

Раздзел 2

ЛІНГВАСТЫЛІСТЫЧНАЯ І ЛІНГВАТЭКСТАЛАГІЧНАЯ ХАРАКТАРЫСТЫКА БЕЛАРУСКАГА ВЕРШАВАНАГА І ПРАЗАГІЧНАГА МАЎЛЕННЯ ДРУГОЙ ПАЛОВЫ ХХ ст.

2.1. Развіццё вершавана-паэтычнага маўлення беларускімі савецкімі паэтамі розных пакаленняў

У пасляваенныя гады яркава вызначылася дамінантная роля паэтаў-франтавікоў, асабліва такіх, як П. Броўка, А. Куляшоў, М. Танк, П. Панчанка, К. Крапіва і інш. Ім былі давераныя ключавыя пасты ў нісьменніцкіх арганізацыях, грамадска-палітычных і літаратурна-мастацкіх выданнях. Так, П. У. Броўка ў 1945-1948 гг. быў галоўным рэдактарам часопіса “Полымя”, а ў 1967-1990 гг. старшыняваў СП БССР і г. д. [зл.: ПСБД, сс. 5-397]. Адказныя пасады названых і іншых паэтаў павялічвалі адказнасць і ў творчай справе. Той жа П. Броўка ў 50-60-х гадах праявіў сябе ў зборніках вершаў “Пахне чабор”, “А дні ідуць...”, “Між чырвоных рабін” як тонкі лірык і тым часам вялікі патрыёт, асабліва ў паэме “Голас сэрца”. Такого роду творы прыносяць славу не толькі самому паэту, але і беларускаму нацыянальнаму мастацтву слова.

Паэма “Голас сэрца” – гэта лірычная споведзь сапраўднага паэта-патрыёта, паэта-сына, паэта-грамадзяніна. Антываенная накіраванасць, звычайнае і паэтычна-інспірацыйнае выкрыццё фашысцкіх злачынстваў і самога фашызму, заклік да людзей усяго свету быць заўсёды пільным, бо ў ворага пастаянна рукі чэпуцца, з’хуляецца той сверб, які “абывае” (паведамляе), што раны вось-вось заживуць, паставілі паэму на самы першы план-рэзультат.

Паэма-ўспамін водзіць паэта разам з яго чытачом па вёсках і гарадах, лясках і балотах, прымушае ўспомніць пра розную ежу, адзенне і абутак, падрыхтаваных па-дзедзёўску, у “нацыянальным духу”, пра песні і казкі, што дапамагалі ў працы, і ў час адпачынку, і ў час барацьбы з ворагам...

Параўнанне маці з пылінкай і кветкай – гэта своеасаблівы пераход ад звычайнай тропікі да нацыянальнай і сусветнай сімволікі:

*Многа хадзіў я там па сцяжынках,
Можна з’яўлялася ты мне пылінкай,
Што майго вока кранулася тою,
Той, на якую зваяўся слязою.
Можна, дзе там, на зарослых палатках,
Ты на мяне ўзіралася кветкай.
Кветкай, што быццам слязою налілася
Тою, што з сэрца твайго ўзнялася.
Або:
Каб ты магла як ўзняцца з пылінкі
І каб з’явілася хоць на часінку –
Убачыла б край свой у яркім цвіценні,
Убачыла б новыя ты пакаленні. (Броўка, III, с. 543)*

Надзвычай эфектыўнае параўнанне маці з іскрай, што стала полымем, спаляліўшы не яе, а саміх злачынцаў:

*Маці! А з нашае роднае хаты
Іскраю яркай, маленькай была ты,
Іскарай, што родным, як светач, свяціла,
Іскарай, што набрыдзь-чужынцаў спаліла,
Што прыягла акупантаў да скону...
І ты ёй была, адной між мільёнаў. (Тамсама)*

Зварот аўтара да ўсіх маці, да маці ўсяго свету, як заключны акорд паэмы, гучыць вельмі апафеозна:

*Маці, мінулі пакутныя ночы,
З тым, што няма вас, мірыцца не хочам.*

Толькі адно супакойвае ў жэлі,

Што нездарма вы жыццё аддавалі. (Броўка, III, с. 547)

Пазтыка пазмы “Голас сэрца” – фактычна працяг васеннай тэматыкі і праблематыкі накіпталу верша “Кастусь Каліноўскі”, напісанага яшчэ ў страшным 1943 г. Прайшло сямнаццаць гадоў пасля таго “страшнага” года, але пазтава сэрца не можа ўсяго забыць, хоць яно б’ецца ўжо намнога раўней і спакойней (недарэмна пыталых і пабуджалых сказаў у пазме сустракаецца зусім мала). Аднак ўмаўчанне, якое захавалася пад шматкроп’ем, многа на што паказвае і ўказвае, дазваляе чытачу задумацца і шмат чаго асэнсавач і пераасэнсавач.

“Вайна заўсёды боль нясе”, – афарыстычна выказаўся пазт у вершы “Дахаты”, але боль ад страты, якую прыносіць людзям вайна, поўнасіра не змог раскрыць пазт да самага скону свайго жыцця. Так, у хрэстаматычным вершы “Пахне чабор” лірычны герой пакутуе ад таго, што “Год адзінаццаць, а можа дванаццаць Сэрца баліць, што не здолеў спаткацца...”, а ў пазме “Голас сэрца”, прысвечанай самай святой з святых асоб – Маці, пазт адсылае свайго героя ў нявер’е, бо надзвычай цяжка паверыць таму, што адбылося на яве:

Досыць мне ростані, родная, досыць.

Што ты загінула, – можа, здалося.

Сенцы адчыніш, паклічаш у хату.

Можа, й не быў я ў тым месцы праклятым,

Дзе ты збылася ў пакуце някельнай...

А каля печы зазвоніш патэльнай

Ды за сталом, за абрусам бялючкім,

Будзеш расказваць навіны ціхутка. (Тамсама, с. 544)

Пазту балюча было проста вымавіць і напісаць, што ў Асвенціме зажыва згарэла яго маці, як і мільёны іншых ні ў чым не вінаватых людзей з усяго свету. Таму перыфрастычны радок “Дзе ты збылася ў пакуце някельнай...” у некаторым плане згладжвае віну фашыстаў, але перакладчык працываваў радкоў, як і ўсёй пазмы “Голас сэрца”, зусім проста, смела і адкрыта сказаў усяму свету:

Може, мне только приснился Освенцим,

Где ты сгорела январскою ночью?

Може, ты дома у печки хлопчешь,

Може, меня за столом угощаешь,

Воспоминания перебираешь? (Пераклад Я. Хелемскага).

Пытальная інтанацыя ў перакладчыка яшчэ больш згусціла фарбы, бо ён прыдаў выказванню тую адзіную форму, якая выразілася ў затыне верша П. Броўкі “Пахне чабор”:

Хіба на вечар той можна забыцца?

Сонца за борам жар-птишкай садзіцца,

Штосьці спявае пшчотнае бор,

Пахне чабор,

Пахне чабор... (Броўка, II, с. 307)

Слоўная мазаіка, аліозія, паўторы-рэфрэны, чоткі рытм (успомнім давасенныя паўторы П. Броўкі тыпу “*На Перакон! На Перакон!!!*”), самыя найпрасцейшыя словы-вобразы данеслі да чытача боль душы як аднаго чалавека, так і суцэльнага чалавецтва, нягледзячы на розквіт прыроды ў самы разнастайны час, у самую разнастайную пару.

Замілаванне роднай прыродай сутучна перадаецца ў паслявасеннай лірыцы П. Броўкі з замілаваннем роднай мовай і роднай песняй:

Багата, родная ты мова,

Цябе стварыў і ўзнес народ.

А вобразы якія ў словах,

А параўнанняў што за ўзлёт! (“Багата, родная ты мова...”);

*Песня стагоддзі жыве. Моцы яна набірала.
Слова, ўскрываючы нас, быццам маланка шугала.
Слова вастрылі вятры, каб узняла высока,
Каб мы адзін аднаго чулі далёка-далёка... ("Родная песня").*

Недарэмна першы радок з працытаванага стаў назвай пэзэй кнігі трох аўтараў, што прывяцілі свае назіранні над беларускамоўнымі тэкстамі (маецца на ўвазе праца У. М. Вярбілы, Я. М. Лаўрэля, М. Г. Яленскага "Багата, родная ты мова..." – Мінск: Нар. асвета, 1988).

Спаўна аддаўшы даніну камуністычнай партыі і камуністам, у тым ліку і У. І. Леніну, у творах 50–60-х гадоў ("Камуністы", "Жывы Ленін", "Інтэрнацыянал" і інш.), А. Куляшоў ужо ў 1950 г. піша і публікуе такія вершы, як "Пра асіны", "Аб любові", "Аб рэўнасці", "Ты і я", дзе аб'ектам увагі становіцца навакольная прырода і самы звычайны чалавек, іх спрадвечнае ўзаемадзеянне, узаемаўплыў, узаемаперайначванне. Персаніфікуючы дрэвы, зямлю, сонца, называючы самыя агульныя займеннікі "я" і "ты", А. Куляшоў паступова адыходзіць ад ваеннай тэматыкі, аддае больш увагі ўласна не патрыятызму, а гуманізму:

<i>Маладая зямля,</i>	<i>Я сустрэўся з табой маладою,</i>
<i>Як нявеста, а сонца – жаніх.</i>	<i>як быў маладым.</i>
<i>Лета – час іх абдымкаў,</i>	<i>Ты была маёй любай зямлёю,</i>
<i>А восень – час ростані іх.</i>	<i>я – морам тваім.</i>
<i>Час чаканняў – зіма,</i>	<i>Ты імкнулася ў далек прастораў</i>
<i>А вясна – час чаканых</i>	<i>сустрэч, бясконцых марскіх,</i>
<i>Час шчаслівай любові:</i>	<i>– Я ж – да сэрца твайго,</i>
<i>Слёзы – прэч, кړуды – прэч,</i>	<i>дзе сь схавана ў нетрах лясных.</i>
<i>мары – прэч</i>	<i>Зноў – зямля ты, я – мора,</i>
	<i>і час разлучыць нас не змог:</i>
	<i>Я на вальным прасторы,</i>
	<i>шчаслівы, яя ног тваіх лёг.</i>

("Аб любові").

("Ты і я")

Праз два-тры гады паэт занадта сімвалічна напамінец свайму чытачу пра малую радзіму і пра той кут, які нельга забыць ці забываць:

*Кожны мае свой бор,
родны бор на зямлі,
Бор, дзе мары,
як гордыя сосны, раслі.
Дзе шугалі яны
ўпершыню над зямлёй
Пры начлежным агні
на паляне лясной,
Дзе будзіла зязюля іх
рана, ледзь свет,
Дзе ў далёкі, за рэхам,
плылі яны свет ("Маё сэрца ў бары").*

В. Куляшоў – дачка паэта – піша ў сваім літаратуразнаўчым эсе "Лясному рэчу праўду расказу" (Мінск, 1989) наступнае: "Верш "Маё сэрца ў бары" напісаны ў пяцьдзесят чацвёртым, а амаль праз дваццаць год, у паэме "Варшаўскі шлях", яго вобразы дадуць новыя парасткі". І далей аўтарка прыводзіць урывак з названай паэмы, які каментуе вось гэтак: "Гэта ўжо не <<бор, лес – малая радзіма>>, а <<бор – сасна>>, да таго ж гэта чалавек-волат, які <<абжывае мясцовасць>> не як мешчанін, а як паэт – голас народа, як <<рэха яго бед і перамог>>. В. Куляшоў лічыць, што <<вяршыні баравыя>> – гэта людзі, лепшыя з іх, а <<помнікі – пні>> – ці "не згадка жыцця?"; <<падлесак>> – "паэт вядзе гутарку аб другім паэце – адзіным, які мог дагаварыць пра свой час тое, чаго іншыя не дагавораць і хорам"; <<арганнае рэха>> – "гэта голас паэта, які гаворыць не пра драбніцы быцця, а пра істотныя падзеі жыцця народа"; <<лясны арган>> – "гэта ён, народ, які ўслухоўваецца ў голас свайго

песняра"; <<тасному рэху>> – “народу свайму ў яго няспынным аднаўленным руху...” [Куляшова, 1989, с. 259-261].

Кніга В. Куляшовай у значным ступені дапамагае ўбачыць інавацыйную сутнасць паэтыкі зборнікаў вершаў “Новая кніга” (1964), “Сасна і бяроза” (1970), “Мая Бесядзь” (1973), “Хуткасць” (1976). Асабліва шмат увагі ўдзяляе А. Куляшоў структуры мастацкага вобраза, яго асацыятыўнасці і інтэлектуальнасці, навуковасці і філасафічнасці. Тропы і стылістычныя фігуры становяцца своеасаблівым прыдаткам да занадта лагізаванай аўтарскай думкі, увабленай у ёмкае вербальнае вызначэнне:

За ўсе гады вазьму з гадоў даніну,

З дарогай разлічуся рэштай дзён,

Астатнія, як костку, смерці кіну

За той парог, дзе векавечны сон (Куляшоў, І, с. 305).

Не кожны з чытачоў зразумее сутнасць расшычальнага фразеалагізма *кінуць костку*, які аўтар ператварае ў параўнанне з асацыятыўнай метафарай, у дадатак да альтэрнатыўных спалучэнняў *вазьму з гадоў даніну* і *векавечны сон* (параўн. семантыку фразеалагізмаў *аддаць (даць) даніну* і *век-вяхом* або *з веку ў век*).

Намінацыі накіпталт “новыя вершы”, “новая кніга” і растлумачаны самім аўтарам твор “Апошняя кніга” (1961 г.) паказваюць не толькі на анансаванне зусім новага зместу, але і новай формы. Вось перад намі верш з адной сінтаксічнай канструкцыі: складанага сказа з рознымі відамі сувязі, дакладней, складанага сінтаксічнага цэлага, або своеасаблівага перыяду:

Спакойнага шчасця

не зычу нікому:

Навошта грыватам

маланка без грому,

Навошта ручай

без пякучае смагі,

Халодная ўвага,

не вартая ўвагі,

Жаданні, што прагнае

крылы згарнулі,

Зязюля без лесу

і лес без зязюлі? (Тамсама, с. 306).

Глыбіня думкі, сэнсавая-эмацыянальная напоўненасць кожнага ў тэксце слова паказваюць нам агульную залежнасць усяго ў жывой і нежывой прыродзе, у жыцці-быцці чалавека – яе хоць невялікай, але значнай часцінкі, якая не абмежавана “кроплямі чудадзейных лек” і метафарычна плывае ў шаснаццацірадкоўі:

Шаснаццаць сцежае на лістку паперы,

Як спраў працяг, якія я люблю,

Шаснаццаць крокаў, каб ісці наперад,

Шаснаццаць рук, каб абдымаць зямлю (І, с. 342).

Такого роду самахарактарыстыка і самаацэнка не з’яўляецца самаўскваленнем, а гэта падказка чытачу і даследчыку.

Філасафічнасць і інтэлектуалізм куляшоўскай лірыкі можа быць без усялякіх тропак, стылістычных і рытарычных фігур:

Я хаце абавязаны прапіскаю —

Калыскаю, падвешанай над столь.

Я маці абавязан кожнай рыскаю,

Драўлянай лыжкаю, глінянай міскаю —

Усім, чым працы абавязан стол (Куляшоў, І, с. 390).

У прыведзеных радках мастацкі вобраз пераважна трымаецца на дзееспрыметніку *абавязаны*, які тройчы паўтораны ў спалучэнні з больш канкрэтнымі паводле семантыкі словамі і словазлучэннямі. Унутраная рыфма (“*хаце*” – “*маці*”, “*калыскаю*” – “*прапіскаю*”, “*драўлянай*” – “*глінянай*”, “*лыжкаю*” – “*міскаю*”, “*рыскаю*” – “*лыжкаю*”) з іншасказальным выразам-вызначаннем “Усім, чым працы абавязан стол” (у сэнсе – яда, харч, працяг жыцця) прыдае неабходную эстэтычную моц і сілу, якія дазваляюць ставіць кропку, г. зн. лічыць штраф завершанай.

Шаснаццацірадковыя безназоўныя вершы, якія прывялі А. Куляшова да “Маналога”, прысвечанага памяці З. Астапенкі і Ю. Таўбіна – сяброў паэта па Мсціслаўскаму педтэхнікуму,

на наш погляд, – кульмінацыя вершаванай лірыкі песняра, цудам уцалелага ў тыя брыдотныя гады.

Не прыпыняйся, не жахайся, слова!..

Хай адвячорак доўгім ценем лёг –

Магчыма немагчымая размова

Датуль, пакуль магчымы маналог (І, с. 360).

Філалагічныя тэрміны “слова”, “размова”, “дыялог”, “маналог” разам з іншымі агульнаўжывальнымі словамі выліваюцца ў такі расповед, які прымушае не толькі сэрца сціснуцца ад выкліканага болю і чалавечай спагады, але і заклікае розум на вялікі роздум:

Каця свайго сядлаю і ў дарогу,

Цяжэйшую з усіх былых дарог,

Кіруюся адзін, – як маналог

На пошукі жывога дыялогу (Тамсама).

.....

Мой маналог, як палыманы конь,

Пачуўшы подых бур, стрыжэ вушамі,

Спяшаецца, парэзаўляўшы з вамі,

Ад вечнага агню ў жывы агонь.

Між намі лёс правёў размежаванне:

Вы – скрыжаванне рук, я – крокаў рух.

Аднак саюз мужчынскі – не каханне,

Дзе трэці лініі пакідае двух (Куляшоў, І, с. 369).

Споведзь паэта адбылася, і ён сумеў, нягледзячы ні на што і ні на каго, пасля “Маналога” стварыць такія эпічныя палотны, як “Цунамі” і “Хамуціус”. Паралельна з “шаснаццацірадкоўямі” і “Маналагам” А. Куляшоў распрацоўваў і перапрацоўваў гістарычную хроніку “Троная пушча”.

Нельга асобна не сказаць пра паэтыку і стылістыку паэм А. Куляшова “Толькі ўперад” і “Далёка да акіяна”, якія напісаны абсалютна на аснове аўтабіяграфічных успамінаў паэта, г. зн. тых тэм і праблем, што непакілі яго ўсё жыццё. Прытым, як сцвярджае В. Куляшова, “паэт пачаў пісаць спрабаваць сябе ў больш бяскрыўдным праявінным жанры – пачаў пісаць аповесць пра юнацтва і каханне... Аповесці бацька не скончыў, але сюжэт яе выкарыстаў у паэме “Новае рэчышча” [Куляшова, 1989, с. 178-179].

Зачын аповесці “Зорка Канікула”, апублікаваны В. Куляшовым у яе літаратуразнаўчым эсе “Лясному рэку праўду раскажу...” (Мінск: Маст. літ., 1989. – С. 186), паказвае, што А. Куляшоў быў бы неблагі распаўдальнік, бо ягоная мастацкая дэталь у прозе нічым не ўступае паэтычнай мастацкай дэталь. Каб не быць галаслоўнымі, параўнаем гэты зачын з зачынам паэмы “Толькі наперад”, напісанай А. Куляшовым, можна паўнапраўна канстатаваць, на адным дыханні:

“Маладога пасажыра звалі Андрэем Пагода. Ён сапраўдны – студэнт, перайшоў на другі курс сельскагаспадарчай акадэміі, і цяпер ехаў на адпачынак у родныя мясціны. Ён стаяў пры расчыненым акне вагона і глядзеў на дрэвы і лясныя сцежкі, што мігалі перад вачыма. Зрэдку ён высюўваў галаву з акна, падстаўляючы твар ударам паветра, якое імкліва рассякаў хуткі поезд.

Ён ехаў туды, дзе не быў цяля два гады. Яны здаваліся яму вечнасцю. Ён глядзеў на лес, што стаяў паабал, чыгуначнага палатна, а вачыма сваімі бачыў далёкія лясы і палі, сярод якіх прайшло яго маленства.

Як там цяпер? Ці намога падрос сасоннік у Цыкунах, які садзілі яго калісьці ўсёю школай? Ці па-ранейшаму багата ягад і грыбоў у Дуброве, а рыбы ў Бесядзі? Як там пасжывае былы пастух, таварыш яго маленства Сашка Вус, з якім яны ведалі ўсе грыбныя мясціны ў лясах і на прыкмеце мелі кожны арэхавы куст? Што ён робіць цяпер? Вось прыедзе Андрэй дадаму і пойдучы яны з Сашкам, на старой памяці зноў на рыбу... Раскладучы ў лузе агонь, паставяць перамоты і сплудаць будучы, як крычаць у высокай траве драчы.

А родны дом? Як ён стрэне яго?”

Я прыехаў дамоў
да зялёных дуброў,
У той край, дзе не быў
васямнаццаць гадоў,
Дзе радзіўся, дзе рос,
да знаёмых мясцін,
Да забытых сяжын,
палёых каляін.
Я прыехаў адзін...

Я шукаў, не знайшоў
Сваіх даўніх таварышаў,
блізкіх сяброў.
Дзе яны? Той, – даведаўся я, –
генерал,
Дзесь далёка...
Другі выплаўляе метал
На Урале, а трэці –
лятае, герой,
Ён заняты ўвесь час
на зямлі, над зямлёй,
З неба родным мясцінам
махае рукой.
Рэдка дома, – пачуў я, –
бываюць яны.
Ну, а шмат хто

зусім не вярнуўся з вайны (II, 220-221).

Як відаць з працывастаных урывкаў, праявічны зачын больш лірычны, хоць у ім адсутнічае “я” лірычнага героя; больш канкрэтызаваны ўласнымі найменнямі; больш схільны да псіхалагічнага аналізу. Аднак лірапубліцыстычны пафас паэмы “Толькі ўперад” вытрыманы аўтарам да самага заключнага акорда, і даследчыкі-літаратуразнаўцы нібы ў адзін голас вызначаюць твор як лірычную паэму. Зразумела, у ёй перавышаюць лірычныя матывы, лірычны адступленні і лірычныя каментары, але ўсё гэта можна лічыць “закваскай”, бо ў цэнтры ўвагі мукі лірычнага героя і ад няўдалага кахання, і ад розных страт, і ад паследкаў Вялікай Айчыннай вайны. Апавядальнасць маўлення аўтара паэмы часта пераходзіць у займальныя тлумачэнні кшталтам:

І Канікула-зорка
мне свеціць з нябёс...
Свеціць зорка,
між іншых яскрава відна...
Кожны год, як змяняецца
летам вясна,
Над зямлёй загараецца
ярка яна.
Як студэнты дамоў
з інстытутаў сваіх
На канікулы едуць
на сцэжках лясных,
Яна ў час той з нябёс
асвятляе ім пуць, –
І за гэта Канікулай
зорку завуць (III, 203).

Казачную апавядальнасць надаюць паэме разнастайныя паўторы, пачынаючы ад такіх, як “Я прысхаў...”, “да..., да..., да...”, “дзе..., дзе..., дзе...” і інш. і канчаючы такімі, як “А я першай люблюю

люблю, як любіў...” (II, 243).

Можна сустрэць і такога роду паўторы:

– *Добры дзень!*

– *Добры дзень!* (II, 232; 240);

– *На Далёкі Усход?*

– *На Далёкі Усход* (II, 233);

Трэба ўперад ісці,

Толькі ўперад ісці! (II, 237; 247).

Амаль странічны паўтор выказвання другога раздзела ў заключным, сёмым, раздзеле можна лічыць апафеозным:

Чутна рэха ў бары –

то іграе баян.

Вальс іграе баян

на гары за ракой,

Весьляльца студэнты

пад зоркай сваёй

Што ж, спявайце, сябры,

На высокай гары,

Каб чуваць былі песні

Далёка ў бары,

Вы спявайце, гуляйце

Да самай зары,

У жыцці веселяйшай

Не будзе пары.

Да шчакі прытуляйцеся

Шчыльна шчакай,

Да рукі дакранайцеся

Ціха рукой,

Гаварыце ўсю праўду

Каханай сваёй

Не бывае другой

Маладосці такой (II, 226-227).

Ліраэпас паэмы напоўнены прамоўніцка-публіцыстычным пафасам як апошняй данінай паэта “юнацкаму свету”, “сонечнаму заўтра”, “лямпачцы Лыча”. Апавядальнасць маўлення больш рэалістычнага плану поўнаасцо праявіцца ў паэмах А. Куляшова “Далёка да акіяна”, “Варшаўскі шлях” і “Хамуціус”.

Своеасаблівым “пераходным мастком” да іх з’явілася паэма “Цунамі”, якая ў асноўным напісана “паснацццірадкоўямі”, хоць месцамі і з перарванымі радкамі, а 13-15 часткі налічаюць і 22, і 20, і 24 радкі (у тым ліку і перарваныя самім аўтарам).

Варта адзначыць, што перарванасць радкоў і ў “Цунамі”, і ў іншых творах А. Куляшова тлумачыцца не толькі рытмамелодыкай і кампазіцыяй, але і сэнсавы-выдзяляльнай функцыяй, напрыклад:

Адкіньце неразумныя намеры!

Як можна жыць разіу без разбара,

Нявыказаным думкам

без паперы,

Паперы

без чарніла і пяра? (II, 285).

У трынаццатай частцы паэмы “Цунамі” дыялог разбурыў “шаснаццацірадкоўе”, і нават сам аўтар зрабіў не 3 прагалы, як звычайна, паміж 4 строфамі, а толькі 2 (у першай страфе атрымалася 5 радкоў, у другой – 11, у трэцяй – 6). Падобнага роду арытмія наглядаецца і ў 14, і ў 15 частках – самых цэнтральных і самых кульмінацыйных.

У яўна аўтабіяграфічнай паэме “Далёка да акіяна” А. Куляшоў яшчэ больш удзяліў увагі кампазіцыйнаму і сэнсава-графічнаму выдзяленню тэксту. Так, уступная частка мае не толькі перарваны амаль кожны радок, але і клічнікі з вялікімі літарамі, частыя працяжнікі і разрадкі. Зварот да радзімы ў форме сінтаксічнага зваротка і ўспамін дакладных геаграфічных назваў у розных формах уласных назоваў дапамагае вызначыць рэгіён, у якім адбываецца дзеянне на працягу аднаго дзесяцігоддзя:

*Край Магілёўскі!
З гармат Еўропы
Смерць засявала
твой шнур жалезам,
Ды не змагла –
зараслі аконы,
А не дарогі,
травой і лесам.
Як у Дняпро,
у шашу Варшаўку
Цякуць рачулікі
дарог глыбінных,
Выносяць жвір
на траву-мураўку
Па дрогкіх
памядзі
каляінах.
Там неабсяжнасць
нябёсаў сініх!
Там Сож і Проня,
Віхра і Бесядзь
Рукамі чужых
прытокаў сожніх
Лугі і пушчы
і нівы песцяць (Куляшоў, II, с. 162).*

Паводле зборніка “Сасна і бяроза” дзесяць частак (раздзелаў) з нумарацыяй і асобнымі назвамі (“Хата”, “У галодны год”, “Агонь”, “Жалоба”, “Адзін”, “Восем і адна”, “Прызванне”, “Песня і жняя”, “Скарб”, “Экран”) маюць вольную строфіку ад 2–4–6–8 і да 58 радкоў. Акрамя таго, абзацаванне, выдзяленне прагаламі, тлустай лініяй і пункцірам дазваляюць успрыняць тэкст свосасаблівымі порцыямі, вярнуцца да прачытанага, абмазваць, падумаць над выдзяленнямі тыпу:

*Пена, забывалася
Хата пра развод (с. 122);
Так пакінуты за мной
Быў і конь і дом (с. 138);
Восем нас хлапцоў было
І адна – яна.
Так і клікала сяло –
Восем і адна (с. 145);
Дзевяць нас – адзін гурток,
Зноў звяніць струна,
Зноў пяе з адрывай ток –
Восем і адна (с. 146).*

Сустрадаюцца ў паэме і камбінаваныя сэнсава-кампазіцыйныя выдзяленні накішталт:

*І далей дарогаю
Я пайшоў сваёй.
А каню няможыцца
Аднаму ў хляве,
Б'ецца ён, трывожыцца,
Ды не на траве
З чэрвеньскімі росгамі...
Пасярод двара
Тысячагалосае
Чуе ён "ура".
Ён жыццё цывільнае
Замяніць гатоў
На былое, пыльнае
Цоканне, падкоў, –
З бурамі, маланкамі,
Што ўзрушаюць кроў –
Вострымі і яркімі,
Як лязо клінкоў!*

... .. (с. 129-130).

Паэма-ўспамін распавядаецца па-коласаўску: "З хаты пачынаецца Кут, што людзям люб...", з невялікім удакладненнем:

*Хату, аб каторай я
Памяць берагу,
Я з самай гісторыі
Параўнаць магу,
З дробнаю дзяржаваю,
Дзе няпэўны лад,
Дзе за гучнай славаю
Крочыць заняпад* (с. 108).

Паступова плаўная апавядальнасць з нязначнай вобразнасцю пераходзіць у сімвалічна-алегарычна-рамантычна-рэалістычны расповед наступнага кішталту:

*Дзве жніі, загонную
Паланіўшы раць,
Выйшлі, каб палонныя
Каласы вязаць.
Наступала з Поўначы
Першая жняя,
А другая, звонячы
Зброяю, – з Паўдня* (с. 120).

Вынікі працоўнага наступу пададзены так:

*Па-над колкай пожняю
Жытняй паласы
Схілены апошняю
Жменяй каласы.
Стрэліся хвілінаю
Гэтай серп з сяром,
Просінь – з павуцінаю,
Сонца – з туманам
Стрэліся, пазносіўшы
Жніўныя дары,
Жнеі – Лета з Восенню –
На сваім шнуры... (с. 120).*

Наступленне восені адлюстравана надзвычай паэтычна:

*Лета ў рукі восені
Лейцы аддаю:
Жыта перавозіла
На кані ў сяло
Гаспадыня новая...
Сустрэкаўся днём
Жоўты ліст з дуброваю,
Жоўты сноп – з гумном,
З сажалкамі, з рэкамі –
Лён і канопля,
Ураджай з засекамі,
З бараной – ралля... (с. 121).*

Вельмі паэтычнай аказалася і частка “Экран”, квінтасэнсіяй якой могуць быць наступныя 10 радкоў:

*Гэтыя агледзіны –
Рух, а не прывал,
Сненне звышфатоннае,
Што за міг змагло
Абагнаць зялёнае
Прошласці святло,
Кінуць пацьмянелую
Глыб яе палян
На паперу белую –
Нашых дзён экран. (Куляшоў, III, с. 166)*

Ва ўсіх астатніх строфах уведзена значная колькасць празаізмаў, што павялічвае нарытычнасць усяго аўтабіяграфічнага куляшоўскага расповеду. Дарэчы, у артыкуле “Непарыўная сувязь з жыццём” А. Куляшоў заклінае беларускіх пісьменнікаў актыўней выкарыстоўваць у іхніх творах “празаізмы жывой сучаснай мовы, і яе навукова-тэхнічныя словы, і выразы бытавыя, і палітычныя, і публіцыстычную тэрміналогію газет” [Куляшоў, V, с. 431]. Усю індывідуальнасць і арыгінальнасць паэтыкі вершаваных твораў А. Куляшова, самабытнасць вобразна-выяўленчых сродкаў беларускага маўлення скандэнсаваў паэт у апошніх сваіх пазмах – “Варшаўскі шлях” і “Хамуціус”, прысвечаных вельмі дарагім самому паэту людзям – А. Твардоўскаму і К. Каліноўскаму, а ў цэлым гераічнаму і працалюбіваму беларускаму народу.

Яшчэ ў 1964 г. (у “Снапах”) адно з шаснаццацірадкоўяў А. Куляшова пачыналася і заканчвалася такімі строфамі:

*Сябры, каго вайна спаліла кулямі,
Дыханне ваша чую за спіной.
Зноў грозна разварушанымі вуллямі,
Гудуць франты...
Не сціхае вечны бой.
Вам цяжка дыхаць,
вы ў адчай просіце
Зямлю, каб адтусіла вас назад
На вольны свет.
Я знаю, вы заіздросціце
Жывым.*

А ім хіба лягчэй нашімат?

Пытанні без адказаў, г. зн. колькасць пыгальных сказаў, узрастае ў “Маналозе”:

*Сябры мае! Пад пустак дыванамі
Ці не абрыдла безназоўнасць вам?*

*Дзе дзверы, што замкнуліся за вамі?
Як вас знайсці? Якіх пытацца брам?*

*Няма куды сваю жалобу ўскласці
Ні жонкам, ні знаёмым, ні бацькам.
Сябры мае, хіба аб гэтым шчасці
У маладосці марылася нам?*

Спроба адказаць на пастаўленыя і іншыя пытанні нават з прымяненнем дыялогаў не атрымала канчатковага выніку і ў паэме “Цунамі” (гл., напрыклад, 13, 14 і 31, 32 часткі).

Большая канкрэтыка фіксуецца ў пэўных радках “Варшаўскага шляху”, напрыклад, такіх, як наступныя:

*Смерць здольны вынаходзіць век.
А лек
Ад смерці не знаходзіць чалавек.
Хварэем мы, хварэюць нашы рэкі,
Хварэе час, што чыніць гвалт і здзекі,
Планета, што пазбавілася сну
Ад вечных дум: чым адхіліць вайну –
Спыніць хваробу ў моманце крытычным?
Няпроста свет ад бед яго лячыць,
Пакуль цябе, дарога, (г. зн. Варшаўская шаша, Варшаўскі шлях.
– М. А.) стратэгічным
Аб'ектам не пакінулі лічыць.*

Суцэльны ж вывад знаходзім у заключных радках паэмы “Хамуціус”:

*Малады чалавек
Хадзем ад мёртвых продкаў да жывых
Патамкаў. Не схілай на грудзі голая:
Каліноўскі
Чакай... Жыццё, на жаль, у нас адно...
Малады чалавек
Зямлю асвеціць сонца, што ў засадазе
Таілася да гэтае пары,
Ты ўчуеш песню жаўранка ўгары,
Убачыш мужыка на дыялядзе
З канём і сошкай і шатнеш: “Ары!”... (V, с. 106).*

Поўны адказ на пастаўленыя паэтам пытанні знаходзім у радках В. Куляшовай – дачкі і дбайнага каментатара твораў паэта: “Апошняя буйная вежа творчага шляху Аркадзя Куляшова – драматычная паэма “Хамуціус”, прысвечаная нацыянальнаму герою беларускага народа і яго патрыятычнай справе. Паэт зярнуўся да асобы Каліноўскага, трэба думаць, таму, што эвалюцыя ўласна светалогіду прывяла яго да высноў, якія некалі склалі пафас усяго жыцця героя. Загаварыўшы пра Каліноўскага, Куляшоў зноў <<параўняўся з нашчадкамі>>. Сёння мы нават маглі б падлічыць, на колькі гадоў аўтар у дадзеным выпадку абагнаў свой час” (Куляшова, В. “Зайздросіць я мастам...” / В. Куляшова // А. Куляшоў. Паміж наступным і былым: Вершы і паэмы / Уклад. і прадм. В. Куляшовай. – Мінск: Маст. літ., 1995. – 542 с. – Сс. 10-11).

Пасля Вялікай Айчыннай вайны Максім Танк аддаў вялікую даніну публіцыстычным творам. У такіх зборніках вершаў, як “Каб ведалі” (1948), “На камні, жалезе і золале” (1951) і “У дарозе” (1951), на першым плане – савецкае грамадства, культ асобы, ілюстрацыйнасць накіраванасць “Пражскага дзеянікі” (“Дзеянікі міру”):

*Якое светлае, сябры,
На долю выпала нам шчасце!
Дажыць да казачнай пары,
Да камунізма шлях пракласці.*

*І крочыць з партыйай сваёй
Да слаўнай і вялікай мэты,
Узняўшы святло зарой
Сум волі, міру па-над светам.*

*Няхай жа ззяе у вяках
Масква – свабоды, цячася горад,
Масква – непераможны цяг
І міру верася апо! (VII, с. 215).*

Аднак побач з такога роду паэзіяй (“Камуністы”, “Калгасная дарога” і інш.) сустракаюцца і абсалютна рэалістычныя творы тыпу “Рукі маці”, “Ля помніка Чарняхоўскаму ў Вільнюсе” і інш. Наступныя кнігі паэзіі “След бліскавіцы” (1957), “Мой хлеб надзеяны” (1962), “Глыток вады” (1964) падаравалі свету сапраўдныя шэдэўры кшталтам “Багіня перамогі”, “Венера Мілоская”, “Ave Maria”, “Чарнаморскія чайкі” і шмат інш. В. П. Рагойша дэталёва даследаваў паэтыку М. Танка ў кнігах “Паэтыка М. Танка” (1968) і “Гутаркі пра верш: метрыка, рытміка, фоніка” (1979), удзяліўшы шмат увагі верлібрам паэта, якія з’явіліся ў вялікай колькасці пры пераходзе творцы да апаэтычна-празаічнага маўлення (“Лісткі календара” і інш.). Сэнсавую перавагу свабоднага, незарыфмаванага верша над зарыфмаваным можна ўбачыць пры параўнанні твораў М. Танка “Трасцянец” (1946) і “Асвятніц” (1955).

*Спазніліся мы іх урагавець.
Калі прыйшлі, з расчыненых баракаў
Ніхто не выйшаў,
І не было каго вітаць з свабодай.
З салома, з чорнага рызца на нарах
Быў стогн чуваць.
Тут, але па небасхіл далёкі,
Уся зямля на глыбіню магіл
Насычана крыўд і ахвяр.
Тут неба ўсё ад захаду да ўсходу
І ў вышыню да самых далніх зор
Асмужана і дымам і агнём,
Што ўздымаўся з піраміды трупай*
 (“Трасцянец”);

*Хоць прамінулі гады,
Мне ўсё здаецца яшчэ:
Чуюцца тут мільёнаў
Замучаных стогны,
Чуюцца стрэлы глухія,
І з чэргы чырвонай,
Скросленай кулямі ўшчэнт,
Кроў неспісана цячэ*
 (“Асвятніц”).

Калі добра ўчытацца ў працытаваныя радкі, то можна знайсці з іх зарыфмавання з такімі канцоўкамі: “урагавець – чуваць”, “баракаў – ахвяр – на нарах”, “з свабодай – з усходу”, “яшчэ – ўшчэнт – цячэ”, “мільёнаў – стогны – чырвонай”, “прамінулі гады – стрэлы глухія” і г. д. Можна памяняць рытміку і строфіку накіпталт:

*Мы іх спазніліся ўрагавець.
Калі прыйшлі...
З расчыненых баракаў
Ніхто не выйшаў...
І не было каго вітаць
З свабодаю...
Але на нарах*

*З саламы, з чорнага рыззя
 Быў талькі стогн чуваць... і г. д.
 Або:
 Хоць гады прамінулі,
 Мне здаецца: крэслаць кулі
 Цэглу чырвоную яшчэ і яшчэ,
 Глуха чуюцца стрэлы і стогны
 Замучаных тут мільёнаў,
 А кроў несціхана цячэ і цячэ... і інш.*

Нават з прапанаванага фармальнага “вершавання” відаць, што рытміка і рыфмоўка ствараюць мелодыку, якая стварае думку і яе строгую лагічнасць у разнастайных пачуццях, што можна перадаць і ў спевах (успомнім “Бухенвальдскі набат” і ўздрыганемса ад музыкі, слоў і голасу спевака). Аднак найбольш эфектыўны метаф В. П. Рагойшы: “Магчыма, някепскі спосаб праверкі жыццяздзейнасці свабоднага верша – гэта напісаць яго без падзелу на інтанацыйныя адрэзкі, як праявіны тэкст. У такім разе падробку пад паэзію не ўступаюць ні шматлікія выклічнікі, ні прыём паэтычнага ўпадабнення – нішто. Проза астаецца прозай” (Рагойша, В. П. Гутаркі пра верш: метрыка, рытміка, фоніка – С. 77).

Яскравым пацвярджэннем сказанаму з’яўляецца паэма М. Танка “Люцыян Таполя” (1946), у якой думка аўтара нічым не прыхарошчаецца, а падаецца, г.зн. увасабляецца ў словы, абсалютна так, як яна і нараджаецца:

*Гэта быў адзін з майстроў вялікіх,
 Звалі яго Люцыян Таполя,
 А па клічцы проста Базароб.
 Гэта ён
 Уздоўж Вілі і Нёмна
 І па ўсіх шляхах і скрыжаваннях
 Будаваў капліцы і крыжы,
 Вырзаў апосталаў, пракоў,
 Больш падобных да сялян смаргонскіх,
 Да вёльскіх лесарубаў, рыбакоў.*

*Гэта ён ў батлейцы навагодняй
 Пана свайго Ірадам зрабіў,
 Твар і постаць прасвятой –
 З дзяўчыны Тэклі,
 Да якой дарамна сватаўся калісьці,
 А двух п’яніц мядзельскіх –
 Сцяпана з Харытонам –
 Вырзаў з чачоткавай бярозы.
 З дрэва моцнага,
 Як дружба іх,
 Вырзаў у постаці анёлаў (VII, с. 198).*

Нагэўна, занудлівая і мудрагелістая варажба над рознымі рыфмамі не дазволіла М. Танку завяршыць распачатую яшчэ ў 1938 г. паэму “Сілаш Істомы”, пачатак якой нагадваюць не-заметраную рытміку:

*Над кучаравым багуннікам вецер калышацца п’яны.
 Ёжыць над стагамі вясчэрняя сін.
 З крылаў страсаючы сонца, стада чыранак
 Шыпаеўкай ціха плыве.*

*Недзе далёка ласі
 Пласкаюць звонкай вадою, мінаючы выган,
 Кругом камары талакою належнай звяняць.
 Капаюць сонныя зоры
 ў затоплены выгар.*

Пільна Сцяпан углядаецца ў цёмны хмызняк (VII, с. 108).

Калі параўнаць прыведзеныя зачыны абедзвюх паэм, то без усялякага аналізу адразу відаць, што свабодны верш (верлібр) успрымаецца “з ходу”, без усялякіх перачытванняў і абдумванняў. Праўда, метафарычнае іншасказанне, вобразна-маўленчая вытанчанасць апошняй (незавяршанай) паэмы багацейшыя на сапраўднае, кніжна-паэтычнае выказванне, хоць і ў значнай ступені ўступае мастацкай дэталізацыі, гутаркова-спантаннай інфармацыйнасці першай (маецца на ўвазе паэма “Люцыян Таполя”).

Эксперыментальнай з боку паэтыкі можна называць і апошнюю паводле колькасці паэму М. Танка “Мікалай Дворнікаў”, прысвечаную заходнебеларускаму рэвалюцыянеру,

удзельніку нацыянальна-рэвалюцыйнай вайны ў Іспаніі 1937-1938 гг. Гэта драматызаваная паэма з праявістымі рэмаркамі і імітаванымі дыялогамі. Думаецца, узнікла яна не без уплыву паэмы “Хамуціус” А. Куляшова (гады іх напісання такія: 1974-75 і 1977), якая мае аналагічную кампазіцыю, хоць і адсутнічаюць у ёй рымскія лічбы перад загаловамі асобных частак. Таксама на паэму М.Танка значны ўплыў зрабіла і падрыхтоўка паэтам да публікацыі “Лісткаў календара”, у якіх былі змешчаныя і ўрыўкі з паэмы “Сілаш Істома”.

Калі ў паэме “Мікалай Дворнікаў” рыфмоўка праглядаецца выразна, то рытміка са строфікай самая разнастайная, пераважна “рваньня”, нахштагт:

Хто ж ён такі?

На рынку Лукішскім

Запыўся ў натоўп,

Для гаспадаравай

Маленькай дачкі

Каз... кавае з перніка сэрца

Знайшоў.

Якое вялікае,

Размаляванае сэрца!

Такая яна

Не каштавала, здаецца

А сам

У пакойчыку

З вокнамі зацэненымі

Чытаў Маркса, Леніна

Пісаў адозвы...

Дык вось

З кім здружыў мяне лёс. (Танк, VII, с. 218)

Прыведзеныя заключныя 3 страфы першай часткі паэмы наглядна пацвярджаюць сказанае вышэй.

Цікавымі з’яўляюцца зарыфмаваныя ўрыўкі з разнастайных дакументаў. Напрыклад:

1. “Паводле дадзеных

Салтыса Фларыяна,

Раніцой, 16 лістапада,

Ён за вёскай, неспадзявана,

Нагнуўся на вядомага паліцы

Камуніста Ляванду...” (Урывак з “Тончага ліста”, VII, с. 218);

2. ... “Выкарыстаўшы дазвол на правядзенне

Вечарыні,

Камуністы ў вёсцы Задубенне

Сабралі мітынг,

На якім прадстаўнік ЦК

“Пётр” (магчыма, ён жа “Роберт”)

Заклікаў:

Не плаціць падаткаў аніякіх

І павіннасцяў ім не адрабляць,

І ўсіх злыдняў панскіх

І сабак іх,

З Беларусі гнаць...”

(III раздзел “З раларта каменданта паліцыі Сэмпі”, VII, с. 219-220).

Паводле моўна-выхуленчай здольнасці і ўвогуле мастацка-эстэтычнага ўздзеяння на рэцыпіента (чытача, слухача, глядача) паэма М. Танка “Мікалай Дворнікаў” у значнай ступені выглядае слабейшай у параўнанні з паэмай А. Куляшова “Хамуціус”, таму і атрымаўся не такі вялікі (моцны) рэзананс пасля яе апублікавання (паэмы “Хамуціус”), якая і сёння не страціла сваёй актуальнасці).

Выход у свет Збору твораў М. Танка ў 13 тамах паказвае на магутны талент аўтара і як паэта, і як праяіка, і як публіцыста, і як сапраўднага інтэлігента-рэвалюцыянера. “Лісткі календара” і іншага роду апублікавання дзённікавыя запісы М. Танка пацвярджаюць сказанае.

Пэзт-франтавік П. Е. Панчанка ў даваенны час быў звычайным камсамольскім паэтам, аўтарам двух зборнікаў з рамантычна-рэалістычнымі назвамі “Упэўненасць” (1938) і “Вераснёвыя сцягі” (1940). Праца настаўнікам і служба ў арміі загартавалі маладога патрыёта, які, як сапраўдны салдат, уз’ядноўваў Усходнюю Беларусь з Заходняй, быў на працягу 1944-1945 гг.

з савецкімі войскамі ў Іране, аднаўляў разбураную гаспадарку разам з усім савецкім народам у пасляваенны час. У выніку напружанай працы і вялікага роздуму атрымаліся нават хрэстаматычныя творы: “Краіна мая”, “Кожны з нас прыпасе Радзімы куток...”, “Сінія касачы”, “Будуць вечна сады расвітаць...”, “Дзеці вайны”, “Герой”, “Пад’язджаючы да Мінска...” і шмат іншых. Паказваў сябе П. Панчанка і як майстар значных эпічных твораў (пераважна лірычных паэм): “Беластоцкія вітрыны” (1940), “Нянавісьць” (1943-1944), “Іспанская ноч” (1945), “Маладосць у паходзе” (1945), “Патрыятычная песня” (1957). Шматлікія радкі паэта сталі крылатымі, афарыстычнымі:

*Якія знаёмыя назвы і словы,
Якая чужоўная родная мова!
І ўсё мілазучна для слыху майго:
І звонкае “дзе”, і густое “чаго” (І, с. 24);
Ці плачу я, ці пяю,
Ці размаўляю з матуляю –
Песню сваю, мову сваю
Я да грудзей прытуляю (ІІІ, с. 36).*

Уся паэзія П. Панчанкі – гэта гімн чалавеку, ягонай працы, вялікай і малой радзіме, каханню, роднай мове і песні. Багаты змест твораў паэта раскрываецца праз багатае выкарыстаных моўна-выяўленчых сродкаў беларускага народа, узятых як з самых розных пластоў жыцця маўлення, так і з невычэрпных фальклорных крыніц, лепшых здабыткаў старажытнага і сучаснага беларускага пісьмовага маўлення. У сваіх аўтабіяграфічных нататках П. Панчанка зазначаў: “Я «не вывучаў жыццё», я проста жыў у вёсцы, сярод калгаснікаў, і ўсе іх радасці і беды былі маімі. Крыклівая бадзёрасць і барабанныя оды не мелі нічога агульнага з нашай верай у рэвалюцыю, сацыялізм, з агтымістычнай асновай нашага жыцця”. І далей: “Вайна навучыла мяе пакаленне ненавідзець і любіць не абстрактна” [4, с. 152-153]. Таму большасці паэтычных твораў П. Панчанкі ўласціва “праўда жыцця, праўда пацуюшых... сучаснікаў, чалавечнасць...” (тс). Адсюль і вялікі псіхалагізм, і высокі патрыятызм, і “актыўная грамадзянская паэзія” (тс). Адметная, індывідуальна-аўтарская вобразнасць, метафарычныя і аўталагічныя стылёвыя плыні, сінтэз разнастайных стылістычных пластоў лексікі і фразеалогіі, поліфанія побач з полірытміяй і арытміяй не толькі асобнага радка, але і ўсёй строфікі (як у мікратэксе, так і ў макратэксе), разнастайнасць і дынамізм аўтарскага маналогу ці маналогу лірычнага героя – вось асноўныя прыкметы паэтыкі і стылістыкі твораў П. Панчанкі.

Цікава, што першыя зборы твораў у двух і трох тамах паэт распачаў з так званай ваеннай паэзіі, г.зн. з верша “Змагайцеся адважна за радзіму”, напісанага 11.07.1941 г. (збор выходзіў у выдавецтве “Беларусь” на працягу 1967-1971 гг.). Туды не была ўключана і першая паэма “Беластоцкія вітрыны”, безумоўна, ад рэзкай крытыкі капіталістычнага ладу, асабліва пры дапамозе пэярэтыўнай лексікі і фразеалогіі такога кшталту:

*Вітае ўсмешкай мяне з-за акна
Мясцовы кароль гнілога сукна.
Сачу за светам глухім зааконным,
За каркам бычыным і рылам суконным.
Тавар беластоцкі, каторы пагоры,*

*Ён з ласкай анёльскай збывае за грош
А з чорнага ходу ангельскія сукны
Сплаўляе за круглыя тысяч сука.
Крыўдна падумаць: такая брыда
За золты гатова і сонца прадаць.*

(Панчанка, І, с. 111)

Паказаныя характарыстычныя фарбы вельмі частыя ў паэме, таму паэт палічыў свой твор малаэстэтычным. Аднак у ім ёсць і паэзія высокай пробы, з вельмі прыемнай вобразнасцю:

*Надыдзе змрок, і ліхтары запаліцца,
З муроў змываючы суровае аблічча.
Таполя моўчкі на пажоўклых пальцах
Пачне ў небе зоркі пералічваць.
Ноч паглядзіць уніз вачмі вільготнымі –
Мяне, маўклівага, узрушыць і расчуліць...*

*Як людна! Тратуары бесклапотныя
Плывуць, губляюцца ў імгле бясконцых вуліц.
Як карабель, плыву ў натоўпе вадкім.
А думкі нудзяцца. Чагосьці не стае мне.
Як разумець апошнюю загадку?*

З працывастанага відаць, што метрыкай, рытмікай і фанікай, тропамі і стылістычнымі фігурамі валодаў П. Панчанка яшчэ ў даваенны час дасканалы. Такое асацыятыўна-вобразнае маўленне будзе часта ў ваеннай лірыцы паэта:

*І паклікала родная хата мяне.
Я падпоўз да сцяла, калі гаснулі зоркі,
Расхінуў асцярожна кусты і знямеў –
Каміны... каміны.. Дух пажарышча горкі.
Развіднела. А певень людзей не будзіў.
Цішыня. Мёртвы попел. Ні стуку, ні грукі.
Толькі клён, што мой бацька калісь пасадзіў,
Грэў на сонцы свае абгарэлыя рукі. (І, с. 140)*

З усіх пералічаных вышэй паэм П. Панчанкі выдзяляецца сваёй публіцыстычнасцю і “горкім” рэалізмам паэма “Нянавісць”. Сама ўжо назва нібыта абухам б’е па галаве, па розуме, наводзіць на роздум: каго ж трэба ненавідзець, каб хутчэй наблізіць перамогу?!

Рытарычнасць звароткаў і пытанняў, адрасаваных “зямлі беларускай”, “радзіме”, “зямлі” (г. зн. усёй Беларусі) узбуджаюць рэцыпіента і пабуджаюць да помсты, актыўнай дзейнасці, нянавісці не толькі да ворагаў, але і да нядабрычліўцаў:

*Зямля беларуская, кім ты прызначана
Арэнаю быць нечувальных баёў?
Дзяржавы прыходзяць свой лёс перайначваць
Да рэчак тваіх, наплавоў і гаёў.
Агнём і касцамі, крывёй і жалезам
Угнойваюць войны твае балаты.
З усёй планеты салдаты лезуць
Памерці на нашых плясах залатых.
А колькі снарадамі глебы заворана,
Засыпана прахам салдацкіх імён,
Скажы мне, радзіма, няўжо ты створана
Зрабіцца пагостам для розных плямён? (І, с. 256)*

Ваенныя, батальныя рэаліі прымушаюць у чыгача спіскацца кулакам самім па сабе, інстынктыўна, асабліва тады, калі вайна ўжо даўно скончылася, а розныя чалавечыя раны аніяк не могуць зажыць:

*Задымлены пожні. Жалеза рыкае.
На вочы сцякае салёны пот.
Нянавісць радзімы майго сустракае
Цябе, мой раўеснік і мой антыпод.
Не стогнуць, не енчаць, не клічуць сяцёр тут
Баіцы, што кануюць ад жудасных ран.
Крывёю залітую гімнасцёрку
Скідае паранены наш капітан.
І б’ецца ён зноў з адвагай падавоенай,
Мой друг і начальнік – камбат баявы,
Ды мала набояў.
І падаюць воіны.
На дзесяць забітых – адзін жывы.
А немцы заходзяць у тыл і флангі...*

*Цясей становіцеся, хлопцы-браткі!
Апошнія кроплі з паходнае флягі
Дап’ём і прывінцім да стрэльбаў штыкі.
А немцы ўжо чуюць, што сіла бярэ іх
Са сцягам
У рост
У атаку
На нас.
Заціхлі грымець за ракой батарэі.
Прыійшоў наш смяротны, таварышы, час.
І вось наш камбат у сарочцы крывавай
На бруствер узлез і гукнуў нам: “За мною!”
Вядзі, капітан, нас на смерць і на славу
У гэты святы і апошні бой!*

(Панчанка, І, с. 257)

Прыведзеныя радкі надзвычай рэалістычныя паводле выражанага ў іх зместу, але рытм іх рваны, як на тым ратным полі, дзе завяршаецца няроўны па сілах і боеспрыпасах бой.

А вось і партрэт-карыкатура:

*Свіныя вочы.
Рот – не рот, а прорва.
І тлушчам апалоскаяны тыса.
Дык вось які ты, фрыц – мой аднагодак!
Ухмылкай пераможнай крывіш рот?
За кроў маю чакаеш нагароды?
Святкуеш, што загнаў мяне за дрот? (І, с. 261)*

Нагрувашчванне пыталых сказаў працягваецца пасля “фашыстоўскага ўльтыматуму”:

<i>Ці гэта дзень навокал стаў імглісты?</i>	<i>Мы ў шэрагах сваіх такіх не мелі,</i>
<i>Ці я ад гневу зыркага аслеп?</i>	<i>Каб гандляваць радзімаю зямлёй!</i>
<i>Я слухаю.</i>	<i>Але знайшоўся...</i>
<i>Стукоча ў скронях кроў.</i>	<i>Хто ён, гэты нелюдь</i>
<i>Уласны хлеб купляць за смерць сяброў?</i>	<i>З панылым тварам, з рыжэй галавой,</i>
<i>Маю зямлю ён хоча мне прадаць?</i>	<i>Што моўчкі з нашых шэрагаў выходзіць</i>
<i>Маё жыццё ён хоча мне аддаць?</i>	<i>І прадаваць ідзе сваю душу? (І, с. 261)</i>

Такім жарстакаватым стаў паэт-лірык на бойні-вайне. Аднак у 1974 г. П. Панчанка раіў усім:

*На нягоды жыцця не жальцеся,
Не было б перамог без нягод.
Нараджайцеся, нараджайцеся
Кожны месяц і кожны год.
.....
Не старэйце, людзі, дчасна,
Нараджайцеся кожны дзень. (Панчанка, 1, с. 181)*

А яшчэ раней (у канцы 60-х гадоў ХХ ст.) П. Панчанка апублікаваў і такія радкі:

*Сусвет счарствеў і дашчэнтну прадрог
Без ласкі вялікай жаночай.
А сёння я небу гукаю: Не хмарся!
Нараджаны ў нас жыхары ўжо для Марса...
Мы ўбачым жанчын у няземнай красе іх,
Яны – наша ішчасце і гора –
Планеты заселяць, любоўю засеюць
Далёкія сінія зоры.
І недзе ў космасе будуць прывабліва
Цвісці, як і ў нас, іх дзявочыя яблыні. (“Белыя яблыні”)*

Выключнае мастакоўскае майстэрства, вострае адчуванне сучаснасці, усё большая і большая патрабавальнасць паэта да самога сябе і да іншых дазваляе гаварыць нам пра П. Панчанку як пра выдатнага паэта-лірыка, як пра яркую творчую індывідуальнасць. І таму недарэмна разгляд творчага шляху знакамітага беларускага паэта пасляваеннага часу завяршаецца ў акадэмічнай “Гісторыі беларускай савецкай літаратуры” наступнымі словамі: “Яго творчасць не падудадна зменам часу, у ёй ёсць вечнае – паэтычнае, глыбока-філасофскае сцвярдзенне прыгажосці жыцця, высокага прызначэння чалавека, веры ў камуністычную будучыню. Яго паэзія сапраўды жывая і вобразная карціна сучаснага жыцця беларускага народа”. [ГБСЛ, т. 2, с. 429]. Больш падрабязна гл.: БМЭ, сс. 406–408.

Паэтычная творчасць А. Вялюгіна пачалася незадоўга да Вялікай Айчыннай вайны, а фактычна – у яе часы з вершаў “Лямантар вайны”, “Сланечнік з прабітай галавой” (1941) страшнымі радкамі:

*Мама мыла раму –
Там, на ўроку рана.*

*Вісне ў небе “рама”,
Што забіла маму! (Вялюгін, 1, с. 34);
Блаславіўшы буру аманала,
у ярку заплакаў стальявар,
калі хмара выбухаў забрала
неба,
стэп*

і цвету росны жар. (Вялюгін, 1, с. 36).

У прыведзеных строфах нават графічнае выдзяленне пэўных радкоў і слоў у значнай ступені дапамагае ў “адлюстраванні рэчаіснасці ў мастацкіх вобразах”. Аднак сапраўдная паэтычная слава прыйшла да паэта ў пасляваенныя гады, калі адзін за адным пачалі выходзіць з друку ў вялікі свет зборнікі вершаў А. Вялюгіна: “Салют у Мінску” (1947), “Негарэльская арка” (1949), “Галубы” (1949), “Тры гудкі” (1951), “На зоры займае” (1958), “Насіеж” (1960), “Адрас любові” (1964), “Вершы і баллады” (1969) і інш. Паэмы “Бацька Дняпро” (1955) і “Вецер з Волгі” (1963) убачылі свет як асобныя кнігі.

Вялікі прыхільнік таленту А. Вялюгіна, яго пастаянны чытач і ўдзячны рэцэзент Р. Барадулін ва ўступным артыкуле да двухтомніка “Выбраных твораў” А. Вялюгіна (1984) піша: “Анатоль Вялюгін – пачатак радка нашага акрыленага, уздужанага і памужнелага ў суровых патрабаваннях беларускага верша. Радок гэты адгукліва-ўдзячна аддаецца ў сэрцах чытачоў яшчэ з перадаваеннай, на трывогу ўжоснай, пары” І далей: “Слава ў слове і слова ў славе. Амаль аднолькава гучаць два гэтыя паняцці. Але каб слова было ў славе, яно павінна быць забяспечана залатым запасам душы паэта, яно павінна быць неабходным, адзін раз і назаўсёды дакладна выказана. Слава вялюгінскага слова трывалае, бо ў слове ягоным і трываласць натуры паэта, і паўсядзённасць працы, заручанай дапытлівым роздумам”. [Вялюгін, I, с. 5-6].

Паступова ішоў Вялюгін да “славы ў слове і слова ў славе”. Вершы 1945 года яшчэ напамінаюць пра міны, пра жахі і пахі вайны:

*Сумна пахне палым
на зарослых*

гарбатых руінах.

*І кавалкі цаглін
пад нагамі...*

Ідзеш, як па мінах.

Скільш шинель!

*Йржасавы лом
Абаты пад руінамі пакляй,
каб сівым палымом
рукі,*

хлеб

і каханне

не пахлі.

(Вялюгін, I, с. 64-65).

У 1946 г. атамны жых у вершы пра атам малоецца паэтам на разбуральным фоне як вялікае стваральнае сіла “мірнага атама”:

Быльнягом

*Яшчэ магілы не пакрыты,
і салдаткі плачучь у адчаі.*

*Як даўно калісьці пра ірыты
пра страшэнны атам закрычалі.*

Не жартоўная,

вядома,

гэта справа, –

капне бомбу з неба гад крылаты

і на колькі мільяў

злева,

справа

спалаліць людзей,

дубровы,

хаты.

Толькі не для нас,

сябры,

такія жахі!

Я кладу цагліну да цагліны,

пасадзіў сады,

уздымаю гмахі,

замышаўшы густа

з сонцам гліну.

На зямлі сваёй, працуючы заўзята,

гавару сягоння кожнай расе:

– Я таксама расіччалію атам,

каб

снаты вязалі мы на Марсе...

(Вялюгін, I, с. 84-85).

Аднак побач з адзначанай лірыкай бачым вынікі мірнай працы, спакойны лад жыцця, які можа парушыць “гром” антонаўскіх яблыкаў:

*Ціха сутыніліся аблогі
над гарадамі задумных сёл.
Слухай восені цяжкія крокі,
дзе ляцяць
антонаўкі на дол.*

*Даспяваюць гарбузы на стрэхах.
Яснасьць заварожнай вады.
І, здаецца, крыкні –*

*тваё рэха
абтрасе румяныя сады. (Вялюгін, І, с. 71).*
Або: Заснулі белыя палеткі.

*Мароз загрузкаў на двары.
Зірнеш з акна:
нібыта кветкі
на сінніх вербах снегіры. (Вялюгін, І, с. 75)*

Праз дзесьці год паэт-франтавік адышоў “ад жахаў вайны” і глянуў на белы свет вачамі юнака:

*Сады зацвілі,
не прыкмеціў – калі.
Выбег у май
павесялелы я:
на шэрай,*

*як пер’е,
цёплай ралі*

*Стаіць гэта воблака раніцой
на ножцы табеленай вапнаю.
Зямлю асяяліўшы,
ззяе красой,
самай прывабнаю. (Вялюгін, І, с. 203).*

Яблыня белая.

Але паэт-патрыёт не забывае пра суровую будзённую “стома”:

*Люблю, сябры, такую стома,
калі, з работы ідучы,
нясеш, як скарб, яе дадоху,
цяжкую стома
на плячы.*

*Не стома – сіна
грае ў жылах:
то на плячо кадравіку
сама Радзіма палажыла,
як на апірышча руку. (Вялюгін, І, с. 204)*

Такога роду лірыка дала падставу сказаць Я. Брылю ў 1960 г. на пленуме СП БССР наступныя словы: “Баявая страсная публіцыстыка; глыбокі лірычны роздум; яркія вобразы простых людзей, герояў працы; сакавітыя, сонечныя малюнкі роднай прыроды – усё гэта пра нашы дні, усё адчута і прадумана глыбока, зроблена на высокім культурным узроўні”. [Брыль, 1963, с. 142].

Сапраўды, нават калі павярхоўна глянуць на вершаванне працытаваных строф, то можна ўбачыць неардынарнасць паэтыкі А. Вялюгіна: вялікая літара ў пачатку радка толькі пасля кропкі, або гэта ўласны назоўнік ці прыметнік; курсіў і рознае двухкоссэ як выдзяляльныя знакі; слова-радок як выдзяленне яго з усіх бакоў прагаламі; ралкі-лесвіцы і інш. Зразумела, што гэта візуальныя спосабы ці прыёмы аўтара адразу ж спыняць увагу чытача на дадзеным прадмеце аб’ектыўнай рэчаіснасці. Але ж побач з гэтым яркая метафарычнасць, здабытая індывідуальна: “хмара выбухаў забрала неба, стэп і цвету росны жар”, “Сумна пахне палын на зарослых гарбатых руінах”, “капіе бомбу з неба гад крылаты”, “замышаўшы густа з сонцам гліну”, “Мароз загрузкаў на двары”, “Стаіць гэта воблака (пра яблыню – М.А.) раніцой на ножцы, табеленай вапнаю” і шмат інш. А колькі працы ўкладзена на разнастайныя сутучы, алітэрацыю накіптаў:

Снежак смех.

Санак след.

Снежна. Санна. Свежа.

Цінькае сініца

у асініку. (Вялюгін, I, с. 215)

Вось адкуль барадулінскія “лосьня”, “язьна”, “Лілею млявы плёс люляе...” ці нават верш “Светлапад” з радкамі “Снегапад. Светлапад”, а не “Снежань” ці з працытаваным вышэй, як у А. Вялюгіна.

Ды з песнямі на словы А. Вялюгіна амаль такая ж праява, хіба толькі што з адваротнага боку: як быццам бы з самага пачатку, гзн. з фальклору да паэзіі А. Вялюгіна, а потым зноў у народ, гзн. да фальклору. Вось адгарнуўся верш “У чмяліным лузе”. Тут можна праводзіць аналогіі і з такімі народнымі песнямі, як “Ой, пайду я лугам, лугам...”, “Касіў Ясь канюшыну...”, “Перапёлачка”, “Ці ж я ў полі не калінаю была...” і г.д. Аднак варта дадаць, што пасля абнародвання І. Лучанком песні на словы паэта, яна сапраўды стала народнай. Або яшчэ такога роду прыклад. У 1956 г. А. Вялюгін стварыў верш “Вечар”:

Улёгся пыл на вуліцы.

Туман да рэчкі туліцца.

Не плач

у самоце,

дзяржач,

на балоне.

На прызбе зоркай блізкаю

цыгарка ў цемры бліскае.

Здалёк

нечакана –

хрусь! – крок

ля паркана.

– Куды ідзеш, Наталачка?

– У агарод, Міхалачка.

– Па што?

– Па цыбулю.

– Пастой,

пачалую... (Вялюгін, I, с. 205)

Чым не правобраз сённяшняй народнай песні “Ручнікі”, якую напісаў

М. Пятрэнка на словы В. Вярбы – блізкай сяброўкі А. Вялюгіна? Праўда, багачце рыфмы, зайздросная рытмамелодыка верша А. Вялюгіна вельмі далёкія ад “Ручнікоў” В. Вярбы.

З паэм А. Вялюгіна найбольшае ўражанне пакідаюць “Бацька Дняпро” (1954) і “Вецер з Волгі” (1963). Яшчэ ў 1953 г. быў напісаны верш “Размова з Дняпром”, дзе не так экалагічныя праблемы ставіліся на пярэдні план, як узмацненне дружбы паміж народамі ў вялікім Савецкім саюзе. Таму стары рыбак сцвяняе вялікую раку, што пачала рэзка мялець:

– Ты не гаруй, Славута...

яшчэ ты возьмеш воды ў стэп

з Бярэзіны і з Сажы.

Збяруць тады вялікі хлеб

ратаі Запарожжа... (Вялюгін, I, с. 90-91).

Заклучны акорд у паэме “Бацька Дняпро” трохі гучыць інакш, але асноўная думка пра дружбу, якую “праз трыста на кручах палеглых гадоў” здабыў Багдан Хмяльніцкі:

Шуміць

маладзее

наш бацька з гадамі,

з Валдая

да сініх прыморскіх далін

сваю бараду

расчасяў грабянямі

высокіх,
як майскія зоры,
плацін.
Мы дружбай
скрышылі
пакутаў парогі.
Звініць тваіх песень
і вод серабро.
Абняўшы
зямель яравая разлогі,
ты думаеш
ясныя думы,

Дняпро. (Вялюгін, 1, с. 354-355).

Лесвічная строфіка візуальна дапамагае канцэнтравальваць увагу на пэўных словах, словазлучэннях і суседніх выказваннях. Такое вершаванне знаходзім у большай частцы паэмы “Вецер з Волгі”, прысвечанай сям’і Ульянавых, асабліва Валодзьку Ульянаву (У.І. Леніну). Зразумела, што гэта своеасаблівая даніна Ленінізму і паэтыцы Ул. Маякоўскага.

Найбольшая заслуга А. Вялюгіна – гэта настаўленне Р. Барадуліна на патрэбны, правільны, мастакоўскі шлях, які фактычна пачаўся са зборніка вершаў “Рунець, красавец, налівацца!” (1961), назву якому прыдумаў-прапанаваў і адрэгаваў усю кніжку вершаў А. Вялюгін, г.зн. адсюль і ідзе глыбоканацыянальная аснова паэзіі Р. Барадуліна, ягоная літаратурна-мастацкая практыка, увогуле прафесійная дзейнасць паэта, паэтава сталасць думкі, заглыбленасць у стыхію народнага жыцця, у беларускі фальклор.

Пра паэзію Р. Барадуліна, у прыватнасці паэтыку яго вершавання, можна паўнапраўна гаварыць многа і ў розных аспектах, асабліва што ў паэтаваых радках і строфах вобразным словам цесна, а думкам надзвычай прасторна. Восьмем хоць бы такія радкі і строфы, што сталі не толькі песеннымі, але і крылатымі:

<i>Трэба дома быць часцей,</i>	<i>Не забывць, як падавалі аер</i>
<i>Трэба дома быць не гасцем,</i>	<i>На памятай падлозе пахне,</i>
<i>Каб душою не ачарствець,</i>	<i>Як у студню цыбаты асвер</i>
<i>Каб не страціць саятое штосьці.</i>	<i>Запускае руку да пахі.</i> (Барадулін, 1, с. 47)

Вось яны, барадулінскія “думкі, вобразы, малюнкi” (Я. Колас), непасрэдна ўзятая з рэальнага жыцця, скопленыя паэтавым вокам, пачуццём і розумам: структура мастацкага вобраза ў яго як зусім просценькая (“Трэба дома быць не гасцем”), так і ўскладнёная своеасаблівым бачаннем звычайнага калодзежнага жорава (жураўля): “Як у студню цыбаты асвер Запускае руку да пахі”. І так будзе да апошняга верша ў апошнім зборніку. М. Стральцоў заўважае: “Майстэрства... Што гэта азначае ў дачыненні да маладога паэта? Спружыністую сілу радка? Гэта, вядома, нейкім чынам важна, і гэта ёсць поўнай мерай у Барадуліна. Вынаходзіць рыфмы? Трапляе метафары? Ёсць, ёсць. Умельства на патрэбнай ноч, на выразнай канцоўцы абарваць верш? Яшчэ якое!

Чым гэта блага? Вельмі нават не блага. Дык значыць – майстэрства? Але ж майстэрства – гэта не толькі фармальнае адзнака радка, яго найперш з’ява, так сказаць, светапоглядная, мастацка-тыпалагічная парадку, што ў канкрэтна-мастацкім кантэксце служыць выяўленню асабы паэта ва ўсёй разнастайнасці яе сувязі са светам. Майстэрства – прыналежнасць стыхію. Узятая само па сабе, у межах радка ці страфы, яно – толькі ўмельства, не болей”. [Стральцоў, 1984, с. 8-9]. І далей рэцэнзент – сам удалы творца паэтычнага і прэзідэнтнага выказвання – гаворыць, абаяраючыся на вершы “Парк”, “Ураджай”, “Маралу зразаюць панты” (асабліва на апошні): “Тактавік? Акцэнтавік? Барадулін як бы спрачаецца з тымі, што не бачаць у самым адступленні ад звыклай схемы высокай, вышэйшай нават ступені арганізацыі калі не радка (радок – не тое вымарэнне), то самой масы верша, законы членяння якой зусім іншыя, чым у верша рэгулярнага. І заўважце, што Барадулін ніякім чынам не адмаўляецца ад рыфмы,

вось толькі разумеешца яна інакш – як знак рытмічнай апоры, акцэнту, як пік своеасаблівай кардыяграмы самога верша, дыханне якога не зададзена наперад вылічанай рытмічнай структурай. Вось ланцужок: нямая – адна – падымаюць – са дна – марскога – скогаг. Як багата для малой пазычнай плошчы [тс, с. 15]”.

Пазыка лірычных твораў Р. Барадуліна разнапланавая, разнаўзроўнёвая, крэатыўная. Перакрыжаванне ўнутраных і так званых каранёвых рыфмаў прыносіць вялікую асалоду чытачу (слухачу), прыўносіць значную інавацыйнасць не толькі барадулінскаму вершаванню, але і ўсёй пасляваеннай, самай сучаснай беларускай паэзіі. Гэта добра заўважаецца пры чытанні самых уражлівых эпічных твораў Р. Барадуліна, асабліва пазэм “Блакада” і “Балада Брэсцкай крэпасці”. Можна паўнапраўна гаварыць, што яны паводле сваёй мастацкасці і паводле сілы ўздзеяння з’яўляюцца як бы ўдалымі працягам пазэмы “Сцяг брыгады” А. Куляшова, хоць, праўда, іх не працягаш на адным дыханні, як куляшоўскі твор. Дзеля прыкладу спашлёмся на пару ўрыўкаў з барадулінскіх пазэм.

1. Што гэта

ўзяліся сарокі чаркаць?

Ці пастухі

згубілі цялят?

Блішчатыя бляхі.

Крыжы.

Аучаркі.

Астылае рулі

туты пагляд.

Шнурам бікфордавым

schnell зашыпела,

І ударыла раптам

рэзкае weg!

Страшна глядзець

на дзень белы,

Цяжкіх не ўзняць павек.

Злятае,

падстрэлены,

Ліст зялёны.

Строчаць

Па астраўку.

Бярозай ссечанаю

Калона

Шуміць прыглушана па бальшаку. (Блакада. – II: с. 159-160);

2. Каб цемра на момант

фарты акрыла,

здаецца б, зямлю на руках

панёс,

ды

у небе –

толькі са сваастыкай крылы,

стракочуць адно

кулямётныя гнезды.

А трэба ж спрытным быць,

і занадта,

імгненне кожнае дорага, –

варожую ў лёце

перахапіць гранату

*і кінуць,
пакуль не ўзарэалася, –
ў ворага!* (Балада Брэсцкай крэпасці. – II: с. 185).

Вось так падаюцца імгненні вайны, што зафіксавала дзіцячая памяць і ператварыла іх у боль дарослых. Паэту хапіла толькі каля дзясятка слоў, каб намаляваць канкрэтнага ворага (“Блішчатыя бляхі. Крыжы. Аўчаркі. Schnell, weg!”), “... толькі са сваастыкай крылы страконуць адно кулямётныя гнёзды”), пры тым асацыятыўна праз аллюзіі. Акрамя таго гукапіс (шыпячыя і свісцячыя гукі напамінаюць свіст кулі і шыпенне біфордавых шнуроў, спалучэнне гука [p] з рознымі іншымі зычнымі гукімі дапамагаюць успрыняць стратканне кулямётаў, трашчэнне (трэск) аўтаматаў, разрывы гранат і снарадаў і г.д.). [Пра моўныя асаблівасці твораў Р. Барадудзіна і выкарыстанне моўна-выяўленчых сродкаў гл. БМЭ, с. 73-75].

Асобную гаворку патрэбна весці пра Р. Барадудзіна як перакладчыка старажытнай літаратуры: “Слова пра паход Ігаравы”, “Псалмы”, урыўкі з “Бібліі” і інш. Сённяшняга чыгача ўраджаюць па-ранешаму барадудзінскія творы пра Чарнобыль і яго бяду, пра радзінцыю, стронцы і цэзіі...

Аляксей Васілевіч Пысін – гэта імя, вядомае не толькі на Магілёўшчыне, з якой паэт быў шчыльна звязаны на працягу ўсяго свайго жыцця, але і па ўсёй Беларусі і нават далёка за яе межамі¹. Адукацыя паэта складала спецыяльнасці журналіста і літаратара, і працоўны шлях уключыў абодва гэтыя напрамкі: абавязкі супрацоўніка рэдакцый газет («Чырвоны сцяг», «За Радзіму», раённая газета Чэрыкава, «Магілёўская праўда») спалучаліся з абавязкамі сакратара Магілёўскага абласнога аддзялення Саюза пісьменнікаў Беларускай ССР.

Амаль у кожнага паэта ёсць вершы, прысвечаныя родным мясцінам; сярод такіх твораў А. Пысіна трэба ўзгадаць яго знамяніты «Вузел»:

*Не ведаю, якім вузлом
Навекі я прывязан
Да старых сосен за сялом,
Да яблынь, груш і вязаў;*

*Да кладак гладкіх,
Валуноў,*

*Да траў, жывоў на ўзлесках,
Да партызанскіх курганоў
І помнікаў гвардзейскіх...*

*Адно я знаю: гэтакі меч
На свеце не скусца,
Каб мог ён вузел мой рассеч,
Не закрунушы сэрца.*

Мы бачым, што твор вызначаецца выключна дакладнай рыфмай і вывераным памерам – чатырохстопным ямба, які ў нізотных радках прадстаўлены поўным варыянтам, а ў цотных – без апошняга ненаціскавага склада. Гаворачы пра пачуццё аднасці з малой радзімай, якое раскрываецца праз узгадванне штодзённых навакольных рэалій (старыя сосны, яблыні, вязы, валуны і інш.), паэт гаворыць і пра аднасць лесу чалавека з лесам усёй вялікай краіны. Гэта прасарочваецца зноў жа праз указанне на пэўныя грады (партызанскія курганы, гвардзейскія помнікі), але іх з’яўленне выклікана найвялікшай бядой у жыцці ўсіх людзей – асобнага чалавека, жыхароў вёскі або горада, беларускага народа, усіх народаў шматнацыянальнай краіны. Адзін з паказчыкаў узаемадзеяння формы і зместу, які сустракаецца ў прыведзеным творы, – гэта ўжыванне ў другой страфе «разбітага» радка, што выклікана выключна сэнсавымі, а не фармальна-метрычнымі прычынамі.

Верш адзначаны і некаторымі моўнымі асаблівасцямі: так, у ім выкарыстана словаформа *прывязан* (г.зн. кароткая форма дзееспрыметніка, якая ў сучаснай беларускай мове мае абмежаванае ўжыванне), а таксама форма інфінітыва *рассеч* (параўн. з больш нарматыўным і нейтральным *рассечы* або *рассячы*). Відавочна, гэта сведчыць пра адлюстраванне ў творчасці

¹ Нагадаем, што А.В. Пысін нарадзіўся ў вёсцы Высокі Барок (Гомельскай губерні, зараз – Краснапольскі раён Магілёўскай вобласці) [ПР, № 1]. Каб ушанаваць памяць славетнага земляка, у Магілёве на доме, дзе жыў паэт, усталявана мемарыяльная дошка, а адна з вуліц горада носіць імя А.В. Пысіна. Нагадаем таксама, што звесткі пра А.В. Пысіна ўключаны нават у Вялікую Савецкую Энцыклапедыю.

А. Пысіна як агульнамоўнага працэсу выпрацоўкі і стабілізацыі моўных норм, так і пра ўласную спробу знайсці сваю манеру выкарыстання беларускага пазычнага слова, у якой пэўным чынам прасочваецца ўплыў рускай мовы.

У шэрагу вершаў А. Пысіна лірызм спалучаецца з некаторай «журналісцкасцю» формы², што можна праілюстраваш на прыкладзе васьмірадкавага твора «Ляглі сябры...». Гэты тэкст пабудаваны як невялікая замалеўка пра пэўныя падзеі, што і сведчыць пра рэпартажны асценне; зноў жа, як і ў выпадку з разгледжаным вышэй «Вузлом», прысутнічае пытанне, разважанне, спроба штосьці асэнсаваць. Цікава, што фармальная структура гэтага элегічнага роздуму (вершаваны памер, выкарыстанне і будова пыгальных сказаў) вельмі шчыльна пераклікаюцца з хрэстаматыйна вядомым «Парусам» М.Ю. Лермантава, параўн.:

*Ляглі сябры ва ўсім паходным,
Гарматы сціхлі. Цішыня.
Што сніцца ім пад небам родным
На досвітку, пачатку дня?
Над імі жаўранак цвіркае,
Трапеча, долу дастае.
Нібы падняць забітых хоча,
Ды толькі сілы несцае.*

(«Ляглі сябры...»)

*Белеет парус одинокий
В тумане моря голубом!..
Что ищет он в стране далекой?
Что кинул он в краю родном?..
<...>
Под ним струя светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой..
А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой!*

(«Парус»)

Але ўважлівы разгляд вымушае канстатаваць, што размовы пра нейкае «перапіванне» тут не ідзе: беручы (з мэтай адточвання пазычнага майстэрства) у якасці ўзору лепшыя творы разнамоўных літаратур, А. Пысін напаўняе іх сваім, асаблівым зместам, падзеямі, настроям. Так, у вершы «Ляглі сябры...» лірычны пачатак вельмі цесна спалучаецца з ваенным і філасофскім, з чаго паступова робіцца зразумелай галоўная задача паэта: не столькі прывесці чыгача да пэўнай думкі, меркавання, колькі запрасіць яго да разважанняў.

Калі аналізаваць пазію А. Пысіна з пункту гледжання ступені важнасці формы (яе захавання, вытрымлівання), то можна адзначыць, што пры неабходнасці паэт з формай пазычнага маўлення можа абыходзіцца даволі вольна, пра што сведчыць верш «Каму агнямі свеціш, вуліца?»:

*Каму агнямі свеціш, вуліца?
Даўно ўсе спяць,
даўно ўсе спяць.
У парках цені не варушацца
І дрэвы не рыпаць.
У небе непрыкметна зоркі ўсходзяць
І ціха патухоць наўсяды.
А па зямлі мае ўспаміны ходзяць,
Трывожачы дарожныя сляды.
І памяць неадступным следапытам
Схіляецца над бітаю зямлёй,
І часам у забытым,*

перажытым

Прывае след чужыя за ўласны мой.

Па-першае, мы бачым, што ў вершы тройчы сустракаецца «лесвічка Маякоўскага», хоць фармальнымі патрабаваннямі рытмічнага або рыфмавага характару гэта не абумоўлена. Па-другое, памер пачатковай страфы крыху адрозніваецца ад рытмічнай арганізацыі іншых строф, што падмацоўваецца і «ўсечаным» чашвёртым радком, які атрымаўся значна карацей-

*Гляджу цяпер на юную адвагу,
На першы бой... І верыць зноў гатоў,
Што падымаўся неаклі ў атаку
І быў на маршы некалькі гадоў.
Не будзем, памяць, грэцца, каля славы,
Не будзем прымяраць з аглядкай крок.
Хай па слядах маіх гусцеюць травы
І вугалькамі тлее чабарок.
Хай позні чмелі гудзе мажорным басам,
Разбуджаны расінкаю ўначы.
Ты на яго не наступі абцасам,
Юнак,
з сваёй любоўю ідучы.*

² Нагадаем, што да ваіны А.В. Пысін вучыўся ў Камуністычным інстытуце журналістыкі імя С.М. Кірава ў Мінску.

шым у параўнанні з асцатнімі, у прыватнасці – з другім радком гэтай жа страфы, звязаным з ім дакладнай мужчынскай рыфмай.

Цікава, што дадзены верш не проста ўтрымлівае пыталны сказ (дарэчы, выкарыстанне пыталных сказаў – з’ява для творчасці А. Пысіна вельмі характэрная), але і нават пачынаецца з яго. Гэта ў значнай ступені праясняе сэнсавую, матывацыйную структуру многіх вершаў паэта: прадмет, здарэнне, эпізод, выпадак выклікаюць пытанне, якое служыць адпраўным пунктам у размове з чытачом, асновай для ўсёй далейшай працы над сэнсавай, вобразнай, эстэтычнай вартасцю верша. Іншымі словамі, любая дэталёвая можа служыць спецыяльным «спускавым механізмам» для размовы-разважання пра важнае, патрэбнае, набалелае.

Форма менавіта размовы абумоўлівае вялікай колькасці зваротаў: так, толькі ў прыведзеным вершы аўтар звяртаецца да вуліцы (*Каму агнямі свеціш, вуліца?*), уласнай памяці (*Не будзем, памяць, грэцца каля славы, / Не будзем прымяраць з аглядак крок*), юнака (*Ты на яго не наступі, абцасам, / Юнак, з сваёй любоўю ідуць*). Пры гэтым асоба юнака сімвалізуе ўсё маладое пакаленне цалкам, і просьба не наступіць на чмяля, фактычна, азначае заклік больш уважліва ставіцца да спадчыны, якую нам пакінулі мінулыя пакаленні: тыя, каго ўжо няма, таксама калісьці былі маладымі, і менавіта яны стварылі тое, што ёсць зараз на зямлі.

У адным і тым жа творы А. Пысіна часта пераплітаюцца некалькі тэм, прычым нельга якуюсьці з іх вылучыць у якасці выдчай, асноўнай; прасочым гэта на прыкладзе верша «Байцам спявае рэзкім сасоннік...»:

*Байцам спявае рэзкім сасоннік,
Карэннем дал сплятаючы гусцей.
А я іх памяню юнымі...*

*І сёння
Па нейкіх рысках пазнаю дзяцей.
Малых хлапчукаў...*

*Ды гэта ўнукі,
Сыны сыноў тых колішніх сяброў.
Ужо ў калене трэцім*

*вочы, рукі
І ў жылы перададзена кроў.
Вітаю вас,*

пазнаных і падобных,

*Без запаветаў гучных і прамой.
Касмічны век на купінах балотных
Пакажа дапамоглых
Журавой.
Пад выраем вясною лёгка бегчы:
Мо чарадзейнае пярэ ўпадзе?
Ракету некалі ў смуге-сінечы
Лягчэй пушынкі тхосці павядзе.
Якую б даль пазнаць ні давялося, –
А ўсё ж навуку пройдзеце адну:
З драбнюткага зарнятка – ўсе калосці,
І толькі плуг*

узніме цаліну.

Тэма першая: памяць пра вайну, якая забрала шмат жыццяў і пра якую ці ў якім выпадку нельга забываць. Неабходнасць такой памяці падкрэслівасца прыёмам увасаблення: нават сама прырода ўшаноўвае памяць тых, хто ахвяраваў уласнае жыццё дзеля таго, каб жылі іншыя людзі, сучаснікі або іншыя пакаленні. Тэма другая: філасофскае асэнсаванне часу, зменлівасці жыцця, у якім, тым не менш, можна заўважыць і пазнаць шмат з мінулага: у сучасных дзеях і ўнуках пазнаюцца іх бацькі і дзяды, якія некалі стваралі для сваіх нашчадкаў іх малы сусвет, іх наваколле, а зараз пакінулі гэтую справу на маладзейшых. Тэма трэцяя: праблема ўзаемаадносін пакаленняў, калі перад кожным з іх стаіць уласная важная задача: старэйшыя павінны перадаць сваю мудрасць тым, хто толькі ўступае ў пару стварэння, робіцца гаспадаром сучаснага жыцця; маладзейшыя, у сваю чаргу, павінны зберагчы атрыманую спадчыну і разам з ужо ўласна здабытым у свой час перадаць нашчадкам. Ёсць у гэтым таксама і пэўнае павучанне, пададзенае ў афарыстычнай форме (*З драбнюткага зарнятка – ўсе калосці, / І толькі плуг узніме цаліну*); такая форма маўлення падкрэслівае абавязковасць, усеагульнасць выказанай думкі для ўсіх людзей.

Васенная тэматыка ў творчасці А. Пысіна займае асаблівае месца, прычым яе перадача адзначана пэўнай аўтабіяграфічнасцю, што можна паказаць праз верш «Пярэдні край...», які, між іншым, адлюстроўвае васенную спецыяльнасць аўтара³:

³ Нагадаем, што ў час Вялікай Айчыннай вайны А. Пысін служыў сувазістам.

*Пярэдні край. Чужы. Неразгаданы.
Пярэдні край як полюс мерзлаты.
На белы снег ляглі мерыдыяны,
Армейскія прамыя правады.
У іх – франтоў няроўнае дыханне,
Бяссонных камандармаў галасы,
Імклівасьць слова, што на золку стане
Дыханнем ураганнай паласы.*

У прыведзеным творы назіраецца прыпадабненне канкрэтна-дробнага і касмічна-маштабнага: пярэдні край параўноўваецца з полюсам мерзлаты, а армейскія тэлефонныя правады – з мерыдыянамі. Гэта дае падставу акрэсліць яшчэ адну вельмі ўласцівую творчасці А. Пысіна асаблівасць: імкненне паказаць лёс планеты (= «кусагульнае») праз канкрэтныя дэталі (= «прыватнае»).

Прыцягвае ўвагу наступная моўная асаблівасць: выкарыстанне неразвітых або няпоўных сінтаксічных канструкцый (гл. першыя два радкі першай страфы, а таксама першы радок апошняй страфы) вядзе да павелічэння дынамізму, экспрэсіі паэтычнага маўлення. З другога боку, гэта ж дэталі надае вершу пэўнае «рэпартажнае» адценне, якое, аднак, не зацяняе эстэтычнай вартасці твора менавіта мастацкага, і ў першую чаргу гэта тлумачыцца вялікай колькасцю вобразных сродкаў і прыёмаў. Так, у ім выкарыстоўваюцца параўнанні (*пярэдні край* параўноўваецца з *полюсам*; *правады* – з *мерыдыянамі*; *залты гармат* – з *ураганам*), увасабленні (*мерыдыяны ляглі*; *франтоў дыханне*; *дыханне ураганнай паласы*; *нябёсам гарача*; *ясна ў наступленні*), эпітэты (*белы снег*; *прамыя правады*; *няроўнае дыханне*; *бяссонныя камандармы*; *уздыбленыя цені*; *абпалены дзірэван*), метафарычных прыпадабненняў прадметаў, з’яў, дзеянняў (*імкліваць слова ... стане дыханнем ураганнай паласы*; *звінелі птушкі*; *сувязіст ... надтачаў мерыдыян*).

Размаўляючы з чытачом праз свае вершы, А. Пысін звычайна пазбягае высокай ступені «зашыфраванасці» тэксту, але ёсць у яго і такія творы, у якіх фармальна гаворыцца пра адно, а на самой справе тэматычная накіраванасць атрымліваецца зусім іншая; прыкладам такіх твораў можа служыць верш «І чаму не ў пашане асіна?»:

*І чаму не ў пашане асіна?
Асіна – без гнёздаў асіных,
Асіна – без пыхі яловай,
Без абмежаванасці дубовай,
Без хітрай сухаватасці,
Без лішняй сухаватасці,
Без ліпавай паказухі,
Яна – як дзеўка-векавуха.
Ногі ў яе каравыя,
Вусны ў яе гаркавыя.*

*Кажуць, нейкай часінай чорнай
Саграшыла асіна з чортам.
І суджана ёй праклёнам
Гарэць на агні павольным.
Трапечна яна ў чаканні
Непазбежнага пакарання,
Кожным лісточкам дробным
Б’ецца і ў стэку ў азнобе –
Вятрамі абсвістаная,
Нерэабілітаваная.*

*Нябёсам гарача... У наступленні
Вясна і мы – ў калонах штурмавых.
На даляглядзе ўздыбленыя цені
Учарашніх катаў – мёртвых і жывых.
Снег раставаў. Звінелі ў небе птушкі,
І зелянеў абпалены дзірэван.
І сувязіст з напоўненай катушкі
Надтачаў на ходу мерыдыян.*

На працягу ўсяго гэтага верша тэматычная накіраванасць успрымаецца наступным чынам: гэта лірычнае разважанне – апісанне асіны, г.зн. верш на тэму прыроды, уважлівых адносін да яе; сцвярджаецца наяўнасць таямнічага, цікавага, незвычайнага нават у самым звычайным, простым, паўсядзённым, і трэба толькі быць уважлівым, каб не прайсці міма гэтых паўсядзённых «звычайных цудаў». Але апошні радок, які складаецца толькі з аднаго (дарэчы, самага доўгага і шматскадовага ў тэксце) слова, вымушае расцаніць твор не як канкрэтную замалёўку лірычнага характару, а як нешта іншасказальнае, адзначанае далучанасцю да грамадска-палітычнага жыцця: безумоўна, эпітэт «нерэабілітаваная», ужыты ў дачынненні да асіны, на самой справе адносіцца да людзей, якія па самых розных прычынах апынуліся ў няміласці ў афіцыйнай уладзе і ўжо шмат часу не атрымліваюць грамадскага даравання.

Творца А. Пысіна адлюстроўвае майстэрскае валоданне аўтара словам, умённым падбіраць найбольш адпаведнае сітуацыі пазытычнае маўленне, асабліва для кожнай новай тэмы, а калі сэнсавых накірункаў у творы некалькі, то і змяняць манеру лірычнага расповеду, што можна прасачыць на прыкладзе верша «Баркалабаўскія салаўі»:

*«Цячэ рэчанька,
Цячэ быстрая,
Скокну – пераскочу.
Аддай мяне, мая мамачка,
За каго я хочу».*

*Красуня белазубая
Йдзе да сваёй ракі,
Нялюбаму ці любаму
Ў ёй мае ручнікі?*

*Ля чорнай кладкі плавала
Гусінае паро.
Дзяўчуну з Баркалабава
Павезлі за Дняпро.*

*Палонам ёй і згубаю
Той род чужы і дом:
Леті кукавацэ зязюляю
Ў матулі пад акном.*

*«Борам ляцела –
Сучча ламала
Шызымі крыламі,
Полям ляцела –
Поле крапіла
Дробнымі слязамі».*

*І, мусіць, старарэчышча –
Улонне гэтых слёз.
Вядуць бабулі «Рэчаньку» –
Пра свой жаночы лёс.*

*А ўнучкі саманадзеіныя
Іх песню не бяруць;
Салісткі самадзеіныя
Пра Ангарау няюць.*

*Над крапівай някотная,
З якой хоць тугі ві,
Рулады дапатонныя
Ўсё круцяць салаўі.*

*Пласцінка даўгавечная,
Адзін і той жа бок:
Цыган, цыган вечарам
Сала пёк, пёк, пёк...*

*Не цыгана – вярбоўчыка б
Дзяўчатам
з Ангара, –
Пад зеленню вярбовата
Ўздыхаюць да зары.*

*Будзь, рэчанька, раўніваю,
Не памсці ты, а ўсё ж
Паджэгай, паджэгай крапіваю,
Як выйдуць басанож.*

Гаворачы пра спевы старых жанчын, паэт не проста выкарыстоўвае цытаты па некалькі радкоў з «Рэчанькі» (што ўжо само па сабе вымушае адзначыць фалькларызм верша), але і выкарыстоўвае словы і выразы «*красуня белазубая*», «*зязюля*» і інш., якія прама ці апасродкавана перадаюць цёплыя, прыязныя адносіны аўтара да лірычнай гераіні народнай песні, тым самым – да беларускага народа і яго духоўнай спадчыны. Гаворачы ж пра маладых дзяўчат, аўтар выкарыстоўвае словы і выразы накіраваныя «саманадзеіныя», «салісткі самадзеіныя», што выражае ўжо іншыя адносіны да аб'екта пазытычнага апісання. У якойсьці ступені сімпатызуючы старэйшаму пакаленню, аўтар не выказвае і адкрытага асуджэння ў адносінах да маладых, што адназначна вынікае са звароту да рэчкі («*не памсці ты*») і тлумачыцца прыняццем думкі пра тое, што новыя пакаленні патрабуюць ужо новага жыцця і новых песень. У той жа час паэт пазбягае адназначнасці ў суджэннях, бо ўнутраны свет чалавека, яго пачуцці – з'ява складаная і далёкая ад дакладнага вызначэння, акрэсленасці. Таму, просячы рэчку дараваць маладым, паэт усё ж пабуджае яе («паджэгай крапіваю»), калі гэтыя саманадзеіныя дзяўчаты пройдуць басанож.

Нельга не звярнуць увагу і на наступную структурную асаблівасць: на фоне лірычна-працяглых па інтанацыі цытат з народнай песні і імкліва-дакладных («аўтарскіх») строф верша даволі выразна выбіваюцца радкі з парушэннем рытмічнага малонку, што адбываецца за

кошт павелічэння або памяншэння колькасці ненаціскных складоў у некаторых радках: «А ўнучкі саманадзеіныя»; «Цыган, цыган вечарам / Сала пёк, пёк, пёк».

Важным паказчыкам сапраўднай паэзіі з'яўляецца здольнасць моцнага ўздзеяння праз натуральнае, звычайнае маўленне, якое не змяшчае спецыяльных, штучна створаных вобразных сродкаў. Трэба адзначыць, што А. Пысін у высокай ступені валодае такім спосабам мастацкай размовы; у якасці прыкладу возьмем знакавы для паэта верш «Палім мы маршанскую махорку...»:

*Палім мы маршанскую махорку,
Бачым мы Дняпроўскую граду.
Будзе сёння бой. На тым узгорку,
Можна, я таксама упаду.*

*Нас, напэўна, ў свеце не забудуць,
Ўспомняць, што на свеце мы жылі.*

*Будуць травы пад курганам. Будуць
Адлятаць у вырай жураблі.*

*...Я гляджу на даўняе курганне,
На траву, на рыжых мурашоў.
Ведайце: калі мяне не стане –
Я ў сваю дывізію пайшоў.*

Прыведзены тэкст – сапраўды адзін з самых знешне простых, амаль без аніякіх «сродкаў упрыгожвання», але тым не менш самых моцных у экспрэсіўным плане; не выпадкова апошнія радкі менавіта гэтага твора высечаны на помніку А. Пысіну. У вершы, як гэта часта здараецца ў творах паэта, сустракаюцца два розныя часавыя пласты: ранейшы, калі адбываліся пэўныя падзеі, і цяперашні, які служыць адпаведным пунктам успамінаў, своеасаблівага экскурсу ў мінулае. Цікава, што ў гэтым толькі двойчы ўжываецца дзеяслова ў форме прошлага часу (жылі, пайшоў); гаворачы і пра «раней», і пра «зараз», паэт у пераважнай большасці выпадкаў ужывае формы цяперашняга або будучага часу: *палім, бачым, будзе бой, упаду, будуць травы, будуць адлятаць, не забудуць, успомняць, гляджу, не стане*. Такая граматычная асаблівасць міжволі прымушае чытача ўспрымаць мінулае не як нешта зніклае, а як штосьці рэальнае, сапраўднае, што не проста «было», а менавіта ёсць і нават будзе.

Апошнія радкі верша дапаўняюць план успамінаў, рэальнасці мінулага думкай пра важнасць еднасці, далучанасці да чагосьці ўсёагульнага: народа, сяброў, аднавайскоўцаў. Акрамя таго, апошняю страфу можна растлумачыць наступным чынам: не бывае «мінулай» вайны або «мінулых» салдат. Калі лёс чалавека звязваецца з ваяннымі падзеямі, то гэтая вайна застаецца з ім ужо назаўсёды, яна ніколі яго не пакідае. Таму нават мірны час – гэта толькі час пасля вайны, а колішняя дывізія, у якой давялося змагацца з ворагам, – гэта брацтва, пачуццё далучанасці да якога ніколі не пакіне. Пераадолець гэта пачуццё няма здольнасці і ў самой смерці: нават заканчэнне жыцця – не столькі «ўміранне», колькі проста вяртанне назад, у мінулае, якое і ёсць на самой справе сапраўднае, – у сваю дывізію, дзе калісьці разам смалілі махорку ў чаканні бою.

І яшчэ адна тэма, якая займае ў паэзіі А. Пысіна вельмі важнае месца, – гэта тэма кахання, сярод вершаў такога кшталту мы вылучым «На схіле дня...»:

*На схіле дня святла яшчэ давалі,
Вільготны цень кладзе дубоў сям'я.
О, як патрэбны мне твае далоні,
Любоў мая.*

*Ты апусці далоні мне на плечы,
І я змачу.*

*Калі стамлюся некалі праз меру,
Адчуць бы мне падтрымку рук тваіх;
І я ў прыліў магутных сіл паверу,
Бо мы ўдвоіх.*

*Дубы на позні дол ссыпаюць лісце,
І ў кожнага зямны кароткі век.
Ў мой лістапад няшумны дахраніся
Маіх навек.*

*Прыкмеціш, што ўскіпаю недарэчы
І слова крыўднае скажаш хачу; –*

*І я адчую, ўбачу, невідучы,
Далонямі тваімі ўбачу я
Ў палёце ластаўку, рабіну ў тушчы,
Любоў мая.*

Прыведзены верш адзначаны выключнай мілагучнасцю, лірызмам, дакладнай рыфмай і вытрыманым памерам. На фоне агульнай дакладнасці ў пабудове асабліва выразна вылучаюць

ца чацвёртыя (апошнія) радкі ў кожнай страфе: яны складаюцца толькі з дзюво ямбавых стоп, у той час як зрыфмаваныя з імі другія радкі – з пяці. Больш за тое, чацвёрты радок у першай і апошняй строфах аднолькавы, што закальцоўвае структуру і робіць сэнсавы акцэнт на пачуццё, якое дакладна раскрываецца праз уживанне зваротка.

Цікава таксама, што ў вершах А. Пысіна рэчаіснасць успрымаецца перш-наперш праз зрок або на слых (гл. у разгледжаных вышэй творах: вуліца *свеціць* агнямі; позні чмелі *гудзе*; сасоннік *спявае* рэквіем; цені *рабы*; *жэаўцелы* ліст; белы дым; салісткі *пляюць*; бачым Дняпроўскую град; *рыжыя* мурашы і інш.), а ў гэтым творы відавочна паўтараецца слова «далоні», прычым дотык сапраўды блізкага чалавека здольны не толькі зняць стому або супакойць, але і нават адкрыць вочы і дазволіць чалавеку ўбачыць наваколле. Пэўна, у гэтым выпадку думка выказваецца ў іншасказальнай форме, і разумець сказанае трэба наступным чынам: чалавек робіцца сапраўды відущым толькі праз пачуццё кахання, а без гэтага адчування ён можа глядзець на рэаліі навакольнага асяроддзя, але іх пры гэтым не ўваважае, не бачыць, не разумець іх сутнасці і значэння, якое заключаецца ў неразрыўнай аднасці ўсяго існага ў свеце.

Верш «На схіле дня...» мае таксама такую важную дэталі тэкставай арганізацыі, як вельмі высокая ступень разнастайнасці з пункту гледжання марфалагічнай (часцінамоўнай) і граматычнай характарыстыкі зрыфмаваных слоў. Так, у няцотных радках рыфмуюцца: *давалі* (катэгорыя стану) – *далоні* (наз., Н.с., мн.л.); *праз меру* (прысл.) – *паверу* (дзеясл., будучы час); *недарэчы* (прысл.) – *плечы* (наз., В.с., мн.л.); *лісце* (зборны наз., В.с., адз.л.) – *дакраніся* (дзеясл., загадны лад); *невідучы* (прым.) – *у пушчы* (наз., М.с., адз.л.). У цотных радках рыфмуюцца: *сям'я* (наз., Н.с., адз.л.) – *мая* (прыналежны займеннік); *тваіх* (прыналежны займеннік) – *удвайх* (прысл.); *хачу* (дзеясл., незак. трыванне) – *змаўчу* (дзеясл., зак. трыванне); *век* (наз., Н.с., адз.л.) – *павек* (наз., Р.с., мн.л.); *я* (асабовы займеннік) – *мая* (прыналежны займеннік).

Такім чынам, сказанае вышэй дазваляе канстатаваць, што творчасць А. Пысіна ўяўляецца як арганічнае спалучэнне тэматычнай разнастайнасці, паэтычнага майстэрства, праўдзівага адлюстравання асабістай спробы спасцігнуць жыццё з філасофскага пункту гледжання, а таксама – шчырай адданасці людзям, як сучаснікам, так і будучым пакаленням, якія (кожнае ў сваю чаргу) прыходзяць на змену сваім бацькам і прымаюць на сябе іх абавязак уважлівых адносін да ўсяго на свеце, бо касмічнае, магтабнае праўляецца менавіта ў дробным, штодзённым, а незвычайнае, цудоўнае – у штодзённым, звычайным.

Ніл Сымонавіч Гілевіч належыць да тых мастакоў слова, творчая спадчына якіх уяўляе сабой арганічнае спалучэнне дакладна акрэсленай грамадзянска-нацыянальнай пазіцыі разам з сапраўдным лірызмам, псіхалагізмам, філасафічнасцю, надзвычай рупнымі адносінмі да кожнага ўжытага слова. Мусіць, гэта тлумачыцца як прыродным пачуццём мовы, так і свядома атрыманай адукацыяй: у 1951 годзе Ніл Сымонавіч скончыў Мінскае педагагічнае вучылішча, а праз 5 год – філалагічны факультэт Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта па спецыяльнасці «Беларуская і руская мова і літаратура»; пазней ім былі атрыманы вучоная ступень кандыдата філалагічных навук (1963) і вучонае званне прафесара (1978).

На сённяшні дзень Н.С. Гілевіч з'яўляецца адным з самых заслужаных беларускіх пісьменнікаў: першы сакратар праўлення Саюза пісьменнікаў БССР (1980–1989), сакратар праўлення Саюза пісьменнікаў СССР (1981–1991), народны паэт Беларусі (1991), заслужаны дзеяч навукі БССР (1980), дэпутат Вярхоўнага Савета Рэспублікі Беларусь (з 1985), старшыня Пастаяннай камісіі па адукацыі, культуры і захаванні гістарычнай спадчыны (з 1990), намеснік старшыні Савета міжнароднага Фонду славянскага пісьменства і славянскіх культур (з 1989), старшыня рэспубліканскага Таварыства беларускай мовы (з 1989) ён лаўрэат Дзяржаўнай прэміі БССР імя Янкі Купалы (1980), лаўрэат Міжнароднай прэміі імя Хрыста Боцева (1986), кавалер балгарскага ордэна Кірылы і Мяфодзія (1966) і ордэна Югаслаўскай зоркі са стужкай (1985) і інш.

Ужо раннія вершы паэта канца 1940-х – пачатку 1950-х гг. вызначаюць асноўныя думкі і матывы, якія будуць папаўняцца, але застануцца і ў больш позняй паэзіі Н.С. Гілевіча.

Першы з гэтых матываў – традыцыйны для многіх і многіх беларускіх паэтаў, які ўзнік і на поўную моц загучаў яшчэ ў творах Ф. Багушэвіча, Цёткі, К. Каганца: гэта роля роднай мовы ў жыцці ўсяго беларускага народа наогул і аўтара ў прыватнасці. З улікам даты напісання (1947 г., калі паэту было 16 гадоў) твор «Першая клятва» («Родная мова») наогул можна лічыць «праграмным»:

*Як ты дорага мне, мая родная мова!
Мілагучнае, званкае, роднае слова!
Ты калісьці з калыскі мяне падымала
І вучыла ў бацькоў на руках гаварыць...
У жыцці маім слова найпершае «мама»
І цяпер для мяне сама міла гучыць.
Я па літарах родных вучуся чытаць,
І буквар для мяне быў жыццям палавінай.
Быў шчаслівы я роднаю мовай сказаць
Першы раз: «Беларусь, мая Маці-краіна!»
І цяпер для мяне ты з усіх даражэй,
Хоць я ведаю, мову на свеце нямала,
І з усіх песняроў мне мілей і бліжэй
Роднай мовы пясняр – неўміручы Купала.
А задумае вораг з далёкага краю
Адабраць у мяне, знішчыць родную мову маю –
Не дазволю.*

Не дам.

Не прадам.

Не змяню.

І да смерці за волю тваю пастаю!

(«Першая клятва»)

Характэрна, што замілаванне роднай мовай суправаджаецца непасрэдным выказваннем думкі пра гатоўнасць да яе абароны ад ворагаў. Цікава, што акрамя «праграмнасці» ў гэтым вершы можна заўважыць некаторыя моўныя асаблівасці, якія будуць прасочвацца і ў больш позніх творах паэта. Так, мы бачым шырокае выкарыстанне паўтараў (як асобных лексічных адзінак, так і іх спалучэнняў): *І цяпер для мяне; мова; родны; родная мова; пясняр*. Відавочная ўвага да працы над формай разам з імкненнем максімальна ўзмацніць паэтычны радок, на нашу думку, паўплывала на нагнятанне сэнсу ў парцэляцыйных (сегментаваных) сказах апошняй строфы (*Не дазволю. Не дам. Не прадам. Не змяню.*), пададзеных, між іншым, у выглядзе знакамітай «лесвічкі» У. Маякоўскага.

Цікава, што пры захаванні дакладнага верніяванага памеру Н. Гілевіч крыху змяняе характар рыфмы: другая і апошняя строфы пачынаюцца з радкоў, якія змяшчаюць жаночую рыфму (таму ў строфе атрымліваецца паслядоўнасць: «жаночая – мужчынская – жаночая – мужчынская»), а трэцяя і чацвёртая – з радкоў, што маюць рыфму мужчынскую (што вядзе да іншай рыфмавай паслядоўнасці: «мужчынская – жаночая – мужчынская – жаночая»). Акрамя гэтага, мы бачым, што першая строфа адрозніваецца па сваёй агульнай будове ад усіх астатніх: яна змяшчае не 4, а толькі 2 радкі (кожны з якіх з'яўляецца асобным апавядальным ці клічным сказам) з дакладнай рыфмай, якая ў другім радку нават у чымсьці «чаканая», параўн.: *родная мова і роднае слова*.

І яшчэ адна «тэхнічная» дэталі рытмічнага плану, якая ўжываецца Н. Гілевічам не вельмі часта, але кожны раз дасягае сваёй мэты па сэнсавым узмацненні, – гэта змяненне даўжыні радка пры захаванні строфікі і характару рыфмавання. Так, у прыведзеным вершы другі радок апошняй строфы змяшчае тры «лішнія» (калі параўноўваць з радкамі іншых строф, а таксама з апошнім радком гэтай самай строфы) склады – адзін націскны і два ненаціскныя, параўн.: *Адабраць у мяне, знішчыць родную мову маю і Адабраць у мяне, знішчыць мову маю*.

Наступная тэма, якая выразна праявілася ўжо ў ранняй творчасці Н. Гілевіча, – гэта шчырая і моцная любоў да роднай прыроды, якая фактычна атаясамліваецца з беларускай зямлёй як радзімай:

*Як толькі ноч ліпнёвая
Махне крыламі сінімі
Ды цішыня вішнёвая
Па ўсіх садах затоіцца, –
Тады хоць сэрца вынімі,
Каб толькі супакоіцца!*

*Каб і без хмелю ярага,
Без зеляя прыватнага,
Не ўкленчыць перад яварам
Не звар'яець ад нечага –
Незразумела роднага,*

*Неразгадана вечнага!
Я ў гэту ноч ліпнёвую
Іду сцяжынкай вузкою,
Сцяжынкою жытнёвага,
Зямлёю беларускаю.*

*Іду, а песня новая
Сама ў душы складаецца,
І перапёлка ўдовая
Не спіць да самай рانیцы*

*Іду, а неба – нізкае,
А ночка – сінякрылая,
І ўсё да болю блізкае,
І ўсё – старонка мілая!*

(“Як толькі ноч ліпнёвая...”)

У прыведзеным вышэй тэксце мы павінны адзначыць разнастайнасць выкарыстанай формы: розная будова строф (1-я і 2-я – з шасці радкоў; астатнія – з чатырох) вядзе да рознай рыфмавай паслядоўнасці. Так, дзве першыя страфы зрыфмаваны ў паслядоўнасці А–Б–А–В–Б–В, астатнія пабудаваны ў адпаведнасці з паслядоўнасцю А–Б–А–Б. Кожны радок мае апошні націск на трэцім з канца складзе; такая дактылічная рыфма стварае ўражанне напеўнасці, меладычнасці, фалькларызму на ўзроўні агульнай формы. Адносна апошняй рысы трэба заўважыць, што важнай сферай навуковых інтарэсаў Н. Гілевіча было збіранне, апрацоўка і вывучэнне вуснай народнай творчасці, пра што сведчаць такія яго выданні, як «Наша родная песня» (1968), «3 клопатам пра песні народа» (1970), «Пазтыка беларускай народнай лірыкі» (1975), «Пазтыка беларускіх загадак» (1976) і многія іншыя [БМЭ, с. 128].

У згаданым вершы выразна праяўляецца такі характэрны для паэзіі Н. Гілевіча мастацкі сродак, як увасабленне, напрыклад: *ноч ліпнёвая махне крыламі сінімі; цішыня вішнёвая па ўсіх садах затоіцца; песня новая сама ў душы складаецца; перапёлка ўдовая не спіць да самай рانیцы*. Гэтыя прыклады паказваюць, што «ачалавечаная» характарыстыка можа ўжывацца не толькі адносна жывых істот (*перапёлка*), але і да тых, што пазбаўлены паніцця рэчывнасці, матэрыяльнасці: *ноч, цішыня, песня*.

Дарэчы, у некаторых вершах Н. Гілевіча прырода не проста прысутнічае як апісанне наваколля або ўнутранага стану лірычнага героя; падчас яна робіцца своеасаблівай «дзеяльнай асобай», якая выконвае функцыю значна большую ў параўнанні са звычайным аб'ектам апісання: яна выступае як праява самога Жыцця, а чалавеку дастаецца роля своеасаблівага «рэзанатара», які назірае за праявамі гэтай вялікай і неспасціжнай з'явы:

*Расправіўшы іскры крылы,
Хмурынка на захадзе ўстала,
Цямнела, плыла, вырастала,
Як бы набіралася сілы.*

*З крапідла дала па хацінках,
Абмыла жбанкі на парканых,
Загнала ў гумно закаханых
І ўдалеч шум-гул пакаціла...*

*Павісла над соннаю вёскай,
Пасля зашумела ў прысадах,
І – залапатала на градах,
Пайшла па дварах з перапёлкам.*

*На вуліцы – свежа і цёпла.
А зоры заззялі так ярка,
Як быццам бухматая хмарка
Сабой іх да бляску нацёрла.*

(«Вячэрні лівень»)

Цалкам пабудаваны на ўвасабленнях (*хмурынка расправіла крылы, хмарка нацёрла зоры да бляску*), гэты тэкст змяшчае словы, якія перадаюць каларыт беларускай мовы і, на вялікі жаль, сёння не ў поўнай ступені адносяцца да актыўнай агульнаўжывальнай лексікі: *крапідла, паркан, бухматая*. Важна таксама, што даволі кароткі паводле аб'ёму (складаецца з 16-і

радкоў), гэты тэкст вызначаеца надзвычайнай інфармацыйнасцю, бо малюнак у ім перадае не статычна, а ў дынаміцы, паслядоўна праходзячы наступныя храналагічныя стыды: перад дажджом – падчас дажджу – пасля дажджу. Узмацніць такі дынамізм мастацкага маўлення дапамагае папярэдняе выкарыстанне дзеясловаў незакончанага і закончанага трывання са значэннем руху, колькаснага і якаснага змянення, што стварае ўражанне паступовага павольнага назапашвання моцы, а пасля – яе імклівага прарыву, параўн.: *цямнела, плыла, вырастала, набірала сілы – зашумела, абмыла, загнала, нацёрла*.

Матэрыя любові да прыроды ў творчасці Н. Гілевіча цесна пераплятаецца з матывам пачуццяў да каханай:

*У бацькоўскім кутку –
Краі слінных бароў –
Помню ўсмішку твою,
Позірк, ясны без слоў.*

*Зажурчыць ручайк –
Аж у сэрца кальне,
Быццам гэта тваё
Слова ласкі ка мне.*

*Прыйдзе зорная ноч,
Цішай дал ахіне –
Свайх воч, карых воч
Не адводзь ад мяне.*

*Выйду ўранку зару
Сустракаць за сяло –
Тваіх рук, мільных рук
Прыгадаю цяпло.*

*У бацькоўскім кутку
Водар з'ёлак лясных
Я удыхаю, я п'ю,
Нібы з вуснаў тваіх.*

*І праз далечаў даль,
І скрозь морак начны –
Я змагу разгадаць,
Што мне скажуць яны.*

*Салаўі запяюць
На аселяці дзесь, –
Чую песню твою,
Заварожаны ўвесь.*

*Ціхі ветрыка лёт,
Што гапуць зямлю,
Як дыханне тваё,
Пераймаю, лаўлю.*

(«У бацькоўскім кутку»)

Прыведзены вышэй верш мае цікавую сэнсавую структуру: ён змяшчае 8 чатырохрадковых строф, і ў кожнай з іх прыводзіцца своеасаблівая паралель паміж наваколлем (зара, спевы салаўёў, журчанне ручая і інш.) і каханай (цяпло рук, песня, ласкавае слова і інш.). Такім чынам, наваколле сваімі праявамі нагадвае каханую, таму з'яўляецца матчымасць сівярджаць, што пачуцці да прыроды, радзімы і каханай – гэта пачуцці роднасныя, шмат у чым падобныя, непадзельна злучаныя ў непарыўнае адзінства.

Часты марфемны сродак, які дапамагае перадаць пачуццё цеплыні, прыязныя адносіны да таго, пра што ідзе размова ў вершы, – гэта выкарыстанне суфіксаў-дэмінітываў:

*Высока ў небе воблачка плыве.
Плыве, бялуткае, адно ў блакіце.
Яму ці сонцу ў чыстай сіняе
Жнярка крыллямі махае ў жыцце?*

*Яму ці сонцу весела паяць
Жанкі ў палях, забыўшыся на стому?
Яно ці сонца? – хочацца зігнуць
У вочы любай хлопцу маладому.*

*Яму ці сонцу з берага ракі
Смяюцца дзеці – рэха тоне ў далях?
Яго ці сонца ловяць хлапчкі
Рукамі загаралымі на хвалях?*

*Жыццё і радасць, праца і любоў, –
На ўсё тут сэрца песняй адгукнецца!
... ..
А ў вышыні – чародка гапубоў
Над разамлеяю зямлёй віецца.*

(«Высока ў небе воблачка плыве»)

Відавочна, што словы *воблачка, бялуткае, хлапчкі, чародка* маюць лексічнае значэнне, у высокай ступені ўскладненае эмацыянальнасцю (параўн.: воблака, белы, хлопцы, чарада), але ў агульнай структуры верша ўспрымаюцца поўнасцю натуральна, звычайна. Чытач міжволі адчувае шчырую замілаванасць пазта вобразамі, якія перадаюцца ў вершы, успрымае інтанацыю даверлівасці, якая суправаджае мастацкае маўленне. На нашу думку, шмат у чым гэта тлумачыцца выключна дарэчным выкарыстаннем сінтаксічных сродкаў, а менавіта – шырокім ужываннем пыталных сказаў. Так, на агульнае колькасць сказаў (а менавіта – 9) прыходзіцца 5 пыталных; гэта стварае ўражанне блізкасці да аўтара, даверу, імкнення да жывога непасрэднага разважання, якім аўтар дзеліцца з чытачом.

У поезії Н. Гілевича цікава ўзаємодія з'яви лінгвістичнага і екстралінгвістичнага характару. Таке моўнае паняцце лексічнага ўзроўню, як антанімія, можа праяўляцца не столькі на ўзроўні слоў, колькі на ўзроўні словазлучэнняў-вобразаў, што мы і назіраем у вершы «Дождж прайшоў»:

1
Дождж прайшоў,
І на траве, на лісці
Зіхання, гарачы
Брыльянты-росы...
<...>
Дождж жыцця,
Зялёных далаў святая,
Радасць сейбітаў
У дзень вясновы!
Слаўлю спеў твой,
Ціхі і заўзяты,
І адвечны і заўсёды новы!

2
...Недзе дождж прайшоў –
Па схілах горных,
Па садах, дзе белыя налівы,
Ды не той –
Гаючы, жыватворны,
А – атрутны, смертаносны лівень!
<...>
Дождж пакут...
З чый маўклівай згоды
Ён стаіць у небе чорнай хмарай...
(«Дождж прайшоў»)

Гэты верш складаецца з дзвюх частак, першай першая прысвечана апісання «звычайнага» дажджу, які дае раслінам ваду, а сэрцу – пачуццё чысціні і аднаўлення; другая – дажджу атрутнаму, які выкліканы дзейнасцю чалавека (пры гэтым не ўдакладняецца, прадпрыемствы або атамныя выбухі з'яўляюцца крыніцай той атруты). Твор успрымасца асабліва востра з улікам трагедыі, якая пазней здарылася (у 1986 годзе) на Чарнобыльскай АЭС. Дарэчы, другая частка, акрамя ўласна канстатацыі таго, што прайшоў дождж, змяшчае важны (мабыць, нават асноўны) у сэнсавым плане блок: зварот да людзей, каб яны не дапускалі падобнага, таму што такое можа здарыцца і на роднай зямлі, і тады мы нічога не зможам пакінуць сваім нашчадкамі: «Людзі! / Страны дождж прайшоў! / Сягоння – дзесёці. / Ну, а заўтра – / Дзе ён заўтра будзе? / ...Ці ж у вас не падростаюць дзеці?»

У вершах Н. Гілевича могуць пераплітацца, утвараючы непадзельнае сэнсавое адзінства, не толькі моўныя і пазамоўныя сродкі, але нават і планы рэальнасці (наяўнай рэчаіснасці) і ўспамінаў. Добрым прыкладам да сказанага служыць верш «А ў полі вярба»:

Пякло нясцёртня. Мела ўсё навокал,
Нібы зямлю хто варам абварыў.
Як з рупару, з паадчыняных вокан
Плыў голас: дыктар штоёсці гаварыў.

Дзе на траве бялеюць ранкам росы,
Дзе кладкі выгнутыя над вадой,
Дзе й я калісьці – загарэлы, босы –
Каня паўз з дзяўчынай маладой...

Пасля раздольна песня загучала.
Здалося, лівень хлынуў з вышыні!
Яе мне маці некалі спявала,
Спрадаючы кужэльнай ніткай дні.

Дыхнула свежасцю – і лёгка стала,
Пачуўся лесу пошум, плёскае рэк...
Мой родны край, мая зямля спявала,
Мая любоў, адзіная навек!

Ах, песня маці! Я забыў на стому,
Забыў на млявасць, што ўсяго звала.
Мяне спяжынка ўжо вяла дадому,
У бацькаў двор аселіцай вяла.

А я... здалося, піў, прыпаўшы ніцма
Да ручая з крынічнаю вадай...
Мы часта ў спіку ходзім паўз крыніцу,
Але ці часта п'ём з крыніцы той?

Назва гэтага верша – гэта назва песні, пра якую ідзе гаворка ў творы. Фармальна-рэальная сітуацыя («спёка»), якая ўзмацняецца ўжываннем двух аднакаранёвых слоў нобач («варам абварыў»), саступае плану мар і ўспамінаў: па радзё перадалі песню, узнік успамін пра песню маці, а вынікам стала паралель са спевамі ўсяго наваколля. Далучанасць да Бацькаўшчыны прыпадабняецца да спаталення смагі з ручая-крыніцы, што стварае інтанацыйна-іншасказальнасці: апошнія радкі («Мы часта ў спіку ходзім паўз крыніцу, / Але ці часта п'ём з крыніцы той?») гучаць як своеасаблівы дакор тым, хто не заўважае прыгажосці роднага краю, не шануе яе. Па

сэнсавай ускладненасці вобразаў гэты верш становіцца побач з ужо разгледжаным вышэй творам «У бацькоўскім кутку»: там родная прырода фактычна прыроўніваецца да каханай, а тут – песня выклікае ўспаміны, у якіх прырода з’яўляецца аб’ектам тых жа пачуццяў, што і маці.

Паззія Н. Гілевіча сведчыць пра тое, што кожная, нават даволі звычайная, з’ява прыроды насычана прыгажосцю, акая, калі толькі здолець яе ўбачыць, можа з’явіцца крыніцай замілавання, святла, узнёсласці:

*Цуд тварыўся – я праспаў:
Снег дасвецім перапаў
Рана-рана.*

*Счараваў вяскоўцаў снег:
Хоць бы слова, крык ці смех,
Ціха-ціха.*

*І ляжыць ён на дварах,
На парканях, на дрывах –
Чысты-чысты.*

*Моўчкі я стаю ў цішы,
І так лёгка на душы,
Светла-светла...*

*Для гасцей абрус у нас
Сцелюць гэтакі ярказ
Белы-белы.*

(“Цуд тварыўся – я праспаў”)

Гэты верш прысвечаны першаму снегу. Асноўны матыў твора – відавочнае захапленне прыгажосцю прыроды, прычым гэтае захапленне агаясамліваецца з зачараванасцю, а сам снег – з цудам. Побач з гэтым зноў можна прычытаць пра «ніяўважлівасць» чалавека, што проста няздольны ў поўнай ступені спасцігнуць прыгажосць наваколля; апошнія перадаецца з дапамогай кантэкстуальна-антанімічнай канструкцыі: «Цуд тварыўся – я праспаў». Для твора пазтам была абрана цікавая форма: у кожнай строфе 2 радкі маюць дакладную рыфму, а 3-ці (дарэчы, значна карацейшы ў параўнанні з першымі двума) наогул ні з чым не рыфмуецца і ўяўляецца як паўтор якаснага прыметніка або прыслоўя (прэдыкатыву) з паўзлітым (праз злучок) напісаннем: *рана-рана, чысты-чысты, белы-белы, ціха-ціха, сеетла-светла*. Відавочна, гэта сведчыць не толькі пра ўвагу да формы і пэўнае эксперыментатарства; такія складаныя словы гавораць пра імкненне паэта зрабіць мастацкае маўленне не толькі выразным, але і максімальна дакладным, выкарыстоўваючы ўсе моўныя ўзроўні, і ў дадзеным выпадку – словаўтваральны ўзровень.

Дарэчы, калі некаторыя вершы Н. Гілевіча ў якасці вобразна-моўнага «падмурку» маюць алзін вядучы сродак, што і робіцца асновай твора (напрыклад, у папярэднім разгледжаным намі выпадку – складаныя словы-радкі ў канцы кожнай строфы), то ў іншых такі «асноўны» сродак вылучыць вельмі складана, таму што ў творы выкарыстоўваюцца адразу некалькі відаў тропу. Пацверджаннем служыць верш «Свята зямлі»:

*Першы грам быў сёння ўночы.
Дождж да дня шумей вясёла.
Ранак вытарашчыў вочы,
Як дзіця, глядзіць наўкола.*

*Траўка вылезла ў канаўцы,
А ў гаі – чуваць за мілі –
Музыканты-выканаўцы
Конкурс майскі аб’явілі.*

*Што за ноч магло зрабіцца!
Перайнача на ўсё чыста:
Поле дыхае, дыміцца
Парай лёгкаю празрыстай.*

*О зямля!
Ты ўся ў абновах!
Ты ў мільён званочкаў звоніш,
Ты на ста п’явучых мовах
Весняй радасцю гамоніш.*

*Набрынялыя пумышкі,
Раскалоўшыся ад грому,
Прыбіраюць цветам пышным
Кожнай яблыні карону.*

*Ты смяешся так ішчасліва,
Што адразу ясна стала,
Як ты доўга, як цягліва
Свята гэтага чакала!*

У гэтым вершы, прысвечаным вясне, адчуваецца не проста добрае, а менавіта прафесійнае (відавочна, уплывае атрыманая адукацыя) валоданне мовай. Выкарыстоўваючы выключна дакладныя рыфмы, паэт знаходзіць магчымасць у якасці зрыфмаваных ужываць або словы розных часцін мовы (прыслоўе і назоўнік: *ўночы – вочы*; прыслоўе і прыметнік: *чыста – празрыстай*; назоўнік і прыметнік: *путышкі – тышным*; назоўнік і дзеяслоў: *мілі – аб'явілі*), або адной і той часцін мовы, але ў розных формах: *граму* (Р. с.) – *карону* (В. с.), *ў канаўцы* (М. с.) – *выканаўцы* (Н. с.). Шырока ўводзячы ў тэкст увасабленні (*дажджэ шумеў вя-сёла; ранак вытараішчў вочы, глядзіць наўкола; поле дыхае; путышкі прыбіраюць карону; ты [зямля] звоніш, гамоніш, смеяешся*), паэт не забывае і пра іншыя сродкі стварэння і ўзмацнення вобразнасці: *параўнанне (глядзіць, як дзіця), метафара (кожнай яблыні карону), эпітэт (парай лёгкаю празрыстай; на п'явучых мовах), гіпербала (мільён звяночкаў, на ста мовах)*.

Натуральна, што пошук цікавай, незвычайнай, свежай формы, асабліва ў выпадку з невялікімі па памеры творамі, прыводзіць да таго, што адразу некалькі напісаных адзін за адным вершаў атрымліваюцца поўнаасцю паралельнымі ў адносінах структуры: колькасці строф, парадку чаргавання зрыфмаваных радкоў, вершаваным памеры; напрыклад, вершы «Не пакідай мяне, мой светлы сум», «У тым сяле, дзе я не быў ніколі», «Мой сіні бор, мой родны бор зялёны», напісаныя ў 1961 г. (два апошнія з названых прыводзяцца ніжэй):

*У тым сяле, дзе я не быў ніколі,
І нават дзе яго шукаць – не знаю,
Ёсць хата ў яблынях, парог якое
Я толькі ў сне парой пераступаю.*

*Мой сіні бор, мой родны бор зялёны!..
Ён ёсць у кожнага – свой бор, што вабіць,
Свой мілы кут, свае бярозы й клёны,
І ёсць свая лясная тайна, мабыць...*

*І зноў і зноў там, ледзь сярмее ў полі,
Хаджу, як прывід, з вечара да ранку –
Ўсё запаветную шукаю брамку
У тым сяле, дзе я не быў ніколі.*

*Дык будзь жа ты ты навек благаслаўлены!
Адзін ты знаеш, дружка мой маўклівы,
Які быў я ў цябе ў гасцях ічаслівы,
Мой сіні бор, мой родны бор зялёны!..»*

(«У тым сяле, дзе я не быў ніколі»)

(«Мой сіні бор, мой родны бор зялёны!..»)

Мы бачым, што кожны з вершаў мае наступную паслядоўнасць рыфмавання: А–Б–А–Б–А–Б–В–А, прычым апошні радок у кожным вершы паўтарае першы. Свядома прынятая форма твораў уплывае на ўжытыя моўныя сродкі: не маючы магчымасці парушыць акрэсленую структуру, паэт вымушаны адшпукваць магчымасць «падставіць» тое ці іншае слова, якое патрабуецца сэнсам, у пэўнае месца верша. Таму падчас з'яўлення неабходнасці захаваць рытміку за кошт фанетычнай трансфармацыі: літара «Ў» у пачатку радка (верш «У тым сяле, дзе я не быў ніколі»), «й» замест «і» ў спалучэнні «*бярозы й клёны*» (верш «Мой сіні бор, мой родны бор зялёны!..»). Гэтай жа прычынай, а таксама імкненнем як мага больш поўна перадаць каларыт жывога беларускага слова, плуmacherыща выкарыстанне формы займенніка жаночага роду Р. с. якое замест *якой* («*хата ў яблынях, парог якое / Я толькі ў сне парой пераступаю*»).

Паэтычная манера Н. Гілевіча адрозніваецца разнастайнасцю, разнапланавасцю, няспынным пошукам. Калі ў разгледжаным раней вершы «Цуд тварыўся – я праспаў» апошні радок кожнай страфы з фармальнага пункту гледжання прадстаўляе сабой адно складанае чатырохскладовае слова, то некаторыя творы цалкам канструююцца з радкоў, што маюць у некалькі разоў больш вялікую даўжыню, напрыклад:

*Як хачу я вярнуцца ў той вечар ліпнёвы на Віцебшчыне,
У той водсвет малака, пад гулікі захлэбісты лівен,
У той водар садоў, да лісінікі абмытых і вычышчаных,
У абдымкі тых рук, і даверлівых і палахлівых!
Не, не сціхлі ў душы навалніцы далёкай грымоты,
І не ззянула ўсё, што з такімі пакутамі выпешчана...
О, каб ведала ты, як хвілінаю горкай самоты
Зноў хачу я вярнуцца ў той вечар ліпнёвы на Віцебшчыне!*

(«Як хачу я вярнуцца ў той вечар ліпнёвы на Віцебшчыне»)

Мы бачым, што радкі ўтрымліваюць сапраўды даволі вялікую колькасць складов (менавіта: 18 / 16 / 18 / 16 / 16 / 18 / 16 / 18), пры гэтым у радках 1, 3, 6, 8 выкарыстоўваецца даволі рэдка ў вершаскладанні гіпердактылічная рыфма, г. зн. апошні націск прыпадае на 4-ы склад ад канца. Характэрна, што зноў пачуцці чалавека – пры гэтым самыя важныя, інтымныя – знаходзяцца ў непарыўнай сувязі з навакольным асяроддзем, са з’явамі прыроды: пачуццё да жанчыны паказваецца праз малюнак наваліны, які прыводзіць да думкі, што каханне па сваёй сіле можна параўнаць з самымі моцнымі прыроднымі з’явамі; што каханне – гэта стыхія, не менш няўтрыманая за навалініцу.

Вельмі асобная паэзія Н. Гілевіча ў той жа час адрасавана ўсім, кожнаму: у вершах часта ўзнікае матыў роўнасці людзей перад тварам чагосьці прыгожага, добрага, светлага (прырода, вясна, радзіма) або, наадварот, жорсткага, злога, жудаснага (вайна, смерць). Перадаць такую абагульненасць, але пры гэтым не зрабіць верш зусім пазбаўленым канкрэтнасці і, як вынік, пчырасці і праўдзівасці мастацкага маўлення, дапамагаюць уласныя імёны, ужытыя ў значэнні абагульнена-калектыўныя:

*Не дачакаўшыся сыноў адтуль –
З ваіны вялікай, з прорвы апраметнай,
Сышлі ў магілу тысячы матуль –
Марыль, Парасак, Кацярын, Настуль –*

*Сышлі звычайна, ціха, непрыкметна,
Як і жылі пад зоркай пракаветнай...
Што ў міг апошні думалі яны?
Што іх дзяцей не будзе ля труны.*

(«Не дачакаўшыся сыноў адтуль»)

Н. Гілевіч-паэт у сваіх творах у пэўнай ступені адлюстроўвае навуковыя інтарэсы Н. Гілевіча-вучонага. Вядома, што вялікую ўвагу ён аддаваў збіранню і вывучэнню вуснай народнай творчасці, таму поўнасцю зразумела, што яго творы змяшчаюць даволі істотную колькасць дыялектызмаў розных тыпаў: лексічных (*ляколак* = «цёплае месца на печы»; *старлыбіна* = «пра старога чалавека»; *вобаратнік* = «лекавая расліна»; *асеер* = «журавель калодзежа»; *пыляня* = «кураня»; *плітаваць* = «бегчы»; *удукрыць* = «вырашыць»; *наўрэцца* = «нечакана паявіцца»; *здырдіцца* = «пражыць жыццё, памерці»), семантычных (*заложнік* = «невялікая палічка ці шафка для посуду»; *выстава* = «выгляд»), граматычных (*думацьме*, *не хапацьме*) [БМЭ, с. 130].

Працуючы над сваімі творамі, Н. Гілевіч нібыта сутыкаўся з тым, што мова (і гэта нягледзячы на выдатнае яе веданне як паэтам, так і вучоным) не мае некаторых слоў, здольных перадаць неабходны сэнс з улікам пэўных патрабаванняў таго ці іншага канкрэтнага верша. Таксама паслядоўна ажыццёўленае жаданне зрабіць паэтычную мову свежай, каларытнай, непаўторнай прывялі да таго, што аўтар час ад часу «прыдумвае», стварае свае ўласныя словы, або аўтарскія неалагізмы: *суцмак* = «позні вечар»; *гаратлівец* = «гаротнік»; *напрасімец* = «жабрак»; *уцемрыць* = «сіямінець»; *драгежыць* = «нішчыць»; *до-рэ-мі-фа-со-ліць* = «музыцыраваць» і інш. [БМЭ, с. 130].

Натуральна, што ўплыў фальклору на паэзію Н. Гілевіча праявіўся між іншым яшчэ і ў шырокім ужыванні рознага тыпу ўстойлівых выразаў – фразеалагізмаў. Важна, што фразеалагічныя адзінкі часта прыводзяцца ў крыху змененым выглядзе, і трансфармацыя фразеалагізмаў звычайна адбываецца за кошт уключэння ў іх склад дадатковых слоў, якіх, з аднаго боку, удакладняюць сэнс выказвання, а з другога, паслабляюць сэнсавыя сувязі паміж кампанентамі фразеалагічнага спалучэння. Так, фразеалагізм «дагары нагамі» ў «Недзялені» ўжываецца наступным чынам: «*Вялікая ў свеце была ваіна. / І ў свеце, і ў нас на Гайне / Перакуліла адразу яна / Усё дагары нагамі*». Мы бачым, што да апорнага дзеяслова «*перакуліць*» адносяцца залежныя словы «*адразу*» і «*ўсё*», што ўзмацняе ўздзеянне фразеалагічнай адзінкі: па-першае, таму што свежая форма заўсёды выклікае да сябе боль-

шую ўвагу ў параўнанні са звычайнай; па-другое, таму што сам фразеалагізм у гэтым сказе атрымлівае статус увасаблення: *вайна ... (перакуліла) дагары нагамі*.

Адметнай асаблівасцю ўжывання фразеалагізмаў у творах Н. Гілевіча з'яўляецца іх свядомасць наізнання, г. зн. на адносна невялікім адрэзку твора фразеалагізмаў можа ўжывацца некалькі. Пры гэтым у выпадку сугучнасці кампанентаў розных фразеалагічных адзінак само выказанне можа набываць каламбурны характар, напрыклад: «*Ох і рвачі! Ні кроку без расхубы! Так і шчэрыць на рубель мой ляпу! / Ох, не сцяпільно! Ох, і дам у зубы!.. / Охаў, охаў так – і даў... у лапу!*» («Змагар»). Камічны эффект у такім выпадку выкліканы дыяметральным разыходжаннем намеру пакараць («*даць у зубы*») і вынікам («*даў у лапу*»), што падкрэсліваецца сугучнасцю слоў «*ляпу*» – «*лапу*».

Цікавай адметнасцю паэзіі Н. Гілевіча з'яўляецца тое, што яна «гучыць» не толькі з прычыны яе строгай рытмічнай арганізацыі, унутранай мелодыі, фальклорнай напеўнасці, а яшчэ і таму, што творы паэта насычаны лексікай з агульным значэннем гучання:

*Як ты грывела, як бабахала,
Мая рабінавая ноч!
Стокрылы вецер дал аблахаваў
І вобзём кідаўся наўзбоч.*

*Як быццам тоўшч нябёс валілася –
Трашчала так над галавой.
І толькі сэрца весялілася,
Здранцвення сцінуўшы павой...*

(«Як ты грывела, як бабахала»)

Напеўнасцю такога ўнутранага «гучання», напеўнасці, меладычнасці вершаў Н. Гілевіча, а таксама майстэрскім умненнем выкарыстоўваць беларускае слова ў мастацкіх творах абумоўлены той факт, што многія і многія яго вершы былі пакладзены на музыку і атрымалі другое жыццё ўжо не проста як вершы, а менавіта як песні. Як адзначае ў сваім артыкуле Т. Аўсяніківа, на словы народнага паэта Беларусі было напісана больш за 100 песень [Р, № 19].

Такім чынам, на прыкладзе паэзіі Н. Гілевіча мы ўбачылі, як у творчасці аднаго чалавека могуць пераплятацца, узмашняючы каштоўнасць адзін аднаго, два розныя спосабы ўспрыняння мовы – падыход філолага-вучонага (што дае магчымасць свядома выкарыстоўваць вобразныя сродкі, у аснове якіх знаходзяцца адзінкі лобых моўных узроўняў) і падыход мастака-паэта, шчыра зачараванага прыгажосцю, мілагучнасцю, выразнасцю, цэльнай жывога народнага беларускага слова.

Анатоль Вярцінскі вядомы беларускаму грамадству не толькі як выдатны літаратар (паэт, драматург, перакладчык), але і як грамадскі дзеяч. Яго «афіцыйныя пасады» патрабавалі вырашэння шматлікіх літаратурных, сацыяльных, эканамічных, палітычных пытанняў, а паэзія, крытыка, публіцыстыка давалі магчымасць перадаць погляды грамадзяніна і думкі, пацуючы, хваляванні ўзнёслай лірычнай асобы.

Адна з найбольш агульных думак, якія між радкоў прасочваюцца ў паэзіі А. Вярцінскага, закрэпана ўзасмаадносіны паміж грамадска-палітычным і асобна-індыўдуальным. Пра сувязь гэтых складаных частак чалавечага «Я» паэт, разважаючы над сутнасцю паняцця «незалежнасць», зазначае наступнае: «Я б раздзяліў панятка «незалежнасць» як незалежнасць грамадска-палітычную і незалежнасць чалавека як асобы, як індывіда. Гэта, відаць, розныя рэчы. <...> У сувязі з усім гэтым прыходзіў да высновы, што ты бываеш свабодны і самастойны тады, калі ты дзейнічаеш у адпаведнасці са сваімі ўнутранымі чалавечымі патрэбамі, сваімі перакананнямі. Гэта я мог назіраць асабліва ў Вярхоўным Савеце, калі мы галасавалі і глядзелі на таблі, і можна было бачыць, як адны галасуюць таму, што яны перакананыя, што яны так сябе мусяць паводзіць у дадзены момант. А другія галасуюць “з аглядак”, таму што іх прымушаюць абставіны, нейкі абавязак – альбо партыйны, альбо баявы, інстынкт самазахавання» [Р, № 5].

Ужо ў ранніх вершах, якія ўвайшлі ў першы зборнік А. Вярцінскага «Тры цішыні» (1966 г.), можна заўважыць асноўныя характэрныя рысы як фармальна-знешняга, так і

змястоўна-ўнутранага кшталту, што засталіся і ў шматлікіх пазнейшых творах. Для прыкладу возьмем верш «Бар'еры»⁴:

*Фізік квантуе
 прастору і час.
Глядзяць касманаўты
 у бок Венеры.
На змену тым,
 што пайшлі ў запас, –
новыя меры,
 сферы і эры.
Падае за бар'ерам бар'ер –
гукавы, светлавы,
 зямных гравітацый...*

*Вучоны муж!
 Я рады, павер,
я ганаруся тваёй працай.
Толькі ёсць у мяне непакрой:
ці хутка дойдзе чарга да бар'еру
глухой адчужанасці людской,
неразумення і недаверу?
Калі ён падзе –
ракавы, векавы –
на нашых шляхах у новыя эры,
як некалі паў бар'ер гукавы,
як падаюць іншыя бар'еры?*

(«Бар'еры»)

Першае, што мы можам заўважыць ў друкаваным афармленні верша – гэта так званая «лесвічка Маякоўскага», з дапамогай якой аформлены некаторыя радкі (больш дакладна – 7 з агульнай колькасці 16, калі падзелены на «прыступкі» радок лічыць адным). Акрамя гэтага, радкі ўтрымліваюць розную колькасць складоў, якая паслядоўна выражаецца наступнымі лічбамі: 10/11/9/10/9/12/9/9/9/11/9/10/11/11/10/10; улічваючы тое, што рыфма ў вершы скрыжаваная (г.зн. рыфмуюцца першы і трэці, другі і чашвёрты радкі і г.д.), няцэлка заўважыць, што нават у зрыфмаваных радках розніца ў колькасці складоў можа дасягаць 3. Нягледзячы на гэта, вернічанаму маўленню ўласцівы вельмі дакладны ўнутраны рытм, які ў чымсьці нагадвае марш, што, дарэчы, адпавядае сэнсавай глабальнасці, хоць і супярэчыць патрабаванням строгай метрыкі. Для ўзмацнення выразнасці, акрамя вонкавага афармлення тэксту, падключаецца фанетычны ўзровень: у некаторых радках часта паўтараецца гук [р], што зноў жа прымушае ўгадаць марш праз асацыяцыю з грукатам барабанаў.

Важнай сэнсавай рысай гэтага твора з'яўляецца ўжыванне мнагасэнсавых слова-сімвалаў, розныя значэнні якога ўступаюць нават у адносіны своеасаблівай антаніміі: *бар'ер гукавы, светлавы, зямных гравітацый* (г.зн. тое, што рана ці позна пераадолюецца дзякуючы прагрэсу навукі і тэхнікі) супрацьпастаўляецца *бар'еру людской адчужанасці*, які прынята не заўважаць або пакідаць «на пасля», хоць ён для пераадолення нават значна больш цяжкі і небяспечны.

Названыя мастацкія сродкі сустракаюцца ў многіх вершах А. Вярцінскага, але «ўдзельная вага» гэтых сродкаў змяняецца ад твора да твора. Напрыклад, у вершы «Тры цішыні», які таксама ўвайшоў у зборнік і нават даў яму назву, роля гукапісу значна вышэйшая: у многіх радках кожнае слова змяшчае адзін або некалькі свісіячых ці шыпячых гукі, што дапамагае перадаць значэнне цішыні па аналогіі з імператывнымі выклічнікамі тыпу «Цс-с-с» і інш.:

*Хопіць з вас,
 чалавекі!
Хопіць дбаць!
 Спаць, спаць!
Спаць куты і нішы,
спяць каты і мышы,
дзеці і птушкі спяць.
Людзі, цішай, цішай!
Людзі, хопіць дбаць!
 Спаць, спаць!*

*Чые там крокі скрыляць!
 Спаць, спаць!
<...>
Застацца з той цішынёю,
з ёю, сіёю саваю, –
стаць сутнасцю сваёю,
стаць самім сабой.
Застацца з ёю – гэта
у той увайсці сезам,
дзе сам-насам з сусветам,
з вечнасцю сам-насам.*

⁴ Тут і далей тэксты А. Вярцінскага цытуюцца паводле выдання: Вярцінскі, А. Хлопчык глядзіць...: Выбр. вершы і пэзмы / А. Вярцінскі. – Мінск: Маст. літ., 1992. – 318 с.

Акрамя гукалісу, у гэтым тэксце відавочна ўзмацняецца шматзначнасць выкарыстання сімвала (*цішыня*). Гэты сімвал дапамагае апісваць розныя грані рэальнасці: тры цішыні – нібыта тры вымярэнні, хоць усе яны закранаюць і маюць рэальнасць часу. У выніку зноў жа ўзнікае своеасаблівае кантэкстуальнае антанімія: апошняя (*світальная*) цішыня падзінькае, трубіць, а яе прадаўжэннем з'яўляецца вадаспад дня, г.зн. імклівае, гучанне, праца: «*Трубіць ціша світальная / у свой сярэбраны рог, / заве ў далі дальнія, / да новых спраў і дарог. / Трубіць ціша світальная, / крышталёвая, развіталёвая, / і патане яна / у вадаспадзе дня*». Дарэчы, гэты ўрываек ілюструе яшчэ адну характэрную для графічнага афармлення вершаў А. Вярцінскага дэталі: радкі пачынаюцца з вялікай літары толькі тады, калі пачатак радка супадае з пачаткам сказа, а ў астатніх выпадках выкарыстоўваецца малая літара, што можна зразумець як першапачатковую ўвагу не столькі да фармальнай структурнай часткі (радка), колькі да сэнсава-сінтаксічнай (сказа).

Асацыяцыйную сувязь (не «імітацыйную», а менавіта ўнутраную сувязь на ўзроўні вобразаў і характару маўлення) з паслярэвалюцыйнай савецкай рускамоўнай паэзіяй можна ўбачыць у вершы «Бурбоны вяртаюцца ў Парыж», які сам аўтар вызначыў як «гістарычны эпід»:

*Што, рэвалюцыя, – гарыш!
Дагарае твой сцяг чырвоны!..
Бурбоны вяртаюцца ў Парыж,
на трон вяртаюцца бурбоны.
Ззяў, раяліст, тваё ўзяло!
Радуйся, люд забабонны!
Бурбоны жывучыя, як зло,
назва жывучыя бурбоны.*

*Радуйся, дзікая Вандэя, –
перамагла контррэды,
А ты чаго невясёлы, плебе?
Ці табе хмурыцца лепі?
У цябе такое ўражанне,
што не было дня ўчарашняга?*

Прыведзены ўрывак паказвае, што ў значаным паэтычным тэксце шырока ўжываюцца клічныя (пытальныя і пабуджальныя) сказы, звернутыя да суразмоўцы-адрасата. Гэтая рыса на фоне выразнай сацыяльна-палітычнай накіраванасці верша таксама дазваляе гаварыць пра пэўнае падабенства з рэвалюцыйнай рускамоўнай паэзіяй грамадскага характару, у прыватнасці, з творамі У. Маякоўскага (напрыклад, знакамітыя радкі «Ешь ананасы, рябчиков жуй...», напісаныя ў 1917 г.).

Трэба адзначыць, што творчасць А. Вярцінскага даволі разнастайная ў жанравых адносінах, і таму некаторыя вершы паэта шмат чаго маюць ад байкі, напрыклад, верш «Пра воўка памоўка...». Але «звычайны» басны характар твора абавязкова суправаджаецца аздабленнем тэксту ўдалымі, трапнымі, высокамастацкімі вобразнымі і экспрэсіўнымі сродкамі. Так, мы бачым і сутучнасць лексічных адзінак на мяжы паранамазіі (што працягваецца ў назве), і прыём градацыі (*Ды ён жа двойчы хамелеон <...> Ды ён жа тройчы хамелеон*), і значную колькасць паўтораў (*Ай ды воўча! Ай ды ён!; Стаіць, усміхаецца і інш.*) І зноў жа верш сведчыць пра непарыўную сувязь грамадскага і асобнага: накіраваны на выкрыццё заганаў жыцця, верш асуджае двурожнасць, якая не толькі псуе жыццё на ўзроўні сацыяльным, але і ганьбіць само чалавечае «Я», унутраны свет.

Яшчэ больш «басны» характар праявіўся ў вершы «Акіян і лужына». Цікава, што ў вершы нежывыя рэаліі выступаюць як дзейныя асобы, прычым гэтая супрацьлеглыя паняцці (акіян як сімвал велізарнага і лужына як сімвал маленькага) дапамагаюць у сатырычнай форме выкрыць з'яву неадпаведнасці ўнутранага свету (маюцца на ўвазе здольнасці, магчымасці, якасці) і знешніх намаганняў-праяў, прычым гэтая неадпаведнасць выклікае горкі смех як у выніку замянішэння, так і ў выніку завелічэння рэальнай вартасці чалавечай асобы:

*Я сказаў:
«Акіян – вялікая лужына».
Як усхадзіўся акіян!
<...>
Я моўчкі глядзеў, як шалее стыхія,
і думаў са скрухай:*

*«Вялікі такі,
А крыўдзіцца гэтак жа, як і другія,
Як дробныя лужыны і ручайкі».*

<...>

– Лужына – мікраакія.

Словы мае пачула лужына.

*Лоб наморшчыла напружана
і пачала падрабляць свой зыб
пад акіянскую шыр і глыб.*

<...>

Я глядзеў, і мне было смешна, і мне было сумна за яе.

Уважлівы да разнастайнасці не толькі жанрава-мастацкага боку паэзіі, але і да яе змястоўнага багацця, А. Вярцінскі не мог абысці тэму вайны. Пры гэтым у некаторых вершах вайна з'яўляецца «асноўным прадметам» тэксту, а ў некаторых яна нібыта «саступае» на другі план, але фактычна з'яўляецца прычынай тых ці іншых падзей, з'яў. фарміруе характары і лёсы, што знаходзяць неспасрэднае адлюстраванне ў тэксце.

У вершы «Балада пра спаленую вёску і жывога пеўня» жахі вайны перадаюцца, з аднаго боку, неспасрэдна, яны не хаваюцца між радкоў (*Гэта была не проста вайна. / Гэта было нешта больш страшнае, больш дзікае.*), а з другога – бадай што яшчэ большы ўплыў выклікае ўвядзенне ў тэкст вобраза-сімвала здзічэлага пеўня на папядлішчы, што ўсё спрабуе і спрабуе абудзіць вёску, у якой не засталася ніводнага жывога чалавека. Гэты пэвень сімвалізуе нешта недарэчнае, чаго не павінна быць; з'яўленне гэтага пеўня было выклікана вайной, і таму вынікае, што вайна – гэта і ёсць самае недарэчнае, што толькі можа быць, што павінна назаўсёды застацца выключна ў мінулым. Цікава, што з пункту гледжання фармальнай пабудовы гэты тэкст адзначаны яшчэ адной даволі характэрнай для творчасці А. Вярцінскага рысай, а менавіта – спалучэннем праявінага і вершаванага маўлення. Так, пачатак верша складаецца з шасці сказаў, што падаюцца кожны з новага абзаца і не маюць дакладнага вершаванага памеру або рыфмы, але маюць пэўную ўнутраную рытмічную арганізацыю, якая, дарэчы, прымушае ўгадаць знакамёты вершы ў прозе І.С. Тургенева:

Гэта была не проста вайна.

Гэта было нешта больш страшнае, больш дзікае.

Помню, міма майі вёскі ішлі карнікі – маю вёску яны абышлі.

А праз нейкі час мы пачулі стралянніну, убачылі дым – чорныя клубы дыму.

Назаўтра мы даведаліся, што спалена вёска Кісялёва (яе знойдзеце гэтую назву на могілках вёсак у Хатыні), а жыхары яе забіты, ад старога да малаго.

І яшчэ мы пачулі жаслівы расказ пра тое, як некалі дзён «дыхала» магіла, куды карнікі скідалі кісялёўцаў, як крычаў на вогнішчы здзічэлы пэвень.

(«Балада пра спаленую вёску і жывога пеўня»)

Яшчэ ў адным вершы («Дынамік»), прысвечаным вяснянай тэматыцы, вайна неспасрэдна не апісваецца, але яна з'яўляецца прычынай таго, што старая жанчына засталася адна: з трох яе сыноў двое загінулі, а адзін прапаў без весткі. Важнай рысай гэтага твора з'яўляецца майстэрскае валоданне моўнай характарыстыкай персанажа, якое прадэманстравана аўтар: так, старая жанчына замест слова «радыё» ўжывае фанетычны дыялектызм «радзіва». Невыпадкова, што ў тэксце амаль адсутнічаюць словы, якія адразу ўспрымаюцца як іншамовныя (параўн. з вершам «Бар'ер»: *квантуе, сфера, эра, гравітацыя* і інш.). Праца паводле адбору прыдатных лексічных адзінак праяўляецца і ў тым, што ў вершы часта сустракаюцца словы з памяншальна-ласкальнымі суфіксамі (*сынч, крыкунок, малодшанькі, ножчанькі, сярэдненькі, сярэбранькі, слаўненькі*); відавочна, гэта, з аднаго боку, раскрывае здольнасць аўтара «ўжывацца» ў вобраз нават у невялікім творы і выкарыстоўваць адпаведныя лексічныя адзінкі, а з другога – з'яўляецца праявай фалькларызму, хоць і няяўнага.

Адным з паказчыкаў таго, наколькі творчасць паэта адпавядае свядомасці і душы народа, з'яўляецца песеннае жыццё вершаў. У гэтым плане асабліва адметным з'яўляецца твор «Два полі»: гэтая песня з п'есы-казкі «Скажы сваё імя, салдат» у выкананні вакальна-інструментальнага ансамбля «Сябры» стала адной з найбольш вядомых і моцных па ўздзеянні песень групы.

А. Вярцінскі ў вялікай колькасці вершаў разважае над тым, што азначаюць такія паняцці, як чалавечнасць, любоў, спачуванне, і гэтыя разважанні маюць мэтай адно: спасцігнуць, што гэта за істота такая – «чалавек», што значыць быць чалавекам. Так, у вершы «Мы напачатку зазналі страху...» лёгка прачытваецца думка, што чалавек – найвышэйшая істота, бо толькі яму ўласцівая чалавечнасць, але права называцца чалавекам яшчэ трэба зарабіць, а быць сапраўды чалавечным – вельмі няпроста. Дарчы, у гэтым вершы добра бачна роля сінтаксічнага ўзроўню: верш змяшчае значную колькасць рознага роду няпоўных канструкцый, што стварае эффект эканомнасці маўлення, г.зн. з'яўляецца магчымым павялічыць аб'ём інфармацыі, што перадаецца праз адносна невялікую колькасць вербальных адзінак:

*Мы напачатку зазналі страху,
перад прыродай лалалі ніц.
Потым лятаць вучыліся ў птахоў,
агонь здабываць – у навалініц.
Плаваць – у рыб,
у пароды кацінай*

*мы вучыліся плаваць,
іжмець – у ветра,
у кракадзіла –
фальшывыя слёзы праліваць.
Быць задумнымі – у воблак,
Быць спакойнымі – у дрэў.*

Яшчэ адной адметнай рысай гэтага верша з'яўляецца выкарыстанне прымаўкі (3 ваўкамі жыць – па-воўчы выць). Выкарыстанне фразеалогіі ў паэзіі А. Вярцінскага – гэта з'ява далёка не адзінкавая, а пэўная «цытатнасць» можа праўдліва не толькі непасрэдна ў тэксце, але і праз эпіграфы. У гэтым плане абавязкова неабходна ўзгадаць цыкл вершаў «Лясныя прымаўкі»: кожны твор з гэтага цыкла мае эпіграф-прымаўку, і гэтая фразеалагічная адзінка ў назменным або ў трансфармаваным выглядзе ўключаецца ў паэтычны тэкст. *Ваўкоў баяцца – у лес не хадзіць; Хто ў лес, а хто на дрэвы; Лес сякуць – трэскі ляжучы; Далей у лес – болей дроў; Колькі ваўка на кармі – усё адно ў лес глядзіць.* Цікава, што жожнуць з такіх парэміялагічных адзінак можна зразумець як у прамым, так і ў вобразна-пераносным сэнсе, пры гэтым верш не страчвае сваёй унутранай логікі, але прачытанне твораў атрымліваецца зусім іншае.

Вядома, што пры размове (маўленні) найбольш запамінаецца тое, што сказана напачатку або напрыканцы тэксту. З гэтага дагідна вынікае мэтазгоднасць выкарыстання ў паэзіі такога прыёму, як нечаканае заканчэнне твора. У якасці прыкладу такога прыёму (ад якога эффект узмацнення за кошт паўтараў на пачатку аднолькава пабудаваных адрэзкаў-строф) можна прывесці верш «Спачуванне»:

*Спачуваю чалавеку,
калі ў яго праразаюцца зубы.
У мяне самога праразаліся зубы,
і хоць я гэта не помню,
але ведаю: балоча было тады.*

*Спачуваю чалавеку,
калі ён б'еіцца над пытаннямі,
калі да яго прыходзяць сумненні,
калі яго спасцігаюць расчараванні.
Я зведаў на ўласным вопыце
і тое, і другое, і трэцяе.
<...>*

*Спачуваю чалавеку,
калі ён баіцца смерці,
калі ён паміраць не хоча.
Я ж сам смяротны і ведаю:
Не так гэта лёгка намерці,
калі над табой такое сіняе-сіняе неба,
калі вакол такая зялёная-зялёная трава.*

*Спачуваю чалавеку,
і гэта, відаць, натуральна.
Бо хто ж яму наспачувае,
Калі не я – такі ж, як ён, чалавек!*

Нечаканасць заканчэння ў гэтым выпадку заключана ў тым, што аўтар, з аднаго боку, праводзіць мяжу паміж сабой і чалавекам (бо гаворыць аб чалавеку ў форме трэцяй асобы), а з другога, безумоўна, далучае сябе да людзей. Прыведзены ўрывак перадае таксама яшчэ адну

характэрную асаблівасць твораў А. Вярцінскага: думка выказваецца поўнаасцю адкрыта, але ні ў малой ступені не ўзнікае ўражанне публіцыстычнасці або страты мастацкасці маўлення.

У паэзіі А. Вярцінскага можна знайсці і адбіткі рэлігійнай паэтыкі і тэматыкі, у прыватнасці, верш «Бунт», які паводле зместу можна аднесці да апакрыфічнай літаратуры. Важным фактарам структурнай арганізацыі тэксту з'яўляецца тое, што мастацкі расповед пра пэўнае здарэнне-размову на працягу амаль усяго твора вядзецца ў форме трэцяй асобы (анёлы, херувім = «яны», «ён»), але ў самым канцы твора з'яўляецца аўтарскае (або лірычнае) «Я», якое нечакана падводзіць рысу наступнымі словамі: «...*Не ведаю я, як вырашыў бог, якія прыняў ён меры*». Наогул, у вершы лёгка прасочваецца паралель з жыццём грамадства дзе «ўсе як адзін», «як прынята», «не задумваючыся»; але чалавек – толькі тады сапраўды чалавек, калі ён не адварочваецца ад жыцця, думае, унутрана расце; інакш кажучы, да сабе самога яшчэ трэба прыйсці, і гэтая справа далёка не простая і не хуткая.

Асэнсаванне паэтам чалавека, яго лёсу ў творчасці А. Вярцінскага шчыльна звязана з асэнсаваннем узасмаадносін «чалавек – прырода»; добрым прыкладам тэкстаў такога кірунку можа служыць верш «Некалькі слоў пра лес»:

*Гішлі мы ў лес па прасалоду,
па кветкі, ягады, смалу.
Гішлі мы ў лес па асалоду.
І вось – сякерай па ствалу.
Лес нас любіў,*

а мы не любім.

*А мы яго сячом і зубім.
Не хочам мы любві ўзаемнай.
Ён нам – свае дары.*

Дзя разумення твора важна ўлічваць, што ён быў напісаны ў шасцідзесятых гады ХХ ст, калі пра беражлівых адносіны да прыроды гаварыць было зусім не прынята; наадварот, чалавек падазваўся як «цар прыроды» і ставіўся над прыродай, ён павінен быў яе скарыць, перарабіць, перайначыць у адпаведнасці з сваімі ўжўленнямі і інтарэсамі. Зыходзячы з гэтага верш атрымлівае зусім не элегічна-пастаральную афарбоўку, а відавочную сацыяльную адзначанасць, грамадскае гучанне; дарэчы, актуальнасць падобных твораў зрабілася відавочнай толькі праз дзесяцігоддзі, калі ў адносінах да прыроды ўжо было зроблена непразумнага, жорсткага, нават непараўнага.

Калі разглядаць творы А Вярцінскага не ізалювана адзін ад аднаго, а ў сукупнасці, ва ўзаемнай сувязі, можна заўважыць, што іншы раз сустракаюцца вершы, даволі блізкія паводле часу напісання, што з'яўляюцца своеасаблівымі «дыпціхамі»: першы з такіх вершаў уздымае праблему, акрэслівае пытанне, перадае пэўныя пачуцці, прапануе меркаванні і г. д., а другі – тэматычна і вобразна звязаны з першым, з'яўляецца своеасаблівым «дадаткам», які дазваляе зірнуць на прадмет верша з супрацьлеглага боку і змяшчае пры гэтым нечаканую, падчас процілеглую ў параўнанні з першым вершам думку. Прыкладамі такіх своеасаблівых «дыпціхаў» могуць служыць вершы «Сустрэчы» і «Развітанне», «Дзве паралельныя прамыя» і «Бацну ў мінуту азарэння...» і інш. Так, у іншасказальным вершы «Дзве паралельныя прамыя» сапраўды дзве паралельныя прамыя сімвалізуюць лёсы людзей, якія могуць ісці (= «жыць») побач, але не мець нічога агульнага і ўсё жыццё заставацца чужымі. У вершы ж «Бацну ў мінуту азарэння...» напярэма гаворыцца, што паралельныя прамыя (= «людзі») могуць сустрэцца, бо жыццё чалавека, яго ўнутраны свет значна багацейшыя і мацнейшыя ў параўнанні з «трыма вымярэннямі» – даўжынёй, шырынёй, вышынёй.

Выкарыстоўваючы нават традыцыйныя прыёмы і вобразныя сродкі, паэт заўсёды імкнецца надаць ім нешта новае, свежае, цікавае. Прыкладам у гэтых адносінах можа паслужыць верш «Высокае неба ідэала», у якім не проста шмат рознага тыпу паўтараў (што само па сабе далёка не наватарскае), але ёсць чатыры радкі, у якіх пры аднолькавай сінтаксічнай (а таксама падобнай сэнсавай) будове замяняюцца два словы (першае і трэцяе); у выніку сэнс

і экспрэсія ўзмацняюцца не толькі за кошт паўтораў, але яшчэ і за кошт зменнага лексічнага складу: маўленне робіцца больш шматтанным і адначасова ўвага засяроджваецца на пастаянным кампаненце:

*Хмурэў – ты ўсмішку мне вяртала.
Звярэў – ты мудрасць мне вяртала.
Хварэў – ты сілы мне вяртала.*

*Старэў – ты свежасць мне вяртала, –
высокае неба ідзала!
(«Высокае неба ідзала»)*

З пункту гледжання тэорыі камунікацыі, мастацкі твор уяўляецца як такі тып тэкстаў, падчас «расшыфроўкі» аўтарскай задумы якіх адрасату (г.зн. чытачу) належыць найбольшая доля самастойнасці: «ваганні» ўспрыняцця, разумення сэнсу могуць быць вельмі значымі. Але відавочна і тое, што мастацкія тэксты, у сваю чаргу, могуць адрознівацца «ступенню свабоды» ў іх інтэрпрэтацыі. Ілюстрацыяй мастацкіх твораў з надзвычай высокай ступенню ўдзелу чытача ў сэнсавым і вобразным напаўненні тэксту з'яўляецца верш «Мужчына. Жанчына. Чаканне...»:

*Мужчына. Жанчына. Чаканне.
Шуканне. Блуканне. Час.
Жанчына. Мужчына. Спатканне.
Вітанне. Пытанне. Адказ.*

*Мужчына. Жанчына. Дыханне.
Сэрцабіццё. Забыццё.
Жанчына. Мужчына. Каханне.
Мужчына. Жанчына. Жыццё.*

(«Мужчына. Жанчына. Чаканне...»)

Гэты верш складаецца з васьмі радкоў і ўтвараецца сказамі, якія маюць толькі адно слова (назоўнік), але з прычыны значнай сэнсавай нагрузкі (дарэчы, гэтыя лексічныя адзінкі для чалавека адзначаны канцэптуальным характарам) верш дазваляе ў пэўнай ступені намалёваць пэўную карціну падзей, дзе галоўным з'яўляецца пачуццё. У гэтай карціне аўтар абазначае толькі самыя галоўныя сэнсавыя кропкі, а ўсё астатняе дадумвае і ўяўляе сам чытач у адпаведнасці з сваімі ўнутранымі асаблівасцямі, жыццёвым вопытам; у выніку адбываецца так, што чытач у максімальна поўнай ступені ўдзельнічае ў «напісанні» мастацкага твора.

Пятрусь Макаль (Пётр Міхайлавіч Макаль) паходзіць з сялянскай сям'і вёскі Крушыняны (зараз адносіцца да Польшчы). Паступіўшы пасля сямігадовай школы ў Гродзенскі будаўнічы тэхнікум, праз два гады П.М. Макаль канчаткова вызначыўся з тым, што яго жыццёвы шлях і адукацыя павінны быць звязаны з літаратурай. Таму, не скончыўшы поўны тэрмін навучання ў тэхнікуме, будучы член Саюза пісьменнікаў СССР паступае ў Гродзенскі педагагічны інстытут, дзе і атрымлівае ў 1953 г. дыплом аб вышэйшай адукацыі, а пасля (у 1960–1962 гг.) вучыцца таксама на Вышэйшых літаратурных курсах пры Спі СССР. Працоўны шлях П. Макаля ўключае такія пасады, як рэдактар аддзела культуры і навукі часопіса «Маладосць», загадчык аддзела літаратуры ў газеце «Літаратура і мастацтва», рэдактар рэпертуарна-рэдакцыйнай калегіі Міністэрства культуры БССР, памочнік галоўнага рэжысёра па літаратурнай частцы Беларускага рэспубліканскага тэатра юнага гледача, літаратурны кансультант СП БССР, старшы рэдактар выдавецтва «Мастацкая літаратура», рэдактар аддзела паэзіі часопіса «Маладосць».

Значная частка вершаў П. Макаля адзначана спробай асэнсавання лёсу і прызначэнне чалавека, што добра бачна ў вершы «У пафасным уступе...» (1966г.):

*У пафасным уступе,
як у ступе,
Ваду вядомых слоў таўчыш штодня,
Пакуль алоўкам на сталі не стукне,
Нібыта лёс няўжальны, старшыня.
Жыццё, жыццё, кароткі твой рэгламент.
Як разгарнуцца тут на увесь размах?*

*Няўжо мы толькі камяні ў фундамент,
Каб іншыя дабудавалі гмах,
Каб здолелі вышынны дах пакласці?..
Але ж і мне
не потым, а цяпер,
Таварыш бок,
адрэж акраец шчасця
І долю чалавечую адмер!*

У приведеному тэксті адразу заўважаецца пашыранае ўжыванне лексікі, абумоўленай савецкай рэчаіснасцю: *старшыня, стукаць алоўкам па сталe, рэгламент, таварыш бог* (наогул, з пункту гледжання як атэістычна-савецкай, так і рэлігійна-хрысціянскай ідэалогіі апошняе спалучэнне знаходзіцца за мяжой дапушчальнай спалучальнасці). Выразна гучыць жаданне аказацца чымсьці больш значным, як звычайны камень у фундамент, у выніку чаго ўзнікае своеасаблівае супярэчэнне з агульнай пануючай грамадскай устаноўкай на тое, што асобны чалавек з'яўляецца не больш як «вінічкам» у сістэме. Вельмі паказальна, што ішчасе разумеецца як нешта апрадмечанае, рэальнае, рэчыўнае; яно павінна быць не ў абстрактнай «будучыні», а ўжо ў сённяшнім жыцці кожнага чалавека: «...не потым, а цяпер / Таварыш бог, адрэж акраец ішчасця / І долю чалавечую адмер!»

У парыведзенным можна ўбачыць і схаваную крытыку афіцыйных сходаў, на якіх «таўкуць ваду», покуль не скончыцца «рэгламент». Сучаснасць успрымаецца толькі як уступ да больш светлай будучыні ў жыцці дзяржавы, але жыццё асобнага чалавека ўяўляецца таксама як нешта каштоўнае, што не страчвае сваёй значнасці на фоне агульнай дзяржаўнай задачы. Пры ўважлівым чытанні ўзнікае наступная паралель: жыццё дзяржавы – гэта вялікі сход, на фоне якога працягласць жыцця асобнага чалавека – толькі кароткі ўступ.

Відавочна ўзасмадзяенне сэнсавай і фармальнай складанай у сістэме экспрэсіўных сродкаў: тройчы ўжываецца «лесвічка Маякоўскага», прытым падзел на «прыступкі» гэтай лесвічкі прызначаны для канцэнтрацыі ўвагі на пэўных важных дэталях. Так, першы падзел радка праясняе для ўспрыняцця параўнанне, пабудаванае на з'яве аманіміі (*уступе – у ступе*); другі – падкрэслівае важнасць атрымання ішчасця для кожнага (*і мне*) і менавіта зараз (*не потым, а цяпер*); трэці – дапамагае заўважыць незвычайны з пункту гледжання лексічнай спалучальнасці зваротак «*таварыш бог*».

Паказальна, што ў сістэме вобразных сродкаў значнае месца займаюць параўнанні, прычым яны могуць уключацца ў тэкст як з дапамогай фармальных паказчыкаў (як у *ступе*; *нібыта лес няўмольны*), так і без іх, г. зн. за кошт выкарыстання слоў, што называюць параўнёныя паняцці, у якасці граматычнай асновы: першае – у функцыі дзейніка, другое – у функцыі выказніка, які перадае істотную характарыстыку дзейніка менавіта праз сэнсавое прыпадабненне двух паняццяў (*мы талькі камяні ў фундамент*).

Маючы разнастайную тэматычную накіраванасць, многія вершы П. Макаля дэманструюць другасную пазіцыю формы, ступені важнасці яе захавання на працягу твора, у параўнанні са зместам, неабходнасцю перадаць строга вызначаны, патрэбны сэнс. Пакажам гэта на прыкладзе верша «Мой лес»:

*Лес, як вада, наталіе смагу.
Задыхаючыся ў вулічнай мітусні,
Я лесу крычу,*

*як ратаўнаму магу:
– Дай мне глыток сваёй цішыні!*

*У бор, як у тайну, загляну я,
Каб зведаць сапраўдную глыбіню:
За абьякавасцю драўлянаю
Колькі ўнутры схавана агню!*

*Калі да мары маёй стопавярховае
З паходняй падпальчыка*

вораг лез,

Я скажу:

*– Будзь маёй аховаю,
Самая мнагаствольная артылерыя –
Лес.*

Скрыпчай – дык скрыпчай,
якая б прапела
Крык, і надзею, і гора да дна,
Усё, што нямая лясная казла
Выказаць людзям хацела здолна.
Мачтаю –
ростам ад крона да кораня.
Ці мала ямчч высокіх настой?
І дрэвам самую бездакорную
Характарыстыку выдаць гатоў.

Секлі, палілі цябе на бяду маю.
А ты зноў – галавою да нябёс.
Я пра цябе часта думаю,
Мой лес –
Мой лёс.

З метрычнага пункту гледжання другаснасьць формы праяўляецца ў зьменнай колькасьці націскных цэнтраў у радках: радкі звычайна маюць 3 («*Задыхаючыся ў вугільнай мітусні*»; «*Самая мнагаставольная артылерыя*»; «*Характарыстыку выдаць гатоў*») або 4 («*Лес, які вада, наталіе смагу*»; «*Скрыпкай – дык скрыпкай, якая б пралетал*»; «*Крык, і надзею, і гора да дна*») такія цэнтры. Агульная колькасьць націскных і ненаціскных складоў можа вагацца ў вельмі значных межах, ад 1 да 13, хоць большасьць складаецца з сукупнай колькасьці ад 9 да 12, найчасей з 10. Па строках, у т. л. умоўна вылучаных, размеркаваньне наступнае:

10	12	12	9	
10	10	11	9	
13	10	10	13	1
12	10	12	9	
11	10	11	10	
12	10	11	10	
4	11	3	10	10
12	9	9	2	2

233

яшчэ *высокіх пастоў*». Не за кошт шматразовага паўтору, але за кошт устойлівага выразу неспрэчна і адназначна выказваецца думка пра тое, што радзіма (у абодвух значэннях: «малая радзіма» і «Радзіма як грамадства») займае выключна важнае месца ў жыцці, надае сілы, дзякуючы якім можна перамагчы любых ворагаў: *«Вось што значыць як след акапацца, / Укараніцца на роднай зямлі!»*.

Зноў шырока ўжыты параўнанні, прычым некаторыя з іх з'яўляюцца традыцыйнымі і чаканымі (спатаяць смагу найбольш зручна вадой, таму ў першым радку ўзнікае параўнанне лесу і вады), а некаторыя – нечаканымі, нестандартнымі, свежымі (у трэцім радку лес не проста ўяўляецца як асоба, да якой можна звярнуцца; ён параўноўваецца з ратоўным магам). Дарэчы, параўнанні дапамагаюць не толькі «ўпрыгожыць» верш, але і перадаць думку пра выключную важнасць з'явы, якая апісваецца: вядома, што пражыць без спаталення смагі чалавек можа значна меней, чым нават без ежы. Цікава, што ў гэтым творы дарэчна падключасца фанетычны ўзровень уздзеяння ў апошніх двух радках, пабудаваных на вельмі высокай ступені сугучнасці (першыя словы паўтараюцца, а другія адрозніваюцца толькі адной літарай), якая знаходзіцца на мяжы аманіміі.

Сярод вершаў П. Макаля можна знайсці і рытмічна дасканалыя, з дакладнай рыфмай, напрыклад, «Поле, поле...»:

*Поле, поле,
У сваім прыполе
Колькі цудаў ты прыносіш мне!
Да пары,
як змагары ў падполлі,
Тояцца зярняты ў баразне.
У раллі вілгоцнай валаконцы
П'юць жывую сілу –
Сок зямны.
Час праб'е –
І пікамі да сонца
З чэбрадзі праклонюцца яны.
Выстаіць у полі войска хлеба
Мускулістых каласоў атрад,
Хоць свае налёты робіць з неба
Бамбардзір цяжкі –
Грымотны град.*

*Навальніца нібу палівае,
І маланку-тэлеграму мне
Адбівае
Пошта палаяя:
Ураджай дастеў на чаліне.
Мы ўзышлі,
Нібы зярняты,
З поля
І упадзём ізноў у поле мы.
Поле,
У тваім замкнёным коле
Нашы душы, думы і дамы.
Сплю ў каменным сховішчы кватэры.
Але што там бухае,
як цэп?
Хто так гулка стукаецца ў дзверы?
Гэта ты,
пасланнік поля –
Хлеб.*

Рытмічная выверанасць асабліва добра адчуваецца пры ўспрыманні тэксту «на слых»; пры візуальным жа чытанні разбіццё пэтычнага тэксту на радкі ў пэўнай ступені зацімняе рытмічную арганізацыю. Зноў цэнтральнае месца ў сістэме вобразных сродкаў займаюць параўнанні: зярняты ў баразне параўноўваюцца са змагарамі ў падполлі; зямны сок – з жывой сілай; усходы – з пікамі; каласы ў полі – з войскам і атрадам; град – з цяжкім бамбардзірам; навальніца – з тэлеграмай-маланкай; людзі з зярнятамі (пры гэтым узнікае нават другі ўзровень параўнання: нараджэнне прыпадабняецца да ўсходаў, а смерць – да падзення ў поле); кватэра – з каменным сховішчам; стук у дзверы – з цёпам. Выкарыстоўваюцца ў вершы і іншыя выяўленчыя сродкі:

– фразеалагізм («замкнёнае кола»);

– увасабленні (поле ў прыполе прыносіць цуды; хлеб у якасці пасланніка поля стукаецца ў дзверы);

– лексічныя паўторы (шматкратна выкарыстоўваецца назоўнік *поле*, прычым замест яго ніводнага разу не ўжываецца асабовы займеннік ніякага роду «яно», што падкрэслівае адухаўлёнасць гэтага паняцця: вядома, што да ніякага роду звычайна адносяцца неадушаўленыя назоўнікі, таму выкарыстанне названага займенніка ў гэтым выпадку непажаданае);

— аднародныя члены, пры гэтым выдавочна ўзаемадзейнічаюць планы сінтаксічны (пералік словаформ з аднолькавай сінтаксічнай функцыяй), семантычны (азначаныя словаформы называюць кантэкстуальна роднасныя паняціі) і фанетычны (назіраецца не проста сугучнасць слоў, а нават так званая метаграма — г.зн. ланцужок слоў, у якім кожнае наступнае адпозніваецца ад папярэдняга толькі адной літарай: *душы — думы — дамы*).

Нягледзячы на разнастайнасць ужытых сродкаў, галоўнае месца ў вобразна-экспрэсіўнай структуры разгледжанага твора займаюць менавіта параўнанні. Аднак у творчай спадчыне П. Макаля мы можам адзначыць і пазытычныя тэксты з іншым размеркаваннем «удзельнай вагі» мастацкіх прыёмаў, напрыклад, у вершы на ваенную тэму «Двадцаты год»:

*Свой доўгі сум нясе дамоў яна —
У гмах зіркасты, што ў зялёных сховах.
Адзін сляпы квадрат яе акна
Чарнее між агнёў шматпавярховых.
А недзе ў шафе пахавальны ліст —
Яе удаўства мандат бестэрміновы.
...І зноў з птушкі выбухае ліст —
Атожылак вясновае абновы.
Двадцаты год яе цяжкай будзе.
Не верачы ў круты прысуд паперы,
Двадцаты год яна адна ідзе
Па вуліцы сваёй жаночай веры.*

*Варочай успамінаў збіты куль,
Вышукваючы зерні дарагія.
Нібыта ўваскрашаючы, адтуль
Двадцаты год вяртаюцца другія...
Ёй кроў, як токам, скроні апячэ,
Калі к суседзям нехта зружне ў дзверцы.
Дык, значыцца, не скончана яшчэ
Вайна, што замінірала сэрцы!
Агнёў аконных зіхатлівы шыфр
Высвечвае жыццё ярчэй за словы...
А хіба злічыш, колькі чорных шыб,
З якіх трывога не зняла заслоны?*

Мы бачым, што ў тэксце няма непасрэднага апісання вайны з яе падзеямі, самаахвярнасцю, нечалавечай жорсткасцю, жахамі. Але ўсё гэта даволі зразумела «прачытваецца» праз указанне на лёс жанчыны, чыё жыццё паламала вайна: яна ўжо 20 гадоў таму (а верш напісаны ў 1965 г., і «двадцаты год» лёгка прачытваецца як «двадцатгоддзе Перамогі ў Вялікай Айчыннай вайне») атрымала пахавальны ліст на мужа, але яшчэ працягвае чакаць і ў якойсьці ступені не страчвае надзеі. Уздзеянне на чытача ў гэтым тэксце ажыццяўляецца пераважна за кошт лексічных сродкаў. Сапраўды, памер верша (пяцістопны ямб у няцотных радках і такія ж стопы з адным дадатковым ненаціскным складам напрыканцы цотных) на працягу твора не парушаецца. Рыфма таксама дакладная і вывераная, прычым пазт знаходзіць магчымасць зрэфмаваць словы або розных часцін мовы, або адной і той у розных граматычных формах. З боку ж лексічных адзінак мы заўважаем ужыванне напрыканцы 5-га і 7-га радкоў слоў-амонімаў («ліст» як дакумент і «ліст» як частка расліны), што ў пэўнай ступені закранае і ўзровень фанетычнай арганізацыі. Зноў сустракаюцца словы, якія больш звыклія для афіцыйнай грамадска-палітычнай сферы, чым для пазытычнага маўлення (спалучэнне «мандат бестэрміновы» выконвае ў тэксце функцыю параўнання ў дачыненні да назвы дакумента «пахавальны ліст»). Задзейнічана ў тэксце таксама і антанімія, прычым пададзеныя ў апрацаванай мастацкім мысленнем форме: паняцце «адзін» супрапастаўляецца паняццям «многія», «іншыя», «астатнія», а спалучэнне «сляпы квадрат» (= «чорны, які не свеціцца») процістаўляецца паняццю «агні» (= «светлы, запалены, які гарыць»). Цікава, што разам з параўнаннямі ў гэтым тэксце вельмі шырокае распаўсюджанне і самую вялікую частотнасць у супастаўленні з іншымі сродкамі атрымліваюць эпітэты: сум доўгі, гмах зіркасты, сховы зялёны, квадрат сляпы, агні шматпавярховыя, ліст пахавальны, мандат бестэрміновы, абнова вясновая, бяда цяжкая, прысуд круты, вера жаночая, куль збіты, зерні дарагія, агні аконныя, шыфр зіхатлівы, шыбы чорныя.

І яшчэ адна важная дэталёвая сэнсавай арганізацыі верша: хоць у пачатку верша даволі лёгка прасочваецца супроцьпастаўленне «яна» (г.зн. лірычная геранія верша) і «іншыя» (г.зн. тыя, хто жыве побач), у апошніх двух радках адназначна выказваецца думка пра тыповасць лёсу гэтай жанчыны: «хіба злічыш, колькі чорных шыб, / З якіх трывога не зняла заслоны».

Як сведчыць сказанае вышэй, П. Макаль закранае традыцыйныя для беларускай паззіі тэмы: вайны, роднай зямлі, прыроды, філасофскага асэнсавання часу, лёсу і прызначэння

чалавека. Разам з тым паэт спрабуе знайсці сваё паэтычнае маўленне, прычым для ўздзеяння на чытача ён задзейнічае магчымасці розных узроўняў моўнай сістэмы: фанетыкі, лексікі, марфалогіі, сінтаксісу. Але цэнтральнае месца ў экспрэсіўна-эстэтычнай сістэме П. Макаля займае, безумоўна, слова; іншыя сродкі і магчымасці – сінтаксіс, падзел на радкі і г.д. – прызначаюцца ў асноўным для таго, каб сканцэнтравалі ўвагу чытача на тым ці іншым слове, якім абазначана найбольш важнае ў сэнсавым плане (на пэўным адрэзку мастацкага тэксту) паняцце. З «класічных» вобразных сродкаў у паэзіі П. Макаля найбольш прадстаўлены параўнанні і эпітэты, прычым у розных творах вядучае месца можа належаць як першаму, так і другому моўна-выяўленчаму сродку.

Раман Тармола-Мірскі (Раман Якаўлевіч Тармола) нарадзіўся ў сям’і рамесніка ў гарадскім пасёлку Мір, адсюль і ўзнікла другая частка прозвішча, што разам з сапраўдным прозвішчам і ўтварыла псеўданім.

Атрымаўшы дыплом аб заканчэнні гісторыка-філалагічнага факультэта Мінскага педагогічнага інстытута, Р. Тармола звязаў сваё жыццё не толькі з літаратурай, але і з тэлебачаннем: пералік яго пасадаў уключае старшага рэдактара, загадчыка літаратурна-мастацкага аддзела, галоўнага рэдактара літаратурна-драматычных праграм, каментатара па літаратуры і мастацтву Беларускага тэлебачання. Акрамя гэтага, паэт шчыльна супрацоўнічаў з сцэнарна-рэдакцыйнымі калегіямі (мастацкіх фільмаў кінастудыі «Беларусьфільм», тэлевізійных фільмаў Беларускага тэлебачання), з Саюзам пісьменнікаў СССР [Р, № 18].

Ужо раннія вершы Р. Тармолы паказалі, што аўтар у высокай ступені валодае майстэрствам беларускага паэтычнага слова, а кожны, нават невялікі, твор адкрывае шырокія магчымасці для цікавых назіранняў лінгваэстэталогічнага характару. У якасці прыкладу возьмем верш «Сэрца», які датуецца 1962 годам [Тармола, 1994]:

Сэрца плача наўзрыд,

як дзіця малое,

Чалавек стараецца

яго супакоіць –

Гладзіць сэрца цёплай рукою.

Чалавека нехта пакрыўдзіў, відаць,

А цяпер вось

сэрца рукою гладзь

І адносіны лепшыя з ім

наладжвай,

Перад сэрцам чужую віну загладжвай.

Бо ў гневе сэрца сябе не памніць,

І, бывае,

невінаватаму памсціць...

Чалавек свайго сэрца

ведае нораў:

Не, яно не сцішыцца скоро.

Чалавек што ні крок

стыняецца:

Зараз лёс яго вырашаецяца.

З пункту гледжання формы мы адразу заўважаем, што прыкладна палова (7 з агульнай колькасці 13) радкоў верша пададзена ў форме «лесвічкі Маякоўскага», а астатнія прыводзяцца ў «звычайным» выглядзе, як «непадзеленыя». Яшчэ больш увагі прыцягвае тое, што радкі маюць значныя разыходжанні ў колькасці складоў (12 / 13 / 9 / 11 / 10 / 12 / 12 / 10 / 12 / 12 / 9 / 10 / 10); у першую чаргу гэта тлумачыцца тым, што аўтар пры неабходнасці выкарыстоўвае пропускі або устаўкі ненаціскных складоў. Такі характар паэтычнага маўлення прыводзіць да таго, што рытміка верша трымаецца толькі на націскных складах, г.зн. павялічваецца роля рытму ўнутранага ў параўнанні са знешнім. У сваю чаргу, гэта вымушае зрабіць выснову пра відавочную перавагу сэнсава-экспрэсіўнага боку твора над фармальна-метрычным, што фактычна азначае перавагу ўнутранага над знешнім, зместу над формай.

У гэтым жа вершы дакладна раскрываецца істотная рыса паэтычнага крэда Р. Тармолы: выкрыць таямніцу ўнутранага свету чалавека, у якім самае важнае месца займаюць пачуцці. Невыпадкова сэрца чалавека выступае як самастойная асоба, з якой не проста трэба лічыцца, але якая нават кіруе чалавекам да такой ступені, што здольна прывесці да вызначальных крокаў, вырашаць яго лёс.

Неабходна адзначыць таксама, што на працягу твора рытмічны малонак змяняецца: апошнія два радкі маюць не 4 націскныя склады, а толькі 3, што прыцягвае ўвагу чытача да сказанага ў іх (вядома: непадобнае да астатняга заўсёды вымушае звярнуць на сябе ўвагу).

Наогул, колькасць радкоў у вершы няцотная, бо на фоне парнай рыфмы пачатак верша, які абмалёўвае сітуацыю (што паслужыла прычынай разважанняў у творы), складаецца з трох зрыфаваных суседніх радкоў; гэта вылучае пачатак у асобную, самастойную структурную частку.

Яшчэ больш значную ступень свабоды ў фарміраванні радковай структуры можна адзначыць у вершы «Дождж верасовы»:

Верасы...

Верасы...

Шчасця галас разнасіць бор двойчы,

тройчы.

Б'юць зялёнымі кроплямі буйнай расы

Верасы

Па каленях тугіх, дзявочых.

А дзяўчына хутчэй і хутчэй бяжыць.

У вачах расінка іскрыцца.

Напрасткі ляцяць па касым дажджы

Дзве нагі,

як дзве бліскавіцы.

Прыпынілася.

Лёгка на сэрцы ў мяне.

Твар дзявочы то гасне,

то ўстыхае.

П'ю паветра. Ніколі не піў так раней:

Навальніца мая побач цяжка дыхае.

Ногі босыя каля ізліца, як нож.

Ад каленяў вады струменьчыкі цягнуцца...

Толькі нізам прайшоўся руплівы дождж,

Верасовы дождж,

Вераснёвай раніцы.

У гэтым творы мы заўважаем ужо не проста «лесвічку Маякоўскага», а вельмі вольны падзел тэксту на радкі: так, рытмічна цэласны радок можа разбівацца на два асобныя з мэтай надання кожнай частцы большай сэнсавай самастойнасці, прычым калі ў першай страфе падмацавана фанетычнай мэтазгоднасцю (г.зн. «разбітыя» на асобныя часткі радкі ўсё ж рыфмуюцца; можна гаварыць, што ўнутраная рыфма нібыта павялічвае сваю значнасць да ступені самастойнай рыфмы напрыканцы радка), то ў трэцяй страфе такі падзел ажыццяўляецца выключна на сэнсавай падставе. Дарэчы, гэта ў вершы з рыфмай тыпу А-В-А-В прыводзіць зноў жа да няцотнай колькасці радкоў.

У абагульнена-змястоўным плане гэты верш з'яўляецца замалёўкай падзеі, нагадвае фотаздымак або ўрывац кінастужкі, якая на самой справе абазначае спробу перадаць пачуцці; у выніку ў чытача застаецца вялікая прастора для «дадумвання» пэўных падзей (здарэнняў, размоў і інш.), якія і сталі прычынай абазначанага стану шчасця.

Прыведзеныя вышэй вершы сведчаць яшчэ пра адну істотную асаблівасць паэзіі Р. Тармолы, а менавіта – пра структурную разнастайнасць аўтарскага маўлення: калі ў вершы «Сэрца» ён вядзе размову ад трэцяй асобы (дарэчы, можна толькі здагадвацца, адна ці не сам аўтар з'яўляецца тым чалавекам з пакрыўджаным сэрцам), то ў «Дажджы верасовым» выкарыстоўваецца форма займенніка першай асобы *мяне*, прыналежнага займенніка *мая* і дзеяслоўная форма *ію*.

Пэз, ранняя дзіцінства якога прыпала на гады вайны, не мог абыйсці ў сваёй творчасці і ваенную тэматыку. У гэтым накірунку можна назваць шмат вершаў, напрыклад – «Балада пра асколкі і росы», якая стваралася, перараблялася і ўдасканальвалася на працягу нязвычайна вялікага часу для твораў адносна невялікага аб'ёму⁵. Вайна перадаецца не проста як нешта жахліва-жудаснае, але як аб'ект ныванісці:

Колькі ў сэрцы нянавісці, гневу колькі

Да страшэннай вайны – праз жыццё

праясу,

Не прымаць каб дзецям расу за асколкі

І асколкі – за ранішнюю расу.

Наогул гэты твор вызначаецца высокай ступенню экспрэсіі, што ў пэўнай меры тлумачыцца ўжываннем неразбітых сказаў: атрымліваецца, што адносна невялікі адрэзак тэксту змяшчае шмат інфармацыі (*І асколкі – раса, / і раса – асколкі*). Узмацненне ўздзеяння на чытача ажыццяўляецца не толькі праз змену месца дзеяння і выказніка, але і дзякуючы

⁵ У зборніку «Зярынтэ з каласоў», які і стаў для нашага даследавання крыніцай вершаў Р. Тармолы, гэты верш датуецца 1959–1962 гг.

супрацьпастаўленню выражаных імі паняццяў, што дазваляе канстатаваць цеснае ўзаемадзеянне лексічнага і сінтаксічнага ўзроўняў у стварэнні вобразнасці верша.

Насамрэч, Р. Тармола па-майстэрску суадносіць тэматычную накіраванасць вершаў і тыя мастацкія сродкі, якія ў найвялікшай ступені будуць адпавядаць патрабаванням кожнага канкрэтнага твора. Добрым прыкладам у гэтым плане з'яўляецца верш «Песню слухаем...»:

Песню слухаем:

Узяўцеў сцява,

я,

не чакаючы воплескаў.

дрэва,

Засталіся са мной

сонца яркае.

толькі дзіва-гукі.

Я, – шапку зняўшы з такога прычыны,

Застаюцца так

Дрэва, – крону схіліўшы зялёнай хмаркай,

у вачах ад вясёлы водбліскі...

Сонца, –

І да дрэва самі

рассунуўшы промнямі аблачыны.

пацягнуліся рукі.

Песня недзе на дрэве сядзела,

– Дай аддзякаваць выканаўцу,

Птушыная песня шчыра.

Ён сядзеў на адной

Гэту шчырасць адчуў я

ўсім целам –

з тысячы

Кожны нерв вібруе.

тваіх галінак.

А можа, самога летш дачакацца?

Можна, ён прыляціць сюды на спачынак?

Прыведзены верш прысвечаны тэме стаўлення чалавека (паэта) да прыроды, ён змяшчае відавочнае выражэнне поўнай аднасці з ёю. Адсюль лагічна вынікае вядучы вобразны сродак – увасабленне: дзякуючы яму, у якасці «раўнапраўных асоб» выступаюць аб'екты, якія маюць прыныпова розны рэальны маштаб: асобны чалавек, дрэва, сонца, птушка.

Паэзія Р. Тармолы сцвярджае думку, што ўнутраны свет чалавека – лірычнага героя, аўтара, іншых людзей – насычаны разнастайнымі пачуццямі, эмоцыямі, адчуваннямі і інш., прычым гэтыя пачуцці бывае не толькі цяжка перадаць словамі, але нават і вызначыць, зразумець: менавіта гэта вынікае з двух апошніх радкоў, якія ўтвараюць сабой пыталыныя сказы і змяшчаюць няпэўна-разважлівае, меркавальнае слова *можа*. Цікава, што апошні пыталынік суседнічае з шматкроп'ем, бо гэта выклікае патрэбную асацыяцыю: унутранае жыццё чалавека – гэта бесперапынны звязаны (злітны) працэс, які не ў поўнай ступені ўсведамляецца нават самім чалавекам, і таму вылучыць, дакладна акрэсліць, «класіфікаваць» асобную аўтаномную частку ўнутранага свету проста немагчыма.

Сутыкненне (з'яднанне або супрацьпастаўленне) рознамаштабных з'яў у адным творы – гэта даволі характэрны прыём у творчасці Р. Тармолы. Напрыклад, у вершы «На катку» мы назіраем цікавае ўзаемадзеянне двух планаў маштабнасці: касмічнага і рэальна-бытавога. Менавіта на супастаўленні гэтых планаў будуюцца вобразныя параўнанні: канькі – гэта ракеты; каток – неба або акіян; навічкі ў катанні – метэарыты. Відавочнае несупадзенне рэальных памераў надае вобразнай структуры верша глыбіню, аб'ёмнасць, незвычайнасць, што ў выніку павялічвае ступень эмацыянальнага ўздзеяння на чытача.

Трэба адзначыць, што параўнанні ў вобразнай сістэме твораў Р. Тармолы займаюць значнае месца: напрыклад, дрэвы могуць параўноўвацца з падлеткамі, неба паміж маланкамі – з вокнамі, хмара – з перасоўным душам (верш «Ліпень-ліпень»), дарогі – з рукамі, на якіх намацоўваецца пульс восені (верш «Пульс восені») і г.д. Пры гэтым прыём параўнання найчасцей ўжываецца ў цесным ўзаемадзеянні з іншымі сродкамі: так, у вершы «Ліпень-ліпень» значную ролю адыгрываюць таксама ўвасабленні (*маланка неба расчарвала; дрэўцы лапоцуюць лісцем; ліпень-ліпень частуе струменямі вады*) і гукапіс (праяўляецца ўжо ў назве); у вершы «Пульс восені» – эпітэты (*лісток нажоўку; самотны журавель; стэп шырокі; халодныя зоры; восень працоўная*) і ўвасабленне (*восень стэпам ішла*).

Нягледзячы на тэматычную разнастайнасць паэзіі, цэнтральнае месца ў творчасці Р. Тармолы належыць, безумоўна, асэнсаванню прызначэння чалавека; характэрным прыкладам у гэтых адносінах можа паслужыць верш «Адкрыць сябе...»:

Адкрыць сябе –

таксама адкрыццё.

*І радавацца ёсць усе прычыны,
Бо можна доўгае пражыць жыццё
І быць сляпым з відушчымі вачыма,*

Усё умець –

нічога не зрабіць.

*На дробязі растрачваць толькі сілы
І адчуваць пакутліва,
Нібы*

Сам засыпаеш залатую жылу...

Мы бачым, што ў прыведзеным тэксце думкі выказваюцца непасрэдна, прама, але адцення «павучальнасці» пазытычнага маўлення не ўзнікае ні ў малой ступені. Іншасказальнасць таксама адсутнічае, хоць і выкарыстоўваюцца два шматзначныя выразы, якія маюць пераноснае вобразнае значэнне: *сляпы з відушчымі вачыма* (г.зн. такі, хто не заўважае сутнасці, галоўнага, а звяртае ўвагу толькі на паўсядзёчны бытавы дробязі) і *залатая жыла* (г.зн. галоўнае ў жыцці; тое, у чым заключаецца прызначэнне чалавека, сэнс і сутнасць яго жыцця). З пункту гледжання метрыкі, гэта верш дакладна вывераны: ямбавае чаргаванне ненаціскных і націскных складоў не парушаецца ніводнага разу.

Задача твора – не намалюваць вобраз, а фактычна падзяліцца думкамі – выклікае пэўную асаблівасць марфалагічнага характару: назоўнікі маюць абагульнена-адцягненае значэнне, адносна мала прыметнікаў; разам з тым багата дзеясловаў і звязак дзеясловаўнага характару: *радавацца, ёсць, пражыць, быць, умець, зрабіць, растрачваць, адчуваць, засыпаеш*.

Будова гэтага тэксту адметная і ў сінтаксічным плане: верш складаецца з трох сказаў, вельмі няроўных паводле аб'ёму, а таксама паводле мэтавай нагрукі. Першы – самы кароткі (адзін радок з улікам «лесвічкі»), змястоўна з'яўляецца ёмістым выказваннем абагульнена-афарыстычнага характару. Два астатнія – гэта своеасаблівы «вынік», развіццё думкі, разважанне пра тое, што можа здарыцца праз няўважліва-бездумныя адносіны да свайго жыцця. Цікава таксама, што трэці (і апошні) сказ сэнсава і структурна няпоўны, г.зн. ён складае непадзельнае цэлае (зноў жа – і сэнсавое, і граматычнае) з папярэднім; гэта бачна асабліва выразна, калі кропку пасля другога сказа замяніць коскай.

Сярод твораў Р. Тармолы можна знайсці і вершы зусім іншага характару: яны не накіраваны на павучанне, выказванне якойсьці думкі, напрыклад, «Асенні гром»:

Ён сапраўды быў з аснага неба,

Гэта ж бывае не кожны год...

Громаадвод! больш не трэба!

Людзі,

прыдумайце болейвод.

Крокі людзей і дажджу

на бруку

Глушыць аркестра журботны грам.

Макрыя вочы,

сухія губы...

Мама, ці бачыш у вечным сне?

Тулаюць людзі,

бліскаюць трубы –

Паляць яны, як маланкі, мяне.

Прыведзены тэкст не мае прызначэння ўздзейнічаць на чытача строга вызначаным чынам. Верш выкліканы горам ад страты, і таму ўяўляе сабой неабходнасць проста «выгаварыцца», хоць бы часткова зменшыць унутраны боль праз словы; інакш кажучы, у аснове твора ляжыць не столькі мэта, колькі прычына. Ключавым словам для разумення гэтага служыць аўтарскі наватвор *болеядвод*. Напоўніў верш канкрэтным зместам, дакладна вызначыў прычыну ўнутранага стану чытачу дапамагаюць складанае словазлучэнне «*аркестра журботны грам*» і сказ са звароткам: «*Мама, ці бачыш у вечным сне?*»

Літвістычнае майстэрства праяўляецца, між іншым, ва ўжыванні на невялікім адрэзку (суседнія радкі) двух слоў, пабудаваных па адной словаўтваральнай мадэлі, прычым другая частка ў гэтай пары складаных слоў аднолькавая, параўн.: *громаадвод – болейвод*. Заўважым, што аўтарскі наватвор, па-першае, зразумелы і па-за кантэкстам верша, а па-другое, поўнаасцо мэтазгодны, бо яго ўжыванне асвятляе пазытычнае маўленне, не надаючы пры гэтым твору аніякай штучнасці, ненатуральнасці. І яшчэ адна дэталі: назва твора («Асенні гром») фактычна

ўутварае з радкамі адзінае сэнсавыя цэлае. Яна не столькі «назвае» тэкст, колькі з'яўляецца яго часткай: займеннік *ён*, што ўжываецца ў тэксце ў 1-м і 5-м радках, выконвае замяшчальную функцыю і прызначаецца для замены назоўніка *гром*, які перад гэтым ужыты ў назве.

Аналіз вершаў Р. Тармолы паказвае, што, перадаючы малюнак навакольнага, аўтар імкнецца выкарыстаць усе магчымыя «ўспрыняцця рэальнасці» органамі пачуццяў: праз зрок, на-вобмацак, праз абаняне, на слых. Пры гэтым часта ўспрыняцце адзначана чымсьці нечаканым, арыгінальным, незвычайным. Так, у тэксце можна сустрэць нечаканыя эпітэты колеру: *мядзведзі зялёныя, сіні Месяц* («Грузавікі сена возяць...»); датыкальных характарыстыкі: *зоркі, настый-ля за восеніскую ноч* («Агонь кастра адагравае зоркі...»); абаняльных характарыстыкі: *Сена пахне моцна, як воцат, / Таму не чуваць поту* («Грузавікі сена возяць...»); гукавыя асаблівасці: *чах-чах, чах-чах* («Настрой»), *бах – тах-тах* («Кашіўся дзень ад раніцы да ночы»).

Пры ўсім лёгка заўважыць дзве асаблівасці. Па-першае, у адным творы такіх «каналаў ўспрыняцця» можа быць адразу некалькі: напрыклад, у вершы «Грузавікі сена возяць...» гэта зрок (*мядзведзі зялёныя*), дотык (*сена сухое, сена лёгкае, стома вазкая*), нюх (*сена пахне моцна, духмяныя ніткі*). Па-другое, якасць падчас можа прызначацца для «нечаканых» органаў пачуццяў, найчасцей па тыпу «зрокавае або датыкальнае на слых», напрыклад: *звінеў, як халодныя ў небе зоры* («Пульс восені»), *мароз не трашчыць* («Белы агонь і вісіць і кружыцца»), *цэлымі днямі патрэскаюць промні* («Крыгі»), *росы, здаецца, дзінкалі* («Коні»), *званчэй залаціцца восень* («Журавель»).

У беларускай (і не толькі ў беларускай) паэзіі даволі распаўсюджаны прыём паўтораў, у прыватнасці – паўтораў радкоў. У Р. Тармолы на першы план у экспрэсіўна-вобразнай структуры выходзіць гэты прыём, напрыклад – верш «Век дваццаты...»:

*Век дыццаты пракладае новыя трасы
Па зямлі і па небе – да зорак нямых,
І будзе наш век, што да гэтага часу
Найцяжэйшая траса –*

да сэрцаў людскіх.

*Век сталёвыя рукі свае наварэдзіў,
Усё болей напружвае зрок свой і слых.
Недзе нешта і некалі ён недагледзеў:
Найцяжэйшая траса –*

да сэрцаў людскіх.

*Быццам дзед, дзваркі; як паўлін, ён стракаты.
Век усё ж не дайшоў да развагаў такіх:
Дасягненнем была б ці вялікая стратай
Найцяжэйшая траса –*

да сэрцаў людскіх?

*Як у казках дзіцячых аб горы і ішчасці,
Сёння свет падзяляюць на добрых і злых...
Ой, нялёгка пракласці, ды трэба
пракласці*

Найцяжэйшую трасу –

да сэрцаў людскіх.

Твор складаецца з 16-ці радкоў, умоўна – з чатырох строф па чатыры радкі, пры гэтым у якасці кожнага 4-га радка ўжываецца адзін і той жа: *Найцяжэйшая траса – да сэрцаў людскіх* (у апошнім выпадку выкарыстана схлоная форма *найцяжэйшую трасу*). З улікам таго, што рыфма ў вершы крыжаваная (А–В–А–В) і дакладная, атрымліваецца, што ўсе цотныя радкі зрыфмаваны паміж сабой: *нямых – людскіх – слых – людскіх – тах – людскіх – злых – людскіх*. Такая структура верша, каб пазбегнуць адцення аднастайнасці або штучнасці, павінна змяшчаць якіясьці асаблівасці супрацьлеглага характару – г.зн. тое, што будзе надаваць форме плыбні і разнастайнасць. У выпадку з прыведзеным вершам такой асаблівасцю з'яўляецца марфалагічная характарыстыка апошніх (зрыфмаваных) слоў, што праяўляецца як ва ўжо ўзгаданых радках з паўторамі, так і ў няцотных радках. Мы бачым, што часцінамоўная аднеснасць, а таксама форма склону і ліку апошніх слоў у цотных радках наступная: прыметнік (Р.с., мн.л.) – прыметнік (Р.с., мн.л.) – назоўнік (В.с., адз.л.) – прыметнік (Р.с., мн.л.) – займеннік (Р.с., мн.л.) – прыметнік (Р.с., мн.л.) – субстантываваны прыметнік (Р.с., мн.л.) – прыметнік (Р.с.). У няцотных, таксама дакладна зрыфмаваных, але са сваёй, асобнай рыфмай у кожнай пары радкоў, гэтыя характарыстыкі паказваюць яшчэ больш значную ступень вар'яцкасці: назоўнік (В.с., мн.л.) – назоўнік (Р.с., адз.л.); дзеяслоў (пр.ч., адз.л.) – дзеяслоў (пр.ч., адз.л.); прыметнік (Н.с., адз.л.) – назоўнік (Т.с., адз.л.); назоўнік (М.с., адз.л.) – дзеяслоў (інфінітыў).

Паўтор, безумоўна, прыцягвае ўвагу чыгача, але асаблівы акцэнт у гэтым паўторы зроблены на слове *траса*; гэта слова набывае ў кантэксце твора шматзначнае сімвалічнае значэнне, прытым можна заўважыць некаторую ступень кантэкстуальнай энатыямсці: *траса прасторава* (= «дарога, шлях, напрамак руху») супрацьпастаўляецца *трасе да сэрцаў людскіх*, пры гэтым пракласці апошняю значна больш складана, хоць, відавочна, нават больш патрэбна ў параўнанні з трасай фізічнай⁶.

Такім чынам, мы бачым, што творчасць Р. Тармолы сведчыць, па-першае, пра выдатнае валоданне беларускамоўным паэтычным маўленнем, у якім на той час ужо вырацаваліся пэўныя нормы і традыцыі, а па другое – пра імкненне знайсці магчымасць сказаць у рэчышчы традыцыі нешта сваё, новае, арыгінальнае.

Віктар Жыбуль належыць да найбольш цікавых, яркіх беларускіх паэтаў сучаснасці, і яго імё часта ўзгадваецца як сімвал эксперыментатарства.

У паэтычнай скарбонцы В. Жыбуля можна знайсці творы, у якіх адсутнічае рыфма, а таксама вершаваны памер у звыклым разуменні гэтага слова, хоць і назіраецца пэўная ўнутраная рытмічная арганізацыя, напрыклад, яго вядомы верш «Лесвіца» [РР, № 3]:

*Адзін чалавек
ступіў на лесвіцу
свайго раз'віцця,
але спыніўся
на першай жа прыступцы.*

*Другі чалавек
падняўся трошкі вышэй,
але аступіўся
і кулём палляцеў уніз.*

*Трэці чалавек,
які трымаўся
за парэнчы мэтанакіраванасці,*

*амаль дасягнуў жадаанай вышыні,
хоць да найвышэйшай прыступкі
заставалася яшчэ шмат крокаў.*

*Так яно й працягвалася:
адзін стаў унізе,
разгублена азіраючыся вакол,
другі непадалёку войкаў ад бою,
трымаючыся за пабіты бок,
трэці горда й велічна
глядзеў зверху.*

*І ніхто з іх ня едаў,
што ў гэтым дзівосным велічным будынку
ёсць ліфт.*

Прыведзены твор можна класіфікаваць як белы верш, адзначыўшы ў ім поўнае вольнае разбіццё на радкі, кожны з якіх уяўляецца як адносна аўтаномны ў семантычным плане адрэзак, структурна роўны простама або складанаму словазлучэнню, але з пункту гледжання формы толькі ўмоўна з'яўляецца «радком» (пра што сведчыць, дарэчы, і ўжыванне вялікай літары: толькі тады, калі пачатак радка супадае з пачаткам сказа).

Паэтычнае маўленне ў вершы мае іншасказальны характар: лесвіца даволі лёгка «расшыфроўваецца» як рух наперад у самаразвіцці (насамрэч, трэці радок і ёсць азначэнне да слова «лесвіца»), таму тры чалавекі, якія ідуць рознымі шляхамі, абумоўленымі рознымі ж унутранымі ўстановамі, выступаюць у якасці сімвалаў, што перадаюць тры розныя тыпы адносін да жыцця. Гэтыя тыпы размяркоўваюцца паводле павелічэння ступені іх прывабнасці для аўтара (што павінна азначаць аднадушнасць чыгача з паэтам): першы не робіць нічога, другі спыняецца пасля першай балючай няўдачы, а трэці рухаецца наперад, хоць так і не дасягае пастаўленай мэты⁷. Аднак асноўная думка, выказаная аўтарам, яго ўласнае стаўленне да ўнутраных пошукаў высвятляюцца толькі ў апошніх радках верша, якія выклікаюць у чыгача пэўную ступень разгубленасці: аказваецца, нават трэці чалавек, што мэтанакіравана рухаўся

⁶ Такое ўжыванне шматзначных сімвалаў з кантэкстуальным процістаўленнем вымушае ўгадаць творчасць А. Вардінскага, які пачынаў ствараць і друкавацца прыкладна ў той жа час, і ў прыватнасці – верш «Бар'ер», які змяшчае аднайменны шматзначны сімвал з кантэкстуальным супрацьпастаўленнем: бар'ер прасторавы – бар'ер адчужанасці ў адносінах паміж людзьмі.

⁷ У якойсьці ступені гэта нагадвае знакамітую «галерэю выяваў памесчыкаў» з паэмы М. В. Гоголя «Мёртвыя душы», толькі пададзеную ў адваротным парадку.

наперад, усё жыццё ішоў памылковым шляхам: ён упарта лез па лесвіцы, не ведаючы, што ў будынку ёсць ліфт, з дапамогай якога можна было сэканоміць і час, і сілы, а самае галоўнае – дасягнуць большага⁸.

Ёсць у В. Жыбуля і такія тэксты, якія да апошняга радка могуць успрымацца як лірычныя вершы на тэму кахання, напрыклад, «Я хачу паварушыць...» [Р, № 4]:

*Я хачу паварушыць тваім хвостам,
я мару падыхаць тваімі жабрамі
і, каб шырай наглядзецца тваім характамом,
з вачэй сваіх сцерці водарасці швабраю.*

*Ты лямпаваы промні збіраеш у стагі.
Навучы мяне так. Я не ўмею.*

*Па вадзе ад цябе расплываюцца кругі
з-за цяністага куста зладзі.*

*Мы сядзім і чакаем, што ж будзе далей,
не хаваючы закаханыя твары.
Я хачу да цябе дакрануцца, але
мы жывем у розных акварыумах.*

Знаёмычыся з творам у той паслядоўнасці, як ідуць радкі, чытач бачыць выказанае лірычным героем жаданне з'яднацца з каханай, нават пачаць успрымаць свет праз яе органы пачуццяў. У лексіцы парадаксальна спалучаюцца выключна вобразныя і прыгожыя метафарычныя выразы тыпу «Ты лямпаваы промні збіраеш у стагі» з дакладна-простымі, штодзённымі, але вельмі шчырымі словамі «Навучы мяне так. Я не ўмею». Спачатку, безумоўна, выказванні тыпу «паварушыць тваім хвостом» і «падыхаць тваімі жабрамі» успрымаюцца як вельмі нечаканыя, вобразныя, незразумелыя да нелагічнасці (адкуль жа ў каханай хвост і жабры?), і толькі апошні радок (больш дакладна – апошняе слова) стварае яшчэ адзін накірунак разумення тэксту: аказваецца, ён напісаны ад імя акварыумнай рыбкі, і таму метафарычнасць маўлення прачытваецца ўжо ў больш рэальным, прамым значэнні, дзякуючы прыёму адухаўлення. Сапраўды: *сядзець і чакаць* некаторыя жывёлы яшчэ ў пэўнай ступені могуць (толькі не рыбы), але ўжо *хаваць закаханы твар* – гэта здольнасць толькі чалавека⁹.

З фармальнага пункту гледжання твор – ужо не белы верш, а рытмічна арганізаваны (хоць і з пэўнымі адхіленнямі ў чаргаванні націскных і ненаціскных складоў) пазыччын тэкст з даволі дакладнай рыфмай, якая звязвае словы як адной і той часціны мовы (нават у адной і той граматычнай форме: *хвостом – характамом*), так і розных, што стварае эфект нечаканасці, свежасці, прыгажосці ў сучаснасці: *зладзі – не ўмею; далей – але; твары – акварыумах*. Цікава, што ў межах кароткага дванаццацірадовага твора В. Жыбуль знаходзіць магчымасць выкарыстаць усе вядомыя класічныя тыпы рыфмы: мужчынскую (усе няцотныя радкі верша), жаночую (цотныя радкі ў другой страфе), дактылічную (цотныя ў першай страфе), гіпердактылічную (апошні радок чацвёртай страфы). Відавочна, такая разнастайнасць пазыччын маўлення ў пэўнай ступені тлумачыцца атрыманай адукацыяй: вядома, што пэнт сцюжыў філалагічны факультэт Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта, а акрамя гэтага, ён цесна звязаны з дзейнасцю розных творчых пазыччын (і не толькі пазыччын) аб'яднанняў, і шматлікія знаёмствы з вядомымі і не вельмі вядомымі майстрамі мастацкага слова пэўным чынам уплывалі на творчасць самога пэта [Р, № 2].

Значная колькасць твораў В. Жыбуля ўяўляецца як відавочная гульня слоў¹⁰, якая адбываецца ў эрыфмаванай і рытмічна арганізаванай форме, напрыклад, верш «Варыяцыі на вольную тэму» [Р, № 20]:

⁸ Асацыятыўная сувязь жыцця і руху па лесвіцы або ў ліфце для пазыччын творчасці далёка не новая. Напрыклад, можна ўгадаць тэкст песні А.В. Макарэвіча (лідэра рок-групы «Машына часу») пад назвай «Ліфт», у якім прыпранкі ліфта на розных паверхах сімвалізуюць адпаведныя этапы ў жыцці чалавека: дзіціства, маладосць, сталасць, старасць. Сэнсавая лабудова тэксту ў адпаведнасці з прынятым «ніхто не ў правах, а ісіца заключана ў нечым іншым» таксама ўжо сустракалася раней: У таго ж А.В. Макарэвіча ёсць песня «Разговор в поезде» («Вagonные споры»), у якой расказваецца пра успрыманне жыццёвага шляху двума пасажырамі (адзін – выключна пасіўны і асцярожны; другі – актыўны, смелы і упарты) і якая заканчваецца наступнымі словамі: «И оба сползли где-то под Таганрогом, / Среди бескрайних полей, / И каждый пошел своею дорогой, / А поезд пошел своей».

⁹ Аднак існуе і яшчэ адна магчымасць разумення твора: «акварыум» можна расшыфраваць як жыццёвыя абставіны, кола зносін, інтарэсаў, абавязкаў; у такім выпадку немагчымасць быць побач выклікана не матэрыяльным рэчаіснасцю ў выглядзе сапраўднага акварыумнага пскла, а сацыяльна-псіхалагічнымі ўстановамі, традыцыямі, забаронамі і г.д.

¹⁰ Нагадаем, што В. Жыбулю належаць нават паэма ў паліндромах «Рогі гор», якая атрымала высокую ацэнку Р. Бардуліна [Р, № 2].

Пралог

Я не чую спеў птушыны тут.

І размазваюць машыны бруд.

I

Ціха плыў каля плаціны лёд.

Аблізаў усю свініну кот.

Лёг на цвёрдую цагляну ёг.

І ўтаптаны ўглыб сяжыны мох.

II

Ціха плыў каля плаціны мох.

Аблізаў усю свініну ёг.

Лёг на цвёрдую цагляну кот.

І ўтаптаны ўглыб сяжыны лёд.

III

Ціха плыў каля плаціны кот.

Аблізаў усю свініну лёд.

Лёг на цвёрдую цагляну мох.

І ўтаптаны ўглыб сяжыны ёг.

IV

Ціха плыў каля плаціны ёг.

Аблізаў усю свініну мох.

Лёг на цвёрдую цагляну лёд.

І ўтаптаны ўглыб сяжыны кот.

V

Ціха плыў каля цагляны мох.

Аблізаў усю сяжыну ёг.

Лёг на цвёрдую свініну лёд.

І ўтаптаны ўглыб плаціны кот.

VI

Ціха плыў каля сяжыны лёд.

Аблізаў усю цагляну кот.

Лёг на цвёрдую плаціну мох.

І ўтаптаны ўглыб свініны ёг.

Эпілог

Я не чую спеў машыны тут.

І размаваю птушыны бруд.

Выкарыстоўваючы абазначэнні саміх дзеянняў (плысці, аблізаць, легчы, утаптаць углыб), суб'ектаў дзеянняў (лёд, кот, ёг, мох), а таксама аб'ектна-акалічнасных характарыстык дзеянняў (плаціна, свініна, цагляна, сяжына), аўтар як з канструктара «збірае» магчымыя спалучэнні. Дарэчы, колькасць магчымых варыянтаў строф далёка не абмяжоўвае іх тымі, што ўваходзяць у верш; так, можна ўтварыць шмат і шмат радкоў тыпу «Ціха плыў каля свініны кот», «Аблізаў усю сяжыну мох», «Лёг на цвёрдую сяжыну кот», «І ўтаптаны ўглыб цагляны мох» і г.д. Відавочна, што тут не можа быць гаворкі пра «высокую паэзію», гэта – менавіта гульня са словам, у якой можна нават паспрабаваць адшукваць нейкі паглыблена-патаемны сэнс, але якая з'яўляецца перш-наперш менавіта жартам. Дарэчы, асноўнае прызначэнне такіх жартаў заключаецца ў прыцягванні ўвагі чытача, уздзеянні на яго, і менавіта такім імкненнем і выклікана стварэнне некаторых (не ўсіх, але многіх) твораў В. Жыбуля¹¹.

На карысць сказанага сведчыць таксама ўжыванне ў тэксце твора такіх частак, як «Пралог» і «Эпілог». Відавочна, гэтыя часткі з'яўляюцца вынікам спробы дасягнуць арыгінальнасці: пралог і эпілог могуць быць дарэчна выкарыстаны ў творы прынцыпова іншага аб'ёму, а ў творы, які без іх налічвае толькі 24 радкі, ужо за кошт напісання слоў «*пралог*» і «*эпілог*» ствараецца жартаўліва-камічны эффект. Акрамя таго, «Пралог» і «Эпілог» таксама ўяўляюць сабой гульню ў перастаўленыя словы: на фоне мінімальна неабходных змен граматычнага афармлення выказванняў проста мяняюцца месцамі словы «*птушыны*» і «*машыны*».

Найхутчэй радкі ў пралогу і эпілогу ідуць менавіта ў такім парадку невыпадкава. Вышэй мы ўжо адзначалі ўласцівасць В. Жыбулю імкненне да нечаканасці, парадаксальнасці паэтычнага маўлення, і калі «*спеў птушыны*» – гэта вельмі звыкла і для мастацкага маўлення даволі традыцыйна, то «*спеў машыны*» – гэта ўжо нова і для паэзіі ў такім кантэксце нязвыкла; *птушкі* ж у эпілогу падаюцца не як узнёсла-прыгожыя спевакі (дарэчы, вельмі нехарактэрныя для сучаснага індустрыяльнага ладу гарадскога жыцця), а як крыніца бруду. Такая перастаўка прыродна-ўзнёсла і тэхналагічна-прыземленага (*птушкі і машыны*) прыводзіць да стварэння камізму сітуацыі, што тлумачыцца парушэннем чаканага («птушкі спяваюць») і развіццём падзей у супрацьлеглым напрамку («птушкі прыносяць бруд»).

Наогул, В. Жыбуль размаўляе з прыхільнікамі сучаснай беларускамоўнай паэзіі не толькі са старонак сваіх друкаваных выданняў або праз размешчаныя ў сетцы Інтэрнэт матэрыя-

¹¹ Адзначым, што такі напрамак у паэзіі сёння называць «новай плыняю» нельга: дастаткова ўгадаць хоць бы вядомы верш Д. Хармса «Іван Топорышкін», які датуецца 1928 г.

палітычнай сітуацыі ў краіне, а таксама новымі эканамічнымі ўмовамі; у якасці прыкладу такой з'явы можна назваць выдавецкую дзейнасць А. Глобуса, С. Дубаўца і інш. [Кісліцына, 2006, с. 75].

Своеасаблівым рэхам на дзейнасць «Тутэйшых» з'явілася стварэнне ў пачатку 1990-х гг. «Таварыства вольных літаратараў» (ТВЛ), настроенага ў адносінах змен і далейшага лёсу беларускай літаратуры яшчэ больш радыкальна. Г. Кісліцына зазначае: «Калі правакатыўнасць у тэкстах “Тутэйшых” выяўлялася толькі на змястоўным узроўні, то для тэвэзалаўцаў яна дэманстратыўная. <...> Калі “тутэйшыя” адчувалі сябе перасмнікамі “нашаніўцаў”, то тэвэзалаўцы прэзентавалі сябе як “ваяры альтэрнатывы»» [Тамсама, с. 77]. Важнай у дзейнасці ТВЛ з'яўлялася ідэя дэцэнтралізацыі (г.зн. «рэгіяналізацыі») літаратурнага жыцця, якая фактычна была лагічным працягам тагачаснага краху таталітарнай сістэмы, адлюстраванне падзей палітычных у жыцці агульнакультурным, у т.л. літаратурна-мастацкім.

Найпазнейшым, створаным праз 4 гады пасля абвяшчэння незалежнасці Беларусі, прадстаўнічым аб'яднаннем з'явілася таварыства «Бум-Бам-Ліг». Абвясціўшы ў якасці шляхоў дасягнення сваіх мэт эпітаж і буйнамаштабныя правакацыі, члены «Бум-Бам-Ліг» з пазіцыі адмаўлення ставіліся не толькі да мінулага з яго матэрыяльнай і духоўна-эстэтычнай спадчынай, але і да сучаснасці. У выніку ў творчасці многіх бумбамлітаўцаў прасочваюцца павялічаная ўвага да формы і гульнёвы пачатак (словы-вакалізмы, паліндром, метаграма і інш.) з адначасовым заняпадам сэнсу, які ў многіх творах відавочна саступае чыстай экспрэсіі, накіраванай на самапрэзентацыю аўтара літаратурнага твора.

На нашу думку, змену культурнай (і як прыватны выпадак – літаратурна-мастацкай) парадыгмы на сённяшні дзень лічыць у поўнай ступені завершанай яшчэ рана. Сучасныя падзеі ў жыцці грамадства паказваюць, што ў літаратурнай творчасці амаль штодзень з'яўляюцца новыя імёны, і таму канчатковая ацэнка сённяшняй літаратурнай сітуацыі – гэта справа будучыні.