

Міністэрства адукацыі Рэспублікі Беларусь
Установа адукацыі “Віцебскі дзяржаўны
ўніверсітэт імя П.М. Машэрава”

В.Ю. Бароўка

**А К С І Я Л О Г І Я
Б Е Л А Р У С К А Й Л І Т А Р А Т У Р Ы**

Манаграфія

*Віцебск
ВДУ імя П.М. Машэрава
2020*

УДК 821.161.3:316.3:7.01

ББК 83.3(4Бен)6

Б25

Друкуецца па рашэнні навукова-метадычнага савета ўстановы адукацыі “Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П.М. Машэрава”. Праатакол № 1 ад 22.10.2020.

Адобрана навукова-тэхнічным саветам ВДУ імя П.М. Машэрава. Праатакол № 7 ад 25.09.2020.

Аўтар: прафесар кафедры літаратуры ВДУ імя П.М. Машэрава, доктар філалагічных навук, прафесар **В.Ю. Бароўка**

Р э ц э н з е н т ы:

прафесар кафедры гісторыі беларускай літаратуры БДУ,
доктар філалагічных навук, прафесар *Л.Д. Сінькова*;
прафесар кафедры перыядычнага друку і вэб-журналістыкі БДУ
доктар філалагічных навук, прафесар *Г.К. Тычко*

Бароўка, В.Ю.

Б25 Аксіялогія беларускай літаратуры : манаграфія / В.Ю. Бароўка. –
Віцебск : ВДУ імя П.М. Машэрава, 2020. – 184 с.
ISBN 978-985-517-764-8.

У манаграфіі разглядаюцца аксіялагічныя эстэтычныя і этычныя прыярытэты беларускіх пісьменнікаў у часовай дынаміцы. Кніга адрасавана студэнтам, магістрантам і аспірантам гуманітарных факультэтаў устаноў вышэйшай адукацыі, настаўнікам-філолагам, аматарам літаратуры.

УДК 821.161.3:316.3:7.01

ББК 83.3(4Бен)6

ISBN 978-985-517-764-8

© Бароўка В.Ю., 2020

© ВДУ імя П.М. Машэрава, 2020

З М Е С Т

Уводзіны.....	4
Літаратура як поліфункцыянальная з’ява.....	4
Эстэтычна-аксіялагічны патэнцыял помнікаў пісьменства ў трактоўцы аўтараў даўняй беларускай літаратуры.....	7
Металітаратурны код у творах пісьменнікаў Беларусі XIX стагоддзя.. “Ліст да п. В. Ластоўскага” Максіма Багдановіча як літаратурна-герменеўтычны эксперымент.....	14
Мастацкае асэнсаванне творчасці і функцый літаратуры ў паэзіі Уладзіміра Дубоўкі.....	23
Літаратурная творчасць як аб’ект асэнсавання ў камедыі “Мілы чалавек” Кандрата Крапівы.....	32
Мастацкая мемарыялізацыя дзеячаў культуры ў паэзіі Уладзіміра Караткевіча.....	47
Літаратурна-герменеўтычны вектар у лірыцы Максіма Танка.....	52
Металітаратурныя рэфлексіі ў зномах Алеся Разанава.....	59
Актуалізацыя творчасці класікаў у сучаснай беларускай літаратуры... Актуалізацыя творчасці класікаў у сучаснай беларускай літаратуры.....	65
Металітаратурны ракурс у беларускай прозе XX – пачатку XXI стагоддзя.....	72
Эстэтычная мемарыялізацыя пісьменнікаў Віцебшчыны ў баладах Віктара Шніпа.....	78
Метамоўныя рэфлексіі ў паэзіі Рыгора Барадуліна.....	98
Этычныя прыярытэты ў творах даўняй і новай беларускай літаратуры	105
Аповесць “Дзве душы” Максіма Гарэцкага як асэнсаванне духоўнага стану людзей памежнага часу.....	114
Функцыянальна-аксіялагічны план мастацкага адлюстравання Вялікай Айчыннай вайны ў беларускай літаратуры.....	131
Сумленне як этычная каштоўнасць у аповесці “Мёртвым не баліць” Васіля Быкава.....	136
Мастацкае асэнсаванне духоўнага стану гараджаніна ў першым пакаленні ў апавяданні “Сена на асфальце” Міхася Стральцова.....	144
Духоўны свет насельнікаў Падзвіння ў мастацкай інтэрпрэтацыі Сяргея Панізніка.....	152
Аксіялагічны патэнцыял літаратурнага твора.....	157
Спіс выкарыстаных крыніц.....	162
	180

Уводзіны

Беларуская літаратура на працягу апошняга стагоддзя была прадметам зацікаўленага вывучэння тэкстолагаў, гісторыкаў і тэарэтыкаў літаратуры. Поле яе даследавання дастаткова шырокае, сведчаннем таму можа служыць з'яўленне такіх грунтоўных выданняў, як “Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі”, “Беларускія пісьменнікі: біябібліяграфічны слоўнік”, энцыклапедычныя выданні, прысвечаныя Максіму Багдановічу, Францыску Скарыне, Янку Купалу. Да гэтага часу не страчвае свайго значэння вывучэнне літаратуры ўвогуле і нацыянальнай літаратуры ў прыватнасці як сродку адлюстравання духоўнага свету чалавека і грамадства, а таксама як сродку фарміравання каштоўнасных уяўленняў грамадства і асобы.

На пачатку ХХІ стагоддзя актывізаваўся дыялог навук самай рознай накіраванасці, стала відавочнай неабходнасць абнаўлення метадалогіі літаратуразнаўства, напрыклад, праз артыкуляцыю ролі каштоўнаснага крытэрыя пры аналізе мастацкіх з'яў. А ён патрабуе ўвагі да напрацовак сацыялогіі, філасофіі, гісторыі, этнаграфіі, псіхалогіі. Сучасная метадалогія даследавання літаратуры надзвычай разнастайная. Вядомы вучоны ХХ стагоддзя М.М. Бахцін слушна заўважыў, што найбольш “напружанае і прадуктыўнае жыццё культуры адбываецца на памежжы яе розных галін, а не там і тады, калі гэтыя галіны замыкаюцца ў сваёй спецыфіцы” [16, с. 503]. Асэнсаванне каштоўнаснага патэнцыяла мастацкай літаратуры, асаблівасцей адлюстравання прыгожым пісьменствам духоўнага развіцця грамадства дае магчымасць адкрыць новыя пласты літаратурнай творчасці, абумоўленыя ўніверсальнымі, нацыянальнымі і індывідуальна-аўтарскімі інтэнцыямі. Заслугоўвае ўвагі даследаванне адметнасці мастацкай трансляцыі каштоўнасцей класічнай літаратуры ў сучаснасць.

Дадзеная манаграфія – сціплая спроба асэнсавання акрэсленых пытанняў. Ракурсам для навуковага даследавання найперш абраны разгляд у гістарычнай дынаміцы аксіялагічных этычных і эстэтычных прыярытэтаў пісьменнікаў, асвятленне разумення імі ролі літаратуры, мастацкай спадчыны папярэднікаў.

Літаратура як поліфункцыянальная з'ява

Мастацкая літаратура па сваёй прыродзе – з'ява поліфункцыянальная і дынамічная. У артыкуле “Аб параўнанні старажытнай, асабліва грэчаскай, з нямецкай і найноўшаю літаратураю” (1791) рускі пісьменнік, аўтар “Гісторыі дзяржавы Расійскай” Мікалай Міхайлавіч Карамзін адзначаў вылучаныя ім якасныя адрозненні ў мэтах старажытнай

літаратуры і сучаснай: “Адрозненне старажытнай і новай паэзіі заключаецца ў рознасці іх мэты. Адукацыя і асвета дзікіх людзей былі мэтай старажытных, а ў нас толькі задавальненні ды забава” <...>. “Рознасць зместу паэзіі ёсць неабходнае гэтага наступства” <...>. “Шляхетная кранальная прастата ёсць характар старажытных; а новых – упрыгожанне і мастацтва” [42, с. 32]. Карамзін вельмі тонка вылучыў спецыфіку стаўлення людзей да літаратуры мінулага і да вызначэння яе ролі, бо пры параўнанні літаратуры мінулага і сучаснасці звычайна звяртаецца ўвага на новыя эстэтычныя ідэі менавіта ў сучаснай літаратуры, а за літаратурай ранейшых часоў найперш замацоўваецца права рэпрэзентаваць свой час.

Знакаміты семіётых і пісьменнік Умберта Эка ў артыкуле “Пра некаторыя функцыі літаратуры” заўважыў, што літаратура – гэта “сукупнасць тэкстаў, створаная і ствараемая чалавецтвам не дзеля практычнай карысці (як уліковыя кнігі, зводны законаў, навуковыя формулы, пратаколы пасяджэнняў ці расклады цягнікоў), але галоўным чынам з-за чыстай любові да мастацтва. Літаратуру чытаюць дзеля забавы, духоўнага развіцця, узбагачэння ведаў, нарэшце, дзеля таго, каб проста змарнаваць час” [98, с. 9–10]. Бясспрэчна, гэта меркаванне не пазбаўлена гумару, але ў ім па-майстэрску адначасова акцэнтаваны геданістычная, пазнавальная, выхаваўчая функцыі літаратуры, якія ўласцівы ёй на працягу доўгага часу. Сутнасць пазнавальнай функцыі ў тым, каб дапамагаць чытачам спасцігаць навакольны свет і самога чалавека, бо літаратура ёсць адмысловае творчае ўзнаўленне рэчаіснасці. Выхаваўчая функцыя заключаецца ва ўздзеянні на чытача з мэтай змянення яго поглядаў, паводзін, маральных установак. Праблематычна аспрэчваць меркаванне М.С. Кагана: “Мастацкая інфармацыя змяшчае магутны эмацыянальна-інтэлектуальны зарад, у якім адэкватна выяўлена каштоўнасца стаўленне мастака да свету”, а таму мастацкую літаратуру можна разглядаць як “мову каштоўнасцей” [41, с. 18], дзе маніфестуецца і праграмуецца аксіялогія пэўнага часу, канкрэтнай сацыякультурнай рэчаіснасці. Эстэтычная функцыя літаратуры выяўляецца ў накіраванасці літаратуры на выхаванне эстэтычнага густу, на фарміраванне эстэтычных ідэалаў людзей, уяўленняў пра вартае і прыгожае ў рэчаіснасці і ў чалавеку. Мастацкая літаратура – важны сродак камунікацыі. Яна выступае звязом сувязі паміж людзьмі, паміж рознымі пакаленнямі чытачоў і пісьменнікаў. У працы “Змена функцый літаратуры” Вольфганг Ізер даводзіць, што літаратура – камунікатыўны медыум, якога чалавецтва пастаянна абнаўляе дзякуючы таму, што літаратура пазнае чалавека. Праўда, ва ўмовах ХХІ стагоддзя літаратура прайграе, дакладней, саступае сваё месца іншым сродкам масавых камунікацый, але не пакідае выконваць функцыю сувязі паміж аўтарам і чытачамі, паміж творамі і чытачамі, тэкстам і аўтарам. Геданістычная функцыя літаратуры заключаецца ў здольнасці літаратуры

прыносіць чалавеку задавальненне, а яно можа ўзнікаць і ад прадмета адлюстравання, і ад тэматыкі, і ад сістэмы вобразаў, і ад нечаканага павароту пісьменніцкай думкі, і ад асаблівасцей мастацкага выяўлення ідэі. Пазнавальная, выхаваўчая, камунікатыўная, геданістычная функцыі захоўваюць свой статус на працягу многіх стагоддзяў, хаця гістарычныя, нацыянальна-культурныя абставіны накладваюць адбітак на існаванне і суадносіны названых ды ўзнікненне новых функцый.

Кожная нацыянальная літаратура вызначаецца сваім разуменнем прызначэння слоўнага мастацтва і адпаведна іерархіяй яго функцый. Дынаміка функцый айчыннай літаратуры ў многім абумоўлівалася гістарычнымі і сацыякультурнымі абставінамі яе існавання. Вытокі беларускай літаратуры знаходзяцца ў пісьменстве Кіеўскай Русі, дзе цэнтральнай функцыяй была выхаваўчая, згодна з якой вербальны артэфакт абавязаны даваць прыклад паводзінаў сапраўднага хрысціянна. У часы Сярэднявечча творы пісьменства ўспрымаліся крыніцай ведаў і сродкам выхавання, падобным чынам трактавалася роля пісьменства і ў часы Адраджэння. Варта звярнуць увагу на тое, што беларускі першадрукар Францыск Скарына афармленнем перакладных кніг Бібліі акцэнтаваў значнасць эстэтычных момантаў у творах пісьменства і фарміравання ім мастацкіх густаў “людз паспалітага”.

Пазнавальная функцыя літаратуры на працягу існавання пісьменства набывала новыя ракурсы, знаёміла з рознымі бакамі рэчаіснасці. У XIX стагоддзі пад уздзеяннем эстэтыкі рамантызму і сацыяльных зрухаў літаратура стала набываць нацыятворную функцыю, пад аб’ектыўным уплывам літаратурнага развіцця – моватворную функцыю. Гэтыя функцыі сталі надзвычай актуальнымі ў літаратуры пачатку XX стагоддзя. Разам з тым, у мастацкіх і літаратурна-крытычных творах Максіма Багдановіча і Вацлава Ластоўскага эстэтычная функцыя літаратуры пазіцыянавалася як істотная для “краснай пісьменнасці”. Беларуска-савецкая літаратура 1920–1980-х гадоў пашырыла межы пазнавальнай функцыі за кошт далейшага спасціжэння нацыянальнай рэчаіснасці і нацыянальнага характару беларуса. У ёй праяўляліся функцыі сацыяльнай міфалагізацыі, мемарыялізацыі нацыянальнай культуры і нацыянальнай рэчаіснасці, актуалізацыі творчасці пачынальнікаў і класікаў айчыннага прыгожага пісьменства і цесна звязанай з ёй функцыі стварэння пісьменніцкіх рэпутацый праз зварот да мастацкага асэнсавання жыцця і творчасці дзеячаў літаратуры, а таксама функцыя тлумачэння ролі літаратуры, паасобных твораў. Сучасная беларуская літаратура надае вялікае значэнне функцыі актуалізацыі творчасці класікаў, камунікатыўнай і эстэтычнай функцыям літаратуры, разумее значнасць геданістычнай функцыі. Багатыя на падзеі XX і пачатак XXI стагоддзя звярнулі ўвагу на ролю функцыі сацыяльнага прагназавання ў літаратуры, што пацвяржае з’яўленне такіх твораў, як, напрыклад, апавесць “Ахутавана” Анатоля Бароўскага, раманы

“Пятая цэнтурья, трыццаць другі катрэн” і “П’яўка” Юрыя Станкевіча. З функцыяй прагназавання звязана і такая ўласцівасць літаратуры, якую сучасны расійскі даследчык М.Н. Эпштэйн назваў “упарадкаваннем існага”, паколькі літаратура “ў сваёй творчай дзёрзкасці часам прапануе такія рашэнні сусветных таямніц, на якія не адважваецца ні тэалогія, абмежаваная дагматамі веры, ні філасофія, падначаленая панаванню розуму” [100, с. 198].

Цяжка аспрэчваць сцвярджэнне акадэміка М.Л. Гаспарова, што літаратура адпавядае чалавечаму запатрабаванню ў прыгожым, што навука і мастацтва робяць адну і тую ж справу: упарадкоўваюць для чалавечай свядомасці бясконцы (гэта значыць хаатычны) навакольны свет. Толькі навука пры гэтым звяртаецца да розуму чалавека, а мастацтва – да таго непераадольнага пачуцця, якое называюць «эстэтычным» [32, с. 155]. Поліфункцыянальнасць літаратуры – запорука яе жыццёвай сілы, запатрабаванасці чытачамі.

Эстэтычна-аксіялагічны патэнцыял помнікаў пісьменства ў трактоўцы аўтараў даўняй беларускай літаратуры

Даўняя беларуская літаратура – ранні перыяд развіцця айчыннай літаратуры. Яна характарызувалася выкананнем не столькі мастацкай, колькі шырокіх пазамастацкіх функцый, пастаянным зваротам да Бібліі. У перыяд існавання даўняй літаратуры адбывалася фрагментарнае асэнсаванне ідэйна-мастацкіх вартасцей помнікаў пісьменства. Па меры секулярызацыі грамадства і пашырэння асветы паступова ўзрастала цікавасць да ролі і функцыянавання ў грамадстве пісьмовага слова. Аб’ектам ацэнкі і інтэрпрэтацыі найперш станавіліся тэксты Святога Пісьма і антычная спадчына. У часы Кіеўскай Русі важнай функцыяй пісьменства прызнавалася выхаваўчая. Чытач быў перакананы, што вербальны артэфакт абавязаны даваць прыклад узорных паводзінаў для хрысціяніна. Самымі рэпрэзентатыўнымі ў гэтых адносінах былі жанры “слова”, прытчы, жыцця. Менавіта ў гэтых помніках даўняга пісьменства мімаходзь магло згадвацца пра ролю кнігі і асветы ў жыцці чалавека і грамадства.

Да помнікаў пісьменства перыяду Кіеўскай Русі адносяцца “Жыццё Еўфрасінні Полацкай”, “словы” Кірылы Тураўскага, “Слова аб палку Ігаравым”. У “Жыцці Еўфрасінні Полацкай” ухвалялася захапленне юнай Прадславы кніжнай мудрасцю, што прывяло яе на шлях служэння Богу і людзям. Для Еўфрасінні ў часы манаства царкоўныя кнігі былі “ўцехай душы і ўзвяселеннем сэрца”. Праведная Еўфрасіння, як адзначалася ў “Жыцці”, “сэрца сваё паіла Божай мудрасцю”. Святое Пісьмо ў гэтым жыцці атэставалася ўмацавальнікам і захавальнікам хрысціянскай веры. Слабуты

красамоўца Кірыла Тураўскі таксама падкрэсліваў гаючую сілу слоў Святога Пісьма. Вышэйшая прыгажосць для Кірылы Тураўскага – духоўная прыгажосць, якая мае мысленча-пазнавальны, рэлігійны, маральны сэнс.

У перыяд Сярэднявечча адным з важных пытанняў было пытанне пра стаўленне хрысціянна-чытача да язычніцкіх твораў, у прыватнасці, пра стаўленне да пісьмовых помнікаў антычнасці. “Апостальскія пастанаўленні” (III–IV ст.) раілі хрысціянину пазбягаць язычніцкіх кніг, бо яны нібыта адштурхоўваюць чалавека ад сапраўднай веры. Афанасій Александрыйскі ў “Прамове супраць язычнікаў” крытыкаваў старажытнагрэчаскую міфалогію і паэзію за неналежны паказ багоў. Васілій Кесарыйскі ў 22 гаміліі “Пра тое, як юнакам мець карысць з язычніцкіх кніг” (377 г.) сцвярджаў, што асобныя помнікі антычнай літаратуры могуць быць карыснымі і хрысціянам, калі ў іх прысутнічаюць выказванні, якія адпавядаюць хрысціянскай этыцы. Галоўны крытэрыі адбору язычніцкіх кніг, паводле Васілія Кесарыйскага, – карысць, якая вынікае ад знаёмства са станоўчымі характарамі і ўчынкамі ў творах, ад змешчаных у творах павучанняў. Найбольш карыснымі аўтарамі Васілій Кесарыйскі лічыў Гесіёда, Салона, Феягніда. Рэхам спрэчак пра месца і ролю антычнай пісьмовай спадчыны можна назваць палеміку Клімента Смаляціча (дата нараджэння невядомая – пасля 1164) з прасвітарам Фамой. Яна паказальная стаўленнем нашых адукаваных продкаў да антычнай спадчыны. Прасвітар Фама абвінавачваў Клімента ў тым, што той, прагнучы вялікай вучонай славы, абапіраўся ў сваіх выказваннях не на айцоў царквы, а на Гамера, Платона, Арыстоцеля. У пасланні да прасвітара Фамы Клімент Смаляціч даводзіў, што служба Божы і ўвогуле адукаваны чалавек павінен мець шырокі круггляд, што розум дазваляе чалавеку спасцігнуць Божую мудрасць і ісціну. Ён заўважаў, што духоўная асоба ў спрэчках адносна хрысціянскай веры не павінна спасылацца на язычніцкіх аўтараў, а ў прыватных размовах ды ліставанні вольная звяртацца да іх. Апрача таго, Клімент Смаляціч лічыў, што не трэба літаральна разумець прадметнае значэнне біблейных тэкстаў, бо за прадметнымі абазначэннямі заўсёды праступае сутнасць. Іншымі словамі, неабходна іншасказальнае, трапалагічнае, анагагічнае прачытанне біблейных тэкстаў. Спецыфікай бытавання пісьмовых помнікаў у той час было тое, што асноўнай формай іх існавання з’яўляліся зборнікі, а таму тэкст успрымаўся ў атачэнні іншых тэкстаў. Адукаваныя людзі маглі не чытаць многія пісьмовыя помнікі самі, але ведаць цытаты з іх, сабраныя ў зборніках. Напрыклад, у зборніку “Пчала” змяшчаліся “мудрыя словы” розных гістарычных часоў. Чытацкая аўдыторыя таго перыяду не сумнявалася ў тым, што кніга дапамагае чалавеку выбраць правільны жыццёвы шлях. Царкоўныя кнігі ўспрымаліся як скарбніца вечных каштоўнасцей, што дадзены людзям Богам. У змесце кнігі высока цаніўся менавіта яе павучальны змест.

Славутае “Слова аб палку Ігаравым” уключала лаканічныя разважанні адносна манеры пісьма тагачасных аўтараў: “по былинам сего времени” або “по замышлению Бояню”, які ў час аповеду пра падзеі “растекался мысию по древу”, гэта значыць выказваўся квяціста, метафарычна, захапляльна. Самому ж аўтару “Слова”, як сведчыць змест тэксту, імпанаваў строгі стыль аповеду.

У эпоху Адраджэння наглядалася змена каштоўнасных этычных і эстэтычных прыярытэтаў, усталёўвалася антрапацэнтрычная канцэпцыя свету, прыўзносіліся вялікія магчымасці чалавека. Знакамітымі прадстаўнікамі эпохі Адраджэння былі Мікола Гусоўскі (1470–1533) і Францыск Скарына (1490–1551). Таленавіты паэт-лацініст Мікола Гусоўскі ў звароце “Да найяснейшай уладаркі і пані Боны з ласкі Божай каралевы Польшчы, вялікай княгіні Літвы, Русі, Прусіі і інш. пані” выказваў спадзяванне, што Бона Сфорца параіць свайму “яснавяльможнаму мужу, які абавязаны больш мець часу для вядзення войнаў, чым для чытання кніг”, тых, каго яна палічыць больш таленавітымі. Гусоўскі смуткаваў, што “славуцейшыя сэрцы зусім не паважаюцца” ў дзяржаве. Ён асмеліўся папярэдзваць каралеву пра небяспеку занядання талентаў: “Яны з-за матэрыяльнай нястачы і беднасці цалкам не могуць сябе праявіць. Бачу я таксама, што ёсць нямала людзей, якія валодаюць і багаццем і талентам. Але калі яны заўважаюць, што вучоных, мастакоў і паэтаў так мала шануюць і паважаюць, то імкнуцца больш узбагачацца, чым ахарошваць душу” [76, с. 66]. Іншымі словамі, чытанне кніг ёсць узбагачэнне душы, на думку паэта. Сваю заклапочанасць лёсам таленавітых людзей Мікола Гусоўскі тлумачыў дзяржаўнымі інтарэсамі: “Дзяржава абাপіраецца больш на мужнасць духу, чым на сілу цела, пра што сведчаць як грэкі, так і рымляне. Іх магутнасць квітнела найбольш тады, калі расцвіталі навукі. А як толькі пачалі нікнуць таленты, сілы іх згаслі, а з заняпадам апошніх абрушылася і дзяржава і ўсталявалася рабства” [76, с. 67]. У “Песні пра зубра” Гусоўскі выказаў уласныя меркаванні пра эстэтычныя вартасці твораў прыгожага пісьменства. Ён пазіцыянаваў сябе прыхільнікам асвятлення рэальных фактаў:

Я ж, не прыхільнік здагадак і розных фантазій,

Тое яру давяраю, што сам не аднойчы

Бачыў, праверыў, зрабіў – свой мазолісты вопыт [76, с. 80].

Абавязак паэта – праўдзіва расказваць пра ўбачанае і перажытае:

Я палічыў бы за грэх незнарок перамешваць

Ісціну з выдумкай байкі [76, с. 69].

Не без іроніі ацэньваў паэт-лацініст творы старажытнарымскага гісторыка Плінія, у якіх над фактамі пераважала фантазія. Праўдзівасць і павучальнасць – важныя рысы сапраўднага мастацтва для аўтара “Песні пра зубра”, таму Гусоўскі папярэдзваў чытачоў, што яны ў яго творы не знойдуць “ні асалоды жыцця, ні вяселля, ні ласкі” [76, с. 80].

У паэме “Песня пра зубра” згадвалася гісторыя напісання паэмы, у сувязі з гэтым вызначаўся абавязак паэта адгукацца на падзеі часу, быць карысным роднай зямлі. Гусоўскі заклікаў пісьменнікаў-сучаснікаў:

*Сумленне, і розум, і гонар
Ўладна загадваюць кніжніку: як са званіцы,
Бі ў сваё звонкае слова, узбройвай народы
Супраць разбою! Бясконца купае і губіць
Марс збраяносны людзей у крываваых купальнях [76, с. 99].*

Выдатны дзеяч эпохі Адраджэння Францыск Скарына (каля 1490–1551) – перакладчык і інтэрпрэтатар Бібліі – свае погляды на ролю пісьмовага слова, на ролю Святога Пісьма выказваў найперш у прадмовах і пасляслоўях да кніг Бібліі. Мэта выдання Бібліі пазначалася ім наступным чынам: “Богу ко чти и людем посполитым к доброму научению”. Біблія для Скарыны – асноўная крыніца ведаў, адукацыі і выхавання чалавека, плён Боганатхнёнага розуму і таленту, а таму Святое Пісьмо духоўна і цялесна выпраўляе чалавека, знаёмства з кнігамі Святога Пісьма адкрывае чалавеку ісціны, што маюць катарсічнае і выхаваўчае ўздзеянне на асобу. Ф. Скарына сцвярджаў, што кнігі Бібліі ўтрымліваюць знешні і ўнутраны сэнс. Знешні, або вонкавы, сэнс заключаецца ў тым, каб даць чалавеку магчымасць зразумець, “что есть потребно к духовному спасению его”, унутраны сэнс зразумелы толькі прарокам, надзвычай абазнаным у навуках людзям. Яскрава гэта дэманструе жанр прытчы. У прадмове да “Прытчаў Саламонавых” гаварылася, што прытча, дзякуючы іншасказальнаму характару і папулярызацыі “практычнай” жыццёвай мудрасці, цікавая людзям розных маёмасных і ўзроставых станаў. Згодна з меркаваннямі беларускага першадрукара, у прытчы схавана мудрасць, як сіла ў каштоўным камяні, як золата ў зямлі, як ядро ў арэху. Спасціжэнне ісціны – работа розуму і душы, умацаванне ў веры. У прадмове да кнігі “Эклезіяст” Скарына ўдакладняў, што прытчы найперш разлічаны на маладых людзей, а “Эклезіяст” здольны будучь зразумець толькі сталыя людзі. Францыск Скарына ацэньваў евангелістаў як пісьменнікаў. Ён высока ставіў апавядальніцкае майстэрства евангеліста Лукі. Як вядома, першай выдадзенай Скарынам у Празе кнігай стала “Псалтыр”. Гэта адна з найбольш аўтарытэтных кніг Святога Пісьма. У прадмове да “Псалтыры” заўважалася: “Детем малым початок всякое доброе науки, dorosлым помножение в науке, мужем мощное утверждение”. “Псалтыр” была адной з самых запатрабаваных і распаўсюджаных кніг “Бібліі” ў часы Сярэднявечча, бо псалмы спяваліся на царкоўных службах, іх добра ведалі вернікі, акрамя таго, псалмы былі паэтычнымі па форме, эмацыянальна ўздзейнічалі на слухачоў. “Псалтыр” таксама шырока выкарыстоўвалі ў навучальнай практыцы таго часу. Францыск Скарына лічыў вартасцю кнігі не толькі змест, але і форму, таму клапаціўся пра густоўнае афармленне сваіх перакладаў кніг Бібліі. Кніга ўспрымалася як сродак уздзеяння на

чалавечую свядомасць, як носьбіт ісціны, як пабуджальная сіла для думкі і дзеяння ў часы актыўнай рэлігійнай палемікі, выкліканай прыняццем у 1596 годзе Брэсцкай уніі.

XVII стагоддзе – час, калі даўняя літаратура ўсё больш і больш набывала свецкія рысы. “Сармацкім Гарацыем” метафарычна характарызаваў Мацея Казіміра Сарбеўскага (1595–1640), які чытаў курсы паэтыкі ў езуіцкіх калегіях Полацка і Вільні. Сарбеўскі быў аўтарам трактата з паказальнай назвай “Пра дасканалую паэзію, або Вергілій і Гамер”. Паэтыка яго не была выдадзена, але мела хаджэнне сярод адукаваных людзей у спісах. У трактаце М. Сарбеўскага Бог названы стваральнікам свету, садаводам, жывапісцам. Прыкметнай мастацкай з’явай XVII стагоддзя стала творчасць Сімяона Полацкага (1629–1680), дзякуючы якому літаратура, паводле Д.С. Ліхачова, “адваёўвае незалежнае месца ў культурным жыцці грамадства. Яна атрымлівае свабоду ад абраду, ад укладу, ад дзелавых функцый і тым самым становіцца вольнай выконваць сваю грамадскую функцыю не часткова, не ў сувязі з тым ці іншым прызначэннем жанру, а таксама непасрэдна, але непасрэдна па-мастацку і на больш свабодным ад дзелавых функцый узроўні” [49, с. 168]. Сімяон Полацкі – прыхільнік літаратуры еўрапейскага барока. Эстэтыка барока абапіралася на думку, што прыгажосць мае Боскую прыроду. С. Полацкі сцвярджаў, што літаратурная праца ўгодная Богу, што Бог залічыць яе як маральную заслугу чалавеку ў вечным жыцці. У праявінай прадмове да “Вертаграда шматкаляровага” (1680) Сімяон Полацкі прыўносіў Бога-творцу, надзяляў яго ўласцівасцямі сейбіта, жывапісца, паэта, які стварыў свет “художественне и по благочинию” [62, с. 206]. Услед за заходнееўрапейскімі прадстаўнікамі барока С. Полацкі праводзіў асацыятыўную паралель “паэт – другі Бог”. “Псалтыр рыфматворная” (1680) Сімяона Полацкага стала выяўленнем меркавання пра тое, што Святое Пісьмо наскрозь прасякнута паэзіяй. Свой падыход да падачы псалмаў у выглядзе сілабічных вершаў Полацкі апраўдваў, такім чынам, тым, што “Псалтыр” адпачаткова мела вершаваную форму. Яго “Псалтыр рыфматворная” ўключала псалмы, “месяцаслоў” і дадатак, што заканчваўся вершам “Да гаждацеля” з тлумачэннем

Песни и молитвы в рифмах полагаем,

якже в заветех святых обретаем [цыт. па: 57, с. 175].

Сімяон Полацкі прытрымліваўся барочнай ідэі пісьменніцкай працы, у адпаведнасці з якой гэта маральны подзвіг асобы. Эстэтыка барока лічыла, што паэзія мае Боскае благаслаўленне, што слова Божае і слова як першаэлемент літаратуры тоесныя. Слова Божае трактавалася Полацкім з пазіцыяй барочнай дасціпнасці, а гэта патрабавала сумяшчаць несумяшчальнае: старазапаветны і евангельскі логас з першаэлементам літаратуры – проста словам. На падставе тэкстаў Бібліі сцвярджалася, што слова як атрыбут Бога мае вялікую сілу. Сімяон Полацкі выкарыстоўваў

антычныя і біблейскія сюжэты ў сваіх творах. Паэт дастаткова дасціпна-дыпламатычна карыстаўся іроніяй пры ацэнцы стаўлення людзей да кніг. Так, у вершы “Кніга” ён прыгадаў пакаранне Ераніму Бажавільнаму (330–419) за чытанне антычных аўтараў і іранічна падсумаваў:

*Лучше убо, братие, святым прилежати,
а ины книги, разве с потребности читати* [62, с. 366].

У топіцы раннехрысціянскіх і сярэднявечных аўтараў шырока вядомы выраз “свет ёсць кніга”, дзе сусвет рэпрэзентаваны як рэалізацыя слова Богага ў часе і прасторы.

*“Мир сей приукрашенный – книга есть велика,
еже словом написа всяческих Владыка”* [62, с. 366] –

гэта цытата з верша Сімяона Полацкага са зборніка “Вертаград шматкаляровы”, дзе звяртае на сябе ўвагу энтымема сілагізму. Поўны сілагізм наступны: “Бог ёсць стваральнік кнігі, свет ёсць кніга, значыць, Бог – стваральнік кнігі”. Як паэтычнае сцвярджэнне гэты выраз метафарычны. Чалавек як мікракосмас паэтам атаясамліваецца з сусветам: галава чалавека – неба, сэрца – агонь, лёгкія – паветра, печань вада, косці і мышцы – зямля. У вершы “Кніга” прысутнічае рух ад агульнага да прыватнага і ад прыватнага да агульнага. Полацкі раскладае кнігу на часткі – лісты, словы, літары-“пісьмёны”, глядзіць на кожную з іх, гэта значыць чытае кнігу, пераконваецца ў прыгажосці кожнай з частак і заканчвае твор ўхваленнем стваральніка кнігі – Бога. Далей у вершы “Кніга” працягвалася атаясамліванне супастаўляльных частак:

*Различны книги нам суть Богом предложены,
да богонравно жити будем научены* [62, с. 366–367].

Першая кніга – свет, другая – Стары Запавет, або “пісаны закон”, трэцяя – Хрыстос, чацвёртая – Багародзіца, пятая – сумленне. Іншымі словамі, людскія ўчынкi – пісьмёны, якія чалавек заносіць у кнігу свайго сумлення. Слова Богае – сродак сувязі, калі імкненні гаворакага добрыя – яно дае добры вынік, калі дрэнныя – то дрэнны вынік, што даводзіць чытача да граху, а потым да расплаты за грэх. Дарэчы, выраз “свет ёсць кніга” сваімі каранямі ўзыходзіць да Бібліі. У кнізе прарока Ісаі неба, што схавалася ад чалавечага зроку, параўноўваецца са світкам як старажытнай формай кнігі. Асацыяцыі, звязаныя з кнігай, прывялі Сімяона Полацкага да высновы, што паэт падобны да Стваральніка, бо ён стварае мастацкі свет.

Верш “Гутарка” – апалогія кніжнай мудрасці, дзе кнігі – справа, якая служыць Богу нароўні з малітвай:

*Хотяй с Богом беседу присну держати,
да молится и книги да тищится читати,
Ибо, когда молимся, и глагол наш есть Богу,
егда чем, Господь творит к нам беседу многу.
Блага убо перемена сих делес бывает,
егда кто и молится, и книги читает* [62, с. 329].

С. Полацкі звярнуўся і да топасу “з’ядання кнігі”, як сведчаць назвы яго зборнікаў “Абед духоўны” (1681), “Вячэра духоўная” (1683). У вершы “Пісанне” ён расказваў пра функцыі слова і пісьменства: гістарычную функцыю (значэнне), алегарычную, трапалагічную (індывідуальна-дыдактычную), анагагічную (эсхаталагічную). Сімяон Полацкі ўспрымаў помнік пісьменства як крыніцу ведаў, таму гэты паэт-энцыклапедыст імкнуўся даць у вершах чытачам звесткі з розных галін навукі. Паэт, у разуменні Полацкага, – стваральнік, таму ён абавязаны дэманстраваць сваё майстэрства і ў арганізацыі паэтычнага твора. Сам С. Полацкі ўжываў формы ўскладненых метафар, алегорый, сімвалаў, адмысловае размяшчэнне вершаваных радкоў (у форме крыжа, кола). У вершы “Пісанне” давалася ідэальная характарыстыка барочнага літаратара XVII стагоддзя, рэпрэзентаваліся абліччы дасканалай пісьменніцкай асобы. Сапраўднага паэта Сімяон лічыў шчаслівым чалавекам, гаспадаром ісціны, майстрам. Помнік пісьменства, згодна з меркаваннямі Полацкага, павінен даваць веды, асалоду, абуджаць эмоцыі, развіваць мысленне, выхоўваць чалавека.

У сваім разуменні прыгажосці і ісціны Сімяон Полацкі абапіраўся на погляды Арыстоцеля і Аўгусціна Бажавільнага. Таленавіты паэт у трактоўцы прыгожага вялікае значэнне надаваў меры, парадку, іерархіі з’яў, а таксама прыўзносіў розум, які супастаўляе, узгадняе, спасцігае суразмернасць рэчаў і па гэтай прычыне выступае ўмовай і перадумовай успрымання прыгожага. У поглядах Сімяона Полацкага на прыгожае і творчасць выявілася такая рыса барока, як ірацыяналізм. С. Полацкі прапанаваў каштоўнаснае паняцце духоўнай дасканаласці, якое ўключае “красоты красот бесконечные”, “премудрость”, “доброту неизреченную”. Сімяон адрозніваў прыгажосць плоці і прыгажосць любові ў душы, а саму прыгажосць разглядаў як “стройство”, “благоепное разнство”.

Эстэтычна-аксіялагічны патэнцыял пісьмовых помнікаў аўтарамі даўняй літаратуры ацэньваўся на падставе крытэрыяў, дэтэрмінаваных “гістарычным бессвядомым” (М. Фуко), сфарміраваных гістарычным часам, сацыякультурнымі абставінамі, разуменнем ролі літаратуры. Аб’ектам асэнсавання выступалі не сучасныя творы, колькасць якіх была надзвычай сціплай, а помнікі антычнага пісьменства, што разглядаліся з пункту гледжання сэнсавага напаўнення і адпаведнасці нормам хрысціянскай маралі, а таксама кнігі Бібліі. Пісьменства ўспрымалася як крыніца ведаў і сродак умацавання хрысціянскай веры, выхавання чалавека. Крытэрыем прыгажосці, эстэтычнай значнасці пісьмовага помніка на пачатковай стадыі развіцця даўняй беларускай літаратуры выступала яго адпаведнасць нормам хрысціянскай маралі, дыдактычнасць, занатаваная ў вобразнай тканіне; у перыяд Адраджэння важным крытэрыем эстэтычнай значнасці становяцца грамадская каштоўнасць зместу, майстэрскае ўвасабленне пісьменніцкіх ідэй; у XVII стагоддзі – сэнсавая ёмістасць твораў, дасканаласць мастацкай формы, павучальнасць.

Металітаратурны код у творах пісьменнікаў Беларусі XIX стагоддзя

XIX стагоддзе – перыяд станаўлення новай беларускай літаратуры. У творах пісьменнікаў гэтага гістарычнага часу знайшлі мастацкае ўвасабленне не толькі грамадскія, маральныя аксіялагічныя прыярытэты, але і ўласна творчыя. Пачаў фарміравацца і металітаратурны код як сукупнасць праблематыкі, мастацкіх знакаў і сістэмы сродкаў прадстаўлення інфармацыі пра літаратуру. Выказванні пісьменнікаў пра літаратурную творчасць спачатку мелі фрагментарны характар, датычыліся ўмоў пісьменніцкай працы, зместу і формы мастацкіх твораў, а потым набылі больш шырокі план.

Першыя па часе спробы асэнсавання пытанняў літаратуры ў беларускім пісьменстве XIX стагоддзя належалі Яну Баршчэўскаму і аўтару “Тараса на Парнасе”. Ян Баршчэўскі меркаваў, што спецыфіка чытача як рэцыпіента мастацкіх твораў павінна ўлічвацца пісьменнікам пры напісанні твора. Аматыры цікавых гісторый у доме Завальні больш чуйна рэагуюць на аповеды пра мясцовае жыццё, хаця знаёмства з прыгодамі Адысея іх таксама не пакідае абыякавымі. У прадмове “Колькі слоў ад аўтара” да знакамітай кнігі “Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях” Баршчэўскі заўважаў: “Я не пераймаю формаў, якія любілі пісьменнікі англійскія, нямецкія або французскія; лічу, што чужаземнае не будзе пасаваць негаваркому жыхару Беларусі. Узяў я форму з самое прыроды. Сірата штодзённа наракае на сваю нядолю, апавядае пра розныя пакуты, якія ён мусіў трымаць на гэтым свеце, і яго скаргі на працягу ўсяго жыцця зліваюцца ў адну аповесць, хоць ён і не думаў сёння, пра што будзе апавядаць заўтра” [15, с. 81–82]. Такім чынам, Ян Баршчэўскі інтуітыўна падзяляў меркаванні І.Г. Гердэра пра тое, што гістарычны фон і абставіны нацыянальнай экзістэнцыі вызначаюць выбар тэм і мастацкіх формаў, а таксама падзяляў думкі рамантыкаў пра ролю біяграфічнага пачатку ў творчасці, калі заўважаў: “Некаторыя з гэтых родных успамінаў я прыгадаў у баладах; гэта быў мой самы самотны напеў. Балады былі пачаткам таго, пра што я меў намер сказаць падрабязней. Гэта ў чалавечай натуре – ад песні пераходзіць да апавядання пра тое, што нас найбольш займае” [15, с. 81]. Літаратура бачылася пісьменніку своеасаблівым аналагам чалавечага жыцця.

У “Тарасе на Парнасе” пытанні літаратуры разглядаліся праз падзейную канву. Заслугоўвае ўвагі іншасказальная па сваёй сутнасці сцэна каля Парнаскай гары. Аўтар паэмы тут фактычна разважае пра літаратурныя норавы свайго часу, пра шляхі, што вядуць пісьменніка да літаратурнага прызнання. Узняцця на Парнас – гэта ўзвысіцца прафесійна, атрымаць літаратурную славу. Натойп, што сабраўся ля ўбачанай Тарасам Парнаскай гары, – розны па намерах, па сацыяльным паходжанні (“было

паноў, было і зброду”), па ўзроўні таленавітасці. Большасць прысутных мітусіцца, каб хутчэй апынуцца на Парнаскай гары, кіруючыся фармальным правам :

*Усе з сабой цягаюць кніжкі,
Аж з іншых пот руччом плюшчыць,
Друг дружцы выціскаюць кішкі [19, с. 17].*

Некаторыя дзеля літаратурнага прызнання пускаюць у ход адкрытыя пагрозы і шантаж:

*Памалу, братцы, не душыце
Мой фельетон вы і “Пчалу”,
Мяне ж самога прапусціце
І не дзяржыце за палу!
А не, дык, дадушы, у газеце
Я вас аблаю на ўвесь свет,
Як Гогаля ў прошлым леце,
Я ж сам рэдактар ўсіх газет! [19, с. 17].*

Аўтар тут здзекліва і шаржыравана намякае на скандальнага пісьменніка і журналіста Фадзея Булгарына. Паводле апавядальніка ў асобе палясоўшчыка Тараса, літаратурнае прызнанне можна атрымаць не толькі з дапамогай шантажу, але і з дапамогай багацця:

*Вось нехта, сеўшы ў тарантасе,
На гору цягнецца трушком;
Знаць, любяць тых і на Парнасе,
Хто ездзіць конна, – не пяхком [19, с. 17].*

Аўтар дасціпна абыграў у гэтым эпізодзе факт папулярнасці рускага пісьменніка У.А. Салагуба і яго аповесці “Тарантас” (1845). Канечне ж, за літаратурнае прызнанне чыноўнік высокага рангу Уладзімір Салагуб, з даўнімі ліцвінскімі каранямі, нічога не плаціў, але ён вылучаўся на пісьменніцкім фоне добрай матэрыяльнай забяспечанасцю. Сам палясоўшчык Тарас апынуўся на Парнасе дзякуючы ўласнай грубай фізічнай сіле:

*Паміж людзей і я штурхаўся
І ціснуўся, што ёсць пары;
Вось чуць не чуць такі прабраўся
І лезу проста да гары [19, с. 17].*

Такім чынам, атрымаць літаратурнае прызнанне можна і без творчых высілкаў. Праўда, у палясоўшчыка, што маляўніча апісвае сваё знаходжанне на Парнаскай гары, заўважаюцца прыкметы творчай асобы: назіральнасць, уражлівасць, веданне чалавечай псіхалогіі. Надзеленых талентам асоб лёс сам узносіць на Парнас:

*Сам Пушкін, Лермантаў, Жукоўскі
І Гогаль шпарка каля нас
Прайшлі, як павы, на Парнас [19, с. 17].*

Неабходна заўважыць, што Максім Багдановіч у рускамоўнай нататцы 1914 года “Булгарын у беларускай жартоўнай паэме” па-іншаму трактаваў сцэну ля Парнаскай гары. Пра аўтара паэмы Багдановіч зазначаў: “Чалавек гэты зрадніўся з рускай літаратурай, умеў яе разумець і цаніць. Апошняе бачна хаця б з імёнаў пісьменнікаў, якім ён адвёў першае месца на Парнасе. І толькі блізкасьць да рускай літаратуры, толькі разуменне, хто ў яе сын, а хто падкідыш, і разуменне пры тым не абьякавае, не безасабовае, – толькі гэта магло падштурхнуць аўтара бяскрыўднага вершаванага жарту зрабіць экскурс у бок Булгарына і Грэча. Значэнне і вастрыва нанесенага ім удару відавочна не вялікія. Аднак бяспрэчную цікавасць мае сам факт наяўнасці такіх выпадкаў нават у сціплай беларускай літаратуры” [8, с. 256]. Сэнс сцэны ля Парнаскай гары Багдановічу бачыўся ў прамалінейным высмейванні Булгарына і Грэча. На нашу думку, аўтар паэмы не столькі высмеяў прадстаўнікоў афіцыйнай рускай літаратуры таго часу, колькі ў дасціпнай форме выказаўся наконт розных шляхоў дасягнення пісьменнікамі шырокай вядомасці і артыкуляваў думку пра тое, што талент надае пісьменніку несумненны аўтарытэт у вачах чытацкай публікі і калег па пяру.

Арыгінальная спроба асэнсавання літаратуры, яе месца і ролі ў жыцці асобнага чалавека і грамадства змяшчалася ў “Альбоме” Арцёма Вярыгі-Дарэўскага. Запісы ў “Альбоме” пакінулі людзі рознага роду заняткаў і поглядаў на жыццё. Паказальна, што першы запіс быў зроблены Уладзіславам Сыракомлем, што сведчыла пра павагу Арцёма Вярыгі-Дарэўскага да гэтай творчай асобы, пра аўтарытэтнасць самога ўладальніка альбома як чалавека і пісьменніка ў літаратурнай прасторы Беларусі XIX стагоддзя. У запісах “Альбома” выяўлялася індывідуальнасць аўтараў, погляды на літаратуру і яе прызначэнне. Так, А.Э. Адынец заклікаў Вярыгу-Дарэўскага быць хрысціянскім паэтам, выхоўваць у суайчыннікаў шляхетныя пачуцці. Зварот яго да Вярыгі-Дарэўскага быў урачыста-пафасны:

Białoruskiej ziemi synu!

Ty co w drzewnej wioskiej nócie

W pogardzonej mowie gminu

W lud szlachetne tchniesz uczucie! [58, с. 246].

У запісе Вінцэся Каратынскага ад 26 кастрычніка 1858 года ад імені лірычнага героя-селяніна ўслаўляўся “Надзвінскі Дудар”, акцэнтавалася еднасць яго думак з народнымі. Лірычны герой вершаванага запісу абяцаў пайсці па вёсках і ўсім абвясціць пра Дудара, у якога дуда, “як па маслу ідзе”, і іграе пра тое, што блізка простым людзям, і абнадзейвае ў складаных сітуацыях:

Аб Язуску святом,

Аб матульцы святой,

Аб зямліцы радной,

Аб сардэчных палях,

*Аб мужыцкіх панах,
Аб суддзях, што як змей,
Аб свабодзе людзей,
Аб дабры, што Бог дасць,
Як адрыне напасць!* [58, с. 248–249].

Вінцэсю Каратынскаму Арцём Вярыга-Дарэўскі бачыўся сапраўды народным творцам, які ведае псіхалогію, духоўныя запатрабаванні свайго чытача і ўмовы яго існавання. Лірычны герой-селянін Каратынскага просіць народнага песняра ад імя простага люду:

*Ну, здароў будзь, Дудар!
Цяпер песні нам сей,
То і ўзыдуць жывей,
То і пусцяць пышы,
Будзе хлеб для душы* [58, с. 249].

Паэзія для народа і на мове народа трактуецца Вінцэсем Каратынскім як “хлеб для душы”, як жыццёва неабходная рэч. Адам Кіркор ухваляў Арцёма Вярыгу-Дарэўскага за самаахвярнасць, за смелае памкненне сваёй працай на грамадскай і літаратурнай ніве “з высакароднай любоўю” падняць народ “да чалавечай годнасці” [58, с. 252]. Маладыя землякі Вярыгі-Дарэўскага называлі яго паэтам “слова і дзеяння”. Сваёй грамадзянскай пазіцыяй Арцём Вярыга-Дарэўскі даказа правамернасць такой сваёй характарыстыкі ў 1863 годзе, калі прыме ўдзел у паўстанні. Мікалай Караткевіч звяртаўся да яго як да “Беларускага Дудара”, жадаў поспехаў у слугаванні роднай зямлі і яе людзям:

*Дзякуй жа табе, Дударэнька,
Што так іграеш хараіэнька.
Як Бог табе дапаможа,
Дуда твая многа зможа.
Бо голас з Гасподняй рады
Ад грамады да грамады
Па зямельцы паляціць,
Ўвесь народ развесяціць* [58, с. 259–260].

Ялегі Пранціш Вуль звярнуў увагу на заклікальна-асветніцкую накіраванасць творчасці А. Вярыгі-Дарэўскага і нялёгкая ўмовы творчай працы:

*Што табе, дудар, прыспела
Смелы песні завадзіць?
Ці то лёгкае, брат, дзела
Нашу браццю прасвяціць?
Крыкне на цябе паноўе,
Што ты шкоднік і місцюк, –
Страціш голас і здароўе
І дуду ўпусціш з рук* [58, с. 262].

Аднак сумленняя літаратурная праца не можа не прынесці добры плён людзям і яе аўтару

*Грудзьяй цэлай гудзі смела
На увесь мужыцкі свет,
Што пасееш, будзе цэла,
Будзе некалі і цвет...
То-та радасць, радасць будзіць,
Калі Бог за мужыкоў
Ды вянок табе прысудзіць –
З белых рож і васількоў! [58, с. 262].*

Божая ўзнагарода белымі ружамі азначала прызнанне неба, што паэт адбелвае людское сумленне, а васількі – увасабленне нябёсаў, “адкуль кожны Божы дар”, – прызнанне дзейнасці таленту.

Арцём Вярыга-Дарэўскі змясціў у “Альбоме” і ўласныя меркаванні пра літаратуру, яе шляхі, яе запатрабаванні. Напрыклад, звяртаючыся да віленскага настаўніка лацінскай мовы А. Вярыга-Дарэўскі пісаў:

*Брат Рамуальд! Выкінь ты вон
З торбы прадзедаў настаці,
Хай Гёт, Шылер, Кальдэрон
Пакажуцца ў нашым плаці.
Будзь здароў! Прызнайся, брат,
Ці між прац тваіх снапамі
Гамер збуджаў у свежы склад
Ды трапнуць для нас нажкамі? [19, с. 100].*

Арцём Вярыга-Дарэўскі не проціпастаўляў класіку і сучаснасць, не адмаўляў творы сусветна вядомых еўрапейскіх аўтараў, ён марыў пра пераклады еўрапейскіх класікаў на беларускую мову, пра творы, напісаныя на ўзроўні еўрапейскай класікі. Пачынальнік новай беларускай літаратуры разумеў важнасць наяўнасці літаратурных вярышын, на якія можна раўняцца, таму віцебскі паэт прасіў Уладзіслава Сыракомлю:

*Брат Людвік! Спявай, спявай
На край родны, на весь свет!
Заміраць думам не дай,
Няхай свеціць родны свет!
“Дэмбарог” няхай жыве,
Пакуль мы не аджывём,
“Кус хлеба” няхай плыве,
А мы за ім папывём [19, с. 100–101].*

Пытанні творчасці, яе ўзаемадачынненні з чытацкай публікай знайшлі ўвасабленне і ў мастацкай спадчыне Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча, а менавіта ў творах: “Апантаны”, “Да Уладзіслава Сыракомлі”, “Літаратарскія клопаты”. Польшкамоўная меладрама “Апантаны” была напісана ў рамантычным рэчышчы. Галоўны герой яе – малады закаханы

паэт Эдмунд. У свеце зайздрослівых і недалёкіх людзей яму няўтульна, Эдмунд – паэт, што жыве настроймі і эмоцыямі, творчасць не прыносіць яму матэрыяльных даброт. Не без іроніі ён зазначае:

*Але вядома, што нікчэмныя металы
Ў пісьменніка ў кішэнях – госць не сталы [36, с. 80].*

Паэты шкадуюць, што чытачы аддаюць перавагу іншаземным аўтарам, якія сваімі творамі кардынальна мяняюць маральныя ўстаноўкі чытачоў. Сябар Эдмунда Карл наракае на тое, што пад уплывам захаплення грамадства чужаземнай літаратурай псуецца жаночыя норавы, што беззваротна мінулі часы, калі паэты вучылі людзей патрыятызму, а самі паэты былі паважанымі ў грамадстве людзьмі:

*Павер мне, дружа, што жанчыны ў нашы часы
Разбэшчаны, на вострыя пачуцці ласы,
Сваёй вучонасцю сучаснай ганарацца,
Чакаюць аднаго, каб імі захапляцца,
Бо Сю, Бальзака і Дзюма пералісталі
І думкамі за мантэхрыстамі ляталі.
З традыцый кпяць і з мовы роднае спрадвечнай
І бачаць варварства ў іх прастаце сардэчнай.
О, сёння, брат, не тое, як былога часу.
Калі магутнага паэта з Чарналясу
Грымела лютня, дык не толькі што шляхцянка,
А нават дочка гетмана ці кашталянка
Не пагарджала сваёй роднай мовай [36, с. 81].*

Каханая Эдмунда Алена Паэтніцкая піша вершы, гэта звычайная амбітная графаманка, якая какетліва просіць улічваць пры ацэнцы яе твораў пол аўтара. Паэтніцкая надзвычай камічна выглядае, калі мяркуе, што толькі зайздрасць перашкаджае Эдмунду пахваліць яе вершы. Дунін-Марцінкевіч не без іроніі ўзнавіў два пашыраныя тыпы эпігонаў паэтаў-рамантыкаў: у асобе Аліны Паэтніцкай – графаманку, якая прагне ўсіх уразіць паэтычным выказваннем сваіх пачуццяў і думак, насамрэч абсалютна пазбаўленых арыгінальнасці і навізны, і Эдмунда, які слепа прытрымліваецца кодэксу паводзінаў рамантычнага героя, заснаванага на маральным максімалізме.

Зварот “Да Уладзіслава Сыракомлі” пачынаўся невялікім вершаваным уступам, а заканчваўся кароткім праязічным аповедам пра поспех аўтара-апавядальніка ў чытачоў ды разважанні пра выхаваўчае значэнне літаратуры на народнай мове і пра народ. Па сутнасці, “Да Уладзіслава Сыракомлі” – гэта пралог да вершаванага апавядання “Літаратарскія клопаты”. Апавядальнік шчыра радуецца прызнанню свайго таленту чытачамі:

*Мову сэрца майго ўчула
Беларусь, о край гасцінны,*

*І да сэрца прыгарнула
Дудара, як свайго сына [36, с. 258].*

Пісьменніка ўзрушыла і расчуліла сітуацыя прызнага стаўлення засцянковай Беларусі да яго твораў: “Больш, чым я заслугоўваю, адзначыла беднага песняра, які з яе народнай мовай выступіў на ніве роднай літаратуры” [36, с. 258]. “Літаратарскія клопаты” – пісьменніцкае асэнсаванне найперш бытавых бакоў пісьменніцкай працы, узаемадачыненняў літаратара з публікай і пасярэднікамі паміж публікай і пісьменнікам, гэта значыць выдаўцамі кніг, гандлярамі кнігамі. Першая частка “Паэт у клопатах” пачыналася з наракання, што паэту “ўслужыць нялёгка справядлівай славе!”, нялёгка дасягнуць прызнання. Паводле апавядальніка, пісьменніцкая праца няўдзячная, бо чытачы ў пераважнай большасці абьякавыя да кніг. Шанцуе толькі тым аўтарам, хто належыць да ліку прызнаных, як Уладзіслаў Сыракомля, творы якога “купляюць, каб не трапіць між адсталых”. У сталічных салонах

*мілейшыя чужыя плёны,
Рамансы франкаў – вось чытання ўзоры.
А ліра свойская ўзбуджае смехі –
Яна для чэрні, пад гнілыя стрэхі!
Калі ж і ўбачыш мо дзе ў свеце модным
Ці “Хатку ў лесе”, ці то “Дэмбарога”,
Яны не рушаны, клянуся Богам!
Лісты нат не разрэзаны ў ніводным.
На прасцячкоў тут пастка: хай не баюць,
Што песняроў сваіх паны не знаюць [36, с. 260].*

Сваю літаратурную ніву апавядальнік называе “скупой”, “быллём паросшай” і няўдзячнай, бо шмат маральных і матэрыяльных высілкаў патрабуе не толькі напісанне кнігі, але яе выданне і распаўсюджванне. Ён на ўласным прыкладзе зведаў, як нялёгка стаць заўважаным чытацкай публікай, асабліва калі аўтар піша не на французскай мове і пакуль яшчэ невядомы. Як сцвярджае апавядальнік у трэцяй частцы твора “Гасцяванне. Літаратарскі поспех”, сапраўдныя чытачы жывуць у правінцыі. У шляхецкім засценку аўтара твораў пра народнае жыццё прыемна ўразіла суразмоўніца Алеся, якая выказала добрую абазнанасць у польскай літаратуры XIX стагоддзя і пахваліла яе аўтараў за глыбокае веданне чалавечай душы:

*Якіх праслаўленых пісьменнікаў мы маем,
Што аж душа ад захаплення замірае,
Напрыклад, наш Крашэўскі, Штырмер, Каржанеўскі,
Сяменскі, Польш, Ржавускі, Адынец, Чайкоўскі.
Даўно яны валодаюць душой людскою! [36, с. 280].*

З пункту гледжання чытачкі, пісьменнік – прарок і апантаны працаўнік на ніве літаратуры:

*Прарокі! Пёры іх не знаюць супакою!
Напрыклад, Сыракомля, майстар адмысловы,
Ледзь што не мясяц выпускае твор свой новы,
А што ў яго за мова! Стыль надзвычай мілы!
Не дзіва, што ліцвінкі хваляць з цэлай сілы [36, с. 280].*

Пісьмовае слова на беларускай мове, нацыятворная роля літаратурнай творчасці сталі прадметам рэфлексіі Францішка Багушэвіча. У.А. Калеснік заўважыў пра яго: “Першым беларускім пісьменнікам, які паслядоўна ствараў беларускі тып прафесійнага мастака, аказаўся Францішак Багушэвіч. Ён паспеў, на жаль, накідаць толькі контур, але такі трапны, што той увайшоў у літаратуру як нацыянальны архетып” [40, с. 222]. У “Прадмове” да “Дудкі беларускай” Багушэвіч са шкадаваннем адзначаў, што пакуль няма кніг на беларускай мове, але яны вельмі патрэбны, і даводзіў: “Ці ж ужо нам канечне толькі на чужой мове чытаць і пісаць можна? Яно добра, а навет і трэба знаць суседскую мову, але найперш трэба знаць сваю. Перадумаўшы ўсё гэта, я, братцы, адважыўся напісаць для вас сякія-такія вершыкі: хто іх спадабае, таму дзякуй! А хто падумае лепш і больш напісаць, таму чэсць вечная і ад жывых людзей і ад бацькавых касцей! А пісаць ёсць шмат чаго!” [9, с. 16–17]. Прадмова была прасякнута клопатам не толькі пра лёс беларускай мовы, але і пра развіццё літаратуры на беларускай мове. Праграмным вершам у першым зборніку стала “Мая дудка”. Зместам яго аўтар акцэнтаваў, што мастацтва знаходзіцца ў цеснай сувязі з жыццём: не можа дудка іграць вясёлыя песні, калі жыццё сумнае. Іншымі словамі, тэмы і вобразы мастацтва дэтэрмінаваныя найперш жыццём, а не аўтарскай інтэнцыяй. Лірычны герой просіць дудку быць праўдзівай і шчырай:

*Каб ты так іграла,
Каб немарасць брала.
Як слязы не стане,
Заціхне ігранне, –
Кінь наўкола вокам,
Дык крывавым сокам –
Не слязой – заплачыш,
Як усё абачыш [9, с. 20].*

Пытанні літаратурнай творчасці склалі аснову прадмовы да “Смыка беларускага”, напісанай ад імені нібыта Сымона Рэўкі з-пад Барысава. Сымон Рэўка не ўхваляў творы, што “як бы смеючыся” з мужыка “пісаны”, у якіх, як у “Панскім ігрышчы”, селянін пададзены наіўным прасцячком. Такі паказ селяніна выклікае гарачую нязгоду Сымона Рэўкі. Добры прыклад Мацея Бурачка ў асвятленні народнага свету яго радуе. Сымон Рэўка сціпла зазначыў: “Не раўня я Бурачку, – ён лепей, можа, знае жыццё мужыцкае, больш, можа, відзеў і чуў; але так мне спадабаліся яго тыя вершы, што і я здумаў папрабаваць што-кольвек напісаць. Ёсць шмат

друкованых песняў нашага народа; пісаў Пачабут, Я. Тышкевіч, апісуючы наш Барысаўскі павет, і шмат хто спісываў іх, а шмат ёсць і не спісаных, але песні ўсе тыя не надта, каб сказаць праўду, харошыя, і нота наша плачучая, аднастайная, і песняў вясёлых не шмат, ды і тых ужо рэдка пачуць. Надта за хлебам народ гоніцца, а хлеба дастане, дык і за крамнай вопраткай, і за лясаванымі ботамі гоніцца, і ўсё маркоціцца. Даўней, кажуць, людзі як меншым абыходзіліся, то больш мелі і весялейшымі былі. Вот я і напісаў з дзясятка песняў “сякіх-такіх”. Граю трохкі на скрыпачцы, ну дык няхай і мая ксёнжачка завецца струмантам якім; вот я і назваў яе “Смык”. Смык ёсць, а хтось скрыпку, можа, даробе, а там была *Дудка* – вот і мы зробім музыку, як тыя жыдкі, што на цымбалах іграюць” [9, с. 65]. Прынцыпова важным момантам у разважаннях пра літаратурную творчасць у прадмове да “Смыка беларускага” з’яўлялася думка пра неабходнасць існавання беларускай літаратуры і далейшага яе развіцця. У праграмным вершы “Смык”, дзе ў рамантычным духу ўзвялічваліся здольнасці мастацтва ў выяўленні навакольнага свету і чалавечых пачуццяў, Сымон Рэўка фактычна выступіў апанентам Мацея Бурачка: дудка сілкавалася жыццём, а смык яго пераўтвараў. Лірычны герой Сымона Рэўкі з-пад Барысава жыве марай і верай валодаць чароўным смыком:

*Як смычком бы тым
Камень зачэпіць,
Дык пайшоў бы дым...
Камень не сцяргніць!..
У жарству, пясок,
Каб рассыпаўся,
Каб даў галасок,
Аж захліпаўся!
Каб пачуў усяк,
Ды каб літасць меў:
Каб цвёрды размяк,
Каб мяккі аж млеў!
Ох, каб мне той смык,
Каб на сэрцах граў, –
З радасцяй бы знік,
Абы голас даў!.. [9, с. 66–67].*

Назва другога зборніка, калі суаднесці яе са зместам праграмнага верша, прама ўказвала на шматпраблемнасць, на імкненне паэта мастацкім словам ахапіць шырокае кола з’яў. Ф. Багушэвіч пазіцыянаваў грамадскае значэнне прыгожага пісьменства. Лірычны герой яго верша “Не цурайся” марыць пра гарманізацыю сацыяльных узаемаадносін, пра паляпшэнне становішча простага народа з дапамогай “ксёнжкі” “для <...> мужыкоў”. Тэматыкай і вобразамі твораў з цыкла “Песні” аўтар “Смыка беларускага” пераконваў, што літаратуры, угрунтаванай на паэтыцы фальклору,

падуладна адлюстраванне самых розных пластоў жыцця. У прадмовах да паэтычных зборнікаў Францішак Багушэвіч першым у літаратуры XIX стагоддзя сфармуляваў эстэтычную праграму развіцця беларускай літаратуры, выказаў мару пра такую літаратуру, якая засяроджвала б сваю ўвагу на жыцці селяніна як тыповага прадстаўніка тагачаснага беларуса, улічвала і развівала вопыт фальклорнай паэтыкі, прызнавала важкасць нацыянальнай традыцыі.

Літаратура Беларусі XIX стагоддзя была полілінгвальнай. Разважанні пра літаратурную творчасць у польскамоўных і беларускамоўных творах спачатку розніліся праблематыкай (у польскамоўных больш увагі надавалася роздумам над пытаннямі паэтыкі, а ў беларускамоўных – над шляхамі пісьменніка да чытача), у другой жа палове пазамінулага стагоддзя наглядалася збліжэнне праблематыкі праз асэнсаванне ролі таленавітай асобы ў літаратурным руху. Так, у польскамоўных вершах-прысвячэннях Элізе Ажэшчы Францішка Багушэвіча і Янкі Лучыны, у беларускамоўным вершы Адама Гурыновіча “Дзякуй табе, браце Бурачок Мацею” акцэнтавалася значнасць выбітнага пісьменніка ў літаратурным працэсе, грамадска актуальнай праблематыкі ў мастацкім творы.

Нацыянальная літаратура становіцца паўнаўартасным мастацтвам слова, калі яна пачынае асэнсоўваць самую сябе, шляхі свайго ўдасканалення і развіцця. У творчасці пісьменнікаў Беларусі XIX стагоддзя закладваліся асновы металітаратурнага коду новай беларускай літаратуры, угрунтаванага на пытаннях узаемаадносін нацыянальнай рэчаіснасці і літаратуры, функцый літаратуры, заканамернасцей літаратурнага працэсу, у прыватнасці, фарміравання нацыянальнай традыцыі, ролі таленавітай асобы ў развіцці літаратуры, які рэпрэзентаваўся галоўным чынам праз медытацыю аўтара ці яго лірычнага героя.

“Ліст да п. В. Ластоўскага” Максіма Багдановіча як літаратурна-герменеўтычны эксперымент

Герменеўтыка – навука пра тлумачэнні. Яна нарадзілася ў перыяд антычнасці. У наш час стаў дастаткова шырока ўжывацца тэрмін “літаратурная герменеўтыка”, пад якой даследчыкі маюць на ўвазе тлумачэнне сэнсу, месца, ролі навукоўцамі літаратурных твораў. Думаецца, гэта не зусім дакладнае вызначэнне літаратурнай герменеўтыкі, паколькі насамрэч там маюць месца літаратуразнаўчыя тлумачэнні. Уласна ж літаратурная герменеўтыка, калі зыходзіць з этымалогіі словазлучэння “літаратурная герменеўтыка”, ёсць тлумачэнне сэнсу і адметнасцей канкрэтных літаратурных твораў самой літаратурай у канкрэтных літаратурных творах.

Самае непасрэднае дачыненне да развіцця айчыннай літаратурнай герменеўтыкі на пачатку XX стагоддзя меў Максім Багдановіч. Яскравым сведчаннем таму служыць яго верш “Ліст да п. В. Ластоўскага”. Гэты верш у многім з’яўляецца выяўленнем эстэтычнага крэда аўтара. Адрасат твора быў абраны Максімам Багдановічам не выпадкова. Справа ў тым, што на пачатку XX стагоддзя і Багдановіч, і Ластоўскі выказвалі сваю вострую зацікаўленасць павышэннем мастацкага ўзроўню твораў беларускай літаратуры. У поглядах на сучаснае ім айчыннае прыгожае пісьменства і шляхі яго развіцця Максім Багдановіч і Вацлаў Ластоўскі выступалі аднадумцамі. Ластоўскі ва ўспамінах пра Багдановіча згадваў знаёмства з вершамі маладога аўтара, ліставанне з ім з 1910 года, гутаркі падчас наведвання Максімам Багдановічам Беларусі ў 1912 годзе і акцэнтаваў роднаснасць сваіх уласных поглядаў эстэтычным ідэям маладога і таленавітага паэта. Напісаны ў 1913 годзе “Ліст...” нярэдка называюць адказам на палемічны артыкул Вацлава Ластоўскага “Сплачвайце доўг”. Р.С. Бярозкін у працы “Чалавек напрудвесні”, надрукаванай упершыню на рускай мове ў 1970 годзе, правамерна звярнуў увагу на полісемантычнасць мастацкіх ідэй “Ліста...” Максіма Багдановіча. Ён пазначаў: “Паэзія Багдановіча, бясспрэчна, суадносіцца з нашаніўскай палемікай, з самай сутнасцю ўзнятых у ёй праблем, але толькі не эпізадычна, не гэтым адным вершам, а ўсім галоўным, што рабіў паэт, пра што думаў на ўсім працягу дзясяцігоддзя творчай дзейнасці” [23, с. 96].

Вацлаў Ластоўскі, якому адрасаваўся ліст, клапаціўся пра развіццё айчыннай літаратуры, таму на старонках “Нашай нівы” ён у артыкуле “Сплачвайце доўг” распачаў літаратурную дыскусію з мэтай звярнуць увагу на павышэнне мастацкай вартасці твораў беларускага прыгожага пісьменства. Апанентам Ластоўскага выступіў “адзін з парнаснікаў”, аўтар артыкула “Чаму плача песня наша”, які артыкуляваў прыярытэтнасць увасаблення сацыяльных матываў у літаратуры. Ролю апанента Ластоўскага беларускія літаратуразнаўцы доўгі час прыпісвалі Янку Купалу. Потым айчынныя навукоўцы Я.Я. Янушкевіч і М.І. Мушыньскі выказалі арыгінальную і вартую ўвагі гіпотэзу, згодна з якой В. Ластоўскі выступіў апанентам меркаванняў самога сябе, каб падштурхнуць пісьменнікаў да больш актыўнага абмеркавання пытанняў творчасці. В. Ластоўскі лічыў, што грамадству і нацыянальнай літаратуры жыццёва патрэбны высокамастацкія, нават геніяльныя творы: “Адзін геніяльны твор, напісаны па-беларуску, можа даць славу і пашану нашаму народу. І мы павінны кіравацца да гэтага. Во гэты доўг мы маем перад сваім народам, каторы павінны сплаціць” [48, с. 284]. У артыкуле “Па сваім шляху” В. Ластоўскі спасылаўся на артыкул “За тры гады” М. Багдановіча ў “Каляднай пісанцы” 1913 года і цалкам пагаджаўся з думкай маладога паэта: “Нашы пісьменнікі павінны вырабляць талент свой <...> на ўсясветнай класічнай літаратуры” [48, с. 285]. Эпістальны па форме верш

“Ліст да п. В. Ластоўскага” Ластоўскі змясціў на старонках газеты “Гоман” 15 мая 1917 года, магчыма, дзеля ўшанавання памяці Максіма Багдановіча”, якога не стала 25 мая 1917 года.

“Ліст да п. В. Ластоўскага” – адмысловы мастацкі твор менавіта герменеўтычным пафасам, глыбока асабістай інтэрпрэтацыяй беларускім паэтам мастацкага вобраза вядомага італьянскага кампазітара з твора А.С. Пушкіна. Максім Багдановіч дазволіў сабе аспрэчыць трактоўку пазіцыі сапраўднага творцы ў “маленькай трагедыі” Пушкіна “Моцарт і Сальеры”. У цэнтры верша-ліста, як і пушкінскай “маленькай трагедыі”, пытанні асноў творчасці. Пушкін выявіў іх праз сістэму асноўных і другарадных вобразаў, а Багдановіч спыніў увагу толькі на вобразе Сальеры.

Бясспрэчна, любы мастацкі твор – шырокае поле дыялога, ён адкрыты для абмеркавання. Па словах Умберта Эка, літаратурны твор нагадвае паведамленне, толькі мастацкае, а “адкрытае, пад якой маецца на ўвазе прынцыповая неадназначнасць любога мастацкага паведамлення, уласціва любому твору ў любы час” [99, с. 10], літаратурны твор, “надзелены пэўнымі структурнымі ўласцівасцямі, якія дапускаюць і ў той жа час каардынуюць чаргаванне тлумачэнняў, змяшчэнне перспектыў” [99, с. 7]. “Моцарт і Сальеры” Пушкіна сваёй полісемантычнасцю ўяўляе сабой менавіта адкрыты твор, які дапускае шматварыянтнасць інтэрпрэтацыі.

“Ліст да п. В. Ластоўскага” – наватарскі верш, дзе Максім Багдановіч праз уласную трактоўку вобраза Сальеры у пушкінскай “маленькай трагедыі” палемізуе з разуменнем прыроды высокай мастацкасці, творчай геніяльнасці, выказаным рускім класікам. Па словах Р.С. Бярозкіна, у гэтым вершы Максім Багдановіч “супрацьпастаўляе стыхійна-інтуітыўнаму моманту ў мастацтве момант “свядомасці” і працы” [23, с. 95]. Думаецца, што гэтым не вычэрпваецца змест багдановічаўскага верша. У знакамітай “малой трагедыі” “Моцарт і Сальеры” Пушкін прыўносіў жыццялюба Моцарта як генія, што творыць дзякуючы натхненню, і дастаткова здзеліва ставіўся да імкнення Сальеры “паверыць” алгебрай гармонію. Сальеры ў Пушкіна – таленавіты кампазітар, які, з аднаго боку, перакананы, што творчасць патрабуе самаабмежавання, трымаецца на тэхніцы, добрай вывучцы, веданні правіл. Аднак Сальеры – далёка неадназначная асоба, бо ён захапляецца свабодным палётам творчай фантазіі Моцарта, зайздросціць той лёгкасці, з якой Моцарт піша музыку. Пушкінскі Сальеры адчувае сябе абдзеленым лёсам: яго кампазітарская праца заснавана на самаахвяраванні, а творчасць Моцарта – на настройках, рухах душы, але пры гэтым абодва яны знайшлі прызнанне. Сальеры – раб творчасці. Ён нават жыццёвыя з’явы вымярае музычнымі тэрмінамі, у прыватнасці, калі наракае на несправядлівасць лёсу:

*Все говорят: нет правды на земле,
Но правды нет – и выше. Для меня
Так это ясно, как простая гамма [63, с. 113].*

Сальеры ў Пушкіна – творца, што схіляў калені перад законамi гармонiі, высока цанiў iх. З маленства ён выхоўваўся на музыцы, падначаленай строгім правілам. Музыка стала для яго сэнсам жыцця, авалодванне правіламі “рамяства” ён абраў мэтай сваёй дзейнасці:

*Я сделался ремесленник: перстам
Придал послушную сухую беглость
И верность уху. Звуки умертвив,
Музыку я разъял, как труп. Поверил
Я алгеброй гармонию [63, с. 113].*

Да музыкі Сальеры падыходзіць як даследчык і як рамеснік, што шукае шляхі яе ўздзеяння на чалавека абазнанага, што прагне яе ўдасканалваць. Агульнавядома, што старажытныя грэкі, бадай, за выключэннем Платона, разглядалі мастацтва як рамяство асаблівага кшталту, як тэхнэ. Сальеры фактычна салідарызуецца з імі.

У “маленькай трагедыі” Пушкіна Сальеры давярае розуму, разліку, практыцы. Пачатак самастойнай кампазітарскай дзейнасці яго не задавальняў:

*Нередко, просидев в безмолвной келье
Два, три дня, позабыв и сон, и пищу,
Вкусив восторг и слёзы вдохновенья,
Я жёг мой труд и холодно смотрел,
Как мысль моя и звуки, мной рожденны,
Пылая, с лёгким дымом исчезали [63, с. 114].*

Музыка Глюка, угрунтаваная на прадказальнай гармонiі гукаў, натхніла яго, указала шлях далейшага руху. Да прызнання Сальеры ішоў праз упартую, карпатлівую працу:

*Усильным, напряженным постоянством
Я наконец в искусстве безграничном
Достигнул степени высокой. Слава
Мне улыбнулась; я в сердцах людей
Нашел созвучия своим созданьям [63, с. 114].*

Самаадданае служэнне музыцы прыносіла Сальеры задавальненне:

*Я счастлив был: я наслаждался мирно
Своим трудом, успехом, славой; также
Трудами и успехами друзей,
Товарищей моих в искусстве дивном [63, с. 114].*

Зайздрасць і творчая рэўнасць абыходзілі Сальеры да знаёмства з музыкай Моцарта.

Пушкінскую трактоўку вобразаў Сальеры і Моцарта падтрымліваў Міхась Стральцоў. З пункту гледжання аўтара “Загадкі Багдановіча”, Сальеры і Моцарт у творы Пушкіна – антыподы па сваіх адносінах да кампазітарскай працы і да жыцця. Моцарт – вольналюбiвы стваральнік, Сальеры – слуга мастацтва, які збіраецца аднавіць справядлівасць: “Ну, а

калі ў адчаі чалавек, калі больш, чым Бога, увазлюбіў сваё рамяство (так, рамяство, гэта ж харошае слова), а ўзнагароды няма? Калі хоча жыць у келлі, а не ў карчме? І хіба ён не лічыў Моцарта геніем? Канечне, лічыў! Не, тут было другое: абраза за прафанацыю мастацтва! Хоць несвядомую, але прафанацыю, так! І самае галоўнае – цаной геніяльнасці. Сальеры думаў, што гэтага нельга дараваць нават Моцарту” [80, с. 365]. Пушкінскі Сальеры асмеліўся на злачынства ў імя, як яму здавалася, вяртання нармальнага стану рэчам, калі ўзнагароджваецца той, хто не шкадуе сіл у працы:

*Где ж правота, когда священный дар,
Когда бессмертный гений – не в награду
Любви горящей, самоотверженья,
Трудов, усердия, молений послан –
И озаряет голову безумца,
Гуляки праздного?..* [63, с. 114].

“Віна” Моцарта, паводле Сальеры, у тым, што ён не аддае сябе цалкам мастацтву. Для Сальеры Моцарт – “безумец”, “гуляка праздны”. Займацца мастацтвам, на думку Сальеры, могуць толькі абраныя. Калі Моцарт прывёў з сабой сляпога скрыпача, каб той “Разыгрывал воі she sarete” [63, с. 114], то тым самым нечувана абразіў калегу. Творы Моцарта, у трактоўцы Пушкіна, не для абраных, а для ўсіх. Сыграная старым сляпым скрыпачом арыя з оперы Моцарта “Дон Жуан” развесяліла Моцарта і абурыла Сальеры, бо Сальеры лічыў гэтую оперу найлепшай сярод опер Моцарта. Сальеры перакананы, што любая мастакоўская дзейнасць – справа адмыслоўцаў, справа элітарная:

*Мне не смешно, когда маляр негодный
Мне пачкает Мадонну Рафаэля,
Мне не смешно, когда фигляр презренный
Пародией бесчестит Алигьери* [63, с. 115].

Сальеры любіць мастацтва і высока ставіць талент, яго захапляе новы твор Моцарта. Фанатычная адданасць Сальеры мастацтву нараджае ў яго перакананне, што толькі ён мае выключнае права выносіць прысуд творцам. Праслухаўшы “Рэквіем” Моцарта, ён заўважае:

*Какая глубина!
Какая смелость и какая стройность!
Ты, Моцарт, Бог и сам того не знаешь;
Я знаю, я* [63, с. 116].

Прычына злачынства Сальеры неардынарная: у імя мастацтва ён гатовы атруціць Моцарта, бо Моцарт складае музыку, адваргаючы строгія правілы, а гэта супярэчыць законам творчасці, на думку Сальеры:

*Нет! Не могу противиться я доле
Судьбе моей: я избран, чтоб его
Остановить, – не то мы все погибли,
Мы все, жрецы, служители музыки,
Не я один с моей глухою славой...* [63, с. 117].

Сальеры мяркуе, што Моцарт – кампазітар унікальны, яго ніхто не зможа паўтарыць, таму яго прыклад – пагібельны для будучыні мастацтва:

*Что пользы, если Моцарт будет жив
И новой высоты еще достигнет?
Подымет ли он тем искусство? Нет;
Оно падет опять, как он исчезнет:
Наследника нам не оставит он.*

*Что пользы в нём;
Как некий херувим,
Он несколько занёс нам песен райских,
Чтоб, возмутив бескрылое желанье
В нас, чадах праха, после улететь!
Так улетай же! Чем скорей, тем лучше [63, с. 117].*

Ю.М. Лотман слухна заўважыў, што Сальеры ў Пушкіна – гэта не самаўлюбёны, недалёкі педант ад музыкі: “Сальеры – зусім не вораг натхнёнай творчасці, не вораг «творчай мары». Ён толькі з суровым самаабмежаваннем лічыць, што права на натхнёную творчасць заваёўваецца доўгім практыкаваннем, слугаваннем, якое адкрывае дарогу да кола абраных творцаў” [52, с. 137]. Сальеры перакананы, што праз сваю апантаную любоў да музыкі мае права клапаціцца пра будучыню музыкі. Гэта псіхалагічны тып фанатыка ў творчасці, які абмежаваў сябе выключна мастацкай дзейнасцю. Моцарт жа ў А.С. Пушкіна – асоба супярэчлівая, што кіруецца інтуіцыяй у творчасці, пранікае ў глыбіні чалавечай душы, але часам не бачыць існага вакол сябе. Сябе і Сальеры ён называе “сынамі гармоніі” [63, с. 120]. Моцарт таксама ўсведамляе сваю абранасць, лічыць сябе і Сальеры геніямі. Зайздрасць не ўласціва гэтаму кампазітару, Сальеры і яго музыка – аб’екты шчырага захаплення Моцарта, ён прызнаецца Сальеры:

*Когда бы все так чувствовали силу
Гармонии! Но нет: тогда б не мог
И мир существовать; никто б не стал
Заботиться о нуждах низкой жизни;
Все предались бы вольному искусству.
Нас мало, избранных, счастливых праздных,
Пренебрегающих презренной пользой,
Единого прекрасного жрецов.
Не правда ль? [63, с. 121].*

Да ліку “счастливых праздных” ён памылкова адносіць і Сальеры, але Сальеры якраз у Пушкіна і не зусім “счастливец”, і зусім не “праздний”.

Сальеры як тып кампазітара, што пастаянна шліфаваў свой талент, цікавіў беларускага паэта. Прызнаны даследчык творчасці М. Багдановіча А.А. Лойка нават назваў вобраз Сальеры ў “Лісце да п. В. Ластоўскага”

псіхалагічным аўтапартрэтам Максіма Багдановіча. Верш-ліст пачынаўся з іранічнай канстатацыі:

*Хоць значыць гэтае несць у Афіны совы, –
Усё ж такі пішу да Вас, Вацлаве, словы
Нямелага ліста [6, с.147].*

Іншымі словамі, Максім Багдановіч папярэдзваў свайго адрасата, што будзе выказваць ужо знаёмыя таму думкі. Як вядома, сава ў старажытных грэкаў з’яўлялася сімвалам мудрасці, совамі, згодна міфам, харчавалася багіня мудрасці Афіна. Выраз “несці ў Афіны совы” азначае “вучыць мудрасці тых, хто і так абазнаны ў мудрасці”. Аўтар эпісталарнага верша падкрэслівае сваю павагу да пісьменнікаў, чым нагадвае пра стаўленне да папярэднікаў і калег пушкінскіх герояў:

*Ад галавы маёй са сценкі мне ківае;
У чорных рамках там сувора выглядае
Пісьменнікаў чарга; з іх кожны – блізкі друг [6, с.147].*

Ліст да творчай асобы – спроба патлумачыць сваё ўспрыманне і разуменне твораў і герояў Пушкіна:

*Не Мэры,
Не Фаўст, не цар Барыс, а Моцарт і Сальеры
Варушаць мозаг мой. Здаецца мне, што тут
Сальеры атрымаў несправядлівы суд [6, с. 147].*

Малады беларускі паэт упэўнены, што Пушкін не да канца мае рацыю ў вызначэнні ролі думкі, розуму ў творчым працэсе, што рускі класік няправільна патлумачыў эстэтычныя пазіцыі, кампазітарскія ўстаноўкі Сальеры:

*Халодным розумам праняўшыся, натхненне
Ён мусіў тым губіць, – так кажа абвіненне.
Сальеры ў творчасці ўсё хацеў паняць,
Ва ўсім упэўніцца, абмеркаваць,
Абдумаць спосабы, і матар’ял, і мэту,
І горача любіў сваю сьвядомасць гэту [6, с. 148].*

Сальеры для М. Багдановіча – кампазітар прадказальны ў тым сэнсе, што ён ведае законы гармоніі і прадумана карыстаецца імі:

*У творчасці яго раптоўнага няма,
Аснова для яе – спакойная дума [6, с. 147].*

У музыцы Сальеры зліты ў адно думка і пачуццё, рацыянальнае не замінае эмацыянальнаму:

*Але, але... Аднак, што шкодзіць тут натхненню?
Прыемнае дае Сальеры ўражэнне.
Падобны зніццы ён: у іскрах над зямлёй
Яна ўзрывае змрок лукою залатой,
Гарыць, бліскачая, ўся ў агню нясецца,
А ў глыбіні сваёй халоднай астаецца [6, с. 147].*

Паводле М. Багдановіча, натхненне і праца ўзаемадапаўняльныя, а мастакоўскае майстэрства заўсёды мае патрэбу ў шліфоўцы. Сальеры стаў выдатным кампазітарам, дзякуючы самаадданай упартай працы:

*Уменне да ігры Сальеры здабываў
Праз мерны, нудны труд; ці спраўды забіваў
Ён гэтым талент свой, як бачна з думак драмы?
Адкажа йскрыпка нам. Стаката, фугі, гамы
Шмат год калісь на ёй Сальеры вывадзіў
І моцна граннем тым іскрыпкі звон змяніў,
Ямчэй яна гудзіць. Пявучых згукаў сіла
Праз доўгія гады яе перарабіла.
І тымі спевамі ўся напоена
Навекі чулаю зрабілася яна [6, с. 148].*

Мастацтва, у трактоўцы М. Багдановіча патрабуе ад творцы знаходжання ў пастаянным руху наперад, яно ж таксама “пераўтварае” творцу і вынікі яго дзейнасці:

*Няўжо ж душы жывой маглі бы зыкі спева
Ў Сальеры не змяніць, калі змянілі дрэва?
Не! Працай гэтаю сябе ён развіваў.
Сальеры – верны раб, каторы не схаваў
Свой талент у зямлю. Хай судны час настане, –
Спакойна музе ён і проста ў вочы гляне,
І будзе за любоў да здольнасці сваёй
Апраўдан Музаю і ўласнаю душой [6, с. 148].*

Багдановіч не выпадкова хацеў рэабілітаваць мастакоўскую пазіцыю пушкінскага Сальеры, апелюючы менавіта да В. Ластоўскага. Справа ў тым, што прага да дасканаласці ўласціва была і адрасату М. Багдановіча. Адзін з сучаснікаў Ластоўскага адзначаў: “Власт лічыў неабходным удасканалваць сябе ўсё жыццё” [цыт. па: 48, с. 455]. Эстэтычнае апраўданне Сальеры ў “Лісце” суправаджалася ў Багдановіча дэкларацыяй уласных эстэтычных імператываў. Эстэтычная праграма маладога беларускага паэта выразна выявілася і ў многіх яго вершах, частка якіх змешчана ў нізцы “Думы” з “Вянка”. Так, у вершы “Каганцу” Максім Багдановіч параўнаў паэта з каганцом, што асвятляе шлях іншым. Пасля смерці сапраўднага паэта яго творчасць бясследна не знікае, працягвае існаваць:

*Гэтак часам уходзіць у землю крыніца,
Дзесь у нетрах таемна бяжыць,
Але мусіць нарэшце на землю прабіцца,
Шмат яшчэ па зямлі будзе ліцца-каціцца
І радзімаму краю служыць [6, с. 75].*

Крыху ў іншым варыянце думка пра вечнасць сапраўднай высокамастацкай творчасці выказвалася ў вершы “Бледны, хілы...”:

*Бледны, хілы, ўсё ж люблю я
Твой і мудры, і кіпучы верш, Анакрэон!
Ён у жылах кроў хвалюе,
Ў ім жыццё струёю плешча, вее хмелем ён.
Верш такі – як дар прыроды,
Вінаграднае, густое, цёмнае віно:
Дні ідуць, праходзяць годы, –
Але ўсё крапчэй, хмяльнее робіцца яно [6, с. 81].*

Хрэстаматыйны верш “Песняру” стаў свайго роду наказам творчым асобам, дзе паэт перасцерагаў, што

*ў грудзях у людзей
Сэрцы цвёрдыя, быццам з камення.
Разаб’ецца аб іх слабы верш заўсягды,
Не збудзішы святога сумлення [6, с. 83].*

Недасканаласць твора – прычына яго непрымання публікай, у творцы ёсць толькі адно выйсце:

*Трэба з сталі каваць, гартаваць гібкі верш,
Абрабіць яго трэба з цяпеннем.
Як ударыш ты ім, – ён, як звон, зазвініць,
Брызнуць іскры з халодных каменняў [6, с. 83].*

Душа паэта – таямніца і адначасова празрыстая існасць, паводле Багдановіча:

*Вы кажашце, што душа паэта,
Калі спараджае ён дзіўныя вершы,
Нябесным агнём абагрэта,
І ў той час між людю ён – першы... [6, с. 85].*

І далей ішоў іранічны працяг:

*Душа мая, пэўна, шчаслівай была бы,
Калі б я не ведаў, панове,
Што пекна спяваюць і жабы [6, с. 85].*

У поглядах на значэнне творчай працы, на асаблівасці мастацкага твора сам М. Багдановіч мог салідарызавацца з пушкінскім Сальеры. У прыватнасці ў вершы “Крытыку” 1910 года ён зазначаў, што мастацкі твор даступны ацэнцы толькі мастака:

*Дарэмна ловіце вы ў сетку матылька,
Каб лепей скрыдлы разглядзець:
Ударыўшы, памне іх сець,
І пыл сатрэ няспрытная рука [6, с. 128].*

Па сцвярджэнні М. Багдановіча, паэзія, як і музыка, – мастацтва, у ёй дзейнічаюць тыя ж самыя законы. Прадуманасць, ідэя ўпрыгожваюць твор музыкі і твор паэзіі:

*Таксама робіш ты, дума, і ў паэта
Краснейшым кожын твор. Прывет табе за гэта!*

*Прывет мой і табе, штодзённы рупны труд, –
Гатуеш радасць ты ад творчаскіх мінут.
Табе прывет нясу, ласкавая Камэна, –
Натхненнем ацаніў нас ключ твой, Гіпакрэна.
Прывет да здольнасці пня душа мая,
І вершы, вам прывет складаю ўрэсьце я [б, с. 148–149].*

Камэна – старажытнарымская багіня, што апекавалася навукамі і мастацтвам. Гіпакрэна – крыніца на гары Гелікон, якую паводле падання старажытных грэкаў, выбіў капытом крылаты конь Пегас, вада з гэтай крыніцы натхняе паэтаў. Згадванне спачатку пра “рупны труд”, потым пра Камэну і Гіпакрэну выяўляла прыярытэты Максіма Багдановіча: на першым месцы ў мастака павінна быць праца, яна аснова яго поспеху, другі важны фактар творчасці – натхненне.

Мастацкае асэнсаванне творчасці і функцый літаратуры ў паэзіі Уладзіміра Дубоўкі

Уладзімір Дубоўка – пісьменнік высокай мастацкай культуры, які клапаціўся пра пашырэнне тэматычных абсягаў і вобразна-выяўленчай палітры беларускай літаратуры. Яго паэзія – паэзія арыгінальнай думкі, шчырага пачуцця, цікавай формы. Творчы ўзлёт У. Дубоўкі адбыўся ў 1920-я гады, а потым быў перарваны дваццацісямігадовым вымушаным перапынкам з прычыны беспадстаўных абвінавачванняў, арышту і ссылкі. У артыкуле “О Беларусь, мая шыпшына...” народны паэт Беларусі Рыгор Барадулін слухна заўважыў: “Уладзімір Дубоўка – зорка першай велічыні на небасхіле паэзіі 20-х гадоў” [10, с. 327], ён быў “дадзены беларускай літаратуры на здзяйсненне вялікіх задум” [10, с. 331]. Барадулін метафарычна назваў Дубоўку беларускім Авідзіем з намёкам на вымушанае знаходжанне паэта ў далёкай Сібіры.

Мастацкае асэнсаванне літаратуры, літаратурнай творчасці належыць да асноўных тэматычных ліній паэзіі самага плённага перыяду літаратурнай дзейнасці Уладзіміра Дубоўкі. Непасрэдны дыялог з аднадумцамі і апанентамі, літаратурнымі папярэднікамі і сучаснікамі ён вёў на старонках сваіх твораў. Пачатак літаратурнага шляху Дубоўкі супаў з часамі дыскусій наконт шляхоў развіцця, накіраванасці маладой савецкай паэзіі, яе месца ў грамадскім жыцці, яе адносін з папярэднікамі. Тагачасныя афіцыйныя ідэалагічныя ўстаноўкі ў галіне савецкай культуры абапіраліся на прымат сацыяльных ідэй, касмапалітычных у сваёй аснове. Верш маладога паэта “Не трэба мне пяць на Беларусі” (1922) – абарона паэзіі, цесна звязанай з нацыянальнай глебай. Гэта ўнутрана палемічны верш з празрыстай аўтарскай пазіцыяй:

*Не трэба мне п્યાць на Беларусі?
Нас кліча рух, пякнюткае жыццё!
У песнях я – на Беларусь малюся,
Як моліцца на возера трысцё* [35, с. 19].

Параўнанне патрыятычна настроенага паэта з трысцём, што моліцца на возера як на натуральнае асяроддзе свайго існавання, арыгінальнае і свежае ў акцэнтаванні патрыятычных пачуццяў творчай асобы. Родны край – крыніца яго натхнення, па прызнанні паэта:

*Матулі спеў, шматмілая старонка,
Купалы край, край чараўніц-дзяўчат!
Люблю цябе, бы татачку старога,
Як дзеваньку люблю,
Як брата брат* [35, с. 14].

Дзеля акцэнтавання ўласнай эстэтычнай пазіцыі малады паэт паймаў мастэрскую выкарыстоўваў іншасказанне. Паказальны ў гэтых адносінах трэці верш з вядомага цыкла “Пацеркі” (1922), што таксама мае палемічны пачатак:

*Ну чаму ж не п્યાць кажаш мне,
Калі песні ліюцца крыніцай?
Калі ветразь мой вір страсяне, –
Дык чаму ж не п્યાць тады мне?* [35, с.15].

Канцэптуальна матывавана У. Дубоўка ўжывае ў гэтым вершы кантэкстуальныя антонімы *Баян і зігзіца* (Дубоўка ўжывае *зігзіца* замест *зегзіца* – В.Б.):

*Чым Баянам быць дзе ў тумане, –
Ў Беларусі лепш быці зігзіцай* [35, с. 15].

Вобразы Баяна і зегзіцы ў славянскіх літаратурах вядомыя з часоў Сярэднявечча, яны полісемантычныя. Баян – вяшчун, таленавіты пясняр, прыхільнік метафарычнага і дыдактычнага стылю ў выкладанні падзей і абмалёўцы асоб. Не выключана, што міфалагічны Баян быў некалі паэтам пры двары розных князёў, аўтарам хваласпеваў у гонар правіцеляў, якім служыў, і выкрывальнікам ворагаў сваіх мецэнатаў-патронаў. Зегзіца ў перакладзе на сучасную мову – зязюля, вяшчунка лёсу, вяшчунка вясны. У фальклорных і літаратурных творах яна часам прадстае ўвасабленнем суму па хуткашлынным жыцці. Умберта Эка слушна заўважыў: “Эксперыментаваць з мовай і культурай, для якой яна служыць сродкам зносін, азначае працаваць на два франты: калі мы гуляем са словамі, разбураем і зноў збіраем іх, мы перабудоўваем ідэі; калі мы гуляем з ідэямі, мы адкрываем для слоў шырокія далягляды [98, с. 145]. Верш Уладзіміра Дубоўкі заснаваны на сэнсавых апазіцыях: чужое – сваё, вялікае – малое, мінулае – сучаснае. Баян у дадзеным вершы – увасабленне паэта, які звернуты ў мінулае, зязюля – у будучае, яна прадказвае будучае. Лірычнаму герою паэта бліжэй сціплая зегзіца з яе памкнёнасцю ў

будучае, чым славуты Баян з яго песнямі “ў тумане”, недзе далёка ад сучаснасці роднай зямлі:

*Летш хай звонам аб новай Вясне
Разліюцца ў ёй песні крыніцай [35, с.15].*

Малады Дубоўка – паэт-максімаліст, які верыць у імператыўную сілу паэтычнага слова:

*Калі скажа паэт, што прадвесне,
дык пачне зелянець трава [35, с.13].*

1920-я гады былі перыядам вострай літаратурнай барацьбы паміж рознымі пісьменніцкімі групамі, а таксама перыядам, калі развіццё мастацтва і літаратуры вымушана было ўсё больш і больш падпарадкоўвацца афіцыйным ідэалагічным патрабаванням, прыстасоўвацца да задач сацыялістычнага будаўніцтва і падначальвацца ім. У 1925 годзе Дубоўка метафарычна заўважаў пра сваё самапачуванне:

*На дзіды, на востры шыпыннік
ці сэрца, ці дух мой узбілі.
Калышуцца скаргі і моўкнучь,
разносяцца разам пялёсткі [35, с. 30].*

Але пры гэтым паэт у вершы “Часіна ды з сокам рабіны” на поўны голас эксплікаваў уласную пісьменніцкую пазіцыю:

*Не хоча Ўладзімір Дубоўка
спяваць пад зазубраны лёскат [35, с. 30].*

Паэт перакананы, што яго мастакоўскі выбар нялёгка, нават драматычны, але маральна правільны:

*Пачаў – хай канчаюць другія,
шляхі – адшукаю сабе я.
Загіну – няхай і загіну,
мне гімнамі будуць завеі [35, с. 30].*

Уладзімір Дубоўка ўсведамляў значнасць класікі для нацыянальнай культуры і літаратуры. Не выпадковым быў яго зварот да такіх літаратурных папярэднікаў, як Алесь Гарун, Максім Багдановіч, Янка Купала, дзе прама ці ўскосна пазіцыянаваліся яго ўласныя эстэтычныя памкненні. Памяці Алеся Гаруна малады Дубоўка прысвяціў верш “Ад крывіцкіх балотаў да тундраў Сібіры...”. Твор пачынаўся з кароткага эпіграфа-тлумачэння “На свята Алеся Гаруна – у Маскве 2 красавіка 1922 г.”. Як вядома, Алесь Гарун – яркі прадстаўнік грамадзянскай лірыкі ў беларускай літаратуры пачатку ХХ стагоддзя, паэт-змагар, што за сваю рэвалюцыйную дзейнасць па прыговору царскага суда адбываў ссылку ў Сібіры. Жыццёвы век яго быў кароткім: нарадзіўся ў 1887 годзе і памёр ад сухотаў у 1920 годзе. Алесь Гарун ва ўспрыманні многіх патрыятычна настроеных маладых беларускіх інтэлігентаў першай паловы 1920-х гадоў быў прыкладам паэта, у якога не разыходзіліся слова і справа, які прысвяціў сваё жыццё барацьбе за свабоду роднага краю. Верш Уладзіміра

Дубоўкі напісаны ў форме прамовы-звароту да Алеся Гаруна. У разуменні Дубоўкі Алесь Гарун – выдатны майстар мастацкага слова, паэт-барацьбіт. Да таго ж, гэта яшчэ і заснавальнік літаратурнай традыцыі, што пазіцыянавала самаахвярнае служэнне Радзіме. У Дубоўка лічыў мэтазгодным нагадаць заслугі Алеся Гаруна перад суайчыннікамі:

*Ад крывіцкіх балотаў да тундраў Сібіры,
Ад аковаў душы да цяжкіх ланцугоў, –
Ты паяў няўпінна, званіў сваёй лірай,
Заклікаў нас на родныя гоні, дамоў [35, с.19].*

Паэзія Гаруна сугестыўная ў лепшым значэнні гэтага слова, у вершах ён пакінуў суайчыннікам палымяныя заклікі і выпакутаваныя заветы: “Беларус, схамяніся”, “Хутчэй прачынайся”, “Родны край свой кахай”, “Мовы ты не зракайся”... [35, с. 19]. Паэт-патрыёт здолеў абудзіць нацыянальны гонар і гістарычную памяць у многіх сваіх суайчыннікаў, асабліва маладых і адукаваных. Алесь Гарун рэпрэзентаваны Дубоўкам надзвычай сціплым чалавекам, што сваімі творамі пакінуў прыкметны след у беларускай культуры:

*Раўнаваўшы сябе да зялёнага дубу,
Што да смерці кідае дубкоў маладых,
Цэлы лес абудзіў ты, але ж сваю згубу
Помніць ён і сумуе да дзён аж да тых.
Раўнаваўшы сябе да ручайкі малой,
Што звініць па карэннях, цячэ цёмным борам,
Ты напраўдзе быў слаўнай, вялікай ракой,
І яна ў гэты час разліваецца морам... [35, с. 28].*

Некалі ў вершы “Людзям” лірычны герой Алеся Гаруна выказаў нясмелае спадзяванне:

*Скажу яшчэ чаго б хацеў:
З дзявочых вуст пачуць
Хаця б адзін мой бедны спеў,
Хаця б калі-нібудзь! [25, с. 6].*

Уладзімір Дубоўка напамніў гэтыя словы і запэўніў, што спадзяванне Алеся Гаруна спраўдзілася:

*Ты хацеў, салавей наш, хацеў хоць калі,
Хоць адзін пачуць спеў свой і – з вуснаў дзяўчыны,
Ўстань, прыйдзі, наш Гаротны, з сцюдзёнай зямлі,
Твае спевы звяняць у твае вечарыны... [35, с.19].*

Зместам верша Дубоўка акцэнтаваў ідэю важнасці ўшанавання нашчадкамі тых, хто набліжаў лепшую будучыню роднай зямлі. Рэмінісцэнцыі з вершаў Алеся Гаруна “Людзям”, “Брацця! Досьць нам цярапець і гнуцца....”, “Мае думкі”, “Браты! Дакуль мы будзем спаць?..”, “Nocturno” ў дадзеным творы ўказваюць на абазначаны Уладзіміра Дубоўкі ў творчасці Алеся Гаруна. Да месца нагадаць, што таленавіты

беларускі крытык 1920-х гадоў Адам Бабарэка аргументавана звярнуў увагу на ідэйна-эстэтычнае ўдзеянне паэзіі Алеся Гаруна на паэзію маладога Уладзіміра Дубоўкі, на сугучнасць паасобных мастацкіх вобразаў у лірыцы абодвух аўтараў.

Дубоўка высока цаніў змястоўнасць і мастацкую дасканаласць паэзіі Максіма Багдановіча. Па ўспамінах сучаснікаў ён часта дэкламаваў творы гэтага паэта. Верш-імпрэсія “Нават мора змяніла свой колер” (1924) меў эпиграф-тлумачэнне “На могілцы Максіма Багдановіча”. У трактоўцы Уладзіміра Дубоўкі, магіла Багдановіча “на ўзвышшы” прыцягвае ўвагу, яе сузіранне выклікае ў прысутных адчуванне самоты і непапраўнай страты. Месца ж самога паэта таксама на беларускім літаратурным “узвышшы”.

У 1925 годзе на Беларусі адзначалася дваццацігоддзе літаратурнай дзейнасці Янкі Купалы. Да гэтай падзеі быў прымеркаваны верш-прысвячэнне “Янку Купалу”, радкі якога

*Не пісаў юбілейных я вершаў
ані разу яшчэ дагэтуль.
Юбілей, як сягоння, – першы!
дык вітанне паэта паэту [35, с. 35]*

утвараюць своеасаблівае кампазіцыйнае кола. Малады паэт як роўны з роўным імкнуўся гаварыць з класікам, але пры гэтым адзначаў, што Янка Купала – “асілак-волат”, які “мастацкае слова ўзвёў на нязмерныя высі” [35, с. 35]. Рэмінісцэнцыя з паэмы “Безназоўнае” і алюзія на назву першага зборніка “Жалейка” дэманстравалі неабыхавасць маладога творцы да Купалавай паэзіі:

*Шалясцела калісьці нясмела,
і пачынала жалейка... Годзе!
Цяпер перуном загрымела
і назову язык не знойдзе [35, с. 36].*

Надзвычай удала ў вершы ўжыта амаформа “варта”, праз якую акцэнтуюцца пошукавасць Купалавай паэзіі, яе сугучнасць новаму часу:

*Дваццаць год працягнулася варта,
шлях жыцця свайго праглядаеш.
Варта жыць і змагацца варта,
калі песня твая маладая [35, с. 36].*

Янка Купала пазіцыянаваўся аўтарытэтным для маладых аўтараў пісьменнікам, што клапаціўся пра будучыню нацыянальнай літаратуры, пра маладую літаратурную змену:

*Ты адзін, ад усіх найвялікшы,
маладых гадаваў сваёй песняй.
Я стаю, галаву схіліўшы,
з абяцаннем твой заклік здзейсніць [35, с. 36].*

Трэба зазначыць, што Купалавы вобразы давалі матэрыял Дубоўку для напісання паасобных арыгінальных твораў. Так, да верша “А ты,

сіраціна, жыві” (1925) Уладзімір Дубоўка абраў у якасці эпіграфу радок з твора Янкі Купалы “А ты, сіраціна, жыві” і аптымістычна яго пераасэнсаваў у адпаведнасці з узростам і духам часу:

*Імкніся наперад – угрунь,
ніколі не гніся нядолі.
Вітай, што над краем, зару
з-пад цьмянасці золкай і золі [34, с. 43].*

Характэрнай праявай літаратурнага жыцця 1920-х гадоў стала барацьба паміж літаратурнымі аб’яднаннямі, абарона сваіх і зневажанне чужых, асабліва ў асяроддзі літаратурных крытыкаў. Дубоўкам узаемаадносіны літаратуры і крытыкі закраналіся ў спасылках да так званых “вершаў з заўвагамі” (трэба зазначыць, што напісанне твора з заўвагамі – свайго роду эксперымент у 1920-я гады, у наш час, напрыклад, стала магчымым з’яўленне рамана Пітэра Карнеля, які складаецца з адных толькі заўваг) “Крыху восені і жменька кляновых лістоў” (1929) – паэтычнага цыкла з філасафічнай падасновай пра суадносіны пачатку і канца, пра ўзаемапераход прыгожага і агіднага. Заўвага да першага верша гэтага цыкла “Журавы курлыкалі на поўдзень” закранала праблемы суадносін этыкі і аксіялогіі, аб’ектыўнасці ў працы крытыка. Ваяўніча настроены крытык-апанент папярэджае паэта:

*Даўно я вашых вершаў не чытаў,
вію для іх крытычную вярхоўку [35, с. 51].*

Звяртае на сябе ўвагу агаворка “Даўно я вашых вершаў не чытаў”. Для крытыка-аглабелшчыка яго артыкулы пра паэта, якія ён сам называе “лабудой”, – магчымасць жыць з камфортам за кошт зневажання апанентаў, чужых па духу ці па эстэтычных перакананнях аўтараў:

*Вясною, з той вядомай лабуды,
якую трызніў я на вашы творы,
гарнітур файны справіў, хоць куды,
і з’ездзіў на курорт, не быўшы хворым [35, с. 51].*

Крывадушны крытык, бясспрэчна, выклікае ў паэта абурэнне:

*Цябе такога ў Свіслачы ўтапіць
за лабуду гарнітурную гэту.
Павесся лепш на той вярхоўцы сам,
што мне віеш, вярочных дзел майстар [35, с. 51].*

Паэт прагне аб’ектыўнай ацэнкі сваіх твораў і спадзяецца ў духу часу атрымаць яе з боку тых, хто далёкі ад літаратурных баталій, хто пераўтварае жыццё:

*Свой твор на бесстаронні суд аддам,
на суд будаўнікоў-энтузіястаў [35, с. 51].*

Становішча, калі паэт можа быць беспадстаўна абылганы, здаецца аўтару твора ненатуральным:

*Без жаднай крыўды на брыду і злосць
пытаюся прытым у людцаў мілых:
няўжо і надалей падобны ягамосць
з паэтаў будзе “выганяць ухілы”?! [35, с. 51].*

Неаб’ектыўнасць крытыкі – з’ява, на жаль, пазачасавая, на думку паэта:

*Цікава Лермантаў пра гэта
пісаў для “выбранага свету”:
“В чернилах ваших, господа,
И желчи едкой даже нету,
а просто грязная вода...” [35, с. 51].*

Іронія нярэдка суправаджала дубоўкаўскую ацэнку адвольнай трактоўкі зместу літаратурных твораў чытачамі ды схематызму некаторых чужых пісьменніцкіх хадоў. Так, пра маўклівыя і нерухомыя клёны ў вершы “Ізноў шумяць і шаптаюць кляновыя лісты...” іранічна заўважана:

*Без пантэізму гэты вобраз
прыняць належыць, мой чытальнік.
Калі паслухаеце добра,
туга ў акордах развітальных.
І што сказаць павінен аўтар?
Жадаць вам сонечнага заўтра,
Без тых акордаў за плячыма?
Усё немагчымае магчыма... [35, с. 55].*

Адна з “вечных” праблем літаратурнай творчасці – пісьменнік і мова. Яна асэнсоўвалася Дубоўкам у багдановічаўскім духу. Аўтар верша “Песняру” на пачатку XX стагоддзя заклікаў увогуле клапаціцца пра дасканаласць твораў, а Уладзімір Дубоўка – пра высокую моўную культуру. Санет “Прамерыць гоні шмат разоў араты” (1927) – адметны на фоне беларускай лірыкі 1920-х гадоў, бо цэнтральнае месца ў ім аддадзена пазіцыянаванню важнасці моўнага майстэрства пісьменніка. Уладзімір Дубоўка асацыятыўна супастаўляў паэта з аратым, руплівым і дбайным земляробам:

*Прамерыць гоні шмат разоў араты,
пакуль даручыць зерне пухнай глебе;
не раз вачыма павартуе ў небе
збытэчнай хмары для засмяглай шаты.
Загоны ў часе пільна будуць зжаты
ў тарпу не трапіць зелле-непатрэб’е.
Спажытак, схованы жыццём у хлебе,
для клёку атрымаем незакляты [35, с. 46].*

Запарукай поспеху літаратурнага твора Дубоўка лічыў філігранную моўную абалонку пісьменніцкіх твораў:

*Кіруючыся вечнаю ўмовай,
і ты, паэта, уладар над мовай,*

*рыхтуй уважна грунт і працавіта.
Ў люд паспаліты перлам неўмірушчым
яна зайльсніца, змірсямі спавіта,
калі ад слова шумавінне знішчым [35, с. 46].*

Дарэчы, для распрацоўкі эстэтычнай праблематыкі беларускі паэт абраў варыянт французскага санета, якому аддавалі перавагу яго суайчыннікі Максім Багдановіч, Янка Купала, Алесь Гарун, Уладзімір Жылка, але крыху парушыў канон выкарыстаннем у катрэнах толькі жаночай рыфмы.

Мастацкае асэнсаванне сучаснай літаратуры, яе асноў і функцый было развіта далей у паэмах канца 1920-х гадоў “Кругі”, “І пурпуровых ветразей узвівы...”, “Штурмуйце будучыні аванпосты!”. Як слушна зазначыў Д.Я. Бугаёў, ствараючы гэтыя паэмы, “Дубоўка шукаў новую, у прыватнасці, жанравую форму, якая б дазволіла перадаць «сучаснасці нашай акрасу», пашырыць выяўленчыя магчымасці беларускай паэзіі дваццатых гадоў” [21, с. 102]. Жанр паэмы даваў прыкметна большыя магчымасці для мастацкага даследавання літаратуры ў параўнанні з вершам. Паэму “Кругі” (1927) Уладзімір Дубоўка прысвяціў сябру і аднадумцу “ўзвышаўцу” Адаму Бабарэку з тлумачэннем:

*За натхненне табе прысвяціў
гэты твор пераходны, ламаны.
У жыцці давялося ісці
да яснот
праз імглу і туманы [35, с. 66].*

Твор пачынаўся з канстатацыі:

*Пасылаў свае думкі не раз, як дэпешы без адраса, ў далі.
У прасторах іх след не загас,
яны пошчак заўжды выклікалі [35, с. 65].*

Іншымі словамі, папярэднія творчыя высілкі не былі марнымі, але паэт прызнаваўся, што для яго наступіў момант перагляду раней зробленага:

*Я цяпер перагледзеў свой шлях:
вось памылкі,
а вось –
дасягненні [35, с. 65],*

аднак эстэтычны імператыў паэта заставаўся ранейшым:

*Творчы шлях мой нязменна адзін,
я шукаю для сіл сваіх выйсці [35, с. 66].*

Паэт сцвярджаў, што ён “у развазе з кнігамі” сябруе:

*Творцаў даўніх музыка пульсацый
паўстае,
праносіца,
чаруе! [35, с. 67].*

Сапраўдны паэт, у разуменні У. Дубоўкі, шануе літаратурных папярэднікаў і заўсёды інтуітыўна прадчувае неабходнасць перамен у сваёй працы. Перагляду зробленага ад паэта патрабавалі і чытачы. Сюжэтная лінія зацікаўленай чытачкі Насты Нарутавічанкі ўводзіцца аўтарам паэмы, каб глыбей раскрыць праблему ўзаемаадносін літаратуры і крытыкі, літаратуры і жыцця. Наста Нарутавічанка зняважліва атэставала сучасную ёй літаратурную крытыку:

*Канкрэтнага не кажучы, яна
нагадае туман у цёмным лесе [35, с. 68];
Не крытыка, а нейкі самавар:
Усё залежыць ад старонняй ласкі.
І ўражанне ствараецца само:
Гуляе крытыка ў “лішку-цотку”,
замкнула аб’ектыўнасць на замок
і задаволена на сто адсоткаў [35, с. 68].*

У ідэале крытык – лепшы дарадчык пісьменніка, але ідэал недасягальны, на жаль. Чытачку абурала аддаленасць паэзіі ад рэальнага чалавека, трафарэтнасць тэм і вобразаў у літаратуры і ў творчасці самога Дубоўкі:

*Чаму ў песнях вашых не стае
адной маленькай справы – чалавека?
Хіба пачуцці ўсе яго, мае,
не закранаюць вашыя павекі?
Знаходжу ў песнях кветкі, палыны,
рассыпаныя скрозь пялёсткі...
Любоў да нашай роднай стараны,
да саламяных стрэх і вёскі...
І так далей, і так далей – адно,
або штодзённая прысяга Беларусі.
Ёй прысягалі шмат разоў даўно.
Навошта зноў? Дзіўлюся я, дзіўлюся! [35, с. 69].*

Словамі чытачкі Дубоўка выяўляў і хібы ўласных твораў. Трэба зазначыць, што ён першым у беларускай паэзіі 1920-х гадоў звярнуўся да акцэнтаванай творчай самарэфлексіі. Нарутавічанцы здаецца, што творы паэтаў напісаны без уліку адрасатаў, выключна для самавыяўлення:

*Калі чытаеш песні вашы ўсе,
здаецца, што бязлюддзе ў краіне,
што ветры буйныя паэта наш пасе
або на выспе ў самоце гіне [35, с. 69].*

Чытачку не задавальнялі надуманыя, пазбаўленыя жыццёвай пераканаўчасці героі:

*Калі ж людзіна ў песні мільгане,
дык так пададзена, што проста дзіва.*

*От, не раўнуючы, маўляў, даўней
моладзь на коляды “казу” вадзіла.
Не то жыве, не то рыпіць “каза”,
гаворыць тое, што крычаць над вухам... [35, с. 69–70].*

Наста дыдактычна адзначала, што літаратура – рэч сур’ёзная:

*Жабрацтва духу – не вялікі гонар.
Аджаж літаратура – не тартак,
не пагулянка з клёцкамі за горад [35, с. 70].*

Чытачка ў сваім лісце ўздымала надзвычай вострыя для літаратуры свайго часу праблемы. Сярод іх вылучаліся праблема ўзаемадзеяння літаратуры і крытыкі, прызначэння літаратурнай творчасці, якая не павінна бласлаўляць жабрацтва духу. Пісьменнік, што, падобна да важнага пана, убачанага Цікаўным па дарозе да сонца, “піша, хваліць сябе сам” [35, с. 78], на думку аўтара, “пакараны” [35, с. 78] лёсам, а крытыкі, што хваляць дрэнныя творы, нагадваюць баранаў. Парада Цікаўнага пану акцэнтавала і Дубоўкава перакананне:

*Адзнакі велічы ляжаць
У змесце добрым і вялікім [35, с. 94].*

Паэт не выступаў супраць фармальнага эксперыменту, але артыкуляваў значнасць арыгінальнага зместу ў літаратурным творы. На думку паэта, літаратура можа актыўна ўмешвацца ў жыццё і змяняць яго, як гэта рабілі класікі :

*А жыццё, жыццё закрасавала,
закрасуе больш яшчэ вакол,
Здзейснена прадвесненне Купалы,
акавіта Коласавых слоў [35, с. 99].*

Уладзімір Дубоўка падкрэсліваў, што новае ў літаратуры заўсёды ўспрымаецца насцярожана, але гэта не павінна палохаць паэта:

*Рытмы, вобразы:
канец...
пачатак...
Адышоў адзін,
другі прыйшоў...
Песні класікаў прымалі так жа,
як нервовасць ломаных радкоў [35, с. 102].*

У лісце да Насты Нарутавічанкі, паэт паведаміў, што “казкі праглядаў. <.>. Такія перлы ёсць між іх!” [35, с. 106], і пашкадаваў: “Бяда, што новыя друкуюцца паволі” [35, с. 106]. Згаданая ў лісце да Насты казка пра музыку, што іграў усё жыццё, а пасля смерці з цымбаламі пайшоў на той свет, дзе сваёй пранікнёнай іграй “уквяліў” галоўнага “чына”, і за тое яго прагналі з неба:

*Ляцеў з цымбаламі музыка ўніз,
пашэнціла за хмару зачэпіцца.*

*З тае пары між неба і зямлі
вісіць і грае ў часе навальніцы* [35, с.106] шматзначная.
Паэт з добрым веданнем літаратурна-грамадскай атмасферы свайго часу
метафарычна падкрэсліў, што таленавіты аўтар ва ўмовах яго часу, як і
музыка з казкі, найчасцей вымушаны завісаць ў прастрацы. У. Дубоўка
дыпламатычна-іранічна заўважаў пры гэтым:

*Бяда вось толькі ў чым:
я не люблю “туманных алегорый”.
За сімваламі рознымі сачыць –
ды гэта, трэба ведаць, проста гора* [35, с. 106–107];
*Цяпер, як роднай, абяцаю вам:
ніякіх сімвалаў, ніякіх алегорый* [35, с. 107]

і рытуальна-схематычна паабяцаў:

*Калі я новае у друк што дам,
сапраўдны чалавек там заговорыць* [35, с. 107].

Паэма “І пурпуровых ветразей узвівы...” (1929) пачыналася наказам
твору з аўтарскімі заўвагамі пра верагодную неадназначнасць успрымання
напісанага аўтарам:

*Ідзі часінай добраю ў людзі
ты, вынік дум і творчага гарэння.
Адзін усцешыцца, другі асудзіць,
і той, і той з цікавасцю сустрэне.
Табе не даў я рыфмы мілагучнай, –
ідзі, мой твор, кунегай апавіты.
Цябе без рыфмы думка добра лучыць,
шукаючы для духа акавіты* [35, с. 108].

Аўтар абураны тым, што людзі больш клапацяцца “аб шлунку”, а
паэтычны “дух скарынкай эпігоннай сыты”. Ён глыбока перакананы, што
“патрэбна духу акавіта” [35, с. 109], што заўсёды “шукае выйсця творчая
крыніца” [35, с. 109]. Канцэптuallyя ўстаноўкі аўтара непасрэдна
выказаны ў наказе твору:

*Будзі шуканні новага ў стылі,
пакліч на спрэчкі думнае грамадства,
каб на здабытках даўніх не застылі,
каб не засцюжылі іх у мастацтве* [35, с. 109].

Сітуацыя ў літаратуры, паводле паэта, вымагае перамен, вымагае
сапраўднай творчасці, а не яе імітацыі:

*Занадта ціха стала на Парнасе
у сэнсе творчасці і дасягненняў.
Сядзяць у эпігоннай апранасе
прадстаўнікі абодвух пакаленняў.
Пакуль дайшлі – прытупаліся крышку.
Няхай у добры час адпачываюць!* [35, с. 109].

Аднак адпачынак павінен быць кароткім, неабходна рухацца наперад

*Не трэба нам спыняцца ў зацішку,
бо ў далі думка нас вядзе жывая.*

*Мае сябры, супольнікі ў працы,
штурмуйце будучыні аванпосты!*

*Мы звыклі перашкодаў не баяцца, –
яны спрыяюць нашаму узросту [35, с. 109].*

Паэтава пакаленне выйшла ў дарогу ў нялёгкі час: “кагорту нашу ксцілі навальніцы” [35, с. 110]. Умовы творчага сталення спрыялі панаванню рамантычнага пафасу ў паэзіі:

*А мы ішлі з імпэтам віратлівым,
а мы ішлі няспынна і ўпарта.*

*І пурпуровых ветразей узвівы
трымалі курс на сонечнае заўтра [35, с. 110].*

Новы твор, па прызнанні паэта, – “вынік дум і творчага гарэння” [35, с. 110], не застрахаваны нават аўтарскай замовай, як іранічна падкрэслена, “ад сустаўных звіхаў і несустаўных вывіхаў” [35, с. 110]. Галоўныя героі яго – Лірык і Матэматык, што па-рознаму ўспрымаюць свой час і па-рознаму ацэньваюць ролю літаратуры. Гэта дастаткова распаўсюджаныя па сваім светаадчуванні сацыяльна-псіхалагічныя тыпы 1920-х гадоў. Для Лірыка сучаснасць амбівалентная: “дні радасці і гора, дні руін і будаўніцтва” [35, с. 112]. Ён марыць пакінуць “вандроўным бесхацінцам” горад і пабываць на шляхах і крыжовых дарогах:

*Паслухаць гаманы людскога мора,
разгневанага мора-акіяну...*

*Пазнаць тугу бяскрайнюю ў дарозе,
пабачыць шчасце без парфумы хцівай [35, с. 112].*

Для Матэматыка сучаснасць –

*дні руін і будаўніцтва
і дыктатуры пралетарыяту [35, с. 113],*

калі

*патрэбны нам паэты-змагары,
не ліквідатары, не смутнагляды [35, с. 113],*

калі паэт

*руйнаваць і будаваць павінен,
а не бадзяцца нейкім дзеньдзівірам [35, с. 112].*

Пытаннем “Чаго глядзіш так пільна ты на Захад?” [35, с. 113] Матэматык папракае Лірыка ў няправільных для іх часу настройах: сонца садзіцца на захадзе, значыць, Лірыка прыцягвае момант замірання, а не паўнавартаснага жыцця, паводле Матэматыка. Лірык прызнаецца, што хоча пра радасць “новыя навеяць песні”, што гатовы загінуць з тугою на вуснах. Матэматык абвінавачвае свайго апанента:

*Ты адыходзіш ад жыцця, змагання,
ты хутка станеш ворагам працоўных
і дыктатуры пралетарыяту [35, с. 114].*

Лірык кпіць са схематычных думак Матэматыка, ён з гумарам апавядае пра тое, як Бог вылепіў чалавека з гліны, павесіў на сонейку падсохнуць, а сам пайшоў адпачыць. Чорт зацікавіўся работай Бога:

*Форма голая пятрэе,
як мастацтва для мастацтва.
– Бог, няйначай, тут дурэе.
Трэба з крытыкаю ўзяцца! [35, с. 115].*

Чорт вырашыў напоўніць форму сваім зместам:

*Сапраўды, ядроны шышкі,
а дзе змест у форме гэтай?
Хіба мала мае жыжкі
наша любая планета? [35, с. 116].*

Дробны чортаў плявок у гатовую форму сапсаваў Божую работу. Атрымліваецца, што дрэнны змест можа сапсаваць добрую форму. Іншасказальны аповед Лірыка абурыў Матэматыка:

*Ты не шукаеш вобразаў рэальных,
даступных і карысных у змаганні.
Замест таго забраўся ў чартаўшчыну
і выцягаеш барахло старое.
У нашы дні руін і будаўніцтва
паэт на фронце антырэлігійным
павінен быць, а не бадзяцца недзе... [35, с. 117].*

Вартай асновай літаратурнай творчасці Лірык лічыць фальклор:

*Цудоўны скарб у творчасці народнай
для нас сабраны мудрымі дзядамі.
Яго адкінуць – значыць без пашаны
паставіцца да продкаў працавітых [35, с. 117].*

У Матэматыка іншы погляд:

*Пара адмовіцца табе ад баек,
ад гэтай дробнабуржуазнай твані.
Павінны мы тварыць на грунце новым
сучаснае мастацтва для працоўных.
Табе даволі поркацца ў старызне [35, с. 118].*

Матэматык гатовы выкарыстаць лепшае з культурнай спадчыны мінулых часоў, Лірык – толькі нацыянальны фальклор. Пры гэтым Лірык пафасна заўважае:

*Ты ўважаеш, што культура ходзіць
у портках ката слаўнае Камуны
Парыжскае, у портках Галіфэ?
Або ў марынарцы ходзіць Фрэнча,*

*другога ката, ката нашых дзён?
Не веру я ў гэткія акрасы:
я ненавіжу іх, змагацца буду!
І ў імя змагання з рознай тванню
вось гэтае шляхетнае культуры –
я лепш вазьму акрасы Беларусі... [35, с. 119].*

Фальклор Матэматык спачатку называе “браснелым барахлом” [35, с. 120]. Калі Лірык прапанаваў расказаць яму казку, Матэматык заўважыў:

*Імкніся лепш канкрэтнае суладзіць,
бо на выпадках будучыня вяне [35, с. 121].*

Аднак Матэматыку спадабалася ідэя народнага падання пра матчыны слёзы, ён прапанаваў Лірыку:

*Вазьмі, прыдумай ты для гэтай думкі
сучасную і блізкую нам форму... [35, с. 130].*

Парадокс паводзінаў Матэматыка ў спрэчцы з Лірыкам у тым, што ён спачатку адстойвае прымат зместу, а потым раіць Лірыку выбіраць сучасную форму. Матэматыку імпануе паэзія Дубоўкі: “Які запал, які настрой бадзёры!”. Лірык прызнаўся, што задуменнасць, мройнасць ён узяў з паэзіі У. Дубоўкі. Тым самым паэт сцвердзіў, што яго творчасць не разлічана на адназначнае ўспрыманне. Лірык і Матэматык па-свойму педанты, яны вырашылі, што іх спрэчкі пра ролю паэта, аснову літаратурнай творчасці павінен вырашыць аўтар, аднак аўтар свядома ўхіліўся ад сустрэчы са сваімі героямі:

*Няхай ідуць да чытачоў гавораць,
супольна з імі вырашаюць крыўды...
Няхай нясе іх творчае гарэнне
і пурпуровых ветразей узвівы... [35, с. 132].*

Іншымі словамі, чытачы і само жыццё, павінны вырашыць будучыню літаратуры, гатовых рашэнняў складаных пытанняў у аднаго чалавека быць не можа.

Паэма “Штурмуйце будучыні аванпосты!” (1929) пачыналася з прадмовы аўтара, дзе артыкулявалася, што ў папярэднім творы ён расказаў, як, паводле яго пераканання, павінен “адбывацца працэс стварэння нацыянальнай формы да пралетарскага зместу: узяўшы лепшае з народнае творчасці, перапрацаваўшы яго, адкінуўшы непатрэбнае і шкоднае. Фактычна я ў гэтай паэме выступіў супраць сляпога захаплення старой спадчынай у імя спадчыны, супраць безрахаўнага скарыстання яе, запрапанаваўшы замест гэтага крытычную пераацэнку каштоўнасцей” [35, с. 134]. Уладзімір Дубоўка выказаў перакананне, што яго паэзія саспела для абнаўлення

*прышла ўжо такая часіна, што з формай старою далей
ісці мне ніяк немагчыма [35, с. 134].*

Яго турбаваў няпросты лёс дзвюх папярэдніх паэм:

*Адзін сімпатычны суб'ект
і контррэвалюцыю вырыў [35, с. 134].*

Сучаснасць, як палемічна завострана сцвярджае паэт, вымагае новых паэтычных формаў:

*Паэма, саната, санет –
асадкі мінулага часу!
У новыя ўправіць паэт
сучаснасці нашай акрасу.
У гэтым кірунку далей
пайду праз падзеі, прыгоды [35, с. 135].*

Паэты, як зазначаў аўтар, павінны быць “актыўнымі ўдзельнікамі нашага будаўніцтва” [35, с. 139]. Жанр новага твора Дубоўка абазначыў словам “камбайн” і перасцярог твор:

*Ідзі, мой твор, ідзі, камбайн, у людзі.
Даю табе і рыфмы для акрасы,
і думкі папулярныя ў аснове.
Пра краскі ці якія перагасы
не дазваляю жаднае размовы.
Не кліч на спрэчкі думнае грамадства,
бо спакайней ты пражывеш на свеце.
Для справаздач хапае ў нас мастацтва... [35, с. 140].*

З горкай іроніяй у наказе твору ацэньвалася сітуацыя ў тагачаснай літаратуры і становішча самога паэта:

*І не шукай ты новага ў стылі,
даволі ўсыпалі мне за мае шуканні.
Глядзі, каб вусны палкія не стылі,
як будзеш мець з паэзіяй спатканні [35, с. 141].*

Літаратурнае асяроддзе не вельмі добразычлівае:

*І не кажы, што ціха на Парнасе,
“трашчыць і парашчыць, бы з скуры лезе”,
што быццам ў нязнанай апранасе
сядзяць там гомо, быццам люпусы дзе ў лесе... [35, с. 141].*

У сітуацыі, калі новае ў літаратуры асуджаецца і адпрэчваецца, лёс твора можа быць нялёгкім:

*А скажаш – прыбягуць галавацяпы,
спрасуюць жарт у чыстую манету,
і гэтакі вэрхал справяць ультраляпы,
што на свайго забудзешся паэта... [35, с. 141].*

Аднак, на думку аўтара, літаратура павінна выпрацоўваць творчае стаўленне да жыцця:

*На свеце жыць іначай і не варта,
як толькі ў творчым мклівячы ўздыме [35, с. 141].*

Суайчыннікаў і калег па пярэнь заклікаў:

*Сячэце ў камені трывалыя ўсходы,
да яснай мэты шлях кладзеце прасты.
Нягледзячы на хібы, пераашкодны, –
штурмуіце будучыні аванпосты!* [35, с. 141].

Асэнсаванне Дубоўкам ролі літаратуры працягвалася і пасля звароту з Сібіры. Так, у вершы “Паходы” (1958) Уладзімір Дубоўка напамніў, што літаратурныя творы Джэка Лондана і Брэта Гарта папярэджвалі пра небяспеку лёгкага ўзбагачэння любой цаной. Мастацкія творы, як сведчыў змест верша “Палессе” з “Палескай рапсоды”, нярэдка ўтрымліваюць каштоўныя гісторыка-этнаграфічныя звесткі, даюць магчымасць супаставіць мінулае і сучаснае. Пры перакладзе санетаў Шэкспіра паэт надаў увагу і тым з іх, у якіх закралася тэма ўвекавечання чалавека ў літаратурнай творчасці, тэма пераадолення літаратурай бясплітнага часу. Гэта санеты №19, 54, 60, 63.

Мастацкае асэнсаванне літаратуры і яе ролі ў паэзіі Уладзіміра Дубоўкі 1920-х гадоў было палемічным у дачыненні да афіцыйных ідэалагічных устаноў у сферы культуры, бо аўтар пазіцыянаваў неабходнасць актыўнай пошукавай мастацкай дзейнасці. У цэнтры увагі паэта знаходзіліся такія праблемы, як асновы літаратурнай творчасці, межы мастакоўскай свабоды, пісьменнік і крытыка, пісьменнік і мова, пісьменнік і час. Для іх інтэрпрэтацыі Дубоўка ўдала выкарыстоўваў форму лірычнага верша і ліра-эпічнай паэмы. На пачатку творчасці паэт лічыў важнай нацыястваральную і мнеманічную функцыі літаратуры, потым гэтыя функцыі стала дапаўняцца моватворчай, эстэтычнай і прагнастычнай.

Літаратурная творчасць як аб’ект асэнсавання ў камедыі “Мілы чалавек” Кандрата Крапівы

Беларускія драматургі параўнальна рэдка звярталіся да асэнсавання літаратуры і літаратурнай творчасці ў сваіх мастацкіх творах. У 1945 годзе з’явілася камедыя Кандрата Крапівы, дзе паміж іншым разглядаліся і пытанні літаратуры, пісьменніцкай працы. Мастацкая ідэя аўтара для тагачаснай беларускай літаратуры па-свойму арыгінальная: твор пішацца на вачах гледача, камедыёграф разам з героямі абмяркоўвае сюжэтныя хадзі будучага твора. Дарэчы, сярод дзейных асоб п’есы два драматургі: Язва – драматург-камедыёграф і Праменны – былы драматург і будучы паэт. Праменны іранічна называе Язву Шэкспірам, а ён Праменнага – Мальерам. Як вядома, Шэкспір быў аўтарам розных відаў драматычных твораў, а Мальер спецыялізаваўся на камедыях. Паводле Язвы, сучасны “глядач смяяцца хоча” [47, с. 295]. Праменны ж скардзіцца, што

драматургам нялёгка працаваць: “Ён (глядач – В.Б.) хоча смяяцца, а нашаму брату хоць плач” [47, с. 295]. Язва сцвярджае, што многія драматургі здольныя рассямшыць гледача, але Праменны скептычна адзначае, што прычыны смеху нярэдка банальныя: “Я ведаю: яны паказваюць гледачу палец. Лічаць, што калі глядач вельмі пасмяяцца захоча, дык і з пальца пасмяецца” [47, с. 295]. Язва папярэджвае, што глядач зараз разумны, проста так смяяцца не будзе, ён можа і пакрыўдзіцца на недаацэнку сябе драматургамі.

Для Праменнага сатырычны твор – безнадзейны анахранізм, ён сумняваецца ў існаванні ў савецкай рэчаіснасці “тарцюфаў, прастваковых, фамусавых”. Праменнаму здаецца, што няма вартых сатырычнага выкрыцця з’яў і асоб, з аднаго боку, а з другога – рабіць гэта небяспечна: “Сапраўды, каго нам асмейваць? Каго ты ні возьмеш, дык гэта будзе або рабочы, або калгаснік, або інтэлігент, адным словам, чалавек савецкі. Пажартаваць з яго яшчэ можна, але паспрабуй яго асмяяць. Паспрабуй вывесці на сцэну сучаснага недарасля або сучаснага-сквазнік-дмуханоўскага” [47, с. 295]. Са слоў Праменнага вынікае, што камедыя як жанр аджыла свой век, што само напісанне камедыі пагражае драматургу непрыемнасцямі, бо аб’ект высмейвання можа пакрыўдзіцца, а да яго можа далучыцца і глядач, тыпалагічна блізкі да аб’екта выкрыцця. Міхаіл Аляксандравіч Язва рытарычна заяўляе: “Калі мы будзем высмейваць сапраўдныя нашы недахопы, ён (глядач – В.Б.) ахвотна з намі пасмяецца. Вядома тут трэба мець зоркае вока, а не махаць куды папала. А недахопаў у нас досыць, каб іх высмейваць” [47, с. 296]. Праменны з тых літаратараў, што на словах прагнуць асвойваць глабальныя праблемы: “Лавіць блох – гэта не задача вялікага мастацтва. Цябе могуць пахваліць за спрыт, але Гогаль з гэтага не вырасце” [47, с. 296]. Язва прапануе Праменнаму сцвердзіцца на драматургічнай ніве, але той называе камедыю няўдзячным жанрам і абірае для сябе іншы шлях: “Думаю пераклучыцца на лірыку. Там усялякія тонкія перажыванні, узвышаныя пачуцці... Гэта заўсёды падабаецца чытачу. А калі не выйдзе, што ж, пайду ў дворнікі” [47, с. 296]. Іншымі словамі, Праменнаму хочацца мець папулярнасць, падабацца чытачу, але ён баіцца адказнасці за напісанае, не хапае яму і творчай смеласці. Скептычны Язва раіць адразу ісці ў дворнікі і паведамляе, што знайшоў надзвычай варты аб’ект сатырычнага выкрыцця ў асобе свайго суседа, “вельмі мілага чалавека”. Такі выбар аб’екта адлюстравання, з пункту гледжання Праменнага, дробязны: “Блыха якая-небудзь, жадаю табе спрыту яе злавіць” [47, с. 296].

Сусед Язвы – Дзям’ян Дзям’янавіч Жлукта, які прадстаўляецца творчым работнікам Чарскім і прылічае сябе да сваякоў Луначарскага, – звычайны прыстасаванец, што ўхіляецца ад вайскавай службы; абараняць Радзіму ён не хоча, у яго правіла: “уцякай адтуль, дзе ты можаш загінуць. Уцякай ад бамбёжкі, ад фронту, ад мабілізацыі” [47, с. 299]. Жлукта хоча ў

час Вялікай Айчыннай вайны жыць у тылавым горадзе і жыць “са смакам”. Жонка Жлукты Клава таксама мае шанс стаць гераіняй камедыі. Клава прагне вядомасці, таму просіць пісьменніка: “Напішыце, пра мяне што-небудзь... Напішыце, каб я была галоўнай гераіняй у п’есе і каб мне ўсе апладзіравалі, апладзіравалі. Я сядзела б тады ў зале, глядзела сама на сябе і таксама апладзіравала” [47, с. 310]. Мара Клавы па-свойму збываецца, бо яна становіцца гераіняй п’есы, якую піша Язва. Гісторыя жыцця Клавы, расказаная Язвам, падкрэслівае назіральнасць драматурга, уменне вылучыць сэнсавое ядро ў характары героя. Сфера творчасці абрана Язвам правільна. Надзвычай паказальны эпизод, дзе драматург абмяркоўвае з Клавай яе далейшы магчымы лёс як гераіні камедыі: “...Мой герой шчасліва будзе прадаўжаць сваю далейшую дзейнасць, і Клавачка будзе піць, есці, займацца плёткамі. Калі яна пастарэе, а можа, і шмат раней, ён пачне гуляць з другімі. Але яна павінна будзе з гэтым прымірыцца, бо не захоча расстацца з сытым жыццём” [47, с. 311]. Клаве не спадабаўся фінал камедыі і характарыстыка гераіні як зацятай “мяшчанкі”. Язве такі варыянт лёсу Клавы таксама падаецца мала цікавым, бо ён як драматург не прыхільнік адлюстравання банальных бытавых з’яў. Эфектная канцоўка, дзе гераіня труціцца, калі даведваецца пра здраду мужа, бачыцца яму няправільным, бо такі фінал не адпавядае жанру камедыі і характару гераіні. Яшчэ адзін варыянт лёсу гераіні, калі прыгожая Клава мяняе мужоў і пастаянна выходзіць замуж за псіхалагічных двойнікоў Чарскага-Жлукты, драматургу падаецца верагодным, але Клава называе яго абразлівым і прапануе свой варыянт. Ён вытрыманы ў духу аптымістычна-выхавальным як выпраўленне гераіні: Клаве абрыдла пустое жыццё, агідным стаў сыты, самазадаволены муж. Яна пакінула сваю душную кватэру, стукнула дзвярыма і пайшла насустрач свежаму ветру” [47, с. 312]. На пытанне Язвы, куды ж пайшла Клава, драматург атрымаў адказ: “На фабрыку, на завод, на фронт. І ў канцы п’есы мы бачым яе стаханаўкай або Героем Савецкага Саюза” [47, с. 312]. Прыдуманая Клавай фінал уяўляецца драматургу надуманым, таму ён пярэчыць: “Такая канцоўка глядачу б спадабалася. Але ж гэта непраўдзіва. Зразумейце ж вы, што за чалавек мая Клава. Яна ж не любіць і баіцца працы. І сілы волі ў яе не хопіць так зрабіць. Гэта ж няшчаснае, бязвольнае стварэнне” [47, с. 312]. Клава абазвала Язvu жорсткім і бязлітасным чалавекам, але ён яе паправіў: “Не чалавек, а аўтар камедыі. Тут я сапраўды бязлітасны” [47, с. 313]. На думку Язвы, поспех камедыі ў многім залежыць і ад яе фінала: “Знайсці добрую канцоўку для камедыі – гэта вялікая справа” [47, с. 313]. Драматург, у трактоўцы Кандрата Крапівы, абавязаны быць аб’ектыўным, далёкім ад схематызму, банальнасці, празрыстай дыдактычнасці і рытарычнасці. Будучы герой камедыі Жлукта жадае драматургу поспехаў. Махляр Жлукта любіць жанр камедыі, асновай яе лічыць смех, таму просіць Язvu напісаць вясёлую камедыю з яркім героем: “Выведзіце такога

тыпуса, каб глядачы аж бокі рвалі” [47, с. 314]. У Клавы адна ўмова-пажаданне, каб камедыя мела шчаслівы канец, хаця Клава заяўляе, што аддае перавагу лірыцы перад камедыяй. Далейшы ход падзей пакажа, што гераіня лірыку любіць на словах, яна яе не чытае і не разумее.

Анатоль Праменны – антыпод Міхаіла Язвы. Абодва аўтары – журналісты па прафесіі, журналісцкая практыка дапамагала Язву ў пісьменніцкай працы з вызначэннем матэрыялу, герояў, галоўнага і другараднага, але яна не аказала ніякага ўздзеяння на літаратурную дзейнасць Праменнага. Язва і Праменны – два тыпы пісьменнікаў: адзін выяўляе недахопы, каб іх выправіць, другі рытарычна ўхваляе жыццё і тым адмаўляецца ад выпраўлення недахопаў. Праменны нібыта шукае сябе на творчай ніве. Калі Язва працуе над творам, назапашвае матэрыял, то Праменны імітуе працэс творчасці і творчыя пошукі, яго задача заключаецца ў тым, каб напісаныя творы падабаліся публіцы. Праменны не мае асаблівага таленту, схільнасцей на літаратурнай працы, гэта чалавек легкадумны, павярхоўны. Ён пачынае захапляцца Клавай і не заўважае, што за знешняй прыгажосцю жанчыны хаваецца амбітная гультайка і прагматычная прыстасаванка. Каб падмацаваць захапленне сабой паэта, Клава хваліць вершы Праменнага, дзе няма ні арыгінальных думак, ні яркіх вобразаў, ні шчырых пачуццяў. Будучыня адносінаў Праменнага з Клавай па-рознаму ацэньваецца персанажамі твора. Паводле Праменнага, яго з Клавай звязваюць высокія пачуцці, таму іх адносіны ніколі “не дойдучь да прозы”. Па словах Жлукты, гэтыя адносіны ніколі “не дойдучь да драмы”, бо прагматычная Клава ніколі не пакіне мужа: “Вось вам сюжэт для камедыі, пад назвай «Дарэмныя патугі». Гэты палкі юнак хоча адбіць у мяне жонку. І чым жа? Сваімі худасочнымі вершыкамі” [47, с. 323]. Язва перакананы, што адносіны Праменнага і Клавы абавязкова “дойдучь да камедыі”. Жлукта паблажліва называе суседа Мальерам і проціпастаўляе яго Праменнаму і сабе як знаўцаў жыцця і чалавечай псіхалогіі, пры гэтым хваліць драматурга за выбар яго самога ў якасці галоўнага героя: “Адмоўны герой вызначае вартасці пісьменніка-сатырыка: глядзіць у корань, а не лунае ў паднябессі, як некаторыя праменныя паэты” [47, с. 324]. Былы драматург, а пасля паэт Праменны – празмерна эмацыянальная асоба. Аслеплены каханнем, ён перакананы, што Клава стане іншым чалавекам: “Навучыцца працаваць, будзе мне добрым памочнікам у жыцці” [47, с. 325]. Язва іранізуе са слоў Праменнага: “Ты разумееш, што ты мяне выручыў. Я з гэтай няшчаснай Клавай ужо некалькі месяцаў мучуся, не ведаю, што з ёю рабіць. Ні богу свечка, ні чорту качарга. А тут знайшоўся ёлап...” [47, с. 325]. А потым драматург іранічна сябе паправіў: “Выбачай! Знайшоўся высакародны юнак, цудоўны паэт, які сілаю свайго натхнёнага слова вырваў няшчаснае стварэнне з лап гэтага павука. З паразіта зрабіў чалавека, карыснага для грамадства. І прытым заўваж: зло ў асобе Жлукты пакарана, дабро ў асобе Клавы ўзяло

верх. Лепшай канцоўкі не прыдумаеш” [47, с. 325–326]. Язва выпадкова высветліў, што Праменны зачараваў жонку Жлукты вершамі “аднаго вядомага паэта”, а не сваімі. Былы драматург і новаспечаны паэт баіцца абвінавачванняў у плагіяце, таму згодны стаць адным з герояў камедыі, бо Язва паабяцаў яму прывабнае для Праменнага амплуа: “Я выведу цябе геніяльным паэтам і высакародным юнаком. Маю ж я права на творчы вымысел” [47, с. 327]. Такім чынам Язва, а з ім разам і сам драматург, іранізуе з наіўнага разумення творчага вымыслу як нястрымнага фантазіравання. Роля Праменнага ў камедыі Язвы заключалася ў тым, каб прымусіць Клаву пакінуць Жлукту. Сама ж любоўная лінія Праменнага і Клавы ў творы – дасціпная пародыя на літаратурныя сюжэты, заснаваныя на раптоўным перавыхаванні герояў.

Мастацкая канва камедыі напоўнена меркаваннямі пра асаблівасці камедыйнага жанру і, у прыватнасці, меркаваннямі пра асаблівасці жанру сатырычнай камедыі. Прысутнасць любоўнай лініі ў ёй многімі даследчыкамі прызнаецца непатрэбнай, але Кандрат Крапіва палемізуе з такімі ўяўленнямі. Яго Язва ўвесь час настойвае на аўтарскім праве вольна абыходзіцца з канонамі ў драматургічнай працы, у тым ліку і паказваць інтымнае жыццё сваіх герояў. Герой-камедыёграф лічыць, што твор нельга зацягваць: “Іначай будзе таптанне на месцы, чаго глядач цярпець не можа” [47, с. 335]. Праменнага цікавіць канчатковы варыянт камедыі і яе накіраванасць. Адказ Язвы быў прамым і канкрэтным: “Мая задача – паказаць тыя балячкі, якія часам з’яўляюцца на нашым здаровым целе” [47, с. 335]. Праменны баіцца згушчэння фарбаў, але Язва мяркуе, што гэта неабходна сапраўднаму драматургу, бо задача драматурга заключаецца ў тым, каб прымусіць гледача задумацца, ацаніць сябе і навакольны свет і паспрабаваць нешта змяніць. Праменнага абурае адсутнасць дадатных герояў у камедыі Язвы, аднак той з гумарам зазначае: “А чым ты не герой? Добры газетны работнік, былы драматург і будучы паэт. Вобраз, праўда, бледнаваты. Адзіная яркая рыса – гэта тое, што ты чужымі вершамі спакушаеш чужых жонак” [47, с. 336]. У фінале напісанай Язвам п’есы нягоднік, як патрабуе жанр, выкрыты, дабро святкуе нібыта перамогу. Жлукта ўцякае ў Ташкент, а Клава застаецца з Праменным, які бязмерна шчаслівы і нават не падазрае, у адрозненне ад праніклівага Язвы, што менавіта зараз для яго пачнуцца сапраўдныя пакуты.

“Мілы чалавек” – эксперыментальнае мастацкае асэнсаванне аблічча творчай асобы, месца і ролі драматургіі ў сучасным жыцці, перадумоў творчага працэсу, асаблівасцей выбару герояў, спецыфікі арганізацыі сюжэта, фінала сатырычнай камедыі.

Мастацкая мемарыялізацыя дзеячаў культуры ў паэзіі Уладзіміра Караткевіча

Творчасць Уладзіміра Караткевіча, паэта, празаіка, драматурга, – унікальная з’ява ў беларускай літаратуры, бо, з аднаго боку, яна цесна звязана з кантэкстам айчыннага слоўнага мастацтва, а з другога – выбіваецца з яго тэматыкай, праблематыкай, дамінантнымі вобразна-выяўленчымі прыёмамі. Устаноўка на адкрыццё і мемарыялізацыю беларускай гісторыі і культуры – вызначальная рыса эстэтыкі Караткевіча. Дастаткова часта ў лірыцы пісьменніка сустракаліся постаці айчынных і замежных дзеячаў культуры. Пры гэтым паэт дэманстраваў сваю энцыклапедычную дасведчанасць і добры эстэтычны густ.

Ранні верш “Энтузіясту” (1955) прысвячаўся збіральнікам фальклору, зберагальнікам “народных, нязлічаных скарбаў” [44, с. 425], якія клапаціліся аб захаванні духоўнай повязі паміж людзьмі розных гістарычных часоў. Прадстаўнікі культуры, што сталі сувязным звяном у ланцугу розных пакаленняў, найперш былі аб’ектам паэтычнай рэфлексіі Уладзіміра Караткевіча. Як вядома, Караткевіч стаў актыўна друкавацца з сярэдзіны 1950-х гадоў. Ён ад самага пачатку літаратурнага шляху звяртаўся да вобразаў беларускіх пісьменнікаў, найперш айчынных класікаў Янкі Купалы і Якуба Коласа. Канечне, аўтарытэт класікаў быў несумненным у тагачасным нацыянальным мастацтве слова, але ў перыяд, калі Уладзімір Караткевіч увайшоў у літаратуру, лішні раз пісаць менавіта пра сваіх класікаў не было асабліва прынята ў айчынным пісьменніцкім асяроддзі. Да 75-годдзя Янкі Купалы прымеркаваны верш “У тую ноч”, дзе Янка Купала прадстаўлены волатам слова і духу, народжаным у чароўную пару, калі

*Кветка ў нетрах лясных распускалася,
Залатая, агністая, сіняя,
На Купаллі, на росным Купаллі,
Ў бураломнай лясной лапчыне [43, с. 44].*

Само з’яўленне класіка, у трактоўцы паэта, заканамернае і выкліканае неабходнасцю расказаць свету пра беларускі народ:

*Ўсе маліліся, ўсе цярпелі,
І ўсе, як нямыя, маўчалі.
І не ведалі вёскі ў дубровах,
Людзі хмурыя і палеткі,
Што ўсяму ўжо знайшлося Слова,
Што яно прагрыміць над светам,
Што язык залаты атрымалі
Ў гэту ноч пушчы цёмнай шаты,
Рэчак поўных лянівыя хвалі,
Занядбаня чорныя хаты [43, с. 44].*

У вершы “Дзень першы” са зборніка “Матчына душа” (1958) Уладзімір Караткевіч згадаў драматычныя часы Грамадзянскай вайны, калі

*Ў пакойчыку глухім, дзе пальцы стынуць,
Дзе ад буржуйкі сіняваты дым [43, с. 54]*

Янка Купала перакладаў са спадзяваннем на росквіт роднай зямлі на беларускую мову “Інтэрнацыянал”. Народны паэт прадстае ў творы празорцам, што сілай мастацкага слова заклікае да міру ў імя чалавека і чалавецтва, да гармоніі нацыянальнага з агульначалавечым ды верыць у набліжэнне лепшых дзён для яго шматпакутнай Бацькаўшчыны:

*У гэтых прывідах і роўным дыме,
Што цягнецца слупамі да нябёс,
Ён бачыць будучае ўсёй Радзімы,
Яе няпросты і вялікі лёс [43, с. 55].*

Аўтабіяграфічныя матывы, успаміны дзяцінства пранізвалі верш “На пачатку дарог” (1958). З восеньскага вечара, калі жанчыны шаткавалі капусту, лірычнаму герою асабліва запамнілася цётка Паўліна, а пасля:

*Дарослым будзе ён чытаць Купалу,
І замест юнай, з’едлівай Паўлінкі
Паўстане гэты сталы, добры твар:
Падобныя яны з іх весялосцю,
З іх голасам, з іх прыгажосцю яснай,
З іх шчырай беларускаю душой... [43, с. 13].*

У. Караткевіч адзначае такім чынам, што Купалава творчасць увабрала ў сябе так званае вечнае з народнага жыцця і з народных характараў, што выведзеныя на старонках яго твораў вобразы беларусаў валодаюць магутнай жыццёвай сілай. Кола чытання лірычнага героя верша “На пачатку дарог” у чатырохгадовым узросце складалі: “Савось-распуснік”, “Пра сабаку Бума”, “Пра пана-жываглота”, “Вярнідуб”. Коласаў “Савось-распуснік” не выпадкова ўспамінаецца ў творы, бо паэт фарміраваўся як творчая асоба пад уплывам гэтага класіка беларускай літаратуры. У вершы, прысвечаным прафесару Кіеўскага ўніверсітэта А.І. Бялецкаму, былі радкі пра тое, што будучыя геніі нараджаюцца ў глыбінцы, а ў ліку геніяў ад культуры значыўся Якуб Колас:

*На паўстанках, засыпаных лісцем бярозавым,
Дзе з пагардай цягнік двойчы ў дзень праляціць,
Ў простаі хаце, пускаючы горкія слёзы,
У калысцы будучы Колас ляжыць [43, с. 41].*

Уладзіміра Караткевіча галоўным чынам цікавілі людзі складанага лёсу, першапраходцы, асобы, што годна процістаялі неспрыяльным абставінам, мелі смеласць абараняць свае меркаванні. Верш “Паўлюк Багрым”, уключаны ў зборнік “Матчына душа”, – эстэтычнае асэнсаванне суадносін таленавітай асобы і жыцця, магчымасцей мастацкага слова як сродку ўздзеяння на чалавечую свядомасць. На момант стварэння верша ў

айчынным літаратуразнаўстве было небагата звестак пра аднаго з пачынальнікаў новай беларускай літаратуры, некаторыя навукоўцы лічылі адзіны яго верш аўтабіяграфічным, атаясамлівалі аўтара з вобразам лірычнага героя. Уладзімір Караткевіч спецыяльна пасля загалова даў кароткую спасылку, дзе адзначыў, што Паўлюк Баграм – славуты “беларускі пясняр XIX стагоддзя, які ўдзельнічаў у Крошынскім паўстанні 1828 г., правёў дваццаць пяць год у салдатчыне і дажываў свой век у адзіноце” [43, с. 28]. Аўтар XX стагоддзя канцэптуальна абыграў жыццёпіс Баграма (гісторыкі літаратуры XIX стагоддзя сцвярджаюць, што сям’я Баграмаў не прымала ўдзелу ў паўстанні; няма і дакладных звестак пра рэкруцкі перыяд у жыцці Баграма), стварыў вобраз паэта-змагара, нязломнага, гордага і адзінокага. Паэт паспрабаваў перадаць пакутлівыя перадсмяротныя адчуванні

*Адстаўнога паўстанца-салдата,
Невядомага генія,
Беларускага пясняра* [43, с. 28].

Паўлюк Баграм, паводле Караткевіча, – бясспрэчны народны талент, што стаў ахвярай сацыяльных абставін:

*Мог бы славай грывець
Сярод годных паэтаў Еўропы, –
Гвалтам спуталі ногі,
Трымалі ўвесь час за руку.
Што пакіне ён?
Вершык у памяці хлопаў,
Кандэлябру ў касцёле
Ды кроў на гаручым пяску* [43, с. 28].

Караткевіч вельмі ўдала выкарыстаў рэмінісцэнцыю з Баграмавага верша “Зайграй, зайграй, хлопча малы”

*“Ой, кажане, кажане!
Чаму не сеў ты на мяне?
Каб я большым не падрас
Ды ад бацькавых калёс”* [19, с. 65] у радках:
*О, чаму ты, кажан,
Не крануў мяне ў годы дзяцінства,
Каб не вырасла сэрца,
Каб вочы не бачылі боль?* [43, с. 29].

Паўлюк Баграм у Караткевіча нават на парозе смерці не можа забыць пра некалі ў юнацтве адабраныя жандарамі творы:

*Узялі мае вершы,
Ўзялі маіх дзетак гаротных.
Вершы, бедныя вершы
Пад чырванню сургучу* [43, с. 29].

У духу рамантычнага светаўспрымання аўтара і топікі часу напісання верша асуджаны ўзрастам на смерць самотны паэт XIX стагоддзя спадзяецца на лепшы лёс роднага краю:

*Паміраю і веру:
Калісьці над светлымі водамі,
Над свабоднай зямлёю
І над Белаю Руссю маёй
Шчасце сонцам зазьяе,
І слова нашчадка свабоднага
Мае раны загоіць
Гаючай вадою жывой [43, с. 31].*

Вобраз чалавека, што можна адстойвае свае ідэі, не мірыцца з абставінамі, да апошніх хвілін жыцця спадзяецца на перамены да лепшага, адпавядаў духу часу, рамантычнаму светаадчуванню суайчыннікаў паэта.

У прозе і драматургіі У. Караткевіч стварыў яркі і запамінальны вобраз Кастуся Каліноўскага, а пачатак таму паклаў невялікім вершам “Нявесце Каліноўскага” (1961), дзе паэт акцэнтаваў патрыятызм Каліноўскага, які быў “варты лепшага ў свеце каханьня” [43, с. 234], але галоўным у сваім жыцці зрабіў служэнне Радзіме. Асоба і дзейнасць Францыска Скарыны натхнілі паэта на напісанне верша “Скарына пакідае Радзіму” (1958 ці 1966), дзе падаваўся драматычны эпізод развітаньня беларускага першадрукара з родным краем:

*Ў сялянскіх крывулях-хатах
Зноў сушылі кару.
Знову конік пузаты
Месіць нагамі бруд.
У доктарскай шапцы дзіўнай –
Адзінай на гэтай зямлі –
Коннік мокне пад ліўнем,
Што зноў, як з сіта, паліў.
Выгнанне. Выгнанне. Выгнанне.
Па волі зямных багоў
Спалілі браты-хрысціяне
Кнігі пра бога свайго [43, с. 163].*

Асветнік Скарына ў вершы Караткевіча – чалавек, што ў сваім духоўным развіцці пераўзышоў свой час, ён абражаны маральнай глухатой, ваяўнічым невуцтвам, якія прыводзяць людзей да духоўнай смерці:

*З адчаем упартым, пахмурным
Людзі ў жорсткіх баях
За цемру сваю і дурасць
Знішчаюць дзусі свая.
Зрабілі з Сіня малпоўню,*

*Й не хочуць бачыць яны,
Што справу іхнюю кроўную
Хаўтурна адплачуць званы [43, с. 163].*

Уладзімір Караткевіч артыкулюе чалавечую годнасць, духоўны арыстакратызм, высакародства Францыска Скарыны, які не атаясамлівае сваіх недругаў з усім народам:

*Яны не даждуць, што Скарына
Зямлю сваю пракляне:
Страціў не я Афіны,
Хутчэй Афіны – мяне [43, с. 163].*

Паэт падкрэсліваў гуманізм і дэмакратызм першадрукара і асветніка, якому непрыемна ўсведамляць, што суайчыннікам пакуль яшчэ цяжка зразумець накіраванасць яго дзейнасці:

*І горш за пакуты крываваыя,
Што будуць думаць рабы,
Нібыта ў шчасці і славе
Я разам з моцнымі быў [43, с. 163].*

Духоўным сваяком Скарыны паэту бачыўся філосаф Каспар Бекеш, грамадскі дзеяч ВКЛ, што паходзіў са старыжытнага венгерскага роду. На падставе эпітафіі, аўтарства якой прыпісваюць самому Бекешу, яго пэўны час гісторыкі лічылі атэістам. “Бекеш, або Ода ерасі (балада 1555 года)” (1966 ці 1970) – твор, напісаны ў форме маналога “ерэтыка”. Словамі Бекеша аўтар паэтызуе вальнадумства як рухавік чалавечай цывілізацыі:

*Я з баганоснага племя, якое ў турмы спускалі.
Шылі ў дурацкі каўпак, рэзалі дзёрзкі язык.
Але забылі вы тое, што колькі б вы нас ні цкавалі,
Рацыю меў, праз стагоддзі, заўжды – ерэтык [43, с. 280].*

Пры напісанні твора Уладзімір Караткевіч адштурхоўваўся ад рэальных фактаў (Каспар Бекеш перасяліўся ў Рэч Паспалітую толькі ў 1579 годзе, памёр у Гародні, але ён, відаць, не мог знаходзіцца ў Гародні ў 1555 годзе) дзеля стварэння мастацкай рэальнасці і паэтызацыі свабоды думкі.

Арганізатару першага беларускага вандроўнага тэатра Ігнату Буйніцкаму Караткевіч прысвяціў верш “Шляхі Ігната Буйніцкага” (1967). Там удала спалучаны апісальны і медытатыўны планы. Паводле паэта, веліч Буйніцкага ў тым, што ён смела ўступіў у няроўны бой з цемрай, абуджаў пачуццё нацыянальнага гонару суайчыннікаў, пайшоў насуперак так званаму здароваму сэнсу, які падказваў мірыцца з абставінамі, задавальняцца існым:

*Пан каморнік! Куды?
Каму гэта трэба?
Што звычайным хлопам гэтых краёў,
Ім, якія жывуць без імя і неба, –
Тыя песні твае, тое слова тваё?! [43, с. 252].*

Уласныя маральныя імператывы эмацыйна пазіцыянаваў аўтар радкамі верша:

*Слава **Першым**, якія сабой заплацілі
За Айчыну і слова, племя і род
І душу аддалі, каб яна ажывіла
Мёртвы гліны камяк:
Свой родны народ [43, с. 253].*

Часта на старонках лірычных твораў паэт звяртаўся да асобы Максіма Багдановіча, бадай, самага любімага ім з беларускіх паэтаў. Верш-прысвячэнне “Багдановічу” быў напісаны да сямідзясяцігоддзя класіка. У ім Уладзімір Караткевіч апаэтызаваў і асобу паэта, і зробленае ім для айчыннай культуры. Заўвага пра час

*(Сцюжны час, бязмежна суровы.
Спіць народ, нібы зерне ў раллі [43, с. 227])*

уводзілася, каб падкрэсліць духоўны подзвіг Максіма Багдановіча, у трактоўцы Караткевіча, – паэта-будзіцеля, што меў трывалую гістарычную памяць і верыў у вялікую нацыястваральную, імператыўную сілу мастацкага слова:

*Ты прыйшоў
І гарачым словам
Рунь узняў на роднай зямлі.
Ты сказаў нам:
“Унукі Скарыны,
Дзе ваш гонар, моц і краса?
Ёсць і ў вас, як у іншых, святыня.
Не давайце святыні псам!” [43, с. 227–228].*

Дачасны сыход з жыцця Багдановіча паэт тлумачыў складанасцю барацьбы з сіламі цемры:

*Ты ўстаў на лютую сечу,
Бітву вечную сонца і хмар,
Узваліўшы на юныя плечы
Святагораў народны цяжар.
І не вынеслі жылы напругі:
Знік ты, лебедзь, у хвалях сівых,
Сплыў крывёю, загінуў “за другі”,
За мяне, і за вас, і за ўсіх [43, с. 228].*

Аўтар акцэнтаваў сваё асабістае стаўленне да мастацкай спадчыны Багдановіча:

*Нізка голаў схіляю, юначы,
Перад вечным глаголам тваім [43, с. 228].*

Максім Багдановіч для паэта ХХ стагоддзя – гэта найперш сімвал бессмяротнасці, яркае сведчанне жыццязойкасці народа:

*Бо як ёсць у народа такія –
Не загіне давеку народ [43, с. 228].*

Уладзімір Караткевіч па-майстэрску абыграў у вершы багдановічаўскія вобразы зерня, раллі, Страціма-лебедзя. Пасля наведвання магілы паэта Караткевіч напісаў верш “На роднай магіле” (1967). Зместам твора ён даводзіў, што жыццё Максіма Багдановіча – узор і прыклад слугавання Беларусі для наступнікаў:

*Я хацеў бы і скону, і смерці ў далёкай чужыне,
Толькі б вочы юнацтва любілі мяне, як цябе [43, с. 215].*

Лірычны герой прызнаецца, што шчаслівы быў бы мець такую удзячную памяць нашчадкаў, як мае Максім Багдановіч за яго ахвярнае служэнне Бацькаўшчыне і роднай літаратуры:

*Гэта дзіўна, што мёртвым часамі зайздросцяць жывыя,
Тым, што песцілі парасткі, нішчылі ламаўё...
Хай канец, хай цяжар на маю несагнутую выю,
Толькі б вечнае шчасце каханай старонцы маёй [43, с. 215].*

“Домік Багдановіча” (1971) прасякнуты паэтызацыяй “неўміручай славы” вялікага паэта Беларусі, што сваёй дзейнасцю абессмяроціў сябе і сваю Радзіму. Месца, дзе правёў апошнія хвіліны свайго зямнога жыцця хворы паэт, “Будзе да скону зямнога ў вечнасць нашчадкам свяціць” [43, с. 279], бо паэт вучыў мужнасці жыць і паміраць.

Караткевіча-творцу хвалявала праблема прызнання мастака. У вершы “Фантазія” (1969) ён прыгадаў нешчаслівых у каханні таленавітых людзей (Катула, Дантэ, Петрарку, Бетховена, Лермантава, Багдановіча) і заўважыў пра параксальнасць лёсу:

*Тыя, што варты стакрот кахання, –
Тыя не маюць яго на зямлі [43, с. 167],*

але пасля смерці становяцца прадметам усеагульнага захаплення і шырокага пакланення. Прызнанне асобы, любоў да яе, на думку У. Караткевіча, патрэбны найперш у зямным жыцці.

Тэма лёсу эстэтычных каштоўнасцей ляжала ў аснове верша “Кнігі” (1977). Пісьменнік адзначаў захопленасць суайчыннікаў кнігамі, пакручастыя гісторыі саміх кніг. У ліку аўтараў, з кнігамі якіх чалавек выходзіць “пад бомбы ў дарогу”, згадвалася пра

*Багдановіча, Танка, Купалу,
І Коласа, й Панчанку [43, с. 247].*

З сучасных яму аўтараў Уладзімір Караткевіч з вялікай павагай ставіўся да свайго земляка Васіля Быкава. Да яго шасцідзясяцігоддзя ён напісаў верш-прысвячэнне “Васілю Быкаву”, дзе выказаў сваё разуменне асобы ў высокім значэнні гэтага слова, сваё ўсведамленне пазачасавых маральных імператываў жыцця і творчасці, падкрэсліў запатрабаванасць у свеце “рыцараў сумлення і свабоды”:

*Час стагоддзі, як касой, сцінае,
Веры, царствы, догмы йдуць да ценяў...
Усё мінае – Гонар не мінае,
Бо народжаны адным сумленнем.
Калі сонца выб'еца з туману,
Толькі іх і ўспомніць хор народаў,
Воінаў сваіх, святых і зраненых,
Рыцараў сумлення і свабоды [43, с. 392].*

Увага з боку канкрэтнага аўтара да пэўнай асобы – паказчык яго пісьменніцкіх грамадскіх, мастацкіх, маральных прыярытэтаў, спроба сцвярджэння сваіх уласных эстэтычных прынцыпаў, спосаб выяўлення ўласнай мастакоўскай ідэнтычнасці і праява “феномена вылучанасці” (М.Л. Гаспараў), калі ў пэўным гістарычным часе выдзяляецца канкрэтная творчая асоба на падставе актуальнасці яе мастацкіх або грамадскіх ідэй наступным пакаленням. Уладзімір Караткевіч прысвяціў вершы найбольш вядомым дзеячам беларускай культуры: Францыску Скарыну, Паўлюку Багрыму, Янку Купалу, Якубу Коласу, Максіму Багдановічу, Ігнату Буйніцкаму, Васілю Быкаву. Рамантык па светаадчуванні, ён ацэньваў людзей і іх справы па вышэйшым рахунку, толькі моцных духам людзей лічыў вартымі паэтызацыі. Вершы, у якіх згадваліся дзеячы беларускай культуры, – сведчанне няспыннага руху таленту аўтара. У творах, напісаных на пачатку літаратурнага шляху, аб’ектам эстэтычнай рэфлексіі станавіліся паасобныя, важныя моманты з жыцця выдатных прадстаўнікоў айчыннай культуры, у вершах сталага перыяду – роля асобы ў гісторыі народа, айчыннай і сусветнай культуры. У першых вершах цесна спалучаліся лірычны і эпічны пачаткі, а потым дамінантным стаў медытатыўна-лірычны пачатак.

Літаратурна-герменеўтычны вектар у лірыцы Максіма Танка

Паэзія Максіма Танка шматтэмная і шматпраблемная, грунтоўна асэнсаваная многімі даследчыкамі, аднак літаратурна-герменеўтычны вектар у ёй літаратуразнаўцы неправамерна абміналі. Яго вывучэнне між тым дазваляе паглыбіць уяўленні пра яркую творчую індывідуальнасць класіка беларускай літаратуры ХХ стагоддзя, пра яго эстэтычныя прыярытэты.

Лірыка – адмысловы род мастацкай літаратуры, дзе слова паэта-крэатара канцэнтруе максімум інтэлектуальнай і эмацыянальнай энергіі. Герменеўтычны план лірычнага твора лаканічны і сэнсава ёмісты. Трэба заўважыць, што герменеўтычную накіраванасць у лірыцы Максіма Танка галоўным чынам мелі творы, прысвечаныя канкрэтным пісьменнікам.

Адзін з першых герменеўтычных вопытаў маладога Максіма Танка – верш “Нашы дарогі” (1935), адрасаваны заходнебеларускай паэтэсе Наталлі Арсенневай. Твор быў напісаны ў той час, калі Наталля Арсеннева рыхтавала да друку зборнік “Жоўтая восень”, якому па пазалітаратурных прычынах не суджана было выйсці ў свет у другой палове 1930-х гадоў. Верш “Нашы дарогі” – спроба супаставіць дзве лініі развіцця заходнебеларускай паэзіі: засяроджаную на грамадска-палітычных, сацыяльных матывах і звернутую да асвятлення адчуванняў звычайнага чалавека. Як вядома, Наталля Арсеннева зборнікам “Пад сінім небам” (1927) зарэкамендавала сябе пясняркай прыроды, уважлівым мастаком-даследчыкам найдрабнейшых зрухаў чалавечай душы. Паводле аўтара верша “Нашы дарогі”, шляхі двух творчых асоб адпачаткова ідуць у розных накірунках:

*Нашы дарогі расходзяцца даўна пад зорамі.
На адной чуеш крок, на другой – шум трысця...
Не спаткаліся тут між палёў, між разорамі,
не сустрэціцца ім на пячаным парозе жыцця [81, с. 120].*

Паэзія Наталлі Арсенневай, ва ўспрыманні Максіма Танка, камерная па сваёй сутнасці, яна ўлагоджвае, заспакойвае, а паэзія яе літаратурных апанентаў-сучаснікаў бунтарная, заклікавая, пераўтваральна-дзейсная

*паясом слукім песня твая мо расцэлеца,
наша – будзе чарнець, як чарнее рубцамі далонь,
там дзе вецер калоссямі будзе шумець і мяціліца,
дзе на нівах без меж калыхне ураджаю агонь [81, с. 120].*

Сама па сабе камерная паэзія не адмаўляецца ў вершы Максіма Танка, але прызнаецца архаічнай з пункту гледжання сучаснасці

*Сёння песня твая расцвіла зачарованай казкаю,
а мы казак так даўна не чулі ў жыцці! –
ўсё ідзём каляінай нікім не працёртаю, гразкаю,
нам не можна вярнуцца, а трэба наперад ісці! [81, с. 120].*

У лірыцы Наталлі Арсенневай паэту імпануе любоў да роднага краю і яго прыроды, аднак ён і яго аднадумцы бачаць не толькі прыгажосць прыроды, але яе жыватворную сілу, заклік да пераўтварэння свету, сузіранне прыроды прыводзіць іх да іншых, чым Арсенневу, пачуццяў і выскоў:

*Любіш край за бярозы, за месяц, за восені дзіўныя,
а тым больш яго нам, як, скажы, не любіць:
калі нівы і рэкі, палотны азёр пераліўныя,
калі песні, што б’юць жывой сілай крыніц?.. [81, с. 120].*

Праз метафарычную мову выказваецца думка, што абраная Арсенневай дарога развіцця літаратуры накіравана не ў будучыню, а ў мінулае:

*Дзіўна песні твае расцвітаюць далёка сузор'ямі,
над другімі палямі яны сіратліва мігцяць,
і таму яны, пэўна, над роднымі сяння разорами
асыпаюцца золатам восені, асыпаюцца шумам трысяця [81, с. 120].*

У 1946 годзе Максім Танк напісаў верш “Без Тараса на Парнасе”, дзе спарадзіраваў паасобныя моманты знакамітай паэмы XIX стагоддзя і ў гумарыстычным плане расказаў пра насельнікаў беларускага Парнаса, іх дасягненні, а таксама крытычна ацаніў тых, хто па мастацкіх прычынах да Парнаса не дарос, як, напрыклад, Эдзі Агняцвет з яе пазбаўленымі навізны вершамі, рэмінісцэнтныя вобразы з якіх гумарыстычна прыгадвае паэт:

*Горка плача Яраслаўна,
Пахіліўшы кволы стан:
“Край мой родны” – непагодны,
куды лепш Узбекістан!
Там ёсць гэтка палеткі,
Што ні крок, дык агнякветкі,
Там зефіры і сапфіры... [82, с. 429].*

Максіма Танка, як любога таленавітага паэта, цікавіў лёс у часе літаратурных твораў. Своеасаблівым асэнсаваннем гэтага пытання можна назваць яго верш “Сяргею Ясенін” (1970). Папулярнасць твораў рускага паэта беларускі аўтар тлумачыў вялікай любоўю Сяргея Ясеніна да роднай зямлі, добрым веданнем жыцця суайчыннікаў:

*І пэўна, таму твае песні заўсёды
Брулі жыццём, як паток веснавы,
З зямлёй гаманілі і ў сэрцы народа
Знаходзілі рэха і водгук жывы [84, с. 202].*

Непаўторнасць творчай індывідуальнасці, датклівасць душы паэта акцэнтаваліся ў верлібры “Сяргею Ясеніну” (1972) праз выкарыстанне паказальных вобраў-рэмінісцэнцый з твораў рускага аўтара:

*Асуджаюць, што ты выбраў смерць –
Апошні схоў ад жыццёвых нягод,
Быццам іх нельга было перажыць,
Схаваўшыся
За белым дымам яблынь,
За кастрамі начлежнай зары,
За пераборами і ўсхліпамі гармоніка,
За сасновым зрубам сваіх вершаў,
За плячамі шматлікіх сяброў...
Колькі было магчымасцяў,
З якіх скарысталіся б іншыя,
Акрамя цябе! [84, с. 241].*

Вынік дзейнасці мастака слова тады плённы, калі напісанае не пакідае чытача абыякавым, абуджае пачуцці і думкі, метафарычна

падсумоўваў Максім Танк у вершы “Чытаючы Максіма Багдановіча” (1971), “вогнішча песень” якога не стала “папялішчам”.

Даследчыкі літаратуры пастаянна падкрэслівалі пошукавасць паэзіі Максіма Танка. У медытатыўных вершах пра паэзію, у вершах з элементамі літаратурнай герменеўтыкі паэт прыўносіў рух, творчы пошук і творчы неспакой. Напрыклад, у вершах “Ля помніка Якубу Коласу” (1974) і “Сустрэча з Янкам Купалам” (1974) Максім Танк развіваў думку пра паэзію айчынных класікаў як вечнае адкрыццё, пра сугучнасць творчасці Купалы і Коласа жыццю беларускага народа ва ўсе часы і ва ўсялякіх абставінах. Якуб Колас і Янка Купала рэпрэзентаваліся вечнымі падарожнікамі і спадарожнікамі беларусаў. Прысвечаны выдатнаму польскаму паэту-рамантыку Цыпрыяну Норвіду верш напоўнены думкамі пра цяжкі шлях таленту да прызнання. Веліч Норвіда-паэта для М. Танка ў тым, што ён свядома абраў шлях самотніка-слугі паэзіі і Радзіме. Беларускі паэт уводзіць у верш нечаканую паралель лёсу Норвіда з лёсам старажытнагрэчаскага філосафа Сакрата

*Чым ты, Сакраце, Афіны праславіў,
Што залаты бюст табе люд паставіў,
Перш атруціўшы?.. [85, с. 97].*

Паэт акрыляецца жыццём, уменне ўлавіць рытмы жыцця прыводзіць паэта да творчага поспеху, сцвярджаў Максім Танк у верлібры “Тэкзаметр” (1980):

*Доўга струны Гамер,
Пачынаючы песню, настройваў,
Браў лады ён у дрэў,
у вятроў, у сузор’яў.
Ды лады ўсё не тыя.
Хацеў быў разбіць сваю ліру.
Раптам мора гекзаметрам хваляў
Ударыла ў сэрца.
І настроіўшы струны,
Ён з морам запеў “Адысею”,
Так запеў, што аж, здзіўленыя,
Ўсе багі анямелі [85, с. 232].*

Жыццё сілкуе літаратуру, яно вартае адлюстравання ў літаратуры, даводзіць М. Танк у вершы з іранічнай назвай “Камароўская хроніка” (1987), дзе мінская Камароўка прадстае аналагам славетных Монпарнаса, Арбата, Бродвэя і назваю пераклікаецца з творам Максіма Гарэцкага. Знакамітая “Камароўская хроніка” Гарэцкага апела быць і быццё беларусаў, паэту шкада, што

*Не знайшлося нікога,
Хто мог бы прадоўжыць
Камароўскую хроніку,*

Пачатую – святой памяці –

Летапісцам

Максімам Гарэцкім! [86, с. 96–97].

Прасякнутую гумарам кароткую, але трапную характарыстыку асобы і творчасці Уладзіміра Караткевіча Максім Танк прапанаваў у вершы “Рыцарская балада” (1983), герой якой сустракае “Караткевіча Першага” на фоне вежы, дзе “палаюць паходні”, “ў панцыры і з мячом”,

...мінаючы руіны

Нейкага замка –

Такія старыя, што пра іх

Нічога не знаюць

І павівальныя бабкі [85, с. 305].

Руіны замка, рыцарскі этыкет, цікавасць да лёсу такіх асоб, як Баян, Гусоўскі, Скарына, – дэталі, што характарызуюць Уладзіміра Караткевіча як чалавека і пісьменніка. Сваё ўспрыманне Паўлюка Багрыма паэтам-змагаром выказаў Максім Танк у вершы “Багрым” (1986): бунтарныя матывы паэзіі перайшлі ў яго кавальскую працу, таму Багрым спачатку кудэлюстру, якая будзе расейваць змрок, каб Бог мог лепш бачыць людскія крыўды, калі ж Бог не пакарае крыўдзіцеляў народа, то Багрым да канца свайго жыцця

Сякеры толькі будзе куць,

Якія пумы рассякуць.

І будзе песні зноў складаць

І клікаць волю здабываць... [86, с. 68].

У канцы 1980-х гадоў гістарычная тэма выходзіла на першае месца ў айчыннай літаратуры. “Пахвала «Гісторыі»” Максіма Танка – іранічнае асэнсаванне захапленняў пісьменнікаў-калег гісторыяй. У назве верша назіраецца алюзія на вядомы твор Эразма Ратэрдамскага “Пахвальба глупству”. Лірычны герой паэта скардзіцца на няўдзячнасць пісьменніцкай працы, на зменлівасць часу і народжаных ім праблем:

Надакучылі ўдарныя тэмы

Ў нашых п’есах, раманах, паэмах.

Толькі выпусціш на свет героя –

Як яго тармасіць пачынаюць.

Дастаецца і творцу за тое,

Што патрэб свайго часу не знае.

А патрэбы, прызнацца, цяжкія,

Кожны тыдзень ці месяц – другія [86, с. 184].

Захапленне творчых асоб мінулым – наступства непрымання ці неразумення сучаснасці, уцёкаў ад яе ў іншы свет з кардынальна іншымі параметрамі асвятлення:

Вось і вабяць біблейныя годы

І гамераўскія падарожжы,

*Фантастычныя бітвы, прыгоды,
Ў якіх чорт ногі выкруціць можа [86, с. 184].*

Адлюстраванне мінулага, на думку лірычнага героя паэта, цалкам асноўваецца на фантазіі аўтара, на яго ўяўленнях пра мінулае, якія нельга праверыць практыкай сучаснага жыцця:

*Пішуць, быццам смургонскі князь Дзедзя
Любіў ездзіць на п'яных мядзведзях,
А яго сын – Кривая Дубіна –
Быў асветнікам і патрыстам [86, с. 184].*

З сарказмам паэт заўважае пра такіх герояў літаратуры:

*Хоць пісаў на зняволеных спінах
Пра заслугі свае і турботы
Спрытам славіўся, быццам лісіца.
Як нашчадкам не ганарыцца!
Ласы быў на дзювачыя ножкі...
Скуль узяў гэта аўтар – не знаю.
Не сядзеў жа ў час гэты пад ложкам.
А княгіня – якая святая! –
Нават мужу ў дзень постны, бывала,
Паскароміцца забараняла
Ні ядой, ні сваім мілаваннем... [86, с. 185].*

Бытапісальніцкі план гістарычнай тэмы лірычнага героя паэта не вабіць, яму бліжэй план батальна-гераічны ў асвятленні мінулага:

*Не, і мне марнаваць талент годзе,
Ды як дурню чакаць на прызнанне.
Лепш нырну я ў бездань стагоддзяў,
Калі прашчур мой, будучы скальдам
Шаткаваў крыжакоў пад Грунвальдам [86, с. 185].*

Максім Танк дасціпна і тонка падкрэсліў, што кан'юктурна-гістарычная тэма ў літаратуры з пазнаннем мінулага агульнага нічога не мае.

Верш мог у Танка служыць сродкам роздуму над суадносінамі жыцця і літаратуры, над маральнымі каштоўнасцямі асобы і грамадства. Так, у творы “Роздум над старым гімнам” (1988) паэт спрабуе перадаць уласныя ўражанні ад вядомых слоў “Адвеку мы спалі”. Песня гэта, што была названа “Беларускай марсельезай”, упершыню прагучала на Слуцчыне ў рэвалюцыйны 1906 год, набыла папулярнасць на беларускай зямлі ў 1917 годзе. Аўтарам яе слоў быў нехта А.А. Мікуліч, хаця нейкі час аўтарства прыпісвалі Уладзіславу Галубку. У 1920-я гады “Беларуская марсельеза” была свайго роду гімнам для беларускай эміграцыі. Песня гэта вярнулася ў беларускі кантэкст у другой палове 1980-х гадоў. Радкі “Адвеку мы спалі...” выклікаюць нязгоду лірычнага героя, бо гэтым словам пярэчаць

*Нашы хронікі і летапісы,
Папялішчы і шыбеніцы,
Пісягі на зямлі
І на нашых плячах?* [86, с. 148].

Словы,

*“Што трэба свабоды, зямлі чалавеку,
Што трэба зладзеяў пабіць...”* [86, с. 148],

паэту ўяўляюцца надзвычай важнымі не толькі ў нашым афіцыйна не прызнаным старым гімне, але і вартымі паўтарэння “ва ўсіх іншых гімнах народаў свету [86, с. 149].

“Гутарку з Т. Бароўскім” (1993), якога Максім Танк характарызуе “паэтам шляхоў-дарог, пакутлівых і незваротных” [86, с. 195], пранізвае пытанне і адначасова атэстацыя сваёй і Тадэвуша Бароўскага, польскага пісьменніка, змагара з фашызмам, творчасці

*Ці быў патрэбен у баю
Наш хрыплы спеў з крывёй у горле?* [86, с. 195].

Літаратурна-герменеўтычны вектар у лірыцы Максіма Танка накіраваны на маніфэставанне ўласных мастацкіх імператываў, дзе на першае месца выходзілі непарыўная сувязь літаратуры з жыццём, творчы эксперымент як эстэтычны прынцып і варыянт ацэнкі ўласных пісьменніцкіх патэнцый, зробленага літаратурнымі папярэднікамі і сучаснікамі.

Металітаратурныя рэфлексіі ў зномах Алеся Разанава

Алесь Разанаў не толькі арыгінальны паэт, бліскучы знаўца літаратуры, але і свайго роду яе тэарэтык, як сведчаць яго зномы ў зборніку “Паляванне ў райскай даліне” (1995). Праблематыка металітаратурных рэфлексій А. Разанава разнастайная. Паэт паспрабаваў вызначыць сваё разуменне прызначэння літаратуры як сродку змянення свету да лепшага: “Як шмат у літаратуры такой літаратуры, якая патурае чалавечым недахопам, слабасцям, заганам, жывіць і актывізуе іх.

Калі б раптам чалавецтва знайшло ў сабе моц вызваліцца ад усіх гэтых немачаў і заганаў і ўзнялося на прыступку вышэй у сваім станаўленні, што засталася б ад літаратуры?!

Літаратура, якая толькі тым і займаецца, што фіксуе, сцвярджае, услаўляе існуючае становішча рэчаў, – кепская памочніца чалавеку.

Сцвярджаючы рэчаіснасць, зацвярджаем яе: робім занадта цвёрдай, занадта каменнай – няздатнай да развіцця, непранікальнай для зроку і думкі [65, с. 242]. Існуе банальнае азначэнне літаратуры як вобразнага адлюстравання свету. Для Алеся Разанава вобраз каштоўны сваёй сэнсавай шматмернасцю: “Вобраз, як шыбіна ў акне: калі празрысты – не

заўважаецца, калі заўважаецца – не празрыстая. У мастацтве асноўнае не сам вобраз, а яго здольнасць быць празрыстым, прапусіць праз сябе тое, чым ён сам не з’яўляецца, быць праз-вобразам” [65, с. 275]. Пры стварэнні мастацкіх вобразаў пісьменнікі часта звяртаюцца да метафары. Разанаў – прыхільнік прадуманага ўжывання метафары: “Метафара – транскрыпцыя: яна перадае на «тутэйшай» мове «тамтэйшае». Калі ж яна выходзіць на пярэдні план, тады творчасць ператвараецца ў метафаратворчасць, у тое, што Герман Гесэ назваў «Das Glasperlenspiel» («Гульня шкляных перлаў»), а рэчаіснасць – у матэрыял для гэтай гульні.

Метафарычны верш ілюзорны, праз яго нікога не відаць, відзён толькі ён сам, ён не адкрывае, а засланне – як шыбіна, на якой мароз намаляваў свае ўзоры” [65, с. 224].

Паэт выказаў надзвычай цікавае меркаванне пра суадносіны літаратуры і часу: “Літаратура таму і можа «супрацоўнічаць» з часам, што яе родавая структура арганізуецца паводле структуры часу: проза мае справу з падзеяй, што ўжо адбылася, драматургія – з падзеяй, што адбываецца, паэзія – з будучай падзеяй, вестуном і ўвасабленнем якой яна становіцца” [65, с. 255]. Распаўсюджана меркаванне пра тое, што пісьменніцкая біяграфія істотна ўплывае на творчасць, Разанаў сцвярджае, што творчасць – гэта частка біяграфіі: “Пісьменніцкія біяграфіі: унутры кожнай з іх дзве дарогі, дзве лініі – жыцця і творчасці. Яны спрыяюць адна адной і пярэчаць, вядуць адна адну і адмаўляюць, каб недзе там, у той чалавечай перспектыве, дзе дзве паралельныя супадаюць, самаадмовіцца і стаць цэласнасцю.

Творы – пасрэднікі. І калі на сённяшні дзень мастакоўская творчасць – гэта творчасць твораў, якія ўпісваюцца ў жыццё, пэўным чынам супрацоўнічаючы з ім, пэўным чынам трансфармуючы яго на свой узор, то, пераходзячы ў сваю новую якасную фазу, «скрыжоўваючыся» з жыццём, творчасць становіцца жыццятворчасцю, якое не мае патрэбы ў «пасрэдніках»” [65, с. 185]. Фундамент творчасці для Алеся Разанава, асабліва паэтычнай, – арыгінальнасць: “Паэзія траціцца, калі творыцца па аналогіі, па традыцыі, па майстэрстве – з матэрыі вядомай, і адраджаецца, калі – з невядомай: па адкрыцці, па невыказнасці, па немагчымасці.

Думка абмяжоўвае. Наколькі адкрывае, настолькі абмяжоўвае. Чым больш адкрывае, тым больш абмяжоўвае.

Разумнае абмежавана, адкрыццё не-разумнае” [65, с. 198]. Творчасць па сваёй сутнасці ёсць адкрыццё: “Творчасць – сустрэча з невядомым. Як толькі невядомае замяняецца вядомым, яно немінуча ператвараецца ў імітацыю” [65, с. 179]. Паэзія трымаецца “на надзвычай «паветраным» фактары – ісціне” [65, с. 177]. Творчасць мае два полюсы: “натхненне і засяроджанне, выйсце па-за сябе і ўвайсце ў сябе, экстатычны і медытатыўны, ультрагукавы і інфрагукавы.

Да першага полюса схіляліся Цётка і Купала, да другога – Багдановіч і Колас” [65, с. 210]. Паэт-наватар выводзіў генезіс паэзіі з гіпотэзы: “Паэзія, умоўна кажучы, пачынаецца на ўзроўні гіпотэзы: паэты заўсёды дарэшты недаказаныя, недаказальныя” [65 с. 192]. У паэзіі слова мае вялікую вагу, мова паэзіі адмысловая: “Мова ў паэзіі згушчаецца, насычаецца энергіяй, якая, як магніт жалезнае пілавінне, размяшчае словы па сваіх сілавых лініях. Паэт трансфармуе мову, выводзіць яе са звычайнага ўжытку да той стадыі, як таго вымагае твор. І трансфармацыя мовы тут проста неабходная: дзякуючы ёй арганізуецца твор, яна – спосаб арганізацыі твора” [65, с. 192]. Пры гэтым Разанаў адмаўляў меркаванне, што слова – сфера паэта: “Сфера паэта не слова, дзе ўпэўнена працуюць сябе прамоўцы і вершапісцы, а сфера, дзе слова яшчэ не зацвярдзела ў значэнні і ўяўляе першасную матэрыю, падобную магме.

Паэт не валодае словам, яму не падабаецца валодаць і загадваць тым, што і так ужо запалонена прадметнаю рэчаіснасцю, ён імкнецца, як сказаў Уладзімір Жылка, – можа самы высокі беларускі паэт, – «за рубаж чалавечага слова», каб вызваліць слова з абалонкі зацвярдзеласці і ім засведчыць, што ёсць Свабода і Хараство” [65, с. 266]. На працягу XX стагоддзя філологі распрацоўвалі праблемы “мова і чалавек”, “творчасць і чалавек”. Неакрытыкі, напрыклад, заявілі, што паэты карыстаюцца аднымі і тымі ж словамі для выяўлення пачуццяў, таму па названай прычыне паэзія не ёсць выяўленне пачуццяў, а ўцёкі ад пачуццяў. Менавіта гэта думка ляжала ў аснове знакамітага артыкула Томаса Стэрнза Эліэта “Традыцыя і індывідуальны талент” (1919). Сучаснікі Алесь Разанава ў асобе заходнееўрапейскіх постструктуралістаў даводзілі, што мова “рэпрэсіўная” ў адносінах да пісьменніка, яна навязвае аўтару гатовыя формулы выказвання думкі. Для беларускага паэта адносіны паміж аўтарам і мовай у творах – паказчык індывідуальнасці пісьменніка, праява яго стылю, крэатыўных задач: “Як па чалавечых руках, па паставе можна пазнаць, чым гэты чалавек займаецца, так адны і тыя ж словы ў залежнасці ад таго, у якім тэксце знаходзяцца, выконваюць розныя работы: аратыя, звездары, кавалі...

Слова Багушэвіча і Багдановіча.

Слова «Новай зямлі» і «Сну на кургане»” [65, с. 216]. Мова сама па сабе – рэч загадкавая, авалоданне словам, успрымманне і разуменне слова – складаная рэч: “Гаворым на мове, якой не разумеем. Разумеем толькі верхні пласт мовы, але сама мова як бы замкнёная, «скрытая», не ўдзельнічае ў гаворцы.

Слова мае моц уздзеянчаць, пераўтвараць.

«Я открою тебе сокровенное слово» – назва зборніка паэзіі старажытнага Вавілона і Асірыі.

Магічная, «замоўная» падаснова мовы.

І Багушэвіч, і Купала намагаюцца авалодаць такім магічным словам (словам-дзеяннем, словам-справай) і тужаць, што не ўдаецца. Многія іхнія вершы і ўзніклі як прага яго і парыванне да яго.

Яно, гэтае недасяжнае слова, і было ўнутраным зместам і стымулам усёй адраджэнскай беларускай паэзіі, было яе заклатай папараць-кветкай” [65, с. 217].

Узорнае ўвасабленне паэта, на думку А. Разанава, Купалаў пясняр з паэмы “На куццю”: “Не ведаю больш ёмістага, больш пранікнёнага азначэння, хто такі пясняр, паэт, творца, чым тое, якое выснаваў Янка Купала ў сваёй славутай паэме «На куццю»:

*А трэці быў і раб, і цар,
І слаб, і дуж ва ўсякім дзеле,
Як вечнасць, молад быў і стар;
Меў гуслі – на грудзях віселі.*

У ім, у пясняры, супадаюць краі, пераўзыходзяцца падзелы: толькі раб – ён не мае ўлады, толькі цар – ён не мае глебы, толькі слаб – ён не можа выйсці са свайго стану, толькі дуж – ён не мае патрэбы выходзіць з яго, толькі молад – ён жыве ўпершыню, толькі стар – ён ужо пражыты...

А гуслі вісяць на грудзях песняра, у самым цэнтры, на супадзенні краёў, і сам ён – выйсце ў іншы час і ў іншую долю” [65, с. 227].

Адна са стрыжнёвых ліній асэнсавання літаратуры – мастацкая спадчына, стаўленне да яе, шляхі актуалізацыі яе. Спадчына, паводле паэта, не павінна мець толькі фармальнае прызнанне, яна мусіць насамрэч стаць фактарам літаратурнага развіцця: “Спадчына – для нас усё яшчэ мерапрыемства. Для таго, каб яна стала рэальным, а не ўмоўным фактарам культурнага жыцця і фактарам свядомасці, яна мусіць знаходзіцца не толькі т а м, але і т у т, не толькі ў «гарызантальным» пласце сваёй гістарычнай эпохі, але і ў вертыкалі пастаяннага дыялогу з наступнымі пакаленнямі” [65, с. 178]. Паэт даваў сваю дэфініцыю адметнасці спадчыны: “У спадчыны дзве асноўныя ўласцівасці: захоўвацца і знікаць (знікацца). Калі пераважае першая – яна ператвараецца ў музейны экспанат, муміфікуецца, выпадае з току, а таму і з кантэксту часу, калі другая – становіцца тоеснай акту прыроды і, не належачы іншым часам, не належыць таксама сабе.

Спадчына адбываецца як суразмова, у якой тое, што ёсць, асэнсоўваецца, ш т о ёсць” [65, с. 265]. Спадчына становіцца спадчынай, калі яна запатрабавана: “У спадчыны дзве ўстойлівыя ардынаты: яна пастаянна мінулае і пастаянна сучаснае. Сваёю існасцю яна знаходзіцца ў гісторыі, але сваёю істотнасцю – у чалавечых душах.

Ёсць глыбокая заканамернасць у тым, што ад нябогі адбіраецца апошняе, а заможнаму дадаецца звыш таго, што ён мае. Спадчынай валодае той, хто мае моц засвоіць яе, той жа, хто гэтай моцы не мае, у лепшым выпадку з’яўляецца яе захавальнікам.

Каштоўнасць спадчыны не ў суме экспанатаў, а ў здольнасці гэтых экспанатаў адгукацца, у рэчу, якое прамаўляе да сучаснікаў іхнімі ж галасамі; калі гасне рэха – гасне спадчына” [65, с. 249]. Стаўленне да мастацкай, у прыватнасці, да літаратурнай спадчыны павінна быць беражлівым, спадчыну варта ведаць у поўным, а не ў рэдукаваным варыянце: “«Палімпсест» – прыгадаў гэтае слова і гэты верш Уладзіміра Жылкі, калі пабачыў, як рэдагуецца спадчына: наклейка на наклейцы, купюра на купюры... Усё яшчэ недастаткова адкрытае, усё яшчэ недастаткова вывучанае і ацэненае, яна не мае магчымасці выконваць у грамадстве сваю неабходную і адно толькі ёй уласціваю ролю. Неактывізаванае спадчына не проста прысутнічае ў пасіве, але бесперастанна траціцца, вычэрпваецца. Як энергія, якая не ператвараецца ў карыснае дзеянне. Як святло, якое затульваецца каптурамі” [65, с. 238]. Сам Разанаў зваротам у зномах да такіх пісьменнікаў, як Францішак Багушэвіч, Цётка, Янка Купала, Якуб Колас, Максім Багдановіч, Уладзімір Жылка, Герман Гесэ, Ганна Ахматава, ускосна выказваў свае эстэтычныя пазіцыі, угрунтаваныя на ідэі неабходнасці творчых пошукаў, уважлівага стаўлення да слова. Алесь Разанаў выказваў шкадаванне, што наша літаратурная спадчына “ўсё яшчэ існуе сама па сабе, не асветленае нашай супольнай увагай і разуменнем. Збольшага мы ведаем, дзе што ляжыць, што маем, але гэта не тая ступень ведання, якая становіцца фактам і фактарам свядомасці” [65, с. 225]. Перачытванне твораў Францішка Багушэвіча падштурхнула яго да ідэі: “вось каб раптам літаратары і літаратуразнаўцы, усе, хто ўмее чытаць, пісаць, думаць, выказаліся пра яго – хаця б на адну старонку, на паўстаронкі, адным-двума сказамі – такая «анталогія» стала б з’явай нашага супольнага жыцця.

Не аформленае, не занатаванае, не змацаванае ўзаемадзеяннем мае схільнасць расейвацца, знікаць, расцярушвацца” [65, с. 225]. Сіла спадчыны ў яе дзейнасці: “Спадчына не ў мінулым, а з мінулага: яна – вектар, які паказвае дарогу, яна – аблічча ўчалавечанага часу” [65, с. 225].

Да ліку важных заканамернасцей літаратурнага працэсу навукоўцы адносяць традыцыі і наватарства. Развіццё літаратуры, згодна з меркаваннямі Алеся Разанава, адмысловае: “Літаратура развіваецца не лінейна, а пасоўваючыся ў папярэдняе, у мінулае, ушчыльняючыся. Жывое шукае жывое, і новыя творцы знаходзяць пад напластаннем дзесяцігоддзяў, а то і стагоддзяў, сваіх папярэднікаў, каб узаемадзейнічаць з імі і, працягваючы іх, расці далей. Адтуль расці.

Гэтак садоўнік, ходзячы па садзе, абразае на дрэвах засохлае голле, вяртаючы заўтрашнім атожылкам жывую аснову, вяртаючы сапраўднасць” [65, с. 233]. Дарэчы, гэтыя высновы своеасабліва “паўтарыў” сучасны рускі літаратуразнаўца М.Н. Эпштэйн, калі заявіў, што ў культуры ёсць адмысловая ўласцівасць, якую можна назваць “сэнсавай зваротлівасцю, ці законам зваротнага сэнсавага дзеяння. Гэта значыць, што кожнае

наступнае пакаленне адклікаецца ў папярэдніх і змяняе іх сэнс” [100, с. 34]. На думку Алеся Разанава, сапраўдная традыцыя памкнёная ў будучыню: “У структуру традыцыі ўваходзіць і кампанент будучыні. Традыцыя – не толькі дыялог таго, што ёсць, і таго, што было, але і таго, што будзе” [65 с. 177]. Развіццё мастацтва па-свойму парадаксальнае: “Усякая з’ява ў мастацтве адмаўляецца, абапіраючыся на вопыт гэтай жа з’явы, на тым, што яна ўжо ёсць” [65, с. 259]. Праблема традыцыі цесна звязана з праблемай авангарда. Паэт сістэмна супастаўляе традыцыю і авангард, каб сцвердзіць іх падабенства і адрозненне: “...Традыцыйнае вядзе дыялог з тым, што ўжо было, – са сферай вядомага, авангард – са сферай невядомага, з тым, што можа быць;

традыцыйнае карыстаецца сфармуляванымі правіламі і прыёмамі; авангарднае фармулюе іх;

традыцыйнае лічыць, што яно ведае, што такое мастацтва, і атаясамлівае творы мастацтва з самім мастацтвам, авангарднае так не лічыць і так не робіць;

традыцыйнае творыць якасць колькасці, авангарднае – колькасць якасці” [65, с. 260–261].

Суадносіны зместу і формы таксама належыць да так званых вечных пытанняў у літаратуры і літаратуразнаўстве. Разважанні Алеся Разанава на гэту тэму тым больш цікавыя, што многія літаратуразнаўцы атэстуюць яго найперш як фармаліста. Разанаў аспрэчваў хрэстаматыйнае гумарыстычна падсвечанае выказванне рускіх фармалістаў пачатку ХХ стагоддзя, што форма мінус змест – гэта шклянка мінус віно: “Змест і форма ў творы не супадаюць, а ўзаемадзейнічаюць. Яго мадэль уяўляе не славетную «шклянку з вадою» (у фармалістаў была не вада, а віно – В.Б.), а, хутчэй, мадэль рэха – з множнасцю формаў і множнасцю зместаў, дзе тое, што было зместам для папярэдняй формы, становіцца формай для наступнага зместу” [65, с. 188]. У коле літаратуразнаўцаў прынята лічыць, што форма змястоўная, а змест аформлены, Алеся Разанаў палемізуе з такой адназначнасцю: “Змест фармальны? Не толькі. Ён адначасова і анты-фармальны: тоесны і не тоесны форме. У сваю чаргу і форма змястоўная і анты-змястоўная: ёю не толькі выяўляецца змест, але і зацямяецца, выяўляецца, зацямяючыся, гаснучы, вычэрпваючыся.

Без гэтага а н т ы наогул было б немагчыма ніякае развіццё, ніякае сцвярджанне. Усе рэчы нагадвалі б «чорны квадрат» Казіміра Малевіча, у якім змест і форма супадаюць, а рэчаіснасць – «рэч у сабе» Імануіла Канта” [65, с. 222–223]. Форма, у трактоўцы паэта, эстэтычна і рэцэптыўна значная: “Форма – аптымальная дыстанцыя, якая ўсталёўваецца паміж аўтарам і якая дазваляе гэтаму твору быць змястоўным. Калі мы спрабуем пасунуць яго «бліжэй», ён размываецца, калі «далей» – ён чужэе, выпадае з нашага зроку, бо форма твора – гэта не форма таго, што ёсць, а форма спасціжэння таго, што ёсць” [65, с. 251]. Разанаў прапануе сваё азначэнне

фармаліста: “Фармаліст не той, хто вырошчвае формы, а той, хто, як з маскаю, зросся з адною формаю, пераадолець якую ён не мае ні моцы, ні ахвоты, каб раптам не апынуцца «голым каралём».

Кожная форма валодае хваляй пэўнай частаты, і там, дзе ўсё распазнала і падабрала адна хваля, другая знаходзіць свае скарбы, у сваю чаргу не заўважаючы таго, што здолее распазнаць наступная хваля” [65, с. 254].

Галоўным героем літаратурнага працэсу навукоўцы дастаткова доўга называлі жанр. А. Разанаў зазначае, што жанр вынікае са стылю, а стыль, кандэнсуючыся, акрэсліваецца ў жанр. Існаванне жанру павінна грунтавацца на рознага кшталту дынаміцы: “Калі жанр кананізуецца, ён робіцца схемай, паводле якой укладаюцца словы, і роля творцы тут даволі механічная. Ён можа іграць яе па-майстэрску, віртуозна, але адкрыцця ён не зробіць” [65, с. 220–221]. Жанр каштоўны менавіта схільнасцю да трансфармацыі: “Жанр плённы тым, што ў яго ёсць мяжа – мяжа лука. І што ёсць пераўзыходжанне гэтай мяжы – палёт стралы” [65, с. 221]. Высока ацэньваецца паэтам верлібр як крэатыўная мастацкая форма: “Верлібр падымае тое, што губляе традыцыйны верш. Сярод традыцыйных «вершавызнанняў» ён – рэфарматар, ён – пратэстант” [65, с. 218]. Мініяцюра бачыцца пісьменніку прадуктыўным і перспектыўным жанрам: “У мініяцюр свая паэтыка, свае асаблівасці і свае задачы, якіх не вырашыць буйной форме.

У мікрасвеце мініяцюр не менш таямніц і магчымасцяў, чым у мажрасвеце іншых жанраў. У мініяцюры пачынае «гучаць», істотнець не толькі асобнае слова, але і асобная літара, гук. Гук – «электрон» верша.

Мініяцюра прадбачыць паэму: як зерне больш колас, чым сцябло, так і яна больш мікрапаэма, чым мікраверш” [65, с. 223].

Функцыянаванне твора для Разанава – сцвярджанне яго вартасцей і недахопаў: “Каб зразумець, што робіцца з каменем – ці ён ляціць угору, ці падае ўніз, ці на імгненне застыў, вычарпаўшы моц узлёту і не займеўшы інерцыі падзення, – трэба ўлічваць яго фон, трэба бачыць яго ў працэсе.

Гэтаксама і мастацкі твор: ён адкрыты разуменню, калі ўтрымлівае ў сабе і «камень», і «фон», і «працэс»” [65, с. 187]. Паэт падкрэслівае, што звычайна кантэкст часта становіцца ключом для выяўлення сэнсу твора. Не без гумару Разанаў заўважыў пра дынаміку іншага кшталту: тэматычных і вобразных каардынат беларускай літаратуры: “Дарога і вёска – асноўныя вобразы беларускай літаратуры. Але калі раней дарога ўпадала ў вёску, то цяпер, хутчэй, наадварот: вёска ўпадае ў дарогу” [65, с. 219]. Беларуская літаратура для паэта, па-ранейшаму адзін са сродкаў выяўлення беларускай філасофіі.

Металітаратурныя рэфлексіі Алеся Разанава напоўнены пафасам сцвярджання творчага руху, творчага пошуку. Яго зномы – адмысловы жанр на мяжы эсы і верлібра. Само слова “зномы”, відаць, утворана па той жа мадэлі, што і гномы. Калі гномы – гэта гранічна лаканічныя сентэнцыі

філасофскага характару, то зномы ўключаюць у сябе сентэнцыю, але ёй не абмяжоўваюцца. А. Разанаў зазначаў: “Той, хто спазнае, і тое, што спазнаецца, твораць новую рэчаіснасць – з н о. У ёй знікае падзел на суб’ект і аб’ект, і яна новая не таму, што настае пасля нечага, а таму, што ніколі не бывае старой.

Для суб’ектыўнага з н о становіцца сведчаннем аб’ектыўнасці, для аб’ектыўнага – магчымасцю сведчыцца, быць аб’ектыўным; яны – з’явы яго прысутнасці, яно – сутнасць іхняй з’яўнасці” [65, с. 267]. Зномы – дыялагічнае, нават палемічнае асэнсаванне вядомых з’яў з акцэнтаваннем іх неадназначнасці, з адкрыццём у іх новых сэнсаў, з абвяржэннем ісцін, што заўсёды здаваліся абсалютнымі.

Актуалізацыя творчасці класікаў у сучаснай беларускай літаратуры

У сучаснай беларускай літаратуры актуалізацыя творчасці айчынных класікаў належыць да прыярытэтных функцый прыгожага пісьменства з прычыны чарговай пераацэнкі грамадствам і літаратурай даўняга і параўнальна нядаўняга мінулага. Пісьменнікі пачатку XXI стагоддзя ўсведамляюць прысутнасць літаратурных папярэднікаў, спрабуюць нанова вызначыць іх ролю ў развіцці нацыянальнага прыгожага пісьменства. Гэты працэс найперш ахапіў сучасную паэзію. Прадметам актуалізацыі ў ёй выступае галоўным чынам творчасць Янкі Купалы, Максіма Багдановіча, Уладзіміра Караткевіча. На думку многіх аўтараў, што прыйшлі ў літаратуру з другой паловы XX стагоддзя, менавіта гэтыя пісьменнікі вызначылі вектары развіцця сучаснай беларускай літаратуры.

Янка Купала – хрэстаматычны аўтар, што ў многім абцяжарвае ўспрыманне яго паэзіі, паколькі закладзеныя са школы рэцэптыўныя клішэ ўплываюць на ацэнку яго мастацкай спадчыны. У трактоўцы аўтара “Балады Янкі Купалы” Віктара Шніпа, класік беларускай літаратуры пастаянна жыву напружана, у атмасферы экзістэнцыйнага выбару:

Сябе забыць ці быць забытым?

Сябе забіць ці быць забітым

І ў лесвічны ляцець пралёт? [96, с. 70].

Творчасць Купалы, з пункту гледжання Шніпа, актуальная тым, што засведчыла існаванне беларусаў як народа са сваім ладам светабачання на карце свету:

Купала ёсць, і нам нямала,

Каб быць, тутэйшае любіць,

Каб падаць і ўставаць, і жыць [96, с. 71].

Янка Купала – адзін з улюбёных нацыянальных паэтаў Эдуарда Акуліна. Яго “Балада сустрэчы з Купалам” пабудавана на

проціпастаўленні памкненняў паэта і сучаснікаў Э. Акуліна. Лірычны герой сумна канстатуе, што Купалава мара пра беларусаў, якія называюць сябе самастойным народам, а не “тутэйшымі”, – “рытарычны аванс” паэта суайчыннікам:

*... няма беларусаў, –
колькі іх не шукай,
тых, хто пойдзе хаўрусам
бараніць родны Край
ад ганебнага змусу,
ад чужога ярма...
Нас няма, беларусы!
Не было і няма! [3, с. 345].*

Актуальнасць творчасці Янкі Купалы для сучаснасці, паводле паэта, заключаецца ў памкненні класіка развіваць нацыянальную самасвядомасць суайчыннікаў, пазбаўляць іх комплексу тутэйшасці. У трактоўцы Акуліна, Янка Купала – паэт-прарок, да ідэй якога не дасла і наўрад ці дасце прагматычная беларуская свядомасць.

Новыя сэнсавыя пласты сучасныя аўтары імкнуцца адкрыць і ў творах Максіма Багдановіча. Так, В. Шніп артыкулюе ў “Баладзе вяртання Багдановіча” думку пра Багдановіча як паэта-гуманіста, што заклікаў суайчыннікаў пазбавіцца мітусні і дробязнасці, узняцца да ажыццяўлення высокіх мэт у сваёй дзейнасці:

*Максім Багдановіч... Максім,
Мы разам з табою ляцім
Да зорак, што светла гараць
У небе куды не глядзяць
Самотныя людзі з акон,
Счарнелых, як лікі ікон... [96, с. 83].*

Праз рэмінісцэнцыю з верлібра класіка “Я хацеў бы спаткацца з Вамі на вуліцы...” артыкулюецца сугучнасць памкненняў класіка настроям людзей іншага гістарычнага часу. Творчасць мастака слова, што рана пайшоў з жыцця, каштоўная людзям яе аптымізмам, жыццёвай мудрасцю:

*Але не прапала святло, якое ты нам запаліў
На гэтай прыгожай зямлі,
Дзе мы тут спрадвеку былі
І будзем, як гэты прастор,
Як гэта імкненне да зор... [96, с. 83].*

Заўчасна памерлы Максім Багдановіч у вершы Э. Акуліна “Анёл-Страцім” атэстуецца як “беларускі Анёл-Страцім” [3, с. 343], што завяшчаў нашчадкам у любых абставінах годна сябе трымаць, заставацца людзьмі. Паводле беларускай міфалогіі, смелы і самаахвярны лебедзь Страцім дапамог іншым птушкам падчас сусветнага патопу, а сам загінуў. “Беларускі Анёл-Страцім” Багдановіч сваёй творчасцю ратаваў

суайчыннікаў ад духоўнай цемры. Акулін называе Максіма Багдановіча таксама “крывіцкім Ясонам”, што адкрыў Беларусь, яе гісторыю і культуру праз бытавыя рэчы (“А слускага паса – цяжкое руно – царкоўным зазьяла арнатам...” [3, с. 343]), праз адлюстраванне расліннага свету. Для Людмілы Рублеўскай значнасць творчасці Максіма Багдановіча бачыцца ў апяванні жыцця, у выяўленні трагізму адзіноты чалавека, хваробай асуджанага на смерць. Як вядома, Багдановіч памёр ад сухотаў у Ялце ва ўзросце 26 гадоў. Думкі паэта перад смерцю, па версіі аўтаркі верша, маглі быць не толькі пра месца супакаення душы, але і пра лёс ім напісанага, пра водгук нашчадкаў на зробленае ім для айчыннай культуры:

*Адна зямля не згідзіцца хваробай,
Святая самадайка... Божа мой,
У цэнтры неспазнанае Еўропы
Ці ўдасца легчы мне на супакой,
Ці і за брамай здоўжыцца блуканне,
І дзе душа ўсплыве мая, калі
Шукаць маю магілу нехта стане,
Бы той гаршчок ў Егіпецкай зямлі [70, с. 210].*

Да ліку цэнтральных фігур нацыянальнага літаратурнага працэсу канца ХХ – пачатку цяперашняга стагоддзя чытачы і пісьменнікі адносяць Уладзіміра Караткевіча. Яго творчасць мае вялікую прыцягальную сілу адкрыццём малавядомых старонак беларускага мінулага ў спалучэнні з майстэрскім апавяданнем, заснаваным на ненавязлівай займальнасці. Многія сучасныя аўтары называюць сваім літаратурным настаўнікам менавіта Караткевіча, які мадэрнізаваў айчынную літаратуру за кошт адмысловай распрацоўкі гістарычнай тэмы, алюзій і рэмінісцэнцый з сусветнай класікі. У творчасці Уладзіміра Караткевіча (“Балада Уладзіміра Караткевіча) Віктару Шніпу бачыцца найперш апеляцыя пісьменніка да ўсіх і кожнага стаць лепшымі. Верш “Памяці Уладзіміра Караткевіча” Эдуарда Акуліна – кропкавае і дакладнае асвятленне зробленага слынным пісьменнікам для суайчыннікаў са спробамі ўласнай этымалагізацыі прозвішча пісьменніка і са згаданнем караткевічаўскіх полісемантычных вобразаў-рэпрэзэнтантаў, узятых з яго знакамітых “Каласоў пад сярпом тваім”, “Ладдзі Роспачы”, “Дзікага палявання караля Стаха”: мора, Ладдзі Адчаю, дрыкгантаў, палявання. Акулін звяртаецца да абыгрывання этымалогіі прозвішча (“Караткевіч – кароткі век, / наканованы жорсткім лёсам”) і проціпастаўлення вынікаў творчай дзейнасці таленавітай асобы жыццёвай прадвызначанасці (“Караткевіч – бясконцы век”). Караткевіч актуальны адкрыццём трагічнага, гераічнага і загадкавага ў беларускай рэчаіснасці:

*Чорны ветах навіс над краем...
А па венах ускрытых рэк
ценем лёгкім – Ладдзя Адчаю.
Цяжкі пошчак імшары поўніць,*

*ды злавесна праміж аблокаў
загарэлася раптам поўня,
нібы зрэнка ў дрыкганта воку.
Гэта памяці нашай спраты
хтось нарэшыце разрынуць здужаў.
Цяжкі пошчак. Спяваюць латы.
Паляванне на нашы душы!.. [3, с. 26].*

Шмат зрабіла для актуалізацыі творчасці Уладзіміра Караткевіча Людміла Рублеўская, якую называюць літаратурным спадкаемцам Караткевіча. Абодвух гэтых аўтараў родніць цікавасць да падзей 1863 года, да гісторыі беларускай шляхты, спалучэнне рэалістычнай і рамантычнай стылістыкі, майстэрскае выкарыстанне алюзій і рэмінісцэнцый з літаратурных твораў улюбёных імі ці проста вядомых аўтараў, а таксама шырокае ўжыванне гумару і іроніі. У вершы Рублеўскай “Драздовіч хадзіў па палях тваіх цёмных...” Караткевіч прадстаўлены духоўным будзіцелем народа, чароўніком, што пераўвасабляў свет:

*Хадзіў Караткевіч па цёмных палях Беларусі.
І з кожнай крыніцы ўсплывала маленькая знічка,
І заяц смяяўся, былі туманы, як абрусы,
І проста па іх каралеўскі скакаў паляўнічы [70, с. 345].*

У вершы “Пакаленне”, напоўненым роздумамамі пра шляхі паэтаў-равеснікаў, Л. Рублеўская заўважыла:

*Пакаленне лірнікаў блатных,
Сумесь Караткевіча і Ніцшэ...
Хтось бліжэй да злосных і п’яных,
Хтось – да тых, што “прэміяльна” пішуць [70, с. 134].*

Караткевіч найперш прэзентуецца паэтам-рамантыкам, што імкнўся абудзіць духоўныя сілы і гістарычную памяць беларусаў. Рэмінісцэнцыя з верша Караткевіча “Таўры” дарэчна выкарыстана ў нізцы вершаў Рублеўскай “Забытыя паэты”, дзе пра сапраўднага паэта сказана:

*Бы апошні таўр нямой Таўрыды,
Аскёпкі волі падбіраў [70, с. 104].*

Відавочная рэмінісцэнцыя з твора У. Караткевіча і ў вершы “Вячэра ў чужым палацы”: “Маленькая балерына ўсё таньчыць – смешная цацка” [70, с. 156]. Рэмінісцэнтны па сутнасці маналог лірычнага героя ў вершы “Чорны Война”, дзе выяўляецца пазіцыя чалавека, які сам прымае рашэнне і за гэта рашэнне плаціць высокую цану: “Война самотны не ведае шлях да спакою”. Чорны Война – персанаж з рамана Караткевіча “Каласы пад сярпом тваім”, удзельнік паўстання 1830 года. Ён, як вядома, сваім існаваннем і барацьбой нагадваў царскім уладам пра няскончаны супраціў царызму. Чорнаму Войну дапамагалі рэшткі сяброў, але ён нападаў на ворагаў адзін і тым выводзіў сяброў з-пад удару. Матыў барацьбы за волю роднага краю развіваецца ў маналогу героя верша Рублеўскай:

*Маніш, чужынец, што мой не са мною народ.
Ён – гэта я, і ніколі не будзе з табою”;
“Покуль жывы, Беларусь мая – родны мой дом,
Так, Беларусь – не губерня, не «ўсходнія крэсы»,
Нават асуджанасць зброяю стала маёй” [70, с. 173].*

У гэтым вершы таксама ўдала абыгрываецца караткевічаўскі вобраз цвітучага вераса як увасаблення барацьбы за волю: у пачатку верша “Верас прытушана ззяе, як боль у грудзях...”, у фінале

*Верас плыве над беднай сцягнелай зямлёй,
Быццам у попеле іскры пажару саспелі [70, с. 173].*

У раздзеле “Сад відачынства” са зборніка “Шыпшына для Пані” заўважалася: “Спрадвечны беларускі тэатр – балаган. У ім трэба крычаць, каб цябе пачулі на галёрцы. Трэба сплываць журавінавым сокам так, каб запэцкаліся першыя шэрагі партэра. Гэта тэатр Юрася Братчыка з бутафорскім крыжам, які мае спецыяльную прыступачку для таго, хто ўдае сябе ўкрыжаваным” [70, с. 187]. Героі “паралельнага рамана” Людмілы Рублеўскай “Золата забытых магіл” абмяркоўваюць лёс працягу рамана “Каласы пад сярпом тваім”, а адзін з іх – былы штурман – прызнаецца, што некалі зачытваўся “Каласамі”, браў з сабой у рэйды. У аповесці “Ночы на Плябанскіх Млынах” у якасці персанажа з трагічным лёсам прадстаўлены састарэлы прафесар Андрэй Беларэцкі – герой-апавядальнік з аповесці “Дзікае паляванне караля Стаха”. Эпіграфам да рамана “Скокі смерці” Людміла Рублеўская абрала відазмененыя радкі з верша Караткевіча “Радок бяззбройны і бяспрэчны...”:

*Свет шчодры. Свет мяне паўторыць...
Ну, а не свет, дык Беларусь. –
Мне досыць.*

Галоўная гераіня “Скокаў смерці” Ганна Барэцкая заўважае, што “вырасла на раманах Караткевіча”. Актуалізацыя гераічнага пачатку, рамантызацыя патрыёта і змагара з несправядлівасцю, увасобленыя ў творчасці Караткевіча, выступаюць як канцэптואльная мастацкая ўстаноўка Людмілы Рублеўскай. У 2009 годзе пабачыў свет раман-эсэ Алега Лойкі “Уладзімір Караткевіч, або Паэма Гарсія Лойкі”, дзе актуалізуецца караткевічаўская ўстаноўка на максімальную шчырасць у размове аўтара з чытачом і ўзнаўляюцца моманты біяграфіі і творчасці Караткевіча, што прадстаўляюць яго няўрымслівым чалавекам і пісьменнікам-наватарам.

Надзвычай таленавітым аўтарам у беларускай літаратуры 1920-х гадоў быў Уладзімір Дубоўка. Актуалізацыя пісьменнікам і яго літаратурнай спадчыны, відаць, найперш абумоўлена імкненнем ацаніць эстэтычныя вартасці яго твораў з пазіцыяй сучаснасці. “Балада Уладзіміра Дубоўкі” В. Шніпа – паэтычная мінібіяграфія, якая дапамагае раскрыць душу творцы, адчуць яго трагедыю і яго веліч як чалавека-патрыёта і паэта-наватара, схільнага да смелых мастацкіх навацый. Дубоўкаўскія

вобразы восеньскага саду, ветру, шывшыны акцэнтуюць іх семантыка-функцыянальную палівалентнасць. Раман-біяграфія “Круг” (2004) Алеся Пашкевіча аб’ектыўна накіраваны на пераасэнсаванне ранейшых меркаванняў пра У. Дубоўку як пра аднаго з пісьменнікаў свайго часу і на артыкуляцыю думкі, што ў асобе гэтага паэта Беларусь мела таленавітага майстра пейзажнай, філасофскай, публіцыстычнай, любоўнай лірыкі. Аўтар рамана сцвярджае, што Дубоўка-паэт нараджаўся і рос таленавітым вучнем сусветнай паэтычнай традыцыі, напрыклад, брусаўскай, байранаўскай, знаёмства з якімі пераконвала яго ў неабходнасці “ўвекавечыць сваё: беларускае, вазёрнае” [59, с. 36] і ўпэўнівала: “У паэзіі, мастацтве на першым месцы – асоба творцы! Яна сутнасць. Усё іншае – форма. І сюжэт, і ідэя – форма., усялякая асалода – гутарка з душой мастака” [59, с. 45]. Галоўным чынам на значнасць уліку мастацкіх адкрыццяў паэта ўказваў аўтар рамана “Круг”. Творчасць Дубоўкі на фоне сацыякультурнай сітуацыі яго часу і ўласных пісьменніцкіх уяўленняў пра эстэтычна, этычна, грамадска значнае атрымала ўвасабленне ў рамане “Гасцініца «Бельгія»” (2019) Ганны Севярынец, дзе падзеі разгортваюцца практычна ў зорны час для паэзіі Дубоўкі. Тут ён прадстаўлены папулярным, таленавітым і надзвычай арыгінальным паэтам 1920-х гадоў. Па сюжэце рамана навучэнка Белпедтэхнікума захапляецца творчасцю Дубоўкі: “Вершы незвычайныя: гэта не Паўлюкова прыгожая мелодыя, не скорагаворка Глебкі, кожны радок – нечаканасць, здзіўленне, навіна” [71, с. 21]. Дубоўка рэпрэзентаваны ворагам пасрэднасці ў літаратурнай працы, таму ў дзейнасці маладнякоўцаў яго абурае “павучынае, дробнае, тутэйшае – плёткі, сваркі, зайздросныя падсечкі” [71, с. 78]. Ён чуйна рэагуе на балючыя праблемы сучаснасці, як паказвае стварэнне ім верша за подпісам “Янка Крывічанін”, і здольны высока ацаніць твор свайго зацятага літаратурнага апанента, як сведчыць яго стаўленне да верша Алеся Дудара, напісанага пасля арышту беларускіх паслоў польскага сейма. Дубоўка атэстуецца пісьменнікам, што старанна шліфуе паэтычныя радкі: “Больш за ўсё любіць менавіта гэтае – сустракацца з вершамі nanoў. Яны пішуцца ў яго доўга, ніколі на хаду, заўсёды ва ўнутранай цішы. Складае іх, габлюе, як вырвуцца з сэрца, апрацоўвае гадзінамі, пралічвае словы выпадковыя і трапныя, уважліва адсочвае чаргаванне зычных і галосных, дабіваецца празрыстасці радка і яснасці думкі. Здаецца, кожнае слова ўзважана, устаўлена – шчоўк! – у сваё адпаведнае месца, але кожны раз, сустрэўшыся з ім nanoў, бачыш: можна лепш. І круціш. Асцярожна, па літары, ці з размахам, адразу штрафу ці паўтары. Потым па слоўцу – назад. Ад таго верш атрымліваецца важкі, трымаць яго ў руках – не патвора” [71, с. 235].

Актуалізацыя творчасці класікаў сучаснымі беларускімі пісьменнікамі заснавана на ўсведамленні значнасці эстэтычных праграм папярэдняга, іх грамадскай пазіцыі, маральных імператываў, а таксама на пазіцыянаванні ўласных і народжаных так званым гістарычным

бессвядомым аксіялагічных дамінантаў, сярод якіх на першае месца выходзілі такія эстэтычныя, грамадскія і маральныя складнікі, як мастацкая арыгінальнасць, патрыятызм, чалавечая прыстойнасць. Маніфестацыя эстэтычна-аксіялагічнага патэнцыялу іх спадчыны ўключае адкрыццё новага семантычнага нападнення тэм і вобразаў, палеміку са стэрэатыпамі, выкарыстанне рэмінісцэнцый, што правакуюць увагу да арыгінала.

Металітаратурны ракурс у беларускай прозе XX – пачатку XXI стагоддзя

Мастацкае асэнсаванне літаратуры і літаратурнай творчасці ў беларускай прозе XX стагоддзя – дынамічны працэс. Першыя спробы ў гэтым накірунку былі зроблены Максімам Багдановічам, Максімам Гарэцкім, Вацлавам Ластоўскім. Выказванні пра літаратурную творчасць у мастацкіх творах спачатку мелі фрагментарны характар, датычыліся ўзаемаадносін літаратуры і жыцця, а потым набылі сэнсава больш аб’ёмны характар. Так, у апавяданні Вацлава Ластоўскага “Панас гуляе” (1910) акцэнтавалася, што народжаныя жыццём творы заўсёды выклікаюць цікавасць у чытачоў і здольныя змяніць чалавека да лепшага. Празайчны эцюд Максіма Багдановіча “Мадонна” (1913) стаў эстэтычным увасабленнем рэфлексіі аб ініцыятыўным вербальным мадэляванні свету, аб суаднесенасці слоўнага мастацтва і рэчаіснасці. Словамі аднаго з персанажаў аўтар сцвярджаў, што ў казках народ выяўляў свае назіранні, а ў літаратурных творах адбіліся ўяўленні іх аўтараў. Раньняе апавяданне “У лазні” (1913) Максіма Гарэцкага – смелая спроба намацаць лініі судакранання літаратуры і жыцця. Па сюжэце твора малады інтэлігент у першым пакаленні Клім Шамоўскі параўноўвае сваё стаўленне да роднага краю з ідэяй, выказанай коласаўскімі радкамі “Мой родны кут!.. Як ты мне мілы...”, і ловіць сябе на думцы, што яго стаўленне да землякоў і “роднага кута” неадназначнае. Клім – кніжнік, яго раздражняе абьяквасць аднавяскоўцаў да сучаснага мастацкага слова, абурае прыхільнасць да дыдактычнай і царкоўнай літаратуры. Тып наіўнага пісьменніка-нашаніўца М. Гарэцкі прадставіў у апавяданні “Зіма” (1917). З іроніяй паказваліся ім намаганні вясковага настаўніка Ляксея Ляксеевіча з гучным псеўданімам “Леў Парнасік” па пятніцах садзіцца “за стварэнне нацыянальнай літаратуры” [27, с.164], за напісанне рамана, першая частка якога мела назву “Утопія”, бо гаварылася там пра нібыта шчаслівае будучае на беларускай зямлі праз дзесяць год. У асобе Льва Парнасіка Гарэцкі рэпрэзентаваў графманаў, што кіраваліся літаратурнай модай, а напісанне твораў разглядалі як лёгкі шлях асобнага самасцвярджэння.

Пытанні “літаратура і жыццё”, “роля літаратуры ў вызначэнні грамадскіх перспектыв” праз сюжэтную лінію з выкарыстаннем другаснай мастацкай умоўнасці раскрываліся ў абразку Максіма Гарэцкага “Фантазія” (1921). Па сюжэце твора цень Францыска Скарыны збірае дзеячаў беларускай культуры розных эпох з мэтай дапамагчы свайму народу ў крывавай час Грамадзянскай вайны вызначыць далейшы шлях. Сістэмай эпизодаў аўтар паказваў, што жыццё ідзе сваім кірункам, змяніць які літаратуры праблематычна. Потым у аповесці “У чым яго крыўда?” (1926) пісьменнік скарэктаваў свае меркаванні адносна культурна-інтэграцыйнай і нацыятворчай функцыі мастацтва слова, калі заўважыў пра Лявона Задуму: “...Трапілі ж яму да рук «Песні жалбы» – Якуба Коласа і «Жалейка» – Янкі Купалы, а гэтыя-то кнігі многіх той парой зусім збілі з даўнага тору, а некаторых, прынамсі, звялі з яго на ўбочныя дарожкі і працягнулі іхнае блуканне на тых убочынах на значна большы час, як тое магло быць у перадгэтую эпоху” [28, с. 10].

1920-я гады – перыяд у развіцці беларускага пісьменства, дэтэрмінаванага процістаяннем адраджэнскай і рэвалюцыйнай ідэалогій, старога і новага пакалення пісьменнікаў. Рэхам палемікі старых і маладых літаратараў стаў “прыцельскі шарж”, па аўтарскім жанравым вызначэнні, “Трыумф” (1925) Якуба Коласа, дзе класік беларускай літаратуры ў асобе ганарлівага маладога паэта, жыццё музы з якім было катаргай, дасціпна высмеяў бурапеннасць, празмерную метафарычнасць вобразаў ды стылю маладых амбітных аўтараў. На пачатку твора з’едліва згадваліся ганарыстыя літаратары, што не клапаціліся пра зразумеласць сваіх твораў чытачамі: “Паэты ж наогул людзі непаседлівыя, без самагону п’яныя. І недарма ж цягнуць іх то блакітныя далі, то васільковая журба, то проста аўсянае поле ці яшчэ іншая трасца. А то засвярбляць у іх рукі – зоры за косы хапаюць, зару бляяць прымушаюць, на сонца з нажамі кідаюцца, а пра бедны месяц і казаць не прыходзіцца: у цырульню яго зацягнуць, пудраю напудраць” [46, с. 173]. Сваімі “казкамі жыцця” Якуб Колас даў першыя ў айчыннай прозе мастацкія характарыстыкі стылю Янкі Купалы і Змітрака Бядулі. “Ноч, калі папараць цвіце” (1925) мела пазначэнне “Прысвячаецца Янку Купалу”. Там гаварылася пра нараджэнне паэта, дзейснымі памочнікамі якога вырашылі стаць міфалагічныя істоты: русалкі, вадзянік, лясун, дамавік, ваўкалакі, здані і чараўнікі: “Я падарую яму Жалейку, – азваўся Дамавік. – Струмант гэты хоць і просты, але я навучу юнака іграць так, каб тутэйшыя людзі зачароўваліся іграю і прыходзілі да свядомасці, чаму так сталася, што яны не гаспадары ў сваёй хаце.

–А я дам яму Гуслі, – сказаў Вадзянік. – Няхай апявае былую славу свайго народа і закідае ў сэрца яго імкненне заняць пачэснае месца між славянамі” [46, с. 548]. Уключэнне міфалагічных вобразаў у структуру аповеду артыкулявала метафарычнасць як дамінантную рысу стылю Янкі Купалы. У “Кучаравым дрэве” (1926) аўтар акцэнтаваў складанасць

жыццёвых шляхоў творчай асобы з дапамогай дасціпнага выкарыстання рэмінісцэнцый з твораў Змітрака Бядулі: “І шумела буйнае лісце на Кучаравым дрэве, голасна шумела зляёнае. А ў гэтым шуме чуліся рытмы жыцця, сталыя аповесці аб тым, што тварылася навакола пад родным небам, на зачарованых гонях. І ціша і громы пакідалі сляды на струнах Кучаравага дрэва, і ў перамовах яго буйнага лісця чуўся іх голас” [46, с. 551]. Водгулле палемікі на конт месца літаратурнай класікі ў сучаснасці ўтрымлівала Коласава аповесць “На прасторах жыцця” (1926). Самім фактам звароту маладых людзей да аўтараў мінулага апавядальнік сведчыў на карысць высокамастацкай спадчыны класікаў.

Пісьменніцкая рэфлексія над мастацтвам слова непасрэдна ў саміх празаічных творах перапынілася ў канцы 1920-х гадоў і аднавілася толькі ў 1960-я гады. На працягу гэтага часу і адразу пасля яго выходзілі аповесці і раманы пра класікаў беларускай літаратуры Зінаіды Бандарынай, Сцяпана Александровіча, Васіля Хомчанкі і іншых, аднак у іх фактычна адсутнічала абмеркаванне ўласналітаратурных праблем, пазіцыянаваліся галоўным чынам грамадскія пазіцыі і сацыяльныя прыярытэты пісьменнікаў.

Плэнная лінія грунтоўнага асэнсавання літаратуры ў літаратуры распрацоўвалася Міхасём Стральцовым. Яго аповесць (часта жанр твора азначаюць як нарыс – В.Б.) “Дзень у шэсцьдзесят сутак (Згадка пра Поўнач)” (1964) напоўнена разважаннімі апавядальніка і героя ў адной асобе пра пісьменніцкі талент, пра функцыі літаратуры і прызначэнне пісьменніка. У творы акцэнтуюцца апавядальнікам, што талент – важная перадумова творчага працэсу: “Талент, як і сумленне, павінен быць непадкупны, галава павінна быць цвярозая, жыццёвы інстынкт здаровы, зрок востры, слых абсалютны. Талент – інструмент, пры дапамозе якога чалавек пазнае жыццё, ён – люстра, у якім адбіваецца свет, а карціна гэтага свету будзе тым складанейшая, чым складанейшы сам інструментарый” [79, с. 174]. Згадваючы папулярнага ў свайго пакалення амерыканскага пісьменніка Эрнеста Хемінгуэя, Стральцоў зазначаў: “Свет, магчыма, трэба лячыць, але найперш трэба паставіць дакладны дыягназ” [79, с. 173–174] і дадаваў: “Хіба можна ўявіць Хемінгуэя, як і Чэхава, у позе натхнёнага, красамоўнага прапаведніка вядомых ісцін?” [79, с. 176]. Знакамітае эсэ (зараз жанр твора нярэдка вызначаюць як аповесць – В.Б.) “Загадка Максіма Багдановіча” (1968) заснавана на меркаванні, што мастак павінен апыраджваць свой час. Паводле апавядальніка, пісьменнік існуе на перакрываванні свету жывой рэчаіснасці і “свету, створанага фантазіяй, арганізаванага па законах мастацтва” [79, с. 176]. Сапраўдны пісьменнік павінен бачыць з’яву “цалкам, у мастацкай і сацыяльнай перспектыве” [79, с. 295]. Жыццё таленавітага аўтара, існаванне яго твораў у гістарычным часе, з пункту гледжання апавядальніка, – заўсёды таямніца: “Загадка ёсць у лёсе амаль кожнага мастака. Гэта загадка ракі: яна нараджаецца недзе ў вытоках, трымціць і мроіцца там, і толькі мора, у якое ўплывае рака,

цалкам разгадвае яе. Мора – гэта час, жыццё народа і літаратуры, да якіх прылучаецца мастак. У асобе, у адзінкавым лёсе – загадка, у жыцці народа і літаратуры – вырашэнне яе” [79, с. 241]. Галоўнае прызначэнне літаратуры Стральцову бачылася ў даследаванні жыцця, адпаведна закладзеным у ім законам. Эстэтычным імператывам самога Міхася Стральцова стала абнаўленне мастацкай палітры твораў, пазіцыянаванне герменеўтычнай у шырокім сэнсе функцыі літаратуры як дамінантнай. Шэдэўрам беларускай прозы невыпадкова называюць апавяданне “Смаленне вепрука” (1974), у якім узнаўляецца працэс творчасці і асэнсоўваецца яе выратавальная роля для аўтара як чалавека: “Ёсць, на жаль, рэчы, непадуладныя нам, але ж ёсць і суцяшэнне, ёсць і надзея. У таго, хто бярэ ў рукі пяро, надзея ёсць таксама. О, паэт да таго ж бывае крыху забабонным. Наіўны, ён хоча перамагчы сапраўднасць, ён хоча верыць: я засцярогся ад бяды – бо сказаў. Дабро і надзея тут накрэслілі свой круг” [79, с. 150].

Працягам распачатай Міхасём Стральцовым размовы пра літаратуру магла стаць аповесць Барыса Сачанкі “Не на той вуліцы” (1974), дзе цэнтральныя праблемы – гэта праблемы шэрасці і эпігонства ў літаратуры. Па сюжэце супрацоўнік часопіса Адам Іванавіч Калінка спрабуе зразумець феномен нядаўна памерлага аўтара шматлікіх раманаў Язэпа Тарасюка. Справа ў тым, што з дырэктара рэстарана нечакана Тарасюк вырас да вядомага пісьменніка, перакананага, што па колькасці напісанага і па майстэрстве ён даўно пераўзышоў Гогаля, Чорнага ды іншых літаратурных знакамітасцей. Улюбёны жанр Тарасюка – раман, але яго меркаванні пра раман дастаткова прымітыўныя, як і яго творы. Гэты жанр Тарасюк любіць за магчымасць атрымаць немалы ганарар за кнігу. З запісаў пакойнага Калінка выявіў, што Тарасюка цікавілі толькі слава, грошы, матэрыяльныя даброты. Гэта тып дзялка-графамана. Яго літаратурная кар’ера ў аповесці тлумачылася атмасферай аб’якавасці, што пануе ў творчым асяроддзі, а таксама нахабствам і дэмагогіяй халтуршчыка ад літаратуры, што ставіўся да яе як да сродку атрымання матэрыяльных выгод. Б. Сачанка ўзняў складанае пытанне, але спрасціў яго вырашэнне, калі праз сістэму вобразаў стаў дыдактычна даводзіць, што прымітыўнасць у літаратуры ідзе ад прымітыўнасці асобы аўтара і ад яго адарванасці ад рэальнага жыцця.

Металітаратурныя ўстаўкі нярэдка ў прозе Уладзіміра Караткевіча, дзе звычайна змяшчаліся лаканічныя ацэнкі твораў вядомых аўтараў сусветнай літаратуры. Напрыклад, іранічныя філіпікі на адрас беларуска-польскага рамантызму XIX стагоддзя і адначасова прызнанне мастацкай дзейнасці твораў тагачасных мясцовых рамантыкаў фрагментарна выявіліся праз спрэчку Мар’яна Пташынскага і Антона Косміча ў рамане “Чорны замак Альшанскі” (1979). Пташынскі абвінавачвае “правінцыйных рамантыкаў мінулага стагоддзя”, якія “насаджалі правінцыяналізм у літаратуры”: “Ясна, што мясцовы, бо дыялектызмы на кожным кроку.

І ясна, што піша па-польску, не дужа й тую мову ведаючы, а ведаючы яе мясцовы, шляхецкі дыялект. Р-рамантык!!! Знаеш ўсіх гэтых аўтараў «Пёсэнэк вейскіх з-над Нёмана і Шчары» ды «Чароўных Янаў з-пад Нарачы». Напіша кнігу пад назваю «Душа не ў сваім целе, або Незямныя радасці на берагах Свіслачы», ды і радуецца» [44, с. 222]. Гісторык Антон Косміч не падзяляў крытычны пафас сябра і негатыўныя адносіны да беларуска-польскіх рамантыкаў: “Добры ўклад унеслі браткі-беларусы ў культуру свайго і братняга, польскага, народаў... І ўсё ж колькі ў гэтым было прыемнага: наіў, дабрыня, лёгкае адценне дурнаватай і шчырай чуласці, сардэчнасць. Словам, кажучы словамі аўтара «Завальні», «зацны прохі ойцув». І потым, не будзь гэтых людзей, не выраслі б на гэтай глебе ні Баршчэўскі, ні паэт-тытан, ад уласнай беднасці падораны намі Польшчы. Хай спяць спакойна: яны сваё зрабілі” [44, с. 222]. Косміч не без задавальнення зазначыў уплыў польска-беларускіх пісьменнікаў на польскую літаратуру XIX стагоддзя: “Паршывы беларускі рамантызм і гафманізм мы ў іх насадзілі” [44, с. 222]. Раман-эсэ Алега Лойкі “Як агонь, як вада” (1982) адметны зваротам да асвятлення такіх праблем, як жыццёвы факт і яго мастацкая інтэрпрэтацыя, праўда жыцця і праўдападабенства ў літаратуры, літаратура як адбітак аўтарскай свядомасці. Аповед пра творчы шлях Янкі Купалы суправаджаўся кароткімі заўвагамі пра паасобныя творы дзеля акцэнтавання ўздзеяння сацыякультурнай атмасферы часу і біяграфіі на творчасць класіка. Аповесць Адама Мальдзіса “Восень пасярод вясны” (1984), у цэнтры якой знаходзіўся Уладзіслаў Сыракомля на схіле яго зямнога жыцця, артыкулявала думку пра інтэграцыйную сілу сапраўднай літаратуры, была напоўнена развагамі пра маральныя імператывы творчай дзейнасці, якія забяспечваюць прызнанне творчай асобы нават з боку яе палітычных апанентаў.

Сацыякультурная атмасфера з другой паловы 1980-х гадоў спрыяла пашырэнню металітаратурнага ракурсу ў айчынным прозе, які на пачатку стаў арганічнай часткай твораў пра класікаў прыгожага пісьменства. Напрыклад, Уладзімір Арлоў у аповесці “Час чумы” (1986) словамі паэта Міколы Гусоўскага і яго апекуна Эразма Вітэліуса Цёлка падкрэсліваў нацыястваральную ролю прыгожага пісьменства, крэатыўную ролю натхнення ў пісьменніцкай працы. Гусоўскі ў аповесці Арлова – прынцыповы прыхільнік ідэі, згодна з якой літаратура павінна “сказаць свету словы праўды пра сваю зямлю” [5, с. 278]. Знаёмаму студэнту-земляку паэт даводзіў: “Каб захаваць наступнікам нашу гісторыю, мала запісаць яе ў хронікі. Яе трэба адчаканіць у паэтычных радках” [5, с. 302]. Погляды Гусоўскага на літаратуру выяўляюцца падчас гутарак з яго патронам і сябрам Эразмам Вітэліусам, каханай доннай Франчэскай, паэтам Строчы. На запытанне прыгожай рымлянкі паэзія – гэта грэх ці святое прызнанне, – Гусоўскі адказаў, што “паэзія – радасць”, бо паэт “творыць з хаосу свой свет” [5, с. 281], а яго ўласная крыніца натхнення –

туга па Радзіме. Паэзія для Гусоўскага – сродак змянення чалавека, “гэта не набор прыгожых статуэтак, якія можна паставіць на стале ці над камінам. Паэзія мусіць дапамагчы чалавеку будаваць храм сваёй душы. І ўладару, і людзям нізкага звання” [5, с. 284]. Антыподам Гусоўскага ў аповесці выступае італьянскі паэт Строццы, безаблічны эпігон, прыхільнік капіравання жыцця і творчасці іншых аўтараў.

У 1990 годзе з’явіўся ў друку напісаны яшчэ ў 1969 годзе раман Уладзіміра Дамашэвіча “Камень з гары”, пафас якога быў накіраваны на выкрыццё ўяўлення, што літаратура – проста адна са сфер чалавечай дзейнасці, што гэта прыдатнае для любога чалавека рамяство. Твор Дамашэвіча закранаў і праблему ўзаемаадносін пісьменніка з літаратурнымі рэдактарамі, а таксама з выдавецтвамі. Літаратурнае рэдагаванне і выдавецкая дзейнасць, у трактоўцы пісьменніка, з аднаго боку, істотна тармазілі развіццё літаратуры і пісьменніцкую творчасць, бо ўкладвалі ў пракрустава ложа нарматыўнай эстэтыкі, а з другога боку, літаратурныя рэдактары хавалі пісьменніцкія хібы, што адбівала ў аўтараў ахвоту вучыцца пісьменніцкаму майстэрству.

Дэтальным абмеркаваннем літаратуры і пісьменніцкай працы, грунтоўным асэнсаваннем праблем мастацкай творчасці, шляхоў развіцця нацыянальнага прыгожага пісьменства можна назваць раманы Андрэя Федарэнкі “Рэвізія” (напісаны ў 1994 і адрэдагаваны ў 2003) і “Мяжа” (2008). А. Федарэнка належыць да аўтараў, якія вызначаюць твар сучаснай беларускай прозы, яго меркаванні пра слоўнае мастацтва – гэта меркаванні практыка.

Канцэптуальная аўтарская ўстаноўка ў “Рэвізіі” акцэнтавана назвай: перагляд мастацкага вопыту папярэднікаў і сучаснікаў. Пісьменніка найперш цікавіў стан сучаснай айчыннай літаратуры і яе перспектывы. Гэтаму падначальвалася і нарматыўная стратэгія. Галоўны герой рамана – празаік-пачатковец і студэнт гістфака ў адной асобе Алесь Трухан пакутуе ад навязлівых снабчанняў, у якіх ён у абліччы былога чырвонаармейца Алеся Трухановіча пераносіцца ў 1920-я гады. Рэаліі мінулага Трухан успрымае з пункту гледжання ўласнага чытацкага досведу. Асноўныя падзеі “Рэвізіі” адбываюцца ў канцы 1980-х гадоў, калі ў асяроддзі творчай інтэлігенцыі ішлі гарачыя спрэчкі пра шляхі нацыянальнай літаратуры і адбывалася крытычнае пераасэнсаванне папярэдняга мастацкага, грамадскага, гістарычнага вопыту. Раман пачынаўся з апісання сходу маладых беларускіх пісьменнікаў у Доме літаратара недзе ў сярэдзіне кастрычніка 1989 года. Сход падаваўся вачамі Алеся, якога перш за ўсё ўразіла маладосць большасці прысутных, бо ў хлопца “яшчэ са школьнай парты моцна засеў у мазгах стэрэатып пісьменніка «сапраўднага» – абавязкова мужчыны, высокага, мажнага, лысага або сівога, абавязкова ў касцюме з гальштукам ці ў тоўстым ваўняным світэры і ў акулерах. Таму ён не дужа здзівіўся, калі раптам побач з сабою, праз якіх тры крэслы,

такіх і ўбачыў. Адзін – лысы, у касцюме, другі – сівы, у тоўстым, прыгожай вязкі ў рознакаляровыя ромбы, світэры. Побач з імі сядзеў яшчэ адзін, з нейкай сумнай, як бы вінаватай усмешкаю на маладжавым, да сіні паголеным твары. Як і Трухан, ён увесь час круціў галавою, да ўсяго прыглядаўся, прыслухоўваўся, нават, здавалася, прынюхваўся і ўсім усміхаўся сваёй сумнай усмешкаю” [91, с. 281]. На сходзе маладыя аўтары чыталі свае творы, потым пачуае абмяркоўваў імправізаваны прэзідыум з трох чалавек: “Адзываўся першы чарнявы, заўсёды робячы ў сваіх ацэнках націск на тое, што, дзякаваць Богу, мы выбіраемся з лапцей, амаль знікла нарэшце ў творах вясковая тэма, не кажучы пра абрыдлую запечную псіхалогію старых дзядоў і бабуль, якія дзесяцігоддзямі не вылазілі з нашай літаратуры. Бялявы хваліў усіх падрад на той падставе, што «такія рэчы не прыме ніводная афіцыйная рэдакцыя», а найвышэйшай пахвалою у яго было – «амаль як у Караткевіча». Падагульняў дзяцюк, у якога на ўсё была свая, таксама досыць аднастайная думка: «Мура, калі шчыра... Лухта паўнейшая! Але ж не камусьці, а да нас на суд прынеслі. Вось за гэта – паважаю!»” [91, с. 283].

На сходзе кідаліся ў вочы шаблоннасць ацэнак літаратурных твораў з боку імправізаванага прэзідыума і ваяўнічае процістаянне маладых аўтараў старым. Сівы пісьменнік патлумачыў сваю прысутнасць на сходзе тым, што абраны ў камісію па працы з літаратурнай моладдзю, і ад імя старэйшага пакалення прапанаваў маладым літаратарам дапамогу. Яго стаўленне да маладых знешне прызнае, але не пазбаўлена ментарства, якое не прымае большасць аўдыторыі: “Якія б ні былі вы, якія б ні былі мы – усе мы адна беларуская культура. Вы – новае пакаленне, і нам зусім неабякавы ваш лёс. Што да нас, дык дужа не перажывайце: мы проста фізічна не вечныя, і вам яшчэ хопіць – і пугі, і пернікаў... аб адным толькі, па праве старэйшага, хачу вам нагадаць: вось такія, як цяпер, пераломныя часы сапраўды нараджаюць выбітных асоб, а такія асобы заўсёды нязручныя – для любой улады, для любой сістэмы... І мы, старэйшыя, проста абавязаны папярэдзіць вас! Усё паўтараецца, усё гэта неаднойчы было нават на нашай памяці” [91, с. 283–284]. Увасабленнем “нязручнай” асобы, чалавека бунтарнага духу ў рамане выступае малады амбітны паэт Ведрыч. Канфлікт паміж старымі і маладымі пісьменнікамі ў творы падаецца як заканамернасць літаратурнага працэсу, што можа і станоўча ўплываць на развіццё літаратуры, і адцягваць час і сілы ад творчай працы, калі новае пакаленне не валодае крэатыўным патэнцыялам.

І сівы пісьменнік, і Ведрыч адстойваюць гонар свайго пакалення. Ведрыч папракае старых за нізкі мастацкі ўзровень твораў, а яго апанент шчыра абураецца: “Нашая літаратура кепская, вы хочаце сказаць? Ды мы далі сусветныя ўзоры ваеннай прозы! Дзякуючы нам, урэшце, захавалася наша мова – наша родная мілагучная, пяшчотная матчына мова...” [91, с. 284]. У яго словах была свая праўда, але манера выказвання сівога

пісьменніка трафарэтна-рытарычная. Ведрыч абвінавачваў папярэднікаў у аднастайнасці тэм: “Вашыя сусветныя ваенныя ўзоры – гэта «па блату, па блату спалілі немцы хату». А зараз, упэўнены, асядлаеце новую тэму: «Боль мой – Чарнобыль» і не злезце з яе да скону” [91, с. 284]. Пасля ў прыватнай размове Ведрыч патлумачыў, чаму здзеліва ацэньвае зробленае літаратурнымі папярэднікамі: “Ідзе каласальная дэвальвацыя слоў, прычым знакавых, самых дарагіх, якія ад частага і тупога паўтарэння выціраюцца да анучы, а мы ўсё эксплуатаем іх, усё выціраем аб іх ногі, а ў выніку губляем нават тых нямногіх чытачоў, што яшчэ засталіся” [91, с. 381]. Сівы пісьменнік заўважыў, што ў творах маладых ён не ўбачыў нічога новага: “Замест «апаবাদанне» напісаць «аповед» ці «навела», замест «плечы» – «рамёны» – гэта далёка не літаратура ў яе сапраўдным высокім значэнні” [91, с. 284]. Ведрыч перакананы, што яго пакаленне – абсалютна новы літаратурны пласт, здольны проціпаставіць сябе старым літаратарам, але сам амбітны паэт знаходзіцца ў палоне грамадскіх і літаратурных стэрэатыпаў ранейшага і свайго часу. Не без іроніі Ведрыч зазначыў, што ўсе, хто размаўляе па-беларуску, абавязкова штосьці пішуць, а таму беларусы – нацыя пісьменнікаў. Стэрэатыпнасць ведрычаўскіх меркаванняў выяўлялася і ў дэтэрмінаваных часам грамадскіх перамен папроках старым аўтарам: “Ніводнага твора ў стол, ніводнага сапраўднага дысідэнта не далі некалькі пакаленняў! Нонсенс!” [91, с. 292]. Ён хацеў, каб свядома нехта напісаў такія творы, за якія як мінімум аўтару пагражала б турма, а як максімум – расстрэл. Ведрычаўскі ідэал літаратурнай дзейнасці заключаўся ў такім выбары тэм і іх распрацоўцы, каб не прыняла ніводная афіцыйная рэдакцыя. Такім чынам, ён пярэчыў сабе, бо клапаціўся пра наяўнасць у літаратуры чытачоў і адначасова заклікаў пісаць так, каб аўтара не друкавалі і не чыталі, акрамя таго, хацеў паяднаць мастацкасць і заглыбленую сацыяльнасць. Малады паэт папракаў старых пісьменнікаў за няўвагу да твораў сваіх сучаснікаў і маладых аўтараў, але сам не адразу прачытаў рукапіс Трухана. Ведрыч абураўся распаўсюджанымі ў літаратуры эпігонствам, сляпым капіраваннем чужых ідэй, іранічна ацэньваў мастацкую спадчыну праязікаў старэйшага пакалення: “А я воль не ведаю іхняй творчасці, але не адабраю. <...> Бо ведаю, што адгарну любую кнігу, і ў соты раз прачытаю, як у Замошшы, што каля Заполля, на ўзлеску Вастраверхай пушчы, каля Мікіцішынага калодзежа, дзе Дзянісава палянка, Сёмкаў дуб, вячысты, рачысты, разложысты, спракавечны, караністы і гэ-дэ і да бясконцага тэ-пэ, раскінуўся гожа і высокая, і шырока, і далёка, і Іванка помніць яшчэ твая часы, калі быў малы і бацька саджаў яго на бухматы воз сена, які плыў пад дубам, і каржакаватыя яго галіны чаплялі сена і збівалі з малога шапку... Пародыя, – патлумачыў Трухану Ведрыч. – А ты, мабыць, падумаў, што гэта пачатак якогось эпічнага іхняга палатна?” [91, с. 284]. Сам жа паэт дае банальныя парады праязіку-пачаткоўцу ламаць жанравыя ўмоўнасці, не збівацца на творы іншых

аўтараў, а пасля нечакана пытае, пад каго Трухан піша, бо ў рукапісе студэнта шмат відавочных і прыхаваных цытат з твораў іншых аўтараў. Разам з тым, за знешняй ведрычаўскай “бурапеннасцю”, частым несупадзеннем слоў і спраў праглядае клопат пра якасць літаратурных твораў, пра развіццё айчыннага пісьменства, пра ўмацаванне сувязей літаратуры з чытачом.

Трухан у рамане выступае ў ролі своеасаблівага трацейскага судзі ў спрэчцы двух пакаленняў, бо ён адначасова з’яўляецца чытачом і аўтарам-пачаткоўцам. Алесь адзначыў для сябе, што ў кожнага з апанентаў свая рацыя і свае памылкі, што процістаянне пакаленняў у айчынным пісьменстве канца 1980-х гадоў насамрэч датычылася не столькі пытанняў творчасці, колькі пытанняў афіцыйнага прызнання, што абодва пакаленні – ахвяры і стваральнікі стэрэатыпаў свайго часу. Літаратура, паводле Андрэя Федарэнкі, мае патрэбу не толькі ў арыгінальных тэмах, мастацкіх ідэях, але і ў неардынарных асобах. Напорысты, харызматычны Ведрыч, духоўны сваяк Каліноўскага, Пецёфі, Касцюшкі, “Анегіных-Пячорыных-Абдзіраловічаў”, нібыта адпавядае такому патрабаванню, але такі тыпаж, паводле пісьменніка, прымеркаваны найперш да пераходнага часу, літаратура заўсёды павінна мець аўтараў удумлівых і цягавітых, як Алесь Трухан, што спрабуюць знайсці сваю сцежку сярод пратаптаных іншымі шляхоў.

Алесь спачатку саромееца каму-небудзь сказаць пра сваё дачыненне да літаратурнай працы: “На міг узнікла спакуса прызнацца вось зараз, аб’явіць не без гонару: так, пішу, прозу, і тым самым як бы сцвердзіць і сваё права атрымаць дазвол на ўваход у гэты новы, такі зманлівы свет. Але не быў бы ён рахманым сынам свайго народа, не цякла б у яго жылах рахманая беларуская кроў, каб зараз жа не забунтавала ўсё ў ім: маўчы, не той гэта занятак, якім трэба хваліцца, гэта ж не мяхі цягаць і не падковы гнуць... Акрамя таго, і раней ён сумняваўся: што ж такое ў яго атрымліваецца, ці можна назваць тое, што ў яго, прозай; а цяпер, чужое паслухаўшы і са сваім параўнаўшы, – і падаўна” [91, с. 290]. Урэшце ён сціпла сказаў Ведрычу: “Я сам не ведаю, што пішу. Ці гэта фантазіі, ці гэта сны, ці рэалізм... Абы-што, карацей!” [91, с. 301]. Трухан – чалавек па натуре датклівы, сціплы, патрабавальны найперш да сябе. Як у пачаткоўца з вясковымі каранямі ў яго заніжана самаацэнка, але гэта якраз дае яму імпульс для далейшага руху, бо нараджае амбітнае імкненне наблізіцца да літаратурных вяршынь.

Існуе ўстойлівае меркаванне, што пісьменнік павінен вучыцца ў іншых аўтараў. Алесь, які доўгі час лечыцца, шмат чытае, вымушана бавячы час у паліклініках і бальніцах. Літаратура была для хлопца крыніцай інфармацыі пра чалавека і свет, давала эстэтычнае задавальненне, прымушала думаць і аналізаваць. У рамане Фёдара Дастаеўскага “Ідыёт” ён зусім не як пісьменнік, а як хворы, напрыклад, прасочваў паводзіны нездаровых людзей і параўноўваў са сваімі.

Некаторыя жыццёвыя з’явы тлумачыліся ім праз літаратурныя творы: цётка аднакурсніцы Нэлі нагадвае яму тыповую караткевічаўскую герайню; у адчай нарадзілася пытанне, да “пляча якой Мармеладавай прытуліцца?”. Багаты чытацкі вопыт і дапамагае, і перашкаджае Алесю як пачаткоўцу. Калі ўзнікла жаданне расказаць пра родныя мясціны, эстэтычна мемарыялізаваць іх, то пачатковец неўзабаве зразумеў: “...Няма нерушу. Бо і без яго на гэтай дзялянцы ўсё ўжо да такой ступені вытаптана, выкашана, выбіта, што вольнага лапіка не засталася, што проста ступіць няма куды: усе Мікіцішыны Паляны і Дальнія Логі (з дакладнасцю Ведрычавай пароды) занятыя дзядамі і бабамі, катамі Барсікамі і баранамі Колямі, каровамі Лысухамі і Барсухамі, што ўся гэтая голая факта-біяграфічнасць, мянушкавая абазначальнасць, літаратурная фатаграфія, фальклорна-этнаграфічна-лубковая натура даўным-даўно ператворана ў сумную самамэту, таму і адважвае запамінаць, выкарыстоўваць, ужываць, – злуючы і раздражняючы, з аднаго боку, а з другога – закалыхваючы, падманваючы, прымушаючы забываць, што самая незвычайная, самая цікавая, самая рэальна-праўдзівая гісторыя, чалавечая мянушка, тапаграфічная назва, любая іншая самабытная рэдкасць нічога не вартыя самі па сабе. Не тым цікавая палянка, што яна Данілава ці Мікіцішына, а тым, хто на яе ў дадзены момант пазірае, праз чые вочы, розум і душу яна перадаецца.

Гэта на адной шалі вагаў. А на другой – «Палеская хроніка» ды «Камароўская хроніка», якія паспрабуй пераплюнь, паміж якімі як уплішчыцца?..» [91, с. 291–292]. Пасля міжвольнага параўнання выгляду родных мясцін у 1920-я гады і ў сучаснасці да Алеся прыйшло ўсведамленне, што шматкратнасць, паўтаральнасць тыпаў герояў, паўтаральнасць сітуацый, формаў адлюстравання ў творах можа быць не толькі вынікам эпігонства, літаратурнай моды, традыцыі, але і наступствам шматкратнасці, паўтаральнасці з’яў рэальнага жыцця. Прадметам сур’ёзнага роздуму для пачаткоўцы стала пытанне пра задачы літаратуры (герой задае, на першы погляд, наіўнае пытанне: “Літаратура – увасабленне памяці або нешта іншае?”) і пра прадмет мастацкага асэнсавання. Алесь прыходзіць да высновы, што пісьменніка павінны цікавіць чалавек, душа творцы, бо гэта вечнае ў літаратуры. Калі герой яго твора, псіхалагічны двойнік Алесь Трухановіч, з канца ХХ стагоддзя перамяшчаецца ў рэаліі 1920-х гадоў, то трапляе ў атачэнне сацыяльна-псіхалагічных тыпаў, вядомых па літаратуры таго часу і пра той час: брат Трухановіча Міканор падобны да мележаўскага Міканора з “Палескай хронікі” энтузіязмам, прагай грамадскай дзейнасці; Яшка Калашонак сваёй жорсткасцю і бесцырымоннасцю нагадвае герояў-актывістаў з літаратуры 1920–1930-х гадоў, у прыватнасці, з твораў Лукаша Калюгі. Трухановіч-Трухан на падставе жыццёвага вопыту, непасрэдных назіранняў усвядоміў, што не надта “заганная практыка ў літаратурных творах – гэтая прымітыўная, без варыянтаў, закасцяная кваліфікацыя адмоўных

(зрэшты, як і галоўных) герояў, усіх гэтых контрыкаў-паліцаяў-здраднікаў, абавязкова васпаватых, прышчаватых, гнілазубых, няголеных, якія не гавораць, а сіпяць, шыкаюць, гаркаюць, не глядзяць, а косяцца, кідаюць позіркi; прозвішчы якіх ці мянушкі або кароткія: Гуз, Шышка, Коршак, Корчык, Клопiк, Сiпун, або чамусьці заканчваюцца на «онак», «ёнак», – нібы аўтары заключылі паміж сабою нейкую змову супраць гэтых бязвiнных і бяскрыўдних канчаткаў” [91, с. 402]. Паказальна, што пры словах Міканора пра сход, Трухановiч адрэагаваў як знаўца атмасферы паслярэвалюцыйнага часу: “А што за сходка? Чаму прысвечаная? Часам не грэблю будаваць?” – iранiчна спытаў Трухановiч, маючы на ўвазе творы пра дваццатыя-трыццатыя гады. Усе без выключэння раманы і аповесці заканчваліся там сходамі, пасля якіх шляхам сумеснай працы адбывалася зліццё iндывiдуумаў у адзiны арганiзм. З пятнаццаці прачытаных iм кнiг у дзесяці разам будавалі дарогу, мост і гацiлі грэблю (дарога як сiмвал пераходу ад цёмнага да светлага, мост далучэнне да прагрэсiўнага чалавецтва, грэбля – выграбанне з тванi жыцця на шырокі прастор), у чатырох калектыўна асушалі балота, а ў апошнiм (раман А. Чарнышэвіча «Свiтанне») – усё гэта разам плюс будаўнiцтва торфазавада” [91, с. 404]. У адказ жа пачуў, што размова пойдзе пра агульны Сялянскi дом. Атрымліваецца, што лiтаратура пра тыя часы ўсё ж была больш рацыянальнай за само жыццё, яна мiфалагiзавала і сiмвалiзавала яго, умела згладжвала перахлесты часу, апелявала да ўдумлiвага чытача. На падставе аналізу суадносiн рэчаiснасці і яе мастацкага ўвасаблення пiсьменнiк-пачатковец пачынае разумець, што жыццё адыгрывае не апошнюю ролю ў творчым працэсе.

Закраналася ў рамане і табуiраваная раней праблема цэнзуры, апекі з боку дзяржаўных органаў над лiтаратурай і лiтаратарамi. Пракурор Иван Паўлавiч, загадкавы спадарожнiк старых пiсьменнiкаў, – гэта адзiн з варыянтаў тагачасных цэнзараў. Апаведальнiк вачамi прэзаiка-пачаткоўца паказаў яго дасведчаным чалавекам, спрактыкаваным псiхологам, прафесiяналам у сваёй справе, у тым сэнсе, што Иван Паўлавiч шмат чытаў і разумеў спецыфіку пiсьменнiцкай працы. Ён фактычна стаў першым чытачом рукапiсу Трухана, дастаткова прафесiйна ацанiў лiтаратурныя здольнасці студэнта. Дзеля маральнай падтрымкі Алеся перад складанай аперацыяй Иван Паўлавiч у духу Шэкспiра-санетыста і рамантыкаў пазамiнулага стагоддзя запэўнiваў хворага ў лекавых уласцiвасцях творчасці і даводзiў: “Вас павiнна трымаць, як і дасюль трымала, адчуванне непадобнасці, абранасці, гонару, што менавіта вы ў лiку тых нямногiх, каго вышмаргнулі з гэтага бясконцага зямнога ланцуга, па якім жывыя рухаюцца ў мёртвыя...” [91, с. 416].

Металiтаратурны код увасабляецца ў “Рэвiзiі” праз сюжэт, праз канцэптэуальна абраную прэзаiкам вобразную сiстэму (свае меркаванні пра лiтаратуру выказваюць людзi розных пакаленняў, прызнаныя і

непрызнаныя аўтары). Гэта дазваляе апавядальніку стварыць аб'ектыўную карціну айчыннага літаратурнага працэсу канца 1980-х гадоў. У рамане “Мяжа” аўтар абраў іншую апавядальніцкую стратэгію. Сюжэтнай асновай і аб'ектам рэфлексіі тут сталі моманты жыцця і творчай дзейнасці самога пісьменніка. Фактычна ў “Мяжы” аўтар – апавядальнік і галоўны герой адначасова, наратар і аб'ект нарацыі. Празаік прызнаваўся, што напярэдадні саракапяцігоддзя адчуў “цягу да падрахункаў, чысткі, рэвізіі – у галаве, у жыцці, у літаратуры” [90, с. 5]. Раней у яго на літаратуру “было пастаўлена ўсё. Яна была чымсьці вечным, непарушным, адзіным, што мела сэнс у жыцці, больш таго – яна была вышэй за жыццё, бо была самадастатковай, значыць, не магла быць пераможана нічым, і ў сваю чаргу, з'яўляючыся своеасаблівым «страхавым полісам», павінна была аберагаць ад любога выпадку, любой нечаканасці. І вось гэтая страхоўшчыца, ратавальшчыца, самадастаткоўшчыца адыходзіць з першага плану ў невядома які. Перастае памагаць. І да яе з'яўляецца агіда і апатыя. Трэба было тэрмінова разабрацца з гэтым. Інакш усё губляла сэнс” [90, с. 105]. Лепшым сродкам выйсця з сітуацыі апавядальнік абраў роздум над “вечнымі” пытаннямі: мэта творчасці, пісьменнік і жыццё, роля крытыкі, пісьменнік і чытач. Не без суму ў рамане канстатавалася: “Да 45–50 гадоў пісьменнік набывае ўжо, як правіла, нейкае імя, а таксама нейкую пасаду, г. зн. робіцца недасягальным для крытыкі (і, сам таго не разумеючы, для чытача), і вось аднойчы надумваецца і дастае з антрэсоляў запыленыя, з выцвілымі чарніламі студэнцкія, ледзь не школьныя сшыткі, набірае на камп'ютары і, як правільна напісана ў геніяльнай паэме, увесь гэты цяп-ляп прэ ў друк. Разлік прасты: сярод мора пошлай, левай нагой намаханай прадукцыі навошта выкладвацца, цяпер што ні напішы, пойдзе, а калі яшчэ без граматычных памылак, ды з мінімальным веданнем законаў жанру – з радасцю надрукуецца, а надрукаваўшыся, і пачытаецца, і пахваліцца” [90, с. 5]. Усведамленне пісьменнікамі прынцыповай адсутнасці навізны ў тым, што можна зрабіць у літаратуры, многіх адвучвае сумленна працаваць на творчай ніве.

Літаратура, на думку апавядальніка, павінна развівацца ў атмасферы разумнай патрабавальнасці з боку крытыкі і самога пісьменніцкага асяроддзя. Айчынная ж крытыка далёкая ад клопатаў пра годны ўзровень мастацкіх твораў: “Ні ў воднай крытыцы свету не прынята чапаць дэбютантаў. Толькі ў нашай. Наша, падобна, адных дэбютантаў і чапае. І поруч з тым – якое рабалепства перад г.зв. імёнамі, імёнамі, якія, на добры лад і калі ты добры крытык, варта было б размазаць, як кашу па талерцы” [90, с. 51]. Мастацкі бок твораў звычайна застаецца па-за ўвагай крытыкі, а гэта прыводзіць да пышнага росквіту шэрасці, графаманства, эпігонства і нават плагіята. Былы школьны настаўнік неяк параіў апавядальніку ўзяць старыя часопісы, памяняць крыху прозвішчы, абставіны, апісанні прыроды дазволіў пакінуць, бо іх звычайна абмяняюць чытачы, прапанаваў таксама

перадрукоўваць пад сваім прозвішчам матэрыялы са старых “Вожыкаў”. Яшчэ адзін варыянт зліцца з шэрай масай графаманаў – “зрабіцца пісьменнікам рускамоўным, які пад сваім ці пад чужым імем гоніць вал; ён не піша – яго ванітуе штодзень словамі, сказамі, абзацамі. Маю на ўвазе гаротнікаў, якія пастаўляюць бульваршчыну і «мыла» для расійскіх або галівудскіх серыялаў («нашыя» ўжо і там). Маю права казаць так, бо нейкі час сам быў у іх скуры. Калі перасталі плаціць зарплату і трэба было выжываць, я штампаваў кожную раніцу па 8–10 старонак («Токарев резко обернулся и, вздрогнув, сжал в кармане рукоятку пистолета»), мне плацілі па 5–6 даляраў за старонку; за паўдня атрымоўвалася ў сярэднім 50 даляраў. Але як толькі на працы пачалі плаціць 50 даляраў у месяц, я ў момант гэтую сарамоту скончыў і забыўся на яе – як і не было яе ў жыцці” [90, с. 106–107].

Літаратура для пісьменніка – ілюзія магчымасці скарэктываваць, падоўжыць свой лёс. Праз пададзеныя эпізоды з уласнага жыцця і праз параўнанне з іх мастацкай рэпрэзентацыяй у канкрэтных творах выказвалася выпакутаванае перакананне: “Бедныя мы, літаратары, людзі. Безабаронныя, аголеныя, якія толькі і робяць, што падстаўляюцца, і глыбока яны няшчасныя, бо няма ў іх нічога асабістага – усё напаказ, як, выбачайце, у публічнай дзеўкі” [90, с. 7]. Апавядальнік падкрэслівае, што пісьменнік абавязаны развівацца, і не без іроніі заўважае: “У «сярэдняга» пісьменніка заўсёды ёсць фора перад «славутым». Многае яшчэ наперадзе – і сам не ведаеш, і іншыя не ведаюць, чаго ад цябе чакаць, – у адрозненне ад пісьменніка «славутага», які сваю вышыню ўзяў, у якога ўжо ўсё адбылося і застаецца толькі або спачываць на лаўрах, або спускацца ўніз: паўтарацца, выпісвацца, гнаць вал, без надзеі кагосьці чымсьці здзівіць...” [90, с. 101]. Бясспрэчна, пісьменнік працуе з надзеяй мець чытача, а непасрэдны зварот у творы да чытача апавядальнік лічыць безнадзейным архаізмам і прызнаецца, што не ведае свайго чытача і не надта верыць у яго існаванне. Ён пабойваецца чытача, бо той некалі можа здрадзіць.

Роздумы пра сутнасць і спецыфіку літаратурнай творчасці падаюцца ў “Мяжы” праз акцэнтаванне адмысловасці канцэптualaнага мастацкага абагульнення, праз супастаўленне законаў логікі і законаў творчасці. На падставе перажытага і напісанага аўтар робіць дастаткова песімістычны вывад: “Людзі вакол жывуць – ты адлюстроўваеш гэтае жыццё, усё піхаеш, усё ўкладваеш, як пракляты, самае лепшае сваё ў нейкі беспрацэнтны, банкруцкі банк – без надзеі на аддачу...” [90, с. 7]. Такім чынам, у рамане “Мяжа” металітаратурны ракурс выяўляецца праз споведзь аўтара-апавядальніка, праз самааналіз-рэфлексію над пытаннямі эвалюцыі творцы і яе дэтэрмінацыі, а таксама ўзаемаадносін пісьменніка з крытыкай і чытачамі.

Андрэй Федарэнка з тых пісьменнікаў, хто шукае новыя варыянты мастацкага даследавання надзённых праблем мастацкай творчасці.

Агульнавядома, што літаратура пачатку XXI стагоддзя развіваецца ў новай сацыякультурнай прасторы, вылучаецца сваім наборам герояў, праблематыкі, прыярытэтных сродкаў мастацкай выразнасці. Сёння большасцю чытачоў яна не ўсведамляецца падручнікам жыцця. Само слоўнае мастацтва найперш цікавіцца звычайнымі людзьмі з іх бытавымі праблемамі, нярэдка не цураецца эпатажу, шокавых эфектаў, спалучае забаўляльны і пазнавальны моманты. Раман “Жэтон на метро” (2019) – чарговая спроба металітаратурнай рэфлексіі А. Федарэнкі. Гэты раман заснаваны на прыёме эстэтычнага правакавання чытача пісьменнікам. Эпіграфам да яго Андрэй Федарэнка абраў словы: “... мода выратуе нашу мову...”. Пачатак твора пазначае агульны напрамак развіцця аповеду: “Бывае, тое, што здавалася вечным, прамільгне за адно чалавечае жыццё, а падзенне знічкі расцягнецца на тысячагоддзі; ад з’явы нібыта глабальнага маштабу з часам у гісторыі не застанецца і следу, і, наадварот, якаясь драбязя, узнікляя на пустым месцы, пакрысе пачынае павялічвацца, разрастацца, раскручвацца, уцягваючы ў сваю арбіту ўсё новых і новых людзей, заблытваючы іх, ператасоўваючы і прымушаючы рабіць самыя неверагодныя ўчынкi...” [88, с. 14]. Дробнай дэталлю ў творы, што ўцягне ў арбіту ўзаемадзеяння розных людзей, стане жэтон на метро, захаваны паэтам Віктарам Ракам. Віктар – цэнтральны герой твора, паэт, які ў сталым узросце не супраць стаць прэзаікам, таму абдумвае арганізацыю падзей будучага твора. Заўвага апавядальніка “Было тое сямнаццатага ліпеня дзве тысячы сямнаццатага года (амаль усе крымінальныя гісторыі пачынаюцца з пратакольнай даты, і гэтая не выключэнне), у пятніцу, у дзевяць вечара” [88, с. 15] правакуе чытача да высновы, што далей будзе пададзена нейкая крымінальная гісторыя. Трэба заўважыць, што такога роду чаканні знешне спраўджваюцца, бо дэтэктыўныя элементы мацуюць сюжэтны каркас рамана. Большасць персанажаў твора – людзі, так ці інакш звязаныя з літаратурай: Віктар Рак – паэт, Анатоль Фядосавіч Самусенка – былы ўніверсітэцкі выкладчык і спецыяліст па беларускай літаратуры, Алена Міхайлоўская – тэхнічны рэдактар раённай газеты, Леанід Літаў – пісьменнік-пачатковец, лесапрамыслоўца Асавец і прыватны дэтэктыў Грыневіч – аматары літаратуры, як і выпускніца школы Людміла Каралёва.

Віктар Рак – паэт з іменем, так званы хрэстаматыійны аўтар, бо напісанае ім уключана ў школьныя падручнікі. Адзін з персанажаў нават атэстуе яго “тонкім лірыкам”. Віктар працуе ў адзеле паэзіі адной рэдакцыі, воляй абставін рэдагуе твор на гістарычную тэму пачаткоўца Літава і абураецца тым, што ў “тэкстах быў намешаны боб з гарохам і Божы дар з яешняю” [88, с. 22]. Паэт не давяраў аўтарам гістарычнай прозы: “Ён прызнаваў толькі ролю літаратуры ў станаўленні і развіцці нацыі, а ўсе гэтыя тэксты, гэтак званую гісторыю (ды яшчэ беларускую гісторыю, у якой сам Саламон не разбярэцца), лічыў кампіляцыйнай з іншых кампіляцый, перапісаннем рознымі аўтарамі аднаго і таго ж тэксту, які

пры жаданні можна было адшукаць у самай элементарнай Вікіпедыі” [88, с. 22]. З іроніяй Рак ставіўся да тых, хто пачынаў пісаць пра беларускую рэчаіснасць без грунтоўнага з ёй знаёмства і адкрываў чытачам банальныя ісціны кшталту таго, што Янка Купала ды Якуб Колас – гэта псеўданімы, а не сапраўдныя імёны творцаў. Для Віктара Рака існуе толькі літаратура, народжаная ўласна перажытым і прачутым. У фінале рамана ён прыходзіць да высновы, што “ёсць адзіная ў свеце сапраўдная ўлада, хаця б таму, што яна самадастатковая, ёй нічога не пагражае: ні выбары, ні рэферэндумы, ні путчы з рэвалюцыямі, яе ніхто ніколі ні пры якіх абставінах не адбярэ, ды і прэтэндаваць на яе наўрад ці будзе” [89, с. 69], гэта ўлада аўтара над героямі свайго твора. Дадзены вобраз у творы – удзячны матэрыял для разваг над пытаннямі пра межы аўтарскай волі ў творы, пра сумяшчальнасць таленту і злачынства, эмацыянальнага і рацыянальнага ў творчасці і жыцці паэта.

Леанід Літаў, у адрозненне ад Віктара Рака, – пачатковец, аматар літаратуры. Гэта прадстаўнік транснацыянальнай кампаніі, які апантана кідаецца развіваць культуру таго народа, куды ён трапляе па службовых справах. Ён захапляецца прыродай, мовай беларусаў, спрабуе пісаць па-беларуску. У рэдакцыі “Гістарычнага часопіса” Літаў даводзіў, што беларускай літаратуры патрэбны “хаця б адзін “забойчы бестселер”, “такі твор, як стрэл, як настольная кніга, хэдлайнер” [88, с. 30]. Маладая рэдактар патлумачыла яму: “У нас няма чытацкай масы, якую можна было б прааналізаваць, зразумець, што яна хоча. У нас сто, ад сілы дзвесце чытачоў, якія сумленна чытаюць усё, што мы пішам. Але яны хутчэй блізкія сябры, суаўтары, чым чытачы” [88, с. 30]. Прычыны такога становішча рэдактар завучана вывела з ненатуральнага развіцця мовы, але аптымістычна дадала: “Мода выратуе нашу мову. Праўда, гэта будзе ўжо іншая мова і літаратура” [88, с. 31]. Сведка іх размовы літаратуразнаўца Самусенка завучана катэгарычна, безапеляцыйна зазначыў: “Ніякай ні новай, ні старой літаратуры ўвогуле не бывае. Ёсць толькі таленавітае і не. Што таленавітае, тое і новае” [88, с. 31]. Самусенку абурала, што сучасная літаратура “ўсё больш робіцца пісьменніцкай – не ў пераносным, а ў прамым сэнсе: пісьменнікі пішуць для пісьменнікаў. Але нават такая літаратура павінна прыносіць найперш эстэтычную асалоду, а не пакуты, з якімі чытаеш тэкст, дзе ледзь не кожнае слова ўжыта няправільна, стаіць ракам і бокам і адно за адным едзе, праз якія прадзіраешся, як праз іржавы калючы дрот” [88, с. 31]. Для аматара-пачаткоўца словы спецыяліста падаліся цікавымі. Літаў запрасіў Самусенку да сябе і прызнаўся, што хоча адкрыць музей: “Толькі не звычайны, крэйзнаўчы, а музей фальшывак, разумеце? Сабраць рознае «багацце», напрыклад, спарэхлелыя паперы, на якіх нібыта вершы і паэмы Міцкевіча на беларускай мове. Нібыта фрывольныя навелы Скарыны. Невядомая аповесць Яна Баршчэўскага, напісаная беларускай кірыліцай. Крыж Еўфрасінні з медзі і з фальшывымі

каменнямі, падробныя слуккія паясы, куча несапраўдных шчарбатых талераў і берасцяных грамат-шыфровак” [88, с. 34]. Літаў спадзяваўся, што, “можа, падробкі прыцягнуць да сябе сапраўднае” [88, с. 34]. Прывабліваў яго і шлях стаць вядомым літаратарам дзякуючы сацыяльным сеткам. Літаў – прыклад легкадумнага стаўлення да літаратурнай дзейнасці як да аднаго з відаў адпачынку.

З гумарам і іроніяй паказаны ў рамане літаратуразнаўца Анатоля Фядосавіч Самусенка, што любіў крытыкаваць калег за няўважлівае прачытанне класікі і прымушаў студэнтаў ведаць твор да апошніх драбніц. Некалі ён выдаў сенсацыйную манаграфію, аднак назва працы “Пейзаж як элемент вечнасці ў беларускай літаратуры ад Мялеція Сматрыцкага да Уладзіслава Сыракомлі. Частка 1.” найперш указвае на філалагічную глухату яе аўтара. Былы супрацоўнік МУС, а пасля бізнесмен Асавец лічыць: “Літаратура – тое, без чаго не абысціся” [89, с. 39], але ў літаратурным творы Асаўца прыцягвае галоўным чынам бок прагматычны, паколькі “кожны пісьменнік, вялікім ці малым ён сябе лічыць, не ведае сваіх магчымасцяў і аднойчы, сам аб тым не здагадваючыся, можа такое напісаць!..” [89, с. 39]. Блізкі да Асаўца па поглядах на літаратуру і яе ролю дэтэктыў Раман Грыневіч. Ён перакананы, што мастацкі твор можа дапамагчы раскрыць злачынства. У якасці прыкладу Грыневіч рэканструюе злачынства Віктара Рака па яго паводзінах і мастацкіх творах. Логікай аповеду пісьменнік сцвярджае, што літаратура менавіта як мастацтва слова сучаснымі людзьмі ўспрымаецца з цяжкасцю.

“Жэтон на метро” – раман, дзе аўтар праз сістэму персанажаў, алузіі і рэмінісцэнцыі з літаратуры, літаратуразнаўства, кіно выказвае сваё разуменне слоўнага мастацтва, ролі і перспектывы літаратуры ўвогуле і беларускай літаратуры ў прыватнасці і акцэнтуюе дамінаванне прагматычнага стаўлення людзей да вербальнага мастацтва, калі на першае месца выходзіць асоба аўтара, пазамастацкі кантэкст, а не твор з яго мастацкімі вартасцямі і пралікамі.

Людміла Рублеўская – адна з самых паспяховых і папулярных сучасных беларускамоўных пісьменніц. Сакрэт яе поспеху ў многім заключаецца ў апавядальніцкім майстэрстве, у апеляцыі праз праблематыку і прадуманае эстэтычнае ўвасабленне праблематыкі да шырокай чытацкай аўдыторыі. Наратывыя стратэгіі пісьменніцы накіраваны на асэнсаванне айчыннай гісторыі, чалавечага лёсу, узроўняў чалавечай трываласці, на нязмушанае выхаванне чытацкіх густаў. Праблема ўзаемаадносін літаратуры і чытача, узятых у дыяхраніі і сінхраніі, істотная ў прозе Людмілы Рублеўскай. У аповесці “Пярсцёнак апошняга імператара” (2001) пісьменніца доказна сцвердзіла, што літаратурная творчасць – найперш споведзь душы, якая не пакідае чытача абьякавым пры ўмове яе шчырасці. Адзін з герояў твора, ахвяра рэцэптыўных стэрэатыпаў у дачыненні да беларускай літаратуры, мала

дасведчаны ў ёй, заяўляе, што на раннім этапе нацыянальная літаратура, напрыклад, беларуская паэзія 1920-х гадоў, не можа быць арыгінальнай, не можа эстэтычна ўздзейнічаць на чытача, быць эстэтычна запатрабаванай ім: “Прабачце за кашчуннасць, але гэта так – ні Ясеніна, ні Ахматавай, ні нават Маякоўскага ў беларускай паэзіі дваццатых не магло быць. Адны правінцыйныя варыянты Дзям’яна Беднага. Змяшчай у кучу ўсе гэтыя іхнія руні ды палеткі ды паспрабуй адрозніць, якому Глебку-Жылку належаць, – не адрозніш! Ды яшчэ мова не распрацаваная, з русізмамі. Не думаю, што тыя вершы будзе перапісваць дзяўчынка, каб перачытваць і плакаць над імі. Наўрад ці юнак стане вучыць іх на памяць і ў яго будучы палаць шчокі і шчымець сэрца ад прагі жыцця і подзвігу. Не працытуе іх філосаф у роздуме пра жыццё і смерць. Творчасць таго пакалення, пры ўсёй павазе да яе, толькі кокан, шалупінне, з якога магла вырасці нацыянальная літаратура, вартая суседскіх” [69, с. 53]. Апанент гэтага персанажа, гісторык па адукацыі, лічыць, што ўспрыманне літаратуры залежыць ад эмацыянальнага стану чытача і мастацкіх вартасцей твора: “«О Беларусь, мая шыршына, зялёны ліст, чырвоны цвет... У ветры дзікім не загінеш, чарнобылем не зараснеш...». Я чытаў гэты верш, і ў мяне палалі шчокі, і хацелася подзвігаў... А мая маці спявала мне, маленькаму: «Падаюць сняжынкі, дзяменты-росы, падаюць бялюткі за маім акном. Расчасалі вішні шоўкавыя косы і ўранілі долу снежавы вянок...». І яшчэ пра тое, як «шэпчуцца явар з калінаю ў цёмнай галіне над ярам...». І вочы яе вільгатнелі” [69, с. 54]. На думку прафесійнага гісторыка, літаратура – мастацкая гісторыя народа і часу; каб не захварэць на гістарычнае малакроўе, трэба ведаць сваіх аўтараў, сваю літаратуру.

Мастацтва слова як феномен дыялога пісьменніцкай і чытацкай свядомасці – лінія металітаратурнага ракурсу ў “паралельным” рамане “Золата забытых магіл” (2003), у “Пантофлі Мнемазіны” (2017). Славуты сербскі пісьменнік Міларад Павіч у “Рамане як дзяржаве” заўважыў, што патрэбна новая тэхніка напісання твора, што варта развіваць тэхніку нелінейнага аповеду: “Трэба стварыць такі твор, якім можна карыстацца як інтэрактыўнай прозай. Гэта патрабуе абсалютна іншай, новай тэхнікі напісання рамана або апавядання, – тэхнікі, якая загадзя прадугледжвае і забяспечвае розныя хады пры чытанні твора”, бо “мы маем справу не з крызісам самога рамана, а з крызісам чытання рамана. Такого рамана, які нагадвае вуліцу з аднабаковым рухам. Гэта значыць з крызісам графічнага аблічча рамана. З крызісам – кнігі” [54, с. 20]. Л. Рублеўская свядома мадэрнізавала сістэму аповеду ў рамане “Пантофля Мнемазіны” з улікам той акалічнасці, што літаратурацэнтрнасць прыкметна стала саступаць свае пазіцыі ў культурнай свядомасці грамадства. У яе рамане разгортваюцца тры пераплеценныя паміж сабой апавядальніцкія гісторыі: гісторыя стварэння рамана, гісторыя Ірыны Корвус і гісторыя таленавітага доктара Люцыяна Корвуса, што на працягу жыцця імкнуўся працаваць

на карысць чалавецтва. Розныя інтэрпрэтацыі лёсу Люцыяна Корвуса – матэрыял для асэнсавання праблем творчасці. Апавядальніца ў рамане падкрэслівае, што ў пісьменніцкай працы фактычны матэрыял толькі дае штуршок, становіцца імпульсам да творчай дзейнасці, якая грунтуецца на аўтарскай канцэпцыі жыцця, на вымысле ў імя пераканаўчасці, дзеля інтэлектуальнага і эмацыянальнага ўздзеяння на чытача. Па прызнанні аўтара як героя рамана, пісьменнік – чалавек бязлітасны, ён абсалютна дэспатычна абыходзіцца з персанажамі і жыццёвымі фактамі. Для напісання рамана аўтару найперш неабходна “фактуркі ... нагрэбсці” [68, с. 160]. Багатая “фактурка” гісторыі вечнага барацьбіта за праўду і справядлівасць Люцыяна Корвуса, дастаткова поўна пададзеная ў запісах рэпрэсаванага геолога, гераіняй-пісьменніцай карэктуюцца: “І я разумела, што напісаць менавіта так, як вычытала ва ўспамінах геолога, я не змагу. Гісторыя майго героя будзе іншай.

Так, балючай і трагічнай. Але іншай.

І можа быць, хтосьці з тых, хто яе прачытае, аднойчы адмовіцца выбіраць між ролямі ката, здрадніка і ахвяры.

Таму, што застанецца чалавекам. Проста чалавекам на сваёй зямлі. Ну, неяк так...” [68, с.164]. Пісьменніца іранічна разважае з сабой і дэкларуе: “Хопіць пафасу? Альбо яшчэ падкінуць? Я магу. Вось толькі не магу забыцца на забытых” [68, с.164].

Гісторыя апавядальніцы Ірыны Корвус трымаецца на адкрыцці мінулага, уласнага радаводу, на спасціжэнні складанага свету чалавечых узаемадачыненняў. Ірына – дызайнер і ў дадатак мадэратар сайта фанфікшан “Пад знакам Урабораса”, бо “ў фанфікшане сумленней, чым на звычайным сайце пачынаючых літаратараў, які ў геніях, бы ў каросце” [67, с. 35]. Назва адкрытага Ірынай сайта шматзначная: Ураборас – змяя, што згарнула ў пярсцёнак і кусае сябе за хвост. Ураборас сімвалізуе цыклічнасць быцця, рэпрэзентуе вечнасць і бясконцасць праз разбурэнне і стварэнне, праз жыццё і смерць. Назва сайта акцэнтуюць множнасць варыянтаў лёсу аўтараў-пачаткоўцаў, а ў межах сюжэтнага ланцуга – абсалютна нечаканыя павароты чалавечых лёсаў. Змешчаныя на сайце матэрыялы пра Ордэн рыцараў захавальнікаў памяці становяцца аб’ектам абмеркавання чытачоў. Высвятляецца, што іх слушныя заўвагі ўплываюць на выкладанне аўтарам фанфіка гісторыі Люцыяна Корвуса і яго знаёмых, карэктуюць наратыўную стратэгію. Каментарыі да тэкстаў аўтара, што абраў нік “Grjaznuj ubljudok”, ускосна характарызуюць і чытачоў беларускамоўнай літаратуры ў сеціве, сярод якіх ёсць выпадковыя і недалёкія людзі тыпу Трандуіла, рамантычная аматарка фантастыкі Fljor Delakur, аматар праўдападабенства Тор Магутны, тэндэнцыйна настроены Racional, перакананы, што пра глабальныя рэчы можна чытаць толькі на “проза.ру”, а сюды “прыходзяць па рамантыку, чувак, ну ці паржаць” [67, с. 56].

Мадэратар сайта Ірына Корвус – асоба літаратурацэнтрычная, бытавыя сітуацыі яна любіць суадносіць з літаратурнымі сітуацыямі. Так, пра свой намер знайсці сляды зніклага мужа з гумарам зазначае: “Сюжэтаў, калі дзяўчына ідзе па слядах свайго зніклага прынца, хапае” [67, с. 29]. У рамане шырока выкарыстоўваюцца рэмінісцэнцыі і алюзіі як літаратурнага, так сацыяльнага і бытавога плана на падзеі мінулага і цяперашняга часу. Пісьменніца дасціпна высмейвае бытавыя і літаратурныя штампы, у прыватнасці, штамп пра пісьменніка-ўсяведа: першае ўражанне ад модна апранутай Ірыны ў пісьменніцы-апавядальніцы было негатыўным, бо па пісьменніцкіх мерках маладая асоба выглядала тыповай прыгожай дурніцай.

Літаратура і пісьменнік, роля літаратуры ў сучасным жыцці, адносіны ў пісьменніцкім асяроддзі – лініі разваг у творах Франца Сіўко. Для героя-пісьменніка з яго аповесці “Плебейскія гульні” (2015) літаратура – сродак пазбаўлення ад адзіноты, рэч глыбока асабістая. Герой твора і ён жа апавядальнік усведамляе сябе самадастатковай асобай. Ён надзвычай востра і крытычна ставіцца да калег па “літаратурнаму цэху”, хаця сам далёкі ад маральнай бездакорнасці. Карыкатурна выглядаюць у творы паэтэса з “неўтаймоўнай схільнасцю да скаргапісання, даносаў”, што “з уздымам распавядае пра тое, як днямі, у перапынку паміж шынкаваннем капусты і сартаваннем морквы разрадзілася ў выніку начнога азарэння яшчэ і рыфмаваным прадуктам, а назаўтра дзве гадзіны тлуміла ім галовы слухачоў падчас адной з сарака трох згарбузаваных і праведзеных ёю цягам апошняга месяца літімпрэзаў” [74, с. 259]; “аўтар сусальна-рамантычных тэкстаў пра хараство роднай зямлі і каханне” [74, с. 275] паэт В.; “схільны да філасофскіх рэфлексій”, “прыхільнік традыцыйных накірункаў у жывапісе і сардэчна-вагінальных вышукаў Рота і Мілера ў літаратуры” [74, с. 293] паэт К.; нарысіст З., “чалавек зычлівы і прыязны, нават часам аж залішне, аж да навязлівасці, лічыць сябе ў горадзе за месію і дня не можа пражыць, каб не згарбузаваць пры першай жа нагодзе якую-небудзь творчую імпрэзу. На ўсіх калектыўных здымках З., як той персанаж з нататнікаў Чэхавы, заўсёды стаіць паперадзе ўсіх, а любую спробу пасунуць яго ў сцэнары мерапрыемства хоць на міліметр ад лідарскай пазіцыі, то бок мікрафона, успрымае як нечуваную абразу” [74, с. 278], бо яго мэта – забяспечыць сабе годнае месца ў капрызлівай памяці нашчадкаў. Цяжка не заўважыць, што мастацкае даследаванне літаратурнага асяродку Францам Сіўко грунтуецца на вар’іраванні матываў вядомай працы Ё. Хэйзінгі “Homo ludens”, на ідэі: “Гульні – гэта святое, усё нашае – з гульні” [74, с. 285]. У гульні чалавек імкнецца прыхаваць сваю сутнасць, літаратура – гэта таксама гульні, адмысловая сутыкненнем людзей рознага ўзроўню таленту і чалавечых амбіцый. У зборніку эсэ “Штрыхкоды” (2017) Сіўко ёсць раздзел “Выспа Літаратура”, дзе рэфлексія над мастацкай творчасцю спалучаецца з ацэнкамі

пісьменніцкай этыкі. Тут аўтар іранічна атэстуе літаратурную дзейнасць як сумніўную. Літаратура, паводле аўтара, найперш нараджае жаданне выказацца. Ф. Сіўко прыгадвае словы Альбера Камю пра два магчымых спосабы існавання пісьменнікаў: амерыканскі шлях адзінотніка, “які рады ў гады ўзнікае з чарговым опусам прад вачыма патэнцыйнага спажыўца ягонае прадукцыі і тут жа, гнаны імпэтам да самоты ды свербам ақунуцца ў новыя ўражанні і штодзённыя калізіі, зноў на колькі часу знікае ў жыццёвым віры”, і французскі, пры якім аўтар “немагчымы без гуртавання творцаў і спадарожных яму гучных супольных акцый – прэзентацый, імпрэзаў, перфомансаў і г.д.” [75, с. 37]. Бясспрэчна, час уносіць карэктывы ў пісьменніцкія паводзіны, Сіўко прызнаецца, што сучасныя варыянты пісьменніцкага існавання яго мала прывабліваюць: “...прылюдную расхрыстанасць пісьменніка, які вяшчае на ўвесь свет у «Фэйсбуку»: «Вось так выглядае мая новая кніжка», мне ўзяць за прыклад паводзінаў цяжка” [75, с. 38]. Сучасная літаратура шукае шляхі самасцвярджэння, аднак многія з іх, паводле аўтара, сумніўныя. Так, адной з прыкмет часу ў літаратуры з’яўляецца “неахайнасць пісьма”, “што не ад адсутнасці характару адчуваецца, ідзе, не ад унутранай несабранасці, што было б, напэўна, даравальна, а ад элементарнай прыроджанай каструбаватасці п’яра і думкі, няўмельства, немайстравітасці” [75, с. 41]. Недасказанасць, невыразнасць пісьменніцкай думкі таксама падаюцца пісьменніку адзнакамі прафесійнага “няўмельства” [75, с. 42]. З іроніяй ён заўважае: “Залатое правіла дэмакратыі ад літаратуры: “Як добра пісаць не прымусіш, так і кепска не забароніш” [75, с. 45]. “Штрыхкоды” закраналі праблемы ўспрымання літаратурных твораў, узаемаадносін літаратурных настаўнікаў і літаратурных вучняў, мастацкага перакладу, тэматыкі і жанраў сучаснай беларускай літаратуры.

Франц Сіўко слушна адзначаў, што ў беларускай літаратуры мяжы ХХ – пачатку ХХІ стагоддзя зашмат нарысістыкі, але не хапае белетрыстыкі, што літаратуры не хапае “аптымізму ў спалучэнні з менш пафасным стаўленнем да жыцця, у тым ліку і да ўласнае ролі ў ім” [75, с. 45]. Наконт выхаду беларускіх аўтараў на міжнародную арэну падавалася дасціпнае саркастычнае меркаванне-гіпотэза: “Можа, з прадстаўнікоў секс-меншасцяў хто-небудзь? Наогул дзіўна: больш за тысячу творцаў у краіне, а каб хоць адзін такі прылюдна аб’явіўся. Неяк зусім не ў нагу з сусветнай тэндэнцыяй” [75, с. 66]. Адной з прыкмет сучаснага літаратурнага быту, як вядома, выступаюць скандалы. На шчасце, як зазначае аўтар зборніка, беларускія пісьменнікі мала ўжываюць гэты элемент самапрэзентацыі. Франц Сіўко працуе ў Віцебску і добра ведае так званы правінцыйны варыянт пісьменніцкага асяроддзя, якое характарызуе “мілымі міжсабойчыкамі” людзей, што часта маюць ускоснае дачыненне да літаратуры. Паводле пісьменніка, цяжка “знайсці сферу, што хаця б збольшага магла зраўняцца са сфераю творчаю ў

выяўленні найгоршых душэўных якасцяў яе насельнікаў” [75, с. 63], літаратарскі занятак сумнеўны з пункту гледжання логікі, але “прыцягальны з гледзішча спажывы для душы”; гэта спалучэнне Боскага і д’ябальскага, якое, “як бы балюча часам ні апякала сваіх верных службаў асцюкамі абыякавасці ды няўдзячнасці, назаўсёды застанецца для нас (іх) найпрыцягальнейшым” [75, с. 66].

Металітаратурны ракурс – адзін са складнікаў беларускай прозы ХХ стагоддзя. Асноўныя тэматычныя лініі асэнсавання літаратуры – гэта літаратура і рэчаіснасць, сутнасць літаратуры, літаратура і пісьменніцкае асяроддзе, літаратура і чытач. У знакамітым артыкуле “Змена функцый літаратуры” 1986 года Вольфганг Ізер сцвярджаў, што памерла не літаратура, а ранейшыя ўяўленні пра яе. Металітаратурная рэфлексія беларускіх прэзаікаў пацвярджае гэты вывад, паколькі яе праблематыка – дынамічны працэс, на які ўплывалі знешнія і ўнутраныя абставіны. Калі на пачатку ХХ стагоддзя ў цэнтры асвятлення былі культуралагічная і нацыястваральная функцыі літаратуры, то на пачатку ХХІ стагоддзя – галоўным чынам камунікатыўная з вялікай зацікаўленасцю да суадносін аўтара і чытача. Металітаратурны ракурс у сучасным сусветным пісьменстве звычайна ўвасабляецца або праз сюжэт, дзе ў ліку персанажаў абавязкова прысутнічаюць прадстаўнікі мастацтва слова (характэрныя прыклады – раман “Ікс” Дзмітрыя Быкава, “Папугай Флабера” Джуліяна Барнса), або праз перадачу плыні думак, разважанняў творчай асобы, як у “Парушаных тэстаментах” і “Заслоне” Мілана Кундэры, “Рамане як дзяржаве” Міларада Павіча. Спосабы рэпрэзентацыі металітаратурнай рэфлексіі ў беларускай прозе ХХ стагоддзя дэтэрмінаваліся аўтарскай індывідуальнасцю: у адных аўтараў яна выяўлялася галоўным чынам праз аўтарскія, апавядальніцкія маналогі, маналогі персанажаў (Якуб Колас, Максім Гарэцкі, Міхась Стральцоў, Франц Сіўко), у другіх – галоўным чынам праз сюжэт, сістэму вобразаў (Уладзімір Караткевіч, Адам Мальдзіс, Уладзімір Арлоў, Людміла Рублеўская).

Эстэтычная мемарыялізацыя пісьменнікаў Віцебшчыны ў баладах Віктара Шніпа

Віктар Шніп – дастаткова арыгінальны і таленавіты сучасны беларускі паэт. Яго творчасць заснавана на балансаванні паміж традыцыямі і наватарствам. Тэматыка і вобразны свет твораў Шніпа разнастайныя. Паэт, напрыклад, надаў другое жыццё такім жанрам, як раманс, балада. Форма балады ў Шніпа істотна трансфармаваная, асучасненая. Героі яго баладаў, з аднаго боку, – звычайныя людзі, а з другога – знакамітыя грамадскія і культурныя дзеячы. Віктар Шніп свядома падкрэслівае, што яго эстэтычныя інтэнцыі накіраваны на мемарыялізацыю людзей, якія складаюць гонар і славу Беларусі. Балады

пра ўраджэнцаў Віцебшчыны пісьменнікаў Яна Баршчэўскага, Аляксандра Рыпінскага, Арцёма Вярыгу-Дарэўскага, Адама Гурыновіча, Вацлава Ластоўскага, Уладзіміра Дубоўку, Тодара Кляшторнага, Васіля Быкава, Уладзіміра Караткевіча – удалая спроба акцэнтавання ролі асобы ў літаратуры і грамадстве, а таксама ролі прыгожага пісьменства ў соцыюме. Балады, прысвечаныя літаратарам, з поўным правам можна назваць герменеўтычнымі па характары, аксіялагічна значнымі.

З паэтаў XIX стагоддзя ўвага В. Шніпа засяродзілася на тых, хто з’яўляўся абуджальнікамі гістарычнай памяці беларусаў. “Балада Яна Баршчэўскага” – твор пра вечнае вандраванне пісьменніка і вечнае вяртанне на Радзіму для сцвярджэння яе існавання:

*Зноў дождж ідзе, змываючы сцяжыны,
Якімі нам вяртацца ў родны свет,
Дзе беларусы ёсць, а іх Айчына,
Як за Хрыстом ёсць жыватворны след* [96, с. 32].

Значэнне творчасці Баршчэўскага паэту бачылася найперш ў абуджэнні годнасці і самасвядомасці беларусаў. Віктар Шніп спецыяльна напамніў адзін з канцэптуальна значных вобразаў з кнігі “Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях” Яна Баршчэўскага – вобраз Плачкі, што заклікае людзей берагчы свае святыні:

*А Плачка ўсё блукае па Прыдзвінні.
Яна з тваёй шляхецакою душой.
Магілы ж нашыя не змыюць ліўні,
Што ў хмарах тых, якія над зямлёй
Над нашаю і захаду і ўсходу
Плывуць, жадаючы, каб заўтра мы
Забыліся якога радаводу
Мы тут, дзе нашы храмы і дамы...* [96, с. 32].

Плачка ў “Шляхціцы Завальні” – увасабленне памяці: “Жанчына тая надзвычай прыгожая. Вопратка яе – белая, як снег, на галаве – чорны ўбор, і чорная хустка накінутая на плечы. Твар хоць і смуглы ад сонца і ветру, але гожа і паглядны, вочы жывыя і заўсёды блішчаць на іх слёзы. Яна з’яўляецца найчасцей у пакінутых дамах, у пустых касцёлах і на руінах. Бачылі яе таксама пад дрэвамі або пасярод поля. Пасля захаду сонца яна сядзе на камені, наракае на лёс жаласным голасам і заліваецца слязьмі” [15, с. 165]. Стары Завальня лічыў паводзіны Плачкі папярэджаннем людзям, “каб выправілі свае норавы” [15, с. 171]. Плачка ў баладзе Шніпа – напамін пра забытых герояў, пра неабходнасць зберажэння гістарычнай памяці і чалавечай годнасці:

*... а Плачка ўсё блукае
Па Беларусі, у якой нам вечна жыць,
Нягледзячы на тое, што знікае
Адвечнае і часта дождж імжыць* [96, с. 32].

Вобраз Плачкі, уведзены Янам Баршчэўскім, у трактоўцы Шніпа, надзвычай актуальны і для нашых дзён.

Літаратар, выдавец, паўстанец 1830 года Аляксандр Рыпінскі – галоўны герой твора “Балада Аляксандра Рыпінскага”, дзе аповед заснаваны на адмысловым звароце-каментаванні жыццёвага шляху і выпрабаванняў неардынарнай асобы:

*Праз трыццаць год вяртаешся дахаты,
Рамантык, інсургент, мастак, паэт,
І прад табою край твой – не пракляты,
А любы, нібы з васількоў букет... [96, с. 40].*

Пасля паражэння паўстання Аляксандр Рыпінскі эмігрыраваў спачатку ў Парыж, потым у Лондан, займаўся выдавецкай справай. Калі выйшла амністыя паўстанцам 1830 года, ён вярнуўся на Беларусь, дзе пісаў літаратурныя творы, збіраў фальклор, помнікі пісьмовай культуры. У многім дзякуючы яго архіву мы ведаем імя верагоднага аўтара “Тараса на Парнасе”. Былы паўстанец ведаў, што на Радзіме ён будзе знаходзіцца пад наглядам служак царскай улады:

*І хоць было разгромлена паўстанне,
Ты не адрокся ад былых дарог,
Бо Беларусь – не кветка, што век вяне,
А храм любові, дзе жыве Пан Бог,
Дзе ўсё сваё: і песні, і легенды,
І мова, без якой загінем мы,
Як без людскай спагады інсургенты
Сярод завейнай лютае зімы.
І будзеш сніць Парыж і Лондан шэры,
Дзе ты нябедна мог спакойна жыць
І не палохацца ад стуку ў дзверы,
Бо за дзвярамі, як ваўкі, віжы [96, с. 40].*

Шніпам паэтызуецца духоўная нязломнасць Рыпінскага, былы паўстанец прадстае ў творы чалавекам, верным перакананням маладосці, які зробіць сваёй зброяй барацьбы з царызмам мастацкае слова:

*Напішаш ты пра родны край балады,
Дзе пра любоў сваю не прамаўчыш.
Праз трыццаць год вяртаешся дахаты [96, с. 41].*

Вернасць роднаму краю – вызначальная рыса характару Арцёма Вярыгі-Дарэўскага ў “Баладзе Арцёма Вярыгі-Дарэўскага”:

*З беларушчынай не развітаўся.
Гэта мой ідэал, – ты пісаў,
І праз ночы душою вяртаўся
У той край, дзе раса, як сляза [96, с. 44].*

Паэт стварае ўмоўную сітуацыю: размову Вярыгі-Дарэўскага з Богам, дзе паэт прызнаецца ў непарушнасці сваіх грамадзянскіх перакананняў:

*І калі ў цябе Бог запытаўся:
“Развітаўся з жыццём?”, сказаў ты:
“З Беларушчынай не разбратаўся.
Гэта мой ідэал назаўжды [96, с. 45].*

Кальцавая кампазіцыя твора акцэнтуюе маральныя імператывы героя. Арцём Вярыга-Дарэўскі пісаў літаратурныя творы, удзельнічаў у паўстанні 1863 года, быў сасланы ў Сібір, дзе і загінуў. Гісторыкі літаратуры мяркуюць, што ён вёў дзённік, які, на жаль, не захаваўся:

*І начамі халоднымі ў скрусе
Ты пісаў пра зажураны свет,
І цябе Вайдэлот Беларусі
Называлі гаротнікі ўсе [96, с. 44].*

Не выпадковае найменне паэта “вайдэлотам” – памятливым народным песняром, які ведае праўду і прагне яе захаваць для нашчадкаў. Праблема значнасці зберажэння культурнай спадчыны і гістарычнай памяці – цэнтральная ў “Баладзе Адама Гурыновіча”. Апавядальнік з горыччу заўважае:

*На могілках не адишукаць магілы,
Дый могілак саміх не адишукаць.
Каля дарогі крыж стаяў пахілы,
Няма дарогі, бэльнягі шумяць [96, с. 62].*

Высланы царскімі ўладамі з Пецярбурга Адам Гурыновіч загінуў на Радзіме ад чорнай воспы, яго магіла не захавалася. Бяспамяцтва суайчыннікаў апавядальнік тлумачыць абставінамі жыцця, зменай некалькіх пакаленняў людзей у родных мясцінах пісьменніка. Гурыновіч змагаўся з царызмам за лепшую будучыню роднай зямлі, у яго мары было трагічнае характва надзеі:

*І ты хацеў, каб родны край заўжды,
Быў, як рака, напоўнены жывою
Вадой і каб, нібыта да вады,
Да родных слоў, да песень і да казак
Усе імкнуліся, бо з імі край,
Няхай праз сотню год, а не адразу,
Усё-ткі ператворыцца ў рай,
У беларускі, дзе і твой фальварак
Паўстане з траў, не згубіцца ў вяках,
Як і твая аб Беларусі мара... [96, с. 63].*

Аднак марам рамантычна настроенага Адама Гурыновіча ажыццявіцца не было суджана, памяць пра паэта пакрысе захоўваецца, але месца апошняга спачыну нашчадкаў дакладна не вядома.

Трагічны момант вымушанага развітання з жыццём Вацлава Ластоўскага згадваўся ў “Баладзе Вацлава Ластоўскага”:

*Дзень адыйдзе ў небыццё
Па чырвоных кветках смерці.
Верыць жа табе ў жыццё
І казаць народу: “Верце!” [96, с. 73].*

Сасланага Ластоўскага расстралялі на чужыне, аднак да апошняга моманту зямнога жыцця ён верыў у “залаты наш час” [96, с. 73]. Пасля смерці Вацлаў Ластоўскі надоўга быў выкраслены з гісторыі Беларусі, з беларускай літаратуры. Потым час аднавіў справядлівасць у адносінах да таго, хто любіў Беларусь і працаваў на яе карысць:

*Ён – нацдэм! – бязродны кажжа,
“Ён змагар”, – нам кажжа час,
Што пачаўся ў родным краі,
Дзе заўжды чужынцаў зграі,
Дзе заўжды нас вельмі мала.
Толькі годнасць не прапала! [96, с. 73].*

Афарыстычная апошняя фраза штрафы “Толькі годнасць не прапала” – выснова апаবাদальніка пра асаблівасці характару суайчыннікаў.

“Балада Уладзіміра Дубоўкі” пачыналася канстатацыямі:

*Дваццаць сем гадоў, як груганоў,
Чорна прашумелі праз душу.
Словы на паперы, нібы кроў,
Бы трава вясной пасля дажджу
На магілах, дзе сябры ляжаць,
На пажарышчах, дзе родны свет,
У які штодня ляціць душа
І вяртаецца ў чужы санет,
Нібы ў клетку, у якой жыццё
Існуе настолькі, колькі ты
Любіш гэтай клеткі свет святы
Зараўняць душой, як сад лісцём,
Восенню сцяжыны запаўняць
Любіць вецер, што заўжды з табой,
Пасмяяцца і пасумаваць
Можжа ў волі горкай і чужой,
Вырвацца з якой няма ўжо сіл,
Бо ў аблоках сонца, як касцёр
У снягах, дзе чорны небасхіл,
Нібы воран, крылле распрасцёр
І крыляе за табой услед
Праз гады, праз вершы, праз любоў,
Праз пажарышчы, дзе родны свет,
Дзе шытшына ў снезе, нібы кроў... [96, с. 98–99].*

Рэмінісцэнцыі акцэнтавалі матыўныя рады творчасці Дубоўкі: восень, сцежка, вецер, лісце, шыпшына. Вобраз шыпшыны таленавіта абыгрываецца Віктарам Шніпам: у знакамітым вершы Уладзіміра Дубоўкі “О Беларусь, мая шыпшына...” шыпшына – кветка, у баладзе Шніпа – чырвоная ягада на снезе, колер якой асацыюецца з крывёй бязвінных ахвяр. Паэт, які ўсё жыццё знаходзіўся ў творчым пошуку, паводле Віктара Шніпа, нават форму шэкспіраўскага санета прыстасаваў для маніфестацыі ўласных мастацкіх і жыццёвых перакананняў.

Рэпрэсаваны ў 1930-я гады Тодар Кляшторны ўвайшоў у гісторыю беларускай літаратуры як паэт-урбаніст, майстар любоўнай і пейзажнай лірыкі. У “Баладзе Тодара Кляшторнага” гарадскі пейзаж з трамваямі, трапяткой ліствою клёнаў у гарадскіх скверах падводзіць лірычнага героя да высновы:

*І ўсё адбудзецца, і дзень пачнецца,
І засмяецца сумнае дзіця,
Але тваё не страпянецца сэрца,
Бо куля ў ім і ў ім няма жыцця* [96, с. 100].

Кляшторны любіў жыццё, аднак яго ўласнае жыццё заўчасна абарвалася ў другой палове 1930-х гадоў. Праўда, напамінам пра паэта засталіся яго вершы, напоўненыя аптымізмам, любоўю да зямлі і неба.

Роздумам пра апошнія моманты жыцця В. Быкава, пра значэнне яго творчасці прасякнута “Балада Васіля Быкава”:

*Ён вярнуўся дамоў, каб памерці,
Як спазнаньня словы сказаць,
Што няма і не будзе нам смерці
І не трэба па ім сумаваць,
Як па хмарах дажджы не сумуюць,
А ідуць, нібы вечнасць, дажджы,
За якімі ўсе душы начуюць,
Покуль мы не адчуем душы* [96, с. 118].

У трактоўцы паэта, смерць таленавітай асобы – пачатак яе бессмяротнасці:

*Ён вярнуўся дамоў, каб умерці,
Як вяртаюцца ў неба дажджы,
Бо няма нараджэння і смерці,
Як няма ўжо Хрыста на крыжы* [96, с. 119].

Момант з жыцця Караткевіча – падарожжа па Прыпяці – сюжэтаўтваральны ў “Баладзе Уладзіміра Караткевіча”:

*Ён па Прыпяці плыў, як па Леце,
І была яго Боскай дарога.
Трапятая ў ім восеньскі вецер,
Нібы сцяг, што над вежай узняты,
Нібы дым, што над комінам хаты,*

*Дзе ніхто ўжо даўно не бывае,
Куды смерць нават не зазірае [96, с. 122].*

Рака – увасабленне жыцця, човен – вобраз, напоўнены асацыяцыямі, звязанымі з падарожжам чалавека ў прамым і пераносным сэнсе, з матывамі жыцця і смерці:

*Човен плыў, і глядзелі ўслед людзі,
І знікалі, як крыгі вясною,
А ён быў, а ён ёсць, а ён будзе,
Быццам неба над белай зямлёю,
Дзе ёсць Прыпяць, дзе можна памерці,
Каб у чоўне, як ліст у канверце,
Што напісаны Богам для Бога,
Плыць спакойна і думаць пра многа,
Пра цябе і мяне маладога [96, с. 122].*

Падарожжа Караткевіча па Прыпяці – спроба набрацца духоўнай моцы, мужнасці жыць і тварыць надалей дзеля будучыні. У свой час Рыгор Барадулін назваў Уладзіміра Караткевіча “дзіцём з вачамі празарліўца”, “з душой, пакрыўджанай на свет”. Вызначальнымі рысамі характару Караткевіча-творцы Барадулін лічыў неспакой і ўлюбёнасць у родны край:

*Ахвяра вечны неспакою,
Над плынню крэўнае ракі [12, с. 451].*

Для лірычнага героя балады канца ХХ стагоддзя Віктара Шніпа Уладзімір Караткевіч ёсць яшчэ і нацыянальна арыентаваны міфатворца, што прымушае паверыць у рэальнасць створанага ім беларускага свету, у гераічнае мінулае роднага краю, у наяўнасць нацыянальных герояў, да якіх хочацца прыпадабняцца :

*Часта Караткевіча чытаю,
Нібы ў Беларусь сябе вяртаю
З Беларусі, у якой няма
Беларусі, ёсць адна зіма,
Белая, як твары ваяроў,
Што ўжо больш не вернуцца дамоў,
Бо яны ўжо дома, як і ты,
Сумны, як пражытыя гады,
У якіх і Беларусь была,
Сумная, як хата без цяпла,
Белая, як рукі маладзіц,
Чыстая, нібы вада крыніц,
Што яшчэ бруіцца і цячэ,
Як сляза матулі на шчацэ,
Светлая, як Беларусь, якая
І мяне даўно дамоў чакае,
Без якой мяне нідзе няма [96, с. 220].*

Феномен Караткевіча-творцы заключаўся ў здольнасці эмацыянальна пераконваць чытачоў мастацкім словам, сеяць веру ў родны край, выхоўваць любоў да яго і павагу да продкаў. Лірычны герой Шніпа бачыць у Караткевічы патрыятычна настроенага пісьменніка-настаўніка.

Балада – дынамічны жанр з багатай гісторыяй, што пачынаецца недзе ў XII стагоддзі і доўжыцца да нашых дзён, а гэта робіць праблематычнай яе азначэнне як жанру. Польскі даследчык Ю. Кляйнер сцвярджаў: “Балада – кароткі вершаваны эпічны твор, прысвечаны незвычайнаму здарэнню, лірычна афарбаваны і схільны да драматычнага, дыялогавага адлюстравання” [цыт. па: 97, с. 4]. Украінскі навуковец Г. Нудзга даў дастаткова карэктную, пераканальную дэфініцыю балады: “Балада – ліра-эпічны твор фантастычнага, гістарычнага, гераічнага, сацыяльна-бытавога ці рэвалюцыйнага зместу з драматычна-напружаным сюжэтам, у якім прысутнічаюць элементы незвычайнага” [цыт. па: 97, с. 4]. Вядомы беларускі літаратуразнаўца І.Ф. Штэйнер доказна сцвердзіў наяўнасць нацыянальнай спецыфікі ў жанры балады і, у прыватнасці, заўважыў, што “беларуская балада ніколі не была абмежавана строгімі жанравымі рамкамі” [97, с. 11]. Кампактныя і дынамічныя па форме балады Віктара Шніпа – сінтэз эпічнага і лірычнага пачаткаў пры вызначальнай ролі лірычнага з акцэнтаваннем драматычных эпізодаў з жыцця знакамітых аўтараў і з элементамі рэмінісцэнцый з іх твораў. У іх увасабляецца актуальная для беларускага сацыякультурнага кантэксту праблематыка, найперш звязаная з захаваннем гістарычнай памяці народа. Паказальна, што практычна ў кожнай баладзе згадваецца развітанне творчай асобы з роднай зямлёй, а потым гаворыцца пра ступень прысутнасці гэтай асобы ў сучаснасці. Эстэтычная мемарыялізацыя Віктарам Шніпам пісьменнікаў Віцебшчыны заснавана на разуменні беларускім паэтам значнасці выхаваўчай, мадэлюючай і нацыястваральнай функцыі літаратуры. Знакамітыя пісьменнікі Віцебшчыны новага і найноўшага часу рэпрэзентаваны людзьмі высокіх грамадзянскіх і творчых памкненняў, сэрцам і лёсам адданымі роднаму краю, яны пададзены як прыклад і ўзор служэння людзям і Радзіме, як асобы, вартыя ўдзячнай памяці нашчадкаў.

Метамоўныя рэфлексіі ў паэзіі Рыгора Барадуліна

Літаратура – мастацтва слова, без моўнай асновы праблематычна ўявіць яе існаванне. Пісьменнік, нават незалежна ад сваёй волі, вымушаны рэфлексаваць над матэрыялам, з якім працуе, бо перад ім стаіць задача для паспяховай рэалізацыі мастацкай задумы абраць максімальна прыдатныя моўныя сродкі. Многія аўтары спецыяльна прысвячалі творы асвятленню ролі мовы ў жыцці звычайнага чалавека і творцы, звярталіся да разважанняў пра ролю мовы. Рыгора Барадуліна з поўным правам можна

назваць мастацкім даследчыкам беларускай мовы і ролі мовы ў жыцці чалавека. Яго мысленне было наскрозь прасякнута арыгінальнымі моўнымі асацыяцыямі. У вершы “Кнігары” ён шматзначна заўважыў:

*Усе мы літары
Зямлі – Зялёнай кнігі* [11, с. 38].

Прыродныя з’явы ў свядомасці паэта нараджалі паралелі з моўнымі з’явамі. Так, у вершы “Папрасіліся ліўні ў верш” выкарыстаны надзвычай паказальныя для паэта асацыяцыі прыродных з’яў са знакамі прыпынку:

*Працуе таропка
тэлеграф навальнічны:
працяжнік – кропка.
Маланка
Клічнік!* [11, с. 360].

Гукі першага снегу паэтам зноў жа па прынцыпе асацыяцыі параўноўваюцца са збегам шыпячых. Дарэчы, аўтар пры гэтым умела выкарыстоўвае ў вершаваных радках алітарацыю свісцячых і шыпячых гукаў з мэтай гукапераймання:

*Нібы шыпячых зычных збег,
Спакойны, сыпкі,
З самай раніцы
Спадаў на сцежкі
Ціхі снег* [11, с. 328].

Ва ўступе да паэмы “Трышціх” з дасціпным пераасэнсаваннем формы сінтаксічных знакаў тлумачылася значэнне паняцця “бацькоўская зямля”:

*Ад кропкі маленькай гнязда чмяля
Да маладзіковай коскі –
Падорана ўсё мне бацькамі,
Зямля
Таму і завецца бацькоўскай* [11, с. 137].

Віртуознае валоданне родным словам пастаянна нараджала ў Барадуліна вершы, дзе жартаўліва інтэрпрэтавалася паходжанне, гучанне і значэнне слоў, як у “Дарожнай граматыцы”:

*Запамінае восень слова
Kalt
Далёка йшчэ да белых падзяжоў.
Надледзянелы з раніцы асфальт
Прабіты пасашкамі капяжоў.
Абцас дакладна
Тут ступаў няраз,
Брук, як свайго, дапытваў:
– Was ist das?
Калі са шпораі бот
Ляцеў на фэст,*

*Пыталіся прысады:
So to jest ?
І каблучок,
Пацокваючы смела,
Вяз у асфальце спёкаю:
– В чём дело?
Гамаш з падэшваю
Працёрта-мяккаю,
Ашчэраны,
Адно спрагае:
– Дзякую! [13, с. 259–260].*

Паасобныя іншамоўныя словы нярэдка служылі аўтару сродкам стварэння пэўнай сюжэтнай сітуацыі. Так, у вершы “Урок англійскай мовы” слова “yes” у вуснах какетлівай студэнтчкі, што хоча падабацца маладым людзям, параўноўваецца са свістам сінічкі. Лірычны герой верша папярэджвае, што неўзабаве ласкавыя адносіны дзяўчыны да маладога чалавека могуць кардынальна змяніцца:

*Потым расшалопаеш,
Воз сямейны цягнучы,
Іншы выгук:
“No” [11, с. 385].*

“No” ў перакладзе з англійскай мовы азначае “не”, словам “но” беларусы падахвочвалі працаваць коней. У вершы вымалёўваўся гумарыстычны сэнсавы ланцуг: таго, хто цягне сямейны воз, паганяе руплівая і строгая жонка, як каня гаспадар.

Паводле Р. Барадуліна, чалавек жыве, пакуль гаворыць. Гэта ідэя ляжыць у аснове надзвычай арыгінальнага па форме верша “На схіле алфавіта”, які пачынаўся словам “Адчай” і заканчваўся парадаксальным падсумаваннем:

*кожнае слова
Твой век плягвае,
Пакуль у слоў цябе
Не выйграе пры дзядзьбе
Ці-
шы-
ня [13, с. 83].*

Паэзія Рыгора Барадуліна – зацікаўленае і таленавітае мастацкае даследаванне мовы, яе ролі для грамадства, для культуры, для творчасці, для асобы. З поўным правам Барадуліна можна назваць натхнёным песняром роднай мовы. Паэзія трымаецца на бездакорным валоданні творцам мовай і яго шчырасці і шчодрасці, як сцвярджае аўтар у вершы “Закон паэзіі”:

*Ні зычным горлам, ні плачом,
Ні пафасам цвёрдагаловым,
Ні трубным рыкам, ні плачом,
Ні капытамі, ні лычом –
Нічым не возьмеш.*

З чытачом

Патрэбна быць гатовым

Дзяліцца нашча словам [11, с. 47].

Мова, як даводзіць паэт у вершы-прывячэнні “Андрэю Вазнясенскаму”, падначальвае сабе нават вельмі таленавітага аўтара. Дарэчы, знакамітага рускага паэта другой паловы XX стагоддзя ён атэстуе наступным чынам:

Антыскептык Андрэй,

Рускай мовы вялікі прыгонны! [11, с. 310].

Мова ёсць, бясспрэчна, важны сродак зносін паміж асобнымі людзьмі і народамі. Адмысловая роля ў чалавечым грамадстве перакладчыкаў прыцягвала ўвагу Рыгора Барадуліна. Вядомаму перакладчыку твораў беларускіх аўтараў на рускую мову Якаву Хелемскаму ён прысвяціў верш “Перакладчыкі”, дзе выказаў свае меркаванні пра працу тых, хто збліжае літаратуры і народы:

Перакладчыкі –

Шпалаўкладчыкі

На адказнай чыгунцы дружбы.

Не падрадчыкі,

А дарадчыкі,

Звонкамоўных зямель упарадчыкі,

Не пыхліўцы,

Што прагнуць:

“Руж бы!” [11, с. 307].

Праца перакладчыка, у разуменні Барадуліна, – складаная і адказная, яна патрабуе добрага ведання моў:

Падрадкоўнікі –

Не паратоўнікі.

Не даруе абразы слова [11, с. 307].

Сапраўдныя перакладчыкі, як метафарычна шляхам ужывання сэнсава змястоўных перыфраз заўважае паэт, – майстры сваёй справы:

Зорнамоўнага неба

Капернікі,

Недаверлівай музы

Сапернікі

Шанавальнікі арыгінала [11, с. 307].

У вершы “Неруш” Р. Барадулін артыкуляваў ролю мовы як фундамента творчасці, як аснову арыгінальнасці нацыянальнай літаратуры і канкрэтнага аўтара:

*Неруш ранішні – роднае слова,
Мне шукаць цябе, покуль гляджу,
Пад зялёным крылом верасовак,
Пад крысом смякоты й дажджу.
Слова, што як нарог для ратая,
Як для ластаўкі – стромы вільчак,
Ад якога на небе світае
Ад якога яснее ў вачах [12, с. 101].*

Функцыі роднай мовы метафарычна асвятляліся ў вершы-прысвячэнні “Роднаму слову” з акцэнтаваннем этнаінтэграцыйнай ролі мовы:

*Было спрадвеку, слова, ты
Крыніцай цудадзейнай сілы,
Што вызваляла з нематы,
Айчыны ніву каласіла.
Ты наталяла смяглы рот
І ўваскрашала ўдар грамовы,
Каб сам сабою стаў народ,
Пачуўшы гукі крэўнай мовы! [12, с. 277].*

Рыгор Барадулін пастаянна артыкуляваў нацыятворны пачатак мовы, якая развіваецца пад уплывам абставін і часу, якая мае самае прамое дачыненне да жыцця свайго народа. Велічальнай песняй роднай мове з’яўляецца яго верш “Беларускае слова”, дзе напоўніцу выкарыстаны творчыя магчымасці метаніміі і метафары:

*Беларускае слова ад спеву
Бо спявае ў ім даўніна.
Беларускае слова ад гневу,
Ад Ярылы, ад Перуна.
Беларускае слова ад ласкі –
Сведчаць вусны ды салаўі, –
Не наймалася ні ў падпаскі,
Ні ў падбрэхічы, ні ў халуі.
Беларускае слова ад злосці
Да няпрошаных прыбышоў,
Асалоду п’е з чараў міласці,
Медавуху духу з каўшоў.
Беларускае слова ад славы,
Ад ракі дае светлае дно.
Госці ўстануць з застольнай лавы,
Як у хату зойдзе яно [12, с. 248].*

Гучала ў гэтым вершы і перасцярога нядобразычліўцам:

*Беларускае слова ад Бога,
Слову нашаму Бог дапамог.
Хто не любіць яго, ад тога
Назаўсёды адвернецца Бог!* [12, с. 248].

Для лірычнага героя паэта родная мова – важны этнаідэнтыфікацыйны код:

*Ты ад маці, ты матчына,
Беларуская мова.
Зорамі растлумачана
Сэрцу кожнае слова.
Ты, як раніца шчырая,
Маеш цёплыя рукі.
І вяртаюцца выраі –
Толькі б чуць твае гукі.
Там, дзе ёсць ты, – пагодліва,
Дзе няма – там зімова.
Будзь ты ўдзячных паходняю,
Беларуская мова* [12, с. 286].

Родная мова, у трактоўцы паэта, – натуральнае атачэнне чалавека ад яго нараджэння да смерці. Лірычны герой верша зазначае:

*Долі інакшай не трэба зямной,
Сэрца лагоднее ад суцяшэння:
Родная мова ступала за мной
Ад калыханкі да галашэння* [11, с. 351].

Твор “Мая мова” напоўнены разважаннем пра родную мову з акцэнтаванай дэманстрацыяй уласнай грамадзянскай пазіцыі:

*Сцвярджаюць гісторыкі і мовазнаўцы,
Што паступова сціраюцца грані нацыі
І, нібыта як перажытак, аджыць павінна абавязкова
Мова маці маёй – беларуская мова,
Што мне, як імя ўласнае, блізкая і знаёмая,
Што па жылах маіх цячэ і сонным Сажом і Нёманам* [12, с. 103].

Лірычны герой верша разумее няўхільнасць далейшага развіцця цывілізацыі і збліжэння народаў ды моў, але не жадае лёсу латыні для сваёй роднай мовы:

*Я чакаю часіну сябрыны людской,
Але не згаджуся, што родныя мовы луской
Былі на рыбіне чалавецтва,
Якая ў вечнасць плыве акіянам вечнасці.
І калі нават мова мая замаўчыць,
То не зробіцца мёртвай латынню.
Словы, дзе кожны гук*

*Азяблай сініцай цінькае,
Не стануць тэрмінамі медыцынскімі.
Калі мова мая
Уліецца ў агульны акіян –
Пацячэ ў ім, стрыманая,
Цёплым Гальфстрымам
І будзе мне сэрца грэць
Кожным ашчаджаным словам,
О, як жыта, спрадвечная,
Беларуская мова! [12, с. 103].*

Сувязь мовы і жыцця, далейшы лёс лексічнага складу роднай мовы таксама прыцягвалі увагу паэта. Творча, метафарычна, экспрэсіўна гэтыя пытанні знайшлі ўвасабленне ў вершы “Забытыя хутары”:

*Забытыя хутары –
Этымалагічныя слоўнікі,
Паз’ехалі гаспадары,
А словы дасюль не злоўленыя,
Выжыўшы ў ліхалеццях,
Гнездзяцца ў пунях, у клецях
Ластаўкамі легкакрылымі
Ў кожным праломе, выламе.
Стрынуць цішыню стрыжамі
Над стрэхамі, над крыжамі.
Сняжэюць словы і росяцца,
І ў сэрцы пагрэцца просяцца [13, с. 23].*

У гумарыстычным па танальнасці вершы “Прызнанне” паэт зазначаў, што, падобна да ўплывовага сталічнага дзядзькі, які перацягвае да сябе сваякоў, ён перацягвае ўшацкія словы

*У стольны Мінск
Па лініі радкоў.
Няхай жа мне
Сімпатыі сваяцкія
Даруюць чытачы.
Сваю радню,
Як дабрыню,
Я ўпарта перацягваю,
Падперазаўшыся
Зямлячкай дзягаю,
Былы давер
Ад сцюжы бараню.
І, каўняры наставіўшы,
Са мной
Ідуць упоплеч*

*Словы наравістыя.
І ўшацкі край,
Што ў непагадзі выстаяў,
Як шчыт надзейна-родны за спіной* [13, с. 31–32].

З маленства чутае роднае слова пісьменнік знаходзіць вартым захаваць для нашчадкаў. Месца беларускай мовы ў коле моў свету метафарычна, экспрэсіўна, сэнсава ёміста выказана ў “Нашай мове”:

*Думку нашчыш золкімі ўспамінамі,
Сэрца песняй жніўнаю надзеіш,
У вякоў пад цёмнымі ялінамі
Белаю бярэзінкай ніцеіш* [13, с. 70].

Параўнанне “белаю бярэзінай ніцеіш” эстэтычна і аксіялагічна важнае ў пісьменніцкай трактоўцы месца роднай мовы: беларуская мова не належыць да вялікіх моў, па колькасці яе носьбітаў яна нешматлікая, але яна ўсё ж захоўваецца на працягу стагоддзяў.

Таленавіты паэт з Ушаччыны з добрым веданнем справы пісаў і пра ўзаемадзеянне моў і культур на беларускай зямлі.

*“Мове роднай маёй карані вымывалі
Славяншчыны рэкі”* [11, с. 309], –

канстатаваў Рыгор Барадулін у вершы “Андрэю Вазнясенскаму” і зазначаў, што кожная мова мае здольнасць да аднаўлення:

*Праступаюць вякі
Праз хлуд:
Чысціня нашых моў,
Як фрэскі* [11, с. 309].

У вершы “Беларускія татары” ён выказаў словы глыбокай удзячнасці татарам, што карысталіся мовай суседзяў у сваіх кнігах:

*Вы мову збераглі крывіцкую
І ў сэрцах ваішых,
І ў кітабах* [13, с. 367],

і адзначыў:

*Хапіла ж нашым мовам
Смеласці,
Сышоўшыся, не разгубіцца,
А ў маладой паразумеласці,
Як дзвюм крыніцам,
Светла біцца* [13, с. 368].

У трактоўцы паэта, мовы народаў-суседзяў узаемадзеінічаюць, збліжаюць людзей, а паэты жывуць, пакуль жыве іх мова, паводле радкоў верша “Апошнія паэты яўрэйскія”:

*Каму чытаць ім
вершы свае на ідыш?
Старыя пайшлі да продкаў,*

аглухлі,
адвыклі.
Моладзь не разумее.
Сабакі ў гарадках перадохлі.
Местачковыя вераб'і
ў апошнім калене
звяліся хіміяй.
Ні школ, ні вучняў,
Толькі словы
такія-сякія ўпалі
на дарозе
ў беларускую мову.
Мне цьмяна прыгадваецца,
наплыўна бачыцца,
як на перадваенны брук
ляцелі з вокан
кніжкі з незразумелымі літарамі,
нібыта па снезе
прайшлося шмат лапак птушыных.
Зачынялася школа
у мэтах адзінамоўя
альбо ўзаемаразумення.
Хоць дагэтуль
столькі вякоў
Янка і Янкель, Зося і Залда
добра адно аднаго разумелі [13, с. 139–141].

Паэта непакоіла знікненне з карты свету народаў і моў як наступства неразумнай дзейнасці людзей:

У кнізе *Скону*
Удоды і совы,
У кнізе *Чырвонай*
Народы і мовы.
Яна разбухае,
Яна чырванее
За нашу нахабнасць,
За нашыя дзеі [11, с. 136].

Істотныя лініі метамоўных рэфлексій у Рыгора Барадуліна – мова і пісьменнік, пісьменнік як захавальнік і абаронца мовы. У прысвечаным ураджэнцу Віцебшчыны грамадскаму дзеячу і паэту XIX стагоддзя, за ўдзел у паўстанні 1863 года сасланаму ў Сібір, Арцёму Вярыгу-Дарэўскаму вершы “У выгнанні” трагедыя сасланага аўтара бачылася Барадуліну найперш у адарванасці таго ад роднай глебы, што пазбавіла яго паэзію крылаў натхнення:

*І для каго пісаць,
Калі не чуеш мовы,
Калі прыціхла ўсё ў спуджаным бары?
І совы мудрых слоў
Вартуюць сховы,
Маўчаць табе ў спіну
У сквапным гушчыцы [13, с. 20].*

Трапна характарызаваў Р. Барадулін стыль і ўнёсак выдатных пісьменнікаў-землякоў у развіццё мовы. Так, у вершы “За словам Быкава іду!” ён надзвычай тонка заўважаў пра манеру пісьма знакамітага пісьменніка, якая не пакідае чытача абьякавым:

*Ашчадны быкаўскі радок,
Як непрытомлены хадок,
Вядзе на топішча, на ляды,
На Посніцу, Дзяды, Каляды.
І рада, ўчуўшы халадок,
Душа сабе не даўшы рады [13, с. 152–153],*

а ў вершы “Успамін пра Уладзіміра Караткевіча” падкрэсліваў патрыятызм і адданасць гэтага пісьменніка роднай культуры:

*Ты верны рыцар
Слоў крывіцкіх, гойных
Якія не загубяцца нідзе [13, с. 208].*

Аналіз метамоўных рэфлексій у паэзіі Рыгора Барадуліна дазваляе сцвярджаць, што літаратура – гэта не толькі мастацтва слова, але і важны сродак мастацкага асэнсавання мовы ў жыцці чалавека, гісторыі роднай мовы і яе ўзаемадзеяння з мовамі народаў-суседзяў, сувязі пісьменніка з родным краем, уплыву мовы на ўспрыманне чалавекам свету. Адметнай рысай барадулінскага асэнсавання мовы з’яўляецца шырокае выкарыстанне асацыятыўнага плана, гумару, перыфраз, яркіх параўнанняў і метафар.

Этычныя прыярытэты ў творах даўняй і новай беларускай літаратуры

Існуе дастаткова пашыранае меркаванне пра тое, што сфера ўздзеяння айчынай літаратуры на духоўнае развіццё грамадства надзвычай вузкая. Думаецца, такое меркаванне не зусім адпавядае сапраўднасці. Насамрэч беларуская літаратура праз канцэптuallyны паказ рэчаіснасці ў новы і найноўшы час імкнулася ажыццяўляць гэту важную і надзвычай складаную місію: адлюстроўваць і мадэляваць свет і такім чынам уплываць на духоўнае развіццё грамадства. Дэтэрмінацыя літаратурай духоўнага развіцця грамадства ажыццяўлялася і

ажышцяўляецца праз стварэнне вобразаў, што ў вачах грамадства набывалі статус эстэтычнага ідэала ўвогуле ці эстэтычнага ідэала пэўнага часу, праз сцвярджанне грамадскіх, этычных і мастацкіх каштоўнасцей, праз прэзентацыю тэм, што выклікалі вострую зацікаўленасць дзеячаў мастацтва і ўплывалі на развіццё айчыннага і не толькі айчыннага мастацтва. Паказальны ў гэтым плане мастацкі вопыт Васіля Быкава ў асэнсаванні чалавека на вайне. Сам факт уздзеяння літаратурнага твора на асобу нярэдка непасрэдна занатоўваўся ў саміх мастацкіх творах (“Панас гуляе” Вацлава Ластоўскага), служыў падставай для творчай палемікі (“Ліст ла п. В. Ластоўскага” Максіма Багдановіча) або матэрыялам для напісання ўласнага твора па матывах вядомага твора (апавяданне “Галя” Янкі Брыля і аднайменнае апавяданне Андрэя Федарэнкі).

Літаратура кожнага народа разгорнута ці лаканічна перадае асаблівасці яго светабачання, светаадчування, духоўнага жыцця. Духоўнае жыццё – паняцце дастаткова шырокае. Пад духоўным жыццём маюць на ўвазе разумовыя ўяўленні людзей, развіццё навукі, маралі, права, мастацтва. Беларуская літаратура на працягу свайго існавання ўвасабляе духоўнае аблічча свайго народа, адлюстроўвае важнейшыя этапы яго існавання, рэпрэзентуе нацыянальныя каштоўнасці ў іх дынаміцы, транслюе ўяўленні пра чалавечую годнасць, нацыянальную годнасць, гонар, выяўляе абсалюты нацыянальнай самасвядомасці. Варта пры гэтым падкрэсліць, што айчыннае прыгожае пісьменства нязменна адлюстроўвае экзістэнцыйныя каштоўнасці, артыкулюе каштоўнасць чалавечага жыцця.

Літаратура ёсць, бясспрэчна, адмысловы сродак адлюстравання сацыяльнай і нацыянальнай рэчаіснасці, з прычыны сваёй поліфункцыянальнасці яна адыгрывае значную ролю ў духоўным развіцці грамадства. Як вядома, пунктам адліку ў існаванні беларускай літаратуры стала літаратура Кіеўскай Русі. Літаратура Кіеўскай Русі, а пасля даўняй беларускай літаратуры былі пісьменствам сярэднявечнага тыпу, дзе існаваў падзел на літаратуру рэлігійную і свецкую, дзе пісьмовыя помнікі выконвалі пераважна не мастацкія функцыі. Праўда, свецкі пачатак няўхільна ўмацоўваўся разам з далейшым развіццём грамадства і пісьменства. Сусветна прызнаны знаўца старажытнарускай літаратуры Д.С. Ліхачоў слушна адзначаў: “Кожная літаратура стварае свой свет, які ўзнаўляе свет уяўленняў сучаснага ёй грамадства” [49, с. 109]. Асаблівасці гістарычнага шляху канкрэтнага народа і яго пісьменства, уяўленні пра яго людзей канкрэтнага часу ў многім тлумачаць праблематыку мастацкіх твораў, каштоўнасці прыярытэты аўтараў. Адметнасцю развіцця даўняй беларускай літаратуры, як і іншых усходнеславянскіх літаратур, была бытавая мабільнасць яе творцаў, частая змена імі месца жыхарства. Акрамя таго, асабліва ў перыяд ранняга Сярэднявечча, многія аўтары, што пераважна былі вучонымі манахамі, галоўным чынам лічылі сябе Божымі дзецьмі, а не насельнікамі пэўнай тэрыторыі. Зямное яны ўсведамлялі

другасным у параўнанні з нябесным, аднак здолелі выявіць асаблівасці духоўных запатрабаванняў людзей свайго часу. Пры гэтым духоўныя запатрабаванні людзей, што не прырэчылі хрысціянскім уяўленням, яны рэпрэзентавалі як вечныя.

Раннімі помнікамі пісьменства Кіеўскай Русі былі граматы, дамовы, летапісы, перакладзеныя на царкоўнаславянскую мову Біблія, жыцці і інш. Нярэдка ў іх закраналіся пытанні маралі, вернасці чалавека хрысціянскім заповітам. Летапісная “Аповесць мінулых гадоў”, завершаная Нестарам у пачатку XII стагоддзя, знаёміла з гісторыяй усходніх славян і іх непасрэднага атачэння. У ёй праз рознага тыпу гістарычныя факты акцэнтавалася выратавальная сіла хрысціянскай веры і ў маральным плане асуджалася язычніцтва. Напрыклад, у “Аповесці мінулых гадоў” у маральных адносінах прыўзнялася племя палян, а астатнія плямёны проціпастаўляліся, падаваліся ў маральным плане як далёкія ад дасканаласці: “Поляне имели обычай отцов своих кроткий и тихий, стыдливы перед снохами своими и сестрами, матерями и родителями; перед свекровьями и деверьями великую стыдливость имеют; имеют и брачный обычай: не идет зять за невестой, но приводит ее накануне, а на следующий день приносит за нее что дают. А древляне жили зверинским обычаем, жили по-скотски: убивали друг друга, ели все нечистое, и браков у них не бывало, но умыкивали девиц у воды. А радимичи, вятичи и северяне имели общий обычай: жили в лесу, как и все звери, ели все нечистое и срамословили при отцах и при снохах, и браков у них не бывало, но устраивались игрища между селами, и сходились на эти игрища, на пляски, и на всякие бесовские песни и здесь умыкали себе жен по сговору с ними; имели же по две и по три жены. И если кто умирал, то устраивали по нем тризну, а затем делали большую колоду и возлагали на эту колоду мертвеца и сжигали, собрав кости, вкладывали их в небольшой сосуд и ставили на столбах по дорогам, как делают и теперь еще вятичи. Этому же обычая держались и кривичи и прочие язычники, не знающие закона божьего, но сами себе устанавливающие закон” [61, с. 20–21]. Паляне паказваліся людзьмі сваімі звычаямі, узроўнем развіцця падрыхтаванымі да хрысціянства. Увогуле выкананне хрысціянскіх заповедзей у пісьменстве Сярэднявечча пазіцыянавалася важным крытэрыем маральнасці ў паводзінах чалавека.

Старадаўняе пісьменства не адасаблялася ад надзённых праблем свайго часу. Яно імкнулася паяднаць вечнае і часовае, нябеснае і зямное, падкрэсліць іх сувязь. Так, у беларускім аналагу апокрыфа “Хаджэнне Багародзіцы па пакутах”, у апокрыфе “Аб дванаццаці пакутах”, артыкуляваўся заклік да вернікаў выконваць Боскія заповедзі, бо парушэнне іх караецца, незалежна ад сацыяльнага статусу таго, хто парушыў заповедзь. Па сюжэце апокрыфа разам у пекле апынуліся жорсткія правіцелі, скавпныя багацеі, крывадушныя святары, маральна

заганныя людзі простага звання. Усе яны ў зымным жыцці некалі паддаліся рознага кшталту спакусам, не прытрымліваліся хрысціянскіх заповедзей. Да ліку найбольш заганных рыс чалавека ў апокрыфе адносіліся пляткарства, крывадушнасць, клятваадступніцтва. Размова ў гэтым апокрыфе адначасова ішла пра вечнае, уласцівае чалавечаму жыццю ўвогуле, і пра хуткаплыннае, звязанае з існаваннем чалавека эпохі феадалізму. Феадал, што жорстка і беспадстаўна здэкаваўся са сваіх васалаў, прадставаў грахоўнай асобай, пакаранай нябеснымі сіламі.

Дыдактычны элемент – адзін з важных складнікаў пісьменства таго часу. Акадэмік Д.С. Ліхачоў доказна сцвярджаў, што на ўсходнеславянскіх землях у перыяд Сярэднявечча ўсе мастацтвы, у тым ліку і літаратура, мелі прыкладны характар [49, с. 136]. Іншымі словамі, у той перыяд помнік пісьменства павінен быў падаваць узор паводзінаў сапраўднага хрысціяніна і такім чынам развіваць яго духоўна. Гэта функцыя пісьменства рэалізавалася ва ўсіх жанрах, але найбольш рэпрэзентатыўнымі былі жанры “слова”, прытчы і жыція. “Слова” непасрэдна павучала і адкрыта заклікала да хрысціянскіх паводзін, прытча павучала праз іншасказанне, а жыціе – праз апісанне шляху асобы да Бога.

На перыяд станаўлення даўняй беларускай літаратуры прыпадае дзейнасць Кірылы Тураўскага (каля 1130 – пасля 1182) – знакамітага ўсходнеславянскага прапаведніка, бліскучага прамоўцы, высокаадукаванага чалавека. Яго прапаведніцкая, аратарская спадчына была ўгрунтавана на артыкуляцыі хрысціянскіх дабрачыннасцей. Заслугоўвае ўвагі яго “Слова, каб не забывалі настаўнікаў сваіх”. Па сваёй накіраванасці гэта найперш павучанне, сэнс якога заключаецца ў тым, што чалавек не павінен забываць пра дабро, яму зробленае, што чалавек абавязаны адказваць людзям добром на дабро. Кірыла Тураўскі даводзіў, што настаўнік-прапаведнік вучыць грамаце і веры, за гэта трэба быць яму ўдзячным. Няўдзячны ж вучань, няўдзячны чалавек, паводле аўтара “Слова, каб не забывалі настаўнікаў сваіх”, падобны да згаладалага і прамерзлага сабакі. Знакаміты красамоўца з асуджэннем ставіўся да таго, што афіцыйнае хрысціянства называла “ерасямі”, адступленнямі ад царкоўнага канону. Сведчанне таму – “Слова на сабор 318 святых айцоў”, дзе ўхваляўся Нікейскі сабор 325 года, удзельнікі якога асудзілі Арыя і яго вучняў за гардыню і вальнадумства, за перагляд Святога Пісьма. Кірыла Тураўскі прыўзнясіў святых айцоў Нікейскага сабора як мужных воінаў Божых, а Арыя называў ваўком у авечай скуры, што асмеліўся аспрэчваць Святую Тройцу. Вера для Кірылы Тураўскага – вялікая дабрачыннасць чалавека, а вальнадумства і сумненне – вялікія грахі. На пачатку “Прытчы пра сляпога і бязногага” Кірыла Тураўскі даводзіў, што навука – шлях да славы, што ў кнігах – скарб вечнага жыцця. Разам з тым, ён папярэджаў, што Бог не любіць ганарлівых. Зместам жа прытчы пра гаспадара і вартаўнікоў вінаграднага саду сляпога і бязногага, якую нібыта расказаў

Госпад, Кірыла Тураўскі акцэнтаваў, што душа і цела – адно цэлае. Перадаючы змест Божай прытчы, Кірыла Тураўскі прасіў прабачэння за тое, што не можа належным чынам разважаць пра духоўныя рэчы, а фактычна ён пераконваў тым самым у шматзначнасці гісторыі пра вартаўнікоў вінаграднага саду. У “Слове на першы тыдзень пасля Вялікадня” красамоўца даводзіў, што Царква мае патрэбу ў вялікім настаўніку і мудрым прамоўцу дзеля прыўзнясення вялікага свята, бо звычайныя людзі бедныя на словы. Занятыя паўсядзённымі клопатамі, з памутнелым розумам, яны не маюць агню Святога Духа, каб склацаць карысныя для спажывы душы словы. Аднак значнасць падзеі – уваскрэсенне Хрыста – натхняе нават шараговага чалавека на ўзнёслыя словы. Высокамаральнай асобай Кірылу Тураўскаму бачыўся чалавек, які не парушае хрысціянскіх заповедзей і дзейнічае ў адпаведнасці з імі.

Пісьмовыя помнікі на беларускай зямлі на пачатку ствараліся вучонымі манахамі, што спрабавалі аб’яднаць хрысціянскія маральныя імператывы з паўсядзённымі праблемамі людзей Сярэднявечча. Паказальныя ў гэтым плане “Жыцце Еўфрасінні Полацкай” і пасланне Клімента Смаляціча (дата нараджэння невядомая – пасля 1164) да прасвітара Фамы. У “Жыцці Еўфрасінні Полацкай” лаканічна ўзнаўляўся шлях полацкай князёўны Прадславы да Бога і служэнне Богу манахіні Еўфрасінні, паэтызавалася імкненне асобы духоўна самаўдасканалвацца, служыць Богу. Палеміка Клімента Смаляціча з прасвітарам Фамой цікавая стаўленнем тагачасных людзей да антычнай спадчыны. Фама абвінавачваў Клімента ў тым, што той дзеля большай вучонай славы абапіраўся ў сваіх выказваннях не на айцоў царквы, а на Гамера, Платона, Арыстоцеля. У пасланні Клімента Смаляціча акцэнтавалася неабходнасць для служкі хрысціянскай царквы і для чалавека ўвогуле шырокага кругагляду. Розум абвяшчаўся ім сродкам, што дазваляе чалавеку спасцігнуць Божую мудрасць і ісціну. Клімент Смаляціч рашуча адмяжоўваўся ад абвінавачванняў у славалюбстве і пераконваў свайго апанента, што духоўная асоба ў спрэчках адносна веры не павінна спасылацца на язычніцкіх аўтараў, а ў прыватных размовах і ліставанні гэта ёй нікім не забараняецца. Іншымі словамі, адукаваная асоба можа звяртацца таксама і да мудрасці язычніцкага пісьменства.

“Слова аб палку Ігаравым” (канец XII стагоддзя – не пазней XIII стагоддзя) стала яскравым увасабленнем уяўленняў аб дабрапрыстойным чалавеку Сярэднявечча і яго ролі ў грамадстве паводле вызначанай яму Богам ролі: князь павінен быць патрыётам, абаронцам роднай зямлі, дбаць пра яе дабрабыт і спакой; дружыннік – абаронцам радзімы і верным слугою князя. Аўтар “Слова...” падаў кодэкс вайсковага гонару таго часу, нагадаў князям, што ўсе яны браты і ўсе роўныя перад абавязкам абараняць родную зямлю. Па меркаваннях італьянскага вучонага Рыкарда Пікія, у “Слове аб палку Ігаравым” асуджаецца адступленне князя Ігара ад

свайго патрыятычнага абавязку. Доказам таго, што гісторыя Ігара, князя Ноўгарад-Северскага ў “Слове” бачыцца як грахоўны і таму адмоўны, паводле Пікія, “прыклад неабмежаванай гардыні, з’яўляецца цытата з Бібліі, па-майстэрску ўстаўленая ў тэкст адразу ж пасля рыторыка-паэтычнага ўступу, які мы разглядалі ў самым пачатку аповеду, – “по былям нашего времени почнем же, братие, повѣсть сию отъ старого Владимира до нынѣшняго Игоря, «иже истягну умъ крѣпостию своею и поостри сердца своего мужествомъ...»” [60, с. 95]. Аўтар “Слова аб палку Ігаравым”, на думку Пікія, ужывае цытату з Другазаконня Старога Запавету, у якой асуджаўся грэх гардыні цара Сігона Есягонскага, і тым самым дае празрыстую ацэнку ўладалюбівым, эгаістычным у сваёй аснове памкненням князя Ігара.

У ранні перыяд развіцця даўняй літаратуры ў помніках пісьменства сцвяржаліся хрысціянскія каштоўнасці, абавязкі чалавека перад Богам і роднай зямлёй, асуджаліся феадальныя міжусобіцы. Станаўленне ўласна беларускай літаратуры адбывалася на працягу XIV–XV стагоддзяў, асноўнымі жанрамі яе сталі летапісы, жыцці, хаджэнні, пахвалы, дзе этычнае таксама ўваходзіла ў рамкі хрысціянскай маралі. Цікавае ў змястоўным плане “Хаджэнне ў Царград і Іерусалім” Ігнація Смаляніна (канец XIV стагоддзя), бо ў гэтым творы ўвасоблены не толькі рэлігійныя, але і свецкія матывы. Паломнік Ігнацій Смалянін апавядаў пра барацьбу за ўладу ў Царградзе, расказваў пра ўзыходжанне на трон новага цара. Правіцеляў апавядальнік не асуджаў, бо яны на сацыяльнай лесвіцы сталі вышэй за яго, але і яны, як вынікае з аповеду Ігнація Смаляніна, не вышэй за Бога і за хрысціянскую мараль. Чытачу ненавязліва, як бы паміж іншым, тлумачылася, што чалавек павінен кіравацца абавязкам перад Богам, а правіцель – перад Богам і народам.

Так званыя беларуска-літоўскія летапісы – помнікі, не пазбаўленыя прадыктаваных гістарычным часам маральных ідэй. У іх змяшчалася ацэнка падзей і асоб, выказваліся пэўныя палітычныя сімпатыі і антыпатыі, ствараліся палітычныя легенды і паданні, у прыватнасці, легенда пра паходжанне шляхты ВКЛ ад рымскага арыстакрата Палямона, чым падмацоўвалася высокая годнасць мясцовай арыстакратыі. Асвятленне падзей нярэдка спалучалася з займальным аповедам пра моманты палітычнага жыцця, як у “Летапісцы вялікіх князёў літоўскіх”. Вялікай каштоўнасцю грамадскага жыцця правазвясчаліся, напрыклад, у “Летапісцы вялікіх князёў літоўскіх”, “Беларуска-літоўскім летапісе 1446 года”, “Хроніцы Быхаўца” мір і згода паміж князямі, вернасць правіцеляў слову і прысязе. У XV стагоддзі з Сербіі на Беларусь прыйшло “Паданне пра віленскіх пакутнікаў”. Размова там ішла пра братаў Іаана, Антонія і Яўстафія, асуджаных язычніцкім князем Альгердам на смерць за выкананне хрысціянскіх абрадаў пры княскім двары. Самаахвярнасць

вернікаў, падзвіжніцтва ў імя веры трактаваліся ў гэтым жыцці як норма паводзінаў сапраўднага хрысціяніна.

Пэўнае пашырэнне меў у літаратуры XV – пачатку XVI стагоддзя панегірычны жанр пахвалы, у якім аўтары выказвалі разуменне шкалы этычных каштоўнасцей, з пункту гледжання запатрабаванняў грамадскага жыцця, але найперш давалі грамадзянству ўзор паводзін праз ухваленне пэўнай асобы высокага становішча. “Пахвала Вітаўту” была напісана каля 1430 года, відаць, спецыяльна перад маючым адбыцца каранаваннем князя ВКЛ. У ёй вялікі літоўскі князь Вітаўт не без перабольшвання паказваўся надзвычай уплывовай палітычнай і дзяржаўнай асобай ва ўсім свеце, мудрым правіцелем, што клапаціцца пра гонар і росквіт сваёй зямлі, а таму пашырае яе межы і карыстаецца павагай з боку іншых правіцеляў. “Пахвала гетману Канстанціну Астрожскаму” рэпрэзентавала князя Астрожскага мужным і таленавітым палкаводцам, адданым Вялікаму княству Літоўскаму. Тут аўтар твора сцвярджаў ідэал ратнага служэння Радзіме з пазіцыі агульнадзяржаўных інтарэсаў.

Беларускае пісьменства Сярэднявечча было полілінгвальным, шэраг твораў таго перыяду напісаны на латыні, у тым ліку творы Яна Вісліцкага (1490–1520) і Міколы Гусоўскага (1470–1533). Ян Вісліцкі на лацінскай мове ў паэме “Пруская вайна” апаэтызаваў мужае змаганне нашых продкаў супраць тэўтонаў і ў мастацкай форме кананізаваў дынастыю Ягелонаў. Найвышэйшай маральнай якасцю асобы ў паэме абвяшчалася вернасць заветам ды добрым справам продкаў. Згодна з меркаваннем Я.Вісліцкага, Ягайла і яго паслядоўнікі працягваюць справы легендарнага Крака, аднаго з заснавальнікаў польскай дзяржавы. Яны сапраўдныя кіраўнікі дзяржавы, бо наслідуюць мудрым дзянням папярэднікаў.

Таленавітым паэтам эпохі Адраджэння быў Мікола Гусоўскі, які недвухсэнсоўна ў мастацкай форме падаў свае каштоўнасныя арыенціры. Ганаровым абавязкам “кніжніка”-творцы Гусоўскі лічыў абарону міру і згоды. Мір, у разуменні паэта, – надзвычайная каштоўнасць грамадскага быцця, бо, на жаль,

Бясконца купае і губіць

Марс збраяносны людзей у крываваых купальнях [76, с. 99].

Як чалавек эпохі Рэнэсансу Гусоўскі адначасова верыў у Бога і ў вялікія магчымасці чалавека. Ён апяваў мужага, разумнага і ініцыятыўнага чалавека. Зубр у яго паэме заваёўвае права быць на чале статку ў сумленнай барацьбе з сапернікамі. Ідэалам дзяржаўнага дзеяча выступае ў паэме князь Вітаўт, які, паводле аўтара, асабістымі якасцямі здабыў права першынства паміж князямі, які набліжаў да сябе людзей па іх асабістых вартасцях, а не па паходжанні, які сваёй мудрай знешняй і ўнутранай палітыкай высока ўзняў уласны аўтарытэт і аўтарытэт дзяржавы:

*Факельшчык войнаў са слабым, а з дужым анёл-міратворац
Ставіў аголены меч свой, як слуп пагранічны,
Перад нашэсцямі ворагаў з поўдня і ўсходу [76, с. 88].*

Нельга не пагадзіцца з меркаваннем У.А. Калесніка, што “Гусоўскі цераз вобраз Вітаўта аднаўляе паслабленыя ў яго час гераічныя ідэалы даўняй патрыярхальнай дружнай этыкі, супрацьпастаўляе іх сфармалізаванай лесвіцы феадальнага падпарадкавання па знатнасці, а не па здольнасцях і заслугах” [40, с. 172]. У паэме “Новая і славетая перамога над туркамі ў ліпені месяцы”, прысвечанай перамозе народнага апалчэння пад Трамбоўлем, аўтар прыўносіў народную згоду ў імя вялікай справы дзеля барацьбы з іншаземнымі захопнікамі. Паэма “Жыццё і подзвігі святога Гіяцынта” – мастацкае сцвярджэнне значнасці асобы ініцыятыўнага хрысціяніна, духоўнага падзвіжніка, які няспынна і смела сее слова Божае.

Выдатны дзеяч эпохі Адраджэння Францыск Скарына (1490–1551) – перакладчык і інтэпрэтатар Бібліі – свае погляды на грамадства і яго ўладкаванне, на месца чалавека ў свеце, на ролю кнігі і асветы выказаў у прадмовах і пасляслоўях да кніг Святога Пісьма. Мэта выдання Бібліі пазначалася наступным чынам: “Бивлия руска, выложена доктором Франциском Скориною из славного града Полоцька, Богу ко чти и людем посполитым к доброму научению”. Біблія для Скарыны – крыніца ведаў і выхавання чалавека. У прадмове да “Псалтыра” падкрэслівалася: “Детем малым початок всякое доброе науки, дорослым помножение в науке, мужем мощное утверждение”. Неабходнасць служэння чалавека грамадству пазіцыянавалася Скарынам у прадмове да кнігі “Эсфір”, ідэяй патрыятызму была прасякнута прадмова да кнігі “Юдзіф”. Беларускі першадрукар лічыў, што чалавек павінен пастаянна самаўдасканалвацца, што грамадства павінна ўладкоўвацца на пачатках розуму і справядлівасці. У прадмове да кнігі “Левіт” зазначалася, што чалавек адказны за свае справы, што грахі не выкупляюцца “кровию тельцев и козлов”. Дзеячаў эпохі Адраджэння хвалявала праблема правіцеля, кіраўніка дзяржавы. У якасці пацвярджэння можна спаслацца на знакаміты трактат італьянскага паэта Дантэ Аліг’еры “Пра правіцеля”. Свой ідэал узорнага кіраўніка дзяржавы Францыск Скарына ўзяў з Бібліі ў асобе мудрага і справядлівага цара Саламона.

Этычныя каштоўнасці перадавых людзей эпохі рэлігійнай рэфармацыі выказваў Сымон Будны (1530–1593). Дзеля памнажэння і развіцця асветы ў 1562 годзе ён выдаў на беларускай мове “Катэхізіс” у Нясвіжскай друкарні. У панегірычным прысвячэнні князям Радзівілам Сымон Будны пісаў пра абавязак чалавека працягваць традыцыі продкаў, працаваць на карысць роднага краю. Будны хацеў бачыць святароў менавіта духоўнымі настаўнікамі, людзьмі высокамаральнымі і адукаванымі. У прадмове да “Катэхізіса” ён параўноўваў духоўных настаўнікаў з соллю: “Кали учитель наказанием, поучением и

напоминанием не захочет людей от духовное гнили, то повелевать Г(оспо)дь вон его выкинути и потоптати яко соль, естли бы одурела, або силу свою утратила” [4, с. 402]. Пытанні маралі і веры былі цесна пераплецены ў сьведомасці Сымона Буднага. Да ліку першачарговых грамадскіх маральных каштоўнасцей ён, як сведчыць трактат “Пра свецкую ўладу” (1583), адносіў рэлігійную талерантнасць, непрыманне ўціску ў адносінах да іншаверцаў. Своеасаблівы працяг ідэй, выказаных Будным адносна ролі асветы, – гэта прадмова да выдадзенага “Евангелля” (1570-я гады) Васіля Цяпінскага (1540–1603). Яна грунтавалася на ідэі неабходнасці высокай адукаванасці, на думцы пра запатрабаванасць адкрыцця школ для народа, на перакананні, што паны і духавенства павінны клапаціцца пра пашырэнне асветы, і на акцэнтаванні таго, што для сапраўднага грамадзяніна агульнанародныя інтарэсы вышэй за яго ўласныя прыватныя і рэлігійныя.

XVI – першая палова XVII пазначана з’яўленнем грамадзянскай па сваёй сутнасці паэзіі Андрэя Рымшы (1550–1599) і Яна Казіміра Пашкевіча (гады жыцця невядомыя). У “эпікграмах” (старажытныя грэкі першапачаткова называлі эпіграмамі надпісы, якія тлумачылі прызначэнне нечага – В.Б.) Андрэя Рымшы на гербы Льва Сапегі і Фёдара Скуміна патрыятызм, мудрасць і справядлівасць адносіліся аўтарам да найважнейшых уласцівасцей магнатаў. Так, у эпікграме на герб Фёдара Скуміна Рымша паэтызаваў носьбіта герба як абаронцу роднай зямлі, а ў эпікграме на герб Сапегі носьбіты герба атэстуюцца людзьмі мудрымі і справядлівымі. Апалагетычная паэма “Дэкатэрос Азероама, або Дзясяцігадовая аповесць пра ваенныя справы Крыштофа Радзівіла” (1585) – твор, у якім магнат Радзівіл прадставаў у абліччы смелага і рашучага воіна-хрысціяніна, абаронцы веры. Ян Казімір Пашкевіч у адзіным вершы, які дайшоў да нашага часу і датаваны 1621 годам, артыкуляваў значнасць і ідэнтыфікацыйны характар графічна-моўнай асновы дзяржавы і краю:

Полска квітнет лаціною,

Литва квітнет русчизною [4, с. 95].

Яго знакамiты верш заканчваўся аптымістычнымі радкамі:

Весели ж се ты, Русине,

Тва слава никгды не згіне! [4, с. 95].

Грамадскі ідэал чалавека-патрыёта недвухсэнсоўна выяўляўся ў гістарычна-дакументальным творы “Дзённік Люблінскага сейма 1569 г.” і ў “Допісах” Філона Кміты-Чарнабыльскага (1530–1587). “Дзённік Люблінскага сейма 1569 г.” – узнаўленне сітуацыі, звязанай з утварэннем Рэчы Паспалітай. Гетман Ян Хадкевіч, што стаяў на чале вялікакняскіх паслоў на тым гістарычным сейме, прадстаўлены ў творы шчырым патрыётам ВКЛ. Яго прамова на сейме, дзе прынялі рашэнне пра аб’яднанне Княства і Кароны, была прасякнута клопатам пра лёс роднага краю, заклікам да польскіх арыстакратаў шанаваць гонар Вялікага княства

Літоўскага, заклікам аб'яднаць дзве дзяржавы на ўмовах справядлівасці і роўнасці. “Допісы” (1573–1574) Філона Кміты-Чарнабыльскага па змесце ўяўлялі сабой асвятленне памежнага жыцця ВКЛ і Вялікага Маскоўскага княства, уключалі звесткі пра намеры і ваенныя справы Івана Жахлівага, пра ўнутраную сітуацыю у Рэчы Паспалітай. “Допісы” цікавыя ацэнкай маральных і грамадскіх якасцей тагачасных правіцеляў. Кміта-Чарнабыльскі, напрыклад, выказваў захапленне хітрасцю і палітычнай знаходлівасцю рускага цара Івана IV, выступаў супраць празмернай шляхецкай фанабэрлівасці. Згадваючы ўцёкі французскага арыстакрата Генрыха Валуа з Рэчы Паспалітай пасля непрацяглага знаходжання на польскім троне, ён выказваў меркаванне, што ў аб'яднанай дзяржаве варта выбіраць правіцелем не чужаземца, а каго-небудзь з уплывовых сваіх арыстакратаў.

Уяўленні звычайнага чалавека пра светаўладкаванне, пра гарманічнае суіснаванне ў грамадстве розных сацыяльных пластоў занатавалі дзённікі людзей таго часу: “Дыярыуш” Фёдара Еўлашэўскага (1546–1604), “Дыярыуш” Яна Цадроўскага (1617–1682), а таксама “Баркулабаўскі летапіс”. Ф. Еўлашэўскі без прыхарошвання падаў многія адмоўныя грамадскія з'явы свайго часу, у прыватнасці, шляхецкія звадкі, расказаў пра свавольствы магнатаў. Яго ідэал сапраўднага шляхціца – верны слуга магнату, верны муж і клапацлівы бацька дзецям, а ідэал шляхціцкі – верная жонка і клапацлівая маці. “Баркулабаўскі летапіс” праз замалёўкі сялянскага і шляхецкага побыту, праз згадваанне пра казацкія паўстанцкія атрады акцэнтаваў думку, што ідэальнае жыццё чалавека павінна быць сытым і мірным.

Напярэдадні, падчас і пасля прыняцця Брэсцкай царкоўнай уніі 1596 года разгарнулася палеміка паміж яе праціўнікамі і прыхільнікамі. Гэта была не спрэчка наватараў і традыцыяналістаў у грамадскім жыцці; размова фактычна ішла пра шляхі, якія б дазволілі пазбегнуць грамадзянскай вайны на беларускіх землях. Праціўнікі ўніі лічылі яе прыняцце шляхам да далейшай паланізацыі і акаталічвання беларускага насельніцтва, да страты ім сваёй рэлігійнай і этнічнай ідэнтычнасці, шляхам да росту варожасці і супрацьстаяння ў грамадстве. Прыхільнікі ўніі зыходзілі з таго, што царкоўнае аб'яднанне дасць магчымасць пазбегнуць адкрытай вайны паміж праваслаўнымі і каталікамі і стане адмысловай рэлігійнай прыкметай насельніцтва былога ВКЛ. Такім чынам, палемічная літаратура была заснавана не толькі на рэлігійных, але і на свецкіх ідэях. Яна патрыятычная ў сваёй аснове, але крыніцы і накіраванасць патрыятызму былі рознымі, як розным было разуменне перспектывы развіцця роднай зямлі. Праваслаўны іерарх Іпацый Пацей (1541–1613) апраўдваў унію і заклікаў да адзінства хрысціян. На яго думку, незайздроснае становішча праваслаўнай царквы, неадпаведнасць святароў свайму прызначэнню абумовілі заключэнне ўніі як выратавальнага кроку дзеля захавання хрысціянскай веры. Стэфан Зізаний (гады жыцця

невядомыя) лічыў, што ўнія – гэта справа рук карыслівага каталіцкага духавенства, якое кіруецца сваімі вузкімі канфесійнымі інтарэсамі. “Апокрысіс” Хрыстафора Філалета стаў эмацыянальным і рэзкім выступленнем супраць каталіцызму, маральнай недасканаласці каталіцкага духавенства і яго вышэйшага кіраўніцтва. Пытанні маралі, дзяржаўнасці і веры цесна былі звязаны ў творах пісьменнікаў-палемістаў. Яркім і арыгінальным пісьмовым помнікам, накіраваным супраць Брэсцкай уніі, быў “Фрынас, або плач усходняй царквы” Мялеція Сматрыцкага (1547–1633). У гэтым высокамастацкім творы праваслаўная царква пададзена ў вобразе няшчаснай маці, якой выракліся родныя дзеці. Афанасій Філіповіч (1597–1648) падкрэсліваў, што царкоўная ўнія – шлях да канчатковага панявольнення народа, што Рэч Паспалітая – дзяржава “своволнага панства”, дзе вышэйшыя праваслаўныя іерархі не праявілі сябе патрыётамі роднай зямлі.

Сацыякультурныя абставіны абумовілі феномен палітычнай сатыры XVII стагоддзя, засяроджанай найперш на пытаннях свецкага грамадскага жыцця. “Прамова Мялешкі” – таленавітая стылізацыя пад сеймавыя прамовы ў Рэчы Паспалітай. Аўтар твора прапаноўваў прагнаць караля Жыгімонта II Аўгуста, каралям Жыгімонтам II і III ён проціпастаўляў Жыгімонта I Старога, які “Литву и Русь нашу любительна миловал”. Аўтара абурала засілле іншаземцаў на беларускіх землях і пакорлівасць суайчыннікаў. Ганарлівая і амаральная польская шляхта і яе “падгалоскі” з асяроддзя землякоў аўтара проціпастаўляліся патрыятычна настроенай старой беларускай шляхце. Аўтар “Прамовы Мялешкі” ўжываў этнаграфічна-бытавы матэрыял у якасці аргументацыі для сваіх вывадаў пра маральную сапсаванасць тагачаснага грамадства. Апавядальнік, у прыватнасці, проціпастаўляў старыя і новыя стравы: “И то велми страшная шкода – гологуздые кури ховати и инные пташки смажити. Торты тые цинамоном, микгдалами цукровати. А на моей памети присмаков тых не бывало. Добрая была гуска з грибьками, качка з перчиком, печонка з цыбулею или чосныком. А коли на перепышные достатки – каша рижовая з шафраном. Вина венгерского не заживали перед тым. Малмазию скромно пивали, медок и горилочку дубали, але гроши под достатком мевали” [77, с. 422]. “Ліст да Абуховіча” быў накіраваны супраць дзяржаўнай здрады з боку высокапастаўленых асоб. Ідэал аўтара – ваеначальнік, што кіруецца інтарэсамі Айчыны, а не ўласнай матэрыяльнай выгадай. Звяртаючыся да Піліпа Абуховіча, які нібыта за вялікі хабар здаў Смаленск ворагам, апавядальнік з’едліва канстатаваў: “Увалявся есь у великую славу, як свиня у грась, горш то ся стало, коли хто упадзе у новом кожусе у густое болото, у злом розуменю, у обмовах людзких и у срамоти седзиць, як дзяцел у дупли” [77, с. 424].

У сярэдзіне XVII стагоддзя працягвае развівацца паэзія, пашыраецца яе жанравы і тэматычны дыяпазон. Пэўны час у паэзіі дамінуе жанр дэкламацыі, прадстаўлены панегірычнымі творамі для публічнага чытання адной або некалькімі асобамі. Іх аўтары – Філафей Утчыцкі (гады жыцця

невядомыя), Ігнат Іяўлевіч (1616–1686), Сімяон Полацкі (1629–1680). Манах Філафей Утчыцкі падкрэсліваў важнасць наяўнасці веры ў чалавека. Ігнат Іяўлевіч шмат разважаў над гісторыяй славян і ўхваляў іх мову. Паэт Фама Іяўлевіч (гады жыцця невядомыя) ў польскамоўнай паэме “Лабірынт” акцэнтаваў думку пра неабходнасць адзінства і дружбы славянскіх народаў, пра вялікія магчымасці чалавечага розуму і яго важную ролю ў стасунках паміж людзьмі. XVII стагоддзе – час, калі літаратура ўсё больш і больш становіцца свецкай. Прыкметнай з’явай таго часу стала творчасць Сімяона Полацкага. У многім дзякуючы яго творчасці пачалося “сацыяльнае пашырэнне” (тэрмін Д.С. Ліхачова) літаратуры, калі літаратура становіцца адносна аўтаномнай сферай дзейнасці, паступова пазбаўляецца ад выканання немастацкіх функцый.

На пачатку творчай дзейнасці Сімяон Полацкі часта выкарыстоўваў такія жанры, як эпітафія, элегія, сюжэтны верш. Іх ён напаяў філасофскім сэнсам, філасофскімі сентэнцыямі, павучаннямі кшталту

Поверь же, что не может угодить всем

Тот, кому выпало на свет родиться [62, с. 90];

на небе заняты первые места

Добродетель позволит, а не дворянские привилегии [62, с. 92];

В ежедневной работе, как муравей, пребывай [62, с. 98] і г.д.

Сімяон Полацкі марыў пра асвечанага манарха, які ў сваёй дзейнасці кіруецца хрысціянскім маральным кодэксам і заклапочаны пашырэннем асветы і ведаў. Асветніцкі, дыдактычны і філасофскі пачаткі па-майстэрску спалучаліся ў мастацкіх творах гэтага пісьменніка. У польскамоўным вершы “Эпітафія” гаварылася, што цела смяротнае, але душа ідзе да Божай славы, таму чалавеку клапаціцца найперш трэба пра чысціню душы. Гэта ж думка вар’іруецца і ў творы “Gloria incognants est (Слава зменлівая)”: усё зменлівае (чалавечае жыццё, існаванне дзяржаў), усё смяротнае, таму чалавек павінен дбаць пра вечнае жыццё, розумам звяртацца да Бога. Антычныя, біблейскія, гістарычныя і бытавыя сюжэты станавіліся сродкам сцвярджэння хрысціянскага маральнага кодэксу ў творах паэта. У польскамоўным вершы “Пяшчота да дзяцей” згадваецца пра малпу, якая, песцячы, задавіла сваё дзіця. Паводле Сімяона Полацкага, некаторыя маці губяць сваіх дзетак праз празмернае пеставанне. Ідэал сапраўднай прыгажосці для хрысціяніна, як даводзіць аўтар у польскамоўным вершы “Прыпадабненне”, – Дзева Марыя: калі мы прыпадабняемся да яе, то мы прыпадабняемся да Бога. У зборніку “Вертаград шматкаляровы” (1680) паэт падсумоўваў свае роздумы над жыццёвымі праблемамі, над хрысціянскімі пастулатамі, над нормаў паводзінаў чалавека і пераконваў у неабходнасці заставацца чалавеку добрым, гуманым. Так, у вершы “Дабро за зло” пісьменнік прыгадаў, як Філіп Македонскі, калі пачуў, што “муж некий гаждаше, / хулы яве и отай о нем глаголаше” [62, с. 354], загадаў “много число златниц ему даше”. Чалавек той пасля “уже во

хвалителя его преложися”. Мараль расказанай гісторыі Сімяон Полацкі сфармуляваў радкамі:

*О дивны победы! не злым зло воздает,
но благостыне си злобу побеждает.
Христианску доброту в себе проявил есть
прежде неже Христос-Бог сему мир учил есть* [62, с. 354].

Паэт заклікаў ва ўзаемаадносінах з людзьмі прытрымлівацца хрысціянскага маральнага кодэксу і здаровага сэнсу. Напрыклад, у вершы “Маўчанне” ён спачатку згадаў пра Піфагора, які прасіў вучняў пяць гадоў захоўваць маўчанне, каб чаму-небудзь навучыцца, а потым фармуляваў мараль са сказанага:

*Кто не умеет временно молчать,
не научится добре глаголати* [62, с. 371].

Само па сабе гэта выслоўе шматзначнае: паэт заклікаў не толькі да хрысціянскай цярылівасці, але і да разважлівасці, паколькі выказваць свае меркаванні можа толькі той, хто абазнаны ў прадмеце, пра які выказваецца.

У парабалічным вершы “Ненасытство” паэт адзначаў:

*Птица Феникс ветви многи собирает,
на них же сам огнем возлег согорает:
такo ненасытнии много пищъ съедают
и питий пьют, от них же умирают* [62, с. 372].

С. Полацкі своеасабліва патлумачыў паданне пра птушку Фенікс, што пастаянна адраджаецца з попелу: “ненасытство” – гэта адначасова прычына смерці птушкі і ўмова яе адраджэння.

Апошні верш у “Вертаградзе шматкаляровым” “Яма” складаўся двух радкоў і ўтрымліваў у сабе перасцярогу аўтара, што абагульніў народную і біблейную мудрасць:

*Иже подругом си яму копает,
сам многократно в ону въпадает* [62, с. 382].

Літаратура – гэта свайго кшталту аксіялагічны эпіфеномен. У ёй знаходзяць прамое ці ўскоснае выяўленне этычных каштоўнасці пэўнага храналагічнага перыяду. Стрыжнёвымі этычнымі каштоўнасцямі даўняй беларускай літаратуры на ўсім працягу яе існавання былі хрысціянскія каштоўнасці, а, пачынаючы з эпохі Адраджэння, у ёй узмацнілася артыкуляцыя патрыятызму і асабістай адказнасці чалавека за свае паводзіны і за лёс роднай зямлі, з XVII стагоддзя прыгожае пісьменства звярнулася да пазіцыянавання дабрыні, спагадлівасці, разважлівасці. Этычныя імператывы, заснаваныя на хрысціянскай маралі, гуманістычным стаўленні да чалавека і ідэі ўдасканалення грамадства і чалавека з дапамогай асветы, – характэрная рыса творчасці беларуска-рускага пісьменніка Сімяона Полацкага і яго наступнікаў у літаратуры пазнейшага часу.

XIX стагоддзе ў беларускай літаратуры пазначана рэпрэзентацыяй сваёй сістэмы этычных каштоўнасцей, дзе на першае месца выходзілі любоў да сваёй зямлі, дабрачыннасць, працавітасць. Паэты-філаматы апявалі любоў да роднага краю. Сацыяльна дыферэнцыяваны этычны кодэкс шляхціца і селяніна падаваўся ў творах шэрагу аўтараў першай трэці XIX стагоддзя. Так, на думку Яна Чачота, шляхціц, абавязаны служыць “свайму краю аддана” [93, с. 149], па-рыцарску абараняць яго ад ворагаў, дапамагаць людзям, мець спагаднае сэрца. У прадмове да балады “Калдычэўскі шчупак” паэт зазначаў:

*Таму, хто ўсё толькі лайдачыць, гуляе, –
Ты ведай – і ганьба, і згуба!* [93, с. 150].

Шляхціц – верны свайму слову, дадзенаму каханай ці Радзіме, даводзіў паэт зместам балад “Бекеш” і “Наваградскі замак”. У творы “Свіцязь” Ян Чачот асудзіў хцівасць, неразборлівасць у сродках дасягнення пастаўленай мэты і асабістага шчасця і прыўзнёс маральную цнатлівасць чалавека. Па сюжэце твора бедны хлопец гатовы дамовіцца з д’яблам, забіць багатага купца, каб разбагацець шляхам рабаўніцтва і ажаніцца з каханай дзяўчынай. Апавядальнік сурова асуджае яго:

*Нікчэмнасць! Вяршыня раскошы:
Піць, есці – і больш нічога!
А браць у каго яму грошы –
Не важна: у д’ябла ці Бога
Сумленне ў разлік не ўваходзіць... [93, с. 171].*

Да ліку бясспрэчных каштоўнасцей апавядальнік адносіць чалавечае жыццё:

*Жыццё – гэта ўласнасць не наша,
Яго адымаць нам – бязбожна [93, с. 172];
Забіваць – найганебна [93, с. 172].*

Чачот заклікаў шляхціцаў мець літасць да сялян, у вершы “Мамка” ён напамінаў, што панскіх дзяцей на самой справе гадавалі сялянкі:

*Мамка родная штоночы
Спіць у ложку колькі хоча.
А пазычаная матка
Ноч люляе дзіцянятка [93, с. 189].*

Сэрца выхаванцаў варта напоўніць удзячнасцю, каб духоўна змяніцца самім:

*О, каб помнілі, мы зналі,
Чые рукі нас люлялі,
Бліжнім мо спрыяць бы ўмелі,
Сэрцам бы не ачарсцвелі [93, с. 190].*

У адрасаваных сялянам вершах “Да мілых мужычкоў”, “Нашто нам дым выядае вочкі”, “Як то добра, калі мужык”, “Быў я колісь кавалём...” Ян Чачот артыкуляваў неабходнасць для чалавека памятаць пра заўтрашні дзень, клапаціцца пра дабрабыт, быць працавітым і разважлівым.

Этычныя каштоўнасці беларусаў знайшлі ўвасабленне ў творах Яна Баршчэўскага “Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях”, “Драўляны дзядок і кабета Інсекта”. Носьбітам шляхецкага этычнага кодэксу ў “Шляхціцы Завальні” выступае мудры стары Завальня. На першым месцы ў яго асабістай сістэме каштоўнасцей стаіць любоў да працы, бо працавітасць – запарука дабрабыту чалавека. Свайму пляменніку, што прыехаў на гасцяванне, Завальня кажа: “О, як я бачу, вашэсць любіць спаць па-панску; уставай, у простых людзей гэта грэх, і цябе назавуць гультаём!” [15, с. 91]. На яго думку, чалавек павінен вучыцца (“О, не кепска быць вучоным” [15, с. 92]), быць шчырым вернікам, паважаць бацькоў, цурацца ляюты, быць разважлівым і памяркоўным (“Заўсёды, перш чым што рабіць, трэба падумаць [15, с. 121], быць гаспадарлівым і гасцінным, мець прыязныя адносіны да людзей, незалежна ад іх сацыяльнага стану. Завальня з гонарам заяўляе: “Маё жытло – гэта порт на беразе мора; мушу кожную буру такім чынам ратаваць ад няшчасця падарожных” [15, с. 177]. Стары шляхціц заклікае памятаць, што чалавек не вечны, што ён цалкам залежны ад Бога: “Анічога не забяром на той свет, і цяжка грашыць той, хто не верыць ва ўсемагутнасць Божую” [15, с. 177]. Хцівасць, зайздасць, у яго разуменні, – рысы, шкодныя для чалавека. Ян Баршчэўскі звярнуў увагу на змены ўяўленняў пра дабро і зло, пра істотнае і другаснае ў шляхецкім асяроддзі. На сяброўскай вячэры перад Новым годам сталыя людзі абураліся нараджэннем новых нормаў, новай прагматычнай шкалы каштоўнасцей. Пан Сівоха зазначыў, што прычына маральнага заняпаду грамадства ў саміх людзях: “...мы самі вінаватыя, што д’яблы размножыліся ў нашым краі; прычына ўсяму – глупства шляхты, хцівасць і нязгода паноў; не буду доўга пра гэта гаварыць: гісторыя ўсім вядомая, да сённяшняга дня не забылі гэтых вершаў:

*Кошка Цяліцу забіла,
Жук, Жаба Кошку судзіла,
А што справа была кепска –
Перанеслі да Віцебска.*

А што зрабілі ў Віцебску? Кошка быў з паноў, абараняючыся сяброўскімі пратэкцыямі, не пакінуў, а яшчэ больш пачаў шкодзіць усім. Цяліца памёр за праўду, і пра яго заўсёды ўспамінаюць як пра добрага чалавека” [15, с. 219]. Маральны стан шляхты сярэдняй рукі першай паловы XIX стагоддзя знайшоў адлюстраванне ў апавесці “Драўляны дзядок і кабета Інсекта”. На першае месца ў сістэме маральных каштоўнасцей тут пастаўлены працавітасць, богабаянасць, любоў да роднага кута, а легкадумнасць, ганарлівасць, невуцтва знайшлі гарачае асуджэнне. Стары шляхціц з “гаваркім” прозвішчам Зямельскі выказваў дастаткова распаўсюджанае ў сваім асяроддзі меркаванне, што наяўнасць клапатлівых і працавітых гаспадароў – запарука развіцця краю: “Гаспадарка вымагае не прыдумак розных, а досведу і руплівасці; хто

працуе, таму і Бог дапамагае. Шмат у нас ходзіць праектаў, як разводзіць жывёлу і палепшыць зямлю. Нашы продкі на гэтай зямлі жылі спакойна і заможна. Гаспадару, які славіць Бога, усяго хапае. Няхай у яго і спытаюць, якім чынам палепшыць зямлю і як развесці жывёлу” [15, с. 315].

XIX стагоддзе – час, калі адбываліся змены ў грамадскім жыцці, істотна пашырыліся такія з’явы, як індывідуалізм, эгаізм. Паэтычным водгукам на іх можна назваць ананімныя вершы “Праўда” і “Вось цяпер які люд стаў”. Маральная чысціня і праўдзівасць пазіцыянаваліся ў “Праўдзе”, а да ліку антыкаштоўнасцей у творы “Вось цяпер які люд стаў” адносіліся хітрасць, падман, зладзейства, паклёп, несумленнасць, клятваадступніцтва, прагнасць. Стан грамадства ананімнаму аўтару бачыўся крытычным:

*Нападае брат на брата,
Родным брацям цесна хата...
Сястра сястры кляцьбы дорыць, –
Каб прапала Бога просіць!
Дзеці часта бацьку лаюць,
Клянуць матку, зневажаюць... [19, с. 433].*

Духоўны свет насельнікаў беларускай зямлі знайшоў адлюстраванне ў мастацкай спадчыне В. Дуніна-Марцінкевіча. У беларускамоўных вершаваных аповесцях і польскамоўных апавяданнях ён паказаў розныя тыпы беларусаў і сцвердзіў думку пра запатрабаванасць хрысціянскіх этычных каштоўнасцей у сучаснай яму рэчаіснасці. Хлусня, празмерная ганарыстасць, хцівасць, у трактоўцы пісьменніка, ёсць тыя рысы, што зневажаюць чалавека. У пісьменніцкім кодэксе для шляхціца на першым месцы стаялі любоў да Радзімы, пачуццё гонару за свой род, шляхецкае братэрства, бацькоўскае стаўленне да сялян, а ў маральным кодэксе для селяніна – працавітасць, шчырасць, богабязнасць і павага да гаспадара. Паэтычныя зборнікі і апавяданні Францішка Багушэвіча акцэнтавалі прагу простых людзей па справядлівасці, абурэнне сацыяльнай няроўнасцю (верш “Бог не роўна дзеле”), рэлігійна-нацыянальным уціскам (“Хрэсьбіны Мацюка”). У большасці сваёй героі гэтага пісьменніка – праўдалюбы і праўдашукальнікі. Яны немалыя надзеі, як лірычны герой “Не цурайся”, ускладаюць на асвету, мяркуюць з яе дапамогай палепшыць сваё становішча і становішча ўвогуле сялянства. Герой названага верша гаворыць: “Вобмацкам ходзяць сляпыя – не дзіва...” [19, с. 296], сам жа ён імкнецца стаць асвечаным, відушчым. Сялянскія заповедзі праведнага жыцця пададзены пісьменнікам у вершы “Ахвяра”, лірычны герой якога на першае месца ў сваёй этычнай аксіялагічнай сістэме выводзіць пажаданне “Каб я панам ніколі не быў” [19, с. 289]. Ён імкнецца быць добрасумленным ва ўзаемадачынненнях з чужымі і роднымі людзьмі, у яго хрысціянскія заповедзі пераплятаюцца з практыкай народнага жыцця:

*Не жадаў бы ніколі чужога,
Сваё дзела як трэба рабіў.
Каб прад меншым я носу не драў,
А прад большым не корчыў спіны,
Каб грэх свой прад сабой я пазнаў,
У другіх каб не відзеў віны;
Чужых жон каб не веў да граху,
А сваю каб як трэба любіў,
Каб мне дзеці былі ў слуху,
Каб я бацькам для іх век дажыў [19, с. 289].*

Адносіны чалавека ў сям’і і з грамадой мяжуюцца ў гэтым пажаданні:

*Каб людзей прызнаваў за братоў,
А багацтва сваё меў за іх,
Каб за край быў умёрці гатоў,
Каб не прагнуў айчызны чужых.
Каб я Бога свайго не акніў,
Каб не здрадзіў за грошы свой люд,
Каб свайго я дабра не прапіў
І нізашта не меў чужы труд [19, с. 289].*

Народная этыка, паводле Францішка Багушэвіча, уладкавана на сумленнасці, павазе да чалавека, на літасці да бліжняга. Клопат пра будучыню прадстаўляў рухавіком народнай маралі Янка Лучына ў вершы “Што думае Янка, везучы дровы ў горад” і ў польскамоўнай паэме “Паляўнічыя акварэлькі з Палесся”. У духоўным свеце сучаснікаў Адам Гурыновіч адзначыў прыкметны зрух да ўсведамлення сваёй чалавечай і нацыянальнай годнасці як дадатную рысу народнага характару. У прыватнасці, гэта характэрна лірычнаму герою яго верша “Дзякуй табе, браце Бурачок Мацею”. У другой палове XIX стагоддзя была напісана аповесць “Полацкая шляхта” Вайніслава Савіча-Заблоцкага, дзе аўтар супаставіў маральныя і грамадскія аксіялагічныя ўстаноўкі двух пакаленняў шляхты XVIII стагоддзя і часткова XIX стагоддзя. Савіч-Заблоцкі першым у межах аднаго твора паказаў рухомасць этычных нормаў у гэтым сацыяльным асяроддзі: з аднаго боку, нарастанне касмапалітызму і прагматызму і, з другога боку, спробы захаваць вернасць этычным канонам продкаў.

Пачатак XX стагоддзя – перыяд перагляду прадыктаваных часам этычных устаноў грамадства і перыяд пазіцыянавання літаратурай новых. Бяспрэчна, мастацкая літаратура ўзаемадзейнічае з часам, яна ў многім індывідуальна працэсу, што адбываецца ў грамадстве. Акрамя таго, літаратура як від пісьменніцкай дзейнасці, выходзіць за межы сваёй “інстытуцыянальнай сутнасці, нараджае ўнутры сябе вобраз, мадэль верагоднаснай карціны свету” [20, с. 73]. Духоўны стан грамадства

знайшоў яскравае і дастаткова дынамічнае ўвасабленне ва ўсіх літаратурных родах беларускай літаратуры. Найбольшую цікавасць з пункту гледжання ўвасаблення этычных прыярытэтаў грамадства ўяўляюць сабой тры творы, у якіх пісьменнікі звярталіся да адлюстравання пераломных момантаў у жыцці беларусаў, такіх, напрыклад, як Грамадзянская вайна, калектывізацыя, Вялікая Айчынная вайна, урбанізацыя, перабудова грамадскага жыцця з другой паловы 1980-х гадоў, развіццё беларускай дзяржаўнасці.

Трэба падкрэсліць, што беларускія пісьменнікі на працягу існавання айчынай літаратуры занатавалі рухомасць этычных і сацыяльных уяўленняў суайчыннікаў. Патрыятызм, вернасць (веры, традыцыям, слову, Радзіме, абавязку), любоў да ведаў, каштоўнасць мірнага існавання, свабоды, справядлівасці, павага да чалавека – канстантныя этычныя каштоўнасці. У даўняй беларускай літаратуры значнае месца займалі такія маральныя ўстаноўкі, як любоў да Бога, непахіснасць у веры дзеля выратавання душы; вернасць слову і абавязку, любоў да роднай зямлі. Адмысловай уласна беларускай устаноўкай была акцэнтацыя большасцю аўтараў паважлівага стаўлення да чалавека, незалежна ад яго веры і этнічнай прыналежнасці (у пісьмовых помніках канца XVI – першай паловы XVII стагоддзя гэты падыход парушаўся ў сувязі з палемікай рэлігійна-грамадскага характару); з часоў Адраджэння аўтарамі сцвярджаліся ідэі адказнасці чалавека за свой лёс, значнасці асветы і асобы настаўніка для выхавання чалавека; у XIX стагоддзі ў лік прыярытэтных этычных каштоўнасцей, што пазіцыянаваліся ў творах мастацкай літаратуры, трапілі любоў да роднай зямлі і да мінулага роднага краю, павага да продкаў, справядлівасць, гуманнасць, шчырасць; у літаратуры першай трэці XX стагоддзя – любоў да роднай зямлі, справядлівасць, свабода, незалежнасць; у літаратуры 1940–1980-х гадоў – мірнае існаванне, стваральная дзейнасць, гарманічна ўладкаванае жыццё, у літаратуры з канца 1980-х гадоў – любоў да роднай зямлі, сацыяльная справядлівасць, незалежнасць, дабрабыт.

Кардынальныя змены ў грамадстве, яго трансфармацыя дэтэрмінавалі сітуацыі рэалізацыі этычных і сацыяльных каштоўнасцей, асабліва на мяжы XVI–XVII, XVIII–XIX, першай трэці XX, XX–XXI стагоддзяў.

Аповесць “Дзве душы” Максіма Гарэцкага як асэнсаванне духоўнага стану людзей памежнага часу

Аповесць Максіма Гарэцкага “Дзве душы” (1918–1919) – канцэптואльнае мастацкае асэнсаванне грамадска-сацыяльнай і духоўнай атмасферы на Беларусі перыяду Лютаўскай і Кастрычніцкай рэвалюцый, Грамадзянскай вайны, а таксама нацыянальнага характару беларусаў, становішча і каштоўнасцей прыярытэтаў прыхільнікаў старых і новых

парадкаў. Аповесць стваралася непасрэдна па слядах падзей іх сведкам і ўдзельнікам. Вядомы даследчык літаратуры Георг Лукач слушна заўважыў: “Чым больш глыбокае і дакладнае гістарычнае пазнанне пісьменніка, тым больш свабодны яго рух у матэрыяле” [50, с. 145]. Менавіта абазнанасць у матэрыяле дазволіла Максіму Гарэцкаму ўвасобіць складаную грамадска-палітычную сітуацыю, стаўленне розных сацыяльных пластоў Беларусі да рэвалюцыі і адраджэнскага руху, да перспектывы далейшага існавання беларусаў. Панарамнаму адлюстраванню рэчаіснасці падначалена сістэма вобразаў у творы. Героі аповесці – беларусы з розным узроўнем грамадскай і нацыянальнай свядомасці, з рознымі маральнымі імператывамі, з розных сацыяльных пластоў. Найперш гэта вайскоўцы, рабочыя, сяляне, настаўнікі.

Далёка не выпадкова Гарэцкім шмат ўвагі нададзена паказу вайскоўцаў. Вайскоўцы ў творы – Ігнат Абдзіраловіч, князь Гальшанскі, Гарэшка. Галоўны герой твора – “прапаршчык армейскі”, сын “памешчыка сярэдняй заможнасці” [26, с. 3] Ігнат Абдзіраловіч ваяваў на фронтах Першай сусветнай вайны, быў паранены, пасля дывізійнага лазарэта яму спачатку “летуцелася аб працы ў вольнай старонцы, аб дзеяльнасці...” [26, с. 7]. Становішча на фронце адразу пасля Лютаўскай рэвалюцыі штрыхамі раскрывалася ва ўспамінах Абдзіраловіча пра папаўненне яго роты “жандарамі і кадравымі з запасных батальёнаў”, пра тое, як “велікаросы пабілі капітана N – украінскага самасційніка” [26, с. 7]. У маскоўскім лазарэце ў чаканні адпраўкі для лячэння на Каўказ Ігнат сутыкнуўся з іранічнымі адносінамі афіцэраў-франтавікоў да новых грамадскіх рэалій: “За сталом афіцэры гаманілі аб хамстве народа, пад маскаю прылікі, але са злосцю ў душы, як быццам жартліва, спіраліся аб палітыцы з *таварышам*-няняю, што насіла стравы на стол, ці вылічалі долю пакарнейшаму і найцішэйшаму бежанцу, *таварышу*-санітару, каторы не разумеў, аднак, за якую волю ён знялюбеў ім” [26, с. 9].

Ігнат знаходзіўся ў стане палітычнага самавызначэння, хаця заяўляў: “...Палітыку ўрада ў цяперашнім складзе я лічу справядлівай і буду, у разе патрэбы, бараніць яе так, як належыць салдату, і проці ўсякага ворага” [26, с. 18]. Калі адзін з афіцэраў спытаў Ігната пра адносіны да большавікоў, то пачуў у адказ: “Не <...>, мне не ймецца веры ў магчымасць існавання самастойнай улады радоў пралетарыяту, і, наагул, камуністычнага ладу жыцця. Гэта пакуль утопія” [26, с. 18]. Абдзіраловіч вырас у панскай сям’і, ён не адчуваў асаблівай прыязнасці да народа. Сітуацыя не змянілася і тады, калі Ігнат даведаўся, што насамрэч ён мужыцкі сын: ён заставаўся “пабочным глядзеннікам і ціхім думаннікам” [26, с. 61], таму Кастрычніцкія падзеі метафарычна ацаніў як вялікі пажар, а сябе параўноўваў са шчэпкай у віры гісторыі. Абставіны прымусілі Ігната пайсці на службу да новай улады, аднак гэта здарылася ў выніку збегу абставін, а не свядомага выбару. Абдзіраловіч спрабуе вызначыцца

палітычна, пытанні нацыянальнага яго спачатку мала хвалююць. Адраджэнец Сухі зняважліва называе Ігната рэнегатам і ў адказ чуе: “Бацькаўшчына – матка Беларусь? Ха-ха! Выбачайце, паночку, але мая бацькаўшчына – уся Расія” [26, с. 32]. Праз нейкі час у размове з маладой настаўніцай ён зазначыў: “Не думайце, Іраіда Аўгенаўна, што з мяне ўжо такі дрэнны беларус. Хто ведае? Каб я быў у свядома беларускай сферы, можа, і я рабіў бы нейкую карысную для бацькаўшчыны працу” [26, с. 81]. Сябра яго школьных гадоў Мікола Канцавы, Іра Сакавічанка, палітычны падзеі прымусілі Абдзіраловіча пільней прыгледзецца да адраджэнскіх ідэй. Былы вайсковец Ігнат вагаўся паміж бальшавікамі і адраджэнцамі, бо практыку абодвух бакоў не прызнаваў ідэальнай, ён не здымаў адказнасці за палітычнае становішча на Беларусі з саміх беларусаў, рытарычна пытаючы: “Тэорыя інтэрнацыянала вінавата ў тым, што беларускім народам кіруюць цяпер бальшавіцкія камісары ўсякіх нацый, апрача беларускай? Ці яна вінавата, што ў нашым знамянітым Обліскомзапе ёсць армяне, латышы, жыды, палякі, маскоўцы, але няма нас, беларусаў? Што правінцыя маець толькі такіх кульгавых беларусаў, як гэты Гаршчок?” [26, с. 99]. Сюжэтная лінія Ігната Абдзіраловіча ў аповесці акцэнтуюе пісьменніцкую думку аб складаным лёсе чалавека, які шукае свой шлях у перыяд грамадскіх змен, бо ў яго душы няпроста ўжыцца розным сістэмам каштоўнасцей.

Князь Гальшанскі – “грэблівая маўклівы, панскае пароды гвардзейскі афіцэр” [26, с. 5], “сыты, крывісты гвардзеец” [26, с. 7], арыстакрат-вайсковец. Пасля рэвалюцыі ён спрабаваў падначаліць сабе беларускі рух. Красамоўна сведчыла пра яго сапраўдныя намеры рускамоўная прамова на ўстановачным сходзе грамадзян-беларусаў у Лермантаўскай галерэі Пяцігорска: “У нас, беларусов, нет классовой борьбы <...>. Нет ее, не должно быть и не будет!! Мы тут все, от пана до Степана, как говорится, будем стоять за одно: тесный союз с Россией и законное надделение малоземельных крестьян землёю!..” [26, с. 16]. Князь Гальшанскі з пароды людзей, што хочуць увесь час быць на версе, кіраваць, а дзеля гэтага прыстасоўваюцца да часу і яго лозунгаў. Капітан Гарэшка – таксама афіцэр былой царскай арміі, прыхільнік князя Гальшанскага, які ў палон ворагаў не браў, абыходзіўся з імі надзвычай жорстка: “Ух, працуе! У палон чырвоных не бярэць, а хто і перадасца яму, не ўсцешыцца: да сценкі!” [26, с. 54]. Гарэшка свядома стаў тайным агентам “вялікага маскоўскага хаўрусу «Вызваленне Расеі», што меў за мэту адрадзіць «ядзіную і недзялімую» Расейскую імперыю і рассылаў сваіх людзей скрозь па ўсіх яе быўшых частках. Капітана Гарэшку як беларуса родам паслалі працаваць на Беларусь з вялікімі сумами грошы і важнымі даручэннямі самага сакрэтнага характару. Між іншым яму было даручана знайсці патрэбных людзей для арганізацыі паўстання, самому пралезці ў Чырвоную Армію, заслужыць ласку ў бальшавіцкіх кіраўнікоў, папасці на ўсмірэнне бунту і задавіць яго з незвычайнай, шалёнай жорсткасцю” [26, с. 90], каб

зняславіць бальшавікоў. Гарэшка выканаў большую частку задання, нават зарэзаў аднаго з бальшавіцкіх кіраўнікоў. Сваю жорсткасць Гарэшка апраўдваў жорсткасцю палітычных праціўнікаў, расказваючы пра здзекі рэвалюцыйных матросаў з мічмана: “Адну таварыш прастытутку, маю знаёмую, чырвоныя матросы запрасілі да сябе на бал. У вадным антракце кавалер гэтай дамы запрасіў яе на гарбату і павёў у трум. Там ляжаў на спіне, голы і прыбіты к падлозе рукамі і нагамі, зусім маладзенькі і прыгожанькі мічман, а на голых грудзях у яго гарэў грудок трэсак і стаяў саганок з вадою, каб, зварыўшы, піць гарбату” [26, с. 104]. Такім чынам, у трактоўцы пісьменніка, большая частка афіцэраў-беларусаў былой царскай арміі была абьякавай да роднага краю, пад лозунгамі вернасці словам прысягі змагалася на баку белых.

Пісьменнік тонка адлюстраван пралікі адраджэнскага руху. Адраджэнцы ў аповесці – настаўнікі Мікола Канцавы, Іра Сакавічанка, “вучань каморна-агранамічнага вучылішча” Сухі. Ідэі адраджэнцаў, у паказе пісьменніка, не карыстаюцца папулярнасцю. Прычына гэтага палягае не толькі ў кансерватыўнасці свядомасці беларусаў ды страце імі гістарычнай памяці, але найперш у няўменні адраджэнцаў працаваць з людзьмі. Так, студэнт Сухі сваім ваяўнічым стаўленнем да нязгодных з ім выклікае негатыўныя адносіны да сябе і сваіх аднадумцаў. Сухі агітаваў сялян галасаваць за беларускі спісак падчас выбару кандыдатаў Устаноўчага Сойму, але пацярпеў паражэнне, бо не ўлічваў інтарэсаў сялянскай аўдыторыі. Са сходу ён уцёк з прызнаннем уласнага паражэння: “А тут нічога не выйдзе, бо селяніну бліжэй і знаямей цяпер пытанне аб міру і зямлі, чымся аб беларускім адраджэнню” [26, с. 31]. Сухі – натура самаўлюбёная і эгаістычная, яго найперш хвалюе ўласная бяспека, а не грамадская справа. Мікола Канцавы – чалавек ідэі, які ўсведамляе, што працу трэба весці не толькі сярод сялян, але і сярод інтэлігенцыі, гараджан. Мікола разумеў, што “ідэя нацыянальнага бальшавізму (гэтае слова мімаволі прыдумалася і склалася ў яго галаве), тая ідэя ні каліва не патускнела ў мужыцкай свядомасці, і што тая сучасная форма бальшавіцкай ідэі спрыклілася мужыкам дзеля розных прычын звонку, як блакада бальшавіцкай тэрыторыі, і прычын знутры, як камісарскае злачынства і няўмельства” [26, с. 69]. Канцавы дастаткова цвяроза ацэньваў адносіны бальшавікоў да беларусаў і іх лёсу: “Міколе, як і ўсім адраджэнцам, было дужа цяжка знесці тое, што на тэрыторыі Беларусі ў бальшавізме, апрача чужынцаў, апынуліся і ўзяліся кіраваць беларускім сялянствам якраз найгоршыя, на іх погляд, беларускія людзі, бо абмаскаленыя беларусы, закарэлыя рэнегаты і партыйна тупыя праціўнікі «ўсякага там яшчэ адраджэння», пагарджаўшыя, з іх убогай духоўна фанатычнасцю, беларускай мовай і ўсім нацыянальна-беларускім” [26, с. 69]. У адрозненне ад Сухого, Мікола не ратуе сябе за кошт іншых людзей, ён настроены на доўгатэрміновую растлумачальную працу сярод землякоў. Настаўніца Ірына

Сакавічанка, дачка ляснічага, балюча перажывае недавер народа да адраджэнцаў, адсутнасць зацікаўленых лёсам Радзімы ў правячых колах, карпатліва і кожнадзённа выходзіць іншых сваім прыкладам. Адраджэнскі рух, з пункту гледжання апавядальніка, хаця не меў сур’ёзнай падтрымкі насельніцтва, аднак прызнаваўся варажым новай уладай, з яго прыхільнікамі змагаліся не менш рашуча і жорстка, чым з белымі.

Шмат увагі пісьменнікам нададзена мастацкаму ўвасабленню бытавых рэалій паслярэвалюцыйнага часу. У аповесці ўспамінаецца рабаванне сялянамі панскіх маёнткаў, канфлікты старога і маладога пакаленняў вяскоўцаў, чырвоны тэрор у дачыненні да буржуазіі, адмоўныя адносіны сялян да камбедаўцаў, выпадкі прыходу да ўлады на месцах крымінальных элементаў. Фурман-большавік з абурэннем расказваў пра землякоў: “Сяло беднае, дык маладыя йшлі раней у свет, у гарады, а цяпер паварочалісь дамоў гультаямі, бандытамі і пад штандарам большавізму здзекуюцца над усімі сялянамі. Жывуць паразітамі, паўлезлі ў камітэт беднаты, і ніхто іх не зачэпіць. Старшыня камбеда – яшчэ даволі малады блазнюк, быў засуджаны ў Маскве за ўбіўства, сёлета ўлетку так пабіў граблямі сваю братаўку, жонку брата-земляроба, што тая памучылася колькі дзён і памёрла, брата ўсадзіў у «чразвычайку», быццам за контррэвалюцыю, а бацьку штодня лупіць чым пападзся, па галаве, ганяець старога на работу, а сам п’янствуе ды гуляець са сваёй бандаю...” [26, с. 89]. Такія парадкі прымушалі сялян паўставаць супраць крыўдзіцеляў, а новай уладай паўстанні падаўляліся надзвычай жорстка. Нярэдка гэта рабілася таму, што сярод новага кіраўніцтва трапляліся падасланыя ворагамі большавікоў людзі, што спецыяльна лютавалі, каб скампраметаваць новую ўладу. Людзямі большавіцкага гарту ў аповесці прадстаўлены Гаршчок, былы селянін, пасля паслушнік манастыра, люмпен, рабочы, потым адзін з кіраўнікоў новай улады, а таксама рабочы Васіль. Іван Гаршчок, або Карпавіч, – недалёкі чалавек, ахоплены прагай помсты; лозунгі большавікоў часткова супадалі з яго памкненнямі, аднак апавядальнік заўважыў пра яго: “Нікоменьку не прызнаюся, сам сабе думаў іногды Карпавіч, – але чую, што ў абы-якой партыі мог бы знаходзіцца з поўнай шчырасцю” [26, с. 45]. Стаўленне да класавых ворагаў у Гаршчка катэгарычнае: “Сячы трэба да карэння” [26, с. 13]. Карпавіч добра адчуваў настрой людзей, таму, агітуючы за большавіцкі спіс, гаварыў пра падзел панскага добра, пра канец імперыялістычнай вайны, і яго патрымлівалі. На адказнай пасадзе Гаршчок найперш задавальняў сваё самалюбства. Малады рабочы Васіль вырас у беларускай вёсцы, ён захапіўся большавіцкімі ідэямі, ідэалізаваў Карпавіча, марыў пра рэвалюцыю як кардынальнае змяненне жыцця да лепшага, але паслярэвалюцыйная рэчаіснасць яго расчаравала: “Няма прычыны быць вясёлым, калі ўсюдых фальш” [26, с. 107].

Аповесць “Дзве душы” стала творам, у якім Гарэцкі перадаў стан рэчаў у грамадска-палітычнай, бытавой, духоўнай сферах 1917–1918 гадоў

на Беларусі, дарэчна выкарыстаў уласныя назіранні, абагульненні і зрабіў прагнозы адносна перспектывы далейшага развіцця роднага краю. Аповесці ўласціва гранічная аб'ектыўнасць аўтара ў мастацкім адлюстраванні грамадскіх з'яў, а таксама псіхалогіі і духоўнага стану прадстаўнікоў розных сацыяльных пластоў, што апынуліся на раздарожжы. Духоўны стан людзей, у трактоўцы пісьменніка, вызначаўся найперш усведамленнем перспектывы уласнага і грамадскага быцця чалавекам. Для людзей, што адпачаткова абралі пэўную мэту (Мікола Канцавы, Ірына Сакавічанка, з аднаго боку, князь Гальшанскі, капітан Гарэшка, Карпавіч, з другога боку), памежны час стаў часам дзеяння, для людзей жа, што не вызначыліся канчаткова ці вызначыліся не зусім пэўна, як Ігнат Абдзіраловіч і Васіль, ён стаў часам пакутлівых і драматычных ваганняў, пошукаў апірышча. Духоўны стан людзей, якія па волі абставін апынуліся на злome старой і пры нараджэнні новай эпохі, характарызаваўся ўсведамленнем адыходу і трансфармацыі ранейшых каштоўнасных прыярытэтаў, рухомасцю шкалы добра і зла, дазволенага і забароненага.

Функцыянальна-аксіялагічны план мастацкага адлюстравання Вялікай Айчыннай вайны ў беларускай літаратуры

Мастацкае адлюстраванне Вялікай Айчыннай вайны займала значнае месца ў беларускай літаратуры 1940–1980-х гадоў. Думаецца, не выпадкова адна са змястоўных работ А.М. Адамовіча мела акцэнтаваную назву “Вайна і вёска ў сучаснай літаратуры”, дзе даводзілася: “Доўгі час менавіта «ваенная» проза была засяроджаннем, найважнейшай крыніцай ідэйна-мастацкіх, маральна-філасофскіх і псіхалагічных адкрыццяў для савецкай літаратуры” [1, с. 190]. Прычына цікавасці беларускіх аўтараў да ваеннай тэматыкі заканамерная: падчас Вялікай Айчыннай вайны ўся тэрыторыя Беларусі стала арэнай барацьбы з нямецка-фашысцкімі захопнікамі, а наступствы ваенных падзей аказалі ўплыў на далейшае развіццё беларускай зямлі. Першыя пісьменніцкія вопыты адлюстравання вайны ў час самой вайны прадставілі аўтары лірычных вершаў і аповяданняў. Прагматыка стварэння іх выдавочная: літаратура на пачатку эмацыйна адгукалася на падзеі, пісьменнікі заклікалі суайчыннікаў да барацьбы з фашызмам, паэтызавалі родныя краявіды, нагадвалі пра трывалую ўкаранёнасць беларусаў у гісторыі, якую не можа парушыць ніякі вораг. На агульным фоне ваенных твораў вылучаліся аповесці “Смага”, “Скіп’ёўскі лес”, раманы “Вялікі дзень”, “Млечны шлях”, “Пошукі будучыні” Кузьмы Чорнага са спробамі даследавання народнага характару і чалавечага лёсу ў сітуацыях суровых выпрабаванняў.

Літаратура першага пасляваеннага дзесяцігоддзя пазначана з'яўленнем панарамных раманаў, у якіх аўтары артыкулявалі подзвіг народа-пераможцы. Гэта, напрыклад, “Глыбокая плынь” Івана Шамякіна, “Векапомныя дні” Міхася Лынькова, “Мінскі напрамак” Івана Мележа, “Згуртаванасць” Міколы Ткачова, “У агні” Іллі Гурскага, “Расстаёмся ненадоўга” Аляксея Кулакоўскага. Прычым, у большасці пражайтных твораў расказвалася пра барацьбу партызан, адпраўной кропкай для аўтараў звычайна выступаў пачатак вайны, а фіналам – радасць вызвалення беларускай зямлі ад захопнікаў. Праўда, паасобныя творы, як апавесць “Братэрства” Тараса Хадкевіча, расказвалі пра лёс воінаў-акружэнцаў, што сталі партызанамі, былі схоплены фашыстамі, адпраўлены ў канцлагер, адкуль працягвалі барацьбу з фашызмам. Гэтыя мастацкія творы грунтаваліся на сутыкненні дзвюх процілеглых сацыяльных і маральных сістэм каштоўнасцей, у іх дамінавала лінія патэтычнага ўхвалення народа-змагаара. У падыходзе пражайкаў да ўзнаўлення ваеннай пары значнае месца займала паэтызацыя адданасці савецкіх людзей Радзіме, белетрызацыя і шырокі ахоп ваенных падзей. Лірыка была напоўнена ўхваленнем чалавека, які можна выстаяць у цяжкіх абставінах. Беларуская драматургія (п’есы “З народам”, “Людзі і д’яблы” Кандрата Крапівы, “Канстанцін Заслонаў” Аркадзя Маўзона, “Брэсцкая крэпасць” Канстанціна Губарэвіча) таксама прыўносіла народны гераізм, подзвіг у імя Айчыны, самаахвярнасць. Варта адзначыць і фрагментарнае з’яўленне твораў, дзе ў цэнтры ўвагі знаходзіўся чалавек з яго адчуваннямі, з вострым разуменнем цаны жыцця і неабходнасці памятаць пра будучае, як у апавяданні “Адзін дзень” былога салдата польскай арміі і ў адной асобе беларускага партызана Янкі Брыля.

А.М. Адамовіч звярнуў увагу на тое, што літаратуры пра вайну адметнасць надавала менавіта людская памяць пра вайну; а па тым, чья памяць пераважала, вызначалася танальнасць твораў на канкрэтным этапе: “Салдата, партызана памяць ці тых, з кім вайна абыходзілася асабліва жорстка, – жанчыны, дзеці. Калі прыгледзецца, адчуць тое, што пісалася адразу пасля вайны, калі раны, здавалася б, асабліва нылі, балелі, там было больш не праўдзівай памяці, не рэальнага адчування болю, а адкрытага разліку, імкнення нанова «пераваяваць» вайну, ды так, каб няўдач, трагедый, ахвяр было як найменш” [1, с. 72]. Як слушна зазначана А.М. Адамовічам, 1960–1970-я гады – часы “асабістай, салдацкай і партызанскай памяці, якая адмяняла папярэдняю ўсярэдна-безасабовую. Гэта быў рэнесанс спавядальнай літаратуры, прасякнутага жывым, палемічным пачуццём праўды, пачуцця” [1, с. 72]. Аўтары 1960-х гадоў галоўным чынам выявілі цікавасць не да ваенных падзей, а да чалавека, да духоўных магчымасцей асобы ў віры ваеннага ліхалецця. Пры гэтым многія пісьменнікі адштурхоўваліся ад уласнага жыццёвага досведу, імкнуліся прасачыць, як маральныя імператывы чалавека, сфарміраваныя ў

мірны час, вызначалі лінію яго паводзін на вайне. Раманы “Вайна пад стрэхамі”, “Сыны ідуць у бой” Алеся Адамовіча, “Сасна пры дарозе” Івана Навуменкі, аповесць “Агонь і снег” Івана Шамякіна – яскравае таму пацвярджэнне, дзе паказана сталенне маладых людзей, што апынуліся на акупіраванай ворагамі тэрыторыі і ўзняліся на барацьбу або ваявалі на фронце. У сучаснай беларускай прозе фактычна не пераўзыйдзены феномен Васіля Быкава, які шмат напісаў пра “матухну-пяхоту”, як яе іранічна азначаў сам пісьменнік, “пралетарыят ўсіх бітваў”. Быкаў усебакова ўзнавіў прозу акапаў у аповесцях “Жураўліны крык”, “Здрада”, “Трэцяя ракета”, “Мёртвым не баліць”, “Праклятая вышыня”, “Яго батальён” і пры гэтым зрабіў шырокія абагульненні: “Чарціў і чарціў прамую лінію, ад яе адрываліся, узносіліся парабалы” [1, с. 149]. В. Быкаў паказаў ваенную штодзённасць як выпрабаванне чалавека на духоўную трываласць і чалавечнасць. Побывае аблічча вайны без лагіроўкі ўзнаўлялася і ў лірыцы былога франтавіка Аляксея Пысіна. Для прыкладу, у вершы “Гвардзейскай дарогай” без таннай рамантызацыі паказаны тыповы эпізод франтавога жыцця:

*Дарога згубілася ў топкім бяздонні,
Ў асеннім карыце гразі.
Гарматы загразлі,
І топяцца коні,
Хоць сам у хамут – і вязі [64, с. 71].*

Гвардзейцы ў прамым і пераносным сэнсе пракладалі перамозе дарогу:

*Загад батальёнам: “Сюды на плячах
Прынесці з дзялянак дарогу!”
І неслі мы сосен ствалы па карчах,
Як зброю для перамогі [64, с. 71].*

У вершах А. Пысіна вайна прадстаўлена часам загартоўкі, жорсткага выхавання чалавека. Па словах А.М. Адамовіча, у 1960-я гады назіралася і пераакцэнтацыя памяці “ў бок жаночых і дзіцячых лёсаў на вайне” [1, с. 73]. У літаратуры на поўны голас заявіў пра сябе не толькі вобраз народа-пераможцы, але і народа-закладніка ваенных падзей, як у аповесці “Апошнія і першыя” Барыса Сачанкі. Пафасны водгук на падзеі Вялікай Айчыннай вайны змяніўся асэнсаваннем вайны як трагедыі. Успаміны дзяцінства, землякоў сталі асновай паэмы “Блакада” Рыгора Барадуліна, цыкла вершаў і балад Ніла Гілевіча “Гарыць, гарыць мая Лагойшчына”. Балючая памяць ваеннага маленства – фундамент паэмы “Блакада”, дзе Барадулін перадаў пякельнае становішча насельнікаў акружанай фашыстамі партызанскай зоны. Пры гэтым для ўзмацнення паэтычнай думкі ён выкарыстоўваў сарказм кшталту:

*Плачуць па дзецях нямецкія кулямёты
Буйнакалібернымі слязамі [14, с. 97].*

Вайна як праверка чалавека на духоўную трываласць – характэрны ракурс адлюстравання ў аповесці “Тартак” Івана Пташнікава, героі якой трапляюць у экзістэнцыйнае становішча, але да апошніх хвілін свайго жыцця захоўваюць чалавечую годнасць. Побыт беларускай вёскі ваеннага часу, што насуперак нягодам расціла маладое пакаленне, пераканаўча пададзены ў творах “На чацвёртым годзе вайны”, “Адзін лапаць, адзін чунь” Міхася Стральцова.

Літаратура 1970–1980-х гадоў, у прыватнасці, проза працягвала абапірацца на аўтабіяграфічны матэрыял, але ў ёй з’явіўся і новы важны аксіялагічна-эстэтычны вектар. В.А. Каваленка ахарактарызаваў яго наступным чынам: “Проза пра вайну імкнецца да праўдзівасці вобраза, нават да яго дакументальнай дакладнасці” [39, с. 107]. Выходзяць у свет заснаваныя на ўспамінах пра баявую маладосць раманы “Смутак белых начэй” Івана Навуменкі і “Зеніт” Івана Шамякіна, з’яўляюцца шчымлівыя аповесці пра драматычны лёс дзяцей-сірот Віктара Казько. Філасафічнасцю, сплавам мастацкай прозы, дакументалістыкі і публіцыстыкі пазначаны “Хатынская аповесць” і “Карнікі” Алеся Адамовіча. Каштоўнасць міру – апафеоз “Хатынскай аповесці”, а ў “Карніках” пісьменнік па-новаму, без прасталінейнай дыдактычнасці асвятліў праблему здрадніцтва. Нельга не пагадзіцца з меркаваннем В.А. Каваленкі, што пафасам гэтага твора стала думка “Трэба ведаць пра чалавека ўсё, на што ён здатны і на што не здатны” [39, с. 16].

На пачатку 1970-х аднавілася традыцыя стварэння шырокіх эпічных палотнаў, але, у адрозненне ад твораў першага пасляваеннага дзесяцігоддзя, падзеі тут разгортваюцца на працягу значнага адрэзку часу на канкрэтнай тэрыторыі (пенталогія Івана Чыгрынава, “Вялікі Лес” Барыса Сачанкі). Адносна іх мастацка-канцэптуальнай накіраванасці А.М. Адамовіч слухна заўважыў у 1980-я гады: “Ад эпапейнага, ад шырокага аповеду пра вайну ў сучаснай сітуацыі можна і патрэбна чакаць прапарцыянальна большай вострыні і пачуццяў, і думак, і трагізму. Якраз дзякуючы больш шырокаму ахопу фактаў і глабальных праблем” [1, с. 31]. Пажаданне Адамовіча спраўдзілася ў апошніх романах чыгрынаўскай пенталогіі і ў двух апошніх романах з тэтралогіі Вячаслава Адамчыка. У цыкле романаў Вячаслава Адамчыка вайна не прадмет асэнсавання, а фон мастацкага даследавання свядомасці заходніх беларусаў і беларусаў увогуле. Заходнебеларуская рэчаіснасць ва ўсёй складанасці яе сацыяльных, нацыянальных, канфесійных, палітычных праяў найбольш поўна адбілася ў двух першых романах “Чужая бацькаўшчына” і “Год нулявы”, дзе пададзены прыкладзень вайны; у двух наступных романах “І скажа той, хто народзіцца” і “Голас крыві брата твайго” паказана сама вайна, дзе заходнім беларусам, у трактоўцы пісьменніка, была спачатку накіравана роля аб’екта гістарычнага дзеяння, але абставіны прымусілі яго стаць суб’ектам дзеяння. Канцэптуальная ўстаноўка аўтара заключалася ў

максімальна аб'ектыўным адлюстраванні нацыянальнага свету. Праблема гістарычнага выбару і выжывання невялікага народа ў момант сутыкнення вялікіх грамадскіх сіл, адсутнасць нацыянальнага адзінства і ўзаемаразумення сярод беларусаў акцэнтаваліся Адамчыкам праз канфесійны, сацыяльны і этычны планы раманаў. Вячаслаў Адамчык паказаў размежаванне ўнутры народнай гушчы, рост недаверу паміж людзьмі. Адзін з персанажаў твора, апраўдваючы сваю жорсткасць у абыходжанні з землякамі на вайне, гаворыць, што гэта абсалютна ў традыцыях беларусаў быць жорсткімі са сваімі. Прыстойны, разумны, загнаны ў кут абставінамі Міця Корсак тлумачыць паводзіны суайчыннікаў моцна ўкаранёным гістарычным бяспамяцтвам, сумнай практыкай мінулага, у адпаведнасці з якой беларусаў стагоддзямі змушалі выракацца саміх сябе. Па розных прычынах, як пераканаўча даводзіць В. Адамчык, аказваюцца людзі на вайне ў процілеглых лагерах, тыя ж, хто вагаюцца, знаходзяцца ў самым складаным становішчы. Няпэўнасць прымушае людзей ускладаць надзеі на Богае заступніцтва: “Беражонага бог беражэ. Спадзяваючыся на бога, берагліся, як маглі, і верасаўцы – абапал вёскі ставілі па крыжы. З аднаго канца – праваслаўны, з другога – каталіцкі. Гэтак жа, як дзяліліся самі – на рускіх і польскіх. Рытуал застаўся, пэўна, даўнейшы – ад дзядоў і прадзедаў, калі людзей касіла халера ці крываўка: спілаваць у лесе дзеравіну, прывезці яе ў вёску, ачасаць, зрабіць крыж і ўкапаць яго да ўсходу сонца” [2, с. 94]. Аднак у час вайны такая засцярога не выратоўвае, што пацвярджаецца далейшым трагічным лёсам верасаўцаў і ведраўцаў. У апошнім рамане тэтралогіі акцэнтацыя руплівасці ў працы, паказ земляробчых клопатаў вяскоўцаў, з аднаго боку, адцянялі злавесны твар вайны, а з другога – артыкулявалі ўпартае намаганне людзей жыць са спадзяваннем на лепшае, надзею выжыць насуперак вайне і ворагам.

Мастацкім даследаваннем канстантнага і дынамічнага ў духоўным свеце землякоў на працягу Вялікай Айчыннай вайны сталі раманы Івана Чыгрынава. Калі пісьменнік пачаў працу над першым раманам пенталогіі “Плач перапёлкі” (1972), завершанай ім у 1990-я гады, у савецкай літаратуры ўжо набылі пашырэнне шматпланавыя раманы, нярэдка са складанай кампазіцыйнай арганізацыяй, якія перш за ўсё за іх аб’ёмнасць, а не за праблематыку называлі эпопеямі (“Блакада” і “Перамога” Аляксандра Чакоўскага, “Вайна” Івана Стаднюка, “Вечны кліч” Анатоля Іванова і інш.). Чыгрынаў дастаткова падрабязна ўзнавіў жыццё і барацьбу з ворагам сваіх землякоў – жыхароў Забесяддзя на Магілёўшчыне – ад першых дзён вайны і да вызвалення Беларусі летам 1944 года. Цэнтральная ў яго пенталогіі, як і ў “Вайне і міры” Льва Талстога, “думка народная”. У першым рамане праявілі павольна і падрабязна апавядаў пра жыццё і норавы жыхароў лясной вёскі Верамейкі. Мікракосмас асобнай вёскі рэпрэзентаваў нацыянальны макракосмас ва ўсёй яго шматмернасці, ад ландшафту да вызначальных рыс характару жыхароў, дзе, у трактоўцы

пісьменніка, на першае месца выходзілі цярплінасць, разважлівасць і стрыманасць, што дапамагалі людзям цявроза ацэньваць сітуацыю, знаходзіць выйсце з самых складаных перыпетый даваеннага і ваеннага часу. Чыгрынаў на працягу першых чатырох раманаў расказваў пра першыя гады акупацыі, дэталёва характарызаваў быццё чалавека з глыбінкі, прасочваў, як пакрысе выспявала перамога. Апошнія раманы “Апраўданне крыві” і “Не ўсе мы згінем” былі напісаны з улікам рэалій 1990-х гадоў. Цяжкасці першых гадоў барацьбы з фашыстамі Іван Чыгрынаў тлумачыў тым, што мясцовае і рэспубліканскае кіраўніцтва не змагло прадугледзець многіх маральна-псіхалагічных сітуацый: складанасць арганізацыі супраціву ва ўмовах акупацыі, крыўды на прадстаўнікоў Савецкай улады, якія ў мірны час фармальна або празмерна імпатна выконвалі свае абавязкі, даўнія непаразуменні паміж людзьмі на бытавой глебе, пастаяннае адчуванне небяспекі і адказнасці за родных і блізкіх людзей. Так, крутагорскія партызаны не адразу здолелі пра сябе заявіць: “Спярша недзе доўга бадзяліся, нібыта на заданні ў другім раёне былі, пасля іх сем’і з эвакуацыі ў Крутагор’е вярнуліся. Вось немцы з паліцаямі і трымалі атрад, як на кручку: альбо ты будзеш змагацца, альбо... сям’ю расстраляем” [94, с. 18]. Давалі пра сябе ведаць і моманты псіхалагічныя. Для прыкладу, калі рэспубліканскі партызанскі штаб запатрабаваў справядачы з атрадаў аб іх дзейнасці, то кіраўнікі партызанскага руху на месцах, каб лепш выглядаць у вачах кіраўніцтва, звярталіся да прыпісак: узарвалі два варожыя цягнікі, а ў справядачы ўказалі васямнаццаць. Не ўсе партызанскія атрады ў паказе пісьменніка вызначаліся дысцыплінаванасцю, партызанскае жыццё ўплывала на бытавыя паводзіны людзей. Генерал Зеленадольскі, які камплектаваў сваю дывізію, пабачыў адзін атрад, дзе “віравала жыццё, але, бадай, з залішняй свабодай, нават камандзір адсутнічаў. Сёй-той бадзяўся па лагеры п’яны” [94, с. 37]. Сябар з часоў Грамадзянскай вайны параіў генералу: “Трэба паспяшацца тут або з мабілізацыяй, альбо распусціць людзей, знайшоўшы ім пэўны занятак у мірным жыцці” [94, с. 40]. Каб навесці парадак, на вызваленай ад фашыстаў тэрыторыі працавалі дывізіійныя трыбуналы, у іх хапала праблем з вызначэннем ступені віны канкрэтных людзей, адзін з мясцовых кіраўнікоў прызнаваўся: “Тут галоўнае, каб нягоднік увогуле пакарання не пазбегнуў. Такая неразбярыха. З аднымі паліцаямі ды партызанамі паспрабуй разбярэся. Учора ён кроў людскую для якогасці фашысцкага халуя пускаў, а сёння, глядзіш, партызан стаў. Таксама хоча за штосьці апраўдацца” [94, с. 19]. У апошнім рамале пенталогіі адлюстравана шмат няпростых жыццёвых сітуацый. Напрыклад, сітуацыя выбару паміж выкананнем службовага абавязку і маральнымі перакананнямі. Вайсковы трыбунал, у прыватнасці, разглядаў справу лётчыка, што стаў уласаўцам. Як высветлілася, савецкі лётчык меў заданне разбамбіць аб’ект, дзе знаходзіліся і савецкія ваеннапалонныя, але ён не

хацеў забіваць сваіх, трапіў у палон, спрабаваў скончыць жыццё самагубствам, аднак гэта яму не ўдалося. Аўтар не спяшаецца асуджаць такога чалавека, а падкрэслівае экзістэнцыйнасць сітуацыі, у якой ён апынуўся.

Больш глыбока, у параўнанні з іншымі раманістамі таго часу, Іванам Чыгрынавым разглядаліся пытанні здрады, калабарацыянізму. Свядомых здраднікаў, саюзнікаў фашыстаў на старонках раманаў Чыгрынава мала. Шэраг персанажаў у яго творах сталі супрацоўнікамі з ворагам ці з-за помслівых адносін да Савецкай улады за былыя крыўды, ці ад безвыходнасці сітуацыі, як Масей Зазыба, што не паспеў запляміць рукі чужой крывёй, або кіруючыся думкай службы Беларусі, падманваючы немцаў, як Алесь Астрашэб. Потым Масей вымушаны быў з'ехаць на чужыну, хоць ён не вораг Беларусі і Савецкай улады: да вайны яго несправядліва асудзілі, таму ён не спадзяецца на аб'ектыўную ацэнку прадстаўнікамі Савецкай улады зробленага ім. Ва ўсіх раманах пенталогіі І. Чыгрынава, як і ў раманах В. Адамчыка, важную ролю адыгрываюць этнаграфічна-бытавыя апісанні: яны грунтоўна дапаўняюць даследаванне пісьменнікам чалавечых характараў у сітуацыі выпрабавання менавіта ваеннай паўсядзённасцю, акцэнтуюць псіхалагічную складанасць становішча мірных жыхароў, якія не па сваёй волі апынуліся на акупіраванай тэрыторыі, дзе адбывалася непазбежнае, відавочнае ці прыхаванае, размежаванне на “сваіх” і “чужых” не па палітычных сімпатыях, сацыяльным статусе, а галоўным чынам па маральных перакананнях людзей. Паказ побыту і народных звычаяў у раманах Чыгрынава адцяняў вытокі народнай трываласці, закладзеныя ў цеснай сувязі беларуса з зямлёй, з родным кутком, выяўляў рухаючыя механізмы чалавечых паводзін, у аснове якіх ляжала асабістае ўяўленне пра справядлівасць, дабро і зло.

Спасціжэннем нацыянальнага характараў беларусаў у экстрэмальных умовах вайны вызначаліся так званыя партызанскія аповесці Васіля Быкава, дзе пераканаўча даказвалася, што вайна і мір – гэта ў аднолькавай ступені жорсткае выпрабаванне асобы на чалавечнасць. Адзін з самых вядомых яго твораў таго перыяду – “Знак бяды”, дзе паказана развіццё супраціўлення ворагу менавіта ў глыбокім тыле і дзе вайна рэпрэзентавана часам лёсавызначальнага этычнага выбару кожнага чалавека. Экзістэнцыйнае становішча чалавека на акупіраванай тэрыторыі пераканаўча пададзена ў аповесці “У тумане”. Новым паваротам у мастацкім асэнсаванні вайны можна назваць п'есу “Радавыя” Аляксея Дударова, цэнтральныя праблемы якой – высокая маральная цана перамогі і дэфармацыя вайной свядомасці часткі людзей, што ўзялі ў свае рукі зброю.

Другая палова 1980-х гадоў – перыяд пераацэнкі многіх ранейшых прыярытэтаў літаратуры. У часткі маладых пісьменнікаў і чытачоў складвалася ўражанне пра вычарпанасць мастацкага асэнсавання

літаратурай вайны. Паказальная сцэна спрэчкі старога і маладога пісьменнікаў у рамане Андрэя Федарэнкі “Рэвізія”, дзе стары аўтар з гонарам заўляе: “Ды мы далі сусветныя ўзоры ваеннай прозы” [91, с. 284]. А ў адказ чуе іранічнае: “Вашы сусветныя ўзоры – гэта «па блату, па блату спалілі немцы хату»” [91, с. 284], паколькі маладога аўтара не задавальняе адсутнасць навізны, творчага пошуку ў асвятленні ваеннай тэмы, звыкласць кампазіцыйных хадоў і ідэй. Сацыякультурная сітуацыя з другой паловы 1980-х гадоў спрыяла тэматычнаму абнаўленню мастацкага асэнсавання вайны беларускімі пісьменнікамі. Шэраг момантаў, якія раней заставаліся за межамі эстэтычнага ўвасаблення, апынуліся ў цэнтры ўвагі. Напрыклад, спецыфіка ўзаемаадносін паміж кіраўніцтвам і падначаленымі ў партызанскіх атрадах, узаемаадносін партызан, падпольшчыкаў і так званых смершаўцаў (аповесць “Ахвяры” Івана Шамякіна, “Пакахай мяне, салдацік”, “Балота” Васіля Быкава).

Сучасная беларуская літаратура не так часта звяртаецца да тэмы вайны, як гэта было раней. Вайна ў літаратуры звычайна прадстае праз прызму ўспамінаў персанажа, як сведчыць раман “Бунт незапатрабаванага праху” Віктара Казько. Працягам традыцыі цыкла раманаў пра вайну 1970–1990-х гадоў можна назваць “Вайну” Уладзіміра Гніламёдава. Тут за аснову ўзяты ўспаміны дзяцінства пісьменніка, яны дапаўняюцца досведам гістарычнай навукі, звесткамі з так званых прыватных гісторый. Раман “Вайна” абапіраецца на звыклія кампазіцыйныя схемы: адлюстраванне ваенных падзей пачынаецца ад моманту нечаканага нападу фашыстаў на СССР, дзе акцэнтуюцца вераломнасць захопнікаў, імклівае наступленне нямецкай арміі; разгубленасць мясцовага кіраўніцтва, якое прывыкла выконваць загады зверху і не гатова ўзяць на сябе ўсю паўнату адказнасці, што параджае анархію, паніку, рабаўніцтва насельніцтвам крамаў. Аднак пісьменнік з пазіцыі новага часу паказаў разгортванне партызанскага руху на Берасцейшчыне, аб’ектыўныя і суб’ектыўныя цяжкасці гэтага працэсу. Яны былі звязаны, напрыклад, з тым, што былі чырвонаармейцы, якія па волі абставінаў станавіліся партызанамі, не разумелі адметнасці партызанскай барацьбы, дзе трэба было жыць і дзейнічаць не па заведзеным распарадку, а зыходзячы з сітуацыі. У пераканаўчым паказе пісьменніка партызанскія атрады нярэдка хутка распадаліся з-за непадрахтванасці камандзіраў, людзі гінулі таму, што пераацэньвалі свае сілы ў барацьбе з фашыстамі, а часта гінулі таму, што ігнаравалі элементарныя правілы бяспекі, дрэнна ведалі мясцовасць і мясцовых людзей. Уладзімір Гніламёдаў закрануў і праблемы ўзаемадзеяння Стаўкі і партызанскіх атрадаў, дзейнасці смершаўцаў. Асвятленне дзейнасці смершаўцаў ён зрабіў падобна да І. Шамякіна ў “Ахвярах” і В. Быкава ў “Пакахай мяне, салдацік”: нярэдка замест таго, каб змагацца са шпіёнамі і дыверсантамі, смершаўцы перашкаджалі барацьбе партызан дробнымі і вялікімі да іх прыдзіркамі і беспадстаўнымі падазрэннямі ў здрадніцтве і

шкодніцтве. “Сапраўдны чэкіст” Афінагенаў у рамане падчас імклівага нямецкага наступлення ўцякае, губляючы архіў. Ён разумее, што за невыкананне загаду яму некалі давядзецца адказаць. Свае пралікі ён спрабуе схваць за празмернай жорсткасцю. Афінагенаў, які парушыў загад і прысягу, падазрае ў здрадніцтве і палахлівасці ўсіх, бязлітасна ставіцца да людзей. На акупіраванай тэрыторыі ён пасылаў людзей на адказныя заданні, а пасля ўхіляўся ад патрымкі тых, хто па яго загадах вымушаны быў супрацоўнічаць з захопнікамі. Пісьменнік стварыў надзвычай псіхалагічна пераканаўчы вобраз па сутнасці ворага шчырых змагароў з фашыстамі, нягодніка, палахліўца, прыстасаванца, які папракаў іншых у палахлівасці, а сам ратаваў толькі сябе, у тым ліку і ад узброенай барацьбы з фашыстамі. Іранічна ахарактарызаваны ў рамане палкоўнік Сцяпан, выпраўлены з Масквы на Берасцейшчыну для цэнтралізацыі ўжо цэнтралізаванага партызанскага руху. Раманіст закранае тут праблему эфектыўнасці кіраўніцтва партызанскім рухам. Групу палкоўніка Сцяпана, як заўважае апавядальнік, суправаджалі і ахоўвалі сорак партызан-аўтаматчыкаў. Сцяпан баяўся новых мясцін, праваднікоў загадваў не пакідаць жывымі, бо яго хвалявала не барацьба з ворагам, а захаванне ўласнага жыцця. “Вайна” – плённая спроба сказаць новае слова пра Берасцейшчыну ў час вайны.

Працэс мастацкага асэнсавання вайны ў беларускай літаратуры другой паловы ХХ – пачатку ХХІ стагоддзя – сведчанне пастаяннага пашырэння пісьменніцкіх пунктаў погляду на падзеі ваеннага часу і іх удзельнікаў, зацікаўлены адкрыты ці прыхаваны дыялог з папярэднікамі адносна выяўлення духоўнага аблічча, духоўных магчымасцей чалавека ў няпростых абставінах ваеннага часу.

Сумленне як маральная каштоўнасць у аповесці “Мёртвым не баліць” Васіля Быкава

Мастацкае даследаванне духоўных магчымасцей чалавека ў сітуацыі выбару паміж жыццём і смерцю – стрыжнёвая тэма твораў Васіля Быкава пра Вялікую Айчынную вайну. Аповесць “Мёртвым не баліць” датуецца 1965 годам. Яна належыць да тых рэдкіх твораў, дзе В. Быкаў непасрэдна звярнуўся да момантаў сваёй ваеннай біяграфіі. Пісьменнік неяк заўважыў, што на вайне мала значыў чалавек і вельмі многа значылі абставіны, і падкрэсліў, што ён поўнасцю пагаджаецца са словамі Алеся Адамовіча пра тое, што на вайне чалавек быў вольны толькі памерці, а калі хацеў жыць, то не мог належаць сабе. Іншымі словамі, на вайне пытанні сумлення, абавязку, выжывання перапляталіся ў складаных варыянтах. Цэнтральнай праблемай аповесці “Мёртвым не баліць” можна назваць праблему сумлення. Яна асэнсоўваецца пісьменнікам праз такія паняцці, як вайсковы абавязак, загад, самастойнае меркаванне, ініцыятыва, справядлівасць.

Падзеі ў аповесці разгортваюцца ў двух часавых планах: у перыяд Вялікай Айчыннай вайны і ў мірны пасляваенны час. У ваенных старонках аповесці расказваецца пра барацьбу з нямецка-фашысцкімі захопнікамі на Кіраваградчыне, дзе давлялося ваяваць і самому пісьменніку. Васіль Быкаў неаднаразова падкрэсліваў, што сюжэт і абставіны ў гэтым творы не выдуманя, а ўзятыя з рэальнага ваеннага жыцця, каб тым самым акцэнтаваць праўдзівасць яго аповеду і пазбегнуць абвінавачванняў у згушчэнні фарбаў пры абмалёўцы вайны. Па сюжэце аповесці галоўны герой Леанід Васілевіч, “пасялковы культработнік”, як ён сябе характарызуе, прыезджае ў Мінск у камандзіроўку падчас Дня Перамогі. Прайшло дваццаць гадоў пасля тых падзей, што навек засталіся ў памяці франтавіка. Васілевіч спрабуе знайсці часовы прытулак у гасцініцы. Ён сціплы і цярылівы чалавек. Хлопец з чаргі раіць яму паказаць адміністратару дакументы, каб мець шанс як франтавік і інвалід вайны першачаргова засяліцца ў гасцініцу, але Васілевіч не лічыць, што ён мае маральнае права на іншае стаўленне да сябе, чым да іншых людзей. Ён належыць да таго пакалення, якое на вайну патрапіла зусім маладым. Іншага выбару ў сумленнага чалавека тады не было: “Свет ваяваў. Кожны мужчына мераў свае вартасці салдацкаю мерай” [22, с. 6]. Вайна ў асноўным стала справай маладых. Па ўспамінах Васілевіча самым старым афіцэрам, калі ён служыў, быў начальнік артузбраення, што меў усяго толькі трыццаць восем гадоў, астатнія афіцэры былі намнога маладзейшыя: “Камандзір палка – трыццаць два. Батальёнамі камандавалі дваццаці – дваццацівасьмігадовыя хлопцы. Зрэшты нам, узводным, яны ў той час здаваліся амаль старымі” [22, с. 136].

Леанід Васілевіч пасля ваеннага вучылішча ў званні малодшага лейтэнанта апынуўся на фронце і напоўніцу хапіў ваеннага ліха. “Ротны Ванька”, як зняважліва называлі некаторыя такіх маладзенькіх камандзіраў, быў назіральным, разумным і вытрыманым чалавекам. Параўноўваючы паводзіны людзей у мірны і ваенны час, пасталелы Васілевіч заўважае пра толькі франтавікам вядомыя этычныя нюансы паводзін чалавека на вайне: “Подласць там была болей прыкметная, перад смерцю, вядома, маскіравацца цяжэй” [22, с. 11]. Васілевіч перакананы, што на вайне “не дужа крывадушнічалі...” [22, с. 13], бо вайна хутка зрывала з людзей маскі, прымушала кожнага выявіць сваю сапраўдную сутнасць. Малодшы лейтэнант Васілевіч – шараговы баец з фашызмам, які па-свойму тлумачыў яго сутнасць: “Мне здаецца, гэты еўрапейскі сфінкс разгадваецца проста: шалёная актыўнасць адных пры мяшчанскай пакорлівасці другіх. З аднаго боку мараль: мэта – усё, сродкі – нішто. З другога: мая хата з краю. Палітыка – не наша справа. За ўсіх думае фюрар. Мы – маленькія людзі” [22, с. 14]. Фашызм і сумленне – рэчы не сумяшчальныя.

Леанід Васілевіч на працягу дваццаці гадоў пакутуе ад згрызот сумлення за смерць людзей, якую, як яму потым здавалася, можна было прадухіліць, калі б ён праявіў большую настойлівасць, калі б не адступіў перад глухой сцяной абыякавасці і страху з боку тых, каму дакладваў пра небяспеку. На фронце Васілевіч быў дысцыплінаваным камандзірам, як непазбежнае юны малодшы лейтэнант успрымаў ушчуванні кіраўніцтва, патрабавальнасць. Адночы параненага асколкам у патыліцу Васілевіча камбат накіраваў у санчасць з даручэннем канваіраваць трох палонных немцаў. Пакідаць сваіх байцоў Васілевіч не хацеў, бо армія наступала, ён прагнуў разам з усімі рухацца наперад. У санчасць з Васілевічам адправіўся і камандзір шостаі роты старшы лейтэнант Кротаў у трывожным чаканні разбору яго справы. Справа ў тым, што рота Кротава пасля выканання баявога задання заначавала ў адным сяле з немцамі. Савецкія воіны даведаліся пра гэта раніцай, калі немцы выправіліся ў сваю дарогу, але чырвонаармейцы ў бой уступаць з імі не сталі, бо гэта прывяло б да непатрэбных страт сярод савецкіх салдат. Кротаў лічыў, што сумленне яго і яго падначаленых чыстае: “Ну, улезлі ў вёску, не разгледзелі, не разведалі. Дык што ж? Што тут злачыннага? Ніводнага чалавека не загубілі. Хіба лепш, каб у стэпе паўроты абмарозілася? Ці як гэты дурань Сараф’янаў за два дні ўсю роту палажыў?” [22, с. 33]. Васілевіч абыякава заўважае на закіды старшага лейтэнанта: “Загадана было атакаваць, ну, і атакаваў, пакуль восем чалавек не засталася. Нябось яго за гэта ў СМЕРШ не цягаюць” [22, с. 33]. Учынак Сараф’янава Васілевіч успрымаў як выкананне загаду, за які камандзіру не варта было ні перад кім апраўдвацца: “Наадварот, яшчэ могуць даць ордэн за гераічныя намаганні і настойлівасць пры выкананні загаду. Каму там разбірацца, што гэты Сараф’янаў – набіты дурань і гарлапан, што яго трэба даўно пагнаць з батальёна куды-небудзь на гаспадарчы ўзвод” [22, с. 33]. Кротаў – чалавек сумленны і адкрыты, ён не выслужваецца, а служыць, не хавае сваёй думкі пра ацэнцы агульнай сітуацыі ў батальёне і ў арміі: “Ад таго мы енчым, што на задніх лапках танцуем. Што свае думкі не маем” [22, с. 32]. Далейшыя падзеі ў многім пацвердзілі сумную выснову старшага лейтэнанта Кротава.

На фронце малодшы лейтэнант Васілевіч добра засвоіў, што кіраўніцтва спрыяе людзям жорсткім: “Важнейшыя якасці камандзіра – патрабавальнасць і воля. Менавіта таму на вайне паніліся людзі жорсткія, характарныя, здольныя ў неверагодных умовах прымусіць падначаленых выканаць загад, не лічачыся ні з умовамі, ні з сабой, ні з падначаленымі” [22, с. 100]. Сам Васілевіч як ваенны чалавек падпарадкуецца загадам, але адначасова, па меры магчымасці, спрабуе захаваць жыццё сваім байцам, не дазваляе рабаваць палонных, каб не запляміць гонар савецкіх людзей. Калі ад выпадкова сустрэтых сувязістаў Васілевіч даведаўся пра немцаў, што апынуліся ў тыле наступаючага савецкага войска, то не паверыў, пакуль

немцы не абстралялі ў стэпе іх саміх. Кротаў загінуў падчас абстрэлу, а паранены яшчэ і ў нагу Васілевіч накіраваўся ў санчасць разам з ацалелым палонным немцам. Па дарозе малодшы лейтэнант шчыра імкнўся папярэдзіць камандзіраў рознага рангу пра нямецкую небяспеку, аднак ніхто не хацеў яго слухаць, бо такую інфармацыю з боку салдата ці афіцэра вышэйшае кіраўніцтва магло атэставаць як паніку і сурова пакараць за яе распаўсюджванне. Перад арміяй стаяла задача рухацца толькі наперад. Так, капітан, што кіраваў разгрузкай машын, абурьўся: “Напляваць мне на вашыя танкі. Я загад выконваю” [22, с. 167], падпалкоўнік-тылавік загадаў ісці ў штабное сяло і паведамляць там, а свайму сябру сцішана прапанаваў: “Мусіць, трэба змывацца... Ну іх к д’яблу, гэтыя танкі...” [22, с. 69]. Строгі капітан у Іванаўцы быў катэгарычным: “Каб больш ні слова. Зразумелі? А то паніку мне развялі! Як у сорок першым! Я вам пакажу танкі!” [22, с. 73]. Потым высветліцца, што празмерная асцярожнасць будзе каштаваць жыцця і капітану-тылавіку, і строгаму капітану ў час наступлення нямецкіх танкаў. Бессэнсоўнасць зваротаў прыглушыла імкненне далей папярэджваць пра нямецкія танкі ў тыле наступаючай арміі: “Што рабіць далей – хто яго ведае? Мусіць, трэба б перш прытушыць сваю гарачнасць, астыць нутром, супакоіцца і змірыцца з тым, што адбылося <...> Ды і што я яшчэ магу зрабіць у такім маім стане – ці не хопіць ужо дакладваць, ці не праз меру такая мая ўстрывожанасць? Яшчэ сапраўды палічаць за панікёра ды арыштуюць. Няўжо ж тыя камандзіры, з якімі я сустракаўся, не зробіць чаго? Усё ж тут ёсць, мабыць, якая сувязь, паведамяць каму трэба, прымуць якія захавы супраць гэтых танкаў. Не можа ж таго быць, каб такая акалічнасць нікога не ўстрывожыла. А можа, камандаванне ўжо ведае пра ўсё гэта, мо так і было прадугледжана ў плане аперацыі. Тады дарма я гэтак непакоюся, нібы які панікёр” [22, с. 74]. Такія разважанні на момант супакоілі Васілевіча. Акрамя таго, ад думак пра нямецкія танкі малодшага лейтэнанта на нейкі час пазбавіў капітан Сахно, які прыбыў у санчасць, каб дапытаць Васілевіча пра Кротава і прымуціць малодшага лейтэнанта даць ілжывае сведчанне пра смерць старшага лейтэнанта. Васілевіч ведаў, што Сахно – суровы і помслівы чалавек. Адноўчы пасля адступлення ў палку не далічыліся многа людзей і баявой тэхнікі, расследаванне гэтай справы праводзіў Сахно: “Людзей дык спісалі лёгка, без асаблівых падазрэнняў, а вось наконт тэхнікі і баявой маёмасці камандзірам давалося патурбавацца нямала. І ўсё ж трое з нашага палка – два сяржанты і адзін лейтэнант – пайшлі пад трыбунал” [22, с. 100]. Калі пасля боя знік баец, Сахно аб’явіў яго дэзерцірам, бацькам адправілі адпаведныя дакументы, а пасля высветлілася, што баец пахаваны ў братняй магіле. Сахно хацеў прадставіць Кротава здраднікам, але сумленне у Васілевіча перамагло страх, падпісваць дакументы Сахно ён адмовіўся.

У санчасці Васілевіч сустрэў параненага сябра па вучылішчы Юрку Стралкова, рамантыка, непасрэднага і шчырага чалавека, з маленства выхаванага ў духу патрыятызму. Юрка радуецца ўдалай баявой аперацыі, прадстаўленню да ордэна Айчыннай вайны, службе ў гвардыі пад кіраўніцтвам смелага і рашучага палкоўніка Калюжнага. На вайне Леанід Васілевіч прывык да таго, што пяхоце нячаста выпадаюць шчаслівыя моманты, ёй больш звыклія шэрыя будні вайны: “сцюжа, мокрыя ногі, крывавыя бінты на нямытым целе, знішчальны нямецкі агонь і, як узнагарода, – кароткі трывожны сон на засланай саломай падлозе” [22, с. 112]. Юрка не заўважаў дробязей франтавога быту, ён жыў ідэяй перамогі. Годнае выкананне вайсковага абавязку ў яго было на першым месцы. Маці маладога афіцэра не прасіла яго берагчы сябе, а наказвала ваяваць сумленна. Дарэчы, потым Васілевіч маральна не змог напісаць маці сябра пра сапраўдныя абставіны смерці Юркі, а прадставіў яго смерць у гераічным арэале, каб не расчароўваць Юркаву маці. Сумленне, гонар, вайсковы абавязак не былі пустымі словамі таксама і для Валянціна Кузняцова. Сын генерала пасля вучылішча паехаў на фронт, змагаўся з фашыстамі, загінуў падчас аднаго з баёў, хаця некаторыя аднакурснікі Кузняцова меркавалі, што бацька возьме сына да сябе ад’ютантам. Васілевіч, у адрозненне ад многіх аднакурснікаў, выжыў насуперак абставінам, але дакоры сумлення і пакутлівая памяць сталі спадарожнікамі яго жыцця.

Канстанцін Сіманаў неяк заўважыў, што вайна “заставалася ненармальным станам для чалавека, які не страціў людскога аблічча. І калі забыць пра гэта, то праўды пра вайну не напішаш” [72, с. 102]. Эстэтычная пазіцыя Быкава ў аповесці стасуецца са словамі Сіманава. Гэта відавочна пры апісанні адносінаў параненых да прыведзенага Васілевічам палоннага немца. Параненыя ненавідзелі фашыстаў, першым жаданнем многіх стала жаданне расправіцца з ворагам, але потым байцы прывыклі да палоннага. Немец выклікаў спачуванне байцоў паслухмянасцю, імкненнем дапамагчы параненым, іграй на гітары і спяваннем папулярных савецкіх песень, таму параненыя ратавалі немца Ангеля, былога настаўніка з Сілезіі і бацьку дваіх дзяцей, ад нападаў капітана Сахно. Праўда, калі потым Васілевіч трапіў у палон да немцаў і яфрэйтар загадаў Ангелю расстраляць Васілевіча, то той спачатку папрасіў у Васілевіча прабачэння за выкананне загаду, а потым усё ж выстраліў. Для Васілевіча вайна – з’ява, якая патрабуе максімальнай канцэнтрацыі чалавечых сіл, бо яна імкнецца знішчыць чалавечае ў чалавеку. На вайне малодшы лейтэнант не імкнуўся першачаргова выжыць, ён выконваў свой абавязак, не ішоў на кампраміс з сумленнем, як гэта рабілі Сахно, Шашок, Энгель, тылавы падпалкоўнік Стах.

Антыподам Васілевіча ў аповесці пададзены капітан Сахно. Гэта штабіст, надзелены ўладай праводзіць службовыя дазнанні, караць здраднікаў і шпіёнаў. Сахно любіў камандаваць, але не ўмеў ваяваць. Ён фармаліст, аматар “пажывіцца трафеемі” [22, с. 102]. Паказальна, што

правіннасці вайскоўцаў запісваў у нямецкі блакнот з выявай нямецкага арла. Варожы блакнот у Васілевіча выклікае агіду, а для Сахно – гэта проста зручная рэч, якую ён адабраў у ворагаў. Сахно падаецца ў творы вачамі Леаніда Васілевіча. Малодшы лейтэнант успрымае яго спачатку як звышпільнага службоўца, потым, больш з ім пазнаёміўшыся, атэстуе па-іншаму: “свядомы, хладнакроўны шкурнік. Людзі для яго нішто. А ён сабе – Бог” [22, с. 229]. Сахно – духоўна пусты, помслівы, жорскі, разумова недалёкі чалавек, што бравіруе сваёй неадукаванасцю, заяўляючы: “Я інстытутаў не канчаў. Гэтай брыдоце (нямецкай мове – В.Б.) не вучыўся” [22, с. 316]. Ён не разумее сэнсу размовы ваеннага журналіста з палонным Энгелем, але пагражае непрыемнасцямі журналісту, калі той не спыніць размову з палонным. Сахно прывык механічна выконваць інструкцыі і загады, усіх і кожнага ён падазрае ў здрадзе. Ён упэўнены ў сваім праве распараджацца чалавечымі лёсамі, для яго не існуе маралі, таму ён лёгка прыстасоўваецца да абставін і не шкадуе людзей: паднімае знясіленых параненых людзей у атаку, а сам уцякае з поля бою, забівае аслабелага “лётчыка”, каб не перашкаджаў адступаць, пасылае байцоў на міннае поле, дзе па яго віне гіне танкіст і атрымлівае смяртэльнае раненне Каця Шчарбенка, адпраўляе дэсантніка забраць дакументы забітага, каб не дасталіся фашыстам, якія не забраў сам, прымушае застрэліцца цяжкапараненага Юрку Стралкова. Юркаў стрэл пачулі немцы, заўважылі савецкіх афіцэраў і ўзялі ў палон Васілевіча разам з Сахно. Пры набліжэнні нямецкіх танкаў Сахно заявіў параненым: “Немцам жывымі я вас не пакіну” [22, с. 235]. У адпаведнасці з загадам, баец павінен быў змагацца да апошняга патрона, а пры немагчымасці барацьбы выбраць смерць, а не палон. Калі такая сітуацыя ўзнікла ў жыцці Сахно, то “ўзорны” вайсковец выбраў не кулю, а палон. У палоне Сахно дэманстравалі немцам сваю прыязнасць, а калі фашысты сталі паспешліва адступаць, то, каб выжыць, стаў імпэтна дапамагаць немцам выносіць скрынкі. Паводзіны капітана да глыбіні душы абразілі Васілевіча, у апошнія, як яму здавалася, хвіліны свайго жыцця ён горка іранізаваў: “І я думаю: нездарма кажуць, што вайна любіць кемлівасць. Хто раней здагадваецца, той і пераможа. Ён здагадаўся ў час. Там ён быў узорны штабіст. Тут будзе ўзорны палонны” [22, с. 358]. Апавядальнік не дае адназначнага адказу на пытанне, ці выратавала Сахно яго паслужлівасць ды “кемлівасць”, але сістэмай вобразаў падкрэслівае тыповасць Сахно. Падобны да капітана-штабіста пісар з гаваркім прозвішчам Шашок (дарэчы, шашкамі на Віцебшчыне называюць тхароў). Сахно дзейнічае адкрыта, а Шашок схільны да скрытай подласці, ён мае дачыненне да дакументаў на ўзнагароды і спагнанні, таму перад ім вымушаны схіляцца камандзіры розных рангаў. Шашок, як і Сахно, клапаціцца, каб на службе было камфортна, таму не саромеецца насіць аднятыя ў немца цёплыя валёнкі і патрабаваць сабе ў камандзіра разведчыкаў лепшага каня. Ён зняважліва ставіцца да тых, хто ваюе.

Сумленне ў Шашка, як і ў Сахно, адступае на другі план, калі трэба ратаваць уласнае жыццё. Так, калі Шашок выпадкова пачуў ад сувязістаў пра немцаў, то пакінуў Васілевіча з Кротавым, спаслаўшыся на неабходнасць забраць важныя паперы ў батальёне; калі немцы напалі на сяло, дзе была санчасць, Шашок бяследна знік, каб не загінуць.

Быкаў у аповесці ўзнямаў вельмі складаную праблему суадносін загаду і сумлення, не спрашчаў яе і раскрываў у розных варыянтах. Для прыкладу, каб вывезці параненых, можна было выкарыстаць фурманку Хусаінава, што вёз нейкія цюкі. Ездавы Хусаінаў не дазваляў выкінуць цюкі, бо ён выконваў загад, баец нават страляў у старшыну Еўсюкова, калі той наблізіўся да фурманкі. Старшына забіў Хусаінава і размясціў параненых. Псіхалагічна сітуацыя складаная. З аднаго боку, Хусаінаў сумленна выконваў загад, фармальна яго нельга папракнуць, з другога боку, Еўсюкоў ратаваў байцоў, яго таксама нельга папракнуць, бо, урэшце, чалавечыя жыцці даражэй за цюкі. Выбар паміж чалавечымі жыццямі і выкананнем загаду часта быў драматычны ці трагічны. Паводле апавядальніка, самы непрыемны выпадак, калі чалавек у сітуацыі выбару схіляецца да самага лёгкага шляху. Немец Энгель, у мірным жыцці сельскі настаўнік, паводзіў сябе ў палоне рахмана, падкрэслена дэманстраваў сваю лаяльнасць, але, калі трапіў да сваіх і атрымаў ад яфрэйтара загад забіць Васілевіча, стаў яго выконваць, хоць, відаць, і шкадаваў свайго былога канваіра. Былы старшыня ваеннага трыбунала аднаго з франтоў Гарбацюк, якога Васілевіч прыняў за Сахно ў мінскай гасцініцы, без разважанняў падпісваў прыгаворы, не лічыў патрэбным даходзіць да сутнасці справы абвінавачаных, кіруючыся прынцыпам: калі трапіў у поле зроку, то вінаваты. Яго сумленне маўчала, бо так было бяспечней. Назіральны Васілевіч зазначыў: “Усе жыццёвыя здольнасці гэтага чалавека развіваліся ў напрамку прыстасавальніцтва. Валявы пачатак задушыў усе астатнія. Жыццёвым прынцыпам для яго стала сіла. Той правы, у каго болей правоў. У каго сіла, таму не патрэбна праўда. Гэты канёк няблага вывозіў яго ў жыцці...” [22, с. 333]. Гарбацюк – заканамернае параджэнне абставін, якія прымушалі адсоўваць сумленне на задні план: “Ён проста прыстасавалася да часу, які зрабіўся яго стыхіяй” [22, с. 338]. На пытанне Васілевіча, ці не баіцца былы пракурор адказнасці за несправядлівыя прыгаворы, Гарбацюк шчыра здзівіўся: “А чаго мне баяцца? Прычым тут я? Тады былі адны законы, цяпер – іншыя. Дый не сустрэнуцца. Яшчэ не сустракаліся” [22, с. 235]. Быкаў выкарыстоўвае семантычна важную дэталю пры абмалёўцы гэтага персанажа: неахайнасць вопраткі і выгляду Гарбацюка. З такой жа неахайнасцю, як высвятляецца, Гарбацюк разглядаў судовыя справы абвінавачаных. Як і Сахно, Гарбацюк – самаўпэўнены эгаіст. Калі Васілевіч апынуўся з ім за адным столікам у рэстаране, то былога франтавіка ўнутрана абурыла, што першы тост у Гарбацюка быў за здароўе, а другі за перамогу. Свой унёсак у перамогу Гарбацюк па-спажывецку называў

“пайкай”. Былы старшыня ваеннага трыбунала не выносіць крытыкі і пагражае маладым людзям, якія яму запырэчылі, “зламаць хрыбет”: “Не такім ламаў! Шкада мала. Не ўсім! Засталіся!” [22, с. 295]. Тыповасць у жыцці бессаромных прыстасаванцаў Сахно і Гарбацюка пацвярджаў і пранырлівы камандзіровачны ў чорным плашчы з гасцініцы, што пагражаў вясковаму дзядзьку: “А вы не думайце! Вы выконвайце. Законы трэба выконваць. За парушэнне законаў і парадку – крымінальная адказнасць. То есць суд, пракуратура” [22, с. 9]. Выкананне загаду, у паказе пісьменніка, з аднаго боку, патрабуецца вайскавай дысцыплінай, а з другога, заўсёды патрабуе ад выканаўцы ўліку абставін, узважанасці. Сляпыя выканаўцы загадаў – у большасці сваёй ці прыстасаванцы (Сахно, Гарбацюк), ці недалёкія людзі (Сараф’янаў, Хусаінаў).

Напоўненая “акопнай праўдай” аповесць В. Быкава ўзнаўляла духоўны стан грамадства ваеннага і пасляваеннага часу. У першай палове 1960-х гадоў людзі пасля выкрыцця культу асобы жылі спадзяваннямі на лепшае, верылі ў аднаўленне сацыялістычнай законнасці. На святкаванні Дня Перамогі Васілевіч лішні раз упэўніваецца, што раны вайны яшчэ не зажылі для яго равеснікаў і людзей старэйшага ўзросту. Назіранне ў гасцініцы за вясёлай купкай італьянцаў прыводзіць да высновы, што яго суайчыннікі не могуць быць такімі знешне бесклапотнымі: “Мы занадта маем у сабе мінулага...” [22, с. 13]. Помнік невядомаму салдату і вечны агонь у цэнтры Мінска выклікалі спачатку недаўменнае пытанне франтавіка: “А куды ж падзяваліся вядомыя... З нечаканай лёгкай рукі так павялося, што невядомыя захапілі прыярытэты у пасмяротнай славе. Але ці не віной таму нядбайнасць жывых?” [22, с. 48]. Аднак потым Васілевіч змяніў свае першапачатковыя меркаванні: вечны агонь – сімвал еднасці жывых і мёртвых, сімвал памяці пра тых, хто не вярнуўся з вайны, хто абараняў Радзіму, бо, на жаль, не ўсе імёны вядомыя.

Праблема сумлення ўзнімалася пісьменнікам, калі размова ішла і пра тых, хто ваяваў і загінуў у штрафных ротах, бо нярэдка ў штрафныя роты з-за такіх, як Сахно, траплялі прыстойныя, чэсныя і мужныя людзі. Быкаў закранаў таксама пытанне пра неабходнасць падтрымкі салдацкіх маці, што страцілі сваіх дзяцей на франтах Вялікай Айчыннай вайны. Ускосна ўздымалася і праблема справядлівасці пры ўзнагароджанні людзей. Малады хлопец Віктар Цяслюк зазначыў, што “не ўсё, што блішчыць на грудзях, у баях заслужана” [22, с. 289], і прывёў у прыклад свайго дзядзьку, падпалкоўніка ў адстаўцы: “Усю вайну праседзеў у Архангельску ў ваенным вучылішчы. Фронту і не нюхаў. А звольніўся – тры ордэны” [22, с. 290].

Аповесць Быкава заканчвалася сімвалічнымі дэталямі: раніцай пасля веснавога дажджу Васілевіч бачыць маладых людзей і ловіць сябе на думцы: “Гледзячы на іх, я слухаю хуткія салдацкія крокі, што аддаляюцца і думаю: хто і якія б гэтыя людзі ні былі – ім належыць будучыня, і ў гэтым

іх перавага. Ім ствараць яшчэ ненапісаную гісторыю краіны. У загадкавым заўтра прадоўжыцца жыццё. Іх чалавечнасць і мужнасць будуць вызначаць лёсы зямлі. Няхай жа яны будуць шчаслівейшыя за нас” [22, с. 366]. Васілевіч не лічыць, што яго жыццё не склалася, бо насуперак абставінам, не пакрывіўшы сумленнем, ён выжыў: “Прамінуўшы ў бальніцах юнацтва, недавучыўшыся, недакахаўшы. З дваццаці год інвалід. І ўсё ж жыццё, – мабыць, галоўнае. Яно і кара, і ўзнагарода” [22, с. 364].

Аповесцю “Мёртвым не баліць” Васіль Быкаў сцвярджаў важнасць ўнутранай прыстойнасці, чалавечнасці, сумленнасці, умення жыць годна. Па словах А.М. Адамовіча, найлепшае вызначэнне сумленню даў амерыканскі пісьменнік Эрнест Хемінгуэй: сумленне – гэта, калі пасля няёмка. Сумленне прымушае чалавека да самааналізу, да кантролю перш за ўсё сваіх учынкаў і дзеянняў. На прыкладзе лёсу Леаніда Васілевіча Быкаў даводзіў, што сумленне робіць чалавека чалавекам, але цана сумлення вельмі высокая.

Мастацкае асэнсаванне духоўнага стану гараджаніна ў першым пакаленні ў апавяданні “Сена на асфальце” Міхася Стральцова

Вядомы рускі рэжысёр і пісьменнік В.М. Шукшын дасціпна назваў 60-я гады XX стагоддзя часам масавага з’яўлення на свет “новага перасяленца” – гараджаніна ў першым пакаленні. Пачатак мастацка-псіхалагічнаму пазнанню гэтага сацыяльнага тыпа ў пасляваеннай беларускай прозе быў пакладзены шэрагам апавяданняў Міхася Стральцова, сярод якіх “Сена на асфальце” (1963) стала айчыннай класікай, а далейшы працяг ён атрымаў у творчасці пісьменнікаў так званага эпічнага складу (Віктара Карамазава, Алеся Жука, Міколы Гіля і іншых), што імкнуліся раскрыць духоўныя асновы жыцця сваіх сучаснікаў. Пры паказе гараджаніна ў першым пакаленні наступнікі М. Стральцова, як правіла, выказвалі адкрытую ці прыхаваную настальгію па тым укладзе жыцця, які разам з выпрацаванымі ім маральнымі каштоўнасцямі беззваротна адыходзіў у нябыт. У апавяданні ж “Сена на асфальце” акцэнт расстаўлены не так катэгарычна. Тут гучыць рэха грамадскай палемікі наконт асаблівасцей вясковага і гарадскога жыцця і менталітэту, а таксама наконт суадносін фізічнай і разумовай працы. Пісьменніцкая ўвага Міхася Стральцова засяроджана на двух персанажах: апавядальніку Віктару, маладым чалавеку, які займаецца разумовай працай, і дзядзьку Ігнату, сталым чалавеку, род дзейнасці якога звязаны з фізічнай працай.

І дзядзька Ігнат, і Віктар – выхадцы з вёскі. Дзядзька Ігнат большую частку свайго жыцця пражыў у вёсцы, ён застаўся вяскоўцам у душы, хаця жыве ў горадзе. Фізічная праца прыносіць яму задавальненне, многія захапленні гараджан яму здаюцца марнаваннем часу: “Не разумею я

балельшчыкаў вашых ды хіба яшчэ рыбакоў – тых, што з вудамі цэлы дзень сядзяць... Бывала, паедзеш на луг, намахашся касой за дзень, а ўвечары – за таптуху ды ў якую застаялую азярыну. На ногі лапці абуеш. Касіць і рыбу ў лапцях лавіць найлепш. Ну, яшчэ, можа, кароў пасвіць... Дык я і кажу: набоўтаешся, вылезеш на бераг – і рыба ёсць, і сам нібы ў святой вадзе выкупаўся. А потым раскладзеш цяпельца ля будана ды ў чыгунок рыбу, у чыгунок... Эх, ліха табе!..” [79, с. 77]. У выбары заняткаў і дзеянняў дзядзькі Ігната прысутнічае здаровы практыцызм. На парадзе Віктара жыць у вёсцы, калі горад не падабаецца, дзядзька Ігнат адказваў, што не выключае пераезду, і, у сваю чаргу, спытаў, ці можа сам Віктар як вясковец пражыць без вёскі. Адказ Віктара быў дыпламатычны, але шчыры: “Я ведаю, што без вёскі нельга, але і без горада нельга таксама. Што я думаю, дык гэта – каб тое і другое ў чалавечай душы прымірыць...” [79, с. 78]. Ігнат адказ маладога чалавека абурыў: “Харошы мір, калі такія, як ты, з вёскі ўцякаюць, з зямлі, дзе бацькі іх горб нажылі” [79, с. 78]. На думку дзядзькі Ігната, у горад імкнуцца найперш гультай, людзі, што баяцца фізічнай працы, а горад без вёскі не пражыве. Віктар упэўнены, што без вёскі горад пражыць можа, бо прадуктаў харчавання хопіць на ўсіх, нават калі толькі пятнаццаць працэнтаў насельніцтва застанеца на вёсцы. Дзядзька Ігнат лічыць, што вясковы чалавек больш працавіты і адказны, больш прыстасаваны да жыцця, а імкненне маладых людзей пакінуць вёску і з’ехаць у горад амаральнае, бо чалавек здраджвае сваім караням: “... да зямлі пашаны няма. Адпрацуе на трактары калыгуз які, што дзесяць класаў скончыў і ў калгасе стаж зарабляе, каб з вёскі ўцячы, – адпрацуе змену ці менш, на чуб флакон адэкалону вылье – і да дзёвак... Яму хоць трава не расці...” [79, с. 79].

Прычыны, па якіх вяскоўцы з’язджалі ў горад, часткова раскрываюцца і ў апаведзе дзядзькі Ігната пра яго жыццё. Дзядзька Ігнат належыць да пакалення, якое ўдзельнічала ў вайне і аднаўляла разбураную фашыстамі гаспадарку. Адразу пасля вайны ён працаваў брыгадзірам у калгасе. Успамінаць яму пра гэты момант жыцця было псіхалагічна складана: “Такую вайну на плячах вынеслі, столькі пакінулі сірот, матак няўцешных і ўдоў. Столькі аратаяў, цесляў на той вайне палягло... А ты застаўся, галавы сваёй не злажыў; ацалеўшы дамоў прыйшоў. Табе трэба новае жыццё будаваць, удовам табе камандаваць трэба... І вось прыходзіць да цябе ўдава і, каб прывезці дроў, каняку просіць і, здаралася, паўлітэрка з-пад палы дастае... Толькі я за паўлітэрка тое не вінавачу яе. Не з хабарам яна прыходзіла, не сумленне тваё купляць. Ведала яна, як цяжка было таго каняку даць, спачування яна прасіла твайго. А чым яна аддзякаваць магла? Сама гародчык свой арала, карову ставіла ў плуг. Дровы з лесу на саначках вазіла, у калгас летам кожны дзень ішла... Пра тое я кажу, што на хабар не здольны просты чалавек” [79, с. 78]. У кароткім эпізодзе-ўспаміне героя Міхась Стральцоў здолеў узнавіць

асаблівасці жыцця пасляваеннай вёскі, якія потым прымусілі дзяцей вяскоўцаў шукаць шчасця ў горадзе. Дзядзька Ігнат вымушана з'ехаў з родных мясцін, бо заступіўся за суседку-ўдаву Арынку. Яна гадала дваіх дзяцей, яе хата згарэла ў вайну, на хуткую руку ўзведзеная новая хата была мала прыстасавана да жыцця. Сыты мясцовы фінінспектар-п'яніца хацеў для спагнання падаткаў забраць у Арынкі карову-карміцельку. Дзядзька Ігнат абурыўся: “Пачуў я, прыбег і – цяпер не шкадую і шкадаваць не буду – набіў таму гаду тоўстую морду. Набіў. Ну, пасля гэтага і ён пастараўся, каб мне жылося не гладка. Ледзь справу на мяне не завёў, пад палітыку падводзіў... А тут жонка ў мяне хварэць пачала. Сваяк яшчэ да вайны з вёскі паехаў, у горад заве... Адным словам, паехаў я, слабасць душэўную выказаў” [79, с. 79]. Абставіны сагналі дзядзьку Ігната з наседжанага месца. У горадзе ён уладкаваўся на такую працу, каб быць бліжэй да тых заняткаў, да якіх прывык змалку.

У раздзеле з гумарыстычнай назвай “Пара касавіцы”, дзе размова ідзе пра касьбу травы на газоне былымі вяскоўцамі, пісьменнік акцэнтуюе думку, што памяць пра мінулае не пакідае чалавека. Раніцай, калі яшчэ не хадзілі трамваі, тралейбусы, а вуліцы былі пустыя і мокрыя ад дажджу, знаёмцы адправіліся на сваю касьбу. Апавядальнік-герой з адценнем настальгіі прыгадваў вясковыя рэаліі: “Далёка-далёка, у маёй і дзядзькі Ігнатавай вёсках, пастух выганяў рананкі кароў” [79, с. 85]; “Далёка-далёка, у маёй і дзядзькі Ігнатавай вёсках, нехта здымаў з пляча касу. Узыходзіла сонца. Стаяла высокая, пасівелая ад туману і густой расы трава. Звінела пад мянташкай каса...” [79, с. 86]. Перад касьбой дзядзька Ігнат наладжвае свайго кшталту экзамен Віктару на абазнанасць у вясковай працы, калі пытаецца пра лучок, а потым пра распорку з сеткай, што да касы прыладжваецца, калі косяць грэчку. Прылады працы вясковага чалавека Максім Танк у вершы “Бібліятэка” (1964) дасціпна назваў адмысловай бібліятэкай:

Багатая бібліятэка

Была ў бацькі майго старога:

Пад асецыю саха-недарэка

З вышчарбленым нарогам,

Барана, калёсаў звенні,

Каля клеці – каса і лаці,

На дрывотні – кладня палення,

Дратаванка з сякерай у хаце... [84, с. 6].

Лірычны герой танкаўскага верша зазначыў:

Кнігі гэтыя, што назалілі,

Ды яны, шмат раней за буквар той,

На свет белы мне вочы адкрылі [84, с. 7].

Як вядома, працавітасць выходзіла з маленства ў сялянскіх сем'ях, бо праца вызначала дабрабыт, вартасць, статус чалавека. Дзядзька Ігнат

вырас у атмасферы шанавання працы. Ён святлее тварам ад шчасця, што ўдалося добра “касануць” у кампаніі Віктара. Дзядзьку Ігнату хочацца адчуваць паўнату жыцця, ён не разумее людзей, што выбралі разумовую працу: “Эх, браце! І навошта табе кніжная навука? Марнуеш ты маладосць. Пайшоў бы я на тваім месцы ў грузчыкі, у плятагоны, у кавалі. Сілу б у плячах адчуў. Апетыт бы меў воўчы. Сіла была б, як у каня...” [79, с. 87]. У душы дзядзькі Ігната жыве любоў да вёскі, любоў да прыроды, таму ў лісце да знаёмых ён зазначае: “... стары я станаўлюся і ўсё больш і больш пачынаю думаць пра нашу вёску, а як успомню, што там, дзе стаяла мая хата, чужы двор і чужая гаспадарка, дык і кажу сабе: дурны ты, дурны, чаго ты са свайго гнязда сарваўся, чаго пайшоў у белы свет, як у капейку!” [79, с. 85]. Дзядзька Ігнат гатовы вярнуцца назад, ён просіць знаёмых вяскоўцаў дапамагчы яму “прыстроіцца” працаваць лесніком. Гэта тып вяскоўца ў першым пакаленні, які выпадкова апынуўся ў горадзе, адчувае сябе няўтульна, марыць вярнуцца да звыклага ладу жыцця.

Апавядальнік Віктар – малады і рамантычна настроены чалавек. Ён вырас удалечыні ад даброт цывілізацыі: “Няма чыгункі, няма шашы, і пезда няма, і аўтобуса – мы іх не ведалі тады” [79, с. 80]. Спачатку хлопец вучыўся ў звычайнай вясковай хаце. Першы раз ён з сябрамі сеў за парту восенню, калі яшчэ ішла вайна: “Недзе далёка былі нашы бацькі: чый ваяваў, слаў дадому пісьмы, а чый маўчаў – і тады ўсё некуды пісалі нашы маткі” [79, с. 80]. Бацька Віктара прапаў без вестак, бацька яго сябра-аднакласніка трапіў у палон. Калі сябраў бацька вярнуўся дадому, сябар саромеўся гаварыць, што бацька быў у палоне, успрымаў гэта як праяву палахлівасці. Такое ж стаўленне ў дзяцінстве да бацькі сябра было і ў Віктара, выхаванага ў рэчышчы самаахвяравання ў імя Радзімы. Праз многа гадоў Віктар усвядоміў трагедыю чалавека, што апынуўся ў варожым палоне: “Давай жа цяпер, дружа, паклонімся невядомай магіле майго бацькі, і камень той, кінуты на пакутную дарогу бацькі твайго, падбярэм таксама. Ні мой, ні твой бацька не вінаватыя перад часам і перад вайной...” [79, с. 81]. Пасталенне Віктара суправаджалася разуменнем складанасці рэальных жыццёвых калізій.

З пятага класа хлопец пайшоў у другую школу, што знаходзілася далёка ад дому: “Раніцаю, ледзь пачынала віднець увосень і зімою, будзілі нас маткі, на камінку гарэў агонь і закіпаў на трыножцы чыгунок з бульбай” [79, с. 81]. Пакаленне Віктара з дзяцінства выходзіла на рамантыцы подзвігу ў імя вялікай справы, у імя пераўтварэння жыцця. Ён нагадваў сябру: “Памятаеш, як зачытваліся мы Тургеневым, Чарнышэўскім, якую ўладу мелі над намі Рахметаў, Базараў? Не ведаю, як можна назваць тую пастаянную напружанасць душы, гэты парыў да самаахвярнасці, да радасці і нават да тугі – і гэта было, і я думаю цяпер: якія мы былі шчаслівыя, як многа было ў нас наперадзе, якое вялікае, таямнічае жыццё чакала нас наперадзе” [79, с. 81]. Пакаленне Віктара ўсе надзеі ўскладала на будучыню: “Тое жыццё, што было побач мы не

прымалі ў разлік. Да глыбіні душы абражалі нас несправядлівасць, падман і няшчырасць; не райская ідылія была наўкруг нас, але гэта было ў нас, у нашай вёсцы, а сапраўднае жыццё было недзе далёка; што яно было, мы не сумняваліся, яно чакала нас, і ніяк, ніяк не магло яно без нас абысціся!” [79, с. 81]. Пакаленне Віктара верыла Сталіну, а пасля расчаравалася ў ім: “Патроху ды памалу вучымся мы ва ўсім пакладацца на саміх сябе” [79, с. 81]. Прага сапраўднага жыцця, прага ведаў прывялі Віктара ў горад. Ён успамінае вёску як стартавы момант свайго жыцця, параўноўвае вясковыя і гарадскія рэаліі і пра сябе заўважае “...вось я ведаў і горад, і вёску, спаў у будане на лузе і ў нумары гасцініцы, смаліў кабана і ведаў, як сякуць на зіму капусту, курьў ноччу са стомленым шафёрам у таксі і піў на вясковым вяселлі самагонку, спрачаўся пра Хемінгуэя і Урубеля, падоўгу прастойваў у залах музеяў, вучыўся ў інстытуце, на канікулах касіў у калгасе, радаваўся, расчароўваўся і каўся, марыў стаць паэтам, а стаў аспірантам па разраду, як кажуць, прыгожага пісьменства. Але справа не ў гэтым.

Мне хацелася, даўно хацелася прымірыць горад і вёску ў сваёй душы, і гэта была мая самая патаемная і самая душэўная думка” [79, с. 83]. Рамантык, летуценнік і філосаф Віктар ў адной асобе адзначае, што чалавекам рухае неспакой, што чалавеку патрэбен увесь свет, а не адзін з яго бакоў: “О, зямля! Ты даеш нам тугу па небе, але не меншая наша туга па табе. З далёкіх і блізкіх дарог вяртаемся мы да цябе, і спеў жаваранка аглушае нас не меней, чым гул рэактыўнага самалёта. Неаднойчы так было і са мной, і часта я думаў: навошта выбіраць паміж жаваранкам і рэактыўным самалётам? Хіба ж нельга, каб было і тое, і другое? І, мусіць, не ўся праўда ў дзядзькі Ігната, праўда ў таго, у каго яе больш.

Не, я не дакараў дзядзьку Ігната. Я думаў, што кожны чалавек павінен добра ведаць сваё месца на зямлі, што кожны, урэшце, мае права любіць нешта асабліва моцна, – няхай так: усё ж лепш, чым не любіць нікога” [79, с. 84]. Віктар шмат думаў пра “дзіўную і такую зразумелую любоў да вёскі” дзядзькі Ігната, і яму было шкада гэтага гараджаніна ў першым пакаленні, што ментальна заставаўся вяскоўцам. Адносіны дзядзькі Ігната да вёскі нараджалі сумненне ў душы Віктара: “А можа, праўда дзядзькі Ігната, і чалавеку па-сапраўднаму трэба што-небудзь адно: горад ці вёска, месяц над хатай ці электрычны ліхтар?” [79, с. 83]. Аднак гэтыя сумненні хутка адыходзілі на другі план.

Фінал апавядання сэнсава важны. Едучы на футбол, Віктар выйшаў на плошчы, дзе раніцай з дзядзькам Ігнатам касіў траву на газоне: “Пякло сонца. Трава ў пракосах завяла. Па пракосах чорныя, аж бліскучыя, жвава скакалі шпакі. Пахла сенам. Вялізны і шумны ляжаў навокал горад” [79, с. 87]. На тратуары раптам убачыў некім растрэсены клок сена: “Сена на асфальце”, – узрадавана думаў я. – Вёска ў горадзе...” [79, с. 88]. Сена на тратуары выглядае не проста нязвыкла, яно выглядае недарэчна. Дэталі “некім растрэсены клок сена” падкрэслівае, што настальгічныя настроі дастаткова распаўсюджаны ў асяроддзі гараджан у першым пакаленні.

Мастацкае асэнсаванне Міхасём Стральцовым духоўнага стану гараджаніна ў першым пакаленні пазбаўлена павярхоўнасці, забаўляльнага меладраматызму, таннай дыдактычнасці. У трактоўцы пісьменніка, гараджаніну ў першым пакаленні непазбежна ўласціва настальгія па сваім ранейшым жыцці, але яе ступень залежыць ад прычын перамены месца жыхарства, ад устаноў чалавека і ад узроўню яго адаптацыі ў гарадской рэчаіснасці: дзядзька Ігнат, які большую частку жыцця правёў у вёсцы і з-за збегу абставін пераехаў у горад, не прыстасаваяўся і не хацеў прыстасавання да гарадскіх рэалій, бо жыў мінулым, Віктар жа ўспамінае вёску як пачатак новай жыццёвай дарогі, ён знайшоў сябе ў новых абставінах, але не страціў павагі да “каранёў”.

Духоўны свет насельнікаў Падзвіння ў мастацкай інтэрпрэтацыі Сяргея Панізініка

Падзвінне – этнакультурнае беларуска-руско-літоўска-латышскае памежжа. Феномен этнічнага памежжа – значны ў сучасных умовах надзвычайнай мабільнасці насельніцтва аб’ект навуковага і мастацкага даследавання. Эстэтычнае асэнсаванне памежжа, духоўнага свету яго насельнікаў знайшло дастаткова глыбокае выяўленне ў творчасці пісьменнікаў, народжаных на тэрыторыі Віцебшчыны, найперш Рыгора Барадуліна, Генадзя Бураўкіна, Сяргея Панізініка, Навума Гальпяровіча.

Сяргей Панізінік вырас на беларуска-латышскім памежжы, ён ураджэнец Мёрскага раёна. Тэма малой радзімы, роднага краю – адна з дамінантных у яго творчасці. У паэтычных зборніках “Мацярык” (1985), “Стырно” (1989), у прыватнасці, у нізцы вершаў “Скрыжалі”, было шмат вершаў, прысвечаных беларуска-латышскаму памежжы, землякам, насельнікам Мёршчыны, Верхнядзвіншчыны, Полаччыны. Самая характэрная прыкмета роднага краявіду для Сяргея Панізініка – рака Дзвіна:

*Згінаецца Дзвіна тут у падкову,
І трубіць бор у старажытны рог [56, с. 114].*

Дзвіна, паводле аўтара, – аб’яднальніца народаў, якая сваім існаваннем указвае на няўхільнасць і неабходнасць сувязей паміж людзьмі:

*Народы падружыла
На паўпланеты жыла.
Каля стырна кружыла
Блакітна-мірны сцяг.
Дзвіна мая! Тугая,
Як пуравіны цяг.
Рубон мой і Даўгава.
Па-даўняму, Даўгая [56, с. 130].*

Сяргей Панізнiк дэкларуе ў лірыцы сваё паэтычнае крэда, маніфестуе свядомую далучанасць да традыцый айчыннай паэзіі, калі адзначае ў вершы “Родных зэлак травіна” вызначальную ролю малой радзімы ў сваім творчым станаўленні і развіцці:

*Не забыў, з якога коласу
Ў слова роднае прарос!
Не забыў, з чыйго я голасу
Песню праз гады пранёс!* [56, с. 105].

Родная зямля паэта – край малых і вялікіх рэк – Волты, Мёрыцы і Дзвіны. Для насельнікаў дзвінскіх берагоў спрадвек важным сродкам існавання і дабрабыту з’яўляўся сплаў лесу. Плытагонаў мясцовыя жыхары называлі асначамі. У вершы “Асначы” Сяргей Панізнiк узнёсла характарызуе плытагонаў усяведнымі назіральнікамі за светапарадкам, заўсёднымі памочнікамі прыроды і людзей у бядзе.

Падзвінне, у трактоўцы Панізнiка, – зямля з багатай і гераічнай гісторыяй, з насельнікамі адмысловага складу – мужнымі, працавітымі, спагадлівымі. Лірычны герой верша “Скрыжалі” наракаў на тое, што час многае сцірае з памяці людскіх пакаленняў, а між тым важна, каб памяць пра мінулае заставалася, захоўвалася ў сэрцах нашчадкаў. Магільныя пліты для лірычнага героя, заклапочанага аднаўленнем уласнага радаводу, – непасрэдная гісторыя асобнага чалавека і народа.

Паводле Сяргея Панізнiка, гісторыя і культура мацавалі сувязь паміж народамі-суседзямі этнічнага памежжа, вучылі талерантнасці. Нашы продкі стрымлівалі націск шматлікіх знешніх ворагаў. У часы Сярэднявечча тут не раз цярпелі паражэнне крыжакі ад народаў-саюзнікаў. Святы абавязак нашчадкаў – аднавіць і захаваць памяць пра герояў-прашчурцаў. Гераічна змагалася Падзвінне ў часы Вялікай Айчыннай вайны. Так, у вершы “Здольшчына” паэт прыгадаў моманты змагання з нямецка-фашысцкімі захопнікамі і трагедыю партызанскай Асвейшчыны. Для Панізнiка Асвея – сімвал народнага супраціву нямецка-фашысцкім агрэсарам у часы Вялікай Айчыннай вайны. Паэт у вершы “Брацкі партызанскі край” славіў людзей, якія адродзілі свой кут пасля спусташальнай вайны:

*Слаўная доля ў народа,
Калі
як у малітву,
прызнанні ўсё просяцца* [55, с. 10].

У XIX стагоддзі этнограф і журналіст Адам Кіркор пісаў пра Асвею: “В Дриссенском уезде замечательно, при большом Освейском озере, Освей, древняя полоцкая волость. В договоре между Александром Ягеллоном и великим князем Иоанном, 1503 г., упоминается Освей. В XVI ст. он принадлежал Кишкам, от них перешел к иезуитам, потом к Сапегам, а во второй половине XVII ст. – к Гильzenам. Ныне Освей принадлежит Шадурским. Один из Гильzenов, граф Иосиф, воевода

Мстиславльскі, вядомы сваёй блаславостцю і заботою о народным адукацыі. В 1783 годзе, па духоўным завешчанню, он наазадзіў паловіну сваіх даходаў (в імянях яго лічыліся 8,000 душ) на впамошествованне нуждаючыхся крэстьян, востпаніанне юнашества, паощрэнне наук і іскуства, устроіство госпіталеі. В Освее аснован былі госпіталь і пры нем манастыр сестер міласердыа. Впоследствіі деді, востпанываючыіся за счот Гільзена в Освее і в другіх месцах, пераведены былі в Вітэбскую гімназію, і в Вітэбске учрэджен Гільзеновскі конвукт, на сoderжанне которого наследнікы Гільзенов, Шадурскіе, ежеедно вносілі по 5,000 сребром” [45, с. 393]. Асвее і яе насельнікі ў паэтычнай сьведомасці Панізніка, як і Рыгора Барадуліна, асацыяваліся выключна з гераічнай і драматычнай партызанскай барацьбай часоў Вялікай Айчыннай вайны, хаця Сяргей Панізнік шмат увагі надаваў асэнсаванню далёкай і блізкай гісторыі Падзвіння, Полацка. З кароткага эпіграфу ў выглядзе гістарычнай даведкі пачынаўся верш “Слова князя Одрыса-Харобрага”: “У 1386 г. замак летапіснага горада Одрысь (Дрыса), (Одрьск- ?) быў спалены Андрэем Полацкім у час міжусобнай вайны. У 1962 г. Дрыса перайменавана ў г. Верхнядзвінск” [56, с. 95]. Паводле слоўнікаў, балцкае слова “дрыса” перакладаецца як “смеласць”, “харобрасць”, “адвага”. Відаць, яно вызначала некалі дамінантную рысу характару нашых продкаў. Дарэчы, у нарысе “Беларускае Палессе” Адама Кіркора згадваліся мімаходзь гісторыя замка і самога горада ў гістарычнай рэтраспектыве: “При слиянии Западной Двины с Дриссою, где ныне город Дрисса, находился замок. Время основания его положительно неизвестно; но в 1386 году он был взят и сожжен князем Андреем Ольгердовичем. Сигизмунд Август, из числа прочих, велел отстроить и Дриссенский замок, снабдив его орудиями и снарядами. Ныне не осталось даже следов существования замка; город Дрисса назначен уездным городом с 1777 года. Это беднейший из городов Витебской губернии” [45, с. 393]. Мастацкімі сродкамі Сяргей Панізнік сьвярджаў, што Падзвінне – гэта і памежжа, і сумежжа народаў і культур. Маналог лірычнага героя верша “Слова князя Одрыса-Харобрага” – роздум над шляхамі беларускай гісторыі, якая ўся

на горычы,

Уся на забыці!

Але не перайначана! [56, с. 96].

Па-своіму іранічна заканамернай уяўлялася лірычнаму герою паэта эвалюцыя этнаідэнтыфікацыі насельнікаў гэтай зямлі на працягу стагоддзяў у рэканструкцыі не дасканала дасведчаных у пазнанні мінулага нашчадкаў:

Быў крывічом адчайным я,

А буду палачанінам,

А потым – ліцвіном... [56, с. 95].

У вершы “Летапісная Дрыса” лірычны герой наракаў:

*Летапіснае Дрысы
нават рысы сцілі [55, с. 21],*

але разам з тым верыў:

*Хоць без рыс, без абрысаў,
у далёкай смуге
прарасце мая Дрыса
і вякі яе ўсе,
скрыпнуць светлыя дзверы,
задухмяніцца лог [55, с. 21].*

Знакавая фігура беларуска-латышкага памежжа, у трактоўцы пісьменніка, – гэта, несумненна, вялікі латышскі паэт Яніс Райніс, які быў “дойлідам пабрацімства” [55, с. 25], які “сонечныя словы вязаў у гонкія платы” [56, с. 97–98]. Справа ў тым, што самым распаўсюджаным вобразам-матывам у творчасці Райніса з’яўляўся вобраз сонца, якое надзялялася моцнай вітальнай сілай. У вершы “Стырно” Сяргей Панізінік згадваў беларуса Нядзведскага, што служыў у доме Райнісаў, выхоўваў будучага класіка латышскай літаратуры і пазнаёміў яго з беларускім фальклорам. Гэты чалавек, відаць, сумаваў па родных мясцінах, таму любіў у Латгаліі сустракацца і гутарыць з землякамі-плытагонамі:

*Ганкі чакаў стары Нядзвецкі:
Пакінуўшы вартоўны двор,
Ішоў да стырнавых пагрэца...
Звінеў у песнях родны бор [56, с. 97].*

Дарэчы, у аснову верша “Стырно” пакладзены рэальныя факты, бо захаваліся ўспаміны Яніса Райніса пра тое, як яго выхавальнік любіў слухаць песні плятагонаў з Віцебшчыны. Сяргей Панізінік падкрэсліваў, што культуры Беларусі і Латвіі парадніліся яшчэ і дзякуючы знакамітаму латышкаму празаіку Андрэю Упіту, які вёў свой радавод з Падзвіння. У вершах паэта, народжанага на этнічным памежжы, акцэнтавалася найперш тое, што супадала ў каштоўнасных мастацкіх і маральных імператывах двух народаў, што аб’ядноўвала народы-суседзі. Напрыклад, падобныя па тэматыцы, вобразах і танальнасці песні і святы:

*Перазімуе прыбой –
і выбегуць у дубровы
усмешныя песні-сястрыцы
Купалля і Ліга [55, с. 25].*

У шматлікіх вершаваных творах Панізінік падкрэсліваў сваё і землякоў прызнае стаўленне да Балтыі, артыкуляваў ролю гісторыі і геаграфіі ў фарміраванні характару і светаўспрымання чалавека, які жыве на этнічным памежжы.

Падзвінне паказана як край земляробчы, край азёраў і рэк, прыроды, што прымушае чалавека праяўляць ініцыятыву, разлічваць на свае сілы, быць фізічна і духоўна моцным.

Шмат увагі нададзена С. Панізнікам мастацкаму асэнсаванню так званага сучаснага стану “радзіннай зямлі”. Так, у вершы “Бацяну Мёрскага раёна”, які пачынаўся эпіграфам

*Бацян, бацян даўганосы
Згубіў боты, а сам босы...* [56, с. 99],

Панізнік нагадваў, што з’явіўся на свет у “сорак другім, гаручым годзе”. Вайна, урбанізацыя ў многім “абязлюдзелі” родныя мясціны паэта. Твор “Бацяну Мёрскага раёна” – верш-маналог, верш-споведзь, верш-роздум пра абавязак чалавека перад месцам, якое яго ўзгадала, і верш-пакаянне блуднага сына, што часта, падобна да многіх іншых сваіх землякоў, забываў дарогу да роднага дому:

*А дзе мая аддача,
Адплата за даўгі?
Радзінны дом – не дача,
Не кашалёк тугі* [56, с. 100].

Згодна з вядомым на Беларусі народным павер’ем, бусел прыносіць дзяцей. Лірычны герой з лёгкай горыччу ўскладае надзеі хіба толькі на “бацянову дапамогу” ў адраджэнні Мёршчыны. У вершы “Ідзе ўрок”, прысвечаным былому ўдзельніку партызанскага руху, а ў мірны час настаўніку Паўлу Марціняту, паэт падкрэсліў, што школа і настаўнікі, напэўна, самыя надзейныя гаранты дастойнай будучыні роднай зямлі, бо ў школах

*куюцца
І меч, і шчыт, асвета і святло!* [56, с. 115],

а школа жыцця ўвогуле ніколі не пакідае чалавека.

Падзвінне – частка беларускай зямлі, яе насельнікам, як і іншым беларусам, уласцівы заўсёдны клопат пра заўтрашні дзень, прагматызм і звязаны з ім, на жаль, нігілізм у дачыненні да сваёй мовы. У вершы “Цвіце галінка...” паэт занатаваў дастаткова тыповае стаўленне беларусаў да сваёй мовы, культуры:

*Не верылі
у вершыкі
бацькі.
І недавер іх быў яшчэ з нагрузкай:
“Куды ты пойдзеш з мовай беларускай?
Мы самі ў гэтай мове лайдакі.
Сваім трудом і ўмеем даражыць.
Куды нам беларускаць прылажыць?”* [56, с. 18].

Падзвінне – месца, у трактоўцы пісьменніка, дзе жылі і жывуць таленавітыя спевакі, добрасумленныя працаўнікі, мужныя абаронцы

Радзімы. Для прыкладу, у вершы “Валачобнік” Сяргей Панізнік апаэтызаваў выканаўцу старадаўніх песень вясковага дзядзьку Андрыяна, што ставіў добрыя хаты і сваімі песнямі “людзей, зямліцу славіў” [56, с. 106]. У вершы “Па волю” паэт згадаў пра Анатоля Мароза, які ў 1928 годзе выехаў на заробкі ў Францыю, а ў 1935 годзе змагаўся за свабоду рэспубліканскай Іспаніі, дзе і загінуў. Лірычны герой шкадуе, што землякі не могуць аддаць належную пашану памяці земляка:

*На Дзень Перамогі акрайцам
Частуюць тут памяць вайны.
І толькі магілы “іспанца”
Няма ля вясенняй Дзвіны [56, с. 109].*

У вершы “Француз” паэт сцвердзіў думку пра цесную сувязь роднага краю і вялікага свету праз паэтычны ўспамін пра Аляксандра Панізніка, што ў часы Другой сусветнай вайны ўдзельнічаў у руху французскага Супраціўлення:

*Прыдзвінскі край
З шахцёрскім – як спарыш.
Ён не затопіць сціпльы надгробкі,
Злучаюцца Лявонпаль і Парыж
Як родныя
Дзве
На планеце
кропкі [56, с. 113].*

Феномен Падзвіння як этнакультурнага памежжа бачыўся Сяргею Панізніку ў адноснай талерантнасці насельнікаў гэтай тэрыторыі, у падабенстве светаўспрымання і светаадчування народаў-суседзей, ва ўзаемадзеянні іх маральных каштоўнасных сістэм.

Аксіялагічны патэнцыял літаратурнага твора

Вядомы вучоны Ян Мукаржоўскі ў артыкуле “Паэтычны твор як цэласнасць каштоўнасцей” (1932) зазначаў, што паэтычны твор можа ўключаць у сябе розныя каштоўнасці. Гэта каштоўнасці існавання (сапраўднасць ці несапраўднасць фактаў), інтэлектуальныя каштоўнасці (правільнасць ці няправільнасць, арыгінальнасць ці неарыгінальнасць думак), каштоўнасці этычныя, сацыяльныя, рэлігійныя, але дамінантнай у паэтычным творы, на яго думку, выступае эстэтычная каштоўнасць. Носьбіты эстэтычнай каштоўнасці, якая ў творах інтэгруе іншыя каштоўнасці, – матэрыял, слова. Гісторыю літаратуры можна расцэнваць як мастацкую гісторыю каштоўнасцей таго народа, якому літаратура належыць, бо літаратура акумулюе, ранжыруе і рэпрэзентуе сістэму каштоўнасцей пэўнага часу і пэўнага народа, ці шырэй – усяго чалавецтва.

М.М. Бахцін пераканана даводзіў: “У абсалютнай каштоўнаснай пуштаце немагчыма ніякае выказванне, немагчыма сама свядомасць” [17, с. 134]. Катэгорыя “каштоўнасць” выступала стрыжнёвай у яго ў эстэтычнай канцэпцыі культуры і мела метадалагічны статус.

Каштоўнасць літаратуры і канкрэтнага мастацкага твора выяўляецца ў працэсе функцыянавання і ацэньваецца прафесійнымі чытачамі, літаратуразнаўцамі ды пісьменнікамі, а таксама чытачамі-аматарамі. Вельмі часта яе вымяраюць знешнімі крытэрыямі. Напрыклад, актыўны зварот чытацкай публікі да літаратурнага твора нярэдка ўспрымаюць як паказчык значнасці дадзенага твора і аўтара. Аднак вынікі даследаванняў у сферы сацыялогіі чытання паказваюць, што зварот да літаратурнага твора можа выклікацца не прызнаннем вартасцей твора, а банальнай цікавасцю ці скандальнай рэпутацыяй твора або аўтара. Наклады кніг таксама не заўсёды выступаюць аб’ектыўнымі паказчыкамі значнасці твораў. Нярэдка не мастацкая, а грамадская свядомасць імператыўна можа вызначаць каштоўнасць ці антыкаштоўнасць літаратурнага твора на падставе яго праблематыкі, тэматыкі, прадмета адлюстравання. У якасці прыкладу можна спаслацца на ідэалагічна-імператыўнае вызначэнне каштоўнасці твораў першага пасляваеннага дзесяцігоддзя, калі іх аксіялагічны патэнцыял вымяраўся надзённасцю праблематыкі, але, як паказаў час, большасць твораў не пакінула прыкметнага следу ў мастацтве слова свайго і наступных перыядаў. Вымяраць каштоўнасць літаратурных твораў на падставе праблематыкі дастаткова складана, бо, як слухна зазначыў М.Л. Гаспараў, “кнігі адказваюць нам не на тые пытанні, якія задаваў сабе пісьменнік, а на тые, якія можам задаць сабе мы, а гэта часта вельмі розныя рэчы [32, с. 145]. Каштоўнасць мастацкага твора можа вызначацца так званай сацыяльнай каштоўнасцю. Напрыклад, савецкае і беларускае савецкае літаратуразнаўства стварала міф пра класікаў айчыннага пісьменства як асоб, што даследавалі выключна сацыяльныя адносіны, як людзей, што імкнуліся да паляпшэння сацыяльных парадкаў; творчасць пісьменнікаў першай паловы XX стагоддзя ацэньвалася ў залежнасці ад ступені сувязі пісьменнікаў з рэвалюцыйным рухам або з грамадскім жыццём свайго часу; з сярэдзіны 1980-х гадоў беларускія даследчыкі літаратуры вартасці твораў часта вызначалі ў залежнасці ад удзелу пісьменнікаў у нацыянальна-вызваленчым руху, у залежнасці ад увасаблення хрысціянскіх матываў. Думаецца, рэдукцыя літаратурнага твора ці літаратурнай творчасці да сацыяльнага, нацыянальна-вызваленчага, нацыянальна-адраджэнскага ці хрысціянскага кампанента не дазваляе да канца аб’ектыўна выявіць яго мастацкае значэнне, бо ў прыгожым пісьменстве вялікая роля належыць цікавым мастацкім ідэям і іх рэалізацыі.

Літаратуразнаўцы часта прытрымліваюцца думкі, што каштоўнасныя параметры значнасці аўтара ці твора ў канкрэтнай нацыянальнай

літаратуры абумоўліваюцца прыцягальнасцю эстэтычнага ідэала, пераканаўчым адлюстраваннем рэчаіснасці, прагназаваннем перспектывных ліній далейшага развіцця літаратурнай творчасці праз удасканаленне вобразна-выяўленчага рада. І ў гэтых меркаваннях ёсць свая рацыя. Паводле феноменалага Рамана Інгардэна, твор мастацтва складаецца з аксіялагічна нейтральных і аксіялагічна валентных элементаў. Аксіялагічна нейтральныя элементы ўтвараюць аксіялагічна нейтральны шкілет твора. Гэта моманты, якія вызначаюць прыналежнасць твора да таго ці іншага роду, жанру, яго шматслойнасць. На базе гэтага каштоўнасна-нейтральнага шкілета нараджаюцца аксіялагічна-валентныя моманты, якія з’яўляюцца найперш каштоўнымі момантамі. Яны ў тых ці іншых узаемасувязях выступаюць у канкрэтным творы мастацтва і канструююць яго мастацкую каштоўнасць. Парадокс у тым, што ў працэсе рэцэпцыі твора з цягам часу аксіялагічна-нейтральныя моманты могуць станавіцца аксіялагічна валентнымі са знакам плюс або мінус. Бясспрэчна, аксіялагічны патэнцыял літаратурнага твора можа вызначацца шматзначнасцю вобразаў ці праблематыкі, як у паэзіі Алеся Разанава, новым прадметам, новай сферай мастацкага асэнсавання. Прыкладам таму служыць зварот Уладзіміра Караткевіча да асвятлення з элементамі знешняй займальнасці беларускага мінулага, Івана Шамякіна – да паказу інтэлігенцыі, у тым ліку творчай, Васіля Быкава – да даследавання лакальных ваенных падзей. Аксіялагічны патэнцыял твора пашыраюць новыя мастацкія формы, што дэманструюць новыя вобразна-выяўленчыя магчымасці, як версеты, вершаказы, зномы, квантэмы, пункціры ў Алеся Разанава, ясачкі ў Рыгора Барадуліна.

Аксіялагічны патэнцыял твора пашырае ўвядзенне аўтарам новага героя і апеляцыя пісьменніка да пэўнай катэгорыі чытачоў. Яскравае пацвярджэнне таму – зборнік “Рунь” (1914) Максіма Гарэцкага. Адрозна пасля выхаду ў свет гэты зборнік высока ацаніў В. Ластоўскі за глыбіню і багацце думак, за наватарства на ўзроўні зместу і формы: “«Рунь» – гэта не зборнік апавяданняў мляўка-скандальных і не скалазубства з вяскоўца, з яго мазалёў і цемнаты, гэта першы ў нашай літаратуры паэма-трагедыя Маладой Беларусі. Першы голас беларускай, маладой, набалеўшай душы «на ўвесь свет, на Белу Русь». <...> Ён малое боль і трагедыю Маладой Беларусі не паверхнасна, а заглядае ўглыб, пад карэнне” [48, с. 292]. Сапраўды, пісьменніцкае адлюстраванне становішча інтэлігентаў у першым пакаленні (апавяданні “Рунь”, “У лазні”, “У чым яго крыўда?”) напоўнена ў апавяданнях Максіма Гарэцкага непадробным болям: яны шукаюць шляхі служэння народу, а родная глеба ўжо асцерагаецца прызнаць іх за сваіх. Асноўныя адрасаты першага зборніка Гарэцкага – галоўным чынам маладыя людзі, якія інтуітыўна адчулі ці адчуваюць неабходнасць нацыянальнай самаідэнтыфікацыі. Пісьменнік у мастацкай форме ўвасобіў свае ідэі з праграмных артыкулаў “Наш тэатр” і “Развагі і

думкі”, у прыватнасці, заклік да пісьменнікаў “смялей і выразней гаварыце сваё новае слова” [30, с. 184–185]. Зборнік “Рунь” складаўся з дзесяці твораў, кожны з якіх не паўтарае ў мастацкім плане іншыя. Першым змяшчалася эксперыментальнае апавяданне “Рунь” з прысвячэннем “Памяці друга”. Яно пачыналася словамі ад аўтара, дзе асаблівай увагі заслугоўвае фраза “Яўна парушаючы законы пісьменства краснага, пішу я тут аб тым, што запраўды было” [29, с. 3], бо яе можна паставіць у якасці эпіграфа практычна да кожнага са змешчаных у зборніку твораў. Галоўны герой апавядання – чалавек, што мае “вялікія сілы” і “крышталёвую чыстату” душы [29, с. 8], што “хацеў словам адраджаць чалавека ў беларусе” [29, с. 4], “рабіць эканамічнае адраджэнне Беларусі” [29, с. 5]. У кампазіцыйным плане пісьменнік зводзіць у адно некалькі пунктаў погляду на героя (заўважым, што гэты прыём любіў сучаснік Гарэцкага японскі пісьменнік Руноске Акутагава), каб у чытача склалася аб’ектыўнае ўяўленне пра Уладзіміра З.; уводзіць знешне дэтэктыўны момант пра магчымае самагубства героя, рамантычную сюжэтную лінію шчаслівага кахання беднага хлопца-сіраты Уладзіміра да “ядынага адрадка старыннага беларускага роду” Ядзі; дадае каментарыі аўтара з характарыстыкамі галоўнага героя; падае нібыта творы Уладзіміра “Войт” і “Княгіня” пра адчуванні людзей далёкага мінулага, пісьмы Ядзі да Уладзіміра, урыўкі з дзённіка Уладзіміра. З дзённікавых запісаў героя вынікае, што чалавек не можа існаваць без высокай мэты і сапраўднага кахання. Востра акрэслена ў апавяданні тэма ўзаемаадносін народа і інтэлігенцыі: Уладзімір пазіцыянуе сябе сынам народа, аднак Гарэцкі не спрашчае сітуацыю, калі прымушае героя прызнацца: “Я заступаюся за брата-мужыка, а ён жа – не сімпатычны, ён жа мяне крыўдзіў болей, чым хто” [29, с. 15]. Фінал апавядання напаядкрыты, бо аўтар выказвае меркаванне, што Уладзімір і Ядзя, насуперак чуткам, што яна памёрла, а ён скончыў жыццё самагубствам, засталіся жывымі і вернымі “беларускай справе”: “Веру я: куюць сабе шчасце яны і йшчэ некалі, як спелыя каласы на добрай ніве, закрасуюць на роднай зямлі нашай” [29, с. 19]. “Кароткі жалобны абразок” “Атрута” спалучаў рысы драматычнага і эпічнага твораў. Праблема п’янства раскрылася аўтарам праз акцэнтаванне небяспечнасці эгаізму. М. Гарэцкі адмовіўся пры гэтым ад адкрытага дыдактызму, падзеі і характары персанажаў ён асвятляў праз маналогі і дыялогі. П’яніца Раман – слабы чалавек, які бяздумна траціць грошы на гарэлку, па яго віне сям’я жыве ў страшэннай галечы, хварэе і памірае жонка, гіне малы сын. У “кароткім жалобным абразку” пісьменнік, у адрозненне ад іншых аўтараў, катэгарычна адмовіўся ад паказу сацыяльнай дэтэрмінаванасці вясковага п’янства, а прадставіў гэту з’яву як маральны выбар чалавека.

Герой “Роднага карэння” студэнт-медык Архіп Лінкевіч спрабуе даведацца “што за народ наш, беларусы?”, вырашае збіраць матэрыялы “аб духоўным жыцці свайго народу” [29, с. 44], шукае адказы на так званыя

праклятыя пытанні, у загадкавых з’явах бачыць містычны след, бо навука не можа ўсё патлумачыць. Гарэцкі выкарыстоўвае цікавы кампазіцыйны ракурс: апавядальнік расказвае пра падзеі і разам з тым дае магчымасць герою разважаць, каменціраваць розныя з’явы, дэманстраваць сваё веданне айчыннай літаратуры. Пісьменнік умела падае дынаміку напружанага духоўнага жыцця інтэлігента ў першым пакаленні. На пачатку Архіпу здаецца, што змены абышлі бокам яго родную вёску, але ў фінале апавядання на чыгуначнай станцыі студэнт пераконваецца, што ён раней памыляўся: “Падуў ціхі ветрык, заківаў лазу над канаваю і траўку змірную прыдарожную. «І трыста, чатырыста гадоў назад таксама дуў тут ветрык, і таксама калыхаў-цалаваў траўку сумную і маўклівую... толькі цудамашыны не было», – памысліў студэнт...” [29, с. 75]. Тэматычна арыгінальнае для тагачаснай беларускай прозы апавяданне “Красаваў язмін” – шчымы твор пра каханне і закаханасць. Дваццацігадовы Юра бачыць прызнасць да яго таленавітай Мусі, але не можа вызначыцца са сваімі адносінамі да дзяўчыны: “Шукаў-шукаў хоць якіх-якіх асаблівых сардэчных пачуццяў у сабе і не знаходзіў. Яна мне надта, праўда, падабалася як мяккая, добрая, начытаная дзяўчынка з не саўсім звычайна-лёгкім дзявочым поглядам на жыццё. Мне з ёю было добра, ладна, прыяйна. Гуляць з ёю любіў. І ўсё” [29, с. 80]. На заляцанні дзяўчыны ён з далікатнасці адмоўчваўся і асуджаў сябе: “Я сядзеў, як пень, і ў думках лаяў сябе калодаю, дурнем, сажалкавым гнётам” [29, с. 81]. Рамантык па светаўспрыманні, Юра, калі даведаўся, што дзяўчына раптоўна з’ехала ў Вільню і неўзабаве памерла, вырашыў, што экзальтаваная Муся скончыла жыццё самагубствам, але сяброўка дзяўчыны яго здагадку не пацвердзіла. Напамінам пра Мусю стаў “п’янавата-мляўкі пах красуючага язмину” [29, с. 86], сімвалічнай кветкі памяці. Тэма асабістай бытавой памяці арганічна перарасла ў тэму народнай гістарычнай памяці ў “Лірных спевах”, дзе аўтар творча развіваў тэмы драматычнага мінулага беларусаў, захавання гістарычнай памяці праз мастацкія творы, бо менавіта Янка Прокляты нагадвае людзям пра мінулае, пра гісторыю роду Саламярэцкіх.

Лірыка-філасофскі цыкл “Што яно” – семантычна важны ў структуры зборніка. У ім развіваецца думка пра тое, што чалавек, незалежна ад стану і ўзросту, заўсёды задумваецца аб асновах светабудовы, пакутуе ад філасофскіх пытанняў. Апавядальніцкія стратэгія аўтара зводзілася да паказу адчуванняў, меркаванняў і думак розных людзей: дзяўчыны, што страціла каханага, безыменнага бунтаўніка ў душы, старога жабрака, вясковага дурня, Янкі-чараўніка. Цяжка не пагадзіцца з В. Ластоўскім, што Максім Гарэцкі прывіваў беларускай прозе “глыбокія думы, містычна-таёмныя, пытанні глыбокія” [48, с. 296]. Завяршала зборнік апавяданне “У чым яго крыўда?”, напісанае ў эпістальнай форме. Яно пачыналася лістом Кастуся Зарэмбы да каханай вясковай дзяўчыны Ганны. У пісьме да сябра Кастусь заяўляў, што ён стаў

іншым чалавекам дзякуючы каханню. Хлопец прызнаваўся, што не хоча, атрымаўшы асвету, адрачыся ад сваіх каранёў, расплыцца “ў гнілым балоце згрызеных моллю чорных світак” [29, с. 126]. Хлопца абурала, што маладыя беларусы вучацца на чужым грунце і забываюць добра разумець свой грунт, ён лічыць, што беларусам патрэбны “свой беларускі прарок, каторы б прамыў нам вочы, у чым наша істота, паэзія жыцця, прыгажосць жыцця” [29, с. 124]. Каханне дало маладому чалавеку крылы, прагу пераўтварэння жыцця, але лісты ад бацькі і каханай расчаравалі хлопца. Бацька-сялянin папракаў сына за каханне да вясковай дзяўчыны і перапіску з ёй, ушчуваў за гаворку на беларускай мове: “Даволі таго, што памужыцку гаворыш (дурань другі падумаць можа, як бы не ўмееш па-кніжнаму)” [29, с. 131]. Стары Зарэмба хваліў сына, што выпісаў “Нашу ніву”, але прызнаваўся: “Нінцы (сястры Касцюка – В.Б.) я не даю чытаць, мала яна шчэ, а глаўнае, каб па-расейску наламалася” [29, с. 131]. Каханая Кастуся не разумела памкненняў хлопца, у лісце яна дзялілася сумненнямі: “А мне на тое і непакой і што вы сумысля ўсё гэта і па-дзеравенску гаворыце, а вы наўчоны...” [29, с. 134]. Дынаміка настрояў героя паймаўскаму перадавалася Гарэцкім праз подпісы Кастуся пад лістамі: “Касцючок Зарэмба”, “Косця Зарэмба”, “Ваш Кансцянец”, “К. Зарэмба”. Пасля лістоў ад бацькі і Ганны Кастусь у лісце да сябра падпісаўся “скрыўджаны жыццём” [29, с. 135]. Прычына крыўды Кастуся ў тым, што самыя блізкія людзі не могуць зразумець яго памкненні, аднак ліст яго малодшага брата сведчыць, што той можа быць яго аднадумцам, бо піша да яго, “ды шчэ па-беларуску” [29, с. 133].

Грунтоўна ўнёсак М. Гарэцкага ў развіццё нашай літаратуры абазначыў М. Стральцоў: “Своеасаблівасць не столькі пазіцыі, колькі становішча Гарэцкага ў нашай літаратуры (істотнае значэнне тут меў і асабісты лёс) абумовіла як кірунак ягоных пошукаў, які часта быў у свядомым паглыбленні, развіцці, дыферэнцыяцыі адкрытага ўжо да яго, напрыклад, Коласам, дык і заўсёднае імкненне да глабальнага даследавання рэчаіснасці, пазначэння яе сацыяльна-гістарычных тэндэнцый, зразуметых праз культуру, праз комплекс нацыянальных адчуванняў...” [80, с. 479]. М. Стральцоў меў рацыю ў сваіх сцвярджэннях, паколькі, для прыкладу, у айчыннай прозе тэма ўзаемаадносін народа і інтэлігенцыі ўпершыню была ўзнята Якубам Коласам і Цёткай, але драматызавана і дэталізавана менавіта Максімам Гарэцкім. У адлюстраванні селяніна малады аўтар свядома і аб’ектыўна паказваў суіснаванне ў народным асяроддзі бездухоўнасці і прыроднага арыстакратызму. Максім Гарэцкі першым увёў вобраз героя-адраджэнца, вобраз закаханага беларуса. Дарэчы, творы, у якіх прысутнічае тэма кахання ці закаханасці, акальцоўваюць гэты зборнік: апавяданне “Рунь” адкрывае яго, “Красаваў язмін” змешчана у сярэдзіне, шостым па ліку, апавяданне “У чым яго крыўда?” завяршае зборнік. Прадстаўленыя ў

зборніку вектары абнаўлення беларускай прозы датычыліся не толькі канцэптэуальнага ўзроўню твораў, пашырэння яе праблемна-тэматычных абсягаў, але і ўзроўню паэтыкі. М. Гарэцкі пераканаўча прадэманстраваў у ім магчымасці мастацкай трансфармацыі дзённікавых запісаў, эпістэлярнага жанру, бытавых жарту і здарэння, плённасць сінтэзу эпасу і драмы, стылізацый, а таксама крэатыўныя магчымасці спалучэння розных формаў выказвання і маўлення ў межах аднаго твора.

Аксіялагічна значнымі ў творы могуць стаць мастацкія прыёмы, што выкарыстоўваюць аўтары. Так, некаторыя беларускія паэты ХХ стагоддзя звярталіся да сродкаў флорапаэтыкі. Вобразы васілька, апетага Максімам Багдановічам, шыпшыны – Уладзімірам Дубоўкам, верасу – Уладзімірам Караткевічам, атрымалі годны працяг у творчасці наступнікаў. Кветкі, напрыклад, сталі арганічнай часткай вобразнай палітры Еўдакіі Лось. Увагу паэтэсы прыцягвалі галоўным чынам кветкі беларускага лесу і лугу. Часцей за іншыя кветкі ў першым зборніку “Сакавік” згадваліся пралескі, першыя веснавыя кветкі, што праз мароз і снег прабіваюцца на свет, а таксама мак, званочак, васількі, мядуначка, чабор, рамонкі. На перасэнсаванні паэтычнага і этыкетнага флорашыфру белай ружы як увасаблення маладосці, кволасці, чысціні быў заснаваны верш “Белая ружа”. Белыя ружы, у адпаведнасці з этыкетам, звычайна дораць жанчынам падчас першага знаёмства. Першы зборнік – першае сур’ёзнае знаёмства Еўдакіі Лось з чытачамі, а вобраз белай ружы – своеасаблівае сімвалічнае замацаванне гэтага факта. Праз трапныя дэталі ў зборніку “Сакавік” перадавалася атмосфера небагатага пасляваеннага быту, дзе

Лапушыца ў вокнах герань

Бляску вогненна-чараўнічага [52, с. 51].

Вобразы кветак у творах апошніх гадоў жыцця Еўдакіі Лось часта стваралі асацыятыўны план. Так, у вершы “Кветкі” паэтка абапіралася на традыцыйнае супастаўленне дзяцей з кветкамі і акцэнтавала ідэю ўзаемазалежнасці бацькоў і дзяцей

Яны – наш жоўты з дзьмухаўца вянок,

сцяблінкавае наша паўтарэнне... [53, с. 142].

Вобраз цвітучага дзьмухаўца як сімвала прыцягальнага яркага святла падкрэсліваў аўтарскае, не вынішчанае цяжкай хваробай, аптымістычнае светаўспрыманне. Яе “Лілея” ў сюжэтна-кампазіцыйным і канцэптэуальным планах – таленавіты парафраз верша Максіма Багдановіча “На чужыне”: белая лілея, сустрэтая далёка ад дому, успрымаецца лірычнай гераіняй як зямлячка, вястушка надзеі на лепшае. Кветкі ў паэзіі Е. Лось – аб’ект успрымання і адначасова сродак асэнсавання свету, яны выступаюць рэпрэзэнтантамі як экспліцытнай, так і імпліцытнай інфармацыі, з’яўляюцца сродкамі тэмпаральнай, этнаграфічнай, індывідуальна-аўтарскай індэксацыі. Праз вобразы кветак пісьменніца ўвасабляла бытавы этыкет свайго часу, канкрэтныя нацыянальныя рэаліі. Так, пры мастацкім

узнаўленні азербайджанскай і ўзбекскай рэчаіснасці згадвала ружы (“Шамаханскі край”, “Вясна ў Галодным стэпе”), польскай – румянкі (“Жэшаўскі эцюд”), сербскай – горныя званочки (“Паводле югаслаўскай песні”), венгерскай – Alba Regia (“Alba Regia”). Вобразы кветак перадавалі і спецыфіку асобных куткоў Беларусі: “Святая поўнач Віцебшчыны золкай” [53, с. 175] у яе паэзіі напоўнена васількамі, рамонкамі, купалкамі, званочкамі, фіялкамі, ландышамі, верасам, бэзам і чаромхай; Купалава Вязынка пададзена светам “незабудак і матрунак, буйных рамонкаў і званкоў” [53, с. 175].

Аксіялагічны патэнцыял твора могуць падвышаць экфрасісы. Трэба заўважыць, што да гэтага мастацкага прыёму беларускія пісьменнікі, напрыклад, звярталіся спарадычна. Першыя прыклады яго выкарыстання наглядаюцца ў творах аўтараў XIX стагоддзя, якія ўвасаблялі помнікі рэлігійнай архітэктуры, геральдыку, прадметы бытавой культуры. Пісьменнікі пачатку XX стагоддзя вербальна асвойвалі помнікі айчынай і замежнай архітэктуры, скульптуры, жывапісу. Экфрасіс у беларускай паэзіі другой паловы XX – пачатку XXI стагоддзя стаў пазнакай стылю паасобных аўтараў на ўзроўні прадмета апісання, мастацкіх прыёмаў, выяўлення эстэтычных прынцыпаў. Так, у Рыгора Барадуліна шмат увагі адведзена мастацкай рэпрэзентацыі помнікаў айчыннага дойлідства і жывапісу. Адзін з першых экфрасісаў Барадуліна – верш “Сафійка”. На пачатку з мяккім гумарам паэт заўважае:

*Храм святое Сафii –
Сафійка –
Цягне ў неба рукі,
Як дзве тапалінкі сухія,
просіць, каб не ўдарыў пярун
на загоцзярноўскіх засеках [12, с. 63].*

Гумарыстычны план у вершы ствараецца Барадулiным за кошт нечаканага збліжэння храма XI стагоддзя і засекаў нарыхтоўкі зерня, за кошт дасціпнага напаміну пра вечны клопат земляроба пра хлеб. Апісанне знешняга выгляду сабора ў 1960-я гады паэт драматызуе трапнымі дэталямі: “Васпаватая ад асколкаў і куль” [12, с. 63], нагадваючы пра ваеннае ліхалецце. Сафійка паэтам антрапамарфізуецца, надзяляецца рысамі маладой дзяўчыны:

*На свет Сафійка глядзіць
вачыма цнатлівымі
Здалёку, з адзінаццацістага стагоддзя,
вечарам сон да яе прыходзіць
і аж да раніцы спіць [12, с. 63].*

Сафійка – увасабленне даўніны, а “Нафтаград” – сучаснасці полацкай зямлі, якая ўладарна нагадвае пра сябе “пахам нязвычайным” ветру. Сафійскі сабор у вершах сталага перыяду творчасці Рыгора Барадуліна

звычайна прадстае ўвасабленнем беларускай дзяржаўнасці і духоўнасці. Эстэтычна правакатыўны па задуме і яе ўвасабленні верш “Да партрэта Ваўчэнскага возера”, бо гэта вербальны партрэт:

*Картавы крумкат крумкача.
Чабохканне ўсычэлых качак.
Галантны горнецца гарлачык
На край каравага карча.
Падрыць спрабуе бераг крот.
Хмель млявы лёгка на ўспаміне.
Любіць лабатыя глыбіні
Ці не вагаецца чарот.
Ляшчыннік моліцца на лог.
Маліннік млее ад блазенства,
На возе возера вязецца
Аблокаў малады мурог [13, с. 274].*

У вербальным партрэце возера асноватворным фундаментам адлюстравання выступае гукапіс, што занатоўвае дынамічныя зрокавыя і слыхавыя адчуванні і ўражанні.

Твор як літаратурна-мастацкая каштоўнасць – вынік дзейнасці таленавітай асобы, якая нярэдка абапіраецца на мастацкія адкрыцці папярэднікаў ці сучаснікаў і творы якой могуць станавіцца аб’ектам зацікаўлення іншых аўтараў. Увогуле фарміраванне мастацкай свядомасці немагчымае без узнаўлення мастацкага вопыту. Перагляд каштоўнасцей, замена адных мастацкіх каштоўнасцей другімі, з’яўленне новых каштоўнасцей – гэта праявы пераемнасці ў развіцці літаратуры, гэта адсылка да традыцыі з выяўленнем у ёй момантаў праспектыўных, вектарна-прадуктыўных. У айчынай літаратуры першай трэці ХХ стагоддзя плённыя прыклады засваення сусветнай мастацкай спадчыны бліскуча прадэманстравалі Максім Багдановіч і Уладзімір Жылка, якія адаптавалі, у прыватнасці, да айчыннага прыгожага пісьменства цвёрдыя страфічныя формы. Некалі ў артыкуле “Забыты шлях” М. Багдановіч кірунак развіцця беларускай літаратуры ўяўляў у выглядзе спалучэння народных традыцый з дасягненнямі сусветнай літаратуры: “Намагаючыся зрабіць нашу паэзію не толькі мовай, але і духам, і складам твораў шчыра беларускай, мы зрабілі б цяжкую памылку, калі б кінулі тую вывучку, што нам дала светавае (найчасцей еўрапейскае) паэзія” [8, с. 290]. У лісце, дасланым Жылкам у 1924 годзе Антону Луцкевічу, малады аўтар фактычна паўтараў думкі Багдановіча: “Я згодны з Вамі, што беларусам, творачы, трэба палажыць як грунт для свае творчасці народную творчасць, але мы мусім прысвоіць сабе ўсе здабыткі сусветнага пісьменства. Вышшае характава будзе ў умелым згарманізаванні высокай культуры і тэхнікі [верша] разам з народным элементам” [37, с. 262]. Жылка лічыў, што паэзія павінна найперш звяртацца да “вечных” тэм, гаварыць з чалавекам

пра глыбока асабістае. У яго была мара “выдаць кніжку, не больш 30–50 вершаў, выключна з матывамі кахання, смерці, характава, прыроды, мескіх тавэрнаў і падобнага, без адзінае рыфмы на «бедная старонка» і «гэй, наперад». Французы, немцы і нават расейцы пад Саветамі выпускаюць такія кніжкі кожны дзень. І верхавіны французскае лірыкі, безумоўна, не ў Беранжэ, а ў Бадлеры, Верлене, як і расейскай не ў Някрасаве, а ў Цютчаве, Пушкіну. І да слова, наш зямляк Mickiewicz слаўны і агульначалавечай вартасці паэт не тагды, як кліча: «O Matko Polsko! Ty tak świeżo w grobie złożona», а ў «Крымскіх санетах», у «Імправізацыі» [37, с. 271]. Аксіялагічна значнае засваенне Жылкам цвёрдых формаў верша: санетаў, трыялетаў, віралэ. Санеты Жылкі – яскравы паказчык яго творчага развіцця і пашырэння ім патэнцыялу формы санета. Ранні санет “Замчышча” (1921) яшчэ вучнёўскі. Ён апавядальны па стылі, вытрыманы ў духу рамантычнай паэтыкі, заснаваны на матыве таямніцы. Паэт прытрымліваўся французскага варыянта напісання санета з рыфмоўкай у катрэнах abba і тэрцэтах ccd ede. Вядомы літаратуразнаўца Я.І. Барычэўскі адзначаў адносна кампазіцыі санета: “Задача першага катрэна – высунуць нейкае палажэнне, другога катрэна – давесці гэта палажэнне; задача першага тэрцэта – сцвердзіць ці прывесці нешта супроць развітае ў катрэнах думкі, другога тэрцэта – даць агульнае заключэнне” [18, с. 16]. У катрэнах “Замчышча” падаецца апісанне апусцелага месца, якое стварае трывожны настрой:

*Наўкола роў, травой паросшы і шырокі,
За ім астача сцен зруйнованых замковых...
Тут князь калісьці жыў багаты, ганаровы,
І слава-чутка йшла аб ім у свет далёкі.
Цяпер жа сумна мур глядзіцца адзінокі,
Ў праходах вецер рве, здзьмухае пыл вяковы,
Ўначы стагнаньнямі і плачам страшаць совы,
І кажаны лятуць на дзень ў цвільы лехі [37, с. 28].*

Разгадка таямніцы былога замка падаецца ў тэрцэтах:

*А ў вёсцы блізкай дзед старэнькі бае, сівы,
Пра страхі розныя, што там таяцца, й дзівы
Начніц, што пацеркі нанізваюць з расы
І на шляху снуюць, і сеюць спеў жуды;
Ды аб княжне дзіўной, нябачанай красы,
Ў замковай век згубіўшай малады [37, с. 28].*

Згодна з канонам, кожная з кампазіцыйных частак санета выконвае сваю ролю: “Катрэны – гэта класіка, стрыманая, злёгка авеяная холадам; тэрцэты – гэта рамантыка санету, поўная рухаў пачуцця, якія ўтвараюць раўнавагу і гармонію толькі ў заключным радку – так званым ключы санета. Тэрцэты даюць нарастанне настрою, паглыбленне думкі” [18, с. 16–17]. Аўтар “Замчышча” далікатна ўхіліўся ад выканання гэтага

патрабавання. Лічыцца, што санет “ёсць паэзія думкі” [18, с. 39], “Замчышча” ж – мініаповед вершам, пазбаўлены аналітычных сентэнцый. Твор складаўся з двух катрэнаў і двух тэрцэтаў, але ў катрэнах ужывалася, насуперак канону, толькі жаночая рыфма. Санет “Каханне” – прыпадабненне да італьянскага варыянта санета з характэрнай рыфмоўкай abab у катрэнах і з нехарактэрнай рыфмоўкай ccd ede у тэрцэтах. Відавочна ў творы імкненне маладога паэта да асваення мастацкага вопыту Петраркі. Каханне тут прадстае пачуццём, што выклікае зменлівасць чалавечых адчуванняў і настрояў. Як і ў санетах славутага італьянца, у Жылкі пануе захапленне зямной жаночай прыгажосцю. Лірычны герой адчувае сябе палоннікам кахання, каханая бачыцца яму ў абліччы Петраркавай Лауры. Выкарыстанне вершаваных традыцый еўрапейскай паэзіі для выяўлення беларускай рэчаіснасці ўласціва санету “Сёмуха”, дзе катрэны – апісанне “зьялёнага” свята з этнаграфічнымі падрабязнасцямі. Сёмуха – свята, звязанае адначасова з заканчэннем веснавых палявых работ і з ушанаваннем продкаў, якому ўласцівы культ расліннасці: галінкамі бярозы, што ўвасабляла жыватворную сілу зямлі, упрыгожвалі покуць у хаце, ссечаныя маладыя бярозкі ставілі каля варот. Напярэдадні Сёмухі, каб заручыцца падтрымкай продкаў, спраўлялі дзяды. Свята Сёмухі ў санеце набывала патрыятычна-сімвалічныя канатацыі. Патрыятычная лінія, пазначаная ў санеце “Сёмуха”, атрымала працяг у санеце “Меч”, дзе мінулае прадстаўлена фундаментам будучыні. Па словах Рамана Інгардэна, няпоўная вызначанасць – характэрная пазнака мастацкага вобраза, якая дэтэрмінуе яго шматзначнасць. Санет “Меч” угрунтаваны на асацыятыўнай вобразнасці, на паэтычным іншасказанні. Улюбёная Жылкам тэма хараства пранізвае санеты “Хараство”, “Восень”, “Максім Багдановіч”. Паводле паэта, прага хараства нараджаецца ў чалавека з жадання прыўзняцца над шэрай штодзённасцю:

*Нясны і трывожны сны людства,
І блудны цёмныя яго дарогі,
Але па-над будзённыя трывогі
Узносіць нас туга да хараства.
Так дробная вясковая дзятва
З-над курных стрэх (прытулак іх убогі)
Да рэчкі бег кіруе на разлогі,
Дзе яснасць вод і золата жарства [37, с. 57].*

Хараство – амбівалентная ў сваёй аснове прыцягальная сіла:

*І верым мы, што злучны дух і маса,
Гармонія ў жыцці і сэнс-акраса;
Прытулак ёсць, дзе адпачыць ільга,
Дзе дасканаласці чаруе ўсмешка.
Ды дзіўна неяк: хістка сцежка
І да яго вядзе людство туга [37, с. 57].*

Хараства восеньскай прыроды апета ў санеце “Восень”, дзе лірычны герой супастаўляе стан прыроды і стан сваёй душы:

*Наўкол сляды павольнага канання
І веліч нетутэйшага маўчання.
Прымаю корна сон зямлі азурны.
І летуціцца сцішанай душы
Такі ж спакой, халодны і бязбурны,
І адцвітанне яснае ў цішы [37, с. 80].*

Напісаны да дзясятых угодкаў смерці паэта санет “Максім Багдановіч” – яшчэ адзін варыянт спасціжэння тэмы хараства, прызначэння творчасці, сэнсу чалавечага жыцця. Катрэны ў санеце – напамін пра зробленае Багдановічам:

*Так зайздасна насіць вянок паэты
І мець імя задумнае Максім,
Кахаць зямлю з яе жыццём глухім
І песняй перавіць юнацтва леты.
Ад хараства не ведаць іншай мэты
І адшукаць, што горда поўна ім,
І родны люд у руху маладым,
І зачарованых палеткаў кветы [37, с. 103].*

Тэрцэты – выснова пра трагічны і прыгожы лёс паэта, які ў кантэксте жыцця самога Жылкі, набывае адзнакі горкага прароцтва, бо Жылка, як і Багдановіч, сустрэў смяротны час далёка ад роднага дому:

*Ды тым цяжэй ў краі чужым заўжды
Счыняць павекі й ведаць, што сюды
Не даляціць зязюлі голас летам,
Ні песня беларуская ў жніво,
І прыгадаць няраз, што мо і ў гэтым
Трагічнае схавана хараства [37, с. 104].*

Я.І. Барычэўскі называў санетыстаў “чаканшчыкамі думкі, ювелірамі слоў” [18, с. 26], якія павінны ўсведамляць сэнсавыяўленчае значэнне апошняга слова ў санеце. У творы “Максім Багдановіч” такім стрыжнёвым словам выступае менавіта апошняе слова ў апошнім радку – “хараства”. Пры засваенні формы санета Уладзімір Жылка аддаваў перавагу французскаму варыянту напісання санета перад італьянскім. З сямі яго санетаў толькі “Каханне” і “Восень” – наследаванне ў катрэнах форме італьянскага санета. Тэрцэты ва Уладзіміра Жылкі, за выключэннем санета “Хараства”, маюць французскі варыянт рыфмоўкі ccd ede. Згодна з кананічнымі патрабаваннямі, рыфмоўка ў катрэнах і тэрцэтах павінна розніцца, да гэтага правіла паэт ставіўся вольна. Доўгі час знаўцы санета сцвярджалі, што від рыфмы, якой заканчваецца катрэн, павінен пачынаць першы тэрцэт. З цягам часу такое патрабаванне стала факультатыўным. Тэрцэты ў санетах “Замчышча” і “Сёмуха” пачынаюцца тым відам рыфмы,

якой заканчваецца катрэн (у “Замчышчы” – жаночай, у “Сёмусе” – мужчынскай), у астатніх санетах тэрцэт пачынаецца рыфмай, якая не супадае з апошняй рыфмай у катрэне.

Першым у беларускай паэзіі У. Жылка паспрабаваў узнавіць такую форму старафранцузскай паэзіі, як віралэ. Яго зацікавілі варыянты формы, прадстаўленыя ў Гіёма дэ Машо і Жана дэ Лескюраля. Віралэ Машо – верш, што складаўся з трохрадкоўяў з рыфмоўкай ааб ссб, дзе трэці радок карацейшы за папярэднія. Менавіта гэтая форма непаслядоўна ўжыта ў вершы “Язната...”:

*Язната, пекната,
Неба сіль, любата.
Вось дзянёк!
Цёмны гай, неўнарай,
Быццам казачны рай
Вабіць вас у цянёк... [37, с. 118–119].*

Жылкава “VIRELAI” – засваенне віралэ Лескюраля, дзе восем радкоў аб’яднаны рыфмоўкай абссабаб, дзе першы і другі радкі супадаюць з сёмым і восьмым, дзе паэт арганічна сінтэзаваў матывы філасофскай і любоўнай лірыкі:

*Я бачыў сум ваш і жалобу,
Ды сэрцу шкода не было.
Вачэй былі магутней чары
І характэрна святлей на твары.
Тугу прымаю, як аздобу,
Мадонны ўбраўшую чало.
Я бачыў сум ваш і жалобу,
Ды сэрцу шкода не было [37, с. 81].*

Папулярнай у сярэднявечнай французскай паэзіі была форма верша лэ, што вяла радавод ад брэтонскіх лэ, якія тэматычна звярталіся да сюжэтаў барацьбы з саксамі ў V–VI стагоддзі, а потым узніклі песні пра прыгоды рыцараў, іх каханне, вярнасць абранніцы сэрца. У творы “Развітанне” (1928) У. Жылка ўжывае стылізацыю пад матывы сярэднявечнай французскай формы: каханне, разлука, спадзяванне рыцара на вярнасць каханай, прытрымліваючыся правіла наяўнасці дзвюх скразных рыфмаў:

*Пара! Не моўкне хваль гамонка,
Спявае вецер свежа, гонка
І ветразь плешча – адпывай!
Цалуй ў апошні моцна, звонка.
Мой сум, як золата пярсцёнка
На сэрца лёг і цісне ўскрай.
Але трывог не ўбачаць вонках,
Хоць вочы – светлая палонка, –*

*У іх адно, адно чытай.
Насупраць мне з імглы пялёнкай
Паўстане бур адхлань – прадонка
І бура выпесціць адчай.
Але хай машта квіліць тонка,
І ўспамінаецца старонка,
І мора пеніцца няхай, –
Затым, што мужны буду, жонка,
Вярнуся я, а ты ў ваконка
Цікуй і цноту ціха дбай.
З далёкіх падарож, мая сасонка,
Я прывязу суровых вод звычай,
І сэрца вернае, і ў тронках
Вось гэтых – гэты нож... Бывай! [37, с. 113].*

Арыгінальную вершаваную форму па матывах старафранцузскай паэзіі стварыў паэт у вершы “Будзь бласлаўлёна, мая маладосць” (1928). Твор меў кальцавую кампазіцыю: пачынаўся і заканчваўся радкамі

*Будзь бласлаўлёна, мая маладосць!
Кроў неслухмяная, цьмяная млосць! [37, с. 113].*

Унутры змяшчаліся два лэ: у першым славіліся каханая і каханне, а другое лэ выяўляла радасны настрой закаханага лірычнага героя:

*Ў гэтым узрушаным сненні,
Ў сонечным гэтым праменні
Песень яе маладых –
Шчасны я і часцем малення
І, ад жыцця ў захапленні,
Хочу і паху й кадзэння
Кветаў уцешных зямных,
Сцежкам паверыць вясеннім
І заблудзіцца на іх [37, с. 113].*

Крытык Антон Адамовіч прапаноўваў назваць гэту форму жылкай у гонар яе вынаходніка. Дыялог з класічнымі формамі верша ў паэзіі У. Жылкі быў накіраваны на адкрыццё іх мастацкіх магчымасцей у новы час, на раскрыццё ўнутранага свету маладога сучасніка і тым, несумненна, каштоўны і праспектыўны.

Рэцэпцыя чужога мастацкага вопыту аксіялагічна бінарная: пісьменнік адкрывае сабе і чытачам новыя сэнсавыя пласты вядомага твора іншага аўтара і падымае на новы ўзровень сэнсавыя і мастацкія патэнцыі ўласнага твора. Сітуацыя мяжы стагоддзяў абвастрыла цікавасць да спадчыны дэкаданскай пары. Жанр твора “Дагератып” (2014) Людміла Рублеўская вызначыла як “дэкадансны раман”. Кампазіцыйна класічны дэкадансны раман быў угрунтаваны на антытэзах жыцця і смерці, Бога і д’ябла, прыгажосці і пачварнасці, прыроды і цывілізацыі, маральнасці і

іммаральнасці. Яго канцэптуальнымі ідэямі сталі: вычарпанасць часу, бесперспектыўнасць чалавечага жыцця, заняпад грамадства. Галоўны герой дэкаданскага рамана ігнараваў грамадства ці не прымаўся грамадствам па маральных прычынах. Назва рамана Рублеўскай полісемантычная, адна з яе сэнсавых граней указвае на адметнае засваенне пісьменніцай жанравай прататыпнай асновы: дагератып – правобраз фотаздымка, сярэбраная пласціна з цьмянай выявай нейкага адлюстравання. Назва рамана, такім чынам, іншасказальна акцэнтуюе менавіта аддаленае падабенства твора да дэкаданскага рамана, суб’ектыўна-ініцыятыўнае засваенне яго эстэтыкі і паэтыкі. У “Дагератыпе” ў гульнёвай форме пераасэнсоўваюцца канцэптуальныя матывы дэкадансных твораў, у прыватнасці, рамана “Наадварот” (1884) Ж.К. Гюісманса, названага Оскарам Уайльдам “каранам дэкадансу”. Галоўны герой твора Гюісманса – апошні прадстаўнік арыстакратычнага роду, хваравіты чалавек з вытанчаным густам, эстэт Дзэз Эсэнт. Дзэз Эсэнту ўсё навокал здаецца вульгарным, але ён спрабуе знайсці раўнавагу паміж знешнім светам і высокімі запатрабаваннямі сваёй душы, любіць адзіноту і кветкі. Кветкі для яго – сімвалічнае абазначэнне грамадскіх пластоў, яго загарадны дом багаты на пакаёвыя расліны, што звычайнаму чалавеку падаюцца пачварнымі. Дзэз Эсэнт ставіў штучнае вышэй за натуральнае, прытрымліваўся меркавання, што чалавек ніколі не можа быць шчаслівым. Арыстакрат прыўносіў крэатыўную сілу цывілізацыі, прырода ж, па яго перакананнях, дае толькі зыходны матэрыял чалавеку для дзейнасці. Яго ўлюбёная пара дня – ноч, бо яна давала збавенне ад маральных пакут. Людміла Рублеўская ў “Дагератып” таксама ўводзіць дыскусію пра прыроду і цывілізацыю, пра суадносіны чалавека і жывёлы. Для фатографа Ніхеля няма розніцы паміж жывёлай і чалавекам, свет ён трактуе як неперараўны працэс стрававання ўсіх і ўсімі, успрымае яго пачварным і агрэсіўным; малады этнограф Масевіч лічыць свет цывілізацыі больш разумным і гуманым за свет прыроды, а аўтарытэтны спецыяліст у галіне біялогіі граф Каганецкі адмаўляецца ад антытэзы “цывілізацыя – прырода”, хоць горача абараняе прыроду: “Звяры мудрэй за чалавека, бо толькі двухногія могуць так бязлітасна знішчаць адзін аднаго, быццам іх мэта – звесці ўласны род” [66, с. 41]. Як і Дзэз Эсэнт, Шымон Каганецкі – арыстакрат, апошні ў сваім родзе, у яго рэпутацыя хворага чалавека і сам сябе ён лічыць хворым, па гэтай прычыне не сумняваецца ў бессэнсоўнасці сваёй будучыні. Ноч і адзіноцтва былі для яго збавеннем ад пакут, як для героя Гюісманса. Аднак Каганецкага, у адрозненне ад Дзэз Эсэнта, уваскрасіла каханне да імпазантнай шляхцянікі Багуславы, якая таксама лічыла сябе асуджанай лёсам, але не на смерць, а на злачынствы. Тэма фізічнага выраджэння, заняпаду нораваў карэлюе ў “Дагератыпе” з тэмай адраджэння, духоўнага і нацыянальнага, а таксама з усведамленнем складанасці гэтага працэсу.

Дэз Эсэнт у Гюісманса спачувае бедным, але сам ён сацыяльна індывідуальны, героі рамана Рублеўскай – людзі па-рознаму дзейсныя: Багуслава і Ніхель – “інквізітары рэвалюцыі”, змагары за сацыяльную роўнасць і свабоду; граф Каганецкі актыўны навукова, ён апраўдвае няроўнасць законамі прыроды, скептычна адносіцца да асоб, што спрабуюць “чалавецтва перавыхаваць, перарабіць на свой густ і, зразумела, ашчаслівіць” [66, с. 42], бо “любая высакародная справа прыцягвае зашмат паразітаў, якія высмакчуць урэшце яе сутнасць” [66, с. 42]. Каганецкі пазіцыянуе асабістую адказнасць чалавека перад грамадствам. Этнограф Давыд Масевіч ухваляе клопат пра чалавека і навуковую актыўнасць. Дамінантныя матывы дэкадансных твораў і рамана “Наадварот” выступаюць маркёрамі кардынальнага эстэтычнага пераасэнсавання іх канцэптуальных устаноў і мастацкага вопыту, прадвызначаюць развіццё сюжэта ў “Дагератыпе”, акцэнтуюць творчы падыход беларускай пісьменніцы да стварэння новай мастацкай рэальнасці.

Дарэчы, у 2015 годзе выйшаў у свет раман Мішэля Уэльбека “Пакорлівасць”. Жанр яго Мішэль Уэльбек вызначыў як палітычную фантастыку, бо там пададзены верагодны варыянт развіцця французскага грамадства: падзеі адбываюцца ў 2022 годзе, падчас і адразу пасля прэзідэнцкіх выбараў, на якіх перамагае Мусульманскае брацтва на чале з Махамедам Бен Абесам. Галоўны герой твора – прафесар-літаратуразнаўца Франсуа, прадмет навуковай цікавасці якога – творчасць аўтара “карана дэкадансу” Ж.К. Гюісманса. У якасці эпіграфа Уэльбек узяў эпізод з рамана Гюісманса “На шляху”. Эпіграф выконвае сюжэтаўтваральную ролю, пазначае светаадчуванне галоўнага героя і фінал яго духоўных пошукаў. Франсуа яшчэ з часоў юнацтва абраў Гюісманса “спадарожнікам і верным сябрам” [87, с. 11], сем гадоў працаваў над дысертацыяй “Жарыс-Карл Гюісманс, або Выхад з тупіка”, выдаў кнігу “Галавакружэнне ад неалагізмаў”, працаваў над перавыданнем твораў пісьменніка.

Для Франсуа Гюісманс – праязік, што паказваў жыццё без штучных упрыгожанняў, чалавек з адмысловым пачуццём гумару, паколькі запрашаў найперш пасмяяцца з сябе, меў уласныя перакананні, якія не баяўся адстойваць. Літаратура, у разуменні Франсуа, – важны сродак камунікацыі, але, на жаль, яна асуджана на знікненне, паколькі сучасны чалавек лянуецца думаць і разважаць. Моманты свайго жыцця галоўны герой рамана Уэльбека супастаўляе з эпізодамі пэўных твораў Гюісманса і такім чынам яскрава выяўляе агульную накіраванасць сваіх роздумаў пра асновы чалавечага быцця: ад філасофскіх да ўтылітарна-бытавых. Так, пасля любоўных уцех з Мірыям Франсуа прыходзіць да высновы, што гэта быў пік яго любоўных падзвігаў, пік шчасця. Ва ўнісон гучаць прыгаданыя радкі з артыкула Мапасана пра раман “Наадварот” Гюісманса: “Шчаслівы той, хто задаволены жыццём, хто задаволены і радуецца” [87, с. 43]. Для Франсуа “Наадварот” – раман-шэдэўр, якога аўтар не пераўзышоў у

наступных творах і якім прымусіў чытачоў цікавіцца сваімі наступнымі раманамі. У прыватнасці, раман “Ля прыстані” пасля “Наадварот” варта ўспрымаць як “жаданне расказаць у падманваючай надзеі кнізе гісторыю падманутых надзей” [87, с. 55]. Знаходжанне ў сям’і знаёмых падштурхнула Франсуа перачытаць “Сямейны агмень” дзеля супастаўлення ўласных уяўленняў пра сямейнае жыццё і сямейныя каштоўнасці з ацэнкамі Гюісманса. Героі Гюісманса мелі складаныя ўзаемадачыненні з рэлігіяй, у ёй яны шукалі духоўную падтрымку. Дарэчы, сам Гюісманс у 44 гады прыйшоў да хрысціянскай веры, у тым жа ўзросце абставіны прымусілі даследчыка яго творчасці з XXI стагоддзя выключна па разліку схіліцца да мусульманскага веравызнання. У фінале твора герой-навукоўца падсумоўвае, што скончыліся яго доўгія адносіны з Гюісмансам, бо зніклі нават намёкі на жаданне нешта шукаць у жыцці, бо ён вымушаны абраць у якасці ахоўнага крэда пакорлівасць.

Мішэль Уэльбек у “Пакорлівасці” паглыбляў свае папярэднія высновы адносна перспектывы развіцця французскага і, шырэй, заходнееўрапейскага грамадства. Яго герой пакутуе ад суму, індывідуальна ставіцца да сям’і як грамадскага інстытута. Франсуа палітычна пасіўны і такімі ж лічыць іншых французаў, яго шчыра здзіўляе падтрымка некаторымі суайчыннікамі мерапрыемстваў Нацыянальнага фронту: “Думка пра тое, што палітычная гісторыя можа іграць нейкую ролю ў маім асабістым жыцці, па-ранейшаму прыводзіла мяне ў замяшанне і ўнушала нават пэўную грэблівасць” [87, с. 135]. Грамадства з яго ліберальнымі каштоўнасцямі нарадзіла абьякавасць у людзей і, па версіі раманіста, прадэманстравала сваю не жыццядзейнасць, калі расчараваныя ў ім людзі пагадзіліся з абраннем прэзідэнта-мусульманіна, які, у адрозненне ад палітычных канкурэнтаў, зразумеў, што асноўнай стаўкай для перамогі на выбарах павінна быць не эканоміка, а іншыя, чым у палітычных апанентаў, маральныя каштоўнасці. Як і ў сваіх ранейшых творах, у “Пакорлівасці” Уэльбек прапануе несуючышальны прагноз адносна духоўных перспектывы сучаснікаў. Калі героі Гюісманса знаходзіліся ў стане духоўнага пошуку або маральнай апазіцыі грамадству, то Франсуа, што прэтэндуе на прыналежнасць да інтэлектуальнай эліты, – звычайны сузіральнік, які бязмэтна плыве на хвалях абставінаў у стане максімальнай абьякавасці.

М.М. Бахцін слухна заўважаў: “Сэнсавыя з’явы могуць існаваць у латэнтным выглядзе, патэнцыйна, і раскрывацца толькі ў спрыяльных для гэтага раскрыцця сэнсавых культурных кантэкстах наступных эпох” [16, с. 504]. Сучасная генерацыя літаратараў, што таксама, як і ў свой час дэкадэнт, апынулася ў сітуацыі аксіялагічнага сумежжа, адкрывае новыя сэнсавыя грані ў іх мастацкай спадчыне, а ў эстэтычнай практыцы пашырае аксіялагічныя абсягі сваіх уласных твораў. Напрыклад, Мішэль Уэльбек праз своеасаблівую хроніку працэсу асэнсавання героем-навукоўцам творчасці Гюісманса ахарактарызаваў духоўны стан

сучаснікаў і ў чарговы раз артыкуляваў думку пра рэдукцыю іх энергіі і маралі, пра асуджанасць чалавека-гледача, чалавека-спажыўца. Людміла Рублеўская праз згадванне дамінантных матываў прыгожага пісьменства дэкаданскай пары фактычна стварыла антыпод дэкаданскага рамана.

Аксіялагічны патэнцыял літаратурнага твора выяўляецца на аснове і пазамастацкіх (сацыяльна значная праблематыка, праўдзівасць адлюстравання), і ўласна мастацкіх крытэрыяў (яркае і пераканаўчае ўвасабленне эстэтычнага ідэала, глыбіня спасціжэння жыццёвых з’яў і чалавечай псіхалогіі, сэнсавая ёмістасць вобразаў, гарманічнае спалучэнне зместу і формы, навізна ў трактоўцы “вечных” і канкрэтна-гістарычных тэм, мадыфікацыя топікі, адкрыццё новых мастацкіх прыёмаў і г.д.). Увогуле шкала эстэтычна-аксіялагічных каштоўнасцей схільная да рэструктурызацыі, а свет мастацкай каштоўнасці твора і самой літаратуры дынамічны. Акадэмік М.Л. Гаспараў дасціпна заўважыў: “Ацэннаасць у філалогіі – толькі наступства абмежаванасці нашай свядомасці, якая няздольная ўвабраць усё і таму вылучае самае сабе блізкае” [31, с. 219]. Аксіялагічны патэнцыял літаратурных твораў поліморфны, рухомы, сацыякультурныя абставіны, развіццё самога прыгожага пісьменства аказваюць уплыў на вызначэнне значнасці літаратурных твораў, на іх актуалізацыю ў свядомасці чытачоў.

СПІС ВЫКАРЫСТАНЫХ КРЫНІЦ

1. Адамовіч, А.М. Выбери – жизнь: лит. критика, публицистика / А.М. Адамовіч. – Мінск: Маст. літ., 1986. – 415 с.
2. Адамчык, В. Голас крыві брата твайго: раман, апавяданне / В. Адамчык. – Мінск: Маст. літ., 1991. – 287 с.
3. Акулін, Э. Святая ноч / Э. Акулін. – Мінск: Медысонт, 2013. – 544 с.
4. Анталогія даўняй беларускай літаратуры: XI – першая палова XVIII ст. – Мінск: Беларус. навука, 2003. – 1016 с.
5. Арлоў, У. Сны імператара: апавяданні, аповесці, эсэ / У. Арлоў. – Мінск: Маст. літ., 2001. – 383 с.
6. Багдановіч, М. Выбраныя творы / М. Багдановіч. – Мінск: Беларус. кнігазбор, 1996. – 494 с.
7. Багдановіч, М. Поўны збор твораў: у 3 т. / М. Багдановіч. – Мінск: Навука і тэхніка, 1991–1994. – Т. 1. – 1991. – 752 с.
8. Багдановіч, М. Поўны збор твораў: у 3 т. / М. Багдановіч. – Мінск: Навука і тэхніка, 1991–1994. – Т. 2. – 1993. – 600с.
9. Багушэвіч, Ф. Творы / Ф. Багушэвіч. – Мінск: Маст літ., 1990. – 308 с.
10. Барадулін, Р. Выбраныя творы / Р. Барадулін. – Мінск: Беларус. кнігазбор, 2008. – 383 с.
11. Барадулін, Р. Выбраныя творы: у 2 т./ Р. Барадулін. – Мінск: Маст. літ., 1984. – Т.1: вершы. – 415 с.
12. Барадулін, Р. Збор твораў: у 4 т. – Т. 1 / Рыгор Барадулін. – Мінск: Маст. літ., 1996. – 479 с.
13. Барадулін, Р. Збор твораў: у 4 т. – Т. 2 / Рыгор Барадулін. – Мінск: Маст. літ., 1998. – 382 с.
14. Барадулін, Р. Лінія перамены дат: новая кніга лірыкі / Р. Барадулін. – Мінск: Беларусь, 1969. – 125 с.
15. Баршчэўскі, Я. Выбраныя творы / Я. Баршчэўскі. – Мінск: Беларус. кнігазбор, 1998. – 480 с.
16. Бахтин, М. Літаратурна-критические статьи / М.М. Бахтин. – М.: Совет. писатель, 1986. – 543 с.
17. Бахтин, М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М.: Искусство, 1986. – 444 с.
18. Барычэўскі, А.І. Тэорыя санету / А.І. Барычэўскі. – Мінск: Маладняк, 1927. – 54 с.
19. Беларуская літаратура XIX стагоддзя: хрэстаматыя; склад.: А.А. Лойка, В.П. Рагойша. – 2-е выд., перапраца. і дап. – Мінск: Выш. шк., 1988. – 487 с.
20. Белый, О.В., Літаратурна-художественная ценность / О.В. Белый. – Киев: Наукова думка, 1986. – 358 с.
21. Бугаёў, Д.Я. Уладзімір Дубоўка: кніга пра паэта / Д.Я. Бугаёў. – Мінск: Беларус. навука, 2005. – 324 с.
22. Быкаў, В. Мёртвым не баліць: аповесць / В. Быкаў. – Мінск: ТАА “Папуры”, 2015. – 366 с.
23. Бярозкін, Р. Чалавек напрудвесні: расказ пра Максіма Багдановіча / Р. Бярозкін. – Мінск: Нар. асвета, 1986. – 176 с.
24. Гарадніцкі, Я.А. Літаратура як мастацтва: камунікатыўнасць, інтэртэкстуальнасць, наратыўнасць / Я.А. Гарадніцкі. – Мінск: Беларус. навука, 2014. – 401 с.

25. Гарун, А. Матчын дар: факсімільнае выданне / А. Гарун. – Мінск: Маст. літ., 1988. – 128 с.
26. Гарэцкі, М. Дзве душы: аповесць / М. Гарэцкі. – Мінск: Маст. літ., 2006. – 110 с.
27. Гарэцкі, М. Збор твораў: у 4 т. / М. Гарэцкі. – Мінск: Маст. літ., 1984–1986. – Т. 1: апавяданні. – 1984. – 446 с.
28. Гарэцкі, М. Збор твораў: у 4 т. / М. Гарэцкі. – Мінск: Маст. літ., 1984–1986. – Т. 2: аповесці. Драматычныя абразкі. – 1985. – 416 с.
29. Гарэцкі, М. Рунь: апавяданні. Рэпрынтнае выданне / М. Гарэцкі. – Мінск: Маст. літ., 1994. – 144 с.
30. Гарэцкі, М. Творы / М. Гарэцкі. – Мінск: Маст. літ., 1990. – 629 с.
31. Гаспаров, М.Л. Записи и выписки / М.Л. Гаспаров. – М.: Фортуна Эл, 2016. – 352 с.
32. Гаспаров, М.Л. Филология как нравственность: статьи, интервью, заметки / М.Л. Гаспаров. – М.: Фортуна Эл, 2012. – 288 с.
33. Геллнер, Л. Экфрасис, или Обнажение приёма. Несколько вопросов и тезис / Л. Геллнер // “Невыразимо выразимое”: экфрасис и проблемы репрезентации в художественном тексте: сб. ст.; сост. и науч. ред. Д.В. Токарева. – М., 2013. – С. 41–60.
34. Дубоўка, У. Выбраныя творы / У. Дубоўка. – Мінск: Дзяржвыд, 1959. – 328 с.
35. Дубоўка, У. На ўзвышшы: вершы, паэмы / У. Дубоўка. – Мінск: Маст. літ., 2007. – 190 с.
36. Дунін-Марцінкевіч, В. Творы / В. Дунін-Марцінкевіч. – Мінск: Маст. літ., 1984. – 527 с.
37. Жылка, У. Выбраныя творы / У. Жылка. – Мінск: Беларус. кнігазбор, 1998. – 358 с.
38. Ингарден, Р. Исследования по эстетике / Р. Ингарден. – М.: Изд-во иностр. лит., 1962. – 572 с.
39. Каваленка, В.А. Покліч жыцця: літаратурная крытыка / В.А. Каваленка. – Мінск: Маст. літ., 1987. – 230 с.
40. Калеснік, У.А. Тварэнне легенды: літ. партрэты і нарысы / У.А. Калеснік. – Мінск: Маст. літ., 1987. – 413 с.
41. Каган, М.С. Философская теория ценности / М.С. Каган. – СПб.: Петрополис, 1997. – 205 с.
42. Карамзин, Н.М. Избранные статьи и письма / Н.М. Карамзин. – М.: Современник, 1982. – 351 с.
43. Караткевіч, У. Збор твораў: у 8 т. / У. Караткевіч. – Мінск: Маст. літ., 1987–1991. – Т. 1. – 1987. – 431 с.
44. Караткевіч, У. Збор твораў: у 8 т. / У. Караткевіч. – Мінск: Маст. літ., 1987–1991. – Т. 7. – 1990. – 574 с.
45. Киркор, А. Белорусское Полесье / А. Киркор // Живописная Россия: Отечество наше в его зем., ист., плем., экон. и быт. значениях: Литов. и Белорус. Полесье: репринт. воспроизведение изд. 1882 г. – Минск: БелЭн, 1993. – С. 235–457.
46. Колас, Я. Збор твораў: у 14 т. / Я. Колас. – Мінск: Маст. літ., 1971–1978. – Т. 5. – 1973. – 624 с.
47. Крапіва, К. Збор твораў: 5 т. / Кандрат Крапіва. – Мінск: Маст. літ., 1974–1976. – Т. 2. – 1974. – 368 с.
48. Ластоўскі, В. Выбраныя творы / В. Ластоўскі. – Мінск: Беларус. кнігазбор, 1997. – 512 с.
49. Лихачев, Д.С. О филологии / Д.С. Лихачев. – М.: Высш. шк., 1989. – 208 с.

50. Лукач, Г. Исторический роман и историческая драма / Г. Лукач // Литературный критик. – 1937. – № 12. – С. 118–147.
51. Лось, Е. Выбранные творы: у 2 т. / Е. Лось. – Минск: Маст. літ., 1979. – Т. 1: вершы. – 320 с.
52. Лось, Е. Выбранные творы: у 2 т. / Е. Лось. – Минск: Маст. літ., 1979. – Т. 2: вершы, паэмы. – 320 с.
53. Лотман, Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь / Ю.М. Лотман. – Минск: Просвещение, 1988. – 352 с.
54. Павич, М. Роман как держава / М. Павич. – М.: Зебра Е, 2004. – 255 с.
55. Панізнiк, С. Мацярык: кнiга лiрыкi / С. Панізнiк. – Минск: Маст. літ., 1985. – 110 с.
56. Панізнiк, С. Стырно: вершы / С. Панізнiк. – Минск: Маст. літ., 1989. – 134 с.
57. Панченко, А.М. Русская стихотворная культура XVII века / А.М. Панченко. – Л.: Наука, 1973. – 280 с.
58. Пачынальнiкi: з гiст.-лiт. матэрыялаў XIX ст. / уклад. Г.В. Кiсялёў. – 2-е выд. – Минск: Беларус. навука, 2003. – 549 с.
59. Пашкевіч, А. Круг: раман-бiяграфiя / А. Пашкевіч. – Минск: Беллітфонд, 2006. – 200 с.
60. Пиккио, Р. История древнерусской литературы / Р. Пиккио. – М.: Кругъ, 2002. – 350 с.
61. Повесть временных лет; пер. Д.С. Лихачева. – Петрозаводск: Карелия, 1991. – 188 с.
62. Полоцкий, С. Вирши / Симеон Полоцкий. – Минск: Маст. літ., 1990. – 447 с.
63. Пушкин, А.С. Драматические произведения. Проза / А.С. Пушкин. – М.: Худож. лит., 1982. – 366 с.
64. Пысiн, А. Выбранные творы: у 2 т. / А. Пысiн. – Минск: Маст. літ., 1980. – Т. 1. – 304 с.
65. Разанаў, А. Паляванне ў райскай далiне: версэты. Паэмы. Пункцiры. Вершаказы. З Велямiра Хлебнiкава. Зномы / А. Разанаў. – Минск: Маст. літ., 1995. – 287 с.
66. Рублеўская, Л. Дагератып: дэкадансны раман / Л. Рублеўская // Дзеяслоў. – 2014. – № 3 (70). – С. 14–71.
67. Рублеўская, Л. Пантофля Мнемазiны: раман / Л. Рублеўская // Дзеяслоў. – 2017. – № 4 (89). – С. 5–81.
68. Рублеўская, Л. Пантофля Мнемазiны: раман / Л. Рублеўская // Дзеяслоў. – 2017. – № 5 (90). – С. 99–164.
69. Рублеўская, Л. Сэрца мармуровага анёла: аповесцi, апавяданнi / Л. Рублеўская. – Минск: Маст. літ., 2003. – 288 с.
70. Рублеўская, Л. Шыпшына для Панi: вершы i эсэ / Л. Рублеўская. – Минск: Маст. літ., 2007. – 254 с.
71. Севярынец, Г.К. Гасцiнiца “Бельгiя”: раман / Г.К. Севярынец. – Минск: Регистр, 2019. – 376 с.
72. Симонов, К. Сегодня – давно / К. Симонов // Литературное обозрение. – 1974. – № 8. – С. 102–103.
73. Сiнькова, Л.Д. Беларуская “звышлiтаратура”: лiтаратуразнаўчыя i лiтаратурнакрытычныя артыкулы / Л.Д. Сiнькова. – Минск: Кнiгазбор, 2019. – 224 с.
74. Сiўко, Ф. Плебейскiя гульнi: аповесцi, апавед удзельнiка / Ф. Сiўко. – Минск: Логвінаў, 2015. – 328 с.
75. Сiўко, Ф. Штрыхкодy: зборнiк эсэ / Ф. Сiўко. – Минск: Галiяфы, 2017. – 170 с.
76. Слова пра паход. Iгаравы: паэма. Гусоўскi, М. Песня пра зубра: паэма. – Минск: Маст. літ., 1999. – 188 с.

77. Старажытная беларуская літаратура: зб.; уклад.: Л.С. Курбека, У.А. Марук. – Мінск: Юнацтва, 2002. – 509 с.
78. Столович, Л.Н. Красота. Добро. Истина: очерк истории эстетической аксиологии / Л.Н. Столович. – М.: Республика, 1994. – 464 с.
79. Стральцоў, М. Ад маладзіка да поўні: апавяданні, аповесці, эсэ / М. Стральцоў. – Мінск: Маст. літ., 2005. – 430 с.
80. Стральцоў, М. Выбраныя творы / М. Стральцоў. – Мінск: Беларус. кнігазбор, 2015. – 652 с.
81. Танк, М. Збор твораў: у 13 т. / Максім Танк. – Мінск: Беларус. навука, 2006–2012. – Т. 1: вершы (1930–1939). – 2006. – 374 с.
82. Танк, М. Збор твораў: у 13 т. / Максім Танк. – Мінск: Беларус. навука, 2006–2012. – Т. 2: вершы (1939–1954). – 2006. – 566 с.
83. Танк, М. Збор твораў: у 13 т. / Максім Танк. – Мінск: Беларус. навука, 2006–2012. – Т. 3: вершы (1954–1964). – 2007. – 447 с.
84. Танк, М. Збор твораў: у 13 т. / Максім Танк. – Мінск: Беларус. навука, 2006–2012. – Т. 4: вершы (1964–1972). – 2007. – 384 с.
85. Танк, М. Збор твораў: у 13 т. / Максім Танк. – Мінск: Беларус. навука, 2006–2012. – Т. 5: вершы (1972–1982). – 2008. – 448 с.
86. Танк, М. Збор твораў: у 13 т. / Максім Танк. – Мінск: Беларус. навука, 2006–2012. – Т. 6: вершы (1983–1995). – 2008. – 454 с.
87. Уэльбек, М. Покорность: роман / М. Уэльбек. – М.: АСТ; CORPUS, 2016. – 352 с.
88. Федарэнка, А. Жэтон на метро: раман / А. Федарэнка // Дзеяслоў. – 2019. – № 5. – С. 14–64.
89. Федарэнка, А. Жэтон на метро: раман / А. Федарэнка // Дзеяслоў. – 2019. – № 6. – С. 17–69.
90. Федарэнка, А. Мяжа: раман-эсэ, апавяданні / А. Федарэнка. – Мінск: Літаратура і мастацтва, 2011. – 264 с.
91. Федарэнка, А. Нічыя: аповесці, раман / А. Федарэнка. – Мінск: Маст. літ., 2009. – 430 с.
92. Хализев, В.Е. Ценностные ориентации русской классики / В.Е. Хализев. – М.: Гнозис, 2005. – 432 с.
93. Філаматы і філарэты: зборнік. – Мінск: Беларус. кнігазбор, 1998. – 400 с.
94. Чыгрынаў, І. Не ўсе мы згінем: раман / І. Чыгрынаў // Полымя. – 1996. – № 1. – С. 16–194.
95. Шитов, А. Природа художественной ценности / А. Шитов. – Киев: Вища школа, 1981. – 222 с.
96. Шніп, В. Проза і паэзія агню: вершы, аповесць, эсэ / В. Шніп. – Мінск: Маст. літ., 2010. – 318 с.
97. Штэйнер, І.Ф. Беларуская балада: вытокі жанру і паэтычная структура / І.Ф. Штэйнер. – Мінск: Навука і тэхніка, 1989. – 143 с.
98. Эко, У. О литературе: эссе / У. Эко. – М.: АСТ, 2016. – 416 с.
99. Эко, У. Открытое произведение: форма и неопределенность в современной поэтике; пер. с итал. А. Шербелева / У. Эко. – СПб.: Академический проект, 2004. – 384 с.
100. Эпштейн, М. Ирония идеала: парадоксы русской литературы / М. Эпштейн. – М.: НЛЮ, 2015. – 384 с.

Навуковае выданне

БАРОЎКА Ванда Юльянаўна

АКСІЯЛОГІЯ БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ

Манаграфія

Тэхнічны рэдактар *Г.У. Разбоева*
Камп'ютарны дызайн *В.Л. Пугач*

Падпісана ў друк 11.11.2020. Фармат 60x84 ¹/₁₆. Папера афсетная.
Ум. друк. арк. 10,70. Ул.-выд. арк. 11,07. Тыраж 100 экз. Заказ .

Выдавец і паліграфічнае выкананне – установа адукацыі
“Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П.М. Машэрава”.

Пасведчанне аб дзяржаўнай рэгістрацыі ў якасці выдаўца,
вытворцы, распаўсюджвальніка друкаваных выданняў
№ 1/255 от 31.03.2014.

Надрукавана на рызографе ўстановы адукацыі
“Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П.М. Машэрава”.
210038, г. Віцебск, Маскоўскі праспект, 33.