

ПРАБЛЕМА «АКВІТЫЗМУ» У ПАЭМАХ У. ДУБОЎКІ

Творчасць У. Дубоўкі ўзвышэнскага перыяду развівалася ў адпаведнасці з агульнымі заканамернасцямі развіцця беларускай літаратуры першай трэці XX стагоддзя. Новыя гістарычныя ўмовы, якія пачалі складвацца ў другой палове 20-х гадоў, абумовілі, у асноўным, зварот У. Дубоўкі да больш глыбокага, эпічнага асэнсавання грамадска-палітычных і літаратурна-мастацкіх падзей. Найбольш прыдатным сродкам для гэтай мэты аўтар абраў жанр паэмы. Тры з іх — «Кругі», «І парпуровых ветразей узвівы...», «Штурмуйце будучыні аванпосты»¹ — з'явіліся значным мастацкім дасягненнем паэта. Паэмы доўгі час замоўчваліся, прыніжалася ці зусім не прызнавалася іх мастацка-эстэтычная вартасць. Пра іх незвычайнасць, неардынарнасць з боку як мастацкай формы, так і зместу гаворыць хаця б той факт, што да апошняга часу не існуе адзінай думкі наконт іх жанравай разнавіднасці. У паэмах У. Дубоўка імкнуўся сродкамі мастацкай мовы сцвердзіць новыя формы жыцця, дух эпохі, яе «тыпалагічную» адметнасць. У паэмах таксама адбіліся новыя грамадскія тэндэнцыі, новая нацыянальная і гістарычная свядомасць. Менавіта сама рэчаіснасць будзіла, заклікала да жыцця новыя ідэі, настроі, вобразы, імкненні, якія і сталі вызначальнымі ў фарміраванні нацыянальнага аблічча беларускай літаратуры з яе адметнай праблематыкай, характэрнай мастацкай сістэмай, светапогляднымі і светаадчувальнымі рысамі і асаблівасцямі. Усё больш у ёй становіліся заўважнымі праявы стылявой шматграннасці, творчай непаўторнасці, шырыня аўтарскага дыяпазону, узрастаючая колькасць тэм і вобразаў. Літаратура прадаўжала рухацца ў напрамку паскоранага развіцця. У ёй і зараз назіралася адначаснае існаванне розных літаратурных школ, напрамкаў, плыняў, хоць відавочна пачынае перамагаць тэндэнцыя татальнай уніфікацыі на платформе адзінай пралетарскай ідэалогіі з яе вузкакласавым падыходам да разнастайных праяў жыцця. Лінія натуральнага літаратурнага развіцця відавочна скажалася, дэфармавалася. Не маючы ў далейшым магчымасці свабодна развівацца, літаратура знаходзіла для сябе адзіную аддушную ў фальклоры. М. Тычына, відаць, мае рацыю, калі гаворыць пра мажлівыя прычыны актывізацыі фальклорнага «начыння» «менавіта ў самы цяжкі для нацыі час»². Фальклорны элемент, ужыты У. Дубоўкам у яго «чыстым» выглядзе, яскрава ўказвае на намеры вырашаць праблемы сінтэзу мастацтва, адным з кампанентаў якога і з'явілася народная творчасць. У сувязі з гэтым можна нагадаць словы М. Ароцкі, які пісаў, што «ў тых гады (маюцца на ўвазе 20-я гады — В. М.) у артыкулах У. Дубоўкі невыпадкова з'явілася новае слоўца: сінтэзацыя. І як шмат яно значыла для паэта! За ім стаяла цэлая праграма пераўтваральнай работы»³. Удадай спробай ажыццяўлення такой праграмы і сталі, на наш погляд, паэмы.

Адной з цікавых стылёвых тэндэнцый з'яўляецца іх «амбівалентнасць», цеснае, раўнапраўнае суіснаванне ў іх дасягненняў урбаністычнай літаратуры з яе арыентацыяй на высокія ўзоры і класічныя формы, і, як ужо значналася, мастацкае засваенне прыёмаў і нормаў традыцыйнага народнага мастацтва.

Уводзячы ў літаратурны ўжытак арсенал фальклорна-міфалагічных сродкаў, паэт спадзяваўся стварыць нешта нацыянальна-своеасаблівае ў жанрава-стылявых адносінах, непадобнае на вядомыя іншым літаратурам узоры. Фальклорны свет у Дубоўкі не проста ўзнаўляецца, але пераасэнсоўваецца і змяняецца ў адпаведнасці з літаратурнымі задачамі. М. Тычына ў сувязі з гэтымзначае: «У творах жа, у якіх ставяцца важныя праблемы сучаснасці, фальклор цалкам падпарадкоўваецца пісьменніцкай задуме і дапамагае выявіць непаўторны духоўны стан нашага сучасніка, які намагаецца ахапіць неабдымнае, зрабіць немагчымае, пранікнуць за непранікальную заслонку часу»⁴.

Уплятаючы ў мастацкую тканіну паэм вялікі творчы арсенал мінулага і сучаснасці, Дубоўка дамагаецца эпічнага гучання паэм, у якія, апроч асноўнай сюжэтна-тэматычнай канвы, уводзіць цэлы шэраг цэнтральных ліній-разваг, ліній-медытацый, паэтычную аўтарскую споведзь. Указваючы на готу асаблівасць пабудовы дубоўкавых паэм, М. Арочка піша: «Усё гэта ў сукупнасці і стварае прыныцпова новыя, тыпова «дубоўкаўскія» адзнакі эпічнасці: дынамізм, узыхраную сутычку супярэчлівых настройў і адчуванняў, імпульсіўнасць, гулка-імклівую меладычнасць — тую неўтаймаванасць духу героя, праз якую выходзіць ён да мудрага асэнсавання сучаснасці»⁵.

Бачанне свету ў пастаянным руху абумовіла, на наш погляд, цікавасць У. Дубоўкі да пераходных мастацкіх формаў. У кожнай з'яве важны не статычны момант, а працэс станаўлення. Гэта вынікае не толькі з творчых прынцыпаў паэта, але і з ідэйна-мастацкай платформы ўсяго згуртавання, якое імкнулася стварыць «аквітычнае» мастацтва.

Паняцце «аквітызму» ў яго ідэйна-мастацкім праламленні блізка падыходзіць да «кантраснага вобраза» — мастацкай катэгорыі, што складала ядро паняцця «ўзвышэнская паэзія». На думку ўзвышэнцаў, гэта ўніверсальная катэгорыя. Праз яе можна паказаць дыялектычную наяўнасць адзінства супрацьлегласцей як у сферы сацыяльна-грамадскага жыцця, так і жыцця мастацка-эстэтычнага і асабіста-інтымнага. У адносінах да нацыянальных формаў жыцця ўзвышэнцам, як відаць, была блізкая думка Ігната Абдзіраловіча, які гаварыў, што «каб забяспечыць нашаму народу вольную творчасць ва ўсіх галінах жыцця, трэба стварыць і адпаведныя, свае, беларускія формы жыцця», «што жыццё кіруе формамі, а не наадварот», «што жыццё цячэ, што душа чалавека не стаіць, што чалавек павінен укладаць сваё жыццё так, як яно разліваецца і ліецца»⁶. Вылучыўшы «рух-жыццё» як аснову мастацкага крэда У. Дубоўкі, А. Бабарэка ў артыкуле «Аквітызм творчасці У. Дубоўкі» зазначае: «Паэзія, і наогул мастацтва, ёсць выражэнне моцнага, магутнага, велічавага, узнятага і наогул прыгожага разнастайных прываў руху-жыцця, як элементаў супаратных і супраціўных усяму, што ёсць у свеце непрыгожага і агіднага. Паэзія — гэта выражэнне свету ў суладжаным праз чалавека адзінстве апазнанага і ўсвядомленага»⁷.

Кантрасны вобраз, паводле трактоўкі даследчыка, уключае два аспекты: першы — адмаўлення, непрыняцця, дэструкцыі, і другі — сцвярджэння, пазітыўнасці, творчасці. «Адзінствам гэтых адзнак вызначаецца і тое ажыўленства або аквітычнасць, якое ўласціва ўзвышэнскаму таленту. Гэта тая яго накіраванасць, якая здольна даваць пачатак рухаў»⁸.

І заўвагі І. Абдзіраловіча пра няспынную «ліючасць» жыцця, і сцверджанні А. Бабарэкі пра дыялектычнае адзінства супрацьлегласцей як асноўную адзнаку дубоўкавых твораў падсумоўваюць даволі красамоўныя дэфініцыі М. Мушынскага: «Паняцце кантраснага вобраза было пакладзена і ў аснову пабудовы характару, і ў аснову кампазіцыі твора. Гэта значыць, мастацкая цэласнасць, унутранае адзінства стваралася з дапамогай спалучэння супрацьлеглых пачаткаў. Супрацьлеглыя пачаткі — жанравыя, стылявыя, моўныя — камбінаваліся, складаліся ў новую мастацкую якасць. Вось чаму і паэму «Штурмуец будучыні аванпосты» Дубоўка назваў «камбайнам» (ад англ. combine — камбінаваць, спалучаць). Паняцце кантраснага вобраза ляжала і ў аснове канфлікту — пазіцыя героя, носбіта пэўных светапоглядных рыс, якасцей, свядома завастралася»⁹.

Не толькі сюжэтна-кампазіцыйная, але і вобразная сістэма дубоўкавых паэм, дзе аўтар выражае і сябе, і свае адносіны да свету і творчасці, так або інакш звязаны з «фігурамі» духу. Вобраз цягніка ў гэтым сэнсе адыгрывае немалаважную ролю. Асацыяцыі, якія звязваюцца з гэтым вобразам, могуць вывесці нас, пры ўсім астатнім, на асэнсаванне паэтам эстэтычнага ідэалу і нават яго, паэта, маральнай устаноўкі. Услаўленню неспартыўнага руху жыцця, абуджэнню творчага духу чалавека «дзеля творчасці жыцця прыгожага, вялікага і нечуванага» служаць наступныя словы паэта:

Мае сябры, супольнікі у працы,
штурмуец будучыні аванпосты!
Мы звыклі перашкодаў не баяцца —
яны спрыяюць нашаму узросту.

А мы ішлі з імпэтам віратлівым,
а мы ішлі няспынна і упарта.
І пурпуровых ветразей узвівы
трымалі курс на сонечнае заўтра ¹⁰.

Галоўнай мэце — сцвердзіць у паэмах прынцып аквітызму — падначалення і жанрава-стылявая пабудова паэм, адной з характэрных адзнак якіх з'яўляецца тое, што вяршыннымі момантамі жыцця герояў, сацыяльна-гістарычныя катэксты паэт імкнецца выразіць як мага меншай колькасцю дзеючых асоб. Дзейнасць паэм, як ні дзіўна, дасягнецца малымі, стрыманымі, сціплымі сродкамі: тут адкідваецца ўсё лішняе, што кідаецца ў вочы, занадта эфектнае, што выпрае вонкі. Дзеянне ўвесь час як бы адбываецца на авансцэне, бліжэй да гледача, што ўзмацняе эфект яго непасрэднага ўдзелу, гранічна агаляе напятае пачуццё, падкрэслівае ступень значнасці драматызму.

У. Дубоўка бярэ найбольш зразумелы, «бытавы», канкрэтна-пачуццёвы матэрыял, знешне пазбаўлены налёту двухсэнсоўнасці, неакрэсленасці. Але робіцца гэта, як нам здаецца, у мэтах «асучаснівання» матэрыялу, надання твору актуальнага гучання і значэння, калі зыходзіць з чыста практычных, а больш — гістарычна-сітуацыйных абставін. Па-другое, «уменне бачыць у прыватным, лакальным, вузкім агульнае, універсальнае, шыроканароднае, натуральна пераходзіць ад паказу быту да размовы пра важныя праблемы быцця стала агульнаацыянальнай прыкметай літаратуры»¹¹.

Больш зразумелай стане нам пазіцыя паэта, калі прыгадаем тагачасную грамадска-палітычную атмасферу з яе шматгучнай лозунгавасцю, заклікавасцю, патрабаваннем стаць музе за станок, сесці за штурвал трактара. Зразумела, прыдатная глеба да асэнсавання ідэйнай задумы дубоўкавых паэм у той час не была падрыхтаванай. Таму яму і даводзілася лічыцца з асабліваасцямі моманту, шукаць найбольш аптымальныя шляхі выражэння сваёй задумы, выкарыстоўваць такія мастацкія сродкі і прыёмы, якія б не толькі задавалілі густ чытача, але і далі б яму стымул да самастойнага аналітычнага мыслення, пошукаў ісціны. Паэт заставаўся паэтам — з верай у свой народ, у людскую праўду, у высокую духоўнасць, чалавечнасць. А чорная хмара жудасных часін насоўвалася няўмольна і няўхільна...

Паэмы У. Дубоўкі можна назваць драмай у вершах, калі мець на ўвазе вастрыню, важнасць, маштабнасць для лёсу чалавека, усяго народа тых праблем, якія аўтар паставіў у іх, наважыўшыся такім чынам правесці мастацкае даследаванне, каб вынесці свой канчатковы прысуд. На жаль, жорсткі час перашкодзіў яму зрабіць гэта. Але тое, што паэт стаяў на баку праўды, сумлення і ісціны, якая для яго, як і для кожнага з нас, можа быць толькі адна, — няма ніякіх сумненняў.

Абраная паэтам досыць простая сюжэтна-кампазіцыйная пабудова, якая па сваіх стылістычных формах і стылеўтваральных прынцыпах набліжаецца да класіцыстычных формаў драматургіі, патрабавала зрабіць акцэнт на асобнай моўнай арганізацыі тэксту з яго ўстаноўкай на «сэнсавы» дыялог. Заўважана, што асабліваасць класіцыстычнай трагедыі, напрыклад, вызначаецца, нароўні з іншымі момантамі, растлумачальнымі і інфармацыйнымі функцыямі драматызаванай мовы. Паэтам у дубоўкавых героі не столькі выяўляюць сябе ў дзеянні, колькі ў слаvesных выказваннях і развагах. Зыходзячы з гэтага, відаць, можна пагадзіцца з тым, што з боку як унутраных, так і знешніх якасцей, уключаючы сюды і асабліваасць жанравых форм, і характар рытміка-інтанацыйнай пабудовы, і мелодыку верша, 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. Умацоўвае размоўны эффект і памер белага верша ў першай з названых паэм (апроч уступу і казачных устывак). Дзякуючы гэтаму асноўны цяжар кладзецца на сэнсавыяўленчую і інтанацыйную функцыю рытму, які набліжаецца да натуральнай, раскаванай моўнай фразы, перадачы жывога маўлення. Не ў меншай меры таму спрыяе і пяцістопны ямб, як самы аптымальны ў перадачы жывой гаворкі.

Падзеі і эмацыянальны стан, усе элементы інтрыгі ў паэмах пададзены ў рамках растлумачальнага (інтэрпрэтацыйна-інфармацыйнага) характару мовы, у большай ступені маналагізаванай і дыялагізаванай. Мова «персонажаў» паэм (Лірык — Матэматык, Пасажыр — Кандуктар) падпарадкавана закону самавытлумачэння, своеасаблівага доваду і абгрунтавання з некаторымі элементамі «самааналізу». У слоўных баталіях герояў паэм улоўліваецца не толькі прамое значэнне слоў, але і ўнутраны жэст гаворачых, іх палемічны запал. У асаблівай сінтаксічнай пабудове мовы, яе спецыфічных зваротах, пабудаваных з улікам «суразмоўніка», бачны ўсе прыкметы размовы і як бы самая яе атмасфера: «Чаго ты расхадзіўся? // Хіба пазбаўлен я правоў звычайных // і выказаць не волен думкі смелай?; І сам не ўцяміў добра, а гаворыш, // Яны нам шкодзіць могуць. // Чым жа шкодзіць? // Якая шкода можа з іх адбыцца?» Такогога эфекту паэт дабіваецца шляхам аб'ектывацыі дзеяння, гранічнага абмяжоўвання ўдзелу ў ім аўтарскага «я», набліжаючы тым самым паэмы да напружана-апакаліптычнага характару класіцыстычнай драматургіі. «У класічнай трагедыі, — піша Г. Вінакур, —...дзеючыя асобы не гавораць, а дэкламуюць. Класічная трагедыя будуюцца ў прынцыпе на маналозе. Нават абмен рэплікамі, які спарадычна з'яўляецца ў класічнай трагедыі, захоўвае ўсю прыроду маналагічнай мовы»¹².

Для завастрэння канфлікту паміж героямі У. Дубоўка выкарыстоўвае

кампазіцыйны дыялог. «...У згаданых паэмах,— зазначае Дз. Бугаёў,— дыялог быў дасыць умоўнай формай, у якой выяўлялі сябе шырока абагульненыя сацыяльныя тыпы — не столькі жывыя людзі, адметныя характары, колькі носьбіты, прадстаўнікі пэўных ідэй, поглядаў, думак»¹³. Гэта заўвага цікавая тым, што дапамагае вызначыць ідэйную накіраванасць саміх паэм. А канцэпцыя паэм, як нам здаецца, з'яўляецца не столькі рэзультатам сутыкнення ідэй і паняццяў, колькі перадумовай гэтых сутыкненняў, якія спатрэбіліся паэту для выражэння гатовай канцэпцыі. Нездарма ў прадмове да паэмы «І пурпуровых ветразей узвівы...» паэт прызнаецца: «...ты вынік дум і творчага гарэння»¹⁴. А ў прадмове да паэмы «Штурмуйце будучыні аванпосты» У. Дубоўка прама ўказвае на элемент схематызаванасці і тут жа зазначае: «Нельга вінаваціць мяне, у звязку з гэтым, у пэўнай схематызаванасці»¹⁵, падкрэсліваючы, што гэтым прыёмам ён дамагаўся паўней, яскравей вылучыць момант ідэйна значнага, прадстаўнічага, рэпрэзентатыўнага. Зыходзячы з характару канфлікту, наяўнасці класічнай інтрыгі, агульнай сюжэтнай напружанасці паэм, іх драматызму, а таксама ўлічваючы тую асаблівасць, што паэт выводзіць герояў на авансцэну для таго, каб кожны з іх мог выкласці свае пазіцыі, погляды, ідэі, стаўленне да жыццёва важных бакоў рэчаіснасці, надаўшы пры гэтым паэмам форму дыспуту, спрэчкі,— можна акрэсліць жанравую прыроду кожнай з іх як паэмы-мітынга, паэмы-закліка, паэмы-праграмы. Верны свайму прынцыпу «аквітызма» «нават у сваіх сцверджаннях «адкрытым тэкстам» паэт засведчыў не дэкларатыўны падыход, а цвяроза дыялектычны»¹⁶.

Форма дыялогу, акрамя таго, дапамагае раскрыць ідэйную і эмацыянальную сутнасць вобразаў. Апраўлены ў форму дыялога канфлікт вылучаецца асаблівай напружанасцю, непрымірмасцю пазіцый прадстаўнікоў бакоў. Трэба пры гэтым агаварыцца, што хоць папераменна гучыць голас кожнага героя, па сутнасці, яны нераўнапраўныя і нераўназначныя. Голас Лірыка, пры ўсіх астатніх акалічнасцях, вядзе. Матэматык нават інтуітыўна, як можна здагадацца з тэксту, адчувае духоўную перавагу свайго апанента, яго здаровы жыццёвы розум, спрактыкаванасць, цвярозае стаўленне да жыцця. Таму і вымушаны асцерагацца трапных заўваг Лірыка, каб той у чарговы раз не звёў на нішто яго фанабэрыстыя напышлівыя тырады. Ненатуральнасць, фальшывая патэтычнасць, безразважлівая ўпэўненасць, тон выказванняў Матэматыка, які не дапускае пярэчанняў, насцярожваюць, настройваюць на недаверлівае да іх стаўленне, выклікаюць адмоўную рэакцыю. Відавочная перасцярога, нават прыхаваная зайздрасць улоўліваецца ў яго звароце да Лірыка: «Ізноў ты пусціш нешта з падкавыркай». У гэтых «падкавырках» — глыбока жыццёвы сэнс, самавітая мудрасць народа, праўда жыцця, якую не хацеў заўважаць Матэматык, бо «ідэйная», часовая праўда была на яго баку. Але праўда гістарычная, аб'ектыўная ўсё ж заставалася на баку Лірыка.

У. Дубоўку напакалі ў тым, што ён, пакідаючы сваіх герояў адзін на адзін, сам нібыта застаецца ў баку. Не выяўляючы сябе ў знешняй кампазіцыі твораў, голас аўтара пастаянна прысутнічае падспудна, выяўляючы сабой унутраны, прыхаваны маналагізм паэм. Ён праяўляецца не толькі і не столькі ў знешняй пабудове паэм, як ва ўсёй вобразна-выяўленчай і ідэйна-эстэтычнай сістэме з яе накіраванасцю ў народна-фальклорную стыхію, з яе зваротам да паэтычных галасоў Пушкіна і Байрана ў якасці гарантаў неразбэшчанасці чалавечай душы, захавання яе цэльнасці і суладнасці, якія заваёўваюцца ў барацьбе з матэрыяльным светам, з яго нярэдкамі трагічнымі калізіямі. Усёй сістэмай сваіх паэм аўтар даводзіць, што трагізм жыцця не трэба ўспрымаць адчайна і безнадзейна, таму што ў ім заўсёды застаецца магчымасць духоўнай перамогі.

Што бясстрасная інтанацыя Дубоўкі ўяўляе перш за ўсё прыём, становіцца асабліва відавочным, калі разабрацца ў тым, якую ролю адыгрывае ў паэта дыялог, спрэчка, здаля нагадваючы сабой «слоўную сварку». Народнаму мастацтву гэты прынцып вобразнага сінтэзу разнародных пачаткаў, кантраснага спалучэння жыццёвых «апазіцый», няхай сабе і ў недастаткова развітым і мала распрацаваным выглядзе, уласцівы з часоў глыбокай старажытнасці.

Варта пры гэтым зазначыць, што падзеі, якія разгортваюцца ў паэмах у лінейнай паслядоўнасці, маюць і мастацкую матывіроўку і апраўданы з боку іх жыццёвай верагоднасці. Сацыяльныя зрухі 20-х гадоў знайшлі мастацка-адэкватнае пераламленне ў драматызаваных паэмах У. Дубоўкі з іх накіраванасцю на паказ вузлавых момантаў, лёсавырашальных у поўным сэнсе слова для народа. Таму прынцып дэкларацыі, завостранасці канфлікту

дапамагае ператварыць слова ў дзеянне, або, дакладней, слова замяняе дзеянне. Адсюль франтальнасць маналогаў і інфармацыйнасць дыялогаў, устапоўка на аратарскую мову, у якой важны момант гаварэння, звароту. Для драматычнага маналога мела значэнне не ўстанаўленне кантакту, а прэзентацыя героя. Пры гэтым маналог выконваў дадатковую функцыю апісальнага матэрыялу, які ў сваім непасрэдным выглядзе ў паэмах адсутнічае. Сентэнцыйнасць, абстрактнасць і абагульняючая ўмоўная вобразнасць (Пасажыр, Кандуктар і г. д.) надаюць персанажам характар абстрактных фігур, якія ўбіраюць у сябе тыповыя рысы і індывідуальнага, і абагульненага.

У сувязі з гэтым яшчэ адну тэндэнцыю можна прасачыць у паэмах — тэндэнцыю да абвостранай псіхалагізацыі мовы персанажаў, што выяўляецца ў драматызаванай напружанасці, тэатральнай рэпрэзентатыўнасці канфлікту. Гэта патрабавала ад іх стваральніка, як ужо адзначалася, міжвольнага прыўнясення элементаў рацыянальнай зададзенасці з відавочнай наяўнасцю лагічных формул і адносінаў, якія прадвызначылі і характар дзеяння паэм, і якасць абмалёўкі псіхалогіі дзеючых асоб, што пададзены некалькі фармалістычна. Тлумачэнне псіхалогіі дзеючых асоб і іх учынкаў мы павінны шукаць не ў законах псіхалогіі, а ў эстэтычнай абумоўленасці аўтарскай задумкі. Відаць, гэта акалічнасць абумовіла пераход, перарастанне дынамічна насычанага «знешняга» сюжэта паэм, знешніх падзей у разгортванне думкі, развагі, погляду на важнейшыя пытанні сацыяльна-грамадскага і культурнага жыцця. А ў гэтым ужо заключаны момант паўнацэннага драматызаванага прадстаўлення. Незвычайна абвостраная сітуацыя, драматычны канфлікт, даведзены да кульмінацыі і абарваны, мае не толькі чыста сюжэтна-тэматычнае, але і грамадска-сітуацыйнае апраўданне.

У жыццёвай палітры мастака, на наш погляд, пераважае графічны пачатак. Лінія імкнецца падпарадкаваць сабе колер. Гэта і зразумела, бо стыль паэм звязаны з характарам ідэйна-мастацкай задумкі твора, які імкнецца да абсалютнай выверанасці формы. Гранічна строгая, ледзь не з тэматычнай дакладнасцю і лаканізмам вывераная мастацкая форма паэм не пакідае нам амаль ніякай надзеі гаварыць пра іх пластычна-рокавы эквівалент, танальную шматгучнасць, калейдаскапічнасць. Без асаблівых цяжкасцей можна заўважыць, што зрокавыя, пластычныя вобразы не маюць для паэта вялікага значэння. Досыць відавочная аднатоннасць і манатоннасць у пэўнай ступені кампенсуецца фальклорнымі застаўкамі, уразмаічваннем рытмічнага малюнка (асабліва першай паэмы), лірычнымі адступленнямі. Калі гаварыць увогуле, то цэласнасць карціны складваецца з дынамікі думкі, а не з дынамікі пачуцця. Імкненне паэта да гранічнай сцісласці, лаканізму, скандэсаванасці думкі вымагала ад яго і адбору адпаведных мастацкіх сродкаў, якія падначальваліся аўтарскай ідэі — стварыць максімальна аб'ектыўнае дзеянне. Пульс думкі паэта, што ўвесь час знаходзіцца «за кадрам», развагі персанажаў, якія звычайна ў літаратуры папярэднікаў каменціравалі, абрамлялі карціну-вобраз, сталі ў У. Дубоўкі крыніцай самой вобразнасці, яе сэрцавінай. Дыялогі, шырока распаўсюджаныя ў прозе другой паловы XIX стагоддзя, напісаныя без усялякага дадатковага каментарыю-суправаджэння, як у п'есе, адкрывалі паэту зручны момант аб'ектывізацыі апавядальнасці. Але, нягледзячы на такія «аскетызм», паэмы не сталі бясколёрнымі, не страцілі свае выяўленчыя магчымасці. Колер, як і кампазіцыя, перадае настрой паэм, дынаміку, перанесеную паэтам у план унутранай, псіхалагізаванай рэфлексіі.

Прааналізаваўшы мастацка-эстэтычную вартасць паэм У. Дубоўкі, хай сабе і ў самых агульных рысах, мы прыходзім да высновы, што ў асноўных мастацкіх адзнаках, вобразастваральных прынцыпах, тэндэнцыйнай накіраванасці яны былі ў поўным сэнсе слова наватарскімі, пошукавымі, адкрывальніцкімі. У многім такімі застаюцца яны і зараз. Таму, відаць, ёсць падставы гаварыць пра іх авангардызм, калі яго разумець як заканамерную гістарычную неабходнасць, якая сваім вынікам мае дэкананізацыю ў мастацтве і антынарматыўнасць у эстэтыцы, прызнанне за сабой права адкрытага, свабоднага, няспынна абнаўляльнага паказу рэчаіснасці як вечнага руху, дынамікі, адзінства супрацьлегласцей. Такі авангардызм мае ўсе правы на месца ў агульным літаратурным працэсе, і больш таго — на паўнакроўнае функцыянаванне. А. Лойка ў сувязі з гэтым падкрэслівае, што цэласнасць літаратуры «ніяк не выключае тых супярэчнасцей яе развіцця, якія ідуць у ёй паводлу дзяляцельнага закону адмаўлення адмаўлення (падкрэслена мною — В. М.). Само ў цэлым супрацьстаянне ў ёй традыцыйнай гарманічнай класічнасці і авангардысцкага эксперымента ёсць ужо выява гэтага закону, хоць у большай ступені яго выяўляюць перыпетыі развіцця і

класічна-рэалістычных і класічна-рамантычных традыцый»¹⁷. З такога пункту погляду авангардызм, а разам з гэтым і аквітызм паэм У. Дубоўкі, як і аквітызм усяго ўзвышэнскага мастацтва становіцца больш зразумелым і мастацкі апраўданым.

¹ Цікавым нам уяўляецца факт кампазіцыйнага трыадзінства паэм. Трыадзінства як адно са складаемых светабудовы адыгрывала важную ролю ў філасофскіх сістэмах Шэлінга і Гегеля. Гэта, на нашу думку, адзнака пастаноўкі ў іх агульначалавечых філасофскіх пытанняў.

² Тычына М. А. Карані і крона. Мн., 1991. С. 17.

³ Арочка М. Беларуская савецкая паэма. Мн., 1979. С. 104.

⁴ Тычына М. Карані і крона. С. 155.

⁵ Арочка М. Беларуская савецкая паэма. С. 108.

⁶ Абдзіраловіч І. Адвечным шляхам: Даследзіны беларускага сьветапогляду // Вобраз-90. С. 55, 63—64.

⁷ Узвышша. 1928. № 2. С. 111.

⁸ Узвышша. 1929. № 6. С. 84.

⁹ Мушынскі М. Беларуская крытыка і літаратуразнаўства. Мн., 1975. С. 245.

¹⁰ Узвышша. 1929. № 2. С. 17—18.

¹¹ Тычына М. Карані і крона. С. 100.

¹² Винокур Г. Язык «Бориса Годунова» // «Борис Годунов» А. С. Пушкина. Л., 1936. С. 127—128.

¹³ Бугаёў Дз. У. Дубоўка. Крытыка-бібліяграфічны нарыс. Мн., 1965. С. 126.

¹⁴ Узвышша. 1929. № 2. С. 17.

¹⁵ Дубоўка У. Выбраныя творы: У 2 т. Мн., 1965. Т. 2. С. 137.

¹⁶ Арочка М. Беларуская савецкая паэма. С. 112.

¹⁷ Лойка А. Перыядызацыя — гэта сур'ёзна // Полымя. 1991. № 1. С. 226.

А. А. СТАНЮТА

ДОСТОЕВСКИЙ В ВОСПРИЯТИИ БУНИНА

И. А. Бунин, как известно, не любил Достоевского — и сказать так, значит сказать еще очень и очень мягко. Пожалуй, наиболее красноречива в этом отношении сцена из «Грасского дневника» Г. Кузнецовой (декабрь 1930 г.). Трудно удержаться, чтобы не привести ее если не целиком, то как можно полнее: по накалу она может напомнить атмосферу знаменитых «конклавов» самого Достоевского, вызвав невольную улыбку некоторым совпадением происходящего в доме Бунина с тем, что возмущало его у великого романиста. «И. А., который взялся перечитывать «Бесов», сказал:

— ...Подошел с полной готовностью в душе: ну, как же, мол, это, весь свет восхищается, а я что-то, очевидно, не доглядел... Ну вот, дошел до половины, и опять то же самое! Чувствую, что меня дурачат, считают дураком... Бесконечные разговоры, и каждую минуту «все в ожидании», и все между собой знакомы, и вечно все собираются в одном месте, и вечно одна и та же героиня... Нет, плохо! раздражает!

— Что же ты хочешь сказать? — спросила В. Н. (Муромцева-Бунина. — А. С.).

— Хочу сказать, что, очевидно, ошибаюсь не я, а «мир», что мы имеем дело со случаем всеобщего массового гипноза. Но не только не смеют сказать, что король голый, но даже и себе не смеют сознаться в этом.

— ...Вы хотите сказать, что Достоевский плохой писатель? — закричал Зуров.

— Да, я хочу сказать, что Достоевский плохой писатель. И вы лучше послушайте меня. Я в этом деле кое-что понимаю...

Зуров вскакивает и начинает возмущенно опровергать. В. Н. говорит, что Достоевский объяснил ей многое и в самом И. А., и в жизни всего нашего дома. И. А. с необычайной силой стоит на своем и в доказательство приводит то, что сколько ни читал Достоевского, через год ничего не помнит. Поднимается ужасный шум¹.

Правда, у Г. Кузнецовой есть замечание о том, что восприятие Буниным Достоевского все же было гораздо сложнее и не всегда столь негативным. Это как будто подтверждается и его словами — о том, что Достоевский «до конца, с гениальностью понял» таких социальных типов, как Шигалев в романе «Бесы»². Тем не менее, вряд ли можно погрешить против истины, определяя в целом отношение Бунина к творчеству Достоевского как раздраженно-неприязненное. Свидетельств тому более чем достаточно и в его собственных дневниках, и в письмах В. Н. Муромцевой-Буниной, и в книге И. Одоёвцевой «На берегах Сены» и др. Резко отрицательное отношение к Достоев-