

ФІГУРНЫ ВЕРШ У БЕЛАРУСКАЙ ПАЭЗІІ

Sh

Впервые рассматриваются история возникновения и бытования, а также развитие и современное состояние фигурных стихов в белорусской литературе.

In the article is the first representation of the history and development of figured verses in Belarusian literature from the beginning of these phenomena to the present time.

Найбольш распаўсюджанай і старажытнай разнавіднасцю візуальнай паэзіі з'яўляюцца фігурныя вершы – тэксты, радкі якіх размешчаны такім чынам, што ўвесь тэкст мае абрыс нейкай фігуры – зоркі, крыжа, сэрца, вазы, трохкутніка, піраміды і г. д. Такія вершы былі вядомы ўжо ў глыбокай старажытнасці, а іх вынаходніцтва прыпісваецца грэчаскаму паэту Сімію Радоскаму, які жыў, паводле адных дадзеных, у VII ст. да нараджэння Хрыстова, паводле іншых – у IV ст. Сярод ягонай творчай спадчыны захаваліся тры фігурныя вершы – у выглядзе сякеры, крылаў і яйка, прычым форма кожнага верша адпавядае тэме. Звярталіся да гэтага віду паэзіі і іншыя грэчаскія аўтары (Феакрыт, Дасіяд). Аднак распаўсюджванне фігурных вершы атрымалі толькі ў рымскай паэзіі III–IV ст. н. э. найперш дзякуючы познелатэнаўскаму паэту Парфірыю Аптацыяну. Пазней, разам з культурай барока, яны распаўсюдзіліся з Італіі на тэрыторыю іншых еўрапейскіх краін – Францыі, Германіі, Англіі, Чэхіі, Польшчы.

Ва ўсходнеславянскіх літаратурах фігурныя вершы з'яўляюцца ў XVII ст., у перыяд віршапісання. На Украіне да візуалізацыі сваіх тэкстаў звярталіся мовазнаўца Іван Ужэвіч і паэт Іван Велічкоўскі. Але найбольш віртуозным “фігурыстам” праявіў сябе выдатны пісьменнік эпохі барока, беларус па паходжанні, Сімяон Полацкі. Да візуальных паэтычных кур’ёзаў (напрыклад, паліндромаў) ён пачаў звяртацца яшчэ падчас вучобы ў Кіева-Магілянскім калегіуме і Віленскай акадэміі ў 1640–1653 гг. Ягоныя творы гэтага перыяду напісаны пераважна па-польску і па-лацінску. Дзякуючы С. Полацкаму літаратурнае барока пашырылася і на Расійскую дзяржаву. Пераехаўшы ў Маскву, паэт стварыў цэлы шэраг фігурных вершаў, найбольш вядомы з якіх – “Благоприветствование” цару Аляксею Міхайлавічу з нагоды нараджэння царэвіча Сімяона. С. Полацкі афармляў вершаваны тэкст у выглядзе крыжа, васьміканцовай (каляднай) зоркі (звяды), ромба, сэрца, серпанцінавай стужкі. У творах С. Полацкага яскрава прасочваецца сінтэз паэзіі з графікай і нават з архітэктурай, напрыклад у творы “Арол расійскі”: “Апрача фігурных вершаў ён ствараў са сваіх радкоў цэлыя архітэктурныя спаруды, якія можна і чытаць, і разглядаць як цікавы малюнак. У прысвечаным цару “Орле российском” пасярэдзіне ззяла сонца, ад яго разоходзіліся сорок восем промняў, куды былі ўпісаныя царовы дабрачыннасці. Вакол месціліся знакі задыяка, а ўся кампазіцыя трымалася на слупе з вершаў” – так апісвае гэты твор Уладзімір Арлоў (Арлоў 1995, 12). Фігурныя вершы С. Полацкага звычайна напаўняліся хвалебным, рэлігійным, пазнавальным ці маральна-дыдактычным зместам. У эпоху барока было модна перадаваць сур’ёзныя, у тым ліку філасофскія, ідэі праз гульнёвыя, лёгкія формы, каб чытач адчуваў асалоду, спасцігаючы іх.

Доўгі час пасля С. Полацкага ніхто з беларускіх аўтараў да гэтага жанру не вяртаўся. Фігурнае вершаскладанне было адноўлена толькі ў 1920-х гг. асобнымі паэтамі “маладнякоўскай” генерацыі як перайманне падобных тэндэнцый, што выявіліся ў іншых еўрапейскіх літаратурах. Да візуальнай паэзіі звярталіся ў XIX ст. нямецкія неарамантыкі (Х. Моргенштэрн і інш.), французскія сімвалісты, пазней – італьянскія і рускія футурысты, французскія дадаісты, рускія канструктывісты. Як сведчыць Я. Скрыган, творчае аб’яднанне “Беларуская Літаратурна-Мастацкая Камуна” пры стварэнні свайго часопіса “Росквіт” брала за ўзор часопіс украінскіх футурыстаў “Новая гене-

рація", дзе з набору рабіліся пёўнікі, зоркі, розныя рамбінныя і кубічныя фігуры (гл. Скрыган 1990, 13). Нельга не ўзгадаць Гіёма Апалінэра, французскага паэта беларускага паходжання, які ў 1918 г. выдаў зборнік візуальнай паэзіі "Каліграфіі. Вершы Вайны і Міру".

З'яўленне фігурных вершаў у паэзіі 1910–1920-х гг. шмат у чым абавязана мадэрнісцкім мастацкім накірунку, якія ў той час атрымлівалі сваё развіццё: кубізму, футурызму, абстракцыянізму, супрэматызму, канструктывізму. Заснавальнік супрэматызму Казімір Малевіч некаторы час жыў на Беларусі, у Віцебску. У распрацаваным ім накірунку мастак цалкам адышоў ад адлюстравання натуральных рэчаў і з'яў, адмовіўся ад канкрэтнай сюжэтнай змястоўнасці твораў, трактаваў прадметную форму як камбінацыі кантрастных паводле колеру геаметрычных элементаў: "Чорны квадрат", "Палёт аэраплана", "Супрэматызм (з сінім трохвугольнікам і чорным прамавугольнікам)" (усе 1915), "Чырвоны квадрат" (1917), "Белы квадрат на белым фоне" (1919) і інш.

Імкненне ўвасобіць вершаваны тэкст у абалонку геаметрычнай фігуры назіралася і ў творчых эксперыментах некаторых паэтаў. Часам гэта тлумачылася зваротам да антычнасці. Расійскі паэт Вадзім Шаршаневіч, напрыклад, прысвяціў Валерыю Брусава верш ("Тост", 1913), напісаны ў форме прамавугольніка, дзе па дыяганалях можна было прачытаць "Валерию Брюсову", а па вертыкалі – "От автора". З-за такой строгасці формы ў вершы адсутнічалі знакі прыпынку і прабелы паміж словамі. Верш гэты з'яўляўся наследаваннем рымскаму паэту Аўсонію, якога любіў цытаваць В. Брусаў. Апошні адказаў В. Шаршаневічу такім жа вершам, дзе па дзвюх дыяганалях чыталася: "Подражать Авсонию уже мастерство", а па вертыкалях – "Вадиму Шершеневичу от Валерия Брюсова" (Поэзия русского футуризма 1999, 702).

У сваім зборніку "Прозалаць" (1926) Андрэй Александровіч даў два ўзоры такой паэзіі: вершы "о мне ісьці..." і "хто ня чуў..." (Александровіч 1926, 31–32). Першы з іх надрукаваны ў форме трохвугольніка, другі – у выглядзе шасцівугольнай зоркі. Акрамя таго, у радках гэтых вершаў расхістаны сінтаксіс і амаль адсутнічае пунктуацыя, чаго таксама дагэтуль не сустракалася ў беларускай паэзіі (так, на ўвесь верш "о мне ісьці..." стаіць толькі адна кропка ды адна коска, а ў вершы "хто ня чуў..." са знакаў прыпынку пакінуты толькі працяжнікі). Безумоўна, паэт ужыў гэтакія прыёмы, каб захаваць, не парушыць графічную структуру сваіх твораў:

О
мне
ісьці
вясне
паклонам
слаць прывет
о мы ў жыцці
вітаць чырвоны
сонца новы сьвет.
Беларусь вясна цябе
узбагаціла доляй
сонцам сілы ў барацьбе
напоўніла падполье
Прывет вясне, прыволью

Характэрна, што пры гэтым вершы Александровіча маюць і рытм, і рыфму, так што на слых, бадай, было б цяжка здагадацца аб іх візуальнасці. Зрэшты, іх можна было б запісаць і ў традыцыйнай (не візуальнай) форме з захаваннем пунктуацыі.

У рускай літаратуры новага перыяду прыклады такіх вершаў, разлічаных галоўным чынам на зрокавае ўспрыманне, былі вядомы яшчэ з XIX ст. (у А. Апухціна, Э. Мартава). Да таго ж графічная структура вершаў беларускага паэта амаль цалкам дакладна адпавядае структуры вершаў Івана Рукавішнікава (“и кто придя в твои...”) і Валерыя Брусава (“Треугольник”) не толькі паводле абрысаў фігуры, але нават па колькасці радкоў. Але ў той час як гэтыя паэты напаўнялі свае тэксты містычна-філасофскай (Рукавішнікаў) і інтымнай (Брусаў) лірыкай, А. Александровіч увёў у свае вершы актуальную на той час тэму сацыялістычнага будаўніцтва.

“Эпоманіён” А. Александровіча, датаваны 21.09.1925 г., таксама ўяўляе сабой візуальную “старую форму верша”, як пазначана ў кнізе. Такі верш складаецца з двухрадкоўяў з трэцім прамежковым радком, які змяшчае словы, агульныя для двух астатніх радкоў. Эпаманіён зручней за ўсё запісваць у выглядзе зігзага. А. Александровіч напоўніў верш найбольш блізкай яму урбаністычнай тэматыкай:

Горад	льпе	грукат
заўсёды	гоман	
топчаі	ты	па бруку
А ўсёткі	мой	бушуе
горад	родны	
люблю я	сын	яму я
Песьні	нас	чароўнай
вучыў	бурліва	
Горад	жыць	бунтоўна

(Александровіч 1926, 33)

У рускіх паэтаў-футурыстаў сустракаюцца і фігурныя вершы, форма якіх адпавядае зместу: напрыклад, радкі верша Сяргея Трацякова “Веер” (1913) са зборніка “Железная пауза” (Владивосток, 1919) былі надрукаваны сапраўды веерападобна. У А. Александровіча ж зварот да візуальнасці вершаў выкліканы найперш імкненнем да эксперыменту, жаданнем папоўніць беларускую паэзію формамі, якія ў ёй дагэтуль не сустракаліся. Жаданне гэтае, аднак, не было падтрымана і ўхвалена сучаснікамі. Язэп Пушча, напрыклад, адгукнуўся вельмі скептычна: “Александровіч пастараўся даць для нашай паэзіі ў гэтым сваім зборніку і новыя формы, толькі далёка не кпасічныя: гэта – трыкутнік, сіянісцкі знак – шасцікутную звязду і эпаманіён. Яны яшчэ ніколі ні ў якой літаратуры не з’яўляліся формай мастацкіх рэчаў, бясспрэчна, не з’яўца і ў беларускай літаратуры. Такія галаваломныя формы сведчаць не аб росце паэта” (Пушча 1993, 1, 290).

Падобную катэгарычную вымову ад калег па пяру мог атрымаць любы творца, які спрабаваў звярнуцца да больш ці менш радыкальных эксперыментаў у галіне формы. Таму, напэўна, да графічнай паэзіі ніхто з беларускіх паэтаў 1920–1930-х гг. больш не звяртаўся, за выключэннем хіба што Віктара Казлоўскага (верш “Дрывасекі” (Казлоўскі 1932, 60–64)).

В. Казлоўскі абвясціў сваім творчым прынцыпам “шукаць паэзіі іншы рытм, змагацца з лірыкай варожай”, хаця сам даволі часта “здраджваў” гэтаму прынцыпу. І сапраўды, рытміка адыгрывае ў вершах В. Казлоўскага далёка не апошнюю ролю, і гэта заўсёды адбіваецца на графічнай будове паэтычных тэкстаў. Так, напрыклад, у межах аднаго верша сілаба-танічныя радкі, напоўненыя народна-песеннымі інтанацыямі, маюць роўны неперапыўны выгляд, а танічныя, больш эмацыянальна напоўненыя і насычаныя метафарамі – пабудаваны ў форме “лесвічкі”, што тлумачыцца відавочным уплывам паэтыкі Уладзіміра Маякоўскага. Сярэдняя частка верша “Дрывасекі” мае адрывістую рытміку, якая быццам бы імітуе рытм працы дрывасекаў, удары сякер па дрэвах. У вершы амаль кожны склад (нават калі гэта прыназоўнік ці часціца) знаходзіцца пад націскам, таму ў ім шмат адна-

складовых слоў, а двух- і трохскладовыя маюць пераносы. Акрамя гэтага, паэт надрукаваў верш у выглядзе зігзагападобнага малюнка, а ў кнізе “Слова аб юнай краіне” гэтыя зігзагі да таго ж утвараюць даволі цікавыя сіметрычныя фігуры. Сапраўды, аформлены гэтым чынам тэкст больш прыемны для сузірання, чым звычайны роўны брахікалан.

А ў 1931 г. Змітро Віталін надрукаваў твор пад назвай “Срэбны бусел (Малюнак вершам)” (Віталін 1931, 69–70) – пра самалёт, які раскідвае лістоўкі. Пры гэтым радкі, у якіх гаворыцца пра імклівы палёт самалёта (ён параўноўваецца з буслам), – прамыя, а тыя, што пра лістоўкі (“галубоў”), – разбіты “лесвічкамі” і нібыта рассяяны па паперы.

Але найбольшае развіццё графічная паэзія атрымала ўжо ў наш час. Яна прысутнічае ў французскай (І. Ізу, Г. Памеран), нямецкай (О. Гомрынгер, Э. Яндль), рускай (А. Вазнясенскі, Дз. Прыгаў, Ры Ніканава, С. Сігей), украінскай (Ю. Гудзь, Н. Ганчар) і ў многіх іншых літаратурах. У беларускай літаратуры фігурныя вершы сустракаюцца ў творчасці Юрася Пацюпы, Васіля Жуковіча, Аляксандра Дзядзінкіна, Сержа Мінскевіча, Арцёма Кавалеўскага, Валянціны Аксак і іншых аўтараў. Напрыклад, верш Ю. Пацюпы “Спаленая вёска” мае выгляд трохвугольніка:

*паветра шкляное – іду асцярожна баючыся няма
галасоў бо зліваюцца ў свіст неба няма
зыркага вецер палюе ў вачніцах яно
скрышылася на гукі і цішыня па
хвіліне падала попелам на
зямлю і на крылы тых
белых буслоў што
босыя сярод
агню ўжо
век*

(Пацюпа 1991, 39)

Яшчэ больш канкрэтна зварот да такога віду фігурнага верша праявіўся ў А. Кавалеўскага – тэарэтыка і практыка лагафармізму – літаратурна-мастацкага метаду, сутнасць якога, паводле маніфеста аўтара, у “маналітнай еднасці СЛОВА + ФОРМА”: “...слова (набор слоў) дыктуе форму (тут улічваюцца ўсе лінгвааспекты: фаналагічныя, марфалагічныя, сінтаксічныя, этымалагічныя і г. д.), а форма, у сваю чаргу, абумоўлівае размяшчэнне, парадак і агульную гукавую абалонку слоўнага рада, які, дарэчы, можа быць неабавязкова лінейным, а ўяўляць круг, квадрат, трохвугольнік ці якую-небудзь яшчэ геаметрычную фігуру” (Кавалеўскі, 38). Паэт ілюструе свой маніфест адпаведнымі мастацкімі тэкстамі: “Шлях”, “Поўня”, “Кветка”, “Твар”, “Літарызацыя рукі”, “Я чуў голас...”. Некаторыя з іх нагадваюць творы французскіх летрыстаў. Ёсць у яго і нізка вершаў “Трохвугольныя нерэальнасці” (гл. Кавалеўскі 1998, 44–45), пабудаваных у выглядзе сіметрычных фігур, падобных да трохвугольнікаў і трапецый.

Апошнім часам назіраецца тэндэнцыя да тэарэтызацыі візуальнай паэзіі – калі аўтары, акрамя напісання ўласна мастацкіх тэкстаў, пачалі ствараць на яе глебе новыя творчыя накірункі з тэорыямі і маніфестамі, у той час як С. Полацкі, а пазней паэты-маладнякоўцы тэарэтычна ніяк не абгрунтоўвалі свае паэтычна-графічныя вопыты, стваралі свае тэксты інтуітыўна. Сучасны культуралаг, літаратар і мастак Юрась Барысевіч напісаў шэраг артыкулаў, прысвечаных сувязі паэзіі і выяўленчага мастацтва: “Артрый пісьма”, “Тэкст і цела”, “Мастак і тэкст” і інш. (гл. Барысевіч 1998). У сваіх працах Ю. Барысевіч аналізуе культурныя тэндэнцыі найноўшага часу, у прыватнасці сінтэз розных галін мастацтва, а таксама ўзаемапраанікненне мастацтва ў іншыя сферы чалавечай дзейнасці (побытавай, тэхнічнай, кулінарнай і г. д.), прыходзячы да нечаканых, часам парадаксальных высноў.

У С. Мінскевіча, аднаго з тэарэтыкаў літаратурна-мастацкага метаду транслагізму, некаторыя вершы разлічаны таксама на зрокавае ўспрыманне: “Помнік з гукавым афармленьнем”, “Горад – тут пуп дарог...” (паліндром), “Кароткае замыканьне” (антыпаліндром), “На заяву рубам – адказ кулем!” (гукавы паліндром), “Звонка!”, “Адзін вясновы дзень – год беражэ” (чытаецца аднолькава па гарызанталі і па вертыкалі), “Мост праз раку Рухоп” (першая страфа чытаецца па гарызанталі, другая – па вертыкалі), “Проста біёніка” (мае выгляд квадрата, радкі чытаюцца аднолькава з усіх бакоў). Многія з пералічаных вышэй вершаў маюць падкрэслена эксперыментальны характар ці нават рысы самапарадыйнасці: каб чытач зразумеў іх, аўтар сам прапануе формулы (вельмі падобныя на хімічныя) “дэшыфроўкі” гэтых тэкстаў (гл. Мінскевіч 1994).

Вершы В. Аксак з кнігі “Антычны дождж” уяўляюць сабой цікавыя сіметрычныя фігуры, напрыклад:

Маўчу –
словатворнасьцю
не парушу застылую цішу
бязьмежнае белае далі;
гук мэмбрану кране
першым промнем
вясёлкі Эрата –
то ўжо нечая
музыка будзе.

(Аксак 1999, 103)

В. Жуковіч, які сам часам звяртаецца да фігурных вершаў (гл., напрыклад, часопіс “Першацвет”, 1995, № 4), адзначае набліжанасць паэзіі В. Аксак не толькі да выяўленчага мастацтва, але і да музыкі: “Вершы Валянціны Аксак па форме фігурныя ці максімальна набліжаныя да такіх. Як у змесце ёсць стрыжань, так і ў форме – цэнтр, з якім перакрываюцца радкі, у выніку ствараюцца “малюнкi”, што нагадваюць то велічную калону ці вежу, то сілуэт жаночага строю, то гошую вазу, то кветку, то чалавечае сэрца... Невыпадкова некаторыя вершы паэтка называе эцюдамі – яны часта блізкія да музыкі. Адчуваецца, натуральна, што іх стваральніца ўлюбёная ў мастацтва” (Жуковіч 2001, 7).

Акрамя ўласна фігурных вершаў, беларуская візуальная паэзія існуе і ў некаторых іншых праявах. Напрыклад, кніга Алеся Пісьмянкова “Вершы” (1997) з’яўляецца плёнам супрацоўніцтва паэта з мастаком У. Бутрамевым. Многія паэтычныя тэксты ў ёй уяўляюць сабой адзінае цэлае з малюнкамі. Напрыклад, вершаваныя радкі “Раней / прасцей / жылі / на свеце... / Раней... / – Раней / былі / мы / дзеці!” размешчаны ў выглядзе промняў, што разыходзяцца ў бакі вакол гадзінніка (Пісьмянкоў 1997, 82) і быццам сімвалізуюць незваротны ход часу.

Людка Сільнова ў кнізе “Рысасловы” прадстаўляе сваю мастацка-графічную інтэрпрэтацыю сімвалікі беларускіх літар і гукаў. “Літары-гукі – атамы сэнсавага, сутнаснага рэчыва. Адпаведнае іх спалучэнне дапамагае зафіксаваць наяўнасьць думкі, памкнення, падсвядомай рэакцыі”, – піша Алеся Аркуш у пасляслоўі да гэтай кнігі (Сільнова 1994, 35).

Зміцер Вішнёў робіць выставы сваіх вершаў, напісаных тушшу, аформленых малюнкамі і заключаных пад шкло і ў рамкі – падобна сапраўдным карцінам (гл. Вішнёў 1998, 34–38). Часам у такіх творах паэт замяняе словы і літары на малюнкi фантастычных жывёл ці абстрактныя графічныя сімвалы. Гэта набліжае візуальныя вершы Вішнёва да традыцый іерагліфікі, дзе няма акрэсленай мяжы паміж пісьмом і малюнкам. Кожны такі твор унікальны ўжо тым, што ён існуе ў адзіным асобніку, у той час, як, напры-

клад, "рысасловы" Л. Сільновай распаўсюджваюцца ў друкаваным выглядзе ў кніжках.

Сучасная беларуская візуальная паэзія – маргінальная з'ява, якая не мае вялікага ўплыву на літаратурны працэс, але ўсе яе прыклады ўяўляюць сабой своеасаблівыя спробы ўвесці беларускую літаратуру ў агульнакультурны кантэкст. Візуальная паэзія падкрэслівае пэўную ўмоўнасць, размытасць мяжы паміж паэзіяй і выяўленчым мастацтвам і з'яўляецца цікавым матэрыялам для далейшых даследаванняў.

Літаратура

- Аксак В. Антычны дождж. Вільня, 1999.
 Александровіч А. Прозалаць. Мн., 1926.
 Арлоў У. Simeonus, Jeromonachus Polocensis // Крыніца. 1995. № 5. С. 12.
 Барысевич Ю. Цела і тэкст. Мн., 1998.
 Віталін З. Срэбны бусел: Малюнак вершам // Маладняк. 1931. № 3. С. 69–70.
 Вішнёў З. Творы надрукаваны вішнёвымі ботамі // Мастацтва. 1998. № 11. С. 34–38.
 Жуковіч В. "Антычны дождж" – з нябёсаў паэтычных // ЛіМ. 2001. 23 лют. (№ 8). С. 7.
 Жуковіч В. [Вершы] // Першацвет. 1995. № 4. С. 67–68.
 Кавалеўскі А. [Вершы] // Першацвет. 1998. № 2. С. 44–45.
 Кавалеўскі А. Пачатак логафармізму: Маніфест // Першацвет. 1999. № 7-8. С. 38–39.
 Казлоўскі В. Слова аб юнай краіне. Мн., 1932.
 Мінскевіч С. Праз галерэю. Полацак, 1994.
 Пацюпа Ю. Ноч. Мн., 1991.
 Пісьмянкоў А. Вершы. Мн., 1997.
 Поэзия русского футуризма. СПб., 1999.
 Пушча Я. 36. тв.: У 2 т. Мн., 1993. Т. 1.
 Сільнова Л. Рысасловы. Полацак, 1994.
 Скрыган Я. Некалькі хвілін чужога жыцця. Мн., 1990.

Паступіла ў рэдакцыю 28.11.2001.

Віктар Вячаслававіч Жыбуль – аспірант кафедры беларускай літаратуры XX ст. Навуковы кіраўнік – доктар філалагічных навук, прафесар Л.Дз. Сінькова.

А.У. СУЗЬКО

ГАМЕР І ЯГО ТВОРЧАСЦЬ У МАСТАЦКАЙ СІСТЭМЕ М. ТАНКА

Исследуется эстетическое влияние личности и творчества Гомера на художественную систему Максима Танка, выявляется преемственность творческого опыта в эпическом освоении мира.

In the article one makes the attempt to investigate the aesthetic influence of the personality and the creative activity of Homer over Maxim Tank's artistic system. The investigator's main purpose is to bring to light and to demonstrate the succession of the creative experience in the epic comprehension of the world.

Жывое мастацкае слова праз вякі струменіць гаючай энергіяй, палоніць чуйныя да прыгажосці сэрцы, прымушае імкнуцца да духоўнага абсалюту. Інакш як растлумачыць, што вось амаль ужо тры тысячагоддзі зачараўвае і натхняе творчых людзей асоба і мастацкая спадчына вялікага паэта антычнасці Гамера.

Пад магічнае ўздзеянне легендарнага паэта трапіў і Максім Танк. Прага самаўдасканалення, спроба знайсці сваё "я" ў літаратурным свеце прымусілі яго яшчэ ў 30-я гг. XX ст. шукаць духоўных настаўнікаў. Ды і само напружанае, поўнае трагізму і болю жыццё народа Заходняй Беларусі вымагала апрабачыі найбольш аптымальных форм выяўлення рэчаіснасці. Невыпадкова на старонках "Лісткаў календара" паэт занатаваў словы Г. Гейнэ, што адпавядалі яго асабістым развагам: "Здаецца, слухаеш «Адысею», у якой, на жаль, не будзе свайго Гамера" (Танк 1970, 18). Гаротны, абяздолены, знясілены доўгімі пошукамі выйсця з зачараванага кола, як персанажы слаўтай гамераўскай "Адысеі", але жывучы, мудры, таленавіты народ, здольны пасмяяцца і з сябе, і са сваёй долі, варты быў стаць аб'ектам