

**Іван Штэйнер**

**Déjà vu,  
або  
Успамін пра будучыню**

**Мінск  
АМФ „Нёман”  
2003**

Штэйнер І.

Деяць, або Успамін пра Будучынню; літаратурна-крытычныя артыкулы. - ЛМФ „Нёман”. 2003. - 144 с

ISBN 985-6555-13-2

У новую кнігу доктара філалагічных навук. прафесара І. Ф. Штэйнера ўвайшлі літаратурна-крытычныя артыкулы, якія напрацяту апошніх гадоў друкаваліся ў розных перыядычных выданнях Беларусі.

## БАЛАДНЫЯ ПОШУКІ РАДЗІМЫ: «СМАЛЕНСКІ ЦЫКЛ» Я. КУПАЛЫ І БАЛАДЫСТЫКА Т. ТРАЯНАВА і М. КРЛЕЖЫ

Погляд «здалёк і зблізку» дазваляе адэкватна спасцігнуць і некаторыя белыя плямы айчыннага прыгожага пісьменства У гэтым плане цікавай уяўляеца спроба прачытаць фрагмент спадчыны народнага песняра ў славянскім кантэксце.

Звычайна, калі гаворка ідзе пра баладыстыку Я Купалы пасля 1917 года, згадваюцца ў асноўным чатыры творы, напісаныя на працыгу алнаго тыдня ў лістападзе 1918 г. «Забытая карчма», «Буслы», «Рунь», «Першы снег»). Нягледзячы на тое, што іх успамінаюць амаль усе даследчыкі, да гэтага часу яны - адна з асноўных загадак і таямніц творчай спадчыны паэта. У створаным сілай таленту народнага песняра сусвеце гэта адна з тых арбіт, разгадаць якія пакуль адэкват-на не можам. Аб гэтым гаворыць не толькі гісторыя іх напісання - вядома, што ў паасобныя дні Купала пісаў па пяць вершаў, але і іх выключная адметнасць у парайдненні з беларускай паэзіяй 20-х гадоў і творчасцю самога паэта больш позняга перыяду.

Фрагментарнасць, адсутнасць дакладнай, не тое што ўсебаковай, але нават мінімальнай аўтарскай матываціі, значнае паслабленне эпічнага (у сэнсе апавядальнага) элемента - адна з важнейшых асаблівасцей паэтыкі як купалаўскай, так і класічнай балады наогул, бо «фрагментарнасць дае прастору фантазіі слухача, лірычна непасрэднаму «вчутствованью» ў незавершаныя факты апавядання» (В Жырмунскі) - прыводзяць да таго, што вызначыць дакладна прычыны канфліктаў. яхія сталі асновай маленъкіх трагедый, надзвычай складана, а у паасобных выпадках - немагчыма. (Падобная традыція уласціва дакастрычніцкай паэзіі Я. Купалы, у тым ліку і баладыстыцы. Напрыклад. «Грабар». «Вісельнік» і інш.)

Аднак калі у цэльм у класічнай баладзе крыніцы сутыкнення не-прымірымых, палярна супрацьнастаўленых сіл усе ж такі даволі празрыстыя і выразна відаць аўтарскія сімпаты і антыпаты, то творы Я. Купалы, аб'яднаныя ў адзінае цэлае, лёгка паддаюцца не адной, а некалькім інтэрпрэтацыям. Сапрауды, іх з'яўленне ў надзвычай складаны для Радзімы час, нечаканы нават для паэта трагічнага светаўспрымання змест — сын забівае бацьку («Забытая карчма», «Рунь»), брат - брата («Першы снег»), буслы - свайго слабейшага таварыща, які, не ўсведамляючы таго, з'яўляеца сімвалам кахання і надзеі («Буслы»), гісторыя іх стварэння можа абудзіць думкі

аб пэўным ідэйным крызісе паэта, яго глыбокім песмізме, страце веры у чалавека. (Дарэчы, аб гэтым гавораць практычна ўсе купалазнаўцы.) Але ж тады чаму ён звяртаецца да жанру балады, «воссю праблематыкі якой з'яўляецца паказ таго, як чалавек уступае ў барацьбу за сваю чалавечнасць і перамагае» (І. Апацкі).

Адказаць на гэтыя пытанні мягчыма толькі ў тым выпадку, калі ўсе творы Янкі Купалы, напісаныя ў канцы 1918 г. у Смаленску, будуць разглядацца не паасобна, а як адзіны цыкл, з улікам вопыту купалаўскай балады пачатку стагоддзя і, ў першую чаргу, традыцыі славянскай баладыстыкі, у якой менавіта ў гэты пераломны перыяд з'явіліся выключна своеасаблівыя творы, якія азначалі новыя перспектывы далейшага развіцця. Толькі тады можна зразумець, што падобныя супяречнасці характэрны не толькі для паэзіі Янкі Купалы. Так, у яшчэ большай ступені яны ўласцівы баладам польскага паэта Б.Лесьмяна, якія ўвайшлі ў зборнік «Jaka» (1920). Прычым згаданыя супяречнасці раскрываюцца настолькі глыбока і нечакана, што Ч.Згажэльскі адзін з раздзелаў свайго даследавання, прысвяченага гісторычнай эвалюцыі польскай балады, так і называе - «Лесьмянаўская адмена балады»[1 ]. І ў гэтым ён мае рацыю. Бо свет, створаны фантазіяй мастака, рэзка дысгармануе як з реальнасцю, так і са светам рамантычнай класічнай балады, хаця апошні ў нейкай ступені блізкі польскаму паэту (у прыватнасці сувязямі з казачнай фантастыкай, што ў асноўным мае ўздзеянне на знешнія ўражанні - героямі твораў становіща прывіды, здані, німы і іншыя дэманалагічныя істоты). Наваліс ў свой час нісаў, што ў добрым апавяданні заўёды ёсць нешта таямнічае, недасягальнае. Аднак у Лесьмяна ўсё таямнічае становіща настолькі недасягальным, што на першы план выходзіць не фантазія, а матыў падсвядомасці, незалежнай ад волі чалавека, што ператварае казку, з якой у большасці выпадкаў вырастоюць творы, у філософскую баладу аб сіле пачуццёўых інствінктў.

У пэўнай ступені падобнае ўспрынняцце свету было ўласціва і Я.Купалу, асабліва ў тыя гады, калі ў яго «свядомасці панаваў пякельны разлад». Вось апісанне пахавання ў вершы «Нябожчык»:

Ну кабылы, ну худая,  
Паволі цягніся!  
Ты, істота нежывая,  
Ляжы, не зваліся!..  
І на могілкі панеслі  
Труну, як навалу;  
Ой, ой, каб жа не растрэслі

## Нясіце памалу!

Або згадаем алагічнасць учынкаў некаторых герояў балад і паэм песьняра дакастрыгніцкага перыяду (вар'яцкая, мізантрапічная ідэя магільшчыка пахаваць увесь свет у адзінай яме - магіле («Грабар»), страшэнная адсутнасцю ўсялякай матывіроўкі сцэна самагубства («Вісельнік»), ценъ селяніна просіць раскрыцца магілу, бо свет і людзі страшнейшыя за яе («Адвечная песня»). Не менш выразныя прыклады можна знайсці і ў паэме «Сон на кургане», што адзначаў В. Каваленка: «Бяссэнавасць, хаатычнасць, «некіруемасць» самой маральнай атмассрэры на пажарышчы падкрэсліваецца і тым, што на першым плане дзейнічаюць такія персанажы, як дурнаваты Падростак, Сляпая Вар'ятка. Яны, пазбаўленыя лёсам нармальнага дачынення да жыцця, вызвалены разам з тым і ад яго бытавой і маральнай залежнасці. Гэтыя персанажы сваімі словамі і учынкамі як бы паварочваюць жыццё навыварат, дзе таксама ёсць нейкая логіка, але логіка страшная [2].

Свет пайстае незразумелым, таямнічым, чужым, а таму фантастычнае становіцца спосабам спасціжэння свету, мажлівасцю разбlyтвання філасофічных, маральных, этичных проблем быцця. З гэтым звязана і надзвычайнай іронія Янкі Купалы - няшчасную жанчыну, што пахавала мужа і сына ў адной магіле, суцішчаюць - «крыжам адным абыйшліся» (У піліпаўку). Наогул, у тагачаснай еўропейскай традыцыі панавалі настроі песімізму, непакою, страху. Згадаем Ф. Кафку, найперш ягоны «Замак», дзе жыццё ўспрымаецца нейкай фантасмагорыяй. Бо нават у прыроды, як сцвярджае Б. Брэхт, няма маралі, у ёй не дзейнічаюць ніякія больш-менш чалавечыя законы:

Ах, скіляюща вязы прыгожай цяністай лістотай  
Над нягоднікам, што дзесь за вёскай гвалтуе дзіця.  
Пыл паслужліва троп ваш крылавы хавае, забойцы,  
Нам яго аддае на маўклівы прысуд Забыцця.  
І шуміць узбярэжнымі дрэвамі вецер наўмысна,  
Каб ад мора не чуліся крыкі тапельцаў-пябог.  
Задзірае той вецер прыветна служанцы спадніцу,  
Каб пазнаў сіфілітык праезджы красу яе ног.  
Ах, як вочы падлеткавы зязоўць натхнёна,  
Калі бацька свой нож на быка пачынае вастрыць.  
І ўздымаюцца грудзі ў жанчын,  
што дзяцей нашых кормяць,  
Як вайсковая музыка ўзнёсла па вёсцы грыміць.

С. Пішыбышэўскі, які выразна ўплывае на Янку Купалу, у прадмове да рускага выданя сваіх твораў пісаў: «У «Даліне слёз» — гэта ўся тута і нікчэмнасць жыцця. цэлае пекла пакут, смутку, расчараўанняў «бедной юдолі» і зноў усё больш моцная прага вызвалення і сум «не от мира сего», якая тушыць страсці і імкненца недзе да іншага, незвычайнага жыцця»[3]

Алагізм, пэўная незразумеласць свету і ўсяго таго, што ў Ім адбываецца, складанасць і загадковасць чалавека з яго прыхаванымі, магутнымі і супяречлівымі сіламі ў выключнай ступені ўласціві і творам Я.Купалы смаленскага цыклу: «А ноч крадзецца паціху, Сыпле чары ўлева, управа...»; «Пхнуўся ўдвойчы з жудкім жахам, Злыдні зыркаюць у очы» («У дарозе»).

Уесь свет паўстае неспасцігальным («На прызбе», «Сон»), напоўнены дзівоснымі вобразамі — «званар, што косці згортае па свеце» («Званы»), загадковай сімволікай («У хорамах», «Млечны шлях»), міфалагічнымі фантастычнымі істотамі («Пляядджане»). У пэўнай ступені яны не менш загадковыя, чым герой С. Пішыбышэўскага, Б. Лесьмяна, Ф. Кафкі, якія, як дэміургі, ствараюць свой сусвет. Але арбіты апошніх перасякаюцца ці нават сутыкаюцца даволі рэдка, прычым не знешній часткай, якая датычыць адметнасцей сімволікі, фантастыкі, выкарыстання вобразаў народнай дэманалогіі, а менавіта выключна ўнутранай сферай, ядром, што тычыцца галоўнага - канцэпцыі чалавека.

Што ж характэрна для сусвету і чалавека Купалы? Як сведчыць М. Гарэцкі, «у першыя гады рэвалюцыі некаторым пісьменнікам не пісалася або дрэнна пісалася. Прыйчына тут, пэўна ж, быў і завірушны харектар часу: вайна, голад, холад, акупацыя... Але не толькі гэта. Прыйчына тут быў таксама ідэалагічны крызіс у большасці беларускіх пісьменнікаў»[4]. Дык можа гэтым тлумачыцца парадаксальнае гучанне «маленькіх трагедый» паэта, напоўненых жахамі, невядомымі беларускай баладыстышы. Так, трагічная рэалізацыя канфлікту, «крылавасць сюжэтаў» (А. Лойка) была ўласціва практична ўсім ранейшым баладам, аднак у іх не было паказана ніводнага злачынства, зробленага крэўнымі людзьмі (выключэнне - рамантычная балада «Страшны вір», вытрыманая ў класічных еўрапейскіх традыцыях).

Несумненна, пэўны душэўны разлад, дэпрэсія, нявер'е ў прагрэс і чалавека сапраўды мелі месца. Разам з тым, у надзвычай складаны для Радзімы час паэт імкненца вызначыць ролю рэвалюцыі, яе значэнне для беларускага народа, спрабуе асэнсаваць мінулае, дзень сённяшні і прадказаць будучыню.

Так, у вершы «На сход» Я. Купала заклікае народ паказаць на сусветным сходзе «свае крыўды, слёзы, далажыць аб вечным катаванні, здзеках, паказаць курганы і крыжы, раскопаныя магілы, дзе груганы рвуць косці продкаў, не забыць, як гналі пот паны і каралі, як гіне Бацькаўшчына. Паэт прымушае яшчэ раз успомніць той страшэнны час, калі «ўпаў народ, змарнеў народ, забыўся, як Бацькаўшчыну, як яго завуць».

Да гэтага часу ніхто з нашых літаратуразнаўцаў не спрабаваў вызначыць жанравыя асаблівасці твораў, што ўвайшлі ў згаданы цыкл. Аднак, за выключэннем двух санетаў, з'яўленне формы балады бачыцца найбольш заканамерным. Чаму? Па-першае, успомнім, якую ролю адыгрывала яна ў рэалізацыі ідэйных пошукаў Купалы папярэдняга перыяду. Шэраг твораў, напісаных на працягу 1909-1911 гг. («Забытая скрыпка», «У купальскую ночь», «Суды», «Прарок», «Грабар», «На дзяды», «На кущю», «Чараўнік»), вызначаўся менавіта яго імкненнем да паглыбленага асэнсавання I ўсебаковага даследавання найбольш складаных і істотных маральных, філасофскіх, важнейшых сацыяльных, агульначалавечых праблем, сувяззю з уздымам нацыянальна-вызваленчага і рэвалюцыйнага руху. Па сутнасці, яны склалі традыцыю - поруч з творамі Я. Коласа («Няшчасная маці»), К. Буйло («...Дзень сканаў за гарой»), М. Багдановіча («Страцім-лебедзь») - увасаблення глыбокіх філасофска-грамадзянскіх мытываў у алегарычнай, умоўнай форме рамантычнай балады Па-другое, падобны зварот да класічнай формы не перашкаджае асноўнай эвалюцыі жанру, аб чым сведчаць традыцыі славянскай паэзіі. Так, у гісторыі славянскіх літаратур можна назваць шэраг паэтычных кніг, у загалоўку якіх стаіць слова «балада». Аднак калі ў класічны перыяд яны у асноўным былі маніфестамі новага мастацтва напрамку (зборнікі Змая, Прэшэрна, Неруды, Міцкевіча), то ў дадзены перыяд іх ідэйная накіраванасць значна мяняецца і паглыбляецца. Так, напрыклад, тры кнігі балгарскага паэта Т. Траянова — «Химни и балади» (1911), «Български балади» (1921 і 1941 гг.) -аб'яднаны, па сутнасці, адзінай ідэяй - «Книга на историческата българска съдба». Практычна ўсе творы, змешчаныя ў іх, прысвечаны патрыятычнай праблематыцы. Іх асноўны змест - лёс Радзімы ў дні суровых выпрабаванняў. Паэт называе асноўныя этапы гісторыі роднай краіны, якія абумовілі ідэйную накіраванасць зборнікаў:

1018 - Залез на първото българско царство;

1393 - Залез на второто българско царство;

1913 - Краят на войната срещу турци, гърци, сърби и румъни;

1918 - Краят на световата война, половинна България пада в робство.

Практычна ўсе балады з другога зборніка, які нас і цікавіць у першую чаргу, напісаны ў 1918 г., як і купалаўскія. З'яўленне іх абумоўлена выключнымі для Балгариі падзеямі - Балканскай і сусветнай войнамі, дзвюма нацыянальнымі катастрофамі, якія паэт успрыняў вельмі абвострана і хваравіта. Менавіта таму ўсе творы і ўзікаюць як водгук на вайну, якая стала сапраўднай трагедыяй для Радзімы:

Силни боже, не оставай  
бранна честпал вражи крак.  
Строг, предемъртен проегава  
рев на лъв! - О, бранна слава!  
Гине, гине роден стяг! [5]

(«Среднощно видение»)

У цэнтры ўвагі Т.Траянава толькі нацыянальныя трагедыі, страшэны вехі гістарычнай і такой блізкай памяці, якія ўспрымаюцца выключна трагічна і глыбока:

Лежа самотек, неподвижен,  
а раната струи безспир,  
ни глас да лечен, ніто ближен,  
и само облаци – покрови  
висят на горесната шир:  
Ах, кой ще ме зарови!  
Нечувам горско шумоление  
Ни приласказаша вълна  
русалките не бдят над мене,  
Над мене не плачат ношнин сови,  
Ни тъжно-блалата луна.:  
Ах, кой ще мне зарови!

(«Смърт в равнините»)

Менавіта такім чорным, жахлівым уяўляе ѡца свет, што паўстае ў «Балгарскіх баладах»:

О, нош на чёрна гибел,  
душа не преизподия,  
превръщашъ въ гробъ земята  
на эвеэдогель народъ!  
Син майка не познава,  
В душите вне звер!  
(«Гибел»)

Зове земята родна  
Беэдомния свой син.  
(«Желязна молітва»)

Як быццам згадваем радкі з дакастрычніцкіх балад Янкі Купалы:

а) І так і гэтак свой прыгон  
Распасцірае царства ночы:  
Салодкі сон, магільны сон  
См耶еца свету ўсяму ў очы.  
(«На куцю»)

б) Адплацілі роднай матцы  
Княжаняты -дзеци:  
Відмай кінулі бадзяца,  
Сіратой гібеці.

в) Брата брат не разумее,  
Брата брат катуе.  
(«На дзяды»)

Боль ад агульнанароднай трагедыі пераўтвараеца ў асабістый пакуты. У паэтычнай свядомасці Траянова зліваюца стыхія народнай свядомасці і глыбока асабістае, патаемнае. «Непасрэднасць, з якою адлюстроўваеца вялікая нацыянальная трагедыя, яго ўнутранае сугучча з гістарычнай катастрофай, з «духоўнай» стыхіяй свету, надае баладам выключную сілу»[6]. Цесная знітаванасць уласнага жыцця і жыцця Радзімы - «ён адносіца да вялікіх гістарычных надзея нашага часу як часткі свайго ўнутранага жыцця, сваей духоўнай плоці. Усё, што датычыць лесу балгарскага народа, становіцца яго лёсам» - дазваляе прыйсці да глыбока арыгінальных выводаў:

О мошт проявена  
на дух благороден,  
пред свойта България  
в завета разкрый:  
делата остават,  
човек е преходен!  
Народы е вечен  
в това, што твори.

Праўда, як спрэвядліва адзначае Н. Ніколаў, «асабістае пераўживанне паэта ўзмацняеца яго глыбокай, падчас празмернай верай

у гістарычную прадвызначанасць балгараў, выбранасць народа, уяўленне сябе прарокам і правадыром»[7]. Акрамя таго, у многіх выпадках у Траянава як паэта-сімваліста рэчаінасць не адлюстроўваецца, а сімвалізуеца сродкамі паэзіі, таму з'яўленне ў яго баладах прывідаў, мараў, міражоў - звычайная з'ява, аб чым гаворка пойдзе ніжэй.

Адным з самых вызначальных зборнікаў славянскіх балад XX ст. сталі «Балады Петрыцы Керампухі» (1936) харвата Міраслава Крлежы, які, па сутнасці, усё сваё жыццё пісаў «адну-адзіную велізарную кнігу - кнігу свайго жыцця і сваёй эпохі». Петрыца Керампух «невыпадкова нарадзіўся менавіта ў 30-я гады нашага стагоддзя: яго з'яўленне абумоўлена часам страшэннага разгулу караджорджайскай ваеншчыны. Але тое, што ён нарадзіўся і ўзняў голас пратэсту... неабходна прыпісаць толькі таму факту, што вялікі паэт не заставаўся абыякавым да свайго часу». І тут мы бачым першы парадокс, якім так багата творчасць М. Крлежы. Адкрываецца кніга баладай «Петрыца і павешаны»:

Na galgama tri galmenjaka,  
tri tata, tri oveļenijaka.  
Pod njimi iarni poteruh  
tamburu svira Kere triuh [8]

Балада пераносіць нас у пякельную і змрочную зямлю, якой была Харвація напярэдадні страшэннага 1573 г. Цікава, шаснаццатае ст. і... праблемы сучаснасці? Менавіта так. Творы М. Крлежы - гэта крывёю пісаная, паэтызаваная харвацкая гісторыя ад сярэдзіны XVI да пачатку XX ст. - змяшчаюць многа паэставых алюзій на свой час і яго праблемы. І сапраўды, выключна ведчая і складаная задача - паказаць гістарычны лёс народа. І як большасць славянскіх лёсаў, гэты лёс трагічны і герайчны. І таму не проста вісельня перад намі, не проста павешаныя на ёй - «тры разбойнікі, трои катаржнікі, трои чалавекі, трои, у сваёй аснове, махляры (Серб, Харват, Славенец), трои падманутыя народы, трои знявераныя надзеі і трои чаканні...» Як некалі на Галгофе - трои крыжы з пакутнікамі. Але кожны з іх - не злачынец і не Хрыстос. І тым болей жудасная трагедыя. Усё запоўнена страхам перад невядомасцю за свой дзень і сваю ноч, за сваё зайдзіць, за сваё існаванне. Ні адзінага пробліску ў гэтым вечным царстве змроку, страшэнных пакут, палітычнага і нацыянальнага бяспраўя, калі адбіраюць і мову, і жыццё:

Я в седом тумане видел,  
видел я в седом тумане  
всех путей прямых и крестных

роковой конец и край.  
С похоронным старым маршем,  
в ледяной грязи, в тумане,  
из которого возврата  
нам не будет, таки знай,-  
оборотни, иллирийцы,  
дьяки в масках погребали  
наше древнее, живое, родовое слова КАЙ...  
Отвека наше Слово  
без обмана  
Озаряло нашу радость и венчало торжество...  
Нынче Слово еле светит из кровавого тумана,  
как гнилая головешка, гаснет - нет уже его...  
Все распади оскуденье -  
нет ни зги под небесами,  
нищета, барсучьи норы,  
ночи с гнойными глазами...  
На заплеванное Слово лают горе и нужда,  
арфа вдребезги разбита,  
от культуры ни следа... [9]

У тым мінулым, як і у сучаснай (ці ўжо былой?) Югаславії, чалавек, які хацеў свабоды, апынаўся перад плахай, шыбеніцай, перад злосным смехам смерці, перад смяротным пракляццем. Кожная з балад М. Крлежы - гэта асуджэнне тых страшэнных стагоддзяў, на працягу якіх адбываўся сапраўдны генацыд харватаў, як і іншых паўднёвых (і не толькі) славян. Змрочныя фарбы гэтай кнігі, рытмы верша гучаць глуха, як пахавальныя маршы... Першыя ўражанні ад яе - безнадзеянасць, адчайнай безнадзеянасць. Крлежы не даруе нікому. Ці не таму яго балады гучаць як сімфонія смерці, трагізму, памірання і знікнення:

Так было, так и будет под луной,  
душа чуть теплится, покрытая золой,  
никто не спросит, почему она не ела,  
а что разодрано клещами тело  
и рёбра сломаны - кому какое дело?  
Всегда ее могли таскать за волоса,  
связать цепями, словно бешеного пса,  
плевать в ее угасшие глаза,  
любой мог подойти и пнуть в ребро ногою,  
не признавая божьей кары над собою». (Кеглавічыана)

Усё прасякнута выключным адчуваннем трагізму чалавечай асобы у класавым грамадстве, тут ужо не да барацьбы з біялагічным інстынктам, як гэта было харектэрна для Лесьмяна. «Нашае праклятае, пякельнае, крывавае мінулае, што прасціраецца ўслед за намі велізарным, саромным і парваным адзеннем, Крлежка ўзнавіў у сваей кнізе... Ён выносіць абвінаваўчы прысуд за дарэмна пралітую кроў, за дарэмна раскіданыя па чужых краінах косці. Крлежка смела ступае на абарону тых, у каго ўсё адабрана зняслаўлена, аплявана»[10].

Ці не таму трагізм так добра адчуваецца у іроніі М. Крлежы: у баладзе «Баба галосіць пад шыбеніцай» жанчыну судзяшаюць тым, што яе сын нарэшце мае свабоду, што не кожны мае такі гонар, што не мучылі на дыбе (амаль купалаўская «У піліпаўку»), няма роўнасці нават перад кветкамі, нават ландышы пахнуць мярцвячынай. Іроніяй прасякнута кніга паэта, сам Петрыца Керампух, па сутнасці, славянскі Тыль Уленшпігель. (Тут адчуваецца у пэўнай ступені ўплыў баладыстыкі В. Війона, як і ў паэзіі гэтага перыяду Б. Брэхта і В. Незвала. У беларускай паэзіі надобныя тэндэнцыі шырокое распаўсядженне набудуць у пасляваенны перыяд, асабліва ў творчасці У. Караткевіча, В. Шніпа. Але пачатак быў пакладзены менавіта ў гэты перыяд, асабліва ў паэзіі Я. Купалы і М. Танка.) Асноўны змест усіх твораў кнігі, асабліва заключнай балады «Планетарыум», - перамогі і паражэнні харвацкага нацыянальнага духу пачынаючы ад XVI ст. і да ст. XIX, высмейванне спроб змяніць лёс харватай без іх непасрэднага ўздзелу, адмаўленне існуючых парадкаў, захапленне людзьмі вялікімі і адважнымі. Не ўсе з іх, узятыя паасобку, скрупулёзны даследчык называў бы баладамі ў дакладным разуменні гэтага слова. Падобна як у Уільяма Йетса, у цыкле якога «Словы для музыкі» няма ніводнай балады, але ўсе 25 твораў звязаны з баладнай і песеннай традыцыямі і ў адзінай кнізе яны гучаць баладна. Баладны лад, баладная вышыня, узятая ў загаловачнай «Баладзе павешаных», становяцца асноўнымі, вызначальнымі.

Зразумела, што агонь, кроў, бязлітасны аналіз рэчаіснасці, як кіслата, раз'ядаюць жанравыя межы, таму праблемы формы адыходзяць на другі план. Пісьменнікі, для якіх галоўнае - выпрацоўваць ідэі, што садзейнічаюць прагрэсіўнаму развіццю грамадства, у такім алібі не маюць патрэбы, і таму для іх не так важна бясконцае ўдасканаленне і шліфоўка стылю. Для такіх пісьменнікаў, як Брэхт, Крлежка, Сартр, стыль уяўляе сабою не вартасць саму па сабе, а вырашэнне іх імкненняў, нешта непадзельнае ад ідэй, мэты і сэнсу іх

твораў. Для іх найлепшым стылем будзе той, які выказвае гэтыя памкненні найбольш яскрава, найбольш рашуча адыходзіць ад літаратурных штампаў і ўводзіць свято іх ідэй. Грубы, непасрэдна-эмакцыянальны, іх стыль адпавядае таму свету, які яны адлюстроўваюць і да якога звяртаюцца».

У такім жа тоне гучыць і ўсе творы Я. Купалы 1918 г. Супаставім шэраг твораў Крлежы:

Сына я продал в Америку, на Яву,  
а вам дам серебра, чтобы быть вам здраву.  
В чужие страны, в туманы запродал я сына  
для того, чтобы вам десятина.  
Сына я отдал в цесарскую рать,  
Не первый раз нам на войне помирать,  
Чтобы мог наш цесарь спокойно спать...

(«Галашэнне аб падатках», 47)

і Купалы:

Сыноў сваіх рассеяў па ўсім свеце,  
Як птушак ястраб з гнёздаў разагнаў;  
Бацькі дэяцей, а бацькоў сваіх дзеци  
Сярод магіл шукаюць і канай.  
І мерцвякоў знаходзяць... А жывыя...  
Як мерцвякоў пагляд іх і жыццё,  
Праклёны толькі шэпчуць векавыя,  
Ды вечнае чакаюць небыццё.

(«Свайму народу», IV, 12)

Не менш страшэнным уяўляецца свет і ў наступных творах:

Казні, чума, пожары. Червь нутро нам ест,  
дотлевает в людях померкшій Божій Крест.  
Плача, завываем, как псы, как сычи,  
Где лачуги, головешки еще горячи.  
Меч навис над нами, адова гроза,  
огненное пугало колет нам глаза.  
Смрад, гниение крови, омертвлены?  
жил, гасит звезды вязкий поднебесный ил.  
В клочья раздирают окровавленных щенят,  
А в сраме человечество утопить хотят.  
(«Памідуй», 160)

Яшчэ раз адзначым, які трагічны і такі падобны лёсу славян:

Аб вечным катаванні, здзеку далажы  
І пакажы на курганы і на крыжы.  
І аб раскопаных магілах не забудзь,  
Дзе груганы тваіх там продкаў косці рвуць.

Як гналі пот з цябе паны і каралі,  
Як гналі проч цары з радзімае зямлі. ,

Як Бацькаўшчыну тваю рэжуць на кускі.  
Як гібнеш з дзецымі ты ад катняе руکі.  
(«На сход!», IV. 14)

Ці не таму ўсе творы са «смаленскага цыкла», калі іх аб'яднаіць у адзіную кнігу, сталі б сапраўднай велічнай баладай пошукаў шляхоў народа да новага жыцця (сюды можна аднесці і пазнейшыя «З павяўшай славы...», «Беларускія сыны»). Бо гэтыя пошуки былі адначасова і велічнымі і трагічнымі.

«Прыйшла вясна, вясёлая, півучая, цвітучая. Калісь у гэты час выходзіў селянін у поле і кідаў зерне у свежую раллю, трывожачыся аб заўтрашнім дні. Ён ведаў, што гэта зерне ўзойдзе, закрасуе, заспее... Цяпер не тое. Шэсць гадоў вайны, вайны цяжкай, безупыннай, выбілі у думках беларуса хлебароба і яго спакой - гэткі змірны, лагодны, - і яго шчырую веру ў лепшую долю. Шостую вясну ўжо ён се так безнадзеяна, не ведаючы - хто яго сяўбу жаць будзе.

Беларуская доля такая ўжо, што і гаварыць не варта. Вось хаця б тая «весна» нарадаў, аб якой так шмат яшчэ і цяпер гамоняць. Моякому народу і прыйшла гэта весна, але беларускі народ гэта «весна нарадаў» так усе абмінае», - так пісаў Купала ў адной са сваіх шматлікіх публікацый гэтага перыяду. Як і ў іншых артыкулах, ён не ўспрымае дыктатуру пралетарыята, абараняе ідэі незалежнасці Беларусі, верыць, што сам народ можа вырашыць свае эканамічныя, палітычныя і нацыянальныя праблемы. Праблема Радзімы, яе мінулага і перспектыў далейшага развіцця застаецца вызначальнай і ў «смаленскім цыкле».

На карысць алошняму сведчыць і той факт, што ўсе творы былі напісаны за кароткі час пасля трохгадовага маўчання Я. Купалы. «Страціць яе (спадчыну.- I.Ш.) азначае страціць долю і жыццё, бо яна - гэта душа народа. У часы кровапралітных войнаў, калі рушыліся і ўзнікалі цэлія дзяржавы, перакройвалася палітычная карта свету, беларускія паэты вельмі трывожыліся за цяжка здабытую духоўнасць свайго народа. Ці выжыве яна, кволая яшчэ і недастатковая

ўгрунтаўаная? Ці захаваецца? Ці не будзе паглынuta падзеямі планетарнага маштабу і значэння?»[11].

Апафеозам усяго цыклу, як у М.Крлежы «Планетарыум», з'яўляюцца «Паязджане». Адштурхоўваючыся ад класічнага народнага міфа аб заклятым вясельным поездзе, які не можа даехаць дадому, Янка Купала стварае абагульнены вобраз народа, які не злым манатонным шэптом знахароў, а страшэнным горам вайны прымушаны вандраваць па свеце, не маючы магчымасці ўзбіцца на цвёрды шлях. Але і дарога, нават узбітая, ідзе праз ноч, што сыпле чары ўлева, управа, «абстайлена галінамі», што «тырчаць нібы шкілеты», «злыдні зіркаюць у вочы» («У дарозе»). Перад намі, па сутнасці, глыбока паэтычная інтэрпрэтацыя класічнага сімвала-міфа, які вядомы як матыў скіタルніцтва, пілігрымства, матыў «Агасфер», што паходзіць з біблейскага падання аб пракляцці, закляцці за саўдзел у злачынстве. За якое ж злачынства вымушаны бадзяцца ў непрытульным сусвеце беларусы і харваты, каму яны не дапамаглі ў апошній дарозе на Галгофу, як той няўдзячны біблейскі герой Хрысту? Вось якім паўстае свет Крлежы:

Ветер не может развеять кровавую мглу,  
Труп на дороге,  
Черви в мозгу...  
Церкви дымятся, обрызганы кровью святые,  
дым и огонь, в тумане глазницы пустые...  
Во мгле вдалеке собака завыла, ищет  
Нищую нищий...  
Бродяги глухого тацится тень по земле,  
Мглится туман, копыто чумы во мгле...  
Как сумасшедшая, мчится на сдохшем коне  
в сумрак, на дно, шевелится осадок яа дне...  
Ноги в грязи, вот еще тень одна...  
Мгла... Тишина... Туманные времена...  
Мглистая мгла прошита мглистыми голосами...  
Кровавые вопли в стубицкой драме...

(«У мгле», 113-114)

Што робіцца на гэтым свеце - ніхто не зможа адказаць, бо свет незразумелы, таямнічы, загадкавы і для Траянова, і для Крлежы, і для Купалы. (Прыкладна ў гэты час беларускі паэт пераклаў з нямецкай мовы аднайменны верш Гесэ «У мгле» («Адзінота»), прасякнуты пачуццём бязвер'я і разгубленасці.) Тым больш для Лесьмяна, які

непазнавальныя рэчы (уплыў неакантыянства) і з'явы тлумачыць адным і тым жа тэрмінам, бо ўсё роўна нічога не зможа асвятліць гэту спрадаечную цемру. Ці не таму ў творчасці самога паэта з'яўляюцца падобныя вобразы:

Ў мазгі залазіць жах, што гэты буйны звон званоў –  
Хаўтурны гэта звон спакон нямых сталенядзяў,  
Што гэтая званіца - мерцвяковы вечны схой,  
Званар - грабар, што косці згортае па свеце.

«Званы». IV. 24)

У гэты час М. Крлежка згадваў пра адметнасць баладнай спадчыны свайго настаўніка С. Краньчэвіча: «Сэнс слоў паэта нярэдка атрымліваўся туманным, аднак паміж радкоў адчуваўся гул змрочнай падземнай ракі, тое сапраўднае і рашаючае, што неслі пад гэтымі словамі яе хвалі». У якасці прыкладу ён наламінае словаў папярэдніка:

Вставай каннибал, ты, что жадно кусал  
Мозг полу бога и хвост своего осла

Сапраўды, гэтыя вобразы настолькі загадковыя, што «ніхто ніколі не мог зразумець, і ніхто нікому ніколі не растлумачыць... і ніколі гэтае пытанне не будзе мець значэння пры эстэтычнай ацэнцы гэтых радкоў».

«Гратэскнае - гэта свет, які стаў чужым». У ім мастацтва дастойнага жыцця замяняеца мастацтвам памірання. І толькі адна смерць усё перамагае і ўраўнаважвае, лічыць М. Крлежка. Таму ў гэтым перакуленым свеце, дзе ёсьць логіка, але «логіка страшэнная» (В. Каваленка), можа здарыцца ўсё: сын забівае бацьку, каб на адэін рот паменшала ў хаце, брат — брата, птушкі - сабе падобных. У свой час Купала не аднойчы звяртаўся да сацыяльных трагедый. Аднак у адрозненне ад твораў філософскай накіраванасці большасць з іх вытрымана ў асноўным у рэалістычным плане. Форма ж цяперашніх «маленьких трагедый» выразна мяняеца. Вось зачын балады «Забытая карчма»:

Павыбіты вокны, сарvana страха,  
Паўлазілі ў гліну вуглы,  
Абдымлены комін тырчиць, як вяха,  
Як здань, вызірае з імглы.  
Стайць, як абскубаны з верам шкілет,  
Забытая светам карчма,

Начніцы пяюць ёй магільны прывет,  
Галубіць пракляццямі цьмы (IV, 29)

Як вядома, карчма - улюблёнае месца дзеяння шматлікіх народных легендаў, паданняў і прымхаў, на аснове якіх быў створаны цэлы шэраг славянскіх балад. У «Лістках календара» М. Танк пакіне запіс пра карчму, у якой часта спыняўся з бацькам. У ёй, як гаварыла старая пачутка, калісці Юда прапіў свае трышаць срэбранікаў. І калі выходзіў - абапёрся на стол, на якім застаўся чорны, як выпалены, след яго пальцаў. А затым увасобіць у сюжэтным творы «У карчме»:

Помню, расказвалі вазакі:  
Выйграўшы ў карты душу арганіста,  
Выпалены след пакінуў нячысты  
След на стале сваей чорнай рукі.

Рамантызацыю твора падкрэслівае і абавязковая заклятасць месца злачынства і яго абуджэнне ў вызначаную ноч, з'яўленне «гасцей» - удзельнікаў і сведкаў трагедыі: старога з тапаром у кастлявых грудзях і яго сына з пятлёй на шыі. Аднак калі параза на баладу з аднайменным дакастрычніцкім творам, які спадчуае ў сабе ўступ і фінал да традыцыйнай рамантычнай балады, то легка заўважыць, як знікаюць звыклыя алісанні нячыстай сілы і прадстаўнікоў замагільнага свету, асноўная задача якіх - стварэнне атмасферы пагрозы. Яны саступаюць месца ўзнаўленню рэальнай падзеі, якая не менш жудасная, чым «здание і страхашцё», што аблюбавала карчму. Купала лакалізуе дзеянне, дынамізуе яго канфлікт, робіць сілы, што ўдзельнічаюць у ім, палярна супрацьпастаўленымі і выключна непрымірымымі. Тому замест падрабязнага ўзнаўлення прычын трагедыі ён падкрэслівае маланкавасць рэалізацыі непераадольнай супяречнасці і яе вынік. Хутчэй за ўсё, твор заснаваны на народным паданні. На карысць гэтаму сведчыць і змест наведы М. Гарэцкага «Сасна» (1922): «Аб сасне гэтай многа чаго кажуць старыя людзі, спамінаючы стары, даўно мінулы час... Засёк Васіль сякераю старога бацьку, а сам на той сасне засіліўся, бедны...» М. Гарэцкі грунтоўна даследуе гісторыю няшчаснага кахання, што прывяло да такіх страшэнных вынікаў. Купала, згодна з законамі паэтыкі балады, анік не матывуе ўчынкі герояў, што дазваляе чытачу рабіць уласныш вывады. (Як, напрыклад, у сюжэтна падобных народнай шатландскай баладзе «Эдвард» і «Баладзе пажа» Ю. Славацкага, у якіх сын невядома чаму забівае бацьку і праклінае маці.) Вытокі трагедыі можна ўбачыць у яго вершы «За чаркай», у якім шчаслівым супернікам героя ў каханні да маладой суседкі стаў

яго бацька. Але хутчэй за ўсё прычыша для твораў Гарэцкага, і Купалы, і Крлежы адна:

Зашипит под клеймом  
только тот, кто гол и бос!  
Мол, украл кусок хлеба - повесят за шею  
и вздернут под самое небо,  
чтоб как памятник правде висел  
и качался в петле бы!  
А чтобы снял с себя преступник  
тяжесть смертного греха -  
просверлите ему око,  
чтобы стал слепой мешок он  
К хвосту кобылы привяжите  
И по городу влачите мимо окон!

(«Пятушка і павешаныя»)

Усебакова даследаваць абставіны, што штурхаюць чалавека на злачынства, не будзе ён і ў баладзе «Першы снег». Кароткімі радкамі Купала стварае малюнак аблежанага без канца сусвету, які прыцінула халодная і магільная зіма, хат у белі, лесу і прысадаў у палоне бязмежнай белізны. Толькі тоненькае квіліканне птушачкі, што згубіла шлях у снежным моры, парушае спрадвечную цішыню. Вось чаму такім злавесным дысанансам святочнай чысціні і цішыні паўстае ярка-чырвоны крылавы след:

Чырвоная стужка скрэзъ бель зіхаціцъ;  
І ў сажалцы губіцъ свой след гэта ніцъ.

Ці не таму слова “бел” гучыць амаль як «боль», бо хто пасмеў асвенціць крывёю аблежаны свет? Нямое пытанне ўскрык разбівае ўдар заключных радкоў:

У гэты снег першы брат брата засек  
І ў сажалку трупа валок цераз снег.

У баладзе «Рунь» рэалістычнае бачанне свету таксама выразна адцяняеца рамантычнымі асацыяцыямі Размова героя з рунню, заклік жывых і мёртвых у сведкі, смяротны прысуд зямлі, злавесны вобраз сухой ігрушы - гэта контраст да агульнай ідyllічнай карціны залітага сонцам веснавога поля, гэта прысуд велічы жыцця і генетычнай памяці пакаленняў звярынаму эгаізму, чалавечай жорсткасці і несправядлівасці.

Я. Купала ў сваім цыклі ў асноўным развівае традыцыі беларускай рамантычнай балады Разам з тым ён знаходзіцца на вастрыні магістральнай лініі славянской і єўрапейской баладыстыкі - змест яго твораў нагадвае падчас тэматыку класічных балад эпохі рамантызму,

у якіх гаворка ідзе аб забойствах, зробленых з зайздрасці, рэўнасці, нянявісці, скванасці і хцівасці. Аднак ідэйнае гучанне твораў значна мяняецца. Выключныя падзеі неабходны паэту для шчырага, бескампраміснага разуму аб унутранай сутнасці чалавека, яго асноўных пачуццях і паміненнях, маральных асновах жыцця, сувязі з традыцыямі мінулых эпох і пакаленняў. Імкнучыся да найбольш яскравага і ўсебаковага даследавання ўсіх звенняў ланцуговай рэакцыі, выкліканай канкрэтным здарэннем, Купала адмаўляеца ад яе скрупулёзнага і дэталёвага аналізу. Яго цікавіць перш за ўсё вынік гэтай падзеі, яе ўплыў на далейшы лёс героя, адносіны з боку людзей і прыроды, бо ў светалоглядзе паэта яны павінны ўяўляць сабой ідэальнае суіснаванне. Не меншае значэнне мае і непазбежнасць пакарання за віну, што павінна вярнуць былу гармонію існавання чалавека і грамадства, парушаную пэўным злачынствам (налрыклад, смяротны прысуд руні, дзеля якой селянін пайшоў супраць маралі). Цікава, што праблема віны і пакарання рэалізуецца па-іншаму - героя, што парушыў забарону, карае не рэлігійная сіла (успомнім балады А. Міцкевіча, В. Жукоўскага, Я. Колара, К. Эрбена, Ф. Багушэвіча), а сіла выключна рэальная - канкрэтны чалавек, уласнае сумленне, прырода.

Глыбокая ступень абстрагізацыі і дазваляе ўспрымаць гэтыя творы не як апавяданні аб рэальных трагедыях, а свайго роду філософскія разважанні аб сутнасці і вартасці чалавечага жыцця. Аб гэтым жа і сведчыць шэраг балад Я. Купалы, схільных да яшчэ больш выразнага ўмоўна-алегарычнага адлюстравання падзеі. Для іх харектэрна значная філасофізацыя, сімвалізацыя вобразаў, якія могуць мець некалькі тлумачэнняў («Буралом», «Буслы»). Апошняя сваім зместам выразна пераклікаецца са славутай баладай У. Сыракомлі «Kruk» (*«Piosenka litewska»*), яку ў свой час паэт пераклаў для зборніка «Шляхам жыцця» пад называй «Груган». Па-майстэрску пабудаваны твор, па сутнасці, змяшчае ў сваіх межах дзве рамантычныя балады. Першая з іх апавядаете аб трагедыі бусла, няздатнага далацца да выраю. Крылаты сход адзінадушна выносіць яму смяротны прыгавор. Роспач, якая ўзнікае пры выглядзе птушак, што ўзняліся ў неба пасля забойства:

Шнур доўгі паплёўся пад небам вячыстым,  
Плыў з клёкатам далей і далей,  
Аж згінуў з-пад вока у воблаках мglістых,

Спавіўся ў туманныя хвал і, -  
раптойна ўзмацняецца эмацыйнальны узрушанасцю - буслы плывуць над выганам, дзе на чалавечых касцях балюе груган:

А там, ля касцей, эалаціца пярсцёнак,  
А надпіс чужой на ім мовай:  
«Як вернеца бусел з нязнаных старонак –  
Ка мне мілы вернеца ўзнова...»

Матыў груганоў-вешчуноў, што прыносяць руку ці галаву загінушага героя, шырока распаўсюджаны ў фальклоры славянскіх народаў:

Янко твой с душою распостиўся,  
Если нам, молодка, ты не вериши,  
Вот тебе шелковая рубашка,  
Вот тебе - гляди - рука юнака,  
Вот на ней два перстні золотые.

Атмасферу несамавітасці і пагрозы ствараюць груганды ў баладзе славацкага паэта М. Разуса «Diva hena», якая напісана прыкладна ў даследуемы перыяд:

Dole tel i, dole tel i nierni tri havrani,  
spustili sa, spustili sa na zem o mrkani,  
usadii si, usadii si na dvore lyrokom,  
zakrókali, zakrókali pod nizkim oblokom.[12]

У творы Сыракомлі дзяўчына пасля гаворкі з груганом, што трymae правую руку з залатым пярсцёнкам у дзюбе, з роспаччу ўсклікае (падаем у перакладзе Я. Купалы) :

Ой , руку я ўжо пазнала!  
Той, чыя, - не ўстане:  
Гэты персцень даравала  
Міламу ў растанні. (1, 356)

У парадыяльна невялікім па абёме творы паэт здолеў спалучыць дзве трагедыі - трагедыю птушкі і трагедыю няшчаснага кахання, сімвалам якога быў белы бусел.

Нельга сказаць, што прыярытэт спалучэння дзвюх трагедый у адзіным творы належыць выключна Купале. Еурапейская баладыстыка, у тым ліку і славянская, мае выдатныя ўзоры такіх спроб. Дастатковая ўспомніць «Паштальёна» ў Сыракомлі (беларускі варыянт «Ямшчык» Я. Лучыны), баладу К. Буйло «Курган», некаторыя творы самога Купалы. Аднак калі гэтыя творы пры ўсёй іх разнастайнасці ўяўлялі ў асноўным дзве традыцыйныя трагедыі - трагедыю герояў і

таго, хто застаўся жыць (жудасная смерть каханай і страшнае рэальнае жыццё Паштальёна, гібель Янука з Галінай і адзінокае існаванне яго бацькі), то падэт здолеў аб'яднадзь два матывы не адзінай асобай алавядальnika, а адзінай ідэяй расчараўанаасці у тым самым святым, што складае аснову чалавечага жыцця, добраце, любові да чалавека, надзеях і мірах. Пэўныя аналогі можна правесці і з апавяданнем аб трагедыі ў сям'і буслоў з паэмы С. Пішыбышэўскага «Даліна слёз». Падстрэленага бусла знайшоў і вылечыў знахар. Самка, якая лічыла свайго каханага мёртвым, прыняла ў тэты час іншага. Але аднойчы стары бусел шалёна імчай да свайго гняэда. Ён збіў саперніка, параніў самку, выкінуў яйкі з гнязда і палящеў.

«Раптам у паветры раздаўся страшэнны крык, гам, шум крылаў: не менш чым 20 буслоў сабралася на лузэ.

Раптоўная цішыня... Але ўся чарада ўзвілася і стала кружыцца ля гнязда...

Шырокімі, велічнымі кругамі, ва ўрачыстым і грозным спакоем рухаліся буслы. І кругі становіліся ўсё цясней і цясней...

Цесным кругам абвіла яе помслівая чарада. І зноў прайшла хвіліна, хвіліна смяротнай цішыні. І раптам, як бы па тайнаму загаду, кінулася на яе буслы і ў адно імгненне разарвалі на кавалкі»[13].

У творах падобнага плана выразна дамінуе лірычны пачатак. Эта харктэрна для многіх балад адзначанага перыяду (напрыклад, «Балада пра сланечнік» Яна Касправіча, «Аб каце-каstryчніку» М. Паўлікоўскай-Яснашэўскай, якія знаменавалі сабой паглыбленне лірызацыі ў польскай баладзе). Аб узмацненні лірычнага пачатку ў балгарскай баладзе 20-30-х гадоў гаворыць і Бенатава. Лірызацыя ж купалаўскіх твораў значна ўзмацняецца глыбокім драматызмам, такім ярка выражаным, як, напрыклад, у «Буслах», «Бураломе», або глыбока прыхаваным, унутраным, апасродкованым, як у баладзе «У досвітак», вытрыманай у класічным стылі шурпатай прастаты народная балады. (Найбольш дасканалыя прыклады - шатландская народная паэзія.) Паасонныя спробы былі і ў нашай дакастрычніцкай паэзіі - напрыклад, «Цёмнаноччу лучына дагарала», «Белым кветам адзета каліна» М. Багдановіча, «Каліна» Ленартовіча. Як полімія, квітнелі палявывя ружы, калі герой балады лужыгчаніна Я. Скалы «Rosa arvensis» пачуў з каханай куванне зязюлі ў лесе. Праз тры гады ён паклаў дзікія ружы на труну маладой жонкі. Раптам маленькая дачушка спалохана прыщінула да грудзей ружы - у лесе зязюлья пракукавала тры разы. Праз некалькі гадоў гэты прыём будзе памайстэрску выкарыстаны ў баладзе балгарына Н. Хрэлкава «Тры сястры». Падчас пэўная недастатковасць эпізацыі не дает мажлівасці

назваць іх «чыстымі» баладамі, але ў іх выразна даміне баладная настраёвасць, як у музычных баладах Шапэна. Або ў дзвюх «Баладах» Б.Пастэрнака (1930), якія даюць два зусім непадобных пейзажы, напоўненныя ўнутранай трывогай, што і дазваляе назваць гэтых вершы гучным іменем балады. Наогул, пража як сімвал лёсу – распаўсюджаны матыў славянской паэзіі. Згадаем, у прыватнасці, «Марчыну пражу» сербалужыччаніна Радысерба: Марка прадзе новую кашулю для шлюбу з Юркам, але любага забіваюць, і яна шые клашулю на смерць; паэзію Л. Геніюш даваеннага перыяду ці «Зімовую ідылію» А. Ашкерца:

Нікак ей нынче нить не свить –  
Ах, не дается, рвется нить!  
Вся пряжа - в узелках сплошных...  
В дом входит Вид, ее жених.

Супастаўленне сну даяўчыны з рзальнym фактам у творы Я. Купалы цалкам вытрымана ў стылі ёўрапейскай народнай балады, што дазваляе аднесці яго да гэтага жанру. Вельмі падобна сюжэтная балада Карала Махі «Папрадуха», герайнія якой чакае з вайны свайго каханага.

У цэлым працэс баладызацыі паэзіі будзе праяўляцца ў творчасці згаданых і іншых паэтаў па-рознаму. Аднак некаторыя заканамернасці ўсё ж такі можна адзначыць.

Выдатныя славянскія паэты незалежна ад другога практична ў адзін час звярнуліся да выключна складаных проблем, якія стаялі перад іх народамі, вырашалі іх з большым ці меншым поспехам у межах жанру балады. Гэта яшчэ адно пацвярдженне неабходнасці тыпалацнага вывучэння літаратуры, бо яно прапаноўвае асвяление не індывідуальных асаблівасцей літаратурных з'яў і не проста асвяление іх родненых рыс, не сувязяў як такіх, а адкрыццёвых прынцыпаў і ліній, якія дазваляюць гаварыць аб вядомай літаратурна-эстэтычнай агульнасці, аб прыналежнасці дадзенай з'явы пэўнаму тыпу, роду. Пад тыпологіяй падразуміваецца сістэма агульнахарактерных рыс літаратурных з'яў, мастацкіх фактаў і выяўленчых сродкаў, якія ўзніклі як вынік праяўлення адных і тых жа падобных заканамернасцей гісторычнага і літаратурнага развіцця.

Трагічны лёс славянскіх народаў на працягу многіх стагоддзяў, іх барацьба за свабоду і незалежнасць, за родную мову і права людзямі звацца - асноўныя суровы матыў славянской баладыстыкі суровых міжваенных гадоў. Бо і гэтай так чаканая свабодзе, здабытай вялікай крывёю, пагражаютъ новыя катаклізмы. Аднак некаторыя даследчыкі бачаць пэўную неадпаведнасць, «странное несоответствие»

(І. Грынберг) у звароце да жанру, які ў канцы стагоддзяў стаў анахранізмам. З'яўлешie падобных канцэпцый можна тлумачыць толькі павярхойным разумением унутранай сутнасці балады, а таксама яе гістарычнай эвалюцыі. А таму балада больш жывая, чым яе шматлікія далакопы, бо яна ніколі не была застыглым жанрам. Усялякая спроба яе кананізацыі, стафілізацыі найбольш выразных жанравых прыкмет прыводзіць да самапарадыйнасці, зніжэння яе эстэтычных вартасцей, ператварэння ў адарванае ад жыцця літаратурнае ўпрыгожанне. Ёй у вышэйшай ступені ўласціва здольнасць пастаянна мяняцца, пашыраць сваю тэматыку і вобразнавяўленчыя магчымасці, актыўна ўзаемадзейнічаць, узаемаўзбагачаючы і ўзаемаўспрымаючы іх дасягненні, з іншымі жанрамі, не толькі паэтычнымі, але і празаічнымі і драматычнымі, што дазваляе жанру заўсёды заставацца ў плыні магістральнай праблематыкі нацыянальнай літаратуры. Невыпадкова вядомая даследчыца славянскай прозы і балады Н. Капысцянская нават называе баладу «мікрараманам» (у дадатак да таго, што называлі яе «сястрой навелы» (І. Франко), «маленькой драмай» (П. Ланг), «маленькой трагедыей» (Л. Залесская).) І для гэтага ёсць усе падставы, бо нават класічная рамантычная балада, на першы погляд так далёкая ад рэальнасці, уздымала важныя праблемы, што хвалявалі нацыю, той або іншы сацыяльны клас. Яшчэ ў большай ступені гэта характэрна баладзе ХХ ст. У цэлым, балада можа гаварыць пра гістарычныя падзеі. Але выключна ў адпаведнасці са сваімі жанравымі законамі. Так, нягледзячы на тое што непасрэдным імпульсам для стварэння паасобных твораў М. Крлежы і Т. Траянова паслужылі канкрэтныя падзеі аб якіх і гаворыцца ў спасылках (напр., Rjeimik i komentar Balade Petrice Kejetriha M. Krleze. Zagreb, 1972), аднак для іх не характэрна паслядоўнае і ўсебаковае адлюстраванне, што ўласціва іншым жанрам. Сярод асноўных унутраных законаў жанру - закон абмежавання, закон захавання формy, што ў сваю чаргу вядзе да лапідарнасці, сцісласці, канцэнтрацыі. Як гаварыў Гегель, «балады хоць і ў меншых маштабах, чым уласна эпічная паэзія, ахопліваюць, як правіла, цэласнасць замкнутай у сабе падзеі, аднак накідваюць яго карціну толькі ў найбольш выключных момантах». Гістарызм балады выключна своеасаблівы. «Гістарычная падзея, што падыходзіць для адлюстравання ў гэтым жанры, павінна сама ў сабе ўтрымліваць баладную сцісласць, яна павінна быць у сапраўднасці баладай», - лічыць І. Бехер. У баладзе перадаюцца не разважанні наконт падзеі, а самі падзеі і страсці, у непасрэднай, маляўнічай і мастацкай форме. У падзеях «праяўляеца індывідуальнае дзеянне асоб, першбытнае,

нястрыманае ў любові і няnavісці, творча імпульсіўнае і непасрэднае» (В. Жырмунскі). Сюжэт заснаны на вузлавых момантах, на дзеянні самага высокага напружання, якое сканцэнтравана вакол галоўнай падзеі. Мы не можам сказаць дакладна, калі адбываецца дзеянне ў баладах Б.Лесьмяна, Я.Купалы, цяжка пагадзіцца і з tym, што падзеі, аб якіх гаворыцца ў творах М.Крлежы I Т.Траяна, выраэна акрэслены ў часава-прасторавых межах. Гэта дзеянне, якое адбываецца «на авансцэне гісторыі» (В. Бечык). Менавіта таму балада - адзін з самых эмацыянальных жанраў. Аўтар як бы робіць дослед, у якім скрупулезна, з дапамогай уласнага вопыту чытача, даасэнсоўвае, дастварае накінутую пункцірна карціну, што выклікае самыя разнастайныя асацыяцыі, пачуцці і ўяўленні. І ў той жа час балада - летапіс гісторыі. Летапіс своеасаблівы. У ім не будуць паказаны шырока батальныя сцэны, сцэны развітання, смерці, а праз жыщцё асобнага чалавека, зредку некалькіх заблішчышць, як у маленьких расінках, лёс народа, нацыі. Баладнай паэтыцы не ўласціва апісьмаласць, таму ў баладзе выпрацоўваецца асаблівае ўменне адной дэталлю, эпітэтам, метафорай апеляваць да пачуццяў, асацыяцый чытача, выклікаць яго на сааўтарства. Часта ў адным выразе сканцэнтравана шмат жыщцёвых назіранняў, раскрыты ўзаемаадносіны людзей дадзенай эпохі. Лёс чалавека паядноўваецца, атаясамліваецца з лёсам народа, што надае баладзе сапраўдане эпічнае гучанне. Апошняму садзейнічае і глыбокі аб'ектывізм твораў: нягледзячы на тое што ўсе яны прапушчаны праз сэрцы герояў, тут не сустрэнем культуры свайго «я». Н.Г.Ніколаў сцвярджае: «Звычайна ўсё ў баладзе сканцэнтравана каля асобы ці суб'екта. Траянаў стаў наватарам у гэтай сферы. Калектыву ў яго становіцца выразнікам ўсёй нацыі».

Аб знітаванасці з народнай думкай, традыцыяй, ідэаламі сведчыць выразная фалькларыстычная арыентацыя ўсіх згаданых аўтараў. Так, нягледзячы нават на зневіннюю выключочную незвычайнасць сюжэтаў Б. Лесьмяна, большасць яго твораў пабудавана на аснове скандынаўскіх народных песняў, у якіх адчуваецца выразны ўплыў традыцый А. Міцкевіча (які як баладыст у значнай ступені выкарыстоўваў традыцыі беларускай фантастыкі), народнага разумення чалавека. Трагізм, беспрасветнасць існавання, трывога за ўсё жывое абумоўліваюць ўстойлівы зварот да вобразаў нацыянальнай і пазанацыйнальнай міфалогіі (злыдні, начніцы, прывіды, здані, як і ўся д'ябалшчына баладыстыкі Купалы):

Кажуць: поўнач як настане  
І сяло засне,  
Адбываецца гулянне,

Як здаўна ў карчме.  
Чэрці, ведзьмы, ваўкалакі  
Сходзяцца гуляць,  
На стол з'явяцца прысмакі,  
Музыка чуваць.  
Жэняць ведзьму з ваўкалакам,  
Сватае шынкар,  
Попам - рабін, ведзьма - дзякам,  
А чорт - гаспадар, (/, 187).

Выразна пераклікаюцца з дэманалогій балад Крлежы: «Спятившій сатана с чертіми черную мессу служіт»; «Зашли в трактир, там рыбка шипіт, чертово млеко, как в сочельник, кадит....» «Телка на орехе, храм в суме, в прорехе, в яслях змий треглавый, кобель в лодке - плыўёт!» (фантастычныя вобразы Б. Лесьмяна, ведзьма, д'ябал у М.Крлежы, вілы і самадзівы ў Т. Траянава). Народныя легенды, сны, фантастычныя ўяўленні, звязаныя з імі трагедыі, разнастайная інтэрпрэтацыя біблейскіх матываў абуджаюць фантазію, вяртаюць да старажытных часоў, калі чалавек не ўспрымаў сябе аддзеленым ад прыроды. Ці не таму культ апошняй становіцца вядучым, вызначальным у баладыстыцы Я. Купалы, Б.Лесьмяна, М. Крлежы, Т.Траянава. Б. Лесьмян лічыў, «што расліны, звяры і прадметы могуць адчуваць так, як людзі, могуць валодадь псіхічным станам, могуць нават мысліць». І далей, «дубы, лугі, лясы маюць такія ж жаданні, як і людзі, валодаюць тымі ж самым і сіламі, якімі «распараджаецца прырода» Фантастычныя істоты, расліны жывуць поруч з героямі як суседзі. Як некалі «скверные соседи» (А. Багдановіч) - нячысцікі, чэрці - у беларускім фальклоры і баладах XIX ст.

Выключную ролю адыгryвае прырода ў баладах Т Траянава. Найбольш яркі ўзор - балада «Тайната на Струма», якая ўвайшла ва ўсе анталогіі:

Бърза бързоструйна Струма,  
Тайна в хладна гръд таи,  
бърза, дума не продума,  
само позлатена шума  
влачат бързите струи.  
В миг вълна вълната спира,  
сякаш зов дочули скъп,  
всичко околвръст замира,  
ткг к само изворът извира  
надълбока, страшна скръб.  
Спомен ли от вековете

спомня новия разгром?  
Тук димят се кърви свети  
стон простенва: отомъстете  
поругани чест и дом!  
Тъмен вслушва се Пиринът,  
лига каменния лоб,  
зной, че сенки ше иреминат  
над Беласяца, ще зинат  
из недра и гроб след гроб

Тайната на Струма - сімвал найбольшай нацыянальной трагедыі, глыбокага, страшэннага смутку. Тут асабліва ясна, што Траянаў не праста адухаўляе прыроду. Струма ў яго не бяздушная з'ява, а «тайна в хладна гръд тай», «бърза, дума не продумва», «сенки, вили леконоги, бродят из надвесен брег». Тайна Струмы ёсьць і яго тайна, невыпадкова «я» ўключаеща ў баладу, што ўзмацняе палітру чалавечых перажыванняў Насупроць, у яго паэтычную свядомасць уліваеща жывы і адухоўлены свет прыроды.

Аб ролі прыроды ў паэзіі Купалы сказана вельмі многа. У гэтым цыклі варта адзначыць «Млечны шлях», «Буралом», «У вырай». У апошнім Купала адзначае, што толькі гусі не ўмеюць выракацца Беларусі, як умеюць гэта людзі. «Sors bona Krobota: emigrate domo» - шчаслівы ўдзел харватаў - эмігрыраваць з радзімы», - з горкай іроніяй сцвярджает М.Крлежы, імкнучыся глыбока ўзварушыць чалавечыя сэрцы і розум, ён падкрэслівае, «што і між кветак няма справядлівасці», што «ландышы зямлі пахнуць трупамі», а «вецер не можа разарваць крывавую імглу».

Усе згаданыя паэты зазналі ў свой час значны ўплыў мадэрнізму, больш того, яны сталі нават апалааетамі, выразнікамі новых ідэй у нацыянальных літаратурах на пэўных этапах. Ці не таму яны маглі быць падкрэсліваюцца С.Пшыбышэўскім, «што пейзаж - гэта стан душы». Сімваліст інтуітыўна адчувае сувязь паміж душою ўсёй прыроды і сваей уласнай душой, за выпадковасцю з'яў бачыць нейкі таямнічы свет, за межамі часу - бязмежжа вечнасці, з якой выйшаў ён сам. Ён лічыць, што мастак малюе свет такім, якім ён не бывае, але такім, якім бачыць яго ў хвіліны роспачы. Творчасць С.Пшыбышэўскага была вядомай і для Т Траяна, і для М.Крлежы. Як лічыць Сімёон Хаджыкоеў, С.Пшыбышэўскі і «Młoda Polska» аказалі ўплыў на белгарскі сімвалізм і на харвацкі мадэрнізм. Янка Купала быў блізкі да пачуццёва завостранай, інтэлектуальна напружанай і метафорычна ўскладненай паэзіі С.Выспянскага, яго паэзія сягала да тых духоўных азарэнняў, якія вялі за сабою паэзію, выхаваную на ўсёй

духоўнай культуры чалавецтва Колькі б мы ні стараліся цалкам «агарадзіць» Купалу (Р.Бярозкін), паэт мысліць у межах тых вобразных катэгорый, у якіх увасабляеца страсная пошуковая думка ўсёй славянскай літаратуры (В.Каваленка). У самай глыбінай сутнасці пошукаў будзе знаходзіцца тое агульнае, што аб'ядноўвае намаганні вядучых паэтаў. Разам з тым прадстаўнік «спозненай» літаратуры будзе ўспрымаць самыя вытанчаныя вобразы сусветнай літаратуры выразна па-свойму, улічваючи ўласныя традыцыі. М.Крлежа так ацэнівае велічнасць свайго настаўніка: «Значэнне Краньчэвіча заключаеца ў тым, што загаварыў ад імя ўбогай і жабрацкай прагрэсіі навіненай інтэлігэнцыі народа, які больш тысячы гадоў сцякаў крывею ў жорсткім палітычным і культурным ярме чужынцаў. Краньчэвічу не хапала амаль усяго таго, што ў іншых заходніх єўрапейскіх літаратурах паэты выразна менш значныя атрымліваюць у спадчыну - і літаратурныя напрамкі, і кананізаваны густ, і багатыя традыцыі двухсотрохсотгадовай культуры слова». (Як многа з гэтага не хапала Купалу!) Якраз у гэты перыяд Танк пісаў, што аж зайдросна, што ёсць на свеце пісьменнікі, перад якімі ніколі не стаяла пытанне: быць ці не быць іх мове?)

Але ёсць і агульнае спрадвечнае ў агульнаславянскім светаўспрыманні. «Лесьмян прайшоў праз школу Ніцшэ і ведае, што трагедыя чалавека ў прыродзе разыгрываеца паміж дабром і злом. Праблемай з'яўляеца не тое, як адкінуць культуру і вярнуцца да ідэальных адносін на ўлонні натуры, але як знайсці чалавека аўтэнтычнага, які з'яўляеца трагічнай істотай, і як вярнуць яго ў іерархію сіл прыроды. Прыврода - гэта жыццё, а жыццё - гэта смерць, і чалавек павінен усвядоміваць гэты факт. Таму ў паэзіі Лесьмяна не можа быць месца сялянкавай ідэалізацыі» [15]. У такой сітуацыі паэт успрымае сябе як «пророк и водач». Менавіта таму ён уяўляе свае творы як «видение на пророка», «средношно видение», «заклинание на земята». Родная зямля паўстае запоўненай складанымі істотамі і вобразамі. Паэтычныя замалёўкі - «гэта не проста сімвалы для выражэння асабістых перажыванняў, а паэтычныя катэгорыі, якімі раскрываеца лес балгарскага народа»[16].

Менавіта таму гэтыя балады сваім зваротам і выкарыстаннем паасобных сімвалічных элементаў будуть усё ж такі адрознівацца ад выключна сімвалічных, цалкам змадэрнізаваных твораў. Адзін з найболш яскравых прыкладаў апошніх балад Гео Мілева «Мъртвешки зелена, сломена лежи:

Мъртвешки зелена, сломена лежи  
Луната над белія праг.

Записан е твоят мъчителен  
призрачен знак –  
и в лунния лед над Прага твой  
лежи:

Смел образ, огледай през злоба и  
мрак.

Луната студена лежи.

Есенните гроб ища зеят –  
о слепи прозорци и мъртви врати:  
есенните гробища зеят –  
удавници древни и бледни деди.  
Обкичени с огън и смърт, и з в езди –  
Есенните гробище зеят.[17]

Творы такога плану выражана адрозніваюца нават ад сімвалічных, што падкрэслівае і «Балада аб высокім доме» Ф. Салагуба:

Дух строителя немеет,  
Обессиленный в подвале.  
Выше ветер чише веет,  
Выше лучше видны дали,  
Выше, ближе к небесам,  
Воплощенье вечной чести,  
Возводи строенье выше  
На высоком гордом месте,  
От фундамента до крыши  
Все открытое ветрам.  
Пыль подвалов любят мыши,  
Вышина нужна орлам.[18]

Сімвалізм твораў Янкі Купалы будзе мець пэўныя паралелі з творчасцю вялікіх єўрапейскіх сімвалістаў. Яго цыкл у нейкай ступені пераклікаецца з «Кветкамі зла» Ш. Бадлера, якія аўтар называюць «слоўнікам злачынстваў і меланхоліі», падкрэсліваючы тым самым асаблівы склад свайго паэтычнага свету, і асаблівы ад бору ім прадметаў адлюстравання. Званар, адзін з галоўных вобразаў паэзіі Малармэ, стаміўся ад таго, што вельмі доўга званіў і клікаў да ідэалу:

Это я! Среди, ночи, стесненной желаньем,  
Я напрасно звоню, Идеалы будя,  
И трепещут бумажные ленты дождя,  
И доносится голос глухим завываньем!  
Но однажды все это наскучит и мне:  
Я с веревкой на шее пойду к Сатане.[19]

А. Рэмбо яго звязвае тэорыя яснабачання. Невыпадкова «Паязджане» Я.Купалы у нечым нагадваюць „П'яны карабель”. Песня аб караблі без руля і ветразяў - гэта, па сутнасці, адзіная разгорнутая метафара.

У разгневаным бязмежным акіяне, як папяровая цацка, гойдаецца на хвалях карабель з паламаным рулём і мачтамі, з перабітай дзікунамі камандай. Ён праносіцца міма самых разнастайных дзівосаў прыроды, бачыць балоты, дзе гніе Левіафан, ртутныя таросы, лімонныя ліманы, затоны, дзе здохлыя змей паядаюць п'яўкі, смер. чы і вадаспады, сінечу далёкіх зор і завіруху замежных

Захапленне чароўнасцю сусвету змяніяеца затоеным страхам, трывогай, жаданнем адначасова схаваецца ў ціхай затоцы і кінуць выклік усяму жывому. «П'яны карабель» з'явіўся ў дні разгрому Парыжскай камуны, у час, калі рушыліся надзеі Рэмбо, што яна зменіць жыщцё. Магчыма, што пэўныя песімістычныя ноткі якраз чуліся ў той час, калі высپявала купалаўская задума паязджан, якія павінны або дасягнуць сваёй мэты, або спыніць сваю вандроўку. Як у «Караблі смерці» Д.Г.Лаўрэнса, дзе смерць азначае “откровение”, пераход у новы свет, больш старожытны, вялікае падарожжа ў сферу змрочнага забыцця. (Тым больш што часцей за ўсё ў паэзіі карабель з'яўляўся сімвалам дзяржавы і дзяржаўнасці, што для Купалы было вызначальным.)

Не менш выразныя паралелі можна ўбачыць і ў «Казанні старога марахода» з «Лірычных балад» С.Кольрыджа. У трупы карабельнай каманды ўсяляеца жыщцё, і карабель ляціць наперад:

А мертвцы, бледны, страшны,  
При блеске молний и Луны  
Вздохнули тяжко.

Вздохнули, встали, побреши,  
В молчанье, в тишине  
Я на идущих мертвцов  
Смотрел, как в страшном сне.

А ветер стих, но бриг наш плыл,  
И кормчий вел наш бриг.  
Матросы делали свое,  
Кто где и как привык..

Но каждый был, как манекен,  
Безжизнен и безлик.[20]

Наогул сімволіка ў баладзе міжваеннага перыяду адыгрывае даволі значную ролю. Невыпадкова, што ў анталогію «100 шедьоври на баладата» (София, 1974) улучаны вёрш Я.Купалы «А ў Вісле плавае тапелец» ("Удавник из тъмни гльбини изплава") Гэта тлумачыцца тым, што на пачатку ХХ ст. у балгарскай баладыстыцы сімвалічны элемент быў надзвычай значным. Згадаем напрыклад, баладу «Дървото на смъртта» Д. Паляна, у якім страшэннае Дрэва смерці, што раскінулася на цёмнай зямлі пад самыя нябёсы, распрастёршы свае дэманічныя крылы на ўсе чатыры бакі свету, ператварае светлыя дні ў змрочныя ночы. Або перадсмяротная балада паэта-сімваліста П. Яварава «Кліч»:

Безшумно броди призрак на смъртта,  
грижливо допокрива с бял саван земята  
скрежно осгър дих посред ношта  
по снежни равнини нэсъхнал лист премята.  
Приведен броди призрак на смъртта,  
бележи гробове из сивата далечност,  
и мълчи съдействено ношта  
с мълчанието будно на самата вечност.

Сімволіка купалаўскіх твораў не мае такога выключна асабістага «я», як у «чыста» сімвалічных творах. Сведчаннем таму балада «Голад» (1921), напоўненая трывогай за лёс сотні тысяч «босых і галодных дзетак», удоў, старых і маладых. Страшэннай, вар'яцкай уяўляецца фігура Голада ў «кароне з касцей чалавечых», «з катомкай мярцвячай на плечах», з «брывлянтамі з прадсмертных слязінаў і поту». Вырадлівы «сейбіт бязмежнай заразы», мору тварэц безупынны не мае межаў, у свеце няма сілы, што можа кінуць выклік яму. Пакуты, смерць, груган з касцымі, магільнае каменне - вось вынік гэтага змагання. Матыў самотнасці, безвыходнасці, адчаю дамінуе і ў творы, як і ў цэлым у баладнай паэзіі гэтага складанага і супярэчлівага часу. Ды і не толькі баладнай. Вось якім паўстае цар Голад з аднайменнай драмы Л.Андрэева: «(весь озаренный красным отсветом горна, говорит с холодной и безнадежной свирепостью) Вы боитесь, дети? Пусть так. Но послушайте же меня, трусы. Не с пальмовой ветвью мира пришел я к вам, - я к вам прислан для убийства. И я пойду отсюда за вами - я ворвусь в ваши жилища, я передушу ваших младенцев, я выжму последнее молоко из грудей ваших жен и матерей - я убью их. И над их трупами вы заплачете горькими слезами! Смерть! Смерть! Сюда!»

У цэлым неабходна адзначыць, што, нягледзячы на выразныя спробы ў чарговы раз «пахаваць» баладу, абвінаваціць яе ў «странном несоответствии» з патрабаваннямі эпох і, балада, як і заўсёды, аказалася больш жывой і дзейснай, чым яе магільшчыка. Яна не толькі захавала сваю жыццядзейнсць, але і значна пашырыла жанрава-выяўленчыя магчымасці. Аб вялікім запасе апошніх сведчыць яе зварот да ўсебаковага і глыбокага даследавання выключчна складаных проблем, якія хвалявалі грамадства, што дазволіла ёй наблізіцца да магістральнай праблематыкі іншых паэтычных жанраў. Сярод такіх проблем неабходна ў першую чаргу адзначыць праблему Радзімы, пошуку волі і незалежнасці. Усе гэта было вызначальным у паэзіі тых славянскіх народаў, якія толькі ў гарніле вайны і рэвалюцыі здабывалі сваю спадчыну. Традыцыйныя формы здолелі прыняць выразна новы змест і тым самым амаладзіцца самім.

#### СПІС ВЫКАРЫСТАННЫХ КРЫНІЦ:

Ballada polska. Wroclaw, 1962. S.LXIX.

Каваленка В.А. Міфа-паэтычныя матывы ў беларускай літаратуры. Мн., 1981. С. 165-166.

Пшибышевскій С. Полн. собр. соч. М., 1905. Т1. С.9.

Гарэцкі М. Беларуская літаратура пасля “Нашае Нівы” // Маладняк 1928. №4. С.88.

Траяновъ Т. Съчинения. София, 1941. Т.П. С. 31. И лиев С. Теодор Траянов - грядущ и непознават. София, 1983. С. 131.

Николов Н. Българската балада. София, 1972. С. 170.

Krleha M. Ballada Petrice Kerempruha. Sarajevo, 1973. S. 71.

Крлежа М. Баллада Петрица Керемпуха. М., 1986. С. 176, 181-182.

Holak T. Goworenje Petrice Kerempruha. Bagdaia, 1965. S. 60.

Каваленка В.А. Міфа-паэтычныя матывы ў беларускай літаратуры. С. 230.

Rozus M. Kad mohylou sveta. Bratislava, 1965. S. 270.

Пшибышевскій С. Полн.собр.соч. Т. 1С. 65.

Хаджикоев С. Българскаят символизъм і европейския модернізъм. София, 1974. С. 153.

Rowicski C. Czowiek i »wiat w poezyi Lch>miana. S. 43.

Илиев С. Теодор Траянов - грядущ и непознават. С. 132.

Милев Г. Избр.произв.. Т.1. Поэмы. Стихотворения. Преводы. София, 1965. С.358.

Сологуб Ф. Великий благовест. Москва; Петроград, 1923. С.66. Европейская поэзия XIX века. М., 1977. С.715.

Поэзия английского романтизма. М., 1975. С. 166.

## **«Я ПОКАЖУ ТЕБЕ СТРАХ В ГОРСТКЕ ПРАХА»**

«Мир взял да и сдвинулся,» - наконец-то Стивен Кинг совсем не Высоким Слогом (о последнем речь пойдёт ниже) с присущей ему уверенностью и экспрессией обозначил подспудную вселенскую тревогу человечества, материализовавшуюся в XX веке и ставшей самой страшной реальностью ушедшего тысячелетия. Наконец обозначено то, что уже сравнительно давно заметили немногие, а почувствовали — единицы: ведь и люди сдвинулись с миром, а вместе с тем изменились ракурс видения и точка отсчета. Тем более, что среди посвященных должен всегда явиться неофит, способный остановить солнце и запустить в вечный кругобег землю, а затем заставить поверить в это остальных. Причем сделать это так мастерски, что последние останутся в меньшинстве, а их уделом будут ностальгические воспоминания-трэны об ушедшем мире и трагические поиски возврата.

Литература долго не очень-то хотела замечать сдвигнутости мира - а намеков, аллюзий было более чем достаточно, - закрывая глаза, подобно ребенку, стремящемуся избежать опасности, или глупому динозавру, воюющему с себе подобными в то время, когда саблезубые тигры грызут ему хвост. Она [литература] еще надеялась вернуться вспять, нащупать призрачную дорогу к тихому понятному прошлому, ибо впереди - небытие. Все попытки возвращения становятся знаковыми, скрытыми в идеограммы и идеографические узоры, главным символом которых становится *хоруг* - страх, ужас, жах. Последний может приобретать самые разнообразные формы - фобии (естественный человеческий страх, страх индивидуума в толпе, единицы в социуме, предчувствие грядущих катастроф, в результате которых в живых останутся только более развитые существа (тараканы и пауки), страх потери этого мира), но сущность, внутренняя основа останется неизменной.

Вряд ли кто-то из литераторов XX века может спорить о приорите открыто. В классической литературе, от романтиков до постмодернистов, легко встретить десятки описаний трагичности бытия в условиях перевернутости. Именно романтики открыли многогранность познаваемого до этого мира и тем самым показали, что он гораздо сложнее и страшнее, чем принято было считать, а человек далеко не всегда не только царь природы, но и наоборот, зачастую игрушка в руках более могущественных сил. Постичь подобное - удел далеко не каждого, но, сподобившись, забудешь путь к былому. Каким же способом возможен прорыв за пределы этой кажущейся единствен-

ности и незыблемости мироздания, как почувствовать возможность и вероятность иного бытия? Тот же Стивен Кинг открыто намекает, что он, единственный из всех живущих, владеет некоей общезначимой тайной, а реальный мир время от времени предстает перед ним в совершенно ирреальном виде (уничтоженном, перевернутом, вымершем). Иную трактовку предложил Л. Шестов, пытаясь постичь Достоевского. Он отталкивается от древней легенды об ангеле смерти, слетающим в час икс к человеку, чтобы разлучить его душу с телом. Как ни странно, этот ангел весь сплошь покрыт глазами. И зачем они ему, знающему и видящему все, что происходит на земле и на небе? Оказывается, бывает и так, что ангел смерти, явившийся за душой, понимает, что прибыл очень рано, что еще не наступил срок человеку покидать землю. Он не трогает его души, даже не показывается ей, но, прежде чем удалиться, незаметно оставляет человеку еще два глаза из своих бесчисленных. И тогда человек внезапно начинает зирить сверх того, что видят все, воспринимая все по-новому, как видят не только люди, но и существа иных миров. Для обычных же людей подобное представление кажется надуманным и фантастическим, галлюцинирующим... Воспитанным и выросшим в одностороннем измерении с традиционным восприятием мира, им не дано постичь его многоликость и неисчерпаемость. Вот почему большинство из обладающих дополнительным зрением воспринимаются как очернители, хулители, низвергающие привычный способ жизни и создающие душевный дискомфорт. А потому их доля незавидная.

В белорусской традиции все это наиболее ярко проявляется в творчестве Василя Быкова. Сейчас трудно сказать, когда произошла встреча Народного писателя с ангелом смерти. Может, небесный вешун передал сакральный дар тяжелораненому лейтенанту, которого все считали погибшим. Но скорее всего, это случилось значительно позже, когда апостол народного духа почувствовал близкую смерть всей нации (как Пимен Панченко - смерть мовы в горестном завещании «Развітанне»), ее неотвратимую гибель “ад уласнай няздольнасці жыць”. И как раз после ухода из жизни А. Адамовича, П. Панченко, М. Танка ангел смерти оставляет свой страшный дар именно тому, кто сможет, не боясь и не проклиная павшего на него выбора, поведать о грядущем апокалиптическом конце. Сказать правду народу, «велікаму ці малому, цывілізованаму ці не надта, але выражанаму і цэльнаму, створанаму Богам для нейкіх таямнічых мэтаў на гэтай Боскай зямлі». Не случайно с этой поры можно говорить о новом Василе Быкове, лейтмотивом творчества которого становится осмысление внутренней сущности белорусской души, место народа в

людской супольнасці, перспектыв развития наконец. По существу творчество народного писателя 80-90-х годов - это квинтесенция всех творческих поисков белорусской литературы последних двух веков, своеобразный пайтаральны курс всей новой белорусской художественной традиции. Чтобы более зримо представить подобное, обратимся, как ни странно, к творческому опыту «короля ужасов» Стивена Кинга, который в определённой степени воспринимается как своеобразное дежавю последней. О чистоте эксперимента свидетельствует и тот факт, что, несомненно, С. Кинг ничего не знал о присутствии белорусов на планете людей, а мы обратимся в основном к анализу произведений белорусской литературы, созданных ранее или примерно в одно и то же время, что и бестселлеры Короля. (Знай нашу трагическую долю, ему бы не пришлось напрягать свою фантазию, чтобы создать собственную теорию сдвигнутости мира и эпопею поисков Темной Башни, способной вернуть время вспять. Тем более, что реальность зачастую страшнее и фантасмагоричней вымысла, виртуальности). Кроме того, мы обратимся к историческим событиям и их эстетической интерпретации последних 200 лет, а сам С. Кинг заявляет, что ему необходимо для завершения вышеупомянутого цикла примерно столько же времени.

Итак, в четырех романах Стивен Кинг поведал историю Роланда, последнего рыцаря в мире, сдвинувшегося с места, которому во что бы то ни стало необходимо найти Темную Башню - средоточие Силы, краеугольный камень мироздания. Для этого предстоит совершить долгий и опасный путь по миру, которым правит черная магия, выступающая в различных ипостасях.

Начиная со “Сцюжы”, Василь Быков, «пасля смерці Генрыха Бёля адзіны і, магчыма, апошні прадстаўнік клясычнае прозы ў Еўропе ... скіроўвае сваё развіццё ад абстрактнага гуманізму ў бок трагічнага нацыянальнага эпасу» (Пэр Сандэнског). Практически в каждом произведении он вновь и вновь возвращается к трагедийности бытия белоруса на своей земле, вновь и вновь отправляя его в очередные мучительные, бесплодные, тщетные скитания. Ибо нет места на этой вроде белорусской земле ни Азевичу, умирающему подобно зверю в стылом лесу, ни Ровде, которого приняло только чертово око трясины, ни Петраку и Степанидэ, финалом жизненных перипетий которых становится Голгофа. Волчья яма, пустыня, гибкие болота с ужасными гадами, туалет-бункер, теплая труба в подвалах - вот сфера их обитания. Что страшнее - такое бытие или скромный обелиск как последний знак присутствия в этом мире молоденьких хлопцев; ярок в тумане людской памяти как плата за неизвестное,

неизведенное и несовершенное преступление? Ни один из героев В. Быкова не нашел счастья на этой земле. Все произведения писателя воспринимаются как единая философская притча о трагической доле белоруса; аллегорическое олицетворение извечной национальной трагедии - родная земля становится щедрой к своим детям только тогда, когда принимает их в свое лоно; напоминание о нашей случайности на ней, неуверенности в себе, вечной зависимости от кого-то более сильного или наглого, о том, что мы не хозяева этой жизни. Народный писатель в очередной раз подтверждает идею, которая, к сожалению, стала доминирующей в белорусской художественной традиции последних двух веков.

Действительно, в древней литературе и искусстве не было места подобным представлениям. Человек с Божьей ласки был хозяином земли обетованной. И не только он сам, но и рыбы, и звери, даже пчелы, что боронили улья своя, не были чужими или лишними на этом празднике жизни. Только в результате отказа от извечных традиций, испорченности нравов, людского высокомерия, забытая и осквернения своего славного прошлого утрачивается перспектива развития и бывший господарь становится странником, нет, изгоем на родной земле.

Первыми это заметили, как и в европейской литературе, романтики. В Беларуси им стал Ян Барщевский, который не воспринимал новых порядков, безжалостно разрушающих традиционные устои, отвергал мир, где все покупается и продается, а потому изобразил его в аллегорически-мифологическом аспекте. С.Кинг не однажды подчеркивал, что трагедия для каждого начинается с гибели родных мест. Не случайно третья книга его скитальческой эпопеи называется «Бесплодные земли»: «Три недели назад стрелок миновал последний городок, а потом был только заброшенный тракт, где некогда ходили дилижансы да изредка попадались селения жителей приграничья - скопления хижин, покрытых дерном. Поселения эти пришли в упадок и давно обратились в отдельные хутора, где обитали теперь прокаженные и помешанные...

Поселенец - на удивление молодой человек с копной волос цвета спелой клубники, что косматыми патлами свисали почти до пояса... Ту малую часть лица, что виднелась еще между бородой и альми космами, как будто не тронула гниль проказы, а ярко-голубые глаза казались чуточку диковатыми». Такой же становится Беларусь для героев «Шляхтица Завальни» - соломенные крыши убогих лачут, разрушенные кладбища, опоганенные святыни, разграбленные могилы былинных героев, над которыми рыдает Плачка

Всё это - результаты страшной апатии, свидетельством чему и полная безнадежной тоски песня: «Не будзэм жыці, пойдзэм блудзіці, нет хлеба, солі, нет шчасця, долі...» В рассказе Барщевского сообщается, что за один год треть крепостных бросила свои хаты и отправилась «в люди». Дальнейшие события, реальные хозяева жизни привели к тому, что практически вся нация становится скитальницей, а следы глубокой депрессии, апатии, безверия даже меняют внешний облик белоруса уже в новом столетии. Вот описание спасительницы Азевича из упомянутой «Сцюжы»: «...была яна, мусіць, яшчэ не дужа старая, але надта спакутаваная, цёмная з абвялага твару, выраз якога быў здауна так знаёмы...» Конечно знакомое лицо, ибо именно такой была его мать, односельчане («ён азіраў іх да часу састарэлъя, нейкія спакутаваныя твары, і ні на адным не бачыў ні ўсмешкі, ні шчырае добразычлівасці - хутчэй чаканне чагось боязнага і нядобрага»), сестра, не нашедшая здесь ни жениха, ни счастья, и уехавшая куда-то в шахты (последнее воспринимается не просто местом, где добывают полезные ископаемые, а символом бессмысленной трясины физических сил, особенно если вспомнить кинговские описания заброшенной штолни с недоумками-мутантами). Галерею подобных образов значительно пополнили последние рассказы В.Быкова («Народный мсціўцы», «Катастрофа», «Дваццаць марак» и др.).

«Кепска будзе» - вот удел всем родившимся на этой земле. И напрасно герои Ф.Богушевича ищут правды в суде, остроге, даже на том свете, в чистилище. (У Кинга стрелок считает реальную жизнь равнозначной загробной). По всей Беларуси - от заросшей травой кринички до сребноводного Немана, от болота с полусогнутыми хильми береками до привольных росных луговин, от лесной глупши до шумного местечка - скитаются герои Коласа в тщетных поисках «Новой земли». Напрасно Михал шлет свой пламенный завет детям и брату - нет для белоруса на этом свете земли. Ни новой, ни извечной. Сымон-музыка с детских лет в пути, но ни в родной хате, ни в халупе старца, ни в корчме арендатора, ни во дворце пана не обретает мира и покоя. Закрадывается крамольная мысль, что счастье его и скрыто именно в вечном странствии

Для Я. Купалы реальная жизнь ещё ужаснее могилы, которую герой просит раскрыться заново («страшней цябе людзі і свет»). Для Сама из поэмы «Сон на кургане» враждебным становится все в этом мире: и лес, и замчище, и поле, не говоря уже о русалках, ночницах, летучих мышах, духах пущи. Не случайно апофеозом творчества поэта становятся «Поезджане». Отталкиваясь от народного мифа о заклятом свадебном поезде, который никак не может добраться до места пред-

назначения, Янка Купала воссоздает обобщенный образ народа, вынужденного не злым наговором, а ужасающей реальностью скитаться по родному краю, не имея ни малейшей возможности взбиться на ровную дорогу. Да и сама дорога, неизвестная и недоступная, теряется в глухой ночи, усыпанной невысказанными страхами и заклятиями: даже ветви придорожных деревьев напоминают скелеты. По существу перед нами глубоко национальная поэтическая интерпретация классического символа-мифа, мотива Агасфер. Последний становится вечным жидом в наказание за то, что не помог Христу в его восхождении на Голгофу. За какие же грехи наказан белорусский народ? Кому он отказал в помощи? До каких пор будет действовать то страшное проклятие, в соответствии с которым белорусы будут оставаться изгоями на родной земле?

Данная проблема, повторимся, остается определяющей для новой белорусской литературы. Да и не могло быть иначе, ведь такой она оставалась и для ее создателей (что характерно, заклятие действует во все времена и при любой власти). Так, Ян Барщевский после долгих странствий навсегда остался на Украине, не нашлось места на Родине Ф. Савичу, П. Багриму, Я. Чечоту, К. Калиновскому, Ф. Богушевичу, а вспомним И. Дамейку, ректора университета в столице Чили, Э. Пекарского, автора первого словаря и грамматики якутского языка, И. Гашкевича - первого посла России в Японии, М. Судиловского - президента сената на Гаваях, etc. Вспоминаются только некоторые имена ученых и общественных деятелей XIX в., вынужденных жить вдали от родного края и даже сложить там голову. Практически ничего не изменилось и в XX веке, разве что вынужденные странствия белорусов набирают вселенский размах, но, как и раньше, они могут лишь просить либо умирать за чужие идеалы. Как А.Гарун, который не может вернуться из Сибири, ибо на Беларуси господствует пачвара, восставшая из могилы. Не смогли найти свою «Батьковщину» К. Чорны, свой «Эдем» Зм. Астапенко. Не были хозяевами этой земли ни Василь Дятлик, ни Корчи, ни Язеп Крушинский, ни десятки других, скрученных в «Вязьмо» героев литературы.

Трагизм бытия стал определяющим в художественном мире талантливого Виктора Казько, о чем голосит Голоська, стучит Железный Человек, напоминает зубр-философ Сновдала вместе с безымянными апостолами-диками и настырными воронами. Нет здесь места черному аисту, которому тщетно молятся персонажи, ибо наша земля давно уже не под белыми крыльями. «Во всем есть мораль, нужно только найти ее», - утверждала известная Алиса. В ее стране,

необыкновенной и фантастической, перевернутой и перелицовированной, мораль оставалась неизменной на протяжении многих веков. В полесской повести Виктора Казыко тщетны потути найти ее, ибо изображаемая жизнь развивается по своим законам. Восходит солнце, но не несёт радости людям: «Сам Бог забыўся на іх, закінуў на гэтую зямлю і пакінуў, пайшоў вяршыць свае боскія справы. Таму чалавек усяго толькі кватаратні на роднай зямлі без права прапіскі і валодання ей». Вот почему герои даже блудят в собственной деревне, не узнавая то, что было когда-то родным.

«Что это, - спрашивает, правда, совсем по другому поводу, Стивен Кинг, - проявление вселенской иронии или акт безысходности?» Или это просто упомянутая сдвинутость - эксклюзивно для белорусов - которая у нас, как всегда, в соответствии с какой-то дьявольской традицией, началась гораздо раньше? Как бы то ни было, мир становится чужим, чуждым, все в конце концов оказывается бессмысленным, сомнительным, примирение его с человеком становится невозможным. (Не случайно даже в нейтральном названии станции Нахов автору слышится «на хер»)

Все это свидетельствует о том, что на первый план выходит гротескный тип образности, связанный именно с подобным восприятием действительности. И хотя гротеск обычно считается формой для выражения субъективного, индивидуального мировоззрения - сближая далекое, сочетая взаимоисключающее, нарушая привычные представления, он становится близким парадоксу в логике, довольно часто именно благодаря ему удается заменить частное закономерным. Отсюда гротескное восприятие становится уже не просто индивидуальным видением, а общим, в данном случае общенациональным ведением, что позволяет перерасти романтическую схему - писатель боится реального мира и сам, в свою очередь пугает читателя. «Гротескное - это мир, ставший чужим» (В.Кайзер). В нём *ars bene vivendi* (искусство достойной жизни) заменяется *ars moriendi* (искусством умирания). И только *mors victris et nivellatrix* (одна смерть всё побеждает и уравновешивает). Но как раз именно гротеск раскрывает возможность совсем другого мира, иного мироздания, способа жизни. Тем более, что практически все основные герои новой белорусской литературы живут в перевернутом мире, где правят «дурнаваты Падростак, Сляпая Вар'ятка», и господствует «бессмысленность, хаотичность, неуправляемость» самой моральной атмосферы. Герои, избавленные судьбой нормального отношения к жизни, освобождены вместе с тем и от его бытовой и моральной зависимости. Эти персонажи своими словами и поступками как бы перевора-

чивают жизнь наизнанку, где также есть какая-то логика, но логика страшная (В.Коваленко). А как же по-другому воспринимать действительность, в которой сын налаживает облаву на отца, юный выскочка разбивает родовые жернова, люди не защищают своей земли, принимая подачки из рук асташей и ашотов («Двадцать марок» В. Быкова). Человек, уничтоживший природу, объявляется ее защитником, коммунисты пошли в попы, попы к коммунистам, шпионы превращаются в чекистов и наоборот, правые левые, левые правые, белые краснели. Герои В.Казько добывали озимую свеклу «Чикаго-8», не боятся тюремы, ибо там нет радиации, ходили в ЦК (цыганский кооператив), где Карл и Клара решали насущную проблему - вставлять ли коню золотые зубы? «Жахліва? Так. И беларусы, праўда, жахнул іся, але ціха, як заусёды...».

В мире Стивена Кинга главное место занимают прокаженные и помешанные, один из которых просит стрелка найти Иисуса и передать ему компас из нержавеющей стали. Как несколько ранее герой Б.Лесьмяна собирался сшить «Buty na miarkę stopy Boga, So ma imie - Nieobjęty». Мы все карлики перед величием времени, а потому не сможем понять, почему в мире существуют насилие и убийства и чудовищные деяния. У того же Кинга предателей называют героями, солдаты выиграли все сражения, но проиграли войну, многие получают удовольствие от повешений и убийства. И все это во имя мира, во имя добра, обагренного кровью добра. «Людей приучили смотреть на свою жизнь, как на преступное занятие, и ежеминутно ждать карающей власти» (А.Платонов). Страх жизни становится определяющим. С.Кинг в 1982 году ждёт того времени, когда воссияет на небе звезда Полянь, и язвы изгложут тела детей малых, когда женские чрева родят чудовищ, а деяния рук человеческих обернутся кровью.

В эпоху романтиков подобное можно было представить как борьбу Бога с сатаной. Во всяком разе сдерживающим началом служил Страх Божий, т.е. такое благоговение к беспредельной святости Божей и такое опасение оскорбить господа нарушением Его святой веры, что невольно развивает в христианине особенную бдительность, смирение. Христианин, исполненный страха Божия, ...почитает гнев Отца небесного величайшим для себя несчастьем, а потому старается, чтоб не прогневить Его (Библейская энциклопедия, 678). Теперь же, видно, большинство служит Дьяволу, Повелителю мух и гадов ползучих. У Я на Барщевского безбожный мир ужасен, ибо владеет им Белая Сорока (зловещее создание, мечтающее уничтожить эту землю), восемь злых духов, несущих людям хворь и погибель,

шайтаны и нечистики со своими помогатымм, чернокнижники с подельниками. В безбожном реальном мире, считает В. Быков, господствуют не фантастические или мифологические персонажи, но результат неизменен. Дьявол, идя в этот мир, не берет с собой слуг, он находит их среди людей. Поэтому главное не в самом источнике зла и не в том, кто им распоряжается. “Ясно и понятно до очевидности, что зло в человеке таится глубже, чем предполагают лекаря-социалисты, что ни в каком устройстве общества не избегнете зла, что душа человеческая останется та же, что ненормальность и грех исходят из нее самой.” (Ф.М. Достоевский) Герои его повестей и романов в муках познавали пределы человеческой натуры, некоторым из них это познание стоило жизни. Герои Я.Барщевского не всегда выдерживают экзамен на право называться человеком, становятся рабами страшной силы, уничтожавшей как эту землю, так и самих рабов (змея, пожирающая самое себя). Тот же Кайзер утверждал, что «гротескное есть форма для выражения «ОНО», страшной и неведомой силы, владеющей и управляющей миром. (Чтобы увидеть этот мир настоящим, надо быть сумасшедшим. Не случайно именно Виктор Козловский, поэт, сошедший с ума в результате страха репрессий в 1935 году и живший 40 лет под наблюдением родственников в родной деревне, и является символом всей белорусской литературы XX века, которая для всех нормальных людей представляется результатом никому не нужной деятельности каких-то не очень вредных, скорее забавных существ, носящихся со своей мовой и ещё более непонятной независимостью.) Именно поэтому писатели стремились показать непознаваемость мира, преломленного через психику человека, однако круг явлений расширяли непомерно, направляя главное внимание на границы личности человека и всего того, что находится вне его. Вероятность натурального стирания данной границы в понимании действительности, видение ее в определенном развитии становится сущностью непознаваемости мира, которую и должна постичь литература. Поскольку первый непознаваем, загадочен, абсурден, то соответственно таинственное, противоположное реальному и должно служить достижению онтологических философских, моральных, этических противоречий, что относится в первую очередь к фантастике. У романтиков страх, его олицетворение связаны в первую очередь с народной демонологией, в которой довольно-таки трудно установить, где завершается реальное и начинается подспудное. (Нечисть обычно имеет или фольклорный, или гротескный характер, особенно часто используется для объяснения галлюцинирующего сознания. Она позволяет высветить героя

изнутри, заставляет говорить подкорку.) Вспомним хотя бы ваўкалака, самого загадочного персонажа национальной мифологии, внутренняя и внешняя сущность которого своей амбивалентностью чем-то сродни беларусу. Он становится символом неосознанного страха, поселившегося в душе на генетическом уровне. Как у маленького Азевича - мучительный жуткий детский страх, от которого нет избавления, как нельзя избавиться от волчьей (?) пасти за темным окном, хотя её там и нет. И не случайно, что вслед за умирающим Азевичем неотвратимо, как в страшном сне, открыто крадется Волколак, и его воспаленное воображение никак не может понять, действительно ли это оборотень или просто огромная собака, привыкшая за годы войны к человеческой крови. Необходимо отметить, что подобные представления в целом широко представлены в фольклоре, например, германских народов. Так, согласно скандинавским верованиям, человек может превратиться в волка, но этот оборотень способен стать человеком только тогда, когда напьется крови не рожденного еще ребенка. Дабы принять вожделенный облик, герой ряда баллад готов выгрызть из чрева мачехи плод, т.е. своего сводного брата. Страсть, белорусу вряд ли понятная и приемлемая. Ему скорее ближе вариант датской баллады «Юный Энгель»:

Мне се́рый волк приснился,  
Он в темном лесу лежал,  
Мое обнаженное сердце  
Он в пасти своей держал.

В предсмертном бреду мерещится Михалу косматая морда и жуткие глаза зверя-призрака - не будет у него новой земли как и самой жизни. В волчьем обличье материализуется страх у А.Гаруна, С.Дубовца. Именно Волколак в сказке Якуба Коласа «Ночь цветения папоротника» поведал миру о трагичности бытия детей белорусов, которые становились слугами соседей и уже стыдились признавать себя потомками тутэйших людей. (Ныне практически каждый писатель недоумевает - почему у белорусов исчезает инстинкт национального самосохранения: «Што гэта за характар такі незласлівы ці непераборлівы да дабра і зла? Што гэта - сялянскае, жаночае? Ці нацыянальнае?» (В.Быков); «Адкуль сабачая звычка служыць вераю і праўдай невядома каму і чаму. Карослівая вясковая звычка і ў дурасці быць паслядоўным да поўнага ідятызму» (В.Козько). В целом же довольно редко используются основные элементы поэтики стабильно привычной сказки. Скорее всего они

превращаются в свою противоположность, образуя, что очень редко, веселую, а чаще всего горькую пародию. Как, например, «Выратуй і памілуй...», в которой волк, хороший серенький волчок, всегда помогавший человеку, неся его к счастью, становится злобным чудовищем; собаки превращаются в волков; стаи ожиревших ворон не принесут живой и мертвый воды, ибо они, широко расставив зяпы, ждут манны небесной - «высушанае радыёактыўнымі вятрамі поле, сіношняе неба разраджаліся жытным дажджом». Или героиня Б. Лесьмана, которая после сексуального акта со змеем не только не просит его превратиться в королевича, но и сама начинает извиваться и шипеть, как гад; да уже герой П.Багрица не только не боялся проклятия, но и сам просит метаморфозы: «ў ваўкалака абярнуся, з шчасцем на вас азірнуся». (Стрелок у Кинга своими руками превращает себя в оборотня, вурдалака, ибо по-другому от него не отстанут фурии возмездия.) В принципе далеко уже не так и важно, существует ли «натуральный» зловещий цмок-дракон или условный, реальный черный ворон или метафорический (у Барщевского и Быкова), знахари, колдуны или черные люди (у Барщевского и Кинга), спрятали они свои каннские знаки или наоборот, главное, что подобная нечисть стала плодиться в геометрической прогрессии. В период, когда рушатся традиционные устои, когда побеждает грубая сила, в сознании индивидуума и общества наиболее сильны чувства пессимизма, нигилизма, разочарования в человеке, желание спрятаться в своем Я, появляется необходимость объяснить существующее зло биологическими, психологическими причинами, найти истоки всего грязного, низкого не в общественных условиях, а в самом человеке. Вот почему в противоположность эстетике, основанной на категориях высокой красоты, мир в современной художественной традиции зиждется на эффектах вульгарной брутальности, алогичности, низости, что позволяет говорить о новой шкале эстетических ценностей, вызванных закономерностью определения меры необходимой жестокости, позволенной литературному герою в силу несовершенства общественных отношений.

В этом плане весьма интересны поиски Юрия Станкевича, возмутителя общественного спокойствия, разоблачителя стереотипов обыденного сознания, в творчестве которого доминирует экспериментаторское начало. Он как никто в белорусской художественной традиции, за исключением, разумеется, В.Быкова, замечает, как прямо перед нами мир меняется, сдвигается с места. Как Роланд Кинга, на глазах которого миры возникали и рушились, на слепящем песке вырастали и приходили в упадок империи, вращались,

скрипели и останавливались навсегда колеса времени, а сквозь всего этого несся предсмертный ветер перемен, Станкевич предчувствует многогибкость бытия, не случайно в последней по времени повести цитирует странные стихи Бродского:

Того гляди, что из озерных дыр,  
Да и вообще через любую лужу,  
Сюда полезет посторонний мир.  
Иль этот ускользнет наружу.

Стрелок Кинга представляет бесконечность в виде песка пустыни и представляет миллионы Вселенных, заключенных в каждой ее песчинке, а в каждой из этих Вселенных - неисчислимое множество других. И мы, на нашей жалкой травинке, возвышаемся над вселенными на недосягаемой высоте, хотя вдруг одним ударом ноги кто-то сможет низвергнуть миллиарды и миллиарды миров в темноту, и они образуют цепь, которую никогда не прервать. Иногда и страницы повестей Юрия Станкевича напоминают сборники тезисов научных конференций астрономов или представителей радиационной медицины: "Сусвет адкрыты і яго пашырэнне можа быць і ёдзе толькі адзін раз і ўзнік ён са стану бясконцай шчыльнасці але такі стан раўназначны паняццю «нішто» і значыць Галгофа не паўторыца ніколі... існуе Найвышэйшы ўзровень які запаліў з «нішто» сто пяцьдзесят пяць мільярдаў Галактык і пасяёў іх у небе і стварыў малекулу ДНК і гома сапіенс...» Подобное теоретизирование в чужих угодьях позволяет реально сопоставить последнего с величием Времени и Пространства. И если действительно существуют тысячи миров, то вряд ли этот Высший разум, или уровень, или Бог будет выделять один комариный рой (т.е. нас с вами) среди многих тысяч других. Тем более, что, возможно вся наша вселенная - это только частичка атома какой-нибудь травинки, и, сжигая в костре лишь одну хворостинку, кто-то превращает тем самым в пепел неисчислимое множество вечных миров. Тогда и не стоит держаться из последних сил за эту реальность, тем более, что между мирами существуют двери (у Кинга), или другие способы перехода (их нашупывает Станкевич). Героям последнего уже давно неуютно в традиционном измерении (не случайно большинство из них выбивается своим modus vivendi из общепринятых стандартов, а некоторые даже признаны недееспособными официальной медициной). Все чаще и чаще их обволакивает паутина необъяснимого страха, боязни, накрывает волна ничем не сдерживаемого ужаса, причем все это становится отправной точкой бытия. Если в ранних произведениях подобное воспринималось как не очень-то страшные

фобии, то в «Бесапатаме» именно страхом и определяется развитие действия повести и эволюция поступков героя. Достаточно напомнить, что предпоследнее письмо героини состояло лишь из трех слов («Мне страшна Даны»), а предсмертное - из одного «Жах» и подписи. Юрий Станкевич в подобном предчувствии как никто другой близок королю ужасов, хотя ни в одном из интервью среди внушительного списка зарубежных авторитетов, оказавших то или иное влияние на него, имя Стивена Кинга не упоминается. Тем более, что ценит белорусский писатель у прославленных литераторов не заходы в сторону инфернального, а мастерство психологизма, а посему и все его личные «магии», «точки сборки», «мир неорганических сущностей» необходимо воспринимать в первую очередь как фон. Однако вряд ли можно согласиться с автором, болезненно связанного с народом, «над якім будзе існаваць цёмная пляма - праклён - і які адрачэцца, на здзіўленне ўсяму свету, і ад мовы, и ад волі, і ад зямлі сваей на карысць суседзяў, і згіне ў вялікіх пакутах...». Практически все его герои, начиная с волка Лупа, наделены подобным предчувствием гибели и связанного с ним инстинктивного страха. Так, Виктор Небышинец из цитируемого выше рассказа «Последний киносеанс» почти осознанно предвидит свою постепенную гибель. Он даже видит, как вместе с ним рушится и весь маленький известный ему мир, существующий вокруг него. Данной особенностью надеяются не только приговоренные к смерти или будущие исполнители приговора, но и участковый врач, санитар психбольницы, сантехник, журналист, т.е. практически каждый персонаж - вспомним: «Страх. Женщины носили его в лоне своем.» Не случайно у Станкевича появляется даже собиратель страха, обобщенный образ вселенской тревоги. У Стивена Кинга даже трава, сгорая, создает новый узор, навевающий смутный ужас своей чужой бессмыслице определенностью; героев постоянно окатывает волной смутного ужаса, они чувствуют запах страха; живое воплощение страха, etc. Помните, как у Сартровского Рокатена тошнота начинается с напльва неосознанного страха («Тошнота»). Слово «жах», многократно повторенное Станкевичем и его персонажами, всё чаще превращается во что-то бестелесное, но в то же время липкое, неотвязчивое. Героине «Бесапатама» снится - ни один из авторов не проводит резкой границы между сном и явью - что «у пакоі хаваецца нешта пагрозлівае і жахлівае, і гэта нешта, хаця і нябачнае, ведае, што я пра яго ведаю, і сочыць за мной і рыхтуеца да нападу». Именно поэтому Ева Мураш принимает таинственные звонки в дверь за знаки смерти, а в обыкновенном на первый взгляд сантехнике чувствует инфернальную

дьявольщину. Сразу трудно определить, что у Станкевича выходит на первый план - абсурдность человеческого существования или уверенность в какой-то высокой и, следовательно, целенаправленной миссии человека на земле. Однако все его герои боятся жизни. (Не случайно сам автор объясняет невероятный рост графомании во всем мире одиночеством и слабостью людей, а также боязнью Космоса, ибо подсознательно они чувствуют его необъятность и боятся потеряться в окружающей их Вселенной.) Именно поэтому они ненавидят все, даже сферу своего обитания. В произведениях Ю.Станкевича дома всегда ободраны, стекла - выбиты, двери - разломаны. (Как у Барщевского - разрушенные кладбища, взорванные костелы, разграбленные курганы); люди деградирующие - печать вырождения явственно выступает не только на их лицах, но и на всем, к чему прикасаются их руки. Труд людей обессмысливается, ибо в результате их деятельности появляются никого не радующие жилища или никому не нужные аэродромы. Это уже не просто «збыдлячэнне», как в художественном мире талантливого Петра Васюченки. Это мутации всего способа жизни, даже ее восприятия, новая точка отсчета, новое видение. И создано оно, к сожалению, реальными силами, и выдумать ситуацию пострашнее даже Кингу не под силу. Вспомним Р. Бородулина с его «азвярызмамі» из цикла «Нябожчык вяртаўся дадому»:

Сустрэцца са шчасцем хацела гора.  
Шла міравую з немаччу сіла.  
І рэчку рыбіна несла ў мора.  
Дзяўчына горад вачмі падпаліла.

Последнее совпадение с «Сиянием» Кинга скорее всего случайное. Зато совсем не случайны кот, баюкающий мышей, рабы, кующие себе звенящие цепи, волк, пишущий воспоминания на овечьих шкурах о спасенных на пожаре ягнятах, волосы, встающие дыбом на лысине, жертва, сама выбирающая себе палача.

После таких ситуаций даже дети теперь в далеких грозовых всполохах видят иллюминаторы летающих тарелок, в ступе родной нашей бабы-яги - фотоновую ракету, в обыкновенном пауке-крестоносце — гостя из будущего, а в заколдованным необыкновенной красоте луге и сочном яблоке, способном разорвать доброго молодца (сказка о Покатигорошке), не злые проделки жен змеев, а совсем реальную постчернобыльскую действительность: “Напілася кнігаўка - і сканала.” В свете подобной зыбкости (человек, как пламя свечи на ветру) - погоня отдельных персонажей Станкевича за материальными благами сродни охоте киплинговских мародеров за золотом забытого разрушенного города: вслед за радостью обретенной добычи следует

укус черной кобры, гибель Валентины от силы камня как акт вселенской справедливости, «добыча» санитара Кирилла из повести «Псевдо». Ибо все в этом мире псевдо — и человек, и разум, и любовь, и сам мир — псевдо (герою одного из произведений Я Сипакова кажется, что весь мир пахнет мочой). А за всем, как оказывается, стоит ОНО. Может потому герои белорусской литературы последних лет, в отличие от кинговских, не только не могут, но и не хотят беречь этот мир, потому что он никогда не был «исполнен любви и света», как американский: «Шатан выпрасіў у Бога нашу сінявокую і, пасыпашы яе 80-ці мільёнамі кюры, нбы гурман перцам, эксплуатуе далей». Хотя и сам С.Кинг подчёркивает, что «в этом мире могилы зияют и мёртвые не обретают покоя», все же далеко ему до мира М.Горецкого: «Видел я громадные пирамиды искрошенных белых костей. Видел я каналы, полные тухлой крови. Чудища века скрежещут там страшно, и оглушительно, и непрестанно. Там обезьяны обоего пола толкают баграми тела мертвцов, сплавляют их по каналам кровавым.

И сказали мне сидеть там и считать трупы покойников, заготовки мясные, плывущие во все концы шара земного, в огненные пасти чудовищ ненасытных. И не мог я там сидеть...»

Ю.Станкевич и не ставит перед собой задачу взять ответственность за весь мир. В этом он солидарен с американским коллегой, который в свою очередь утверждает, что «мы провидим лишь часть и тем туманился зеркало предсказаний». Данные слова стоит адресовать некоторым критикам, которые ворчали, что роман Ю.Станкевича «Крысы вправе любить ночь» и не совсем роман, мал по объему, похвату событий и времени, т.е. оценивали его совсем не с тех эстетических позиций, в рамках которых он был задуман и написан. Кроме того, и Станкевич, и Кинг считают, что этот мир познааем только для сумасшедших и наркоманов. Вот почему последний вводит в эпопею поисков Темной Башни и страшного демона, имя которому Героин. Правда, чтобы постичь это ужасное явление, С.Кинг вначале рассказывает о бес-траве, в огне которой обитали бесы, способные заворожить уставившегося на пламя и даже утащить к себе. Вспомним жабер-траву у Яна Барщевского, с помощью которой человек может покинуть землю, совершить путешествие в ужасающий мир подводных чудовищ, странствовать во времени, пройти в некий параллельный мир, откуда зачастую невозможно найти дорогу назад. Несомненно, что в жабер-траве присутствуют какие-то галлюциногены, ведь десять лет, прошедшие после эксперимента героя, показались ему мгновением. Не случайно она воспринимается как знаковая система другого измерения, наряду с «разры́т-травой» и

«пералёт-травой». Как раз именно «травка» позволяет героям Станкевича оторваться от этой затхлой действительности и попробовать постичь другие координаты бытия, она выполняет сложнейшую функцию кинговских дверей. Выход Ильи из темноты и молчания на свет бледных звезд, плавное ощущение материи, становящейся всё более разреженной, вход вместе с Распорядителем-шмелем в одно из неисчислимых врат Галактики - это и продолжение полета гоголевского черта, и полета Маргариты, и материализация извечного человеческого: «А что там?», более изысканно звучавшее у Еврипида: «Кто знает, быть может жить - значит умереть, а умереть - жить». Не случайно, что сантехник, как и большинство переживших клиническую смерть и вернувшихся к жизни, направляется сразу в темный тоннель Все полеты проходят на границе жизни и смерти, причем последняя побеждает чаще, если не сказать всегда. Неизвестно, испытал ли на себе белорусский писатель наркотическое опьянение, как Булгаков или Кинг, но действия их героев, как и наркотические видения, чрезвычайно схожи, как и описания физиологических проблем наркоманов (например, проблемы с кишечником у Евы и Эдди).

«Чем более уединяется душа, тем более способной становится она искать и постичь Творца и Господа своего», - свидетельствуют богословы. О возможности оставлять свою материализованную оболочку опять впервые поведал нам Я.Барщевский. Причем не только в повести «Душа не в своем теле», но и в новелле «Волколак», в которой освобожденному из звериного обличья герою предлагали временно вселиться в скелет. Сантехник Илья открывает несколько совсем не безупречных законов: «цела можа паклапаціца пра сябе само калі чалавек яго пакідае; можна адразу вярнуцца ў цела калі звонку становіцца небяспечна». Тем самым герой Станкевича перестает следить за материальным началом своего «я», в чем он более близок Яну Барщевскому, нежели Стивену Кингу. Последний ясно представляет: разуму Роланда, оставившему свое тело, ничего не грозит, но если стрелок не защитит его от Морских тварей, то не будет никакого возврата, ибо не будет куда возвращаться. Стрелок все время видит, как на морском берегу, в необозримой дали, в ином времени и пространстве, его лишенное разума тело дрожало и извивалось, как тело спящего человека, которому видится сон, где он подымается до запредельных вершин наслаждения или падает в бездну ужаса. Забота о людях заставляет врача из повести Я. Барщевского оставить свое тело, которое было погребено сердобольными соседями. Чрезмерная уверенность в незыблемости самим

открытых законов приводит продвинутого сантехника к ужасному финалу. Да и душа попадает в западню, ловко расставленную врагом рода человеческого, как называли эту силу романтики. Человеческая гордыня и в данном случае ведет в ад, правда, весьма модернизированный. В то же время следует напомнить, что Илья предчувствует трагедию. Неслучайно он предлагает Еве стать своим гидом-хранителем, следя щим за оставленной оболочкой.

Жабер-трава, бес-трава, героин помогают людям выйти на зри-мо новый уровень. Они выполняют роль своеобразного медиума; для перехода из одного мира в другой, в котором герои мечтают найти убежище от ужаса бытия, непосредственной угрозы этой реальности. В этом плане бегство Солдата, Бомжа, Наркоманки в Волчью яму у Быкова равнозначно путешествию троих героеv Кинга, стоящих в центре мантры, по много л и кости Вселенной. Тем более, что вряд ли ирреальность гуманнее. Скорее всего это новая западня, только несколько другого уровня. Сам американский писатель не раз утверждал, что все эти миры не такие уже и разные, ибо одному персонажу и там и здесь обещали оторвать голову. И не так уже важно, что приходится есть - омароподобных тварей с или лягушек, воевать с крысами, саранчой или другими не менее привлекательными созданиями.

Одним из самых эффективных средств побеждения страха был секс, совокупление, не случайно некоторые физиологи устанавливают прямую зависимость между страхом смерти и оргазмом (например, у повешенных). Стивен Кинг всегда подчеркивает, что страх исходит только от мужчины, существа весьма примитивного и всегда склонного к насилию. Так, волна непонятного ужаса, накатывающая на Роланда с первых его шагов по заклятой пустыне, распалаляет его похоть и толкает к Элис, которая тоже избавляется от стресса, вызванного появлением нового Лазаря, в совокуплении. Кинг подчеркивает разницу между подлинным сладострастием и примитивным желанием «потрахаться».

В рассказе Ю.Станкевича «Совы» приговоренный к смерти, чувствуя близкую казнь, занимается онанизмом. Секс имеет универсальный характер и тем самым он может даже объединять миры, как и наркотик. (Трансагрессивная литература практически не разделяет пограничные ситуации сознания, связанные с первым и вторым.) Хотя они и не дружат - во многих местах описывается, как герой, пристрастившись к наркотикам, теряет девушек: (Эдди у Кинга, да и Илья не особенно активен в этом плане.) Но объединительная сила совокупления не теряет своей универсальности. Так, в фантас-

магорическом мире Б.Лесъяна девица отдается змею, червяку; хромой дед бросается в озеро, завороженный песней нимфы; пила, или демон в виде пилы, соблазняет парня и во время любовного акта разгрызает его на куски. Ныне секс страшен, и не только потому, что существуют инкубы и сукубы. В свое время Ян Барщевский только намекал на связь корчмарки с нечистым, свидетельством чему был родимый знак на устах дочери. У Стивена Кинга героиня не только не боится «ложащегося на» (т.е. сексуально-активного демона, инкуба), но и, принимая его игру, побеждает. Sex и пол - это его оружие, но и слабое место тоже. (Правда, всё это гораздо ближе к сексуально озабоченным демонологическим персонажам А.Глобуса, но у последнего нечистая сила просто играется с женщинами.) У Ю.Станкевича любовный акт - это прежде всего свидетельство обреченности, очередная тщетная попытка найти отдушину измученной душе. Любовная игра становится длиннее - ибо надо успеть надеть презерватив. Секс и гибель становятся теперь практически синонимами, и в не горьковско-классическом «Девушка и смерть», а в более реальном и страшном - коитус >AIDS> смерть. И нынешний реальный партнер становится страшнее дьявола, принимающего женский или мужской облик, и соблазняющего людей. В силу чего уже почти невинной воспринимается месть героини купринской «Ямы», в злобе несущую развратникам «дурную» болезнь. Что-то похожее происходит и в «Волчьей яме», где видавшая виды Наркоманка щадит несчастного солдатика. СПИД у Евы Мураш доводит до абсурда саму идею бытия. Гротескное начинается именно там, где люди боятся жизни, а не смерти. Жизни, к которой чувствуешь слабость и отвращение одновременно, ибо это сродни сексу в воде - одно тонет в другом.

В романе «Бесплодные земли» Стивен Кинг неоднократно возвращается к образу беспощадно великого колеса, раскручивающего наши жизни. Описав полный круг, оно всегда возвращается к той же точке. В рецензии на спектакль по «Мертвым душам» говорится о страшной стране, в которой столетие за столетием крутится одно и то же необратимое колесо воровства, мошенничества, дикой и ничем не оправданной злобы. Гротескное колесо белорусской юдоли не останавливается, лишь ускоряет свое движение, несмотря на то, белорусские писатели рассказывают о своих видениях в такой форме, что скоро все отшатнутся от человека: «Жизнь — это тоже бред».

Стивен Кинг вспоминает, что мать его учila так: если боишься чего-нибудь, надо произнести это трижды вслух - и ничего не будет. Ныне писатель как бы произносит вслух то, что вселяет в него ужас, переводя тем самым свои страхи в вымысел.

Наша литература произнесла это вслух не три, а триста тридцать три раза. И всё тщетно. Глас вопиющего не услышан. Возможно, мы говорим не на том языке, и наши песні-жальбы воспринимаются именно как песни (как кинговское сварганиТЬ в другом мире означает изнасиловать женщину). Видно, мы уже не можем вспомнить былой славный Высокий Слог, наш удел - Тры Словы Нямых. Мы - «грэбаныя псхі» (Ю.Станкевич), как грабаные похитители детей, грабаный призрак, грабаная гомиконаркофобия, долбогребы у Кинга. А потому нет и не будет сверхлитературы, способной нас же разбудить. А зачем просыпаться «жлобскай нацыі» (В.Шалкевич), индейцам Европы - «усё набрыдзі аддаем, а сам і гарэлачку жлукцім з апошняга» (Ю.Станкевич). «Отстойник - это бесплодные земли. Мёртвые земли», - утверждает С.Кинг, считая, что вся грязь приходит из пустыни (средоточие зла) от переселенцев. Ян Борщевский также считает виноватыми в трагедии белорусов асташей, сравнительно загадочных пришельцев с «шырокімі барадамі, круглымі тварамі і вялікімі скураннымі фартухамі». Лихие люди, связанные с чернокнижием, «пасылаюць лад лёд злога духа, і той заганяе рыбу ў нерат, дык яны спустошылі ў нас азёры, навучылі нашу моладзь бязбожным учынкам, чарам, бессаромным песням». Именно поэтому они, с точки зрения белорусского романтика, и представляют главную опасность для родины: «Даўней і пра тых асташоў нікому і не снілася, а цяпер хутка забяруць у нас зямлю і ваду, так што і нам трэба ўжо ўцякаць куды далей».

Не менее страшной, вязкой, цепкой, беспощадной массой представляются чужаки в романе Ю.Станкевича «Крысы вправе любить ночь». В то же время он уже видит «юдово племя» и в белорусах, «забывших, что гордость - это незримая кость, не дающая шее согнуться» (С.Кинг). Реально-фантастическую приновесть в духе Яна Борщевского (разумеется, с определенными временными изменениями) о гибельности и неотвратимости данного процесса поведал и земляк великого романтика Франц Сивко в повести «Удог». Как и в классических произведениях жанра (вспомним смоковницу, виноград, пшеницу в притчах Христа, дерево, подтачиваемое черной и белой мышами в притче о единороге), заглавным становится символическое полулегендарное дерево удог. Тщетно эрудиты от ботаники листают словари и энциклопедии - подобного растения в природе не существует, это просто художественная находка автора, создавшего сложную метафору чужака (непонятного, скрытного, сильного, коварного, хитрого etc.), прищепление которого на инородную почву сопряжено с исключительно трагическими и кровавыми событиями. Ведь нельзя пересадить на чужую землю

дерево в полной его силе - оно захнёт и погибнет. Иное дело - маленько семя, сила которого неизмерна. В притче № 2 Христос рассказывает о добром семени и плевелах. Именно нечистый, воспользовавшись сном человеческим, всевает последние среди первых. Враг человеческий как бы опекает это неизвестно к какому роду принадлежащее дерево, лелеет его, защищает в минуты угрозы. Не случайно процесс его опеки в чем-то сродни выхаживанию цмока из яйца, снесенного черным петухом. Да и сам он сопровождается, как и в «Шляхтице», аномальными природными явлениями. Так, появление нечистой силы в новеллистике Яна Барщевского всегда связано с грозой, молнией, вспышкой света, землетрясением. Под гром с ясного неба - на небе не было ні хмурынкі, а гром не сцихаў увесь надвячорак. Сіплаваты..., ён нечакана ўсчынаўся дзесяці ўдалечыні, пракаціўшыся рэхам па наваколлі, павольна патанаў у знямельных ад пярэпалаху гаях і дубровах. Кожны раз зямля страхавіта ўздрыгвала пад ягонымі ўдарамі, а аблеўленыя птушкамі дрэвы глуха рыпелі патрывожаным голлем... Зрэдку грымоцце суправаджала бліскавіца - и высаживает Пелагея росток неизвестного дерева-чужака, которое должно завладеть этой землей. То есть по существу перед нами два равновеликие события - рождение цмока и посадка саженца. Не случаен и тот факт, что как с появлением первого в доме Карпа начинаются явления полтергейста, так и с появлением Пелагеи возникают одиночные и массовые (причем целенаправленные) явления психоза (реальные и не очень). У Ф. Сивко это, в первую очередь, 14 здоровых мужчин-повстанцев, одурманенно уничтожающие всю растительность в округе. Уцелело только одно растение - недавно посаженный удог.

Действие своей повести Ф. Сивко начинает с 1831 года, т.е. за десять лет до появления первых томов «Шляхтица». По существу мы можем проследить параллельное духовное влияние философской идеи Яна Барщевского и физической диверсии, совершенной Пелагеей. Поэтому закономерно, что первая часть повести Ф. Сивко воспринимается своеобразным прологом, а главное действие разворачивается уже не в середине XIX века, как в «Шляхтице», а во второй половине XX столетия, однако в той же местности, в тех же условиях, в той же семье. Для притчи с её условностью это весьма закономерно. Тем более, что вместе со злым духом Никитроном, который появляется из язычка свечи - Полымя свечкі ўсё вышэй і вышэй падымаетца ўгору, і тут з яго ўзнікае высокая лёгкая і гнуткая чалавечая постаць, саскоквае на падлогу і вось ужо стаў перад ім чалавек у пунсовай вопратцы - нечистая сила перелетает в наши дни и овладевает одним

из героев. Злой дух проникает не только в сознание, но и в душу Ромки, ибо он открыл ее неосознанным убийством отца. Это сияние (как и у С.Кинга) остается с ребенком навсегда. И как божественная хворь у того же Цезаря, предопределяет его долю и в конце концов испепеляет (в фактическом и метафорическом смысле) несчастного. (Примечательно, что у Ст.Кинга сияние направлено вне, на других; у белоруса, в полном соответствии с менталитетом, на себя, на самоуничтожение и саморазрушение.) Однако непреходящий ужас заставляет юношу бояться даже солнца. В целом, реальная нечисть у Ф.Сивко не менее ужасная, нежели фантастическая у Яна Барщевского. Именно она убирает ксендза, являющегося олицетворением добра, люто ненавидит все местное - з іх недарэчнымі імёнамі і звычкамі. Гэтае нельга, тое - нявольна, уничтожает все окружающее. И не менее успешно ведет «тутэйших» на уничтожение восстановленного палаца - символа исторической памяти. Ф.Сивко - пессимист в оценке исторической перспективы белорусов, в чем-то он даже фаталист - не случайно так устроено, что несколько поколений женщин одной семьи «осчастливили» именно мужчин семьи главных героев повести. Поэтому не случаен и финал произведения, в котором деревню Дубровка переименовали в Подрайну. Да еще с издевкой: «Скажы дзякую, цётка, што Свісцёлкай не назвалі. Усе вы тут свістуны, сваё прасвіталі».

Правду говорит В.Быков, страшную правду: нет того народа, величием, мудростью которого так долго восхищались. И нечего говорить о толерантности, сдержанности, сострадании там, где в действительности имеем дело с абсолютно противоположным. Мы - исключительно женская нация, мужчинами становимся только после алкогольной интоксикации, а проснувшись готовы любой набрыдзі целовать руку. Не потому ли и доля наша такая - несчастливая. Мы сами ее позвали: «Збяднелы, апанураны, знявераны народ на высме памаду за- быуся пра с вайю глуханямога алостала й тры ягоныя словы. І зноў стаў нямы. Той раз - назаўжды» Герои Стивена Кинга все еще ищут Темную башню. Белорусы...??? Для них, пожалуй, самое актуальное - уйти со сцены бытия достойно, без истерии. Как в исключительном эпизоде коллективного самоубийства белорусских повстанцев из слуцкой бригады двадцатого года после проигранной большевикам битвы («На чорных лядах»). Изображение исключительной трагедии - провозвестника холокоста нации - подается спокойно, без надрыва, словно белорусы исполняют свой извечный обряд жнива. Ибо ужасающей является уже не сама смерть - величественное дело, ради которого была принесена в жертву жизнь,

погибло, - а страдания близких, невольной причиной которых они могут стать. А потому собственная гибель - далеко не самое страшное, подготовленное судьбой. Исключительно абсурдными представляются попытки человека изменить что-то в своей недоли, протестовать против воли рока («Сцяна»), ибо вместо очередного взятого мура появляется новый, непреодолимый «Бедны, няшчасны прафесар Скварыш» из рассказа «Бедныя людзі» с грустью вспоминает свое детское сочувствие медведю в клетке, ибо твердо убежден, что ему, попавшему в ту же клетку обстоятельств, никто уже не паслагадае.

Вместе с тем разительно изменяется авторская акцентация. Ранее В.Быков видел причины многочисленных трагедий белорусов в действиях внешних вражеских сил. Ныне же он находит истоки национальных проблем во внутреннем состоянии нации Он солидарен с Г.Гачевым, считающим, что действительно национальным становится не тот писатель, который восхваляет свой народ, родину и жизнь (это нижайший вид национального в искусстве), а способный к самокритике. Вряд ли найдется много литераторов, отважившихся сказать правду не только о положительных, но и отрицательных чертах характера своей нации. Причем сказать смело, бескомпромиссно, избегая игры в приличия, как это свойственно рассказу «Народныя мсціўцы». Автор сознательно избегает условности, гротесковости, притчевобразия, что в целом свойственно творческой манере В.Быкова последних лет. Но именно тем более становится ужасной обыкновенная история неудавшейся мести, которая в результате сознательного снижения перерастает из сообщения о бытовом происшествии в постижение сущности национального характера. Не потому ли здесь нет места не то что сарказму, но даже и менее изdevательской иронии, ибо дела, о которых повествуется, становятся определяющими не только для несчастных четырех сельчан. В классической традиции подобные финалы разряжалась гневными тирадами автора (вспомним у Н.В.Гоголя - «и до какой подлости, мелочности, гадости может дойти человек») или ироническими пассажами (у А.П.Чехова обманутый муж вместо пистолета покупает сетку для ловли перепелов, или бывший друг детства пожимает два пальца высокопоставленной особе и хихикает от удовольствия, как китаец). Быков внешне никак не реагирует на поступок своего героя, не знающего уже не только что делать, но даже и думать..

Страшно становится от подобных мыслей. Ранее в белорусской литературе еще теплился огонек надежды, которому под силу разогнать извечную тьму и показать путь да Бацькаўшчыны. Теперь

огонь в ночи практически не виден. Горько. Но - правда. Французам хватило одного Арадура, чехам - Лидице. Белорусам мало тысяч Хатыней и сотен Курапат. И последнее свидетельство перевернутости мира - едва не погибший под траками немецкого танка Василь Быков ныне обрел убежище в Германии...

## ТАЛСТОЙ І А. АДАМОВІЧ: УРОКІ ЖЫЩЦЯ І ТВОРЧАСЦІ

Стала хрэстаматыйнай тэза аб выключнай ролі ў станаўленні А. Адамовіча як пісьменніка, філосафа, публіцыста, эсэіста і, у першую чаргу, чалавека, жыщёвага і творчага вопыту Льва Талстога. Аб гэтым сведчаць не толькі грунтоўнейшыя артыкулы „Талстоўскі крок”, „Неабходнасць Талстога”, але і самыя неласрэдныя спасылкі на вялікага рускага пісьменніка, разнастайныя алюзіі, шчодра рассышаныш па ўсіх мастацкіх, эсэйстичных, мемуарных творах.

Перад намі паўстае даволі супяречлівая з'ява. З аднаго боку, такая пастаянная ўвага да філасофіі жыщця і творчасці аднаго чалавека (няхай сабе і геніяльнага) на працягу ўсяго жыщця, здавалася б, не вельмі характэрная для Адамовіча, арыгінальны і самабытны асобы, якая ўсе, на першы погляд, „незыблемые истины” імкненца падвергнуць выпрабаванням. А тут мы бачым, як гэтая выключная ўвага пераастае ў захапленне, якое ў сваю чаргу нагадвае чарговае стварэнне куміра: „Перачытаў гэтае месца і зноў ахнуў і засмуціўся: куды ні сунься, у любы куток уласнай душы, ва ўласную памяць, а там ужо бываў Леў Мікалаевіч, пакінуўшы сваю „візітную картачку”. Нечым біблейскім вее ад гэтых слоў, як і ад самога слова „кумір” і ўсяго, што з ім звязана і асацыявана. Бо сам Л.Талстой бачыў пэўную небяспеку ў надобным працэсе, дзе так легка адступіцца і страціць многае. Ці не таму так катэгарычна ён заяўляў: „Какой ужасный вред авторитеты, прославленные великие люди, да ешё ложные”. Цікава, што да апошніх ён мог аднесці і паасонныя творы Гётэ і Шэкспіра.” Не сотворял себе кумира” А.Адамовіч, не быў ён „талстоўцам” у грубым разуменні слова, але ў такой нязменнай цікавасці да асобы Л.Талстога, яго пошукаў, знаходак і расчараўанняў бачыцца нешта агульнае, што аб'ядноўвае вялікіх філосафаў і пісьменнікаў пачатку і канца XX ст. Было нешта агульнае і ў іх душы, у свядомасці, светапоглядзе, што нельга растлумачыць праста запазычваннем класічных ідэяў і іх прыстасаваннем да новых гісторычных умоваў. Калі б мы спавядалі буддызм, то маглі б гаварыць нават аб рэінкарнацыі душ. І сапраўды. Абодва нарадзіліся над сузор'ем Панны. Гараскопы сведчаць, што пад гэтым знакам нараджаюцца людзі з вострым аналітычным розумам, яны ўвесь час аналізуюць і разважаюць, маюць схільнасць да адзіноты, натоўп іх раздражняе. Знешне яны спакойныя, але заўсёды стрымліваюць магутныя душэўныя зрухі. Яны эдольныя вучыцца на працягу ўсяго

жыцця, і скарбы духоўныя для іх шматкроць пераважаюць „земные тленные сокровища” (Ф.Скарына).

Шмат агульнага бачылда і ў іх далейшым жыдці. Так, выключную ролю ў станаўленні кожнага адыграла маці: „Нынче утром обхожу сад и, как всегда вспоминаю о матери, о „маменьке”, которую я совсем не помню, но которая осталась для меня святым идеалом. Никогда дурного о ней не слышал. И, идя по березовой аллее, увидел следок по грязи женской ноги, подумал о ней, об её теле. И представление об её теле не входило в меня. Телесное всё оскверняло бы её. Какое хорошее к ней чувство! Как бы я хотел такое же чувство иметь ко всем: и к женщинам и к мужчинам И можно Хорошо бы, имея дело с людьми, думать так о них, чувствовать так к ним. Можно. Попытаюсь”.

За два гады да смерці Леў Талстой шмат разоў згадае: „Не могу без слёз говорить о моей матери”. Магчыма, тут мы маєм справу з пэўнай узроставай сэнгыментальнасцю. Цікава, што перад смерцю А. Адамовіч таксама запісвае: „Стай слязлівы на добро - фільмы не могу глядзець, нават дрэнныя”. І пазней - „нешта я стай больш сентиментальным за гэтых дні, слёзы блішчаць на любое добро”. У Л.Талстога падобнае пачуццё значна ўзмацняецца ўсведамленнем адзіноты ў сям'і, грамадстве: „Целый день тупое, тоскливое состояние. К вечеру состояние перешло в умиление - желание ласки - любви. Хотелось, как в детстве, прильнуть к любящему, жалеющему существу и умиленно плакать и быть угешаемым. Но кто такое существо, к которому бы я мог прильнуть так? Перебираю всех любимых мною людей - ни один не годится. К кому же прильнуть? Сделаться маленьким и к матери, как я представляю её себе.

Да, да, маменька, которую я никогда не называл ешё, не умея говорить. Да, она высшее моё представление о чистой любви, но не холодной, божеской, а земной, тёплой, материнской. К этой тянулась моя лучшая, уставшая душа. Ты, маменька, ты приласкай меня”.

Любоў Талстога да Маці нагадвае дзіцячу трагедыю М.Багдановіча. Восьмідзесяцігадовы старац, як і юны Максім, прыкладна ў адзін час кананізуецца ідэалізаваны воблік Маці, імкнучыся перанесці гэтую любоў на ўвесы свет.

Дзякую Богу, Маці А. Адамовіча пражыла доўгае зямное жыццё. Але яе ўплыў на Сашаньку, Алесіка, Александра, Александра Міхайлавіча амаль што тоесны ўплыву згаданых Маці на сваіх вялікіх сыноў.

Менавіта Маці былі прысвечаны першыя раманы А.Адамовіча, якраз воблік радзімай лунаў над ім, калі ён пісаў класічныя слова,

што ў ванны „не женское лицо”. Невыпадкова ён падкрэсліваў, што „залісаў толькі тое, што мая маці ўласным жыщём напісала і дзе мы з братам толькі персанажы яе жыцця-рамана”. Згаданыя слова са „скончаных раздэлаў незавершанай кнігі “VIXI”, мудрасць і веліч якой асвечаны светлым воблікам Ганны Мітрафанаўны. Невышадкова завяршаеща яна згадкамі пра вечнасць і пра апошнія дні бытавання Маці, яе пахаванні і памінках: „О, Госпадзі, усё гэта стаіць і не адыходзіць. і не трэба, каб хоць нешта пайшло”. Як і Л.Талстой, А Адамовіч адчувае прысутнасць у сваім жыцці Маці (нават ужо не існуючай фізічна). Згадаем, што ў свой час беларусы верылі ў пазаграбовую апеку маці над дзіцем. Ці не адсюль вера ў фантастычную відушчнасць нават фатаграфіі Мамы. Калі і юнаку пагражае смяротная небяслека, ён фізічна адчувае, што маці праз фатаграфію ўбачыць яго смерць і, каб не трывожыць сэрца радзімай, хавае кашалёк са здымкам у пясок.

Пра гэта ж сведчыць і яго наіўная надзея пасля смерці Маці з дапамогай сініх томікаў Пушкіна вярнуцца туды, „дзе я быў неаддзялімы ад Яе - да дзяцінства, юнацтва, Глушки. Але Пушкін ужо не той, не, я не той, усё не тое”. Казка, і асабліва яе аптымістычны фінал, не прыйдзе да дарослага А.Адамовіча, як і да паміраючага Л.Талстога. Яны, дэміургі сваіх мастацкіх сусветаў, не могуць стварыць яе для сябе і не могуць папрасіць аб ёй і іншага. Маці - не толькі ідэал, супакойваючая сіла. Якраз яе вобраз дапамагае Талстому і Адамовічу зразумець, спасцігнуць таямніцу свайго з'яўлення і адыходу, ацаніць сэнс і вартасць жыцця наогул, якое беларусу пад уплывам згаданай усходняй філософіі і „ёрничанья Высоцкого” („Хорошую рэлигию придумали индусы”) уяўляеца пераходам з Вечнасці ў Вечнасць. Да такога разважання яго падтлігурхувае фота бацькоў, знятых у той час, калі аўтара яшчэ няма на свеце. Ен згадвае асацыяйты Набокава, якому якраз у такі момант пустая дзіцячая каляска ўяўляеца труной. Яна стаіць (першая) - а яго яшчэ няма. Не нарадзіўся - гэта як памёр. Ці не адсюль падобныя пошуки самога сябе - з якога часу я пачынаю сябе ўсведамляць, калі я - гэта я”. З якога моманту мы начыста забываєм тое, што востра перажывам, смеючыся і плачучы ў такім вось узросце? Нешта застаеца ў нас, але запячатанае, у нейкіх сотах”.

Сапраўды, у найболыш старажытных кнігах Бібліі згадваеца, што пры нараджэнні дзіцяці анёл дакранаеца да ягонага ілба, каб душа забыла ўсё, што ведала, іншы чалавек не зможа жыць далей. У самой душы застаюцца толькі нейкія цъмянныя згадкі. Ці не таму найболыш дасканальня з іх спрабуюць вырвацца з гэтага зачарараванага

кола, вышсці за межы наканаванага і даступнага, або, што будзе больш дакладным, дазволенага. Успомнім, як біўся над гэтымі праблемамі Л.Талстой і як яму ўрэшце пачалося здавацца, што ўсведамляць сябе пачаў ці не з таго моманту, калі амаль ад разу пасля нараджэння мылі яго ў шурпатах ночвах, сценкі якіх балюча дралаюць плечыкі немаўляці. Прабіваецца праз сцэны загадкавай незразумеласці і А.Адамовіч. Смерць Маці і арэол яе бессмяротнасці, уяўленне аб сваёй не вечнасці - усё гэта спрыяе лагічнаму вываду: раз мяне не было - то мяне і не будзе. (Нешта падобнае ёсць у брылёўскіх запісах - маленькае дзіцянё ўспрымае жыццё як кіно: паглядзеў сам - дай паглядзець і іншым). У Талстога гэта падаецца больш афарыстычна: „Я умер - я проснулся. Мы говорим о жизни после смерти. Но если душа будет жить после смерти, то она должна была жить и до жизни. Однобокая вечность есть бессмыслица.”

Разумению глыбіш і незваротнасці гэтага працэсу, спасціжэнню адвечнай ісціны надзвычай садзейнічаюць і некаторыя сямейныя трагедыі, што напаткалі пісьменнікаў.

Вось як успрымае смерць ад шкарлятыны Ванечкі (сямігадовага сына) Л.Талстой: „Похоронили Ванечку. Ужасное - нет, не ужасное, а великое душевное событие, Благодарю тебя, отец. Благодарю тебя.” И далей... „Смерть Ванечки была для меня, как смерть Николеньки, проявление бога, привлечение к нему. И потому не только не могу сказать, чтобы это было грустное, тяжелое событие, но прямо говорю, что это (радостное) - не радостное, это дурное слово, но милосердие от бога, распутывающее ложь жизни, приближающее к нему событие”.

Вестка аб смерці брата Жэні, Заны, з якім так многа звязана, прыходзіць да А. Адамовіча ў рэанімацыінае аддзяленне. З амаль распаласаваным інфарктам сэрцам ён едзе на пахаванне, а потым замаўляе службу саракавога дня ў падмаскоўнай царкве: „Яны (бацюшка і матушка - І.Ш.) і справілі службу ў пустой царкве: голая цэгла, падщёкі і зеляніва, мох у алтары, але нешта ў акалічнасці было такое, что я ўпершыню ў жыцці некалькі разоў перажагнуўся - услед за бацюшкам Яўгенам”. Якраз у час пахавання вялікі баларус ужо бачыў свою магілу, ён канчатковая ўпэўніўся, што будзе ляжаць у гэтай зямлі, поруч з братам і бацькамі.

У свой час А.Чэхаў даволі сурова ацаніў богашукальніцтва Л. Талстога; „Старик смерти испугался”. Наўрад ці можна прыняць сарказм звычайна аб'ектыўнага Антона Паўлавіча. Проблема смерці хвалявала Льва Мікалаеўіча, як і Алеся Міхайлавіча, на працягу ўсяго свядомага жыцця. Ды і не магло быць па-іншаму, хадя б таму, што яны бачылі так многа смерцяў на вайне і смерць непасрэдна

пагражала з юнацкіх гадоў: „Я не сколько раз считал сеяя близким к смерти. И теперь смерть очень близка. И надо сделать это дело как можно лучше: умирать и умиреть хорошо”.

Згадваеща І.Бунін, які ўсё жыццё панічна баяўся смерці, а труна - „ни на что не похожее создание” - была для яго своеасаблівым жупелам А.Адамовіч у гэтай завочнай спрэчцы класікаў усё ж такі болей на баку Л.Талстога, які адчуваў у хвіліны хворасці „радостную готовность к смерти”. Невыпадкова незадоўга да смерці Але́сь Міхайлавіч цытуе вялікала палярэдніка: „Я есть - смерти нет. Смерть придет - меня не будет”. Беларускі пісьменнік без усялякага самалюбавання згадвае, што мог загінуць ужо ў шаснаццаць гадоў, таму ўспрымае пражытыя шэсцьдзесят ледэй не падарункам лесу. „Чаго скавытаець? А чакаць, дачакацца старэчага маразму ці інсульту - новошта ж гэта? Каб жыць па-чалавечы - трэба згадзіцца са смерцю і перастаць яе баяцца”.

Практычна ўсе старонкі дзённікаў Л.Талстога засяроджаныя на гэтай праблеме. „Сердце слабо. И это хорошо. Очень напоминает о близкой смерти”. І яшчэ: „В последнее время очень близко чувствуется смерть. Кажется, жизнь материальная висит на волоске и должна скоро оборваться...”

Тое, што філосаф пачатку стагоддзя адчувае фібрамі душы, у канцы века А.Адамовіч бачыць уласнымі вачыма: „На экране японскага аппарата „Рэха” - разрэз майго Сэрца, на плыткім фоне дражніцца язычок клапана. Вось дзе твой гадзіннік. Завод скончыцца і... Напісаў Сэрца з вялікай літары. Бачыў гадзіннік і спяшаюся...”

Згадаем-паўторым яшчэ раз апошняя радкі. У іх ужо выразна адчувальны клопат не столькі пра сябе, пра мітуслівую славу, нават пра сваё фізічнае існаванне, сваю матэрыяльную абалонку; „Похоронить меня там, где я умру... На самом дешевом кладбище и в самом дешевом гробу”. Але́сь Адамовіч, праўда, ведае месца свайго вечнага спачынку, але і ён абгрунтоўвае яго патрэбамі душы: „Уся ісціна ў тым, што памерці я хачу ў Беларусі, а ляжаць у

Глушы. Там я звязаны з усім. Тут жа толькі ты. Гэта - для жыцця. А для Вечнасці - Беларусь”.

У цэлым гады жыцця абодвух літаратаў праходзяць пад знакам нездароўя і блізкай смерці. „Слова умирающага особенно значительны. Но ведь мы умираем всегда и особенно явно в старости. Пусть же помнит старик, что слова его могут быть особенно значительны”. Наогул, адвечная праблема класічнай літаратуры, яшчэ амаль недаследаваная ў самых разнастайных аспектах – філософскіх, псіхалагічных, літаратуразнаўчых. Згадаем хоць імёны Пруста, Бальзака,

Гогаля, Українкі, Багдановіча. Дарэчы, інфаркт у Адамовіча здарыўся ў ноч поўнага зацьмення Месяца і ноч нараджэння Сталіна, што таксама пра многае сведчыць, нагадае намоч нараджэння А. Македонскага ці сімволіку з'яўлення на свет Ф.Скарыны.

Аднак пісьменнікаў трывожыць у першую чаргу іх велічная справа: „Не хотелось бы умереть, не выразив того, что нынче особенно ясно чувствовал и понимал”. И Алексей Адамович таксама ў гіпатэтычнай развазе выбірае некалькі месяцеў жыцця (гарантаваных), а не прывідныя 5-7 гадоў, толькі для таго, каб завершыць задуманае.

Невыпадкова Л.Талстой сцвярджаў: „То, что мы называем действительностью, есть сон, который продолжается всю жизнь и от которого мы понемногу пробуждаемся в старости и вполне пробуждаемся при смерти”. Логіка адна - калі думадź пра будучыню, то як жа не думадź пра непазбежную будучыню - смерць. Падчас абодва пісьменнікі прыходзяць да парадаксальных вывадаў - смерць іх не палохае („Смерць што - таксама ўтульнасць? Ты ўжо тут, а ўсё - яшчэ там”). Чым далей чалавек ад смерці, якой ужо крануўся, тым больш баіцца гэтае Падзеі. Пачынае баіцца”. Пад уплывам адчувал ня спрадвечнай наканаванасці адбышаюцца і адпаведныя пераацэнкі (не - хутчэй карэктроўкі!) адносінаў да жыцця, яго вартасці і мэтазгоднасці: чалавеку надо жить как луна-месяц: *wiwere en monrant et mourir en wiwant*. Толькі зрэдку ў вялікага філосафа з'явяцца ноткі разгубленасці: „В первый раз почувствовал случайность всего этого мира. Зачем я, такой ясный, простой, разумный, добрый, живу в этом запутанном, сложном, безумном, злом мире? Зачем?” Сапраўды, у гэтым свеце надзвычай цяжка жыць з адкрытымі вачыма і раскрытай душою. Як уражвае, здавалася б, нейтральная загадка Л. Талстога: „Вчера ходил по улицам и смотрел на лица: редко не отравленное алкоголем, никотином, сифилисом лицо. Ужасно жалко и обидно бессилие, когда так ясно спасение”. У падобнай запісі А. Адамовіча асуджаеца не сама ахвяра, а тыя, што давялі чалавека да такой сітуацыі: „Отняли у страны тысячи церквей и тысячи малых рек. Отняли у страны и красивые лица. Посмотри в вагоне метро: какую воду они пьют, какую пищу глотают, о чем друг с другом дома говорят? Даже в войну: какие красивые лица стариков, баб! А это?”

Абодва філосафы бачаць прычыну гэтага ў пэўных аспектах чалавечага быцця, антагонічных недахопах жыцця („вчера чтение Мопассана навеяло на меня желание изобразить пошлость жизни, как я её знаю;” „сумасшествие всегда следствие неразумной и поэтому безнравственной жизни;” „признание полного безумия нашей жизни и полное отречение от нея” ). Вось чаму ў пэўнай ступені Леў Мікалаевіч

апраўдае чалавека - „жыць так полна противоречий вёсму тому, что мы думаем и чувствуем, что дурман табака, вина необходим нам”. Ён сцвярджае, што нельга ўсё ў гэтым свеце зразумець з дапамогай логікі і розуму. Менавіта таму звычайная бабулька сваій верай у Бога бліжэй да ісціны, чым сучасная прафесура, што сваімі малюткамі назіраннямі і вывадамі з іх спрабуюць прыкрыць асноўнае, незразумелае і недаступнае (удивительна глупость, тупоумие, вкусивших учености). Л. Толстой пратэстуе супраць таго, што адзін вечны чалавечы закон любві адмаўляюць суеверы ад науки, што, даследуючы звяроў, знайшлі закон барацьбы і эвалюцыі і прымянілі яго да чалавечага грамадства. - „Какое безумие!” Вось чаму ён сцвярджае, што нават цяжка ўявіць той пераварот, які адбудзеца ва ўсім рэчыўным жыцці людзей, калі апошнія не тое, што стануть жыць на па любові, а толькі перастануть жыць злосным, жавёльным жыццём. Л.Толстой усведамляе сваё велічнае прызначэнне ў гэтай справе: „Мир погибнет, если я остановлюсь”.

Не менш вялікім прапаведнікам паўстае А.Адамовіч: „У нас еще есть время говорить и быть услышанными - в руках у нас мощнейший „мегафон” - литература. Так давайте же писать о главном. О самом главном... А тут судьба самого рода человеческого - не вечные времена! Вот она, задача, вот пафос, крик души, сердца, до которого мы все еще не поднялись”. Разам з тым мы павінны адзначыць надзвычай высокія патра- баванні абодвух пісьменнікаў да літаратуры.” Какой ужасный умственный яд современная литература, особенно для молодых людей из народа. Во 1-ых, они набивают себе память неясной, самоуверенной, пустой болтовней тех писателей, которые пишут для современности. Главная особенность и вред этой болтовни в том, что вся она состоит из намёков, цитат самых разнообразных, самых новых и самых древних писателей”. Вядома, як змагаўся за чысціню ідэалаў Але́сь Адамовіч, які глыбокі грамадскі і палітычны рэзананс набывалі яго выступленні на з'ездах СП, навуковых канферэнцыях і артикулы ў перыёдышы па праблемах сучаснай літаратуры. Асабліва гэта тычылася праблемаў глабалізацыі, калі тэхнічны прагрэс далёка перагнаў духоўны: „Как легко усваивается то, что называется цивилизацией, настоящей цивилизацией и отдельными людьми, и народами! Пройти университет, отчистить ногти, воспользоваться услугами портного и парикмахера, съездить за границу, и готов самый цивилизованный человек. А для народов: побольше железных дорог, академий, фабрик, крепостей, газет, книг, партий, парламентов - и готов самый цивилизованный народ. От этого и хватаются люди за цивилизацию, а не за просвещение - и

отдельные люди, и народы. Первое легко, не требует усилия и вызывает одобрение; второе же напротив, требует напряженного усилия и не только не вызывает одобрения, но и всегда презираемо, ненавидимо большинством, потому что отличает ложь цивилизации". Леў Мікалаеўч сцвярджае, што злосныя выдумкі людзей развращаюць усіх людзей: і індусаў, і кітайцаў, і неграў, - усіх. Сярэдневяковая багаслоёе або рымская распusta спакушалі толькі свае народы, малую частку чалавечтва, цяпер жа электрычнасць, чыгунка, телеграф, друк спакушаюць усіх. Што ж тады гаварыць пра Алеся Адамовіча, які яскрава убачыў чалавечтва за поўкрока ад бездані і амаль дакладна здолеў прадказаць Чарнобыль („Последняя пастораль” (1982-1986). Якраз у гэтым і крыющца прычыны жанрава-стылёвых пошукаў пісьменнікаў апошніх гадоў жыцця, калі і этычнае выразна адхіляе на другі план эстэтычнае. У красавіку 1910 Леў Талстой згадвае: „Читал свои книги. Не нужно мне писать больше. Кажется, что в этом отношении я сделал, что мог. А хочется, страшно хочется”. А.Адамочіч таксама за год да смерці занатоўвае, што колькасна яшчэ мог бы нешта зрабіць, але якасна - наўрад. Для абодвух раптоўна становища неабходнай выразная змена галоўных прынцыпаў мастацкага пазнання і мадэлявання рэчаінасці, кардынальная адмена традыцыйнага ўспрынняцця ўзаемадзеяння зместу і формы. „Художественне не могу, как не могу в игрушки играть”, - усклікае Леў Мікалаеўч. Белетрыстыку ў горшым разуменні гэтага слова свядома адмаўляе і Але́сь Адамовіч, творчасць якога апошніх гадоў жыцця прайшла пад знакам выразнай дамінанты аўтабіографічнага, рэальнага, дакументальнага матэрыялу над выдуманным. Беларуси пісьменнік добра ведаў, як Л.Талстой згубіў цікавасць да „мастацкага” і эвярнуўся да больш прамых, адкрытых формаў эвароту да чытача. Аднак ягоная эвалюцыя ў падобным нарамку была падрыхтавана хутчэй за ўсё ўласным развіццём. Практычна ўсё жыццё творчае А.Адамовіча цікавіўся формай рамана як тэарэтык, і як практик. Паколькі ён быў чалавекам вольным, незаслужным, імкнуўся застацца такім і ва ўласнай творчасці, то, зразу мела, што форма рамана з яе мажлівасцю эксперимента, разняволенасці пісьменніка, верагоднасцю спалучэння самасцяўрджэння і аўтара з аб'ектыўным узнаўленнем рэчаінасці дапамагала стварыць сваю ўласную канцепцыю светасузірання і светаўспрымання. Пра ўлюблёную ім форму ён пакінуў глыбокія тэарэтычныя развагі, падмацаваныя творчай практикай аднаго з лепшых беларускіх раманістаў. Разам з тым Але́сь Міхайлавіч, як і Леў Мікалаеўч, ужо не давяраюць мажлівасцям класічных жанраў дастую кацца да кожнага чалавека: „Так что

некогда выделять те художественные глупости, которые я начал было делать в „Воскресении”. Яшчэ болей абвострана ўспрымае неадпаведнасць сучаснай літаратуры глабальным праблемам бывшня беларускі пісьменнік, які, стаміўшыся званіць у званы звычайнага мастацтва, заклікае тварыць „звышлітаратуру”, што з'яўляецца заканамернай эвалюцыяй талстоўскага канона мастацкасці ў сучасных умовах, бо многія класічныя пытанні чалавечтва, заяўленыя вялікім старцам на пачатку стагоддзя, беларускі пісьменнік імкнецца рэалізаваць на схіле веку.

Тычынца гэта і адносінаў да самой ідзі „самазнішчэння” чалавечтва, апалагеты якой, Шапэнгауэр і Гартман, лічылі мажлівым, што чалавечтва, згадзіўшыся на сваю смерць, каб тым самім пазбавіцца і будучыя пакаленні вызваліцца ад пакут, знайдуць сродкі нават космас уцягнуць у гэтыя разбурэнне. Згадаем страшныя слова Шапэнгауэра: „Посмотрите на этих влюблённых, которые так страстно ищут взаимных взглядов. Почему они так таинственны, так боязливы, так походят на воров? Эти влюбленные - предатели там, во мраке, они составляют заговор повторить снова в мире страдание. Без них оно прекратилось бы, но они мешают его прекращению, подобно другим, подобно их отцам, которые до них проделали то же. Любовь есть великая грешница, предавая жизнь она увековечивает страдания.” У Льва Мікалаевіча мы так сама сустрэнем значную колькасць выказванняў супраць палаўской сувязі паміж мужчышам і жанчынай (якая, як нікто іншы нізводзіць чалавека да жывёлы), заклікі да целомудрия. З якой нянявісцю ён абрушвае ѡца на славутую Венеру Мілоскую, у якой, у адрозненне ад „цывлізаванага”, адукаванага свету, бачыць толькі похоть. Алеся Адамовіч добра бачыць эвалюцыю згаданай праблемы ў Льва Мікалаевіча, які сам доўгі час захапляўся Шалэнгауэрам: „Толстой с его „Крейцеровой сонатой” понятен полнее. Нет, не уничтожением мира и через это страдание он исповедовал. Но вот эта ненависть к самке, к полу и т.д. - сродни. Не физическое уничтожение, а нравственное возрождение - цель Толстого, но враг тот же: пол, женщина, сила инстинкта... Алеся Міхайлавіч адчувае і цэніц жаночую прыгажосць (женщину, которая любила и любима была, узнаешь по спокойствию внутреннему: она получила главное от жизни. По уверенности и чувству собственного достоинства) або згадаем ягоныя цікавыя назіранні пад эротыкай у індусаў.

Перад адыходам у вечнасць А.Адамовіч цытуе слова Л.Талстога, што смерць страшная тады, калі ты пражыў не так. Аналізуючы жыцці згаданых вялікіх людзей, пераконваецца, што пражылі яны свой век годна і велічна. Іменна ў гэтым і крыеца іх асноўны запавет

нашчадкам. Яны ведал і адказ на шматлікія праблемы чалавецтва, ва ўсялякім разе ведалі, дзе іх трэба шукаць. І імкнуліся сказаць людзям праўду. У гэтым асноўны ўрок іх жыцця і творчасці.

## СЛОВА Ў МАТЧЫНАЙ МОВЕ

«На пачатку было Слова, і Слова было ў Бога, і Слова было Бог...» і пры канцы ўсяго - і чалавека і сусвету - будзе слова (чалавече) і Слова (Божае). Знак першага - у чалавека перад скананнем займае мову, бо слова яму спатрэбідца крыху ці значна пазней, калі пачнецца ўзважвацца і вызначацца вартасць яго зямнога існавання. Знакам другога могуць стадъ існыя знаменні, значныя і велічныя, сілу якіх мы падсвядома адчувааем, але не заўсёды можам адзначыць і спасцігнуць.

І як кожнаму чалавеку, так кожнай нацыі даеща пры нараджэнні і адымаецца пры скананні Мова. І толькі адзін Бог захавае памяць пра яе, бо толькі на гэтай Мове будзе тримаць справаздачу свайго існавання зніклай надыя, што з кожным чалавекам паасобку адышла ў нябыт.

Вось чаму слова назаўсёды застаецца ў сваёй пастаяннай нязменлівасці. Нягледзячы на ўсе намаганні - часу і чалавека - надаць яму новую, неўласцівую яму сутнасць. Як дымент, які, хоць набыу праз аграненне бліск, зіхацэнне, унутрана застаецца першародным алмазам, так і словам не скаваеш ісціну, бо яно ісцінна само па сабе. У слове - музыка, сэнс, у слове - вера і ад вечная таямніца, бо яму наканавана быць Словам-пасрэднікам ламіж чалавекам і Богам.

Ці не таму ў падсвядомасці кожнай зямной мовы і яе носьбітаў існуете не заўсёды асэнсаванае і аргументаванае сумненне ва ўласных сілах і вартасцях, падудаднасці гэтай наканаванасці, а разам з тым здольнасці выкананца ад вечнае прадвызначэнне і, як вынік, — Добраахвотна-прымусовы зварот да сілавога поля больш магутных моваў. Падобныя сумненні шматразова павялічваюцца, калі гаворка заходзіць пра мовы, якім адмаўляецца нават права на існаванне ў справаўстве, навуцы і штодзённым побытце, што добра відаць на прыкладзе стану нашай мовы. Беларус дайно ўжо пазбавіў свою мову арэолу таемнасці і святасці, і, здаеща, ужо нішто, нават шматлікія спасылкі на подзвіг Ф. Скарыны, С. Буднага, В. Цяпінскага, не кажучы пра святых Ефрасінню і Кірылу, неўстрывожыць аднаведныя струны яго душы.

Якраз у такіх варунках новага гісторычнага існавання беларусаў, якія ятча капчаткова не вызначыліся, каму служыць - Богу ці мамоне, выразна схіляючыся да каўбаснага варыянта апошній і тым самым амаль адмаўляючы агульнацыйнальны зваротда Госпада, народны паэт Рыгор Барадулін узнаўляе класічныя ёўрапейскія і нацыянальныя традыцыі ўвасаблення спрадвечнац ісціны («Трыкірый» - «Полымя», 1993, №7):

Трыкірый -  
Тры свечкі свята  
Айца й Сына й Духу святога.  
Тры полым і вера звяла  
У полымя сэрца Бога.

Даволі своеасаблівымі ўяўляеца кожная са свечак, запаленых талентам і натхненнем паэта. Так, з усяго Новага Залаўету ён звяртаеца не да яскрава-жахлівых старонак Апакаліпсісу ці шчымлівай шчырасці Евангелляў, а спрабуе прайсці следам апостала Паўла, зразумець урок гэтай супяречлівой натуры. У вобразе Саўла, які выганяў хрысціян, а пасля знамення стаў менавіта шчырым неафітам, адэптам новага вучэння і, урэппде, Шаўлам, які пакінуў пасля сябе найбольш яскравыя насланні слова Божага, беларусу бачыцца вельмі многае: «Бо, калі я малюся на незразумелай мове, то, хаця дух мой і моліцца, але розум мой застаецца няплодным» (1-е пасланне карынфянам, 14, 14), Р.Барадулін па-свойму пераўтварае гэтыя радкі:

Хоць прысаўк у прыщемку не атух,  
Халаднавата вуголлям

галодным,  
У незнаймай мове моліцца дух,  
Але застаецца розум халодным,  
Халаднавата сэрцу ў мове чужой,  
Нібыта ў неасвінчаным храме,  
Што поўніцца неабжытай імжой  
І неўсядомленымі дарамі.  
Малітва на матчынай мове адна  
І Госпаду, й зорам, і ніцым

лозам -

Усім зразумела будзе да дна,  
І ўсцешишь, і разварушьшъ

розум.

«Але ў царкве хачу лепш пяць слоў сказаць розумам сваім... чым тысяча слоў на незразумелай мове» (1-е пасланне карынфянам, 14, 19). Згаданыя слова Р.Барадулін не цытуе, але ў кожнай з трох (!) строф кожнага твора адчуваеца прыхаваная, унутраная палеміка з тымі, хто не верыць у мажлівасць «сялянскай» беларускай мовы загаварыць такім высокім стылем. Народны паэт свядома падкрэслівае зямныя вытокі беларускіх слоў, ён нават адмаўляеца ад высокага распрацаванай стараславянскай лексікі ці яе скарынаўскіх варыянтаў. І ў гэтым ён надзвычай блізкі галоўным запаветам хрысціян-

ства. Так, у свой час Збавідель ведаў, што сваё асноўнае прызначэнне ён будзе выконваць не сярод фарысеяў і кніжнікаў, а сярод рамеснікаў, якім і ён быў пэўны час, ратаяў, рыбакоў, людзей, якія будуць гаварыць аб сваіх штодзённых турботах, клапаціцца аб тым, ці ўзыдзе пасяянае жыта, ці хопіць яму дажджу, сачыцца за надвор'ем, каб убачыць загадзя буру, ці саранчу, што нясе патэнцыяльную шкоду чалавеку. Ён разумеў, што стане даступным людзям толькі тады, калі звернецца да іх са Словам, зразумелым ім. Для людзей, усё жыццё якіх звязана з адмысловым сялянскім укладам, усе асноўныя пасту латы новай дамовы Збавіцель увасабляе ў звыклых этапах адвечнага кругабегу земляроба: «Я ёсць хлеб жыцця...» Р.Барадулін адчувае ўнутраную адпаведнасць падобнага разумення вечнай існаўцы і ў светаўспрыманні беларусаў. Вачыма касца ён успрымае змену пакален- няў («Луг памяне атаваю пакошу»), вачыма сяўца - веру ў лепшае («І на заснежаную араллю Вадзіў басанож надзею»), душою земляроба - закон вечнасці («Надзей жыве хлебароб, хлебараў у Рабстве надённага хлеба»). Аднак самае галоўнае - ён падкрэслівае незвычайную адпаведнасць хрысціянскіх ідэалаў нацыянальнаму духоўнаму вобліку беларусаў з іх талерантнасцю, цярпімасцю, надзеяй, любоўю. Падчас амаль тэкстуальная пераўтварае адпаведныя радкі Пасланняў Паўла Р.Барадулін («І мёртвым і будзьце для грэху, Жывымі - для Бога, ў Хрысце» - «Да рымлянаў», 7,4), («Радуйцеся з тымі, хто радуецца, Плачце і з тымі, хто плача» - «Да рымлянаў», 12,15), («Надзею майце, як якар душы» - «Да рымлянаў», 12). Нягледзячы на тое, што «Завершыць труна прастакута Крывыя дарогі жыцця», беларускі паэт бачыць радасць у гэтым існаванні. Таму ён, у адпаведнасці з традыцыяй, звяртаецца непасрэдна да ўсіх, каму выпала шчасце жыць на гэтым свеце:

Прыйші, каб пайсці са  
сваей таемнасцю.

Рухавы туман растане.

Дык хоць саміх сябе ўзаемнасцю

Сагрэйце на развітанне.

Бо толькі тады, калі «кожнаму я гоны грэх залічыцца За ваду вадой, крывей за кроў», калі «душа аднаверніца споўніць свой абавязак», бо, нарэшце, зразумее, што «уёсё відочнае - часовае. А невідочнае ўсё - вечнае», што «мы не прынеслі на свет нічога і вынесці, значыць, нічога не можам», знішчыцца апошні вораг чалавечы - Смерць. Многія з гэтих думак набываюць сваё сапраўды афарыстычнае увасабленне.

Вобразнасць, метафарызыцыя дапамагаюць Р. Барадуліну перайсці да ўвасаблення больш складаных аспектаў Старога Запавету, сярод якіх, зразумела, выключнае месца займае Екклесіаст, XII глава якога ва ўзнёслай паэтычнай форме ўвасабляе паступовы прыход старасці, а затым і самой смерці чалавека. Згадаем, як жа ўспрымае мудры Саламон гэтыя з'явы:

«У той дзень, калі задрыжаць тыя, хто вартуе дом» (рукі і ногі), «перастануць малоць тыя, што меляюць» (зубы), «зацемняцца тыя, што глядзяць у вакно» (вочы), «калі чалавек будзе уставаць з крыкам пеўня» (старэчая бяссонніца), «зацвіце міндаль» (сівыш валасы)... Выхлючна паэтычным усрэдняеца сусвет Барадуліна: («прыщемкі - паслугачы начы Гоняць стому зпасвішчай дадому»), «кругціца час туману самакрутку. Завітаўшы, на луг на бягу», і старасці зірк варожы, і сталасці ціхі пагляд»). Якраз магутнае валоданне родным ловам, адчуванне ўсіх яго адценняў і дапамагае беларускаму паэту ў поўнай аднаведнасці з нацыянальнымі адметнасцямі ўспрыняць і ўзнавіць адвечныя ісціны. Перад жахлівасцю ямы, што «пазяхае спрасоння» і не адрознівае - бедны розу мам ці багаты, калі «не насыціцца бачаннем вока, не налоўніцца слуханнем вуха», калі бачыцца толькі дарога, «па якой знікаем зрэшты ўсе», становіцца нястрымным страх: «І прахам зробіцца прах, бо прахам ён быў спачатку». Р.Барадулін яшчэ раз згадвае вечныя ісціны: «Не прасі заставацца ўдачу. Не малі затрымашца хвалю, Сэрца мудрых - у доме плачу, неразумных - у доме балю». Бо на кругі свае вяртаецца веџер з пакораю, бо няма пра былое памяці, як не будзе яе і пра наступнае, будзе, як заўсёды, душа просіцца у вырай:

Усё - пачатак тла і лоўля

дзьмушак.

I млюснасць духу - усё лухта

лухты.

С падаюць дні, як ягады ў

гарнушак,

І мы — як з дрэва існасці лісты.

А вось як гучаць па-беларуску славутыя слова Саламона — “Болей мудрасці ~ болей смутку. Памнажаюць веды тугу”:

І пераважыць сілу знямога,

З пакутай шаля — з уцехам

шалю.

У мнагамудрасці смутку

многа:

Чым болей ведаў, тым болей

жалю.

Аднак не адным пачуццём песімізму, марнасці існавання пра-сякнуты гэтыя радкі. Убачышь у гэтым Свеце не толькі падрыхтоўчы этап для будучага ўвасаблення, але і цудоўнае месца, дзе можна знайсці сапраўдныя радасці і асалоду ў гэтым бытаванні. А таму патрэбна пражышь гэты наканаваны век на зямлі ў поўнай адпаведнасці з Божымі (чалавечымі законамі - такі ўрок выносім мы з вуснаў сапраўды народнага паэта Рыгора Барадуліна, які паказаў велізарныш мажлівасці беларускага духу і слова ўспрымаць мудрасць адвежных ісцін. (Асабліва гэта заўважна ў цыпсле “Слядамі прыгчай Саламонавых”.)

Знамянальна, што Р.Барадулін у сваім біблейскім цыкле паказаў сябе не адэптам лэўнай канфесіі, а сапраўдным прыхільнікам адзінства ідэй Хрысціянства, Любові і Чалавечтва, што аб'яднаюць усіх людзей. Вось чаму варга выдаць згаданыя творы асобнай кнігай, якая стане цудоўным падарункам для ўсіх, што шукае ісціну.

“Трыкірый” Р.Барадуліна - выключная (не пабаімся гэтага слова) з'ява ў духоўным жыцці беларусаў. Для нацыянальнай паэзіі яна роўнавялікая «Вянку» М.Багдановіча пачатку XX стагоддзя Вызначальнай яна стане і ў творчай эвалюцыі народнага паэта, якога, па традыцыі, крытыка цаніла ў першую чаргу як пранікнёна гісторыя і філософія, не кніжнікам ці фарысеем, а ўвасабленнем зямной мудрасці, шматвяковага вопыту свайго народа паўстае Р.Барадулін.

Разважаючы вышэй пра эвалюцыю балады, якая пачыналася як літаратурны жанр з матыву пратэсту супраць Бога (“Ленора” Л. Бюргера, дзе галоўная герайня адмаўляеца наведваць царкву, бо лічыць, што рай - гэта там, дзе яе Вільгельм і, адпаведна, пекла там, дзе яго няма). Мы згадвалі, што цяперашняя яе эвалюцыя вядзе да пошукаў Храма (як у В.Шніпа) ці наогул Бога, чым як бы замыкаеца кола пошукаў старадаўніх і аўтарытэтнай формы. Гэта значыць, што нават звыклы рамантычны твор пра з'яўленне мёртвага жаніха можна прачытаць як казку пра здані і адначасова як філософскую прыгучу аб тым, што нельга, зыходзячы з наўных чалавечых уяўленняў аб вышэйшай справядлівасці, весці барацьбу з Крэатарам. Бо цяжка спалучыць нябесную і зямную справядлівасць, а таму наўрад ці варта ўсіхваліх памкненні рабіць кавалём сваёй долі, і ў гэтым зрайніца з вышэй-шым нрадвызначэннем.

Адметнымі ў гэтым плане з'яўляеца цыкл «Біблейскіх балад» Р. Барадуліна, куды ўвайшло восем твораў. Рыгор Іванавіч у свой час заявіў пра сябе як майстра суроўых драматычных балад, што памкнуліся спасцігнуць паэтыку суроўая прастаты народных

першаўзораў. Але ў азначаным цыкле ён паўстае ў выразна новым абліччы, як і гворы ягона галубёнага жанру. Здаецца, што паэт стварае праста новыя ілюстрацыі да агульнавядомых сюжэтаў і падзей са Старога і Новага запаветаў («Ной», «Сорак год», «Кайнасць», «Спакуса», «Паломніца», «Тайная вячэра», «Просьба», «Перамога»), адкуль ён выбірае найбольш значныя і велічныя вобразы. Але і сам выбар у значнай ступені абумоўлены баладным трагізмам - забойства брага, адмова ад Бога, зрада настаўніка, смерць на крыжы. Выключная вобразнасць слова, аб чым мы гаварылі вышэй, і ў дадзеным выпадку ўзмацняе гучанне маленых (у сэнсе аб'ёму) трагедый. Паэт, нібы драматург, раскрывае канфлікты ў кульмінацыйных момантах, вызваляе іх ад сувязі з іншымі канфліктамі, а таксама ад усяго прамежкавага і пабочнага - тым самым з асаблівай сілай выяўляючы іх унутраную сутнасць, ідэйна-псіхалагічны пафас. Творы ягоныя - выключна кампактныя, што абумоўлена спецыфікай вобразна-выяўленчых сродкаў: адмаўленне дэталізацыі харектараў і з'яў, павольнасці, замаруджанаасці сюжэтнага дзеяння. На змену імклівасці і драматизму дзеяння, эмацыйнальны усхваляванасці, экспрэсіўнасці паэтычнай інтанацыі, вастрыні дыялога, што харектэрна для класічнай балады, прыходзіць напружанне думкі, эвалюцыя філософскага вобраза, ідэі, што тычыцца ўжо не асноўных рысаў чалавечага харектару, а чалавечай экзістэнцыі.

## «ВЫ ХОЧАЦЕ КАЗКУ? ПАСЛУХАЙЦЕ КАЗКУ...»

Нехта з разумных людзей парайноўваў раман з люстэркам, што праносяць па дарогах жыцця. Чамусыці заўсёды пры гэтай згадцы ўяўляеца купка людзей, што валакуць авальнае цуда па гразкім гасцінцу, месячы спрадвечны прыдарожны пыл. А ў загадкавай амальгаме школа адлюстроўваеца смута нябес і бруд вечнага людскага шляху. І гэтаク жа заўсёды ўзнікае пытанне: а чым жа адлюстроўваеца тое, што не трапляе ў сферу люстэрка, што адбываеца за самім люстэркам ці ў свядомасці тых, хто лёсам асуджаны на гэту сізіфаву пакуту? Але што там можа адбывацца, тым больш значнае, вартае, сур'ёзнае, у баку ад магістральнай дарогі? Так сабе. Хутчэй за ўсё нейкая бывалька, не вартая ўвагі казачка. А казачак мы за свой век наслухаліся столькі, што выпрацавалі ўжо сапраўдны імунітэт да іх. Нават дзеци падчас не ўспрымаюць казачку, гадуючыся на відэацу-дах пра тэрмінатара ды прэдатара.

Ды і самі цяперашнія казкі сталі нейкімі дзіўнымі, незразумелымі. Раней было ўсё вельмі проста. Жылі-былі сабе добрыя людзі, зямлю аралі, жыта сеялі, дзяцей гадавалі. І някепска жылі, пакуль не з'яўляўся які-небудзь агідны, пачварны цмок, што пачынаў нахабнічаць і есці людзей. Тады проходзіў герой, што вяртаў папраную справядлівасць і аднаўляў звыклы бег жыцця. Праўда, і сябе пры гэтым не забываў: у залежнасці ад сумлення і умения то забіраў сабе цмокаў палец, то каралеўства, то прыцэсу, а то і ўсё разам.

Цяперашнія казачныя краіны збудаваны зусім па-іншаму - у першую з іх запрашае Віктар Казлько, назваўшы свой твор у адпаведным стылі: «Выратуй і паміду нас, чорны бусел» - хаця, калі аглянуцца назад, можна ўсё ж такі і ўбачыць пэўныя даволі аўтарытэтныя аналогі. У свой час славутая казачная геранія зрабіла надзвычай цікавыя назіранні, што значна ўзбагацілі нашы ўяўленні аб свеце і ўсім тым, што ў ім адбываеца: «Упала ў мора - можна паехаць па чыгунцы», «Трэба бегчы як хапае сілаў, каб застацца на месцы», «Два яйкі каштуюць меней, чым адно». Таму нам вельмі лёгка павершыць у трускіка з гадзіннікам у камізэльцы, вусеня, што курыць кальян, самотную галаву Чэшырскага ката і г.д. Прымяочы надобную ўмоўнасць, легка павершыць і ў тое, што ў адным сучасным калгасе (на жаль, класічная казка не ведае гэтага тэрміна) жывуць і дзейнічаюць, ствараючы розныя дзівосы, Кагановіч, Беряя, Сталін, ёсць свой ЦК, куды героі ходзяць як на работу, дзед Барадзед Смаловыя Яйцы, нават Дзёва Марыя. Ну, няхай не тыя самыя, крыху не сапраўдныя. Ну і што? Не ў гэтым справа. І тым болей не ў імені: «Что в вымени

тебе моем?» Бо нават пачуўшы нейтральнае імя згаданай вышэй Алісы, другі герой (Шалтай-Балтай) назваў яго дурнаваценькім і запытаў, што яно значыць. Бо кожнае імя, лічыць ён, павінна нешта значыць. Яго імя, напрыклад, выражает яго выключную і непаўторную сутнасць. Тым жа самым могуць пахваліцца і героі В.Казько, сутнасць імёнаў якіх будзе раскрывацца на працягу твора, пачынаючы ад гратэскных замалёвак (Гога нарадзіўся ў Грузії, гадаваўся на Беларусі, піць і закусваць пачаў у Расіі), да пераасэнсавання і адаптацыі класічных вобразаў і спрадвечных матываў.

- Ба ўсім ёсць мараль, трэба толькі яе знайсці, - сцвярджала Аліса. У яе краіне, незвычайнай і фантастычнай, перакуленай і пералісанай, мараль засталася нязменнай, як і на працягу многіх вякоў. У казачнай краіне В.Казько мараль, як і люстэрка, у якім яна адлюстроўваецца, вельмі часта становіцца толькі сваім цъмянным адбіткам ці наогул аддаленым уяўленнем, і таму дарэмныя спробы шукаць яе ва ўсім. Тым больш, наўрад ці хто зможа трапіць у такую сучасную казку, дзе ўсё жыве невядома па якіх законах. Узыходзіць сонца, але не нясе яно радасці людзям - «сам Бог забыўся на іх, закінуў на гэтую зямлю і пакінуў, пайшоў вяршыць свае боскія справы». Вось чаму ў сусвеце В.Казько чалавек усяго толькі кватарант на роднай зямлі без права прапіскі і валодання ёй. Ды і не жыве ён па сутнасці. Бо «нейкае жывёльнае веданне пераходзіць на людзей», і таму не здзіўляешся Д.Дэфо, які ў свой час паказаў чалавека ў выглядзе нейкай жывёліны еху. І нават, як той Гулівер у час падарожжа ў краіну гуігнгімаў, большую спагаду маеш да высакародных няшчасных звяроў. І, згадваючы славутае «чалавек - не апошніяе слова прыроды» (Г.Уэлс), не здзіўляешся дванаццаці мёртвым дзікам у меліярацыінай канаве. Бо і людзі, якіх вядзе Міша Мечаны, блукаюць нават у роднай вёсцы, не пазнаючы тое, што некалі было родным (Як тая няўдалая жонка з беларускай бывалькі, што шукала сваю хату і мужа Хомку.). Ды і звяры не пабеглі мутацыі. Воўк, шэры добры вайчок, які заў- сёды спрыяў чалавеку, нёс яго на сваёй шырокай спіне да шчасця, становіцца злоснай пачварай, што крывава помсіць ўяўнаму гаспадару. І нават сабакі перастаюць служыць чалавеку, ператвараючыся ў злосных вайкоў, якіх не дай Божа не толькі не бачыць, але і не чуць. «То былі пакінутыя чалавекам, здзічэлія і параднёныя з вайкамі чарнобыльскія сабакі з зоны. Страшныя ў сваёй неўтаймаванай мутантнай лютасці. Некалі яны былі сябрамі і верным! служкам і людзей і не цураліся нічога чалавечага. І ніколі звярынага таксама не цураліся». Відаць чалавек першым пайшоў на зраду. Таму звер, што прайшоў навуку ў чалавека, які

потым здрадзіў, разбурае нешта асноватворнае ў сабе і пазбаўляецца міласэрнасіді. Тым самым жыццё выварочваеца, у ім застаецца нейкай логіка, але логіка страшная.

Усё мяняеца ў гэтым сусвеце, нават успрыманне дзіцяці. І ў далёкіх заранках бачацца ілюмінатары лятаючых талерак, у ступе нашай роднай бабы-Ягі - фатонавая ракета, у звычайнім павуку-крыжаку - чаканы госьць з будучыні. І гэта не чарговае ѹадарожжа ў краіну брахунуў, дзе залаты медаль (з фальшывага золата, зразу - мела) атрымаў пачынаючы ілжэц за сачыненне, у якім апісаў любімае надвор'е: «люблю, калі стукаюць кроплі дажджу па чарапіцах дзвярэй» (г.зн. па шыбінах вокан). Зразумела, што пасля наступ- нага фактаграфічна-фантасмагарычна ўзноўленай рэчаіннасці – «Дзед каля мёртвай яблыні з нежывымі яблыкамі аберагаў ад мёртвых неспажыўных гусей таксама мёртвае атрутнае жыта, старая варыла варэнне з тых жа мёртвых яблык, - палескія атамныя Адам і Ева часоў перабудовы і галоснасці» - дзіця, што чытае прыгоды Пакацігарошка, у зачараваным незвычайнай прыгажосці лузе і сакавітым яблыку, што можа разарваць ці знішчыць добрага малойца, убачыць не пракуды жонак змея, а зусім рэальнага наступства Чарнобыля і радыяціі: «Напілася кнігаўка - і сканала».

- А ўраджаі ўпалі таму, што асушылі пінскія балоты, - гаварыў у свой час герой-пацыент «Палаты № 6». А можа і на самой справе ісціну ведае толькі вар'ят ці дурань Іван. Чаго-чаго, а гэтага дабра ў нас навалам. Мы ў нейкай ступені з'яўляемся краінай дурняў, бо іх ужо нават занадта. Невыладкова і з'явіўся заклік: дурні ўсіх краін, яднайцесь! Но толькі аб'яднаны дурань - сіла, здольная парушыць беспарадак, бардак, што ладзілі дзесяцігоддзямі. Аб'яднаны дурань - магутная сіла. Так і хochaцца згадаць славутых шыльдбюргераў. Пэўныя паралелі з жыхарамі казачнага німецкага гарадка лёгка знайсці і ў творы В.Казько. І не толькі таму, што ад на зёсак калгаса «Верны шлях» населена быльмі немцамі (праўда, аўтар адзначае, што «мы - не немцы, мы няздолныя на арганізаваны беспарадак», але гэта толькі так, для блізіру). Но шыльдбюргеры, калі, ратуючыся ад каты, спалілі ўвесь свой горад, і разыйшліся па белым свеце, не маглі не траіць да нас. І, відаць, працавалі па сваей асноўнай спецыяльнасці - саветнікамі пры князях і каралях. Но чым мы горшыя за іх? Яны будавалі ратушу без вокнаў і без грубкі, сяялі і жалі соль, вучыліся разуму ў асла - адным словам, ратаваліся глупствам ад вялікага разуму. (У В.Казько гэта гучыць так - зрабіць глупства і ўкладці ў яго разум, стварыць цяжкасці і пачаць з імі змагацца.) Но і мы не лыкам шытъя: дурні ўсіх краін, яднайцесь, чалавек, які ўвесь час знішчуј

прыроду, прызначае ѡца яе абаронцам (галоўны ахойнік, значыцца, ј галоўны браканьер, бо хто ж, як не злодзей, падкажа як лепей украсці), камуністы ішлі ў папы, папы - да камуністай. Чэкты перакідваліся ў шпёнаў, шпёны - у чэктостаў. Правыя лявелі, левыш правелі, бельш чырванелі. Здабывалі азімия буракі «Чыкага-8», не баяліся турмы, бо апошняя знаходзіцца ў чыстым, без радыяцыі месцы, хадзілі ў ЦК (цыганскі кааператыв), дзе Карл і Клара вырашалі гамлетаўскую праблему - устаўляць ці не каню залатыя зубы. Жахліва? Так. І беларусы, праўда, жахнуліся, але ціха, як заўсёды. Яны спрабавалі, як і украінцы, нешта мыкаць, але ж і мыкаць трэба на матчынай мове.

Хто ж вінаваты ў падобнай трагедыі? Адкуль «сабачая звычка служыць верай і праўдай немаведама каму і чаму. Карослівая вясковая звычка і ў дурасці быць паслядоўным да поўнага ідыятызму?» Дзе той злосны цмок, што ўбіўся ў наша жыццё? І калі ён гэта зрабіў? Але ж яшчэ Аліса сцвярджала, што пытанні задаюцца не для таго, каб на іх адказваць. Ды і прайшлі часы, калі цмокі трапляліся на кожным кроку і герояў, зразу мела, было не менш. Гэта купалаўская герой на пачатку стагоддзя верылі, што трэба толькі знайсці гэтага цмока-ўпыра, і ўсё будзе добра. Але цялер мы ведаем, што гэтага, на жаль, мала. Бо наўрад ці са смерцю цмока супадзе фінал нашай казкі. Ды цяпер мы і не ведаем, якім павінен ён быць. Бо канцоўкі казак, у адпаведнасці з патрабаваннямі самай перадавой педагогікі, таксама памяняліся, сталі выключна аптымістычнымі, сугучнымі нашаму «вясёламу» жыццю. Хіба толькі ў запісах Федароўскага ці Сержпутоўскага сустрэнеш у казцы трагічны фінал. І тэта болей адпавядзе класічнай традыцыі. Як вядома, і славутая казка Шарля Пэро завяршалася зусім інакш: «І з гэтымі словамі злы воўк кінуўся на Чырвонага Каптурка і звёў дзяўчынку». І ніякіх вызвольнікаў-паляўнічых. Акрамя таго, да гэтай казкі пісьменнік напісаў і мараль (даем па газете Наша Ніва № 8 ад 1992 года):

У свой час бабуля, кот і кура з іншай, не менш вядомай казкі, лічылі сябе паловай свету, прычым лепшай паловай. Героі казкі В.Казыко далёкія ад гэтай думкі, яны наогул не лічаць сябе героямі, хаця, нягледзячы ні на што, душы ў іх светлыя і ўзнёслыя. Але нікто з іх, нават Лазар і Дзева Марыя, не стануць светлымі лебедзямі. І нішто ім не дапаможа. І не будуць сляваць Лазара, але і не вернецца яго душа адтуль, не ўваскрэсне наш Лазар, бо гэтая казачка завершыцца так трагічна. Не прынясць мільённыя чароды атлусцелых варон мёртвай і жывой вады, бо яны, шырокі разязвішы зяпы, чакаюць

манны нябеснай – “высушанае радыёактыўнымі вятрамі поле, сінюшнае неба разраджалася жытным дажджом”.

І таму невыносна слухаць казку з трагічным фіналам, якой уяўляецца ўся аповесць «Выратуй і памілуй нас, чорны бусел». Лепш паслушаць ўстаўную рэальную гісторыю пра буслоў і Змея Гарыныча, якая спалучаецца з папярэдняй гняздоўем чорнага бусла сярод трох ясенькоў, пад якімі застаўся мезенец Лазара. Тым болей, што мая родная рэчка Гарынь, забруджаная і засыпаная, па ім завецца. Выратуй і памілуй іх, Божа.

Многа мы чулі на сваім вяку казак, казачак, бывалек. І злых, і добрых, і ніякіх. Бо і жыццё наша, як казка, чым далей - тым жахлівей. Але ці можна адабраць у чалавека веру, надзею, лгобоў - ставіць пытанне відущы на ўсю глыбіню пранікнення ў сутнасць праблемы праааік, які паўстае перад чытачом не добраўкім Хатабычам ці ласкавым гномам, а Варажбітом, Чараўніком з кагорты купалаўскіх прарокаў ці міцкевічаўскага Казляра (у сэнсе жраца паганства), якім прысудам лесу наканавана ўбачыць будучыню, жахнуцца яе і ўвесы гэты страх перадаць слухачу, які па завязку зараджаецца магутнайшым напорам прадбачанай энергіі.

У свой час Ядвігін Ш. распавёў прыпавесць пра чалавека, што з-за цікаўнасці парушыў запавет Бога, выпусціўшы нечысць на волю. (Ну, не раўнуючы, беларуская Пандора.) У пакаранне ён атрымаў доўтія чырвоныя ногі і дзюбу, крылы, і стаў буслом, вымушаным да сканчэння веку збіраць згублене. Вось чаму людзі так ласкова адносяцца да гэтай святой птушкі. Тым болей, што ёсьць надзея: бусел рэабілітуецца, збярэ пакаленні ўсіх гадаў, што распаўзліся па свеце, і зноў стане чалавекам. Аднак надзея аказалася марнай: усё менш і менш на свеце буслоў, усё больш і больш нечысці. Лепш стаць таустай нахабнай варонай ці Белай Сарокай, як у Баршчэўскага, якім не патрэбны ні спевы жаўрукоў, ні салаўіныя трэлі. Яшчэ адну казачку паведаў нам А.Наварыч. Пра тое, як у пэўнай вёсачцы з немудрагелістай назвай Глякі раптоўна загаварыла цялушачка, якую прывяла карова, купленая ў чарнобыльскіх перасяленцаў, што потым з ёю здарылася. Ну і здзвіві, скажуць добрыя людзі-беларусы. Ды мы з дзяцінства звыклі, што гаварыць могуць і трудзяга канік, і наўнападешны мядзведзік, і дурнаваты воўк, не гаворачы ўжо пра коціка. Пра гэта шмат напісаны, і яшчэ болей сказана. Згадаем коціка ў ботах, які служыў у Глінскага-Папялінскага. Або велізарнага чорнага ката Варгіна, пра якога так хораша паведаў Ян Баршчэўскі. Праўда, цёзка бoga ўсіх катоў не гаварыў, а толькі съпаў іскрамі і шкодзіў. Далека яму было да славутага ката Мура з рамана Гофмана, які мог

не толькі ўчыняць дробныя пракуды (што ў цэлым уласціва гэтym істотам), але пра фесейна с клад а ў вершы, цудоўна спываў і пакінуў пасля сябе ўласна створаную эпапею свайго адметнага жыцця. Ну ладна, коцік, з гэтym усё зразумела. Ён увесь час з чалавекам, заўсёды спіць у хаце, бывае, што ў гаспадаровым ложку, ды і жыццё чалавечаче ў яго пастаянна на вачах. Яму і карты ў руکі, г.зн. у лапы.

А то раптам ні з пушчы, ні з поля загаварыла будучая карова, гэтая, здавалася б, неабцяжараная інтэлектам машина для выпрацоўкі малака. (Чамусыці ў беларускай народнай традыцыі кароўка вельмі рэдка згадваецца ў парадкаванні з конікам, козлікам, нават свіннёй).

Да таго ж перад намі паўстала незвычайная, эстэтычна адораная натура, здольная ўбачыць і адчуць не толькі сакавітасць веснавой травы, але і радасць фізічнага існавання на гэтym свеце. Бадай што ніводная казачная істота так высока не эстэты завала рэальнае быгаванне. Самая экзальтаваная радкі дзённікаў Л. Талстога нагадваюць парывы душы пярэстай Рабунькі: «Перажываючы разам з прыродай яе поступ, буду злівацца з ёй, судакраинацца з любімым у прыродзе». Бо яна здольна ўбачыць, як «пад хмурым небам поўзалі снежныя ўюны ў платах», як «люстроная бліскучая раўніна слепіць сонцам», як можна згубіцца ў сонечнай бел і, як густа дыхаць у тумане-снегаедзе, як прылятае шлак-разведчык, кнігаўкі плачуць дзецемі над палямі, мерзне бусел у сваім кубле. Рабунька з поўным правам можа сцвярджаць, што душа яе паранена прыгажосцю свету.

Па сутнасці перад намі паўстаюць дзве інтэрпрэтацыі адной гісторыі: аб'ектыўная, напісаная непасрэдна самім казачнікам, і суб'ектыўная, дзе падзеі пададзены ад першай асобы, што не вельмі звыкла для згаданага жанру. Але як бы ні было, дзве спробы паведаць пра адно здарэнне - гэта своеасаблівае бінакулярнае бачанне, фата-графічны аппарат пісьменніка Л. Андрэева, які той сканструяваў на пачатку стагоддзя. Спадучэнне ўспрыняцця рэчаінасці староннім поглядам і зацікаўленым самой герайні значна ўскладняе адлюстраванае, надаючы яму неабходную рэльефнасць і глыбіню («С уверенностью и спокойствием, свойственным подлинному гению. передаю я миру свое жизнеописание, чтобы все увидели, какими путями коты достигают величия, чтобы узнали, каковы мои совершенства, полюбили, оценили меня, восхищались мною и даже благоговели предо мной», - таким высоким стылем паведаў пра свае величныя задумы кот Мур, Homme de lettres très renomé.

Не менш величныя задачы ставіць перад сабой і Рабунька (перафразіруючы вышэйзгаданую цытату, удакладнім: паказаць, як

«скоты достигают величия»). І, відаць, мае на гэта права, бо ў старажытных акадэмічных статутах зафіксавана толькі забарона дапускаць аслоў да прафесарскай кафедры. Чаму ж карове не выступіць у той сферы дзеяння, дзе тоўпіца столькі людзей, якія не маюць ні сіл, ні схільнасцей са здольнасцямі да іх. Чытач можа толькі пазайздросціць выразнай напорыстасці незвычайнай герайні, што вырашае вывучыць дасканала мову, прамоўніцкае мастацтва, матэматыпсу і батаніку, пры гэтым не забываючы пра спорт, заняткі аўтатрэнінгам і сіntonіkай (зноў згадваецца юны Талстой).

Праўда, на гэтым шляху я на і шмат што беззваротна траціць. Раней у казачных краінах ніводны звер не становіўся галоўным героем, калі і там дзейнічаў чалавек. Перыйы толькі дапамагаў станоўчаму персам ажу дасягнуць пастаўленай мэты, пад час спецыфічнай, як, напрыклад, даўгавухі сябра Жанны Д'арк праланоўваў дапамогу ў пазбаўленні дзявоцтва. (А ў тым, што гэта яны ўмеюць, сумненняў няма. Згадаем таго ж Апулея.) Но калі і пачынаецца слутаванне людзей ніжэйшым істотам, то ўсё перакульваеца ў свядомасці чалавека і сказіны, нішчачы нешта асноваўтваральнае і там, і тут. Невыпадкова тая ж самая Рабунька мудра адзначае, што «жывёлы - гэта абсолютна разбэшчаныы людзі, а людзі - гэта вытрэніраваныы цывілізаваныы жывёлы. Іншай розніцы няма». Гісторыі невядома, ці чытала будучая карова развагі Заратустры пра цноту. Але няма сумненняў, што яна прагаласавала б усімі чатырмі капытамі за ягоны пальміяны зварт да людзей: «О, калі б вы былі дасканалыя, прынамсі, гэтак сама, як звяры! Але звярам уласцівая няяўннасць». А можа яна прадбачыла зацемку Л.Галубовіча 2001 года: «Грамадства робіцца ўсё больш амаральным. Жывучы ў ім, сказіненне і сам...» Згадаём, сама рагатая герайні ўваходзіць у жыццё даволі пачалавечы. Яна не толькі радуеца буйнакветнасці жыцця, але на фоне зямной прыгажосці марыць-цудзіць пра свет лае каханне, што мроіцца ей у выглядзе чырвонага быка. Разам з тым наяўнасць аналітычнага мыслення дазваляе ёй убачыць не толькі «квітненне шыпшины», але і блуд сабак». Як і кожны пачынаючы рамантык, Рабунька падсвядома адчувае, што каханне, а разам з тым і жыццё, куды больш бруднае, чым гэта можа здацца пасля чыгання раманаў. Вось чаму, развітваючыся з «цялушаствам», г.зн. юнацтвам, яна пачынае ўсведамляць - а з былых рамантыкаў заўсёды нараджаюцца самыя адметныя цылінкі — што не мае ні волі, ні ўлады (і нашто ўсё гэта карове?), і нешта надломваеца ў свядомасці гарэзлівага і няўрымлівага чатырохногага вундэркінда. Душа яе становішча адкрытай для вірусу чалавечых заган, сярод якіх дамінуе хваравітае

жаданне быць заўсёды першай: «Сёйня выконвала функцыі пастуха. Якая насалода кіравадь іншымі».

У класічнай казачы метамарфозы ў большасці выпадкаў ўяўляліся парадынальна мірнымі - вуж, мядзведзь, нават пачвары ціхенъка пераўтвараліся ў каралевічаў. Тым болей, што мяжа паміж чалавекам і жывёлінай заўсёды заставалася непераадольнай. Звяры маглі змяніцца ў чалавека і наадварот, але іх унутраная сутнасць заставалася нязменнай. Ваўкалак нават у часы самых пакутных выпрабаванняў памятае пра сваё людства (абараняе дэяцей, аднаўляе справядлівасць і т.д.). Невыпадкова ў «Шляхціцы Завальні» Яна Барщэўскага ваўчышу, што выпарміла Ромула і Рэма, ліцаць жанчынай у звярыным абліччы; як і чалавека, перакінутага ў мядзведзя ці нават асла (згадаем Апулея). Нешта крута мяніецица ў свядомасці ласкавапаэтычнай Рабунькі, яе далейшая духоўная эвалюцыя ідзе ўжо не па вектару развіцця класічнай казачнай каровы, што гатова ахвяраваць дзеля няшчаскай сіраты нават сваім целам, а ў напрамку эксперыменту, праведзенага крыху раней прафесарам Прэабражэнскім над пакрыўдженым доляй і людзьмі бясшкодным дварнягам. Толькі калі Шарыкаву заміналі ворагі народа і каты, то рагатай істоце перашкаджаюць і беларуская мова, і паэзія на гэтай мове, як і працэс яды, і бруха, і малако з яго вытворнымі, г.эн. усё, што ў той ці іншай ступені звязана з «турыным нашчадствам» (тэтак яна разумее сваю генетычную спадчыну, бо цепліць надзею, што з'яўляецца у нейкім пакаленні галандкай і тым самым звязана з Пятром I. Наколькі вышэйшы ў гэтым плане каток Мур, які ніяк не хоча «отректись от своего честного кошачьего естества»).

Доўгі час мы лічылі, што толькі Гофман можа перакідаць людзей ў дзікіх звяроў, а апошніх - нават у саветнікаў прускага каралеўскага двара. З таго часу шмат што змянілася з аднаго і з другога боку лютстэрка. Вось чаму ў з'едліва-кранальнай гісторыі Рабунькі бачыцца хутчэй шлях да ўлады энергічных свіней з оруэлаўскай «Фермы», чым класічныя патугі дурня на трон. Дарэчы, у Беларусі амаль ніхто ніколі не хацеў на царства. «Не хачу быць каралём», - ад імя ўсіх беларускіх герояў заяўляе Несцерка. Тым болей, ніводная жывёліна да гэтага часу не заяўляла аб сваім жаданні кіраваць людзьмі. Менавіта таму звычайная показка становіцца, на жаль, жорсткаю фантасмагарычнасцю з непрадказальным фіналам. Хаця ў нашым выпадку ўсё завяршылася добра - выпіўшы вядро шампанскага, рабунька страціла ўсе свае чалавечыя якасці і стала звычайнай рахманай кароўкай, што так шчыра радуецца сакавітай траве і сваёй ласкавай гаспадыні. *Sic transit gloria mundi.* «Так ўшё раз подтвёрдилась та истина, что с

прежде временно созревшими гениями дело на лад не идет. Они или увядают, коснея в безличной и бездумной холодности, и теряются в толпе посредственности, или же слишком рано уходят из жизни», - гэтымі словамі Гофман развітаўся са сваім героем. Не дапамог Муру ордэн паджаранага сала, як Цынонберу ордэн зялёна-плямістага тыгра з дваццацю гузікамі, як Рабуні «Мерсэдэс» са стойлам і гамашы на капыты. Усё вярнулася на кругі свая: вучоны кот памірае, пратэжэ феі вяртаецца ў сваю халупу, карова — у стойла. «Вялікі Полудзень - гэта калі чалавек на паўдарозе ад жывёлы да Звышчалавека святкуе пачатак свайго вечара як сваю найвышэйшую надзею; бо гэта ёсьць да рога да новай раніцы» (Ф.Ніцшэ).

А можа ў нас, як і ў Германіі, не вельмі спрыяльны «клімат» для казкі? Можа, назаўсёды адышлі тыя часы, калі беларус у любы момант мог сустрэцца нават з самім д'яблам, не гаворачы пра я і о дробных памагатых, што маглі толькі шкодзіць чалавеку? Якраз аб гэтым, і не толькі, ідзе гаворка ў шэрагу твораў згаданай жанрава-структурнай разнавіднасці, дзе і з'яўляюцца самыя папулярныя асобы нацыянальнай і класічнай дэмманалогіі. Усё перавярнулася ў свядомасці Макара Іванавіча, рэдактара газеты з мястэчка Азярышча, калі ён падсвядома зразумеў, што аб'ект яго захаплення, прыгажуня Данута Станіславаўна, ёсьць не што-небудзь іншае, як салраўдная ведзьма (аднайменны аповяд В.Мудрова). Бо іменна з гэтага часу гарбата ў круглявым імбірчику, што спалохана бразгае накрыўкай, пачынае пахнучь нябожчыкам, полтэргейст завалдае яго кватэркай - туалетны бачок пачынае выць Макаравым голасам, электрабрытва «Харкіў» перадае мясцовыя сваркі і праклёны, а ў ягоныя сны замест абавязнай Дануты ўпльывае страхаморлівая пачвара. Чарговай ахвярай нячыстай сілы павінен стаць наш герой, як і да яго троны быўшы мужы рэальнай загадчыцы сектара ўліку - адзін з іх засіліўся, другі ўтапіўся, а трэці завербаваўся на гандлёвы флот, і з той пары яго нікто не бачыў, бо і сама яна какетліва папярэджвае: «Я ведзьма. Са мной лепш не звязвацца». Праўда, у рэшце рэшт, нібы ў жартаўліва-парадынай баладзе, знаходзіцца зусім рэальнае, зямное тлумачэнне. А ўся фантасмагорыя, як і фантастыка ў баладах А. Пушкіна («Всем красна боярская конюшня», «Вурдалак»), Ф. Багушэвіча («Здарэнне»), або як той падсвінак за рулём шыкарнага лімузій, уяўляеца толькі пахмельным трызненнем не вельмі абачлівага грамадзяніна. Невыпадкова са старожытнасці віно называлі медыумам усіх цудаў з дзівосамі. Відаць усё ж такі меў радыю згаданы вышэй Гофман, калі сцвярджаў, што «фрейлен фон Розеншён - единственная фея, сохранившаяся от тех чудесных времен, когда в стране

е ўшё не было введено просвещение, но и она, покорившись воле просвещенного правителя, вынуждена по совместительству служить смотрительницей женского приюта». Бедная фея. Але не будзем яе шкадавацт, бо яшчэ мае шчасце, што не трапіла ў штат «Гімназіі Новага Тыпу № X» з казкі Андрэя Федарэнкі «Смута, альбо XII фантазій на адну тэму». Бо не цяжка ўявіць, што здарылася б з эфірнаю істотаю, калі б замест ажурных калонаў навучальнай установы пачатку XIX стагоддзя яна ўбачыла б налаўразбураны будынак з пляцам, ушчэнт зарослым хмызняком са страшэннымі пралазамі, «быццам праз гэтых карчы разы два на дзень ганялі туды-сюды статак кароў», а замест дысцыплінаваных, у адпраставаных гарнітурах гімназістаў зграйку лысых дзявулъ у лахманах з тоўстаю самакруткай у зубах, якую дастаюць толькі для таго, каб смачна плюнуць і мацюкнуцца. Якое добрае, разумнае, вечнае сяяла б яна гэтым школьнікам, што ўжо ў чатырнаццаць гадоў стаміліся ад жыцця, гарэлкі і сэксу? А што ж перакуля сусвет, перакінула вечную ідэю ў нешта пачварна-адваротнае - дзіця, што з радасцю ідзе ў школу, ператвараецца ў маленъкага вязня, вымушанага адседзець пэўны тэрмін у шэрых сценах. А выхавацелі становяцца... адвергнутыя: «З той рэпутацыяй, якая пра вас ідзе, вас страшна браць нават зменшчыкам бібліятэчнага вахцёра. Для вас цяпер можа быць толькі адно месца - настаўнікам. Дакладней, дырэкторам».

Ролю Цмока ў дадзеным выпадку выконвае Перабудова («у парадунні з Перыядам Адсутнасці Дэмакратыі злачыннасць вырасла ў некалькі разоў, і турмы былі перапоўненныя - так, што нядайна дэпутаты большасцю галафу прынялі пастанову аб адкрыцці гэтак званай Абмежаванай Плошчы Для Утрымання Антыдэмакратычных Грамадзян, перахрышчанай у народзе чамусыці «Архіпелаг Дэмлаг»), змены ў грамадзянскай свядомасці. Цмок, зразумела, шматгаловы. Усе голавы не відаць, але выразна высвечвае іада і вымалёўваецца джынсавы дурналіст Я.Прэсавіч, дробненькі (але з вялікімі задаткамі) інтрыгант Міша Міхлін (нейкі своеасаблівы варыянт тыгра Шэрхана і шакала Таракі), іншыя ж нерсанажы ўяўляюць сабой фон, тло, у дадзеным выпадку - тулава погані. „Адважны каралевіч таксама шматгаловы. У яго іпастасі выступаюць два маладыя, высокага росту, па-вясковому апранутыя дзецюкі ў шапцы чыгуначніка і шэрай скураной кепцы і жанчына ў чырвонай квяцістай хустцы з кошыкам у рукэ. Нягледзячы на свой несамавіты выгляд, адважныя змагары за справядлівасць уступаюць у няроўную барацьбу, бо валодаюць амаль казачнай здольнасцю бачыць усё і ўся (ну, не раўнуючы люстэрка Бабы Ягі здабылі). Але, як гэта характэрна для цяперашніх казак, не

перамагаюць. Можа, яны ўжо добра ведаюць, што той, хто забіў Цмока, сам павінен стаць ім, а таму сыходзяць туды, адкуль прыйшлі - у Чарнобыльскую Зону. А дзе ж яшчэ можна жыць па законах добра і справядлівасці, калі гіне казка, тым болей беларусам?

У пэўнай стулені салідарны з ім і беларус Віктар Казько. Асабліва ў тым, як рушицца родная звыклая казка, бо ўсыхае жыватворнае балота, што глытнула вады з ракі Леты. Вось чаму, падобна тым нямецкім далікатным феям, як жабы на купіну з балотнай дрыгвы пасакалі апошнія лесуны, чысцікі і нячысцікі, вадзянікі і шышыгі. Лёпсія на нагу д'яблы адхрышчваліся ад сябе і давалі дзёру са свайго балота, забыўшыся, што без балота няма і чорта. Кім яны сталі, дзе ўладкаваліся — усё гэта накрыта флёрам таямнічасці, адно толькі што нечысці значка пабольшала ў людзях.

Вось чаму не вельмі і здзіўляецца чытач, калі ў «ці сучаснай спадарожнай казачцы «Нахаў» В.Казько ў дабіты амаль фантастычны дызелёк, што сам падчас пераўтвараеца ў звар'яцелага мурзатага чорта, раптам на поўным хаду (відадь, і ход такі) убіваецца дзіўная пасажырка - вядзымарка. Можа гэтая падзея падалася зусім натуральнай таму, што звыкліся з казачнай традыцыяй - ідзе сабе чалавек па зямлі і раптам бачыць нешта неверагоднае. А можа таму, што адбылося ўсё ля могілак (а там заўжды водзіцца нячыстая сіла), ля якіх паравозік, спатыкнуўшыся аб вечнасць, сагнаў з крыжа варону. А можа згаданая істота, бы тая спуджаная жахлівая птушка, узнятая з сімвалу памяці, такім жа чынам легка аказалася ў тамбуры, а потым, як іголка, прашыла ўвесь вагон. Перад намі, як сказалі б разумныя людзі, амбівалентная істота, у якой спадучыліся пачаткі міфалагічнага персанажа і рысы рэальнай жанчыны, што апавядает зусім не казачную трагедью свайго жыцця. (Як тая несмяротная паннаночка з гогалеўскага «Вія»; невыпадкова ў герайні Казько так натуральна дамінует неразмежаванасць відавочнай і кідкай прыгажосці і такой жа відавочнай і задзірлівай, недзе нават трыгумфальнай, выроддівасці, што, як і ў першым выпадку, бянтэжыць і палохае.) Вось чаму не так ужо істотна, каго і што прадстаўляе яна тут - свет дэмманалагічны ці рэальны, які не менш жудасны і пачварны, чым першы.«Сёння не час казак», - сцвярджает В.Казько. - Век не той. Не выклікае ён прыхільнасці да казак. Хаця ў кожнага з нас нараджаеца парой такая хвіліна, калі менавіта па казцы, добраі, старой, крыху жудаснай, так сумуе душа. Але, на вялікі жаль, павыміралі, адышлі на той свет казачнікі, падобна дыназаўрам ці мамантам».

Але, відаць, прычына не толькі ў недахопе таленавітых апавядальнікаў, страде звыклых традыцый. Вытокі трагедыі схаваны

значка глыбей, і абумоўлены яны мутацыямі ў людзях і сусвеце. Характарызуучы Германію тых часоў, калі там жыў славуты кот і яго аўтар, класік марксізму сцвярджалі, што краіна знаходзілася «в состоянии допотопного безразличия ко всем общим и духовным интересам, в состоянии социального детства, когда ещё нет ни общества, еще нет жизни, нет сознания, нет деятельности». В.Казько ў сучаснай падарожнай казачыи «Нахаў» не менш катэгарычны, бо амаль кожны з яго герояў нават не мае твару, а толькі «рыла ўсяленскае, вар'яцкае, звярынае». Штосьці перарвалася ў свядомасці людской, вось чаму нешта жывёльнае душыць чалавечася. І страшна ў наш час таму, хто яшчэ зусім не азвярэў і не здзічэў. Бо і ён пачынае міжволі пачуваць, як у яго расце на целе поўсць, з'яўляюцца рогі і хвост, і трывожна робіцца за ўвеселіе род чалавечы.

Казкі ад нас адплылі, як ранішні туман нал неіснуючымі балотамі, бо яны могуць існаваць толькі ў сусвеце адвечным, традыцыйным, рэальным, чалавечым. А не ў нашым, перакуленым, фантасмагарычным, звар'яцэльным, калі ўсе людзі, нават ціхмянныя бабулі, памяркоўныя пакорлівія дзядкі па нейкаму злому выраку перакідваюцца ў нелюдзяў, у тых, хто жыў тут некалі толькі ў пачварных снах і спараджэннях хваравітых фантазій: чараўнікоў, чарцей, вампіраў, ваўкалакаў. І застаецца толькі адно: ціха і незваротна сысці ў магілу, «як канкрэтнаму чалавеку, так і людзям наогул, або жыць у гэтым свінстве сваім». Невыпадкова адзін з герояў сучаснай падарожнай казкі гнеўна ўсклікае: «Радзіма - магіла! Хата - магіла! Патрыя о муэртэ». Бо магіламі, як у казцы пра Кашчэя ці Бабу-Ягу, уладальніцу царства мёртвых, засеяна гэтая зямля. І цяпер ужо не жыць, а паміраць, класіця ў магілу едуць на радзіму.

Бо няма месца ў гэтым сусвеце чорнаму буслу, якому дарэмна моляцца герой В.Казько, бо наша зямля ўжо даўно не пад белымі крыламі. Што гэта - праяўленне сусветнай іроніі ці акт безвыходнасці? Як бы там ні было, свет стаў чужкым, усё ўрэшце рэшт становіцца бяссэнсавым, сумніўным, прымірэнне яго з чалавекам немажлівым. Невыпадкова той жа В.Казько нават у нейтральнай назве станцыі «Нахаў» чуе «на хер», А як жа па-іншаму, калі жывымі распараджаюцца магільшчыкі або нават мерцвякі. Р.Барадулін нават уславіў апошніх у цыклі азвярыемаў «Нябожчык вяртаўся дадому». Страшна робіцца ў гэтым сусвеце, дзе вызвалены вязень просіцца назад у камеру на начлег; «выдавала абстрыжаную злосць турмы Дроту калючага кардыяграма»; «раднейшая на радзіме пятля, Бо звітая з пянькі айчынай»; «выбіralі ў курыны парламент соў»; «пісаў успаміны на авечася шкуры воўк, Як ён ратаваў ягнят на пажары»;

«пры пасадах сабакі свінелі». Куды да гэтага беднай Ал ісе з яе такім рэальным сусветам!!!

Уся сучасная калялітаратурная эліта не толькі з захапленнем чытае пра дзівосныя прыгоды Сабакаў і Гражданоў арыгінальнага Віктара Шніпа, але і пранікнулася паэтычнасцю ці антыпаэтычнасцю, логікай ці антылогікай іх сусвету (вялікага ці маленькага, гэта ўжо не так істотна), прыняла законы гульні і цяпер сама стварае працы бытавання новых Големаў. (Створаны прэцэдэнт, як у таго Стывена Кінга, што пачаў новы электронны эксперимент. «Кароль жахаў» аб'явіў, што сваю апошнюю сёрью раманаў «Расліна», дзе нейкая расліна-вампір тэрарызуе выдавецтва, ён будзе друкавадь на інтэрнэтаўскай старонцы, г.зн. бясплатна. Праўда, аўтар спадзяеца, што чытачы будуть добраахвотна пладіць па даляру за кожную копію і садзейнічаць працягу гісторый.) В.Шніп таксама пакуль не прэтэндуе на кішэні сваіх «суаўтараў», але сам факт з'яўлення падобных вобразаў і іх інтэнсіўнае прыняцце свядчыць пра тое, што на першы план выходзіць гратэскны тып вобразнасці, звязаны менавіта з падобным успрыяццем рэчаіннасці. І хоць звычайна гратэск лічыцца формай для выражэння суб'ектыўнага пачатку, індывідуальнага светапогляду - набліжаючы далёкае, спадчыннага, ўзаемавыключнага, парушаючы звычайны ўяўленні, ён становіцца блізкім парадоксу ў логіцы і даволі часта яму ўдаецца прыватнае замяніць заканамерным. Вось чаму гратэскнае ўспрыяцце становіцца ўжо не проста індывідуальным бачаннем, а агульным, нават агульнанацыянальным. Бо мы жывем у перакуленым свеце, дзе ёсць нейкая свая логіка, але логіка страшная. Аб гэтым і апавядае народны пісьменнік Васіль Быкаў у шэрагу сваіх казачак для самых неспактыкаваных чытачоў, бо для больш адукаваных ён прапануе больш сур'ёзныя жанры, галоўным сярод якіх застаецца прыпавесць - беларускі варыянт класічнай прытчы. Чаму ён так свядома і смела, упершыню бадай пасля Ядвігіна Ш. і В.Ластоўскага на практицы і М.Гарэцкага ў тэорыі, культивуе гэту форму? Чаму ён адмаўляе ісацца ад традыцій, у свяtle якой нават ў звычайнай гісторыі «сокрыта мудроść, яко бы моць в драгом камени, и яко злато в земли, и ядро у во греху» (Ф.Скарына). Або па сутнасці прагнараваны вопыг вялікага Кірылы Тураўскага («Повесть о слепце и хромце»), які велічальным словам разважае аб суаднессенасці духоўнага і ця лес нага, узвышанага і агіднага ў іх дыялектычным адмаўленні. З веку ў век у прытчы - жанры даунім і аўтарытэтным - адлівалася і боская, і жыщёвая мудрасць, бо яе генезіс і эвалюцыя і абумоўлены векавым памкненнем людзей да маральнага самаўдасканалення, спасціжэння спрад-

вечных таямніц зямнога і нябеснага бытавання, а сама форма з'яўляеца адметным акамулятарам найбольш вартасных здабыткаў духоўных. Класічная прыгта дае мажлівасць чалавечаму розуму шукаць падобнае паміж рэальным і абстрактным, што можна спасцігнуць пры дапамозе пачуцця і разам з тым са спрыяннем ўяўленняў, бо яна мадульная рэчаіснасць і чалавечыя адносіны ў абагулена-трансфармаванай форме. Хаця наш першы тэарэтык, аўтар першага слоўніка літаратуразнаўчых тэрмінаў практычна не бачыў адметнасці паміж прыгтай і прыпавесцю, лічачы іх амаль што тоеснымі, усё ж такі В. Быкаў свядома культивуе якраз апошнюю. Яе з'яўленне ён лічыць заканамерным, як уласцівасць вобразна-выяуленчага мыслення, якое заўсёды імкнецца абстрагаваную думку прыземліць канкрэтным вобразам ці парыўнаннем (відаць, адсюль і яе грэцкае найменаваніе *parabola* - так называюць і гэту форму нашы браты-палаякі, што і адзначае «парыўнанне»). Падобная форма не мае маралі непасрэднай, як тая ж байка ці казка, а таму спасціжэнне яе сэнсу ажыццяўляеца ў выніку самастойнай інтэлектуальна-маральнай дзейнасці таго, хто слухае ці чыгае. Прыгта фіксуе толькі тыя з'явы, якія маюць агульначалавечы сэнс і могуць стань карыснымі для маральнага ўдасканалення ўсіх людзей.

У свой час Хрыстос, убачыўшы бесперспектывізм звычайнай пропаведзі звычайнym людзям, якім «не дано знать тайны Царства Небесного», на Галілейскім Возёры вырашыў скарыстаць новую: «Потому говорю им притчами, что они видя, не видят, и слыша, не слышат, и не разумеют» (Матф.13; 10-13). В.Быкаў добра ўсведамляе, што класічная, адшліфаваная вякамі, а таму надзвычай абстрагаваная форма прыгты на дадзеным этапе для беларуса не вельмі актуальная. Нацыя знаходзіцца ў каматозным стане, таму, відаць, ей больш адпавядае тая форма, якая паводле Ф.Бакана, найбольш адекватна для старажытных плямёнаў, а менавіта - іншасназальная фігуральная мова», «ибо в то время ум человеческий был еще груб и бессилен и почти неспособен воспринимать тонкости мысли, а видел лишь то, что непосредственно воспринимали чувства». Невыпадкова вялікі філосаф сцвярджаў: «Как иероглифы старше букв, так и параболы старше логических доказательств. Да и теперь тот, кто хочет в какой-нибудь области осветить людям что-то новое, и притом сделать это не грубо и труднодоступно, обязательно должен пойти по тому же самому пути и прибегнуть к помощи сравнений». Якраз такі імператыв і пакладзены ў аснове “прымітыўных”, як кажуць некаторыя крытыкі, гісторыях, расказаных наўным, як гэта ім уяўляеца, дзядулем Васілем. Аднак чамусыці ў агульным кантэксце

яны пачынаюць губляць свой уяўны «прымітывізм», сваю «забаўляль-насць» і становяцца сапраўднымі вехамі, ля якіх эвалюцыянуе света-погляд народнага пісьменніка. Звычайныя показкі, як і апавяданні Хрыста пра мытара, злое і добрае семя, лоўлю рыбы, вырастаюць з рэальнасці, набываюць выключна агульначалавечы сэнс. Там самым сцвярджаецца аргугі шматекавая ісціна нра тое, што прытчай пры пэўных абсавінах можа стаць і казка, і прымаўка, і дакладнае выказванне, і парадокс, не выпадкова і славутыя прытчы Саламона» ўяўляюць сабой не што-небудзь іншае, як універсалны афарызм, які лёгка развіць з дапамогай дэталяў, нават у раман, тым болей у рамантычную навелу, што мы ўжо бачылі ў сацыяльнай традыцыі, перш за ўсё ў «Шляхціцы Завалыні» Яна Баршчэўскага. Сапраўды, шэраг твораў беларускага Гофмана варты лічыць не толькі баладамі ў прозе, але і прытчамі ў адпаведным разуменні слова (у якім яе ўспрымаў згаданы Кірыла Тураўскі). Так, у адрозненне ад класічных першаўзоруў, творы вялікага златавуста былі падзелены на шэраг невялічкіх, свабодных у кампазіцыйным плане структурных частак, з якіх кожная мела шматаспек-тную алегарычна-сімвалічную інтэрпрэтацыю. Вось чаму, выкарыстоўваючы буддыйскую версію нырокавядомай парабалы ў якасці вобразнай асновы, ёй вырашае агульналюдскую праблему аб суадносінах матэрыяльнага і духоўнага, нябеснага і зямнога ў самім чалавеку і яго зямным бытаванні. Сутнасную экзістэнцыю дадзенай форме надае не сам чалавек, які становідца яе героем, а маралны выбар, зроблены ім. Пэўную абмежаванасць апошняму надае і той факт, што Ян Баршчэўскі, як і яго папярэднік-затворнік, глыбока веруючая асоба, менавіта таму так блізка яму евангельская прытчы з іх магутным маральна-этычным пафасам, у поўнай адпаведнасці з якімі і асуджaje рэзка і непрымальна памкнення да багацця, пачуццёвых радасцей, славы, атаясамліваючы іх з грахом, парушэннем звычайных маральных асноў. Дэяля сцвярджэння адвечных ідэалаў вельмі часта ён праводзіць своеасаблівы маральны эксперымент, паказваючы даволі наглядна і вобразна, як адмова ад хрысціянскіх запаветаў, асноваў патрыятызму і любові да людзей прыводзіць чалавека альбо да фізічнай гібелі, або, што не менш страшна ў яго ўяўленні, страты душы. Праўда, падобная тэндэнцыя не будзе вызначальнай у беларускай традыцыі. Яе своеасаблівым нацыянальным варыянтам стануць «Казкі жыцця» Якуба Коласа. А для мужыцкай беларускай літаратуры больш адпавядае простая алегарычная (амаль што баечная) форма, як у таго ж самага Вацлава Ластоўскага, які ўжо без усялякай умоўнасці паказвае ту ю ступень дэградацыі, да якой дайшоў беларус. Якія яшчэ

вычварнасці стылю неабходны небараку, які не можа зразумець сутнасць рэальных маналогаў багіні? Тым болей, ён ніколі не зразумее асацыятыўнасць свету Яна Баршчэўскага, які так малаяўніча перадаў Ул. Арлоў:

Мы сустрэнемся  
на пециярбургскім гасцінцы,  
недзє калі Клясціцкай царквы,  
а найверагодней - карчмы,  
пад Янаў дзень,  
бо ты ўжо павінен прайсі,  
большую частку шляху  
з Санкт-Пециярбурга ў Полацк  
(гэты шлях, між іншым,  
карацейшы, чым наадварот,  
што няраз даказвала Кліо),  
адпачываючы ад прыватных уроўкаў  
лаціны і грэцкай,  
згадваючы ўхвалльныя словаы  
самога Міцкевіча  
(зрэшты, без вялікага пітэту),  
які два-тры разы пагартаяў  
твае вершы.  
Ёселе вы прусакі не здолеюць атруціць  
смаку журавінавай палёнкі  
(хоць у полацк іх айцоў-езуітаў  
яна, безумоўна, мацнейшая)  
Кабета Інсекта з Белай Сарокай  
пакінуць нас у спакоі,  
праўда,  
мільгануцца перад агменем  
велізарныя цені  
Стаўраў і Гаўраў.  
Урэшце  
ў доме павятовага маршалка  
сцвярджаюць, што і ты  
частку дарогі са сталіцы  
адольваеш наўпрост  
у ablічныя розных нязвыклых істотаў.  
(Чаго не наплятуць жаночыя языкі,  
тонка ўсміхаешся ты,  
унікаючы адказу.)

Кашэчы кароль Варгін  
і мышыны Пандор  
утамуюць сваіх шматлікіх падданых,  
дамовіўшыся пра нешта з Будзімірам,  
карапеў усіх пеўняў.  
Полацкія чарнакніжнікі  
нарэшце спахопяцца,  
паветра ў карчме загусце  
да кансістэнцыі палёнкі,  
час упакорыцца чарам, і  
не будзе ніякай гарантіі,  
што мы не выйдзем з карчмы,  
цвёрда тримаючыся на нагах,  
у пухкую завею  
з далёкай свечкаю  
на падваконні Шляхіцца Завальні.

У прыпавесцях В.Быкава канца стагоддзя яшчэ застаюцца вызначальнымі элементы ўмоўнасці (праўда, даволі празрыстыя). Асабліва гэта тыгчыцца твораў, дзе гаворка ідзе пра незвычайнія краіны, у як іх пануе па чарэ смех, страх, жах; дзе бібліятэкар каралеўскі становіцца маршалам; дзе раскінуўся нейкі загадкавы валун; дзе хвастаты шчур знішчае сабе падобных; дзе брыщэз нейкае зачараўванае племя без дарогі, без начлегу. Гэта ўжо далека не той «прытчападобны» рэалізм, тэрмін, якім таленавітая крытыкі хацелі ў не вельмі спрыяльны для мадэрновых пошукаў час замаскіраваць шматзначнасць сітуацый прозы В.Быкава, завостранасцю маральных высноў, да якіх і прыводзіць развіццё дзеяння і эвалюцыя героя. Якраз у гэтых перыяд у творчасці народнага пісьменніка ішлі поруч рэалістычны паказ жыцця і выхад у экзістэнцыйныя матывы, въжарыстанне вобразных іншасказанняў і сімвалau. Герой В.Быкава адзінокі ў гэтым страшэнным сусвеце, а таму нейкія змрочныя сілы міжволі ініцыяруюць яго ў гэтых страшэнных выбар і толькі таму ён не зможа застацца ў самоце ад ўсяго. Героі ж Баршчэўскага больш свабодныя ў сваім выбары: на злачынства іх часцей за ўсё скроўвае ўласнае бязволле, схільнасць да лёгкага і імгненнага ўзбагачэння, некаторыя адмоўныя рысы характеру. Але ў абодвух вышадках на першы план выходитць нялюдская сіла расчалавечвання. І не так ужо істотна, у якім выглядзе яна выступае - д'ябла, шатана, чарнакніжніка, вельмі злых духаў, цмока, вылупленага з яйка, знесёнага чорным пеўнем, ці фашисцкага следчага, энкавэдзіста, сакратара сельсавета, сына ссыльнага. Як і тое, каму яна служыць - Белай

Сароцы, лесу ну, вужынаму каралю ці самай перадавой у свеце ідэалогії.

Самае галоўнае, чалавек бяссьльны ў гэтым змаганні, бо нават сама прырода, як ў згаданай вышэй аповесці-прытчы «Сцюжа», адварыгае яго. У той жа час, прытчы Яна Баршчэўскага паказваюць, як не трэба жыць на гэтай зямлі, калі беларус хоча застацца яе гаспадаром, то прыпавесці Васіля Быкава сцвярджаюць бескарыснасць любых намаганняў, калі ўжо нават гаворка ідзе пра простае фізічнае выжыванне, не гаворачы ўжо пра духоўны росквітнашы.

Так, казачка дзядулі Васіля «Вуціны статак» іагадвае славутую «Серую шейку», але з дакладнасцю наадварот. Калі маленькая качка з параненым крылом дзякуючы шчасліваму супадзенню абставін і магутнаму жаданню жыць змагла выстаяць у змаганні з лісой і лютым марозам, то вуціны статак з-за сваей сквалнасці і выключнай абыякавасці да будучыні і пустой надзеі замярзае ў вузенькай палонцы і «толькі рэшта мокрых стракатых пёрак дзе-нідзе гайдалася ў трыснягу і ля берагу». Гэта ўжо не слепата і глупства андерсанайскіх герояў, калі не заўважаецца на птушыным двары ягонымі ганарлівымі насельнікамі, занятымі толькі сабою і ўласнымі вантробамі, брыдкае качанё. А яшчэ большае глупства-спадзяванне на манну нябесную ці іншых, больш дужых і разумных качак, здолных і цябе, як тую жабку-вандроўніцу, данесці больш-менш камфортна ў вырай.

У шматлікіх народных і асабліва літаратурных казачках пра лес і ягоных насельнікаў заўсёды перамагаў слабейшы, асабліва шэрранькі зайчык, які мог падмануць і дурнаватага ваўка, і хітрую лісу Казка В.Быкава «Пагібелъ зайца» ўжо нават сваім загалоўкам не пакідае ніякай надзеі слабому. І дарэмна ён пускае скупую слязу, якую так ніхто і не заўважыў. Можа, адзікая ўцеха касавокаму - сам будзе кіраваць сваім павешаннем.

Страшна ў казачным сусвеце В.Быкава. І чым далей - тым страшней. Бо тут ужо не толькі ваўкі душаць зайцоў, каты - мышэй, але і сабе падобных («Хвастаты»). Як беларусы адзін аднаго на радасць прыблудам і нячыстай сіле.

Аб пракудах д'ябла баіць ён у «хрэстаматыйнай казачцы для маленъкіх» «Хутаранцы». Калі вораг роду чалавечага ідзе ў гэты свет, ён ніколі не бярэ з сабою слуг. Іх ён знаходзіць сярод людзей, тым болей, калі ідзе да беларусаў. Доўга думалі героі казачкі, хто да іх нязваны прыходзіць у дом і гэтак жа таямніча знікае, спрабуючы скрасці іх душы - сам гаспадар ці ягоныя памагатыя. Бо д'ябла ж немагчыма ні ўгаварыць, ні налагохаць, ды і карыстаецца ён не звычайнімі спосабамі ўваходу. Тым болей, што звычайны чалавек

бяссільны перад яго агрэсіўнасцю. Як і ў класічнай казцы, нячыстую сілу ўрэшце рэшт прагналі, але пры гэтым выкарысталі зусім новы від абярогу, сімвалісцкая празрыстасць якога становіца зразумелай і дзіцяняці.

Бо інакш з га бою можа стадца тое, што здарылася з наіўнай і аптымістычнай герайнай чарговай дзіцячай гісторыі В.Быкова «Кошка і мышка», якая, так баючыся страшннага ката, становіца ахвярай далікатнай кошкі. Калі ж хто-небудзь з маладзен'яхіх чытачоў не спазнаў сімволіку твора, то варта згадаць гофманаўскага князя Ірынея, які «выронил своё игрушечное государство из кармана во время небольшого променада в соседнюю страну». Ці з тымі ж карантышкамі на чале са Знайкам, шар якіх выладкова занесла ў не зусім казачную, але затое зусім віртуальную краіну. А можа сан руды, як «умчался век эпических поэм», так і адыйшоў час казак. І дарэмна В.Казько спадзяецца, што казка ёсць у кожнага з нас, толькі яна падобна пупышцы на скаваным марозам зімовым дрэве, скаваным на ўвесь наш чалавечы век. Каму зараз цікава разгадваць сімволіку кожнага складанага ў структурна-вобразным плане героя твораў, тым болей, што сам улюблёны кот Мур так характарызуваў глыбіню сваіх думак: «Меня до сих пор поражает глубина этих афоризмов, смысла коих я до сего дня так и не понял». Можа гэта праста хвароба щытання душы. Но нельга схавацца ад змрочнай паўсядзённасці ў віртуальным свеце, ды і сам іррэальны план страчвае сваё «самодовлеющее» значэнне. І як бы іранічна не ўспрышалі 13-ты сусвет, вырвашца з яго мы не можам. І не дапаможа нам смех і іронія. Бо і сам смех быў па сланы на зямлю д'яблам. Але ён з'явіўся пад маскай радасці і таму быў прыняты людзьмі.

Тым болей, што сам вялікі Кірыла залічваў да грэшнікаў тых, хто срамные песні співаў ці д'ябалскія баечкі пераказваў. А яшчэ згадаем, што ў свой час «Муху-Цакатуху» К.Чукоўскага ганілі за спагаду да паразітаў. Ягоны ж «Майдадыр» асуджали за абразу трубочистов, а «Кракадзіла» лічылі мастацкім увасабленнем мяцежу Карнілава.

Таму дарэмна мы падсмейваемся над недалёкімі, як нам здаецца на першы погляд, героямі, ці калі, згодна з класічнай традыцыяй, перамагаем д'ябалычыну ў самых розных і размаітых яе іпастасях. Поўная перамога немажліва, бо мы не можам вярнуцца ў былую казку, таму што і яе мутавала рэальнае жыццё. Невыпадкова сярод прычын, якія злам ал і жыццё Рабунькі, была і такая - цялушки вельмі любіла слухаць казкі, якія дысгарманавалі з рэчаінасцю. А таму не хачу мець нічога агульнага з апошнім, лепш я яшчэ раз пачытаю

зalаветныя казкі Афанасьева, якія так ад розны ад нашых сёняшніх, «надобных на сон у вечнай ночы».

www.kamunikat.org

## **НОВОЕ ВИНОВ СТАРЫХ МЕХАХ**

*Кожная балада, нават самая  
прымітыйна і дзяцінна,  
мае права на месца ў нашым сэрцы.  
Ул. Караткевіч.*

Предсказать появление подобных произведений, а затем и в целом сборника в целом[1], было не весьма сложной задачей, ну, как например, рассчитать очередное возвращение на круги своя прославленной кометы или определить физические свойства ещё не открытого, но уже существующего в природе элемента из периодической системы Менделеева, ибо все эти явления подчинены общим законам эволюции (в том числе и художественной). Косвенное подтверждение тому и строчки предлагаемого эссе, большинство которых было написано до того, как появилась рецензируемая книга. О какой же эволюции идет речь? Прежде всего, эволюции жанра.

«Сонет всегда оставался сонетом. Элегия - элегией. Баллада не всегда была балладой», - говорится в предисловии к антологии «100 шедеври на баладата»[2]. И это действительно так. Существуя свыше восьми столетий в виде лиро-эпической народной песни и более пяти веков в качестве жемчужины мировой поэзии, баллада извела самые разнообразные влияния и веяния; сумела синтезировать собственно национальные и инонациональные традиции; была манифестом романтиков, символистов, неоромантиков и адептов реализма; сумела находить источники своих сюжетов в мифологических представлениях, библеизмах, фактах истории, сказках, преданиях, легендах, летописях, самой литературе, общественных событиях, собственной фантазии автора, что кардинально и не единожды меняло лицо жанра. Не случайно баллады различных народов и тем более различных историко-эстетических эпох - явление в высшей степени неодинаковое. Согласно образному представлению польского литературоведа И.Опацкого, «баллада разных периодов напоминает фотографию одного и того же человека в различном возрасте - на первый взгляд кажется, что это разные люди»[3].

Эманация баллады, которую Гёте назвал «живым зародышем», «прасеменем» (*lebendiges Ur-Ei*) всей поэзии, прообразом искусства (*Urphanomen*) видоизменила внутреннюю сущность не только поэзии, прозы, но и кинематографа, изобразительного искусства, музыки, придавая последним возвышенность и торжественность человеческого бытия (вспомним, «Баллада о солдате», «Альпийская баллада»,

«Хевсурская баллада», баллады «Beatles» и «Rolling stouns» etc.) - примеров тому легион.

Принято считать, что баллада зародилась в виде веселой танцевальной песенки с бойким рефреном, а затем постепенно теряла свои игривые принадлежности, в частности тот же рефрен. Однако при этом вспоминается только наследие романских народов, что начисто отмечает значительно более суровую и трагическую форму народов севера Европы, гораздо более близкую славянской традиции. Ведь не случайно для славянской формы были свойственны далеко не все аксессуары традиционной (т.е. народной) и классической баллады Европы. Так, музыка, пение и танец придавали раннему виду баллады особенную художественную завершенность. Однако, если два первые компонента играли значительную роль в структуре славянской баллады, то танец, как и упомянутый рефрен, практически ей не свойственны. Как и строго канонизированная форма из 28 строк со сложной переплетенной рифмовкой (классические французские баллады), сочетание формы баллады с такими жанрами-антиподами, как ода или даже эпитафия. В то же время с самого зарождения проявляется склонность баллады развиваться во многих направлениях, успешно используя для этого элементы поэтики близкородственных и не очень жанров. Не случайно для некоторых славянских народов (прежде всего западных и белорусов) чрезвычайно актуальным являлось взаимодействие баллады и героического эпоса, или, что будет несомненно точнее, выполнение функций последнего структурообразующими и изобразительными средствами первой. Вообще-то балладу практически со времени возникновения стали называть жанром «тайинственным и необыкновенным» (Г.Хендerson), что было обусловлено исключительной необычностью её тематики, характером конфликта, способом изображения событий, спецификой образности и используемых художественно-стилевых приемов. Свидетельством высокой «непохожести» баллады является и тот факт, что в своё время немецкий исследователь П.Ланг предлагал создать новый род литературы и назвать его Die Balladik.

Однако процесс зарождения, становления и эволюции любого жанра обусловлен прежде всего основными закономерностями жанрово-стилевого обогащения конкретной национальной литературы, характеризующимися в значительной степени стремлением к стабилизации существующих художественных форм, выработки их наиболее оптимальных, если не классических образцов. Именно последнее и позволяет выделить некоторые общие черты в структуре разнообразнейших видов баллады, которые отличаются своей тематикой и

поэтикой, объединить в границах жанра произведения, созданные в различные эпохи, т.е. явления, в высшей степени неодинаковые. Вместе с тем именно подобная несходство, как и, с другой стороны, многие эстетические принципы, выработанные на протяжении веков, в значительной степени, как это ни странно звучит, способствуют перспективности развития современной баллады.

Зрелость жанра определяется и его способностью генерировать новые виды. Таким образом, наблюдается сосуществование, взаимодополнение и взаимоотрицание двух противоположных процессов - стремление к стабилизации традиционных, выработанных в процессе эволюции жанровых форм и, с другой стороны, поиски новых, доселе не свойственных национальной балладистике. В современной поэзии нетрудно выделить две стороны эстетического процесса. Однако вряд ли целесообразно останавливаться на всех примерах жанрового и стилевого разнообразия, изобилии структурных и формообразующих качеств современной баллады. Хотелось бы заострить внимание на качественно новых формах жанра, показав на примере их становления большие изобразительные возможности поэтической структуры. Баллада, пожалуй, прежде всего в силу своей пограничности почувствовала прозаизацию современной поэзии, что заметно повлияло на её тематическое разнообразие. Так, важнейшие достижения славянской балладистики связаны прежде всего с романтическими и героическими произведениями. Чтобы в этом убедиться, достаточно просто полистать самые разнообразные балладные антологии (кроме белорусской автору статьи известны три русские, две украинские, две болгарские, польская и чешская). Вместе с тем, несмотря на закономерный успех героической или военной баллады, указанная жанровая разновидность имеет хотя и значительный, но всё же ограниченный круг тем и сюжетов, ибо величие человеческого духа раскрывается, как известно, не только в трагических условиях военного времени. Не случайно в последнее время практически исчезает героическая баллада, в структуре которой – а импульсом для её возникновения по-прежнему остаются встреча автора с памятником погибшим воинам, предание о героизме, сохранившемся в памяти людской, конкретным документом, событием, - прослеживается определенный схематизм, выраженная заданность, а чаще всего - вторичность. Вспомним сотки вариантов тихоновской «Баллады о пакете» в русской, украинской, белорусской, болгарской поэзии. А ведь сам Н.Тихонов в своё время боялся, что шаблонная рифма, не говоря уже о сюжете или ритме, может вызвать и шаблонное содержание произведения. Чрезмерная эксплуатация таких, казалось

бы, простых и чрезвычайно перспективных жанровых форм в каждой национальной поэзии в отдельности и в общее европейской традиции в целом привели саму балладу к той роковой черте, за которой, по существу, начинается её идеально-художественное вырождение. Постоянное тиражирование, неудержимое и зачастую необоснованное использование некогда талантливо обретенных сюжетных ходов и художественно-стилистических приемов приводит, однако, не к очередному успеху, а к внешнему и, что намного болезненнее, внутреннему оправлению, ибо баллада по своей исходной сущности чрезвычайно легко поддается высмеиванию и пародированию и не всегда может сдержать натиск бурлеска и травестизации.

Вспомним, что уже в золотой век баллады романтической высмеивалась тематика, сам стиль поэтов-романтиков с помощью стилеобразующих средств первой («Пани Твардовская», «To lubie» А.Мицкевича, «Вурдалак», «Всем красны боярские конюшни» А.Пушкина, «Немецкая баллада» К.Пруткова, «Пан Твардовский» П.Гулак-Артемовского, отдельные произведения Ф.Богушевича). Подобная традиция весьма сильна в современной славянской балладе. Так, К.-И.Гальчинский создал в честь своей свадьбы две «Брачные баллады». Балладу он посвятил и одинокой колонке, что стоит на улице Хризопомпа (непереводимая игра слов: «помпа» - «насос») и до которой автору нет никакого дела, треснувшим порткам, которую завершил глубоко ироническим морализаторским выводом. Ведру посвятил балладу И.Драч. Новую реализацию приобретает извечный классический мотив в «Балладе печати» Е.Евтушенко. Самсону -«ударнику» одного из колхозов, скопцы отхватили тот орган, «чем он, как орденом гордился, и чем так творчески трудился. Так справедливость, как Даила, Самсону нечто удалила». В «Балладе - диссертации» А.Вознесенский классифицирует носы, исследуя их историю и мистическую функцию - Букашкина после того, как ему приснился нос, посадили. Янка Сипаков поведал веёную историю о весёлом лужичанине Кито, сделавшем рогоносцем самого хозяина воды («Водяной»). Романтическую картину ужаса в духе классических баллад рисует Р.Бородулин. Однако весь антураж балладного пейзажа («залева ўспалася ў барознах...», «вятрэц гушкаўся на ракіце») рассыпается на смешинки-искринки финальным аккордом:

Дзяўчатаньki,  
Паверце слову,  
Не йдзіце ў жытa за ля сочкам -  
У жыце вас русалка зловіць,  
Яна залашчыць, заласкоча,

Я лепей сам пайду...

В „Балладе о сынах Питакоса” В.Короткевич рассказывает о сыне жреца, укравшем с капища Посейдона лиру умершего Орфея. С её помощью он мечтает стать пророком, даже богом, которому все звери, в том числе и тигры, облизнут ноги. Но бестии не поняли человека, что „трагічна заламаўшы бровы, у экстазе хмельным, прапорочым вяшчаў волю багоў, і тыгры з'елі яго”.

Появление подобных произведений свидетельствовало о том, что традиционная баллада с её основными разновидностями - героической и романтической, исполненная в традиционном эпико-лирическом стиле, усиленном явной или скрытой драматизацией событий, практически исчерпала внутренние возможности, после чего наступает неизбежный «заняпад», а сама форма становится достоянием эпигонов. То есть случилось то, что уже не однажды случалось с балладой. Так, например В. Кайзер писал, что в немецкой поэзии жанр никогда так интенсивно не разрабатывался, как с 1880 по 1900 г. Однако авторы слишком часто шли проторенными путями и поэтому превратили балладу в оторванное от жизни литературное украшение»[4]. Нечто подобное произошло со славянской балладой, в частности, с её восточной разновидностью в последние десятилетия уже XX века. Выходов из тупика оказалось несколько, причём все связаны с кардинальным изменением структурального и тематического облика. Первый из них - создание своеобразной разновидности философской баллады, баллады-монолога; второй - использование элементов поэтики баллады в создании новых жанровых разновидностей; третий, самый кардинальный - отмена существующих традиций, сочетание не сочетаемого.

Эволюция первого пути на примере балладного творчества В.Короткевича, А.Вознесенского, Е.Евтушенко, И.Драча уже прослежена в отечественном литературоведении (См.: Штэйнер І.Ф. Варожаць балады вякоў. Мн.: «Навука і тэхніка», 1993. - С.191-216). Новую разновидность уже самой философской баллады представляют стихи-версты А.Рязанова. Как говорится в антологии к сборнику «Вастрыё страды», по своей «структуре они напоминают баллады и притчи и сочетают в себе сказовую интонацию и философскую афористичность, сюжетное развитие и размышление, реальность и магию фантазии». В.Колесник называл их также стихами балладного склада, близки афористическим мышлением к притчам (в понимании скорее всего Ф.Скорины). Действительно, в сюжетном плане только отдельные версты непосредственным образом связаны с балладной тради-

цией. Почти всегда в трудную минуту героя-воина сопровождает ворон, предсказывающий его долю. Дорогу поэту показывает огромная злобная птица, что в одиночестве сопровождает его на жизненном пути («Птах»). Как в многочисленных романтических балладах В.Гюго, Я.Чачота, А.Мицкевича внезапно возникают колокольни, островерхие крыши, башни города, уже не существующего на земле, а выплывающего из людской надежды («Вандроўны горад»). Как и в балладах Я.Барщевского, прикасается к запретному герой версете «Вучань чараўніка». Но главное не в фабульных совпадениях, которые можно должить без конца. Произведения объединены единственным балладным духом, который сопровождает А.Рязанова в этом вечном жизненном пути. А направление предсказывают солнце, звезды, планеты. Но и на далекой планете хочется увидеть не что-то реальное, а виденное внутренним взором века тому назад («Планета метамарфозаў»). Ибо, несмотря на трансмутации, человек представляет собой нечто общее с камнями, которые часто становятся відушчымі, воронами, вещами, решетками, снегом, рыбой. С помощью символов, ассоциаций и метафор он на качественно новом этапе стремится реализовать извечные проблемы бытия: «ці дастаткова вазоны - вазоны, ці дастаткова ружы - ружы... і людзі, якія праводзяць дослед - ці дастаткова людзі... Яны сумняваюцца ва ўсіх рэчах, Яны сумняваюцца ва ўсіх з'явах...»

Мир версетов чрезвычайно близок поэтической вселенной «Баллад Кукутиса» Марцелиоса Мартинайтиса. Вот восприятие жизни в версете «Бязмежжа»:

Палову жыцця падаюся ў свет, палову —  
варочаюся са свету,  
палову жыцця пішу на дарозе свае імёны,  
палову - закрэсліваю напісанae,  
палову жыцця расту ад зямлі,  
палову — расту з зямлёю:  
і ўсё менш ува мне мяне,  
і ўсё больш бязмежжа.

Сравним мировоззрение литовского поэта (баллада «Кукутис рассказывает о своей судьбе») и А.Рязанова:

— Такая моя изба  
о двух половинах.  
В окно погляжу -  
Солнце всходит,  
Гляну в другое -  
Солнце уже садится.

Такая ў мяне хаціна -  
на два канцы:  
у адным — жывы шлацырую,  
а ў другім -  
памерлы ляжу.

С одной половины —  
цветенье в саду,  
а с другой поглядишь —  
листопад, умирание яблок.  
В одном углу  
величают невесту,  
а в другом — погляжу —  
вроде её обмывают.

Исключительная раздвоенность личности, как и микрокосмоса, присуща произведениям белорусского поэта.

Дзве мэты, якія пярэчаць адна адной,  
ува мне супадаюць: мэта - ўсё займечь і  
мэта — ўсяго пазбыцца

Что-то похожее на «Инструкцию для Кукутиса, отпущенного на волю».

- а) не ведая  
ведать  
чего не положено  
ведать
- б) не видя  
видеть  
чего не положено  
видеть
- в) не думая  
думать  
чего не положено  
думать

Как у А.Рязанова: „Я маю - усё і не маю - усё”. Литовский поэт познает мир с помощью калеки, героя с деревянной ногой, фамилия которого по-русски звучит удод (тем самым продолжает традиции западноевропейских балладистов, о которых речь пойдет ниже). А.Рязанов постигает свой мир как мир человеческого сознания, как огромный противоречивый круговорот смысла и бессмыслицы,

гармонии и хаоса, вечности и мимолетности, духовного и бездуховного. Нет сомнений, что все свои версёты он мог объединить единственным героем, как Мартинайтис или хорват М.Крлежа, создавший цикл произведений о Петрице Керемпуже, ставший воплощением хорватского характера. Подобное объединение цикла произведений единственным героем дает возможность присоединить к жанру баллады даже произведения, не очень соответствующие законам жанра, но звучащие в едином контексте весьма балладно. Цикл же версетов А.Рязанова объединен присутствием самого автора, которого в первую очередь интересует идея, а не её жанрово-стилевая деривация. Вместе с тем — это значительный этап в эволюции белорусской баллады. О его *перспективности* свидетельствует и книга баллад-версетов В.Орлова.

Пожалуй, наиболее болезненно прочувствовал и адекватно воплотил явно-скрытое предчувствие необходимости кардинальных изменений структурообразующих основ жанра Виктор Шгот, стаж служения которого балладе весьма значителен, а послужной список впечатляющий. Вначале он заметно продолжил традиции Владимира Короткевича. Вспомним его «Баладны маналог вольнага беларуса» («Літаратура і мастацтва» ад 2.XI. 1990), состоящий из пяти «балад-прямой»:

Я на касцях сваіх трymаю хлеў,  
Дзе парсюкі капыгамі ўладараць.  
Наш белы храм амаль увесь счарнеў  
І кружыцца над ім варонаў хмара...  
Я вольным быў на вольнае зямлі  
І гаварыў на роднай мове з Богам.  
У белы Храм дарогі ўсе вялі,  
У хлеў смярдзючы вашая дарога.

Открытая публицистичность, парадоксальность ситуации, кардинальное противопоставление непримиримых мировоззренческих позиций свидетельствуют о заметном влиянии философской баллады последнего романтика XX века. Её интонациями даже предопределена тональность финальной части: «І толькі воля выратуе Вас, і толькі варта паміраць за волю». Стоит отметить, что в целом классические традиции усвоены В.Шкипом весьма неплохо. Так, зачин «Балады вандроўніка», образы её главных героинь имеют свои параллели не только в славянской, но и в европейской поэзии. Дж. Лове в книге «The British literature ballads» (London, 1972) подчеркивал, что ведьмами становились красивые девушки, при жизни не познавшие плотской любви или изведавшие её с дьяволом. Белорусский поэт

мастерски воссоздает зримую классическую ситуацию с помощью контрастов, что характерно для жанра, и необыкновенных, свойственных скорее поэтике сказки, сравнений Прекрасные ведьмы сидят как монашки, страх мечется голодной совой, ветер - жених невеселый etc. Ибо не существует других женихов для «пры стойных ведзымаў жахлівай красы»: отскрипели возы, на которых их суженых отвезли на кладбище. Как и нет никакой надежды на малейшее сочувствие этих «пачварных істотаў», что в целом свойственно гуманистическому идеалу сказки. Ведьмы уже давно на службе чёрных сил, они забыли о своей бывшей принадлежности к человеческому роду и находятся в хаврусе только с людьми с кровью на руках. Не случайно герой, ищущий не королевство, не прекрасную царевну или живую и мертвую воду, а любовь-солнце к своей Отчизне, гибнет в сражении с ними. Подобная трактовка наиболее ярких персонажей национальной демонологии, как и всей образности народной мифологии в целом, позволяет нейтрализовать крайности публицистического начала, свойственного произведениям, посвященным осмыслению актуальных проблем действительности. Вспомним «Баладу пра кавала» В.Шнипа, где реализация художественного замысла подчеркнута прямолинейна: Царь приказывает кузнецу выковать меч; Мастер целую ночь трудится, и утром приносит вместо меча плуг и умирает.

Во всей своей противоречивой сочетаемости несоединимого предстает реальный и виртуальный мир в «Баладзе храма». Монолог поэта выразительно оттеняется аллегорическими образами: змея в золотой короне на руинах святыни и трон Хама на пустых бутылках. Ибо всё изменчиво и непредсказуемо там, где царствует нечистая сила и рушатся человеческие законы бытия («Балада пра сляпога, які ўсё бачыў»), где народ не может отличить Бога от Сатаны, идентифицировать Божий крик, людской плач, дьявольский смех («Балада растаптанага ценю»), а человек обречен на смерть за правду, за мову, за волю души («Год смерці - 1937»). Да он уже и не воспринимает знаков и завещаний, посланных ему предками, жившими на этой земле («Туманным і даждлівым ранкам»). Ибо нечто исключительно человеческое потеряли люди в этой своей двуличности и воинственном равнодушии ко всему. Подобное мироощущение присуще не только В.Шнипу. В балладе «Магдаліна» С.Соколова-Воюша толпа требует смерти для грешницы, «чужаложніцы, сукі, нястомнай у блудзе». И спустили собак на белое развратное тело, а «Пасля дзікай расправы і дзе іных турбот на кабеце чужой, на ўдаве ці нявесце. Хтось адводзіў душу. Весяліўся народ». В белорусской балладистике 80-90-х годов появляются даже «прыступы жахаў перад

тым, что завещца майм жыццём». Герой упомянутого А.Минкина боится этого мира, где не имеют никакой тяжести автомобили, а цветок электродуги не слепит уже глаз и не жжёт ладони ( « Балада пераўтварэння»). В своё время украинец И. Драч поведал миру о Кириле, которому Бог подарил крылья: «И снилося небо поруба- иым крилам». Герой «Балады пра чалавека-птаха» А.Минкина сквозь железобетонные плиты, сквозь бензиновую гарь, сквозь жестянки с закованными мертвецами ушёл напрямую к звёздам, «пакінуўпы пёрка як знак, што не крыйдуе на чалавека-сабак». На этой земле уже не будут сбываться классические баллады, ибо в черепахах величественных замков находят убежище ночницы, а в катакомбах-погребах чрева сторожит упырь Грабар Копша, властелин царства мёртвых («Мірскі замак» А.Минкина). В этом большом мире слабеет и сама баллада («Больная баллада» А.Вознесенского), что особенно ярко и адекватно, подчеркиваем ещё раз, прочувствовал В.Шнип и сумел воплотить эту «хворь» в творческой практике. Как в своё время и в своих литературах сделали Ф.Вийон, Б.Лесьмян, В.Высоцкий etc. (Совсем в разные эпохи и с совершенно разным успехом, но каждый из них «отменил» традиционную балладу, сумев совершить невозможное - влить старое вино в новые меха, тем самым создавая новые формальные структуры, наполненные классическими традициями в сочетании с веяниями текущего дня.

Хронологически творческое становление великого француза совпадает с изобретением книгопечатания и захватом Константинополя турками. Баллада В.Шнипа появилась во времена сплошной компьютеризации и начального этапа оккупирования турецкого Стамбула или, что будет точнее, его вещевых рынков новыми белорусами. Однако, несмотря на почти пять веков, разделяющих своеобразные баллады Ф.Вийона и антибаллады белорусского поэта, они сопоставимы схожестью своего мировоззрения, моральными оценками конкретных явлений, а так же той ролью, которую они сыграли или сыграют в эволюции жанра в национальных литературах. Возможно, они свидетельствуют и о том, что не так уж и разнится природа человека XV и XX веков, тем более, существующих или живущих (как кому нравится) в более-менее подобных условиях. Сходство проблематики бытия обуславливает сходство её реализации, ибо творили они в эпоху перемен, в драматические времена, озаренные трагедийностью столетий, непосредственно влияющей на конкретную личность, страдающую в этом мире из-за невозможности собственной реализации - ни физической, ни духовной. Все они одиноки в этом мире, которого не понимают и боятся. Особенно

парадоксален и страшен мир в балладистике Б.Лесьмяна. Баллады Ф.Вийона и В.Шнипа более реальные, но не менее трагические. Французский и белорусский поэты избегают иносказаний и аллегорий. Бытовые подробности, так не свойственные классическим романтическим образцам, даже антагонистические высокому стилю, становятся иногда определяющими. Вспомним, например, протест, поднявшийся в романтической среде после того, как Катенин в балладе «Убийца» обозвал месяц лысым. В XX веке никого уже не шокировало, когда Э.Шыманьски свою balladę perwersyjną «O dwóch siostrach lesbijkach» завершает высоким стилем: «Bo ballada następna bedzie wzniosła i czysta o legalnych, lojalnych homoseksualistach».

События в классической балладе происходят на авансцене истории, где закон пространства и времени недействительны. Нечто подобное - в первую очередь отсутствие связи с конкретной эпохой - предопределяет и поэтику балладистики Б.Лесьмяна. Вряд ли кто сможет достоверно установить время, когда столкнулись Свидрига и Мидрига; неуклюже вытесанный обыкновенным топором Христос сошел с креста к хромому солдату; а нимфа соблазнила бедного калеку. Возможно - вчера, а может - вечность тому. И где это произошло - в лесах Речи Посполитой, в рембовском лимане или в условно-романтическом мире - никому не известно. Балладный мир Ф.Вийона чрезвычайно тесно связан с французской реальностью XV века, даже теперь можно реконструировать реальные события, имена, несмотря на то, что огонь былых страстей уже явственно присыпан пеплом забвения. Ещё более выразительны пространственно-временные реалии у В.Шнипа. Это не только упоминание о яхте на море, но и скорее всего реально существующий ржавый «Mercedes», кафе «Глобус», даже трусики Марины, безнадежно мечтавшей стать королевой (представьте реакцию читателя XIX века!), та же Варшава, пусть и придуманная чуть-чуть, оборванные герои, ободранные подъезды, что в отличие от благовоний классики, пахнут мочой. Но в новой балладе и это может становиться поэзией, как в своё время «Падаль» Ш.Бодзера. Так, у Б.Лесьмяна лохмотья только оттеняют нежность уст и вкус хлеба, которыми наслаждаются нищий с нищенкой на ступеньках костёла:

Так одно аднаго пад азораным небам  
Частавалі яны то пяшчотай, то хлебам,

Так яны насычалі да самага рання

Голад першы, жабрацкі, і голад — кахання.

Правда, скорее всего это не ступенька Того Храма, видения которого так ярки у В.Шнипа («І ў Храме будзе Бог»; «Сонца хаваецца

за небакраем, Быцам бы Храм у крыві патанае»), и по которому он постоянно тоскует. Тем более, что ныне он (Храм - И.Ш.) амбивалентен: может вдруг соорудиться листвой, но ныне чаще воспринимается иконой, которую занесли в хлев («Балада замка»). У Б.Лесьмяна же это скорее всего ступени *Notr dam de Paris*, на которых разыгрывается очередная драма ещё одного Квазимодо. Любовь у В.Шнипа, особенно в «Баладах нашага двара» (под таким названием они публиковались в периодике), тоже совсем не балладная (в традиционном понимании слова), а нищенская - никто никому ничего не даст безвозмездно. Хотя и здесь рядом с Любовью ходит Смерть, но совсем не в горьковском понимании антitezы («Девушка и смерть»), а в лесьмяновско-шниповском: хотел купить за миллион (год 1999 - уточняем, чтобы оценить покупательские способности) ласки девицы, но не осмелился, купил на все деньги чернила и упился до смерти («Балада нясмелага»). Да и не могло быть по-другому в этом мироздании, где «щёмныя людзі на вуліцах щёмных, Быцам нашчадкі сабакаў бяздомных, Ноччу блукаюць, шкукаюць свято, Быцам калісьці свято тут было». Как и мир Ф.Вийона в «Балладе состязания в Блуа»: «Мой же темный дом - страна изгнанья, скорби и томлений». В свое время Б.Лесьмян мастерски выразил все основные эстетико-философские тенденции польского модернизма, важнейшие из которых - предчувствие вселенского страха, непокоя, пессимизма. Не случайно и баллада из обыкновенного к тому времени незатейливого триллера о разнесчастной любви и подлости (вспомним мещанские романсы) вырастает в манифест, становится олицетворением алогизма, абсолютного непостижения всего происходящего в мире и самом человеке с его, пусть и полуоткрытыми, но мощными и противоречивыми страстями. Ибо как по-другому постичь вычурную образность, загадочную символику, метафоричность мифа (лесьмяновская страшная история о двенадцати братьях, голосе и девушке, из которой невозможно наглядно представить, что представляет собой каждый из них («Девушка»)). Не отсюда ли его стремление (видно, обусловленное неокантианством) непознаваемые вещи и явления объяснять одним и тем же термином, ибо всё равно ничто не сможет разогнать эту тьму египетскую: «*Strumen sie strumieni, stodoła sie stodoii etc.*», или подобное в русском переводе: «Как печалью печалить, как утешой утешить». Орбиты старого и нового миров баллады отныне уже мало где пересекаются, причем не внешней сферой, относящейся к специфике символики, фантастики, образности мифологической, а именно внутренней сущностью, имеющей самое непосредственное отношение к главному - концепции человека. Б.Лесьмян был горячим

адептом и апологетом индивидуализма (в собственном представлении этого понятия), он создаёт свой необыкновенный, загадочный, таинственный мир, чтобы бросить вызов всему современному ему обществу: «Он не думает о человеке исторически, географически локализованном, думает скорее о том, что в его восприятии становится представлением о сущности человечьей. Его волнует активность героя не в общественном плане, а в сфере биологической, психологической и метафизической.

Слыши, частый дождичек плещет вдоль мокрых веток.  
Прах мой слишком нудно тянут с этого света.  
На телеге скрипучей, пути-дороги не зная!  
Мне теперь остается - мгла ночная, сквозная!  
Боже, зачем дал мне душу, клянчашую покоя!  
На сотворение тела дал баражло такое  
И жизнь, которую можно отобрать так просто,  
Что едва вечереет, тянет в ночь погоста?

(Лесьюян Б. Стихи. М.. 1971. С. 156) ]

В период, когда рушатся традиционные устои в обществе и в искусстве, когда практически всегда побеждает грубая сила, в сознании главенствует нигилизм, разочарование в человеке, желание спрятаться в своём «я», появляется потребность объяснить всё общественное зло биологическими, психологическими причинами, найти исток всей грязи, всего низкого и гадкого не в общественном строе, а в самом человеке. Вот почему современная встреча нынешних «влюбленных» не менее трагична и «возвышенна», чем свидание нищих из цитируемого «Романса» Б.Лесьюяна: стукнула бутылкой по голове, могла убить, но не убила. Классическая балладная любовь столь подобна современной, как отражение ласкающей самое себя одинокой девушки в зеркале: она превращается в зазеркальную русалку, дабы «сцерла ў пыл аб смерць абодва целы, Нібыта пэрл аб пэрл у лёце палкім!» Страшные отражения девушки, как и закономерное уничтожение оригинала, у Б.Лесьюяна объясняется желанием раствориться в любви и любимом, что и удается некоторым его героям, которые тонут в озере предмета своей страсти или в конце концов становятся сами травой, землей, чудищем: «і ў страце з голля і травы - два целы». Бытие у В.Шнипа более приземленное, прозаическое, но не менее ужасное, несмотря на то, что фантастическое начало из его балладиетики практически исчезает. Тем более, что его героя пачварныя ведзьмы отпускают, в отличие от реальных женщин. Может потому, что дело происходит не в классической корчме, а в кавярni:

— Ты будэш майм Табе хочацца смерці?..  
...Гляджу, а ў кавярні - не людзі, а чэрці.  
Успомніць малітву - не ўмею маліцца.  
І ўспомніў: нячысцік жа крыжа баіцца.  
Ды ціха і сумна жанчына гаворыць:  
— Ты ў Бога не верыш — тваё гэта гора.  
Шкада мне дурнога цябе, маладога,  
Ідзі ты з кавярні, не помні нічога...  
І выйшаў на вуліцу я аг'янецы,  
І ў неба начное кавярня ўзляцела.

Как известно, корчма - излюбленное место действия многочисленных народных легенд, преданий и поверий, на основе которых был создан целый ряд славянских баллад. Именно здесь бравые шляхтичи подписывают цирограф с нечистиками, заключаются самые необыкновенные пари и договоры, именно в корчму, чаще всего разоренную и забытую, вселяется нечистая сила. Сравним с тем же Б.Лесьмяном: „Miedzy niebiem a pieklem... Stoi korczma, gdzie widma umarłych opojow Świeca tryumf swych szalów pijackich i znojow”. Или у Я.Купалы:

Стаіць, як абскубаны зверам шкілет,  
Забытая светам карчма,  
Начніцы пявоць ёй магільны прывет,  
Галубіць пракляццямі цьма.

Страх героя балладиетики В.Шнипа порождён не романтизацией неизвестного, ужас бытия исходит из реалий, которые зачастую страшнее сказочных. Ибо если в конце сказки обычно следует разрядка, снижение, оправдание страхов, финал баллады исключительно трагичен. Никакой надежды, ни единого проблеска света не оставляет белорусский поэт своим героям. Какие здесь иллюзии, когда девочка вынуждена продавать себя дряхлому старику (в её представлении это даже и 40-летний - „Балада се́мнаццацігадовай”); когда заживо гниёт в камере, на чёрных нарах, под вшивой фуфайкой бывшая уже девушка, даже сама забывшая о том, какой она прежде была («Балада падсуднай»); когда ты, «Як ліхтар чырвоны, каля гатэля У чырвонай міні, сумная, стаіш», и никто-никто в мире не знает твоейтайной мечты, да и кому она нужна. И вряд ли тебя встретит вскоре сказочный принц, или хотя бы Гад (Змей), как у Лесьмяна. И не только потому, что ты непохожа на лесьмяновскую героиню, которая «Szła z mliekiem w piersi». Бог его знает, у кого сильнее зов плоти. Просто нет уже не только змеев и принцев, но и самой любви. А

потому ушло время брюсовских «Эротических баллад», в которых царица похожа на гетеру и гетера царственна в любви, что наконец находит воплощение в венценосной гете. В мире брюсовской балладистики (Он - «такой прекрасный и безгрешный, что было тягостно очам, Она - прекрасна и безгрешна, Она - как юная заря» («Раб»); действие происходит (нет, свершается!) на ложе, к которому ведут беломраморные ступени, лепет пальм и шум фонтанний, освещенному лампадами, украшенному веерами павлинными и опахалами. Сам В.Брюсов писал, что « страсть - это тот пышный цвет, ради которого существует, как зерно, наше тело, ради которого оно изнемогает в прахе, умирает, погибает, не жалея о своей смерти... Ценность страсти зависит не от нас, и мы ничего не можем изменить в ней...» Страсть, как вершина жизни, напряжённая, яркая, исступленная, изысканная или извращённая, составляет основу брюсовских баллад. Да и лесьмановских тоже. Польский поэт уверен, что зов плоти владеет всем в этом мире, даже безногим дедком, даже пилой, даже мертвецами, не говоря уже о девушке, готовой отдаваться с одинаковой страстью и мужчине, и змею, и деревянной палке. Sex - тех балладистики подобного плана Герой лироэпики В.Шнипа также не может представить себя без женщины, как и без вина или табака с наркотиками, но если последние имеют статус постоянства, то первая должна мгновенно исчезнуть, как только проходит возбуждение, желание, потребность, юрлівасць - падчапіць як насмарк маладзічку. И паехаць з ёю на природу Падалей ад смерці і народу («Балада лесу»). Страсть не вечна. Тем более всё равно тебя повесят через десять лет. Подобная ассоциация, весьма неожиданная для благопристойного и законослушного белорусского гражданина, каким и является поэт В.Шнип, непосредственно приводит к Вийону, стоявшему в своё время, как известно, на эшафоте. Однако не только эта аллюзия. Ибо как раз великий француз начал первым в балладистике высмеивать романтическую возвышенную любовь, придуманную трубадурами. Он будет восхищаться женская телом: «женская плоть - нежна, чиста, светла», но всегда будет жестоким как в изображении процесса любви, так и в оценке внутренней женской сущности («Баллада о толстушке Марго»). Героиня прославленной «Баллады Прекрасной кабатчицы к девицам» советует последним ловить мужчин, не упуская, не отыхая, не зевая, ибо владеют они заманчивым, но слишком скоропортящимся товаром - «ведь очень скоро минут розы мая. Ты лавочку свою, увы запрёшь; проснёшься утром дряблая, сухая, Как этот стертый и негодный грош». Дочери Евы неплохо усвоили этот урок, не случайно суждения Вийона о прирождённом

женском коварстве со временем перешли и в романтическую традицию, правда, не в такой степени и в некотором изменённом виде. Но по-прежнему нечистая сила чаще всего воплощается в тело кошки и девушки, предлагающей свои неземные ласки неискушённому юноше («Рыбак» В.Гёте, Я.Барщевского, Ф.Прешерна; «Русалки» Г.Гейне; «Лоскотарки» Я.Щоголева; «Свitezянка» А.Мицкевича; «Морская царевна» М.Лермонтова; «Дедовская баллада» Б.Лесьмьяна). Не случаен рефрен Ф. Вийона в «Двойной балладе о любви» - «счастлив тот, кто не влюблён». Ибо эта страшная сила побеждает не только в садах любви, но и на ложе похоти, к которому приковывается мужчину не только в прямом («Раб» В.Брюсова), но и метафорическом значении. И это несмотря на возглас жены императора, которая, следуя своим развратным наклонностям, посетила публичный дом, однако *Lassata viris necdum satiata recessit*. («Ушла, измученная мужчинами, но всё ещё не удовлетворённая» - «Мессалина» болгарина П.Яворова). «Горе побеждённому», - до сих доносится с ложа неудовлетворённой женщины, хотя компатриот П.Яворова увидел великую женщину в обыкновенной любовнице царя Самуила («Наложница» Т.Траянова).

В мире смертных и страсть смертна. Нынешние мужики, а именно в них превратились блистательные рыцари и просто герои, считает В.Шнип, несмотря на внешнюю свободу, внутренне большие невольники, нежели брюсовский раб и все эфиопы венценосной гетеры. Ни один из них уже никогда не бросится не только к русалке, самодиве, самовиле, свитеянке, нимфе, ундине, лоскотарке, они даже избегают глянуть на проститутку, ибо боятся - жены, СПИДа, самого желания да и самого себя. Даром мёрзнет в мини юбке несчастная девица из длинного извечного ряда вийоновских кружевниц, колбасниц, булочниц... («Якліхтар чырвоны» В.Шнипа). Не повторится древняя баллада любви, ибо её потенциальный герой так мало похож на классического. Он уже не сможет зарезать блудливую маркитантку, ибо сам пьяным попал под машину и в одно мгновенье ушла душа на небо («Балада Джона»), И хотя его тело завалили громадным камнем, дабы не встало оно, как во многих балладах, отомстить за свою поруганную честь, вряд ли это так необходимо. Несмотря на определённый событийный антураж и необходимые аксессуары (счастливый Джон, ржавый нож, хромой Карлос, родная таверна,) персонаж баллады исключительно национален. Последнее подчеркнёт поэт и в «Баладзе першага кахання» - у меня характер не английский. В целом в балладистике В.Шнипа нет той игривости стиля, стилизации, лёгкости наконец, так свойственный французу,

как и своеобразной, „французской”, точки зрения на мир. Белорусский поэт замечает в проститутке прежде всего её социальный статус (хотя и он ищет свой идеал среди ночных бабочек), а Ф. Вийон – женщину. Вместе с тем он никогда не сможет проклясть девушку, которой так и не сумел овладеть:

Хай дзяучына, я кой авалодаць ня здолеў,  
Ляжа ў холад магільны той змрочнай юдолії  
Непрытомная, слабкая, змужжышы вочы,  
Хай заходзіцца юрам адна сядрод ночы!  
Хай ня плача, ня сыпіць і ня верышь нікому —  
Хай ля жыць для мяне — хай ляжыць нерухома!

Лесьмняновские страсти, пожалуй, не для современного белоруса. Как мележевский Василь по Ганне, будет он лишь ностальгически, заливая в соответствии со славянской традицией вином душевые терзания («Ну а я ізноў аддаўся п'янцы»), вспоминать улетевшее счастье, доставшееся теперь арабу:

Мы вашы ножкі часта ўспамінаем,  
Яны былі, як райскія вароты.  
Шкада, араб ваш скарыстаўся раем,  
Які хавалі белыя калготы,

или арапу: «З кучараўым сътым афрыканцам Ты жывеш у цесным інтэрнаце», что в принципе не так уже и важно. Трагизм ситуации, грозящий перейти в истерику («О, як, цяжка жыць без шсталета. У семнаццаць, як дурман, гадоў»), значительно нейтрализуется классической иронией, позволяющей избежать как чрезмерной экзальтации, так и сентиментализации действия, чему служат даже некоторые весьма экстравагантные сравнения: «стройная, як пляшка віскі», «як бы кот марцовы», «як за бычком карова». Даже маломальский продвинутый в балладной поэтике читатель возмутится диссонансом с более привычными - «прекрасна, как ангел небесный», «черноброва, статна, словно сахар бела!»; «и самодиви в бяла премена, чудни, прекрасни»; «не русалонька блукае: то дівчина ходить»; «нет на свете царицы краше польской девицы». Ведь, продолжая ряд сравнений, можно легко составить целую балладную антологию восхищения женскими очами, русыми косами, гибким станом, устами алыми. В нынешней балладной практике в почёте иные части чудного женского тела: «Хто Азію любіць, хто любіць Еўропу, А ён палюбіў вашу царскую попу» („Балада любви“) Причём и здесь градация не менее амплификационна, чем цветовая гамма волос или глаз возвлюбленной:

І на ножкі твае паглядае шпана,  
Як стары алка голік на пляшку віна.  
І на твой фанабэрліва кругленькі зад  
Ён таксама па-воўчы кідаў свой пагляд.

(«Балада ня смелага»)

Чрезвычайно смелая ассоциативность: взбудораженный похотливый мужской взгляд мечется от «ног, што ў цесных джынсах, готыкі» и далее, развивая образ, навеянный вином - «пад шампанскæ эротыка мроіцца вяснова ў галаве», к тому, что уже выше собора - к раю (анти Храм), но уже не небесному, а вполне реальному, воплощенному, как бы это более деликатно сказать, в упомянутом уже выше месте, стыдливо-вызывающе прикрытом лишь туманоподобным платьем (...Сумная, нібыта грэх, паненка). Но, как и во все века, представитель сильной половины человечества играет с судьбой в рулетку. Он не может противостоять всесильному зову плоти, sex appeal превращает его в игрушку более страшных и мощных сил, неважно во что воплощённых - оборотня (во всей его чарующей красоте) или реальную, даже не всегда чисто вымытую паненку, маркиантку, малолетнюю проститутку. Тем более, что неизвестно, кто из них безжалостнее. Злое божество в виде нимфы или конкретная дщерь Евы? Если первая при встрече с незадачливым юношей практически всегда забирала последнего с собой (о душе вообще не упоминается), то последняя легко может обречь на длительные страдания тела и духа: «Мы ж ляжалі месяц у адной балыніцы І клялі мулатку на чым свет стаіць» («Балада мулаткі»). Эзотика шоколадной любви, разлитая по зелёной белорусской траве под кустами уже увядшей сирени, своим терпким ароматом напоминает вкус неиспробованно-недоступного вина, увиденного в юношеских снах.

Но даже подобная любовь, нет, скорее жалость друг к другу, вызванная прежде всего страхом одиночества, вспомним стихотворение в прозе И.Тургенева «Собака», в котором предчувствующий смерть человек совсем по-иному смотрит в глаза животному, ибо видит в них ту же самую грядущую неизбежность и в обоюдном испуге «одна и та же жизнь жмётся пугливо к другой». А ведь все герои, и в первую очередь геройни, В.Шнипа исключительно одиноки. Как будто волей фатума они обречены на вечное одиночество. И не только в лучшем мире (совершенно в лесьмяновском духе) - «...а сягоння ты ў магіле, маладая, анікому непатрэбная ляжыш. Толькі вецер над табою эавывае і сабакі зредку бегаюць над крыж» («Балада Кацярыны»). И не только в камере («Балада падсуднай»), но и в этом

якобы свободном мире («Балада Машы», «Балада адной»), где первая красавица стоит всегда перед дилеммой - стать проституткой, сесть на иглу, или просто слететь на чёрный асфальт, как бутылка вина («Балада прыгажуні»). Именно поэтому они зачастую принимают за любовь просто такое натуральное желание теплоты, согревающей в этой юдоли скорби и печали. Ибо тогда каждый живущий может вслед за Лесьмянтом вспомнить свою Аркадию:

Калі руکі твае цалаваў весняй ноччу,  
Што я ведаў? Нічога — о, сон мой прыщмены!  
А кахаў твае пальцы, і голас, і очы,  
І свет цэлы — і вусны — і зноўку свет цэлы!

Ведь всё равно впереди - смерть, небытие. В «Балладе о дамах прошлых времён» Ф.Вийон вспоминает имена самых прекрасных женщин Европы, чьи божественные лики, разум, нежные голоса сводили с ума философов и королей, которых из-за роковой страсти лишили сана и бросили, как воров, в Сену. «Где теперь они, О Дева Горного Собора! - восклицает автор. Не случайно в традиционной «Посылке», завершающей балладу, он риторически вопрошает:

О Принц, с бегущим веком скора  
Напрасна, жалок человек;  
И пусть вам не туманит взора:  
«Но где же прошлогодний снег!»

Лишь с этим явлением природы можно сопоставить бытие человеческое. Не случайно балладистика Вийона - это ламентация по поводу бренности всего земного, трагизма и безысходности экзистенции. Не вечна и любовь, да и не чиста она вовсе, как считали трубадуры во главе с Карлом Орлеанским, а чаще всего продажна и грязна, как и сам человек и его сообщество и даже среда обитания. И зачастую она превращается в свой антипод, как и некогда прекрасное девичье тело становится жуткой развалиной («Жалобы прекрасной оружейницы»). Подобные воззрения прославленного француза нетрудно объяснить его принадлежностью к нищенской парижской богеме. В то же время В.Шнип, представитель белорусской элиты, приходит в конце концов в практически к аналогичным выводам. Но ведь Ф.Вийон, как мы уже упоминали выше, изведал измену, изгнание, голод, «приглашение на казнь», поэтому весьма нетрудно подвести определённую базу под его пессимизм и разочарование в божественном предназначении человека. Уже в «Балладе добрых советов ведущим дурную жизнь» он утверждает, что смерти не избежит

никто, а его сентенции о черепах, принадлежащих в былой жизни Бог весть кому, намного предвосхищает прославленный гамлетовский монолог о бедном Йорике. По-философки он решает и дилемму Соломона - живая собака лучше дохлого льва. Лирический герой В.Шнипа не менее проникновенно и обостренно осознаёт, что у каждого из живущих впереди предназначенный именно ему последний день, в котором именно тебя уже почти и нет, и который закончится, как вода в колодце, погаснет, как свеча перед иконами, исчезнет, как тропинка к дому, в котором тебя уже никто не ждёт («Самагубства»). И вряд ли его утешит сентенция Б.Лесьмяна: «Не журыся - свет не згіне, калі ты сплывш у вечнасць...». Ф.Вийон не верит в изначально предопределённую великую цель человеческого бытия, в то же время он не слишком боится и посмертного наказания за реальные земные грехи, в том числе и прелюбодеяние, его более пугает неизбежность, ужас и бессмысленность небытия. Страшится подобной наканаванасці и В.Шніп. Не случайно его «Балада лесу», кстати, не вошедшая, как и целый ряд других произведений, созданных в данный период, в рецензируемый сборник, завершается совсем по-вийоновски: «і нічога не змяніць нікому, як не легчы ў труну жывому». И далее: «Мы памерлі, і тут не былі; «Мы як вароны ў гэтым сусвеце, шукаем нечага, крычым, і ўсё, як снег, і ўсё, як дым...». Подобные герои так легко входят в своеобразный балладный пантеон униженных и оскорблённых, как и нескладно вырубленный топором деревянный Христос спускается с креста к жолнеру-каменюке («Солдат» Б.Лесьмяна). Ибо всё в этой вселенной зыбко и недолговечно, а зримый реальный мир рушится прямо на глазах. Ведь и создан он, как и сад пана Блищинского, из небытия. Лесьмяновский герой «вывеў сад летуцены, ада рваны ад прычыны, і расквеціў змрок пустэчы адмысловы», в котором сумерки исчезают в морщинах дуба, замігцеў нябыт у клёне, разлілася ў месяц - смерць і павуціны». Поэтому и исчезает всё бесследно, как грудки с реальными розовыми сосками придуманной и воплощённый в мечтах девушки. Подобная зыбкость коррелирует и угол зрения белорусского поэта:

Нічога ў свеце вечнага няма...

І нават Храм, ня тое што турма,

Аднойчы рантам мусіць разваліцца.

Вселенная, реально-вымышленная у Вийона и Шнипа, или вымышленно-реальная у Лесьмяна, рассыпается, рушится и даже сама избавляется - очищается от реалий - руин. Грязь, неизбежная спутница всяческой разрухи, неотвратимо заполняет всё мироздание, избегнуть её можно только в демонстративном уходе от всего ок-

ружающего, ведь времена башен из слоновой кости утили безвозвратно, хотя заменить её пытаются наивно-реальными Представлениями о возводимом в мире утраченных иллюзий Храме. По существу замкнулся круг эволюции баллады. Она начиналась с богоchorческих мотивов - Ленора Бюргера бросала вызов Высшим силам, ибо была несогласна с их божественным предопределением. Новая героиня новой поэзии предпочитает смиренному соглашательству с роком, судьбой, долей борьбу за свою любовь и счастье. Ныне же белорусский поэт предопределяет дальнейшую судьбу славянской и европейской баллады в целом - возвращает ее к поиску утраченного смысла бытия, ибо прославление силы духа человеческого ни к чему хорошему не привела. Ради этого В.Шнип идёт на своеобразный творческий эксперимент. Он, белорусский поэт, дитя вёскі, (что, однако никогда не скрывал и даже наоборот, гордился своими Пугачами), как и потомственный горожанин, коренной парижанин Ф.Вийон, практически избегает описаний природы. А ведь вся балладная европейская традиция, особенно начиная с романтических тенденций, и основана на щедром использовании символико-аллегорических возможностей пейзажа, который становится не только местом действия маленьких трагедий, своеобразным фоном, но и зачастую полноправным участником действия. Описанное состояния природы всегда становилось своеобразным камертоном мелодии дальнейшего изложения событий. Так, все знают украинскую народную песню «Реве та стогне Дніпр широкий», которая является интродукцией к балладе Т.Шевченко «Причинна». Врядли кто-нибудь, кроме филологов, помнит дальнейшее содержание произведения, однако каждый читатель или слушатель может после подобного зачина предсказать тональность будущей трагедии. Тем более, что даже классическая «Дикая роза» Гёте воспринимается не как история гибели цветка, а трагедия реальной девушки, потерявшей свой цветок, т.е. невинность. В белорусской балладной традиции, в силу определённых тенденций развития всей поэзии в целом, значение подобных описаний возрастает многократно. Однако В.Шнип смело отрицает традицию, и своеобразным камертоном, фоном и участником всех его маленьких трагедий становится серый город с его барами, отелями, тюрьмами, откуда никогда уже не вырваться на простор. Каменные джунгли заменяют реальные киплинговские или лесьмьяновские: «жыщё кожную хвіліну ў нябит знікае, як бруд, як лісце жоўтае ў вадзе». И теперь уже не одинокая сосна, разрытая могила или птица-ворон усиливает ощущение забытости, заброшенности, одиночества, а реальная многоголовая толпа, вокзалы, городские задания.

В «Балладе-споре с франком Лотье» Вийон утверждает, что лучше быть богатым и здоровым, чем бедным и больным. Впервые в балладную структуру начинают проникать элементы буффонады, шутовского цинизма, что весьма сглаживает общий тон разочарования и безверия, готовых взорвать устоявшиеся законы жанра. Именно с этой поры происходит гротескное сочетание не сочетаемого, весёлого и ужасного, высокого и низкого, что в реальности зачастую оказывается игрой снижающих подробностей. Не случайно его «Баллада истин наизнанку», перечислив все немыслимые ситуации, завершается оригинальным «Посланием»:

Вот истины наоборот —  
Лишь подлый слабых бережёт,  
Один насильник судит право,  
И только шут себя блодёт,  
Осёл достойней всех поёт,  
И лишь влюблённый мыслит здраво.

Получив дальнейшее развитие в «Балладе состязаний в Блуа» («и только враг меня влечёт»; «в тюрьме мне хорошо, на воле худо; «я всеми принят, изгнан отовсюду»), подобная тенденция стала определяющей в восприятии этой безумной жизни. Как ни странно на первый взгляд, подобное мироощущение оказалось чрезвычайно близким белорусскому менталитету. Так, Ф.Богушевич, автор оригинальных романтических баллад, в цикле своих «Песен» из сборника «Смык беларускі» подчёркивает алогичность бытия, «як не стане ў свірне жытга, - мельнік муکі падвязе!»; «пан заплаще за работу, а накорме ласа жыд!»; «а пасее вецер сам»; «баба люльку кура ў хаце, а мужык пярэ кащулі». Наиболее ярко это проявилось в цикле «озверизмов» Р.Бородулина «Нябожчык вяртаўся дадому»: «Чырвоным рабіўся бычок рабы. Пры пасадах сабакі свінелі. На сябе ланцуг кавалі рабы, Стараліся, каб весялей звінелі». В этом ряду совершенно закономерным представляется и появление глубоко своеобразных Собак и Гражданов В.Шнипа, образы которых стали «своими» в этой европейской традиции восприятия перевёрнутого мира. Ведь их возникновение обусловлено не божественным мёдом вдохновения, не музой, а реальной, даже постыдной немочью - «ты памрэш са сваім гемароем за пісьмовым, як нары, сталом».

Вийоновская баллада многократно пыталась возродиться в различных национальных условиях, прежде всего как стилизация, что оказалось весьма трудной и не всегда благодарной задачей. В XX веке

весьма успешно попытался соединить национальные традиции немецкой уличной баллады и достижения литературных форм Вийона известный автор зонтов Бертольд Бrecht. Немного позднее данный эксперимент успешно осуществил Владимир Высоцкий, соединивший вийоновскую балладу с зонтами основателя эпического театра и русской блатной песней, что и привело к исключительному успеху и популярности балладообразной песни прославленного барда.

В.Шнип оказался в более сложной ситуации - в белорусской лирике практически не было так называемых жестоких или мещанских романсов, особенно популярных в России в начале XX века, или целого пласта блатной песни с её устоявшейся образностью, поэтикой и мироощущением. Ему, по существу, пришлось самому создавать подобные произведения или делать вид, что он развивает известные мотивы, что не могло не привести к определенной эклектике, не всегда оправданному эстетически (а иногда и нравственно) синкретизму. Необходимо упомянуть, что некоторые исследователи вообще называли балладу триллером. «Блатной романтикой» обусловлена структура баллад «Малады і прыгожы, нібыта даляры», «Шадарыў табе ён завушніцы» и, особенно, в «Матроскай баладзе», в которой извечные сентенции о мурках-изменницах, сдавших своих ухажеров-уркаганов, и теперь наслаждающихся жизнью, заменяются интенсивной динамикой рассказа о прерванной злобной рукой истории любви. Атрибутику песен подчеркивают и традиционно-щедрые описания воронёной стали, ножа, новенького нагана, Сашки-хулигана, собственный антураж и образность, и, в первую очередь, стилистика: динамика, энергетика действия, лаконизм в изложении событий заметно контрастирует с лиризмом мещанских романсов. Даже лексика и построение фразы, не говоря о образности, кардинально несопоставимы. Героиня В.Шнипа не отравится, не утонет, да и не убьёт её незадачливый гуляка, и на речном песке останется не тело убитой Оли (помните: «Оля любила реку, Оля рекой любовалась»), а лишь уже упомянутые трусики Марины («Балада Марины»).

Не было и «гитарного» прочтения подобных текстов (хотя «Балада бег лага зэка» весьма сходна с «Охотой на волков» Владимира Высоцкого). На наш взгляд, В.Шнип не стремился к тому, чтобы его баллады стали песнями. (Белорусский поэт чрезвычайно музыкален, он хорошо знает специфику песни, не случайно на его слова написано около четырёх десятков произведений музыкального искусства, пользующихся широкой популярностью) У него иная творческая задача - отрицая, утверждать. Ведь всякая литературная школа

исчерпывает себя, а всякий приём вырождается в штамп. Отказываясь от истертих шаблонов и избитых путей развития, В.Щніп своими поисками подчёркивает, что классическая баллада останется навсегда.

Этот таинственный, необыкновенный и загадочный, древний и чрезвычайно модернизованный, традиционный и вечно изменчивый жанр будет жить до того времени, пока у человека будет любовь к тайне, загадке, страшному, к красоте, принимающей образ смерти, и смерти, уничтожающей красоту, жизни, отданной за любовь, и любви, оплата за которую - жизнь, а это значит - всегда.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Віктар Шніп. Чырвоны ліхтар. Серия «Анталёгія» Бібліятэка часопіса «Калоссе». Кніга 9. «Полацкае лядо». - 2000.
- 2-100 шедзьоври на баладата. Софія: Народна культура. 1974.
- 3-Opacki I. Ewolucje balladowej opowieści. Lublia. 1961. S. 7.
- 4.Kayser W. Geschickte der deutschen Ballade. Berlin 1936. S.229.
- 5.Rowiński C. Człowiek i świat w poezji Leśmiana. PWN Warszawa. 1982. S. 326

## **ВЯРТАННЕ НАПЕРАД**

У вялікую літаратуру ён увайшоў упэйнена і прыгожа, маючы ў якасці пропуску не толькі два зборнікі прозы (сапраўднай прозы), але і благаслаўленне адметнага творцы і слыннай асобы — Аляксея Карпюка, які, нібы некалі Някрасаў Дастаеўскага, па некалькіх радках (*Ex ungue leonem*) заўважыў новы талент і шчыра парадаваўся за яго. Калі ж экзальтаваны Мікалай Аляксеевіч сярод ночы імчайўся па сонным Пецярбурзе, каб паведаміць свету пра нараджэнне новага Гогаля, то не менш арыгінальны Аляксей Нічыпаравіч прадставіў свайго пратэжэ можа не так экзатычна, але надзвычай выразна. Сваю прадмову да першага зборніка амаль невядомага аўтара ён назваў “Слова пра талент” (!) і пачаў яе такім радком, гонар пачуць які выпадаў ой як не многім літаратарам, тым болей пачаткоўцам: «Каб старонняму чалавеку зачытаць асобныя старонкі з гэтай кнігі, то ён хутчэй за ўсё сказаў бы, што напісаў іх Прышвін ці ранні Шолахаў». Вось такая ацэнка кнігі вельмі маладога пісьменніка (згадваецца «Вянок» М.Багдановіча), бо пісаліся творы першых зборнікаў у той час, калі аўтару было крыху болей за дваццаць.

Параўнанні Алеся Наварыча, а гаворка ідзе менавіта пра яго, з Прышвіным і маладым Шолахавым зусім не выпадковыя. Гэтым падкрэслівалася выплючная знітаванасць аўтараў са сваім родным краем, сваёй маленъкай радзімай. «Лазоревой степню» для маладога Алеся Трушко (сапраўднае прозвішча аўтара) становіща родны Відзібор з адметным ландшафтам, Прыпяць з яе пратокамі і бабровымі тонямі, нават дарагія сэрцу балоты, прарэзаныя наўрад ці так неабходнымі меліярацыйнымі каналамі, адметныя жыхары, са сваёй спечыфічнай гаворкай і светаўспрыняццем, гэтага унікальнага кавалачка паўднёвага Палесся на мяжы Століншчыны і Лунінеччыны. Калі ж яго зямлячка Жэня Янішчыц узнёсла сцвярджала, што «Беларусь з Палесся пачынаецца», то А.Наварыч сціпла прызнаецца, «што жыве ніжэй Слуцка, блытаючыся падоле Маці Беларусі». Згаданы рэгіён, як і наогул усё брэсцкае Палессе, доўга не меў сваіх аўтахонных аўтараў, менавіта таму цяпер яны імкнуцца як мага хутчэй, з выпключнай захопленасцю (вядома ж, неафіты), якая падчас выконвае ролю ружовых шкельцаў распавесці пра тое багацце, да якога Бог спадобіў ім дакрануцца. Ці не таму галоўным, а на першых парах вызначальным становіщца захапленне незвычайнасцю роднага краю і гонар за усё, што ўваходзіць у разумение сутнасці апошняга. Менавіта гэтаю любоюю і асвечаны ўсе паэтычныя замалёўкі і апісанні ирыроды ў А.Наварыча: «...і нечакана хлопец апышуўся яшчэ ў адным

казачным свеце...Гэта быў цуд! Мільён пралесак малочнай пенай заліло паўвыспу, ablіо наўсцяж пагоркі... А там, сярод мноства вадзяных веснавых траў, што был і ўсе заглушаны буйна квітнеючай лотацыю, там коцікі бералогу — жоўтай лазы, густа абыспалі прагрэтую сонцам ваду, там сярод згрызенага ўшчэнт капытніку і сіту, цягала вярбовае голле бабры. Яны клапатліва плюскаталя ў неглыбокай вадзе, грызлі кару, абхапіўшы сцяблы лапкамі. Iх, мабыць, было штук з шэсць. I ў незвычайнім захапленні падглядваў на гэты свет хлапчына. I назаўсёды ўвайшлі ў свядомасць хлапца - веснавая чаша з лотацыю і чырвонымі цюльпанамі, брохаючыя ў ёй бабры, чысты звон з старажытнага сяла».

Здавалася б, како можна на прыканцы XX стагоддзя здзівіць апісаннем прыроды, тым болей гэтага загадкавага, таямнічага краю, паэтычна ўзнавіць які спрабавалі вунь якія слынныя майстры пяра — I.Крашэўскі, A.Кіркор, A.Купрын, Я.Брыль, У.Караткевіч, у апошні час Г.Марчук. Вось як апісвае вечар над Гарынню (прыток Прыпяці, некалькі кіламетраў ад Відзібора) у апавяданні «Лесная глушь» A.Купрын: «Теплый безветренный день угас. Только далеко на горизонте, в том месте, где зашло солнце, небо еще рдело багровыми полосами, точно оно было вымазано широкими ударами огромной кисти, омоченной в кровь. На этом странном и грозном фоне зубчатая стена хвойного леса отчетливо рисовалась грубым, темным силуэтом, а кое-где торчавшие над ней прозрачные круглые верхушки голых берез, казалось, были нарисованы на небе легкими штрихами нежной зеленоватой туши. Чуть-чуть выше розовый отблеск гаснущего заката незаметно для глаз переходил в слабый оттенок выцветшей бирюзы...» Амаль афрыканская экзотыка.

Нягледзячы на тое, што практична ў кожным творы A.Наварыча прырода становіцца не проста аб'ектам успрымання, а рэальнай дзейнай асобай, нельга ўсё ж такі яе апісанні лічыць паэтычнымі замалёўкамі щ пейзажнымі карцінамі. Складваецца ўражанне, што аўтар і не імкнецца да іх ажыўлення, бо ён непроста любуецца гэтай дзікай буйнасцю квецені жыцця, як той жа згаданы Кулрын (таленавіты, але ўсё ж такі старонні погляд). Пісьменнік-аўтахон бачыць ўсё апісане знутры, ён, па сутнасці, часцінка гэтай прыроды, такога вялікага сусвету. Бо толькі так можна спасцігнуць космас быцця ў найбольш адекватным выглядзе і перадаць убачанае найбольш адпаведнымі вобразна-выяўленчымі сродкамі. A.Наварыч жыве ў гэтым сусвеце і радасцю падобнага існавання гатоў шчыра і захоплена падзяліцца са сваім чытачом, якога ён надзвычай любіць і паважае, а ў некаторых выпадках, складваеца ўражанне, што і па-

бойваецца (ці не гэтым абумоўлена пэўная выразная «літаратурнасць» у некаторых выпадках, пра што пагаворым ніжэй). Вось чаму ён запрашае на вялікае, сапраўднае, шчырае свята жыцця якраз на гэтай зямлі. Пачынаючы з самага светлага свята для ўсіх — Вялікдня, пра якое так натхнена гаварыў славуты зямляк падрыгве і Прыпяці Кірыла Тураўскі, і для харектарыстыкі якога знаходзіць сваё слова малады таленавіты паляшук: «Здаецца, што сонца ссыпае ў воду свае бліскучыя промні. На самай справе пасярод русла калыхаюцца хвалі, сонечныя промні бліскаюць на іх вяршынях і гранях. Ад гэткіх зіхоткіх пераліваў на хвалях робіцца неяк радасней, утульней, марыщца пра вялікае мора, вялікія марскія шляхі, марыщца будучыня, якой павінен дабіцца ў чым бы то ні было. Над блізкімі палямі кігікаюць кнігаўкі, грээ чырвоныя ногі ў лужыне бусел, і ўсё наваколле такое светлае, чыстае, так блішчыць, і здаецца, што ніякі там не Хрыстос уваскрэс, а ўваскрэсла ад зімнай спячкі зямля...» І не суціхне гэтая радасць спаконвежнага бытавання («бытия») нават тады, калі ў чарговы раз заціхне Прыпяць пад Лядовым кажухом. Вось чаму так светла і ўзнёсла на вялікім, сапраўдным, шчырым свяце жыцця іменна на гэтай зямлі. Сапраўдным прызнаннем у любові да апошняй стаў «Вянок абразкоў» — своеасаблівы збор вершаў у прозе (цікава, ці пісаў юны Трушко вершы?). Як некалі на пачатку стагоддзя малады Зм.Бядуля ў сваіх імпрэсіях, а потым незабыўны М.Стральцоў у паэтычных наведах, А.Наварыч выкладвае адметную мазаіку захапляльнага і таямнічага Палесся, прычым мазаіку выкалючна арыгінальную, цалкам адпаведную светапогляду палешука. Я к згаданая ўжо вышэй сус едка па балоце (прабачце за такія асацыяцыі) Яўгенія Янішчыц праспявала схаваную пад тлумам гадоў шматвяковую песню жанчыны-паляшучкі, так і А.Наварыч пасправаў спасцігнуць міфалагічнае ўспрыніцце сусвету, што ў выключнай ступені ўласціва беларусу-палешуку. Пісьменнік стыхійна ўсвядамляе, што незвычайнае, фантастычнае, нават дэмманагічнае так арганічна паядпояўзаецца ў свядомасці апошняга з реальнасцю, што і з'яўляецца ўвогуле» адметнасцю яго светапогляду і светасузірання. Бomenавіта тут жывуць цары травянай нерушы (аднаіменнае апавяданне), якія ў месячным свяtle шукаюць на могілках заклятую траву. Яны падсвядома, нібы тыя жывыя істоты, адчуваюць нейарыўнае адзінства з усім на гэтым свеце: «І ішлі яны па вераснёвых травах, патптаных хіба пгго шпакамі. Ліўся светлы струмень на іх галовы, і радасна і спакойна ім было, і адзін аднаго разумеў і адчуваў блізка-блізка еднасць з акаляючым светам. Далёкая высокая аблачына звівалася ў спіраль, здавалася, і яна — жывая

істота, Птушкі катухаліся ля ног. Здавалася, што ўсе пачуцці хлопчыка, не ацемраныя ніводнай ценню непаразумеласі з гэтым таўсматым шатуном, заліты гэткім жа святлом, якім заліта наваколле, і зараз кожная лагчыначка, купачка травянога поля была быццам выгібам яго малой душы. І квяцістае поле гэтае, не варушанае - плугам даросласці, бед, нягод, радасна зязла вераснёўскім апошнім жарам. І лёгкія думкі яго — рознакаляровыя матылькі, зайчыкі, што бліскаюць па няроўнай вадзе, і сам ён, як і воблака, як і кашлаты Ральф, як і чорныя палявыя мурашачкі, што мітусіліся ў траве. Усё было ім самім да няўсцерпу».

Ці не таму дурнаваты, як здаецца аднавяскойцам, Дзямід па прозвішчу Недарэка, палохает сякеры старую яблыню, клянецца ссекчы яе, калі не будзе даваць яблыкі? І, як гэта ні дзіўна, вясной кучараўская яблынка, што год з шэсць як не радзіла, увабралася лісцейкам, а потым густа-густа пакрылася ружовымі цельцамі завязь Але няма радасці чалавеку ад кіпені веснавой замеці — гіне апошніе спадзяванні Дзяміда, што ягонае семя дало завязь.

Рамантыку-палешуку да гэтага часу хочацца вёрыць, што гэта не будзённы гром грыміць над Прышяццю, а паганскі ўсемагутны веся лун і волат Пярун выглядае з-за разарванай хмары і ляскоча ў свой вялізны бубен. Як хочацца, каб у кожным Глушцовым воку (азерцы) жыло сваё Лох-Нес. Бо нават Саўка, што некалькі гадоў выседзеў у балоце, не баяўся нічога на свеце, толькі аднаго вадзяніка, які наччу цятгне чалавека за нагу ў ваду. Бо толькі тут, як у нейкім трывалы, можна ўбачыць неверагоднае: «У промільгах маланак, на свой вялікі жах, убачылі над н агам і бясконцае мноства жаб, гадаў, нейкіх пачварных тритонаў — хто толькі там не поўзаў! Уся горба пад самым верхам кішэла жабам і самых разнастайных памераў і форм: ад чорных, з кепку, рапух да маленьких вяртлявых жабак, ад даўгалыгіх, лупавокіх лугавых жаб да тых з аранжавым чарайцом ядавітаскурых жар ля нак яшчэ з асколачкамі нерассмоクトаных хвастоў». Бо толькі тут жывуць незвычайнія птушкі рабкі, што існуюць сярод грому, б'юць на ля ту вяслакава-зіхоткія краплі дажджу, пералётваюць наччу такій, каб іх ніхто не ўбачыў. Гэта сапраўднае свята жыншчы, якое ніколі не забудзе чалавек, бо ён далучыўся да зыходных асноў існавання.

Вось чаму становіцца рэальнym нават напаўфантастычны пералёт праз раку без маesta. Толькі здзіўленне поруч з усведамленнем, што так ўсё і павінна быць, ахоплівае герояў наведы «Масток у будучыні», калі яны нейкім незразумелым чынам трапляюць ледзь не ў родную вёсачку, пакінуўшы за плячымі паўнаводную Прыпяць.

Ёсць нейкая вышэйшая сіла, што спрыяе здзяйсненню нават самых фантастычных падзей і спадзянняў. Невыпадкова падлетка ратуе ад смерці ўспамін пра забітага сябра («Злачыства і кара»), Гібель апошняга і ўзрушеная згадкі пра яе і дапамагаюць хлопцу ў апошні м

ом ант адвесці ўласнае вока ад смярот- нага начыння.

Наогул, навакольны сусвет не мае кардынальна-антаганістычнага падзелу на сферу выключна чалавечую і сферу фауны. Вось чаму герой твораў А.Наварыча так імкнецца ўвасобіць свае «паганская спробы» (выраз аўтара) зблізіцца з гэтым непаэрэдным дзікім, не чалавечым — у сэнсе *homo sapiens* — светам. Велізарнейшая радасць ахоплівае сэрца хлопца з аповесці «Забівец», бо яно перапоўнена самотна-ціхім пачуццём еднасці згаданых паўсфер, што яшчэ застаецца таямніцай для астатніх А ў гэтае паняцце ўваходзіць многае — і веданне кожнай раслінкі не толькі па знешняму выглядзу, але і нават па паху. І ўспрыманне таго ж бабра не ў якасці будучай шапкі, а хаця б як блізкай свойскай жывёлы. Невыпадкова ў апошняга ёсць дыхала, як і ў кіта, ноздры падобныя на сабачыя, а галавой ён паводзіць марудна — як карова. І верыцца ў тое, як прадстаўнікі супрацьлеглых сусветаў робяць першыя крокі насустроч: «І пачаў хлопец хадзіць да гэтага бабра і моцна пасябраваў з ім. Некалькі разоў бабёр пужаўся яго, але Міхал не праяўляў ніякіх ваяўнічых намераў. І мала-памалу звер перастаў хавацца пад ваду і ляжаў на паверхні, разглядаў чалавека, і Міхал разглядаў яго, намагаючыся ўсё бліжэй і бліжэй падысці да вады. Яны абодва маўчалі, маўчалі так зацята, быццам гулялі ў маўчанку, — хто першы парушыць цішыню, той прайграе нешта неверагодна для сябе каштоўнае. Навокал была чутна бурлівая летне-веснавая калатня жыцця, а яны ўсё маўчалі, што здавалася, зараз ні адзін, ні другі не выгрымаюць і закрычаць кожны на сваёй мове і заравуць, закрычаць кожны на сваёй мове не што іншае, як песню якую, радасць якую. Але стаялі яны, усё маўчалі, а Міхал быў побач з бабром, і бабёр не баяўся яго, ј яны абодва былі, мабыць, задаволены тым, што бачаць адзін аднаго. Бабёр вылазіў насушу, сушыўся, міргаў вочкамі-пацеркамі, нават чмыхаў, нават кашляў зусім як чалавек... але заставаўся спакойны, прыглядаўся да Міхала, які сядзеў побач, не варушачыся. У сяле брахалі сабакі, спявалі пеўні, радасна галёкалі дзецы на выгане, увесь свет жыў у руху, крыках, гуках. І Міхал аднойчы не вытрымаў, пачаў шаптаць жывёліне слова, і бабёр пачаў слухаць, мабыць, зацікаўлены гэтым шыненнем, што выцякала з чалавечых вуснаў:

— Бобрык, ты мой, бабранята. Ну чаго ты насиюра сваю чэшаш, паглядзі на мяне, паглядзі!»

Верыцца, што бабёр цікавіцца рытмічнай гаворкай, што ён з задавальнем слухае вершы, дэкламуемыя адным з кагорты злосных людзей. Сімвалам нескаронасці і жыццяздолнасці падводнага свету Палесся становіцца і магутны язь, што прымае ў тых жа людзей экзамен на права называцца чалавекам. Можа, ён і не дасягае памераў рыбіны Хэмінгуэя, але затое станов і ща бліжэйшым родзічам славутага карпа з палее кай аповесці В. Казько (алюзіі з апошнім узнікаюць даволі часта).

У цэлым герой А.Наварыча імкнуцца спалучыць аўтахоннае з класічным. Так, яны з гонарам усведамляюць, што радзіма русалак — Беларусь. Вось чаму такім родным становіцца Міцкевіч, бо чтуцаць у ім матывы ці пасмурных воблакаў над краем, ці родныя з'явы — лесуны, русалкі з возера. І як той наіўны герой згаданага Никрасава са страхам хоча ўбачыць чарцей, так і Мікал чакае наканаванай сустрэчы з палескай Свіцязянкай. Ён жа шукае ў роднай збажынне дзіўных гепардаў і таму ўжо сам, нібы згаданы драпежнік савану, аглядае зал ату ю ніву. Можа і сапраўды п размерна разумная кніжка крыху шкодзіць палешуку. Тым болей, што А.Наварыч валодае такім рэдкім дарам спасцігнуць унутраную сутнасць таго ж бобра, язя, ваўка, птушкі, нават земнаводнай істоты. Бабрыха, што так асцярожна нясе свой жывот, дзе ўжо нешта збіраецца варухнуцца, уражвае сваім адчуваннем крохкасці ўсяго жывога на свеце і веліччу мацярышкага інстынкту. Спрабы спасцігнуць таемныя намеры ваўкоў сведчаць аб тым, што няма на гэтым свеце ідyllі, і што чалавек кіруецца ў сваіх учынках не толькі сэрцам ці розумам, але і больш маутнымі сіламі. *The call of the wild* — кліч продкаў, спрадвечнага, лесу — так абазначыў у свой час гэтую магутную сілу Джэк Лондан. «Быццам у ім загаварылі спадкавыя інстынкты, быццам ён выглядаў з першабытнай пушчы, каб украсіці якую дзяяўчыну для свайго роду-племені і выбраў менавіта яе, бо мела іншыя гены, іншую кроў, каштоўную кроў, і ён абавязкова павінен быў яе ўкрасці, каб каб узмацніць свой род, каб даць выжыць племені». Інстынкт паляўнічага раптоўна аббуджаеца ў аматары пазэй, першасны, калі ўсё ў чалавеку мяняеца: абвастраеца да неверагоднага кемлівасць, скарыстоўваеца да канца гнуткасць пазваночніка, усё цела прыпадбяеца да вужынага ці яшчаркавага. Ён ужо не чалавек, а кот, што крадэеца да верабёў. І нікуды не дзенеўшся ад яго, бо гэта функцыя часткі тваёй душы, і калі і ты будзеш не задавальняць яе, то будзеш ад чу ваць не тое што

дыскамфорт, а мала-памалу смяртэльнью нуду, бы той самы хорт на ланцугу. Дух бадзянняў паляўніцкіх ажыўляе ў сабе такога ж сабаку, чытаецца ў вачах, што блішчаць агнём рысі, якая кідаецца на казулю, прымушае ўскочыць на ногі, бы таго гепарда. А можа і сапраўды ў чалавеку заўсёды жыве «кроў Каіна», памкненне забіваць? Як у дзяцей з рамана Голдзінга «Уладар мух», што жылі, здаецца, зусім без уплыву цывілізацыйных асноў. А можа змены адбываюцца таму, што там, дзе з'яўляюцца маленькая бабраняты, тыдзень «святкуе» п'яная школьная моладзь? А можа ідyllія бытавання звера і чалавека была растроушчана не толькі патугамі паляўнічага шалу, што з'явіўся як вынік тысяча- гадовай камбінацыі генаў, але і дзікім пачуццём, што бурыць чала- вечас каханне і ператварае яго ў звычайны фізічны акт, за які сорамна і табе і ёй? І наколькі чалавечнай выглядаюць тыя ж бабры, якіх ты з-за сваёй зайдзрасці ды чысціні вясковага кахання забіваеш, страляючы ў чарговы раз у сябе. Згадаем У .Караткевіча, які ў «Баладзе пра дзіка і пра чалавека», называючы родную зямлю чужою пас ля братазабойства (дзіка), усклікае: «Што ж цяпер ты мне, дзік, падорыш? Мне, забітаму, ты, жъты?..» Невыпадкова апошнія жагнанне героя А.Наварыча суправаджаецца канстатацияй: «Свяціла, нібы раўло, няме сонца» (памятаце чорнае сонца Шолахава як страта сэнсу жыцця).

Людзі, у адрозненне ад звяроў, гатовы знішчаць і сабе падобных, што яскрава ўвасоблена ў палескай быті «Цкаванне вялікага звера». Рабінзанада навыварат дae мажлівасць параважаць не толькі аб унутранай сутнасці чалавека (як у згаданай антыутопіі Голдзінга), але і аб ролі абставін у долі чалавечай. Тым болей, што названыя спробы ўласцівы не толькі замежнай літаратуры. Так, у вершаванай аповесці-гавэндзе «Хадыка» (1847г.) Уладзіслаў Сыракомля паведаў свету трагедыю маладога асочніка, што ўпусціў мяdzведзя, прадвызначанага на забавы гетмана. Скрыўджаны, скрываўлены хлопец забівае пана лоўчага, а сам хаваецца ў пушчы. Трыццаць год правёў пад яе шатамі няшчасны Хадыка. Родная зямелька спачувала хлопцу, што, як прывід, праблукаў па гушчарах столькі летаў і зімаў, давала яму спачынак і схарон. Але і яна не змагла заглушкиць тугу па родных. Старац ўрэшце вяртаеца да людзей і ў гэты ж дзень памірае. І толькі паданне засталося пра дзіўнага вандроўніка, у якім пазнавалі колішняга асочніка.

Нічога новага няма ў гэтым сусвеце. Роўна праз стагоддзе трагедия паўтараецца. Здарылася яна таксама на Палессі, літаральна ў некалькі дзесяткаў кіламетраў ад першай. У 1947 годзе дзмабілізаваны салдат Іван Бушыла заступіўся перад супрацоўнікамі НКУС

за маршала Жукава, што трапіў у няміласць да Сталіна. І, каб не паехаць да белых мядзведзяў, выбірае палескі хлопец родныя лясныя абшары. Сорак два гады блукаў ён па балотах, навакольным сасняку, начаваў у капе сена ў глухім неприветным лесе. Рассыпаўся ад старасці родны дамок у вёсцы, занеслі на клады бацькоў, а ён так і не выйшаў да людзей. «Баяўся, усіх баяўся», — такі быў адказ няшчаснага. Не ведаю, ці былі знаёмы А.Наварычу згаданыя гісторыі. Можа, праста таленавіты празаік падсвядома, з дапамогай тэлепатыі ці яшчэ нечага, спасцігнуў рэальную трагедыю, што патрабавала абавязковай згадкі, чалавечай цеплыні і спагады. Вось чаму і стварае аўтар загадковую адысею пра зграю ваўкоў: ею верхаводзіць нейкая дзіўная істота, у якой потым з цяжкасцю пазнаюць чалавека. Што ж адвяргае чалавека ад сусвету яму падобных? Наколькі страх можа паралізаваць яго асноўныя сувязі і пачуцці? Што можа вярнуць яго назад? Успрыняцце выключна паляшущкай трагедыі з пункту гледжання маці, каханай, самога Леўкі, ягопых аднагодкд, ваўкоў, нават шалапуткавага бабра, што заблудзіўся ў норах, падяўнічых, што дадзяць аблаву і як быццам ставяць кропку ў трагедыі, а на самой справе ўздымаюць новыя праблемы:

«На краёчак палонкі выкараскаўся... маленькі голенёкі хдопчык. Ён быў зусім годенкі, расчырванеды і мокранкі, быццам яго толькі дасталі з ночваў. Хлопчык выпрастаўся, абапіраючыся ручкамі аб кавалак лёду, і папраставаў басячком да Сямёна. Сямён закрыўся рукамі, зажмурыўся. Ён не чуў, як шоргаліся ў палонцы вада і лёд, як трашчалі голлем паляўнічыя, што выскачылі на пачуты лямант... Чалавек прыслухоўваўся, скурчыўшыся на месцы ад жаху, ці не чуваць шлэпання босенкіх маленькіх ног...»

А як жа па-іншаму зразумець сутнасць тых выключных трагедый, што абываюцца на гэтай зямлі? Чаму на ёй вададарыць злосная чужая сіла, якая не мае літасці ні да баброў, ні да ваўкоў, ні да людзей, што вымушчаны разам хавацца ў тарфяных норах. Тым болей, што ў свядомасці мясцовых жыхароў лануе нейкая, гаворачы мудрагеліста, амбівалентнасць. Як лічыць А.Наварыч, даволі часта тут ускальхваеца даўнішняя памяць йра ранейшае жынцё-быццё, калі дзяды-тубылыцы ў лазовых пасталах выходзілі з чорнага балота. І тады ўсё агалошваеца навокал старжытнымі, грубавата-пяшчотнымі гукамі: «І хай люды полякаюцца, але шолотылы воны дэ б ні булы, будудь по-свойому, бо мы шчо — ны люды, і говорыщне нашэ не людскэ?» Зразумела, што палешукі згаданага рэгёну выразна адчуваюць сваю непадобнасць. Невыпадкова нават звычайны дзядзька Стакавец стварае тэорыю свайі адметнасці: фізічнай («чоловік

світлогокі, мочка ёго вуха свободная”); лексічнай («у рускіх — клевер, у беларусаў — канюшына, тут — смоктушкі»); фанетычнай (ужо згадвалі); марфалагічнай (гразь-князь-колодзязь — усе гэтыя формы паліяшуцкія); а ў рэшце рэшт тут, аказваецца, жышуць відуны — нашчадкі ўсіх народаў, што тут булы-жылы. Вось чаму хлопец нарэшце прыйшоў да вываду, што ён “у сваёй гарбузнай рэспубліцы, у сваёй Відуніі, на сваім родным Палесці”.

Ша сутнасці, А.Наварычу прыйшлося двойчы ўваходзіць у адну і ту ўж плынь, якую пераадольвае толькі аднойчы «чыста» беларускі літаратар. Для таго, каб стаць адным з апошніх, яму патрэбна было дыстанавацца ад многіх слоў матчынай мовы, прайсці яшчэ раз праз пакуты сумнення і расчараўанняў у пошуках сябе ў «крыўічанскай» стыхіі, пабываць у ролі і герояў-праўдашукальнікаў з навелы «У цягніку» («сарамлівы і злы, як сапраўдны ліцвін»), : убачыць руіны слайней гісторыі, адчуць віртуальнасць цяперашняй Радзімы з не иеншай віртуалькасцю яе сучаснага мастаірства і, у рэшце рэшт, убачыць у нейкіх неадэкватных дзецях у незразумелай сітуацыі сімволіку буды чай надзеі. Ці не гэтым тлумачацца і пошукі язвяжскіх каранёў і спроба стварэння новай літаратуры. Тым болей, што пошукі і спробы праходзяць пад выразным налётам «летуценнага песімізму».

Што тычыцца апошняга, то, як сведчыць сам пісьменнік у згаданным інтэрв'ю, «летуцennяў сапраўды стала меней». Выразнаму аўтарскаму песімізму спрыялі пэўныя негатыўныя змены ў судносінах пісьменнік — чытач, выдавецкіх справах, грамадска-палітычных абставінах. Ды і само жыццё, як і спракаветная здабыча кавалка хлеба, даволі хутка развеіваюць ружовы туман.

Выразна іншым паўстаем А.Наварыч у апошніх навелах («Чырвоны мур пад зялёной ялінаю» і <Грушы>). У аўтара ўжо і следу няма ад юнацкага максімалізму, ён ужо не дзеліць сусвет на белае і чорнае (у сэнсе ацэнак), зразумеўшы, што так цяжка спасцінць ісціну — калі гэта наогул магчыма. Так, першы са згаданых твораў апавядзе аб нечаканай сустрэчы непрыміримых ворагаў. «Адзін жыў і тросся, як асінавы ліст, за тое, што здзейсніў забойства, смерць учыніў бязвіннаму чалавеку, а другі жыў і начамі скрыгатаў зубам і ад таго, што пометы хацеў, а адпомсціць не мог...» Але ніхто ўжо не збіраецца помсіць. Адзінае, што просіць муж і бацька забітай жонкі і дачкі ў забойцы — паказаць магілу няшчасных. Бо даўно зваліся сасновы крыж, магілы абраслі травой, здзічэльмі ружамі і язмінам і следу ад іх не засталося — «не пазнаць, не адшукаць, як ні шукай, як ні поўзай на каленцах, як ні абмацвай траву і ўзгорачкі, аброшваючы іх горкімі слязамі».

Не менш трагічны і фінал другої навелы: «цяпер няма таго хутара. Ні хутара, ні грушаў. Хату разабралі, сад выкарчавалі. На пустой сядзібе засталіся толькі шулы ад дзвярэй ды ў бур'яне ляжаць кавалкі каляровага шкла».

Omnès una manet nox — усіх чакае адна і тая ж ноч. Можа таму так трэба быць ашчадным і любасным у дачыненнях з людзьмі. І наўрад ці патрэбна руйнаваць гэты сусвет дзеля того, каб, як гаворыца ў іншым лацінскім выслою, здзейсніцца б справядлівы суд.

У адпаведнасці са змяненнем с в стал ог ляду аўтара, мяньяецца і яго выяўленчая палітра. Шматколерная пастэльная акварэль саступае сурваму алею жыцця, які і сам падчас замянення аўтара рэзкай графікай. Толькі дзе-нідзе, асабліва ў апісанні любімай прыроды, блісне жаўтаватая усмешка юнага аптыміста. Усё гэта сведчыць аб сур'ёзных творчых пошуках А.Наварыча, выпрацоўцы новага ўласнага светаўспрыніяцца і спосабаў яго ўласаблення. На карысць апошняму і яго ўдалыя спробы ў сферах сатырычнай і парадайнай. Так, згаданае апавяданне «Камуністы» ўяўляе сабой не проста пашы раны анекдот у духу Ф.Багушэвіча, Ядвігіна Ш. ці М.Светлова — народная этымалогія незразумелага і нелюбімага, «небяспечнага» для героя слова: у дадзеным выпадку алітэрацыя слова «і коны» са спалучэннем «і коны» (у адпаведнасці з вымаўленнем палешку), а характэрны зрэз спецыфікі народнага светаўспрымання. Перышпетыі ўступлення неразваротлівага Мікіты ў «кумпарцію» вельмі нагадваюць адвечныя фальклорныя спробы ўзняцца па драбінах, як цыган, на неба, ці вядомыя памкненні ўжо напаўзабытага Шчукара здабыць з дапамогай падобнай аферы хоць які-небудзь партфель. Камізм сітуацыі значна ўзмацняецца апісаннем паслязастольнага «спаборніцтва» на права належаць да вышэйшай касты і наўным разумением, што корань галоўнага слова — кум... Наогул, А.Наварыч — мастак ствараць самыш неверагодныя сітуацыі. Сведчаннем таму як фабула згаданых ужо твораў, так і выключна фантастычнае апавяданне «Вяртанне сыноў», змешчанае ў альманаху «Тутэйшыя». (Магчыма, гэта аўтарскі адказ на залатрабаванне часу забавідь чытача фантастыкай, прыгодамі, дэтэктывамі).

У яшчэ большай ступені здзівіў усіх палескі хлопец апавядамі пра дзівосныя прыгоды Рабунькі («Крыніца», № 16, 20). Хаця, здавалася б, чаму тут здзіўляцца. Таму, што ў каровы ад чарнобыльскіх перасяленцаў нарадзілася цялятка, здольнае гаварыць пачалавечы і малпаваць усе недахопы homo sapiens? Дык зараз Галівуд запоўніў уесь сусвет разнастаннымі вычварэннямі, што з'явіліся ў выніку тэхнічных мутацый. А беларус з маленства ўзгадаваны на

казачках і байках, дзе зусім натуральна герой гаворыць з катком, коткам, казой, ваўком і г.д. Але ў дадзеным выпадку аўтар арыентуецца не на нацыянальную фантастыку, а на традыцыі народнай смехавай культуры, яе карнавальнага пачатку. Вось чаму ён праводзіць сваю герайню, як некалі Лесаж свайго крывога нячысціка, па ўсіх ступенях сацышльнай лесвіцы, а потым вяртае да родных крыніц, падрослай мяты. Наўрад ш тут варта знаходзіць пэўную паралелі, сам аўтар цытуе Стэндаля, што “палітыка — камень на шыі мастацства”. Як некалі кот Гофману, уся рэальная фауна Я.Баршчэўскому, Красуля і Падасенъкі Ядвігіну Ш., Рабуньку дазваляе А.Наварычу стварыць фантасмагарычную ситуацыю, дзе сплятаетца рэальная і фантастычная, камічна і трагічнае, дзе толькі фінал выразна антыказачны — усё застаецца як і раней (відаць, гэта тлумачыцца адвечна беларускім — не хачу быць каралём). Аўтар паказаў гэты сусвет крыху іншымі вачыма, і мы ўбачылі і родную прыроду зусім іначай, і многія чалавечыя скільнасці і заганы, і, наогул, спрадвечны ш чалавечыя радасці. Яшчэ болын дасканала ўвасобіў ён згаданыя праблемы ў адным з апошніх апавяданняў «Аntonіk» (Полымя, № 8, 2001), дзе шчыра і пранікнёна паказаў не толькі адыход з гэтай зямлі звычайнага палешука Антона Шахрая, павуличнаму названаму з-за сваёй фізічнай мізэрнасці Антонікам, але і добра ўвасобіў адметныя рысы нацыянальнага характару. Герой А.Наварыча - сціплы царкоўны стараста палескай вёскі, дзе няма нават царквы, а толькі каплічка, што і адмыкаецца толькі ў дзень пахавання аднаго з яе былых жыхароў. І само апавяданне пачынаецца са смерці старога Базыля, пахаваць якога - клопат Антоніка. Аўтар даволі грунтоўна перадае нетаропкі абрад вясковага пахавання канца XX стагоддзя і на гэтым фоне глыбока псіхалагічна паказвае - але і свечка трашчала не ўвесь час. І тады ад цішыні аж звінела ў вушах і рабілася страшна. Антоніку здавалася, што вось-вось пачуе ў гэтай глухмені го лас самога Усявышнягя» як душу сцілага чалавека запаўняе прадчуванне хуткдай уласнай смерці. Зразумела, перад нам і не смерць Івана Ільгча з яго рэфлексіямі і інтэлектуальнымі экзерсамі. Але А.Наварыч паказвае салраўды народную філософію палешукоў, чалавека, які, адыходзячы ў вечнасць, не адчувае дзікай рэчынні да тых, хто застаецца на зямлі, а наадварот, да апошняй хвіліны думае пра жонку, унучак, нейуцёвую дачку. Сціплы Антонік - сапраўднае ўвасабленне нацыянальнага духу беларуса. Гэта жаданне жыць у адпаведнасці з чалавечымі і боскімі законам!, гэта і нейкае падсвядомае адчуванне сваёй неіснуючай віны перад светам і людзьмі, і тая клятая сціпласць і неўпэўненасць у сабе і сваіх учынках. Яны

съходзяць, гэтыя наіўныя і велічныя ў сваёй наіўнасці людзі. А іх месца займаюць Шэршні і набрыдзь, якія ніколі не будуць апчажджака агульны здабытак. Надзвычай цікавымі ўяўляюцца і назіранні аўтара над адметнасцямі нацыянальнага менталітэту, калі і бел ару сы не могуць пагадзіцца між сабою.

Згаданыя пошукуі сведчаць пра тое, што прыйшоў час А.Наварычу стварыць абёмны твор, у якім, як і ў жыцці, знойдзеца месца і для трагічнага, і смешнага, і фантастасмагарычнага, і развагам пра каханне і філасофію бытавання, як чалавечага, так і братоў нашых меншых, дзе прагучакаць як слова літаратурныя, так і паляшушукія. А што ж Беларусь з Палесся пачынаецца...

## “ПАЧЫНАЕЦІА ЎСЁ З ЛЮБОВІ...”

Якраз гэтыя слова згадваюцца перш за ўсё, калі адкрываеш новае імя ў сузор'і беларускай жаночай лірыкі — Лілію Бандарэвіч. Яе першая кніга паэзіі адметная шматкроць. І гісторыяй з геаграфій свайго матэрыяльнага ўласаблення, і задумай, і асобай аўтара, і, зразумела, як кожная сапраўдная з'ява мастацтва, сваім непаўторным сусветам. Пачнем па парадку. Убачыла яна свет на зямлі роднай нам Украіны. Чарнігаўская абласная арганізацыя Таварыства «Гіросвіта» і рэдакцыя газеты «Сіверійна», дзе 14 мая 1999 года ўпершыню былі прадстаўлены вершы Ліліі Васільеўны, выдаючы літаральна праз некалькі месяцаў зборнік вершаў аўтаркі «Красавік кахання», паэтычна-эмацыйнальна сцвярджаюць, што «прагнуть не просто представіти читачом гарну поэзію, а й донести до них чарівне білорусько слово, чудову мову, якій зараз так непросто на ій рідні землі». І робяць гэта з вялікай сіmpатыей да братняга суседняга беларускага народа, прадстаўніком якога на чарнігаўскай зямлі і з'яўляецца Лілія Чарненка (дзяячкае прозвішча Бандарэвіч) Лілія Васільеўна нарадзілася на Ашмяншчыне ў сям'і настаўнікаў, скончыла філалагічны факультэт Гродзенскага ўніверсітэта імя Янкі Купалы. Доля яе склалася так, што звыш дваццаці гадоў жыве ў горадзе Прылуці, што на Чарнігаўшчыне, дзе ў адной асобе сумяшчае настаўніцу і журналістку прылуцкіх і чарнігаўскіх газет, а таксама незалежнай прылуцкай тэлекампаніі «Эфір-ТВ»

Як сцвярджает рэдактар газеты «Сівершына» Пятро Антоненка (адначасова ён і рэдактар зборніка), мовай штодзённых зносін паэтэсы, як і журналісцкай творчасці, з'яўляецца руская — так склалася. (Варта дадаць, што ў мінулым годзе выйшла ў свет яе дакументальная аловесць «Зона играет блюз». Мы забыліся нагадаць, што звыш 13 гадоў Л. Чарненка працуе настаўніцай Прылуцкай выхаваўчы-працоўнай калоніі.) Але калі і згаданая газета прарапанавала пані Ліліі паспрабаваць сябе ў роднай беларускай паэзіі, дакладней — вярнуцца да яе, «несподівано народилася ця чудова книга, цей гімн любові до рідноі землі, до материнскага й батьківскага слова, просто Любові. І выявляецца, оте рідне, народжене разом з тобою і в тобі слово не може вмерти ў людайні».

На карысць апошняму яшчэ і той факт, што гэтая даволі аб'ёмная (па цяперашніх часах асабліва) кніжачка была напісана на працягую... месяца. Відаць, сапраўды так магутныя генетычныя пovezь з Радзімай, падсвядомае адчуванне непарыўнай крэұнасці з тым, што дaeцца табе доляй, рокам ці як яшчэ называецца гэтая таямнічая

неадольная сіла. Як жывая вада шукае сваю крынічаньку, каб заявіць пра сябе магутным струменем, так і ўсё перажытае, спазнанае ў душы чалавека шукае свайго адэкватнага спасцігнутаму ўласаблення.

Ну і што, чуецца бурчание адыёзнага скейтыка. Колькі людзей становішся паэтамі (часцей за ўсё ва ўласным успрыняцці і ўяўленні) толькі дзякуючы насталыгі і. Нават славуты «Пан Тадэуш» — пратэжэ гэтай спрадвечнай апякунцы лірыкі. А можа ўсё гэта толькі знешні антураж добра спланаванай рэкламы?

Лічу, што мы ўжо добра зайнтрыгавалі патэнцыйнага чытача лірпсі Лілі Бандарэвіч (на тытульным лісце дзяячоае прозвішча паэтэсы набрана першым і вялікім літарамі, што таксама сімвалічна), а таму пасправду абстрагавацца ад усіх перыпетый яе з'яўлення і проста ўвойдзем у новы паэтычны сусвет. З часоў «Вянка» М.Багдановіча (што зробіш, асацыяцыі з Максімам-кніжнікам тут непазбежныя), у беларускай літаратуре склалася традыція выдаваць кнігі паэзіі, а не проста зборнікі вершаў, вытрыманых у храналагічным ці ў нейкім іншым парадку. Кніга Лілі Васільеўны таксама ўспрымаецца цэльнай і непадзельнай структурам, нягледзячы на тое, што ў яе кампазіцыі вылучаны трэй раздзэлы: «Непрырученая птушка», «Чаромхавыя сны», «Красавіцкая накірны». Для кожнага з апошніх уласціва сваё адметнае гучанне, свая настраёвасць, інструментоўка і тэмбр, але разам яны ствараюць адзіную сімфонію радасці бытавання на гэтай зямлі.

Як некалі мележаўская трэлогія, «Красавік какання» прысвечаны бацькам паэтэсы. Ці не таму яна і пачышае сваю споведзь з даволі традыцыйнага прызнання:

Усё часцей мне цяпер не спіща —  
на радзіму хачу сваю...  
Там у лесе спяваюць крыніцы,  
бусел ходзіць там па жніву...

Да роднай Беларусі яна гатова бегчы хоць басанож. Тым болей, што родны край, які некалі юнаму Багдановічу на берагах далёкай Волгі ўяўляўся таямнічым, загадковым, напаўміфалагічным, успрымаецца і нашай сучасніцай у чароўна-палыновых кастрах Купалля, ружовых конях юнацтва і класічных кветках папараці. Відаць такая паэтычная наша зямля, што ніколі не адпускае сваіх дзяцей і вяртаеца да іх у мроівах-снах.

Праўда, традыцыйны зварот у басаногае дзяцінства і роснае юнацтва саступае, і гэта вельмі добра, ад к рыгай паэтычнай споведзі Жанчыны, якая, як славутая купрынская Алеся, уяўляе сябе адначасова і наўнай дзяўчынкай, і звёдаўшай жыццё вядзьмаркай.

Бо менавіта аўтарка, заявіўшы крыху какетліва, як і належыць быць, на пачатку кнігі, што «жанчынай быць не хачу — чаромхай пад акном чужым», у той жа час з гонарам сцвярджае сваю жаночую сутнасць, падобную духмянасцю сунічнай вадзе, якую нельга стаміцца піць, і якая прымушае яе начаваць у пушчы палескай і, самае галоўнае, хадзіць вядзьмарскімі сцежкамі. Бо без гэтага не спазнаеш любові, што саткана з цемры, свету, і якая так легка знікае, як птушка непрырученая Як незабыўная Жэня Янішчыц, Ліля Бандарэнка сцвярджае, што «пачынаеца ўсё з любві». Невыпадкова і зборнік называеца «Красавік кахання» (не менш прыгожа гучыць падукраінску: «Квітень кохання»).

Каханне для паэтэсы — нешта светлае, узнёслася, жывое. Невыпадкова яно мае свой каляндар бытавання, у якім умяшчаюцца і чаромхавыя сны, і халады-снягі зімовыя Яно робіць чалавека шчаслівым, але разам з тым не можа існаваць вечна. Радкі пра мінулае каханне — яскравая старонка беларускай любоўнай лірыкі. Л.Бандарэвіч знаходзіць свае слова для развітання з любоўю. Мінулае каханне яна параўноўвае з прачытанай казкай марской хвалій, што ўжо адшумела ў ракавіне сэрца. Лірычная герайня паэтэсы не імкнецца пазбавіцца былога, яна добра разум ее, што каханне памятаюць не толькі зрокам, але сэрцам і дотыкам, а таму нельга, як непатрэбныя старыя рэчы, «пусціць пяшчоту з малатка». І хаця «чорнае лісце ляціць на парог», дзе некалі жыло каханне, паэтэса ўсё ж так і рэальная жанчына, а не экзальтаванае наўясне дзеўчынё:

І - не баліць... усё пра любоў - хлусня...

Я думала: ты пойдзеш - я памру...

Вось сто гадоў цябе няма,

а я жыву, жыву, жыву...

«З аднаго майго фужэра не нараджаеца звон», — сумна канстатуе герайня Лілі Бандарэвіч. Вось чаму ў яе пакоі белая туга, як хрызантэма, расцвітае. Падчас яна нават хоча знікнуць ад немінучасці — мужчыны, хоць у свет астральны. Тым болей, што ўжо даўно зразумела:

Адзеўшы ў шоўк аголеняя плечы,  
з усмешкай разліваць віно  
і пры запаленых ружовых свечках  
не Золушкай сядзець... Я — Ева,

І — даўно.

Адвечны жаночы лёс, вечар затушыць свечкі . Але сум яе і пэўная роспач не афектныя, не крыклівыя, мінулае набывае «пастельны колер уснамінаў». Бо трэба жыць пры любой пагодэ, чакадь цяпла і

думаць аб вясне. А таму, як і кожнай жанчыше, ей хочацца пабыць каралеўнай, мець у лас нага прынца з далёкай зоркі, што прынясе любімых цукерак, завядзэ ў лес «царственны» (мабыць, не вельмі пабеларуску), адчуць сябе, як і кожная славянка, Яраслаўнай:

...цябе выпраўляю ў паход,  
І са сцяны крэпасной махаю табе рукой.  
Конь капытамі б'е...  
Пад вежай стаю ў журбе...

Але даволі рэдка яе кахраны князь, вось чаму яна, пад об на кілінгаўскай герайні, лятае адна над соннай зямлёй, сыплючы блакітныя снягі. А падчас, адчуваючы сваю слабасць і адзіноту, безнадзейна стоячы ля вакна, гатова знайсці ноткі спагады ў кагонебудзь, хоць у таго ж плюшавага тыгрэнняці. Жанчына Л Бандарэвіч калі і папракне кахранага, то вельмі светла і далікатна:

...Ты ад'язджаш... Ну, што ж...  
Жаль: забіраеш з сабой гэты дождж.

Менталітэт яе герайні — выключна беларускі. Разам з тым яна - дзіця суспекту, бо ў лірыцы нашай зямлячки адчуваецца добрая еўрапейская вывучка. Так, няма сумнення, што па яе вядзьмарскіх шляхах крыху раней прыйшла славутая Маўка Лесі Украінкі. Яна чуе галасы Рэмбо, Апалінэра, «па-французскі лігапад гартае», хварэе даўно і незваротна Парыжам:

Хай дзіва стане явай: ты не спіш...  
О, Божа, вылечы ад ліхаманкі:  
дай мне -- праз сон - увайсці ў Парыж,  
перастварыцца ў парыжанку.

Вар'яцтва рэальнага жыцця яна парадаўвае з малюнкамі Далі, сэнс чароўнага слова «каханне» ей дапамагае спасцігнуць славутая Франсуаза Саган. Але, нягледзячы на кактусы, Трыумфальную арку, плошчу Пігаль, яна глядзіць на вялікі горад вачыма жанчыны славянкі:

А ў лесе Булонскім світае...  
Восень пахне там  
нашай калінай...

Некалі так І. Дамейка ў чылійскай сельве шукаў сляды Налібоцкай пушчы. Вось чаму Л.Бандарэвіч не памяняе, як герой Зм. Бартосіка, імгненне парыжскага праменаду на «25 год жыцця ў цэнтры Рагачова». Нашто ёй Венецыя, калі на Дзясне ёсць любая рука, і гучаць адвечныя слова «О, Божа мой, я так цябе кахаю...». Аб гэтым сведчаць і цікавыя, выключна беларускія вобразныя знаходкі

(«разлуку журавы высцілаюць пер'ем», «страсаю з крыл жаночых слёзы») ці ўключэнне ў структуру верша народнага першаўзору.

Але найболыш яскрава жыщёвае крэда аўтаркі ўласоблена ў вершы «Запавет». Яна разумее, што жыве толькі адзін раз, што ніколі не вернецца ў гэты сусвет «ні матыльком, ні снегам, ні вясёлкай, ні агнём, ні незнаёмкай у дыміжансе, ні нотай у фартэпіянным вальсе, ні хрызантэмай у бак але, ні свечкай у бальной зале, ні на світанні калыханкай, і ні шыпшынау ля ганку, ні лістападам. і ні ручаем, і ні касцёльным вітражом, ні дымным верасам у лясах, і ні дзяўчынкай з лялкаю ў руках». Але яна ўдзячная ўсім у гэтым свеце за шчырасць і любоў, і ўпэўнена, што ўсё^што не даліса, дапіша ўнучка:

Жанчына засумуе ля вакна...

Дзяўчынка ціха засмяеща...

А нам у сваю чаргу хочацца выказаць вялікую падзяку газеце «Сіверщына», яе рэдактару Пятру Антоненку, усім, хто спрыгыніўся да выхаду гэтай кнігі, і адкрыў імя новай таленавітай паэткі, якая здолела паслаць вестку не толькі сваім бацькам, але і ўсім аматарам прыгожага беларускага слова, якіх становіща ўсё болей і па-за межамі краю.

Зборнік „Красавік кахання” - ці не першая кніга паэзіі беларускаю моваю на Украіне. За сваю літаратурную і грамадскую дзеянасць аўтарка стала „Жінкою року - 1999” Чарнігаўшчыны ў намінацыі „Крізь терні - до зірок”. І вось перад намі новая, адметная, арыгінальная кніга Ліліі Бандарэвіч. На гэты раз прозы. Прыйчым кніга выйшла адначасова на двух мовах – беларускай („Жанчына, якая нешта ведае”) і ўкраінскай („Жінка, яка дещо знае”). Гэты незвычайны праект, як сцвярджае крытык Кацярына Дурас, „буў здійснений завдяки Меценату - прилукому підпрыемцу Валерію Дубілю та Чернігіўському інтелектуальному центру (голова - Сергій Дзюба). До речі, він і його дружына Тетяна зробілі хороший, професійны переклад з белорускай на украінську, зумівши зберегти при цьому особливості художнога стилю авторкі. Кніга мае непогоне комп’ютерне (Марія та Денис Чернова) та художнє (його зробив талановитый прилуккий художник Степан Вербецук) оформленія”. Двухмоўная, білінгвістычная кніга - даволі рэдкая з'ява і ў нас. З апошніх варта згадаць зборнік п'ес на трох мовах: беларускай, рускай, англіскай.

Для Ліліі Бандарэвіч - гэта натуральная з'ява, бо хатя яна беларуска і не забыла роднай мовы (у адрозненне ад многіх беларусаў на айчыне) жыве ж яна болей двух дзесяцігоддзяў на Украіне, якая

стала для пісьменніцы другої Бацькаўшчынай (невыпадкова ў яе актыве і зборнік паэзіі „Торішній дощ”):

«А яна, як ні дзіўна, мае дзве зямлі, дзве радзімы, і за кожную баліць і тужыць сэрца. І там і там жывеца складана і трывожна. Хай сабе розныя сцягі развіваюцца ў тых краінах, затое душы тых, хто там жыве, так часта смяюцца і плачуць у адной танальнасці. Адна песня - на ўсіх. Палыновую чарнобыльскую бяду яны раздялі паміж сабою, і тут - нікто нікому не павінен А граніцы... Што ж: граніцы ніколі не праходзяць праз людскія сэрцы - яны ўсяго толькі намаляваны на геаграфічных картах. Млечны шлях - адзін для ўсіх Столыкі ўжо стагоддзяў вісіць ён над абрыйкосамі з цяжкімі ягадамі і над крынічкай у лесе.

Дзякую, Божа: ганчарны круг круціцца без перадышкі, імчыцца па сваёй траекторыі... Мінулым летам яна прывезла на Украіну зусім чароўны гліняны збан, зроблены яе бацькам. Ганчарны круг бясконцы, як жыццё і сонца.

Усе навальніцы калі-небудзь адгрымяць, сціхнуць злыя завеі і сцюжы, і парасце зернейка надзеі і разгоне цемру...»

Паэтэсай у значнай ступені застаецца Лілія Бандарэвіч і ў сваёй адметнай кнізе прозы. Перш за ўсё - трыццаць навэл, што ўвайшлі ў зборнік, яна называе пастэлямі. І гэты не выпадкова, у большасці твораў няма строгага сюжету ў класічным разуменні гэтага тэрміна, бо яны ўвасабляюць не падзею, не рух, а перш за ўсё пачуццё. Гэта значыць, што генетычна па кудзелі (па матчынай лініі) падобная тэндэнцыя ўзыходзіць да абразкоў і лірычных імпрэсій Змітрака Бядулі, філасофскіх вершаў у прозе Ядвігіна Ш., лірычнай прозы сучаснага Янкі Брыля. (Мы зараз не згадваем выключна лірычнай украінскай прозы,ро давай адметнасцю якой, на наш дылетанцкі погляд, і была доўгі час лірызацыя). Вельмі многія з пастэляў Л.Бандарэвіч сваёй акварэльнасцю, лёпсасцю як бы нагадваюць славутыя „Сланечнікі”: «Проста ноч. Проста даждж. Проста паэт зноў не спіць. Зоркі даўно ўжо не падаюць з неба - няма чаго восені збіраць у свой вялікі саламяны кошык... А буйныя жоўтыя вяргіні пад акном з асалодай глытаюць гэты даждж - яны яго зусім не баяцца, бо — жывія...»

Сёння Алеся насніла яе музыку, Бэзавы гук скаціўся з клавіятуры, на якой ляжалі рукі Вікторыі, выліўся ціхі блакітны сон у чорную-чорную ноч і расцёкся ўсюды светлай шчымлівай тугой. З неба звалілася апошняя зорка і разблілася на кавалачкі прама на Алесіным падаконніку...»

Заўсёды пра радаснае ў жыцці герояў і асабліва пра трагічнае гаворыцца на фоне прыроды, цвітучых кветак, якія, як у народнай песні, спачуваюць прыніжаным і адвержаным у гэтым сусвеце - кактус з кактусятамі, букет, рамонак, мокрая шыпшына, што плача ў вясковым палісадніку. У структуры пастэляў сустракаюцца не толькі яскравыя в образы з паэтычных зборнікаў (тая ж ведзьма над горадам), але і адметны рытм, далікатная мелодыя („Музыка перш за ўсё” - згадаем П.Верлена і М.Багдановіча). Той хто не гультай, з задавальненнем будзе ўваходзіць у выключна жаночы сусвет Лілі Бандарэвіч як па-беларуску, так і па-украінску. Уедаўага беларускага чытача могуць напалохаць даволі шматлікія памылкі апіскі ў тэксле. Ва ўкраінскім варыянце мы падобных не змаглі знайсці з прычыны нашага дылентантышму ў братнай мове, а таму атрымалі магутнае задавальненне ад украінскай стыхіі, ад таго што тыя вобразы, якія ўбачыў упершыню па-беларуску, расквеціліся новымі нюансамі цудоўнай мовы, узбагаціліся новымі стылёвымі адкрыццямі, зрабіліся больш выпуклымі і рэльефнымі. Па сутнасці герайні пісьменніцы пражываюць двойчы. Толькі цяпер пачынаем разумець, што чалавек столькі разоў чалавек, колкі ён ведае моў. А таму з'яўленне адзінай падобнай кнігі садзейнічае рэальному братэрству народаў значна болей, чым цэлья дэлегацыя творчыя дэсанты.

## **DE PROFUNDIS, ИЛИ ВЫХОД ИЗ КРИТИЧЕСКОГО ЛАБИРИНТА (О перспективах современного литературного ведения)**

«Несмотря на практически стопроцентную феминизацию филологических факультетов как в столице, так и на периферии, все же решающая роль в развитии литературоведения в Беларуси по-прежнему принадлежит мужчинам», - под этим тезисом еще несколько лет назад были бы готовы подписать даже самые ярые феминистки от филологии, ежели подобные и существовали вообще в природе. Ибо в те благословенные времена единственно возможным и закономерным считалось такое положение вещей, при котором все в науке о литературе — и монографии, и сборники трудов, и премии, и звания, и университетские кафедры - целиком и полностью принадлежали мужчинам Деятельность же отдельных блестящих личностей, как умный и обаятельный богемист и компаративист - ну не скажешь же богемистка! - И.В. Шабловская, да и еще нескольких самоотверженных одиночек, лишь исключение, подтверждающее общее правило. Не случайна и популярность злой шутки в козьма-прутковском стиле о том, что женщина-ученый сродни морской свинке, ежели последняя не имеет никакого отношения к морю, к свиньям, то и первая - ни к ученым и ни к женщинам. Ведь в белорусской филологии утвердилось весьма скептическое отношение к женскому литературоведению, как и вообще на постсоветском пространстве в целом к «женской лирике», «дамской прозе», ибо чего стоящего можно услышать от «критикесс», у которых эмоции доминируют над логикой. Да и *stutus quo ante* устраивал всех, в том числе и самих исследовательниц, не случайно некоторые из них вслед за Алоизой Пашкевичанкой по-прежнему подписывали свои критические опусы псевдонимами.

Ныне же все смешалось в доме филологическом. И это связано в первую очередь не с «амазанизацией» литературоведения, т.е. проникновением представительниц прекрасной половины человечества в святая святых, за царские ворота, в алтарь филологических изысканий, а появлением кардинально новых тенденций в науке о литературе, в которых нет уже места «ни эллину, ни иудею», т.е. проблемам тендерным, в той или иной степени связанным с проблемами пола как мировоззренческой и мировоспринимаемой субстанцией авторской концепции. Как ни странно, и сами мужчины не особенно сопротивлялись данному процессу. Во-первых, они увидели - смотри, кто пришел! - в обаятельном лице представительниц нового литературоведения серьезного и вдумчивого собеседника, а во-

вторых, как это ни грустно осознавать, мы в целом нация женская, а потому закономерность подобной эволюции не подвергается сомнению. Ныне же любой прогрессивный литературовед позавидует эрудиции, логике, раскованности мысления той же Ирины Викентьевны, А.Семёновой, Л.Синьковой, Т.Шамякиной, И. Богданович, Л.Рублевской, В.Стрельцовой (прошу прощение у не менее достойных, не названных). Тем самым практически снимается вопрос тендерной принадлежности того или иного ученого, а на первый план выходит общая проблематика современного литературоведения, принцип его обновления, определение перспективности дальнейшего развития литературы в целом на данном этапе эволюции, есть ли у нее перспективы в XXI веке, когда гутенбергово изобретение неуклонно сопствует всемирной паутине.

Всё это чрезвычайно ярко сфокусировалось в сравнительно небольшой по объему книге молодой исследовательницы И.Л.Шевляковой «Сентыментальнае паляванне, або У крытычных сутарэннях», появившейся совсем недавно в библиотечке «Маладосць». Имя Ирины Леонидовны уже хорошо известно в литературных кругах, у нее не было, как нам кажется, периода ученичества и практически сразу серьезными публикациями во всех «толстых» журналах она заявила о себе как об оригинальном глубоком исследователе. Поэтому закономерно, что и первая книга литературоведческих и критических статей И.Л. Шевляковой стала, не побоимся этого слова, явлением в белорусской филологии. (Для тех же, кто все-таки немного побаивается высокого стиля, полностью в данном случае соответствующего действительности, уточним - явлением в новом белорусском литературоведении). В принципе я даже удивляюсь, что до сих пор никто не повторил подвига Некрасова, который ночью мчался по солнному Петербургу, дабы срочно поведать *urbi et orbi* о рождении нового Гоголя, т.е. Достоевского. В чем-то, правда, роль первого сыграл известный писатель и главный редактор «Маладосці» Генрих Дацкевич, написавший предисловие и, тем самым благословивший данную книгу к печати. А ведь Генрих Дацкевич известен своим традиционализмом, пристрастием к классическим формам в литературе и критике, в известных кругах он слывет даже консерватором. К чести Г.Дацкевича, он не стал отвергать «смелую и даже рисованную книгу молодой исследовательницы», ибо прочувствовал, что она (книга) «не можа не зацікавіць таго чытача, які хоча глыбей ведаць і сучасны літаратурны працэс, і неардынарныя адносіны да яго мадальных крытыкаў і літаратуразнаўцаў, якія мысляць, пішуць не па стэрэатыпных мадэлях і канструкцыях, а разняволена, палемізуючы,

свядома выклікаючы агонь апанентаў на сябе. Няхай будзе і такое, каб не драмала нашая думка». В предисловии главное внимание уделено расколіне, образовавшейся между теоретическим осмыслением современного искусства и новейшей литературно-художественной практикой, определении её границ, смысла, объёма и попытки, хотя бы теоретической, преодоления. Данная расколіна, излюбленная метафора рецензируемой книги, в чем-то сродни прославленной щели В.Ерофеева, „через которую русская душа непосредственно наблюдает мир, не прибегая к помощи банального человеческого зрения, напрямую общается с Богом. Этот опыт уникален. С точки зрения не вечности, но щели. Этот опыт - достояние русской культуры”. Однако вряд ли стоит говорить о каких-то заимствованиях или параллелях, тем более в тексте Шевляковой нет упоминания эпатажного и модного русского критика. Ибо вряд ли Ирине Леонидовне, хотя и современной и эпатажной по-своему исследовательнице, пришли бы по сердцу ненормативная лексика (в чем и она сознается, правда, несколько по другому поводу: «няхай падобнае... выглядае бяскрыўдна дзе-небудзь на вясковой лаўцы, а ў надрукаваным выглядае яна праста шакіруе цнатлівыя душы») и более чем рискованные изречения исследователя садизма и морфологии русскогоексса. Здесь как раз впору і вспомнить и о спасительной в определенных ситуациях гендерности, хотя, кажется, белорусское литературоведение в целом пока боится расстаться со своим целомудрием. И слава Богу. И чтобы завершить уже до конца проблему пола, о том, что рецензируемая книга написана женской рукой, вспомнишь лишь три раза:

1) это кокетливое «я знаю, что такое метафора, но когда меня просят сформулировать её дефиницию - я теряюсь (к слову, первый термин также будет употреблён дважды - «какетліва-авангардныя дзініццы» и «Сола для какетлівага карабля»);

2) «Мы даўно ўжо задушылі, як непажаданае дзіця, адчуванне аб'ектыўных патрабаванняў часу»

3) иронический комментарий воспоминаний Р.Бородулина, где последний с гордостью рассказывает о том, как пятиклассники изменили свои «агуростачкі».

Обычно авторы по отношению к своим читателям занимают две противоположные позиции. Одни стремятся подстроиться к своему предлагаемому vis a vis. Предугадывают и удовлетворяют все его желания, чуть ли не в книксене желая понравиться. Иные, как когда-то Розанов, не церемонятся с ним, приглашая также относится к автору. К черту условности, главное - моя исключительно важная

эпатажная идея должна если не сразить всех, то ни в коем случае не оставить равнодушными. И.Шевлякова чрезвычайно ценит своего потенциально немногочисленного, как и для всей критики, будущего читателя, однако ни в коей мере не сююкает с ним (*Confiteor solum hoc tibi* - исповедаюсь в этом только тебе). В то же время в ее искреннем и страстном монологе нет ни малейшего налета сnobизма - Ирина Леонидовна считает последнего равноправным участником диалога, т.е. практически всегда уверена, что все те мудреные вещи, о которых она стремится поведать, ему известны и она лишь деликатно акцентирует внимание на той или иной весьма экзотической для славянского уха фамилии (хотя на самом деле, кроме автора ее слышали максимум три человека, включая редактора и рецензента сборника. Тем самым, что чрезвычайно важно для исследований подобного плана, рушится стена между читателем и автором, к которому проникаешься доверием, начинаешь в чем-то даже любить и против воли прощаешь ему и исключительную эрудицию, и умение вести беседу в исключительно своеобразной, оригинальной манере (ведь тебя тоже уважают!). Подобный подход в целом чрезвычайно импонирует, ибо равновелико удален как от традиционного белорусского плетения словес, когда критики, подобно древним толкователям священной книги, боящимся назвать сущность события или божественное имя, а потому объяснявшие явление метафорическим описанием, ходили кругами, нанизывая в каждом абзаце очередные «красивости» («чэрпалі поўнымі жменямі натхненне», усваляваная прыгажосць свету», «захапляеца някідкімі барвамі бацькаўшчыны», «увасабляе лепшыя праявы нацыянальнага характару»), так и от модных ныне эстетизирующих философских экзерисов, когда на каждой строчке встречается господин Юнг и К?, а в каждом вздохе героя, его релаксации прочитывается архетип, хронотоп, «верх» и «низ», как в 70-ые годы во всём на земле находили следы пришельцев из других цивилизаций. Этим особенно грешат современные молодые, да и не только, исследователи, стремящиеся привить очередные побеги с интеллектуального древа (не важно, западного или восточного) на белорусское болото. «Рэдка сёння сустрэнеш такога айчыннага літарата - асабліва з маладзеішых, - каб ён быў умеркавана адукаваны: мастацкая свядомасць, зарыентаваная на інтэртэкстуальнасць як прынцып творчасці і цытатнасць як іманентную ўласцівасць тэксту, вымагае нейкай гіпертрафіраванай дасведчанасці; яна, праўда, часта сказваецца фрагментарнай і блытанай», - примечательно, что Шевлякова хорошо чувствует определенную искусственность подобных попыток. Так, она

справедливо отмечает, что мудрый прожитой грустью, наш читатель предчувствует новую грусть, - и неохотно участвует в литературном пикнике постмодернистов. Те же философско-культурологические тексты В.Акудовича, И.Бобкова, Ю.Борисевича, С.Дубовца, которые «няспешна мысляць сабе», напоминают «игру в бисер», причем функцию последнего выполняют разнообразные артэффекты - они иногда имеют непосредственные отношения к белорусскому дискурсу. В целом И.Шевлякова справедливо отмечает, что классический постмодернизм, культивируемый западноевропейскими и американскими мыслителями, так же как и его «обруслей» вариант, попросту невозможен в белорусской культурологической сфере, что обусловлено как неприятием той же «игры», «иронии», так и отрицанием тотальности негативного пафоса, подчёркнутым вниманием к национальным аспектам культуротворчества. Тем самым молодой критик утверждает, что новые тенденции в белорусской литературной традиции необходимо рассматривать в первую очередь исходя из приоритета национального развития, а не механически притягивать импортные лекала, в противном случае слишком заметны белые нитки. Для полного постижения проблемы она находит несколько символических ключей: кроме упомянутой расколіны - это метафоры Зоны или Зона метафоры, в виртуальных границах которых и происходит процесс эволюции белорусской красной письменности. «На мой погляд, менавіта метафара Зоны найболыш адэктватна выражает сутнасць сацыякультурнай сітуацыі, што склалася ў сённяшній Беларусі. Прычым надзвычай важнаю ўяўлецца экзістэнцыяльнасць гэтай метафоры, наколькі менавіта яна паглыбляе разумение рэальнасці... Сыходзячы з гэтага, можна разглядзяць сённяшнюю беларускую літаратуру, як сповед пра Зону ад чаю, дзе жыццё працякае ў адпаведнасці з «дыялектнай трывогі». Видимо впервые в национальном литературоведении дается подобное многоуровневое прочтение этого казалось бы привычного тропа, который актуализируется не как риторический прием, а как идея, способ структурирования, преодоления хаотичности, фрагментарности жизненного материала, что объясняется, с точки зрения автора, стремлением гуманитарных знаний избавиться от свойственного им антропоморфизма и приобрести статус объективных, точных. И.Л.Шевлякова хорошо прочувствовала внутреннюю сущность метафоры, ее антологическую многовековую эволюцию (известны ее оригинальные публикации по истории и теории метафоры, не вошедшие, к сожалению, в рецензируемую книгу), а потому она солидарна с Лихтенбергом, считающим, что «метафора гораздо умней,

чем ее создатель, а таковыми являются многие вещи». Не случайно в сборнике трудов «Теория литературы» подчеркивается, что в последние десятилетия центр тяжести в изучении метафоры переместился из филологии (риторики, стилистики, литературной критики), в которой превалировали анализ и оценка поэтической метафоры, в область изучения практической речи и в те сферы, которые обращены к мышлению, познанию и сознанию, к концептуальным системам. В метафоре стали видеть ключ к пониманию основ мышления и процессов создания не только национально-специфического видения мира, но и его универсального образа. Именно поэтому и происходит переход от описательно-эмпирического к абстрактно-теоретическому уровню исследования. Хотя Ирина Леонидовна справедливо предостерегает, что перенасыщенность современного искусства тропами вообще и символами в частности неизбежно приводит к инфляции и даже разрушению памяти символа, которая, по существу является не самым ли надежным гарантом устойчивости культурного континуума. Используя представления о ключевой метафоре, прикладывающей образ одного фрагмента действительности к другому ее фрагменту и тем самым обеспечивая ее концептуализацию, И.Шевлякова пытается постичь этот сдвинутый, перевернутый мир, где вывернутость настолько изменила привычные представления, что «андэграўнд (у агульнакультурным сэнсе) стаўся наменклатураю (у тым жа сэнсе)». Тем более, что границы между литературой и действительностью исчезли так незаметно, что начинаешь машинально сомневаться: а может их не было вовсе. В целом практически во всех статьях сборника подспудно практически зримо начинаешь осязать, как всеобщая тревога, пустота и бессмысличество существования на границе столетий и тем более тысячелетий превращается в истерию. И.Шевлякова наглядно, и, к сожалению, чрезвычайно убедительно и аргументировано доказывает, что в нашей Зоне не могут действовать общие законы, работающие в инокультурных сферах, как становится бесполезным компас на Полюсе или над магнитной аномалией. Именно поэтому, если все остальное человечество может играть в декаданс, то в Зоне - свои игры. Вообще иногда серьезные рассуждения о генезисе и перспективе того или иного мирового символа, мифа, классических образов въеленной в белорусском пространстве воспринимаются у нее не только как ирония, но и зачастую как явный сарказм. Говорить о литературе народа, являющегося соседом небытия, переживающего экзистенциальную «стриту сэнсу», «страту самасці», не способного, ибо находится в

состоянии радикальной плюральности, определиться с «мовай», а тем самым и с мифологической системой, языка соседних культурных пространств, где, например, постмодерность контекста и его фрагментов не дискутируется, ибо его существование не вызывает сомнения, подобно, используя авторскую метафору, измученному старому белорусу, расписывающему лицу боевой индейской окраской. Стать частью того или иного контекста возможно лишь тогда, когда самобытность явления не вызывает сомнений ни контекста, ни у самого явления. А «беларус, які сёння сирабуе расказачь пра ўласнае быццё, у айчыннай зоне сустракаеща са знакамі ды сімваламі, якія сведчаць пра адсутнасць і самой Радзімы, і таго, хто хоча знайсці яе на прасторах Зоны».

А посему метафора Зоны становится всеобъемлющей, ведь она способна вместить в себя и вселенскую тревогу человечества, и Чернобыль, и проклятую «тутэйшасць». Она становится самодостаточной, ее никому не объехать, не избежать - люди уходят - зона остается. Вместе с тем для Шевляковой трагизм не безысходен. В чем-то его белорусскую специфику можно охарактеризовать словами самой Ирины Леонидовны: «Аднак у Міколы Купрэва няма таго жаху бязвыходнасці, што працінае Карціны Босха, самота «Правінцыйных фантазій» лёгкакрылая, светлая, іх поўніца высокі смутак», ибо белорусская литература не всегда владела жизнестойкостью. А впрочем, попробуй разобраться в литературе сегодняшней, которая, кажется, дала зарюк нарочно запутаться в своей загадочной полифоничности, а потому реализуется в бесконечном числе вариантов.

После подобной пафосной публицистической тирады, в целом не свойственной утонченной, деликатной даже в полемике манере Ирины Леонидовны, искущенному читателю онтологические проблемы белорусской культуры начала нового столетия покажутся схожими с лямантам народного песняра начала века, ибо объединены они исконно белорусским - «Чаму плача песня наша?». Очередное поколение, пройдя очередной виток спирали, упирается в адвочнае - есть ли вообще будущее у белорусской литературы, и если да, то какое - вечно рефлексирующее, слезливое, оплакивающее всех и вся, а потому вызывающее в лучшем случае лишь сочувствие и желание скорее избавиться от убогой и забыть увиден?

ное, или уже нечто иное, воспринимаемое не только на эмоциональном уровне. Если Я.Купала отмечал объективные и субъективные препоны для развития национальной литературы (именно литературы, а не рефлексирующего потока слезливой обиды на долю) в целом, то И.Л. Шевлякова убедительно доказывает, что белорусская литература

не склонна к суициду (именно по своей внутренней сущности, а не от отсутствия сил, как считают некоторые недоброжелатели). А потому, несмотря на зачастую строгие приговоры, вынесенные в своих оригинальных рецензиях и обзорах тем или иным конкретным эстетическим явлениям современного литературного процесса, в будущности последнего они не сомневаются. Причем, это не *contra spern spero* (надеюсь без надежды) Леси Украинки, а естественный вывод из серьезных наблюдений и глубокого анализа.

Подобной надеждой на перспективность и исключительной заботой о последней обусловлена и еще одна особенность исследовательской натуры автора. Искренний сторонник структурально-жанрового, образно-тематического обновления как всей литературы в целом, так и литературоведения с критикой в частности, он проявляет исключительную сдержанность в оценке межлитературной борьбы сторонников классического развития национальной литературы и идущей „в рожки со старыми“ молодой литературной критики. Знаменательно, что в данном случае она не стремится радикально разрешить «домашний старый спор, уж взвешенный судьбою» путемброса с корабля современности былых икон и сотворения новых ипостасей золотых тельцов - ее подход более напоминает продуманные действия рачительной хозяйки, совершающей ревизию наследства, и трезво прикидывающей, чем еще можно украсить жилище. Тем самым она оказывается намного умнее воинственных бурапенных критиков, ибо ружовы туман, несмотря на его псевдоромантическую окраску, имеет склонность рассеиваться даже над болотом, а написанное - остается. Вообще классическое литературоведение в чем-то сродни аллюпации (т.е. классической медицине), в то время как новая критика скорее всего адекватна гомеопатии. Однако вряд ли толковый лекарь возьмется их противопоставлять друг другу. Не случайно Ирина Шевлякова и стремится соединить классическую науку о литературе с самыми модерновыми способами постижения красной письменности. Примечательно, что подобные эксперименты весьма обоснованы и убедительны.

В этом плане большой интерес вызывает ее полемика с С.Дубовцом и некоторыми другими критиками, отвергающими практически всю советскую литературу («Наши поганый - и «сытуацыя каровы»). Оригинальнейшее название статьи (в сочетании с парадоксальностью изложения и исключительной ассоциативностью) доводит, казалось бы, разумную ситуацию противостояния до абсурда, ибо теперь трудно, а скорее всего невозможно установить, кто праведник, а кто злодей, кто нормальный, а кто не очень, ибо в конце концов тот,

кто отвергает, будет со временем и сам отвергнут - зона большая. Тонкая ирония, усиленная дискурсами с интерпретатором, герметическим колесом подчеркивает исключительную парадоксальность состояния, когда ни одна из сторон не может победить в споре, а потому доминирует закономерность вопроса о целесообразности последнего. Поэтому гораздо большие симпатии испытываешь к Ирине Леонидовне, сумевшей даже в творчестве такого, казалось бы, ортодокса как Иван Шамякин найти черты... постмодерна. Доведя ситуацию до граничных крайностей, молодой критик выразительно показывает бессмыслицу всяческих классификаций, стремлений все в искусстве разложить по полочкам, ведь тому же, казалось бы, апологету и апостолу соцреализма И.Шемякину свойственны склонность к антиутопии, логике абсурда, использование лексики, которая, согласно академическим стереотипам, могла быть лишь принадлежностью постмодернизма. „І зусім не варта викідваць адзін аднаго з эпохі - усе роўна марныя намаганні”.

С подобным же успехом перечитана и, казалось бы, совсем традиционная для белорусской культуры талантливая и не оцененная, на мой взгляд, адекватно ее значимости проза А.Жука. В определенной традиционности последнего И.Шевлякова видит пантеистическое мировоззрение белоруса, которым и обусловлены все структурные уровни художественных произведений прозаика, в том числе и материализация в образно-символической форме «экзистенциального гуманизма» с ведущим трагическим мотивом в основе контрапункта, и объединение психологических образов-пейзажей в определенный метаобраз (наиболее значительный - «белая журба»), в котором экспрессия реалистической детали перетекает в импрессионистскую метафору и «припомнание» ненатуральных в своих подробностях реалистических деталей смерти, что пугает человека в любом возрасте. Не случайно подобные глубины раскрываются не сразу:

«Проза А. Жука вызывает аж метнай тэхнікі, кал і хочаце, стылю чытання; здольнасць пагружацца ў апісанне павінпа спалучацца з умением ператварыць вербальны пейзаж у «карцінную», жывапісную (але й трохмерную, рухому) рэальнасць, якая перацякае ў пакутліва няўлоўны вобраз-настрой; пры гэтым пажадана арыентавацца сярод мноства ўстаўных «навэл-лёсаў» (імі багаты ці не кожны тнор), ужывацца ў той ці іншы характар, часам перасільваць горыч, пранікаючыся трагізмам сітуацыі, - і быць гатовым да ўсяго. Алею Жуку варта было б мець справу пераважна з прафесійным - але не засушанным, чуллівым - хоць і не дужа сэнтиментальным - чытачом

А каму яго - такога чытача - не трэба?»

Читатель у И.Л.Шевляковой отныне будет постоянный, ибо он заинтригован уже заглавиями статей, всегда оригинальными в хорошем смысле слова, напоминающими тезис в средневековом философском диспуте, который будут оспаривать *advokatus Dei* и *advokatus diaboli* (критик очень часто и, главное, к месту использует латинские крылатые слова и фразеологизмы, что также весьма необычно для национального литературоведения. Вспомним ситуацию коровы, «*Pro*» і «*Contra*» не-модной паэзії», «Трунак для гурманаў», «Крэда неспрыгынення», «Сола для какетлівага карабля») Не посему ли не удивляешься и оригинальным выводам, которыми практически всегда завершается каждая статья сборника - ведь за тезисом «антитетисом» всегда следует синтез. Необходимо отметить и жанровое своеобразие статей, вошедших в рецензируемый сборник. В трех разделах - «*Simbolarium*», «Галерэя», «Рэцэнзіі» - объединены почти академические исследования, литературные портреты, отклики на самые приметные явления литературы последних лет. Трудно определить излюбленную форму критика, ей под силу и тонкая ирония, что мы уже неоднократно подчеркивали, и стилизация традиционных структур, к которым она всегда присовокупляет нечто оригинальное, и создание синкетических конструкций. Так, настоящим поэтом в прозе выступает она в эссе о специфике творчества Сократа Яновича, символистом - в попытках постичь немодную поэзию В.Шнипа, герменевтиком - в постижении квазивечности и поэвдошлиху мифопространства трагедии М.Горецкого и народа в целом. Примечательно, что И.Шевлякова не отталкивается от готовой уже концепции, которую заполняет затем конкретными фактами, а идет к первой от фактологического материала. Да и как по-другому, ведь всегда в центре ее внимания настоящие личности, непохожие друг на друга. Исследование специфики книги прозы Р.Бородулина она превратила в своеобразный перформанс. Действительно, кто не писал о народном поэте. Если ранее о Рыгоре Ивановиче упоминали лишь в возвышенном стиле, то ныне очень многие стремятся лягнуть живого классика за явные и мнимые грехи. У И.Шевляковой нет школьного пieteta перед действительно талантливой личностью в поэзии и жизни, но в то же время она и не ищет пятен на солнце. Отталкиваясь от изречения Байрона о том, что в его обличим всегда существуют две-три души, молодой критик разыграл целый спектакль с прологом и эпилогом, что позволило ему приблизиться к внутреннему миру уже самого Бородулина и увидеть нечто недоступное при других подходах. А как по-другому можно постичь всегда оригинального и непредсказуемого Рыгера

Ивановича? Это ведь только ранее в национальной традиции постигали поэта сердцем; настали, видно, иные времена. Тем более, что и сами анализируемые формы отнюдь не похожи на классические (Ирина Леонидовна справедливо указывает на разницу *essai* Монтеня и Р.Бородулина - скорее стиль и структура ее статей напоминают труды прославленного француза, но это не мешает увидеть в них великий эстетический потенциал. Как и у Монтеня, сборник И.Шевляковой иногда даже перенаселен, с нашей точки зрения, слишком умными и появляющимися всегда к месту персонажами. Нам кажется, что Ирина Леонидовна еще не усвоила урок И.Бродского — «поэт крадет направо и налево, и при этом не испытывает ни малейшего чувства вины», что говорит о ее исключительной исследовательской порядочности, вещи не очень-то культивируемой в научной среде, а поэтому весьма раритетной и ценной. Видно в этом и кроется обаятельность стиля критика, зачастую парадоксального, но узнаваемого и приемлемого, убедительного, несмотря на его использование в сугубо ли научном реферате, академической статье, эссе или поэтической зарисовке. Ведь сам автор подчеркивает, что «рефлексивный характер современной прозы просто требует соответственной рефлексии критика - обратим внимание на многочисленность эссе в сегодняшней литературной практике. «Литература зеркала» не нуждается в «целостном анализе» - критик может только интерпретировать ее с целью подтолкнуть читателя к собственной интерпретации. Сегментарность же современной прозы (художественно осмысленное членение информационного потока на удобные для восприятия куски) и расцвет малых форм (образки, миниатюры, импрессии, экспрессии, пунктиры и т.п.) порождают и сегментарность литературы критической (литературные образки, миниатюры, критические заметки и т.д.).

Мне импонирует призыв Анатоля Франса «вершить шествие меж шедеврами» Не стоит переться впереди автора или наступать на хвост его фантазии. Возможно, в этом секрет оригинальной критики».

В этом и секрет серьезного успеха книги И.Шевляковой и всего нового белорусского литературоведения. Во всяком случае, мы уже знаем, куда нам идти.

## **ЗМЕСТ**

Баладныя пошукі Радзімы: «Смаленскі цыкл»

Я. Купалы і баладыстыка Т. Траянава і М. Крлежы

«Я покажу тебе страх в горстке праха»

Л. Таствоі і А. Адамовіч: урокі жыцця і творчасці

Слова ў матчынай мове

«Вы хочаце казку? Паслухайце казку...»

Новое вино в старых мехах

Вяртанне наперад

«Пачынаеща ўсё з любові...»

De profundis, или Выход из критического лабиринта

© OCR: Камунікат.org, 2011 год

© Інтэрнэт-версія: Камунікат.org, 2011 год

© PDF: Камунікат.org, 2011 год