

Ян Чыквін

ДАЛЁКІЯ І БЛІЗКІЯ

Беларускія пісьменнікі замежжа

КАМУНІКАТ.ORG

Ян Чыквін

ДАЛЁКІЯ І БЛІЗКІЯ

Беларускія пісьменнікі замежа

КАМУНІКАТ.ORG

Беласток 1997

**Бібліятэчка
Беларускага літаратурнага аб'яднання „Белавежа”
Серыя заснавана ў 1990**

Кніга шаснаццатая

Рэцэнзенты

Алесь Яскевіч (Менск)
Тэлесфар Позьняк (Вроцлаў)

Рэдактар

Галіна Тварановіч (Менск)

ISBN 83-85918-08-6

Copyright © 1997 by Jan Czykwin

Książka wydana dzięki pomocy finansowej Ministerstwa Kultury i Sztuki

Druk: Offset-Print, Białystok, ul. Zwycięstwa 26 B

Прадмова

Думка напісаць гэту кнігу з'явілася ў мяне яшчэ ў васьмі-дзiesiąтых гадах, пасля першага наведвання беларускай бібліятэкі ў Лондане, дзе я меў магчымасць пазнаёміцца з некаторымі значнымі літаратурнымі творамі беларускіх пісьменнікаў, якія — стаўшы ў выніку другой сусветнай вайны эмігрантамі — жылі, пісалі і публікаваліся на Захадзе. Іх творчасць была тады яшчэ амаль цалкам невядомая ні ў Польшчы, ні тым болей у былой БССР, дзе такіх асоб агулам, ананімна кляймілі як ворагаў народа і нічога іхняга, вядома, не дапускалі да свайго, савецкага чытача. Менавіта тады я і пачаў — праўда, досыць павольна з-за вышэйназваных аб'ектыўных прычын — збіраць эміграцыйны матэрыял, што існаваў ці то ў аказіянальна выдадзеных аўтарскіх зборніках, часта за свой кошт, на рататары, без прафесійнай падрыхтоўкі тэксту, ці ў форме часопісных публікацый, рассыпанных па шматлікай калісь тамашняй перыёдыцы.

Вялікі ўклад у справу парадкавання гэтай літаратурнай спадчыны зрабіў Беларускі інстытут навукі і мастацтва (Нью-Йорк), які, здаўна маючы неацэнныя архіўныя матэрыялы і гэтакім чынам стаўшыся для ўсіх эмігрантаў своеасаблівым культурна-навуковым і літаратурна-выдавецкім цэнтрам, з канца сямідзiesiąтых гадоў пачаў выдаваць поўныя або выбраныя творы эміграцыйных паэтаў і празаікаў. Дасюль у БІНІМаўскай серыі (з літаратуразнаўчымі каментарыямі, біяграфічнымі і бібліяграфічнымі даведкамі, аўтарамі якіх з'яўляюцца Антон Адамовіч, Вітаўт Кіпель, Зора Кіпель, Янка Запруднік, Томас Бэрд, Лявон Юрэвіч, Алена Юрэвіч) выйшлі наступныя кнігі: Натальля Арсеньнева, *Між берагамі. Выбар паэзіі. 1920-1970* (1979 г.), Алесь Салавей, *Нятуская краса. Збор твораў* (1982 г.), Аляксанд-

ра Саковіч, *У пошуках праўды. Апавяданыі і аповесці* (1986 г.), Міхась Кавыль, *Міжагнёўе. Выбраныя творы* (1990 г.), Уладзімер Дудзіцкі, *Напярэймы жаданням. Збор твораў* (1994 г.), Мікола Цэлеш, *Хмары над Бацькаўшчынай* (1995 г.).

Другім па-за межамі Бацькаўшчыны адметным беларускім культурным і літаратурна-выдавецкім цэнтрам стаўся з канца п'ятдзесятых гадоў Беласток. З сакавіка 1956 года тут пачала выходзіць „Ніва”. Яна рашучым чынам, што слушна падкрэслівае ў сваім эсэ „Сучасныя беларускія пісьменнікі ў Польшчы” Шырын Акінэр, паўплывала на адраджэнне нашага беларускага культурнага жыцця. „Яна стварыла новае пачуццё ўзаемнага даверу, адчыніла новыя шляхі паразумення і форум дзеля абмену думкамі ды поглядамі наконт нацыянальнае гісторыі і культуры”¹.

На выхад у Беласток „Нівы” адгукнуліся сэрцам не толькі пачаткоўцы, часта яшчэ вучні сярэдніх школ, але і тыя, хто, як напрыклад В. Швед, ступіў на сваю творчую дарогу ў саракавых гадах, і тыя, што, як Антон Васілеўскі і Вінцук Склубоўскі, друкаваліся ўжо і ў дваццатых. Адгукнуліся на выхад беларускай газеты ў Польшчы і вершаскладальнікі з народа — адвечныя шукальнікі дабра, праўды і справядлівасці. Раз-пораз на яе старонках з'яўляліся фальклорныя апрацоўкі і літаратурна-мастацкія творы такіх аўтараў, як Андрэй Сошка, Уладзімір Гайдук, Дзмітры Шатыловіч, Віктар Швед, Мікалай Буцылін, Янка Беразавец, Васіль Юравец, Аляксандр Каленік, Аркадзь Ляўшук, Уладзімір Сасім, Сцяпан Луневіч, Хведар Хлябіч, Уладзімір Дарашкевіч, Мікола Базылюк, Антось з Лепля, Васіль Баршчэўскі, Мікола Гайдук, Уладзімір Ільяшук, Янка Дубіцкі, Сакрат Яновіч, Пётр Ластаўка, Вінцук Склубоўскі, Станіслаў Вагурка, Сымон Раманчук, Зося Бусловіч, Леапольд Танкевіч, Яша Бурш, Алесь Свісёк, Алесь Барскі, Віктар Рудчык, Юрка Зубрыцкі, Лявон Майсеюк, Уладзімір Паўлючак і шмат іншых.

Створанае ў 1958 годзе Беларускае літаратурнае аб'яднанне — у 1962 годзе атрымаўшае назву „Белавежа” —

у хуткім часе пачало выдаваць альманахі („Рунь”, 1959 г., „Мой родны кут”, 1963 г., „Белавежа 1”, 1965 г.), а таксама кнігі сваіх найбольш плённых аўтараў: А. Барскага, *Белавежскія матывы* (1962 г.) і *Жнівень слоў* (1967 г.), Я. Бурша *Прамень думкі* (1964 г.), В. Шведа *Жыццёвыя сцэжкі* (1967 г.), С. Яновіча *Загоны* (1969 г.). Сёння, за амаль сорак гадоў творчай дзейнасці „белавежцаў”, гэтых кніг на іх рахунку налічваецца звыш сотні.

З перспектывы гадоў у лёсе творцаў беларускай эміграцыі і „белавежцаў” мне выразна праглядае тыпалогія жыццёвых абставін. І адны, і другія, апынуўшыся за межамі Беларусі, без надзеі быць пачутымі, засталіся верныя роднаму слову, нібыта абраныя спавядаюць яго насуперак неспрыяльным сацыяльным варункам. Доўгі час замежная беларуская літаратура — з цэнтрам у Нью-Йорку і з цэнтрам у Беластоку — не прызнавалася афіцыйным беларускім літаратуразнаўствам, была нязнанай „дома”, і гэтая адсутнасць у роднай культуры з’яўлялася стратнай найперш для цэласнасці.

Апошнія гады дзякуючы паступоваму пераадольванню састарэлых метадалагічных і ідэалагічных вызначэнняў прынеслі істотныя зрухі ў даследаванне мастацкай літаратуры і ў Беларусі. Дагэтуляшняе ігнараванне творчасці пісьменнікаў беларускага замежжа паволі пераходзіць у зацікаўленасць ёю акадэмічнай навукі, а ранейшае замоўчванне — у патрэбу гістарычна-літаратурнага і культурна-нацыянальнага яе далучэння і засваення.

У шырокім плане кніга „Далёкія і блізкія” — гэта спроба спасціжэння менавіта часткі цэлага. Прычым у працы не ставіліся задачы ўсебаковага ахопу і аналізу творчасці ўсіх беларускіх пісьменнікаў замежжа. Асноўнай мэтай бачылася найперш асэнсаванне творчай індывідуальнасці тых майстроў прыгожага пісьменства, хто сваімі творами, асаджанымі ў агульнаеўрапейскім літаратурным, культурным і філасофскім кантэксце, выразна выказвае сваё адметнае слова. Тых майстроў, чые творы не зліваюцца з прадукцы-

яй масавага ўжытку. Пошукі гэтай, у кожным выпадку сваёй, непаўторнасці, што робіць аднаго пісьменніка непадобным да другога, і вызначылі той галоўны шлях, на якім прапануемая кніга разгортваецца структурна і кампазіцыйна.

З намовы калег і са згоды самога аўтара, доктара філасофскіх навук Уладзіміра Конана, я дазволіў сабе ўключыць у кнігу ягоны артыкул „Быццё і час у люстэрку паэзіі”.

Пры цытаванні ў кнізе захоўваецца правапіс арыгінала выданняў мастацкіх тэкстаў.

Бельск-Падляскі, снежань 1996

Przypisy

- ¹ Шырын Акінэр, *Сучасныя беларускія пісьменнікі ў Польшчы*, Беласток 1982, с. 6 (пераклад з ангельскае мовы Яраслаў Яновіч).

Узыходжанне на вышыню

(Лірыка Масея Сяднёва)

Масей Сяднёў, беларускі эміграцыйны паэт, празаік і перакладчык, першыя свае творы апублікаваў у 1933 годзе.

У дваццатых ды першай палове трыццатых гадоў у Беларусі было шмат таленавітых паэтаў і празаікаў. Аднак з кожным годам штораз узмоцненае і гвалтоўнейшае ўмяшанне палітычных сіл у літаратурны працэс вяло да творчай спустошанасці пісьменнікаў, а ў рэшце рэшт і да поўнага іх творчага паралічу і катастрофы. У выніку нападак вульгарна-сацыялагічнай крытыкі ў снежні 1931 года было прынята рашэнне аб ліквідацыі таго адзінага ў Беларусі літаратурна-мастацкага згуртавання „Узвышша”, члены якога ставілі сабе за мэту змаганне (як бы выпісанае з літаратурнага кодэксу нашых дзён) за высокую эстэтычную культуру творчасці, сцвярджалі самакаштоўнасць творчай асобы і пашану да літаратурна-мастацкай спадчыны. Пад уплывам пралеткультуўскіх тэндэнцый, нарастаючага ідэйнага тэрарызму, беларускія пісьменнікі вымушаны былі „разгарнуць самакрытыку, глыбей засвоіць асноўныя палажэнні марксізма-ленінізма, пераадолець у сваёй свядомасці ‘дробнабуржуазную сялянскую хісную псіхалогію’, уключыцца ў барацьбу за калектывізацыю вёскі і ўзгадняць літаратурную дзейнасць з працай грамадскіх арганізацый”¹.

Палітычныя дырэктывы, запраектаваныя канструктарамі сацыялістычнага рэалізму ды пільнаваныя руплівымі стражнікамі чысціні той дактрыны, наглуха адразалі ўвесь беларускі пісьменніцкі арэал ад заходнееўрапейскіх традыцый. З часопісаў у той час вельмі хутка знікае ўласна кажучы лірыка. Асабістыя выказванні ўспрымаюцца крытыкамі паэзіі з найбольшай непрыязнасцю — як выяўленне нездаровага індывідуалізму. Паэтам забараняецца права на асабістую думку, асабісты тон у імя вышэйшай „грамадскай праўды” і „грамадскага абавязку”. Паэтычнае „я”, што

ўтрымлівае ў сабе патэнцыял магчымасцей „прыватнага” бачання і адчування свету, востра кляймоецца. Ухваляецца „мы”. І пісьменнікі навывперадкі рэалізуюць на практыцы сфармуляваны яшчэ ў XIX стагоддзі М. Някрасавым ідэяна-эстэтычны імператыў: „Поэтом можешь ты не быть, Но гражданином быть обязан” (*Поэт и гражданин*).

Падпарадкаванне, а таксама і самападпарадкаванне, беларускай мастацкай літаратуры звужанай мэце стварэння сацыялістычнай культуры шляхам развіцця рэалізму непазбежна размывала ў ёй нацыянальныя каардынаты, „выцірала” агульнаеўрапейскія філасофскія, этычныя і эстэтычна-літаратурныя пошукі, сцягвала да — неачышчанага ходам часу — заштампаванага бытавізму. Фактычна ўся беларуская літаратура трыццатых гадоў пад націскам знешніх і ўнутраных фактараў сваім ідэалам абрала ў змесце і форме *volens nolens* пасрэднасць. Яна аказалася ачышчанай ад усякага роду супраціву, бунту, сумненняў, горычы, песімізму, сарказму, іроніі, гратэску. Можна сказаць, што сталася яна літаратурай тыпова мадэрантнай. Яе пасрэднасць — ілюстрацыйнасць, дэмагагічная фальсіфікацыя-міфалагізацыя-ідэалізацыя рэчаіснасці, імітацыйнасць — выяўлялася і ў адносінах да такіх фундаментальных катэгорый, як айчына, народ, мова, гісторыя. Мастацкая літаратура гэтага перыяду не прапанавала тут нічога канцэптуальна новага. Мадэрантызм беларускай літаратуры моцна трымаўся і ўкараняўся амаль стопрацэнтным аселяннем нацыі, а заадно і ўсёй культуры.

У такім вось зверху прэпараваным і кантраляваным ідэяна-літаратурным клімаце і пачынаў свой паэтычны шлях Масей Сяднёў, і гэты клімат не мог не адбіцца на ягоных вершах ранняга перыяду, а разам з тым паўплываць і на ўсю пазнейшую творчасць.

Раннія вершы, у якія паэт укладаў прыкметны запас асабістых перажыванняў, сведчылі, што з гэтага клімату ён як бы стараўся вырвацца, ухіліцца. Аднак той клімат сваёй інерцыяй стылю, грамадскімі і інтанацыйнымі клішэ, паэтыч-

нымі ўмоўнасцямі, гатовымі аксесуарамі эпохі не збіраўся лёгка адпуская маладога чалавека, паэта-пачаткоўца.

Тым не менш паэтычны старт Масея Сяднёва лічыўся сучаснікамі зусім неардынарным (хоць сам М. Сяднёў сваё нараджэнне як паэта адносіць на турэмныя гады). На гэта звяртаецца ўвага ва ўсіх літаратурна-крытычных нарысах пра паэта. Янка Золак, ці не адзін з першых біёграфай М. Сяднёва, пісаў у 1965 годзе: „У гэты час (1933-1936 гг. — Я. Ч.) ягоныя вершы адзін па адным з’яўляюцца ў розных тагачасных беларускіх выданнях: „Чырвоная змена“, „Беларуская работніца і сялянка“, „Піянер Беларусі“, „Паляўнічы Беларусі“, „Беларуская вёска“, а таксама ў альманаху „Аднагодкі“ пад рэдакцыяй К. Чорнага і П. Глебкі. (...) Нарэшце, вершы Сяднёва пачынаюць з’яўляюцца і ў г.зв. тоўстым часопісе „Полымя Рэвалюцыі“, (...) а таксама ў газэце „Літаратура і мастацтва“. У гэты час пачынаюцца і асабістыя кантакты Сяднёва з паэтамі і пісьменнікамі як малодшага, гэтак і старэйшага пакалення. Не лішне будзе зазначыць, што да Сяднёва вельмі прыхільна аднёсся Цішка Гартны, калі ён прачытаў прынесеныя Сяднёвым у рэдакцыю „Полымя Рэвалюцыі“ вершы”².

У кастрычніку 1936 года НКВД арыштоўвае М. Сяднёва па абвінавачанню ў прыналежнасці да „нацдэмаўшчыны“. Турма і канцлагер на Калыме стаюцца вострай цэзурай у жыцці не толькі асабістага плану, але і ў плане творчым. З гэтага часу і пачынаецца Сяднёў — паэт эміграцыйны. Паміж ім, грамадзянінам і паэтам, і айчынай, паміж ім і літаратурным асяроддзем, паміж ім і жывымі носьбітамі беларускай мовы, традыцыі, культуры, драматычна „рассунулася“ адзіная і шчыльная да гэтага часу прастора. Як у свой час таксама рассунулася паміж Беларуссю і Наталляй Арсенневай, Алесем Салаўём, ці Польшчай і Чаславам Мілашам, Расіяй і Іосіфам Бродскім, Літвой і Томасам Вэнцловай. Зрэшты, не толькі паміж згадымі паэтамі.

Эміграцыйная ўсходнеславянская паэзія наогул, а беларуская ў прыватнасці, ставіць перад літаратуразнаўствам шмат багатых і цікавых праблем не толькі ў аспекце гіста-

рычным, але і тэарэтычным. Усведамленне гэтых аспектаў і іх вывучэнне толькі пачынаецца. Але ўжо сёння досыць выразна акрэслілася, што эміграцыйныя творцы моцна спрычыніліся сваёй літаратурнай дзейнасцю да захавання нацыянальнай свядомасці і тоеснасці, бесперапыннасці культурнага жыцця, незалежных грамадскіх арганізацый ды інстытутаў і — што, можа, найважнейшае — да падтрымання жывых памкненняў зняволеных народаў стаць незалежнымі і самастойнымі.

Аказаўшыся ў пазнавальна прывілеяванай сітуацыі, маючы неабмежаваны доступ да самай шырокай інфармацыі ў сферы культуры і свабоду выказвання, эміграцыйныя пісьменнікі і паэты маглі супастаўляць культуру свайго народа з іншымі еўрапейскімі і пазаеўрапейскімі кругамі культуры. Аднак, ці спраўляліся яны з роляю пасрэднікаў? Ці імкнуліся выказаць тое „новае“, што не змяшчалася ў ніякіх паняццях і мастацкіх сродках, дагэтуль ім даступных? Якім трансфармацыям падвяргаецца іх творчасць? У якім напрамку адбываецца перагляд ранейшых творчых пазіцый, канцэпцый свету і чалавека? Што ўрэшце новага з’яўляецца ў лірычнай жанравай шматстайнасці? І ці ўвогуле з’яўляецца? Ці пераадольвала эміграцыйная літаратура свой айчыны „правінцыялізм“ і нацыянальнае абмежаванне даляглядаў? Ці падцвярджае вопыт беларусаў той факт, на які звяртае ўвагу польскі даследчык, што менавіта польскія пісьменнікі на чужыне „spełniając obywatelskie obowiązki prawie całkiem zaprzestali eksperymentowania i tworzenia nowych reguł języka artystycznego. Przeważały utwory tradycyjne w formie, głęboko zaangażowane w aktualne procesy polityczne”³. Няўжо адзіным рэчышчам для эміграцыйных творцаў, незалежна ад іх нацыянальнасці, застаецца заўсёды і выключна няўхільная рэдукцыя ўсіх жыццёвых і творчых напластаванняў — у змесце да так званага ўніверсальнага вопыту чалавека, а ў форме — да традыцыйнага выяўлення?

Гэтыя досыць агульна сфармуляваныя праблемныя пытанні, а таксама неакрэсленыя тут больш канкрэтныя дарэчы будзе паставіць якраз у дачыненні да творчасці Масея Сяднёва. У адрозненне, напрыклад, ад Наталлі Арсенневай ці Алеся Салаўя, якія на чужым кантыненте амаль раптоўна замоўклі, большасць ягоных лепшых твораў напісана ў Злучаных Штатах Амерыкі. Да таго ж Масей Сяднёў з'яўляецца адным з найбольш плённых беларускіх эміграцыйных паэтаў, чья творчасць развіваецца пад знакам *crescendo*.

Масей Сяднёў, як і большасць беларускіх пісьменнікаў, чалавек вясковага паходжання. Насуперак поглядам аб нібыта дабратворным уплыве гэтага паходжання на магчымасць поўнага адлюстравання так званай праўды жыцця, яно найчасцей стаецца цяжкім грузам для паэтычнага самавыяўлення. Вясковы менталітэт чуцён ці не ва ўсіх ранніх творах Масея Сяднёва. І таму, можа, здаецца, што і ўся ягоная творчасць грунтуецца на нейкай архаічнай, пракаветнай веры ў абсалютную дабрыву свету, у букалічную спадчыну жыхароў вёскі.

Нарадзіўся паэт 1 верасня 1913 года ў вёсцы Мокрае на Магілёўшчыне, у беднай сялянскай сям'і. Матэрыяльная нястача, як і паходжанне з глыбіні простага народа, у свой час моцна каціраваліся камуністычнай ідэалогіяй дзеля прыцягнення сабе на верную службу таленавітых людзей з пралетарскім ды сялянска-бядняцкім радаводам. З іх шэрагу потым рэкрутаваліся высокапастаўленыя стражнікі „навуковага сацыялізму” і чыноўнікі ідэалагічнага фронту.

Скончыўшы Саматэвіцкую сямігодку, Масей Сяднёў паступае ў Мсціслаўскі педтэхнікум. Аднак па матэрыяльных прычынах пасля нават няпоўнага семестра ён быў змушаны кінуць вучобу. Юнак вяртаецца дадому, працуе ў калгасе, а затым нейкі час настаўнічае ў вёсцы Кавачыцы. Летам 1933 года дваццацігадовы Масей выезджае ў Менск, уладкоўваецца на цагельны завод і падае заявы адразу ў тры навучальныя ўстановы: палітэхнікум, наргас і вышэй-

шы педагогічны інстытут. Менавіта студэнтам літаратурна-лінгвістычнага аддзялення апошняга ён і становіцца.

У тым самым 1933 годзе Масей Сяднёў дэбютуе як лірычны паэт. Першыя ягоныя вершы адпавядаюць стылю эпохі. Яны пагодлівыя, бязвоблачныя, ціхамірныя, нескладаныя псіхалагічна. Уяўленне маладога паэта не адрываецца ад прадметнага свету, а вялікія пачуцці і гарачыя страсці ён спалучае з штодзённым, звычайным пейзажам.

Ранняя творчасць Масея Сяднёва развіваецца па прыцыпу парадкавання сваіх элементарных юнацкіх адчуванняў і інтэлекту дзеля фармавання, выказвання самога сябе. Маладому паэту незвычайна імпануе ўсведамленне свайго паэтычнага таленту. Званне паэта ў грамадстве тады яшчэ ставілася высока, таму ад паэта і шмат чакалася ды адпаведна і патрабавалася. У перспектыве гэта званне давала не толькі шанц уваходу ў элітарнае кола выбраных людзей, але перш за ўсё — магчымасць здзяйснення ў ролі духоўнага правадыра, народнага прарока. Заварожаны гэтым да сарамлівасці, Масей Сяднёў, вясковы хлопец, натуральна, замоцна перажываў паэтычны рытуал, каб адважыцца трымаць сябе на скептычнай адлегласці ад літаратурных генералаў і асмеліцца шчыра выявіць самабытнасць свайго паэтычнага голасу ў поўную меру. Ён, аглядаючыся на аўтарытэтных Купалу і Коласа, імкне карыстацца, як яны, „жалейкаю”, хоча, каб і ягоныя лірычныя творы атаясамліваліся з песнямі.

Па сваёй вясковай нявопытнасці Масей Сяднёў, мабыць, не ўсведамляў, што песня як жанр у трыццатых і саракавых гадах, у эпоху сацыялістычнага рэалізму, выконвала ў грамадскай думцы функцыю ўзору паэзіі наогул. І, магчыма, таму песня сталася найбольш зручным панегірычным жанрам. Так, пачатковец, верагодна, не ведаў, на якую небяспечную ступіў ён сцяжыну. Ён не ўсведамляў цалкам таго трагізму палітычна-грамадскай рэальнасці, якая ляжала тут жа, па трапнаму вобразнаму выразу Алеся Разана-

ва, „за вокнамі ягонай свядомасці” (*Вучань чараўніка*). Забыўшыся пра сябе, паэт адно насычаў свае першыя, з вялікай культурай складзеныя, раннія вершы свежым, непадробным лірызмам⁴. Гэтым лірызмам яны, несумненна, вызначаліся на шэрым фоне тагачаснай казённай беларускай паэзіі, і былі такім чынам несугучныя эпосе.

Гэты дзіўны час паэтычнага самнамбулізму Мاسея Сяднёва, у сямідзесятых гадах названы ім самім метафарычна „На досвітку”, закончыўся для яго нечакана хутка і драматычна. Неадпаведнага „эпосе” студэнта-паэта, які праяўляў — глыбока ўбудаваныя — нацыянальны інстынкт і пачуццё беларускага патрыятызму, восенню 1936 года ўсёмагутнае савецкае НКВД арыштоўвае па выдуманай, цалкам ліпавай прычыне — нібыта членства ў антысавецкай контррэвалюцыйнай нацыянальнай ячэйцы педінстытута.

Гэтым самым у Мاسея Сяднёва адбіралася магчымасць арганічна мужнець у паэзіі — набрыньваць і выпяваць у шматстайных пазітыўных пачуццях і эмоцыях, у нязмушанай дружбе, сяброўстве, каханні, любові да родных месц, прыроды, людзей, іх побыту. Адбіралася права насычацца рознымі іпастасямі свабоды выбару, спаўняць вельмі моцную чалавечую патрэбу — чуць сябе членам супольнасці, упісаным у пастаянна рухомы час нацыі, у жывы моўны працэс.

Арышт, турма, а затым і шасцігадовая ссылка на Калыму, дзе ён у лютым клімаце мусіў працаваць на здабыванні золата — перыяд імклівага, раптоўнага абуджэння паэта са сну. Ён нечакана аказаўся ў іншых вымярэннях, у свеце нязнаным і непрадчуваным. У свет паэзіі раптоўна ўварвалася жорсткая рэчаіснасць. Першым ягоным водгукам на гэты іншы, варожы чалавеку свет была натуральная псіхафізіялагічная рэакцыя страху, боязі, распачы, рэзігнацыі. Ад поўнага адчаю зберагло, аднак, Мاسея Сяднёва тое, што ён меў моцны духоўны пачатак: паэзія здаўна ўжо будавала ягоны ўнутраны свет.

„Абуджэнне са сну” было для маладога паэта жажлівым. Пасля арышту, турэмнага зняволення ў Менску („Як зачы-

ніліся за мною дзверы турмы, душой як занямог, усёй сардэчнай сілай верыць я стаў, што ёсць на свеце Бог”⁵) ужо недзе па дарозе ў далёкую, чужую Сібір ён, відаць, ясна ўсвядоміў сабе, што палітычная ўлада загадала зачыніць у ізалятары не яго як такога, але лірніка ў ягонай асобе, загадала ізаляваць ад грамадства ягоныя вершы, ягоную Музу. Значыць, яны нечага былі вартыя там, на свабодзе.

З гэтага моманту пачынаецца ў Масея Сяднёва псіхалагічнае будаванне, абгрунтаванне для самога сябе „пяснярскай каляіны”, творчага лёсу, долі паэта. „Не для пацехі й забыцця — мне песня дадзена для мукі”, скажа паэт у вершы *Сьледам за песьняй*, а ў паэме *Мая вайна* паўторыць: „Скарб я маю багаты, ён завецца доляй паэта”. І гэтакі матыў будзе штораз часцей з’яўляцца ў вершах сібірскага зняволення, а затым і ў творах напісаных у эміграцыі, але там разгаліноўваючыся ў метапаэтычную рэфлексію. Аўтатэлічныя вершы будуць спробай адказу Масея Сяднёва на пытанні не толькі ў плане адзінкавым, канкрэтным, але і агульным — кім ёсць паэт, творца ў грамадстве таталітарным, а кім — у вольным; чым ёсць паэзія, якую яна спаўняе функцыю, якія яе мэты, чым ёсць мастацкі твор. Адвечныя пытанні, адказы на якія кожны мастак мусіць сам сабе актуалізаваць, праходзячы праз горан пакут і расчараванняў.

Закладзеную ў сабе, прадчуваную патэнцыю паэтычнага таленту Масей Сяднёў успрымаў найперш катарсічна: творчы працэс, складанне вершаў выносіла яго на паверхню жыцця, „ачышчала” ягоную душу ад знешніх выпрабаванняў, „вызвала” ад катаржнай рэальнасці і дазваляла гэтакім чынам дасягнуць унутранай свабоды і спакою. Творчасць кампенсавала фізічныя і душэўныя нястачы. Яна сталася для яго формай змагання за сябе, чалавека — зброяй і малітвай, выяўленнем пратэсту, гневу і надзеі. І запісам шчаслівых мук творчасці. Вось чаму ў Калымскі перыяд ён пачынае бараніць, ахоўваць сваю паэзію, сваю музу — у сабе, праз сябе і — для сябе. Зняволенне было настолькі новым душэўным і інтэлектуальным вопытам для

Масея Сяднёва, што яно поўнасьцю перакрыла пачатковыя тры гады паэтычнага самнамбулізму. І нічога дзіўнага, што сваё нараджэнне як паэта Сяднёў звязваў ужо толькі з турэмнымі перажываннямі і роздумамі. У адным з інтэрв'ю ён так і гаворыць: „Арышт замацаваў мяне на „пяснярскай каляіне“, канчаткова вырашыў мой творчы лёс. У турме я стаўся паэтам”⁶.

Турэмныя і калымскія вершы Масея Сяднёва ўраджаюць насамперш непрыхаванай праўдай пра стан душы паэта. У адрозненне ад іншых беларускіх паэтаў, якія таксама прайшлі такой жа дарогай, аўтар *Патушаных зор* абвострана паказаў чалавека, які аказаўся сапраўды ў сітуацыі без выйсця і якому не ў галаве быў які-кольвек кніжны гераізм. Можна толькі здзіўляцца, як — перажываючы аўтэнтычны, а не ўяўны, тэатральны жах, распач, страх і фізічны боль — мог паэт яшчэ там „перакладаць” гэтыя нечалавечыя досведы на асабістыя, лірычныя вершы, палітычную сатыру, роздумы аб лёсе нацыі.

У 1940 годзе Масея Сяднёва выклікалі на перагляд справы ў Менск. Дастаўлялі яго туды аж тры месяцы. „Я прайшоў-праехаў праз мноства турмаў, бо мяне ж аднаго не маглі везці”⁷, — успамінае паэт. Сведкі на суд чамусьці не з’яўляліся, суддзям і пракурору чагосьці, відаць, не хапала, каб засудзіць „па закону”, справа ўсё адцягвалася, а час на Валадарскага таксама мінаў і падганяў абставіны пад сваю развязку. У чэрвені 1941 нямецкія самалёты ўжо бамбілі сталіцу Беларусі. Пачалася вайна. Камандзіры яшчэ спрабавалі вывесці вязняў калонай на ўсход, але каля Чэрвеня самі канваіры ў паніцы разбегліся, і Сяднёў — пасля чатырох з лішкам гадоў зняволення — неспадзявана апынуўся на волі⁸.

Першыя гады вайны для паэта, паспытаўшага нізавошта турэмнага вопыту, прайшлі на бацькавай гаспадарцы, у Мокрым, куды ён адразу падаўся з Чэрвеня. Нейкі час Масей працаваў бухгалтарам на масляным заводзе, дзяліў калгасную зямлю паміж земляробамі і часам высылаў у бе-

ларускамоўныя газеты свае вершы. З надыходам Чырвонай Арміі ў 1943 Масей з бацькам і сястрою рушылі на захад: Брэст, Брэст-Літоўск, Роўна, Люблін, зноў Брэст-Літоўск, а адтуль яны трапілі ў Беласток. Так у жыцці паэта пачаўся перыяд, які ён пастфактум назаве „На маршрутах”.

Першая прапіска Масея Сяднёва на Захадзе досыць шырока і каларытна апісана ім у *Беластоцкім сшытку*⁹ і змястоўна пераказана ў інтэрв’ю для Б. Сачанкі¹⁰. „Там, у Беластоку, цягнік стаяў некалькі гадзін. Жанчыны хапалі ведры, і іх вярта пускала набраць вады. Я таксама ўзяў вядро і хацеў пайсці ў горад. Але мяне не пусцілі. Змянілася вярта, я зноў узяў вядро. Гэты раз мяне прапусцілі. Я пайшоў шукаць рэдакцыю газеты „Новая дарога”, рэдактарам якой быў Хведар Ільяшэвіч. Я знайшоў, але яна была на замку — якраз быў абед. Вяртацца назад да транспарту мне не хацелася ні з чым. І я, папытаўшы, дзе жыве рэдактар газеты, пайшоў шукаць яго дома. Знайшоў, раскажаў хто я, папрасіў памагчы выбавіцца з бяды. Хведар Ільяшэвіч надрукаваў на машынцы па-нямецку нейкую даведку, каб мяне адпусцілі разам з бацькам і сястрою з эшалона. Але адпушчаны я не быў. (...) Тады, як сцямнела, мы самі ўцяклі (...) калі той цягнік, які нас вёз, рушыў, я з бацькам і сястрою падаліся ў горад. Працы не было. Зноў я звярнуўся да Хведара Ільяшэвіча. Ён памог мне, мяне афіцыйна прызначылі на месца карэктара. Я не толькі вёў карэктур, але і змяшчаў на старонках газеты свае вершы і артыкулы пра беларускіх пісьменнікаў, з якімі сустракаўся ў Сібіры”¹¹.

У Беластоку Масей Сяднёў прабыў амаль год. Беласток і Беласточчына яму спадабаліся не толькі таму, што тут ён атрымаў працу, што стаў „беластоцкім паэтам”, чые „вершы вучылі на памяць, яны друкаваліся ў кожным нумары”¹². Выхадцу з паўднёва-ўсходняга кутка Беларусі, які ведаў толькі літаратурную беларускую мову (гаворка там была пераходная, зрасейшчаная), Беласточчына з’явілася, як сам сцвярджае ва ўспамінах, „своеасаблівай моўнай рэзервацыяй: прыехаўшы з русіфікаванай Усходняй Белару-

сі, я пачуў у Беласточчыне сапраўдную беларускую мову. (...) У Беласточчыне я адчуў жывую Беларусь. Гатовы быў прызнаць яе маёй другой радзімай. Досыць было пабываць толькі на настаўніцкім з'ездзе або на курсах па падрыхтоўцы настаўнікаў, каб вас ахапіла адчуванне беларускага духу. (...) Пасля пакут, якія я перад тым зазнаў у сваёй Магілёўшчыне, беларуская Беласточчына здалася мне раем. Адносна мірнае жыццё ў ёй, пагатоў стваральная праца ў выглядзе хоць бы таго ж настаўніцтва ўздзейнічалі на мяне дадатна, і я, чалавек з Усходняй Беларусі, захоплены ўсім новым, „заходнім”, траціў здольнасць крытычнага падыходу. (...) Я заплюшчваў вочы на ўсё тое, што магло параніць параненую ўжо душу. Я засланяўся прыгожым”¹³.

Гэтае „я заплюшчваў вочы”, „засланяўся прыгожым” стварала ўжо новы кантэкст. Трэба меркаваць, што Беласток і Беласточчына памаглі Масею Сяднёву акрыяць духам, напоўніцца жыццём, рухам, дзейнасцю, ажывіцца ў паэзіі, памаглі адрадзіцца дадатным пачуццям і ўяўленням. Дабратворна таксама дзейнічала на яго, пачаткоўца ўсё-такі, блізкая прысутнасць і Хведара Ільяшэвіча, аднаго з цікавейшых паэтаў Заходняй Беларусі, на рахунку якога было ўжо тры зборнікі, выдадзеныя ў Вільні і якога Масей Сяднёў ведаў яшчэ па часопісе „Калоссе”. Шмат значыла для яго і інтэсіўная карэспандэнцыя з маладым паэтам Алесем Салаўём, які жыў у Рызе (і з якім Сяднёў мог асабіста пазнаёміцца ў тым жа Беластоку ў 1944); і паяўленне часам у Беларускім камітэце ў Беластоку Міхася Васілька — „проста легендарнага для мяне Міхася Васілька”¹⁴.

Але гэта яшчэ не быў паэтычны зорны час Масея Сяднёва. На Беласточчыне ён „засланяўся прыгожым” (з лагічным акцэнтам на першым слове), быў у сваёй адзінай, зноў суцэльнай прасторы, упіваўся сваім, беларускім, акумуляваў растрачаную духоўную энергію. Тут ён быў, так бы мовіць, настаўлены на ўспрыманне мажорнага ладу жыцця. Гэта ж у Беластоку было ім напісана: „Тугу, мой сціплы верш, адкінь! Заўсёды сніся маладое!” Тым часам ягоная муза, калі адzywалася, усё збівалася на мінор. Мо-

жа таму, што гэта была тая самая Муза, якая калісьці пры-
відам з'явілася паэту на турэмным двары (звязаныя рукі,
пабітая, спакутаная, зняволеная), і вось не адступала ад
паэта ні на крок. У лірычным шэдэўры *Смута* Масей Сяд-
нёў улавіў гэты як бы незалежны ад яго момант пераходу
ад светлай аб'ектыўнай рэчаіснасці — ні з таго ні з сяго —
да журбы, смутку, меланхалічнага настрою, душэўнага
надрыву.

Нядзеля, а сьвята
няма у душы.
А смутку багата,
як ілу ў кашы.
(... ...)
А смута у сэрцы —
як сьпеў жаўрука:
калышыцца, смоча
і жалем зьвініць.
Душу, як драбчак,
ён хоча разьбіць
на тысячу звонкіх
тужлівых званкоў,
і сыпкіх і ломкіх,
як іскры з падкоў,
каб радасьці болей
і ўцехі ня меў,
ад смутку і болю
журыўся, нямеў...

У 1944 годзе, пасля вызвалення Чырвонай Арміяй Менс-
ка, Масей Сяднёў рашыў уцякаць далей на захад: ён жа па
закону быў савецкім вязнем, „гуляючым” на волі. Развітаў-
шыся ў падбеластоцкіх Бацечках з бацькам і сястрою (яны
працавалі там на гаспадарцы ў ксяндза, каб пракарміцца,
а потым вярнуліся дахаты, у Мокрае), ён разам з Хведа-
рам Ільяшэвічам, ад якога не адставаў (бо той ведаў ня-
мецкую мову), выехаў у Варшаву. Адтуль пераехаў у Бер-
лін. Тут Масей Сяднёў нейкі час працаваў карэктарам у га-
зеце „Беларускі работнік”. Аднак наспей час зноў збірацца

ў дарогу. Разам з Х. Ільяшэічам Масей Сяднёў падаўся ў Прагу — да Ларысы Геніюш. Выгнанцы пражылі ў яе, можа, з месяц, але і адтуль мусілі ратавацца. Яны зноўку апынуліся ў Нямеччыне, тым разам у Баварскім Рэгенсбургу, дзе знайшлі сабе прыпынак у баўэра.

Праз пару дзён пасля іх прыезду Баварыя стала амерыканскай зонай. У Рэгенсбургу беларусы пачалі хутка наладжваць сваё жыццё, ствараць першыя згуртаванні. У баўэра Масей Сяднёў працаваў цэлае лета, выпусціўшы тут свае першыя два зборнікі паэзіі: *У акіяне ночы* (1946) і *Спадзяваньні* (1947). Затым Масей Сяднёў пераехаў у Міхельсдорф, дзе таксама меўся беларускі лагер ДП і хутка нармалізавалася жыццё. Але паэт, як сам успамінае, „актыўнага ўдзелу ў іх (згуртаваннях — Я. Ч.) не браў”¹⁵.

Уся Заходняя Еўропа ўжо спяшалася тады адбудоўваць свае дзяржавы, гарады, паселішчы, аднаўляць культурныя інстытуты і ўстановы. Як прыкмеціў паэт, людзі проста „жылі і радаваліся ўсё жыццю”, шчаслівыя, укараняліся зноў на сваім, жаніліся, выходзілі замуж, закладалі сем’і, працавалі, адпачывалі (*На пляжы*).

Паэтычная творчасць Масея Сяднёва 1944—1945 гадоў адлюстроўвала гэтае ціхамірнае чалавечае, як бы непрыкметнае, будаванне сваёй памыснасці, свайго шчасця-дастатку другім, адлеглым планам. Паэт выводзіў наперад псіхалагічны партрэт эмігранта, паказваў — праз прызму надта асабістых пачуццяў-хацанняў — драму чалавека, які не па сваёй волі апынуўся „сярод чужых” (*З недасланых лістоў*), які, адарваны ад Бацькаўшчыны, роднай зямліцы і блізкіх людзей, трапіў у цянёты псіхічнай неўладкаванасці, адзіноты, стомленасці, зняверанасці, расчаравання; якому, урэшце, гістарычныя падзеі вызначылі ролю вечнага вандроўніка і падрыхтавалі долю бязмэтнага блукання перад абліччам „абыякавай чужыны” ў „холадзе часу”:

Жыццё маё ідзе зусім няўдала,
(*З недасланых лістоў*)

Валачуся толькі я па сьвеце,
(*Я хачу, каб мне жыцьцё*)

Кудысь у глухамань
качу зямлю нагамі.
(*Баюся тых дарог*)

Ах, стаміўся я... Досыць... Досыць...
(*Зьнявера*)

Як добра, што яшчэ ў пасьцелі
ёсьць слодыч жудкая неіснаваньня!
(*Расчараваньне*)

Гэтакімі бязрадаснымі канстатацыямі, за якімі ўгадваліся душэўныя траўмы, вярталася рэха мінулай вайны не толькі для многіх беларусаў-эмігрантаў. Лірычнае „я” Масея Сяднёва захоўвала, аднак, сваю маральную вышыню, маральнае здароўе. Са споду ягонае душы страсна прабівалася напавярх вельмі чыстае людское жаданне быць шчаслівым, імкненне жыць сярод людзей і для людзей, быць „чыімсьці”, каб такім чынам можна было адчуваць поўню і радасць жыцця, прыгажосць чалавечых адносін. Як сігналы трывогі гучаць у вершах:

захацелася шчасьця ізноў у жыцьці.
(*Дарогі*)

Будзь мне ты ўсім. Мае дарогі
канчаюцца — ля ног тваіх ляглі.
(*Будзь мне ты ўсім*)

Тут, на зямлі, без ласкі і каханьня,
скажу — няма сапраўднага жыцця.
(*Няма куды пайсці — чужая змова*)

Да жывога ўсяго й прыгажосці
я страшэнна зайздросны.
(*Зайздрасць*)

На фоне дэкаратыўнай, афіцыйнай, культавай вершатворчасці і „паэзіі змагання” ды патрыятычнай рыторыкі

ў беларускай савецкай літаратуры саракавых – пачатку пяцідзiesiąтых гадоў лірыка Масаея Сяднёва названага часу з’яўлялася адметнай дзякуючы сваёй паглыбленасці ў прыватную сферу жыцця чалавека. Яго паэзія гучала ва унісон з тымі жывымі і невычарпальнымі еўрапейскімі літаратурнымі канцэпцыямі, у аснове якіх ляжалі філасофскія прадпасылкі эстэтычна-мастацкага персаналізму (прызнанне чалавека за найвышэйшую каштоўнасць).

Высоўванне на першы план чалавека, які ўслухоўваецца ў сябе і дамагаецца самавыяўлення¹⁶, адбывалася ў Масаея Сяднёва за кошт аслаблення інерцыі сілаба-танічнай сістэмы вершаскладання. Сярод традыцыйных, урэгуляваных 4—6-стопных ямбічных вершаў у ягоным рэпертуары з’яўляюцца белыя вершы, ліра-эпічныя паэмы, вершы прозаю. Каб перадаць індывідуальную самасвядомасць лірычнага „я”, паэт выкарыстоўвае форму дыялогу, унутранага маналогу, піша вершы-лісты, вершы-лірычныя занатоўкі, вершы-дыскурсы, малітвы-просьбы. Гэта жанравая суб’ектывізацыя верша апіралася на побытавую лексіку, прастату сінтаксісу, семантычную яснасць, схопленую жывую інтанацыю размовы.

За гэтымі фармальнымі элементамі верша распазнаваўся лірычны герой — звычайны, шчыры, абяздолены, але і цяроплівы чалавек, беларус-эмігрант, які тужліва ўспамінае Бацькаўшчыну як край-калыску, край-крыніцу і пачатак свайго свету, і які шукае выхаду ў „чужы свет”, шукае кантакту з людзьмі, душэўнай еднасці і сардэчнай уладкаванасці.

Жыццё ў Міхельсдорфе з перспектывы часу паэт ацэніць як „самы плённы перыяд” у сваёй творчай біяграфіі. „Там, нягледзячы ні на што, я знаходзіўся ў нейкім рамантычна-ўзнёслым стане. (...) Туга па страчаным перапаўняла мяне, гэта стварала своеасаблівы настрой. (...) Я жыў паэзіяй, паэзія давала мне крылы, глушыла боль...”¹⁷. Там, у Баварыі, паэт выступаў у лагерах, дзе жылі беларусы і ўкраін-

цы, чытаў свае вершы. Там ён таксама надрукаваў асобнымі кніжкамі свае паэмы *На край сьвятла* (1947) і *Цень Янкі Купалы* (Ватэнштэт, 1948).

Такі „рамантычна-ўзнёслы стан” працягваўся, відаць, нейкі час яшчэ і ў Злучаных Штатах Амерыкі, куды Масей Сяднёў выехаў у 1950 годзе. Аднак амерыканскія рэаліі, новае рассяленне і вымушаная нацыянальная адасобленасць рэзка стрымлівалі творчыя памкненні, зрэшты не толькі яго. Як бы наўздагон шчаслівай паэтычнай працы ў Міхельсдорфе ў 1955 годзе ўжо ў Нью-Йорку паэт выдае зборнік *Ля ціхай брамы*, якім заканчваецца яго ранні перыяд паэтычнай творчасці.

Другі, позні перыяд творчай дзейнасці пачнецца толькі ў 1983 годзе, калі сямідзесяцігадовы Масей Сяднёў выйдзе на пенсію. Амаль на працягу трыццаці гадоў ім было напісана, па нашых падліках, не болей трыццаці новых вершаў. У 1975 годзе, праўда, з’явіцца зборнік *Патушаныя зоры*, але гэта была кніга толькі выбранае лірыкі з першага перыяду. Кніга, у якой аўтар размеркаваў творы ў васьмі раздзелах, прабуючы захаваць больш-менш храналагічны і тэматычны прынцып парадкавання матэрыялу.

Пераехаўшы ў 1950 годзе на сталае жыхарства ў Нью-Йорк, Масей Сяднёў, паколькі ў яго не было ніякай прафесіі, а жыць неяк трэба ж было, уладкаваўся да дробнага прадпрымальніка — *Божа мой!* — агуркі рэзаць і саліць. Але гэта была сезонная праца. Хутка прыйшлося шукаць іншую. Тым часам ён жаніўся і, з намовы жонкі, яны пераехалі ў Саўт-Рывер. Аднак працаваць і там прыйшлося фізічна — спярша на цагельні, затым аж дзесяць гадоў на фабрыцы.

Ды ўсё-такі вынесла Масея Сяднёва наверх — дзякуючы добраму валоданню рускаю моваю. Па збегу акалічнасцей у 1962 годзе ён быў прыняты ва ўніверсітэт Індыяна горада Блумінгтона выкладчыкам той жа славянскай мовы. Сем гадоў вучыў студэнтаў і сам вучыўся, атрымаў дыплом

і ступень магістра гуманітарных навук па славянскай літаратуры і філалогіі. А ў 1969 стаў супрацоўнікам беларускай секцыі радыёстанцыі „Свабода“, перасяліўся ў Мюнхен і працаваў там да 1983 года. Выйшаўшы на пенсію, ён вярнуўся зноў у ЗША, асеў у Глен Коў паблізу Нью-Йорка.

Амерыканская прагматычная рэчаіснасць, у якую адразу трапіў Масей Сяднёў, патрабавала практычна-прадуктыўнай дзейнасці, практычных ведаў. Яна драматычна абвастрала ягоную грамадскую свядомасць, патрабавала актыўнага асэнсавання міжчалавечых адносін, сацыяльнага ладу, змушала да новага самаакрэслення, самарэфлексіі — каб проста знайсці сабе месца ў складаным чалавечым мурашніку. Гэта рэчаіснасць вельмі хутка разбурыла ранейшы „рамантычна-ўзнёслы стан“ душы паэта, як, між іншым, і Наталлі Арсенневай. Сеяла няверу, сумнеў да лірычнага слова як апірышча ў плане індывідуальным, не гаворачы пра выхад у план больш шырокі — у кантэкст айчынай культуры, бо гэтакі выхад быў тады цалкам нерэальны для эмігрантаў. Як і іншых беларускіх пісьменнікаў і паэтаў, раскінутых па краінах заходняга свету, у Амерыцы праследавала М. Сяднёва адна і тая самая думка: „Ніколі не думаў, што яны, гэтыя вершы, хоць калі трапяць на Бацькаўшчыну”¹⁸.

Так, з аднаго боку, была амерыканская рэчаіснасць са сваім неабвержным, фундаментальным правам на свабоду эканамічнага дзеяння, якая, аднак, не давала ніякіх — або амаль ніякіх — магчымасцей прадстаўнікам славянскай літаратуры для ўваходу ў сярэдзіну амерыканскай культуры. Амерыка адводзіла ім ад сілы месца ў сенцах, трымала ў пярэднім пакоі ці, як гаворыць М. Сяднёў, творцы апынуліся ў „тэрычэліевай пусціні”¹⁹. З другога боку, адчуваўся моцны націск сваіх палітычных лідэраў, якія намагаліся лірычную музу прыбраць да рук, падпарадкаваць яе сваім пражайным мэтам. Да таго ж з Бацькаўшчыны вяла выразнай непрыхільнасцю, варожасцю, нават пагро-

заю расправы. Не было з ёю ніякай жывой злучнасці, абмену свежай інфармацыяй. „У ізаляваным становішчы (творцам беларускага замежжа — Я. Ч.) не хапала свайго паветра, свае атмасферы, гукаў, колераў, паху сваёй зямлі”²⁰, — піша Масей Сяднёў.

У зборніку *Ля ціхай брамы* (Нью-Йорк, 1955), які закончыў ранні перыяд паэтычнай творчасці Масея Сяднёва, ёсць шмат тэкстаў, з якіх выразна вычтваецца ягонае творчае ваганне, змаганне паэта з самім сабою, з наплывам і зняверанасці, скептыцызму, сумненняў (гл. такія вершы, як *Расчараваньне*, *Малітва*, *Годзе*, *Сьмерць музыкі*, *Стомленасьць*, *Здрада*, *Сьмерць малітваў*, *Уздыхі ветра-зяў*) і адначасна змаганне з „імі”, гэта значыць палітычнымі лідэрамі эміграцыі, часта самазванымі палітыкамі, дыхаючымі „сваім маленькім Я, зласлівым і зайздросным” (гл. таксама: *Адкуль-жа будзе*, *Небясьпека*, *Патрыёты*).

Ёсць у названым зборніку і яшчэ адзін верш, пад загалоўкам *Урывак* (1953 год напісання), які вельмі добра адлюстроўвае тагачасную ўнутраную барацьбу — быць лірычным паэтам ці ім не быць у „тэрычэлівай пусціні”? Пісаць ці не пісаць у ізаляцыі, нацыянальным вакууме? Дарэчы, *Урывак* ёсць белы верш, напісаны шасцістопным ямбам, і ён успрымаецца як далёкая рэмінісцэнцыя Пушкінскага *Разговора книгопродавца с поэтом* і слыннага пачатку „Четырехстопный ямб мне надоел. Им пишет всякий” (*Домик в Коломне*). У М. Сяднёва дыялог вядуць паэт з дарадцам. Перад сваім субяседнікам паэт шчыра прызнаецца, што

душу спустошыла лірычная спякота
і — шчырага — мяне зрабіла хворым.

Дарадца тут жа радзіць „бесталковаму”, „нежыццёваму”, па свайму разуменню, паэту „перайсці на прозу”:

Але, але, наплюй ты на мастацтва,
лепш крышку зарабі ты на патрыятызме.

$$(\dots \quad \dots \quad \dots)$$
$$(\dots \quad \dots \quad \dots)$$

Пабачыш сам, як пойдзе ўсё інакш...

А не — заесьць цябе лірычная неразъбярыха...

Усё ізноў як і было.

$$\left(\begin{array}{ccc} \dots & & \dots \end{array} \right)$$

Усё ізноў як і было —

дні вимераны цягнікамі.

Вакно і сажаю і дымам занясло.

нічого нявідно й ня выцерці рукамі.

Гэтым самым лёс лірычнай музы Масея Сяднёва быў прадвырашаны. Угушчанай (ці, можа, лепш сказаць разрэджанай) грамадска-палітычнай амерыканскай атмасферы 1953—1955 гадоў пачыналася ў яго доўгая — да 1983 года — паэтычная паўза.

Відавочна, што 1953—1955 гады выразна выяўляюць у Масея Сяднёва творчы крызіс лірычнага жанру²¹ за кошт узмацнення цікаўнасці тым, што называецца палітычнай і грамадскай рэчаіснасцю. Аднак не амерыканскай. Літаратары беларускага замежжа — усе яны, як сцвярджае сам паэт, „жылі тым, чым надарыла іх іхняя старая Бацькаўшчына, яны варыліся, як кажуць, у сваім саку, але тым васт-

рэйшае было ў іх адчуванні Бацькаўшчыны”²².

Трэба меркаваць, што паэт адразу, гэта значыць у 1956—1957 гадах пачаў працаваць над аўтабіяграфічным раманам у прозе, таму што першыя часткі твора *Раман Корзюк* з’явіліся ў часопісе „Конадні” (нумар 5-6) ужо ў 1958 годзе.

Спроба Масея Сяднёва выказацца ў прозе, у жанры аўтабіяграфічнага рамана, у творы, які даваў добры шанец зразумець самога сябе ў сувязях з грамадствам, часам, эпохай, даследаваць самыя розныя абставіны, сярод якіх ён жыў і якія фармавалі ягоны характар і лёс — гэтая спроба была тады ці не адзінай магчымасцю паэта і чалавека, які выпаў з сучаснага культурнага кантэксту, „зачапіцца” за жывую гісторыю сваёй краіны, увайсці ў блізкі кантакт з асяроддзем, з беларускай літаратурнай традыцыяй.

Але ж, вядома, творчыя намеры гэта адно, а іх ажыццяўленне — нешта другое. Проза, задума вялікай прозы, раманістыка ставіла перад М. Сяднёвым свае, дагэтуль для яго нечуваныя праблемы, выносіла ў парадак дня такія аспекты, што на той час, відавочна, былі яму не пад сілу. Ці не адсюль захавалася і „ўпісалася” ва ўступнае слова аўтарская агаворка, што маўляў „я думаў напісаць чытальную кніжку (...) без асаблівых прэтэнзіяў на вялікую літаратуру”²³? Безумоўна, што Сяднёў-паэт, які працаваў да гэтага часу „інтуітыўным” спосабам, пачаў адчуваць недахоп таго, пра што ён і сам пазней скажа, менавіта ведаў, высокага духу, таго духу арыстакратызму, які дазваляе творцу, які бярэцца за канкрэтыку, узняцца да эстэтычна-філасофскіх абагульненняў, не падпарадкоўвацца самазванчай двухвартаснай, чорна-белай, логіцы, якая імкнецца да абсалютнага кантролю розуму і сэрца і не дазваляе ўбачыць новыя далягляды²⁴.

Да адчування такой недастатковасці далучаўся яшчэ фактар чыста знешні. „Часу працаваць над творам у мяне было вельмі мала, а сілаў — яшчэ менш, і я, — прызнаецца Масей Сяднёў, — не раз схільны быў пакінуць сваю за-

думу — напісаць праязічны твор”²⁵.

Пісаўся *Раман Корзюк* марудна, доўга, з перабоямі, пад намовы-заахвочванне калегаў-літаратараў ды рэдактараў часопісаў „Конадні” і „Бацькаўшчына”, дзе аўтар публікаваў яго фрагменты да 1966 года. Потым твор быў адкладзены ім у куток і, няскончаны, ляжаў так аж сямнаццаць гадоў. І толькі на самым пачатку другога, позняга творчага перыяду Мاسея Сяднёва, у 1983—1984 гадах раман канчаткова быў напісаны і неўзабаве выйшаў асобнай кнігай (1985 год).

У тых самых 1983—1984 гадах Масей Сяднёў працаваў яшчэ над адной кнігай, а менавіта зборнікам паэзіі *Ачышчэньне агнём* (выйшаў у свет у 1985). Праз два гады ён апублікаваў наступны раман *І той дзень надыйшоў* (1987), а яшчэ праз два — зноў паэтычны зборнік *А часу больш, чым вечнасьць* (1989).

Дасягнуць у васьмідзесятых гадах, як бы ў адзін мах, такіх выдатных літаратурных поспехаў мог, аднак, „іншы” Масей Сяднёў. Шасцідзесятыя і сямідзесятыя гады і былі якраз парою пераўвасаблення паэта правінцыйнага маштабу — досыць падатлівага на літаратурныя і грамадскія клішэ, хутка звездзенага савецкай суровай рэальнасцю ў сацыяльна-грамадскай структуры да пазіцыі бяспраўнага раба, потым уцекача-тулягі і амерыканскага чорнарабочага — у свядомага, вольнага і інтэлігентнага пісьменніка з шырока адкрытымі поглядамі на свет, людзей, мастацтва, культуру, з глыбока абуджанымі агульначалавечымі духоўнымі патрэбамі.

Пачатак станаўлення позняга, „іншага” МАСЕЯ СЯДНЁВА трэба, відаць, звязваць з 1962 годам — пачаткам ягонай працы як выкладчыка рускай мовы і літаратуры ва ўніверсітэце Індыяна. Сем гадоў стараннай універсітэцкай самавучобы як бы натуральна прадоўжыліся яшчэ больш паглыбленай, удумлівай і вольнай самаадукацыяй у Нямеччыне. Праз Нямеччыну ён меў доступ да найбагацейшай

культуры старой Еўропы — з яе кнігазборамі, бібліятэкамі, архівамі, музеямі, саборамі, архітэктурай, духоўнай культурай. У „мюнхенскі перыяд” Масей Сяднёў меў таксама магчымасць перачытаць у арыгінале — і перачытаў — усіх выдатнейшых нямецкіх паэтаў, між іншымі, Г. Гейнэ, Ё. В. Гётэ, Ф. Гэльдэрліна, Ф. Наваліса, Э. Мёрыке, Ф. Шылера, Р. М. Рыльке. Праз іх непасрэдна дакранаўся М. Сяднёў да вытокаў еўрапейскага рамантызму, дзе выпрацоўваліся самыя розныя ідэалогіі сучаснага мастацтва і культуры Еўропы.

Творчую індывідуальнасць позняга Масея Сяднёва фармавала і Гэльдэрлінавае адчуванне трагічнага разладу паміж ідэалам і жыццём; і пантэізм Гейнэ, і ягоная нацэленасць на абарону простага чалавека, палітычна і сацыяльна абяздоленага, і ягоная саркастычная іронія над філістэрамі, і вера ў перамогу „элітаў” над „назарэянамі”; і вялікі Гётэ, „язычнік”, паклоннік прыроды, які вучыў разумець жыццё як адкрытую таямніцу (*das offene Geheimniss*), а свет як суцэльную прыгожую цэласнасць, што адно захоплівае чалавека. Хто з еўрапейскіх паэтаў мог дазволіць сабе не ведаць квінтэсэнцыяльнай вершаванай формулы Веймарскага генія

Ich singe wie ein Vogel singt,
Der in den Zweigen wohnt

або яго эстэтычнага максіmalізму сфармуляванага: *Schöne ist höher als das Gute, das Schöne schliesst das Gute ein?* Хто, урэшце, мог прайсці побач нямецкага філасофска-эстэтычнага ідэалізму з адным з ключавых для яго паняццяў *Sehnsucht*?

У „мюнхенскі перыяд” Масей Сяднёў пазнаваў еўрапейскае мастацтва ў яго вышынных праявах. Яно паварочвалася да яго то прастатой зместу і прывабнасцю формы, эмацыянальна-музычнай вобразнасцю, многаяруснымі „фаўстаўскімі” медытацыямі, то палітычнымі філіпікамі, то кап-

рызнымі, нечаканымі асацыяцыямі, лірыкай няясных, неакрэсленых пачуццяў, тамленнем аб недасяжным, то бязмежна прыгожымі плоцевымі адчуваннямі, то перажываннямі паўнаты жыцця і непасрэднага заглыблення ў жывую і таямнічую прыроду. Пазнаванне еўрапейскага мастацтва было для М. Сяднёва ўзыходжаннем да вышэйшага, узнёслага, да духоўнасці, да „агністасці духоўнага пачатку”, і тая высокая духоўнасць, той агонь, як гэта адчуваў сам паэт, адбівалася на складзе ягонай душы, ачышчала яе. Так нараджаўся „іншы” Сяднёў-паэт — прасветлены, адухоўлены, узбагачаны новымі інтэлектуальнымі і эмацыянальнымі выпрабаваннямі, новай уражлівасцю і эстэтычнай успрымальнасцю.

Ягоная паэзія ранняга перыяду развівалася, як уся тагачасная беларуская літаратура, у напрамку выяўлення гэтак званай грамадзянскай пазіцыі аўтара. Унутрана яна была арыентавана на па-за мастацкую рэчаіснасць, уступала ў няроўны з ёю дыялог. У такой паэзіі эпічныя формы выказвання пераважалі і заглушалі экспрэсію лірычнага „я”. Позні Масей Сяднёў — пасля „бесплодных год”, як ён сам лічыў, праведзеных у Нямеччыне — рашуча аддзяляе сферу будзённага жыцця ад сферы святочнай, прозу ад паэзіі, Беларусь ад Амерыкі, план ідэалагічна-сацыялагічны ад плану духоўнага свету асобы. У васьмідзесятых гадах значныя гістарычна-палітычныя абсягі сваёй Бацькаўшчыны з іх сацыяльна-быццёвай канкрэтыкай, з трагічнай нацыянальнай праблематыкай, ідэалагічнай барацьбой і з выяўленнем сваіх адносін як грамадзяніна да гэтых з’яў, фактаў і падзей ён умяшчае ў жанрах прозы: раманах, публіцыстыцы, эсэ, мемуарах, занатоўках. А паэзіі адводзіць месца выключна для экспрэсіўнай, маналагічнай і суб’ектыўнай спавядальнасці з унутраных перажыванняў, эмоцый і перакананняў. Праграма не дапускае да лірыкі (ад эпохі сімвалізму паэзія сталася сінонімам лірыкі) тыя думкі і пачуцці, якія маглі б асацыявацца з разбуральным „агнём і мячом”²⁶. Месца раней прысутнага ў ягонай паэзіі агню

мучэння, агню вайны займае агонь „высокай духоўнасці”, „агністасць духоўнага пачатку”, „вогніва закладзенай у ча-лавеку любові”²⁷.

Зборнік вершаў *Ачышчэнне агнём* ствараўся як вельмі асабістая аўтабіяграфія душы паэта, як прыватны лірычны дзённік. Усё запісанае ў ім, выпаведанае мела месца, сталася з паэтам на самай справе. А дакладней — адбывалася на працягу шматлікіх гадоў (у рэтраспектыве аўтар сягае не толькі да жыцця ў Мюнхене, але і яшчэ ранейшых часоў). І вось цяпер у Глен Коў („быццам для мяне выгнан-ня месцам ты”) усе тыя паназапашваныя ўражанні, пера-жыванні збегліся ў адзін пункт, сышліся, сканцэнтраваліся — і выбухнулі, прарваліся нагонкі лірычнымі вершамі (большасць твораў была напісана на працягу года, не бо-лей — ад красавіка 1983 да красавіка 1984). „Падхоплены раптоўнай сілай невядомай”, паэт запісвае ў гэтай асаблі-вай запісной кніжцы тое, што можна выказаць, што само выказваецца і ніяк інакш не можа існаваць, як толькі і вы-ключна ў мастацкай форме лірычных твораў.

У першую чаргу ён гаворыць пра такія мімалётныя, але і складана-супярэчлівыя станы душы, як туга, шкадаванне, шчымлівасць, настальгія, „высокая журба”, расчараванне, роспач, „незадаволенасць самім сабой”; і пра тое, як „штось светлае ў душы я калышу”, „па боскім і ўзнёслым спасцілася мая душа”, пра „імкненне ўвыш” — да святла, да сонца, да прыгожага; і пра самотнасць творцы, выгна-нага з гісторыі, пра адчай маргінальнасці і „празаічнасць майго быцця”; і пра мройную летуценнасць, што выносіць яго — акрамя ўсяго — „у свет прываблівы”; і пра прагу знайсці сябе ў беларускім слове, зацвердзіцца ў ім; і пра надзею на сустрэчу калісьці з чытачом ва універсуме бела-рускай культуры; і пра наплывы — зноў і зноў — зняверы і сумненняў усэнс сваіх творчых высілкаў і засмучанасць зробленым і нязробленым; і пра сум, балючае хваляванне, боязь, што „калісь астыне гарачы ключ мае крыніцы”.

Гэтыя ды іншыя станы душы не з'яўляюцца ў лірычным дзённіку Масея Сяднёва самамэтаю. Яны, расшчэпленыя часта на паўтоны і нюансы ўражанняў і перажыванняў, гучаць своеасаблівым музычным акордам. І гэта музыка душы ахінае сабою ўсе тэмы, усе паэтычныя вобразы і дае ім непаўторную ідэйна-эмацыянальную афарбоўку, каб далейшым планам — ужо незалежна ад творчай задумы, волі аўтара — нязмушана раскрыць індывідуальную біяграфію неардынарнага чалавека, забытаную гісторыю жыцця паэта-эмігранта, кінутага ў глыбокія воды гісторыі.

У кнізе *Ачышчэньне агнём* паэт па-мастацку апрацоўвае ўспаміны „лепшых хвілін“. Лепшых, таму што ачышчаных, прапушчаных „праз вогніва закладзенай у чалавека любові“, праз замілаванасць, закаханасць, як сам ён піша ва ўступным слове да зборніка. Адным з ключоў да лірыкі позняга Масея Сяднёва можа служыць веравызнанне, сфармуляванае ім у вершы *Мюнхэн* (той самы горад Мюнхен, які сваёй назваю ўвайшоў у свядомасць людзей Усходняй Еўропы, як сінонім гнязда нямецкага фашызму):

Я не раздумываў над тым,
што і твае сыны у час крывавай
са зброяй у руках зямлю маю
нявінную тапталі і палілі.

Я кінуў у няпамяць гэта ўсё,
захоплены тваёй красою сёння.

Кінутае „ў няпамяць гэта ўсё“ (значыць тое, што асацыіруецца ці можа асацыіравацца з „агнём і мячом“) адкрывала для М. Сяднёва дарогу да адважнага прызнання ў сваёй захопленасці красою, абжытасцю, уладкаванасцю Заходняй Еўропы. Замест як бы чаканага ў беларускага паэта, сотні разоў паўторанага „мой родны кут, як ты мне мілы“, з'яўляецца паэтызацыя „там“:

Там руху шмат, сьвятла і бляску,
там стройнасьць, звабнасьць, прыгажосць,

там дыша ўсё надземнай ласкай,
душы там адпачынак ёсьць²⁸.
(Я з вандраванняў толькі што вярнуўся)

Уся кніга *Ачышчэнне агнём* прысвечана па сутнасці захапленню красою, красою „лепшых хвілін”. Тыя „лепшых хвілін успаміны” будаваліся таксама захопленасцю ўзнёслай прыгажосцю жанчыны, жаданнем наблізіцца да яе жывога „агну”, спасцігнуць, разгадаць таямніцу weiblich. „О, гэта вечная жаночасць!” — ускрывае, як нямецкія рамантыкі, беларускі паэт. У ягоных лірычных споведзях з’яўляюцца імёны канкрэтных асоб — Mindy Fox, Annaliese Rümmelein, Frau, Валерыя Філіп і найбольш, відаць, блізкая паэту постаць, схаваная за „ты”. Іх „пяшчотнасць, вачэй яскравасць, лагоднасць, любасць ва ўсім”, вядома, радала ягоную душу, раздзьмухвала ў ім „полымя асалоды”, як чаканне яе прыходу распальвала ўяўленне, але і ўносіла драматычнае адчуванне недасягальнасці таго жывога ідэалу.

У вершах, дзе выступае „ты”, М. Сяднёў распавядае пра закаханасць у прамым значэнні, дакладней гаворачы, намякае на сваю сардэчную драму, а яшчэ інакш кажучы — прадчуваецца нейкая існуючая незаменная блізіна паміж мужчынам і жанчынай. Бо ў тых вершах з той даўняй пачуццёвай будоўлі засталіся толькі прыгожыя абломкі — „лепшых хвілін успаміны”. Сталася так можа таму, што — як у даўніх майстроў рамантызму — жанчына бачыцца паэтам як недасяжны зямны ідэал: як „крыніца блажэнства”, як „нешта самае прынаднае, далікатнае, боскае, нязмерна жаданае”²⁹, а само каханне — як з’явішча чыста духоўнага парадку, у якім творца шукае адно натхнення. Вось жа, у лірычнага героя Масае Сяднёва няма паблізу каханай. „Калышацца між намі мора”, — кажа паэт і ўдакладняе: „Ты ў сне прыходзіш да мяне”.

У вершах кахання Масае Сяднёва, ва ўспамінах „лепшых хвілін” чуецца водгук выдатнага твора Ё. В. Гётэ *Nähe Geliebten* — як яго парафраза. Гэта, зрэшты, не адзіная

ў лірычным дзённіку М. Сяднёва прысутнасць нямецкага рамантычнага паэта. Можна проста сказаць, што ці не большасць позніх лірычных вершаў беларускага паэта творча былі заінспіраваныя нямецкімі класікамі, у тым ліку і Ёганам Вольфгангам Гётэ. Апрача ладнай колькасці надрукаваных у зборніку *Ачышчэньне агнём* (а таксама і ў наступным *А часу больш, чым вечнасьць*) перакладаў паэтычных твораў аўтара *Фаўста* і выкарыстання з Гётэ эпіграфа да цыкла *Санэты*, пры дапамозе якога паэт дае ключ да ідэйнага сэнсу сваіх твораў і паведамляе адначасова пра іх асаджанасць у акрэсленай літаратурнай традыцыі, ёсць у ім і ненаўмыслныя, як трэба меркаваць, запазычанні, шматлікія рэмінісцэнцыі з Гётэ, падобна да таго, як усплываюць лёгкія іранічныя акцэнты і матывы з Гейнэ. З'яўляюцца таксама стылістычна-фразеалагічныя намёкі то на кнігу Іова, то „спасылкі” на хрысціянскую тэургію. Звяртаючыся да гэтых крыніц, як і да міфалагічных герояў (Арфей, Леда, Сівілы), да Ісуса Хрыста, Масей Сяднёў падымаў такім чынам, вельмі рэдка кранальныя ў беларускай літаратуры на яе савецкім этапе развіцця-заныпаду, глыбокія пласты агульначалавечай культуры.

У супастаўленні з узнёсымі ўзорамі гэтай высокай еўрапейскай духоўнасці лагаднелі ў памяці позняга Масея Сяднёва ранейшыя вобразы драматычнага ўласнага лёсу і лёсу блізкіх, найперш сцэны з расправы аднавяскоўца над ягонай маці, у чым будучы паэт сам сябе абвінавачваў. Вось жа, у кнізе *Ачышчэньне агнём* няма следу ні ад турэмных успамінаў, ні калымскай рэчаіснасці, ні ўцёкаў ад бальшавікоў. Наогул савецкі час амаль не згадваецца. А калі ўспамінаюцца нейкія факты, здарэнні (гл. *Кросны, Агонь, Сказ пра нашу кабылу, Бабулька, Нашаму Азьліку*), дык упісаны яны ўжо ў культурны антураж — з свайго напружанага плана палітычна-грамадскага перасунуты аўтарам у план этнаграфічнай цікаўнасці, фальклорнай прыпавесці, гумарыстычнага апавядання альбо (як твор *Мікола Бугроў. Трагічная пэзма*) у нематэрыяльны свет памяці, той памяці, якая і больш дасканалая і мае большую вагу,

чымсьці свет рэальна існуючы. Свет памерлых, як бы кажа паэт, гэта рэчаіснасць вышэйшай катэгорыі. Да такой думкі схіляе чытача менавіта *Трагічная паэма*, змешчаная сярод іншых твораў, асветленых „вогнівам закладзенай у чалавеку любові”³⁰. Усе творы позняга Масея Сяднёва ахоплівае сваім адзіным радыусам імператыў прыгажосці ды імператыў этычнага разумення і змірэння, „ачышчанага духу”.

Самотнасць эстэтычна-этычных перажыванняў паэта-эмігранта, „выгнанніка” ў Глен Коў, раз-праз выштурхоўвала яго з утульнага рэчышча культуры да непасрэднага кантакту з Прыродаю і Часам. У сутыкненні з імі (гл., між іншым, *Таямніца, Акіян і неба, Акіян, Замала часу, Сызыхава праца*), абыякавымі да лёсу людзей, з іх метафізічнай сутнасцю, нарастаў у паэце экзістэнцыяльны неспакой, анталагічная трывога („ці боскае стварэнне, ці ты ніхто?”); з’яўлялася задума над схлынаючымі гадамі свайго як бы дарэмна пражытага жыцця і неадольнае „распінанне сябе самога на крыжы” і трагізаванне („Марнуюся і б’юся ў адчаі”, „У роспачы узносіў рукі”); з’яўляліся рэфлексіі аб патрэбе для чалавека „падманнага” хараства, якое — як у А. Шапэнгаўэра — стрымлівае волю існавання, вызваляе ад свету шляхам бескарыслівага яго сузірання.

З такім бескарыслівым сузіраннем хараства і маем дачынненні ў шматлікіх вершах позняга перыяду Масея Сяднёва, асабліва ў кнізе рэдкай лірычнай чысціні *А часу больш, чым вечнасьць*. Expressis verbis выказана гэта паэтам у творы *Сустрэча ў парку*:

Ён усведамляў мяне, як можна пазнаць
жывога Бога.

Але я слухаў яго толькі адным вухам,
бадай зусім ня слухаў:

я быў увесёлы ў сузіранні хараства,
што адкрывалася перад маімі вачыма —
райскім супакоем восеньскага парку,
задуменнасьцяй дрэваў у ім,
таямнічасьцяй усяго існага.

Дзеля адлюстравання гэтай „таямнічасці усяго існага” і „сузірвання хараства” паэт адыходзіць ад буйных вершаваных форм з іх разбудаванай вобразнасцю і кампазіцыяй і карыстаецца цяпер лаканічнымі і ашчаднымі сродкамі мастацкага выяўлення. Верш М. Сяднёва ўраз са зменаю тэматыкі таксама выразна відазмяняецца, ачышчаецца ад баласту лішніх слоў, вызваляецца з пракруставага ложа сілаба-тонікі і з’яўляецца ці то як верш вольны і верш свабодны, ці проста ў форме злірызаванай, паэтычнай прозы.

Так адкрыўся шлях да глыбокай мудрасці біблейска-іранічных вершаў Масея Сяднёва (гл. *Масеева кніга. Успаміны, старонкі дзённіка, эсэ*, Мінск 1994), якія гавораць пра далейшы рух наперад гэтага выдатнага беларускага майстра слова — пра яго ўзыходжанне на новую, нікім не заваёваную, творчую вышыню.

Przypisy

- 1 Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі ў пяці тамах, Мінск 1987, т. 5, с. 347.
- 2 Янка Золак, *Жыццё і творчасць Масея Сяднёва (на пяцідзесятых ўгодкі паэта)*, „Беларуская думка”, 1965, № 8, с. 18.
- 3 Krzysztof Dybciak, *Panorama literatury na obczyźnie*, Kraków 1990, s. 11. Zob. także: Czesław Miłosz, *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*, Warszawa 1990 (zwłaszcza wykład V pod tytułem *Ruiny — poezja*).
- 4 Пірызм разумецца тут як антыінтэлектуальнае рашучае адабрэнне жыцця ва ўсёй яго непасрэднасці.
- 5 Тут і далей цытуем вершы Масея Сяднёва з кніг: *Ля ціхай брамы* (Нью-Йорк 1955), *Патушаныя зоры* (Нью-Йорк—Мюнхен 1975), *Ачышчэнне агнём* (Глен Коў—Нью-Йорк 1985), *А часу больш, чым вечнасьць* (Глен Коў—Нью-Йорк 1989). Каб не перагружаць артыкула шматлікімі спасылкамі, пры цытатах з вершаў М. Сяднёва ўсюды апускаем іхнюю бібліяграфічную метрыку.
- 6 Леанід Пранчак, *Беларуская Амерыка*, Мінск 1994, с. 287. У рамане *І той дзень надыйшоў* М. Сяднёў таксама піша: „Арышт, турма, Калыма былі для мяне выратавальным паваротам. Я выдаў сябе шмат на іх, але яны збудавалі мяне”, Глен Коў—Нью-Йорк 1987, с. 212.
- 7 *Я толькі кропля ў акіяне...* Гутарка Барыса Сачанкі з Масеем Сяднёвым, [у:] *На суд гісторыі. Успаміны. Дыялогі*, Мінск 1994, с. 230.

- 8 Гэты эпізод з жыцця паэта дакладна апісаны ім у рамане *Раман Корзюк*, Нью-Йорк—Мюнхен 1985, с. 293-308.
- 9 Масей Сяднёў, *Масеева кніга. Успаміны, старонкі дзённіка, эсэ*, Мінск 1994, с. 263-291.
- 10 Гл.: *На суд гісторыі. Успаміны. Дыялогі*
- 11 Тамсама, с. 235-236.
- 12 Тамсама, с. 236.
- 13 Масей Сяднёў, *Масеева кніга*, с. 282, 280, 281-282.
- 14 Тамсама, с. 277.
- 15 *На суд гісторыі. Успаміны. Дыялогі*, с. 241.
- 16 У вершы *Аслеппенасьць* (са зб. *Ля ціхай брамы*) ёсць вымоўныя радкі:
- І сьвет ня быў ужо для нас,
а самі мы былі асобным сьветам,
што ткаўся звабліва для нас,
- 17 *На суд гісторыі. Успаміны. Дыялогі*, с. 241.
- 18 Тамсама, с. 243.
- 19 Леанід Пранчак, *Беларуская Амерыка*, с. 291.
- 20 Тамсама.
- 21 Гл. вершы: *Як памяць на вуснах, Урываек* (ён пачынаецца: „Цяпер вучуся я эпічнаму спакою”), *Майму вершу* (дзе паэт гаворыць: „А я паспеў, пакутны верш, цябе ўжо прамяняць на прозу”). Нешматлікія вершы, якія з’яўляліся ў паэтычнай паўзе, былі як бы своеасаблівым акампанеентам да сюжэта рамана *Раман Корзюк*, над якім аўтар тады працаваў, і маглі б быць далучаны да яго як ягона-ая арганічная частка.
- 22 Леанід Пранчак, *Беларуская Амерыка*, с. 291-292.
- 23 Масей Сяднёў, *Раман Корзюк*, с. 7.
- 24 Леанід Пранчак, *Беларуская Амерыка*, с. 289. Гл. таксама: Масей Сяднёў, *Масеева кніга*, с. 18-19.
- 25 Масей Сяднёў, *Раман Корзюк*, с. 7.
- 26 Масей Сяднёў, *Ачышчэньне агнём*, с. 9.
- 27 Тамсама.
- 28 Гл. таксама: *На возеры Мічыган, Уяўленьне, На чужых загонах* і інш.
- 29 Галіна Багданава, *Тры вечары з Масеем Сяднёвым. Эсэ-роздум, „Маладосць”, 1994, № 11, с. 230. Ідэя жанчыны як недасяжнага ідэалу псіхалагічна абгрунтоўваецца паэтам у ягоным рамане / той дзень надыйшоў.*
- 30 Гл. таксама верш: *Дзень памінак*.

Між Вільняй і Рочэстэрам

(Творчасць Наталлі Арсенневай)

Зусім нядаўна імя Наталлі Арсенневай, як і іншых беларускіх пісьменнікаў-эмігрантаў, было пад забаронай. Аднак святкаванне ў Рэспубліцы Беларусь 90-й гадавіны з дня нараджэння выдатнай паэтэсы засведчыла аб тым, што яе творчасць нарэшце вярнулася на Радзіму. Выйшла факсімільнае выданне першай кнігі Наталлі Арсенневай (*Пад сінім небам*, 1927 г.), а ў Дзяржаўным музеі гісторыі беларускай літаратуры была наладжана літаратурная імпрэза і адбылося адкрыццё выставы, прысвечанай юбілею паэтэсы. Праўда, сама Наталля Арсеннева пры гэтым не прысутнічала. Найстарэйшая беларуская пісьменніца, перакладчыца твораў Гётэ, Гаўптмана, Кляйста, Шэкспіра, Міцкевіча, песняў для баптыстаў, а таксама аўтарка лібрэта опер *Лясное возера*, *Усяслаў Чарадзей*, *З выраю*, аперэты *Кулалле* жыве зараз блізу Нью-Йорка, у Рочэстэры.

Як жа склалася жыццё паэтэсы? Што мы ведаем пра яе творчую біяграфію? На жаль, грунтоўнага агляду жыццёвага ды творчага шляху Наталлі Арсенневай (акрамя біяграфічна-крытычнага нарысу Антона Адамовіча¹) пакуль яшчэ няма. Крыху біяграфічных звестак пра паэтэсу маецца ў даваенных беларускіх газетах і эміграцыйным друку². У сучасным беларускім літаратуразнаўстве толькі пачынаецца рэцэпцыя яе творчасці, новае асэнсаванне біяграфіі паэтэсы як спроба ўпісаць творчасць Наталлі Арсенневай у літаратурны кантэкст XX стагоддзя³.

Нарадзілася Наталля Арсеннева 20 верасня 1903 года ў Баку, дзе тады жылі яе бацькі, патомныя расіяне. Неўзабаве яны пераехалі ў Вільню. „Месцам майго нараджэння, — гаворыць паэтэса, — лічыцца ўлюбёная Вільня, дзе я фактычна расла й гадавалася ад першых месяцаў майго жыцця. У Вільні я пачала й вучыцца, перш у хаце, з маткай, якая была настаўніцай, а пасля, перад самай вайной

1914 года, у Віленскай Марыінскай гімназіі”⁴. Той гімназіі, у якой „з школьнага падручніка геаграфіі Спірыдонава, з тэксту, паданага дробным друкам і неабавязковага для завучвання, яна ўпершыню даведалася, што ёсць беларусы, і ў іх ёсць літаратура, дзе найбольшы паэт Янка Купала; была пададзеная й першая зваротка Купалавага верша *Я мужык — беларус*, дзе будучую паэтэсу найбольш уразіла слова ‘цёмны’”⁵.

Аднак пачалася першая сусветная вайна і, паколькі бацька Наталлі быў расейскім урадаўцам, уся сям’я Арсенневых эвакуавалася ўглыб Расеі: спачатку ў знаёмае ім Баку, а пазней — у Яраслаўль над Волгай, дзе яны прабывалі чатыры гады. Вярнуліся Арсенневы ў Вільню толькі напачатку 1920 года. Наталля, разам з сястрою і братам, паступіла ў толькі што заснаваную Першую Віленскую Беларускаю гімназію.

Вільня і Беларуская гімназія — асноўныя вузлы біяграфіі маладой паэтэсы. Вучылі ў ёй беларускую моладзь такія настаўнікі, як Максім Гарэцкі, Антон Луцкевіч, Браніслаў Тарашкевіч, Аркадзь Смоліч. Тут Наталлю Арсенневу поўнасьцю і назаўсёды захапіў беларускі адраджэнскі рух і вызначыў усю яе будучыню. Менавіта тут яна на ўсё жыццё перанялася тым адраджэнскім запалам, які панаваў сярод настаўнікаў і вучнёўскай моладзі. „У Віленскай Беларускай гімназіі, — успамінае паэтэса, — я ўпершыню сустрэлася з беларускаю справаю і захапілася ёю”⁶.

Першы раз пісаць вершы і, відаць, па-руску Наталля Арсеннева, вучаніца Яраслаўскай Кацярынінскай гімназіі, паспрабавала ў пару „бежанства”. Аднак гэтыя літаратурныя вопыты яна трымала ў тайне, а першыя беларускія вершы маладая паэтэса ўжо адважылася паказаць свайму настаўніку беларускай мовы і літаратуры Максіму Гарэцкаму. „Ён з вялікай увагай праглядаў мае першыя вершы, ганіў, што было блага, і заахвочваў мяне да лепшага пісання”⁷. Дэбют Наталлі Арсенневай адбыўся ў газеце „Наша ніва”, 28 кастрычніка 1920 года.

У 1921 годзе Наталля Арсеннева скончыла гімназію і пасля падрыхтоўчых педагогічных курсаў атрымала пасаду настаўніцы ў адной з васьмі тады адчыненых у Вільні пачатковых беларускіх школ. Годам пазней яна паступіла на гуманістычны факультэт Віленскага універсітэта, але правучылася там нядоўга, бо ўвосень 1922 года выйшла замуж за капітана войска польскага Францішка Кушалю (1895—1968) і выехала з ім на доўгі час у Польшчу. „Але хоць раз у год, — пісала паэтэса ў 1942 годзе, — я прыязджала на Беларусь, у сваю родную Вільню, або да мужа-вых бацькоў у Валожыншчыну”⁸.

Апынуўшыся на чужыне, Наталля Арсеннева на кароткі час замаўкае. „Сувязь з Бацькаўшчынай хіба і была прычынай таго, што насуперак усім вельмі неспрыяльным абставінам я не кінула пісаць”⁹, — зазначыла яна ў аўтабіяграфічнай нататцы.

Выезд у чужое моўнае асяроддзе, адасабленне ад „маруднай” штодзёншчыны „беларускай справы” аказалі, відавочна, рашаючы і выключна станоўчы ўплыў на фармаванне адметнага паэтычнага светапогляду і светаадчування Наталлі Арсенневай. Нутраную патрэбу складання вершаў толькі па-беларуску ўзбудзіла ў ёй, несумненна, тая ж „беларуская справа”. І той імператыў творчасці, распалены ў душы агонь паэзіі, моцны ўнутраны націск цяпер пераплаўляў на чужыне ўвесь беларускі „матэрыял”. Усё блізкае паэтэсе, канкрэтнае і знаёмае да драбніц, што дагэтуль і стварала вобраз радзімы з яе жыццёвымі праблемамі, трансфармавалася ў, так бы мовіць, чыстую ідэю Беларусі, якая тут жа перарастала ў ідэал, у „дзіўную песню”, што існуе як водгалас вечнай праўды, добра і прыгажосці, як сімвал зямлі абяцанай. Асноўнай тэмай Наталлі Арсенневай стаецца жыццё лірычнага „я” ва ўяўленай айчыне. Тое жыццё паэтэса любіць проста дзеля самога жыцця, у шматстайных яго праявах знаходзячы крыніцу чалавечай радасці і творчай інспірацыі. Невыпадкава, што для яе „песняў” найважнейшымі былі „сардэчныя” месцы дзеяння і псіхалагічны час.

Жаль чагосьці, чаго? (Сіняватыя сьцені
праз дарогу ляглі, і сьцямнела ў лагох).
Абудзіліся казкі душы-летуценьні,
штось шапочуць, і надзяць, і плачуць, чаго?

Нешта ў сэрцы расьце... (па-над срэбрам аблокаў
моўчкі ўзьняў маладзік свой заплаканы твар).
Яшчэ момант... і рыне паводкай шырокай
мая песня-натхненьне, жыцця майго чар!
(Увечары)

Прэлюдыяй да доўгага шэрагу гэтакіх вершаў можна, ма-
быць, лічыць напісаны яшчэ ў 1921 годзе твор *Недасяж-
нае*, дзе паэтэса як бы прадвызначыла тэмбр, мелодыю
свайго паэтычнага голасу, аркестроўку і „музычны” змест
лірыкі:

Мая душа ад скраю і да дна
наліта сьветлай нейкай сілай.
Мне ўсё здаецца ясным, мілым:
і неба сіняе, і хвалі тумана,
і ніў далячыня, і залатыя клёны,
і хвояў баравых ўбор чорназялёны.
Здаецца,
шчасьце дзесь каля мяне, так блізка,
здаецца, я магу узяць яго рукой.
Ды не сягну... Вось так, як над ракой
сьхінаюцца гальлём вярбіны нізка, нізка,
а ўсё ня здолеюць напіцца тэй вады,
што надзіць іх і дні, і тыдні, і гады.
(Недасяжнае)

Пачынаючы з 1922 года Наталля Арсеннева ўсё шчыль-
ней замыкаецца ў сваіх чыста індывідуальных настроях
і перажываньнях. Яна стварае свой уласны, прыгожы, чы-
сты, вытанчаны свет лірычнай уявы — вельмі ж непадоб-
ны да паэтычнага свету ў дваццатых – трыццатых гадах,
напрыклад, Максіма Танка, Міхася Машары, Уладзіміра
Жылкі. Творчай пазіцыяй Наталлі Арсенневай таго часу
стаецца адстароненае назіранне і эстэтызацыя жыццёвых
з’яў і фактаў. Яе паэзія ў гэты „польскі” (1922—1939) перы-
яд тэматычна звужаецца да сферы прыватнасці, камерна-

га лірычнага „я”, якое аднак штараз экстрапаліравала сябе ў план прыроды ды ў перспектыву вечнасці (гл.: *Родны край. Пытаньне. Вячорная часіна. Прывіды. Незгаданае і іншыя*). Дзякуючы такому тэматычнаму звужэнню паэтэса значна пашырыла і паглыбіла псіхалагічны партрэт сваёй лірычнай гераіні — багатай душэўным жыццём беларускай жанчыны. Праз гэты светлы вобраз Наталля Арсеннева пераадольвала заштампованы ў літаратуры яе плачлівы або тыпова змагарны характар, а таксама комплекс нацыянальнай непаўнавартаснасці. Толькі праз такую „душэўную” прызму гераіня Арсенневай магла аптымістычна ўспрымаць многія грамадскія, нацыянальныя ды палітычныя тагачасныя беларускія праблемы. У плане фармальным дзеля стварэння новага вобразу жанчыны паэтэса карыстаецца метафарычнай іншасказальнасцю, карункавай вобразнасцю і мілагучным рытміка-інтанацыйным меласам вершаў, у якіх яна дасягае артыстычнага майстэрства¹⁰.

Увядзенне ў беларускую літаратуру вобраза светла-лірычнай, *жаночай* жанчыны — супрацьлеглага вобразу жанчыны прыніжанай, запалоханай, прыгнечанай, забітай і дамінуючага ў творах беларускіх пісьменнікаў — было найбольшай творчай заваёвай Наталлі Арсенневай яе першага, „польскага” перыяду.

У такім жа духу дае характарыстыку гэтага этапу творчасці Наталлі Арсенневай Антон Адамовіч. Ён піша, што найбольш уважлівым чытачам і крытыкам Наталлі Арсенневай „не магла не кінуцца ў вочы паэтчына засяроджанасць, нават, калі можна так сказаць, перазасяроджанасць на прыродзе ды (...) на жыцці, канкрэтна найбольш на жыцці-перажываннях асобы пры поўнай, бадай, няўвазе да тае ‘долі сярмяжнае’, на якой засяроджвалася-перазасяроджвалася беларуская паэзія, пачынаючы ад Багушэвіча праз нашаніўства ды, у Заходняй Беларусі, аж да самога Танка ды іншых ‘маладых паэтаў’. (...) Ад Багушэвіча ўся беларуская паэзія была падчыркнена арыентаваная сацыяльна-нацыянальна, у канцавым выніку палітычна, тымчасам як даваенная творчасць Наталлі Арсенневай выглядала

зусім апалітычнай, зусім, бадай, сказаць бы асацыяльнай (...) і бессялянскаю, як ніколі яшчэ дагэтуль у гісторыі нашае літаратуры”¹¹. Колькі беларускай галечы, матэрыяльнага ўбоства, поту і слёз, беспрасветнага плачу і нараканняў, сумных краявідаў і глухих вёсак у творах Янкі Купалы, Якуба Коласа, Змітрака Бядулі, Алаізы Пашкевіч, Максіма Багдановіча, Францішка Багушэвіча! Яны складалі агульную адмоўную самахарактарыстыку беларуса, што і выклікала адно настроі песімізму, безвыходнасці, непаўнаважнасці або кіравала — ад сацыяльнай і нацыянальнай злосці-бунту — у бок рэвалюцыйнай агрэсіўнасці.

У адрозненне ад сваіх паэтычных аднагодкаў не толькі з Заходняй Беларусі, але і з Беларусі Савецкай, якія „сталай нязбочна йшлі тым шляхам і ‘беларускае справы’ і беларускае літаратуры”¹², Наталля Арсеннева „шлях гэты проста як бы дэманстрацыйна ігнаравала”¹³. І, несумненна, насуперак склаўшаўся літаратурнай традыцыі даваць загалоўкі зборнікам паэзіі цалкам бязрадасныя — сваю першую кнігу яна назвала *Пад сінім небам* (1927 г.).

Крытыкі адразу ўбачылі, як сцвярджае той жа Антон Адамовіч, адметнасць гэтай лірычнай кнігі Наталлі Арсенневай у аўтарскай удзячнай любові да Жыцця і веры-захаханасці ў Прыроду. Асабліва кідалася ў вочы мілаванне, нават апалогія восені, што відавочна супярэчыла тагачаснай плыні беларускай паэзіі. У 1928—1936 гадах Наталля Арсеннева падрыхтавала да друку і другі зборнік вершаў (*Жоўтая восень*), які аднак асобным выданнем не выйшаў з-за вайны.

„1939 год палажыў канец майму спакойнаму, але аднастайнаму жыццю, — успамінала паэтэса. — Муж пайшоў на вайну, і я доўгі час аб ім нічога не ведала. Я ж з сынамі, пасля рознае цяганіны, апынулася ў г. Вялейцы, адкуль мы і былі вывезеныя бальшавікамі ў Казахстан на пачатку 1940 г.

Аб Казахстане пісаць вельмі няма чаго. Кожны ведае, што гэта такое...”¹⁴.

Значна пазней стала вядомым, з вуснаў самой Наталлі Арсенневай, што дзякуючы „шчасліваму выпадку” (даве-

даўшыся, куды яе вывезлі, Янка Купала, Пятро Глебка і іншыя беларускія пісьменнікі, што займалі тады высокія пасады, зрабілі адпаведныя захады дзеля яе звароту) яна ў маі 1941 года, перад самай вайной, змагла вярнуцца на Бацькаўшчыну, на радзіму мужа, у Доры каля Вільні. У той самы час быў выпушчаны з маскоўскай Лубянкі і яе муж.

З пачаткам нямецка-савецкай вайны і гітлераўскай акупацыі Беларусі звязаны і пачатак найбольш цьмянага, „нямецкага” перыяду (1941—1944) у біяграфіі паэтэсы. Пра гэты час у публікацыях гаворыцца досыць агульна, а менавіта, што ўвосень 1941 года Наталля Арсеннева ўсёй сям’ёй пераехала на жыхарства ў Менск, што Францішак Кушаль актыўна супрацоўнічаў з немцамі і што, урэшце, і яна сама працавала ў прафашысцкай „Менскай газэце” і нават была ўзнагароджана нямецкім медалём¹⁵.

Сваёй паэтычнай творчасці, як дапаможнага сродку, на службу акупантам яна ўсё-такі не аддала. Красамоўна сведчыць аб тагачаснай палітычнай пазіцыі паэтэсы зборнік вершаў *Сягоньня*, выдадзены ў 1944 годзе ў Менску. А пачыналася ўсё з таго, што „вайна, — як занатавала Наталля Арсеннева, — (...) ледзьве не каштавала мне жыцця, але затое й штурхнула мяне да новай творчасці”¹⁶.

У „нямецкі” перыяд талент Наталлі Арсенневай, сапраўды, расцвітае буйнай разнаколернай кветкаю. На працягу трох гадоў паэтэсай было створана каля дзевяноста новых лірычных вершаў (яны і складаюць зборнік *Сягоньня*), былі напісаны арыгінальныя лібрэта для трох беларускіх опер (*Лясное возера*, *Усяслаў Чарадзеі*, *З выраю*) ды зроблена шмат перакладаў як паэтычных твораў Гётэ, Гаўптмана, Кляйста, так і тэкстаў лібрэта опер *Вяселле Фігара* і *Чарадзейская флейта* Моцарта, *Зачараваны стралец* Вебера ды *Гэнзель і Грэтэль* Гумпэрдынка. У ніводным з гэтых жанраў Наталля Арсеннева не стала найміткай палітыкі. Калі яна ў той час і хацела служыць некаму сваёй паэтычнай працаю, дык толькі беларускаму народу і Айчыне. Аднак паэтэса ведала, што ў трагічную для народа пару ад-

наго памкнення яшчэ недастаткова, каб быць прынятым на тую службу, зразуметым ім ды ўхваленым. Таму невыпадакова ў згаданым зборніку скразной лініяй праходзіць тэма роздумаў пра існасць і сутнасць мастацтва і ролю творцы ў крывавым змаганні. Кім павінен „сягоння”, у час „пажарышчаў дзікіх”¹⁷, быць паэт — мытарам, прарокам, лекарам, чараўніком, валадаром, асілкам?

Пажарышчаў дзікіх мой верш і так ня згасіць,
ня змые з душ людзкіх пурпуравай крыві.
Дапраўды, што пісаць і заўтра,
і сягонья?
(Сягонья)

Наталлю Арсенневу, як творцу, вельмі хвалюе пытанне пра сваё месца ў свеце, які „за горла душыць вайна”, і пра сваю адказнасць перад гэтым светам — не толькі за сябе, але і за ўвесь народ, нацыю, за ўсю Айчыну. У вершы, якім адкрываўся зборнік *Сягонья*, паэтэса разгублена пыталася ў самой сябе: „Але пра што пісаць?” Ці „выплаўляць гімны”, „ствараць маршы”, „латаць проразі падзеяў”, „лавіць надзею з падзеяў, паўсловаў, жаданняў” ці, можа, тужыць, маліцца і „ўпесціцца мроямі” і „нізаць каралі рос, вянок асенні віць”? Наталля Арсеннева пра ўсё гэта і пісала, бо ведала, што

Трэба быць песьняром і цяпер,
калі дзень наш —
ізь сьмерцый братаньне,
калі ночы, як ранены зьвер,
дзесь па норах залізваюць раны.
Не,
паэт не матыль — у вагні
па-матыльлю апальваць крылы,
на пажарышчах плесьнець і гніць
ён ня будзе...

Паэт жа — асілак!
(... )
З чаду,
з шэрага дыму руін,
зь віску куляў, гарматных грывотаў
ён, падумаўшы, выплавіць гімн

гэткі-ж жудасны, гэткі ж сьмяротны.
(Пясьняр)

Замкнёны да гэтага часу ў прыватную сферу жыцця круг лірычных вершаў Наталлі Арсенневай у „нямецкі” перыяд выразна размыкаецца. Пашыраецца ягоны ўнутрыжанравы дыяпазон. Акрамя вытрыманых у ранейшым ключы, параўнальна нямногіх, прыродаапісальных твораў і твораў інтэлектуальна-эмацыянальнага ахопу жыцця, паэтэса стварае цяпер і „вершы на выпадак”, і вайскова-патрыятычныя песні, і малітвы-рэквіемы, і публіцыстычна-дэкларатыўныя прысягі (гл.: *Краіне. Песьня Каліноўцаў. Сталёвы зьвяз. А ўсё-ж будзем жыць. Жыве Беларусь. Хай грывіць. Наважасьць. Малітва. Досыць. Годзе! Чаго тужыць. Прысяга. Мы — моладзь. Варта жыць. Сьмела, наперад*).

Гэтае размыканне лірычнага верша Наталлі Арсенневай адбывалася як своеасаблівае яго ўзбройванне супраць вайны. Тэма вайны стаецца неадчэпнай, стрыжнявой тэмай амаль усіх яе тагачасных вершаў. Аднак вайну паказвае Наталля Арсеннева не падрабязна, не праз мілітарысцкую канкрэтыку, не праз пайменнае геройства, але абагуленым, метафарычным вобразам. Вайна для паэтэсы — ноч, змрок, чорная сажа, „разбадзялая смерць”, „жыццё ў жалобнай раме”, „велічны скон”, „руіны... крыжы і пажарышчы, распач, голад, калецтва, жалобы”, „пустэча пагарэлішч”. Яе атрыбутыка — смутак, жах, ныццё душы, гора, туга, трывога, гойстра журба, захлынаючы боль, „капанне дні пякучым вярм”, жаночы сум чакання і плач кабет-маладзіцаў:

Як прычакаць цябе, сокал,
сынка як табе нарадзіць?
Дзе успаміны закінуць?
(Спарышы)

Вайну паэтэса ўспрымала як усёагульнае нялюдкае няшчасце, выразна па-жаночаму, з увагуле нетрадыцыйным для беларускай літаратуры арыстакратызмам. У яе адносінах да поля вайны, змагання чуюцца Яраслаўнін пачатак. Як і ў *Сло-*

ве аб палку Ігаравым, лірычная герайна Наталлі Арсенневай таксама чакае, у сваёй крэпасці, у сваім „не занятым” ворагамі доме, калі ж вернуцца жаўнеры-воі. Складае пра іх песні. Узбройвае маршамі. Плача ды моліцца за іхняе вяртанне жывымі. І верыць у тую недалёкую светлую будучыню сама, па-народнаму чакаючы спадмогі прыродных сіл, ды заахвочвае верыць, не падаць духам і ўсіх іншых беларускіх жанок, маладзіц, мацярок. Напрыклад:

Не заплачу-ж болей, хай журбота коле,
як іголкай, сэрца, хай туга скуголіць
пад вакном сабакам...
Што за радасьць плакаць?
Перажыць патрапім мы й пяць бедаў з гакам,
але ўспыхне, ўспыхне
ўрэшце й наша доля
ў полі макам!

(Не заплачу болей)

— Годзе-ж плакаць, ну, дось — сягоння,
ці мо заўтра, а прыйдзе сын.

(Маці)

— Годзе, ўнучка, ня плач, ня плач,

(Вечар)

Жаночая жанчына Наталлі Арсенневай „польскага” перыяду ў перыядзе „нямецкім” праявіла найперш свой не абы-які віталізм, тую жыццёва-жаночую сілу, устойлівасць, якая заўсёды была, ёсць і будзе здаровым фундаментам кожнай нацыі. Тут крыніца аптымізму паэтэсы. Менавіта праз той віталізм яна даходзіла да важнай, вядома, і для жанчын нацыянальна-патрыятычнай праблематыкі. І як вектар „жыццёвай сілы”, жаночасці заўжды скіраваны ў прышласць, так у той час і Наталля Арсеннева была нацэлена выключна на будучыню, на тую пару, што мелася быць больш чалавечнай, чым апошнія дзесяцігоддзі для паасобных людзей і цэлай нацыі разам.

Што з таго,
што ўсцьяж гарматы

выюць дзесь на маладзёк,
што галосіць сьмерць па хатах,
па барох?

Ня бойся, сватай,
а на рэшту — не глядзі!

(Ткальля)

Хай кон сяньня ў вочы нам хлусіць,
хай сьцёбае,
нішчыць угрунь, —
а будзем

з крыніц Беларусі
мы жменяю

чэрпаць зару!

(У дажынкi)

Аднак гісторыя павярнулася да многіх, многіх беларусаў яшчэ раз сваім бліжэйшым бокам. Наталля Арсеннева, як шмат хто ў 1944 годзе з маладой інтэлігенцыі, выехала перада прыходам на Беларусь Савецкай Арміі ў Нямеччыну, а праз шэсьць гадоў у Злучаныя Штаты Амерыкі. Так пачаўся яе трэці і апошні, эміграцыйны этап творчасці. У параўнанні з ранейшымі перыядамі, на жаль, найменш стваральны і плённы.

У другой палове саракавых і пяцідзесяціх, а яшчэ і напачатку шасцідзесяціх гадоў вершы Наталлі Арсенневай з'яўляліся ў беларускім эміграцыйным друку амаль што сістэматычна. Але недзе ад 1962—1964 гадоў паэтэса амаль зусім не друкавалася. Праўда, зрэчас, несумненна, пад націскам эміграцыйных абставін, яна ў вершаванай форме стрымана аддавала і аддае па сённяшні дзень да ніну гістарычна-палітычным ды царкоўнахрысціянскім традыцыям. Аднак сапраўды „арсеннеўскага” ўжо з-пад яе пера нічога болей не выйшла. У эміграцыйны перыяд паэтэса не выдала ніводнага асобнага зборніка. Таму том *Між берагамі. Выбар паэзіі Наталлі Арсенневай. 1920—1970* (твораў грунтоўна аўтаркай дапрацаваных, а нават перапрацаваных нанава¹⁸), апублікаваны ў 1979 годзе Беларускім інстытутам навукі і мастацтва ў Нью-Йорку, успрымаець-

ца як кніга своеасаблівага вялікага падрахунку творчага шляху выдатнай, самабытнай паэтэсы.

У тым томе, які доўга рыхтаваўся да выдання, лірычныя вершы эміграцыйнага перыяду аўтарка выдзяліла, *post longum tempus*, у два раздзелы (як бы ўнутраныя зборнікі): вершам напісаным у Нямеччыне (43 творы) дала загало-
вак *Не астыць нам. 1944—1949*, а створаным на амеры-
канскай зямлі (1950—1964) — *На ростанях* (113 твораў); апошнія вершы паэтэса скампанавала ў 12 цыклаў, амаль у тым парадку, як у пяцідзiesiąтых гадах яны друкаваліся ў беларускіх эміграцыйных часопісах „Бацькаўшчына”, „Ко-
надні”, „Беларус”.

Раздзел *На ростанях* адкрываўся досыць рэдкім у беларускай лі-
таратуры марыністычным цыклам вершаў — *На моры. А бераг да-
лёка. Зоры. Тут гэтага няма. Каб сэрцы вікінгаў мы мелі. Знаю.*
У іх паэтэса адлюстроўвала свежыя да болю, несучасныя ўражанні
і думкі пра пераезд на караблі, у 1950 годзе, з Еўропы ў Амерыку —
„у нязнаны, новы свет” і малілася:

О, Новы Край,
як гулі
спыніўшы, хваля нас да порту прыжане,
будзь нам прытулкам цёплым і утульным,
але ня Бацькаўшчынай,
не!
(Каб сэрцы вікінгаў мы мелі)

Праз гэты марыністычны цыкл, як і праз большасць вер-
шаў эміграцыйнага перыяду, лейтматывам праходзіць дум-
ка пра трагічную адстароненасць, адарванасць ад роднай
зямлі, кінутасць у зусім іншую, чужую беларусам стыхію:

Вада вакол... вада... нідзе
нічога больш між намі й сьветам.
(На моры)

Навокал ні межаў, ні сьледу, ні сьцежак,
сінеюць адно далягляд і вада.
(А бераг далёка)

Гэтая вада-акіяніагане прадонне, і далеч без гарызонтаў як рэальныя з’явы перарасталі ў Наталлі Арсенневай у сімвал страты цвёрдзі пад нагамі ды поўнай дэзарыентацыі ў свеце і часе („ці часу, як кажуць, няма наагул?“) і пакінутасці толькі на волю лёсу.

Апынуўшыся „між берагамі“, паэтэса аднак не ўзлавалася, не ўзбунтавалася, не загарэлася помстай, не ўсчала „ходання з лёсам“. Па-жаночы, кіраваная вышэйшымі духоўнымі эстэтычнымі каштоўнасцямі і ідэаламі, яна значна хутчэй, чым многія іншыя беларускія эміграцыйныя паэты, ішла на „скарэнне“ перад доляю. Калі ў першых вершах з раздзелу *Не астыць нам. 1944—1949* прабіваўся яшчэ пратэст супраць „падступнага, куслівага, насмешлівага лёсу“ („нат ахвяраў сваіх ты не змусіш скарыцца“), то чым далей, тым скарга на „крывіцкі кон“ выразна слабела і ўжо раздзел *На ростанях* адлюстроўвае не толькі поўнае прымірэнне паэтэсы („такі наш кон“, „добры кон“, „Божы кон“), але і — што на першы погляд парадаксальна — удзячнасць такому накіраванню. У вершы *Мой скарб* Наталля Арсеннева гаворыць:

Мне лёс даў можа болей, як каму.
Жыццё мне дорыць сны блізу на кожным кроку.

Сон тут трэба разумець як іншасказальнае вызначэнне паэтэсай і творчага працэсу, і адначасова прадукту таго працэсу. Сніць сон значыла для яе тое самае, што займацца творчасцю, пісаць лірычныя вершы. Як і сненне ёсць нейкая квінтэсенцыя жыцця, нейкі зрэз самых найрозных планаў чалавечай экзістэнцыі, а не само жыццё, так і паэзія — паводле аўтаркі *Пад сінім небам* — таксама не жыццё, бо яна над жыццём¹⁹.

Такое разуменне мастацтва, паэзіі Наталляй Арсенневай спалучае яе з еўрапейскім мадэрнізмам пачатку XX стагоддзя, калі моцны ўплыў, у тым ліку і на польскую літаратуру, аказвалі філасофскія вучэнні Артура Шапэнгаўэра і Фрыдрыху Ніцшэ. Ці не праз польскіх паэтаў — К. Пшэрва Тэтмаер, Л. Стаф, Я. Каспровіч — успрыняла беларуская паэтэса шапэнгаўэраўска-ніцшэанскую думку пра мастацт-

ва як адзіны гаючы сродак супраць песімістычнай канцэпцыі чалавечай экзістэнцыі. Ці не адтуль таксама ідзе — выразны, хоць, праўда, прыглушаны ў яе — дыянісійскі культ жыцця („Жыццё, цябе я пакахала яшчэ тады, калі не ўмела цябе назваць”), таго жыцця, якое праз сваю біялагічную сілу, праз жаночасць — выразна падкрэсленую ў Арсенневай — дамагаецца рэалізацыі сваіх абсалютных правоў. Лірычная гераіня Наталлі Арсенневай як двух папярэдніх перыядаў творчасці, так і эміграцыйнага заяўляе аб сабе як аб энтузіястцы „адвечнага жыцця”. Яна смакуе яго ці не на кожным кроку.

А я люблю жыццё,
ягоны смак гаркавы
ніколі йшчэ ня здаўся мне бліжэй.
(Тут гэтага няма)

— пісала яна і на амерыканскім кантыненте.

Ад палітычнай і сацыяльнай рэчаіснасці, якую мадэрністы называлі кашмарам, паэтэса давала „нырца” ў эстэтычны асцяжэнні-перажыванні прыроды, у сузіранне прыгажосці. У адрозненне, аднак, ад мадэрнісцкіх еўрапейскіх паэтаў, якія ўспрымалі свет рэальны вельмі суб’ектыўна, што вяло да герметычнай паэтыкі выказвання і, такім чынам, разладу паміж аўтарам і чытачом, у Наталлі Арсенневай няма такой, як у іх, прорвы між светам рэальным, жорсткім і цяжкім, ды светам паэзіі — уяўленняў, мрояў. Але заўсёды да таго першага свету яна прыкладала эстэтычныя меркі і прыглядалася да яго з перспектывы „жалезнай логікі адвечнага жыцця”.

Два гэтыя светы асабліва выразна „разышліся” ў эміграцыйным перыядзе. Адзін з іх ствараўся са сненняў, мрояў, уяўленняў або — як называе сама Наталля Арсеннева — з „прывідаў Бацькаўшчыны”. Праз усе вершы-прывіды Бацькаўшчыны праходзіць, спалучаючы іх у адзін непаўторны ў беларускай эміграцыйнай паэзіі эмацыянальна-любоўна-патрыятычны цыкл, высакавольтная дуга-апаст-

рофа: *Мой край. Мая айчына. Маці. Блакітная, далёкая Радзіма. О, Бацькаўшына, любая без меры. Мая Радзіма-Беларусь. Беларусь, Беларусь зялёная, палымёны, балючы сон. Радзіма! Беларусь! Каханая, святая!*

Не цалавала рук
нікому я ў жыцці.

Табе-ж,
мая зямля,
я цалавала-б ногі
(Сон)

О, Беларусь,
о, Беларусь мая!
Імя Тваё — такі якучы сымбаль болю!
(Тваё імя)

Другі свет быў рэальным светам уцекачоў — не выгнанікаў²⁰. Уваходзячы ў яго, аўтарская свядомасць Наталлі Арсенневай пераключалася з лірычнага, адасобленага „я”, з „я-для-сябе” і „я-у-свеце” на „мы” — дзеля падкрэслення адзінства свайго лёсу з лёсам такіх жа ўцекачоў, як і сама яна. Гэтым самым Наталля Арсеннева-паэтэса траціла свой арэол абранніцы нябёсаў, ставалася звычайнай нешчаслівай жанчынай, падобнай на тысячы іншых беларускіх жанок таго часу, пазбаўленых магчымасці пільнаваць роднае вогнішча. Яе вачам адкрываліся цяпер, як бы ўпершыню, страшныя рэаліі быцця: барак, падгнілы плот, кашуля ў латах на шнурку, лагаўё, гудкі фабрык, ранняе ўстаўанне да працы, „шчымяць і ныюць пальцы”, тупат ног, грукат цягнікоў, грызучы дым, задых, крык і гул густы, брамы-пячоры, пахмурныя мury, „чарнее кроў над вухам, на вуснах — мухі”, „не людзі ж, чуем, мы, а друз і паракно”.

У тым свеце, які Наталлі Арсенневай прыйшлося зведаць, паэтэса ўсведамляе, што тлум жыве выключна празаічнымі інтарэсамі,

бо й хто тут мае час
зірнуць на Божы сьвет адкрытымі вачыма?
(Тут гэткае завуць зіма)

Тут „у сусьцігі касіцы/ удачу ймкнуць пасполу/ ўсе злыдні свету” і, вядома ж, Арфеева песня ім не ў галаве:

Сьвету ня ты ў галаве,
іншыя песьні ён весьціць...
(... ...)
Блазнаў вясёлых зямля
мае ў пашане і сяньня.
(Каб пазьты маглі)

Праз гэты па-свойму пануры свет нямецка-амерыканскай рэчаіснасці прайшла ці не ўся пасляваенная беларуская хваля ўцекачоў — людзей звычайных і тых, якія ў айчыне альбо ўжо нешта друкавалі, альбо пачыналі друкаваць на чужыне. І амаль усе яны, з большай ці меншай аб’ектыўнасцю, выказваліся пра нечаканую драматычнасць свайго эмігранцкага становішча.

Варта, аднак, дадаць, што паэтычная творчасць большасці беларускіх эміграцыйных паэтаў, за выключэннем арыгінальных галасоў Масея Сяднёва, Янкі Юхнаўца і выдатнага лірычнага сапрана Наталлі Арсенневай ды, можа, яшчэ двух-трох асоб, адно досыць умоўна можа быць названая мастацкай творчасцю. Здаецца, гэта ўсё-такі сімуляцыя творчасці, рух назад, гэта „паэзія” людзей, якія, адарваныя ад радзімы, пасля наогул цяжкай фізічнай працы знаходзілі ў вершаскладанні, у такой для сябе адзінай своеасаблівай „духоўнай” гульні, нацыянальную самарэгенерцыю і самазадавальненне.

Наталля Арсеннева „выплакалася” на сваю долю па-жаноцкаму ціха, увогуле не надрываючы свайго голасу, павышаючы яго ў дзе-якіх вершах толькі ў абарону роднага краю. Арсеннеўская Яраслаўна ставалася тады Немезідай, багіняй помсты:

бо я так-бы хацела, каб распач мая
пакарала таго,
хто Радзіму палоніцы!
(Каб мой гнеў)

І, як М. Багдановіч, заклікала:

Вазьмі мяча ці дзёду
ды бі іх, Маці, бі і дзёдай і мячом
у сэрцаў шэрае, амшэлае каменьне,
(... )
О, Маці,
Маці,
Маці Беларусь!

Дык бі іх,
бі за ўсё,
за ўчора і за сяньня!

(Сыны й Маці)

Аднак з'яўленне гераіні-жанчыны караючай было з'явай маргінальнай у творчасці Наталлі Арсенневай. Як быў і наогул не характэрны для паэтэсы верш дэкларатыўна-публіцыстычны, таму што яе паэтычную індывідуальнасць ярка высвечвалі ўнутраныя параметры „жыцця душы”: узвышаная складанасць пачуццяў, вытанчанасць духоўных каштоўнасцей, эмацыянальная далікатнасць. „Жывая душа” паэтэсы натуральна рэагавала найперш на такое ж падалікатнасці, вытанчанасці і ўзвышанасці жыццё прыроды — і пачынаўся творча-эмацыянальны рэзананс.

Аўтарка зборніка *Пад сінім небам* ведала пра той свой неацэнны капітал, пра сваю ўражлівую „жывую душу”, чулую на свет нерукатворнай прыгажосці. У вершы *Цвіці, вясна* паэтэса кінула на паперу, нібыта выпадкова, але як жа пры ўсім тым характэрныя для ўсёй сваёй, арсеннеўскай творчасці, знамянальныя два радкі:

Люблю я сьвет красы,
але ня сьвет людзей,²¹

Нічога дзіўнага, што яна, перахварэўшы і Нямецчыну („як трываць?”) і асабліва Амерыку — тую індустрыяльную, бетонную, непрыветлівую не толькі для яе песняў („Навошта я пішу, для каго?”), суадносіла сябе, адчувала роднасць не з кімсьці з людзей, але — з магноліяй:

Цьвіце магнолія...
мільлёны матылёў,
бялейшыя за сьнег, трапечуць на галінах.

Замерла ў пешчах белых крыл гальлё,
салодкай млоснасьці на брук ня ськіне.
Ён чорны і брыдкі, як побач, зрэшты ўсё,
ды б'юць, бы ў бубна дно, ў яго людзкія ногі
па годзе год...

Аплёў, аблытаў, як драсён,
той гуд ня толькі брук,
але й хаценьні, змогу.
А ўсёткі, за сыягі бялейшая, усьцяж,
ледзь красавік,

цвіце магнолія пад мурам.

(Магнолія)

У эміграцыйны перыяд, у Амерыцы, Наталля Арсеннева прыпадабняецца — як бачым — да своеасабліва цвітучага дрэва пасярод асфальтаванай „культурнай” гарадской рэчаіснасьці. Як на пачатку свайго творчага шляху, паэтэса стаецца зноў непараўнальнай пясняркай жыцця прыроды — гмаху імперыі-вясны (гл.: *Гмах імперыі. Час — ня час. Першыя краскі. Галіна і іншыя*) і сяброўкай восені (*Госьця. Жаўцее ліст. Адвітаньне. Мне рупіць і іншыя*). Але цяпер, у адрозненне ад „польскага” перыяду творчасці, калі з’явы прыроды выклікалі ў сузіральна-лірычнага „я” настальгічна-прыгожыя пачуцці, Наталля Арсеннева атаясамліваецца не толькі з пераможнай магноліяй. Паэтэса ўжо гатова, па-цютчаўску, растварыцца ва ўсёй жывой прыродзе. У вершы *Гэтак будзеш ты мной*, звяртаючыся да ўлюбёнай восені, яна кажа:

Восень, восень, калі-ж
напам перарэжам
мы з табой і ўцеху, і смутак упойны?
Гэтак будзеш ты мной,
з маёй смагай і жалем,
я-ж табою,
зыркою і перапялёстай.
Будуць людзі гукаць цябе проста
„Натальляй”,
а мяне клікаць „Восеняй”,
гэтак-жа проста.
Ты пачуеш, як моцна цывікі убіваюць

варагі і свае мне у цёплае цела,
я-ж пазнаю,
як душыць імжака сівая
ліст па лісьце на клёнах,
як ніцма іх сьцэле.
І пачну я
табой
паміраць на галінах
звонка, шчыра, і жоўта, і зырка-чырвона,
а ты —
мноі угарышся у вершах і чынах,
я — рудым пусталістам,
а ты — пустазвонам.

У канцы пяцідзiesiąтых — пачатку шасцідзiesiąтых гадоў у еўрапейскай культуры пачынаецца новая пазьтычная эпоха. Стыль гэтай эпохі выказвалі ў Амерыцы і краінах Захаду „бітнікі” са сваёй праграмай сацыяльнай нязгоды і пратэсту, а ва ўсходніх славянскіх літаратурах — паэты-„эстраднікі”. Публіцыстычнасцю, рэпартажнасцю, нацэленасцю на масавага слухача, спекуляцыйнай слова яны ў многім былі падобныя на сваіх заходнееўрапейскіх контркультурнікаў.

Такіх „ціхіх” паэтаў як Наталля Арсеньнева, якая — стаўшы эмігранткай — не мела таксама і „куды сказаць”, новая эпоха пакідала без належнай увагі. „Я кужалем сівым няўз-нак датку мой верш” — пісала яна ў вершы *Гадзіньнік*, прадчуваючы, што яе час і час эпохі „дыхаюць не ў тахт”.

Przypisy

- 1 Антон Адамовіч, *Натальля Арсеньнева „Між берагамі”. Біяграфічна-крытычны нарыс*, [у:] *Між берагамі. Выбар паэзіі Натальлі Арсеньневай. 1920-1970*, Нью-Йорк—Таронта 1979.
- 2 Гл. тамсама, с. 328-329.
- 3 Міхась Машара, *Плач над Гудзонам*, „Голас Радзімы”, 1960, № 28; Уладзімір Калеснік, *Этапы і ростані волі*, [у:] *Ростані волі. З заходнебеларускай паэзіі*, Мінск 1990, с. 25-30; Барыс Сачанка, *Беларуская эміграцыя: факты і меркаванні*, [у:] Барыс Сачанка, *Сняцца сны аб Беларусі... Літаратурна-крытычныя артыкулы, інтэрв’ю*, Мінск 1990; Ала Сямёнава, *Лёс — і над лёсам*, „Голас Радзімы”, 1993, № 39; Вацлава Вярбоўская, *Праз слёзы адчуваецца надзея*, „Культура”, 1993, № 5; Мікола Мішчанчук, „Між бера-

гамі” (Лёс і творчасць Наталлі Арсенневай), [у:] *Культура беларускага замежжа 1*, Пад рэдакцыяй Анатоля Сабалеўскага, Мінск 1993; Уладзімір Калеснік, *Наталля Арсеннева. Віленскія гады*, „Літаратура і мастацтва”, 1994, № 49; Леанід Пранчак, *Беларуская Амерыка, „Я заўсёды любіла Беларусь...”*. *Інтэрв’ю з Наталляй Арсенневай*, „Літаратура і мастацтва”, 1994, № 33.

- 4 Усе біяграфічныя звесткі пра паэтэсу прыводжу з біяграфічна-крытычнага нарыса Антона Адамовіча, с. XI.
- 5 Тамсама, с. XI-XII.
- 6 Тамсама, с. XIII.
- 7 Тамсама.
- 8 Тамсама, с. XIV.
- 9 Тамсама.
- 10 Верш Наталлі Арсенневай, у сугуччы з паэтычнай прыродазахапляльнасцю, вызначаецца сваёй рытміка-інтанацыйнай гармоніяй, паэтычнай дакладнасцю, мілагучнасцю, свежасцю і прыгажосцю вобразаў, сэнсавай выразнасцю. Амаль усе лірычныя творы сілаба-танічнага складу. Перавагу аддае паэтэса, аднак, памерам выразна трохскладовым і асабліва, відавочна, улюбёнаму рытму анапестычнаму, які, так бы мовіць, гістарычна-фаналагічна зашыфраваўся для яе ў самой назве *Беларусь* (— — —) колькі разоў ёю ў вершах паўторанай.
- 11 Антон Адамовіч, *Натальля Арсеньнева „Між берагамі”*. *Біяграфічна-крытычны нарыс*, тамсама, с. XXIV, XXXII.
- 12 Тамсама, с. XXIX.
- 13 Тамсама.
- 14 Тамсама, с. XVІІІ. Аб казахстанскай ссылцы гл.: Наталля Арсеннева, *У казахстанскай ссылцы*, „Бацькаўшчына”, Мюнхэн 1952, №№ 94-95, 96; а таксама: Наталля Арсеннева, *У казахстанскай ссылцы*, „Беларусь”, 1993, № 6; Наталля Арсеннева, *У казахстанскай ссылцы*, [у:] *3 гісторыі на „вы”. Артыкулы. Дакументы. Успаміны*, Выпуск трэці, Мінск 1994; гл. таксама: Наталля Арсеннева, *3 майго жыццяпісу*, [у:] *На суд гісторыі. Успаміны. Дыялогі*, Мінск 1994.
- 15 Напрыклад, Барыс Сачанка, *Сняцца сны аб Беларусі...*, с. 44-46; Ірына Багдановіч, *Арсеннева Наталля*, [у:] *Беларускія пісьменнікі. Біябібліяграфічны слоўнік*, том I, Мінск 1992, с. 103.
- 16 Антон Адамовіч, *Натальля Арсеньнева „Між берагамі”*. *Біяграфічна-крытычны нарыс*, с. XVІІІ.
- 17 Тут і далей цытую вершы Наталлі Арсенневай з яе кнігі *Між берагамі*, Нью-Йорк—Таронта 1979, без падавання нумару старонкі.
- 18 Антон Адамовіч, *Натальля Арсеньнева „Між берагамі”*. *Біяграфічна-крытычны нарыс*, с. XX.
- 19 „Жыццё жыццём, а паэзія — над жыццём”, — кажа паэтэса. Гл.: Вацлава Вярбоўская, *Праз слёзы прадчуваецца надзея*, „Культура”, 1993, № 5, с. 6.

²⁰ Наталля Арсеннева паслядоўна карыстаецца ў паэтычных творах словам *уцекачы*.

²¹ Гэтае мадэрнісцкае выказванне Наталлі Арсенневай можна разумець і ў тым духу, які выказала расейская паэтэса-эмігрантка Зінаіда Гіпіус у лісце да Г. Адамовіча: „Да, очень трудно 'сообщаться' человеку с человеком. Святые, пожалуй, правы, что каждый из них общался с Богом, а с людьми молчал” [у:] Ростислав Плетнёв, *История русской литературы XX века*, Cambridge 1987, с. 26.

KAMUNIKAT.org

Набліжэнне вандроўніка (Лірыка Янкі Юхнаўца)

Мае словы дзікія, для мяне прыгожыя,
можа будуць красамоўныя,
зусім па-добраму засьпеваныя
далёка ад Айчыны.

Янка Юхнавец, Запісы здарыліся ў Баварыі

Сучасная еўрапейская мастацкая культура знае дзве тэндэнцыі, за якімі хаваюцца глыбока адметныя светапогляды — тэндэнцыю да стварэння твораў „закрытых” (як адлюстраванне традыцыйнага парадку, які чалавек лічыць нязменным і атаясамлівае з аб’ектыўнай структурай свету) і — супрацьлеглую — тэндэнцыю да стварэння твораў „адкрытых” (як своеасаблівае ўхваленне мастацтвам прысутнасці ў свеце чалавечай дзейнасці Выпадку, Неакрэсленасці, Праўдападобнасці, Двухзначнасці, Шматзначнасці, Бязладдзя — што з’явіліся ў выніку шматвяковага праблематызавання, метадычнага аспрэчвання, развіцця гістарычных дыялектык, гіпотэз нявызначанасці, статыстычнага праўдападабенства, правізорных ды зменлівых растлумачальных мадэлей). Мастацтву не застаецца нічога іншага, як спрабаваць — згодна свайму прызначэнню — прыдаць ім кшталт. Так піша Умбэрта Эка, які гэтай праблеме прысвяціў асобную кнігу¹. Ён бліскуча і грунтоўна аналізуе заходнюю тэарэтычную эстэтыку, гісторыю заходняй культуры, гісторыю паэтык у прыватнасці, і на аснове шматлікіх доследаў над канкрэтнымі творамі (м.інш. музыкі, жывапісу, паэзіі, прозы, драматургіі, а таксама творамі прыкладнага мастацтва) стварае мадэль твора „адкрытага”, каб паказаць — пры дапамозе гэтай фармулёўкі — напрамак развіцця сучаснага мастацтва.

У гэтай даследчыцкай перспектыве мастацкі твор набывае новы статус — цяпер ён абазначаецца як паведамленне па сваёй сутнасці неакрэсленае шматразовасцю зна-

чэнняў, якія суіснуюць у адным прэдыкаце. Такім чынам шматзначнасць у сучасных паэтыках стаецца адной з адкрыта фармуляваных мэтай твора, каштоўнасцю, якую належаць рэалізаваць перад іншымі. Каб здабыць, дасягнуць гэту каштоўнасць, сучасныя мастакі карыстаюцца ідэяй аморфнасці, хаосу, выпадковасці, неакрэсленасці творчых намераў. Словам, „адкрытасць” твора яны робяць сваёй творчай праграмай і прыкладаюць многа намаганняў, каб гэту „адкрытасць” максімальна выкарыстаць.

Што тычыцца мастацкай літаратуры, то — як сцвярджае той жа італьянскі семіётык і пісьменнік Умбэрта Эка — толькі на сумежжы веку Асветніцтва і Рамантызму пачынае вырысоўвацца канцэпцыя „чыстай паэзіі”. Англіійскі эмпірызм, адкідаючы ўсеагульныя ідэі, адцягненыя правы, пракладае дарогу „вольнасці” паэта і прадвясчае гэтым самым тэматыку „крэатыўнасці”. Ад тэзісаў Э. Бёрка аб эмацыянальнай сіле слова вядзе шлях да тэорыі Ф. Наваліса пра чыста эвакацыйную моц паэзіі як мастацтва з неакрэсленым сэнсам і неўдакладненым значэннем. Аднак свядомая канцэпцыя „адкрытага” літаратурнага твора з’яўляецца толькі ў сімвалістаў, у другой палове XIX стагоддзя. Усе пазнейшыя выдатныя дасягненні ў галіне паэзіі, прозы, драматургіі — творчасць Бадлера, Малармэ, Верлена, Джойса, Мапасана, Кафкі, Брэхта ды іншых — былі дэтэрмінаваныя новым бачаннем свету, якое і выяўлялася ў адэкватных гэтаму светабачанню „адкрытых” літаратурных творах².

У авангардзе навейшай беларускай паэзіі, сугучнай з магістральным шляхам развіцця „адкрытага” еўрапейскага мастацтва, стаяць — на мой погляд — тры выдатныя паэты: Алесь Разанаў (дэвізам якога з’яўляецца „Я — той, хто шлях і хто па ім ідзе”³), Надзея Артымовіч, паэтэса інтуітыўна-„адкрытай” паэтыкі, чья творчасць шырэй раскрываецца ў сваіх абсягах перад тым, хто памятае, што для яе „Паэзія — гэта падарожжа. У глыбіню сябе самой”⁴, і Янка Юхнавец, паэтычнае крэда якога найдакладней, відаць, перадае ягонае перакананне: „Усё, усім зямля мая тоіць ува мне тайніцу сваю”⁵, альбо больш метафарычнае: „Мі-

зэрная пясчынка трымае муру злог". На паэтычных прасто-рах беларушчыны яны ствараюць своеасаблівы трохкутнік, які кожным сваім вуглом упісваецца ў іншы культурны кантэкст: Алесь Разанаў ва ўсходнеславянскі, Надзея Артымовіч — заходнеславянскі, а Янка Юхнавец — англасакскі. Прычым з англасакскім кантэкстам ён звязаны асабліва цесна. У адрозненне, мабыць, ад усіх астатніх беларускіх эміграцыйных пісьменнікаў, Янка Юхнавец як паэт фармаваўся цалкам па-за абшарам беларускай літаратуры. „Доўгі час, — кажа ён у сваім інтэрв'ю, — я нічога не ведаў пра беларускую паэзію, заўсёды арыентаваўся на заходнюю літаратуру”⁶.

Нарадзіўся Янка Юхнавец 3 лістапада 1921 года ў вёсцы Забродак Докшыцкага раёна ў сялянскай сям'і. Пра раннія гады ягонага жыцця, пра бацькоў, братаў, сяцёр, калі і дзе будучы паэт вучыўся, няма ўпамінаў. Наогул усе аўтабіяграфічныя факты падаюцца ім досыць скупа, без дакладнага часовага расчлянення. Вядома адно, што да вайны ён скончыў сярэдняю школу, хацеў быць доктарам. У вайну — за супрацоўніцтва з партызанамі? — усю вялікую сям'ю Юхнаўцоў спалілі літоўскія карнікі. Сам ён, відаць, раней або пазней гэтай сямейнай драмы, быў арыштаваны і вывезены ў Нямеччыну. З лагера ваеннапалонных яго вызвалілі беларускія дабрачынныя арганізацыі. Жывучы ў лагерах перамешчаных асоб, ён вывучаў юрыспрудэнцыю ў Вольным універсітэце ў Мюнхене. Там жа, у Нямеччыне, у газеце „Шыпшына” ў 1947 годзе апублікаваў і першыя свае вершы, хоць — як сам сцвярджае — „пра літаратуру тады не думаў”. У 1950 годзе Янка Юхнавец, як большасць тагачаснай маладой беларускай інтэлігенцыі, пераязджае на сталае жыхарства ў ЗША. Спачатку працуе ў тэхнічных майстэрнях, затым становіцца спецыялістам па камп'ютэрах, гэта значыць авалодвае ведамі інфарматыкі.

Вельмі праўдападобна, што ягоная паэтычная індывідуальнасць (незвычайная творчая адметнасць праз „адкрытасць” літаратурнага тэксту) і спецыялізацыя па камп'ютэрах — гэта два бакі таго самага неардынарнага таленту,

якія няспынна ўзаемаінспіруюцца, узаемадапаўняюцца, узаемарэгулююцца. Юрыдычную, а неўзабаве практычна набытую і тэхнічна-матэматычную адукацыю ён адначасова дапаўняе самастойнымі студыямі, як сам гаворыць, азіяцкай, заходнееўрапейскай і амерыканскай літаратуры. „Зноў чытаю ў ангельскай мове, — натуе Янка Юхнавец, — замежную літаратуру: мастацкая, палітычная і г.д. Дапоўніліся веды пра Бадлера (тэматыка) і нават пра Шэкспіра (яго не асудзілі!). З нямецкае чамусьці цікаўлюся Шылерам ды некаторымі нячутымі творамі Гейнэ і прозай Цвейга ды Флабэра... Нарэшце, у ЗША неспадзеўна натрапіў на Эзру Паўнда”⁷.

У той самы час Янка Юхнавец знаёміцца і з заходнееўрапейскай філасофскай думкай. У ягоных нататках чытаем: „Пасля вайны, 2-ой, сустрэўся з творамі Сартра.(...) Гегеля забываюся. А Сартра трымаюся. (...) А тымчасам люблю Ф. Ніцшэ”⁸.

Трэба меркаваць, што „чужыя” творы мастацкай літаратуры, як і філасофскія працы, чытаныя Янкам Юхнаўцом у Нямецчыне, а затым і ЗША, ападалі ў чуйную, жываўспрыімлівую ягоную-сваю, у дзіцячых гадах, відавочна, хораша „разрыхленую” душу — беларускае да-літаратурнае, казачнае светаўспрыманне, казачнае ўяўленне з яе (свабоднай ад фармальнай логікі) паэтыкаю кантамінацыі, травестацыі, пераўтварэння, „дзіцячай” гульні словам і, як кажа Уладзімір Конан, „адмяняемасці”⁹. „Для мяне беларускія казкі, народны фальклор (спосаб іх казання) сталіся НАД УСІМ”¹⁰, — запісвае паэт у сваіх нататках.

Янка Юхнавец як паэт і чалавек высока самаадукаваны, які глыбока азнаёмлены з заходняй культурай і добра разбіраецца ў іерархіі яе каштоўнасцей, ад першых сваіх апублікаваных твораў „імкнуўся да непрадбачанага”¹¹. Інакш кажучы, ён рэалізаваў адзін з асноўных этычна-эстэтычных імператываў сучаснага еўрапейскага мастацтва, пра які „дазваляе” даслоўна выказацца Чорту (у ягонай размове са Скарынаю — у паэме *Калюмбы*): „Умей тварыць нястворанае! (...) Стварыць цяжка! А ператварыць Створанае яшчэ цяжэй”.

Не знаючы савецкай беларускай рэчаіснасці і яе літаратуры, застаючыся ў сваёй творчасці па-за тым кантэкстам, Янка Юхнавец, аднак, жыве ўсё час паўнатаю беларушчыны — у той яе іпастасі, у якой яна была яму даступна сваёй моўна-слоўнай традыцыяй. „Мова наша багатая (мы не маем Акадэмічнага слоўніка!), — натуе паэт. — Дазволім арыентавацца на мову ад народа свайго! Яна ўжо сталася гісторыяй, палітыкай, законам літаратурнай эстэтычнасці. Не думаю, што гэта блага „гуляць” з роднымі словамі. (...) Калі толькі ўдаецца, дазваляю сабе стварыць абстракт са слоў, якія будуць мець значэнне для людзей наскіх, і яны, напэўна, створаць сувязь, прылучэнні, тое, што называем мовай беларускай”¹². На пытанне, адкуль у паэта такая своеасаблівая, нават часам незразумелая, лексіка ягоных вершаў, Янка Юхнавец адказвае: „З Беларусі. З Віцебшчыны. Я сам стварыў слоўнік беларускай мовы і карыстаюся ім. Я вельмі люблю дыялекты. (...) Некаторыя словы ствараю сам”¹³.

Як многія заходнееўрапейскія паэты, што любілі эксперыментавалі ў прасторах сваёй мовы, так і Янка Юхнавец найпершай рэальнасцю прызнае для сябе беларускую мову і, як казачнік, пачынае яе ствараць („дазволю сабе стварыць абстракт”, „сам стварыў слоўнік”, „словы ствараю”) ды ператвараць („гуляць” з роднымі словамі).

Беларускія эміграцыйныя паэты, у асноўным — па-за некалькімі выключэннямі — прадаўжальнікі нашаніўства („Не памыліўся ісці ў іхні след, а, можа, не пайшоў! — гэтак запісвае паэт. — Шкадую, напаткаўся з імі за мяжой...”¹⁴) паэтычныя навацыі свайго земляка сустрэлі амаль у штыкі і, як калісьці Ю. Тынянаў абазваў В. Хлебнікава, празвалі яго „дзікім”. „Можа, ад знаёмства з заходняй літаратурай, а таксама філасофіі, — як бы шукае вытлумачэння Янка Юхнавец, — я стаўся для эміграцыйнага друку ‘дзікім’”¹⁵. „(...) Сёння (не пазней 1955 года — Я. Ч.) атрымаў газету „Бацькаўшчына”, — чытаем занатоўку паэта. — Там была надрукаваная рэцэнзія сп. Рамановіча (ён жа паэт Р. Крушына). Зусім не крыўдую, што яму не зразумелыя мае словы, і назваў мяне блізу дзікім шаманам; а пазней нейкі Бя-

розка (ён доктар медыцыны і хатні паэт, які любіць пісаць, як маці, — ягоная ці кагосьці — прадзе воўну ці лён абт-рэплены і беларускі селянін надалей арэ сваю ніву) прык-лікаў беларусаў пляваць на маю паэзію (дакладна)”¹⁶.

Нічога дзіўнага, што на старонках эміграцыйных часопі-саў („Бацькаўшчына”, „Шыпшына”, „Сакавік”, „Конадні”, „Ба-явая ўскалось”, „Шляхам жыцця”, „Наперад”, „Божым шля-хам”, „Беларус”, „Веда”) творы Янкі Юхнаўца, у параўнанні з творамі іншых тагачасных (галасістых) беларускіх паэтаў, з’яўляліся, можна сказаць, амаль аказіянальна. Не знайш-лося для яго таксама месца ў першым, рэпрэзентатыўным (?) для беларускага пісьменніцкага эміграцыйнага асярод-дзя, альманаху *Ля чужых берагоў* (Мюнхен 1955), у якім ва ўступным слове ад выдавецтва, здаецца, вуснамі Ст. Станкевіча было сказана проста і як бы адрасаванае Янку Юхнаўцу: „У альманах (...) падбіраліся толькі найлеп-шыя й найхарактэрнейшыя творы”¹⁷, — гэтым самым як бы перакрэсліваючы творчасць усіх тых, хто застаўся па-за альманахам. „Прыслалі збор твораў *Ля чужых берагоў*, — запісвае ў сваіх нататках паэт. — Мяне не „ўпісалі”, бо, ма-быць, „замадэрны”. Пагарды няма — чытаю. Там поўна твораў Н. Арсенневай”¹⁸.

На першапачатку літаратурнай дзейнасці Янкі Юхнаўца, у Нямецчыне, не выказаў незадаволенасці ягонаю паэзіяй, відаць, толькі адзін Масей Сяднёў, а ў Злучаных Штатах Амерыкі — выдавец Уладзімір Пеляса. „Дзякуй Уладзіміру Пелясу. Ён падтрымаў мяне. Выдаў *Шорах моўкнасьці*”¹⁹, — запісаў сабе на памяць паэт.

Зборнік *Шорах моўкнасьці* выйшаў у Нью-Йорку ў 1955 годзе і быў першай кнігай Янкі Юхнаўца. Яна завяршала ягоны найбольш плённы паэтычны перыяд (1947—1955), у якім паэтам было напісана звыш ста лірычных вершаў. Аднак у *Шорах моўкнасьці* ўвайшло ўсяго толькі 44 творы.

Для многіх беларускіх эміграцыйных паэтаў, у тым ліку і для найбольш таленавітых (Наталля Арсеннева, Масей Сяднёў), ужо другая палова пяцідзясятых, а напэўна шас-

цідзесятыя гады, былі парою выразнага творчага перапынку або нават пачаткам паступовага згасання творчых сіл. І ў Янкі Юхнаўца таксама наглядаецца спад; вершаў ён пісаў штораз менш — па два-тры, рэдка чатыры творы ў год. А ў два наступныя дзесяцігоддзі і таго менш — магчыма, за кошт працы ў іншых жанрах.

Шасцідзесятыя гады ў ягонай паэтычнай дзейнасці знайшлі „юхнавецкае” адлюстраванне ў зборніках *Новая элегія* (Мюнхен 1964) і *Калюмбы* (Нью-Йорк 1967) як выразнае сыходжанне Янкі Юхнаўца ў паэматворчасць і прадказванне паглыбленай прозатворчасці. Ён ужо ад 1952 года час-часам пісаў у жанры навелы, апавядання, драматычнага нарысу, паэтычнага запісу прозай, мала-памалу падбіраючыся да больш значнага — гістарычнай аповесці-ўспамінаў пра Менск другой сусветнай вайны. Але „яна ў мяне не апрацаваная, — гаворыць аўтар. — Матэрыял вельмі цікавы”²⁰.

Тым часам, працуючы над успамінамі, усе свае паэтычныя творы ён намагаецца аб’яднаць, як бы падвесці ўжо канчатковыя вынікі ў гэтай працы: у 1987—1990 гадах саматужным спосабам выдае трохтомнік пад агульнаю назваю *Творы*, а ў 1993 — з вершаў ранняга перыяду, з пяцідзесятых гадоў, Янка Юхнавец складае асобны, таксама ксераксны, зборнік *Дань майго часу*. У 1994 годзе, нарэшце, выходзіць і ў Беларусі, у Менску, ягоная кніга *Сны на чужыне. Выбраныя творы*.

Невядома, хто і калі яшчэ захоча выдаць у Рэспубліцы Беларусь наступную кнігу „дзікага” паэта. Таму вельмі шкада, што гэта выданне толькі „выбранага” і што кніга з’явілася без каментарыяў і крытычнага апарату, затое з шматлікімі памылкамі, так сказаць, чыста тэхнічнага парадку і, на жаль, з усё той жа традыцыйна-савецкай рэдактарскай „карэктурай”, нічым неапраўданым рэдактарскім умяшаннем у жывы мастацкі арганізм. Менскі зборнік Янкі Юхнаўца вынес на дзённае святло ва ўсёй сваёй яскравасці і складанасці тэксталагічную праблему. У выпадку творчасці аўтара *Шораху моўкнасьці*, паэта, які піша „адкрытыя” творы

і дзеля дасягнення „адкрытасці” карыстаецца дыялектнай лексікай, правінцыялізмамі, стварае неалагізмы, „гуляе” з роднымі словамі, які ўрэшце не ўсюды прытрымліваецца беларускай граматыкі, яе сінтаксісу і пунктуацыі — асабліваю вагу набывае справа аўтарскага нескажонага тэксту. Кожная ягоная, здавалася б для нас, „памылка”, вобразнае „дзікунства” ці ідэйнае „юродства” могуць быць — і ёсць — аўтарскім свядома ўкампанаваным творчым элементам, часта ў нейкім адным толькі, а не іншым вершы. Гаворка ідзе пра тое, каб адрозніваць у творчасці Янкі Юхнаўца, авангарднага беларускага паэта, адкрытасць як тыповую ўласцівасць кожнага мастацкага твора ад „адкрытасці” праграмнай, калі творца гаворыць пра неадназначныя справы, прадметы, з’явы, выкарыстоўваючы неадназначныя знакі-словы, паміж якімі ствараюцца неадназначныя суадносіны.

Творы даўнейшых эпох, якія ў параўнанні з сучаснымі „адкрытымі” творамі можна смела назваць закрытымі і адназначнымі, адлюстроўвалі канцэпцыю свету як адзін раз і назаўжды ўстаноўлены іерархічны парадак. У іх адбіваліся таксама сілагістычная навука, логіка неабходнасці, дэдуктыўная свядомасць, дзякуючы якім рэчаіснасць разгортвалася крок за крокам, без аніякіх нечаканасцей, у лінейнай перспектыве, згодна з фундаментальнымі прынцыпамі, якія былі адначасова прынцыпамі навукі і рэчаіснасці.

У сферы мастацтва ўцёкі ад таго, што трывалае, абавязковае, немінучае ды імкненне да шматзначнасці і неакрэсленасці былі прыкметаю адыходу ад субстанцыяльнай рэальнасці Арыстоцеля і нараджэння новага бачання свету. Спрыяла гэтаму і тэорыя Каперніка. Яна вылімінавала геацэнтрызм з усімі ягонымі метафізічнымі паслядоўнасцямі, між іншым, з прывілеяванага пункту бачання, з абавязковага цэнтра кампазіцыі — адкрываючы магчымасць пераносу зацікаўлення са сферы сутнасцяў у сферу феноменаў і тым самым аддаючы перавагу суб’ектыўнаму бачанню.

У такім навуковым кантэксце ўзнікае новая паэтыка, паводле якой мастацкі твор — гэта твор інтэнцыяльна адкрыты для свабоднай інтэрпрэтацыі ўспрымальніка; усе часткі яго маюць аднолькавую важнасць і значэнне, цэласнасць разгортваецца ў бясконцасць, а чалавек не адчувае сябе ні звязаным, ні абмежаваным ніякімі ідэальнымі законамі свету — і імкнецца да штораз новага перажывання невычэрпнай, бязмежнай і дынамічнай рэчаіснасці.

Усю шматмернасць і вастрыню праблемы *чалавек і рэчаіснасць* Янку Юхнаўцу прыйшлося спазнаць у плане асабістага лёсу вельмі рана — калі, не па сваёй волі, ён быў „укінуты” ў Нямеччыну, маючы за плячыма адно нічога не вартую на чужацкай зямлі савецкую сярэднюю адукацыю ды дваццаць пару сваіх жыццёва неапераных гадоў. Пасляваенная заходняя рэальнасць не пакідала для такіх, як ён, юнакоў, дыпістаў, прышэльцаў з „іншага свету”, аніякіх ілюзій наконт будучыні. У большасці беларускіх паэтаў і празаікаў, што тады апынуліся ў эміграцыі, гэтыя першыя гады, асабліва ў Нямеччыне, адазваліся ў іхніх творах матывамі тускноты, беспрасветнага смутку, распачы, разгубленасці, неўладкаванасці, нават рэзігнацыі або — у паэтычных дэкларацыях — вызнаннем сыноўняй палкай любові да роднага краю і прысягамі весці барацьбу за вызваленне айчыны з-пад маскоўскай акупацыі. Аўтары гэтакіх патрыятычных маніфестаў і ваяцкіх заклікаў, як бы па-рыцарску верныя свайму слову, хутка ўключаліся ў грамадска-палітычную дзейнасць, становіліся актыўнымі членамі шматлікіх беларускіх арганізацый, што ствараліся эмігрантамі на Захадзе. Людзьмі рухала жаданне напоўніць сваё існаванне агульным зместам чалавека сацыяльнага, прыдаць жыццю сэнс менавіта праз імкненне ўключыцца ў нейкую грамадскую структуру, выконваць тую ці іншую грамадскую ролю — гэтым самым аднак уцякаючы, так бы мовіць, ад „прыватнага” ўладкавання, асабістага вызначэння свайго лёсу. Інакш кажучы, своеасабліва адказваючы на

экзістэнцыяльнае пытанне „як мне ўратавацца” на эміграцыі ад адасобленасці, маргінальнасці майго жыцця-бытвання, яны стараліся ўпісацца — зноў — у дзейную і жывую гістарычную перспектыву сваёй нацыі, выкарыстоўваючы дзеля гэтага даўным-даўно вырацаваныя формы міжчалавечага грамадскага паразумення і кантактаў.

І перад Янкам Юхнаўцом пэўны час стаяла адкрытым трывожнае пытанне: што мне рабіць з сабою? Але, ці то глытнуўшы горкага вопыту на прасторах Бацькаўшчыны, ці, можа, яшчэ не ўвайшоўшы ў скоўваючыя чалавечую індывідуальнасць грамадскія структуры, а, магчыма, з той і гэтай прычыны, а таксама і далейшай вучобы ў Вольным універсітэце ў Мюнхене, ён пачаў падыходзіць да пякучай, найперш для сябе самога, праблемы *я і рэчаіснасць* не з боку пошукаў сваёй вузка-практычнай сацыяльнай прадвызначанасці, але філасофскага разумення ўсёй складанасці гэтага пытання. Прычым яно, гэта пытанне, разгаліноўваючыся ў яго, несумненна, у рознанапрамковыя разважанні, зводзілася — як калісьці ў Імануіла Канта — да пытання асноўнага з асноўных: кім ёсць чалавек? (якая ягоная натура, якія ягоныя магчымасці).

Аднак ведаем, што ў Канта, як потым і ў Гегеля, не чалавек, а быццё было цэнтрам філасофскай рэфлексіі. Дакладней кажучы, аб'ектам зацікаўлення быў не цэласны чалавек, але чыстае мысленне, дух, трансцэндэнтальны суб'ект, таму што галоўнай іх мэтай было адкрыць універсальныя ўласцівасці Розуму або Існавання як такога. Чалавек выконваў адно ролю „моманту”, які аб'ектывізуе Гісторыю, разуметую як адзіны суб'ект, што сапраўды дзейнічае.

Але супраць такога бесстаронняга пазнання (адцягненага гістарызму і паслядоўнага рацыяналізму, супраць тэндэнцыі апраўдаць сусветны працэс ягонай разумнасцю, звязання ўсіх дысанансаў быцця да антытэзіса, адмоўнага моманту дыялектыкі, які з'яўляецца — паводле Гегеля

— законам самаразвіцця існага) у нетрах філасофскага мыслення — у абарону чалавека — пракладваўся і мацнеў антрапалагічны шлях. Фармавала гэты шлях, між іншым, і філасофія жыцця (А. Шапэнгаўэр, Ф. Ніцшэ, А. Бергсан, В. Дыльтэй), і феноменалогія (Э. Гусэрль), і гуманістычная антрапалогія (К. Юнг, А. Адлер, Э. Фром), і хрысціянскі гуманізм (Ж. Марытэн, Э. Мун’ер, П. Тэйяр дэ Шардэн), і філасофская антрапалогія (Г. Плеснэр, М. Шэлер), што з’явілася ў Нямеччыне пры канцы дваццатых гадоў нашага стагоддзя і займела шырокі водгук, а таксама філасофія экзістэнцыялізму (С. Кіркегар, К. Ясперс, М. Хайдэгер, Ж. П. Сартр), народжаная з пачуцця страшэннага крызісу самасвядомасці чалавека пасля першай сусветнай вайны, плынь, якая выклікала, мабыць, найбольшы інтэлектуальны рэзананс.

Экзістэнцыялістамі ў саракавых – пяцідзесятых гадах зачытвалася найперш маладое пакаленне, якое паспела вынесці з пажару другой сусветнай вайны сваю знявечаную маладосць, з разбураным светам каштоўнасцей, зняверанасцю ў прагрэсіўны наступ гісторыі чалавецтва, у рацыянальнае пазнанне. Да гэтага пакалення належыў і Янка Юхнавец. І для ягонай псіхікі, для свядомасці юнака, які нечакана для сябе самога апынуўся на эміграцыі, у чужым свеце, паратункам была тая новая філасофская канцэпцыя, у цэнтры якой знаходзілася цяпер асоба, яе існаванне як нерасчлняльная цэласнасць аб’екта і суб’екта, якая выносіла напавярх ідэю свабоды чалавека ў свеце, патрэбу „асабістага мыслення”, патрэбу пошукаў канкрэтна-асабістай ісціны, якая ўмацоўвала ў перакананні, што толькі сам чалавек стварае сваё быццё і сам, абсалютна сам адказвае за ўсе свае ўчынкi — і ёсць толькі тым, што сам з сябе здзяйсняе. Ніцшэанска-Хайдэгераўская звычайная максіма „будзь самім сабою”, „рабі што хочаш” была падхоплена, як вядома, і Жанам Полем Сартрам.

Як паэту, Янку Юхнаўцу адпавядала таксама экзістэнцыяльная трактоўка чалавека як істоты іманентна супярэчлівай, загадкавай, якая жыве „на порогі двойнога бытця” (Ф. Цютчаў). Чалавечая істо-

та не мае ніякай раней дадзенай сутнасці; яна не толькі не ўмяшчаецца ў спекулятыўныя каардынаты рацыяналізму, а наадварот — не паддаецца аніякім дэфініцыям, яна адзіная ў свеце застаецца істотаю „адкрытай” у свет і асвятляе гэты свет сваім быццём. Вось адкуль, здаецца, у нататках Янкі Юхнаўца кінутая заўвага: „Гегеля забываюся. А Сартра трымаюся”²¹.

У паэтычным успрыняцці Янкі Юхнаўца ідэя „адкрытай” чалавечай асобы падавала руку, несумненна, ідэі праграма „адкрытага” мастацтва. І, магчыма, гэты тонка схоплены ім своеасаблівы сімбіёз літаратурна-эстэтычна-філасофскіх ідэй быў ці не найважнейшым апладняльным імпульсам для ягонай таксама ж „адкрытай” паэзіятворчасці. Невыпадкова, відаць, у адным са сваіх найранейшых апублікаваных твораў *Зямныя песні* (у якім, дарэчы, адразу з’яўляецца адзін з ключавых вобразаў лірыкі Янкі Юхнаўца — „чар зямны”) паэт, свядомы сваёй інакшасці — палемічна — кажа:

У мяне, сябры, узлёты крылаў іншыя.

І ў праграмным вершы з прысвячэннем *Крытыкам маім* (з паловы пяцідзясятых гадоў) ён яшчэ раз падкрэслівае выключную адметнасць сваёй дарогі ў беларускай літаратуры, гаворачы:

Незнаёмым з’яўляюся я вандроўнікам,
(Прыманіўся без хмараў навалініцай быць)

Знаёмства з заходнееўрапейскай філасофіяй, шырокія веды Янкі Юхнаўца ў галіне навейшых філасофскіх канцэпцый чалавека не ставілі яго ў пазіцыю „перакладчыка” навуковых ідэй на мову вобразнага мыслення і светабачання. Ягоная творчасць не сталася „ілюстрацыяй” (як, напрыклад, творчасць Альбэрта Камю першага перыяду ў значнай меры ілюстравала асноўныя прадпасылкі экзістэнцыялізму) тых альбо іншых палажэнняў, тых ці іншых філасофскіх напрамкаў антрапалагічнага шляху. Праўда, у ягоных тэкстах таксама найвыразней, як здаецца, выступаюць своеасаблівыя — па-юхнавецку раптоўныя, хвілін-

ныя — экзістэнцыяльныя засяроджанасці: адзінота-самота асобы ў свеце, трывога-пакута быцця, напрыклад:

Мы адчуваем болясці жыцця найбольш.

Я не кажу, пра каго я думаю...

(... ...)

Страхам жылак цела наша сплечена.

Адвіткі іхныя ў прызначэнні кожным

лёс скрэсліў сплётам невада...

(... ...)

Не адшукаць, як уцячы адтуль...

(... ...)

Куды дзявацца нам? Ад саміх сябе?

(Размова)

Аднак экзістэнцыяльныя неспакоі Янкі Юхнаўца лагодзяцца і „размываюцца”, між іншым, па-шапэнгаўэраўску разуметай вітальнасцю, воляю да жыцця, па-бергсанаўску — інстынктыўным *elan vital*, а таксама — дар уласцівы толькі чалавеку — зачараваннем метафізікай быцця і метагісторыяй прыроды. Канкрэтныя экзістэнцыяльныя пытанні, з якімі самому паэту даводзілася змагацца і якія ён напаўняў зместам свайго бытавання, трапіўшы ў паэтычны горан, „адхіляліся” ад свайго прамога значэння, пераплаўляліся ў літаратурна-эстэтычныя каштоўнасці — пад уздзеяннем сілавога поля таго заходняга прыгожага пісьменства, якое было мацярынскім улоннем і калыскаю паэзіі Янкі Юхнаўца.

Як і хвілінныя экзістэнцыяльныя засяроджанасці, у паэтычнай творчасці Янкі Юхнаўца таксама з’яўляюцца і — пераплавіўшыся — „знікаюць” рэмінісцэнцыі і сімвалізму, і экспрэсіянізму, і сюррэалізму, і дывізіянізму, і таго адметнага прымітывізму, праз які адгукаюцца беларускія фальклорныя матывы і бачыцца камедыйна-святочнае або казачнае светаўспрыманне. Дык вось, апрача ўспомненых самім Янкам Юхнаўцом такіх выдатных пісьменнікаў, як Ш. Бадлер, В. Шэкспір, Г. Гейнэ, С. Цвейг, Г. Флабер, Э. Паўнд, М. Багдановіч, асваеннем творчасці якіх ён узбагачаў сваё ўласнае творчае амплау, трэба да ягоных „настаўнікаў” далучыць, несумненна, яшчэ і іншых, ім неназ-

ваных — тых, у чыю літаратурную майстэрню мог заходзіць беларускі паэт. Найперш У. Уйтмена з ягонымі гімнамі біялогіі чалавека і ідэяй еднасці ўсяго існуючага, затым Р. Фроста — паэта пастаральнай традыцыі, чым крэда было: мы жывем на свеце, каб бачыць і слухаць; Р. Джэфэрс — з ягоным бунтам супраць прамысловай цывілізацыі і канцэпцыяй інгуманізму; Э. Дыкінсон, зорка якой успыхнула ў ЗША толькі ў 1955 годзе, амаль праз семдзесят гадоў пасля смерці паэтэсы-пустэльніцы медытацыйнага складу, што ўмела праз паэтызацыю найдрабнейшых праяў існавання паказаць нетрываласць чалавечага быцця; і, вядома, К. Сэндберга, паэта плебейскай традыцыі, прадаўжальніка паэзіі У. Уйтмена, для якога асноўным крытэрыем з'яўляецца народная мудрасць. Таксама не была для Янкі Юхнаўца чужой творчасць паэтаў імажыстаў і паэтаў метафізікаў (найперш „фрагментарыст” Э. Паўнд, а таксама Э. По, Т. С. Эліёт) з іх культам інтэлекту, мастакоўскай рытма-гукавой інструментоўкай, з рытмастваральнай прыгажосцю і мантажным, „адкрытым” тыпам верша. А таксама *Іліяда* і *Адысея* і вялікі М. Сервантэс са сваім *Дон Кіхотам*, а з беларускіх — *Тарас на Парнасе* і *Песня пра зубра*. І да ўсяго гэтага: „Не смяхотна павучыцца ад нашаніўства!”²², — чытаем у нататках паэта. І там жа Янка Юхнавец гаворыць: „Асэнсоўваючы здабыткі чалавецтва ў галіне літаратуры, я прыйшоў да ўласнага творчага метаду: асацыізму. Гэта асацыяцыя ўсіх літаратурных метадаў, школ і стыляў, якія існавалі дагэтуль...”²³. А побач яшчэ больш катэгарычна: „Я вучуся ў самога сябе. Можа, яно блagотнае, але спадзяюся, паможа камусьці...”²⁴.

Як бачым, Янка Юхнавец у лапідарнай форме выказвае надта арыгінальныя літаратурна-тэарэтычныя погляды. Вось яшчэ ягоныя меркаванні: „а паміж прозай і паэзіяй няма ніякай розніцы”, „адмаўляю рыфмаваную паэзію. Там няма свабоды...”, „Век класічнага верша мінуў”, „Для мяне самы кароткі, пракудны верш мусіць быць навелай — лірычнай ці драматычнай і г.д.”, „‘Дзікім’ быць у думках і паэ-

тычных формах (яны звычайныя) не адмаўляюся” ці, на астатак, „Эстэтыка і логіка заўсёды ў разладзе”²⁵.

Здавалася б, што гэтымі фармулёўкамі Янка Юхнавец як бы падказвае свайму чытачу, з якімі інтэрпрэтацыйнымі ключамі ён павінен падыходзіць да такой полігенетычнай як яго лірыкі. Аднак ягоныя вышэйпрыведзеныя нібыта тэарэтычныя канструкцыі на чале з „я прыйшоў да ўласнага творчага метаду: асацыізму” стаяць у тым самым семантычным радзе і маюць такую ж вагу, што і такое, напрыклад, „юхнавецкае” сілагістычна-паэтычнае выслоўе, як: „Я люблю тое, што люблю, калі толькі люблю!..”²⁶ або і такое (асаджанае ў вершы *Чым больш...*): „Чым больш творыцца незразумелага, / тым розум больш разумным станецца”.

Усе або амаль усе такога тыпу выказванні паэта з’яўляюцца арганічнай часткаю праграма „адкрытай” ягонай творчасці, нават калі гэта аднаасказавыя „зацёмкі”. (Прыпомню, што тэрмін „адкрыты” твор азначае новую дыялектыку зносін паміж творам і інтэрпрэтатарам). Яны, як і лірычныя вершы Янкі Юхнаўца, сваёй — часта — амбівалентнасцю, „імкненнем да непрадбачанага”, шматзначнасцю слоў і нечаканымі асацыяцыямі з іх, таксама, і гукава-эмацыянальнай аўраю запрашаюць кожнага да сааўтарства ў складанні такіх паэтычных твораў, якія маюць — паводле эстэтычных законаў сучаснага мастацтва — няскончаны рад раскрывальных сэнсаў і значэнняў. Адным словам, можна сказаць, што Янка Юхнавец стварае, па-новаму эстэтычна-функцыянальныя, „няскончаныя” творы, або творы „ў руху” — і такім чынам узнікаюць і „рухомыя” тэмы ды матывы, якія немагчыма ўлавіць і апісаць вычарпальна, а толькі — прыблізна рэканструяваць, абазначыць іх кантуры. Як немажліва вычарпальна апісаць, напрыклад, шматлікія дзеянні-вобразы рухава-варухлівага ветру, што з’яўляецца амаль у кожным вершы Янкі Юхнаўца — і як бесцялесны пасланец прыроды („памагач вялікі”, „сяўбіт размашысты”), і як эсенцыяльны, хараваы голас Айчыны („Вецер, ты сюдзіш свет увесь быццём”, „Шмат я слухаю ад ветру спеваў”), і як звычайнае, у прамым значэнні слова,

„роднае” паветра, якое ў чужых краінах успамінаецца-адчуваецца як той „дым отчества” Дзяржавіна, які заўсёды бывае нам „сладо́к и приятен”.

Дарэчы, вецер, той самы па сваёй прыроднай сутнасці, але ж інакшы па сваіх якасцях, выніках дзеяння — найбольш характэрны і, так бы мовіць, „найюхнавецкі” тыповы вобраз. І няма, здаецца, другога беларускага паэта, эміграцыйнага ці неэміграцыйнага, у вобразнай сістэме якога вецер выступаў бы ў такой інтэнсіўнасці, шматаблічнасці. Улюбёны вобраз прыдае ўсёй паэтычнай творчасці Янкі Юхнаўца выключную адметнасць. Пра яго паэт выказваецца са шчырым, непрыхаваным пачуццём захаплення (пар.: „У адзінотнасці сваёй — учора, і вось цяпер,/ вятроў любіць не перастану” ці „кволю сэрца, пакуль што,/ шасцівымі казаннямі/ ветру ранняга”). Ён з’яўляецца ў Янкі Юхнаўца адразу, у першых вершах.

Аднак чытач у ранніх творах яшчэ не заўважае гэтага апафеозу нібыта звычайнай прыроднай з’явы. Магчыма таму, што ўспрыняцце творчасці эмігрантаў адбываецца (ці не пад уплывам нейкага культурнага безумоўнага рэфлексу?) найперш праз прызму агульнага кантэксту напрацаванага ўжо самой літаратурнай эміграцыяй, і яго ўстойлівых паэтызмаў. Менавіта яны ў многіх вершах самых розных паэтаў арганізуюць мастацкае светабачанне.

Ёсць такія ўстойлівыя „эміграцыйныя” фразеалагізмы і ў аўтара зборніка *Шорах моўкнасьці*. Напрыклад: „ваўком плятуся па чужыне”, „ад болю ран”, „радзімы кінуў парог”, „пакуты дзён”, „цярністы шлях”, „жудзь начы”, „чужацкія абшары”, „балонкі чорныя (...) пачаў лістаць”, „спапялела шчасце”, „на зямлі бытую адзінотным”, „змрочнасць у душы” і т.п. Найбольш іх у творчасці Янкі Юхнаўца 1946—1949 гадоў, як падтэксту, выніку вайны, якая цягнула за сабою бяссэнсавое насілле, адчужэнне, расчараванне і дэгуманізацыю чалавека. Аднак, паколькі лірыка Янкі Юхнаўца напаўнялася зместам досыць адлеглым ад непасрэднай грамадзянскай і палітычнай тэматыкі, паэтызмы гэтага ты-

пу самой сілаю ўласнатворчых акалічнасцей зніклі з ягоных вершаў даволі хутка.

Для Янкі Юхнаўца, паэта ўжо поўнаасцю сфармаванага ў баварскі перыяд (1947—1949), надта спрыяльным фактам творчага росту быў, верагодна, ягоны пераезд на сталае жыхарства ў 1950 годзе ў ЗША. Маладое пакаленне амерыканскіх паэтаў (Beat Generation, або „бітнікі”), якое выйшла на авансцэну ў сярэдзіне пяцідзесяціх гадоў (тады, як у Амерыку ўсё яшчэ плыла з еўрапейскага кантынента вялікая хваля ўдзельнікаў, сведкаў і ахвяр апошняй вайны), прыгнечанае сусветнай бойняй, адрэагавала на вайну своеасаблівым пратэстам — рашучым адмаўленнем традыцыйных каштоўнасцей на карысць суб’ектыўнага, зафарбаванага ў экзістэнцыяльныя таны, успрыняцця знешняга свету, варожасцю да палітычных, сацыяльна-грамадскіх і этычных праблем і — даверам сабе, інстынктам „натуральнага” чалавека, канцэнтрацыяй на доследах глыбокага чалавечага „я”, рухах ягонай псіхікі, на індывідуальнай драме асобы перад вялікай самотнасцю экзістэнцыі.

На практыцы гэтыя ідэяна-эстэтычныя памкненні амерыканскіх „бітнікаў” выяўляліся найперш у форме „дзікай”, шакіруючай паэтыкі, а менавіта ў паэзіі часта „беззмястоўнай”, слоўнай плыні, свабоднай імправізацыі, вольнага, арытмічнага верша. Класічным прыкладам паэзіі гэтага пакалення можа быць творчасць Алена Гінзбурга. Літаратурнымі героямі контркультурнікаў станавіліся ўсякага роду бунтаўшчыкі-мяцежнікі (аўтсайдэры, наркаманы, нават злачынцы) або „блажэнныя прастакі”.

Сваёй лірыкай Янка Юхнавец амаль на цэлае дзесяцігоддзе, патэнцыяльна шмат чым у змесце і форме, апырэджваў творчасць „разбітага пакалення” амерыканскіх паэтаў. Але іншамоўнасць беларускага паэта не дазваляла яму арганічна ўпісацца ў тамашняе літаратурнае жыццё, падключыцца да „Beat Generation”. Дзякуючы мове, ён усім сваім паэтычным тварам застаўся павернутым да беларускай культуры, яе народна-казачнай традыцыі, і — што не-

малаважна — да беларускай прыроды. Відавочна таму нідзе ў паэтычных тэкстах Янкі Юхнаўца, у адрозненне, напрыклад, ад Н. Арсенневай, М. Сяднёва, М. Кавыля, Р. Крушыны, няма амерыканскіх рэалій (апрача малаістотных дэталей у ранніх вершах, звязаных з Нямецчынай), як няма фактычна і суаднесенасці з тамашняй прыродаю.

Праўда, беларускіх рэалій у аўтара паэмы *Калюмбы* таксама не зашмат, калі мець на ўвазе толькі геаграфічныя назвы і ўласныя імёны: Замчышча ў Менску, рака Бярэзіна, Менская кальварыя, Вільня, вёска Забродак, Барысава, Дамжарацы, Свіслач-рака, Няміга, Вялля, Нарач (Князь-возера), Пляц Волі, Полацк, Святая Сафія, Палескія пушчы, Купалле, Лявоніха, Паўстанцы Каліноўскага, „Зубра песня”, Скарына, М. Равенскі, М. Багдановіч, М. Танк, Тарас з Парнасу — вось, здаецца, і ўсё. Гэтым вычэрпваецца ўвесь ягоны беларускі тапанімічны рэпертуар, акрамя найчасцей выкарыстоўваемых паэтам сінанімічных слоў *мая Айчына і Беларусь*.

Аднак не толькі ў беларускіх назвах і імёнах утрымліваецца ў Юхнаўца тое, што ён сам называе „прастор Айчынны”, „зямля Айчынная”. Ён, нібы ідучы следам за вялікімі амерыканскімі пісьменнікамі і паэтамі, якія апявалі велічную, некранутую прыгажосць паўночнаамерыканскай прыроды (напрыклад, У. Уйтмен, Дж. Лондан), таксама адчувае і бачыць нацыянальную беларускую самаадметнасць у статысчным голасе ажыўленай і неажыўленай прыроды, у яе непаўторнай шматфарбнай маляўнічасці. Янка Юхнавец у паэтычных формах набліжае нам вялікія і малыя праявы жыцця гэтай прыроды: прохань неба над Беларуссю, падмывы вясны беларускай — з аднаго боку, і мох, дажджынкi, пясчынкі, сцяблінкі — з другога. Той жа, успомнены ўжо, нябачны „вобраз” паўсюднага ветру ды іншыя гуллівыя „героі” („Водгуллі ўсялякай поўна ў прыродзе”, — кажа паэт) спалучаюцца і суіснуюць у яго ў гукава-колерным сугуччы з такімі „жывымі”, хоць безыменнымі, асвоенымі, беларускімі „героямі”, як лес (пушча, дрэва, сад), ва-

да (возера, рака, ручай), луг, поле, каменне. Усё гэта для паэта — сваё, роднае, што таксама прадвызначае і адначасова адлюстроўвае, незаўважаны ці мо забыты ўжо людзьмі, натуральны падмурак нацыянальнага жыцця.

І ўсё ж было б памылкова думаць, што Янка Юхнавец займаецца толькі звычайным прыродаапісаннем, паэтычнай рэканструкцыяй беларускіх краявідаў. Аўтар зборніка *Шорах моўкнасьці* — паэт дапытлівага філасофскага складу. Ён, як і Алесь Разанаў, паэт пошукаў жывой еднасці ўсяго з усім. Ён той, хто ўсведамляе драматычную нестабільнасць свету, космасу, раз'яднанасць пачуццяў, думак, душы, цела, веры.

Усе вышэйназваныя прыродныя лірычныя „героі“ Янкі Юхнаўца сумесна з „дзвюма шчырасцямі: зямлёй і сонцам“ ствараюць у ягонай паэзіі як бы Тэйяр дэ Шардэнаўскі астральна-метафізічны універсум — з літасферай і біясферай, як асноўна-пярвічным падмуркам Жыцця-ракі, на якім зараджаецца і ўзвышаецца ды здзяйсняецца ўжо і жыццё чалавека (антрапасфера).

Вось як у раннім, з 1949 года, вершы *3 народнага* (затым у 1972 годзе ён, відаць, невыпадкава амаль даслоўна паўтарае гэтым самым, менавіта тут цытаваным, фрагментам) улоўліваецца паэтам сутнасць такога універсуму:

На камні-валуне, чаму
пакінуць любіш
палявыя краскі?
Скамянелы ён
не хваліць тваіх ласкаў.

— Не! Ён скоймаю праменняў
з нябёс пасланы.
Глядзі, на ім
жыццё струмніц
красатосцяй моху...

Як бачым, на камені (літасфера) прарастае мох (жыццё біясферы — ажыўленай, але несвядомай матэрыі) і на ім хтосьці — ён? яна? — кладзе кветкі. Яны — знак прысут-

насці чалавека з яго ўнутранай, рэфлексійнай дзейнасцю (самасвядомая матэрыя). Мала таго: валун — „з нябёс пасланы”, значыць, на ім ляжыць пячаць святасці (паводле нашай культурнай архетыпіі багі жывуць у нябёсах). Такім чынам, і жыццё моху, і чалавек, які кантактуе з каменем, таксама набываюць рысу святасці. Як у галістычнай тэорыі касмічнай эвалюцыі французскага хрысціянскага філосафа і палеантолага, так і ў гэтым вершы Янкі Юхнаўца адна форма матэрыі — на шляху свайго развіцця ў напрамку да духоўнасці і боскасці, як гаворыць Тэйяр дэ Шардэн — „жывіцца” другой. Першы паверх з’яўляецца асновай, падмуркам для другога, а другі для трэцяга. А ўсе разам гэтыя сферы — супадпарадкаваныя, сузалежныя — ствараюць космас, які сваёй гарманічнасцю, супаддзем адкрываецца выключна чалавеку. Толькі яму дадзена ўменне карыстацца прыгажосцю як мерай гармоніі. „Красатосць моху” можа ўбачыць ды ўспрыняць і перажыць толькі Шардэнаўская „свядомая матэрыя” — чалавек.

Такім чынам, паэт ускладае на чалавека (у ім, — піша ён, — „жыццё жыве жыццём ажно двойным”) незвычайна адказны абавязак: засведчыць супольнасць усёй жывой і нежывой матэрыі ды ўсімі сваімі пачуццямі даць магчымасць ёй бачыць, слухаць і апазнаваць самую сябе. Неажыўленая матэрыя асабліва прагна цягнецца да ўсяго жывога і чалавека:

Разбегласцяй прастор, зналусна, за вокнамі,
часінамі хапаў мой позірк утаймёны.

(Часіны)

Брунлівае рэха ручая ляснага хватліва й журліва
хвталася за спеў вясковых птушак
і за сціж вершалінаў сасновых у паднябёсах.

(Гутаркі Лесасека)

Аднак не толькі гэтым павязаны чалавек з Прыродаю. У кожнай асобе, а значыць і ў ім самім, па словах паэта, „Усё, усім зямля мая / тоіць (...) тайніцу сваю”. Як перадаецца зямлёй тая тайніца чалавеку? А так:

І сэрцу майму і розуму разам
жыццё аддае, што шукаць не патрэбна.
(Часіны)

Тэма Жыцця (з вялікай літары) — скразная тэма паэтычнай творчасці Янкі Юхнаўца. Жыццём жыве ўся Прырода (лес, возера, ручай, поле, луг і г.д.). Аб Жыцці гавораць млынар, лесасек, лясун, чорт, Скарына, брат і лірычны герой *З дзёньнікаў знаёмых і чужа-знаёмых*. „Усё-ткі імкненасць: я жыву, я жадаю жыць і валадарыць, — нібыта ад імя ўсіх гэтых лірычных герояў выказвае думку Лесасек, — ёсць большая, чымсьці цывілізацыя або культура...”.

Відавочна, у літаратурна-мастацкім універсуме Янкі Юхнаўца не гісторыя чалавечых падзей наогул і не гісторыя сваёй Бацькаўшчыны, тым болей не гісторыя эміграцыйнага асяроддзя, але біясфера — галоўны кантэкст лірычнага „я” паэта. Прычым біясфера не ёсць фон дзеяння чалавека. Яна — само па сабе ды само ў сабе дзеючае Жыццё. Перад абліччам вялікага Жыцця прыроды лірычнае „я” Юхнаўца, як, напрыклад, у Фёдара Цютчава, адчувае сваю мізэрнасць. Амаль ад пачатку, ужо ў пяцідзесятыя гады у ягоных вершах з’яўляецца матыў пакорлівасці перад веліччу прыродных з’яў, іх прыгожай манументальнасцю, урачыстай прыўзнятасцю, эпічнай шырынёю, эмацыянальнай глыбінёю і спакойнай працэсуальнасцю — гэтым „братэрскім рухам ад маленства аж да старасці”, як піша паэт. Перад аграмаднасцю прыродных з’яў, метафізікай жыцця чалавек адчувае сваю нязначнасць. „Убожнік перад імі я! — кажа паэт у вершы *Далява лугоў*. — Вочы захінаю вобмацна да слепаты”.

„Вочы захінаю” — таму што немагчыма, паводле паэта, цякучасць жыцця („рух гэтакі нестамлёны”, як ён называе метафарычна жыццё) прачытаць вачыма. З’явы прыроды яму таксама „кажуць: — Убожнік ты!”.

У шасцідзесятых — сямідзесятых гадах матыў пакорлівасці вяртаецца да Янкі Юхнаўца яшчэ два разы — здаецца, у духу праекцыі інгуманізму Р. Джэфэрса, бо як бы нечакана, вялікі жыццялюб, аўтар паэмы *Калюмбы*, так адзіваецца:

Для жыцця ўсёдна ці ты ёсьць, ці няма цябе!
Жыцццю прыхільнікі не патрэбны.
(Калюмбы)

а ў творы *Дзёньнік наступны* яшчэ больш катэгарычна ён кажа:

— Чалавек жыцццю вялікая абраза.

Р. Джэфэрс (1887—1962), востра адмаўляючы прамысловую цывілізацыю, развіваў ідэю пра дасканаласць усёй адушаўлёнай і неадушаўлёнай прыроды, а чалавека бачыў усяго толькі як яе хвараблівую нарасць. І таму заклікаў памагчы прыродзе адчалавечыцца, пазбыцца чалавечых мер.

У вершах Янкі Юхнаўца наогул адсутнічае праблема вялікага горада, прамысловасці, тэхнічнай цывілізацыі, словам таго, што засланне сабою прыроду, дэградуе яе. І таму канцэпцыя Р. Джэфэрса, як з'ява нехарактэрная для светабачання беларускага паэта, не магла атрымаць у яго далейшага мастацкага развіцця. Можна лічыць, што для яго бліжэйшай была ўсё-такі еўрапейская паэтычная традыцыя суадносін чалавека з прыродаю, у прыватнасці погляд Р. М. Рыльке (1875—1926) — усё тое, што чалавек бачыць і ўспрымае ад прыроды, ён павінен перавесці ў той вышэйшы план быцця, да якога сам належыць.

Адвернуты ад спраў сацыяльнага чалавека, Янка Юхнавец з самага пачатку творчасці ішоў па шляху роздуму пра быццё прыроды і цесную сувязь чалавечага існавання з ёю, біясферай. Прычым прырода ў яго выступае не ў сваіх сусветных ці касмічных маштабах, але ў такіх формах, пра якія паэт кажа: „Было жыццё ў блізасці“, якія кожны можа адчуць як „ухопіны жыцця“, „жарсьць жыцця ўпорыстага“, „шэпаты жыцця“. У прасторах гэтай блізкай чалавеку прыроды (а яна мае многія рысы беларускай адметнасці) дзейнічае лірычны герой. Ён быццам толькі што падняўся над біясферай, займеў свядомасць („Я малады жыццю!“) і не можа ад гэтай радасці не рэфлексаваць над

сваім існаваннем („Назіраю й чую ўсёй душой мой свет. (...) Я назіркам слядкую за жыццём маім”), не можа не гаварыць эмацыянальна, часам аж да поўнага слоўнага нібыта бязладдзя, пра свой надта своеасаблівы — духоўны — чалавечы свет, пра радасць свайго бытавання. Радасць гэта ўзмацняецца яшчэ тым, што жыццё чалавека, як і жыццё прыроды, успрымаецца лірычным „я” паэта як нешта не да канца пазнанае, чаго нельга адназначна растлумачыць пры дапамозе катэгорый розуму, чаго часам немагчыма выказаць правільна-граматычнымі сказамі і словамі — а да сутнасці якога набліжаюць шматзначныя аўтарскія словаўтварэнні або аказіяналізмы, дыялектызмы і лексічныя перастварэнні, якімі „гуляюць” дзеці і казачнікі.

Вось крыху прыкладаў з такога слоўніка Янкі Юхнаўца: сукрасні, хуртавіна снежная, далява лугоў, павеісты летняк, віня хваляў, пахіноты прывідаў, вахаліся хмары, нарасцівай глуханёй, дагана рухаецца, нябёсаў знізь цвіцца... цніцца, навошта пытаць насцівасць натвую?, думкі цімклівыя, нявокмець узбярэжжаў, светлай зналіцай, вахлавасць, моўкнасць, нікне знібай, у сцізе пушчаў, сюдзіш, уцягнасці, надысь, цвяліць ніціхатою, каменнай неманай, сцеліць намістам, скорсць, лятчэй, намітусь усё зблытана, немасць ночы, болесць, стрыбка, дзьмува, лісцвіня, адхоністай высі ўздойм, гораст, пайсткі, любасцяй спакметнай, спеў згумлёны, не надвак, напаткаеш донь, длонна, наўцемства, шасціць расхвіліста, збегліва сябе крануць віхляецца, нестарасць ахінае ў косці едліва, ратунку не спадзеўляем, дзяціных зваб, зналуску, у пошалку, асвятляя часіны, закасіла верасць, лес сцяменніца ў сцень, пацыркаць снамі, у дзікай звахнасці, гоманай разлівістай, мшыстая спакволь, звах, лясоў вяліцтва наскіх, вялей надарыцца, прыгнеблівацца, заняватна, шуметнік, цепрасці, узронь разбежыстая і г.д.

Надзвычай вялікую цікавасць уяўляюць сабою больш развітыя „юхнавецкія” „адкрытыя” паэтычныя канструкцыі:

Ім з тацвай абяцаецца свая знямеласць

блішчэць выпадкам кароткага спакою
(Ад сноў, ад памяці...)

Раджанне нейтрапенае — прадчуванні нашы.
Навага дбае абток знайдзены.
Вогнішчы патухлыя... ды мроі лашчаць —
хлеб твой абыдзённы.
(Ад сноў, ад памяці...)

узбожныя прасконкі ў пачуццях споўненых
да святла хіліліся тайніц ашчадных.
(Тады неба цяжарам хмараў)

дзе станьвай замкнёнай, спрычонай
цярплівасьці згубленых мрой
пакінуцца вокмецям новай,
я вечны атпусьнік — жыцця няўтой.
(Памятаецца)

У процвіні між процымаў несупада
ловяць позіркі жывыя нашы
мрою нейкую несупакоюсцю,
(З гутарак братавых)

— Я разменай пэўнай
існасці сапраўдна-пэўнай
упэўнены, калісьці без існасці ўпэўнай
гардліва ахаваўся ад злачыннай волі,
(Гутарка Лесасека)

Тэма Жыцця, магістральная ў паэтычнай творчасці Янкі Юхнаўца, знайшла найбольш выразнае ідэйна-вобразнае адлюстраванне ў двух сваіх непадзельных матывах. Найперш у захапленні „чарам зямлі” — значыць, і гарманічна-ціхай працэсуальнасцю прыроды, яе няспыннымі пераўтварэннямі („усё там песняй і гульнёй было...”), і нястомнай прыгажосцю ўсяго існага — незвычайнай, казачнаю красою. Лірычныя героі паэта гэтае захапленне „чарам зямлі” выказваюць часам непасрэдна:

Я прыгаста ніяк не атулюю...
(Бы нейкі ўспамін цяжкі)

расьціна кажная жыццё свае
у тысячах цягліц прыгажыла

(Новая элегія)

вы напаткалі-б
патаёмную
цуднасьць зямлі,
(Казка пра возера)

Чараўніча на сьвеце ўсё!
(Казка пра возера)

Паэтычнай фармулёўкай „чараўніча на свеце ўсё!”, быццам адгукваючыся знаёмым рэхам на фетаўскае „Целый мир от красоты/ От велика и до мала”, Янка Юхнавец прадаўжаў тую вялікую і багатую традыцыю ў развіцці еўрапейскай паэзіі, якая грунтавалася на эстэтычным перакананні яшчэ антычных мысляроў, што асноўным аб’ектам мастацтва з’яўляецца прыгажосць.

І другі з непадзельных матываў — як бы першабытнае смакаванне цуду жыцця, „цуду жыцця спаквольнага”. Адчуванне „цуду жыцця” даходзіць у аўтара зборніка *Шорах моўкнасьці* момантамі да экстатычных ускрыкаў: „Свет ты мой!”, „Бачу я!”, „Ёсьцека мы!”, „Жывём!”. Прыгадайма, што ў свой час, пасля інсцэніроўкі пакарання смерцю, так эйфарычна на „цуд жыцця” зрэагаваў Фёдар Дастаеўскі — сваім раптоўным азарэннем *On voit le soleil* (у лісце да брата ад 22 снежня 1849 года)²⁷.

Своеасаблівай Сямёнаўскай плошчаю для дваццацігадовага Янкі Юхнаўца быў крывавы тэатр другой сусветнай вайны, з якой ён — як у 1849 Дастаеўскі — таксама выйшаў неспадзявана ацалелым. У 1949 годзе паэт піша верш *У Баварскай сьвятыні*, у якім ёсць такія радкі:

Што мне сказаць?
Малітvasлоў кароткі:
Бог, багаславі мяне —
жывым астаўся.

У гэтым нібыта неэмацыянальным, устаўленым у малітоўны кантэкст, „жывым астаўся”, адбіваецца ўсё-такі скаланутасць усёй чалавечай істоты. Гэта не проста канстатацыя далейшага ардынарнага існавання, але прыкмета глы-

бока перажытай, карэннай змены адносін паэта да сваёй
непаўторна-асобавай экзістэнцыі і да Жыцця наогул, разу-
метага як „жывы разгон”; такой змены, калі чалавек у адзін
момант, здаецца, прасвятляецца і стаецца празорлівым
і ведае (ці не біясфера пасылае яму ў экстранадзвычай-
ных сітуацыях нейкую звышінфармацыю?), што для яго ня-
ма нічога больш трывалага і каштоўнага ў жыцці, як быць
проста прысутным у Жыцці. Бо, як піша Янка Юхнавец,
„живое живым живе”. З’яўляецца матыў смакавання жыц-
ця:

Я ведаю, навошта я живу,
п’ю валогу са студняў і крыніцаў.
І чаму цалую вусны закаханы,
і чаму калісьці бегаў
без нагавіцаў.
Я быў тады дзіця-дзіцём
і маладосць і старасць
не разумеў яшчэ.
(Чалавек)

Жыцьцё ясьніць нат кроплямі малымі.
(Хрышчэнцы)

Смакуюць жыццё ў творчасці Янкі Юхнаўца людзі про-
стыя, зжытыя з прыродаю (бо адтуль ідзе, адтуль перада-
ецца тайніца Жыцця, як гаворыць паэт): лесасек, лясун,
палясоўшчык і лірычнае „я”, якое ў творы *З дзёньнікаў зна-
ёмых і чужа-знаёмых*, каб „пакаштаваць” ці не ўсю паўнату
жыцця, ад калыскі да старасці, спрабуе пераўтварыцца то
ў Дон-Кіхота, то ў Тараса-палясоўшчыка, то ў Панса, а то
і ў Панс-Кіхота, і Пан-Кіхота, і Дон-Парнас-Тараса, і Бел-Кі-
хота.

магу абвесціцца: вяльможна й гардліва,
жыцьцё пачаў ад сыскі матчынай;
сам навучыўся вылазіць із калыскі.
І тады, — (гардлівасьцяй маленца віну адчуў), —
бяз ойчай помачы сьцераглівай
да жыцця паўзці пачаў.
(З дзёньнікаў...)

Дык вось, перажыванне „цуду жыцця спаквольнага“, гэтага „жывога кругазвароту“, у лірыцы Янкі Юхнаўца — гэта філасофска-эстэтычнае адчуванне зродненасці чалавека з біясферай, прыродаю, Жыццём. Паэт шмат разоў вяртаецца да гэтага матыву і ўсяляк падкрэслівае гэту зродненасць — і калі кажа, напрыклад, што „Жыццю справедны ад нараджэння“ і „Жыццю дару павагу“, і „Для мяне жыццё — толькі стук сэрца“ або „Я моўкнасць жыцця“, і калі выказвае думкі шырэйшага плану: „Спагаднае прымі жыццё, як ёсць“, „Не лёгка ад жыцця ўсё ўкрасці“, „Ёсць рака жыцця. Вечна маладая ў ёй вада“, „Усё жыццё без казак — казка“, „Ніхто не жыве жыццём уласным“, „І словы шчырыя, такі цяжкі ахапак,/ я кладу вянком ля ног Жыцця“.

„Цуд жыцця“ як ідэйна-эмацыянальны фон таксама пастаянна прысутнічае, калі паэт гаворыць і пра пачуццё кахання (цікава заўважыць, што яно ў яго як бы заўсёды ў ранняй фазе. Пар.: „Не ведаю, што ты думаеш,/ я ўжо юнак каханы?“), і калі гаворыць пра вандроўкі — ва ўяўленні — па прасторах Беларусі, і сялянскую працу, і калі вядзецца вучоны дыспут. Тэма гэта чуецца ў фантасмагарычных гутарках братавых. Вельмі ж шырока разліваецца адчуванне „цуду жыцця“ пры зносінах лірычнага „я“ з „чарамі зямлі“, калі „я“ сузірае прыроду адно слыхам і зрокам, быццам ёй аддаючы голас, каб яна сама загаварыла моваю гукаў і моваю барваў, бо менавіта перажываннем прыгажосці, разуменнем яе гармоніі і дасягаецца, паводле паэта, найглыбейшае перажыванне Жыцця.

Як бачым, „чар зямлі“ ў Янкі Юхнаўца арганічна спалучаецца з „цудам жыцця“. І адно „праглядае“ ў другім, і адно не можа існаваць без другога ў сваёй існай сапраўднасці і глыбіні, і разам яны як бы ствараюць нейкую завязь новай рэальнасці:

Шапотныя вусны — лісціня на дрэвах
(Часіны)

або

Апілкі каля пнёў — песня моўкная
(Гутаркі Лесасека)

або яшчэ

Вецер раніцай —
мятлік змораны,
прыгаство кароткае ў прыгастве.
(Часіны)

Узаемазалежнасць працэсаў успрымання „чару зямлі” і адчування „цуду жыцця”, іхняга вечнага пераўтварэння аднаго ў другое і „супрыглядання” аднаго ў другім арыгінальна адлюстроўваецца і ў слоўна-гукавым пласце вольнага верша Янкі Юхнаўца. Дзеля перадачы гэтай вобразна-эстэтычнай ідэі паэт па-майстэрску прымяняе, на прасторы ўсяго тэксту, прыёмы алітэрацыі, асанансу, гукапераймання, шматлікіх гукавых паўтораў па асацыяцыі, анафар, разнародных рыфмаў, а таксама метафарычнай сінестэзіі („сутоніць водгуль далёкае паходні”), вобразнай таўталогіі („Сумнымі вачмі агледзеў я сябе”), адваротнай перспектывы („памяцый глядзяцца рэчы”). Усе яны, узмацняючы выразнасць і эмацыянальную афарбоўку паэтычнай мовы аўтара *Шораху моўкнасьці*, ствараюць неадступнае ўражанне жывой сувязі ўсяго існуючага, асветленага ідэалам прыгажосці і цуду існавання.

Сегментыўная архітэктоніка многіх вершаў Янкі Юхнаўца, гутарковая інтанацыя, полірытмічнасць, „неадназначная” сетка лексемаў, экспрэсіўны сінтаксіс, кампазіцыя лірычных твораў яднаюцца з асацыятыўнай вобразнасцю і выяўляюць агульнае ідэйнае ўражанне зрошчанасці метафізікі быцця з метаісторыяй прыроды.

У адным сваім, без загалёўка, раннім, „адкрытым”, хрэстаматыйна чыстым лірычным шэдэўры паэт так прадстаўляе гэту радасць адчування адзінства, злітнасці быцця:

У барох несучішная водгуль.
Вазёры — прыпынак усьцяжаў.

Згубленай воддаляй
неба
вечнасьць таёмную кажыць.

У плёсах дрымлівых ракі
песьня разьбежных лугоў.
Звахам маленца рукі
летні подзьмух вятроў.

Сьціж неадгоннага чару —
вокмеці нашага прыйсьця.
Радасьці возьмеш надару —
скапынёныя восянай лісьця.

Незвычайна адметная лірычная творчасць Янкі Юхнаўца, паэта найглыбей асаджанага ў кантэксьце заходнееўрапейскай паэтычнай культуры, але анталогічна і найбольш беларускага творцы, адкрывае новыя далягляды і магчымасці развіцця айчыннай паэзіі.

Przypisy

- ¹ Польскі пераклад гл.: Umberto Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Warszawa 1994.
- ² Пра ідэю „адкрытага” твора піша таксама М. Поляков, *Вопросы поэтики и художественной семантики*, Москва 1978.
- ³ „Я — той, хто шлях і хто па ім ідзе...”. Гутарка з Алесем Разанавым, „Літаратура і мастацтва”, 1995, № 41, с. 6-7.
- ⁴ „Poezja — to matnia. Mówi Nadzieja Artymowicz”, [w:] Teresa Zaniewska, *A dusza jest na Wschodzie. Polsko-białoruskie związki literackie*, Białystok 1993, s. 98.
- ⁵ Тут і далей вершы Я. Юхнаўца цытуем з кніг: *Шорах моўкнасьці*, Нью-Йорк 1955, *Новая элегія*, Мюнхен 1961, *Калюмбы*, Нью-Йорк 1967, *Сны на чужыне*, Мінск 1994, а таксама з машынапісу твораў *Запісы здарыліся ў Баварыі і 3 дзёньнікаў знаёмых і чужа-знаёмых*, ласкава прысланых мне самім аўтарам. Каб не перагружаць свайго тэксту шматлікімі спасылкамі, пры цытатах з вершаў Юхнаўца я ўсюды апускаю іхнюю бібліяграфічную метрыку.
- ⁶ Янка Юхнавец (тэлефонная размова з паэтам Леаніда Пранчака), „Культура”, 1993, № 24, с. 5. Той самы матэрыял гл.: Леанід Пранчак, *Беларуская Амерыка*, Мінск 1994, с. 220-222.
- ⁷ Янка Юхнавец, *Зацемкі*, „Культура”, 1993, № 24, с. 8-9.
- ⁸ Тамсама, с. 8.
- ⁹ Уладзімір Конан, *Ля вытокаў самапазнання. Станаўленне духоўных каштоўнасцей у святле фальклору*, Мінск 1989, с. 88.

- 10 „Культура”, 1993, № 24, с. 9.
- 11 Тамсама.
- 12 Тамсама, с. 8.
- 13 Тамсама, с. 5.
- 14 Тамсама, с. 8.
- 15 Тамсама, с. 9.
- 16 Тамсама, с. 8.
- 17 *Ад Выдавецтва, [у:] Ля чужых берагоў. Альманах твораў беларускіх эміграцыйных паэтаў і пісьменьнікаў*, Мюнхэн 1955, с. 5.
- 18 „Культура”, 1993, № 24, с. 8.
- 19 Тамсама, с. 5.
- 20 Тамсама.
- 21 Тамсама.
- 22 Тамсама, с. 8.
- 23 Тамсама, с. 5.
- 24 Тамсама, с. 9.
- 25 Тамсама, с. 8-9.
- 26 Тамсама, с. 9.
- 27 Гл.: К. Мочульский, *Достоевский. Жизнь и творчество*, Умса-Press, Paris 1980, с. 116 і наступныя.

Нявычарпаная тэма

На эміграцыі ў жанрах прозы (аповяданне, аповесць, раман) выказвалася, здаецца, не менш таленавітых беларускіх пісьменнікаў, чым у паэзіі (Юрка Віцьбіч, Язэп Германовіч, Рыгор Данілеўскі, Юры Жывіца, Янка Ліманаўскі, Пётра Сыч, Уладзімір Случанскі, Мікола Цэлеш, Антон Адамовіч, Уладзімір Глыбінны, Аўген Калубовіч, Алесь Змагар, Масей Сяднёў, Ян Пятроўскі, Іна Рытар ды іншыя). Аднак проза беларускіх эмігрантаў, не ўзняўшыся да канцэптуальнасці, засталася ў ценю паэзіі. У параўнанні з паэтамі, якія здалёк „ад салодкага” дыму бацькоўскай хаты, усё-такі — у большасці — могуць быць „самадастатковымі”, жыць творча за кошт раней назапашанага душэўнага вопыту, адарванасць пражыткаў ад роднай моўнай стыхіі, ад рэаліяў айчыннага, зменлівага побыту незвычайна хутка абмяльчае, высушвае іх непасрэдныя фабульны матэрыялы. Тым не менш многія з тых, што апынуліся па-за межамі радзімы і пачыналі пісаць па патрэбе сэрца, па патрэбе адкрыць сваю народжаную варухлівым, непрадказальным жыццём, а не ідэалагічнымі догмамі, праўду аб чалавеку і ягоным свеце, творчых поспехаў дасягалі ўгледзеўшы менавіта ў сваім лёсе выгнанніка-ўцекача, у сваіх пакутлівых блуканнях і хаджэннях самы што ні ёсць вартасны літаратурны матэрыял. Невыпадкава амаль усе, з невялікімі выняткамі¹, пражытныя творы беларускіх эміграцыйных пісьменнікаў зводзяцца да ўспамінаў і дзённікаў, словам да жанру аўтабіяграфічнага або парадакументальнага.

Кастусь Акула, акрамя непараўнальнага Масея Сяднёва, належыць зараз да найбольш творча актыўных беларускіх эміграцыйных пражыткаў. Ішоў ён таксама найперш ад асэнсавання перажытага ім самім. Фельетоны, вершы, нарысы, біяграфічныя згадкі Кастуся Акулы друкаваліся на працягу доўгага часу ў беларускіх эміграцыйных газетах. Першая

ягоная аповесць *Змагарныя дарогі* выйшла ў 1962 годзе (Таронта—Мюнхен). Адначасова выпяваў у ім план рамана-трылогіі. Ва ўступным слове да першай кнігі гэтага рамана (*Дзярлівая птушка*, Таронта 1965) аўтар пісаў:

„Канкрэтную творчую працу над *Гараваткай* папярэдзілі доўгія роздумы. Творчая ідэя мусіла даспець, трэба было яе вынасіць у сэрцы. Падчас гэтага выношвання ці раз даводзілася шкадаваць, што няма пад рукою сырца, значыцца розных гістарычных і мемуарных матэрыялаў, што памаглі б заглянуць у народную мінуўшчыну. Чужнікі-акупанты стагоддзямі забаранялі народу тварыць свае культурна-навуковыя скарбы, нішчылі ў цяжкіх умовах створанае, заціралі-замяталі сляды нашых продкаў, каб нашчадкі былі сляпыя.

І на змену прыходзілі іншыя думкі. Як жа гэта сталася, што народ наш, доўга прыгнятаны-ганьбаваны, пазбаўлены свае царквы, навуковых і культурных інстытуцыяў, арганізацыяў, даведзены да жажлівае рабскае галіты, зусім бяспраўны, так зняволены, што ўжо пазней, каб выплысці з гэтага жажлівага бяздоння, мусіў насамперш дамагацца „людзьмі звацца”; як жа народ гэты не толькі ператрываў, але й захаваў сваю чыстую, багатую самабытнай культурай, народную душу? Дзе і ў чым сакрэт народнае ўстойлівасці?

Адказу давялося шукаць між жывых. (...) Прыгадайце непісьменных, можна сказаць, вусных пазтаў і казачнікаў, вясковых мудрацоў, таленавітых мастакоў-самародкаў, спевакоў, якім былі чужнікамі пазачыняныя ўсе дарогі „ў людзі”. (...)

Гэтыя народныя мудрацы і самабытныя тварцы якраз і былі тымі жыццядайнымі клеткамі, праз якія ў чужой няволі пульсавала беларуская нацыянальная кроў. Гэта ў найбольшай меры былі тыя ўстойлівыя карэнні, якіх не змог падсеч чужы варвар-прыблуда. Падчас народных паўстанняў яны выходзілі на перадавыя пазіцыі, вялі за сабой народныя масы. (...) Ці ж не варты яны таго, каб знайсці ў нашай літаратуры другое нараджэнне?”²

Як вядома, у свой час у былым Савецкім Саюзе, а, мабыць, асабліва ў Беларусі, праводзілася грунтоўнае і свядомае знішчэнне інтэлігенцыі. Масавыя расстрэлы, ссылка ў Сібір, нарэшце другая сусветная вайна дапоўнілі драму беларускага народа. Панарамна і жыва вобразна, па-мастацку сугестыўна-пераканаўча апісвае той час знішчэння творчай беларускай інтэлігенцыі і студэнтаў у сваіх раманых Масей Сяднёў³.

Тая планаваная зверху біялагічная чыстка на абышла і беларускае сялянства. Кастусь Акула ў сваіх трох раманых (*Дзярлівая птушка*, *Закрываўленае сонца*, Таронта 1974; *Беларусы, вас чакае зямля*, Таронта 1981) засяроджваецца якраз на адлюстраванні жыцця вёскі Заходняй Беларусі ў трагічных для яе дваццатых, трыццатых і першай палове саракавых гадоў.

Як сказана, гэтыя тры кнігі Кастуся Акулы маюць агульны назоў: *Гараватка* — ад слова гаравець, цяжка напращавацца. Значэнне гэтай назвы раскрывае ў першай кнізе дзед Якуб. Ён снуе перад пастушком, Януком Бахмачом, легенду пра князя Гаравіка і ягоных трох сыноў — як яны землі свае абжывалі. „Папагараваў ён тутака многа, — чытаем у рамане *Дзярлівая птушка*, — пакуль замак збудавалі ды гаспадарку на парадак навёў. Можа гэта ад таго й пачалі людзі гэта месца Гараваткай называць”⁴.

Чытачу, аднак, ясна, што дзед апавядае ў даступнай для вясковага дзецюка, прыхарошанай форме скарачаную „гісторыю” свайго народа. Гараватка — гэта і ёсць новае, мастацкае найменне Беларусі.

У першай кнізе трылогіі над Гараваткай пануе польская адміністрацыйная ўлада. Героі *Дзярлівай птушкі* ўспрымаюць яе як уладу акупацыйную. У другім томе Гараватка пераходзіць у рукі новых акупантаў — тым разам расейцаў, а ў апошнім — пад боты немцаў.

На прыкладзе лёсу сям’і Пракопа Бахмача, драмы іхняга жыцця ды бяздольнага існавання суседзяў-аднавяскоўцаў пісьменнік паказвае, як гэты свой, да апошняй драбніцы асвоены і замкнёны ў сабе вясковы свет, далёкі ад шыро-

кіх гасцінцаў і вялікай палітыкі, усё-такі развальваецца, стаецца варожым; як па ім гойсаюць чужынцы — нішчаць, спусташаюць, гвалтуюць, насычаюць сваёй ідэалогіяй, і як хутка ад таго і свае людзі дэмаралізуюцца. Не ўсе, не ўсе, на шчасце, паводле аўтара. На паверхні жыцця застаюцца ўсё тыя ж нікім і ніколі непадкупныя вясковыя „народныя асілкі-волаты, трывалыя і ўстойлівыя ў штодзённай злыбядзе, сціплыя і геройскія ў змаганні, мудрыя і непрамырымыя да народных ворагаў”⁵.

Гараватка Кастуся Акулы — вострасюжэтная, псіхалагічная верагодная, праўдападобная ў быццёва-сітуацыйных калізіях. Падзеі трылогіі развіваюцца ў тых геаграфічных беларускіх рэаліях, адкуль пісьменнік сам родам, значыць, яны яму былі добра вядомыя. Тымі дарогамі і сцежкамі ён не раз сам хадзіў. У асобе Янука Бахмача праглядае партрэт вясковага падлетка, юнака з вялікай (8 дзяцей) сялянскай сям’і з вёскі Верацеі — Аляксандра Качана, такое прозвішча насіў да 1944 года Кастусь Акула.

І ўсё-такі знаёмства з усімі апублікаванымі творамі Кастуся Акулы, як-ніяк пабудаванымі скрозь на фундаменце аўтабіяграфічным, пакідае досыць моцнае ўражанне незавершанасці, недаказанасці напісанага. Я маю на ўвазе тое „ігольнае вушка” супрацоўніцтва з гітлераўскім акупантам, праз якое, аднак жа, прайшло трохі беларусаў. Сягоння, праз пяцьдзесят гадоў пасля вайны, можна было б спадзявацца, што перш за ўсё ад жывых удзельнікаў той нашай пакручастай і трагічнай гісторыі мы пачуем іхнюю праўду пра ўсё яшчэ нявычарпаную беларускай мастацкай літаратурай тэму.

На маю просьбу напісаць аўтабіяграфію, падзяліцца з чытачамі сваімі жыццёвымі перыпетыямі, якія засталіся па-за рамкамі літаратурных твораў, у якіх аднак адлюстроўваецца лёс многіх беларусаў, сілаю вайны раскінутых па ўсім свеце, Кастусь Акула ў лісце да мяне ад 29 мая 1994 года пісаў:

„Кастусь Акула — гэта цяперашняе маё імя і прозвішча. Колішняе — Аляксандр Качан⁶. Нейкі час ужываў псеўда-

нім Міхась Козыр — калі друкаваў тое-сёе ў „Бацькаўшчыне” (Мюнхен) або падпісваў вершы.

Нарадзіўся я 16 лістапада 1925 года ў Верацеях, Віленскага ваяводства, Дзісненскага павету (цяпер Докшыцкі раён, Віцебская вобласць). Бацька меў 18 гектараў ворнай зямлі, даволі ўраджайнай. У вёсцы была і зусім нікчэмная, неўрадлівая зямля, пераважна такую называлі „пяскі”. Апроч таго бацька меў 12 гектараў балота. У тым верацейскім балоце раслі сосны і бярозы, ды была і дрыгва. Улетку касілі сена, стагавалі яго, вывозілі ўзімку, калі можна было туды з коньмі ўехаць. Адтуль жа былі і ягады, грыбы. Там я бачыў у 1942 годзе, калі хвораст вывозілі, вялікага прыгожага лася.

Падчас польскае акупацыі я скончыў 6 класаў паўшэхнае школы. Ацэнкі заўсёды меў выдатныя, атрымліваў сціплыя ўзнагароды. За большавіцкіх часоў скончыў 5 і 6 класы „Жалезнадарожнай школы” ў Каралеўшчыне (цяпер Крулеўшчына, раней Крулеўшчызна). Гэта была расейскамоўная школа. Улетку 1942 года скончыў шасцімесячныя настаўніцкія курсы ў Глыбокім з правам навучання прадметаў у пачатковых школах. Працаваў настаўнікам у Порплішчах, дзе была сямікласная школа.

У 1943 годзе, пасля іспытаў, паступіў я ў восьмы клас Віленскай Беларускай гімназіі. Пры канцы лістапада, па дарозе дамоў з Вільні, заехаў у Менск, трапіў у аблаву. Адсядзеў (на судзе не быў і мяне паведамілі толькі, што атрымаў чатыры месяцы за нелегальны праезд чыгункай) тры месяцы ў вязніцы і адзін месяц у канцлагеры ў Менску. Выпусцілі 24 сакавіка 1944 года. Вярнуўся ў гімназію, але год быў страчаны...

Вясной 1944 года было ўжо ясна, што савецкія войскі зноў зоймуць Беларусь, выганяць гітлераўскі Вермахт. Значыцца, адзін акупант будзе заменены іншым, зусім не лепшым, а мо і горшым. Мы, моладзь, планавалі, як гэта апынуцца на Захадзе, каб вырвацца ад двух тыранаў.

Калі пачалі набор у Менску ў школу Камандзіраў Беларускай Краёвай Абароны, чатырох вучняў Беларускае гім-

назіі з Вільні трапілі ў афіцэрскую школу БКА і 6 чэрвеня 1944 года з'явіліся ў Менск. 27 чэрвеня эвакуіраваліся адтуль. У канцы жніўня таго ж года ў Эльзасе, у ваколіцы Клервал, перайшлі да французскіх макісаў⁷, а пасля ўліліся ў польскі Другі корпус Брытанскай 8-й арміі ў Італіі.

Мне давялося тры месяцы быць на фронце і браць удзел у апошняй афэнзыве. 21-га красавіка вызвалілі Балонію. Мяне загадам выслалі ў афіцэрскую школу панцырнай зброі ў Англію⁸. Я скончыў яе і атрымаў ранг капрала падхаронжага — хоць брытанцам, якія былі побач і мелі ідэнтычную з нашай праграму навучання, давалі адразу „камісію”, гэта значыць рангі лейтэнантаў. Нам, палякам і аднаму беларусу Акулу, не далі, бо не мелі грошы чым плаціць...

Мяне разам з іншымі падхаронжымі адаслалі назад у Італію і наш панцырны звяз — чатыры амерыканскія шэrmаны — прыдзялілі да Школы падхаронжых пяхоты і сувязі ў Матэры. Назад вярнуўся я ў Англію ў 1947 годзе, але ў чэрвені таго ж года эміграваў у Канаду.

Пасля II сусветнай вайны, каб чужаземцу адчынілі дзверы ў Канаду, трэба было мець нейкую заслугу. Ветэрану Брытанскай 8-й арміі Кастусю Акулу падарожжа з Саўтгэмптона ў Галіфакс аплаціў брытанскі ўрад. Даў ён таксама восем брытанскіх фунтаў, два вайсковыя мундзіры і адзін цывільны касцюм, завялікі размерам, бо іншага не было. Праўда, на мараплаве з Брытаніі ў Канаду за пяць дзён дайшло ў маю кішэню 32 фунты — з карцёжнай гульні. Капітал як-ніяк!

Канадзкія фермеры набралі тады чатыры тысячы палякаў, у тым ліку і беларусаў, з Польскіх збройных сілаў на Захадзе. Ім, гэтым ваенным „героям”, ахвяравалі гнявыя вілы і больш заавансаваныя прылады працы на палях і ў хлявах ды пунях канадскіх фермаў. Усё гэта замацавалі на два гады кантрактам з канадскім урадам, з мінімальнай месячнай платой 45 долараў плюс памешканне і харчаванне. Праца — ад усходу да захаду сонца, шэсць ці сем дзён на тыдзень. „Наёмнікі” мелі атрымаць права пасялення (ландінг стэйтус) у Канадзе пасля выканання кантракту на ферме.

Што ж у той час можна было купіць за месячную плату 45 долараў? Танны касцюм. У Таронта найм пакоя з харчамі каштаваў мінімальна 15 долараў на тыдзень. На фабрыках работнікі працавалі за 85 цэнтаў, або і таго менш на гадзіну.

Пасля канца майго кантракту на ферме, я перабраўся ў Таронта, дзе ўжо была сабралася група беларусаў, „новых канадцаў”. Перада мною стаяла пытанне: уладкавацца на працу на якой фабрыцы (прафесіі ніякай я не меў) ці прадаўжаць навуку? Безумоўна, найперш трэба было знайсці працу... А потым — пабачым, што далей. Гэтак я ўладкаваўся на фабрыку (плацілі долара за гадзіну), дзе рабілі жалезныя трубы для каналізацыі. Адтуль пасля трох месяцаў мяне пагналі. Я ўладкаваўся пры будове вуліцаў. Затым стаў памагатым муляра пры будове шпіталя для дзяцей. У 1951 годзе мне ўдалося атрымаць працу ў Масэй Гарыс — сусветна ведамай кампаніі, што прадуквала камбайны, трактары і іншыя сельскагаспадарчыя машыны. Там працаваў 16 гадоў. З прычыны сямейнага нездароўя прыйшлося, аднак, яшчэ разок змяніць працу — на загадчыка вялікага складу ў Брыстол Маерс Кампаніі, дзе працаваў аж да выхаду на пенсію ў 1991 годзе.

Мара атрымаць вышэйшую адукацыю асталася марай. Не было ў Канадзе тады ніводнай нацыянальнай, грамадскай ці рэлігійнай, беларускай арганізацыі. Нідзе амаль пра беларусаў урад і грамадства не чулі. Хоць БССР была адной з заснавальніц Аб’яднаных Нацый, пра беларускі народ, калі тут хто чуў, дык хіба з вуснаў нашых дзяржаўных ворагаў і прыгнятальнікаў — Масквы і Варшавы. Трэба было пачынаць будаваць беларускае грамадскае жыццё ад нуля. Наша старая эміграцыя, пераважна з Заходняй Беларусі, што была пад Польшчай, не стварыла тут нічога нацыянальнага. Камуністамі яна была ўцягнута ў „Федэрацыю рускіх канадцаў” і іншыя бальшавіцкія клубы „імя Максіма Горкага”. Дзеці беларусаў тут роджаныя таксама былі заблытаныя ў гісторыі розных „рашаў” — Грэйт Раша, Рэд Раша, Уайт Раша... Найбольшы з сусветных забойцаў

і злыдняў — Сталін, быў у часе вайны хаўруснікам заходніх дэмакратаў, што змагаліся з Гітлерам. Дык як тут маладым канадцам, з беларускага карэння, было разабрацца, што такое Беларусь і хто ёсць хто сярод тых „рашаў”.

Трэба ўспомніць, што яшчэ ў 1946 годзе ў Англіі паўстала, з дазволу галоўнага штаба Польскіх збройных сілаў на Захадзе, Згуртаванне Беларусаў у Вялікай Брытаніі (ЗБВБ). Я быў завочна выбраны ў часовую Галоўную Управу ЗБВБ, таму што знаходзіўся тады ў штабе рэпатрыяцыі польскіх ветэранаў у Польшчу, у „Ачам транзіт Кэмп” каля Шрузбары блізу Чэстэра. Калі ж я перабраўся ў Канаду, Згуртаванне Беларусаў Вялікай Брытаніі, пры маёй згодзе, падало мой адрас у Канадзе дзеля наладжання сувязі для нашых суродзічаў. Гэтакім чынам у 1948 годзе, каб трымаць нейкую сувязь, у лютым, каля Ашавы, на ферме выйшаў першы нумар „Беларускага эмігранта”, месячнага часопісу, выданага мною на рататары ў ліку пару сотняў і разасланага ўжо ведамым суродзічам, з заклікам, каб адгукнуліся, трымалі з намі сувязь, каб у будучыні імкнуліся стварыць беларускую арганізацыю з цэнтрам у Таронта. Гэтая арганізацыя — Згуртаванне Беларусаў Канады паўстала 28 лістапада 1948 года. Мяне выбралі старшынёю Галоўнай Управы. Гэта арганізацыя са сваімі „галінамі” ў розных гарадах Канады існуе і цяпер. Яна была галоўным рухавіком беларускага жыцця ва ўсіх яго напрамках у Канадзе.

Маскоўскія і бээсэсэраўскія цівуны, пад кіраўніцтвам КДБ з усходняга Берліна, стварылі так званы Камітэт „За вяртанне на радзіму” і пачалі выдаваць газету, пазней перайменаванай „Радзіма”, прызначаную для абстрэлу тут нашых суродзічаў, што пазналі бальшавіцкі гулаг і рэпрэсіі і намагаліся на чужыне будаваць жыццё для сябе і сваіх дзетак ды змагацца ўсімі магчымымі, даступнымі ім сродкамі, за вызваленне паняволенай Маскоўшчынай Беларусі. Яны настрашылі ці мала нашых беларусаў, пагражаючы

сваякам удома, што будуць іх рэпрэсіраваць, калі тыя, за мяжой, будуць выступаць супраць савецкай улады і браць удзел у беларускім („бэбурнацкім”) жыцці і дзейнасці. Гэтым яны спаралізавалі частку нашага грамадства... Пра гэта чытай у маім рамане *За волю*⁹. Там падаюцца факты не толькі з Канады. Падобнае, рукамі кадэбэшнікаў і іншых маскоўскіх і бээсэсэраўскіх цівуноў, адбывалася ва ўсіх заходніх дэмакратычных краінах, дзе пасяліліся нашы суродзічы.

Мы былі небяспечныя для маскоўскіх і бээсэсэраўскіх шэльмаў тым, што ведалі праўду пра гулаг, генацыд нашага ды іншых народаў, пра крыміналістаў пры ўладзе ў Крамлі. Мы стараліся мець доступ да палітыкаў, урадаў і перад усім да прэсы ў заходнім свеце, праз якую пашыралі праўду не толькі пра Беларусь, але пра ўсе панявольныя савецкай уладай народы. Мне давялося гадоў дваццаць працаваць прадстаўніком ад канадскіх беларусаў у Антыбальшавіцкім Блоку Народаў. Мяне называлі „вечным дэманстрантам” супраць розных бальшавіцкіх адкрытых ці замаскаваных палітрукоў, што з’яўляліся пры нашым мідыя, тэатры, палітыках. Калі выйшла мая кніга *Змагарныя дарогі* (1962 г.), яна сцягнула на сябе шквал агіднай лаянкі бальшавіцкіх паўзуноў, розных прокшаў, паслядовічаў, раманоўскіх, мацкевічаў і іншых.

Маючы хворую сям’ю, нялёгка працуючы для забяспячэння матэрыяльнага дабрабыту, аддаючы кожны вольны час для беларускага жыцця (рэдакцыя газеты, царква, каса самапомачы, антыбальшавіцкія акцыі), я зразумеў, што каб утрымацца, каб вытрываць, выжыць і даць нейкі большы ўклад у культуру беларускага народа, я павінен прадаўжаць літаратурную, творчую працу.

Некалі, яшчэ перад паўстаннем арганізацыі ЗБК, я звярнуўся лістоўна да паэта Уладзіміра Клішэвіча ў Злучаных Штатах Амерыкі з пытаннем, як выдаваць часопіс. Ён раіў мне, калі маю сілы і волю, пачынаць і пажадаў поспехаў. Разам прыслаў і свой верш, які, відаць, выказваў ягоную тагачасную горыч:

Хоць ты плач ці душыся ад смеху,
Не ўцячы ад праклятай бяды,
На апошні прыстанак прыехаў,
Более ехаць няма куды!

Паспачуваў яму я ў думках: дрэнь у цябе будзе будучыня, калі ты і вольную Амерыку лічыш „апошнім прыстанкам” на шляху ўцёкаў ад бяды... Я бачыў канадскую вольнасць як дар Божы для мяне, выгнанніка. Праўда, у сэрцы гарэў нясцерпны боль па паняволенай чужніком Бацькаўшчыне. Любоў да яе, да майго народа натхняла мяне да працы — каб яму памагчы, каб некалі было, як казаў вялікі паэт, „унукаў панаванне там, дзе сягоння плача дзед!”.

Любоў да мовы і слова пачалася, мусіць, тады, калі выцягнуўшы з бацькавай шуфляды якую расейскамоўную кнігу пытаўся: „Якая, тата, гэта руская літара, што падобная на чатыры?”.

Чытанне мастацкай літаратуры ў даступных мне мовах сталася амаль штодзённай патрэбай. Ззамаладу чыталася ўсё, што можна было дзе ў каго ці бібліятэцы пазычыць, чыталася ўзахлёб. Ужо куды пазней толькі стараўся чалавек разабрацца, асэнсаваць, да якога ізму, да якой літаратурнай плыні належаў той ці іншы твор і які вялікі ці меншы майстра напісаў яго.

Бальшавіцкая акупацыя Заходняй Беларусі ў 1939—1941 гадах, калі мне давялося наведваць два гады расейскамоўную школу ў Каралеўшчыне, прынесла вялікі канфуз у мае намаганні зразумець тыя дысанансы і плыні, што адрознівалі так званую беларускую „дакастрычніцкую” ад той „мастацкай сацрэалістычнай” беларускай літаратуры. Розныя палітрукі ад літаратуры і „хрэстаматыйныя” творы засланялі шырэйшую панараму не толькі беларускай, але і расейскай літаратуры. Ужо куды пазней, падчас гітлераўскай акупацыі дый пасля вайны, трацілася многа часу, каб сапраўды пазнаць родную літаратуру — і тую названую бальшавікамі „дакастрычніцкай”, і, апрабаваную рэжымам, „сацрэалістычную”...

Ці не найбольшы патэнцыял стварыць вялікія творы ў беларускай мастацкай літаратуры, калі б ім далі магчы-

масць, мелі Максім Гарэцкі і Кузьма Чорны. Бальшавіцка-маскоўская нечысць іх замарыла! Калі ідзе пра пазтаў, астаюся лаяльным да „чыстай красы” Максіма Багдановіча. Шмат натхнення далі мне Уладзімір Караткевіч, Васіль Быкаў, Наталля Арсеннева, Ларыса Геніюш, Уладзімір Арлоў...

Чытаеш які новы і паважны літаратурны твор, чуеш пра яго водгукі рэцэнзентаў... Сочыш, што адбываецца ў англамоўнай літаратуры, пазіраеш на ўсходніх і заходніх суседзяў. Во так і вучышся... Самае важнае, што апынуўшыся ў Канадзе, перамагаючы ўсякую злыбяду, у творчых пошуках, удалося мне знайсці той прытулак, той прыказачны кут, патрэбную ізаляцыю, каб нешта вартаснага напісаць.

Наапошку, мушу прыгадаць, што ў васьмідзесятых гадах быў я сябрам рэдкалегіі расейскамоўнага літаратурнага і публіцыстычнага часопіса ў Таронта „Современник”, дзе даводзілася пісаць на беларускую літаратурную і палітычную тэматыку ды адклікацца на розныя непрыязныя „рэіды” расейскіх гора-шавінстаў і вялікадзяржаўнікаў. Парыжскі часопіс „Континент” змясціў у нумары 55 мой артыкул „Окупационный режим против ‘отца’ белорусского национального возрождения”, і ў нумары 60 — „Кто убил Янку Купалу”. У „Таронта Сан” ад 1971 да 1986 года часта змяшчаліся мае лісты — пераважна на беларускія тэмы і пра справы паняволеных народаў.

Выдавецкі Мастацкі клуб „Пагоня”, які быў заснаваны ў Таронта ў 1968 годзе і меў у свой час больш сотні сяброў, выдаваў беларускія літаратурныя творы і кружэлкі з песнямі. Мне ж самому, набыўшы за собскія грошы кампютэр, давялося працаваць пры наборы кніг: Наталлі Арсенневай, Язэпа Малецкага, Юркі Віцьбіча і сваіх. Пры выданні сваіх кніг, на якія збіраліся фінансавыя сродкі, трэба было абыйсціся без рэдактара, бо пад рукой не было кваліфікаванага чалавека.

У 1974 годзе ўдалося ў Манчэстэры сабраць прадстаўнікоў ветэранаў з трох кантынентаў — Еўропы, Амерыкі і Аў-

страліі, на Першую сусветную сустрэчу беларускіх ветэранаў. Выбраві камітэт сувязі ветэранаў, даверылі мне старшынства. Пачаў выходзіць часопіс „Зважай”, кварталнік, якога з’яўляюся рэдактарам”¹⁰.

Да гэтага ліста была далучана пісулька: „Перасылаю тое, што згарусціў. Спадзяюся, што вычарпаў тэму, якая вас цікавіла. Жыве Беларусь! З пашанай да вас. К. Акула”.

Przypisy

- ¹ Напрыклад, Уладзімір Случанскі, *Драбы. Гістарычная аповесць*, Мельбурн 1969; Уладзімір Глыбінны, *Пад Лебядзіным знакам. Аповесць пра Максіма Багдановіча*, Нью-Йорк (без даты выдання).
- ² Кастусь Акула, *Гараватка*, кніга I, *Дзярлівая птушка*, Таронта 1965, с. 5-6 (ненумараваныя).
- ³ Масей Сяднёў, *Раман Корзюк*, Нью-Йорк—Мюнхен 1985; таго ж / той дзень надыйшоў, Глен Коў—Нью-Йорк 1987.
- ⁴ Кастусь Акула, *Гараватка*, кніга I, с. 124
- ⁵ Тамсама, с. 6 (ненумараваная).
- ⁶ У лісце ў рэдакцыю часопіса „Маладосць” Кастусь Акула піша: „Тым з нас, што паступалі ў Другі польскі корпус у Італіі з-пад нямецкае акупацыі ці раней насілі нямецкі мундзір, давалі магчымасць (нават раілі) змяніць прозвішча з прычыны ваеннае бяспекі. Пойдзем на фронт, дзе здараюцца розныя непрадугледжаныя нечаканасці. І што станеца, калі апынешся ў нямецкім палоне ды немцы даведаюцца, што некалі насіў іхны мундзір?”; cyt. за: Барыс Сачанка, *Сняцца сны аб Беларусі. Літаратурна-крытычная артыкулы, інтэрв’ю*, Мінск 1990, с. 75.
- ⁷ У тым жа лісце Кастусь Акула сцвярджае: „У лістападзе 1944 г., апынуўшыся ў 30-й дывізіі (СС), зарганізаванай пераважна з беларусаў, у Эльзасе нас размясцілі насупраць французскай арміі ў ваколіцах Мюльгоўзэ-Альткірх, на падыходзе да Рэйна. Мы зрабілі старанні, каб французы ведалі, што змагацца з імі не будзем, адно чакаем іхнае афэнзывы, каб без бою перайсці на бок хаўруснікаў. У тым жа раёне, каля Клервалу, нашыя кадэты з Менскае школы камандзіраў БКА позняй восенню перайшлі ў гарах да французскіх макісаў (антынямецкага рэзістансу)”, тамсама, с. 73-74. Інакш гэтыя факты бачаць, аднак, гісторыкі: „У канцы 1944 году дывізія займала частку фронту каля Страсбургу. Пад час агульнага адступлення нямецкага фронту адзін беларускі батальён, каля 300 чалавек, перайшоў на бок французаў і амерыканцаў. Гэта выклікала вострую рэакцыю Зіглінга. Дывізію перавялі ў тыл, у Эльзас. Няпэўную дывізію немцы раззброілі”,

[у:] Язэп Найдзюк, Іван Касяк, *Беларусь учора і сяння. Папулярны нарыс з гісторыі Беларусі*, Менск 1993, с. 333.

- ⁸ У тым жа лісце Кастусь Акула ўдакладняе: „Была гэта брытанская школа панцэрнай зброі ў Кэтэрык Камп у Ёркшыр, якую скончыў у 1945-1946 гадах”, тамсама, с. 74.
- ⁹ Кастусь Акула, *За волю*, Таронта 1991.
- ¹⁰ У лісце ад 12 кастрычніка 1996 года Кастусь Акула паведаміў, што часопіс „Зважай”, з недахопу матэрыяльных сродкаў, спыняе сваё існаванне.

КАМУНІКАТ.ОRG

Зэльвенская непаслушніца

Ларыса Геніюш жыла па суседству з намі, беластачанамі, „белавежцамі”, непадалёку, праз граніцу, у гарадку Зэльва. Паэтэса падтрымлівала сталы кантакт з раднёй у Беластоку. Тут жыў яе адзіны сын, Юрка, з жонкай Валяй і дзецьмі. Досыць часта ад яе прыходзілі пісьмы, асабліва ў сямідзесятых гадах. У іх яна да размовы аб сямейных справах, бывала, далучала і новыя вершы — калі не цэлы твор, то хоць фрагмент. Многа дзіцячай лірыкі, аздобленай яе каляровымі рысункамі-малюнкамі слала паэтэса двум сваім унукам, Міхасю і Алесю. Праўдападобна, аднак, толькі частка з іх увайшла ў складзеныя Ларысай Геніюш дзве кніжкі — *Казкі для Міхаські* (1972) і *Добры дзень, Алесь* (1976).

Калі я на пачатку 1986 года, ужо пасля заўчаснай смерці Юркі, пераглядаў ягоныя паперы, Валя сказала, што пісьмы Ларысы Геніюш да сына і злучаныя з імі вершы з-за іх чыста прыватнага характару не могуць быць апублікаваны.

Вядома таксама, што Ларыса Геніюш мела звычку пасылаць свае вершы ў пісьмах і добрым знаёмым, прыхільцам, паэтам¹. Трохі з гэтага, мабыць, увайшло ў зборнікі, выдадзеныя ў Беластоку і Лондане². Але ёсць падставы меркаваць, што многія творы паэтэсы аселі ў рукапісах у чужых шуфлядах або расцерушыліся па малапрыкметных раённых газетах, часопісах і альманахах. Магчыма, што не ўсё і з прозы Ларысы Геніюш увайшло ў том *Сповідзь*, кнігу, якую яна пісала ў сямідзесятых гадах, а выдадзеную толькі ў 1993 — праз дзесяць гадоў пасля яе смерці. Не ўсё з яе жыццяпісу высвятляе гэта кніга ўспамінаў. Пісаная з „насцярожанасцю”, з прычын „азірання па баках” яна не ўвабрала, здаецца, усяго матэрыялу перажытага аўтаркай³.

У сваёй айчыне, якой Ларыса Геніюш паэтычным словам самаахвярна служыла ўсё жыццё, яна можна выбрала лёс эмігранткі, лёс н е п а с л у ш н і ц ы . Жывучы навод-

шыбе, у самотнасці, яна асуджала гэтым самым і сваю творчасць на няласку палітычных кіраўнікоў краіны ды змоўніцкае маўчанне паслухмяных ім літаратурных крытыкаў.

Нарадзілася Ларыса Геніюш (дзявочае прозвішча Міклашэвіч) у 1919 годзе ў маёнтку Жлобаўцы Гродзенскага павета ў заможнай сялянскай сям'і. Акрамя яе, Ларысы, найстарэйшай, дома з дзяцей былі яшчэ тры сястры і два браты. У 1928 годзе будучая паэтэса скончыла Ваўкавыскую жаночую гімназію. Паколькі ў той час, як піша сама пісьменніца, „цяжка было знайсці адпаведную працу (...), засталася працаваць на зямлі й чакаць мужа”⁴.

Чаканне сватаў дзяўчыне з асветай, з разбуджанай нацыянальнай свядомасцю, было для яе перыядам хуткага фармавання асабовасці. У той час беларуская вёска, пасля цяжкай фізічнай працы на гаспадарцы спявала то тужліва-сумныя, то бунтарскія і баявыя песні. У іх выказвалася душа народа, таго народа, які „ляжаў бяздзеянай, амаль бяспраўнай палітычна масай па ўсёй сваёй зямлі і толькі цярэў і стагнаў ад нястачы, прыніжэння і няволі”⁵. Ларыса ўбірала ў сябе народную паэзію, песні, звычаі. Іх змест ставаўся зместам і яе душы. У гэтай стыхіі яна найлепш сябе адчувала і шкадавала народ. Яна глядзела на яго долю з вышыні культуры, ідэалаў французскай рэвалюцыі. І ў ёй спела прага змагання за волю беларусаў.

Тым часам у канцы 1934 года закруціўся каля Ларысы „высокі, прыгожы сэрцаед”. А сталася гэта, як успамінае паэтэса, так: „Ягоны бацька, убачыўшы мяне ў нашых сваякоў, так захапіўся тоненькай і паважнай дзяўчынай, што не забыўся аб гэтым расказаць сваяму сыну”⁶. І вось праз нядоўгі час у доме Міклашэвічаў паявіўся „стройны, худы, выгалены Янка Геніюш, пражскі студэнт і амаль ужо доктар!”⁷. Неўзабаве маладыя згулялі вяселле.

Паводле слоў літаратуразнаўцы Уладзіміра Калесніка (1922-1994), які ў Зэльве ў 1963 годзе наведаў з Янкам Брылём і Уладзімірам Караткевічам сялібу Геніюшаў, Іван Пятровіч, муж Ларысы, „быў задзірысты інтэлігент, прывыклы да асабістага суверэнітэту пад парасонам чэхаславацкай

канстытуцыі, дзе пражыў добрыя два дзесяткі гадоў. Любіў ён дражніцца з субяседнікамі, пазіраючы на іх зверху”⁸.

Вядома, што з боку Івана Пятровіча дражніла Ул. Калесніка. Хоць Ларыса Геніюш у сваёй *Словедзі* неяк па-жаночаму залічвае мужа да прыхільнікаў сацыялізму⁹, усё ж ён, „нашпігаваны палітыкай і лірыкай”¹⁰, стаяў на другім ад прыезджага суразмоўцы баку палітычнай барыкады. Янка Геніюш быў чалавекам „кансерватыўных” на той час поглядаў на грамадства. Студэнт-стыпендыят чэхаславацкага ўрада ў пачатку дваццатых гадоў, ён натуральна ўпісаўся ў асяроддзе дзеячаў беларускай палітычнай эміграцыі ў Чэхаславакіі, той эміграцыі, якая не прызнала Савецкай Беларусі і жыла спадзяваннямі рэстаўрацыі Беларускай Народнай Рэспублікі з 1918 года.

У гэтае асяроддзе і ўвёў Янка Геніюш сваю маладую жонку, калі яна ў 1937 годзе — ужо з амаль двухгадовым хлопчыкам на руках — прыехала да яго ў Прагу. Яна была цёпла прынята многімі выдатнымі беларускімі дзеячамі з Рады БНР, для якіх, як і для яе, адзінай мэтай была барацьба за свае нацыянальныя інтарэсы. Гарачае жаданне дзейнічаць у імя Беларусі, што на радзіме не знаходзіла выяўлення, у Празе набывала канкрэтнае вымярэнне і знаходзіла падтрымку. Працэс яе палітычнага самавыхавання як паэтэсы-змагаркі завяршала беларуская паэзія, у якую ўлюбёны быў яе муж, асабліва ў творчасць Янкі Купалы¹¹, дзякуючы чаму і яна бліжэй пазнаёмілася з беларускай літаратурай.

Ларыса Геніюш увайшла ў асяроддзе бээнэраўскай эміграцыі як пуля ўваходзіць у ложа карабіна.

Уладзімір Калеснік, знаўца заходнебеларускай паэзіі, які добра ведаў творчасць Ларысы Геніюш і ў 1963 годзе размаўляў з ёю непасрэдна, выказвае думку, што яна „аказалася менш ідэалагічна закамплексаванай, чым яе муж”. Балючую праблему Беларусі яна „бачыла шырэй, чалавечней, драматычней. Яе вопыт жыцця быў перадусім гуманістычным, агульналюдскае дамінавала ў яе свядомасці

над палітычным, тэндэнцыйным. Ёй хацелася разумець і быць разуметай”¹².

Вельмі праўдападобна, што на станаўленне больш мяккіх — у параўнанні з мужам — адносін да жывой рэчаіснасці і шырэйшых поглядаў на палітычныя працэсы Ларысы Геніюш паўплываў доктар В. Тумаш, „цудоўны крытык і вельмі строгі патрабавальнік мае паэзіі”¹³.

Першыя вершы Ларысы Геніюш з’явіліся адразу пасля яе шлюбу, яшчэ ў Жлобаўцах, але яна іх — па-за мужам — нікому не паказвала і нікуды не высылала. І вось цяпер, апынуўшыся раптам у чужым вялікім горадзе, у чэшскай Празе, „у чулым жаночым выябражэнні, — як піша С. Брага, — усё зырчэйшаю красою гараць успаміны пра далёкія сёлы роднай Гародзеншчыны. Не даюць спакою й водгаласы нацыянальна-вызвольнага змагання на землях Беларусі. І Ларыса Геніюш бярэцца за пяро, каб сваю тугу па Бацькаўшчыне перадаць у мастацкіх вобразах-вершах”¹⁴. Як бачым, першы адазваўся на яе паэтычны голас В. Тумаш. „Ён і веў мяне, як малую, — піша яна ў *Словедзі*, — вучачы, хвалячы й караючы, да большай паэтычнасці, лепшай формы верша, каб не агітацыя, а паэзія”¹⁵.

Першым надрукаваным творам Ларысы Геніюш быў верш *Беларуска* (1940 г.):

Калі цябе, мілы, Краіна пакліча
за родны змагацца парог,
то суму не будзе ў мяне на абліччы
і страху не будзе ў грудзёх.

Дзявочае сэрца ў хвіліне так важнай
ад жаху мацней не заб’е,
а буду не менш за цябе я адважнай,
каб сілы дадаці табе.

Ты пойдзеш у бой, а я плуг пакірую,
каня накармлю, напаю, —
і так абаронім, засеем, збудуем
з табою Краіну сваю.¹⁶

Гэты дэбютны твор вельмі цікавы сам па сабе, але ўсё ж ідэйна і вобразна ён не тыповы для паэзіі Ларысы Геніюш. Пражскае асяроддзе беларускіх палітычных эмігрантаў, якое сардэчна прыняло маладую паэтэсу, жыло спадзяваннямі-марамі адбудовы сваёй незалежнай дзяржавы. Няма сумнення, што гэтае асяроддзе было прасякнута тым духам, які зарадзіўся ў час бурлівага разгортвання масавага беларускага нацыянальна-рэвалюцыйнага руху 1918—1921 гг. і выліўся, між іншым, у гэтак званую „ваяцкую паэзію”, запачаткаваную Макарам Краўцовым і падхопленую затым і Алесем Гаруном, і Янкам Купалам, і Змітраком Бядулем, і Уладзімірам Жылкам. Відавочна, у тон культываваным тут баявым, „ваяцкім” заклікам і піша Ларыса Геніюш свой верш-заклік *Беларуска*.

У ім паэтэса стварае, на „ваяцкі” лад, вобраз беларускай жанчыны-змагаркі, вобраз нетрадыцыйны, калі пад літаратурнай ды культурнай традыцыяй разумець адзін з першых жаночых вобразаў, створаных ва ўсходнеславянскіх літаратурах — вобраз Яраслаўны ў *Слове аб палку Ігаравым*. Яраслаўна плачам, замовамі і зваротам да магутных сіл прыроды хоча дапамагчы мужу вярнуцца дадому з поля бітвы. Лірычная гераіня Ларысы Геніюш робіць наадварот — яна натхняе сваёй адвагай, смеласцю мілага пайсці змагацца „за родны парог”. „Пайдзі ў бой”, — як бы ўгаворвае яна яго, — „я не буду сумаваць”. Яна ведае, што ім разам трэба будаваць Краіну: яму на полі бою, ёй — на гаспадарцы.

Аднак кожная вайна для жанчыны ёсць найперш расстанне з мілым і, Бог ведае, ці не назаўсёды. Ларыса Геніюш не магла не лічыцца з тым, што на полі бою „снапы сцеляюць галавамі, а малоцяць жа стальнымі іх цапамі. На таку жыццё кладзеца неспадзейна, і душу ад цела веюць безнадзейна”¹⁷.

Калі да пісьменніцы дайшла вестка пра страту ёю і другога брата, Расціслава, яна піша (паміж 1945—1947 гадамі) верш *Ты казаў калісьці* (з прысвячэннем *Брату Р.*), у якім аўтарка дае „люстэркавы” адбітак сваёй першай, „ваяцкай” творчай пазіцыі.

Ты казаў калісьці: не сумуй, сястронка,
над пакутным Краем злітуетца Бог.
Барані і цеш Ты родную старонку,
а я буду бацькаў сцерагчы парог.

Ты казаў: пяі нам соладка і звонка,
раскідай праменні жменнямі наўкруг,
я ж з усходам сонца роднай баразёнкай
весела сталёвы пакірую плуг.

Да Радзімы-маці разбудзі каханне,
запалі сэрцы вольнасці агнём.
Хай народ прачнецца, хай з няволі ўстане,
я ж засею гоні залатым зярнём.

У гэтых двух вершах рэквізіты паэтычнага свету цалкам супадаюць: бацькоўскі (родны) парог, Краіна, плуг, сеянне. Мяняюцца, як у люстэрку, ролі — цяпер мужчына выказвае жаданне сцерагчы „родны парог”, а жанчыне ўступае месца барацьбіта. Хоць ужо не літаральна са зброяй у руках, але паэтычным словам „бараніць і цешыць родную старонку”. Выпрабоўваючы гэтакі варыянт грамадзянскіх павіннасцей (у ліхую для айчыны гадзіну), жыццёва і біяграфічна больш праўдападобны для самой Ларысы Геніюш, паэтэса завяршае твор усё-такі трагічнай высновай. У апошняй страфе яна піша:

Не змаглі мы гора, сокале, з табою,
плача маё сэрца, стогне цэлы край.
Паплыве у Нёман кроў яшчэ струёю
із народных ранаў... Ах, бывай, бывай!

„Ваяцкая” пазіцыя, выказаная Ларысай Геніюш у вершы *Беларуска* (а таксама і *Моладз*) яшчэ ў пражскі перыяд творчасці адкідаецца ёю як пастава неўласцівая яе паэтычнаму і жаночаму светаўспрымання¹⁸. Паэтычныя творы 1945—1947 гадоў маюць ужо цалкам іншую метафору: цяжкая дарога, крыж, пакутніцтва, пакорна-хрысціянскае спадзяванне на Бога, а таксама чаканне цуду ацалення — айчыны і народу:

І сярод найцяжэйшых пакут
я паверыла сэрцам гаротным,
што з ахвяраў нам зродзіцца чуд,
(Цуд)

Яснейшых дзён у Бога дачакаем,
і пройдзе час нялюбасці і зла.
(Яшчэ не час...)

Крыж мой аднолькава цяжкі і мілы.
З гоняў дзірваных яго за субраццяў
буду ахвярна нясці да магілы,
толькі не дай мне пад ім заламацца.
(... ...)
буду ісці па цярністай дарозе,
потам змываючы кроў і слязамі.
(Божа...)

Божа, народ свой пакутны, убогі,
як вернае сэрца ў адданных грудзёх,
кладу Табе сёння пад божыя ногі,
каб Ты не забыўся, каб Ты дапамог.
(... ...)
Кладу Табе край свой пад божыя ногі,
каб Ты не забыўся, каб Ты дапамог.
(Як вернае сэрца)

Тагды о Ты, што ўсім раздаў так многа,
а толькі нас пакінуў як сірот,
пачуй мяне і пакажы дарогу
якой ісці, каб пацяшаць народ.
(Пакажы дарогу)

Хоць неба сёння строгае маўчыць,
я ў адраджэння веру ясны чуд.
(Кір)

На пачатку 1943 года ў Празе з'яўляецца паэтычны
зборнік Ларысы Геніюш *Ад родных ніў*, у які ўвайшлі вершы
з 1940—1942 гадоў.

Ад родных ніў, ад роднай хаты
У панскі двор дзеля красы
Яны, бяздольныя, узяты
Ткаць залатыя паясы —

пісаў у сваім вершы *Слуцкія ткачыхі* Максім Багдановіч. Гэтай запазычанай цытатай („ад родных ніў”) з класіка беларускай паэзіі паэтэса ў плане біяграфічным выказвала сваё несціханае да болю адчуванне адарванасці „ад роднай хаты”, а ў плане культурным падкрэслівала неразрыўную духоўную сувязь з беларускай традыцыяй, беларускім народам, якога чужынцы з усходу і з захаду гвалтам змушалі ткаць ім „залатыя паясы”.

„З першых старонак кнігі мяне да глыбіні душы, — пісаў Пятро Глебка, — ускалыхнулі бязмежны смутак і гора чалавека, адарванага ад радзімы”¹⁹.

Як бачым, ужо на самым пачатку паэтычнага шляху паэтэса нібыта прадбачыла, нібыта прадвызначыла свой пакутны лёс пісьменніцы. А пакуты яе і ўсе далейшыя жыццёвыя нягоды пачыналіся і звязваліся ў гора і ўзлёт і з сямейнай трагедыі (у савецкіх канцлагерах загінулі маці, бацька і брат Ларысы), і з драматычных асабістых памылак палітычнага выбару²⁰, і, урэшце, з тугі па айчыне.

Тэма айчыны — цэнтральная тэма ўсёй творчасці Ларысы Геніюш. Аб чым бы яна ні гаварыла, ці то аб каханні, прыгажосці беларускай прыроды, народных звычаях, беларускім характары, ці аб справах палітычных і грамадскіх, мілых сэрцу альбо трагічных, яна заўсёды гэтым самым хацела выказаць і выказвала сваю адчайную любоў, сваю адданасць толькі роднаму парогу, радзіме, бацькаўшчыне, айчыне, Беларусі. Прычым Беларусь у яе творах усюды асацыіруецца з вёскай, сялянствам, зямлёй. Яна параўноўвае чалавечае жыццё з полем, людзей са з’явамі прыроды, гаворыць, што закон зямлі гэта і „наш святы закон”. Сябе таксама яна называе, адназначна і з гордасцю, сялянкай: „Сялянка я з душой маёй шырокай/ і з думкамі, як Нёмана уздым”; „Маё сэрца з зямлёю зраслося”; „О зямля!/ Сноў сялянскіх калыска,/ беларуская наша доля”; „З паганцаў я./ Красе зямлі малюся”; „Сялянка. Веру ў розум, веру ў працу./ У чарназём. У цёплы дождж з гары”.

У час скалектывізаваанай сельскай гаспадаркі, калі хваробліва разрасталася абыякавасць людзей да зямлі, а то і варожасць, такія вершы Ларысы Геніюш гучалі як эстэтычна-патрыятычныя пракламацыі.

Сялянскі менталітэт аўтаркі *Ад родных ніў* паясняе нам, чаму яна ўсё-такі не магла пісаць „ваяцкіх” вершаў. Ларыса Геніюш у самой аснове мела сялянскую натуру. Невыпадкава ў пражскі перыяд творчасці з верша ў верш лейтматывам праходзіць жаданне быць на радзіме, у вёсцы.

Там толькі хочацца, хочацца быць,
дзе родныя, сумныя далі,
дзе поле узорнай раўнінай ляжыць,
калышацца жытню хваляй.

(Там толькі)

хачу родныя бачыць загоны

(Хачу бачыць)

Яе спосаб мыслення, душэўны склад быў тыповы для вясковых людзей, характар якіх складаўся з двух як бы супярэчлівых рыс: пакорлівасці, цяроплівасці, кансерватыўнасці (зацыкленасці, як цяпер можна было б сказаць) і нейкай прыроднай вынослівасці, цвёрдасці, трываласці, непадатлівасці. Вось такая, таленавітая ад прыроды, сялянская з крыві і косці, Ларыса Геніюш не магла не адгукнуцца, як у свой час нашаніўцы, а затым і кагорта пісьменнікаў дваццатых гадоў, на сялянскую Беларусь. Сялянская радзіма засланяла вочы паэтэсе, не давала бачыць нічога іншага на чужыне. І для гэтай радзімы яна дэкларавала вынесці найбольшыя пакуты (напр.: „О, знай тагды, што для цябе, мой Краю, мой шматпакутны, для Цябе жыла”; „Мне жыцця для Цябе не шкада” і г.д.). Як бы стараючыся адхіліць усё злое ад роднага краю, паэтэса — жывучы ў аддаленні — пачынала ідэалізаваць жыццё беларускай вёскі, свет сялянскай працы і побыту (гл. вершы: *Ёсць край адзін. Край мой. Майму сыночку. О краіна...*). Пры тым сама яна, абяцаючы злажыць на алтары айчыны найбольшую ахвяру

(„Для каханае нашай Радзімы і найбольшых ахвяр не замнога“), хутка ўваходзіла ў ролю апосталкі, мучаніцы, заступніцы Беларусі.

Дай адкупіць мне цярпеннем паэта
волю і долю, і шчасце народу.
(*Божа...*)

Адзінай мэты не зракуся,
і сэрца мне не задрыжыць:
як жыць — дык жыць для Беларусі.
А без яе — зусім не жыць.
(*Адзінай...*)

У кнізе ўспамінаў *Словедзь*, напісанай пасля многіх гадоў катаржных выпрабаванняў, ёсць шматзначнае прызначанне паэтэсы: „Даўно ўжо мінуў перыяд крывавай нямецкай акупацыі, з якой мы выйшлі жывымі, але самае галоўнае, што паэзія мая, мая любоў да Беларусі была чыстай, як крыніца ў полі. Я нікому ні слова не сказала, не напісала, акрамя Зямлі маёй і маяго Народу! Мае словы табе былі толькі, Айчына мая пакрыўджаная, табе была ўся вернасць мая, якую пранесла я праз нялёгкія дні, бо табе толькі сваё жыццё прысвяціла”²¹.

І тым не менш у яе, бескампраміснай да фанатычнасці заступніцы гаротнай Радзімы, пад канец вайны „найбольшае жаданне было ехаць як найдалей з Прагі, каб пазбегнуць лёсу маіх бацькоў, які быў страшнай рэальнасцю, — піша Ларыса Геніюш у *Словедзі* і тут жа дадае: — Вялікай мужнасцю было стрымаць сябе й не ўцячы, калі ўцякалі найразумнейшыя”²². І хоць ва ўспамінах пісьменніца звальвае ўсю віну за тое, што не ўцяклі далей на захад ад бальшавікоў на мужа, якога „паслухалася першы раз”, аднак, нікуды яна не магла выехаць, у ніякія Амерыкі і Аўстраліі, бо ведала, што з’яўляецца пажыццёва падданай толькі Бацькаўшчыны, што апантана айчынай.

5 сакавіка 1948 года ў Чэхаславакіі паэтэса разам з мужам была арыштавана савецкімі энкаведыстамі „як ваенны

злачынца” і перавезена ў Менск, дзе яе дапытваў сам міністр унутраных спраў Цанава. У лютым 1949 года Вярхоўны суд БССР прыгаварыў Ларысу Геніюш да 25 гадоў папраўча-працоўных лагераў (столькі ж гадоў атрымаў і муж). „Пасля гэтага ўсякі след аб ёй загінуў”²³, — напісаў у 1955 годзе пра пісьменніцу С. Брага ў выдадзеным у Мюнхене альманаху беларускіх эміграцыйных паэтаў і пісьменнікаў *Ля чужых берагоў*.

Аднак насуперак усякаму ліхому на свеце Ларыса Геніюш выжыла, выйшла з лагера. У 1956 годзе яна з мужам вярнулася ў колішнюю Зэльву, але савецкага грамадзянства не прыняла да канца свайго жыцця. Гэтым учынкам паэтэса выявіла сваю сялянскую ў добрым значэнні слова паслядоўнасць, грунтоўнасць характару, і з таго часу была зэльвенскай непаслушнайцай.

Гэта прынцыповасць аўтаркі *Ад родных ніў*, смеласць у адстойванні свайго пункту гледжання, рашучасць жыць самотна, імпанавала шмат каму з маладой беларускай інтэлігенцыі і давала прыклад усяму пісьменніцкаму гурту вытрымаць з паднятай галавой. Вось якую рэфлексію занатаваў Ул. Калеснік пасля сустрэчы ў 1963 годзе з зэкаўкай: „Незалежнасць, асабістая пазіцыя для кожнага з нас былі не толькі штодзённым клопатам, але і сэнсам жыцця. Змаганне за права на сваю думку забірала ў кожнага з нас процьму сіл, кідала ў пот і ў холад, зганяла сон з вачэй, смылела і шчымела ў душах. Зэльвенскай пустэльніцы было як быццам лягчэй, бо яна мела ўжо за плячыма тое, што магло чакаць кожнага. Прайшла сваю Галгофу і стала зайздросна вольнай”²⁴.

Вось як трагічна паварочвалася гісторыя — карыстальнікі савецкай свабоды, інтэлігенцкі істэблішмент пачынаў зайздросціць тым, хто вызваляўся ад гэтай свабоды праз апраметную!

Катаржная праца і клімат Поўначы не зламалі Ларысу Геніюш як паэтэсу. Вершы яна складала і там, у лагеры Інта і ў лагеры Абезь (Комі АССР). Асеўшы ў ціхай прыгранічнай з Польшчай Зэльве, яна прадаўжала мастацкім сло-

вам служыць сваёй пакутнай, як і сама, Радзіме. У 1967 годзе выйшаў яе зборнік вершаў *Невадам з Нёмана*, а ў 1982 — *На чабары настоена*.

У гэтых кнігах паэтычны свет будаваўся з будзённых пачуццяў, радасцей, роздумаў, успамінаў — ціха, хораша, без крыклівых слоў, без дэкларацый. Паэтэса з любасцю апісвала і хатнія пажыткі, як бы ўпершыню захапляючыся іхнім бескарыслівым існаваннем, і народныя звычаі ды абрады, з якіх ткаліся ўстойлівыя хрысціянскія вартасці, „залатыя паясы” для айчыны, і блуканне слядамі памяці, заслухаўшыся ў хвалі прыліваў і адліваў шчасця-болю, і незгасальную красу родных мясцін. З някідкіх дэталей і вобразаў яна стварала сугестыўныя вершы пра чалавечую праўду быцця. Ад роднага да народнага разрасталася ўспрыманне лёсаў чалавечых, ад звычайнага абразка — да прытчы.

Лірычныя творы з гэтых двух зборнікаў заварожваюць нейкай простаю, фальклорна-сялянскай глыбокаю мудрасцю, пакрытай акварэльнымі мазкамі жалю, смутку, горычы, настальгіі, спачування, трагедыйнасці.

Акрамя светлых вершаў паэтэса пісала і палітычную лірыку. Народжаная ў нетрах яе эміграцыйнага жыцця, прадоўжаная затым у лагерах, яна прагучала з асаблівай сілай гневу найперш у пазацэнзурных выданнях і публікацыях. Гнеў свой Ларыса Геніюш кіравала супраць сталінізму, той жудаснай ідэалогіі, якая вяла мільёны людзей да бездухоўнасці, да поўнай дэградацыі і азвярэння.

У лагерных вершах Ларыса Геніюш адчувала сябе не ахвярай той ідэалогіі, а свядомай змагаркай супраць сістэмы за чалавечнасць, за радзіму, за нацыянальнасць. Відаць, таму ў яе творах няма рытарычнага пытання ахвяры: за што? Няма ніякіх скаргаў, апраўданняў у сваёй невінаватасці, няма — урэшце — ніякіх ілюзій, уласцівых многім тады арыштаваным, якія верылі, што моў калі там, у Крамлі, даведаюцца, дык разбяруцца і адпусцяць. Такіх ілюзій у яе не было, хоць паэтэса таксама ж жыла надзеямі, спадзяваннямі і таксама пыталася. Але „я пыталася толькі ў Бога: за што?”²⁵

Многімі сваімі творамі выдатная пісьменніца па-чалавечы смела і па-мастацку арыгінальна адлюстравала адну

з найбольшых драм нашай эпохі, калі ішлі насустрач у халодныя абдымкі дзве няроўныя сілы — па-мацярынску ўлюбёная ў свой край, народ і зямлю, сардэчная і беражлівая ды па-жаночы гнеўная, „не зломленая духам” беларуская жанчына, „асвечаная ідэалістка”²⁶ і азварэлая сістэма, што патрабавала ўсё новых і новых неймаверных чалавечых ахвяраў.

Przypisy

- 1 Гл.: Данута Бічэль, *Яна лічыла сябе яцвяжжай*, [у:] Ларыса Геніюш, Юрка Геніюш, *Маці і сын*, Беласток 1992.
- 2 Larysa Heniusz, *Dziewiać wierszau*, Bielastok 1987; Ларыса Геніюш, *Вершы. Рукапісны зборнік з 1945-1947 гг.*, Лондан 1992.
- 3 Гл.: Міхась Чарняўскі, „*Благаслаўлены родны дом...*”, [у:] Ларыса Геніюш, *Споведзь*, Мінск 1993.
- 4 Ларыса Геніюш, *Споведзь*, Мінск 1993, с. 6.; Гл. таксама яе аўтабіяграфію: Ларыса Геніюш, *Сто ранаў у сэрца*, [у:] „Голас Радзімы”, 1996, № 49-51.
- 5 Ларыса Геніюш, *Споведзь*, с. 7.
- 6 Тамсама, с. 10.
- 7 Тамсама, с. 13.
- 8 Уладзімір Калеснік, *Усё чалавечае. Літаратурныя партрэты, артыкулы, нарысы*, Мінск 1993, с. 74.
- 9 Гл.: Ларыса Геніюш, *Споведзь*, с. 200.
- 10 Уладзімір Калеснік, *Усё чалавечае*, с. 75.
- 11 Гл.: Arnold McMillin, *Introduction*, [у:] Ларыса Геніюш, *Вершы. Рукапісны зборнік з 1945-1947 гг.*, Лондан 1992, с. III.
- 12 Уладзімір Калеснік, *Усё чалавечае*, с. 75.
- 13 Ларыса Геніюш, *Споведзь*, с. 53.
- 14 С. Брага, *Ларыса Геніюш*, [у:] *Ля чужых берагоў. Альманах твораў беларускіх эміграцыйных паэтаў і пісьменьнікаў*, Мюнхэн 1955, с. 155.
- 15 Ларыса Геніюш, *Споведзь*, с. 53.
- 16 У кнізе *Маці і сын* гэты твор мае яшчэ дзве звароткі. Гл. с. 17.
- 17 *Слова аб палку Ігаравым*. Пераспеў Янкі Купалы, [у:] Янка Купала, *Спадчына. Выбар паззіі Янкі Купалы*, Нью-Йорк—Мюнхэн 1955, с. 479.
- 18 Пасля ссылкі Ларыса Геніюш сама дала да гэтай тэмы аўтарскую „папраўку”. У вершы *Жаночы клопат* яна, між іншым, пісала:

У кволых пальцах мяча не ўтрымаць,
меч — для дужых мужчынскіх далоняў.
Нараджаць нам, не забіваць,
ўздаваўшым жыццё ў сваім лоне.

- 19 Цыт. за: Барыс Сачанка, „Мудрасць продкаў ў гарачай крыві”, [у:] Ларыса Геніюш, *Белы сон. Вершы і паэмы*, Мінск 1990, с. 4.
- 20 Гл.: Л. Г. (Публікацыя Міколы Мікуліча), *Я прывыкла да болю*, „Культура”, 1996, № 39, с. 4.
- 21 Ларыса Геніюш, *Споведзь*, с. 135.
- 22 Тамсама, с. 101.
- 23 *Ля чужых берагоў. Альманах...*, с. 155.
- 24 Уладзімір Калеснік, *Усё чалавечае*, с. 76.
- 25 Ларыса Геніюш, *Споведзь*, с. 72.
- 26 Самаакрэсленне паэтэсы. Гл.: *Споведзь*, с. 67. У. Калеснік называе Л. Геніюш трагічнай постаццю — „трагічная без віны, трагічная ўсечалавечай любоўю да людзей, глыбокім спачуваннем свайму народу, які нёс праз кроў і пажары свой цяжкі лёс, сваё пакутнае жыццё з надзеяю на несмяротнасць”, [у:] *Ростані волі. З заходнебеларускай паэзіі*, Укладальнік і аўтар прадмовы У. Калеснік, Мінск 1990, с. 25.

Партрэт з памяці

На працягу амаль саракагадовай дзейнасці Беларускага літаратурнага аб'яднання „Белавежа” на яго гарызонце з'явілася больш за сто самых розных па адоранасці, працавітасці, адукацыі — аўтараў вершаў, лірычнай прозы, аповяданняў, аповесцей, п'ес, нарысаў, рэпартажаў, фельетонаў. На жаль, большасць з пачынальнікаў задавальнялася адной-двумя сваімі публікацыямі.

Юрка Геніюш друкаваўся, праўда, часцей, аднак, на маю думку, і для яго літаратурная праца была ўсё-такі не самай важнай.

У 1985 годзе жыццё яго раптоўна абарвалася. Памёр пры нявысветленых акалічнасцях і забраў з сабою нейкі нікім яшчэ неназваны, істотны фрагмент нашага супольнага беларускага ў Польшчы свету, не выказаўшыся да канца, не выявіўшыся шырэй і глыбей, чымсьці мог. А ён меў пра што сказаць — і раннія гады свайго мітуслівага жыцця, такія неардынарныя для яго самога, і пазнейшы час, перыяд вайны, бо быў жа пры маці — асобе вельмі актыўнай у плане і творчым, і нацыянальным. Іх жа дом у Празе з'яўляўся адным з цэнтраў беларускай эміграцыі. Нам заўсёды будзе не хапаць менавіта ягонага апісання гэтай гісторыі, праніклівага допісу-дапаўнення да *Сповідзі* маці, Ларысы Геніюш.

Не знаючы сваёй гадзіны, здаецца, не прадчуваючы благаго, Юрка Геніюш не спяшаўся, пісаў адносна мала, мяркую, што адкладаў літаратурны занятак напасля. Можна, знясілівала яго лекарская практыка, яна, відаць, псіхічна дэканцэнтравала яго, пасля чаго Юрка адпачываў, заняты сваімі шматлікімі хобі. А можна стрымлівала ягоную творчасць тое, з чым не мог не лічыцца: ён жа быў сынам, як тады гаварылася, здраднікаў айчыны, ворагаў народа, бацькоў зведаўшых Поўнач.

У жыцці Юрка ішоў практычнаю дарогаю — закончыў Медыцынскую акадэмію ў Беластоку, спецыялізаваўся ў дзіцячых хваробах, быў на гэтай дзялянцы дасведчаным інтэрністам. Па складу душы, па прызначэнню, што зрэшты вельмі прыдавалася яму ў адносінах з дзецьмі, Юрка быў казачнік-выдумшчык і паэт з моцным ухілам у бок гумару і сатыры. Дзве гэтыя рысы свайго характару ён пераняў пароўну ад бацькі-лекара і маці-паэтэсы.

Сам ён меў мноства знаёмых. Быў чалавекам надзвычай таварыскім, кантактным, энергічным, дасціпным, жыццярэдасным. І адначасова стрыманым на конт мінулага. Калі размова скіроўвалася ў той бок, Юрка звычайна засланяўся анекдотамі аб дзеўках, жартамі з вясковага жыцця-быцця, плебейскім гумарам альбо забаўляў слухача пагудкамі аб беларускай літаратуры. Цытаваў па памяці — ці то сваё нешта, ці матчынае (не ўдакладняючы, вядома, чыё гэта), ці іншага пісьменніка, каго любіў за трапнасць выказвання.

Сярод беларускіх грамадскіх дзеячаў, журналістаў „Нівы”, літаратараў „Белавежы”, людзей з наогул вясковай ментальнасцю, са звужаным нутраным светам, пачцівых ахвяраў штучнага ладу, засяроджаных пераважна на сабе, Юрка Геніюш выдзяляўся сваім інтэлігенцкім паходжаннем. Кідалася ў вочы найперш тое, што быў ён асобаю знешне вольнай. Начытанасць, валоданне замежнымі мовамі і пашана да сваёй роднай, рэдкая чысціня вымаўлення, нацыянальная годнасць, адкрытыя гарызонты поглядаў, жывое рэагаванне на атачэнне і грамадска-палітычныя з’явы, здаровая пераменлівасць паводзін былі яму натуральна ўласцівыя. Нават калі, здавалася, фарсіў нейкім кішэнным гадзіннікам са срэбраным ланцужком на камізэльцы ці шыракаполым капелюшом, Юрка не стараўся панафіітку бліснуць ці засланіць сабою іншых. Не абмінаў і шэрых людзей, не пазбягаў люмпенаў. Аднак, хто ведае, ці гэтая даверлівасць у адносінах з імі не была трагічнай прыступкай да заўчаснай ягонай смерці...

У *Сповідзі* Ларыса Геніюш малюе з мацярынскай чулі-васцю і любоўю суцэльны дзіцячы вобраз Юркі, яе адзінага сына: як хадзіла цяжарная, што нарадзіла хлопчыка, колькі важыць, што дробненькі, як з двухгадовым едуць праз Варшаву ў Прагу, і што, ужо ў Празе, Юрачка паламаў стрэлкі на гадзінніку таты, і што зроблены Юрачкін партрэцік, і што „цудоўны хлопчык”¹ гаворыць чэшскія вершы; потым, як вядуць яго першы раз у пачатковую школу ў „кароценькіх сінніх аксамітных нагавічках, у свэтэрочку й белых туфельках”²; і што быў найлепшым вучнем і „найгоршым вырабляльцам”³, энергічны, шустры, чысты, па-дзіцячы набожны; і што „аб Юрку, яго здольнасцях і розуме расказвалі па Празе анекдоты”⁴; як ідуць з Юрачком у Велікодную суботу ў царкву да споведзі і прычасця; што ходзіць на лекцыі ангельскай мовы; як падчас вайны, бывала, сядзіць ціхенька пад сталом; і што запісаны ў ІМК-у, як ездзіць на лыжах; а потым — „ручкамі цераз краты выціраў мне слёзы, а сам ніколі не заплакаў. Быў мужны, але, як аказалася, толькі пры нас”⁵.

Акрамя гэтых выразных і светлых штрыхоў да партрэта сына, ёсць у кнізе ўспамінаў якаясьці мацярынская драматычная занепакоенасць далейшым лёсам свайго дзіцяці. Як трывожныя сігналы гучаць на старонках *Сповідзі* адна-тыпныя выказванні Ларысы: „Юрка быў на дзіва набожны. (...) Гэта пазней вельмі дапамагло самотнаму замучанаму юнаку перахітрыць праследавацеляў, якія намагаліся маральна яго знішчыць”⁶, „даканалі маральна й фізічна Юрку”⁷, „нацкоўваюць на нас роднага сына”⁸, „а, можа, яны (агенты — Я. Ч.) нам тады купілі дзесяцігадовага хлопчыка?”⁹, „а сына, як мы пазней даведаліся, пасадзілі за хуліганства, і білі яго, і здзекаваліся над ім”¹⁰, „не ведаю яшчэ, напэўна (толькі са сноў), што сядзіць у польскай вязніцы сын мой і яму цяжка...”¹¹

Што гэта — бліягі прадчуванні, удраматызаваная праекцыя свайго лёсу на лёс сына ці аднак жа балючае хваляванне матчынага сэрца, да якой даходзілі, раней ці пазней, нядобрыя весткі пра Юрку?

Сын, Юрка, адна з цэнтральных постацяў *Словедзі*. Невыпадкова ягонымі словамі: „Мама, я піў гарэлку, я быў як нелюдзь, — скажа ён мне пасля, — іначай яны мяне не выпусцілі б...”¹² Ларыса Геніюш і заканчвае сваю кнігу. Гэта характэрна, што паэтэса на самым канцы ўспамінаў „дазваляе” Юрку выказацца сваім голасам. Гэтым самым яна ці не хацела падкрэсліць, што перадае творчую эстафету яму, сыну; што моў ты сам цяпер зможаш расказаць аб сабе. Гавары!

У маім уяўленні заўчасная смерць таленавітага Юркі Геніюша выразна спалучаецца з тымі фактамі палітычнага праследавання, аб якіх маці добра ведала, але з-за пільнасці цэнзараў не магла гаварыць прама, выразна, адно намякала.

Магчыма таму Юрка быў натурай, як гаворыцца, амбівалентнай. Меў свае дні паганага настрою, душэўнага заняпаду, знясільваючага песімізму, калі сярод сваіх адчуваў сябе па-свойму чужым, адрынутым, нешчаслівым, зацкаваным, праследаваным.

Праўдападобна ў такія нямоглыя хвіліны выратавальнай саломінкай была для яго ўласная літаратурная праца, дзе ён урэшце мог даць палёжку сваім напружаным роздумам — найперш над беларускай нацыянальнай мімікрыяй. Тэма гэта, відаць, магістральная для ўсёй, недакончанай, творчасці Юркі Геніюша — ці калі ён „страчыў” у „Ніву” зладзённыя фельетоны, ці калі пісаў, ні то сабе, ні то музам, казкі, лірычныя замалёўкі ў прозе, рытмізаваныя празаічныя мініяцюры, або вершы, няўпэўнены, ці паявяцца яны калі-небудзь у друку.

Літаратурную творчасць Юрка Геніюш выкарыстоўваў, так сказаць, па-нашаніўску, як неблагі сродак пашырэння нацыянальна-адраджэнскай, палітычнай і асветніцкіх ідэй. Гэтым самым ён ішоў следам за маткаю, пісьменніцай. Як і яна, у сваіх творах Юрка спрабаваў удыхнуць у беларускае грамадства дух аптымізму, творчую энергію, прывіць імунітэт непадатлівасці на чужыя вірусы, папярэджваў аб

устойлівай палітыцы дэнацыяналізацыі розных „дабрадзе-
яў” з усходу і захаду.

Пасля ночы будзе-будзе колісь дзень.
Мы не можам жыць без свету —
(*Да свету*)

І вер і ты і ўсе, хто белай звязаны чалмою,
што сваю чару споўніць трэ да дна —
нават, калі б налітая была крывёю.
Да дна — за светлы новы дзень.
(*Чалма Амар Хайяма*)

Запёрла ў лёгкіх дых, скруціла рукі,
пад лыжачкай шчыміць. І ўсё ўжо прагніло,
і ўсё заплеснела. Смяецца вораг
і прыцель прадаў, і багна наўкруга,
і помачы знікуль, а толькі здзек...
Успомні: бывае вось — нанова бэз цвіце!
І голаў падымі, і кроч далей, — каб жыць!
(*Успомні*)

І кулакі самыя ў грудзі б'юць. Бо ёсць грахі, якіх не выбачаюць.
Мая віна. Мая віна прад вамі. Бо нас няма,
а словы мовы, якой мяне на гэты свет віталі,
мусяць жыць.

(*Запавет*)¹³

Як ягоны бацька, Юрка меў памяць і на імёны, і на хлёст-
кія беларускія словы, на парадоксы, аксюмараны, гіперба-
лы, сімволіку, алюзію. Гэтым і карыстаўся (часам празмер-
на, на маю думку). Такія мастацкія сродкі, аднак, як бы самі
сабою, давалі яму магчымасць адкрываць глыбейшыя пла-
ны нашай неадназначнай рэчаіснасці: чалавечыя метафізі-
чныя раздарожжы, сюррэалізм падзеяў, хвароблівыя раз-
вароты часу-гісторыі. Гэтым ён намацваў сваю дарогу ў лі-
таратуру.

Засталася па Юрку Геніюшу некалькі п'ес для школьнага
тэатра, трохі лірычнай прозы, некалькі казак і пару дзесят-
каў фельетонаў. Усё ім напісанае, альбо амаль усё, было
надрукавана на старонках „Нівы”, у літаратурных альмана-
хах „Белавежы” і „Беларускіх календарах”, а таксама ў кні-

гах пры жыцці: Юрка Геніюш, Сакрат Яновіч, *Зборнік сцэнічных твораў* (Беласток 1976), Jerzy Geniusz, *Na początku było słowo* (Białystok 1981); і пасмяротна: Юрка Геніюш, *Да свету*, [у:] Ларыса Геніюш, Юрка Геніюш, *Маці і сын* (Беласток 1992), Юрка Геніюш, *3 маёй званіцы* (Беласток 1993).

Przypisy

- 1 Ларыса Геніюш, *Словедзь*, Мінск 1993, с. 34.
- 2 Тамсама, с. 44.
- 3 Тамсама, с. 45.
- 4 Тамсама, с. 68-69.
- 5 Тамсама, с. 149.
- 6 Тамсама, с. 68.
- 7 Тамсама, с. 72.
- 8 Тамсама, с. 50.
- 9 Тамсама, с. 127.
- 10 Тамсама, с. 237.
- 11 Тамсама, с. 247.
- 12 Тамсама, с. 263.
- 13 Ларыса Геніюш, Юрка Геніюш, *Маці і сын*, Беласток, 1992, с. 95, 82, 68, 66.

Пад двума ветразямі

Хочацца пачаць адразу з цытатаў:

Твар шчарсцвелы
на шпацыр пазваляе
міміцы дзівоснай (...)
(шпацыр мімікі)

Пішу вершы
каб паўтарыць сябе
навонкі
пішу вершы
каб завязаць кантакт
з сабою
нявыказаным (...)
(з сябе)

Так арыгінальна ў пяцідзiesiąтых і шасцідзiesiąтых гадах мог пісаць і фармуляваць сваё паэтычнае веравызнанне толькі Яша Бурш, адзін з найбольш цікавых, таленавітых мадэрнісцкіх беларускіх паэтаў у Польшчы.

Яша Бурш (сапраўднае прозвішча Янка Анісэровіч) нарадзіўся ў 1929 годзе ў Баранавічах. Пасля вайны з бацькамі ён пераехаў на сталае жыхарства ў Варшаву. У 1957 годзе закончыў Варшаўскую акадэмію мастацтваў, пасля чаго доўгі час працаваў у варшаўскіх школах настаўнікам жывапісу.

Калі ў 1956 годзе ў Беластоку пачала выходзіць „Ніва” і, такім чынам, для адораных, творчых людзей адкрылася магчымасць друку, Яша Бурш робіцца адным з першых суарганізатараў беларускага літаратурна-мастацкага руху ў Польшчы. 9 лютага 1958 года ў „Ніве” з’яўляецца ягоны артыкул (пад крыптанімам Я. С.) *Беларускім паэтам і пісьменнікам у Польшчы патрэбна свая арганізацыя*, дзе аўтар, як бы падсумоўваючы двухгадовую спонтанную працу пачынальнікаў беларускага прыгожага пісьменства ў Польшчы, даказваў неабходнасць аб’яднання беларускіх творцаў, бо „Хто ж дасць маладому паэту прафесійную ацэнку? Яе павінна даць яго арганізацыя”. Таксама ў „Ніве” (9 жніўня 1958 года, пад псеўданімам Ян Станіслаў) ён дэбюта-

ваў як паэт двума адназвароткавымі катрэнамі: *Прыляж ля мяне, вецярок і Сонейка свеціць, смяецца і грэе*.

Вершы гэтыя, аднак, з'яўляюцца нетыповымі ў паэтычнай спадчыне Яшы Бурша. Яны належаць да сілаба-тонікі, а гэтакая сістэма вершаскладання была яму чужая і паэт не карыстаўся ёю. Можна, значыць, меркаваць, што да дэбютных твораў Яшы Бурша „прыклаў” сваю руку Георгій Валкавыцкі, галоўны рэдактар „Нівы”, які, што вядома, шмат каму „падчышчаў” тэксты, даводзячы іх да стану друкавальнасці ў тыднёвіку.

Усе наступныя вершы Яшы Бурша, якія з'явіліся ў літаратурных альманахах: *Рунь* (1959 г., 4 вершы), *Мой родны кут* (1963 г., 5 вершаў¹), *Белавежа № 1* (1965 г., 42 вершы), *Белавежа № 2* (1971 г., 28 вершаў), *Літаратурная Беласточчына* (1973 г., 3 вершы) і ў *Беларускіх календарых* (1961 г. — 1 верш, 1962 г. — 1 верш, 1963 г. — 3 вершы, 1964 г. — 3 вершы і 1974 г. — 1 верш) і якія ён друкаваў таксама на старонках „Нівы” недзе да паловы 1971 года, з'яўляліся ўжо ў сваёй першапачатковай форме дысметрычнага, свабоднага верша. Частка напісаных паэтам верлібраў была ў свой час сабрана Г. Валкавыцкім у зборнік *Прамень думкі* і выдадзена ім як дадатак да „Нівы” (1964 г.).

У шасцідзсятых гадах дзеля папулярызаванасці беларускага слова сярод насельніцтва вельмі шырока выкарыстоўваліся аўтарскія сустрэчы, якія былі ў той складаны час амаль што адзінай паўсядзённай формай кантакту „белавежцаў” са сваімі чытачамі. На аўтарскіх вечарах выступаў часам і Яша Бурш. Віктар Швед аб'ехаў ці не ўсе гарады і вёскі Беласточчыны, дзе пражывалі беларусы. З такіх супольных, відаць, з Яшам Буршам выездаў-сустрэч ён вынес назіранне, што ягоная паэзія, ягоныя свабодныя вершы не ўспрымаліся слухачамі проста як вершы; яны іх не разумелі².

Няма падстаў здзіўляцца, што голас паэта быў не чуцён. Свабодны верш як з'ява новая і больш складаная, чым папярэдняя сістэма вершаскладання, вымагаў і больш падрыхтаванага чытача, слухача. Верлібр з'явіўся ў амерыканскай, заходнееўрапейскай і расійскай паэзіі толькі ў ся-

рэдзіне мінулага стагоддзя, а ў беларускай зусім позна — на пачатку XX стагоддзя. Першыя свабодныя вершы па-беларуску былі напісаны Максімам Багдановічам.

Верлібр быў, як паказвае паэтычная практыка многіх паэтаў розных нацыянальнасцей, шчаслівай знаходкай, своеасаблівай універсальнай формай вершаскладання. Форма верлібра давала магчымасць паэту, па-першае, ушчыльніць, сціснуць, згусціць паэтычны тэкст і, па-другое, узмацніць сілу гравітацыі семантычнага поля верша. Вось чаму ні цалкам свабодны рытм, ні нават найбольш няясная асацыятыўная вобразнасць, ні таксама цяжучасць, зменлівасць структуры не маглі пашкодзіць яго ўспрымання менавіта як твора паэтычнага.

Яша Бурш да ўсяго таго, ідучы, несумненна следам за вопытам польскіх маладых паэтаў, адмовіўся на пісьме ад вялікіх літар і знакаў прыпынку. Знешні выгляд такога верша значна як бы зацямняўся, хоць узрастала ягоная паэтычная і эстэтычная энергія. Але калі з такімі паэтычнымі прапановамі Яшы Бурша прыйшлося сутыкнуцца нявытанчаму беларускаму спажывцу культуры, вынік гэтай сустрэчы быў вырашаны наперад і абумовіў, як аказалася, лёс паэта.

Пасля Максіма Багдановіча свабодны верш (прырода якога беларускім літаратуразнаўствам тэарэтычна яшчэ не зусім асэнсавана³) ў беларускай паэзіі зрэдку стаў з'яўляцца ажно толькі ў творчасці першага пасляваеннага пакалення паэтаў, недзе ў шасцідзiesiąтых гадах, менавіта тады, калі Яша Бурш меў ужо шмат напісаных і апублікаваных верлібраў. Разарванасць адзінага беларускага літаратурнага працэсу на „абшар савецкі“ і „фрагмент замежны“ не спрыяла натуральнаму абмену творчымі дасягненнямі, не паскарала гэтага працэсу, не ўзаемаўзбагачала яго. Але ж і без гэтага беларускага „замежжа“ ў Польшчы, дзе мастацкая літаратура не была так заідэалагізавана, як у Савецкай Беларусі, не было б і свабодных вершаў Яшы Бурша.

Адыход Яшы Бурша ад традыцыйнага, сілаба-танічнага вершаскладання быў глыбока абумоўлены найперш ягоным скразным, як мне здаецца, мастацка-жывапісным ба-

чаннем свету, да таго ж падмацаваным некаторымі філа-софскімі перадумовамі экзістэнцыялізму, якім зачытваліся ў Польшчы ў пяцідзiesiąтых—шасцідзiesiąтых гадах усе інтэ-лектуалы і творчыя людзі. Пры чым, калі вядучыя ягоняя прадстаўнікі гаварылі пра неабходнасць праясніць аўтэн-тычнасць чалавечага існавання (экзістэнцыю) праз аналіз яго суадносін з Dasein (М. Хайдэгер), Богам (С. Кіркегар), небыццём (Ж. П. Сартр), то ў Яшы Бурша „прасветле-насць” існавання адбываецца праз сутыкненне з „жыцця хараством”, эстэтызаванай рэчаіснасцю.

Беларускія паэты і пісьменнікі савецкага рэгіёну сваёй творчасцю пераважна стараліся дапамагчы партыі „выра-шаць” злабаздённыя сацыяльныя, палітычныя і маральна-этычныя праблемы. Грамадскі статус чалавека праігрываў-ся імі на тысячы спосабаў — да млюснасці, хоць было зра-зумела, што чалавечае жыццё ні ў якім разе ім не вычэрп-ваецца, бо па-за тым статусам у кожным чалавеку існуе вялікі і вельмі істотны, неабмінальны, унутраны, суб’ектыў-ны свет „я”; свет напоўнены непрадбачальнымі, выпадко-вымі, віртуальнымі зрухамі мысляў, рэфлексаў, уражанняў, імкненняў, жаданняў; свет, у якім чалавек спасцігае сябе як непаўторную і непадзельную цэласнасць.

Пошукі нацыянальнай беларускай адметнасці, сацыяль-на-грамадскага тыпу асобы сталіся таксама адзінай мело-дыяй ад самага пачатку і беларускага літаратурнага руху ў Польшчы. Але ўжо ў 1958 годзе Георгій Валкавыцкі зап-рыкмеціў гэтае тэматычнае звужэнне тутэйшай творчасці і таму ў звароце да маладых адэптаў беларускага пісьмен-ства пад загалоўкам *На шырэйшыя воды* заахвочваў выйс-ці па-за той зачараваны трохкутнік (бацькаўшчына, родная мова, родны краявід), у якім яны апынуліся⁴.

Яшу Бурша не цікавілі праблемы чалавека як сацыяль-най істоты і ўзаемаадносіны асобы з грамадою. Аўтар зборніка *Прамень думкі* амаль дэманстратыўна адмаўляў усю сферу соцыуму. Ён быў паэтам, які літаратурнай твор-часцю ў форме і змесце, ужо ў канцы пяцідзiesiąтых гадоў

заманіфеставаў права на рост і станаўленне аўтаноміі чалавечага „я”, права на абжыванне — смакуючы — свайго існавання, сваёй біялагічна-псіхічнай экзістэнцыі.

Гэта ідэя абжывання самога-ў-сабе і самога-для-сябе, кінутага ў прыгожы свет-жыццё, адкрытае для пачуццяў і схопліваемае пачуццямі, ідзе скразной лініяй праз усю творчасць Яшы Бурша:

Цалую аксаміт вяргінь
анямелы ад шчасця
(у вяргінь)

Кветачным пылам
распыльваю пачуцці
каб запыліліся вочы
расквечаны дабром
няхай заплodніцца шчасце
на авале твару
(апладненне)

О так прыемна капацца
у памяці
ды выкопваць
паснядзеўшыя дні
перлы юнацтва
узоры гульні
якія пацярусіў час
турботамі дня
пагоняй
за кускам хлеба
прайшоўшыя хвілі
вас думкамі гладжу
і сэрцам ахінаю
(археалагічная знаходка)

Мары стапталіся
зусім
да нічога
ходзячы па з'явах
свету
вочы зглядзеліся
да слепаты
на творах прыроды
і розуме людзей
(па-за немагчымасцю)

няхай вочы глянуць
з кілішка мальваў
на вынік турбот
як зраслося на градах
з працай натхненне
у квітнення радасць
(*позірк у квітненні*)

чакаюць пальцы
каб вылепіць форму
Афрадыты
(*чаканне*)

агортваю чароўнасць
заглядаю
у харэмы душы
асвятляю пачуццямі
цяжкасць няўдач
і позіркам
зарасаджваю спакой
(*вочы*)

Праз такі вось неардынарны, далікатны паэтычны свет, будаваны з вытанчаных адчуванняў, праводзілася Яшам Буршам адметная літаратурна-эстэтычная абарона бясконцага „я”, права „я” на самаразвіццё ды самавыяўленне. Як у польскіх паэтаў пасля 1956 года, заадно быў гэта і пратэст супраць татальнага падпарадкоўвання асобы калектыўным структурам грамадства і дзяржавы, калектыўнаму думанню, паглынання імі чалавечай індывідуальнасці.

Паяўленне ў тыя часы свабодных вершаў Яшы Бурша было, аднак, заўчаснае для беларускага чытача і крытыкі. Верагодна таму, што творчая арыентацыя паэта зыходзіла з польскай літаратурнай традыцыі, з яе авангарду.

Незразуметы як паэт, маючы аднак магчымасць прадаўжаць сваю творчую працу, не мяняючы сутнасці, а толькі мову — на універсальную мову жывапісу, Яша Бурш на пачатку сямідзесятых гадоў замаўкае, выключаецца з жывога літаратурнага жыцця.

Паэтычныя дасягненні яго ўсё ж не былі марнымі для „белакежыцы”. У 1970 годзе свабоднымі вершамі дэбютуе

вядомая паэтэса Надзея Артымовіч. Рэха ягонай асацыя-
тыўнай вобразнасці і ідэйна-эстэтычных памкненняў адгу-
каецца ў маладых нашых паэтаў і дагэтуль.

Przypisy

- ¹ Усе змешчаныя ў гэтым альманаху для дзяцей вершы Яшы Бур-
ша падагнаны, праўдападобна, рэдактарамі выдання пад сілаба-
тоніку. Вершы, аднак, там-сям захавалі сваю першасную разняво-
ленасць.
- ² Гл.: Віктар Швед, *Беларускі парнас у Народнай Польшчы*, [у:] *Бе-
ларускі календар 1978*, Беласток 1978, с. 75.
- ³ Гл. на гэту тэму працы, м.інш.: А. Клышка, *Права на верш*, Мінск
1967; В. Рагойша, *Паэтыка Максіма Танка*, Мінск 1968; І. Ралько,
Вершаскладанне. Даследаванні і матэрыялы, Мінск 1977; А. Яс-
кевич, *Ритмическая организация художественного текста*,
Минск 1991.
- ⁴ Г. Валкавыцкі, *На шырэйшыя воды*, „Ніва”, 1958, № 26.

Самотнік у свеце рэчаў

Уладзімір Гайдук, народжаны 7 верасня 1941 года ў вёсачцы Полымя, што на Гайнаўшчыне, Беластоцкага ваяводства, — паэт-самародак, паэт-селянін, землеўладальнік, чалавек цяжкай фізічнай працы. Першыя вершы ён напісаў, калі быў вучнем трэцяга класа пачатковай школы. А дэбютаваў на старонках „Нівы” 21 кастрычніка 1956 года вершамі *Захад сонца* і *Зіма ідзе*, змешчанымі ў рубрыцы „Шукаем талентаў”. На самай справе ягоны выхад да чытача адбыўся аднак крыху раней. У „Ніве” 16 верасня 1956 года быў надрукаваны ліст-верш У. Гайдуга пад загалоўкам *Пазнаёмімся*. З гэтага часу ён і стаў адным з першых і найбольш таленавітых паэтаў гэтага тыднёвіка. У 1956-1958 гадах ягоныя творы ледзь не сістэматычна з’яўляліся на старонках адзінага тады беларускага часопіса. На фоне, напрыклад, хоць бы твораў таксама часта друкаванага ў тыя гады Андрэя Сошкі ці нават некаторых паэтаў з Менска, вершы Уладзіміра Гайдуга вылучаліся адсутнасцю таго, што называюць грамадскай пафаснасцю, палітычнай лакалізацыяй, загладжанасцю. Няма ў яго твораў, у якіх ён чалавічана схіляўся б перад „правадырамі” народаў або іншымі гміннымі аўтарытэтамі. Лірычныя творы Уладзіміра Гайдуга выдзяляліся мяккім лірызмам, пошукамі красы ў вобразах роднай прыроды, загляджанасцю ва ўнутраны свет чалавека. Адчуваўся пад імі моцны падмурак народнага светаразумеання. Яны здзіўлялі сваёй мастацкай завершанасцю і псіхалагічна-артыстычнай праўдаю. А колькі гадоў было тады паэту? Усяго пятнаццаць, шаснаццаць, сямнаццаць... Малы ўзрост, фактычна толькі пачатак — і добры пачатак! Гэта абнадзейвала.

Мы, яго сябры, здаецца, бачылі тую перспектыву. І напэўна бачыў яе найперш галоўны рэдактар „Нівы”. Ён быў уладкаваў Валодзю ў беластоцкі карэспандэнцыйны ліцэй,

у восьмы клас, каб той мог свой прыродны, цудоўны талент паэта сам шліфаваць.

Аднак па прычыне звычайнай матэрыяльнай беднасці і сямейнага неласкавага адбору, якраз ён, Валодзя Гайдук, каб магчы проста-напроста жыць на гэтым божым свеце і мець што есці, вымушаны быў застацца назаўсёды на хутары, на „бацькаўшчыне” і там, пасля смерці бацькоў (адзіная сястра выйшла замуж і выехала) зусім адзін і араць, і сеяць, і касіць, і звозіць, і вывозіць, і гадаваць... І зноў ад пачатку: араць, сеяць, касіць, звозіць, вывозіць, гадаваць... Ды зноў тое самае, з года ў год. Матэрыя, прадметы, рэчы вельмі ж любяць, калі іх датыкаюць, гладзяць, выкарыстоўваюць, перастаўляюць, папіхаюць, таўкуць, націскаюць, круцяць да сёмых патоў і разаграваюць да белага гарачкі. Прадметны свет штодня, кругласутачна дамагаецца чалавечай рукі, цеплыні ягонай душы. Чапляецца чалавека, не адпускае ад сябе, засмоктвае, хоча — у рэшце рэшт — прыпадобніць да „рэчаў-у-сабе”.

У трэцім класе пачатковай вясковай школы Валодзя Гайдук піша першы верш, верш-пратэст, негалосны пратэст дзіцячай душы супраць сялянскай рэчаіснасці, якая ўжо тады валілася на яго адно фізічным грузам. Пратэст супраць акасцянення быту, у якім толькі мускульныя сілы маюць першаснае, існае значэнне.

Відаць, ужо тады ў свядомасці дзесяцігадовага хлопчука з’явіўся гэты раскол, разлом-разуменне, што ёсць на свеце — аднак жа! — дзве праўды: праўда знешняга свету ды праўда свайго, душэўнага жыцця; дыскрэtnы свет пачуццяў, эмоцый, настрояў, мысляў, якія сваім вектарам накіроўваюцца ў сад Прыгажосці і Добра, у салон нетутэйшай памяці і Гармоніі; свет, які можна выказаць ствараючы іншасвет, ілюзію быту, кампенсацыю нязбытных чалавечых радасцей — значыць, мастацкі твор.

Лірычная паэзія, добрая і ці не найлепшая, з’яўляецца ў значнай ступені як выквечванне духоўнага жыцця правін-

цыі. Аднак толькі тады, калі прыроджаныя здольнасці, біялагічныя крыніцы напаўняюцца вышэйшым, культурна-духоўным зместам.

І вось перад намі гэты драматычны лёс — ёсць задатак, ёсць усведамленне свайго таленту, творчай патэнцыі, а крылы не ўздываюць вышэй і вышэй. Вышэй — гэта куды? А туды, у свет застанай тут, напрацаванай чалавецтвам высокай культуры, іншабыту, дзе маюцца свае законы і вартасці. Матэрыяльныя ўмовы моцна трымаюць паэта пры зямлі, прыніжаюць яго, ставяць у недарэчную залежнасць. Не дазваляюць выпрастаць крылы, раскрыцца ў літаратуры ў поўнай сваёй меры, споўніцца ў духоўнай прасторы.

На такіх вось скрыжалях дадзенай ад прыроды магчымасці ды немагчымасці паўней развіцця і стаіць Уладзімір Гайдук. Стаіць — як многія з нас! У чыста і чалавечым, і творчым ягоным лёсе адлюстроўваюцца (вядома, у іншых варыянтах і ступенях напружанасці) усё тыя ж магчыма-немагчымыя творчыя біяграфіі цікава заявіўшых аб сабе ў свой час і Андрэя Сошкі, і Міколы Базылюка, і Тодара Грушкі, і Уладзіміра Дарашкевіча, і Уладзіслава Дваракоўскага, і Зосі Бусловіч ды многіх іншых, якія былі і якія яшчэ напэўна будуць.

Першым штуршком да творчасці, як было сказана, першым імпульсам з'явілася для Уладзіміра Гайдуга, хай сабе і не на яве, а ва ўяўленні, спроба вырвацца з матэрыяльна-фізічнай прыгнечанасці. Ягоныя вершы як ранняя, так і пазнейшага перыяду гэта своеасаблівыя акты самаабароны чалавека. І найпрыгажэйшыя з Гайдучовых твораў іменна тыя, у якіх паэт непасрэдна паказвае тое сваё змаганне, калі, з аднаго боку, з'яўляецца ўпэўненасць у сваёй творчай сіле — сіле духастваральнага пачатку, нейкая архетыпічная зродненасць з Гарацыевым *Exegi monumentum aere perennius*, калі пераможна гучыць аптымістычны, мажорны лад:

Такой хвіліне сэрца аддаю,
Што вечна будзе свежай на паперы,
А словы, бы на камені разьбу,
Ні бура, ні агонь не пераменяць.

Сваім павабам, шчырасцю сваёй,
І радасцю, і горкімі слязамі
Будзеш, хвіліна, вечнай і жывой,
Ператрываеш цэлымі вякамі.

(Такой хвіліне...)

А з другога боку, тут жа ўзнікае адчуванне спутанасці лёсам. З'яўляецца мінор, таму што — адкрыўшы вочы — паэт бачыць усё тую ж сваю найбольш рэальную рэальнасць, прадметны свет, які, вырачыўшы бельмакі, глядзіць адусюль на свайго гаспадара, чакаючы ягоных спрытных рук ды мускулаў. І паэт піша:

Цень крылом крумкача
Закрывае квяцістае воблака.
Туга затоеная
Ажывае нанова
Як нявыказанае слова.

(Думкі араптага)

Альбо так:

У чатырох сценах
Краявід нязносны:
Хаос і пустэча.
Арахна выткала сець лёсу...

(У чатырох сценах)

Міфічная Арахна, найлепшая ткачыха ў Лідзіі, спаборнічаючы, як вядома, з не менш легендарнай Афінай, выткала цудоўнай прыгажосці тканіну. Але як то бывае між жанчынамі, разгневаная харашынёй рукадзелля Арахны, багіня Афіна параздзірала яго ў шматкі, а саму Арахну ператварыла ў павука. Вось аж адкуль у вершы сець Арахны! Ці гэта значыць, што паэт — як муха ў павучынай сеці? Вобразнасць твора больш складаная, як думаю, яна не вычэрпваецца той устаялай асацыяцыяй. Паэт сілкуецца гэтым вобразам па-свойму. Хаос і пустэчу свайго жыцця, свайго свету ён тлумачыць вобразам, узятым аж у старажытных. Сваю быццёнасць паэт „устаўляе” ў рамкі страшна далёка-

га, прамінулага гістарычнага часу і міфічных падзеяй — каб сказаць, што ўжо там „вытканы” быў і ягоны лёс.

З гэтага дынамічнага і асацыятыўнага сутыкнення, як бачым, і нараджаецца інтэлектуальна-лірычная іскра. Яна паволаму асвятляе Гайдукіны „хаос і пустэчу” (яны напаўняюцца тым зместам, які мелі ў антычнасці), а таксама і Арахну, і надае іншы сэнс і вымярэнне жыццю самога паэта.

Чытаючы і апублікаваныя вершы Уладзіміра Гайдукі, і тыя, што ім напісаны, але па розных прычынах засталіся па-за друкам, я здзіўляюся — якім жа моцным ад прыроды творчым духам мусіць дыхаць паэт-самотнік у свеце рэчаў, калі — маючы поўную свядомасць свайго драматычнага абмежавання — ён стварае, акрамя ўсяго, такія вось паэтычныя крышталікі, як гэты:

Падумала хоць раз аб тым,
Чытаючы паэтаў строфы —
Шлях Ісціны і Шлях Галгофы,
Над Рубіконам вечнасці блакіт.

І скрып пярэ ў начной цішы.
Лебедзь астральны і трава ў расе.
Пачуць хоць раз жаданы спеў,
А потым вочы стомлена на міг закрываць...

Час працы словы ажывіў — апраўдан труд,
Гармоніі закон у новай форме.
Дух бунту актам стаў пакоры —
У вершы завяршыўся Абсалют.
(Падумала хоць раз аб тым)

Такія вершы аб творчым працэсе (вышэй цытаваны тэкст незвычайна арыгінальны сваім арганічным упісаннем самога творцы, стваральніка і працэсу творчасці ў адзін гарманічны рад: Космас, Прырода, Культура), гэтакія драматычныя п'есы, своеасаблівыя маленькія трагедыі, вядома, не запаўняюць усёй мастацкай прасторы Уладзіміра Гайдукі, хоць у іх ён дасягае бездакорнай канцэнтрацыі паэтычнай думкі і пачуццяў ды найбольш поўна выяўляе сябе як паэт агульначалавечых каштоўнасцей і памкненняў. Як кожны лі-

рычны паэт, Уладзімір Гайдук ахоплівае розныя тэмы ды закранае шматлікія складаныя і глыбокія пытанні чалавечай экзістэнцыі. Ягоня вершы, выдадзеныя ў двух зборніках: *Ракіта* (Беласток 1971) і *Блакiтны вырай* (Беласток 1990) прасякнуты пачуццём смутку, журбы, ціхай радасці. Прычым творы паэта ніякім чынам не дэманстратыўныя, не дэкларатыўныя, не гамлетаўскія і не катастрафічныя. Відавочна таму, што няма ў яго душы „пакутных” мысляў пра нацыянальную пакрыўджанасць, няма комплексу нацыянальнай непаўнацэннасці, які пераходзіў бы — як у некаторых „белавежскіх” паэтаў і прэзаікаў — у назойлівую нацыянальную звышганарыстасць альбо, што, на жаль, часцей здараецца, у плач і скаргі беларуса. Можна сказаць, што аўтар *Блакiтнага выраю*, кіраваны прыроджанай творчай інтуіцыяй, шчасліва абмінае зараз гэты рыф — надта ж характэрны для ўсёй беларускай літаратуры XX стагоддзя матыў аплаквання сваёй гісторыі, айчыны, мовы.

Начытаны ў польскай паэзіі, Уладзімір Гайдук, што варта падкрэсліць, ідзе, праходзіць побач яе модных плыняў і школ і застаецца верны сялянска-народнаму светаўяўленню і ягонай эстэтыцы. Менавіта гэта насамперш вызначае творчае аблічча гэтага паэта і ягоную паэтыку.

Праз творчасць Уладзіміра Гаідука, незацёмненую, так бы мовіць, чужа-культурнымі насланнямі, уплывамі, запавананнямі, лягчэй — як ні парадаксальна — расшыфруюцца першаэлементы, характэрныя для беларускай культуры, пэўныя яе інтэлектуальна-маральныя і эстэтычныя коды: спагадлівасць да людзей, сваіх і не сваіх, і шчырасць у адносінах з імі, схільнасць да гумару, згода са знешнім светам, якая трансфармуецца часта ў пасіўнае сузіранне, затым заземленасць, амаль паганскі культ прыроды, сімвалам якой у славянскіх народаў заўсёды была і застаецца жанчына. Ёй спяваецца гімн, а праз яе ўсёй зямлі-карміліцы, зямлі-прыродзе, зямлі-богу.

Коды гэтыя перадаюцца ў генах, відавочна. Веды, культура іх толькі незвычайна генерыруюць і ўзмацняюць.

Да вытокаў роднага

Паэтычная творчасць, як праява глыбінных працэсаў жыцця нацыі, сур'ёзна вывучаецца толькі акадэмічнай навукай. Так званае грамадства паэзію, паэтычную дзейнасць успрымае як пустую гульню, як забаву дзеля забавы. Пад грамадствам разумеецца тут, праўда, яшчэ — на новай гістарычнай стадыі — неўфармаваны, яшчэ бяскшталтны сярэдні клас, мяшчанства, якое, як паказвае мінулае, жыве само сваёй культурай — у асноўным лёгкастраўнай, трывіяльнай, гібрыднай, якой хутка заспакойвае свой нявытанчаны эстэтычны густ, ствараючы тым самым атмасферу непрымальнасці нічога іншага, клімат пагарды — у тым ліку і да паэзіі, высокай, інтэлектуальнай або той, што выплывае з народных крыніц.

Многія творцы, таленавітыя ад прыроды, а таму і звышчулыя, аж да хваравітай уражлівасці, не маюць часта дастатковай сілы прарвацца праз своеасаблівую какафонію той мяшчанска-папулярнай субкультуры ў сферу вышэйшых духоўных каштоўнасцей. Не знайшоўшы чытацкай падтрымкі, яны проста замаўкаюць, перастаюць пісаць, як бы страціўшы арыентацыю ў свеце культуры і веру ў сваё прызначэнне.

На працягу сваіх амаль сарака гадоў існавання Беларускае літаратурнае аб'яднанне „Белавежа” страціла не аднаго патэнцыяльна добрага паэта. Здаецца, што да гэтай групы належыць ужо, на жаль, і Міхась Шаховіч, адзін з цікавейшых паэтаў „другога пакалення” творчага сузор'я „Белавежы”.

Ягоны першы друкаваны верш з'явіўся на старонках „Нівы” ў 1974 годзе. Аўтару было тады, як на паэтычны дэбют, усё ж не мала гадоў. Нарадзіўся Міхась Шаховіч у 1953 годзе ў вёсцы Сакі, што на Бельшчыне. Жыццё гэтага вясковага хлапчука было падобнае да жыцця многіх іншых сялян-

скіх дзяцей таго часу. Ад маленства звываліся яны з фізічнай працаю, урасталі ў вясковы побыт, з гаспадарчым калаўротам дзён спалучалі хадзьбу ў школу, здабыванне ведаў, пашырэнне свайго кругагляду і эмацыянальных прастораў. Міхась, як і ягоныя аднагодкі, сем гадоў тупаў у суседнюю вёску Пасынкі, у пачатковую школу. Магчыма, ужо тады ён адрозніваўся больш уражлівай душой на хараство навакольнай прыроды, блізкай яму, якая — пазней — сваімі незацёртымі ў памяці жывымі карцінамі спалучыцца ў адно з успамінам пра сельчукоў, людзей працавітых, спагадлівых, упісаных у краявід і вечны кругазварот часу; людзей, што ўмелі адным маўчаннем пагутарыць уволю з лесам і полем. І з якой жа зладжанай з гэтым адзіным, непаўторным светам, як здавалася Міхасю, была тая кніжная мова, якую ўпершыню пачуў у школе, чытаючы паэтычныя творы Янкі Купалы, Якуба Коласа, Максіма Багдановіча.

Пасля пасынкаўскай школы Міхась Шаховіч вучыўся ў беларускім бельскім ліцэі. Закончыўшы яго ў 1972 годзе, ён вырашыў далей паглыбляць свае веды і адразу пачаў вучобу на аддзяленні беларускай філалогіі Варшаўскага ўніверсітэта. З чацвёртага курса, перайшоўшы на завочнае аддзяленне і перасяліўшыся на пастаяннае жыхарства ў Беласток, Міхась Шаховіч стаў працаваць журналістам „Нівы”, а з 1984 года — рэдактарам польскага штомесячніка „Кантрасты”, і быў ягоным супрацоўнікам да часу закрыцця часопіса.

Першыя літаратурныя спробы Міхася Шаховіча з’явіліся ў ліцэйскія гады. Але было гэта як бы выпадковае яшчэ сяброўства з прыгожым беларускім словам. Найбольш плённай аказалася другая палова сямідзесятых і першая васьмідзесятых гадоў. У той час ён, можна сказаць, досыць сістэматычна друкаваў свае вершы ў беларускіх выданнях у Польшчы. Акрамя таго змяшчаў на старонках „Нівы” апрацоўку фальклорнага матэрыялу, публікаваў зрэдку і апавяданні.

У 1978 годзе Міхась Шаховіч выдаў першы паэтычны зборнік *Прамінанне*. Годам пазней выйшла лірычная паэма *Святая ноч*, а ў 1983 — зборнік гумарыстычна-сатырычных апавяданняў *Вада ўрэшаце*, у 1987 — паэтычная невялікая кніжка пад загалоўкам *Напевы*, у якую ўвайшлі дзве лірычныя паэмы *Святы лес* і *Смерць валошкі*¹. І гэта, бадай, усё, што паэтам выдадзена ў Польшчы, не лічачы перакладаў ягоных твораў на польскую мову ды паэтычнага зборніка *Кліч*, які ў канцы 1993 года нарэшце, пасля неймаверна доўгага прытрымлівання ў выдавецтве, з'явіўся ў Менску.

Паэтычныя творы Міхася Шаховіча ўражваюць мяне асабіста найперш эмацыянальнай стыхійнасцю, лірычнымі перахлёстамі. Гэтым ён у многім нагадвае манеру Алеся Барскага. Ягоная стыхійнасць — у паэтычнай стылістыцы, кампазіцыі, вобразнасці — часам як бы не спрацоўвае як трэба, як было б пажадана з пункту гледжання літаратурнай тэорыі і эстэтыкі. У некаторых месцах, датычыцца гэта асабліва твораў, сабраных аўтарам у першым зборніку *Прамінанне*, вершы засталіся, як мне здаецца, недапрацаванымі, з чужароднымі ім рытмічнымі ды інтанацыйнымі элементамі.

Аднак жа тыя ці іншыя „агрэхі” Шаховічавых вершаў не стрымліваюць наогул добрага ўражання ад прачытанага. У гэтых „незавершанасцях” гучыць натуральная эмацыянальнасць чалавека, загледжанага ды заслуханага ў прыгажосць роднага кутка, таго гнязда, якое сталася для паэта цэнтрам ягонага свету, адзіным жывым космасам. І як кожны цэнтр — гэта ўжо не звычайнае месца, але святое, сакральнае месца. Паэт знаходзіць для яго арыгінальныя вобразныя характарыстыкі: „зачараваны лес”, „святые лес”, „край бяскрайніх летуценняў”, „клубок навіты з думак пражы”. У гэтым цэнтры Шаховічавага свету ўсё ўжо асвенчана — такія рэаліі, як вокны вясковай хаты, парог, комін, плот; і такія, як шпакоўня на ліпе, і бот бацькі, і нават карова; асвенчаны акварэльныя вобразы таты і мамы, дзядулі

з бабуляй². І асвенчаны час. А святы, сакральны час гэта той час, калі лірычны герой вершаў знаходзіцца ў сваім цэнтры. Зараз, аднак, яго там няма. Ён на перыферыі часу, нібыта па-за часам, як бы ў іншым вымярэнні, „на чужыне”, — кажа паэт.

У паэтычным свеце Міхася Шаховіча чужому, гарадскому супрацьстаіць сваё, роднае, сялянскае³. Супрацьлегласць паказу нядобраму, брыдкаму, грэшнаму — добрага, прыгожага, святога характэрна ці не ўсёй творчасці „белавежцаў”. Беларuskія паэты ў Польшчы, вясковыя сыны і дачкі, апынуўшыся ў гарадскіх абставінах, адчулі вельмі выразна сваю інакшасць, сваю глыбокую непрыстасаванасць, сваю адметнасць не толькі культурнага ці сацыяльнага плана, але найперш псіхічна-духоўнага, эмацыянальнага. У сваіх творах якраз аб гэтай сваёй драме яны і гавораць рознымі галасамі: то ў форме часта азмрочанай рэзігнацыі і катастрофізму, як у творчасці Надзеі Артымовіч, то ў форме аўтаіроніі ці самапародыі, як у многіх вершах Алеся Барскага, то ў форме сузірання прыроды, адвечнай крыніцы асагоды для чалавека, што гоіць раздэртую душу, як у лірычных эцюдах Зосі Сачко.

Лірычныя паэмы Міхася Шаховіча *Святая ноч*, *Святы лес* і *Смерць валожкі* па-свойму драматычна адлюстроўваюць тую агульную для „белавежцаў” асаблівую нядолю.

Праз згаданую ўжо тут як бы хаатычную кампазіцыю твораў Міхася Шаховіча, дзе на вельмі малой прасторы выказвання напластоўваюцца самыя розныя задумы, аўтар гаворыць нам перш за ўсё пра чалавечую псіхалагічную калізію. Такія лексемы як „вечная боязь”, „распяцце”, „трывога”, „чаканне”, „нутраны крык” сведчаць аб загнанасці ўсіх сваіх злыбед менавіта ў душу, у мысль, у памяць. Вырашыць гэты канфлікт, гэты пракляты клубок супярэчнасцей, развязаць яго пры дапамозе інтэлекту няма магчымасці, таму што — як сцвярджае паэт — там, дзе цяпер ён знайшоўся, куды прывёў яго лабірынт дарог, душа раз’ядналася з розумам і целам. Няма ўжо адзінага су-

цэльнага чалавека, які — як калісь, у вёсцы — гарманічным спалучэннем сэрца, цела і розуму быў неад’емнай часткай жывой светабудовы.

З прычыны часта гвалтоўнага і штучнага, вымушанага перасялення з вёскі ў горад, з прычыны адрыву карэння, нутраны свет чалавека небяспечна звужаўся, пазбаўляючы яго надта патрэбнага для здаровай псіхікі штодзённага кантакту з навакольнай прыродай, з жывёламі, з аднавяскоўцамі. Гарадская паўсядзённасць, пастаянная ўцягнутасць чалавека ў складаны і непрадбачліва-зменлівы рытм жыцця спрычыняюцца да страты перспектывы ўласнага жыццёвага шляху. Чалавек пачынае жыць як у сне, нібыта збоч, на перыферыі жыцця ўласнай істоты-асобы, займаючыся нейкімі дробязнымі і часцяком зусім непатрэбнымі пытаннямі. Рацыяналізм і голы практыцызм гарадской, гарачлівай будзённасці амаль цалкам пазбаўляюць чалавека непасрэднасці суадносін сябе са знешнім светам.

Такі вось раз’яднаны з самім сабою партрэт нашага сучасніка, чалавека з нашага атачэння і малое ў сваіх лірычных паэмах Міхась Шаховіч. Ягоны герой, замкнёны ў гарадской кватэры, з любасцю вандруе ў думках у краіну свайго дзяцінства, у сваю снёную Аркадыю. Там калісь было, як вынікае і са зместу твораў Міхася Шаховіча і іх унутранага сэнсу, цудоўна, добра, цёпла, утульна, шчасна.

Што ж замянае паэту сягоння вярнуцца туды, на вёску? Апынуўшыся ў рэальнай прасторы свайго роднага куточка („Іду ў краіну сарамлівай маладосці„), святога месца, дзе вывелася ўжо, можа, трэцяе-чацвёртае пакаленне, ён чуе ў адказ на пытанне, ці пазнаюць яго землякі:

Не чулі
і не знаём.
Можа, і быў...
(*Святая ноч*)

Пачуўшы тое, ён амаль зняверваецца і ў самім сябе („Можа, я і той,/ Але няма спакою“), ён раптоўна усведамляе ўсі-

мі фібрамі свайго цела і душы, што ягоны свет даўно раска-
лоўся на свой, якога ўжо няма на зямлі, і на чужы, нутро
якога не можа прызнаць паэта сваім, родным, кроўным.

На родным парозе
Увесь час эмігрантам.
(*Святая ноч*)

Я
Сам сабе
Ужо не гаспадар
(*Святая ноч*)

Аднак для паратунку панылай душы, насуперак горкай
праўдзе і логіцы жыцця, лірычны герой паэм Міхася Шахо-
віча тым болей паддаецца вялікай спакусе ўяўлення „цу-
датворнага раю”. Калі мінае гарадскі дзень, „дзень маска-
радаў, дзень распяццяў”, для яго пачынаецца зноў і зноў
„святая ноч”, пачынаецца містэрыя пакланення першакры-
ніцы. Паэт піша:

Ноч!
Багіня душы!
Сваёй сілай чароўнай
Занясі мяне ў сон —
Краіну здароўя.
Пакуль сіла твая,
У сэрцы поўна надзеі.
Занясі
Мяне ў сон,
Да палёў снежна-белых.
Сэрца маё
Хай
Крыніцаю шчасця...
(*Святая ноч*)

На гарызонце
Лес Святы,
Надзея продкаў
І іх сіла.
Прыпынак
Стомленай душы...
(... ...)
Іду туды,
Іду напіцца,

Ачысціць
Душу здэзвянелую
(*Святы лес*)

Польскі пісьменнік Юзаф Крашэўскі калісь назваў Беларусь, краіну лясоў і балотаў, „журботнай Аркадыяй”. Аркадзійскі матыў роднага краю, як бачым на прыкладзе паэтычнай творчасці Міхася Шаховіча, неўміручы. І дзякаваць Богу. Не аднаму пакаленню беларускіх паэтаў бязмежная любоў да родных сялянскіх мясцін гаіла душэўныя раны, дыктуючы пафасныя строфы пра сваю несмяротную Аркадыю. У кожнага паэта яна свая, непаўторная. У аўтара *Прамінання* яна снёная. І снёная, што цікава, не ў вобразе нейкай канкрэтнай малой мясціны, якой папраўдзе была Вергіліева краіна спакою, але ў бязмежных, па сутнасці, касмічна-прыродных вобразах „святой ночы” і „святога лесу”. У гэтых паэтычных уяўленнях Міхася Шаховіча адлюстроўвалася своеасаблівая праява тугі за ладам і гармоніяй чалавечых адносін у атмасферы моцна сканфліктанай Польшчы сямідзесятых – васьмідзесятых гадоў. З другога боку, гэта былі ўцёкі ад драматычна-набрыньваючых нацыянальных і грамадска-палітычных праблем, якія з кожным годам, аднак, ставілі беларусаў Польшчы ў што раз больш пасіўнае становішча.

Непазбежнаму, відавочна, працэсу асіміляцыі беларускай нацыянальнай меншасці, незваротнай страце ёю культурна-духоўных вартасцей і чалавечаму прамінанню Міхась Шаховіч супрацьпастаўляе, як у сваіх найлепшых творах Віктар Швед і Алесь Барскі, ідэалізаваную і гэтым несмяротную паэтычную краіну, сваю Аркадыю, імкнучыся ў ёй вярнуцца да „прыроднага” настрою і самаадчування.

Гаварыць
Не ўмею
І не ўмеў
Я ніколі.
Маёй мовай —
Калоссе
І валожкі

У полі.
Має думкі,
Як сад
Усёзялёнай магноліі.
(Святы лес)

Przypisy

- ¹ Гл. інтэрпрэтацыю гэтых паэм: Teresa Zaniewska, *Paproć innym zakwitła*, [w:] Teresa Zaniewska, *Podróż daremna. Szkice o poezji białoruskojęzycznej w Polsce*, Białystok 1992, s. 101-107.
- ² Пра ix М. Шаховіч так гаворыць: „A przede wszystkim inspiratorami mojej twórczości byli: babcia, która długimi, zimowymi wieczorami, na ciepłym piecu, opowiadała bajki i niestworzone historie, jakich znała moc, dziadek, który uczył mnie poznawać otaczającą przyrodę, i mama, która prowadząc mnie w pole, opowiadała o świętych i mówiła o dobroci”, [w:] Teresa Zaniewska, *A dusza jest na Wschodzie. Polsko-białoruskie związki literackie*, Białystok 1993, rozdział *Poezji uczyłem się od pól, lasów i łąk. Rozmowa z Michałem Szachowiczem*, s. 107.
- ³ Пра разважанні аб паэтычным свеце М. Шаховіча гл. таксама: Jan Leończuk, *Próba portretu literackiego Michała Szachowicza*, [w:] *Zbliżenia. Portrety białostockich pisarzy*, Białystok 1990, s. 228-233.

„І дзверы зрабіліся сцяной”

(Катастрафізм у лірыцы Надзеі Артымовіч)

Надзея Артымовіч (нар. у 1946 г.) пачала пісаць вершы ў дваццаць тры гады. Мабыць, яна звярнулася да творчасці менавіта тады, як узнікла пільная патрэба ў адказе самой сабе на шчымлівы запыт: што далей, як, чым жыць? Гэтае пытанне можна назваць праблемай адаптацыі „шматлікіх адзінак” у вялікім, сучасным горадзе¹. Аднак найперш, відаць, тут трэба бачыць праблематыку жыццёва-экзістэнцыяльную, якую ставіла перад імі сама рэальнасць, бытаванне з сваёй анталогіяй і метафізікай.

Бацька Надзеі быў служачым кааператыва Сялянская самадапамога, маці займалася хатнімі справамі, якіх заўсёды дастаткова ў жанчыны, асабліва з дзецьмі ў хаце. Жылі яны наогул няблага. На той іх усталёўвалі ўзровень заробку бацькі як бы і хапала. Малодшую, чатырохгадовую Надзю (брат старэйшы на шэсць гадоў) вадзілі ў дзіцячы садок. У 1956 годзе, калі яна была ўжо вучаніцай трэцяга класа пачатковай школы, нечакана памёр бацька, і маці з дзецьмі давялося жыць толькі на мужаву пенсію. Скончыўшы пачатковую школу (1960 г.) і беларускі агульнаадукацыйны ліцэй у Бельску-Падляскім (1964 г.), Надзея не мела магчымасці вучыцца далей з матэрыяльных прычын. І таму дзеля звычайнага свайго хлеба надзённага яна пайшла працаваць некваліфікаваным рабочым у аптовы харчовы склад. Аднак у 1966 годзе Надзея ўсё ж паступіла ў Беларастоцкую двухгадовую настаўніцкую вучэльню, дзе займалася расійскай філалогіяй. Па заканчэнні навучання яна адразу здала ўступныя экзамены і стала студэнткай беларускай філалогіі Варшаўскага ўніверсітэта.

І тут, у Варшаве, дзе Надзея Артымовіч, прыгожая, чуйная дзяўчына, аказалася сам-насам з абыякавай да яе лёсу рэчаіснасцю, для „адзінокай сярод адзіноч”², як потым яна сама напіша пра сябе, усё пачало драматычна завязвацца ў тугі жыццёвы вузел: магчыма, што памылкі раней-

шыя і цяперашнія, добрыя і благія набыткі і ўсялякія выпадковасці, і, відаць, нейкая наканаванасць, якая — невядома чаму — стала раздаваць са сваёй калоды ёй карты толькі чорнай масці. Прынамсі, здаецца, так уяўлялася Надзеі. Яе раннія паэтычныя спробы паказваюць, што свядомасць маладой студэнткі хвалявалі тады па сутнасці адны і тыя самыя пытанні — „дзе мой час?“, „дзе мы, дзе ты, дзе я?“, „дзе нашае месца глыбокае, дзе нашыя сны спакойныя“, „дзе патанулі твае мары і думы?“.

Гэтакія фундаментальныя пытанні чалавечай экзістэнцыі датычыліся асобы, біяграфія якой на пэўным этапе страціла сваю як бы ранейшую натуральную стабільнасць, працягласць і кампазіцыю. У Бельску, сваім родным асяроддзі, Надзея Артымовіч была ўпісана ў кола сям'і, сяброў, знаёмых — непасрэдных удзельнікаў і сведкаў яе жыцця. Разам яны стваралі адну непадзельную супольнасць, жылі ў аднолькавых для ўсіх сацыяльных, і моўных, і побытавых умовах. А гэта якраз і будавала пачуццё бесперапыннасці яе жыцця, унутрана яго парадкавала, гарманізавала.

Ва ўмовах варшаўскай рэчаіснасці дагэтуляшняя суцэльная бацькоўска-хатняя біяграфічнасць пад уплывам хаатычнага прыросту новых перажыванняў, відавочна, рассыпалася і абярнулася ў фрагментарнасць, эмацыянальнае бязладдзе, у супярэчлівыя рознанапрамкавыя напружанні.

Пераезд Надзеі Артымовіч з Бельска ў Варшаву — гэта нечаканы для яе самой пераскок ад „знешняй“ біяграфіі як паслядоўнага „некантраляванага“ наступства здарэнняў да разгортвання глыбока рэфлексаванай унутранай, душэўнай біяграфіі. Вось тады і адбываецца ў будучай паэтэсы пераключэнне з усяго толькі простага перажывання свайго жыцця на ўспрыманне яго як канструктыўнага элементу эстэтычна-мастацкага свету. Менавіта ў Варшаве Надзея Артымовіч і пачынае сваю літаратурную дзейнасць; яна давярае свае думкі паперы, спрабуючы гэтакім чынам — праз творчасць — скласці, спраектаваць для сябе нейкі „жыццёвы план“, ужо на варшаўскім узроўні аб'яднаць зноў у адно цэлае сваю біяграфію шляхам асэнсавання, „разб-

пытання” таго клубка „недарэчнасці і сумнай смешнасці”, якім яна была ў той час сама для сябе.

Не вясковая, бо з блакітнага Бельска, дзяўчына-галубка, замкнёная ў клетцы Варшавы, у сваім першым вершы *Ой, ляцелі гусі* („Ніва”, 1970, 5 красавіка) марыць аб крылах:

Дайце нам гэтыя крылы
Мы ўзляцім
Над шырокім прасторам

Паэтэса летуценіць аб крылах, каб можна было свабодна, хутка і лёгка перамясціцца з небяспечнай зоны ў прыхільную прастору, з гора ў шчаснасць, як пералятаюць па клічу свайго беспамылковага інстынкту птушкі з свету малога (зямля) у свет вялікі (неба)...

Маладая паэтэса, надзеленая вострай аналітыка-праніклівай думкай, не спакушаецца, аднак, гэтай прыгожай ілюзіяй і далей, у прынцыпе, не развівае „птушынай” метафары. Яна ж добра ведае, бачыць, што

Свет вялікі
І мы без крылаў
(*Ой, ляцелі гусі*)

Паэтэса таксама цалкам цвяроза ўсведамляе, што „бяскрылая” яна не толькі ў прамым, але і пераносным сэнсе.

Не пашыбую птушкай
Я ў блакітны вырай —

піша Надзея Артымовіч у сваім другім раннім вершы *Чарнее ноч*. І яшчэ адно красамоўнае ні то прызанне, ні то жаданне з’явіцца ў пачатку яе творчасці: „мая надзея пасялілася/у вольнай птушцы” (*Паверхня маёй надзеі*), скажа яна. Аднак тая „вольная птушка” Артымовіч, хоць нібыта ў лёце, аказваецца ўжо ўшчэmlенай у сваёй самасутнасці — бо „аднакрылая” яна. Магчыма, таму паэтэса больш і не выкарыстоўвае гэтай наогул прывабнай паэтычнай сімволікі птушкі ў палёце і сімволікі птушыных крыл. Разам з тым, аднак, і прастора неба, якая для паэтаў усіх часоў была знакам чалавечай разняволенасці, свабоднага лунання, скіра-

ванасці ў светлае, радаснае, святое і аптымістычнае, для яе стаецца небам „цёмным”, „шэрым”, „квадратным”, „чужым”, „хворым”, „небам у павуцінні”, або толькі далёкім ідэалам, які будзе час ад часу прасвечваць ці прадчувацца ў яе паэзіі, вытрыманай наогул у чорна-белых танах.

Адным словам, ад светлай часткі свету Надзея Артымовіч нібыта нават праграмна адварочваецца на самым пачатку свайго творчага шляху. Эскпрэсіўна-лірычныя вершы-занатоўкі той ранняй пары даюць падставу меркаваць, што свае асабістыя клопаты спеючага ўзросту, якія супалі з жыццём у Варшаве, сярод атамізаванага грамадства, паэтэса ўспрымала як стан сваёй „бяскрыласці”.

Пад гэтым псіхалагічным націскам у яе прыкметна абвастраецца бачанне і ўспрыманне толькі тых, „што ўпалі на зямлю”, для якіх „няма зор, няма слоў, цяпер ногі ў попеле” і „дзверы зрабіліся сцяной”, і „макі без колеру”, і „сэрцы мёртвыя”, і „спалены цень надзеі”, і „перад табой папялішча”, і „нерухома стаяць мае дні”. Да „тых” належыць у першую чаргу, вядома, яна сама. Паэтэса запаўняе імагінацыйны свет сваім гіпертрафіраваным экзістэнцыяльным неспакоем. Яна замыкаецца ў гэтым свеце, у паэтычных сценах сваёй нешчаслівасці — такой вялікай, што яе праекцыя на будучыню літаральна паралізуе творчую волю і дзейнасць паэтэсы.

Ад дэбюту ў 1970 да 1978 года паэтэса апублікавала, не без старанняў сяброў-прыхільнікаў яе творчасці, усяго толькі шаснаццаць твораў. Вершы пісаліся ёю надта скупа. Да таго ж па-за так званым чыстым актам напісання далейшы лёс створанага, здаецца, мала цікавіў паэтэсу. Трэба меркаваць, што адбывалася гэта з прычыны атаясамлівання жыцця з творчасцю, іманентнай іх сувязі. Чым болей засланяліся паэтэсаю суверэнныя, унутраныя абшары яе біяграфіі, куды нікому нельга было нават наблізіцца, тым меней, праўдападобна, цікавіў яе патэнцыяльны чытач. Але тыя радкі, што аднак жа з’яўляліся з-пад яе пяра, як бы свядома шыфраваліся, і дзякуючы гэтаму ставаліся — на фоне беларускай паэзіі сямідзесятых гадоў — арыгі-

нальна шматзначнымі, нібыта творча „неразборлівымі”, „невывразнымі”, а тым самым і „адкрытымі” для ўсякай інтэрпрэтацыі³.

У 1972 годзе Надзея Артымовіч скончыла Варшаўскі ўніверсітэт і, нібыта працягваючы студэнцкае жыццё, жывучы сярод чужых людзей у нанятым пакойчыку, сем гадоў працавала перакладчыцай-дакументалісткай у Інстытуце прамысловага дызайну. На пачатку чэрвеня 1979 года яна, аднак, была змушана вярнуцца да цяжка хвораі маці ў родны Бельск-Падляскі, дзе ўладкаваўся інструктарам у Дом культуры. У 1982 годзе, неўзабаве пасля смерці маці, Надзея пайшла на пенсію.

Прыезд у родныя мясціны выразна творча актывізаваў паэтэсу. У канцы яшчэ 1979 года ў Беластоку выйшаў, у перакладзе Яна Леаньчука на польскую мову, невялічкі па аб’ёму зборнік яе паэзіі *We śnie w bólu słowa*. Праз два гады з’явілася беларускамоўнае выданне — зборнік вершаў *Роздумы*.

Гэтыя дзве аўтарскія кнігі Надзеі Артымовіч, як і ранейшыя часопісныя публікацыі яе вершаў, адразу прыцягнулі ўвагу крытыкаў сваёй незвычайнай тэматыкай і адметнасцю паэтычнага свету не толькі сярод „белавежцаў”, але і ва ўсёй сучаснай беларускай паэзіі. Праз расчараванне паэткі, яе самотнасць, меланхалічнасць, дэпрэсіўнасць, інтравертнасць, згушчанасць песімістычных элементаў і выкарыстанне чорна-белай кантрастнасці, яе „гвалтоўнае” каханне (без гармоніі душ, і таму з вершаў „тырчаць” адно змрочныя асколкі эратызму) як бы праглядалі некаторыя тыпалагічныя рысы „праклятых паэтаў”, якіх — пасля Ш. Бадлера, П. Верлена і А. Рэмбо, пачынальнай гэтай чорнай плыні ў еўрапейскай паэзіі, выразнікаў нязгоды з жыццём, прыхільнікаў адмоўнай свабоды, як назваў гэтых паэтаў-самагубцаў М. Хайдэгер — шмат аказалася таксама і ў польскай літаратуры⁴.

Своеасаблівая „праклятасць” з’яўляецца, праўдападобна, наогул неад’емнай часткаю кожнай творчай індывіду-

альнасці. І таму нічога дзіўнага, што такую „бяскрылую” паэзію Надзеі Артымовіч адразу пачалі спалучаць з польскімі „праклятымі” паэтамі — як, напрыклад, Галінай Пасьвятоўскай ці Рафалам Ваячакам, — бо сама паэтэса гэту сваю нібыта „праклятасць” *volens nolens* выстаўляе напаказ, робіць яе сэрцавінай свайго мастацкага свету.

Аднак далей гэтай канстатацыі ніхто не пайшоў, глыбейшых доказных аналізаў не праводзілася. І відавочна таму, што ў сэнсе генетычным — бадлераўска-верленаўска-рэмбодаўскім — аўтарка зборніка *Роздумы* „праклятаю” паэтэсаю наўрад ці ёсць. У генетычных *poetes maudits*, ці будуць імі французскія або польскія паэты, жыццё і творчасць былі адной густа замешанай, сканцэнтраванай дзеяй і разыгрывалася яна таксама па адзінай для ўсіх паэтаў чорнай плыні схеме: ад буйнага, трагічнага, інфернальнага кахання драма тая развівалася праз роспач у смерць. Прычым у смерць ніяк не літаратурную, не бутафорскую, а цалкам рэальную, якую яны сваімі паводзінамі яўна, выразна запрашалі, наклікалі на сябе. У найлепшым выпадку — паддаваліся яе „вызваленчай” ілюзіі. Генетычныя *poetes maudits* былі, такім чынам, „праклятымі” ў біяграфіі, лёсе, жыцці, бытаванні. А творы іх, мастацка і тэматычна разняволеныя, часта з дапамогаю самых найрозных наркотыкаў, адлюстроўвалі толькі нарастаючую, з вядомым сумным фіналам, чалавечую трагедыю. Адыходзілі яны з белага свету вельмі рана, недзе ў сярэднім за перавалам сарака гадоў, пішучы найцікавейшыя творы часта паміж пятнаццатым і дваццаць пятым гадамі свайго жыцця. Але, спяшаючыся жыць, яны ўмелі незвычайна тонка цаніць хвіліны адпушчанага ім існавання. Абвостранымі пачуццямі яны жыва ўспрымалі прыгажосць матэрыяльнага свету — ягоныя пахі, гукі-музыку, шматколернасць, чым яшчэ больш падкрэслівалі непазбежна-прагрэсіруючы разлад паміж сваім трагічным лёсам і акаляючай — імі і эстэтычна асвоенай — рэчаіснасцю. І пры ўсім тым біяграфія кожнага такога

„праклятага” паэта была ад пачатку да канца адной суцэльнай з’явай.

Жыццё і паэтычная творчасць Надзеі Артымовіч, у параўнанні з творцамі адмоўнай свабоды, значна дыферэнцыраваны. І ўжо хача б толькі з гэтай адной прычыны яна не ўпісваецца ў тое, сапраўды як бы кімсьці праклятае, іхняе кола „паскоранага” існавання, у тую іхнюю непераарыўную ахвярапатрабавальную літаратурную традыцыю, сутнасць якой вызначае „французская” паэтычная трыяда: трагічнае каханне — распач — смерць.

Адна з асноўных лірычных тэм Надзеі Артымовіч, якая магла б спалучыць яе вершы з плынню „праклятых паэтаў” — любоўная драма. Гэтая тэма праходзіць амаль праз усе яе творы варшаўскага перыяду. Праўда, драма кахання, любоўная калізія выяўляецца прыглушана, яна ўсплывае напавярх нейкімі адно мікравобразамі, абрыўкамі, выносіцца ў форме, ачышчанага ад эmfатычнай афарбоўкі, як бы іншасказання. Але нават і з такіх, раскіданых па тэкстах, паэтычных крупінак, пункціраў вырысоўваецца ўсё ж досыць выразная, хоць далёкая ад адназначнасці ў змесце, гісторыя той нібыта банальнай, тым не менш вельмі людскай і цалкам рэальнай жыццёвай драмы, якая здарылася паміж „я” і „ты”, драма са сваёй завязкай, імклівым развіццём, раптоўнымі двума кульмінацыйнымі момантамі (верхнім і ніжнім) ды шматлікімі развязкамі, што гучаць па ўсёй творчасці як рэха.

Вось рэканструкцыя гэтай драмы:

Мы маўчалі...

(... ...)

Мы баяліся люстар сваіх вачэй

Мы баяліся сваіх галасоў...

(Я помню)

Я бачу твае вочы-васількі

Шоўк твайго валосся

Вішнёвыя губы

Снежныя зубы.

Але не бачу твайго сэрца...

(У люстры вады)

Магу замяніць тваю восень
На зялёную ап'яnelую вясну
(... ...)
Але не магу вышаптаць
У цішыні лістападавай ночы
... кахаю цябе ...
(Магу табе падарыць)

Мы так блізка сябе
Як карань і зямля
Хустка ночы прыкрыла наша
Адно цела
Адно маўчанне.
Блізкасць...
Якія мы далёкія сабе...
А гэта першая наша ноч...
(Мы так блізка сябе)

Мы адкрылі ўжо
Таямніцу нашых сэрцаў
Нашых памкненняў,
Здавалася нам прыгожых і добрых
Але
Якія забілі нас
(Быў час)

Схавай свае словы
Што ранняць
Схавай свае вочы
Што не ўсё бачаць
Схавай свой смех
(Схавай свае словы)

І нават кветкі ад цябе
Гавораць — час расстацца
(Боль)

Адыходзіш
Так звычайна
(Так проста)

Незнаёмы падарыў мне сёння
Дзевяцімесячны каляндар
... без вясны ...
(Праплыла па вячэрнім небе)

Я
збіраю

макі
без колеру
(Я)

Сэрца
(...)
Цяпер
Ты мёртвае
(Сэрца)

Я не бачу зялёных дрэў
І неба блакітнага
І
Сонца.
Мой дзень стаў ноччу
А ноч
Днём
(Працяцела глыбокае рэха)

Мая душа
Усё чарнее
(Чарнее ноч)

Апранаеш штодзённа
Свой шкілет
У мары.
(Апранаеш штодзённа)

Перад табой папялішча...
(Ёсць бераг)

Нерухома стаяць
Маё дні.
Шчыліны ў часе
Усё большыя.
Мой каляндар
Патрэсканы.
(Нерухома стаяць)

Рад такіх вобразаў-развязак можна прадоўжыць. У параўнанні з „праклятымі паэтамі” Надзея Артымовіч, як бачым, ледзь дакрануўшыся да гарачага полымя першай любові, якая тут жа яе апякла, усё-такі выстаяла, вытрывала, не паддалася спакусе ўцячы ад сябе самой, адхінулася ад зманлівай адмоўнай свабоды. Тым не менш перажытае ўспрымалася ёю як катастрофа.

Адчуванне гэтай канкрэтнай падзеі ўнутранага жыцця як душэўнай катастрофы засталося б для паэтэсы, быць можа, усяго толькі надта інтымнай маргінальнай прыгодай, як перажываліся і таксама ж ходам абставін маргіналізаваліся такія псіхічныя струсы сотнямі іншых маладых людзей — калі б, аднак, тое адчуванне душэўнага катаклізму, зняпаду не разлілося так шырока, калі б не завалодала яно ўсёй яе свядомасцю ды не здэтэрмінавала цалкам яе паэтычнага светабачання. Ад эмацыянальна-разумовага цэнтара пачуццё катастрафізму разыходзіцца ў Надзеі Артымовіч усё шырэйшымі кругамі, ахопліваючы і „партрэт” самой паэтэсы (напр., „голос мой дзікі”, „даспяваю ў халодным валоссі”, „кульгаючы нясу сябе”, „цяпер ногі ў попеле”, „непатрэбнасць у маіх руках”), і „варшаўскія пейзажы” (напр., „горад пасолены глухатой”, „блудзім не знаходзячы вадапою”, „тут дарогі няма”, „А тут/ І спалены цень надзеі/ І сум/ І туга/ І збураны мары назаўсёды”), і краявіды родных мясцін (напр., „дом без даху”, „мёртвы дом”, „вокны ў доме хварэюць”, „закрываўлены брук змывае п’яны дождж”), і наогул жыццё прыроды (напр., „зоры ў пажарах”, „бяжыць вечар з хворымі вачыма”, „хворае неба”, „дрэва без караня”, „чорнае паветра”), і індывідуальны лёс чалавека (напр., „прыкідваемся жывымі істотамі перад сабою”, „заіржавелыя ноты нашых слоў”, „механічныя сэрцы паўтараюць свой цырк”, „жывеш у недарэчнасці і сумнай смешнасці”). У вершах перасоўваюцца і змешваюцца планы здарэнняў, фактаў, з’яў, яны трацяць свой ранейшы сэнс і ўся рэчаіснасць здаецца як бы нетрывалай, раздробненай на часткі. У такіх творах прычынна-выніковыя ланцугі абвіваюцца вакол саміх сябе ў форме спіралі, так што заціраецца іх лагічная чарговасць і часта „потым” апярэджвае „перад тым”. Бачым гэта ў такіх вершах, як, напрыклад, „Свет замкнуўся”, „час корміць тваю бяздомнасць”, „каляровыя вопраткі разрываюць паветра”, „над антыкварыятамі выказаных слоў”, „гэта амаль празрыстая раніца”, „на небасхіле рассыпаны пейзажы”, „кроў разліваецца ва ўспамінах”, „уцякаю ад вострай лагоднасці дня”, „ён замкнуў за сабой змучаныя дзверы”.

Згаданыя тут, як і шматлікія неназваныя, творы Надзеі Артымовіч спалучаюцца адзіным скразным матывам своеасаблівай безвыходнасці ў разбітым свеце і ствараюць замкнёнае цэлае. Інакш кажучы, паасобныя тэксты амаль не распазнаюцца, яны існуюць як маніфестацыя інварыянтаў аднаго вялікага яе паэтычнага выказвання-паведамлення.

Ідэя заняпаду, катастрофы ў еўрапейскай культуры з'явілася як рэакцыя на гегелеўскі гістарычны аптымізм, на ягонае перакананне, што светам і гісторыяй кіруе светлы розум і ў іх безупынна дзейнічае закон прагрэсу. Адным з найбольш уплывовых аправяргальнікаў такога погляду на гісторыю стаў А. Шпенглер (1880—1936). Сваёй кнігай *Змярканне Захаду* ён распачаў тую шырокую плынь у гістарыяфіласофіі, якую называюць гістарычна-культурным песімізмам. Следам за ім ідэю глыбокіх крызісаў духоўнай еўрапейскай культуры развівалі Х. Артэга-і-Гасет, М. Бярдзьеў, А. Тойнбі, а ў Польшчы М. Здзяхоўскі і Ф. Знанецкі. Да канцэпцыі набліжаючайся гістарычна-культурнай катастрофы і настрою песімізму звяртаюцца таксама і польскія літаратары — у міжваенны перыяд С. Віткевіч, Б. Ясенскі, У. Сэбыла, а затым у трыццатых гадах і паэты з групы „Жагары” (Ч. Мілаш, А. Рымкевіч, Е. Загурскі). З таго часу гэта ідэя трывала ўваходзіць у польскую літаратуру. Прадчуванні гістарычна-маральнага крызісу і катастрофы, спалучаныя з настроямі адчаю і няпэўнасці, песімізму і сумнення, неспакою і фаталізму, пранізваюць шматлікія творы амаль усіх выдатных польскіх пісьменнікаў, між іншых Б. Шульца, Ю. Чаховіча, М. Яструна, К. Галчынскага, Ю. Тувіма, Я. Івашкевіча, У. Бранеўскага, Т. Гайцы, Т. Бароўскага, Т. Ружэвіча, Т. Канвіцкага.

Адчуванне гістарычна-маральнай і культурнай катастрофы сталася таксама састаўной часткай светапогляду той генерацыі польскіх паэтаў, якія былі першым пакаленнем народжаным пасля другой сусветнай вайны. Яны заявілі аб сваёй прысутнасці на злome шасцідзесятых гадоў і засталіся вядомымі ў гісторыі роднага прыгожага пісьменства як „пакаленне 68”, або „пакаленне 70”, ці проста як

групоўка „Новая хваля”. Вяршыны перыяд іх дзейнасці выпаў на 1971—1976 гады.

Да гэтага пакалення „Новай хвалі” як бы належыць „генетычна” і Надзея Артымовіч — бо і яна нарадзілася адразу пасля вайны, і літаратурнай дзейнасцю пачала займацца недзе пад канец шасцідзесятых гадоў, і ўздым яе „катастрафічнай” лірыкі таксама супаў з уздымам творчасці „Новай хвалі”.

У новых, пасляваенных грамадска-палітычных умовах Польшчы катастрофізм паэтаў „Новай хвалі” меў, аднак, ужо іншы ўхіл і выяву, чымсьці ў іхніх папярэднікаў. Ён зводзіўся да паказу сітуацыі чалавека як асабліва драматычнай — з той прычыны, што — на іх думку — пад бесперапыннай пагрозай аказаліся цяпер незалежнасць і свабода асобы. Гэта ў значнай ступені абумоўлівала іх востры погляд на тагачасную рэчаіснасць, рэзкія выказванні і спрыяла ўзняццю гарачай экзістэнцыяльнай праблематыкі.

Надзея Артымовіч, вядома, не была звязана ні фармальна, ні нефармальна з названай паэтычнай групоўкай. Тым не менш яе творчасць тыпалагічна шмат чым блізкая літаратурна-эстэтычнай праграме „Новай хвалі”. Як і польскія паэты, аўтарка *Роздумаў* — паэтэса экзістэнцыяльных трывог. Як і яны, Надзея Артымовіч гаворыць непасрэдна, ад свайго імя, высоўвае наперад біяграфічнасць, звязвае яе з перажываннямі свайго пакалення. Як і яны, паэтэса стаіць на баку адзінкавага лёсу чалавека, бароніць права асобы на прыватнае выяўленне сваёй непаўторнай індывідуальнасці. Як для іх, так і для яе характэрна паэтыка выказвання „адным дыхам” і паэтыка „чыстага голасу”, якую належыць разумець як ачышчэнне верша ад традыцыйна-дэкаратыўных, устойлівых фразеалагізмаў.

Аднак пры ўсім тым падабенстве вершы Надзеі Артымовіч адрозніваюцца ад твораў згаданых польскіх паэтаў, насьцеланых таксама гістарычнай і нацыянальна-вызваленчай праблематыкай, найперш тым, што ў яе паэзіі гэты тэматычны абшар поўнасьцю адсутнічае. Відаць, таму яе паэзія

і звужаецца выключна да суб'ектыўна-экзістэнцыяльных праблемаў чалавека і таму, магчыма, набывае характар цэнтрабежнага катастрафізму. Ён разрастаецца ў яе за кошт самотнасці, расчаравання, страху, душэўнага болю, дэзарыентацыі і дэпрэсіўнасці, асноўваецца на псіхалагічным настроі няпэўнасці, трывогі, непрыкаянасці, зняверанасці. З верша ў верш праходзіць у яе матыў своеасаблівай рэзігнацыі. Ён выяўляецца, між іншым, у нагнятанні тых лексічных элементаў, якія нясуць на сабе значэнне пасіўнасці: *не дойдзем, не знойдзем, не ўчоем, не ўмеём, ніхто не скажа, маўчы, не гавары, схавай, гавару не, хопіць, не будзі, не палі, не думай, уцякаю, баюся, маўчу*. Гэта пасіўнасць з'яўлялася таксама вынікам адчування сваёй сацыяльнай выізалаваннясці, грамадскай адчужанасці, знаходжання паміж небам і зямлёй, светам вялікім і светам малым, клеткай і ракой, паміж тут і там, блізка і далёка, паміж станам птушкі і станам каменя, паміж тэатрам (маскарадным балем) і жыццём, адчуваннем як бы живу і не живу, паміж станам сну і явы. „Сон нясонны нясе ў нясон”, — гаворыць яна, але і: „Не думай, што выратуе цябе сон нясонны”. Невыпадкова ў ніводным яе творы амаль немагчыма дакладна злакалізаваць прысутнасць лірычнага „я”. Яно знаходзіцца проста ў нейкай прасторы без сцен, на нейкім скрыжаванні — ні то рэальным, ні то ўяўным.

Шар зямны і мы
такія малыя...
Страшна стаяць на скрыжаванні.
(Даспеў ледзяны агонь)

адзінокая сярод адзінокіх
кідаюся ў фіялетавы прастор
заснуць
(Над антыкварыятамі выказаных слоў)

Дзякуючы такой неакрэсленасці месцазнаходжання лірычнага „я” паэтычна-катастрафічны свет аўтаркі зборніка *Сезон у белых пейзажах* набываў сферычную форму. „Я ў крузе”, — гаворыць паэтэса. Неба, зямля, ноч, дзень,

дом, вуліца, горад, дарога і прытым паўсюдныя дзверы (дзверы „апошнія”, „змучаныя”, „першыя”, часам „дзверы празрыстыя”) — ключавыя словы ў паэзіі Надзеі Артымовіч. Яны ствараюць адно, тое самае семантычнае поле са значэннем абмежавання, несвабоды, пасткі, клеткі. І гэты свет бачыўся ёю, у адрозненне ад многіх польскіх паэтаў-катастрафістаў, з самай сярэдзіны, знутры, і ягоны цэнтр перамяшчаўся ўраз з перамяшчэннем паэтэсы. У гэтым вялікім і растружчаным свеце яна заставалася адна, у катастрафічным пейзажы, фактычна без шанцу і ахвоты ратунку, без волі да дзеяння, поўная экзістэнцыяльных трывог; без жадання звароту да трансцэндэнцыі, якая магла б абязбольваць самоту яе існавання, чым так выдатна падтрымлівала сябе, лячыла сваю душу, скажам, польская паэтэса Галіна Пасьвятоўска. Яна ж жыве ў свеце, дзе

злоўленая ілюзія ёсць праўдай нашай
так як кожная праўда ілюзіяй
(Пасля кожнага дня пытальякаў)

У тых вершах Надзеі Артымовіч, што вытрыманы ў цёмнай катастрафічнай танальнасці, прасторавай несвабодзе адгукаецца таксама і выразнае адчуванне несучэльнасці часу, як варожага ўжо чалавеку, непрыхільнага яму не-кантынуума. Ён для яе „адзінокі”, „стаіць”, „парэзаны”, „завялікі”, „стомлены”, а заадно ён і „не парá”, „і гэта не парá”, і „дзіўная парá”, а прытым „час усё меншы”, і „чорны час бялее”, і ён — гэта таксама „перадапошні дзень”, але

крылы дзён не падымаюцца да лёту
(На небасхіле рассыпаны пейзажы)

У паэтычным свеце Надзеі Артымовіч, у якім дэфармаваны час і прастора, парушаны прычынна-выніковыя сувязі, усё і ўсюды плыве, пераліваецца адно ў другое, перамешваецца, накладаецца, заціраюцца дагэтуляшнія іерархіі, граніцы, меры. І таму ў яе паэтычных творах у адным плане стаяць „ікона, месяц, адрас”, страх неразлучны са сном, бель зімы зліваецца з вершам, верш — з падарож-

жам-хваробай, і таму „час прыкрыты блакітам“, „іржа твой цень“, „ноч калыша кніжку“, „над салодкімі хвілінамі заткну-ты нож“, „на снаданне ілюзорныя партфелі змучаных скарбаў“ ці „раніца ў гасцініцы пахне адморожаным сэрцам“.

Такія і падобныя дэталі і вобразы, у якіх быў закладзены мікразмest набрыньваючага песімізму і фаталізму, адлюстроўвалі катастрофічнае бачанне паэтэсы. Яно ў яе найпаўней вызвалася ў форме як бы сюррэалістычна-наркатычных, выразна анірычна-фантасмагарычных, як на карцінах І. Босха, візарунках, дзе „крэслы ў тумане“, „жоўты вечер пад сталом“, „галодны сабака ў люстры“, „голас прышыты да сцяны“, „аднавокі месяц“, „вечар з хворымі вачыма“, „тонкія пальцы непрысутнасці“ і г.д. Ірэальныя відзенні, гэтыя састаўныя часткі яе шырэйшага катастрофічнага светапогляду, будаваліся вельмі частым выкарыстаннем паэтэсай няясных, унутрана нелагічных спалучэнняў слоў (аксімара-наў), дзякуючы якім яна прабівалася да нейкіх эсхаталагічных, скамплікаваных сэнсаў чалавечага існавання, ягоных складаных перажыванняў або стану рэчаў („майскі лістапад“, „чырвонае святло чарнее павуціннем“, „танец без крокаў“, „бязмежныя калідоры“, „сляпое люстра“, „музыка глухаты“, „сухое мора“, „сляды без слядоў“ і г.д.).

Гэтаму служылі і вельмі суб'ектыўныя паэтычныя сродкі Надзеі Артымовіч, уласцівыя толькі ёй эпітэты, метафары, параўнанні, напрыклад: „чужое паветра“, „сляпое маўчанне“, „самотная іржа“, „галодная поўнач“, „паўаслеплыя люстры“, „сталы цішыні“, „бязвокі гушчар“, „азёрная пасцель“, „хмары цішыні“, „ноч як парашок на боль зубоў“, „самотнасць як прыпеў“ або

І запах
Ніколі нерасцвіўшай кветкі
Насіць я буду.

(Чарнее ноч)

Праз гэтыя тропы ў вершах прабліскаюць новыя драматычныя значэнні, вылузваюцца ўсё тыя ж катастрофічныя

мікрасветы. Часам тут і там выплываюць фрагменты („пейзажы“) чагосьці, што па сваёй прыродзе ніколі не можа выявіцца, выйсці наверх, уфармавацца — як, напрыклад, пачуццё настальгіі, задумення, прадчування, надзеі або маўчанне ці, урэшце, штосьці для чытача — і, пэўна, для самой паэтэсы — яшчэ невядомае, што хаваецца за неразгаданымі сімваламі: „трэцяе маўчанне“, „перадапошняя старонка трэцяй кніжкі“, „перадапошні дзень“, „перадапошнія колеры“, „апошняя маска“.

Гэтае катастрофічнае светабачанне, неўратычныя настроі і прадчуванні Надзеі Артымовіч, выказаныя ёю ў арыгінальных вершах, паэзіі згушчанай, цёмнай танальнасці і безвыходнасці, адлюстроўвалі ў значнай ступені сітуацыю шматлікіх прадстаўнікоў яе пакалення, народжанага адразу пасля другой сусветнай вайны. Яны, у сутыкненні з польскай культурай і гарадской цывілізацыяй, якая „паразітычна высмоктвала правінцыю, падмацоўваючыся рэшткамі яе найлепшых людзей”⁵, лічачы кожнага, хто хацеў застацца па-за ёю самім сабою, ворагам і чужым, — усе яны блага, проста хваробліва перажывалі сваю сацыяльна-грамадскую адсталасць і нацыянальна-рэлігійнае адрозненне. З цягам часу, аднак, кінутыя ў свет, завіслыя паміж сваім і чужым, звыкаліся... і знаходзілі сваё месца ў жыцці.

Пасля 1956 года, асабліва ў шасцідзiesiąтых – сямідзiesiąтых гадах, у польскай паэзіі адным з дамінуючых сталася Сартраўскае светаадчуванне, якое грунтавалася на адмаўленні свету ў сэнсе. Для тых творцаў, што паспыталі якраз гэтай філасофіі і праз яе ўжо бачылі ў жыцці і рэчаіснасці адно бяссэнсіцу, усё стала раптам балюча смутным і злавесным, а іх творы запоўніліся хваробамі (гл. польскі турпізм), распаччу і безнадзейнасцю. Так пачынаўся для шмат каго шлях у катастрофізм. Паэтычная свядомасць, „пашкоджаная” філасофіяй катастрофізму, развіваецца, аднак, амаль выбухова, імгненна ахоплівае ўсё новае і штораз шырэйшыя прасторы, урываецца ў сацыяльна-побытавую рэчаіснасць, закранае культурныя, гра-

мадскія, палітычныя з’явы. Яна „распаўсюджваецца” ў нап-
рамку ўсеагульнага непрыняцця цывілізацыйнага аптыміз-
му, наіўнай веры ў прагрэс, у „светлую будучыню”. Але ад-
начасна стымулюе адмову ад якога-небудзь дзеяння і нао-
гул актыўнай прысутнасці самога творцы як суб’екта гіста-
рычнага працэсу, а гэтым самым і паскорвае адыход ад лі-
таратурнай дзейнасці. Бо, апісаўшы па-свойму і да канца
катастрафічны свет і месца чалавека ў ім, паэты гэтакай
арыентацыі маглі, па сутнасці, займацца ўжо толькі аўта-
стылізацыяй або звычайна капітуляваць перад сабой, каб
не паўтараць саміх сябе, што і мела месца (напр.,
Ст. Чыч).

Творчая біяграфія Надзеі Артымовіч таксама ілюструе
сітуацыю, калі катастрафічны погляд хутка вычэрпвае свае
літаратурна-эстэтычныя рэсурсы (невыпадкава яе паэтыч-
на-уяўны свет мярцвее, ягонымі атрыбутамі стаюцца: па-
пялішча, заіржавелы гадзіннік, разбітая маска, сляпыя
сметнікі, маўклівыя цені, папярковыя птушкі, лабірынты ву-
ліц, шэрае неба, пад якім „ты прызвычайўся тут нават/ Да
сваёй смерці...” ды ўжо „мёртвы мозг цяжыць/ трохвуголь-
нікам молатых каменяў/ Пульс перастае біць”; і невыпад-
кова яна адчувае, што трапіла ў „залежнасць” ад такога
„пункту гледжання”, і што для яе ўжо і сама „паэзія — гэта
пастка”⁶, і прымушае яго носьбіта замоўкнуць, схавацца
ў маўчанне. Верная свайму ўнутранаму творчаму голасу,
у адным з апошніх вершаў паэтэса і гаворыць, як бы пад-
сумоўваючы пройдзены шлях:

я ніколі нічога не сказала нікому
я нямая
(... )
мяне амаль няма
(У сваіх кароткіх вершах я нічога не гавару)

Што ж, на гэтым месцы трэба было б паставіць канца-
вую кропку, шкадуючы, вядома, аб адыходзе ў маўчанне
таленавітага мастака беларускага слова, каб не адна ўсё-

такі істотная акалічнасць. У чорна-снёных творах Надзеі Артымовіч там-сям з'яўляўся і прасвечваўся светлымі плямамі, усё адзін і той жа, другі свет — жывы, радасны, цэласны свет роднага кута, роднага парога, бацькоўскага дому, Бельска. Іншы раз ён выяўляўся водсветам пары дзяцінства („ты сніш Далёкае дзяцінства“), *Сіняй гары*, або мільгаў як *матчына крыніца*, *мая зямля*, *прыстань* ці проста як „там“. Гэты родны кут, захаваны ў памяці, меў для паэтэсы, відавочна, калі яна была ў Варшаве, прысмак зямлі страчанай, але ж і зноў абяцанай: усе добрыя намеры, усе шчаслівыя дні меліся споўніцца ў будучыні і менавіта там, у яе ўласнай Ітацы: „чырвонай ніткай надзеі/ пазначым/ новы краявід“, „ізноў/ разліецца спакой“, „Заменімся мы/ У пералівістыя колеры/ Або ў кветкі/ Або ў птушкі/ Або ў песні“, „Мы створым музыку“. Гэта мела стацца ў жаданай будучыні, разумедай як вяртанне „туды“, „там“:

Там маё месца
Дзе ходзяць цені маіх продкаў
Там маё месца
Дзе родная хата прыснула над вадой
Там маё месца
Дзе блізкія дзеляцца духмяным хлебам
(*Калі загіне сон*)

У будучыні, разумедай і як сваё выратаванне:

вярнуцца туды
пакуль вены яшчэ не парваліся
пакуль у кроплі жыцця
не ўсміхнулася смерць
(*З небяспечнай лёгкасцю летняй пары*)

Вось чаму, калі аўтарка зборніка *3 неспакойных дарог* толькі ўспамінала сваю „зямлю абяцаную“, амаль што адразу ўсюды ў вершах з'яўляўся прышлы час. Ён ставаўся яе нейкай неадчэпнай ідэяй, насланнем, і яна як у трансe паўтарала ягоныя імёны: *распалю*, *склічу*, *палічу*, *павяду*, *укіну*, *гляну*, *абніму*, *заслухаюся*, *схаваю*, *намалюю*, *раздзялю*, *скіну*, *пайду* і г.д. І сярод яе катастрафічных душэўных пейзажаў раптам усплывала вось такое прызнанне:

Бельск
мой хлеб і вада
ты ўсё бліжэй
бліжэй
бліжэй...
(Сон уцякае)

Вярнуўшыся, здавалася б, у выратавальнае роднае гняздоўе, Надзея Артымовіч піша, аднак, зноў цэлы шэраг драматычна-песімістычных вершаў, якія паўтаралі ранейшы матыў безвыходнага, беспрасветнага становішча лірычнага „я” ў растружчаным свеце; цяпер нават у яшчэ больш згушчанай, хваробліва-эмацыянальнай афарбоўцы — кантрастнай чорна-белай або жоўтай („жоўтае паветра”, „жоўтае лета”, „жоўты касцюм”, „жоўты вецер”). Усімі гэтымі вершамі з „нізкім даляглядам”, дзе няма выхаду з замкнёнага і вузкага кола спраў і адчуванняў, паэтэса імкнула, пра што была сказана, у маўчанне.

І фактычна, замоўкнуўшы на мінорнай ноце, Надзея Артымовіч тым не менш у Бельску-Падляскім памалу, але ўсё выразней і шырэй адкрываецца для пазітыўных думак і перажыванняў. У адным з лепшых сваіх вершаў, якім яна адкрывае сабе, несумненна, новы шлях у паэзіі, паэтэса — спавядаючыся — гаворыць

Г’ю прагна
Як цудадзейнае лякарства
Тваё неба мой Бельск
Затрымаў ты для мяне
Свой час
І свеціць ясна
Тут
Мой промень.
(Г’ю прагна)

Як бачым, паэтэса стаецца дарагі цяпер гарманічны, светлы космас (неба, час, сонечны промень і цэнтральны пункт гэтага новага свету — *Бельск* ствараюць ужо адно цэлае; „і цэлы свет — сімфонія”, скажа яна ў творы *У руках*

нашых), і яна ўпісваецца ў яго, прымае „як лякарства”, ба-чыць у ім вялікі сэнс, бо, як піша:

Салёнымі жменьмі дажджу
Ты абмываеш
Чужую вопратку
Сваіх дзяцей...
Разаграваеш іх скамянелыя сэрцы
Адмыкаеш іх зашнурованыя вочы
Развязваеш іх спутаныя рукі...

(П'ю прагна)

Светлымі думкамі і пачуццямі пра свет і месца чалавека ў ім пранізаны, акрамя цытаванага вышэй, таксама вершы *Сёння мне ўспомнілася, Свет укінуты ў бельскую казку, У руках нашых, Нечакана, Не гавары, Ікона і У Бельску старая музыка*. У іх Надзея Артымовіч перамагае ў сабе экзістэнцыяльны катастрафізм шляхам эстэтызацыі і нават сакралізацыі бельскай рэчаіснасці. Паэтычную прастору ў гэтых новых, нешматлікіх яшчэ творах ствараюць ужо зусім іншыя лексемы, такія, напрыклад, як: „сонца і май”, „іскры надзей”, „дзяцінства ў зялёных лугах”, „шчаслівыя зоркі”, „поўнае лета”, „яснасць родных вокан”, „блакітны ра-нак”, „акіян хараства”, „царква”, „малітва”, „лагодны час”.

Адным словам, Надзея Артымовіч, у адрозненне ад многіх „праклятых паэтаў” і паэтаў-катастрафістаў, якія не маглі — з розных прычын — пераступіць Рубікон, знайшла ў сабе шмат сіл, каб адкрыць для сябе новую творчую пер-спектыву і заставацца надалей адной з арыгінальнейшых беларускіх паэтэс нашага часу.

Przypisy

- 1 Ю. Туронак, (уступнае слова), [у:] Надзея Артымовіч, *Роздумы*, Беласток 1981, с. 3.
- 2 Цытаты з вершаў Н. Артымовіч даюцца без спасылкі на яе зборнікі.
- 3 Дзякуючы выкарыстанню „моўных раздарожжаў”, „асацыятыўных палёў”, або проста шматзначных, „адкрытых” паэтычных паведамленняў, як называе гэта семіялогія, паэтыка твораў Надзеі Артымовіч сугучна з найбольш прадуктыўнымі пошукамі сучасна-га еўрапейскага мастацтва.

- ⁴ Гл.: Jan Marx, *Legendarni i tragiczni. Eseje o polskich poetach przekłetych*, Warszawa 1993.
- ⁵ Artur Hutnikiewicz, *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia*, Wydanie trzecie, Warszawa 1974, s. 33.
- ⁶ „Poezja — to matnia”. Mówi Nadzieja Artymowicz, [w:] Teresa Zaniemska, *A dusza jest na Wschodzie. Polsko-białoruskie związki literackie*, Białystok 1993, s. 97.

KANUNIKAT.ORG

Сямейны партрэт крынкаўцаў з аўтарам на першым плане

(Штрыхі да творчай біяграфіі Сакрата Яновіча)

I

Літаратурная творчасць Сакрата Яновіча — найбольш прыкметная з’ява сярод беларускага прыгожага пісьменства ў Польшчы. Вядомы ён не толькі як празаік, але і як адметны эсэіст, публіцыст і перакладчык¹, а таксама і грамадска-палітычны дзеяч. У гэтых сваіх амплуа Сакрат Яновіч мае неаспрэчныя дасягненні, кожная з ягоных роляў пасобку магла б стацца прадметам змястоўнага аналізу.

Літаратурна-псіхалагічны партрэт Сакрата Яновіча мігціць шматлікімі адценнямі напрацаваных значэнняў. У ягонай творчасці, як у фокусе, перасякаюцца прамяні, відаць, многіх жанравых, стылістычных і канцэптуальных пошукаў „белавежцаў” — ад паэтычнага сузіральна-пасіўнага прыродаапісання праз быццёвую прозу да востра выказанай беларускай паставы ў публіцыстыцы і праграмных палітычных дэкларацыях, што, у сваю чаргу, дазваляе бачыць у той ягонай творчасці рэцэпцыю тых важкіх, істотных ідэй, якімі жыло, якімі жыве беларускае насельніцтва Польшчы пасляваеннага перыяду. Прычым творчасць тая — разамкнутая ў сумежную, польска-беларускую нацыянальную рэчаіснасць — не суцішае нашых адносін да свету, да грамадскіх, палітычных, нацыянальных, рэлігійных спраў, а хутчэй за ўсё іх раз’ятрае, развярэджвае, прымушае над імі яшчэ і яшчэ раз задумацца.

Зараз кожная гаворка пра творчасць Сакрата Яновіча непазбежна цягне за сабою цэлы шэраг жывых, актуальных літаратурных і пазалітаратурных праблем, якія — як тыя кругі на вадзе — хутка расходзяцца ад вузкага цэнтра, ад літаратурнага аб’яднання „Белавежа”, дзе выпяваў талент пісьменніка, да самых розных аспектаў прыгожага пісьменства, беларускай культуры і нацыянальнага жыцця.

Шырокая беларуская тэматыка, закранутая пісьменнікам, не магла быць незаўважанай польскімі крытыкамі і перакладчыкамі. У творчасці Сакрата Яновіча ім чуюцца выразная рэпрэзентацыя новай, адраджэнскай Беларусі, і таму нічога дзіўнага, што на ягоныя творы і асобу аўтара польскія даследчыкі стала звяртаюць увагу².

Насустрэч гэтай папулярнага беларушчыны, беларускіх спраў, беларускай літаратуры ў польскім друку пайшоў і сам пісьменнік. Не шкадуючы свайго творчага імпульсу, ён многа часу аддае пашырэнню ў Польшчы асноўных ведаў пра беларускі народ — ягоную трагічную гісторыю і высокую культуру.

З гэтых разважанняў Сакрата Яновіча з’явілася ў 1987 годзе, напісаная спецыяльна для польскага чытача, кніга-эсэ *Białoruś, Białoruś*³, кніга шырокаведомая, вакол якой у свой час разгарэліся добрыя і нядобрыя страсці-„напасці“⁴. Пісьменнік пайшоў амаль на спаборніцтва з дагэтуляшнімі інтэрпрэтатарамі гісторыі Беларусі. Паддаючыся свайму нястрымнаму тэмпераменту палеміста, спецыяльна дзеля чытацкага рэзанансу завастраючы многія праблемы, ён папракаў польскіх гісторыкаў, публіцыстаў і палітыкаў у саветызаваным разуменні гісторыі беларускага народа і спрошчаным, кан’юктурным падыходзе да польска-беларускіх гістарычных і сённяшніх узаемадачынненняў.

Помняцца мне тыя нашыя добрыя, бо маладыя гады, канец шасцідзiesiąтых, сёння аддалены ад нас так, што здаюцца старажытнасцю. Тады толькі што з’явілася выпешчаная Сакратам Яновічам, вынашаная ім самім на сваіх руках, па беластоцкіх і варшаўскіх друкарнях, першая ягоная кніга *Загоны*⁵. Гэта была кніга прозы. Яе адразу вельмі цёпла ўспрынялі свае і чужыя — чытачы, крытыкі, пісьменнікі, перакладчыкі. Сапраўды, на фоне тадышняй нашай усё яшчэ аматарскай творчасці, асабліва ў прозе, лірычныя мініяцюры Сакрата Яновіча, сабраныя ім у кнігу, вылучаліся мастацкай арыгінальнасцю стылю і светаўспрымання. А што найважней для аўтара і, вядома, усяго „белавешскага“ асяроддзя — гэта была першая цэласная кніга мастацкай прозы.

Неспадзяваны для самога аўтара *Загонаў* паспяховы кніжны дэбют (1969 год) выразна падбадзэрыў яго. Свайму пісьменніцкаму нараджэнню, сваёй жыццёвай акрыленасці ці не тады ён знайшоў у расейскіх выслоўях вельмі трапны выраз, які любіў час ад часу і пазней паўтараць у коле сяброў: „Не думал жить хорошо, но пришлось”. Вядома, не пра матэрыяльны бок думаў Яновіч, але пра свой статус у грамадстве, пра высокі статус пісьменніка.

Тым выслоўем, а яно значыла таксама: не думаў быць пісьменнікам, аднак прыйшлося ім стаць, Сакрат Яновіч праводзіў мяжу паміж сваім першым, далітаратурным перыядам біяграфіі, і перыядам другім — перыядам цэласнага творчага памкнення, калі гэтаму адзінаму ўжо занятку ён раптам падпарадкаваў усе іншыя магчымыя ў той час ва-рыянты свайго жыцця.

Апублікаваныя экскурсы Сакрата Яновіча ў сваю біяграфію адно пацвярджаюць, што гэтае „не думаў быць пісьменнікам” — надта рэальны факт ягонай псіхалагічнай сітуацыі, факт, з якім ён жыў да паўналецця.

У інтэрв’ю польскаму часопісу „Integracje” ён гаворыць пра гэта: „Толькі пасля прыезду ў Беласток, каб вучыцца ў сярэдняй школе, я даведаўся, дайшло да маёй свядомасці, што я — беларус. (...) А потым, пасля заканчэння тэхнікума, калі працаваў электраманцёрам, мне неяк трапіў у рукі нумар „Gazety Białostockiej” з аб’явай па-беларуску. Гэта мяне цалкам ашаламіла. Гэта ж значыла, разважаў я тады, што і газеты могуць друкаваць на такой мове; што гаворыць ёю не толькі вёска, людзі з Крынак, але і „вучоныя”, разумныя рэдактары, калі ўжо па-беларуску нават у газеце... Вось тады ўжо канчаткова прачнуліся мае зацікаўленні беларускай мовай, культурай. (...) А ў тым часе вырашылі, аб чым я нічога не ведаў, выдаваць у Беластоку часопіс на беларускай мове; гэта мела быць „Ніва”. Камплектавалі рэдакцыйны калектыў. (...) У „Ніве”, куды мяне запрасілі супрацоўнічаць, а для мяне гэта было абсалютна нечаканае вылучэнне, я працаваў перакладчыкам. І вось гэтакі занятка і прабудзіў ува мне пісьменніцкую цягу”⁶.

У тым жа 1956 годзе, калі Сакрат Яновіч быў прыняты на працу ў рэдакцыю „Нівы”, ён і дэбютаваў як празаік-навеліст⁷. Аўтару было ўсяго дваццаць гадоў. Праміне яшчэ даволі шмат часу, пакуль не з’явіцца ягоная першая кніга, згаданыя *Загоны*.

У гэтым запозненым кніжным дэбюце была, відаць, закладзена ўся Яновічава невыпадковасць пісьменніцкага лёсу. Інакш кажучы, хто так позна ідзе ў абдымкі зусім нежартаўлівай літаратуры, падпарадкоўваючы ёй усё астатняе, той ідзе з нутранаго прымусу — і ідзе назаўсёды і цалкам.

Нарадзіўся Сакрат Яновіч 4 верасня 1936 года ў мястэчку Крынкі, Сакольскага павета, у беднай рамесніцкай і селянскай сям’і. Быў ён першынцам і, відавочна, улюбёным маладой мацеры. Яна, жадаючы сыночку лепшай долі, пра якую ведала з чутак і непасрэдных расказаў бывалых людзей, і дала свайму дзіцяці, каб быў разумнікам, кніжнае імя Сакрат.

Закончыўшы ў 1950 годзе пачатковую школу ў родных Крынках, ён і падаўся, як тады пасля вайны многія сыны і дачкі малаземельных сялян і рамеснікаў, чые варштаты працы былі зруйнаваны, у пошуках таго лепшага жыцця — у шумны, вялікі, як магнітам прыцягаючы да сябе маладых і здаровых людзей, Беласток. Праўдападобна, як і бацькі ягоныя, ён марыў хутка здабыць канкрэтную, добрую прафесію, каб можна было застацца ў горадзе, моцна стаяць на сваіх нагах, працаваць і сваімі рукамі карміць сябе і сваю сям’ю. У 1951—1955 гадах Яновіч вучыўся ў Электрычным тэхнікуме. Пасля заканчэння тэхнікума ён адразу атрымаў штатную пасаду электраманцёра, у баваўняным перапрацоўным камбінаце „Фасты”. Тут яго і знайшоў Георгій Валкавыцкі, галоўны рэдактар „Нівы” і прапанаваў перайсці на працу ў рэдакцыю газеты. З 1956 года Сакрат Яновіч становіцца супрацоўнікам першага ў Польшчы беларускага штотыднёвіка і працуе ў ім журналістам да 1970.

Сямідзесятыя гады ў біяграфіі пісьменніка — гады пакутлівага спозненага сталення, навёрстання неабходных для журналісцкай дзейнасці і творчай працы шырокіх ведаў. У 1968—1973 гадах ён з’яўляецца студэнтам-завочнікам

факультэта польскай і славянскай філалогіі Варшаўскага універсітэта. Новыя прачытаныя кнігі, універсітэцкія дыскусіі, непасрэдныя сустрэчы з многімі варшаўскімі літаратурамі адкрывалі яму вочы на невядомыя раней далягляды даўняй і блізкай рэчаіснасці. За выказаныя ў прыватным лісце Аляксею Карпюку свае меркаванні аб дзейнасці Чырвонай Арміі падчас вайны⁸, на пачатку 1970 года Яновіча выкінулі з радыё Польскай аб'яднанай рабочай партыі і аўтаматычна, вядома, з працы ў рэдакцыі газеты.

Дзесяць гадоў яму прыйшлося перабівацца то на хлеб чорнарабочага, то інструктара проціпажарніцтва, бяспекі працы, асветы. У 1981 годзе яму было дазволена, ці то для суцяшэння, ці можа хутчэй на здзек, працаваць у сваёй „Ніве”, але толькі тэхнічным рэдактарам. Папрацаваўшы там з мусу пару гадоў дзеля хлеба надзённага, у 1988 годзе ён, аднак, пакідае гэту пасаду і з таго часу жыве вольна і незалежна.

Зараз Сакрат Яновіч — аўтар не адной кнігі прозы; большасць з іх была напісана ім па-польску або апублікавана толькі ў перакладзе на польскую мову⁹. Яго творчасць мае рысы наватарства. Яно не толькі ў мастацтве слова, якім самаствараецца і непасрэдна з'яўляецца, не толькі ў „непадабенстве” з агульнаспавядаемымі зараз ідэямі адраджэнства, але таксама і ў своеасаблівай канцэпцыі чалавечага лёсу.

Ключ да мастацкага свету Сакрата Яновіча ляжыць у ягонай біяграфіі, прычым не ў біяграфіі пазнейшага перыяду¹⁰, нават не сямідзесятых гадоў, з іхнімі новымі наростамі драматызму, калі ўжо сфармаваны пісьменнік трапіў у шпарка працуючую палітычна-міліцэйскую малацілку. Як мне здаецца, уся дагэтуляшняя творчасць аўтара *Самася* і *Доўгай смерці Крынак* ствараецца на падмурку ягоных дзіцяча-юначых здзіўленняў перад нязвыкласцю матэрыяльнага свету і хараством самаіснай прыроды. Адначасова яна замешана на рашчыне асабістых драм і псіхічных мікракатаклізмаў, перажытых ім у раннія гады і выразна прысутных у ягоных творах. Менавіта гэтыя два моманты рашуча паўплывалі на ягонае фармаванне як творцы. Яны развялі па супрацьлеглых вуглах дабро і зло, жыццё і смерць, брыдоту і хараство,

хама і пана, вёску і горад, цывілізацыю і натуру, лічынку і матыля. Адсюль у прозе Сакрата Яновіча з'яўляюцца героі, так бы мовіць, з лічынкавай стадыі існавання — брыдкія душою і целам, пакрыўленыя, пакалечаныя жыццём людзі, дрэнныя „асобені”, якія даюць волю інстынктам, з вострымі, падчас хваравітымі, непрадбачанымі рухамі. Адсюль, відаць, таксама і спецыфічная трактоўка жанчыны ў яе яшчэ да-матылёвай іпастасі; адсюль несумненна і настойлівае памкненне партрэтызаваць крынкаўскіх тыпаў — паэтызуючы, аднак, толькі некаторых з членаў гэтай сям'і, а большасць усё-такі паказваючы як бы ў стылі Мадыльяні. Адсюль таксама і дамінанта этычнага пункту гледжання, які, выступаючы ў шматлікіх мікравобразах, стварае выразную ідэю „марнатраўнага” сына.

Праблема блудных сыноў, што адыходзяць са сваёй хаты, пакідаюць айчыну, ідуць множыць славу і дабрабыт іншых народаў, моцна вяжа Сакрата Яновіча з той беларускай традыцыяй, якую запачаткаваў В. Дунін-Марцінкевіч.

У творчасці Яновіча праблема „марнатраўнага” сына прадстаўлена ў момант адыходу сына з дому, калі за ім наўздагон чуюцца яшчэ бацькоўскі праклён альбо тужлівая перасцярога. Праўда, за „блуднікамі” ідзе пісьменнік іх следам і далей, каб выявіць іх жыццёва-этычную памылку, іх спаўзанне ў перыферыінасць, у вырачэнства, сервілізм, гістарычнае бяспамяцтва, калі ў іх руках і на душы застаецца адзіны ўжо і апошні козыр: драпежнасць, хамства.

Адначасова з тым вобразам беларускага тутэйшага „марнатраўнага” сына ёсць у лірычных мініяцюрах вобраз сына застаўшагася ў хаце, пры бацьках, улюбёнага ў сваё, нават дэманстратыўна падкрэсліваючага сваю прывязанасць да нацыянальных каранёў. Але тым героем найчасцей з'яўляецца апаэтызаваны *porte-parole* самога аўтара.

II

Улетку 1992 года хтосьці прывёз у Беласток толькі што выдадзеную ў Менску кнігу *Самасей* Сакрата Яновіча.

Сесці за чытанне я адразу пабойваўся і адцягваў гэта з дня на дзень, таму што чытаныя раней творы Сакрата Яновіча, асабліва апублікаваныя на польскай мове аповесці *Ściana* і той жа *Samosiej* (вядомыя мне яшчэ ў машынапісным варыянце) неяк тады, у палове сямідзесятых гадоў, не супалі з маім настроем, не адпавядаючы, мабыць, майму светаразуменню. Можа таму, што польская рэчаіснасць другой паловы сямідзесятых і на пачатку васьмідзесятых гадоў так хутка і бессаромна агольвала палітычна-грамадскія праблемы, так шпарка ішла наперад, што аярэджвала ўсю мастацкую літаратуру таго часу, у тым ліку і Яновічавы спробы адлюстраваць, схапіць у лёце тую хутказменлівую рэальнасць. Не, не літаратура, якая сама не паспявала за жыццём, але якраз само жывое цячэнне грамадскага жыцця захапляла і трывожыла, бударажыла нервы і напружвала волю. У параўнанні з гэтым прыгаданыя аповесці Сакрата Яновіча, з іх польскай моваю, былі — на мой эстэтычны густ — як люстэркі ў цыркавым мястэчку смеху.

Аднак тое было са мною даўно, звыш дваццаці гадоў таму. У іншую маю і за вакном эпоху. Цяпер жа штодзённа глядзеў на мяне, як напамін таго першага чытацкага вопыту, прамавугольнік неразгорнутага беларускага выдання *Самасея*. Ён сачыў за мною, і я ведаў, што другое чытанне, другая „сутычка” з ім мяне ўжо не абміне. Дык чытаць было мус. Мус — і цікавасць! Бо за той час, пакуль *Самасей* адлежваўся ў глыбокіх шуфлядах менскага выдавецтва, Сакрат Яновіч паспеў напісаць і апублікаваць па-польску яшчэ некалькі кніг, і сталічныя крытыкі, а за імі і нашы беларускія прырэдакцыйныя кругі загаварылі пра аўтара *Загонаў* як пра найбольш таленавітага ды вядомага беларускага пісьменніка ў Польшчы.

Я стаў чытаць — і ахаў ад задавальнення: даўненька так у смак не чыталася па-беларуску! Урэшце я папытаўся сябе самога: кім жа з’яўляецца С. Яновіч як прэзаік? Пісьменнікам сучаснасці ці адлюстравальнікам мінулага? Літа-

ратарам з зацятасцю публіцыста ці аўтарам сацыяльна-сентыментальных аповесцей? Лірыкам, які стварае легенду беларускай Ёкнапатафы-Крынак, а, можа, маралізатарам альбо стойкам местачкова-вясковага паходжання, які ведае цану ўсякай утопіі і кпіць у вочы з яе прыхільнікаў, з сябе самога дый з кожнага, бо ўсё на свеце адно горкага смеху варта?!

Польскія даследчыкі ўпісваюць творчасць Сакрата Яновіча ў сялянскую плынь польскай літаратуры, берагі якой вызначаюць В. Мысльіўскі і Ю. Кавалец. Аўтар *Самасея*, аднак, пры кожнай нагодзе падкрэслівае, што вучыўся ён у такіх „настаўнікаў” як І. Бабель, Б. Сандрар, Э. Хэмінгуэй, Л. Талстой, як бы маўляў: мая творчасць не адчыняецца сялянскім ключом.

Творчасць Сакрата Яновіча не паддаецца простаму ўпарадкаванню і аналізу; замутнены ў яго прынцып храналогіі ды заадно разамкнёныя звонні станаўлення індывідуальнасці. Пісьменнік сам воляй-няволяй ускладняе спасціжэнне яго творчай эвалюцыі, паўтараючы, перадрукоўваючы, спалучаючы ў кнігах тэксты з розных перыядаў. Ён паўтараецца тэматычна і праблемна — як бы хоча сказаць сабе, нам і ўсяму свету нешта сутнаснае, што яму, аднак, так і не ўдаецца выявіць. І ён зноў абірае шлях па тым самым крузе.

Усе творы Сакрата Яновіча (аповесці, апавяданні і лірычныя мініяцюры: апошні жанр за Янам Леаньчуком часам называюць „сакраткамі”, аднак гэты тэрмін тэарэтычна неабгрунтаваны) маюць уласцівую толькі ім унутраную дынаміку. Усімі імі рухае адзін своеасаблівы мастацкі механізм: яны ствараюць адну цэласнасць і напоўненасць. І аповесць *Самасей*, і змешчаныя ў той самай менскай кніжцы апавяданні, з якіх — як сцвердзіў аўтар — добры шматок было напісаных значна пазней, чым аповесць, выглядаюць аднак як сіямскія сёстры: адно ў іх цела і кровазварот — тая самая структура апавядання, тая самая кампазіцыя, сюжэты, геаграфія, героі, мова і той самы ідэагра-

фічны каларыт. Значыць, менскае выданне *Самасея* не парушае агульнай карціны дагэтуляшняй Яновічавай творчасці і яе станюўчай ацэнкі.

Тым не менш якраз *Самасей* канцэнтруе ў сабе найбольш вартасныя рысы прозы Сакрата Яновіча. Рэтраспектыўна твор гэты зырка асвятляе ўсё раней ім напісанае і стаецца для большых ды меншых па жанру яго літаратурных твораў надта патрэбным кантэкстам. Вось таму і варта да гэтага кантэксту наблізіцца, унікнуць у яго вобразную архітэктоніку, каб зразумець сэнсы, выказаныя аўтарам *expressis verbis* і не выказаныя, але створаныя ім незалежна ад ягонай творчай задумы.

Аповесць *Самасей* пісаў Яновіч у другой палове сямідзесятых гадоў, у іншай, чым зараз, на двары эпосе. Пісаў супраць той эпохі. Як свой пратэст. Аднак, здаецца, не прадбачыў такой хуткай матэрыялізацыі сваёй нязгоды, сваіх сцішаных „пажаданняў”. А можа тыя прадчуванні былі? Ці маецца іх след на старонках твора? Радыкальны палітычна-грамадскі і гаспадарчы пераварот, распад сацыялізму раптоўна дэкампрэсіраваў многія праўды, выкінуў за плот шмат розных ключоў-ідэй, адмычак-вартасцей. Праўда, з той папярэдняй, разбуранай рэчаіснасці вылушчваецца зараз зноў нешта фантастычна-заалагічнае, тым разам з ярлыком капіталізму, у сваёй існасці людзям невядомае і многім неўспрымальнае. Аднак у перспектыве гэтага ўсё ж такі нечага новага, іншага, неапазнанага, усе культурныя факты, створаныя ў перыяд нашага нібы-сацыялізму, у тым ліку і *Самасей* Сакрата Яновіча, выразна мяняюць сваю ранейшую падсветку. Магчыма, менавіта ў тым прычына, што ў зыначанай атмасферы з любасцю чытаецца тое, чаго дасюль нельга было і дзесяці старонак асвоіць.

Па жанру *Самасей* — гэта аўтабіяграфічная аповесць. Амаль усе прэзакі выкарыстоўваюць фактуру свайго жыцця як матэрыял для пабудовы мастацкіх сюжэтных ліній, фабульных калізій. Адны распавядаюць пра тое ад свайго

аўтарскага імя. Іншыя хаваюцца за прыдуманымі героямі. Сакрат Яновіч засланіўся сваім *porte-parole* Андрэем Антошкам (і Юркам у навелцы *Таня*). Хтосьці, асіліўшы кніжную мудрасць, мог бы спаслацца на тэорыю і сказаць, што літаратурнага героя ў ніякім выпадку нельга атаясамліваць з аўтарам, нават калі яны аднолькавыя, як блізныя.

Яно-то так, але не ў выпадку гэтага і некалькіх іншых твораў Сакрата Яновіча. Ён уключае ў жыццёпіс Андрэя Антошкі (як і Юркі) такія факты і дзеі, насычае яго такім адметным лірызмам, такімі яскравымі дэталямі, што адразу і беспамылкова распазнаецца ў ім сам аўтар ды ніхто іншы. Мала таго, выглядае, як мне здаецца, што С. Яновічу хочацца, каб ён, „чалавек з прастромленай душой”¹¹, быў распазнаны ў сваіх героях іменна як Сакрат Яновіч. У тым значэнні Андрэй Антошка не мае „незалежнага” ад аўтара свайго аўтаномнага жыцця. Але гэта не загана, бо Андрэй — жывы герой, асоба дынамічная, са складаным нутраным светам і вялікай амплітудай псіхікі; гэта дапытлівы назіральнік і „на сваю руку” даследчык. Даследчык самога сябе ў першую чаргу. Удумваючыся ў сваё паходжанне, аналізуючы спробу выбіцца ў людзі, ён трапляе ў палон пачуцця прыніжанасці — сацыяльнай, грамадскай, нацыянальнай. „Захварэўшы” сам на ідэю прыніжанасці, Андрэй змог убачыць гэту хваробу і ў іншых людзей. „Народ мой хворы”, — кажа ён і мроіць пра іншыя грамадскія суадносіны: „Стварыў бы малюпасенькую, ціхапальмавую сваю дзяржаву. Іс-навала б яна ўдалечыні ад свету, далёка ад хаосу...” На шчасце, гэта толькі літаратурныя летуценні пра „сваю дзяржаву”. І дыктуе іх уяўленню „беларуская хвароба”.

Хвароба гэта мае ў Сакрата Яновіча канкрэтныя назвы. Усіх іх тут няма патрэбы занатоўваць, таму што, як ні мяркую, сходзяцца яны клінам на „праклятым” Беластоку. Населены ён, паводле аўтара *Самася*, „людскімі вывараццямі”, „плебеймі кіраванымі страхам”, натоўпам „пастухоў-здзеяў”, „парабкаў-гультаёў”, „краўцоў-гарбацікаў”, „шаўцоў-п’яніцаў”, „крамнікаў-ашуканцаў”. Вока ў вока стрэнешся тут

з „асобенем”, „абібокам”, „бадзяжнікам”, „ботам”, „булавой”, „белакаўнерыкам”. На паверхні грамадскага жыцця дзейнічае тут „балван”, „бугаіна”, „вулічнік”, „выскачка”, „гарэлачнае брацтва”, „дуралоб”, „дзялец”, „дурань”, „звалота”, „забойца”, „збалвень”, „ідыёт”, „камердынер”, „круцель”, „ламарэнда”, „лыч”, „людзік”, „лаханда”, „мужычка”, „няўдайла”, „паскуда”, „падмятайла”, „пляткар”, „падлюга”, „палавецкі твар”, „падонак”, „падлыгач”, „прайдоха”, „паскуднік”, „падшыванец”, „паганец”, „рабатай”, „разява”, „сука”, „свіння”, „смургель”, „хамула”, „целяпень”, „ціхман”, „ціха памешаны”, „цваны госць”, „чарнамазы”, „шафярняк” ды шмат хто яшчэ. З іх выветрылася — як піша аўтар — сялянскасць, яны збіваюцца на чужы лад, жывуць як бы часова, ліхаманкава, бы на нейкім этапе з ліхога ў добрае ці з добрага ў ліхое. Гэта ўцекачы ад чагосьці свайго, адкінутыя ад поля і хлява ў горад, дзе „выгадней, смачней, бяспечней”; „бядота халерная пры грашах, але без душы”. Пісьменніка непакоіць тое, што кожны з іх хоча быць панам. „Не дай Бог, каб мужык панам стаў”, — выказвае сваю думку Андрэй Антошка. Бо ён бачыць, што сваёй мэты „мужыкі” спрабуюць дасягнуць пры дапамозе мардабаяў, гвалтаў, крадзяжоў, гешэфтаў, здрад і разбэшчаных маладзіц. Нічога дзіўнага, што пасярод такога непрылюднага зборышча дамарослы філосаф і аналітык „Андрэй Антошка сядзіць у Беластоку і ледзь з духам жыве!” Хоць ён таксама не мешчанін, як і тыя, за кім ён сочыць. Прышэлец ён. Прыбежнік. Антошка мае свае карані ў вёсцы. Аднак ён — іншы! Іншы таму, што ён неаднойчы выязджаў з вёскі, але так і не змог з яе назаўсёды выехаць-уцячы. Дый не хоча ён гэтага, для сябе не хоча. На прыкладзе тых іншых, што ўцяклі, ён бачыць, як дасюль, здаецца, нормальныя вясковыя людзі, пераехаўшы жыць у Беласток, здраджваюць элементарнай чалавечнасці, губляюць сваю нацыянальную адметнасць, схіляюцца да подласці. Андрэй Антошка не любіць за гэта горад. Ненавідзіць яго — і без горада ўжо жыць не можа. Вось чаму амаль усю сваю ўвагу аўтар аддае яму.

Канфлікт паміж вёскай і горадам, як адрознымі культурнымі сферамі, вядома, мае сваю глыбокую традыцыю ў літаратуры і польскай, і беларускай. Класічнае беларускае прыгожае пісьменства, заснаванае на народным светаўспрыманні, ідэалізуючае фальклорныя вытокі, пабудавана на выразным супрацьпастаўленні „хвораму” свету гарадскога абывацеля натуральнага свету вяскоўца. Гэтая адметная рыса беларускай літаратуры (праз творчасць К. Чорнага, І. Мележа, В. Адамчыка, І. Пташнікава, В. Карамазава і інш.) і плынь сялянскай польскай прозы, відавочна, не магло не паўплываць на Яновічаву агульную задуму твора *Самасей* і ў прыватнасці на ягоную своеасаблівую варажасць да Беластока.

Не менш істотнай падставай, каб маляваць горад фарбамі вечарова-трывожнымі і згушчана-чорнымі, была ягоная псіхалагічная сітуацыя ў перыяд працы над аповесцю. Як вядома з біяграфіі пісьменніка, менавіта тады Беласток балюча адштурхнуў ад сябе таго, хто калісь, скончыўшы пачатковую школу ў Крынках, у пошуках лепшай долі, ірвануў у жаданы горад — як піша Сакрат Яновіч — напразткі, „праз гушчарэвіну”, ноччу. І вось ваяводская партыйна-ўрадніцкая вярхушка паказала яму сваю „справядлівую” руку, каб памятаў — пазбаўляючы яго працы. І суседзі, і нядаўнія добрыя знаёмыя, і зусім блізкія людзі, сябры, што пераходзілі на другі бок вуліцы, убачыўшы пакаранага „адшчапенца” — усе яны аднолькава аказаліся непрыхільнымі да яго. Агульным іх тварам, „агіднай мордаю” ставаўся, варажнеючы да яго, той жа Беласток.

Варта тут прыгадаць і яшчэ адну крыніцу адмоўных адносін Сакрата Яновіча да Беластока і ў нейкай ступені да ўсёй, так сказаць, беларускай Беласточчыны, да ўсяго насельніцтва беларускіх вёсак, якое пры У. Гамулку і Э. Герэку хлынула ў гарады. Цураючыся свайго паходжання, піша аўтар *Самасея*, яны станавіліся „хамамі на паркеце”. Іхняя

дэградацыя, на думку пісьменніка, пачыналася якраз з комплексу прыніжанасці.

Стэрэатыпна-адмоўнае бачанне Беластока як горада адсталлага, гаспадарча і культурна запозненага ў развіцці, увёў у польскую мастацкую літаратуру і публіцыстыку беларус па месцы нараджэння, знакаміты пражак Мельхіёр Ваньковіч. За ім выказалася негатыўна аб горадзе Марыя Дамброўская, якая назвала Беласток сметнікам, месцам, выклікаючым агіду. Затым сацыёлагі, між іншымі Уладзімір Паўлючук, гэтакія адносіны да Беластока пашырылі на ўсю беластоцкую зямлю. Адмоўны пункт гледжання сістэматычна распаўсюджваў беластоцкі часопіс „Кантрасты” — калі ягоным галоўным рэдактарам стаў Клеменс Кшыжгурскі. Гэта быў, як тады гаварылі, парашутыст, з Вроцлава, і яму было напляваць на тую ж Беласточчыну: яму ўсё роўна было, чым займацца — ён прыехаў рабіць сабе палітычную кар’еру. „Кантрасты” ў шматлікіх рэпартажах (у 1968 годзе ў Беласток прыехала група журналістаў, чалавек пяцьдзесят, „зацікаўленая” культурным узроўнем гэтага рэгіёна) загаварылі пра „чужых людзей” Беластока, пачалі паказваць тутэйшых жыхароў вёсак не інакш як у вобразах бушменаў, як экзотыку „задрыпанцаў на задurіu”, як культурны і цывілізацыйны нібыта анахранізм.

Усе тыя рэпартажы, без выключэння, былі інспіраваныя актуальнай грамадскай сітуацыяй краіны і з’яўляліся непасрэдным палітычным заказам. Іх аўтары былі махавым колам тагачаснай палітычнай гаспадаркі, так званай новай стратэгіі развіцця Польшчы сямідзесятых гадоў. Менавіта тады выйшла вельмі шмат крытычных матэрыялаў пра Беласточчыну. І тыя янычары Герэка дабіліся свайго: у Беластоку пачало функцыянаваць „пачуццё горшасці”.

Такім чынам, калі пасля шостага з’езда Польскай аб’яднанай рабочай партыі ў 1973 годзе ваяводскім сакратаром партыі ў Беластоку стаў З. Куроўскі, фацэт з цэнтральнай Польшчы, а ў 1974 годзе „Кантрасты” ўзначаліў яго калега К. Кшы-

жагурскі, вобраз Беласточчыны ў прэсе і сродках масавай інфармацыі мяняецца радыкальна на горшы. Гэта тады, рэалізуючы *przyśpieszenie białostockie*, знішчылі не толькі амаль усе малыя рэчкі, але і вялікія: Нарву і Бебжу, іх прыродныя вадасховішчы, архітэкттуру гарадоў і вёсак, атруцілі глебу і вадду. Гэта тады гістарычныя і культурна-нацыянальныя катэгорыі цалкам падпарадкавалі катэгорыям эканамічным. Гэта тады таксама ў „Кантрастах” дый у часопісах цэнтральнай Польшчы з’явіліся рэпартажы „o wcieleniu się tutejszych grup etnicznych w polską społeczność narodową”.

У 1978 годзе пад рэдакцыяй К. Кшыжагурскага выйшла кніга рэпартажаў *Odejście od nas wszystkie strachy*. Адным з аўтараў гэтай кнігі быў Сакрат Яновіч. Ён апублікаваў у ёй свой рэпартаж *Po drodze nam było do miasta*. Над ім вісела тады, як ён сам піша на 356-й старонцы, адна ідэя (якую — дадам ад сябе — палякі прышчапілі і да беларускай душы, прымушаючы гэтым самым ненавідзець свой краявід, сваю малую айчыну), ідэя-ўтрапёнасць паходжаньня, комплекс нацыянальнай прыніжанасці. А *Самасей*, над якім аўтар працаваў у другой палове сямідзесятых гадоў, як памятаем, і пабудаваны якраз на падмурку той самай прыніжанасці. Вось як разважае галоўны герой аповесці: „Ён (Андрэй — Я. Ч.) яшчэ не адчуваў гаркаты ад перажытага, не разумеў, што кожны чалавек бывае не тым, кім хацеў бы ў жыцці сваім быць. Бывае тым, кім дазволена яму быць”; „Жыву з няясным адчуваннем недахопу нечага самага важнага”; „Усё-такі мы самасеі...”

Вядома, нельга атаясамліваць барабаншыкаў Герэка, усю гэту прыкантрастную брацію, што кіравалася палітыкаю аднанацыянальнасці польскай дзяржавы, з поглядамі Сакрата Яновіча на тутэйшыя нацыянальныя праблемы. Аднак жа на аповесць *Самасей* падае доўгі цень непрыхільнасці да Беластока і яго шматлюднай беларускай грамады таксама і ад „Кантрастаў” палітыкана К. Кшыжагурскага.

Тым не менш вобраз гэтага як бы адчалавечанага Бела-стока ў аповесці напісаны С. Яновічам таленавіта, па-ма-стацку пераканаўча. Такім здэфармаваным бачыць і пера-жывае горад Андрэй Антошка, цэнтральны персанаж тво-ра. Яго псіхалагічны партрэт аўтар стварыў з вялікай сама-аддачай. Праўда, у паводзінах Андрэя можна ўгледзець некаторыя рысы герояў Джорджа Оруэла і Франца Кафкі, аднак ён, так сказаць, тыповы герой беларускай літарату-ры. Літаратуры разняволенай, такой, якой яна павінна быць на сваім новым этапе развіцця.

Вобраз Андрэя Антошкі настолькі складаны і шматзначны, што сустрэча з ім можа выклікаць самыя нечаканыя ацэнкі і асацыяцыі. На літаратурным семінары „Белавежы” ў свой час У. Рубанаў, аўтар прадмовы *Пасеянае талентам* да менскага выдання *Самасея*, выказаў думку, што Антошка — чалавек псіхічна зломаны, асоба зашораная, у якой няма ста-ноўчых рысаў характару: увесь ён перакошаны ў недахоп. І што ён — тыповы прадстаўнік сацыялістычнай сістэмы жыц-ця, яе ўвасабленне. І што, маўляў, савецкія беларускія пісь-меннікі намацвалі такога героя, але так і не змаглі паказаць такога чалавека з-за пільнасці цензуры.

Чалавек у сацыялізме, тым сацыялізме, якім ён быў апошнія семдзесят гадоў, становіўся перш за ўсё чалаве-кам стадным, выпрэпараваным з індывідуальнай адмет-насці: паводзінамі, эмоцыямі, думкамі ён рабіўся падоб-ным на тысячы іншых. З такіх „тысяч” складаўся адзін тата-літарны чалавекападобны арганізм. Тым часам Андрэю і вясковым людзям, хто астаўся ў вёсках, і тым, хто пае-ліўся ў блокавых кватэрах „вялікага горада Бела-стока”, надта цесна, ой як цесна ў сацыялізме. Цесна душэўна. У аповесці кожны з іх мае не абы-якую прыкмету, кожны з характарам. Усе героі С. Яновіча, разам з Андрэем Ан-тошкам, не пагаджаюцца са згладжваннем іх буйнай нату-ры прыватнікаў, прыхільнікаў вольнай жыткі. Таму, аказаў-шыся па розных прычынах у горадзе, адны дзічэюць, дру-

гія душэўна і фізічна хірэюць, трэція проста чэзнуць у гарадской ананімнасці. Словам, усе прападаюць так ці інакш, бо генна яны не ў сілах прыстасавацца да сацыялістычна-гарадскога жыцця з яго практыкай ураўняльнасці.

Не, Андрэй Антошка, ні ў якім выпадку не з'яўляецца прадстаўніком сацыялістычных адносін, сацыялістычнага грамадства. У ім, наадварот, адлюстроўваецца чалавек вольнага ладу. Вольнага ад якіх-небудзь сістэм, стэрэатыпаў, догм. У таталітарных сістэмах грамадская, агульная думка, гэта і „мая” думка, грамадскія пачуцці гэта і „мае” пачуцці; грамадства цалкам акрэслівае — праз дазіраванне мовы, традыцыі, асветы, масавай інфармацыі — усё маё духоўнае жыццё. Я, маё прыватнае я, было нічым. Адзінка — нуль! Антошка, не да канца разумеючы вонкавы свет, які рухаецца на яго, не пагаджаецца з гэтай „прыгожай” рэчаіснасцю і супрацьпастаўляе ёй, як абарону сваёй чалавечай індывідуальнасці, нечаканыя адмоўныя дзеянні або ўчынкi, якія з'яўляліся ягоным адказам на благія ўздзеянні знешняга свету: „абыякавасць”, „белую гарачку”, „баязнечу”, „гнеў”, „глум”, „грубіянства”, „дурасць”, „жаласлівасць”, „жах”, „злосць”, „зайздрасць”, „зласлівасць”, „зласонне”, „лізунства”, „плач”, „пазяханне”, „перапуд”, „праклён”, „пагарднечу”, „раздваенне”, „страх”, „смутак”. Ён часта пацее і мае вялікую задаволенасць ад сытай ежы. Гэта рыса, узятая як бы з Ф. Рабле, таксама ж пратэст супраць адладжаных грамадскіх паводзін, што прымусам згладжвалі натуральную розніцу паміж людзьмі.

Ці Андрэй Антошка псіхічна зламаны герой? І ці характар яго перакошаны ў недахопы? Зламаны ды перакошаны, мабыць, з пункту гледжання сацыялістычнай маралі. А ў сапраўднасці ён — асоба ў меру хворая, у меру здаровая; ён у меру дарослы і адукаваны, але і ў меру захоўвае прывабнасць дзіцячага погляду на свет, падлеткавай наіўнасці (адна з прыкмет гэтага: многія з'явы і прадметы здаюцца яму вялізнымі, хоць яны па свайму памеру „нармальныя”, нап-

рыклад: кулачыска, сабачыска, Беласточыска). Ён таксама ў меру насычаны жыццём, глыбока разумее розумам, што для яго, як і для кожнага іншага чалавека, існаванне пад сонцам — зусім выпадковае, „не зусім каб патрэбнае”, і ён жа ў меру чапляецца за тое жыццё, усё шукаючы ягонага сэнсу („Чаго я варты?”, „У чым каштоўнасць майго жыцця?”, „Якімі словамі паведаміць вам аб гэтым?”). Галоўны герой *Самасея* — амаль вучоны, назіральнік, каго нялёгка абхітрыць нават найбольшым хітрунам з вуліцы ці — так яму здаецца — следчым з міліцыі. Ён стварае моцныя лагічныя канструкцыі, але ў той самы час ён карыстаецца ў зносінах са знешнім светам шырокім спектрам іншай, пазаразумовай, пазавербальнай чалавечай актыўнасці — снамі, настроямі, пачуццямі, эмоцыямі, прадчуваннямі.

Гэтых так званых „у меру” прыкмет характару Яновічавага літаратурнага героя можна было б дадаваць яшчэ і яшчэ. Але і на падставе прыведзеных добра відаць, што Андрэй Антошка — чалавек не схематычны, не падпарадкаваны нейкай назойлівай ідэі, а герой амбівалентны, як большасць нармальных людзей, кінутых у соцыум. Раптоўнай, здаровай пераменлівасцю, адначаснай дыхатоміяй паводзін, сваім усім нажытым нутраным вопытам, душэўным жыццём ён супрацьпастаўляецца іншым героям аповесці, якія, пераехаўшы жыць у горад і адмаўляючыся ад ранейшых духоўных, нацыянальных патрэб, хутка пераўтвараюцца ў прадметы, рэчы, у *homo consumens*.

Андрэй Антошка, як і Сакрат Яновіч, з’яўляецца выхадцам з Крынак. З аповесці вынікае, што адзін і другі выраслі з той сваёй роднай калыскі, перараслі яе. Андрэй-Сакрат, пасля столькіх гадоў жыцця па-за Крынкамі, у Беластоку, выразна ўзмужнеў душэўна і інтэлектуальна. Ён ужо не той, якім быў калісьці. У люстэрку да шаленства ўсё-такі ўбогай гістарычнай прасторай сваёй „калыскі” Андрэй дакладна бачыць, наколькі ён сам для сябе самога стаў больш складаным і загадкавым, як і той свет, у якім жыве.

Не, ён не выракаецца свайго гнязда, як зрабілі многія, уцякаючы абы далей ад саламяных стрэх. Наадварот, Андрэй-Сакрат адчувае сваю віну, свой сыноўні доўг перад месцам нараджэння, малой айчынай. І таму пачынае вывучаць яе гісторыю. Так з'яўляецца ў аповесці другі, глыбейшы план. Андрэй-Сакрат дбайна звязвае ў адзін вузел усенькія кускі і кавалачкі быццёйнасці — сваёй, сваіх знаёмых і іншых людзей-крынкаўцаў. І заўзята развязвае гэты вузел-клубок жыцця, каб хоць крыху ўразумець мала-вялікую гісторыю Крынак і тую тайніцу чалавека, якая схавана ад яго ў ім самім. І нямілы яму Беласток ён унутрана гатовы пакінуць, каб, сплачваючы той доўг, завяршыць шлях, які займеў для яго форму круга.

Як бачым, галоўным, стрыжнявым сюжэтам аповесці *Самасей* Сакрата Яновіча, на маю думку, найлепшага твора пісьменніка, з'яўляецца самаразвіццё нутранага свету, рост псіхалагічнага „я” Андрэя Антошкі. У ім аўтар канцэнтруе свой асабісты жыццёвы лёс і вопыт, які быў і ёсць лёсам і вопытам не толькі аднаго яго пакалення.

Мне даспадобы беларускія сінякі на душы гэтага літаратурнага героя — душы як бы няпоўнай і дробязной, неспакойнай, блізу падзення, і даспадобы жывое шуганне ў ім неўтаймаванага жыцця, прасветленыя, лірычныя думкі аб людзях і іх свеце. Я часта бачу падобных да яго на вуліцы.

Przypisy

- 1 Janka Bryl, *Witraże*, Warszawa 1979; Aleksy Karpiuk, *Raj w Wierszalinie*, Białystok 1993.
- 2 Zob. np.: Henryk Bereza, *Na pograniczu*, „Tygodnik Kulturalny”, 1973, nr 40; Jan Kurowicki, *Świat jako mała wioska*, „Nadodrze”, 1978, nr 3; Zygmunt Trziszka, *Sokrata Janowicza wiersz prozą i proza wierszem*, „Fakty 79”, 1979, nr 32; Adam Michnik, *Białoruska ballada*, „Zeszyty Literackie”, Paryż 1985; Krzysztof Sacharczuk, *Białoruskie doświadczenie pogranicza w ujęciu Sokrata Janowicza*, „Przegląd Humanistyczny”, 1990, nr 10; Lidia Wójcik, *Bez namaczania*, „Polityka”, 1993, nr 45; Paweł Łukowski, *Na pograniczu dwóch tożsamości*, „Pomerania”, 1994, nr 4; Wiktor Woroszyński, *W małej ojczyźnie Sokrata Janowicza*, „Rzeczpospolita”, 1994, nr 6-7.VIII.

- 3 Warszawa 1987.
- 4 Zob. np.: Marek Karp, *Krynki — obcość i bliskość*, „Więź”, 1987, nr 4; Jerzy Tomaszewski, *Pozostać Białorusinem*, „Polityka”, 1987, nr 41; Zbigniew Bauer, *Nie tak...*, „Zdanie”, 1987, nr 6; Władysław A. Serczyk, *Zawinił czas?*, „Gazeta Współczesna”, 1987, nr 91; Krzysztof Kopka, *Białoruska gorączka Sokrata Janowicza*, „Tygodnik Kulturalny”, 1988, nr 47; Kazimierz Podlaski, *O narodowej kondycji Białorusinów — polemika z książką Sokrata Janowicza*, „Nowa Koalicja”, 1988, nr 6; Andrzej Drawicz, *Zatrzymajmy się na Białorusi*, „Powściągliwość i Praca”, styczeń 1988; *Логіка сэрца, эмоцыя розуму*, „Ніва”, 1989, n-p 36.
- 5 Беласток 1969.
- 6 *Siano na asfalcie. Rozmowa z Sokratem Janowiczem*, „Integracje”, cz. XXIX, listopad 1993, s. 81 (пераклад мой).
- 7 Сакрат Яновіч, *Гнілое ў здаровым*, „Ніва”, 1956, 13 мая.
- 8 Гл. мінш.: Сакрат Яновіч, „*Справа Яновіча...*”, „Ніва”, 1991, 10 сакавіка.
- 9 Np. Ściana, Olsztyn 1979; *Białoruś, Białoruś*, Warszawa 1987; *Dolina pełna losu*, Białystok 1993; *Terra incognita: Białoruś*, Białystok 1993.
- 10 Zob.: Teresa Zaniewska, *My, Samosieje*, „Tygodnik Podlaski”, 1990, nr 3, s. 8.

Уладзімір Конан

Быццё і час у люстэрку паэзіі

(Нататкі пра творчасць Яна Чыквіна)

Бываючы на Беласточчыне па справах літаратурных і навуковых я бліжэй пазнаёміўся з сябрамі беларускага літаратурнага аб'яднання „Белавежа”. Пра іх творчасць пісаў у прадмове да падборкі вершаў і апавяданняў „белавежцаў”, апублікаваных у часопісе „Беларусь” (1991, № 9). Летась лідэр гэтай творчай арганізацыі, прафесар філалогіі Ян Чыквін выдаў апошні, здаецца, пяты зборнік сваіх вершаў. Аўтар даў сваёй кніжцы мажорны загалавак — *Кругавая чара*. У беларускай і польскай мовах слова чара — дыялектны варыянт чаркі, келіха, кубка, асацыіруецца з сяброўскім застоллем, вясёлай бяседай. Але чытач не сустрэнецца тут з „аргічнай” паэзіяй у стылі ранняга Пушкіна альбо Амара Хайяма. У кніжцы Яна Чыквіна няма верша, які звычайна „ахрышчвае” ўвесь зборнік. Затое ёсць *Крык начны савы. Калапс. Апошняя вячэра. Даўно нежывы бацька полем ідзе. Каму за сорака, той пазначаны ўжо... Герояў ужо няма — асталіся мундзіры... Сляза арабіны. За цішынёю самоты. Трывожная альба*.

Здаецца, зусім невыпадкава польская даследчыца Тэрэса Занеўская, аналізуючы „герменэўтыку” ключавых вобразаў і кампазіцыяў паэта (яе артыкул *Свет сумежжа* друкаваўся ў нашым штотыднёвіку „Культура”, 1993, 24 крас.), тлумачыць „кругавую чару” ў сэнсе *чаравання* (польскае *чар*, беларускае *чары*), зачарованага кола жыцця і пазнання. „Дарога пазнання, — кажа Т. Занеўская, — нагадвае ко-

ла, лінія якога не набліжае і не аддаляе ад загадкі свету. Гэта зачарованае кола, яно з'яўляецца адначасова пасткаю, з якой няма ўжо выйсця”.

Выйсце, мне здаецца, ёсць, але яно трагічнае. Як сказаў старадаўні мудрэц, „у вялікай мудрасці шмат смутку, і хто множыць веды, той шмат пакутуе” (Эклезіяст 1, 18).

У *Кругавой чары* Яна Чыквіна выразна прачытваецца гэты „гнасеалагічны” аспект трагізму. Але яго вытокі пачынаюцца з экзістэнцыі, з прынцыповага непрымання духоўным чалавекам злога і бессэнсоўнага пачатку жыцця. Пра гэта верш *Крык начны савы*:

Што ёсць быццё? Што — чалавек? Што — Бог?
Чаму нікому нельга лёсу перайначыць?
Не адсумуе смутак нашых ўсіх зямных трывог —
З вачэй злітае белы голуб плачу.

І што ёсць час — рака ці акіян?
Вытокі дзе яго? І дзе яго скрыжалі?
Смыліць бяскрылы лёт жыцця, нібы павеў фіранкі, —
З вачэй злітае белы анёл жалю.

А чым свабода ёсць? — Для розуму, для сэрца й рук —
Цудоўны божы дар? Пыхлівы чалавечы мык?
Чаму усё жыццё свой камень пхаем пад гару?
Адгадкі ў свеце, мабыць, ёсць... Але не выкажа язык.

Як бачым, кніжка пачынаецца з верша, дзе задаюцца пытанні, якія хвалявалі філасофію нашага стагоддзя. Успомнім кнігі М. Хайдэгера *Быццё і час* (1927), Ж. П. Сартра *Быццё і нішто* (1943), Э. Фрома *Уцёкі ад свабоды* (расійскае выданне, 1990). Урэшце архетып гэтага трагічнага бачання жыцця адлюстравалася ў антычным міфе пра Сізіфа.

Характэрная для *Кругавой чары* элегічная танальнасць, антынамічнасць светабачання далучаюць аўтара да той плыні інтэлектуальнага трагізму, якая пачалася Эклезіястам, глыбока выявілася ў Дастаеўскага, Ніцшэ, польскага паэта Ц. Норвіда, у некаторых творах нашага М. Багдановіча, урэшце ў экзістэнцыялізме нашага стагоддзя. Чыста

эстэтычны аналіз, мне здаецца, не здольны раскрыць амаль апакаліпсічны, часам іранічны драматызм гэтай кніжкі. Тут патрэбны выхад на грамадскі і духоўны вопыт паэта, а яшчэ — на сучасныя сацыяльна-культурныя працэсы ва Усходняй Еўропе, якія можна абазначыць паняццем *галапіруючай цывілізацыі*.

Родная вёска Яна Чыквіна, куды ён нязменна вяртаецца (рэальна і ў паэтычных думках), завецца Дубічы-Царкоўныя — надзвычай дакладнае паэтычнае найменне. Яно сімвалізуе арганічнасць традыцыйнай культуры, а яшчэ нейкі сялянскі фундаменталізм. Была неспокійная вясна 1940 года, калі там „на свет з’явіўся Янка”.

Тады, пасля паражэння Рэчпаспалітай Польскай ад фашысцкай Германіі, Беласточчына ў складзе Заходняй Беларусі была далучана да БССР. Напярэдадні перамогі над Германіяй у 1944 годзе бальшавіцкі ўрад у Маскве чарговы раз выкарыстаў беларускую зямлю ў якасці разменнай манеты: заплаціў Беласточчынай за аб’яцанне польскіх камуністаў далучыцца да „сацыялістычнага лагера”.

Гісторыя, этнаграфія, лёс нацыянальнай культуры тут былі прыкладна такія ж, як і ў БССР. Працэсы урбанізацыі і тэхнацывілізацыі адбываліся не спакваля і не арганічна, як у Заходняй Еўропе альбо Японіі, а ўзрывападобна, у Савецкай Беларусі яшчэ па-бальшавіцку нахрапіста. Памятаю, да суцэльнай калектывізацыі маёй Наваградчыны, працуючы на занёманскіх сенажацях, мы любілі нагбом напіцца з Нёмана: праз тоўшчу вады наглядалі плямістую стронгу. Нават Менск маіх студэнцкіх гадоў (1954—1959) запомніўся пахам дзятлаўкі і пчаліным зыкам. А праз 36 гадоў дажылі да апакаліптычнай зоркі Палын. І да больш небяспечнага, духоўнага Чарнобыля — бязмоўя, нацыянальнага бяспамяцтва...

Экалагічны лёс Беласточчыны быў шчаслівейшым. Вясной 1991 года я з Алесем Разанавым праехаў прыпушчанскія гміны (Бельск-Падляскую і суседнія з ёю). Мне здало-

ся, што гэты краёчак, што прытуліўся да Белавежскай пушчы, яшчэ нечым напамінае той першаствораны Эдэм, гаспадаром якога калісьці Бог паставіў чалавека. Але дэнацыяналізацыя гарадоў, мястэчак і вёсак там адбывалася яшчэ больш шпарка, чым русіфікацыя нашай Гародзеншчыны. Беларуская творча-культурная рунь прабілася там у гады „хрушчоўскай адлігі“, якая пэўным чынам паўплывала на пацяпленне палітычнага клімату ў краінах так званай „народнай дэмакратыі“. Якраз тады ў Беластоку ўзнікла Беларускае грамадска-культурнае таварыства (БГКТ, 1956), пачалі выдавацца беларуская „Ніва“, „Беларускі календар“. Выйшаў літаратурны зборнік *Рунь* (1959), у якім дэбютавалі вядомыя сёння беластоцкія літаратары (Алесь Барскі, Мікола Гайдук, Уладзімір Гайдук і інш.), у тым ліку Янка Дубіцкі (псеўданім Я. Чыквіна). Урэшце літаратурна-мастацкае аб’яднанне „Белавежа“ (1958) і аднайменны альманах (выходзіць з 1965 года) засведчылі беларускую прысутнасць у Польшчы і сфарміравалі тую духоўную „рэшту“, тую беларускую „закваску“, якую пакінулі нашчадкам крывічы і літвіны гэтага цудоўнага пушчанскага краю.

У такім асяродку прабілася беларуская стыхія Яна Чыквіна скрозь школьныя і універсітэцкія набыткі польскай і расійскай культуры. Паэт па спадчыннаму дару і літаратуразнавец па адукацыі, ён быў строгім крытыкам сваіх твораў. Не спяшаўся іх друкаваць: ад дэбюту ў *Руні* да першага зборніка *Іду* (1969) прайшло дзесяць гадоў. За гэты час ён закончыў Беларускі ліцэй у Бельску-Падляскім, addзяленне рускай філалогіі Варшаўскага універсітэта, абараніў кандыдацкую, пазней доктарскую дысертацыі, напісаў даследаванне аб творчасці А. Фета. Набыты сацыяльны і духоўны вопыт выявіўся ў пазнейшых паэтычных кніжках — *Святая студня* (1970), *Неспакой* (1977), *Светлы міг* (1989).

А першы зборнік *Іду* засведчыў па-юначаму цэласнае, радаснае (але з гаркавінкай суму) успрыманне жыцця, народжанае маладым спадзяваннем назаўсёды захаваць

адзінства двух светаў: бацькоўскага вясковага гнязда і гарадской цывілізацыі, якая тады яшчэ не выявіла сваю урбаністычную экспансіўнасць. Пераклікаючыся з папулярным вершам Рыгора Барадуліна *Трэба дома бываць часцей...*, Ян Чыквін абвясчае сваю веру, абяцаючы бацькам:

Я жыць хачу, як вы жылі:
Сярод палёў, звяроў і чыставоддзя,
Здалёк ад гарадоў, машын
І цывілізаваных паводзін.

Арганічная паэзія эпохі „вясковай культуры” жывіцца душэўнымі назапашваннямі дзяцінства і юнацтва, прапушчанымі праз духоўны вопыт сталасці. Гэтую таямніцу паэзіі засведчыў ранні паэт Чыквін, калі напісаў: „Дзяцінства/ за мною/ няспынна ідзе/ ў размалёванай/ фарбамі/ сонца суkenцы/ як/ адно звяно/ незабыўных падзей/ у сугуччы/ даўно/ абяцанай надзеі”. Паэт адчувае гэтую парадаксальную і богадатную „інфантальнасць” паэтычнага таленту, калі спавядаецца перад чытачом: „Бо як жа я ў юнацтва зайду,/ калі з дзяцінства вярнуцца забыўся” (*Пакіну на квітненне. Сэксіна*). Мабыць, самы дасканалы верш першай кніжкі Я. Чыквіна *Дзяцінства* („Цішэй, цішэй... Прыпамінаецца былое...”), а яе танальны ключ — верш *Гайнаўшчына*. Яны пераклікаюцца з раннімі вершамі Н. Гілевіча (кнігі *Прадвесне ідзе па зямлі, Бальшак*), хоць тут дамінуе не песенная, спецыфічна Гілевічавая мелодыка, а хутчэй рэчытатыўная сілабічная рытміка: „Знаёмая дарога, лес, лугі, поле —/ На Гайнаўшчыне дыхаецца ўволю./ І радасна ідзеш дамоў, лёгкі ногі,/ Калі знаеш: чакаюць з дарогі”.

У паэтычнай кніжцы *Іду* моцна адчуваецца дыстанцыя паміж вучнёўскім дэбютам і выпяваннем мастацкай сталасці аўтара. Яна выявілася ў паступовай рэдукцыі матываў вясковага раю, у нарастанні канфліктаў паміж архетыпамі спрадвечнага сялянскага быцця і сучаснымі цывілізатарскімі тэндэнцыямі, паміж бацькоўскім домам і нацыянальна не абжытым горадам. Гэтыя канфлікты адклікнулі-

ся ў душы паэта дысгармоніяй паміж наяўным жыццём і маральнымі імператывамі. Завязка гэтага драматызму ёсць у вершы *А дом наш недзе...* (1964): „Вечарам духмяныя ўстаюць агароды,/ Бярозы рукі апускаюць у крыніцы,/ Чаромхі ўецца непаслухмяны водар,/ Як віно, якога нельга ўжо напіцца (...). У садзе нашым зноў цвітуць кусты язіну,/ Макі грэюць рукі, узняўшыся высока./ А дом наш, як далёкія ўспаміны.../ Без дзвярэй, без тынку і без вокан”. Гэта традыцыйная для беларускай сялянскай паэзіі элегія. Праз год напішацца верш *Дом*, дзе гэты сімвал Бацькаўшчыны — суб’ект драматычнай экспрэсіі, якая мяжуе з сюррэалістычнай містэрыяй: „Я — распач, скарга. Я — руіна./ Я — боль. Я — слёзы. Я — праклён./ Я тое, што не згіне./ Я кожны захад вашых дзён (...). З рук маіх ліецца кроў,/ У маіх баках спяць міны,/ Каб зноўхацца з жыццём ізноў/ У адну хвіліну...”

„Я — тое, што не згіне...” Гучыць, як першы радок польскага гімна: „Ешчэ Польшка не згінэла...” Магчыма, я памыляюся, але мне здаецца, што тут загучала славянскае, нехарактэрнае для еўра-амерыканскай свядомасці прароцтва пра адраджэнне традыцыйных сялянскіх каштоўнасцяў у будучыні. У тым ліку традыцыйнай народнай культуры і маралі, сімвалам якіх у паэта служыць бацькоўскі дом. Аўтар *Уступнага слова* да кніжкі вершаў Яна Чыквіна *На парозе свету* (у перакладзе на польскую мову, 1983 год) Эльжбета Феліксяк далікатна падступіла да адраджэнскай тэматыкі, але не развівае яе, абмежавалася заўвагай, быццам бы „імператыў вяртання” да сялянскага дому ў паэта пераходзіць у заклік да вернасці карэнням „натуральнай экзістэнцыі”, каштоўнасці якой неадназначныя. На думку польскага крытыка В. Смашча (яго артыкул друкаваўся ў зборніку *Збліжэнні: партрэты беластоцкіх пісьменнікаў*, Беласток 1990), бацькоўскі дом у паэзіі Чыквіна — як біблейскі Ноеў каўчэг, ад якога наноў адраджіўся свет. Але крытык убачыў тут вядомую ў еўрапейскай паэзіі ідэаліза-

цыю „страчанага раю”, куды ўжо нельга вярнуцца; можна толькі „кампенсаваць” гэты рай, стварыўшы яго паэтычны аналаг. Не прыкмеціўшы зашыфраванай у паэтычнай мове Чыквіна адраджэнскай, спецыфічна беларускай ідэі, В. Смашч перабольшвае „польскасць” паэта і ўплывы на яго творчасць расійскіх сімвалістаў, а „беларускасць” абмяжоўвае фальклорнымі традыцыямі і мовай.

Бліжэй да паэтычнага свету Яна Чыквіна падышла Тэрэса Занеўская. Яна звярнулася да выяўлення прасторавых архетыпаў і ключавых сімвалаў яго паэзіі, да супрацьпастаўлення двух „шляхоў вяртання” — шляху Адысея (у сваю родную Ітаку) і шляху Энея (будаванне „новага дому” — Рыму па ўзору Троі). Крытык прыкмеціла, што паэтычны свет Яна Чыквіна сфармаваўся на сумежжы беларускай і польскай культур, „экспануецца” на мяжы явы і сну, рэальнасці і мары, дня і ночы, што, на маю думку, было і ў паэзіі Максіма Багдановіча. Крыніцу трагічнага ў творчасці Чыквіна яна бачыць у незваротнасці былога і адчужанасці лірычнага героя ад свету свайго дзяцінства, куды ён вяртаецца ў сваіх марах-снах. „Хочацца паўтарыць тут за Л. Шастовым, — піша Т. Занеўская, — што „мінулае не вяртаецца”. Вадаплавы адплылі, масты спаленыя, і трэба ісці наперад, у невядомую ды жудасную будучыню”. Мне здаецца, што тут Л. Шастоў сказаў не самую лепшую сваю думку. Таму варта паўтарыць за больш фундаментальным Эклезіястам: „Што бывала, тое і будзе: і што рабілася, тое і будзе рабіцца, і няма нічога новага пад сонцам. Бывае нешта, пра што кажуць: „глядзі, вось гэта новае”; але гэта было ўжо ў вяках, быўшых да нас”. Можна, урэшце, перавесці гэтае песімістычнае прароцтва ў аптымістычную перспектыву хрысціянскай папраўкай да эліністычнага па духу рэфрэну Эклезіяста. Замест „няма памяці аб мінулым” сказаць следам за М. Багдановічам: „Усё мінае, праходзіць як дым,/ Светлы ж след будзе вечна жывым”.

Можна пайсці і далей — прымяніць трэці закон дыалектыкі. Арганічная сялянская культура („ойчы дом” у паэзіі

Я. Чыквіна) ёсць тэзіс-аснова, сучасная урбаністычная цывілізацыя — яе аднабокае адмаўленне; а ў будучыні магчымы універсальны сінтэз — адраджэнне арганічнай культуры з селекцыйным захаваннем і ўдасканаленнем навукова-тэхнічных дасягненняў цывілізацыі. У гэтым глабальным аспекце мне бачыцца паэзія Яна Чыквіна не толькі на сумежжы культур і не толькі на парозе паэтычных міфаў і эмпірычных рэаліяў, але і на сутыкненні мінуўшчыны і будучыні. Інтэлектуальны трагізм і душэўная драма яго лірычнага героя інспіраваныя экзістэнцыяльнымі канфліктамі паміж разбуранай „сялянскай” культурай (да „сялянства” я тут залічваю таксама фальваркавае дваранства, шляхту) і урбаністычнай цывілізацыяй.

Чыквінавая *Святая студня* пачынаецца з элегічнай іроніі: „На ўсе лады/ Скуголіцы/ Наша планета, (...)/ Невядома куды/ Імчыцца. —/ Ніхто/ На свеце ўжо/ Не слухае паэтаў...” Не слухаюць, бо на месца паэтаў, рыцараў і прарокаў селі бізнесмены, палітыкі і гандляры. Яны героі нашага часу. Хіба што паэта часам паслухае другі паэт. У лепшым выпадку — яшчэ і крытык. Па абавязку сваёй прафесіі.

Непрыкаяны герой паэта, гэты Дон Кіхот эпохі рэактараў і камп’ютэраў, не можа прымірыцца з бяспамяцтвам новага паганства і паўтарае, як заклінанне: „Цалаваць былое так хочацца” (*Даспелае сонца*). Вось ён уваходзіць у прыгожы лес, як у бацькоўскі дом. Але звяры і птушкі ўцякаюць ад яго. Бо „прырода зненавідзела прыроду” (*Іду лесам*). Лірычны персанаж вянка санетаў *Святая студня* Адам Міцкевіч „накладваецца” на вобраз аўтара: абодва — бяздомныя вандроўнікі, яны шукаюць свой страчаны дом, пытаючыся ў Сусвету: „Дзе Рым, дзе Крым, а дзе мая Айчына?” Пытанне экзістэнцыяльнае, а не толькі бытавое ці палітычнае.

Трэцяя кніжка *Неспакой* (1977) у пэўным сэнсе завяршыла станаўленне паэтычнай мовы аўтара. Пераважае філасофская, медытацыйная плынь. Яна, здаецца, абумовіла зварот паэта да белага і вольнага вершаў. Літаратурны рэдактар *Неспакою*, вядомы беластоцкі пісьменнік Сакрат

Міністры ўсе, усё бюракратычнае багно,
Партрэты ідалаў жывых і нежывых даўно.

Ідзі пастарэлі і пастарэла радасць, боль душы,
І пастарэла крыху пустата цішы,
І цалкам пастарэлі гімнаў клавішы.

Урэшце „састарылася сонца, і агонь яго прытух...” Гэта наш славянскі, беларускі эсхаталагічны неспакой.

Чытач, здаецца, пераканаўся: мяне зацікавіла ў паэзіі Яна Чыквіна моцная ў славянскіх літаратурах, умоўна кажучы, эсхаталагічная плынь з яе гранічнымі пытаннямі, звернутымі да быцця і культуры. Зацікавіла, бо яна ўяўляецца мне духоўнай рэшткай літаратуры як прароцтва, якой была паэзія ад біблейскіх прарокаў да Аляксандра Блока ў Расіі і Янкі Купалы ў Беларусі. І, мабыць, іх духоўных сыноў у сучаснай літаратуры.

Наогул жа Я. Чыквін валодае даволі шырокім дыяпазінам творча-мастацкай палітры: поруч з творамі дыянісіскага, трагічнага гучання ў яго паэтычных кніжках ёсць вершы „апалонаўскага” кшталту, часам нават стылізаваныя пад антычную пачуццёвую пластычнасць. Найбольш такіх маляўнічых і скульптурных кампазіцыяў сабрана ў менскім зборніку „Светлы міг” (1989) і польска-беларускай кніжцы „Сонечная вязь” (Ольштын 1988, у беларускім арыгінале і ў перакладзе на польскую мову). Тут таксама шмат ключавых вобразаў і матываў, паводле якіх пазнаюцца стыль і праблематыка Яна Чыквіна: „Сад мой, садок,/ Душа найлепшая з душ,/ Прыбязы да мяне ў Беласток/ У белай кашулі груш...” Альбо: „Зялёным агнём набрыняла трава./ Гэта радасць вясны, а мяне там няма...” Але дамінуе тут светлы міг у жыцці чалавека, калі душа яго наладжваецца ва ўнісон з быццём і нагбом п’е фарбы, гукі, краявіды найпрыгажэйшага краю ў Сярэдне-Усходняй Еўропе — Беласточчыны. Як, напрыклад, у вершы, які даў назву мінскай кніжцы:

Трымае лес над галавой вянцы.
Журліва-светлы перадасенні міг...
Праз прызмы дрэў бягуць ганцы

Салярыс грэйнага яшчэ для нас дваіх,
На нас дваіх вось гэты шчасны міг!

Пры некаторай схільнасці Яна Чыквіна да ірацыянальных, нават эсхаталагічных праблем быцця, ён мне ўяўляецца пісьменнікам рацыянальнага складу, які ўмее вынаходзіць свае сюжэты, вобразы, метафары. Расійская крытыка называла такіх творцаў паэтамі-метафарыстамі. На пластычную заземленасць вобразнай інструментарыі Чыквіна звярнуў увагу яго старэйшы калега з далёкай Амерыкі Масей Сяднёў у прыватным водгуку на кніжку *Светлы міг*: вясна ў яго „налівае цяпло ў пасудзіну раслін” і „з напору светлай вільгаці будзеца зялёная павець”. Альбо вось метафары дажджу: „пайшоў, кульгаючы, такі высокі, мокрый... наплакаў у каляіны... сцежку ў сад пагорбіў і пакрыў лакам... выбраўся няцвёрдым крокам на большак-дарогу і сыпаў мокрая зярняты направа і налева”. Ёсць тут і літаратурныя рэмінісцэнцыі з паэзіі Блока і Багдановіча: „Ты адышла, як адыходзіць цень/ На грані дня і ночы ад прадметаў./ І толькі недзе ў высі тваё імя/ Звініць трывожнаю актавай нада мной...”/ (*Цябе няма, і ўся зямля маўчыць...*)

Як быццам для адпачынку ад сур’эзнага чытання аўтар змяшчае ў свае зборнікі лёгкія „інтэрмеды”, вершы-скерца гумарыстычнага зместу, напрыклад *Вячэрні госць*, *Трывожная раніца*, *Кволая дзяўчынка*, *Дзяцінства*, *Фліртусь*.

Паводле ранейшых канонаў „сацыялагічнай” эстэтыкі, творчасць Яна Чыквіна аднеслі б да „чыстай паэзіі”: у ёй, бадай што, няма альбо зусім мала твораў на сацыяльна-палітычную і патрыятычную тэму. Гэта крыху здзіўляе. Бо ранні польскі паэт-мадэрніст Ц. Норвід, які паўплываў на сучасную польскую паэзію, у тым ліку на беларускую літаратуру ў Польшчы, адлюстравваў у зашыфраваных тэкстах вызваленчы рух сваёй айчыны ў сярэдзіне XIX стагоддзя. Тут паэтычныя набыткі сярэдняга і маладзейшага пакаленняў „Белавежы” кантрастуюць з беларускай савецкай паэзіяй пяцідзясятых—васьмідзясятых гадоў. Каб пераканацца ў гэтым, дастаткова параўнаць Чыквінаў *Неспакой*

з кніжкай вершаў *Неспакой* (1961) Ніла Гілевіча. Нашыя калегі з Беласточчыны, відаць, бліжэй да сучасных нормаў еўрапейскай літаратурнай эстэтыкі, паводле якіх — паэзія — для паэзіі, а палітыка — для палітыкаў. Але ёсць тут і душэўная таямніца, якую выдаў Ян Чыквін у вершы *Паэт на чужыне* — парафразе перадсмяротнай споведзі Максіма Багдановіча:

Адстаю ад крылатай стаі —
Ужо не далячу да краю,
Дзе крылы мае вырасталі.

Пабрацімы — бел-белыя гусі
Ляцяць ключом спрадвечным
Да гнёздаў сваіх беларускіх.

У тым адхоне, дзе я сканаю,
У тым пранізлівым бляску
Я вельмі самотны — айчыны не маю,
Матчынай ласкі.

Гэта пісалася, здаецца, гадоў пяць таму назад. Апошнім часам сітуацыя з айчынай спакваля мяняецца ў лепшы бок. Створана Згуртаванне беларусаў свету „Бацькаўшчына”. Сёлета пасля Купалля адбыўся іх першы з’езд. Айчына прыняла, здаецца, беларусаў з блізкага і далёкага замежжа з матчынай ласкай. Дажывём да пенсіі — будзем ездзіць на роварах: паэт — у Менск, я, ягоны крытык, — на Беласточчыну. Можа да таго часу адменяць візы. Альбо выбяруць нас ганаровымі грамадзянамі: Яна — у Менску, мяне — у Беластоку. Бо хіба ж мы здолеем спаборнічаць у гэтых паездках з новым класам незалежнай Беларусі — спекулянтамі?

Вось і я закончыў свае нататкі крытычным скерца.

(Першадрук: „Голас Радзімы”, 1993, №№ 45 і 46.)

Паказальнік імёнаў

Адамовіч Антон 5 39 40 44-46, 51, 90

Адамовіч Георгій 57

Адамчык Вячаслаў 177

Адлер Альфрэд 70

Акінэр Шырын 6

Акула Кастусь (гл. Качан Аляксандр) 91-96, 99, 102

Анісэровіч Янка (гл. Бурш Яша) 6

Антось з Лепля (гл. Васілеўскі Антон) 6

Арлоў Уладзімір 101

Арсеннева Наталля 5, 12, 13, 26, 39-48, 50-59, 66, 77, 101

Артымовіч Надзея 62, 129, 140, 145-151, 154-165

Артэга-і-Гасет Хосэ 155

Арыстоцель 68

Бабель Ісаак 174

Багданава Галіна 35

Багдановіч Ірына 46

Багдановіч Максім 45, 56, 73, 78, 101, 111, 125, 138, 186, 191, 195

Багушэвіч Францішак 44, 45

Бадлер Шарль 61, 63, 73, 150

Базылюк Мікола 6, 132

Барадулін Рыгор 138

Бароўскі Тадэвуш 156

Барскі Алесь 6, 7, 139, 140, 144, 188

Баршчэўскі Васіль 6

Беразавец Янка 6

Бергсан Анры 70

Бёрк Эдмунд 61

Бічэль-Загнетава Данута 103

Блок Аляксандр 194, 195

Босх Іеронім 159

Брага Сымон (гл. Тумаш Вітаўт) 106, 107, 114

Бранеўскі Уладзіслаў 156

Бродскі Іосіф 12

Брыль Янка 105

Брэт Бертальт 61

Бурш Яша (гл. Анісэровіч Янка) 6, 7, 123-129

Бусловіч Зося 6, 132

Буцылін Мікалай 6

Бядуля Змітрок 45, 107

Бярдзьеў Мікалай 155

Бязрозка Анатоль 65

Быкаў Васіль 101

Бэрд Томас 5

Вагурка Станіслаў 6

Валкавыцкі Георгій (гл. Зубрцкі Юрка) 124, 127, 170

Ваньковіч Мельхіёр 178

Васілеўскі Антон (гл. Антось з Лепля) 6

Васілёк Міхась 20

Ваячак Рафал 150

Вебер Карл Марыя 47

Верлен Поль 61, 150

Вергілій Марон Публій 143

Віткевіч Станіслаў Ігнацы 156

Віцьбіч Юрка 90, 101

Вэнцлова Томас 12

Вярбоўская Вацлава 40, 53

Гайдук Мікалай 6, 188

Гайдук Уладзімір 6, 130-135, 188

Гайцы Тадэвуш 156

Галчынскі Канстанты Ільдэфанс 156

Гамер 193

Гамулка Уладзіслаў 178

Гарацы 132

Гартны Цішка 11

Гарун Алесь 107

Гарэцкі Максім 41, 100

Гаўптман Герхарт 39, 47

Гегель Георг В. Ф. 63, 70, 71, 155

Гейнэ Генрых 30, 31, 36, 63, 73

Геніюш Ларыса (Міклашэвіч) 21, 101, 103-116, 117, 119-122

Геніюш Юрка 103, 117-122

Геніюш Янка 105

Гётэ Ёган В. 30, 31, 35, 39, 47

Германовіч Язэп 90

Герэк Эдвард 178-180

Гілевіч Ніл 189, 195

Гінзбург Ален 77

Гіпіус Зінаіда 57

Гітлер Адольф 97

Глебка Пятро 11, 46, 111
Глыбінны Уладзімір 90
Горкі Максім 97
Грушка Тодар 132
Гумпэрдынк Энгельберт 47
Гусэрль Эдмунд 70
Гэльдэрлін Фрыдрых 30, 31

Дамброўска Марыя 178
Данілеўскі Рыгор 90
Дарашкевіч Уладзімір 6, 132
Дастаеўскі Фёдар 85, 186
Дваракоўскі Уладзіслаў 132
Джойс Джэймс 61
Джэфэрс Робінсан 73, 81
Дзяржавін Гаўрыла 75
Дубіцкі Янка (гл. Чыквін Ян) 6, 188
Дудзіцкі Уладзімер 6
Дунін-Марцінкевіч Вінцэнт 172
Дыкінсон Эмілі 73
Дыльтэй Вільгельм 70

Жывіца Юрка 90
Жылка Уладзімір 43, 108

Загурскі Ежы 156
Занеўска Тэрэса 185, 191
Запруднік Янка 5
Здзяхоўскі Мар'ян 155
Зіглінг 95
Змагар Алесь 90
Знанецкі Флорыян 155
Золак Янка 11
Зубрыцкі Юрка (гл. Валкавыцкі Георгій) 6

Івашкевіч Яраслаў 156
Ільяшук Уладзімір 6
Ільяшэвіч Хведар 18-21

Кавалец Юліян 174
Кавыль Міхась 6, 77
Каленік Аляксандр 6
Калеснік Уладзімір 40, 105, 106,
114, 116
Калубовіч Аўген 90
Камю Альберт 72
Канвіцкі Тадэвуш 156
Кант Імануіл 70
Капернік Мікалай 68
Карамазаў Віктар 177
Караткевіч Уладзімір 101, 105
Карпюк Аляксей 170

Каспровіч Ян 53
Касяк Іван 95
Кафка Франц 61, 180
Качан Аляксандр (гл. Акула Ка-
стусь) 93, 94
Кіпель Вітаўт 5
Кіпель Зора 5
Кіркегар Сьёрэн 71, 126
Клішэвіч Уладзімір 99
Клышка Анатоль 125
Кляйст Генрых 39, 47
Колас Якуб 14, 45, 138
Конан Уладзімір 8, 64, 185
Краўцоў Макар 107
Крашэўскі Юзаф Ігнацы 143
Крушына Рыгор (Рамановіч) 65, 77
Купала Янка 14, 40, 45, 46, 101,
106-108, 138, 194
Куроўскі Збігнеў 179
Кушаль Францішак 41, 46
Кшыжагурскі Клеменс 178-180

Ластаўка Пётр 6
Леаньчук Ян 149, 174
Ліманаўскі Ян 90
Лондан Джэк 78
Луневіч Сцяпан 6
Луцкевіч Антон 41
Ляўшук Аркадзь 6

Мадыліяні Амадэй 172
Майсеюк Лявон 6
Малармэ Стэфан 61
Малецкі Язэп 101
Мапасан Гі дэ 61
Марытэн Жак 70
Мачульскі Канстанцін 85
Машара Міхась 40, 43
Мележ Іван 177
Мёрыке Эдуард 30
Мікуліч Мікола 111
Мілаш Чэслаў 12, 156
Міцкевіч Адам 39, 112
Мішчанчук Мікалай 40
Моцарт Вольфганг А. 47
Мун'ер Эмануэль 70
Мысліўскі Весплаў 174
Наваліс Фрыдрых 30, 61
Найдзюк Язэп 95
Ніцшэ Фрыдрых 53, 64, 70, 186
Норвід Цыпрыян 186, 195
Някрасаў Мікалай 10

Оруэл Джордж 180

Палякоў Марк 61

Пасьвятоўска Галіна 150, 158

Паўлючук Уладзімір 6, 178

Паўнд Эзра Л. 63, 73, 74

Пашкевіч Элаіза 45

Пеляса Уладзімір 66

Плеснэр Гельмут 71

Плятнёў Расціслаў 57

По Эдгар А. 74

Пранчак Леанід 17, 26, 28, 29, 40, 62

Пташнікаў Іван 177

Пушкін Аляксандр 27, 185

Пшэрга Тэамер Казімеж 53

Пятроўскі Ян 90

Рабле Франсуа 182

Равенскі Мікола 78

Рагойша Вячаслаў 125

Разанаў Алесь 15, 62, 78, 187

Ралько Іван 125

Раманчук Сымон 6

Рубанаў Уладзіслаў 180

Рудчык Віктар 6

Ружэвіч Тадэвуш 156

Рыльке Райнэр М. 30, 82

Рымкевіч Аляксандр 156

Рытар Іна (гл. Саковіч Аляксандра) 90

Рэмбо Артур 150

Сабалеўскі Анатоль 40

Саковіч Аляксандра (гл. Рытар Іна) 6

Салавей Алесь 12, 13, 20

Сандар Блез 174

Сартр Жан Поль 63, 64, 71, 126, 161, 186

Сасім Уладзімір 6

Сачанка Барыс 18, 40, 46, 94, 111

Сачко Зося 140

Свісёк Алесь 6

Сервантэс Мігель дэ 74

Скарына Францішак 64, 78, 80

Склубоўскі Вінцук 6

Случанскі Уладзімір 90

Смашч Вальдэмар 190

Смоліч Аркадзь 41

Сошка Андрэй 6, 130, 132

Спірыдонаў 40

Сталін Іосіф 97

Станкевіч Станіслаў 66

Стаф Леапольд 53

Сыч Пётра 90

Сэбыла Уладзіслаў 156

Сэндберг Карл 74

Сяднёў Масей 9, 11, 13-38, 55, 66, 77, 90-92, 195

Сямёнава Ала 40

Талстой Леў 174

Танк Максім 43, 44, 78, 125

Танкевіч Леапольд 6

Тарашкевіч Браніслаў 41

Тойнбі Арнольд Дж. 155

Тувім Юліян 156

Тумаш Вітаўт (гл. Брага Сымон) 106, 107

Туронак Юрка 145

Тынянаў Юрый 65

Тэйяр дэ Шардэн П'ер 70, 79, 80

Уйтмен Уолт 73, 74, 78

Феліксяк Эльжбета 190

Фет Афанасій 84, 188

Флабер Гюстаў 63, 73

Фром Эрых 70, 186

Фрост Роберт 73

Хайдэгер Мартын 71, 126, 150, 186

Хайям Амар 185

Хлебнікаў Велямір 65

Хлябіч Хведар 6

Хэмінгуэй Эрнст М. 174

Цанава Лаўрэнцій 114

Цвейг Стэфан 63, 73

Цэлеш Мікола 6, 90

Цютчаў Фёдар 58, 71, 81

Чарняўскі Міхась 104

Чаховіч Юзаф 156

Чорны Кузьма 11, 100, 177

Чыквін Ян (гл. Дубіцкі Янка) 185-192, 194

Чыч Станіслаў 161

Шапэнгауэр Артур 37, 53, 70

Шастоў Леў 191

Шатыловіч Дзмітры 6

Шаховіч Міхась 137-144

Швед Віктар 6, 7, 124, 125, 144
Шпенглер Асвальд 155
Шульц Бруна 156
Шылер Еган Ф. 30, 63
Шэкспір Вільям 39, 63, 73
Шэлер Макс 71

Эка Умбэрта 60, 61
Эклезіяст 186, 191
Эліёт Томас С. 74

Юнг Карл Г. 70
Юравец Васіль 6
Юрэвіч Алена 5
Юрэвіч Лявон 5
Юхнавец Янка 55, 60, 62-89

Яновіч Сакрат 6, 7, 122, 166-183,
192

Яновіч Яраслаў 6
Ясенскі Бруна 156
Яскевіч Алесь 125
Ясперс Карл 71
Яструн Мечыслаў 156

Artymowicz Nadzieja 60, 162
Bauer Zbigniew 167
Bereza Henryk 167
Bryl Janka 166
Drawicz Andrzej 168
Dybciak Krzysztof 13
Eco Umberto 60
Geniusz Jerzy 122
Heniusz Larysa 103
Hutnikiewicz Artur 160
Janowicz Sokrat 167, 169
Karp Marek 167
Karpiuk Aleksy 166
Kopka Krzysztof 167
Kurowicki Jan 167
Leończuk Jan 140
Łukowski Paweł 167
Marx Jan 150
McMillin Arnold 106
Michnik Adam 167
Miłosz Czesław 13
Podlaski Kazimierz 167
Sacharczuk Krzysztof 167
Serczyk Władysław A. 167
Szachowicz Michał 140
Tomaszewski Jerzy 167
Trziszka Zygmunt 167

Woroszyński Wiktor 167
Wójcik Lidia 167
Zaniewska Teresa 62, 139, 140, 162,
171