

Іван Штэйнер

УДК 8.С(Бел)2
ББК 83.3(4 Беи)6
Ш 88

**СВЕТ ШЧОДРЫ.
СВЕТ МЯНЕ ПАЎТОРЫЦЬ...:
паэзія У.Караткевіча і класічныя
традыцыі**

Штэйнер I.
Ш 88 Свет шчодры. Свет мяне паўторыць...: паэзія
У.Караткевіча і класічныя традыцыі:
манаграфія / I.Ф. Штэйнер. – Гомель:,
2008. – 119 с.

ISBN

У манаграфічным даследаванні
аналізуецца паэтычная спадчына выдатнага
пісьменніка канца ХХ стагоддзя Уладзіміра
Караткевіча ў кантэксце славянскіх і
еўрапейскіх традыцый, паказана сувязь
лірыкі паэта з класічным жывапісам і
прозай, вылучаны асноўныя адметнасці
паэтыкі.

**УДК 8.С(Бел)2
ББК 83.3(4**

Беи)6

ISBN

**Гомель
2008**

© I. Штэйнер, 2007

Ён самы небеларускі паэт у нацыянальнай літаратуры другой паловы XX стагоддзя. Не ў сэнсе этнічна-этнаграфічным, г.зн., крый Божа, па крыві, а ў суадносінах-супастаўленнях з параметрамі і сутнасцю той свяшчэннай каровы, што мае гордае імя *беларуская літаратура*, ці, хутчэй і дакладней, з нашым прадстаўленнем-уяўленнем яе, або яшчэ болей дакладна, не такой, як яна ёсць на самой справе, а якой павінна быць, каб усебакова адпавядань звыкла-традыцыйнаму ўспрынняцю калі не ўсіх носябітаў мовы, то хаця б большасці. Апошня і не лічаць ягоную ПАЭЗІЮ галоўнай састаўной часткай усёй спадчыны, успрымаючы лірыку, што ўвайшла ў трэх прыжыццёвых (у шматлікіх сучаснікаў і паслядоўнікаў шматкроць болей!) і адзін пасмартны зборнік як своеасаблівую, арыгінальную, адметную, але ўсё ж такі запеўку, інтрадукцыю да асноўнай, вартаснай творчай дзейнасці – ЭПІКІ, дзе ён разгарнуўся магутна, велічна, амаль геніяльна. А ўсе паэтычныя знаходкі і дасягненні развіў, удасканаліў, адшліфаваў у прозе, зрабіўшы з забаўкі маладосці дыяментна-бліскучую вартасць.

Аднак ён пачынаў з вершаў, пісаў іх у гады славы, і закончыў творчы шлях лірыкай. І ў эпіцы ў выключнай ступені застаўся ПАЭТАМ.

Блізкі да Уладзіміра Карагекевіча, а пра яго мы і гаворым, толькі Максім Багдановіч, любоў да якога, захапленне жыццёвым і творчым подзвігам першы пранёс праз усё жыццё. Бо многае яднала знакавыя постасці нацыянальнай культуры, якія яскрава вылучаліся на ледзь не «аднакаляровым фоне» (тэрмін самога Багдановіча) беларускай літаратуры. Перш за ўсё, яны былі ўзгадаваны (і сямейна, і культурна) у

рускамоўным асяроддзі (Караткевіч у дадатак меў украінскую адукцыю); яны самаахвярна і даволі проблематычна засвойвалі ту ю беларускую аўтэнтычную аўру, што выпадала на долю практична кожнага беларускага пісьменніка ўжо толькі фактам нараджэння ў жывой яшчэ ў тыя часы беларускай стыгii; ужо ў даволі сталым узросце, рэзка парываючы з рэальнай мажлівасцю рэалізаваць творчы патэнцыял, паэтычны талент у еўрапейскім культурным абсязе, свядома абіралі беларускую мову (бо толькі так, лічыл яны, можна тварыць нацыянальную культуру) у якасці сваёй асноўнай, адзінай мовы творчасці (прычым пакінулі самыя дасканалыя выказванні аб ёй); якраз яны, ужо належным чынам абазнаныя ў еўрапейскай паэзіі і яе беларускім адгалінаванні, добра ўсведамлялі, чаго не хапае апошній, што ёй патрэбна (зараз і ў перспектыве) для таго, каб на гэтай галіне з'явіцца сапраўдныя кветкі, што патрэбна прывіць гэтай дзічыні-самародцы. Яны ў значнай ступені былі *чужаніцамі*, а таму і не прымаліся аўтахонамі, якія добра бачылі *не сваё*, далёкае ў іх спробах-намаганнях (не друкавала «Наша Ніва» першыя вершы М. Багдановіча; У. Карагекевіча пастаянна папракалі ў бязмежным арыгінальніцянні, жаданні не толькі здзівіць, але і нават шакаваць чытача). У вершы «Багдановічу» У. Карагекевіч сцвярджаў, што Максім Кніжнік з'явіўся ў *сцюжны час*, калі народ спаў, *нібы зерне ў раллі*:

Ты прыйшоў
І гарачым словам
Рунь узніяў на роднай зямлі.
Ты сказаў нам:
«Унукі Скарэны,
Дзе ваш гонар, моц і краса?
Ёсць і ў вас, як у іншых, святыня.
Не давайце святыні псам!
Не давайце з яе глуміцца,

Бо праспіць яна ясну зару,
Бо святы ізумруд заімшліцца
У пярсцёнку тваім, Беларусь.

У артыкуле У. Карапкевіча «Якім шляхам ісці?» («ЛіМ», 1959) імя М. Багдановіча не згадваецца, аднак добра падразумываеца: «Мы даўно выраслі з сялянскіх пялёнак, калі пра беларускую паэзію кажуць, што чытаць яе – гэта «як басанож на расе прайсціся» – мы павінны крыўдзіцца... Мы адчулі ўжо добра сваю сталасць. У нас ёсць розныя вершы: песенныя і баладныя, народныя і філасофскія, наўганныя і кніжныя».

Адразу ж успамінаюцца ўрокі М. Багдановіча, зробленыя за паўстагоддзя да таго. Вось як ацэнывае іх наш сучаснік. У пранікнёным (гэтае слова прыдзеца згадваць амаль з такой частатой, як і аўтар сваё ўлюблёнае *прыўкраснае*) эсэ «Saxifragi» ён з вялікім майстэрствам паказаў светлы вобраз Лесі Украінкі і яе значнасць для украінскай культуры, бо «з ейнай асобай ва украінскую літаратуру ўвайшло тое, чаго не хапала ў той час і украінцам і нам: спалучаныя з высакароднай ідэяй інтэлігентнасць, вытанчанасць і, пры ўсёй нацыянальной стыхіі, Сусветнасць у самым вышнім сэнсе гэтага слова. У нас гэта зрабіў Багдановіч, у іх – яна».

Багдановіч зрабіў, аднак ён не мог прымусіць літаратуру ісці прадказаным шляхам; менавіта таму праз пяцьдзесят гадоў прыйшлося згадаць яшчэ раз адвечны ўрок, разварнуць карабель і плыць не па фальклорна-сацыялагізаваным рэчышчы стылізацыі, а ў адкрытым акіяне сусветнай культуры, арыентуючыся па агульным зорным небе чалавечнасці. У. Карапкевіч добра ўсвядоміў, што гэтая высакародная місія яму пад сілу. Што выканае пастаўленыя перад ім долей задачы, і лживая скромнасць – не самы лепшы памочнік у гэтай справе:

Радок бязбройны і бяспрэчны
Слабым – адзіна вёрны шчыт.
І не знікаць Паэтам вечна,
У вечнай Песні жывучы.
Калі пайду з юдолі гора,
Не скончышы найлепшы сказ,
То божы свет мяне паўторыць,
Як паўтараў ужо не раз.
Як моры, зоры і азёры,
Якія ў вечнасці забяру.
Свет шчодры.
Свет мяне паўторыць...
Ну, а не свет,
Дык Беларусь.–
Мне – досыць...

Падобнае ўсведамленне ўласнай значнасці і дазволіла яму ўвайсці ў паэзію вельмі прыгожа і эфектна. Па сутнасці, ён мог бы назваць свае першыя зборнікі як В. Брусаў: *Me eum esse* – «Гэта Я»; *Chefs D'oeuvre* – «Шэдэўры», але толькі не Juvenilia – «Юнацкае». (Нават загаловак апошняга зборніка «Быў. Ёсць. Буду» У. Карапкевіча пераклікаеца з *Памятником* рускага паэта: *Я есмь и вечно должен быть*).

Ён не разумеў і не мог спасцінць таго факта, што беларускаму паэту, адэкватна пачаткоўцу, неабходна жыццёва быць сціплым, а таму трэба пачынаць з вершай пра родную вёску, краявіды, рэчку дзяцінства, босьня ногі, расу на траве, спелыя яблыкі, а потым толькі пераходзіць да вялікага Каstryчніка ці помнікаў мінулай вайны. Так уваходзілі ці не ўсё пачаткоўцы ў савецкі час. А тут адразу ў свягліцу паэзіі, а не сенцы, туды, у самае сакрамента-сакральнае (тады так успрымалася), уваходзіць чалавек з годнасцю, гонарам, *чувством собственного достоинства*. І не просіць міластыні-увагі, а ўпэйнена заяўляе – глядзіце, хто прыйшоў. Ён можа спатыкнунца, але ніколі не будзе гнуцца ў пояс, як і не стане скідваць галёшы ў цэнтры свягліцы, што так

тэатральна-прыгожа здзяйсняў незабыўны пан Адольф Быкоўскі. Падобны эфектны ўваход выклікаў не толькі захапленне і авацыі, але і зайдзрасць у тых, хто стаяў даўно ў *предбаннике*, і пэўную збянтэжанасць і незразумеласць *бесмяротных* (згодна з французскай класіфікацыяй пантэона славы), што ў той час сядзелі на покуці. І даставаў ён свае першыя творы, што гучалі амаль ці не пакупалаўску, не з кайстры, а з дыхтоўнага сакважа, бо і былі яны не сялянскімі, а шляхотнымі. У. Карагевіч, як і М. Багдановіч, інтэлігенты не ў першым пакаленні, як амаль усе беларускія літаратары, і гэта таксама паўплывала на многае, як і той факт, што іх станаўленне адбывалася не ў Беларусі. Менавіта таму іх захапленне беларусікай (nezразумелае, неактуальнае, бесперспектыўнае, непатрэбнае ні кому нават з пункту гледжання блізкіх) успрымалася ў чужынскім асяроддзі, якое не ведала добра ды і не надта цікавілася рэальнымі справамі, перш за ўсё як дзівацтва, ня шкоднае, як і ўсе хобі. Галоўнае, што яны пазбавіліся кпінаў, нават насмешак і здзеку, праз што прыйшлося праісці і Якубу Коласу і Максіму Гарэцкаму, і выразна паблажліва-іранічных ухмылак больш позніх сучаснікаў-эстэтаў, што ў значнай ступені сказалася на свядомасці творцаў і іх літаратурных арыентацыях. Гэта зведалі не толькі беларускія літаратуры. Французскі *простолюдин* Анарэ Бальса марыў падпісваць свае раманы шляхетным прозвішчам Бальзак з абавязковым дваранскім ДЭ. Хлопчыка, які нарадзіўся 22 студзеня 1798 года, назвалі Джордж Гордан Байран, бо нашчадак Горданаў Гайцкіх павінен насіць іх імя, а потым становіцца чарговым лордам Байранам (у гэтым выпадку сёмым). У. Карагевіч – шляхціц і без апошніх фармальных прыкмет, хаця ягоны род у беларускіх гербоўніках адносіцца да высакародных, а ягоная маці, як і Кэтрын Гордан, што увесь час

сцвярджала сыну, што ён – нашчадак Сцюартай, апавядала маленъкаму Валодзі пра вядомых продкаў, памяць аб якіх існавала ў пісьмовых і вусных варыянтах. Хаця прынцыповага і тут не мае значэння, ці цячэ ў ягоных жылах блакітная кроў, ці не. Бо ўжо былі спробы шляхты стварыць нацыянальную літаратуру (ва ўсёй беларускай літаратуре XIX – пачатку XX ст. толькі Якуб Колас з мужыкоў), аднак яна (літаратура) аказалася цалкам сялянскай. І толькі сялянне з паходжання (той жа самы Колас і Гарэцкі, а потым цэлая кагорта) пачалі яе выкшталцоўваць, рафініраваць. Бо згаданая шляхта – ад засцянковага Чачота да графа Бандынелі-Абуховіча, родзіча італьянскага папы, – не толькі гаварыла голасам музыка, але і глядзела на сябе і на ўвесь свет вачыма селяніна. І ад погляду гэнага не адцураюцца да канца ні Танк, ні Панчанка, ні нават Быкаў з Казьком. Карцінна – тэатральна зробіць гэта мешчанін (так на Палессі называлі жыхароў Давыд-Гарадка, падкрэсліваючы іх адметнасць) Дранько-Майсюк. Але Карагевіч быў першым і, галоўнае, самым прынцыповым і настойлівым у гэтай справе. Мы ніколі не можам папракнуть яго ў бытавізме, прыземленасці (у паганым разуменні слова), некаторыя выключэнні, што знаходзяць пэўныя даследчыкі, толькі пацвярджаюць зыходны тэзіс, бо і арлам здаралася ніжэй за кур спускацца. Ён – РАМАНТЫК. І прычым адзіны рамантык у гісторыі беларускай літаратуры, чый светапогляд і творчая дзеянасць цалкам адпавядаюць асноўным канонам рамантызму.

Класічны рамантызм як творчы метад уяўляе сабой дыялектычнае спалучэнне агульнага і індывідуальнага. Тому агульны еўрапейскі рамантызм разбіваецца на шэраг нацыянальных, як магутныя плыні на бурлівяя рэкі, рэчкі, ручай, прагокі, затокі. Адсюль рамантызм нямецкі, французскі, ангельскі, рускі,польскі. І беларускі, які, нібыта тая крынічка,

то з'яўляўся, то знікаў, папаўняючы чужыя воды, то нясмела бруйся ручайком, баючыся загаманіць хвалямі нават самай малюпасен'кай рачулкі. Менавіта таму ён і з'явіўся значна пазней, калі ў Еўропе ўжо адыходзілі – забываліся нават на неарамантычныя тэндэнцыі. Што ж, Бацькаўшчына яшчэ не адспявала сваёй песні, не здзейснілася яшчэ на належным узроўні кансалідацыя нацыі, таму беларуская літаратура павінна была яшчэ раз паспрабаваць прайсці праз гэты этап эвалюцыі, успомніць аб будучыні, вярнуцца ў яе.

Без гэтага яна не стала бы сапраўды нацыянальна-еўрапейскай з'явай.

Зразумела, што з усіх пастулатаў класічнага рамантызму менш за ўсё прыцягвала У. Караткевіча фалькларызацыя. Беларускі фальклор адыграў пэўную ролю ў станаўленні польскай рамантычнай паэзіі, рамантычных пошукаў Купалы, сімвалізацыі вобразаў Коласа. Аднак засцярога Багдановіча абтым, што не трэба трymацца народных прынцыпай, як п'яны плоту, зробленая на пачатку XX ст., павінна была астудзіць бязмернае выкарыстанне ўжо знайдзеных паэтычных сродкаў. Ці не таму толькі да двух ягоных твораў будзе пастаўлена рэмарка «з народнага» («Шыпшина і ружа») і «народная легенда» («Перакаці-поле»). Ды і то цяжка сказаць, з чыйго гэта *народнага?* Бо ў аснове і першага, і другога твора ляжыць класічны баладны еўрапейскі матыў, які надзвычай широка прадстаўлены як у народных, так і літаратурных баладах усіх еўрапейскіх народаў.

Класічны сюжэт добра вядомы праз “Івіковых журавоў” Ф.Шылера і “Убийцу” П.Каценіна. У гэтых творах аналізуецца паводзіны і ўчынкі чалавека ў гэтым складаным і супярэчлівым свеце, дзе фатум, рок, прадвызначанасць адыгрываюць выключную ролю. Івіка, сябра багоў, забіваюць разбойнікі; багатага гаспадара задушыў прыёмны сын; засякае

аднавяскоўца Пягро – такія непадобныя трагедыі сталі асновай трох балад. Але ў апошнія імгненні жыцця кожная з ахвяр знаходзіць у сабе сілы **звярнуцца да журавоў:**

Упаў, ablіušыся крывею,
Ды чуе шум над галаю.
I прыпадняўся ён з зямлі:
Ляціць у вырай жураўлі.
“О жураўлі, за сведак будзьце,
зірніце з неба ў цёмны бор,
Майго малення не забудзьце!”—
Сказаўшы гэта, ён памёр,

месяца:

Убить меня тебе не чудо,
Пожалуй, задуши.

Но помни слово: не обидит
Без казни ввек злодей;
Есть там свідэтель, он увидит,
Когда здесь нет людей».

Взглянул, а месяц тут проклятый
И смотрит на меня.
И не устанет, а десятый
Уж год с того ведь дня,

перакаці-поля:

Рэзка сякера ўпялася ў грудзі...
Хоць бы якая жывая тля!
Ян паваліўся. Не бачаць людзі,
Хмары змаўчаць, і змаўчыць зямля.
Вочы, ад сну смяротна сонняя,
Убачылі толькі, што ў самых нагах
Вечер сцяблінку зламаў пад кроняю
I каці-поле пабегла ў свой шлях.
Ледзьве прамовіў ён, белы ад болю,
Чорнаму шару без ног і без рук:
“У сведкі бяру цябе, каці-поле,
Вечны бадзяга, расліна-павук.
Чуеш, Пяцро, памятай і ведай,
Бачыш, яна ўцякае ад нас.

*Гэта расліна, яна мой сведак,
Бойся яе... засведчыць яна...*

Журавы, месяц, каці-поле выконваюць апошніюю волю ахвяр – зло і забойцы пакараны. У дадзеных выпадках яны ўспрымаюцца як сімвал пакутаў сумлення чалавека. У свой час Мантэнь апавядай павучальную гісторыю Плутарха: «Фінікіец Бесі, якога папракалі ў тым, штото ён без прычыны раскідаў кубло і забіў вераб'ёў, апраўдваўся тым, што гэтыя птушачкі бесперастанку дарэмна абвінавачвалі яго ў забойстве бацькі. Да гэтага імгнення ніхто нічога не ведаў пра бацьказабойства, яно заставалася невядомым, але помслівія фурыі чалавечага сумлення прымусілі раскрыць гэтую тайну менавіта таго, хто павінен быў панесці за яе пакаранне». Асаблівая «совестливость» вылучае баладу Каараткевіча. Гэтым яна блізкая славутай «Свіцязі» Яна Чачота, герой якой, як і каараткевічаўскі Пятро, забівае купца, каб здабыць гроши для выкупу каханай, пакутуе ад згрызот душэўных і, нарэшце, гіне разам з горадам і ўсімі жыхарамі. Аднак Каараткевічу у адрозненне ад іншых паэтаў не толькі асуджае свайго героя, але і спрабуе ў нечым апраўдаць яго, выклікаць нейкую спагаду да яго дзікунска-роспачнага ўчынку. Бо хто вырве гнеўнае слова з волата, што спіць пад мёртвым ветраком як крыжам і не хоча глядзець на гэтую змрочную, шэрую, зімжэлую зямлю? Проблема злачынства і пакарання набывае прыкметна новую рэалізацыю, аднак застаецца галоўнае, што аб'ядноўвае ўсе балады, напісаныя ў розныя часы і эпохі, -- вера ў чалавека, яго ўнутраную веліч, глыбокую чалавечнасць.

Як у класічных баладных творах, на магіле Марыі вырастает каліна, на магіле Яна – магутны явар, якія сплятаюцца сваімі вяршынямі (“Паэма пра явар і каліну” У. Каараткевіча).

Некаторыя наследаванні ўсходняй мудрасці толькі пацвярджаюць зыходны тэзіс. У. Каараткевіч ніколі не быў прымітыўным апалаگетам прымітыўнай фалькларызацыі, тым больш ён ведаў папулярнае ў яго час сцвярджэнне Бялінскага пра какошнікі і сарафан. Ён хутчэй, як улюбёны ім Ян Баршчэўскі, быў стваральнікам фальклору (не толькі беларускага), чым бяздумным пользователем. Яго цікавяць выразна іншыя, анталагічныя, проблемы бывшыя, якія знешнія варгасці фальклору раскрыць не могуць. У першую чаргу філасофія адзінства (*тождества*) духа і прыроды, суб'екта і аб'екта: *Произведение искусства должно, подобно творению природы, рождаться и разевиваться, повинуваясь заложенному в него импульсу, едино и неделимо на форму и содержание.* Словы Шлегеля надзвычай імпанавалі У. Каараткевічу. І яшчэ. Адна з самых галоўных рыс рамантызму – свабоднае памкненне да стварэння абагуленых сімвалічных вобразаў, вось чаму з такой настойлівасцю звярталіся ягоныя адэгты да міфаў самых размаітых – біблейных, антычных, сярэднявечных, фальклорных, перарабляючы і пераствараючы іх у адпаведнасці з уласнымі эстэтычнымі ідэаламі, або смела пераасэнсоўваючы і ствараючы ўласныя вобразы-міфы: *Мы не можем утверждать, что всякий великий поэт призван превратить в него целое открывшуюся ему часть мира и из его материала создать собственную мифологию.* І гэтыя пастулаты Шэлінга надзвычай адпавядаюць духоўным пошукам маладога беларускага паэта. Як і згадка Наваліса: *Нет ничего романтичнее того, что обычно называется миром и судьбой.*

Аб выразна рамантычным светаўспрыманні сведчыць каларыстыка паэзіі Каараткевіча, які вельмі рана спасціг выключныя выяўленчыя мажлівасці колеру, што, нібы люстэрка, значна ўзмацняе ўсе адценні пачуцця і думкі. У Галівудзе здаўна падкрэ-

лівалі, што менавіта колер – драма. Улюбёны колер паэзіі У. Караткевіча – чорны з усім адценнямі.

«У распараныя глоткі цёмных бочак», «соллю з чорным кмінам», «за мокрым шклом раздзеты чорны сад», «на паверхні счарнелай цагліны сырой», «бярозы зусім пачарнелі ад ветру», «шэры дождж глядзіцца ў хату», «шень паўстання народнага», «ад дажджу пачарнеў небаракад», «у чорнай глыбіні», «чорныя, глухія ногі лета», «на чорнай як дэ́гаць, рацэ», «чорнае жыта», «чарнела навокал імгла», «і трывняць вочы цёмныя, сляпяя», «чорныя, як здані», «або чарнеюць на раллі», «пасмы чорныя хмар на вяршыні», «буран нал чёкамі горанні», «няўмольныя птушкі чорна сыплюща з ніzkай імгла», «на вачах нябёсаў чорных», «у тумане – кіпарысы цёмныя», «чорныя ружы цвілі», «мужны народ у прыцемку чорным», «і ў вачах маіх, чорных персідскіх, тужліва-бяздонных», «у вокны цёмныя заглядае»; «моўчкі чорныя птушкі», «бязлітасна чорны вораг ідзе», «дэман чорны», «валавокая цемра Дняпра», «з чорнаю павязкай на вушах, з чорнаю павязкаю на вуснах, з чорнаю павязкаю на вачах», «чорная рэчка Папараць», «ноч чорнай азёрнай вады», «чорная ружа саскоў», «Чорная балада Гаркушы», «кветкі вогненна-чорныя», «у чорны Нёман па чорным шкеле».

Як і холад (не толькі для цела, але і душы, холад быцціны): халодныя ад сцюжы вяргіні, лужы зацягвае лялок: сцюлзённая раса, сумны халадок; золкай восенню, золь-зіма, рута ў халоднай расе, вусны халодныя, як лёд, свет стыне ў красе; ліпа з холаду дрыжыць, песня шпака халадком пячэ; халадзее рака, далёкі сцю-лзёны маяк; ільзісты хлеба акраец, сцюлзёнай і чыстай расе; халодных травах, льзіны адлівалі сінім, ледзяны маладзік; лябяжы іней: ружы бялеюць снегам; халодная, як апёк; холад захоплены ў жываце; зорак дёл, дубяк алубей, халодны зімні снег, насустрач вясне і ільду, сплюжны час, Золь. Прысненне зімы; халодная кроў; халоднай, як лілея; халодная і чыстая зіма трывог, цёмны холад; у мёртвы дёл закула смерць, туга-смутак.

Але над усім валадарыць сум і туга, выключная рамантычная вселенская грусть, характэрная для рамантыкаў XIX – пачатку XX ст.ст.

«Ноч глухая ляжыць за вонкамі самотнай хаты», «Зяберам і асотам зараслі пустыя палі; – Зяберам і асотам, горкай пустой травой»; «Хаты стаяць пустыя, лісіцы спяць у хлявах, Восы, стракатыя восьы гнёзды звілі ў Чарапах»; «І кліча лісцяў жоўты сум зіму, сум у небе імглістым», «Я сумую па Радзіме»; «Белыя травы засумаваді»; «І жанчына ў дзіўнай журбе»; «Толькі я перапоўнены сумам»; «Стая жахлівы позні лістапад»; «Чэрап свой заціснуўшы ў рукі»; «І ў кароткай птушынай журбе»; «Глуха так, так пяжка і дрэнца, Мне ніколі яшчэ не было», «Сумныя вочы твае»; «Самотным дрэвам сняцца май і радасці»; «Пахмурныя твары, як хмары»; «Сусветную дрэў туту»; «Плач дрыядыдаў»; «Хутары сумней у палях і сумней...»; «Чароды на сумных асенініх лугах»; «Спевы Хайтурныя траў з вятрамі»; «Смерць хаваочы ў сэрцы»; «Веі дрыжаць у салодкай журбе»; «Мудрыя сумныя вочы»; «Як скаваць мае туту, і пакорлівасць лёсу, і жах»; «Ўлонне маё суме»; «Жах замшэлы стром»; «Перад імі лунае гора, За імі лунае жах»; «Курчыць зрынуты дрэва страх»;

Аднак гэта толькі подступы да трагедыі ўсяленской, да свайго роду апакаліпсісу, калі асабістая, нацыянальная, агульначалавечая трагедыі з'ядноўваюцца, пераплаўляюцца ў тыглі спрадвечных пакут. І пачыналася ўсё з балады «Паўлюк Багрым», змрочны драматызм якой стаўся камертонам усёй творчасці У. Караткевіча. У творы няма аніводнага пробліску надзеі, праменічыка святла, нават бярозы зусім пачарнелі ад ветру, усюды пануе дзіч і глуш безнадзейная. Змрочнасць атмасферы ўзмацняе слепое акенца, шэры дождж і зусім рэальна-адчуvalыя старасць, што дагарае, бы ў небе асенінім зара. Смерць дня нагадвае пра адвечны лёс, які ніяк ні змяніць, ні пазбегнуць. І канкрэтная нацыянальная трагедыя, што вырастает з трагедыі асабістай («мог бы славай грýмечъ сярод гучных імёнаў Еўропы») набывае сусветную значнасць, абагуленасць і гучанне, бо гэтая страта – агульначалавечая (невядома, чым узбагаціў бы беларускі Кабзар супольнасць?!), а над усім пануе жах. Наогул, у цыкле

«Старыя сувоі» падобныя ноткі жуды і бяссэнсавасці быцця становяцца вызначальными. «Горе живущему на зямлі», – чуецца ў вершы-споведзі «Чашы слёз». Біблейскія старонкі пакут ажываюць у гэтай «юдолі скорби», якім уяўляеца жыццё прыгонных на жніве: «Жыта чырвонае, жыга чорнае лезе ў твар; рыга барона нагадвае пашчу пустую; спёка і смага роўназначныя пякельным пакутам; людзі сапраўды не радыя сонейку, а просяць цёмнай ночы (*Праменні паляць нас I поле, бы ў агні*). Пажыщёва сядзіць у цэлі пад зямлёй, без іскры святла чалавек (*Чорная балада Гаркушы*). «Як махровая сажа ў хаце курнай, Чарнела навокал імгла». Вось чаму герой слёзна-ўрачыста моліць уласную Памяць, каб зберагла яна фарбы палёў і нябёс, сіні спеў жаўрука... Аранжавы звон... Вясёлак агонь. Чалавеку, і не толькі вязню, не хапае красак. «Чорныя, рагатыя, як здані» валадараць жыццём (*Балада аб нашэсцях*), выганяюць і знішчаюць светлае, разумнае, вечнае (*Скарэна пакідае Радзіму*).

«Стаяў жахлівы позні лістапад», – так пачынаецца баладны верш «Крумкачы», таму з сэрца знікла радасць, як лебедзі з каналаў, і лірыйны герой усклікае: «Чым горш, tym лепш», бо над усім лунае «Крумкаччо!», і гэта гучыць не менш жахліва, чым *Nevermore* ў «Крумкачы» Эдгара По, самага славутага змрочнага вешчуна свету. «Ложак – краіна мая, калыска, труна і дом...», дзе «сонца мёртвае нагадвае далёкі сцюдзёны маяк». Смерць палюе нават на чатырохгадовае дзіця, што роўна палову жыцця балансуе паміж вечнай цемрай, за якой нічога няма, і быццём, дзе замест слёз з вачэй і замест усяго точыща кроў. І нічога не будзе светлага ў будучыні, бо «іншыя чорныя караблі Чорныя ветразі ўгору ўзнялі» (*Прысмеркі*) і яны намнога ўражлівей за пунсовыя (згадаем міф старажытнай Грэцыі, якой, дарэчы, прысвечаны і верш «Здрагаваныя магілы»).

Найбольш яскрава пачварнасць і абсурднасць быцця чалавечага раскрыта ў вершы «І сніў Адам...», дзе скандэнсавана, амаль, не раўнуючы, у біблейным стылі, раскрыты трывіенні першага чалавека на зямлі. Напярэдадні свайго грэхападзення ён уваходзіць у своеасаблівы транс, дзякуючы чаму змог прадбачыць усе наступствы свайго антагонічнага учынку:

Камета ўстала ў небе
Барвяным страшным зракам – і тады
Крывёю пачала сачыцца глеба
І згінулі эдэмскія сады.
І пакаціўся ён, бяздольны, голы,
Як пералёт, адсохлы на карню,
Насустроч болю і насустроч волі,
Насустроч злу і сернаму агню.
І сніў Адам:
Да светлых зор сусвету
Імчиць, як лямант, шматвяковы жах –
Кроў Ліяды, попел Плошчы кветак,
Рагнеды плач і Хірасімы прах,
І дыбіцца шалёны свет гарою
Над цалаванай брызам і вадой,
Карункавай ад сонца і прыбою,
Блакітнаю каралавай градой.
...Туды... сюды...
... Туды... сюды...
Над прыскам,
Над цішынёй, дрыжачай, бы струна,
Бязгучная гайдaeцца калыска,
Як паміж небам і зямлёй труна.
... І плакаў ён,
Хаця ў праменнях сініх
Эдэмская купалася зямля,
Бо лепш у самым чэраве загінуць,
Чым падарыць нашчадкам гэткі шлях.
Нашто жыве і ў дыме гіне вулей?!

Нашто стагодзі беспрастветных мук?!

Тым самым У. Караткевіч выразна палемізуе з вялікім рамантыкам Байранам, творчасць якога ён

добра ведаў і любіў, аб чым сведчыць ягоны артыкул «...Будзеш свой сярод чужых», дзе аналізуе пераклады твораў славутага прадстаўніка туманнага Альбіёна на родную мову. Прызнаючыся ў не вельмі дасканалым веданні ангельскай, ён тлумачыць з'яўленне артыкула любою - да роднай мовы і Байрана. Даючы агульную ацэнку перакладам, дзе, паводле ягонай алюзіі, Байран гаворыць «дзе» і «чаго», ён сцвярджае: «Калі б я жыў у век рамантыкаў, я сказаў бы, што Чэрвеньскія палі падаюць руку Анслейскім палям, каб іхня верас і шыпшына сталі братам і сястрой нашаму верасу, нашай дзікай ружы».

Ён лічыць Байрана нашым сучаснікам, бо ягоная спадчына вучыць любіві да радзімы і волі, абуджает сумленне, яна непрыміримая ў нянавісці, бо любіць людзей.

Асабліва Караткевіч захоплены «Кайнам». Маленьki Джордж з дзяцінства ведаў гісторыю Каіна, бо настаўнік нямецкай мовы прымусіў яго перакладаць «Смерць Авеля» Геснера. Трагедыя здавалася яму вельмі сумнай, бо ў душы лічыў, што смерць такой ідыятычнай асобы, як малодшы сын Адама, не такое ўжо і вялікае злачынства. Але адначасова адчуваў шкадобу да нявіннай ахвяры і рэальна жахаўся сваіх шкадлівых думак. Ён увесеь час разважаў над тым, чаму Бог дапусціў трагедыю, чаму Ён дазваляе маленъкаму Байрану быць такім жорсткім? За гэтымі сумненнямі і дзіцячымі ацэнкамі яму бачыліся страшэнныя вогненныя пакуты будучага пекла, што з ягонай прыроджанай і распрацаванай фантазіяй было не вельмі складана ўявіць. Гэтая містэрый заснавана на піпотэзе Кюёе аб тым, што сусвет некалькі разоў перажываў грандыёзныя катастрофы і да эпохі Майселя быў населены мамантамі, бегемотамі і невядома кім яшчэ. Тым самым паэт уяўіў, што Люцыфер паказаў Каіну разумныя істоты даадамавай эпохі, якія мелі больш высокі інтэлект, чым чалавек,

але былі зусім не падобныя на людзей - больш магутныя духам і целам.

Вобразам ворага чалавечага захоплены і Караткевіч: «Люцыфар - дзіва! Яго слова пра бога (тады пісался так - **I.III.**) - цуд: «Няхай на зоры ён грувасціць зоры. Усё ж самотны ён, спрадвечны дэспат». Караткевіч тады, у 1963 годзе, не мог не толькі напісаць слова Бог з вялікай літары, але і нават згадваць яго *всце*. Таму заканамерна, што ён далей піша найменне ягонага стварэння з вялікай: «І як ён адразу перастае быць вялікім, як толькі патрабуе ўкленчанне. І пратэст супраць бога, які не дае людзям Пладоў Жыцця, каб яны не зрабіліся падобныя да багоў. І вера, што той, хто ўладае праўдай, павінен раздзяліць яе на ўсіх. І пакаранне за гэта імкненне Чалавека да ісціны. І пратэст супроць улады смерці над жывымі - усё вельмі добра».

Містэрый Байрана - дыспут аб сэнсе і сутнасці жыцця. Каін не згодны з бацькамі - дрэва Жыцця ні ў якім разе не супрацьпастаўляеца дрэву Пазнання: «Змей сказал вам **истину** - жизнь есть благо, и знание есть благо, как они могут быть злом?» У. Караткевіч бачыць цену, што бяжыць ад Дрэва Дабрыні і Зла, ён яшчэ верыць у мажлівасць паяднання радасці і шчасця, бо зямля эдэмская купаецца ў сініх промнях. Ягоны сон Адама ўяўляеца пралогам да пошукаў Каіна, які папракае бацькоў, што менавіта яны вінаваты у тым, што з самага пачатку жыцця людзі не аказаліся свободнымі, а цалкам падпірадковаліся дэміургу. Людзі надзелены *неодолимой жаждой бытия, лічыць і англійскі, і беларускі паэт*. У Каіна падобны зыходны тэзіс выклікае нянавісць і *презрение* да сябе. Хаця яму Люцыфер гаворыць, што *после смерти будет подобен духу*, у Караткевіча прага жыцця абагаўляеца, (О, як добра, як прыгожа жыць!), вось чаму ён уяўляе сыход не касмічна-велічна, а зусім па-беларуску:

Як сканаю – душа застанеца
Ў зянні кожнай крынічнай слязы,
У аеру, што з ветрам сячэцца,
Ў срэбных хвалях дняпроўскай лазы,
Ў бадзяках, што мячамі суровымі
Кожны родны вартуюць пляшень,
У шыпшине, што ля Загор'я
Ля старэнкай капліцы цвіце,
У азёрах паўночных і ў нетрах,
У чырвоным начлежным агні,
Ў пільным флюгеры, што пад ветрам
Над страхою ў каханай звініць.

І англійскі, і беларускі паэты ўсведамляюць крохкасць жыцця – «Жизнь разве может быть Столь слабою, чтоб так легко погаснуть?». Каін Байрана разумее, што гэтае тварэнне асуждана на пакуты, таму з болем прадбачыць цяжкую будучыню сына. Яшчэ больш страшэнныя катаклізмы адкрывае У. Караткевіч. Аднак абое вырашаюць жыць дзеля будучыні:

І Ева падышла і працягнула
Далоні сонных і пяшчотных рук.
І ён з трывогай, з радасцю няпэўнай
І з мужнасцю суровай, як праклён,
Прынік да іх у страсці горкай, гнёўнай,
Бо ён любіў...
Бо добра помніў сон.

Іх аб'ядноўвае адзіная вялікая мастакоўская задача – спазнаць агульную долю людзей праз унутраны свет чалавека, спасцінцу юго маральна-духоўныя мажлівасці. І адсюль памкненне, агульнае для ўсіх рамантыкаў, – пранікнудзь у таямніцы Прыроды, Гісторыі, знайсці тыя законы, па якіх яны развіваюцца, спазнаць неспазнаныя ракавыя сілы, зразумець, як і ў якой ступені ўплываюць яны на канкрэтнага і абагуленаага чалавека.

*Упорствовать и мыслить – вот чем вы
Особый мир создать в себе способны,
Мир внутренний, где внешний исчезает*

*Вот способ ваш приблизиться к природе
Духовных сил и победить свою.*

У Байрана і Караткевіча з'явіцца шмат твораў, якія можна абазначыць як *видения* («Валтасар»; «Видение Валтасара», «Пророчество Данте»), у беларускага паэта – «Апошняя песня Дантэ», «Самсон» і шэраг іншых баладаў-маналогаў. Менавіта тут адбываецца рэзкі пералом танала纳斯ці радка, з'яўляеца выключны контраст паміж настроем і думкай, назіраеца спалучэнне арганічнага вітальнага парызу і рэлаксацыя ідэі. Прыватнае, лірычнае «Я» выходзіць з аблежаванага ўнутранага свету ў шырокі сусвет, дзе асабістае пераастае ў агульнанацыянальнае, а затым у агульначалавечое. На першы план выходзіць узаемадзеянне чалавека і часу, жыцця і смерці: Я – СМЕРЦЬ. З дзяцінства Байрана палохалі думкі аб смерці, асабліва пасля съходу ягонай кузіны, пятнаццацігадовай Маргарэт Паркер, выключнай прыгажуні, чорнымі вачыма і доўгімі вейкамі якой заўсёды захапляўся. Ён ніяк не мог пагадзіцца з tym, што нават такая прыгажуня не можа адкупіцца сваімі вабнотамі ад Валадара Жахаў.

У спадчыне У. Караткевіча не будзе падобных жахліва-роспачных успрынняццяў і асацыяцый. Ён застаецца больш філасофічным, сіла розуму стрымлівае бунт пачуццяў, трагедыя ўласнага быцця значна градзіруеца быццём чалавецтва.

Лірычны герой беларускай варыяцыі эсхаталагічных матываў праходзіць за апошні круг, дзе ўжо «нават улада пекла асякалася», і «павуціння д'яблы не плялі», а на душы самых горшых «кублом гадзюк сплялася Атруга вераломства». Гэта зусім не чысцец Ф. Багушэвіча, які пабудаваны на фальклорных уяўленнях, а таму падобны да звычайнай сауны. Гэта сярэдневяковае ўспрынняце пекла, узмоцненае фантазіяй вялікага італьянца і аса-

цыяты ўнасцю беларускага рамантыка (можна ўбачыць і алюзіі з Мільтана і шматлікіх апокрыфаў):

Пакут і безнадзейнасці пякучай.
І нехта там варочаўся на дне,
Дарэмна поўз на ледзяныя круchy
І ўніз зрываваўся, грузны, як свінец.
Ў бяссельнай злосці, ў ярасці пакутах
Ён ланцугамі пачынаў звінець,
Стагнаў і выў раз'юшана і люта,
І роў, як львы і гарпіі – адзін, –
Як быццам дэман там кryчаў прыкуты
Распятая на болю і дратах,
Яны вакол стаялі і чакалі,
Маўклівыя, з гадзюкамі ў руках.
Раз-пораз праз натоўп віхуры гналі
Двухногіх нейкіх, тоўстых ці худых,
Якім скавыталі і стагналі
Аб літасці на розныя лады,
А ураган, імпэтны і імклівы,
Іх кідаў на адхон, на край, на льды.

Дзеянне песні Данте адбываецца там, дзе «льдзіны адлівалі сінім», у нетрах нязведенай зямлі. У Байрана карціна не менш жудасная: *Погасло солнце светлое, и звезды Скитались без цели, без лучей в пространстве вечном; льдистая земля носилась слепо в воздухе безлунном. И мир был пуст; Тот многолюдный мир, могучий мир Был мертвый массой, без травы, дерева, Без жизни, времени, людей... движенья... то хаос смерти бил озера, реки. И море (згадаем любоў Карапекіча да холаду) все затихло («Тъма»).* У абедвух творах дамінуе цемра і холад (льдзіны, льдзістыя). Людзі і там, і тут с проклятіями бросаюцца в прах і выли, Зубами скрежетали. Птицы с криком носились низко над землей, махали Ненужными крылами... Вся земля полна Была одной лишь мыслью: смерти – смерти. Не было могилы ни костям, ни телу. Пожирал скелет скелета. Адзіны толькі сабака застаўся высакародным. Калі нават дзікія звяры ўцяклі

ад жаху, ён адганяў галодных двуногіх ад трупа гаспадара.

Страшэнныя, жахлівыя старонкі і ў сусвеце У. Карапекіча. Аднак прычына пакут чалавечых і звярыных адноўкавая – вайна, якую вялікія рамантыкі асуджалі горача і бескампрамісна. Байран адкрыта здзекваўся над ваеннай славай, над тымі, хто гоніцца за чынамі і медалямі, хто гатовы аддаць жыццё за галун ці пагон, хто ўзвышае Суворавых і Велінгтонаў: Человек, осушивши хотя бы одну слезу, более заслуживает честной славы, чем тот, кто проливает целые моря крови.

Так і правільна зрабіў Адам, калі прыняў-такі пасля ўсяго прадбачанага (Чым? Вачыма сваёй душы! Згадаем шэкспіраўскае: Methinks, see... Where? In my mind's eyes) ласкі Евы? Што такое чалавек, цацка-забаўка ў руках магутных сіл? І чаго варты жыццё чалавечас? Разам з Даастаўскім ён ставіць пытанне: *А возможно ли познать человека?* Па сутнасці, услед за славутым Саламонам з дылемай мёртвага ільва і жывога сабакі ён уздымаецца яшчэ вышэй (па часавай лесвіцы эвалюцыі чалавечства) і вырашае дыслпут яшчэ болей глыбокай старажытнасці – быць лепей мёртвым ільвом ці жывой чарапахай і насіць на сабе свой панцыр. Не згаджаючыся да канца з апошнім (многія героі У. Карапекіча выбіраюць смерць перад ганьбай), ён стварае панегірык Бахайскай чарапасе, што восем стагоддзяў ляжыць сярод праху. Ейнае царства «ўпала лавінаю праху» пад пятою «заваёунікаў самых разнастайных імянаў і назваў, спазнала дарэмнасць і тленнасць». І толькі ўсурыйскія тыгры прыходзяць паглядзець залатымі вачыма на чарапаху, што здолела ўцячы з агню ў вечнасць. Чарапаха гісторыі, каменная і вітуальная, ідзе да сонца. Невыпадкова споведзь «Бахайская чарапаха» прысвечана Янку Брылю (відаць, не толькі за аб'ём народнага пісьменніка. Такія асацыяцыі

ўзнікаюць са згадкі Карагевіча: «У Слонімскім музеі ўразіла каменая галава язычаскага бoga. Невядомы скульптар, высякаючы яе, меў на ўзвазе Янку. Абліча было такое самае – моцнае і масіўнае. Вачэй, праўда, не хапала. Разумных чалавечых вачэй... продкі таксама ўсяго не прадбачылі».

І яшчэ раз згадваецца вялікі Саламон, які меў пярсцёнак з надпісам: «Усё мінае». Верш «Маўзалей Джанік Ханум», бліскучы і дасканалы, нібы ювелірная аздоба, выклікае падобныя асацыяцыі і алюзіі:

Маці хана і жонка хана,
Кветка шчасця, пагоншчыца зла,
Я была бязмерна каханай
І бязмерна грознай была.
Паўтаралі імя маё крыкам
Нават кінутыя са скал.
Я жаданай была і вялікай,
Як вада Алаха ў пясках.
Я рабыняй была і законам,
І абраным дарыў зару
Невымоўны рай майго ўлоння.

І адразу антытэза, рэзкае, контрастнае апісанне мёртвага магільніка, белакаменя мёртвых кварталоў, часу, што ламае свае крылы. Таму чаго варты *багація гной, ўлада, золата*; «што такое нянявісць у сэрцы, кроў, падкопы, людзі-багі. Перад простай ісцінай смерці, Перад вечнай спякотай магілы?» Словы «Непатрэбная чэрапу ўлада» адразу нагадваюць беднага Йорыка, але больш за ўсё згадваецца Ф. Віён з ягоным Но где же прошлогодний снег? з «Баллады о женинах былых времен»

Скажите, где в стране ль теней,
Дочь Рима, Флора, перл бесценный?
Архиппа где? Таида с ней,
Сестра-подруга незабвенной?
Где Эхо, чей ответ мгновенный?
Живил, когда-то, тихий брег,
С ее красою несравненной?

Увы, где прошлогодний снег!

Где Элоиза, всех мудрей,
Та, за кого был дерзновенный
Пьер Абеляр лишен страстей,
И сам ушел в приют священный?
Где ты царица, кем, надменной,
Был Буридан, под злобный смех,
В мешке опущен в холод пенного?
Увы, где прошлогодний снег!

Где Бланка, лилии белей,
Чей всех пленял напев сиренний?
Алиса? Биче? Берта? – чей
Призыв был крепче клятвы ленной?
Где Жанна, что познала, пленной,
Костер и смерть за славный грех?
Где все, владычица вселенной?
Увы, где прошлогодний снег!

Яшчэ болей трагічна гучаць радкі беларускага паэта:

«Цень імя, што ў далёкіх вяках Трапятанне і страсць выклікала. Больш нічога... Як мала... Алах...» Sex – смерць, – няўжо гэта асноўныя вехі жыцця? – усклікае паэт.

Згадаем яшчэ раз Бахціна з яго харектарыстыкай часу ў рамантыкаў, якія заўсёды прыўносяць у адлюстраванне нешта *призрачное, жуткое и безответное*. Час у Карагевіча не біблейны, а касмічны, хаця рэцыдывы першага сустракающа даволі часта. Асабліва ў цыклічных вершах «Сырцовыя цагліны», «Буслы вучаць дзяцей», «Мы», «Матчына душа». Апошні – гэта прамая рэмінісценцыя з «Быцця», дзе паказана эвалюцыя зямлі, якая толькі што выйшла з гарніла агню і пакуты, калі жыццё маўкліва зачыналася, праз дзікі крык брантазаўраў, што звіваюцца паміж хвашчамі і дурманнымі

папарацямі, да майстра-скульптара, што ваяе мадонну і памірае ў абдымках каханай. І хаця мы з гліны, мы адначасова і з агню, што віецца над ёй, мы і з гневу, страсці, пяшчоты. Падобнае адчуванне напрамку эвалюцыі, аднак, не будзе вызначальным. Хутчэй за ўсё час у паэзіі застанеца выразна камічна-цыклічным. Самы яскравы ўзор – «У векавечнай бацькаўшчыне клёны», дзе сцвярджаеща, што вечнымі застаюцца толькі прырода і Бацькаўшчына, толькі край і далеч, а ўсе астатнія пакаленні людзей знікнуць назаўсёды, а на іх месцы прыйдзе новая пара маладых, што будзе ісці ці не надтымі ж клёнамі. Асабліва яскрава кругазварот жыцця паказаны ў вершы «Бацькі з магіл цяплом дыхнулі» – выключная антытэза блокаўскаму Жизнь в лицо могилою дохнула. У Караткевіча жывыя адчуваюць дух дзядоў (так называлі ўсіх, хто пакінуў гэтых свет незалежна ад узросту):

Бацькі з магіл цяплом дыхнулі,
З узгоркаў снег схаваўся ў роў,
І кожны горб шуміць, як вулей,
Ад спрэчкі кветак і чмялёў.
Загіне, хто ў мінулым дрэмле:
Буйна травы ѹмкнуць да зор
Навыперадкі, напярэймы,
Узахапы і насупор.
Сок крочыць па мільёнах лесвіц,
Па клетках – аж да верхавін,
Каб падарыць сусвету песні,
Здабытая з зямных глыбінь.
Ляжу каля лясных узбочын,
Ляжаць і ждуць мяне гады,
І п'юць ускінутыя вочы
Ўсю повень неба і вады.
Мне цяжар шчасця грудзі сплюснуў,
Спляіся валасы з травой,
І мятушка сядзіць на вуснах,
Каб разам уздыхаць са мной.
Даволі марнай жыць пагоняй,

Жывеца або не – жыві!
Кароўка божая ў далоні,
Як кропля божая крыві.
І зноў бязмежны свет чакае,
Свет сэрцаў, песень і бароў.
Дай мне, вясна, шляхі без краю,
Дай сэрцу вечную любоў.
Зямля гудзі, як цёплы вулей,
Знікаюць крыўды, боль і зло...
Бацькі з магіл цяплом дыхнулі
Каб дзесям жыць лягчэй было.

У гэтым плане ён кардынальна супрацьпастаўлены самотнаму Блоку, якому кожны новы год з чарговым жоўтым лістком нагадвае і даказвае аб старэнні душы і яе невидимом тлены («...Медлительной чредой нисходит день осенний»). У Блока мёртвыя сочаць за жыццём на зямлі:

Похоронят, зароют глубоко,
Бедный холмик травой порастет,
И услышим: далеко, высоко
На земле где-то дождик идет.
Ни о чем мы уж больше не спросим,
Пробудясь от ленивого сна.
Знаем: если не громко – там осень,
Если бурно – там, значит, весна...

Ва ўяўленні беларускага паэта старэе і гніе цела, якое павінна сыйці з зямлі, але ні ў якім разе не душа. Ён не дойдзе да такога нішшэнскага ўспрыняцця жыцця, як рускі паэт: *Все на земле умрет – и мать, и младость, Жена изменит, и покинет друг.* Калі розумам верыш у мажлівасць з'яўлення здані ў класічных рамантыкаў, маці і князя ў баладах і паэмах Купалы і Коласа, то тут працінае і прасякае магутнае вітальнае, адчувальнае пачуццё эфірнага скаланання паветра, ад якога выразна становіцца цяплей. І не патрэбны сэнсары, гэта адчувальна не на падсядомым, як у першым прыкладзе, а на рэальна-пачуццёвым узроўні.

Не менш трагічным успрымаецца кола жыцця ў бунінаўскім вершы «Петух на церковном кресте»:

Поет о том, что мы живем,
Что мы умрем, что день за днем
Идут года, текут века –
Вот как река, как облака.
Поет о том, что все обман,
Что лишь на миг судьбою дан
И отчий дом, и милый друг,
И круг детей, и внуков круг.
Поет о том, что держит бег
В чудесный край его ковчег.
Что вечен только мертвых сон
Да Божий храм, да крест, да он.

Уладзімір Караткевіч не мог не стаць рамантыкам. Ён, як вядома, нарадзіўся 26 лістапада, у дзень смерці Адама Міцкевіча, што дало яму мажлівасць устанавіць містычную сувязь паміж сабой і вялікім славянскім рамантыкам. Яшчэ ў вершы ў прозе «Слова Міцкевічу» (1955 год) ён згадвае легенду (прыдуманую хутчэй за ўсё самім) пра тое, што якраз у ноч напярэдні гэтага дня А. Міцкевіч з'яўляецца на зямлі, што яго нарадзіла, і блукае па ёй, заглядваючы ў кожнае жытло, адрыну, на дно кожнага глыбокага возера. Паколькі ночы ў гэты час вельмі доўгія, ён паспявае нячутнымі крокамі прайсці па Беларусі, атуліць яе нябачнай пышчотай, заступіцца за гэную простую і мілую зямлю. Яна неабсяжная, але паўсюль, дзе чуеца «кугаканне» савы пад акном хаты, ён непрыкметна ўваходзіць туды і глядзіць у очы новому чалавеку, што нарадзіўся ў той дзень, калі ён памёр. І як феі з п'есы У. Каараткевіча «Калыска чатырох чарапуніц», кожнаму вялікі рамантык дае добры і сумленны лёс. Аднаму гэта слава вялікага казачніка, другой – будучыню добраі маці і г.д. «Мяне ты чамусыці зрабіў паэтам, даў мае очы, якія бачаць сум явара над вадою; вушы, якія чуюць песню

чалавечую; рукі, якія здольны перабіраць зямлю; і глотку, каб спяваць язычанская песні, песні сонцапаклонніка».

Светлы воблік А. Міцкевіча будзе прысутнічаць у творчасці У. Каараткевіча як непасрэдна, так і апасродкавана – «Я не кажу, што твой вялікі голас гучыць у нашых. Проста маленькім ялінам добра ў цяні адвечнага дрэва». Так, «Лясная казка» сваёй таямнічасцю і затуманенасцю вобразаў нагадвае славутую «Свіцязянку» («бароды імхой на дрэвах»; «стажар серабрысты пажар», «пара з нашых імшар Пужае цыбатых ласёў», вожык-клубочак не можа выканаць сваёй сакральнай функцыі, бо няма дарогі; яліна ўяўляеца бабай-ягой; ценъ невядомага хтосьці, што бяжыць у нікуды; сава, якая лунае над зямлём, дадаючы жаху. Заяўляючы сваё credo ў загалоўным вершы з пасмяротнай кнігі «Быў. Ёсць. Буду» – «Сэрца маё распята за ўсе мільярды двухногіх», ён памятае міцкевічаўскую пракляцце пакутаваць за мільёны.— Nomen illis legio.

У «Рамансе Марылі» (маеца на ўзвaze кахраная паэта Марыля Верашчака – І.Ш.) ўслаўляеца сонечны дзень у парку, дзе людзі-пчолы нясуць надакучлівия пчолы-думкі свае, цвітуць рэалныя кветкі, сіня і вогненна-чорныя, адуванчык на ярасным (?) лузе. П'янкі водар хмелю, кветніка ўзмацняеца спёкай, нібы эолова арфа, гучыць неспазнаная музыка і над усім гэтым «абернуты ў шумнай вадзе Цень Міцкевіча нада мною Лебядзіную песню вядзе».

Водная стыхія будзе заўсёды дамінаваць у рамантыкаў, у тым ліку і У. Каараткевіча. Згадаем азёрную школу ў англійскай паэзіі, напомнім, што толькі ля вады мог знайсці суцяшэнне Байран. Не здолеўшы адолець роспач у гарах, на дзікай поўначы і не менш дзікім поўдні, ён уцякае ў Венецыю, дзе разам з Шэлі крыху супакойваеца. Сябра лорда-паэта адпраўляеца ў апошняе падарожжа менавіта

на мора, і толькі праз дзесяць дзён ягонае цела прыбіла да берага, а што там здарылася, ніхто так і не даведаўся.

Адштурхоўваючыся, ці, што больш дакладна, трymaючы ў памяці-свядомасці гісторыю гарадоў, што пайшлі пад ваду, і цяпер над імі плешчуцца хвалі чароўнай Свіцязі (балады А. Міцкевіча, оды і балады С. Колърыджа, В. Гюго, Я. Чачота, Т. Зана,), наш сучаснік стварае адметную легенду, якая не менш прыгожа і не менш дасканала ўвасоблена ў баладзе «Званы ў прадоннях азёр»:

Кажуць балады Палесся,
Што ў даўнія злыя гады
У правалах танулі замкі,
Цэрквы і гарады.
Азёры ўставалі над шпілямі,
Палі залізываў разліў,
І рыбкі ў байніцы вежаў
Сотніяй вясёлак плылі.
Але кажуць дасюль, што ў прадоннях,
Над якімі бяжыць чарот,
Жывы ў гарадах падводных
Стары палескі народ.
Жывыя яго паданні,
І песня, і мовы строй
У недасяжных глыбінях,
Пад сіней азёрнай вадой.
Яны зберагаюць скарбы
За сябе і за нас ўсіх,
А мы цягнем свой крыж штодзённы,
І мы забываєм іх.
Але дзень настае, калі раптам
На світанні, нібыта праз сон,
З даляў блакітных мы чуем
Ціхі падводны звон.
Гэта значыць, што з вежаў нябачных,
Праз світанак над мокрай лазой
Клічуць жывых супакутваць
Званы ў прадоннях азёр:

«Прыйдзіце, каб нам убачыць
На беразе кветку агню.
У нас замест птушак – рыбы,
Багноўкі – замест ячмяніу.
Але мы зберагаем Сэрца.
Але нашы й вашы грахі
Выкупляем мы ў прорвах азёраў,
Як калісьці ў пажарах ліхіх.
Прыйдзіце. І словам продкаў
Вады ўскalыхніце свінец,
Каб ведаць, што вы – жывыя,
Што мы недарэмна – на дне.
Што мы недарэмна чакаем,
Калі на паверхню зямлі
Узрынуць, амытыя хвалямі,
Белых званіц караблі.
І звон залунае вясёлы,
І светла ўдараць званы
Над агульнымі вечнымі сёламі
Нас, азёрных, і вас, зямных».

.....
Калі захлынаеца песьня,
Адчаем туманіцца зор, –
Клічуць душу на Палессе
Званы з прадонняў азёр.

Інтэрмедыя паэмы «Слова пра чалавечнасць» сваімі дзеючымі асобамі (дзве паважаныя савы) вельмі бліzkая да хору начніц, маналогаў Крука і Савы з другой часткі «Дзядоў» А. Міцкевіча, якія вырасталі на аснове беларускага фальклору і міфалогіі, бо паяднаны агульнасцю задумы і ўвасаблення і асабліва змрочнай, безвыходнай атмасферай і страшэнным песімізмам:

Дам тады за дачкою ўсё, што просіш:
Бадзякі між дрэвамі дзікіх садоў,
Трыста трыщцаць раскошных знішчаных
вёсак,
Сто руін разбураных, сто гарадоў.
Куга! Куга! Куга!
Няхай ахаюць,

Сусвет засяляюць.

Куга! Куга!

І давеку, давеку іх царства будзе
Паміж чорных руін, раскошных руін,
Калі толькі дурныя, сардечныя людзі
Не паўстануць са зброяю ўсе як адзін.

Куга! Куга! Куга!

Свінцовы вецер.

Любо-оў на планце.

Га-га-га-га!

Як згадвае вялікі рамантык Адам Міцкевіч, «увышаная мэта абраду, самотнае месца, начная пара, фантастычнасць абходзін некалі моцна хвалявалі маё ўяўленне; я слухаў казкі, апавяданні і песні пра нябожчыкаў, якія варочаліся з того свету з просьбамі ці **перасцярогамі** (вылучана намі – *I.III.*); і ва ўсіх гэтых незвычайных выдумках можна было бачыць пэўныя маральныя павучанні і ідэі, вобразна выказаныя простым сялянскім народам».

Інтэрмедыя ў паэме У. Караткевіча ўспрымаецца як нешта іншароднае, што выбіваецца з агульнага стылю твора, аднак ейнае з'яўленне цалкам абгрунтавана. Паэма Міцкевіча, паводле ягоных слоў, «напісана якраз у такім духу, абрадавая ж песні і заклінанні ў сваёй большасці пададзены дакладна, а часам і даслоўна ўзяты з народнай «песні». Звяртаючыся ў чацвёртай частцы да Перуна, светлага нябеснага конніка, «Бацькі нашага светазарнага, забытага даўно», У.Караткевіч з болем сцвярджае, што народ не чуе (як заўсёды ў рамантыкаў) пагрозы смерці, не бачыць броду да святой перамогі, не адчувае таго, хто можа засланіць яго спіной, а таму вязуць яго «па ганебных дарогах». Вось чаму наш сучаснік звяртаецца да такой незвычайна-ўмоўнай формы, якая павінна прадказаць долю ўжо не адной асобы, а ўсёй цывілізацыі.

Але найбольшы ўплыў Міцкевіча адчуваеца ў цыкле «Таўрыда», дзе наш сучаснік падсвядома, а ў некаторых выпадках выразна адкрыта выклікае на спаборніцтва вялікі Цень, што выразна заўважна зневесце (у пераклічцы загалоўкаў), і, асабліва, у настроі і паэтыцы твораў. Як вядома, Адам Міцкевіч пісаў свае санеты ў выпненні, менавіта таму ў іх найбольш яскрава ўласаблены ноткі тужлівага расстання вялікага Пілігрыма са сваёй Лаўрай і роднай Літвой, якую паэт, як адчувае сэрцам, ужо ніколі не пабачыць. Таму са слязінкамі шчырай распачы і ўдзячнасці згадвае раку дзяцінства, і, апісваючы прыгажосць крымскіх стэпаў, Алушты, Аюдага, так хочацца яму пачуць далёкі голас з Літвы (ён і чуе далёкіх журавоў, якіх не пабачыць і сокал; чуе, як матылёк калыхаецца на траве, як вуж слізкім целам датыкаецца да зёлак).

Некаторыя творы пераклікаюцца загалоўкамі: «Czatyrdag», «Cisza morska», «Burza», «Stepy Akermanskie» – «Дрэва на Чатырдагу», «Чатырдаг», «О, якое цёплае, цёплае, цёплае мора», «Над Аюдагам – над Мядзведзь-гарою», «Мора гранітныя хваі», «Са стэпавымі вятрамі»; «Чуфут-Кале», «Фантан слёз», «Аюдаг». Блізкая і вобразна-выяўленчая сістэма, паэтыка твораў. Так, «Штыль» У. Караткевіча цалкам адпавядае настрою санета «Cisza morska: na vysokości Tarkankut». Беларускі паэт у 12 радках, і польскі ў класічных 14 паказалі выключную прыгажосць спакойнага мора, прычым многія вобразы амаль ідэнтычны: Zagle, naksztalt choragi, gdy vojne skończono, Dremia na masztach nagich; okręt lekkim ruchem Kolysa się, jak gdyby przykuty lajscuchem; – «І ветразі аўбіслыя на рэях, нібыта ў сне, не драпнуць, не дыхнуць. Паміж нябеснай і марскую смагай Над караблём, што да змярцвення звык». (Гэта не пераклад, гэта сваё бачанне вобраза (sic), якое вырастает з агульнасці светаўспрымання).

Чатырдаг паўстае ў Міцкевіча мачтай Крымскага карабля, мінарэтам свету, падзішахам гор, што ўцёк у аблокі:

Sonet Mirza

*Siedzisz sobie pod bramą niebios, jak wysoki
Gabryel pilnujący edeńskiego gmachu.
Ciemny las twoim płaszczem, a janczary strachu
Twój turban z chmur haftują błyskawic potoki...
Między światem i niebem jak drogman
stworzenia,
Podeszawszy pod nogi ziemie, ludzi, gromy,
Słuchasz tylko co mówi Bóg do przyrodzenia.*

А вось як успрымае славутую вяршыню У. Караткевіч:

Ў той самы дзень, як змоўкне шар зямны.
Ты сніш той дзень. Ты сам той дзень, уцёс.
Ты зараз цень яго. Ты вechнасць, лёс.
І ў сне чакаюць мірна духі гор:
Снягі ім – коўдра, туманы – шацёр.
Як сэрца падае!
Нібы лязо,
Мне рэжа зрок агонь халодных зор.
Мой кожны крок – блузнерства.
Кожны ўздых –
Замах на грозны сон ільдоў тваіх.
Пан вечнасці, ты пашкадуй, малю,
Імгненне цёплае, маю зямлю,
Слязу любові на тваёй шчацэ,
Крывінку лепшую ў тваёй руцэ,
Святую іскру ў вечнасці ільдах...
Глядзі, цябе пільнуе прорваў жах
І ўверсе зорак лёд, як кроплі слёз,
Закатаўаных вечнасцю нябёс.
Смерць пад нагой і смерць над галавой.
Ў мітленні зор, ільдоў, парчы сівой –
Нішто чакае і глядзіць на нас:
Стой, веліч, і спыніся, грозны час!

Сімвалам паяднання дзвюх стыхій – неба і зямлі (жывапісны канон – 2/3 плошчы адведзена небу, 1/3 – мору) у беларускага паэта з'яўляецца паламанае

перунамі каравае дрэва (гэтага вобразу няма ў Міцкевіча), што стаіць у адзіноце супраць сцюж і авалаў, смерць хаваючы ў сэрцы, жышцё – у каранях між скалаў і верыць у цвіценне (невыпадкова твор прысвечаны В. Быкаву – якое прароцтва!). Падобныя супадзенні можна нанізываць даволі доўга. Аднак гэта тлумачыцца не знешнім перайманнем: У. Караткевіч, выключна арыгінальны паэт, ніколі падобнага сабе не дазволіць. Наадварот, ягоную магутную фантазію неабходна стрымліваць, бо яна выклікае выключную асацыятыўнасць, што не пад сілу карыфеям квяцістага стылю. Аб'ядноўвае іх агульнасць настрою, светапогляду: зачараўанасць экзотыкай яшчэ болей узмацняе сум і тугу па родным kraju і няшчасным каханні. Згадаем хоць С. Ясеніна з ягоным усходнім цыклам. А традыцыя пачалася з Байрана, які апісваў горы Албаніі і Грэцыі, шукаючы ў іх і мясцовых жыхарах той непасрэднай дзікай сілы, якую страцілі цывілізаваныя народы.

Сусвет паэтычны Караткевіча намнога болей квяцісты і арнаментальны. Тут горныя цёран і мёртвая трава, орды вандроўных туманаў, маланкі і перуны, пад спевы хаўтурныя траў з вяграмі, звыш срэбных крылаў у агні; сонца – Звесаў распалены шчыт, салаўіныя стогны ўтрапёныя, падёт птушак, як сець, як вязанне між лаўраў, магнолій і тут ад сонца медныя грудзі, вежы суворыя, сатканыя з любові, са скалаў, тупі і журботы, акрываўленнае ранне. Аднак экзотыка не дзеля экзотыкі. Бо нават у гэтай ідыліі паэт, як і яго вялікі папярэднік, хоча праплысці рэкамі радзімы ранний, і, самае галоўнае, пачуць хаця б на міг прызыўны звон: «Радзімы кліч, кліч буры, кліч кахання, Якім чужыя штыль, спакой і скон».

Так, у санеце «Вакczysaraj» А. Міцкевіч, адштурхоўваючыся ад вобраза мармуровага фантану, які адзіным застаўся цэлым у разбураным палацы

Гірэяў, шукае мінулае кахранне, славу, сілу. Іх няма. Усё праішло, засталася толькі крыніца. Згадаем, што ён (фантан) адразу не ўразіў нават А. Пушкіна, і толькі пазней апошні напісаў славутую паэму. Падобныя матывы расчаравання ў вартасці і мэтазгоднасці жыцця У. Каараткевіч уздымаў у згаданым вышэй вершы «Маўзалей Джаніке-Ханум». Цяпер сусветная скорбь саступае месца трагедыі беларускіх паланянак. На першы план выходзіць не паказ таго, як затворніца гарэму робіць палоннымі свайго ўлоння як бы яе фізічнага ўладара; а мадэрнізаваны вобраз слязы дзяячай і бярозкі:

Капаюць слёзы, слёзы, слёзы, слёзы,
Капаюць слёзы зусім як калісь, калісь, калісь,
Нібы ўспаміны аб сонцы, аб танцы вясеннім
бярозавым
І аб навекі далёкай зямлі, зямлі, зямлі.
Змоўч на хвіліну.
Не плюскай...
Молім...
Не плюскай...
Падае кропля і ціха, так ціха звініць,
Быццам расінкі вясёлак з дубоў беларускіх
Ў срэбныя чашы лясных беларускіх крыніц.

У свой час Ф. Энгельс згадваў, што половая любовь – это ось, на которой вращается вся европейская поэзия. Романтычную паэзію тым болей немажліва зусім уяўіць без апявання, часцей за ўсё, драматычна-трагічнага, заўсёды нешчаслівага кахрання. Любоўная лірыка У. Каараткевіча кардынальна непадобная на класічную беларускую. Ягоная абранніца – гэта хутчэй «смуглая лэдзі», *тайнастенная незнакомка*, чым звыклая герайнія нацыянальнай паэзіі. Яна розная і ў той жа аднолькавая, цнатліўка і курве, але прысутнічае ці не ў кожным творы паэта. Нават у пейзажна-лірyczных замалёўках-імпрэсіях, калі ідyllія зямнога шчасця разбіваецца згадкай – яе няма і болей не будзе.

Любоўная лірыка У. Каараткевіча і традыцыйная беларуская адрозны, як польскамоўныя і беларускамоўныя творы любімага ім Яна Баршчэўскага ці Яна Чачота. Можа тады, што гэныя паэты, як і сам У. Каараткевіч, а перад тым і любімы М. Багдановіч, былі бессямейнымі людзьмі. Тэму ён будзе развіваць у імпрэсіі «Фантазія», дзе згадвае, як у выніку блуканняў на вуліцах сініх сэрца яго прыводзіць да «Клуба адрынутых», у складзе якога «геніі ўсіх часоў і народаў» (Дантэ, Петrarка, Катул, Багдановіч, «столкі гасцей, што і ліку няма»), якіх пры жыцці адверглі Джулльты, Лесбі, Лоты.

У пэўнай ступені ён гатовы да таго, каб стаць членам гэтага клуба (што ж, джэнтльмены павінны належаць да пэўнай сябрыны, што даказваў і згаданы лорд), таму што адчувае – і яму наканавана падобная доля. Прычыну знаходзіць ён сам: «Уласна кажучы, мне трэба было б так і застацца *кавалерам*. Так было б сумленна, таму што я любіў у жыцці толькі адну жанчыну, Беларусь. Усё астатніе было дзярмовым трывзненнем».

І тут жа згадваецца ягонае ж афарыстычнае выслоўе з паслання «Нявесце Каліноўскага»:

Недзе поруч ляжалі дарогі,
Кліч кахрання ляцеў да ніў,
Але ён не кахаў нікога,
Бо занадта радзіму любіў.

Нядобраўчліўцы абыграюць ягонае ўзнёсле *кавалер* больш прыземлена-бытавым словам «халасцяк» у з'едліва-абразлівай эпіграме:

Кляне наследнікай Анана
У. Каараткевіч – халасцяк,
якую цалкам нельга працытаваць па законах маралі.

Аднак бруд да высокага не прыстае, не далітае праста ў вышэйшыя сфery, як ён не мог дастаць Байрана, Блока. Хаця ў парыўнанні з першым ён быў анёлам. Кахранне ў Каараткевіча заўсёды шляхетнае, як

і аб'ект ягонай жарсці. Гэта заўсёды высакародная дама, шляхцянка, а не звыкла-традыцыйная сялянка, галоўная герайнія класічнай беларускай інтymнай лірыкі. Каханне разліта па ўсім свеце, ягоная прысутнасць адчуваецца ва ўсім заўгодна, а водар набывае рэальнасць, матэрыялізуецца, таму паэт адчувае яго паўсюдна і гэтая матэрыялізацыя ўвасабляеца ў канкрэтных вобразах. Знешне герайнія, аб'ект жарсці і захаплення, заўсёды надзвычай прыгожая («гожая», у ацэнцы аўтара «прыўкрасная» – традыцыйная лірыка не мае падобных спалучэнняў), статная (вельмі істотная дэталь, што падкрэслівае жаночыя вабноты і спакусы), хаця апісанне далейшае больш традыцыйнае – «загарэлая, кемная, злая»; «шчасце гуляла ў садзе, Апранугае ў паркалъ»; «былі ў яе нябачныя вочы, Падобныя на просінь у нябёс», «І сарамлівасць мілая, дзяячая». І лірчны герой у многіх выпадках будзе падобным да класічнага – мляўкі, летуценні, «дурнаваты, што сабака да году» (А. Наварыч) ад нахлынутага пачуцця: «Што са мною – не знаю: Сэрца трывогу б'е. Кахаю?» («Стаю ўначы ў завіруху»), ён здольны зайздросціць праменічыку, што цалуе руку спячай прыгажуні: *Вот в этой руке – все твое бытие, я всю тебя чувствую – душу и тело (Л.Бунін)*. Ад празмернай экзалітацыі і псеўдавыспаранасці рэнамэ Каараткевіча заўсёды ратуе іронія, якую ён дасканала выкарыстоўвае, як, напрыклад, у катрэне «Алтымізм»:

Пад плашчом, зусім ля вуснаў, залатая галава.
Па вадзе ідзём дахаты, горкі дым зямлю скрабе:
Наймічку таксама добра каля печкі цалаваць,
Калі лёс не шле царыцы, суджанай навек табе.

Аднак sex appeal для яго, як і ўсіх мужчынаў, а tym болей паэтай – магутнейшая састаўная частка быцця, якую не пераможа нават смерць. У В. Хлебнікава ёсьць адметнейшая метафара:

Когда умирают кони – дышат,

*Когда умирают травы – сохнут,
Когда умирают солнца – они гаснут,
Когда умирают люди – поют песни.*

Не ведаем, ці знаёмы быў з гэтым вобразам У. Каараткевіч, але адчуванне смяротнасці ўсяго жывога прыводзіць яго да сцвярджэння бессмяротнасці кахання:

Калі паміраюць дрэвы – яны павольна падаюць на зямлю,

Больш павольна, чым пушок адуванчыка, – і застаюцца ляжаць.

Калі паміраюць жывёлы – яны засынаюць у ветрабоі Або чарнеюць на раблі уздзымутым жыватом,
А над імі драпежна цятнуща павольныя аблокі.

Калі паміраюць гарады – па анфіладах кроначь рыхия львы

І слізгоча струменьчыкам ртуці змяя па карцінах,
што ўпалі ў музеі.

Калі паміраюць планеты – застаюцца свінцовыя воды

І свісцячая песня пяскоў у расколінах скал.

Калі памірае каханне... Але каханне не памірае.

Яно вечна застаецца ў грудзях лікуючай тугой слову,
Безнадзейным болем і непатольнай пяшчотай,

Калі нічым не дапаможаш, хаця сэрца аб зоры разбі.

Плач дрыядай, рагачы сатанінскай няшчыраю ўсмешкай,

Львом куртатым кроч, слізгай самаахвярным змеем
Або падлай няшчаснай валайся на ворыве лёсу –

Усё дарэмна. Няма дапамогі. І смерці няма ў кахання.

Чалавек толькі смертны. Але калі дрэвы не помніць,
Гарады не помніць, не помніць нямыя планеты –
Сэрца помніць каханне і попелам стаўшы з агню.

Аб пушыстым снезе бясконца яно ўспамінае,
Аб слядах на снезе, аб любых заснежаных веях,
Аб журботнай усмешцы і аб горкіх, апошніх,
бязважкіх

Пацалунках у вочы, запясці і вуснаў ражкі...

Па сутнасці, трызненні карагевічайскага героя можна ўвасобіць словамі В. Хлебнікава: *Творящий дух и жизни случай в тебе мучительно слиты*. Вось чаму нават дрэвы, мінуўшы свет, ціха падаюць каханай да ног; такой жарсці – «жадання пакласці жыщцё за яе і з успоратым горлам Прыйпаўзі і падохнуць ля ног», не спавядалі нават героі Катула і Шэкспіра. І мала таго, што «была яна вельмі прыгожай. За такім і ў пекла мужчыны ідуць», «нават маці гатовы замяніць на жанчыну». У беларускай любоўнай паэзіі жанчына выступае толькі ў адзінай іпастасі – святой, якой моляцца, якую згадваюць, якую і папракаюць, калі сыходзіць шаленства кахання. Антыподам становіща «суга, нястомная ў блудзе» (С. Сокалаў-Воюш), якую згадваюць вельмі нямногія, баючыся сустрэчы з падобнымі. Нейтральных адносін не бывае, такі ўжо нацыянальны менталітэт, у адрозненне, сказам, ад французаў, дзе жанчына і ёсьць жанчына, і ўсё гэтым сказана. У Карагевіча ЯНА – як у баладзе «Самсон» («Прыгожая – яна была каханай. Далёкая – яна была жанчынай – З вачыма божай маці на іконах. І з ротам сучкі прагнай»). Подобно Наполеону, я всегда чувствовал большое презрение к женщинам, – пісаў Байран, – а это мое мнение о них сложилось не наспех, а из моего рокового опыта. В моих произведениях, правда, есть тенденция провозносить этот пол; моё воображение всегда стремилось одарить женщину чертами прекрасного идеала, но это потому, что я, как художник или скульптор, изображаю их не такими, каковы они есть, но какими они должны быть. Они занимают у нас неестественное положение. Турки и восточные народы поступают в этом отношении гораздо лучше нас. Они держат их под замком, и те чувствуют себя гораздо счастливее. Дайте женщине зеркало и несколько конфет, она будет довольна.

Толькі з дапамогай біблейскіх міфалагем ці гістарычных экспурсаў можна вырашыць гэную анталагічную праблему. Так, у Пампеі сярод руінаў у 1962 годзе знайшлі, а ў 2006 годзе адкрылі для турыстаў дом цярпімасці (лупанарый), які цяпер карыстаецца выключным попытам падарожных. Усе захапляюцца роспісам, у аснове якога – выключная эротыка, што з'яўлялася стрыжнем культуры горада (нават згадваецца Дыяген, які з філасофскім спакоем назірае, як плынъ віна нясе голую кабету – адно зло зносіць другое). Аднак многія паэты, яшчэ не ведаючы аб адкрыцці стагоддзяў, выкарыстоўвалі яго дзеля разваг аб сутнасці і сіле жарсці (Мажліва, што атмасфера смяротнай пагрозы значна ўзмацняе пачуццёвае памненне, аб чым сведчаць і некаторыя дзеянні маладых людзей на «Тыганіку» у час гібелі). Так, самы дасканалы класічна-эратачны паэт Расіі В. Брусаў у баладным вершы *Помпея* (17 верасня 1907 год) палымяны маналог-заклік, жаданне ўкладвае ў вусны зусім не *casta et pudica* (чиста и целомудренна), а спела-вопытнай жанчыне, у якой для многих пояс мой был слишком слаб. Аднак якраз у гэты момант яна застаецца вернай і адданай толькі аднаму. Зведаўшы ласкі купца, консула, паэта, уладыкі імперыі, яна прагнє любові і ласкі нікчэмнага раба:

Так говорила, не дыша, бледнея,
Матрона Лидия, как в смутном сне,
Забыв, что вас взволнована Помпея,
Что над Везувием лазурь в огне.

Когда ж без сна любовники застыли
И покорил их необорный сон,
На город пали груды серой пыли,
И город был под пеплом погребен.

Века прошли; и, как из алчной пасти,
Мы вырвали былое из земли.

*И двое тел,
как знак бессмертной страсти,
Нетленными в объятиях наши.*

*Поставьте выше памятник священный,
Живое изваянье вечных тел,
Чтоб память не угасла во вселенной
О страсти, перешедшей за предел!*

Мала хто можа адмовіща ад закліку сапраўднай самкі, ну добра, «німфаманкі», не пайсці на яе голас. Адзін толькі Махатмаі Гандзі адмовіўся ад сексуальнага задавальнення, бо яно рэзка супярэчыла ягонай ідэі антыгвалту. Трыццацісямігадовы мужчына прымале дабраахвотна цэлібат, становіща Божым еўнухам. Ён не можа знайсці месца ў сваёй ідэалогіі мужчынскому гвалту, нават падсвядома ідэалізуе жаночую пасіўную сілу (гавораць, што нават марыў стаць жанчынай і быць маці нацыі). М.Гандзі лічыў, што мала падпарадкаваць велічнай справе галаву, трэба перамагчы цела, жарсці і памкненні. Гвалт – гэта ліха, і сексуальны гвалт – таксама і не ў меншай ступені. Але *quod licet jovi, non licet bovi*. И дарэмна пісаў апостол Павел карынфянам: *Или вы не знаете, что связзывающийся с блудницей становится одним телом [с нею].* (Блудница ў дадзеным выпадку – ненадзейная частка чалавека). Но не чуецца ў такой сітуацыі і прамудры Саламон: *Дабы спасти тебя от жены другого, от чужой, которая умягчает свои речи, и забыла заветы Бога своего. Ибо дом ее ведет к смерти и стези ее – в ад. Все, кто входит к ней, не возвращается и не овладевает путями жизни.* Эпіграфам да верша «Я іду» У. Караткевіча становіща як быццам надпіс на муры ў Пампейах – «Калі ты ведаеш, на што здатнае каханне, і калі ты мужчына, пашкадуй мяне, не кажы «не» і дай мне ўвайсці...»

Надпіс моліць. Журба скамянелая,
Быццам рана, гарыць на сцяне.
Даў ён шчасце, якога хацела?

Ці кахаў? Ці паспей?.. Ці не?
Невядома. Ўё сцерлі крыкі,
Знішчыў полымен судны час.
Засталася крыўда вялікая,
Крык аб літасці.
Як на смерць, гэты дзень вязу я:
Горад марыў і мрэла гара...
На твае валасы залацістыя,
На клубы, на сцябліны рук.
О, няўжо гэты воін ці мытар
Не сущешыў цябе ў журбе?!
Я б цябе і з Везувія вытаргнуў,
Я б і з пекла вывеў цябе.
Позна. Ў зыркіх маланках над ліўнямі,
Ў гэтym д'ябалскім блісканні вей
Ў поўдзень дваццаць дзесятага жніўня
Үпала нач на зямлю Пампей.
Ну, склусіў бы!.. Хаця б перад лютай
Гэтай смерцю, халодная кроў,
Перад ноччу на двое сутак,
А пасля на дваццаць вякоў.
Камні гэтых сочацца болем
Горай страшнай пякельнай смалы...
Дык чаму ж твой прызыў непатолены
Больш за ўсё ў майм сэрцы баліць?
Вось агонь гуляе святынямі,
Гіне ў выбуках гор града...

Асацыяціі беларускага паэта – як бы працяг славутай прышавесці Саламона:

«И вот – на встречу к нему женщина, в наряде блудницы, с коварным сердцем, шумливая и необузданная; ноги ее не живут в доме ее: то на улице, то на площадях, и у каждого угла строит она ковы. Она схватила его, целовала его, и с бесстыдным лицом говорила ему: «мирная жертва у меня; сегодня я совершила обеты мои: поэтому и вышла на встречу тебе, чтобы отыскать тебя, и – нашла тебя; коврами я убрала постель мою, разноцветными тканями Египетскими; спальню мою надушила смир-

ною, алоем и корицею, зайди, будем упиваться нежностями до утра, насладимся любовью, потому что мужа нет дома».

I В. Брусаў, і У. Каараткевіч у дадзеным выпадку не сучаснікі XX ст., а язычнікі-паганцы, якія не баяцца кары нябеснай (велымі ўражлівай у Каараткевіча – «Калі рыгнуў з глоткі Везувія Божы гнеў, божы гром, божы град»; з'яўленне дэмана, чорнага, чырвонага, агністага; сам вулкан успрымаеца аbezгалоўленым волатам) дзеля задавальнення страсці: мінулай і сучаснай. Невыпадкова беларускі паэт завяршае нязломным – «Я іду да цябе»:

Калі нешта і зараз загіне,
То адной любові шкада.
Спапялёны такімі ж мукамі
І патоплены ў той жа крыві,
Да цябе я працягваю руکі,
Твой двайнік па смерці й любvi.
Праз мільёны ўдараў і ранаў,
Заступаючы шлях журбе,
Мая даўняя, мая жаданая,
Не крыйдуй, я іду да цябе.

Хаця фінал тут адзначны, прадказаны яшчэ Саламонам: *Тотчас он пошёл за нею, как вол идет на убой, [и как лес – на тень], и как олень на выстрел, доколе стрела не пронзит печени его; как птичка кидается в силки, и не знает, что она – на погибель ее.*

Аналізуочы спадчыну Эміліі Брантэ, якая, як лічаць вучоныя, ні разу не зведала кахання, а таму тое, што яна магла спасцінць аб жарсці, трывожыла яе: ва ўяўленні Эміліі любоў была звязана з жорсткасцю і смерцю, бо, як вядома, у смерці – ісціна кахання; як у каханні – ісціна смерці. Ж. Батай сцвярджаў: *Эротизм есть утверждение жизни даже в смерти. Сексуальность подразумевает смерть, не только потому, что вновь прибывшие продолжают и замещают ушедших, но и поскольку сексуальность*

изменяет жизнь размножающегося существа. Размножаться – значит исчезать, и даже бесполые существа усложняются, размножаясь. Они не умирают – если под смертью иметь в виду переход от жизни к разложению, – просто тот, кто размножается, перестает быть самим собой (поскольку он раздваивается). Индивидуальная смерть – одно из проявлений чрезмерного размножения живого существа. Также и половое размножение – одно из сложнейших проявлений бессмертия, заложенного в бесполом размножении, – бессмертия и в то же время индивидуальной смерти. Ни одно животное не может приступить к половому размножению, не растворившись в движении, конечная форма которого есть смерть. В любом случае, в основе сексуального порыва лежат отрицание обособленности «я», способного познать наслаждение, лишь доведя себя до исступления, переступив через себя, познав объятья, в которых растворяется одиночество отдельного существа. Идет ли речь о чистом эротизме (любви – страсти) или о плотской чувственности, накал возрастает, доходя до кульминации, по мере того как проступают разрушение и смерть. То, что называется грехом, вытекает из его причастности к смерти. И когда к тем, кто соединен чувством, близко подходит поражающая их смерть, муки любви разноплановой становятся точным символом последней истины любви.

Зразумела, што У. Каараткевіч не стане апалаگетам жарсці, песняром цела, якое імкнецца выключна да насалоды, бачачы ў гэтым адзіную вартасць быцця. Так, ягоная герайня мае класічныя рысы славутай блудніцы – Яна часцей за ўсё настолькі прыўкрасная, што за ёю можна ісці ў пекла, прыпаўзці і здохнуць ля ног, забыць не толькі Радзіму, але і маші. Праўда, потым застанецца толькі «О гэты смех Прыгожай суки ў раскошнай зале!.. («Самсон»), бо пацалункі – ката і

яе – раўназначныя. Яна – эгаістычная, жорсткая, бессардэчная: «Вершы алмазныя з-пад пяра – Усё прамянняла яна на злодзея», «І не рука, што «Мцыры» стварала, А пяцярня, што рубін ўзяла, Пяціла руکі адзінай і мілай, Доўгія косы яе распляла»... («Фангазія»); «Прадала, прадала, прадала ты мяне, Прадала, галавой аддала» («Песня колаў»); «Ў міг апошні дрымоты, як толькі наяве ўпадзе, Не на грудзі твае, а на ложа пустое рука» («Імпрэсія»); «І подда здрадзіць бэзу і сабе» («Жанчыне з бэзам»).

Кліч плоці настолькі магутны, што нават ля безгаловай Венеры чуецца пяшчотны голас: «Прыйдзіце, мужчыны, ад зброі, – ўлонне маё сумуе». Магчыма, яна і страціла галаву ад сваёй празмернай пажадлівасці. Невыпадкова ў старажытнай Грэцыі sex і насілле лічыліся дзвюма і паставасямі адзінага велічнага і непадзельнага пачуцця, сімвалам чаго становіцца не купідон, не анёлак з крыльцамі і цацачным лукам, а Эрас з атручанымі стрэламі, ад якіх распадаецца цела Жарсць, *вожделение* і прага крыві абазначаліся адзіным словам, яны былі роўнвялікія і роўназначныя ва ўспрынняцці старажытных грэкаў. Эрас валадарышь і ў ложку, і на полі бітвы. Яна роўнавялікая ў сваёй кабецкасці «Проходжей» В. Брусава, *жадный хохот якой оплел меня змеями, теплота чужого тела Меня обняла и прожгла, я был опутан влагой черной Ее распущеных волос*; герайні верша «Пеплум», якая ноччу выходзіць на сапраўднае паляванне – пошуку ахвяры: *Я заслышиу желаний зов Быть подругой минутной. Дзеля гэтага, дзеля задавальнення похоти яна гатова на ўсё*:

Кто-то... где-то... чьих-то рук
Слышу, знаю впечатленья.
Я хочу жестоких мук,
Ласк и мук без промедленья.

Такая герайні не можа адпавядаць пантэону беларускага паэта (толькі адзін раз у яго вырвецца – «Я курва з Гжыбова», ды і то ў жартагаўлівым творы); як і паэзіі нацыянальнай, у цэлым цнатлівай і высокамаральнай. Яна можа шукаць кахранага, але так, як гэта робіць дзяўчына з «Найвышэйшай песні Саламонавай»: «Я начамі на ложку шукала кахранага сэрца майго, я шукала яго, не знайшла. Устану, і горад увесь абыду, па вуліцах і па завулках, шукацьму таго, каго сэрцам кахаю, я шукала яго...», бо шукае адзінага і перш за ўсё для душы, а не цела. Ды і герою згаданыя жарсці не пад сілу – як фізічную, так і маральну. Ён зредку ўбачыць у сілуэце жанчыны абрысы Магдаліны («Чуфут-Кале»); tym болей не ўзнімецца да ўзору Мікланджэла, які на-маляваў свой партрэт з пенісам, які расце з вуха, што падразумевала *муки плоти*, хутчэй за ўсё будзе настойліва заклінаць:

Былое маё ажывае,
Што кахаю, кахаю,
Безнадзейна кахаю,
Па-вар'янцу,
Шалёна
Кахаю цябе.

Разарваная лесвічка рытму, нібы выдых змучанай гартані, падкрэслівае немажлівасць споведзі, бо спазма роспачы абцугамі сціснула горла. Таму ён гатовы прыняць жанчыну любой, а што ж можна зрабіць на каленях, ці наогул, здыхаючы ля яе ног: «Вы... даруйце за подласць жанчыне дурной, Даруйце... Як я дараўаў».

Ён бліжэй да класічнага рамантызму, да славутага паэта-лорда («Наследаванне Байрану») ці Блока, у якіх таксама ўсё на свеце звязана з кахраннем, але рэалізацыя больш адэкватная сусветнай традыцый:

Там, дзе кахраная. Там святло, сонейка
І адышла зіма трывог,
І ўстаў з нябёс герояў строй...

І зноў ёсць май, і зноў ёсць бой,
І зноў ёсць свет, і ў свеце бог.
І свет – не пустка мне з табой.
І бог – не пастка мне з табой.
Я дзякую жыццю за цень кахрання,
За тое, што жывеш ты на зямлі...
Я дзякую табе. Няхай чужая,
Няхай твой твар для іншага жыве,
Ты ёсць, ты недзе ёсць, і ты жывая,
Ты ходзіш веснім ранкам па траве!
Твае ў загары руکі бэз ламаюць.
Жыві і вечнай славай прамяней!
Рукой закрыўшы вочы, усміхаюся...
Ты ёсць на свеце. Досьць для мяне.
Ты прыходзь, далёкая, любая,
Ты развей усмешкай тугу.
Пакладзі мне далонь на губы.
Не магу без цябе. Не магу.

Для Блока яна была святой, невыпадкова яе з'яўленне, ці, хутчэй, яе вобраза звязана са званочкамі, з анёламі, цэрквамі. (Толькі значна пазней з'явіцца радкі: *Женщина блудница от ложа пьяного желания...; Пляшут огненные бедра проститутки площадной...*). У Карапекіча Храм – гэта прырода, часцей за ўсё вячэрняя, асенняя, але, як і рускі паэт, ён чакае яе заўсёды і заклікае прыйсці, хоць і складваеца ўражанне, што ён баіцца гэтага прыходу і самае галоўнае для яго – менавіта працэс чакання ўсюды:

Дзе калісьці кранаўся кахраных рук,
Дзе хаваўся з ёй ад дажджу,
Дзе сімфоніі слухаў улетку з ёй.

Сум па кахранай запаўняе сусвет («Толькі я перапоўнены сумам», «І не прыкрыюць вачэй яе сонных цёплыя пальцы маёй рукі»; «Пад алмазнай Вялікай Мядзведзіцай Спіць туга мая па табе», «Сумны ў халодным ззянні нябёс; як смерць кахрання майго»; «І тады я стану вечным небам, Сінім вечным небам над табой»; «Вei дрыжаць у салодкай журбе»;

«Са стэпавымі вятрамі, З сухою спявучай травой – Пайшла. І сэрца начамі Няццерпна плача крыўёй»; «Кахала мяне ты, кахала... Не будзеш, не будзеш, не будзеш». Нават у растанні ён будзе актыўным, горыч ягоная невымерная. Рэцэпт І.Буніна – «Что ж! Камін затоплю, буду пить... Хорошо бы собаку купить!» не для яго.

Спокойный взор, подобный взору лани,
И все, что в нем так нежно я любил,
Я до сих пор в печали не забыл,
Но образ твой теперь уже в тумане.

А будут дни – угаснет и печаль,
И засинеет сон воспоминанья,
Где нет уже ни счастья, ни страданья,
А только всепрощающая даль

(И.Бунин)

Каханне, якое не адбылося, бо не хапіла смеласці, ён параўноўвае з качанём агідным, якое не захацела да лебедзя ляцець. Невыпадкова, женина веками играла роль зеркала, наделенного волшебным и обманчивым свойством: отраженная в нем фигура мужчины была вдвое больше натуральной величины» (Вірджынія Вульф).

У антычнай Грэцыі Афрадыта выступала ў двух іпастасях – высакароднай і блудлівой. Жанчына ў Карапекіча мае рысы і першай, і другой. Але ён сцвярджае, што ягоны выбар не на баку апошняй. Вось чаму ўсхваляе рэальны подзвіг закаханага самага высокага ўзроўню («Раманс пра караля, што пакінуў трон»), які пайшоў не проста насустреч любові, а насустреч рэальнай смерці. Падчас ён нават хоча выступіць як прапаведнік, але хутка адмаўляеца ад неўласцівай яму позы:

Колькі ж годных яна абсмяяла!
Колькі чистых на сметнік звяла!
Піравала яна, гуляла,
Ў божы рай па трупах ішла.

Гэта толькі пачатак гісторыі:
Будзе ёй яшчэ на зямлі
Безвыходней куды і горай...

Ніхто не вымаліць яму кахання, нават святары ўсёй паднябеснай: «Ты – ніколі – мяне не забудзеш, Ты мяне не пабачыш – ніколі», «Ты забыць мяне будзеш не ў сілах, I са мною... ніколі. Ніколі». Так і чуюца ногікі са славугае рок-оперы «Юнона» і «Авось»)

Сімвалам планеты кахання становяцца «Крокі ў начы», бо усё паганае ў велічнай цішыні, у якой можа здарыцца самае неверагоднае:

Цішыня. Над вадою туманныя вежы.
Дай мне гэтую зямлю з табою абняць.
Ты – празрыстасць, ты ўся – нерухомая
свежасць,
Уся – глыбінная, аж да канца, цеплыня.
Ты не чуеш, як падаюць росы патокам,
Як гарлачыкам трывніца новы дзень,
Як нячутнымі, як салаўінымі крокамі
Над вялікай ракою каханне ідзе.

І ўсё затым паўтараецца. Таму паэт захоплены прыгажосцю малюпасен'кага камячка, што ляжыць на зямным шары, які створаны толькі і іменна для яго, як ў вершы «Дзіця чалавечое» (1960), які ў збор твораў не ўвайшоў:

Маленъкая дзяўчына заснела ў лесе;
Ружовыя ручкі на мяккім зялёным імху.
Вакол салатныя крыжыкі заечай капусты
І глянцевіта зялёны, падкоўкамі,
падалешнік.

«Хай ёй будзе абаронай самая кволасць, самая безабароннасць чалавечага дзіцяці», – яшчэ раз усклікае паэт, паказваючы, што якраз тут цэнтр Сусвету. I. Бунін просіць анёлаў нябесных ціхен'кі калыхаць калыску, дзе спіць не проста дитя любімое с синими прелестными глазками, а цветок, свернувши лепестки. Лампадка, бережно хранімая

Забой божескай руки. У. Маякоўскі голасна сцвярджаў, што на мізінцы дзяўчынкі сонца болей, чым ва ўсім сусвеце. Беларускі паэт у кожнай дзяўчынцы бачыць паўтор долі яе прабабкі, вось чаму ў чартовы раз канстатуе – «Няма прыгажэй на свеце Дзяўчыны, якая спіць» (Хаця тут ён называе яе Ліліт, імем папярэдніцы Евы, выніку няўдалага боскага эксперыменту («Гляджу на ту ю, што спіць»). Падчас пачуццё ліръчнага героя значна ўзмацняе экзотыка – «Расцвітаюць чорныя ружы саскоў». Пад дажджком пацалункаў шалёных маіх»; (згадаем бунінаўскія – две точки стоящих грудей; она лежала на спине, Нагие раздоўзвіши груди,)

Яна заўсёды больш рапучая, мэтанакіраваная, упэўненая, бо добра ведае чаго хоча, у адрозненне ад не вельмі разумнага ў такіх сітуацыях мужчыны. Таму калі сыходзіць, то сыходзіць назаўсёды, забываючы пра мінулае, адкрыўшы грудзі свежаму ветру новага кахання, а рэфлексіраваць будзе ён: «Што мне дзюба грыфа, Джала змяі, Аднарова смяротны рог?! Я ў барса спытаю, Сцежкай якой Можна ўпасці да любых ног».

І што абдымашь цябе ззаду за грудзі,
Лавіць нагою выгіб сцягна,
Калі замест песні вяенняй будзе
Зіма, забыццё і зрада сна?
І як мне не гладзіць цябе з трапянінем,
І як мне не плакаць ад гора ў сне,
Калі ты кожным сваім дыханнем
Нібы адрываешся без мяне.

Толькі зредку ён кіне, што «сумны свой век няхай дажывае з іншым», а сам «Нават на самую лепшую ў свеце, Нават на цёплыя вусны яе Я не змяняю вільготны вецер, Што ў сітнягах над Дняпром пля». У той жа час ён упершыню глядзіць на sex і ўсё з ім звязанае вачыма аб'екта кахання і адчувае выключную спагаду і сваю падсвядомую, не рэальную, не існуючую, але ўсё ж так балочную віну,

асуджаючы нашчадкаў біблейскага прарока, што паўтараюць подзвіг вялікага папярэдніка:

Ён памрэ і тады не ўбачыць прыгожага.
Страшна духу пакінуць цела-турму.
І прыгонных актрыс кладуць яму ў ложак,
Каб халодныя ногі грэлі яму.
Хто ім верне мары дзяўочыя, светлыя?
Хто ім верне кахання светлага час?
Лепей гвалт, лепей жорсткасць –
толькі не гэта,
Не бяссільны, старэчы холад пляча.

Уладзімір Карапкевіч адрозны сярод паэтай уласнай кропкай аддіку ўсяго на свеце, ён глядзіць на жыщё выключна адметна і з выключна своеасаблівага пункту. Згадваючы пра адзіноцтва М. Багдановіча, які знаходзіцца далёка ад агульнага войска, як адзінокая зорка ад сузор'я, ён падкрэслівае і сваё месцазнаходжанне, бо амаль на ўсё ён глядзіць не з зямлі, не з калектыву, не з асобнага чалавека, а выразна збоку і зверху. Выраз «зямля пад белымі крыламі» падкрэслівае, што ён не ляжыць на зямлі і глядзіць у паднябессе, а наадварот, глядзіць з неба. Асабліва яскрава гэта ўвасоблена ў «Беларускай песні».

Падобны погляд (унутраны і знешні) станецца вызначальным. З боку ён глядзіць на хлопчыка (сябе?) у вершы «На пачатку дарог»; на свет у пакутах («Буслы вучаць дзяцей»); зверху на «Дзіва на Нерлі», «Балада аб арганаўтах». Нават у тых вершах, дзе гаворка ідзе аб самым інтymным, ён як быццам глядзіць на ўсё, у тым ліку і ўласныя перажыванні, як глядач у тэатры Брэхта, адчужджана, ён, усхваляваны, па-філасофску стаічна наглядае за сабою і ўсімі ўдзельнікамі эксперыменту.

Усё гэта выразна абумовіла адметнасць адлюстравання навакольнага свету ў лірыцы У. Карапкевіча. У многіх творах ён глядзіць вачыма мастака, чым абумоўлены і выбар месца, адкуль вя-

дзецца назіранне, і ўсе ракурсы, і перспектыва, і колеравая палітра. (*Út pictára poésis: enit, guae, si proprius stes, Té capiat magis, et guuedam, si longius abstes.* У дадзеным выпадку нельга дакладна разумець адэкватны пераклад славутай фразы Гарацыя: *Поэзия – как живопись: иное произведение пленим тебя больше, если ты будешь рассматривать его вблизи, а иное – если отойдёшь подальше.* Хутчэй чуецца іншы паэт, Сіманід, які называе живопись *молчацей поэзией, а поэзию говорящей живописью.*) Якраз карцінамі, яскравымі філософскімі пейзажамі ўспрымаюцца вершы «...У векавечнай бацькаўшчыне клёны», «Лісце», «О мой цудоўны край», «Дзяўчына пад дажджом», «Імпрэсія», замалёўкі з цыклаў «Інга і Марыя», «Таўрыда».

Большасць з іх вартага ўслед за аўтарам называець імпрэсіямі. Згадваецца, што імпрэсіянізм як напрамак у мастацтве пачынаўся з карціны К. Моне «Уражанне. Усход сонца», на якой каляровыя плямы зліваліся ў размытыя сілуэты чаўноў па сіней вадзе пад узыходзячым сонцам. Усе карціны імпрэсіяністаў зроблены як *plein air*, т.з. пад чыстым небам. (Усе пейзажныя замалёўкі У. Карапкевіча таксама). Імпрэсіяністы-мастакі імкнуліся паказаць толькі тое, што яны бачылі ў рэальным жыцці. Яны спрабавалі адлюстраваць натуральнае свято, малюючы ўсе колеры маленькімі мазкамі, якія зліваліся ў адзіны пры разглядзе карціны здалёк. У. Карапкевіч выкарыстаў іхнюю тэхніку малявання, якую называюць *пунтылізм* (кропка) – кароткія каляровыя мазкі. Аднак ён бліжэй стаіць да Вінсента Ван Гога, які ў карціне «Зорная ночь» выкарыстоўвае самыя яскравыя ўражліва-імпрэсіяністычныя колеры ў пейзажы не з мэтай дакладнейшага ўзнайлення дэталяў рэальнасці, а каб максімальна дакладна передаць асабістасць бачанне свету. Вось чаму тут энергічныя яркія мазкі ўтвараюць спіралі, звароты і

хвалі, якіх няма на самой справе. Такой мастацкай тэхнікай імкнуліся выразіць эмоцыі, якія абуджалі ў душы мастака адлюстроўваюмы сюжэт або відок прыроды. Плынь сонечнай лавы стварае для гледача плынь натоўпу і экіпажаў («Бульвар Капуцынаў» К. Манэ). Лава распаленага сонца праз падзі спаўзае з гор у імпрэсіі У. Карапеквіча «Усход» *Максіму Танку*. Агульная карціна складаецца з блікаў граняў імглы і святла, дзе застылі арлы, з мільёнаў гайдукоў з дзідамі за спіной (промні?), бэзавага спеву сірэнаў, гульняў дэльфінаў, кропляў вечнай вясёлкі, што заганяе ў пячору (цемра!) жах заімшэлых стром. І ўсё патанае ў магутным яры нябёсаў. Як сказаў б пра імпрэсіяністамастака, ён піша саму раніцу, а не пра раніцу.

Прынцып контрасту, як на карціне «Жанчыны ў садзе» К. Манэ, дзе супрацьпастаўлены светлыя блікі на сукенках герайні ценям лістоты, станецца вызначальным у імпрэсіях Карапеквіча («Прынсенне зімы», «...Закувала зязюля...», «Зімняя элегія», «Слова беларускай бярозы»). Выключна ўражлівая колеравая гама верша «У векавечнай бацькаўшчыне клёны»: рыжая трава, косы рыжай восені, жоўты сум лісцяў, мох зялёны, сінеча воч – азёраў і стаўка, чырвоная рабіна, рудыя асінкі, бачны холад – ствараюць агульную атмасферу мінорнасці сыходу асобы і веліч быцця чалавечства, нацыі. Майстэрства У. Карапеквіча настолькі ўражлівае, што бачым нават смех (*ціхі званочкай смех, смех у садзе пустыні*), як у імпрэсіі «О мой цудоўны край», і бег каня, што застыў у палёце. А вось яшчэ вербалычная акварэль, у якой адчуваецца і прысутнасць Радэна:

Пералескі. Бярозы вісяць над старыщамі.
Над ярамі, над парнай ракою імгла.
Чырвань вечара на самотных званіцах,
На каменнях бляеючых мякка лягla.
Спачывае зямля пад гусцеючым ценем,
Мірна нюхае горкі пах травяны,

Як аратай, што звесіў руکі з каленяў
І бяздумна сядзіць ў канцы баразны.

У карціне «Архангельская» літаральна бачыцца, як цела мармуровых німфаў пакрываюцца гусінай скурай; адчуваеш сусветную тугу дрэў («Нямія дрэвы»); гук ажыўшай ці то ў сне, ці наяве струны («Імпрэсія»); крык ад шчасця апошняга сакавіцкага снегу пад нагамі («Шчасце»); відок кахання, што ідзе па зямлі («Крокі у начы»). Самая яскравая замалёўка – «Жаўранак – звонкая ніць», якая ілюструе слова П. Пікаса: *Живопись – занятие для слепцов. Художник рисует не то, что видит, а то, что чувствует*:

Хмары веснія цяжкія, як кентаўры,
Песня шчасця пад імі ўзахлеб звініць.

Ах, гэта жаўранак,
Жаўранак,
Жаўранак,
Срэбная,
Срэбная,
Срэбная ніць.

Над ракою, тваім зайдзросцячы лаўрам,
Вадзяны бугай трубіць, як грубіць.

Не звяртай увагі,
Жаўранак,
Жаўранак,
Не парві сваю тонкую,
Тонкую ніць.

Зноў дымеюць разоры і сытая пара
На курганы былога майго бяжыць.

Працягні з майго сэрца,
Жаўранак,
Жаўранак,
Аж да самага неба
Звонкую ніць.

У гэтым жа шэрагу вобраз самотнай гусі над туманным начным стаўком: яна адначасова ў небе і на люстры вады, якія разразае крылом – згадаем два месяцы на небе і ў возеры ў баладзе А. Міцкевіча «Свіцязь» («О любоў мая, Беларусь!»), «Тагасветнае»,

«Вёслы мае разываюць нач...», «І тады закахалася хмара». Водны сусвет паступова дамінue, як у згаданага вялікага Адама, і згадваецца Ф. Цютчай, ягонае несмяротна-вялікае – *И Божий лик отобразится в них:*

З вытокаў да вусця ракі, што няспынна бяжыць,

Няўхільна адносячы юных і сталых ладдзі,
Вада, бы аконнае шкло, за якім без мяжы
Глыбока цемра і ў ёй залаты маладзік.
Калі развітання апошняга прыйдзе пара,
Ладдзі на апошні, світанкавы выплыве плёс,
І прыйме мяне валавокая цемра Дняпра,
Як месячны сэрп з залацістых дняпроўскіх

нябёс.

У гэтым фрагменце ва ўсім, бы ў залатым дажджы «Данаі», бачыцца і адчуваецца прысутнасць крэатара. Падобнае спалучэнне ўласнага мастакоўскага і вербальнага (паэтычнага) вытокаў запачатковалася з эпохі рамантызму. Менавіта Гойя з'яўляецца найбольш яскравым увасабленнем рамантычнай апрацоўкі бягучай гісторыі. Так, ён увасабляе рэальных людзей і падзеі («Расстрэл паўстанцаў у нач на 3 мая 1808 года»), але сама калірыстыка палатна, як і ўся сістэма ўвасаблення і адлюстравання настолькі выключная, што робяць шэдэўр пазачасовым, не падуладным рэальнym палітычна-сацыяльна-філософскім зменам.

У вершы «Глухі геній» (Гойя) У. Караткевіч, адштурхоўваючыся ад капрычос («Сон rozumu пачвар параджае, І панствуюць яны над ім, Паветра крыкам запаўняюць, Вішчаць і кідаюцца ў дым») стварае страшэнную карціну звар'яцелай зямлі, якая ўспрымаецца не шарам, а мячом, якім гуляе нейкі смяшлівы д'ябал. Тут і ведзьма, у якой «на грудзях звісае Дух цемры, злосны і тупы, Свет забівае і ўмірае. Хто не асёл – той нетапыр». Геніяльны мастак аглух свядома, бо ён не можа гэта бачыць і чуць род-

ную Іспанію, ахутаную ў «сан-беніта З дурацкім вострым каўпаком, задушаную шнурком у турме». Ісціна памёrlа – і мы бачым, нібы на карціне, пібелъ маці ў полі, ценъ дзіцёнка, які ідзе за яе целам:

Глухім жыву і паміраю,
Глухім крычу пад градам куль,
Глухім, бо слухаць не жадаю
Хлусню, што панствуе паўсюль.
Пакуль пад гукі новай песні,
Харалу, што залье палі,
Святая прауда не ўваскресне,
Ўсё ж уваскресне на зямлі.

Уплыў жывапісу на паэтычную спадчыну У. Караткевіча –працэс пастаянны: у вершы «Снягір» ён паказвае выключную ролю маляўнічага вобраза і адзінага мазка (згадаем пунтылізм) для стварэння завершанай карціны:

І для шчасця, для сонечнай вечнай кароны
Не хапіла мазка адзінага мне:
Не хапіла радзімы, іскры чырвонай,
Снегіра на заснежанай сіней сасне.

Нельга ўявіць без жывапісных сродкаў вобразы: «мароз ступае адубельм садам»; «самотным дрэвам сняцца май і радасці»; «да грудзей-сумётаў прыпадаю»; «начным воўкам гляджу ў тваё ваконца»; «над лютайскім горадам такое грувасткае неба, што яно насядае на дым і гне яго да зямлі», «нямая дрэвы, нямая, як мёртвяя рыбы»; «безнадзейныя крокі, адбіваючыся ў завулках, Безнадзейна і нема лямантуюць супраць немага неба»; «плач дрыядай, рагачы сатаніскай няшчыраю ўсмешкай»; «лес нахмураны, хвоя, лябяжы іней»; «месяц састарэлы памірае». Асабліва гэта ўвасоблена ў вершы «Сірын – птушка радасці»:

Сірын на досвітку ў лесе спявае,
Дрэвы ў празрыстым вэлюме зялёным,
Сіня хмаркі, як дым, праплываюць
На візантыйскім небе чырвоным.

Ў лесе азёры вясеннія, сінія,
Дзеткі-бярозкі выйшлі на бераг...
Крылы жар-птушкі, воблік дзяўчыны,
Вочы смяюцца, вялікія, шэрыя.
Радасць вясенняя, дальняя песня,
Ціха фіялка з зямлі выглядае:
Ў мокрых лясах, на блакітным прадвесні
Сірын, закрыўшы вочы, спявае.
Песня ўзлятае ў імклівым палёце,
Песня лікуе майскім світаннем
Ў гэтай праніzlіva-страснай пяшчоце,
Ў гэтай любові, ў першым каҳанні.

Адразу ж згадваецца «Гамаюн, птица вещая»,
верш А. Блока, навеяны картиною В. Васнецова, цэлы
шэраг вербальных палотнаў рамантыкаў:

На гладях бесконечных вод,
Закатом в пурпур облеченных,
Она вещает и поет,
Не в силах крыл поднять смятенных...
Вещает иго злых татар,
Вещает казней ряд кровавых,
И трусы, и голод, и пожар,
Злодеев силу, гибель правых...
Предвечным ужасом объят,
Прекрасный лик горит любовью,
Но вешай правою звучат
Уста, запекшиеся кровью!..

Не менш фантастычнай і жахліва-прыгожай
уяўляецца загадкавая птушка «Вірь» І.Буніна, якая не
столькі прадказвае будучыню, колікі суперажывае
чалавеку, з'яўляючыся метафарычным увасабленнем
души чалавечай, таямнічым люстэркам ягоных
жарсцяў і памкненняў:

Где ельник сумрачны стоят
В лесу зубчатым темным строем,
Где старый позабытый скит
Манит задумчивым покоем,

Есть птица Вірь. Ее убор
Весь серо-асpidного цвета,

Головка в хохолке, а взор
Исполнен скорбного привета.

Она так жалостно поет,
С такою нежностью глубокой,
Что, если к скиту забредет
Случайно путник одинокий.

Он не покинет те места:
Лес молчаливый и унылый
И скорбной песни красота
Полны неотразимой силы!

И вот, когда в лесу пустом
Горит заря, а ельник черный
Стоит на фоне золотом
Стеною траурно-узорной,

С какой отрадой ловит он
Всё, что зарей ещё печальней:
Вечерний колокольный звон,
Напевы женщин в роще дальней,

И гул сосны, и ветерка
Однообразный шелест в чаще...
Невыразима их тоска,
И нет её больней и слаще!

Когда же лес, одетый тьмой,
Сгустится в ней и тьма сольется
С его могильной баҳромой, –
Вірь в темноте тревожно въется,

В испуге бъётся средь ветвей,
Тоскливо стонет и рыдает,
И тем тоскливой, тем грустней,
Чем человек больней страдает...

А ўзыходзяць усе гэтая птушкі не толькі да
агульнаславянскага архетыпу (ва ўсіх гэтых істот

чароўнае жаночае аблічча), але і славугай сумнай прародзічкі з песні-балады з драмы “Карл VII” П. Шэлі.

Вобраз, глыбока сімвалічны і маляўнічы, шматпланавы і шматузроўневы, адуванчыка над акіянам жыцця, які, у сваю чаргу, загаіўшы подых, вартуе яго, дазвале паэту ўбачыць крохкасць, няўстойлівасць самой Зямлі, адуванчыка над сусветам, якую так добра заўважыў вялікі літоўскі мастак («Чурлёніс»). Асацыятыўнасць з бадай што самай безбароннай раслінай нашага штодзённага побыту вядзе па законах контрасту да ўвасаблення чарговага канца свету, бо і зямля абліяць ад атаму, успышак рэкламы, прадажнага ляску друкарскіх станкоў. У канчатковым сконе прасторы і часу наступіць вечны змрок і сон, а яе, нібы ахвяру сонцу памерламу, засунуць у затухлую грубку. І толькі хаўтурных паходняй перлы будуть асвятляць народы, што праплываюць, як азійная лава, абмінаючы ногі абыякавых багоў. Самым страшэнным з'яўляецца адсутнасць гукаў і колераў. І толькі пасля того як паэт, нібы дэміург, уздымае далоні над светам без свету і «ўзглашае» яму: «Светаносны, паўстань!», «ўздымаюцца колеры ніцыя», бачацца сіня стронгавыя замкі, сонца і зоры ў вачах жанчын. Беларускі паэт – аптыміст, бо амаль у падобных варунках: *Что впереди? Обрыв, провал, пучина Кровавый след зари герой Буніна ўскліквае: Стой, солнце! Стой, замри!*

Праблема апакаліпсісу заўсёды хвалявала У. Караткевіча сваім выразным бачаннем усёй трагедыі і яе выключнай дэталізацыі. Біблейнае апісанне настолькі відавочнае і осязаемое, што тут, зразумела, нельга абыйтися без практикі і вопыту жывапісцаў. Ужо зварот да капрычос Гойі падказваў яму безвыходнасць быцця, бяссэнсавасць чалавечага існавання. Гуліні фантазіі, памрачэнне разуму – не проста хвароба чалавецтва, гэта наканаванасць *homo*

sapiens, які празмерна спадзяваўся на рай на зямлі, будуючы міжволі сабе пекла. Сярод тых, хто прадказваў гэта, У. Караткевіч згадвае «Прарока Героніма Босха», да верша пра якога дае спасылку: «Геронім Босх – славуты нідэрландскі мастак канца XV – пач. XVI ст. У такой яго карціне, як «Страшны суд», народная сатыра спалучаеца са змрочнай, кашмарнай фантазіяй. Дзіўнае супадzenie: на яго карцінах намалюваны мышыны, якія падобныя на танкі і сучасныя гарматы». Славуты галандскі жывапісец належалі да рэлігійнага брацтва Дзевы Марыі, якое спавядала новое благочестие, заклікала жыць так, як жыў Хрыстос. Менавіта з такога пункту гледжання і паказваў Г. Босх сусвет, які ўяўляеца арэнай барацьбы добра і зла; людзі страцілі разум, а таму імі завалодалі шатаны са слугамі. Свет падзелены на маленькія аскепкі, у якіх адлюстраваны і высакародства, і пракуды д'ябла, і яго памагатыя. Карціны Г. Босха выключна сімвалічныя, што цалкам абумоўлена алегарычнасцю культуры сярэднявечча. Адштурховаўся ад народнай дыдактычнай прозы, прыпавесці, апокрыфаў і жыційнай літаратуры, ён паказвае, што род чалавечы прасякнуты грахом, а таму канец свету вельмі блізкі. У. Караткевіча прыцягвае выключнае майстэрства Г. Босха ў паказе дробязнай, здавалася б, дэталі, выкананай на самым высокім узроўні, з сотняў і тысячаў якіх і ўтвараеца затым карціна з агульной задумай і канцэпцыяй, якую, аднак, нельга спазнаць і зразумець адэксватна. І кожны век, і кожны чалавек бачыць нешта сваё, індывидуальнае, што адпавядае ягоным пошукам на дадзеным этапе. Ні да Босха, ні пасля яго (толькі ў XX ст. сюрэралісты наблізяцца да такога ўспрыніяцця бачання свету) не будзе такога сімвалічнага прачытання быцця і свету.

Трыпціх «Сад зямной насалоды» паказвае Эдэм, стварэнне Адама і Евы (левая створка); на

цэнтральнай увасоблены працэс грэхападзення чалавецтва, нашчадкаў прашчураў; правая – вечныя пакуты ў пекле. Пачуццё нерэальнасці ўзнікае не толькі ад яскравасці фарбаў, фантастычных істот, але і ад рэальных архетыпаў, якія выконваюць зусім не традыцыйную ролю:

Сваёй неўтаймоўнай фантазіяй
Выклікаў ён пачварныя здані...
Праз трэшчыны на палотнах
Чуюцца гукі рыданняў.
Лётаюць мёртвія птушкі,
Палаюць жывія кусты,
Пачвары з галовамі грыфаў
Рэжуць сабе жываты.
У адных галовы без ног,
У другіх пад задам калені.
Кідаюцца ў пажарах
Маўклівія голыя цені.
Праз дымнае і чырвонае,
Праз попельнае свято
Танкі ідуць магутныя,
Якіх тады не было,
Ці мог ён тады прадбачыць,
Што пройдзе сто пакаленняў
І ажывуць наяве
Пачвары яго ўяўленняў?

Уладзімір Каараткевіч у многім будзе імкнуцца пераймаць падобную традыцыю адлюстравання, дзе спалучацца самыя разнастайныя крыніцы натхнення, алегарычнасць, сімваліка выкладання, спалучэнне ў адзінае розных тыпаў мыслення, іранічна-сатырычнае зніжанасць узноўласці, некалькі ўзоруяў прачытання. Тоё ж самае ўласціва і маналогу «Трызnenne мужъшкага Брэйгеля». У традыцыйнай спасылцы – аўтар яшчэ не мае даверу да эрудыціі свайго патэнцыяльнага чытача – паэт падае наступную інфармацыю: «Пітэр Брэйгель Старэйшы, празваны «Мужъшкім» (памёр у 1569 г.), – славуты нідэрландскі мастак XVI ст., аўтар карціны «Падзенне

Ікара», «Сляпня», «Сялянскі танец», «Краіна гультаёў» і інш. Беларускі паэт звязаўца да вобраза славутага галандскага мастака менавіта ў той час, калі той, хаваючыся ад рэпрэсій захопнікаў, пакідае родную зямлю. І вось чалавек з вачыма мудраца са з'едлівай сумнай усмешкай трывінць, і не дай божа глянуць у гэты час у ягоныя вочы, бо там мільгане нешта такое, чаго і ворагу не пажадаеш. У нечым працягваючы традыцыі Рубенса, У. Каараткевіч піша нацюроморт, не, абрус-самабранку, завалены харчамі да такой ступені, што Гарганцюа пазайздросціць. Ён увасабляе сюжэты карцін «Сялянскі танец», «Палаянічыя на снезе», дзе яскрава, на ўесь размах паказвае танок, што нагадвае залёты сланоў: пот, што сцякае з іх целаў, залівае не толькі вочы і сусвет поруч з тукам цялят, парасяят, індычак у папяровых панталонах, але і робіць край цяжка сътым, як пастух на Юр'я, і гэта дазваляе яму называць радзіму «Краінай гультаёў». Сытасць не дазваляе людзям заўважыць, як шашаль есць іх дом, як іх абкрадваюць, і нават самую назуву «Край Нідэрландаў» забудуць спячыя: «Пракляты край! Ніхто не хоча думаць пра свободу, Пра пошуки, гарэнне і мастацтва». Бо нішто не зможа вывесці людзей з гэтага стану:

Ікар загіне – і нікто не кіне
Нат позірку на ўспененуя хвалі,
Дзе жаласна, пакутліва і горда
Мільгнула паламанае крыло.

Гэта, па сутнасці, аллюзіі да карціны «Падзенне Ікара», дзе трагедыю вялікага крылана нікто не заўважыў, усе, як і раней, заняты сваёй справай. Араты арэ, рыбак ловіць рыбу, пастух глядзіць стада, і толькі смешныя дзве нагі хутка накрынць хвалі, кругі якіх ужо супыняюцца. Сляпня, як ён скажа крыху ніжэй, нічога не бачыць, нібы скот у ярме. Вось чаму перад самай смерцю Брэйгель стварыў карціну-запавет, карціну-прыгчу «Сляпня», якая сведчыць аб

глыбокім песімізме аўтара, што так і не знайшоў шлях чалавецтва да раю. *Если слепой поведет слепого – не упадут ли они оба в яму?* Прарочыя біблейскія слова Брэйгель увасабляе амаль літаральна: гуж калекаў, якіх вядзе такі ж самы павадыр, наблізіўся да яру, і сам галоўны сляпы ўжо ляжыць на дне, а астатнія няўхільна коцяцца ўслед. І нішто не можа іх затрымаць, а кітолькі падкрэсліваюць незваротнасць працэсу і марнасць надзеі. Паколькі прыпавесць заўсёды мае некалькі прачытанняў, то тут можна ўбачыць і ілюстрацыю да выслоўя вечнай кнігі, і развагі мастака аб долі свайго народу, які пакутуе і шукае сваю дарогу, а можа гэта алегорыя чалавечага шляху ў дарэмных пошуках сэнсу быцця, а таму яе можна з поспехам прыкладці да падзеяў сучаснасці:

Пад тлуштым дрэвам,
Якое замест яблык, поўных сокам,
Ўзрасціла на галінах каўбасу,
Што капае з канцоў празрыстым тлушчам,
Ўзрасціла з трывухою піражкі, –
Спяць людзі мёртвым сном і ў вус не дуюць.
Спіць воін, галаву на меч паклаўшы,
Чыноўнік спіць, адкрыўшы рот слінявы,
Спіць селянін, забыўшы пра цапільна.
Аднекуль з-пад хмызоў да гультаёў
Ідзе яешня на танюткіх ножках.
Ад чорнай і распаленай патэльні
Добранамерны курыцца парок,
І застаетца толькі ротам чамкаць.
А што ж яшчэ рабіць?
Яешню есці
Закон нікому не забараняе,
Як грошы ёсць.
Мужыцкі Брэйгель трывніць.
Хто вы такія? Як называць вас, людзі?
Куды краіна з вами забрыдзе?
Сляптыя! Мёртвтыя! Яны ідуць,
Паклаўшы руکі на плячо пярэдніх,
І іх вядзе сляпты. І проста ў яму

Ён падае.

А заднія не бачаць,
І, як раней, застыў на іхніх тварах
Самаздаволены па-свінску гонар.
Што ж ты пракінуўся, мужыцкі Брэйгель?
Шпурляй у твар ім горкія палотны,
Дражні, як бугая чырвонай хусткай,
Паказвай ім, сляпым, канец Ікара, –
Яны ж усё адно не зразумеюць.
Хіба нашчадкі, можа?

Праўда, трэба адзначыць, што светапогляд У. Караткевіча больш аптымістычны, ён не згадвае карціны Брэйгеля (*«Вар’ятка Грэта», «Избиение младенцев»*), хаця ў некаторых творах будуць паказаны страшэнныя трагедыі зniшчэння чалавецтва. (У пэўнай ступені У. Караткевіч не змог перайсці на біблейны светапогляд, бо пэўны ўплыў ідэй сацрэалізму і асабліва яшчэ ружовых уяўленняў аб перспектыве чалавецтва дамінавалі ў яго свядомасці, тым болей, што як на жыщчёвым, так на творчым шляху ў яго былі выразныя непрыемнасці з нагоды даволі частага звароту да біблейнай сімвалікі).

Уладзімір Караткевіч можа стварыць не менш жахлівыя вобразы, чым капрычос: *Velut aegri somnia vanae* (*Верьте, Пизоны: точь-в-точь на такую похожа картину книга, где образы все бессвязны, как бред у больного, И от макушки до пят ничто не сливается в цельный облик*), або іншыя трывненні мастакоў. Прычым рэалныя жахі саступаюць віртуальным, хаця апошнія, як гэта відаць і ў Гойі, і ў Босха, і ў Караткевіча, вырастаюць з першых. Згадаем верш *«Смяротная страта»*, прысвечаны *«Іннату Грынавіцкаму, які сваім выбухам адпомсціў Аляксандру II за 1863 год»*. Паказваючы адрэзаную галаву паўстанца, якую скавалі ў сасуд са спіртам, каб потым апазнаць, ён уздымаецца да ўвасаблення страты саўдзельнікаў тэррактаў, як сказаі б цяпер, у выключных традыцыйах фавізму – *«У сінім небе*

начным, Сінім, як спірт празрысты, Успыла чырвонага месяца Адсечаная галава».

У ідэолага фавізму, Анры Маціса, на ягонай самай дасканалай карціне «Танец» наймацнейшы мастацкі эффект дасягаецца самымі простымі, самымі эканомнымі выяўленчымі сродкамі – спалучэннем ліній і колераў. Надзвычай уражвае сінтэз сіняга і цёмнага – ружовага, амаль чырвонага; спалучэнне не-спалучальнага не толькі ўзмацняе сілу кожнага, але і падвойвае сілу экспрэсіі. Тоё ж самае зрокава бачыцца ў вербалнай карціне Караткевіча (згадаем чорнае сонца ў М. Шолахава, якое бачыць Грыгорый пасля смерці Аксінні, і бачанне свету маці пасля смерці сына: «і здалося – чорным цветам цвітуць над Волгаю сады» (А. Вялюгін)). З гэтага ж вынікае і каляровая несумяшчальнасць белага на зялёным («гусі-лебедзі ў лугах зялёных»), якая, аднак, у Караткевіча жыве і радуе вока не менш, чым белае ў сінім («гладзяць крылы белая блакіт»), чым «ружовыя коні Месяца іскры з травою скубуць», «І ветразі зялёных вербалозаў На сініх водах».

Схільнасць У. Караткевіча да выкарыстання важнейшых вобразна-выяўленчых элементаў паэтыкі сумежных відаў мастацтва, свайго роду браконьерство в чужих угодьях можна тлумачыць па-рознаму: і выключна адметным бачаннем і ўспрыняццем рэчаінасці, і адносінамі да прыроды, і спецыфічнью развіцця нацыянальнай паэзіі, і зменамі ў духоўным жыцці чалавецтва апошніх імгненняў другога тысячагоддзя.

У гэтым плане ён не адзінокі. Як сведчыць Ян Парандоўскі, «немало літаратурных произведений зарождалось под впечатлением увиденной картины: гравюра на меди подсказала Клейсту тему «Разбитого кувшина», Геббелль обрел свою «Юдифь» в картине Джулио Ромаю, Флоберу картина Брейгеля подсказала «Изкушение святого Антония», Малларме

стихотворением «Послеполуденный отдых Фавна» был обязан фантазии Буше». Згадаем верш «Львица среди развалин», які В. Брусаў называе гравюра. Трэба ўспомніць, што менавіта У. Караткевічу належыць літаратурная апрацоўка кнігі Дробава, прысвечанай беларускім мастакам XIX стагоддзя, якая ўпершыню паказала выключнае майстэрства нашых славутых папярэднікаў, што так доўта ішло да нас. Літаральна на дніях выдадзена кніга ўласных малюнкаў паэта.

Відаць таму У. Караткевіч не проста апісваў прыроду. Ягоны лірычны герой, менавіта герой, а не сам паэт, падкрэслім яшчэ раз, не проста жыве на фоне прыроды, ён – яе састаўная частка. А сам паэт глядзіць на сусвет выразна збоку, згадаем яшчэ раз Зеўса ў час спакушэння Данай. Гэтым і тлумачыцца той факт, што многія вербалныя карціны Караткевіча здаюцца на першы погляд статычнымі, унутраная дынаміка выразна прыкаваная, яна выражаетца толькі тым ударамі кінетычнай энергіі па пачуццях гледача, якім яны валодаюць.

Паэзія У. Караткевіча адметная, як і спадчына кожнай таленавітай асобы, да яе трэба звычаіцца, у яе ўваходзіць, як у свет казачны, незямны, не традыцыйны, а спецыфічны, таму патрэбна ўжыцца, спазнаць законы, аддыхацца ад знешніх уражанняў, і толькі тады спрабаваць спасцігнуць яго. Працэс уваходжання ў паэтычны сусвет У. Караткевіча можна праілюстраваць аналізам ягонага верша «Надзея лістапада».

Апошні месяц восені забіў сэрца лірычнага героя, які страціў усё, акрамя веры ў яе. Не так істотна, што ён і яе згубіў, галоўнае, што каханне існуе, няхай сабе ці ў чужынскіх снягах, ці ў родных лугах. Да сваёй заранкі, рабіны, ветру надзеі, росаў слёз, да свайго ідэалу ён пойдзе праз зімовую бель, насustrач вясне і ільду. Як і ва ўсім вербалым жывапісе, герой

паказаны з розных пунктаў гледжання, што значна ўзмацняе яго экспрэсію. Карціны не гладкія, гэта не гламур, а нешта накшталт *Воздух криками изрыт* Л. Пастэрнака, рванасць якіх служыць агульнаму ўзмацненню аднаго праз другое. Гэтаму дапамагае майстэрскае, дасканалае выкарыстанне маленькіх шкельцаў-метафар, якія падчас разгортваюцца на цэлы вобраз-сінтагму.

Для Караткевіча-лірька галоўнае – злавіць і перадаць сапраўднасць настрою, рэальнасць атмасферы альбо стану. Прыврода можа дасканала перадаць стан чалавека, чаму спрыяе музычнасць паэзіі, гукавыя алітэрацыі, перадача гаворак птушак, незвычайнія алітэрацыі. Асабліва заўважна ва ўсіх вершах пра каханне. Хаця тут дарэчы слова Маці Тэрэзы: *Господь – друг тишины. Деревья, цветы, трава растут в тишине. Посмотрите на звезды, луну и солнце – в какой тишине они движутся.*

Выключную непаўгорнасць паэзіі У. Караткевіча надае музыка, гукавая гармонія, незвычайнія алітэрацыі. Гэта традыцыйная інструментоўка радка і сінтагмы, пра што гаворка пойдзе ніжэй. Сусвет Караткевіча напоўнены сімфоніяй гучання, дзе можна вылучыць самыя разнастайнія музычныя інструменты, мелодыі, гукі. Ужо ў першым вершы (*На пачатку дарог*) «вуха у дзіцёнка ўпершыню жадобна ловіць гукі, упершыню ў жыцці...». У. Караткевіч услухоўваецца ў гоман зямлі, ён па-майстэрску перадае, «Як размаўляюць звяры і птушкі»:

- галубы вуркочуць:
- «Пр-роста вар-рвар, варвар, страшэнны варвар, Крыл не мае, а кр-рочыць, крохыць, дзівак».
- певенъ падбіты: «Не па-паў! Не па-паў! Міма ног! Міма ног!»
- жабы ля соннай ракі: – Ку-ума, кума, а што ты вячэрца варыла?»
- Боршч, боршч, буракі, бура-кі-кі-кі-кі...»

або песня шпака – Ці-і-іпак, Ці-і-інак («Развітальная песня»)

Сінічым галаском непадалёку: «Цы-віць, цы-віць».

У паэзіі У. Караткевіча ўсё спявае, нават заяц з зайчыхай (*Заяц варыць піва*), не гаворачы пра жаваронка, снегіра, нават балотнага бугая, спявае сама зямля (*Кастальская крыніца*). Крычаць птушкі спрасоння; чарот з прыходам восені шуміць тужліва; нават каровы хрыпла рыкаюць днём спякотным; «цягнікі заспівалі, заплакалі, па мастах над вадою адтакалі...»; песня колаў нябачных вазоў; з песняй бароў; «зусім нябачны жаўранак крыламі ў цымбалы сонечных праменняў б'е»; песня шчасця пад імі ўзахлеб звініць; «плача гітара Ненадзейнай, пакінутай, Цалкам адрынутай, Цалкам жаночай Тугою»; снег крычыць пад нагамі ад шчасця; «Трывожны варанячы грай»; Бусліны клёкат як ліпеньскі гром. Але самае галоўнае – усёабдымная, усё перамагаюча цішыня, што ўзнікае як рэакцыя ад здзіўлення-захаплення красою быцця. Цішыня настолькі магутная, што адчуваеш не толькі стук сэрца, але чуеш, «як пляўсткі гучаць трывожна», «смех у садзе пустым», «сум, як песня, з галін злягае», і крокі маманта і дыназaura, і нават як па зямлі ступае Каханне (параўнайце са славутым чуць, як расце трава). Для полной согласованности души нужна согласованность дыхания, ибо, что – дыхание, как не ритм души? Итак, чтобы люди друг друга понимали, надо чтобы они шли или лежали рядом (М. Цвятаева). У. Караткевіч надаваў выключнае значэнне гукавой афарбоўцы: «Гучанню рэчы дае штуршок, нешта звонку. Зноў такі гук, пах, пейзаж, сцэнка. Я сам не ведаю, што гэта, тое, якое штурхает, у чым яго адпаведнасць твайму настрою, які толькі й чакаў, каб прарвацца... Пачынаецца гэта па-рознаму і заўсёды нечакана. Ад погляду на нешта, ад ценю, паху, ад выпадковага слова. Раціям устае гатовы,

зайсёды адкрышталізаваны радок. Ён можа быць нават гукам, таксама адзіна патрэбным».

Разважанні маладога паэта (пісаў ён іх у 1959 годзе) уражваюць сваёй эрудыцыйяй. Ён сцвярджае, што «вершы павінны перш за ўсё гучаць. Яны – пераходная ступень да музыкі... З дауніх часоў змагаюцца між сабой дзве тэндэнцыі чыгання вершаў: 1) акцёрская (на сцэне) – ОПОЯЗаўцы калісці называлі яе фразуючай, і 2) паэтычная (напеўная, на рытме) – яе называлі тактуючай». Сам Каракевіч сцвярджае, што барацьба гукавога і сэнсавага фактараў не павінна быць, рашэнне пасярэдзіне між музыкай і сэнсам, бо і тое і другое яснае толькі ў іх адзінстве. Сэнс фразы часта з рытмам яе не супадае, бо апошні здаецца непатрэбнымі ланцугамі. Вершы ўсё ж не музыка, і калі ў музыцы часта гук замяняецца паўзаю, то ў паэзіі гэта можна дазволіць толькі ў выніятковых выпадках, а знішчыць сучасны рытм можна толькі шырока ўжываючы паўзы. Верш – гэта не зацімненне сэнса слова рытмам, а падпарадкаванне слова рытму, частковая дэфармацыя яго ў рытмізаваннам сказе. І робіцца гэта дзеля таго, каб даць сэнсу яснасць, надаць слову значнасць. Словы ад частага ўжывання «абтрапаліся на языку, загубілі свой водар». У Каракевіч сцвярджае, што «верш адраджае гэты водар, і слова, змешчаныя ў ясныя радкі, звязаныя звінячай рыфмай, паўстаюць перад намі ў першапачатковай форме...» Менавіта ў вершы тонка спалучаюцца рытм і сінтаксіс, утвараючы гармонію з яе меладычнасцю, паўнатою гукаў, якія дапамагаюць найбольш яснаму выказванню думкі чалавека, яго пачуцця.

Менавіта такой высокай мастацкай задачай і абумоўлены стыль ягонай паэзіі, якую можна, як і ўсю рамантычную спадчыну, назваць «паэзіяй метафар» (В. Жырмунскі). Адмаўляючы дакладны лагічны сэнс кожнага асобнага слова і дакладнасці сінтаксічнай

будовы фразы, паэт арыентуецца на эмацыянальнае руханне, лірычна-лагічную напружанасць усяго апавядання. Перш за ўсё неабходна адзначыць выключочную ролю паўтораў, г.зн. прыёму, які з'яўляецца харектэрнай шай прыкметай узнёслага стылю. Паўторы бываюць самыя разнастайныя. Даволі часта яны складваюцца ў анафары, падкрэсліваючы граніцы метрычнага падзелу:

«Каб не школа было мне дзетак, I бязмежнага шчасця, і сноў, I дрыжачых спрасонку кветак, I вільготных бэзу кустоў, I садоў, цеплынёю настоеных, I вясёлкавых хваль на рацэ, I праменъчыка, што спакойна...»; «За яе жалобу, за яе слязу, За тваю красу, за маю любоў»; «На зямлю тваю чистую, на зямлю залатую, На паляны лясныя, на іх небагаты ўбор, на забытыя белыя храмы...»; «Ад вясёлай Друці да нетраў Падлясша, Ад палескіх імхоў да асвейскіх крыніц...»; «Магчыма сярод чужынскіх снягоў, Магчыма ў родных лугах, Магчыма ў доме сябра майго».

Падчас яны разам з тым і спалучаюць між сабой суседнія радкі. Аднак у колькасных адносінах вядучае месца належыць шматтайнаму і выключна нязвыклому паўтору апорных у сэнсавых адносінах слоў. І гэта не дзіўна, падобны прыём вызначальны ў рамантычнай паэзіі Янкі Купалы, спадчыне еўрапейскіх паэтаў не толькі XIX ст., але і перыяду неарамантызму. Аднак яны ў асноўным выкарыстоўвалі толькі традыцыйны падвойны паўтор. У Каракевіча ён таксама займае значнае месца – «Бліжэй! Бліжэй! Як слёзы цёплыя»; з галін злятае лісце, лісце»; «журавінамі, журавінамі Кроў мая на купі гарыць»; «давай, давай адпусцім яго».

Аднак у яго спадчыне дамінуе трайны, а то чацвяртны паўтор самага сэнсава-эмацыйнага слова, што практычна не сустрэкаецца ў еўрапейскай традыцыі і з'яўляецца выключнай адметнасцю беларускага паэта: «Так мне раласна, раласна, раласна»; «Але ж інстынкт і прага, прага, прага»; «Памя-тай! Памя-тай! Памя-тай!»; «Камяні, камяні,

камяні, камяні; «Капають слёзы, слёзы, слёзы, слёзы; Слёзы зусім як калісь, калісь, калісь.

Паўторы кораня апорнага слова з варыяцый формы або падзел паўтораў іншымі словамі:

«Кахаю, кахаю, безнадзейна кахаю, Па-вар'яцку»; «Недзе далёка, далёка, далёка, Так далёка, што лень ісці», «Казкі новыя, казкі грозныя, небывалыя казкі жыцця», «Перыйкі, Перыйкі, Перыйкі рве»;

Паўтор завяршаючага слова (прыём «падхвату»):

«Неба ў маю... Неба ў маю...»; «Прадала, прадала, прадала ты мяне, Прадала, галавой аддала»; «Не любоў для любові тваёй»; «Перад простай ісцінай смерці, Перад вечнай спякотай магіл?!»; «Непатрэбная чэрапу ўлада, Непатрэбнае золата тло»; «Чойн, у якім уцякла твая любая, Вельмі далёка, ля чоўніка месяца»; «На граніце любові, На граніце світанку, На граніце величы нашай»; «Ветрык весні, ветрык гарэза»; «Свет шчодры, Свет мяне паўторыць»; «На нашай любай і чыстай, на нашай сіней зямлі».

Надзвычай адметнай з'явай паэтыкі Каараткевіча з'яўляецца выкарыстанне кантэкстуальных сінонімаў:

«Святлом няпэўным, алым, чыстым, і пакорлівы, добры, святы»; «Зацкаваны... Магутны... Дзікі...»; «Загарэлая, кемная, злая»; «І сарамлівасць мілая, дзяячая, І светлая была»; «Ён пахмуры, ён ціхі, ён вечна маўклівы»; «Крык аб помсце. Пагроза. Прызыў...»; «Сівець, чакаць, кахаць, расціць сады, Не быць ніколі вербным херувімам»; «За любоў, за веру, за адвагу сціплых песняў»; «Дай сустрэць цябе рогам раскрытым, грудзьмі і рукамі»; «Ён Лукул, Петроній, Цэзар і Крэз»; «З неймавернай, ружовай, ззяючай далі»; «Калыска, труна і дом»... (Ложак); «І замэкаў, застагнаў, заплакаў»; «Свет сэрцаў, песень і бароў»; «Са скалаў, тупі і журботы»; «На вуголле, на попел, на тло»; «За прыбой начны ў марской журбе, За пяшчоту, здраду і адданасць»; «У жыщё, ў каханне і ў вясны піры»; «І вымаліў людзям і каням Дараванне, світанне,

любоў і спакой»; «Адзінае ёсць на свеце: Сумленне, братэрства, каханне»; «Цемра, хаос і шал»; «Да загнанай, забітай, задушанай мовы»; «Не вішчаць, не дрыжаць, не крывіць»; «Бяздумныя, падшыя, светлыя»; «Дэман чорны, чырвоны, агністы»; «Волаты змагаліся лясныя, зрушылі, пасеклі, паляглі»; «Мой далёкі, мой смелы, мой добры, мой мілы».

Уладзімір Каараткевіч імкнуўся ўстанавіць непасрэдны контакт з чытачом, прымусіць яго прасякнуцца аўтарскай ідэяй, захапіць – запаліць уласнай філософскай ідэяй, пераканаць, натхніць, даказаць, паказаць ту ю прыгажосць быцця і веру ў перспектыву, якая валодала ім у гэтую хвіліну. А ён заўсёды быў шчырым, і гэтая шчырасць дамінавала настолькі, што кожнага неафіта рабіла сваім адэптам. Вось чаму ён не баяўся прамой непасрэднай дыдактыкі і нават дэкларацыйнасці. Толькі гэтым можна растлумачыць з'яўленне парайнальна малой колькасці твораў у дамінуючым тады стылі патрыятычнага афіцыёзу (нават спадарожнік Зямлі згарыць у нябёсах дзеля славы Радзімы сваёй). Часцей за ўсё выклічнікі будуць выкарыстаны з нагоды захаплення прыродай і яе галоўным тварэннем – чалавекам: «О вясна! Таполі! Свеце мілы! Сонца німб! Аблокі! Сад! Рака!»; «О Зімні шлях»; «О вы, што будзеце ісці з дзяўчынай»; «О, як добра, як прыгожа жыць»; «Суайчыннік, стань! Тут знішчалі людзей. Суайчыннік! Запомні навек...»; «О, якое грознае гора! Ах, якая журба ў світанні».

У іншых аўтараў, асабліва ў жанчын, гэта здалося б найграным, штучным, дэкарацыйным: Умиляться к лицу только бабам, у мужчин музыка должна высекать огонь из души (Бетховен). У Каараткевіча падобныя воклічы захаплення надзвычай арганічныя і шматфункциянальныя. Ён у свой час адзначаў, што ў нашых вершах пачуці часта падміняюцца вытанчанай нюансроўкай бліскучым, але халодным,

як крышталь, агнём. Болю, ад якога, як нажом па сэрцу, у нашых вершах амаль няма. Ён заклікае вярнуць першапачатковую яркасць і магутны накал смутку, радасці, лікавання, згадваючы пры гэтым вытанчаных рымлянаў, якіх здзіўляла здольнасць дакаў ад гора качацца па зямлі, а рагатаць ад радасці так, што лісце падала з дрэў. У. Каракевіч лічыць, што мы прывыклі бараніцца ад гора ўсмешачкай. (уплыў Байрана) Ён адчувае, як шмат страцілі людзі ў гэтым непасрэдным выяўленні пачуццяў. Уся будова верша рамантыка служыла адзінай мэце – ускalыхнуць увагу чытача, зацікаўць яго, дзеля чаго і служыць наўмысная акцэнтацыя падзеі, вобразаў, нечаканая інструментоўка, змена рытму, інтанацыі, сюжета, наданне аўтэнтычнага значэння нават знакам прыпрынку – выклічнікам, пытальнікам, што групіруюцца, як у нікога, шматкроп'ем. І, асабліва, выкарыстанне незвычайных слоў і вобразаў, дагэтуль не ўласцівых нацыянальнай паэзіі. Яны ўжо не толькі ўвасаблялі і адлюстроўвалі сэнс і эмоцыі, але і самі становіліся паняццямі і сімваламі, што і прыводзіла да незвычайнай метафорыкі і афарыстыкі.

Згадаем некалькі яскравых узору метафары:

«Сад плачацца на горкую нядолю»; «Халоднае ад кропляў дажджавых Сумуе яблыка на голым дрэве»; «На горам засеных нівах расце небывалы гнеў»; «Павуцінне, «пража маткі боскай»; «І вочы Радзімы гаротнай Над радкамі яго пачалі сумаваць»; «У сініх стронгавых замках – літоўскіх азёрах – І ў бяздонных зяніцах літоўскіх жанчын»; «Лугі зарэчныя спявалі нешта»; «Курчыць зрынутыя дрэвы страх».

З вершаў Каракевіча можна сабраць анталогію афарызмаў:

- Ўсе шляхі прыводзяць не да Рыма,
А да родных вербаў і бяроз;
- Але ў кожнага ёсць родны кут;
- Векавечны толькі край, і далеч,
І жоўты ліст на зелені травы;

- Ты ёсць на свеце. Досьць для мяне;
- Што вы варты без гэтай магілы,
Без каліны на роднай мяжы?
- Я з табой да крыві апошняй, Мужны мой, адвечны
Мой народ;
- Я памру не героем – рабом памру;
- Бо скупая зямля маёй Беларусі. Не раз мела
рабоў і не мела рабоў;
- Не ад стомы буслы гінуць над морам;
- Настальгія ім сэрца няшчаснае рве;
- Попел сэрца ў нашых ракоча ў зямлі: Памятай;
- О зямля, святая калодніца, Гора, мужнасці, смерці
юдоль;
- Калі ёсць на зямлі гэтай вера, Калі варта жыць –
то для вас;
- Нельга верыць у бога, калі ён такое дазволіў.
Цяжка верыць у люд свой, Калі ён такое сцярпей;
- О, як добра, як прыгожа жыць!
- Каб вешацца – трэба таксама сумленне займець;
- Толькі здрадзе не здрадзіў і тым, хто за здраду
заплаціць;
- Я вас пакіну ў вашых чорных хмараў. Вам хмару, нам
земля.
- Яе – не рушце;
- Калі вы сябе завеце – Радзіма, – не дарую Радзіме
такой;
- Чым настрашыце вы чалавека, што вярнуўся з
апошняй мяжы?
- Што ж цяптер ты мне, дзік, падорыш? Мне, забітому,
ты, жывы?
- Людзі ваду да сябе ўздымаюць, Быдла – схілецца да
вады;
- І сонца ёсць. І ёсць мая радзіма. Я сын яе. І я ў крыві
ўстаю;
- Страціў не я Афіны. Хутчэй Афіны – мяне;
- Бо жанчыны панствуюць і ў мане, А мужчыны і ў
праўдзе – рабы;
- Тыя, што варты стакрот кахання, – Тыя не маюць яго
на зямлі;
- І тады я стану вечным небам, Сінім вечным небам над
табой;

– Што мне ў сонцы – без яго пяшчоты?

Што мне ў любых вуснах – без агню?

– «Не вымай без вялікай патрэбы; Не хавай без вялікай
крыві»

(Надпіс на ножнах)

– Што мне гэты клінок без ножнаў?

– Калі мы не ўстанем самі – Не падыме нас ніхто;

– Не схаваеш – то трэба сячы;

– Нашто мне вочы есць айчыны дым?

– Як мне далей любіць такі народ?

Няшчасны мой... Ўлюблены... Ненавідны;

– Гэта дзіўна, што мёртвым часамі зайдорсцяць
жывыя;

– Лістоты мала, але трэба верыць ў жыццё, ў каханне і ў
вясны піры;

– Ёсць і ў вас, як у іншых, святыя;

Не давайце святыні пісам;

(праўда, гэта перыфраз з «Евангелля»)

– І таму сэрцам плачу, ўстаю на калені

Перад ранній, святою магілай тваёй;

– Справядлівасці няма, калі гнецца Хоць адна ад
крыўды спіна;

– Не пагарджаць святым сваім мінульым,

А заслужыць яшчэ і вартым быць яго;

– Нам з гадамі ўжо не сняцца зоры;

– Верас будзе стагоддзі З разбітага сэрца расці;

– Юнацтва шкода, сэрца хоча жыць;

– І ёсць дзясяткі, з кім можна спаць, Прасынацца –
ніводнай няма;

– Гуманізм, што суседзяў не вельмі любіць,

Не такая ўжо рэдкая з'ява ў жыцці;

– Цяжка мур разбіць, лёгка гонар прадаць;

– Край мой светлы, што выпіў мора пакут!

Да апошняй бярозы благаслаўляю;

– Жанчыны варты кахання, павер.

Паэзія Уладзіміра Каараткевіча – арыгінальнейшае
спалучэнне неспалучальнага, сведчанне знешняе чаму
і даволі частае ў парадунанні з іншымі выкарыстанне
хіязму, што найбольш яскрава ўвасоблена ў радках з
верша «Вадаспад Учан-су»: «У імгненні

найвышэйшага ўзлёту У лікаванні раптам стрэнуць
смерць». Адметнасцю паэтавага светаразумення і
светаўспрымання абумоўлена з'яўленне падобных
вобразаў і словазлучэнняў: «Лебедзь чорны ў дрэме
плача аб Аўстраліі далёкай»; «Што ты зробіш: быў
богам, а стаў швейцарам»; «Я люблю людзей, мне не
трэба людзей»; «Я люблю ўзычыць бліжнім двухногім,
Кол з асіны ад сэруца падарваць»; «Ці на тое раджалі
vas і расці (кнігі – **I.III.**), Каб на плошчах пажэр вас
прагнны агонь?!»); «І лету на змену прыходзіць сцюжка, I
сон на змену пяшчоце рукі»; «І што абдымаша цябе
ззаду за грудзі, Лавіць нагою выгіб сцягна, Калі за-
мест песні вясенняй будзе Зіма, забыццё і зрада
сна?; «Мозг шле навокал клічы і сігналы, А цела – ў
мёртвы лёд закула Смерць»; «Аддзячым ліхам за
любоў, Нянавісцю – за дабрыню».

Чалавек і сам амбівалентны; як адна частка
паэтычнага радка адмаўляе папярэднюю, так і
пэўная ягоная сутнасць супярэчыць іншай, а ўчынак,
думка, мара, што ўзнікаюць у дадзеную хвіліну –
антаганістычныя ранейшым. Таму *homo sapiens* можа
быць амаль адначасова і зраднікам, і хціўцам, і
няўдаліцай, і скотам – і «рыщарам сумлення і
свабоды».

Выкарыстанне антыгэзы, супрацьпастаўлення,
паэтыкі кантрастаў – адзін з улюблёных прыёмаў
паэтыкі рамантызму, пра што яшчэ пісаў В. Гюго ў
прадмове-маніфесце да «Кромвеля». Згадаем і выслоўе
Максіма Горкага, якое будзе дарэчы пасля згадак пра
падабенства творчай манеры мастакоў і паэтага:
Контраст светотени в словесной живописи так же необходим, как и в масляной.

Уся паэзія У. Каараткевіча пабудавана на
прынцыпе кантрасту. Найбольш простае
выкарыстанне апошняга – зварот да выкарыстання
антоніма. Ён не мае прямых адносін да верша, бо мае
агульналексічны універсалій. Але супрацьлегласць,

супрацьстаянне, што ляжыць у аснове антоніма, дазваляе па-новаму раскрыць сутнасць з'явы і паняцця, надаць новую экспрэсію ці значна ўзмашніць папярэднюю. Гэта жыщёва неабходна Ка-раткевічу-мастаку з яго кардынальным супрацьпастаўленнем жыщя і смерці, радасці і магілы, зорак і бруду, цнатлівасці і распусты, здрады і альтруізму, зямлі і неба, забароненага і дазволенага, веры і бязвер'я. Даволі часта ён звязаецца да выкарыстання кантэкстуальных антонімаў, што дазваляе не толькі пашырыць сэнсавую і выяўленчую ёмістасць вобраза, але і трymаць неабходна-належную свабоду для выяўлення складанейшай субстанцыі твора.

Антонімы выражают не толькі супрацьлегласць, але і ўнутраную супяречнасць з'яў, што пашырае шырыню ахопу ўзнаўляемай падзеі. Кантраст, антыгэза выкарыстоўваецца ў межах аднаго апісання, радка, фразы, а можа дамінаваць ва ўсіх творы, падпрадкоўваючы сабе развіццё сюжету, дынаміку харектараў.

«На нашай любай і чыстай, на нашай сіней зямлі Зяберам і асотам зараслі пустыя палі»; «Кахаю абутую ў босую, З кнігамі і з сярпом»; «З ёй – радасць, аднаму – гора»; «Ты ўсё спіш, а дзень на нагах»; «Дзень вялікі, а луста малая»; «Мы чакалі свабоды, І касілі нас кулямі роты»; «Не на тое, каб енчыць, А каб крыкнуць да ўсіх на зямлі»; «Паміраю і веру»; «Цяплі ўчора свечкі ёй вітая, А сёння аддалі яе снягам...» (пра ялінку).

Паэт многія вершы пачынае з выключнага кантрасту, дзе кардынальна палярныя ўяўленні сутыкае паміж сабой, ад чаго ўзнікае іскра, што запальвае вобраз, які і будуецца на аснове антынамічнасці і кантрасту. Гэта пясчынка і горды ўцёс (радзіма і паэт), чалавек і горы (Гаўрыдзэ), смяротнасць асобы і несмяротнасць жыщя. Так, у вершы «У туую ноч» усе займаліся звычайнымі,

будзённымі справамі – пілі, гарланілі, плакалі, малілі, прасліся, клялі – і ніхто не ведаў, што ў гэтую хвіліну адбыўся цуд, увасобілася Слова, зацвіла папараць-кветка, нарадзіўся Янка Купала (паўторымся, як ніхто не зauważыў гібелі Ікара на карціне Брэйгеля).

Адлюстроўваючы рэальнія жыщёвыя канфлікты і супяречнасці, паэт з дапамогай кантрасту, антыгэзы не толькі іх маляўніча ўвасабляе, але, самае галоўнае, выказвае ўласныя адносіны да самога жыщя ва ўсіх ягоных праявах і сцвярджает ўласныя ідэалы.

Як ніхто ў беларускім прыгожым пісьменстве, Уладзімір Ка-раткевіч усведамляе сябе грамадзянінам сусвету, дзіцём планеты Зямля, прадстаўніком *homo sapiens* і часцінкай чалавецтва. Чым болей нацыянальны паэт, тым больш ён разумее сваё агуль-чалавече паходжанне, якое і праявілася ў індывідуальна-нацыянальным. Тому ён адначасова ўспрымае сябе вышкікам векавой эвалюцыі супольнасці ад даадамавай эпохі і пачаткам сусвету, Невядомым, Першым, што дзейнасцю і нават смерцю паказвае вектар развіцця племені, народу, чалавецтву і, як і сам вучыўся ўсяму, нібы прарок Амос, ад зорак:

Агонь з вышынь – і дом твой, як свяча,
І мёртвай хмарай – попел над Гаморай,
І ўсё з нуля даводзіцца пачаць,
Бо ў тым бытым нічога не гаворыць.
Калі ўжо давядзенца зноў пачаць –
Ідзі ад дымам пушчаных святыняў
І не шкадуй ні плуга, ні мяча
На новы свет, дзе ўсё пакуль – пустыня.
Там будзе грай сівога крумкача,
Сто бездарожжаў, соль і пыл на веях...
Калі ўжо вырашыў з нуля пачаць –
Ідзі! Не аглядайся!
Скамянееш!

Як ніхто бадай у сучаснай славянскай паэзіі, У. Ка-раткевіч-ідэолаг (не пабаймся цяпер ужо

зашмальцаванага тэрміну) гуманізму (у класічнарамантычным разуменні, а не цяперашнім, не модным ужо ва ўсіх кругах, асабліва эстэцкіх і псеўдаэстэцкіх з-за празмернай службы ў справе прапаганды). Згадаем яшчэ раз, што Караткевіч не баіца заяўляць і выстаўляць свае ідэалы, якія настолькі магутныя і абгрунтаваныя, што не толькі вытрымліваюць, але і нават не звяртаюць увагі на дробныя ўхмылкі, намёкі, тым болей спробы іх абвергнуць. Гэтыя ідэалы – састаўная, прыроджаная частка ягонага Я, ён – рэальны і зямны – цалкам ім адпавядае. У свой час Я. Парандойскі ў славугтай «Алхіміі слова» пісаў, што далёка не кожны пісьменнік падобны на сваіх герояў:

Настоящий Ламартин вдребезги разбивал сердца нежным поклонницам его поэзии, как только они получали возможность видеть его воочию. В стихах Ламартин был мечтателем, задумчив, стыдлив, все трогало его до слез, и невольно он представлялся существом хрупким, изящным, может быть близким к чахотке. В действительности же он был le grand diable de Bourgogne – огромный бургунский дьявол, который ел и пил как полагается, ругался, как гусар, занимался охотой, имел псарни и конюшни – как настоящий задира шляхтич, без устали воюющий с соседями. А як успрымаліся абвінавачванні Байрана ў інцэсце і садамі, з-за якіх ён быў вымушшаны развесціся з жонкай і пакінуць Англію, маладзенькімі фанаткамі, што бачылі ў лордзе толькі загадкавага, амаль нябеснага Чайльд Гарольда.

Свой жыщёвы ідэал У. Караткевіч выказаў у самым апошнім вершы 19 чэрвеня 1984 г., прысвечаным Васілю Быкову:

Час стагоддзі, як касой, сцінае,
Веры, царства, догмы йдуць да ценяў...
Усё мінае – Гонар не мінае,
Бо народжаны адным сумленнем.

Згадаем вопыт – духоўны і матэрыяльны – чалавецтва. У. Караткевіч пафасна сцвярджае, што яно выжыла, захавалася і паспяхова развівалася толькі дзякуючы сумленню і гонару калі не ўсіх двухногіх, то самых лепшых яе прадстаўнікоў. Гэта адзіная панацэя, здольная ўтрымаць жывёльны пачатак чалавека – «А іначай – няшчасце Зямлі. А іначай – канец». Адштурхоўваючыся ад тэзіса Конрада З. Лоранца аб тым, што «...у вышэйшых жывёл патрэба і здольнасць прычыняць разбурэнні і шкоду ўзрастаюць прамапрарцыянальна ступені іх разумнасці», у вершы «Вышэйшыя жывёлы, або Вянец тварэння» ён наглядна-доказна паказвае, што з бліжэйшых родзічаў чалавекамалпаў – цікавасць уяўляе зусім не лемур, не капуцын, не мартышкі, а гарыла з пачкай сернікаў. Таму аб сутнасці роду чалавечага могуць нагадаць у першую чаргу Хатынь, Хірасіма, Герніка. *Боюсь, что земной шар – желтый дом Вселенной* (Вальтэр).

Мізантрапічныя ідэі ў свядомасці і творчасці У. Караткевіча не маглі дамінаваць, хаця ён і хадзіў з Дантам у пекла і яшчэ далей; бачыў нараджэнне зямлі і свету; добра зведаў злосць, зайдзрасць, хцівасць людскую; «подзвігі» вандалаў; зраду блізкіх і цкаванне паэтав і мастакоў; здзекі са святынёй. Ён, нягледзячы ні на што, любіць людзей і жыщё. Вітальнасць натуры Караткевіча – выключная, нешта падобнае было толькі ў Купалы (праўда, падчас з адмоўным кодам), ранняга Максіма Багдановіча (пасля памяняўся вектар). Гэта дэўна ў нашым kraі, дзе аўтахонны жыкар запраграмаваны хутчэй на сыход, чым росквіт. Беларус баіца жыць з-за нейкай вінаватасці, ён як бы падсвядома адчувае, што заняў нейчае месца і гатовы як мага хутчэй яго вызваліць. У. Караткевіч захоплены жыщём, любіць яго ва ўсіх праявах, бо, як нікто, адчувае гэтую нацыянальную асаблівасць, ён літаральна бачыць хісткую мяжу

жыцця і смерці... Жывым для паэта паўстае ўесь сусвет, а не толькі сфера быцця чалавечага, у яго жывыя дрэвы, кветкі (ён баіцца сесці на лузе, бо памне іх: «Я доўга шукаў месца, дзе сесci. Бо ўся зямля была спачатку ў незабудках, потым у ландышах і толькі далей бачан быў суцэльны, адзін ландыш ля аднаго, белы дыван»), нават камяні і скалы (камень – слова). Ён глядзіць на жывую прыроду, прырода глядзіць на паэта. Сартр лічыў, што ўсім звычайным людзям дастаткова бачыць дрэва або хату. Цалкам захопленыя сузіраннем рэчаў, яны забываюць пра сябе. Паэт (тут гаворка ішла пра Бадлера) никогда о себе не забывает. Он смотрит на себя видящего, он смотрит ради того, чтобы увидеть себя смотрящим, – он созерцает свое восприятие дерева, дома, и лишь сквозь стекло этого восприятия предстают перед ним вещи, предстают более бледными, более мелкими, менее трогательными, словно он разглядывает их в бинокль. Они не указывают одна на другую, как указывает стрелка на дорогу или закладка на страницу, их непосредственная миссия обратить воспринимающего к самому себе. Якраз такая определенность настоящего будущим, существующего – тем, чего еще нет и назвали философы трансцендентностью. Гледзячы на ўсё існуючае, У. Караткевіч сузірае сябе, бо яны разам удзельнічалі ў эвалюцыі зараджэння з вялікага землятрусу, з часоў, калі яшчэ на гарачай планете сярод папарацяў-хвашчоў хадзілі дыназауры, а затым маманты. Такая з'яднанасць дапамагае яму ўбачыць стронцый у дажджы, што падае на будучыню чалавецтва («Дзяўчына пад дажджом»); глабальнае пацяпленне, ад якога ў Оршы пачынаюць расці бананы, якімі кідаюць у бяздарных паэтаў, мангустаны, а на Беларусь прыйшло мора («Вадарод»). У некаторых выпадках ён набліжаецца да прароцтваў («Прарок», «Маналог Кастуся з III акта трагедыі «Кас-

тусь Каліноўскі»), дзе ўздымаецца да цяперашняга разумення свядомасці чалавечай, што мозг і разум – гэта далёка не адно і тое ж. Ён уяўляе край целам, якое даўно закула ў мёртвы лёд Смерць, а Мозг яшчэ шле навокал клічы і сіналы. Распад клетак мозгу значна ўзмацняецца імшой крумкачоў, і няма надзеі, што нехта можа пачуць мозг, што марна растае ў агні. Менавіта таму нельга пачуць у згасанні мозгу ярасны крык нашчадкаў, бо душа не можа вярнуцца ў Нішто.

Людзі заняты зусім іншымі справамі:
Аб існаванні подласці і наветаў,
Падступных махінацый і інтрыг
Я ведаю, паверце мне ў гэтым,
Зусім не са старонак даўніх кніг.

Вось чаму на свеце існуюць «Здратаваныя магілы», канцлагеры («Балада пра смяротнікаў»), паляванне на паэтаў («І, можа, тыя, што ў мане Жывуць свой век, п'юць добрых кроў, цкаванне ўзладзяць на мяне. Калісыці – горш, чым на звяроў»).

У той жа час існуюць людзі, якія не толькі не садзейнічаюць здрадзе («Я проста ў гэтым не прымаю ўдзелу»), але і цаною ўласнага жыцця («Балада аб арганаўтах») ратуюць свет, ратуюць найменне тваё, Чалавек. Все мы барахтаємся в грязі, но иные из насглядят на звезды (О. Уайлд). Асабліва гэта заяўлена і ўвасоблена ў «Слове пра чалавечнасць», якую многія папракалі за схематызм і зададзенасць. Невыпадкова сугучнасць загалоўка з «Гімнам чалавецтву» Ф.Гельдэрліна. Слова любові, прызнання чалавечнасці асабліва гаючыя ў наш час выключнай дэгуманізацыі грамадства і мастацтва. Дзеля таго, каб кахраная пражыла яшчэ адно імгненне, цаной жыцця герой уздымае яе над хвалямі («Патоп», старажытны беларускі апокрыф).

Аднак перш за ўсё У. Караткевіч прызнаецца ў любові і адданасці свайму народу. Адзін з самых

апошніх ягоных вершаў (пасля з'яўління толькі два ці нават адзін) можна ўспрымаць як запавет (асацыяцыі з Шаўчэнкам тут заканамерны, бо яшчэ ў 1957 (sic!) годзе ён з маладняцкай бравадай пісаў, што калі і патрэбна закапаць дзесь ягоныя тленныя косці, то ён хацеў бы ляжаць «над родным Дняпром, на зялёным, сасновым, грывастым пагосце, Дзе бусліны клёкат у ліпенскі гром»). Тут ужо юнацкая вера ва ўласную неўміручаць заменена верай у бессмяротнасць нацыі:

Бог пайшоў. Жыщё ідзе пад кручу.
Але йдзі і губляй спакой.
Ёсьць замест прыватнай неўміручаці –
Бессмяротнасць нацыі тваёй.
Ты памрэш. Але ў бязмежным свеце
Будуць працвітаць твой Люд і Край...
Вер, што ў гэтым, вер, што толькі ў гэтым
Шчасце пасмяротнае і рай.

Рамантызм як тып мыслення ў выключнай ступені звязаны з міфам і міфатворчасцю: *Мы можем утверждать, что всякий великий поэт призван превратить в нечто целое открывшуюся ему часть мира и из его материала создать собственную мифологию* (Шэлінг). У. Караткевіч як паэт-рамантык – самы дасканалы, поруч з Янам Баршчэўскім, творчасцю якога захапляўся і нават снаваў задуму перастварыць ягоную спадчыну, вярнуць назад народу, міфатворца ў нацыянальны традыцыі. Менавіта ён стварыў Міф аб Беларусі, дакладней, завяршыў будаўніцтва віртуальнага замка, фундамент і сцены якога узводзіў згаданы польска-беларускі рамантык, а дэкор пачаў накладваць Максім Багдановіч сваёй канцепцыяй краіны браначкі. Баршчэўскі стаміўся ад непад'емнасці, неажыщёўленасці велічнай задачы, таму аплаквае знайдзеную Беларусь, рыдае над разрабаванай святыннай, М.Багдановіча спыніла смерць.

Дзіўны парадокс, Радзіму бачыць толькі той, хто яе пакідае – іншым яна не даецца, хаваецца. Разгледзець сваю Літву А. Міцкевіч змог толькі з гары Аю-даг, Ян Баршчэўскі – з набярэжнай халоднай Няўры, М. Багдановіч – з волжскага ўцёса, У. Караткевіч – з каштанаў Крашчаціка: «Здалёку я асабліва палюбіў Беларусь і яе людзей. Яна ўяўлялася мне тады па незямному прыгукраснай. Уся зялёная, вільготная, з азёрамі, з народам, з ягонай пяячай і звонкай мовай, з легендамі і палямі, курганамі і рэкамі». Кожны з іх змагаўся наводдаль ад сваёй арміі. Іншым было лягчэй. Яны былі сузор’ем. Ён (Максім Багдановіч – **I.III.**) самотнай зоркай, якая, вядома, бачыла свято ад вялікай галактыкі свайго народа і ад сузор’я лепшых сыноў яго, паплечнікаў сваіх – але ўсё ж палала наводдаль... Ён большую частку свайго жыцця не бачыў радзімы, а калі ўбачыў, то спустошаную вайною, няшчасную, знявечаную і збрыйджаную. Убачыў, каб адразу ж самотна памерці наводдаль ад яе», – так пісаў У. Караткевіч у артыкуле «Летапісец» (Да 75-годдзя з дня нараджэння М. Багдановіча). Як ніхто, лічыць наш сучаснік, М. Багдановіч быў гістарычным паэтам, бо абуджаў у народзе гістарычнае мысленне, а значыць, і гонар. Захапляючыся подзвігам Максіма Кніжніка, ён сам сябе не раз пытаў, адкуль і як гэты хлапчук спасцігнуў сапраўдны вецер пісторыі, які не падуладны і тысячам кабінетных вучоных. У. Караткевіч сцвярджае, што, перачыгаўшы сотні даследаванняў, перакапаўшы стопы папер, пабачыўшы ў сто разоў болей, чым гэты вечны юнак, рагам разумееш, што ты ягоны вучань, што ён прадчуваў болей, чым ты ведаеш. З ягонага прадчування, інтуіцыі і з'яўляецца новы зрок (нібыта ён аддаў свае вочы нашчадкам), які дазваляе ўбачыць арыядніну ніць, што не дазваляе заблукаць у цёмных лабірынтах беларускай мінуўшчыны... Трэба дадаць і самую магутную рысу рамантычнай асобы – уяўленне

(воображеніе), якое для паэта мае шматкроць большае значэнне, чым шгодзённая рэальнасць. Толькі з дапамогай оніх можна паказаць унутраны свет нацыі – жывую карціну ладу жыцця, звычак, патрэбнасцей, адметнасці зямлі і нябёсаў. Герой рамантыкаў – асоба выключная, герайчная. Менш за ўсё Караткевіч падобны на героя ў класічным разуменні слова, аднак ён не мог дазволіць сабе раскошу быць слабым, адышці ад барацьбы, застацца кабінетным чарвяком, што кашляе ад пылоты архіваў. Ён адчуваў і добра разумеў, што менавіта яму доляй наканавана стварыць рамантычны міф пра неіснуючую краіну Беларусь. Таму не будзе адыходзіць убок, рыдаць над святынямі, бо нельга аддаваць святыню псам. *Nolite dare sanctum canibus: neque mittatis margaritas vestras ante porcos, ne forte conculcent eas pedibus suis, et conversi dirumpant vos.* – Не давайте святыню псам; и не мечите жемчугом перед свіньями, да не попрут их ногами и, обратившиесь, не разорвут вас. Ён не сыдзе з роднай зямлі раней, чым здзейсніць велічную задачу ё пасля фізічнай смерці здзяйсніе наканаванае – так ідзе свяцло ад узарванай і ўжо не існуючай рэальнай зоркі), невыпадкова пасмяротны зборнік так і называецца – «Быў. Ёсць. Буду».

Пра гэта ў прадмове да згаданага зборніка надзвычай метафарычна і дасканала сказаў Рыгор Барадулін: «Мы замаўчалі, каб перадумаць усё, што сказаў Ты, дасведчаны і адукаваны, непрымірымы і даверлівы да безбароннасці рыцар з замка дабрыні і спагады, мудрэц і наўны пасляваенны аршанскі падлетак. Ты ведаў, як мала хто шмат, Ты шгохвілны імкнуўся даведацца яшчэ болей, данесці да сутнасці, да першавытокаў сэнсу ўсяго нашага вокамгненнага зямнога бытавання – жыцця.

Мы замаўчалі, бо замаўчаў Ты, столькі недавыказаўшы, столькі недараўбіўшы на сваім

неспасціжным самай смелай чалавечай уяве зямішчы. Абсяг усяго зробленага табою можа толькі ашаломна ўразіць звычайнага смяротнага».

У Караткевіч свядома і мэтанакіравана стварае ўласную міфа-утопію, якую не паспелі і не змаглі стварыць пісьменнікі XIX–XX ст., і перш за ўсё таму, што не было рамантызму як метаду мастацтва і ладу жыцця (згадаем Яна Баршчэўскага – «Душа не ў сваім целе», Якуба Коласа «Новая зямля». Кожная з утопій (сусветных ці нацыянальных) абмежавана ў прасторы – гэта востраў, страчаны свет недзе над зямлёрой, сярод ільдоў ці тропікаў, на Месяцы ці зорках, ці хаця б агароджана ў звыклых геаграфічных умовах.

У Караткевіча Беларусь абазначана (згадаем яшчэ раз, што глядзіць ён зверху, з нябёсаў) дубамі, азёрамі, цэрквамі, касцёламі, балотамі, корчмамі, нават могілкамі. Як і кожны сапраўдны дэмург, ён мае ўласную касмагонію роднага краю (О мой цудоўны край, Мой заснежаны рай... – згадаем «Из милого мне края: Из рая» (Дантэ) у вершах «Мы», «Землятрус». Аднак гэты кавалачак свету надзвычай крохкі:

Каб плыў судоў уратавальных дым,
А родны край знікаў навек ў хвалях,
Я б лепей згінуў з ім, з яго апошнім жалем,
Як жыў і мучыўся бязмерна – з ім.

Беларусь Караткевіча з вышыні птушынага лёту зусім не фантастычная, у адрозненне ад класічных рамантыкаў-утапістаў XIX ст. Тут, па сутнасці, няма фантастычна-міфалагічных образаў, за выключэннем зайца, што варыць піва, чорначырвонага дэмана, Левіафана, класічных пачвараў класічнага пекла. Аднак і не выключна рэальная, хаця і заснавана ў значнай ступені на дакладна-дэталёвым апісанні існуючых у сапраўднасці славутасцей: Орша са сваім змарнелым паркам, Кабыляцкай гарой, лянівай сястрой Аршыцай, дзе хаткі, нібы гнёзды ластавачак, размыты дажджом брук;

гарадзішча старое на зліве рэк, дзе больш як дзесяць
стагоддзяў назад першы зруб наставіў чалавек; засы-
паныя лісцем бярозавым паўстанкі; кіева-пячэрскі
слон; тэрыконы; Дзіва на Нерлі; велічная Каложа над
чорнаю вадою; Трасцянец; Месяц; корчмы; рэчкі
Папараць, Сож, Дняпро, Ака і Волга.

Калі б нават сляпым і глухім я прыйшоў да цябе.

Што сляпым? Нават мёртвым успомню высокія
зоры,

Над ракою чырвонай і цьмянай палёт кажаноў,
Белы ветразь на сініх, на гордых, як мора, азёрах,
І бары-акіяны, і неба – разлівы ільноў.

Дзе мой край?

Там, дзе людзі ніколі не будуць рабамі,
Што за поліўку носяць ярмо ў безнадзейнай турме,
Дзе асілкі-хлапцы маладымі ўзрастоюць дубамі,
А мужчыны, як скалы, – ударыш, і зломіцца меч.
Дзе мой край?

Там, дзе мудрыя продкі у хвоях паснулі,
Дзе жанчыны, як радасны сон у стагах на зары,
А дзяўчата, як дождж залаты. А сівыя матулі,
Як жніўё з павуціннем і добрае сонца ўтары.
Там звіняць неўміручыя песні на поўныя грудзі,
Там спрадвеку гучыць мая мова, булатны клінок.
Тая гордая мова, якую й тады не забудзем,
Калі сонца з зямлёю ў апошні заглыбящца змрок.
Ты – наш край.

Ты – чырвоная груша над дзедаўскім

домам,

Лістападаўскі знічак густых фасфарычных раць,
Ты – наш сцяг, што нікому, нікому на свеце, нікому
Не дамо абсмяяць, апаганіць,
Забыць ці мячом зваяваць.

Мы клянёмся табе баразной сваёй першай на полі
І апошній раллёй, на якую ўпадзём у журбе.

Мы клянёмся табе, што ніколі,
Ніколі,
Ніколі,
Так,
Ніколі не кінем,

Не кінем,
Не кінем цябе.

Там, сярод манументаў-дрэваў, што вярхамі
дастаюць да зор, ходзяць зубры- маманты; валадар
лясоў – дзік; белавежскі аленъ, з мудрымі сумнымі
вачыма, рапманымі і поўнымі жалю; і валы дзі-
кунскія. Біблейны погляд на нацыянальную гісторыю
асабліва магутна ўвасоблены ў вершы «Ворыва на
валах», дзе быкі прадстаюць не рапманымі цяглавымі
жывёламі, а як нешта пачварнае, страшнейшае за
сваіх продкаў з міфа пра арганаўтаў:

З нябачнае лагчыны йдуць яны
Да сонца, ветру, хмараў і разлогаў,
На ўзгорак, велічны, як шар зямны,
Бы два паўмесяцы ўспрываюць рогі.

Бялкі ў крыві, брудныя капыты, што папіраюць
свет, надаюць бестыі апакаліптычныя рысы, якія
нясуць краю смерць і зніштажэнне. Матывацыя і
вобразнасць атрымае далейшае развіццё ў паасобных
творах. А пакуль над краем лятаюць жахлівия крум-
качы; агністы снягір на сасне; галлі сівыя ў плаўны
палёт паплылі; мужчыны мятушкі цягнуць на ўзлёт;
салоўка, што ў росах б'е; певень, што, у адрозненіе ад
людзей, вартуе родны край; гусі-лебедзі ў лугах
зялёных. А над усім, пад алмазам Вялікай
Мядзведзіцы, кружаць белыя буслы.

У свой час для свайго манументальнага будынку
«Чалавечай камедыі» А. Бальзак пісаў лёгкаважныя
іскрыстыя «Арабескі». Якраз такімі ўспрываюцца
вершы «Безгаловая Венера», «Нараджэнне Венеры»,
«Нараканні Насрэдзіна Ахмет-Аха эфендзі», «Хан і
табіб», «Цар-гармата», «Бог важдаецца з беларускімі
прозвішчамі».

Тут заўсёды жылі незвычайнія людзі. Хаця
Караткевіч не аднойчы будзе прызнавацца ў любові
да простага чалавека, героем ягонай пазіціі ніколі не
будзе селянін-мужык у класічным разуменні слова. Ва-

ўсе часы гэта шляхіц дху, які шукае не скарынку, а сэнс быцця, як у вершы «Старажытны беларус»:

Спічасты строй гатычных вежаў.
Ў дубах старэнькая царква...
«Як чалавеку жыць належыць,
Скажы мне, мудрасці сава?»
На хаты ў прывідах вішнёвых
Глядзіць, і іх не бачыць ён...
«Хоць ты адкрый мне тое Слова,
Святы Настаўніка закон!
Адкрый не верай ці бязвер'ем,
Не так, як Мойзасу калісь,
Як зведаць Словам, Весам, Мерай,
Што Ісціна на сей зямлі?
Ў чым чалавечнасці адзнакі,
За кім ісці, каго маліць,
Ці багахульстваваць, ці плакаць,
Ці кнігі на стагнах паліць?»

Перад намі не звычайны, звыкла забіты «пан сахі і касы», а чалавек, роўнявялікі ў сваіх нястомнных пошуках старажытнаму грэку і рымляніну, прадстаўніку Богам абранага народа, што шукае адказ на адвечныя праклятвыя праблемы, пытанні. Ён успрымае сябе часцінкай чалавецтва, хоча ўбачыць чужыя дзівосы бытавання, бо жыщё Божае неаднамернае, каб яшчэ раз у парайнанні ўпэўніцца ў красе роднай зямлі і магутнасці яе народа. Зноў згадваецца Ц. Норвід: «У ва ўсе часы дзве песні на свеце гучалі і працягваюцца. Адна – голас прыроды, другая – гісторыі чалавецтва...

Маўчанне. Кнігу ў скуры рудай
Закрыў, бо перад ім – сцяна.
І сэнс жыцця, і хто мы, людзі,
Па кнігах не спазнаць да дна.
І усплываюць за парогам
Краін далёкіх міражы.
Як сэрца цягнецца ў гароду
Як прагнуньць ногі зем чужых
Туды! Туды! З няпэўнай картай.

Туды, каб рассудзіць спаўна,
Чым дрэнны чалавек і варты,
І з родным краем парайнаць.
Няцерпна думаць, што блукаюць
За вобрыем, далёка, там
І какадрыл, і цудзь марская,
І страшны звер сланапатам.
Ўсё выпытаць, не для прыправаў –
А ўрэшце, можа, і для іх –
Пачым там перац, вера, слава,
Грахоў смяротных сем людскіх?
Прайсці праз горы, моры, логі
Нязнанай сотняй пуцявін
І зведаць золата, і бога,
Й сем кліматаў чужых краін.
Калі ж абрыйдне – божа мілы! –
Пад лаўрамі чужынскі рай
Прыдумаць бронзавыя крылы,
Каб адлящець у праўды край
І сесці ѹ піць красу зямліцы,
Якой ты гонар, моц і шчыт,
Красу вунь той, сваёй званіцы,
Дзе ў бронзу гучна б'юць хрушчы.

Ва ўслайлённі залатога веку Беларусі ён працягвае традыцый вялікага Летапісца, Максіма Кніжніка, які не мог павершыць, што ў нас не збераглося гістарычных паданняў, што ў народа беларускага няма гістарычнага мыслення: «Няма доказаў, няма фактаў, што паданні зберагліся, – тым горш для фактаў. Няма – значыцца, пакуль не знайшли. Не існуе народаў без памяці, без легенд. І нельга чакаць, сядзець склаўшы руکі. Трэба, пакуль знайдуцца такія, – даць люду свае». Услайлёнчы велічную, надзывайчайную веру, ён, як раней чэх Ганка, піша гэтыя паданні, але не падрабляе, як той падрабіў старажытны Краледворскі рукапіс, бо занадта паэт для гэтага, толькі не выдае іх за народныя. Нешта падобнае будзе тварыць У. Карагкеўч, на новым этапе і са значна большым поспехам, хаця так зразумець

гісторычнасць творчасці М. Багдановіча, як зрабіў ён, да гэтага часу ніхто не змог. У. Карапкевіч ізноў блізкі да рамантыка Ц. Норвіда, які сцвярджае, што гісторык – не бясстрасны рэпістратар знаходак:

«Часам той, хто генеалагічны Дуб малюе або, курганы раскапаўшы, робіць вопіс – лічыць, Быццам гэтак нетры даўніны Ён агорвае... Ды – калі б ён у мужчыну, у кабету Страх вярнуў, з якім у неба паглядаў Прадзед іх на дзеда *іх камету*, Калі дзед на ногі першы раз устаў:вось – Гісторыя!»

Усё незвычайна ў краіне-утопії Карапкевіча. Свой бег часу: дванаццаць год вандраваў герой на свеце, а вярнуўшыся, застаў роднага чалавека, які яшчэ не выпіў да канца развітання хмель («Дзядзькаў кубак»). Лічба 12 яўна невыпадковая, бо замыкае сабою задыякальны цыкл. Тут нават шлагбаум плача па страчанаму каханню («Раманс шлагбаума»). Бо незвычайная зямля, і перш за ўсё незвычайныя людзі, што ходзяць па дарогах міма корчмаў з лірай за спіною («Корчмы»), уласныя філосафы Скавароды ў гадах Хрыстовых, што па людзях разносяць свой мёд:

Дарогі... Корчмы... Ліра за спіною...
Ў гадах Хрыстовых – бедным шкаляром.
Заспее noch, заспее дзень слатою –
Паўсюль мне стол, любоў, цяпло і дом.
У торбе за спіной – пяшчоты словаи,
Для песняў клетка, соль, тытунь, цацні,
Кашуля, нож і вышыты, суровы,
Нескарystаны за гады ручнік.
І горкіх жартаў поўныя кішэні
Замест манет. Хто хоча – той бяры.
А ўцерціся дадуць у кожных сенях,
А не дадуць – абсохну на вятры.
На кожным дрэве – дамавіты свепет,
А я – па людзях мёд разношу свой.

Адразу згадваецца велічны Скарыйна, пра подзіг якога пісаў У. Карапкевіч у пранікнёным эсэ «Подзвіг

Францыска Скарыйны», бо менавіта першадрукар разносіў мёд мудрасці. І хай цяпер согамі ведаў становіцца корчмы, не так ужо істотна, якую форму набываюць яны, бо і светлы лебедзь старажытнай украінскай літаратуры Рыгор Скаварода быў усяго толькі вандроўным філософам, аднак нёс Слова Божае і паспалітае людству. Карчма яшчэ ў XIX ст. была культурна-адукацыйным цэнтрам Беларусі, згадаем хоць Яна Баршчэўскага, У. Сыракомлю:

Палі, лясы з няроўным сілуэтам
І крумкачыны грай над галавой.
Пярун злуеца на мае справункі.
Дзыме ў грудзі мне раз'яtranы Пахвіст,
А я нясу на веях – пацалункі,
Ў расколе вуснаў – салаўны свіст.
Адбітай у зренках, бы ў палонцы,
Зямля мая ўстае перада мной,
Высокая і чыстая, як сонца.
Чысцейшая, бо плям няма на ёй,
Бязлітасная, добрая, святая,
Ўся зведеная, як дзядоў палі,
І кожны дзень нязнаная, як тая,
Што не суседзі, а багі далі.
Па ёй іду ад самага світання,
Рукамі гладжу глог і жаўтазель,
Каб кожны вечар за смугой барвянай
Убачыць грыб страхі і журавель.
І сесці пад страхой, што пахне дымам,
І песняю нягучнай ля агню
Аддзякаваць шматлікім гаспадыням
За горкі хмель і вуснаў дабрыню.
Ласкавыя, як жнівеньскае лета,
Адданыя, як спелыя палі,
Глядзяць, на руку ўспершыся, кабеты
І ўспамінаюць, што было калісь.
Трывожныя, няўтульныя, як сломкі,
Яны ў адрынах куды глядзяць мне...
Густыя сцежкі, частыя карчомкі
Па ўсёй сваёй азёрнай старане.
І што мне недзе за высокай брамай

Чырвоных, прагных вокан каламуць,
Што ў ноч глядзяць, і чамкаюць грыбамі,
І думаюць, што з часам прагльнуць?
Што мне яны, калі, як дар адзіны
За тую песню, што нясу ў карчму,
Чырвоных, горкіх вуснаў арабіны
Мне свецяща – не ведаю чаму.
Калі за простую прыпейку тую
Ва ўсіх хацінах у маіх краях
Мяне, здаецца, песціць і цалуе
Уся зямля мая. Зямля мая.
Калі яна, Любоў. Рукамі ломкімі
Ва ўсіх адрынах кудлы гладзіць мне.
Густыя сцежкі, частыя карчомкі
Па ўсёй маёй аэронай старане.

Так жыў і Ян Баршчэўскі, і многія іншыя рамантыкі. У. Караткевіч усхваляе подвіг І. Буйніцкага, Я. Купалы, П. Багрыма, К. Каліноўскага, М. Багдановіча. Гэта ўсё дазваляе завяршыць міф *Sancta Sanctorum* – «На беларусі Бог жыве».

«На Беларусі Бог жыве»,–
Так кажа мой прости народ.
Тую праўду сцвярджае раса ў траве
І адвечны зор карагод.
Тую праўду сцвярджае
Упартасць хвалъ,
І продкаў запавет,
І мовы залатая сталь,
І нашых дум сусвет.
Тую праўду сцвярджае
Ўсё зноў і зноў
Ўсім лёсам,—
Няхай спакваля,—
У хмарах дубоў,
У вясёлках агнёў
Купальская наша зямля.
І няхай давядзе мне
Іншая кроў,
Што брашу,
Як сабачы сын,—

А няма нідзе
Вярнейшых сяброў
І прыгажэйшых жанчын.
Гэта край раскрытых душ і дзвярэй,
Гэты край –
Твой дом і сабор...
Ў нас дваццаць з лішнім тысячя рэк,
Адзінаццаць тысячя азёр.
Нам ёсць што піць,
З падмосткаў ліць,
Чым палі свае акрапіць,
А як давядзе, то ёсць нам дзе
І ворага ўтапіць.
І тая памяць жыве не ў царкве,
А ў кожнай жыве галаве:
«На Беларусі Бог жыве...» –
І хай сабе жыве.
А калі ён шле на нас кару і гнеў, –
Ну што ж, – мы з ім свае:
Ў вяршыні самых гонкіх дрэў
Маланка з неба б'е.
У вяршыні маленъкіх і ніцых дрэў
Маланка ніколі не б'е.
І пра тое кожны пяе салавей
Роснымі кветкам у роднай траве:
«На Беларусі Бог жыве»,–
І няхай давеку жыве.

Хаця У. Караткевіч услаўляе «мовы залатую сталь», парадуноваючы яе з булатным клінком, якую не забудзеш нават у той момант, калі «сонца з зямлёю ў апошні заглыбяцца змрок», ён далёкі ад захаплення яе выяўленчымі мажлівасцямі. Усхаляючы сонца, ён дазваляе разуму ўбачыць на ім плямы, што не толькі не змяншае ўзоровень захаплення, але і надае яму нейкую іншую любасць і роднасць. Таму з поўным сыновім правам заяўляе, што «сучасная беларуская мова і сёння запінаецца на панящцах старадаўнія метафізікі і таго, што складала навуку: магії, астралогіі, дэмманалогіі і іншага». Ён лічыць, што пара

згадаць сёе-тое са старых юрыдычных, філасофскіх, кніжных слоў, зрабіць усё для перадачы глыбока філасофскіх месцаў, дасягнуць натуралынасці гучання, каб чалавеку, нават непадрыхтаванаму, сталася яснай сутнасць філасофскіх спрэчак і сама філасофія твора. У. Караткевічу патрэбны новыя пласты мовы, каб у яго паэтычным сусвеце натуральна зліця філасофічнасць старых аўтараў, брутальная, гратэскавая застращлівасць сярэдневекавой літаратуры аб ведзьмах, новыя навуковыя тэрміны, слова, з дапамогай якіх можна перадаць найдалікатнейшыя зрухі душы. У гэтым плане ён нагадвае А.Пушкіна, які сцвярджаў, што *нужно довести русский язык до «языка мыслей», так как ученость, политики и философия ещё по-русски не изъяснялись*. За тры гады да смерці вялікі рускі паэт лічыў першачарговай задачай одновременна развіць *его самобытность и живость: я желал бы оставить русскому языку некоторую библейскую похабность*.

Усё гэта неабходна, каб перадаць захапленне светам, яго веліччу, розумам, магутнасцю і нястрыманасцю жарсцяў і чалавечых памкненняў. Гэтаму служыць і адметны верш У. Караткевіча, у якім паядналіся і народныя, і баладныя, і песеннныя, і класічныя формы. Сцвярджаючы, што ў нас існуюць самыя разнастайныя і добра распрацаваныя вершаваныя формы, ён адначасова пастаянна эксперыментуе, бо выключна складаны змест патрабуе не менш складанай структуры ўвасаблення.

Таму заканамерна, што да апошняга часу амаль не пісалі кампазітары песні на слова Караткевіча, надзвычай цяжка падабраць да філасофскага, схільнага да празаізацыі радка, адпаведную мелодыю, здольную дасканала перадаць глыбокую філасофскую сутнасць першаўзора. «Вершы ўсё ж не музыка, і калі ў музыцы часта гук замяняецца

паўзаю, то ў паэзіі гэта можна дазволіць толькі ў выніятковых выпадках», – лічыў сам паэт. Ён сцвярджаў, што верш – не зацянненне сэнсу слова рытмам, а падпарадкаванне слова рытму, частковая дэфармацыя яго ў рытмізаваным сказе. Паказваючы гучанне адных і тых жа слоў у прозе і паэзіі, ён сцвярджае, што ў прозе рытмічнасць часта бывае агіднай, таму што справа прозы – камечышь, кідаць, ляпіць слова, як скульптар гліну. Проза ўздзейнічае на пачуццё людзей праз думкі. Верш навастрае слова і дзейнічае ім на думку чалавека праз яго пачуццё.

Менавіта ў вершы тонка спалучаюцца рытм і сінтаксіс (ніхто з беларускіх паэтаў так не дбаў пра апошні), утвараючы гармонію з яе меладычнасцю, паўнатаю гукаў, якія дапамагаюць найбольш яснаму выказванню думкі чалавека, яго пачуцця. Ён згадвае слова Кірэйскага, які сцвярджаў: «Хочаш быць добрым пісьменнікам у прозе? – піши вершы». Вось чаму сам у паэзіі не заклікаў ісці шляхам знікнення рыфмы і вярнуцца да «Рустэма і Зарабы», звяздання рытму на ўзоровень прозы праз вольны шлях, а знайшоў свой уласны, які, аднак, быў ужо намечаны сусветнай традыцыяй. Шлях ішоў праз баладу, што яшчэ раз падкрэслівае рамантычныя захапленні аўтара.

Абгрунтоўваючы раманную канцэпцыю «Новай зямлі», А. Адамовіч назваў яе «паэтычным вярхоем беларускай прозы». Ён жа сцвярджае, што «пры сваім зараджэнні беларуская проза не магла абмінуць вопыту паэтычных жанраў. Беларуская проза рабіла свае першыя крокі, абапіраючыся на вопыт паэзіі, яе формы, шырока выкарыстоўваючы паэтычную стылістыку, паэтычную трансфармацыю фальклору». І далей: «Паэзія пракладала шлях беларускай прозе. Паэма не толькі пракладвала шлях раману, але і брала на сябе яго функцыі, пакуль жанр празаічнага рамана не склаўся». Спробы даследчыка правесці

аналогіі «паэма – раман», вызначыць тое агульнае, што аб'ядноўвае гэтыя класічныя жанры, можна лічыць даволі ўдалымі. Ды і сама беларуская літаратура пачатку XX ст. давала надзвычай удзячны матэрыял для сцвярджэння адзначанай канцепцыі. Бо і Я. Колас, і З. Бядуля, і К. Каганец пачыналі як паэты, па сутнасці, і ў прозе яны засталіся ў значнай ступені лірыкамі. Такая тэндэнцыя ўласціва і развіццю сучаснай літаратуры. Выключэнне, што пачвярджае правіла, – М. Стральцоў, які толькі пасля арыгінальных навел і аповесцяў выдаў зборнік паэзіі.

Не менш выразныя паралелі можна правесці паміж баладай і прозай. Так, міжваеннную чэшскую прозу (у першую чаргу раман), прадстаўленую імёнамі К. Чапека, М. Майеравай, І. Ольбрахта, К. Новага, звычайна называюць «баладнай». І гэта заканамерна. Раман, вядучы і самы распрацаваны жанр сучаснай літаратуры, здольны ўзбагачацца за кошт іншых жанраў, у тым ліку і балады. Паколькі жанравай дамінантай апошняй з'яўлецца самае разнастайнае спадучэнне родавых пачаткаў, то яна мае мажлівасць вельмі цесна ўзаемадзейнічаць з іншымі роднаснымі і не вельмі жанрамі. Мы ўжо адзначалі, як цяжка адрозніць баладу ад раманса, вершаванага апавядання, маленькой драматызаванай паэмы. «Баляду нярэдка азначаюць шляхам парайдання яе з іншымі жанрамі: то як маленькую ліроэпічную поэму, то як моцна драматызаваную вершаваную навэлю» (Я. Барычэўскі). У сілу такой рухавасці, пагранічнасці балада магла запазычваць найбольш яркія вобразна-выяўленчыя сродкі і мастацка-стылевыя прыёмы сумежных жанраў без асаблівой шкоды для ўнутрыжанравай чысціні (у адваротным выпадку яна перастане быць баладай) і ў сваю чаргу моцна ўпłyваць на іх структуру і паэтыку. Невыпадкова вядомы даследчык украінскіх народных балад П. Лінтур лічыў, што адзін і той жа текст можна

назваць баладай, навелістъчнай былінай, гістарычнай ці разбойніцкай песняй. Зразумела, што падобны працэс быў асабліва харектэрны для беларускай літаратуры, у якой доўгі час панаваў жанравы сінкрэтызм.

Узаемадзейнне беларускай балады з прозай пачынаецца з этапаў яе зараджэння. Менавіта балада стаяла ля выгокаў беларускай прозы. Сведчаннем таму – згадкі аднаго з пачынальнікаў, аўтара першых балад і навел: Я. Баршчэўскага: «Некаторыя з гэтых успамінаў я прыгадаў у баладах, гэта быў мой 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».

Яшчэ больш выразна падкрэслівае напрамак падобнага працэсу адзін з першых беларускіх крытыкаў Р. Падбярэскі ў даследаванні «Беларусь і Ян Баршчэўскі»: «Але нашай тэмамі «Niezabudka» датычыцца толькі баладамі, якія маюць значэнне паданняў. Гэта значэнне... выразней выявіцца пасля выдання ўсіх беларускіх апавяданняў. З'яўляюцца яны нібы ўступам да таго паэтычнага вобраза Беларусі, які аўтар наважыўся развіць у большым сумеры. Яны вынікаюць з натуральнага настрою розуму, які прадчувае адраджэнне новых формаў паэзіі пасля доўгага класічнага зняволення, калі ўвесь свет зрабіў паварот ад старых формаў... Балады паслужылі яму, каб ажывіць фантазію; ён сам гаворыць, што, калі б не пісаў балад, ніколі б не пісаў прозы».

Крыху раней падобны шлях прайшоў і славуты англійскі раманіст Вальтэр Скот. Яго станаўленне, як і станаўленне большасці тагачасных англійскіх і нямецкіх пісьменнікаў, а яшчэ згадаєм і А.С.Пушкіна, адбывалася пад уплывам балад з «Помнікаў старажытнай англійскай паэзіі» Т. Персі і кнігі-

містыфікацыі «Паэмы Асіяна» Макферсана. В. Скот, як і ў свой час малады Гётэ, амаль дзесяць гадоў жыцця прысвяціў збору народных балад Памежнага краю. А таму не дзіўна, што ў стылі «Песняў шатландскай мяжы» і загучалі яго першыя ўласныя балады (напрыклад, «Гленфілас», «Смальгольмскі барон»), паэмы-бестселеры.

Паэт імкнуўся максімальна перадаць народны погляд на гісторыю, складанасць, непрадказальнасць гістарычных падзей, напоўніць творы элементамі фантастычнасці, таямнічасці, дзіўных прадказанняў і знаменняў, не зразумелай да канца сімвалікі. Публікуючы балады Шатландыі, В. Скот заўважыў, што яны пры звычайнym запісе шмат губляюць. Як адзначае Д. Урноў, «сіла народных песеняў заключаецца сапраўды ў духу тых мясцін, дзе яны былі створаны, таму, каб зафіскаваць іх першародную сілу, мастак-крэатар, паэт-майстра павінен змяніць іх, ствараючы абставіны, аднаўляючы згублене пры пераносе на паперу адных толькі слоў. Слоў народнага спевака недастаткова, патрабуеца разам з песней перастварыць яго самога і нават усіх, хто знаходзіцца ля яго, калі аўтар хоча, каб чытачы падзялілі з ім тое адчуванне, якое ён зведаў там, на месцы». Падобнае апісанне рэальнага месца дзеяння з шумам вятроў, хорам галасоў акругі і вяло да першых гістарычных раманаў. Зразумеўшы, што пальма першынства ў паэзіі будзе заўсёды належаць Байрану, В. Скот свядома выбірае прозу, дзе не мае сапраўдных супернікаў. Аднак яго душа назаўсёды застанеца з баладай. Паэтыка апошняй у выключчай ступені будзе ўпłyваць на змест і структуру практычна ўсіх яго гістарычных раманаў. Фрагменты з найбольш значных баладных твораў стануть эпіграфамі да пэўных раздзелаў, а самыя яскравыя будуць уключаны непасрэдна ў тэкст.

Падобны шлях ад паэзіі да прозы праз баладу ўласцівы, як мы ўжо адзначалі, многім пісьменнікам. У сучаснай беларускай літаратуры ён найбольш заўважны ў творчасці Я. Сіпакова і У. Караткевіча. Так, у рамане «Каласы пад сярпом тваім» даследаванне А. Загорскага «Прыдняпроўскія песні, паданні і легенды» парашуноўваеца са згаданымі «Песнямі шатландскай мяжы» В. Скота. Забытая слава мужных шатландцаў, што засталася толькі ў суроўых баладных песнях, нагадвае не менш трагічны лёс беларусаў. Невыпадкова славуты Сразнёўскі скажа: «...вы выгрымалі дзевяцісотгадовую вайну супраць у тысячу разоў мацнейшых ворагаў. І склалі гэтыя дзівосныя балады». Падобная эвалюцыя – гэта ўлюблёная стыхія У. Караткевіча, у аснове празаічных твораў якога заўсёды вылучаюцца незвычайныя, таямнічыя, загадковыя, адным словам, «баладныя падзеі», героі якіх – людзі незвычайныя, гордыя, узнёслыя. Бо баладны гістарызм незвычайны. «Балада не мае абавязковай эстэтычнай устаноўкі на гістарычную канкрэтнасць і фактычную вызначанасць, на адлюстраванне непаўторных гістарычных эпізодаў, выпадкаў, падзей. Наадварот, стыхія балады – паўтаральныя каізіі народнага жыцця, што сталі бытам, часта зусім пазбаўленымі больш ці менш амежаваных часавых прыкмет» (Б. Пуцілай). Менавіта такі гістарызм уласцівы прозе В. Скота і многім яго паслядоўнікам. Як згадваў вялікі майстар балады І.-В. Гётэ, чыгачу гэтых раманаў свядома прапаноўвалі выдумку, але выдумку асаблівую, чарадзейную, здольную забыць выдуманае. Гэта было магчыма дзякуючы вялікай змястоўніцці ўсяго апавядання, а таксама некаторым прынцыпам баладнай паэтыкі. Не выпадкова Байран мечтал переложить в стихи старые шотландские предания, перевести старинные баллады, которые можно было

бы потом выпустить, озаглавив их «Шотландская арфа» или еще как-нибудь, не менее оригинально.

Баладу з эпасам аб'ядноўвае апавядальнасць, падзейнасць, наяўнасць выразнага сюжета. Разам з тым яна валодае велізарнай сілай абагульненасці. Баладнай паэтыцы, утаймаванай жорсткім межамі, супрацьпаказана апісальнасць, згубная для жанру. Іменна таму на працягу стагоддзяў яна выпрацавала асаблівае ўмэнне адной дэталю, эпітэтам, метафарай звяртацца да пачуццяў, асацыяцый чыгача. І гэты працэс пачаўся амаль са станаўленнем літаратуры.

Так, вельмі лёгка заўважыць выразныя сюжэтныя, структурныя, вобразна-выяўленчыя аналогі паміж баладамі і навеламі Я. Баршчэўскага. Адно і тое ж народнае паданне стала асновай «балады з гмінных паданняў» («Зарослае возера») і апавядання «Рыбак Родзька» з падзагалоўкам «У ціхім балоце чэрці родзяцца». Першы твор цалкам апавядвае ўсім канонам рамантычнай балады. У глухую сіверную ноч у карчме над возерам гуляе мясцовы люд. У самы разгар вяселля ўлятае рыбак, які просіць дапамагчы выцягнуць невад са здабычай. Аднак невад прыйшоў пустым. Ноччу злы дух, які вызваліў рыбу з невада, ператврыйшыся ў суседа, просіць у рыбака вазок. Атрымаўшы жаданае, ён за ноч перавёз усю рыбу ў іншае возера і ў знак падзякі пакінуў на вазку велізарнага шчупака. Возера з таго часу зарасло.

У апавяданні Родзькі рыбак у самую глухую поўнеч апросіць люд з карчмы выцягнуць невад. Але нейкая пачвара перагнала людзей і парэзала сетку. Усе людзі збіраюцца ранкам асвяціць невад і з Божай дапамогай працягнуць ловы, але злы дух у вобразе суседа падыходзіць да рыбака і ўсё адбываецца абсолютна так, як і ў папярэднім выпадку, толькі на вазку застаецца не шчупак, а велізарны лешч.

Творы пераклікаюцца не толькі сюжэтна. Апавяданне цалкам вытрымана ў традыцыйных

рамантычнай балады: класічны зачын (дзеянне адбываецца ў карчме, улюблёным месцы дзеяння славянскіх балад, у поўнеч, у страшэннае надвор'е і на таямнічым возеры), імклівае развіццё дзеяння, з'яўленне дэманалагічных персанажаў, што ўплываюць на лёс чалавека, рэзкае завяршэнне канфлікту, традыцыйны фінал (месца, дзе адбываецца несамавітасць здарэнні, заўсёды становіща заклятым або нячыстым. Людзі абыходзяць гэтыя азёры, якія паступова заастаюць і ператвараюцца ў балоты). Падобных паралеляў «балада – навела» ў творчасці Яна Баршчэўскага можна правесці вельмі многа (напрыклад, балада «Курганы» і дзесяткі вядомых празаічных паданняў пра мерцвякоў, што даставалі хлопца з хораў), як і ў гісторыі беларускай літаратуры XIX – пачатку XX ст. (Ян Чачот, К. Каганец, З. Бядуля). Невыпадкова празаічныя жанры аказалі больш значны ўплыв на станаўленне Багушэвічавай балады, чым традыцыі ўласна народнай і літаратурнай. (Гут дарэчы згадаць слова Р. Падбярэскага, што дапамагаюць зразумець сутнасць гэтага працэсу: «Як у баладах ён імкнуўся паказаць пачуццёвы бок паэзіі народа, так у апавяданнях – яго творчасць і нібыта нейкую філасофічнасць паняццяў пра быт, асвечаны ягонай фантазіяй».)

У сваю чаргу, баладная проза ўплывала на баладу. У якасці прыкладу звернемся да літаратурнай містыфікацыі пачатку XIX ст. У 1827 г. у Парыжы з'явілася кніга «Гюзла», у якую ўвайшлі 29 празаічных балад. Схаваўшыся пад псевданімам, П. Мерымэ назваў яе зборнікам сербскага фальклору. Містыфікацыя ўдалася. Нават Пушкін і Міцкевіч паверылі, што перад імі шэдэўры славянскай паэзіі і пераклалі паасобныя з іх на родную мову. А. Міцкевіч – баладу «Морлак у Венецыі», А. Пушкін – 11 твораў для славутых «Песняў заходніх славян». Сам П. Мерымэ быў блізкі Пушкіну як паэт-рамантык.

Ультрамантычныя густы французскага паэта ўплывалі, несумненна, на з'яўленне ў «Песнях», якія былі ў асноўным песнямі герайчымі ці звычаёвымі, вельмі моднай ў той час тэмы вампрызму. Дарэчы, менавіта апошні баладны матыў стаў асновай яго навелы «Локіс». І ў дадзеным выпадку аўтар, гаворачы як быццам аб Летуве, апавядвае аб здарэнні, што адбылося ў дзікіх беларускіх лясах. Ствараючы неабходны мясцовы каларыт для «Гюзлы», ён звяртаўся да брашуры аднаго французскага пасла або «Падарожжаў па Далмацыі» Форціса. Цяпер з той жа мэтай звярнуўся да «Пана Тадэвуша» і балады «Свіцязянка» А.Міцкевіча, заснаваных, як вядома, у значайнай ступені на беларускім фальклоры. Невыпадкова, што ўласна летувіскага, акрамя загалоўнай прымаўкі, якую склаў сам аўтар, больш у навеле нічога няма. Літоўскі граф носіць імя Міхайл Шэмет, служкі разумеюць толькі «па-польску і па-руску», у вёсцы распаўсюджана кликушество, уяўленні пра русалку цалкам адпавядваюць традыцыйным беларускім народным запісам, як і матыў ваўкалацтва. Праўда, герой тут пераўтвараецца ў мядзведзя, але сюжэтна і асабліва сваёй атмасферай «Локіс» вельмі блізкі да балад-навел Яна Баршчэўскага. Неабходны каларыт твору надае балада А. Міцкевіча «Тры Будрысы», якую прафесару чытае галоўная герайня. Але найбольш блізкія адпаведныя фрагменты з навелы і паэмы: «Я вяду вас, пане прафесар, у пушчу, дзе яшчэ і дагэтуль квітнее звярынае валадарства, матачнік, вялікая маці, вялікая вытворная жывых істотаў». Так, паводле народных паданняў, ніхто яшчэ не заходзіў у гушчары, ніхто не дабіраўся да сярэдзіны гэтых лясоў і балатаў, акрамя паэтаў і ведзьмакоў, якім адкрытыя ўсе сцежкі. Там праўдзівая звярыная рэспубліка... ці, лепш сказаць, канстытуцыйнае кіраванне. Лывы, мядзведзі, алені, зубры – нашы літоўскія бізоны – усе

яны добра ладзяць між сабою. Найбольшай павагай карыстаецца мамант, які там яшчэ захаваўся. Ён, напэўна, маршалак сойма. У іх вельмі суровая паліцыя, і калі сярод звяроў знаходзіцца нейкі злачынца, яны судзяць яго і выганяюць. Тады ён трапляе з агню ў полымя, бо вымушаны байдзяцца ў краіне людзей». Сярод шматлікіх лірычных адступленняў у паэме «Пан Тадэвуш» можна сустрэць апісанні чароўнай прыроды, дзе чэрці хаваюць свае скарбы, сівия ведзьмы вараць вантробы грэшніка.

У мядзvezhaj глыбіні ніводзін палаўнічы
Не здабываў звяроў, і ні адзін ляснічы,
Блukaючи па ўсіх кварталах баравіны,
Не пранікаў у глыб таемнай сарцавіны
Спрадвечнай некранутасці...
За багнай азярын нікто шчэ, мабыць, кроку
Ніколі не зрабіў, бо ад людскога зроку
Дазвання ўсё смугой і марывам туману
Спакон вякоў заслонена, пазасцілана.

Менавіта за гэтай смугой ляжыць абсяг зямлі – заказнік жыццядайны пушчанскага насельніцтва, скарбонка княства, дзе, як у Ноевым каўчэгу, жывуць усе віды жывёл і раслін:

У самым асяродку нетры, па паданні,
І дапатопны тур і зубр свае ўладанні
З мядзведзем у суседстве маюць, якмагнаты,

–
У кожнага свой двор, пасад, свае палаты.

У гэтай дзяржаве рысь і расамаха служаць міністрамі, ваўкі, дзікі, ласі – васалы-стражнікі, арлы і сокалы – дазорцы. У «лясной сталіцы між звярамі пануе звычай жыць, як сябра між сябрамі»; звяры «і дзікія і свойскія – жывуць у згодзе, інстынктам раўнавагу цэнячы ў прыродзе». Такім чынам, старажытныя народныя ўяўленні аб існаванні своеасаблівага царства жывёл і раслін з іх адметнымі сувязямі са светам людзей, праломленыя ў паэме і баладах, становяцца асновай балады празаічнай. Згадаем

яшчэ У. Каараткевіча: «Перад упадзеннем у Прыпяць Гарыні пацягнуўся дагістарычны лес. Каравыя вербы з дзвюма-трыма буслянкамі, перакручаныя, як души змарных у пекле вялікага тасканца. І маленъкія маладыя вербы, што толькі падкрэслівалі трагічнасць пейзажу. А над усім гэтым, над буслінымі крыламі, першабытнае неба, нібы ў час стварэння сусвету».

У сваю чаргу балада магла стаць асновай значнага празаічнга твора. Невыпадкова даследчыца чэшскай прозы Н.Капысцянская называе баладу мікраманам. З гісторыі літаратуры мы памятаем прыгожую метафару, што “Барадзіно” М.Ю. Лермантава – гэта тое зернетка, з якога вырасла “Вайна і мір”. З палымянага маналога адсечанай галавы Валынскага, з крапляў крыві, што падаюць на памост, дзе стаць царскі трон, прадказання будучага вечнага суда «равны там раб и царь надменный» (балада «Видение императрицы Анны» К.Рылеева) – вырасце раман I. Лажэчнікава “Ледзяны дом”. Зернеткам, з якога выраслі “Каласы пад сярпом тваім” У.Каараткевіча, была, безумоўна, балада “Паўлюк Багрым”. Сапраўды, у лёсе славутага паэта, як у кроплі расы, праламляеца лёс Радзімы з яе трагічнасцю і гераізмам, безнадзейнасцю і аптымізмам, здрадніцтвам і вечнай верай. Ці не таму так паліфанічна гучыць гэтая маленъкая араторыя пакуты, пакоры і гневу? Ад усхваляваных публіцыстычных канстатаций:

А ў краіне так цяжка
(Асіны ад ганьбы палаюць),
І над ёй фанабэрыцца
П’яны, разбэшчаны гун.
Як пры князю Ўсяславе –
Дзень вялікі, а луста малая.
Як пры князю Ягайле –
На кожную спіну бізун;

ад рэквіема-плачу:

Мы чакалі свабоды,

І касілі нас кулямі роты,
Ў ланцугі нас кавалі,
Каб пад палкай нам быў карачун.
Узялі мае вершы,
Узялі маіх дзетак гаротных.
Вершы, бедныя вершы
Пад чырванию сургучу!

праз праклён-прагэст:

Край згубіў сваю мову
І матчынай песні напеў...
Нельга верыць у бога,
Калі ён такое дазволіў.
Цяжка верыць у люд свой,
Калі ён такое сцярпеў.

да вечнай веры ў веліч цяперашняй і будучай пакуты:
Паміраю і веру:
Калісці над светлымі водамі,
Над свабоднай зямлёю
І над Белаю Руссю маёй
Шчасце сонцам зазязе,
І слова нашчадка свабоднага
Мае раны загоіць
Гаючай жывою вадой.

Сапраўды, у кожным гуку балады зашыфраваны код будучага твора, які праз некаторы час выльецца на прастору велічным талентам мастака. І ў рамане прагучыць тое ж самае радаснае захапленне родным краем і яго мужнімі нескаронымі людзьмі, тужлівыя лірныя моманты бязвер’я і роспацы, рэквіемныя страниці развітання з мужнімі абаронцамі роднага краю, плач па страчаных сапраўдных талентах. Ці не таму гучанне рамана У. Каараткевіча надзвычай своеасаблівае? Як лічыць А. Баршчэўскі, «аўтар баляды, як эпічны паэт, апісвае нейкія жыщцёвия падзеі, але ён перажывае іх як лірык. Два пачаткі – апавядальны і лірыйны – органічна зліты ў балядзе... Можна гаварыць аб асобным тыпе баляднага апавядання». Менавіта ў стыхію апошняга трапляем мы з першых старонак «Каласоў пад сярпом тваім»,

пачынаючы з трагічнай пісторыі грушы (сімвала гібелі ў росквіце сіл – згадаем «Белым цветам адзета каліна» М. Багдановіча, «Каліна» Ленартовіча і г. д.). І зусім баладнага ўступу пра забойства бацькі і бяздолныя блукаючыя душы. Што ж іншае можа здарыцца ў краі, дзе адвею пануе «дзіч і глуш безнадзейная»?

Нешта падобнае ўласціва і раману-баладзе І. Ольбрахта «Мікола Шугай, разбойнік». Сама экспазіцыя, – лічыць Я. Неедла, – нагадвае зачыны народных балад. А. Закарпацкую Украіну Ольбрахт называў краем, створаным для балады: *Полосы утренних туманов медленно ползут по вершинам елей ввысь, в горы, словно процессия мертвцевов, а проплывающие над ущельями облака похожи на злых псов... А внизу, в узких речных долинах, в зеленеющих кукурузными полями и в желтеющих подсолнечниками деревушками живут упыри; они только и ждут вечерних сумерек, чтобы, перекатившись через колоду, обернуться волком, а к утру опять принимают человеческий облик. Там лунными ночами молодые ведьмы скачут верхом, превративши в коня спящего мужа, а волшебниц не надо искать за горами, за долами, между небом и землей: на любом пастбище можно увидеть, как злая колдунья посыпает солью три коровых следа, чтоб пропал убой, а к добной можно в любое время зайти в хату...*

Зямля, дзе адбываецца трагедыя, экзатычная, але менавіта тут здзейснілася рэальная драма цэлага краю, люд якога сумуе па вышэйшай чалавечай справядлівасці. Трэба пагадзіцца з Я. Неедлай, якая сцвярджае, што пісьменніку неабходна было спалучыць міф з цвёрдай рэальнасцю, баладу з легендай, якія маюць агульнае паходжанне ў найстарэйшай народнай творчасці, адным словам, спалучыць агонь і ваду. Гэта асабліва тычыцца вобраза галоўнага героя. Даследчыца сцвярджае, што праз баладную

сціпласць, насычанасць прозы партрэт галоўнага героя атрымліваецца незвычайна глыбокі і пластычны, бо ўключае ён не толькі знешнія рысы, але і багаты ўнутраны свет. Мікола Шугай – паўнакроўны чалавек, аслеплены сваёй адвагай, мужнасцю, жыццяздольнасцю. Яго гісторыя распаўсюджваецца паміж двума пунктамі, адным з якіх з'яўляецца міф, легенда пра Шугая, другім – сам рэальный чалавек.

Не менш складаная задача стаяла перад У. Караткевічам. Як гэта цяжка спалучыць у адзіны мастацкі суворый усе паданні, міфы пра К. Каліноўскага, Konstanty Kalinowskiego, K. Kalinowskasa, Хамуціуса, Хама, Яську-гаспадара з-пад Вільні з рэальным гераічным беларускім хлопцам, не збіща на пагатыку, але ў той жа час пазбегнуць стылю бясстраснага хранікёра падзей. Вось чаму з першых старонак рамана мы трапляем у свет вялізной, велічнай балады аб пошуках лёсу Радзімы і ўласнага лёсу, якія так непарыўна звязаны навечна. І ў той жа час амаль пастаянна поруч з героямі знаходзіцца і свая для кожнага маленъкай балада.

Значную частку прадмовы да рамана «Айвенга» В. Скот прысвяціў аналізу эпізоду, запазычанага са скарбніцы старажытных балад. Ён пераказвае сюжэт шырока вядомай балады «Кароль і пустэльнік», супастаўляючы яе з апісаннем сустрэчы карала Рычарда з манахам Тукам у рамане. Запрашаючы ў сваю творчую лабараторыю, аўтар хацеў паказаць працэс падобнага ўзаемадзейння і адзначыць тую ролю, якую выконваюць устаўныя балады ў празаічным творы. Нешта падобнае ўласціва і для І. Ольбрахта, які ўключае ў свой раман баладу аб подзвігах і смерці А. Доўбуша. У згаданай наведе П. Мерымэ гучыць цалкам балада А. Міцкевіча «Тры Будрысы». У аповесці А. Мальдзіса «Восень пасярод вясны», «сатканай з гістрычных матэрыялаў і мясцо-

вых паданняў», славуты паэт У. Сыракомля слухае сваю баладу на рускай мове.

Пад уплывам адной з таких балад аб гібелі закаханых на вогнішчы Алесь Загорскі здзяйсняе свой першы ўчынак – дамагаеща вызвалення прыгоннай акторкі. Важныя падзеі адбываюцца з герояем пасля праслушоўвання на кірмашы балады пра татарскае нашэсце.

Балада вельмі часта выкарыстоўвае прарочыя сны, павер'і, прыкметы, прадчуванні, што ўласціва і баладнай прозе. Я. Неедла адзначала, што Ольбрахт прыгукніць да рэальнага элементы магіі. Сапраўды, з гэтым можна пагадзіцца, асабліва калі парапаўнем гібель мядведзя ў чэшскага і беларускага пісьменнікаў. У пэўных выпадках сама балада можа быць прарочай. Майка Раубіч, збіраючыся на першы ў сваім жыцці баль, чуе трагічную класічную баладу. Як прадчуванне блізкай трагедыі гучыць і балада Эдгара По «Энабел Лі» ў перакладзе аўтара.

Выключна баладнай уяўляецца гісторыя Чорнага Войны. Яна знешне вельмі падобная на гісторыю Чорнага Рыцара з англо-шатландскіх балад, а таксама гісторыю Міколы Шугая. Асабліва гэта датычыць паяднку Войны і Мусаватава, Шугая і Ленарда, сапраўданай страсцю якога стала праследаванне «разбойніка».

Ленард Бела стал похож на охотника, преследующего рысь. Он проводил целые дни в горах, всматриваясь в следы на топких местах, обшаривая пустые колыбы, взираясь с биноклем на вершины, откуда далеко видно. Вечером шёл домой, возлагая надежды на завтрашний день, ночью видел во сне Шугая. Как-то раз он в самом деле встретил его. На Красной. Тот шёл прямо полониной. В каких-нибудь трёхстах шагах. Как описать волнение охотника – полустрах, полуосторг, лёгкое ощущение смертельного ужаса, – когда он увидит на расстоянии выстрела дичь, которую так долго выслеживал.

Параўнаем адпаведную сцэну з рамана У. Караткевіча: «Война нарваўся на дванаццатыя суткі. Выйшаў з пушчы проста пад кулі. Тут бы счакаць і браць яго, але пагараачыліся земскія і адкрылі страляніну, калі да сцярожкага чалавека было яшчэ сажняў сорак. Збаяліся падпусціць яго бліжэй».

Але па-сапраўднаму гісторыя Войны, Шугая, усіх змагароў за народнае шчасце глыбока скандэнсавана ў «Баладзе пра паўстанца Ваўкалаку» і «Машэку». Звычайная смерць у ложку – гэта не для іх. Сам Война аднойчы сказаў: «А свободнага чалавека чакаюць сіло, раны, смерць... І ўсё адно гэта лепей. Забіцца кудысь і... здохнуць. Абы не вісцець у торбе, як гусь на адкорме...». (Нешта падобнае ў Буніна – *Как сладко мне во мгле морозной Мое звериное жилье*). Герой другой празаічнай балады не менш герайчны: *Никола был похож на рысь. Она тоже выходит на дорогу одна, одна дерется и умирает – от пули, либо забравшись, обессиленная, в чащу*. Адны сустаркаюць смерць народныя заступнікі:

Апошняя нач над зямлёю.
Каля мяне, як ценъ,
Праходзіць да вадапою
Вольны лясны аленъ.
Заўтра нікога не будзе.
Ляжу ў яры ля ракі.
Куляю срэбнаю ў грудзі
Звалілі мяне паюкі.
Біўся з панамі нямала,
На ўсіх паганяючы жах,
Часамі – і без кінжала,
З адною злосцю ў руках.
Дабрацца б да родных межаў,
Пабачыць бы новы дзень...
Дай глянуць на свет бязмежны,
Лісце аб'еш, аленъ!

Кідаючы выклік усім, хто спужаўся, хто здрадзіў ідэям юнацтва, Война вырашыў: «Паўстанне будзе

жыць, пакуль буду жыць я. Павінна ж быць праўда!» Ці не таму ўвесь раман набывае гучанне балады-рэковіма ў памяць усім адважным героям, што загінулі за свабоду.

Спецыфіку баладнай прозы варта згадваць і пры знаёмстве з іншымі творамі У.Караткевіча, асабліва яго раманам «Хрыстос прыязмліўся ў Гародні». Так, урыўкі з паасобных балад з'яўляюцца эпіграфамі да адпаведных раздзелаў, што дазваляе больш грунтоўна зразумець іх ідэйна-мастацкую задуму. Праўда, тут аўтар часта звязгаецца да містыфікацыі, падаючы фрагменты з неіснующых твораў. У свой час так рабіў і В. Скот. Кожны раз, калі яму быў патрэбен вершаваны фрагмент да раздзела, а неабходны ўрывак з твораў іншых аўтараў ён не мог згадаць, то хапала яму ўласнай фантазіі стварыць у народным стылі, паведамляючы чытачу, што ўзята гэта са «Старажытнай балады». Зразумела, нельга перабольшваць значэнне падобных жанравых узаемадзеянняў, але і не ўлічваць іх таксама нельга. Так, сярод недахопаў рамана «Каласы пад сярпом тваім» Г. Кісялёў адзначае: «Водзячы свайго героя па кругах жыцця, раманіст часам не пазбягае паўтораў. Першыя сустрэчы хлопчыка Алеся з Майкай Раўбіч неяк нагадваюць іх пазнейшыя спатканні «на дарослым узроўні». Паважаны крытык інтаруе адзін з самых цікавых прыёмаў балады (а каханне ў Караткевіча заўсёды баладнае) – паўтор з нарастаннем, узмацненнем, паўтор на больш высокім узроўні.

Баладны гістарызм – з'ява своеасаблівая, аб чым мы ўжо не аднойчы гаварылі. Але самае галоўнае, ён дазваляе спалучыць падзею з яе асэнсаваннем, пачуццё з глыбінёй думкі. У баладзе Я. Баршчэўскага «Партрэт» падвыпішыя афіцэры распачалі страляніну па старажытным партрэце. Такое, здавалася б, прыватнае здарэнне дазваляе аўтару зрабіць значнае

абагульненне: «Хто здрадзіць сваіх бацькоў цені, не ўтопіць у віне сумлення, як Каіна, яго ўсюды праследаваць роспач будзе» (падрадковы пераклад). Праблема памяці продкаў, іх слáўных спраў, шанаванне гісторыі было надзвычай актуальным для беларускай літаратуры. І бадай што ўпершыню яна загучала так узнёсла ў баладах («На дзяды», «На куццю», «Няшчасная маці»), аб'яднаных глыбокім роздумам аб мінулым, дні сённяшнім і будучым свайго народа. Чалавек і народ толькі тады маюць гістарычную перспектыву, калі адчуваюць жывую сувязь з усімі пакаленнямі, што прыйшлі па гэтай зямлі да іх.

Баладны гістарызм неабходны беларусам і Беларусі, дзе, як лічыцца, няма гістарычнага мыслення. Аналізуючы спадчыну М. Багдановіча, які першым не павертыў, што на Беларусі не збераглося гістарычных паданняў, што ў народа беларускага няма гістарычнага мыслення, У. Караткевіч пісаў: «Сёння мы ведаем, што паэт не памыліўся, што эпас, што паданні ёсць, што і цяпер мы ствараем іх. Раскіданыя ў старажытных кнігах, у летапісах (паданне аб мужыцкім Хрысце), запісаныя фалькларыстамі, але запісаныя і выдадзеныя пазней, яны, каб іх, апрацаваўшы, скласі з асколкаў у цэлае, маглі быць эпапеяй, вартай іншых вялікіх эпапей розных народаў. Беларусь чакае яшчэ свайго Лёнарта, свайго Лангфела, якія зноў складуць у цэлае разбітае некалі бязлітасным часам...

Характар гістарызму ў нашага паэта своеасаблівы. Амаль няма гістарычных асоб... І гэта зразумела. Багдановіч жыў на зары Адраджэння, і ён парадайна мала ведаў. Але ён прадбачыў усё, разумеў усё і ў няведанні сваім глядзеў праўдзівей і далей, чым некаторыя прафесары гісторыі, што свядома скажаюць ісціну. Бачыў далей, таму што ведаў: калі гісторыя народа нераспрацаваная, малавядомая – ёсць адзіны

сродак пазбегнуць памылкі, рассказваючы аб ёй. Зрабіць героем сваіх вершаў самую вялікую гістарычную асобу – народ».

Народ, Беларусь ён будзе адначасова і любіць, захапляцца, і нават ненавідзець. Так, як I. Северанін (бывают дни: я ненавижу Свою отчизну – мать свою), бо ее нет ближе:

Я – русский сам и что я знаю?
Я падаю. Я в небо ревусь.
Я сам себя не понимаю,
А сам я – вылитая Русь!

Ніхто, як Караткевіч, быў падобны ў такой ступені на Беларусь: сваім талентам, дабрынёй, любоўю і верай у чалавека і чалавечнасць. Вось чаму яго адносіны да Радзімы нагадваюць слова Севераніна ў вершы «Слава Сонца»

Много видел я стран и не хуже ее –
Вся земля мною нежно любима.
Но с Россией сравничь?.. С нею – сердце мое,
И она для меня несравнима!
Чья космична душа, тот плохой патриот:
Целый мир для меня одинаков...
Знаю я, чем могуч и чем слаб мой народ,
Знаю смысл незначительных знаков...
Осуждая войну, осуждая погром,
Над народностью каждой насилье,
Я Россию люблю – свой родительский дом –
Даже с грязью со всею и пылью...
Мне немыслима мысль, что над мертвою –
тъма..

Верю, верю в ее воскресенье
Всею силой души, всем воскрыльем ума,
Всем огнем своего вдохновенья!.

Найбольш адпавядай гэтаму менавіта баладны погляд на гістарычны працэс развіцця, што ўласціва працэс развицця, усім маладым нацыям.

Класічная балада застанецца, бадай што, назаўсёды. Для гэтых твораў уласціва сваё цячэнне часу, сваё разуменне свету і ўсяго, што ў ім

адбываецца. «Баладны свет – захапляльнае месца. Ён усюды і нідзе. Замкі, што ўзвышаюцца над пагоркамі, глядзяць уніз на дарогі, маленкія рэчкі, на цёмныя лясы або ўспененая жамчужныя моры. Але німа чалавека сёння, які ведае назвы замкаў або зможа паказаць дарогу да іх. Часцей мы можам знайсці маленкія рэчкі, але ніколі не зведаем іх вытокі. Мы блукаем праз цёмныя лясы, сустракаем дзіўныя забудовы, сумных жанчын, бравых мужоў, але гэтыя дрэвы незразумельныя для нас» (Д. Лоурэнс). Яе свет – гэты дзіцячы, наўны і таму такі паэтычны і дарагі для ўсіх.

Для такіх развітых паэзій (з пункту гледжання балады), як польская, руская, славацкая, гэта было ў пэўнай ступені насталыгія. Дарэчы, такія рэцыдывы ў гісторыі балады паўтараліся тройчы. Для іншых славянскіх літаратур гэта мела значна большае значэнне. У тым ліку і для беларускай. Бо класічная балада для беларусаў яшчэ не адспявала сваёй песні, яна не ўяўлялася нечым застыглым, нязменным, далёкім упрыгожаннем. Яна чакала беларускага слова, як кашубскага, сербалужыцкага, македонскага, каб зазвінець у іх гуках звыкла, нова і непаўторна. Тым больш што, як аказалася, у яе звыклай традыцыйнай форме можна ўзняць надзвычай складаныя і актуальныя праблемы і ў першую чаргу патрыятычныя. У гэтым плане надзвычай цікавымі ўяўляюцца спробы стварэння ці адраджэння дзвюх жанравых разнавіднасцей. Першая з іх – гістарычная, пачатак якой пакладзены ў баладзе «Мінуўшчына» Л. Родзевіча. Паэт услаўляе тыя славы часы сапраўднай дэмакратыі, калі мудрае веча правіла славутым Полацкам. Гісторыя выгнання прагнага князя дазваляе аўтару прыйсці да глыбокіх вывадаў:

Вось тады не мячом Полацк край ратаваў,–
Моцай веры сваёй Вільню ён паканаў.

З дзікіх, цёмных лясоў вывеў ворага ён,
Ў рукі светач ім даў, даў ім правы закон.

Баладны пістарызм даволі своеасаблівы. «Балада не мае абавязковай эстэтычнай устаноўкі на гістарычную канкрэтнасць і фактычную вызначанасць на адлюстраванне непаўторных пістарычных эпізодаў, выпадкаў, падзеяў. Наадварот, стыхія балады – паўтаральныя калізіі народнага жыцця, што сталі бытам, часта зусім пазбаўленыя больш ці менш абмежаваных часавых прыкмет» (Б. Пуцілаў). Большасць балад апавядаете аб мінулым, але ў чытача ствараецца ілюзія, што падзеі, адлюстраваныя аўтарам, і сама апавяданне аб іх адбываюцца адначасова, г.зн. супадаюць у часе, і таму аўтар пры ўсім жаданні не меў бы магчымасці ні ацаніць іх, ні абагульніць. Якраз тая спецыфіка баладнага часу, аб якой гаварыў А. Барычэўскі. Падобная лінія эвалюцыі ўяўлялася найбольш перспектывнай, і яна атрымала развіццё ў паэзіі У. Караткевіча.

У духу былін ці народных сказаў гучыць адна з першых па часе стварэння «Балада пра Вячка, князя людзей простых». Паэт улюблёна паказвае барацьбу народа з крыжакамі, што, «як груганы на трупы», наляяцелі на вёскі і бары. Тры гады змагалася краіна, загінулі героі і здрадзілі князькі. Вось тады барацьбу ўзначаліў «сумленны хлопскі князь Вячка», які, паранены і саслаблены, трапіў у палон. Непрытомнага ворага вывезлі ў крыжацкі Мар’ёнбург, дзе яго вядуць на страту. У апошнюю хвіліну ў зраненай свядомасці ўстае чырвоны снег, подзіті ў бітвах, таму ён не можа загінуць «як бык дурны на бойні». Ён, нібы Алег з вядомай балады А. Пушкіна, просіць развязаць рукі, каб развітацца з любым канём – «Са мною разам зносіў ён дождж і халады, Насіў мяне на бітву троі доўгія гады, Таптаў начамі лона сталочанай зямлі». Зварот да каня нагадвае паэтыку класічнай быліны, плача-трэнасу

развітання. Прамова-заклік чалавечая робіць свою справу: князь выхоплівае меч у ката і разам з канём, які з дзікім хрыпам рве ворагаў, яны гінуць у гэтай сечы, два баявыя таварыши, што ўжо ніколі не пабачаць лугі і родны край, за які і склалі галовы. Такім паэт застаўся ва ўсіх пістарычных баладах, незалежна ад того, прысвечаны яны векавой гісторыі ці падзеям тады яшчэ не такой далёкай вайны («Партызанская балада», «Балада пра паўстанца Ваўкалака», «Балада пра развітанне», «Балада пра смяротнікаў»).

Наступны від жанру звязаны са спадчынай нашага славутага першадрукара і асветніка. Імя Ф. Скарэны стала сапраўдным сімвалам велічы народа, а яго падзвіжніцкая дзеянасць – асновай і гарантыйяй адраджэння нацыянальнага духу, далучэння беларуса да тых асноўных проблем і ідэалаў, якімі жыло і жыве чалавецтва на працягу апошніх стагоддзяў. Аднак у гэтым працэсе адчуваецца пэўны парадокс. Здавалася б, паколькі ўжо ў тыя далёкія часы на беларускую мову былі перакладзены кнігі Бібліі, а да гэтага мы мелі славутыя казанні К. Тураўскага, неблагая традыцый духоўнага пісьменства, то біблейскія матывы, алюзіі і асацыяцыі зоймуць значнае месца ў нацыянальнай літаратуры, як гэта ўласціва для прыгожага пісьменства заходнега єўрапейскіх народаў. Аднак біблейскія, г.зн. уключэнне ў мастацкі твор імёнаў, назваў гарадоў і мясцін, падзеяў і эпізодаў, сентэнцый, афорызмаў і догмаў Бібліі, распрацоўка яе тэм, матываў, сюжэтаў ці выкарыстанне стылёва-образнай стыхіі, не сталі шырока распаўсюджанымі ў беларускай паэзіі за апошнія пяць стагоддзяў. Ці не таму ў нас няма твораў, подобных «Боскай камедыі» Данте, «Вызваленому Ерусаліму» Т. Тасо, «Страчаному раю» Дж. Мільтана. Згаданыя аўтары, як і Ф. Скарэна, лічаць, што Біблія – гэта своеасаблівы кодэкс жыцця, у якім

всі законы и права, ими же люде на земли спроватися имають, пописаны суть. Як і яго папярэднікаў, першадрукара прыцягвае выразная дыдактычнасць, мэтанакіраванасць біблейскіх сюжетаў і матываў, магчымасць вывесці з іх выразную маральную тэзу, што знайшло выразнае ўласбенне ў шматлікіх прадмовах і пасляслоўях.

Аднак беларуская літаратура часцей за ёсё звязталася не да адаптацый біблейскіх тэкстаў, а да народнай паэтычнай свядомасці. Як лічыць У. Калеснік, «фальклорныя язычніцкія сімвалы часта аказваліся больш прыдатнымі цаглінкамі для новай будоўлі, чым прасякнутыя містыкай, пакорай і пакутніцтвам хрысціянскія».

Беларуская балада больш шырока ў параўнанні з іншымі жанрамі паэзіі праявіла схільнасць да біблейскіх матываў і вобразаў. Тлумачыцца гэты факт шэрагам прычын, сярод якіх неабходна адзначыць і блізкасць да прыгчы ў разуменні Ф. Скарыны: *Причины или присловия, понеже иными слова всегда иную мудрость и наку знаменуютъ а иначай ся разумеютъ, нежели молвены бывають, и болии в собѣ скрытыхъ тайн замыкаютъ, нежели ся словами пишутъ.* У пэўнай ступені гэтыя слова адносяцца і да балады, якая таксама заўсёды мае некалькі тлумачэнняў. З аднаго боку – гэта драматычнае апавяданне аб трагічнай смерці закаханых, вяртанні мерцвяка з таго свету, незвычайнай гісторыі 31 сярэбраніка, пракляцці маці, гібелі жывой істоты, а з другога – узвышэнне рэальнай падзеі да вобраза-сімвала (вечнасць мацярынскай любові, суіснаванне чалавека і прыроды, асуджэнне здрадніцтва, прыгасавальніцтва і ўслайлленне сапраўдных чалавечых законуў, па якіх павінна будавацца жыццё, спрадвечная спрэчка жыцця і смерці, чалавечнасці і бесчалавечнасці). Асноўная ідэя Іосіфа Сірахава о крепости, о трезвости, о мерности, о

почтывости, о щедрости, о тихости, о друголюбии... о спроваваніи самого себя, о товарищстве добром и злом пераклікаецца, па сутнасці, з галоўнай ідэяй балады – паказаць, як чалавек уступае ў барацьбу за сваю чалавечнасць і перамагае, з яго ўяўленнямі аб кахранні, любові, мужнасці і герайзме, аб сэнсе чалавечага жыцця, аб самім чалавеку і яго галоўных маральна-этычных законах. (У. Калеснік называў творы А. Разанава вершамі баладнага складу, бо яны блізкія афарыстычнай роздумнасцю да прыгчаў.)

Вось чаму даволі часта асновай балад становіліся падзеі, пра якія ўпершыню згадвалася ў біблейскіх прыгчах, у прадмовах і пасляслоўях да іх Ф. Скарыны.

Амаль адначасова два беларускія паэты звязтваюцца да адзінага біблейскага матыву, які ўпершыню ўвёў у беларускую літаратуру Ф. Скарына: *«Дванадесятый судья и остановочный сын Израилевых был ест Самсон Пресильный с покольния Данова. Той единую щекою ословою тысещу мужей филистымских убил и льва, поткавши на пути, расторгал и иные богатырскии дѣла чинил, и судил людей Израилевых двадцать лѣт».*

У «Кнізе Суддзяў» Старажытнага Запавету лёсу Самсона прысвечаны 14–16-ы раздзелы. Мастакі звычайна звязталаіся да 14-га раздзела, дзе апавядыцца аб тым, як герой разрывае маладога льва (нагадаем хоць бы Пецяргофскі фантан). Паэты ж захапіліся 16-м, у якім гаворыцца пра кахранне Самсона і Даліды (*После того полюбил он одну женщину, жившую на долине Сорек; имя ей Далида // Книга Судей, 16,4*) і асабліва зраду філісцімлянкі (Далида выведала у него тайну его назорейства и предает его Филистимлянам, которые отстрigli его и выкололи ему глаза // Книга Судей, 16). І гэта невыпадкова. Ужо не аднойчы падкрэслівалася, што для класічнай балады цікавы не перамогі герояў, іх

подзвігі, а менавіта моманты няўдачы, трагедыі. Як сцвярджае Д. Балашоў, «паказваючы гібелль, жыццёвае паражэнне героя... баладная паэтыка разам з тым прыносіць такое важнае эстэтычнае адкрыццё, як прынцыпы духоўнай перамогі – перамогі ў паражэнні. Згодна з баладнай паэтыкай, нават смерць героя можа эстэтычна гучыць як рашучае выкryццё сілаў зла і сцвярджэнне непазбежнасці перамогі дабра і справядлівасці». Ці не таму К. Сваяк (*«Самсон і Даліля»*) і А. Гарун (*«Самсон»*), як і ў свой час М. Языкаў (*«Сампсон»*, 1846), акцэнтуюць сваю ўвагу на той трагічнай сітуацыі, калі герой, спакушаны чарамі Далілы, трапляе ў палон. *Филистимляне взяли его, и выкололи ему глаза, привели его в Газу, и оковали его двумя медными цепями, и он молол в доме узников* (Книга Судей, 16, 21). Амаль дакладна перастварае радкі Суперкніп рускі паэт:

*И бога забыл он, и падшего взяли
Сампсона враги, и лишился очей,
И грозные руки ему заковали
В медянную тяжесть цепей.
Жестоко поруган и презрен, томился
В темнице и мельнице двигал Самсон;
Но выросли кудри его, но смирился
И богу показался он.*

Святар К. Стэповіч у апрацоўцы матыву ў значнай ступені працягвае традыцыю царкоўных песнапенняў (як і ў сваіх своеасаблівых, арыгінальных у беларускай паэзіі псалмах), падрабязна пераствараючы радкі Бібліі і значна ўзмацняючы толькі кульмінацыйную частку:

*Самсон збіраў у малітве свае сілы,
Слупы абняўшы. Зор яго быў скрыты:
«Егова, – зашаптаў, – Ня помні грэх Далілы.
Затрос слупы. Храм злёг. Там і Самсон забіты.*

Алесь Гарун выразна адышоў ад традыцыйнага для класічнай балады паступовага развіцця дзеяння. Ён не перадае дакладна гісторыю поспехаў, трагедыі і смяротнага ўзлёту героя. У цэнтры яго ўвагі толькі апошнєе імгненне жыцця Самсона, выстаўленага пасмешышчам перад трохтысячным нагоўпам. Ці не таму Самсон, у зраненай свядомасці якога праплываюць «шагры радзімья Ізраіля», «стан паходны народу божага», халодная ранішняя раса роднай зямлі, з новай надзеяй чакае Найвышняга, які:

*...усё благаславіць: зямлю, і неба, й воды,
І рыбаў, і звяроў, і птаства розных роды,
І гадаў-попаўніяў, і рабакоў, й травіцу,
Й расліны ўсякія, дзе толькі могуць быць,
Паветра ціхае, і хмары, й навальніцу,
І гэты свой народ, – усё благаславіць.*

Самсон духоўна адрадзіўся, ён гатовы на ўсё, нават на смерць, дзеля Бога і свайго народа, славе і велічы якога і прысвячае свой подзвіг. Чалавек з вялікай духоўнай моцай і нязгасным пачуццём уласнай годнасці, а тым больш народ не можа задаволіцца існаваннем у няволі, ён выбірае смерць жыццю на каленях. А. Гарун звяртаецца да славутага матыву не дзеля экзотыкі, бо лёгка ўбачыць прамыя аналогі паміж этапам жыцця старажытных яўрэяў, якія ваююць з філісцімлянамі за сваю свободу, і сучаснай паэту Беларусі, ахопленай полыменем грамадзянскай вайны. Усё гэта значна пашырае жанрава-стылевыя і выяўленчыя магчымасці нацыянальнай паэзіі, садзейнічае найбольш глубокаму ўвасабленню патрыятычных поглядаў аўтара. Разам з тым у гэтым творы можна ўбачыць і спробы стварэння новай жанравай разнавіднасці філософскай балады-маналога, якая асабліва расквітнелася ў пасляваенны перыяд. Гэта асабліва заўажна пры супастаўленні з баладай *“Самсон”* апошняга класіка рускай літаратуры Івана

Буніна, які ў 14 (sic!) радках (па тых часах мадэрная з'ява) па сутнасці ўзнаўляе радкі вялікай Кнігі:

Был ослеплён Самсон, был господом обижен,
Был чадами греха поруган и унижен
И приведён на пир. Там, опустив к земле
Незрячие глаза, он слушал смех и клики,
Но мгла текла пред ним – и в этой жуткой мгле
Пылали грозные архангельские лики.
Они росли, как смерчь, – и вдруг разверзлась
твёрдь,
Прорезал тьму глагол: «Восстань, мой раб
любимый!»
И просиял слепец красотой непостижимой,
Затрепетал, как кедр, и побледнел, как смерть.
О, не пленит его теперь Баала хохот,
Не обольстит очей ни пурпур, ни виссон!—
И целый мир потряс громовы́й гул и грохот:
Зане был слеп Самсон.

Герой балады У. Караткевіча «Самсон» становіща сапраўдным героям міжволі. Ён заўсёды марыў жыць жыццём звычайнага земляроба («хацеў алівы ўзрошчваць, абвадняць пустэчы») з простымі звычайнімі радасцямі («на святы ў недалёкім гарадку, Пот змыўши з цела, танцаваць з дзяўчынай»). Аднак ён забыў і дзяўчат, і саху, і спакой, і волю, бо ў край, шкамутаны зубамі ваўкоў, прыйшлі ворагі. Застаўшыся толькі з песнямі гневу, ён уздымае сцяг барацьбы. У. Караткевіч свядома забывае пра назарэйства Самсона, ягонае судзейства народа Ізраілева, перад намі рэальны чалавек, лёсам узнесены на вяршыню мужнасці і адвагі. Менавіта таму жанчына перамагае яго, жанчына становіща магутнейшай за дзікага звера (ільва) і натоўпу філісціман. Самсон Караткевіча адраджаеца ад сілы Маці, Сонца, Радзімы, сынам якіх адчувае сябе нанова. Дзеля народа ён, сляпы і цёмны, выракаеца кахрання – ачмурэння блудніцы, якая знамянуе сабой чужы пачатак у чалавеку. Беларускі паэт надае

свайму герою больш самастойнасці ў дзеяннях і выбары, сумненнях і расчараўаннях, хаця фінал пакідае класічным.

Усебаковы аналіз гісторыі развіцця беларускай балады сведчыць аб tym, што яе асноўныя ідэйна-мастацкія варгасці і дасягненні абумоўлены, галоўным чынам, навагарскім падыходам да асэнсавання найбольш актуальных падзеяў рэчаінасці, а таксама творчым засваеннем існуючых літаратурных традыцый. Гэта пацвярджае ў першую чаргу баладная творчасць Ф. Багушэвіча і Я. Купалы (з іх імёнамі звязана зараджэнне рэалістычнай і рамантычнай балады ў беларускай паэзіі). Традыцый беларускай баладыстыкі, як і многія з эстэтычных прынцыпаў, выпрацаваных на працягу двухсотгадовай гісторыі жанру, шмат у чым спрыяюць поспеху сучаснай балады.

Разам з tym сталаць жанру вызначаецца і яго здольнасцю генерыраваць новыя віды. Такім чынам, назіраецца суіснаванне, узаемадапаўненне і ўзаемаадмаўленне двух супрацьлеглых працэсаў – імкнення да стабілізацыі традыцыйных, выпрацаваных на працягу многіх дзесяцігоддзяў жанравых формаў і, з другога боку, пошуку новых разнавіднасцей, да гэтага часу не ўласцівых нацыянальнай баладыстыцы.

У сучаснай паэзіі не складана вылучыць два бакі гэтай адзінай з'явы. Аднак не будзем спыняцца на ўсіх прыкладах жанравай і стылявой разнастайнасці, багацці структурных і формаўтваральных якасцей сучаснай балады. Хацелася б засяродзіць увагу на якасна новай форме жанру – філософскай баладзе, ці, што будзе больш дакладна, баладзе маналагічнай, паказаць на прыкладзе яе станаўлення вялікія выяўленчыя магчымасці жанру, яго поўную несфармаванасць, незастыгласць, адсутнасць у ім, як

гаварыў М. Бахцін, «нейкіх цвёрдых формаў для адліўкі мастацкага вопыту».

Адна з асноўных рыс сучаснага літаратурнага працэсу – выключная жанравая разнастайнасць і ўзаемапранікненне жанраў. Празаізацыя сучаснай паэзіі – гэта працэс, што аб'ядноўвае кардынальна адрозныя з'явы: пашырэнне тэматычнага дыяпазону, выкарыстанне важнейшых вобразна-выяўленчых сродкаў прозы, верлібр, узаемапранікненне элементаў паэзіі, прозы і драмы ў межах аднаго твора. Несумненна, што найбольш яскрава ўплыў дадзенага працэсу заўважаецца ў баладзе, якую даволі часта называюць пагранічным жанрам, што нарадзіўся на стыку асноўных родаў літаратуры. У папярэдніх разделах мы ўжо спрабавалі вызначыць унутраную сувязь балады і празаічных твораў, паказаць заканамернасць звароту паасобных паэтаў да прозы. Разам з тым варта прасачыць, як упłyвае гэты працэс непасрэдна на фарміраванне балады-маналога, абумоўліваючы яе спецыфіку і адметнасць.

Перш за ёсё яго ўзדзейнне заўважаецца ў шырокай тэматычнай разнастайнасці новай разнавіднасці, што ў пэўнай ступені абумоўлена і некаторымі ўнутранымі асаблівасцямі жанру. Важнейшыя дасягненні славянскіх балад звязаны пераважна з рамантычнымі і герайчнымі творамі. Каб у гэтым пераканацца, дастаткова толькі пагартыць самыя разнастайныя баладныя анталогіі. Разам з тым, нягледзячы на заканамерны поспех герайчнай або ваенай балады, яе вялікія выяўленча-мастацкія магчымасці, гэтая жанравая разнавіднасць мае хоць і значнае, але ўсё ж такі абмежаванае кола тэм і сюжэтаў, бо веліч чалавечага духу раскрываецца, як вядома, не толькі ў выключна драматычных, падчас трагічных, умовах ваенага часу. Невыпадкова ў апошні час у структуре герайчнай балады, імпульсам для стварэння якой, як і раней, з'яўляецца сустрэча аўтара з

помнікам мужным абаронцам Радзімы, паданне аб герайзме, захаваным у памяці народнай, канкрэтным дакументам, падзеяй, прасочваеца пэўны схематызм, выразная зададзенасць, а нярэдка і другаснасць. Згадаем, напрыклад, сотні варыянтаў ціханаўскай «Баллады о пакете» ў рускай, украінскай, беларускай, балгарскай паэзіі. Тысячы варыяцый вакол помніка, магілы героя могуць даць падставы для гаворкі аб з'яўленні новага падвіду – балады-эпітафіі:

Пад адным – стамлёны –
Старшыня «Рассвета»
Сніць куток зялёны
У разгары лета.

(«Балада аб каштанах» В. Хаўратовіча)

Нешта падобнае ўжо было ў гісторыі єўрапейскай літаратуры, але магутная іронія Ф. Війона ўраўнаважвала спалучэнне палярных пачаткаў. Сур'ённыя ж тыражаванні некалі знайдзенага арыгінальнага сюжэтнага ходу вядуць не да поспеху, а да ўнутранага парадзіравання. Усё гэта стварае значныя перашкоды для паспяховага развіцця жанру, бо балада надзвычай лёгка паддаецца высмейванню і парадзіраванню. Згадаем гісторыю рамантычнай балады ў славянскіх літаратурах. Нават у перыяд «залатога веку» жанру, г.зн. у першай палове XIX ст., у структуры многіх твораў з'яўляюцца жартайлівія і сатырычныя элементы («Пані Твардоўская», «Люблю я» А. Міцкевіча, «Вурдалак», «Все спокойно в боярских конюшнях» А. Пушкіна, «Пан Твардовскій» П. Гулак-Арцямоўскага і яго пераклад на беларускую мову, паасобныя творы Ф. Багушэвіча).

Адначасова з'яўляеца велізарная колькасць пародыі, якія высмейвалі тэматыку, стыль паэтаў-рамантыкаў з дапамогай выяўленчых сродкаў рамантычнай балады (згадаем найбольш вядомыя «нямецкія» балады К. Пругкова). Гэтая традыцыя

даволі плённа развіваецца і ў сучаснай славянскай баладзе. Так, польскі паэт К.І. Гальчынскі напісаў у гонар свайго вяселля дзве «Шлюбныя балады». Баладу ён прысвяціў самотнай помпе, што стаіць на вуліцы Хрызапомпа і да якой аўтару няма ніякай справы, трэснуўшым порткам, якую завяршае глубока іранічным маралізатарскім вывадам. Вядру прысвячае баладу І. Драч.

Новую рэалізацыю набывае адвечны класічны матыў у «Балладе печати» Я. Яўтушэнкі. Самсону, «ударніку» аднаго з калгасаў, скапцы адрэзалі той орган, *чэм он, как орденом, гордился и чэм так творчески трудился. Так справедливость, как Дафна, Самсону нечто удалила.* (Успомніце трагічна-герайчны вобраз Самсона з вышэй цыганавых балад). Змест «Баллады-диссертации» А. Вазнясенскага складае класіфікацыя насоў, іх гісторыя і містычная роля – Букашкіна пасля таго, як яму прысніўся нос, пасадзіл. Янка Сіпакоў апавядае вясёлу гісторыю пра лужычаніна Кіту, што зрабіў раганосцам самога гаспадара вады («Вадзянік»). Рамантычную карціну несамавітасці і пагрозы ў духу класічных балад стварае Р. Барадулін:

Ноч бліскавіцы выкрасала.
Кракталі хмары крыгаталам.
У жыщце бачылі русалку...
У жыщце, чулі, рагатала...
Калоссе злымі асцокамі,
Відаць, калола – не зважала.
І з целам белага сцякала
Вада халоднымі вужамі.

Але ўвесь антураж класічнага баладнага пейзажу («Залева ўспалася ў барознах», «вягтрэц гушкаўся на ракіце», «ценъ бег сабакам за возам») рассыпаецца на смяшынкі-іскрынкі пасля знаёмства з апошнімі радкамі:

Дзяўчатанькі,
Паверце слову,

Не ѹдзіце ў жыта за лясочкам –
У жыщце вас русалка зловіць,
Яна залашчыць, заласкоча,
Я лепей сам пайду...

На вядомых міфалагічных матывах заснаваны твор і У. Караткевіча, у якім парадыруюцца традыцыйныя каноны класічнай балады. Так, сын жраца Пітакоса ўкраў з капішча Пасейдона ліру памёршага Арфея. З яе дапамогай ён марыць стаць прарокам, нават богам, якому ўсе звяры, у тым ліку і тыгры, ablіжуць ногі. Але звяры не зразумелі чалавека, што, «трагічна заламаўшы бровы, у экстазе хмелым, прарочым вяшчаў волю багоў, і тыгры... з'елі яго» («Балада пра сыноў Пітакоса»). Але падчас падцельванне з графаманаў, што сваім казліным фальцэтам спрабуюць спакусіць царэўнаў, перарастае ў з'едлівы, бязлітасны сарказм. У баладзе арганічна паяднаны элементы сатыры, грэцеска, сарданічнага гумару і сапраўднай трагедыі: тыгры як сабачкі і тыгры-драпежнікі, цары жывёльнага свету; шэсць слязін на тры галавы Цэрбера (па адной на кожнае вока) і Цэрбер, няўмолыны, як камень, Цэрбер, лютасці сын...»; слёзы і росы; сыны Пітакоса судзяць слайных сыноў Арфея. Як наогул у паэтыцы У. Караткевіча, значную плошчу твора займае публіцыстычна-аратарскі маналог, дзе выразна-акрыта выяўляюцца аўтарскае «Я» паэта. Ён, асуджаючы памкненні недарэчных нашчадкаў недарэчных продкаў крадзенымі пер'ямі стварыць шэдэўры, заклікае нашчадкаў вялікага песняра быць удзячнымі за грозную літасць лёсу, за змей, што іх абплялі і за ўсё гэта – за сонца, за лобныя муکі начэй, за Цэрбераў слёзы – «цалаваць ногі зямлі». Гэта ўласціва «Баладзе пра архангелаў» таго ж Краткевіча. У выключна новым ablічы паўстаюць тыя, што раней стаялі на варце добра і справядлівасці. Над усёй зямлёй чуеца злавесны пошчак падковаў –

архангелы сталі коннымі. На німбах у іх расце поўсць, замест сумлення – дубінка, замест сэрца – касцет, на плячах лунаюць рудыменты крылаў – пагоны. Мёртвяя крылы не могуць іх узніць, бо «ўссядае мана на правым і зрада – на левым крыле». Яны ўжо не слугі Бога, а ворага чалавечага. Сімвалам усяго самага злавеснага ў душы чалавека, што нішчыць ка-ханне, любоў, далікатнасць, шчырасць, радасць быцця, нават само жыццё, становіща «Дзікае паляванне караля Стака» – выдатная паэтычная знаходка аўтара. Аднак паляванне, хоць страшэннае і пачварнае, было ўсё ж такі рэальный, сапраўдны, няхай і выконвала ролю зла, але была мясцовай, рэгіональной з'явай, абмежаванай у часе і просторы. Дзікае паляванне архангелаў становіща рэальнавіртуальным, без часава-просторавай лакалізацыі («днём і ў начы і ранкам Пошчак падкоў над зямлёй: Гэта конныя скачуць архангелы па дарогах планеты маёй»). Іх ужо не перахітраш, як недалёкіх мясцовых разбойнікаў, не схаваешся, не саступіш шляху: яны моц, сіла, драпежная і неўтаймаваная, тэрмінатары і предатары новага веку. Самае страшэннае – не іх зброя, рыштунак, знешні выгляд, хаця гэта ўсё пачварна-агіднае. Самае жахлівае – іх маўклівасць, абыякавасць, бяздумнасць. Згадаем, як маўкліва ляціць дзікае паляванне, што шматкроць павялічвае жах. Абкруженныя жахам, горам, што лунаюць, бы птушкі, яны нясуць нешта невядомае, а таму страшэнна-жахліве, людзям. Твор набывае пазачасовую і пазарэальную сімволіку, становіща ўласабленнем падспудных, падсвядомых фобій чалавецтва, якое баіцца новага, бо там – смерць і зніштажэнне.

Глыбінныя працэсы, што адбываюцца ў сусвеце і свядомасці кожнай асобы, патрабуюць больш маштабнага філософскага погляду на свет, на чалавека, асэнсавання самога быцця і ўнутраных законаў чалавечага існавання. Менавіта таму балада,

як і іншыя жанры паэзіі, паўстала перад праблемай глыбокага асэнсавання асноўных заканамернасцей жыцця, усебаковага раскрыцця патаемнага сэнсу важнейшых падзеі нашага імклівага, складанага, незвычайнага часу. Таму заканамерна, што ў сваёй баладнай практыцы сучасныя паэты адмаўляюцца ад абмежавання тэм і сюжэтаў. Асновай іх твораў становіща важнейшыя падзеі з гісторыі чалавецтва, пачынаючы з біблейскіх паданняў («Самсон», «Балада аб трывцаці першым сярэбраніку» У. Карагевіча), яго рух праз сівяя стагоддзі, супярэчліве і складанае станаўленне ў розныя эпохі («Нерон» Я. Еўтушэнкі, «Балада пра дзіка і чалавека» У. Карагевіча, «Балада пра чайку» І. Драча). Гісторыю чалавецтва У. Карагевіч пачынае з тых часоў, калі яно жыла ў пячорах і палявала на мамантай («Балада пра Невядомага, Першага»). Ён як быццам услаўляе змагара за справядлівасць, што забіў калматага важака племені. Аднак усе забываюць, што той, хто забіў дракона, сам становіща ім. Таму толькі адно станоўчае спадзяванне – правадыр адухаўлённы, ён яшчэ і першы мастак, які вохрай на пячорнай сцяне намаляваў чырвонага зубра з рагамі. Хаця хутчэй ён у памяці супляменнікаў застаўся як той, хто даў ежу ім цаюю ўласнага жыцця.

У класічных баладах падчас фетышызу юцца пэўныя прадметы, жывёлы, з'явы (кубак, пальчатка, ружа, дрэва). Сімвалам бессмяротнасці чалавечага жыцця, памяці, вернасці нават у адмове ад гэтай памяці з'яўляецца прабітае свінцовай смерцю перыйка з шыzym пушком («Балада пра галубінья пер'»). Менавіта яно, бязважкае, як лёс чалавека, падуладнае вятрам долі, дазваляе адцяніць манументальнасць магіл і крыві вайны і кволасць нованараджанага ка-хання.

Упэўнены поступ чалавецтва, у шарэнгах якога чуюцца выразныя крокі славян, урываеца ў

традыцыйныя жанравыя формы, прымушаючы іх пульсаваць па-новаму. Разам з тым кожнага паэта цікавіць не экзотыка падзея альбо незвычайнасць абставін, а перш за ўсё чалавек на фоне гэтых падзея, тое, як ён можа заставацца чалавекам у гэтых абставінах. Асновай балады-маналога заўсёды становіцца падзеі, праз якія паэт імкнецца вызначыць асноўныя маральныя законы чалавечага існавання. Такая эвалюцыя жанравай формы не была выпадковай або цалкам падрыхтаванай наватарскім пошукамі сучасных паэтаў. Яна – вынік эвалюцыі балады, у якім былі цэлыя этапы сапраўднага ўзлёту жанру, здолнага вырашыць асноўныя праблемы, што хвалявалі народы, а таксама ў значнай ступені абумоўлена спецыфікай жанру, схільнага па сваёй унугранай сутнасці да асвятлення і асэнсавання найбольш складаных маральных, этичных, філасофскіх праблем жыцця. Бо «воссю баладнай праблематыкі ёсьць чалавечнасць, натура чалавечая ў змаганні з варожымі сіламі, паказ таго, як чалавек уступае ў барацьбу за сваю чалавечнасць» (І. Апацкі). Гэтая велічная справа адбывалася і адбываецца кожнае стагоддзе, кожны дзень, кожную хвіліну на ўсёй планете, сцвярджае У. Караткевіч у «Баладзе плахі»:

Кожны дзень гінуць мужнасць і святасць.
Кожны дзень, выпускаючы дых,
Паміраюць хлапчынкі распятыя
І збавіцель не помніць пра іх...
Але йдуць і за век свой ратуюць,
За дзіцячы след на траве,
За высокую годнасць распятую,
За найменне тваё, Чалавек.

Балада як жанр валодае вялікай сілай абагульненасці. Менавіта таму кожная падзея ў баладзе ўспрымаецца не як проста гісторыя канкрэтнага змагання, мужнасці і адварі звычайных на першы выгляд хлопцаў, не як апавяданне аб

пэўным каханні ці факце рэальнай здрады, а становіцца нашым уяўленнем аб гэтых важнейшых рысах станочага і адмоўнага ў чалавечым характары.

У «Баладзе аб асуджаных і аб чалавечым «даруй» ён стварае пагранічную ситуацыю: «праз паклён, і прэнг, і пакуты чалавека ў смерць прывялі». Паэт узнаўляе выключную падзею, калі «чэррап свой заціснуўшы ў руکі», герой спрабаваў і не мог спасцінуть галавой усю нязмернасць жыцця і муки, усю нязмернасць смерці сваёй. Чалавек не можа ўявіць сусвету, дзе яго няма, ён можа шкадаваць пра ненароджаных дзяцей, ненапісаныя радкі, страчаныя звычайныя радасці, а спасцінуть, зразумець апошнюю хвіліну, апошнюю мяжу ягоны разум здолее. І раптам герой атрымлівае збаўленне і гэтае «даруй». Аднак ён разважае, думае, аналізуе, бо, цэнечы стократ ледзь не забранае сонца, светлу ювясёлку, смех вачэй, ён усведамляе, што ўжо нічым не настрашаиш чалавека, што вярнуўся з апошняй мяжы, а таму судзіць ён будзе строга. Экзістэнцыя быцця выключна ўвасоблена ў ранній «Баладзе пра чалавека, які змагаўся са смерцю».

Вышэйшая форма абагульнення ўласціва баладным творам У. Караткевіча, перш за ўсё «Баладзе аб трыццаці першым сярэ braniku». Паэт звязаецца да трагічнага біблейскага падання не дзеля экзотыкі ці простага жадання быць арыгінальным у сваіх баладных матывах. Адштурховаўшыся ад традыцыйнай вандроўнай фабулы, ён па-свойму інтэрпрэтую класічны міф, што дазваляе яму паказаць пачварную ролю здрады і здрадніка ва ўсе эпохі і стагоддзі. Пры дапамозе глыбока прадуманага камбінаванага спалучэння карцін, яркіх вобразных і запамінальных дэталаў У. Караткевіч узнаўляе ўсю ланцуговую рэакцыю двурушніцтва і подласці, выкліканую адзінным несамавітым учынкам. Вось чаму здрада, што пусціла карэнні ў далёкім мінульым, здолына ў наш час

нарадзіць фашизм і іншыя антычалавечыя філасофіі. Не менш агідным уяўляеца і яе носьбіт – здраднік, які, прымакоючы ў пэўныя эпохі адпаведныя абліччы («кідаў львам хрысціян і быў свяцейшым за папу», «першым крикнуў «аллах» і пісаў даносы на Бруна»), здолеў праіснаваць да нашых дзён:

Быў фіскalam. Усюды пралазіў бокам і нізам,
Па гестапах служыў, па засценках, ад стогнаў
глухіх,

Па ахранках... А зараз ваюе за «наш гуманізм».

Традыцыйныя біблейскія вобразы гістарычнай балады паэт спалучае з сатырай, публіцыстыкай, у выніку чаго з'яўляеца своеасаблівы напамінак-перасцярога. Разам з тым У.Караткевіч бадай што першым парушыў класічную традыцыю, назваўшы свой славуты раман «Хрыстос прыязмліўся ў Гародні» Евангеллем ад Іуды. Нібыта ён прадчуваў, што ў ХХІ стагоддзі сапраўды будзе знайдзена «Евангелле ад Іуды», у якім адвергнуты усім хрысціянскім светам апостал пайстае як самы дасканалы вучань Хрыста, якому адкрыты самая сакрэтная таямніца нябёсаў, бо менавіта ён, Іуда, адзіны, хто зразумеў Настаніка.

Выкарыстоўваючы такі ж прыём шматвяковага блукання па розных эпохах і краінах, Я. Еўтушэнка ў баладзе «Маналог Тыля Уленшпігеля» прыходзіць да кардынальна супрацьлеглага вываду, сцвярджаючы вяршыні высакароднасці духу, да якіх можа ўзняцца чалавек. Яго герой, бессмяротны гёз, якога катавалі ў засценках Дахаў, стралілі ў Бабінцым Яры, не можа, не мае права памерці, *пока убийцы ходят по земле*. Як і ў класічнай рамантычнай баладзе, Тыль заклікае ахвяры злачынцаў усіх эпох і народаў устаць з небыцця, адрадзіцца, нібы птушка Фенікс, з попелу і адпомсціць. Прычым адпомсціць не толькі за сябе, за попел Клааса, але і за ўсіх бязвінна і дачасна загінуўшых. Сучаснікам А. Вазнясенскага становіцца Рафаэль, Рубенс, неўтаймаваны Ф. Гойя:

Я – голод.

Я – горло

повешеннай бабы, чье тело, как колокол,
было над площадью голой...

Такую ж нябачную нітку, якая дапамагала спалучыць у адзінае цэлае памкненні Д. Бруна, Т. Шаўчэнкі, П. Лумумбы і многіх невядомых змагароў за народнае шчасце, здолеў знайсці і І. Драч, адштурхоўваючыся, як ад стартавай пляцоўкі, ад міфа аб легендарным Праметэю («Балада Праметэя»). Лірычны герой паэта адчувае на сваіх плячах уесь цяжар гісторыі, агульначалавечыя пакуты – гэта часцінка яго ўнутранага болю. Таму балада менш за ўсё нагадвае партрэтную галерэю – твор І. Драча не аднаплоскасны, а шматгранны, напоўнены глыбокім сэнсам, яркай сімвалікай кожнага вобраза.

Такім чынам, творы выключна арыгінальныя, непадобныя паміж сабой, ствараюць адзіны кантэкст, адзінную карціну. Карціну контрастную, дзе ярка размежаваны свято і ценъ: Іуда і Тыль, фашизм і Бруна, высакародства і подласць у вечным змаганні.

Ствараючы такія сітуацыі, паэты знаходзяцца ў рэчышчы цікавай плыні ў сусветнай літаратуры, якая прадстаўлена перш за ўсё імёнамі Б. Шоу, К. Чапека, Б. Брэхта (маецца на ўвазе не толькі Брэхт-баладыст, але і Брэхт-празаік). Ярка выражаная парадаксальнасць мыслення, раскаванасць думкі дапамагаюць ім глыбока, па-свойму арыгінальна інтэрпрэтаваць шматлікія традыцыйныя, стаўшыя звычымі ў сілу інерцыі шаблонных уяўленняў паняцці.

Адмаўляючы працісную ісціну аб тым, што самы кароткі шлях – простая лінія, А. Вазнясенскі так сцвярджае ў «Парабалічнай баладзе»:

*Судьба, как ракета, летит по параболе
обычно – во мраке и реже – по радуге.*

*Жил огненно-рыжий художник Гоген,
богема, а в прошлом – т орговый агент.*

*Чтоб в Лувер королевский попасть
из Монмартра,
он
дал
кругаля через Яву с Суматрой!*

Наогул традыцыйны навелістычны прыём нечаканай канцоўкі становіцца яркім выяўленчым сродкам сучаснай балады. Да статкова, напрыклад, успомніць трагічны твор У. Караткевіча «Дзяўчына пад дажджом», у якім выключна маляўнічая ідылія падаючага «Срэбра з ясных нябёс» на прыўкраснае дзяячое цела разбураеца ўдарами заключнага радка – «Стронцый быў у дажджы». Гэты ж прыём дапамагае стварыць атмасферу адчанию і безвыходнасці ў «Баладзе аб нашэсцях». Творчае развіццё традыцыйнага казачнага матыву аб сястрыцы Алёначцы, мыбокая трансфармацыя ўнутранай сілы міфа дапамагаюць стварыць даволі-такі рэдкую жанравую разнавіднасць – «баладу ў баладзе». Караткевіч гнеўна ўскрывае вандалізм забойцаў-цемрашалаў, бо яны губяць не толькі дзяўчыну, але і змяняюць лёс Іванушкі, якому ўжо не толькі сястра, але і ніхто на свеце не дапаможа стаць чалавекам.

Паэт адштурхоўваеца ад выразна класічнага казачнага сюжэту. Гэта бачна ў лакалізацыі дзеяння («Між Дняпром і крыкам журалініям, дзе дымяць залацістыя травы»; «а ноччу поўз вугор гарох крануць»; «стронг звіваўся на мелах»), у апісанні прадзедавай хаты, дзе жыла Алёначка з козлікам. Аптымізм казкі, светлы і нязменны, не пасуе жыццёвай трагедыі. Менавіта таму У. Караткевіч прымушае чытача забыць светлу тугу Аленушки са славутай карціны Васняцова, бо герайню ягонаі балады ўжо кінулі на дзідах у раку як даніну валадару-вадзяніку. Жахам і трагедыяй вее ад твора, як ад класічнай балады жахаў. Калі ж у рамантычнай

баладзе ёсць надзея на сусветную справядлівасць, то тут, як і ў бюрgerаўскай «Ляноры», пануе атмасфера змрочнасці і безвыходнасці.

У гэтай атмасферы паўстае і яшчэ адзін твор – «Бекеш, або Ода Ерасі (Балада 1555 год)». Каспару Бекешу – камандзіру венгерскай пяхоты ў войску польскага караля Стэфана Баторыя, з якім той сябраваў, была прысвечана балада «Бекеш» Яна Чачота. Каспар Бекеш памёр у Гародні ў 1580 годзе. Аднак паколькі ён быў антытрынітарыем, то яго хаваць на агульным могільніку нельга было. Таму кароль загадаў завезці цела ў Вільню і пахаваць на гары, якая і цяпер носіць ягонае імя. Ян Чачот, наш першы прарамантык, у 1819 годзе напісаў велізарную, як па цяперашнім часе, то пэма, баладу, у якой венгерца паказаў адважным хлопцам, што дзеля прыгожай Малгосі гатовы на ўсё, нават узляцець на шклянную гару. Аднак паколькі ён быў заручоны з іншай, то ніхто яму не спагадае ў гэтым, наадварот, вышэйшыя сілы асуджаюць за вераломства, і ён гіне.

Матыў казачна-легендарны не прыцягвае ўвагі нашага сучасніка. У. Караткевіч вяртаеца на 25 гадоў назад і паказвае, як на Гароднай байніцы штовечара паўз лобныя месцы, катоўні, цямніцы, паўз ночы цятненне насустроч далёкаму дню едзе рыцар. І ніхто не здагадваеца, што пад сабалямі, пад бярэтам, багатым убрannі едзе ерась, ступакі якой ужо ліжа агонь. Гэты чалавек страшэнны ў сваіх задумах, бо заклікае не ганяцца за прывідам раю, што адплывае міражом удалечынъ, а будаваць свой рай на зямлі, не баючыся будучага пекла, шыбеніц чорных «пакоі» на фоне далёкай зары. Такіх, іншадумцаў, заўсёды апраналі ў блазенскі каўпак, кідалі ў турмы, рэзалі дзёрзкія языкі, даючы ім зняважліва-страшлівае найменне – Ерэтык. І ў рэшце рэшт менавіта яны, іншадумцы, мелі рацыю праз

стагоддзі. Ён думае пра гэтых людзей, замардаваных, змучаных, здольных толькі з-за світкі глядзець з нянявісцю, бо жывуць без імя і неба, і ім не трэба і песні твае, і словы твае.

Літаральна два заключныя радкі разбіваюць і мару звычайнай дзяўчыны-маркіроўшчыцы з далёкага Сібіру аб светлым каханні, якое абудзілася ў адказ на клопат грубаватага кранаўшчыка аб гняздзе ластаўкі («Балада пра ластаўку» Я. Яўтушэнкі):

Она шептала: «Родненький мой...» – ласково.
Что с ней стряслось, не понял он, дурак.
Не знал Сысоев – дело было в ласточке.
Но ласточек помог он просто так.

Адказнасць чалавека за свае ўчынкі, з якіх кожны адаб'еца ў будучым на лёсе нашчадкаў, за жыццё іншых людзей, за сваю Зямлю і ўсё жывое на ёй – вось унутраны пафас і глыбокі падтэкст сучаснай баладыстыкі. Нават на такі звычайны для нашага часу факт, як забойства звера, гібелль птушкі, паэты глядзяць вачыма чалавека, які ўсведамляе сваё непарыўнае, крэўнае адзінства з прыродай. Менавіта таму вобраз, на першы погляд, звычайнага дзіка з «Балады пра дзіка і пра чалавека» У. Караткевіча выходзіць за межы звыклага ўяўлення аб «меншым браце», пераастае ў абагульнены сімвал. Існаванне звера на зямлі, як і кожнай жывой істоты, мае такое ж значэнне, як і жыццё чалавека, сцвярджает аўтар. Вось якой уяўляецца паэту зямля пасля гэтай страшнай акцыі, (герой застрэліў дзіка) якую ён ледзь не называе братазабойствам:

О, якая чужая краіна,
О, снягі ў зіхаценні зор,
Для чагосыці прыйшоў, скрывавіў,
Нарадзіў барвяны туман
І зямлю ад цябе пазбавіў.
А на ёй і кахання няма.
Мы дзялілі і шчасце і гора,
І лясы і спевы травы.

Што ж цяпер ты мне, дзік, падорыш?
Мне, забітаму, ты, жывы?..

Незвычайнасць сітуацыі, яе выключная каларыстыка і ўжыванне самых выключных вобразаў выклікае асацыяцыі з «Казаннем аб Старым Мараходзе» (The Rime of the Ancient Mariner) С. Колърыджа, які ўвайшоў у зборнік «Лірычныя балады» (1798). Герой гэтага твора, парушаючы ўсе чалавечыя і сусветныя законы, забівае (With my cross-bow I shot the Albatross) вялікую марскую птушку, што несла дабро і радасць людзям, дапамагла экіпажу карабля выбавіцца з панства плывучых ільдоў. З Альбатросам іграўся, як кармілі маракі, таму палёт стралы ўспрымаецца як святатацтва, і ўсё ў свеце мяняецца; пачынаецца помста за ўчынак Каіна – Их преследует Дух, один из тех незримых обитателей нашей планеты, которые суть не души мертвых и не ангелы... Нет стихии, которой бы не населяли эти существа. Мёртвы Альбатрос на Мараходзе – гэта варыянт “пячаткі Каіна” (крыж, выпалены на абліччы першынца Адама і Агасфера). І самае страшэннае, як і потым у беларускага паэта, гэта адчуванне, ці не фізічнае, страшэнных пакут Адзіноты і Беспрытульнасці. Заснавальнік рамантызму, С. Колърыдж, фантазія якога са студэнцкіх гадоў падагравалася опіумам, стварае цэлую галерэю пакут, якія выпадаюць на долю мёртвага экіпажа і перш за ўсё Старога Марахода. Гэта і Лятуchy Галандзец, на якім толькі Жанчына – Смерць і Жыццё – і-ў-Смерці. Дзве Смерці забіраюць душы з двухсот целаў членай экіпажа, пакідаючы толькі галоўнага героя на нечалавечыя выпрабаванні. Сем сутак ён бачыў праклён у вачах мёртвых таварышаў, але Смерць яго абмінула. Мараход зведаў дзіўныя рухі ў нябесах і стыхіях, убачыў духаў, рознакаляровых гадаў (их чёрны, синий, золатой И розовы убор), зладжаныя дзеянні мёртвага экіпажа, вандроўку карабля-цацкі ў

руках страшэннай сілы. Колърыдж – паэт дасягнуў сінтэзу – сінкрэтычнага адзінства музычнага, бачнага і вербальнага пачаткаў у паэзіі, аб якой марылі многія рамантыкі. Згадаем крывавы дыск сонца на медным небе, згаданых вышэй змеяў, якія блішчэлі залатым агнём. Ён нават ускікаў: “Божа, як мяне драгуе, што я не жывапісец, або што жывапісец – не я!” Стары Мараход Колърыджа атрымлівае індульгенцыю ад Бога, але вымушаны блукаць па свеце (як Каін і Агасфер) і ўсюды апавяддаць гэтую гісторыю, паслухаўшы якую многія становіцца лепшымі. Не меншыя пакуты зведае лірычны герой У.Караткевіча, пакуль не зразумее – і сэрцам, душою – сілу свайго злачынства, а кара ягоная – амаль біблейская.

Знамянальна, што падобная праблема хвалявала многіх паэтаў, прычым яе рэалізацыя была вельмі падобнай, як раз у класічным рамантычным стылі. Так, А.Вазнясенскому пасля палівання на вепра ўяўляеца зусім фантасмагарычнае сітуацыя:

*И порционный,
Одетый в хрен и черемшу,
Как пашинька,
На блюде ледяной, саксонской,
С морковочкой, как будто с соской,
Смиренный, голенький лежу.*

Палымяны маналог сёмі, якая рве жабры ў сетках з завужанымі ячэйкамі («Балада аб браканьеरстве» Я. Яўтушэнкі), закліканы напомніць чалавеку аб tym, што ён губляе нешта святое, нешта сапраўды чалавечеа ў пагоні за такім лёгкім, але вельмі сумніцельным поспехам. Бессардэчная жорсткасць, або, дакладней, халоднае, прадуманае забойства бездапаможных жывёл:

*Нерпы плачут, нерпы плачут
и детей под брюхо прячут,
но жалеть нам их нельзя.
Вновь дубинками мы свищем.*

*Прилипают к сапожищам
Нерп кричащие глаза,*

– гэта бумеранг, які знішчае чалавечеа ў чалавеку, лічыць паэт:

*Но с какой-то горькой мукой
Ан жену свою под мухой
Замахнёшься ты, грозя,
И сдадут внезапно нервы...
Вздрогнешь, будто бы у нерпы...
Вздрогнешь, будто бы у нерпы,
У неё кричат глаза...*

Пераўтварэнне дзяцей вольналюбівай чайкі з атола Бікіні ў падабенства вужоў, бо страцілі яны ў выніку мутацый крылы і цяпер клююць, як бы помсічы, сваю маці, па-новаму раскрывае трагедыю ўсёй Зямлі, усяго жывога, што апынулася ў цені ядзернага парасона («Балада пра чайку» І. Драча. Твор напісаны да чарнобыльскіх падзеяў). У эпіграфе, узятым з народнай песні («Ой, горе, горе тій чайці-небозі, шо вивела малих діток при бітій дорозі»), у образе Бога, які пакутуе ад лейкеміі, у самой структуры твора, дзе з'ядналіся высокага гучання лірыка і пафасная публіцыстыка, чуецца заклік да чалавецтва спыніцца, задумацца, зразумець сваю адказнасць за ўсё жывое на зямлі.

*Люди – это память наследственности.
В нас, как муравьи в банке,
напиханно шевелятся тысячелетия,
У меня в пятке щекочет Людовик XIV.*

У «Баладзе яблыні» А. Вазнясенскі верыць у тое, што памяць нерваў змешваецца з хларафіламі. Чуе сэрца яблыні беларускі паэт М. Шэлехаў, які і назваў свой зборнік «Сын яблыні». І. Драч лічыць, што «в поетів і дерев серця беззахісні, Лише згоряочи, вони слугують сонцю...» *Один из варваров зарезал яблоню и, как невинности, цветов лишил, – сцвярджаў раней на паўстаўгоддзя I. Севяранін.*

Чалавек не мае ніякага маральнага права на знішчэнне звера дзеля ўласнай патрэбы ці прыхамаці. Бо звер развітваецца з жыщём зусім па-чалавечы, як гэта паказаў У. Караткевіч у пякуча-пранікнёным апавяданні «Былі ў мяне мядз- ведзі». Гібель волата нашых лясоў роўнавялікая гібелі чалавека: «Мядзведзі почасту паміраюць, як людзі, стогнучы і прыціскаючы лапу да раны. І грызуны зямлю. І ў ціхім непаразуменні адыходзячы на ёй». Не можа ён пасягнуць і на волю звера: «Нельга адбіраць у жывёл свабоду – адзінае, дзеля чаго існуе ўсё чыста жывое на зямлі».

Ад чалавечай нянявісці памірае і маленьki мядзведзік з рамана Я. Яўтушэнкі «Ягадныя месцы». І памірае ён амаль зусім так, як гінуць яго папярэdnікі з твора У. Краткевіча: *Истошно завизжав от боли, он стал кататься по траве, совсем по-человечи пытаясь прикрыть лапами хлещущую из него кровь.*

Злачынства не можа не быць пакараным. Менавіта таму смерць Сіцечкіна ад раз'юшанай мядзведзіцы ўспрымаецца як заканамерная адплата. А Сяргей Лачутін, які трапляе ў ту южную самую ситуацыю, застаецца жыщъ дзякуючы сваёй дабраце і сардэчнасці. Помсціць за сваё разбураннае кубло і знішчаных маленьких птушанят Крумкач, герой аднайменнай «Каляднай казкі, якую расказаў школьнік сваім малодшым братам і сёстрам» С. Колърыджа з тых самых «Лірычных балад». Дуб, які чорны слуга Ведзьмы Смутку выгадаваў з жолуда і на якім ён жыў са сваёй крылатай сям'ёй, ссякае Дрыvasек. Маленькая крумкачы, што яшчэ не ўмелі лётаць, гінуць. Ад гора памірае Крумкачыха. З дуба зрабілі карабель, аднак у першы выхад у мора ён трапляе на рыф. Над гінучымі людзьмі лунае чорны Крумкач і шле ўдзячнасць Смерці, якая сядзіць на хмары – *Тому, кто покрыл джаны, Салодкая помста!* (Славянскія жывёлы і птушкі не маюць такога

пачварнага ўвасаблення, але падсвядома верыща ў іх магічную мажлівасць упłyваць на будучыню чалавечства.)

Супастаўленнем выключных з'яў – чалавек і прырода, чалавечнасць і бесчалавечнасць, жыщё і смерць – паэты імкнунца вызначыць вартасць і мэтазгоднасць чалавечага жыцця. Пры гэтым неабходна адзначыць высокі гуманізм сучаснай балады. Аднак яе гуманізм – гэта не проста чалавекалюбства, безадноснае да канкрэтных з'яў і ўчынкаў. Вартым, годным чалавека ўяўляецца толькі тое жыщё, якое прысвечана свайму народу, людзям, велічным справам, жыщё, у якім чалавечнасць уздымаецца над здрадай, зайдрасцю, нянявісцю, шкурніцтвам і прыстасаванасцю. Трагедыйнае ў гэтих творах выкарыстоўваецца ў імя жыщесцівярджэння, што дазваляе ім набыць форму і гучанне своеасаблівага рэквіема.

Сучасная балада-маналог мала ў чым нагадвае ўзоры класічнай рамантычнай балады. Прычым не зместам, бо паэты здольны стварыць такія неверагодныя сітуацыі, спляценне сюжэтных падзеяў, якія аказаліся б не пад сілу таямнічай і загадкавай баладзе «жахаў». Але змест сучасных балад у большасці выпадкаў «зямны», рамантычная прыўзнятасць, своеасаблівы «баладны стыль» захоўваюцца перш за ўсё ў спосабе адлюстравання.

(Тут будзе дарэчы звярнуць увагу на адну цікавую акалічнасць. Да прозы часцей за ўсё звяртаюцца тыя паэты, у паэзіі якіх балада займае значнае месца. Сведчанне таму – творчая эвалюцыя У. Караткевіча, Я. Сіпакова, Я. Еўтушэнкі, А. Вазнясенскага.). Рамантыкі заўсёды лічылі паэзію вышэйшым гатункам літаратуры, і толькі паступова яны звярнуліся да прозы, надаўшы ёй незвычайны харктар і каларыт, выражна змяніўшы ейнае ablічча.

Паэты не імкнуцца да стварэння строгага сюжета, які ўласцівы класічнай баладзе.

Падобная тэндэнцыя назіраецца ў сучаснай славянскай паэзіі. Згадаем некаторыя найбольш яскравыя прыклады. На небе адно воблака належала чалавеку, было ў яго сваё акно, былі свае клопаты, кнігі, песні, але не было кахрання – і ён нічога з усяго гэтага не ўбачыў («Балада пра чалавека, у якога не было кахрання» македонца Сербо Іваноўскага). Серб Стэфан Раічковіч у «Баладзе аб расцвіўшым міндалі» спрабуе знайсці «пяты бок прасторы»: памірае ў небе ад старасці птушка, расцвітае міндаль і стаіць чалавек, які ўвабраў у сябе лініі гэтага трохкутніка нараджэння і смерці. Дзяўчына, герайня «Балады выгнання» харвата Слаўкі Міхаліча, машынальна расшпіліла сарочку ля акна. Вярба на беразе рэчкі распусціла коцікі, вуліца застыгла, прадавец апельсінаў раздаваў свой тавар бясплатна. Але падзьмуў вецер, і ўсё вярнулася да выгокаў. А чалавека, што нядайна співаў, паменшылі да мікроба і выгналі назайсёды. Серб Віта Маркавіч у «Баладзе павешанага» (адзін з шырока распаўсюджаных сюжэтаў баладыстыкі) не апавядае ні аб самай трагедыі, ні аб ахвяры ці яе катах. Яго цікавіць зусім іншае: *Голова моя – лес непроліжны молчаньем облитый на краю света кто тебя полюбит. Голова моя – ласточка рассудка в небо вознесенная на краю света кто тебя полюбит. О голова моя солнечная созревшая в падении кто тебя полюбит. О голова моя солнечная созревшая в падении кто тебя полюбит... О голова моя – метафора сердца.*

У. Караткевіч таксама адмаўляеца ад традыцыйнага эпічнага разгортвання сюжета, якое афарбоўваеца лірызмам. Сюжэт замяняеца плынія разнастайных асацыяцый, выкліканых канкрэтным фактам, падзеяй, думкай. Гэта, па сутнасці, прадуманае камбінаванае спалучэнне карцін, яркіх

вобразных і запамінальных дэталяў, якія ўзнаўляюць рэчаіснасць. Паэт у нечым нагадвае вучонага, які імкнеца да следным шляхам праверыць усе састаўныя часткі ланцуговай рэакцыі, абумоўленай гэтай падзеяй, прасачыць яе ўздзеянне на далейшае жыццё ўвогуле. Безумоўна, адны чиста эмацыянальныя выразы не могуць замяніць фабулу. Менавіта таму структура яго балад патрабуе натхнёной працы думкі, бо павярхойнае вырашэнне анталагічных патанніяў не ў стане ўтрымаць такую складаную канструкцыю, выкананаць ролю сюжета. Караткевіч цалкам спраўляеца з пастаўленай задачай. Балада ў яго паэзіі ўзбагачаеца жыццёвай дэталізацыяй, філасофічнасцю раздуму над важнейшымі проблемамі быцця. Згадаем яго «Баладу пра Невядомага, Першага», «Баладу аб асуджаным і чалавечым «даруй» і асабліва «Баладу пра архангелаў».

Прысвяціўшы свой твор звычайнай кропцы («Баллада точки»), А. Вазнясенскі шляхам толькі асацыяцый кропкі з куляй прыходзіць да глыбокіх выводаў:

Мы в землю уходим, как в двери вокзала.
И точка тоннеля, как дуло, черна...
В бессмертье она?
Иль в безвестность она?..
Нет смерти. Нет точки. Есть путь пулевой –
вторая проекция той же прямой.
В природе по смете отсутствует точка.
Мы будем бессмертны. И это – точно.

Разам з тым, нягледзячы на глыбіню аўтарскіх выводаў, вобразна-падзеянае разгортванне зместу не займае ўсёй плошчы твора, у кожнай баладзе застаеца значнае месца для раздуму. Паэтай цікавіць не толькі сама думка, але і працэс яе нараджэння, станаўлення. Для парыннання, герайчная балада звычайна паказвае працэс нараджэння подзігу героя.

Адмаўленне ад чыста разгортвання сюжэта выклікае непазбежнае скарачэнне ролі дыялогу і палілоге, якія таксама нясуць у сабе эпічныя функцыі і дапамагаюць перадачы непасрэдных падзей, г.зн. рухаюць сюжэт твора. Таму невыпадкова, што большасць балад новага тыпу ўяўляюць сабой маналог героя, які ў самы рашаючы момант свайго жыцця спрабуе асэнсаваць яго вартасць і неабходнасць. У некаторых выпадках паэт адчувае неабходнасць уключэння больш шырокага, абёмнага, панарамнага агляду падзей, параштывання іх з найбольш значнымі па-дзеямі мінулага ці цяперашняга дня, праецыравання іх у сучаснасць. Менавіта таму, смела парушаючы жанравыя каноны, паэт сам становіцца сагероем сваіх балад, што надае гэтым творам новае гучанне, бо ў кожным іх радку адчуваецца прысутнасць аўтара з яго аптымізмам і гумарам, трагічнасцю і драматызмам.

Усё гэта сведчыць аб вялікай разнастайнасці сучаснай балады, яе здольнасці ўзняць у абмежаваных жанравых формах тэмы выключна значныя, у некаторых выпадках нават пазачасовыя. У. Караткевіч першым спазнаў яе выключную прыдатнасць для ўвасаблення як рэальнасці быцця, так і яго філасофскага асэнсавання. Менавіта праз баладу і пралягаў ягоны шлях ад лірыкі да выкшталцонай прозы, якую элементы паэзіі не толькі ўпрыгожаць, але і нададуць новыя сэнсавыя пласты.

Паэзія У. Караткевіча ў выключнай ступені садзейнічае разуменню ягонай прозы і наадварот, бо яны імкнуліся адно да другога, узаемаўзбагачаліся і ўзаемадапаўняліся. Б. Пастэрнак заяўляў: *Поэзия есть проза, проза не в смысле совокупности чьих бы то ни было прозаических произведений, но сама проза, голос прозы, прозы в действии, а не в пересказе. Поэзия есть язык органического факта... Чистая проза в ее первозданной напряженности, и*

есть поэзия. Невыпадкова лічылася, што што прозу Пастэрнака надо читать как поэзию. Когда читаешь прозу Пастэрнака, начинаешь понимать его стихи.

Калі ўваходзіш у сусвет паэзіі Караткевіча, дакладней, у пэўныя ягоныя лабірынты, згадваеща *oratio pedestris* (*пешая речь*), г. зн. проза, г. зн. запавольванне рытму, свядомае і прадуманае, якое дазваляе чытачу супакоіцца, задумацца, забыцца на пэўны час пра шматколернасць сусвету і паспрабаваць асэнсаваць убачанае, зрабіць уласныя вывады. Гэтаму ж спрыяе *sesquipedalia verba* (*паўтарафутавыя слова – празмерна доўгія*), якія надаюць адметнасць гучання і будове вобраза паэтычнага, што ў сваю чаргу ўпłyвае на рытміку твораў – адметную, непадобную на класічную беларускую. Прычым гэта тычыцца не толькі *стылізаваных пад Дантэ, Байрана*, але і выключна арыгінальных узорай.

Паэзія Караткевіча – ярчайшая ўспышка нацыянальнага прыгожага пісьменства. Пасля з'явіцца новыя зоркі, але заўсёды мы будзем згадваць яго, вяртацца да твораў, перачытваць іх і, дасць Бог, паступова разумець і спасцігаць.

У цэлым ягоная паэзія яшчэ зусім не прачытаная, а таму выразна недаацэненая. Паўторны і неаднаразовы зварот да яе вартасцей значна ўзбагаціць пошукі сучаснай літаратуры, засведчыць вялікую эстэтычную значнасць нашага прыгожага пісьменства.