсальнага і нацыянальнага пачаткаў. Валодаючы надзвычайнай цэласнасцю светаадчування, Я. Колас у многіх вершах па-мастацку выяўленча-пластычна паказваў стыхійна-жыццёвыя асновы рэчаіснасці з тонкай нюансіроўкай псіхічнага стану лірычнага героя.

Духоўныя высілкі Я. Купалы і Я. Коласа былі скіраваны на вырашэнне тых неадкладных задач, якія мелі першаступенную важнасць і значнасць у плане нацыянальнай самаідэнтыфікацыі, нацыянальнага самапазнання, самасцвярджэння. Архіважнай задачай было не проста стварыць літаратуру ў выглядзе корпуса розных тэкстаў, а надаць ёй адмысловы статус, ператварыць яе ў нацыязначны культурна-падзвіжніцкі і духоўна-адраджэнскі цэнтр. Ён бы ўзяў на сябе кансалідуюча-аб'яднальную, генератыўна-стратэгічную функцыю, дзе цераспалосіца волевыяўленняў, перакананняў, ідэй, уключна з мараллю, верай, этычнымі ўстанаўленнямі, натуральным і мэтакіраваным чынам прадудыравалася б у стройнае нацыязангажаванае адзінства. Патрэбна было скіраваць энергію і эмоцыі людзей у напрамку свярджэння нацыянальнай свядомасці, ідэі нацыі як стваральнай сілы, разумеючы, што без гэтага немагчыма духоўная інтэграцыя беларусаў. Вось чаму «ва ўмовах нацыянальнага адраджэння станаўленне беларускага “краснага” пісьменства было справай не толькі ўнутрылітаратурнай, але і агульнаграмадскай, — слухна заўважае Т. Чабан, — высокая ідэйная і мастацкая годнасць літаратуры была сведчаннем жыццяздольнасці мовы, нацыянальнай культуры, духоўнага жыцця нацыі. З другога боку, пры амаль поўнай адсутнасці іншых формаў культурнага жыцця літаратура набыла ўніверсальны характар, выяўляла і сканцэнтравала ўсе шматстайныя праявы нацыянальнай духоўнасці» [6, с. 6].

У суровых віхурах часу Я. Купала і Я. Колас шукалі шляхі паяднальнасці, духоўнага кантакту з народамі дзеля ўсталявання — як канцавая мэта — нацыянальнай дзяржаўнай супольнасці. Асабліва важным уяўлялася мастацкім словам узварухнуць, абудзіць гістарычна прыспаную свядомасць народа з тым, каб наладзіць з ім духоўны дыялагічны кантакт, заклікаць да суразмоўя, супольнага супрацьстаяння жыццёвым злыбедам, пошукаў светланосных шляхоў у будучыню. Выпрацоўка стрыжнявога нацыянальнага ідэалу стала зладзённым патрабаваннем часу і аб'ектыўнай гістарычнай заканамернасцю. Толькі супольнымі намаганнямі, пры ўмове кансалідацыі ўсяго грамадства можна было дасягнуць мэты.

Тады, на самым прадвесні нацыянальнага адраджэння, патрэбна было дарэшты разбіць разбуральны міф пра спаконвечную абяздоленасць, забітасць і непаўнаважнасць беларусаў, пераадолець стэрэатыпную слязлівасць, якая на старонках адраджэнскіх выданняў набывала якасць і гучанне пэўнага канона. Гісторыя заклікала на авансцэну беларускі месіянізм, наўпрост звязаны з ідэяй абуджэння пачуцця нацыянальнай гордасці і нацыянальнай свядомасці, але «без найменшых знакаў нацыянальнага шавінізму і нянавісці да чужых нацый» [7, с. 78]. У гэты час у літаратурна-крытычных артыкулах, якія друкаваліся перадусім на старонках «Нашай Нівы», была сфармулявана канцэпцыя літаратурнага нацыяналізму — сінтэтычнага развіцця і самасцвярджэння беларускай літаратуры і культуры.

Беларускія вешчунны праўды і волі аднымі з першых адчулі небяспеку міжвольнага стварэння адмоўнага іміджу нацыі. Асаблівае ўнутранае пярэчанне і нязгоду выклікалі малюнкi здзіўляючага падабенства ў адлюстраванні гаротнага сялянскага жыцця, у аснове якіх — сумны і няўцешны відарыс суцэльнай галечы, побытавай неўладкаванасці, адвечнай скаргі-плачу, цывілізацыйнай прорвы. Кожны з літаратараў, як можна меркаваць па тэматычнай і зместавай канве твораў, усведамляў неабходнасць фарміраваць рэпрэзентатыўна-кананічны ідэал нацыі, спалучаны з вераю ў праўду, заўтрашні дзень, высокія ідэалы жыцця. І гэта было надзвычай зладзённым задачай часу. У адным з артыкулаў М. Багдановіч гарача даводзіў, што «не жаласць, не грашовая міласць памогуць змучанаму і хвораму сэрцу беларуса: увага, давер, пашана да яго грамадскіх правоў, чалавечнасць — гэта лепшае лякарства ад многіх хвароб. Ведайце толькі: не жаласці, а праўды хоча ад вас наш народ!» [8, с. 238].

Насамрэч, пачынаць трэба было з самога чалавека, са звароту да яго найінтымнейшых, найтанейшых струн душы, пачуццяў, адчуванняў, тых думак, якія вярэдзілі ўсю яго істоту, але не знаходзілі выйсця з фатальнай тупіковасці. Толькі ўзнавіўшы мастацкімі сродкамі адэкватную, рэальную карціну-сцэнаграму споведзі «мяцежнага духу», можна



было спадзявацца на адпаведную рэакцыю-суперажыванне, жывы рэзананс, які б працінаў наскрозь, вярэдзіў, нараджаў бунтоўную хвалю ўнутранага супраціву, нязгоды, спачування, — у залежнасці ад ідэйна-тэматычнага напаўнення канкрэтнага твора, ідэалагічных і эстэтычных устаноў і вырашаемых аўтарам мэт. Важна было дасягнуць эфекту люстранага адбітку і пачуцця так званай «отстранёнасці», што дазваляла чытачу паглядзець на сябе нібы збоку, а значыць, іншымі вачыма, з розных прэзентацыяна-выяўленчых ракурсаў.

Варта прывесці цікавыя сведчанні У. Рагойшы, які ў артыкуле «Творчасць Янкі Купалы як маркер нацыянальнай свядомасці: на матэрыяле сучаснага друку» звяртае ўвагу на сучасныя сумнеўныя інтэрпрэтацыі купалаўскага верша «А хто там ідзе?», які стаў своеасаблівым гімнам беларускага народа. Аўтар мае рацыю, заўважаючы, што праз нядбайнае стаўленне да Купалавага слова сцвярджаецца «ў якасці стандарту ўзровень нацыянальнай самасвядомасці стогадовай даўнасці» і, такім чынам, замацоўваецца «стэрэатып успрымання беларусаў (у тым ліку і самімі беларусамі) як другаснай, несамадастатковай, “пагарджанай век” нацыі — што абсалютна супярэчыць ідэі, закладзенай самім Купалам у гэты твор» [9, с. 24].

Даследчык выказвае слушную перасцярогу, што ў апошні час пагражальнай становіцца тэндэнцыя, калі Я. Купалу прыпісваецца комплекс неўласцівых яго творам ідэй, а спекуляцыі на Купалавым аўтарытэце абумоўлены выдавочнай кан’юнктураю, несумленнай падманай ідэнтычных, сапраўдных купалаўскіх ідэй ілжэідэямі, папулісцкім слэнгам. У вершы «А хто там ідзе?» паэт «у духу біблейскага старога тэстаменту» (У. Гніламёдаў) выявіў высакародна-трагічнае, месіянскае шэсце нескаронага народа, які нясе сваю крыўду на паказ усяму свету з адзінай марай і адзіным жаданнем «людзьмі звацца».

Тагачасныя творы на старонках «Нашай Нівы» і іншых беларускіх выданняў пераканаўча сведчаць, што іх аўтары, паказваючы этапы духоўнага выпявання і духоўнай абуджанасці чалавека, не маглі абысці ўвагай моманты, якія тычыліся «высвятлення *першаасноў духоўнасці* (курсіў наш. — В. М.) — таго стрыжнявога матыву, што вызначае чалавечае ў чалавеку» [2, с. 77], што не варта расцэнываць як парушэнне праўды жыцця і мастацкай праўды. Наадварот, у спробе дакапацца да першапрычын «крыўд і бед» бачыцца імкненне бескампрамісна, але пры гэтым чуйна і сумленна падысці да асвятлення тых негатыўных праўд, якія выступаюць перашкодай на шляху да духоўнага абнаўлення.

Я. Купала як прарок нацыі добра ўсведамляў, што літаратура павінна служыць духоўнаму абуджэнню і нацыянальнай кансалідацыі, і таму прыкладаў усе намаганні дзеля канцэптualaльнага асэнсавання нацыянальна-адраджэнскай ідэі.

Найбольшы клопат паэта-месіі палягаў у тым, каб стварыць надзейны грунт, падмурак, тую духоўную аснову, на якой была б звездзена ў адно і надзейна трымалася свядомая беларускасць у мірным і суладным рытмабіцці сэрцаў. Вось чаму такімі ідэя- і канцэптазначнымі ў моўнай палітры Я. Купалы нашаніўскай пары паўстаюць словы і выразы «грамадзянская згода», «супольнасць», «згода», «брацтва», паэтычныя імператывы («любімоць, мае суседзі», «кіньма, сваркі, звадкі» — «Любімоць, мае суседзі!»). У вершы «Навагоднія жаданні» Я. Купала прама ўказвае на канкрэтныя прычыны-перашкоды, якія цягам стагоддзяў не давалі спраўдзіцца адвечнай заповітнай мары людзей:

Сваркі, звадкі не раз былі згубай для нас,
Разлучалі са шчасцем, з свабодай...
Хай жа з Новым Гадком новы бліжыцца час,
Брацтва, роўнасць, супольнасць і згода! [5, с. 46]

У вершы «Малая Беларусь» («Гэй ты, гэі, Беларусь, малая старонка») паэт таксама дае аптымістычную карціну будучага нацыянальнага ўладкавання, сцвярджаючы яго асновасутнасныя складнікі і перадумовы:

Грамадзянская згода, супольнасць загосце,
Аж усцешацца прадзедаў цені і косці,
Слоў унука не зглушыць ніякі прымус,
Што ён роднай зямлі верны сын, беларус [5, с. 48].

Літаратура і мастацтва на працягу доўгіх вякоў імкнуліся знайсці тую дзейсную інтэлектуальную і духоўную сілу, якая б указала шлях да ўнутранага прасвятлення, прывяла да паслаблення канфліктнасці і канфрантацыі ў любых іх праявах і дазволіла прыйсці да згоды і ўзаемаразумення паміж людзьмі. Пры выбары шляхоў вырашэння складаных жыццёвых задач мастацкае слова заклікана дапамагчы захаваць стрыжнявую ўнутраную канстантнасць, устойлівасць і ўпэўненасць у паспяховым пераадоленні магчымых цяжкасцей і перашкод. У дадзеным выпадку менавіта крытычны падыход, «крытычны розум», згодна з В. Жураўлёвым, «могуць быць для чалавека вельмі дзейным і сур'ёзным сродкам і гарантам самаабароны ад розных выпадковасцей і найперш — ад моцнага, негатыўнага ўплыву на яго замаскіраванай, закамунфіраванай і загрыміраванай у формы дабрыні і праўды падманлівай ілюзорнай ідэі, што тоіць у сабе для слаба падрыхтаванай свядомасці і залішне даверлівай, наіўнай душы вялікую небяспеку лёгка прымаць на веру.. шаблон пустых слоў, пустыя выразы, чужыя формы думак і чужы змест іх» [2, с. 18–19].

Паводле В. Жураўлёва, курс на абнаўленне і абуджэнне духоўных і творчых сіл чалавека і нацыі быў унутранай неабходнасцю і адной з рэальных перадумоў паспяховага і паўнацэннага выканання літаратурай



сваёй грамадскай функцыі яшчэ на пачатку ХХ ст. Гэта лінія паслядоўна праводзілася «Нашай Нівай». «Зыходзячы з ідэі фармавання грамадскай супольнасці, — адзначае М. Рагойша, — “Наша Ніва” заклікала чытачоў змагацца з пасіўнасцю і інертнасцю, безыніцыятыўнасцю, выступала супраць сацыяльнай раз’яднанасці нацыі, індывідуалістычнай асабістай замкнёнасці, заклікала да салідарнасці, узаемнай падтрымкі беларусаў адзін аднаго» [10, с. 81].

Красамоўным фактам, які засведчыў аб’ектыўнае імкненне і здольнасць літаратуры выйсці на новыя мастацкія рубяжы, з’яўляецца дыскусія 1913 г. на старонках «Нашай Нівы» і, у прыватнасці, артыкул «Па сваім шляху» Юрыя Верашчакі (В. Ластоўскага), аднаго са стваральнікаў дактрыны нацыянальнай літаратуры. Аўтар выказаўся за неабходнасць фарміравання новага тыпу мастака, які б увасабляў і адлюстроўваў духоўную сутнасць народа і змог стварыць нацыянальныя формы творчасці, выпрацаваць уласныя крытэрыі мастацкага ўспрыняцця і ацэнкі жыцця, набыць арыгінальны голас. У прыватнасці, Ю. Верашчака сцвярджаў: «На нашых “навінах” павінна быць багатая ўрода, мы павінны знайсці сябе і даць свету новыя думы, сказаць новае слова.

А калі мы скажам новае слова, калі мы тым, што па горах ходзяць і не бачаць сонца, пакажам яго, тады мы раз назаўсёды заваюем права называцца культурным народам, тады на край свету пралунае слова беларускага імені і да нас прыйдуць людзі шукаць новых пуцяводных зор, новых праўд» [11]. Аўтар гарача адстойвае думку, што ў літаратуры павінен з’явіцца новы герой — «тып чалавека будучага». Палемічна адмаўляючы «благі ўплыў бульварнай і неўрастанічнай суседскай літаратуры», Ю. Верашчака настойліва даводзіць, што «нашы пісьменнікі павінны вырабляць талент свой не на дэкадэншчыне, а на ўсясветнай класічнай літаратуры, павінны не толькі раскрываць раны свайго грамадзянства і паказваць яго калецтвы, але і шукаць чалавека будучыні, чалавека сільнага, здаровага, чалавека — цара прыроды.

Мы павінны шукаць і знайсці новы шлях і паказаць яго тым, што дагэтуль, па горах ходзячы, не бачуць сонца» [12, с. 285].

Як бачым, пафас артыкула мае жышцесцвярджальны, аптымістычна-вітальны характар, з вялікай доляй рацыянальнага, што абумоўлена канкрэтнай гісторыка-культурнай сітуацыяй. Эпоха нацыянальнага адраджэння аб’ектыўна ўспрымалася і трактавалася ў шырокім агульнакультурным кантэксце, і перад літаратурай стаяла задача выбудаваць прывабную мадэль новай, адметнай культурна-духоўнай традыцыі, нацыянальнай самасці, што мела б бяспрэчнае права на жыццё. Важна было мадэрнізаваць, актуалізаваць ідэалагічныя, філасофскія, гісторыка-культурныя і эстэтычныя комплексы, надаць ім пазітыўнае гучанне

з тым, каб яны набылі статус своеасаблівай нацыянальнай дактрыны, пэўнага грамадскага кодэкса, які б стымуляваў і падтрымліваў жыццёвы і гістарычны аптымізм народа. У гэтым кантэксце словы «новыя думы», «новыя словы», «новая праўда» набывалі адценне правідэнцыялізму і месіянізму. Літаратурнай творчасці адводзіўся асобы – прарочы – статус і значэнне, а мастаку, адпаведна, – роля і амплуа мудрага ўладара народных дум, прарока, песняра-правідцы, які бярэ на сябе адказнасць за лёс народа. Гаворка, па сутнасці, ішла пра новы тып пісьменніка, які можа ўказаць шлях да «новага жыцця», «новага слова», што ў кантэксце адраджэнскай ідэалагемы мела аграмадны жыццёбудаўнічы сэнс.

У рэчышчы распачатай Ю. Верашчакам гаворкі красамоўным падаецца і заклік М. Гарэцкага падняць прэстыж нацыянальнага тэатра, рупіцца пра змястоўнасць драматургічных твораў, што мела для нацыянальнага адраджэння першаступенную ролю. «Пакажыце беларусу са сцэны, хто ён, чым ён быў, што ён цяпер, чым бы ён мог быць, гукніце яго са сцэны да новага жыцця – і божа мілы! – гэты гаротнік беларус, пераканаўшыся, ужо знойдзе здольнасці парваць ланцугі рабства, патрапіць крыкнуць: “Жыве Беларусь!” – так дужа, што аж векавыя муры няволі, як тыя сцены ерыхонскія, пасыплюцца ў прах. А ў такім разе доўг нашых пісьменнікаў, каторы яны павінны сплываць, гэта – у драматычных творах паказаць беларусу, у якой пушчы ён блудзіць і дзе ляжыць яму дарога на поле, шырока-далёкае, роднае поле вольнага жыцця» [13, с. 172].

Агульнай платформай, на якой адбываўся філасофска-светапоглядны пошук нацыянальнай ідэнтычнасці, становіўся ўвесь духоўны комплекс чалавека, яго быццёвы статус, ментальныя асновы, прынцыпы светаўспрымання і г. д. Шлях да агульналюдскай культуры ляжаў перадусім праз спасціжэнне адмыслова *нацыянальнай індывідуальнасці*, выяўленай у мастацтве і праз культурнае будаўніцтва. Іншымі словамі, прыярытэт нацыянальнага і інтэнсіўнага пошук уласнай сутнасці становіліся зарукай уваходжання ў сусветную супольнасць. Маючы на ўвазе вострую неабходнасць нацыянальнага пазіцыяніравання, Л. Гмырак, у прыватнасці, пісаў: «Тым болей энергічнай павінны мы працаваць, каб дагнаць другіх, каб папоўніць усе недахватны многавяковага застою, каб як найхутчэй увайсці ў агульналюдскую сям’ю. Увайсці ж мы туды зможам толькі як беларусы, толькі цвёрда стоячы на грунце нацыянальнай асобнасці» [14].

Патрэба знаходжання маркераў «нацыянальнай асобнасці», раскрыццё характару, псіхалогіі чалавека было абумоўлена ў вялікай ступені і тым, што, па перакананні Ю. Верашчака, «гэты асобны характар і псіхалогія вытвараюць нацыянальную ідэалогію. Ідэалогія бывае заўсёды



нацыянальная, бо яна, як смак у ягадах вінаграду, творыцца з варункаў клімату і псіхалогіі людзей. Ідэалогія — гэта сума ідэалаў, якія нацыя ці асобны чалавек мае ў сваёй галаве, носіць у сваім сэрцы» [15]. М. Гарэцкі ў сваю чаргу даводзіў: «І трэба яшчэ паказаць беларусу са сцэны, што ён — *чалавек*, і што ён павінен мець свой чалавечы гонар, і павінен дзетак сваіх гадаваць з сумленнем. <...>

І трэба паказаць беларусу са сцэны, што ён мае слаўнае прошае, што яго дзядоўшчына нараўні з крапчэйшымі старонкамі пад сонцам была і што карані нашы родныя беларускія не згнілі, трывалы і цягучы, маюць жывы сок і жывую сілу і ўжо добрыя адросткі к небу гоняць, а з часам над імі крэпкія, высокія, прыгожыя дрэвы закрасуюцца...» [13, с. 173].

Выступленні ўдзельнікаў нашаніўскай дыскусіі (Ю. Верашчака (В. Ласт) («Сплачвайце доўг», «Па сваім шляху» і інш.), Адзін з парнанікаў (мяркуемы псеўданім Я. Купалы) («Чаму плача песня наша»), Л. Гмырак («Яшчэ аб сплыванні доўгу», «Мова ці гутарка» і інш.), Я. Лёсік («Ці маем мы права выракацца роднай мовы?», «Ці сапраўды мы ніколі не будзем мець свайго Міцкевіча, Пушкіна, Сянкевіча, Талстога?» і інш.)) набылі ўсе адзнакі літаратурных маніфестаў аб шляхах стварэння новага нацыянальнага мастацтва, выпрацоўкі новай філасофска-мастацкай канцэпцыі, якая грунтавалася б на арганічным спалучэнні нацыянальнага і ўніверсальнага, сваёй і іншанацыянальнай культурнай традыцыі.

Беларускія пачынальнікі-адраджэнцы бачылі небяспеку, якая таілася ў фаталістычным нацыянальным гіперкрытыцызме, ганебным стэрэатыпе суцэльнай абяздоленасці і непаўнавартаснасці беларусаў, што аб'ектыўна пазбаўляла якіх бы там ні было перспектыву развіцця нацыі. Песімістычны, слязліва-сентыментальны вобраз беларуса, падача яго як ахвяры гістарычнага працэсу не спрыялі яго прэзентацыі імяду. Больш за тое, гэта быў бесперспектыўны, тупіковы шлях, які не адпавядаў зместу і логіцы развіцця нацыянальнай культурнай традыцыі, якая мела моцныя скрытыя патэнцыі развіцця.

На пачатку свайго шляху Я. Купала, узяўшы курс на культурна-духоўную кансалідацыю нацыі, умацаванне ідэі аб самастойным гістарычным шляху, адраджэнне рамантычнага пафасу пошукаў нацыянальных каранёў, мастацка-прапагандысцкімі сродкамі імкнуўся прывіць пачуццё асобнага і нацыянальнага самаўсведамлення і самасцвярджэння. «Творчасць Купалы сведчыла, — зазначаў У. Гніламёдаў, — што на змену пакутніку і плакальшчыку ў беларускую літаратуру прыходзіць новы, адраджэнскі тып чалавека, які пачынае разумець сваю вартасць і маральную сілу. Гэты чалавек становіцца прагаганістам купалаўскай творчасці, вызначае яе ідэйны змест і мастацка-эстэтычныя рысы» [16, с. 20].

У многіх вершах паэта, пачынаючы з ранняга перыяду творчасці, гучыць пратэст супраць жыццёвай рудзіны, бязмэтнага гібнення, інерцыі, бяздзейнасці, сцвярджаецца неабходнасць абрання больш актыўнай пазіцыі, гатоўнасць адстойваць свае чалавечыя правы. Вось чаму форма непасрэднага публіцыстычнага звароту, закліку становілася найбольш аптымальным шляхам грунтоўнага дыялогу з народам:

Пакіньма напушта на лёс свой наракаць,
Скрозь слёзы скаргі сеяць па зямлі, —
Нам трэба жыць і долю папраўляць,
Каб нас патомкі з часам не клялі.

Блудныя свежкі цёмнага жыцця
Навукі сонцам мусім рассвятліць,
Каб мы і наша ў прышласці дзіця,
Не блудзячы, маглі свой век дажыць.

Штандар свабоды хай вядзе усіх
У свет на бітву з цемрай і са злом,
А гікі грозьб мучыцеляў глухіх
Глушыма вольнай песні перуном.

Навукай, воляй зможам стогн бяды,
Засеем долю на роднай зямлі,
І зажывём шчасліва мы тады,
Як прадзеды век нашы не жылі [17, с. 94].

Як бачым, у прыведзеным вершы Я. Купалы, напісаным у рэчышчы агульнай тэндэнцыі да абнаўлення грамадства, заўважаецца апалогія навукі, асветы як дзейснага сродку барацьбы «з цемрай і са злом», што натуральна стасоўвалася з ідэалагемай нацыянальнага адраджэння. У Я. Купалы моцным было жаданне аб'яднаць людзей, абудзіць у іх пераадольную прагу дзеяння, акрыліць надзеяй і верай у лепшую долю:

Пойдзем, ўзяўшы за сцяг свой і роўнасць, і згоду,
Жыцця лепшага покуль не знойдзем,
Пойдзем, пойдзем сабе здабываці свабоду,
Як адзін, як адзін дружна пойдзем! [17, с. 96]

У рэчышчы адраджэнскай тэматыкі, у якой яскрава выяўлена аптымістычная мадэль быцця, ідэя пераўтварэння рэчаіснасці, напісаны і верш «Сваякам па гутарцы». Паэт скарыстаў у ім — у межах рамантычнай парадыгмы нацыянальнага міфа — дэкларацыйна-публіцыстычныя, рытарычныя сродкі з мэтай узмацніць патрыятычную дамінанту, пафас веры ў жыццесцвярджальныя пачаткі жыцця:

Шлю вам песняй, братнім словам
Здароўканне, людзі:
Не гасіце веры, што вам
Жыцця лепей будзе.

Вы не зломкі, вы не зноскі,
Вы народ магучы:
Ваша панства – вашы вёскі,
Пан ваш – труд жывучы.

<...>

Дык хай жа вас не асіле
Зверства непагоды,
Распусціце сваё крылле,
Як і ўсе народы.

Рухне крыўда, праўда ўстане,
Ворагаў адстраша,
Будзе долі панаванне
На зямлі на нашай [18, с. 93–94].

Сутнасна важна было згуртавацца дзеля «вялікаснай і справядлівай, гістарычна выпакутаванай ідэі нацыянальнай незалежнасці Беларусі». «Каб сцвердзіць, узвялічыць і абгрунтаваць гэтую ідэю, – заўважае І. Багдановіч, – Купала паэтызаваў гістарычнае мінулае, у якім бачыў духоўную апору на новым этапе барацьбы. Для гэтага патрэбна была яго гераізацыя і ідэалізацыя» [19, с. 13]. Сказанае тычыцца, зрэшты, не толькі мастацкай рэфлексіі мінулага.

Прыхільнік і прадаўжальнік міцкевічаўскага рамантычнага ідэалу свабоды, рамантычнага пафасу, Я. Купала не паказваў свайго героя выключна як істоту сацыяльна і грамадска ангажаваную, а імкнуўся раскрыць багаты ўнутраны свет сучасніка ў яго бясконцай складанасці. Мужык як прадстаўнік народа выступае ў яго носьбітам, з аднаго боку, інертнасці, пераборлівасці і пакорлівасці лёсу, а з другога – духоўнасці, прыгажосці, свабоды і абуджэння духу. Паэт адчуваў сябе «пакліканым на новае фармуляванне нацыянальнай ідэі, <...> рашуча адмятаў вобраз бяздольніка-недарэкі і замацоўваў у свядомасці з’яўленне новага годнага, “думнага” сына вялікай краіны. Адпаведна канцэпцыя гістарычнага ўпадку замянялася канцэпцыяй новай, маладой Беларусі, якая творыць сваю адроджаную ўсябытнасць» [20, с. 32].

Гэта азначала, што паэт тым самым публічна абвяшчаў духоўную суверэннасць мужыка як нацыянальнага тыпу, далучаў звычайнага прадстаўніка народа да сучаснай яму цывілізацыі, культуры, вышэйшых ідэальных, гуманістычных каштоўнасцей. Пададзены вобраз імпліцытна ўказваў на складанае перапляценне ў ім усеагульнага, нацыянальна-гістарычнага і індывідуальнага пачаткаў, яго гістарычную запатрабаванасць падчас лёсавызначальных грамадскіх падзей.

Архіважнасць і маштабнасць задачы нацыянальнага адраджэння ўплывалі на выбар шляхоў яе ажыццяўлення праз мастацкае слова. У многім менавіта гэты фактар абумоўліваў творчую манеру мастака і арсенал выяўленчых сродкаў. З той жа прычыны творы Я. Купалы

маюць моцны суб’ектыўны пачатак, вызначаюцца спавядальнай шчырасцю выказвання заповітных думак, выпакутавана-ўзвышаным поглядам на жыццё. «Лірызацыя беларускай паэзіі, пераход ад “жалейкавай усеагульнасці” да “лірыкі персанальна-псіхічнага” (Р. Бярозкін) акрамя чыста літаратурных, эстэтычных задач неслі ў сабе і мэту сацыяльную, гуманістычную: “Я – мужык”, “Я – чалавек”, “Я – асоба” – гэты тэзіс не толькі сцвярджаўся ў паэтычных лозунгах і дэкларацыях, але і канкрэтна ўвасабляўся ў раскрыцці багатага, шматграннага, духоўнага ўнутранага свету селяніна» [6, с. 35]. Доказам таму можа служыць і добра вядомы ранні верш Я. Купалы «Мужык», пазначаны сцвярджалным пафасам, герой якога пры незайздросным сацыяльным статусе не траціць пачуцця самапавагі і поўны рашучасці дабіцца права быць годным суб’ектам чалавечай супольнасці: «*Ніколі, браткі, не забуду, / Што чалавек я, хоць мужык*» [17, с. 52].

Літаратура брала на сябе задачу мастацкага ўвасаблення паўнаватаснага, сапраўднага героя як існага прадстаўніка нацыі, больш за тое, прадстаўніка ўсяго чалавецтва. Красамоўным сведчаннем могуць служыць згаданыя вышэй і шматлікія іншыя творы паэта. Так, у вершы «Песня і сіла» Я. Купала нібыта выяўляе свой ідэал гармоніі, які магчымы праз пераадоленне тых перашкод, якія не даюць разгарнуцца ва ўсю моц унутраным сілам чалавека:

Дайце разгону, прастору
Дрэмлючым песням і сілам, —
Дрогне запор наймацнейшы,
Мы ўскалыхнём і магілай.

Продка адвечную думу
Праўнук санлівы пачуе;
Што ўзяць курган нам маніўся,
На кургане адбудуем.

Шлях залаты працярэбім,
Зорна ўзнясёмся ў вышыні
Вышай няпраўды, няславы,
Вышай пакутных балотаў.

Моц сваю свету пакажам...
Здзіўляцца старцы і дзеці:
Што знача песня і сіла!
Што знача вельмі хацеці! [5, с. 153–154]

Увогуле ж, купалаўская «песня і сіла» вельмі нагадвае багдановічаўскую «красу і сілу». Гэтыя словы ўспрымаюцца не проста як паэтычная формула, знак найвышэйшай дасканаласці, гармоніі, але, што не менш важна, нібы міжволі высвечваюць момант узвышэння духу, калі чалавек можа паўстаць ва ўсёй духоўнай велічы. Прыведзеныя ж вы-

разы можна кваліфікаваць як аснову і шлях духоўнага і фізічнага раз-
няволення і ўзвышэння чалавека прыгожага, здоровага, натуральнага.

Галоўную задачу паэта Я. Купала бачыць у тым, каб быць выразнікам
духоўных пошукаў нацыі, абуджаць свядомасць людзей, скіроўваць іх
на шлях згоды, гармоніі, праўды. Беларускі пясняр усведамляў вялікую
сацыяльную функцыю і актыўнае, дзейснае значэнне паэзіі ў жыцці
грамадства, асобую ролю мастака, творцы ў сацыякультурным працэсе.
Творы сапраўднага паэта – згодна з уласным крэда Я. Купалы – павін-
ны быць нечым большым, чым толькі фактам літаратуры. Паэт спраў-
дзіў гэта сваёй творчасцю, сваім жыццём. Усё, што выходзіла з-пад пяра
Прарока нацыі, мела праграмную, ідэалагічную скіраванасць. У ад-
ным з такіх праграмных, ідэалагічна заангажаваных вершаў «Песняру-
беларусу» акрэсліваецца сапраўды тытанічная задача, якую павінен
здзейсніць «зямлі забытай пясняр» у імя вышэйшай існасці жыцця:

Шчаслівы ты ці нешчаслівы,
Будзі сыноў сваёй зямлі,
Над беларускай соннай нівай
Нязгаслы светач распалі!
Глядзі – ўскалышыцца, прачнецца
Мільённы прыспаны народ... [5, с. 65]

Ідэал паэта паўставаў у вобразе духоўнага валадара, цара, творцы-
дэміурга («*Пясняр – слуга слугі усякай, / Пясняр і цар усіх царэй*»), які
ўзвялічваецца сілай унутранай работы, шляхам самаспапялення, глы-
біннага адчування сэнсасзначнасці свайго лёсу, учынку, дзеяння. Вобраз
паэта ў Я. Купалы заўсёды спалучаны з ідэяй ахвярадайнасці, высокага
служэння роднай зямлі, свайму народу, бацькаўшчыне.

У вырашэнні задач адбудовы нацыянальнага жыцця вялікая роля ад-
водзілася Я. Купалам вобразу-ідэалагеме «прарок», «пясняр», «Уладар».
У вершы «Паўстань...», паводле І. Багдановіч, «вобраз новага мудрага
ўладара... выпісаны Я. Купалам эмацыянальна і “геральдычна”, што на-
гадвае стыль манументальнага гістарызму. Постаць уладара ўмяшчала
ў сабе амплуа “прарока”, “песняра” і “ваякі”, які паўстане кроў з кры-
ві, косць з косці гэтага народа і выведзе яго “адбудаваць свой збураны
пасад”» [19, с. 14].

Паўстань з народу нашага, прарок,
Праяваў бураломных варажбіт,
І мудрым словам скінь з народу ўрок,
Якім быў век праз ворагаў спавіт!
Збяры ў адну ўсю Беларусь сям’ю,
Вазьмі з яе прысягу і зарок,
Што не прадасць сябе, сваю зямлю...
Зняць пугу Бацькаўшчыны ўстань, прарок!
<...>

Паўстань з народу нашага, Ўладар,
Адбудаваць свой збураны пасад,
Бо твой народ забыў, хто гаспадар
І хто яго абдзёр з каронных шат.

На Ўладара жджэ Беларусь даўно,
І жджэ цябе ўладарства Божы дар,
Вялікае, магутнае яно...

Пад беларускі сцяг прыйдзі, Ўладар! [21, с. 65–66]

Паэты-нашаніўцы цесна спрычыніліся да праблем нацыянальнай самаідэнтыфікацыі, пошукаў тых дэтэрмінантаў, якія абумоўлівалі ступень і характар праяўлення нацыянальнага фактару, уплывалі на працэс эстэтычнага самаўсведамлення і самасцвярджэння маладой беларускай літаратуры, на дасягненне ёю ўласнай самадастатковасці, самавартаснасці. Лёсавызначальныя праблемы і задачы, наўпрост звязаныя з самаідэнтыфікацыяй і самавызначэннем нацыі, нязменная і пастаянная знаходзіліся ў эпіцэнтры мастакоўскага і чалавечага клопату, вярэдзілі неспакойныя і неспатольныя сэрцы Паэтаў, набывалі нечуваную грамадска-палітычную важкасць і вастрыву, мелі папраўдзе ўсюдысны, трансцэндэнтны характар. Нацыязначнае ў іх творчасці натуральна і заканамерна перагуквалася з агульначалавечым – адстойваннем права на вартае жыццё, права карыстацца ўсімі заваёвамі цывілізацыі.

Напачатку працэсу нацыянальнага адраджэння будзіцелі-пасіянарны ўзялі на сябе адказную місію быць генератарамі і праваднікамі нацыянальнай ідэі, нястомна і апантана сілай палымянага мастацкага слова абуджалі ў людзях пачуццё адзінакрэўнасці, духоўнай, чалавечай і нацыянальнай салідарнасці, узаемадапамогі і ўзаемападтрымкі, заклікалі паважліва і беражліва адносіцца да нацыянальных і гістарычных святынь. Высока ацэньваючы падзвіжніцкую ролю пачынальнікаў, якія закладвалі падмурак новай беларускай літаратуры і намацвалі перспектыву яе далейшага развіцця, В. Жураўлёў піша: «Абапіраючыся на традыцыі, яны (пачынальнікі. – В. М.) добра адчулі, што пры самых шырокіх і разнастайных сувязях і ўзаемадачынненнях з жыццём мастацкае і літаратурнае слова можа паўнапраўна жыць і развівацца, арыентуючыся не на паказ і ўхвалу барацьбы, калатнечы і людской размежаванасці, а на ўмацаванне духоўнай еднасці і братэрскай суладнасці» [2, с. 53].

Класікі айчынай літаратуры жылі і тварылі з вераю ў заўтрашні дзень, шчасную долю беларусаў, кіруючыся агульнанародным, агульнадзяржаўным інтарэсам, абіраючы пазіцыю дабратворнага і пазітыўнага дыялогу з жыццём. Валодаючы магутным духоўна-інтэлектуальным патэнцыялам, яны былі закліканы гісторыяй стаць бясспрэчнымі ідэолагамі нацыі, выразнікамі яе глыбінных асноў, высокіх духоўных



памкненняў, пасіянарных нацыязначных ідэй і задач па пераўтварэнні і абнаўленні жыцця і прыкладлі тытанічныя намаганні, каб Беларусь здабыла нарэшце «свой пачэсны пасаг між народамі», заняла годнае месца ў сусветнай цывілізацыі.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. Багдановіч М. Поўны збор твораў : у 3 т. 2-е выд. Мінск : Беларус. навука, 2001. Т. 2 : Мастацкая проза. Пераклады. Літаратурныя артыкулы. Рэцэнзіі і нататкі. Чарнавыя накіды. 599 с.

2. Жураўлёў В. П. Актуальнасць традыцый: Якуб Колас у пісьменніцкім асяродку. Мінск : Беларус. навука, 2002. 184 с.

3. Яскевіч А. С. Наватарскія тэндэнцыі ў беларускай літаратуры пачатку ХХ ст. // Гаранін Л. Я., Яскевіч А. С., Матрунёнак А. П. Нараджэнне новага мастацтва. Мінск : Навука і тэхніка, 1980. С. 133–201.

4. Теория литературных стилей. Типология стилового развития нового времени. М. : Наука, 1976. 509 с.

5. Купала Я. Поўны збор твораў : у 9 т., 10 кн. Мінск : Маст. літ., 1995–2003. Т. 2 : Вершы, пераклады 1908–1910. 1996. 342 с.

6. Нарысы па гісторыі беларуска-рускіх літаратурных сувязей : у 4 кн. Мінск : Навука і тэхніка, 1994. Кн. 2 : Пачатак ХХ ст. 1900–1917. 372 с.

7. Маладая Беларусь. Сш. 1, сер. 1. Пг., 1912.

8. Багдановіч М. Поўны збор твораў : у 3 т. Мінск : Навука і тэхніка, 1992–1995. Т. 3 : Публіцыстыка, лісты, летапіс жыцця і творчасці. 1995. 461 с.

9. Рагойша У. Творчасць Янкі Купалы як маркер нацыянальнай свядомасці: на матэрыяле сучаснага друку // Янка Купала і праблемы беларускага самапазнання: V Міжнародныя Купалаўскія чытанні – навуковая канферэнцыя, Мінск, 7–8 снеж. 2000 г. Мінск, 2002. С. 20–25.

10. Рагойша М. Да пытання пра гуманістычны пафас, структуру і жанравы дыяпазон «Нашай Нівы» // Нараджэнне класіка: IV Міжнародныя Купалаўскія чытанні – навуковая канферэнцыя, Мінск, 17–18 чэрв. 2004 г. Мінск, 2005. С. 79–83.

11. Наша Ніва. 1914. № 9. 27 лют.

12. Ластоўскі В. Выбраныя творы. Мінск : Беларус. кнігазбор, 1997. 501 с.

13. Гарэцкі М. Творы. Дзве душы : апавесць. Апавяданні. Жартаўлівы Пісарэвіч : п'еса. Літаратурная крытыка і публіцыстыка. Лісты. Мінск : Маст. літ., 1990. 629 с.

14. Наша Ніва. 1913. № 41. 10 кастр.

15. Наша Ніва. 1913. № 34. 5 верас.

16. Гніламёдаў Я. Янка Купала: жыццё і творчасць. Мінск : Беларус. навука, 2002. 195 с.

17. Купала Я. Поўны збор твораў : у 9 т., 10 кн. Мінск : Маст. літ., 1995–2003. Т. 1 : Вершы, пераклады 1904–1907. 1995. 462 с.

18. Купала Я. Поўны збор твораў : у 9 т., 10 кн. Мінск : Маст. літ., 1995–2003. Т. 3 : Вершы, пераклады 1911–1914. 1997. 342 с.

19. Багдановіч І. Патрыятычны «неарамантызм» Янкі Купалы ў святле міцкевічаўскай традыцыі і еўрапейскага мадэрнізму // Янка Купала і Адам Міцкевіч: IV Міжнародныя Купалаўскія чытанні – навуковая канферэнцыя, Мінск, 9 верас. 1998 г. Мінск, 2000. С. 10–14.

20. Багдановіч І. Метафара маладосці як ідэйна-эстэтычны прынцып мадэрнізму і яго актуалізацыя ў творчасці Янкі Купалы 1910-х гадоў // Нараджэнне класіка: VII Міжнародныя Купалаўскія чытанні – навуковая канферэнцыя, Мінск, 17–18 чэрв. 2004 г. Мінск, 2005. С. 30–36.

21. Купала Я. Поўны збор твораў : у 9 т., 10 кн. Мінск : Маст. літ., 1995–2003. Т. 4 : Вершы, пераклады 1915–1929. 1997. 446 с.

Пытанні і заданні

1. З чым звязаны адраджэнскія матывы ў паэзіі нашаніўскага перыяду? У чым палягаў найбольшы клопат паэтаў-нашаніўцаў?

2. Ахарактарызуйце ролю Я. Купалы ў фарміраванні нацыянальнага класічнага літаратурнага стылю. Дайце азначэнне гэтаму паняццю.

3. Якую ролю адыграла паэзія Я. Купалы пачатку XX ст. у фарміраванні нацыянальнай самаідэнтыфікацыі, самапазнання, актывізацыі формаў нацыянальнага жыцця?

4. У чым, на вашу думку, заключаўся стрыжнявы нацыянальны ідэал? Як ён выявіўся ў паэзіі Я. Купалы? Прывядзіце прыклады.

5. Напішыце рэферат на тэму «Янка Купала – Прарок нацыянальнага адраджэння».



ДА ПРАБЛЕМЫ АЎТАРСКАГА КАНЦЭПТУ Ў ДРАМЕ ЯНКІ КУПАЛЫ «РАСКІДАНАЕ ГНЯЗДО»

Даследчыкі купалаўскай творчасці даўно і небеспадстаўна адзнача-лі сацыяльную скіраванасць «Раскіданага гнязда», прызнаючы класавы антаганізм галоўнай прычынай людскіх драм і трагедый у п'есе. Аднак менш увагі звярталася на тое, што ў ёй закранаецца найістотнейшая для творчасці мастака філасофска-этычная, гуманістычная праблематыка, звязаная з мастацкім спасціжэннем сутнасці чалавека і гуманых адно-сін да яго. Ідэя Бацькаўшчыны ў творах Я. Купалы, па словах П. Васю-чэнкі, заўсёды ішла поруч з думкай пра Бога, напаўнялася ідэалам да-бра, міласэрнасці, шкадавання, любові [1, с. 137]. Сапраўды, пытанне прыярытэту каштоўнасцей, карэляцыя паняццяў свабоды і любові, да-бра і ісціны, сілы і справядлівасці заўсёды былі ў цэнтры напружаных ідэйна-філасофскіх пошукаў паэта. Гэтыя важныя светапоглядныя пра-блемы знайшлі месца і ў драме «Раскіданае гняздо», у праблемным фо-кусе якой – канфлікт міласэрнасці, любові-шкадавання, суцяшэння, цяпцімасці з аднаго боку і бескампраміснай суровай праўды – з другога.

У змесце твора ёсць адзін істотны момант, які да гэтага часу заста-ецца спрэчным, непраяўленым. Гэта – «вобраз аўтара», сутнасць аўтар-скага канцэпту (падыходу, пазіцыі) у адносінах да кожнага з персана-жаў п'есы. П. Васючэнка лічыць, што «драматург не спяшаецца назваць чый-небудзь выбар сваім. <...> Купала дае поўную магчымасць рэаліза-вацца кожнаму з іх, але адкрыта не аддае перавагі ніводнаму» [1, с. 126]. Варта дадаць да сказанага, што верагодны, да канца не праяснены, а ча-сам неадназначны, нават супярэчлівы статус герояў абумоўлены ўлас-на аўтарскай задумай.

Сцэнічнае дзеянне пры знешняй простасці рухаецца складана, неад-налінейна, таму лагічна гаварыць пра поліфанізм твора, адкрытасць яго ідэйна-зместавай канвы. Пры ўсёй непадобнасці, а часам і абсалютным несупадзенні пазіцыі герояў не набываюць абвострана антаганістычнага характару дзякуючы натуральнай скіраванасці п'есы ў этыка-філасоф-скую, светапоглядную плоскасць. Сваім гучаннем, праблемнай арыен-тацыяй купалаўскі твор аб'ектыўна адмаўляе рытарычную схематыза-ванасць, дагматызм, адкрывае шлях да пошуку глыбіннага сэнсу, новых ракурсаў бачання пастаўленых у п'есе вострых праблем.

Драматычнае дзеянне пачынаецца са слоў Старца, з прыходам якога ў аднасямейнікаў Зяблікаў з’яўляецца квояла надзея на выжыванне, выратаванне: «*Заўсёды бяда бяду вядзе, але ніколі не трэба здавацца. Ліха пераменіцца, і ўсё добра будзе*» [2, с. 205]. І гэта нягледзячы на тое, што на руінах разбуранай хаты ў кожнага з герояў вялікая трагедыя ўскладняецца і маленькімі трагедыямі: у Лявона і Сымона Зяблікаў — разрывам крэўнай знітаванасці з зямлёй, у Марылі — абвастрэннем мацярынскага пачуцця адказнасці за жыццё і лёс дзяцей, нясперпным жаданнем засцерагчы іх ад неабдуманых учынкаў, у Зоські — адчайнай спробай прымірыць дзве розныя «стыхіі», улагодзіць «ваду» і «полымя». У сапраўды звышкрытычны момант жыцця ініцыятарам выратавання выступае жабрак Старца.

Паводле П. Васючэнкі, кожны з герояў драмы персаніфікуе пэўную ідэю. Аднак ці можна пры гэтым назваць Старца чалавекам ідэі, які свядома і паслядоўна прытрымліваецца абранага жыццёвага прынцыпу? Яго ідэйнасць па сутнасці адрозная ад стыхійнай, анархічнай, бунтоўнай, пазбаўленай трывалага духоўнага грунту ідэйнасці Сымона. «Горды, непакорны» (словы Зоські. — *В. М.*), Сымон ўсё ж не можа глыбока ўзважыць і прааналізаваць свае дзеянні і ўчынкi, спрагназаваць магчымыя вынікі. Ён знаходзіцца ў палоне здольных раптоўна ўспыхнуць ідэй — сваіх і чужых, наступствы якіх могуць быць самымя непрадказальныя. У ім празмерна развіта пачуццё радыкальнага, бескампраміснага праўдалюбства, якое з прычыны абсалютызавання міжволі вядзе да самаадмаўлення, ператвараецца ў сваю процілегласць. Пошукі праўды ў такім разе аб’ектыўна скіроўваюць да ідэі супрацьстаяння ўсяму свету.

Стаўленне Старца да жыцця і людзей не пазначана гранічным маральным максіmalізмам, як у Сымона. Аднак пры гэтым Старца — не ідэйны суцяшальнік. Ён — язычнік па духу. Асаблівага піетэту да хрысціянскага канона гэты герой не адчувае. Бог для яго не больш як сродак суцяшэння, традыцыйна прыдатны дзеля гэтай справы, бо ўсім вядомы, знаёмы. Лад жыцця Старца, як, зрэшты, і Лукі з п’есы М. Горкага «На дне», усё ж «дыктуецца не “ідэяй”, а складаным комплексам пачуццяў, дзе змешваюцца і інтарэс да жыцця, і жаданне зразумець кожнага і адгукнуцца на яго боль, і здольнасць захапіцца чалавекам і пашкадаваць яго» [3, с. 307]. Калі ўся чыннасць Сымона, апантанага ідэяй помсты, расплаты, падпадае пад абсалют зла («*Які я ўжо ўдаўся, такі і буду, а свайго ў крыўду не папушчу, хоць бы там свет дагары нагамі перакуліся*» [2, с. 207]), то місія Старца, пазначаная таўром добра, заўсёды мела светланосны, міралюбны характар.

Шчыра жадаючы добра абяздоленым і прыніжаным, прапануючы ім выйсце ў жабрацтве, Старца усё ж не можа прэтэндаваць на ролю сапраўднага збаўцы, прарока, месіі. Прапанаваны ім шлях не панацэя



ад жыщцёвай безвыходнасці. Больш за тое, як у Сымона ўяўленні пра праўду, так і ў Старца разуменне добра ўрэшце набывае неадэкватнае выяўленне. Гэта той самы момант, калі крайнасці сыходзяцца і ўзаема-выключаюць адна адну. І хлусня Старца, і «праўда» Сымона аднолькава беспадстаўныя і нават пагібельныя. Менавіта ў гэтым кантрапункце сыходзяцца пазіцыі Я. Купалы, М. Горкага («На дне») і Г. Ібсена («Дзікая качка»). У драме «На дне», па словах даследчыкаў, «раскрываецца ўся супярэчлівасць слабага добра, любові-шкадавання, якая абапіраецца на хлусню, з аднаго боку, і вузка зразумелую праўду — з другога» [3, с. 308].

Вешчуном ісціны, прарокам у творы Я. Купалы нельга назваць нікога. Ісцінай валодае толькі сам аўтар, вобраз якога адчувальна прысутнічае ў п'есе, яе сімвалічнай драматургічнай арганізацыі (структуры), рэмаркавай «падсветцы», расстаноўцы персанажаў, а галоўнае — у пафасе чалавекалюбства, ва ўслаўленні актыўна-дзейснай, сапраўднай любові, якая набліжае, а не аддаляе ад ісціны, праўды.

Старац увасабляе крайне суб'ектыўную філасофію добра. Словы «добра», «добро», «добрае» пашыраныя ў яго лексіконе. Ён аднолькава шчыра моліцца за бедных і багатых, добрых і ліхіх, спачувае і суцяшае кожнага, хто мае ў гэтым патрэбу: «*Я за ўсіх маюся*» [2, с. 208]. Пры гэтым Старац не імкнецца спасцігнуць аб'ектыўны стан рэчаў. Ісціна ў ацэнцы людзей і рэчаіснасці не мае для яго прынцыповага значэння, таму ён не абцяжарвае сябе неабходнасцю спасцігнуць прычыны кожнай жыщцёвай праявы, цвяроза ацаніць сітуацыю, унікнуць у сутнасць людскіх праблем, клопатаў, трывог, засцерагчы ад магчымых непажаданых вынікаў. Адсюль і аднастайнасць у сродках маніпуляцыі чалавечымі слабасцямі, у метадах «спакушэння» спакутаных душ.

Людзі са страчанай надзеяй, надломленай воляй — спрыяльная глеба для ўяўнага «месіяства» Старца. У гэтым яго пазіцыя блізкая да пазіцыі горкаўскага Лукі. У абодвух узнікае патрэба ў хлусні, суцяшальным падмане, які спараджае хітрасць, вольна ці міжвольна. Што да горкаўскага героя, то само імя Лука, з дакладным прыцэлам выбранае мастаком, абыгрываючы ў гукавым вобразе матыў лукавага, намякае на гэта. Яно абяцае нявернасць, ненадзейнасць дабрыні героя, які не ўступае ў бойку за слабага, здольны пакінуць апошняга ў самую цяжкую хвіліну, прыйсці і пайсці, калі ўздумаецца, не клапацячыся пра наступствы, не намагаючыся змяніць сітуацыю да лепшага ўласнымі сіламі, давёўшы няшчасных людзей да духоўнага знясілення сваімі падманнымі фантазіямі. Пазіцыя ж Старца ў сітуацыі татальнай канфліктнасці, сямейнай міжусобіцы выглядае, мякка кажучы, дзіўнай. Так спакваля Я. Купала пераводзіў канфлікт са сферы сацыяльнай у плоскасць духоўных пошукаў, зону псіхалагічнага дзеяння.

Сведчаннем неадназначнай пазіцыі Старца служаць яго прамовы, якія часам падаюцца не толькі рытарычнымі, рэзанёрскімі, але і супярэчлівымі. Прыкладам можа служаць яго дыялог-размова з Сымонам у першым акце, калі жабрак насцярожана ставіцца да суразмоўцы, бярэ пад сумненне Сымонаву рашучасць выбіцца з жыццёвых бядоў. На ўпэўненасць-спадзяванне Сымона («*Пакуль будзе хоць якая малая магчымасць, то не дадзімся жыўцом ваўку ў зубы*» [2, с. 206]) ён выказвае відавочны сумнеў: «*Смела, сынку мой, варожыш. Можна, і не дасіся ваўку ў зубы, але жыццё бярэ ў свае лапы, ох, як бярэ! Не такія яшчэ дужыя і смелья здаюцца на яго ласку і няласку. <...> Адвага наша — адно, а жыццё — другое, і найбольш верх бярэ гэта апошняе*» [2, с. 206]. Больш за тое, у размове з Марыляй тон Старца з паблажліва-засцерагальнага змяняецца на непрыхавана непрыязны, халодны і нават зласлівы: «*Ох, маці, маці! Высака твой сыноч падымацца хоча, але каб нізка часам не зваліўся*» [2, с. 207]. Пасля такіх прадказанняў міжволі ўзнікае недавер да псеўдапатэтычнай прамовы-закліку Старца (акт пяты) «*змяніць стары пародак бессумленнага жыцця*», «*выпрагчыся з гэтага ярма*» і яго парады Марылі не пярэчыць сыну «*ісіці той дарожкай, якую ён сам сабе абраў і ідзе цяпер*» [2, с. 258].

Аднак які шлях перад Сымонам? Цемняка? Разбойніка? Героя? Як заўважае ў сувязі з гэтым П. Васючэнка, Сымон сапраўды гатовы адважыцца на ўсё, нават на забойства. Гэта ён адчувае сам і пачынае нават баяцца гэтай сваёй гатоўнасці («*Добра, што хоць вы ў мяне тапор адабралі, а то забіў бы каго, і ў вастрозе прыйшлося б гніць*» [2, с. 216]). Атрымліваецца, Старац насуперак усім хрысціянскім заповедзям, па сутнасці, бласлаўляе Сымона на антымаральны, сілавы, гвалтоўны шлях — шлях помсты па прынце «вока за вока, зуб за зуб». Хоць аб'ектыўна, міжволі ўсклаўшы на сябе функцыі хрысціянскага місіянера, Старац павінен быў засцерагчы Сымона ад неабачлівых, неабдуманых дзеянняў і ўчынкаў, дапамагчы яму стаць на шлях хрысціянскай дабрачыннасці, любові і ўсёдаравання.

Драматычная задума п'есы, сфакусіраваная на ідэалагеме «раскідае гнездо», не вычэрпваецца толькі сацыяльным эквівалентам. Назва твора цесна звязана з яго агульным драматычным падтэкстам, у якім чуецца не толькі пытанне «за што?», але і горкая праўда пра знішчэных жыццёвымі нястачамі і крыўдамі людзей, загнаных воляй лёсу ў тупік. П'есу Я. Купалы можна назваць п'есай напружанага пакутлівага пошуку праўды, адчайнай спробы выбіцца з кола наканаванасці. Усе героі выпрабавуюцца на здольнасць спасцігнуць праўду, рэальна ацаніць сітуацыю і зрабіць правільны выбар.

Кожны з герояў купалаўскага твора надзелены ўласнай філасофіяй, у кожнага — сваё разуменне абставін, свой варыянт выбару.

Філасофія Старца — філасофія ўяўнага заспакаення, улагоджвання, цярпімасці. Яго павучальныя тырады — фікцыя, падманны рыгарызм, звычайны папулізм, разлічаныя на слабых духам людзей ці на тых, хто страціў апору ў жыцці, апынуўся ў амаль безвыходнай сітуацыі. Старца з прычыны сваёй натуры валацужніка, жабрака не здольны «прысвоіць» чужую бяду-гора, паспачуваць шчыра, па-сапраўднаму. Герой выглядае ідэалістам, самаашуканцам, калі празмерна прыхарошвае ўласнае становішча жабрака, вечнага вандроўніка: «*Жыву сабе і гора ніякага не знаю*» [2, с. 205]. Ён пазбаўлены не толькі духоўнай радзімы, але, як аказваецца, і радзімы ўвогуле. Так яму зручней. Стан паязджанства фармулюе і адпаведную «неўгрунтаваную» філасофію, пэўную жыццёвую тактыку, выгадную ў першую чаргу для сябе.

Красамоўным у сувязі з гэтым выглядае прызнанне самога Старца: «*Там добра, дзе нас няма. Але мне ў маім жабрачым палажэнні ўсюды някепска. <...> Ідзі сабе, куды вочы глядзяць, ані мяне хата свая затрымлівае, ані мяне радня звязвае, ані мяне зямелька свая к сабе цягне!.. <...> Іду сабе ды іду. Ні над чым не трасуся, нічога бараніць не маю...»* [2, с. 260]. І сапраўды, філасофія паязджанства нараджае адпаведныя — адчужаныя, сузіральніцкія — адносіны да ўсяго, з чым даводзіцца сутыкацца. Філасофія, жыццёвы кодэкс Старца эгаістычныя па сваёй сутнасці, нежыццяздольныя. Ён больш заклапочаны не лёсам няшчасных людзей, а ўласным спакоем, уласным — адносным — дабрабытам. Сімптаматычнымі выглядаюць паводзіны героя падчас пажару ў панскім маёнтку. Рэакцыя Старца — прамое наступства яго суб'ектыўнай філасофіі добра: «*Пайду я ўжо ад вас, добрыя людзі. Вялікім горам і зніштажэннем кожны тут куток ваш напоўнен*» [2, с. 260]. І ўслед за гэтым — вітальна-хвалебнае «*Слава Хрысту!*», якое ў дадзенай сітуацыі выглядае сапраўдным блюзерствам, нават цынзізмам.

Павучанні-пераконванні Старца не больш як звычайная форма абывацельскай асяярожнасці, коснасці, скептыцызму. Яны маюць капітулісцкую скіраванасць, бо прадыктаваныя сацыяльнымі ўмовамі жыцця; яны вынік і сведчанне таго, як шмат «*ціскалі няшчасці з усіх бакоў*», душылі, прыгняталі. Сфарміраваная ў такіх умовах ідэалогія Старца і ёсць ідэалогія ўступніцтва, «мяккасці», цярпення, не падмацаваная мудрай, прасякнутай верай у чалавека гуманістычнай любоўю як «*універсальнага пабуджальнага матыву да ўсіх добрых спраў*» (В. Жураўлёў). У падтэксце Купалавага твора гучыць думка пра гуманістычнае паразуменне паміж людзьмі, ідэя духоўнай салідарызаты, заклік да цярплівага і ўзаемаўзгодненага дыялогу як моцных супрацьдзейных фактараў у дачыненні да разбуральных, хаатычных і дэструктыўных грамадскіх працэсаў [4, с. 51].

Бібліяграфічныя спасылкі

1. Васючэнка П. Драматургічная спадчына Янкі Купалы: вопыт сучаснага прачытання. Мінск : Навука і тэхніка, 1994. 198 с.
2. Купала Я. Поўны збор твораў : у 9 т., 10 кн. / Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т літ. імя Я. Купалы. Мінск : Маст. літ., 1995–2003. Т. 7 : Драматычныя паэмы і п’есы. 2001. 399 с.
3. Колобаева Л. А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX–XX вв. М. : МГУ, 1990. 333 с.
4. Жураўлёў В. У пошуку духоўных ідэалаў: на матэрыяле беларускай літаратуры XIX – пачатку XX ст. / Акад. навук Беларусі, Ін-т літ. імя Я. Купалы ; пад рэд. У. В. Гніламёдава. Мінск : Беларус. навука, 2000. 191 с.

Пытанні і заданні

1. Патлумачце назву драмы Я. Купалы «Раскіданае гняздо». У чым яе філасофскі змест?
2. На вашу думку, якія сцэны ў п’есе высвечваюць галоўны канфлікт драмы?
3. Прааналізуйце дзеянні і ўчынкі кожнага з персанажаў п’есы. Якую філасофію жыцця ўвасабляе кожны з персанажаў? Дайце ім ацэнку.
4. Паспрабуйце рэканструяваць (з апорай на тэкст) філасофскую і жыццёвую пазіцыю Старца. З якімі довадамі героя вы можаце пагадзіцца, а з якімі не? Абгрунтуйце адказ.
5. Як вы разумееце выраз «суб’ектыўная філасофія добра»? Хто з герояў п’есы можа з’яўляцца ці насамерч з’яўляецца яе носьбітам?



АСАБЛІВАСЦІ ВОБРАЗНАЙ СІСТЭМЫ ПАЭМЫ ЯНКІ КУПАЛЫ «БЕЗНАЗОЎНАЕ»

Нягледзячы на тое што ў савецкі час пад ціскам ідэалагічных догмаў «Купала перажыў складаны перыяд творчай эвалюцыі» (І. Багдановіч), мастацка-светапоглядная дамінанта творчасці, думаецца, не спазнала істотных якасных змен у параўнанні з нашаніўскім перыядам развіцця літаратуры. І ў паслярэвалюцыйны час прарок беларускага адраджэння заставаўся прадаўжальнікам традыцый мастацкай сістэмы, якая наўпрост звязана з феноменам «нашаніўская паэзія». Купала савецкі нібы перагукваўся з Купалам раннім, дарэвалюцыйным: яго паэзія пасля 1917 г. заставалася арганічнай часткай ранейшай творчасці, яе працягам у новых гістарычных умовах. Паэт з неаслабнай трывогай і надзеяй сачыў за зменамі ў жыцці, ходам падзей, якія адбываліся ў краіне, імкнуўся зразумець сутнасць перамен, глыбока задумваўся над магчымасцю выбару далейшага шляху, далейшага лёсу — уласнага і народнага.

Гістарычныя катаклізмы, якімі сталі гады Грамадзянскай вайны і ваеннай інтэрвенцыі, узмацнілі адчуванне нацыянальнай катастрофы і разам з тым паставілі не толькі Я. Купалу, але і ўсю беларускую літаратуру перад неабходнасцю існавання ў новых, па-свойму экстрэмальных умовах, неабходнасцю мастацкага асэнсавання гістарычнага моманту. Эпоха патрабавала новых сродкаў мастацкай выразнасці, здольных адекватна выявіць сутнасць таго, што адбываецца наогулам. Ва ўмовах складвання таталітарнай дзяржавы, творчай несвабоды вырашэнню незвычайна складаных задач найлепш спрыяла добра апрабаваная сістэма паэтычнай мовы, пабудаваная ў асноўным на ўмоўна-асацыятыўнай, сімволіка-алегарычнай вобразнасці, якая была шырока задзейнічана нашаніўскай літаратурай.

У гэты час цэласная сістэма паэтыкі, паэтычная мова і ў першую чаргу яе вобразная структура, якая склалася ў папярэднія гады, набываюць сугучнасць падзеям, абумоўленым імператывам часу. У творчасці Я. Купалы, як, зрэшты, і ў творчасці іншых паэтаў, пад уплывам новых гістарычных змен назіраецца істотная трансфармацыя традыцыйных вобразных клішэ, матываў, архетыпаў, міфалагем. Вобразы-сімвалы

ў Я. Купалы выяўляюць такі шырокі кантэкст і спектр мастацкіх сэнсаў, што можна гаварыць аб іх універсальнасці, набыцці імі новай актуальнасці. У дадзеным выпадку ўзнікае патрэба разгляду адзінага мета-тэксту, абумоўленага блізім падабенствам аналагічных жыццёвых з’яў, рэаліямі пераломнага часу, якія даюць магутны цэнтраімклівы штуршок для пэўнай сінхранізацыі вобразнага ладу паэзіі, мастацкага развіцця ўвогуле. У выніку ствараецца цэласная карціна свету, дзе перагукваюцца і набываюць новы сэнс найважнейшыя катэгорыі быту і быцця — тыя моманты чалавечага жыцця, якія цесна судакранаюцца з вечным.

У літаратуры паслярэвалюцыйнага часу, як даўно заўважана, рэвалюцыя часта паказвалася ў вобразе прыродных стыхій. Традыцыя ўзнаўлення гістарычных катаклізмаў праз вобразы прыродных з’яў даволі стала не толькі ў беларускай, але і ў сусветнай літаратуры. Прыродныя з’явы стала замацаваліся ў мове ў якасці ўстойлівых метафар гістарычных падзей, сталі прыдатным матэрыялам для мастацкага асэнсавання рэчаіснасці. Паказ жыцця праз прызму прыродных стыхій спрыяў узбуджэнню, адлюстраванню сапраўднай маштабнасці таго, што адбывалася ці адбываецца ў дадзены час. Аднак нельга адназначна сцвярджаць, што падобная маштабізацыя поступу часу сведчыла пра абсалютнае захапленне мастака зменамі, што мелі месца. Як правіла, адлюстраванне небывалых па маштабе і памерах падзей спакваля набывала знарок утрыраваную падсветку, дадатковыя сэнсавыя абертаны.

Адзначаныя моманты засведчыла і паэма Я. Купалы «Безназоўнае», дзе можна назіраць устойлівую паўтаральнасць вобразаў-матываў, вобразаў-лейтматываў як праяву пэўнай заканамернасці ў літаратуры. Відавочна, што дамінуючае месца ў паэме нароўні з сімволікай нараджэння займае сімволіка заручын, шлюбу. Яна мае даўнюю традыцыю, якая сягае каранямі ў міфалагічную, біблейскую і фальклорную стыхіі. У Апакаліпсісе шматкроць згадваецца святы Іерусалім як метафара нявесты. У літаратуры вобраз нявесты атрымаў далейшую сэнсавую трансфармацыю, звязаную з матывам служэння, пакланення высокім грамадскім мэтам, з пафасам свабодалюбства. У рамане М. Чарнышэўскага «Што рабіць?» вобраз рэвалюцыі-нявесты з’яўляецца ключавым. Аднак шырокі і ўстойлівы спектр значэнняў названы вобраз набыў у паэзіі паслярэвалюцыйнага часу, асабліва ў сімвалістаў, дзе ідэя містычнага шлюбу цесна перапляталася з ідэяй «рэлігійнай рэвалюцыі», містычнага паяднання чалавека з Богам. Гэта ідэя часта суадносілася з ідэяй новага дыянісііства, культам плоці і аргійны-матывамі.

Варта згадаць, што ў прадстаўнікоў рускага сімвалізму (А. Блок, А. Белы) матыву рэвалюцыі — сакральнага шлюбу і ўваскрэсення — на-



быў гучанне «Сусветнай Містэрыі», дзе арганічна паядноўвалася сімволіка адраджэння, вясны, святла і радасці. Аднак адначасова з гэтым вобраз Расіі-нявесты паступова набываў адрозны ад ранейшага семантычны змест, эсхаталагічную афарбоўку, выступаў знакам няспраўджанага чакання. У вершы К. Бальмонта «Між чатырох вятроў» («Меж четырех ветров», зборнік «Марево»), першы раздзел якога названы «1917 год. Масква», надзвычай ярка перададзена адчуванне трагізму, усеагульнай катастрофы, адчужанасці, занябанна адвечных святых: «Где цвели просторы, там пустыня, / Где был труд, там брызжет кровь и грязь», «Умерли. Замучены. Убиты», «Совершилось древнее проклятье: / К четырем ушедшим ветрам, / Косо друг на друга смотрят братья, / Горе тем, кто свой оставил храм» [1, с. 303]. Вобраз Белай Невесты пры ўсёй неадназначнасці становіцца сімвалам неўвасобленага абнаўлення, немінучага калапсу:

Мне нигде нет в мире больше места,
В каждом миге новый звон оков.
Приходи же, Белая Невеста,
У которой много женихов [1, с. 303].

Праз прызму сімвалікі шлюбнага хаўрусу добра прачытваецца і верш К. Бальмонта «Выклятае вяселле» («Проклятая свадьба», зборнік «Марево»). Даследчыкі слухна заўважаюць у ім рысы блазнерскага заклатага вяселля з уласцівым яму прафанаваннем абраду, а таксама матывы, якія ўзыходзяць да пушкінскіх «Д’яблаў». Паэт па-майстэрску абыгрывае фальклорны матыў вяселля «наадварот», карыстаючыся прыёмамі трагедычнага жанру, і разам з тым жыццёвыя рэаліі падае нібы ў скажоным святле, у святле блюзнерскага д’ябальскага дзейства:

Пред гостями нечестивой свадьбы
Соловьями женщины поют.
Чтобы им светить, горят усадьбы
Города, деревни пламень льют.
И пока в чертоге, в красках алых,
Песни, смех, и пляс, и пьют вино,
Убивают пленных там в подвалах,
В красном доме черное есть дно [1, с. 313].

Вобраз нявесты на выклятым д’ябальскім вяселлі таксама паўстае ў акрасе, далёкай ад традыцыйна прынятай:

А моя желанная, Невеста,
В шутовской одетая наряд,
Рядом с палачом имеет место.
И молчит. И мысли в ней болят [1, с. 313].

Нявеста нібы ўтрапёная, зачараваная, цалкам у палоне цёмных сіл, не здольная скінуць з сябе цяжкі груз самазабыцця і супраць волі вымушаная быць удзельніцай блазнерскага спрафанаванага абрадавага дзейства:

А Невеста мутнымі очамі
Сморгіт, як мяняецца чарод,
Как рады танцуюць за радамі,
І сама сябе не ўзнае [1, с. 313].

Падобную карціну назіраем і ў паэме Я. Купалы «Безназоўнае», дзе згодна з прынцыпам перавернутага адлюстравання ўсё мяняецца месцамі, падаецца ў супрацьлеглым традыцыйнаму вобліку. Сімптаматычна, што нявеста («вясельніца») ў Я. Купалы мае засмучаны выгляд («*Спраўляюцца заручыны / Вясельніцы засмучанай / З вясельым жаніхом*» [2, с. 124]), што недвухсэнсоўна ўказвае на яе незайздроснае становішча, ролю падманутай, зачараванай. Больш за тое, нявеста-рэвалюцыя аказваецца, можа, не столькі непазнавальнай, колькі падмененай, неспраўднай. Нездарма ў Я. Купалы яна выступае пад выглядам «яно», «нешта», «безназоўнае». Гэта назвы аднаго сэнсавага плана. Цікавым у сувязі з гэтым падаецца запіс З. Гіпіус у «Пецябургскіх дзённіках», якія сёння ўспрымаюцца як красамоўнае сведчанне эпохі. У 1917 г. пісьменніца робіць запіс: «*Яна*, рэвалюцыя, сапраўдная, патрэбная, верная, або безаблічнае стыхійнае *Яно...*» [3, с. 233]. Заўважым, што ў вершы З. Гіпіус «14 снежня 1917 года», як і ў шэрагу іншых твораў паслярэвалюцыйных гадоў, свабода аказваецца неспазнанай, Нявеста – аслепленай, шлюбны пір ператвараецца ў страшэнную блазнерскую оргію; госці пападзены ў абліччах д’яблаў, надзеленых заморфнымі рысамі, так, як іх малое народная фантазія.

Даследчыкі творчасці Я. Купалы звярталі ўвагу на жанравую своеасаблівасць паэмы, структурна-кампазіцыйны прынцып яе пабудовы, называлі яе ўзвелічальным гімнам унутранаму абуджэнню беларуса. Адзначаючы адметнасць архітэктонікі паэмы, Р. Бязозкін пісаў: «Першае, што заўважаеш, чытаючы паэму, – невычэрпнае багацце сродкаў, закліканых перадаць шчаслівае ўзрушэнне пачуццяў, іх святочны ўздым, іх незвычайны па ўнутранай цэласнасці светла-мажорны каларыт і тон. Уражанне такое, быццам у кожным радку паэмы плюскоча ручай, віецца сцяжок і нейкім асаблівым “малінавым” званом перазвонваюцца цымбалікі» [4, с. 187–188]. Але ці так гэта на самай справе?

І. Багдановіч заўважае, што «для творчай эвалюцыі Я. Купалы паэма “Безназоўнае” вельмі характэрны твор», хоць пры гэтым справядліва ўказвае: «...ён – новы, непаўторны, непадобны на ўсё іншае» [5, с. 190], створанае паэтам у ранейшы час. Сапраўды, навізна, непаўторнасць



паэмы настолькі відавочныя, што натуральна складваецца ўражанне пра «зраду» Я. Купалы сваёй ранейшай паэзіі. Гэта непаўторнасць найперш — у рытмічнай своеасаблівасці паэмы, яе народным стылі, дзе на першае месца выходзяць прыпеўкавыя рытмы, стыхія народнага карнавалу, раз’юшаных аргійных скокаў:

Лявоніха... Мяцеліца...
Без памяці вясяляцца...
— Гэй, дзьмі ў дуду, дудар!
Аколіца-аселіца
Пад ногі сонцам спелецца... [2, с. 124]

Дзіўны вясельны абрад-баляванне, дзе адначасова «*нуда маўчыць ці-хом*» і «*без памяці вясяляцца*», ніяк не выпадае назваць гімнам жыццю, радасці, святлу. Паэма ўся саткана з кантрастаў, рэзкіх пераходаў, туман-ных намёкаў і метамарфоз. Вобразы-сімвалы з калейдаскапічнай хуткасцю пераўвасабляюцца і змяняюць адзін аднаго. «Светла-мажорны каларыт і тон» выглядае хісткім, несапраўдным, бо заглушаецца таямніча незразумелай дысгармоніяй, адчуваннем драматызму і барацьбы стыхій, нараджэння чагосьці ў страшных пакутах. Наяве рытуальна-міфалагічны элемент *народзін/пахавання*. У эсхаталагічнай карціне свету, створанай творчай фантазіяй Я. Купалы, дзе «*скаваная сіла паўстала / Бурай... навалай...*», дзе «*беларускія межы / Ўсталі з залежы*» і «*ўзводзіца будыніна / На іншы склад і лад...*», татальны крах і нараджэнне новага выступаюць гранямі адзінага працэсу, міфапаэтычнымі заменнікамі трагічнай рэальнасці. Тут асабліва яркая ўвасоблена ідэя злучэння касмаганічнага міфа і сучаснасці, рэальных гістарычных катаклізмаў. У выніку ж планетарная сімволіка касмаганічнага міфа набывае неадназначны, здэкліва-юродзівы сэнс:

Сяляне і сялянкі!
Цацанкі-абяцанкі
Збываюцца для вас;
Выходзьце на палянкi,
Як зоры, як заранкі,
І сейце ў добры час [2, с. 123].

Сур’ёзнасць моманту спакваля атрымлівае псеўдаідылічную падсветку дзякуючы парушэнню лексічнай аднароднасці, лексічнай зніжанасці вобраза («*цацанкі-абяцанкі*»), што натуральна выклікае іранічнае ўспрыманне ўсяго словарада. Рытміка становіцца наўмысна «інфантальнай», а структура паэтычнага сінтаксісу — падпарадкаванай прынцыпу падкрэсленай трывіяльнасці. Пры гэтым матыў выпявання нечага светлага, вялікаснага свядома апушчаны, а ўведзена сухая канстатацыя «празаічнага» выніку:

Чакаюць стравы жораны –
Зярнятаў незамораных,
Чакаюць на ўмалот [2, с. 124].

І гэтак прыглушана-іранічнае «*зярнятаў незамораных*», пастаўленае ў кантэкст семантычнага ладу псеўдакасаганічнай сімволікі, набывае надзвычай красамоўны сэнс. Іронія не толькі выступае ў якасці аднаго з вобразна-выяўленчых сродкаў, пэўнага стылістычнага прыёму, але і набывае ўсе адзнакі ідэйна-матываванага дамінанта.

Абумоўленая як светаўспрыманням паэта, так і вялікай гістарычнай драмай беларускай нацыі, купалаўская іронія ў паэме «Безназоўнае», як, зрэшты, і ва ўсёй творчасці савецкага часу, дасягае апагею, становіцца ўсеабдымнай, усёпранікальнай. Докажам можа службыць і вельмі блізкая сваім гучаннем да «Безназоўнага» паэма Я. Купалы «3 угодкавых настройў», прымеркаваная да дзесяцігоддзя Кастрычніцкай рэвалюцыі. Тая ж песенная мелодыя, той жа рытм прытанцоўвання, тое ж змяшанне «празаізмаў» і «паэтызмаў»... А над усім – іронія, іронія, іронія:

На дзесятыя угодкі
Варма вараць мёд салодкі,
А па мёдзе – рукі ў бок
Ды у скокі крок у крок!

Скача горад, скача вёска,
Адно іскры з-пад падноскаў..
Скачы, ўнуча, скачы, дзед,
Ад пабеды да пабед! [2, с. 133]

Набыўшы сацыяльна-палітычную скіраванасць, іронія арганічна спалучае рысы гнеўна-прагэстуючага памфлета і сатырычнага, гратэскага пісьма, пранізвае ўсе элементы зместу і формы паэм. «Угодкавыя настроі», па сутнасці, выліваюцца ў бескампраміснае непрыманне Я. Купалам уяўных святых, фальшывых каштоўнасцей грамадства, якому маральна-этычнае, высокаграмадзянскае падмянілі бездухоўнай і бяздумнай матэрыяй-сурагатам – цялеснай радасцю, «праўдай» дыянісійскага разняволення. Дарэчы, адчуванне падмены чаканага чымсьці іншым, несапраўдным было характэрна ў цэлым для таго часу. І скокі ў згаданым кантэксце становяцца знакам унутранага спусташэння грамадства, якое вычарпала свае каштоўнасці патэнцыі.

Пэўную аналогію з прыведзеным прыкладам можна ўбачыць у вершы З. Гіпіус «*Весялосць*» («*Веселье*»), датаваным 1917 г. Абыгрываючы някрасаўскую рэмінісцэнцыю, уяўляючы народ атрыбутам шлюбнага гуляння-свабоды, паэтка парушае пры гэтым вобразна-стылістычную паралель: народ пададзены з адмоўным знакам – як тыран свабоды, які не вытрымаў маральнага выпрабавання рэвалюцыяй («*Народ, безумства, убил свою свободу, / И даже не убил – засек кнутом?*» [6]).

Рэвалюцыя («безназоўнае», «яно», «штосьці») замест чаканага вызвалення, свабоды заканчваецца святам Вясёлага Жаніха. Вобраз апошняга — гэта не што іншае, як метамарфозная іпастась ілжэжаніха, ілжэ-прарока, існае ўвасабленне д’ябальскіх сіл. Адзначым, што народ, які з’яўляецца непасрэдным удзельнікам шалёных скокаў, выглядае не ахвярай насілля, а ўтрапёным катам свадобы, бо «з *тутэйшых музык / Гучная капэля, / Хто ў дуду, хто пад смык, / Граюць ёй* (“вясельніцы засмучанай”. — В. М.) *вяселле*» [2, с. 125]. Матыў бяседы, грання, заручын, вяселля набывае ўсе адзнакі блазнерскага маскараду, парадыйнага, спрафанаванага ўзнаўлення рытуальнага дзеяства ў яго перавернутым адлюстраванні.

Беручы пад увагу адзначаныя моманты, магчыма дапусціць, што вобраз купалаўскай вясельніцы ўступае ў адзінае ўстойлівае семантычнае поле са словам «заложніца», з’яўляючыся яго паэтычным адэкватам-сінонімам. Вясёлы жаніх у такім разе асацыятыўна выступае сімвалічным заменнікам турмы, астрога, нават магілы, царства Люцыфера. Сапраўды, засмучанай вясельніца можа быць толькі ў няволі, у палоне безаблічнай, безназоўнай сілы, суднесенай з сілай Д’ябла, Антыхрыста.

Прачытанне вобраза «вясельніцы засмучанай» у прыведзеным кантэксце дазваляе ўбачыць абагульнена-метафарычны сэнс вобраза, прама звязаны з падзеямі паслярэвалюцыйнага часу. З улікам падобнага прачытання вобраз рэвалюцыі паўстае ў цеснай сувязі з вобразам нявесты на шлюбным гулянні, хоць сімволіка паэмы набывае шматграннасць. Функцыя вобраза безназоўнага істотна пашыраецца, выступаючы кодам, водгукам эзатэрычнай мовы сімвалісцкай паэзіі. Безназоўнае — гэта не толькі персаніфікаванае ўвасабленне ўласна рэвалюцыі і, шырэй, Беларусі-Нявесты, але і сімвалічнае ўвасабленне сутнасці часу, эпохі рэвалюцыі.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. Бальмонт К. Б. Светлый час: стихотворения и переводы из 50 книг. М. : Республика, 1992. 599 с.
2. Купала Я. Поўны збор твораў : у 9 т., 10 кн. / Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т літ. імя Я. Купалы. Мінск : Маст. літ., 1995–2003. Т. 6 : Паэмы, пераклады. 1999. 430 с.
3. Гиппиус З. Н. Петербургские дневники. 1914–1919. Нью-Йорк. М. : Центр ПРО и СП Саксесс, 1990. 320 с.
4. Бязрозкін Р. Свет Купалы. Звенні. Мінск : Маст. літ., 1981. 571 с.
5. Багдановіч І. Янка Купала і рамантызм. Мінск : Навука і тэхніка, 1989. 220 с.
6. Гиппиус З. Веселье [Электронный ресурс]. URL: www.culture.ru (дата обращения: 02.08.2020).

Пытанні і заданні

1. Якія фармальныя і зместавыя складнікі сведчаць пра ўмоўна-сімвалічную скіраванасць паэмы Я. Купалы «Безназоўнае»?
2. Якое месца ў сістэме міфапаэтычнай купалаўскай творчасці і ў паэме «Безназоўнае» займаюць вобразы прыродных стыхій?
3. Чаму ў паэме Я. Купала звярнуўся да сімвалікі заручын, шлюбу, вобраза-сімвала Нявесты? Як гэта звязана з ідэйнай задумай твора?
4. На падставе чаго можна сцвярджаць, што іронія ў паэме набывае якасць ідэйна-матываванага дамінанта?
5. Напішыце рэферат на тэму «Вобраз рэвалюцыі ў паэме Я. Купалы “Безназоўнае”».



НА ШЛЯХУ КУЛЬТУРАТВАРЭННЯ: ПАЭМЫ ЯКУБА КОЛАСА «НОВАЯ ЗЯМЛЯ» І «СЫМОН-МУЗЫКА»

Класіка складае залаты фонд кожнай нацыянальнай літаратуры, акрэслівае магістральныя кірункі яе станаўлення, фарміруе яе непаўторнае аблічча, вызначае дамінанты і вектары развіцця мастацкага слова, сканцэнтраваны ўсе шматстайныя праявы нацыянальнай духоўнасці.

Літаратурныя класічныя шэдэўры вылучаюцца высокім пафасам грамадзянскасці, маштабным ахопам шматлікіх і поліфанічных праяў рэчаіснасці, цвярджэннем гуманістычных праярытэтаў і агульначалавечых маральна-этычных каштоўнасцей.

Неацэнная роля нацыянальнай класічнай спадчыны — у выражэнні праблем гістарычнай каліфікацыі, вызначэнні яе сутнасных параметраў (адзнак) з мэтай далейшага і канчатковага цвярджэння ў Сусвеце. Класічнае слова здольна дзейсна ўплываць на працэс нацыянальнай ідэнтыфікацыі і самаідэнтычнасці яе важных складнікаў грамадзянска-асобаснага станаўлення. Гэта незаменная крыніца высокай духоўнасці, сапраўдны эталон чалавекалюбных, дабратворных і спагадлівых адносін да жыцця. Дасканалы мастацкі твор, паводле Г.-Г. Гадамера, уяўляе сабой вобраз свету, існы космас, перадусім духоўны, у якім адмыслова адлюстраваліся разнастайныя праявы жыцця, асаблівасці яго нацыянальных формаў.

Прыведзеныя сведчанні маюць непасрэдныя адносіны да творчасці нашых нацыянальных класікаў і, у прыватнасці, да бессмяротнага тварэння Якуба Коласа — паэмы «Новая зямля» — твора магутнай эпічнай моцы і глыбіні, які здзіўляе мастацкай ёмістасцю і змястоўнасцю, незвычайнай ідэйна-сэнсавай насычанасцю. Па словах М. Мушынскага, у гэтым манументальным творы ва ўсёй цэльнасці і глыбіні выявіўся «агульначалавечы ўзровень духоўна прасветленага жыцця». Ён цвярджаў, што жыццё герояў паэмы, іхні паўсядзённы побыт, мары, надзеі, спадзяванні, здабыты ў працэсе працоўнай практыкі маральны вопыт, светапоглядныя прынцыпы, іхняе разуменне сэнсу жыцця, прызначэнне чалавека маюць неацэнную каштоўнасць. Хочацца дабавіць: сусветную, агульначалавечую. Насамрэч, твор Я. Коласа далёка перасягнуў межы прыватнага, лакальнага. Праз нацыянальнае мастак-гуманіст, па сутна-

сці, праводзіць ідэю *ўніверсальную, інтэрнацыянальную*. Коласаўскі твор як твор нацыянальнай класікі выходзіць за межы нацыянальнага, вузка рэгіянальнага, маючы *звышапераджальны, футуралагічны* характар.

«Новая зямля» мае ўсе адзнакі касмагоніі ХХ ст. Ідэя тварэння свету – свету новага, свету высокай духоўнай арганізацыі – у паэме празрыстая. Ідэя «новай зямлі» – гэта не толькі ідэя новага нацыянальнага Дому, а перадусім Дому супольна-зямнога, супольна-касмічнага – такога, дзе кожны, як герой з купалаўскага «Раскіданага гнязда», мог бы ўпэўнена заявіць: *«Цэлы свет – хата мая, усе людзі – радня мая, уся зямелька – поле маё роднае»* [1, с. 255]. Першай прыступкай для авалодання гэтай суперапераджальнай, «абсалютнай» ісцінай уяўляецца фактар распалення пачуцця нацыянальнага, якое выступае абавязковай умовай набліжэння і ўваходжання ў новую, дасюль небывалую лучнасць, з’яднанасць.

У сувязі з вышэйсказаным важным падаецца адстойванне Я. Коласам ідэі духоўнага суверэнітэту, самасці душы як неабходных і дастатковых умоў захавання этычнага, светапогляднага і нацыянальнага парытэту, што складае асноўны пафас гуманістычнай канцэпцыі «Новай зямлі». Славутая Коласава леснікова пасада спрыяе захаванню маральных нормаў і арыенціраў, усталяванню маральна-псіхалагічнай стабільнасці ўнутры мікракалектыву. І, наадварот, спрычыненасць – прамая ці ўскосная – да грамадскіх інстытутаў, цывілізацыі разбуральна дзейнічае на сацыяльна-псіхалагічны мікраклімат. Насельнікі «астраўной дзяржавы» жывуць па правілах і прадпісаннях не фармальных, не рэгламентаваных – лад іх жыцця трымаецца на спрадвечным – няпісаным – кодэксе сумлення і справядлівасці, арганічным засваенні народнай маралі, не сапсаванай уплывам цывілізацыі. Адчуванне імі першароднасці свету і першароднасці сваёй зямлі – самае жывое і натуральнае.

У сям’і Міхала, лад жыцця якой угрунтаваны на шчырасці, даверлівасці, узаемапавазе, пануюць надзвычай абагаўлёныя адносіны да зямлі, высокая цэнніца праца хлебараба. Пазбаўленыя магчымасці сталай аседласці на зямлі, героі Я. Коласа ўсё ж валодаюць зайздроснай унутранай свабодай, глыбока развітым пачуццём уласнай годнасці, успрымаюць сябе сапраўднымі пераўтваральнікамі, будаўнікамі жыцця, а не проста сузіральнікамі, статыстамі. Яны сімвалізуюць сабой новую генерацыю людзей – вестуноў вызвалення з жыццёвых путаў, больш за тое, самі становяцца піянерамі гэтага вызвалення. Знакам апошняга служыць іх няўтольная прага першаадкрывальніцтва, непадробная блізкасць да прыроды, жаданне разгадаць адвечную яе таямніцу, уменне даверыць ёй свае думкі, жаданні, мары, здольнасць адчуць крэўную заручанасць уласнага лёсу з заповітным лёсам зямлі.

Іншымі словамі, свет прыроды выступае тым аракулам-вестуном, які дазваляе найглыбей адчуць сваю самасць, бязмежнасць духу, што ў сваю чаргу міжволі прытупляе (а то і цалкам заглушае) адчуванне закабаленасці і ўзмацняе пачуццё лучнасці з Сусветам, космасам. Успрыманне сябе арганічнай часцінкай прыроды і Сусвету дазваляе героям жыць поўным жыццём, падсвядома адчуваць сваю родавую прыналежнасць, свята захоўваць спаконвечныя дзедзюўскія традыцыі і звычаі. Такая своеасаблівая духоўная і фізічная аўтаномнасць становіцца ўмовай захавання аўтэнтычнасці, самасці, дазваляе на поўную моц раскрыць усё багацце душы, даастануць рэалізаваць сябе, адчуць подых сапраўднай волі і незалежнасці.

Разам з тым Я. Колас праследуе мэту спрагназаваць надыход «апакаліпсіса» ў яго трыадзінай сутнасці: як крах сацыяльнай сістэмы, крах чалавецтва, што занядбала вышэйшыя маральныя каштоўнасці, і крах як вынік распаду асобных адносін, звязаных з эмацыянальна-псіхалагічнай дэградацыяй людзей, пазбаўленых духоўнага адзінства і еднасці. З гэтай мэтай структурна «Новая зямля» падзелена на тры асноўныя калізійныя цэнтры. Імі з'яўляюцца: сям'я Міхала («астраўны архіпелаг»), прырода і «вялікі мацерык» (жыццё панскай ардынарыі і «фонавая» прысутнасць народа). Прычым ідылічная танальнасць, якая паўсюдна імкнецца запаланіць паэмнаю прастору, шторыз «узрываецца» праз прысутнасць «вялікага мацерыка», заражанага хваробатворным вірусам. Праўда, этычны момант аўтарам вынесены ў падтэкст, пазасюжэтная прыглушаны, але, нягледзячы на гэта, захоўвае сваю вагу ў кантэксце ўсяго цэлага. Маральна-этычны ракурс становіцца рухальнай сілай твора, што дазваляе непасрэдна наблізіцца да асэнсавання працэсаў духоўнай дэградацыі «мацерыковай» грамады, якая відавочна страчвала сувязі з універсальнымі маральнымі пастулатамі мінулага.

І наадварот, своеасаблівай духоўнай аўрай пазначаны побыт жыхароў «астраўнога архіпелага» (сям'і Міхала). Умовы аднаасобніцтва, якія сфарміравалі іх светапогляд і стэрэатып мыслення, дазваляюць сямейнікам пераадолець трагічную раз'яднанасць з агульначалавечымі маральнымі ўяўленнямі. Толькі наяўнасць трэцяй («мацерыковай») грані трохкутніка становіцца прычынай узнікнення канфліктных сітуацый, якія вядуць да якаснай драматызацыі падзейнага плана і яго ўнутрана-псіхалагічных дамінант. Адчуванне катастрафізму пры гэтым згладжваецца святочным арэолам прыроднай рапсодыі жыцця.

Заўважым: у творы моцна выяўлена суб'ектыўна-аўтарская, лірыка-філасофская плынь, якая валодае моцным энергетычным запасам, акумулюе магчымасць панадтэкставага прачытання, г. зн. глыбокага філасофска-анталагічнага спасціжэння паэмнага мастацка-эстэтычнага

кода-архетыпа. Аўтарскія лірыка-філасофскія развагі ў выніку набываюць адзнакі самастойных паэтычных мініяцюр з завершанай думкай і пераканаўча сведчаць, што *арганізуючым пачаткам у паэме выступае сам творца*.

Адзначаная акалічнасць стварае эфект наяўнасці ў «Новай зямлі» двух фармальна самастойных сюжэтаў: «знешняга», звязанага з эмпірычнай калізійнасцю («пошукі» зямлі), і «ўнутранага» (лірычная споведзь аўтара). Спавядальная стылістыка «ўнутранага» сюжэта пры гэтым з’яўляецца адным з эфектыўных сродкаў апасродкаванай характарыстыкі персанажаў. Да таго ж на яе ўскладзена функцыя спецыфічнага матывацыйна-каардынацыйнага цэнтра твора. Усё гэта спрыяе таму, што *эпічная падзея перамяшчаецца ўнутр спавядальнай свядомасці*, раствараецца ў плыні лірычных адступленняў, а фізічнае перамяшчэнне героя ў прасторы пры гэтым зводзіцца да мінімуму – адбываецца *лірызацыя эпічнага расповеду*.

Ідэйна-светапоглядным, кульмінацыйным цэнтрам паэмы выступае раздзел «Падгляд пчол». Тут нібы мадэлюецца, прадказваецца будучыня, раскрываюцца сутнасныя прынцыпы жыццёўладкавання, будуюцца іерархія каштоўнасцей, іншымі словамі, замацоўваецца новы кодэкс светажыцця.

Мы бачым сям’ю Міхала ў чаканні гасцей. Сярод сямейнікаў пануюць лад і згода, надзвычайная добразычлівасць, ветлівасць і ўзаемапавага – сапраўдная ідылія, гармонія, якая бывае хіба толькі ў свеце прыроды. Хата поўніцца вясёлымі галасамі, жыве ў прадчуванні нечага вялікага, значнага, урачыста-трыумфальнага. Ды і саму яе прыбралі з нагоды прычаканага свята-сакралу, свята ўсеагульнага ачышчэння Духу.

Глыбокі, шматзначны сэнс набываюць словы Міхала, вымаўленыя міжволі падчас любавання сваім багатым зямным набыткам: «*У нас сяголета – свяціся!*» [2, с. 99]. А ўслед за тым – балючы дысананс слоў Антося: «*І ўсё ж не бацькаўшчына гэта*» [2, с. 99] – як горкі напамін аб іх пад’ярэмным, залежным становішчы, як смутак аб нязбытнай долі бесхачінцаў.

Важная дэталі: усе гэтыя падрыхтаванні адбываюцца на вачах у дзяцей, якія становяцца ледзь не галоўнымі ўдзельнікамі свята – «святой нядзелькі». Радасны, прыўзнята-светлы настрой, шчырае вітанне жыцця пануюць у сценах парэчанскай хаты. Гэта якраз той момант, калі, гаворачы словамі аўтара, «*як бы ў адной агульнай хвалі, / У адной асветленай часіне / Жыццё злучыла свае плыні*» [2, с. 110]. На нашых вачах ладзіцца свята святла, сонечнасці, у сваім родзе ўваскрэсення свету.

Рызыкнём выказаць думку, што «Новая зямля», можа, самы прасветлы твор у беларускай літаратуры. Доказам служыць многія старонкі паэ-

мы. Да ўжо прыведзеных сведчанняў з раздзела «Падгляд пчол» можна аднесці і сцэну балявання, заліхвацкіх скокаў у хаце Міхала:

Сам гаспадар з кумой Анэлькай,
Руку прыгнуўшы над камзэлькай,
На панскі лад мяце-вальцуе,
Ўсіх далікатнасцю касуе [2, с. 107–108].

Шматразова паўтораныя «*шляхетнасць*», «*шляхецкі*», «*бо так шляхетнасць вымагае*», «*на панскі лад мяце-вальцуе*, / *Ўсіх далікатнасцю касуе*» адыгрываюць істотную ролю ў спасціжэнні мастацкай канцэпцыі твора.

Госці пачуваюць сябе раскавана, нязмушана, вольна, захоўваючы дасціпнасць, дэманструючы ўсё сваё майстэрства:

А Пальчык пыху набіраўся
І ўсё нагамі вырабляе,
Як бы сам чорт яго шугае;
І плечы скачуць, рукі ходзяць,
І ў абурэнне ўсіх прыводзяць [2, с. 109].

Сімтаматычна, што такім чынам могуць адчуваць і паводзіць сябе людзі падчас розных свят, якія адзначаюцца па народным і па царкоўным календары. Атмасфера свята спараджае адпаведны настрой, выключнае адзінадушша, адчуванне сапраўднай жыццёвай гармоніі, якая ўсталёўваецца, прыкладам, падчас святкавання Калядаў:

У хаце добры лад і згода,
Як патрабуе і прыгода,
Паважнасць вечара святога –
Не ўчуеш слова ты благога [2, с. 162].

У такія моманты часта-густа гучаць пажаданні ладу-згоды ў хаце, унікае амаль фізічнае адчуванне паўсюднага валадарання хрысціянскай містэрыі, звязанай з пропаведзю літасці і міласэрнасці, добра і справядлівасці, веры ў блізкі рай на зямлі. Сведчаннем таму служыць святкаванне парэчанцамі Вялікадня:

І ўжо пад вечар сама хата
Была прылучана да свята:
Лагоднасць, згода і павага
І вельмі сталая развага
Ўвесь гэты дзень тут панавалі.
І блізкасць свята шанавалі
Старыя, дзеці і падрускі,
І шуму тут не падымалі,
Як будным днём з-за кожнай косткі [2, с. 186].

Як і прынята ў такіх выпадках, Я. Колас не забывае звярнуцца да іпастасі вычыстай прыроды, якая бярэ жывы саўдзел у людскім свяце:

Над ціхай талаю зямлёю
Навісла ночка той парою.
Было спакойна і лагодна,
Як бы сама прырода тая
Паважнасць свята адчувае,
З людзьмі жыве супольна, згодна.

<...>

Ліхія людзі падабрэлі,
Бо святам божым ўсюды вее.

<...>

Бо і заможны і убогі
Святы вялікаднік святкуюць
І радасць ў сэрцы сваім чуюць [2, с. 188].

Канцэптуальна-светапоглядная адметнасць паэмы праявілася ў тым, што тут знайшлі адбітак дзве эпохі – дарэвалюцыйная і паслярэвалюцыйная. Фабульная канва, звязаная з неіснуючай, анахранічнай рэчаіснасцю, у многім актуалізавалася пострэвалюцыйнай рэчаіснасцю. Поруч з вылучэннем сацыяльнай лініі ў раздзелах, напісаных у пачатку 1920-х гг., на авансцэну пачынае выходзіць ідэя ўслаўлення чалавека працы, якая раскрывалася не толькі шляхам кантраснага супрацьпастаўлення двух сацыяльных светаў, але і больш адкрыта, прама. Адзначым, што ў тых 19 раздзелах, якія былі напісаны на працягу 1921–1923 гг. («Падгляд пчол», «Таёмныя гукі», «Вечарамі», «Каляды», «Вялікдзень», «Летнім часам» і інш.), пейзажныя замалёўкі не самадастатковыя, а спрыяюць раскрыццю галоўнай ідэі твора. Прырода як сімвал гармоніі, суладнасці не столькі дапамагала выявіць востры канфлікт героя і прадстаўнікоў эксплуатацыйнага ладу, колькі падкрэслівала думку пра прынцыповую несумяшчальнасць адухоўлена-высокага і меркантильна-спажывецкага, ідэальнага і матэрыяльнага, раскрывала гістарычную бесперспектыўнасць, нежыццёвасць спроб «*назад ход часаў павярнуць*». Апошняя думка, відавочна, узнікла ў працэсе канкрэтна-сітуацыйнай актуалізацыі гістарычнага досведу, з паступовым «расчытаннем» наноў напісаных скрыжаляў, што ў выніку набывала сапраўды палемічнае завастрэнне:

Пакуль што досыць аб панох:
Яны прыеліся, дальбог!
Яны без сэрца і сляпяя,
І ўсе заходы іх пустыя,
І пусты іх усе імкненні
Назад ход часаў павярнуць
І дзіркі палкамі заткнуць
І перарваць жывыя звенні,
Якіх вякі не перарвалі
У гістарычным перавале...

А ну іх к ліху! Ну іх к ляду!
Час у Парэчча зноў вярнуцца
І ў іншых хвалях скупануцца [2, с. 95].

Сімптаматычна, што ў прыведзеных радках паэт нязменна вяртаецца да свайго ўлюбёнага куточка-лапіка зямлі. І Парэчча як найшырэй рэалістычна выяўленая, канкрэтна ўвасобленая прастора становіцца правобразам, мініяцюрай, маленькім аскалёпкам містычна-няўлоўнага, легендарнага мацерыка-атлантыды – Новай Зямлі.

Праца хлебараба ў Я. Коласа набывае адзнакі Богага промыслу, напоўнена глыбокім гуманістычным, нават касмічным сэнсам; яна паўстае інтэгральнай часткай прызначэння, місіі чалавека, наканаванай Усявышнім, умовай спраўджання ім свайго творчага патэнцыялу (З. Сіцька):

І ажывіліся амшары,
Запахла свежаю раллёю,
Як бы сам бог тут над зямлёю
Прайшоў і глянёў міласціва.

<...>

Ўсё зацвіло, загаманіла,
Бы жыватворчая тут сіла
Ад сну прыроду абудзіла [2, с. 28–29].

Зямля паводле мастацкай задумы твора застаецца галоўнай і найпершай духоўнай і матэрыяльнай экзистэнцыйнай беларуса нават без яе фармальнага набыцця, без права прыватнай уласнасці на яе. І ў гэтым – суперапераджальнасць касмапалітычнага (касмічнага) мыслення Я. Коласа, звязанага з ідэяй зямлі для ўсіх, хто яе насыляе. Аднак маецца істотная аб'ектыўная акалічнасць: прызнанне роўных правоў на гэту зямлю немагчыма без новай «зямной» свядомасці, карэннага перагляду жыццёвага, сацыяльнага, гістарычнага кодэкса, прызнання роўнасці ўсіх перад усімі (па сённяшняй тэрміналогіі – шматпалярнасці свету).

У паэме шмат не толькі ад біблейскіх, але і ад язычніцкіх, дахрысціянскіх вераванняў беларуса. Як і ў язычніцкіх міфах, нараджэнне новага ў творы адбываецца праз уласнае творчае волевыяўленне, самаадмаўленне і светаадмаўленне – навідавоку фактар духатварэння. Вось чаму такой вялікай стваральнасцю валодае Слова (Дух), прысутнасць якога заўважаецца ў жыватворнай стыхіі прыроды, яе вечназменлівай іпастасі. Знакі «*божага свету*» ўплецены ва ўсю тканіну «Новай зямлі», яны – «*ў цішы балот у час змяркання*», у сонцавым агняпісе, сівых фальбонах хмар, абрысе яснага неба, святасці моманту, калі «*ўсё вакол навесялее*», «*сцішыцца, замлее*», калі «*на ўсё адбітак ляжа згоды*». Слова «парадак», «лад» («*І быў парадак, лад у хаце*»), «згода» («*На ўсё адбітак ляжа згоды*») у кантэксце коласаўскай ідэі стваральнай працы на зямлі набываюць значнасць, сімволіка-абагульненае напаўненне.

Разам з тым героі паэмы – людзі не першароднага паднебнага свету, а часу грандыёзных тэктанічных змен і зрухаў, наймаверных сацыяльных кантрастаў і катаклізмаў. Гэты час пераканаўча засведчыў, што выбіцца з жыццёвых бяdot, цэйтноту суцэльнай беспрасветнасці і безвыходнасці можна толькі агульнымі намаганнямі. Аднак для гэтага трэба перадусім ліквідаваць першапрычыну разбуральных калатнечаў, утаймаваць стыхію свайго духу, прывесці яго ў пэўную адпаведнасць з камічнай мэтазгоднасцю.

Перад Я. Коласам стаялі дзве архіважныя задачы, адну з якіх можна ўмоўна назваць экстравертнай (задачай-для-іншых), другую – інтравертнай (задачай-для-сябе). Першая задача заключалася ў тым, каб пераканаць грамадскасць у факце гістарычнага існавання, хай пакуль і намінатыўнага, Беларусі і беларуса, спецыяльна не прыпыняючыся на нацыянальным моманце, але пастаянна трымаючы яго «ў памяці». Для паэта важна было перадусім заявіць пра сябе, падаць голас, абазвацца, скіраваць на сябе ўвагу з тым, каб у будучым стала замацавацца ў іншанацыянальнай свядомасці (ды і ў свядомасці ўласна нацыянальнай) паўнаважкім, насамрэчным фактарам.

Пры гэтым наваўлёная карціна-рэпрэзентант не павінна была нараджаць адчуванне падману, містыфікацыі. І гэта псіхалагічна апраўдана: выклікаць да сябе цікавасць і жывы інтарэс можна было толькі шляхам стварэння культурнага фону, культурнай аўры, якая б дазволіла замацавацца на першасным рубяжы. Спосабам стварэння гэтага фону Я. Колас абраў шлях крытычнай ідэалізацыі – праз выкрыццё непажаданага, наноснага паказаць першароднае, сапраўднае, акружыць яго арэолам святасці і чысціні.

Клічучы наперад, пісьменнік клікаў да вяртання ў прыроду і гармонію космасу, дзе голас чалавека і голас прыроды былі злучаныя ў агульным рытме сэрцабіцця Сусвету. Ідэя «адзінства свету, спрадвечна і бясконца няспыннага жыцця, роднасці ўсяго і ўся» (А. Шамякіна) сугучная з народна-эстэтычнымі, міфа-фальклорнымі ўяўленнямі аб прыродзе. Анімістычны погляд на жыццё, пантэістычнае ўспрыманне свету, паўсюдная эстэтызацыя з'яў навакольнай прыроды – усё гэта ішло ад народнага, «дагістарычнага» сузірання, але і ў не меншай ступені – ад самой гістарычнай эпохі, якая па-новаму пераасэнсоўвала, трансфармавала народны міфапаэтычны абсяг. Адухаўленне прыроды, уласцівае народнаму светапогляду, становіцца спалучаным з галоўнай ідэяй твора.

* * *

Своеасаблівым працягам разваг Я. Коласа над неабходнасцю стварэння грамадства новай – гуманнай – арганізацыі стала паэма «Сымон-музыка». Галоўны герой твора Сымон увасабляе сабой высокаадораную

асобу, духоўны пачатак, мастацтва, ідэал, мару, а таксама ідэю злучэння цела і духу, зямнога і нябеснага, прыроднага і людскога пачаткаў, урэшце, з'яўляецца прыкладам рыцарскай закаханасці ў свет. Міфалагічным правобразам (архетыпам) Сымонкі, па словах У. Конана, з'явіўся антычны Арфей – чарадзеіны пясняр і музыка. Паводле антычнага падання, культ Арфея паступова трансфармаваўся ў культ добрага Пастыра, у далейшым – у вобраз-сімвал Ісуса Хрыста, які звярнуўся да народа са словамі: «Я Пастыр добры: добры Пастыр аддае жыццё сваё за авечак» (Ян, 10:11).

Пад уздзеяннем магутнай стыхійнай сілы, апантанасці ўнутранага пачуцця герой міжволі імкнецца пазбягаць кантакту з людскім асяроддзем, якое абцяжарвае яго, і знаходзіць супакаенне і душэўную раўнавагу ў судакрананні з сакральным светам прыроды. Сапраўднае жыццё для героя мае сэнс на ўлонні прыроды, якая схіляе да сузіральнасці, прымушае глыбока задумвацца над сэнсам жыцця, спасцігнуць таямніцы космасу, далучыцца да «ўсясветнай гармоніі». Прырода для Сымона выступае храмам характэра, чароўнасці і адначасна ўмовай – у найвышэйшай ступені – яго асобаснага самавыражэння, духоўнага самаажыццяўлення. Рэалізаваўшы адвечную мару чалавецтва аб суладнасці сваёй душы з усім жывым на зямлі («*Душы яго ўсе з'явы / Сваё мелі адбіццё...*»), Сымон жыве ў поўным гарманічным зліцці з прыродай, разумеючы мову раслін і жывёл, г. зн. жыве ў вымярэннях залатога веку або раю.

Сымон-музыка з'яўляецца своеасаблівым прадвеснікам утапічнай будучыні і сам раскрывае перад сваімі «паломнікамі» яе перспектыву: «*Я так думаю, дзядок, / Што на свеце ўсё дазвання, / Нават камень і пясок, / Мае думкі і настроі, / Толькі ж нам іх не згадаць: / Трэба чыстым быць душою, / Каб іх тайнасці пазнаць*» [2, с. 392–393]. У працэсе жыццёвага сталення героя прырода адыгрывае надзвычай важную «светапоглядную» ролю, служыць увасабленнем вышэйшага, надасобаснага пачатку – той матэрыяй, праз якую адкрываецца магчымасць прычасціцца народным і Сусветным духам.

Міфалагічны хранатоп, як ён выявіў сябе ў паэме, паслужыў аўтару асновай для новага павароту тэмы мастака і мастацтва, інтэлігенцыі і народа. Тэмай мастака і мастацтва, што з'яўляецца галоўным ідэйна-сюжэтным вузлом, паэма не вычэрпваецца. У цэнтры ўвагі – канфлікт мастака з варожым асяроддзем, якое штурхае яго на ўцёкі ў іншы свет – свет мастацтва, у якім ён бачыць вышэйшую рэальнасць, сваю рэлігію.

Просты вясковы хлопец, Сымонка надзелены незвычайнымі, выключнымі мастацкімі здольнасцямі. Герой – постаць неардынарная, ён выступае як адзін з варыянтаў узвышанай творчай асобай, не прызнанай грамадой. Сымона не разумеюць найперш бацькі («*нейкі вырадак, дзіўны*»), што засталіся глухімі да здольнасці сына надзвычай абвостра-

на ўспрымаць прыгажосць жыцця, разумець трансцэндэнтную музыку сфер. Ён заставаўся адрынутым і адзінокім у свеце фантазій, мрояў, ле-туценняў. Герой сутыкаецца са сцяной раўнадушша, глухаты і нават ва-яўнічай азлобленасці з прычыны недахопу культуры і, па сутнасці, ста-новіцца ізгоем, выгнаннікам. Сымон утрымлівае ў сабе двойны архетып творцы-ізгоя. Усе беды, якія выпадаюць на яго долю, зыходзяць ад цём-ных і забітых людзей, якія нібы помсцяць адступніку за яго існую ду-хоўную ўзвышанасць, перавагу над імі. З паэмы вынікае думка, што не народ варты спачування, а ім жа ўзгадавання парасткі.

«Сымонку наканавана “несці віну без віны”, — заўважае У. Конан. — А гэта ўжо прыкмета прарока, нацыянальнага Месіі, генія, здольнага раскінуць новыя духоўныя гарызонты народу і чалавецтва» [3, с. 155].

Сымон — увасабленне прыроднай чысціні, нацыянальнай індывіду-альнасці, носьбіт духоўнага, ідэальнага пачатку, пераўтваральнік свету, валадар ісціны. Ён увасабляе праметэўскі, арфічны пачатак, пачатак Хрыста. Аднак усе гэтыя светлыя пачаткі маюць амбівалентную пры-роду, выражэннем якой выступае ідэя абяздоленасці чалавека ў свеце, няплённасці духоўнага месіянізму, адчуванне сваёй адзіноты, незапа-трабаванасці.

Герой паэмы, па сутнасці, вымушаны знаходзіцца ва ўнутранай эмі-грацыі, стаць чужаніцай («*Чужаніца між сваімі, / Непатрэбны дармаед*»). Уцёкі Сымона ў прыроду суадносяцца з ідэяй утопіі, якая пранізвае мастацкае палатно твора. Жыццёвы шлях Сымонкі, хаджэнні па паку-тах (уцёкі, сустрэчы, расстанні) былі важныя этапамі станаўлення яго як асобы, своеасаблівай формай ініцыяцыі (пасвячэння). Трэба адзначыць, што герой паімкнуўся выйсці за *круг*, пабачыць свет, адкрыць гарызон-ты новага жыцця. Больш цеснае судакрананне з жыццём падчас выму-шанага вандравання духоўна абагаціла Сымонку, адкрыла яму вочы на існую прычыну гаротнага стану людзей і адначасова ўзбудзіла жаданне

...людзям бліскучай зоркай
У іх цемрадзі заззяць
І сказаць ім, як шчасліва
Можна жыць і на зямлі,
А яны ўсе — злы-маўклівы
І гняўліва-абурлівы,
З рубяжоў добра зышлі [2, с. 310].

Жаданне Сымона даведацца, «*што ёсць там, за тым унь гаем, / Дзе зляглі нябёс вянеці*», выступае платанічным выражэннем высокага Эра-су — шляху да пазнання быцця, набліжэння да вышэйшай таямніцы быцця — важнай іпастасі саюзу Красы і Добра. Паводле «Сэнсу любові» У. Салаўёва, сувязь дзвюх душ можа стаць богаспазнаннем, спасціжэн-нем цэласнай, боскай сутнасці светабудовы, яе абсалютнай каштоўна-



сці. Вышэйшыя каштоўнасці свету таксама ўспрымаюцца Я. Коласам у рэлігійна-містычным плане. Згодна з культурным фонам эпохі, якую складала і нацыянальна-адраджэнская канва, любы ідэал патрабаваў не адцягнення, як у рамантыкаў, а канкрэтнага ўвасаблення ў жыцці. Іншымі словамі, ідэал мусіў набыць плоцевае ўвасабленне. Як і А. Блок, Я. Колас гэты ідэал знаходзіць на шляхах платанічна-салаўёўскага Эрасу, пошуку жывой душы, веры ў чуд кахання, якое змяняе жыццё і праз якое асоба далучаецца да іншых светаў, да музыкі сусветнай душы. Варта прыгадаць у якасці доказу словы з паэмы: «*Сніць усё, а дух сусвету / З духам лучыцца зямлі...*», прамоўленыя Сымонкам падчас сустрэчы з Ганнай. Коласаўская гераіня паводле мастацкай канцэпцыі паэмы – увасабленне ідэі Вечнай Жаноцкасці, што разам з ідэалізацыяй прыроды нараджае адчуванне паўнаты быцця, гармоніі Сусвету. А сама прырода – не проста фон, выток эстэтычнага задавальнення і асалоды.

Пры стварэнні паэмы дзеля яе канцэптуальнай заглыбленасці Я. Колас, несумненна, у многім абапіраўся на ідэі А. Блока, якія тычыліся ўнутраных умоў абнаўлення чалавечай душы. Рускі паэт звязваў іх з перабудовай самой псіхалагічнай структуры асобы, з праблемай суадносін у ёй мужа (а «мужественного») – не мужынскага! – і жаночага пачаткаў. Як і рускія сімвалісты пачатку ХХ ст. (А. Блок, А. Белы), Я. Колас нібы выпрабаввае на ўласна нацыянальным матэрыяле дзяздольнасць мужнасці новага тыпу, увасабленнем якой і становіцца Сымонка. Гэта мужнасць, звязаная найперш з дзейнасцю, актыўнай любоўю, гатоўнасцю да ахвярадайнасці, якая выводзіць наперад сілу волі, рашучасць, здольнасць абараніць пакрыўджанага, іншымі словамі, гэта мужнасць напярэдадні подзвігу. А імператыў подзвігу напрамую звязаны з тэмай Радзімы, яе вызвалення, хоць само разуменне подзвігу (гераічнага пачатку) у творы спецыфічнае і на працягу развіцця дзеяння ў паэме адчувальна эвалюцыянуе.

Каханне – абагаўлёнае – Сымона да Ганны і яго сакралізаванае замілаванне Радзімай маюць адзінае паходжанне, адзіную мэту – «*каб пазнаць дабро адзіна*». Гэта дабро, а таксама краса не можа быць спазнана на шляхам іх эгаістычнага (валюнтарысцкага) прысваення, адасобленасці. Для Сымона ўмовай спазнання жыццёвай тайнасці, сапраўднай духоўнай сталасці, свабоды служыць чысціня душы. Вось чаму яго ўнутраны імператыў – «*трэба чыстым быць душою...*» – у аснове мае трагічную наканаванасць з прычыны непрымірымасці канфлікту паміж двума жыццёвымі пачаткамі – артыстычным і практычна-жыццёвым, паміж асабістым шчасцем і грамадзянскім абавязкам. Трагічны гуманізм Я. Коласа, як і А. Блока, мае метафізічнае паходжанне, і разам з тым у ім праступаюць контуры дыялектычнага ўспрымання нацыянальнай гісторыі.

Зняццю ці прыглушэнню дылемы «асабістае – грамадскае» і служаць хаджэнні па пакутах героя паэмы. «Блуканні па жыццёвым чысцілішчы», хранатоп дарогі, шляху маюць у творы ёмістае сэнсавое напаўненне – імкненне да чагосьці велічнага, бясконцага, боскага. Прычым вектар дарогі ў творы цыклічна не завершаны: ён таксама бязмежны і бясконцы (касмічны), утрымлівае шэраг інтанацыйных і сэнсавых канатацый. Нагадаем, што са старажытных часоў вобраз дарогі (шляху) выражаў ідэю лёсу, пераходу, моста паміж двума светамі, убіраў у сябе сімвал саборнасці як мадэлі сакральна арганізаванай прасторы. З гэтай прычыны вобраз-лейтматыў дарогі не столькі звязаны з пазітывісцкім імкненнем да ведаў, з пазнаннем жыцця, колькі мае больш шырокае аксіялагічнае значэнне. Найперш яно заключана ў статусе духоўнага ўзмужнення, прасвятлення героя, якое ён здабыў падчас свайго пакутлівага падарожжа. Менавіта дзякуючы (ці насуперак?) жыццёвым пошукам Сымонка прыходзіць да думкі пра неабходнасць супраціўлення, адстойвання права на вартае чалавека жыццё, пра свабоду (волю) як няпісаны закон прыроды:

Разгарнуць хачу я крылле –
Я ў свет вольны палячу..
<...>
Я пастаўлю сілу сіле,
Волю сам я ўзяць хачу!
Так, даволі! Досьць здзеку! [2, с. 354]

Сэнс сказанага Сымон паўторыць і ў размове з дзедам Данілам, падкрэсліўшы яшчэ раз, што «*проціў сілы / Можна ставіць толькі сілу...*» [2, с. 395]. Слова Сымонкі – красамоўнае сведчанне ўзрослай моцы яго мужа пачатку, што, аднак, гаворыць не пра неўтаймаваную агрэсіўнасць, нецярпенне героя, а пра гатоўнасць да гераічнага і грамадзянскага самаадрачэння, здзяйснення подзвігу: гэты момант найбольш відавочна звязаны з нацыянальна-вызваленчай падаплёкай твора.

Спасцігаючы з мінулага жывы сэнс, паэт імкнецца дастасаваць яго да сучаснасці, звязаць з будучым, выступае за стварэнне ўмоў, якія б спрыялі захаванню цэльнасці і цэласнасці асобы, спраўджанню яе жыццёвага ідэалу.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. Купала Я. Поўны збор твораў : у 9 т., 10 кн. / Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т літ. імя Я. Купалы. Мінск : Маст. літ., 1995–2003. Т. 7 : Драматычныя паэмы і п’есы. 2001. 399 с.
2. Колас Я. Новая зямля. Сымон-музыка : паэмы. Мінск : Маст. літ., 1986. 448 с.
3. Конан У. Беларускі музыка-арфей // Польшча. 1992. № 11. С. 150–167.

Пытанні і заданні

1. Ахарактарызуйце ролю лірычных і алегарычных адступленняў у паэме Я. Коласа «Новая зямля».

2. Дакажыце, што «Новая зямля» – новы тып ліра-эпічнай паэмы.

3. На вашу думку, чаму Я. Колас зрабіў акцэнт на лірызацыі эпічнага аповеду?

4. Якія сэнсы ўтрымлівае назва паэмы «Новая зямля»? Ці можна гаварыць аб прысутнасці міфалагізаванага архетыпа рабінзанады ў творы?

5. Якія рысы ўтопіі назіраюцца ў паэме «Новая зямля»?

6. Якое значэнне касмаганічных сімвалаў у паэме «Новая зямля»?

7. Ці можна гаварыць пра прынцыповую сімвалічнасць паэмы «Сымон-музыка»?

8. На вашу думку, якую ідэю ўвасабляе вобраз Сымонкі? Якія сімвалічныя энсавыя значэнні замацаваліся за гэтым вобразам?

9. З чым звязана арфічная лінія ў паэме «Сымон-музыка»? У чым мадэрнісцкая падаплёка канфлікту ў творы?



АЛЕГАРЫЧНАЕ АПАВЯДАННЕ ЯДВІГІНА Ш.: ПА ШЛЯХУ МІФАТВОРЧАЙ МАДЭРНИЗАЦЫІ ЛІТАРАТУРЫ

З кагорты пісьменнікаў-адраджэнцаў пачатку ХХ ст. постаць Ядвігіна Ш. застаецца ў цені з прычыны сваёй загадкавасці, нашай слабай культурна-гістарычнай дасведчанасці. Яго творчасць належным чынам не запатрабаваная, не прыцягнутая ў сферу навуковага і практычна-азнаямленчага ўжытку, хоць заслугі гэтага выбітнага дзеяча беларускай культуры і літаратуры пачатку ХХ ст. бяспрэчныя. Празайчная спадчына пісьменніка надзвычай шматгранная, вылучаецца жанрава-стылявой разнастайнасцю, багаццем вобразна-мастацкіх сродкаў, адметнасцю прынцыпаў мастацкай тыпізацыі. Рэалістычныя творы з заглыбленым аналізам сацыяльна-побытавай дамінанты жыцця, лірыка-філасофскія імпрэсіі з налётам сапраўднага рамантызму, псіхалагічныя, гумарыстычныя і сатырычныя навелы, алегарычныя апавяданні, прытчы – вось даляка не поўны пералік пісьменніцкага набытку.

Адной з прычын таго, што творчасць Ядвігіна Ш. (Антана Лявіцкага) не набыла і не набывае шырокага грамадскага рэзанансу, з'яўляецца павярхоўнае прачытанне яго тэкстаў, калі іх змест зводзіцца да выразна стылізатарскай, пераймальніцкай сутнасці – «вырастання з фальклору». Алегарычныя апавяданні пісьменніка, прыкладам, успрымаюцца не больш як літаратурная апрацоўка народных гутарак, казак, легендаў і паданняў. Пры гэтым чамусьці ўпарта не прымаецца пад увагу той факт, што літаратура пачатку стагоддзя – абсалютна новы ў ідэйна-эстэтычных адносінах этап мастацкага засваення жыцця, калі шпаркімі тэмпамі разгортваўся працэс, які суправаджаўся «ўзмацненнем сімвалічных формаў паэтычнай мовы, паглыбленнем літаратурнай міфалагізацыі вобразнага мыслення. <...> І гэты працэс не абавязкова азначаў актывізацыю ўнутранага звароту да традыцыйнага міфа і казкі. Хутчэй – наадварот. У пачатку ХХ ст. адкрытага звароту да міфалогіі і фальклору... наглядаецца мала і ў вельмі вузкім маштабе. Сувязь захоўваецца, але яна ўжо ўскладзеная літаратурнай традыцыяй, пераўтвораная шматлікімі эстэтычнымі напластаваннямі, прыхаваная, урэшце, публіцыстычнай надзённасцю мастацкага вырашэння *агульнанародных* (курсіў наш. – В. М.) жыццёвых праблем» [1, с. 127].



Адной з галоўных у гэты час, як адзначае В. Каваленка, застаецца праблема адносін мастацкай свядомасці да духоўнага аблічча чалавека з народа, у першую чаргу селяніна. Героі Ядвігіна Ш. таксама з'яўляюцца тыповымі прадстаўнікамі людзей з народа, а яго творы складаюць адзіны метатэкст з заключанай у ім сацыяльнай, маральна-этычнай і філасофскай праблематыкай. Яны будуюцца па прынцыпе ўзнаўлення аднаго героя, вобраза і для выяўлення канцэптуальнай глыбіні і змястоўнасці патрабуюць разгляду ў кантэксце ўсёй творчасці з улікам узаемаабумоўленасці, узаемадапаўняльнасці пазіцый аўтара і яго героя. Толькі такі падыход можа адкрыць перспектыву для іх асэнсавання. В. Каваленка ўбачыў у творах пісьменніка супрацьпастаўленне патрыярхальнага духоўнаму, што набывае выразна драматычнае абвастрэнне. Апошняя, у сваю чаргу, было вынікам глыбокага ўсведамлення таго, «што народ не можа пастаяць за сябе, што ён даверлівы, наіўны, што яго лёгка падмануць. У многіх творах Ядвігіна Ш. узмацненне трагічнага пачуцця літаратуры вылілася ў злую насмешку над патрыярхальным сялянскім характарам, у з'едлівы сарказм» [1, с. 129].

У алегорыі Ядвігіна Ш. можна знайсці тыпалагічныя рысы пародыі. Такое своеасаблівае алегарызаванае парадзіраванне дапамагае не толькі раскрыць неадпаведнасць рэальнасці пісьменніцкаму ідэалу, але і завастрыць увагу на індывідуальна-асобасным, паспярочна з фальклорнымі пастулатамі шляхам стварэння сітуацый ад адваротнага, змясціўшы акцэнт на модус парушаных чалавечых адносін. Тым самым пісьменнік міжволі падступаў да разгадкі нацыянальнага менталітэту, спецыфікі народнага мыслення. Алегорыя паступова перарастае ў сімвал, які не змяшчаецца ў межах адназначнай ацэнкі. Алегарычна-сімвалічныя вобразы ўвасабляюць спрадвечную адметнасць народа, якую нельга раскласці на плюсы і мінусы. «Мысленне» народа паўстае тут і як народнае, і як антынароднае. Яно вечна маладое і старое як гэты свет. І, нарэшце, гэта «мысленне» антынамічнае па ўнутранай прыродзе – мысленне раба і пана.

Своеасаблівай квінтэсенцыяй падобных роздумаў стала апавяданне Ядвігіна Ш. «Падласенькі». Існае яго сутнасць, думаецца, закладзена ў метатэкставай (звыштэкставай) структуры. Метаідэя гэтага твора заключаецца ў пошуку шляхоў грамадскага развіцця. У ім пісьменнік сродкамі фантастычнага, сатырычнага (гратэсканага) пісьма бязлітасна высмеяў патрыярхальныя ўстоі грамадства, яго пазбаўленыя грунту спадзяванні на хуткі і лёгкі шлях набыцця адукацыі як панацэі ад усіх бед. Пісьменнік з вялікай насцярогай ставіўся да радыкальных мер абнаўлення грамадства, выступаў супраць духоўнага валюнтарызму. Умяшанне чалавека ў натуральную эвалюцыю з гэтай яе паскарэння, як гэта паказана ў апавяданні з дапамогай казачнага, гратэсканага сюжэта, не

дае жаданага выніку, не прыводзіць да фарміравання высокаразвітага, культурнага чалавека. Адчуваецца скепсіс, сумнеў у магчымасці хуткага выхавання «новага чалавека» нават пры істотнай змене грамадскіх умоў.

Па глыбокім перакананні Ядвігіна Ш., толькі ўпартая і самаадданая праца, разлічаная на доўгую перспектыву, можа прывесці да сапраўды глыбокіх, карэнных, доўгачасовых змен у грамадстве. Ускосна паўстае праблема разумнага грамадскага падзелу працы: кожны павінен выконваць свой абавязак на сваім месцы. «Цуду не бывае», – усім зместам «баечных» апавяданняў гаварыў пісьменнік. Ён чуйна ўлавіў і паказаў пагрозлівыя анамаліі і перакосы, якія маглі перашкаджаць развіццю грамадства; спрагназаваў, вывеў той тып людзей, які, валодаючы мізэрным запасам унутраных якасцей, можа прэтэндаваць на ролю вяршыцеляў лёсу. Пры гэтым аўтар гратэска трансфармаваў сапраўдны стан рэчаў, сатырычна гіпербалізаваў сітуацыю. Падласенькі пасля няўдалай спробы «інкрустацыі» «рыхтавання на чалавека» заяўляе бацькам: *«Гэта я... толькі так – да часу, а калі хочаце, каб саўсім стаўся чалавекам, то на науку не адну, а тры скуры спуціце...»* [2, с. 25].

Ядвігінская алегорыя ў гэтым выпадку набывае якасці антыўтопіі, песімістычнага прагназавання будучыні. Тым самым, дзякуючы сваёй мастакоўскай празорлівасці, пісьменнік папярэджаў аб небяспецы з'яўлення пэўнага тыпу людзей, якім у далейшым была садзена мянушка шарыкавых (паводле твора М. Булгакава «Сабаача сэрца»). Па сутнасці, Ядвігін Ш. задоўга да М. Булгакава ўказаў на тыя небяспечныя грамадскія перадумовы, якія маглі выклікаць да жыцця агідныя з'явы, звязаныя з нізкімі інстынктамі чалавека: заведама паклёпніцкі данос, шкурніцтва, перараджэнства, прадажніцтва (апавяданне «Зарабіў»). Пісьменнік упершыню ў літаратуры стварыў вобраз-памфлет сабакі-правакатара («Пратэст», «Сабаача служба»). У апавяданні «Пратэст», прыкладам, сумленнымі сабакамі праз сродкі палітычнай сатыры выкрываецца правакацыйная брахня іх прадажных суродзічаў: *«Гэткі гад у нас, – “пішуць” яны ў “Нашу Ніву”, – так, як і ў вас, завецца правакатарам. Розніца толькі ў тым, што ў вас гэткаму пану кланяюцца, вітаюцца з ім і грошы плацяць, а наш брат, калі свайго гэткага спаткае, дык і хвостом не крае...»* [2, с. 100].

У філасофскіх апавяданнях Ядвігіна Ш. алегорыя выступала ў якасці пэўнага літаратурнага прыёму, які даваў магчымасць паразважаць над унутранай сутнасцю чалавека і жыцця. Аднак гэта ў меншай ступені прыём, які дазваляў асуджаць, крытыкаваць стан дарэвалюцыйнага грамадства, як сцвярджаюць некаторыя даследчыкі. Хутчэй за ўсё, такім чынам выявіла сябе абвостранае бачанне ўсяго чалавечага шляху ў яго адзінстве, непарыўнай сувязі ўсіх часоў. У апавяданнях пісьменніка, як лёгка заўважыць, не ўказваецца на пэўны час і месца дзеяння,



што, адпаведна, вядзе да абстрагавання герояў ў адносінах да сацыяльнага асяроддзя. Тым больш што гэтыя героі — персанажы ўмоўныя, казачныя, якія не могуць мець рэальных прататыпаў. Іншасказальны спосаб абагульнення падкрэслівае другасную ўмоўнасць вобраза ў адрозненне ад першаснай, якая з’яўляецца характэрнай рысай любога мастацкага вобраза. У дадзеным выпадку навідавоку праява сімвалісцкай эстэтыкі, калі ўмоўны вобраз выступае персаніфікацыяй унутраных канфліктаў чалавека, высвечвае супярэчлівыя аспекты яго сапраўднай сутнасці.

Прывязаць алегарычнае апавяданне Ядвігіна Ш. да сацыяльнай канкрэтыкі, пэўных формаў жыцця па меншай меры неабачліва. Умоўная, фальклорна-міфалагічная форма адкрывала пісьменніку магчымасць універсальнасці зместу, складаных абагульненняў, высноў, філасофскага маралізатарства. Вынайздзеная мастацкая форма алегорыі, іншасказання з’яўлялася адным са шляхоў у агульным рэчышчы літаратуры, якая ставіла перад сабой задачу «адкрыць селяніну вочы на складаны навакольны свет, каб ён ведаў праўду часу. Але гэта можна было зрабіць толькі праз глыбокае раскрыццё яго ўласнага ўнутранага свету, праз самапазнанне селяніна» [1, с. 128].

Шлях адвольных абстракцый, шырокіх абстрагаванняў меў мала шанцаў на поспех: канкрэтна-вобразнае мысленне народа не змагло б правільна ўспрыняць абстрактна-абагульненую думку ды і проста зразумець сэнс пачутага, прачытанага. Такой магчымасці непаразумення стараўся ўнікнуць і Ядвігін Ш. Сродкам камунікацыі, якім выступала і друкаванае слова, ён удзяляў вялікую ўвагу. Так, у адным з публіцыстычных артыкулаў «Людзі — людзьмі забытыя» (1905) пісьменнік вёў размову аб мове тагачасных перыядычных выданняў, змест якіх з прычыны моўнага афармлення, далёкага ад народнага, шырокаўжывальнага, заставаўся малазразумелым для людзей. Вось чаму пісьменнік і выступаў за тое, каб «для селяніна-беларуса... стварыць чытанне, даступнае па форме выкладання і на зразумелым яму дыялекце» [2, с. 356].

Зварот Ядвігіна Ш. да своеасаблівай формы алегорыі быў практычным крокам на шляху ажыццяўлення агучанай вышэй задачы. Падкрэслім: своеасаблівай формы алегорыі. Сапраўдная, класічная алегорыя, як вядома, імкнецца да адназначнага іншасказання, сэнсавай дакладнасці, калі змест усяго твора звязваецца перадусім з адной уласцівасцю, адным паняццем, ідэяй, функцыяй. Алегорыя ў дадзеным выпадку выступае прасцейшай формай паэтычнага вобраза. У алегарычных апавяданнях Ядвігіна Ш. размова ідзе не пра асобнае чалавечае жыццё (хоць і гэта можа ўгадвацца на паверхні вобраза), а пра быццё цэлага народа, нават усяго чалавецтва; не столькі пра дзень сённяшні, колькі пра сутнасць цэлай эпохі.

У ядвігінскай алегорыі мала падабенства і з класічным міфам, дзе, як слухна заўважае В. Каваленка, ператварэнне чалавека ў жывёлу надавала яму сілы, велічы і таямнічай магутнасці. «У творах Ядвігіна Ш. — усё наадварот. Аблічча быка — гэта знак ніжэйшасці, адкрытае ўказанне на жывёльны пачатак у жыццёвым ладзе» [1, с. 132]. Адсюль становіцца зразумелым, што значэнне і функцыя алегарычнага вобраза ў Ядвігіна Ш. значна пашыраліся. Сэнс такога вобраза звязваўся не толькі з выкрыццём пэўнай чалавечай слабасці, заганы, але і з цяжкасцю, амаль немагчымасцю выкараніць яе з прыроды чалавека, таму што яна стала адным з важных складнікаў яго ўнутранай сутнасці, уласціvasцю душы.

Алегорыя баечнага тыпу, прыкладам, прама паказвала на пэўную чалавечую слабасць (баязлівасць, лянота, дурасць, зазнайства, высакамернасць), якая абавязкова суправаджалася прыхаванай надзеяй на магчымасць яе выкаранення, паступовага знікнення з жыцця, дапушчэннем аб маральным перавыхаванні асобы. Ядвігінская алегорыя падавала ўсе людскія хібы як іманентныя, арганічна ўласцівыя чалавечай істоце, спрадвечныя, што абсалютна ясна ўсведамляюцца самімі баечнымі тыпамі: «...з практыкі жыццёвай ведаў добра стары Падласы, што цяперашнім часам з бычачым розумам далёка не зайдзеш» [2, с. 24].

«Чалавечыя» метамарфозы (пераход звяроў у людзей), якія адбываюцца з многімі жывёльнымі персанажамі Ядвігіна Ш., — яскравае сведчанне. Паказальнае ў гэтым плане апавяданне «Вучоны бык». Яно будзецца па прынцыпе сэнсавай узаемаабарачальнасці, калі якасці, уласціvasці, звычкі жывёл праецыруюцца на чалавечую асобу і наадварот. Гэтым самым падкрэсліваецца нязменны, іманентны характар унутраных дэтэрмінантаў, абсалютная адсутнасць магчымасці і ўмоў змянення, перайначвання. Як гэта ні парадаксальна, здольнасць пераходу са стану жывёльнага ў стан чалавечы ёсць відавочнае сведчанне марнасці звычайнай — зямной — рэінкарнацыі, якая са зменай фармальнай ніколькі не выклікае змены сутнаснай, змястоўнай. «Вучоны бык», які «зусім падабнюсенькі стаўся да чалавека» [2, с. 22], — гэта толькі літаратурная парабала, звязаная з выкрыццём сутнасці чалавечай істоты, яе антынамічнай прыроды.

У літаратурнай алегорыі Ядвігіна Ш., дзе фігуруюць вобразы жывёл, наогул адсутнічае ўказанне на наяўнасць у іх пэўнага ярка выражанага маральнага дэфекту. Уся загана гэтых жывёльных «тыпаў» у тым, што яны асмельваюцца прэтэндаваць на званне чалавека, не валодаючы пры гэтым ні адной са станоўчых чалавечых якасцей. Ідучы за логікай развіцця жанру, пісьменнік наўмысна схематызуе сваіх герояў, пазбаўляе іх магчымасці глыбей, больш рознабакова праявіць сябе. Гэтыя сувязі непамерна спрошчаны. Алегарычныя героі Ядвігіна Ш. выключаны з жыццёвай канкрэтыкі, унікаюць жывога дачынення з ёй. Іх унутраны



змест раскрываецца перадусім у сітуацыі духоўнага бяздзеяння, адсутнасці любых стасункаў з жыццём, з якім яны маюць апасродкаваную сувязь. Героі звязаны з жыццём толькі па неабходнасці, з прычыны збегу абставін, стыхійнай выпадковасці. Вось чаму Рабы, герой аднайменнага апавядання Ядвігіна Ш., у апошні момант жыцця колькі ні сіліцца, не можа прыгадаць, што добрага ён зрабіў. Адзінае, што прыходзіць яму на розум: «...*праз усё сваё жыццё нікому благога нічога не зрабіў, ну і... смачна еў, смачна піў, смачна спаў*» [2, с. 29].

Названымі асаблівасцямі ядвігінскія баечныя тыпы прыныпова розняцца ад сваіх «субратоў» па жанры. Сапраўды, у міфалагічнай традыцыі героі ніколі не сыходзяць са сцэны, не зрабіўшы важнага ўчынку, дзеяння, якія напрамую звязваюцца з раскрыццём высакародства іх унутранай сутнасці. Героі філасофскіх алегорый Ядвігіна Ш., па сутнасці, бяздзейнічаюць — дзеянне нібы пераведзена за межы мастацкай прасторы, толькі цымяна разумеецца. Аднак гэта не ўплывае на фарміраванне ўнутраных канстантаў герояў, не змяняе іх удзельнай вагі ў агульным працэсе духоўных і фізічных перараджэнняў, метамарфоз.

Па тыпе таленту Ядвігін Ш. адносіцца да пісьменнікаў, якіх менш за ўсё прываблівае ўменне схопіваць прадмет у яго рухомай складанасці і непаўторнасці, уменне ўдыхнуць у яго жыццё. Гэта не стыхія аналізуемага аўтара, не ў гэтым ён бачыць аснову творчасці. Ядвігін Ш. больш філосаф, мысляр, чым жывапісец. Для пісьменнікаў такога тыпу «важны не прадмет, а сэнс прадмета, і іх натхненне ўспывае толькі для таго, каб праз дакладнае прадстаўленне прадмета зрабіць у вачах усіх відавочным і ўспрымальным сэнс яго» [3, с. 294]. Галоўная сіла іх таленту «не ў творчасці, не ў мастацкасці, а ў думцы, глыбока прачулай, цалкам усвядомленай і развітай» [3, с. 292].

Гэта акалічнасць дала падставу М. Багдановічу заўважыць, што «Ядвігін Ш. непазбежна павінны быў уводзіць у вырашэнне задач, якія перад ім паўставалі, цэлы рад спрашчэнняў і прыблізнасцей, павінны быў паказваць з'явы жыцця ў спрошчаным выглядзе, ігнаруючы тонкасці, пазбягаючы псіхалагічных дробязяў, многае выкідаючы, малюючы амаль выключна буйнымі штрыхамі» [4, с. 217]. Разам з тым М. Багдановіч глыбока зразумеў і асаблівую прыроду алегарычных апавяданняў Ядвігіна Ш., новыя эстэтычныя прыныпы мастацкага абагульнення. У прыватнасці, ён пісаў: «Але не гвалцячы прыродны талент, не звужаючы яго размах, не абразаючы сваю мову, зрабіў гэта Я[двігін] Ш., — не, з любоўнай стараннасцю выпісвае ён фігуры звяроў і птушак, прыкмячае дробныя характэрныя іх рысы, удала карыстаецца гукаперайманнем, і ўсё гэта для таго, *каб зрабіць у выніку сапраўды індывідуальныя вобразы*» (курсіў наш. — В. М.) [4, с. 217].

Прыведзеныя сведчанні М. Багдановіча наконт жанравай прыроды алегарычнага апавядання Ядвігіна Ш. пераконваюць у правільным разуменні крытыкам задумы мастака, яго здольнасці пераўзысці «памяць жанру», пераадолець сілаю таленту абмежаванасць «чалавеказнаўчай» функцыі алегарычнага вобраза і стварыць «постаці звяроў і птушак, каторыя рожняцца між сабой не менш, як постаці людзей» [4, с. 226]. Працытаваная заўвага яшчэ раз пацвярджае, што галоўным для Ядвігіна Ш. было не рэалістычнае і нават не алегарычнае ўзнаўленне рэчаіснасці, а выяўленне перадусім унутраных, прыцемкавых бакоў асобы пад выглядом метафарычнай міфатворчасці, алегарычнай містэрыі.

Тут паядноўваліся алегарычны і побытавы пласты, трагічнае і камічнае, сатырычны і драматычна абвостраны пачаткі з выдавочнай скіраванасцю да маралізатарскага павучання, філасофскай эсенцыі. Названыя асаблівасці дазволілі А. Матрунёнку засведчыць: «Алегарычнае апавяданне Ядвігіна Ш. — складаная з’ява, якая карэнным чынам адрозніваецца ад класічных узораў гэтага жанру, у ім можна знайсці прыкметы самых розных уплываў і традыцый: ад фальклорна-казачных, прытчава-міфалагічных да рэалістычна-бытавых і інтэлектуальна-філасофскіх» [5, с. 106].

Сваімі алегарычнымі творамі, паводле В. Каваленкі, пісьменнік адмаўляў міфалагічную традыцыю. Яна не толькі істотна трансфармавалася, відазмянялася, але і набывала абсалютна іншую ўнутраную якасць, іншую функцыянальную зададзенасць, скіроўвала ў плоскасць псіхалагічнага дзеяння. Зварот да алегарычных вобразаў, вонкава лёгка распазнавальных, спрыяў раскрыццю бездані чалавечых пакут, гора, няшчасцяў, трывог, перажыванняў, г. зн. фальклорная форма стала спосабам набліжэння і да антрапалагічнага (быццёвага) зместу асобы. Прыведзеныя факты даюць падставу гаварыць пра шматзначнасць феномена ядвігінскага стылю, арганічнае засваенне мастаком стылеўтваральных прынцыпаў казкі, алегорыі, прытчы, пра высокую ступень абагульнена-філасофскай думкі.

Для акрэслення жанравай спецыфікі алегарычнага апавядання Ядвігіна Ш., некаторай яго мадыфікацыйнай разнавіднасці мэтазгодна ўвесці паняцце **метапрытча**, якое апелюе не да падсвядомаці (як у сюррэалізме), а да звышсвядомасці, дакладней, да логіка-аналітычных здольнасцей чытача, яго саўдзелу. Для большай выдавочнасці варта параўнаць алегарычнае апавяданне пісьменніка з «Казкамі жыцця» Я. Коласа. Апошнія таксама ўтрымліваюць значны элемент прытчавасці, іншасказальнасці, вызначаюцца метафарычнай філасафічнасцю, маралізатарскімі эсенцыямі, звязанымі з сітуацыямі выбару. Розніца ў тым, што калі першыя («Казкі жыцця») звычайна маюць шчаслівы канец, дзе добро перамагае зло, канфлікт у іх згладжваецца ці пераносіцца ў іншую светасу-



зіральную плоскасць, то ядвігінская алегарычная навела, наадварот, мае высокадраматычны ці трагічны канец, адкрытую, незавершаную, а часам і ампліфікацыйную канфліктную нявырашанасць, што сведчыць пра пазачасавую зададзенасць твора, яго філасофскую заглыбленасць.

Раней мы адзначалі, што Ядвігін Ш. часта кіраваўся прынцыпам адваротнага. Як вынік у алегарычных апавяданнях пісьменніка адбываецца не ператварэнне чалавека ў жывёлу, а наадварот – жывёлы ў чалавека. У гэтым бачыцца водгалас філасофскіх рэмінісцэнцый Фрыдрыхса Ніцшэ. Укладваючы ў вусны Заратустры сваю мару аб выратаванні чалавецтва, што звязвалася з узнаўленнем у чалавеку страчанага ў працэсе культурнай эвалюцыі паганскага «першавобраза», Ф. Ніцшэ тым самым нібы заклікаў вярнуцца ў «лона прыроды», каб знайсці шлях звароту да самога сябе: «Мужнасць, вось што на мой клёк ёсць чалавечая перадагісторыя. У самых дзікіх і бяспасных звяроў чалавек адабраў, з зайздасці, усе іхнія цноты: і толькі так ён зрабіўся чалавекам» [6, с. 336].

«О, калі б вы былі дасканалыя... як звяры!» [6, с. 56] – уздыхае герой Ф. Ніцшэ. Адсюль яго катэгарычны імператыў, звернуты да людзей, якія, на яго думку, «больш драпежнымі павінны стаць... хітрэйшымі, разумнейшымі і быць больш падобнымі да чалавека: бо ён – самы драпежны звер» [6, с. 223]. Ядвігін Ш. нібы спрабаваў праверыць ніцшэанскі тэзіс на практыцы, упэўніцца ў яго бездакорнасці, праўдзе. Ён звяртаў увагу на сутнасць чалавечай маралі і нібы згаджаўся з высновамі Ф. Ніцшэ: мараль прывяла да таго, што інстынкт звера-чалавека стаў дагары нагамі, г. зн. чалавек папросту перастаў быць чалавекам.

Сутнасць у тым, што адбываецца выраджэнне не толькі чалавечага, але і звярынага тыпу і што зварот да «звярынага раю» ў прынцыпе немагчымы. Вось чаму ў творах Ядвігіна Ш. («Сабачка служба», «Дачэсныя», «Рабы», «Падласенькі», «Вучоны бык», «Заморскі звер») назіраецца як вонкавае падабенства чалавека і звера, так і падабенства ў паводзінах, дзеяннях, звычках, спосабе мыслення. Таму і адкрываюцца ў герояў апавядання «Заморскі звер» вочы на сапраўдную прыроду «заморскай налты», якая ў сапраўднасці «амаль не першы чалавек у горадзе, але, як людзі... казалі, надта падобны да налты» [2, с. 16]. Таму і адбываецца фантастычная метамарфоза з «вучоным быкам», які трапляе «ў вялікія чыноўнікі» («Вучоны бык»), і з'яўляецца магчымасць таго, «што цяперашнім часам з бычаняці і за дзесятку зробіш чалавека, каторы пасля будзе браць вялікія грошы, і за іх, быкоў, заступіць, каб не так намулівалі ім скуру» («Падласенькі»).

Ядвігін Ш. вёў спрэчку і з ніцшэанскім пастулатам «воля да ўлады», дакладней, паказваў вынік гэтай ідэі. У якасці пасылкі пісьменнік узяў наступнае прызнанне Заратустры: «Да звышчалавека хіне мяне сэрца,

ён — найпершае і адзінае маё, а не чалавек — не бліжні, не найлепшы». І яшчэ: «Ад вас, што выбралі самі сябе, — звяртаецца ён да вучняў, — павінен пайсці народ выбраны, а ад яго — звышчалавек» [6, с. 83]. Ядвігін Ш. горача палемізаваў з прыведзенымі палажэннямі-прароцтвамі ў апавяданнях «Гадунец» і «Заведзеная надзея». У іх пісьменнік гіпатэтычна спрагназаваў сітуацыю практычнага ўвасаблення, рэалізацыі ідэі звышчалавека: падрабязна, шляхам мастацкай імавернаснасці вымалеваў усе этапы станаўлення, «высыплення» гэтай ідэі ў свеце прыроды і свеце людзей, паказаў яе верагодныя наступствы. Цяжка даводзілася кусцікам («Гадунец»): хто толькі мог, кожны пры нагодзе стараўся чым-небудзь ім нашкодзіць: зламаць галінкі, вырваць з каранямі, прыціснуць да зямлі. І вырашылі яны агульнымі намаганнямі ўзрасціць вялікае дрэва, якое б абараніла іх ад усіх жыццёвых нягод. Аднак добрая ідэя — захаваць сябе ад лютых вятроў — абарочваецца для іх трагічна: *«Таўстое карэнне, вялікія галіны, густыя лісты баранілі іх ад ворагаў: наводак, навальніц, ветраў, — але гадунец гэты закрыў ім і... сонца.*

І — пагінулі кусцікі!» [2, с. 83].

Ёсць тут і падспудная згода з заратустраўскімі словамі: «З чалавекам адбываецца тое самае, што і з дрэвам.

Чым больш ён імкнецца ўгору, да святла, тым мацней карані яго імкнучца ў глыбіню зямлі, уніз, у зло» [6, с. 42].

У апавяданні «Заведзеная надзея» з адназначным эпіграфам «Не тудой дарога» маем вырашэнне падобнай сітуацыі, але ўжо з праекцыяй на чалавечае грамадства. Жыццё людзей аднаго краю стала зусім невыносным: *«З лясоў-пушч вырываўся звер і глуміў дабытак, і з лугоў-стэпаў выплывалі прагавітыя свежай крыві ястрабы і зніштожывалі дробязь; з-за гор-граніц навалай наступаў кранчэйшы сілай вораг і няволіў слабейшых братаў сваіх»* [2, с. 115]. На галоўнай радзе людзі *«надумаліся ўзгадаваць с-паміж сябе такога, каторага веліч і сіла змагла б усіх ворагаў беднага люду»* [2, с. 115]. Аўтар не прамінуў тут жа распавесці пра вынікі нечалавечых высілкаў: *«Гудзеў народ на сходзе. Адаў ён ужо ўсё, што мог аддаць, і вось цяпер узгадаванаму з астатка гадунцу свайму пачаў выкладаць свой жаль, сваю крыўду, каб заступіўся за іх. Але, як гром з яснага неба, неспадзяванае няшчасце зніштожыла ўжо надзею аб'яднёўшага народа: яго стогн каціўся па зямлі, але не шыбаў у гару, дзе бы пачуў народны выбранец, а той, спаглядаючы з гэтай вышы ўніз, не мог дагледзець потам і крывёй злітай зямлі, па каторай варушыліся яго маленькія кармільцы»* [2, с. 83].

Ідэя празрыстая. Яна мае ў аснове вечную значнасць, зайздросную ўніверсальную прыроду сваёй гістарычнай паўтаральнасці. Падобную пераклічку ідэй назіраем у вершы вядомага рускага паэта і філосафа У. Салаўёва «Мы сышліся з табой нездарма...», у якім ёсць наступныя радкі:

Свет из тьмы. Над черной глыбой
Вознестися не могли бы
Лики роз твоих,
Если б в сумрачное лоно
Не впивался погруженный
Темный корень их [7, с. 92].

Такім чынам, мы пераканаліся, што міф-алегорыя ў Ядвігіна Ш. мае літаратурнае паходжанне. Алегарычныя вобразы павінны ўспрымацца і як вобразы-паняцці, і як вобразы-ідэі адначасова. Увядзенне казачнай канвы давала магчымасць стварыць эфект архетыповасці — мастацкую думку змясціць ва ўстойлівыя першасныя схемы ўяўленняў, якія роўныя першавобразам рэчаў і з’яў. Письменнік выкарыстоўваў міф з адваротнай мэтай — для вобразнага выражэння той філасофскай карціны рэчаіснасці, якая склалася ў яго галаве.

Міф у творчасці Ядвігіна Ш. заўсёды ў той ці іншай ступені травесці, хоць нельга абсалютызаваць пры гэтым момант свядомага акта ў працэсе мастацкага абыгрывання міфа. Мастак карыстаўся вядомымі міфалагічнымі мадэлямі, архетыпамі, якія давалі яму магчымасць свабоднага абыходжання з імі, аблягчалі працэс іх творчага пераструктуравання, але не дазвалялі выходзіць за пэўную мяжу рэцэптыўнага распазнавання. Тут спрацоўвае не толькі механізм нацыянальнай рэцэпцыі, дакладней, гэты механізм уключаецца ў больш шырокую, універсальную сістэму агульнаначалавечага культурнага кода, культурнай традыцыі. Тое, што, здавалася б, мае непасрэдня адносіны да выключна нацыянальнага феномена, пачынае рассоўваць, пашыраць межы ўдзелу і значнасці для іншых наднацыянальных структур з прычыны сталасці сваіх ідэйна-сутнасных канстантаў. Апісаны працэс адбываецца дзякуючы пазачасовай зададзенасці ядвігінскай літаратурнай алегорыі, якая набывае ўласцівасці своеасаблівай трансалегорыі, метаалегорыі з ярка выражаным нацыянальна феноменалагічным кодэксам жыцця.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. Каваленка В. Міфа-паэтычныя матывы ў беларускай літаратуры. Мінск : Навука і тэхніка, 1981. 318 с.
2. Ядвігін Ш. Творы. Мінск : Маст. літ., 1976. 432 с.
3. Бялінскі В. Р. Выбраныя творы. Мінск : Дзяржвыдавецтва, 1949. 372 с.
4. Багдановіч М. Поўны збор твораў : у 3 т. 2-е выд. Мінск : Беларус. навука, 2001. Т. 2 : Мастацкая проза, пераклады, літаратурныя артыкулы, рэцэнзіі і нататкі, чарнавыя накіды. 600 с.
5. Матрунёнак А. Псіхалагічная проза. Мінск : Навука і тэхніка, 1988. 203 с.

6. Ніцшэ Ф. Так сказаў Заратустра: Кніга ўсім і нікому. Мінск : Маст. літ., 1994. 367 с.

7. Соловьев В. Стихотворения и шуточные пьесы. Л. : Совет. писатель, 1974. 352 с.

Пытанні і заданні

1. У чым асаблівасць літаратурнай алегорыі Ядвігіна Ш.?
2. Якая роля казачна-гратэскага складніка ў мастацкай сістэме Ядвігіна Ш.?
3. У чым выявіўся прыём алегарызаванага парадзіравання ў сатырычна-алегарычных навілах Ядвігіна Ш.?
4. Ці згодны вы з думкай, што алегорыя Ядвігіна Ш. адкрывала пісьменніку магчымасць універсальнасці зместу, філасофскага маралізатарства?
5. Паразважайце над ацэнкамі творчасці Ядвігіна Ш. з боку тагачасных і сучасных даследчыкаў. Якая пазіцыя вам бліжэй? Абгрунтуйце адказ.



ПОШУКІ ДУХОЎНАГА ЯДНАННЯ Ў ТВОРЧАСЦІ МАКСІМА БАГДАНОВІЧА

Творчасць Максіма Багдановіча займае ў беларускай літаратуры асаблівае месца. Эстэтызаваны свет яго паэзіі — вынік напружанай работы думкі і духу, цесна спалучанай з папярэдняй еўрапейскай і нацыянальнай традыцыяй, цэнтральнай духоўнай праблематыкай, але спецыфічна трансфармаванай і дастасаванай да ўласна нацыянальнай эстэтычнай топікі. Паэт аддае перавагу пазнанню і каштоўнасным формам духоўнага асваення рэчаіснасці, культывуе гуманістычныя прынцыпы светаўладкавання, выступае за наследаванне традыцый мінулага, раўнацэннасць і шматстайнасць культур, што спрыяе эвалюцыі грамадства, уплывае на змену адносін індывідаў да прыроды і адзін да аднаго.

Для мастака-адраджэнца характэрны нязменная арыентацыя на агульначалавечыя і нацыянальныя каштоўнасці, пафас непрымання насілля, прымусу, дыктату, адстойванне права на захаванне сваёй індывідуальнасці, самасці. Духоўныя працэсы, фундаваныя найперш псіхалагічна-інтэлектуальнай асабовасцю іх суб'ектаў, М. Багдановіч лічыў галоўнай рухаючай сілай грамадскай эвалюцыі. На яго глыбокае перакананне, духоўны складнік, спалучаны з верай у розум, выступае дзейным сродкам унікнення сацыякультурных канфліктаў, служыць залогам сцвярджэння вышэйшых каштоўнасцей, у тым ліку каштоўнасці чалавека.

Найбольш прэзентатыўнай, канцэптазначнай для творцы выступае традыцыя рэнесанснага гуманізму з уласцівай ёй ідэяй самакаштоўнасці асобы, што знайшло ў паэтычнай візіі мастака годны працяг. Як і для прадстаўнікоў гэтага кірунку, для беларускага класіка характэрна рацыяналістычная вера ў бязмежныя магчымасці розуму, яго здольнасць спасцігнуць сэнс універсуму, духоўныя асновы светабудовы, імкненне ствараць гармонію ў свеце чалавека. Пра гэта сведчаць і прысутныя ў багдановічаўскім каноне крыніцы інфарматыўнасці, наўпрост звязаныя з *адраджэнскім* генезісам, што служыць магутнай рэгулятыўнай і фарміруючай асновай для чалавечай асобы і культуры.

Адраджэнская форма гуманізму, у межах якой была адкрыта нашоў грэка-рымская Антычнасць, уяўлялася паэту найбольш прыдат-

най у тагачаснай сацыякультурнай сітуацыі. З прычыны гістарычных і сацыяльных абставін згаданая форма гуманізму ў творчасці М. Багдановіча набывае дэмакратычны характар, новае вымярэнне спасціжэння чалавечай і культурнай рэальнасці. Дэмакратычны гуманізм, як вядома, не звязаны адно з прывілеяванымі групамі грамадства. Ён арыентаваны на гуманістычнае светасузіранне, дзе важнае месца адводзіцца форме інтэграцыі чалавека і прыроды, чалавека і грамадства. Універсалізм і дэмакратызм мыслення самога М. Багдановіча неадлучны ад прызнання самакаштоўнасці асобы, свабоды ўнутранага самавыяўлення, здольнасці рэалізаваць уласныя магчымасці, настроенасці на пошук альтэрнатывы.

Працягваючы традыцыю рэнесанснай думкі, М. Багдановіч у мастацка-філасофскіх штудыях абгрунтоўвае ідэю пастаяннага самаўдасканалення асобы, адстойвае гуманістычныя мэты культурнага развіцця, дасягненню якіх закліканы служыць натуральна-прыродны ўніверсум, грамадства і аб'ектыўныя формы культуры, мастацтва.

Поруч з гэтым паэт звяртае ўвагу на крызісныя моманты, якія падрываюць асновы гуманізму і сведчаць пра дэфіцыт агульначалавечых каштоўнасцей. Красамоўны прыклад — верш «Мяжы», дзе за шматзначнымі сімваламі і карцінамі выразна праглядаецца ідэя адчужанасці людзей, ізаляванасці і варажнечы народаў, паказваюцца згубныя вынікі ўплыву сацыяльнага прыгнечання. У творы сцвярджаецца думка, што ўласцівае людзям імкненне да адмежавання разбурае чалавечую асобу, спараджае войны і грамадскія канфлікты. Варта нагадаць, што верш быў напісаны падчас Першай сусветнай вайны, таму яго змест натуральным чынам праецыраваўся на трагічныя падзеі ваенных гадоў, а карань зла гістарычных катаклізмаў бачыўся ў цывілізацыйнай раз'яднанасці, імкненні да абагачэння шляхам гвалту і забойства.

Аднак сапраўдная першапрычына бед і пакут, згодна з логікай разгортвання галоўнай ідэі верша, крыецца не толькі ў сацыяльным пачатку, што знаходзіцца па-за чалавекам, але і ў ім самім. У падтэксце твора праступае думка, што віною ўсяму стаў сам чалавек, які, пастаянна ўзводзячы межы, бар'еры, наўмысна адасабляючыся, аб'ектыўна служыць эпіцэнтрам узнікаючых канфліктаў, разладаў, ваенных сутыкненняў. Яны — адвечныя спадарожнікі чалавецтва з прычыны нязменнай прыроды самога чалавека. Межы ва ўяўленні паэта — страшнае наканаванне, што вісіць над чалавецтвам і прарочыць яму шматлікія няшчасці, выступае прычынай падаўленасці, умярцення прыродна-жыццёвага пачатку, вядзе да адчужанасці, занябаньня прыродных правоў, страты чалавечага аблічча і чалавечых нормаў светабыцця:

Нязмерны вольныя прасторы
Святой зямлі, — а чалавек
Мяжы, ірвы, тыны рабіў за векам век,
Хаваўся ў іх, як ліс у норы,
І жыў пужліва сам — адзін,
Дрыжачы, як лісцё асін,
Зласлівы, бессардэчны, хцівы,
Такі здрадлівы,
Для ўсіх чужы, зусім чужы.
Вакол яго — платы, мяжы [1, с. 274].

Межы — недаравальнае грэхападзенне чалавецтва, што пярэчыць сутнасці жыцця, нішчыць асновы існавання і прыводзіць да адносін эксплуатацыі не толькі прыроды, але і чалавека чалавекам: «*Ў надмернай працы гіне тут / Галодны і абдзёрты люд*» [1, с. 274]. Раз’яднанасць людзей, фізічная і духоўная, накладвае адбітак на іх быццё, дэфармуе іх уяўленні пра каштоўнасці, у тым ліку гуманістычныя, выступае дэманічнай сілай, якая вытручвае з душы расткі чалавечнасці, высокай маральнасці, выкідваючы асобу на абочыну цывілізацыйнага прагрэсу.

Межы, увасабляючы сабой вынік прагматычных дзеянняў людзей, непазбежна ўплываюць на іх кагнітыўныя структуры, фарміруюць пэўныя стэрэатыпы маральнай свядомасці. Жаданне адмежавацца ад свету паварочваецца негатыўным бокам — цывілізацыйнай дзікасцю, атамізмам — распадам сталых сувязей, сацыяльнай раз’яднанасцю, міжасабовай ізаляцыяй у маштабах людскай супольнасці. У сувязі з гэтым нельга пагадзіцца з меркаваннем, што «Багдановіч быў гарачым прыхільнікам атамістычнага грамадства» [2, с. 575].

Атамізацыя грамадства, як вядома, праяўляецца ў значным зніжэнні даверу паміж людзьмі, страце навыкаў калектыўнага вырашэння праблем і калектыўнага ўзаемадзеяння ўвогуле. У падтэксце верша можна ўлавіць адказ паэта на пастаўленае ім пытанне: ці можа асоба развівацца свабодна, гарманічна, усебакова ва ўмовах падзеленага бар’ерамі, ізаляванага грамадства? Адназначна не.

У прыведзеным вершы да таго ж яркава выявіў сябе феномен *адарванасці* — адчужанасці, ізаляванасці, адзіноты. Паводле Г. Адамовіч, адарванасць у кантэксце творчасці М. Багдановіча «выступае як філасофская праблема экзістэнцыі», як парушэнне сувязі паміж чалавекам і прыродай, паміж чалавекам і грамадой. «Перажываючы ў асабістым жыцці “адарванасць”, канстатууючы яе наяўнасць у жыцці тагачаснага грамадства, бачачы яе ў гістарычным лёсе беларускага народа, паэт шукае формы скасавання “адарванасці”, імкнецца ператварыць “мінус-сувязі” (тэрмін Ю. Лотмана. — *заўв. Г. А.*), чужынства, адзіноту чалавека ў нешта прыныцова іншае. Такой формай процістаяння ў жыцці паэта

стала творчасць. Праз творчасць, праз наладжанне духоўных повязей “адарванасць” у сваіх розных праявах можа быць скасаваная» [3, с. 5].

Як бачым, вызначальную ролю М. Багдановіч адводзіць пазнанню каштоўнасных формаў духоўнага засваення рэчаіснасці; ён упэўнены ў тым, што трансфармацыя светабачання цягне за сабой і змену адносін да прыроды, свету, людзей.

Свае светапоглядныя перакананні М. Багдановіч выяўляе праз мастацкую форму, дакладней, мастацкую карціну, пэўны дыкурс, дзе зашыфраваны аўтарскі код, аўтарскае ўяўленне пра значнасць пастаўленай ім праблемы. Таму паэтычны відарыс у яго заўсёды суб’ектыўна афарбаваны і мае пэўна акрэсленае ідэйнае, светапогляднае значэнне. Больш за тое, мастацкія карціны паэта – гэта яго бачанне свету, гэта сам свет, убачаны яго вачыма. Яны маюць моцную суб’ектыўную, антрапалагічную скіраванасць, дзе прапануецца аўтарскае філасофска-мастацкае вытлумачэнне сутнасці быцця, уласнае разуменне пададзеных у мастацкай форме жыццёвых калізій.

Па праблемнай, ідэйнай накіраванасці, матывах *адарванасці* да верша «Мяжы» цесна прымыкае і верлібр «Я хацеў бы спаткацца з Вамі на вуліцы...», які арганічна спалучае грамадзянскі і лірыка-філасофскі пачаткі. Верш зместам і пафасам карэлюе з праблемамі, якія былі пастаўлены ў папярэднім прааналізаваным творы, але мае акцэнт на выяўленне агульначалавечага, агульнафіласофскага падыходу да анталагічных праблем жыцця.

У верлібры раскрываецца глыбокая думка пра сэнс чалавечага існавання, што пераклікаецца з кантаўскім параўнаннем зорнага неба і маральнага закону ў душы чалавека. У «Крытыцы практычнага розуму» І. Кант пісаў: «Дзве рэчы напаўняюць душу заўжды новым і ўсё больш моцным здзіўленнем і глыбокай павагай, чым часцей і даўжэй мы разважаем пра іх, – зорнае неба нада мной і маральны закон ува мне» [4, с. 562]. Можна выказаць здагадку, што М. Багдановіч быў знаёмы з працамі нямецкага філосафа, які ў пачатку XX ст. карыстаўся велізарным поспехам у начытанай публікі. Несумненна, зацікавіць паэта магло наступнае прызнанне І. Канта: «Маральны закон кажа мне, што я – асоба і як такая знаходжуся са светам ва ўсеагульнай і неабходнай сувязі, якая, наадварот, бясконца ўзвышае маю каштоўнасць як істоты, што думае, праз маю асобу, у якой маральны закон адкрывае мне жыццё, незалежнае ад жывёльнай прыроды і нават ад усяго пачуццёва ўспрымальнага свету...» [4, с. 563].

Паэт заклікае звярнуцца да розуму, каб спасцігнуць наша касмічнае яднанне з Сусветам, успрымаць свет як цэлае. Гарманічны парадак зорак у Сусвеце выклікае жаданне назіраць падобнае і ў грамадскім жыцці. Адсюль і пыталны зварот аўтара твора да нябачна прысутнага суразмоўцы:



Бачыце гэтыя буйныя зоркі,
Ясныя зоркі Геркулеса?
Да іх ляціць наша сонца,
І нясецца да сонца зямля.
Хто мы такія?

Толькі падарожныя, – папутнікі сярод нябёс.
Нашто ж на зямлі
Сваркі і звадкі, боль і горыч,
Калі ўсе мы разам ляцім
Да зор? [1, с. 278]

Можна ўбачыць канататыўнасць сэнсаў у І. Канта і М. Багдановіча, якія ў геніяльных прасвятленнях скіраваныя да пошуку гармоніі прыроды і чалавека. Як і І. Кант, М. Багдановіч супаставіў у паэтычных радках космас і душу чалавека, выказаў ідэю адзінства законаў космасу і законаў зямных, ідэю ўніверсальнай цэласнасці і тоеснасці сусветных структур. Арганічнае зліццё зямнога і касмічнага, як гэта бачылася двум мыслярам, нараджае эстэтычнае захапленне, жаданне ўпарадкаваць, згарманізаваць Сусвет, паставіўшы ў цэнтр яго ідэал маральнага чалавека. І калі І. Кант заўважае, што «прыгожае ёсць сімвал маральна добрага» [4, с. 375], то палаючае ўначы зорнае суквецце для палымнеючых маральным законам чалавечых сэрцаў – узор сімвалічнай сувязі.

«Разам ляцець да зор» – гэта паэтычная формула духаўладкавальных пошукаў людзей, якія прагнуць спазнаць сябе, імкнуцца жыць у згодзе з маральным імператывам, знаходзячыся ў вечным пошуку ідэалу, ісціны, каб дасягнуць, кажучы словамі Мішэля Фуко, «шчасця, чысціні, мудрасці, дасканаласці і неўміручасці».

Жыццёвы свет, з якога чэрпаецца зыходны матэрыял для тварэння, з’яўляецца дзейным актывізатарам творчых памкненняў суб’екта. Катэгорыя «жыццёвы свет» у дадзеным выпадку выступае ў якасці своеасаблівай формулы пераадолення адарванасці, адчужанасці, адпрэчнасці. Структура жыццёвага свету, як адзначае Ю. Хабермас, прадугледжвае формы магчымага інтэрсуб’ектыўнага ўзаемаразумення. Быццё культуры і мастацтва наўпрост залежыць ад арганічнага засваення навакольнага свету, творчых адносін да яго шматаблічных праяў.

Творчасць, якая па вызначэнні трымаецца на жыццёвых уражаннях, ведах, вопыце і выступае заканамерным вынікам камунікатыўных практык, немагчымая без своеасаблівага падсілкоўвання з боку навакольнага свету, які выступае яе невычэрпнай крыніцай. Згодна з М. Багдановічам, духоўныя працэсы – галоўная рухаючая сіла грамадскай эвалюцыі, а вера ў розум – сродак вырашэння сацыякультурных канфліктаў. Думку пацвярджаюць многія вершы сацыяльна-антрапалагічнага гучання

(«Краю мой родны! Як выкляты Богам», «Кінь вечны плач свой аб старонцы!», «Рушымся, брацця, хутчэй», «Народ, Беларускі народ!», «Нашых дзедаў душылі абшары лясоў» і інш.).

М. Багдановіч імкнецца перавесці сацыяльны канфлікт у зону дзеяння камунікатыўнай этыкі, закліканай спрыяць аналізу глабальных праблем, якія закранаюць як уласна беларускую рэальнасць, так і сусветную супольнасць. Глыбокі грамадзянскі смутак паэта абумоўлены наступным: чалавеку наканавана жыць у сітуацыі перманентнай адлучанасці, адчужанасці, у свеце бясконцых сацыяльных пературбацый, што не дазваляе яму заставацца самім сабой. Адчужанасць наўпрост звязана з адчураннем чалавека ад свабоды, гісторыі, сацыяльных дабротаў, з адмаўленнем права на ўласны выбар. Выйсце з зоны дзеяння сацыяльных дэтэрмінантаў паэт бачыў у свабодным самавызначэнні суб'екта, рэалізацыі ім патэнцыялу, пошуку альтэрнатывы.

Звяртаючыся да «сацыяльнага эквіваленту» ў вершах грамадзянскай скіраванасці, М. Багдановіч ускладаў надзею, што індывід зможа не толькі выявіць прычыны сацыяльнай няроўнасці, але і паразважаць пра сэнс свайго існавання, уласную ролю ў рэальным жыцці, гістарычным працэсе. У творчасці паэта незвычайны вобразны пасаж, дэталі, выразна ангажаваны матэрыял дзякуючы мастацка-філасофскай адрэфлексаванасці матэрыялу часта набывалі форму не лакальнага, а ўніверсальнага сэнсажыццёвага канфлікту. Ён міжволі прымушаў задумацца пра асновы камунікавання людзей адно з адным і з усім чалавецтвам у межах адзінай культурнай і цывілізацыйнай прасторы.

Творчая асоба прызнавалася М. Багдановічам галоўным суб'ектам, дзякуючы чаму ўзніклі і маглі існаваць шматлікія формы чалавечай культуры. Паэт ставіў задачу вывесці ўсё суквецце культурных (мастацкіх) формаў з адзінага духоўнага субстанцыяльнага пачатку – культуры Антычнасці, Рэнэсансу і Асветы, у цэнтры якіх былі гуманізм і рацыянальны пачатак. Для творцы гуманізм заключаўся ў прызнанні самакаштоўнасці чалавечай асобы і яе творчых патэнцый, абвясчэнні раўнацэннасці разнастайных культур, праз якія і праяўляюцца ўсеагульныя іпастасі духоўнага свету чалавека.

Зварот да грэка-рымскай Антычнасці і кананічных формаў, якія актыўна эксплуатаваліся ў Новы час, жаданне прывіць іх на глебе ўласнай літаратуры аб'ектыўна ставілі апошняю, пры ўмове дасягнення ёю адпаведнага эстэтычнага ўзроўню, у адзін шэраг з літаратурамі прызнанымі, створанымі, як прынята было лічыць, прывілеяванымі цывілізацыямі. Беларуская літаратура, і ў гэтым яе важная адметнасць, мела адкрыта дэмакратычны характар, была арыентавана на ніжэйшыя слаі грамадства. Таму і гуманізм яе, на што ўжо звярталася ўвага, меў дэмакратычную скіраванасць, звязваўся з прызнаннем самакаштоўнасці



кожнай асобы, яе свабоды і права на развіццё нацыянальных формаў жыццядзейнасці і культуры.

Сваёй творчасцю паэт сцвярджаў існы гуманізм, стваральны пачатак чалавечага розуму і прыродна-жыццёвых сіл соцыуму. І наадварот, у ім выклікала пратэст з'яўленне на авансцэне гістарычнага жыцця атамізаванага суб'екта масавага грамадства, пазбаўленага індывідуальных, адметных рыс. Страта, занябанне асабовага пачатку, па перакананні М. Багдановіча, непазбежна вядуць да нівелявання праяў чалавечай суб'ектыўнасці, дэвальвацыі высокіх узораў культуры.

Па меркаванні класіка беларускай літаратуры, мастацтва павінна быць элітарным, здольным убіраць у сябе ўвесь гістарычны вопыт развіцця мастацкай думкі і творча яго ўдасканальваць. Паэзія ўспрымалася творцам у якасці самакаштоўнага духоўна-інтэлектуальнага феномена з эстэтычным пачаткам у аснове. Гэта перакананне дэманструе ўся творчасць паэта. Як сапраўдны эстэт, ён стварыў сваю арыгінальную паэтычную аксіялогію, якая мела самадастатковы характар і не была падначалена ўтылітарным патрэбам.

Асобая заслуга М. Багдановіча ў тым, што цывілізацыйнае развіццё грамадства ён звязваў перш за ўсё з узвелічэннем чалавека як асобы, павагай да яго, далучэннем да агульначалавечых гуманістычных традыцый. З прызнаннем, са сцвярджаннем нязменных каштоўнасцей – веры ў жыццё, чалавека, прыгажосць, справядлівасць, дабро, міласэрнасць – М. Багдановіч інтэграваўся ў каштоўнасна-сэнсавую прастору культуры. Гэта была сапраўды адраджэнская пазіцыя, дзе яскрава адчуваўся патрыятычны пафас, рэнесансны матыў звароту да нацыянальных каранёў, гістарычнай памяці, нацыянальнай свядомасці. Гарачая прыхільнасць да зямлі продкаў, гісторыка-культурнай спадчыны народа прадвызначала высокае грамадзянскае гучанне творчасці паэта і жывіла грандыёзную ідэю арганічнай цэласнасці, узаемазвязі і ўзаемаўплыву нацыянальных культур.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. Багдановіч М. Поўны збор твораў : у 3 т. 2-е выд. Мінск : Беларус. навука, 2001. Т. 1 : Вершы, паэмы, пераклады, наследаванні, чарнавыя накіды. 752 с.
2. Пацюпа Ю. Эстэтычныя погляды Максіма Багдановіча // Максім Багдановіч : энцыклапедыя / склад.: І. У. Саламевіч, М. В. Трус ; рэдкал.: Т. У. Бялова (гал. рэд.) [і інш.]. Мінск : Беларус. энцыкл. імя П. Броўкі, 2011. С. 571–575.
3. Адамовіч Г. Жыццё і творчасць Максіма Багдановіча як прыклад «адарванасці» // Род. слова. 2008. № 4. С. 3–7.
4. Кант И. Собрание сочинений : в 8 т. М. : Чоро, 1994. Т. 4. 630 с.

Пытанні і заданні

1. Чаму М. Багдановіч лічыў надзвычай актуальнай традыцыю рэнесанснага гуманізму? Як яна стасуецца з дэмакратычным характарам яго творчасці?
2. Вызначце асноўную ідэю верша М. Багдановіча «Мяжы». Чым яна можа быць каштоўнай, запатрабаванай для сучаснасці?
3. Як вы патлумачыце феномен адарванасці ў творчасці М. Багдановіча? Што спрыяе яго пераадольванню?
4. Прааналізуйце верш М. Багдановіча «Я хацеў бы спаткацца з Вамі на вуліцы...». Якая яго галоўная ідэя? У чым яна перагукаецца з выразам І. Канта «прыгожае ёсць сімвал маральна добрага»?



ПРАБЛЕМА ТРАДЫЦЫЙ І НАВАЦЫЙ У ПАЭЗІІ МАКСІМА БАГДАНОВІЧА

Прырода творчасці звязана з неабходнасцю змены, пераўтварэння каштоўнасна-сэнсавага кантэксту культуры. Высокамастацкія артэфекты пацвярджаюць іх нараджэнне ў выніку актыўнай дзейнасці суб'екта, здольнага дзякуючы ўнутраным генерыруючым структурам, шляхам акумуляцыі, праламлення і эстэтызацыі наяўнага жыццёвага, псіха-эмацыянальнага вопыту ствараць тое, што пасля можа набыць якасць прызнанага ўзору нацыянальнай паэтычнай карціны свету, мастацкага шэдэўра, эталона эстэтычнай выверанасці і дасканаласці, перайсці ў разрад нацыянальнай мастацкай традыцыі. Творчы патэнцыял асобы, несумненна, можна аднесці да асаблівага сацыяльнага феномена, галоўныя характарыстыкі якога наўпрост спалучаныя з актыўна пераўтваральным стаўленнем да свету, гатоўнасцю тварыць духоўную прастору свайго быцця, генерыраваць нестандартныя ідэі і падыходы да вырашэння задач, якія патрабуюць асаблівай унутранай сканцэнтраванасці і засяроджанасці.

Чалавек дзякуючы ўсвядомленай і мэтанакіраванай дзейнасці становіцца суб'ектам сацыякультурнага працэсу, носбітам асаблівай культуратворчай інтэнцыі, надаючы традыцыі асаблівы антрапалагічны статус. Найперш гэта выяўляецца ў працэсе камунікацыі, у сувязі са спецыфікай дзейнасці чалавека, у якую ён уключаны з улікам яго прафесійнай, рэлігійнай, культурнай, нацыянальнай і іншых ідэнтыфікацый, што дазваляе трансліраваць духоўны аспект жыццёвага вопыту.

Немалаважную ролю ў гэтым адыгрываюць і міжасобасныя кантакты, і суб'ектыўны складнік, звязаны з выяўленнем асабістай сімпатыі, асаблівага стаўлення, піетэту да пэўнага артэфекта іншанацыянальнай культуры. Акрэслены момант спрыяе пераадоленню супярэчнасці паміж аджылай формай, творчымі схільнасцямі суб'екта і наноў успрынятай з'явай, прысвоенай і адаптаванай да ўмоў генетычна і культурна роднаснага асяроддзя. Асобаснае прысваенне чужароднай з'явы (мастацкі канструкт, артэфект, культурная інавацыя) выступае і своеасаблівай формай культурнай ініцыяцыі, набывае важны сэнс у развіцці і чалавечых, і міжкультурных, і міжцывілізацыйных стасункаў.



Антрапалагічны характар традыцыі можа выяўляцца ў малазаўважных, амаль непрыкметных момантах зносін, маўленні або прагаворванні. Нават звычайная паўза, маўчанне могуць набываць сітуацыйна насычануюсэнсавую, сімвалічную канатацыю на ўзроўні ментальных структур. Гэты момант дае падставу гаварыць пра існаванне нябачнага энергетычнага поля традыцыі, фіксуемага organami пачуццяў адрасата ўзаемадзеяння. Іншымі словамі, пераемнасць сацыяльна-псіхалагічнага развіцця асобы можа адбывацца перадусім у форме духоўна-практычнай сувязі, якая ўстанаўліваецца паміж пакаленнямі. Інфармацыйна-камунікатыўны акт дапамагае сфарміраваць пэўны механізм пазнавання і самапазнавання, вылучыць адметныя рысы свайго, генетычна роднаснага свету як арганічна прымальнага асяроддзя існавання, якое спрыяе прысваенню, засваенню і ўзнаўленню традыцыйных формаў камунікацыі.

Выдатны рускі філосаф П. Фларэнскі, як вядома, надаваў вялікую ўвагу «генеалагічным адносінам», «канцэпцыі радаводу». Свае погляды на прыроду традыцыі ў яе сувязі з радаводным, генеалагічным, спадчынным пачаткам ён раскрыў у кнізе «Імя роду» («Имя рода», 1916) і ў галоўнай працы па тэорыі эстэтыкі «Іканастас» («Иконостас», 1922). Па яго меркаванні, у працэсе засваення традыцыйна-спадчынных формаў важную ролю адыгрывае старэйшына роду. Як ахоўнік і транслятар традыцыі, ён павінен валодаць строга арганізаванай духоўнай канстытуцыяй, адпаведнымі асобаснымі характарыстыкамі, што ў найбольшай меры ўплывае на ступень паўнаты ахопу транслюемага матэрыялу, сапраўднай традыцыі.

У працэсе засваення алгарытму паводзін і дзеяння істотнае значэнне набывае прыродная, унутраная сутнасць настаўніка як вешчуна, прадказальніка, які стварае вакол сябе асаблівы (ментальназначны) свет – свет адносін, што, у сваю чаргу, узмацняе жаданне ўсведамляць сябе яго арганічнай, непарыўнай часткай. Ступень засваення шмат у чым абумоўлена момантам эмпатыі (суперажывання, пачуццёвасці), што робіць традыцыю ў некаторымсэнсе жывой, «плоцевай», якую можна рэальна адчуць, да якой можна дакрануцца.

Пры гэтым не кожную прыватную праяву «родавай» камунікацыі можна аднесці да разрады традыцыязначнага чынніка. «Асобны стэрэатып, для таго каб яго можна было назваць традыцыйным, – адзначае В. Авяр’янаў, – павінен несці адказнасць за свой сегмент усеагульнагасэнсу. <...> Адно ўдала падабранае слова становіцца той “апошняя кропляй”, якая напаяе чашу разумення традыцыі, робіць традыцыю жывой. У канчатковым выніку традыцыю як поўную сістэму заключае ў сабе ўся мова вобразаў і стэрэатыпаў, але нясе і кожнае слова гэтай мовы ў маштабе, сувымерным гэтаму слову» [1, с. 50].

Прысутнасць асобы настаўніка, старэйшыны, правадыра роду дазваляе засвойваць і ўзнаўляць глыбінную, сістэмную сутнасць традыцыі, усведамляць яе місійную і жыццёўстойлівую моц, быць упэўненым у яе стабільнасці, непарушнасці. Гэта метадалагічна і светапоглядна важны момант, патэнцыйна здольны стварыць эксклюзіўную асобасна-эмацыянальную, духоўную сітуацыю, якая заклікана служыць засваенню і рэгенерацыі культурных знакаў і архетыпаў, паводзінных (адаптацыйных) і каштоўнасна-светапоглядных модусаў, што дазваляюць лягчэй арыентавацца ў гістарычна зменлівым, дынамічным грамадстве.

Асаблівую значнасць згаданая акалічнасць набылае ў сітуацыі нарастання светапогляднага крызісу, «збрабнення маштабу чалавечай асобы». Варта пагадзіцца з рускім філосафам І. А. Ільным, які лічыць, што ў аснове традыцыі ляжыць перадача структуры ўнутранага духоўнага акта, які рэтранслюе не столькі сэнсы, значэнні, прынцыпы, колькі саму «актавую будову» духоўнага вопыту, наўпрост звязанага з сакральна-дыялагічным, узнёслым.

Зрэшты, не кожная дыялагічнасць заклікана спрыяць узбагачэнню традыцыі, выступаць у якасці яе жыватворнага зерня, якое можа даць здаровыя ўсходы. Любая магчымая форма далучанасці да традыцыі павінна мець пазітыўную скіраванасць – светаўладкавальную, светастваральную. Неабходнай умовай дасягнення па-сапраўднаму дзейснага, сінергіянага ефекту (**сінергія** ад грэч. *συνεργία* – ‘садзейанне, супрацоўніцтва, узаемадзеянне, сумесныя дзеянні’) пры судакрананні з традыцыяй як цэласнасцю, якую нельга дзесяці да асобных яе складнікаў і якая мае дачыненне да кагнітыўных (свядомасных) структур, з’яўляецца ўстаноўка на гарманізацыю, зладжанасць, упарадкаванасць, што ў выніку аказвае станоўчы ўплыў на эмацыянальна-псіхалагічны стан чалавека.

Дасягнуць арганічнай, пнеўматалагічнай (**пнеўматалогія** ад грэч. *πνεῦμα* – ‘дух’) сувязі з традыцыяй магчыма найперш шляхам авалодання прафесійным майстэрствам, набыцця ўстойлівых навыкаў у розных галінах творчасці, спорту, адукацыі, выхавання і г. д. Гэта пераконаўчае сведчанне таго, што традыцыя як духоўная эманация не догма, не застылы, закасцянены экспанат, а жывы арганізм, здольны да дыялектычнага развіцця, удасканалення, гарманізацыі, узбагачэння творчага патэнцыялу чалавека.

Аднаўленне, «прайграванне» традыцыйных формаў адбываецца шляхам як капіравальнага паўтарэння, так і творчага перайначвання, абнаўлення (адкрыцця). Гэтыя формы дыялектычнага падыходу заўважыў П. Фларэнскі, гаворачы пра капіістаў, якія тыражуюць здабыты ў гісторыі канон, і пра стваральнікаў і ўзнаўляльнікаў канона, духоўных спадкаемцаў, якія атрымліваюць адкрыццё і трансліруюць яго ў цэла традыцыі, а праз яго далей, – у «свет» [2, с. 87].

Мастацкімі сродкамі падобная сітуацыя апісана ў вершах М. Багдановіча «Летапісец» і «Перапісчык». Да разумення гісторыі багдановічаўскія героі ідуць рознымі шляхамі: першы — шляхам ідэнтычнага захавання ўзору, канона, другі — шляхам творчага засваення, «прыхарошвання» матэрыялу, ствараючы ў выніку новую якасць традыцыі. Аднак абодва ў рэшце рэшт становяцца аднадумцамі, арганізатарамі, заканадаўцамі традыцыі ў самым высокім значэнні гэтага слова. Сваю задачу летапісец бачыць у тым, каб распавесці «ўсю праўду пра жыццё ў наш і прошлы час...». «І бачанаму мной — я годны веры сведак» [3, с. 86], — прызначае ён з пачуццём непадробнага гонару, выконваючы свой грамадзянскі абавязак, сваю гістарычную місію.

Для перапісчыка першараднае значэнне набывае не сам факт механічнага перапісвання, а працэс яго мастацка-эстэтычнага афармлення, своеасаблівай мастацкай транскрыпцыі, перакладу, дзе важна ўсё: колер, абвядзенне (аблямоўка) літар, «спляценні завіткаў», «шматфарбныя застаўкі і канцоўкі». Ён — сапраўдны мастак, творца, дэміург (грэч. δημιουργός, літаральна — ‘які вырабляе рэчы для народа’, адсюль — ‘рамеснік, майстра’, ад δέμος — ‘народ’ і ἔργον — ‘праца’), для якога сама эстэтыка слова, у якім аб’ектыўна закладзены асновы традыцыі, набывае не проста змястоўнае, а сэнсавазмястоўнае, канцэптуальнае значэнне.

Як сцвярджае Т. Чабан, М. Багдановіч ставіць тут важную праблему — «праблему нацыянальнай адметнасці мастацтва, без якой творы будуць не “жывой красой”, а толькі халоднай мёртвай копіяй...» [4, с. 493]. Ды і сам паэт рабіў беспрэцэдэнтную спробу стварыць новую мастацкую карціну свету праз культываванне вечных, быццёвых каштоўнасцей жыцця, дзе разнастайныя гісторыка-культурныя феномены выяўлялі б гарманічнае адзінства і высокую ступень эстэтычнай дасканаласці. Гісторыка-літаратурныя алюзіі, рэмінісцэнцыі, эпіграфы з твораў, якімі густа аздоблены творы паэта, сведчаць аб свядомай эстэтычнай устаноўцы, арганічнай сувязі (ці перагукванні) з мастацкім побыткам чалавецтва. Спадчыну мінулага, нерукатворныя помнікі даўніны М. Багдановіч разглядаў як неабходны сродак сувязі эпох, захавання пераемнасці і як крэатыўны матэрыял духоўнасці, культурнага прагрэсу.

Творам, які мае характар маніфеста, дзе ставяцца пытанні сутнасці і прызначэння мастацтва, асэнсоўваюцца суадносіны формы і зместу, узаемадзеяння ў творчым працэсе традыцыі і наватарства, можа служыць «Апавяданне аб іконніку і залатару...». У ім М. Багдановіч блізка падыходзіць да думкі Францыска Скарыны пра еднасць прыгожага з карысным, формы і зместу. Вельмі паказальна, што вершы «Летапісец», «Перапісчык», «Кніга», «Безнадзейнасць» і «Касцёл св. Анны» тэматыкай, формай і зместавым гучаннем стылізаваны пад канон літаратуры эпохі



Адраджэння. Паводле сцвярджэння аўтараў энцыклапедычнага даведніка «Францыск Скарына і яго час», мова «Апавядання аб іконніку і залатару...» стылізавана паэтам пад прадмовы Ф. Скарыны і праўдападобна перадае каларыт яго выслоўяў.

У цэнтры дыялогу герояў «Апавядання...» — праблема суадносін традыцыйнага і інавацыйнага, кананічнага і новага, што ідзе ў разрэз з усталяваным, агульнапрынятым узорам. Іконнік Раман Якубовіч — прыхільнік традыцыяналізму, які звязваецца з нязменнасцю, кансерватыўнасцю формы выказвання, літаральным наследаваннем прынятага канона. Залатар Антон Корж, наадварот, прыхільнік наватарскага, эксперыментальнага мастацтва, што, на яго думку, можа сведчыць пра сапраўдны мастацкі талент. Асноўным у іх спрэчцы з'яўляецца пытанне дапушчальнасці/недапушчальнасці новаўвядзенняў у прыняты, асвечаны традыцыйны канон.

Калі Якубовіч пазіцыянуе сябе непакінутым прыхільнікам старога, спадчыннага, кансерватыўнага, то пазіцыя Каржа больш гнуткая, уважаная, у якой недвухсэнсоўна выяўляецца яго адабрэнне пошуку і эксперыменту ў галіне формы і зместу. «...*Не варт... рэч якую-небудзь толькі таму ганіць, што яна для нас за навіну прызнацца павінна. Бо ўсё тое, што цяпер навіною завецца, праз час які старыною мае быць, для людзей усіх станаў — звычай, а ўшанавання і абароны годнай*» [5, с. 62], — сцвярджае Корж. Сімптаматычна, што крытэрыем высокай эстэтычнай каштоўнасці твора мастацтва, згодна з перакананнем Каржа, выступае выкшталцонае, прыгожае («краса»). Вось чаму ён цвёрда ўпэўнены, што «*вартасць малюнка толькі ад характа ў выкананні яго залежыць...*» [5, с. 62].

Адзначым, што ў эстэтыцы М. Багдановіча паняцце Красы, Прыгажосці набыло гучанне ўсеагульнай, глабальнай катэгорыі, стала прадметам абагаўлення. Эстэтычныя асновы творчасці мастака непасрэдна звязаны з пошукамі гармоніі, якая выяўлялася ў мностве абліччаў. Прынцып апаланізму як прынцып адзінства, сінтэзу культур выступае асноватворным прынцыпам эстэтычнага крэда і самога паэта.

Замацоўваючы за творчай асобай права на эксперымент, які патэнцыйна змяшчае інавацыйныя прыкметы, аўтар вуснамі свайго героя тым самым, па сутнасці, прызнаваў за ім і права быць заснавальнікам традыцыі. Паводле М. Багдановіча, задзейнічанне, прыцягненне ў сферу культуратворчасці інавацыйных тэхнік, іх актыўнае тыражаванне ў шматлікіх кантэкстах стварае перадумовы таго, што з часам інавацыйны прадукт увойдзе ў жывую тканіну культуры, спрыяючы абнаўленню яе каштоўнасна-сэнсавага ядра.

І іконнік, і залатар (як і летапісец і перапісчык) заклапочаны тым, каб захаваць і перадаць нашчадкам кананічны, агульнапрыняты вопыт

(няхай і ў адпаведнай яго мадыфікацыйнай форме). Да месца будзе прывесці ў сувязі з гэтым словы П. Фларэнскага, якія сведчаць аб важнасці фіксацыі і перадачы звестак, што раскрываюць і пашыраюць нашы ўяўленні аб духоўным свеце. На думку філосафа, падобныя перапісчыкі павінны ўсведамляць важнасць і адказнасць сваёй справы, таму што па царкоўным устанаўленні «маюць пэўны чын свяшчэннай арганізацыі Культа, займаюць пэўнае месца ў тэакратыі» [2, с. 87]. Разам з тым П. Фларэнскі ўсведамляў глыбіню, спецыфіку і неадназначнасць падобнага перапісвання, у якім назіраецца і «ўласны почырк», і «ўласнае выражэнне» [2, с. 72], прычынай чаго становіцца жывая рэальнасць, «якая, і застаючыся сама сабой, можа ўяўляцца па-рознаму» [2, с. 72].

Згодна з перакананнем рускага мыслера, і кананічны артэфакт не звязаны найпрост з нарматыўнасцю, стэрэатыпнасцю, а мае на мэце цесную ўзаемазалежную сувязь усіх складнікаў іканапіснай справы. У выніку ідэал канона ў П. Фларэнскага ўяўляе сабой дастаткова рухомае дыялектычнае адзінства старога і новага. «Канон у разуменні Фларэнскага, — заўважае В. Авяр’янаў, — універсальны механізм творчага спадкаемства, адно з найменняў традыцыі як такой, адзін з твараў традыцыі, у якой яна з’яўляецца і жыве ў Царкве і ўвогуле ў культуры» [1, с. 327]. Пацвярджэннем служыць перакананне П. Фларэнскага, што «духоўная сутнасць з’яў культуры і тым больш Культа не памірае, яна пераўтвараецца, яна вядзе да новых вобразаў культурнай творчасці і выяўляе сябе праз іх часта больш дасканалы і лепш за ранейшае» [2, с. 148–149].

З выказваннямі рускага філосафа шмат у чым салідарызуюцца і М. Багдановіч, які вышэйзгаданымі творамі паставіў пытанне аб судносінах традыцый і інавацый у мастацкай творчасці, акцэнтуючы ўвагу на філасофска-эстэтычнай значнасці гэтай праблемы ў працэсе мастацкага пазнання рэальнасці. Згодна з канцэпцыяй пэрта інавацыі выступаюць неабходным складнікам творчасці, яе арганічнай часткай. Інавацыйныя, наватарскія «ўцелясненні», на думку аўтара, не служаць праявамі разбуральных інтэрвенцый, а выступаюць у якасці носьбітаў мастацкай каштоўнасці, адным са спосабаў мадэлявання новай мастацкай рэальнасці. Яны разам з традыцыяй складаюць два дзіны працэсу стварэння мастацкага твора, які надае апошнямусэнсавую і эстэтычную каштоўнасць.

Працэс зараджэння інавацыйных формаў і практык, паступовага пераходу іх у разрад традыцыі мае на ўвазе наяўнасць не проста суб’екта, а суб’екта, які займае дзейную і актыўную пазіцыю і цесна ўключаны ў сацыякультурную прастору — сваю і чужую. Пытанне аб першапрычыне, абумоўленасці «культурнага выбуху», яго дэтэрмінаваных стымулюючых крыніцах, вектарах накіраванасці, механізме разгортвання «сетка-



вых сувязей», які маюць вынікам паступовае складванне стэрэатыпных формаў і мадэлей укаранення, якія паступова набываюць якасць традыцыі, уяўляецца складаным. Трэба разумець, што сама традыцыя не выступае строга адзінкавым, інварыянтным прадуктам, а мае шэраг мадыфікацыйных адгалінаванняў, якія складаюць своеасаблівы «даччыны субстытут» і надаюць ядру традыцыі дадатковую сэнсавую канатацыю. Таму можна казаць пра прадукаванае мноства традыцый, дакладней, традыцыйных формаў, якія ўзнікаюць у працэсе культурагенеза, культурных, у тым ліку міжасобасных, узаемадачынненняў — па лініі як сінхраніі, так і дыяхраніі.

У сувязі з гэтым важна падкрэсліць, што М. Багдановіч не займаўся свядомай дэканструкцыяй чужой культурнай традыцыі, а стараўся «прышчапіць» яе да ўласнай культурнай мадэлі. Мэтай творцы было захаваць і перадаць аўтэнтыку, першапачаткова зададзены сэнс прыцягнутага ў абсягі нацыянальнага культурнага канона высакаякаснага мастацкага матэрыялу. Падобнае «прышчапленне», гаворачы постмадэрнісцкай мовай, не выступае ў якасці агента мутацыі традыцыі, задача якога — памнажаць, пладзіць падманныя сімулякры-заменнікі. Наадварот, прыцягненне ў арбіту субстратнай, аўтахтоннай культуры «статыкі» і «дынамікі» суперстратнай (чужой) традыцыі магчыма толькі пры захаванні суб'ектыўных і аб'ектыўных фактараў.

З суб'ектыўнымі фактарамі звязаны момант «выбару аўтарытэтаў», наяўнасць духоўнага сугучча жыццёвага і творчага вопыту, падобных ці блізкіх мастацкіх і светапоглядных прыярытэтаў. Варта браць пад увагу і спецыфіку дзейсна-гістарычнай свядомасці і культурнай прыналежнасці суб'екта як асобы і носьбіта пэўнай культурнай ідэнтычнасці. Немалаважнае значэнне мае і фактар аб'ектыўны — жаданне ўпісаць сваю традыцыю ў шырокае поле сусветнай культурастваральнай дзейнасці, засведчыць факт культурнай пераемнасці.

Вось чаму зборнік М. Багдановіча «Вянок» нагадвае векапомны Акропаль культуры, які непамерна пашырае сэнсавы гарызонт кнігі. Гэтаму спрыяюць розныя сродкі і прыёмы, пачынаючы ад манеры спавядальнасці лірычнага героя да вар'іравання тэматычных структураўтваральных блокаў і жанравага дыяпазону, руплівай шліфоўкі кожнага сэнсарада, давадзнення думкі да лагічнага завяршэння, успрымання літаратурнага твора як эстэтычнага феномена. У выніку адбываецца не проста дэманстрацыя (акмуляцыя) прыгажосці абраных паэтычных формаў і жанраў (санет, трыялет, рандо, верлібр, белы верш, танка, хоку і г. д.), а пэўная іх наўмысная акмуляцыя, «музеізацыя», «гербарызацыя», а значыць, увекавечанне з мэтай наступнага перманентнага паўтарэння-вяртання ў вечным кругабегу верша- і жыццятворчасці.

М. Багдановіч добра ўсведамляў: каб стаць традыцыяй, якая мае ўсе шанцы набыць значнае распаўсюджванне сярод носбітаў пэўнага ментальнага і сацыякультурнага кода, інавацыя павінна адпавядаць умове ўключанасці ў гісторыка-культурны кантэкст, стаць часткай цэласнасці, што надае ёй агульназначны статус. А для гэтага яна павінна валодаць велізарным унутраным патэнцыялам, які ўтрымлівае ўласцівасць «свядомага быцця» і мае ўсе перадумовы для стварэння новай сацыякультурнай рэальнасці або па меншай меры пераходу ў разрад яе складовай структураўтваральнай часткі.

Погляды паэта на культуру як сукупнасць розных традыцый, канонаў, стратэгий, як маналітнае адзінства ў сваёй разнастайнасці сугучныя поглядам сучасных філосафаў, якія даследуюць феномен традыцыі як катэгорыі гуманітарных ведаў. Шмат агульнага ў аксіялагічным падыходзе да традыцыйных, сталых формаў культуры ў кантэксце іх суаднесенасці з сучаснасцю можна выявіць у філасофскай канцэпцыі нямецкага даследчыка Ганса-Георга Гадамера. Як і М. Багдановіч, калі мець на ўвазе ўніверсалісцкую скіраванасць яго творчасці, Г.-Г. Гадамер не бачыць падстаў для канфлікту гісторыі і традыцыі.

У філасофскай працы «Ісціна і метада» («Истина и метод», 1988) даследчык выключае канфліктнасць і супрацьстаянне розных культурных светаў, дапускаючы «зліццё гарызонтаў», што з'яўляецца падставай для фарміравання больш дасканаллага ў духоўным плане, гарманізаванага грамадства. «Там, дзе пануе традыцыя, — заўважае Г.-Г. Гадамер, — старое і новае заўсёды зноў зрастаюцца ў жывое адзінства, прычым ні тое, ні іншае наогул не аддзяляюцца адзін ад аднаго з поўнай выразнасцю» [6, с. 363].

Г.-Г. Гадамер прызнае поліфанію, рознагалоссе, палілог, дзе кожнаму прадстаўлена права выказацца і дзе кожны новы «акт разумення» становіцца чарговай, вышэйшай прыступкай у жыцці традыцыі. Пры гэтым «вобразы» традыцыі ў іх камунікатыўнай прадстаўленасці ніколі не мяняюць яе «ўзаконены» змест, набываючы ў новым культурным атачэнні іншы, набліжаны да «першавобраза», мадыфікацыйны відарыс, які, зрэшты, нельга звесці да «свабоднай камбінаторыкі элементаў», як прапануюць постмадэрністы, бо гэта прыводзіць да маргіналізацыі любой традыцыі. Апошнюю можна расцаніць як свядомую культуралагічную дыверсію, якая цалкам пазбаўляе традыцыю самастойнага, самадастатковага гісторыка-культурнага статусу.

Як мы неаднойчы падкрэслівалі, новае нараджаецца на перакрываванні, на мяжы сыходжанняў/разыходжанняў — паслаблення старых сувязей і ўзмацнення новых, прыцягнення ў сферу актуальнага вопыту іншародных сегментаў, дэталей, формаў з мэтай іх сэнсавага пера-



фармаціравання ва ўмовах актуальнай культуры. Падобнае прысваенне абумоўліваецца наяўнасцю магчымасці разумення гэтай «формы» прадстаўніком іншакультурнай рэальнасці. У любым выпадку новае ствараецца і культывуецца ў выніку ўзаемадзеяння па самым шырокім спектры і кірунках — міжкультурным, міжрэгіянальным, міжцывілізацыйным.

Прыклад творчага засваення традыцыі паказваў і сам М. Багдановіч. Мастак арыгінальнага таленту, ён здолеў па-майстэрску сінтэзаваць на нацыянальнай глебе культурныя дасягненні розных народаў, падняць мастацтва беларускага слова да лепшых узораў сусветнай літаратуры, адкрыць шырокія магістралі для ідэйна-эстэтычнага ўзвышэння беларускай паэзіі. Пры адчувальным уплыве розных мастацкіх стыляў і школ, кірункаў і плыняў, эстэтык і формаў паэзія М. Багдановіча выглядае даволі стройнай, адмыслова структураванай сістэмай, дзе ёсць свая мастацкая логіка, апраўданасць, завершанасць, дзе разнастайныя гісторыка-культурныя феномены злучаюцца ў гарманічнае адзінства, высокую эстэтычную дасканаласць.

Паэт з'яўляецца сапраўдным спалучальнікам супрацьлегласцей. У асобе беларускага апалагета красы шчасліва злучыўся экуменістычны і ўніверсалісцкі дух. Праявай экуменістычных памкненняў бачыцца і спроба пошуку аб'яднальнага пачатку ў сферы пачуцця, ідэалу, нават калі гэты ідэал знаходзіцца ў рэтраспектыве. Гэты аб'яднальны пачатак М. Багдановіч бачыў не ў рэлігійным, боскім, а ў адкрытай культурнай секулярызацыі боскай святасці, у набыцці ёю канкрэтнага, цялеснага, блізкага і адчувальнага сэнсу, які ствараецца дзякуючы сапраўднай, жывой, а не эфемернай агульнасці пачуццяў. Духоўнае прасвятленне магчымае праз любоў і красу. Вось чаму паэту блізкі, усцешны свет быццёвай, зямной гармоніі ў розных іпастасях, хай сабе і ў далёка не дасканалым выглядзе. Дзякуючы адчувальна спазнанаму, перажытаму ў рэальным жыцці ідэалу адбываецца пераўтварэнне, перайначванне духоўнага свету. Багдановічаўская «краса і сіла» нараджаецца з непакіснай і радаснай жыццесцвярджалнай надзеі на вечнае сузіранне зямной (тут і цяпер), а не іншабыццёвай чароўнасці — чароўнасці ў межах звычайнага штодзённага — *пачуццёвага* — жыцця, без нагнятання штучнага аскетычнага напружання.

М. Багдановіч, калі меркаваць па фармальна-зместавай скіраванасці яго творчасці, з'яўляецца прыхільнікам сімвалічнага паэтычнага канона, які ўзнік на аснове мастацкага сінтэзу розных культурных светаў, узораў светабачання і светаадчування. Нездарма карціны, створаныя яго фантазіяй, маюць у аснове містычную, сімвалічную накіраванасць і нагадваюць паэтычнае адкрыццё, у якім увасаблены духоўны свет быцця. Для творцы не мае вялікага значэння, што становіцца

прадметам яго мастацкіх рэфлексій — свет рэальны або свет выдуман-ны, створаны яго фантазіяй ці запазычаны з розных кніжных крыніц. Абодва яны валодаюць аднолькавай ступенню рэальнай прадстаўле-насці, унушальнасці з прычыны таго, што маюць суб'ектыўную пры-роду паходжання.

Калі экстрапаліраваць філасофскія гледжанні рэлігійнага мысляра П. Фларэнскага на прыроду творчасці, то мастацкую спадчыну М. Багдановіча можна ўявіць у выглядзе сімвалічнага іканастаса, які лучыць два светы (свет бачнага і нябачнага). Паэт творыць, нібы кіруючыся за-конамі ікананіснай традыцыі, у якой няма нічога выпадковага, і кожны вобраз (нават драбнютка дэталі) заключаюць у сабе пэўны сімвалічны сэнс. Вось чаму для творцы такое істотнае значэнне мае ідэя сінтэзу, аб'яднальнай арганічнай сувязі пазнавальнага ўніверсуму культуры, які для паэта існуе рэальна.

Доказам таму з'яўляецца кніга М. Багдановіча «Вянок» (1913), якая стала выдатным дасягненнем беларускай літаратуры пачатку ХХ ст. Гэта сапраўдны ўзор класічнага мастацтва, прыклад не толькі ідэйна-эстэтычнай дасканаласці, выверанасці, завершанасці, але і сведчанне інтэртэкставай адкрытасці, своеасаблівай паэтычнай і гістарычнай па-сіянарнасці. Сімвалічна, што на тытульным лісце «Вянка» — адзінага прыжыццёвага зборніка паэта — стаіць знак Лебедзя, герб роду Завішаў, як сведчанне ўдзячнасці фундатарцы кнігі Магдалене Радзівіл. Акра-мя таго, знак Лебедзя — знак прыгажосці і сімвал мастака-творцы. Ле-бедзь — адзін з ключавых сімвалаў мадэрнізму, яго эмблематычны воб-раз, які сімвалізуе Боскае Натхненне, што спараджае Красу-Паэзію. Кніга будзеца па прынцыпе адкрыцця, дзе кожны спрактыкаваны чытач нібы ідэнтыфікуе, выявае свой духоўны вопыт, папаўняе стра-чаныя або пашкодзаныя ўласныя культуразместавыя звёны. Можна меркаваць, што М. Багдановіч ставіў сабе звышзадачу стварыць *саборны паэтычны канон розных культур і цывілізацый*, які спалучыў і прымірыў бы гэтыя культуры.

Як вядома, фарміраванне светапогляду, мастацкіх прыярытэтаў і за-цікаўленняў класіка беларускай літаратуры праходзіла пад адчуваль-ным уздзеяннем рускай культуры і літаратуры. У ліку тых, хто так ці інакш аказаў уплыў на адточванне ўласнай філасофска-эстэтычнай сістэмы М. Багдановіча, імёны А. Пушкіна, А. Фета, А. Блока, І. Буні-на, В. Брусавы, К. Бальмонта, М. Кузміна, М. Гумілёва, С. Гарадзецкага. У тэзаўрус засвоенага і пераасэнсаванага сусветнага культурнага вопы-ту ўваходзяць і дасягненні еўрапейскай мастацкай традыцыі: антычнай (Гарацый, Авідзій, Анакрэон), новапарнаскай французскай (А. Рэмбо, П. Верлен, Т. Гацье), нямецкай (Г. Гейнэ, Ф. Шылер) і іншых літаратур.



Унутранае падабенства і сэнсавая блізкасць паэзіі М. Багдановіча з тэмамі, матывамі, ідэямі сусветнай і перш за ўсё рускай літаратуры назіраецца нават на ўзроўні паэтыкі, формы верша, ідэнтычнасці «стылявога мыслення». І ў гэтым па-свойму засведчыў сябе не толькі факт усвадомленага пераймання, перастварэння вядомых узораў, але і велізарнае жаданне вербальнымі сродкамі ўласнай літаратуры адлюстравачь жыццё ва ўсёй яго шматграннасці, разнастайнасці. Галоўны сэнс намаганняў паэта, як думаецца, заключаўся ў тым, каб раскрыць, засведчыць індывідуальнасць, наўздзіў развітае пачуццё адзінканасці, суб'ектнасці, унікальнасці свайго лёсу, непаўторнасці ўласнага духоўнага свету.

Як і П. Фларэнскі, М. Багдановіч шукаў адпаведнасці, якія маглі б засведчыць агульны «каранёвы» пачатак станаўлення сусветнай духоўнай культуры. Тым самым ён падкрэсліваў ідэю духоўнага адзінства чалавечых культур і сакральных гісторыка-культурных сімвалаў, застылых у кананічных формах. Вобразна-сімвалічнымі сродкамі, шляхам трансляцыі мастацкага канона М. Багдановіч спрабаваў вывесці цэласную *паэтычную тыпалогію духоўнасці, радаслоўную ўсёй чалавечай культуры*. Вось чаму і ў кнізе «Вянок», дзе моцна выяўлены кананічны пачатак, выразна праступае жаданне творцы стварыць паэтычны «канон канонаў», што здолеў бы заключыць у сабе гэзаўрус усёй культуры і замкнуць на сабе ўвесь яе сэнс, здольны бясконца ўзбагачацца новымі інтэрпрэтацыямі.

Згаданая вышэй культуралагічная спецыфіка творчасці паэта вынікае перш за ўсё з падкрэсленага рацыяналізму, інтэлектуалізму яго паэзіі, з трансфармацыі вобразных мадэляў розных эпох, татальнага панэстэтызму, культу Прыгажосці і інш. Творца свядома звяртаўся да класічна дасканалай (парнаскай), амаль рафінаванай паэтычнай формы верша. Неакласіцысцкія досведы М. Багдановіча, у адрозненне, прыкладам, ад авангардысцкіх, не насілі дэструктыўнага характару, не мелі на мэце поўнае адмаўленне папярэдняга культурнага вопыту, а былі пэўнай формай яго кананізацыі.

Неакласіцызм творчасці М. Багдановіча выявіўся найперш у спосабе мадэрнізацыі культуры шляхам культурнага кансерватызму, адаптацыі ў межах нацыянальнай традыцыі паэтычных формаў, ёй амаль неведомых. З улікам гэтага можна казаць не толькі пра своеасаблівую школу паэтычнага майстэрства, але і пра факт унутранай эвалюцыі мастацкай сістэмы аўтара, асаблівасці яго эстэтычных прынцыпаў. Прыведзеныя фактары лішні раз сведчаць пра наватарскі, універсальны характар яго паэзіі і даюць магчымасць глыбей спасцігнуць ролю класіка ў развіцці нацыянальнай літаратуры.

Такім чынам, разгляд культурнай традыцыі як канона і спадчыннасці ў прасторы рэлігійна-філасофскага і мастацкага дыскурсаў дазваляе

зробіть виснову, што гэтыя асновасутнасныя складнікі адыгрываюць незаменную ролю ў асобасным станаўленні суб'екта, спрыяюць працэсу яго сацыяльна-псіхалагічнага фарміравання і развіцця, самарэалізацыі патэнцыйных здольнасцей, уплываюць на яго творчую актыўнасць. Гэта вельмі дзейсная форма далучанасці суб'екта да жывой разнастайнасці жыцця, што адкрывае шлях да ўспрымання сацыякультурнага кантынуума як спрыяльнай глебы пазнання сваёй сутнасці і ўсведамлення ўласнай арганічнай запатрабаванасці ў шматлікіх кантэкстах духоўна-практычнай дзейнасці.

С. П. Іваноў, даследуючы механізм выбудовання і развіцця культурных сфер праз прызму актыўна дзейснага суб'екта, слухна заўважае, што «мастацкая дзейнасць, рэальна і найперш псіхалагічна-жыццёва выступае ў сістэме чалавечай дзейнасці як духоўна-практычная сувязь і спосаб індывідуальнага засваення ўсеагульных сэнсазначных зместаў культуры, паколькі яна, як дзейнасць творчая, здольная актуалізаваць усе духоўныя і практычныя сілы чалавечай суб'ектыўнасці і забяспечыць зносіны людзей у найбольш кульмінацыйнай – творчай – фазе іх дзейнасці і найвышэйшым моманце актуалізацыі сябе ў іншых людзях і ў прадуктах культуры» [7, с. 360].

Адзначаны алгарытм выступае ў якасці своеасаблівай метадалагічнай асновы, якая тлумачыць, як адбываецца самасцвярджэнне чалавека як свядомай – родавай – істоты, здольнай раскрыць унутраную сутнасць шляхам уключанасці ў сістэму каардынат «індывідуальнае – тыповае», «канкрэтнае – агульнасацыяльнае», «нацыянальнае – універсальнае». Дзякуючы шматмернаму, разнавектарнаму характару камунікатыўных адносін суб'ект спасцігае меру атаясамлення свайго «Я» з акаляючым асяроддзем, у тым ліку і праз прызму аксіялагічных адносін да сябе і да іншых людзей у форме эмацыянальна-пачуццёвых перажыванняў.

З гэтай прычыны канон і спадчыннасць у інтэгральным выражэнні могуць аказваць дзейсны ўплыў у працэсе камунікацыі, дыялагічных і палілагічных стратэгіяў, што дазваляе актывізаваць унутраныя, эмацыянальна-пачуццёвыя і інтэлектуальныя складнікі асобы і задзейнічаць канал сувязі паміж унутраным і знешнім як прасторавамі каталізатарамі духоўнага поля суб'ектнасці. Камунікацыя выступае таксама важным ідэнтыфікацыйным маркерам, які спрыяе вызначэнню ступені і паўнаты сацыякультурнай пераемнасці, узнаўлення і трансляцыі аксіялагічных складнікаў сацыялізацыі.

Такім чынам, канон і спадчыннасць як арганічныя элементы традыцыі ўбіраюць у сябе фундаментальныя якасці духоўна-практычнай дзейнасці. Яны маюць прамое дачыненне да асобы, непасрэдна далучанай да працэсу творчага канстытування і ўзбагачэння традыцыі з дапамогай інавацыйных змен, да наладжвання кантактнага дыялогу з разнастайны-



мі іншакультурнымі праекцыямі. У сувязі з гэтым слушным уяўляецца сцвярджанне, што асоба, арыентаваная на традыцыю, павінна ўдзельнічаць у доўгатэрміновым культурным будаўніцтве або сваімі творчымі новаўвядзеннямі спрыяць паспяховаму ажыццяўленню гэтага праекта.

Арсенал сродкаў, якія могуць быць прыцягнуты ў поле структурна зменлівага культурнага ўтварэння, здольнага да пераналаджвання, перагрупоўкі, самы разнастайны, у тым ліку і ў дачыненні да яго прасторава-часовага паходжання. Важна заўважыць, што інавацыйныя зрухі могуць адбывацца і шляхам культурнай рэканструкцыі гістарычнай спадчыны, яго «дынамічнай кансервацыі», калі даўно забытае ў новым культурна-змястоўным кантэксце атрымлівае іншы ракурс бачання, гучання, успрымання.

Падобны культурна-мадэрнізацыйны эффект магчымы, на наш погляд, дзякуючы, у шэрагу іншых прычын, і змене структуры складнікаў традыцыі, што набываюць новую канфігурацыю ў выніку якаснага перайначвання сістэмы з улікам дадатковых прырашчэнняў. У дадзеным выпадку спрацоўвае механізм «змешвання ўсвядомленых і неўсвядомленых элементаў» (Г. Д. Бергман), аб'ектыўных і суб'ектыўных, унутры-асобасных матываваных рэгулятараў і выбарчага падыходу да засваення культурна-гістарычнага вопыту і яго наступнага пераводу ў рэестр актуальнай культуры. Сукупнасць названых фактараў спрыяе арганізацыі духоўнай прасторы развіцця чалавека, дазваляе адчуць крэўна-роднасную сувязь з набыткамі сваёй нацыі і ўсяго чалавецтва.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. Аверьянов В. В. Традиция и динамический консерватизм. М. : Центр. изд. дом, 2012. 696 с.
2. Флоренский П. А. Иконостас. М. : Изобр. искусство, 1994. 472 с.
3. Багдановіч М. Поўны збор твораў : у 3 т. Мінск : Навука і тэхніка, 1992–1995. Т. 1 : Вершы, паэмы, пераклады, наследаванні, чарнавыя накіды. 1992. 752 с.
4. Чабан Т. Космас «Вянка»: Літаратурны каментарый да «Вянка» Максіма Багдановіча // Багдановіч М. Поўны збор твораў : у 3 т. Мінск : Навука і тэхніка, 1992–1995. Т. 1 : Вершы, паэмы, пераклады, наследаванні, чарнавыя накіды. 1992. С. 463–518.
5. Багдановіч М. Поўны збор твораў : у 3 т. Мінск : Беларус. навука, 1992–1995. Т. 2 : Мастацкая проза, пераклады, літаратурныя артыкулы, рэцэнзіі і нататкі, чарнавыя накіды. 1993. 598 с.
6. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: основы философской герменевтики : пер. с нем. / общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. М. : Прогресс, 1988. 704 с.
7. Иванов С. П. Субъект художественного действия в постижении и развитии культурных сфер // Человек как субъект культуры / отв. ред. Э. В. Сайко. М. : Наука, 2002. С. 331–365.

Пытанні і заданні

1. Якое значэнне для творчасці мае міжкультурная камунікацыя?
2. Як вырашаецца праблема суадносін традыцый і навацый згодна з эстэтычнымі ўстаноўкамі М. Багдановіча ў вершах «Летапісец» і «Перапісчык» і як яна карэлюецца з праблемай нацыянальнай адметнасці мастацтва?
3. Якія эстэтычныя праблемы закранаюцца ў «Апавяданні аб іконніку і залатару...»?
4. Якое месца ў эстэтычнай сістэме М. Багдановіча займаюць паняцці красы, прыгажосці, характава?
5. У чым блізкасць поглядаў М. Багдановіча і П.Фларэнскага на сутнасць традыцый і навацый у культуры?
6. Як вы разумееце выраз, што М. Багдановіч «спрабаваў вывесці цэласную паэтычную тыпалогію духоўнасці, радаслоўную ўсёй чалавечай культуры»?



ЛІТАРАТУРНЫ КАНОН У ПАЭТЫЧНАЙ СПАДЧЫНЕ МАКСІМА БАГДАНОВІЧА

Літаратурная класіка ўяўляе сабой адмысловы культурастваральны і каштоўнасны кангламерат, які валодае невычэрпным кагнітыўным, эўрыстычным, эстэтычным патэнцыялам, задае пэўны алгарытм светаўспрымання, акрэслівае магчымыя кірункі развіцця сацыякультурных сфер грамадства. Гэта асабліва важна ў сітуацыі перажывання крызісу каштоўнасцей, дэвальвацыі маральных імператываў, якія павінны складаць аснову грамадскай жыццядзейнасці. У класічных мастацкіх творах пазачасавыя эстэтычныя каштоўнасці знайшлі найбольш змястоўнае ўвасабленне. Яны закліканы выражаць універсальныя сэнсы, глыбінныя духоўныя асновы чалавечага быцця, што забяспечвае іх магчымае і рэальнае ўспрыманне і разуменне ў кантэксце функцыянавання знакава-сімвалічных комплексаў і камунікатыўных асяроддзяў.

Пераканаўчым сведчаннем умацавання светапоглядных і духоўна-маральных асноў сучаснага грамадства можа служыць паэтычная спадчына класіка беларускай літаратуры М. Багдановіча. Паэт стаў заканадаўцам эстэтычнага паэтычнага канона дзякуючы акультурацыі сусветнага мастацкага і філасофскага вопыту з апорай на нацыянальны культурны кантэкст.

Зварот М. Багдановіча да кананічных формаў верша мае і псіхалагічную, і культуралагічную, і гісторыка-культурную абумоўленасць. Нямецкі даследчык Ян Асман у кнізе «Культурная памяць: Письмо, память пра мінулае і палітычная ідэнтыфікацыя ў вышэйшых культурах старажытнасці», аналізуючы праявы канона ў старажытным мастацтве, звяртае ўвагу на фармальную напружанасць канона як інструмента пабудовы выверанай формы і яго арыентаванасць на ідэальны ўзор, стварэнне дасканаллага тэксту: «У якасці інструмента канон служыць арыентацыі, ён дапамагае будаваць дакладна, гэта значыць прама і суразмерна, у пераносным сэнсе – дзейнічаць у адпаведнасці з нормай. Канон – нарматыўны інструмент, які не толькі ўстанаўлівае, што ёсць, але і прадпісвае, што павінна быць» [1, с. 138].

Адно са значэнняў слова «канон» – ‘узор’, таму ў пэўных кантэкстах паняцці «канон» і «класіка» – сінонімы. Канон прадугледжвае вер-

насць не столькі тэксту-ўзору, колькі той сутнасці прыгожага, якую ён выражае. Як вядома, тэарэтычныя праблемы прыгожага («красы і мастацтва») М. Багдановіч зрабіў прадметам сваёй паэтычнай творчасці. Яго надзвычай засяроджаная ўвага на мастацкай форме верша стала надзейнай асновай для звароту да філасофскіх ідэй, звязаных з вытлумачэннем парадоксаў прыгожага: ператварэнне пачварнага ў прыгожае і наадварот, сутнасць антыномій прыгожага і этычнага (прыгажосці і добра), вечнага мастацтва і трагічнай місіі мастака. Пры гэтым М. Багдановіч не прапануе строга аформленых, рацыянальна вывераных філасофскіх высноў. Наадварот, сваімі творамі ён ставіць мноства пытанняў, застаючыся адкрытым для шматлікіх альтэрнатыўных інтэрпрэтацый, тлумачэнняў іх мастацкай змястоўнасці.

Прыгожае М. Багдановіч перш за ўсё звязвае з формай, пры гэтым апошняя паўстае як рухомая і адносная. Паэт аддае перавагу сталым формам верша, якія падпарадкоўваюцца асобым правілам – канону. Найбольш вядомыя сярод такіх формаў – рандо, рандэль, трыялет, рытурнель, санет, тэрцына, пентаметр і гекзаметр. Чым жа вабіла паэта кананічная форма? Для адказу на гэта пытанне трэба звярнуцца да сведчанняў раней згаданага намі Я. Асмана, які разумее пад канонам «такую форму традыцыі, у якой яна дасягае вышэйшай унутранай абавязковасці і надзвычайнай фармальнай ўстойлівасці». Пры гэтым ён падкрэслівае, што канону ўласціва «сувяз паміж строгацю формы і адкрытасцю да працягу. Гэта дакладна для ўсіх твораў мастацтва, якія сталі ўзорам у сваім жанры і таму класікай. Толькі праз класіцыстычнае, якое імітуе зварот, праз *mimesis* можа прынцып канона ажыццяўляць сваю функцыю формы культурнага ўспаміну, як прыстанішча рэтраспектыўных пошукаў арыентацыі. <...> Кананізацыя – гэта не капрыз гісторыі рэцэпцыі, а выкананне або ажыццяўленне патэнцыі, заключанай у самім творы дзякуючы строгасці яго формы і падпарадкаванню правілам» [1, с. 115–116].

Я. Асман надае асабліваю ўвагу сучасным суадносінам паняццяў «канон» і «класіка». На думку даследчыка, класіка злучае антычнае разуменне канона як правіла пабудовы і сярэднявечнае ўяўленне аб сакральным аўтарытэце. З прычыны апошняй акалічнасці паняцце класікі ў Новы час выразна сакралізуецца і міфалагізуецца. Слушнай уяўляецца заўвага аб звароце да класічнага канона ў якасці «ацэнчнай меркі, крытэрыю як для самой дзейнасці, так і, перадусім, для ацэнкі вынікаў дзейнасці мастака» [1, с. 126]. Класіка задае каштоўнасныя арыенціры творчасці, «паказваючы на творы, у якіх гэтыя каштоўнасці ўзорна ўвасоблены.

Паняцце класікі прымяняецца не толькі рэтраспектыўна да рэцэпцыі таго, што ўваходзіць у склад адборных аўтарытэтаў, але і праспектыўна да адкрываемага адсюль гарызонту магчымасцей законнага працягу» [1, с. 127]. Варта заўважыць, што творчасць у мастацкім каноне



мае на ўвазе не механічнае ўзнаўленне ўзору, але строгае прытрымліванне эстэтычных прынцыпаў і нормаў, якія ён спалучае. Гэта адбываецца з той прычыны, што «класічныя творы ўвасабляюць у самай чыстай форме пазачасавыя нормы. Таму яны з'яўляюцца меркай і мерай як для эстэтычнага меркавання, так і для мастацкай творчасці» [1, с. 118].

Падкрэслім думку: літаратурная класіка выступае прыкладам узорнага ўвасаблення вышэйшых, пазачасавых эстэтычных каштоўнасцей, задае каштоўнасныя арыенціры творчасці, што з цягам часу могуць набыць якасць і адзнаку мастацкага канона дзякуючы ўстойлівай мастацкай камунікацыі ў межах пэўнага культурнага кантэксту (іерархіі кодаў культуры). У сумарным выражэнні класічныя творы ўяўляюць адметную нацыянальную мастацкую карціну свету, якая падзяляецца, успрымаецца, прысвойваецца ўсімі і становіцца арганічнай часткай нацыянальнай мастацкай традыцыі, аб'ектыўна фарміруючы каштоўнасна-нарматыўныя ўяўленні і задаючы каардынаты значнага, першаступеннага, эталоннага ў полі чалавечага вопыту.

Эталонныя характарыстыкі ўзнікаюць у працэсе культурнага адбору, гісторыка-культурнай камунікацыі, рацыянальнай адрэфлексаванасці мастацкага вопыту з улікам аксіялагічных дамінант культуры. Адабраныя такім чынам этыка-нарматыўныя ўяўленні, стандарты, стэрэатыпы ўспрымання садзейнічаюць наданню каштоўнасна-значнаму ўніверсальнага, агульнапрымальнага статусу. З цягам часу кансерватыўнае, замацаванае традыцыйна набывае сталы характар і ўваходзіць у разрад базіснага знакава-сімвалічнага капіталу, што аказвае ўплыў на ўсе сферы чалавечай дзейнасці і рэгулюе адносіны чалавека да сябе, іншых людзей, навакольнага асяроддзя, фарміруючы такім чынам уяўленні аб маральна-этычным імператыве і спрыяючы выпрацоўцы жыццёвай стратэгіі, агульнага алгарытму кагнітыўнай дзейнасці.

Па сутнасці, размова ідзе пра літаратурны канон як першаўзор, эталон нацыянальнага стылю, які ад пачатку быў закліканы сцвярджаць, замацоўваць сталыя формы мастацтва, культываваць нацыянальны відарыс, надаючы розным праявам жыццядзейнасці культуратворчы характар. Прадметна-рэчавы свет канона ў такім разе набывае шматфункцыянальнае значэнне, становіцца асновай лірычнай эмоцыі, пачуцця, настрою, выконвае важную асацыятыўна-псіхалагічную функцыю. У межах канона – сталай, узорнай формы – разнастайныя дэталі, вобразы, сімвалы пераходзяць у разрад сакраментальных сутнасцей – адухоўленых, ачалавечаных, здольных напоўніць жыццё сэнсам, значнасцю. Яны набываюць рысы сувязных часу, жывых сведкаў дзён, падзей, узаемаадносін, перажыванняў, пачуццяў і ўтрымліваюць жыццёвую і каштоўнасную філасофію, пераходзяць у разрад актуальных, запатрабаваных, надзённых – сакральных – знакаў культуры.

Прыкладам культуратворчага звароту да канона можа служыць літаратурная спадчына М. Багдановіча: за кожным словаваобразам у паэта стаіць пэўнае сімвалічнае паняцце, замацаваны філасофскі сэнс, які мае аксіялагічную афарбоўку. Вобразны лад яго вершаў набыў статус агульнанацыянальных, агульнакультурных каштоўнасцаў-сэнсавых мастацкіх канцэптаў, якія маюць непасрэдную сувязь з універсальнымі культурнымі сэнсамі, што ўжо склалі светапоглядны запас чалавецтва. У вершах паэта яскрава ўвасобіліся традыцыі рэнесанснага гуманізму, ідэі самакаштоўнасці асобы, культ гармоніі, прыгажосці, імкненне ўзнавіць мадэль свету (цэласнасць светабудовы) у яе найбольш характэрных праявах.

М. Багдановіча прыводзілі ў захапленне шэдэўральныя творы Антычнасці, Адраджэння, Новага часу. Ён нязменна імкнуўся акунуцца ў тыя далёкія часы, спрабуючы ўбачыць гісторыю праз прызму прэвалюючых духоўна-каштоўнасных рэалій і ўніверсальных свядомасці, трансцэндэнтных сэнсаў, каб наблізіцца да разумення адметных рыс светабачання людзей у надзвычай важныя перыяды гісторыі. З дапамогай кананічных мастацкіх формаў паэт імкнуўся спасцігнуць тыя ўніверсальныя характарыстыкі разумення свету, якія былі па-асабліваму эксплікаваныя ў разнастайных еўрапейскіх мастацкіх формах, сімвалічных сістэмах, што сталі зыходным пунктам развіцця сеткі метафізічных сэнсаў. Канон у дадзеным выпадку выступае адной з рэпрэзентатыўных формаў універсальнай культуры, своеасаблівай мастацкай матрыцай, якая не толькі адлюстроўвае, але і задае ракурс светабачання, светаадчування, сэнсаспасціжэння, адметнага спосабу мыслення ў кантэксце ўласна нацыянальнай культурнай парадыгмы.

Мастацкія канстанты, якія склаліся яшчэ ў перыяд Антычнасці, у эпоху Адраджэння і Асветы, абіраюцца М. Багдановічам у якасці ідэальнага эталона, згодна з якім ён ацэньвае і сучасны яму літаратурны працэс. Гэта дае паэту магчымасць убачыць верагодныя адхіленні ад зададзенага ўзору, цесна суаднесенага ім з гармоніяй, вытанчанасцю формы і лаканізмам зместу. І наадварот, М. Багдановіч непрыхільна ставіўся да мастацкіх вынаходніцтваў, змястоўнага мастацкага канструкта, у якім выдае сябе працэс адчужанасці ад свету, працэс светастраты, звязаны са сцвярджаннем манаполіі сацыяльнай сферы.

Паэт усё больш пераконваўся, што літаратура за гэты час не стала бліжэй да чалавека, а створаныя цывілізацыйнай тэхнічныя вынаходніцтвы аддалілі яго ад жыццёвых даброт і жаданай гармоніі. Творца прыкладаў усе намаганні, каб пазбегнуць адчужанасці свету, захаваць інтымныя адносіны да быцця, акаляючай яго рэальнасці. У адваротным выпадку гэта магло б прывесці да «самаадчужанасці», «бяздомнасці», пра якую пазней гаварыў М. Хайдэгер.

З улікам адзначанага становіцца больш зразумелым і творча матываваным той факт, што М. Багдановіч стаў заканадаўцам эстэтычнага паэтычнага канона дзякуючы акультурацыі сусветнага мастацкага і філасофскага вопыту з апорай на нацыянальны культурны кантэкст. Зварот паэта да класічнага канона сведчыць аб яго жаданні мастацкімі жанрава-стылявымі сродкамі ўзнавіць гістарычны шлях, пройдзены эстэтычнай свядомасцю, зафіксаваць «сляды», «коды», якія складаюць у сукупнасці генетычную памяць, «прааснову» сусветных літаратурна-мастацкіх помнікаў.

Падобны зварот меў велізарны культурастваральны сэнс. Гэта дазваляла, па-першае, раскрыць, прадэманстраваць вобразна-паэтычныя магчымасці роднай мовы, па-другое, прадставіць панарамнае бачанне культурна-гістарычнага працэсу ў яго вяшынных дасягненнях, па-трэцяе, з дапамогай асаблівай «сістэмы прызмаў» рэканструяваць, сфакусіраваць, звесці ў адно ўзорныя, высокатэхнічныя мастацкія формы, віды, жанры. Тым самым паэт нібы сцвярджаў думку, што, нягледзячы на відавочныя адрозненні кожнай сацыякультурнай супольнасці – народаў, эпох, цывілізацый, аб’ектыўна мае месца адзінства, падабенства ў засваенні людзьмі прасторы жыццёвага свету з дапамогай звароту да мастацкіх сімвалічных формаў. І менавіта класічныя тэксты захоўваюць і перадаюць культурную традыцыю, сімвалічны код культуры дзякуючы творчаму задзейнічанню ў іх кодаў культуры папярэдніх эпох.

Прызнаючы свядомы, рэфлексійны характар творчасці, М. Багдановіч тым самым ускосна ўказаў і на філасофска-абагульненую скіраванасць уласных паэтычных вобразаў і карцін, на імкненне стварыць пэўную мадэль, універсум значэнняў, якія дазваляюць, паводле слоў Ю. Лотмана, «узнаўляць мадэль свету ў яе самых агульных абрысах» [2, с. 30]. Гэта адбываецца з той прычыны, што ў літаратурна-мастацкіх вобразах, канцэптах, архетыпах утрымліваюцца разнастайныя інтэлектуальныя, псіхалагічныя, пачуццёвыя спосабы асваення жыцця, прадстаўлена змястоўна шматгранная карціна духоўных памкненняў часу, вызначаюцца важныя сацыякультурныя праблемы грамадства і прапануюцца іх вырашэнне праз трансфармацыю, перастварэнне «пасіянарна-эстэтычнай энергетыкі» (А. М. Раўцкая), закладзенай у тэксце.

Важнае значэнне набываюць тэкстапараджальныя складнікі творчасці, якія выяўляюць сябе праз інтэграцыю пераважных тэм, жанраў, сродкаў і прыёмаў, неабходных для пабудовы тэксту і перадачы як інфарматыўных, так і эматыўна-экспрэсіўных кампанентаў. Іншымі словамі, уласны ўнутраны вопыт у творчасці заўсёды спалучаны з сімвалічным вопытам культуры, пераходам ад павярхоўных сэнсаў да прыхаванага метафізічнага зместу адлюстраваных падзей і фактаў. У гэтым імкненні мастака знайсці сувязь свядомасці з рэальнасцю, прадэманстраваць

яе духоўнае вымярэнне раскрываюцца метафізічныя асновы жыцця. Мастацкі вопыт пісьменніка ў такім разе становіцца мадэлюючым тыпам нацыянальнай гісторыі і нацыянальнай самасвядомасці, яе духоўным забеспячэннем, прадугадваннем і арыенцірам будучай культуры.

Канон у дадзеным выпадку выступае ў ролі вызначальнай культурнай формы, першаўзору, «кода», які ўтрымлівае і захоўвае ўсе ўласцівасці цэлага, універсальную каштоўнасную аснову, якая спрыяе мастацкаму, а разам з тым і духоўнаму асваенню свету. Мастацкае вымярэнне выступала для М. Багдановіча вышэйшай праявай чалавечага духу, што імкнецца да гармоніі, пераемнасці, стварэння ўніверсальнай культуры, якая мае роўнаважлікае значэнне для ўсіх суб'ектаў творчасці.

Культывуючы кананічны ўзоры, праводзячы генеалагічны зрэд перш за ўсё еўрапейскай мастацкай традыцыі, М. Багдановіч прытрымліваўся ідэі адзінай культурнай прасторы як заканамернага выніку культурна-гістарычнага развіцця, дзе заўважаецца падабенства, блізкасць экзистэнцыяльна-герменеўтычных сэнсаў, паняццяў, ідэй. З дапамогай звароту да сусветнай мастацкай спадчыны паэт імкнуўся выявіць і зафіксаваць механізм камунікатыўнага кадзіравання каштоўнасцей і сэнсаў культуры, глыбока перакананы ў тым, што ўсе шэдэўральныя культурныя артэфакты, створаныя шляхам сумеснага культурастваральнага дзеяння і камунікацыі, з прычыны функцыянавання аб'ектыўных законаў маюць агульныя карані. Падобнае перакананне адкрывала шлях да пераадолення супярэчнасцей у сферы духоўнай вытворчасці, давала магчымасць для дасягнення пэўнага адзінства поглядаў, падыходаў, памкненняў у рэалізацыі эстэтычнага ідэалу.

Актыўна эксплуатауючы ў творчай практыцы мастацкія кананічныя формы, М. Багдановіч нібы дэманстраваў на ўласным вопыце здольнасць духу пераадольваць час і адлегласць, тым самым адважваючыся падняцца над пloidмай абставін і апынуцца ў вымярэнні вечнай сучаснасці. Вось чаму для паэта важным складнікам творчасці заставаўся розум, думка, графічна выяўленая лініяй, якая сягае ў бясконцасць. Яго творчая фантазія, відавочна свядомая прыхільнасць да мінулага як цэнтра жаданага прымірэння, ідэальнай спарадкаванасці, суразмернасці маюць да таго ж унутраную, псіхалагічную матывацыю, звязаную з абставінамі асабістага жыцця.

Як вядома, для паэта заставаўся рэальна прадказальным фінал уласнай смерці з прычыны невылечнай на той час хваробы. Боязь будучыні, жаданне адтэрмінаваць яе набліжэнне вабіла творцу назад да «заспакоенасці ў мінулым», нараджала настальгію ў адносінах да адзінай рэальнасці, у якой ён мог быць упэўнены, дзе знаходзіў сабе прытулак ад марнасці тленных будняў. У дыялогу з мастацкімі творамі мінуўшчыны, пераймаючы, наследуючы іх сутнасную, «генетычную» прыроду, эстэ-



тычныя складнікі, М. Багдановіч стварае ўласны мастацкі свет, фарміруе сваё бачанне творчасці, сваю канцэпцыю асобы.

Пераканаўчае пацвярджэнне таму знаходзім у вершы «У старым садзе», які адлюстроўвае асаблівасці аўтарскага мастацкага бачання і ўяўлення, сэнсастваральную актыўнасць яго мастакоўскай думкі, што імкнецца да аднаўлення ўмоўнай рэальнасці, культывавання сведчанняў мінулага:

Прыгожы сад, які любіў Вато:
Між дрэў зялёных статуі паўсталі,
Вось грот, гадзіннік сонечны, а далі
Фантан... Напэўна, саду год са сто.

Стаю я, сню пра знікнуўшыя дні
І кніжку новага пісьменніка трымаю.
Яе я разгарнуў.. і закрываю,
Здзіўлены ўкрай, што гэта не Парні [3, с. 262].

Прыцягненне ў тэкст уласных імёнаў, вядомых гістарычных рэалій, культурных артэфектаў з'яўляецца адной з формаў выражэння «другаснай трансэндэнтнасці» (Н. Худалей), калі гэтыя артэфекты з пазатэкставай, перыферыйнай зоны пераходзяць у зону стратэгічных сэнсавых кодаў, укаранёных у прастору тэксту для ўзмацнення, падваення, сімвалізацыі (універсалізацыі) яго кантэкстуальных значэнняў, суадносячыся такім чынам з планам выражэння.

Думаецца, паэт кіраваўся самымі высокімі мастацкімі прынцыпамі і памкненнямі, паставіўшы перад сабой мэту вывесці беларускую літаратуру на ўзровень сусветных літаратур. Гэта архіскладаная задача да таго ж звязвалася з неабходнасцю абагульнення, сістэматызацыі сусветнага мастацкага вопыту, у тым ліку ў плане сцвярджэння паэтычнага канона (кананічнай формы) як знака вышэйшай якасці і мастацкай дасканаласці, «асвячонага прынцыпу», які закліканы служыць меркай і крытэрыем для творчасці, эстэтычных пошукаў з апорай на агульнаабавязковыя традыцыі.

Актыўна задзейнічаючы класічныя формы і віды верша (пентаметр, гекзаметр, александрыйскі верш, санет, трыялет, рандо, элегія і г. д.), М. Багдановіч, па сутнасці, не толькі прызнаваў іх узорны характар, што служыў крытэрыем мастацкасці, але і прымаў сістэму каштоўнасцей, якая імі культывавалася, з нязменнай (адкрытай або прыхаванай) спасылкай на канкрэтныя ўзоры (імёны, творы), дзякуючы якім былі паспяхова ўвасоблены гэтыя каштоўнасці. Тым самым паэт пераканаўча дэманстравалі культурастваральныя магчымасці беларускай мовы, яе здольнасць «працаваць у каноне», адпавядаць асобым, самым строгім структурным патрабаванням. Пры гэтым творца дапускаў магчымасць перайначвання канона, прыўнясення ў яго неабходных змястоўных

і фармальных канатацый, адступленняў, прызнаючы за ім права быць адкрытай традыцыяй.

І сапраўды, канон не пакладаецца адно на фармальна-змястоўны паўтор ужо вядомага, але дазваляе ў межах прынятага генерыраваць новыя сэнсы, прадстаўляць новую шматмерную быццёва-сэнсавую канфігурацыю. Менавіта ў каноне, як падаецца, найбольш яскрава праяўляецца інтэнцыя да ўтварэння множнасці гетэрагенных сэнсавых перспектыв.

Доказам таму служыць і прызнанне М. Багдановічам творчага акта як акта свядомага, рацыянальнага. Паэт у яго ўяўленні не спараджэнне шчаслівай выпадковасці, а вынік глыбокіх рэфлексій, упартай і знясіхваючай працы. Гэта ідэя выразна праступае ў вершы «Ліст да п. Ластоўскага», дзе М. Багдановіч выкладае сваё бачанне творчага працэсу, раскрывае ролю ў ім рацыянальнага складніка, рэабілітуе асобу вядомага італьянскага і аўстрыйскага кампазітара Антонія Сальеры (1750–1825), які, згодна з паэтычнай версіяй Пушкіна, праз зайздрасць атруціў Моцарта. М. Багдановіч, наадварот, абвяргае гэта сцвярджэнне, падкрэсліваючы неверагодную працавітасць, «халодны розум», празмерную засяроджанасць майстра падчас працэсу творчасці:

Сальеры ў творчасці усё хацеў паняць,
Ва ўсім упэўніцца, усё абмеркаваць,
Абдумаць спосабы, і матар’ял, і мэту
І гарача любіў сваю свядомасць гэту.
У творчасці яго раптоўнага няма:
Аснова да яе — спакойная дума [3, с. 263–264].

Як сцвярджае А. Лойка, «па сутнасці вобраз Сальеры ў “Лісце” — своеасаблівы аўтапартрэт М. Багдановіча, а “Ліст” у цэлым — паэтызацыя разважанняў, “спакойнай думы” і працы — паэтычнага майстэрства як асноўнага, што з’яўляецца адным з пачаткаў паэзіі Багдановіча» [4, с. 104].

Прысутнасць шматлікіх кантэкстаў і культурных эпох у творчасці М. Багдановіча відавочная. Антычная і нацыянальная міфалогія, класічныя традыцыі сусветнай паэзіі, новыя этыка-філасофскія адкрыцці літаратуры памежжа XIX–XX стст. — усё гэта (і шмат што іншае) фарміравала агульную светапоглядную і эстэтычную сістэму беларускага творцы. Можна адназначна сцвярджаць, што паэзія М. Багдановіча ўся са свету культуры: яна сілкуецца яе сокамі, дышае яе водарам. Своеасабліва трансфармуючы і камбінуючы вядомыя і малавядомыя матывы, сюжэты, тэмы, далучаючы іх да патрэб уласнай літаратуры, М. Багдановіч пакідае за сабой права на суб’ектыўнае ўспрыманне і трактоўку іх сэнсу, робячы ледзь улоўныя зашыфраваныя ўказанні на першакрыніцы.

Падкрэслім у вобразах і карцінах паэта адметнае ўвасабленне шматковага культурнага вопыту еўрапейскай традыцыі, каштоўнасцей і эк-



зістэнцыяльна-герменеўтычных сэнсаў сусветнай мастацкай спадчыны. У сувязі з гэтым варта гаварыць не пра фармальную, а пра генетычную культурастваральную пераемнасць, наследаванне, духоўныя супадзенні ў кірунку рэалізацыі эстэтычнага ідэалу і механізмаў камунікатыўнага кадзіравання ўніверсальных каштоўнасцей і сэнсаў культуры, культывавання сведчанняў мінулага, пераведзеных у разрад «гістарычнага сягоння» – вечнага цяперашняга. Мастацкія архетыпы М. Багдановіча з зоны гістарычна аддаленай, перыферыйнай дзякуючы рэцэпцыйнай свядомасці спакваля пераходзяць у зону стратэгічных сэнсавых і каштоўнасных кодаў, прыўнесеных у прастору тэксту для ўзмацнення, падваення, сімвалізацыі яго кантэкстуальных значэнняў, універсалізацыі зместу.

Натуральна, прызнаючы ў якасці ўзорных класічныя кананічныя мастацкія шэдэўры, М. Багдановіч тым самым пераймаў, засвойваў і сістэму каштоўнасцей, якая імі культывавалася. Варта мець на ўвазе, што глыбінны сэнс канона заключаецца не толькі ў яго нармалізацыі, упарадкаванні знешніх, візуальна ўспрымальных формаў, але і ў замацаванні пэўных стэрэатыпаў свядомасці як саміх творцаў, так і рэцыпіентаў, чытачоў.

У дадзеным выпадку мы сутыкаемся не проста з феноменам інтэртэкстуальнасці як спецыфічнай формы саманасычэння літаратуры, прышчаплення наватарства пры звароце да іншанацыянальных кантэкстаў. Гэта той выпадак, калі дзякуючы свядомым эстэтычным камунікацыям створае ў межах лакальнага мастацкага канона набывае функцыю кода, матрыцы, нацыянальнага мастацкага ўзору, мадэлі, што пашырае і абагачае ўласную культурную прастору. Іншародныя ўкрапіны пры гэтым набываюць якасць сігналаў кодаў, з'яўляюцца ключом да дэкадзіравання. У якасці «расшыфравальных кодаў» могуць выступаць эпіграфы з сусветнай класікі, літаратурныя і гістарычныя імёны і прозвішчы, прыём цытавання, крылатыя выразы, кантэкстуальныя алузіі, рэмінісцэнцыі і г. д.

Наяўнасць адсылак (відавочных і латэнтных), указанне на першакрыніцы творчага акта даюць падставу для гаворкі пра міжкультурны статус творчасці М. Багдановіча, адначасовую прысутнасць у ёй некалькіх мастацкіх камунікатыўных сістэм. Адзначанае сведчыць пра факт аўтарскага ініцыявання полісеміі, унутранай дыялагічнасці твораў, закадзіраванасці ў іх структуры ўніверсальных значэнняў і сэнсаў. Па сутнасці, мы маем справу з феноменам інтэртэкстуальнасці як спецыфічнай формы саманасычэння літаратуры, ініцыяваннем наватарства пры звароце да іншанацыянальнага кантэксту. Гэта дае нам права прызнаць высокую змястоўнасць багдановічаўскіх фармальных інтэнцый і пошукаў. Фармальна-стылістычныя элементы яго твораў семан-

тызуюцца ў працэсе дэшыфроўкі мастацкага кода і набываюць выразныя індывідуальна-аўтарскія рысы па прынцыпе *ad hoc* ('спецыяльна на гэты выпадак').

Літаратурны канон, які ўяўляе сабой гістарычна і культурна асвечаны набор тэкстаў, правілаў і каштоўнасцей, фарміруе калектыўную ідэнтычнасць, выступае ў якасці стратэгіі культурнай ідэнтычнасці. Больш за тое, ён не толькі адточвае эстэтычны густ, прывівае ўшанавальнае стаўленне да шэдэўрных узораў творчасці, але і замацоўвае неабвержнасць, абавязковасць тых прынцыпаў, якіх павінны прытрымлівацца ўсе прадстаўнікі нацыянальнай супольнасці, каб грунтоўна сцвердзіць сябе ў агульнай сацыякультурнай прасторы. Пры гэтым вялікую ролю адыгрываюць падзеі мінулага. Для М. Багдановіча памяць пра мінулае мае канцэпт-тазмставае значэнне. Галоўнае, што памяць спрыяе фарміраванню культурнага «сімвалічнага свету сэнсаў» – агульнага светаўладкаванага кантэксту, які закліканы актыўна ўплываць на кагнітыўныя структуры асобы, яе пачуццёва-эмацыянальны вопыт, унутранае самапачуванне.

Канон, сталыя культурныя коды і адносіны ў дадзеным выпадку служаць дзейнымі інтэнсіфікатарамі гэтага працэсу. Праз спасціжэнне культурных формаў, змештавай глыбіні літаратурных артэфактаў, у тым ліку і літаратурнага канона, адбываецца засваенне нормаў, каштоўнасцей, уяўленняў кожным носьбітам сацыякультурнага кода, што служаць усведамленню ўключанасці ў «сэнсавы гарызонт» інтэрсуб'ектыўнага ўзаемадзеяння і камунікацыі, робіць магчымым «узаемнасць перспектыв» (Х. Плеснер), якія ляжаць у аснове любога фарміравання ідэнтычнасці, а таксама прадвызначае свабоду дзеяння, дзякуючы чаму толькі і можа чалавек напоўніцу спазнаць сябе.

Не варта забывацца, што канон сімвалізуе ўвасабленне ў мастацкай форме гармоніі, прыгажосці, сувымернасці. З-за адсутнасці іншых формаў кансалідуючай дзейнасці канон як увасабленне характара і прыгажосці быў закліканы фарміраваць калектыўную свядомасць, прывіваць пачуццё агульнага эстэтызаванага этнакультурнага адзінства. Гэта лішні раз апраўдвае аднясенне М. Багдановіча да ліку паэтаў-эстэтаў, «паэтаў чыстай красы». Як вядома, паняццем «чыстая краса» ў эстэтыцы І. Канта абазначаецца эстэтычная катэгорыя, незалежная ад утылітарных, этычных і прыватных меркаванняў. Эстэтызм (панэстэтызм) ляжыць у аснове мастацкай сістэмы і беларускага паэта. Пры гэтым, на што ўжо была звернута ўвага, паэзія М. Багдановіча арыентуецца на гістарычна сцверджаныя, «свяшчэнныя» формы сусветнай мастацкай культуры, г. зн. пазначана «таўром» гістарычнай пераемнасці, узорнасці, цесна карэлюючы з сусветным мастацкім тэзаўрусам. Іншымі словамі, яна мае непасрэдную сувязь з вялікай Традыцыяй, з'яўляючыся яе заканамерным працягам у новых гістарычных умовах.

Звяртаючыся да канона, актыўна задзейнічаючы ў мастацкай практыцы кананічныя формы, М. Багдановіч праследаваў архізадачу па выпрацоўцы новых стратэгий не толькі ўласна мастацкага, але і скарэктаванага сацыяльнага дзеяння, інтэграцыі суб'ектаў нацыякультурнай прасторы. Паэт ясна ўсведамляў, што анталагічныя каштоўнасці, якія культывуюцца класічным канонам, нараджаюць пачуццё далучанасці да ўсіх працэсаў сусвету, агульных базісных каштоўнасцей, што падзяляюцца ўсімі. Тым самым ён падтрымліваў ідэю надзвычайнай значнасці, каштоўнасці творчай асобы, падкрэсліваў яе асновасутнасную ролю ў працэсах культуратварэння. Такім чынам, канон ва ўспрыманні паэта выступае ў якасці сродку духоўнай інтэграцыі, згуртавання, аб'яднання людзей, грамадства, культуры, цывілізацыйных матрыц.

Кананічны статус паэтычных формаў, культывуемых М. Багдановічам, з'яўляўся адным з дзейных механізмаў інтэрыярызацыі быццёвых агульначалавечых каштоўнасцей, спосабам крышталізацыі іх у сацыяльнай практыцы. Гэта тыя каштоўнасці, якія ўтрымліваюць сталыя, сутнасныя ўласцівасці і характарыстыкі, што дае ім права складаць базіс культуры і грамадства. Вось чаму ўсе магчымыя спробы іх рэінкультурацыі, актуалізацыі на стадыі фарміравання новай культурнай парадыгмы ў пачатку XX ст. спрыялі, паводле задумы паэта, аб'яднанню, кансалідацыі грамадства праз прапагандаванне нацыянальных вобразаў-канцэптаў, вобразаў-сімвалаў.

Пры адсутнасці іншых культурных узораў і арыенціраў зварот да правяраных, спраўджаных, кадыфікаваных (прыведзеных у пэўную сістэму) каштоўнасцей даваў магчымасць стаць ім культурастваральным падмуркам, увайсці ў інстытуцыйнае культурнае поле, узмацніўшы яго інтэркультуральны патэнцыял. Пры гэтым кананічная форма дазваляла па-новаму насычаць яе змест нацыянальным матэрыялам, праблематызаваць яго з улікам нацыянальнай спецыфікі жыццядзейнасці. У працэсе засваення (абсарбіравання) іншакультурных стэрэатыпаў і адаптацыі іх да ўмоў уласнай культурнай прасторы змест паэтычных формаў у межах канона ўніверсалізаваўся, набываў рысы мастацкага ўзору, ідэалу — эстэтычнай кадыфікаванай каштоўнасці, вартай пераймання, наследвання, засваення. Духоўнасць тут паўстае як рэальнасць, творчая сіла, здольная палепшыць, а то і змяніць унутраны свет чалавека, скарэктываць яго адносіны з наваколлем. Нацыянальная гісторыя і сучаснасць, выяўленыя праз кананічны формазмест, набывалі іншы быццёвы статус, станавіліся фактам інстытуцыйным, «заканадаўчым», здольным скласці жывую тканіну культуры.

Канону ў мастацкай практыцы паэта адводзілася роля сімвалічнага кансалідуючага знака-рэферэнта, закліканага служыць фарміраванню культурнай свядомасці і быць арганічнай часткай сусветнага мастацкага

вопыту. Канон служыў выпрацоўцы адзінага сэнсавага ядра, фундаванага агульнакультурнымі каштоўнасцямі чалавецтва. Тым самым утвараўся метаўзровень культурнай рэфлексіі, дзякуючы чаму адкрывалася магчымасць для эстэтычнага сцвярджэння нацыянальнай літаратуры, уключэння яе ў полікультурны сусветны кантэкст. У сувязі з гэтым Ю. Лотман заўважыў, што «не толькі асобныя тэксты, але і цэлыя культуры могуць асэнсоўваць сябе як арыентаваныя на канон» [2, с. 441], у выніку чаго яны становяцца больш структурна арганізаванымі, упарадкаванымі, здольнымі на прадудцыраванне новых культурных артэфактаў.

Адзначаючы вялікую ролю канона ў гісторыі мастацкага вопыту чалавецтва, вучоны робіць наступнае заключэнне: «Наўрад ці мае сэнс разглядаць яго (кананічнае мастацтва. — *В. М.*) як у некагаторай ступені ніжэйшую або ўжо пройдзеную стадыю. І тым больш істотна паставіць пытанне аб неабходнасці вывучаць не толькі яго ўнутраную сінтагматычную структуру, але і скрытыя ў ім крыніцы інфарматыўнасці, якія дазваляюць тэксту, у якім усё, здавалася б, загадзя вядома, станавіцца магутным рэгулятарам і будаўніком чалавечай асобы і культуры» [2, с. 441].

Думка пра аксіялагічную зададзенасць канона мае важнае значэнне для ўстанаўлення яго зместава-канцэптуальных асноў. Творчасць паэта дае падставы меркаваць, што яго зварот да кананічных формаў меў на мэце не толькі прытрымліванне нормы, узору, мадэлі, але і мастацкае выяўленне пэўнай сістэмы «правілаў сацыяльнай камунікацыі і сэнсаўтварэння» [1, с. 124], значыць, заключаў у сабе каштоўнасцю, аксіялагічную характарыстыку. Ва ўяўленні майстра слова канон не проста выступаў формай падначалення чужародным, устаноўленым кімсьці кадэфікаваным нормам або прадпісанням. Праўдападобна, што ён успрымаўся ў якасці культура- і сэнсаўтваральнага прынцыпу, які садзейнічае сцвярджэнню і развіццю культурнай пераемнасці, нацыянальнай культурнай «кананічнай» аўтаноміі, вылучэнню з агульнага кантэксту культуры спецыфічных дыскурсаў.

Такім чынам, на падставе праведзенага даследавання мы прыйшлі да высновы, што канон у творчай практыцы М. Багдановіча служыў культывацый і сцвярджэнню базісных нацыянальна-культурных каштоўнасцей, станаўленню светапоглядных і маральна-этычных арыенціраў асобы, фарміраванню грамадскіх каштоўнасцей. Канон даваў права на мастацкую рэканструкцыю гісторыі і рэальнасці, прыўнясенне ў іх новых сэнсавых дэтэрмінантаў, ідэалізацыю з мэтай падкрэсліць іх вечную каштоўнасць для кожнага суб'екта. Усведамленне гэтага дазваляла аднесці інфармацыю, якая ўтрымлівалася ў каноне, да ўсеагульна важнай, бяспрэчнай, што адкрывала шлях для дасягнення светапогляднага кансэнсусу ў спасціжэнні сваіх гістарычных вытокаў і каранёў. Гісторыкакультурныя, мастацкія, анталагічныя, быццёвыя каштоўнасці і сэнсы,



прадукавання ў паэтычным каноне М. Багдановіча, становіліся важкай часткай кансэнсуснай асновы, духоўнага вымярэння, культурнай інтэграцыі, гарманізацыі сацыяльных адносін.

Велізарны патэнцыял літаратурнай класікі ва ўмовах сацыякультурных трансфармацый уяўляе магутны рэсурс для пабудовы нацыянальнай аксіялогіі, складвання сістэмы ўніверсальных каштоўнасцей, што пераадольвае як правінцыялісцкае, так і глабалісцкае светабачанне. Эстэтычныя каштоўнасці выступаюць найважнейшым кампанентам сацыякультурнай прасторы, спрыяюць паспяховаму ажыццяўленню стратэгіі сацыяльнага дзеяння, задаюць накіраванасць і матываванасць чалавечаму жыццю, дзейнасці і канкрэтным учынкам, служаць важным фактарам сацыяльнай кансалідацыі і згуртаванню нацыі.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. Ассман Я. Культурная памяць: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М. : Яз. славян. культуры, 2004. 368 с.

2. Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб. : Искусство-СПБ, 1998. 704 с.

3. Багдановіч М. Поўны збор твораў : у 3 т. 2-е выд. Мінск : Беларус. навука, 2001. Т. 1 : Вершы, паэмы, пераклады, наследаванні, чарнавыя накіды. 752 с.

4. Лойка А. Максім Багдановіч. Мінск : Навука і тэхніка, 1966. 324 с.

Пытанні і заданні

1. Растлумачце значэнне канона ў літаратурнай творчасці.

2. Чым прываблівала М. Багдановіча кананічная форма? Якое фармальнае і змястоўнае напаўненне ён укладваў у гэта паняцце?

3. Як вы разумееце выраз, што літаратурны канон мае аксіялагічную (каштоўнасную) афарбаванасць? У якой ступені ён уплываў на сімвалізацыю значэнняў і сэнсаў паэтычных карцін і вобразаў, створаных М. Багдановічам?

4. Паразважайце, як канон можа набыць функцыю кода, матрыцы ўласнай нацыянальнай культурнай прасторы.



ТВОРЧАСЦЬ ЦЁТКІ (А. ПАШКЕВІЧ) У ГРАМАДСКА-КУЛЬТУРНЫМ КАНТЭКСЦЕ ПАЧАТКУ ХХ ст.

Цётка – паэтэса рэвалюцыі 1905 г. Гэты выраз стаў літаратурным клішэ, своеасаблівай візітоўкай беларускай паэткі. Міф пра Цётку-рэвалюцыянерку настолькі ўкараніўся ў нашай свядомасці, што часам здаецца: ніякага перагляду, ніякага сумніву ў яго бяспрэчнасці, справядлівасці быць не можа. Імідж «жалезнай лэдзі» рэвалюцыі пахаваў пад сабой сапраўднае аблічча Цёткі. Колькі б мы ні спрабавалі адысці ад гэтага непажаданага і нават згубнага па сваёй сутнасці стэрэатыпу, усё роўна – насуперак здароваму сэнсу – лучым творчасць Цёткі з ідэяй рэвалюцыйнага дзеяння, ідэалам грамадска актыўнага, рэвалюцыйна свядомага чалавека. Як быццам Цётка і не здольная на большае, дакладней, у параўнанні з папярэднім, на меншае. Як быццам ёй былі чужыя і неведомыя чалавечыя пачуцці – сумненне, боль, пакута, суперажыванне.

Не варта, думаецца, лішні раз даваць разгорнуты каментарый да сцвярджэння, што Цётка «не ўзнялася да ўсведамлення паэтычнага акта ў яго адносна самастойным, ва ўсякім разе, своеасаблівым эстэтычным значэнні» [1, с. 50]. Гэта добра зрабіў В. Каваленка. Даследчык да таго ж паспрабаваў разабрацца ў сутнасці тых, як ён гаворыць, фактычных «недакладнасцяў», «недапрацовак» у галіне формы, у якіх назіраецца прынып, свядомае наследаванне ўласным нормам, перакананням. «Аказваецца, – падкрэслівае вучоны, – падобныя “агаворкі”, “алагізмы”, “бяссэнсавасці” маюць свой сэнс і зусім пэўнае мастацкае прызначэнне. Два словы, два прадметы, пастаўленыя ў алагічную сувязь, страчваюць паміж сабой простае, нагляднае, звыклае, бытавое ўзаемадачыненне, набываюць у выніку бытавой разняволенасці сэнсу новы сэнс – умоўны, а самі прадметы вылушчваюцца з абалонкі канкрэтнасці, абагульняюцца, перастаюць быць самі сабой, ператвараюцца ў адцягненыя паняцці. Прадмет становіцца ўмоўным, гэта значыць паэтычным вобразам» [2, с. 209]. В. Каваленка на прыкладзе твораў Цёткі паказаў, як «дзякуючы алагічнасці відавочнага, адназначнага сэнсу і замест яго нараджаецца новая, вышэйшая лагічнасць, узнікае больш складаная апраўданасць новага сэнсу» [2, с. 210].



Шмат у якіх вершах Цёткі можна ўбачыць як відавочную алагічнасць, так і нібыта знарок не заўважаную недарэчнасць, вобразны пасаж. Напрыклад, верш «На магіле» адметны не толькі тым, што ў ім адсутнічае паэтычны зачын. Складваецца ўражанне, што паэтка палічыла непатрэбным уключыць у яго непасрэдны плён сваіх разваг пра сэнс існавання наогул і пра верагоднаснае завяршэнне свайго жыццёвага шляху ў прыватнасці. «Як памру...» — такая магла быць дадзена назва гэтаму вершу, таму што ўвесь яго змест зводзіцца менавіта да тых наступстваў, тых магчымых «метамарфоз», якія надыходзяць пасля смерці. Паэтка нібы пасаромелася вынесці на суд чытача ўласныя перажыванні з нагоды глыбокага роздуму над існасцю быцця, палічыўшы за лепшае пакінуць усё гэта «за кадрам». Таму і ўзнікае ілюзія, што першая страфа з яе баладна-велічным зачынам — «На магіле ўзыду дубам...» — ёсць працяг, а не пачатак сумнай містэрыі жыцця, пункцірнае пазначэнне ранейшых разваг-рэфлексій, якім у вершы не знайшлося месца:

На магіле ўзыду дубам,
Пачну шаптаць братнім губам
Аб іх долі, аб свабодзе,
Стану песняй у народзе! [3, с. 38]

Наступныя радкі — натуралістычныя, жорсткія — ніяк не дапасуюцца да вышэйсказанага:

Востры зубы, як бы з пілы,
Колюць, рэжуць, цягнуць жылы,
Смяляць, паляць, пякуць, студзяць,
Старых, малых са сна будзяць [3, с. 38].

Здаецца, што радкі выхаплены з апакаліптычнага апісання жудаснага відовішча ў апраметнай: зафіксаваны якраз момант страшных пакут за нейкі вялікі грэх. Праз апісанне пакарання Цётка ўзнаўляе, перадае пачуцці і адчуванні людзей, якія выклікае гранне пастуха на дудцы. Аднак дудка — гэта і сама паэтка («*пастух дудку з мяне скруціць...*»). Цікавае і паходжанне вобраза-сімвала дудкі. У Цёткі ён, думаецца, не толькі мае сувязь з беларускай нацыянальнай паэтычнай традыцыяй, але і ўтрымлівае тыпалагічнае падабенства з іншымі культурна-літаратурнымі сімваламі.

У сувязі з гэтым можна прыгадаць эпізод, звязаны з М. Петрашэўскім, рускім рэвалюцыянерам. У час допыту ён прамовіў словы-прароцтвы: «Ці развеецца прах мой на чатыры канцы свету, ці вылеціць з грудзей маіх слабы ўздых канца цішыні падземнага зняволення, яго пачуе той, каму пачуць належыць, упадзе капля крыві маёй на зямлю, вырасце любіста, хлопчык змайструе дудачку, дудачка зайграе, прыйдзе дзяўчына, і паўторыцца тая ж гісторыя» [4, с. 39].

Ці не з'яўляецца паэтычнае прызнанне Цёткі ў вершы «На магіле» своеасаблівым мастацкім пералажэннем сказанага М. Петрашэўскім? Адсюль і лагічнае дапушчэнне, што рэінкарнаваная душа паэткі ў выглядзе дудкі кіруе людзьмі, трымае іх у палоне. У адпаведнасці са створаным вобразам людзі менавіта так могуць уявіць сабе карціну помсты, пакарання ці за прычыненае зло, ці за здзейснены грэх, ці за іншую правіннасць. Гэта і ёсць увасобленае, уцеляснёнае разуменне адплаты, як яна можа адлюстраватца ў народнай свядомасці.

Дапушчальна і іншае тлумачэнне. Сімвалічная карціна жудаснай фантазмагорыі можа быць і апрадмечаным уяўленнем пра зямную галгофу — эмацыянальна адчутую і перажытую падчас грання дудкі. Гучанне дудкі выклікала, узбудзіла ў свядомасці людзей сапраўднае, існае разуменне пякельнага становішча, невыносных пакут, якія можна параўнаць хіба што з замагільным знаходжаннем у пекле. Народ паступова абуджаецца ад сну, бяспамяцтва, здранцвення. Магутная сіла грання пачынае хваляваць, трывожыць люд, хоць кожны паасобку яшчэ слаба ўсведамляе прычыну. Нездарма ў вершы тройчы паўторана пытанне-запыт, пытанне-трывога, што вырываецца з вуснаў трансэндэнтнага Кагосьці:

Што за гранне, што за гранне?
Што то будзе, што то будзе
З гэтай песні ў нашым людзе? [3, с. 38]

Феномен Цёткі — у неардынарным характары яе творчасці, дзе судакрануліся дзве літаратурныя плыні, дзве гістарычныя эпохі: адна, звязаная з творчасцю Ф. Багушэвіча і паэтаў народна-дэмакратычнага кірунку (А. Гурло, Я. Лучына, А. Гурыновіч), і другая, у многім шмат адрозная ад першай, заканадаўцамі і паўнамоцнымі прадстаўнікамі якой сталі Я. Купала, Я. Колас, М. Багдановіч, З. Бядуля і, вядома, сама паэтка рэвалюцыі. Адметнай асаблівасцю другога кірунку (умоўна назавём яго суб'ектыўна-рэфлексійным) з'явіліся абсалютна іншыя адносіны да рэчаіснасці, спосабу рэалізацыі эстэтычнага ідэалу, стаўленне да жыцця. Калі народна-дэмакратычны кірунак літаратуры быў прадстаўлены амаль абсалютнай маналітнасцю тэм, вобразаў, ідэй (пераважна грамадзянскага і сацыяльна-крытычнага гучання), то другі кірунак, не парываючы цалкам сувязі з літаратурнай традыцыяй, часцей выбіваўся са звыклага кола тэм і праблем.

Сапраўды, прынцып «адлюстраванне жыцця ў формах самога жыцця» пачынаў даваць збоі, ужо не мог цалкам задаволіць і творцаў, і чытачоў, якія не жадалі бачыць літаратуру толькі ў ролі канстататара жыцця, толькі сродкам мастацкага ўвасаблення народных слёз і народнага гора. Літаратура пачала схіляцца да патрэб не цела, а духу. Гэта было напружана звязана з агульнай тэндэнцыяй «распадабнення» жыцця, знікнен-



ня або паступовага змяншэння чыстых (ахраматычных) фарбаў і тонаў. Жыццё давала для роздуму багаты і разнастайны матэрыял, ды і справа тут была не толькі ў адной з формаў жыцця – матэрыялізаванай, грубай і адчужанай. Сутнасць новай літаратуры заключалася ў тым, што мастакоў менш за ўсё цікавіла аб’ектыўная рэчаіснасць, статыка жыцця з яго цяжка спасцігальнымі законамі і амаральнымі па сваёй сутнасці дзеяннямі. Тое, што ляжала на паверхні і было звязана з меркантальнымі, спажывецкімі інтарэсамі, адыходзіла на другі план, а то і зусім не бралася ў разлік. Ясна становілася адно: нельга здабыць шчасця і волі, не змяніўшы прыроду чалавека, схільную да карыслівых, вузка спажывецкіх намераў, дзеянняў і учынкаў.

Гэта добра ўсведамляла і Цётка, якая мела непасрэднае дачыненне да рэвалюцыі 1905–1907 гг. Відаць, не адзін раз яна спрабавала адказаць на няпростыя пытанні: чаму аказаліся такімі нядзейснымі рэвалюцыйныя заклікі, звароты, лозунгі і чаму народ так мала змяніўся пасля ўсіх бур-завірух? У прыродзе павінна існаваць сіла, якая ў шмат разоў перавышае сілу палымянага рэвалюцыйнага слова, слова рашучых дзеянняў і намаганняў. І якой трэба валодаць сілай духу, каб супрацьстаяць моцы слова, пераканання, ідэі – нават самай святой і светлай! Становілася зразумелым, што бескампрамісна і адкрыта ўступіць у барацьбу з ліхам, паказаць на прычыну (ці прычыны) гэтага ліха, задзейнічаўшы толькі арсенал сродкаў гняўліва-саркастычнага або палымяна-грамадзянскага пісьма, было б па меншай меры недастаткова. Патрабаваліся іншыя сродкі, спосабы мастацкага выражэння, каб пахіснуць заскарузлую традыцыю, якая звязвалася з прапаведаннем упартай абыякавасці, цемрашальства, ляюты душы.

У даследаваннях творчасці Цёткі адзначаецца, што яе паэзія характарызуецца рамантычнай скіраванасцю, хоць не ўлічваецца, што гэты рамантызм мае свае асаблівасці. Нават пры беглым знаёмстве з паэтычнай спадчынай Цёткі кідаецца ў вочы яўная, рэзкая кантраснасць, заўважаецца тэндэнцыя да ахопу ўсіх з’яў жыцця, уключна з хутказменлівымі пераходамі ўнутраных пульсаций пачуцця. Творчай манеры паэтыкі ўласцівы празмерны дынамізм, ярка выражанае ультрамантычнае непрыманне ўсярэдненасці, звычайнасці, імкненне парушыць заведзены ход жыцця, скіраваць яго ў рэчышча несумненна жаданага для Цёткі стану выключнасці, павышанай экзальтацыі, а часам і яўнай эксцэнтрыкі. У акрэсленых адметнасцях бачыцца прыкмета новага мастацкага мыслення XX ст.

Нельга сказаць, што Цётка пазбягае пры гэтым жыццёвай канкрэтыкі. Апошняя валодае ўнушальнай «прадстаўнічасцю», хоць і мае прыкметы разарванасці, дыскрэтнасці, абумоўленыя характарам аўтарска-

га самавыяўлення. Гэта, у сваю чаргу, вядзе да немагчымасці атрымаць закончаную карціну з раскіданых у межах паэтычнага цэлага асобных міні-эскізаў, міні-дэталей. Агульны малюнак, умоўна кажучы, складваецца не ў выніку механічнай сумы асобных частак, а толькі пры поглядзе на іх з пэўнай адлегласці.

Названая асабліваць абумоўлена прыродай творчай манеры Цёткі, спецыфікай яе мастацкага свету, у якім асобнае, адзінкавае абавязкова мяняе сваю якасць, мае тэндэнцыю да ўзбуджэння, узрастання амаль да касмічных памераў: «*Пля з сэрца, падцінайце, / Вы грамадай голас дайце. / Зложым песню цэлым людям*», «*Восем, дзевяць... і мільён / Грудзей зльецца ў адзін тон*» (выдзелена намі. — В. М.) («Вам, суседзі») [3, с. 27]. Цікава заўважыць, што падобны матыў «адзінага тону», зліцця асобнага і агульнага, якое свядома гіпербалізуецца, назіраем шмат у якіх твораў. Так, у Я. Купалы ён, па сутнасці, становіцца галоўным крэда паэта:

З цэлым народам гутарку весці,
Сэрца мільёнаў падслухаць біцця —
Гэткай шукаю цэлы век чэсці,
Гэта адно мне падпояй жыцця [5, с. 113].

Такое ж адчуванне адказнасці за народ і ўсвядомленую ахвярнасць за яго знаходзім у А. Міцкевіча:

Душой в отчизне воплощенный,
Я душу поглотил ее.
Одно с моей страной дано мне бытие.
Мне имя — Миллион. За миллионы
Несу страдание свое [6, с. 164].

Цётка таксама не ўяўляе сябе па-за жыццёвымі рэаліямі, не можа жыць без таго, каб «*каплю шчасця, долі ўліць, / Думаць ўсюды аб народзе, / Родны край усюды сніць*» [3, с. 33]. Яна адчувае незвычайны прыліў моцы жыцця, уздымаецца да ўсведамлення сябе не проста часцінкай агульнага, але важнай духоўнай субстанцыяй, цесна спрычыненай да боскай сутнасці Сусвету.

Улічваючы, што выпадала мець справу з адмысловай чытацкай аўдыторыяй, паэтцы даводзілася адпаведным чынам падладжвацца, апускацца да ўзроўню добра знаёмага, лёгка распазнавальнага і ўзнаўляльнага, набліжанага да жыцця. Аднак гэта была толькі знешняя праўда- і жыццэпадобнасць, таму што яна часта перамяжоўвалася, «перасыпалася» «іншародным» матэрыялам у выглядзе нібы знарок устаўленага алагізму, парадоксу, незвычайнай дэталі ці нават відавочнай недарэчнасці, што ў выніку набывала эфект кампазіцыйнай камбінаторыкі ў яе зародкавым, непраяўленым выглядзе. Мастацкі твор з прычыны гэтага набываў значэнне складанай метафары, вылучаўся прынцыпова новай



мастацкай якасцю. Тут дарэчы прывесці сведчанні А. Лойкі, які звязвае наватарства Цёткі-паэткі найперш «з арыгінальнасцю яе паэтычнага мыслення, са сцвярджаннем ёю — упершыню ў нашай паэзіі так шырока — прынцыпу вобразатворчасці, звязанага з фантазіяй самога паэта, з ягоным пераўтварэннем уражанняў ад рэчаіснасці ў “трэцюю рэальнасць” (М. Горкі), са стварэннем ім свайго асобнага паэтычнага свету» [7, с. 74].

Слушна заўважана, што паэзія Цёткі — уся ў пераўтварэннях, пераўвасабленнях. І сапраўды, за знаёмымі вобразамі свету рэальнага і свету фантастычнага, міфічна-казачнага ў творах Цёткі паўставала трэцяя рэчаіснасць. Яе цяжка было разгадаць, зразумець, не перанёшы ў план умоўнага, падтэкставага, падвойнага дзеяння. Гэта рэчаіснасць далёкая ад рэчаіснасці сапраўднай, зямной, звычайнай: апошняя істотна перайначвалася, відазмянялася, прапускалася праз уласнае светабачанне і светаадчуванне.

Часта абыходзяць увагай той факт, што Цётка шырока карыстаецца прынцыпам паэтычнай персаніфікацыі. Нават сябе яна часцей ідэнтыфікуе з мужчынам, абраўшы для гэтага мужчынскія псеўданімы: Гаўрыла, Гаўрыла з Полацка, Банадысь Асака, Мацей Крапіўка і г. д. Лірычны герой Цёткі, як гэта ні парадаксальна, таксама пазбаўлены канкрэтнай іпастасі, можа імгненна мяняць аблічча і перамяшчацца ў прасторы і часе (з улікам прыёму рэтраспекцыі). Герой увасабляе нейкі блукаючы прывід, жаданні і здольнасці якога здзіўляюць: ён марыць «*даць пярэны*», «*сэрца рваць на часці*», «*усе багацтвы з родных хатак... песні даці*», зайграць «*смахам кветак! Нівак шэптам залацістых, / Звонам серпа, касы ўлетак, / Мёдам ліп з садоў душыстых*» [3, с. 25], абняць дух народа і растапіць у жары сэрца («Скрыпка»).

Уласна, паэтычны відарыс аўтаркі таксама можа выступаць у розных, падчас абсалютна выключаных «іпастасях»: яна здольная ўявіць сябе «*зярном пшаніцы*», «*рэчкай быстрой*», «*цёмным віхрам*», «*ветрам буйным*»; марыць «*у неба хваляй здаць*», «*украсці сонца*», «*рассыпацца расою*», «*абняцца так з зямлёю, / Каб ніхто разняць не мог*». Часам у фантазіях-фантасмагорыях Цётка даходзіць да неверагоднага:

Цёмным віхрам закручуся,
Ўверх на месяц заскачу.
З усёй сілы і размаху,
Як крэсівам, ў звёзды дам,
Сыпне іскраў сноп ад страху,
Задрыжыць аж месяц сам [3, с. 33–34].

Лірычны герой Цёткі не адмаўляе сабе ў праве быць суддзёй сіл нябесных, бярэ на сябе функцыі богаабранай асобы («*Прыляцеў на суд вас*

зваць» [3, с. 33]), функцыі харызматычныя («Я — пасланец, вецер буйны» [3, с. 33]). Інтэнсіўны шлях мастацкага асваення рэчаіснасці абумоўлены гістарычнай і культуралагічнай сітуацыяй памежжа стагоддзяў, калі адкрывалася магчымасць падымаць пытанні нацыянальнага самапазнання, шырока выяўлялася тэндэнцыя да пашырэння сфер спасціжэння свету і самога сябе.

Ускладненасць жыцця, яго абумоўленасць рознымі грамадскімі фактарамі і прадпасылкамі, новым светапоглядам адбіліся і на асаблівасцях рамантычнага дыскурсу. Рамантычны герой траціць сваю цэльнасць і ўнутраную суладнасць, што бачна з яго мар, жаданняў, магчымасцей, з уласнага жыццёвага кодэкса, — яго вобраз становіцца шматлікім і няўлоўным. Ён убірае ў сябе багатую гаму разнастайных унутраных праяў. Паўната асобы бачыцца Цёткай не ў свядома абраных ёю арыенцірах, а ў суцэльным зліцці з прыроднымі стыхіямі, прыпадабненні да іх.

Яскрава прасочваецца тэндэнцыя да інтэнсіўнага, а не экстэнсіўнага асваення тэмы — адсюль лаканізм большасці вершаў Цёткі. Паэтка выкарыстоўвае ўсю гаму эмоцый — ад самых цёмных да самых светлых, не толькі перамяжоўваючы, але і сутыкаючы іх. Гэта прадыхтавана жаданнем спазнаць усю шматстайнасць і стракатасць жыцця, адчуць яго бездані і высі, каб дасягнуць сапраўднай, а не ўяўнай паўнаты існавання. Названая ідэя падмацаваная і рознахарактарным спектрам чатырох асноўных прыродных стыхій, сімваламі якіх выступаюць у Цёткі сонца (*агонь, сноп пламення, жар, свет* (святло), *іскры, маланка*), зямля (*ніва, трава, палаток, загон, збожжа, хлеб*), вада (*рэчка, хваля, раса, мора, расінка, дождж, лёд, акіян*), паветра (*пяруны, вецер, віхор, ураган, бура, гром*).

Заўважым, што вобраз сонца ў паэткі не нясе значнай сэнсавай нагрукі, як, прыкладам, у Я. Купалы. Яго сэнс толькі ўскосна звязаны з працэсам абуджэння жыватворных сіл прыроды і чалавека, ён адыгрывае падпарадкавальную, другасную ролю, а таму менш ускладнены. Сонца мае адзнаку побытавасці («...слонца нізка чэша косы» [3, с. 42]), часам выступае ў якасці нейтральнага сімвала свабоды («...на небе сонца шчасця усходзіць» [3, с. 53]).

Найбольшай сілай уздзеяння валодаюць дзве стыхіі — вада і паветра. Гэта ключавыя вобразы паэзіі Цёткі. Ім супрацьпаказаны спакой і ўраўнаважанасць. Іх натуральны стан — стан экстрэмуму, палярнасці, рэзкіх кантрастаў. Вецер (паветра), прыкладам, набывае якасць своеасаблівага паскаральніка жыцця, становіцца першаснай умовай лучнасці са светам («...ветрам абярнуся / Ды над светам пралячу»), з усёй светабудовай («...цёмным віхрам закручуся, / Ўверх на месяц заскачу. / З усёй сілы і размаху, / Як крэсівам, ў звёзды дам» [3, с. 34]; ён здольны давесці ўзбуджанае



ўяўленне лірычнага героя або да найвышэйшага нападу пачуццяў – нірваны («...бо я ў буры чую рай» [3, с. 45]), або да сузіральнага спакою, самазабыцця («...бо у дзікай, страшнай буры / Я аб песні магу сніць» [3, с. 45]).

Вобраз жа бушуючага мора (вада) найперш сімвалізуе паўнату жыцця, яго шматлікія метамарфозы («бурна, страшна мора», «мора вуглем... стала», «мора з dna... гарыць», «мора злуе», «хваля стогнам рыкне, /...плач сарвецца з губ», «бераг болем ікне» [3, с. 51]). Пры гэтым вобразы мора, буры, грому даволі ўмоўныя: яны не столькі выражаюць пэўныя прыродныя змены, катаклізмы, колькі з'яўляюцца своеасаблівымі паўнаважкімі рэпрэзэнтантамі душы – «міражом душы». З узаемадзяснення, узаемапрыцягнення дзвюх стыхій – «нізу» (вады, мора) і «верху» (буры, грому, урагану) – нараджаецца музыка, спеў, песня. Апошнія таксама не ўкладваюцца ў паняцце «чыстага» вобраза: ён псіхалагічна матываваны і напрамую адлюстроўвае выразную «цераспалосіцу» пачуццяў і перажыванняў, характар іх пульсацый.

Часам стан паэткі нагадвае, гаворачы яе словамі, «хваляў шум» з перыядычным узрастаннем-спадам моцы бунтуючай энергіі, яе непераўнага чаргавання. Жаданне да ўсяго дакрануцца, адным позіркам ахапіць усю разнастайнасць жыцця, улавіць усе камертоны яго гукаў і спеваў – характэрны стан лірычнага героя Цёткі. Аднак такая моцная часава-прасторавая экспансія, хуткая змена карцін, празмерная інтэнсіўнасць пачуцця пазбаўляюць магчымасці засяродзіць увагу на самым галоўным, улавіць заканамернасць, паслядоўнасць, раскрыць характар і прычыны ўнутранай працэсуальнасці, што з'яўляецца важнай умовай паўнакроўнага вобразнага асваення свету. Гэта адзін са слабых бакоў паэзіі Цёткі.

Зрэшты, падобная манера вынікала са спецыфікі беларускай літаратуры, з фактару паскоранасці яе развіцця. Больш за тое, імкненне паказаць жыццё ў цэлым, тэндэнцыя да «глабальнага мастацкага абгульнення» (Д. Сараб'янаў), інтэграцыйнага выражэння пачуцця была агульнай адзнакай літаратуры памежжа стагоддзяў.

Прага інтэнсіўнасці адчування жыцця становіцца ў паэзіі Цёткі крытэрыем каштоўнасці асобы. Варта адзначыць, што праблема духоўнай напоўненасці, невычарпальнасці пачуццяў, іх бязмежнасці цікавіла і адэптаў ідэалістычнай філасофіі. Так, рускі філосаф-ідэаліст М. Бярдзяеў у артыкуле «Эстэтычная праблема ў святле філасофскага ідэалізму» пісаў: «У чалавеку ёсць безразважная прага жыцця, інтэнсіўнага і яркага, жыцця здаровага і магутнага, хоць бы сваім злом, калі не дабром. Гэта незвычайна каштоўная прага...» [8, с. 31]. С. Аскольдаў жа крытэрыі інтэнсіўнасці ўзводзіў у ранг своеасаблівага «катэгарычнага імператыву», падкрэсліваючы, што «рэчаіснасць натуральна патрабуе ацэнкі з пункту

погляду інтэнсіўнасці» [9, с. 198] і што «душы адрозніваюцца адна ад адной па складанасці, інтэнсіўнасці і каардынацыі сваіх станаў» [10, с. 233].

Бясспрэчна, Цётка як чалавек высокай духоўнай культуры і шырокага літаратурнага досведу цікавілася новымі ідэямі часу. Не выключана, што яе навуковы і літаратурны інтарэс быў звязаны і з пошукамі тымчасовай ідэалістычнай філасофіі, у чым пераконвае змест яе паэзіі і мастацкай прозы. У прыватнасці, згаданы крытэрыі інтэнсіўнасці вельмі пасуе як да самой натуры паэтки, так і да створаных ёю вобразаў. Гэта міжволі схіляе да думкі, што вобразы бур, ураганаў, віхур у кантэксце паэтычнай карціны свету Цёткі выступаюць у якасці сімвала «жыццёвай моцы» (Ф. Ніцшэ), інтэнсіўнасці адчуванняў і нясуць у сабе геданістычны змест (прыгадаем: «...*бо люблю я ураганы, / Бо я ў буры чую рай*» (выдзелена намі. — В. М.) [3, с. 45]). Адзначым, што ў Я. Купалы падобным сімвалам «узбуйнення» пачуцця з'яўляецца сонца, у М. Багдановіча ж гэты сімвал набывае рысы паэтычнага мутуалізму, звязанага з астральным міфам.

З улікам вышэйпрыведзеных заўваг даводзіцца прызнаць, што прысутнасць у паэзіі Цёткі ефекту «бурапеннасці» не выглядае адвольным, нематываваным фактам. Нароўні з іншымі сэнсавымі канатацыямі бурапенны матыў ёсць паэтычнае перакладанне матыву вольнасці чалавечых пачуццяў, сведчанне ўзмацнення пафасу напаўняльнасці асобы ў эмацыянальнай стыхіі. З гэтым матывам звязана і жаданне Цёткі паказаць шлях магчымага ўзбагачэння души, заінтрыгаваць, зачараваць тымі метамарфозамі, якія могуць адбыцца толькі ў выніку актыўнага пошуку, адчайнага змагання з жыццёвай руцінай, застоём. Толькі такі шлях, паводле яе глыбокага пераканання, дапаможа пазбавіцца ад духоўнай карозіі, дасць магчымасць для духоўнага адраджэння асобы.

Паэтку прыцягвае вобраз чалавека актыўнай жыццёвай пазіцыі, натура неардынарная, нават адчайна-бунтоўная, якая здольная кінуць выклік касмічным сілам, быць іх вышэйшым суддзёй. Вось чаму з паэтычных штудый Цёткі паўстае асоба, накіраваная на рашучыя дзеянні і ўчынкi, якія часам мяжуюць з адкрытым эпатажам. Аднак гэта толькі мастацкі прыём, які дапамагае адцяніць ідэю адухоўленасці асобы, яе цеснага судачынення і блізкасці да прыроды, быцця, яе настроенасці не толькі бачыць, але і тварыць цуд жыцця. Праявы гэтага цуду — у вечнай сімфоніі жыцця, зменлівасці, песні, якая можа заваражыць кожнага. Адсюль і натуральнае жаданне-мара паэтки, якое яна выказала ў вершы-звароце «Вам, суседзі»: «*Зложым песню цэлым людам. / Выйдзе пекна, стане цудам*» (выдзелена намі. — В. М.) [3, с. 27].

Структура названага верша, як і многіх іншых («Скрыпка», «На магіле», «Суседзям у няволі», «Хрэст на свабоду», «Пад штандарам»), бу-



дуюцца паводле закона поклічу і водгуку, сімвалічнага рэха, усеагульных адпаведнасцей у прыродзе. У падобным шматгалосці чуюцца водгаласы паганскіх вераванняў, і душа паэтки — сімваліста і містыка — яднаецца з імі аднолькавай упэўненасцю ў існаванні вышэйшага, боскага сэнсу ва ўсім і вітае гэты шляхам уключэння ў свае мастацкія палотны містычнага пантэізму.

Сапраўды, паэзія Цёткі будуюцца па прынцыпе ўніверсальных адпаведнасцей. Іх відазмененым выражэннем можна лічыць і матыў успаміну, дзе згадваюцца выявы і рэаліі сапраўды сакральныя, звязаныя з родным краем («*бягу думкай ў край далёкі*», «*ў сваю вёску, ў сваю ніўку*» [3, с. 39]). З раскіданых, разрозненых дэталей, фрагментаў, з’яў («*Бачу выган, бачу Сіўку; / Вунь кароўкі бягуць з поля... / Ой, да хаткі! Кінь мне, доля, / Хоць рацінку з нашай вёскі, / хоць былінку, хоць дзве крошкі / Ад палудня майго брата*», «*Раднюсенька мне сярмяжка, / Шнурок, лапіці, каптан, дзяжка*») і нараджаецца ўнутраны імператыў лірычнага суб’екта паэзіі Цёткі («*...ой, як любя родна хата! / Ой, як мілы родны край! / Паляцеў бы, як у рай!*» [3, с. 39]). Аднак заўважым, што гэты імператыў умоўнага ладу («*паляцеў бы*»). Ён не роўны жаданаму ідэалу паэтки, а з’яўляецца часовым прыстанкам, тым крытычным пунктам, з якога пачнецца новае наталенне душы стыхій і затым — выбух, што ўскалыхне касмічную далечынь.

Выглядае сімптаматычным той факт, што падобныя чаргаванні змены стыхій, песні «бураў і віхуры» (З. Бядуля) сталі адметнай якасцю і нават агульнай асаблівасцю літаратурнага працэсу 1920-х гг. Такі буропенны пафас быў напрамую звязаны з пошукамі стылявых формаў паэтычнай выразнасці, літаратурным эксперыментатарствам, якое мела ідэйна-светапоглядную скіраванасць. Сімволіка буры, пажараў, навальніц, завірухі прысутнічае ў творах Я. Купалы (паэма «Безназоўнае»), Я. Коласа (зборнік «Водгулле»), З. Бядулі (зборнік «Пад родным небам», паэма «Са сказаў буры і віхураў»), М. Чарота (зборнік «Завіруха», паэмы «Чырванакрылы вясчун», «Босыя на вогнішчы»), М. Грамыкі (паэма «Крылан»), У. Дубоўкі (паэма «Кругі») і інш. Праўда, матыў «буравіхурыстасці» ў творах гэтых аўтараў скіраваны ў іншую светапоглядную плоскасць і звязаны найперш са зменамі ў сацыяльным жыцці, з рэвалюцыяй.

Асобай увагі заслугоўвае праблема артыстычнай (арфічнай) асобы (асобы паэта), якая займае ў паэзіі Цёткі значнае месца і ў поглядзе на сутнасць і прызначэнне якой паэтка салідарызуецца з сімвалістамі-неарамантыкамі. Апошнія прытрымліваліся таго, што ўсе праявы духу нічым не могуць быць матываваны: яны — прычына і вынік саміх сябе, што паэт творыць згодна з боскай воляй, дзякуючы ўсёпранікальнай інтуіцыі і непасрэднаму сузіранню ісціны. Пацвярджэнне прыведзенай думкі знаходзім у вершы Цёткі «Артыст грайка», які цалкам адпавядае

сімвалісцкім патрабаванням: наяўнасці містычнага плана, музыкальнай канвы, устаноўцы на эстэтызм, свядомай афішызацыі тэмы мастацтва, эфекту рэзкага балансавання пачуццяў, паэтызацыі бяскончых змен уражанняў і станаў, неадпаведнасці паміж бачным і сутнасным і г. д. Для доказу дазволім сабе прывесці твор цалкам:

Скрыпка грае, скрыпка скача,
А музыка ў душы плача,
Сцісне струны, смыкам жакне,
Аж да болю народ ахне.
Чорны вочы блізь слязюю,
Струны стогнуць пад рукою,
Сам музыка з скрыпкай зліўся
І, як вецер, ў неба ўзвіўся,
Весь у песні, весь у тоне,
То смяецца, то зноў стоне,
То людзей усіх абніме,
То адступіць, камень кіне.
Во, глядзі, па горах скача,
Мігам сеў на скале, плача,
Слёзы збрызнуў, гоп у мора;
Як маланка на прасторы,
Свече, гасне, піхне, млее,
Ўместа агню іскра тлее.
Рука стала; смык згастрыўся
І, як змяя, ў скрыпку ўпіўся.
Што заграе, што забаве,
Сам артыста толькі знае [3, с. 44].

Вобразна-рытмічны лад верша напрамую звязаны з псіхалагічнай характарыстыкай-станам Цёткі, «бурапеннасць» натуры якой успрымаецца, хутчэй, як сведчанне празмернай унутранай напружанасці, высокага нападу пачуцця. Уласцівасць абсалютнага зліцця, атаясамлення з музыкай, граннем, спевам («музыка з скрыпкай зліўся») – адзнака лёсу стыхійнага чалавека, што не ў стане стрымліваць свае пачуцці, жарсці, здольны пераносіць моцныя эмацыянальныя ўзрушэнні, над якімі паслаблены кантроль розуму. «Бурапеннасць» жа верша – у вітанні рэвалюцыі духоўнай, у чаканні чагосьці такога, што можа вывесці на новы шлях, абнавіць душу. Таму стыхійнасць мастацкай манеры Цёткі, памежнасць выражэння пачуццяў («то смяецца, то зноў стоне») ёсць праява скаванай да пары сілы – сілы пачуццяў, якія дасягнулі крытычнага выражэння.

Як бачым, Цётка далёкая ад таго, каб надзяляць свайго героя сталымі характарыстыкамі, бачыць у ім пэўны маналітны ідэал, які назіраем у рамантычным мастацтве. Гэты ідэал мысліцца найперш як арганічная знігаванасць розных станаў, пачуццяў, перажыванняў, здольнасць да



імгненнай змены аблічча, уменне надаваць сваім паводзінам падабенства дэманізму. Названыя ўменні ўспрымаюцца і бачацца Цёткай не як недахоп, а як эталон, мера жаданай цэльнасці і дасканаласці.

Думаецца, словы «рэвалюцыянер», «рэвалюцыя» («Мора» [Рэвалюцыя народная]) і распаўсюджаны ў мастацкай сістэме Цёткі вобраз чалавека-артыста («Артыст грайка», «Музыкант беларускі», «Грайка») па глыбінна-сэнсавай сутнасці лучацца са словамі «звышчалавек» і «богачалавек». Адсутнасць апошніх у паэтычным слоўніку Цёткі можна вытлумачыць найперш спецыфікай чытацкай аўдыторыі, пераважна сялянскай, што вымушала словы і паняцці з адцягненым значэннем фармуляваць на даступнай, зразумелай мове.

У А. Блока маецца вельмі красамоўная заўвага на гэты конт: «Страсць кожнага паэта... насычана духам эпохі; яе лёс, яе рытмы, яе памеры, таксама, як рытм і памеры вершаў паэта, былі навеяны яму яго часам, бо ў паэтычным адчуванні свету няма разрыву паміж асабістым і агульным; <...> таму ў эпоху бур і трывог найпшчотнейшыя і найінтымнейшыя памкненні душы паэта таксама прасякнуты бурай і трывогай» [11, с. 83]. Сам творца, дарэчы, бачыў у рэвалюцыянеры асобага чалавека, жыццё якога падначалена іншым законам прычыннасці, прасторы і часу. «Такі чалавек, — піша паэт, адвольна пераказваючы “Заратустру” Ніцшэ, — вар’ят, маньяк, утрапёны; увесь яго склад — цялесны і духоўны абсалютна адрозны ад іншых людзей — паступоўцаў (“постепеновцев”»)» [11, с. 69].

У поглядзе на зменлівую прыроду лірычнага суб’екта Цётцы вельмі блізкі рускі паэт-сімваліст К. Бальмонт. Ідэя перманентнай зменлівасці закладзена, прыкладам, у яго вершы «Мы брошены в сказочный мир...»:

...Я вечно — другой.
Я каждой минутой — сожжен.
Я в каждой измене — живу [12, с. 242].

Паводле Л. Калабаевай, «Бальмонт спрабуе спасцігнуць не толькі разнастайнасць свету, але і ўнутраную разнастайнасць чалавечага “Я”, уявіць чалавечую душу як нейкую множнасць галасоў, гатовых адклікнуцца на ўсе і ўсякія поклічы зямлі і неба, пекла і раю, бога і д’ябла. Лірычнага героя бальмонтаўскага тыпу вылучае не толькі бясконцая змена ўражанняў, але і змена багоў, якім ён пакланяецца» [13, с. 210–211]. Прыведзеныя сведчанні з поўным правам можна аднесці і да Цёткі, у творчасці якой стыхійна мадэрнізавалася — праз крытэрыі інтэнсіўнасці — ідэя сінтэзу, пераведзеная ў план маральнага ўдасканалення асобы. У адрозненне ад сімвалістаў, для якіх мастацкі ідэал напрумаю звязваўся з пропаведзю індывідуалізму, свабоднага праяўлення чалавечай асобы (К. Бальмонт, В. Брусаў, Ф. Салагуб, А. Блок), лірычны суб’ект паэ-

зіі Цёткі балюча перажывае сваю адзіноту, цяжка пераносіць людскую адчужанасць, раз'яднанасць. Яго мара нязменна звязана з жаданнем

Прыгарнуць усё ў дарозе,
Каплю шчасця, долі ўліць,
Думаць ўсюды аб народзе,
Родны край усюды сніць [3, с. 33].

Ідэя цеснай знітаванасці асабістага і грамадскага, сацыяльнага заключана ў многіх і паэтычных, і публіцыстычных творах Цёткі. Так, у артыкуле «Шануйце роднае слова!» яна выказана дастаткова пераканаўча: «*Хто любіць свой народ, хто ў кожным бачыць брата-чалавека, той не сгнецца перад крыўдай, перад здэкам: ён бачыць навокал сябе мільёны падобных сабе, і яго думкі, яго жаданні зліваюцца з думкамі і жаданнямі вялікай людской грамады. Такі чалавек ніколі не будзе адзін — самотны і пакінуты*» [3, с. 216]. Нездарма ў паэтычным лексіконе Цёткі з асаблівым замілаваннем і пяшчотай гучаць словы *суседзі, кумочкі, беларусы-галубочки*.

Аднак далёка не заўсёды паэтычны ідэал знаходзіў сваё ўвасабленне ў рэчаіснасці, пра што сведчыць прызнанне Цёткі: «*У нас цёмна, край наш хмурны, / Ад цямноты людзі сцяць*» [3, с. 34], яны «*ацямнелі з страшных мук*» [3, с. 43]. Адсюль яе жаданне-мара «*больш света людзям даць, каплю шчасця, долі ўліць*», зрабіць усё для таго, «*каб народ свой голас даў*» [3, с. 34]. Па-ранейшаму побач з верай у абуджэнне духу («*Веру, братцы: людзьмі станем, / Хутка скончым мы свой сон*» [3, с. 35]) неабвержным фактам застаецца шкадаванне паэтки з прычыны ўпартай глухаты народа да новых павеваў жыцця, яго ўласнай адлучанасці ад новых формаў цывілізацыі:

Дзевяносце сотняў,
Як Езус радзіўся,
І за гэту пору
Мужык не змяніўся [3, с. 36].

Паказальна, што гэта радкі аднаго з ранніх вершаў паэтки. Яго «духоўная» скіраванасць заўважаецца не толькі на ўзроўні адпаведнай лексічнай афарбаванасці, ва ўжыванні лексікі кніжнага, асветніцкага характару (*папер, літары, кніжкі*), але і ў прамой аўтарскай ацэнцы сутнасці чалавечай прыроды («*Людзі папсавалі / Свае душы, сэрцы*»), ва ўжыванні слоў пэўнай этыка-маральнай афарбоўкі («*хам*», «*хамула*»), што характарызуюць нізкі ўзровень культуры чалавека. Досыць красамоўнай выглядае тут і ўмоўная сцена, у якой мужык просіць для сябе ў Бога толькі матэрыяльных выгод (*кабылу, жонку багату, кароўку з целем, свінку, курэй, жыта*), яўна не прэтэндуючы на які-кольвечы духоўны ўнёсак, што бачна з падатліва-сарамлівага падсумавання: «*...і годзе, і толькі*», — у якім празрыста ўлоўліваецца іранічны аўтарскі падтэкст.



Мастацкая ўтопія Цёткі дапускае сінтэз усіх магчымых супярэчнасцей – страшэннай адзіноты артыста грайкі і ўсенароднага жыцця, крайняга самасцвярджэння («...што заграе, што забяе, / Сам артыста толькі знае» [3, с. 44]) і глыбокай самарэфлексіі («...бо між людзі жыць мне збрыдла» [3, с. 95]), што падмацавана ідэяй, блізкай да «дыянісійскага» экстазу (па Вяч. Іванаву). Усе гэтыя вобразныя пасажы былі закліканы стымуляваць думку, скіроўвалі да абстрактнай формы мыслення, пошуку звышсэнсу, звышідэі, якія стаялі за кожным радком, выразам, словам. Нават там, дзе, здавалася, не магло быць ніякага сэнсавага распадабнення, не мог угадвацца сэнсавы кампраміс, яны без асаблівай цяжкасці заўважаліся, улоўліваліся. Прыклад таму – вядомыя вершы Цёткі «Пад штандарам», «Лета», «Суседзям у няволі», «Артыст грайка», «Нямаш, але будзе» і інш.

Рэвалюцыйная тэматыка, якой на першы погляд пазначаны названыя творы, неўпрыкмет, амаль на ўзроўні недагаворанасці, іншасказальнасці цягне за сабой іншыя праблемныя вузлы. Часам яны настолькі важныя, «злабадзённыя» на ідэйна-светапоглядным узроўні, што даюць падставы аднесці іх калі не да рангу галоўных, то па меншай меры роўнаважлівых з першым тэматычным ядром. У вышэйзгаданым пераліку вершаў Цёткі такой з'яўляецца праблема нацыянальнай згоды, салідарнасці, яднання людзей розных ідэйных поглядаў і перакананняў, рознай класавай прыналежнасці. Сумарны вобраз-паняцце «браты-суседзі» становіцца важным «стратэгічным» звяном у праграме «рэвалюцыйнага» дзеяння Цёткі.

Красамоўным сведчаннем з'яднальніцкай, прымірэнчай пазіцыі паэткі рэвалюцыі з'явіўся яе верш «Пад штандарам». Капітан, які даў каманду страляць у няўзброены народ, стаў віноўцам смерці беларускага хлопца Вінцуля – аднаго з барацьбітоў за народную справу. Аднак гэта смерць стала дзейсным штуршком да братэрскага яднання людзей, якія дасюль стаялі па розныя бакі барыкад.

Паэтка не раскрывае псіхалагічнай падаплёкі апісанага моманту, а паказвае яго ўжо як факт спраўджаны, наяўны. Для яе быў важны прапагандысцкі, ідэалагічны момант нацыянальнага згуртавання, якому няма і не можа быць альтэрнатывы. Вось чаму яна дапускае думку, што гора і смерць павінны ўрэшце абразуміць людзей, прывесці да ўсеагульнай згоды і ладу. З гэтай прычыны паэтка лічыць абсалютна дапушчальным наступнае:

... ў працэсі ідуць
І жабрак, і салдат,
І раз'еўшыся пан,
І шавец-небарак,
І сам той капітан

Чалом б'е ўслед труне, –
Вочы поўныя слёз,
Праклінае сябе,
На сябе непахож:
«Я забіў, я праліў
Пралетарскую кроў,
Я душу загубіў,
Заплаціць я гатоў» [3, с. 7].

Ідэя яднання, братання людзей, сыноў адзінай зямлі-маткі, блізкіх па крыві і па духу, назіраецца і ў вершы Цёткі «Нямаш, але будзе». Высокаграмадзянскае гучанне яго выявілася не толькі ў рэвалюцыйна-прапагандысцкай скіраванасці, але і ў пропаведзі ідэі літасціваасці, кла-савага прымірэння:

...пара настане,
Што за крыўду мужык ўстане,
Зробіць суд над панам-катам,
Альбо згіне, альбо братам
Назавём, дамо зямліцы,
Сколькі ў нас, няхай з жывіцы
Паны жывуць, з цяжкай працы
Ставяць хаты, не палацы.
Не чакайце,
Нам зямлю, паны, аддайце.
Пагаворым, паталкуем,
Так раздзелім, як змяркуем,
Каб ні многа і ні мала,
Каб зямля матуляй стала
Для усіх, каго здразіла [3, с. 71–72].

Да вершаў падобнага гучання набліжаюцца і тыя, дзе ў адзіным праблемным вузле закрануты міграцыйныя пытанні, тэма працы з уласнага мазаля, пададзеныя ў духу адраджэнскіх ідэй, што пранізваюць многія вершы Цёткі:

Да работы станьма жыва!
Хто гараці добра зможа,
Хто разоры скоро ладзіць,
Хто шчасліва сее збожжа,
Хто гароды добра садзіць, –
Жыва, жыва за работу!
Без аглядкі, хто што можа,
Усе роўны без расчота,
Усіх праца будзе гожа! [3, с. 83]

Ідэя адзінай сям’і, адзінага дому паступова перарастае ў Цёткі ў ідэю мірнага суіснавання свету людзей і свету прыроды. Зладжанасць і згарманізаванасць жыцця была вялікай марай паэткі. Нездарма ў рэвалюцыйныя зборнікі яна ўключыла вершы наўздзіў мірныя, прыродаспеўныя, амаль ідылічныя. Вершаваная прастора верша «Лета» поўніцца адчуваннем велічы руплівай, стваральнай працы, квітнення, буянны жыцця. У ім чуецца сапраўдная песенная рапсодыя, дзе кожнаму голасу, кожнай праяве прыроды адведзена сваё месца. Паэтка так захоплена нерукатворнымі цудамі прыроды, што не можа захаваць пачуццё меры ў перадачы праяў зямнога раю. Усё тут гудзе, шуміць, зіхаціць, пераліваецца, клякоча, наліваецца, спявае, дрыжыць, тоне ў жывых фарбах дзённага святла. Гэты зямны гармідар нагадвае паэтцы бойкае ігрышча:

Бачу я: ідзе ігрышча,
Там вяселля шчыры смех.
Чую скрыпку, дудка свішча,
Ў флейту дуюць, як у мех.
Льецца песня, бягуць тоны,
Аж душу на часці рве.
Ў барабаны б’юць, у званы,
Вецер ў губы сабе дзьме.
Дрыжыць колас, серп аж пеніць,
Сыпле іскры з-пад зубоў.
Перавясла рукі шчэміць,
Сноп ісці скакаць гатоў.
Вот ігрышча, так ігрышча!
Нат і копы пайшлі ў тан.
Ім у тахту пожня свішча,
Падцінае барабан [3, с. 29–30].

У прыродзе пануе зайздроснае адзінства, суладнасць і разам з тым поліфанія спеваў, фарбаў і красак, працэсаў і станаў. У Цёткі гэта карціна інтэгруецца ў красамоўным выразе «*гародчык з рожных кветак*». Тут усё жыве ідэяй нейкага адзінага мегаполіса, адзінай жывой прасторы, дзе не можа быць месца раз’яднанасці, варожасці, дысанансу. Самая нязначная пагроза тут жа заўважаецца, выклікае імгненную рэакцыю з боку старэйшых з роду:

Баравік – грыб над грыбамі –
Аб пень спёрся, злы стаіць,
Робіць суд ён над братамі,
Годзіць, просіць згодна жыць [3, с. 30].

Паэтка мусіць пашкадаваць, што «*няма ж пэндзля дзе дастаць*», каб змяляваць усю гэту красу. Такое шкадаванне нясе ў сабе вялікі сэнс і закранае не толькі фармальны бок «праблемы» – немагчымасці падняцца

на больш высокі ўзровень мастацкага (прыродаапісальнага) адлюстравання жыцця. Пагодзімся: карціна, створаная Цёткай у вершы, уражвае дасціпнасцю, дасканаласцю. Значыць, справа ў чымсьці іншым. Жаданне-мара аўтаркі — «*каб якіх яшчэ дзве хварбы*» — найперш тычыцца змястоўнага, ідэйна-светапогляднага боку і звязана з пакуль што няспраўджанай надзеяй-марай убачыць такі ж лад і згоду, як у прыродзе, у людскім асяроддзі. Можа, з той прычыны адзінай жывой постаццю, якая здольная ў чымсьці зраўняцца з прыроднай красой, становіцца дзяўчына Кася. Яна сапраўды валодае здзіўляючай прыгажосцю, грацыяй наکشталт прыродна-кветкавай:

Ну і Кася, ну дзяцінка!
Як царэўна, як багіня!
Як нарцыса, як вяргіня!
Як лілея на Дунаю,
Як пралеска сярод гаю,
Цвіце Кася на ўсю вёску
Зоркай яснай [3, с. 32].

Паэтка востра адчувае, што для паказу паўнаты і цэльнасці сваёй гераіні адной вонкавай аздобы недастаткова. Патрабавалася яшчэ штосьці — больш істотнае, важнае. І гэтае штосьці, як лёгка здагадацца, — унутраная прыгажосць, унутраная паўната асобы. З прычыны недаходу таленту, здольнасці аб'яднаць знешняе і ўнутранае, фармальнае і сутнаснае, з прычыны немагчымасці ва ўсёй паўнаце адбіць цэльную натуру гераіні і маркоціцца паэтка. Таму і не адважылася «змаляваці» ўсіх суседзяў. Недзе падсвядома, інтуітыўна яна адчула, што сродкі статычнай апісальнасці для гэтага малапрыдатныя, неэфектыўныя («*скупа, мала барвы*»), патрабуецца новы падыход, новае майстэрства ў спасціжэнні цэльнасці чалавечай натуры, жыцця ўвогуле. Паэтка адважваецца пайсці ў свет, пашукаць новых фарбаў («*мо больш хварбаў там націсну*»), якія б дапамаглі ёй выканаць мастацкую задачу.

Як справядліва адзначыў В. Каваленка, Цётка адна з першых «адчула наспелыя ўнутрана-эстэтычныя патрэбы агульнага літаратурнага развіцця» [2, с. 310], неабходнасць узбагачэння літаратуры сродкамі паэтычнай умоўнасці, поліфаніі, шырокага ўпляцення псіхалагічнага элемента ў мастацкую структуру твора, што значна пашырыла б яго пазнаваўчыя і эмацыянальна-сугестыўныя магчымасці. Тым самым аўтарка прызнала эстэтычную значнасць жанраў, якія ляжалі за межамі традыцыйнай эстэтыкі. Такія вершы Цёткі, як «Лета», «Восень», выявілі яе імкненне да сінтэзу матэрыялу, шырокіх мастацкіх абагульненняў. У творах заўважаецца тэндэнцыя да лірычнай эпізацыі.

Праўда, рысы лірыкі і эпікі існуюць у першапачатковым, недастатковым выкрышталізаваным выглядзе, але яны, наколькі магчыма, задаваль-



няюць жаданне паэткі ўнікнуць традыцыйнага, статычнага разумення асобы, фактаграфічнай аднамернасці жыцця. Сведчанне таму — актыўны зварот да мастацкіх элементаў, прынцыпаў, якія дапамагаюць стварыць ілюзію дынамікі, руху, плыні, эфект паступовага «разлёту», «пашырэння» рэчаіснасці.

Аднак тая ўзвіхранасць, тое неўтаймаванае пачуццё «буры і націску» не ёсць адно прамое следства грамадскіх перыпетый жыцця. Для Цёткі такі стан быў свайго роду катарсісам, спосабам пазбаўлення ад цяжкага душэўнага крызісу. Доказам можа служыць і тая акалічнасць, што паэтычны почырк Цёткі, уласцівая ёй манера стылявой няўрымслівасці, выбуховасці застаецца адзінкавым літаратурным фактам. Тагачасныя грамадскія рэаліі, якія сталі асновай паэтычных медытацый для многіх мастакоў, атрымалі ў іх творчасці абсалютна іншуюсэнсавую рэдукцыю.

Для экзальтаванай натуре Цёткі і знешнія абставіны, і душэўны стан маглі праявіць сябе толькі ў сувязі з унутраным канфліктам, у супрацьстаянні жорсткім абставінам жыцця. Псіхалагічнае, унутранае для яе нераздельна звязана з маральным і грамадзянскім, атаясамліваецца з ім. Думаецца, зварот Цёткі да вобразаў буры, завірухі, ураганаў сведчыць не толькі пра адмыслова рэвалюцыйны характар яе паэзіі. Гэта і ўмоўная паэтычная форма, якая дазваляе, як ужо падкрэслівалася, выразіць свабодалюбівыя памкненні духу, нязгоду жыць у атмасферы ўдушлівага, спазматычнага, застаялага, вечнае імкненне да абнаўлення, змянення, перайначвання.

Сімптаматычна, што падобная ідэя закладзена і ў многіх вершах М. Багдановіча — паэта, якога ніяк не выпадае аднесці да апалагетаў грамадзянскай музы. Прыкладам можа служыць яго верш «Ўстань, навальніца, мкні нанова»:

Ўстань, навальніца, мкні нанова,
Ўзвый, вецер, з ёю заадно!
У віхры уляціць палова,
Пакіне чыстае зярно.
Удар, цыклон, удар на мора,
Цалуі яго ў глухое дно,
Ўсплясні ваду — і перлаў горы
На бераг выкіне яно [14, с. 114].

Як бачым, у вершы сустракаюцца такія ж ці падобныя да Цётчыных паэтычныя словаформы, гукавая інструментоўка, яскрава выражаная рытмічная дамінанта, вобразныя элементы і тропы (*навальніца, вецер, віхор, цыклон, мора, вада, перлаў горы*), ударныя сінтаксічныя канструкцыі (*устань, мкні, узвый, удар, цалуі, усплясні*). Пры гэтым пафас верша, як і ў Цёткі, напрамую звязаны з агульнай ідэяй твора, дзе эмоцыі,

страці аўтара выдаюць яго светапоглядны комплекс і сведчаць пра надзвычай актыўныя адносіны да навакольнага свету.

Не лішнім будзе нагадаць, што падобная ідэйная падаплёка прысутнічае шмат у якіх вершах рускіх паэтаў. Паказальнае ў гэтых адносінах прызнанне К. Бальмонта. У брашуры «Рэвалюцыянер я або не» паэт выказаў сваё стаўленне да рэвалюцыі 1917 г. У прыватнасці, ён пісаў: «Калі рэвалюцыю разумець як вызваленчую навальніцу, як злітную сімфонію ветру, гому, маланкі і дажджу, пасля ашаламляльнай з’явы якіх паветра неба асвежанае, а зялёнае покрыва зямлі ўзбагачана новай сілай і ўсе жывыя істоты поўныя памножанай радасці жыцця, тады няма, па сутнасці, ніводнага генія, ніводнага буйнога таленту, які па прыродзе сваёй не быў бы рэвалюцыянерам» [15, с. 127].

Як бачым, рэвалюцыя вядомымі майстрамі літаратуры ўспрымалася больш метафарычна, умоўна, чым ідэйна, усвядомлена. Рэвалюцыя як метафара вечнага абнаўлення, нараджэння жыцця, пазбаўлення ад старога, аджылага паўстае і ў вершах Цёткі. Бадай, толькі ў некаторых з іх (прыкладам, «Хрэст на свабоду») празрыста, адкрыта прапагандысцкімі сродкамі выражана праграма рэвалюцыйнага дзеяння: «*больш цара не патрэба!*», «*цара навесіць трэба!*» [3, с. 49]. У іншых жа вершах «бураноснага» характару ствараецца эфект містычнага анархізму, што толькі цьмяна нагадвае адбітак грамадска-сацыяльных зрухаў таго часу.

Падчас першай рускай рэвалюцыі Цётка, як можна меркаваць, вельмі блізка ўспрыняла прынцыпы і ідэі, якія былі закладзены ў трактаце вядомага на той час рускага пісьменніка і тэарэтыка сімвалізму Г. Чулкова «Аб містычным анархізме» (1906). У ім аўтар, імкнучыся сумясціць сімвалізм з палітычным радыкалізмам, абвясціў ідэю абнаўлення як адзінага, што можа вывесці свет са стану трагічнага хаосу. У прыватнасці, ён пісаў: «Містыка-анархіст разглядае ўвесь гістарычны працэс як шлях да вызвалення і кліча да жыццядзейнасці. Барацьба з дагматызмам у рэлігіі, філасофіі, маралі і палітыцы – вось лозунг містычнага анархізму. І не да абыхавага хаосу прывядзе барацьба за анархічны ідэал, а да абноўленага свету. <...> Над галовамі ў нас збіраецца бура, і ў гэтай буры мы чуюм радасны голас прамудрасці» [16, с. 67–68].

Гэта бура ёсць адначасова і момант багаборніцтва, і момант богапрызнання, дзе толькі і можа на поўную моц раскрыцца найглыбейшы, містычны трагізм асобы. У такім багаборніцтве, паводле пераканання пісьменніка, асоба павінна ўсвядоміць і сваю боскую волю, і сваю спрадвечную ахвярнасць. Аўтар трактата знаходзіць прамое пацвярджэнне сваёй ідэі ў творчасці У. Салаўёва: «Пойте про ярые грозы – / В ярой грозе мы покой обретаем» [16, с. 435]. Водгалас гэтай ідэі чуваць і ў вядомых радках Ф. Цютчава: «Певучесть есть в морских волнах, / Гармо-



ния в стихийных спорах» [17, с. 263], і ў вершы К. Бальмонта «Я устал от нежных слов», дзе паэт раскрывае свой унутраны імператыў: «Я хочу горящих зданий, / Я хочу кричащих бурь».

Ідэю містычнага анархізму, хутчэй за ўсё стыхійна, успрыняла і Цётка. У вершах са зборнікаў «Скрыпка беларуская» і «Хрэст на свабоду» жыццё паказана як бурлівая, нястрыманая стыхія вечнага пераўтварэння. Праграмным творам, дзе вітаецца касмічнае бунтарства, магутная энергія сусветнага абнаўлення, можна назваць верш «У дарогу»:

Цераз моры, акіяны
Палячу ў далёкі край.
Бо люблю я ураганы,
Бо я ў буры чую рай;
Бо на дзікіх грывах хвалі
Маім думам лягчэй плыць;
Бо у дзікай, страшнай буры
Я аб песні магу сніць;
Бо я толькі на прасторах
Ў звонкай ліры маю слух;
Бо у дзікай, страшнай буры
Крэпне мой свабодны дух [3, с. 45].

Становіцца відавочным, што паняцце рэвалюцыйнасці ў Цёткі шматфункцыянальнае. Акрамя намінатыўнай функцыі, яно выражае ідэю непрымання, адмаўлення мяшчанскага свету, заскарузласці, грамадскага застою, кансерватыўнасці. Сведчаннем служаць тыя вершы, дзе гучыць ідэя развіцця з ранейшай марай — марай пра хуткую змену грамадскага ладу. Здзейсніць грамадскі ідэал справядлівага светаўпарадкавання, да чаго ўсё больш схіляў сусветны і ўласны гістарычны вопыт, можна было не шляхам бязлітаснай барацьбы і кровапраліцця, а перадусім тытанічнай працай па самаўдасканаленні ўнутранай прыроды чалавека, яго свядомасці. Гістарычна-перманентнае «невывоў» народа, яго спрадвечна-цягучы сон, роўны самазабыццю, балюча вярэдзілі неўтаймоўную душу паэткі, што прагнула рашучага дзеяння, тварэння, змагання дзеля адраджэння Бацькаўшчыны. Вось чаму ідэя вечнага руху жыцця, вера ў незнішчальную моц чалавечага духу, гатоўнасць ахвяраваць сабою ў імя спраўджання святых ідэалаў пранізвае шмат якія вершы Цёткі.

Як чалавек актыўнай жыццёвай і грамадскай пазіцыі, які бачыў сваё прызначэнне ў служэнні высокай адраджэнскай ідэі, Цётка не мела падстаў усумніцца ў правільнасці абранага ёю стратэгічнага шляху, што напрамую звязваўся з вырашэннем задач нацыянальнага вызвалення і самавызначэння. Зразумела, што дадзеная акалічнасць не магла не працягнуць сябе ў мастацкай творчасці. Аднак узгаданы момант не варта ўзво-

дзіць у абсалют. Заўважым: рэвалюцыйнай і нацыянальна-вызваленчай тэматыкай найбольш прасякнуты вершы пэўнага жанрава-стылявога кірунку, дзе галоўнае месца займае патрыятычны, высокаграмадзянскі пафас, заклік да барацьбы супраць самаўладства, зварот да сацыяльнай і нацыянальнай свядомасці мас і г. д.

Думаецца, у гісторыі беларускай літаратуры Цётка застаецца «арыгінальнаю арыгінальнасцю» (А. Лойка) адраджэнскай заангажаванасцю сваёй паэзіі, і найперш таму, што была сапраўдным творцам, мастаком-крэатарам, які імкнуўся пранікнуць у глыбінна-сутнасны супярэчнасці нацыянальнага менталітэту, непарыўна звязанага з трагедыяй нацыянальнай гісторыі і культуры.

Падкрэслім: вектар ідэйных пошукаў паэткі быў скіраваны і ў сацыяльную, і ў маральную плоскасць. Сведчаннем служаць і артыкулы Цёткі 1914 г. «Да вясковай моладзі беларускай», «Шануйце роднае слова!», «Аб душы маладзёжы», «Да дзяўчатак», «Да школьнай моладзі». Іх асноўны змест зводзіцца не да прапаганды рэвалюцыйных ідэй, а да праблемы чалавека: пераканаўча абгрунтоўваецца неабходнасць маральнага самаўдасканалення. Так, у артыкуле «Аб душы маладзёжы» Цётка пісала: *«Дзяжжае жыццё, змаганне за кусок хлеба, крыўды і несправядлівасці, якія спатыкаем мы на сваёй дарозе, — усё гэта быццам тое балота, забівае ў нас найлепшую частку душы: любоў да чалавека»* [3, с. 228]. Адсюль і заповіт-просьба Цёткі, які заключаны ў трыадзінай іпастасі любові: *«Развівайце ў сабе любоў да чалавека», «развівайце любоў да народа», «развівайце міласць да слабых і загнаных»* [3, с. 229].

Думаецца, менавіта ў ракурсе «прага духоўнасці» павінен быць прачытаны і верш «Арлы-брацці, дайце скрыдлы...». Апошняя яго страфа гучыць так:

Арлы-брацці, дайце скрыдлы,
Бо між людзі жыць мне збрыдла,
Кіньце кожны адно пёрка,
Бо унізе жыць мне горка! [3, с. 95]

Вершаў, у якіх на першы план выступае ідэя адмаўлення пазіцыі грамадзянскай падатлівасці, пакорлівасці і цярплівасці, у Цёткі шмат. Гэту ідэю можна ўгледзець нават там, дзе паэтка прыбягае да рэлігійна-хрысціянскай сімволікі. Паводле сведчання І. Багдановіч, «Цётка выкарыстоўвае сімволіку рэлігійнага сакраманту, каб падкрэсліць святасць і ахвярнасць народнай барацьбы з тыраніяй» [18, с. 13–14].

Аднак ці толькі «барацьбы з тыраніяй»? У вершы «Скрыпка», прыкладам, паэтка выказала сваё мастацкае крэда, звярнуўшыся да такога «рэлігійнага сакраманту», як алтар. Пры ім, новым алтары — метафрычным замяшчальніку ўласнага паэтычнага кодэкса, — яна адважва-



еща не толькі на сущыяльна-малітоўныя спевы, але і на перуновыя за-
кляці («*То малітвай смык завьў бы, / То закляў бы на пяруны*»), глыбока
перакананая ў тым, што

Ў песні можна пераліці
Ўсё найлепша, наймілейша;
Ў песні можна даць пяруны,
Песняй сэрца рваць на часці [3, с. 25].

Заўважым, што ў вершы адсутнічае канкрэтны паэтычны адрасат,
калі не лічыць нібы выпадковую згадку суседзяў.

У сувязі з вышэйпрыведзенымі заўвагамі варта звярнуць увагу яшчэ
на адну акалічнасць. У мастацкай прасторы Цёткі музычныя інструмен-
ты — смык, дудка, скрыпка, песня ўвогуле, якія з’яўляюцца сімвалічнымі
заменнікамі паэтычнай ліры творцы, — з поўным правам можна аднес-
ці да прадметаў «рэлігійна-пантэістычнага сакраманту». Праз іх і дзяку-
ючы ім паэтка становіцца сапраўдным празарліўцам, аракулам, якому
дадзена права выносіць прысуд ці даваць бласлаўленне. Такая ўлас-
цівасць, роўная боскай, дазваляе Цётцы лёгка пераўвасабляцца: яна то
«*смыкам жажне*», што «*аж ад болю народ ажне*», «*то людзей усіх абніме, /
То адступіць, камень кіне*», то «*як маланка на прасторы, / Свеце, гасне,
ціхне, млее*» («Артыст грайка»); можа так зайграць, што ад таго грання
«*людзі энкнуць ў трунах*» («Музыкант беларускі»); на магіле ўзысці ду-
бам, каб «*шаптаць братнім губам / Аб іх долі, аб свабодзе*» («На магіле»).

Як бачым, эстэтычны ідэал Цёткі — асоба, каштоўнасць якой ацэньва-
ецца мерай усвядомленасці ёю асабістай свабоды і свабоды народа. Свой
грамадзянскі абавязак паэтка бачыла ў супрацьстаянні сілам зла і цемры,
гатоўнасці да самаахвяравання, рашучасці разняволення, абуджэння ча-
лавечага духу, ва ўзвышэнні чалавека праз абуджэнне ў ім творчага і ге-
раічнага пачаткаў, звязаных з ідэаламі духоўнай і сацыяльнай рэвалю-
цыі, надзеямі на ўсталяванне новага маральна-этычнага кодэкса жыцця.

* * *

Проза Цёткі вельмі разнастайная ў жанрава-тэматычных адносінах.
У праявінай спадчыне пісьменніцы можна сустрэць аповяданні асвет-
ніцка-пазнавальнага («Сварба», «Гутарка асота з крапіваю», «Журавель
і чапля»), павучальна-дыдактычнага («З прысаку ды ў агонь») і нават
анекдатычнага («Разумныя ды не на дурня напалі») характару. Цётка
спрабавала сябе ў жанры мастацка-эпістальнага пісьма («Навагодні
ліст»), падарожных нататак («З дарогі», «Успаміны з паездкі ў Фінлян-
дыю»). Акрамя таго, сустракаюцца навуковыя артыкулы, даследаванні
і рэпартажы. Аднак асобае месца ў творчай спадчыне пісьменніцы зай-
мае суб’ектывізаваная проза, дзе яркая выявілася майстэрства псіха-
лагічнага аналізу («Асеннія лісты», «Лішняя», «Зялёнка», «Міхаська»).

Параўноўваючы набыткі Цёткі дарэвалюцыйнай і рэвалюцыйнай (1905–1907) пары з больш познім этапам творчасці, няцяжка заўважыць, што на шляху мастацкага асэнсавання жыцця яна зазнала істотныя змены. Сувязі з жыццём намнога ўскладніліся. Цётка паступова, як можна меркаваць па змесце апавяданняў, прыходзіць да думкі, што ў свеце ёсць штосьці больш важнае, больш істотнае, чым праліцце крыві на барыкадах. Рэвалюцыйныя буры мінавалі, а жыццё працягвалася. У ім здараліся – для кожнага свае – радасці, гора-бяда.

І ў жыцці самой Цёткі не ўсё складвалася так, як хацелася б. З часам больш настойліва і ўпарта стала заяўляць аб сабе невылечная хвароба – сухоты. Гэта акалічнасць прымушала Цётку штораз больш актыўна задзейнічаць свае ўнутраныя сілы, працаваць з падвойнай аддачай. Жыццё паўставала ў далёка не вясёлкавай акрасе. Таму натуральна, што ўзніклі пытанні пошуку спрадвечнай існасці, сэнсу жыцця. Як бы ні жадалася спеліць надзеі на лепшае, жыццёвыя абставіны і ліхі лёс увесь час скіроўвалі думкі ў рэчышча глыбокага скепсісу, глухой безнадзейнасці, непазбыўнай скрухі. Цяжка было чым-небудзь сусцешыць сябе, знайсці апраўданне свайму журботнаму, невыноснаму, адчайна-пакутліваму існаванню. Сведчаннем такога няўцешна-трывожнага стану, неадольнага духоўнага скепсісу, тужлівай адзіноты душы і з’явіліся апавяданні Цёткі 1910–1914 гг.

Красамоўны факт: «Прысяга над крывавымі разорамі» стала адзіным апавяданнем, дзе ўздымаюцца сацыяльныя пытанні, а права народа на зямлю і волю адстойваецца ў рэвалюцыйным ключы. Іншыя ж творы – «Асеннія лісты», «Міхаська», «Лішняя», «Зялёнка» – толькі знешне пазначаны пэўнай ступенню ангажаванасці. Асноўная іх праблема пераведзена ў план унутранага сузірання. Пісьменніца паказала ўменне даследаваць унутраны свет, псіхалогію герояў, іх трагічную экзистэнцыю. Характэрна, што фабула ўсіх названых апавяданняў звязана з героямі, якія перажываюць найвялікшыя і найтрагічнейшыя моманты свайго жыцця. Можна сказаць, што яны паказаны ў момант найвышэйшага ўзлёту душэўных сіл. Усіх герояў паядноўвае высокае пачуццё гуманнасці, вялікаснасці душы, хоць, нягледзячы на гэта, яны не ў стане супрацьстаяць злой сіле, фатуму, які павіс над імі і паступова падводзіць іх да безвыходнасці, жыццёвага тупіка.

Апавяданне «Асеннія лісты» можа адкрыць галерэю герояў «адпетаі старасці». На ціхай вясковай прызбе халодным восеньскім надвечоркам вядуць гутарку два дзядкі. Гэта не столькі шчырая размова, колькі споведзь душы, якая бывае толькі раз у жыцці. Сапраўды, з пачуццём выкананага абавязку, чыстым сумленнем, горка-журботнай ноткай у голасе яны спавядаюцца адзін аднаму. У змрочным, калючым сутонні асенняга



вечара іх аповеды зліваюцца ў агульны да болю шчымлівы крык душы. На працягу размовы-споведзі чытача не пакідае адчуванне татальнай непатрэбнасці, закінутасці, асуджанасці гэтых людзей, ад якіх адрокся ўвесь свет — свае і чужыя.

Вымушаныя дажываць век у глыбокай адзіноце, сам-насам са сваёй нікому не патрэбнай старэчай маркотай і крыўдай, героі не могуць што-небудзь перамяніць у знявечаным лёсе. Адзінае, што ім застаецца, — краем вока сачыць за жыццём, якое немінуча спаўзае да свайго завяршэння. Сіратлівая старасць не толькі зблізіла, але і раз’яднала гэтых людзей — раз’яднала адзінасцю болю, пакуты, бездапаможнасці. Ды і сустрэліся яны абсалютна выпадкова, ледзь пазнаўшы адзін у адным некалі прыгожых і здаровых мужчын: ад былога застаўся толькі бледны цень, ледзь улоўнае падабенства, смутны адгалосак.

У цэнтры ўвагі пільменніцы — адзін момант жыцця герояў: момант іх жыццёвага затухання, паступовага калапсу. Пра тое, што было перажыта імі за час доўгага жыцця, мы даведваемся з іх жа вуснаў. Тут Цётка ўдала выкарыстоўвае прыём рэпрэзентатыўна-рэтраспектыўнага ўзнаўлення жыцця, дае магчымасць выказацца кожнаму з герояў, каб вылучыць, падкрэсліць ролю спавядальна-рэфлексійнай плыні пачуцця. Гэта спавядальна-рэфлексійная плынь выражае сябе пераважна праз дзеянні, жэсты, інтанацый голасу герояў, праз што, уласна, раскрываецца ўнутраная сутнасць кожнага з іх. Вось чаму ўзнікае адчуванне, што чытач вымушаны ўспрымаць героя больш статычна, чым у руху, дынаміцы жыцця. Аднак статыка, замаруджанасць мастацкай плыні прадыктавана пэўнай мастацкай устаноўкай на псіхалагізм, узбудыненасць праяў унутранай самарэфлексіі.

Асабліва шчымлівым пачуццём шкадавання, настальгіі пазначаны фінал апавядання: *«Асенняе неба і хмарна і зімна... не адкажа вам, пажоўкля лісточкі. Вецер толькі закалыша і знікне. Адзін звон мо па вас заплача шчыра, а зямля-маці прытуліць спрацаваныя косці. Елка або бяроза пусціць карэнне ў вашы збалелыя сэрцы, выцягне з іх усю горыч і вынесе ў вясёлай зелены суроўмаву свету... канец мукі»* [3, с. 115].

Як правіла, апавяданні Цёткі маюць адну тэму, будуюцца на адным жыццёвым здарэнні, адной жыццёвай калізіі, якая дапамагае раскрыць галоўнае ў характары героя, яго стан душы. Пільменніца паслядоўна і свядома суб’ектыўная: у абраных ёю героях яна шукае толькі тое, што сугучна з яе настроем, што адпавядае яе этычным запатрабаванням. З гэтай прычыны доля ўмоўнасці, тэндэнцыйнасці ў вырашэнні задач мастацкага ўзнаўлення жыцця відавочная, абумоўленая перавагай свядомаснага, адраджэнска-місіянерскага фактару, звязанага з прапагандзю ідэі чалавечнасці, гуманнасці, вялікай надзеяй на магчымае духоўнае ўзвышэнне людзей.

Вышэйназваныя асаблівасці тлумачаць набліжанасць апавяданняў Цёткі па жанрава-стылявой структуры да псіхалагічнай навелы. Адназначым, што амаль кожны твор пачынаецца з адлюстравання нязначных падзей, характарыстыкі нічым не адметных на першы погляд герояў. Фабула апавяданняў вылучаецца выразным і непрадказальным паваротам падзей, што вядуць да нечаканай развязкі, сутыкненнем праявінага і высокапачуццёвага, звышэкзальтанага, што мяжуе са шчырасцю трагічнага светаадчування.

Апавяданні Цёткі вызначаюцца абсалютна новым для беларускай літаратуры тыпам канфлікту, калі асноўная вартасць асобы бачыцца ў здольнасці або няздольнасці зразумець іншага чалавека, паспачуваць яму ў яго горы-бядзе. Тэма амаль кожнага твора пісьменніцы звязана з праблемай чалавечых зносін, разумення людзьмі адзін аднаго. Без глыбокага мастацкага спасціжэння чалавечай натуры, высвятлення ступені непрадказальнасці, нестандартнасці яго паводзін і ўчынкаў цяжка было паказаць усю складанасць, стракатаць жыцця і жыццёвых абставін. Увагай да мастацкага аналізу незвычайных, нават выключных сітуацый, больш шырокага і дыялектычнага мастацкага разумення абставін і характару Цётка ставіла пад сумненне ўяўленне аб тым, што характар чалавека абумоўліваецца найперш асяроддзем, — тэзу, якой прытрымлівалася рэалістычная літаратура. Свядома ці неўсвядомлена Цётка ішла далей у пытанні спасціжэння складанай сутнасці чалавека, адмаўляючы татальны дэтэрмінізм асобы, імкнучыся асэнсаваць, зразумець яе ўнутраны рухавікі.

Доказам служыць навела «Міхаська», прысвечаная мастацкаму даследаванню стану героя на стадыі ўнутранага пералому і трагічнай развязкі. Цётка вывучае механізм дзіцячага супраціўлення нянавісці, злу і бессардэчнасці. Пісьменніца не імкнецца ўсё растлумачыць сацыяльнымі прычынамі; яна пераключае канфлікт у абстрактны, агульначалавечы план — у план маральна-эстэтычнага пазнання чалавека. Нематываваны, загадкавы у структуры апавядання выглядае момант амаль фантастычнага захавання ў душы хлопчыка прысака чалавечнасці, дабрыні, што мае сапраўды містычны сэнс.

Насуперак жорсткім, бесчалавечным адносінам мачахі, здзекліваму стаўленню такіх самых пастушкоў, як ён, нягледзячы, урэшце, на сваю азлобленасць на ўсё свет, гэта пакутлівае і няшчаснае хлапчанё, якое з малых гадоў было абдзелена матчынай ласкай і людскай дабрынёй, змагло захаваць спагаду і чуласць. Сапраўдная духоўная існасць яго раскрылася падчас выратавання падстрэленага, пакалечанага жорава. Гэты пераломны момант у жыцці героя паказаны па-мастацку пераканаўча.

У даследаваннях творчасці Цёткі нязменна падкрэсліваецца роля ірацыянальнага, неўсвядомленага ў жыцці і лёсе яе герояў. Прыкладам



мога службыць і апавяданне «Зялёнка», у аснове якога ляжыць канцэпцыя трагедыйнай красы, увасобленай у музыцы. У творы паўстае вобраз перадусім паэтычнай, экзальтаванай асобы, перакананай, што музыка (мастацтва ўвогуле) не толькі вышэй за жыццё, але і больш моцнае за яго. Музыка, якую слухае хворая на сухоты Зялёнка, выступае неадольнай, ракавой сілай, падобнай да першароднай глыбіннай стыхіі прыроды.

Апавяданне вылучае не пафас трагізму, а пафас магчымасцей асобы. Музыка аказваецца вяршыняй існавання гераіні, якая дзякуючы ёй, музыцы, пазнае сапраўдную паўнату і цэласнасць быцця («выснены ідэал красы ў скончанай форме»), лучыць свой дух з духам вечнасці. Музыка дазваляе па-новаму перажыць пачуццё гармоніі з прыродай, ажывіць незваротныя ўспаміны. Карціны дзяцінства, спалучаныя з карцінамі прыроды, закліканы глыбей раскрыць тонкую паэтычную натуру гераіні, ступень яе роднасці з усім жывым: «*Зялёнка закрывае вочы, каб дагнаць скрываўленага лебедзя-песню... Плачуць у вачах Зялёнкі свежыя росы на пракосах, папараць-кветка расцвітае... Зялёнка бяжыць успамінам да сваіх дзіцячых днёў, як кароўкі пасвіла на пожні, а маці-сухотніца калыхала малага браціка-сухотніка пад снапамі зжатага жыта*» [3, с. 135].

Урэшце, музыка гранічна абстрае і агаляе непасрэднае адчуванне жыцця, якое спалучана з вострым адчуваннем смерці: «*...ляціць з-пад смычка галоўкі чырвоных сцятых руж, а артыст успінаецца ўсё вышай, вышай: па скалах, каменнях уводзіць у пустыню, спаленую сонцам, засыпаную пяском. Пустоша дзікай гразой дыша. Зверы мруць. Птушкі нежывыя падаюць. Толькі артыст сам-самютанькі адзін упаў каленамі на распаленыя каменні, заве нахіліцца за сваім натхненнем. Жджэ аб'ўлення і дрыжыць ад страху, ці хваце яму сілы, каб увекавечыць выснены ідэал красы ў скончанай форме. Во, во, здаецца, дасца, прымкнуў векі, стрымаў дыханне. Шугнула хімерна мана скрыдламі і знікла... І-і-ій ой-й-й! — уздыхнуў страшлівым болам. — А-а-а-а! — спачуваючы, адказвае і змаўкае скрытка*» [3, с. 135–136].

Прысутнасць музычнай тэмы ў творах Цёткі выглядае далёка не выпадковай з'явай, а напрамую вынікае з мастацкай задумы, абумоўлена раскрыццём ідэйна-вобразнага зместу твора, жаданнем дабіцца максімальна абагульненай сэнсавай ёмістасці. Музыка, як вядома, не падаецца рацыяналістычнай інтэрпрэтацыі і спасцігаецца найперш з дапамогай інтуіцыі. У структуры апавядання Цёткі, як, зрэшты, і ў яе паэтычных творах, матыў грання, спеву дапамагае выявіць духоўную сутнасць асобы, становіцца знешнім эквівалентам яе ўнутранага стану.

Як адзначае ўкраінская даследчыца С. Паўлычка, прырода і музыка ў эпоху *fin de siècle* станавіліся сімвалам эратызму, своеасаблівым эўфемізмам эратычна афарбаванага пачуцця. Музыка выступала адмысло-

вым заменікам антыпазітывісцкай эпохі. У якасці прыкладу даследчыца прыводзіць творчасць В. Кабылянскай, згадваючы, у прыватнасці, эпізод з яе апавядання «Чалавек» («Людина»), у якім эцюд Шапэна «Impropmtu phantasie» выклікае ў гераіні стан экстазу, нават неўрозу.

Прыкладам мастацкай сталасці служыць апавяданне «Лішняя». У ім Цётка выявіла майстэрства глыбокага пераўвасаблення ў характар і свядомасць гераіні, уменне глядзець на свет яе вачыма, адчуваць і перажываць так, як можа адчуваць і перажываць чалавек тонкіх душэўных якасцей. Письменніца паспрабавала выказаць плынь унутраных перажыванняў гераіні ў момант найвышэйшага напружання яе фізічных і духоўных сіл, звязаны з адчуваннем безвыходнасці, жыццёвага тупіка. Безыменная лірычная гераіня, як можна меркаваць, стала ахвярай падману, здрады.

У творы, пазбаўленым сюжэтнай канвы, цяжка рэканструяваць усе жыццёвыя перыпеты гэтай жанчыны. Пра тое, што яна перанесла страшэнны ўдар лёсу, можна здагадацца па ўскосных дэталях і высокай хвалі ўзбуджанага пачуцця, якое перадаецца амаль на ўзроўні плыні свядомасці. І сапраўды, навела трымаецца на адным унутраным пачуцці, дзе значная роля адводзіцца падсвядомаму, ірацыянальнаму.

Для выяўлення стану безвыходнасці, непераадольнасці абставін жыцця, у якіх апынулася гераіня, письменніца звяртаецца да ўнутранага маналогу, або так званай ускоснай простае мовы. Тым самым ствараецца эфект двайной прысутнасці, калі ўласна разважанні гераіні пра сябе падаюцца нібы падслуханымі збоку. У выніку сумная гісторыя адзінокай душы, душэўнага болю, пакуты непамерна ўзбуйняецца, набывае адзнакі жыццёвай праўдападобнасці, натуральнасці, што справядліва выклікае ў свядомасці чытача рэакцыю суперажывання, далучанасці да чужога гора, чужой трагедыі.

Лірычная гераіня, як адзначалася, не мае ўласнага імя і ў творы фігуруе пад няўласна-неазначальным *яна*, *адзінокая*, *дзяўчына*. Відаць, письменніца ставіла сабе задачу прасачыць не жыццёвы лёс гераіні, а выявіць толькі стан (шэраг душэўных станаў) на мяжы свядомага і падсвядомага. З гэтай прычыны замест сюжэтнага развіцця дзеяння мы бачым *духоўны працэс*, які стаў прадметам мастацкага адлюстравання. Характар жа гераіні паўстае перадусім як комплекс біялагічных, псіхалагічных матываў, схільнасцей, якімі ён абумоўлены. Можна сказаць, што ў аснову апавядання письменніца паклала «аналіз страсці, а не чалавека, які больш просты, элементарны за свае страсці» [19, с. 273].

Узмоцненая плынь пачуццяў выявіла сябе ў чаргаванні нявязных думак, якія ўзніклі з перабояў выпадковых уражанняў у касцёле, неадлучнай унутранай прысутнасці перажываемага няшчасця: «*Клалі нярэч на тацу. Слабы звон золата востра перакасіў сумны твар адзінокай.*



Заснавалі быстра хмары чорна чарней, чорна чарней. Ясныя праменьчыкі пужліва збягалі ўсярэдзіну. Уся яна лекацела, як расхадзіўшаяся ў берагах мора. Узарваўся ўздых: нізка пахіліліся свечы сваім полымем у старану яго. Закалыхаліся мірты. Па зорнай дарозе прайшоў гром-пярун...» [3, с. 122–123]. Гэта плынь алагічных, звлістых асацыяцый дапамагае выразіць збянтэжанасць души, якая пагрозліва нарастае і вабіць да смерці. Споведзь-рэфлексія адзінокай жанчыны, што страсна кахала і была падманута ў сваім каханні, ператвараецца ў надзвычайны і натхнёны гімн у імя сапраўднай любові.

Варта адзначыць, што апавяданне нясе багатае сімвалічнае напампненне, заключае вялікую долю рамантызаванага, лірычнага пачуцця. Заўважаецца і прысутнасць сентыментальнага пачатку. Адсюль наяўнасць такіх спецыфічных якасцей, як інтымнасць тону, празмерная шчырасць і адкрытасць у выяўленні жарсцяў, зварот да рэфлексіі і самааналізу, павышаная ўзбуджанасць, усхваляванасць пачуцця, незададзенасць кампазіцыйнай будовы і г. д. Споведзь лірычнай гераіні нагадвае кардыяграму ўнутраных відазмяненняў, своеасаблівае анатаміраванне страсці, плыні ўнутранага жыцця, якая набывае істотную суб'ектыўную раскаванасць. Плынь свядомасці, амаль пазбаўленая знешніх дэтэрмінантаў, «цячэ» нязмушана, свабодна. Прычым паступова гэта плынь становіцца не прыналежнасцю гранічна экзальтаванай, узбуджанай души, а адзнакай, характарыстыкай стылю, яго адметнай якасцю.

Стылю апавядання ўласціва імкненне да максімальнай сціснутасці, спрасаванасці вобразна-мастацкіх сродкаў выразнасці, тэкставага словада. Стыль набывае падманны эфект рубленай прозы – халоднаканстатуючай, інфармацыйна-тэлеграфнай, штампаванай. Насамрэч у гэтым выявілася імкненне Цёткі як мага больш «унутрыць», заглыбіць твор у слоўна-невymoўнае, падсвядомае, што цяжка падаецца вербалізацыі, «плоцевасці» выражэння. З гэтай прычыны ўзнікае ўражанне, што пісьменніцу нібы скоўваюць графічныя сродкі пісьма, матэрыяльная абалонка слова.

Слова ўпарта мінімізуецца, даходзіць да гранічна-скандэнсаванага, першасна-пачуццёвага стану, становіцца своеасаблівым кодам, мадэлю ўнутранай працэсуальнасці пачуцця, псіхалагічнай рэфлексіі. Адсюль і наяўнасць «экстатычных» канструкцый з заўсёдным завяршэннем шматкроп'евым кантынумам, за якім бачыцца эфект «рэхавасці» пачуцця, якому наканавана бясконца доўжыцца ў часе.

З сімвалізмам навелу збліжае музычны прынцып пабудовы фраз, які спрыяе сугестыўнаму раскрыццю пачуццяў, умацняе адчуванне загадкаваасці, таямнічасці. Многія старонкі ствараюць ілюзію верша ў прозе: *«Чароўнаму туману забыцця паддалася ўся, спакойная ўжо спакоем бясільнай. Скланіла галаву над вадой. Вочы, поўныя мяккіх тонаў, блудзілі ціха па сініх хвалях глыбі»* [3, с. 125].

Апавяданні Цёткі даюць усе падставы назваць яе ў ліку пачынальнай суб'ектыўнай прозы ў беларускай літаратуры пачатку ХХ ст. Письменница выявіла павышаную цікавасць да праблем асобы, вялікае жаданне спасцігнуць таямніцы чалавечай душы. Гэта ў сваю чаргу засведчыла зайздросную пранікліваць мастакоўскага позірку, адметнасць індывідуальнага творчага метаду, аналітычнага ў сваёй аснове, нарэшце, дазволіла ўбачыць за мастацкімі творами характар творчага працэсу і асаблівасці псіхалогіі іх аўтара.

Праведзены аналіз дазваляе пераканацца, што творчасць Цёткі пры ўсёй разнастайнасці, шматвектарнасці пошукаў больш скіроўвала ў план унутранага дзеяння. Сапраўды, асэнсаваць новую рэчаіснасць, новыя формы жыцця ўяўлялася магчымым толькі праз адметнасць, глыбіню і праўдзівасць выяўлення характару, псіхалогіі чалавека, ступень выразанасці жыццёвых і духоўных памкненняў. Творчасць Цёткі становілася самаадкрыццём, самапазнаннем народа на новым вітку яго гісторыі. Праблему чалавечага быцця з плана знешняга пісьменница паступова пераклочала ў план унутранага сузірання, а чалавека ўспрымала ў якасці не аб'екта, а суб'екта сусветнага быцця, носьбіта самацэннай духоўнасці, адметнага тыпу духоўнасці.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. Бярозкін Р. Постаці. Мінск : Беларусь, 1971. 310 с.
2. Каваленка В. Вытокі. Уплывы. Паскоранасць: развіццё беларускай літаратуры ХІХ–ХХ ст. Мінск : Навука і тэхніка, 1975. 333 с.
3. Цётка. Творы. Мінск : Маст. літ., 1976. 306 с.
4. Цыт. па: Чулков Г. О мистическом анархизме. СПб. : Факелы, 1906. 79 с.
5. Купала Я. Выбранае. Мінск : Маст. літ., 1980. 223 с.
6. Мицкевич А. Собрание сочинений : в 5 т. М. : ВГБИЛ, 1952. Т. 3. 316 с.
7. Лойка А. Гісторыя беларускай літаратуры. Дакастрычніцкі перыяд : падруч. для філал. фак. ВДУ : у 2 ч. 2-е выд., дапрац. і дап. Мінск : Выш. шк., 1989. Ч. 2. 480 с.
8. Бердяев Н. Эстетическая проблема в свете философского идеализма // Проблемы идеализма. СПб., 1903. С. 20–64.
9. Аскольдов С. Философия и жизнь // Проблемы идеализма. СПб., 1903. С. 190–230.
10. Аскольдов С. Основные проблемы теории познания и онтологии. СПб., 1900. 285 с.
11. Блок А. Собрание сочинений : в 8 т. М. : ГИХЛ, 1962. Т. 6. 430 с.
12. Бальмонт К. Стихотворения. Л. : Совет. писатель, 1969. 710 с.
13. Колобаева Л. А. Концепция личности в русской литературе рубежа ХІХ–ХХ вв. М. : МГУ, 1990. 336 с.

14. Багдановіч М. Поўны збор твораў : у 3 т. Мінск : Навука і тэхніка, 1992. Т. 1 : Вершы, паэмы, пераклады, наследаванні, чарнавыя накіды. 752 с.
15. Цыт. па: Шаповалов М. Валерий Брюсов. М. : Просвещение, 1992. 160 с.
16. Соловьев В. Смысл любви. М. : Современник, 1991. 524 с.
17. Тютчев Ф. Стихотворения. М. : Совет. Россия, 1978. 416 с.
18. Багдановіч І. «Дух народу я абняла б...»: Літаратурны партрэт Цёткі (Алаізы Пашкевіч) // Род. слова. 1996. № 7. С. 13–14.
19. Гинзбург Л. О психологической прозе. Л. : Худ. лит., 1977. 449 с.

Пытанні і заданні

1. Пакажыце на прыкладзе канкрэтных твораў, што паэзія Цёткі мае пераходны характар і вылучаецца праблемнай і жанрава-стылявой шматмернасцю.
2. Ці згодны вы са сцвярджэннем, што ў творах Цёткі выразна выяўляла сябе «нейкая трэцяя рэчаіснасць», звязаная з планам умоўнага, падтэкставага дзеяння?
3. Чаму, на ваш погляд, такое вялікае значэнне Цётка адводзіла тэме (праблеме) артыстычнай (арфічнай) асобы? Адказ падмацуйце прыкладамі з тэксту.
4. Якія маюцца кропкі судакранання паэзіі Цёткі з ідэалістычнай філасофіяй?
5. Як увасабляецца ў паэзіі Цёткі рэвалюцыйны ідэал?
6. У якіх творах Цёткі яркая праступае ідэя нацыянальнай кансалідацыі, яднання людзей рознай класавай прыналежнасці?
7. Якім бачыцца эстэтычны ідэал Цёткі?
8. Што дае нам падставу назваць Цётку пачынальнікам суб'ектыўнай прозы ў беларускай літаратуры? Абгрунтуйце адказ.



РАННЯЯ ТВОРЧАСЦЬ ЗМІТРАКА БЯДУЛІ: СУВЯЗЬ З ЭСТЭТЫКАЙ СІМВАЛІЗМУ І ІМПРЭСІЯНІЗМУ

Постаць і асоба Змітрака Бядулі да гэтага часу ў многім застаецца загадкавай, нераспазнанай. Самай вялікай таямніцай з’яўляецца факт далучанасці пісьменніка да беларускай культурнай прасторы, спасціжэння душы народа, раскрыцця яго спаконвечных мар, спадзяванняў, імкненняў.

Як сталася, што малады чалавек яўрэйскага паходжання так самааддана натхніўся беларушчынай, так гарача захапіўся ідэаламі беларускага нацыянальнага адраджэння і зрабіў іх сэнсам і справай усяго жыцця? Разам з іншымі пісьменнікамі-адраджэнцамі – Я. Купалам, Я. Коласам, М. Багдановічам, М. Гарэцкім, І. Луцкевічам, В. Ластоўскім, Я. Лёсікам – З. Бядуля стаў заканадаўцам і правадніком нацыянальнай ідэі, ідэі вызвалення свайго краю з-пад ярма ўціску і гвалту і дасягнення грамадзянскай згоды і суладнасці ў выбудоўванні новага жыццёўладкавання. Надзвычай развітае адчуванне справядлівасці, уменне заўважаць непаўторную прыгажосць у кожнай выяве жыцця, адгукацца на малапрыкметныя здарэнні і падзеі паспрыялі таму, што лірызм, суб’ектыўна афарбаванае пачуццё сталі дамінантнай асаблівасцю мастацкага стылю З. Бядулі ранняй пары творчасці.

Фарміраванню пісьменніцкага майстэрства садзейнічала і глыбокае знаёмства з беларускім фальклорам, мастацтвам, тэатрам, сусветнай літаратурай. Па светаўспрыманні, прыродзе таленту З. Бядуля быў сапраўдным эстэтам, які самааддана пакланяўся красе, характву ў жыцці. Таму пазней і пасябраваў з М. Багдановічам, песняром «чыстай красы» (І. Луцкевіч), пэўны час жывіў з ім на адной кватэры. Абодвух мастакоў слова вылучала сардэчная прыхільнасць да песенна-фальклорнай спадчыны народа, імкненне сінтэзаваць розныя жанрава-стылявыя формы, жаданне падняцца да філасофска-эстэтычнага асэнсавання чалавечага быцця.

«У спадчыне Бядулі, – заўважае З. Мельнікава, – увасобіліся многія творча-эстэтычныя тэндэнцыі, якія дабратворна ўплывалі на стаўленне яго творчага светапогляду і метаду. Гэта і някрасаўскі зварот да сейбітаў “разумнага, добрага, вечнага”, і талстоўская ідэя адраджэння чалавека, якая спалучалася ў спадчыне Бядулі з ідэямі беларускага



нацыянальнага Адраджэння, гэта ўвасабленне гора, пакут “закінутага”, маленькага чалавека, вострадраматычная напружанасць і пільная ўвага да ўнутранага жыцця герояў, як у творах Дастаеўскага, чэхаўскае раскрыццё калізій паміж станам духоўнай, маральнай падаўленасці і імкненнем да асэнсаванага вольнага жыцця, імпрэсія і асацыятыўнасць у паказе духоўнага свету асобы, купалаўска-коласаўскія матывы жыцця беларускага народа. Творчасць Бядулі, — падсумоўвае даследчыца, — вызначаецца прыкметным сінтэзам эпічна-бытавога, сацыяльнага і лірыка-рамантычнага пачаткаў» [1, с. 26–27]. У сувязі з гэтым варта заўважыць, што зварот пісьменніка да той ці іншай жанрава-стылявой формы, мастацкай плыні, наследаванне ім пэўных мастацка-эстэтычных сістэм і прынцыпаў светабачання былі абумоўлены не столькі патрэбамі часу, колькі рэалізацыяй унутранай, духоўнай субстанцыі мастака.

3. Бядуля найбольш дакладна змог убачыць і выказаць у творах суровую праўду часу, заглыбіцца ў самыя цёмныя і далёка не бяскрыўдныя лабірынты чалавечай душы. Зрабіў гэта творца можна і бескампрамісна. Якія б тэмы, праблемы, матывы ні закранаў пісьменнік, ва ўсім адчувалася жывая зацікаўленасць і саўдзел аўтара, натуральнасць заклапочанасці.

Сімптаматычна, што на пачатку творчага шляху 3. Бядуля свядома звярнуўся да нязвыклай, амаль нязнанай для тагачаснай беларускай літаратуры мастацкай формы, выдаўшы зборнік лірычных мініячур пад назвай «Абразкі» (1913). Лірычныя імпрэсіі-мініячурныя пісьменніка ў жанравых адносінах набліжаюцца да вершаў у прозе (з’ява досыць рэдкая ў беларускай літаратуры пачатку ХХ ст.). Зварот да гэтай формы быў абумоўлены, на наш погляд, суб’ектыўнай тэндэнцыяй, калі літаратура ад героя сумарнага, безаблічнага спакваля хінулася ў бок псіхалагізацыі і духоўнага пачатку. Да таго ж абразкі 3. Бядулі засведчылі філасофскую і эстэтычную арыентацыю на пантэізм — паўсюднае абагаўленне прыроды, растварэнне боскага пачатку ў навакольным свеце.

Пісьменніку ўласціва пачуццё містычнага зліцця і ўзаемапранікнення чалавечага і прыроднага светаў, калі чалавек усведамляе сябе часткай вялікага безыменнага пачатку, нейкага стваральнага, разлітага ў Сусвеце духу: «*Здаецца, лётаў бы вышэй гаю зялёнага, далей рэчкі блакітнай, туды, дзе сонейка ўзыходзіць, дзе фарбай пурпурнай яно хмаркі фарбуе. Здаецца, ахапіў бы весь свет божы і зліўся ў адно з ветрам лёгкім, каб нешта цікавае, патрэбнае казаць убогім вёскам...*» («У досвітку») [2, с. 26].

Дакастрычніцкая творчасць пісьменніка, пра што слухна гавораць некаторыя даследчыкі (І. Навуменка, В. Каваленка), — гэта несупынены працэс міфалагізацыі з’яў рэчаіснасці. Сапраўды, лес, пушча, поле, дождж, снег, вясна, зіма, лета не толькі аб’екты літаратурных замалёвак. Гэта перадусім паэтыка-міфалагічныя персанажы, створаныя на

аснове мастацкага пераасэнсавання народнай міфалогіі, якія будуецца па законах і прынцыпах эстэтычнай персаналізацыі. «Ачалавечанасць» прыроды блізкая да фальклорна-біблейскага ўспрымання свету, калі пад уплывам песні начлежнікаў душа лунае «да светлага неба» («Пяюць начлежнікі»), калі ў часе змяркання «ўстаюць, аджываюць успаміны... быццам анёлы белыя...» («У часе змяркання»), а «ў цёмным хмызе русалкі з доўгімі валасамі няюць... песні заходу» («Прытуліся ка мне»), «кожную кветачку анёл фарбуе і салоўка песціць» («А можа, і праўда?...»).

Па светапогляднай дамінанце імпрэсіі З. Бядулі падобны да лірыкі ў прозе рускага пісьменніка пачатку ХХ ст. Б. Зайцава. Галоўная тэма абодвух аўтараў – інтуітыўнае рэлігійна-пантэістычнае спасціжэнне цэласнасці свету. З гэтага вынікаюць асаблівасці іх творчай манеры: імпрэсіянізм, глыбокі лірызм, што прадыхтавана павышанай цікавасцю да пейзажу (які не мае застылых формаў і контураў), усяго няўстойлівага, пераходнага, зменлівага. У імпрэсіяністаў, як вядома, пейзаж выконваў найперш псіхалагічную функцыю вобраза-сімвала, знешняга эквівалента ўнутранага стану героя.

Лірычны пачатак дыктуе бессюжэтнасць і безгеройнасць мініяцюр, абагульненасць дзеяння. Паводле слоў К. Чукоўскага, прыкладам, Б. Зайцаў «апавядае не пра тое, што было калі-небудзь у пэўны час, а пра тое, што бывае ўвогуле» [3, с. 123]. Аднак уласна рэлігійнага ў творах яшчэ мала, і дух аўтара хістаецца ў няпэўным містыка-пантэістычным стане. Хрысціянства ў жывапісных палотнах З. Бядулі паўстае як увасоблены пантэізм. Пісьменнік імкнецца перадаць усю прыгажосць беларускага пейзажу, які выступае ў якасці выразніка нацыянальнага духу. Храм мастака – зямля, лясныя абшары, бясконцыя разлогі палёў. Сапраўдны гімн зямлі гучыць у імпрэсіі «Зямля»: «Зямля! Маці наша! Чуецца заўсёды і ўсюды тваё цёплае, жыватворнае дыханне, каторае медам на жылах разліваецца...

Усе мы дзеці твае: і расліна, і жывёла, і чалавек...

Усіх ты нас родзіш, усе мы жывём на табе, усіх ты нас ізноў прымаеш...

І хто карэннямі сваімі глыбей у зямлю стараецца ўлезці, у таго галава чуць не да самага сонейка даходзіць, у таго ішчасце ракой-морам расшыраецца...» [2, с. 41].

Адносіны да прыроды як да вечнай каштоўнасці становяцца адным з найважнейшых эстэтычных і этычных крытэрыяў у ацэнцы чалавека тонкай духоўнай канстытуцыі, творцы, мастака, духоўнага арыстакрата, які толькі ў размове-яднанні з прыродай і можа выказаць сябе, адчуць суладнасць сваіх дум з яе вячымым маўчаннем-малітвай, засведчыць жывучасць і паўнату ўласнай душы.

Своеасаблівай пабудовай, жанрава-стылявым сінкрэтызмам вылучаецца Бядулеў абразок «Акорды мора». Яго адметнасць праяўляецца



ца ў арганічным паяднанні літаратурнай, фальклорна-міфалагічнай і біблейскай асноў, г. зн. у пэўнай камбінаторнай спалучанасці розных мастацка-эстэтычных сістэм і спосабаў светабачання. На аснове такога паяднання ствараецца адметная манера апавядальнасці, што нагадвае стылізаваную біблейска-іншасказальную форму. Гэта арнаментальная проза, функцыянальна блізкая паэтычнай мове старажытнаславянскай літаратуры. На думку даследчыкаў, усе прыёмы такой прозы разлічаны на разнастайныя прырашчэнні сэнсу, на стварэнне нейкага «звышсэнсу» (Д. Ліхачоў). Аднак гэты «звышсэнс» не супярэчыць сэнсу, а, хутчэй, паглыбляе яго, надае новыя адценні, аб'ядноўвае словы з розным значэннем, патрабуе ўсведамлення чытачом глыбіннага значэння» [4, с. 118]. Па сутнасці, арнаментальная проза – проза сімвалічнага асэнсавання жыцця, проза высокай мастацкай абагульненасці.

У творы З. Бядулі можна сустрэць і адзнакі баладнай формы, якая мяжуе з біблейскай прыпавесцю і ўскладнена біблейскай метафорыкай: *«Мора закіпела, як велізарны кацёл... Усё заварушылася ў дзікім карагодзе... Нешта равела хрыплым, магільным голасам... Пасля ўсё збялела, сціхла і спуціўся з высот белы анёл. Ён трымаў у руках сваіх залатую міску, дзе ляжала жывое сэрца чалавека і трапяталася... Крылом сваім анёл сеяў вакол на хвалях кроплі нейкай дзіўнай белі, ад каторай усё рабілася бела, ажно сляпіла беллю сваёй, але сэрца гэтак моцна білася ў місцы залатой, што кроплі крыві пырскалі з яго і расплываліся чырвонымі кругамі, нібы аграмадныя зоры, фарбавалі бель...»* [2, с. 44].

Пра тое, што З. Бядуля наслідаваў біблейска-апакрыфічнай форме іншасказання, сведчыць і ансамблевы характар твора, паяднанне ў ім розных спосабаў адлюстравання рэчаіснасці, што складала адну з найважнейшых адзнак сярэднявечнага літаратурнага канона. Асобныя часткі твора, як лёгка заўважыць, напісаны ў розным стылявым ключы. Навідавоку спроба пісьменніка стварыць ілюзію рэчаіснасці ўмоўнымі прыёмамі і сродкамі мастацкага выражэння.

Названая жанрава-стылявая іерархія мастацкага адлюстравання суднесена з іерархіяй рэлігійных, сацыяльна-быццёвых, этычных каштоўнасцей. Сапраўды, аўтар не ставіць задачу ўзнавіць падзеі, а імкнецца выразіць свае адносіны да іх. З гэтай прычыны істотная функцыя і роля ў ідэйна-канцэптуальным плане адводзіцца такому эмацыянальна-суб'ектывізаванаму віду народнай абрадавай песеннасці, як галашэнне, назіраецца відавочная схільнасць да ўзбуджэння рамантызацыі лірычнага пачуцця.

Кіруючыся біблейска-евангеліскай паэтыкай і стылістыкай, З. Бядуля злучыў дзве тэндэнцыі, што былі характэрныя для літаратуры Сярэднявечча. З аднаго боку, гэта ідэалізацыя, што ўтрымлівала сімваліч-

нае напаўненне, а з другога — тэндэнцыя канкрэтызуючая, звязаная з жыццёвай эмпірыкай. Усё гэта, улічваючы і рознастыльёвасць, і шматжанравасць твора, спрыяе поліфанізму яго гучання. У гэтым адметнасць успрымання свету пісьменнікам, арганічнае спалучэнне дзвюх «светапоглядных» стыхій — кніжнай культуры, звязанай найперш з талмудычнай літаратурай, і акаляючай рэчаіснасці. Сляды першай стыхіі можна заўважыць у прыхільнасці З. Бядулі да сталых літаратурных (кніжных) канонаў, «літаратурнага этыкету», для якога больш уласцівы зварот да прыёму абазначэння (пазначэння), чым да адлюстравання, зварот да сімвала замест метафары і г. д. Зварот жа да рэалістычнага элемента (рэчаіснасці) меў на мэце ўзмацненне крытычнага пафасу твора, імкненне выклікаць у чытача нецяярпімасць да косных формаў жыцця, жаданне задумацца над уласным лёсам.

У творы, як ужо адзначалася, выявілася сімпатыя аўтара да мастацкіх прынцыпаў сярэднявечнага сімвалізму, які вышукваў тайныя суадносіны паміж матэрыяльным і духоўным светам. Выкарыстанне багаслоўскіх сімвалаў дало пісьменніку магчымасць выбудаваць на іх аснове цэльную мастацкую карціну, скіраваць думку на пошукі вечных ісцін.

Тэндэнцыя да стварэння твораў малой формы, у якіх філасофская эмоцыя пададзена ў выглядзе згустка, эсенцыі, была ўласцівая на мяжы стагоддзяў творчасці не аднаго З. Бядулі. Так, функцыю, падобную да той, якую мелі ў творчасці З. Бядулі экспрэсіўныя мініяцюры, у І. Буніна выконвалі лірыка-імпрэсіянісцкія філасофскія эцюды, блізкія да вершаў у прозе («Перавал», «Туман», «Сосны», «Цішыня» і інш.). І гэта заканамерна. Творчасць З. Бядулі развівалася ў новых гістарычных і літаратурных варунках, таму стыль эпохі наклаў на яе свой адбітак. У працэсе параўнання ці пошуку агульнага паміж З. Бядулем і сярэднявечнай схаластычнай літаратурай становіцца відавочна, што гэта падабенства, хутчэй за ўсё, трэба шукаць у праламленнях сімвалісцкіх рыс творчасці ў неарамантыкаў канца XIX — пачатку XX ст. Яны рабілі акцэнт на светабачанні суб'екта творчасці, паказвалі не самі прадметы (хоць і ў іх сімвалічнай сутнасці), а працэс іх праламлення праз прызму душы героя ці аўтара.

Падобная лірыка-сімвалічная плынь пануе і ў «Акордах мора». Твор прасякнуты нервовай, напружанай суб'ектыўнасцю, атмасферай эмацыянальнага суперажывання: *«Ой, хутка запеніцца мора і пачне ў гульні непрытомнай скокі свае ладзіць!.. Хвалі, як раз'юшаныя, велізарныя, казачныя коні, на дыбкі да самых воблакаў падскочуць!.. Закіпіць, загарыць чорная страшная бяздоннасць, нібы пекла шалёнае!.. Страшыдлы, дзеці глыбокага дна марскога, павылазяць уверх з самай нізіны і навостраць клькі, ахвяр чакаючы!.. Запяе мора песню сваю грымотную пабедную і заглушыць*



увесь свет! Хмары алавяныя ўніз апусцяцца, горы вадзяныя ўверх падымуцца, і ўсяму канец...» [2, с. 43].

Перад намі — малюнак з рэдуцыраванымі элементамі падання пра патап. Да таго ж у ім відавочна праламляюцца сярэднявечныя ўяўленні пра пекла як пра марскую пачвару — звера Левіяфана, уяўленні, якія, паводле сведчання Д. Ліхачова, знайшлі яркае адлюстраванне не толькі ў літаратуры, але і ў жывапісе. Прыкладам з літаратуры можа служыць «Слова на пасху» Кірылы Тураўскага [5, с. 412].

Цікавую дэталю знаходзім у цытаце з Іаана Златавуста ў Першым пасланні Грознага да Курбскага: «Егде ся пенит море и бесится, но Ису-сова корабля не может потопити, на камени бо стоит; имамы бо вместо кормьчю Христа; вместо же гребца — апостоли, вместо же корабленик — пророки, вместо правителей — мученики и преподобныя; и сия убо вся имущи, аще и весь мир возмутится, не убоимся погрязновения» [6, с. 18].

Сімвал мора як увасаблення пекла прысутнічае і ў вусным запавеце Трыфана Пячэнгскага ў яго жыцці XVII ст.: «Не любите мира и же в мире; сами бо весте, колик окаянен мир сей — яко море неверен, мятежен... ветрами волнуется губительно, лжами горек, наветы диявольские трясется и пенится, грехами веяния свирепствует и смущается, о погружении (о потоплении. — *заўв. Д. Ліхачова*) миролюбцев тщится; всюду плачи, пагубы свое простирает, а наконец вся смертию осушает» [7, с. 113].

Герой З. Бядулі, не вытрымаўшы няроўнага супрацьстаяння са страшнай навалай жыцця, гіне. Гераічны матыў — матыў індывідуалісцкага змагання, барацьбы — цесна спалучаны з фаталістычным. Гэта стала вынікам дуалізму пісьменніцкага светаўспрымання. Той факт, што аўтар не звяртаецца да прамых абвінавачванняў і не ўказвае на вытокі ўсіх бед чалавечых, дае падставу дапусціць: першапрычыну людскога гора пісьменнік бачыў у самім чалавеку, яго агрэсіўных інстынктах. Адсюль ідэя самаўдасканалення асобы.

У алегарычным вобразе Бядулевага героя-рыбака, гераічным і няроўным супрацьстаянні яго цэламу (мору) адбілася і характэрная духоўная калізія часу, якая хвалявала многіх літаратараў: абуджэнне ўнутранай незалежнасці ад «заядаючага» асяроддзя (адасобіцца — значыць не даць паглынуць сябе), культывацыя пачуцця незалежнасці, разняволенасці духу. Пісьменнік стварае сітуацыю непадпарадкавання, супрацьстаяння прынятым правілам і нормам, нібыта эксперыментуе з правамернасцю індывідуалісцкага бунту, які часта заканчваецца трагічна. Аднак пры гэтым творца пазбягае катэгарычных і аднамерных сцвярджэнняў. Праблемны ракурс «асоба — асяроддзе» вырашаецца на ўзроўні эмацыянальных прадчуванняў. На ўзроўні ж ідэйна-канцэптуальным ён ператвараецца ў канфлікт «чыстых» сутнасцей, дзе антаганізм асобнага чалавека са светам паўстае як першапачатковы, адвечны.

У творы адчуваецца блізкасць да філасофіі жыцця Ф. Ніцшэ і А. Шапэнгаўэра (звышчалавек у барацьбе з абставінамі). Акрамя таго, тут чуюцца водгаласкі той канцэпцыі чалавека і свету, якая потым зойме адну з вядучых роляў у філасофіі Захаду, — экзістэнцыялізму. Менавіта да гэтай светапоглядна-філасофскай тэорыі спрычыніўся З. Бядуля ў творы, дзе чутны ноткі своеасаблівага героіка-песімістычнага светаадчування, якое стала вынікам ідэі адчужэння.

Страціўшы надзею знайсці жыватворны эліксір жыцця ў акаляючай рэчаіснасці, мала спадзеючыся, што «мора» жыцця здольнае злітавацца над чалавекам, які трапіў у яго бяздонне, пісьменнік усё ж не даходзіць да поўнага расчаравання, адчаю перад няўмольнай стыхіяй. Ён шукае іншых шляхоў выратавання, іншых сродкаў адстойвання свайго жыццёвага крэда. Такім выйсцем, згодна з эстэтычнай устаноўкай З. Бядулі, можа стаць мастацтва, а ў больш шырокім сэнсе — тонка згарманізаваная душа, якая здольная ўспрымаць характавае — «акорды», што яна сама родзіць у сабе.

Падобная ідэя праводзіцца ў філасофскай імпрэсіі-навелі «Акорды». Яе герой сузірае незямную прыгажосць мармуровай багіні. Постаць гэтага тварэння рук чалавечых зачароўвае юнака здзіўнай грацыяй, вытанчанасцю ліній і контураў, гарманічнай суладнасцю. Герой знаходзіцца ў палоне дзівоснага пачуцця, ён не ў стане разгадаць «загадку нямога камя, загадку адвечнага сфінкса», падсвядома адчуваючы, што «тут створана нешта новае, прыгожае, вялікае; прыгажэй ранічнай зарніцы, прыгажэй жывой душы чалавека, прыгажэй і болей абшырнага нябеснага прастору, болей адвечных русалачных казак, болей ціхай бярозкі над рэчкай...» [2, с. 46]. Няўцяям юнаку, што ён можа бачыць такую дасканаласць дзякуючы сваёй унутранай прыгажосці, свайму «вялікаму творчаму духу», здольнаму перажываць, абуджаць у сабе «голас тысячагоддзяў», прычасціцца да вечнай таямніцы жыцця. Каменная багіня і ёсць вобраз-алегорыя ўзвышанай прыгажосці, схаванай у чалавеку, якая да часу знаходзілася ў своеасаблівым летаргічным сне.

Аднойчы спасцігнутая таямніца адвечнай прыгажосці ўжо не можа пакінуць у спакоі дапытлівага і ўражлівага юнака, прымірыць яго з паўсядзённасцю. Наадварот, раптам набытая празорлівасць, азарэнне адцянілі і непрывабныя бакі жыцця, высвецілі яго несамавіты вобраз. «Як Праметэй, каторы ўкраў агонь у завідных багоў, таксама ўкраў нешта юнак у багіні, і сэрца яго асуджана на мукі вечныя...

Грудзі яго раздзірае арол, і вампіры магільныя п'юць яго кроў — і ён сунакою не мае...

І прыкован ён к шэрай скале буднага жыцця людскога...» [2, с. 47].

З. Бядуля застаецца прыхільнікам эстэцкай асобы, хай і вельмі адзінокай у сваім «знешнім» быцці, але ўнутрана цесна звязанай з ідэяй паўнакроўнасці жыцця, у якім яна чэрпае духоўныя сілы. «Занадта ты



любш, дзяцюк!», «Занадта ты чулы, дзяцюк!» – вось аўтарская сутнасць гэтай ідэі з выразна акрэсленым падтэкстам.

Письменнік добра ўсведамляе плён такога духоўнага прасвятлення, духоўнай відушчасці, вынікам чаго часта становіцца адвечная пакута, укаранелы боль як сведчанне зняважлівай адрынутасці вялікага пачуцця людскім асяроддзем. Вось чаму тэматычную трыяду «асоба – мастацтва – жыццё» аўтар бачыць і трактуе неадназначна. Гэта вынік асабістых назіранняў пісьменніка, вострае ўспрыманне ім супярэчнасцей жыцця, антаганізму паміж супрацьлеглымі духоўнымі сутнасцямі, марай і рэчаіснасцю, высокім і нізкім, добрым і злым.

«Акорды» – твор пра ажыўленне красы, неадольную прагу спасціжэння чароўнага, узвышанага. Хоць такое спасціжэнне-спазнанне і заканчваецца драматычна для таго, хто асмеліўся парваць пути заскарузлай паўсядзённасці, выйсці за межы аднастайнага, але гэта ёсць своеасаблівы подзвіг – узвышэнне духу. Юнак – пераможца. Ён не пабаяўся пакарання-асуджэння, што немінуца наступае, павінна наступіць у выніку спрычыннення да разгадкі адвечнай таямніцы быцця, існасці. Гэта герой, які асудзіў сябе на «муку адвечную» ў імя адраджэння высокіх каштоўнасцей, што складаюць сутнасць існавання, указаў шлях, як *«вырвацца з заржавеўшых ланцугоў бесцікаўнага жыцця»*.

Тэме мастака і мастацтва, якой і прысвечаны «Акорды», пісьменнік надаваў асаблівую ўвагу. Сімптаматычна, што і ў іншых абразках, дзе так ці інакш раскрываецца названая тэма («Не бяжы за кветкай», «Далёкія аганькі», «Кветка», «Аб ёй», «У заварожаных казках» і інш.), істотная ідэйна-светапоглядная роля адводзіцца вобразу сонца. Яно з'яўляецца ў З. Бядулі своеасаблівым пантэістычна-касмічным алтаром. Сонца – увасобленая мудрасць, праўда зямлі, галоўная іпастась жывога духу Сусвету. Нездарма ў імпрэсіі «Як памру...» знаходзім наступнае прызнанне-клятву: *«І душа мая не супакоіцца, пакуль расінкі на кветках не заплачуць, пакуль пажарышча ўсходу не зачырванее над борам... Пакуль людзі святла сонца не ўбачаць...»* [2, с. 15]. У іншых творах таксама назіраем розныя сэнсавыя канатацыі, звязаныя з вобразам сонца.

Застаючыся прыхільнікам дынамічнага, рухомага пачуцця, З. Бядуля аддае перавагу пераходнаму стану дня і ночы (час змрокавы – перадсвітальны, перадзмяркальны) – памежнаму, звязанаму з прадчуваннем-чаканнем, – ці то трывожна-гнятліваму, ці то супакоена-прымірэнчаму. Матыў пастаяннага ператварэння прыроды гучыць шмат у якіх творах пісьменніка. У тых апавяданнях, дзе няма падкрэсленай, выдавочнай алегарычнасці, ён усё ж набывае абагульнены сэнс, найбольш звязаны з думкай пра мінулую, незваротную маладосць, з неразгаданай таямнічай вялікай скрухі сэрца, страшэннага болю душы.

Стыль імпрэсіі — «імпрэсія душы». Яны будуюцца на паяднанні выяўленчай дэталі і вельмі інтэнсіўнага лірычнага ладу. Пры гэтым рэчыўна-прадметнае адчуванне свету адступае на задні план ці зусім адсутнічае — мастацкі вобраз размывае лірычная хваля. Аб’ект выяўлення паўстае як суцэльны эмацыянальны комплекс, які падпарадкоўвае сабе рэальную сутнасць прадметаў і з’яў. Характар як цэласнасць знікае. Беларуская проза да гэтага часу не ведала героя падобнага ўнутранага складу, раскрытага ў жывых праявах эмацыянальна-псіхалагічнай актыўнасці, духоўна самакаштоўнага, мала зацікаўленага рэальным побытам.

Імпрэсіянізм у творчасці З. Бядулі выяўляе сябе праз своеасаблівую паэтыку з уласцівай ёй імгненнасцю эмацыянальных пераходаў, перарывістасцю інтанацый, шматколернасцю фарбаў і складанасцю асацыяцый. Падобная вобразнасць была неабходная творцу не толькі для таго, каб перадаць ускладненасць, няпэўнасць, хісткасць душы, як у лірыцы К. Бальмонта. З. Бядуля шукаў новыя сродкі, каб выказаць настроі, якія б раднілі чалавека з чалавекам, увасаблялі б у паэзіі не толькі суб’ектыўныя перажыванні, але і міжсабовыя, дыялагічныя сувязі, «счапленні» «Я» з «не-Я», са светам, з людзьмі, іх узаемныя прыцягненні і адштурхоўванні, іх «густы». Гэта лірызм няўлоўных узаемаадлюстраванняў свету рэчаў, прыроды і свету ідэй, чалавечых думак і настрояў.

Характэрны стан лірычнага героя З. Бядулі — безупынная пагоня за «імгненнямі красы». Адзін з вершаваных цыклаў паэта нездарма носіць назву «Настроі». Письменнік імкнецца ўлавіць вібрацыю чалавечай душы, зменлівасць настрояў і перажыванняў. Эфект мігацення, дрыжання, трымцення ў метафарычнай сістэме З. Бядулі скразны («зарніцы квітнелі ў мігценні», «зоркі ў водным люстры мільгаюць», «ветры мглістыя», «а зорка, як вока, мігцела», «чулы аер дрыжыць», «дрыжыць смуглы клён», «дрыжала і млела імшара», «непрытульнасць у полі імглістым», «сняжыначкі... зіхцеліся, мігцеліся у розныя калёры»). Так узнікае асобая паэтыка — паэтыка «дрыготкага верша», зменлівых радкоў, сюзор’я фарбаў і музычных пераліваў.

Часам аўтар выкарыстоўвае прыём супрацьпастаўлення:

То не снег — то чаромха цвіце:
Падарунак вясны-дабрадзеікі,
То не снег — то бярозка расце,
То не снег — матылёчкаў сямейка [2, с. 67].

Можна назіраць і іншы тып верша — з замаруджаным рытмам, спакойнай мінорнай інтанацыяй, нетаропкай зменаў відаў і малюнкаў:

Аздобіў сакавік у златаблеск даліны,
Быў чысты, нібы шкло, абшар-прастор нябёс,
Сінь-даль адзела туль з сярэбранай тканіны,
Здалёку цёмны бор вяршалінамі трос [2, с. 78].

У вершах такога складу і гучання ствараецца эфект шматлікасці лірычнага «Я» і прыроды, які грунтуецца на двух вядучых прынцыпах адносін паэта да асобы – прынцыпе пашырэння асобнага быцця праз пагружэнне ў разнастайнасць, шматфарбнасць стыхійнага ходу жыцця і прынцыпу звароту да крытэрыяў інтэнсіўнага ўспрымання жыцця, уласцівага лірычнаму суб’екту. Усё гэта ўзмацняе імпрэсіянісцкае гучанне Бядулевага верша з яго перарывістасцю, мазаічнасцю лірычнага малюнка, дае магчымасць паказаць рухомы, гранічна дынамічны стан асобы, пастаянную ўнутраную вібрацыю.

У 3. Бядулі адсутнічае вобраз цэльнага рамантычнага героя – з адзінастнасцю веры, мэты, любові, ідэалу. Зменліваць і непастаянства – характэрная іпастась гэтага героя:

Я – гнеўны паўстанец!
Я – вольны мяцежнік!
Я – славай кірую!
Я – сонечны воін!
Я – гром-зоратканец!
Я – з цемрай вячэстай ваюю!
Я – волю з жалезных клыкоў вырываю!
Я – гнеў гарапашных!
Я – злосць агнявая!
Я – помста
За здзекі,
За кроў,
За шмат слёз!
Мне – крок
Ад зямлі да нябёс! [2, с. 84]

У вышэйпрыведзеным урыўку выступаюць розныя «абліччы» героя, як у каляровай мазаіцы. Падобныя атаясамліванні-ўраўнаважанні былі выкліканы, на наш погляд, пантэістычным пафасам усеапраўдання свету. Пантэізм быў галоўным светапоглядным і мастацка-эстэтычным стрыжнем паэта, ядром яго творчасці. Яскравым доказам таму, у прыватнасці, можа служыць цыкл «На біблійны лад», дзе, гаворачы словамі В. Каваленкі, «хрысціянскі Бог натуральна ўжываецца... з элементамі народнай дахрысціянскай веры» [8]:

Голас Бога – у кліках лясных бураломаў,
Голас Бога – у велічы гулкага грому,
Голас Бога – у полымі вогнішч вялікіх,
Голас Бога – у хвалях прыгожых і дзікіх.
Голас Бога – у песні малітвы адвечнай.
Голас Бога – у волі святой бесканечнай.
Голас Бога існуе ад века да века,
Голас Бога жыве у душы чалавека [9].

Вобразы З. Бядулі — гэта не толькі аб’екты літаратурнай замалёўкі. Гэта перадусім паэтыка-міфалагічныя персанажы, створаныя на аснове пераасэнсавання народнай міфалогіі. Міф у паэзіі З. Бядулі адыгрывае істотную ролю. Прычым падыход да міфа тут даволі арыгінальны: паэт не столькі выкарыстоўвае гатовыя элементы (сюжэтныя схемы міфа), колькі выступае своеасаблівым міфургам, тварцом яго новага сэнсу — філасофскага і сацыяльна-этычнага.

Міф нападуняецца ў З. Бядулі новым зместам. Калі ў В. Брусавы, скажам, міфы служаць мэце гераізацыі, ідэалізацыі характару яго лірычных персанажаў, то ў мастацкім свеце З. Бядулі міфалагізацыя становіцца «метадам» выражэння засяроджанай філасофскай і псіхалагічнай рэфлексіі аўтара і героя ў пошуках усечалавечай праўды-прыгажосці. Міф у паэзіі творцы часцей за ўсё сувязны часу. З дапамогай яго паэт адкрывае ў жыцці чалавецтва нешта сталае, здавён дадзенае, непарушнае, пэўныя ўстойлівыя, жывучыя ўяўленні аб свеце і чалавеку, вечных эстэтычных і духоўных каштоўнасцях. Міфы для З. Бядулі — вобразы-ідэі аб вышэйшым, лепшым або незнішчальным, карэнным у чалавеку.

З. Бядуля, відаць, адзіны паэт з плеяды паэтаў-адрэджэнцаў, для якога вялікую цікавасць уяўляла сфера падсвядомага, ірацыянальнага. Гэта было звязана з тымі праявамі жыцця, якія выклікалі да сябе асаблівую ўвагу з прычыны таямнічасці, неразгаданасці, невытлумачальнасці. Рысай загадкавасці, няўлоўнасці, нават містыкі ці сусветнай фантазмагорыі пазначаны не толькі абразкі-імпрэсіі, але і шмат якія вершаваныя творы аўтара. Калі ж гаварыць наогул пра іх стыліявую і тэматычную скіраванасць, то варта адзначыць, што ўся творчасць З. Бядулі да 1922 г. уключна са зборнікам «Пад родным небам», цалкам праходзіць пад знакам умоўнасці, падтэксту, сімвалічнасці. У гэтым — падабенства творчых манер З. Бядулі і Я. Купалы. Адзначаная акалічнасць з’яўляецца і прычынай таго, што вершы З. Бядулі менш «каціраваліся» ў беларускай літаратуры, амаль не былі прадметам вывучэння з боку літаратуразнаўцаў.

Прыхільнасць да таямнічага, трансцэндэнтнага, як слухна заўважае П. Васючэнка, была адной з найхарактэрных рыс беларускай літаратуры (асабліва ў пачатку XX ст.). Вобразы і матывы, звязаныя са светам ірэальнага, містычнага, загадкавага, можна заўважыць у творчасці і Цёткі, і М. Багдановіча, і М. Гарэцкага, і нават Я. Коласа, не гаворачы ўжо пра менш значных творцаў.

Матывы паэзіі З. Бядулі, яго вобразнасць, як ужо адзначалася, ляжаць у рамантычным ключы: вобразы ў мастацкай свядомасці творцы ўяўляюць сабой не столькі перажыванне рэчаіснасці, колькі адлюстраванне адлюстраванняў, жыццё «ў люстэрку мары» — сну, казкі, бачанняў, успамінаў, сферы ўяўнага і жаданага. Шмат у якіх вершах З. Бядулі



вобраз-настрой часта ствараецца па прынцыпе асацыяцый «па сумежнасці», калі адзін вобраз выклікае ланцуг розных вобразных канатацый. Падобныя асацыятыўныя гнёзды выклікаюць эфект зменлівасці, пераходнасці стану і працэсу, якія яны мусяць выражаць. Гэтану служыць і разнастайнасць азначэнняў, метафар, эпітэтаў і параўнанняў. Яркі прыклад — верш «Дазволь...»:

Дазволь цябе любіць, як кветачку на полі,
Як явар малады, што над ракой стаіць,
Як залатую птушку, што жыве на волі,
Дазволь цябе любіць.

Дазволь цябе любіць за песню, што я чую,
За срэбны гучны смех, што чыстатай звініць,
За вочы ясныя, за душу маладую
Дазволь цябе любіць.

Дазволь цябе любіць за светлыя часіны,
Якія ты даеш у шчасці перажыць,
За шчырае натхненне, мілая дзяўчына,
Дазволь цябе любіць [2, с. 58].

Важнае месца ў творчай спадчыне пісьменніка займаюць і яго сацыяльна-побытавыя апавяданні. Рэалістычны пласт апавяданняў у З. Бядулі даволі значны. Амаль усе яны, як правіла, падзейныя: звычайны чалавек, яго псіхалогія раскрываюцца праявікам праз факт, выпадак паўсядзённага жыцця. Да таго ж яны ствараюць асобы полюс міласэрнасці. Дзякуючы яму філасофскія адвольнасці, характэрныя для першага этапу творчасці, «заямляюцца», «замыкаюцца» на жыцці беларускай вёскі пачатку XX ст.

Адкрыты лірызм у сацыяльна-побытавых апавяданнях знікае, ідзе ў падтэкст (так званыя філасофскія сентэнцыі), стрымлівае сябе: на першае месца выходзіць аб'ект выяўлення — асоба персанажа, характар, лёс. У гэты перыяд у творчасці З. Бядулі пераважае спецыфічны жанр — апавяданне-партрэт, апавяданне-твар. Назіраецца тэндэнцыя да пашырэння эпічнага пачатку. Структура апавядання пачынае ўтрымліваць прыкметы аповесці і нават рамана — праз імгненні жыцця прасачыць пачатак і канец, гісторыю асобы, яе лёс.

Пісьменнік паказвае сваіх герояў на крутых паваротах, у крызісных сітуацыях, каб глыбока зазірнуць у іх душы. Адчай чалавека ў мастацкім свеце З. Бядулі (як і Л. Андрэева, А. Рэмізава) — гэта не толькі бездараж, тупік у лёсе асобы, але і яго адзнака, яго пабуджальная сіла. Менавіта ўзрушаная, распачная, «няшчасная свядомасць» (А. Рэмізаў) становіцца штуршком да адкрыцця ў сабе чалавека.

Ключавыя пытанні творчасці З. Бядулі — сацыяльныя і філасофскія праблемы адзіноцтва сярод мноства людзей; тое, што пасля ў мастац-

кай свядомасці XX ст. на Захадзе стане адным з неадлучных яе кашмараў, найперш у літаратуры экспрэсіяністаў і экзистэнцыялістаў, у творах Ф. Кафкі, Ж.-П. Сартра, А. Камю, С. дэ Бавуар, узрушыла беларускага творцу яшчэ ў пачатку XX ст.

Увага пісьменніка сфакусавана на адчайным жыцці героя, які знаходзіўся ў сітуацыі суцэльнай залежнасці, перашкод, што загналі яго ў кут, абязброілі, падпарадкавалі чужой волі. Аднак прычына таму не толькі ва ўмовах існавання, у сацыяльнай няроўнасці, але і ў біялагічнай схільнасці да п'янства. Такім выступае герой апавядання «Сцёпка». Аўтар указвае на прычыну яго гаротнага становішча праз ускосную самахарактарыстыку: «*Сціснулася сэрца Сцёпкі ад нейкага болю яшчэ горш, таму што сам вінен, што дажыўся да гэтых парадкаў. Паўвалокі зямлі, здаецца, можна было жыць прыпяваючы, а ў яго ніколі не то што хлеба — нават бульбы нямашака...*» [2, с. 77]. Герой усведамляе, што ён нічога не варты: «*Каб я гэта мог талкоўна жыць, але, відаць, над гэткай планетай на свет радзіўся — цягам цягне мяне свіуха ў яму глыбокую... Адрывае мяне ад працы і гвалтам адбірае апошнюю рэзгіню сена з пуні, апошні кубел дабра з хаты*» [2, с. 77]. Сцёпка не ведае, дзе ўзяць моц, каб вырвацца з гэтага зачараванага кола.

У кароткім навелістычным апавяданні «Вялікі пост» з глыбокай пранікнёнасцю ў нацыянальны характар аўтар раскрыў тое духоўнае ўзвышэнне, узыходжанне, прасвятленне, якое адбывалася ў яго героі. Гэта ўжо чалавек, які адмовіўся ад сябе дзеля іншых, які «*з ахвотай за ўсіх богу маліўся*» [2, с. 70] і ў бліскучых вачах якога «*пылаў таемны агонь здавалення і асалоды ад заўсёдашніх адкрыццяў і ад цікавасці яшчэ больш адкрыць...*» [2, с. 69]. Пісьменнік паказаў не зусім звычайны — цяжкі, нават тытанічны, самаахвярны — шлях дзеля пераасэнсавання самога сябе, сваёй самасці і галоўных прынцыпаў уласнага жыццёўладкавання.

Творчасць З. Бядулі стала яскравым сведчаннем сталення беларускай літаратуры, паспяхова ўзбагачала і пашырала яе праблемна-тэматычны і жанрава-стылявы дыяпазон, пераканаўча дэманстравала ўзмацненне яе інтэлектуальнага, аналітычнага зместу, скіроўвала на шлях творчых навацый, ішла ў фарпосце магістральных кірункаў і асноўных тэндэнцый яе развіцця.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. Мельнікава З. П. «На горне душы...»: Творчасць З. Бядулі і беларуская літаратура першай трэці XX стагоддзя. Брэст : БрДУ імя А. С. Пушкіна, 2001. 222 с.
2. Бядуля З. Збор твораў : у 5 т. Мінск : Маст. літ., 1985. Т. 2. 423 с.
3. Чуковский К. От Чехова до наших дней. СПб. : Изд. бюро, 1908. 244 с.

4. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. М. : Наука, 1979. 303 с.
5. Еремин И. П. Литературное наследие Кирилла Туровского // Труды Отдела древнерусской литературы. М. ; Л., 1957. Т. XIII. 450 с.
6. Послания Ивана Грозного / подгот. Д. С. Лихачев, Я. С. Лурье. М. ; Л. : Изд-во Акад. наук СССР, 1951. 552 с.
7. Православный собеседник. М., 1859. Ч. 2. 355 с.
8. Каваленка В. Бядуля, або Згублены класік // ЛіМ. 1994. 23 снеж.
9. Ясакар. На біблійны лад // Вол. Беларусь. 1918. 30 чэрв.

Пытанні і заданні

1. Ахарактарызуйце стылявую адметнасць лірычных імпрэсій-мініяцюр З. Бядулі. Чым, на ваш погляд, быў прадиктаваны зварот пісьменніка да гэтай мастацкай формы?
2. Чым вылучаецца мастацкі імпрэсіянізм З. Бядулі?
3. Якое месца ў імпрэсіях-абразках З. Бядулі займае біблейска-іншаска-зальная сімволіка?
4. Як вырашаецца ў навелістыцы З. Бядулі праблема эстэцкай асобы?
5. Як вы лічыце, якую мэту праследаваў пісьменнік, абагаўляючы ў малой прозе імгненні красы, характава, прыгажосць?
6. Ці маюцца падставы сцвярджаць, што З. Бядуля з'яўляецца адным з пачынальнікаў экзістэнцыяльнай плыні ў беларускай літаратуры?



ПАЭЗІЯ ЯЗЭПА ПУШЧЫ 1920-х гг.

Лірычны твор як арганічная цэласнасць, якой уласцівы ўнутранае адзінства і поўная самастойнасць, усё ж не застаецца замкнёнай сістэмай. Структура твора — рухомая эстэтычная дадзенасць, што ахоплівае мноства змястоўных пластоў, узроўняў, плыняў. Адны з іх абумоўлены характарам нацыянальнай мастацкай традыцыі, другія залежаць ад дынамікі літаратурнага працэсу і яго спецыфікі, трэція звязаны з ідэйна-светапогляднымі ўстаноўкамі мастака, які прапануе чытачу сваё бачанне, сваю канцэпцыю жыцця. Дзякуючы гэтым узроўням і ўзнікае тая ідэйна-эмацыянальная напружанасць, што адпавядае найбольш поўнаму ўвасабленню аўтарскай задумы ў пэўных паэтычных вобразах і карцінах.

Своеасабліваю эвалюцыю ад актыўнага задзейнічання сродкаў жывапісальнасці да апасродкаванага ўвядзення ў паэтычны твор прадметна-малюнкавай вобразнасці можна назіраць у паэзіі Я. Пушчы 1920-х гг., што сведчыла пра імклівае ідэйна-мастацкае сталенне аўтара. Своеасаблівымі этапамі творчага ўзмужнення мастака сталі зборнікі вершаў «Раніца рыкае» (1925), «Vita» (1926), «Дні вясны» (1927), «Песні на руінах» (1929), паэма «Крывавы плакат» (1930). Былі падрыхтаваны да выдання, але не пабачылі свет зборнікі «Мой мані-фест» і «Грэшная кніга».

Асобае месца ў творчым набытку Я. Пушчы занялі «Лісты да сабакі», «Асеннія лісты», паэмы «Песня вайны», «Цень Консула» (першапачатковая назва «Песня акупацыі»), «Крывавы год» (першапачатковая назва «Крывавы плакат»), «Сады вятроў», дакументальная аснова якіх (так званы гістарычны прататып) дазволіла паэту пашырыць унутраны план аповеду, звязаны з адчуваннем «непазбежнасці народнай і ўласнай трагедыі ў выніку ўсё мацнеючых глыбінных дэфармацыйных працэсаў у жыцці грамадства» [1, с. 7].

Нават павярхоўнае знаёмства з біяграфіяй паэта сведчыць, якое вялікае ўздзеянне на яго аказала вясковая, сялянская стыхія, моцныя і незабыўныя ўражанні дзяцінства, беларускі краявід, што фарміравалі яго светаадчуванне, эстэтычныя густы, захапленні і схільнасці. «Я рана навучыўся араць і касіць і ў дванаццаць гадоў у касьбе амаль не адста-



ваў ад дарослых, хоць фізічна і не быў моцным хлапчуком, але да касьбы здатным. З адналеткамі сваімі і са старэйшымі любіў ездзіць на начлег. Асабліва ў часе жніва захаплялі мяне мелодыі жніўных песень, якія, здавалася, коцяцца і коцяцца з шумам спелых жытніх каласоў у чыстыя блакітныя далі. Нездарма ж гэта матывы маёй ранняй лірыкі», — пісаў Я. Пушча ў аўтабіяграфічных нататках.

Думаецца, адзначаная акалічнасць паўплывала на выбар мастацкіх прыярытэтаў, абудзіла сімпатыю да імажынісцкай вобразнасці і стылістыкі, якая характэрна для многіх ранніх вершаў паэта. Зрэшты, у пачатку 1920-х гг. імажынізм стаў адзнакай паэтычнага стылю не толькі Я. Пушчы. Не будучы адзінай, ідэйна і эмацыянальна цэласнай плыню, імажынісцкая паэтыка ўсё ж натуральна і арганічна праяўляла сябе ў творчасці многіх пісьменнікаў-маладнякоўцаў (М. Лужанін, П. Глебка, С. Дарожны, П. Трус, Т. Кляшторны і інш.) як сведчанне павышанаэмацыянальных, узнёсла-экзальтаваных адносін да жыцця, лірычна-пранікнёнага стаўлення да аб'ектыўнага свету.

«Творчасць арыгінальных слоў і вобразаў» (М. Гарэцкі), у якой яскрава бачылася імажынісцкая тэндэнцыя, мела не толькі ўласна літаратурны перадвыток, а была звязана найперш з імажынісцкай вобразатворчасцю ранняга С. Ясеніна. Яго вельмі шанавалі маладнякоўцы, у тым ліку і сам Я. Пушча, які прызнаваўся: «Знаходжуся пад моцным удзеяннем вобразнасці народнай паэзіі, захапляючыся С. Ясеніным».

Аднак найбольшы ўплыў на станаўленне мастацкай індывідуальнасці паэта аказалі нацыянальная народна-песенная традыцыя, вобразы і матывы вуснапаэтычнай творчасці, якія сталі неад'емнай часткай светаўспрымання лірычнага героя Я. Пушчы. Пра тое, што захапленне С. Ясеніным было больш па лініі формы, чым па лініі зместу, сведчыць паступовы адыход Я. Пушчы ад знарочыста мудрагелістай вобразнасці, паэтычнага штукарства, надуманасці, пераарыентацыя яго ў напрамку вобразна-асацыятыўнай, філасофска-медытатыўнай заглыбленасці, засяроджанасці на раскрыцці сутнасці лірычнага героя ў яго шматлікіх узаемазвязях з жыццём.

У першым паэтычным зборніку з нязвычайнай, па-свойму прэтэнцыёзнай назвай «Раніца рыкае» трапляецца шмат твораў, пабудаваных паводле мадэлі пластычнай, жывапісна-акварэльнай вобразнасці. На першы погляд, звыклы і абжыты свет набывае нечаканы ракурс бачання, атрымлівае духоўна паглыбленае асвятленне, цесна знітаванае з пачуццём эстэтычнай асалоды ад судакранання з родным, блізкім, зямным:

Раніцу шчэбет пільнуе
у лісці жоўта-зялёным.
Туліцца жнівень пад пунай
з ношкай аўсянай саломы [2, с. 5].

У гэтым простым ланцугу вобразаў сустракаем знаёмыя жыццёвыя рэаліі, якія паўстаюць іншы раз у нязвычайным лірыка-жывапісным арэале, дзякуючы чаму паэт дасягае акварэльнай завершанасці паэтычнага малюнка. Канкрэтная вобразнасць нясе ў сабе адзнакі метафарычнасці («*раніцу шчэбет пільнуе*», «*туліцца жнівень пад пуняй*»), што выразна акрэслівае жывапісна-ўмоўную скіраванасць прыведзенай вершаванай страфы, яе вобразную і сэнсавую выразнасць, ёмістасць, эканомнасць у выкарыстанні вобразна-выяўленчых сродкаў, паэтычных тропаў.

Паводле гучання вершу ўласцівы ціхая, спакойная інтанацыя і рытмічная суладнасць. Абраны метрычны памер — двухстопны дактыль — надае гучанню рытмічную напеўнасць, меладычнасць. Паэт дамагаецца меладычнай гнуткасці і сэнсавай выразнасці, надаўшы паэтычнай страфе асаблівы апавядальна-сцішаны рытм, прытрымліваючыся пры гэтым аб'ектывізаванай манеры выказвання. І ў гэтай сцішанасці, разважлівасці тону, шматзначнасці ўсяго, пра што распавядаецца, вельмі дакладна раскрываюць вобразны сэнс мастацкія падрабязнасці, падазнення ва ўмела скампанаваным асацыятыўным радзе:

Сівер расой акрысціў
поплавы ў сіні шырокай.
Песціцца сонца ў трысці,
цалуючы ветразь у шчокі [2, с. 5].

Інтанацыя пералічэння моцна звязвае не толькі асобныя радкі верша, але і ўсю страфічную структуру, дапамагае разгарнуць вобразны малянак з шэрагам арыгінальных мастацкіх дэталей.

М. Мішчанчук справядліва зазначае, што ў Я. Пушчы «кожны вобраз-дэталі мае самастойнае значэнне і з'яўляецца знаходкай» [3, с. 25]. Сапраўды, творчасць паэта маладнякоўскага перыяду вылучаецца стракатасцю вобразаў-дэталей: «*плаксіваю смугу памялом змяло, і промень сонца на шляху пабег у сутулае сяло*»; «*падшыванец-вецер лапача песняй у лістве*», «*сонца у кожным завулку бліскучыя блытае лейцы*», «*пушча за гмахам-гарою, быццам раць тая, рвецца к бою*»; «*дарога санямі храпе*»; «*вечар не мазоліць палёў гаратлівых*»; «*вёска карагодзіць зарніцамі сэрца*», «*беларуса ў хамут ушчамілі і пастронкі сціскаюць прабошчы*» і г. д.

Раскіданыя, заўважае М. Мішчанчук, на асобныя састаўныя міні-часткі, хоць, можа, і слаба сцэментаваныя асноўнай думкай, гэтыя вобразы ўсё ж выяўляюць адметнасць мастакоўскага паэтычнага мыслення і асаблівасці ўспрымання навакольнага жыцця. Больш за тое, пейзаж не толькі набываў нацыянальную афарбоўку, становіўся арганічнай прыналежнасцю светаўспрымання лірычнага героя, але і гістарычна (ідэалагічна) узбуйняўся. Ён істотна пашыраў магчымасці мастацкага слова ў асэнсаванні быцця, актывізаваў працэс фарміравання ўмоўна-



асацыятыўнага мыслення ў высокамастацкай палітычна тэндэнцыйнай літаратуры, выводзіў яе на якасна новы ўзровень выкарыстання паэтыкі фальклору, мастацкіх сродкаў, прыёмаў і тропаў. Іншымі словамі, пейзаж у жывапісна-імажынісцкіх палотнах Я. Пушчы сведчыў пра пашырэнне выяўленчых і інтэлектуальных магчымасцей паэтычнага слова, спрыяў абстрактнаму ўнутранага зроку, ствараў своеасаблівы алегарычны падтэкст, адкрываў магчымасць выказаць сваё грамадзянскае і эстэтычнае крэда.

Свядомая сацыялагізаванасць пейзажнай лініі ў літаратуры 1920-х гг. найпрост звязана з ідэйна-эстэтычнай барацьбой, непрымірымасцю ідэалагічных пазіцый тэарэтыкаў Пралеткульта і іх духоўных пераемнікаў – напастоўцаў (ад назвы часопіса «На посту»), раппаўцаў, белпаўцаў, якія лічылі сябе адзінай класава-баявой арганізацыяй пралетарыату на культурным фронце і ставілі задачу выпрацоўкі пралетарскай культуры на аснове грамадскай працы, таварыскага супрацоўніцтва і творчай самадзейнасці. Апалагеты пралетарскага мастацтва лічылі, што храмам з’яўляецца не прырода, а фабрыкі, што кліч фабрычнай трубы больш прыемны, чым пошчак салаўя. Прырода ўспрымалася як штосьці варожае сучаснасці, перажытак рускага самадзяржаўя, культурны анахранізм.

З улікам адзначанай акалічнасці больш зразумелай і эстэтычна мэтазгоднай паўстае арыентацыя Я. Пушчы на метафарычнае вытлумачэнне сутнасці жыццёвых і грамадскіх з’яў, што адкрывае шанс падступіцца да спазнання ўнутранага свету паэта, адметнасці яго светапогляду. Зварот да сялянскай, вясковай атрыбутыкі ў час, калі набіралі сілу нігілістычныя, разбуральныя працэсы, што неслі негатыўныя наступствы для ўсяго нацыянальнага, становіўся спосабам і ўмовай захавання, культывацыі духоўных скарбаў народа, нацыянальнай спецыфікі творчасці, нацыянальных пачаткаў быцця.

У вобразна-мастацкай сістэме Я. Пушчы нацыянальныя рэаліі, нават калі яны ўвязаны з несамавітымі асаблівасцямі сялянскага побыту, набывалі асаблівае гучанне, гуманістычную падсветку, становіліся паэтычным эквівалентам нацыі. «Мастацкія дэталі і падрабязнасці як першасныя прадметна-малюнкавыя рэальнасці вобраза, – заўважае І. Шпакоўскі, – адыгрываюць... ролю апорных момантаў у тым своеасаблівым вобразным полі, што ўзнікае ва ўмовах мастацкай структуры» [4, с. 168].

Калі разгледзець мастацкую структуру паэтычнага зборніка «Раніца рыкае», то можна заўважыць, што і раніца, якая «ў полі рыкае ў зялёную сіль», і сяляне, якія «ў сутулых павесях на вышкі ўсцягваюць саны», і малая жнейка, што «за ўзгоркам дажынае разлогія гоні», – гэта рэальныя носьбіты непаўторных нацыянальных формаў жыцця, яскравае ўвасабленне яго тыповых праяў.

Першы зборнік Я. Пушчы пазначаны пэўнай аб'ектывізаванасцю пачуцця. Змешчаныя ў ім вершы ўтрымліваюць вялікую долю эпічнай апавядальнасці, культывуюць паэтыку арнаменталізму, вонкавую дэ-карацыйнасць.

Аднак ужо ў наступных зборніках паэта «Vita», «Дні вясны» і асабліва яркая ў кнізе «Песні на руінах» бачны кардынальны зварот да ўнутранага сузірання, драматызму і страстей, у чым і знайшла яркае ўвасабленне творчая існасць аўтара. Жывапісны элемент быў цалкам скіраваны на дынаміку ўнутранага, душэўнага стану дзеля ўзмацнення паэтычнага перажывання. Акцэнт пераключаўся з простага пераліку вобразных элементаў на паўнату і складанасць духоўных імпульсаў. Намагаючыся паказаць духоўны свет чалавека ў абвострана-трагічнай, прыглушанай танальнасці, паэт свядома скіроўваў прадметна-пачуццёвае ўяўленне ў рэчышча глыбока метафізічнага сузірання. Матыў суму, распачы, загубленага жыцця ўзводзіцца да важнай, глыбіннай сутнасці лірычнага героя.

Для таго каб створаны мастацкі вобраз быў паўнакроўным і паўнацэнным, адпавядаў аўтарскаму погляду, аўтарскай канцэпцыі, неабходна было выпрацаваць адпаведны слоўна-катэгарыяльны апарат, моўную паэтычную сістэму з кодэксам правілаў і нормаў мастацкага выяўлення, якая б змагла больш поўна і ярка выразіць боль творцы і яго ўласнапаэтычнае бачанне свету. У адпаведнасці з пастаўленай перад сабой задачай Я. Пушча звярнуўся да прыёму псіхалагізаванага раскрыцця вобраза «Я-героя», што спрыяла адлюстраванню яго духоўнай і грамадзянскай пазіцыі.

Візуальна-канкрэтны антураж быў скіраваны ў асноўным на рэалізацыю выяўленча-экспрэсіўных магчымасцей паэтычнага слова. Пошукі такой рэалізацыі назіраюцца як у сферы гукавой арганізацыі мовы, строфікі і рытмікі, так і ў раскрыцці пластычна-малюнкавых, жывапісных граняў слова. Паказальна, што згушчэнне фарбаў, паказ жыцця на мяжы надрыўнасці, надламанасці ўласцівы цыклам вершаў, што ў сваю чаргу звязана з разбуральнымі духоўна-сацыяльнымі зрухамі ў грамадстве і негатывнымі працэсамі дэнацыяналізацыі, якія ўзмацніліся з другой паловы 1920-х гг.

Паэзія Я. Пушчы згаданага перыяду набывае ўсё большую біяграфічную (ці, дакладней, аўтапсіхалагічную) скіраванасць, г. зн. імкнецца да ўвасаблення падзей унутранай біяграфіі, да ўнутранага самавыяўлення. Разам з тым у творах усё часцей адчуваецца прысутнасць гісторыі, па-новаму ставіцца праблема асэнсавання гістарычных магчымасцей нацыі, нацыянальнай псіхалогіі і нацыянальнага бытвання на новым узроўні мыслення. Паэтычнае пачуццё становіцца больш жывым, непасрэдным: яно арганічна паядноўвае дыялектыку суадносін асабіста-



га і агульназначнага, эмацыянальнага і рацыянальнага. Таму ўзнікаюць падставы гаварыць пра эвалюцыю мастацкага мыслення паэта, якая выявіла сябе ў паглыбленні семантычных, псіхалагічных і аналітычных магчымасцей мастацкага слова. Адзінкавае, прыватнае ў кантэксце творчасці Я. Пушчы паступова набывае значэнне агульнага, універсальнага.

Прыкладам можа служыць верш «Я аддаў дню вясноваму дань» (зборнік «Дні вясны»), які выступае паэтычнай споведдзю паэта. У спіслай, метафарызаванай форме аўтар прасочвае эвалюцыю свайго жыццёвага шляху, сваю творчую біяграфію. Прызнанне Я. Пушчы ў пачатку верша — «*Я аддаў дню вясноваму дань, / Я схіліўся паклонам вясне*» — аддалена сведчыць пра ранняе, маладнякоўскае захапленне ружовымі фарбамі і мажорнымі гукамі, што часта настройвала яго паэтычную ліру на залішнюю ідэалізацыю і, у выніку, на павярхоўнае ўспрыманне жыцця.

У прыведзеных словах чуюцца таксама ноткі шкадавання па той светлай пары маладосці, тых бестурботных днях, што сышлі назаўсёды. Наступнае ж двухрадکوўе гучыць поўным дысанансам першаму, выграньваючы сутнасць душэўнага стану лірычнага героя: «*Сёння восені чорная здань / Золь-слатой асыпае мяне*». Адчуванні свайго героя Я. Пушча раскрывае праз супрацьпастаўленне вясновага — восеньскаму, радаснага — сумнаму. У структуры паэтычнай цэласнасці словы і сказы, як бачым, знаходзяцца адначасова ў розных пазіцыях, у тоеснасці і антытэзе, і гэта адкрывае нечаканы, новы семантычны змест.

З другой страфы ўзмацняецца дынаміка пачуцця з яго смутнай, няўлоўнай, няўстойлівай духоўнай акрэсленасцю:

Нешта зябка на сэрцы чагось,
ўсю дазвання калоціць душу.
Няўжо восень мой жудасны гоць?
Няўжо восень я ў песні нашу? [5, с. 47]

Праз вобразную плынь унутранага пачуцця (вобраз у душы) праступае эмацыянальнае адценне пэўнай ідэі, перадумовы якой — у знешніх акалічнасцях жыцця. Эмацыянальна-рамантычная плынь абумоўлівае сістэму вобразна-выяўленчых сродкаў: «*зябка на сэрцы*», «*калоціць душу*», «*смутак імжыць*», «*боль мой у гуках рассып*».

Лірычнага героя паэта мы часцей за ўсё бачым у жорсткіх, экстрэмальных абставінах: здаецца, ён існуе на мяжы чалавечых магчымасцей, знаходзіцца ў стане поўнай дэпрэсіі. Аднак менавіта ў такія імгненні яго творчая энергія дасягае найвышэйшага ўзроўню. У Дубоўка, прыкладам, як слухна прыкмеціў А. Рагуля, паспрабаваў вызначыць падобны стан з дапамогай паэтычнага аксюмарана «ў нязмерных глыбінях нязмерных высі». Бязлітасныя абставіны часу, калі ісці за логікай верша Я. Пушчы, актывізуюць творчы пачатак асобы, прымушаюць бес-

кампрамісна ацэньваць канкрэтную сітуацыю. Душэўныя ваганні паэта падчас найбольшай абвостранасці пачуцця не прымусяць пайсці насуперак свайму сумленню, здрадзіць сваёй песні, нават калі б наступны яе акорд стаў апошнім:

Але не. Не ўтапіць мне душы,
захлынуся лепш з песняю сам [6, с. 133].

Усё гэта сведчыць пра няпросты, супярэчлівы, але нязменны рух паэта да спазнання найвышэйшай праўды жыцця, якую вымяраюць самай высокай мерай. Адначасова ўскладнялася вобразная сістэма твораў, у якой прыкметнае месца адводзілася ўмоўнасці, падтэксту, што дазваляла дасягнуць шырокай абагульненасці пры ацэнцы жыццёвых з'яў і працэсаў.

У трох апошніх зборніках Я. Пушчы 1920-х гг. сустракаем нямала вершаў, а ў «Песнях на руінах» іх абсалютная большасць, якія сведчаць, што паэт аказаўся ў палоне змрочнага песімізму, расчараванасці і зняверанасці. Ён з болей канстатуе, што «душа людская халадзе», што «вякі прыйшлі... ў надломленай сугучнасці» («Душа людская халадзе») і «радасці чыстыя пальцы сханілі вякоў перагіб» («Не сядзець мне з хлопцамі»), што «зараслі сцежкі мілыя зеллем» («Светлых дзён хараство») і «кветкі крыві параслі ў Беларусі» («Рабіндранату Тагору»).

Раскрыццё пачуцця лірычнага героя абумоўліваецца і яго блізкасцю да прыроды. У адным з вершаў паэт, захоплены прыгажосцю роднай прыроды, нібы раствараючыся ў «прасторы бязмежнасці», горда прамаўляе: «Я сын Зямлі, я сын Планеты!..» Творца захапляецца несамавітымі краявідамі, спявае гімн красе «палёў далёкіх», зялёнасці «сочнае травы», шырокім прасторам роднага краю. Ужыванне звыклых слоў, устойлівых спалучэнняў (*далёкія дні, сочная трава, лёгкі навеў, барвовы сасоннік, аўсяны прастор, дарагі госць, адвечны лямант*) сведчыць пра набліжанасць творчай манеры Я. Пушчы да фальклорна-традыцыйнай асновы, народнага светаадчування. Такія ж вобразы, як «*пайду зарой апаясаны*», «*месяц ухаплю за шлею*», выяўляюць схільнасць да імажынісцкай вобразнасці, жаданне зліцца, здрадніцца з прыроднай стыхіяй. Рамантычна-прыўзняты тон верша, яго блізкасць да народна-міфалагічных вытокаў адчуваюцца ў апошнім страфе-тэрыне:

Прастор бязмежнасці люблю, —
спавіта сіль у яснацветы...
Я з ёй узяў свавольны шлюб [6, с. 33].

Зрэшты, такая класічна-прыродаапісальніцкая манера не характэрна для творчасці Я. Пушчы ўзвышэнскага перыяду. Калі ў прыведзеных вышэй радках аўтар успрымае прыроду як жывое ўвасабленне планетарнай гармоніі, што зачароўвае дзіўнай красой, з якой паэт «*узяў сваволь-*



ны шлюб», то ў далейшым у яго вершах прырода набывае выгляд чужой, злавеснай істоты, якая быццам бы схільная да эсхаталагічна-фатальнага праяўлення сваёй сутнасці. Праз апісанне жывой прыроды на мяжы згасання, амярцвення раскрываюцца глыбокія зрухі ў душы паэта. Свет прыроды нібыта атаясамліваецца з паэтавай існасцю, паядноўваюцца іх настроі, пачуцці. Чытача пасвячаюць у таямніцу зліцця душы чалавека з душой прыроды:

Вераснёвыя смуглыя колеры
Ў задуменні засмучаным януць;
Ў задуменні бярозы пакорныя
Атрасаюць журбу на паляну [6, с. 121].

Боль чалавека і боль прыроды злучаюцца ў метамарфознай адзінакрэўнасці ў непарыўную, цэльную іпастась жывога і нежывога. Людская кроў як сімвал энергіі і жывучасці знайшла «кроўнае» ўвасабленне ў нежывой прыродзе. У творчасці Я. Пушчы перыяду «Асенніх песень» «рабіна з калінай прагорклаю абліліся крывёю каля плоту» («Зашумелі лісты»). У густым рабінніку мроіцца «ягад крывавай ўмалот» («Укленчылі далі перад лесам»), «у знямозе крывавай каліна да долу навісла» («На восень дзіўлюся»), «зарніц агні зіхцяць крывёй калін» («Гары, свяці...») – зборнік «Песні на руінах»; «сплямлена кроўю каліна» («Мастак»), «рабіна з калінай наземяць галлё, і кроў праліюць сваіх ягад увосень» («Браты вы мае!..») – зборнік «Дні вясны». Пачуццё незваротнасці, расстання як развітання назаўжды афарбавана ў паэта ў тоны чорныя і чырвоныя (кывавыя):

На беразе возера ў вечар асмуглы
Начлежнікі польмя больш не распаліць.
Вяршаліны шалыя неба абугляць
І далі лістамі кывавымі сплямяць [6, с. 121].

Страснае неўтаймаванае пачуццё, усведамленне безвыходнасці і трагічнасці свайго лёсу праяўляюцца і ў наступных радках:

Вольны вецер мне гімн прашуміць,
А звяр’ё з мяне кроў будзе ссаць [6, с. 133].

Гэты напаўімажынісцкі, напаўсімвалісцкі вобраз сведчыць пра арганічнае засваенне паэтам нацыянальных і сусветных літаратурных традыцый. Вядома, прыкладам, што Я. Пушча захапляўся паэзіяй бельгійскага сімваліста Э. Верхарна, які быў адным з яго любімых аўтараў. Назіраецца і тыпалагічнае падабенства ў падыходзе да раскрыцця некаторых тэм і вобразаў гэтымі двума паэтамі. Так, у праграмным вершы «Чалавецтва» (зборнік «Вечары») фарбы заходу сонца на гарызонце выклікаюць у Э. Верхарна ўяўленні аб Галгофе касмічных маштабаў. На небе раскрыжавана змярканне, якое можа ўспрымацца і як сімвал згасання дня,

свягла, і як сімвал вячэрняй пары чалавецтва. Паэту ўяўляецца, што на зямлю струменяцца не барвовыя промні, а людская кроў, і ён звяртаецца да Хрыста: «Глядзі: ўзыходзіць смерць у смутку вечаровым, / і кроў тваіх авец цячэ руччом барвовым». Усяленскі песімізм Э. Верхарна, які збліжае яго творчасць з літаратурай дэкадансу, з вялікай сілай праступае ў заключных радках верша (пер. В. Брусава):

Голгофы черные встают перед тобою!
Внесем же к ним наш стон и нашу скорбь!
Пора!
Прошли века надежд беспечных над землею!
И никнут к черному от крови водоюю
Распятыя во тьме на небе вечера! [7]

Новыя пошукі ў галіне формы і зместу схілялі Я. Пушчу да творчай вучобы ў прадстаўнікоў найноўшых літаратурных школ і кірункаў. Праўда, у гэтым ёсць і пэўная доля фармальнага эксперыментатарства, якое не заўсёды прыводзіла да станоўчых вынікаў. Аднак уменне знайсці вытокі паэтычнага ў родных пейзажах, сваёй культурна-духоўнай прасторы, нацыянальнай традыцыі засцерагала Я. Пушчу ад празмернага фармалізму і натуралізму.

Пошукі шляхоў абнаўлення паэзіі прывялі паэта, паводле яго ўласнага прызнання, «да экспрэсіянізму ў лепшай яго частцы» [8, с. 339]. Як вядома, экспрэсіянісцкія тэндэнцыі маюць сацыяльнай перадумовай найперш глабальныя зрухі ў грамадстве, якія выклікаюць непажаданыя, негатыўныя наступствы для чалавека, звязаныя з рэзкай дэфармацыяй яго светапоглядных пазіцый і ўстановак. Яны выяўляюць пры гэтым і страшэнныя супярэчнасці чалавечай натуры, сведчаць пра яе глыбокі духоўны крызіс. Свет малюецца як кашмар, як нейкі шабаш з фантастычнымі скокамі пачварных істот.

Рэчаіснасць дэфармуецца, страчвае рэальныя абрысы, падпарадкоўваецца завостранаму і непамерна ўзбуйненаму адлюстраванню пакут. Творы экспрэсіяністаў нагадваюць крык параненай душы звар’яцелага ад жахаў жыцця мастака. Яны характарызуюцца нервовай дысгармоніяй і ненатуральнасцю прапорцый. Свет бачны ў сутыкненні кантрастаў, перабольшанай рэзкасці ломаных ліній, якія замяшчаюць рэальную шматстайнасць дэталей і фарбаў.

Характэрнымі рысамі экспрэсіянізму «сталі мастацкае скажэнне таго ці іншага аб’екта, адлюстраванне свету як хаосу, крайняе абвастрэнне канфліктаў, награвашчванне гратэскных сітуацый і – праз гэта – мэтанакіраванае давядзенне чытача ці глядача да “шокавага” стану» [9, с. 116]. Невыпадкова экспрэсіянізм у Расіі ўзнік у адказ на паражэнне першай рускай рэвалюцыі 1905–1907 гг., у Германіі набыў шырокае распаўсюджанне пасля падзей Першай сусветнай вайны.

Для эстэтыкі экспрэсіянізму характэрна гіпербалізацыя суб'ектыўнага свету, у якім жыве лірычны герой («Я-герой»). Канкрэтыка не мае вызначальнай ролі, як правіла, яна падаецца ў змененым, скажоным свеце, а на першы план выступае самацэннае быццё асобы, якая з упартасцю перайначвае, перарабляе гэты свет. У выніку аўтарскага дыктату свет набывае характар антысвету, антырэчаіснасці, створанай паэтавым уяўленнем і волевым уяўленнем. Гэта антырэчаіснасць для паэта сапраўдная, адпавядае яго ўнутраным, духоўным запатрабаванням і светапогляду.

Экспрэсіянісцкія тэндэнцыі найбольш выявіліся ў творчасці Я. Пушчы ўзвышэнскага перыяду. Экспрэсіянісцкае адчуванне — і ў характары паэтычнага ладу, і ў самой тканіне вершаў, дзе пануючае становішча пачыналі займаць абстракцыянісцка-апакаліптычныя настроі. Свет бачыцца паэту хаатычным, дэфармаваным: ён з сумам назірае, як *«ржаве дзень сыры на клямцы»*, як *«вылазіць волас з чорных броў»*, чуе, як *«шапоча чэрап чалавечы»*. Падобныя натуралістычна-экспрэсіянісцкія вобразы мяжуюць з апісаннем не менш бязглуздых відовішчаў, кашмараў, створаных мастацкім уяўленнем паэта: *«вецер дзіка вые»*, *«чорных птушак зграі»*, *«танец смерці»*, *«цела у экстазе»*, *«танец здання — ценяў чалавечых»*, *«псалм жалобны»*, *«віхар — рыцар смерці»*.

Вялікай канцэнтрацыі пачуцця зняверанасці, адчаю паэт дамагаецца, прыкладам, у паэме «Песня вайны», дзе малюнкi і карціны бежанства падчас Першай сусветнай вайны набываюць значнае мастацкае абагульненне:

З імі йдзе постаць чумазаі чумы.
Слёзы крывавыя льюцца пад тынам, —
Вечар жалобны у кожнай сям'і, —
Слёзы крывавыя падаюць, стынуць.

Зоры не свецяць, а ў распачы ньюць.
Дзедзі губляюць матуляў сваіх.
Людзі на ўзрэччы нябожчыкаў мыюць,
Робяць падушкі ім з лісцяў сухіх.
Голасам немым сабакі ў сінь выпюць.

Жаліць жах вусны вужакай куслівай, —
Валяцца, падаюць цені людзей.
Поўзаюць сцежкамі гадзіны, сліўні;
Ў чорнай сутане сланяецца дзень;
Дух чалавечы змарыўся, бяссільны.

Грае музыка, — заходзяцца гуслі,
Плачуць акорды апошняй струны.
Нехта лісты па дарозе цярусіць,
Нехта галосіць ля чорнай труны, —
Гэта сыны удавы-Беларусі [8, с. 165].

Звярнуцца да мадэрнісцкай стылістыкі Я. Пушчу «натхнілі» і апалагеты пралетарскага мастацтва, якія безразважна і легкадумна заспявалі «гімнічным хорам» пра радасць светлага дня. З боку прадстаўнікоў афіцыйнай лініі ў мастацтве гэта была бездухоўная, спусташальная мажорнасць, якая, па сутнасці, уяўляла сабой своеасаблівы зачын да насаджэння культуры безразважнасці, крывадушнасці, маральнай безадказнасці. Такая мажорнасць-бяздумнасць у далейшым прывяла да фразёрства, папулізму, дзяжурнай казёншчыны, нацыянальнага нігілізму, адчужанасці ад сваёй мовы, гісторыі, звычайў, песень. Знішчалася пачуццё далучанасці да рэальнай красы, патрэба ў гармоніі падмянялася патрэбай у прыстасавальніцтве.

Усталяваны абскурантызм «спрыяў» працэсам духоўнага расшчаплення чалавечай свядомасці, па-зрадніцку справакаваў праблему лішняга чалавека, у далейшым – ворага народа. Многія фактары прымушалі не толькі ўсур’ёз задумацца, але і адкрыта выступіць супраць такой псеўдамажорнасці ў літаратуры, як гэта зрабіў у адным з вершаў Я. Пушча:

Сонца ўсходзіць паміж гор
і спіну залоціць зверу.
Усё ж не веру,
ой не веру,
што мажорам
граюць на жалейцы,
што мажор
ў прасторы льецца [6, с. 49].

Каб неяк захаваць у сабе патрэбу сумленнай, бескампраміснай творчасці, Я. Пушча звярнуўся да выяўлення багатага экспрэсіўнага ўнутранага зместу «Я-героя». Гэта была адна з нямногіх на той час спроб захаваць свабоду творчай думкі, якую абаронцы чысціні пралетарскай літаратуры імкнуліся змясціць у пракрустава ложа схаластычных дактрын. «Нігілістычная крытыка адразу адчула, – зазначае на гэты конт А. Рагуля, – што жыццёвая праўда, паказаная праз прызму экспрэсіўнай вобразнасці, – гэта сур’ёзная пагроза для літаратуры “казённай радасці”» [10, с. 277–278].

Праз экспрэсіўна-эмацыянальнае слова можна было дабіцца шырокіх сэнсавых абагульненняў. Іх мы заўважаем у вершах, што адносяцца да ўзвышэнскага перыяду творчасці: «Браты вы мае!..», «Вечна ўвечар вецер з свістам», «На дарогах крыжавых», «Вечнае Ранне-Месія» і інш. Гэтыя і падобныя вершы заключаюць у сабе сімволіка-алегарычны сэнс, валодаюць усімі атрыбутамі ўмоўнасці. Для іх характэрна эмацыянальная насычанасць вобразных асацыяцый, метафарычнасць стылю, чаму ў вялікай ступені спрыяюць прыродаапісальніцкія элементы. У гэтай



эмацыянальнай аэзначнасці, паводле У. Калесніка, прадметы прыроды страчаюць самаісты выгляд і значэнне, адухаўляюцца ці абстрагуюцца, становяцца сімваламі, асацыяцыямі, шыфравальнымі знакамі ідэй. Таму ўспрыманне вобраза ў якасці рэальнага тыпу і адначасова з прыматам адцягненасці, умоўнасці дазваляе напоўніць яго багатым падтэкстам, двухпланавасцю.

Для падмацавання сказанага звернемся да вобраза восені. Заглыбіўшыся ў свае думкі, паэт назірае несамавітае відовішча: на курганах і ў нізінах шалёныя вятры «ўсцілаюць лістамі даліну душы ачарствелай», зрываюць пажоўклыя лісты «з кляновай маністы». Куды б ні кінуў ён свой позірк, усюды сустракаецца з шэрым, стомленым, распачным поглядам прыроды:

Стулілася восень азябшы
І вуснамі ловіць усхліп.
А ветры, далоні узняўшы,
Трасуць верхавінамі ліп [6, с. 124].

Ужо недзе на мяжы непрытомнасці, упаўшы ў прастрасцю ад невыносных душэўных пакут, у хвіліну распачы паэт намагаецца аблегчыць свой стан сімвалічным маленнем, паўтараючы рухі прыроды:

Сашчапляю рукі і ўзнямаю ўгору, —
Хоць не містык духам, не манах пакорны.
Бачу на панэлях беспрытульны горад, —
Не магу ўхапіцца аніяк за корні [6, с. 110].

«Беспрытульны горад» — галоўны віноўнік паэтовых «блуканняў па пакутах». Гэта ён выбівае з-пад ног аўтара вечнабытную маральную аснову жыцця, знішчае, вытрочвае зямныя карані дабрачыннасці, спагядлівасці, што дазваляюць чалавеку быць паўнацэнным удзельнікам родава-зямной супольнасці.

Жыццё дае паэту суровы ўрок. Пакінуўшы вёску напрудвесні татальнага «спалоху на загонах» і не знайшоўшы спатолі ў горадзе, Я. Пушча тым самым асудзіў сябе на ролю вечнага выгнанніка, пілігрыма. Аднак пачуццё крэўнага, якога так складана пазбыцца нават пад цяжарам жыццёвага бязладдзя і хаоса, прымушае яго зноў і зноў вяртацца да бацькоўскага кута, курнай сялянскай хаты, хоць адносіны паэта да вёскі істотна змяніліся, ускладніліся. Адпаведна, ускладніўся, узбагаціўся і мастацкі арсенал Я. Пушчы, што выявілася ў характары паэтычнага ўсведамлення, танальнасці вершаў, пераважна распачна-жалобнай, рэквіемнай, ва ўмелым карыстанні эзопавай мовай, шматзначнай сімволікай, у звароце да фантазмагарычных вобразаў і карцін, што маркіравала, вызначала творчую манеру і стыль мастака слова ў другой палове 1920-х гг.

Апакаліптычная запраграмаванасць многіх Пушчавых вобразаў гэ- тага часу не сведчанне хворага ўяўлення паэта, а своеасаблівы псіхала- гічны адэкват дэфармаванай рэчаіснасці:

Словы мае, словы — песні агнявья.
У полі на кургане вецер дзіка вые!

Крыллямі лапочуць чорных птушак зграі;
Віхар на кургане танец смерці грае.

Да яго прысела з жоўтым тварам восень,
І музыку ў танец, танец смерці просіць.

Кінуў ён на вотлех самаграі-гуслі:
Струны забрынчэлі; смех раз'ятрыў вусны.

Цела у экстазе, у шалёным спрыце, —
Сёння восень — дама, сёння віхар — рышар.

На кургане танец здання — ценяў чалавечых, —
Косы распляліся на худыя плечы.

Восень бліжай к сэрцу персі прытуляе, —
Аніяк ёй не сагрэцца... Роспач... Лямант...

Віхар завіхрыўся, ўскінуў плашч таемны, —
Ў цемні, сузмроку згаслі зор імгненні.

Жоўтымі лістамі зашуршалі далі,
Гэта псалм жалобны ветры ў полі ўзнялі.

Віхар — рышар смерці — апусціў калені,
Галавой схіліўся перад целам акалельм [6, с. 131–132].

Прыведзены верш — адзін з самых характэрных узораў выяўлення сімвалізму Я. Пушчы. Зместам і ўскладненай сімволіка-алегарычнай кар- цінай, вобразамі, стылявымі сродкамі твор яскрава сведчыць пра творчую вучобу аўтара ў прадстаўнікоў названага літаратурнага кірунку. Широ- кае выкарыстанне не толькі канкрэтна-адчувальных, але і ўмоўна-фан- тастычных, алегарычных вобразаў набліжае верш да купалаўскай паэмы «Сон на кургане», у якой выразна паўстае «сімвалічны малюнак рэчаіс- насці з яе беспрытульнасцю, духоўнай аслепленасцю, маральнымі по- шукамі выйсця...» [11, с. 77–78].

Мастацкая прастора паэмы «заселена» вобразамі дэманічных, мі- фічных істот (русалкі, здані, прывіды, цені), і яны арганічна ўваходзяць у вобразны паэтычны свет Я. Купалы. Такія формы аказаліся надзвы- чай прыдатнымі і для паэтыкі Я. Пушчы. Яны дазвалялі выказаць тое, што немагчыма было зрабіць іншымі сродкамі. Паэт свядома падпарад- коўваў сваю нязгodu, свой супраціў ідэйна-мастацкім прынцыпам, ім- кненню глыбей адлюстраваць духоўны свет асобы. Таму вобразы, якія нясуць адзнакі міфалагічнай стылізацыі, на самай справе з'яўляюцца



ўмоўна-літаратурнымі персанажамі, метафарызаванымі выявамі псіхалагічнага стану лірычнага героя.

Па агульнай танальнасці, глыбіні спасціжэння катастрофічнасці змянога існавання, схільнасці да болевага ўспрымання рэчаіснасці вершы Я. Пушчы збліжаюцца з вершамі падобнага плана Я. Купалы. Прыгадаем тое прадчуванне катастрофы, якое характэрна для многіх яго вершаў 1920-х гг. Адсюль награвашчванне ў іх вобразаў пустаты, цемры, бязгучча, безжышчэвасці, бязладдзя, якія сталі выражэннем агульнай тэндэнцыі пранікнення ў аб'ектыўныя жышчэвыя працэсы і з'явы, своеасаблівай рэакцыяй на канфлікты рэчаіснасці.

У вышэйцытаваным вершы Я. Пушчы «Словы мае, словы – песні агнявыя...» рамантычная плынь мірна суіснуе з шырокім спектрам рэалістычных дэталей, што характэрна і для творчай манеры Я. Купалы. Гэта пацвярджаецца найўнасцю ў творы рамантычных слоў-вобразаў кургана, ветру, зграяў чорных птушак, смерці, самаграяў-гусляў, ценяў чалавечых, зор, сузмроку, псалмоў. Яны нясуць асноўны цяжар вобразна-канцэптуальнага завяршэння тэмы, характарызуюць стан душы, духу, псіхалагічна-эмацыянальнае адчуванне чалавека, які б'ецца ў пошуках выйсця з духоўнага крызісу.

Сутнасць гэтага крызісу не вычэрпваецца толькі разладам паміж марай і рэчаіснасцю, характэрным для рамантычнага светаадчування, а закранае асновы ментальнай свядомасці лірычнага героя, што ўласціва ўжо для мадэрнісцкай практыкі. Рухомасці, дынамізму твора спрыяе група дзеяслоўнага дзеяння, субстантыўнае слова якой часта нібы праецыруе дзеянне і стан жывых істот на прадметы, з'явы, працэсы нежывой прыроды: *«вечер дзіка вые», «віхор... танец смерці грае», «прысела з жоўтым тварам восень», «струны забрынчэлі», «восень бліжэй к сэрцу персі прытуляе», «віхор завіхрыўся, ускінуў плашч таемны», «псалм жалобны вятры ў полі ўзнялі».*

Паварот Я. Пушчы ад павярхоўнай сузіральнасці, бравіравання квяцістай метафарай да медытатыўна-засяроджанага погляду на свет суправаджаўся актыўным зваротам да канкрэтна-жышчэвага, нагляднага сімвала, які прама адрасаваны сутнасці выяўляемай з'явы. Усё гэта – і восень, і вечер, і курган, і птушыныя зграі, і цені – умоўныя замяшчальнікі пастычных сімвалаў і значэнняў. Размова ідзе аб такой канструкцыі мастацкай сімвалічнай вобразнасці, як канвенцыйнасць, калі за тым або іншым прадметам неарганічнага свету, раслінай, жывёлай замацоўваецца ўласцівасць служыць выражэннем пэўнай ідэі.

Цяжкасці пры «расшыфроўцы» ўзнікаюць з прычыны полісемантычнай або амбівалентнай прыроды мастацкага сімвала (сімвал-вобраз з дваістым, процілеглым значэннем). Гэта адбываецца таму, што паміж вобразам і ідэяй няма прамой знешняй адпаведнасці: ідэю часта мож-

на вызначыць толькі па ўскосных прыкметах вобраза. Да таго ж веданне замацаваных культурнай традыцыяй выяў, кодаў, правілаў замяшчэння пэўных ідэй мастацкімі вобразамі (дрэвы, травы, прыродныя з’явы, колеры, прадметы, ландшафтныя выявы) таксама спрыяе рэалізацыі ў творах мастацтва сімвалічнай вобразнасці.

Своеасаблівай канвенцыйнай формай можна лічыць і біблейска-хрысціянскую сімволіку, да якой часта звяртаецца Я. Пушча. Так, у адным з яго вершаў чытаем:

Стаяць замарозкі ў душы чалавечай, —
<...>
Зямлі нагату акрывае лістота,
Хто з крыжа краіну распятую здыме?
Ўзываю, малюся у грэшнай істоце [6, с. 126].

Асэнсаванне вобраза краіны як нявінна раскрыжаванай, аддадзенай на гвалт і здзек — смелы крок Я. Пушчы пры спасціжэнні паслякастрычніцкай рэчаіснасці. Для падобных паэтычных інавацый былі аб’ектыўныя ўмовы і прычыны. Жыццё давала аўтару відавочны і пераканаўчы матэрыял для глыбокага аналізу сутнасці той эпохі. Хоць некаторыя бакі жыцця, якія паэт чуйна ўлавіў і адлюстравваў у творчасці, і не набылі яшчэ ў той час значных маштабаў, гэта лішні раз даказвае: валодаючы тонкім унутраным зрокам, інтуіцыяй, праніклівай назіральнасцю, уменнем сінтэзаваць матэрыял, можна было прыйсці да высноў, слухнасць і бездакорнасць якіх будзе даказана пазней.

Сацыяльныя і жыццёвыя катаклізмы дарэшты знясілівалі паэта, узмацнялі і драматызавалі яго адносіны са светам. Пакутлівасць духоўных пошукаў свяцейшага ідэалу прывяла Я. Пушчу да імя Бога як увасаблення зямной мудрасці і міласэрнасці. Зварот да пошукаў чалавечага ідэалу ў момант найбольшага ўзмацнення ўнутраных сіл, энергіі, міжвольнага «запалення», «успалымнення» гэтых сіл абумоўліваецца і прадвызначана неабходнасцю пазнання сутнасці быцця і светабудовы праз антрапасофію паняццяў спагады, любові да справядлівасці, гатоўнасці да самаахвяравання, высакароднасці, гармоніі і прыгажосці — усяго таго, што мае сваім вытокам гэты вышэйшы пачатак чалавечай сутнасці.

Паэт ясна ўсведамляў, што адной з галоўных прычын суцэльнай неўладкаванасці, неўсталяванасці жыцця, вэрхалу і развалу, які панавалі ў свеце і ў душах людскіх, была фатальная страта чалавекам духоўных арыенціраў, духоўнага апірышча, якое б набліжала яго да вечных асноў быцця, умацоўвала сувязь з духоўна-роднасным, нацыянальным.

Зразумела, адкрыта звярнуцца да хрысціянскай маралі як адзінай захавальніцы непакісных асноў жыцця Я. Пушча не мог. Перашкодай выступала ідэалогія ваяўнічага атэізму і матэрыялізму, якая раўніва за-



хоўвала чысціню і праведнасць пралетарскай веры ў імя служэння ідэі класовай нянавісці. Беручыся за засваенне новага матэрыялу, Я. Пушчу даводзілася лічыцца з гістарычнымі ўмовамі. Перабудоўвалася і ліра паэта. Гэта не значыць, што яна прыстасоўвалася да агульнай шыры абязлічання, графаманства. Наадварот, Я. Пушча не мог паступіцца сваімі мастацкімі прынцыпамі, не мог здрадзіць прызначанню паэта быць голасам і сумленнем народа, жыць з ім адным жыццём.

Выйсце са складанага становішча, у якім апынуўся паэт, падказала практыка сусветнага мастацтва, універсальнасць і даступнасць тых прыёмаў і метадаў творчасці, якімі карысталіся папярэднікі з часоў Эзопа і Арыстафана. Вялікую паслугу аказалі і сродкі рамантычнай тыпізацыі вобразаў, якія ў адзінстве з іх алегарычна-сімвалічным напаўненнем давалі дзейны эфект шырокага мастацка-эстэтычнага абагульнення. Найбольш прыдатным у гэтай сітуацыі аказаўся і прынцып рамантычнай іроніі, які, дарэчы, прымяніў Я. Купала пры напісанні вершаў «Мужык», «О так! Я – пралетар» і інш. Для прыкладу разгледзім верш Я. Пушчы «Ўзвейся, вецер», напісаны паводле ўмоўна сімвалічнай манеры пісьма:

Ўзвейся, вецер, ўзвейся па-над стогам, —
мы жывем без імені святога.

Без крыжоў хрыстовых моўкнуць далі, —
досьць дух і сэрца распіналі.

Хмары болей слёз не сыпяць золкіх, —
зацвітаюць на кургане зёлкі.

Зоры льюць віно ды на даліны, —
хто сягоння духам баязлівы?

Завіліся сцежкі ў пералогам, —
адцвіла у цернях святасць бога [5, с. 57].

Лёгка заўважыць, што ў вершы дастаткова момантаў, якія можна трактаваць неадназначна. Яго сімваліка-рамантычная скіраванасць праглядваецца найперш у слоўна-вобразнай абалонцы, шырокім ужыванні слоў *вецер, імя святое, крыжы хрыстовыя, дух, сэрца распінаць, курган, віно, цэрні, святасць бога*, якія стала прыжыліся ў творчасці Я. Пушчы ўзвышэнскага перыяду.

У сувязі з гэтым прывядзём словы В. М. Жырмунскага, які, даследуючы сімвалічную паэтыку В. Брусава, пісаў: «Мы ўвесь час знаходзімся ў вельмі вузкім коле звычайных для паэта паняццяў, вобразаў і слоў. Часта ўжытыя словы здаюцца нібыта ўсталяванымі клішэ... Гэтым ствараецца ўражанне вялікага стылістычнага адзінства, якое часам пераходзіць нават у манернасць і манатоннасць у выбары слоў; разам з тым яшчэ больш павялічваецца насычанасць і яскравасць мастацкага ўздзеяння, яго эмацыянальная выразная сіла» [12, с. 155–156]. Адзначаную зака-

намернасць можам назіраць і ў творчай манеры Я. Пушчы, дзе пэўны лексічны асяродак, па сутнасці, выяўляе галоўны стылеўтваральны матыў творчасці паэта – трагічнае адчуванне асобы ў свеце абясцэненых каштоўнасцей і занядбанна чалавечых дабрачыннасцей.

Актыўнае ўвядзенне біблейскай сімволікі ў вершаваную тканіну твора ў многім абумоўлена і асаблівасцю мастацкай манеры паэта, у творчасці якога, шматмернай, шматпланавай, сімвал выступае своеасаблівым прарывам у вечнасць, да спасціжэння агульначалавечага, хрысціянскага ідэалу. Біблейская вобразнасць і асацыяцыі з евангельскімі сюжэтамі – характэрная адзнака паэзіі 1920-х гг. (не толькі Я. Пушчы).

Падобны зварот да «франтальнага» ўніверсалізму можна прасачыць на творчасці і многіх узвышэнскіх паэтаў, і паэтаў іншых кірункаў і школ. Так, даследчык творчасці Ганны Ахматавай А. І. Паўлоўскі, выяўляючы ўзгаданыя матывы і сюжэты ў яе вершах, зазначае: «Біблейскія вобразы і матывы давалі магчымасць гранічна шырока рассунуць часавыя і прасторавыя рамкі твораў, каб паказаць, што сілы Зла, якія ўзялі ў краіне верх, цалкам суаднесены з буйнейшымі агульначалавечымі трагедыямі» [13, с. 103].

Верш Я. Пушчы «Узвейся, вецер» пабудаваны па прынцыпе «тэза – антытэза». Двухрадковая страфічная пабудова з сумежнай рыфмоўкай дапамагае ўлавіць дыялектычнае развіццё тэмы, напружанасць пачуцця і думкі. Галоўная ідэя верша, выказаная аўтарам ужо ў пачатку твора, – «*мы жывём без імені святога*», сэнсава дубліруюцца апошнім радком з істотным удакладненнем – «*адцвіла ў цернях святасць бога*». Мы маем прыклад своеасаблівай кальцавой кампазіцыі, якая будуюцца не на падабенстве асобных структурных элементаў вершаванага твора, а звязана з ідэйна-тэматычнай пераклічкай, яго агульным пафасам.

Паэт прамаўляе апошнія радкі з вялікай доляй шкадавання. Двайное «кадансавае» адмаўленне прыведзена аўтарам з мэтай акцэнтаваць пошукі шляху да чалавечага ідэалу, захавання парасткаў чалавечнасці, дабрачыннасці. Гэта ідэя, на нашу думку, праведзена паэтам прама ці ўскосна ў вершах, дзе часта сустракаюцца матывы і вобразы Хрыста, раскрыжавання, кургана, церняў, Бога, сэрца, крыві («О, вечар, мой вечар зялёны», «О, Беларусь» – цыкл «Песня юнацтва»; «Маёй песні ніхто не ачэрніць», «На сэрцы раны ёсць», «На дарогах крыжавых», «Вечнае Ранне-Месія», «Панская навала», «Я стаю пахіліўшы чало» – зборнік «Дні вясны» і інш.).

Прасачыўшы развіццё і станаўленне паэзіі Я. Пушчы, можна зрабіць выснову, што яна эвалюцыянавала ад апісальна-жывапіснага адлюстравання рэчаіснасці да засяроджанага, удумлівага раскрыцця ўнутранага стану лірычнага героя. Разам з узрастаннем эмацыянальнай напружанасці і экспрэсіўнасці пачуцця, умацненнем афектыўна-рэфлексуюча-



га пачатку яго паэзія несла ў сабе заўважныя парасткі інтэлектуальнага сталення, высокай ступені аналітычнасці. Сведчаннем таму служаць матывы безнадзейнай тугі, суму і расчаравання, якія з другой паловы 1920-х гг. сталі дамінуючымі ў Пушчавай паэзіі.

Духоўныя супярэчнасці, пошукі, сумненні гавораць на карысць унутранага самаўсведамлення чалавека вялікага пачуццёвага запалу і чыстага сумлення. У гэтым, на наш погляд, прагледжваецца вострадыялектычнае бачанне свету, якое абумоўлена высокай маральна-этычнай, сацыяльна-псіхалагічнай, гуманістычнай прыродай паэтавых перажыванняў. Гэта яшчэ і адзнака глыбокага ўсведамлення сябе як чалавека, асобы, суб'екта гісторыі, у якога добра развіта пачуццё ўласнай годнасці.

Чалавек становіўся важнейшай складовай часткай эстэтычнага ідэалу мастака, абуджаная асобасная свядомасць якога выступала дзейным фактарам цеснай далучанасці да шматстайных праяў нацыянальнай духоўнасці, жывога гістарычнага працэсу. «Адчуванне духоўных пакут, — заўважае У. Калеснік, — трагічная плата за грамадзянскае абуджэнне, за далучанасць да гісторыі» [14, с. 319]. Да таго ж гэта красамоўны паказчык еднасці асабістага і грамадзянскага, нацыянальнага і агульначалавечага.

Мастацкае спасціжэнне духоўнага абсалюту становілася моцным супрацьдзеючым фактарам у дачыненні да разбуральных, хаатычных і дэструктыўных грамадскіх працэсаў, якія з канца 1920-х гг. набылі небарацальны характар. Рэалістычны погляд на жыццё садзейнічаў найбольш поўнаму эмацыянальна-эстэтычнаму раскрыццю мастацкага вобраза як адной з формаў самавыяўлення паэта, а праз гэта — сцвярджэнню яго сацыяльных і гуманістычных поглядаў.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. Мазанік Л. «А я нашчадкам што ў спадчыну пакіну» // Пушча Я. Збор твораў : у 2 т. Мінск : Маст. літ., 1993. Т. 1 : Вершы, паэмы, артыкулы. 1922–1930 / прадм. Л. Мазанік. С. 5–12.
2. Пушча Я. Раніца рыкае. Менск : Беларус. дзярж. выд-ва, 1925. 63 с.
3. Мішчанчук М. І. «Лепш вольным птахам рэзаць шыр нябёсаў..»: Эвалюцыя творчасці Язэпа Пушчы ў 20-я гг. // Беларус. мова і літ. у шк. 1991. № 2. С. 25–33.
4. Шпакоўскі І. С. Прынцыпы і формы лірычнай кампазіцыі // Жураўлёў В. П., Шпакоўскі І. С., Яскевіч А. С. Пытанні паэтыкі. Мінск : Навука і тэхніка, 1974. С. 163–220.
5. Пушча Я. Дні вясны. Менск : Беларус. дзярж. выд-ва, 1927. 84 с.
6. Пушча Я. Песні на руінах. Менск : Беларус. дзярж. выд-ва, 1929. 171 с.
7. Верхарн Э. Из книги «Вечера» (1888 г.) [Электронный ресурс] // Библиотека fb2.top. URL: <https://fb2.top/stihi-282355/read/part-6> (дата обращения: 15.09.2020).

8. Пушча Я. Збор твораў : у 2 т. Мінск : Маст. літ., 1993. Т. 1 : Вершы, паэмы, артыкулы. 1922–1930 / прадм. Л. Мазанік. 382 с.

9. Лявонава Е. А. Плыні і постаці: 3 гісторыі сусветнай літаратуры другой паловы XIX–XX ст. Мінск : Рэд. часоп. «Крыніца», 1998. 336 с.

10. Рагуля А. Наперадзе раскрыжаванне // Пафас станаўлення. Мінск : Маст. літ., 1991. С. 260–281.

11. Багдановіч І. Янка Купала і рамантызм. Мінск : Навука і тэхніка, 1989. 273 с.

12. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л. : Наука, 1977. 342 с.

13. Павловский А. И. Анна Ахматова. Жизнь и творчество. М. : Просвещение, 1991. 190 с.

14. Калеснік У. Тварэнне легенды. Мінск : Маст. літ., 1987. 431 с.

Пытанні і заданні

1. У якім кірунку адбывалася эвалюцыя мастацкага мыслення Я. Пушчы?
2. Прасачыце, наколькі глыбока ў паэзіі Я. Пушчы 1920-х гг. адлюстраваліся экспрэсіянісцкія тэндэнцыі.
3. Якія перыпетыі грамадскага жыцця паўплывалі на зварот паэта да ўмоўна-сімвалічнай, біблейска-хрысціянскай сімволікі і вобразнасці?
4. Напішыце рэферат на тэму «Роля Я. Пушчы ў выпрацоўцы эстэтычнай платформы “Узвышша”».



ЖАНРАВА-СТЫЛЯВЫЯ АСАБЛІВАСЦІ ЛІРЫКІ УЛАДЗІМІРА ДУБОЎКІ 1920-х гг.

Творчасць Уладзіміра Дубоўкі 1920-х гг. вылучаецца сярод набыткаў прадстаўнікоў мастацтва, народжанага часам рэвалюцыйных перамен. Яна адрозніваецца навізнай і арыгінальнасцю выкарыстання паэтычных сродкаў выразнасці і прыёмаў версіфікацыі. Аднак пры ўстаноўцы на наватарства і эстэтычны пошук паэт добра ўсведамляў аб'ектыўную неабходнасць захавання і ўзнаўлення традыцый і іх пераемнасці, важнасць культывавання гуманістычнага пафасу творчасці ў сітуацыі, калі дэфармуецца грамадская свядомасць, высокія крытэрыі мастацкасці падмяняюцца іх сурагатам: рэвалюцыйнай псеўдапампезнасцю, пралетарскай дагматыкай і дактрынёрствам. Сувязь з усталяванай нацыянальнай традыцыяй становілася аб'ектыўнай гістарычнай заканамернасцю, патрэбай часу.

Пачаткам літаратурнай творчасці У. Дубоўкі лічыцца 1921 год, калі ў газеце «Савецкая Беларусь» быў надрукаваны яго верш «Сонца Беларусі». У хуткім часе выйшлі зборнікі «Строма» (1923), «Там, дзе кіпарысы» (1925), «Трысцё» (1925), «Сredo» (1926), «Наля» (1927). Галоўныя тэмы — адраджэнне роднай краіны, заклік да высакароднай дзейнасці дзеля Бацькаўшчыны, народа. Паэт захапляецца жыццём, спрабуе адшукаць у ім тое, што ўмацуе веру ў заўтрашні дзень і не дасць зламацца пад напорам неспагадлівых абставін.

Знаходзячыся ў Маскве, У. Дубоўка актыўна ўдзельнічаў у літаратурна-грамадскім жыцці Беларусі: уваходзіў у кіруючае ядро літаратурнага аб'яднання «Маладняк», а потым, пасля выхаду з арганізацыі ў канцы 1926 г., стаў адным з ініцыятараў утварэння літаратурна-мастацкага згуртавання «Узвышша» і выдання часопіса з аднайменнай назвай. У той перыяд творчасці быў напісаны паэмны трыпціх — «Кругі» (1927), «І парпуровых ветразей узвівы...» (1929), «Штурмуецца будучыні аванпосты!» (1929), што засведчыў высокае майстэрства паэта ў авалоданні буйной мастацкай формай.

У паэмах востра ставіцца праблема захавання духоўнай спадчыны народа — скарбу, назапашанага на працягу доўгіх стагоддзяў. У апошнія з пералічаных паэм, якая ўбачыла свет толькі ў 1965 г., У. Дубоўка выступіў супраць гвалтоўнай калектывізацыі, адстойваў права свабоднага выбару пры арганізацыі новых формаў гаспадарання. У 1930 г. У. Ду-

боўка быў арыштаваны і абвінавачаны па справе «Саюза вызвалення Беларусі». Непасрэднай жа прычынай арышту стаў верш «За ўсе краі, за ўсе народы свету...», надрукаваны ў часопісе «Беларуская культура» (Вільня, 1927, № 1) пад псеўданімам Янка Крывічанін. Паэта асудзілі на 27 гадоў зняволення. Рэабілітаваны ён быў у 1957 г.

На фарміраванне напрамкаў мастацкага пошуку У. Дубоўкі моцна паўплывалі класікі беларускай літаратуры – Я. Купала, Я. Колас, М. Багдановіч. Для паэта творчасць волатаў беларускага слова была ўзорам эстэтычнай дасканаласці і вартасці, сыноўняй вернасці і самаадданага служэння Бацькаўшчыне. Не менш важна, што пафас надзвычай змястоўнага, ёмістага слова класікаў заставаўся нязменна адраджэнскім, гуманістычным і ў сітуацыі руйнавання спадчыны мінулага адыгрываў неацэнную ахоўніцкую ролю. Творчасць найлепшых беларускіх паэтаў, сканцэнтраваны ў сабе шматстайныя праявы нацыянальнага духу, аб'ектыўна акрэслівала стрыжнёвыя арыенціры развіцця літаратуры новага, паслярэвалюцыйнага часу. Яна давала прыклад арганічнага спалучэння наватарства і павагі да мінулага, завастрала праблему чалавечай памяці і адказнасці, арыентавала на спасціжэнне сутнаскага зместу эпохі, глыбінных, карэнных прычын лёсавызначальных з'яў і працэсаў.

Як і найбольш таленавітыя, апантанія высакароднай ідэяй прынесці карысць сваёй радзіме і свайму народу прадстаўнікі маладой плеяды твораў, У. Дубоўка імкнуўся спасцігнуць духоўны сэнс рэвалюцыі і змен, якія адбываліся ў жыцці. Пры гэтым паэта нельга аднесці да апалагетаў, прыхільнікаў рэвалюцыйнага мастацтва. Да сацыяльных і культурных новаўвядзенняў ён падыходзіў з разважлівасцю, уважанаасцю і здаровым скептыцызмам. Асобныя вершы – пераважна раннія, дзе відавочныя праявы экзальтаванай маладнякоўскай радасці, услаўлення новай паслякастрычніцкай рэчаіснасці, – маюць характар часовай з'явы, а не сведчаць пра ярка вылучаную тэндэнцыю. У. Дубоўку не мог задаволіць утылітарны падыход да літаратурнай творчасці на платформе адзінай пралетарскай ідэалогіі з яе коснасцю, дагматызмам і спрашчэнствам. Навізна і актуальнасць праблематыкі, шырыня мастацкага дыяпазону, уменне са складанага суплёту жыцця вылучыць найбольш істотную грамадскую і чалавеказнаўчую праблему і вынесці яе на суд чытача – вось што характарызуе творчую манеру мастака сярод іншых пісьменнікаў таго часу.

У гэты няпросты для творчасці час паэт не спыняў пошукаў новых шляхоў для ўвасаблення свайго эстэтычнага ідэалу. Прынцыповая ўстаноўка была зроблена аўтарам на мастацкі эксперымент, пашырэнне выяўленчых магчымасцей слова праз задзейнічанне шырокага спектра мастацкіх сродкаў і спосабаў версіфікацыі, што складваліся стагоддзямі. У творчым арсенале У. Дубоўкі 1920-х гг. сустракаем розныя паэтычныя



жанравыя формы: санет «Прамерыць гоні шмат разоў араты», трыялет «Час брыльянцісты, залацісты», вершы з адметнай метрарытмічнай арганізацыяй (ламаная рыфма — паэма «Там, дзе вазёры», кансанансная рыфма — верш «І чаму глядзіш так», сапфічная страфа — верш «Здані», ланцуговая кампазіцыя — верш «Асенні настрой»).

Асабліва каштоўным аказаўся вопыт сусветнай паэзіі, заснаванай на глыбокай асацыятыўнасці, шматзначнасці слоў і вобразаў, узмацненні алегарычнасці і сімвалічнасці паэтычнага выказвання. Прычым мастацкая канва твораў У. Дубоўкі, якая трымаецца на ўмоўна-асацыятыўнай вобразнасці, пазбаўлена абстрактнай, адцягненай афарбоўкі. Наадварот, вобразная сістэма твораў моцна заземленая, урэчаісненая і служыць выяўленню канкрэтна-гістарычнай праблематыкі.

У творчасці паэта добра выяўлена арыентацыя на фальклор: аўтар шырока выкарыстоўваў здабыткі народнай паэзіі, казак, паданняў, звяртаўся да біблейскіх сюжэтаў. Уплыў фальклорнай паэтыкі і стылістыкі ў творах У. Дубоўкі вельмі адчувальны. Арыентацыя на вусна-паэтычную песенную прасодыю разнастаіла рытмічную арганізацыю твораў, надавала ім раскаванасць гучання. Фальклор аказаўся той прыдатнай формай, з дапамогай якой адкрывалася магчымасць выявіць сутнасць рэальнасці, надаць твору філасофскую скіраванасць, напоўніць яго адмысловай сэнсавай ёмістасцю і глыбінёй.

Адна з асноўных жанрава-стылявых асаблівасцей лірыкі У. Дубоўкі звязана з яе паглыбленай меладычнасцю і жывапіснасцю, што дасягаецца перадусім шляхам звароту да розных прыёмаў гукапісання і рытміка-інтанацыйнай зладжанасці. Паэт унікае празмернай метафарычнасці стылю, пышнасці фарбаў. Яго вершам 1920-х гг. уласцівы жывапіс гуку. Слоўны малюнак часам ствараецца пры мінімальным задзейнічанні вобразна-выяўленчых сродкаў: эпітэтаў, метафар, іншых мастацкіх тропяў. Прыкладам майстэрскага валодання гукапісам можа служыць верш «Ноч наплакалі бярозы...», у кожным радку першай страфы якога прысутнічае словазлучэнне **ро**:

Ноч наплакалі бярозы,
нашумеў чарот.
Надышла ліловай крожай,
стала над гарой [1, с. 29].

Асноўныя матывы лірыкі выразна акрэсліліся ўжо на пачатку творчага шляху паэта. Адзін з галоўных матываў звязаны з выяўленнем бязмежнай любові да Беларусі. У першым зборніку «Строма» чырвонай ніткай праходзіць думка пра непадзельнасць зямнога лёсу чалавека з вечнабытам роднай зямлі. Тут з неймавернай моцай і страснасцю перададзена глыбокая духоўная сувязь лірычнага героя з усім спадчынным,

крэўным, выказана шчырае жаданне жыць дзеля сваёй бацькаўшчыны, свайго народа. Сыноўняе замілаванне і захапленне У. Дубоўка выказаў у наступных радках зборніка:

О, Беларусь! Я на цябе малюся,
Тваім шляхам — прыйду ў шырокі свет,
Паміж людзей, народаў разліюся,
Бы вецер зух у жыцце, у аўсе... [1, с. 40]

У творчай практыцы У. Дубоўкі 1920-х гг. адчувальны ўплыў эстэтыкі М. Багдановіча. Як і ў набытках песняра «чыстай красы», у вершах У. Дубоўкі прысутнічае надзвычайны піетэт перад зямной самавітай прыгажосцю, характэрным жыццям, імкненне да высокай культуры верша. Праз абагаўленне красы, прыгожага паэт бачыў шлях адраджэння духоўнага патэнцыялу нацыі. У творчасці абодвух аўтараў відаць арганічны спляў класічнай мастацкай традыцыі і літаратурнага наватарства, нацыянальнага і агульначалавечага, універсальнага. Паэты паядноўвалі, творча сінтэзавалі здабыткі беларускай народнай творчасці і найноўшыя дасягненні еўрапейскай літаратуры.

Як і яго знакаміты папярэднік, У. Дубоўка ставіў задачу стварыць новую паэтычную канцэпцыю свету і чалавека ў ім. Сведчаннем наследвання паэтыкі М. Багдановіча можа служыць верш «Ты ляжыш на руцэ маёй, верас...», дзе вобраз-матыў кветкі-верасу перарастае ў сімвал роднага краю. Падобным сімвалам у М. Багдановіча, як вядома, выступае вобраз васілька (вершы «На чужыне», «Слуцкія ткачыкі»). Сціплыя, някідкія на першы погляд кветкі ў мастацкай канцэпцыі двух паэтаў выступаюць найвышэйшай адзнакай красы, прыгажосці і, больш за тое, жывым увасабленнем непарушнай повязі з роднай зямлёй, сімвалам яе вечнага красавання, той найдаражэйшай аздобай, якая прыносіць сапраўднае эстэтычнае задавальненне.

Шэдэўрам патрыятычнай лірыкі У. Дубоўкі з'яўляецца верш «О Беларусь, мая шывшына...». У ім паэт упершыню параўнаў вобраз радзімы з дзікай ружай — шывшынай. Генезіс гэтага вобраза — у глыбінях калектыўнай памяці, ва ўкладзе жыцця продкаў. Шывшына была распаўсюджанай кветкай, якую культывавалі дзеля аздобы прысядзібных вясковых двароў. У кантэксце паэтычнага вобраза свету У. Дубоўкі гэта кветка асацыіруецца не толькі з нязменнай прыроднай прыгажосцю, але і з магутнай жыццёвай, зямной укаранёнасцю, трыувшчасцю, здольнасцю абараніць сябе вострымі шыпамі-дзідамі.

Паэт выказвае глыбокую ўпэўненасць, веру ў тое, што яго бацькаўшчыну-шывшыну, якая моцна ўрасла каранямі ў зямлю і жывіцца яе гаючымі сокамі, не адолеюць дзікія вятры-навалы гісторыі. Такім чынам паэт акрэслівае ідэю вечнасці і нязменнасці радзімы ў часе і прасторы,



ідэю бясконцаці жыцця, хоць у падтэксце верша дзякуючы неаднаразоваму ўжыванню дзеясловаў з адмоўем *не* (*не загінеш, чарнобылем не зарасцеш; не развіваць, не зачыніць*) нібы міжвольна ствараецца эфект насцярожанасці, чакання непажаданага. У радках «*Пялёткамі тваімі стану, / на дзіды сэрца накалю*» выказана гатоўнасць лірычнага героя процістаяць жыццёвым нягодам, ахвяраваць сабой дзеля высакароднай мэты — засцерагчы радзіму ад згубных навал: дзікіх вятроў, чарнобылю як увасаблення страшнага спусташэння, збуцвення, амярцвення ўсяго жывога.

Разгортванне лірычнага дзеяння адбываецца дынамічна дзякуючы надзвычай экспрэсіўным паэтычным радкам з дзеяслоўным гучаннем і значэннем, а таксама прыёму ампліфікацыі, дзе пераважаюць словы са сцвярдзальным значэннем. Услаўленчы, грамадзянска-патрыятычны пафас надаецца вершу і паэтычнай кодай: першыя два радкі завяршаюць усю лірычную кампазіцыю («*О Беларусь, мая шыпшына, / зялёны ліст, чырвоны цвет...*»). Колеры жыцця *зялёны і чырвоны* таксама падкрэсліваюць галоўную ідэю твора — ідэю нязломнасці, невынішчальнасці спрадвечных асноў народнага духу, перамогі светлых, жыццядайных сіл над сіламі зла і варажнечы. У кантэксце мастацкага цэлага рэвалюцыйна афарбаваны выраз «*Камуна Свету*» толькі знешне мае сувязь з канкрэтна-гістарычным момантам.

Пры ўважлівым прачытанні верша раскрываецца больш глыбінная яго сутнасць: неабходнасць усталявання не ілюзорнай, падманнай, а сапраўднай грамадзянскай роўнасці, заснаванай на агульнапрызнаных прынцыпах чалавечага суіснавання. Беларусь бачыцца паэту роўнай сярод роўных у сусветнай супольнасці. Метафара, заключаная ў апошнім радку трэцяй строфы («*каб радасць красавала скрозь*»), мае сімвалікабагульняльны характар і непасрэдна звязана з магчымасцю выяўлення не дзяжурнага, а натуральнага, шчырага чалавечага пачуцця.

Для У. Дубоўкі вышэйшая сутнасць жыцця ўгрунтавана ў спаконвечным, саткана са шматфарбных і жывых гукаў і парыванняў чалавечай душы. Паэт не прымаў дзяжурнага одапісу і «сталёвасці», г. зн. быў праціўнікам усялякай сурагатнасці, пустазвонства. Сведчаннем усвядомленай грамадзянскай і пісьменніцкай пазіцыі могуць служыць яго вершы «*Часіна ды з сокам рабіны...*», «*Паляжам мы...*», «*І гінулі яны...*», «*Далёкае мы любім надта...*» і інш. У першым з іх паэт сцвярджае, што гатовы адстойваць ідэалы праўды і справядлівасці, заставацца верным абранаму жыццёваму крэда. У парыве высокага напалу пачуцця ён бескампрамісна заяўляе: «*Не хоча Уладзімір Дубоўка спяваць над зазубраны лёскат*» [1, с. 88], добра разумеючы магчымую цану такога грамадзянскага і творчага ўчынку: «*Загіну — няхай і загіну, / мне гімнамі будуць за веі*» [1, с. 88].

Ідэя свабодалюбства, вера ў адраджэнне чалавечага духу, які гартуецца ў жыццёвых перашкодах і барацьбе, закладзены ў вершы «Ты мне гаворыш». У заклікавых, імператыўных інтанацыях паэт адстойвае права народа на «долю і волю», выражае ўпэўненасць у тым, што

Шчасце здабудуць мазольныя рукі,
шчасце мы створым сваімі рукамі.
Ведаць не будуць пра гора унукі,
што панавала ад веку над намі [1, с. 23].

Вольналюбівы, бунтарскі парыў, пабуджальны заклік да актыўнай творчай дзейнасці выяўлены ў градацыйна ўзмоцненым словарадзе трэцяй і чацвёртай строф, што паглыбляе драматызм перажыванняў, напал думкі і пачуцця:

Годзе і годзе, таварыш пакорны!
Так жа было, але гэтак не будзе!
Нас недарэмна малолі у жорнах, —
з кожнай пакруткай мацнелі ўсё людзі.

Выдзьме ўвесь попел, як ворага, вецер,
выжане рабскую кроў і пақору [1, с. 23].

Паэт выказвае цвёрдую ўпэўненасць, што «*зойме айчына пасады свой у свеце, / заўтра — не будзе падобна на ўчора*» [1, с. 23]. Прыведзеныя радкі маюць відавочнае алюзійнае падабенства з купалаўскімі: «*Занімай, Беларусь маладая мая, / Свой пачэсны пасады між народамі*» з верша «Маладая Беларусь» («Вольны вецер напеў вольных песень табе». Падабенства гэтае далёка не выпадковае. Ранняя творчасць У. Дубоўкі развівалася ў рэчышчы адраджэнскай тэматыкі, якой характарызуецца найперш патрыятычная лірыка Я. Купалы, што стала ўзорам для творчага пераймання маладой плеядай паэтаў у паслякастрычніцкі час.

Мастацка-вобразнае, жанрава-стыльовае падабенства некаторых вершаў У. Дубоўкі і Я. Купалы з іх узнёслым тонам напружана-драматычнага прамоўніцтва і лірыка-філасофскага абагульнення мела тыя самыя карані. Абодва паэты жылі ў драматычны час вялікіх духоўных выпрабаванняў народа. Іх аднаў неспатольны боль за Бацькаўшчыну, глыбокае перакананне ў жывучасці гістарычнай праўды, яе непазбежнасці на шматпакутных, крыжовых шляхах народнага лёсу. Падабенства з Я. Купалам прасочваецца не толькі ў плане светапоглядных пошукаў. Асноўны пафас творчасці паэтаў аб'ядноўвала вера ў духоўныя сілы народа і яго творчыя магчымасці, неадольны рух жыцця.

У час, калі жывое, прачулае паэтычнае слова ўсё часцей падмяняў мажорна-пафасны хваласпеў і ўстаноўка на мітынгавасць, дэкларатыўнасць, У. Дубоўка гарача адстойваў у мастацтве прынцып гуманізму, праўдзівасці, даваў прыклад мастакоўскай непадкупнасці, чалавечага высакародства.



Ён не падначальваў сваё паэтычнае слова мёртвай схеме, а нястомна і мэ-таімкнёна развіваў ідэю неадольнага руху, дынамікі жыцця.

Паэт разумеў жыццё як плынь, бясконцае нараджэнне і згасанне, росквіт і адцвітанне, вечназменную, вечнаўзнаўляльную існасць, што з'яўляецца ў выніку няспыннага змагання, шматлікіх супярэчнасцей і супрацьлегласцей. У гэтым, на яго думку, і заключаецца прывабнасць жыцця, яго невычэрпная моц. З улікам падобных сцвярджэнняў вядомы на той час крытык А. Бабарэка назваў вершы паэта *дзеяснямі*. Цвёрдую рашучасць не адступаць перад жыццёвымі перашкодамі паэт выказаў у наступных радках верша «Не дзівіся»: «*Не дзівіся: жыццё ў змаганні, / дык змаганне вітай істотай!*» [1, с. 71], «*Прыпусціся ў даліну з узвышша, / каб узняцца ізноў, і – вышай!*» [1, с. 72].

Горача вітаў паэт «*акавіту духу*», імкненне да вышынь праўды, справядлівасці, скіроўваў увагу да праблем прыгожага, гарманічнага ў жыцці. У вершы «Паляжам мы...» з непадробным пафасам У. Дубоўка раскрывае сваё разуменне прызначэння паэзіі, падкрэслівае, як і Я. Купала, яе першасную сувязь з красой:

Паляжам мы, і вецер нашы косці
паточыць, пылам над лясамі разнясе.
А ўсё ж ткі мы шукаем прыгажосці,
штодзённа кленчым мы сваёй красе [1, с. 89].

Важна было ў жыццёвых віхурах-выпрабаваннях захаваць першаснасць пачуццяў, не страціць здольнасці суперажывальнага ўспрымання свету. Зварот да вечных пытанняў быцця, у якіх асновасутнасную ролю адыгрывалі праявы характара, прыгажосці, дазваляў пераклучыць увагу на агульначалавечыя тэмы і праблемы, вылучыць апалонаўскі, згарманізаваны пачатак у літаратуры. Вельмі істотна было на першым этапе не даць разгону слову, што праслаўляла рэвалюцыйную апантанасць, вітала безразважную радасць і псеўдаідылічную ўзнёсласць. Краса для У. Дубоўкі, як і для ўсёй ўзвышаўскай эстэтыкі, становілася ўніверсальнай катэгорыяй, з дапамогай якой адкрывалася магчымасць выявіць сутнасць жыцця, выключыць фактар строга дэтэрмінаванай прычыннасці ў станаўленні асобы. Краса была наўпрост звязана з пошукамі сапраўднай, а не падманнай гармоніі, сведчаннем творча-актыўных адносін да рэчаіснасці, сінонімам духоўнасці. Больш за тое, у эстэтычнай сістэме У. Дубоўкі, як і ў творчай практыцы паэтаў-узвышаўцаў, абагаўленне красы, прыгожага, характара звязвалася з важнай перадумовай адраджэння духоўнага патэнцыялу нацыі.

Захапленне красой вылівалася ў паэта ў вершаваныя формы, адзначаныя шчырым пачуццём замілавання да роднага краю, услаўленнем вальналюбства, кахання, маладосці, вернага сяброўства. Прыкладам могуць служыць вершы «Летуценнем пройдзем мы над краем...», «За-

цвітай, зара, над небасхілам...», «Ты напорна ідзеш, маладая...», «Вядзі мяне, як і вяло ты, сэрца...». Паводле глыбокага пераканання аўтара, пачуцці, народжаныя чалавечай шчырасцю, цеплынёй, верай у перамогу добра, гармоніі і праўды, маюць жыццядайную сілу. У імя характара, за магчымасць *«пачуць... боль і ўсю слодыч жыцця»*, *«сусвет прывітаць»* паэт гатовы ахвяраваць жыццём — *«жыццё аддам я характара...»* [1, с. 135] («Вядзі мяне, як і вяло ты, сэрца...»).

Узорам пейзажна-філасофскай лірыкі можа служыць верш «Залатая асенняя раніца...». У вобразна-слоўнай тканіне твора пераважаюць яркія, светла-залацістыя фарбы, тонкі лірызм, надзвычайная пачуццёвасць. Уражлівая натура лірычнага героя знаходзіцца ў палоне пачуццяў ад сузірання дзіўнай прыгажосці. Пярэсты восенскі пейзаж залатой асенняй раніцы будзіць у душы героя спагаду і замілаванне да ўсяго светлага, патрэбу выказаць перажытае, запаветнае. Асенняя пара згасання, замірання прыроды навявае светлы сум, шчымлівую згадку, роздум пра бясконцасць жыцця.

Вытанчанасць лірычнага пачуцця трымаецца не столькі на зрокавым уяўленні, колькі на псіхалагічных асацыяцыях. Створаная жывапісная карціна выяўляе чароўную прыгажосць, разлітую ў прыродзе. У вершы надзвычай тонка ўзнаўляюцца дэталі, ледзь заўважныя для вока драбнючкі адцення восенскай раніцы. Пра тое, што перажыты стан прыроды вельмі дарагі і блізка паэту, можна меркаваць па вобразах-карцінах, якія трымаюцца на паўторы слоў і сугуччаў (*«матылькі-мітульгі»*, *«берагі-беражыстыя»*), узмацненні кантэкстуальна сінанімічных дзеяслоўных груп (*«і узвее яна, і пасцелеца, / распахветрыца на берагі; і ліецца, віецца сукрысты ён / і разгортваецца каля дрэў»*; *«прытулі, прыхіні на апошняе / і згадай гэты дзень залаты»*; *«не бядуй, не гаруй»*; *«я прыйду, я вярнуся»*).

Нягледзячы на тое што ў вершы ўзноўлена *«развітальная хвіля»*, у цэлым лірычнае перажыванне пазбаўлена адзнак горычы, распачы, журботнасці. У ім пераважаюць светлыя, мажорныя тоны, жыццялюбны настрой. Драматызм прыглушаны, вынесены ў падтэкст. Апісанне асенняга пейзажу, зробленае з надзвычайным замілаваннем, унутраным трымценнем і цеплынёй, дапамагае абвастрыць момант развітання, як можна меркаваць, з каханай жанчынай. Адсюль шчымлівае перажыванне неадольнага болю і скрушнага жалю ад вымушанага развітання з усім дарагім і блізкім надоўга, а можа, і назаўсёды.

Твор «Пальцы жоўтых кляновых лістоў...» пазнейшы па часе напісання, але падобны да першага жанрава-тэматычнай канвой. Элегічны настрой у ім яшчэ больш паглыбляецца. Паэт хоць і імкнецца пераканаць сябе, што нічога не зможа парушыць характара асенняй прыроды, рамантычных летуценняў, але праз шэраг міні-вобразаў, дэталей прабіваецца трывога, прадчуванне непапраўнай бяды.

Няцяжка заўважыць, што вобраз восені ў ранняй лірыцы У. Дубоўкі адыгрывае дамінантную ролю, выконвае шматгранную ідэйна-стылявую функцыю, мае іншасказальнае значэнне. Усталаявая, замацаваная ў нацыянальнай і сусветнай літаратурнай традыцыі сістэма вобразных асацыяцый, звязаных з парой суцішэння, замірання, дазволіла паэту дасягнуць шырокіх сэнсавых абагульненняў.

Праз вобраз прыроды раскрываецца ўнутрана змястоўны, драматычна складаны стан чалавечай душы, глыбіня і моц эмацыянальных перажыванняў. Канкрэтна-апісальная канва верша выконвае не галоўную, а дапаможную, падпарадкавальную ролю, спрыяе большай шматграннасці зместу, скандэнсаванасці думкі. У. Дубоўка, як творца аналітычнага складу мыслення, адметнага індывідуальнага стылю, ішоў па шляху паглыблення і разнастайвання паэтычнай сістэмы, яе ўнутранага зместу, імкнучыся выявіць у жыцці прыроды і чалавека падвойны, глыбейшы сэнс.

Зрэшты, падобныя прыклады таго, як прадметна-рэчавыя вобразы атрымлівалі другое вымярэнне, сэнсавое нарашчэнне ва ўмовах жорсткай цензуры, па-майстэрску дэманстраваў Я. Купала. У вершы «Ў вечным боры...» «цёмнатворы» ўвасаблялі перамогу антынародных сіл над «яснаглядамі». «Чорны бог» тут выступае антыподам «Белага бога», што з'яўляецца носбітам светлых пачаткаў жыцця. Выкрывальны пафас верша – у асуджэнні царскай палітыкі тэрору, прыгнечання і дыктату як бесчалавечных праяў жыцця.

Вобразная сістэма верша У. Дубоўкі таксама трымаецца на суцэльнай паэтычнай персаніфікацыі, напоўнена актуальным грамадскім сэнсам, які вынікае з сацыяльных і духоўных праблем жыцця. Галоўная думка закладзена ў апошняй строфе:

Дзесь далёка галосіць сава,
небакрай апануўся жалем.
Людзі любяць душу прасавать,
калі гэта душа чужая [1, с. 84].

Трэба адзначыць, што слоўная палітра твора ўтрымлівае шмат выказаў і мікрадэталей абвострана драматычнага ці трагічнага гучання («пальцы... мкнуцца восень схопіць за шыю», «клён у вокны забразгатаў», «месяц... раскідаў над сусветам арэхі», «ненасытна свіргочуць жорны», «дзесь далёка галосіць сава, / небакрай апануўся жалем»). Прыведзеныя метафарычныя выразы пераконваюць, што жывапісны пейзаж падсвечаны «пейзажам душы», пераведзены ў план абвостранага маральна-этычнага канфлікту.

Пазіцыя паэта празрыстая і зразумелая: ён выступае за чысціню і шчырасць чалавечых узаемаадносін, захаванне гармоніі людскіх стасункаў, індывідуальна-асобаснае самавыяўленне. Час жа патрабаваў ін-

шага: быў абраны курс на татальнае падпарадкаванне асабістых інтарэсаў грамадскім, сугучным з палітычнай злададзённасцю. Арганічныя сувязі паміж рэчаіснасцю і ўнутраным светам асобы парушаліся. Пачынала кіраваць фальшывае, антыгуманнае, звыроднае, усё менш месца заста-валася людскому, шчыраму, святому.

Сімвалічным у сувязі з гэтым падаецца вобраз *«раскіданых над све-там арэхаў»*. У кантэксце мастацкага цэлага *«арэхі»* ўвасабляюць ча-лавечыя душы, якім наканавана было прайсці суровыя і жорсткія вы-прабаванні лёсу, пасля чаго ім давялося легчы *«ў воўне блакітнай»*, г. зн. адысці ў іншы свет. Сэнсава і кантэкстуальна запатрабаваным выступае двухрадкоўе з запытальнай інтанацыяй і інтрыгуючым шматкроп'ем:

Ці таму, што сумуюць журавы,
Ненасытна свіргочуць жорны?.. [1, с. 83]

Падобныя вобразы ўмоўна-метафарычнага плана набываюць ад-знакі філасофскай, аналітычнай роздумнасці. Дубоўкаву элегію можна назваць рэквіемам, мартыралагам, мастацкім прадбачаннем незлічо-ных бязвінных ахвяр сталінскага тэрору. Канфлікт асобы з грамадствам набыў вялікую ступень накалу трагедыйнасці, форму акта ачышчэння праз пакуты і смерць. Паэт заклікае да захавання ў людскіх душах па-расткаў чалавечнасці, дабрыні, спагадлівасці, вітае вернасць абавязку і праўдзе жыцця.

У лірыцы У. Дубоўка аддае перавагу дакладным, простым эпітэтам. Часта сустракаюцца колеравыя прыметнікі *«зялёны»*, *«сіні»*, *«чорны»*, *«шэры»*, але ў асаблівай пашане ў яго слова *«ліловы»* (*«сіне-ліловы ту-ман»*, *«ліловыя спіцы»*, *«ліловыя сцены»*, *«пурпурна-ліловыя каралі»* і г. д.).

* * *

У творчай спадчыне У. Дубоўкі вылучаецца нізка вершаў *«Дактыліч-ныя рыфмы»* (1966). Усе змешчаныя ў ёй творы складаюцца з двухрад-коўяў, напісаных дактылічным памерам і звязаных сумежнай рыф-моўкай. Паэт робіць своеасаблівае падсумаванне пройдзенаму шляху, разважае над вечнымі пытаннямі чалавечага існавання. Гэта свай-го роду споведзь творцы перад самім сабой і будучымі пакаленнямі. У. Дубоўка паўстае тут сапраўдным філосафам, мудрацом, які шмат пе-ражыў, спазнаў на пакручастых дарогах жыцця, добра ведае сапраўдны кошт усяму і мае маральнае права выказацца, пакінуць нашчадкам не-рукатворны тэстамент.

Асаблівае месца ў згаданай нізцы займае верш *«Родная мова, цу-доўная мова!»*. Ён напісаны ў форме звароту да роднай мовы, якая для паэта – сапраўдны *«ўток і аснова»*, *«матчын дарунак ад самай калыскі»*. Як прызнаваўся аўтар верша, ён праз усё жыццё пранёс *«замілаванне да*



беларускай мовы, да народнага мастацтва, да роднае прыроды». «Усё маё веданне беларускай мовы — ад маці і з вёскі. Вось чаму я маю поўную падставу назваць беларускую мову — матчынай мовай», — шчыра пісаў ён у гэты час у аўтабіяграфіі і з вялікай душэўнай узрушанасцю дадаваў: «Як жа яе не будзеш ведаць, калі яна родная! Як жа яе не будзеш шанаваць і любіць, калі яе стварылі на працягу вякоў нашы продкі, гаварылі на ёй, перадалі нам у спадчыну як самы вялікі скарб свой...»

Паэта заўсёды хвалявалі праблемы развіцця роднай мовы. З асаблівай пашанай і павагай ставіўся У. Дубоўка да народнага слова — «кідкага, сакаўнога, рэчыўна-густога і звонкага, сцішанага і мілагучнага» (А. Арочка). Мова ўяўлялася яму надзейным і незаменным сродкам рэалізацыі ўласнага ўнутранага патэнцыялу. Праз мову адкрывалася магчымасць спазнаць народны дух, яго сакральныя глыбіні, адчуць крэўную сувязь з культурна-гістарычнай спадчынай народа. Мова, паводле верша У. Дубоўкі, — вечная, непадуладная нікім разбуральным сілам дадзенасць. Гэта найвялікшы неацэнны скарб. Нездарма, звяртаючыся да мовы як да жывой істоты, паэт прамаўляе: «*Кожнай драбнічкай ты варта пашаны, / кожнае слова вякамі стварана*».

Мова для паэта з'яўляецца найвышэйшай жыццёвай каштоўнасцю, бяспэчным дыямантам. Гэта, паводле яго слоў, «*самацветай яскравая нізка*», якая «*барвы дзівосныя мае, / вечным агнём зіхаціць — не згарае*». У. Дубоўка, як ужо адзначалася, на працягу жыцця з глыбокай павагай ставіўся да роднай мовы, жыватворных народных традыцый, умела, да месца выкарыстоўваў у творчасці сакаўное народнае слова. У вершы паэт пакрэслівае багацце, невычэрпны выяўленчы патэнцыял, незвычайную ёмістасць роднага слова, яго здольнасць выразіць розныя пачуцці і адчуванні, маляўніча, уражліва апісаць разнастайныя з'явы прыроды — «*перазваны крыніцы*», «*раскат навальніцы*», «*павевы зялёнага бору*».

Іншымі словамі, нягледзячы на ўсе неспрыяльныя часы і абставіны, што выпалі на яе долю, мова, на думку аўтара, жыве і дапамагае рэалізаваць духоўны патэнцыял нацыі. Мова здатна выпраменьваць нацыянальны дух, ствараць своеасаблівую нацыянальную аўру, якая яднае, збліжае ўсіх яе носьбітаў, загартоўвае, дае моц пераадолець перашкоды. Веру ў неўміручасць роднага слова паэт дэкларуе ў заключных словах верша: «*І на вякі яно жыць застанецца, / вечнае так, як народнае сэрца*».

У гісторыі беларускай літаратуры У. Дубоўка выступіў тонкім лірыкам, выразнікам самых шчырых інтымных пачуццяў, пачуццёвасці ўвогуле. Паэт аддаваў перавагу жывому, эмацыянальнаму слову. Сапраўды, лірычны струмень у паэзіі У. Дубоўкі 1920-х гг. надзвычай моцны: ён факусіруе ўнутраную напружанасць пачуцця і сведчыць пра павышаную эмацыянальнасць, схільнасць да маналагічна-спавядальнай рэфлексійнасці. Многія вершы прасякнуты элегічным настроем, што было пра-

дыктавана перадусім сацыяльна-палітычнымі ўмовамі і характарам разгортвання негатыўных працэсаў у грамадстве. Вось чаму сярод твораў шмат афарбаваных у змрочныя, песімістычныя тоны, заснаваных на драматызме ўнутранага перажывання («Тугой спавіты небакрай...», «Імжа, і склізота, і прыкрая золь...», «Асенні настрой», «Мой любы браце, блізкі і далёкі...» і інш.).

Паэт актыўна ўводзіў у літаратурны ўжытак фальклорныя матывы і вобразы. У той няпросты час фальклор заставаўся прыкметай народнасці літаратуры, яе сувязі з жыццём, умовай захавання маральна-этычных, духоўных каштоўнасцей народа. Пры гэтым фальклорны свет не толькі ўзнаўляецца, але і пераасэнсоўваецца ў адпаведнасці з літаратурнымі задачамі. Зварот да фальклору – мастацкі прыём, які меў на мэце *«наклікаць на спрэчку думнае грамадства»*, актывізаваць грамадскую свядомасць. У гэтым яскрава прасочваецца купалаўская і асабліва выразна коласаўская ўмоўна-алегарычная традыцыя, запачаткаваная ў «Казках жыцця».

Паэзія У. Дубоўкі – яркая старонка ў гісторыі беларускай літаратуры. Створанае паэтам у ранні перыяд творчасці ў наш час не страціла значнасці і мастацкай каштоўнасці, а, наадварот, атрымала новае дыханне, што яскрава сведчыць аб вялікасці таленту і яго вечна жывым духу.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. Дубоўка У. Выбраныя творы : у 2 т. Мінск : Беларусь, 1965. Т. 1 : Вершы. 540 с.

Пытанні і заданні

1. Чым вылучаецца лірыка У. Дубоўкі 1920-х гг.?
2. Да якой жанравай формы часцей звяртаецца паэт (верш-споведзь, верш-роздум, верш-медытацыя, лірычная замалёўка)? Пакажыце на канкрэтных прыкладах.
3. Ці можна аднесці У. Дубоўку да паэтаў-філосафаў? Якія для гэтага маюцца падставы?
4. Напішыце рэферат на тэму «Жанрава-стылявыя асаблівасці паэзіі У. Дубоўкі 1920-х гг.».



ПАЭМЫ УЛАДЗІМІРА ДУБОЎКІ: НАВАТАРСКІЯ ПОШУКІ ФОРМЫ І ЗМЕСТУ

Зварот У. Дубоўкі да больш глыбокага, эпічнага асэнсавання грамадска-палітычных і літаратурна-мастацкіх падзей быў прадыктаваны гісторыка-сітуацыйным момантам, дэструктыўнымі працэсамі, якія асабліва востра сталі выяўляць сябе з другой паловы 1920-х гг. З прычыны чуйнасці і надзвычайнай абвостранасці грамадзянскай і мастакоўскай пазіцыі паэт не мог заставацца ўбаку ад лёсавырашальных пытанняў і праблем, якія закраналі асновы існавання нацыі. Яго не мог задаволіць утылітарны падыход да літаратурнай творчасці на платформе адзінай пралетарскай ідэалогіі з яе коснасцю, дагматызмам і спрашчэнствам, устаноўкай на сацыялагізацыю ўсіх формаў жыцця.

У гэты няпросты для творчасці (і не толькі творчасці) час У. Дубоўка не спыняў пошукаў новых шляхоў для ўвасаблення эстэтычнага ідэалу. Навізна і актуальнасць праблематыкі, шырыня мастацкага дыяпазону, уменне са складанага суплёту жыцця вылучыць найбольш важную грамадскую і анталагічную праблему і вынесці яе на суд чытача — вось што адрознівае творчую манеру, почырк мастака сярод іншых пісьменнікаў таго часу.

Значным мастацкім дасягненнем стаў Дубоўкаў паэмны трыпціх — «Кругі», «І пурпуровых ветразей узвівы...», «Штурмуець будучыні аванпосты!». Адною з істотных стылявых адзнак з'яўляецца іх амбівалентнасць, цеснае, раўнапраўнае суіснаванне ў межах абранага жанру, з аднаго боку, дасягненняў урбаністычнай літаратуры з яе арыентацыяй на высокія ўзоры і класічныя формы, а з другога — мастацка-творчае засваенне прыёмаў і нормаў традыцыйнага народнага мастацтва.

Паэмы У. Дубоўкі — сведчанне новага паэмнага мыслення. У плане формы і зместу яны не ўкладваюцца ў межы традыцыйнага жанру паэмы. Сведчаннем служыць тое, што паэт абраў інтэнсіўны (не эктэнсіўны) шлях апрацацы жыццёвага матэрыялу, узяўшы курс на інтэлектуалізацыю мастацкага зместу. Іншымі словамі, у ідэйна-канцэптуальную аснову паэм пакладзены прынцып *суб'ектыўнага мадэлявання рэчаіснасці*, звязаны з уласна аўтарскім уяўленнем, бачаннем асноўных

тэндэнцый і заканамернасцей грамадскага і літаратурнага развіцця. Стыль паэм можна ахарактарызаваць як умоўны, рацыяналістычны, сінтэтычны: ён далёкі ад вобразнай канкрэтыкі і вобразнай пластыкі.

Творы маюць ярка выражаны наватарскі, эксперыментальны характар. Эксперымент выступае адной з формаў арганізацыі паэм. Маральны эксперымент ускладняецца эксперымантам ідэйным, ідэйна-светапоглядным, нават ідэалагічным і выходзіць далёка за рамкі канкрэтнай сітуацыі. Эксперымент у выніку набывае шырокае значэнне, пераходзіць у разрад універсальнай эстэтычнай катэгорыі.

Форма «эксперымент» адкрывала магчымасць выказаць, абазначыць, праясніць праз сістэму ўмоўных вобразаў і сітуацый ідэйна-светапоглядную пазіцыю паэта. Пры гэтым яму даводзілася лічыцца з асаблівацямі гістарычнага моманту, шукаць найбольш аптымальныя шляхі выражэння задумы, выкарыстоўваць такія мастацкія сродкі і прыёмы, якія б не толькі задаволілі густ чытача, але і далі яму стымул да самастойнага аналітычнага мыслення, пошукаў ісціны.

Да фармальных праяў падобнага эксперыменту варта аднесці і паспяховую спробу сінтэзаваць, спалучыць элементы эпасу, лірыкі і драмы ў жанравых межах паэмы. Архітэктурны прынцып структурызацыі (структурныя ўвядзенні казак, «народных аповяданняў», лістоў, перакладаў класічных твораў) сведчыць, што У. Дубоўка стварыў арыгінальную жанравую форму – структурны тып камбінаванай паэмы. Увядзенне ў структуру паэм дзейных асоб (персанажаў), зварот да драматызаванага дыялогу, рэмаркі спрыяюць пашырэнню драматычнага пачатку.

Шляхам сумяшчэння (накладання) розных часавых плоскасцей, спалучэння сучаснасці з мінулым, гісторыі з легендай (казкай, прытчай, алегорыяй) ствараецца абсалютна новы, нечаканы эфект універсальнасці, пазачасавай значнасці. Фальклор («народныя аповяданні», замовы, казкі) становіцца пэўнай умоўнай формай, з дапамогай якой адкрывалася магчымасць выявіць сутнасць рэальнасці, надаць паэмам філасофскую скіраванасць, напоўніць іх адмысловай сэнсавай глыбінёй. У фальклорным стэрэатыпе паэт бачыў канцэнтрацыю гісторыка-філасофскіх уяўленняў нацыі, спосаб увасаблення духоўных ідэалаў. Фальклорны матэрыял дазваляў уздзейнічаць на свядомасць чытача, паразважаць над часовымі і вечнымі праблемамі.

З першаснага, стылізатарскага ўзроўню літаратурны, фальклорны і гістарычны матэрыял пераведзены на іншы эстэтычны ўзровень – узровень мастацкіх абстрактных, гратэскных, алегарычных формаў, сімвалаў і іншасказанняў. Аўтар стварае другі ўзровень твора, які заключае вялікі абагульняльны сэнс. Нагадаем, што літаратура, якая вымушана ў выніку аб'ектыўна-гістарычных прычын шырока звяртацца да разнастайных



формаў умоўнасці, падтэксту, падвойвае, а то і шматразова пашырае, узбагачае свой крэатыўны ўнутраны патэнцыял.

Пытанне сутнасці Дубоўкавай мадэрнізацыі жанравай структуры паэмы не павінна звязвацца выключна з праблемай фарматворчасці, канструявання мастацкай вобразнасці. Думаецца, яно выходзіць далёка за межы ўласна мастацкіх праблем і скіроўвае ў рэчышча размоў пра пэўны тып мастацкай свядомасці і, шырэй, культуратворчасці. Творчае задзейнічанне розных фальклорных і літаратурных кантэкстаў уяўляецца мэтазгодным лічыць не толькі мастацкім прыёмам, але і сталым ідэйна-мастацкім і светапоглядным прынцыпам паэта. У сваю чаргу гэта сведчыць пра паглыбленне гістарычнага мыслення аўтара, спрычыненасць да важных праблем быцця.

Зварот У. Дубоўкі да ўмоўных формаў даваў магчымасць напаўнення паэм змястоўнай ёмістасцю, ідэалагічнай ушчыльненасцю. Фальклорныя стэрэатыпы дзякуючы адкрытасці, своеасаблівай інтэртэкстуальнасці (здольнасці ўбіраць і праясняць іншыя кантэксты) патэнцыйна скіроўвалі на шлях іх гістарычнай актуалізацыі. Міфа-фальклорны матэрыял у выніку мастацкага перастварэння набываў новую эстэтычную якасць, магчымасць істотна дапаўняць, а то і цалкам відазмяняць першапачатковы, агульнапрыняты, замацаваны нацыянальнай традыцыяй характар сэнсу.

У дадзеным выпадку ўзнікае неабходнасць гаворкі пра пэўны пазакантэкст твора, які прама выцякае з яго кантэксту, шмат у чым ім прадвызначаны. Пазакантэкст твора ствараецца ўласным намаганнем, уласнай фантазіяй мастака, які па-рознаму прачытвае вядомы кантэкст у залежнасці ад пастаўленай задачы. Вышэйназваныя фактары дазваляюць аднесці культуратворчасць да асобага віду мастацкага мыслення і мастацкай рэфлексіі, глыбока індывідуалізаваных, гістарычна, нацыянальна і псіхалагічна абумоўленых.

Прыведзеныя развагі лагічна падводзяць да думкі пра патэнцыйную спрычыненасць паэмнай структуры У. Дубоўкі да мадэрнісцкай парадыгмы, лучнасць яго светапогляду з новым мысленнем, новымі тэндэнцыямі ў літаратуры, якія напрамую звязаныя з працэсам актывізацыі суб'ектыўнага волевыяўлення мастака. Паэмы У. Дубоўкі – вынік новай гістарычнай свядомасці, новага светабачання, праява фарміравання новых мастацка-светапоглядных каардынат, якія не заўсёды пралягалі ў плоскасці сацыяльна-эмпірычнага ўзнаўлення жыцця.

У. Дубоўка свядома разбураў каноны паэмнага жанру. Устаноўка была на пераадоленне вуснай традыцыі на аснове новых прынцыпаў абагульнення, індывідуалізацыі і тыпізацыі з адной мэтай: «...сумарныя вымярэнні тысячагадовага вопыту шматзначна дастасаваць да самых

актуальных праблем сучаснасці» [1, с. 487]. Дасягненне такога эфекту становілася магчымым шляхам «самарастварэння» ўласнай асобы ў прытчах, казачных сітуацыях з новым пунктам гледжання на свет. Гэта далёка не ўкладваецца ў хадавыя паняцці “звароту” да фальклору, яго “апрацоўкі”. <...> Казачны эпас – здабытак калектыўнай самасвядомасці народа – арганічна ўводзіўся ў сістэму светабачання мастака і непазбежна набываў рысы і якасці яго індывідуальнасці» [1, с. 487–488].

Іншымі словамі, фальклорны прататып быў не роўны сабе, не саматоесны, не самадастатковы. Ён служыў дапаможным, хоць і важным сродкам для рэалізацыі аўтарскай задумы, вырашэння пэўнай мастацкай звышзадачы. Ва ўмоўнай сюжэтнасці паэм тайлася звышсюжэтнасць, якая і брала на сябе вялікую філасофскую звышзадачу, звязаную з мастацкім спасціжэннем нацыянальнага лёсу народа, лёсу нацыянальнага мастацтва ў часы неспагадных умоў і абставін.

У паэмах назіраем рацыянальна сканструяваную сюжэтную сітуацыю, сюжэтную і праблемную лакалізацыю. Падзейны рух фактычна адсутнічае. На змену яму ідзе ўнутраны рух сюжэта, які адбываецца не за кошт пашырэння (экстэнсіфікацыі) жыццёвага матэрыялу, а праз самарэвізцыю прадуманай і па-мастацку асвоенай ідэі (думкі).

Цэласнасць карціны складваецца не з дынамікі пачуцця, а з дынамікі думкі. Ідэя (думка) не ілюструецца, а спакваля выпявае цягам разгортвання сюжэта. Адсюль і ўмоўнасць персанажаў, якія паводзяць сябе згодна не з унутранай логікай развіцця характару (супярэчлівая складанасць характару выключана), а з логікай аўтарскай задумы. Гэта вымушала паэта зрабіць акцэнт на асобнай моўнай арганізацыі тэксту з яго ўстаноўкай на «сэнсавы» дыялог, які набліжаецца да класіцыстычных формаў драматургіі.

Заўважана, што ў класіцыстычнай трагедыі акцэнт пераносіцца на растлумачальную і інфармацыйную ролю (функцыю) драматызаванай мовы. Дубоўкавы героі выяўляюць сябе не столькі ў дзеянні, колькі ў словесных выказваннях і развагах.

Выходзячы з вышэйсказанага, з боку як унутраных, так і знешніх якасцей (асабліва сць жанравай формы, характар рытміка-інтанацыйнай пабудовы, мелодыка верша і інш.) паэмы «І пурпуровых ветразей узвівы...» і «Штурмуйце будучыні аванпосты!» падпадаюць пад ранжыр «размоўнага» жанру. Зразумела, што дыялагічная кампазіцыйная форма прадугледжвае размоўныя рытмы і інтанацыі, якімі паэт умела карыстаецца. Дзякуючы гэтаму асноўны цяжар кладзецца на сэнсавыя ўлучную і інтанацыйную функцыю рытму, які набліжаецца да натуральнай, раскаванай моўнай фразы, перадачы жывога маўлення.

Форма дыялогу, акрамя таго, дапамагае раскрыць ідэйную і эмацыянальную сутнасць вобразаў. Апраўлены ў форму дыялогу канфлікт вылучаецца асаблівай напружанасцю, непрамірымасцю пазіцый прадстаўнікоў абодвух бакоў (Лірык – Матэматык, Пасажыр – Кандуктар). Драматычны дыялог выступае спосабам прэзентацыі героя, а не ўстанаўлення кантакту. Адсюль прынцып дэкларацыі, заостранасці канфлікту, франтальнасць маналогаў і інфармацыйнасць дыялогаў, устаноўка на араатарскую мову, у якой важны момант прамаўлення, звароту.

Непрамірымасць канфлікту (унутраная напружанасць і дынаміка), устаноўка на антанімічную персаніфікацыю ідэй (канфлікт ідэй) ствараюць своеасаблівы фон кантраснасці. Яна праяўляецца праз сюжэтную аднамернасць герояў, якіх нельга аднесці да паўнацэнных мастацкіх характараў. Сентэнцыйнасць (выказванне павучальнага характару, мараль), абагульняльная ўмоўная вобразнасць (Пасажыр, Кандуктар і інш.) надаюць персанажам характар абстрактных фігур (масак), якія ўбіраюць у сябе тыповыя рысы і індывідуальнага, і абагульненага. Персанажы створаны паводле «мадэлі паводзін», а не «мадэлі стану». Пераважае канстантная светапоглядная, а не характаралагічная дамінанта.

Вышэйвылучаныя і іншыя акалічнасці дазваляюць зрабіць выснову, што паэмы У. Дубоўкі набываюць прытчападобную скіраванасць. Іх ідэйны сэнс не зводзіцца толькі да дэкларатыўнасці і аўтарскага дыктату над героямі. Трэба бачыць мастацкую дыялектыку такога роду твораў, унутраны рух якіх адбываецца ў наступным кірунку – ад павучання да сфакусіраванасці філасофскіх пошукаў, ад вобразаў-дэкларацый да вобразаў-сімвалаў, якія б увасаблялі пэўны аспект праблемы, пастаўленай у творы, – праблемы маральнага пошуку, чалавечага сумлення, выбару.

Культуратворчасць станавілася адмысловай умовай далучанасці да сусветнай культурнай традыцыі, а важкасць літаратуры ў многім залежала ад ступені творчай асіміляцыі народнай культурнай спадчыны і глыбіні спасцігальнасці нацыянальных архетыпаў. З названай прычыны роля і значэнне У. Дубоўкі ў працэсе культуратворчай мадэрнізацыі літаратуры неацэнныя. Гэта быў заканамерны і лагічны працэс, не толькі патэнцыйна ўласцівы прыродзе таленту паэта, яго мастацкай свядомасці, але і аб'ектыўна запатрабаваны заканамернасцямі літаратурнага і гістарычнага развіцця, важны этап у станаўленні нацыянальных асноў беларускай літаратуры, што дазваляў пашырыць кола яе выяўленчых магчымасцей, спрыяў узабагачэнню яе ўнутранага патэнцыялу, адкрываў шлях да самавыражэння сутнасных праблем жыцця.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя : у 4 т. Мінск : Беларус. навука, 1999–2003. Т. 2. 1999. 903 с.

Пытанні і заданні

1. Дакажыце, што эксперымент выступае адной з формаў арганізацыі паэмнага трыпціха У. Дубоўкі («Кругі», «І пурпуровых ветразей узвівы...», «Штурмуйце будучыні аванпосты!»). У чым асаблівасць гэтага эксперыменту?

2. Пакажыце на канкрэтных прыкладах, што ў паэмах паэт ідзе ад вобразаў-дэкларацый да вобразаў-сімвалаў, якія ўвасабляюць пэўны аспект праблемы, пастаўленай у творы.



ТЭМАТЫКА І ПРАБЛЕМАТЫКА АПАВЯДАННЯЎ МІХАСЯ ЗАРЭЦКАГА 1920–30-х гг.

У беларускай літаратуры 1920–30-х гг. творчасць Міхася Зарэцкага займае адно з відных месцаў. Таленавіты навеліст, раманіст, драматург, крытык, ён імкнуўся спасцігнуць праўду новага часу, пострэвалюцыйнай рэчаіснасці — праўду, выпакутаваную глыбокім роздумам над сутнасцю перажытай эпохі, гістарычнага моманту, лёсам чалавека ў складаных віхурах жыцця. М. Зарэцкі адносіцца да першаадкрывальнікаў новых тэм, праблем у беларускай літаратуры. Эпоха рэвалюцыйных змен скіроўвала ўвагу да духоўных праблем часу, была важным арыенцірам у мастацкім асэнсаванні жыцця, выпрацоўцы ўласнай гуманістычнай канцэпцыі.

Для творчай манеры мастака характэрны філасафічнасць, глыбокае пранікненне ва ўнутраны свет чалавека, бескампраміснасць маральна-гуманістычнай пазіцыі ў адлюстраванні разнастайных аспектаў тагачаснай рэчаіснасці, схільнасць да засяроджанасці на этычных, духоўных праблемах, што садзейнічала агульнаму эстэтычнаму самаўсведамленню літаратуры ў няпросты для яе час. Рэдкі талент пісьменніка-аналітыка дазваляў М. Зарэцкаму шчасліва ўнікаць ілюстрацыйнасці, павярхоўнасці, дэкларацыйнасці, што выгадна вылучала яго сярод сяброў-маладнякоўцаў.

Пісьменнік не быў заўзятым апалагетам пралетарскага мастацтва. Мае рацыю А. Гібок-Гібоўскі, сцвярджаючы, што «ідэалагічныя догмы, характэрныя для творчасці многіх калег М. Зарэцкага па “Маладняку”, не сталі дамінуючымі нават у ранніх творах пісьменніка» [1, с. 20]. Раннія апавяданні маладога аўтара, слабейшыя з боку іх мастацкай сталасці, дасканаласці, усё ж заўважна вылучаліся на фоне тагачаснай ідэалагізаванай маладнякоўскай творчасці. Падыход да літаратурнай спадчыны М. Зарэцкага без уліку шматлікіх нюансаў і выключэнняў, адназначнае аднясенне яго да кагорты гарачых прыхільнікаў рэвалюцыі можа сказаць аб’ектыўнае ўяўленне пра творчую і грамадзянскую пазіцыю пісьменніка.

Такія апавяданні М. Зарэцкага, як «Цішка Бабьль» (1922), «Як гэта часам трапляецца», «З нашых дзён», «У віры жыцця» (1923), «Камсамолка» і «Як Настулька камсамолкай зрабілася» (1925), дзе прысутнічаюць элементы маладнякоўскай паэтыкі, не варта цалкам прыпадабняць да

светапогляднай устаноўкі названага літаратурнага аб'яднання. Трэба бачыць розніцу паміж, з аднаго боку, эпігонскім наследаваннем, некрытычным запазычаннем, а з другога – наўмыснай імітацыяй, свядомым аўтарскім «падладжаннем» пад пэўны літаратурны стыль, манеру дзеля вырашэння канкрэтнай звышзадачы. З улікам супярэчлівага характару літаратурнай эпохі варта бачыць розніцу, паводле слоў Д. Бугаёва, паміж наўмыснай дэманстрацыяй аўтарскай ацэнкі, пазіцыі, у многім прадэманстраваных гістарычнай сітуацыяй, і праўдзівасцю ўспрымання мастацкага тэксту па-за кантэкстам свайго часу. Ідэалагічныя догмы не сталі дамінуючымі ў творах пісьменніка, не вызначалі агульны гуманістычны пафас твораў, не рабіліся галоўнымі каталізатарамі ў працэсе мастацкага спасціжэння праўды жыцця. Вернасць рэвалюцыйнаму пафасу і вернасць мастацкай праўдзе тады былі рэчамі несумяшчальнымі.

Адаючы даніну часу, М. Зарэцкі павінен быў карыстацца агульнапрынятым стандартам (ці, прынамсі, імітаваць яго) пры мастацкім асвятленні пэўных грамадскіх праблем. Адсюль і відавочная задазненнасць асобных твораў, і, паводле слоў М. Мішчанчука, абстрактнае ўхваленне новага (апаবাদанні «Пела вясна», «Камсамолка»). Аднак усе гэтыя выдаткі абумоўлены не ўзроўнем таленту мастака, а тэндэнцыйнай патрэбай моманту. Прыкладам можа служыць апаবাদанне «Як Настулька камсамолкай зрабілася». Пабудаванае па агульнай маладнякоўскай схеме, у праблемнай сутнасці яно ўсё ж аб'ектыўна адмаўляе маладнякоўскі канон рэвалюцыйнізаванага паказу новага жыцця.

Падтэкст апаবাদання адлюстроўвае значныя праблемы, сведчыць пра нязменнасць гуманістычнага ідэалу пісьменніка, непакіснасць яго веры ў вечнае абнаўленне жыцця. Ідэальны вобраз гераніі «сталёвага гарту» міжволі набывае іранічны падтэкст. Сімптаматычна, што ад паказу сілы грамады, калектыву пісьменнік спакваля пераключае ўвагу на паступовую іх дэградацыю, распад, які ўсчаўся на стрыжні сацыяльнага злому, у абставінах нарастальнага псіхозу, што ішоў на змену «магутнай спеўнай плыні жыцця».

Увогуле, тэма рэвалюцыйных перамен, новага ў жыцці трактуецца аўтарам неадназначна. Пісьменнік не схільны бачыць прамую залежнасць, матывацыю паводзін і псіхалогіі чалавека ад уздзеяння сацыяльнага асяроддзя. Паводле яго пераканання, узаемадачынненні чалавека і грамадства нельга ўкласці ў пракрустаў ложак класавай догмы. Больш за тое, сацыяльнае не прызнавалася аўтарам вызначальным фактарам у фарміраванні духоўнага аблічча чалавека.

Пісьменнік імкнуўся арганічна спалучаць грамадска-сацыяльныя праблемы свайго часу з духоўнымі памкненнямі чалавека, яго светаадчуваннем, адносінамі да вечных каштоўнасцей жыцця. Чалавек, асоба ў кантэксце творчасці М. Зарэцкага былі індыкатарамі грамадскіх пе-



раўтварэнняў. Важнасць і мэтазгоднасць навацый у сацыяльнай і духоўнай сферы наўпрост звязваліся ім з іх рэальным уздзеяннем на самапачуванне чалавека, ступень раскрыцця яго духоўнага і грамадзянскага статусу. Праз усю творчасць пісьменніка праходзіць думка: сацыяльныя новаўвядзенні не павінны фарміраваць комплекс адчужанасці, ізаляцыі, больш за тое — асуджанасці, непатрэбнасці, незапатрабаванасці. Наадварот, яны закліканы спрыяць унутранаму разняволенню асобы, развіццю ў ёй высакародных пачуццяў, паважлівых адносін да сябе і да іншых, замацаванню і культывацці ўпэўненасці ў запатрабаванасці грамадствам, дзяржавай.

Як чалавек тонкай і назіральнай натуры, М. Зарэцкі чуйным зрокам мастака заўважаў небяспечныя для грамадства, дэструктыўныя рэчывы. Сярод наспелых, надзвычай актуальных задач — мастацкае даследаванне негатывных, разбуральных працэсаў, напрамую звязаных з нізкімі маральна-этычнымі якасцямі асобы. У цэнтры ўвагі літаратуры 1920-х гг. знаходзілася «праблема псіхічнай устойлівасці індывіда перад спакусай ўключыцца ў працэс разбурэння асабовага, міжасабовага і сацыяльнага ў цэлым» [2, с. 248]. Прычым пісьменнікі імкнуліся вытлумачыць «разбуральныя схільнасці асобы і яе дэструктыўнасць... не толькі сацыяльным штуршком (рэвалюцыяй), а і патэнцыяльнымі псіхічнымі схільнасцямі асобы» [2, с. 248]. Сацыяльная ўмова часта становілася своеасаблівым правакуючым стымулам для актывізацыі ўнутранай агрэсіі, паразітызму, жорсткасці і нецярпімасці.

У апавяданні «Цішка Бабыль» пісьменнік наважыўся паказаць небяспеку, якая падсперагае грамадства ў выніку актывізацыі люмпенскага элемента. Увасабленнем апошняга ў творы становіцца Цішка Бабыль — самы бедны і гультаяваты чалавек у вёсцы, любімы занятак якога — пустаслоўе з прэтэнзіяй на ісціну ў апошняй інстанцыі, бездакорную правату. Аўтар дае яму вычарпальную характарыстыку: «*А пагутарыць Цішка ахвотнік бы. Дый здатны быў гутарку весці. <...>*

*Цішка больш за ўсіх чаго ведаў. Нават у гаспадарцы. Здаецца, што ён можа знаць тут, калі, пэўна, ні разу ні за плуг, ні за касу нізавошта не браўся. А як пачне гаварыць, дык выходзіць, што ён яшчэ больш, чымся хто другі, ведае. І калі араць трэба, і як зямлю ўгноіць, і якія парашкі купляць можна — адным словам, чысценька ўсё. Як стане, бывала, гаварыць пра гэта, дык аж вочы блішчаць. А мужчыны тады смяяцца пачынаюць. Неяк дзіўна і смешна. Цішка зямлю кахае» [3, с. 23]. Калі ж надарылася герою, нарэшце, дзякуючы рэвалюцыі атрымаць свой надзел, то не змог надаць яму належны выгляд, давесці да ладу: «*Не прыходзілася яму ніколі на зямлі працаваць, бо яшчэ, мусіць, дзяды яго адбіліся ад зямлі, за рамяство ўзяліся. А не прывыкшы змалку працаваць, ужо пад старасць трудна прывыкаць...*» [3, с. 27].*

З гэтай прычыны выглядае парадаксальным, але ў той жа час заканамерным завяршэнне-фінал жыццёвага лайдацтва-трыумфу гэтага «маленькага чалавечка», які ўзваліў на сябе непасільную ношу будаўніка новага жыцця, узначаліў камітэт, які «ўзяў на сябе ўсю ўладу на вёсцы, пачаў свае мужыцкія парадкі навадзіць...» [3, с. 26]. Плён такой «працы» ў апавяданні не паказаны. Жыццё ж для самога Цішка не абяцае нічога добрага. Сімвалічна, што з вуснаў падобнага пераказчы-поля гучыць здекліва-іранічная фраза «ў пралетарыя няма бацькаўшчыны...», якой і заканчваецца апавяданне.

Люмпенскі разбуральны пачатак, які ўвасабляе Цішка Бабіль, у далейшым займеў мастацка-абагульненае вытлумачэнне. Письменнік перасцерагаў грамадства ад той небяспекі, якую нясе катастрафічнае падзенне ўзроўню жыцця, занядбанне права на годнае існаванне чалавека. Па сутнасці, М. Зарэцкі раскрыў механізм «помсты нікчэмнасці за сваю нікчэмнасць», механізм свядомага абрання пазіцыі сацыяльнай індывідуальнасці, апатыі, раўнадушша да жыццёвых клопатаў і праблем, якія мелі агульнанародную значнасць.

Новым крокам у мастацкім асваенні пострэвалюцыйнай рэчаіснасці стала апавяданне «У Саўках» (1922). Сюжэт твора на першы погляд не вызначаецца асаблівай навізнай. Пяцёра дэзерціраў, адрынутыя светам і людзьмі, хаваюцца ў лесе. Голад штурхае іх на свядомае злачынства. Даведаўшыся, што недалёка ад іх праедзе павозка, на якой павінен знаходзіцца валасны з грашымі, яны вырашылі завалодаць дзяржаўнай казной. Аднаму з уцекачоў, Змітру Кандратаву па мянушцы Смоўж, было даручана спудзіць каня, скіраваць яго ў глыбокую, смяротную прорву.

Змрочна-таямнічы каларыт апавядання стварае атмасферу выключнай напружанасці, чакання чагосьці злавеснага: «У Саўках чорная, густая, што дзёгаць, ноч распаўзлася па хмызняку. Заляпіла ўсе шчылінкі, усё ў адну цемру зліла. Равы патуліліся, схаваліся ў воўне арэшніку. Нешта ў сабе затаілі — таёмнае, страшнае і ждуць-падсцерагаюць, гатовыя праглынуць у сваё чорна-аксамітавае нутро. Маўчаць... Ды і ўсё навакол маўчыць у нейкім чакаючым напружанні. Быццам во-во нешта здарыцца — дзікае, страшнае...

<...> Страшна ноччу ў Саўках. Узгоркі, абрывы жывымі становяцца, сочаць вачыма чорнымі... Быццам з пагрозай гавораць: “Ану-тка, вайдзі!..” <...>

Ціха ў Саўках... Але зыкі чуваць... Ціхія зыкі-шэпты. Саўкі шэпчаць скрыдламі птушак-начніц, цікуючым хрустам сухіх ветак пад лапамі дзікіх звяроў...» [3, с. 29].

Такі зачын у агульнай структуры апавядання абсалютна апраўданы, мэтазгодны. Ён дае магчымасць псіхалагічна абгрунтавана, пластычна перадаць празмерную напружанасць, безвыходнасць сітуацыі,



невыноснасць становішча, у якім апынулася тая злашчасная пяцёрка людзей, што «ўцякалі з кіпучага мора жыцця», жадаючы пазбавіцца жудасных акоў вайны. Письменнік эканомна выкарыстоўвае мастацкія сродкі, пазбягае празмернай дэталізацыі. Створаная словам карціна не проста псіхалагічны пейзаж, што дазваляе перадаць прыгнечаны стан людзей, «адцятых ад усяго свету». Немалаважная тут і ёмістая аўтарская дэталёўка, у якой заключаны глыбокі сэнс: «*Ад іх адраклося жыццё, — і яны ад яго адракліся*» [3, с. 29].

Сказ застаўся без каментарыя, але гэта і не патрэбна, бо ён валодае надзвычай высокай інфармацыйнай насычанасцю, змястоўнасцю. Аўтар не схільны адназначна абвінавчваць гэтых людзей. Прычына іх бядоўнага становішча бачыцца ў жыццёвых абставінах, якія выбілі іх са звычайнага кола, адарвалі ад звыклых клопатаў і турбот, прымуслі рабіць чужую, агідную для іх справу.

У вырашальны момант Смоўж так і не здолеў пераступіць мяжу злачынства — пайсці на наўмыснае забойства каня. Думкі героя пасля такой «зрады» сведчаць пра захаванае ў ім сумленне, дабрню, чалавечнасць: «*У горад... у войска... Няхай будзе, што будзе. Турма дык турма. Абы да людзей, абы жыць так, як людзі, а не туляцца, што воўк, на лясках...*» [3, с. 31]. У неверагодна складаных абставінах жыцця, насуперак усяму герой не адчураўся справядлівасці, чалавечай прстойнасці і дабрыві. Таму варта прызнаць, што галоўная ідэя апавядання — ідэя захавання чалавечнасці ў складаных варунках жыцця.

У падтэксце твора прачытваецца думка пра неабходнасць выкрыцця віноўнікаў, пошукі першапрычыны ліха і злыбед, якія штурхаюць чалавека на недарэчныя, а часам і злачынныя справы і дзеянні. Думкі Смаўжа наўхільна кружляюць ва ўспамінах: «*Як яго бралі ў жаўнеры, як не хацелася яму разлучацца з роднай вёскай, з роднымі людзьмі, як ён аж плакаў, ад'язджаючы ў войска. А там — жыццё цяжкае, жорсткае... Колькі ён слёз папаліў, колькі ночак не спаў — усё думаў аб роднай краіне. <...>*

Ой, як хацелася ў двор! Смоўж і не думаў тады, ці добра, ці дрэнна ён робіць; не думаў аб тым, што можа быць у канцы. Толькі б у двор...» [3, с. 32].

У прыведзеным эпізодзе можна ўбачыць алюзію на талстоўскі ідэал жыцця як лучнасці з усім жывым, непераадольнае жаданне вырвацца з лабірынта неймаверных жыццёвых выпрабаванняў, у які воляй лёсу загнаны чалавек. Аб'ектыўна менавіта ў гэтым эпізодзе ўгадваецца пераклічка з творчай пазіцыяй В. Быкава, яго неаслабнай увагай да маральнай ацэнкі падзей і ўчываў чалавека, ідэяй захавання маральнасці нават у самай экстрэмальнай — безнадзейнай, тупіковай — сітуацыі як перадумовы захавання чалавечай годнасці. З улікам істотнай адметнасці творчых індывідуальнасцей усё ж праглядаюцца пэўныя пункты

судакранання ў прозе М. Зарэцкага і В. Быкава — не толькі агульна-эстэтычнае, але і змястоўна-фармальнае падабенства ў мастацкім мадэляванні адпаведных сітуацый.

Так, у аповесці В. Быкава «Жураўліны крык» знаходзім вельмі бліzkую да прыведзенай раней думку Глечыка: «А жыць так хацелася — хоць як-небудзь: у сцюжы, голадзе, страху, хоць у такім жудасным пекле, якім была вайна, — усё роўна хацелася жыць» [4, с. 101–102]. Кожны з гэтых герояў імкнецца адстаяць галоўнае чалавечае права — права на жыццё. Відавочна, што ў падтэксе твораў ставіцца пытанне пра мэтазгоднасць і апраўданасць грамадска-сацыяльнага прагрэсу коштам свабоды і асабістага шчасця чалавека. Грамадства, якое адмаўляе гуманістычную ідэю, не мае перспектывы. І. Афанасьёў заўважае, што «катэгарычнае нежаданне прызнаць маральныя запатрабаванні асобнага чалавека ўпоравень з сацыяльна-этычнымі або нават вышэй за іх стала першапрычынай многіх нашых бед» [5, с. 19].

Верны сваім гуманістычным прынцыпам, М. Зарэцкі бескампрамісна адстойвае права на вартае чалавека жыццё, рашуча выступае супраць валюнтарысцкіх дзеянняў, гвалту з душы. Ён адмаўляе пазіцыю бяздумнага асуджэння ўчынкаў чалавека, нават калі тыя пярэчаць сацыяльна-этычным нормам афіцыйнай маралі, а таму лёгка могуць быць аднесены ў разрад недазволёных, незаконных. Письменніку важней паказаць механізм супраціву, супрацьстаяння лёсу дзеля захавання ў душы чалавечнасці і дабрыні. Як шмат гаворыць пра героя, яго ўнутранае самапачуванне ў найбольш крызісны, цяжкі перыяд жыцця наступная фраза: «*Так захацелася жыць, як усе, акунуцца ў жыццё з галавой*» [3, с. 32].

Прыведзеныя словы надзвычай важныя для характарыстыкі персанажа, раскрыцця яго стану, паказу псіхалагічнага напружання і ўнутранага драматызму. Акрамя таго, фраза дазваляе перадаць невыноснасць таго становішча, у якім апынуўся Смоўж, узмацняе кантраст паміж жахамі вайны і характэрным жыццём. І за ўсім гэтым — неадольная прага застацца чалавекам. Толькі яна, сапраўдная чалавечнасць, дазволіла Смаўжу вытрымаць выпрабаванні, што выпалі на яго долю. І яна ж перашкодзіла ў самы апошні момант здзейсніць злачынства — загубу каня: «*Шкада да болю стала коніка...*» [3, с. 33]. Для героя гэта быў сапраўды свядомы крок, які засведчыў вярнасць святому пачуццю кроўнай сувязі з усім жывым. Да таго ж учынак стаў важнай перадумовай вяртання ў родную стыхію, да мірнага жыцця, каб зноў адчуць сябе чалавекам.

Аднак пра тое, што гэты шлях будзе доўгім і пакутным, сведчыць фінал апавядання, якое заканчваецца тым жа насцярожана-напяртым акордам: «*А над Саўкамі ноч свае скрыдлы ўжо раскідала, усё ахінала ў тамную цемру...*» [3, с. 33]. Фінал у пэўнай ступені сімвалічны. Вір рэвалюцыі, які прывёў у рух нечуваную жорсткасць, маральна дэфармаваў,



азлобіў людзей, пасяліў у іх душах класавую нянавіць, пакідае слабую надзею на выратаванне. М. Зарэцкі-аналітык праніклівым позіркам мас-така здолеў разгледзець небяспечную, разбуральную тэндэнцыю: распаленне ў чалавеку жорсткасці, азлобленасці, ваяўнічасці. Письменнік добра ўсведамляў гэта і ніколькі не паграшыў супраць праўды жыцця і мастацкай праўды ў апавяданнях.

У цэнтры ўвагі М. Зарэцкага – складаныя міжасобасныя адносіны, якія дазвалялі аўтару прасачыць псіхалагічныя зрухі ў характарах дзеючых асоб, іх узаемапрыцягненні і адштурхоўванні, сімпатыі і антыпатыі. Невыпадковым выглядае той факт, што ў сферу мастацкіх інтарсаў пісьменніка трапілі розныя псіхалагічныя анамаліі, паталогіі, адхіленні, душэўныя метамарфозы, якія часта выступалі ў форме гіпертрафіраванай класавай нянавісці, класавай аскезы, мізантропіі, ненармальнай схільнасці да разбуральнасці. Прычым апошнія часта перамяжоўваюцца матывамі самагубства, вар’яцтва, шызафрэніі. У апавяданні «Радасць» пісьменнік заўважаў: *«Чалавек – гэта вір. Глыбокі і цёмны, дна якога не ўбачыць. Не ўбачыць і наогул таго, што дзееца там, чым жыве таемная глыба гэтага віру. Мы бачым паверхню яго, пералівы дзівосныя хваль <...> а ўглыб зазірнуць, пранікнуць туды, дзе таемным бяздоннем звінулася цемра... О, каб пранікнуць туды! Каб разгарнуць гэты вір і ўбачыць усё, усё чыста, да самага дна... Або сетку закінуць, каб выняць на свет хаця частку таго, што жыве ў таемным бяздонні...»* [3, с. 357].

Сувязі чалавека з жыццём, у адпаведнасці з духам часу, пашыраюцца, памнажаюцца і ўскладняюцца. Рэвалюцыя паскорыла сацыяльную дыферэнцыяцыю грамадства, развяла людзей па розныя бакі барыкад. Сацыяльная раз’яднанасць спарадзіла раз’яднанасць духоўную, з новай сілай распаліла варожасць не толькі паміж рознымі класавымі групамі, але і паміж прадстаўнікамі адной групы, адной сям’і. Частымі станавіліся выпадкі класавай аддаленасці, адчужанасці, нават адкрытай варожасці паміж людзьмі, звязанымі крэўнымі сваяцкімі сувязямі.

У апавяданнях пісьменніку ўдалося пераканаўча перадаць атмасферу пагражальнага духоўнага апакаліпсіса, сімптомамі якога сталі бесперапынныя разлады, канфлікты, падазроннасць, варажнеча. Рэвалюцыя на яве не знішчыла сацыяльную няроўнасць, а перавяла яе ў плоскасць валонтарысцкай змены сацыяльных роляў, калі чалавек ці то па перакананні, ці то ў выніку выпадковага збегу абставін мог рэзка змяніць грамадскае становішча. Прычым індывідуальны і сацыяльны жыццёвы вопыт не меў істотнай ролі. Галоўнае – ідэйная адданасць справе рэвалюцыі, непакісная вера ў рэвалюцыйны ідэал.

Аб’ектам пільнай увагі М. Зарэцкага становяцца ахвяры і прыхільнікі рэвалюцыі, ранейшыя прадстаўнікі заможнага класа, інтэлігенты. Адны з іх, нягледзячы на складанасць сітуацыі, у якой яны апынуліся,

не могуць здрадзіць сваім перакананням, веры, у любых абставінах застаюцца самімі сабой (Ніна Купрыянава – «Ворагі», Раіса Янава – роман «Сцежкі-дарожкі»). Іншыя (Гарнова – «Кветка пажоўкляя», Шумава – «Дзіўная») нерэалізаванасць уласнай асобы лёгка выдаюць за адданасць рэвалюцыйным ідэалам, ідуць насуперак сваёй прыродзе, пагарджаюць традыцыйнымі каштоўнасцямі, усталяванымі векавой эвалюцыяй.

Тое, што героем шмат якіх твораў М. Зарэцкага з’яўляецца жанчына, выглядае фактам невыпадковым. Па сваёй прыродзе жанчына заклікана выконваць місію ахоўніцы жыцця, захавальніцы сямейнага ачага, быць увасабленнем хрысціянскай любові, дабрыні, міласэрнасці. У апантаных хваравітай ідэяй «сталёвых» герайн М. Зарэцкага не ўзнікае ніякага сумнення ў правільнасці абранага імі шляху. Дзеля падманлівай догмы яны здольныя бачыць у сям’і толькі «шэрасць, нуду, беспрасвешце», гатовыя прапаведаваць безаглядны калектывізм, які цалкам адмаўляе сямейнае выхаванне, а так званую рэвалюцыю быту даводзяць да абсурду, прапаноўваючы «адбіраць ад матак іхніх дзяцей і дамы выхавання наладжваць. Каб матка не знала сына свайго, а сын маткі, каб агульня, усіхных дзеці былі» [6, с. 57].

«Рашуча перайшла свой маральны рубікон» (А. Гібок-Гібоўскі) і Марына Гарнова – некалі скрытная чэкістка «з пільным вокам і сталёвай цвёрдасцю», якая падпісала смяротны прыговор роднаму брату. Відачы, М. Зарэцкім упершыню прыкмечаны ў жыцці цікавы феномен жанчыны, якая цалкам ігнаруе адказнасць перад сабой, пагарджае маральным імператывам, дакладней, адважваецца на маральнае самаэксперыментаванне дзеля падманнай ісціны. Письменнік у новых гістарычных умовах працягваў распрацоўваць тэмы і праблемы, над якімі пакутліва разважаў Ф. Дастаеўскі.

Як і ў Ф. Дастаеўскага, апавяданні М. Зарэцкага на тэму рэвалюцыі і Грамадзянскай вайны носяць пераважна філасофска-этычны, аналітычны характар: яны засяроджваюць увагу на асноўных каштоўнасцях чалавека быцця, ставяць пытанне пра становачыя і адмоўныя магчымасці чалавека, вартасць яго адданасці ідэалам, выверанасць яго ўчынкаў і дзеянняў. Думаецца, тэма трагедыінасці класавых сутыкненняў у гады Грамадзянскай вайны мае гістарычную, «архетыпную» паўтаральнасць. Якім бы суровым ні быў маральны прысуд людзям «сталёвага гарту», варты ўлічваць пры гэтым надзвычайную складанасць гістарычнага моманту, які аб’ектыўна правакаваў непазбежнасць трагедыі веры і бязвер’я, Акропаля і Галгофы.

У апавяданнях «Дзіўная», «Кветка пажоўкляя», «Двое Жвіроўскіх», «У віры жыцця» і іншых прысутнічаюць біблейскія алюзіі, у прыватнасці тэма здрады, якая ў кантэксце творчасці письменніка не можа трактавацца



ца адназначна. Верны сваім мастацкім прынцыпам разглядаць чалавека як складаную, псіхалагічна неаднародную істоту, М. Зарэцкі-гуманіст не мог задаволіцца банальнай сентэнцыяй накшталт той, што расплата за ўсялякую нянавісьць непазбежная. Ён імкнуўся зазірнуць углыб, пад самае карэнне і, трэба думаць, бачыў тое, што схавана ад павярхоўнага позірку. Згрызоты сумлення, страшэнны душэўны разлом, спустошанасць і, урэшце, дабравольнае развітанне з жыццём, здавалася б, натуральная адплата за хаўрус з сатанінскай «магутнай воляй».

Аднак у падтэксце апавядання робіцца спроба звярнуць увагу на першапрычыну таго «экзістэнцыйнага вакууму» (А. Макарэвіч), у якім аказаліся гераіні М. Зарэцкага. Сведчаннем з'яўляюцца ноткі шкадавання і чалавечага саўдзелу аўтара, якія чуюцца ў словах-прызнаннях Марыны Гарновай: *«Быццам нешта навалілася на мяне, прыдушыла страшэнным жудасным цяжарам... Я лішняя пачула сябе, не магла прыстасавацца да гэтае новае працы. І зазьяла чорным бяздоннем у душы пустата. Холад ахінуў... Мне ўночы часам дужа страшна бывае. Нейкі смяртэльны спалох надыходзіць...»* [3, с. 339].

Д. Бугаёў сцвярджае, што ў лёсе гераіні пісьменнік убачыў «трагедыю чалавека, які шчыра, захоплена цягнуўся да новай рэчаіснасці, але не здолеў упісацца ў яе, бо залішне быў атручаны старым жыццём» [7, с. 310]. Думаецца, што галоўнай прычынай трагічнай развязкі стала ўсё ж не столькі атрутнае старое жыццё, колькі тыя спапяляючыя, бязлітасныя, жорсткія ўмовы, што здольныя былі «выродліва трансфармаваць» любыя памкненні і праяўленні чалавечай натуры «ў самыя негатыўныя іх формы» [2, с. 279]. Пра гэта сведчыць і фінал апавядання, які мае сімвалічнае, неадназначнае гучанне: *«Так. Кветка пажоўкляя. І таму адляцела, адпала ад дрэва жыцця, зволіла месца здароваму, свежаму.*

І нямала было такіх кветак, што прыцягнуліся к сонцу кастрычніка, што закрасавалі ў ім цветам жывым, пышнадзейным.

Але глыбока ўраслі карані ў атрутна-гнілую глебу, набраклі лёкам смяртэльным.

І не вытрымалі палкага сонца.

Пажоўклі...» [3, с. 340].

Прыхільніцы «вялікай рэвалюцыйнай ідэі», гераіні М. Зарэцкага сталі яе ахвярамі — дзеля ісціны сапраўднай, страшнай. Іх скалечаныя, спустошаныя жыцці — яскравы доказ ілюзорнасці, ілжывасці ідэі, таго эксперыменту, які меў на мэце ўзбудзіць, раскатурхаць у чалавеку жывельныя інстынкты, прывіць яму адчуванне сваёй нікчэмнасці, мізэрнасці. Дабравольнае развітанне з жыццём гераіні М. Зарэцкага — гэта і красамоўная дэманстрацыя сваёй бездапаможнасці перад магутнай, страшнай і непераадольнай сілай, немагчымасць вытрымаць цяжкі прэсінг жыцця, пазбавіцца ад гнятлівай віны за здзейсненае злачынства.

У падтэксце твораў аўтар ставіць пад сумненне ідэю пабудовы новага грамадства шляхам ломкі вечных асноў жыцця. Апярэджаючы эстэтычныя пастулаты экзістэнцыялізму, М. Зарэцкі звяртае ўвагу на абсурднасць сітуацыі, калі ў асобы, якая стала заложнікам утапічных звышрэвалюцыйных пражэктаў, адымаюць натуральнае права на душэўны спакой і раўнавагу, пазбаўляюць яе надзеі, заганяюць у жыццёвы тупік, сітуацыю безвыходнасці – той вір жыцця, у які яна аказваецца ўцягнутай і лёсам, і гісторыяй.

Паводле аўтарскай канцэпцыі, рэвалюцыя непазбежна правакуе беззаконне, жорсткасць, калі ўсё апраўдана рэвалюцыйнай мэтазгоднасцю, неабходнасцю; яна прымушае ахвяраваць не толькі «асабістай маральнасцю на алтар айчыны» (А. Швейцэр), але і самым дарагім – жыццём.

Вартасць асобы вымяраецца, паводле логікі апавядання, далёка не безаглядным, беззапаветным служэннем абстрактнай, антыгуманнай ідэі-фікцыі. Ці можа быць будучыня ў Шумавай (апавяданне «Дзіўная»), калі яна свядома пазбаўляе сябе мацярынскай радасці, імкнецца вытравіць пачуццё крэўнай сувязі з уласным сынам, роднай душой? Ці можа быць панацэяй ад мяшчанства прапаведанне свабоднага кахання і наколькі рэзонныя ультрарэвалюцыйныя спадзяванні на хуткае адміранне сям'і (апавяданне «Бель»)?

Письменнік нібыта не дае прамога адказу на гэтыя пытанні, пакідаючы іх на роздум чытачоў. Аднак гучаннем апавядання сцвярджаюць ідэю ўзаемаабумоўленасці асабістага і грамадскага, неабходнасці захавання цэласнасці і цэльнасці асобы, нягледзячы на прывабнасць, зманлівасць, а галоўнае, падманнасць прапагандысцкіх лозунгаў і заклікаў. Калі ў В. Быкава, паводле слоў І. Афанасьева, праступае ідэя «прыныцыповай немагчымасці родавага самасцвярджэння ва ўмовах вайны» [5, с. 29], то ў М. Зарэцкага першапрычынай, узбуджальнікам падобнай родавай энтрапіі з'яўляецца рэвалюцыя – тое «новае сярэднявечча» (А. Швейцэр), калі «мільёны індывідаў адмаўляюцца ад права на мысленне і ва ўсім кіруюцца толькі прыналежнасцю да карпарацыі» [8, с. 49].

Як і ў В. Быкава, цэнтральным у праблематыцы многіх апавяданняў М. Зарэцкага, хоць і канцэптуальна недастаткова выкрышталізаваных, з'яўляецца ідэя этасу – родавых, сваяцкіх адносін паміж людзьмі, чалавечай еднасці, што дазваляе пераадолець бар'ер адчужанасці, раз'яднанасці. Письменніка ніколі не пакідала вера ў чалавека, моц яго духу, здольнасць пераадолець жыццёвыя – духоўныя, фізічныя – выпрабаванні. Маральны погляд істотна паўплываў на расстаноўку сэнсавых акцэнтаў у многіх творах мастака, узмацніў іх гуманістычную накіраванасць.

Герані М. Зарэцкага – Марына Гарнова і Шумава – становяцца ахвярамі рэвалюцыі, падманутымі ў рашучасці сцвердзіць яе «свя-



тую справу». Урэшце, вернасць рэвалюцыйнаму абавязку робіцца тым «добрым» намерам, якім вымошчваецца дарога ў пекла. Крах рэвалюцыйных дзеянняў быў непазбежны і заканамерны. Ненажэрны малох рэвалюцыі, запраграмаваны на распаленне перманентнай нянавісці, варажнечы, падазронасці, няўхільна патрабаваў ахвяр, ідалапаклонства. Безразважна ўцягнутыя ў сілавое поле святой нянавісці, герайні былі асуджаныя на бездапаможнасць, бяссілле, бяспраўнасць як заложніцы ўласнай рэвалюцыйнай апантанасці.

Праблема ачышчэння, пакаяння становіцца важным ідэйным кантрапунктам у філасофска-этычнай сістэме М. Зарэцкага. Зрэшты, такое вымушанае пакаянне-забойства выглядае сапраўдным самакатаваннем, самапрысудам, што адбываецца ў выніку (як з герайняй Марынай Гарновай) атаясамлення сябе з ідэйным праціўнікам – родным братам. Пакуты сумлення з прычыны парывання павязі-лучнасці з родным карэннем, ігнараванне хрысціянскай ідэі дабрачыннасці, міласэрнасці, немагчымасць пазбавіцца ад другу невыноснага душэўнага цяжару падштурхнулі герайню апавядання да адчайнага кроку. М. Зарэцкі быццам папярэджаў аб небяспецы падобнага канца для ўсіх, хто паверыў ілжывай сацыяльнай сістэме і стаў на яе абарону, не могучы нават дапусціць думкі, што такі выбар заведама асуджаны на паразу.

Аб тым, наколькі важнай, злабадзённай, стрыжнявой заставалася для пісьменніка тэма былых, сведчыць і апавяданне «Ворагі». Назва твора на першы погляд не зусім стасуецца з яго зместам, асноўная інтрыга якога разгортваецца вакол старшыні ЧК Паўла Гуторскага і дачкі памешчыка Ніны Купрыянавай, якую ён у маладосці кахаў і каханне да якой з гадамі не знікла, а разгарэлася з новай сілай. Ворагамі ж яны з'яўляюцца (ці вымушаны быць) нібы міжволі, з-за рознасці класавага, сацыяльнага статусу.

Пісьменнік не імкнецца выявіць свае адносіны да герояў з пазіцыі класа, пазіцыі пераможцаў, хоць падобная думка і можа скласціся пры няўважлівым прачытанні твора. Наадварот, раптам абуджанае каханне Гуторскага да прадстаўніцы шляхецкага роду ўспрымаецца і трактуецца М. Зарэцкім як натуральнае чалавечае пачуццё. Аднак для героя яно абцяжарана надзвычай супярэчлівым, пакулівым адчуваннем немагчымасці, ненармальнасці кахання да буржуйкі, прадстаўніцы старой, аджылай фармацыі. Сутыкнуўшыся з няпростай сітуацыяй і спрабуючы разабрацца ў пачуццях, Гуторскі імкнецца рэабілітаваць сябе, знайсці апраўданне каханню: *«Ну што ж там! Любоў мае сваё асабістае права. Любоў не разбірае: ці вораг, ці прыяцель... яна бачыць толькі жанчыну, толькі яе жаночае характэра... І хіба не можа пралетарый любіць буржуйку? Хіба яму можа хто ці што забараніць гэта? Хіба на каханне можна, як і на ўсё, глядзець выключна з класавага погляду? Прэч забабоны!..»* [3, с. 139].

Разважанні Гуторскага, у якіх столькі асабістага, шчыmlіва-пакутлівага, не абмяжоўваліся толькі сферай прыватных адносін. Яны тычыліся многіх людзей, якіх рэвалюцыя бязлітасна ставіла перад выбарам, ламала чалавечыя лёсы, прымушала дзейнічаць насуперак унутраным перакананням. Грамадскі, класавы інтарэс пераважаў над асабістым, прыватным. Для самога Гуторскага, як і для Ніны Купрыянавай, гэта акалічнасць мела непажаданыя, нават трагічныя наступствы. На вачах мізарнелі людскія стасункі, дэвальваваліся, скажаліся паняцці чалавечнасці, сяброўства, спагады, дабрыні і сардэчнасці. Зразумела, што выхаванай на старых, традыцыйных, выпрацаваных стагоддзямі маральных прынцыпах і прыкладах чалавечых паводзін Купрыянавай цяжка пераламаць сябе, перабудавацца на новы лад, успрыняць новы кодэкс жыцця.

Красамоўным доказам з'яўляецца рэакцыя жанчыны на рэпліку Гуторскага пра тое, што лёс звёў іх ужо як ворагаў: «— *Ворагі, — задумлена працягнула Ніна. — Так... Вы праўду кажце. Цяпер мы ворагі... І не затым, што я контррэвалюцыянерка, ды не... Я знаю, што стары лад не вернецца, не можа вярнуцца, бо ён несправядлівы, злачынны. Я й не хачу яго... прынамсі, мой розум не хоча... Але ёсць нешта глыбачэйшае, падсвядомае, што не ўкладзена прыродай. Гэта нешта спавівае мяне, кіруе маімі ўчынкамі... Я знаю, што гэта дрэнна, хачу пераадолець сябе, але... не змога... Так і прыйдзеца застацца ў варожым вам лагеры... накуль ён ёсць... а там... З вамі пайсці не магу, не пускае "тое нешта"...*» [3, с. 136].

Не толькі розныя ідэйныя перакананні стаяць на шляху герояў. Абставіны склаліся так, што Ніна Купрыянава, ратуючы бацьку ад немінучага расстрэлу, выдае чэкістам свайго каханага — атамана Зарубу. Невядомая стыхійная сіла кіруе гэтым яе адчайным учынкам, які яшчэ больш аддаліў яе ад Гуторскага. Да таго ж Ніна чакае дзіця ад выдадзенага ёй непрымірымага і жорсткага ворага савецкай улады. Названыя абставіны пазбаўлялі яе маральнага права звязаць далейшы лёс з прадстаўніком і абаронцам той сістэмы, якую яна канчаткова не можа прыняць.

Ніна Купрыянава ў глыбіні душы, відаць, здагадалася, чаго мог каштаваць Гуторскаму шлюб з «адклёпкам старога ладу». Яна не хацела псаваць жыццё чалавеку, які яе кахаў, не хацела ўскладняць яго магчымымі непапраўнымі наступствамі, прычынай якіх міжволі магла стаць. У гэтым, несумненна, выявілася яе высакароднасць, самаахвярнасць, нежаданне прычыніць зло калісьці каханаму чалавеку.

З поўным усведамленнем правільнасці прынятага рашэння гераіня твора спрабуе суцішыць субяседніка, імкнецца знайсці патрэбныя абнадзейлівыя словы падчас развітання: «*Дый што вы, Павел Мікалаевіч! У вас жыццё наперадзе — поўнае, цэлае, незламанае. У вас ёсць чым і дзеля чаго жыць... для вас ёсць месца, пачэснае месца ў жыцці... А я... я ўжо*



нябожыца... Жывая нябожыца... Паспрабую яшчэ маткай быць, можа, тут знайду сабе месца, можа, здавалася, хоць на часінку... А калі не... тады...» [3, с. 151].

Паводзіны Паўла Гуторскага ў сітуацыі, калі трэба было зрабіць правільны выбар, не пакінуць каханага чалавека на раздарожы, сам-насам з бядою, шмат у чым пярэчаць логіцы развіцця характару. Гуторскі, пры ўсёй класавай пільнасці і бескампраміснасці, здольны любіць «моцным палкім каханнем», зразумець і блізка ўспрыняць чужы боль. Красамоўным выглядае натуральнае рэагаванне героя на шчырыя, па-сапраўднаму спавядальныя выказванні Ніны: «Гуторскі слухаў яе, абураны глыбокім жалем. Гэты жаль ахапіў яго ўсяго, зліў у сабе ўсе пачуцці... Каб ён мог, каб ён умеў ратаваць яе, пагадзіць яе з жорсткім жыццём! Гэтую люблю, дарагую яму дзяўчыну!» [3, с. 151].

Думкі, якія валодалі героем у момант душэўнага парыву, не знайшлі далейшага працягу, не ўвасобіліся ў жыццё. Зрэшты, яны і не маглі ўвасобіцца. Тут павінна была ўмяшацца аўтарская воля, каб парушыць мастацкую логіку развіцця сюжэта і характару героя. Не мог, не меў права пісьменнік надзяліць сапраўднага чэкіста пачуццямі і перакананнямі, якія ўспрымаліся як перажытак старой, буржуазнай культуры, «як непатрэбнае смяццё».

Ісці за логікай падзей і характараў — значыць адкрыта выступіць з чалавечальных, гуманістычных пазіцый, што азначала рэабілітаваць прадстаўнікоў старога свету. Палымяны барацьбіт за справу пабудовы новага жыцця павінен быў апраўдаць сваё высокае званне самаадданага абаронцы рэвалюцыі. Жыццёвы вопыт героя ўказаў яму на небяспеку, якая чакала яго ў выпадку прыняцця няправільнага рашэння. «Усю ноч ён тады прадумаў. Раскалупаў сваё нутро, рабіў пільны абгляд самога сябе. І тады ён зразумеў, што захварэў, што трэба лячыцца, пакуль не позна. Ён ясна вызначыў сваю хваробу, знайшоў яе карані, яе прычыну.

Ён адарваўся ад народа, адышоў ад яго. Патраціў звязак са сваёй жыватворнай глебай. Яшчэ момант — і парвуцца астатнія карані, якія яшчэ засталіся, якія яшчэ хаця слаба, але прывязваюць да працоўнае глебы, надаюць яшчэ жыццёвыя сілы» [3, с. 152]. Гуторскі добра ўсведамляў, што далейшым працягам адносін з Нінай ён можа падзяліць лёс «пажоўклых лістоў старога, гнілага, забуранага навальніцай дрэва», можа «знікнуць, як дым пад навевам свежага ветру». Вось што азначала тая хвароба, якая раптам авалодала натурой героя, — гэта не што іншае, як яго класавая прасвятленне, працвярэжванне, інстынкт самазахавання, што прымусіў яго цалкам заглушыць абуджаныя пачуцці. У гэтым выявілася жорсткая і суровая сутнасць часу, калі чалавек ужо не мог кіравацца ўласнымі пачуццямі, а павінен быў падпарадкоўваць іх грамадскім нормам і класавым законам.

М. Зарэцкі быў вельмі чуйны да імклівых паслярэвалюцыйных змен, неадназначных працэсаў, якія адбываліся ў грамадстве. Ён меў жывы, непасрэдны кантакт са стракатымі праявамі і праблемамі рэчаіснасці, заўсёды знаходзіўся ў гушчы жыцця, імкнуўся па-мастацку асэнсаваць яго, пранікнуць у глыбінную сутнасць перамен. Грамадская і творчая актыўнасць пісьменніка ўжо на пачатку жыццёвага шляху сведчыла пра яго грамадзянскае нераўнадушша, жаданне выявіць свае адносіны, сваё стаўленне да ўсяго. Час перамен, нябачная ў гісторыі ломка традыцыйнага ўкладу жыцця далі магчымасць М. Зарэцкаму раскрыць індывідуальную творчую непаўторнасць, адметнасць, па-свойму адлюстраванне у мастацкіх творах праўду часу, праўду чалавека, сцвердзіць уласны эстэтычны ідэал.

Як бачым, пісьменнік спакваля адмаўляўся ад паказу палярна-класавых антаганізмаў, адыходзіў ад спрошчанасці і схематычнасці, тэндэнцыйнасці і аднастайнасці. Этычная праблематыка ў М. Зарэцкага не мела стандартнага вырашэння: яна валодала выключна адрасным, індывідуалізаваным характарам, што набывала важнае значэнне для ўзмацнення агульнага гуманістычнага пафасу беларускай літаратуры. У гэтым бачыцца і неспатольная прага збавення ад усіх пачварнасцей жыцця, пратэст супраць фальшу, коснасці, крывадушнасці.

Зварот мастака да духоўнай праблематыкі (праблемы чалавечага сумлення, маральнага пошуку і выбару, сэнсу жыцця) быў абумоўлены гістарычнай неабходнасцю пашырэння сфер пазнання свету і чалавека ў імя вырашэння складаных духоўных і сацыяльных пытанняў будучыні, ключавых момантаў існавання асобы, грамадства і чалавецтва, замацавання прынцыпаў свабоды, дэмакратыі і гуманізму.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. Гібок-Гібоўскі А. У віры імклівага жыцця: апавяданні Міхася Зарэцкага // Род. слова. 1996. № 11. С. 16–25.
2. Макарэвіч А. Праблема жанравых мадыфікацый у беларускай прозе XIX – пачатку XX ст. Магілёў : МДУ, 1999. 321 с.
3. Зарэцкі М. Збор твораў : у 4 т. Мінск : Маст. літ., 1989. Т. 1. 526 с.
4. Быкаў В. Збор твораў : у 4 т. Мінск : Маст. літ., 1980–1982. Т. 1 : Апавесці. 1980. 427 с.
5. Афанасьев И. Кто восходит на Голгофу? Антивоенная идея в творчестве Василя Быкова. Минск : Худ. лит., 1993. 173 с.
6. Гл.: Гібок-Гібоўскі А. «Песню ліла вясна...»: тэма кахання ў апавяданнях Міхася Зарэцкага // Род. слова. 1996. № 12. С. 46–60.
7. Бугаёў Д. Праўда і мужнасць таленту: выбранае. Мінск : Маст. літ., 1995. 413 с.
8. Швейцер А. Культура и этика. М. : Совет. писатель, 1973. 262 с.

Пытанні і заданні

1. Ахарактарызуйце жанрава-стылявыя асаблівасці ранніх апавяданняў М. Зарэцкага. У чым адметнасць стаўлення мастака да асвятлення падзей рэвалюцыі і паслярэвалюцыйнага часу?

2. Чаму для М. Зарэцкага было важным заглыбленне ва ўнутраны свет героя, яго псіхалогію?

3. Дакажыце, што М. Зарэцкі – пісьменнік-аналітык, пісьменнік-псіхолаг, у цэнтры ўвагі якога ляжаць праблемы чалавечага сумлення, маральнага пошуку, сэнсу жыцця.

4. У чым бачыцца пісьменніку большая пагроза з боку апантаных прыхільнікаў рэвалюцыйнай ідэі? Якая пазіцыя самога М. Зарэцкага-гуманіста?

5. Ці можна назваць выбар, перад якім стаяць героі апавяданняў М. Зарэцкага, экзістэнцыяльным? У чым трагедыя герояў?



ПРОЗА МАКСИМА ГАРЭЦКАГА Ў РАКУРСЕ ПРАБЛЕМЫ АДЧУЖАНАСЦІ

У пачатку XXI ст. праблема выбару, свабоды волевыяўлення, а таксама адчуванай свядомасці становіцца агульначалавечай, агульназначнай праблемай. Памежная сітуацыя, якая выступала найважнейшым, канцэптuallyным паняццем у межах экзістэнцыяльнай філасофскай дактрыны, зараз паступова ўніверсалуецца, набывае татальныя формы праяўлення. Гэта ў вялікай ступені абумоўлена глабальнымі праблемамі сучаснасці, навукова-тэхнічным прагрэсам, узмацненнем татальнай залежнасці чалавека ад непрадказальных вынікаў сваёй дзейнасці, якія здольныя прывесці да кардынальнай змены ўмоў і фактараў існавання. Негатыўныя адносіны да фундаментальных аксіялагічных устаноў наўпрост уплываюць на прыняцце жыццёвага выбару, характар асабістых дачыненняў, фарміраванне ўнутранага свету. Усё часцей агульны стан чалавечага існавання характарызуецца як стан крызісу, заняпаду, адыходу ад сталых жыццёвых прынцыпаў і прыярытэтаў.

Варта заўважыць у сувязі з гэтым, што наш час у многім сугучны з пачаткам XX ст. — эпохай кардынальнага перагляду грамадска-палітычных і філасофска-эстэтычных пазіцый, пераацэнкі каштоўнасцей, палемічнасці, суровай крытычнасці і патрабавальнасці ў адносінах да рэчаіснасці і чалавека. Гэта быў час, калі з усё большай відавочнасцю паўставала задача актывізацыі асобнай свядомасці, пачуцця асабістай адказнасці чалавека ў агульнай плыні гістарычнага жыцця.

Эстэтычныя і духоўныя пошукі праходзілі ў розных кірунках, ахоплівалі значны ідэйна-мастацкі, жанрава-тэматычны, праблемна-змястоўны абсяг. Няма важкіх падстаў прызнаваць прысутнасць дамінантнай філасофска-эстэтычнай дактрыны, школы, плыні ў межах беларускай культурастваральнай прасторы. Уласна, «філасофіяй» становілася само жыццё з яго множнасцю ісцін, поглядаў і меркаванняў. Мэтазгодна весці размову пра шматмернасць, плюралізм мастацка-анталагічнага дыскурсу, прысутную экзістэнцыялізацыю духоўнага свету героя нацыянальнай літаратуры, наяўнасць экзістэнцыяльных матываў нароўні з іншымі мастацка-светапогляднымі праекцыямі. Экзістэнцыяльная свя-



домасць арганічным чынам была спалучана з іншымі формамі і відамі мастацкай практыкі, узаемадзейнічала з імі на розных узроўнях, выступаючы складовай часткай цэласнай мастацкай сістэмы пісьменніка.

У дадзеным выпадку размова можа ісці не пра факт мастацкай рэцэпцыі тэарэтычных палажэнняў экзістэнцыялізму, а пра пранікненне экзістэнцыяльнай свядомасці ў тканіну мастацкага твора. Гэта тычыцца і Максіма Гарэцкага, у творчасці якога заўважаюцца відавочныя супадзенні з экзістэнцыяльным філасофскім дыскурсам, што стала магчымым дзякуючы псіхаэмацыянальным схільнасцям і светапоглядна-каштоўнасным арыентацыям аўтара. Спецыфіка мастацкіх зацікаўленняў пісьменніка, адметнасць яго творчай дамінанты дазваляюць знайсці кропкі судакранання з названай філасофска-эстэтычнай парадыгмай.

Экзістэнцыяльная лінія ў беларускай літаратуры гэтага часу праявіла сябе ў пакутлівых роздумах героя М. Гарэцкага – самарэфлексуючага, удумлівага, востра рэагуючага на празмернае жыццёвае бязладдзе. Ёмістасць і значнасць твораў пісьменніка вызначаецца іх быццёвай, субстанцыяльнай шматмернасцю, здольнасцю аўтара знаходзіць арганічную сувязь іх розных узроўняў і праяў і спасцігаць трагізм распаду гэтых сувязей, трагізм рэальнасці. Гэты трагізм перадусім звязаны з немагчымасцю дасягнення героем паўнаwartаснай рэалізацыі, у выніку чаго ён адчувае горыч адрынутасці, асуджанасці на адзіноту і вымушаны застацца сам-насам з сабой.

Чуйны да новых павеваў жыцця, мастак з прычыны грамадзянскага тэмпераменту не мог не закрануць праблемы дзейнасці актыўна-творчага пачатку як у асобным чалавеку, так і ў людскай масе, паказаць, гаворачы словамі У. Караленкі, значнасць асобы на глебе значнасці масы, узважыць меру асабістай адказнасці ў стыхіі калектыўнай безадказнасці. Апошняя становіцца, бадай, галоўнай, стрыжнявой задачай, цесна звязанай з ідэяй дваістасці – канцэптуальнай і магістральнай у творчасці М. Гарэцкага. Гэта ідэя стала вынікам глыбокіх разваг пісьменніка аб фактары прысутнасці некалькіх рознаскіраваных пачаткаў у нацыянальнай свядомасці беларуса, яго дваістага ўнутранага стану. Творца аддае перавагу такому самапачуванню, калі ў душы чалавека адбываецца пастаянны маральны рух, калі чалавек здольны ўлавіць сапраўдную і шматзначную дыялектыку жыцця.

Раздвоенасць душы, на якую «хварэюць» многія героі М. Гарэцкага: Клім Шамоўскі («У лазні»), Архіп Лінкевіч («Роднае карэнне»), Касцюк Зарэмба («У чым яго крыўда?»), Антон Жабон («Антон»), Ігнат Абдзіраловіч («Дзве душы») і іншыя, – з'ява зусім не радавая, прыватна-інтымная. Яна мае пад сабой глыбінны першавыток, звязаны з агульным узроўнем гістарычнага і сацыяльнага быцця нацыі з яго пакутлівым

пляхам самасцвярджэння, самаідэнтыфікацыі. У вышэйпрыведзеных творах выразна праводзіцца думка аб узаемасувязі, узаемазалежнасці адзінкавага і цэлага, прыватнага і агульнага, героя і грамады.

М. Гарэцкі гаворыць пра беларусаў з трагічнай пранікнёнасцю, якая нагадвае эмацыянальна-псіхалагічную танальнасць твораў экзистэнцыяльнай скіраванасці. Незвычайнасць, неардынарнасць сітуацыі аб'ектыўна схіляе да таго, што канфлікт героя — гэта перадусім канфлікт яго з самім сабой, уласнымі думкамі, развагамі. Акрамя таго, гэты канфлікт успрымаецца як супрацьстаянне не толькі сацыяльнаму асяроддзю, але і біялагічнаму дэтэрмінізму, ракавой спадчыннасці ў духу натуралістычных канцэпцый. У рэшце рэшт ён зварочвае ў плоскасць несупадзення духоўных узроўняў і памкненняў наогул, г. зн. набывае субстанцыяльную накіраванасць.

Асоба героя — той пункт, тая памежная «цэнтрысцкая» лінія, на якой усё сыходзіцца, замыкаецца, якая прыцягвае розназараджаныя вектары руху і па меры магчымага спрабуе ўраўнаважыць іх. Функцыя-прызначэнне такога героя прымірэнчая, міратворчая. Пры гэтым падобная місія паўнацэнна, даастанку ім не ўсведамляецца, ідэалагічна не праігрываецца, а ўспрымаецца пераважна на ірацыянальным, падсвядомым узроўні.

Адна з істотных характарыстык лініі паводзін героя М. Гарэцкага палягае ў тым, што яго жыццёвы кодэкс наўпрост абумоўлены аб'ектыўнымі, зямнымі рэаліямі і ў многім абцяжараны ўласным (як правіла, няўдалым) практычным вопытам чалавечых зносін і спроб змяніць жыццё людзей да лепшага ці, зрэшты, узбудзіць у іх неадольную прагу такога жыцця. У апавяданні «Стогны душы» чытаем: *«Я хачу жыць вольным жыццём — жыццём радасці, добрага, вясёлага смеху і ўсяго таго, што побач з другім творыць гармонію жыцця. Я хачу новага, лепшага жыцця. Я крэпка, усімі сваімі сіламі жадаю яго! Бо незадаволен, вельмі незадаволен... Як толькі стаў я мець сваё сумленне, маю вялікую ахвоту, думку сэрца, як бы выптаўці самому і другіх вызваліць з гэтага жыцця. Бо ў ім навакол адны аграмадныя, гідкія камы бруду, бруду дрэннага, гнойнага... Я не хачу трываць! І не вытрываю, бо нельга вытрываць. Я скіну, сарву ланцугі свайго старога жыцця і зраблю жыццё новае. Зраблю! Парву ланцугі спрадвечнай гульні-лені, ланцугі глуму, шальмоўства і страшэннай, аграмаднай цемнаты векавечнай, твая ланцугі, што робяць з чалавека скаціну, быдлё, што твораць “наноў” і “мужыкоў”»* [1, с. 58].

Як бачым, герой жыве марай палепшыць свой лёс не інакш, як праз паляпшэнне лёсу іншых, але гэта высакародная мара пастаянна разбіваецца аб цяжкі ком жыццёвага друду і заскарузлай інертнасці і абьякавасці людзей да яго высакародных памкненняў.

Адзначым у падобнай пазіцыі наяўнасць прыкмет свядома-ахвярнага падзвіжніцтва з боку маладых адраджэнцаў, абазначанасць контураў пра-



грамы ўнутранага дзеяння, якая з-за катэгарычнасці, непасрэднай максімалісцкай сувязі з сацыяльна-культурнымі пераўтварэннямі і відавочнай тактычнай апераджальнасцю асуджана на няўдачу.

Як бы цяжка ні даводзілася герою, як бы яго ні раздзірала нязгода з родным краем («*Мой родны край, краса мая, / З табою век не ў згодзе я...*» [1, с. 52]), ён нават у думках не дапускае магчымасці збегчы ад гэтага «*свойабразнага пекла*». Парваць сувязі з народам, адысці ад яго надзённых клопатаў і праблем азначала адрачыся ад самога сябе, стаць іншым, а значыць, папросту перастаць быць. Такая перспектыва для героя глыбока чужая, непрымальная. Калі для рамантыкаў чалавек быў сродкам дасягнення сваіх ганарлівых памкненняў, то для М. Гарэцкага ён становіўся мэтай, непасрэдным аб'ектам грамадзянска-працэсуальнай дзейнасці. Аднак неардынарнасць сітуацыі ў тым, што не народ, не старэйшы апякуецца над малодшым, а, наадварот, малодшы апякуецца над старэйшым, больш за тое, ахвяруе сабой дзеля блізкіх і крэўных па духу людзей.

Героі М. Гарэцкага – вялікія праўдалюбы, максімалісты, што жывуць моцнай прагай жыццёвых перамен, хоць іх мары і добрыя намеры разбіваюцца аб глухую сцяну жорсткай рэчаіснасці. Заканамерным вынікам сітуацыі выступаюць песімізм і расчараванасць у жыцці, якія часам прыводзяць да безвыходнасці, адчаю і духоўнай дэпрэсіі. Падобную сітуацыю назіраем у апавяданні «*Рунь*», герою якога, Уладзімеру З., даводзіцца «*шукаць сабе чалавека спаміж людзей*» [1, с. 107]. У пачатку апавядання, якое напісана нібыта ад імя былога таварыша, прыводзіцца наступнае красамоўнае сведчанне: «*Я ведаў вялікія сілы яго душы маладай і крышталёную чыстату гэтай душы.*

Я ведаў... І я навінен раскажаць братам беларусам, якую, можа, сілу, што была спаміж нас, страцілі мы» [1, с. 104]. Падкрэсліваецца, што Уладзімера З. «*займалі не толькі што грамадзянска-палітычныя пытанні, але і перажыванні чалавека, яго псіхалогія. Значыцца тож, любіў ён характэрна, прыгажосць, хаця і не любіў паказваць таго занадта, бо па яго сумленню жыццё ў наш практычны век вымагае іншага. Але гэта быў такі рамантык. Колькі вершаў умеў ён напамяць! З беларускай жа народнай паэзіі найбольш ён любіў ціхіх легенды і страшныя паданні; таксама – казкі, у каторых даводзіцца, што некалі праўда возьме верх над злом*» [2, с. 10–11]. Аднак парадокс у тым, што жыццёвыя абставіны, людская слепата ўцягваюць героя ў бездань пакут, нараджаюць нуду і боль, крыўду і адчай, правакуюць на духоўнае сіроцтва.

«Нудна! Нудна!

Скуль з'явілася тая нуда ў цябе, што пад канец, у апошнія часы, так неадчэпна грызе табе сэрца і паддае ламаты і болю галаве твай? Чаму не маеш цікавасці жыць?

Чагосьці не хапае табе...

<...>

Уладзімерка! Ты не маеш сярод людзей чалавека, якому б раскрыў душу сваю, да якога б прыхіліўся. Можэ, таму, што ты сам сабе гідак і непрыемен. Дык баішся паказацца людзём у шчырасці сваёй, у брыдоце сваёй.

А ты ж ідэаліст...

Ты ж змалку гнаўся за праўдаю...

Гаротны!» [1, с. 109–110].

У гэтых сведчаннях «закуліснага аўтара» — безумоўная рэальная дакладнасць, квінтэсенцыя сутнасці сучаснай М. Гарэцкаму «духоўнай явы». Момант адчужанасці, аддаленасці ад свету, агульнага жыцця, людзей — навідавоку. Чалавек, якому ад прыроды многае дадзена, які валодае зайздроснымі творчымі задаткамі, не ў стане рэалізаваць свой духоўны патэнцыял. Адсюль і трагізм героя, яго асуджанасць на адзіноту. Беларуская справа, якая спарадычна згадваецца, на якую робіцца намёк, па волі аўтара заканамерна скіроўвае ў анталагічнае рэчышча, наўпрост звязваецца з праблемай індывідуальнага, асобнага існавання.

«Праўда, што мы творым жыццё, але калі і праўда, то ці не ўсё роўна? Людзі!..

А каторыя з іх болей варты спагадання? Хто іх разбярэ?

Я заступаюся за брата-мужыка, а я ж яго не люблю, і ён жа мяне круўдзіў болей чым хто» [1, с. 110–111].

Адсюль бярэ першавыток трагічны гуманізм героя, яго «інтэлігентная хвароба», якая, па сутнасці, стала вынікам хранічнай адсутнасці права на выбар. Загнаны ў «жалезную клетку» (Л. Андрэеў) безвыходнасці, не знаходзячы шляхоў вырашэння антыноміі «пан — мужык» з-за рэзка палярнага сацыяльна-класавага размежавання грамадства, герой міжволі аказваецца паміж двума камянямі-жорнамі. Пастаўлены перад невырашальнай дылемай і не могуць пераступіць планку антымаральнасці, адзіным выйсцем для сябе герой бачыць самагубства.

Прызвание — «інтэлігент» — становіцца ўрэшце ракавым: «...ты — сын народу», але «рука твая не ўзнімаецца на заклітых ворагаў тваіх». Самапраўданнем гучаць словы героя: «Я вышэй гляджу! Жыццё!» [1, с. 112].

Жыць антымаральна для Уладзімера З. азначала насуперак сваёй волі звярнуць на шлях пурытанства, з пазіцый класа асуджаць «ворагаў сваіх», а значыць, збочыць са шляху інтэлігентнасці (чытай: гуманнасці, філантропіі). Аднак гэтага ён зрабіць не мог. Для героя быў чужы і ўнутрана непрымальны прынып маралізуючага імаралізму, г. зн. адмоўнага маралізатарства, які заключаўся ў фетышызацыі ідэі безадгаворачнага абвінавачвання, асуджэння, у абсалютызацыі разбуральнага пачатку і катэгарычнага адмаўлення станоўчых каштоўнасцей: любові да бліжняга, супрацоўніцтва класаў, салідарнасці, права на вартае чала-



века жыццё. Вось чаму Уладзімер З. заставаўся ідэалістам. Быць ідэалістам азначала вітаць і прапагандаваць уласнай пазіцыяй ідэалістычны тэзіс «свядомасць вызначае быццё», адчуваць крэўную далучанасць да цывілізацыі і культуры. Нават, здавалася б, паэтычна-імператыўны выраз «А спакою мне!» у дадзеным кантэксте мае матываваную светапоглядную падаснову.

Героі М. Гарэцкага вылучаюцца глыбокім роздумам-рэфлексіяй над «пытаннямі рознымі», а таксама фізічнай і маральнай бездакорнасцю, цвярозым поглядам на жыццё. У іх добрая і адкрытая душа, якая можа прэтэндаваць на духоўную празорлівасць, вярчунства. Яны па праве адносяцца да тых людзей, якія, «не маючы закону, па прыродзе законнае робяць, то не маючы закону, яны самі сабе закон: яны паказваюць, што справа закону напісана ў іх сэрцах, пра што сведчыць сумленне іх, а таксама думкі, якія то абвінавачваюць, то апраўдваюць адна адну» (Рым. 2:14–15) [3].

Асновай прынцыпу паводзін героя ранніх апавяданняў М. Гарэцкага, паводле А. Пятровіча, «з’яўляецца тое, што заповедзі (правілы) Божыя напісаны ў яго сэрцы, з’яўляюцца яго сумленнем, якое кіруе ўсімі думкамі і ўчынкамі і не дазваляе рабіць благое (грэх). <...> Сумленне з’яўляецца сур’ёзным заслонам, які перашкаджае граху авалодаць чалавечай душой, сумленне — ахоўная сістэма, якая не дапускае вераломны грэх у душу чалавека і ў яго жыццё» [4, с. 47–48].

Героі М. Гарэцкага — рамантыкі па духу і экзістэнцыялісты па светаадчуванні. Усведамляючы безвыходнасць свайго становішча, яны тым не менш не адракаюцца ад мэты бескарыслівага служэння бацькаўшчыне: «*Але не адракацца, не быць здраднікам. А любіць, шанавать родную бацькаўшчыну павінен, доўжан...*» Услед за гэтымі словамі, якія належаць Кліму Шамоўскаму, — зігзаг маланкавага запытання: «*А страшна яно, роднае... чым?...*» [1, с. 53]. Можа, і тым, што ніколі нельга чакаць ад яго, роднага, адназначнага адказу, пэўнага імператыву, нельга цалкам на яго пакласціся, даверыцца без шкоды для сябе. Таму што гэта роднае — у адначасці шматлікае, шматаблічнае, як міфічны Янус, здольнае да дзіўных і непрадказальных метамарфоз. З гэтай прычыны і даводзіцца шкадаваць Архіпу Лінкевічу, «*што людзі сляпыя такія*» [1, с. 79]. Перадвыток жа слепаты — трагедыя людзей, што змушаны супраць уласнай волі жыць па канонах навязанага чужой воляй закону. Традыцыя, «архаіка», нават спалучаная з нецывілізацыйнымі формамі жыцця, — магчымасць не растраціць даататку, не згубіць сябе.

М. Гарэцкаму, як вядома, давалося стаць непасрэдным удзельнікам Імперыялістычнай вайны, прайсці праз гарніла суровых выпрабаванняў і нягод. Убачанае і перажытае балюча вярэдзіла памяць і свядомасць мастака, прымушала яго наноў задумвацца над праблемай псіхаэмацыя-

нальнага пачування і паводзін чалавека ў жорсткіх абставінах вайны. Письменнік, як відавочца ваенных падзей, здолеў перадаць іх антычалавечую сутнасць не толькі ў рэалістычным, але і ў эмацыянальна спасцігальным ракурсе, прасачыў працэс паступовай страты цэласнага светаўспрымання, разбурэння сістэмы звышпачуццёвых, ментальных каштоўнасцей у іх традыцыйных формах. Ён паспрабаваў выявіць надзвычай складаны комплекс пачуццяў чалавека на вайне, дзе ў супярэчлівым адзінстве перапляліся свядомае і падсвядомае, рацыянальнае і ірацыянальнае, нізкае і высокае, гуманнае і антыгуманнае.

Ваеннае ліхалецце, паводле глыбокага пераканання М. Гарэцкага, прыносіць шмат фізічных пакут і яшчэ больш пакут духоўных, маральных. Разбуральны, антычалавечны характар вайны пераканаўча паказаны ў апавяданнях «Рускі» (1915), «На этапе», «Генерал» (абодва 1916) і ў адным з лепшых твораў аўтара на тэму вайны – апавяданні «Літоўскі хутарок» (1915).

Вайна нікога не шкадуе: калечацца чалавечыя лёсы, трагічна абрываюцца маладыя жыцці, крышацца надзеі на ўратаванне, вяртанне ранейшага ўкладу жыцця. Ліхая навала вайны не абышла і сям'ю хутарскога гаспадара Яна Шымкунаса («Літоўскі хутарок»). Незваротна страчаны гаспадарскі набытак, нанесена глыбокая псіхалагічная, душэўная рана дачы Мюнці. Героі, якія аказаліся ў эпіцэнтры разгортвання ваенных баталій, сталі заложнікамі сітуацыі, вымушаны цягць ганебны здзек і прыніжэнне чалавечай годнасці, рызыкаваць жыццём. Яны не могуць спадзявацца хоць на нейкую літасціваць, спагадлівасць і людскае абыходжанне. Страшны малох вайны няўхільна робіць сваю справу, драгуе і нішчыць усё, што трапляецца на яго шляху. Фінал твора адкрыты. Аднак жудасная атмасфера здранцвення і гібелі ўсяго жывога, сітуацыя адчаю і безвыходнасці, якая цяжкім бярэмам павісла над цудам уцалелымі жыхарамі злашчаснага хутара, не пакідае надзеі, што людзям удацца захаваць свае жыцці ў беспрасветнай калатнечы і нічым не апраўданных чалавеказабойствах.

Суровая праўда пра вайну, сапраўдная існасць ваенных выпрабаванняў раскрыты М. Гарэцкім у дакументальна-мастацкіх запісках «На імперыялістычнай вайне». «Запіскі...», якія ўпершыню пабачылі свет у 1926 г., сталі адметнай, наватарскай з'явай у беларускай літаратуры. Письменнік вачыма салдата 2-й батарэі N-скай артылерыйскай брыгады, свайго духоўнага двойніка Лявона Задумы з гуманістычных, антымілітарысцкіх пазіцый паказвае жудаснае аблічча вайны, малое антычалавечную карціну бязлітаснай крывавай бойкі, калецтва – фізічнага і духоўнага – маладых салдат, самай высокай мерай вымярае духоўныя магчымасці чалавека, яго здольнасць супрацьстаяць разбуральнай сіле зла, насілля і нянавісці. Радавыя ўдзельнікі вайны кожны дзень сам-



насам сутыкаюцца са смерцю, і кожны з іх павінен знаходзіць у сабе моц, каб выстаяць у гэтым невыносным пекле агню, бамбёжак, абстрэлаў, захаваць годнасць і чалавечае аблічча.

Разам з занатаваннем страшных эпизодаў вайны герой імкнецца пакінуць плён сваіх балючых роздумаў, перажыванняў, клопатаў і турбот. Гэтыя роздумы маюць не толькі асабісты характар, а непасрэдна спалучаны з агульназначным, агульнанародным, дзе яскрава праступаюць востры боль і трывога за лёс роднага краю, бацькаўшчыны. У адзін з такіх роздумных момантаў і прыходзяць думкі аб існым сэнсе і характары вайны: «*Усё гэта цяпер згіне, як згіну, можа, і я сам... ва славу... ва славу... чаго? Вызвалення “малых” народаў? А ці вызваліцца мой народ? Што яму дасць гэтая вайна?»* [1, с. 21].

Бязлітасныя абставіны вайны, страшная калатнеча, удзельнікам якой даводзіцца быць Лявону Задуму, выклікаюць у душы героя магутны пратэст супраць неапраўданых чалавечых ахвяр, злачыннай машыны вайны, што ненасытна забірае чалавечыя жыцці, прыносіць неапраўнае гора, страшныя пакуты, непамысныя разбурэнні. «*Будзь проклят Вільгельм і кожны, хто хоча вайны!*» [1, с. 54] – гэтыя словы вырываюцца з глыбіні душы ў аднаго з радавых удзельнікаў ваенных падзей. Аднак падобны пратэст нараджаўся ў кожным, хто пабываў у самым пекле вайны і перажыў надзвычайную, немагчымую ў мірным жыцці абвостранасць, напятасць усіх фізічных і духоўных сіл, насамрэч зведаў рэальную сітуацыю выпрабавання на мяжы жыцця і смерці.

М. Гарэцкі з максімальнай аб’ектыўнасцю і глыбокай дакументальна-эпічнай пераканаўчасцю паказвае чалавека ў экстрэмальных абставінах вайны. Адлюстраваныя ў дзённіку падзеі пазбаўлены мастацкай ідэалізацыі і гераізацыі. Письменнік імкнецца захаваць неабходную меру аб’ектыўнасці, праўды, спрабуе спасцігнуць глыбіні чалавечага духу, зразумець паводзіны і ўчынкi чалавека ў кожнай канкрэтнай сітуацыі. У надзвычай напружаных, трагічных абставінах чалавеку, з аднаго боку, вельмі цяжка было авалодаць сабой, стрымаць эмоцыі, не паддацца імгненнаму пачуццю страху, боязі, распачы.

З іншага боку, атмасфера бою, надзвычайная – стрэсавая – сітуацыя дапамагалі гранічна мабілізавацца, знайсці ў сабе скрытую ўнутраную моц і рашучасць не паддацца здрадлівай слабасці, нейтралізаваць пачуццё адчаю і бездапаможнасці, праявіць смеласць і адвагу, што часам межавалі са здзяйсненнем геройскага ўчынку. Аднак, нягледзячы на ўсё, вайна ва ўспрыманні Лявона Задумы – вялікае злачынства, жудасны выклік жыццю, усяму жывому на зямлі. Недаравальна, што яна пакідае незагойныя душэўныя раны, відавочна дэфармуе, відазмяняе комплекс светапоглядных і маральна-этычных перакананняў, парушае цэльнасць чалавека як разумнай, культурна-цывілізаванай істоты.

Вайна стала жорсткім выпрабаваннем найперш на духоўную трываласць, чалавечую годнасць. Убачанае і перажытае, суровыя ваенныя нягоды пакідалі глыбокі след у душы, міжволі прымушалі ацэньваць, асэнсоўваць канкрэтныя сітуацыі з гуманістычнага, агульначалавечага пункту погляду.

У аповесці ўзнаўляецца шмат момантаў, якія маюць існую экзістэнцыяльную скіраванасць: праблема маральнага выбару, памежная, экстрамальная сітуацыя, пошукі шляхоў асабістага і грамадскага шчасця і свабоды, трагічнасць індывідуальнага лёсу чалавека на вайне. Пры ўсіх магчымых варыяцыях названня моманты вянчае гуманістычная ідэя, звязаная з перакананнем, што жыццё чалавека — адзіная сапраўдная каштоўнасць і недатыкальная святасць. Прычым чалавек паўстае тут не як касмапалітычная, абстрагаваная сутнасць, а як прадстаўнік пэўнай этнанацыянальнай супольнасці, які і ў крайне суровых, надзвычайных умовах праўляе непадробны клопат пра лёс радзімы, бацькаўшчыны, народа, жыве грамадскімі інтарэсамі.

Трапіўшы ў абставіны, якія пагражалі цэласнасці яго экзістэнцыі, галоўны герой аказваецца перад быццём і хаосам і вымушаны, наколькі гэта магчыма ў яго сітуацыі, адчайна і рашуча трымацца за жыццё. Письменнік задаецца пытаннем пра асабістую адказнасць чалавека за ўчыненае, здзейсненае. Згодна з яго мастацкай канцэпцыяй, не можа быць ніякага апраўдання зробленаму выбару, асабліва калі гэта тычыцца лёсу іншага. Недапушчальна ў такім выпадку матываваць свой выбар грамадскай неабходнасцю, змушанасцю, знешнімі абставінамі і акалічнасцямі. Усё злачыннае, антыгуманнае кладзецца цяжкім бярэмам на чалавека, наўпрост уплывае на яго ўнутранае самапачуванне, сумленне, вярэдзіць балючую памяць душы.

Здольны да глыбокага аналізу і ацэнкі ўсяго, з чым ён сутыкаецца і ўдзельнікам чаго яму даводзіцца быць, Задума адчувае невымерны цяжар віны за здзейсненае, за безліч нявінных ахвяр — такіх, як і ён сам, паднявольных удзельнікаў вайны. Героя не пакідае адчуванне, што на яго вачах адбываецца крушэнне асноў жыцця і ён міжволі становіцца выканаўцам чыёйсьці злой волі. *«А я ж не пасабляю, не — не пасабляю, а сам разам з другімі старанна забіваю людзей. Забіваю такіх жа нявольнікаў, як сам. Што гэта я раблю? Пакуль што я не адчуў усяе глыбіні гэтага жаху! Не адчуў, а толькі думаю, што тут — вялікі страх, і жудасную сутнасць гэтага страху я зразумею толькі некалі насяля...»* [1, с. 71–72] — з болей і скрухай у сэрцы прызнаецца ён сам сабе ў хвіліну пакутлівага роздуму.

Асаблівай шчырасцю, чалавечнасцю характарызуецца стаўленне героя да саслужыўцаў, радавых удзельнікаў вайны як да духоўна блізкіх людзей, з якімі ён адчувае ўнутраную роднасць, тоеснасць. Пачварная рэчаіснасць вайны, непамыслныя нягоды і пакуты зблізілі, зраднілі



гэтых людзей, адкрылі ім існы сэнс чалавечай еднасці, калектывізму і згуртаванасці. У час паўгадавога адпачынку па стане здароўя ў сябе на радзіме Лявон Задума міжволі ўспамінае таварышаў па зброі («*Шкода іх, шкода... Бедныя, любыя!*»), інтуітыўна ўгадвае іх думкі, якія «*лятуць з поля смерці, з тых студзёных ям, з бясконцага няшчасця дзён*» [1, с. 119].

Празмерна развітая гуманістычная свядомасць героя не дазваляе яму змірыцца з роляй звычайнага статыста, прыпадобніцца да подлай натуры маленькага чалавека, які марыць неяк перажыць вайну. Наадварот, Задума не можа здрадзіць пачуццю франтавога братэрства, адчувае сваю міжвольную вінаватасць, што давялося часова выбыць са строю. Незвычайна абвостранае адчуванне чалавечага абавязку нараджае непазбыўную адзіноту, настальгію, сум, якія цяжка ўлагодзіць, з якімі цяжка ўжыцца.

З іншага боку, Задума з асаблівым, напярэтым пачуццём успрымае штодзённа-звычайнае, ціхамірнае высковае жыццё, яскрава ўсведамляючы, што яно пры магчымай змене жыццёвых абставін можа ледзь не вокамгненна знікнуць назаўжды. Адсюль і надзвычай абвостранае, высокадраматычнае перажыванне простых радасцей сялянскага жыцця, мірных будняў.

У каментарыях да апавесці «На імперыялістычнай вайне» М. Мушыньскі слухна заўважае: «...у паводзінах людзей, што прайшлі франтавое выпрабаванне, пісьменнік угледзеў парасткі новай маралі, праяўленне новага тыпу чалавечых адносін. Гэтыя людзі вымяраюцца пісьменнікам інакшай, больш высокай меркай на годнасць чалавека» [1, с. 357]. Думаецца, гэта адбылося дзякуючы таму, што М. Гарэцкі шмат у якіх момантах спрычыніўся да экзістэнцыялісцкай канцэпцыі чалавека і свету, разумення чалавечых паводзін у сітуацыі выбару.

Вайна, маштабныя сацыяльныя ўзрушэнні, згодна з аўтарскай думкай, нараджаюць адчуванне трывогі, аддаляюць ад прыроды, зямлі, традыцыйных устояў, прыводзяць да дэфармацыі чалавечых якасцей. Падобны стан героя актывізуе экзістэнцыяльнае самапачуванне, наўпрост звязанае са светапогляднымі структурамі, жыццёвымі прыярытэтамі, сістэмай каштоўнасцей і сэнсаў, светаадносін. Героя не на жарт раздражняе побытавая неўладкаванасць, патрыярхальная абыякавасць да ўмоў жыцця аднасямейнікаў, якія змірыліся, звыкліся з наяўным станам рэчаў.

Адчуванне Лявонам Задумам унутранага разладу з бацькамі абумоўленае не толькі тым, што ён нічога не можа зрабіць для іх у сэнсе набліжэння да культурных, цывілізаваных формаў жыцця: «*Як гэта ўсё далёка ад таго, ад той культурнасці, якую бачыў я ў сялянскіх хатах ва Усходняй Прусіі*» [1, с. 121]. Прычына мае больш глыбокія, экзістэнцыяльныя карані. Яна – ва ўсведамленні героям наканаванай бясплённасці яго фізічных і духоўных ахвяраванняў і высілкаў змяніць, перайначыць свой лёс і лёс блізкіх людзей ці хоць бы абудзіць у іх неадольную прагу да лепшага жыцця.

Іншымі словамі, «*нязносная адзінота*» героя абумоўлена па вялікім рахунку агульным узроўнем гістарычнага і сацыяльнага быцця нацыі з яе пакутлівым шляхам самацвярджэння, самаідэнтыфікацыі, а яго, героя, канфлікт са знешнім асяроддзем набывае адзнакі экзістэнцыяльнага — канфлікту з самім сабой, уласнымі думкамі, меркаваннямі, развагамі.

Герой адчувае сябе на ростанях — ізаляваным, пакінутым сам-на-сам са сваёй адзінотай. Акаляючая рэчаіснасць падаецца чужой, злавеснай. Усё, з чым яму даводзіцца сутыкацца, мець нейкае дачыненне, набывае адзнаку адчужанасці, непрыхільнасці і варожасці. Добра знаёмыя з дзяцінства рэчы, абжыты свет, які раней унушаў спакой і надзейнасць, ператварыліся ў штосьці непамысна насцярожвальнае, прыгнятальнае — у тое, што становіцца першапрычынай неадольнага суму і безнадзейнай адзіноты.

Пачуццём трывогі насычана не толькі знешняя рэчаіснасць. Падобным эмацыянальна-псіхалагічным адчуваннем пранізана сфера ўнутранага самапачування. Больш за тое, адчужанасць ад сябе, адчуванне татальнай неабароненасці, бездапаможнасці, перманентнай прыгнечанасці, фрустрацыі становяцца першапрычынай чужасці знешняй, вонкавай. Герой аказаўся нібыта паміж двух агнёў: усюды яго пераследуе небяспека, ён вымушаны знаходзіцца ў стане трывожнага чакання, загадзя ведаючы, што рэальны вынік не абячае нічога добрага: «*Заб'юць цяпер... І к ліху новае жыццё... Ну і чорт яго бяры, такое жыццё, — не шкода...*

Але нейкі ком падкаціўся, і заняла ўсё.

І так пераходамі думалася то лепшае, то горшае. А ўсё наогул — ня добра, прыкра, цяжка...» [1, с. 126]. Лявон Задума цалкам пазбаўлены жыццёвай апоры, надзейнага грунту, ад чаго свет набыў пагрозлівыя, варожыя абрысы, стаў чужым, халодным, палохаючым.

Рэальнае ўсведамленне невырашальнасці, тупіковасці сітуацыі, немагчымасць знайсці для сябе выйсце з жыццёвых абставін нараджае хваравіта-балючае адчуванне мяжы-парога, што цалкам пазбаўляе героя надзеі наладзіць гарманічную сувязь паміж сабой і светам, паразумецца з самім сабой. Ён вымушаны знаходзіцца ў стане пакутлівага перажывання, неадольнага душэўнага цяжару: «*Мне ж не хочацца нават гаварыць. Яны мяне з такою радасцю чакалі, а не прынёс я ім весялосці ў хату. Так, мала смеху ў нашай хаце. І я ў тым нямала вiнават... Няхай сабе!*» [1, с. 124]. Адчуванне безвыходнасці, бездапаможнасці нараджае пачуццё асуджанасці — не фізічнай, а звязанай з усведамленнем уласнай недасканаласці, ракавой немагчымасці супрацьстаяць чыёйсьці злой волі, жыццёваму наканаванню.

Сімптаматычным выглядае эпізод з галубком, якога Задума забівае на таку без аніякіх на тое відавочных прычын. Карціна забойства безабароннай птушкі нібы ў мініяцюры, сімвалічна раскрывае стан героя, лю-



струе сітуацыю экзістэнцыяльнага памежжа: «[Галубы] як людзі перад страхам, замяталіся, пакінулі найлепшую яду і ў смяротнай тузе кінуліся пад вароты, біліся крылкамі, каб вылецець».

Шубнуў лапатау ў самы груд — і ўбачыў аднаго з паломаным, абвіслым крылкам. Сханіў яго і сударажна сціснуў у руцэ. Адчуў, як б'еца сэрца і ў галуба і ў самога.

Размахнуўся і з дзікім імпультам трахнуў яго аб саху галоўкаю, як толькі ножкі яму не адарваліся. І брыдліва кінуў, як напханую апілкамі і пакромсаную дзяціную ляльку» [1, с. 119]. Учынак сапраўды выглядае гідкім, недарэчным. Аднак ён красамоўна перадае стан героя і, больш за тое, пераканаўча дэманструе пісьменніцкае ўяўленне пра дваістую прыроду чалавека, дзеянні і ўчынкі якога падчас могуць быць непрадказальнымі, некантралюемымі.

Адным з найбольш красамоўных паказчыкаў далучанасці твора да філасофскай традыцыі экзістэнцыялізму з'яўляецца прынцып узнаўлення сітуацыі выбару, што набывае востры характар, які крайне абцяжарвае, абмяжоўвае чалавека. Гэта сітуацыя паводле закону жанра патрабуе неадкладнага дзеяння па пераадоленні цяжкасцей, якія ўсведамляюцца і расцэньваюцца як лёсавызначальныя, звязаныя з выбарам аксіялагічных прыярытэтаў быцця.

Экзістэнцыяльныя героі — неспакойныя, апантаныя натуры, якія цалкам захоплены ідэяй руху, дзеяння, змагання, адчуваючы пры гэтым сваю татальную неабароненасць. Знешне апазнавальным знакам экзістэнцыяльнага вырашэння жыццёвых калізій і канфліктаў з'яўляецца тое, што ў цэнтры ўвагі пісьменніка і яго галоўнага героя знаходзяцца змрочныя, панурныя бакі жыццёвага вопыту, настроі (страх, адчай, распач, сум).

У адрозненне ад экспрэсіяністаў М. Гарэцкі не прыводзіць свайго героя да суцэльнай апатыі, жыццёвага песімізму. Наадварот, у аснове яго экзістэнцыяльнай філасофіі ляжыць адраджэнскі пафас, уваскрашальная, жыццесцвярдзальная ідэя. Чуйны да новых павеваў жыцця, мастак з прычыны грамадзянскага тэмпераменту аддае перавагу такому стану, калі ў душы адбываецца пастаянны маральны рух, калі чалавек здольны ўлавіць шматзначную дыялектыку жыцця, надаць яму сэнс, які зробіць яго існаванне значным, нават бесмяротным.

У нашым выпадку важна падкрэсліць, што пісьменнік мадэлюе сітуацыі выбару ў адносінах не толькі да франтавых будняў, але і да мірных. Гэта можа сведчыць, што яго герою наканавана перажываць такі стан пастаянна, у кожнае імгненне жыцця. Яго свядомасць, самаадчуванне, душэўны стан ужо ад пачатку настроены на катастрафічнасць успрымання рэчаіснасці, перманентнае рэфлексаванне паводле перажывае-

мага, сітуацыйнага моманту. У любое імгненне іманентна герой ужо настроены на экзістэнцыяльную хвалю, міжволі трансфармуючы знешнія раздражняльнікі ва ўнутрана прадудыруемую рэальнасць. Адсюль і наяўнасць памежнай сітуацыі, экзістэнцыяльнага кантрапункта (шэрагу кантрапунктаў), што адлюстроўвае накал, моц выяўлення ўнутранага перажывання – таго, што ідзе знутры, мае асобасную матывацыю.

Увогуле ж, экзістэнцыяльныя героі пераважна арыентуюцца на інтуіцыю, давяраюць пачуццёваму комплексу (унутранаму імператыву) – таму, што непасрэдна імі перажываецца.

Памежная сітуацыя, як яна паўстае ў творы М. Гарэцкага, заўсёды суправаджаецца ўзмоцненай роздумнасцю героя, характарызуецца пэўнай мысленчай дыскрэтнасцю, разарванасцю, у выніку чаго яго «праграмныя» ўстаноўкі не могуць набыць гарманічнай і асэнсаванай цэласнасці. Падобны памежны стан з-за «разарванай» скіраванасці не можа быць зменены, пераадолены, якасна абноўлены. Немагчымасць станюцца вырашыць сітуацыю гранічна абвастрае адчуванне часовасці быцця, падкрэслівае трагічную наканаванасць жыцця.

Адзначым, што стан героя нельга атаясамліваць з вакуумнай пустай, духоўнай амнезіяй. Наадварот, падобнае адчуванне ўнутранай незадаволенасці, унутранага пратэсту і нараджае падспуднае жаданне змагання, дзейнічаць, шукаць канструктыўныя шляхі да самавыяўлення, ісці наперад, нягледзячы на перашкоды і цяжкасці.

Такім чынам, у «Запісках...» і ў ранній творчасці М. Гарэцкі адначасова ставіў шэраг экзістэнцыяльных, лёсавызначальных праблем, праводзіў думку аб узаемасувязі, узаемазалежнасці адзінкавага і цэлага, прыватнага і агульнага, героя і грамады. Стрыжнявая лінія твораў паступова расфакусіруецца, скіроўвае ў анталагічнае рэчышча, напямую звязанае з праблемай індывідуальнага, асобнага існавання, праблемай выбару, ідэяй захавання чалавечай суверэннасці, адстойвання права на вартае чалавека жыццё.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. Гарэцкі М. Збор твораў : у 4 т. Мінск : Маст. літ., 1985. Т. 3 : На імперыялістычнай вайне. Віленскія камунары. 399 с.

2. Гарэцкі М. Рунь. Вільня : Друкарня Марціна Кухты, 1914. 184 с.

3. Да Рымлян Пасланне святога Апостала Паўла [Электронны рэсурс] // Беларуская палічка. URL: knihi.com/none/Da_Rymlan_Paslannie_sviatoha_Apostala_Paula.html (дата звароту: 15.03.2020).

4. Пятровіч А. Біблейскія вобразы ў апавяданні Максіма Гарэцкага «Рускі»: Максім Гарэцкі як мастак і сучаснік XX стагоддзя // Род. слова. 1997. № 11. С. 44–56.

Пытанні і заданні

1. Раскрыйце характэрныя асаблівасці мастацкага стылю М. Гарэцкага-празаіка.
2. Што дазваляе гаварыць пра спрычыненасць М. Гарэцкага да экзістэнцыяльнай плыні ў беларускай літаратуры?
3. Якія складнікі творчасці пісьменніка даюць падставу аднесці яго да пачынальнікаў беларускай інтэлектуальна-філасофскай плыні?
4. Чым адметны створаны пісьменнікам вобраз маладой беларускай інтэлігенцыі?
5. У чым выявілася наватарства М. Гарэцкага ў паказе вайны ў дакументальна-мастацкіх запісках «На імперыялістычнай вайне»?



РАННЯ АПАВЯДАННІ КУЗЬМЫ ЧОРНАГА ПРАЗ ПРЫЗМУ ЭКЗІСТЭНЦЫЯЛЬнай СВЯДОМАСЦІ

З улікам здабыткаў айчыннага літаратуразнаўства па пераасэнсаванні гісторыі нацыянальнай літаратуры XX ст., у прыватнасці наяўнага вопыту прачытання спадчыны Кузьмы Чорнага, з'яўляюцца падставы для размовы пра тыпалагічныя збліжэнні творчасці пісьменніка як цэласнага мастацкага феномена з філасофіяй экзистэнцыялізму. Вывучэнне спадчыны К. Чорнага ў экзистэнцыяльным аспекце і выяўленне тыпалагічнай блізкасці яго творчасці і светапогляду з канцэпцыямі экзистэнцыялізму лічым неабходным і перспектыўным.

На сёння маюцца асобныя навуковыя працы, у якіх фрагментарна канстатуецца дачыненне пісьменніка да экзистэнцыяльнага дыскурсу [1; 2], але па-за пастаноўкай пытання аб экзистэнцыялізме К. Чорнага, без канкрэтнага аналізу аўтарскай пазіцыі, светапогляднай архітэктонікі мастацкага свету пісьменніка. Акрамя таго, пільная ўвага К. Чорнага да звычайнага чалавека як унікальнай з'явы цяпер, у эпоху абмасаўлення, нівелявання асобы, робіць яго творчасць востра сучаснай, запатрабаванай.

У сувязі з гэтым важна падкрэсліць, што экзистэнцыялізм як філасофскі кірунак вылучаецца крайняй разнароднасцю і супярэчлівасцю, на што ўказваюць даследчыкі. Напрыклад, нямецкі філосаф-экзистэнцыяліст О. Ф. Бальноў лічыць істотнай рысай экзистэнцыяльнай філасофіі тое, што «чыстай» экзистэнцыяльнай філасофіі не існуе зусім. «Па сваёй сутнасці экзистэнцыяльная філасофія ёсць пралог да паглыбленага разумення філасофствавання. <...> Немагчыма проста ўзяць за аснову замкнёную групу экзистэнцыяльных філосафаў і зыходзячы непасрэдна з іх атрымаць адзіную карціну, бо ў выпадку з тымі, хто падпадае пад разгляд, гаворка заўсёды будзе весціся пра зусім розныя самабытныя ўдасканаленні і пераўтварэнні, якія будуць успрымацца хутчэй не з зыходнага сэнсу паняцця існавання, а з адмысловага намеру кожнага асобнага філосафа» [3, с. 24–25].

У сучасным філасофскім слоўніку таксама адзначаецца, што «экзистэнцыйная філасофія – не столькі адзіны філасофскі кірунак з агульнай сістэмай катэгорый, зыходных прынцыпаў і метадалагічных ус-



тановак, колькі выяўленне (досыць прэстае) “духу часу” ў пэўнай танальнасці. <...> Сам тэрмін “экзістэнцыялізм” дастаткова ўмоўны» [4, с. 1002–1005].

Прызнаючы наяўнасць каштоўнасна-сэнсавых дамінант і арыгінальнага філасофскага кантэксту, блізкага да светапоглядных прынцыпаў экзістэнцыялізму, мусім адзначыць, што ў адносінах да К. Чорнага няма падстаў абсалютызаваць свядомае дачыненне творчасці мастака да згаданай філасофскай дактрыны. Размова можа ісці пра дыскрэтную суаднесенасць чорнаўскіх ідэй з ідэйным комплексам экзістэнцыялізму, пра асобныя важкія праявы экзістэнцыяльнага светаадчування як тыпу свядомасці, прадстаўленага ў тэкстах творцы. Экзістэнцыяльны дыкурс, нароўні з сацыяльным, грамадскім і нацыянальным, з’яўляецца адным са складнікаў мастацкай сістэмы пісьменніка, упісаны ў адзіны кантэкст творчасці і дапамагае выяўленню свядомасці героя і аўтара.

Тое ж тычыцца і факта прысутнасці ў творчасці пісьменніка «слядоў» Л. Талстога і Ф. Дастаеўскага. Варта прыгадаць сведчанні І. Чыгрына: «...у параўнанні з Л. Талстым Кузьма Чорны куды ў большай ступені дазваляе сабе адыходзіць ад класічных форм пісьма, у яго куды больш размытай здаецца асноўная думка. Кузьма Чорны – пісьменнік другога часу і другой мастацкай традыцыі» [5, с. 47]. А. Мельнікава слухна заўважае, што ўздзеянне Ф. Дастаеўскага «на беларускага прэзаіка нельга перабольшваць, разглядаць як непасрэднае наследаванне Кузьмой Чорным традыцыі рускага пісьменніка. Кузьма Чорны развіваўся па законах уласнай творчасці, набыткі Ф. Дастаеўскага для яго – вопыт папярэдніка, асэнсоўваючы і адштурхоўваючыся ад якога беларускі прэзаік ствараў адметную мастацкую рэальнасць» [2, с. 155]. З Ф. Дастаеўскім К. Чорнага збліжае хіба што аднолькавае разуменне прынцыповай нявырашанасці галоўных, фундаментальных праблем быцця і свядомасці.

Вывучаючы эстэтычныя складнікі творчасці пісьменніка праз прызму развіцця еўрапейскай мастацкай думкі, А. Мельнікава прыходзіць да абгрунтаваных высноў: «Кузьма Чорны – выразны прадстаўнік свайго часу, супярэчлівага, трагічнага. Трагічнае – дамінанта светаадчування пісьменніка, што яднае яго з вядучымі прадстаўнікамі сусветнай літаратуры XX ст. Трагізм у творах Кузьмы Чорнага – экзістэнцыянальны» [2, с. 94].

Пагодзімся, што па асноўным кірунку творчасці, спосабе мадэлявання мастацкага ідэалу, пастаноўцы філасофска-светапоглядных пытанняў К. Чорнага можна аднесці да мастакоў пераважна экзістэнцыяльнага тыпу мыслення, а не да ўласна пісьменнікаў-экзістэнцыялістаў. Разгляд твораў і творчасці праз прызму экзістэнцыі дазваляе паглядзець на чалавека як на ўнікальную істоту, якая валодае непаўторным жыццёвым вопытам і багатым унутраным светам перажыванняў.

У творах пісьменніка яскрава выяўляе сябе светапоглядная пазіцыя, прадстаўлены герой рэфлексійнага тыпу, вылучаны яго аксіялагічныя арыенціры. К. Чорны ставіць пытанні аб разнастайнасці і шматлікасці праяў жыцця, мностве шляхоў спазнання ісціны і праўды. Пісьменнік адштурхоўваецца не ад схемы, не ад наяўнай дактрыны, а ад фактаў жыцця, ставіць у цэнтр мастацкага доследу побыт і быццё нічым асабліва не прыкметнага на першы погляд чалавека, які пакутліва перажывае сваю экзистэнцыю, схільны да самарэфлексіі.

Навакольны свет, прадметы, з'явы, працэсы паказаны вачыма аўтара ці яго галоўнага героя (герояў). Прычым сувязі героя са светам выступаюць спецыфічнай формай яго самарэалізацыі, спосабам устанавлення неадчужаных, адухоўленых сувязей паміж ім, іншымі людзьмі і тым быццём, з якім ён цесна звязаны. «Пазітывісцкія» пошукі сталі толькі матэрыялам для рэалізацыі ўласнага экзистэнцыяльнага светапогляду. Рэалістычныя і псіхааналітычныя матывы, якія займаюць сваё месца ў шырокім матывацыйным кантынууме твораў, нароўні з іншымі могуць служыць важнымі, але не галоўнымі тэкстаўтваральнымі фактарамі.

«Чалавек — гэта цэлы свет» — настойліва, з зайздроснай паўтаральнасцю сцвярджаў К. Чорны ў творах. Выяўленне, прамаўленне і фіксацыя тонкіх зрухаў у свеце прыроды і чалавека выступаюць сімвалічнымі адпаведнікамі жыцця. А калі гэта так, то чалавек павінен быць сувыммерным са светам: ён мусіць быць настолькі самадэстатковым, настолькі валодаць зайздросным унутраным патэнцыялам, каб здолець адекватна ўзнавіць усю складанасць акаляючага свету. Сцвярджаючы гэта вышэй-прыведзенай афарыстычнай тэзай, пісьменнік дэманструе ўласнае разуменне жыцця прапануе сваю мастацкую канцэпцыю, спосаб быцця — спраўджанага сёння і гіпатэтычна прагназуемага.

У сувязі з гэтым заўважым, што словаспалучэнні «ціша ў буры», «бура ў цішы», якія часта сустракаюцца ў творах К. Чорнага, маюць філасофскую падаплёку. Па сутнасці, гэта формула чорнаўскага экзистэнцыялізму, нябачнага экзистэнцыявання, быццёнасці. Згодна з філасофіяй М. Хайдэгера, ціша не можа ўяўляць сабой безжыццёвую пустку, нішто. Наадварот, для істоты, якая ўсведамляе сябе, ціша выступае прадвесцем жывой думкі, глыбокай, заваблівай прасторай. Яна — умова і сведчанне тытанічнай працы душы, перадумова вялікіх душэўных азэрэнняў, адкрыццяў, няўхільнага пакутлівага спасціжэння таямніц быцця. «*І як прыдзе гэтая цішыня, — чытаем у К. Чорнага, — гэта ёсць ужо новая бура <...> бо бура — хаос, патрэбны для аднаўлення гармоніі*» [6, с. 338].

Чалавек у К. Чорнага — гэта тая іпастась, тая сутнасная субстанцыя, праз якую праходзіць усё сілавое поле зямлі і якая здольная змясціць у сабе цэлы Сусвет. У гэтым таксама заўважаецца яўная паралель



з экзістэнцыяльнай філасофіяй. Згодна з М. Хайдэгерам, чалавек можа рэалізаваць сябе непасрэдна, у тут-быцці, прысутнасці (*Dasein*). Чалавеку, у адрозненне ад рэчаў, дадзена права рэалізоўвацца, ажыццяўляць магчымасці свайго «тут» дзякуючы жывой, непасрэднай прысутнасці ў свеце. Закладзены ў асобе патэнцыял сапраўды бязмежны, бяздонны, бо «чалавек — гэта цэлы свет». Аднак чалавеку нельга змяніць або прыпыніць плынь часу. Прымусовае ўмяшанне ў адладжаны механізм можа займаць пагражальны характар, ператварыцца ў сваю супрацьлегласць. Таму варта настроіць душу на гармонію з навакольным светам, з «цішыняй быцця» (М. Хайдэгер).

Цішыня ў дадзеным выпадку бярэ на сябе функцыі экзістэнцыі, дзе могуць выпяваць думка і пачуццё. Сутнасць жа быцця праяўляецца ў самых простых рэчах, ва ўвазе да бліжняга, да таго, што цябе акаляе. Цішыня толькі падаецца пустой, безжыццёвай, але для чуйнай і чулівай думкі, якая здольная ўлоўліваць самыя тонкія гукі, праз гэтую цішыню («быццёнае нічыё») адкрываецца новы гарызонт бачання — гарызонт шырокай прасторы [7, с. 4].

Для герояў К. Чорнага гэта прастора праяўляе сябе ў здольнасці ўслухоўвацца ў жывую мелодыю зямлі, простыя, але блізкія і родныя сэрцу моманты жыцця, якія настройваюць на сугучча, сумоўе. Аўтарскае тлумачэнне жыццеспараджальнай сутнасці цішыні знаходзім у яго ж рэзюмэ: *«Як ужо выявіцца ў адчуваннях пералом бурі душы, раптам з'яўляецца процілеглы таму, што бывае ў пачатку бурі. З'яўляецца вялікая патрэба ў цішыні ды спакоі. І як прыйдзе гэтая цішыня — гэта ёсць ужо новая бура... У часе гэтай патрэбы збіраецца ў чалавеку ўсё ў звычайны парадак: паволі і паступова збіраюцца ў свае берагі разбураныя пачуцці, выбіваюцца на свой след звычайны выбітыя з яго думкі. І гэта тады, калі засталіся заду жыццёвыя горы»* [6, с. 338].

Адной з асаблівасцей чорнаўскага наратыву з'яўляецца тое, што асноўным сюжэтаўтваральным матывам у ранніх апавяданнях выступае сум па ідэальным, прага высокага, прыгожага, гарманічнага. Дзеля таго каб знізіць напал адмоўнага пачуцця, пазбегнуць наўмыснага сутыкнення характараў, ідэй, учынкаў сваіх герояў, пісьменнік імкнецца перавесці дзеянне ў сферу ўнутранага канфлікту, ці, па-іншаму, у сферу экзістэнцыяльных перажыванняў унутранай дысгарманічнасці. Вось чаму такая ўвага надаецца «бурам душы», а не адкрытаму супрацьстаянню ідэйных пазіцый, перакананняў, светапоглядаў, як гэта назіраем у Ф. Дастаеўскага.

У адрозненне ад свайго папярэдніка, раманы якога, паводле сведчання М. Бахціна, будаваліся на сутыкненні ідэй, у апавяданнях К. Чорнага ўсё ж пераважае маналагічная форма, мастацкі выклад аўтарскай пазіцыі, якую пісьменнік настойліва прэзентуе з твора ў твор. Дзеючыя

асобы апаবাদанняў становяцца рупарамі аўтарскай ідэі. Яна па-свойму тыражувецца, памнажаецца з кожным новым творам, набывае дадатковыя сэнсавыя канатацыі, не губляючы пры гэтым семіятычнага ядра. Змяняецца толькі знешні антураж, умоўная фабула, героі, але дзякуючы кантэкстуальным паўторам, перагукванням, лейтматывам застаецца архетыпная змястоўная канва, якая складае квінтэсэнцыю мастацкай канцэпцыі твораў.

А. Адамовіч у манаграфіі «Маштабнасць прозы: урокі творчасці Кузьмы Чорнага» слушна адзначаў адметныя рысы твораў мастака, іх жанрава-стылявыя асаблівасці, указваючы на адсутнасць знешняга дзеяння, «адзінага сюжэтнага стрыжня», на аб’ектыўнасць, бытавізм, лірызм і эпічнасць, заглыблены псіхалагізм. Эфект руху шмат у якіх апаবাদаннях пісьменніка, асабліва ўзвышаўскага перыяду, ствараецца за кошт перажыванняў, самарэфлексіі, унутранага прагаворвання. Больш за тое, фабула многіх апаবাদанняў К. Чорнага звязана з раскрыццём унутранага канфлікту героя. Знешні антураж, сацыяльнае атачэнне мае функцыянальнае значэнне, выступае пэўным сюжэтаўтваральным канструктам, які дазваляе ставіць і вырашаць праблемы чалавечага быцця.

Адзначым, што сузіранне быццянага ў побыце, у звычайным, паўсядзённым — адна з найгалоўнейшых адзнак экзістэнцыяльнага бачання, якое прызнае самастойную быццяную каштоўнасць кожнай прайвай жыцця. Можна, з гэтай прычыны ў чорнаўскай карціне свету няма іерархіі прадметаў, дэталюў, з’яў. Усе яны маюць роўнае права на аксіялагічную рэпрэзентатыўнасць і ўтрымліваюць адзнакі феноменалагічных дадзенасцяў, г. зн. спасцігальныя праз пачуццёвы досвед.

Пры адсутнасці знешняга дзеяння, адзінага сюжэтнага стрыжня часава-прасторавы дыскурс атрымлівае якасна іншую, метафізічную скіраванасць, дзе і аўтар, і дзеючыя героі яго твораў знаходзяцца нібы ў адным экзістэнцыяльным полі (ён — у іх, яны — у ім), б’юцца над вырашэннем адных і тых жа праблем, заклапочаны аднымі і тымі ж думкамі. Асновай сюжэта з’яўляецца рух душы. Унутраны час-прастора стварае адметны хранатоп, які ў навуцы пра літаратуру атрымаў назву «метахранатоп». Ён спалучае рысы як трансцэндэнтнага (запарогавага, бязмежнага, містычнага), так і іманэнтнага (існуючага ўнутры чалавека). З улікам гэтага можна гаварыць пра метафізічную, філасофскую прастору чорнаўскага тэксту, шматмернасць, поліварыятыўнасць яго інтэрпрэтацый.

Сучасныя даследчыкі творчасці К. Чорнага сыходзяцца ў адным: у цэнтры творчасці пісьменніка прысутнічае не герой-пасіянарый, а шароговы чалавек з масы, які заклапочаны будзённымі справамі. З гэтай прычыны прадметам мастакоўскага даследавання аказваецца малюнак не агульнага, тыповага, а прыватнага светаадчування чалавека. Аднак



гэты маленькі чалавек з масы паказаны пісьменнікам як унікальная індывідуальнасць – асоба, якая валодае непаўторным жыццёвым вопытам і багатым унутраным светам перажыванняў. Яны маюць экзістэнцыяльную скіраванасць, звязаныя з жаданнем дайсці да першапрычыны, першасэнсу кожнай з’явы, заглыбіцца ў вечныя пытанні, знайсці выйсце са складанай жыццёвай сітуацыі, зрабіць усвядомлены ўчынак.

Адметнасць паэтыкі ранніх твораў К. Чорнага дае падставу аднесці іх да апавяданняў пра рух свядомасці чалавека ў прасторы быцця, мастацкага даследавання экзістэнцыяльнай сітуацыі «чалавек і быццё» ў яе паўсядзённых праявах. Сюжэты апавяданняў К. Чорнага заснаваны пераважна на працэсах, якія адбываюцца ў свядомасці герояў. Таму на першы план выступае пошук уласнага сэнсу быцця, спасціжэнне аб’ектывных узаемасувязей і законаў, згодна з якімі ажыццяўляюцца непасрэдныя стасункі чалавека са светам, з людзьмі і акаляючай іх прыродай.

Для пісьменніка важна выявіць сваю светапоглядную пазіцыю, раскрыць уласны маральна-філасофскі кодэкс жыцця. Аб гэтым сведчаць тэксты, дзе ў рознай мадыфікацыйнай транскрыпцыі пададзены вельмі падобныя, сутнасна блізкія, амаль ідэнтычныя думкі, быццёвы статус героя, яго філасофскія роздумы-медытацыі над кожным жыццёвым, эпізядычным момантам, побытавым фактам. Герой К. Чорнага валодае багатым патэнцыялам свядомасці, што дае яму права выступаць у якасці суб’екта свядомасці, які можа праяўляць зайздросную рэфлексію паводле ўбачанага і перажытага. Ён становіцца своеасаблівым трансмедыумам іншай свядомасці, спрабуе ўлавіць і перадаць пачуцці і думкі іншых людзей, з якімі звязаны нябачнай энергетычнай сувяззю. Унутраны разлад ён нібы экстрапалюе на іншых, шукае прычыну сваёй незадаволенасці, настальгічнага суму ў навакольнай рэчаіснасці.

Экзістэнцыяльная свядомасць героя ўяўляе сабой асаблівы тып свеаадчування, які складваецца ў працэсе перажывання ўласнага існавання, пошуках сэнсу свайго быцця. Сэнсавы стрыжань многіх апавяданняў – падзеі «адкрыцця свядомасці», якія сведчаць пра пераход героя ад крызіснага стану да асэнсаванага перажывання ўласнага жыцця і свайго месца ў ім. З гэтай прычыны апавяданні К. Чорнага можна назваць распевадамі адкрыцця.

Героі-думаннікі, як правіла, атрымліваюць нечаканы штуршок, імпульс, якімі выступаюць ці то выпадак, ці то побытавая з’ява, што прыводзяць да адкрыцця, перагляду сталых, звыклых уяўленняў аб жыцці, скіроўваюць на шлях пошуку адказаў на пытанні, якія, зрэшты, застаюцца адкрытымі. Такія героі ўнікаюць павярхоўнага сузіральніцтва і напружана шукаюць глыбіню, робяць пакутлівыя спробы раскрыцця, больш за тое, зліцца з іншай свядомасцю, ідуць насустрач таму, што пакуль не

могуць ахапіць сваім вопытам: «*І раптам... упала ўсё, і з'явілася бяздонне. Нешта пачало гаварыць аб нечым усяму свету, і на першых хвілінах не ўявілася, аб чым яно гаворыць. Яно раптам раскідала ўжо цвёрда сфармаваны парадак настройў і пачало іх збіраць нанова, ачышчаючы новыя глыбіні і ўзнікаючы новыя жаданні і імкненні*» [6, с. 302]; «*Б'еца з пустаты глыбіня, з-пад смутку – радасць. Жыццё ты маё шырокае без краёў, глыбіня мая бяздонная!*...» [6, с. 309].

Чорнаўскаму герою ўласціва неймаверная прага да жыцця, інтэнсіўнасць яго пражывання. Герой знаходзіцца на шляху абуджэння, пэўнай эмацыянальнай экзальтацыі ад празмернага ўнутранага ўздыху, хвалявання. Прычынай таму становіцца яго сутнасная неўкаранёнасць, «бяздомнасць» (М. Хайдэгер), якія выступаюць дзейнымі ўзбуджальнікамі экзістэнцыяльнай свядомасці.

Герой К. Чорнага актыўны, няўрымслівы, заклапочаны асэнсаваннем сябе як суб'екта працэсу пазнання шматлікіх формаў быцця; гэта асоба, што знаходзіцца ў стане глыбокіх рэфлексій. Пошук, пазнавальнасць, падключанасць да падсвядомых формаў мыслення, рэфлексіі – галоўныя складнікі яго неспакойнай, мяцежнай натуры. Герой знаходзіцца ў перманентным духоўна-маральным пошуку, пастаянным дыялогу з тым, што неадступна вярэдзіць яго свядомасць, патрабуе разгадкі, адкрываючы для сябе гарызонты экзістэнцыяльнага бачання. Ён настроены на спасціжэнне, разуменне, распазнаванне таго, што яго акаляе.

Для падобнага экзістэнцыяльна матываванага героя побытавыя правы натуральным чынам набываюць быццёвую скіраванасць, прымушаюць задумацца над імі, ацэньваць іх, праводзіць глыбокую аналітычную работу па іх «дэшыфруйцы», распазнаванні. Прадметы побыту, жыццёвыя выявы, людзі, трапляючы ў зону дзеяння дапытлівай свядомасці чорнаўскіх герояў, становяцца своеасаблівымі знакамі – ісцінамі, што дазваляюць вынайсці сэнс ці наблізіцца да яго.

Героям К. Чорнага ўласціва нястрымнае імкненне дзейнічаць, рабіць карысную справу для людзей, пачуццёва, эмацыянальна ўспрымаць перманентна ўзнікаючыя сітуацыі. Яны перажываюць экзістэнцыяльныя сустрэчы з мінулым, якія неабходныя пісьменніку, каб правесці думку пра паўтаральнасць перажытага, неабходнасць на новым жыццёвым кругабегу спасцігаць важныя ісціны быцця і асэнсоўваць, што ўсё на свеце ўзаемазвязана, узаемазалежна. Пры гэтым найбольшы кошт набывае тое, з чым чалавек звязаны экзістэнцыяльна, непасрэдна, духоўна. Вось чаму і аўтар, і яго героі настроены на натуральнае, жывое «выдыханне», прамаўленне, прадумванне, якія ў аснове сваёй экзістэнцыяльныя, пазначаныя эсхаталагічнай танальнасцю і разам з тым смуткоўна-гужлівай прасветленасцю.

З апавяданняў пісьменніка вынікае думка, што кожны чалавек далучаны да вышэйшага светапарадку, кожны — неабходная і важная часцінка цэлага, агульнага. І калі ён у адначасе можа злучыць у сабе мінулае, сучаснае і будучае, вечнае і імгненнае, агульнае і прыватнае, то зможа і адрадыць сувязь з трансцэндэнтным пачаткам, прыродай, іншымі людзьмі і, галоўнае, з самім сабой.

У сувязі з гэтым адзначым кампазіцыйную і сэнсаваўтваральную ролю экзистэнцыяльных прамаўленняў, якія спрыяюць раскрыццю светапоглядна-быццёвага статусу героя, які адчувае сваю цесную далучанасць да людзей, цэлага свету. Гэта сувязь з акаляючым светам магчымая, паводле мастацкай канцэпцыі К. Чорнага, дзякуючы чалавечаму разуменню, здольнасці спачуваць, глыбока адчуваць, умець быць адданым чалавечым каштоўнасцям.

Шматлікія стасункі з жыццём, здольнасць заўважаць самыя дробныя яго праявы дазваляюць значна пашырыць кругагляд, сэнсавую прастору вакол сябе, што, у рэшце рэшт, вядзе ці да перагляду, істотнага абгагачэння ўяўленняў і перакананняў, ці да змены ўласнай аксіялагічнай арыентацыі. У Парфіра Кіяцкага, якога апаноўвалі цяжкія пытанні выбару далейшага жыццёвага шляху, «з'явілася тое, што можа можна назваць — несвядомая свядомасць: чым хутчэй і цясней увайсці ў людзей, якія трымаюць у сабе харасце і вялікасць» [6, с. 359].

У ранніх апавяданнях К. Чорнага, мяркуем, знайшлі мастацкае ўваабленне і экзистэнцыяльна-філасофскія разважанні С. Кіркегарда пра тое, што «кожны індывід мае істотную цікавасць да гісторыі ўсіх іншых індывідаў, — такую ж істотную, як і да сваёй уласнай. Таму дасканаласць у сабе самім — гэта сапраўдны спосаб удзелу ў цэлым. Ні адзін індывід не можа быць аб'ектавы да гісторыі роду, гэтаксама як і род неаб'ектавы да гісторыі якога б там ні было індывіда, бо, калі гісторыя роду такім чынам прасоўваецца наперад, індывід пастаянна пачынае спачатку, бо ён прадстаўляе сабою сам род, — і тым самым ён зноў пачынае гісторыю» [8, с. 17].

Амелька, герой апавядання «На беразе», «ахоплены вялікім наплывам думак» [6, с. 75], знаходзіцца ў палоне не ўсвядомленага да канца жадання спасцігнуць тайну чалавечай душы, адкрыць для сябе ні з чым не параўнаную радасць чалавечых узаемаадносін. «Экзистэнцыяльнае» маўленне (прагаворванне) вельмі важнае для героя К. Чорнага. У такой сітуацыі герой спрабуе зірнуць на свет «па-за Я», не суб'ектава, а прасторава, пачынае адчуваць арганічную сувязь з зямлёй, са светам. Думкі Амелькі, паводле аўтара, зводзіліся да таго, «што людзі, злучыўшыся ў адну вялікую сям'ю, зробіць на сваёй зямлі нешта такое, што будзе большае па сваёй сіле за самую зямлю. Вялікае дзела робіць яны» [6, с. 70].

Сімптаматычна, што і героя міжвольна апаноўвае прага «дзела» (дзеяння, спамыслення, тварэння): «*Хацелася яму самому не стаяць каля свае будкі ціха і спакойна, а рабіць якое-небудзь дзела, якое магло б быць відавочным і карысным для ўсіх*» [6, с. 75]. Гаворачы пра «дзела», К. Чорны меў на ўвазе жывую думку, роздум, «тэорыю» — тое, што звязана са свядомасцю, вынікае з яе, робіцца першаштуршком для іншых пачынанняў-здзяйсненняў. Тут бачым хайдэгераўскае разуменне «дзела», якое паўстае як ««дзела свету» — тое вялікае “дзела”, якім аказваецца цэлы свет» [7, с. 11].

Паводле К. Чорнага і М. Хайдэгера, «дзела»-думка была ад пачатку, яна была ўласна светам, нават калі з часам перастала гэта ўсведамляць, але, па сутнасці, засталася з ім разам, уяўляючы са светам двуадзінную сутнасць. Думка першاپачаткова ўсведамляла сябе праз свет-цэлае, свет-згоду, прымірэнне, з’яднанне, зрошчанаць. Толькі калі яна ўсвядоміла, распазнала сябе, то адштурхнула ўяўленне-міф пра еднасць-зрошчанаць са светам.

Даючы мастацкі зрэз чалавечых пачуццяў, адчуванняў, эмоцый, пісьменнік не проста раскрывае іх дасюль невядомую глыбіню, складанасць, роздумную насычанасць, але і выяўляе, як, зрэшты, і А. Чэхаў, з якім у К. Чорнага маецца шмат агульнага, сваю гуманістычную пазіцыю шляхам акцэнтавання ўвагі на «трагізме дробязей» («маленькія трагедыі», трагедыі «кожнага дня» (М. Метэрлінк)), якія ў межах творчасці набываюць адзнакі глабальных, універсальных.

Пісьменніку важна спасцігнуць бездані духу чалавека, выявіць яго экзистэнцыяльнае самапачуванне, нязмогу мірыцца з «пранізлівай паўсядзённасцю» (М. Хайдэгер), застыласцю жыцця. Прасторава-часавыя межы размыкаюцца, аднаўляецца сувязь часоў. Аказваецца, што гэтыя часы звязваюцца намаганнямі саміх людзей, іх уменнем спачуваць, адчуваць, быць адданымі чалавечым, гуманым каштоўнасцям. Вось чаму героі К. Чорнага па сваёй глыбіннай сутнасці з’яўляюцца вялікімі чалавекалюбамі, сапраўднымі эстэтыкамі, якія ўмеюць захапляцца прыгажосцю, знаходзіць асалоду і вялікае ўнутранае задавальненне ад чалавечых стасункаў.

Герой адкрывае свет, што дазваляе яму вылучыцца з ранейшага акружэння, і, усведамляючы новае асяроддзе як свой круггляд, нібы «акulturвае», абжывае сэнсавую прастору вакол сябе, выбудоўвае новую сістэму сувязей, каб выйсці за межы звычайнага, паўсядзённага. Жывое адзінства чалавека, знешняга свету, іншых людзей, іх жыццё і ўзаемадзеянне ў часе і прасторы становіліся прадметам заглыбленага інтэрсу экзистэнцыяльнай філасофіі.

Герой апавядання «Вечар» студэнт Віктар Зеніч з’яўляецца сапраўдным філосафам, думаннікам, які б’ецца над разгадкай чалавеказнаўчых



пытанняў: «...пачуўшы аб сабе праўду, чалавек можа хутчэй адкінуў бы ад сябе ўсё паскудства, што ўрасло ў яго з самых цёмных далей вякоў і, будучы часам нават малым, псуе вялікае характэро чалавека. <...> Ды яшчэ было жаданне непрыкметна душой увайсці ва ўсе таямніцы, што ў жывых істотах захаваны, увайсці ласкава і ціха, з чыстымі думкамі і адчуваннямі, і ў гэтым была б радасць» [6, с. 299–300].

Перад намі не проста рэфлексія, але рэфлексія, якая прыводзіць героя да перагляду ранейшых уяўленняў і, самае галоўнае, да змены ўласнай аксіялагічнай арыентацыі. Гэта пацвярджаюць і словы аўтара, які, нібы збоку «падслухаўшы» думкі героя, імкнецца ўзнавіць іх са стэнаграфічнай скрупулёзнасцю: «Пачалі праходзіць ва ўсёй істоце пражытыя дні. З'яўляўся ўвушыу гром горада і гаворкі людзей, то раптам тонкасцю выбухалі недзе з сэрца адносіны з людзьмі, а то ўсё калі-небудзь чуванае, бачанае, перажытае на момант знікала і пасля зноў раптам з'яўлялася, як усё разам адно цэлае, скамбінаванае ў нешта гарманічнае і як бы вельмі патрэбнае для чалавека. І ўяўлялася, што гэта ўвесь свет відзён перад чалавекам, што адчуванне яго як бы свавольчы ў душы, бо не гэтак трэба; а можа яно і іначай трэба, і каб стала іначай, то таксама не парушыла б гармоніі душы, бо ў той дзень так здарылася, што не выплывала наверх у Віктара Зеніча мяжа радасці і смутку, а была ўвесь дзень цяжкая работа, што забрала пад сваю ўладу ўсе думкі...» [6, с. 302].

Пункт гледжання аўтара і героя ў многім супадае, асабліва ў тых выпадках, дзе можна назіраць пераход часова-прасторавых кантынумаў ва ўстоўлівую метафізічна-анталагічную цэласнасць, абумоўленую філасофска-экзістэнцыяльнай культурай творцы. Аднак і ў гэтым выпадку герой нібы агучвае пазіцыю пісьменніка, дыялагізуючы з іншымі дзеючымі асобамі. Да таго ж чытач актыўна далучаны да фарміравання мастацка-філасофскіх сэнсаў твора, якія, як правіла, маюць змястоўную і інтэнцыянальную адкрытасць.

Героі, у чым мы пераканаліся, не проста дзейнічаюць, а ставяць перад сабой пэўныя мэты, задачы, якія маюць высокую маральную інтэнцыю, звязаныя з ажыццяўленнем этычнага ідэалу, жаданнем тварыць дабро для людзей. Экзістэнцыяльны выбар у К. Чорнага заўсёды этычна маркіраваны. Пісьменнік развівае канцэпцыю маральнай дэтэрмінаванасці чалавечага быцця, сцвярджае ўтапічную надзею і веру ў духоўны патэнцыял чалавека, абгрунтоўвае адзінкавасць і непаўторнасць індывідуальнасці, яго самасці. «Сэнс і мэта жыцця, — паводле пераканання аўтара, — хаваецца ва ўсім тым, што акружае чалавека, сустракаецца на кожным кроку» [6, с. 77].

З гэтай прычыны героі-эстэтыкі К. Чорнага з асаблівым піетэтам ставяцца да акаляючай прыроды, заўважаюць у іншых высокія чалавечыя якасці, спагадлівасць і дабрыню і самі праяўляюць шчырыя і доб-

разычлівыя адносіны да людзей. Больш за тое, яны здольныя на імпульсіўную, спантанную эйфарыю пачуццяў, якая цяжка паддаецца самакантролю. «Вучыцель» (апавяданне «Дзень»), у якім быў надзвычай развіты маральны пачатак, пачуццё сумленнасці, чуласці, аднойчы выразна адчуў «як бы нейкую ніць, якая моцна звязвала яго з маўклівым лесніком і з яго сям'ёй, і нават не з адным лесніком, а з усімі людзьмі, якія заўсёды акружаюць яго.

І яшчэ адчуў ён, што гэтая блізкасць к лесніку, якая так раптоўна яго ўсяго абхапіла, і ёсць нешта такое, што патрэбна для радасці жыцця і можа служыць прычынай пакуль што яшчэ няяснага, але вялікага дзела, якое карысна і неабходна для ічасця» [6, с. 83].

Усе героі К. Чорнага пры іх прагным жаданні быць далучанымі да праяў жыцця востра адчуваюць экзістэнцыяльную адзіноту. У многіх апавяданнях творца прапануе сваё выйсце з падобнага экзістэнцыяльнага тупіка, што звязвалася ім з пошукамі духоўнай еднасці з іншымі людзьмі.

Спрабуючы раскрыць прычыны экзістэнцыяльнай адзіноты, пісьменнік звяртае ўвагу на важнасць такога моманту, як здольнасць спасціжэння сябе праз іншага, прызнанне бяспрэчнай каштоўнасці і неабходнасці іншага. Для Парфіра Кіяцкага з аднайменнага апавядання, унутрана настроенага на гармонію, цеплыню і сардэчнасць чалавечых узаемаадносін, таксама ўласціва абвостранае ўспрыманне жыцця: «*Раптам стала ўсё любым, і хацелася гаварыць з людзьмі... <...> ...і думалася, што няма ж гэта на свеце нічога лепшага за вясеннія берагі, ясныя дні, гаворкі з людзьмі, і жаданая была, непрыметная раней, ціхая радасць вясенняй зямлі» [6, с. 339–340].*

Ігнат Альховік (апавяданне «Новыя людзі») па-асабліваму ўспрымае сваю жыццёвую «экзістэнцыю», знаходзячыся ў «памежным стане» з-за цяжкай хваробы. Ён здольны перажываць ярка выражанае экзальтаванае пачуццё ад прысутнасці ў свеце: «*...захацелася яму саскочыць з цёмных палатак, пабегчы па зямлі, сазваць усіх людзей і сказаць ім, моцна крыкнуць нешта такое, што б заставіла ўсіх іх засмяяцца нявінна дзіцячым смехам і адчуць яго, Ігнася, радасную блізкасць – блізкасць людзей к чалавеку і чалавека к людзям» [6, с. 189].*

Адкрытыя жыццю і здольныя глыбока пазнаваць і ўспрымаць яго дадзенасць, героі большасці ранніх апавяданняў шукаюць уласны шлях і рэалізоўваюць патэнцыял свядомасці. «Пакутнікі духу» (А. Мельнікава), яны востра адчуваюць разлад унутры сябе, перажываюць пачуццё незадаволенасці, фрустрацыі з-за немагчымасці рэалізаваць сакраментальныя жаданні, ажыццявіць задумы і планы, вынікам чаго з'яўляецца расчараванне, трывога, раздражненне, а падчас і адчай. Падобны стан натуральна штурхае герояў у вір нястрымнай рэфлексіі, скіроўвае на шлях пошукаў прычын такога стану ў акаляючай рэчаіснасці. Ім суп-



рацьпаказаны душэўны спакой, абьякавасць або індыверэнтнасць. Наадварот, «пакутнікі духу» апантана, неадступна імкнуцца знайсці штосьці па-сапраўднаму выратоўнае, гаючае, б'юцца над пошукамі выйсця са стану трывогі, неспакою, няўпэўненасці і сусветнай тугі-смутку.

Апісанымі якасцямі валодае і герой апавядання «Хвоі гавораць» Мікалай. Адзін з персанажаў апавядання, дзядзька Язэп, духоўна блізка галоўнаму герою чалавек, тонка прыкмеціў у ім гэту надзвычайную асаблівасць: «...здаецца мне, што няма ў табе нейкага спакою, мусіць, нешта мучыць цябе. <...> А можа гэта ад таго ў цябе ўсё, што з такіх маладых год пачалося ў цябе ўсякае, падобнае да мае смерці Міхала? Ходзіш ты адзін, хто цябе ведае... Неспакойны ты...» [6, с. 421]. Пры гэтым дзядзька Язэп, як бачна з тэксту, не схільны да маралізатарства, не імкнецца навязаць камусьці сваю волю, не робіць спроб падзяліцца ўласным «экзистэнцыяльным» самаадчуваннем. Згодна з антрапалагічна-мастацкай канцэпцыяй К. Чорнага, чалавек сам павінен несці адказнасць за свой выбар, сваё існаванне.

Пабуджальным матывам здзейсніць прарыў да новых узвышэнняў духу выступае і экзистэнцыяльны сум (смуток) чорнаўскага героя па свеце, яго душэўнае пустэльніцтва, адзінота, якая спакваля, незаўважна для яго самога набывае аднакі экзистэнцыяльнай адзіноты. Парфіра Кіяцкага таксама можна аднесці да падобнага тыпу людзей — неспакойных, мяцежных, шукальнікаў, якім цяжка ўжыцца з руціннай побытавацю, прозай жыцця. Паводле прызнання названага героя, яму самому невядома прычына раптам узніклага гнятлівага настрою, «*бо можа ўвесь свет яго — адзінае месца і прычына*» [6, с. 335]. Красамоўнай падаецца размова героя з жонкай у пачатку апавядання:

«— *Што з табой робіцца? — папытала раз жонка.*

<...>

— *Смуток мяне заядае.*

— *Чаго? Ну, чаго ён у цябе?*

— *Я не ведаю. Як бы месца мне няма на зямлі, як бы тое, што ва мне і пры мне — не тое, што трэба, нават мне самому»* [6, с. 334].

Смуток Парфіра Кіяцкага, несумненна, мае экзистэнцыяльную скіраванасць. Пранізлівае, глыбіннае адчуванне падобнага стану штурхае яго да адрачэння ад марнасці падманнага быцця і пошукаў сапраўднай сутнасці існавання, хоць яго намеры, як можна меркаваць з фіналу апавядання, застаюцца няспраўджанымі.

Пачуццё адзіноты, абцяжаранасць пакутамі, неадступны сум (смуток), бяссілле перад навалай жыццёвых абставін — гэта рэпрэзентанты ўнутранага канфлікту. Аб важным, істотным з жыцця герояў мы даведваемся ці з аўтарскіх рэмарак-каментарыяў, ці з ледзь абмаляванай ін-

трыгі (фабулы), дзе, як правіла, дыскрэтна, сцісла падаецца жыццёвая (рэальная) канфліктнасць, пункцірна пазначаны ачагі трагедыінасці. Письменнік свядома ігнараваў або відавочна паслабляў тыя драматычныя моманты ў развіцці сюжэта, якія маглі б скласці яго кульмінацыйную фэбулу.

Верагодны сюжэтны «выбух» замяшчаўся аўтарскімі развагамі, якія пабуджалі чытача да сутворчасці, супольных пошукаў выйсця з узніклай сітуацыі. Эпіцэнтр магчымых пературбацый і ў гэтым выпадку перанесены ў духоўны план, сферу свядомасці (самасвядомасці) героя. Знешняе дзеянне замяняюць людскія галасы, гукі прыроды, аўтарскія мастацка-філасофскія рэфлексіі, дыктоўна арганізаваная плынь сентэнцый пісьменніка, што садзейнічае бесперапыннасці развіцця ўнутранага дзеяння. Гэта вельмі важныя структураўтваральныя складнікі твораў, якія дапамагаюць арганізаваць мастацкую прастору, спрыяюць стварэнню адметнай аўры і ўплываюць на складванне асаблівай лрыка-паэтычнай рытмічнасці, філасофска-роздумнай настраёвасці.

Названыя вышэй асаблівасці прозы бачацца відавочным наследваннем К. Чорным творчай манеры А. Чэхава, які актыўна эксплуатаваў падобныя прыёмы ў навелістыцы і драматургіі, што дало даследчыкам падставу назваць яго творы «п'есамі настрою». Можна знайсці ў гэтым і апазнавальныя знакі «новай драмы», якая скіравала інтарэс на душэўнае жыццё самотнага інтэлігента, асуджанага на неразуменне ў грамадстве і сям'і і вымушанага заставацца сам-насам са сваёй экзістэнцыяй.

Падаецца невыпадковым факт, што ледзь не ў кожным апавяданні пісьменніка празрыста або скрыта ідзе гаворка пра пакуты чалавека, якія суправаджаюць яго ўсё свядомае жыццё. А. Адамовіч у свой час слушна заўважыў, што «псіхалагічная драма чалавека, яго напружаны роздум і пакутліва вострыя перажыванні – аснова кампазіцыі ў К. Чорнага» [9, с. 37]. У аўтабіяграфіі К. Чорны прызнаваўся: «Галоўнае, што мучыць мяне з самых маладых год маіх, гэта пакуты чалавека на зямлі, якія ў нас яшчэ не знішчаны і за знішчэнне якіх мы ўсе цяпер змагаемся. Гэта таму, што я выйшаў з самага “дна” беларускага жыцця і з гэтым “дном” звязан духоўна і фізічна» [10, с. 232–233].

У ранніх апавяданнях пісьменніка пры ўсёй іх неўдаванай прасветласці, настальгічнай самотнасці, «сумнай радасці» вельмі часта адбываюцца смерці, непапраўныя здарэнні, штосьці непамыснае, што не дае канчаткова падавіць у сабе неадступны сум і тужлівасць. Паводле меркавання А. Мельнікавай, творы К. Чорнага «літаральна насычаны чалавечымі трагедыямі. <...> Письменнік пастаянна звяртаецца да тэмы пакутаў і адхіленняў ад тых лозунгаў, што накрэслены на сцягах рэвалюцыі» [2, с. 69].

Сапраўды, многія апавяданні пазначаны трагічным пачуццём і све-таадчуваннем, аднак трагедыю ў дадзеным выпадку варта ўспрымаць не столькі ў побытавым, колькі ў філасофскім значэнні. Тут варта звярнуцца да сведчанняў выбітнага філосафа XX ст. М. Мамардашвілі, які заўважае, што ў Ф. Ніцшэ, прыкладам, носьбітамі «раздзеленай сукупнасці ўяўленняў» [11, с. 117] выступаюць Дыяніс (хаос, вакханалія) і Апалон (мера, гармонія, суладнасць). Паміж гэтымі двума палюсамі і разгортваецца трагедыя. Шлях ад аднаго да другога адчування заўсёды пазначаны трагічным светаўспрыманням, якое складае стрыжань творчасці: «Толькі мінуўшы крайнюю ступень трагічнага перажывання, мы можам знаходзіцца ў роўным і светлым настроі, вясёлым і, галоўнае, велікадушным» [11, с. 117].

Пад велікадушнасцю даследчык разумее здольнасць чалавека «ўмясціць свет як ён ёсць» [11, с. 117], заўважаючы наступнае: «...велікадушнасць — гэта дапушчэнне таго, што можа быць штосьці іншае, чым мы самі, і што нельга патрабаваць, каб свет адпавядаў нашаму або вашаму ўзроўню развіцця, нашым уяўленням, нашым жаданням і нашым думкам. Свет існуе незалежна ад нас, і ён значна большы за нас і ад нас патрабуе прыняцця або, як гаварыў Дэкарт, велікадушнасці» [11, с. 16]. М. Мамардашвілі падкрэслівае, што толькі праз «аскезу трагізму» магчыма адчуць радасць жыцця, стаць роўным і светлым, быць у светла-вясёлым настроі. «Гэта і ёсць святло, якое выпраменьваецца трагедыяй» [11, с. 117], — падсумоўвае даследчык.

У сувязі з гэтым згадаем часта паўтаральныя развагі К. Чорнага пра іманентнае чаргаванне ў душы чалавека пачуцця «радасці і смутку», пра няспыннымя «буры ў душы», пра тое, што «*на свеце многа вялікага, вельмі патрэбнага, часам нявяўленага, а як чуеш яго ці бачыш — адчуваеш вялікасць і характэрнасць жыцця, глыбіню яго, што і ў радасці, і ў пакутах*» [6, с. 308], што «*з'яўляецца жаданне бачыць вакол сябе і ва ўсім парадак, як бы гармонію ўсяго, бо бура — хаос, патрэбны для аднаўлення гармоніі*» [6, с. 338].

Як бачым, можна знайсці відавочныя, сэнсава ідэнтычныя паралелі паміж двума прыведзенымі фрагментамі, што сведчыць пра адзіныя крыніцы, якія сталі асновай роздумаў двух творцаў. І К. Чорны, і Ф. Ніцшэ, па сутнасці, канстатуюць наяўнасць двух светаў у душы чалавека, двух узаемапераходных станаў, дзякуючы чаму адбываецца крышталізацыя, перабудова, удасканаленне духоўнага статусу чалавека і становіцца магчымым выхад на іншы ўзровень адказнасці за свет, іншы ўзровень быцця.

Пісьменнік па-свойму выяўляе і экзистэнцыяльнае разуменне смерці. Чорнаўская дыялектыка ўсеагульнага і адзінкавага прасочвалася ў тым,

што ў вечнай плыні жыцця смерць асобнага чалавека выглядае звычайным фактам, асабліва нічым не прыкметным. Важней за ўсё становілася перажыванне смерці кожным асобным чалавекам, што спрыяла набліжэнню яго да сапраўднага «Я». Сімптаматычным падаецца той факт, што поп як зямная субстанцыя Бога ў апавяданні «Хвоі гавораць» выглядае эпізядычнай, нават лішняй фігурай у сітуацыі перажывання смерці Міхала (сына дзядзькі Язэпа). Важна таксама заўважыць наступнае: калі развагі герояў набываюць незвычайнае экзістэнцыяльнае напружанне, пісьменнік звяртаецца да карцін прыроды, апісанняў яе пахаў, зыкаў, колераў, да восеньскага поля, якое «пахне аўсяным іржышчам і вялаю атаваю» [6, с. 409].

І сам К. Чорны, і яго героі адносяцца да «людзей поля» (А. Адамовіч)¹. Яны не абмежаваныя ўмоўнасцямі, закасцяненымі догмамі, а вольныя рабіць уласны выбар, мець сваё меркаванне. Дзеючыя героі твораў не жывуць у межах рэгламентаваных прадпісанняў, ідэалагічнага дыктату, наадварот, ім супрацьпаказана гамагенізацыя, аднастайнасць: яны абіраюць для сябе рознаскіраваныя вектары руху ў межах «поля». Больш за тое, пошукі і вектары руху могуць праходзіць у іншай плоскасці або ў іншым вымярэнні. Уласна, светапоглядная пазіцыя самога К. Чорнага набывала шматмерны, поліварыянтны характар, што наўпрост уплывала на структуру яго мастацкага свету на ўсіх узроўнях. Філасофія «поля» дазваляла мастаку па-новаму паглядзець на сутнасць маральнага абавязку, які звязваўся перш-наперш з асабістай адказнасцю, неабходнасцю ператварыць жыццё ў вызваленчы акт, пабудаваньце яго згодна з уласнымі, а не навязанымі звонку маральнымі ўяўленнямі.

Мастацка-філасофская канцэпцыя К. Чорнага арганічна спалучаецца з развагамі М. Мамардашвілі наконт расколатасці свету на мноства перспектывы ў сэнсе фундаментальнага, анталагічнага акта. Адзначаная акалічнасць уяўляецца філосафу іманентнай дадзенасцю з наяўнасцю скрытых механізмаў, у якіх патэнцыйна заключана мноства магчымасцей рэалізацыі. Жыццё, на думку М. Мамардашвілі, гэта пастаяннае пераадоленне сябе, пастаяннае адмаўленне сябе ранейшага. Воля да ўлады, паводле Ф. Ніцшэ, гэта таксама формула пераадолення ў сабе таго, кім ты ў дадзены момант з'яўляешся. Пастаяннае (у кожнае імгненне жыцця) пераўзыходжанне сябе ёсць сведчанне жывой душы і жывога розуму [11, с. 115].

¹ Цікава зазначыць, што падобны выраз сустракаем у артыкуле А. Чудакова, прысвечаным творчасці А. Чэхава. Гл.: Чудаков А. «Между “есть Бог” и “нет Бога” лежит целое громадное поле...» [Электронный ресурс] // Журнальный зал. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1996/9/chudak-pr.html (дата обращения: 13.06.2018).

Чорнаўскі «чалавек поля» не заангажаваны, не дэтэрмінаваны ідэалагічнымі пастулатамі. Ён кіруецца чыстым сумленнем і здаровым розумам, не заганяючы сябе ў вярыгі закасянеласці, мёртвага дагматызму. У адрозненне ад твораў адкрыта экзістэнцыяльнага гучання, дзе, як правіла, прэвалюе момант абсалютнай трагедыйнай напружанасці, адчужанасці і адзіноты героя, назіраецца відавочнае імкненне завастрыць сітуацыю выбару, які, па сутнасці, адсутнічае або пераходзіць у сваё адмаўленне, у К. Чорнага заўважаем свядомае жаданне змікшыраваць, пслабіць падобны трагічны надрыў, вывесці яго «за дужкі». Гэтаму спрыяе і яркая выяўлены лірызм твораў, які ствараецца шляхам слоўнага малявання імпрэсіяністычных карцін прыроды і ўнутранай працы душы — карцін узаемазалежных, што вынікаюць адна з адной.

Пейзаж у дадзеным выпадку набывае адзнаку «псіхалагічнага пейзажу», які наўпрост звязаны з выяўленнем працэсуальнасці ўнутранага жыцця, — ён эмацыянальна, пачуццёва афарбаваны, трымаецца на настроі, уражаннях, унутраных перажываннях. Пры гэтым часам апісанні прыроды выходзяць за рамкі ўласна пейзажнай лініі і наўпрост адносяцца да прынцыпаў умаўчання або недагаворанасці, лаканізму і падтэксту, выкліканых спецыфікай чорнаўскіх выяўленчых прыёмаў і прынцыпаў пісьма, якія маюць прама-адваротную сувязь з гістарычнымі абставінамі часу.

Сыходзячы з аўтарскай задачы раскрыць арганічную цэласнасць жыцця, варта прызнаць, што пейзаж у чорнаўскіх творах не проста псіхалагічны, суаднесены з чалавечымі перажываннямі, а мае сутнасны, канцэптуальны характар. Прыкладам, невыпадковай, ідэалагічна завостранай падаецца згадка аўтарам «далёкага поля» («Захар Зынга»): «...у кустах, канавах і дарогах, з шырынёю да сініх лясоў» [6, с. 382], а таксама фіксацыя жалезнага грукату, які «раптам з'явіўшыся сярод роўнасці поля, парушыў яго ціш і задумёнасць, — хараство травы і шэрай зямлі змянялася хараством жалеза» [6, с. 383].

Апавяданне «Жалезны крык» трымаецца на ўмоўна-сімвалічным падтэксце, звязаным з выяўленнем розных канататыўных значэнняў «жалезнага крыку», які відавочна асацыіруецца з рэвалюцыяй, сучасным пісьменніку момантам: «Ноч хітра падышла палямi к гораду, прыснула бліжэй чорныя кучы кустоў, больш згусцілася, як бы задаўшыся мэтаю не пуціць у сабе жалезнага пасланца горада» [6, с. 90]; «...крык вырваўся з жалезнага горла, стукнуўся ў каменныя сцены і пабег над соннымі кустамі» [6, с. 91]; «...абкураныя грудзі дыхнулі глыбока, і жалезнае, доўгае цела рынулася з горада ў цёмнае поле» [6, с. 91]; «...расступіўся густы іх вялікі адвечны лес-пушча — даў дарогу грымучай жалезнай машыне. А там ізноў шырокае поле, скванае начным туманам, укрывае па мокраму рэжышчу цемню ночы» [6, с. 92]. У дадзеным кантэксце і «жалезны крык», і цяг-

нік, і чыгунка як адметны сімвал новага часу набываюць адзінкі страшнага наканавання, помсты за парушэнне адвечнага ходу жыцця.

Аналіз ранніх апавяданняў К. Чорнага, у якіх адлюстравалася анатомія руху свядомасці чалавека, дазваляе зрабіць выснову, што гэта сапраўднае мастацкае даследаванне экзістэнцыяльнай сітуацыі «чалавек і быццё» ў яе паўсядзённых праявах. Каштоўнасная свядомасць героя апавяданняў пісьменніка 1920-х гг. характарызуецца імкненнем спасцігнуць сэнс быцця ў штодзённым, адчуць радасць ад усведамлення прысутнасці на зямлі, знайсці сваё месца ў велізарнай сэнсавай прасторы жыцця. Звяртае на сябе ўвагу паслабленне ролі сюжэта і ўзмацненне ролі перажыванняў герояў, якія пададзены праз успаміны і спробу рэфлексіі.

Праблематыка асобных апавяданняў і ідэйная скіраванасць творчасці пісьменніка пераконваюць, што ён з дапамогай карцін і вобразаў адлюстроўвае цэласнае бачанне свету і жыцця, прапануе ўласную мастацка-філасофскую канцэпцыю чалавека, што заклапочаны пошукам адказу на вечныя пытанні быцця. Пісьменік не будзе творы на рэзкім, кантрасным супрацьпастаўленні ідэй, а імкнецца засяродзіць увагу на экзістэнцыяльных пытаннях, загадканасці, а падчас і абсурднасці свету, выключнай каштоўнасці чалавечай індывідуальнасці, яго багатым унутраным змесце, здольнасці глыбока перажываць моманты экзістэнцыяльных судакрананняў з жыццём. Мастак даследаваў крызіснасць свядомасці герояў, імкнуўся раскрыць асаблівасці псіха-эмацыянальнага, рэфлексійнага ўзаемадзеяння з наўнымі формамі і праявамі жыцця.

На першы план выходзіць працэс духоўнага існавання чалавека ва ўмовах вострага перажывання сваёй экзістэнцыі – існавання ў сітуацыі перманентнай трывожнасці, незадаволенасці, унутранай фрустрацыі. Пісьменніка цікавяць перадусім працэсы, якія адбываюцца ў свядомасці яго герояў, рух гэтай свядомасці, унутраны свет героя, нюансіроўка перажываемага моманту, хоць пры гэтым сацыяльныя і нацыянальныя акалічнасці не ігнаруюцца, не адыходзяць на другі план. Мастак імкнецца падкрэсліць характар унутранага канфлікту, унутраных перадумоў і матывацый, якія, зрэшты, не вядуць да суцэльнай апатыі, раўнадушша, а, наадварот, пабуджаюць да актыўнага дзеяння, падчас – да адчайных спроб змяніць сітуацыю да лепшага.

Механізм пераходу побыту ў быццё, перавод сюжэтнай фабулы на новую ступень быццёвага рэгістра адбываюцца за кошт сродкаў паэтыкі. Кожны факт і падзея, вакол якіх арганізуецца «прастора думкі», выступае толькі адной з праяў спасціжэння складаных законаў быцця, і гэты працэс працякае перманентна праз шматлікі кангламерат актаў пазнання, жыццёвыя выпрабаванні, пераадоленне цяжкасцей і перашкод, што дазваляе наблізіцца да спасціжэння сэнсу быцця ці разгадкі ўласнай экзістэнцыяльнай сутнасці.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. Жураўлёў В. П. На шляху духоўнага самасцвярджэння. Мінск : Навука і тэхніка, 1995. 158 с.
2. Мельнікава А. М. Паэтыка твораў Кузьмы Чорнага. Гомель : ГДУ імя Ф. Скарыны, 2008. 188 с.
3. Больнов О. Ф. Философия экзистенциализма. СПб. : Лань, 1999. 341 с.
4. Стрелков В. И. Экзистенциализм // Философия : энцикл. сл. / под ред. А. А. Ивина. М. : Гардарики, 2006. С. 1002–1005.
5. Чыгрын І. П. Крокі: проза «Узвышша». Мінск : Навука і тэхніка, 1989. 144 с.
6. Чорны К. Збор твораў : у 8 т. / пад рэд. А. Адамовіча. Мінск : Маст. літ., 1972. Т. 1 : Апавяданні 1923–1927 гг. 544 с.
7. Бибихин В. В. Дело Хайдеггера // Хайдеггер М. Время и бытие: статьи и выступления : пер. с нем. М. : Республика, 1993. С. 3–15.
8. Кьеркегор С. Страх и трепет. М. : Республика, 1993. 383 с.
9. Адамовіч А. Маштабнасць прозы: урокі творчасці Кузьмы Чорнага. Мінск : Навука і тэхніка, 1972. 197 с.
10. Чорны К. Аўтабіяграфія // Польша. 1968. № 5.
11. Мамардашвили М. Очерк современной европейской философии. М. : Прогресс-Традиция, 2010. 582 с.

Пытанні і заданні

1. Ці можна гаварыць пра філасофска-экзистэнцыяльную культуру творчасці К. Чорнага?
2. Пакажыце на прыкладах, як К. Чорны развівае канцэпцыю маральнай дэтэрмінаванасці чалавечага быцця.
3. Ці можна пагадзіцца са свярджэннем А. Мельнікавай, што героі К. Чорнага – «пакутнікі духу»? Абгрунтуйце адказ.
4. Як бы вы акрэслілі сутнасць экзистэнцыяльнай адзіноты герояў К. Чорнага?
5. Напішыце рэферат на тэму «Паэтыка і эстэтыка ранніх апавяданняў К. Чорнага».



ТЭМАТЫКА ПІСЬМОВЫХ РАБОТ

1. Характэрныя рысы асветніцкага гуманізму В. Дуніна-Марцінкевіча.
2. Прыём травестацыі ў творчасці В. Дуніна-Марцінкевіча.
3. Духоўныя канстанты творчасці Ф. Багушэвіча.
4. Сацыяльная і псіхалагічная праўдзівасць вобразаў вершаваных твораў Ф. Багушэвіча.
5. Беларуская літаратура пачатку ХХ ст. – новы этап мастацка-эстэтычнага асваення жыцця.
6. Роля і значэнне літаратуры ў фарміраванні нацыянальнай свядомасці.
7. Своеасаблівае купалаўскае рамантызму.
8. Драматычныя паэмы Я. Купалы «Адвечная песня» і «Сон на кургане», іх сувязь з паэтыкай экспрэсіянізму.
9. Адраджэнскія матывы ў творчасці Я. Купалы.
10. Праблема аўтарскага канцэпту ў драме Я. Купалы «Раскіданае гняздо».
11. Праблема сэнсавай ідэнтыфікацыі паэмы Я. Коласа «Новая зямля».
12. Ідэя і метаідэя ў паэмным дыскурсе «Новай зямлі» Я. Коласа. Анталагічная сфера быцця паэмы.
13. Біблейска-хрысціянскія алюзіі ў паэме Я. Коласа «Новая зямля».
14. Значэнне і роля вобразаў-сімвалаў у паэме Я. Коласа «Новая зямля».
15. Тэма мастака і мастацтва ў паэме Я. Коласа «Сымон-музыка».
16. Літаратурная алегорыя Ядвігіна Ш.: праблема трансфармацыі жанравай формы.
17. Роля казачна-гратэскага ў мастацкай сістэме Ядвігіна Ш.
18. «Вянок» М. Багдановіча як паэтычная містэрыя. Арнаменталізм «Вянка».
19. Эстэтычныя погляды М. Багдановіча.
20. Сувязь паэзіі М. Багдановіча з эстэтыкай імпрэсіянізму, сімвалізму і акмеізму.
21. Каштоўнасць-сэнсавая роля канона ў паэзіі М. Багдановіча.
22. Праблема духоўнай напоўненасці ў святле крытэрыю інтэнсіўнасці (на прыкладзе творчасці Цёткі).

23. Праблема артыстычнай асобы ў творчасці Цёткі.
24. Рэвалюцыя як выражэнне аўтарскага суб'ектыўна-псіхалагічнага экстрэмуму (на прыкладзе паэзіі Цёткі).
25. Рамантызацыя пачуцця ў лірычных абразках З. Бядулі.
26. Роля біблейска-іншасказальнай сімволікі ў творчасці З. Бядулі.
27. Праблема эстэцкай асобы ў творчасці З. Бядулі.
28. Імпрэсіяністычныя тэндэнцыі ў творчасці З. Бядулі.
29. «Філасофія адчаю» ў навелістыцы З. Бядулі.
30. Сімволіка-алегарычны пейзаж у паэзіі Я. Пушчы 1920-х гг.
31. Творчасць Я. Пушчы і экспрэсіянізм.
32. Асаблівасці ранняй лірыкі У. Дубоўкі.
33. Эксперымент у паэмах У. Дубоўкі.
34. Жанрава-стылявыя асаблівасці ранніх апавяданняў М. Зарэцкага.
35. Тэма маральнага выбару ў апавяданнях М. Зарэцкага 1920-х гг.
36. Праблема дзвюх душ як праблема светапоглядна-філасофская (на прыкладзе ранняй творчасці М. Гарэцкага).
37. «Праклятыя» пытанні як спроба разгадкі эзатэрызму народнага быцця (на прыкладзе ранняй творчасці М. Гарэцкага).
38. Экзістэнцыяльныя матывы ў дакументальных запісках М. Гарэцкага «На імперыялістычнай вайне».
39. Паэтыка і эстэтыка ранніх апавяданняў К. Чорнага.
40. Экзістэнцыяльныя тэндэнцыі ў ранніх апавяданнях К. Чорнага.
41. Канцэпт сумнай радасці ў філасофска-эстэтычнай сістэме ранніх апавяданняў К. Чорнага.



ГЛАСАРЫЙ

Актуалізацыя – прыём, які заключаецца ў адаптацыі і пераасэнсаванні вядомых вобразаў, матываў, сюжэтаў, ідэй з улікам змены сацыяльна-гістарычнай сітуацыі, культурнай парадыгмы, мастацкіх густаў з мэтай расставіць акцэнт паводле пэўнага эстэтыка-ідэалагічнаму плана, надаць твору канцэптуальную заглыбленасць і навізну ўспрымання.

Алюзія – намёк у мастацкім творы, звязаны з вядомым гісторыка-культурным, міфалагічным фактам, з’явай, літаратурным тэкстам або асобным вобразам.

Амбівалентны (вобраз) – спецыфічная ўласцівасць дыялектычна супярэчлівых вобразаў, якія адначасова могуць утрымліваць супрацьлеглыя значэнні, палярныя якасці (станоўчае – адмоўнае, высокае – нізкае).

Анталагічны – тут: заснаваны на шырокай культурна-гістарычнай практыцы, уключна з духоўным, быццёвым вопытам усяго чалавецтва.

Апалогія – абарона, заступніцтва, усхваленне.

Архетып – найбольш устойлівыя і ўніверсальна распаўсюджаныя ў сусветнай культуры (міфалогіі, фальклору, літаратуры) вобразы, сюжэты, матывы.

Асацыятыўнасць – асаблівасць мастацкага мыслення, якая праяўляецца ў збліжэнні разнастайных, часам даволі аддаленых паміж сабой ідэй, вобразаў, адчуванняў, уяўленняў і г. д.

Астральны – тут: які мае дачыненне да зорак, сувязь з імі (ад грэч. αστέρι – ‘зорка’).

Барока – вядучы напрамак у літаратуры і мастацтве XVI – сярэдзіны XVIII ст. Вылучаўся складанасцю вобразна-метафарычных формаў, кантраснасцю і дынамічнасцю мастацкай сістэмы, спалучэннем рацыяналізму і ірацыяналізму, натуралізму і містыкі, трагічнага і камічнага, павышанай экспрэсіўнасцю. Лірычны герой барочнай паэзіі – істота зменлівая, унутрана супярэчлівая, надзеленая рознымі дабрачыннасцямі і заганамі. У параўнанні з гарманічным і цэльным чалавекам рэнесансавай літаратуры барочны герой бліжэй да рэальнага, зямнога.

Дылема — сітуацыя выбару паміж двума магчымымі (альтэрнатыўнымі) варыянтамі, аднолькава супярэчлівымі і непрымальнымі крайнасцямі, дзе часта сутыкаюцца абавязак і пачуцці, маральныя прынцыпы і аб'ектыўная неабходнасць.

Дыскурсе (паэтычны) — пэўным чынам арганізаваны тэкст з улікам яго метрычнай, рытміка-інтанацыйнай, фаналагічнай, сінтаксічнай, семантычнай структуры і ўключанасці ў адпаведную сістэму мастацка-выяўленчых сродкаў і прыёмаў паэтычнага выказвання.

Дуалізм (лат. *dualis* — 'дваісты') — прызнанне раўнапраўнымі дзвюх ісцін.

Дыялагема — міфалагізаванае палітычнае палажэнне, своеасаблівы міф у сферы грамадскага жыцця.

Ідэнтыфікацыя (эстэтычная) — атаясамліванне, устанаўленне супадзення пэўных мастацкіх структур (сістэм) у межах адпаведнай мастацкай сістэмы (эпохі). Мае на ўвазе таксама пошук істотных разыходжанняў, што ўзнікаюць у выніку гісторыка-культурнай перакадзіроўкі ўнутранай структуры літаратуры, пераразмеркавання яе якаснай супынанасці прыкмет.

Інтравертны — тут: схаваны ад вачэй непасвячонах (тайны, сакральны), звязаны з унутранай, псіхалагічнай характарыстыкай асобы лірычнага героя.

Інтэртэкст — адзін тэкст або іх сукупнасць, якія звязаныя паміж сабой праблемна або тэматычна і якія з мэтай узмацнення змястоўнага модусу трансфармуюцца ў новы тэкст, што дазваляе паглыбіць, разнастаіць магчымыя варыянты прачытання дзякуючы ўзнікаючай шматмернасці дыскурсаў.

Іманентны — унутрана ўласцівы якому-небудзь прадмету, з'яве, працэсу, абумоўлены іх сутнасцю.

Імпрэсіянізм — напрамак у еўрапейскім мастацтве апошняй трэці XIX — пачатку XX ст., заснаваны на непасрэднай, дакладнай фіксацыі ўражанняў і адчуванняў, хуткаплынных і зменлівых, выкліканых той або іншай падзеяй, прыродай, з'явай, краявідам.

Кадрыфікацыя — сістэматызацыя, канчатковае замацаванне ў якасці першаўзору.

Калаж — спалучэнне двух або больш разнародных элементаў (кампанентаў), фрагментаў разнастайных тэкстаў (газетныя артыкулы, тэкставыя зборкі) у асобным мастацкім цэлым.

Канатацыя (у літаратуры) — спосаб рэалізацыі дадатковай семантычнай або стылістычнай функцыі, устойліва звязанай з асноўным значэннем прадмета або з'явы.

Кантрапункт — тут: месца супадзення, збліжэння, тоеснасці.

Кантынуум (ад лац. *continuum* — ‘безупынны, суцэльны’) — безупыннасць, суцэльнасць з’яў або працэсаў.

Мадэфікацыя — відазмяненне ў структуры з’явы, прадмета, якое не з’яўляецца іх сутнасцю.

Мадэрнісцкі — заснаваны на звароце да ірацыяналізму, суб’ектывізму.

Модус — разнавіднасць, праяўленне, норма, якія маюць працяглы, але часовы характар.

Метамарфоза — пераўтварэнне, змена.

Міфалагема — устойлівая міфалагічная мадэль (вобраз, сюжэт).

Мутуалізм — тут: функцыянальна ўзаемазаямшчальны, блізкі, падобны.

Панэстэтызм — уяўленне аб эстэтычным як аб глыбіннай сутнасці свету, асэнсаванне і ўспрыманне свету ў эстэтычных катэгорыях «прыгожае — пачварнае», «гармонія — хаос» і г. д.

Парабала — разнавіднасць прытчы, якая набліжаецца да шматзначнага іншасказання або сімвала, заснаваных на алюзіівым распазнаванні.

Парадыгма — тут: мадэль, узор літаратурнага твора, мастацкага кірунку або пэўнай з’явы, якія распазнаюцца праз сукупнасць пэўных характарыстык (рэалістычная парадыгма, мадэрнісцкая парадыгма).

Прэпаратываць — прыстасоўваць, дастасоўваць што-небудзь да чаго-небудзь пэўным чынам, рабіць прыдатным, зручным.

Рэмінісцэнцыя — скрытая цытацыя або намёк на іншы мастацкі твор, вобраз, матыў, іх свядомае або міжвольнае ўзнаўленне ў творы.

Рэтраспекцыя — прыём, заснаваны на звароце да мінулых падзей (гістарычных, грамадска-палітычных, сацыяльных, побытавых) для іх аналізу і мастацкай актуалізацыі.

Рэфлексія — роздум, які ўключае ваганні, сумненні, супярэчнасці, аналіз уласнага псіхічнага стану.

Сакральны — святы, варты кульгавага пакланення, даступны толькі пасвячонаму.

Сінкрэтызм (у літаратуры) — злучэнне ў пэўным мастацкім творы элементаў розных відаў мастацтва, пэўных стылістычных фігур і г. д.

Спадчыны сінергізм — тут: фактар камбінаванага ўздзеяння на біяпсіхалагічны комплекс чалавека генетычнага і этнакультурнага кода, які адказвае за функцыю этнаэтычнай арыентацыі, што ў сваю чаргу становіцца ўплывае на ўсе сферы жыццядзейнасці асобы.

Сублімацыя — сінтэтычны працэс пераўтварэння (трансфармацыі) унутраных псіхалагічных імпульсаў, стымуляў, эмоцый, пачуццяў, афектаў з наступным пераходам іх у сімвалічныя мастацкія формы і канструкцыі. Абумоўлены інтэнцыянальнасцю мастацкай свядомасці, яго скіраванасцю (у ідэале) на самарэалізацыю, самаактуалізацыю.

Субстрат – тут: свой, уласны, асноўны, спадчынна-спрадвечны.

Сугestia – уздзеянне тэксту (найперш паэтычнага) не толькі сэнсам, але і гучаннем, рытмам з мэтай унушыць рэцыпіенту пэўныя ідэі, думкі, перакананні, стварыць адпаведны настрой.

Суперстрат – тут: чужы, запазычаны, іншанацыянальны.

Трансцэндэнтальны (ад лац. *transcendens* – ‘які выходзіць за межы’) – найбольш агульныя, абстрактныя паняцці, якія, паводле ідэалістычнай філасофіі, папярэднічаюць вопыту і з’яўляюцца яго ўмовамі.

Харызма – унікальная ўласцівасць адоранага, таленавітага чалавека, які мае высокі духоўны аўтарытэт.

Эзатэрычны (ад грэч. ἐσωτερικός – ‘унутраны’) – унутраны, тайны, схаваны, прызначаны выключна для пасвячоных.

Экзістэнцыялізм (ад лац. *existentia* – ‘існаванне’) – філасофска-эстэтычны рух XX ст., які найбольш праявіўся ў мастацкай літаратуры. Філасофія існавання аперыруе такімі катэгорыямі, як «клопат», «трывога», «роспач», «адчай», «закінутасць», «адзінота», «варожасць свету», што перадаюць надзвычай складаны і супярэчлівы стан асобы ў антыгуманістычных умовах грамадскага развіцця чалавецтва ў XX ст.

Экстравертны – тут: вонкавы, знешні, адкрыты.

Эсхаталогія (ад грэч. ἐσχάτος – ‘апошні’) – вучэнне аб канцы свету ў яго дачыненні да лёсу чалавека.



СПІС ЛІТАРАТУРЫ

Асноўны

Багдановіч, І. Авангард і традыцыя: Беларуская паэзія на хвалі нацыянальнага адраджэння / І. Багдановіч. — Мінск : Беларус. навука, 2001. — 386 с.

Васючэнка, П. Драматургічная спадчына Янкі Купалы: вопыт сучаснага працтання / П. Васючэнка. — Мінск : Навука і тэхніка, 1994. — 171 с.

Гісторыя беларускай літаратуры: XIX — пачатак XX ст. : падруч. для філал. фак. пед. ВНУ. — 2-е выд., дапрац. — Мінск : Выш. шк., 1998. — 559 с.

Гісторыя беларускай літаратуры: XX стагоддзе (20—50-я гады). — 2-е выд., дапрац. і дап. — Мінск : Выш. шк., 2000. — 510 с.

Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя : у 4 т. — Мінск : Беларус. навука, 1999—2003. — Т. 1 / Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т літ. імя Я. Купалы. — 1999. — 583 с.

Гніламёдаў, У. В. Янка Купала: жыццё і творчасць / У. Гніламёдаў. — 2-е выд., дапрац. і дап. — Мінск : Беларус. навука, 2012. — 252 с.

Жураўлёў, В. П. Актуальнасць традыцый: Якуб Колас у пісьменніцкім асяродку / В. П. Жураўлёў. — Мінск : Беларус. навука, 2002. — 184 с.

Каваленка, В. Міфапаэтычныя матывы ў беларускай літаратуры / В. Каваленка. — Мінск : Навука і тэхніка, 1981. — 318 с.

Казбярук, У. М. Рамантычны пошук: назіранні над беларускім рамантызмам пачатку XX ст. / У. М. Казбярук. — Мінск : Навука і тэхніка, 1983. — 184 с.

Конан, У. Беларуская эстэтыка і мастацкая культура: гістарычныя традыцыі і сучаснасць / У. Конан. — Мінск : Праўленне т-ва «Веды» БССР, 1988. — 22 с.

Конон, В. Праблемы искусства и эстетики в общественной мысли Белоруссии начала XX в. / В. Конон. — Минск : Навука і тэхніка, 1985. — 198 с.

Максімовіч, В. А. Беларуская літаратура першай трэці XX ст. : вучэб. дапам. для студэнтаў філал. спецыяльнасцей ВНУ / В. А. Максімовіч. — Мінск : Беларус. навука, 2006. — 421 с.

Максімовіч, В. А. Беларускі мадэрнізм: эстэтычная самаідэнтыфікацыя літаратуры пачатку XX стагоддзя / В. А. Максімовіч. — Мінск : БДУ, 2001. — 226 с.

Максімовіч, В. А. Нацыянальная мастацкая традыцыя ў кантэксце гуманітарнай бяспекі Беларусі / В. А. Максімовіч. — Мінск : Беларус. навука, 2019. — 267 с.

Максімовіч, В. А. Шляхам спазнання існасці: літаратурны працэс другой паловы XIX — пачатку XXI ст. у постацях / В. А. Максімовіч. — Мінск : Беларус. навука, 2011. — 237 с.

Максімовіч, В. А. Шыпшынавы край: старонкі беларускай літаратуры 20—30-х гг. XX ст. : дапам. для настаўнікаў / В. А. Максімовіч. — Мінск : УБЦ Мінфіна, 2002. — 160 с.

Максімовіч, В. А. Эстэтычныя пошукі ў беларускай літаратуры пачатку XX стагоддзя : дапам. для студэнтаў філал. фак. ВНУ / В. А. Максімовіч. — Мінск : Аракул, 2000. — 355 с.

Мішчанчук, М. І. Беларуская літаратура XX ст. / М. І. Мішчанчук, І. С. Шпакоўскі. — Мінск : Выш. шк., 2001. — 352 с.

Тарасюк, Л. К. Мастацкія кірункі і плыні ў беларускай паэзіі XIX — пачатку XX ст. : вучэб. дапам. для студэнтаў філал. фак. / Л. К. Тарасюк. — Мінск : БДУ, 1999. — 71 с.

Шамякіна, Т. І. Беларуская класічная літаратура і міфалогія / Т. І. Шамякіна. — Мінск : Выд. цэнтр БДУ, 2001. — 237 с.

Дадатковы

Астраух, А. Э. Гісторыя беларускай літаратуры (пачатак XX стагоддзя) : вучэб.-метад. дапам. / А. Э. Астраух. — Гродна : ГрДУ, 2002. — 135 с.

Вабішчэвіч, Т. І. Станаўленне нацыянальнай паэтычнай традыцыі (1900—1910-я гг.) : фактары, механізмы, этапы / Т. І. Вабішчэвіч. — Мінск : Беларус. навука, 2009. — 251 с.

Вашко, Л. Гістарызацыя свядомасці: беларуская літаратура і беларушчына на пачатку XX стагоддзя / Л. Вашко. — Мазы ; Гародня ; Менск : [б. в.], 1997. — 151 с.

Каваленка, В. А. Вытокі. Уплывы. Паскоранасць: развіццё беларускай літаратуры XIX—XX стагоддзяў / В. А. Каваленка. — Мінск : Навука і тэхніка, 1975. — 333 с.

Калеснік, У. Тварэнне легенды: літаратурныя партрэты і нарысы / У. Калеснік. — Мінск : Маст. літ., 1987. — 431 с.

Коваленко, В. Возвращение к самим себе / В. Коваленко // Нёман. — 1994. — № 3. — С. 141—151.

Колас, Г. Карані міфаў (жыццё і творчасць Янкі Купалы) / Г. Колас. — Мінск : БГАКЦ, 1998. — 347 с.

Конан, У. Беларускі музыка-арфей / У. Конан // Польша. — 1992. — № 11. — С. 149—158.

Конан, У. Святло паэзіі і цені жыцця: лірыка Максіма Багдановіча / У. Конан. — Мінск : Маст. літ., 1991. — 206 с.

Конан, У. Эстэтыка нацыянальнага адраджэння: [Жанр літаратурна-мастацкай крытыкі ў газеце «Наша Ніва»] / У. Конан // Крыніца. — 2000. — № 11—12. — С. 171—194.

Конан, В. Народ в координатах культуры / В. Конан // Нёман. — 1995. — № 2. — С. 138—145.

Лойка, А. А. «Новая зямля» Якуба Коласа / А. А. Лойка. — Мінск : Выд-ва М-ва выш., сяр. спец. і праф. адукацыі БССР, 1961. — 156 с.

Макарэвіч, А. Праблема жанравых мадыфікацый у беларускай прозе XIX — пачатку XX ст. / А. Макарэвіч. — Магілёў : Выд-ва Магілёўс. дзярж. ун-та імя А. А. Куляшова, 1999. — 332 с.

Максімовіч, В. А. Ідэйна-эстэтычныя асновы беларускага мадэрнізму : вучэб.-метад. дапам. па аднаім. спецкурсу для студэнтаў філал. фак. / В. А. Максімовіч. — Мінск : БДУ, 1998. — 113 с.

Максімовіч, В. А. Паэтычная міфатворчасць Янкі Купалы пачатку XX стагоддзя : вучэб.- метад. дапам. па аднайм. спецкурсу для студэнтаў філал. фак. / В. А. Максімовіч. – Мінск : БДУ, 1998. – 37 с.

Матрунёнак, А. Псіхалагічная проза: традыцыі і час / А. Матрунёнак. – Мінск : Навука і тэхніка, 1988. – 205 с.

Мельнікава, А. М. Паэтыка твораў Кузьмы Чорнага / А. М. Мельнікава. – Гомель : ГДУ імя Ф. Скарыны, 2008. – 188 с.

Навуменка, І. Я. Змітрок Бядуля / І. Я. Навуменка. – Мінск : Беларус. навука, 1995. – 143 с.

Навуменка, І. Я. Максім Багдановіч / І. Я. Навуменка. – Мінск : Беларус. навука, 1997. – 141 с.

Слова пра літаратуру і літаратараў: літаратурна-крытычныя артыкулы па беларускай літаратуры : у 2 кн. – Мінск : Маст. літ., 2001. – 2 кн.

Чыгрын, І. П. Паміж былым і будучым: проза Максіма Гарэцкага / І. П. Чыгрын. – Мінск : Навука і тэхніка, 1994. – 167 с.



ЗМЕСТ

Прадмова	3
1. Вінцэнт Дунін-Марцінкевіч – пачынальнік новай беларускай літаратуры	5
2. Умоўна-рэалістычная тэндэнцыя і праблема духоўнага яднання ў паэзіі Францішка Багушэвіча	12
3. Адраджэнскія матывы ў паэзіі нашаніўскага перыяду (на прыкладзе творчасці Янкі Купалы)	19
4. Да праблемы аўтарскага канцэпту ў драме Янкі Купалы «Раскіданае гняздо»	36
5. Асаблівасці вобразнай сістэмы паэмы Янкі Купалы «Безназоўнае»	42
6. На шляху культуратварэння: паэмы Якуба Коласа «Новая зямля» і «Сымон-музыка»	50
7. Алегарычнае апавяданне Ядвігіна Ш.: па шляху міфатворчай мадэрнізацыі літаратуры	63
8. Пошукі духоўнага яднання ў творчасці Максіма Багдановіча	74
9. Праблема традыцый і навацый у паэзіі Максіма Багдановіча	82
10. Літаратурны канон у паэтычнай спадчыне Максіма Багдановіча	96
11. Творчасць Цёткі (А. Пашкевіч) у грамадска-культурным кантэксце пачатку XX ст.	109
12. Ранняя творчасць Змітрака Бядулі: сувязь з эстэтыкай сімвалізму і імпрэсіянізму	139
13. Паэзія Язэпа Пушчы 1920-х гг.	153
14. Жанрава-стылявыя асаблівасці лірыкі Уладзіміра Дубоўкі 1920-х гг.	172

15. Паэмы Уладзіміра Дубоўкі: наватарскія пошукі формы і зместу.....	184
16. Тэматыка і праблематыка апавяданняў Міхася Зарэцкага 1920–30-х гг.	190
17. Проза Максіма Гарэцкага ў ракурсе праблемы адчужанасці	205
18. Раннія апавяданні Кузьмы Чорнага праз прызму экзістэнцыяльнай свядомасці	219
Тэматыка пісьмовых работ	237
Гласарый	239
Спіс літаратуры.....	243

Вучэбнае выданне

Максімовіч Валерый Аляксандравіч

БЕЛАРУСКАЯ ЛІТАРАТУРА
другой паловы XIX –
першай трэці XX стагоддзя

Вучэбна-метадычны дапаможнік

Рэдактар *М. К. Чарнякевіч*
Мастак вокладкі *Т. Ю. Таран*
Тэхнічны рэдактар *В. П. Явуз*
Камп'ютарная вёрстка *С. М. Ягоравай*

Падпісана да друку 30.08.2021. Фармат 60×84/16.
Папера афсетная. Друк лічбавы. Ум. друк. арк. 14,65.
Ул.-выд. арк. 17,6. Тыраж 100 экз. Заказ 258.

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт.
Пасведчанне аб дзяржаўнай рэгістрацыі выдаўца, вытворцы,
распаўсюджвальніка друкаваных выданняў № 1/270 ад 03.04.2014.
Пр. Незалежнасці, 4, 220030, Мінск.

Рэспубліканскае ўнітарнае прадпрыемства
«Выдавецкі цэнтр Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта».
Пасведчанне аб дзяржаўнай рэгістрацыі выдаўца, вытворцы,
распаўсюджвальніка друкаваных выданняў № 2/63 ад 19.03.2014.
Вул. Чырвонаармейская, 6, 220030, Мінск.