ISBN 83-60456-30-5

Бабарэка, Адам. Збор твораў у двух тамах: Том 1. Літаратурна–крытычныя працы — Вільня: Інстытут беларусістыкі, 2011. — 939 с., іл.

Укладальнікі: *Алеся Бабарэка*, *Віктар Жыбуль*, *Ганна В. Запартыка*
Карэктура: *Эдвард Карбановіч*
Набор: *Наста Бакшанская*, *Соф'я Багам'я*, *Віялета Шамецька*
Вёрстка: *Сяргей Кандраценка*
Рэдактура: кандыдат філялягічных навук *Віктар Жыбуль*

© Беларускі дзяржаўны архіў-музэй літаратуры і мастацтва, 2011
© Інстытут беларусістыкі, 2011

Зьмест

Віктар Жыбуль. Людзьмі быць 24

Крытычныя і літаратуразнаўчыя артыкулы, рэцэнзіі, нататкі

Лірыка Міхася Чарота 37
Ленін у беларускай паэзіі 60
Комсамольскі сьпеўнік 68
Комсамольскі вечар 69
Комсамольская нота 71
Крытычна–літаратурная сучаснасьць 74
Літаратура як зброя клясавага змаганьня і шлях да яе аўладаньня 77
„Звоніць сэрца жарам“: (Контуры творчага шляху А. Гурло) 81
З жыцьцёпісу Янкі Купалы 85
Вясну радзіла восень: (Да пытаньня аб кірунках у сучаснай бел. літаратуры) 88
За творчую працу 104
Шлях Маладняка: (Да другіх угодкаў працы Усебел. аб'яднаньня паэтаў і пісьменьнікаў „Маладняк“) 106
Крапіва. — „Крапіва“ 108
З далін на ўзвышшы 109
„Хто дайлідзіць духу трыкліні?..“ 122
„Вецер, вецер — буйны вецер!..“ 124
„Зарунела, зарунела аксамітам“ 125
„Радасьць людзкога жыцьця“ 126
А. Якімовіч. Вершы. Выданьне ЦБ Маладняка. Менск, 1925 127
Аб разуменьні мастацкай творчасьці і аб некаторых пытаньнях у вывучэньні беларускай літаратуры 131
Творчасьць Ул. Дубоўкі як форма нацыянальнай сьвядомасьці пралетарскага характару 149
Творчасьць Ул. Дубоўкі 175
Аквітызм творчасьці Ўл. Дубоўкі 211
За культуру мастацтва! 221
Коласаўская праўда жыцьця 223
[Аб кампазыцыі й моўна–стылістычных асаблівасьцях народнай казкі „Закалдованая шапка“] 225
[Літаратура як орган грамады] 228
[Аквітызм і пролетарскае паняцьце прыгожага ў поэзіі] 230
Новае разуменьне поэзіі 231
Думкі аб усім пакрысе 233
Усяк 237
З літаратурных нататак: Аб літаратурных пытаньнях наогул; Аб самавызначэньні і самаацэнках творчых сіл мастацтва 285
З літаратурных нататак: [Неапублікаваная частка] 295
Літаратурныя нататкі: [Дадатковы разьдзел] 320
Літаратурныя нататкі: [Іншы варыянт дадатковага разьдзелу] 325

Пытаньні літаратурнага жыцьця і творчасьці 328
Максім Багдановіч у літаратурных ацэнках 339
Паэма „Сымон Музыка“ Якуба Коласа 363
[Жыцьцёвая сымболіка твору] 373
Літаратура за 10 год 375
Пералом у станаўленьні натуральнай культуры ў творчасьці З. Бядулі (Замест рэцэнзіі) 390
[З. Бядуля. „Танзілія“: Неапублікаваныя варыянты і нататкі] 396
[Пра „раптоўнае“ ў З. Бядулі: На матэрыяле паэмы „З сказаў буры і віхораў“] 418
Крапівіна Біблія — гэта праверка сьвятасьці біблейскіх гісторый 420
Беларуская літаратура да X гадавіны БССР: Стэзаваны агляд 425
„Узвышша“ перад новым годам БССР 433
Т. Кляшторны. Сьветацені: Вершы. Беларускае Дзяр. Выд–ва. Менск, 1928 436
„Сьветацені“ Кляшторнага: [Неапублікаваны варыянт] 437
А. Дудар. Вежа. Бел. Дзярж. Выд. Менск, 1928 г. 439
С. Фамін. „Балота“. [Менск: ДВБ, 1928] 447
Увагі аб кнізе М. М. Піотуховіча „Нарысы гісторыі беларускай літаратуры“ 454
Пра Бядулеву аповесьць „Салавей“ 456
Пра Коласаву „Новую зямлю“ 460
„Зямля“ Кузьмы Чорнага 463
Узвышэнская поэзія (Аналіз паняцьця) 476
Поэзія як уяўленьне: Некаторыя думкі пра пролетарскую школу поэзіі 492
[Пляны і накіды лекцый і аглядных артыкулаў па гісторыі беларускай літаратуры] (1929 — 1930) 503
Сучасная беларуская літаратура: [Урыўкі з уводзінаў у курс лекцый] 513
[Аб дачыненьнях паміж „я“ і творам] 514
Л. Калюга. „Нядоля Заблоцкіх“ 515
[На сьмерць „Узвышша“] 520
[У. Дубоўка.] „Дзяўчына“ 521
[Асобныя нататкі пра літаратуру] 522
[Асобныя нататкі пра паэзію] 535
[Асобныя нататкі пра крытыку] 545
[Асобныя нататкі пра творчасьць розных аўтараў] 549

Працы, прысьвечаныя творчасьці Язэпа Пушчы

[Формы быцьця ў народнай песьні й паэзіі Я. Пушчы] 557
Нашы поэты і пісьменьнікі: Язэп Пушча 559
Язэп Пушча. Дні Вясны. Поэзіі. БДВ. Менск, 1927 579
[Аб крытыцы чытачоў і зборніку Я. Пушчы „Дні вясны“] 604
Творы як мова загадак 609
[Мае ўражаньні ад поэзіі Язэпа Пушчы] 613
[Слова і мастацтва: Заўвагі аб формальнай школе і поэзіі Я. Пушчы] 621
[Лірыка Язэпа Пушчы як поэтычная аўтабіографія] 624
Напярэдні. Эскіз вобразу 634
С[ымон] М[узыка] у горадзе 635
Гутарка наконт поэзіі Я. Пушчы 638
[Казка пра дзіўнага і цікавага чалавека] 640
Аб мастацкіх шляхох беларускай поэзіі 644

[Мае асабістыя дачыненьні да творчасьці Я. Пушчы] 651
[Язэп Пушча — „пражывацель“, тварэц, жывапісец] 653
[Фармальна–вобразныя асаблівасьці вершаў Я. Пушчы] 659
„Лісты да сабакі“ 669
[„Асеньнія песьні“] 673
„Песьня вайны“ 680
Увага да „П[есьні] О[купацыі]“ 681
Літаратурнае падарожжа 682
Супроць ветру 687
[Супроць ветру: Фрагмэнты чарнавых накідаў] 734
[Нататкі, эскізы, накіды пра паэзію Я. Пушчы ўвогуле] 736
[Нататкі, эскізы, накіды пра асобныя творы Я. Пушчы] 742

Крытычна–палемічныя артыкулы і нататкі

Думкі ўголас пра беларускую літаратуру 761
[Аб „шукальніцтве“ ў крытыцы] 763
Да „Тав[арышаў]–крыт[ыкаў]“ 765
[Крытыка артыкулу З. Жылуновіча «Ці сапраўды „Узвышша ёсьць „Узвышшам“?»] 766
[Аб кампаніі крытыкаў супраць Я. Пушчы] 772
[Развагі, выкліканыя крытыкай твораў Я. Пушчы] 774
[Палеміка з Я. Пільным пра кнігу Я. Пушчы „Дні вясны“] 775
Запіскі [пра неразуменьне Я. Пільным кнігі Я. Пушчы „Дні вясны“] 782
[Палеміка з Я. Пільным пра верш Я. Пушчы „Рабіндранату Тагору“] 783
Т. Глыбоцкі ў ролі выкрывацеля... 785
[Характар крытыкана] 787
[Крытычная нататка пра тэатральную дыскусію 1928 г.] 790
[Пра „забаўкі“ некаторых аўтараў] 791
[З. Жылуновіч і Т. Глыбоцкі як крытыкі „Узвышша“] 793
[Пра нападкі крытыкаў на „Узвышша“] 794
[Пра прыёмы „здаровай“ крытыкі] 797
[Пра „сыкуноў“] 799
[Пра лаянку] 801
[Крытычныя развагі аб утварэньні літаратурнага аб’яднаньня „Полымя“] 802
[Аб „посьпехах разьвіцьця“] 805
Матар’ялы да гісторыі літаратурных нораваў у Беларусі
1. Аб перакручваньні фактаў 807
[А. Сянкевіч як чытач–рэцэнзэнт і яго тэорыя шукацельства] 812
[Адкрытая заўвага пра крытыку А. Сянкевічам твораў Я. Пушчы] 816
Адкрытыя лісты да чытача 818
Што пісаць? 839

Камэнтары 841

Іменны паказьнік да тому 1 935



Фатаздымак Адама Бабарэкі з дароўным надпісам Язэпу Пушчу: «Мяцежнаму Я. Пушчы ў час, калі „раніца рыкала“, а… /Подпіс/ 1925 г. 3/IV».



Вёска Слабада–Кучынка. Дом, у якім нарадзіўся Адам Бабарэка. Фота 1969 г.



Анастасія Цімафееўна Бабарэка, маці пісьменьніка. 1928 г.



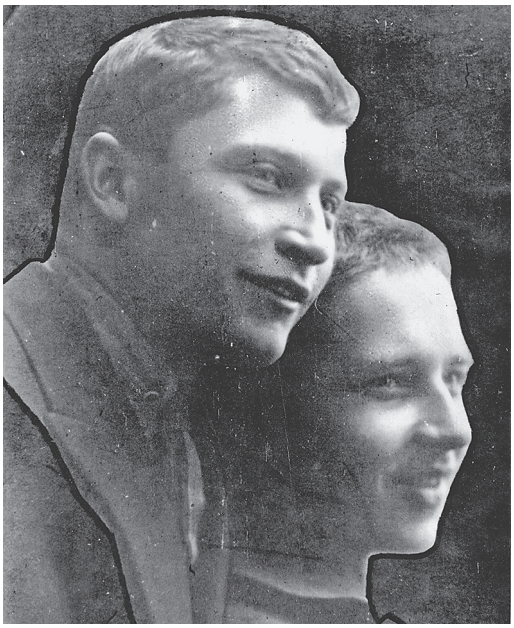
Ганна Дзянішчык (пазьней Бабарэка), будучая жонка пісьменьніка. 1917 г.



Літаратурнае аб'яднаньне «Маладняк». Сядзяць (зьлева направа): Язэп Падабед, Алесь Якімовіч, Міхась Чарот, Алесь Дудар, Язэп Пушча. Стаяць: Адам Бабарэка, Нічыпар Чарнушэвіч, Паўлюк Трус, Анатоль Вольны, Андрэй Александровіч, Кузьма Чорны. 1924 — 1925 гг.



Паэты–маладнякоўцы Язэп Пушча, Уладзімер Дубоўка, Андрэй Александровіч. 1924 — 1925 гг.



Язэп Пушча і Алесь Дудар. 1924 — 1925 гг.



Алесь Гурло. На адвароце здымку — дароўны надпіс: „Дарагому таварышу–маладнякоўцу Адаму Бабарэка на добры ўспамін дарую. А. Гурло. 2/IV 25 г.“.



Сустрэча беларускіх і ўкраінскіх пісьменьнікаў. Пачатак 1925 г. Сядзяць (зьлева направа): М. Хвылёвы, С. Піліпенка, Ц. Гартны, М. Чарот. Стаяць: 2–гі А. Бабарэка, 3–ці А. Вольны.



Жонка пісьменьніка Ганна Бабарэка (2–я справа ў другім шэрагу) сярод вучняў і калегаў–настаўнікаў. 1920–я гг.



Адам Бабарэка з жонкай, маці і братам Ігнасем. 1928 г.



Пленум Цэнтральнага бюро Усебеларускага аб'яднаньня паэтаў і пісьменьнікаў „Маладняк". Менск, 21 — 23 сакавіка 1925 г. Зьлева направа. 1–ы шэраг (сядзяць): Нічыпар Чарнушэвіч, Паўлюк Шукайла, Кандрат Крапіва, Алесь Дудар, Андрэй Александровіч, ?, Алесь Якімовіч; 2–гі шэраг (сядзяць): Анатоль Вольны, Лазар Каплан, Усевалад Ігнатоўскі, Міхась Чарот, Уладзімер Дубоўка, Янка Купала; 3–ці шэраг (стаяць): Максім Лужанін, Мікола Аляхновіч, Ілары Барашка, ?, Кузьма Чорны, [Яўгенія Пфляўмбаўм], Адам Бабарэка, Язэп Пушча, Міхась Зарэцкі, Уладзімер Паскрэбка; 4–ы шэраг (стаяць): Язэп Падабед, ?, Янка Туміловіч.



Уладзімер Дубоўка. На адвароце подпіс: „Віцебск, 1925, лета“.



Кузьма Чорны і Адам Бабарэка. Ліпень 1925 г.



Кузьма Чорны. На адвароце здымку — дароўны надпіс: „Найбліжэйшаму свайму Адаму Бабарэку. Кузьма Чорны. 6/V 25 г.“.



Паўлюк Трус. На адвароце здымку — дароўны надпіс: «Адаму Бабарэку на добрую памяць ад сябра Ўсебелар[ускага] аб'ядн[аньня] поэтаў і пісьменьніка[ў] „Маладняк“ П. Труса. Закалосіць свабодным уздымам Маладога жыцьця акіян. 24/X 25 г.».



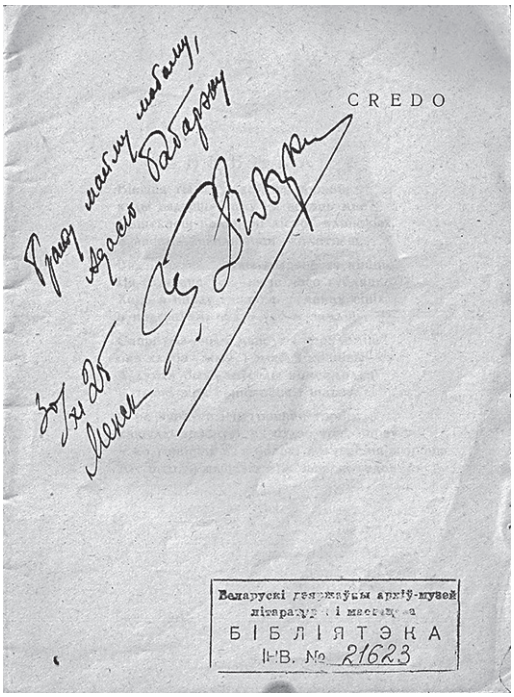
Пісьменьнікі–маладнякоўцы на творчай сустрэчы з вайскоўцамі 6 палка 2–й беларускай тэрытарыяльный дывізіі падчас збораў у лягеры. Жнівень 1925 г. 1–ы шэраг (зьлева направа): Ул. Дубоўка (1), А. Гурло (3), камандзір і камісар дывізіі Арабей (4), К. Чорны (5), А. Бабарэка (7); 2–гі шэраг: А. Дудар (2), А. Вольны (4), Я. Пушча (5), П. Трус (6), А. Якімовіч (9).



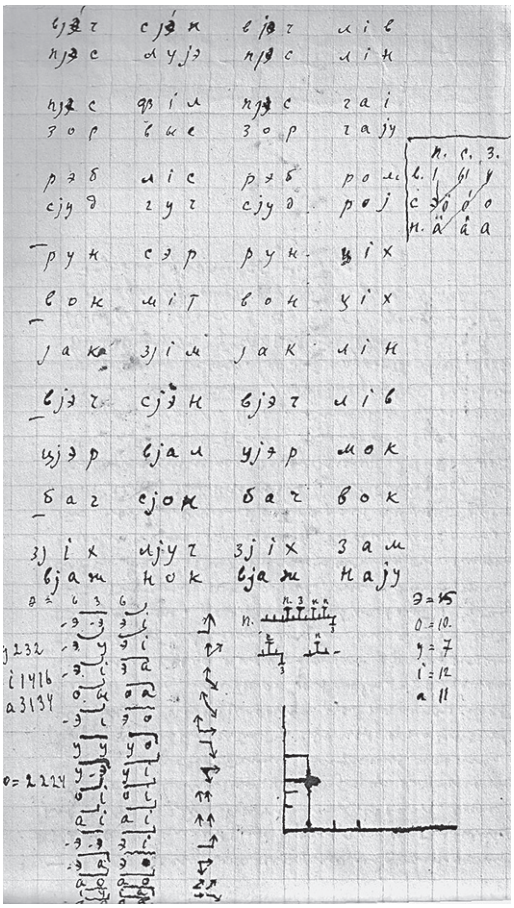
Адам Бабарэка, Кузьма Чорны, Анатоль Вольны і Андрэй Александровіч на 1–м Усебеларускім зьезьдзе „Маладняка“. Менск, 25 — 29 лістапада 1925 г. Фрагмэнт здымку.



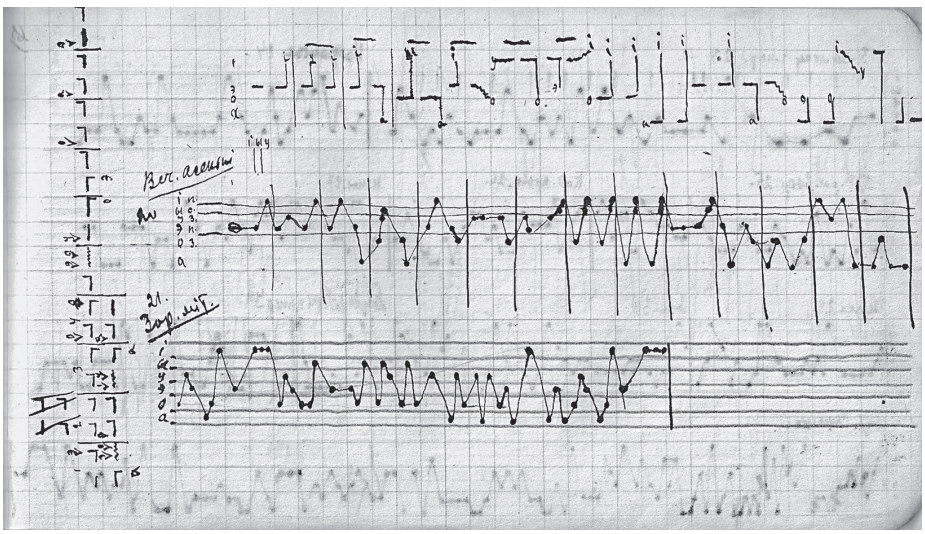
Літаратурнае аб’яднаньне „Маладняк“. 1–ы шэраг (зьлева направа): Нічыпар Чарнушэвіч, Адам Бабарэка, Анатоль Вольны, Язэп Пушча, Андрэй Александровіч; 2–і шэраг: Алесь Гурло, Міхась Зарэцкі. 1925 — 1926 гг.

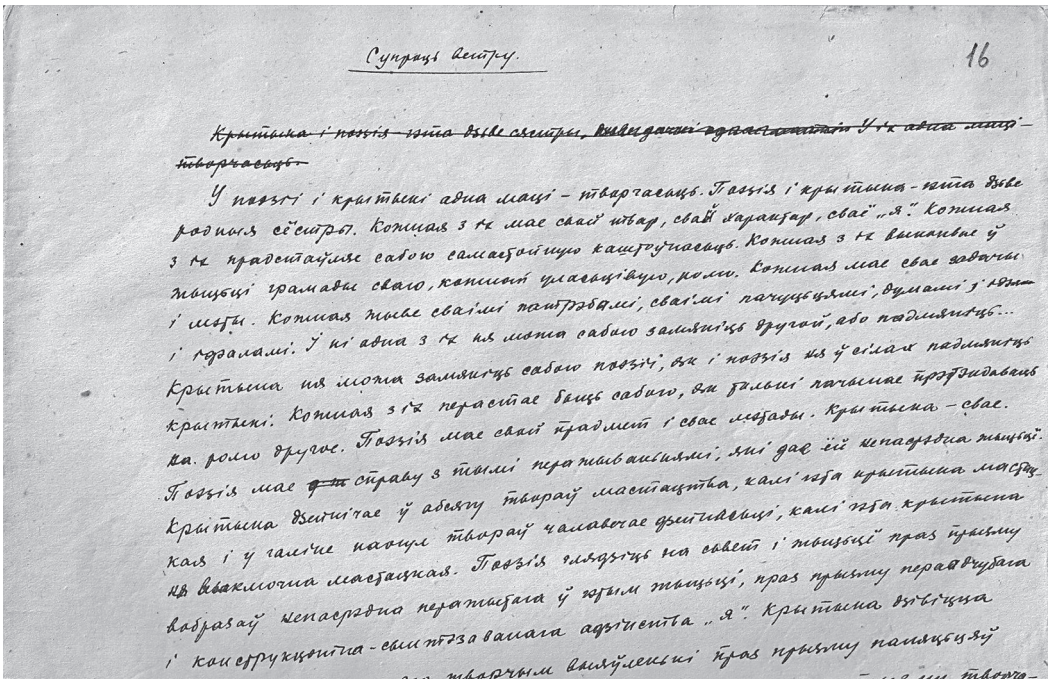


Дароўны надпіс Уладзімера Дубоўкі Адаму Бабарэку на тытульнай старонцы кнігі „Credo“. Менск, 30 лістапада 1925 г.



Фанэтычныя схемы і „партытуры“ вершаў У. Дубоўкі, Я. Пушчы і А. Дудара з нататніка А. Бабарэкі. 1925 — 1926 гг.



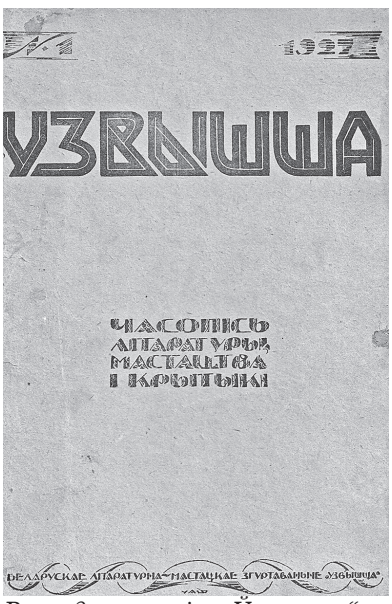


Супроць ветру. 16

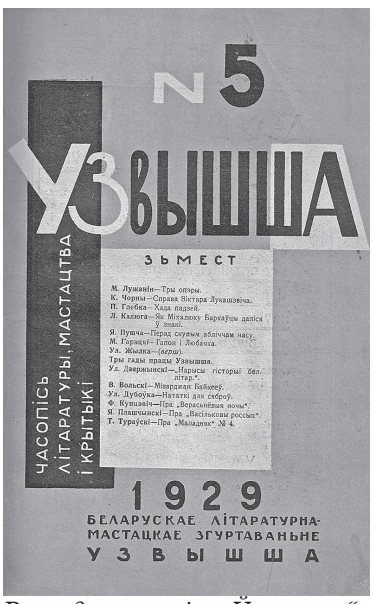
~~Крытыка і поэзія — гэта дзве сястры, якія даўно~~ У іх адна мацi — творчасць.

У паэзіі і крытыцы адна мацi — творчасць. Поэзія і крытыка — гэта дзве родныя сёстры. Крытык з іх мае свой твар, свой характар, свае „я". Крытык з іх прадстаўляе сабою самабытную каштоўнасць. Крытык з іх выяўляе ў мовы. Крытык мае свае задачы і мэты. Крытык мае свае мастацкія, свае ідэалы. У ні адна з іх не можа сабою замяніць другой, або падмяніць... крытыка не можа замяніць сабою поэзіі, як і поэзія не ў сілах падмяніць крытыкі. Крытык з іх перастае быць сабою, як толькі пачынае прадзiваць ня. ролю другое. Поэзія мае свой прадмет і свае мэтады. Крытыка — свае. Поэзія мае справу з тымі перажываннямі, якія даюць ёй непасрэдна жыцьцё. Крытыка дзейнічае ў абсягу твораў мастацтва, калі гэта крытыка мастацкая. Поэзія ёльгнуць на свядо і тым самым праз прыняцьцё ці адкiдванне праяўляецца ў гэтым таварыстве, праз прыняцьцё праяўляецца і канструкцыя-самастойнага адчуцця „я". Крытыка выяўляецца

Нявыдадзеная манаграфія А. Бабарэкі „Супроць ветру". 1–я старонка рукапісу. 1928 г. Фрагмэнт.



Вокладка часопісу „Ўзвышша". Мастак Алексантэры Ахола–Вало. 1927 г.



Вокладка часопісу „Ўзвышша". Мастак Мэер Аксэльрод. 1929 г.



Беларускія пісьменьнікі на сустрэчы зь Янам Райнісам. Сядзяць (зьлева направа): Зьмітрок Бядуля, Ян Райніс, Янка Купала, Кандрат Крапіва. Стаяць: Язэп Пушча, Адам Бабарэка, Уладзімер Дубоўка, Пятро Глебка, Кузьма Чорны. 19 лістапада 1926 г.



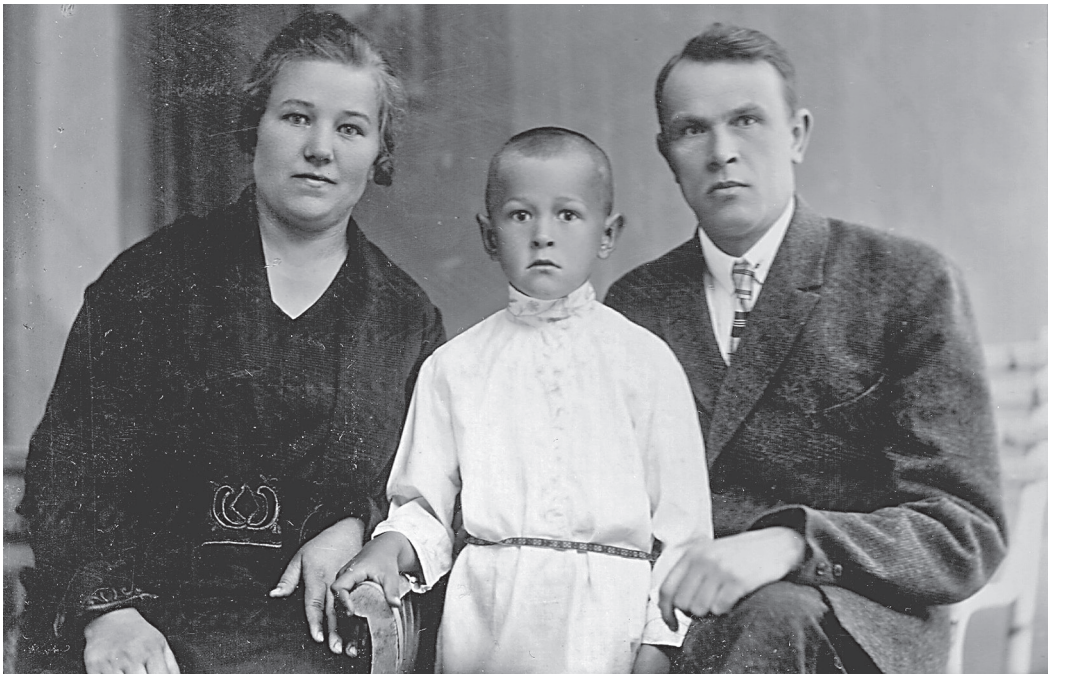
Рэдкалегія часопіса «Узвышша». Сядзяць (зьлева направа): Кузьма Чорны, Уладзімер Дубоўка, Кандрат Крапіва. Стаяць: Адам Бабарэка, Язэп Пушча. Менск, 1927 г.



Літаратурнае згуртаваньне „Ўзвышша“. У 1–м шэрагу зьлева направа: Васіль Шашалевіч, Пятро Глебка, Уладзімер Дубоўка, Максім Лужанін, Кузьма Чорны, Кандрат Крапіва; у 2–м шэрагу: Антон Адамовіч, Уладзімер Жылка, Зьмітрок Бядуля, Адам Бабарэка, Язэп Пушча, Сяргей Дарожны, Тодар Кляшторны.



Літаратурнае згуртаваньне „Ўзвышша“. У 1–м шэрагу зьлева направа: Язэп Пушча, Адам Бабарэка, Уладзімер Дубоўка, Кузьма Чорны, Кандрат Крапіва; у 2–м шэрагу: Максім Лужанін, Сяргей Дарожны, Антон Адамовіч, Тодар Кляшторны, Зьмітрок Бядуля, Уладзімер Жылка, Васіль Шашалевіч, Пятро Глебка.



Кандрат Крапіва з жонкай Аленай і сынам Барысам. На адвароце здымку — дароўны надпіс: „Бабарэкам — Адаму, Ані, Лоры і Ляльцы ад Крапівы з Крапівіхаю і іх атожылка на ўспамін. 21/X–28 г.“



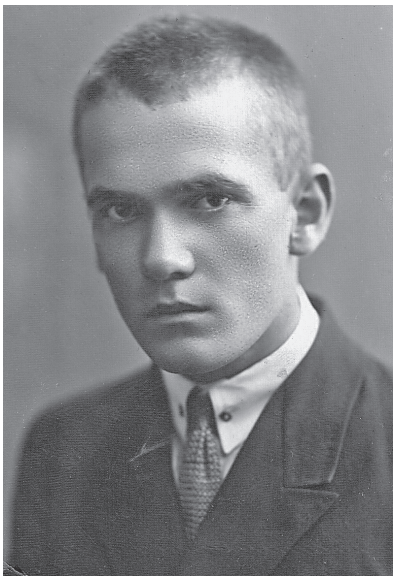
Адам Бабарэка з жонкай Ганнай, дочкамі Элеанорай і Алесяй. 1929 г.



Сын Кандрата Крапівы Барыс. На адвароце дароўны надпіс Элеаноры Бабарэцы: „Лоры Барыс. 21/X–28 г.“



Зьмітрок Бядуля. 1920–я гг.



Максім Лужанін. 1920–я гг.



Адам Бабарэка — выкладчык БДУ. 1929 г.



Дочкі Адама Бабарэкі — Элеанора (справа) і Алеся. Менск, 1929 г.



Легендарны абрус „узвышэнцаў“ і асабістыя рэчы А. Бабарэкі: шахматы, нататнік, гадзіньнік. З фондаў БДАМЛМ.

Людзьмі быць

На самым пачатку XX стагодзьдзя Янка Купала ў праграмным вершы „А хто там ідзе?“ сфармуляваў адвечную мэту беларусаў — „людзьмі звацца“. Адам Бабарэка, пераасэнсоўваючы купалаўскі тэзіс у 1931 г., прыйшоў да высновы, што „звацца і быць — гэта не адно і тое“, „часта мы звaліся беларусамі, імі ня быўшы“, і ў лісьце да Антона Адамовіча прапанаваў альтэрнатыўны лёзунг: „людзьмі быць“ і „тварыць сябе“. Толькі тады Бабарэкавых заклікаў ніхто не пачуў (акрамя хіба што А. Адамовіча), а сам пісьменьнік знаходзіўся ў высылцы й ня меў магчымасьці публікавацца: адзін з найвыдатнейшых беларускіх інтэлектуалаў быў змушаны працаваць бухгальтарам. Дый раней ён здолеў надрукаваць ня ўсё, што хацеў.

Цяжкасьці з публікацыямі перасьледавалі А. Бабарэку і пры жыцьці, і нават пасьля сьмерці. Па жорсткай іроніі лёсу, у 1920–я гг. адзін з выбітных крытыкаў Беларусі так і ня выдаў аніводнае кнігі крытыкі: ягоныя артыкулы засталіся раскіданымі па пэрыядычных выданьнях. І ўвогуле, пэрыяд актыўнай (дакладней, легальнай) працы А. Бабарэкі на літаратурнай ніве ахоплівае ўсяго каля дзесяці гадоў (1919 — 1930). Далейшыя трагічныя падзеі ў гісторыі краіны на некалькі дзесяцігодзьдзяў выкрасьлілі імя Адама Бабарэкі зь літаратуры. Пісьменьнік стаў ахвяраю сталінскіх рэпрэсій, і нават пасьля рэабілітацыі не было аніводнае спробы выдаць ягоную літаратурна–крытычную спадчыну пад адной вокладкай — убачылі сьвет толькі асобныя творы. Нават пры канцы 1990–х гг. смаленскі дасьледчык Мікалай Ількевіч сутыкнуўся зь цяжкасьцямі пры спробах апублікаваць лісты А. Бабарэкі з высылкі: некалькі аўтарытэтных менскіх выданьняў адмовілі ў публікацыі, і толькі газэта „Голас Радзімы“ вырашыла пытаньне станоўча. Кнігу „Угасание: Письма Адама Бабареки из ссылки, тюрем и лагеря. Материалы к биографии“ М. Ількевіч выдаў у 2001 г. ужо ўласнымі сіламі. Цяпер, трымаючы ў руках гэты надзвычай аб'ёмны двухтомавік, разумееш: як багата рукапіснай і друкаванай спадчыны пакінуў пасьля сябе А. Бабарэка і як мала было апублікавана пасьля яго сьмерці.

Пры гэтым нельга і сказаць, што імя А. Бабарэкі ў савецкі час замоўчвалася: пачынаючы з 1960 г. дасьледчыкі беларускай літаратуры (Ю. Пшыркоў, Н. Перкін, С. Карабан, М. Мушынскі) без спасылак на А. Бабарэку ўжо проста не маглі абысьціся. А ў 1976 г. вядомы філёзаф, дасьледчык гісторыі беларускай эстэтычнай думкі Ўладзімер Конан здолеў выдаць манаграфію „Адам Бабарэка: Крытыка–біяграфічны нарыс“, якая ўяўляе зь сябе першае аб'ёмнае дасьледаваньне жыцьцёвага і творчага шляху пісьменьніка, напоўненае аналізам яго літаратурна–крытычных і эстэтычных поглядаў. У 1999 г. быў адзначаны 100–гадовы юбілей А. Бабарэкі, праведзена навуковая канфэрэнцыя „Ўзвышаўскія чытаньні“, прысьвечаная яго жыцьцю і творчасьці, апублікаваны шэраг новых матэрыялаў пра гэтага крытыка, празаіка і філёзафа, са сьвежым поглядам на яго літаратурную спадчыну і ролю ў айчыннай культуры. Але нават тады, нягледзячы на гэтае запозьненае прызнаньне, асоба Адама Бабарэкі заставалася не да канца асэнсаванай і ўпісанай у беларускі культурны кантэкст. І прычынай таму — маладаступнасьць Бабарэкавага рукапіснага архіву, які цудам ацалеў у складаных варунках часу.

Сама гісторыя захаваньня і вяртаньня архіву цікавая і кранальная. У кастрычніку 1931 г. Ганна Бабарэка з дочкамі Элеанорай і Алесяй, падобна сем'ям іншых рэпрэсаваных дзеячоў культуры, пераехала жыць да мужа ў месца яго высылкі, горад Слабадзкі Ніжагародзкага краю. З сабою яна прывезла і цудам ацалелы пасьля першага арышту менскі архіў А. Бабарэкі[1], бо і ў выгнаньні крытык працягваў творчую працу, спадзею-

[1] Дакумэнты згуртаваньня „Ўзвышша“ чэкістам усё ж удалося сканфіскаваць, і ён не захаваўся.

чыся, што па вяртаньні зноў зможа адкрыта займацца літаратурнай дзейнасьцю. Праўда, пасьля таго, як тэрмін высылкі быў прадоўжаны, надзеі на выратаваньне пабляклі. Улетку 1937 г., прадчуваючы новую хвалю арыштаў, нейкую частку рукапісаў (напрыклад, лісты сяброў–узвышаўцаў) сям'я спаліла на вогнішчы. І сапраўды, неўзабаве, увечары 25 ліпеня 1937 г., па Адама Бабарэку прыйшлі апэратыўнікі. Зразумеўшы мэту іх візыту, Ганна Бабарэка тэрмінова змусіла дзевяцігадовую дачку Алесю легчы „спаць" на канапу. Абшукаўшы кватэру, супрацоўнікі НКВД канфіскавалі багата кніг, лістоў і канспэктаў, а канапу з „заснулай" дзяўчынкай вырашылі не кранаць. Тым ня менш менавіта там, у канапе, была патаемная шуфляда, дзе захоўваліся рукапісы А. Бабарэкі. Дзякуючы гэтаму сапраўды гераічнаму ўчынку спадчына пісьменьніка была ўратавана[2]. Усе наступныя дзесяцігодзьдзі Ганна, Элеанора і Алеся Бабарэкі беражліва захоўвалі архіў блізкага ім чалавека, толькі зрэдку дазваляючы пазнаёміцца зь ім асобным навукоўцам (У. Конану, пазьней М. Ількевічу, А. Каўку). Але архіў яшчэ чакаў свайго дасьледаваньня, публікацыі і, галоўнае, вяртаньня на Беларусь (сям'я Бабарэкаў з 1960–х гг. жыла ў Маскве).

І вось 26 красавіка 1996 г. Алеся Бабарэка разам зь сяброўкай Галінай Гарэцкай (дачкой вядомага празаіка Максіма Гарэцкага) наведала Беларускі дзяржаўны архіў–музэй літаратуры і мастацтва, куды — па прапанове дырэктаркі архіву–музэя Ганны Запартыкі — перадала частку бацькавага архіву. Гэтае першае паступленьне разам зь невялікай часткай іншых матэрыялаў склала агулам 234 адзінкі. А 18 чэрвеня 1999 г., падчас VIII Гарэцкіх чытаньняў, Алеся Адамаўна перадала ў БДАМЛМ бацькавы лісты разам з дакумэнтамі да яго біяграфіі, аб яго рэабілітацыі, некалькімі фотаздымкамі. Празь некалькі месяцаў, 30 лістапада 1999 г., Г. Запартыка паехала ў Маскву, каб атрымаць ад Алесі Адамаўны і прывезьці ў БДАМЛМ асноўную частку сямейнага архіву. Яго складалі ня толькі рукапісы самога Адама Бабарэкі, але і лісты ад З. Бядулі[3], Ю. Бярозкі, У. Дубоўкі[4], Я. Пушчы[5], К. Крапівы, М. Лужаніна, К. Чорнага[6] і іншых — надзвычай яркія дакумэнты, па якіх мы сёньня можам скласьці адэкватнае ўяўленьне пра літаратурны кантэкст 1920 — 1930–х гг. Каштоўнымі набыткамі БДАМЛМ сталі і асабістыя рэчы А. Бабарэкі, сярод якіх — гальштук, гадзіньнік, шахматы, а таксама абрус, якім, паводле сямейнай легенды, накрываўся стол падчас урачыстых пасяджэньняў „Узвышша".

На гэтым вяртаньне Бабарэкавага архіву не завяршылася. „Была яшчэ адна паездка ў Маскву па запрашэньні Алесі Адамаўны, восеньню 2000 г., зь якой былі прывезеныя многія рэдкія выданьні з асабістай бібліятэкі А. Бабарэкі: поўны камплект часопісу „Ўзвышша" за 1927 — 1929 гг., часопіс „На литературном посту", кнігі з дароўнымі надпісамі М. Гарэцкага, З. Бядулі, У. Дубоўкі, У. Жылкі, К. Крапівы, Я. Пушчы, К. Чорнага (усяго 69 кніг і часопісаў), а таксама яшчэ некаторыя дакумэнты, — распавядае Ганна Запартыка. — Апошні пакунак да сямейнага фонду Бабарэкаў быў дастаўлены з Масквы В. Скалабанам у пачатку 2001 г., у складзе

---

[2] Гл.: Запартыка Г. „Мы верылі: дахаты вернемся…": Пра спадчыну Адама Бабарэкі і яе шлях да Беларусі // Скарыніч: Літ.–навук. гадавік. Вып. 7. — М.: Сов. писатель, 2008. С. 192 — 195.

[3] Ліст Змітрака Бядулі да Адама Бабарэкі, 28/VI–27 г. // Скарыніч: Літ.–навук. гадавік. Вып. 4 / Уклад. А. Каўка. — Мінск: Бел. кнігазбор, 1999. С. 58.

[4] „Мы застанемся чыстымі сумленьнем перад гісторыяй і народам…": Лісты Ўладзімера Дубоўкі да Адама Бабарэкі // Arche. 2009. № 11–12. С. 344 — 532.

[5] Запартыка Г. З эпісталярнай спадчыны ўзвышэнцаў: Лісты Я. Пушчы да А. Бабарэкі // Пра час „Узвышша": Матэрыялы навуковых канферэнцый, узвышаўскіх чытанняў (Мінск, 1999 — 2002) / Рэдкал.: Г. В. Запартыка (гал. рэд.) і інш. — Мінск: БелНДІДАС, 2002. С. 149 — 189.

[6] Запартыка, Г. Постаць Кузьмы Чорнага ў дакументах архіўнага фонда Адама Бабарэкі // Пра час „Узвышша": Матэрыялы Узвышаўскіх чытанняў (Мінск, 2005 — 2006). Вып. 3. — Мінск: РІВШ, 2007. С. 93 — 102.

33 дакумэнтаў якога знаходзілася ўнікальная бібліяграфія беларускіх пісьменьнікаў, складзеная А. Бабарэкам па беларускай пэрыёдыцы за 1923 — 1929 гг.“[7].

У 2001 г. архіўны фонд сям’і Бабарэкаў (а склаў ён 356 адзінак захоўваньня, якія ўключаюць 1225 дакумэнтаў) прайшоў першасную навуковую апрацоўку, аднак яго аб’ём і некаторыя тэксталягічныя праблемы (не заўсёды чытэльны почырк, мноства скарачэньняў, раскіданасьць і пераблытанасьць некаторых тэкстаў) не дазволілі тады дэталёва азнаёміцца са зьместам рукапісаў і, адпаведна, зрабіць матэрыялы фонду паўнавартаснымі аб’ектамі літаратуразнаўчых досьледаў. Фактычна толькі падрыхтоўка гэтага выданьня дала магчымасьць упарадкаваць і вывучыць архіў у дастатковай ступені, гэтаксама як і сабраць разам творы А. Бабарэкі, надрукаваныя ў пэрыядычных выданьнях, некаторыя зь якіх выявіліся толькі ў бібліятэках Масквы і Санкт–Пецярбургу. Не абышлося і без звароту ў архіў КДБ РБ, дзе захоўваюцца паказаньні А. Бабарэкі па справе 1930 г. — напэўна, самы аб’ёмны аўтабіяграфічны дакумэнт пісьменьніка…

Цяпер усё апублікаванае А. Бабарэкам пры жыцьці выглядае толькі надводнай часткай айсбэргу, бо большая частка таго, што ствараласа пісьменьнікам, у друк ня трапіла альбо ўвогуле пісалася не для публікацыі. Шмат што засталося ў чарнавіках, накідах, плянах–схемах, „расшыфроўваць“ якія даводзілася ўжо непасрэдна ў працэсе падрыхтоўкі гэтага выданьня. Такім чынам, сёньня зьявілася магчымасьць адэкватнай ацэнкі творчасьці і асобы Адама Бабарэкі, а таксама літаратурнага працэсу 1920 — 1930–х гг. увогуле. Якім цяпер — з улікам нядаўна знойдзеных матэрыялаў — выглядае творчы партрэт пісьменьніка? Паспрабуем каротка акрэсьліць вэктары, што вызначалі фармаваньне яго творчага сьветапогляду.

Раньні пэрыяд творчай дзейнасьці А. Бабарэкі азнаменаваны актыўным зваротам да паэтычнага радка: так, цягам 1920 — 1921 гг. ён выступаў у друку амаль выключна зь вершамі. Але — створаныя ў рэчышчы „масавай“ пралетарскай паэзіі — яны не зрабіліся адметнай эстэтычнай зьявай, а засталіся толькі характэрным знакам эпохі, зрыфмаваным увасабленьнем рэвалюцыйных ідэалаў тагачаснай беларускай моладзі. Відаць, загадзя адчуваючы, што лірыка ня стане галоўным родам яго творчасьці, А. Бабарэка напісаў:

Я не пявец і не паэта!
Ня ўмею складна я казаць.
Душа–ж кіпіць, агнём сагрэта,
Агнём, ўзгарэўшым будаваць.

(„Я не пявец“)

Радасьць з нагоды падзеньня імпэрыялізму, вітаньне новага грамадзка–палітычнага ладу, заклікі да будаваньня „раю на зямлі“ — вось асноўны зьмест паэтычных твораў А. Бабарэкі, якія ён друкаваў на старонках газэты „Савецкая Беларусь“ пераважна пад псэўданімамі: Адам Чырвоны, Якім Каліна, Адам Гаротны. Але вершы, знойдзеныя ў нататніку 1924 г., сьведчаць, што меў Адам Бабарэка здольнасьці і да „чыстай“, пазбаўленай сацыяльнага падтэксту, лірыкі:

Зоркі ў сэрцы замігцеліся, —
Неба нам — пасьцель дваім.
Зьніклі сёньняшнія цені:
Мы ў нязьведаным краі.

(„Дзень за ночкаю ўсьлед гоніцца…“)

[7] Запартыка Г. „Мы верылі: дахаты вернемся…“. С. 194.

Гэтыя радкі пісаліся, калі пісьменьнік быў закаханы ў маладую настаўніцу Ганну Дзянішчык, якая неўзабаве стала ягонай жонкай.

У асобных неапублікаваных вершах заўважаецца імкненьне аўтара да экспэрымэнту з вобразнасьцю, ускладненьня мэтафар, а часам — пэўнага „зацьмяненьня“ сэнсу. Магчыма, да гэтага А. Бабарэку падштурхоўвала часовае захапленьне ясенінскім імажынізмам:

Раніца жытняя
ў сіні блакітнай
вудзіць далі праменьнямі.
А з–пад чоўна гукае белы кіт
старыну сьвятымі імкненьнямі.

У ракітніку ён
ляснуў у ладкі, —
і пярун агнявокі
закапыціў па стрэсе,
залатанай зрэб'ем.
А на покуце Спас адзінока
п'е з кілішка пацераў срэбра.

(„Раніца жытняя“)

Больш удала Адам Бабарэка рэалізаваў сябе як празаік. Яшчэ ў 1918 г. ён напісаў першае — сацыяльна–ўтапічнае — апавяданьне „То толькі сон“, у якім выклаў сваё бачаньне ідэальнай дзяржавы, намаляваўшы Краіну Працы, дзе ўсе зьяўляюцца „панамі“, „кожны працуе для ўсіх і ўсе для аднаго“, адсутнічаюць войска, паліцыя і нават грашовая сыстэма. Гэтая краіна ўзьнікла ў фантазіі галоўнага героя апавяданьня — селяніна Адама. Сам жа аўтар схаваўся за псэўданімам Янка Кужаль і даслаў твор у газэту „Вольная Беларусь“, якую рэдагаваў Язэп Лёсік. Але ў лістападзе газэту зачынілі, і апавяданьне было апублікавана ў наступным годзе ў іншай газэце — „Звон“ — што выдавалася ў часы польскай акупацыі.

Пэрыяд, калі А. Бабарэка актыўна друкаваў празаічныя творы, быў непрацяглым, але плённым: у 1922 — 1926 гг. пісьменьнік апублікаваў больш за 20 апавяданьняў і імпрэсій (як пад сапраўдным прозьвішчам, так і пад псэўданімамі А. Чэмер, Якім Каліна, крыптанімамі А–м Б–а, А. Б–а), выдаў невялікую кнігу „Апавяданьні“ (1925).

Празаічныя творы А. Бабарэкі маюць розныя жанрава–стылёвыя характарыстыкі. Ёсьць у яго апавяданьні гумарыстычнага і сатырычнага зьместу („Мікіта Шпэндзік“, „Амэлька Хабарка“, „Як красназорцы зямлі сцураліся“, „Шкляны бог“, „Цупрон Хлюст“), „бытавыя малюнкі“ („Зьмітрава вясельле“, „Максім Трапкач“, „Скура гарыць“), успаміны („У патайкох: З жыцьця за белапольскай акупацыяй“, „У дні белапанскага панаваньня“), алегарычныя навэлі ў стылі коласаўскіх „Казак жыцьця“ („Каля балота“), імпрэсіі–прыпавесьці (цыкль „Вобразы бяз рамак і асадкі“).

Апавяданьні „Дно аднэй душы“, „Нешта пяе“ (абодва — 1924), „[Двор Сівайчавых]“ (1925), „Няскончаныя характарыстыкі“ (1926), фэльетон „[Здарэньне з Пісаркевічам і Касоўскім]“ (1927) засталіся ненадрукаванымі і захаваліся (некаторыя — часткова) у рукапісах. Запісы ў выглядзе кароткіх імпрэсій, празаічных накідаў, сюжэтных схемаў, характарыстык пэрсанажаў так і не завершаных твораў складаюць, напэўна, найбольш цікавую частку раньніх (1924 — 1926) нататнікаў А. Бабарэкі. Часта запісваў ён падслуханыя размовы і асобныя рэплікі, маючы, відаць, намер скарыстаць іх у сваіх творах. Даволі пасьпяховымі выглядаюць спробы пісьменьніка

зазірнуць на дно чалавечай душы, стварыць дакладныя псыхалягічныя партрэты, а таксама спасьцігнуць пэўныя мэтафізычныя асновы, на якіх грунтуюцца законы чалавечага і прыроднага быцьця — тое, што ўяўляў ён у выглядзе нячутных сьпеваў („Нешта пяе“) альбо музыкі: *„Яна — адна адвечнасьць, адна бязьмежнасьць, адна бяскрайнасьць, адна бязьвечнасьць, адна бязьмернасьць…“* („Акорды душы“).

Першай грунтоўнай працай А. Бабарэкі ў галіне крытыкі стаў артыкул „Лірыка Міхася Чарота“, напісаны ў 1923 г., а апублікаваны праз два гады (Маладняк. 1925. № 9). Ён створаны пад уплывам мэтадалягічных распрацовак прафэсара І. Замоціна, але ўжо тут малады дасьледчык дэманструе ўласнае ўменьне аналізаваць мастацкую структуру твору, сыстэму вобразаў і аўтарскі стыль — тое, чаго яшчэ так бракавала беларускай крытыцы 1920–х гг. Дзякуючы аналітычнаму складу мысьленьня, удумлівасьці, эрудыцыі, адказнаму падыходу да справы А. Бабарэка стаў бадай асноўным крытыкам у „Маладняку“ — літаратурным аб’яднаньні, да стварэньня якога ён спрычыніўся ў лістападзе 1923 г. Адам Бабарэка займаўся распрацоўкамі эстэтычнай плятформы „Маладняка“, што знайшло адлюстраваньне ў артыкулах „Крытычна–літаратурная сучаснасьць“ (Сав. Беларусь. 1925. 16 студз.), „Вясну радзіла восень“ (Маладняк. 1925. № 7) і інш. Аналізуючы лёгіку разьвіцьця беларускай літаратуры на сучасным яму этапе, А. Бабарэка ўвёў ва ўжытак уласныя тэрміны *„адраджанізм“* і *„маладнякізм“* для абазначэньня двух пакаленьняў (і адпаведна — асноўных ідэйна–творчых кірункаў) у беларускай літаратуры сярэдзіны 1920–х гг. Вызначыўшы і падкрэсьліўшы іх разнародную сацыяльную і эстэтычную прыроду, крытык прыйшоў да высновы, што „маладнякізм вырас з адраджанізму“, што „маладнякоўская літаратура не парвала мастацкіх (не ідэалягічных, зноў падкрэсьліваю) традыцый, яна не пераскочыла праз вопыт мінулага, яна толькі выросла з тых рамак, у якіх разьвівалася папярэдняя літаратура“[8].

Адам Бабарэка марыў, што „Маладняк“ „уздыме беларускую культуру на ўзровень іншых народаў“[9], але ягоныя спадзяваньні не спраўдзіліся. Пісьменьніцкую арганізацыю, якая зь цягам часу ўсё болей нагадвала культурна–асьветніцкую (часам у яе ўступалі нават паўпісьменныя сяляне), напаткаў крызіс: за два гады колькасна яна выросла да некалькіх сотняў чалавек, а вось мастацкая якасьць выдаваных твораў пакідала жадаць лепшага. Часта гэта былі зарыфмаваныя газэтна–пратакольныя нататкі альбо рэвалюцыйныя агіткі, напоўненыя „службовай, казённай радасьцю“. Прыхільнікі гэтай плыні (А. Бабарэка называў іх *адмаўленцамі*) лічылі, што пралетарыяту і сялянству — сацыяльным пластам, зь якіх у 1920–я гг. фармавалася нацыянальная інтэлігенцыя — няма патрэбы авалодваць культурнымі каштоўнасьцямі беларускай і сусьветнай клясычнай спадчыны. Маўляў, навошта гэта, калі ёсьць група савецкіх пісьменьнікаў, якая ў належнай ступені адбівае працэсы клясавай барацьбы і будаўніцтва камунізму? Натуральна, што найбольш прагрэсіўныя літаратары таго часу трымаліся зусім інакшай думкі, адстойваючы права на існаваньне „вечнага“, пазачасавага мастацтва. У дзяржаве, дзе ўсе сфэры дзейнасьці знаходзіліся пад кантролем камуністычнай партыі, гэта было даволі нялёгка.

Як альтэрнатыва „Маладняку“ было створана 26 траўня 1926 г. новае згуртаваньне „Ўзвышша“, ля вытокаў якога стаялі Адам Бабарэка, Зьмітрок Бядуля, Уладзімер Дубоўка, Кандрат Крапіва, Язэп Пушча, Кузьма Чорны. І сама ідэя назвы суполкі, і яе эстэтычная праграма належаць А. Бабарэку. Яшчэ ў час прыналежнасьці да „Маладняку“ ён апублікаваў артыкул пад назвай „З далін на ўзвышшы“, перафразаваўшы радкі У. Дубоўкі: „Прыпусьціся ў даліну з узвышша, / каб узьняцца ізноў — і вышай!“[10]. На думку прафэсара Уладзімера Конана, згаданая праца „пачынае новы этап ня толькі

[8] Бюлетэнь 1–га Ўсебеларускага зьезду „Маладняка“. — Менск: Выданьне ЦБ „Маладняка“, 1926. С. 63.
[9] Бабарэка А. Шлях „Маладняка“ // Малады араты. 1925. № 14. С. 5.
[10] Бабарэка А. З далін на ўзвышшы // Маладняк. 1926. № 1. С. 97.

ў эвалюцыі сьветапогляду Бабарэкі, але і ў беларускай савецкай эстэтыцы наогул. Па сутнасьці, гэта грунтоўны перагляд усёй папярэдняй крытычнай думкі, адмаўленьне ад абмежаванай сацыялёгіі мастацтва, першая спроба ўсебаковага падыходу да літаратуры, яе эстэтычная ацэнка“[11]. У сваім артыкуле Адам Бабарэка, разважаючы пра шляхі мастацкага ўзвышэньня беларускай літаратуры, адстойвае гуманістычную сутнасьць мастацтва, вызначае галоўныя ўмовы мастацкай творчасьці: *„Душа і сэрца, вопыт чалавечага „я“ — вось тое галоўнае, без чаго ня можа быць ні вялікага поэты, ні сапраўднага мастацтва“*[12]. Акрамя таго, як сьведчыць адзін з нататнікаў (1926 — 1927 гг.), пісьменьнік мысьліў Беларусь *„вузлом усходу і захаду, паўдня і поўначы, цэнтрам Эўропы, узвышшам, з якога расходзяцца рэкі ўва ўсе бакі“. „Кругом узвышша, а ў сярэдзіне балота,* — разьвіваў далей сваю мэтафару аўтар, — *гэта гэтак высмакталі праежджыя рэчкі, акавіта выцякла рэчкамі ў моры чалавецтва ў выгл[ядзе] чуж[ых] культур. Цяпер балота, а было возера“*. Акавіта (ад лац. *aqua vita* — жывая вада) — адзін з ключавых сымбалічных вобразаў і архетыпаў сусьветнай культуры, у тым ліку беларускага фальклёру і літаратуры[13]. Ён прачытваецца і ў назьве ўзвышаўскай эстэтычнай канцэпцыі — *аквітызму*, скіраванага на „ажыўленьне“ беларускага народу і яго культуры пасьля векавога прыгнёту, перабудову сьвету мастацкімі сродкамі. Такім чынам, тэндэнцыі *адмаўленства* сябры „Ўзвышша“ супрацьпаставілі тэндэнцыю *ажыўленства*.

Ідэі ўзвышэнскага аквітызму апошнім часам сталі аб’ектам увагі дасьледчыкаў — як аргумэнтаваны доказ належнага ўзроўню разьвіцьця тагачаснай эстэтычнай думкі і наяўнасьці тэарэтычнай базы, якая была дзейснай альтэрнатывай спрымітызаванай артадаксальна–марксісцкай канцэпцыі разуменьня літаратуры і мастацтва. Вага аквітызму ў агульным багажы беларускага інтэлектуальнага досьведу можа яшчэ больш павялічыцца, калі мы зазірнем у некаторыя зь невядомых раней філязофскіх прац А. Бабарэкі. Іх аналіз паказвае, што пісьменьнік асэнсоўваў аквітызм ня толькі ў культурна–эстэтычным кантэксьце, але і ў больш унівэрсальным — як імкненьне да ідэалу „новага чалавека“ з шырокімі й разнастайнымі імкненьнямі й магчымасьцямі, насуперак распаўсюджанаму вузкаму ідэалу, які *„…абмяжоўваецца двума адзнакамі: кваліфікацыя ў спэцыяльнасьці пэўнай і грамадзкасьць. Аднак–жа гэта ня вычэрпвае яшчэ ўсіх магчымасьцяй, якія ёсьць у чалавека ад прыроды з аднаго боку і якія перададзены яму як спадчына ад культуры агульналюдзкай з другога“* (эсэ „[Пра абмежаванасьці ў дзейнасьці чалавека]“, 1928).

Менавіта такім — духоўна і інтэлектуальна разьвітым — Адам Бабарэка хацеў бачыць і свайго сучасьніка, якому даводзілася жыць у новых сацыяльна–гістарычных абставінах. У сваіх эстэтычных, філязофскіх і літаратуразнаўчых распрацоўках пісьменьнік па сутнасьці накладае ўласны ідэал „новага чалавека“ на артадаксальны вобраз „пралетара“, культываваны апалягетамі марксізму, прапагандуючы, такім чынам, ідэал „пралетара, які мысьліць“. *„Няўжо прол[етар] толькі тым і занят, што ўсё стр[оіць] і ніколі нічога ня думае, і нічога не адчув[ае], і не пераж[ывае] ні радась[ці], ні суму?“* (крытычны нарыс „Супроць ветру“) — пытаецца А. Бабарэка, абураны выказваньнямі аднаго з бальшавіцкіх крытыкаў А. Сянкевіча. Супраць павярхоўнага, некрытычнага ўспрыманьня савецкай ідэалёгіі ўзвышэнскі крытык выступае ў многіх сваіх неапублікаваных працах.

Натуральна, што ва ўмовах татальнага партыйнага кантролю Адаму Бабарэку даводзілася выяўляць пэўную дыпляматычнасьць і вынаходлівасьць, будуючы тэа-

[11] Конан У. Адам Бабарэка: Крытыка–біяграфічны нарыс. — Мінск: Маст. літ., 1976. С. 61 — 62.

[12] Бабарэка А. З далін на ўзвышшы. С. 81.

[13] Гл.: Конан У. Тэорыя ўзвышэнства ў творчасці Адама Бабарэкі // Пра час „Узвышша“. Матэрыялы навуковых канферэнцый, узвышаўскіх чытанняў (Мінск, 1999 — 2002). — Мінск: БелНДІДАС, 2002. С. 28 — 33.

рэтычныя артыкулы такім чынам, каб яны, з аднаго боку, не супярэчылі тагачаснай бальшавіцкай ідэалёгіі, а з другога — адпавядалі яго ўласнаму разуменьню высокіх эстэтычных ідэалаў. Мала таго, каб творы маглі атрымаць прапіску ў тагачасным літаратурным кантэксьце, крытык быў змушаны безагаворачна падносіць чытачам (але найперш — цэнзарам і партыйным і літаратурным чыноўнікам) ідэалы высокага мастацтва пад цэтлікам „пралетарскай паэзіі“. Тэме „ідэалягічных перастраховак“ 1920–х гг. У. Конан прысьвяціў артыкул «Баронячыся „пралетарскасьцю“». «…Рэчаіснасьць была такая, — піша ён, — што ўсім прыходзілася падстрахоўваць свае выданьні і літаратурныя арганізацыі марксысцкай ідэалёгіяй, прысягаць на вернасьць „партыі і пролетарскай клясе“. У тым ліку „Узвышшу“»[14]. Пасьля артыкулу зьмешчана ў скароце Бабарэкава праца „Поэзія як уяўленьне“ (1929) — як узор такой маскіроўкі „марксысцкай ідэалёгіяй“. Урыўкі з тэксту перадрукаваны паводле фатакопіі рукапісу, што захоўвалася тады ў сямейным архіве Алесі Бабарэкі, дачкі пісьменьніка. Аднак яшчэ больш яскравым сьведчаньнем пра вымушанае хаваньне за штампы бальшавіцкай рыторыкі зьяўляецца машынапіс тэксту — з мноствам аўтарскіх правак і скарачэньняў, якія рабіліся для варыянту, што прызначаўся для друку (між іншым, у друк артыкул так і ня трапіў). Тое, што ў першым варыянце было „аквітызмам“ і „ўзвышэнствам“, стала цяпер „новай пролетарскай поэзіяй“, „соцыяльнае“ набыло ўжо іншую афарбоўку, ператварыўшыся ў „клясавае“. Тыя ж фрагмэнты, дзе аднымі заменамі тэрміналёгіі абысьціся было складана (напрыклад, кароткі экскурс у гісторыю і тэорыю аквітызму і ўзвышэнскага кірунку творчасьці ўвогуле), аўтар проста павыкрэсьліваў. Таму, чытаючы і іншыя — асабліва „прабітыя“ ў друк — працы Адама Бабарэкі і шматразова сустракаючы там панятак „пралетарская літаратура“ ці „пралетарская паэзія“, мы мусім задавацца пытаньнем: а які сэнс укладаў у яго аўтар? Ці тое ён меў на ўвазе пад словамі, якія дыктавала яму жорсткая савецкая рэчаіснасьць, ці ўсё ж нешта больш універсальнае? Думаецца, параўнаньне двух варыянтаў артыкулу „Поэзія як уяўленьне“ — ключ да разуменьня і іншых прац А. Бабарэкі.

Многія артыкулы А. Бабарэкі ня страцілі актуальнасьці і сёньня. Аналізуючы літаратурныя творы з гледзішча эстэтычнай каштоўнасьці, А. Бабарэка вызначыў шэраг постацяў, якія сваёй творчасьцю паўплывалі на ход літаратурнага працэсу, сталі яго вызначальнымі кропкамі, адлюстроўваюць сабой той ці іншы бок яе разьвіцьця. У прозе гэта — Якуб Колас, Зьмітрок Бядуля, Кузьма Чорны, у паэзіі — Вінцэнт Дунін–Марцінкевіч, Францішак Багушэвіч, ужо згаданы Якуб Колас, Янка Купала, Алесь Гарун, Максім Багдановіч, Уладзімер Дубоўка і Язэп Пушча. Апошнія двое былі сябрамі і сучаснікамі Адама Бабарэкі, яго таварышамі па „Ўзвышшы“, а таксама аб’ектамі літаратуразнаўчага дасьледаваньня. Ён напісаў пра кожнага зь іх па кнізе, але ніводную зь іх ня здолеў выдаць. Манаграфія пра У. Дубоўку была апублікавана ў выглядзе чатырох вялікіх часопісных публікацый (Узвышша. 1927. № 5, 6; 1928. № 1, 2), манаграфія пра Я. Пушчу засталася ў рукапісе. Характэрна, што кожнага з разгляданых аўтараў А. Бабарэка імкнуўся ўпісаць у агульнакультурны кантэкст, вызначыць кожнаму месца ў літаратурнай герархіі. На прыкладзе творчасьці асобных пісьменьнікаў А. Бабарэка дасьледаваў агульналітаратурныя праблемы — такія, як узаемаадносіны „аўтар — чытач“, псыхалёгія творчасьці і яе ўспрыманьня, эвалюцыя вобразных сродкаў, станаўленьне творчай асобы.

Напэўна, як нікога іншага, Адама Бабарэку хваляваў узровень разьвіцьця беларускай крытыкі, і асобы, якія сваімі дзеяньнямі паніжалі гэты ўзровень, натуральна, выклікалі ў А. Бабарэкі асуджэньне. *„Часта чутны з розных бакоў галасы наконт таго, што ў нас няма крытыкі. Гэта наводзіць на некаторыя сумныя разважаньні...*

[14] Конан У. Баронячыся „пралетарскасьцю“ // Скарыніч: Літ.–навук. гадавік. Вып. 4. С. 113 — 114.

У нас ёсьць выкрывацельства, шукацельства, дзяўканьне, пракурорства, паклёпства, данасіцельст[в]а, але няма крытыкі“, — з горыччу канстатаваў узвышэнец і ставіў перад сабою задачу падрабязнага выкрыцьця і разгляду тых прыёмаў, якія лічыў для крытыкі непрымальнымі. „Крытыцы крытыкаў“ ён прысьвяціў шмат неапублікаваных (захаваных у чарнавіках) палемічных артыкулаў і нататак, якія, паводле задумы аўтара, павінны былі выліцца ў буйную абагульняльную працу „Матар’ялы да гісторыі літаратурных нораваў у Беларусі“, якая так і не была завершана. Адам Бабарэка ведаў, што калі–небудзь „літаратурныя норавы“ 1920–х зробяцца аб’ектам навуковага дасьледаваньня, што будзе стварацца іх „гісторыя“. І сапраўды, крытычна–палемічныя артыкулы А. Бабарэкі зьяўляюцца каштоўнымі крыніцамі для вывучэньня літаратурнай барацьбы 1920–х гг., асноўнымі дзейнымі сіламі якой былі аб’яднаньні „Маладняк“, „Узвышша“, „Полымя“. Прынамсі, мы можам яскрава бачыць, як гэтая барацьба выглядала з гледзішча ўзвышэнцаў, якія пачалі адчуваць на сабе ўсю вастрыню ваяўнічых крытычных нападак амаль адразу пасьля ўтварэньня сваёй суполкі. Найбольш заўзятымі ворагамі „Ўзвышша“ ў 1927 — 1928 гг. выяўлялі сябе Тодар Глыбоцкі (гэтым псэўданімам падпісваў свае артыкулы паэт Алесь Дудар), Цішка Гартны (ён „выхоўваў“ узвышаўцаў як пад сапраўдным прозьвішчам — З. Жылуновіч, так і пад шэрагам псэўданімаў і крыптанімаў: Сымон Друк, Янка Пільны, Вар і інш.) і Алесь Сянкевіч (ён жа Джугар і А. Садовіч).

Асабліва шмат нападак ад варожа настроеных непрыяцеляў цярпеў Язэп Пушча: ягоная кніга „Дні вясны“ (1927), а таксама нізкі вершаў „Асеньнія песьні“ і „Лісты да сабакі“ (Узвышша. 1927. № 5) былі жорстка разгромлены ўжо згаданымі крытыкамі, якія абвінавачвалі паэта ва ўпадніцтве, пэсымізьме, адыходу ад сацыялістычных прынцыпаў і ўрэшце — у „кулацкай, нэпманскай ідэалёгіі і контрарэвалюцыі“, што на той час было раўназначна палітычнаму даносу. Імкнучыся абараніць сябра, А. Бабарэка даводзіў неабгрунтаванасьць такой крытыкі, аспрэчваючы вульгарызатарскія выказваньні апанэнтаў. Насуперак ім А. Бабарэка вырашыў падрыхтаваць кнігу пра жыцьцё і творчасьць Я. Пушчы, назваўшы яе „Супроць ветру“ — словамі з найбольш сьмелага ўрыўку з „нашумелых“ тады „Лістоў да сабакі“. Натуральна, што кніга гэтая сьвет так і не ўбачыла. Упершыню чытачы даведаліся пра яе існаваньне толькі ў 1976 г. з манаграфіі „Адам Бабарэка“ У. Конана, які першым з дасьледчыкаў здолеў азнаёміцца з рукапісам разьдзелу „Супроць ветру“ і кваліфікаваць яго як твор „у абарону паэта і паэзіі“.

Зь літаратурна–крытычнай, як, зрэшты, і з празаічнай творчасьцю Адама Бабарэкі шчыльна зьвязана і філязофская. У многіх ягоных артыкулах разгляд канкрэтнага літаратурнага твору спалучаецца з агульнакультурнымі і эстэтычнымі разважаньнямі і робіцца акцэнт менавіта на інтэлектуальным складніку літаратуры.

Разважаючы пра Бабарэку–філёзафа, нельга не прыгадаць аднаго з пэрсанажаў Бабарэкі–празаіка — Самскага (цыкль „Няскончаныя характарыстыкі“): *„...Ідзе ён па вуліцы і нічога не заўважае, быццам ён і ні на вуліцы, быццам паўз яго і каля яго ня людзі ходзяць, а так нейкія пытаньні мігаюцца. Ідзе хутка, заўсёды з сьпешкаю, хоць часам і няма куды сьпяшаць, ідзе так, быццам ён — гэта чалавек, заняты важнаю справаю, якому дорага кожная хвіліна, бо [ў] яго многа спраў, многа клапот, і іх патрэбна выканаць. І гэта хадзьба была вельмі падобна да таго, як хадзілі думкі і адчуваньні ў яго істоце — яны таксама некуды ўсе сьпяшаліся, некуды беглі, ніколі не ўяўляючы сабе, дзе перад, а дзе зад“*. Можна сказаць, што калі ня ўсе, дык многія рысы свайго пэрсанажа А. Бабарэка сьпісаў зь сябе самога (пра што сьведчыць ужо адно прозьвішча — Самскі). Бо і аўтар — як можна пераканацца зь ягоных філязофскіх нарысаў, накідаў, дзёньнікавых запісаў — быў гэткім самапаглыбленым філёзафам і летуценьнікам, жыў „пытаньнямі аб розных адцятых рэчах“, „урыўкамі ідэй і паняцьцяў“, „абрыўкамі малюнкаў нейкіх“. Прынамсі, такое ўражаньне складва-

ецца, калі чытаеш ягоныя філязофскія нарысы, накіды, дзённікавыя запісы. У звычайных, паўсядзённых зьявах ён быў схільны бачыць нешта большае. Кожная побытавая дробязь — ці гэта падагараньне вады на прымусе, ці зьбіраньне грыбоў у лесе, ці пытаньне дачкі: „Адкуль бяруцца мышы?“ — праекцыянавалася ў сьвядомасьці пісьменьніка на „сьвет ідэяў“, выклікала шэраг філязофскіх асацыяцый і развагаў. І напэўна, гэты „празьмерна аналітычны“ склад мысьленьня, гэтая „перапоўненасьць пытаньнямі“ і сталі прычынаю таго, што мастацкая проза ў жыцьці А. Бабарэкі паступова саступіла месца эсэістыцы, разважаньням на самыя розныя „глябальныя“ праблемы. Яшчэ ў 1920–я гг. ён стварыў шэраг філязофскіх эсэ: „Разважаньні N–скага“, „Аб людзях і іх інтарэсах“, „[Пра абмежаванасьці ў дзейнасьці чалавека]“, „Аб адпаведнасьці зьяў іх значэньню“, «Аб спазнаньні чалавекам „прыроднага“». Пісаліся яны, відавочна, без разьліку на публікацыю: у 1920–я гг. у БССР, бадай, проста не існавала выданьня, якое зьмясьціла б на сваіх старонках творы такога жанру.

Найбольш поўна ж Адам Бабарэка рэалізаваўся як філёзаф, будучы ўжо ў высылцы. Яшчэ па дарозе ў месца адбыцьця пакараньня — правінцыйны расейскі горад Слабадзкі, пісьменьнік стараўся не губляць аптымізму. Са свайго незайздроснага становішча ён вырашыў вынесьці максымальную карысьць. *„На выгнаньне сваё я гляджу як на магчымасьць (хай сабе не вялікую) набыць рабочую спэцыяльнасьць, аўладаць тэхнікай, г. зн. тым, што ў сучасны момант рашае перамогу ў змаганьні двух сьветаў“*, — пісаў ён жонцы 17 ліпеня 1931 г. зь Вяцкага Дому зьняволеньня. Але наўрад ці набытая ім спэцыяльнасьць бухгальтара прыносіла яму вялікае маральнае задавальненьне. *„Я ў ролі апарата па вучоту, нават не ўсяго апарата, а адна з яго прылад — т[ак] ск[азаць], аўтамат“*, — зазначыў потым А. Бабарэка ў прыватных нататках. Аднак гэтыя абставіны, як і адарванасьць ад „літаратурнай барацьбы“ на радзіме, не заміналі актыўнай самаадукацыі. Вальтэр, Георг Гегель, Ёган Вольфганг Гётэ, Пётр Крапоткін, Джон Лок, Паола Мантэгацца, Фрыдрых Ніцшэ, Мігель дэ Сэрвантэс, Бэнэдыкт Сьпіноза, Іван Тургенеў, Гюстаў Флябэр, Артур Шапэнгаўэр, Освальд Шпэнглер — вось далёка ня поўны сьпіс аўтараў, працы якіх А. Бабарэка вывучаў грунтоўна: ня проста чытаў, а канспэктаваў, аналізаваў, занатоўваў уражаньні ад прачытанага. Безумоўна, убіраньне ў сябе сусьветнага філязофскага і культурнага досьведу не магло не адбіцца і на ўласнай інтэлектуальнай чыннасьці А. Бабарэкі. Пазбаўлены магчымасьці адкрыта займацца літаратурнай працай, ён знаходзіўся ў стане пастаяннай самарэфлексіі, пра што сьведчаць яго дзённікі „Развагі вольным часам“ (1932 — 1933) і „Запіскі выгнанца“ (1933 — 1934), шэраг эсэ: «[Аб „добрай волі“ і „канечнасьці“ ў аб’ектыўным сьвеце]» (1932), „Да спосабаў мысьлі“, „[Аб дамінантах сьветагляду і праблеме абсалютнай ісьціны]“ (абодва 1931 — 1932)“, „Аб прычынах“ (1933) і інш., а таксама кароткія запісы і нататкі таго часу.

„Філёзофія — гэта агулы пазнанага“, — лічыў Адам Бабарэка. Праблема спазнаньня была вызначальнай у філязофскай практыцы пісьменьніка. Ён адрозьніваў два тыпы стаўленьня чалавека да зьнешняга сьвету, якія абазначыў катэгорыямі „дачаснасьць“ і „начаснасьць“. Адчуваньнем дачаснасьці аўтар называў „праяву пасывістычнага дачыненьня [чалавека] да зьнешняга сьвету, праяву ўлады гэтага дачыненьня над яго суб’ектам“, „лінію найменшага супраціўленьня ў жыцьці“ ці, кажучы прасьцей, падуладнасьць лёсу, „плыцьцё па цячэньні“. Такому пасывізму А. Бабарэка супрацьпастаўляў адчуваньне начаснасьці, г. зн. „актыўнае дачыненьне да перажыванага“, бо любы настрой — ці тое радасьць, ці тое сум — мае ўласьцівасьць заканчвацца, гэта зьява часовая, начасная. У сваю чаргу, чалавечая актыўнасьць можа быць прадыктавана „канечнасьцю“, а можа і „добрай воляй“. У гэтым аспэкце пісьменьнік разважаў і пра лёс усёй беларускай нацыі: *„…як часта мы звaліся **беларусамі**, імі ня быўшы. Мы больш былі быдлам, скатом, людзкім матар’ялам,*

урэшце нацыянальнаю формаю, а калі хочаш і нацыянальным зьместам — і ўсё гэта нечага трэйцяга, нечага іншага і для нечага іншага. Адно ня былі мы яшчэ дасюль самімі сабою. А калі і былі, дык саміх сябе яшчэ ня выразілі і не сказалі. Ото–ж за пражыты час і ўвабралася ***ў сябе*** *шмат таго,* ***як людзі былі****. І вось цяпер, калі з узвышша свайго жыцьцёв[ага] шляху глядзець у ноч другой паловы, глядзіш у [даль] захаду, дык у яго цемені я бачу зоры таго, калі мы (не нашча[дкі], а асабі[ста])* ***будзем як самі***“ (ліст да А. Адамовіча, кастрычнік 1931 г.).

Так, Адам Бабарэка ведаў, што дзеля культурнага і эканамічнага росквіту беларусам неабходна стаць актыўнымі творцамі ўласнай нацыі. Самому ж яму заставалася тады, у высылцы, *„тварыць гісторыю выгнаньня з свае радзімы Беларусі“,* — менавіта такі запавет самому сабе напісаў ён у дзёньніку 18 жніўня 1932 г. І — скіраваў сваю дзейнасьць на ператварэньне гэтай „гісторыі выгнаньня“ ў „гісторыю разьвіцьця мысьлі“. Выгнаньне беларускай інтэлігенцыі на пачатку 1930–х гг. Адам Бабарэка ўспрымаў як нацыянальную трагедыю беларусаў. Чаму гэта адбылося і хто быў зацікаўлены ў гэтым? Спрабуючы знайсьці адказы, А. Бабарэка прыйшоў да высновы, што *„гэта было* ***аграджэньне сябе*** *ад небясьпе[кі] маючай быць, гэта на ўсякі выпадак. Гэта* ***абязьвінавачаньне*** *сябе перад людз[ьмі]. Гэта перанясеньне віны з хворай на здар[овую] голаў. Гэта стварэньне* ***аб'екту для выхаду народн[ага] гневу****, гэта стварэньне* ***адводнага каналу*** *для нар[однага] нездав[альненьня]. Гэта* ***абяленьне сябе****. Гэта* ***паказваньне*** *сябе дзейнымі, клапатлівымі, рупатлівымі абаронцамі інтар[эсаў] мас. Гэта* ***нажываньне пал[ітычнага] капіт[алу]*** *сабе. Гэта* ***падняцьце сваіх акцый****, гэта* ***камп[анія]*** *за сябе, гэта* ***камп[анія] за падняцьце акцый свай[го]*** *нацпал[ажэньня]“* (эсэ „Сэнс выгн[аньня]“). Так пісаў крытык і філёзаф пра кіраўнікоў камуністычнай партыі, вінаватых у разгортваньні масавых рэпрэсій. Адгукнуўся А. Бабарэка і непасрэдна на адзін з дакладаў І. Сталіна, палемізуючы зь ім на мове не палітыкі, а філязофіі. Разбор дакладу па ўнівэрсальных складніках („мы“ — „ня–мы“) і іх узаемадачыненьнях заканчваецца словамі: *„Ці–ж адпавяд[ае] гэта думаньне рэчаіснасьці іхнага быцьця? Іначай кажучы, што азначае іхнае быцьцё для нас? Думаюць яны адно, а на справе гэта азначае іншае“*. Вось так, за некалькі гадоў да сьмерці, пісьменьнік пасьпеў асэнсаваць палітычнае авантурніцтва і дэмагагічнасьць камуністычных лідэраў, злачыннасьць іх дзеяньняў у дачыненьні да грамадзтва.

„Тварыць гісторыю выгнаньня…“ Пра гэты бок дзейнасьці Адама Бабарэкі дагэтуль было вядома надзвычай мала, але ж менавіта ў такой ролі — кансалідатара беларускіх пісьменьніцкіх сіл у высылцы — бачыў сябе крытык. *„У гэтыя часіны гадавіны жыцьцёвай я шчасьліў, што на маю долю выпала праца па ператварэньні гэтай пустыні беларускага выгн[аньня] ў жыцьцятворчы ааз для славы нашай радзімы“*, — пісаў ён А. Адамовічу. Што рабіў дзеля гэтага Адам Бабарэка? Акрамя непасрэдна ўласнай творчай працы (рэалізаванай у дзёньніках, эсэ), ён імкнуўся хоць празь перапіску аднавіць стасункі паміж высланымі ў розныя мясьціны пісьменьнікамі–ўзвышэнцамі. Напісаньню лістоў як падтрыманьню і ўмацаваньню сувязяў зь сябрамі–аднадумцамі ва ўмовах выгнаньня А. Бабарэка надаваў вялікае значэньне. І сапраўды, былыя ўзвышэнцы (А. Адамовіч, А. Бабарэка, У. Дубоўка, У. Жылка, Л. Калюга, Ф. Купцэвіч, Я. Пушча) здолелі захаваць сваю творчую і сяброўскую супольнасьць, толькі называлі яе ўжо ня *ўзвышшам*, а *ўздальлем* (іх калегі — падпісанты ганебнай рэзалюцыі ад 30 лістапада 1930 г. — атрымалі, адпаведна, мянушку *„ўзьніжжа“*). Ня маючы магчымасьць займацца паўнавартаснай літаратурнай дзейнасьцю, высланыя пісьменьнікі–„нацдэмы“ празь ліставаньне працягвалі абменьвацца і новымі творамі, і думкамі пра іх, і філязофскімі развагамі, некаторыя зь якіх гучаць завострана–актуальна і сёньня… З жывой зацікаўленасьцю Адам Бабарэка працягваў сачыць за літаратурным працэсам на Беларусі (гэтакса-

ма, як у Расеі і Ўкраіне), занатоўваючы ўражаньні ад прачытаных твораў — нават у высылцы „беларускі Бялінскі“ адчуваў сваё прызваньне і сваю патрэбу ў напісаньні крытыкі, а таксама ў арганізацыі літаратурнага руху. Ён шукаў дыялёгу з чытачом, і часам немагчыма адмежаваць ягоныя літаратуразнаўчыя і філязофскія досьледы ад лістоў, частка зь якіх (да А. Адамовіча, У. Дубоўкі) захавалася толькі ў чарнавіках, а частка — страчана альбо пакуль ня знойдзена.

Непараўнальна большую частку захаванай эпісталярнай спадчыны Адама Бабарэкі (120 з 146) складаюць ягоныя лісты да сям'і — жонкі Ганны, дачок Элеаноры і Алесі. Як мы ўжо згадалі, частка з гэтых лістоў была надрукавана М. Ількевічам спачатку ў газэце „Голас Радзімы“, а потым у кнізе „Угасание“. Цікава, што публікацыя лістоў фактычна апярэдзіла публікацыю літаратурна–крытычнай, празаічнай спадчыны пісьменьніка. І гэтаму ёсьць тлумачэньне. У лістах А. Бабарэкі да жонкі і дачок адлюстравалася трагічная гісторыя адной з многіх беларускіх сям'яў, разлучаных па волі сталінскага рэжыму. Гэта будзе кранаць нават незалежна ад таго, чым займаўся ў жыцьці аўтар лістоў і што пасьля сябе пакінуў.

Асобна хацелася б сказаць і пра яшчэ адну грань дзейнасьці А. Бабарэкі — перакладніцкую, якой пісьменьнік займаўся найперш для ўласнай самаадукацыі і ўдасканаленьня ведаў нямецкай мовы. Упершыню за пераклад буйнога твору ён узяўся за турэмнымі кратамі. У лісьце за 2 сьнежня 1930 г. А. Бабарэка папрасіў жонку даслаць яму кнігу Эрыха Марыя Рэмарка „На Захадзе бязь зьмен“ у арыгінале, а таксама слоўнік і падручнікі. І ён пераклаў большую палову кнігі, аднак хутка расчараваўся ў Рэмарку *(„Яго перахвальвалі і пратрубілі пра яго залішне і не па заслугах“)* і ў далейшым як перакладчык зьвяртаўся амаль выключна да твораў клясыка нямецкай літаратуры Ёгана Вольфганга Гётэ. На расейскую мову А. Бабарэка пераклаў артыкул „Паэзія і рэчаіснасьць“, на беларускую — маленькія ўрыўкі зь „Дзёньніка Атыліі“ з раману „Выбарчая роднасьць“, а таксама паэму Гётэ „Ліс Хітровіч“ („Райнэке Ліс“). Апошні з твораў А. Бабарэка ўвасабляў па–беларуску цягам 1933 — 1935 гг.; пераклад заняў тры тоўстыя сшыткі, але застаўся чарнавым, так бы мовіць, лябараторным — са шматлікімі перакрэсьліваньнямі, надпісанымі варыянтамі, недапрацаванасьцямі. Цікава, што празь некалькі гадоў (1940) паэма выйшла ў перакладзе Віталя Вольскага, які, натуральна, нічога ня ведаў пра напрацоўкі А. Бабарэкі, зробленыя ў высылцы.

Багатая і разнастайная спадчына Адама Бабарэкі, без сумневу, зьяўляецца арыгінальным унёскам у беларускую літаратуру, эстэтыку, філязофію. Дагэтуль не рабілася спробаў сабраць яе, сыстэматызаваць і выдаць у больш–менш поўным аб'ёме. Дый наўрад ці многія з рукапісаў А. Бабарэкі маглі быць апублікаваныя ў савецкую эпоху. Напісанае ўзвышэнскім тэарэтыкам захоўвалася ў сямейным архіве і чакала свайго часу.

У наша выданьне ўвайшлі амаль усе выяўленыя на сёньня літаратурна–крытычныя, празаічныя, філязофскія, публіцыстычныя і паэтычныя творы Адама Бабарэкі, а таксама запісныя кніжкі, дзёньнікі й лісты. Пры гэтым у рукапіснай літаратурна–крытычнай спадчыне асобна вылучаюцца два вялікія тэматычныя блёкі, а менавіта — працы, прысьвечаныя творчасьці Язэпа Пушчы, і крытычна–палемічныя артыкулы і нататкі. Гэтая акалічнасьць улічана пры ўкладаньні падразьдзелаў. Акрамя таго, у выданьне ўключаны разьдзелы „Дакумэнты і матэрыялы да біяграфіі Адама Бабарэкі“ і „Іншае“.

За каштоўную дапамогу ў падрыхтоўцы выданьня хацелася б выказаць падзякі Алесі Бабарэцы, Ігару Валахановічу, Валерыю Герасімаву, Алесю Запартыку, Мікалаю Ількевічу, Уладзімеру Конану, Міколу Нікалаеву, Аляксандру Сьцефановічу.

Віктар Жыбуль

Крытычныя і літаратуразнаўчыя артыкулы, рэцэнзіі, нататкі

Лірыка Міхася Чарота

I

Бурныя хвалі рэволюцыі вынесьлі на ніву беларускай літаратуры цэлую плыяду маладых поэтаў і пісьменьнікаў. На ўзораных кастрычнікавым плугам „няўродлівых“ загонах узышоў чырвонаю шчоткаю „Маладняк“. І вось у самай яго сярэдзіне па–над рэчкай імглістай скалынае–калыша „ваду, што дажджом налілася сьвінцовым“, будзіць балота гучным сьпевам і кліча жыцьця вясну шумліва–мяцежны і сумны Чарот.

Яго „гучны акорд песьні новай“ абшукавае далі, „у сэрцах скрыжалі“ знаходзіць і пакідае на камянёх сьляды.

„У вершах песьняра адчуваецца сіла сучаснай жыцьцёвай творчасьці, каторая йдзе ўкола нас“. Яго верш „бадзёрыць нашу думку, падымае настрой і кліча да барацьбы і працы“. Так кажа Ігнатоўскі ў сваім нарысе „Мотывы лірыкі беларускага песьняра Чарота“.

І калі так шуміць Чарот для тых, хто кажа: „наша радасьць — яго (Чарота) радасьць, наша гора — яго гора“[1], то другія толькі „часткова“ знаходзяць у яго песьнях „асьвяжаючую плынь сапраўдна–пролетарскай поэзіі“, якая ўнесена ў беларускае пісьменства[2].

Ну а для трэціх „большинство“ песень Чарота, „так сказаць, на злобу дня — в коммунистическом духе“ і сам Чарот для гэтых „ничего не говорит о необходимости заменить старую культуру новой лучшей… не указывает для этого ни способов, ни средств“, кажа акадэмік Карскі і ставіць пытаньне: „А где же изображение идеальной жизни, необходимой принадлежности всякой поэзии?“[3].

Чацьвертыя разам з першымі знаходзяць у Чарота адбітак быту, настрояў і пачуцьцяў селяніна і рабочага[4].

І, нарэшце, усе сыходзяцца на адным — гэта на прызнаньні за Чаротам таленавітасьці і на адчуваньні ў шуме песень Чарота чагось новага.

А ці трэба казаць, як нашумеў Чарот сваімі „Босымі на вогнішчы“. Сярод гэтага шуму й самому Чароту давялося выслухаць часамі жорсткія і шурпатыя нападкі. Праўда, гэтыя нападкі часта падобны былі да закідаў акадэміка Карскага, якія, як убачым далей, ня маюць пад сабою грунту.

Але ўсе мы любім слухаць песьні Чарота „На Купальле“, любім Чарота за яго *сьмелы* і бадзёры тон у песьні, якая сваім мяцежным шумам будзіць абурэньне і ўзьнімае „братоў–панураў“ з гразі балот да новага сьвету, да вялікай будучыны. І кожны стараецца разгадаць таямніцу яго поэзіі, яго творчасьці, якая адных зачароўвае, а другім „нарэзвае сэрца“. Дык у чым–жа загадка чаротаўскай песьні?

Праўда, цяжка разьвязаць гэтую загадку і заставацца зусім об’ектыўным у той час, калі поэта на нашых вачох разьвіваецца і шуміць навейшымі песьнямі. Апроч таго, сам Чарот дае прадмову да свайго зборніку вершаў „Завіруха“ дзеля таго, „каб паставіць у вядомыя межы“ сваіх чытачоў і крытыкаў. У гэтай прадмове Чарот папярэджвае, што ў зборніку дарэмна шукаць якой–небудзь вызначанай мастацкай ці

---

[1] Ігнатоўскі. Мотывы лірыкі Чарота.

[2] М. Пятуховіч. М. Чарот. Завіруха. Полымя, № 1, стар. 84.

[3] Е. Карский. Белорусы. Т. III, вып. III, стар. 406.

[4] М. Байкоў. Пытаньне беларускай культуры і шлях беларускай інтэлігенцыі. Полымя, № 5–6, стар. 104.

політычнай програмы. „Яе пакуль што няма“, — кажа Чарот, ацэньваючы сваю творчасьць раньняга пэрыоду. Зараней скажу, што і мы ня будзем шукаць таго, чаго няма.

Але спрабуем падыйсьці да разьвязкі вышэйадзначанай загадкі, паставіўшы такія пытаньні: па–першае — адкуль, з якога абкружаньня, з якіх нагляданьняў і ўплываў выходзіць Чарот як поэта сялянскай паўстаўшай беднаты; па–другое — ці ёсьць у Чарота свая мастацкая тэхніка і калі ёсьць, то ў чым яна; па–трэцяе — ці ёсьць у Чарота мастацкі адбітак жыцьця і, нарэшце, чацьвертае — ці выяўляе Чарот свой уласны мастацкі твар і калі выяўляе, то ў чым зьмяшчаецца гэта індывідуальная крыніца сьвету, якім асьвечаны ўсе чаротаўскія малюнкі і вобразы.

II

Перш, чымся перайсьці да разьвязаньня настаўленых пытаньняў, я мушу агаварыцца, што адказы на гэтыя пытаньні абмяжуюцца разглядам творчасьці Чарота раньняга пэрыоду, а іменна: творамі, зьмешчанымі ў першым зборніку Чарота „Завіруха“[5].

Калыска поэзіі Чарота — гэта беларуская вёска „сярод поўных сьлёз балот“, сярод неўрадлівых палеткаў, парэзаных вузкімі шнурамі.

Прасторы палёў, апавітыя стужкамі адвеку шумлівага лесу; параскіданыя на палетках векавечныя курганы; аксамітныя лугі–сенажаці; выганы з люстэркамі рэчак і азёр ды з „соннымі выгарамі“, што зьліваюцца з неагляднымі для вока балотамі, якія галамі цягнуцца амаль праз усю Чэрвеншчыну (радзіма Чарота); кучкі алешніку, бярэзьніку, параскіданыя па гэтых балотах; хмызьнякі; туманы, што часта зьвісаюць мяшкамі; крыжавыя дарогі сярод гэтых малюнкаў; зімы з мяцеліцамі, завеямі ды завываньнем ветру ў полі; летам звон птушыны, які зьліваецца ў адно сугалосьсе з песьнямі жней і касцоў; блакітная высь, часта ахварбованая то ў грымотныя, то ў лёгкія, пухкія хмаркі, — вось тая прырода, на прыполе якой гадаваўся за працаю або ля стадка поэта Чарот. Тут крыніца калі ня шырокіх малюнкаў, дык тых чаротаўскіх „мазкоў“ прыроды, праведзеных яго рукою амаль ня ў кожным вершы. Крыніца тых вобразаў, якія Чарот выхапляе з роднай прыроды не як самамэту, а як сродак дзеля выпуклейшага адбітку перажыткаў і настрояў, якія выплывалі з іншых крыніц. Вось чаму праз гэтыя дэсані прыроды, пераплеценыя з душэўнымі перажываньнямі ў чаротаўскіх песьнях, павявае сумна–вясёлым шумам бароў, шумам калосьсяў вузкага загону, звонам птушак, посьвістам кос, злучаным у „адзіны нячутны хор“ з гукамі ліры поэты, пахам балотнай травы, усьмешкаю сініх васількоў, песьняю ночы „ква–кум–бінь“, посьвістам злой віхуры, громам пяруна і зьзяньнем маланкі[6].

Але „спрадвеку заплаканы край“ быў ня толькі радзімаю поэты, які з прыроды гэтага краю чэрпае сабе патрэбныя хварбы і гукі для тых ці іншых „мазкоў“, які з яе пасмаў тчэ дэсані на ўзор свае песьні. Гэты край быў і ёсьць крыніцаю яго выходняй мастацкай псыхікі, гэты край з яго прыгнечанай людскасьцю падаў голас Чароту для асноўных мотываў яго поэзіі, а іменна мотываў соцыяльнага парадку.

Чарот вырас у беднай сялянскай сям'і ў вёсцы Рудзенск, у сям'і, якая мела надзелу шэсьць дзесяцін. Беднасьць і праца — вось настаўнікі малога Міхася. Удзень летам

[5] Праца гэта напісана ў 1923 годзе і зьяўляецца адным з разьдзелаў задуманае мною вялікай манографіі аб усёй творчасьці М. Чарота.

[6] Гл. вершы ў зб. „Завіруха“: „Я зноў, дзе поле каласамі“ — 126 стар., „Вясну пяю“ — 129 стар., „Буралом“ — 132, „Русалка“ — 123, „Родныя птушкі“ — 111, „Завіруха“ — 3, „Жывое балота“ — 8 стар. і інш.

ён увесь час працаваў разам з усімі, на полі, сенажаці або каля хаты, а ўночы разам з вясковымі хлопцамі езьдзіў на начлег пасьвіць коні. „Беднасьць, цяжкая праца і нядоля — вось першыя падарункі, каторыя атрымаў ад сваёй „добрай фэі“ наш хлопчык–пясьняр“, — кажа Ігнатоўскі[7]. Я дадам, што тут крыецца і другая крыніца творчасьці поэты. Тут крыніца нагляданьняў над сялянскім жыцьцём, выведаньне яго на сваёй уласнай сьпіне. Тут першае азнаямленьне з „гожасьцямі“ дарэволюцыйнага ладу, які падвойным цяжарам абвальваўся на плечы беларускага селяніна — гэта соцыяльнай няроўнасьцю і нацыянальным прыгнечаньнем. Тут і карэньні тых мотываў і малюнкаў, якія зазьвінелі пра нацыянальнае і соцыяльнае гора беларускага селяніна. Тут карэньні і тых поклічаў да змаганьня і новай працы, якія потым вырываліся крыкам душы ў песьнях Чарота. Ужо тут пачынаецца, быць можа, яшчэ несьвядомае, накапленьне тых пачуцьцяў і настрояў, якія складаюць духоўны капітал поэты. Сам поэта так характарызуе гэту другую крыніцу свае творчасьці:

Ведай, сьвет, што я сын мужыка–бедака,
Які доўга ў нядолі стагнаў...
Узгадавала мяне яго чорна рука,
Акупала нядолі адвечнай рака,
Голад, холад мне ў твар пазіраў...
Дні ішлі... Ў беднай вёсцы пеў песьні народ;
Разганяў гэтай песьняй нуду...
Ў полі жыта ў снапох, нібы той акалот,
Хата згніўшая ўся, хлеў стары без варот, —
Вось якую я бачыў бяду...
Ўсе казалі, што й сын, як і бацька, — мужык,
Перад панам свой горб будзе гнуць...
Што з другімі людзьмі ён ня пойдзе у лік,
Запрацуе сабе лапці з ліпавых лык,
Вольнай песьні ня будзё ён чуць...[8]

Вось якіх хварб і якога колеру накапляўся капітал у сьвядомасьці поэты. Ён іскрамі сачыўся ў сэрца Чарота з гэтай другой крыніцы і запальваў там „помсты пажар“.

Але каб выбіцца на сьвет, каб гэтым „помсты пажарам“ ахапіць як мага шыршы круг, — дзеля гэтага патрэбен быў таўчок, які–б расчыніў насьцеж душу поэты. Патрэбна было ўсьведамленьне ў аколічнай беднасьці, каб пачаць свой духоўны капітал рэалізаваць у слове, у шумна–мяцежнай песьні для абагачэньня свайго краю, для барацьбы з той бядою, якую бачыў поэта. І такім таўчком зьявілася першая няўдача на жыцьцёвым шляху Чарота. Гэта — няўдача пры першым паступленьні ў Маладэчынскую сэмінарыю. Яна адкрывае дагэтуль яшчэ неабуджаную чаротаўскую ліру, па струнах якой у першы раз і зазьвінела крыніца соцыяльнага гора. З гэтай няўдачай і выбіваецца на волю, на сьвет затаенная сіла творчасьці. Сам Чарот кажа так: „...у гэту цяжкую хвіліну свайго жыцьця мне захацелася голасна засьпяваць, і я пачаў свой першы верш:

Сёньня і ўчора
Толькі сьлёзы, гора,
А чаго я плачу —
Дурны небарачу?

[7] У. Ігнатоўскі. Мотывы лірыкі беларускага песьняра Чарота, стар. 4.
[8] М. Чарот. Завіруха, стар. 43.

Плач! Ніхто ня чуе,
Ніхто не шкадуе...
Ўсе разгоняць хмары
Віхры і цажары“[9].

З гэтага часу поэта не разлучаецца з ліраю, якая на сум і тугу аклікаецца бунтарскім тонам.

Прабываньне Чарота ў Маладэчынскай настаўніцкай сэмінарыі (з 1913–га па 1917 гг.) паглыбляе ў яго соцыяльна–нацыянальную сьвядомасьць. Тут–жа, у сэмінарыі, западае ў сэрца поэты і іскра, якая потым запалала пажарам протэсту.

„Тут я, — кажа Чарот, — належаў да клясы мужыкоў, якія ня ўмелі гаварыць, як трэба было, для якіх патрэбен быў кій, а ня вольнае выхаваньне. Гэты падзел на вучняў–мужыкоў і на вучняў–інтэлігэнтаў адразу натаўкнуў маю думку, што і ў вёсцы ёсьць той самы падзел на мужыкоў і паноў. З гэтага часу я пачынаю цікавіцца, чаму гэта так“[10]. І хоць Чарот тут ня можа знайсьці адказу на паўстаўшае перад ім пытаньне, у душы яго адкладаецца абурэньне. Прачынаецца ў ім сьвядомасьць нацыянальная і соцыяльная. Гэта адчыняе перад поэтаю шырэйшы прыліў тых крыніц, якія да сэмінарыі несьвядома прабіваліся ў яго душу. Абуджаная–ж пад уплывам аднаго настаўніка (Меліхава) цікавасьць да чытаньня кніг дае магчымасьць Чароту яшчэ на школьнай лаве павялічыць круг крыніц для сваёй творчасьці і ясьней адчуць сваё месца сярод жыцьцёвага віру. Гэта–ж дапамагае поэту ўсьвядоміцца ў тых задачах, якія высоўвае перад ім жыцьцё. Аўтары–клясыкі будзяць думку Чарота і падаюць яму новыя тэмы для творчасьці. Гэта думка цяпер уся скіроўваецца на вёску, а вершы ўжо дыхаюць гневам. „Памятаю, — кажа Чарот, — І. І. Рэйнскі прачытаў мой гневам пранікнуты верш і сказаў паціху ў калідоры: „Рана пташачка запела, кабы кошачка ня зьела, але нічога, пішэце, у вас ёсьць талент. Толькі пішэце больш аб прыродзе. Навошта вам браць такія тэмы, аб якіх баяцца іншыя пісаць. Гэткіх вершаў нідзе не надрукуюць“. Я нічога не адказаў яму. Але з гэтага часу мне яшчэ больш хацелася пісаць такія вершы, каторых ня можна друкаваць“[11]. Так усьведамляецца поэта і так адбываецца накапленьне духоўнага капіталу ў яго сьвядомасьці, адгэтуль–жа пачынаецца і галоўная крыніца яго песень на нацыянальныя мотывы[12].

Увосень 1917 году, пасьля сканчэньня сэмінарыі, Чарота мобілізуюць у армію. Служба ў арміі яшчэ больш рэзка акрэсьлівае яго псыхіку як селяніна і селяніна–беларуса. З гэтага часу ён стала пачынае працаваць на загонах беларускай літаратуры. А навокала гудзе й разьнімаецца ўшыркі рэволюцыйная завіруха. На Беларусі адбываюцца адна за аднэй політычныя зьмены. Тут сьпярша Кастрычнік, потым нямецкая окупацыя, потым зноў Савецкая ўлада — усё гэта з новай шырынёю разгортае перад Чаротам нявычэрпныя крыніцы для творчасьці. Усё гэта дапамагае здолеўшым ужо прабіцца на сьвет крыніцам яшчэ з большаю сілаю і сьмеласьцю бурліць у чаротаўскіх песьнях. Тым больш, што ў 18 годзе Чарот зьвяртаецца па дэмобілізацыі на Беларусь і залічваецца ў Менскі Пэдагогічны Інстытут. Тут ён перажывае польскую окупацыю, у часе якой, як сьведчыць Ігнатоўскі, „ліру песьняра замяніла вінтоўка барацьбіта–комуністага“. Чарот працуе ў падпольнай організацыі. Пара белапанскага панаваньня на Беларусі дала нямала матэрыялу для творчасьці поэты[13].

---

[9] Ігнатоўскі. Мотывы лірыкі Чарота, стар. 8.
[10] Ibidem, стар. 10.
[11] Ibidem, стар. 11.
[12] Глядзі вершы „Звон“, „Званар“ і інш.
[13] Глядзі вершы „Адплата“, „Адарваным“, „Мне сьнілася“, „Як імя яму“, „Разьвітаньне“, „Работа йдзе“, „Беларусы“, „Апошні крык“ і інш. Тут–жа „Крыніца“ і аповесьць Чарота „Сьвінапас“.

Нарэшце, мір з Польшчаю. Беларусь аказалася падзеленаю. Па гэты бок мяжы Беларусь вольная. Пачынаецца мірная праца. Пачынаецца новае вялікае будаўніцтва — ажыццяўленьне імкненьня да таго *Вялікага*, у імя якога гучэла завіруха. Гэта канчатковае *Вялікае* — комунізм. Праз соцыяльна–нацыянальнае адраджэньне — да канчатковай мэты. Адзіная задача высунена жыццём. І тут крыецца ўжо магутная крыніца чаротаўскай творчасьці.

Адгэтуль–жа пачынаецца зьліваньне ўсіх крыніц у вадзіны сынтэз. Паўстаўшая бядняцкая вёска — вёска беларуская „сярод поўных сьлёз балот", ахопленых рэволюцыйнай завірухаю і яе вялікая будучына — той маяк, які асьвятляе прасторную дарогу працоўнай беднаце, а разам з тым і самому поэце, — вось у якую плынь зьліваюцца ўсе крыніцы творчасьці Чарота. Прычым з гэтага часу плынь гэта ахварбоўваецца ў колеры творчасьці самых працоўных мас Беларусі. Шырыня і магутнасьць гэтай апошняй і самай жыццёвай крыніцы выяўляецца апошнімі творамі Чарота, як „Чырвонакрылы вяшчун", „Чырвоныя вясьнянкі", „Беларусь лапцюжная" і інш.

Вось якавы крыніцы творчасьці Чарота. У іх б'ецца надзвычайнай сілы рэволюцыйны ўздым, вялікая нянавісьць да старога і громам раздаецца магутны кліч да новага сьветлага жыцьця.

Жыцьцё беднага працоўнага беларускага люду, захапленьне змаганьнем, закліканьне да новае працы, соцыяльнае абуджэньне, нацыянальнае ўсьведамленьне — гэткія тэмы і настроі жывяць песьні Чарота.

III

„Мой зборнік, — кажа ён у прадмове да „Завірухі", — хутчэй дынаміка, чым статыка". А для ажыццяўленьня дынамікі ў слове патрэбна і асобая мастацкая тэхніка. Чарот кажа: „Агонь рэволюцыі — гэта агонь вулькана, ён расплаўляе ўсё... І пакуль яшчэ рана гаварыць аб тых формах, у якія можна ўліць гэту вогнядышачую лавіну. Пакуль яшчэ рана гаварыць аб мастацкай праграме. Можна толькі яе вызначыць, ставіць першыя вехі. Можна дзеля таго, што якар ёсьць. Маяк відаць"...

І Чарот, калі не сказаць, што даў асобную мастацкую тэхніку ў першы пэрыод свае творчасьці, то вехі грунтоўна паставіў. Але пакуль выйсьці на свой мастацкі шлях, ён прашоў па тых сьцежках, якія пратоптаны яго папярэднікамі (Купала, Багушэвіч, А. Гарун, Цётка і Багдановіч). Праўда, гэта ўпадобнасьць (вершы „Беларусы", „Звон", „Званар", „Пад крыжам", „Вечарамі", інш.) у Чарота хутка праходзіць. Крыніцы творчасьці ўжо ясна кажуць, якім павінен быць шлях Чарота па сваім асноўным мотыве. Гэты мотыў — змаганьне рэволюцыйнай працоўнай беднаты за будучае сьветлае жыцьцё — акрэсьлены закончана. Вось чаму і „Невядомая" сказала Чароту:

...Грай, поэт, бяз жалю,
Твая хай ліра не заплача...
Вясёлы сьпеў пачуюць далі,
А сьлёз і блізка не пабачаць.

І поэта паслушны „Невядомай". Хоць слоў яе больш ня чуе,

Але вясёла, гучна граю...
І толькі цяжка сам сумую,
Бо сын гаротнага я краю[14].

Гэта вясёлая гучнасьць, злучаная ў адно з ціхім затаеным сумам, — вось асноўны тон песьні Чарота. Гэты тон і складае самую галоўную асаблівасьць чаротаўскай творчасьці, якая яго аддзяляе ад сваіх папярэднікаў і кладзе пачатак новай плыні ў беларускай літаратуры. Гэта пробліск таго новага маладога, якое з часам становіць сутнасьць амаль усёй маладнякоўскай творчасьці.

Я пясьняр лясоў, балота
І загонаў каласістых...
Мае песьні — шум чарота
Па над рэчкаю імглістай.

Мае песьні — песьні долі,
Шопат зор у паднябесьсі...
Хай ляціць, жыве на волі
Гучны вокліч мае песьні.

Мае песьні — песьні буры,
Гоман лесу ў непагоду,
Страшны посьвіст злой віхуры,
Сьмелы кліч майго народу.

Мае песьні — песьні волі,
Гымн паўстаўшых на прадвесьні...
Хай нясецца, хай ніколі
Не загіне вокліч песьні![15]

Так характарызуе сам Чарот сваю песьню. Як бачым, тон гэтай песьні — гэта акорд сугучнасьці нізін і высі зорнай. Гэта тон жывой бурлівай рэальнасьці, атуленай у мяккі колер рэволюцыйнай романтычнасьці („шопат зор у паднябесьсі"). Гэта тон ад оптымістычнага сьветаадчуваньня.

З асноўнага мотыву выплываюць і ўсе элемэнты поэтыкі Чарота: прыёмы стылю, прырода вершу, мотывы і інш.

Сюжэты Чарота зьвязаны з сялянскаю беднатою. Поэта выхапляе іх з жыцьця бядняцкай вёскі. Так, зварот бацькі дамоў з Сібіры, куды ён быў сасланы за тое, што „шчасьця людзям жадаў" („Незнаёмы"), апавяданьне лірніка–старца пра мінулыя часы („Песьня лірніка"), вітаньне з вёсак у часе імпэрыялістычнай вайны („Пад крыжам") і інш. У вершах Чарота чырвонаю ніткаю праходзіць нацыянальнае і соцыяльнае гора беларускай вёскі, праз іх прасьвечваецца гразь балот, гнілая хата, няўродлівыя палеткі. Усё гэта штурхае на змаганьне і працу, на збудаваньне новага жыцьця. Гэткая канва песельнага сюжэту Чарота. У сваіх вершах поэта выяўляе перажыванні рэволюцыйнай сялянскай беднаты. Гэтыя перажыванні зьяўляюцца прадметам рэволюцыйнай завірухі.

Адносна літаратурных жанраў першага пэрыоду творчасьці Чарота трэба сказаць, што ў яго мы можам наглядаць песьню сынкрэтычнага характару. У гэтым сэнсе яна глыбока дэмократычна. Чарот пераважна любіць песьню–вокліч, песь-

[14] Завіруха, стар. 83.
[15] Завіруха, стар. 10.

ню актыўнай дзейнасьці, а не статычнага адбітку рэальнасьці або сваіх уласных перажыванняў. Але поруч з гэтаю песьняю ў Чарота спатыкаем ужо ў першым пэрыодзе яго творчасьці і ліра–эпічную мініатуру („Незнаёмы", „Пад крыжам", „Два" і інш.). Гэты від потым разьвіваецца ў Чарота ў поэму.

Песьня Чарота ўбіраецца ім ня толькі ў „зьбітыя вобразы", якія ствараюць „уражаньне аднастайнасьці" і пазбаўляюць зборнік „Завіруха" „мастацкай суцэльнасьці"[16]. Поэта сваю песьню атуляе ў вобразы буры, віхроў, завірухі, мяцеліцы, агню — якраз тыя вобразы рэволюцыйна–романтычнага парадку, у якіх і льга было адбіць „завіруху" сярод поўных сьлёз балот. Але апроч гэтага спосабу параўнаньня і ўвасабленьня зьяў прыроды ў зьявы людзкога жыцьця, які пераняты Чаротам ад сваіх папярэднікаў (Купала), поэта ўжо ў разглядаемы мною пэрыод творчасьці заплятае з вобразаў вянок, як „з васількоў блакітных летам". Гэты вянок — якраз тыя мастацкія вехі, пра якія ўпамінае Чарот сам у сваёй прадмове. Гэта якраз адзін з пунктаў новай мастацкай праграмы, новага мастацкага *маладога*, якое складае адну з асаблівасьцяй чаротаўскай поэтыкі. Яго можна характарызаваць як прынцып злучэньня „ў адзін нячутны хор" гукаў ліры і „посьвісту кос" пры рэалізацыі духоўнага капіталу поэты. Перанясеньне мэтодаў штодзённай будзённай працы ў практыку мастацкай творчасьці — вось сэнс пастаўленай Чаротам мастацкай вехі.

Адзначаным прынцыпам вызначаецца і выбар выяўленчых сродкаў у Чарота. У яго вобразах праз непрыглядныя малюнкі рачавістасьці прасьвечваюцца мяккія, блакітныя ўзоры вольнай шыры, праз „незасеяны пустыр" „зорак сенажаць". Вось пара прыкладаў:

Я зноў, дзе вольхам і бярозам
Купае сонца галаву
І жменяй згорнутыя сьлёзы
Расою сыпле на траву[17].

Або з другога вершу:

У высі зорак сенажаць
Вартуе месяц — дзед двурогі,
Ня хоча раніцу спаткаць,
і лесам хмар ідзе бязногі[18].

Ды іначай і быць не магло. Крыніцы чаротаўскай творчасьці вымагалі адпаведных свайму характару мастацкіх сродкаў. „Жыцьцё калыша далі", — гаворыць Чарот у вадным з сваіх вершаў[19]. А раз гэта так, то ясна, што зьявы гэтага жыцьця — зьявы непрагляднай рачавістасьці — павінны былі ў песьні атуляцца сьветам гэтай далі. Уся веліч гэтага калыханьня павінна была рэалізавацца ў адпаведных па сваёй размашыстасьці мастацкіх сродках. І яно так і ёсьць. Так, вобразы, што адбіваюць у сабе барацьбу, барацьбу рэволюцыйную, дыхаюць у Чарота некаторага роду гіпэрболічнасьцю:

Як рэчка берагі, змываюць увесь прастор
Краіны роднае крыві гарачай хвалі
І людзі ўсе ў крыві, усе ў крыві дарогі...[20]

[16] М. Пятуховіч. М. Чарот. Завіруха. Полымя, № 1, [1922], стар. 84.
[17] Глядзі ўвесь верш „Я зноў, дзе поле каласамі", стар. 126.
[18] Верш „Вясну пяю", стар. 129.
[19] Завіруха, стар. 47.
[20] Ibidem, стар. 77.

Часта спатыкаюцца выразы „мора крыві“, „кроў ракою“ і г. д. Адгэтуль і „сьлед пяра крывавы“[21] ў самога Чарота. Наогул, трэба заўважыць, што вобраз крыві ў Чарота зьяўляецца вобразам цаны тае вялікай будучыны, за якую йдзе змаганьне. Пажар у Чарота ня звычайны: ён шугае да нябёс[22]. Куля пролетарыя дастае і за хмары[23]. Сьлёзы ліюцца, як дожджык[24].

Каб быць зямлі ўладаром, каб быць „богам“, трэба прайсьці „шлях пакуты“[25], — кажа Чарот у вершы „Гудзе звон“. Вось гэты „шлях пакуты“ і выклікае ў поэты згушчэньне мрочных хварб пры яго ажыцьцяўленьні ў мастацкім слове, бо яно неабходна для выхаваньня новага бясстрашнага чалавека („адважнага путніка“). А таму і зямлю поэта называе магілаю[26], балоты ў яго поўны сьлёз[27], неба палівае зямлю сьвінцовым дажджом[28], само жыцьцё — сьмерць і хаўтуры[29], народ — цень крыжоў[30], карагод людзей — крыж і магіла[31], сьпеў душы — віхуры[32], народ — дзіця вечнай буры[33], кулі ня сьвішчуць, а пяюць песьні[34], гул гармат — гэта музыка[35], моладзь — гэта прамень пасьля ночы[36], кабеты — гэта вясковыя кветкі[37] і г. д. Гэта такі ўжо мастацкі прыём у Чарота, што, каб адчыніць заслону будучыны, ён перш за ўсё ўзьнімае з сучасных нізін каўшы няпрыглядных адмоўных зьявішч, каб цераз іх адмаўленьне ўгледзець праз „потнае вакно“ аблік вялікай будучыны. Вось чаму кідаецца ў вочы ў яго песьнях характарызаваньне праз эпітэт „сонны“ і роднага краю, і гаю, і выгараў, і палёў, і зямлі (уплыў Купалы), і далей: самы сон „цяжкі“, людзі панурыя, людзі балотныя, вёска ўбогая, цень пужлівая, чорная, шлях цярністы, сьмертны, рука чорная, крыж цяжкі, ноч чорная, нямая, цёмная, вецер шалёны, сьпеў сумны, лес стогнучы, віхура злая, посьвіст страшны, бор адвечна сумны, іскры сьнежныя, дождж сьвінцовы, непагода шалёная і г. д.

Гэта як–бы канва. А з другога боку — „Зорак сенажаць“. З другога боку — подых магутнай жыцьцёвасьці. Вось чаму Чарот нават балоты характарызуе такімі эпітэтамі, як агнявыя, жывыя. Народ наш — гэта крыніца жывое вады[38]. Кліч народа — сьмелы. Хвалі бясстрашныя. Бура вечная. Пярун агнявы. Шум гучны. Загоны каласістыя. Сонца агністае. Санцавей залаты. Ніва прыгожая, вольная. Жыта сінявокае. Дарога чырвоная. Песьня вясёлая. Песьня родная, пекная. Ліра гучная. Пажар сьвяты. Жыцьцё разудалае і разьвясёлае.

Такому характару мастацкіх сродкаў якраз адпавядае характар крыніц творчасьці Чарота. Яны сабою вызначаюць і рэшту выяўленчых сродкаў, у якіх таксама выяўляецца ўсё той–жа вышэй мною адзначаны прынцып чаротаўскай творчасьці. Так, пераня-

[21] Завіруха, стар. 49.
[22] Ibidem, стар. 59.
[23] Ibidem, стар. 60.
[24] Ibidem, стар. 106.
[25] Ibidem, стар. 51.
[26] Ibidem, стар. 5.
[27] Ibidem.
[28] Ibidem, стар. 3.
[29] Ibidem, стар. 5.
[30] Ibidem.
[31] Ibidem, стар. 13.
[32] Ibidem, стар. 15.
[33] Ibidem, стар. 18.
[34] Ibidem, стар. 16.
[35] Ibidem, стар. 48.
[36] Ibidem, стар. 66.
[37] Ibidem.
[38] Ibidem, стар. 9.

сеньнем мэтодаў працы штодзённай у практыку мастацкай творчасьці вызначае сабою характар такіх мэтафорычных выразаў, як пацяруха жыцьця, хаўтурныя напевы ветру, вецер з полымем ткуць свабоды ўзор, рукі новых дзён зламалі ночы вечнай крыльля, магіла вякоў, вянок вечнай волі, шомат зор, ноч памірае, баль сьмерці, пажар помсты, струны душы, дзень будучы — страньнік у адзеньні сьвятых пазалот і інш. Наогул тут трэба заўважыць, што Чарот у сваіх песьнях трымаецца прынцыпу конкрэтызацыі адцятых разуменьняў.

У параўнаньнях Чарот выходзіць з таго–ж прынцыпу. Ён часта чэрпае іх з крыніцы зьяў прыроды для больш рэльефнага выяўленьня зьяў з людзкога жыцьця, або наадварот. Адцятае Чарот раўняе амаль заўсёды з конкрэтным, праз што ўжо ў раньні пэрыод творчасьці выяўляецца шырыня размаху мастацкага выабражэньня поэты:

...Спрадвеку стогне лес,
Як з ворагам ў апошняй бойцы раць...
...Бураломныя гады,
Як хмары чорныя, нясуцца над зямлёю...
...І хутка ўсё бяжыць,
Нібы у летні дзень авечкі чарадою...[39]

Родная прырода, зьявы вясковага жыцьця — вось галоўная крыніца чаротаўскіх параўнаньняў. Тут, як бачым, агульныя крыніцы творчасьці вызначаюць сабою і крыніцы мастацкіх сродкаў. Так, хаты — гэта жабрачкі[40]; месяц — белы конь[41] (крыху рызыкоўнае параўнаньне), або дзед двурогі[42]; сонца выплывае крыніцаю[43]; дні прашлі, як хмаркі на небе[44]; сьлёзы ліліся, як дождж ык[45]; пяе ў полі хор калёс, як старац з ліраю разьбітай[46]; і толькі сум, як змрок які нахлыне[47], і інш. Ад апошніх параўнаньняў павявае ўжо сьцісла чаротаўскаю мяккасьцю і задушэўнасьцю. Ёсьць у Чарота і параўнаньні другога парадку, праўда, у зусім нязначным ліку, а таму нельга іх лічыць характэрнымі для Чарота. Гэта такія, як „загартуй ты свой верш, як у горані сталь“[48] (з працы рабочага); „сьмяюся моцна, як лясун“[49] (з народнай мітолёгіі); „птушак пералівы зьвіняць, як струнаў перабор“[50] (адчуваецца ўплыў М. Багдановіча); „як тыя гарады, Гамора і Садом, загіне гэты край ад буры ліхалецьця“[51] (літаратурнае параўнаньне, але ня зусім удалае).

Духам народных загадак вее ад вобразу ночы ў вершы „Я зноў, дзе поле каласамі“:

...Як неба ў чорную аўчыну
Зашые самую зямлю...[52]

---

[39] Завіруха, стар. 12.
[40] Ibidem, стар. 127.
[41] Ibidem.
[42] Ibidem, стар. 129.
[43] Ibidem, стар. 130.
[44] Ibidem, стар. 116.
[45] Ibidem, стар. 106.
[46] Ibidem, стар. 130.
[47] Ibidem, стар. 114.
[48] Ibidem, стар. 26.
[49] Ibidem, стар. 90.
[50] Ibidem, стар. 126.
[51] Ibidem, стар. 132.
[52] Ibidem, стар. 128.

або ў вершы „Касавіца“:

Касцоў песьціць рукой санцавей залаты,
Чэша променем сноп галавы[53].

Гэта прыметы пастаўленай Чаротам мастацкай вехі ў выбары выяўленчых сродкаў.

Апроч вызначанага ўбору чаротаўскай песьні, крыніцы яго творчасьці вымагалі ад поэты таго ці іншага і мэтрычна–рытмічнага аформленьня. Характар крыніц нагадоўвае пра тое, што рамкі мастацкай тэхнікі з гэтага боку павінны раздацца ўшыркі. І трэба сказаць, што хоць Чарот у першы пэрыод свае творчасьці не дае яшчэ цалком новага ў гэтай галіне, але ў яго рытміцы дыхае новая плынь на канве старых мэтрычных разьмераў. Шырока ўжываючы іпастасы, Чарот надае разьмерам сваю ўласную асаблівасьць. Найбольш уласьцівым для яго разьмерам зьяўляецца ямб з варыяцыямі ад 3 да 6 стоп і нават з пераходам [на] вольны ямбічны верш. З усіх 72 вершаў, зьмешчаных у зборніку „Завіруха“, ямбам напісана 28. Чаротаўскі ямб — гэта разьмер бадзёрасьці, рэволюцыйнай мяцежнасьці, з яго б'е жывая крыніца веры ў сілы народу, у яго перамогу і ў дасягненьне „Вялікай будучыны“. Такім разьмерам напісаны вершы „Буралом“ (132), „Заціхне бура“ (131), „Два“ (39), „Я іду“ (14), „На шляху адраджэньня“ (22), „Мне сьнілася“ (45) і інш. У рамкі гэтага разьмеру Чаротам асаджаны і яго ўласны ціхі сум і плач: „З сучасных настрояў“ (89), „Невядомая“ (88). На канве гэтага–ж разьмеру сплецены ім і вянкі васільковых вобразаў у вершах „Я зноў, дзе поле каласамі“ (126) і „Вясну пяю“ (129). Павяваньне ад гэтага разьмеру адважнай мяцежнасьці, якая зьліваецца з затаенным сумам у вадзін акорд, атулены вянком васільковых вобразаў — вось у чым асаблівасьць чаротаўскага ямбу. Іпастасуе Чарот свой ямб найбольш пірыхіем у розных стопах, але найчасьцей у трэцяй.

Другі разьмер, які зьмяшчае ў сабе ўвесь запал і крык душы Чарота, — гэта парыўчы і лёгкі анапэст, іпастасуемы амфімакрам, бакхіем і іншымі стопамі. Гэтым разьмерам напісаны „Завіруха“ (3), „Скокі на могілках“ (6), „Бунтар“ (11) „Гром“ (17), „На чырвонай дарозе“ (33), „Песьня лірніка“ (91), „Незнаёмы“ (99). Для прыкладу даю апісаньне гэтага разьмеру ў вершы „Завіруха“. Гэта 3–хстаповы анапэст з іпастасам амфімакрам на 1 стапе (у 12 радкох з 28), бакхіем на 1, 2 і 3–яй стапе (3 выпадкі) і молосам на 1–ай стапе (1 выпадак). Радкі 5, 6 і 27 падоўжваюцца да 4 стоп. Гіперкаталектычны жаночы канчатак падоўжваецца да дактылічнага (7 выпадкаў), 12–ты радок цалком пераходзіць у дактылічны дзякуючы папярэдняму складанаму канчатку. Такі канчатак не асякае гучэньня і як–бы дае прастор для працяжнасьці папярэдняга высокага гуку. З боку інструмантоўкі праз увесь верш чырвонаю ніткаю праходзяць націскныя „е“ (33) і „о“ (29) (з рэшты а — 14, у — 12, і — 9, ы — 5) і пераважаюць алітарацыі па „з“, „дз“ і „ц“ у 1 і 5 строфах і на „р“ у 2 і 4 строфах. Калі ўзяць усё гэта пад увагу, а менавіта гучаньне вершу на „ео“ з прысьвістам сычачых і плаўнага „р“ і перабойна–парыўчы рытм яго, то сапраўды ствараецца ўражаньне не завываньня нуднай завірухі, а гулянкі „мяцеліцы сьмерці“ ў вершы.

Над балотам гудзе завіруха...
Ведзьмай носіцца з краю да краю,
І зьмятае з зямлі жыцьця пацяруху...
Неба сьвінцовым дажджом палівае...[54]

З іншых разьмераў — дактылем напісаны 4 вершы і амфібрахіем — 9.

[53] Завіруха, стар. 79.
[54] Ibidem, стар. 1.

На гэтым я спыняю разгляд мастацкай тэхнікі Чарота ў яго першы пэрыод творчасьці. Я пакідаю ў старане пытаньне аб композыцыі, рыфмоўцы і інш. Я толькі зазначу, што гэтыя апошнія, як і вышэй мною разгледжаныя бакі мастацкай тэхнікі Чарота, падпарадк[оў]ваюцца ім ня столькі сьцісла мастацкім заданьням, колькі падначальнай функцыі ўпэўніваньня і эмоцыянальна–валявога ўплыву. Сама мова вершаў „Завірухі“ ў большай частцы носіць характар размоўнай і мовы поэты–прамоўцы. Вялікі лік простых, абрыўных, пытальных і клічных сказаў як ня трэба лепш сьцьвярджаюць гэта зазначэньне. Нават больш таго, ёсьць цэлыя вершы, пабудованыя па прынцыпе прамоўнай композыцыі слоўнага матэрыялу. Так, верш „Як імя яму“ пабудован з усё нарастаючых пытальных сказаў, якія ў апошніх дзьвёх строфах разьвязваюцца ўзмоцненым адказам. У гэтым вершы чатыры страфы пачынаюцца пытаньнем „як імя яму“. Далей пятая страфа — словам „замоўклі“, пасьля чаго ідзе констатаваньне адмоўных адносін пэўнай грамады і нарэшце 6 страфа пачынаецца ўзмоцненым: „так ведайце ўсе“ — даецца разьвязка[55]. Наогул, трэба сказаць, што Чарот па сваёй мастацкай тэхніцы першага пэрыоду творчасьці зьяўляецца ў пераважнасьці поэтам актывістым–трыбунам.

Для больш акрэсьленага выяўленьня мастацкай тэхнікі Чарота неабходна дасканальнае дасьледваньне кожнага твору ня толькі Чарота, але і яго папярэднікаў і сучасьнікаў. Пасьля гэтага льга будзе зрабіць належныя параўнаньні і выявіць з дакладнасьцю і ўва ўсёй паўнаце спэціфычна чаротаўскае. Гэта адна з тых задач, якія стаяць перад маладою беларускай навукаю ў сучасны момант.

Я ў сваёй працы імкнуўся вызначыць толькі контуры чаротаўскай мастацкай тэхнікі, выявіўшы агульныя прынцыпы яго творчасьці ў раньні пэрыод. І гэтага якраз досыць для таго, каб сказаць, што Чарот у першы пэрыод свае творчасьці знаходзіцца яшчэ ў стане шуканьня новых мяхоў для новага віна. Крыніца яго творчасьці ў гэты пэрыод пераліваецца ў тыя формы, якія дасталіся ў спадчыну ад мінулага. Чарот бунтуецца ў гэтых формах, рассоўваючы цесныя рамкі іх праз ужываньне ў практыцы мастацкай творчасьці мэтодаў штодзённай рэволюцыйнай працы, праз злучэньне ў „адзін нячутны хор“ гукаў ліры і „посьвісту кос“. У гэтым тое новае мастацкае маладое, якое ўнесена Чаротам у беларускую поэзію.

IV

Цяпер паўстае пытаньне — што–ж зьмясьцілася ў гэтых формах тыповага, ці ёсьць у Чарота адбітак жыцьця й якога, якія адбіваюцца праз яго агульныя настроі?

Ужо вызначаныя крыніцы творчасьці гавораць, які кут жыцьця павінен адбіцца ў песьнях Чарота. Гэта перш за ўсё той „спрадвеку заплаканы край“, дзе „чорнай хмараю дажджлівай стаіць на ўзгорку шумны бор“, дзе „рэчкі і выгары блішчаць люстэркай між балот“, дзе „глебе шэпча чары вясёлым громам небасход“, дзе „птушак пералівы зьвіняць, як струнаў перабор“. Гэта той край, дзе балоты спавіты лазьнякамі, дзе пяскі, камяніцы, дзе „дзёрнам зрасьліся загоны“, дзе „расьце палын, асот“, дзе „ў нізінах лес бяроз, на ўзгорку — шумны бор“ і „вербы над рэчкай шумяць“. Гэта той край, дзе поле парэзана на вузкія загоны, спавітыя „паясамі зялёных меж“. Увесну гэтыя загоны ўбірае авёс „зялёным аксамітам“, а летам „шэпчуць жыта каласы чароўную казку“ пра русалак. У гэтым кутку „вольхам і бярозам купае сонца галаву і жменяй згорнутыя сьлёзы расою сыпле на траву“. У цэнтры гэтага пэйзажу „ўбогая вёска, усімі забытая“. Тая вёска, дзе „хата старая, стрэхі са-

[55] Глядзі стар. 41.

дратыя, хлеў аж хістаецца згнілы“, дзе „хата старэнькая стаіць пры балоце“, дзе „заплаканы вочы старых жабрачак — родных хат“. Гэта тая вёска, якую абкружаюць „неўрадлівыя палеткі“, „незасеяны пустыр“, „мора траў“ ды пушчы. Гэту вёску вартуюць збудованыя вякамі курганы ды крыж згніўшы і „восямі зьнізу ўвесь абабіты“, а „чуць вецер павее — дрыжыць“. Вось які кут Беларускага краю дае Чарот у сваіх песьнях. Гэты тыповы малюнак беларускага пэйзажу намалёваны Чаротам у агульных рысах, асобнымі мазкамі, раскіданымі па ўсіх вершах. Гэта малюнак бядняцкай Беларусі.

Жыве ў гэтым краі народ, які завецца *беларусы*. Займаецца гэты народ земляробскаю працаю. У яго „рукі ўсе ў мазолях“, пот выядае вочы. Ён спрадвеку „сьлязамі, потам паліваў родныя абшары“ ды „ў беднай вёсцы пеў песьні, разганяў гэтай песьняй нуду“. Гэта той народ, які носіць „лапці з ліпавых лык“. Ён і зьяўляецца гэроем песьні Чарота. Вакол гэтага гэроя і концэнтруюцца чаротаўскія малюнкі і вобразы жыцьця, працы і змаганьня працоўнага люду.

Праўда, у творчасьці Чарота першага пэрыоду не знаходзім акрэсьленых тыпаў і вобразаў ані беларускага селяніна, ані беларускага рабочага. Не знаходзім таксама шырокіх малюнкаў беларускага быту. Няма тут і вобразаў ні беларускіх характараў, ні акрэсьленай псыхікі беларускага працоўнага люду. Гэтага і нельга патрабаваць ад поэты ў той час, калі „гудзела завіруха“, калі сам поэта быў адным з актыўных удзельнікаў барацьбы. Яго поэзія ў той час была яго вінтоўкаю, была толькі зброяй рэволюцыйнай уплывовасьці на масы. Выяўленьне–ж беларускіх тыпаў і характараў, выяўленьне псыхікі працоўнага люду — гэта задача, якая патрабуе свайго разьвязаньня ад беларускіх поэтаў і пісьменьнікаў у сучасны пэрыод — пэрыод мірнай будзённай працы.

Аднак, нягледзячы на гэта зазначэньне, у Чарота мы знаходзім агульныя рысы жыцьця беларускага люду, раскіданыя асобнымі мазкамі ў яго песьнях. Гэтыя рысы выяўляюць галоўным чынам соцыяльны і нацыянальны бок жыцьця беларускай бядняцкай вёскі.

Соцыяльна–нацыянальнае гора адсьвечваецца амаль ні ўва ўсіх вершах Чарота першага пэрыоду. „Кароўка, конік свой“, „сьвіней і авечак патрохі“ — вось якава маёмасьць беларускага селяніна, які „ня горш, як другія жыў“[56]. А ў тых–жа, што горш жывуць і якіх мільёны, як кажа Чарот, „у полі жыта ў снапох, нібы той акалот, хата згніўшая ўся, хлеў стары без варот“ — вось якая бяда ў гэтых[57]. „З голаду, холаду людзі там плачуць“[58]. Іх купае „нядолі адвечнай рака“, „у голадзе й холадзе гадуюцца дзеці“[59]. Яны „перад панам свой горб“ гнулі, з другімі людзьмі ня йшлі ў лік[60]. Яны толькі песьняй разганяюць нуду, але і песьня іх жаласная. Беларус у кожнай песьні „ад сэрца долю праклінае“[61]. „Зьдзек, паняверка, царства тырана“ нішчылі яго сілу[62], „крыўда, зьдзек па–над каркам панавалі“. Вось агульны малюнак соцыяльнага гора, які адсьвечваецца з песень Чарота.

Але гэтага мала. З соцыяльным горам беларускага селяніна цесна зьвязана і нацыянальнае. Праз той край, які знашоў сабе адбітак у песьнях Чарота, „дарогі дзьве ўюцца: адна йдзе на заход, другая — на ўсход; на гэтых дарогах заўсёды снуюцца

[56] Завіруха, стар. 101.
[57] Ibidem, стар. 43.
[58] Ibidem, стар. 104.
[59] Ibidem, стар. 43.
[60] Ibidem.
[61] Ibidem, стар.107.
[62] Ibidem, стар. 27.

людзі чужыя, — то ўзад, то ўпярод“[63]. Гэтыя чужыя людзі і зьвілі былі „царства тырана“. Ад гэтых людзей і было другое гора — гора нацыянальнае. Народ працаваў, а яго „за працу з веку ў век жывёлай абзывалі“, а краіну, дзе жыў гэты народ — „людзі панурыя“, — „звалі ўсё дзікай“[64]. Краіна дзікая, людзі — жывёлы — вось якавы былі нацыянальна–соцыяльныя адносіны гэтых чужых людзей. Беларусі і беларусаў як–бы і ня было. Беларусы як–бы спалі. Яны маўчалі ў няволі. Пад уціскам гэтай няволі беларус пачаў нават „сароміцца мовы сваёй“[65]. Такі малюнак нацыянальнага гора дае Чарот у сваіх песьнях.

Соцыяльна–нацыянальная няволя — асноўная выходная тэма чаротаўскіх песень. Яна зьяўляецца адначасна і тым фонам, на якім поэта малюе вобразы „вечнай буры“, „завірухі“, „віхраў“ — вобразы клясавага змаганьня, якое йдзе ў „спрадвеку заплаканым краі“. На гэтым–жа фоне рысуюцца Чаротам і ўсе дзейныя асобы барацьбы. Праўда, яны выяўляюцца толькі ў агульных рысах і ў падзяленьні на два клясавыя лягеры. Праца і капітал[66] — вось сьцягі гэтых дзейных асоб. Гэта–ж і тыя асноўныя сілы, якія, адна другую спрадвеку адмаўляючы, родзяць змаганьне.

Зьмест першай сілы ў песьнях Чарота выяўляецца ў такім відзе: працоўны беларускі люд — „людзі балотныя, панурыя“ — мужык і рабочы; кабеты, якія жылі, „дзе гора, бяднота, дзе мора ад поту і сьлёз“, якія „былі нібы і ня людзі“, у якіх „ад працы балелі і плечы, і грудзі і знак быў — крывавы мазоль[67]; араты, якога праца йшла на падаткі[68]; каваль, у якога пад молатам жалеза гнецца[69]; сьмелая і магутная моладзь — „надзея сьвету й цеплаты“[70]; песьняры, „што будзілі людзей“[71], ды старац–лірнік, што пад вакном мужыка беларуса сьпявае песьню пра мінулыя часы прымусу[72]. Другая сіла — гэта „людзі чужыя“ — паны, крывапіўцы–багачы, поп, што казань кажа ў цэркві, ды прыстаў, для якога жыцьцё было разгулам[73].

Ад змаганьня між гэтымі дзьвюма сіламі „спрадвеку тут шумяць кусты“, бо першая сіла апынулася ў няволі ў другой. Тая песьня, што „захавалася пад прымусам“, гаворыць, „што і мы колісь вольна жылі“[74]. А старац–лірнік у сваёй песьні дае малюнак змаганьня, якое адбывалася ў даўныя часы. У гэтай песьні адчыняецца адна з старонак рэволюцыйнага змаганьня ў спрадвеку заплаканым краі:

...калісь тут, на нашай зямлі
Йшло за волю і веру змаганьне,
Панскі зьдзек як сьцярпець не маглі
І паднялі казакі паўстаньне.
...з касой, з сякерай ў руцэ
Пагарджаны народ сабіраўся
Між балот і лясоў, на рацэ
У казацкі ён стан гуртаваўся.

[63] Завіруха, стар. 104.
[64] Ibidem, стар. 78.
[65] Ibidem, стар. 76.
[66] Ibidem, стар. 39.
[67] Ibidem, стар. 66.
[68] Ibidem.
[69] Ibidem, стар. 56.
[70] Ibidem, стар. 58.
[71] Ibidem, стар. 11.
[72] Ibidem, стар. 91
[73] Ibidem, стар. 20, 60.
[74] Ibidem, стар. 87.

...той стан стаў усіх вызваляць
З ланцугоў і чужацкай няволі,
Стаў суда ён і праўды шукаць,
Стаў шукаць для людзей лепшай долі[75].

І тут–жа ўспамінаюцца імёны „ваякаў–атаманаў казацкіх, што з адвагаю білісь яны, як Нябаба, Антон Галавацкі". У другім стане быў вораг Януш Радзівіл, які „вёскі паліў і мужыкоў забіваў". Такі абразок змаганьня выхаплены Чаротам з далёкай мінуўшчыны.

Другі абразок знаходзім у вершы, прысьвечаным 9 студзеня 1905 году. Той дзень, калі „цар рускі загад даў страляць ля палацу рабочых людзей. Кроў лілася ракою тады..."[76].

Але апроч гэтых агульных зарысовак адкрытай барацьбы Чарот дае малюнак і ціхага змаганьня ў вёсцы ўбогай, дзе сілы няроўныя. Яно праводзілася Рыгорамі, якія жадаюць людзям шчасьця, якія стаяць за шчырасьць і праўду і ў адплату за гэта ім надзявалі на рукі і ногі жалеза ды ссылалі ў Сібір:

На ногі і рукі жалеза надзелі,
К сонцу бліжэй павялі...
Мяне ў сьлед пагналі з роднай хаты,
Быццам ня трэба і жыць[77], —

так апавядае жонка пра свайго гаспадара, які вярнуўся з ссылкі, але такім, што яна й не пазнала.

Далей вайна, калі з агнямі і мячамі шукалі праўды:

Убогую вёску, што ціха стаяла,
Чужынцам прышлось дзе бываць,
Таксама вайна зруйнавала —
Ня можна было і спазнаць[78].

Вось як[ія] беды прыходзілася перажываць таму люду, які жыў у спрадвеку заплаканым краі. Але народ усё–ж такі не загінуў: не дарма–ж ён „празван і нядоляю крыніцай жывучай вады"[79]. Дачакаўся ўрэшце і ён новай буры, тэй буры, якая „слабаму — радасьць, а моцнаму — страх", якая стала нішчыць „няволю, зьнявагу, пануру", якая віхрам стала зьмятаць да лепшага шлях[80]. Загула завіруха, якая „зьмятае з зямлі жыцьця пацяруху":

Бура ломіць дубы і бярозы–сталеткі,
Выварочвае хвоі з карэньнем...
І ўзыходзяць з–пад сьнегу чырвоныя кветкі —
Непагоды шалёнай насеньне[81].

---

[75] Завіруха, стар. 91.
[76] Ibidem, стар. 32.
[77] Ibidem, стар. 101.
[78] Ibidem, стар. 105.
[79] Ibidem, стар. 9.
[80] Ibidem, стар. 13.
[81] Ibidem, стар. 3.

Гэта тая бура, якая завецца вялікай Кастрычнікавай рэволюцыяй. Гэта тая завіруха, якая завецца грамадзянскай вайною з усімі яе адменьнямі на Беларусі. Так, польская окупацыя, якая пакінула пасьля сябе „адны руіны“ на Беларусі, знаходзіць адбітак у песьні Чарота:

Ноч прышла. Ад дыму хмары...
Адусюль нясецца крык...
Горад Менск увесь ў пажары, —
Баль спраўляе польскі штык.

Найміт шляхціца–магната
Польскай арміі салдат
Беднату б'е, коле брата,
Адступаючы назад...[82]

За ім прышоў „чырвоны барацьбіт і ўсе ўздыхнулі. Люд працоўны стаў вялік. І зладзеям сьмерці кулі шле ўздагон чырвоны штык“. Край „вечнай пакуты зноў у праменьнях свабоды“. Нарэшце, Рыскі мір, які дзеліць Беларусь папалам, і на захадзе:

...вось там навісьлі цені.
Там вечар–вялікан хавае небасхіл...
І людзі блукаць там ня маюць болей сіл.
І просяцца яны аб хуткім вызваленьні[83].

А тут пачынаецца будаўніцтва. „Селянін і рабочы ўдвух стары сьвет агнём паляць, руйнуюць і на вогнішчы новы будуюць, панаваць у якім будзе: молат і плуг“[84].

Вось якая гісторыя барацьбы, гісторыя адвечнага змаганьня даецца ў агульных рысах у песьнях Чарота пэрыоду 1917 — 22 гадоў.

З агню гэтага змаганьня Чарот выхватвае абразкі людзей таго новага роду, які йдзе на зьмену старому. Гэта вобраз сына і маткі ў вершы „Разьвітаньне“. Тэй маткі, якая не заліваецца сьлязамі пры выпраўленьні сына ў салдаты, а тэй, якая жагнае сына ў армію Чырвоную і кажа:

Сьмела йдзі, сынок, у войска,
Барані ты волю:
Кожны сам сабе павінен
Здабыць лепшу долю.
За народ змагайся бедны,
Каб і ён быў вольны...
Два сынкі ужо ваююць,
Дык і ты будзь здольны.

І далей:

[82] Завіруха, стар. 47.
[83] Ibidem, стар. 34.
[84] Ibidem, стар. 64.

Ты ня біся з бедным братам,
Што, як ты, працуе,
А заві яго на помач...
Прыдзе — як пачуе.
Не шкадуй ні куль, ні шаблі
Для магната–пана,
Хай у бойцы ён спазнае
Мужыка–Сьцяпана.
Гэта матка ведае, што
Вёска ўся цябе пахваліць,
Што ты быў салдатам,
За зямлю што з панам біўся,
Каб быць ўсім багатым...

І поруч з гэтай маткай сын, які абяцае споўніць просьбу маткі і які адказвае матцы:

За народ, за яго волю
Буду сьмела біцца.
Пакажу панам–зладзеям,
Што ў мяне ёсьць сіла,
Абы куляў, вострых шабляў
На вайне хваціла[85].

Другі вобраз новага чалавека — гэта вобраз таго, хто „завецца байцом–комунарам“. Ён „у жыцьці пагардліва крыж цяжкі нясе за свабоду“, ён не баіцца агню, у змаганьні жыцьця не шкадуе, ён „праменьнем іскравым вядзе нявідучых па шляху“, „б'ецца за праўду на сьвеце за згоду“, ён будуе жыцьцё, „на варце стаіць адраджэньня“, ён „агнём іскраметным народ запаляе“[86]. Гэта чалавек з новай сталёваю воляй, гэта „бясстрашны путнік“ к вялікай будучыне, вобраз якога выхаплены Чаротам з таго стану, які перамог ворагаў свабоды ў спрадвеку заплаканым краі і сьвяткуе першы май „у знак пабеды вольнай працы“[87].

Другі стан на захадзе, куды зьляцеліся ўсяго сьвету

Ўсе крывапійцы–багачы,
І там шчэ вольна, без запрэту
Лятаюць, нібы крумкачы.

Гэтыя дажываюць там свой век з замерам, „каб зноў вярнуць няволі век“. Недабіткі іх засталіся тут. Яны — поп, прыстаў ды „дзьве бабулькі“.

Ворагі свабоды шэпчуцца паціху,
Чуюць, што падходзіць іх апошні дзень...
Страшна ў дзень расплаты: моляцца бяз дыху
І снуюць між намі, нібы мёртвых цень[88].

[85] Завіруха, стар. 37 — 38.
[86] Ibidem, стар. 41.
[87] Ibidem, стар. 81.
[88] Ibidem, стар. 19.

Жывуць яны тым, што ходзяць у царкву, стукаюць паклоны ды ўспамінаюць „бляскі, дні жыцьця–разгулу“, як калісь жылі.

Так выяўляецца ў творчасьці Чарота першага пэрыоду вобраз рэволюцыйнага змаганьня з яго дзейнымі асобамі. Гэта змаганьне за клясавае вызваленьне, а цераз яго вызваленьне і соцыяльнае, і нацыянальнае таго народу, які абзываўся ўсё жывёлаю, таго краю, які слыў за „дзікі“ край.

Вобраз яго досыць поўна акрэсьлены ў песьнях Чарота, чаго нельга сказаць пра другі бок жыцьця, а менавіта пра працу. З гэтага боку ў Чарота знаходзім толькі агульны вобраз хутчэй працоўных настрояў пасьля перамогі, чымся выяўленьне процэсаў працы.

На чырвоных плямах хату вольнай працы
Мы будуем дружна... Гэй, дзівіся сьвет!
Рукі ўсе ў мазолях, пот ліе у вочы...
Цяжка... Што–ж!.. Нічога! Прыдзе й нам спачын.
Дні мы ўсе працуем, мы працуем ночы,
Новы сьвет будуем дружна, як адзін.
Сьвет стары мы палім — гэта наша справа.
Хто з людзей пасьмее кінуць нам папрок?
Будавалі ўсе мы — нішчыць маем права.
Хай усё затопіць нашай працы сок[89].

Гэта настроі, падобныя да тых, якія выяўляе і расійскі поэта Кірылаў, адбіваючы псыхолёгію рэволюцыйных мас у вершах:

Во имя нашего завтра сожжем Рафаэля,
Музеи разрушим, растопчем искусства цветы.

Апроч гэтага, у Чарота знаходзім адзін толькі вобраз працы — гэта касавіца:

...Забялелі шнуры ад кашуль мужыкоў,
І калышуцца хваляй рады...
Сьвіст касы, звон мянташак, брускоў,
Ды ад ног на балоце сьляды.
За пракосам пракос выплывае у міг
З мора вечна–зялёнай травы...
Касцоў песьціць рукой агнявей залаты, —
Чэша променем сноп галавы.
Эх, і цяжка касцом... рукі, плечы баляць,
Хмара гляне з–за лесу, як дым, —
Граблі ў рукі — сухое зграбаць!..
У касавіцу спачынак ня ім...[90]

Гэта праца, якая ня ведае працоўных гадзін, а цягнецца ад усходу да захаду сонца. Справаджаецца яна песьнямі ды вясёласьцю, бо „ад прады ня плача наш брат“.

Нарэшце, трэба яшчэ зазначыць на нізку тыповых настрояў рэволюцыйнай пары, якія адбіваюцца ў творчасьці Чарота. Перш за ўсё, гэта моцная вера народу ў сваю

[89] Завіруха, стар. 19.
[90] Ibidem, стар. 79.

будучнасьць. „Народ ужо верыць, што будзе вялікім, што праўдаю стануць чароўныя сны“[91]. Вера ў свае сілы:

Эх, ня трэба нам ахвяры,
Прасіць вас ня будзем.
Вось як зьнікнуць гэты хмары —
Самі ўсё здабудзем[92].

Вера ў абуджэньне творчага духу ў народзе:

Мы верым — узбудзіцца воляю
Дух творчы усёй грамады...
...Мы створым жыцьцё нявіданае,
Збудуем палац да нябёс...[93]

Вера народу ў перамогу над голадам, калі апошні ахапіў быў Паваложжа:

Верыць ён: хутка кончацца мукі, —
Голад зможа саха, серп і молат[94].

Вера ў сілы тых братоў, якія адарваны гранічнай мяжою:

Мы верым ў вашу сілу...
...Хто пабудуе мур, які–б дзяліў наш кут?
Зруйнуем мы яго дашчэнту там і тут,
Хоць гэта дасца нам і цяжка і балюча[95].

І, нарэшце, вера ў канчатковую перамогу рэволюцыі:

Край новы узрасьце тады на бураломе —
Машыны будзе век, ня трэба будзе конь,
Бляск электрычства там хмара не заслоніць,
Людзкое будзе ўсё: зямля, вада, агонь...[96]

У гэтым апошнім і выяўляецца той ідэал, якога не заўважыў Карскі. Гэта той маяк, які стаіць на чырвонай дарозе і шлях да якога праз змаганьне і працу.

Поруч з гэтымі настроямі знаходзяць адбітак у песьнях Чарота настроі другога парадку, настроі нуды. Але гэта нуда ад імклівасьці да шырыні, нуда, якая родзіць імкненьне да няспыннай працы і змаганьня:

Эх, хлопцы, жыцьцё разудалае,
Толькі сэрца вось ные праклятае...,

бо...

---

[91] Завіруха, стар. 12.
[92] Ibidem, стар. 107.
[93] Ibidem, стар. 9.
[94] Ibidem, стар. 74.
[95] Ibidem, стар. 48.
[96] Ibidem, стар. 132.

...Вось бяда, што балота наўкола сяла,
Селі–б у чоўні... на хвалях — гайда!
Увесь–бы сьвет аплылі, была–ні–была,
Мо–б зусім запрапала нуда![97]

Ды апроч балота —

Крыжы стаяць — пакуты знак.
Там ціха сьпяць байцы за волю...
Мільёны дзетак–небарак
Там між магіл шукаюць долі...[98]

Вось галоўны куток жыцьця і настрояў, які адбіўся ў творчасьці Чарота. Бядняцкая Беларусь, убогая вёска, працоўны бядняк–селянін, яго жыцьцё ў коле змаганьня і працы, само змаганьне і рэволюцыйныя настроі — вось той круг чаротаўскай рачавістасьці, які выяўляецца на фоне асноўнае тэмы — соцыяльнага і нацыянальнага разьняволеньня.

V

Перад намі, такім чынам, прашлі асноўныя моманты мастацкай працы Чарота — крыніцы яго творчасьці, прыёмы, пры дапамозе якіх ён успрынятае ад жыцьця ператварыў у вобразы, мотывы і малюнкі, нарэшце, тыповая чаротаўская рачавістасьць як рэзультат яго мастацкай працы над нагляданым матэрыялам. Цяпер паўстае апошняе пытаньне: дзе–ж позыцыя самога Чарота ў тых вобразах, малюнках і перажытках, якія ён стварыў, дзе той сьвет, якім ён асьвятляе сваю вёску, балоты, завіруху, дзе яго асабовыя адносіны да жыцьця?

Ігнатоўскі ў „Мотывах лірыкі Чарота“ гэтак вызначае грунт сьветагляду Чарота: „У жыцьці йдзе клясавая барацьба ўласьнікаў капіталу з людзьмі працы. Рабочыя й сяляне змагаюцца й павінны змагацца з фабрыкантамі й панамі. Павінна быць збудавана ўлада рабочых і сялян, каторая забясьпечыць іх політычна–соцыяльныя правы. Адвечная барацьба паміж капіталам і працаю абавязкова закончыцца перамогаю працы“[99]. Поўнае выяўленьне сьветагляду Ігнатоўскі бачыць у вершы „Два“, дзе Чарот увасабляе двух уладароў сьвету: капітал і працу, якія з веку ў век змагаліся, „гулялі сьмерці баль, каб славы ўзяць вянок“. Праца перамагае. „І вось на полі тым, дзе скончан бой вялікі, пабеды йграе гымн убогі пастушок“[100]. Бязумоўна, Чарот пад тым сьцягам, дзе напіс: „Уладыка сьвету — Праца“.

Але гэта крыніца індывідуальнага сьвету ў Чарота мае свой уласьцівы яму колер. Перш за ўсё, яны ў бязьмерным каханьні свайго краю. У гэты колер задушэўнага каханьня атулены і ўсе вобразы спрадвеку заплаканага краю. І калі Чарот на чужыне ў 17 годзе казаў, зьвяртаючыся да бога:

Каб ведаў ты толькі, як край свой кахаю,
Як міл ён для сэрца майго, —
Заўсёды я думкай ў тым краі вітаю,
Я толькі жыву для яго...[101],

[97] Завіруха, стар. 94.
[98] Ibidem, стар. 89.
[99] Ігнатоўскі. Мотывы лірыкі Чарота, стар. 27.
[100] Завіруха, стар. 40.
[101] Ibidem, стар. 117.

то ў 19 годзе вуснамі ўбогага пад крыжам ён кажа:

О, краю мой родны, усімі забыты! —
Я, сын твой, цябе не забыў.
Хай буду я куляй варожай забіты, —
Ня кіну таго, хто паіў і карміў.
Ня кіну ніколі цябе, мая вёска!
Пад крыжам лешп лягу ў зямліцы сваёй!!![102]

У колер гэтага актыўнага каханьня з адценьнямі цікавага затаеннага суму ахварбованы чаротаўскія малюнкі беларускай прыроды і выяўленьні такіх пачуццяў, як каханьне да дзяўчыны, як веры народнай у русалак (вершы „Сьветлая ноч“, „Вечарам“, „На могілках“, „Русалка“, „Вясну пяю“ і інш).

Гэта каханьне, якое часамі пераходзіць у замілаваньне, узмацняецца моцнай верай у творчы дух свайго народу, таго народу, які і нядоляй празваны крыніцай жывучай вады. У вершы „Заціхне бура“, які памечаны датаю 1922 г., Чарот, зварочваючыся да народу, кажа:

Няхай рагочуць, няхай ня вераць,
Што ты, магутны, ўсіх зьмяцеш.
Мужык працоўны сам будзе мераць
Сваю зямельку ад меж да меж[103].

Гэта — вера ў поўнае адраджэньне Беларусі. І Чарот „у цішы вясеньняй, цёплай ночы“ бачыць нават сон, што

...зямля апошняй скібы
Засыпала краіны той парэз,
Які мяжою быў: дзяліў адну сялібу.
На месцы тым пастаўлен зьдзеку хрэст.
І кроўю тэй, што брызнула з глыбокай раны,
Заліўшы чырваньню увесь прастор,
Узбуджаны народ ўсім ворагам няждана
Ў адплату піша сьмертны прыгавор[104].

Каханьне роднага краю, вёскі, беднага народу і вера ў яго сілы зьліваецца ў адно цэльнае з верай у вялікую соцыяльную будучыну, якая ў Чарота атуляецца романтычным замілаваньнем.

Дзень будучы прыдзе к нам страньнікам
У адзеньні сьвятых пазалот[105].

Гэта чыста сялянскае з налётам, я–б сказаў, нават містычнасьці ўяўленьне будучыны падобна да таго, як адбіваецца яно ў расійскага сялянскага поэты Клюева:

---

[102] Завіруха, стар. 106.
[103] Ibidem, стар. 131.
[104] Ibidem, стар. 46.
[105] Ibidem, стар. 6.

И хоть смерть косой тлетворной
Нам грозит из лет седых,
Он придет нерукотворный,
Век колосьев золотых.

Шляхі да яго — абуджэньне народу, змаганьне за соцыяльнае і нацыянальнае вызваленьне, зруйнаваньне старога сьвету і праца па пабудове новага. І Чарот сам вызначае сваё месца на гэтых шляхох:

Я шумлівы чарот, я мяцежны бунтар,
Я балота буджу гучным шумам,
У вадзе я жыву і абмыт дажджом хмар,
Але змоўкнуць ня дам сваім струнам.
Уздыму дух людзей, прабуджу іх ад сну, —
Славу, будучнасьць я ім прарочу...
Я мяцежны бунтар, клічу жыцьця вясну,
Клічу к працы свабоднай і творчай[106].

Яго зброя — песьня, мастацкая творчасьць. Чарот ведае, які ўплыў можа зрабіць яна на масы, бо чуў, як пасьля сьпеваў лірніка–старца народ закрычаў: „Хай казацтва жыве, як ўпярод, хай жыве атаман іх вялікі!“[107]. Мастацкая творчасьць — гэта зброя клясавага змаганьня. І поэта любіць песьню–кліч. Ёю ён заклікае народ абудзіцца, з ёю зьвяртаецца да каваля, аратага, кабеты вясковай, моладзі, да тых, што плакалі над Рагнедаю, і да маладых песьняроў. Усіх ён імкнецца ўзбунтаваць, узьняць на змаганьне, на працу. І ці трэба казаць, што яго кліч не застаўся голасам у пустыні. Ужо адно існаваньне „Маладняка“, яго пашырэньне і разьвіцьцё сьцьвярджае правільнасьць чаротаўскай позыцыі ў мастацкай творчасьці. Але гэта ня толькі ад закліканьняў, а і ад таго, што сам Чарот — сын працы, што ён сам ідзе „цярністым шляхам між лясоў краіны, порасьлем балот“ у даль. Ідзе, шукаючы новага сьвету і

У ясны дзень і непагоду
Кладу я шлях свайму народу,
Пакуль ў сьнягох жыцьця ня згіну[108].

Ідзе наперад, не баючыся „мяцеліцы сьвінцовых куль“, дзеля таго, каб пралажыць шлях свайму народу. Часамі ў гэтым шуканьні поэта блукае „між небам і зямлёй, вобмацкам шукаючы долі, блукае з жаданьнем разьбіць „потнае вакно вялікай будучыны і глянуць, якія колеры хварбуе новы сьвет“[109].

Часамі сьпеў душы — віхура
Прымусіць доўга быць панурым,
Нібы бяздольну сірацінку[110].

Але поэта ня спыняе свайго цяжкага шляху, бо ён бачыць, „як красуе жыта, як ярынка сьцеле поле“ там, дзе ўчора слаўся воблакам дзірван, як „ходзіць брат па

[106] Завіруха, стар. 11.
[107] Ibidem, стар. 92.
[108] Ibidem, стар. 15.
[109] Ibidem, стар. 22.
[110] Ibidem, стар. 53.

волі і сам сабе ня верыць, што цяпер ён пан, што ён пан вялікі сваёй шчырай працы, што сабе будуе ён цяпер палацы…“ Тут крыніца яго новых уздымаў, тут крыніца новай энэргіі, якая ўліваецца ў душу поэты.

І я зноў дыбаю, іду без супачыну.
Назад паглядаю, ці ідзе народ...
Сьлед мой шлях паката, сьлед мой не загіне,
Хоць яго і топча захад і усход[111].

Сьмела й адважна тады ляціць песьня Чарота. Яе водгалас „віхрам у полі скача“, і чаротаўскае „я“ зьліваецца ў магутнае „мы“. У ім яно бясстрашна. Будучы–ж адно, адданае на волю самому сабе, яно атуляецца сумам, яно гучыць дысонансам:

Я нейкім чорным туманом
Усё жыцьцё сваё спавіты...
...Ізноў пад гукі лірных струн
У чорных колерах ўсё бачу...
Сьмяюся моцна, як лясун...
І ціха... ціха... ціха плачу[112].

Як гэтыя радкі ня вяжуцца з яго закліканьнямі:

Годзе пець песьні нам сумныя, нудныя,
Краю даволі ўжо сьлёз!

Дзьве плыні адчуваюцца ў тых тонах, якімі асьвечвае Чарот свае вобразы, малюнкі і перажыткі. Адна — гэта бунтарска–рэволюцыйная, оптымістычная, а другая — індывідуальна–пэсымістычная, з якой і выплывае прынцып падымаць заслону будучыны праз выяўленьне чорных хварб рачавістасьці і праз іх адмаўленьне. Падобна да расійскага поэты Кірылава, у Чарота ў першы пэрыод яго творчасьці няма яшчэ згоднасьці між „я“ і „мы“. „Мы“ Чарота зьмяшчае ў сабе і грукат машын, і песьні фабрык.

Мы пад грукат машын, песьні фабрыкаў
Пераскочым курган і бяздоньне балот...

А „я“ яго абмяжоўваецца толькі „вольнай шыр'ю палёў“ і яму хочацца з ветрам–хватам пранесьціся па краі, прывітаць вольну шыр і памаліцца песьняй ліры на „незасеяны пустыр“[113], а не пераскакваць, як гэта гучыць ад „мы“.

„Я“ і „мы“ Чарота сынтэзуюцца тодькі ў агульнай рэволюцыйна–романтычнай настраёвасьці як адбітку валявой мэтаімкнённасьці ў заўтрашняе.

Вось той індывідуальны сьвет, які пралівае Чарот на сваю творчасьць першага пэрыоду.

Прасачыўшы па ўсіх этапах лірыку Чарота пэрыоду 1917 — 22 гадоў, можна сказаць, што Чарот у гэты пэрыод зьяўляецца песьняром рэволюцыйных настрояў і пачуцьцяў, а ня мысьлі. „Дума ня йдзе на пажытак“, — кажа ён сам у вершы „Да працы“. Гэта пясьняр–актывісты і трыбун. Яго песьня — гэта зброя рэволюцый-

[111] Завіруха, стар. 15.
[112] Ibidem, стар. 89.
[113] Ibidem, стар. 127.

най уплывовасьці на масы. Яго поэзія зьвязана з родным краем, вёскаю, хатаю, загонам, з рэволюцыйным бядняцкім сялянствам, якое йдзе за рабочымі, з яго жыцьцём, працаю і змаганьнем. І ўсё значэньне творчасьці Чарота першага пэрыоду ў тым, што яна сваім „гучным шумам“ у нашу народніцкую па духу поэзію ўнесла першую плынь новасялянскай рэволюцыйнай сьветасьці. Чарот першы на беларускіх загонах ажыцьцёвіў на практыцы марксыцкі погляд на літаратуру як на зброю клясавага змаганьня. Ён–жа першы даў пачатак „злучэньню гукаў ліры з посьвістам кос у адзін нячутны хор“ — пачатак мастацкай творчасьці як зброі рэволюцыйнага выхаваньня працоўных беларускіх мас. У гэтым маладнякізм Чарота — песьняра паўстаўшай беларускай сялянскай беднаты.

Я пяю, што пяе селянін.
А ты чуеш? Іграе заводаў гудок,
Ў кузьні гучна зьвініць каваля малаток, —
Пра адно мы пяём, як адзін.

1923

Ленін у беларускай поэзіі

„Ленін!
Ленін!
Ленін!..“ —
Фабрыка і завод грукоча...

Зашумелі мяцежна першыя словы з грудзей бунтарска-шумлівага Чарота, ракочучы поэму „Ленін“.

„Яго (Леніна) мяцежныя сталёвыя думы далі нам жыццё, і для нас яго памяць назаўсёды застанецца сьвятою“.

Зашугаў-забуяніў гэткім голасам чырвоны „Маладняк“ у жалобныя дні хмурага студзеня „Да ўсіх беларускіх пісьменьнікаў і поэтаў“ („С[авецкая] Б[еларусь]“, № 21).

Яго імя, яго жыццё, яго гэніяльныя думы, яго сьмерць — вось жывая крыніца звону-рокату гучнаструнных гусьляў пад пераборам мяцежных баянаў маладняцкіх.

Жывая крыніца... Бо „яго вобраз назаўсёды будзе жыць у сэрцах працоўных, заўсёды застанецца крыніцаю для новай барацьбы за комунізм, за аканчальнае вызваленьне прыгнечаных“ *(А. Сянкевіч. К портрэту Леніна)*.

Ленін — **ёсьць усюды**, у матар'ялістычным (г. ё не абсолютным) значэньні гэтага сказу, як і павінна быць гэнію, які адбіваецца ў рэлігійнай сьвядомасьці, у абліччы бога побач з Будаю, Хрыстом і інш.

...Няхай вобраз Леніна, як бога, недарэчны, непраўдзівы, але веліч і сіла Леніна ў ім адбіта ў поўнай меры. Так ставіць гэты вобраз халодным розумам матэматыка Грышын *(Грышын. „Альгэбра рэволюцыі“ у руках Леніна)*.

Жывая крыніца...

Якімі-ж чарамі-каўшамі зачарпнулі яе беларускія баяны мяцежныя? Якімі фарбамі-зыкамі прыбралі гэты магутны вобраз „бацькі і прарока?“ На якім прасторы, у якіх пералівах сьветаценяў зьмясьцілі пяўцы маладняцкія ўсю веліч і сілу гэтага вобразу асілка думак і волата дзейнасьці бясьсьмертнага Леніна? Якімі жар-словамі ўвабралі постаць яго магутную?

Ён сам — з поэм поэма.
Не ў пэргамінах,
Не ў фоліантах,
Ня ў маршах жалобных,
Ня ў статуях,
Ня ў фарбах, —
У жыцьці.
(Бядуля. Чорна-чырвоная жалоба.)

І Бядуля шукае сэкрэтаў ліняў і фарбаў, каб увекавечыць „з поэм поэму“ ў перапляценьнях новых зыркіх вобразаў. У хаосе згукаў гармонію мілагучных буянавольных рытмаў знаходзіць на вянок:

Поэты з вобразаў і рытмаў мілагучных
вянкі плятуць яму на маўзалеі
з сотняў вершаў, нібы незабудкаў.
(Ibidem.)

Толькі вольна-дынамічная плынь вобразаў, толькі кінорытмічны бег ленінскіх гукаў тоўпіць у сабе гэты вобраз віхорнага асілка.

Толькі чаротаўскае гордае пяяньне камяніц гораду і драўляных хат віхруе новай поэмаю, як

Галосяць заводы і фабрыкі...
І вёска... блакітная вёска
Таксама ў жалобных фарбах
Льле за сьлёзкаю сьлёзку...
Поле, лясы і курганы
Глядзяць сіратліва.

(Чарот. Ленін.)

Толькі „жалобны плякат“ над магілаю няўміручага Леніна, апавітага адходнаю ігрою гудкоў, зьмяшчае ў сабе ўсё зачэрпнутае з жывое крыніцы.

А сумна-ігрывыя жалем нязьмерным песьні малодшых баянаў маладняцкіх дапаўняюць пераборы гучна-струннай ліры беларускай.

І вось праз гэта новае тахканьне мяцежнага сэрца ліры беларускай пралілася жывая крыніца тымі вобразамі, якія тоіць у сэрцы кожны пролетары. Перабягаюць чорна-чырвонымі стужкамі жалобныя дні хмурага студзеня, а на іх — яскравыя зоры-малюнкі перажыткаў шматмільённага пролетарыяту, які схіліў сваю голаў над магілаю любімага Ільліча.

Чарот поэмаю „Ленін“ разгортвае старонкі рэволюцыйнай завірухі ад межаў сямнаццатага году да дваццаць чацьвёртага на вёсцы. І на гэтых старонках, дзе наша курганнае поле:

„Адвеку мы спалі“...
Калосьсямі жыта заводзіць,

ва ўсёй велічы Ленін, як яго ўспрыняў і пакахаў „селянін Мікіта“, што жыве „У вёсцы блакітнай, сярод васількоў-калосьсяў“.

Сямнаццаты год. Кераншчына.

Паны галаву скруціць гатовы нам...
Вайна да пабеднага канца...
На фронт коні і людзі...

Сыны на вайне.

Можа, сынкі забіты?
Плача Мікіта,
Плача і слухае.

І вось з трох аднаго захавала доля — Міколу, які вяртаецца дамоў і вешае на сьценцы портрэт.

А мяне прасьцярог — вось гэты,
Плечы яго не ў палетах...
Завуць яго — Ленін!..
Я і ты — шануй яго у сэрцы.

І Мікіта паслухаў сына, тварам к сьценцы стаў на калені і шэпча: „Ленін, Ленін…“ Але сын пераначаваў толькі адну ноч „пад портрэтам на лаве“ ў бацькавай хаце. Ён у сьне пачуў Леніна словы:

Без вайны, без вайны змагацца!
Хто за вайну — расстраляць!

і яго кліч:

Фронтам, фронтам ядыным!..
Ня траціць ні аднэй гадзіны!

Назаўтра „са сьцяны задуменны Ленін поглядам сьмелым благаславіў іх разьвітаньне“. Сын пашоў выпаўняць заветы Леніна, а Мікіта застаецца з портрэтам, якому „бяз слоў, але горача моліцца“.

Спынілася вайна. Закіпела буйная праца. Сын Мікіты на заводзе працуе і

Палюбіў Мікіта моцна Леніна,
Палюбіў — ну проста да сьмерці...
І ў той дзень вясёла-вясеньні
Пакляўся яму толькі верыць.

А калі

Сялянскія хаты
Імя Леніна зрабілі сьвятым, —
Зналі ўсе — ён ня любіць багатых,
Яго імя — то бог беднаты.

Мікіта „быў вельмі рад, што яму маліўся першым“, і сьмела на сходах гукаў: „Я і мой сын — комуністы!“... Ён знае, што „каб ведаў Ленін“ аб тых непарадках, якія творацца ў яго вёсцы, то іх ня было-б.

Таварышы! давайце хэўраю
Да Леніна напішам ліст...
Ён адзін комуніст,
Што спагадае аб нас...

Ён падзеліць маёнткі, дасьць надзелы, „а мы, мы самі зробім комуну, ня мы — нашы дзеткі“. Але вось у час пісаньня мужыцкай ноты да Леніна Мікіта вестку ад сына прыносіць на сход.

Піша ён і аб Леніне... хворы...
Пахіснулі сяляне галовы,
А пяро заскрыпела і змоўкла
На паўслове мужыцкае „ноты“...
І рашае сход: „пачакаем трохі;
Даць спачынак — здароўю парука —
А Мікіта паедзе праз год... на сёмуху,
Завязе ліст у самыя рукі...

І Мікіта пралівае сьлёзы ды глядзіць на портрэт:

Мікіту здавалася часта,
Што портрэт на сьценцы гавора,
Што папера словамі шастае,
Як Мікіта кажа пра гора.

І вось, нарэшце, праклятый дзень, калі

Заплаканы горад...
Сёньня весткаю вёску ня радуе...
У бязьмежныя далі-прасторы
„Ленін памёр“ — нясе радыё.

Мікіта заліваецца сьлязамі і ня хочацца верыць:

Хай памёр... Але ў сэрцы нашу я
Яго імя — ён будзе жывым...

Вачэй ня зводзіць Мікіта з портрэту.

А портрэт, як і быў задумлёны,
Як раней ён — і вока жмурыць...
Ніякай няма перамены
У вялікай магутнай натуры...

І галосяць заводы і фабрыкі, вёска пралівае сьлёзы — усе адчуваюць вялікую страту, але ня роспач:

Над магілай жалобны плякат
Чытае пролетар'ят:
„Выпаўнім заветы Леніна“.

Вось той круг вобразна-тыповых успрыйманьняў вёскаю асілка Леніна, разгорнутых мастацкім пэндзлем Чарота.

Хіба патрэбны яшчэ якія гістарычныя спраўкі, каб давесьці тыповасьць гэтай уплы[во] васьці, гэтага абагатварэньня вясковаю бяднотаю „аднаго комуніста, якім ён спрыяе-спагадае“?

Найлепшаю сьведкаю — гэта чорна-чырвоная жальба, якая сьвіткай сьцюжы шэрай апранула ўвесь сьвет пролетарскі ў марозныя дні студзеня „пачатку году сёмага кастрычнікавай буры“.

Бы глюгі чорныя агідных каршуноў,
Трубкі тэлефонаў клявалі вушы
І злавяшчуньнім клёкатам хрыпелі словы два:
„Памёр Ленін“.

(Бядуля. Чорна-чырвоная жалоба.)

І Бядуля гармоніяй вобразаў выткаў з тыповасьці гэтых сумных дзён сваю поэму–вянок таму, хто „з тысячы патрэбаў тысячу вачэй з нямою думаю“ адусюль глядзеў на вуліцы жалобныя.

Абрысы чэрапа так дзіўна-вялічавы,
У ім туліцца дабро і бацькі і прарока,
Сталёвы гарт бароцьбаў асілка-вялікана,
І думы гэнія, што каленай стралой
Імчацца, віхрацца, пылаюць
З ушчэльляў прошласьці туманнай
У будучыны сонечную далеч.

І вось аб ім „жар-птухі радыё з Масквы“ разносяць па ўсім сьвеце вестку:

— Памёр Ленін,
— Няма Леніна,
— Жыве Ленінізм.

На ўсім сьвеце адбываюцца жалобныя дэмонстрацыі і мітынгі рабочых,

Бо кожны сэрцам разумее,
Што Леніны ў гісторыі чалавецтва
Ў тысячагодзьдзі толькі раз бываюць,
Якія твораць эры на зямлі.

Вось чаму кожны край па-свойму веліч яго ставіць.

Ленін — Конфуцы,
Ленін — Будда,
Ленін — Майсей,
Ленін — Хрыстос,
Ленін — Магомэт,
Ленін — Наполеон,
Ленін — Бісмарк,
Ленін — Вашынгтон,
Ленін — Маркс.

Але ці толькі веліч і сіла выявілі гэтыя жалобныя дні? Не, гэтыя дні спавіты ўсёй глыбінёю шчырасьці пачуцьцяў працоўных, шчырасьцю і пяшчотнасьцю каханьня да свайго правадыра, „бацькі і прарока“. Што можа быць шчырэй, як „галошаньне дзядоўскае“ беларускай кабеты ў шэрай вёсцы:

На каго-ж ты нас пакінуў, ой, татуленька!
Асірацелі без цябе мы, ой, зязюленька!

І, ставячы сьвечку, яна „пэўна, што за любоў к гаротным ён пападзе у рай нябесны“.
У гэтыя жалобны дні

Творчы дух людзей, натхненьнем поўны,
Цяпер краёў і мудрасьць Леніна шукае.

І ўсе: вучоныя, філёзофы, поэты, композытары, маляры, скульптары, кожны гэтай мудрасьці па-свайму шукае, каб вянком сваіх твораў увекавечыць яго памяць.
А мудрасьць яго ў яго ўласным творы:

А яго найлепшы твор,
найлепшы монумэнт ССРР.

Якую-ж позыцыю займае сярод гэтых вобразаў ленінскае ўплы[во]васьці, сярод гэтых тыповых сьціслых момантаў перажыткаў пролетарыяту ў жалобныя дні беларуская маладняцкая ліра ў асобе яе мяцежных Баянаў? Якім сьветам атуляюць яны гэту вялікую постаць у сваіх вобразах?

Мы ўжо бачылі, дзе стаіць Чарот над магілаю Леніна. Выпаўненьне яго заветаў — вось чаротаўскі „плякат" жалобы, які апраменьвае шлях наперад — дарогу ленінскую.

І А. С-ч бачыць, як

Па ўсіх абшарах
Устаюць угартованы,
Леніным узброены
Мільёны ленінцаў,

разам з якімі ён кажа:

Пойдзем у даль.

Бо

Будда,
Хрыстос,
Магомэт і
Конфуцы —
ШІто яны сьвету
У пораўні з Ленінам?!
Што нам іх мары
З іх лятуценьнямі?!
Сьвет атрымаў хоць раз
Мараў зьдзейсьненьне
Толькі праз Леніна.
(А. С-ч. Мы страцілі Леніна. „С[авецкая] Б[еларусь]", № 21.)

І вось голас рабочага, наборшчыка Глушакевіча, поўны веры, што

Ня згасьне Ленінскае сонца,
Ня змоўкне Ленінскае слова.
(Леніну. „С[авецкая] Б[еларусь]", № 21.)

Ня згасьне, бо ці-ж можа згаснуць і змоўкнуць бясьсьмертнае? І хоць

Сягоньня жальба на сэрцы,
І думкі, і словы нямеюць...
Бясьсьмертны ахвяраю сьмерці
Сягоньня зрабіўся Ленін.
(Дудар. *** „С[авецкая] Б[еларусь]", № 21.)

Але ня плачам гучыць ліра маладняцкая па свайму бацьку.

Беларусь, ён твой бацька крывіч,
Ён з магілы тваёй скінуў камень,
Ён твой бацька, ён бацька Украіны,
Ён сын працоўных загонаў.
Ён ня даў, не даваў вас на гандаль, кпіны.
Яго словы — крык мільёнаў.

І Андр. Александровіч заклікае:

Калі-ж плача хто — сьлёзы лепш вытры!
Прад кнігаю стань на калені —
Бі вачыма па літарах,
Чытай бясьсьмертнае — Ленін!
(Ленін. „С[авецкая] Б[еларусь]“, № 20.)

Крывёй льлюцца гарачыя словы і ў Анатолія Вольнага:

Сёньня ўсе мы — адны, сёньня ўсе мы — адны;
Ўвесь Саюз весткай скручаны ў сум,
Сёньня думаць — адно! Сёньня думаць усім!
Бо няма ўжо больш Ленінскіх дум.
(Слоў ня трэба. „С[авецкая] Б[еларусь]“, № 18).

Думаць усім, каб замяніць гэту вялікую страту, і ня хочацца верыць, што яго сяродз нас няма.

Не!
Ён не памёр...
Ты хлусіш, медны кабель...
Ці хто мора хвалі
Узгадае загаціць?

Вырываецца з грудзей у Н. Чарнушэвіча пытаньне, і гучыць адказ: „Не!“, бо ён чуе, як зьвіняць ленінскія струны ў рэволюцыі.

Вунь яны зьлева
Граюць
Па культурным захадзе;
Вось яны справа
Зьвіняць
У азіяцкі ўсход.

І яго голас зьліваецца з зыкам маладых ленінцаў:

Заўсёды гатоў.

І вось, як-бы падагуліўшы гэтую пагатоўнасьць, гэты імпэт ісьці далей сьледам Леніна, Бядуля празрыстым вокам пранікае ў будучыну і з вышыні зьдзейсьненьня ўсіх ленінскіх дум ускладае вянок глыбокай веры й шанаваньня памяці правадыра будучымі пакаленьнямі.

Усьціхне бура бояк, спрэчак,
Ня будзе ані клясаў, ні народаў,
А будзе ўсюды
Вольны, творчы чалавек.

І тагды люд, як у Чырвоную Мэкку, будзе штогод ісьці

Саркафаг той паглядзець,
Дзе спачывае на Чырвонай Плошчы
Вялікі правадыр працоўных мас…

І

Дзівіцца будуць тыя пакаленьні
Ленінскаму гэнію,
Што думкамі і дзеямі
Тысячагодзьдзі пранікаў.

Вось ідэолёгічны сынтэз беларускай ліры аб Леніне.

І, „нарэшце“, перад намі выплывае апошняе пытаньне: якое-ж значэньне ленінскай плыні ў беларускай поэзіі? Перш за ўсё, па нашай думцы, гэта ў тэй прабоіне як з боку зьместу, так і з боку формы, якую зрабіла ў беларускай поэзіі новая крыніца ленінскіх мотываў, настрояў і адчуваньняў. Ужо поэмаю „Ленін“ Чарот расчыняе новае вакно, праз якое павінны пасачыцца з крыніцаў пролетарскага й сялянскага быту жывыя струмені тыпізацыі жыцьця. Другое значэньне — у дынамічнасьці вобразаў, якую выклікалі новыя крыніцы творчасьці. Гэтая дынамічнасьць вобразаў адкрывае перад маладняком новую пуціну мастацкай творчасьці. Дае новыя сродкі дзеля мастацкага адбітку жыцьця ў поэзіі і літаратуры наогул. Дае магчымасьць поўнасьцю выявіць у мастацкіх творах праламленьні ў жыцьці ленінскіх струн вума і сэрца.

Біце вачыма па літарах,
Чытайце бясьсьмертнае — Ленін!
Вольніцкім словам аблітыя
Вы, хто раней былі цені.

(А. Александровіч.)

1924

„Комсамольскі сьпеўнік“. Пад рэдакцыяй газэты „Малады Араты“.

Бібліятэка „Чырвоная Зьмена“. Менск, 1924 г.

„Комсамол узяў на сябе справу даць вёсцы комсамольскую песьню, акомсамоліць старыя мотывы“ — такая зроблена ўвага да невялічкага зборніка песень.

„Комсамольскі сьпеўнік“ зьяўляецца першаю спробаю, першым крокам у выкананьні вышэйазначанага заданьня.

Патрэба на вёсцы ў комсамольскай песьні вялікая. Акомсамольваць старыя мотывы таксама пара насьпела. І ці трэба казаць аб тым, што такія зборнікі якраз свячасовы? Кожны вясковы комсамолец, кожны вясковы хлопец і дзяўчына ўжо даўно чакалі такога сьпеўніка і цяпер з вялікім задаваленьнем стрэнуць свайго найлепшага сябра — „Комсамольскі сьпеўнік“.

Але ня толькі стрэнуць, а й знойдуць у ім шмат таго, што раней шукалі й нідзе не знаходзілі. Ці мала каму даводзілася чуць, а то й чытаць, што комсамольцы маюць свае песьні і іх пяюць? Каму–небудзь, напэўна, даводзілася чуць нават, як яны й пяюцца. Не дарма–ж чутны гутаркі, што вось голас–та я й ведаю тэй ці іншай песьні, але самой песьні ня сьцяміў, не пераняў, бо толькі адзін раз чуў, як быў у горадзе. Вось цяпер, вось у гэтым „Комсамольскім сьпеўніку“ і знойдзе кожны самыя песьні. Большасьць з іх кожны комсамолец ведае, якім голасам сьпяваць.

А колькі яшчэ радасьці будзе для вясковай моладзі, калі яна разгорне гэты сьпеўнік і ўгледзіць комсамольскую песьню ў сваёй роднай мове? Вось у гэтым вялікая каштоўнасьць гэтай першай спробы — „Комсамольскага сьпеўніка“. Сваім комсамольскім зьместам ён робіць першы крок да таго, каб і беларускую песьню страсянуць і вытрасьці з яе ўсё „бляяньне нуднае ягнят“, а самы мотыў, самы голас песьні акомсамоліць новым узьнімаючым дух і бадзёрачым настрой комсамольскім напевам–зьместам. Першая спроба досьць удалая.

„Комсамольскі сьпеўнік“ мае тры разьдзелы: 1) рэволюцыйныя сьпевы, 2) комсамольскія і 3) вайскова–маладняцкія.

Тут асабліва вясковая моладзь здаволіцца, калі ўгледзіць песьні: „[М]аладняк“ („Маладая Гвардыя“) і „Чырвоная армія“. Перакладзены гэтыя песьні добра й мілагучна.

Вясковая моладзь знойдзе ў „Комсамольскім сьпеўніку“ песьні, якія павінны выціснуць і страсянуць старыя, нудныя напевы. Першы крок да акомсамольваньня мотываў вясковых зроблены. Астаецца слова за самімі вясковымі комсамольцамі, каб зрабіць далейшы крок.

1924

„Комсамольскі вечар“ пад рэдакцыяй газэты „Малады Араты“.

Бібліятэка „Чырвоная Зьмена“. Менск, 1924 г.

„Хлопцы! Тут зьмешчаны матар’ялы, з якіх, калі іх умеючы скарыстаць, магчыма наладзіць добры сапраўдны комсамольскі вечар“. Так гаворыцца ва ўступным артыкуле „Комсамольскага вечару“. І гэта праўда.

„Комсамольскі вечар“ — першы нумар, дапасованы да пэўнага дню: гэта да дню сатаварыства Комсамолу Беларусі з Комсамолам Літвы. Але гэта ні капелькі не аднімае ад вартасьці „Комсамольскага вечару“, бо ён зьяўляецца каштоўным, асабліва для вясковай моладзі, наогул, як „вечар“.

Хлопцы, дастаўшы гэты зборнік, перш за ўсё навучацца ладзіць вечары разумныя, заместа тых вечарынак з танцулькамі, якія яшчэ ня ўсюды вывяліся. Праўда, часта вясковая моладзь і не здавольваецца вечарынкамі. Яна й рада была-б і ахвоту мае ўладзіць нешта больш разумнае, больш карыснае, чымся вечарынкі з танцулькамі. Але ўся бяда, што часта ня ведае, як і што зрабіць. Вось тут „Комсамольскі вечар“ як ня трэба лепш і сваячасна зьяўляецца на падмогу вясковай моладзі.

Тут, у „Комсамольскім вечары“, хлопцы знойдуць і плян вечару, і як гэты вечар наладзіць.

Аб гэтым гаворыцца ў першым артыкуле. То нічога, што тут гаворыцца пра вечар 11 ліпеня. Той плян, які тут раіцца, льга дапасаваць і да другога вечару, калі зрабіць толькі невялічкія зьмены, як, напрыклад, зьмяніць тэму дакладу.

Тут-жа „Комсамольскі вечар“ вучыць, як рабіць і даклад на вечары. Артыкул „Слова сэкрэтара ячэйкі“ — гэта ўзор, па якому льга рабіць даклад і на другую тэму. Даклад сьціслы, не зацяжны, выразны — вось што льга пераняць ад „Слова“.

Далей вечар. Спэктакль. Тут М. Міцкевіч у артыкуле „Як наладзіць вечар-спэктакль“ усё дакладна расказвае: як прыступіцца, як падрыхтоўваць п’есу, што патрэбна для пастаноўкі, як ладзіць рэпэтыцыі і г. д.

У артыкуле няма толькі пра тое, як самую сцэну зрабіць, як наогул організавацца моладзі, каб збудаваць яе, каб знаць, з чаго пачынаць і г. д. Але, напэўна, „Комсамольскі вечар“ і аб гэтым пагутарыць з хлапцамі ў далейшых сваіх выпусках.

А пакуль што тут хлопцы знойдуць нават і п’еску для пастаноўкі. Гэта „Панаваньне паноў“ Фабіяна Грэка ў 1 дзеі. Для пастаноўкі яна вельмі лёгкая. Раз[в]учыць яе таксама лёгка, бо напісана складна (вершаваная). А галоўнае тое, што гэта п’еска, як на далоні, паказвае, як хаўрусуюць пан, ксёндз і жандар дзеля таго, каб з мужыка драць „тры скуры“. Паказвае, як паны ў паноў пазычаюць грошы дзеля таго, каб усчынаць войны. Паказвае, як паны зьдзекуюцца з мужыка. Паказвае, нарэшце, як комсамолец вучыць мужыка, каб пазбыцца паноў, і мужык перамагае, праганяе паноў. Гэта п’еска ўзьвядзе на памяць змаганьне з белапалякамі і пакажа ўсёй вясковай моладзі, хто і што ёсьць комсамолец, якім ён павінен быць і чаго дамагацца.

П’еса скончылася. І вось „Комсамольскі вечар“ дае вершы для дэклямацыі. Тут вершы ёсьць і Чарота, і Анатолія Вольнага, і Дубоўкі, і Александровіча. Усе вершы такія, што, праслухаўшы іх, кожны сам сабе ў думках скажа:

Но, мой конік, но, вараненькі,
Зазелянее дзесяціна.

Бо гэты першы „Комсамольскі вечар“ узбаранує тыя дзесяціны, дзе яшчэ ляжыць цаліна беспрасьветнасьці, засее тыя дзесяціны, дзе ўжо ўзарана, новай энэргіяй і энтузіаз[м]ам, і скажа кожны:

Мазольнымі рукамі
Мы створым новы сьвет,

як пяецца ў комсамольскай песьні. Гэта песьня ёсьць таксама ў „Комсамольскім вечары“.

1924

Анатолі Вольны, Андрэй Александровіч. — „Комсамольская нота“.

Вершы. Бібліятэка „Чырвоная зьмена“. Менск, 1924 г.

„Комсамольская нота“ — так ахрысьцілі свой невялічкі зборнік вершаў два маладыя поэты з аб’яднаньня „Маладняк“ — Анатолі Вольны і Андрэй Александровіч.

І гэта не выпадкова. Не выпадкова, што першая ластаўка маладняцкай творчасьці завецца „Комсамольскай нотай“. Не выпадкова і тое, што гэту ноту „падпісалі“ два поэты: адзін пявец жытнёвых палёў — А. Вольны, а другі — сын гораду, малады рабочы — А. Александровіч. Кажу „не выпадкова“, бо як самою назваю, так і „подпісамі“ атулены глыбокі сэнс, які крыецца ў вершах „Комсамольскай ноты“.

І сапраўды. Чаго шукае ў поэтычнай творчасьці масавы чытач, малады рабочы і малады селянін і чаго ў праве патрабаваць ад сваіх песьняроў чырвоная зьмена? Папершае, гэта таго, што характарызуецца такім выклічам пасьля прачытаньня вершу: „Ды гэтак-жа і я думаў. Глядзі, усё-роўна, што падслухаў мае думкі. Дык як-жа складна гэта ў яго (чытай: поэты) выйшла!“ Але гэтага мала. Чытач не здаволіцца, калі знойдзе толькі голае фотографаваньне. Ён скажа: „Во, наўда! Амэрыку адкрыў! Гэта кожны ведае!“ Чырвоная зьмена патрабуе (а на гэта яна мае права) ад поэты яшчэ таго маяка ў вершы ці іншым поэтычным творы, які сваім сьветам з’арганізуе, прывядзе ў парадак разрозьненыя думкі й настроі чытача і накіруе іх у бок дасягненьня пэўнай мэты, пэўнага ідэалу.

Тады чытач знойдзе поўнае здавальненьне, калі пасьля прачытаньня вершу ці іншага мастацкага твору ён скажа: „Праўда. Ён (разумей: поэта) адчыніў мне вочы“, а пасьля, падумаўшы, выклікне: „Эх! Ня я буду, калі…“ і г. д. Гэта знача, што ў творы мастацкім чытач адшукаў яму патрэбнае. Гэта знача, што твор мастацкі сваёю праўдаю надаў чытачу сілы, бадзёрасьці, заўзятасьці, павялічыў яго энэргію, энтузіязм, з якімі ён (чытач) цяпер сьмела й рашуча будзе дамагацца зьдзейсьненьня свайго ідэалу, цёплым сьветам якога сагрэліся пачуцьці чытача і ад вершаў поэты.

З гэтаю меркаю мы падыходзім і да „Комсамольскай ноты“. І калі я ў пачатку падкрэсьліў невыпадковасьць назвы зборніку й невыпадковасьць „подпісаў“ пад нотаю, то я меў на ўвазе вышэйазначаную мерку. Тое, аб чым піша сёньня „Комсамольская нота“, тое, што ў ёй сёньня стаіць, іначай кажучы, яе зьмест цалком зачэрпваецца каўшом чытача і без аддышкі выпіваецца з задаваленьнем. (Я не сказаў „вялікім задаваленьнем“, бо мясцамі, трэба сказаць праўду, крыху жорстка тая аплатка (разумей: форма), якою абцягнулі зьмест нашы поэты. „Толькі гэта ўсё потым, а спачатку ўсе думкі вам“ („Комсамольскай ноце“ і сябрам яе „падпісаўшым“ ды іхнім чытачам).

І зразумела, чаму „Комсамольская нота“ чытаецца з захапленьнем. Яна зьявілася вынікам штодзённага нагляданьня над праяўленьнямі сьвядомасьці чырвонай зьмены, вынікам упарадкаваньня (сыстэматызацыі) гэтага праяўленьня. Гэта нота да сонечных прасторaў аб сёньняшнім стане сьвядомасьці чырвонай зьмены, якая поўна радасьці юнацкай волі:

Сёньня ў сэрцы сонца жмурыцца,
Сёньня ў сонцы сэрца комсамоліц!
(„К. Н.“, стар. 8).

Так, гэта блізка сэрцу кожнага маладога рабочага й селяніна. І кожны з іх у адзін голас з поэтам, які сёньня — увесь пылаючы ўздым, — клікне:

Добра быць, як я, маладым!
У сэрцы дум сягоньня загоны…
(„К. Н.“, стар. 8).

А па гэтых законах дум, адна думка, адно жаданьне іскрыцца з вачэй чырвонай зьмены. Гэта, каб збудаваць фабрыку „з сонечных праменьняў“, каб кожны кут у жыцьці запяяў. Вось той маяк, сьвет з якога сагравае сэрца кожнага рабочага й селяніна.

Але-ж мала жадаць, мала бачыць сьвет у далі, трэба мець яшчэ волю й сілы, каб да яго дайсьці, каб зьдзейсьніць тыя ідэалы, якімі жыве чырвоная зьмена… І тут нота кажа:

„…Сонца, мы прымусім,
Мы цябе прымусім печы нам паліць!
Наша воля — крэмень, наша сіла — самі мы!“
(„К. Н.“, стар. 7).

—І праўда, — скажа кожны малады рабочы й селянін, — толькі трэба ўсё пазнаць, і пазнаць дзеля таго, каб здолець прымусіць сонца пайсьці к нам на службу. А што гэта магчыма, таму-ж сьведкаю „той ньюпор, што ў небе часта так грукоча“.

Але і яшчэ і яшчэ раз скажа чытач: „праўда, усё здолеем перамагчы“, калі прачытае далей вершы Вольнага — „Ой, палі“ і Александровіча — «З песьняў „Вёска“». Праз гэтыя вершы адкрыецца і той глыбокі сэнс „Комсамольскай ноты“, які паданы ёй праз „подпісы“ двух песьняроў: аднаго з жытнёвых палёў, а другога — сына гораду.

Тут якраз вызначаны шлях, паказаны тыя сродкі, якія патрэбны і якія ўпэўнена вядуць да перамогі, да ажыцьцяўленьня ўжо вызначанага ідэалу. Хто будзе спрачацца з тым, што сувязь работнікаў і сялян, смычка гораду й вёскі ёсьць верны шлях да новага сьветлага жыцьця, да комунізму, калі й „сонца будзе печы нам паліць“?! Кожны работнік і селянін у гэтым ужо пераканаліся за час барацьбы за тое, каб „бяз пана жыць“, „каб сонца пабегла ў сяло“, каб вольна ў горадзе званіць молатам.

Вось пра гэтую сувязь кажа і нота, гэты шлях паказваюць і абудва песьняры ў сваіх песьнях. Яны, паставіўшы пад „Комсамольскай нотай“ свае подпісы, тым самым як-бы сымболізуюць сёньняшні стан сьвядомасьці чырвонай зьмены. Яны кажуць, што чырвоная зьмена з гэтага шляху не саступіць, што чырвоная зьмена толькі праз лучнасьць гораду й вёскі дасягне свайго ідэалу.

І ў кожнага рабочага й селяніна, як маладога, так і старога, вырвецца з грудзей поўны бадзёрасьці і ўздыму вокліч: „Эх, ня я буду, калі мы не дасягнем пастаўленай перад сабою мэты“, пасьля прачытаньня такіх радкоў у Вольнага, які „ў горадзе хоць і ў новых ботах, ды з журбой васільковай у вачох“:

А сягоньня… ну, сонца стрымаць-бы
Ды ў вёску па дроту пусьціць…
Вось таму і званю я ў кавадлы,
Каб сонца схваціць у ціскі.
(„К. Н.“, стар. 12).

Вось думкі чырвонай зьмены з прамяніста-жытнёвых палёў.

Тымі самымі думкамі спавіта і чырвоная зьмена з шумнага гораду. Александровіч, яе прадстаўнік, пяе:

Быў я дзіцём… бязьмерна мкнуўся ў вёску…
. . . . . .
Каб толькі сваё зьдзейсьніць.
(„К. Н.“, стар. 26).

Імкнуўся дзеля таго, каб яе пазнаць, а пазнаўшы — дапамагчы ёй перабудаваць сваё жыцьцё, а цяпер, злучыўшыся з хлопцамі, што косамі звоняць, з дзяўчатамі, што сена грабуць, Александровіч пяе:

Я буду сярод іх, я з імі на начлег
Паеду сіняю вясновай ноччу.
Я сын гораду, я малады рабочы
Паеду разам слухаць, як жыцьцё рагоча…
(„К. Н.“, стар. 32).

Хіба-ж ня блізкі гэтыя словы сэрцу кожнага маладога рабочага? Хіба-ж ня радуюць яны маладога селяніна?

Вось чым узьнімае дух і надае бадзёрасьці, рашучасьці і заўзятасьці чытачу „Комсамольская нота“. Яна пераконвае кожнага, што стан сьвядомасьці чырвонай зьмены накіраваны на пабудову новага шчаснага жыцьця. І „падпісаўшыя“ яе песьняры гэтаю нотаю організоўваюць думкі й настроі ўсёй рабоча-сялянскай моладзі, накіроўваюць яе сьвядомасьць на галоўны маяк, паказваючы да яго просты й самы кароткі шлях. Вось у чым глыбокі сэнс „Комсамольскай ноты“.

Праўда, трэба толькі пажадаць нашым маладым песьнярам састругваць танчэй у далейшым свае „аплаткі“, у якія апранаюць яны свае думкі. Больш выразнай вобразнасьці без такіх крывулек, як „эх, нырнуў… (пад плыт)“. Чаго? Ды мала таго — „піў ваду, сьпяваў там песьні, як сярод красы“. Гэта ўсё пад плытам?! Потым трэба сьцерагчыся пры ўжываньні такіх слоў, якія пры падабенстве ў форме зьмяшчаюць у сабе самы рознастайны сэнс. Вось хоць бы „палі“. Стаіць так: „Ой, палі!..“ Зразу можна й не разабраць, што гэта знача, ці гэта загадны лад ад дзеяслова „паліць“, ці гэта назоўны склон множнага ліку ад „поле“ (дык чаму-ж тады ня „полі“, а „палі“), а, зрэштай, льга падумаць, што гэта назоўны склон множнага ліку ад слова „па́ля“ (сва́я), а то, нават, і так льга зразумець, што гэта прошлы час ад дзеяслова „падаць“. Адгэтуль недалёка й да двухсэнсіцы, а то й зусім бяссэнсіцы.

Ой, палі, з неабдымным крокам,
З бязупынным размахам пляча…

Як скажаце разумець: ці гэта вокліч нешта паліць, ці гэта выказ жалю, што нешта пала, ці гэта зварот да поляў ці зварот да па́ляў?

Ну, але гэта ўсё потым.

А цяпер „Комсамольская нота“ — гэта першы, але багаты і асьвяжаючы ўклад у скарбніцу найноўшай беларускай літаратуры ад „Маладняка“. Кожны малады (парадуецца й стары) работнік і селянін знойдзе ў ёй свой куток думак і жаданьняў. Кожнага яна падбадзёрыць у працы. У гэтым вялікая вартасьць „Комсамольскай ноты“.

1924

Крытычна–літаратурная сучаснасьць

М. Гарэцкі параўнаў быў маладнякоўскую крытыку з канём, які шалёна мчыцца наперад, а седакі махаюць мечам назад. Пры гэтым быў дадаў: „Самавіта, але нікому ня страшна“. Тут трэба сказаць, што маладнякоўцы свой крытычны меч паварочваюць назад ня дзеля таго, каб каго запужаць і напалохаць, а дзеля таго, каб выявіць клясавую праўду беларускай мастацкай творчасьці, каб выявіць тыя ідэі, якія ў ёй ажыцьцяўляліся і ажыцьцяўляюцца. У той час, калі мастацкая творчасьць цяпер накірована ў русло калектывізму, няма чаго баяцца за будучы лёс гэтай творчасьці. Трэба толькі сачыць, каб ня было адхіленьняў ад аснаўнога напрамку. Уся справа ў забясьпечаньні за сабою ўплывовасьці на масы. Вось чаму патрэбна часамі аглядацца назад і махаць „мечам“, так — мечам марксысцкай крытыкі, бо ёсьць крытыкі, якія махаюць і назад і наперад мечам крытыкі зусім іншага роду.

Так, пазаўчора т. Чаржынскі зачытаў у Інбелкульце частку свайго рэфэрату на тэму „Літаратурная сучаснасьць“. Гэту сучаснасьць рэфэрэнт высунуў пакуль што толькі ў разглядзе сучаснай (пэрыяду 20 — 24 гг.) творчасьці Янкі Купалы і Якуба Коласа.

Пасьля ўводзінаў агульнага характару т. Чаржынскі імкнуўся давесьці, што творчасьць названых паэтаў у пору 20–24 гг. зьяўляецца адбіткам грамадзкай сучаснасьці гэтай пары, гарманічна ў сябе ажыцьцявіўшым ідэі і факты сацыяльнага руху, якія мелі месца ў даны час. Гэта палажэньне т. Чаржынскі даводзіў такімі літаратурнымі фактамі, як „Слова аб палку Ігаравым“ у перакладзе Янкі Купалы. Ён імкнуўся давесьці, што „Слова аб палку Ігаравым“ у перакладзе Я. Купалы ёсьць адбітак падзеяў паходу белагвардзейшчыны ў асобах Дэнікіна і Урангеля на паўночным фронце, што гэты твор ёсьць сынтэз дзьвёх эпох — „сучаснай“ і мінулай. П’есу „Тутэйшыя“ Я. Купалы тлумачыў як адбітак сьмеху з мінулага мяшчанскага. Падобным чынам т. Чаржынскі ўстанаўляў сувязь з сучаснасьцю і творчасьці Я. Коласа. Так, „Новую Зямлю“ рэфэрэнт лічыў адпаведнай сучаснасьці ў тым сэнсе, што яна зьяўляецца ажыцьцяўленьнем у мастацкіх вобразах антытэзы сацыяльнага руху сучаснасьці. Праўда, апроч гэтага, т. Чаржынскі надаў значэньне гэтай паэме, паэме, ажыцьцяўляючай у сабе адраджэнскі ідэал, і як паэмы, ажыцьцяўляючай у сабе агульналюдзкія праблемы. Да гэтага яшчэ была далучана ацэнка фармальна–мастацкага боку твораў.

Пасьля гэтага выступалі крытыкі М. Гарэцкі, М. Грамыка і Я. Пушча. Спрэчкі, часта непасрэдна ад дакладу, пераходзілі наогул на спрэчкі „маладых“ са „старымі“.

Якія–ж агульныя вывады льга і належыць зрабіць з усіх гэтых выступленьняў?

Ужо самы характар пазаўчарашняга выступленьня — чытка дакладу ў сьценах Інбелкульту пры аўдыторыі „выбраных ці запрошаных“ — у параўнаньні з характарам выступленьня „Маладняка“ перад шырокай аўдыторыяй слухачоў (на першы погляд разьніца нязначная і абумоўлена „аб’ектыўнымі“ прычынамі) кажа пра дзьве асноўныя плыні, пра дзьве формы і напрамкі ў разьвіцьці сучаснай беларускай літаратуры. На штодзённай мове іх называюць „старыя“ і „маладыя“. Яны становяць сабою тыя дзейныя сілы, якія абумоўліваюць сёньня далейшае разьвіцьцё беларускай мастацкай творчасьці. Першую форму і напрамак, які на нашых вачох творыць сваё цэльнае завяршэньне, можна назваць адраджанізмам і другую, якая нарадзілася ў першай і з часу Кастрычнікавай рэвалюцыі вырастае на зьмену ёй, маладнякізмам. Гэтыя тэрміны я ўжываю, каб адзначыць цэльны агульны характар гэтых дзьвёх формаў і напрамкаў як фактараў сацыялёгічных.

Як тая, так і другая форма разьвіцьця беларускай літаратуры мае або толькі параджае і сваіх ідэолягаў, якія імкнуцца абаснаваць і прывесьці ў пэўную сыстэму ўсю размаітасьць выяўленьня абедзьвюх гэтых форм.

І вось ідэолягам першай формы і напрамку — адраджанізму — і выступіў т. Чаржынскі. Гэта асабліва выпукла выявілася ў яго імкненьні зьвязаць асабіста па–свойму літаратурныя факты пары 20 — 24 гг. з сучасным гэтай пары грамадзкім жыцьцём. Зьвязваць трэба, але ня гэтак, як робіць гэту сувязь т. Чаржынскі. Нельга зьвязваць таго, што ня можа быць зьвязана. Але Чаржынскі ні перад чым не застанаўляецца і карыстаецца адпаведна пастаўленай мэце адпаведнымі мэтадамі. Так, каб давесьці, што адраджанізм — адзіная форма і напрамак, здольны ў сабе адбіць рух сучаснасьці з яе мэтаімкнённасьцю да сацыялізму, здольны ў сабе ажыцьцёвіць ідэі перадавога грамадзтва, тав. Чаржынскі карыстаецца мэтадам не аналізу фактаў літаратуры і жыцьця — умоваў сацыяльных, ідзе да „аб'ектыўнай" ісьціны ня шляхам індукцыі, а якраз наадварот, карыстаючыся мэтадам паэтычнага сынтэзу, што фактычна яго крытычныя нарысы зводзіць на ступень аднаго з відаў мастацкай творчасьці. І гэта якраз адпавядае погляду на крытыку як на адну з форм мастацкай творчасьці, які пануе ў некаторых прадстаўнікоў літаратуры. Вось лёгіка і мэтад т. Чаржынскага на прыкладах: 1) падзеі, апісаныя ў „Слове аб палку Ігаравым", аналёгічны падзеям сучаснасьці (20 — 21 гг.), а адгэтуль і „Слова аб палку Ігаравым" у перакладзе Ян. Купалы ёсьць адбітак падзеяў сучаснасьці — сынтэз падзеяў дзьвюх эпох, 2) сучаснасьць характарызуецца барацьбою з мяшчанскім укладам жыцьця і наогул мяшчанствам ува ўсіх яго праяўленьнях, а адгэтуль і „Тутэйшыя" Ян. Купалы ёсьць сьмех над мяшчанствам мінулага, над мінулым сучаснасьці, 3) сучаснасьць пераходзіць у мірную паласу будаўніцтва, на якой дзейнічаюць дзьве сілы — пралетарыят і сялянства, а адгэтуль „Новая Зямля" як ажыцьцяўленьне антытэзы сучаснасьці — сялянства (у Чаржынскага сялянства ёсьць антытэза ў адносінах да пралетарыяту. Якраз, як у Троцкага ў пэрманэнтнай рэвалюцыі). Вось якава лёгіка і спосаб падганяць мастацкую творчасьць, у даным выпадку Ян. Купалы і Як. Коласа пары 20 — 24 гг., пад выяўленьне ў вобразе тых ісьцін, якія нібыта якраз і патрэбны для разьвіцьця сацыяльнай рэвалюцыі, якія яе характарызуюць саму. Вось напрамак шуканьня гэтых ісьцін, які нібыта якраз адпаведны мэтаімкнённасьці саюзу рабочых і сялян. Гэты „мэтад" Чаржынскага — гэта штучнае прыстасоўваньне да сучаснасьці, якая характарызуецца клясаваю перамогаю пралетарыяту і працоўнага сялянства. Гэта спрытнае замалёўваньне сапраўднай сутнасьці і ісьцін творчасьці „старых" у нашу сучаснасьць пры дапамозе навыварат перавернутага „марксысцкага" мэтаду. Нядарма–ж Грамыка ў сваім выступленьні ў спрэчках зазначыў: „Кожнаму з нас прыемна было–б паляжаць на апэрацыйным стале Чаржынскага". І гэта зразумела чаму. Праўда, у „апэрацыях" Чаржынскага выяўляецца шырокі і сьмелы размах нажом „крытыкі", што сьведчыць толькі пра шырыню яго індывідуальнага апарату ўспрымальнасьці фактаў мастацкай творчасьці. Ён сьмела кроіць літаратурныя факты, каб разлажыць іх па гатовых ужо ў яго галаве схэмах. Выходзіць хораша, але непраўдзіва. Ісьціна клясавая якраз у гэтай апэрацыі Чаржынскага і страдае, бо затуманена ў падубаваньнях ідэалістычнага характару. Крытыка Чаржынскага, як самая творчасьць, якая выяўляецца ў форме адраджанізму сучаснае пары, а двух канцох: і нашым, і вашым — крытыка намёкаў, крытыка адраджані[с]цкая, якая застаецца вернаю ў нашу сучаснасьць сваім асноўным прынцыпам адраджанізму.

Мастом ад гэтага напрамку крытычнае мысьлі да сапраўднага марксысцкага напрамку выявілася крытыка другога гатунку, якая называе сучаснае праяўленьне адраджанізму „папутнічаствам" па аналёгіі са зьявамі літаратурнага жыцьця ў РСФСР. „Ідэолягам" гэтага напрамку зьяўляецца М. Гарэцкі, які стараецца прымірыць

„старых“ з сучаснасьцю і з „маладымі“, а іх творы растлумачыць „аб’ектыўнымі“ і „суб’ектыўнымі“ прычынамі. Пунктам прымірэньня гэта старана крытыкі выстаўляе фармальна–мастацкія дасягненьні адраджанізму, іх разьвіцьцё ў сучаснасьці і надаваньне ў сучасную пару мастацкай творчасьці вузкага асьветніцкага значэньня. Адгэтуль вынікае ў прадстаўнікоў гэтага напрамку „тэорыя“ добрых і нядобрых папутчыкаў.

Нарэшце, трэці напрамак крытычнае мысьлі, які выявіўся ў спрэчках і які наогул мае месца ў сягоньнешнім жыцьці беларускай літаратуры, — гэта напрамак маладнякоўскай крытыкі, якая грунтуецца на двух асноўных палажэньнях, а іменна, што мастацкая творчасьць ёсьць ступянёвы вобразны адбітак сацыяльных умоваў жыцьця, адбітак грамадзкага руху, і другое, што формы мастацкай творчасьці ёсьць вынік калектыўнага вопыту пэўных грамадзкіх груп.

Вывады з усяго такія.

У сучасны момант ёсьць тры асноўныя напрамкі сучаснай думкі, адпаведныя пэўным групоўкам дзейных сіл грамадзтва і іх праяўленьням на літаратурных загонах.

Першы напрамак, праяўляючы сваю мэтаімкнённасьць зацьвердзіць адраджанізм у сьвядомасьці мас, прыводзіць да ідэалізму, затуляючы мэтадам паэтычнага сынтэзу клясавую праўду мастацкай творчасьці.

Другі напрамак недаацэньвае ўсяго цалкавітага значэньня сутнасьці мастацтва.

Трэці напрамак сваёю працаю працярэблівае шлях да стварэньня марксысцкай гісторыі літаратуры як навукі.

Адгэтуль задачы апошняга напрамку крытычнай думкі: сачыць за выяўленьнямі першага і выкрываць сапраўдную яго сутнасьць, супрацоўнічаць з другім напрамкам, паколькі ён дапамагае ў перакладзе ідэй — з мастацкае мовы на мову сацыялёгіі і ў выяўленьні падпарадкаванасьці форм законам, агульным для цэлага калектыву. Апрача таго, самому паглыбіць працу па пашырэньню марксысцкага погляду на мастацтва і па дасьледаваньню беларускай літаратуры з гэтага пункту гледжаньня.

1925

Літаратура як зброя клясавага змаганьня і шлях да яе аўладаньня

У змаганьні рабоча–сялянскае клясы за сацыялізм і камунізм вялікае значэньне мае друкаванае слова. Асабліва гэта трэба сказаць пра слова мастацкае, пра мастацкую, прыгожую літаратуру, як і пра іншыя галіны мастацтва.

І сапраўды, што такое літаратура? Гэта зброя клясавага змаганьня. Яна служыць інтарэсам тэй клясы, у руках якой знаходзяцца сродкі мастацкай творчасьці. Іначай і быць ня можа.

Пісьменьнік ці паэта і наогул усякі іншы мастак, належачы да тэй ці іншай клясы, жыве інтарэсамі гэтай клясы, жыве супольнымі з яе думкамі і ідэаламі. І вось такі пісьменьнік піша апавяданьні, аповесьці, вершы, адным словам — творыць мастацкую літаратуру. Ёсьць вядома, матар'ял для свае творчасьці ён чэрпае з жыцьця. Здавалася б, калі так, то ўва ўсякім мастацкім творы мы павінны былі б бачыць сапраўднае жыцьцё, жыцьцё як яно ёсьць з яго клясавымі супярэчнасьцямі, з яго клясаваю барацьбою і г. д. Але ўся ў тым і загвоздка, што так ня бывае ў творах пісьменьніка буржуазнай або памешчыцкай клясы.

Ён піша з жыцьця, нават можа браць матар'ял з жыцьця рабочых і сялян. Але ўся справа ў тым, як ён апісвае гэта жыцьцё, як ён яго высьвятляе, якімі прычынамі тлумачыць тыя ці іншыя зьявы жыцьця?

Вядома ўсім, што адно і тое ж здарэньне ў жыцьці можна тлумачыць па–рознаму. Вось так і пісьменьнік буржуазнай клясы бярэ зьявы жыцьця і праз мастацкае слова, як у люстэрцы, паказвае другім толькі з таго боку, з якога гэта карысна яго клясе. Скажам так, піша ён пра селяніна або пра рабочага. Буржуазны пісьменьнік у такім выпадку ніколі не напіша так, каб было відаць, што ўсё ліха, якое напаткае селяніна ці рабочага, залежыць ад клясавай няроўнасьці, ад эксплёатацыі яго памешчыкамі і буржуазіяй. Наадварот, ён будзе выхваляць эксплёататараў, будзе пісаць так, што паны дбаюць аб народзе, аб ім клапоцяцца, але гэта мужыкі да рабочыя такія ўжо ўдаліся, што ім дрэнна жывецца. Або будзе тлумачыць, што ўсё ад бога, усё ў яго волі, і ўсё павінна так быць, як і ёсьць. І зразумелая рэч, чаму ён так піша. Іначай пісаць — гэта нявыгадна, не ў інтарэсах тэй клясы, да якой належыць сам пісьменьнік. І так бывае заўсёды з буржуазнымі пісьменьнікамі, нягледзячы на тое, што часта яны любяць казаць пра чыстае мастацтва, пра тое, што яны не належаць у сваёй творчасьці ні да якой клясы і што твораць толькі мастацтва для мастацтва. Гэта толькі іх вопратка, а скінь з такога пісьменьніка адзежку, то й зубкі буржуазныя відаць.

І яшчэ пакойны Пляханаў вучыў, як скідаць такую вопратку з мастацкага твору, калі пісаў, што заўсёды трэба ідэі мастацкага твору перакладаць з мовы мастацтва на мову сацыялёгіі, гэта значыць, на мову грамадзкіх адносін з іх эканамічнымі прычынамі і з іх клясавымі супярэчнасьцямі.

Такім чынам, ясна, што буржуазная літаратура, а таксама іншыя галіны буржуазнай культуры служаць інтарэсам буржуазіі.

Чытаючы гэткую літаратуру, у чытача, які не адносіцца крытычна да мастацкага твору, або зусім абцінаецца воля і прыдушваюцца клясавыя пачуцьці, або накіроўваюцца так, як гэта выгадна для буржуазіі. Вось чаму і ня дзіва, што буржуазія вельмі шануе сваіх пісьменьнікаў і плаціць ім шалёныя грошы за іх творы, бо добра

сазнае, якою магутнай зброяй зьяўляецца мастацкая літаратура ў клясавым змаганьні, у змаганьні за панаваньне над пралетарыятам і сялянствам.

А калі ўсё гэта так, то паўстае пытаньне, а ці ня можа літаратура служыць інтарэсам пралетарыяту? Гісторыя, а асабліва Кастрычнікавая рэвалюцыя паказала, што гэта ня толькі магчыма, але й неабходна пралетарыяту і сялянству заваяваць літаратуру, апанаваць самім усімі мастацкімі сродкамі дзеля канчатковай перамогі рэвалюцыі і дзеля пабудаваньня сацыялізму і камунізму.

Вядома, напрыклад, якую вялікую ролю ў часы грамадзянскай вайны адыграла мастацкае слова пралетарскіх пісьменьнікаў у расійскай літаратуры, арганізоўваючы пачуцьці, мысьлі і волю рабочых і сялян на барацьбу з капіталам. Тое самае назіраецца і на нашых беларускіх літаратурных загонах. Прыкладам можа служыць творчасьць М. Чарота, Ц. Гартнага і інш.

Словам, Кастрычнікавая рэвалюцыя, перадаючы ў рукі пралетарыяту і сялянства ўсе сродкі матар'яльнай вытворчасьці дзеля будаваньня сацыялістычнага ладу жыцьця, не абмінула і літаратуры. Яна паставіла пралетарыят і сялянства перад неабходнасьцю зрабіць і ў гэтай галіне пераварот, бо рэвалюцыя не канчаецца пераваротам у палітычных і сацыяльна–эканамічных адносінах між людзьмі. Каб дасягнуць канчатковай перамогі, яна павінна зрабіць пераварот у мысьлях і пачуцьцях, пераварот у духоўных адносінах між людзьмі, у іх сьвядомасьці. А, як мы ўжо бачылі, адным з сродкаў для такога пераваротy зьяўляецца мастацкае слова.

Адгэтуль ясна, што Кастрычнікавая рэвалюцыя ставіць перад пралетарыятам і сялянствам задачу заваяваньня мастацкай літаратуры. Яна паставіла рабочых і сялян перад неабходнасьцю аўладаць сродкамі мастацкай творчасьці ў інтарэсах рэвалюцыі, у інтарэсах барацьбы за сацыялізм і камунізм. Паўстала патрэба ў такой мастацкай літаратуры, якая б, як у люстэрцы адбівала жыцьцё ў праўдзівым асьвятленьні, якая б паказвала сапраўдныя адносіны між клясамі і выкрывала сапраўдныя прычыны гэтых адносін.

Ясна, што такую літаратуру можа стварыць толькі сама рабочая сялянская кляса. Ясна і другое, што яна будзе тварыць яе на тэй мове, якую ўмее. Іначай і быць ня можа, бо ў праціўным выпадку літаратура не дасягае свае мэты і ня выпаўніць тэй задачы, якую паставіла перад ёю рэвалюцыя.

І вось будучы у гэтым асьвядомленай, рабоча–сялянская кляса вылучае з сябе свае новыя маладыя мастацкія сілы.

На хвалях Кастрычнікавай рэвалюцыі з працоўных гушчаў узьнімаюцца „самародкі" паэты, пісьменьнікі, мастакі. Яны пішуць вершы, апавяданьні і іншыя мастацкія творы дзеля таго, каб паказаць жыцьцё ў праўдзівым пралетарскім асьвятленьні, каб тым самым арганізоўваць волю, думкі і пачуцьці працоўных мас на барацьбу за сацыялізм і камунізм.

За рэвалюцыяй сацыяльнай узьнімаецца рэвалюцыя ў сьвядомасьці. Як першую так і другую — правільней, працяг першай — творыць пралетарыят.

І вось на літаратурных загонах маладыя мастацкія сілы, што вылучаны з працоўнай гушчы, стыкаюцца з сіламі мастацкімі буржуазнай клясы, стыкаюцца з літаратурай буржуазнай. Гэтыя апошнія, дзякуючы свайму ранейшаму становішчу, здолелі аўладаць усімі мастацкімі сродкамі і формамі творчасьці. З–пад іх пяра выходзяць моцныя сваёю мастацкай сілай творы, ці то вершы, ці апавяданьні, ці інш. творы. Іх твор можа моцна „ўдарыць у сэрцы людзей".

Інакшае зусім становішча пісьменьніка, які выйшаў з працоўнай гушчы. Яго ранейшае становішча не давала магчымасьці вывучыцца тонкім і дасканальным спосабам выказваць думкі і перадаваць мастацкае слова, паказваць жыцьцё ў праўдзівым асьвятленьні, у асьвятленьні клясавай сьвядомасьці. Ён, калі з рабо-

чых, то вывучыўся толькі добра спраўляцца каля станка, а — з сялян, то ўмее добра арудаваць сахою.

Вось у гэты якраз момант — момант стычкі пралетарскіх мастацкіх сіл з сіламі буржуазнай літаратуры — і вынікае неабходнасьць для першых апанаваць усімі мастацкімі дасягненьнямі і перапрацаваць іх у інтарэсах рэвалюцыі. Патрэбна стварыць моцны грунт дзеля вышэйшага стопня ў разьвіцьці літаратуры.

І тут выплывае пытаньне, якім жа шляхам ісьці маладым мастацкім сілам, што выйшлі і выходзяць з працоўных гушчаў, каб апанаваць мастацкай літаратурай як зброяй клясавага змаганьня? Адно ясна, гэты шлях ня можа быць шляхам падобным таму, па якім ішлі і ідуць буржуазныя пісьменьнікі, бо зусім у іншых умовах узрастае пісьменьнік пралетарскі або сялянскі.

Адзіны і правільны шлях да ўладаньня сродкамі мастацкай творчасьці для рабочага і селяніна — гэта шлях калектыўнай арганізаванасьці, шлях калектыўнай працы і таварыскай узаемадапамогі.

І на гэты шлях становяцца ўсе пісьменьнікі, што выйшлі з працоўных гушчаў, незалежна ад таго, на якой мове яны твораць, на якой мове пішуць вершы, апавяданьні, аповесьці і г. д. Так, мы бачым, як арганізаваліся пралетарскія пісьменьнікі ў РСФСР у Усерасійскую асацыяцыю пролетпісьменьнікаў (ВАПП) і іншыя аб'яднаньні. На Украіне залажыліся суполкі пісьменьнікаў „Гарт“ і „Плуг“.

28 лістапада 1923 году на беларускіх літаратурных загонах залажыўся „Маладняк“. Спачатку гэта невялікая група пісьменьнікаў, якія згуртаваліся дзеля таго, каб апанаваць беларускай мастацкай літаратурай шляхам калектыўнай працы і аб'яднаць усіх маладых беларускіх паэтаў і пісьменьнікаў, якія выходзяць з працоўнай гушчы. Правільнасьць выбранага шляху хутка сьцьвярджаецца. Праз кароткі час група „Маладняк“ разрастаецца ўва Ўсебеларускае аб'яднаньне паэтаў і пісьменьнікаў „Маладняк“. Рабочая і сялянская моладзь, сазнаючы вялікае значэньне мастацкай літаратуры на сваёй роднай мове ў клясавым змаганьні і ў сацыялістычным будаўніцтве, правільна ацэньвае шлях, выбраны „Маладняком“, папаўняе яго рады сваімі маладымі абуджаючыміся мастацкімі сіламі.

К часу пленуму „Маладняка“, які адбыўся ў Менску 21–23 сакавіка гэтага году, „Маладняк“ разросься ўжо філіямі (аддзеламі) амаль па ўсіх акругах Беларусі, а таксама сягануў і за яе межы. Так, ужо працуюць над аўладаньнем мастацкімі сродкамі на беларускай мове і над пашырэньнем беларускай мастацкай літаратуры працоўныя гушчы філіі „Маладняка“ апроч Менску ў Магілёве, Віцебску, Полацку, Бабруйску, Барысаве, Горках і ў Маскве. Апроч таго, вакол „Маладняка“ гуртуюцца ня толькі паэты і пісьменьнікі, а і ўсе маладыя сілы іншых галін мастацтва. Так, ужо залажыліся сэкцыі вобразна–творчага мастацтва, сэкцыя музычная і тэатральная.

У сучасны момант „Маладняк“ налічвае ўжо блізка 200 сталых сяброў, апроч кандыдатаў і студыйцаў, і стаіць пад знакам далейшага ўзросту.

Для пленуму гэты рост быў стыхійны. Цяпер жа пленум, падагуліўшы ўсю працу за мінулы час, вызначыў пэўны плян працы ды далейшы час для скліканьня зьезду „Маладняка“, які намечаны на травень (май) месяц.

Такі шлях да аўладаньня мастацкай літаратурай пралетарыятам і сялянствам на беларускіх загонах. Гэты шлях паказаны Кастрычнікавай рэвалюцыяй. І мы бачым, як шырока разгартаецца ён сярод працоўных мас Беларусі і вядзе да ўзрашчэньня маладняка ў новай беларускай палетарскай культуры наагул.

„Вясну радзіла восень“, — сказаў адзін паэта маладняковец. Так, „Маладняк“ — гэта вясна кастрычнікаўскай восені. Але за вясной ідзе лета, калі сьпее багаты ўраджай ад вясновай шчырай і рупнай сяўбы. Каб мець гэты ўраджай — адна задача стаіць перад маладымі мастацкімі сіламі, якія абуджаюцца сярод працоўных мас

Беларусі. Гэта — шчыльней гуртавацца вакол „Маладняка“ і шляхам калектыўнай працы апаноўваць беларускай мастацкай літаратурай як зброяй клясавай барацьбы, як адным з сродкаў сацыялістычнага будаўніцтва.

У праціўным выпадку ёю апануюць сілы, варожыя пралетарыяту і сялянству ў інтарэсах прыгнечаньня беларускіх працоўных мас.

Усе, каму дарагі інтарэсы пралетарыяту і сялянства, каму дарагі інтарэсы Кастрычнікавай рэвалюцыі, павінны сур'ёзна задумацца над пытаньнямі аўладаньня мастацкай літаратурай.

На Беларускіх загонах гэты працэс апанаваньня літаратурай распачаты „Маладняком“, і пры падтрыманьні рабоча–сялянскай моладзі ён дойдзе да канчатковай мэты — да стварэньня беларускай пралетарскай культуры.

Зарунела, зарунела аксамітам...
Рэчкай срэбнай — сонцам залілося...
На палёх здратованых, прыбітых,
Паглядзі!... Вясну радзіла восень!...
Маладняк зялёны, бач, кудравіць,
Ахіляе край іскравым лісьцем...

Так пяяў Чарот. Я толькі дадам, што ўзыходзіць ён кудравы ўжо і на Калінінскіх загонах.

1925

„Звоніць сэрца жарам“

(Контуры творчага шляху Алеся Гурло)

Што яшчэ ўчора здавалася марамі,
Сёньня — здабытак жыцьця…

Накапляецца ў сьвядомасьці паэты пэўны духоўны капітал. Дасягае пэўных межаў і, ня могучы ўжо вымясьціцца ў рамках свайго эмоцыянальнага стану, выбіваецца на сьвет у формах мастацкіх твораў. Нараджаюцца песьні ці то сумныя, ці радасныя, вясёлыя. Узыходзяць кветкі мастацкай творчасьці, каб, уплываючы на пачуцьці другіх асоб, выклікаць родныя паэту адчуваньні, каб арганізоўваць пачуцьці, думкі і волю на супольнае з паэтам змаганьне за станаўленьне пэўнага ідэалу ў жыцьці.

Такою кветкаю мастацкай творчасьці Алеся Гурло „на доле, пад кустамі, між сухіх лістоў і трэсак“ вырас „Барвёнак“ з шасьцю „лісткамі“: „Трывогі і надзеі“, „Харaство прыроды“, „Гоман мора“, „Родныя вобразы“, „Чары каханьня“ і „Звоны працы“.

Вынікі ўзаемадзеяньня сіл надворнага сьвету (аб’ектыўныя сілы) і сіл унутранага сьвету паэты (суб’ектыўныя сілы) — гэта аснова таго духоўнага капіталу, таго зьместу сьвядомасьці Алеся Гурло, які ім матарыялізаваны ў вобразе „Барвёнка“.

Пагодны дзень і ветру шум
Мне сэрца поўняць воляй дум;
Душа мая ўзбуджае іх,
Ў іх моладасьць гадоў маіх, —

кажа паэта ў сваім вершы „Мой сьпеў“, і вынікі гэтага ўзаемадзеяньня ён сынтэзуе ў вобразе „жар сэрца“.

Самы працэс гэтага ўзаемадзеяньня, самы характар дзейных сіл гэтага працэсу азначаецца паэтам як „жар сэрца“.

З аднаго боку, на поле сьвядомасьці паэта падаюць праменьні вакольнага сьвету як прыроды ў цэлым, так і людзкога жыцьця, з другога — праменьні сваіх уласных эмоцый, сваіх трывог, надзей, імкненьняў і жаданьняў і — вось у выніку нараджаецца „жар сэрца“ з яго вечным шуганьнем полымя і іскраў увысь, угору, з яго разьніманьнем ушыр на прасторы.

Жар сэрца прагне ўвысь нябёс,
Ён рвецца ў поле, рвецца ў лес,
Ён абнімае шыр палёў,
Ён даганяе бег ручоў.

І поруч з гэтым паэта вызначае і канечны пункт імкнённасьці „жару сэрца“.

Да хараства імкнецца ён,
Заве і будзіць, быццам звон.

Вось у аснове той духоўны капітал Алеся Гурло, які ён матарыялізуе сродкамі мастацкай мовы ў форме невялічкіх лірычных вершаў–песень, з якіх складаецца і ўвесь „Барвёнак“.

Ключ да зразуменьня, якімі прынцыпамі карыстаецца паэта пры матарыялізацыі праз слова свайго „жару сэрца“, паказвае сам Гурло ў вершы „Песьні–думкі“.

Песьні–думкі я складаю
З зораў ясных і праменьняў,
З дарагіх красой каменьняў;
Маладых сваіх імкненьняў
Я патроху прыкладаю.
Думкі–песьні адзяваю
З руты–мяты я вяночкам
Коскай плеценай дзявочай,
Зіркам бляскам іхных вочаў
Думкі–песьні я ўбіраю
А красою, каб не завялі,
Каб ня зьбілі іх пяруны,
Я дару ім зелень руні;
Я даю ім зычны струны,
Каб аб шчасьці век сьпявалі.

Сынтэзаваньне надворнага, вакольнага сьвету з сьветам душэўным, унутраным, сынтэзаваньне праяваў „не я“ з праявамі „я“ — вось у аснове прынцып А. Гурло аб’ектывізацыі „жару сэрца“.

Гэты прынцып мастацкай творчасьці да некаторага стопня вызначае сабою і праблему, якую паставіла жыцьцё перад паэтам.

Сэрца стамілася цяжкай няволяй,
І адзінота агоркла яму:
Хочацца к сонцу, хочацца ў поле,
Хочацца скінуць цяжар і турму.
Усюды так гэта. У расквеце прырода,
Птушкі шчабечуць у гушчы лясоў,
Сонца чаруе красою усходу,
Многа аб шчасьці пяе галасоў, —

кажа так паэта ў вершы „Думкі аб шчасьці“. Вось гэта процівастаўленьне сьвету вакольнага і самога сябе, свайго „я“, што ня мае ні долі, ні шчасьця, ні волі, парадзіла пытаньні.

Хіба я лішні на белым сьвеце?
Хіба радзіўся, каб плакаць — ня пець?

У гэтых пытаньнях і тая праблема, якую высунула жыцьцё перад паэтам. Гэта — здабыць, дамагчыся шчасьця і волі для чалавека, такога–ж шчасьця, пра якое ў прыродзе многа пяе галасоў.

У зьлітнасьці ўсіх сьпеваў і прадстаўляецца паэту станоўленьне шчасьця і хараства як канечных ідэалаў жыцьця. Задача прыбліжэньня жыцьця людзкога да шчасьця і хараства становіцца для Алеся Гурло задачай і яго ўласнай мастацкай творчасьці.

Струны свае я наладжу нарэшце —
Будуць яны мне аб шчасьці зьвінець.
І запяю я голасна пра волю,
Песьняй сваёю напоўню свой край
І на прасторы шырокага поля
Ўзыдзе красою прыгожаю рай.

Такім чынам, А. Гурло цераз аб’ектывізацыю свайго „жару сэрца“ ў мастацкіх творах разьвязвае адну праблему жыцьця — гэта зрабіць яго шчасным, прыблізіць яго да хараства.

Сваю ролю ў разьвязаньні гэтай жыцьцёвай задачы паэта вызначае праз верш „Сяўба“:

Павіннасьці сяўца на ёй (зямлі — *А. Б.*) свае спаўняю.
І шэпча ласку мне надзейная вясна…
Яна гаворыць мне, што ўзыдзе зелень руні,
Аб долі шаматнуць пасьпеўшы каласы,
І жыцьця лепшага прабуджаныя струны
Сальлюцца ў гымн з усім для шчасьця і красы.

Ужо ўсё азначанае вышэй пралівае сьвет на тую эмацыянальную ідэёвасьць, у якую паэта адзяе вобразы свайго матэрыялізаванага зьместу сьвядомасьці. У вершах А. Гурло вельмі рэдка спатыкаюцца закліканьні або дыдактычны тон. Гэта не адпавядае сутнасьці тэй задачы, якую ён ставіць перад мастацкай творчасьцю. Ён творыць песьні так, каб яны самі сабою выяўлялі шлях да ідэалу, каб самі сваім гучаньнем павялічвалі кола хараства, каб самі зьяўляліся сродкам для дасягненьня шчасьця людзкога на зямлі. Адгэтуль усе творы А. Гурло прасякнуты жывой малюнковасьцю і звонам музычнасьці.

У бегу дзён я чую звон,
Машыны звон, стальны…
Магутны ён, мой гоніць сон…
За ім яшчэ званы
Удаль бягуць, зьвіняць, гудуць,
Заводзяць роем пчол.

Адкрыванье жыцьцёвай красы ў зьявах як надворнага, так і ўнутранага сьвету, каб „жыці ёй адной“, — вось якою імкнённасьцю павявае ад вобразаў матарыялізаванага стану эмоцыый паэты.

Цяпер апошняе пытаньне — каму служаць песьні Алеся Гурло, якім клясавым групоўкам дапамагаюць яны сябе пазнаць, а праз тое павялічваць сілы і энэргію ў барацьбе за ажыцьцяўленьне клясавых ідэалаў? Сам паэта так гаворыць:

На рубе двух міроў: між горадам, палеткам
Люблю я думкаю лятаць,
Каб быць красы тварцом, яе тварэньня сьведкам
І кволы дух душы ўзбуджаць…

Так і песьні яго падзяляюцца між рабочым горадам і сялянскаю вёскаю і служаць тым, хто пра песьню так сьпявае:

Песенька мая харошая,
Схаваю цябе на лецейка,
Паеду ў поле з сахою,
Вазьму песеньку з сабою,
Ой, сахою буду араці
І цябе, песенька, сьпяваці.
(*Нар*[*одная*])

Песьня Алеся Гурло зьліваецца ў адзін сьпеў з тымі сьпевамі, якія аздабляюць, успрыгажаюць і робяць лягчэйшаю працу, ці будзе яна ў полі за сахою, ці ў горадзе на заводзе за варстатам.

Пад дзьмух мяха і іскраў сьвісты
Нясецца песьня ўдаль,
Пяюць так стройна, галасіста —
Мужык, пастух, каваль…

Вось гэтай зьлітнасьці сьпеваў мужыка, пастуха і каваля Алесь Гурло і зьяўляецца песьняром. І ўся яго мастацкая творчасьць у цэлым прадстаўляе сабою гэты сынтэз працы рабочага і працы селяніна. Яна ад „звону ў далі палеткаў сярпа і гострае касы“, з аднаго боку, і „машыннага звону“ заводу — з другога. Песьня Алеся Гурло гэтыя звоны сынтэзуе. А таму яго песьні — гэта песьні рабоча–сялянскія.

Паэта здолеў узьняцца на вяршыну над горадам і вёскаю, адчуў сугучнасьць сьпеву абудвых „міроў“ і распалены гэтай зьлітнасьцю сьпеваў вяршынны „жар сэрца“ матарыялізаваў пад вобразам першай кветкі „Барвёнак“. Гэта вобраз першых усходаў таго, што „ўчора здавалася марамі, а сёньня — здабытак жыцьця“.

Алесь Гурло — паэта–маладняковец. Гэта ўжо вызначае і яго далейшы шлях творчасьці. Узьнімацца вышэй, каб сынтэзаваць у сваіх песьнях шматфарбныя тоны працы рабочых і сялян, каб шырэй атуліць „жарам сэрца“ свайго імкнённасьць будаваць шчасьце на зямлі праз сацыялізм. Такі творчы шлях Алеся Гурло.

1925

З жыццёпісу Янкі Купалы

У фармаваньні мастацкага „я“ паэты не апошняе месца, калі ня першае, займаюць факты з яго асабістага жыцьця. Часта гэтыя факты вызначаюць сабою тыя прынцыпы творчасьці, якімі паэта карыстаецца пры аб'ектывізацыі свайго „духоўнага капіталу“ ў форме мастацкага слова, у форме песьні. Так, Янка Купала ў вершы „Мая навука“ кажа:

Мне мудрасьці кніжнай ня даў бог пазнаці,
Мой бацька ня мог даць раскошаў такіх —
Наўчыўся я слоў беларускіх ад маці
І дум беларускіх бяз школы і кніг.

І праўда, Янка Купала (радзіўся ў 1882 г. у Віленскай губ.), сын арандатараў панскай зямлі, якія праз усё жыцьцё ня мелі пэўнага прытулку, ня мог дастаць такой асьветы, якая насьцеж была расчынена для панскіх сынкоў. Нават грамату і то пазнаў, як кажа сам Я. Купала, нейкім няўцямным для самога спосабам. Грамаце на польскай мове вучыў вандруючы з хаты ў хату „дарэктар“. А грамату „гражданку“ вывучыў сам па календару з дапамогаю аднэй панскай служанкі, якая „знала ўсе тайны грамадзянскага альфабэту“. Потым зноў два–тры „дарэктары“ і некалькі месяцаў у народным вучылішчы — вось якія „ўнівэрсытэты“ прайшоў паэта ў маленстве.

І тут жа зараз недастаткі да няхваткі перакінулі паэту ў суровую школу жыцьця, прымусілі, як кажа сам Я. Купала, узяцца за другую навуку — „чытаць сумную кніжку панскай службы і пісаць тужлівую повесьць свайго гора сахою ды касою“. „Беларускі абшар, усходы палеткаў і гоманы ў сёлах“ — вось што становіцца настаўнікам паэты. Прырода, вакольнае жыцьцё з яго „жальбамі скрыўджаных душ“ — усё гэта, уплываючы на чуткае сэрца паэты, зьяўляецца першым і асноўным тым фактарам, які вызначае сабою і прынцып творчасьці.

Бурлівая рэчка і млын гутарлівы
Адмерным, раскоцістым плюскатам вод
Складалі мне рытму мастацкія зьвівы,
Парадквалі складаў раскоцісты ход[1].

Але Янку Купалу не здавольвае адна „прыродная“ навука. Ён потым у вадным сваім вершы казаў:

На небе свабода, сьвятло і прывольле, —
А думцы замала: няма там людзей;
Людзей на зямельцы спаткае даволі,
Дык сонца і воля ня сьвецяць тут ёй...

І ў паэты яшчэ з маленства зараджаецца вось гэта думка, каб сынтэзаваць „сонца і волю“ далёкіх прастораў з „вялікім морам людзкога, забытага шчасьцем, жыць-

[1] Глядзі ўвесь верш „Мая навука“, зьмешчаны ў гэтым жа зборніку.

ця“. Гэтай думкай прасякаюцца ўсе яго песьні. Гэтая ж думка яшчэ ў маленстве праяўляецца вялікай прагнасьцю да ведаў. І паэта, днём працуючы на гаспадарцы, ноччу ўсёй душою і сэрцам аддаецца кнігам, перачытваючы ўсё, што пападалася пад рукі. Але й тут не абыходзілася ўсё гладка. Бацька глядзеў на такія заняткі сына непрыхільна і лічыў падобнае захапленьне лішняй раскошшу для селяніна і бескарыснай тратаю газы. Паэту даводзілася трымацца з кніжкамі на старожы і нават газу замяніць лучынаю альбо вогнішчам на начлезе. А тут і яшчэ бяда — цяжка даставаць кніжкі ў глухіх кутках. Толькі ўжо на 16 — 17 годзе жыцьця яму ўдаецца браць кніжкі ў пана Чаховіча, ды потым знаёмства з Ядвігіным Ш. у першы раз прыводзіць яго да беларускай кніжкі, якія робяць на паэту вялікае ўражаньне.

Так „у пацёмках“ прыходзілася Я. Купалу шукаць навукі. Ясна, што такія абставіны не маглі ня выклікаць нязьмернай любасьці да роднага слова, бо яно „душу мне затрэсла пагудкаю новай“ і „песень наўчыла мяне“. А песьні:

Для роднай зямелькі вы — сьветлыя зоры,
Для роднага краю вы — райскія гымны!

Далей, пасьля сьмерці бацькі, потым брата і дзьвёх сясьцёр, ад беспрытульнага жыцьця, Янка Купала ад гора й смутку йдзе ў сьвет. Служба нелегальным настаўнікам, канцэлярыстым, памочнікам агранома і найбольш практыкантам у бровары — усё гэта зьвязваецца з адным жаданьнем: цаною гэтых службаў дастаць сабе магчымасьць чытаць кніжкі і пісаць вершы. Але даць жаданага служба не магла, толькі шчыльней падвяла паэту да непрыглядных малюнкаў „мора людзкога, забытага шчасьцем жыцьця“. Усё гэта яшчэ з большай сілаю штурхала паэту на дзейнасьць, антытэзную той рэчавістасьці, якая яго абкружала. Формаю гэтай дзейнасьці стала мастацкае слова, песьня. Гэтым якраз і вызначаецца новы прынцып творчасьці, а іменна прынцып такога клічу, каб „выклікаць водклік у сонным сяле“, — каб „усю Беларусь — неаб’ятну, як мора, убачыць у ясным, як сонца, сьвятле“.

Нарэшце, больш шчасьлівы фактар. У 1908 г. Я. Купала пераяжджае ў Вільню і дастае службу ў бібліятэцы — месца, аб якім марыў паэта з маленства. Тут ён супрацоўнічае і ў газэце „Наша Ніва“. Потым у 1909 годзе пераяжджае ў Пецярбург „за навукаю“, дзе на курсах Чарняева папаўняе сваю асьвету, сам сабе зарабляючы на хлеб. У гэты ж час Янка Купала піша шмат. Выдае такія зборнікі, як „Жалейка“ (1908 г.) — вершы ад 1905 г., „Гусьляр“ — 1910 г., паэму „Адвечная песьня“ (1910 г.) — напісана ў 1908 г., „Сон на Кургане“ (1913 г.) — напісана ў 1910 г., драму „Паўлінка“ (1913 г.) — напісана ў 1912 г., „Шляхам жыцьця“ (1913 г.) — вершы за 1910–13 г. У гэты ж час напісана драма „Раскіданае гняздо“ (1913 г.) — выдана ў 1919 г. Гэты пэрыяд паглыбляе сьвядомасьць і талент паэты.

З 1913 г. да 1915 г. Я. Купала жыве ў Вільні, супрацоўнічае ў беларускім выдавецкім т–ве „Наша Ніва“. У 1916 г. нейкі час слухаў лекцыі ва ўнівэрсытэце Шаняўскага ў Маскве. Потым быў забраны на вайсковую службу. У часе рэвалюцыі працаваў у Смаленску ў савецкіх установах, а з 1920 г. жыве ў Менску. На апошнія гады прыпадаюць выданьні яго зборнікаў „Спадчына“ (1922 г.) і „Безназоўнае“ (1924 г.). Гэты апошні пэрыяд прывёў паэту ўжо да сьвядомасьці, што

Цяпер маймі скарбамі — думы–саколы,
Цяпер беларускай я песьні ўладар.

Тут ужо некалькі адбіваецца трэці прынцып творчасьці Янкі Купалы, а іменна: песьня — гэта зброя змаганьня за лепшую будучыну роднага краю. У форме гэтай

зброі паэта й матэрыялізуе свой „духоўны капітал“ ужо сьвядома, у той час як у першы пэрыяд творчасьці песьні ліліся самі сабою:

Думкі, думкі весялушкі!
Скуль вы узяліся,
Што у мысьлях, нібы птушкі,
Песьняй азваліся?

Гэтым усім, ясна, ня вычэрпваюцца ўсе прынцыпы творчасьці паэты. Яны багаты й разнастайны, як багата і само „я“ паэты, якое матэрыялізавана ў мастацкім слове. Мы гэтым хочам толькі адзначыць, што яны вызначаюцца некаторымі фактамі з асабістага жыцьця. Імі ж да некаторага стопню вызначаецца й агульная накіраванасьць сьветагляду паэты, які характарызуецца імкнённасьцю —

З цэлым народам гутарку весьці
Сэрца мільлёнаў падслухаць біцьця...

1925

Вясну радзіла восень

(Да пытаньня аб кірунках у сучаснай беларускай літаратуры)

Мастацкая літаратура як адна з галін культуры, разгляданая асобна, як пэўная зьява, як вядомы „зьмест“ або „прадмет“ мысьлі, мае ў сваім складзе некалькі старон, між якімі разьмяркоўваецца пэўны зьмест духоўнай дзейнасьці чалавека. Так, яе можна разглядаць з боку выяўленьня ёю пэўных станаў людзкой псыхікі, а цераз іх — і з боку выяўленьня ўсякага іншага зьместу; можна асобна разглядаць з боку самых вобразаў як сродкаў выяўленьня, так і сродкаў задаваленьня так званых эстэтычных пачуваньняў і выкліканьня асобага духоўнага ўздыму і інш. Словам, мастацкая літаратура ў пэўнай меры можа разглядацца як фактар псыхолёгічны, соцыялёгічны, філёзофскі, этычны, эстэтычны, а з пункту гледжаньня яе разьвіцьця — і як фактар гістарычны. Але ўсё гэта толькі розныя стораны аднэй адналітай культурнай зьявы, аднэй мастацка–літаратурнай сыстэмы, якая разьвіваецца па ўласьцівых для яе законах пры цесным узаемадзеяньні з другімі галінамі культуры. Законы гэтыя апазнаюцца пры разглядзе мастацкай літаратуры з яе гэнэтычнага і гістарычнага боку. І задача навукі, асабліва беларускай, у вадносінах да беларускай мастацкай літаратуры на аснове ўсебаковага аналізу ўсіх помнікаў мастацкіх твораў слова ўскрыць гэтыя законы, каб тым самым даць магутны сродак у рукі беларускага пролетарыяту і сялянства для далейшага шпаркага разьвіцьця гэтай галіны культуры ў галіну культуры соцыялістычнай. Гэта апошняя складзецца ў выніку плянавай працы сучаснай гістарычнай пары над выхаваньнем (у шырокім сэнсе слова) новага чалавека–грамадзяніна, чалавека соцыялістычнай грамады.

Частку такой працы ўзяло на сябе Ўсебеларускае аб’яднаньне поэтаў і пісьменьнікаў „Маладняк“, паставіўшы сабе мэтаю ажыцьцяўленьне ў беларускай мастацкай творчасьці ідэй матэрыялізму, марксызму і ленінізму[1].

Задача–ж данае працы — прааналізаваць сучасны момант у разьвіцьці беларускай мастацкай літаратуры з яе соцыялёгічнага боку і глянуць, якія пэрспэктывы перад ёю адчыняюцца ў гэтым кірунку.

Але перш чым разьвязаць гэту задачу, паўстае пытаньне: як, якім спосабам, з якою меркаю падыйсьці да аналізу літаратуры і як наогул разумець яе з вызначанага боку? На гэта пытаньне нам дапамагае адказаць тэорэтык марксызму Г. В. Пляханаў. У сваёй працы „За 20 лет“ ён пісаў: „Задача навуковай марксысцкай крытыкі ў тым, каб перакласьці ідэю данага мастацкага твору з мовы мастацтва на мову соцыялёгіі, каб знайсьці тое, што можа быць названа соцыялёгічным эквівалентам данае літаратурнае зьявы“. Гэта значыць, пры разглядзе мастацкай літаратуры з яе соцыялёгічнага боку патрэбна выявіць вобразы соцыяльнага руху з уласьцівай ім мэтаімкнённасьцю, знайсьці той грунт у жыцьці, на якім узрос той ці іншы вобраз у мастацкай літаратуры. Адгэтуль і вынікае ўжо разуменьне яе з вызначанага боку як ступянёвага мастацка–вобразнага адбітку жыцьця — грамадзкага руху. Адгэтуль і разрозьніваньне ў мастацкай творчасьці дзьвёх старон: з аднаго боку, самы адбітак жыцьця, ідэі, „зьмест“, а з другога — тое, што зазвычай называецца формаю, іначай кажучы, старана самых вобразаў як сродкаў выяўленьня або мастацкая мова, пра якую казаў Г. В. Пляханаў. Ацэнку гэтай стараны творчасьці

[1] Савецкая Беларусь, № 301 (1298) ад 30 сьнежня 1924 г.

Пляханаў ставіў таксама ў задачу крытыкі дзеля таго, каб выявіць, наколькі твор зьяўляецца мастацкім.

Тут я павінен зазначыць, што пытаньне мастацкасьці, гэтай неадлучнай стараны мастацка–літаратурнай сыстэмы, пры разглядзе яе ў цэлым, пры асобным дасьледваньні — выяўляецца як проблема вобразаў (у шырокім разуменьні гэтага слова), якія выяўляюць зьмест духоўнай дзейнасьці чалавека. У нашым разуменьні мастацкасьць твору павінна вымервацца глыбінёю гэтага зьместу і яго станаўленьнем мэтаімкнённасьці „вечна маладога“ да жыцьця. Але гэта пытаньне другога парадку, а таму я пакідаю яго пакуль што ў старане.

Цяпер–жа пяройдзем непасрэдна да агляду беларускіх загонаў мастацкай творчасьці ў тых агульных зьявах, у якіх адсьвечвае яе соцыялёгічная старана.

Паколькі літаратура на мове соцыялёгіі азначае адбітак грамадзкага жыцьця, мэханізм якога характарызуецца клясаваю барацьбою ў той ці іншы момант, пастолькі пры аналізе „сучаснага моманту“ ў жыцьці беларускай літаратуры паўстае пытаньне пра дзейныя сілы на мастацкім полі. Гэтымі сіламі ў сучасным становішчы літаратуры зьяўляюцца Янка Купала, Якуб Колас, Зьмітрок Бядуля, Міхайла Грамыка, Цішка Гартны і „Маладняк“. Апошняя сіла — колектыўная. Яна складаецца з асобных, організаваных у аб’яднаньне, поэтаў і пісьменьнікаў у пераважнасьці малодшага пакаленьня. Усе гэтыя сілы зьяўляюцца прадстаўнікамі ў літаратуры аднэй, калі казаць у асноўным, дзейнай сілы грамадзкага руху — гэта сілы пераважна сялянскай і рабочай клясы.

Асаблівасьць літаратурнага разьвіцьця на беларускім полі, бадай, з самага яго пачатку, вызначалася ў тым, што тут няма і ня было прадстаўнікоў ад процілеглае сілы грамадзкага руху, ад сілы капіталу: буржуазіі і памешчыкаў.

Гэта асаблівасьць адбілася і на характары разьвіцьця мастацкай літаратуры, на характары яе кірункаў да сучаснай пары. На беларускай літаратурнай ніве мы не знаходзім да крайнасьці разьвітых мастацкіх кірункаў, як гэта ў літаратурах іншых народаў. Такія кірункі, як клясыцызм, сантымэнталізм, романтызм, рэалізм, сымболізм, футурызм і іншыя прамежныя кірункі не знашлі сабе поўнага ажыцьцяўленьня ў беларускай літаратуры. Праўда, некаторыя элемэнты гэтых кірункаў ужываліся і ўжываюцца й цяпер яшчэ некаторымі поэтамі як сродкі для ажыцьцяўленьня тых ці іншых ідэй, як спосабы выказу (выяўленьня) таго ці іншага стану псыхікі. Гэтыя элемэнты ў мінулым падпарадкаваліся аднэй агульнай імкнённасьці да ажыцьцяўленьня адраджэньня беларускай культуры. Такая імкнённасьць, якая адпавядала імкнённасьці грамадзкага руху, і стварыла асаблівы кірунак у літаратуры, які можна назваць адраджанізмам. Гэты кірунак беларускай літаратуры знашоў сваё поўнае ажыцьцяўленьне, асабіста скарыстаўшы, захапіўшы сваімі хвалямі і ператварыўшы па–свойму некаторыя элемэнты такіх кірункаў, як сантымэнталізм (Дунін–Марцінкевіч), романтызм, рэалізм (Багушэвіч), сымболізм (Янка Купала), рэалізм з нэоромантызмам (Якуб Колас), імпрэсыянізм (Максім Багдановіч) і іншыя.

Так, Янка Купала карыстаў элемэнты сымболізму, хоць–бы ў такіх творах, як „Сон на кургане“, „Раскіданае гняздо“, „На папасе“, „Курган“ і інш., ня кажучы ўжо пра яго лірычныя вершы. Але–ж у Янкі Купалы не знаходзім асноўнай адзнакі сымболізму — гэта погляду, што жыцьцё і ўсе зьявы на зямлі і ў прыродзе зьяўляюцца толькі адбіткамі — сымболямі сьвету нявідомага і невядомага. Пра сымболізм Янкі Купалы можна гаварыць толькі як пра адзін з элемэнтаў самабытнага кірунку ў беларускай літаратуры — адраджанізму. „*Ідэолёгія адраджэньня* ёсьць галоўнай прыметай ня толькі лірыкі, але і ўсёй поэзіі песьняра“, — сьцьвярджае М. Гарэцкі[2], а такая

[2] М. Гарэцкі. Гісторыя беларускай літаратуры. Выд. 3–яе. 1924, стар. 300.

ідэолёгія не магла цалком умясьціцца ў рамкі сымболізму, бо ў творах і Янкі Купалы знаходзім, апроч элемэнтаў сымболізму, і элемэнты рэалізму („Паўлінка“ і інш.). Ясна, што гэта павінна было ўсё ўлівацца ў больш шыршы кірунак, і такім кірункам зьяўляецца адраджанізм. Цераз другіх поэтаў да гэтага кірунку рознакалёрнымі ручайкамі ўліваліся плыні іншых элемэнтаў. Тут можна казаць толькі аб пераважнасьці спосабаў выказу таго ці іншага характару. А кірунак адзін.

Так, у Коласа пераважае спосаб рэалістычнага характару, а таксама ёсьць элемэнты і романтызму, якія выяўляюцца, скажам, хоць–бы ў адушаўленьні прыроды. „Усё жыве і душу мае“, — кажа Колас вуснамі Сымона Музыкі. А той–жа Гарэцкі зазначае: „Падзеі астатніх год яскрава паказалі, які кірунак пэўны, бо натуральна–патрэбны кірунак для адраджэньня вялікіх беларускіх мас узялі спачатку ў літаратуры найздальнейшыя песьняры, мужыцкія дзеці“[3], але не адважваецца гэты кірунак назваць яго ўласным імем, а іменна: адраджанізмам.

У М. Багдановіча бачым перавагу элемэнтаў імпрэсыянізму. І хоць заўважае М. Гарэцкі, што не адраджэнцтва было галоўным элемэнтам у творчасьці М. Багдановіча, а агульна–людзкія элемэнты[4], па нашай думцы, яны ўсё–ж такі падпарадкаваліся таму–ж кірунку — адраджанізму, пашыраючы і паглыбляючы яго новымі спосабамі выказваньня. М. Багдановіч карыстае новыя элемэнты толькі дзеля таго, каб мацней ударыць у сэрцы людзей[5], каб большы лік іх згуртаваць, бо яго непакоіць думка, „каб дзерава новай вясной магло–бы хутчэй разьвівацца“. Ён зьвяртаецца з пытаньнем:

Таварышы–брацьця! Калі наша родзіна–маць
У змаганьні з нядоляй патраціць апошнія сілы, —
Ці хваце нам духу ў час гэты жыцьцё ёй аддаць,
Бяз скаргі легчы ў магілы?![6]

Або:

Брацьця! Ці зможам грамадзкае гора?!
Брацьця! Ці хваце нам сілы?![7]

І вось пад націскам такой думкі М. Багдановіч шырока разгортвае свае сілы, каб практыкай адказаць на гэтыя пытаньні, ужывае элемэнты імпрэсыянізму, каб паказаць харство і чароўнасьць роднага краю, узмацаваць любоў да яго, і праз тое ўзмацоўвае і паглыбляе ўсё той–жа напрамак — адраджанізм. Так і ў Зьмітрака Бядулі. Ён кажа:

Хто на аўтар пасыпле зельле здрады,
Таму ўвесь край шле жудасны праклён[8].

І вось Бядуля на гэты аўтар ускідае краскі „душы“ і „сэрца“ Беларусі, часта дзеля выяўленьня гэтага карыстаючыся элемэнтамі містыцызму. Пра апавяданьні З. Бядулі Гарэцкі зазначае, што „ў іх найбольш беларускіх нацыянальных прымет“[9], пра вобразы — заўважвае, што яны беларускія, але „паказаныя быццам праз нейкае небе-

[3] М. Гарэцкі. Гісторыя беларускай літаратуры. 1924, стар. 279.
[4] Ibidem, стар. 325.
[5] М. Багдановіч. Вянок. Вільня, 1913, стар. 81.
[6] Ibidem, стар. 66.
[7] Ibidem, стар. 63.
[8] Ясакар (З. Бядуля). Пад родным небам. М., 1922, стар. 6.
[9] М. Гарэцкі. Гісторыя беларускай літаратуры, стар. 329.

ларускае шкло“[10], але не адважваецца паставіць пытаньне: чаму гэта так?

Па нашай думцы і тут галоўная роля кірунку адраджанізму — імкненьне паставіць на роўны ўзровень з іншымі народамі беларускае мастацкае слова.

Я ня буду болей характарызаваць прадстаўнікоў адраджанізму, а тым болей выяўляць усе яго складаныя часткі. Гэта задача навуковай распрацоўкі, дэтальнай і падрабязнай працы. Я толькі абмяжоўваюся пастаноўкай пытаньня, зазначаючы, што першая, вызначаная мною, асаблівасьць у разьвіцьці беларускай літаратуры стварыла і асаблівы самабытны кірунак адраджанізму.

Але, апроч гэтай асаблівасьці, якая мною ўжо вызначана, а іменна ўздым сялянскіх грамадзкіх сіл да адраджэньня Беларусі ўжо ў кірунку адраджанізму, галоўная сутнасьць якога — ідэалізацыя адраджэньня, — зараджалася і другая асаблівасьць. Гэта асаблівасьць у мастацкай літаратуры зьяўлялася адбіткам асаблівасьці ў разьвіцьці дзейных сіл грамадзкага руху. Апроч сялянства, у нашаніўскую пару пачала выходзіць на сцэну яшчэ адна сіла, сіла работніцкай клясы, якой воляю гісторыі прысуджана было потым стаць піонэрам у барацьбе за соцыялізм — тую форму жыцьця людзкога, у якой павінна ажыцьцёвіцца станаўленьне новага „грамадзкага маладога“. Выяўнікамі гэтай асаблівасьці грамадзкага руху ў літаратуры былі — Цётка, Цішка Гартны, часткова Алесь Гарун і цяперашні старэйшы маладняковец Алесь Гурло. Гэтыя літаратурныя сілы дзейнічаюць у кірунку адраджанізму. Але ў іх творчасьці ўжо і там адчуваецца новая плынь — гэта плынь у бок грамадзкасьці. Так, пра Цётку М. Гарэцкі, параўноўваючы з Багушэвічам, зазначае, што рэволюцыйны настрой у яе „болей адкрыты, але вузейшы, соцыяльна–палітычны“[11]. Мо вузейшы, ня будзем спрачацца, толькі трэба сказаць, што праз гэты „вузейшы“ настрой у Цёткі выбівалася плынь новых вобразаў, першыя зерняткі новага кірунку. Ужо яна стварыла вобраз народнай рэволюцыі — „Мора“, дзе казала:

Такі бой вякамі жджэцца,
Такі бой гігантаў дасьць...

Такім–жа ўхілам павявае ў нашаніўскую пару і творчасьць Цішкі Гартнага, які стварае вобраз рабочага:

Я — рабочы–гарбар,
Рыцар працы цяжкой,
І з жалезнай душой,
З сэрцам палкім, як жар.

Тое–ж заўважаецца і ў рэшты поэтаў. Яны ў кірунку адраджанізму ўтвараюць расток новага кірунку, скіроўваючы ўвагу на ідэалізацыю соцыяльнага пераваротy. У нашу пару гэтая плынь у постаці „Маладняка“, якая ўбірае ў сябе ўсе здаровыя элемэнты і дасягненьні адраджанізму, разьвіваецца ў новы кірунак маладнякізму.

Адраджанізм вырастае ў маладнякізм. Засевы папярэдняй, дакастрычнікавай пары ня толькі ўзышлі, але ўжо рунеюць чырвоным „Маладняком“.

Такім чынам, мы і падышлі да сучаснага моманту ў разьвіцьці беларускай мастацкай літаратуры. Пераходзячы да яго ацэнкі, патрэбна сьпярша ўстанавіць, якога становішча грамадзкага руху *ён* зьяўляецца адбіткам.

Асаблівасьць сучаснага становішча грамадзкага руху зьмяшчаецца ў тым, што на арэне беларускіх загонаў асноўнаю дзейнаю сілаю зьяўляецца нямногалічная

[10] Ibidem, стар. 332.

[11] М. Гарэцкі. Гісторыя беларускай літаратуры, стар. 271.

работніцкая кляса. Яна, замацоўваючы саюз з бядняцкім і серадняцкім сялянствам, зьяўляецца галоўнаю дзейнаю сілаю ў барацьбе за соцыялізм — гэту форму стаўленьня новага „грамадзкага маладога“. Апроч гэтай сілы, ёсьць яшчэ і другазначныя, як кулакі, мяшчане, нэпманы — гэтыя асколкі другой асноўнай сілы, якая дзейнічае на міжнароднай арэне, а іменна: сілы капіталу. Між гэтымі сіламі прамежкае становішча займае так званая „інтэлігэнцыя“, якая часта хістаецца між асноўнымі сіламі ў рашучыя моманты барацьбы і, урэшце, альбо далучаецца актыўна да тэй ці іншай стараны, або займае так званае нэйтральнае становішча, што фактычна азначае пасыўнае далучэньне да тых ці другіх. Вось гэтая асаблівасьць сучаснага грамадзкага руху ў пэўнай меры адбіваецца і на становішчы літаратурнага жыцьцяруху.

Як я ўжо зазначаў, на беларускіх літаратурных загонах дзейнічаюць у сучасны момант такія сілы, як Я. Купала, Я. Колас, З. Бядуля, М. Грамыка, Ц. Гартны і колектыўная сіла „Маладняк“. Гэта апошняя і самая галоўная якраз ужо сваёй організаванасьцю сама па сабе зьяўляецца вобразным адбіткам галоўнай дзейнай сілы грамадзкага руху. Як у гэтым апошнім, так і ў „Маладняку“, гуртуюцца сілы, якія ў мастацкіх вобразах адбіваюць рух–жыцьцё бядняцкага і серадняцкага сялянства і рух работніцкае клясы. Як у грамадзкім руху галоўная задача цяпер — замацаваньне сувязі гораду з вёскаю на аснове падняцьця дабрабыту сельскай гаспадаркі і павялічэньня продукцыйнасьці працы работнікаў на аснове разьвіцьця беларускай культуры (усё гэта як прадпасылка ўзмацаваньня дзейнай сілы рэволюцыі на міжнароднай арэне), так і „Маладняк“ ставіць сваёю галоўнай задачаю — гуртаваньне сіл маладняцкіх, якія прадстаўляюць і горад, і вёску, узмацаваньне гэтай згуртованасьці на аснове павялічэньня колектыўнай працы і змаганьня за адбітак у мастацкіх вобразах праяў „маладога“ грамадзкага руху[12]. „Маладняк“, іначай кажучы, — за станаўленьне „маладога мастацкага“ ў беларускай літаратуры, за новы кірунак маладнякізм як адзіную форму, здольную ў сабе зьмясьціць усю многагранасьць грамадзкага руху. Сутнасьць гэтага кірунку ўжо па першых яго адзнаках зьмяшчаецца ў тым, што ён — поўная роўналежнасьць грамадзкаму руху з яго мэтаімкнённасьцю да соцыялізму і комунізму. Гэты апошні рух, працякаючы праз псыхіку мастака, з дапамогаю колектыўнай працы ажыцьцяўляецца ў мастацкія вобразы літаратурнага руху з яго мэтаімкнённасьцю да маладнякізму.

Гэта кірунак сынтэзаваньня ўсіх мастацкіх дасягненьняў на беларускай ніве да сучаснай пары і ўтварэньня, такім чынам, асновы для маладнякізму унівэрсальнага, які здолее ў сабе адбіць усебакова грамадзкі рух у яго унівэрсальным абхваце. Такою мне мысьліцца позыцыя і значэньне колектыўнай мастацка–літаратурнай сілы „Маладняка“.

Якая–ж позыцыя рэшты індывідуальных сіл сучаснай беларускай літаратуры? Адны з іх, недаацэньваючы сучаснага пераходнага моманту ў разьвіцьці беларускай літаратуры, недаацэньваючы пераходу адраджанізму ў маладнякізм, недаацэньваючы значэньня новай сілы „Маладняка“, — засталіся на варце старога кірунку, удаючыся ў разьвіцьцё тых элемэнтаў, якімі яны раней карысталіся як спосабамі і сродкамі выяўленьня ў самамэтныя кірункі. Так, гэта адсьвечвае ад зборнікаў Янкі Купалы „Спадчына“ і „Безназоўнае“. Трэба заўважыць, што я маю на ўвазе гэтыя зьявы мастацкай літаратуры толькі з іх соцыялёгічнага боку. Адгэтуль самі ўжо назвы іх, як пэўныя вобразы, сьцьвярджаюць вышэйазначаную думку. Але зьвернемся да зьмешчанага пад гэтымі вобразамі. У „Спадчыне“ знаходзім некалькі вершаў з датаю 1918 году. Тут ёсьць закліканьні паўстаць народ, ісьці на ўсенародны грозны сход[13], а поруч з гэтым, у вершы „Сявец“[14], і такі зварот:

[12] Сав. Беларусь, № 301 (1928) ад 20 сьнежня 1924. „Маладняк“ (замест дэкляpацыі).
[13] Янка Купала. Спадчына. М., 1922, стар. 15, 41.
[14] Ibidem, стар. 46.

Абходзь ты наўкола
Рунь, Юр'я сьвяты!
Ты, добры Мікола,
Пільнуй ад слаты.

Або такая парада ў вершы „Брату–беларусу", пад якім няма даты:

Глядзіся ў зоры, што мігцяць
На небе ў радасьці і ў шчасьці.

І далей кажа, што —

...неба сочыць за людзямі
Зямлі пільнуе яго даль,
Зямлю ў сваёй адвечнай казцы
Трымае без граніц і мер...[15]

А ў вершы „Па дарозе" Купала сам прызнаецца:

Еду, пхнуся бітым шляхам,
Па балоце конь плюскоча,
А ноч крадзецца паціху,
Сыпле чары ўлева, ўправа.

І далей:

Но, мой косю!.. Стой!... Канава!..[16]

Пад гэтым вершам стаіць дата 18 году. А ў зборніку 1925 году Янка Купала акунаецца ўжо ў „Безназоўнае", знача, невядомае, што знаходзіцца за межамі пазнавальнасьці. І вось адкрываецца зборнік вершам, у якім гучыць затайная ўсьмешка:

...О, так! Я — пролетар!..
Яшчэ учора раб пакутны —
Сягоньня я зямлі ўладар
І над царамі цар магутны!
Мне бацькаўшчынай цэлы сьвет,
Ад родных ніў я адвярнуўся...
Адно... ня збыў яшчэ ўсіх бед:
Мне сьняцца сны аб Беларусі![17]

А далей і само „безназоўнае":

Спачатку яно шалясьцела
Вельмі нясьмела,
А потым лізнула ваконца
Ціха, як сонца.

[15] Янка Купала. Спадчына. М., 1922, стар. 12 — 13.
[16] Ibidem, стар. 66.
[17] Я. Купала. Безназоўнае. М., 1925, стар. 5.

І чамусьці гэтае „яно“ далей называецца ліхам:

Во, як пачалося ў нас ціха
Тое ўсё ліха,
Што нат беларускія межы
Усталі з залежы[18].

Ясна, можна тлумачыць гэты сымболь як вобраз ідэі адраджэньня Беларусі, як вобраз і самой Беларусі, але можна разумець і што–небудзь іншае, калі зьвярнуць увагу на такія выразы, як:

Сяляне і сялянкі!
Цацанкі–абяцанкі
Збываюцца для вас[19]

Паўстае пытаньне, чаму такі эпітэт — „цацанкі“? Няўжо толькі для музыкі? Або:

Спраўляюцца заручыны
Вясельніцы засмучанай
З вясёлым жаніхом[20].

Чаму эпітэт „засмучанай“? Няўжо толькі для рыфмы? Альбо чаму іменна ўсім Беларусь павінна дагаджаць, калі яна „на куце ў хаце сваёй села?“

Так сядзіць і глядзіць,
Ці усё, як трэба, —
Трэба ўсім дагадзіць
І соляй і хлебам[21].

Праўда, трэба сьцьвердзіць, што Я. Купала пачынае абмяркоўваць ролю і значэньне сучаснай гістарычнай пары, пачынае шукаць пераходу цераз „канаву“, перад якой ён апынуўся. Ён абяцае:

Пакінем спадчыну мы для патомкаў
Інакшую ад тэй,
Што ўзялі мы ад продкаў на абломках
Гісторыі сваей[22].

Хочацца спадзявацца, што Янка Купала спраўдзіць гэту абяцанку і пяройдзе цераз „канаву“, калі ня будзе прыслухоўвацца да тых званоў, што б’юць трывогу і „к новаму богу завуць“[23], к сымболізму, як самамэце.

Такое становішча, як у Янкі Купалы, заўважаецца і ў Якуба Коласа, які мае „сваю дарогу“, больш рэалістычную, але не пазбаўленую засмучонага нейкага, я–б сказаў, романтызму. Так, у 1922 годзе выходзіць зборнік вершаў Коласа „Водгульле“. Але

[18] Я. Купала. Безназоўнае, стар. 8 — 9.
[19] Ibidem, стар. 13.
[20] Ibidem, стар. 15.
[21] Ibidem, стар. 16.
[22] Ibidem, стар. 23.
[23] Ibidem, стар. 27.

гэта — водгульле адраджанізму. І ў тых вершах, пад якімі стаіць дата 19 — 21 гадоў, спатыкаем такое алегарычнае Водгульле стуль, дзе „дубы стаялі“:

Глеба цёмная, сьляпая,
Глеба злосьці, гневу, —
Абудзілась цьма людзкая —
Плод ліхога севу.
Эх, дубы, дубы! вякамі
Вы зьбіралі сілы,
Не звалодаў віхар з вамі,
Вас здалелі пілы.
Ашальмованы вам чолы,
Сьсечаны кароны,
І, пасеўшы на верх голы,
Там крычаць вароны[24].

Альбо ад „родных малюнкаў“ гэта аддаецца:

Кавалі другія,
А ланцуг той самы, —
Песьні ўсё старыя
Неаджытай гамы[25].

Але звон, хоць нудны, новай шыбкі ў вакне ўсё–ж такі непакоіць поэту і перад ім паўстае пытаньне:

Хто ў іх стукнуў? Хто чапае?
Ці то знак хто хоча даць,
Што згубілі мы дарогу,
Б’е трывогу,
Ходзіць, ўсіх прасьцерагае...[26]

І вось пасьля такіх душэўных трывог поэта пачынае адчуваць, як хмары навальніцы „далей паціснулі у сьвет“, і ён зьвяртаецца да брата:

Заспакойся–ж, мой брат, і глядзі весялей,
Бо сьмяецца ўжо сонца ў палёх![27]

А ў 23 годзе выходзіць „Новая зямля“. Праўда, як аўтар паказвае, што „падзеі, апісаныя ў гэтай поэме, адносяцца к часу 1890 — 1900 год“, то выходзіць што гэта старая зямля, у тым асьвятленьні, што

Ніхто з граніц сваіх ня выйдзе,
З законаў, жыцьцем напісаных...[28]

[24] Я. Колас. Водгульле. М., 1922, стар.70.
[25] Ibidem, стар. 101.
[26] Ibidem, стар. 103.
[27] Ibidem, стар. 14.
[28] Я. Колас. Новая зямля. М., 1923, стар. 5.

Яна атулена романтычнаю дымкаю замілаваньня да прашоўшай „вясны“ свае і агорнута ў пэсымістычны туман абмяжованасьці кругу жыцьця і цёмных, вечных дарог, па якіх ня вечна ходзяць ногі[29]. Якуб Колас апынуўся ў зачараваным коле ціхага смутку перад тым прасторным шляхам, які адкрывае сучасная эпоха для нявычэрпнай радасьці жыцьця, з пытаньнем:

Прасторны шлях! калі–ж, калі
Ты закрасуеш на зямлі
І злучыш нашы ўсе дарогі?[30]

Але хочацца спадзявацца, што і сам Колас угледзіць тое „сонца“, пераступіць круг адраджанізму, які дашоў ужо ў „Новай зямлі“ да свайго крайняга пункту — гэта смутку.

Так адраджанізм у васобах Янкі Купалы і Якуба Коласа на нашых вачох завяршае апошні этап свайго разьвіцьця і перад імі адно выйсьце, каб не апынуцца перад тварам апаскі стаць выяўнікамі грамадзкай псыхікі прамежных груповак — гэта ўважлівей прыслухоўвацца да колектыўнай творчай сілы, якая працярэблівае прасторны шлях новага кірунку беларускай літаратуры.

Цяпер яшчэ адна група, якая стаіць на парозе перад гэтым шляхам і хістаецца часамі ў бок пройдзенай дарогі беларускаю літаратурай. Гэта Ц. Гартны, З. Бядуля і М. Грамыка. Гэта група, захопленая хвалямі Кастрычнікавай рэволюцыі, у сваіх творах па–свойму аддала даніну рэволюцыйным мотывам, ня зусім адчапіўшыся ад галіны адраджанізму. Тлумачыцца гэта таксама недастатковаю ацэнкаю пераходнага моманту ў разьвіцьці беларускай літаратуры і недаацэнкаю асаблівасьцяй сучаснага пэрыоду і жаданьнем разьвіваць з тых элемэнтаў, якія раней былі толькі мастацкімі сродкамі, свае ўласныя самамэтныя кірункі.

Так, Цішка Гартны, даклярyючы, што „мы — сыны новых дзён“ у вершы „Хто мы“ зграмаджае адзін другому крыху супярэчныя вобразы. „Мы прарокі–ваякі за волю“, мы „сьветлай долі працоўным — тварцы“, мы „ўсясьветнай комуны — ганцы–вястуны“. І поруч з гэтымі вобразамі тварцоў, ганцоў, вястуноў, прарокаў і ваякаў з „нястухаючым імпэтам адвагі“, якія аддаюць „заслужаныя кары“ ды гуляюць „вялікі і ўпорны бунт“, стаіць і вобраз такога характару:

Пяруны з бліскавіцамі значаць наш шлях
Ад нядолі мінуўшых вякоў
На чырвоны лунаючы сьцяг
Усясьветнай Комуны[31].

Гэта ўжо вялікі крок у бок ад таго рабочага–гарбара, вобраз якога Цішка Гартны даў, як рыцара працы, які жыве, каб самому тварыць:

Я гарбар–працаўнік,
Я жыву — каб рабіць!..,

а не карыстацца „ласкаю“ пяруноў.

Поруч з гэтым вершам — дэкляpацыяй, як–бы ад імя колектыву, Цішка Гартны зьмяшчае і, як сваю ўласную, верш „Пакуль жыў — для мяне“, пад якім стаіць дата 14 году. У гэтым вершы поэта заяўляе:

[29] Я. Колас. Новая зямля. М., 1923, стар. 241.
[30] Ibidem, стар. 234.
[31] Полымя, № 5–6, 1923, стар. 3.

...пакуль ня ўсьпеў заснуць
На сьмяртэльным тапчане,
Уся прыгожасьць для мяне,
Для мяне!

І далей:

Там, за мною — берагі,
Сьвет інакшы, сьвет другі,
З якім буду гаманіць,
Як жыцьця парвецца ніць...[32]

Я ня буду дадаваць тут комэнтарыяў, толькі адзначу яшчэ вобразы такога характару, як

Гартуй–жа сілы, ўстаўшы Сфінкс!

Далей:

Няволі доўгай рабскай чынш
Зьнялі ўжо рукі Промэтэя[33].

І чым далей, тым болей выяўляецца ў Цішкі Гартнага жаданьне стварыць свой кірунак усё ў тых–жа межах адраджанізму. У 1924 г. ён друкуе ў „Полымі“ ўжо сваю „сымфонію“, ад якой вее

Радасьць, уздым, благадаць,
Прага ў паху растаць —
Вечнасьць яднаньня[34].

І пясьняр, у захапленьні ад такой „сымфоніі“ ў другім вершы, што зьмешчаны поруч з вышэйшым, выклікае:

Вокны ўсе нарасхлёст!
Хай расходзіцца дым,
Хай спадае цяжар,
Што спавіў
Разьвярнуўшыся рух![35]

Хто каго спавіў і які рух, цяжка тут разгадаць, толькі, як бачым, Цішка Гартны пачынае глядзець за вакно свае хаты, у якой: „вокны ўсе нарасхлёст“... „бо за вакном столькі сонца й квятоў“[36].

Трэба сьцьвердзіць, што ў Цішкі Гартнага раней былі багатыя і сачнейшыя вобразы. Успомніць хоць–бы „Песьні працы і змаганьня“, „Сокі цаліны“. Але бяда ўся ў тым, што Ц. Гартны не заўважыў быў, як з сокаў цаліны стаў узрастаць маладняк, — і зачыніўся ў сваёй хаце. Сёньня вокны гэтай хаты ўжо расчынены.

[32] Полымя, № 5–6, 1923, стар. 5.
[33] Полымя, № 3–4, 1923, стар. 6.
[34] Полымя, № 1 (9), 1924, стар. 74.
[35] Ibidem, стар. 75.
[36] Ibidem, стар. 74.

У Бядулі за апошні час наглядаецца, я–б сказаў, пералом. Пасьля зборнікаў „Пад родным небам“ і „На зачараваных гонях“, дзе містычнасьць выявілася амаль ува ўсёй сваёй глыбіні, з яго „бясьсьмертным скарбам“ „у марах–снох і тайных муках“[37], у 24 годзе ўжо бачым і „Буралом“. Гэта буралом самага адраджанізму з яго рознымі ўхіламі. Бядуля бачыць ужо, як

Маладняк нараджае багата
Увесь пранізаны творчаю працаю;
Чыніць новыя сьветлыя сьвяты
У новай хаце ён.

І, атуліўшыся ў дэсані вобразаў „бунтарскага духу рабоў“ у новыя дні, у вобразы, не заўсёды яшчэ пазбаўленныя ад ценяў „старасьвецкіх дзён“, Бядуля з „буралому“ заклікае і другіх:

Апраніся ў сьвяточную сьвітку,
Кінь у тлань паднявольніцу–спадчыну,
Адгані думкі цьмы — недабіткі
З кроснаў матчыных[38].

М. Грамыка „сямімільнымі крокамі“ блукае па сымболістычных сьцежках сярод буралому адраджанізму.

„Мільёнам“ рэволюцыйнай романтыкі, апрануўшы вобразы бураломнай сьвядомасьці, Грамыка ў 1923 годзе ўжо бачыць і цешыцца, як

Родная дзетка расьце на вачох,
Новае нешта сягоньня гавора,
Скардзіцца неяк пра ўласнае гора...
Столькі выразу у сініх вачох,
Клопату столькі на гэных плячох:
Людзі вялікія — чыстае гора![39]

А раніцаю, калі займаецца новы дзень, калі „месяц схаваўся і гасяцца зоркі“, Грамыка ў зьдзіўленьні: „Хто–ж гэта твар паказаў з–за узгорку? хто гэта ледзь кругавід залаціць?“ і стаіць у нейкай нерашучасьці перад парогам „у лепшы той храм, людзкасьць куды уваход пачынае“, кажучы яго–ж словамі. Гэта асабліва сьцьвярджаецца яго пазьнейшай об'ектывіраванай у вобразе „адпачынку“ сьвядомасьцю і кірункам пачуцьцяў.

Так, позыцыя гэтай групы дзейных сіл у беларускай мастацкай літаратуры характарызуецца пераломным становішчам. Гэта становішча пры ўсёй рознастайнасьці тых прынцыпаў, па якіх даная група стварае мастацкія вобразы свайго стану сьвядомасьці, зьяўляецца агульным і для Ц. Гартнага, і для З. Бядулі, і для М. Грамыкі. Самыя прынцыпы іх творчасьці апошніх год выяўляюць сабою пераходны кірунак ад адраджанізму да маладнякізму. Імкненьне матэрыялізаваць зьмест сьвядомасьці, які накапіўся ў годы рэволюцыйнай буры, праз новыя вобразы — вось аснова іхніх прынцыпаў творчасьці. Гэта аснова, як мы бачылі з агульных характарыстык позыцый пісьменьнікаў, яшчэ не пазбаўлена адценьняў ад кірунку адраджанізму і ў той–жа час носіць на сабе адзнакі новага кірунку. У гэтым спляценьні новага з ста-

[37] Ясакар (З. Бядуля). Пад родным небам, стар. 54.
[38] Бядуля–Ясакар. Буралом. Мн., 1924, стар. 11.
[39] Полымя, № 1 (9), 1924, стар. 132.

рым і зьмяшчаецца сутнасьць пераходнага кірунку ў сучаснай беларускай мастацкай літаратуры.

Новы і правільны кірунак выяўляецца ў творчасьці і працы „Маладняка".

Якавы–ж яго асноўныя адзнакі?

Я ўжо адзначыў, што кірунак маладнякізму — гэта поўная адпаведнасьць кірунку сучаснага грамадзкага руху, з яго імкнённасьцю да соцыялізму і комунізму. І гэта сьцьвярджаецца як самою працай „Маладняка" ў цэлым, так і творчасьцю яго сяброў–маладнякоўцаў. Мастацкая творчасьць, непадзельна злучаная з ёю грамадзкая праца і накіраваная на станоўленьне ў жыцьці „маладога", — вось сутнасьць новага кірунку маладнякізму. Маладнякізм — гэта форма, у якой матэрыялізуецца сродкамі мастацкага слова, а праз гэта і об'ектывіруецца на полі грамадзкай працы клясавая сьвядомасьць рабоча–сялянскай клясы ў эпоху Кастрычніка на Беларусі. „Маладое" ў яго ўсебаковых праявах у мастацкай творчасьці і працы — вось асноўная адзнака кірунку маладнякізму. Станаўленьне гэтага „маладога" — гэта мэтаімкнённасьць маладнякізму.

Тут трэба агаварыцца, што тэрмін „маладое" многа ўжываецца не ў літаратурным яго сэнсе. „Маладое" — гэта вобраз усяго новага, здаровага і жыцьцёвага, вобраз таго, што нараджаецца і разьвіваецца, вобраз адзнак вечна вясёлага і радаснага, вобраз вечнага *станаўленьня* жыцьця, а не яго адмаўленьня. „Маладое" — гэта вобраз тых адзнак мастацкага об'екту, якія гавораць да розуму й пачуцьцяў і зьяўляюцца крыніцаю для абагачэньня і павялічэньня духоўных сіл рабоча–сялянскай клясы, крыніцаю організацыі волі ў бок імкнённасьці да соцыялізму і комунізму. „Маладое" — гэта адзнака вынікаў самога змаганьня рабоча–сялянскай клясы за станаўленьне новага, маладога клясавага, а цераз гэта і агульна–людзкага ладу жыцьця ў форме соцыялізму і комунізму. „Маладое" — гэта адзнака эмоцыяльнай ідэёвасьці новых сродкаў і прыёмаў у мастацкай творчасьці. „Маладое" — адзнака жыцьцёвасьці.

Я сказаў, што кірунак творчасьці і працы „Маладняка" правільны. Правільны ўжо адным тым, што ён у сабе злучае мастацкую творчасьць і грамадзкую працу ў галіне мастацка–літаратурнага выхаваньня рабоча–сялянскіх мас. Але гэта правільнасьць сьцьвярджаецца яшчэ адным і самым галоўным фактам — гэта ўзростам сіл „Маладняка" як па колькасьці, так і па якасьці. Ленін казаў, што „мастацтва належыць народу. Яно павінна сягаць сваімі найглыбшымі карэнямі ў самую гушчу шырокіх працоўных мас. Яно павінна быць зразумела гэтымі масамі і любіма імі. Яно павінна аб'яднаць пачуцьцё, мысьль і волю гэтых мас, уздымаць іх. Яно павінна абуджаць у іх мастакоў і разьвіваць іх". І „Маладняк", наколькі дазваляюць яму сродкі, выконвае гэтыя задачы. Сваёю творчасьцю і працай ён абуджае ў масах мастакоў, бо йначай нельга зразумець таго факту, што праз год працы „Маладняк" разрастаецца філіямі ў Маскве, Віцебску, Полацку, Магілёве, што ў „Маладняк" ідуць абуджаныя маладыя мастацкія сілы з сялянскіх і рабочых гушч[40].

Маладняк зялёны, бач, кудравіць,
Ахіляе край іскравым лісьцем...
Аб здабытай вольнасьці і славе
Маладняк шапоча ў песьні–сьвісьце[41].
(М. Чарот).

Прыгледзімся–ж, нарэшце, крыху бліжэй да гэтай песьні ў яе галоўных праявах, як першых ластавак новага кірунку ў беларускай літаратуры — маладнякізму.

[40] Гл.: Сав. Беларусь, №№ 302 (1299) за 24 год і 5 (1304), 33 (1332), 34 (1333), 38 (1337), 41(1340), 42 (1341) за 1925 год — заметкі пра працу „Маладняка".

[41] Радавая рунь, № 1, дадат. да „С. Б.", стар. 1.

Я ўжо адзначаў, што на літаратурных загонах пары 19–24 гадоў красаваліся дзьве ў асноўным плыні, якія выплывалі з кірунку адраджанізму. З аднаго боку, „Спадчына“ „сьвяціла між вандоламі“, поруч з ёю гучэла „жальбамі“ „Водгульле“, і аўтар „сівых калядаў“ „Пад родным небам“, з другога — „Песьні працы і змаганьня“ з іх чулаю душою.

...У тую пору, хвілю тую
Баганосную, сьвятую,
(якія эпітэты! — *А. Б.*)
Што нясе ў сьвет дарагую
Сьветазарную свабоду.
(Цішка Гартны).

Далей „Сямімільныя крокі“, „Мільён“ Грамыкі, нарэшце, „Завіруха“, „Босыя на вогнішчы“, „Чырвонакрылы вяшчун“ Чарота. Вобразы гэтай другой стараны ў пэўнай меры адбілі ў сабе і зьмясьцілі першую пару рэволюцыі — пэрыод грамадзянскай вайны. А час у разьвіцьці грамадзкага руху быў ужо інакшы. Настаў пэрыод мірнай працы. Для дзейных сіл рэволюцыі ў гэты пэрыод патрэбны былі мастацкія вобразы як вобразы об'ектыўнай рэальнасьці, новага характару, здольныя організаваць мысьлі, пачуцьці і волю ў адпаведным кірунку часу, і тое, што было да гэтага часу на літаратурных загонах, здавальняць ужо не магло працоўныя гушчы. Пачынае стыхійна ўзьнімацца творчая хваля з самых гэтых гушч, каб самым стварыць патрэбныя вобразы об'ектыўнай рэальнасьці, як пашу для розуму, пачуцьцяў і волі. Хлынула вясковая моладзь у горад. Вось такое становішча і адбілася на характары першых маладняцкіх усходаў.

Раніца
Ў полі рыкае
У зялёную сінь.
Раніць грудзі рака ёй.
Вісьне вясны каласьнік...
(Я. Пушча).

Пяе сялянскі малады поэта, даючы вершам „Вясновае“[42], як–бы адмаўленьне кірунку адраджанізму. І гэта зразумела, бо

На ўлоньні тых жывых, чырвоных гоняў,
Дзе ўчора бура нам спраўляла баль, —
Жыцьцё хвалюецца і пеніцца сягоньня,
З грудзей зямлі змывае смутак–жаль[43].
(П. Трус),

падае голас другі пясьняр. У трэцяга

Душа поўніцца жыцьця надзеяй
На прасьвет залацістага лета,
Калі вёска у будні нядзеляй
На ўзбуялым зазьзяе палетку[44].
(А. Якімовіч).

[42] Радавая рунь, № 2, стар. 15.
[43] Ibidem.
[44] Ibidem, стар. 14.

А з гораду таксама адклікаюцца:

Мне жыцьцё — сусьветнае сьвята,
Мне прапоны — большы разгон.
Я цяпер без багацьця багаты
На зары квітнеючых дзён[45].

(А. Дудар).

Так адзін. А другі „з васільковай журбой у вачох“, што апынуўся ўжо ў горадзе, пяе:

А сягоньня... ну сонца стрымаць–бы —
Ды ў вёску па дроту пусьціць...
Вось таму і званю я ў кавадлы,
Каб сонца схваціць у ціскі[46].

(А. Вольны).

Трэці спрачаецца з „сонцам“, але другім — тым, што „абняло крыж, струхнелы, як пень“, што ганорыцца „бляскам“ адраджанізму, і кажа:

Ты лепш сьвятла шчырай жменяй
Кінь глыбей у жыцьцё, ня блудзі...
Калі–ж не, дык кажу я ня сьмехам,
Лепш ня сунься са мной на нажы![47]

(А. Александровіч).

Вёска чуе.

Васількова–зялёнаю ночкай
Я зрэбную вёску пакінуў,
І ў горад замызганы ўпрочкі
Пашоў я з бярозавым кіем[48].

(Я. Пушча).

Красунькі, сьпяваць буду й я з вамі, —
Дзе гурт — заўсёды там весела[49].

(А. Чабор).

Вось якавы маладняцкія ўсходы. Аснова — гурт–аб’яднаньне, у гэтым і сіла; змаганьне і праца — сродкі жыцьця і над усім гэтым — душа, поўная надзеі і жыцьцярадасных, жыцьцятворчых настрояў. У гэтым — грунт маладнякізму. Пераклікнулісь хлопцы сялянскія з хлапцамі работніцкімі і зьліліся ў колектыў. Вырас „Маладняк“ там, дзе — „Заіскрыла сонца — вір агню…“

Буралом спаліла з гольлямі...
Зьніклі хмары... і пад чырваньню

[45] Радавая рунь, № 1, стар. 4.
[46] Ibidem, стар. 9.
[47] Ibidem.
[48] Ibidem, № 3–4, стар. 12.
[49] Ibidem, стар. 19.

Ўсе прасторы сталі голымі.
А сягоньня — чутны водгукі: —
Нам расьці — дык мала дня!..
Толькі тут узьняцца мог такі
Волат–лес — наш маладняк[50].

(М. Чарот).

І зразумела чаму.

Мы дзеці рэволюцыі, Кастрычніка сыны!
У дзень радасьці кіпучае на сьвет зьявілісь мы[51], —

(*А. Дудар*)

дэкляруе адзін з маладнякоўцаў ад імя колектыву.

Я ня буду спыняцца падрабязна на творчасьці „Маладняка“, бо гэта не ўваходзіць у задачу данае працы. Зазначаныя–ж мною выняткі яскрава характарызуюць новы кірунак у беларускай мастацкай літаратуры. Падрабязнае–ж і ўсебаковае дасьледваньне маладняцкай творчасьці — гэта чарговая праца бліжэйшага часу. На гэты–ж раз абмяжуюся толькі яшчэ адным зазначэньнем.

Сягоньня „Маладняк“ — гэта

Стройны лес і горды выглядам,
Нібы раць, што мкнецца ў бой,
Яго шум — што голас: „выедам
Пастаяць за праўду галавой!..“[52]

(*М. Чарот*).

Так, бо „ў жыцьцёвай кузьні“

Стукаюць цяжкія молат за молатам,
Сыплюцца іскра за іскраю золатам,
Бляскі кладуць на зямлі...
Цяжкаю працай заняты тут волаты:
Жыцьце куюць кавалі.
І... Што ўчора здавалася марамі, —
Сёньня — здабытак жыцьця[53]...

(*А. Гурло*).

Гэтымі іскрамі з–пад маладняцкіх молатаў ужо пушчана ў сьвет „Комсамольская нота“ (А. Вольнага і А. Александровіча), гэты вобраз, які здолеў у сабе зьмясьціць момант грамадзкага руху, які характарызуецца задачаю ўзмацаваньня сувязі гораду з вёскаю. Ужо адазваліся ў мастацкіх вобразах гарадзкія рытмы „Па беларускім бруку“ (А. Александровіча). Ужо пачынае ўбірацца ў новыя вопраткі „Беларусь бунтарская“ (А. Дудара). Па бруку гораду горда ўжо рухае „Беларусь лапцюжная“ (Чарота) з глыбокім перакананьнем, што

[50] Маладняк, № 1, стар. 3.
[51] Ibidem, № 2–3, стар. 61.
[52] Ibidem, № 1, стар. 3.
[53] А. Гурло. Барвёнак. М., 1924, стар. 207.

Ня жыць таму, ня мае хто адвагі,
Ня верыць хто ў пабеду сваёй сілы[54].

Ужо закрасавала першая кветка „Барвенак“ (А. Гурло) аднаго з старэйшых маладнякоўцаў, якая адсьвечвае ўсімі пералівамі 15–гадовага змаганьня і шуканьня шчасьця й красы і знаходкаю іх у творчай працы новых дзён, бо ён сам працаўнік і мае мазольныя рукі[55].

Хутка выходзіць у сьвет і маладняцкая проза: „У віры жыцьця“ М. Зарэцкага. Таксама рыхтуе да друку зборнік сваіх апавяданьняў і Кузьма Чорны — пясьняр (у прозе) радасьці жыцьця. Вось агляд гэтых маладняцкіх загонаў і складзе зьмест чарговай задачы.

Цяпер толькі падагулім разгледжанае.

Сучаснае становішча ў разьвіцьці беларускай мастацкай літаратуры характарызуецца наліччам дзьвёх асноўных сіл. Першая — гэта адзіночныя прадстаўнікі кірунку адраджанізму, якія стаяць на раздарожжы „перад будучынаю“ і фактычна твораць толькі завяршэньне слаўнай эпохі ў гісторыі беларускай літаратуры. Другая сіла — сіла колектыўная ў постаці „Маладняка“, якая зьяўляецца адбіткам асноўных дзейных сіл рэволюцыі: пролетарыяту і сялянства. Гэта новая сіла, творачы „рэволюцыю“ ў беларускай літаратуры, мае мэтаімкнённасьць да станаўленьня „мастацкага маладога“ ў кірунку маладнякізму, адпавядаючым рабоча–сялянскай мэтаімкнённасьці да соцыялізму. Гэты новы кірунак на першых сваіх усходах становіцца сынтэзаваньнем здаровых, маючых імкнённасьць да станаўленьня жыцьця, а не яго адмаўленьня, дасягненьняў адраджанізму, з якога вырастае, адмаўляючы гэты апошні і замяняючы сабою, як кірункам шырэйшым і глыбейшым.

Рэшта індывідуальных сіл займае прамежнае становішча між першымі з вялікім нахілам і цягаю ў некаторых да гэтай другой рашаючай сілы.

Уся жыцьцёвасьць гуртуецца вакол насіцеля новага кірунку — „Маладняка“, гэтага зьвяна, праз якое адбываецца ў сучасны момант пераход беларускай літаратуры ў новую паласу свайго разьвіцьця. Так,

Зарунела, зарунела аксамітам...
Рэчкай срэбнай — сонцам залілося...
На палёх, здратованых, прыбітых,
Паглядзі!.. Вясну радзіла восень!..

1925

[54] Сав. Беларусь, № 297 (1294) ад 25 сьнежня 1924 году.
[55] А. Гурло. Барвёнак. М., 1924, стар. 209.

За творчую працу

У нашу рэдакцыю надсылаецца надзвычайна шмат празаічных і паэтычных рукапісаў. Ніколі яшчэ ў Беларусі ня пісалася столькі вершаў, апавяданьняў, малюнкаў, абразкоў і нават драматычных абразкоў, як цяпер. Пішуць ня толькі тыя, што атрымалі якую–небудзь адукацыю праз сярэднія ці іншыя школы, пішуць простыя вясковыя хлопцы. Самы факт гэтага пісаньня сьведчыць пра культурны ўзрост Беларусі, сьведчыць пра тое абуджэньне, якое пранеслася пасьля Кастрычнікаўскай рэвалюцыі па беларускіх загонах і ўзьняло працоўныя масы да культурнага будаўніцтва, да творчасьці культурных каштоўнасьцяў на сваёй роднай мове. Гэта абуджэньне на тых прасторах, дзе, як сказаў адзін беларускі паэта, „сам народ — пясьняр“, паказвае пра стыхійнае імкненьне працоўных мас аўладаць мастацкай літаратурай — гэтым адным з культурных фактараў, сродкам дзеля стварэньня будучай сацыялістычнай культуры. Творчыя сілы працоўных беларускіх мас шырокаю хваляю прабіваюцца ў агульным будаўніцтве і, як адбітак гэтага творчага ўздыму, яны пачынаюць усё з большай і большай імклівасьцю захапляць сабою галіны культурнага будаўніцтва. Першаю з гэтых галін зьяўляецца мастацкая творчасьць, мастацкае слова.

Выпускаючы літаратурную старонку, наша газэта ставіць сваёю задачаю — выяўленьне шырыні і глыбіні творчых сіл працоўных беларускіх мас і выяўленьне іх накіраванасьці і мэтаімкнённасьці.

Рукапісы, што надсылаюцца ў рэдакцыю, часта напісаны літаратурна граматна і гладка, а часта адчуваюцца ў іх яшчэ першыя спробы пяра, нясьмелыя пробы тварыць. Гэты факт ставіць і другую задачу — дапамагчы пачынаючым пісаць знайсьці свой шлях у творчасьці, дапамагчы іхняму разьвіцьцю. Гэта задача ня новая. Старонкі „СБ“ заўсёды былі расчынены для творчасьці працоўных мас. „СБ“ ад першага дню свайго выхаду ў сьвет была тэй кузьняй, у якой гадаваліся, выхоўваліся і загартоўваліся маладыя беларускія пісьменьнікі. Сьведкаю таму — арганізацыя паэтаў і пісьменьнікаў „Маладняк“. Літаратурная старонка павінна зьявіцца паглыбленьнем азначанай задачы.

Адначасна з гэтым пры пераглядзе рукапісаў, якія надсылаюцца ў рэдакцыю, кідаецца ў вочы, што часта і найбольш пішуцца малюнкі з жыцьця пары рэвалюцыйнага змаганьня, апавядаюцца розныя выпадкі з жыцьця сучаснага, пішацца найбольш вершаў з закліканьнямі і — усё гэта блізка пратакольным запісам, агіткам невялікай вартасьці, звычайным адозвам. І часта ў чыста надворных апісаньнях не хапае самага галоўнага, без чаго ня можа быць паэзіі ці мастацкай прозы. Часта ёсьць надворнае „капіраваньне“, а няма ўнутранага сьвету сучаснага жыцьця і яго гэроя–чалавека.

Адгэтуль выплывае перад сучаснай беларускай мастацкай літаратурай, бадай, самая галоўная задача — паказаць сучаснае будзённае жыцьцё з яго гэроямі ня толькі з надворнага боку, але і з унутранага, паказаць яго душу, іначай кажучы, яго ўнутраную існасьць: яго мысьлі, пачуцьці, жаданьні, яго волю і яго накіраванасьці і мэтаімкнённасьць.

Дапамагаць разьвязаньню гэтай задачы і будзе імкнуцца літаратурная старонка нашай газэты.

Нарэшце, усім вядома, якую моц мае мастацкая літаратура як сродак уплывовасьці на масы. Зьмяшчэньнем мастацкіх твораў старонка павінна будзе дасягнуць і гэтай мэты.

Гэтыя задачы будуць разьвязаны, і мэта будзе дасягнута толькі пры аднэй умове, а іменна, калі шырокія працоўныя масы і беларускія пісьменьнікі, як маладыя, так і старыя, возьмуць актыўны ўдзел у супрацоўніцтве ў нашай старонцы.

Будзем спадзявацца, што супольнаю працаю, супольнымі натугамі мы разьвяжам пастаўленыя перад намі жыцьцёвыя задачы.

Супольна за працу!

1925

Шлях „Маладняка“

Да другіх угодкаў працы Ўсебеларускага аб’яднаньня поэтаў і пісьменьнікаў „Маладняк“

Усебеларускае аб'яднаньне поэтаў і пісьменьнікаў „Маладняк» 28 лістапада г. г. сьвяткуе другія ўгодкі свае творчае і грамадзкае працы. Гэта сьвята „Маладняка“ зьяўляецца наогул сьвятам маладой пролетарскай беларускай культуры, якая за апошнія годы хутка й шырока пачала разьвівацца. Дзякуючы дапамозе ў гэтым разьвіцьці савецкай улады і комуністычнай партыі Беларусі беларуская культура ўжо заняла пэўнае месца сярод культур іншых народаў. Беларуская культура ўжо мае такія дасягненьні, якія выяўляюць сабою каштоўнасьць у агульналюдзкім абхваце. Ёю ўжо цікавяцца ня толькі як этнографічным матэрыялам, а як каштоўным продуктам творчасьці абуджаных і вызваленых нацыянальна і соцыяльна раней прыгнечаных і забітых сіл працоўнага беларускага народу. Так, дасягненьні беларускага мастацтва дэмонструюцца сёлета ўжо на міжнароднай мастацкай выстаўцы, якая адбываецца ў Парыжы (Францыя). У 1923 г. на Ўсесаюзнай сельскагаспадарчай выстаўцы Беларусь таксама паказвала народам Саюзу свае дасягненьні ў галіне матэрыяльнай культуры. Усё гэта кажа, што беларуская культура ўзрастае і квітнее. А гэта значыць, што мы йдзем з кожным крокам наперад у разьвіцьці свае нацыянальнае культуры, усё больш і больш надбліжаемся да будучай агульналюдзкой культуры, культуры соцыялістычнай.

І вось цікава адзначыць, якую–ж ролю і якое месца займае „Маладняк“ у разьвіцьці беларускай культуры, а цераз гэта і культуры соцыялістычнай. Што зрабіў „Маладняк“ дзеля гэтага разьвіцьця за два гады свайго існаваньня?

Каб адказаць на гэтыя пытаньні, паглядзім, які шлях прашоў „Маладняк“ за гэтыя гады. Новыя грамадзка–політычныя ўмовы, якія ўтварыліся пасьля спыненьня грамадзянскай вайны, высунулі і новую задачу перад рабоча–сялянскай клясай, а іменна: задачу аўладаньня культурай. Дзеля гэтага патрэбна было зьбіраньне і аб’яднаньне культурных сіл. І вось першым такім аб’яднаньнем і зьявіўся „Маладняк“, аб’яднаньне маладых беларускіх поэтаў і пісьменьнікаў, якое залажылася 28 лістапада 1923 году ў складзе 6 асоб. Але гэтымі–ж асобамі ня вычэрпваліся ўсе творчыя сілы, якія ўзьнімаліся на ніву культурнага будаўніцтва з працоўных гушчаў. І вось „Маладняк“ ставіць перад сабою задачу сабраць і аб’яднаць усе культурныя пісьменьніцкія беларускія сілы. Першы год яго існаваньня і праходзіць пад сьцягам гэтага зьбіраньня і аб’яднаньня. Што задача гэта была насьпеўшая і жыцьцёвая, сьведчыць хуткі колькасны ўзрост „Маладняка“. Адна за аднэй у першы–ж год засноўваюцца маладнякоўскія філіі ў акруговых гарадох, і ўжо да канца першага году „Маладняк“ мае свае філіі ўва ўсіх акруговых гарадох Беларусі плюс да гэтага філію ў Маскве і Гомлі.

Так прашоў год. Сілы сабраны. „Маладняк“ з 6 асоб вырас да 500. Апроч таго, пачынаюць закладацца студыі (Менскі пэдтэхнікум, Магілёў) і гурткі (Калініншчына) „Маладняка“. Гэта ўсё ставіць перад „Маладняком“ новыя задачы. Па–першае, трэба гэты ўзрост улажыць у пэўныя організацыйныя формы, трэба організацыйна аформіць „Маладняк». Па–другое, трэба выхавацца, вывучыцца і загартавацца дзеля творчай працы. Нарэшце, трэцяе, трэба–ж і тварыць, трэба–ж разьвіваць беларускую культуру, прынамсі ў першую голаў — прыгожае пісьменства.

І вось другі год працы „Маладняка“ праходзіць пад гаслам выкананьня гэтых задач. Ён падзяляецца як–бы на два кругабегі. Першы вызначаецца працай па організацыйным афармленьні. Утвараецца ЦБ „Маладняка“, выпрацоўваецца статут організацыі, склікаецца пленум „Маладняка“, які і зацьвярджае організацыйнае афармленьне і вызначае шлях надалей. Пасьля пленуму робіцца афармленьне і ўсіх філій, пераглядаецца іх склад, абіраюцца сталыя бюро іх. У выніку гэтай організацыйнай працы аб’яднаньне стала моцным і адналітым. Другі–ж кругабег апошняга году, а іменна, так з мая месяца гэтага году і да сёньняшняга дня, праходзіць пад сьцягам творчай працы. Маладнякоўцы садзяцца за вучобу і за сталую творчасьць. Вынікам гэтай працы зьяўляецца выхад у сьвет кніжніцы „Маладняка“, а таксама выданьне Б.Д.В. зборнікаў асобных маладнякоўцаў. Зазначым тут на выхад твораў Дубоўкі, Чарота, Кузьмы Чорнага, Язэпа Пушчы, М. Зарэцкага, Крапівы і інш. Выхад у сьвет іх твораў зьяўляецца найлепшай сьведкай якаснага ўзросту „Маладняка“, а таксама сьведкаю ўзросту беларускай культуры.

Вось той шлях, які пройдзены „Маладняком“ за 2 гады свайго існаваньня. Але, кажучы аб гэтым шляху, неабходна яшчэ сказаць пра адзін бок працы „Маладняка“, неразрыўна зьвязаны наогул з усёй творчай і організацыйнай яго працай. Гэта — грамадзкая праца. „Маладняк“ добра ведае, што для падняцьця беларускай культуры, для яе разьвіцьця неабходна, каб масы таксама не адставалі, неабходна, каб масы былі культурна пісьменнымі. Вось таму „Маладняк“ і злучае ў сабе з творчаю працаю працу грамадзкую. Гэта задача разьвязвалася выездамі маладнякоўцаў на акругі, уладжваньнем выступленьняў у рабочых і сялянскіх клюбах, організацыяй маладнякоўскіх вечароў. Такіх выступленьняў наогул „Маладняком“ зроблена звыш 300 за два гады свайго існаваньня.

Вось праца „Маладняка“. Яна паказвае, што „Маладняк“ адыгрывае вялікую ролю і займае адно з першых месц у разьвіцьці беларускай культуры. Для яе разьвіцьця 2 гады працы „Маладняка“ зрабілі надзвычайна шмат, але яшчэ больш засталося зрабіць. Трэба паглыбляць той шлях, па якім ішоў „Маладняк“ два гады, каб узьняць беларускую культуру на ўзровень іншых народаў. Дзеля гэтага трэба паглыбіць працу ня толькі ў галіне беларускай літаратуры, але і ў галіне беларускіх мастацтваў. Заснаваньне ў „Маладняку“ мастацкіх сэкцый паказвае, што й гэтыя галіны беларускай культуры ўжо заяўляюць аб сабе і патрабуюць для сябе належнай увагі і разьвітку.

Будзем спадзявацца, што трэці год „Маладняка“ пройдзе пад гаслам паглыбленьня творчай працы маладнякоўцаў і організацыйнага афармленьня іншых (мастацкіх) галін маладой беларускай культуры.

1925

Крапіва. — *Крапіва.* Дзяржаўнае Выдавецтва Беларусі. — Менск, 1925 г. стр. 143. Цана 85 кап.

Не цягнусь я за Чаротам
І Купале не раўня, —

так рэкамэндуецца Крапіва, і далей:

Хто сустрэўся раз са мною,
Дакрануўся раз ці два,
Дык той ведае ўжо, хто я:
Я — пякучка–крапіва.

І вось, калі перачытваеш зборнік вершаў „Крапіва“, то пераконваешся, што Крапіва ня марная трава ў мастацкім агародзе, як гэта заяўляе сам аўтар, а іменна пякучка, і пякучка вострая, а разам з тым і мастацкая.

У гэты зборнік увайшлі гумарыстычныя і сатырычныя вершы Крапівы ад пачатку 1922 г. і да 1925 г. і фактычна зьяўляюцца „гісторыяй“ дакрананьня самых разнастайных зьяваў, падзеяў, асобаў і рэчаў да „пякучкі Крапівы“ ў гэты пэрыяд. У гэтай гісторыі знайшлі сабе адбітак і палітычныя падзеі, і барацьба з рэлігійным дурманам, і будаўніцтва новага пабыту, і пытаньні нацыянальныя, і розныя плямы як у побыце, так і працы, і справы мастацкія, і г. д., і г. д.

І гэта разнастайнасьць тэмаў асабліва кідаецца адразу ў вочы, бо аўтар не групаваў сваіх вершаў па пэўных нізках, а даў іх у хронолёгічным парадку, у парадку іх напісаньня. Праўда, некаторыя вершы, як водгук адцьвіўшых ужо падзеяў і зьяваў, губляюць сваю сьвежасьць. Але, з другога боку, дзякуючы тым тлумачэньням, якія дадзены аўтарам да такіх вершаў, перад намі ўсплываюць у памяці такія палітычныя падзеі, як гэнуэская, гаагская, лёзанская канфэрэнцыі і іншыя ўва ўсім іх пераліцованым выглядзе, і праз сіта сьмеху ажывае ў памяці ўся веліч тэй барацьбы, якая вялася працоўнымі ў гэты пэрыяд.

Апроч таго, зборнік Крапівы адкрывае перад намі адзін з куткоў свае душы, а цераз гэта і душы беларускай наогул, куток здаровага сьмеху, праз прызму якога ўсякая зьява адмоўнага корчыцца ад свае адмоўнасьці і цераз гэта сама выклікае да жыцьця новыя прылівы энэргіі, энтузіязму і імклівасьці да станоўчага.

Дзякуючы гэтай існасьці Крапіва ня піша так, каб яго вершы маглі чытаць „толькі аматары“. Гэта творчасьць для масаў самых шырокіх і нават больш, я сказаў–бы, гэта вершы масавыя — сатыра і гумар рабочых і сялян. Як трыбун іх Крапіва ў гэтым зборніку выяўляе і погляды іх на мастацтва, якія зводзяцца галоўным чынам да таго, каб „вобразам ня быў згвалчаны зьмест“, каб ня было пустых або голых формаў (вершы „Ці то — здольны пясьняр“, „Нібы сатыра на „Нібы поэму — гвалт над формаю“ і інш.).

Зборнік выдадзены добра і прыгожа, і для селяніна і рабочага, асабліва для моладзі, зьявіцца той кніжкай, якая праз выкліканьне сьмеху дае адначасна і адпачынак духоўны і абуджае новыя сілы да працы над будаваньнем лепшага жыцьця.

1925

З далін на ўзвышшы

(Некалькі вобразаў з бытнасьці, рэалізаванай у беларускай поэзіі)

Але хто заглянуў у чужыя грудзі
І паняў хто шчыра той агонь і мора,
Што гарыць, бушуе і аб чым гавора?
Янка Купала.

К тым, каго жыцьцё зациснула глыбока
Уніз, у норы падзямельныя пад Вамі,
Вы, панове, хоць і бачыце далёка,
Заглянеце ў душы–студні са сьлязамі.
Максім Багдановіч.

Ці–ж я буду скардзіцца на крыўду:
у душы поэта — чорт зламае карак.
Уладзімер Дубоўка.

Заглянуць у „чужыя грудзі“, заглянуць у „студні са сьлязамі“, зразумець душу вялікага поэты — гэта значыць угледзець гарэньне і бушаваньне „агню і мора“, угледзець „пуцяводныя зоркі“ і пазнаць тыя куткі, кажучы словамі Купалы, „неразгаданага быту“, якія пазнаў поэта шляхам, і сваіх, і чужых, душэўных вопытаў, шляхам душэўнай практыкі і сучасных поэтаў, і мінулых пакаленьняў. Заглянуць у душу поэты — гэта значыць заглянуць у лябораторыю інтуіцыйнага пазнаньня сьвету, гэта значыць і ўгледзець вобраз сьвету, здабыты поэтам шляхам практыкі тонкіх і прасячных яго адчуваньняў.

Чалавек навукі, каб пазнаць сьвет, каб дасьледваць зьявы гэтага сьвету, будуе адмысловую дасьледчую лябораторыю, у якой і робіць экспэрымэнты і досьледы над відомымі і нявідомымі зьявамі сьвету. Лябораторыя чалавека навукі знаходзіцца па–за межамі яго „я“, таксама, як па–за ім самым знаходзіцца і матэрыял, і сродкі яго навуковых досьледаў і экспэрымэнтаў. Для поэты–ж, як і наогул для мастака, лябораторыяй зьяўляецца душа і сэрца людзкое. Сваю душу, сваё сэрца ён ператварае на дасьледчую лябораторыю людзкога пазнаньня. У гэтай лябораторыі поэта пазнае сьвет таксама, як і чалавек навукі, шляхам вопытаў і экспэрымэнтаў. Уся розьніца ў матэрыяле, якім опэруюць і дасьледчыкі, і поэта. Для першага матэрыялам зьяўляюцца рэчы і іх адносіны, а для другога адчуваньні, выкліканыя гэтымі рэчамі і адносінамі ў людзкой псыхіцы, а таксама вынікі практыкі ў гэтых адносінах мінулых пакаленьняў.

Чалавек навукі здабытыя пазнаньні ад лябораторных досьледаў рэалізуе і об'ектывуе ў форме тэй ці іншай навуковай сыстэмы і, такім чынам, робіць сваю практыку годнасьцю навукі, якую нацыя, а цераз яе і ўсё чалавецтва, ужо выкарыстоўвае для практычнага разьвязаньня паўстаўшых перад ім жыцьцёвых задач. Гэта таксама рэалізуе і об'ектывуе здабыткі душэўных экспэрымэнтаў, толькі ў зусім інакшай форме, а іменна: у форме мастацтва, у форме поэзіі, у форме мастацкай літаратуры. Гэта форма і яе характар вызначаюцца характарам самога матэрыялу, якім опэруе

поэта ці наогул мастак. Такім чынам, і поэта свой вопыт душэўны цераз мастацтва робіць годнасьцю нацыі, а цераз яе і ўсяго чалавецтва. Гэты вопыт, стаўшы цераз форму мастацтва об'ектам, які выклікае тыя ці іншыя адчуваньні ў чалавека, робіцца пэўнай цаны каштоўнасьцю, калі ў аснове яго ляжыць сапраўды душэўная практыка, калі сапраўды ён сабою адчыняе перад чалавекам нявычарпаную крыніцу для далейшага яго разьвіцьця і поступу, калі ў ім сапраўды гарыць агонь, бушуе мора і сьвецяць пуцяводныя зоркі для разьвязаньня пастаўленых жыцьцём задач перад нацыяй або наогул перад усім чалавецтвам. Адгэтуль, заглянуць у душу поэты — гэта значыць яшчэ пазнаць і тыя спосабы, якімі карыстаўся поэта ў сваёй лябораторыі пры дасьледваньні таго ці іншага кутка „неразгаданага быту", а пазнаўшы, зрабіць адпаведныя практычныя вывады.

Але ня ўсякая поэзія ёсьць поэзія, і ня ўсякі мастацкі об'ект зьяўляецца формаю рэалізацыі душэўнага вопыту. У штодзённым жыцьці мы часта натыкаемся на такія мастацкія об'екты, якія ня толькі не зьяўляюцца формаю рэалізацыі душэўнага вопыту тварца, але, наадварот, прадстаўляюць сабою толькі кару, якою прыкрываецца душэўная пустата або спарахнелае дуплё. І часта гэта кара разуквечана па апошнім слове тэхнікі, часта пераліваецца залатымі фарбамі, часта ўся ўвешана званочкамі, але кара і застаецца карою. І калі бліжэй падыдзеш да такога рода мастацкага об'екту і кранеш яго, то пачуеш ня звон, а пустое бразгатаньне або глухія гукі нутраное пустаты, і пазнаеш тады, чалавек, што за карою толькі дуплё. Добра яшчэ, калі часамі гэта кара тоўстая і моцная, тады адходзіш ад яе з надзеяй, што яна яшчэ можа спатрэбіцца, што можа знойдзецца якая птушка, якая саўе сабе хоць–бы гняздо за ёю і скарыстае гэта дуплё. А бывае–ж часта і так, што дакранешся да такой кары, а яна ўся і рассыпаецца, як картачны домік. Гора такой поэзіі, бо калі ты творыш кару, а душы свае не ўкладаеш — мёртва твая поэзія. І колькі–б ты не чапляў на кару званочкаў, не званіць яны будуць, а толькі бражджаць, калі за карою няма сэрца. І ў якія–б не разуквечваў дарагія і бліскучыя фарбы свае кары, калі няма за карою жывога агню твайго сэрца, не сьвяціць яны будуць, а толькі блішчэць халодным бляскам і тускнець пустатою.

Душа і сэрца, вопыт чалавечага „я" — вось тое галоўнае, без чаго ня можа быць ні вялікага поэты, ні сапраўднага мастацтва. Не карою, хоць–бы і залацістаю, акрываючай пустое дуплё павінна быць поэзія, а формаю рэалізацыі, формаю об'ектывізацыі душэўнага вопыту і інтуіцыйнага пазнаньня сьвету, формаю ажыцьцяўленьня поўнагучнасьці, самой паўнаты, шырыні і глыбіні ўнутранага сьвету чалавека, чалавечага „я". Гісторыя кажа, што такім мастацкім творам забясьпечана няўміручасьць, бо яны ў сабе крыюць нявычэрпную жыцьцёвасьць. Такія творы ня старацца, яны заўсёды „маладыя". Зьмяняюцца формы жыцьця, але не зьмяняецца яго існасьць. Няма граніц таму, што ёсьць, а таму ня можа быць граніц і імкненьню чалавека пазнаць гэтае „ёсьць". І сапраўдны поэта, вялікі поэта сваёю творчасьцю як–бы апавядае сьвету пра той вобраз гэтага „ёсьць", які пазнаны ім шляхам душэўнага вопыту, які адкрыўся яму ў яго тонкіх адчуваньнях існага. Не заглянуўшы ў гэты сьвет, не пазнаўшы яго пуцяводных зорак і не зразумеўшы „аб чым ён гавора", нельга йсьці далей, нельга ўзьняцца вышэй і ўгледзець новае кола „неразгаданага быту". Такі ўжо шлях чалавечага разьвіцьця. Каб узьнімацца ў высь, неабходна спускацца і ў даліны. У праціўным выпадку будзе ня рух наперад, а таптаньне на адным месцы ды таўчэньне вады ў ступе — будзе кара, а за карою дуплё.

А што–ж, — калі нас спытаюць, — беларуская мастацкая літаратура, якава яна? Ці зьяўляецца яна формаю об'ектывізацыі эмоцыянальнага пазнаньня сьвету, здабытага вопытам беларускай душы? А як і якімі шляхамі йдзе беларуская творчасьць, ці ёсьць перад ёю вяршыны, ці ўзьнімаецца яна да іх? А што ў сучасны момант, ці

разьвіваецца яна йдучы наперад, ці толькі топчацца на адным месцы? Ці бачаць сучасныя яе прадстаўнікі вяршыну, на якую павінна ўзыйсьці беларуская літаратура сёньня? На такія пытаньні можна сьмела і шчыра адказаць сёньня–ж: так, усё гэта ёсьць, а таксама ёсьць і трэскі на хвалях. Мінулае нашай літаратуры — гэта ажыцьцяўленьне багатага вопыту беларускай душы, які яна здабывала ў змаганьні за сваё вызваленьне і разьняволенье ад розных насланых пут, хоць–бы, скажам такіх, што называліся чужымі людзьмі такімі назвамі, як „мужык“, „хлоп“, „быдла“ і інш. Беларуская літаратура ў мінулым узьнімалася ўверх іменна шляхамі гэтых вопытаў, і ў сучасны момант сярод яе прадстаўнікоў ёсьць сапраўдныя і вялікія поэты і пісьменьнікі, якія ў сваіх творчых лябораторыях, сынтэзуючы вопыты сваіх папярэднікаў („прыспускаюцца ў даліны“) і робячы адпаведныя з іх вывады, узьнімаюцца вышай і адкрываюць новыя вобразы існага. Пра гэта шуміць нам сёньня „Трысьцё“, пра гэта нам сёньня звоніць яго песьня[1]. У звоне гэтай песьні чуецца адказ на пытаньне, якое так трывожыла Янку Купалу, калі ён казаў „і паняў хто шчыра той агонь і мора, што гарыць, бушуе і аб чым гавора“. А калі глянеш у само трысьцё, угледзіш тыя пуцяводныя зоркі ў студні са сьлязамі, пра якія казаў Максім Багдановіч. І радасьцю сэрца хвалюецца, калі бачыш, што беларуская літаратура ў хвалях сучаснасьці мае свае вяршыны і ўзьнімаецца да іх з даліны сынтэзаваньня вопытаў мінулага, каб адкрыць новыя вобразы існага.

Падыйдзі да трысьця, што ля рэчкі шуміць, і ты адчуеш і ўгледзіш гэтыя новыя вобразы, але, каб іх зразумець, трэба перад гэтым прайсьці па лябораторыях творчых даліны мінулага, трэба пазнаць здабыткі вопытаў ужо пройдзенага шляху беларускай літаратуры. У нас–жа ў адносінах ускрыцьця і пазнаньня здабыткаў мінулага так мала зроблена, калі не сказаць — нічога, што зусім ня дзіва пачуць ад падышоўшага слухаць трысьцё такі сказ, як „у душы поэта — чорт зламае карак“. Поэта гэта перададчуў, калі папераджае падышоўшага: „Ці–ж я буду скардзіцца на крыўду“... Так, зусім ня тая пара, каб скардзіцца і нават не шкадаваць — марна сілы траціць, а пара ўпартай працы. Сьцісьні жаль свой і скаргу ды адкінь іх як непатрэбнае, а бярыся за працу і працуй, і працуй, покуль сілы хваціць — такі просіцца на вусны вывад, калі чуеш шмат ад каго: „у душы поэта — чорт зламае карак“.

Я слухаў сёньня „Трысьцё“, і перад маімі вачыма паўстаў новы вобраз існага, вобраз у тэй поўнасьці, у якой яго здабыў поэта Ўладзімер Дубоўка з свайго душэўнага вопыту. Але тут я ня буду казаць пра гэты вобраз у яго цэльнасьці, ня буду казаць і пра шырыню і глыбіню яго паўнаты. Я хачу тут крануць адну з яго старон — гэта сынтэтычнасьць яго ў адносінах да здабыткаў мінулага ў беларускай літаратуры, як яна праявілася ў душэўным вопыце Ўл. Дубоўкі над існасьцю і граніцамі валявых магчымасьцяй чалавечага „я“. Поруч–жа з гэтым я хачу ўскрыць вопыты з даўнай вобласьці ў папярэдняй поэзіі, у поэзіі мінулага, каб паказаць адначасна тую глыбіню, якая рэалізавана песьнярамі ў беларускай поэзіі. Гэтыя вопыты ажыцьцёўлены ва ўмоўных формах выразаў і рэалізаваны ў вершах, характэрнаю адзнакаю якіх зьяўляецца ўмоўнасьць. Самы вопыты рабіліся ў такіх формах, як „хацела–б быць“, „каб я быў“, „эх, як я–б хацеў“.

Першы вопыт быў зроблены Цёткаю (А. Пашкевіч) і об’ектывіраны ў вершы „Я хацела–б“... Цётка кажа: „хацела–б быць зярном пшаніцы“, потым: „хацела–б быць я рэчкай быстрай“... і ўрэшце: „або ветрам абярнуся“. Тут Цётка разьвівае клубок сваіх жаданьняў ва ўмоўнай форме. Яна нібы сама сабе кажа: каб я магла стацца зярном, рэчкай або абярнуцца ветрам, я–б хацела імі быць; з тымі магчымасьцямі, якія заложаны ў зерні, рэчцы і ветры, я–б здолела ня толькі разгарнуць свае жаданьні

[1] Уладзімер Дубоўка. Трысьцё. Вершы. Менск, 1925 г.

ўшыркі (узрасьці на ніве вёскі, рэчкаю абегчы край свой, дзе напаіць, а дзе — скупаць, украсьці сонца і г. д.), але–б ператварыла іх у дзейнасьць; толькі–ж я не магу імі стацца, не магу выскачыць з рамак чалавечых магчымасьцяй, ды гэта і супроць прыроды, значыць, ня варта дарма і хацець. Выходзіць так, нібы Цётка сама сябе пытае — ну што карысьці з таго, што я хацела–б быць і тым, і тым, зрабіць і тое, і другое, гэта не ў магчымасьцях чалавека, а раз так, то ці варта дарэмна траціць энэргію на нязбытачныя жаданьні, ці варта нават так хацець. Такі сэнс умоўнай формы: „хацела–б быць“. Вось чаму Цётка пасьля пералічэньня і выяўленьня шырыні магчымых жаданьняў ставіць клічнік і недаказ, тым самым надаючы магчымасьць другому рабіць адпаведныя вывады.

З другога боку, гэтым выяўленьнем магчымых жаданьняў Цётка паказала, што існасьць жаданьняў чалавека не абмяжоўваецца рамкамі чалавечых магчымасьцяй, што яны за іх куды шырэй, але гэта ня значыць, што чалавек павінен даваць ім волю бескарысна разьвівацца і адбіраць яго сілы і энэргію на гэта разьвіваньне, хоць–бы гэта было разьвіваньнем самых добрачынных жаданьняў. Праўда, Цётка нічога пра гэта ня кажа ў вершы, але гэта яе ўнутраны вопыт, і яна дала магчымасьць яго пазнаць праз форму яго рэалізацыі („хацела–б быць...“ і недаказ). Цётка гэтым вопытам пазнала, што лепш разьвіваць свае жаданьні ў рамках чалавечых магчымасьцяй, якія ў сілах ператварыць гэтыя жаданьні ў дзейнасьць і дзейснасьць. У праціўным вьшадку будзе разрыў між жаданьнямі (марамі) і дзейснасьцю і, як вынік гэтага разрыву, — туга і сум („...так абняціся з зямлёю, каб нас ніхто разьняць ня мог!..“).

Апроч таго, з гэтага вершу вось яшчэ якая адсьвечваецца старана душэўнага вопыту Цёткі. Яна кажа, што, будучы зернем пшаніцы і рэчкай быстраю, яна–б служыла волі ўбогай вёскі і роднага краю („даць хлеб смачнейшы трошкі“, „больш сьвету людзям даць“, „родны край усюды сьпіць“ і г. д.). Чаму так кажа Цётка, чаму ў яе зьяўляюцца такія жаданьні? Хіба зьявы прыроды, якімі–б яна хацела быць, ня служаць чалавеку? Выходзіць, што не, іначай няма адкуль зьяўляцца падобным жаданьням. Калі–б была яна гэтымі зьявамі, яна–б выявіла іх магчымасьці, карысныя для чалавека. Значыць, у даных зьявах ёсьць і карыснае і некарыснае для чалавека, і Цётка сваім душэўным вопытам адчувае пераважнасьць выяўленьня некарыснага для людзей. Зьявы прыроды, самыя блізкія чалавеку, яшчэ не на службе ў яго; не жаданьні і воля чалавека кіруе імі сабе на спажытак, а наадварот, яго воля знаходзіцца пад уладаю прыроды. І Цётка як–бы кажа: „вось гляньце, каб я была пшаніцаю і рэчкаю, колькі–б я прынесла чалавеку карысьці і тым самым у чалавечае жыцьцё ўліла–б хоць каплю шчасьця, долі“. Гэта значыць, што шчасьце і доля чалавека можа быць у яго–ж руках, калі ён прасякне і пазнае магчымасьці прыроды ды скарыстае іх у сваіх інтарэсах. Такім чынам, Цётка пазнае шырыню магчымасьцяй чалавека і яго сілы. Сілы чалавека, а тым больш вёскі і народу, вялікі, калі яны ня трацяцца на жаданьні, якія выходзяць з рамак чалавечых магчымасьцяй ператвараць іх у дзейснасьць, а наадварот, накіроўваюцца на пазнаньне акольнага жыцьця, на пазнаньне прыроды і на інш. парадкаваньне іх магчымасьцяй волі чалавека. Шчасьце і доля залежыць ад самога чалавека, самой вёскі, самога краю.

Але Цётка ў вершы „Я хацела–б“ ня спыняецца на вопыце над жаданьнямі. Яна, пазнаўшы іх марнасьць па–за рамкамі чалавечых магчымасьцяй ператвараць іх у дзейнасьць і дзейснасьць, робіць яшчэ адзін вопыт, які выклікае пры рэалізацыі яго ў вершы нават зьмену рытму самога вершу. Калі перш Цётка казала: „Хацела–б быць зярнём пшаніцы“..., „хацела–б быць я рэчкай быстрай“, то потым яна кажа: „Або ветрам абярнуся, ды над сьветам палячу“... Тут яна як–бы ўспамінае народную веру ў магчымасьць раптоўнага абарачэньня чалавека ў тое, што ён захоча, і сілаю свайго адчуваньня недарэчнасьці гэтай веры яна безашчадна яе разьвенчвае ў сваім

душэўным вопыце. Цётка бачыць, што „ў нас цёмна, край наш хмурны, як замёршы, людзі сьпяць“, бачыць народнае маўчаньне, і яна як–бы ставіць пытаньне: калі ты верыш у магчымасьці абарачэньня, то чаму–ж ты, край наш хмурны, ня думаеш нават захацець, каб у той–жа момант і абярнуцца ў край сьветлы, каб у той–жа момант абудзіцца для новага жыцьця? Ты ня можаш, значыць, вера гэта бязмоцна, значыць, сілы, што йдуць на гэту веру, прападаюць дарэмна? І гэта так, бо даная вера выходзіць за граніцы людзкіх магчымасьцяй. І зноў просіцца пытаньне — ці ня лепш гэтыя сілы накіраваць на веру ў самога сябе ды на ператварэньне магчымасьцяй, зьмешчаных у граніцах чалавека і народу, у дзейнасьць і дзейснасьць? Сама вера ў абарачэньне — гэта вынік разрыву жаданьняў магчымага і дзейснасьці. І Цётка паказвае гэта на сваім душэўным вопыце. Яна ў другой частцы разглядаемага вершу як–бы кажа: ну, умовімся, што я абярнуся ветрам і буду кружыцца, віцца, біцца, ламаць хаты, нават скаргу „ў зьвёзды здам“, нават буду іх „на суд зваць“, ну, што з гэтага выйдзе?

Цётка абрывае верш недаказам. Наадварот, яна, каб стала ветрам, дык зорам занесла–б такую скаргу: „я там віўся, я там біўся, я ім хаты паламаў, але ўсё–ж я не дабіўся, каб народ свой голас даў!..“ Што гэта знача, ці ня тое, што ні вецер, ні зоры тут ня прычынцы, што доля як чалавека, так і народу ў ім самім, а калі яе няма, то толькі таму, што сілы свае чалавек ці народ скіраваў ня ў той бок, што ён іх рэалізаваў у жаданьнях–марах або веры ў павіннае і магчымае, адарваных ад зямлі, ад дзейснасьці? Не дарма–ж Цётка абрывае недаказам верш і ня кажа, ці паслухалі–б зоры яе скаргі, ці зышлі–б яны на суд. Яна ведае, што падобныя жаданьні і падобная вера зусім бескарысны, яны нясуць толькі да разрыву чалавека з дзейснасьцю і дзейнасьцю. Таму і ня кажа Цётка ці зышлі–б зоры на суд, і тым самым як–бы констатуе, што сьвет ад гэтых мараў ня зьменіцца, якім быў, такім і будзе, прырода сама па сабе ня прычынец людзкіх адносін. У прыроды ёсьць свае магчымасьці, у чалавека — свае. Усе яны разьмяркованы ў пэўных граніцах. І шчасьце чалавека ў адпаведнасьці жаданьняў яго магчымасьцям, у роўнаважнасьці між імі. Існасьць–жа магчымасьцяй у сіле дзейнасьці чалавека, якая зьмяшчаецца ў ім самым да ў пазнаньні і падпарадкаваньні сваёй волі магчымасьцяй прыроды. Такі вопыт Цёткі, рэалізаваны ў вершы „Я хацела–б“. Так, Цётка кажа „хацела–б быць“ і тым, і тым, але ня кажа, што яна „хоча быць“ ім. Як відаць, яе жаданьні рэальны і ня выходзяць з меж чалавечых магчымасьцяй ператвараць гэтыя жаданьні ў дзейснасьць; яна бачыць асалоду ў межах рэальнасьці і ёй няма патрэбы гнацца за асалодаю ў сьвет нерэальны; яе краса і асалода ў дзейнасьці, у ператварэньні магчымасьцяй свайго „я“ ў рэальнасьць.

І вось, калі слухаеш песьню „Трысьця“ і чуеш такія словы, як „хай спрунжыняцца мускулаў пасмы, апранаецца зірк твой стальлю“, то і думаецца, ці не перадчуваньне гэта вопыту Цёткі і вопытаў ёй падобных, і ці ня той гэта вывад, які з лёгічнай неабходнасьцю выплывае з падобных вопытаў. Каб–жа лепей зразумець, чаму высока ўзносіцца сіла чалавека і цьвёрдасьць погляду яго і чаму жаданьні скіроўваюцца ў бок яшчэ большага ўзмацненьня гэтай сілы і сталёвасьці погляду, трэба ўспомніць вопыт Якуба Коласа, які рэалізаваны ў вершы бяз назвы „эх, як я–б хацеў“...[2] Гэта іменна вопыт ацэнкі рэальных жаданьняў, вопыт пазнаньня ўсёй каштоўнасьці, красы і асалоды ператварэньня рэальных жаданьняў у дзейнасьць і дзейснасьць. „Эх, як я–б хацеў па палёх прайсьцісь і ўпіцца іх пахам, росамі!“ — кажа Якуб Колас і далей, ужо адкідаючы „эх, як“, ён сноуе свае жаданьні так: „Я хацеў–бы знаць, як аплаціцца праца трудная рук мазолістых, як багаты рост ярыны у палёх...“ і г. д. І

[2] Я. Колас. Водгульле, стар. 8.

просіцца пытаньне, чаму Колас кажа: „эх, як–б хацеў“; няўжо ў чалавека бывае такое становішча, што нават і хацець нельга, ня дзівячыся ўжо з таго становішча, калі нельга жаданьні рэалізаваць у дзейснасьць? А яно, аказваецца, бывае. Я. Колас сам адказвае на гэта пытаньне. „Толькі–ж мне няма сьветлай волечкі, і з турмы ніяк мне ня вырвацца!“ Вось становішча, калі чалавек ня ўласьцен над сабою, а значыць, і над сваімі жаданьнямі. Гэта становішча, калі чужая воля ўрываецца ў душу чалавека і там пачынае наводзіць свае парадкі, пачынае выціскаць усе яго ўласныя магчымасьці стаўляньнем у душы розных платоў і загародак ды межаваньнем яе на „гэта можна, а гэта не“. У такі вось момант і пазнае чалавек цану рэальных жаданьняў, тых жаданьняў, якія льга ператварыць у дзейнасьць, словам, рэалізаваць. І сапраўды, гэта так. Колас, дапусьціўшы магчымасьць прахаджэньня на палёх, зусім не ляціць ад іх у нязьведаную даль і зусім ня думае нават цешыцца жаданьнямі пазамежнага, наадварот, ён кажа, што хацеў–бы знаць, як аплаціцца праца, як багаты рост ярыны, пра што думае мужык–рольнік і г. д. Коласу міла вось гэта блізкае, рэальнае і магчымае ня толькі ў жаданьнях, але й дасягненьнях, — так адкрываецца ў яго душэўным вопыце каштоўнасьць жаданьняў, якія роўнаважны чалавечым магчымасьцям, так адкрываецца і краса, і асалода іх, якая крыецца ў ператварэньні жаданьняў у дзейнасьць і дзейснасьць. Вось чаму Я. Колас кажа: „эх, як я–б хацеў...“. Ён як–бы баіцца нават захацеці, баіцца разрыву жаданьняў з магчымасьцямі. Але ў становішчы нявольнага гэты разрыў няўхільны, і туга, як плод гэтага разрыву, знаходзіць сваё выйсьце ў песьні, як той магчымасьці, на якую не лягла яшчэ рука чужой волі.

Такім чынам, з вопытаў Цёткі і Я. Коласа мы пазнаем шырыню і разгон жаданьняў чалавека і бачым ацэнку іх. У вопыце Цёткі бачым асуджэньне жаданьняў, якія цягнуць чалавека да разрыву з дзейнасьцю, пераступаючы межы магчымасьцяй, а ў вопыце Коласа — замілаваньне да жаданьняў рэальнага і дзейснага парадку. Адначасна і Цётка, і Я. Колас бачаць красу і адчуваюць асалоду яе ў рэалізацыі жаданьняў магчымага. Поруч з гэтым яны ў сваіх вопытах адкрываюць адзін з куткоў таго „ёсьць“, якое зьмяшчаецца ў чалавеку, а іменна яго імкнённасьць тварыць добрае, станоўчае для роднага краю і яго людзей працы, пры гэтым ёсьць намёк на існаваньне і чужой волі. Поўны–ж вобраз данай імкнённасьці з устанаўленьнем тэй сутнасьці жыцьця, якою абумоўліваецца гэта імкнённасьць, адкрывае сваім душэўным вопытам Янка Купала ў вершы „Каб я князем быў“[3]. І калі Цётка і Я. Колас гэты куток чалавечага „ёсьць“ выявілі ў яго як–бы пасыўным стане, на што паказвае форма „хацела–б“ і „хацеў–бы“, то Купала яго адкрывае ў актыўным, таму і форма ў яго інакшая: „каб я быў, дык я–б зрабіў“.

Янка Купала кажа: „каб я князем быў уладарным гэтых ніў і хат, — быў–бы князем гаспадарным, вёў–бы добры лад...“ і гэтак далей: „каб я сонцам залацістым плаваў над зямлёю, — быў–бы сонейкам вячыстым летам і зімою... асьвятляў–бы ўсе дарогі ў ночы і у дзень... раскаліў–бы ўсе на сьвеце путы–ланцугі“. Далей: „каб я рэчкай быў міжгорнай на зямлі маёй, быў–бы рэчкай жыватворнай для старонкі ўсёй... на засушаныя кветкі клаўся–бы расой...“ Урэшце, „каб я птушкай быў крылатай, пець і лётаць мог, быў–бы птушкай не заклятай... а на крыльлях нашу думку к богу–бы панёс, крыўду... — ведзьму нашых межаў — беднату і цьму, ўсё–б папраўдзе, як належа, вылічыў яму...“ Зьвярнеце ўвагу, Купала кажа, што каб быў я (чалавек) князем, сонцам, рэчкаю і птушкаю, то быў–бы князем гаспадарным, вёў–бы добры лад, сонейкам (ня проста сонцам) вячыстым, ня клаў–бы ценяў, рэчкай жыватворнай, птушкай не заклятай і панёс бы крыўду к богу. Купала, як бачыце, кажа, што быў–бы інакшым ад таго, што ёсьць і што ён знае і знаюць людзі. І набягае пытаньне,

[3] Янка Купала. Шляхам жыцьця, стар. 8.

чаму Купалу не здавальняюць ні князь, ні сонца, ні рэчка, ні птушка такія, якіх ён знае? Ці не таму, што пазнаў ён як–бы дзьве стораны ў іх сутнасьці? Ці не таму, што знае князёў негаспадарных, сонца, ад якога кладуцца і цені, рэчку не жыватворчую, не ажыўляючую, нават з нячыстаю вадою, птушку заклятую, якая наводзіць сьлёзы, якая нікому не нясе крыўды людзкой? Выходзіць, што так, іначай няма адкуль узяцца жаданьням быць не такімі. З другога боку, жаданьні быць інакшымі выплываюць з пазнаньня тых–жа самых об'ектаў, толькі другой іх стараны. Такім чынам, Янка Купала сваім вопытам пазнае, што сутнасьць усіх рэчаў, пачынаючы ад чалавека і канчаючы праявамі прыроды як жывой, так і няжывой, складаецца як–бы з двух пачаткаў: станоўчага і адмоўнага. З другога боку, Янка Купала адкрывае перад намі вобраз чалавечай імкнённасьці ў стане, як актыўнасьці і дынамічнасьці ў поўным абхваце. Купала ў гэтым вершы як–бы кажа: каб я (чалавек) быў князем, сонцам, рэчкаю і птушкаю, то чалавек, ажыцьцёўлены ў гэтых постацях, разгарнуў–бы ўшыркі і ўглыбкі да абсолютнага станоўчы пачатак у сабе, гэта знача, рэалізаваў–бы чалавечую імкнённасьць да абсолютна станоўчага ўва ўсёй яе паўнаце. Але Купала робіць гэты вопыт у форме ўмоўнай, у форме „каб я быў", значыць, ён ведае, што чалавек не такі, якім яму хацелася–б яго бачыць, і ня можа пераажыцьцяўляцца ў постаці не чалавека, бо гэта выходзіць з меж яго магчымасьцяй, бо гэта супраціўна самой прыродзе. Ды, апроч таго, пазнаньне Купалы кажа яму, што і ў самой прыродзе станоўчае не абсолютна, што ёсьць і адмоўнае. Існасьць прыроды па яго пазнаньні, забытым душэўным вопытам, зьмяшчаецца ў існаваньні станоўчага і адмоўнага пачаткаў, узаемадзеяньнем якіх, іначай кажучы, вечным іх змаганьнем між сабою, вечным адмаўленьнем аднаго другім, абумоўліваецца дынамічнасьць існага, абумоўліваецца само жыцьцё. Чалавек–жа толькі частка гэтай прыроды, значыць, ясна, што і яго існасьць складаецца з дзьвюх гэтых старон, што і яго існасьць характарызуецпа ажыцьцяўленьнем у яго постаці гэтых двух пачаткаў: станоўчага і адмоўнага. Пры гэтым ясна таксама і тое, што магчымасьці чалавека, як часткі прыроды, ня могуць раўняцца магчымасьцям цэлага — самой прыроды. Цэлае больш за частку, прырода мацней за чалавека, яе магчымасьці шырэйшыя ад магчымасьцяй чалавека. Але гэта яшчэ ня значыць, што чалавек зусім бясьсільны. Праўда, ён слабы перад прыродаю, але не бясьсільны, аб гэтым сьведчыць той вобраз чалавечай імкнённасьці і прасячнасьці ў пазнаньні магчымасьцяй прыроды, які адкрыты перад намі душэўным вопытам Янкі Купалы.

І не дарма Янка Купала гаворыць, каб я быў сонцам, то ня клаў–бы цені, асьвятляў–бы ўсе дарогі ў дзень і ў ноч, распаліў–бы путы–ланцугі. Сапраўды, чалавек, прасякнуўшы ў магчымасьці прыроды і імі адпанаваўшы („быў–бы", Купала кажа), становіцца зусім не такім бясьсільным, як гэта каму здаецца, хто распрацоўваў у мастацкай літаратуры тэмы аб нікчэмнасьці чалавека перад тварам прыроды. Вось якое „ёсьць" адкрываецца ў душэўным вопыце Янкі Купалы.

Але Янка Купала, пазнаўшы магчымасьці чалавека, вакольных абставін і прыроды, пазнаўшы ў сваім вопыце слабасьць чалавека перад прыродаю, пазнаўшы сваю абмяжованасьць, усё–ж здолеў стаць вышэй нават над гэтым вопытам, здолеў і яго скарыстаць матэрыялам для свайго сьпеву. Сэрца поэты і гэтым пяе, і пяе ў параўнальна спакойных і апавядальных тонах. Якая моц песьні! І просіцца вывад, што ёсьць у чалавека такое, што мацней ад усяго, і гэта што ёсьць песьня–музыка, ёсьць творчая існасьць чалавека. І сапраўды, мы–ж бачылі, як Купала кажа: „каб я быў", бачым такі рызыкоўны ўзьлёт жаданьняў, бачым і ўсьвядомленасьць яго ў немагчымасьці чалавека быць у жаданых постацях, бачым, якое глыбокае прадоньне ўтвараецца між жаданьнямі і магчымасьцямі, між марамі і дзейнасьцю, і, аднак–жа, нягледзячы на ўсё гэта, няма крушэньня чалавечага сэрца, бо поэта ўзьнімаецца вы-

шэй і песьняю пракладае мост над прадоньнем, каб ня спыняць свайго ходу наперад, а ісьці бязустанку ўсё далёй і далей, і вышэй. Дзякуючы гэтай творчай існасьці, для поэты і самы сьвет увесь, нават з яго прадоньнямі, уяўляецца як–бы нейкая дзівосная гармонія, у якой ёсьць усякія гукі і акорды: ад самых нізкіх аж да самых высокіх, ад адмоўных і да станоўчых. Адным словам, на сьвеце як–бы пануе паўната, і душа поэты — гэта як–бы фокус гэтай паўнаты, яе невялікае люстэрка, яе адбітак, яе „чарка". Такі душэўны вопыт і Цёткі, і Я. Коласа, і Янкі Купалы, толькі ў гэтага апошняга вопыт гэты рэалізаваны паўней (асабліва ў вершах „Мая думка", „Вячэрняя малітва", „Граюць песьні" і інш.). Адкрытае гэтымі вопытамі пазнаў быў яшчэ Максім Багдановіч і, праверыўшы яго ўласнай практыкай, сынтэзаваў у невялічкім вершы „Возера"[4]. У гэтым вершы М. Багдановіч проста констатуе факт такіх адчуваньняў:

У чарцы цёмнай і глыбокай
Плешча, пеніцца віно;
Хмелем сьветлым і халодным
Калыхаецца яно.
І хістаецца асока,
І шуміць высокі бор,
А у душы не замаўкае
Струн вясёлых перабор.

Як бачыце, у душы поэты струны, і ў даным выпадку „не замаўкае струн вясёлых перабор", бо „ў чарцы цёмнай і глыбокай плешча, пеніцца віно", бо „хістаецца асока, і шуміць высокі бор". Гучэньне гэтых струн ёсьць водгульле самой прыроды, струны не замаўкаюць, бо яны перабіраюцца рукою самой прыроды. Але канстатаваньне факту гучэньня вясёлых струн не выключае і адваротнага. Не дарма М. Багдановіч кажа: „не замаўкае", а тым самым не выключае магчымасьці замаўканьня вясёлых струн і існаваньня ў душы струн невясёлых, якія пачынаюць гучэць, калі іх пачне перабіраць адпаведная ім рука, а ўсяго найчасьцей рука вакольнага людзкога жыцьця, людзкіх адносін і г. д. І гэта так, як у Багдановіча, так у Купалы, так у Коласа, так і ў Цёткі. І ці–ж не сынтэзаваньнем вопытаў усіх гэтых поэтаў, і ці не адпаведным вывадам з пераадчутай гэтай практыкі і свае ўласнае гучыць песьня Ўладзімера Дубоўкі ў „Трысьці", калі гучыць такімі словамі:

...І засохне прыбалотны хмызьняк,
Калі песьня журбу не прагоніць...,

а далей яшчэ мацней:

Калі песьня журбу не прагоніць, —
Яе не адкіне далонь!

Якая глыбокая прасягнасьць у душы–студні са сьлязамі! Якое глыбокае зразуменьне бушаваньня мора, гарэньня агня і іх гаворкі ў чужых грудзях!

Але зьвернемся яшчэ да Янкі Купалы, да таго вобразу, які ім адкрыты ў вершы „Каб я быў". Купала кажа, што каб быў незаклятаю птушкаю, то на сваіх крыллях панёс–бы к богу ўсе крыўды „і ўсё папраўдзе, як належыць, вылічыў–бы яму". У гэтых радкох разьвенчваецца сам бог у яго звычайным для народу і абыдзённым

[4] М. Багдановіч. Вянок, стар. 16.

разуменьні. І сапраўды, як вяліка гэта крыўда, якая–б была занесена птушкай незаклятаю і вылічала яму (богу)! Яна ня толькі ў тым, што сярод людзей няма добрага парадку, не пануе права і закон, што сярод людзей бедната ды цьма (праявы адмоўнага). Яна, гэта крыўда, і ў тым, што ў самой прыродзе ёсьць адмоўны пачатак (ад сонца кладуцца цені, ад сонца дзень і ноч, рэчкі ёсьць не жыватворныя, не ажыўляючыя, вада ёсьць і нячыстая, птушка заклятая, як гэта знаходзім у пазнаньні Купалы). А прырода–ж, як і наогул усё, што ёсьць на сьвеце згодна веры, створана богам, значыць, ім створаны, ад яго выходзяць і два пачаткі: станоўчае і адмоўнае; значыць сам ён — асоба з двума пачаткамі: з адмоўным і станоўчым, бо калі–б ён быў увасабленьнем толькі аднаго пачатку, скажам, станоўчага, то адкуль–бы ён узяў узор для стварэньня адмоўнага, калі тварыў усё „па свайму вобразу і падобію"; значыць, ён сам — увасабленьне абодвух пачаткаў, раз гэтыя пачаткі існуюць ува ўсіх яго творах. Іначай кажучы, ён сам растапляецца ў сваіх тварэньнях — у прыродзе. Прырода і бог у душэўным вопыце Янкі Купалы значаць адно і тое–ж, зьліваюцца ў адным прадстаўленьні існага. Такім чынам, разьвенчваецца бог рэлігіі, бог абыдзённага разуменьня. Купала як–бы кажа, калі ёсьць бог, то сутнасьць яго тоежсамна прыродзе, ён толькі ўвасабленьне існых у прыродзе двух пачаткаў: станоўчага і адмоўнага, ён — сама прырода; большага ад прыроды, вышэйшага ад яе — няма. Вось чаму і верш свой Купала абрывае недаказам пасьля апошніх слоў: „усё–б папраўдзе, як належа, вылічыў яму (богу)..." і экспэрымэнт свой спыняе. Ён ня кажа: „каб я богам быў", бо ў гэтым Купала не адчувае патрэбы, дый ня знае ён такога бога, які–б быў інакшым ад самой прыроды і быў–бы вышэй ад пазнаных ім існуючых ува ўсёй прыродзе двух старон яе існасьці: адмоўнай і станоўчай. Бог і прырода — гэта адно і тое–ж, а над прыродаю Янка Купала зрабіў экспэрымэнт і ўгледзеў, што ў ёй пануюць два пачаткі, дзьве сілы: станоўчая і адмоўная і што само жыцьцё–рух абумоўліваецца гэтымі сіламі. І калі–б Купала сказаў: „каб я богам быў", то яму прышлося ўжо сказаць, што ён зьнішчыў–бы адмоўнае ўсё і пакінуў–бы сьвет аднэй станоўчасьці і гэтым самым зьнішчыў–бы само жыцьцё, самы рух. Але для Купалы жыцьцё даражэй усяго, і толькі ў жыцьці ён і можа адчуваць красу, харство, і таму ён ня ўзьнімаецца на такі рызыкоўны крок, а абрывае верш недаказам, бо, пры ўмове захаваньня жыцьця–руху за словамі „каб я богам быў", яму не аставалася нічога іншага зрабіць, як толькі паўтарыць ужо зроблены вопыт. Вось чаму Купала абрывае вопыт, ставіць недаказ і ня цікавіцца навам тым, як–бы бог паглядзеў на прынесеную яму крыўду і на ўсе вылічэньні бядот і бед птушкаю. І гэта зразумела чаму, бо, па–першае, раз чалавек змог–бы ператвараць вызначаны Купалам круг жаданьняў у дзейнасьць, то што яму тады некі там бог, чалавек сам тады раўня богу; а па–другое, раз бог растваряецца ў прыродзе, раз вышэй ад прыроды няма другога бога, то зразумела, што няма ад каго чакаць і адказу на вылічэньні; і, па–трэцяе, як вывад з папярэдняга: раз існасьць прыроды, а значыць, і чалавека, як яе часткі, зьмяшчаецца ў існаваньні дзьвюх асноўных сіл: станоўчае і адмоўнае, раз само жыцьцё абумоўліваецца гэтымі сіламі, іх вечным узаемадзеяньнем і адмоўленьнем аднэй другою, то дарэмна чакаць аднекуль (у даным выпадку ад бога) якой–бы ні было дапамогі — прыходзіцца пакласьціся толькі на свае ўласныя сілы, толькі ўласнымі сіламі перамагаць і крыўды, і бядоту, і цьму.

Цікава яшчэ заўважыць, што Купала ня ўзьнімаецца да выклічу: „зруйнаваў–бы ўсё са злосьці, збудаваў–бы новы сьвет", да якога даходзіць потым Міхась Чарот. Купала такога экспэрымэнту ня робіць. Ён, як мы ўжо бачылі, абмежаваўся самым большым — гэта тым, што вылічыў–бы ўсе крыўды яму (богу). І зноў–жа такі, гэта зразумела чаму. Вобраз існага, пазнаны Купалам у сваім душэўным вопыце, не дапускае магчымасьці руйнаваньня ўсяго дашчэнту. Купала як–бы не адчувае, што

можна прыдумаць што–небудзь лепшае і мудрэйшае, а разам з тым і прыгажэйшае ад самой прыроды і ад заложаных у ёй, а значыць, і ў чалавеку, магчымасьцяй ажыцьцяўляць станоўчае да бязьмежнасьці.

Купала вельмі востра і тонка адчувае ўсюды „моц жыцьця“[5], а гэта самае важнае і самае прыгожае для яго; жыцьцё для Купалы мацней сьмерці, бо ён знае, што жыцьцё ня зьнікае ад сьмерці асобнага індывіда[6]. А раз гэта так, то рызыкоўна прыдумліваць нешта большае за само жыцьцё. Такая ацэнка і любоў да жыцьця адчувалася і з вопытаў Цёткі і Я. Коласа. І вось, у нашы дні, ці не пераадчуваньнем і сынтэзаваньнем гэтых папярэдніх вопытаў і вывадам з іх шуміць „Трысьцё“, калі ў ім звоніць такая песьня:

Ня дзівіся: ніколі на сьвеце
Без змаганьня жыцьцё ня дынаміць.
Што такога! — і зоры сьвецяць,
І зямля, як была, пад нагамі...[7]

Цётка сваім вопытам адкрыла шырыню чалавечых жаданьняў, паказала вобраз імкнённасьці; Колас у сваім — паказаў каштоўнасьць рэальных жаданьняў і асалоду ад іх ператварэньня ў дзейнасьць; Купала ў сваім — адкрыў вобраз існага як прадстаўленьне прыроды і наогул усяго існага ў іх станоўчым і адмоўным пачатках, паказаў бязьмежнасьць імкнённасьці чалавека да станоўчага; Дубоўка–ж, як–бы сынтэзуючы ўсё гэта і робячы адпаведны вывад, гаворыць далей: раз ёсьць дынаміка жыцьця, то яна толькі ад змаганьня вось тых самых сіл, якія пазнаў і Купала, а таксама адчувалі Цётка і Колас. І так яно ёсьць. А вось бачце–ж: ёсьць яшчэ і такія, што з гэтага дзівяцца (нават і з тых, хто сам перачуў калісь усё гэта!). Ну, што–ж тут дзіўнага, што жыцьцё без змаганьня ня дынаміць? Хіба гэта перашкаджае існаваць прыгожаму, існаваць гармоніі і харасьтву („...і зоры сьвецяць, і зямля, як была, пад нагамі...“)? Не, нават больш таго, харасьтво гэта ня толькі ў зорах, а яно і ў самой дынаміцы жыцьця, у змаганьні, проста ў жыцьці, яно і ў тых магчымасьцях, якія заложаны ў чалавеку (гэта чырвонай ніткай праходзіць амаль праз усё „Трысьцё“) і якія льга рэалізаваць („...зямлі... пад нагамі...“).

А ўсё–ж такі дзівяцца?! — ну, што–ж такога!.. Нам сьвецяць зоры ў студнях са сьлязамі!..

Прыспусьціся ў даліну з узвышша,
Каб узьняцца ізноў, і — вышай!

Але вернемся яшчэ раз назад. Мы ўжо зазначалі, што Купала ў сваім вопыце ня ўзьнімаўся да выклічу „зруйнаваў–бы ўсё са злосьці“... Такі вопыт перажыў у сваіх адчуваньнях Міхась Чарот і рэалізаваў яго ў форме, падобнай да купалаўскай, а іменна: „каб я быў“[8]. Чарот пачынае з птушкі крылатай і кажа, каб быў ёю, то „пеў–бы песьні весялушкі там, дзе сьлёзы льле ратай“. Далей — каб рэчкай, то мужыцкі лёс так далёка–б занёс, што яго не знашлі–б са сьвечкай; каб кветкай, то „расьцьвітаў–бы кожны год на няўродлівым палетку“; каб сонцам, то першым стаў–бы сьвяціць у ваконцы бедным людзям; каб зоркай, „то глядзеў–бы на надворкі там, дзе вечна цемната“ і, урэшце, як–бы нездаволены ўсім гэтым, Чарот заканчвае так:

[5] Я. Купала. Шляхам жыцьця, верш „Грайце песьні“, стар. 3.
[6] Я. Купала. Збор твораў, верш „На могілках“ у „Гусьляры“ на стар. 212.
[7] Ул. Дубоўка. Трысьцё, верш „Ня дзівіся“ на стар. 3.
[8] М. Чарот. Завіруха, верш „Каб я быў“ на стар. 97.

Каб я быў ня тым, хто ёсьць я,
Каб я быў, кім быць мне сьлед,
Зруйнаваў бы ўсё са злосьці,
Збудаваў–бы новы сьвет.

Вось у гэтым і адкрываецца вобраз бязвыходных супярэчнасьцяй.

Я загадзя тут мушу сказаць, што, быць можа, поэта зусім пра іх ня думаў, але ён іх пераадчуў у той момант, калі рэалізаваў свае адчуваньні ў форме вершу, а сапраўды–ж мастацкі твор зьяўляецца формаю ажыцьцяўленьня ня столькі вобразу думак–мысьлі, колькі вобразу адчуваньняў. Я гэта кажу к таму, што, быць можа, калі–б Чарот пра гэта думаў і даны верш быў вобразам мысьлі, то магчыма, што ён не асьмеліўся–б яго паказаць і, такім чынам, мы былі–б пазбаўлены магчымасьці пазнаць глыбіню чалавечых адчуваньняў. Верш–жа „Каб я быў…“ зьяўляецца сапраўды мастацкім вершам.

Я ня буду тут казаць пра шырыню чалавечай імкнённасьці, пераадчутай Чаротам у даным вопыце адчуваньняў. Яна вельмі відочна сама па сабе, асабліва–ж яшчэ, калі параўнаваць верш Чарота з падобным вершам Я. Купалы. Тут мне хочацца зьвярнуць увагу вось на што. Чарот, адкрываючы шырыню чалавечых жаданьняў, паказвае магчымасьць іх ператварэньня пры пэўных умовах, у пэўных абмяжованасьцях і процівастаўленьні гэтых жаданьняў дзейнасьці. Так, ён кажа, што каб быў птушкаю, то пеў–бы песьні там, дзе сьлёзы льле ратай, або каб рэчкаю — то далёка–б занёс мужычы лёс, кветкаю — расьцьвітаў–бы па няўродлівых палетках, сонцам — сьвяціў–бы бедным людзям, зоркаю — глядзеў–бы на надворкі, дзе вечна (заўважце!) цемната. І вось выплывае пытаньне, а што рабіла–б і дзе пела–б птушка, калі–б ратай ня ліў сьлёзы; што насіла–б рэчка, калі–б мужычага лёсу (іменна: лёсу!) зусім ня было; дзе расьцьвітала–б кветка, калі–б ня было няўродлівых палеткаў і не расло палыну і асоту; каму–б сьвяціла сонца, калі–б бедных людзей ня было; куды–б глядзела зорка, калі–б па надворках ня было вечнай цемнаты? Іначай кажучы, каб ня было адмоўнага, як процістаўленьня станоўчаму, то як–бы разьвіваліся чалавечыя жаданьні і чалавечая імкнённасьць рэалізаваць гэтыя жаданьні? Вось якое пытаньне выплывае з–за чаротаўскіх вобразаў. Але за вобразамі стаіць пункт. Выходзіць, што яны зьяўляюцца констатаваньнем вобразу існага ў яго станоўчым і адмоўным станоўленьні, як гэта мы бачылі і ў Купалы. Але далей Чарот кажа, што каб быў ня тым, чым ёсьць, то „зруйнаваў–бы ўсё са злосьці, збудаваў–бы новы сьвет“. А які? Зруйнаваць усё — ці ня значыць гэта, што ня выключыць і дынамікі жыцьця, і самога жыцьця, наогул усіх асноў сьветабудовы? „Усё“ — гэта вельмі шырока! Але калі разумець „усё“ толькі як адмоўнае, то значыць, пад словамі „збудаваў–бы новы сьвет“ застаецца толькі станоўчае: „Новы сьвет“ як выходнае ад будаўніка, само будаваньне, як процэс рэалізацыі жаданьняў гэтага будаўніка, і сам будаўнік у такім становішчы, у якім апынулася–б „я“ Купалы, калі–б ён сказаў: „каб я богам быў“. Як–жа выглядаў–бы гэты „новы сьвет“ пры ўмове, што зруйнована „ўсё“ (у разуменьні хоць–бы толькі адмоўнага)? Ці не падобен ён быў–бы мёртвай і жудаснай цішыне, бліскучай аднастайнасьці бяскрайняй пустэчы? Ці не замерла–б усё, ці не абярнулася–б усё ў халодны, ледзяны, бліскучы пакой? Ці ня сталася–б статыка вынікам будаваньня таго, хто быў–бы ня тым, чым ёсьць, замест дынамікі? Гэта адно з магчымых дапушчэньняў, калі шыр застаецца без берагоў. Да слова сказаць, нядарма Я. Колас у поэме „Сымон Музыка“ ўзьняўся да такога выклічу, як: „Ды што нам у тым прасторы? Што нам шыр без берагоў...“ Гэты выкліч, ці не зьяўляецца ён вынікам адчуваньняў, падобных вось да адчуваньняў умоўнага становішча — „каб я богам быў“. Але далей! Чарот кажа, што зруйнаваў–бы ўсё са злосьці (я

падкрэсьліваю), каб быў ня тым, чым ёсьць. Праўда, пад „усё“ падыходзіць і сама „злосьць“, хоць Чарот нічога ня кажа, ці зруйнаваў–бы ён і яе (як нешта адмоўнае). Пры дапушчэньні ж, што „злосьць“ асталася–б у самым будаўніку, выплывае пытаньне, ці не раззлаваўся–б ён урэшце і на сваё тварэньне, угледзеўшы халодную, бліскучую, мёртва–пакойную пустэчу — новую сьветабудову? А калі нават і ня так, то пры будаваньні „новага сьвету“ ці не перашла–б гэта нязруйнованая „злосьць“ (як пачатак адмоўны) ад будаўніка на яго будову, ад тварца на яго тварэньне? Калі–ж дапусьціць такую магчымасьць, то зноў набягае пытаньне: ці ня быў–бы гэты „новы сьвет“ пабудованы ўсё на тых–жа асновах, а іменна: на ўзаемным адмаўленьні і станаўленьні адмоўнага і станоўчага? Такія пытаньні ўсплываюць з–за чаротаўскага вобразу бытнасьці ў бязбытнасьці (быць ня тым, чым ёсьць). Але за вобразамі стаіць пункт. Адным словам, Чарот сваім вопытам адкрыў перад намі ўва ўсёй глыбіні вобраз становішча, калі жаданьні і імкнённасьць дасягаюць бязьмежнага разгону, да максімуму, а магчымасьці звужаюцца да мінімуму ад усьведамленьня ў слабасьці чалавека перад вакольнымі абставінамі і прыродаю (калі зусім не ў бясьсільлі). Гэта глыбокі вобраз вось той прадоннасьці, якая ўтвараецца ў такіх становішчах між мараю і дзейнасьцю. Прадоннасьць гэта роўна роспачнасьці чалавека, роўна таму стану душы яго, калі ў ім бярэ перавагу адзін пачатак над другім, асабліва адмоўны, і калі парушаецца душэўная роўнаважнасьць між жаданьнямі і магчымасьцямі гэтыя жаданьні рэалізаваць, калі парушаецца роўнаважнасьць пануючых у душы сіл і ня відна нідзе выхаду, нідзе ня відна броду, каб перайсьці бяздоннасьць. Вось вобраз якой трагэдыі адкрываецца ў чаротаўскім вопыце. Для самога Чарота як поэта–мастака гэты вопыт, як і ў Янкі Купалы, паслужыў матэрыялам для песьні. Так, „калі песьня журбу не прагоніць, яе не адкіне далонь!“

І ясна, што пасьля такога багацьця вопытаў над існым, пасьля адкрыцьця вобразаў чалавечай імкнённасьці пры пэўных становішчах жаданьняў і магчымасьцяй чалавечага „я“ і, больш таго, пасьля паказаньня адпаведных гэтым становішчам вынікаў, ня прыходзіцца дзівіцца, што жыцьцё без змаганьня ня дынаміць. Нават больш:

...Ня дзівіся — жыцьцё у змаганьні,
дык змаганьне вітай істотай!
Асалоды ня возьмуць, ня зганяць:
хай сьляды твае зайздрасьцю точаць.
Прыспусьціся ў даліну з узвышша,
каб узьняцца ізноў, і — вышай!
Гэта лёс на спатканьне вышаў!
І пярэстасьцю сьцежку нам вышыў.
Хай спрунжыняцца мускулаў пасмы,
апранаецца зірк твой стальлю.
Ня спыняй свайго лёту бясчасна:
яшчэ ногі ў шляхох ня прысталі!

Такой сынтэтычнасьцю пройдзенага шляху беларускай поэзіі шуміць „Трысьцё“ і звоніць адпаведным вывадам:

Жыцьцю — дай адну ты мэту,
адну — бо і сам адзіны.
(„Дзяўчына“).

Так, „Трысьцё“ Ўладзімера Дубоўкі звоніць вяршыннай песьняю, звоніць з таго

ўзвышша, на якое ўзышла ўжо сёньня беларуская мастацкая літаратура, прашоўшы перад гэтым доўгі і калючаю жарствою ўсыпаны, але слаўны шлях вялікага змаганьня за вызваленьне беларускай душы з насланых пут і ланцугоў. „Трысьцё“ шуміць сягоньня на тым узвышшы, на якім беларуская творчасьць здабыла ня толькі права на сваё існаваньне, але здабыла права разгарнуць свае нявычэрпныя магчымасьці ўва ўсёй іх шырыні, глыбіні і паўнаце, казаць *сьвету* сваё новае *моцнае Слова* „ў песьнях жыць і гарэць!..“ І сёньня гэта Слова з свайго ўзвышша разам з поэтам кажа:

Ці–ж я буду скардзіцца на крыўду:
у душы поэта — чорт зламае карак.

Я на гэтым хацеў–бы і скончыць свой сёньняшні экскурс у глыбіні беларускай мастацкай творчасьці, бо ён зьяўляецца толькі прэлюдыяй да ўваходу ў самую сярэдзіну „Трысьця“ і ў самую гушчу вобразаў пазнанага „ёсьць“ беларускай поэзіі наогул, якія паўстаюць перад вачыма, калі ўсходзіш на сёньнешняе ўзвышша, на якім шуміць „Трысьцё“. Але, баючыся, каб словы, якімі я скончыў свой экскурс, ня былі зразумелы адваротна, я хачу напомніць толькі адно: дзе ёсьць узвышшы, там ёсьць і даліны, дзе ёсьць вяршыны, там ёсьць і нізіны, „Трысьцё“ ж шуміць на сёньнешняй вяршыне беларускай мастацкай творчасьці і звоніць песьняю аб заўтрашняй!

1925

„Хто дайлідзіць духу трыкліні?..“

Ул. Дубоўка — *„Там, дзе кіпарысы“*. Поэма. Выданьне ЦБ Маладняка. Менск — 1925 г. іп 16°+30. Цана 15 кап.

„Усё звычайна і ўсё так проста“. Гэта дзіды з наколеным на іх сэрцам поэты. Ня важна першапрычына. Няважна, з чаго первястковы пачатак. Важна тое, што ёсьць сьвет і ў гэтым сьвеце жывеш ты — чалавек. Важна тое, што ў табе, як суб'ектыўнай адзінцы, можа і адбіваецца, як і ў фокусе люстраным, вакольны сьвет — сьвет об'ектыўнага. Важна яшчэ тое, што сьвет гэты знаходзіцца ня ў статыцы, а ў бесьперарыўным — то паступовым, то з вялікімі пераскокамі — разьвіцьці, што ёсьць жыцьцё.

У гэтым разьвіцьці ўсякая праява мае вялікае значэньне і адыгрывае пэўную ролю. Усё звычайна і ўсё так проста, а „ў звычайнай праяве хіжыць вялікая сіла“. Звычайнае сёньня мае ў сабе карэньні заўтрашняга, бо адкуль–бы тады і заўтрашняму ўзяцца, каб ня было сягонешняга, каб ня было звычайнага і простага, у якіх сіла вялікая хіжыць.

„Калі дванаццаць — мінула дзесяць“, — кажа Ўладзімер Дубоўка і далей пытае: „Хто дайлідзіць духу трыкліні?..“ І сапраўды, вось звычайная праява з крымскага жыцьця:

Дзяўчынка вышла перш за сонца:
бялізну вешае сушыць...
Якая проза... на вяроўцы?
Але, але: вучыся жыць! —

адказвае поэта на пытаньне чалавека, вочы якога „ўзьняты гарэ“ і які ўсё зямное, штодзённае, будняе, звычайнае хрысьціць прозаю. Вучыся жыць. І перад намі разгортваецца прадоньне гэтай звычайнай праявы і выяўляецца цана навакольнай прыгожасьці.

Вучыся жыць. Было дзесяць — мінула. Адзінаццаць — мінула. Цяпер дванаццаць. Значa, будзе і пятнаццаць, і дваццаць, і г. д. „У прадоньні многа міль...“

Дзяўчына гібне ў хвалях мора, якое ў навальнічны час на бераг выкідае „ракавіны і багавіньне, каралі ракавін і — твань“, а „ў нетры цягне ўсё жывое: адмену трэба даць яму...“ І вось на ўспамін пакідае мора ракавіну, з–за пекнаты якой і загінула дзяўчына. „Радасьць і гора ў ёй (ракавіне) пітуе сіні блакітам небасхіл“. Але–ж з ёю ня згінула ўсё жыцьцё. Яе сьмерць у хвалях — гэта толькі ператварэньне яе прадоністага жыцьця ў цьвёрды, каменны вобраз і форму пекнаты і хараства. Можа затым і ракавіны вабяць нас сваёю пекнатою, можа затым яны і прыгожы, што калісь гэта было жывое жыцьцё, і ў сэрцы яго гарэў агонь, які дайлідзіў духу трыкліні.

Усё звычайна і ўсё так проста. А шмат хто казаў і кажа: „Інося там, дзе кіпарысы“ — і ўзьнімае свой зірк на далёкае ці ў часе, ці то ў адлегласьці, ня бачачы красы вакол сябе, блізка, пад рукамі і ня ведаючы таго далёкага. Поэмаю „Там, дзе кіпарысы“ Ўладзімер Дубоўка праз прызму гэтага далёкага проэктуе на блізкае і роднае, на яго глыбіні і красу, якой мы часта ня бачым толькі таму, што яна нам блізкая і звычайная, і ня ўмеем яе скарыстаць, каб дайлідзіць духу трыкліні. Прачытайце гэту поэму і зьвярнеце ўвагу хоць–бы на параўнаньні, і ў вас перад вачыма паўстане гэта блізкае

ў новым сьвеце — вы пераканаецеся, што ў звычайным сапраўды хіжыць вялікая сіла, што ў блізкім сапраўды многа пекнаты. І трапыханьне асін, і барваваньне занізі журавін увосень, і рокат пушчы ласкае, і сквіл беларускай песьні, і жыцьцё нашае, штодзённае і будняе (параўнаньні Ўл. Дубоўкі ў разглядаемай поэме) — усё гэта тая крыніца, з якой павінен чэрпаць кожны, хто дайлідзіць духу трыкліні, хто творыць беларускае пролетарскае мастацтва. На вазёрах таксама хвалі, хвалі і ў нас на пярэсты жвір... Дык хай барвуюцца і крышталяць, можа, і ў іх напаткае прыгожае зірк...

1925

„Вецер, вецер — буйны вецер!...“

Паўлюк Трус. — *Вершы.* **Выданьне ЦБ Маладняка. Менск — 1925 г. іп 10–46. Цана 15 кап.**

Ці слухалі вы калі сьпевы, што вецер прыносіць на даліну з–за гаю? Напэўна, слухалі і ўпіваліся іх музыкай і хмелем, ня пытаючы, адкуль плывуць такія чароўныя мэлёдыі і звонкія акорды. Вас зачароўвалі гэтыя сьпевы і, калі хто вас пытаў, вы напэўна казалі: „Веяў вецер ды з–за гаю. Вецер на даліну“. А хто сьпяваў — вы так і ня ведаеце. Дык вось слухаў і я сёньня сьпевы з–за гаю. Мне таксама іх прынёс вецер, і буйны вецер. І калі я яго запытаў: хто–ж там радасна гэтак сьпявае, то ён шугануў яшчэ мацней, і вуха маё злавіла водгульле песьні: „...калосіць свабодным уздымам маладога жыцьця акіян“. І я паверыў, бо бачыў, як „калыхала песьня паплавы–прасторы, калыхала песьня небасхіл імглісты“. Бачыў, як сыпаўся на прыпол даліны „цьвет малінны новага жыцьця“.

Вецер, вецер — буйны вецер!.. Вір маладога нахлынуў. Дык што–ж мне сказаць пра сэрца–звон, што і ўвосень „па–вясновaму звоняць“, пра сэрца, што „агнём паланее“ на сенажаці, пра грудзі сярмяжныя, што жарам вішнёвяць на вольных палетках? Што сказаць пра моладасьць, што ў вясновых ўсплёсках смутак утапіла, што боль душы песьняй разрывае? А можа лепш слухаць песьні! Бо і песьні — жыцьцё маладое. „Вее вецер ды з–за гаю. Вецер на даліну“.

Але годзе лірыкі. Ды што зрабіць. Такі ўжо тон і песень Паўлюка Труса. Жыцьцё маладое, і песьня такая, бо яна толькі водгульле гэтага жыцьця; не, нават больш — само жыцьцё. А жыцьцё маладое. Маладое і ў кастрычніку, і ў змаганьні, і ў працы пасьля буры і... і ў каханьні, і ў самой песьні. Маладое і таму, што выбілася гэта крыніца творчая з беларускіх нетраў у кастрычніку, і таму, што грудзі яго поўны пажару, поўны новых сіл гэтых самых нетраў. Маладое яшчэ і таму, што яно нясецца па бурліва–кіпучых хвалях кастрычніка „ў прыгожа–люстраныя далі“, поўнае надзей, што спаткае „сусьвет вольна–новы“.

Так, Паўлюк Трус — гэта крыніца *з беларускіх нетраў*, гэта буйны вецер *ад маладога жыцьця*. Нядарма і Кастрычнікавая рэволюцыя ў яго песьнях — гэта разводзьдзе Нёману „на грудзёх Беларусі прасторнай“, гэта „вір маладога“ выбівае паводзьдзі ў старога, гэта „буйны дожджык“, які абмывае сярмяжныя грудзі, адкрывае ім прыгожа–люстраныя далі, ачышчае родныя палеткі, каб „красаваўся ўзрост малады“. І вось пасьля буры „мы спарахнелае палім і быльняговыя межы“. Тут і юны змаганец Янка, і Якім малады, які гіне „за вялікую справу лапцюжных“. Маладою эпічнасьцю павявае ад гэтых дзьвёх кастрычнікаўскіх поэмак Труса.

Такім вось буйным ветрам у П. Труса павявае і ад песень працы, і ад песень каханьня, і ад песень аб песьні. Я ня буду больш спыняцца на іх. У іх шмат маладога і крынічна–разьліўнога. Зазначу толькі, што тая народная музычнасьць і тая насычанасьць народнымі вобразамі, параўнаньнямі, сакавітымі эпітэтамі і іншымі ўкрасамі, якія робяць верш П. Труса лёгкім, пявучым, мяккім і пяшчотным, — усё гэта кажа, што поэта мае грунт для сваёй творчасьці і выкіроўваецца на свой уласны творчы шлях. Пры далейшым паглыбленьні свае творчасьці ў кірунку шырэйшага ахапленьня вопыту народнай творчасьці і вопытаў прыгожага пісьменства П. Трус абяцае вельмі многа. Адно трэба працаваць і працаваць ды часамі ўважней адносіцца да чыстаты мовы.

Так. „Вецер, вецер — буйны вецер! сьпеў ад сэрца льлецца“.

1925

„Зарунела, зарунела аксамітам“

М. Чарот. — *Выбраныя вершы.* — Выданьне ЦБ Маладняка. Менск — 1925 г. стар. 32, ц. 15 к.

Зборнік М. Чарота выбраных вершаў вызначаецца суцэльнасьцю. Калі „адважны падарожнік“ (галоўны герой творчасьці Чарота) у „Завірусе“ змагае нягоды жыцьця, зьмятае з родных палеткаў „жыцьця пацяруху“, то цяпер мы яго бачым у тую весну, якую радзіла восень. Коньніца чорных дзён стрымана, буралом спалены, заіскрыла сонца — і адважны падарожнік, імя якому вялікі камунар, у зборніку выбраных вершаў як–бы робіць агледзіны „здратованых, прыбітых“ палеткаў, робіць агледзіны загонаў пасьля „Завірухі“. Перад яго вачыма расьцілаецца аксамітам рунь маладога жыцьця, жыцьця новага. Ён бачыць яго ў росьце і пашырэньні прастору нараджэньня гэтага новага, маладога. Вось „маладняк ахіляе край іскравым лісьцем“, вось змагальніка човен „пераплыў ужо мель“ — „над балотам туманную бель“ разагнаў; вось „расьце і мужае комсамольцаў адважная раць“, якія ня ведаюць страху ў змаганьні; вось „на полі вораным сьлед праложан калясом“, сьлед новы на багаты ўраджай, „залом тут болей не заломан“; вось „паўзуць машыны ў шыр і даль палёў, балот“; а вось і пробліск новага каханьня. Усё гэта новае і маладое праходзіць перад вачамі адважнага падарожніка, і яго ахапляе радасьць. У гэтай радасьці ён як–бы зьліваецца з усім гэтым маладым, фактычна і ён сам — гэта маладое, — і гымнам разносіцца песьня „плывем к прыгожа–сьветлай далі“, дзе „відаць маяк–агонь дзяньніцы“ — маяк соцыялізму, а прыстань — сусьветная восень. Але ў гэтай плыні адважны падарожнік стаіць наперадзе, схіліўшы сярпом далонь да вачэй, і пазірае „моўчкі ў даль, у шыр блакітнага бяздоньня“.

Вось гэтым асноўным вызначаюцца і ўсе тэхнічныя сродкі, пры дапамозе якіх створаны М. Чаротам мастацкія вобразы і іх акроса. Рытмы гэтых вобразаў вышыты ў большасьці на анапэстычнай і ямбічнай аснове, але дзякуючы іпостасам і паўзам, частым ападаньням ненаціскных складоў, гэтыя рытмы павяваюць тым–жа маладым, якое ў сабе зьмяшчаюць. Тое самае льга сказаць і пра самыя вобразы. Цікава зазначыць, што асноўным вызначаецца і композыцыя лірычная. Так, у вершы „Плывем к прыгожа–сьветлай далі“ бачым цікавы композыцыйны прыём перавіву. Другі радок першай страфы спавівае першым і апошнім радком другую страфу; у сваю чаргу, другі радок гэтай страфы спавівае трэцюю і г. д. Гэта набяганьне хваляй на хвалі, якія нясуць човен да прыгожых даляй. Композыцыйнае хваляваньне праходзіць праз шмат якія вершы; так, перавітымі пярсьцёнкамі вызначаецца верш „Зарунела“.

Канчаючы кароткі агляд, мне хочацца зазначыць, што зборнік выбраных вершаў М. Чарота выяўляе перад намі той кругагляд, які зарунеўся новай маладою, поўнай імкнённасьці да росту, вясновасьцю, якая нарадзілася Кастрычнікаваю восеньню. Гэта той краявід, на прастор якога, у сінь прыгожа выйсьці, каб, будучы авеяным яго прыгожасьцю руні, ня спыняцца йсьці далей і далей — усё наперад і наперад.

1925

„Радасьць людзкога жыцьця“

Кузьма Чорны. — *„Срэбра жыцьця“* — Апавяданьні. Выд. ЦБ „Маладняка“. Менск — 1925 г., стар. 50, ц. 20 к.

„…Усё, што на зямлі, — мне роднае…“ — так у пачуцьцях дзядзькі.

„— Эх, зямля! эх, горад! жыцьцё ты маё вольнае. Сягоньня я тут, заўтра — там. Абшар ты мой вольнай зямлі. Радасьць людзкога жыцьця, бясконцае захапленьне існаваньня“, — так думае Мікіта ў апавяданьні „Срэбра жыцьця“.

„— Вось сьпяваюць вятры на палёх; па леташнім іржышчы слаўна йсьці будзе дадому досьвіткам, і будзе ўсё ў чалавека добра і радасна…“ — гэтак думае Кірылка ў апавяданьні „Мельнікі“.

Узмахі вясёласьці ў людзей выяўляюцца ў апавяданьні „У вёсцы“. У воднаго ад „дзень ды ноч і суткі ўпроч“, так што ўжо стала „мора па калені“, а ў другіх ад „жыцьця, ад шырыні нязжытай жыцьцяздольнасьці…“.

„…Давайце і мы сабе закажам чаю ў шклянках і закруцім яму (свайму начальніку. — **А–скі.**) галаву за мілую душу“, — так шукаюць свае радасьці ў піўной Чарнілюк з Чыстапісам у апавяданьні „Ня пі густога чаю“.

Радасьць людзкога жыцьця шырокая, як само жыцьцё. Яна — той пункт, да якога накірована ўся людзкая дзейнасьць. І Кузьма Чорны — яе пясьняр у прозе. Яе выяўленьне ў жыцьці рабочых і сялянскіх прастораў — гэта галоўнае ў творчасьці К. Чорнага. І ўсе зьявы, выхапленыя ім з жыцьця, у яго творчасьці зьяўляюцца вобразамі альбо ажыцьцяўленьня гэтай радасьці, альбо вобразамі людзкой імкнённасьці да яе. Адарванасьць ад шляхоў да радасьці, блуканьне па сьцежках выдуманай фальшывай радасьці для К. Чорнага зьяўляецца асновай яго мяккага гумару, а часам і сатыры.

Гэтым асноўным творчасьці вызначаюцца ў К. Чорнага і прыёмы апавяданьня. Калі ў іншакраёвых літаратурах пачынаюць узьнімацца галасы аб неабходнасьці сужэтнага аформленьня матэрыялаў у апавяданьнях, то маладнякоўская творчасьць, быць можа, несьвядома, але заўсёды разьвівалася на аснове сужэтнага разгортаньня тэй ці іншай тэмы. Такой зьяўляецца і творчасьць К. Чорнага. Праўда, тут няма такіх сужэтаў, як зазвычай шукаюць у вялікіх аповесьцях або романах. Сужэтнае разгортаньне тэмы ў К. Чорнага зьмяшчаецца ў перастаноўцы роўніц жыцьця, што дае магчымасьць яскрава і завострана выявіць ажыцьцяўленьне асноўнай ідэі яго творчасьці. Гэта асабліва яскрава паказана ў апавяданьні „Ня пі густога чаю“, дзе роўніца жыцьця Чарнілюка і Чыстапіса пастаўлена ў роўніцу жыцьця іх начальніка Цэнтразыхера — і наадварот. Усё гэта дадзена на фоне жыцьця ў піўной. Вось чаму ад душы сьмяешся, як чытаеш пра гэтых асоб. Сьмяешся яшчэ і таму, што бачыш, як радасьць адных асоб закрываецца роўніцаю другіх і дарогі да яе пераблытваюцца, а цераз гэтага і ўсё выяўляецца ў сьвеце сьмешнага.

Адзнакі гэтыя кажуць за тое, што разьвіцьцё мастацкай прозы беларускай у васобе К. Чорнага ідзе правільным шляхам і дазваляе чакаць ад яго новага слова, што ўзьвядзе беларускую мастацкую прозу на агульналюдзкае ўзвышша, да якога даходзіць ужо беларуская поэзія.

[1925]

А. Якімовіч. *Вершы.* Выданьне ЦБ Маладняка. Менск, 1925.

Пасьлякастрычнікавая пара — гэта пара абуджэньня творчых народных сіл. Гэта абуджэньне не магло абмінуць і беларускай мастацкай літаратуры. Яно выявілася тут у тым, што ўзьнялося шмат рабочай і сялянскай моладзі, якая пачала пробаваць свае сілы ў мастацкай творчасьці. На гэту творчасьць яе абуджала і абуджае шчырае імкненьне тварыць беларускае пролетарскае мастацтва Слова. Але вядомая справа, што моладзь, у большасьці толькі што адарваўшыся ад плуга і ня маючы такой шырокай адукацыі, з якою зазвычай выступалі ў літаратуры іншых краёў пахаджэнцы з буржуазнае або шляхецкае клясы, не магла адразу даць шэдэўраў пролетарскай творчасьці. Ня маючы, праўдзівей, не апанаваўшы яшчэ духоўным капіталам тэй культурнай спадчыны, якая засталася ад мінулых вякоў, моладзь у першую пару свайго выступленьня замяшчала яго сілаю свайго рэволюцыйна–бунтарскага пачуцьця, сілаю пафосу рэволюцыйнай барацьбы за новае жыцьцё, за лепшую, соцыялістычную, будучыну. І гэта дапамагала ёй адваёўваць адну за другою позыцыі на культурным фронце.

Так было і ў беларускай літаратуры. Ня столькі зьвярталася ўвага на мастацкі бок творчасьці, колькі на прасячнасьць і насычаньне літаратурных твораў духам рэволюцыйнага змаганьня, духам клясавай барацьбы і выяўленьнем ідэалаў новай клясы, якая вышла тварыць новае жыцьцё. І сярод літаратуры першых гадоў рэволюцыі на Беларусі мы знаходзім сапраўды моцныя мастацкія рэчы, моцныя сваім рэволюцыйным запалам, моцныя пафосам рэволюцыйнай барацьбы. Але з часу пераходу ад грамадзянскае вайны да мірнага будаўніцтва, з часу зьмены пролетарыятам мэтодаў рэволюцыйнага змаганьня на мэтоды мірнае працы і ў мастацкай літаратуры павінны былі адбыцца адпаведныя зьмены. Аднак–жа зьмяніць мэтоды мастацкай творчасьці, зьмяніць яе кірунак выдалася надзвычай цяжкаю справаю. Неабходна было пафос рэволюцыйнага змаганьня, ваяўнічы запал перамясьціць зусім на іншыя рэйкі. Неабходна стала яго ператварыць у пафос мірнага соцыялістычнага будаўніцтва. Але ня ўся моладзь здолела гэта зрабіць, і цераз гэта мастацкае слова, часта зусім несьвядома для самой моладзі, пачало абарочвацца ў лепшым разе ў так званыя агіткі, а то проста ў рыфмованыя перадавіцы газэт, артыкулы, адозвы і нават проста корэспондэнцыі. Усё часьцей і часьцей сталі спатыкацца на старонках нашых газэт і часопісаў вершы, а то і іншыя віды поэзіі, якія прадстаўлялі сабою пераклады на вершаваную мову надзённых задач або *павярхоўна* ўспрынятых ідэй марксызму, а не перажытых нутром, пераадчутых усёй творчаю істотаю пісьменьніка або поэты.

Вершы з рэволюцыйным пафосам пары грамадзянскай вайны пачалі рабіцца трафарэтамі для моладзі, якая стала выступаць ужо ў часе мірнага будаўніцтва. Цераз гэта яе творчасьць пазбаўляецца зусім ад мастацкай, а значыць і соцыёлёгічнай каштоўнасьці. Поэзія становіцца непоэзіяй. Выйсьце з такога стану толькі адно: апанаваньне моладзьдзю таго духоўнага капіталу, які ёй застаўся спадчынай культурнаю ад мінулых вякоў. Адгэтуль і лёзунг, які выкінуты ў масы літаратурнай моладзі „Маладняком“, гэта лёзунг *вучобы*.

Ёсьць розныя прычыны, але фактам зьяўляецца тое, што моладзь літаратурная, занятая праз меру на рознай грамадзкай працы, стала зусім мала ўвагі аддаваць сваёй творчасьці, стала цераз хуткі выхад у літаратурны сьвет *консэрватыўнаю* ў

дачыненьні да мастацкага слова. Яна ўсё таксама, як і ў першыя годы рэволюцыі, лічыць, што яе моц рэволюцыйнага запалу не падвядзе і не абмане і ў мастацкай творчасьці. Гэта, урэшце, даводзіць да вузкага як–бы зачараванага кола творчай абмяжованасьці, да вузасьці тэм, да перапеваў на розныя лады ўсё адных і тых–жа мотываў і г. д. З другога боку, пагладжваньне па галоўцы з боку крытыкі ўсякага новага літаратурнага зьявішча часта за чыста трафарэтную і павярхоўную „рэволюцыйнасьць“ давяло да таго, што „поэты“ пачалі расьці, як грыбы пасьля цёпленькага дожджыку, незважаючы на тое, што поэзіі ў гэтых „поэтаў“ ня было і званьня. Так вось і сталася, што мы апынуліся ў такім стане, калі „поэтаў“ і многа, а поэзіі зусім мала. Не за поэзію–ж, урэшце, лічыць тую гібель вершыкаў, у якіх хоць і ў кожным радку паўтараецца чырвань, свабода, воля, кастрычнік, жалеза і г. д., але ў якіх няма ані званьня мастацкай праўды, няма шырыні і глыбіні адбітку жыцьця рабочых і сялян, адбітку рэволюцыйнай пары, няма гармоніі цэлага і г. д. Нельга–ж лічыць за рэволюцыйную і пролетарскую поэзію такія вершыкі, дзе ўсё ліпіць на адным толькі скляпеньні, зьлепленым абы–як з „імпрэсыяністычных“ і „сымболістычных“ індывідуальных настрояў і нават ня зьвязаных сілаю рэволюцыйна–бунтарскага пачуцьця або пафосам будаўніцтва новага жыцьця. Дзьмухані на такое скляпеньне, і яно рассыпаецца, і ад яго не застаецца нічога, апрача слаты ад чытаньня такога роду „поэзіі“.

Шмат агульнага з такою „поэзіяй“ прадстаўляе сабою зборнік А. Якімовіча. За выключэньнем пары вершаў з разьдзелу „Вясновы сьпеў“ ды піонэрскай песьні, зложаных яшчэ так, што пра іх можна сказаць: асьвяціся, рэшта — гэта рэчы, зробленыя насьпех і тандэтна, рэчы, нявынашаныя нутром і неахаяныя рукою поэты. Няма ідэі, што іх зьвязала–б у гармонічнае адзінства, калі ня лічыць за ідэю ідэю выкідваньня на рынак абы–якога гатунку продуктаў толькі таму, што на рынку адчуваецца поэтычны голад і пануе вялікае запатрабаваньне на рэволюцыйную поэзію. Але–ж такая „работа“ — ня творчасьць... У зборніку знойдзеце шмат чаго з рэволюцыйнымі шыльдамі, прыкладам: „Ленінскай раці“, „Бяз Леніна“ і інш. Тут знойдзеце нават „Машыну нашых дзён“. Менавіта „машыну“, а ня жывое жыцьцё, а ня жывога чалавека з яго пачуцьцямі і настроямі ў яго барацьбе за новае жыцьцё. А машына–ж рэч такая, што завядзі яе, пусьці ў ход, то яна табе будзе хоць цэлы век круціцца, стоячы на адным месцы і ў адным кірунку ды выкідваючы ўсё адзін і той жа продукт толькі ў шматлічных экзэмплярах. Але ці будзе круціцца машына, ці будзе яна працаваць, калі адняць ад яе таго, хто яе заводзіць і кіруе яе ходам? А гэты ж „хто“ — чалавек. Дык каму–ж тады павінны поэты складаць гымны: машыне ці чалавеку? Нам здаецца, што поэзія — гэта не індустрыя, а чалавек — не машына, а жывая істота. У вершах–жа Якімовіча занадта гэтай „машыны“. Ня будзем тут выпісваць вершаў, каб паказаць гэту „машыннасьць“, бо кожны, хто ёю цікавіцца, можа прачытаць іх сам у зборнічку. Але не магу ня спыніцца на некаторых радках з гэтых вершаў, якія асабліва яскрава паказваюць, як глыбока пусьціла карэньні гэта машыннасьць у сьвядомасьці некаторай часткі нашай моладзі і як *машынна* разумеецца ёю рэволюцыйнасьць і пролетарскасьць поэзіі. У вершы „Ленінскай раці“ чытаем:

Хай скрыгоча у нас за плячыма
Мінулага горкая доля...
— Сьвету новаму дзьверы адчынім! —
Комсамольскі крычыць гудок.

Ну, чаго гэта будзе скрыгітаць ці скрыгіча ды яшчэ ў нас за плячыма „мінулага горкая доля“, калі яна сапраўды доля мінулага? Калі мінулася, дык яе–ж ужо няма.

Тут–жа дазваляецца з лёгкай рукі Якімовіча ёй скрыгітаць у нас за плячыма. Ня ведаю, ці каму ад гэтага скрыгітаньня будзе соладка, бо фактычна–ж, калі „доля мінулага“ скрыгіча зараз у нас за плячыма, то яна ёсьць ня толькі ў мінулым, але і ў сучасным, ды яшчэ не абы–якая, а „горкая“. Далей: „дзьверы адчынім“... Гэта добра, але мала сказаць „дзьверы адчынім“: чытачу хочацца бачыць, як гэтыя дзьверы для новага сьвету адчыняюцца ўжо зараз, а не тады, калі, як кажа прыказка, „рак сьвісьне“. Але кепска, што гудок *крычыць*. Ці гэта ў яго што баліць, ці што!.. І ўсё гэта выдаецца за рэволюцыйнае і адрасуецца „ленінскай раці“. Ня ведаю, ці спадабаюцца ёй такія „перлы“ машыннасьці і тандэтнасьці. Такімі вершамі можна ўзьняць настрой на адзін момант і то толькі ня сілаю самога вершу, але сілаю таго, хто можа яго прадэклямаваць па апошняму слову тэхнікі. Такія вершы адыгрываюць сваю станоўчую ролю ў часе масавага рэволюцыйнага абуджэньня і ўзьнятасьці. Але ў наш час, калі чытач мае магчымасьць спакойна і павольна чытаць творы, вершы такога роду ня зробяць на яго ніякага ўплыву. Тут трэба *моцнае* мастацкае слова, тут трэба Слова гармонічнае з вялікім зарадам энэргіі таго, хто творыць гэтае Слова.

Але вось яшчэ некалькі радкоў з вершу „Горад“:

Пырснуць толькі хай праменьні
На залезны места дах —
Захрапе завод і зараменіць,
Як пад шлюзамі вада.

Завод *захрапе*. Як вам падабаецца! Выходзіць, што сонца ўсходзіць, а завод спаць укладаецца (захрапе). А мо гэта ён *захрапе*, што яго рэжуць, як жывёлу? Храпе і раменіць. Моцна сказана! А далей яшчэ мацней:

На вачох жыцьцё зігзіцай
Затарахкае, як млын.

Ісьціва машына! Жыцьцё тарахкае, як млын. У Шукайлы ўжо лепш: „Жыцьцё, як Ленінград“. А ёсьць ведама, што Ленінград — то ня млын!.. Яшчэ радкі ўсё з таго–ж вершу:

Тэлеграфнымі слупамі
Паляцелі думкі хлопца.

Дасягненьні культурныя ўжо! Думкі лётаюць слупамі, а не абы–як. Хаця–ж бы ўжо па дроту ляцелі, яшчэ можна было–б паверыць, а то слупамі, быццам іх хто падсек і яны валяцца на зямлю, значыць, ляцяць, ці гэта як? А вось і з поэмы „Машына нашых дзён“ пачатак:

Так. І я — сын стракатай вёскі
Гадаваўся ў лазовым кусьце...

Называецца — адрэкомэндаваўся!

Пачатак другога разьдзелу тэй–жа поэмы:

сакоча, чохкае матор,
зьвініць шыпіць,
шыпіць, гудзе.

Словам, шыпіць, парашчыць і

задор —
юнацкі свой задор.

А далей:

Як пропэлер, як дынама
Завярцелася зямля!

і канец:

У даль комун чырвоны конь
Мчыць зямлю з растаньняў.

Гэта дынаму і пропэлер імчыць конь... Але досыць!

Вершы Якімовіча паказваюць, да якіх крайнасьцяй даходзіць кірунак творчасьці, які ставіць сабе задачаю — *выяўленьне* рэволюцыйнай рачавістасьці. Тут адна з праяў гэтай крайнасьці — гэта гіпэрболізм, не мотываваны ані чым, але затое падхварбованы чырваньню і романтыкаю рэволюцыі. Гэты кірунак творчасьці носіць у сабе самым і сваё адмаўленьне на карысьць другога кірунку, які разьвіваецца ў нашай–жа літаратурнай сучаснасьці, гэта кірунку выражэньня духу эпохі і духу чалавека–рабочага і селяніна.

Бязумоўна, і творчасьць Якімовіча да некаторага стопню зьяўляецца адбіткам духу нашай эпохі, але гэта адбітак не яго глыбінь, а яго верхняга адзеньня. Гэта адбітак таго духу, які выражаецца ў словах: „шапкамі закідаем". І ёсьць ведама, у наш час, калі мала адных „шапак", а патрэбна нешта мацнейшае і дасканальшае дзеля таго, каб выхоўваць новага чалавека, чалавека соцыялістычнай грамады, дзеля таго, каб *будаваць* соцыялізм, — у гэты час дух „шапак" ня можа адыгрываць станоўчай ролі і ад яго неабходна адпіхацца. Цераз яго адмаўленьне і цераз убіраньне пісьменьнікамі і поэтамі *творчага вопыту*, здабытага чалавецтвам у мінулым, толькі цераз гэта ляжыць шлях далейшага разьвіцьця беларускай пролетарскай літаратуры. Убіраньне творчага вопыту павінна адбывацца не дзеля ўбіраньня, а дзеля таго, каб яго скарыстаць *як форму для выражэньня пролетарскага зьместу*, гэта значыць, для выражэньня духу нашай эпохі і духу чалавека — рабочага і селяніна.

Тое, што ў гэтым невялікім артыкуле сказана пра вершы А. Якімовіча, дачыняецца ня толькі яго асобна. Такое зьявішча наглядаецца і ў шмат якіх іншых літаратурных творах як і маладнякоўцаў, так і іншых пісьменьнікаў.

Лічым неабходным зазначыць лёзунг „Маладняка", які быў выслуханы зьездам, гэта лёзунг *якасьці* літаратурна–мастацкай продукцыі. Яго ажыцьцяўленьне — вось задача, якая стаіць перад маладымі поэтамі і пісьменьнікамі ў сучасную пару. Ад яе разьвязаньня будзе залежаць і далейшы лёс разьвіцьця беларускай пролетарскай літаратуры.

За вучобу і за якасьць творчасьці!

1926

Аб разуменьні мастацкай творчасьці і аб некаторых пытаньнях у вывучэньні беларускай літаратуры[1]

I

Ведай, брат малады, што ў грудзях у людзей
Сэрцы цьвёрдыя, быццам з каменьня.
Разаб'ецца аб іх слабы верш заўсягды,
Ня збудзіўшы сьвятога сумленьня.

Трэба з сталі каваць, гартаваць гібкі верш,
Абрабіць яго трэба з цярпеньнем.
Як ударыш ты ім, — ён, як звон, зазьвініць,
Брызнуць іскры з халодных каменьняў.

Такі запавед пакінуў М. Багдановіч песьняру. Тым больш каштоўны гэты запавед, што ён у сябе зьмяшчае разуменьне мастацтва, якое складалася вякамі людзкога вопыту і якое знайшло сваё выражэньне ў гэтым вершы. Наша–ж літаратурная моладзь, выходзячы з сялянскіх і рабочых гушчаў і часта прайшоўшы добрую жыцьцёвую школу, у мастацтве ня мае яшчэ вопыту, а цераз тое самае часта зусім нехаця зьяўляецца творцаю такіх літаратурных твораў, якія ўжо адным фактам свайго зьяўленьня ў сьвет становяцца пашыральнікамі няглыбокіх разуменьняў аб мастацтве сярод грамадзтва. Спадкамі такіх зьяваў бывае ўрэшце тое, што выражаецца словамі: „поэтаў шмат, а поэзіі няма". Вось чаму вялікае значэньне набывае запавед М. Багдановіча.

У чым–жа зьмяшчаецца разуменьне мастацтва, выражанае вершам „Песьняру"? Разьмежаваньнем двух момантаў у прыродзе мастацтва вызначаецца асноўная адзнака гэтага разуменьня. Першы момант — мастацтва як творчая дзейнасьць чалавека, прадуктам якое зьяўляецца мастацкі твор. Другі момант — мастацтва як творчы дзейнік, іначай кажучы, мастацтва як об'ект творчага абуджэньня суб'екта. Гэта моманты выказьніка і дзейніка. Іх адзінства зьмяшчаецца ў руху. Зьместам першага моманту зьяўляецца поэт–дзейнік і мастацкі твор–выказьнік, а другога — мастацкі твор — дзейнік і суб'ект (чытач, слухач, глядач) — выказьнік. Адгэтуль самая існая адзнака адзінства даных момантаў, якая вызначае сабою і разуменьне мастацтва, — гэта формальнасьць. Такім чынам, паняцьце аб мастацтве — гэта ўжо трэці яго момант, момант сынтэзаваньня мастацтва як выказьніка, і мастацтва як дзейніка, на падставе іх формальнасьці. Гэта разуменьне і знайшло сабе выражэньне ў вершы М. Багдановіча.

Леонардо да Вінчы калісь казаў, што справа скульптара — гэта вызваліць і ўсім паказаць статую, захаваную ўва ўсякім куску мармуру. А вядома–ж, што дзе йдзе справа аб вызваленьні, там ужо мысьліцца і разуменьне працы таго, што з ёю

[1] Гэты артыкул зьяўляецца ўводнаю часткаю кнігі аб творчасьці Ўл. Дубоўкі, падрыхтаванай аўтарам да друку ў травені месяцы 1926 г.

зьвязана. Пра гэты момант, момант руху дзейніка, і зазначае М. Багдановіч, калі кажа, што трэба „каваць“, „гартаваць“ і „церпяліва абрабіць“, а потым ужо паказаць — „ударыць“. Але неабходнаю ўмоваю кожнага дзеяньня зьяўляецца, апрача дзейніка, яшчэ і об’ект, на які гэтае дзеяньне пераходзіць ад суб’екту, і наадварот. У М. Багдановіча і гэты момант знаходзіць сваё выражэньне, адначасна зьмяшчаючы ў сабе агульную характарыстыку матар’ялу творчасьці і аснову для вызначэньня каштоўнасьці мастацкага твору. Поэта кажа: „трэба з сталі каваць...“ Вядома, што тут сталь не літаральнага значэньня, бо–ж матар’ялам поэтычнай творчасьці зьяўляецца ня сталь, а слова. Кажучы–ж „з сталі“, поэта зазначае на момант а д б о р у матар’ялу для творчасьці, а таксама на тую адзнаку, якая вызначае яго як матар’ял, прыгодны і неабходны для азначанай мэты. „Сталь“ — гэта адзнака неабходнага матар’ялу для поэтычнай творчасьці. Гэта значыць, што ня ўсякае слова (у шырокім сэнсе яго разуменьня) можа быць прыгодным для творчасьці. Прыгодна толькі тое, што носіць у сабе адзнакі моцы, цьвёрдасьці, супорнасьці, чыстасьці, што здольна накаляцца і ахаладжвацца і што — гэта самае галоўнае — здольна мяняць сваю форму пад рукою мастака, застаючыся ў істоце сваёй усё той–жа стальлю. Але асаблівасьці прыроды слова вызначаюць сабою і асаблівае значэньне яе характарыстыкі, што дадзена М. Багдановічам адзнакаю сталі. Тут важна пакуль што зазначыць на першы момант у творчасьці — гэта момант выбару і адбору матар’ялу, у аснове якога палягае прадстаўленьне аб ідэальнай каштоўнасьці твору.

Далей ужо йдзе другі момант творчасьці, які выражаны словамі „каваць“, „гартаваць“... Гэта момант узьдзеяньня суб’екта на абраны матар’ял, на об’ект, момант надаваньня яму пэўнай формы, у выніку чаго і зьяўляецца мастацкі твор. З гэтым момантам зьвязана ўжо думка пра сродкі і спосабы, якімі апрацоўваецца матар’ял. Вызначаючы гэтыя моманты, я не кажу, што яны абавязкова асьведамляюцца поэтам у часе творчасьці. Зусім наадварот, усе яны могуць праходзіць несьвядома для самога поэты, гэта значыць, што поэта зусім ня мысьліць, што вось яму трэба выбраць матар’ял і г. д. Такая думка перашкодзіла–б самому выбару. Тут я хачу толькі зазначыць, што самыя гэтыя моманты ёсьць у творчасьці і што няхват аднаго з іх, або негармонічнае іх праходжаньне ў сьвядомасьці асобы няўхільна цягне за сабою немагчымасьць творчасьці; яны асноўныя ўмовы ўсякай творчасьці, а значыць, і літаратурна–мастацкай.

Вынікам узаемадзеяньня мастака — суб’екта і матар’ялу — об’екта зьяўляецца тое, што мы называем мастацкім творам, у дадзеным выпадку поэта называе яго вершам. Але цікава тут тое, што М. Багдановіч у сваім вершы выяўляе тыя асновы, без якіх немагчыма вызначэньне каштоўнасьці мастацкага твору з боку яго якасьці. У сьвядомасьці поэты ёсьць прадстаўленьне, ці, праўдзівей, разуменьне аб якасьці, якую павінен мець яго твор, каб мець пэўнае значэньне, набыць п э ў н у ю к а ш т о ў н а с ь ц ь. У яго ёсьць і д э а л я к а с ь ц і т в о р у. Для М. Багдановіча ён зьмяшчаецца ў тым, што вызначаецца так адзнакамі, як сталёвасьць, гібкасьць і звоннасьць вершу і яго здольнасьць выбіваць „іскры з каменьняў“, абуджаць „сьвятое сумленьне“ ў сэрцах людзей. Гэта значыць, што і мастацкі твор, які выходзіць з–пад пяра поэты ці пісьменьніка, павінен насіць у сабе вызначаныя якасьці. Ідэал якасьці ў творчасьці адыгрывае вялікую ролю ў вызначэньні сродкаў і спосабаў апрацоўкі матар’ялу і яго формаваньня. Цераз гэта самае ён становіцца тым зьвяном, якое становіць адзінства дзейніка і выказьніка, об’екта і суб’екта, поэты і чытача. Бязумоўна, пазначаныя вышэй якасьці, як адзнакі ідэалу твора, у дачыненьні да слоўнага твору маюць свае конкрэтныя асаблівасьці і свой характар. Ня вызначаючы іх, тут важна зазначыць, што ўсьведамленьне ідэалу якасьці твору зьяўляецца неабходнай умовай творчасьці. Адсутнасьць яго цягне за сабою вытворчасьць прадуктаў

малакаштоўных па якасьці і часта не адпавядаючых эстэтычным патрэбам, а цераз гэта бясьсілых зрабіць уплыў на чытача.

У сьвядомасьці М. Багдановіча жыве яшчэ адно прадстаўленьне як умова творчасьці жыцьцяздольных мастацкіх твораў. Поэта ведае, што жыцьцё мастацкага твору не канчаецца з яго стварэньнем, а наадварот, з гэтага моманту яно пачынаецца. Ён ведае, што мастацкі твор пасьля свайго стварэньня становіцца об'ектам (формальным) людзкіх адчуваньняў і ўспрыяцьцяў. Вось таму поэта носіць ў сабе ідэал стану сьвядомасьці іншых суб'ектаў пасьля ўспрыяцьця мастацкага твору, ідэал вынікаў пасьля прачытаньня твору, ідэал творчасьці чытача, носіць у сабе тое, што Ўл. Дубоўка выразіў сказам: „каб словы нарадзілі такжа словы" („Наля"). М. Багдановіч кажа, што верш павінен адгукнуцца ў адчуваньнях, пачуцьцях і наогул у сьвядомасьці чытача звонам і іскрамі з каменьняў, павінен абудзіць „сьвятое сумленьне". Звон і іскры з каменьняў — вось Багдановічаў ідэал творчасьці чытача. Яны ўжо твор чытача як сынтэз дзейніка (мастацкі твор) і выказьніка (сам чытач). Гэты твор, які не абавязкова выражаецца ў слове, ня ёсьць яшчэ разуменьне аб мастацкім творы. Ён толькі другі момант, неабходны для стварэньня разуменьня аб мастацкім творы, аб чым мы ўжо зазначалі вышэй. Звон, іскры і „сьвятое сумленьне", як адзнакі творчасьці чытача, зьяўляюцца адначасна ўмоваю жыцьцяздольнасьці мастацкага твору. Іначай кажучы, мастацкі твор павінен быць такім об'ектам, які, уваходзячы ў сьвядомасьць чытача, робіць у ёй р э в о л ю ц ы ю, усьведамленьне–жяе неабходнасьці поэтам зьяўляецца абавязковай умоваю творчасьці жыцьцёвых і жыцьцяздольных мастацкіх твораў.

Такім чынам, у вершы М. Багдановіча „Песьняру" знайшлі сваё выражэньне неабходныя ўмовы мастацкай творчасьці. Перадусім гэта такая сьвядомасьць асобы, у якой гармонічна злучаны ў адно цэльнае здольнасьць адбору матар'ялу і прадстаўленьне аб прыгоднай каштоўнасьці; здольнасьць надаваньня матар'ялу формы і прадстаўленьне аб каштоўнасьці твору, або ідэал якасьці твору; усьведамленьне ў неабходнасьці рэволюцыі ў сьвядомасьці чытача або разуменьне яго эстэтычных патрэбаў і ідэал творчасьці чытача. Зноў паўтараю, што неўсьведамленьне самім поэтам прысутнасьці ў сабе такой сьвядомасьці, але яе н а в о ч н а с ь ц ь, як д а д з е н а г а ў я г о п р ы р о д з е, зьяўляецца асноўнаю ўмоваю творчасьці і падставаю для таго, што дае права на імя мастака. Выражэньнем і выяўленьнем гэтай сьвядомасьці зьяўляюцца т о л ь к і м а с т а ц к і я ф а к т ы, гэта значыць, творы.

II

Прырода слова. Вышэй я сказаў, што яна мае асаблівасьці. У чым–жа гэтыя асаблівасьці? Калі мы што гаворым, то ў нас адбываецца пэўны матар'яльны процэс, у якім бяруць удзел органы нашае мовы. Вынікам гэтага процэсу зьяўляецца тое, што мы называем гукамі, словамі, моваю, праўдзівей будзе, калі мы скажам, што самы гэты процэс мы ўспрымаем як гучаньне. Але кажучы, што гукі — вынік, мы тым самым ня выключаем разуменьня аб прычынах, іначай кажучы, аб тых фактарах, што выклікалі гучаньне. Гэтыя апошнія ёсьць таксама пэўныя матар'яльныя процэсы, што адбываюцца ўнутры нашага арганізму, зноў–такі, як вынік пэўных узаемадзеяньняў. Гучаньне (гукі, словы, мова) у дачыненьні да гэтых апошніх процэсаў зьяўляецца як–бы іх выяўленьнем і выражэньнем. Адначасова–ж пасьлядоўнае паўтарэньне дадзеных процэсаў урэшце так цесна зьвязваецца ў нашым прадстаўленьні, што зьяўленьне аднаго з іх па неабходнасьці выклікае як–бы роўналежнае ямў прадстаўленьне другога. Адгэтуль пачынаецца ўжо вылучэньне з гучаньня асобных гукаў, слоў і іх ас-

мысьленьне. Ня спыняючыся падрабязна на дадзеных пытаньнях, зусім яшчэ не закранутых беларускаю навуковую літаратураю, мы толькі зазначым, што слова мае дзьве стораны: адна — матар'яльная (гучаньне) і другая — формальная, гэта значэньне, якое зьвязваецца з гукамі, словамі (фактычна матар'яльны процэс другога парадку); другая старана як–бы надбудова над першай. Праўдзівей, гэта ня дзьве стораны, а два моманты адзінага процэсу мовы ў полі двух пунктаў гледжаньня: суб'екта і об'екта. Пры гэтым значэньнем папярэджваецца гучаньне (гукі–словы) у тэй асобы, якая іх вымаўляе, і, наадварот, гукі выклікаюць значэньне ў таго, хто іх слухае і ўспрымае.

Тое самае і ў мастацтве: значэньне найчасьцей падсьвядомае (пэўны стан псыхікі творцы) нараджае адпаведную гармонію гукаў–слоў (верш, песьня, поэма і г. д.). З другога боку, гэтая гармонія гукаў–слоў нараджае значэньне ў таго, хто яе ўспрыймае, хоць гэта значэньне і неаднолькавае ў пэўнай меры з значэньнем першым з прычыны таго, што поэтычная мастацкая творчасьць (асабовая) не настолькі масавае зьявішча, наколькі сама мова. У тоежсамасьці гэтых зьяў зьмяшчаецца і іх адрознасьць. Тоежсамасьць іх у тым, што абедзьве гэтыя зьявы (мова і мастацкае слова) — гэта мова людзкой псыхікі. Адрознасьць–жа ў тым, што мова (у звычайным разуменьні) — зьява масавая, штодзённая, якая служыць выражэньню і пачуцьцяў і думак і служыць сродкам комунікацыі, сувязі між людзьмі; поэтычна–мастацкая, літаратурная мова — і перш за ўсё зьява асабовага выяўленьня чалавека. Вядома, гэта ніколькі не перашкаджае таму, што яна цераз асабовае выяўленьне выражае і масавае, выражае апроч станаў сьвядомасьці поэты і пісьменьніка і ўсякі іншы зьмест рэальнага. Апроч таго, трэба сказаць, што мастацкае слова перадусім служыць выражэньню асобых старон людзкой псыхікі, менавіта т. зв. эстэтычных пачуцьцяў, або, іначай кажучы, служыць выражэньню ўсіх зьяваў быцьця чалавека ў іх эстэтычнай ахварбоўцы.

Пасьля вызначэньня прыроды слова становіцца зразумелым, чаму ў поэзіі заўсёды існуюць як–бы два кірункі. Адзін з іх аддае перавагу гукавой старане пры вызначэньні каштоўнасьці матар'ялу і твору. Іначай кажучы, гэтая плынь поэзіі на першы плян высоўвае матар'яльны бок слова, яго гучаньне. Другая плынь робіць наадварот: аддае перавагу значэньню, гэта значыць, тым прадстаўленьням, вобразам і паняцьцям, якія выражаюцца словам. Адгэтуль і ў літаратурнай навуцы зьмены школ „формальнай" і „ідэолёгічнай". Вядома, што абодва ўхілы — гэта крайнасьці. Самою прыродаю слова павінны ўжо вызначацца плыні мастацтва і навукі аб ім. Гармонічнае адзінства вызначаных старон слова — гэта ўмова як мастацкасьці твору, так і яго жыцьцяздольнасьці і здатнасьці.

Усё гэта зазначана таму, што верш М. Багдановіча „Песьняру" зьмешчаны ў разьдзеле „Думы". Гэта дае падставу мысьліць, што М. Багдановіч пры выбары матар'ялу ў дадзеным выпадку галоўную ўвагу аддаваў значэньню слова. Такім чынам, можна сказаць, што матар'ялам для вершу „Песьняру" былі думы пра песьняра, яго творчасьць, яго дачыненьне да твораў, думы пра чытача, яго дачыненьне да мастацтва і наагул пра ролю і значэньне літаратурна–мастацкага твору. Фактычна гэта цэлыя проблемы, разьвязваньню якіх прысьвечана шмат навуковай літаратуры на іншакраёвых мовах.

І вось, калі ўзяць гэта пад увагу і параўнаць хоць–бы нават тое, што кожнаму з нас вядома пра гэтыя пытаньні, з вершам М. Багдановіча, выкаваным з гэтых проблем, то перад намі ўва ўсю веліч выявіцца значэньне таго, што называецца зазвычай талентам, і веліч тэй працы, якую мы называем мастацкаю творчасьцю.

Перад М. Багдановічам стаяла якраз такая–ж задача, што і перад скульптарам, пра якога казаў Леонардо да Вінчы. М. Багдановічу з усіх зазначаных вышэй проблем творчасьці і ўсіх разьвязваньняў, што прыдбаліся яго сучаснасьцю, трэба было

вызваліць і паказаць „статую“, вызваліць і паказаць поэтычны вобраз, што быў захаваны ў „куску мармуру“, прычым вобраз такой празрыстасьці, што ў ім, як у люстры, адсьвечвалася–б дума людзкая ад глыбі вякоў і, як у фокусе нярухомым, крышталілася–б дума людзкая вякоў наступных. Тварыць такія вобразы — гэта і значыць тварыць мастацтва і тым самым выявіцца таленту.

Ясна, што за вершам „Песьняру“ паўстае талент, і талент глыбокі, яго творцы. Але, апроч гэтага, перад намі і самы верш, як об'ект, як чыньнік, пра які можна судзіць, вызначаць яго каштоўнасьць і ўтвараць пэўнае аб ім разуменьне.

Дарэчы сказаць, задача сучаснай беларускай крытыкі якраз і зьмяшчаецца ў тым, каб вызначыць каштоўнасьць прыдабытых ужо, як за мінулулы час, так і за цяперашні, беларускіх літаратурна–мастацкіх твораў, як у васобку кожнага, так наагул твораў асобных пісьменьнікаў і поэтаў. Гэта зьявіцца асновай для ўтварэньня разуменьняў аб іх, што ў сваю чаргу стане тым грунтам, на якім льга будзе пабудаваць навуку аб беларускай літаратуры.

Наконт вершу М. Багдановіча „Песьняру“ на падставе вышэй зробленых зазначэньняў можна заключыць, што гэты верш сапраўды мастацкі, верш, які зьяўляе сабою глыбокі вобраз людзкіх дум аб творчасьці, вобраз, выкаваны з „куска мармуру“, што называецца проблемаю мастацкай творчасьці, або проблемаю тэорыі каштоўнасьці мастацкіх твораў. Карацей кажучы, гэта вобраз таго, што льга азначыць такімі разуменьнямі: поэт (ці наагул мастак) — творчасьць (як выказьнік і дзейнік) — чытач. Гэтаму матар'ялу М. Багдановіч надаў стройную форму, схэматычна можна выразіць так: п. < ч. < т. і т. > п. > ч. Тут дзьве гармонічныя лініі, з якіх першая, ідучы ад поэты, зьнікае ў чытачы цераз слабасьць твору, а другая цераз моц твору разрастаецца, убіраючы ў сябе і поэта, і чытача. Іначай кажучы, першая ідзе ад „нечага“ да „нічога“, а другая ад „нечага“ да „ўсяго“. Сярэдзіна — твор. Тут, бязумоўна, можна па–рознаму адценьваць высьвятленьне адзначанай мною схэмы, але існасьць яе адна, якую можна выразіць так: у каго „поэты“ больш, як чытача і творчасьці, той зусім не поэта, і наадварот, — там дзе „поэты“ менш, як творчасьці і чытача, — там сапраўды поэта; тая творчасьць, у якой растае поэта і чытач, — творчасьць мастацкая: яна жыцьцяздольна і, як кажуць, няўмірушча.

Ня спыняючыся на разьвіцьці разуменьняў поэты, творчасьць, твор і чытач, што можа быць прадметам асобнай працы, мы абмяжоўваемся зробленым зазначэньнем на матар'ял, з якога створан верш „Песьняру“, на каштоўнасьць самога вершу і на годнасьць яго творцы. Калі ўспомніць пра асаблівасьці прыроды слова як матар'ялу мастацкай творчасьці, то выявіцца, што ў годнасьці поэты і яго–ж недахваты. Яго адбор матар'ялу, аснаваны ў пераважнасьці на надаваньні асаблівай каштоўнасьці значэньню слова, даў магчымасьць прасьлізнуць у яго твор некаторай нячыстасьці слова, як гучаньня беларускай мовы. Гэта — такое слова, як „абрабіць“, што мае падвойны сэнс, і слова „брызнуць“ як русіцызм. Апроч таго, нячыстасьць у выразе „сэрцы цьвёрдыя, быццам з каменьня“, дзе зборнае імя „каменьне“ засланяецца прыназоўнікам „з“, і таму ў выразе гэта зборнасьць зацяняецца і як–бы губляецца, адгэтуль нязвычайнасьць гучаньня выразу ў кантэксьце. Але гэта і толькі.

Не разьбіраючы падрабязна вершу з боку яго гучаньня, зазначым на тое, што разьмераная і напорная рытмічная гучнасьць, якая ліецца з глыбі на поверх (аснова вершу анапэстычная), у цэлым суладжана з значэньнем. Разгляд–жа наогул гучальнай стараны творчасьці М. Багдановіча можа паслужыць прадметам асобнай і цікавай працы, асабліва калі адыходным пунктам у гэтай працы ўзяць асаблівасьці прыроды слова, а пры суджэньні аб гучаньні — за ідэал: суладжанасьць усіх асаблівасьцяў у некаторым адзінстве.

III

М. Багдановіча, зазвычай, прывыклі лічыць поэтам так званага чыстага хараства, для якога „мастацтва для мастацтва“ галоўны кірунак творчасьці. Ня месца тут падрабязна спыняцца на вырашэньні пытаньня, што такое „мастацтва для мастацтва“. Мы толькі скажам словамі К. Каўцкага, што мастацтва для мастацтва ставіць сабе мэтаю ня толькі зрабіць эфэкт на публіку, але і на самога мастака. „І першыя мастакі, якія практыкавалі мастацтва для мастацтва, — гэта, быць можа, тыя чорныя шымпанзэ, якія барабанілі па дуплістым дрэве не дзеля таго, каб забаўляць публіку, а саміх сябе“[2]. Я з свайго боку дадам, што такія мастакі падобны дзецям, якія забаўляюцца рознымі цацкамі. Праўда, некаторыя вершы М. Багдановіча можна прылічыць да „мастацтва для мастацтва“, калі іх разглядаць паасобку, а ня ў сувязі з усёй яго творчасьцю. Але вось разгледжаны верш „Песьняру“ мае такія ўласьцівасьці, якія даюць аснову для суджэньня аб Максіму Багдановічу як поэце, для якога ёсьць нешта большае, чым „мастацтва для мастацтва“. Такім фактам зьяўляецца сама форма вершу, менавіта форма адозвы („Ведай, брат малады...“), форма звароту да маладога грамадзтва. Гэта ўжо кажа пра тое, што для М. Багдановіча дорага мастацтва ня як забаўка для сябе і другіх, а як нешта большае: як адзін з элемэнтаў таго быцьця, што вызначае сабою сьвядомасьць. Мастацтва для яго ў гэтым разе зьяўляецца элемэнтам быцьця, што адыгрывае не апошнюю ролю ў вызначэньні і сьвядомасьці грамадзкай (грамадзкая форма). Яно той чыньнік, што мае вялікае выхаваўчае (у шырокім сэнсе) значэньне для маладога пакаленьня. І кепскую паслугу робяць М. Багдановічу тыя крытыкі, якія, быць можа, хочучы паставіць творчасьць М. Багдановіча на вялікае ўзвышша, прыбіваюць да яе шыльду „мастацтва для мастацтва“ і тым самым заводзяць яе на тую ступень, пра якую кажа К. Каўцкі.

Гэтым–жа фактам адкідаецца дастасаваньне да М. Багдановіча некаторымі крытыкамі шыльды імпрэсыяністага, бо, як бачым, ужо ў вершы „Песьняру“ выражаецца ня толькі першае ўражаньне, што кінулася ў вочы поэту, але ўскрываецца глыбіня тэй задачы, якая стаіць як перад мастацтвам, так і перад маладым пакаленьнем яго творцаў.

Ня будзем тут падрабязна даводзіць недакладнасьць у дастасананьні да ўсёй творчасьці М. Багдановіча такіх адзнак, як мастацтва для мастацтва або імпрэсыянізм. Яны з пункту гледжаньня соцыялёгічнай вартасьці мастацтва ня вытрымліваюць аніякай крытыкі. Падрабязны разбор гэтых пытаньняў завёў–бы нас далёка ад прадмету нашага сёньняшняга суджэньня, а таму мы абмяжоўваемся агульнымі зазначэньнямі, выходзячы толькі з аднаго факту ў творчасьці М. Багдановіча. Але і адзін факт, які адкрываецца ў якой–бы ні было галіне людзкога пазнаньня і які ня можа быць падпарадкаваны гіпотэзам або тэорыям, што існавалі да гэтага новага факту, дашчэнту разбурае гэтыя тэорыі і дае аснову для пабудовы альбо новай, альбо перабудовы старой. Такія зьявы мы наглядаем ува ўсіх навуках. Тое–ж самае і тут. Такі факт творчасьці М. Багдановіча, як верш „Песьняру“, разбурае ўсе суджэньні аб яго творчасьці як аб мастацтве для мастацтва або як аб імпрэсыянізьме, для суджэньняў большых і бліжэйшых да праўды. Падобных–жа фактаў у М. Багдановіча ёсьць шмат, а яны і зьяўляюцца дастатковаю асноваю для таго, каб праверыць праўдзівасьць тых меркаваньняў, якія мелі месца ў дачыненьні да творчасьці М. Багдановіча.

Для кожнага суджэньня праўдзівага неабходнай умовай зьяўляецца дастатковая аснова, без якое ўсякае меркаваньне становіцца падобным дому, пабудованаму на пяску, або таму картачнаму доміку, які робіцца дзецьмі для свае забаўкі. Зазначаем

[2] К. Каўцкі. Размножение и развитие в природе и обществе. М.: Гиз., 1923 г.

гэта таму, што нешта падобнае да суджэньняў аб творчасьці М. Багдановіча сталася і ў суджэньнях аб творчасьці некаторых іншых поэтаў.

З прычыны гэтага ў наступным разьдзеле неабходна спыніцца яшчэ на адным вершы Алеся Гаруна, так хутка забытага нашым грамадзтвам, а асабліва шмат якімі з сучасных маладых поэтаў і пісьменьнікаў. Гэты верш мне ўспамінаецца ў зьвязку з разглядам творчасьці Ўл. Дубоўкі, які ў сваіх творах выконвае не адзін з запаведаў і М. Багдановіча, і А. Гаруна.

IV

Алесь Гарун, таленавіты і слаўны поэта–рабочы, самавучка, бясчасна, як і М. Багдановіч, зышоўшы ў магілу, пакінуў пасьля сябе невялікую па колькасьці, але вялікую і глыбокую па якасьці і сваёй каштоўнасьці спадчыну творчасьці, у якую яшчэ ніводнае вока крытыкі не заглядала, каб вынесьці на сьвет яе пэрлы. Ніхто з маладых поэтаў таксама ня рупіцца заглянуць у гэту, кажучы словамі М. Багдановіча, „студню са сьлязамі“, у якой сьвецяцца „пуцяводныя зоркі“. Але гэта творчасьць не памерла, бо яна падобна таму ручайку, пра які казаў сам А. Гарун:

Цячэць ручайка вось — і ту яго ня стала.
Няма яго, схаваўся у зямлі,
А недзе — тамака рака зямлю прарвала
І воды той ракі па лузе пацяклі[3].

Так і творчасьць А. Гаруна. Яна схавалася ў землю нашай літаратурнай сьвядомасьці, каб выплысьці, як рака. І вось, калі прыраўнаваць творчасьць Ул. Дубоўкі і яго насьлядоўцаў да ракі, то толькі ў гэтай літаратурна–мастацкай рацэ праменіцца і выплыўшы ручайка творчасьці А. Гаруна, як праменіцца ў яе адзінстве ручайка творчасьці і М. Багдановіча. Асабліва гэтым двуядыным сьвятлом адсьвечваецца першы зборнік вершаў Ул. Дубоўкі „Строма“. Але пра гэта будзе далей.

Цяпер перад намі верш А. Гаруна „Поэту“. Няхай прабачаць мне чытачы, што я не адсылаю іх да зборніку „Матчын дар“, а тут цалкам выпісваю гэты верш. Мо ня ўсякі мае цяпер гэты зборнік, а па–другое, я хачу даць магчымасьць самому чытачу разважыць і праверыць нашы суджэньні, а разам з тым і прасякнуцца глыбінёю і веліччу значэньня беларускай літаратурна–мастацкай, менавіта мастацкай, творчасьці, як аднаго з чыньнікаў у пашырэньні і аформленьні матарыялістычнага сьветагляду. Адгэтуль–жа, нам здаецца, павінна расьці пазнаньне ролі і значэньня пролетарскай ідэолёгіі ў справе соцыялістычнага будаўніцтва новага жыцьця.

Што кажаш мне, поэт, а праўдзе тэй, што будзе?
Мне сэрца кроіцца ад крыўды нашых дзён!
А бачу добра й сам: ідуць да праўды людзі,
Расьцець яе жаўнер і шырыцца загон.

Марудна, братачка! І покуль сонца ўзыйдзе,
Дык вочы выесьць нам салоная раса,
І покуль першы дзень людзкога шчасьця прыйдзе,
Мільёны сэрц праткне гароты злой каса.

[3] Матчын дар, стар. 51.

Пакінь, пакінь сьпяваць а праўдзе тэй, што ў небе!
Яна чужая нам, таемных праўда сіл:
Яна ня сходзіць к нам ў канечнае патрэбе,
Калі пакуты дзень так довяг і ня міл!
Прашу цябе, мой брат, сьпявай аб нашым горы.
Аб тым, што ёсьць цяпер і што даўней было,
І што на ўсякі твар кладзець, як плуг, разоры.
І што ў мільёнах душ разоры правяло.

Прашу цябе, сьпявай аб горы песьнь адну ты
І наш гаротны лёс рабі яшчэ цяжэй.
Тагды убачыш сам, парвуцца духа путы.
І будзе ясны дзень да нас тагды бліжэй[4].

Не магу ўстрымацца, каб ня выказаць тут–жа свайго дачыненьня да гэтага вершу як да выяўленьня „чыстага мастацтва“, у сэнсе мастацтва, не заплямленага аніякаю пасрэднасьцю, аніякаю робленнасьцю ці то надумнасьцю або штучнасьцю. Такога мастацтва ня могуць замяніць цэлыя вазы вершаў некаторых сучасных поэтаў. І сапраўды, якая непасрэднасьць пачуцьця, якая непадкупная шчырасьць, якая глыбіня і моц перажываньня, якая яснасьць і суладжаная цэльнасьць і закончанасьць вобразу, яго жыцьцяздольнасьць, што кіпіць у нярухомым, але празрыстым вакне мастацкай творчасьці! Але як–бы мне ні хацелася выказаць сваё адчуваньне, мы яго спыняем і даём магчымасьць нашым чытачом самім перажыць усю глыбіню гэтага вершу, пабыўшы некаторы час, так сказаць, гаруністам. Цяпер–жа выкажам свае думкі пра гэты, сапраўды, пэрл творчасьці.

У гэтым вершы Алесь Гарун гаворыць як–бы ад імя чытача, і самы верш прадстаўляе сабою як–бы выхапленае з размовы поэты з чытачом слова апошняга. Такая вось форма дадзенага вершу. Гэта не адозва спрактыкаванага поэта–мастака да маладога пакаленьня. Гэта проста непасрэднае выражэньне накіпеўшага і набалеўшага ў душы чытача, проста чалавека, не спакушанага яшчэ „культураю“ чалавека, што мае здаровы густ да прыгожага, вялічавага і наогул да ўсяго таго, што называецца мастацкім. Тым большая яшчэ каштоўнасьць твору, што поэта ня мудрыў, а здолеў душою прасякнуцца ў душу чытача і выразіць усе яго адчуваньні, пачуцьці і патрэбы ў галіне мастацкага. Гэта здольнасьць, якую Кузьма Чорны выражае такімі словамі, як „няпрыкметна душою ўвайсьці ўва ўсе таямніцы, што ў жывых істотах захованы, увайсьці ласкава і ціха, з чыстымі думкамі і адчуваньнямі“, а потым „пайсьці па зямлі, ахваціць яе сабою й сказаць кожнаму: вось я бачу, чую, адчуваю цябе. І пачынаю адчуваць у цябе тое, чаго ты й сам можа не адчуваў“[5].

Гэта здольнасьць увайсьці ласкава і ціха ў душу чалавека і вынесьці адтуль на сьвет, паказаць людзям усё захованае ў яе глыбінях і паказаць яе багацьце або беднасьць, яе вялікасьць або мізэрнасьць, яе паўнату і цэльнасьць, шукаць якую запаведаў яшчэ М. Багдановіч, або пустэчу і ёсьць умова глыбокай мастацкай творчасьці, а таксама і аснова для вызначэньня ў поэты таго, што мы называем глыбокім талентам, або поэтам — знаўцам чалавечай душы.

Нічога няма цяжэй, як перавыхаваць сябе, бо самай галоўнай і асноўнай умоваю перавыхаваньня ёсьць пазнаньне сябе самога. Пазнаць–жа сябе — гэта нялёгкая справа. Ці перажывалі вы калі стан сьвядомасьці, калі, чытаючы той ці іншы верш або апавяданьне ці аповесьць, вы пачыналі адчуваць, што вось настрой, які выра-

[4] Па напісаньні верш адносіцца да часоў дарэволюцыйных.
[5] К. Чорны. Пачуцьці, апав. „Вечар“.

жаны вершам ці наогул творам, і самі вы некалі перажывалі, што той ці іншы герой падобны да вас саміх, быццам ён сьпісаны з вас; угледзеўшы–ж гэта, ці не ахапляў вас асаблівы настрой, і вы пачыналі думаць: „дык і я–ж такі“, або „вось той і той якраз гэтакі'', а адгэтуль ужо, часта мо й зусім бесьсьвядома, у глыбі сваёй істоты, вы разважалі ня быць такім, або быць падобным да такога. Я не памылюся, калі скажу, што не адзін з нас перажываў такія станы сьвядомасьці, чытаючы мастацкія творы таленавітых пісьменьнікаў або поэтаў.

І вось, калі вы перажывалі гэта і зараз яго возьмеце пад увагу, перад вамі выявіцца ўся веліч, глыбіня і значэньне вышэйазначанай здольнасьці пісьменьніка прасякаць у чужыя постаці, здольнасьці пераўвасабляцца, і ацэніце правільна яе як аснову для вызначэньня ў пісьменьніка наяўнасьці таленту, які характарызуецца вось гэтаю здольнасьцю. Вы зразумееце, якую вялікую справу робіць пісьменьнік або поэта, які творыць мастацкія рэчы, узяўшы за матар'ял свае творчасьці жыцьцё, як яно ёсьць, калі пясьняр сьпявае „аб тым, што ёсьць цяпер і што даўней было, і што на ўсякі твар кладзець, як плуг, разоры, і ў мільёнах душ разоры правяло“. Такі поэта ня скажа так агульна, што „ў грудзёх у людзей сэрцы цьвёрдыя, быццам з каменьня“, бо ўгледзіць „духа путы“ і разоры. Яго творчасьць не „ўдарацьме“, як першага, а будзе рваць гэтыя путы, будзе нішчыць разоры, якія дзеляць усё чыста на два сьветы ці, як кажа Ул. Дубоўка, на „нельга“ і „льга“.

Вядома, існасьць тут адна ў абодвых відах творчасьці, толькі яна ў полі двух пунктаў гледжаньня. Першы з іх (М. Багдановіча) — больш суб'ектыўны, уласны, дзякуючы чаму ўся кіпучасьць пачуцьцяў праходзіць праз лёд розуму, і таму гэтыя пачуцьці набываюць выгляд сьціснутага, сталёвага ядра, якое тоіць у сабе ў потэнцыі нявычэрпную моц і магчымасьці, праўда, ня толькі свайго „я“, але і пэўнага колектыву. Другі (А. Гаруна) — больш об'ектыўны, „альтруістычны“, дзякуючы чаму кіпучасьць пачуцьцяў выліваецца непасрэдна, растапляючы ў сабе, таксама непасрэдна, пачуцьці і адчуваньні „я“ колектыўнага.

Тэрміны „суб'ектыўны“ і „об'ектыўны“ ўжыты тут умоўна і імі толькі характарызуецца форма выяўленьня і выражэньня псыхікі чалавека, або розныя пункты гледжаньня на адну і тую–ж існасьць. І сапраўды, і першы, і другі вершы зьяўляюцца выражэньнем суб'ектыўных станаў сьвядомасьці і адначасна–ж цераз гэта суб'ектыўнае выяўленьнем і об'ектыўнага. У гэтым іх тожсамасьць, якая зьмяшчае ў сабе адрознасьць іх. Форма першага — гэта выяўленьне існасьці ў яе, так сказаць, статыцы, другога–ж — у дынаміцы. Магчымасьці ў потэнцыі і тыя–ж магчымасьці ў сваім выяўленьні, у дзейнасьці — гэта іх адрознасьць.

У асноўным тут дзьве формы выражэньня агульнага: агульнае ў форме „я“ і агульнае ў форме „не–я“. Умовімся першую называць „ідэальнаю“, а другую „рэальнаю“. У першай форме існуе „не–я“ — у потэнцыі, а ў другой — „я“ ў потэнцыі, пры дзейнасьці „я“ ў першай і „не–я“ ў другой. Гэта значыць, што „я“, выражаючы свой стан сьвядомасьці, можа зьявіцца выяўленьнем і ,,не–я“ (ідэальная форма) і, наадварот, выражаючы „не–я“, „я“ тым самым знаходзіць у гэтым сваё выяўленьне (рэальная форма). Ня будзем падрабязьней разьвіваць гэтых палажэньняў, бо ў мэтах нашай працы важна зазначыць на існаваньне двух відаў мастацкіх твораў: ідэальнай формы і рэальнай.

V

Спынімся тут яшчэ на некаторых сторанах вершу А. Гаруна ў параўнаньні яго з Багдановічавым.

У вершы М. Багдановіча выражана разуменьне творчасьці як выказьніка, дадзены вобраз ідэальны ў яго першым моманце станаўленьня. Верш–жа А. Гаруна ажыцьцяўляе ў сабе рэальны вобраз творчасьці як дзейніка, вобраз у яго другім моманце станаўленьня. Цікава, як–жа ў гэтым другім аспэкце выражаюцца ўмовы мастацкасьці, значыць, і жыцьцяздольнасьці твору як чыньніка рэволюцыі ў стане сьвядомасьці чалавека, у поле якога ўваходзіць той ці іншы мастацкі твор.

Галоўная адзнака мастацкасьці тут выражаецца як патрабаваньні м а с т а ц к а й п р а ў д ы, праўды ня тэй, што будзе“, ня тэй, „што ў небе“, а праўды тэй, што ёсьць, што на зямлі. Нядарма, дарэчы сказаць, ёсьць прыказка: „праўда вочы коле“, а ясна, што ўсякае дзеяньне выклікае супроцьдзеяньне, якое па сіле роўна першаму. Адгэтуль сілаю мастацкага твору вызначаецца сіла і размах рэволюцыі ў сьвядомасьці чытача. Гэта якраз і ёсьць тое самае, што на мове М. Багдановіча называецца „з сталі каваць, гартаваць гібкі верш“ і „брызнуць іскры з халодных каменьняў“.

У істоце чалавека існуюць нявычэрпныя магчымасьці для выяўленьня сваёй існасьці, але кола выяўленьня гэтых магчымасьцяў абумоўліваецца і абмяжоўваецца тымі гісторычнымі ўмовамі і тымі эканомічна–соцыяльнымі дачыненьнямі, у якіх жыве чалавек. Словам, абмяжоўваюцца і вызначаюцца сучасным чалавеку станам культуры як быцьцём, у коле якога жыве чалавек. На мове А. Гаруна — гэта разоры і „путы духа“. І вядома, што каштоўным будзе той факт, які зьнішчыць хоць адну разору або разарве хоць адно пута і, такім чынам, пашырыць круг выяўленьня тых магчымасьцяў, якія захаваны „ў таямніцах жывых істотаў“. Засыпаць–жа разору ці парваць „духа путы“ можа толькі той чалавек, які гэтыя путы і разоры пазнаў; адгэтуль каштоўна тая творчасьць, якая ўвасабляе ў вобразах мастацкіх ці, іначай кажучы, матар'ялізуе ў формах мастацкага слова с а м а с ь в я д о м а с ь ц ь ч а л а в е к а, менавіта — чалавека, а ня рэчаў, розных адцятасьцяў і „праўды тэй, што ў небе“, што наглядаецца ў шмат якіх зборніках сучаснай літаратуры. Толькі цераз такую творчасьць, толькі цераз такія мастацкія вобразы „я“ можа пазнаваць сябе і не–сябе і абуджацца да дзейнасьці, да творчасьці, у якой–бы форме яна ні выражалася: ці ў форме змаганьня з ворагам, ці ў форме працы над пабудоваю новага жыцьця і інш.

Разуменьнем самасьвядомасьці чалавека тут і акрэсьліваецца кола таго, што мы называем мастацкім і што называем мастацкаю праўдаю. Гэтым–жа самым вызначаецца і прадмет мастацтва. Нельга тварыць з таго, чаго зусім няма і ня было. Значыць, той твор, які прэтэндуе на праўду выражэньня і выяўленьня, скажам, самасьвядомасьці чалавека будучыны ня ёсьць яшчэ зьява мастацтва тэй самай будучыны. Праўда, калі ў такім творы чалавек будучыны зьяўляецца толькі ідэальнаю формаю ажыцьцяўленьня рэальнай існасьці, праўды тэй, што на зямлі, — гэта будзе мастацтва, але зноў такі ня будучыны, а сучаснасьці. Гэта асобны від творчасьці, які павінен зьмяшчаць у сабе ўсе адзнакі мастацкасьці, як і іншыя віды. Мастацкім зьяўляецца і другі від творчасьці, які суладжвае ў адзінства ідэальную існасьць і рэальную форму. Такія–ж злучэньні, як існасьць і форма ідэальныя, мы можам толькі ўмоўна лічыць за мастацтва: гэта фактычна тое самае „мастацтва для мастацтва“; а такое злучэньне, як існасьць і форма рэальныя, іначай кажучы, „не–я“ роўнае сабе — зусім ужо не мастацтва, а хутчэй, скажам, можа быць у лепшым разе мастацкаю фотографіяй.

Словам, у вершы А. Гаруна дадзена такое проблематычнае разьвязаньне існасьці мастацкасьці і жыцьцяздольнасьці мастацкага твору: „я“ роўнае „не–я“ і „не–я“ роўнае „я“ — вось аснова і мастацкасьці, і неміручасьці твораў. І гэта блізка да праўды, бо сьцьвярджаецца гісторыяй разьвіцьця сусьветнай літаратуры. „Суб'ектыўнае“ жывуча тады, калі яно зьяўляецца выяўленьнем „об'ектыўнага“, і наадварот: выяўленьне „об'ектыўнага“ тады жывуча, калі яно ёсьць выражэньне „суб'ектыўнага“. Гэта і ёсьць

аснова двух кірункаў у разьвіцьці формаў мастацкай творчасьці: кірунку ідэальнай формы і кірунку формы рэальнай.

Верш „Песьняру“ М. Багдановіча належыць да ідэальнай формы, верш „Поэту“ А. Гаруна — да рэальнай. І тут цяжка казаць аб тым, якой з гэтых формаў аддаць перавагу. Абодва вершы адпавядаюць умовам творчасьці мастацкай, а таму абодва аднолькава каштоўны, бо абодвы вершы мастацкія. Мастацкасьць іх зьмяшчаецца ў тым, што ў першым — „я“ растапляе ў сабе ,,не–я“, а ў другім — „не–я“ растапляе ў сабе „я“. ,,Не–я“ гэта ў вершы А. Гаруна ажыцьцяўляецца ў вобразе чытача, які тоіць у сабе ,,я’’ самога поэты, як створанае тоіць у сабе дух творцы.

Цікава тут–жа зьвярнуць увагу на рытмічныя асаблівасьці, якія зьвязаны ў гэтых поэтаў–мастакоў з рознымі формамі. Верш М. Багдановіча (формы ідэальнай) рытмічна пабудованы на трохдольнай аснове; верш А. Гаруна — на двухдольнай. Далей, верш М. Багдановіча ў форме адозвы, а верш А. Гаруна ў форме маналёгу. Абедзьве гэтыя формы — фактычна формы размовы, накіраванай ад „я“ да „ты“, іначай кажучы, кожная з іх прадгадвае сабою об’екта, да якога зьвяртаюцца. І вось у абодвых гэтых выпадках рытмічнае гучаньне вершаў працякае як–бы знізу ўверх. Узмацненьне націскное ў абодвух выпадках прыпадае не на пачатак асновы, а на яе канец, іначай кажучы, у вершы М. Багдановіча анапэстычная аснова (UU|), а ў вершы А. Гаруна — ямбічная (U|). Гэта як–бы пераход слабога гучаньня ў моцнае, які ў першым выпадку адбываецца больш павольна, а ў другім — больш напорна. Даўжыня самога гучаньня ў абодвых вершах аднолькавая (у вершы М. Багдановіча 3×4 (чатыры троходольныя мэтрычныя адзінкі), а ў вершы А. Гаруна — 2×6, а і 3×4=12 і 2×6=12). Бязумоўна, што аднолькавасьць у даўжыні гучаньня тут узята як ідэальная або норматыўная, за межамі якой пачынаецца ўжо рэальная адрознасьць абодвых гучаньняў. Першы верш вызначаецца больш спакойнай, павольна–разьмернай і цьвёрдай рытмічнай плыньню; другі — больш запальна–кіпучаю, напорнаю і перарыўнаю. Першая плынь працякае праз чатыры парогі ўзвышэньняў, а другая праз шэсьць, расстаўленых на лініях аднолькавай даўжыні ў абодвых выпадках. Пры гэтым трэба заўважыць на ўласьцівасьць першай лініі павялічваць лік парогаў, у той час, як другая вызначаецца здольнасьцю зьменшваць іх цераз разбурэньне. Павялічэньне парогаў на трохдольнай аснове зазвычай адбываецца ў пачатку гучаньня, і тады мэтрычная адзінка набывае выгляд такі: (U|) („Ведай, брат малады“...). Пры разбурэньні–ж парогаў па двухдольнай аснове мэтрычная адзінка набывае выгляд такі: (UU) („Мне сэрца кроіцца ад крыўды“). Гэтыя зазначэньні належаць толькі да рытмічных гучаньняў узвышальнага характару, у якім адкрыты перад намі вобразы вершаў А. Гаруна і М. Багдановіча. Яны прадстаўляюць сабою, кажучы словамі Багдановіча, як–бы вокны „ў іншы сьвет“, менавіта ў сьвет культуры ў адрознасьць ад сьвету прыроды.

Так, вершы А. Гаруна і М. Багдановіча — гэта нярухомыя вобразы–вокны „ў іншы сьвет“, адкрытыя ў рытмічным гучаньні ўзвышальнага парадку. Пры гэтым вокны з асобай уласьцівасьцю адкрываць перад людзкім вокам жыцьцё ў шырыні, адваротна–залежнай ад адлегласьці чалавека ад вакна. Чым бліжэй мы стаім каля вакна, тым шырэйшыя перад намі прасторы расьцілаюцца, і наадварот, чым далей ад яго мы, тым і кола прастору вузейшае, але затое большая глыбіня адкрываецца перад нашымі вачыма. У першым–жа выпадку мы бачым толькі паверхню. Вось чаму суглядаюцца нявычарпаныя глыбіні праз такія мастацкія вокны, як творы Шэксьпіра, Байрана, Гётэ і шмат інш., усё тым большыя, чым далей адыходзіць у вякох чалавецтва ад вокан. Вось чаму вельмі цяжка адкрываць усю нявычэрпную глыбіню мастацкіх твораў сваіх сучаснікаў і ўжо на гэтай аснове ствараць такія разуменьні аб творах, якія–б набліжаліся да абсалютнай ісьціны. Аднак–жа гэта цяжкасьць ніяк не перашкаджае

бачыць у сваіх сучасьнікаў таленты і адрозьніваць іх ад не–талентаў, ад пасрэднасьцяў, ад вышкаленых майстроў, рамясьнікоў і проста рабочых — рознай кваліфікацыі — літаратурнага слова. На гэта, як паказана вышэй, беларуская мастацкая літаратура дае досыць падставаў, каб судзіць у галіне больш–менш беспамылкова.

VI

„Быцьцём вызначаецца сьвядомасьць“ — вось праўда марксызму. Ды ўся бяда ў тым, што ня кожны правільна разумее гэтую праўду, ня кожны гэтую праўду пераадчуў сваім нутром. Часта ў нашай сучаснасьці можна спаткаць, нават сярод пісьменьнікаў, людзей з няшырокімі даля– і сьветаглядамі, якія, не жадаючы ўсьвядоміцца ў тым, што і іх уласны стан сьвядомасьці вызначаны быцьцём, імкнуцца вызначаць сваёю сьвядомасьцю вакольнае быцьцё. Такія людзі нагадваюць сабою тых птушак, якія здольны завучыць некалькі слоў і выгаворваць іх бяз жаднага разуменьня іх значэньня або сэнсу. Для чалавека–ж мала завучыць, трэба яшчэ і разумець завучанае. Трэба ясна сабе ўявіць зьмест разуменьняў „быцьцё“ і „сьвядомасьць“, трэба бачыць межы між гэтымі разуменьнямі, каб ведаць, што сапраўды азначае вышэйпададзенае палажэньне, разумець усю глыбіню яго значэньня і адсюль ужо рабіць адпаведныя вынікі для практыкі. І вось яшчэ Ф. Энгельс у лісьце да І. Блоха і інш. зварочваў увагу на правіловае разуменьне Марксавай формулы. Ён пісаў: „...Політычнае, праўнае, філёзофскае, рэлігійнае, літаратурнае, мастацкае і г. д. разьвіцьцё аснована на эканомічным. Але ўсе яны ўплываюць адно на другое і на эканомічную аснову. Справа стаіць зусім ня так, што эканомічнае становішча зьяўляецца адзінай актыўнай прычынай, а рэшта зьяўляецца пасыўнымі (нядзейнымі) фактарамі. Не, тут узаемнае дзеяньне на аснове эканомічнай неабходнасьці, якая ўрэшце выявіцца...“[6]. Гэта значыць, што факты і політычныя, і філёзофскія, і літаратурныя, і г. д. у пэўны момант свайго існаваньня зьяўляюцца таксама элемэнтамі таго быцьця, якім вызначаецца сьвядомасьць. Груба кажучы, поэзія, хоць яе будзе і мільёны пудоў, але калі гэта поэзія знаходзіцца толькі ў галаве тэй ці іншай асобы, то гэта поэзія ня ёсьць яшчэ поэзія, а толькі сьвядомасьць, вызначаная пэўным колам быцьця; калі–ж гэта поэзія матар’ялізавана ў слове, калі яна ўжо літаратурны факт, якім, скажам, карыстаюцца ну хоць–бы ў школах пры выхаваньні дзяцей, гэта поэзія ўжо элемэнт самога быцьця, якім вызначаецца пэўная сьвядомасьць.

Гэтаю ўвагаю я хачу сказаць тое, што вершы і Багдановіча, і Гаруна, калі яны дачыняюцца нас, як об’екты да суб’екта, яны ўжо быцьцё, якога нельга абмінуць пры суджэньнях аб такіх прадметах, як беларускае мастацкае слова, разуменьне мастацкасьці, разуменьне дачыненьня поэты да матар’ялу сваёй творчасьці і да твораў і, нарэсьце, месца і значэньне літаратурна–мастацкіх твораў у справе фармаваньня тых ці іншых сьветаглядаў у грамадзтве.

Вось чаму нельга адкінуць мінулага разьвіцьця беларускай мастацкай літаратуры, калі хочам правільна зразумець і ацаніць значэньне сучаснай, калі хочам пазнаць, каму належыць стварэньне таго ці іншага літаратурнага факту — таленту ці пасрэднасьці і г. д.

Вывучэньне і дасьледаваньне мінулага беларускай мастацкай літаратуры для сучаснасьці мае наогул вялікае значэньне і асабліва для далейшага разьвіцьця са-

[6] Выпісваю з „Введения в изучение искусства и литературы“. Зборнік артыкулаў, складзены В. А. Дзясьніцкім. Ленгіз, 1925, стар. 32.

мой–жа літаратуры. Калі параўнаць стан вучэньня нашай літаратуры з станам вывучэньня і дасьледаваньня літаратур у іншых краёх, то трэба прызнацца, што ў нас у гэтай справе ня ўсё стаіць добра. У вывучэньні, скажам, такіх літаратур, як расійская, украінская, нямецкая, французская, ангельская і інш., ёсьць ужо багатыя традыцыі і багатыя вынікі. Там ёсьць надзвычайна багатая літаратура наконт самых рознастайных пытаньняў мастацкай літаратуры. Ёсьць літаратура і крытычнага, і навуковага характару. І незважаючы на гэта, там і далей ня спыняецца справа вывучэньня і дасьледаваньня мастацкай літаратуры як у яе мінулым, так і ў сучасным стане быцьця.

Дазволь, чытачу, з прычыны асаблівай важнасьці паўстаўшага пытаньня крыху спыніць сваю ўвагу за парогам творчасьці Ўл. Дубоўкі, якая становіць сабою прадмет нашай думкі ў дальнейшым, і кінуць вокам на далявід беларускай мастацкай літаратуры і яе вывучэньне. Мы абмяжуемся тут толькі некаторымі меркаваньнямі ў парадку пастаноўкі пытаньняў.

Справа ў тым, што навукі аб беларускай літаратуры яшчэ няма. Ня будзем тут казаць аб прычынах, яны больш–менш сьвядомаму чалавеку вядомы. Толькі Кастрычнікавая рэволюцыя дала магчымасьці нарадзіцца і ёй. Усе тыя спробы, а іх вельмі мала (Янчук, Карскі ды Гарэцкі — і ўсё), спробы нарысаў беларускай літаратуры далёка ня вычэрпваюць сучасных патрабаваньняў і задач, што стаяць перад навуковаю дыалектычна–матарыялістычнаю думкаю. У лепшым разе яны зьяўляюцца толькі выяўленьнем наяўнасьці літаратурных фактаў і распарадкаваньнем іх па прынцыпу часу ці то зьяўленьня, ці бытаваньня або па належнасьці твораў да таго ці іншага аўтара. Але трэба сказаць, што і ў гэтым кірунку, кажучы словамі Я. Купалы, яшчэ ня ўся работа зроблена. Няма, напр., нават поўных кнігапісных паказьнікаў як самой мастацкай літаратуры, так і літаратуры аб ёй, а таксама і рознага роду нататак аб ёй.

Вядома, што ў справе разьвіцьця беларускай навукі пра літаратуру павінна адыграць вялікую ролю перш–наперш крытыка. Беларуская мастацкая літаратура мае ўжо некаторую маёмасьць літаратурных твораў. Адгэтуль вынікае ўжо неабходнасьць а д б о р у іх як асновы для навукі пра літаратуру. За гэты а д б о р і павінна ўзяцца беларуская марксыцкая крытыка. Кажучы „а д б о р“, мы пад гэтым разумеем вызначэньне каштоўнасьці кожнай рэчы, якая складае маёмасьць беларускай літаратуры, в ы з н а ч э н ь н е к а ш т о ў н а с ь ц і ўсіх літаратурных фактаў і зьяваў, якія засталіся нам у спадчыну. Гэта–ж і ёсьць задача крытыкі.

Але як у нас стаіць справа з крытыкай? Ці разьвіваецца яна? Крытыкі нашаніўскай пары (а часта і сучаснай) перш за ўсё ставілі перад сабою задачу паказаць той ці іншы літаратурны факт перад грамадзтвам я к ф а к т а р к у л ь т у р н а – н а ц ы я н а л ь н а г а а д р а д ж э н ь н я Б е л а р у с і, карыстаючы дзеля гэтага розныя сродкі. Часткаю гэта традыцыя перадалася і ў сучаснасьць, выяўляючыся ў новых кірунках „паказваньня“. Прыкладам, наша крытыка часта любіць карыстацца тэрмінамі, запазычанымі з іншакраёвых літаратур і імі кваліфікуе тыя ці іншыя беларускія літаратурныя факты, часта незважаючы на тое, што беларускія творы па сваёй існасьці зусім не адпавядаюць запазычаным разуменьням. Замест тварыць разуменьні, робяцца запазычаньні, і зазвычай пад іх падганяюцца асобныя элемэнты творчасьці таго ці іншага пісьменьніка бяз сувязі з цэлым. Запазычанае–ж разуменьне прышываецца да цэлага, словам, часткамі кваліфікуецца цэлае. Гэта можна тлумачыць тым, быць можа, што некаторыя крытыкі імкнуцца паказаць, што і ў беларускай літаратуры былі такія зьявы, як і „ў людзей“.

У іншакраёвых літаратурах — і крытычнага, і навуковага характару — аб мастацкай творчасьці тварыліся і зараз творацца разуменьні на падставе пэўных фактаў і зьяваў, і гэтыя разуменьні выражаюцца тымі ці іншымі тэрмінамі. Усякія новыя факты ці іх сыстэмы выклікаюць стварэньне і новых разуменьняў і разьвіваюцца

ня тэрміны, а разуменьні, і калі–б гэтага апошняга ня было, то не адна–б н а в у к а і іншакраёвая не с я г н у л а да агульналюдзкіх узвышшаў.

У навуках іншых краёў пэўным тэрмінам азначаецца разуменьне, якое абхапляе п э ў н ы круг фактаў, рэчаў ці зьяваў у той ці іншай галіне людзкога пазнаньня. Вось гэты момант часта і абмінаюць нашы крытыкі, перасаджваючы той ці іншы тэрмін з чужога краю на родную глебу. У выніку за мёртвым ня відаць і жывога: разуменьне нараджаецца ня з фактаў, а з перасаджаных тэрмінаў. Так, гэта цікавае зьявішча. Часта добрыя імкненьні крытыкаў дасягалі (дасягаюць і цяпер яшчэ!) зусім адваротных вынікаў. І гэта зразумела. Прычэпліваецца да тэй ці іншай літаратурна–мастацкай творчасьці, якая мае сваю ўласную каштоўнасьць, шыльда романтызму, або сымболізму, або рэалізму і г. д., бо ў гэтай, бачыце, творчасьці ёсьць такія элемэнты. І вось чытач правярае правіловасьць такой ацэнкі ці такога кваліфікаваньня шляхам параўнаваньня з літаратурнымі рэчамі і зьявамі іншых краёў, што зьявіліся грунтам для стварэньня такіх разуменьняў, як романтызм, сымболізм і інш., тэрміны якіх прыстасоўны і да беларускіх твораў тым ці іншым крытыкам. Параўноўвае — і ўрэшце нечаканы вынік: „б е д н а я беларуская літаратура“ і моцнае, часам, слоўца ў агарод крытыка. І на яго баку праўда, бо для чытача патрэбна ня шыльда, хоць–бы і залатымі літарамі напісаная, ня шыльда, хоць–бы і з моцным „эўропейскім“ словам, а к л ю ч, мэтад да правіловага зразуменьня літаратурна–мастацкіх фактаў, да правіловай ацэнкі яго, а адгэтуль ужо і к л ю ч да стварэньня правіловага разуменьня аб пэўных фактах мастацкай творчасьці.

Даць гэты ключ чытачу і падставу для навукі — вось сапраўдная мэта крытыкі. Бо й сапраўды, калі хто, ня маючы такога ключа, а казаў, што „ў беларускай–жа літаратуры няма нічога“, то ў гэтай няпраўдзе было шмат і праўды. Ну, што ёсьць у беларускай літаратуры ад тых іншакраёвых разуменьняў, тэрмінамі якіх хрысьцяць нашых пісьменьнікаў крытыкі? Што за романтызм, прадстаўнікамі якога лічацца Баршчэўскі, Рыпінскі і інш.? Або што за сэнтымэнталізм у асобе Марцінкевіча? Або што за сымболізм у постаці волата беларускай песьні Купалы, ці што за імпрэсыянізм або „мастацтва для мастацтва“ ў адзінстве творчасьці М. Багдановіча і г. д., і г. д.? Бязумоўна, такое кваліфікаваньне і разьмеркаваньне па рангах — вялікая памылка. Яно зьніжае каштоўнасьць нашых пісьменьнікаў і зьмяншае (калі зусім ня зводзіць да нуля) значэньне іх творчасьці ў сям'і літаратур сьвету, вядома, сьвету не буржуазнага, не капіталістычнага, а сьвету новага, сьвету рабочых і сялян, сьвету прыгнечаных народаў, якія зараз абуджаюцца, адраджаюцца і йдуць на зьмену сьвету, што аджывае свой кругабег і існаваньня, і панаваньня, і задаваньня таноў на ўсе чатыры стораны сьвету. І сапраўды, мала хто зацікавіцца Я. Купалам, гэтым асілкам беларускай песьні — прачытаўшы ў аднаго вельмі паважанага крытыка, што ў Купалы ёсьць „агностыцызм“ Спэнсэра ці некага іншага, не памятаю ўжо. Вось, скажа той, што гэтае прачытаў пра Купалу, Амэрыка. І якія спрытныя гэтыя беларускія поэты: нашто, кажуць, сваё мазгаваць, калі чужыя ўжо даўно адмазгавалі... І хіба „агностыцызм“ цікавы ў Купалы, а ня сам Купала як творчая постаць? І няўжо гэта на „агностыцызм“ пішуцца вершы, песьні ці поэмы, а не на нешта большае? Нашто–ж тады „трактаты“? І ці ня зьвернецца той, хто хоча ведаць гэту агносію, да першакрыніцы, скажам, хоць–бы да таго самага Спэнсэра? Я ня ведаю, ці „агностык“, ці проста „гностык'' той, хто выдумаў „агностыцызм“, але што Я. Купала не „агностык“ — гэтаму ўжо сьведка яго пладавітая творчасьць, значыць, ён шмат знаў і ведаў, калі меў што казаць людзям (грэцкае αγνωσσος „невядомы“).

Купала ў нас яшчэ ня вывучаны, як і іншыя. Тэрміны–ж романтызм, сымболізм, імпрэсыянізм і інш. азначаюць разуменьні пэўных кірункаў, зьвязаных з пэўнымі сьветаглядамі, якія вызначаліся грамадзкімі адносінамі на аснове эканомічнага і куль-

турнага стану таго ці іншага краю ў пэўны гісторычны момант. Зьмяняліся гэтыя апошнія, дык распадаліся ўзросшыя на іх аснове і сьветагляды і ўзрасталі новыя. Так, скажам, романтызм быў рэакцыяй супроць рацыяналістычнага кірунку XVIII стагодзьдзя і ў сваю чаргу зьмяніўся рэалізмам. Ён быў выражэньнем індывідуалістычных імкненьняў пачатку XIX ст. знайсьці спакой у патайным, змрочным і надгорным сьвеце. Такіх сьветаглядаў як цэльных сыстэм мы не знаходзім у беларускай творчасьці, бо для іх разьвіцьця на Беларусі ня было адпаведных умоваў. Ёсьць асобныя элемэнты, але па іх характару кваліфікаваць ц э л а е творчасьці ёсьць памылка.

VII

Асаблівасьці бытаваньня, жыцьця і гісторыі Беларусі, асаблівасьці ўмоваў эканомічна–соцыяльнага і культурна–нацыянальнага разьвіцьця Беларусі, якія яе вылучаюць і адрозьніваюць ад іншых краёў, не маглі ня ўплываць на вызначэньне характару грамадзкай сьвядомасьці, а цераз гэта і на характар беларускай літаратуры.

У гэаграфічным становішчы Беларусь займае цэнтральнае месца Эўропы — гэта стык Усходу і Заходу, Поўначы і Паўдня яе. Гісторыя Беларусі ведае не адну плынь, што праходзіла праз Беларусь з усіх гэтых бакоў у процілежны. Праз Беларусь праходзіла не адна плынь імпэрыялістычная, што імкнулася захапіць гэты стык пад сваю абладу. Адгэтуль спрэчкі за Беларусь, цяганьне яе то на поўдзень, то на поўнач, то на захад, то на ўсход. Адгэтуль–жа і наплывы на яе як эканомічнага, так і культурнага характару. Сапраўды, гісторыя Беларусі — гэта гісторыя крыжа — вобраза і сымболя, які так часта фігуруе ў беларускай творчасьці, асабліва ранейшай пары.

Гэта ўсё зьяўляецца агульнаю асаблівасьцю быцьця Беларусі, якое вызначае сабою ў асноўных рысах асаблівасьці як сьвядомасьці, так і характару беларускай мастацкай творчасьці ў той ці іншы кругабег і якое стварае ўрэшце самабытнае літаратурнае быцьцё. Адгэтуль выплывае неабходнасьць у вывучэньні гісторыі беларускай мастацкай літаратуры вызначыць зьмест разуменьня „самабытнасьці“, што адрозьнівае беларускую літараруру ад самабытных літаратур іншых краёў. Тут ужо патрэбна вялікая, нават чарнавая яшчэ праца па вывучэньні літаратурна–мастацкіх твораў на беларускай мове. Болей таго, я–б сказаў, патрэбна „рэвізія“ ўсяго, што напісана па–беларуску, рэвізія ў сьвеце дыялектычна–матарыялістычнага сьветагляду, у выніку якое напэўна шмат што адсеецца ад гісторыі беларускай літаратуры, або набудзе праўдзівае значэньне ў яе разьвіцьці.

Я не сьцьвярджаю, але, быць можа, што ў выніку такой працы прыдзецца такіх пісьменьнікаў, як Баршчэўскі, Рыпінскі і інш., аднесьці да гісторыі польскай літаратуры на Беларусі[7], а такіх, як Шпілеўскі, Пшчолка і інш., да гісторыі расійскай літаратуры на Беларусі. Патрэбны дакладныя адзначэньні ўсіх літаратурных плыняў, што мелі месца на Беларусі, а дзеля гэтага неабходна стварэньне адпаведных і разуменьняў, адкінуўшы тыя з запазычаных тэрмінаў, якія не адпавядаюць сапраўднасьці і фактычна змазваюць гісторыю беларускай літаратуры ды абніжаюць яе каштоўнасьць і значэньне як аднаго з чыньнікаў адраджэньня Беларусі, а ў сучасны момант і чыньніка соцыялістычнага будаўніцтва.

Фактычна гісторыя беларускай літаратуры пачынаецца з пары Ф. Багушэвіча. Літаратуру дабагушэвіцкага кругабегу неабходна вывучаць як літаратуру на Беларусі, якая адыграла нэгатыўную ролю ў справе адраджэньня беларускай літаратуры. Гэта

[7] Пар. з думкамі Ўс. Ігнатоўскага аб „беларускай школе“ ў польскай літаратуры („Кароткі нарыс культурна–нацыянальнага адраджэньня“. „Вольны сьцяг“, №№ 3, 4, 5, 6).

літаратура была чыньнікам імпэрыялістычных імкненьняў, з аднаго боку, панскай Польшчы, а з другога — царскай Расіі да захапленьня Беларусі ў свае рукі. Літаратура была чыньнікам імпэрыялістычных змаганьняў між гэтымі краямі, была зброяй іх дзейнасьці, накіраванай да асыміляцыі Беларусі. Пісьменьнікі дабагушэвіцкага кругабегу, пішучы ў пераважнасьці на польскай або расійскай мовах, карысталіся беларускай як мясцовай гутаркай пануючых моваў з мэтай, у пераважнасьці, паказаць сапсаванасьць гэтых моваў на ўскраінах або крэсах. Яны карысталіся беларускай мовай як сродкам таго, што ў выніку прывяло беларусаў да думаньня, што іх мова — гэта мова мужыцкая, хлопская, і ў лепшым ужо разе, простая; прывяло да таго, што беларус–селянін пачаў казаць „выйсьці ў людзі“ або „вывесьці ў людзі“, што адзначала небходнасьць ці патрэбу для таго, хто хоча лічыцца чалавекам, успрыняць адну з людзкіх моваў або польскую, або расійскую, а сваю адкінуць. І ня ведалі, мусіць, тыя пісьменьнікі, што „ўсё плыве і ўсё мяняецца“, што колькасьць пераходзіць у якасьць і наадварот. І калі–б яны ведалі, што факты ўжываньня імі беларускае мовы ўрэшце стануць у супярэчнасьць з тымі формамі, у якіх яна мела месца, то, напэўна–б, яе стараніліся нават і ў тых выпадках, калі яна бралася як об'ект нечага сьмешнага і забаўнага.

Сталася–ж урэшце вось што. Літаратура на Беларусі дабагушэвіцкага кругабегу дала фактычны матар'ял, якім сьцьвярджалася існаваньне ў тым краі, што часта называўся нават не сваім імем, нечага „самабытнага“, нечага асаблівага, што не ўкладаецца ў рамкі польскага або рускага. Вось гэта і было той супярэчнасьцю, якая разьвіваючыся ў зазначаных рамках, урэшце прывяла да разбурэньня саміх рамак і паўстала як факт самабытнага і самастойнага жыцьця беларускай літаратуры. Такім чынам, літаратура дабагушэвіцкага кругабегу адыграла ролю далакопа для сваіх–жа, з аднаго боку, шляхецка–польскіх, а з другога — царска–расійскіх тэндэнцый у Беларусі, а значыць, і ў літаратуры. Яна міжвольны далакоп тых сьветаглядаў, у якіх адводзілася месца і „беларускаму элемэнту“. Марцінкевіч — найвысшы пункт прадвесьня беларускай літаратуры, ён завяршальнік дабагушэвіцкага кругабегу.

Так сталася ня толькі ў літаратуры. Вядома таксама, што і К. Каліноўскі зьявіўся на фоне шляхецка–польскіх дачыненьняў да царскай Расіі і, урэшце, стаў першым сьвядомым далакопам польскіх прэтэнзій на Беларусь і першым піонэрам у справе політычнага адраджэньня Беларусі. У гэту пару выступае і Ф. Багушэвіч, а таму яго творчасьць набывае асаблівае значэньне ў гісторыі беларускай літаратуры, калі–б параўнаць, то такое–ж значэньне, якое меў Т. Шаўчэнка ў гісторыі ўкраінскай літаратуры. Нядарма некаторыя лічаць Ф. Багушэвіча, і не без падставы, бацькам беларускай літаратуры.

Багушэвіч зьяўляецца ў шэрагу іншых сваіх сучасьнікаў найяскравейшым выявіцелем беларускай сьвядомасьці свайго часу як нечага самабытнага. Вось чаму ён і першы творца таго літаратурна–мастацкага быцьця, якое вызначыла сабою кірунак літаратурнай (а цераз гэта і грамадзкай) сьвядомасьці на такі доўгі час, як да Кастрычнікавай рэволюцыі, і якое ня страціла свайго значэньня і ў сучасную пару. З Багушэвіча пачынаецца жыцьцё беларускай літаратуры, якое выносіць на сьвет такіх таленавітых поэтаў, як Я. Купала, Я. Колас, М. Багдановіч, А. Гарун, З. Бядуля і інш. Гэта жыцьцё беларускай літаратуры ў яе адраджанізьме. Адраджанізм — галоўная адзнака першага кругабегу жыцьця беларускай літаратуры. Тут ужо выяўляюцца парасткі таго „сынтэзу і стройнай сугучнасьці романтызму жыцьця з яго рэалізмам“, пра які кажа Я. Пушча ў прадмове да свайго зборніку вершаў „Vita“, калі яго разумець як сугучнасьць романтыкі жыцьця з яго рэальнасьцю, а не як сынтэз літаратурных кірункаў.

Другі кругабег у жыцьці беларускай мастацкай літаратуры ўжо зьвязваецца з Кастрычнікавай рэволюцыяй і імкненьнем да стварэньня беларускай пролетарскай

літаратуры. Вядома, што будзе і трэці кругабег, у якім жыцьцё беларускай літаратуры дасягне свайго найвысшага разьвіцьця, каб даць урэшце месца новаму кірунку беларускай літаратуры як літаратуры ўжо соцыялістычнай грамады. Зараз беларускае прыгожае пісьменства ў сваіх найяскравейшых праявах знаходзіцца напярэдадні гэтага трэцяга кругабегу ў разьвіцьці беларускай мастацкай літаратуры.

VIII

Ува ўсякай творчасьці адрозьніваюцца два фактары: 1) тое, з чаго творыцца, або матар'ял, і 2) тое, што творыць, або творчая існасьць. Адзінства гэтых фактараў зьмяшчаецца ў сьвядомасьці таго, хто творыць. Па–за сьвядомасьцю пачынаецца адрознасьць гэтых двух чыньнікаў творчасьці. Сама творчасьць абумоўліваецца наяўнасьцю ўзаемадзеяньня паказаных фактараў у сьвядомасьці, якое зьмяшчаецца ў тым, што кожны з фактараў у гэтым адзінстве адмаўляецца другім. Першы фактар — матар'ял — мае характар узглядна пасыўны і бясформны; другі — творчая існасьць — мае ў сабе пачатак актыўнасьці і формы. Бясформнае, адмаўляючы форму, становіць сьвядомасьць, як творчую існасьць, матар'ялам; у сваю чаргу, пачатак формы, адмаўляючы бясформнасьць, становіць матар'ял формаю сьвядомасьці. Ад такога ўзаемадзеяньня сьвядомасьць перастае быць уласна сьвядомасьцю і пераходзіць у твор, які прадстаўляе сабою як–бы сынтэзу сьвядомасьці як матар'ялу, і матар'ялу як формы сьвядомасьці, але ні тое ні другое, узятае ў васобку. Такім чынам, твор — гэта ёсьць матар'ялізаваная сьвядомасьць у афармаваным матар'яле. Ён прадстаўляе сабою як–бы застыўшы процэс творчасьці, у якім сьвядомасьць становіць афармаваны праз матар'ял зьмест вышэйшай ступені свайго разьвіцьця.

Віды творчасьці вызначаюцца матар'ялам, які становіць сабою ў сьвядомасьці адзін з фактараў самой творчасьці. Так, літаратурна–мастацкая творчасьць вызначаецца словам, выяўленчае мастацтва — фарбамі і лініямі, музычная творчасьць — гукамі і г. д. Слова ў творчым процэсе ўяўляе сабою матар'ял як нешта ўзглядна пасыўнае і бясформнае. Поэта або пісьменьнік, апазнаючы гэты матар'ял сваёю творчаю існасьцю, адмаўляе яго бясформнасьць і надае формальнае адзінства рознастайнасьцям яго і гучаньня, і значэньня, вынікам чаго і зьяўляецца літаратурна–мастацкі твор. Але матар'ял не зьяўляецца адзіным фактарам у вызначэньні відаў творчасьці. Поруч з ім вялікае значэньне мае і другі фактар. Характар творчай існасьці, якім вызначаецца накіраванасьць самой творчасьці ў сэнсе задаваленьня тых ці іншых патрэб або ў сэнсе неабходнасьці разьвязаньня паўстаўшай жыцьцёвай задачы, вызначае сабою і віды творчасьці. Так, калі мы кажам мастацкая літаратурная творчасьць, то адзнака „мастацкая" ў дадзеным выпадку грунтуецца на другім фактары, які прадстаўляе сабою асобага роду творчую існасьць чалавека ці, праўдзівей сказаць, асобны яе кірунак, што выклікаецца эстэтычнымі патрэбамі чалавека. На задаваленьне гэтых патрэб у першую чаргу і йдзе літаратурна–мастацкі твор, як і наогул усякае мастацтва. Гэта, бязумоўна, не выключае таго, што мастацтва служыць і іншым інтарэсам. Мы тут толькі зазначаем, што гэтым і іншым інтарэсам мастацтва служыць не беспасрэдна, а толькі цераз задавальненьне эстэтычных патрэб.

Літаратурна–мастацкі твор, як і ўсякі іншы прадукт творчасьці, па–за межамі сьвядомасьці зьяўляецца як–бы мёртваю яе формаю. Ён пачынае жыць толькі тады, калі зьліваецца ў некаторае новае адзінства (у адрознасьць ад творчага адзінства) у сьвядомасьці чытача, слухача і г. д. У гэтым адзінстве ён як пачатак формы ўжо становіцца як–бы ў супярэчнасьць з матар'ялам сьвядомасьці. Твор цераз адмаўленьне формы робіцца зьместам ужо новага моманту ў разьвіцьці сьвядомасьці. Разьвяз-

ваньнем гэтых супярэчнасьцяў зьяўляецца разуменьне аб творы або крытыка. Такім чынам, крытыка — гэта як–бы застыўшы процэс чытаньня, новае формальнае адзінства рознастайнасьцяў зьместу сьвядомасьці, які складаецца, з аднаго боку, з літаратурна–мастацкага твору або іншага продукту мастацтва, а з другога — з усялякага іншага матар'ялу, набытага жыцьцёвым вопытам. Крытыка зьмяшчае ў сабе і тое, што ад твору, і тое, што ад сьвядомасьці, ці, іначай кажучы, што ад асьвядомленага матар'ялу. Гэта другі ўжо момант у разьвіцьці сьвядомасьці па лініі мастацкай творчасьці.

Трэцім момантам, ці ступеньню, у гэтым разьвіцьці зьяўляецца навука аб мастацтвах. У адзінстве навуковага пазнаньня мастацкі твор зьяўляе сабою і форму (твор як форма матар'ялізацыі сьвядомасьці), і зьмест (твор як зьмест крытыкі ці наогул разуменьня чытача). Гэтыя форма і зьмест адмаўляюцца тут адцятасьцю, у выніку чаго ўтвараецца чыстае разуменьне або паняцьце мастацкага твору, якое ўваходзіць у склад ужо трэцяга формальнага адзінства рознастайных адцятасьцяў, іначай кажучы, яно складае адзін з элемэнтаў тэй ці іншай гіпотэзы, або тэорыі, або сыстэмы паняцьцяў.

Кожная з вызначаных галін разьвіцьця сьвядомасьці не зьяўляецца нечым абмяжованым і нямаючым адна на другую аніякага ўплыву. Разьвіцьцё сьвядомасьці абумоўліваецца ўзаемадзеяньнем усіх галін людзкога пазнаньня, і ў гэтым разьвіцьці вялікую ролю адыгрываюць і моманты творчасьці па мастацкай галіне. Бязумоўна, высокасьць і вялікасьць мастацкага твору залежыць перадусім ад вялікасьці і багацьця рознастайнасьцяў матар'яльных як аднаго з фактараў творчасьці. Багацьцем матар'ялу вызначаецца і ступень разьвіцьця як крытычнага, так і навуковага. Пры гэтым самым важным момантам ува ўсіх трох родах творчасьці, аб якіх казалася вышэй, менавіта: літаратурна–мастацкай, крытычнай і навуковай, зьяўляецца момант надаваньня рознастайнасьцям матар'ялу формальнага адзінства, ці, іначай кажучы, момант творчасьці форм. Усякая творчасьць ёсьць творчасьць форм. Спыняецца творчасьць, але формы ня зьнікаюць. Яны як–бы сьлед творчасьці. Яны мёртвы, калі знаходзяцца за межамі чалавечай сьвядомасьці, і жывуць, калі падаюць на поле гэтай сьвядомасьці. У сьвядомасьці яны жывуць, як–бы распадаючыся, для таго, каб увайсьці элемэнтамі сваімі ў склад новай вышэйшай формы, што ўтвараецца на грунце першых.

1926

Творчасьць Ул. Дубоўкі як форма нацыянальнай сьвядомасьці пралетарскага характару

1. Задача.

Форма ёсьць матар'ялізаваная сьвядомасьць. Матар'ялізавацца–ж яна можа або ў слове, або ў гуках, або ў фарбах ці лініях і г. д. Пэўнае іх адзінства і складае сабою форму як выражэньне тых ці іншых станаў сьвядомасьці. Мастацкі твор у сваім першым моманце станаўленьня ёсьць перадусім форма выяўленьня прыроды мастака цераз яго і прыроды пэўнай сацыяльнай групоўкі тэй ці іншай нацыі.

Вывучаць мастацкія творы — гэта значыць перш за ўсё пазнаць, што здолен той ці іншы твор як форма выявіць і выразіць, а ня толькі тое, што выяўляе і выражае. Апісваючы і пазнаючы, што твор можа выразіць і выражае ці выяўляе, мы тым самым пазнаём і апісваем яго як форму, бо пазнаваць — гэта значыць уяўляць рэчы і зьявы ў іх руху, у іх дачыненьнях як між сабою, так і ў дачыненьні іх да суб'екта, што пазнае. Адначасна–ж такое апісаньне зьявіцца матар'ялам для новых пабудаваньняў у галіне творчасьці як мастацкага, так і крытычнага і навуковага характару.

Другім момантам у вывучэньні мастацкага твору зьяўляецца вывучэньне тых яго становішчаў і месцаў, якія ён займае, як зьмест у чытача, у крытыцы. Апісваючы яго становішча ў дадзеным выпадку, твор пазнаецца як зьмест або, праўдзівей, як элемэнт новай формы матар'ялізацыі сьвядомасьці, мы пазнаём яго ў дачыненьні да іншых элемэнтаў, выяўленых крытыкаю. У другім моманце вывучэньня мастацкага твору мы пазнаём, у што ён пераходзіць як сваё ўласнае адмаўленьне.

Без азначаных момантаў вывучэньня мастацкіх твораў немагчыма ўтварэньне і паняцьцяў аб іх. Гэта апошняе можа быць утворана толькі тады, калі мастацкі твор вывучан як тэза (першы момант), як антытэза (другі момант) і як сынтэза (трэці момант).

Наша вывучэньне творчасьці Ўл. Дубоўкі зьяўляецца спробаю вывучэньня літаратурна–мастацкіх твораў, якое характарызуецца першым момантам. Адгэтуль перад намі задача апісаць і выявіць здольнасьці твораў Ул. Дубоўкі як формаў выражаць той ці іншы зьмест сьвядомасьці як „суб'ектыўнай", так і „об'ектыўнай", ці, праўдзівей было–б сказаць, сьвядомасьці асабовай і колектыўнай або грамадзкай. Вызначэньне гэтых здольнасьцяў зьявіцца адначасна вызначэньнем і клясавай прыроды літаратурнага мастацтва Ўл. Дубоўкі[1].

---

[1] „У клясавым грамадзтве няма і ня можа быць нэўтральнага мастацтва, хоць клясавая прырода мастацтва наогул і літаратуры ў васобку выяўляецца ў формах бязконца больш рознастайных, чымся, прыкладам, у політыцы", — так кажа чацьвёрты артыкул рэзолюцыі ЦК РКП (б) аб політыцы партыі ў галіне мастацкай літаратуры („Правда", 1925 г. за 1/VII № 147). Мы зазначаем на гэты пункт таму, што ў нас часта не разумеюць і зазвычай аб клясавай прыродзе таго ці іншага літаратурна–мастацкага твору судзяць на аснове чыста знадворных адзнак, абмінаючы яго ўнутраную прыроду, менавіта: здольнасьці да выражэньня. У абыходку вельмі ж пашырана такая думка, што пралетарская ідэолёгія можа выяўляцца толькі ў формах апяваньня гораду, заводу, трубаў, дыму, жалеза, машыны, толькі ў формах гымнаў на той ці іншы выпадак і г. д. Гэтакае разуменьне ўрэшце даводзіць да таго, што ў вызначанай рэзолюцыі называецца „чисто оранжерейной" „пролетарской литературой", супроць якое абвешчана тэй–жа рэзолюцыяй барацьба. У абыходку высьмейваюць, калі хто скажа, што клясавая пралетарская прырода можа быць выражана ў такой, скажам, форме, як верш аб каханьні, або прыродзе, або „блакітнай вёсцы" і г. д. Такія рэчы лічацца безнадзейнымі формамі. Што–ж, гэта ня так, таму сьведкаю творы таленавітых паэтаў, у тым ліку і творы Ўл. Дубоўкі.

Ва ўмовах сучаснага стану беларускай літаратурнай, а таксама і іншых навук разьвязаньне вызначанай задачы зьвязана з надзвычайнымі цяжкасьцямі. Адсутнасьць беларускай літаратурнай навукі па неабходнасьці цягне за сабою адсутнасьць і літаратурных паняцьцяў. З прычыны гэтага і наша спроба вывучэньня тых ці іншых літаратурна–мастацкіх твораў у пераважнасьці зьяўляецца вызначэньнем матар'ялаў для ўтварэньня паняцьцяў.

Вызначэньне здольнасьцяў літаратурна–мастацкіх твораў выражаць зьмест сьвядомасьці чалавека магчыма толькі на падставе параўнаньня асновы твору як формы аднаго паэта ці пісьменьніка з асновай твораў другога, іначай кажучы, па падставе таго, што зьяўляецца ў паэты асновай ці пачаткам, якім формуецца той ці іншы матар'ял у творчасьці. Гэта формуючая аснова і зьяўляецца адзінкаю твораў пры параўнаньні іх у розных пісьменьнікаў. У сваіх прыгожых мэлёдыях „Наля" Ўл. Дубоўка кажа:

Ня выскрабуць ніякія нажы,
Паклаў паэта што ў аснову.

Менавіта вось тое, што паложана ў аснову ўсіх твораў, тое моцнае і формуючае, з якога як з зерняці вырастае ўсё дрэва творчасьці — яно і зьяўляецца адзнакаю адзінства літаратурна–мастацкіх рознастайнасьцяў. Гэта–ж і павінна служыць прадметам параўнаньня творчасьці розных пісьменьнікаў.

Вылучыць і пазнаць формуючую аснову рознастайных твораў, пазнаць тое зерне, што зьмяшчае ў сабе сілу жыцьця — росту і красаваньня — гэта значыць знайсьці ключ да зразуменьня ўсяе творчасьці як у яе цэлым, так і ў конкрэтнай рознастайнасьці выяўленьня і раскрываньня таго, „паклаў паэта што ў аснову".

Творчую літаратурна–мастацкую постаць можна параўнаць з тым кавалём–асілкам, пра якога беларуская казка кажа, што ў яго сонца на чале і месяц на патыліцы, якія матка яго абвязала хустачкай[2]. І вось, калі каваля напаткае цемра або калі апыніцца, кажучы словамі Я. Купалы, у „неразгаданым быце", то ён разьвязвае хустачку і бачыць вакол сябе ўсё. А яшчэ–ж Гётэ сказаў, што „мастак павінен навучыцца бачыць". Значыць, у яго постаці павінна быць нешта роўнае сонцу і месяцу каваля–асілка, тады ён здолен бачыць. Але мала бачыць. Паэта павінен яшчэ і сказаць тое, што бачыць, а дзеля гэтага патрэбна слова. І нядарма Ўл. Дубоўка ў тых–жа мэлёдыях кажа:

Ці гэта я здужаю Словам сваім
Падаць, што ірдзіцца ў крышталях.
Абняць неабдымнае, смутак спавіць.

Вось таму, каб пазнаць формуючую аснову мастацкіх твораў, трэба на некаторы момант бачыць усё вачыма мастака пры сьвеце яго „сонца і месяца".

Творчасьць Ул. Дубоўкі — гэта новае слова, менавіта аб тым, „што ірдзіцца ў крышталях" сёньняшняга. Яго слова — гэта неабдымнае ў абдымным. Яно спавівае смутак і жуду і кідае іх ніцыя лозы.

[2] Гл.: „Сказки и рассказы белорусов–полешуков", сабраныя Сержпутоўскім.

2. Аснова.

Паэта–мастак — гэта каваль–асілак беларускай казкі, і розьняцца такія паэты адзін ад другога толькі сілаю і яркасьцю свайго формуючага сьвятла. Розьняцца колерам, у якім адкрываюць яны перад намі куткі сьвету.

Ёсьць мастакі, для якіх увесь сьвет (усё, што ёсьць) — гэта як–бы вечнарухомая лінія, адзін канец якое губляецца ў вечнасьці заўтрашняга, а другі нікне ў вечнасьці ўчарайшага. Так уяўляецца ім сьвет, у формах часу.

Уласьцівасьці гэтай лініі такія, што яна, перадусім, безканцовая, па–другое, вечна рушыцца ў кірунку ад заўтрашняга да ўчарайшага. Пры гэтым лінія ў полі заўтрашняга зьмяшчае ў сабе нявычэрпныя магчымасьці расчапляцца, раскрывацца і разгортвацца жыцьцём, яго малюнкамі, яго красою і няпрыгожасьцю, яго адмоўным і станоўным. Лінія ў расчапленьні і разгарненьні жыцьцём зьяўляе сабою сёньняшняе сваё станаўленьне і адмяжоўвае ўчарайшае ад заўтрашняга. Сёньняшняе — гэта прасторы, гэта шырокія засьцілы ўсяго, што адкрываецца воку ў полі яго кругагляду. Так уяўляецца сьвет у формах прасторавых.

Лінія ў полі ўчарайшага, па гэтаму ўяўленьню, зьмяшчае нявычэрпныя магчымасьці звужацца, зьмяншацца, згортвацца і закрывацца аж да межаў, за якімі пачынаецца ўжо „нішто“. Але дзеля таго, што гэтае „нішто“ мела сваё сёньня, то яно адначасна–ж і „ўсё“, толькі згорнутае ва ўчарайшае, або закрытае тым, што мы называем „было ўчора“ ці „мінула“. Наперадзі–ж лінія ў полі заўтрашняга зьмешчае ў сабе „ўсё“, але нераскрытае і неразгорнутае, а цераз гэта яно адначасна і „нешта“, бо нераскрыта ў тым, што мы называем „будзе заўтра“.

Не зважаючы на падобнасьць і адзінства лініі, яна зьмяшчае ў сабе і свае адрознасьці. У адным полі яна „ўсё“ закрытае, а ў другім — яна „ўсё“ нераскрытае і неразгорненае. У гэтым адрознасьць. У вадным выпадку яна мае магчымасьці раскрывацца, зьмяшчае ў сабе бесканцовы лік формаў самаарганізацыі адзінай існасьці ўсяго — матэрыі, у другім — яна характарызуецца якраз адваротнымі магчымасьцямі, менавіта: бясконца закрывацца і разбураць да бесканцовасьці ўсе формы самаарганізацыі і арганізацыі той–жа матэрыі.

Існасьць усяго, што ёсьць, было і будзе — гэта адвечны працэс самаарганізацыі матэрыі, дыялектычная зьменнасьць формаў гэтай самаарганізацыі. Усё існуе ў трох момантах: усё, што будзе, — нераскрытыя формы, усё, што ёсьць, — раскрытыя формы, і ўсё, што было, — закрытыя формы самаарганізацыі матэрыі.

Якое–ж месца па такім ўяўленьні існага адводзіцца тут мастаку? Месца цэнтральнае, месца, якое ахапляе сабою прахаджэньне лініі існага з усіх бакоў як–бы ўпоперак. Гэта месца — сам мастак, праз нутро якога праходзіць гэта лінія сёньня. Мастак як–бы займае нярухомае становішча тонкай і надзвычайна чулай да руху істоты. Шырыня разгарненьня лініі вызначае сабою шырыню яго адчуваньня формаў. Тое, што праходзіць праз гэту істоту, пакідае сьляды ў яго нутры, пакідае рубцы. Адначасна–ж з гэтым мастак суглядае і тое, што праходзіць, і тое, што застаецца ад гэтага прахаджэньня. Суглядае пры сьвятле, што адыходзіць ад яго–ж самога, ад яго „сонца“, якое робіць усё, што праходзіць у яго праменьнях, да таго празрыстым, што вачом мастака адкрываюцца ўсе „таямніцы, якія захованы ў жывых істотах“.

Што бачыць мастак, тое ён і кажа сьвету. Яго слова — гэта як–бы выкліч, што выяўляе або захапленьне, або зьдзіўленьне, або любаваньне прыгожым, або боль ці пакуту, або сум ці радасьць і г. д.

Да мастакоў з такім уяўленьнем існага можна аднесьці таленавітага пісьменьніка беларускага Кузьму Чорнага. Такім ён выяўляецца асабліва ў сваіх мастацкіх творах „Вечар“ і „Буланы“. Тут ня месца падрабязна разглядаць яго творчасьць. Тут да

рэчы толькі зазначыць, што мэтады яго творчасьці зьяўляюць сабою адбітак мэтадаў творчасьці пралетарыяту. Яго мэтады не адцінаньня ці абстрагаваньня, а мэтады канструяваньня малюнкаў жыцьця і яго вобразаў па прынцыпу музычнай пабудовы іх у адно цэлае, гармонічнае. Самы малюнкі–ж і вобразы ствараюцца ім у пляне пластычна–малюнковым. У творах К. Чорнага, такім чынам, ажыцьцяўляецца адзінства дзьвюх формаў уяўленьня сьвету: пластычна–малюнковая (прасторавая) і канструкцыйна–музычная (часоўная), як форма гармоніі. У гэтым і зьмяшчаецца адбітак мэтадаў творчасьці пралетарыяту як будаўніка новага жыцьця. І сапраўды яно так, бо ці–ж не ўяўляецца нам будучае жыцьцё сацыялістычнай грамады як нешта цэльнае і гармонічнае ў сваіх рознастайнасьцях, і ці не накірована ўсё тое, што робіцца пралетарыятам у сучасную вялікую эпоху, на дасягненьне гэтай гармоніі ў жыцьці грамадзтва? Сама Кастрычнікавая рэвалюцыя, сама дыктатура пралетарыяту — гэта выяўленьне тых сродкаў, што вядуць да гармонічных формаў жыцьця — сацыялізму.

Так вось нам уяўляецца творчасьць К. Чорнага як форма выяўленьня кляса-вай прыроды, не зважаючы на тое, што матар'ялам гэтай творчасьці зьяўляецца ў пераважнасьці вёска, яе побыт, яе тыпы і характары, або „нізы“ гораду.

Ёсьць–жа паэты (і з нашых сучасьнікаў), для якіх сьвет уяўляецца нейкім зачараваным, замкнёным колам, колам, як–бы абведзеным высокімі сьценамі. Ім і хочацца глянуць за гэтыя сьцены, хочацца разбурыць іх, але няхват сілы не дазваляе ім гэтага дасягнуць. І яны пасьля некалькіх спробаў кідаюць урэшце думку аб тым, што за сьценамі і межамі гэтага кола, ды бяруцца шукаць прыгожага ў разгорненых перад імі прасторах, або робяць розныя цацкі для забаўкі, або гуляюць, як дзеці, прымаючы на сябе выгляд дарослых. У апошнім выпадку яны бяруцца нават рабіць быццам вельмі важнае і патрэбнае ня толькі для пралетарыяту і сялянства, але наогул для ўсяго чалавецтва. Бывае–ж урэшце і так, што яны пачынаюць донкіхоціць з адцятымі разуменьнямі або неажыўленымі рэчамі. Вядома, творчасьць такіх паэтаў (сярод іх ёсьць часта паэты па непаразуменьню, а не таму, што яны людзі з дарам, „які ня кожнаму даецца“, як кажа Алесь Гурло) вельмі абмяжованая і ня вызначаецца асаблівай каштоўнасьцю. Яна ў большасьці зьяўляецца творчасьцю аднаго дню, і ад яе цяжка спадзявацца на шырокі адбітак сучаснай эпохі ў яе характэрных выяўленьнях і выражэньнях. У лепшым разе іх творчасьць мае значэньне літаратурных летапісаў, а ў горшым — літаратурных днёпісаў. Але як летапіс з вялікімі агаворкамі можна лічыць за літаратурнае мастацтва, так і паэзію такога рода — за паэзію.

Цяпер уявеце сабе — сярод самых рознастайных літаратурных праяваў жыцьця — чалавека, для якога ўвесь сьвет — гэта як–бы вялікае, магутнае і вечнае дрэва жыцьця. Карэньні гэтага дрэва недзе глыбока ў мінуўшчыне, а верхавінаю сваёю яно бязупынна высіцца і высіцца ў будучыну, мяняючы штогодна і штовечна сваё лісьцё, сваю зялёную адзежу і асыпаючы штогодна плады і зерне для новага жыцьця. Усё, што ёсьць і было, уяўляецца гэтаму чалавеку нібы садам жыцьця, у якім шмат і прыгожага, але шмат і зельля. І вось ён, як добры гаспадар, штохвільна ходзіць і аглядае сад, аглядае тое, што ёсьць, цешыцца з здаровага, прыгожага, выполвае зельле, прыбірае ад лам'я, і зьбірае сьпелыя плады, жне сьпелае збожжа, выпрацоўвае глебу і сам яе засяе зернем добрым, адборным — і гэтым жыве. Перад ім усё, што адкрываецца і ў непраглядных прасьцягах, паўстае і крышталіцца зьявамі гэтага саду, і ён тады кажа або пра зерне, што, упаўшы на добрую зямлю, дае добры плод, або пра зерне нягоднай расьліны, або пра глебу для засеву, або пра дрэва ці цьвет, ці краскі–кветкі, або пра плады, або пра лісьце–пялёсткі і г. д., і г. д. Такое ўжо „сонца“ гэтага чалавека.

Ён–жа вялікі практык жыцьця. Ён ведае, што і „ў звычайнай праяве хіжыць вялікая сіла“. Ён і культурнік: яго не здавальняе толькі тое, што прырода дае

па сваёй прыхамаці, ён і сам імкнецца зрабіць свой уплыў на прыроду, ён гадуе і выгадоўвае той ці іншы від, ён робіць вопыты прышчэпліваньня і г. д. І вось тое, што крышталіцца ў жыцьці, — у тым, што ёсьць і было, — ён і выражае словам, часам мяккім і кволым, а найбольш гострым і цьвёрдым, найбольш грубым, здаровым „мужыцкім“, але мілагучным сваёю сілаю і ўпэўненасьцю гучаньня. Яго слова — гэта слова захапленьня красою–сілаю, або моцны кліч сеяць чыстае, спрактыкаванае і жывучае, або кліч выполваць зельле, або гэта слова шумлівай журбы ці ціхазвоннай радасьці. Яго ідэал — гармонія жыцьця, вырашчанага сваёю ўласнаю сілаю. Ён ня лічыць тое, што ёсьць, сваім уласным, апроч сваіх сіл і здольнасьцяў, як ня лічыць чалавек уласнасьцю ўсёй зямлі, на якой жывуць людзі і зьверы. Яна і ўласнасьць, і няўласнасьць. Дэвіз яго жыцьця і творчасьці выказан Алесем Гаруном:

З аднэй я думкаю ў сьвеце жыву,
Настаўнікам узяўшы і лес, і траву,
Крыніцы і кветкі, і цемру, і сьвет,
І месяц, і зоры і сонца прывет.
Прысуджаны шлях свой рабі дарагім,
Красуйся на радасьць сабе і другім.

Рабіць–жа свой шлях дарагім і красавацца на радасьць сабе і другім такі чалавек вучыцца ў тых людзей, што маюць вялікую жыцьцёвую практыку, якія ўмелі і ўмеюць рабіць шлях дарагім і красавацца. Для такіх людзей сапраўды няма чаго губляць, а зрабіць–жа сад прыгожым, пабудаваць „трыкліні духу“ яны могуць.

Вось да такіх людзей можна аднесьці творчую постаць Ул. Дубоўкі. Гэта творчая постаць уяўляецца нам як–бы духам зямлі (менавіта зямлі і зямлі беларускай, а ня неба ці якіх іншых захмарных краін), падобным Geist'у, які ў Гётэ кажа:

In Lebensfluthen, im Thatensturm
Wall 'ich auf und ab,
Webe hin und her!
Geburt und Grab,
Ein ewiges Meer,
Ein wechselend Weben,
Ein glühend Leben...[3]

Гэта творчая постаць натуры запальна–дзейнай у параўнаньні з творчаю постацьцю К. Чорнага, якая натуры больш унутранай, суглядальнай, натуры эмоцыянальнай. Першая — характару больш актыўнага, другая — узглядна–пасыўнага. Розьніца іх зводзіцца да розьніцы іх поля дзейнасьці. Для першага (Ул. Дубоўкі) об'ект дзейнасьці ўсё, што ёсьць у яго відомым абліччы і ў дачыненьнях між тымі элемэнтамі, якія складаюць гэтае „ёсьць“, для другога (К. Чорнага) прадмет творчасьці ўсё, што ёсьць у яго ўнутраным абліччы і ў полі таго, што зьяўляецца ад чутага, што ў адчуваньнях непасрэдна.

Кожная з гэтых творчых постацяў здольна ахапіць сабою другую. Калі для другое першая — гэта зьява вялікай сілы і праменнасьці, якая зігзіцай можа пакінуць сьлед на зямлі, то для першай другая — гэта прыгожая кветка, якая вабіць вока людзкое сваім хараством і ўшчувае яго ад суму і горкай жуды.

[3] „У хвалях жыцьця, у буры дзеяньня я ўзьнімаюся ўвысь, я спушчаюся ўніз, я нашуся туды і сюды. Я — нараджэньне і сьмерць, вечнае мора, зьменная ткань, полымнае жыцьцё...“

Вядома, дадзеныя характарыстыкі зьяўляюць сабою толькі мэтафорычнае раскрыцьцё ці, праўдзівей, апісаньне ўласьцівасьцяў таго жыцьцёвага ядра, якое паложана ў аснове літаратурна–мастацкай творчасьці абодвых, тут параўнаных, мастакоў слова. Адначасна гэта апісаньне ёсьць апісаньне і саміх ключоў да зразуменьня творчасьці гэтых мастакоў. Бо й што фактычна значыць зразумець? Гэта значыць раскласьці прадмет нашага пазнаньня на самыя прасьцейшыя яго элемэнты і выявіць сабе ўмовы іх супольнага, сынтэтычнага, існаваньня ў цэлым, выявіць тыя сілы, дзякуючы якім гэтыя элемэнты ўтвараюць некаторую гармонію ўзглядна нярухомай мастацкай рэчы. На наш погляд, вось тое, мэтафорычна апісанае вышэй ядро ў творчасьці Ўл. Дубоўкі, і зьяўляецца крыніцаю тэй сілы, што нітуе сабою ўсе рознастайныя элемэнты. Гэта ядро, што зьвязвае рознастайнасьці ў гармонічнае адзінства. Словам, у дадзеным выпадку творчасьць Ул. Дубоўкі паўстае як некаторы асобны сьвет з сваімі ўласнымі ўнутранымі законамі, з сваімі ўласнымі ўмовамі бытаваньня таго ці іншага элемэнту, з сваімі ўласнымі прынцыпамі іх арганізацыі і г. д. Іначай кажучы, мы разглядаем яе ў моманце зьяўленьня ў сьвет; не зразумеўшы–ж гэтага моманту, нельга зразумець і папярэдняга яго моманту — моманту самога процэсу творчасьці, а значыць, і яе гэнэзісу. Цераз пазнаньне творчасьці ў моманце яе зьяўленьня на сьвет выконваецца і першы акт матар'ялістычнай крытыкі, аб якім казаў Пляханаў, калі казаў аб неабходнасьці перакладу ідэй мастацкага твору з мовы мастацтва на мову сацыялёгіі дзеля адшуканьня іх сацыялёгічнага эквіваленту.

3. Сьвет у сьвеце.

Алесь Гарун сказаў: „Думкі — дыямэнты, краскі жыцьця". Тут, як відаць, адно паэтычнае азначэньне „дыямэнты" ня здавальняла А. Гаруна, і ён дадаў яшчэ адно: „краскі жыцьця". Дыямэнты — гэта прыгожая і каштоўная рэч, але гэта толькі каменьне. Краскі таксама прыгожая рэч, але гэта ўжо не каменьне. Краскі — аблічча некаторай рухомай існасьці. Ёсьць краскі, значыць, ёсьць і тое, на чым гэтыя краскі растуць, ёсьць карэньні і крыніцы іх; а ёсьць краскі, трэба спадзявацца і пладоў. Праўда, бываюць і пустацьветы як жыцьця, так і паэзіі. Але на гэты раз ня проста краскі, а краскі жыцьця, краскі, якія зьяўляюцца на дрэве жыцьця, як асобы, так жыцьця і нацыянальнай, і сацыяльнай грамады, а таксама жыцьця і агульналюдзкога. Жыцьцё тут як–бы тая глеба, на якой могуць узыходзіць і красаваць краскі, а адкрасаваўшы — асыпаць насеньне, з якога зноў могуць узрасьці краскі, а могуць і не ўзрасьці, гледзячы ад той глебы і ўмоваў, у якія падае зерне.

Чыстыя сьлёзы з вачэй пакаціліся нізкай парванай,
Але, упаўшы ў пыл, брудам зрабіліся там.

Так кажа М. Багдановіч. І чыстае можа зрабіцца брудным. Усё залежыць ад умоваў. Дык вось–жа ўявеце сабе нешта цэльнае і адзінае з таго, што і ад дыямэнтаў — дарагіх каменьняў, і ад красак, што бываюць рознага хараства і каштоўнасьці, і ад жыцьця людзкога, якое бывае ўсялякім, — гэта цэльнае і адзінае і будзе тое, што выражана А. Гаруном у тым, што зазвычай называецца думкамі. Вось мова мастацтва! Гэта мова асобая, калі льга так сказаць. Гэта воблік асобных процэсаў, што адбываюцца ў нутры паэты, гэта воблік станаў яго сьвядомасьці. Але гэта ня значыць, што гэтыя асобыя процэсы і станы ня могуць быць раскладзены на сустаўныя элемэнты па іх выражэньню і г. д. Толькі блізкасьць да абсалютнай праўды ў гэтым пазнаньні залежыць ад станаў навукі таго часу, у які робіцца раскладаньне і пазнаньне.

Як думкі — дыямэнты і краскі жыцьця, так і наогул мастацтва — гэта таксама дыямэнты і краскі жыцьця, толькі яшчэ больш складаныя. Мастацтва — гэта сьвет у сьвеце. Яго вобразы — гэта асобыя паэтычныя паняцьці. На прыкладзе аднаго вобразу з Алеся Гаруна ўжо відаць, што значыць перакласьці паэтычнае паняцьце на мову адцятых разуменьняў, на мову сьвету з другой сыстэмы культуры, якая творыцца таксама чалавекам, але ўжо дзейнасьцю іншага характару, чым дзейнасьць мастацкая. Дык вось жа, перадусім вынікае задача неабходнасьці раскрыць вобразы, перакладаючы іх на мову разуменьняў і цераз гэта вызначаць іх сацыялёгічны эквівалент. Перакладаць–жа азначае — яшчэ апісваць здольнасьці твору да выражэньня ці выказваньня.

З прычыны такіх асаблівасьцяў прыроды мастацтва слова самы назвы таго ці іншага літаратурна–мастацкага твору набываюць пэўнае значэньне ў адзінстве творчасьці паэта–мастака. Назвы — гэта ня проста шыльды, а таксама віды паэтычных разуменьняў. Гэта разуменьні вобразаў у некаторай іх суцэльнасьці. Адгэтуль і такія назвы, як назвы зборнікаў Ул. Дубоўкі: „Строма“, „Там, дзе кіпарысы“, „Трысьцё“, „Credo“ маюць пэўнае значэньне[4].

Першы зборнік „Строма“. Гэта нешта імклівае, нешта бурлівае, нешта завостранае, нешта абрыўнае. Такое ўтвараецца наджыданьне на парозе ўваходу ў яе сьвет. І гэта ўражаньне ўзмацняецца, як толькі пачынаеш чытаць вершы, зьмешчаныя ў зборніку „Строма“.

Усе вершы ў „Строме“ падзяляюцца на тры нізкі: 1) „На чужыне“, 2) „Лятуценьні“ і 3) „Адраджэнцам“.

---

[4] Тут пералічаны зборнікі ў парадку іх выхаду ў сьвет. І нам адразу кідаецца ў вочы зьяўленьне „Credo“ апошнім замест таго, як здавалася–б, што яно павінна было–б быць першым. Зазвычай у літаратурным жыцьці павялося так, асабліва ў першыя часы рэвалюцыі (пар. — расійская літаратура), што зьбіраецца група паэтаў ці пісьменьнікаў (бывалі выпадкі, што група складвалася з аднаго чалавека), піша сьперша дэклярацыю ці маніфэст і выпускае яго ў сьвет. Гэта першы „літаратурна–мастацкі“ твор. А потым ужо пачыналася пісаньне вершаў, апавяданьняў і інш. Часам–жа абыходзілася і бяз гэтага. Я не хачу гэтым сказаць, што „ Credo“ мае такую ж каштоўнасьць, як толькі што зазначаныя творы. „Credo“ Ўл. Дубоўкі мае сваё пэўнае месца ў агульнай творчасьці яго. Я хачу толькі зазначыць, што „традыцыі“ ў нашых пісьменьнікаў няма... Але, як відаць, тут справа крыху глыбей, як на першы погляд здаецца. „ Credo“ — гэта „верую“, і напісана яно ня так, як мы разумеем „верую“ або дэклярацыю ці маніфэст. Гэта паэтычныя творы, а „ Credo“ — назва іх, назва зборніку лірычных вершаў, які ў сьвет зьяўляецца ў ліку іншых апошнім. Гэта значыць, сьпарша творчасьць, паэтычныя творы, а потым Credo. Ці ня значыць гэта тое, што Ўл. Дубоўка лічыць лішнім для паэты–мастака пісаць асобныя дэклярацыі ці маніфэсты? Ці ня лічыць паэта, што творчасьць сама за сябе ўжо і дэклярацыя, і маніфэст, што творчасьць сама за сябе павінна казаць людзям, хто і што яна, адкуль і куды ідзе, што за ідэалы мае і г. д.? Калі гэта так, то факт зьяўленьня зборніку лірыкі пад назваю „Credo“ апошнім, факт споведзі паэты–мастака (бо фактычна казаць сваё credo — гэта значыць спавядацца) набывае асаблівае значэньне і сэнс. Ці ня значыць гэта тое, што ў нашым грамадзтве няма пэўных разуменьняў аб мастацтве слова і аб яго месцы і значэньні ў жыцьці? А калі ёсьць, то ці не зьяўляюцца яны неадпаведнымі духу сучаснай эпохі і таму ідэалу, для дасягненьня якога адбывалася і Кастрычнікавая рэвалюцыя і ў імя якога йдзе зараз сацыялістычнае будаўніцтва? Іначай зусім становіцца незразумелым тое, што магло выклікаць споведзь паэты пасьля таго, як ён ужо даў творы вялікай мастацкай, а цераз гэта і сацыялёгічнай каштоўнасьці. Што гэта–ж так, нас упэўніваюць некаторыя безадказныя рэцэнзіі, якія зьяўляюцца ў друку на той ці іншы зборнік вершаў, асабліва за апошнія часы. У ліку такіх рэцэнзій і рэцэнзія Я. Ч. на „ Credo“ ў „Маладняку“, № 11 (1926 г.), якая выяўляе сабою поўнае неразуменьне мастацтва, а па–другое, зьяўляецца прыкладам нячэснага падходу да тлумачэньня асобных месц твораў, бо пабудована на надуманай падтасоўцы фактаў, якое мае на мэце ўскінуць сьцень на паэта. Гэта праява крытыканства.

4. Строма „На чужыне“.

Назва „На чужыне“ выклікае думкі, што ёсьць яшчэ чужына, а значыць, і радзіма, ды, апроч таго, ёсьць яшчэ нешта, што на чужыне.

Чытаеш вершы, і перадусім паўстае „я“, а потым праявы таго, што ад „не–я“. Якаво–ж гэта „я“?

Перш за ўсё гэта „я“ ў стане наджыданьня свайго ўзмацненьня, „стальлю калі акуецца рука“. Яно адчувае яшчэ няхват і моцы, і „крыльляў“, але разам з тым яно поўна імкненьня да ўзьлёту, яно бурна–крынічнае ў сваёй істоце. Яго спавіваюць і смутак, і маркота, што разьліты навокал у сьпевах „час да хаты час“. Яно адчувае вакольную „тугу сьцюдзёную і мітульгу“, бачыць, што

Праз прасьцяг хада штодзённая
„Нельга“ знойдзе. А гдзе ж „льга“?

Гэтае „я“ гарыць і палымнее прагнасьцю творчай працы на роднай ніве. Яно прагне да зьлітнасьці ў „мы“:

З ветрам, яснай бліскавіцай — у небе паляцім,
Думкі, сэрца, кроў у жылах — усё мы адрадзім.

А пакуль што яно творыць песьні — „малітвы“ на Беларусь, свой родны край.

У песьнях я на Беларусь малюся,
Як моліцца ля возера трысьцё.

Ад смутку і маркоты, ад наджыданьняў гэтае „я“ бачыць адзін шлях. Гэта шлях у шырокі сьвет, а ляжыць ён праз Беларусь:

Тваім шляхом прыйду ў шырокі сьвет,
Паміж людзей, народаў разьліюся,
Бы вецер зух у жыце, у аўсе.

Цікава заўважыць, што ўсё, чым яно жыве, гэта будучае і ў будучым, а пакуль што толькі „нельга“. Словам, гэта — „я“, адарванае ад радзімы, і яго перажываньні на чужыне. Яго акружаюць: „ты“, што папракае і ўпікае беднасьцю яго краю і што маніць у свой бок рознымі абяцанкамі–цацанкамі, людзі, што кажуць ня трэба „пяяць на Беларусі“, а поруч з імі — вясна на чужыне, калі ўсё абуджаецца да жыцьця, затым навальніца, дождж, гукі, вецер...

Лемантуець вецер голасна
І віхрыцца на страсе...
Дождж палошчыць, колець голкамі,
Бяз турботы сьпяць усе...

Вецер — па страсе. Яго няма яшчэ ў сярэдзіне і — „сьпяць усе“. Ад гэтага ўсяго „я“ ўзрушана ўсёй істотай.

Вось тыя матар’ялы, з якіх выкаваны яшчэ не спрактыкаванаю, але здольнаю рукою „статуі“ ў постаці чатырох вершаў, якія складаюць нізку „На чужыне“. Формуючай асновай тут ,,зьяўляецца ,,я“, вакол якога і разьмяркоўваюцца рознастайнасьці чужыны, як таго об’екту, што выклікае пэўныя адчуваньні.

Чаму–ж роўна гэтае „я“? Перадусім гэта займя. Наогул–жа займя тым каштоўней, чым большы і шыршы яго аб’ём: здолее яно быць займем для вялікага ліку таго, што зьяўляецца формаю выяўленьня самасьвядомасьці чалавека, тады яно каштоўна. Дадзенае „я“ абмяжована колам нацыянальнай самасьвядомасьці чалавека. Яно — форма выяўленьня самасьвядомасьці беларуса, які на чужыне акоўвае сваю руку „стальлю“, які сумуе аб радзіме, але не таму, што яна толькі радзіма, але і таму што яна „бедная“, што зьяўляецца яшчэ об’ектам насьміханьня, што там нехта „шукае ўсё дарожанькі аж тры“, што там адны пагубілі шлях адзіны, а другія сьпяць. Ён сумуе ад усьведамленьня, што ня мае яшчэ „крыльляў“ паляцець у небе і адрадзіць усё. Ён свой лёс і шлях мысьліць толькі зьвязаным з радзімаю, а ня іначай. Вось якое тут „я“. Гэта займя самасьвядомасьці беларуса на чужыне. Ясна, што яно ня можа быць займем наогул для чалавека на чужыне. Аб’ём яго замяшчэньня вызначаецца яго зьместам: яно не суб’ектыўнае, а нацыянальнае, не адзіночнае, а грамадзкае. Перад намі відавочна праходзіць яно само і яго шлях, і яго ідэалы.

Да рэчы тут успомніць некаторыя вершы другіх паэтаў. У Янкі Купалы ёсьць вершы „Я ад вас далёка“, „У чужой старане“[5]. Першы з гэтых прыгожых вершаў зьяўляе сабою выяўленьне пачуцьцяў неразлучнай зьвязнасьці з родным краем, з бацькаўскімі гонямі. „Я ад вас далёка“ — гэта ўвасабленьне пачуцьця радзімы.

...Я ад вас далёка... скажуць гэтак людзі...
Але хто загляну́ў у чужыя грудзі
І паняў хто шчыра той агонь і мора,
Што гарыць, бушуе і аб чым гавора.
Пойме толькі гэта, хто аж да скананьня
Не пазнаў спакою, не пазнаў прыстанья;
Каго доля–ведзьма ад самой калыскі
Кідала па сьвеце, як той лісьць вятрыскі...

Гарэньне і бушаваньне агню і мора — вось зьмест гэтага „я“. А ў другім вершы — „думы цяжкія роем снуюць“!

Гэй, ты, гэй прамінуўшы мой час!
Гэй, ты, гэй, мой цяперашні дзень!
Што я меў, што я маю ад вас?
Гдзе прасьвету хоць цень — бледны цень?

Гэта „я“ бесхацімца. Яно поўна дум „аб жыцьці беспрыглядным сваім“ і жыве аднэй надзеяй:

Мае сьлёзы з магілы расой
Выйдуць путы зьядаці іржой.

Калі ў першым вершы выяўляецца моц пачуцьця да радзімы, выяўляюцца прызнаньні ў неразлучнасьці з ёю, хоць і ў далі ад яе, то ў другім вершы „я“ зьяўляе сабою займя церпялівага трыманьня адарванасьці ад радзімы таму, што „за хлебам пашоў да людзей“, таму што яго „гоняць, гналі, дзе гнаці маглі, як шалёных ганяюць сабак“ чужакі. У першым самасьвядомасьць кахаючага радзіму, у другім — самасьвядомасьць проста безгранічнага цярпеньня і мук ад адарванасьці ад радзімы

[5] Шляхам жыцьця, стар. 21, 26.

не па сваёй волі. Гэта „я“ не такое, як у Дубоўкі. У апошняга не магло зьявіцца тое „я“, што апісана вышэй, без таго, каб яно не пражыло вось таго, што ў Янкі Купалы. У „я“ вершаў Янкі Купалы яшчэ ня відаць самасьвядомасьці ў неабходнасьці дзейнасьці. У вершах–жа Дубоўкі „я“ сьвядома ў сродках дасягненьня пэўнай мэты, яно ўжо ведае, што яму трэба, у той час як у Янкі Купалы яно ведае толькі тое, што мае страшэнныя пакуты. „Я“ на чужыне ў Дубоўкі дачыняецца да такога–ж „я“ ў Янкі Купалы, як вось тыя сьлёзы, што вышлі „з магілы расою путы зьядаці іржою“: гэта раса з іржою, а ў другім выпадку чыстыя сьлёзы. Так вось колькасьць пераходзіць у якасьць: сьлёзы ператварыліся ў расу, што жывіць і ўзьнімае „я“ да ўзьлётаў „на чужыне“ Ўл. Дубоўкі.

У Алеся Гаруна ёсьць таксама, як і ў Дубоўкі, цэлы разьдзел вершаў „На чужыне“[6]. Тут формуючым пачаткам зьяўляецца „я“ зусім іншага характару, чым тое, што было выяўлена ў вершах і Ўл. Дубоўкі, і Я. Купалы. Вось некалькі радкоў з першага вершу ў названым разьдзеле.

Край чужы — за веру кара —
Сьнег, мароз ды горы.
Белы сьвет, як чорна хмара.
Заступілі горы.
Край чужы... І ты чужынец
Усім ня свой здаешся:
Ходзіш скрозь, як той адзінец
Старакостны ў лесе.
Ходзіш ты, ніякай мэты, —
Так, — абы цягацца,
Знаць сабе: жывеш яшчэ ты...
Для чаго спытацца?
. . . . . .

Ужо з гэтых радкоў выяўляецца, што тут за „я“. Цікава зазначыць, што паэта яго об’ектывізуе і выражае займем другой асобы „ты“. Яно ажыцьцяўляе ў сабе самасьвядомасьць чалавека, выгнанага з роднага краю „за веру“ на кару — на кару за веру ў лепшую долю для роднага краю. Яно ня ведае, „ці давядзецца быці там, дзе наша ніва“. Яно адчувае ў сабе сілы да творчасьці, а пазбаўленае волі: „Я бязрукі, я бясьсільны... я бяз волі“. Гэта „я“, якому засталіся ўцехаю толькі думы, песьні ды ўспаміны, а на сэрцы — туга непамерная ды боль ад немагчымасьці дзейнічаць. Яно як–бы жывым пахована.

Што мне жыцьцё, хоць–бы самае краснае? —
Волі ня маю! У няволі жыву.
Гэта нуднае быцьцё уласнае
Сьмерцю страшэннай з болем заву.
(З „Думы ў чужыне“).

Ня будзем рабіць больш вынятак. Адсылаем чытача да зборніку. Проста жах ахапляе, калі чытаеш гэтыя вершы, што адкрываюць глыбіні перажыванняў выгнаньніка, глыбіні жыцьця, роўнага сьмерці. І дзіву даешся, як сэрца чалавека магло не разарвацца ад такіх перажыткаў. Так толькі сэрца паэта–рэвалюцыянэра, паэта–рабочага

[6] Матчын дар. Думы і песьні 1907—1914. Менск. 1918 г.

магло ўсё гэта зьнесьці. Вось дзе нявычэрпная навука і крыніцы энэргіі для моладзі. Пасьля А. Гаруна разумееш усю глыбіню і значэньне таго, што выражае Ул. Дубоўка такімі словамі ў „Credo“: „песьняй праганяю ўсю жуду“. Толькі пасьля гэтага разумееш, што значыць песьня і якую ролю яна адыгрывае ў жыцьці і асабліва беларускага народу. Нядарма А. Гарун называў яго песьняром.

Дык вось–жа ў Алеся Гаруна „я“ зьяўляецца формаю самасьвядомасьці таго чалавека, што мусіў у далёкім Сыбіру цярпець кару „за веру“, за веру ў рэвалюцыю, за веру ў лепшыя часы для роднага краю. Гэта „я“ тых ахвяр, што прыносіліся ў імя вызваленьня і нацыянальнага, і сацыяльнага. Без пераадчуваньняў гэтага „я“ не магло–б зьявіцца і таго, што мы знаходзім у Дубоўкі. Бяз душэўнага вопыту А. Гаруна, выражанага ў яго думах і песьнях, не магло выгадавацца і выхавацца „я“, такое нязьмірымае, якое, не зважаючы на тое, што „праз прасьцяг хада штодзённая нельга знойдзе“, усё–ж такі сьмела пытае: „а дзе–ж льга“. І той верш Ул. Дубоўкі, з якога гэтыя апошнія словы, канчаецца шматкроп’ем, што набывае значэньне існаваньня яшчэ нераскрытых прасьцягаў, якія носяць імя „льга“. Праўда, па зьместу „я“, што ў вершах А. Гаруна, багацейшае, чым у Дубоўкі, але па аб’ёму якраз наадварот. Першае да другога дачыняецца, як від да роду.

Такім чынам, „На чужыне“ набывае асаблівае значэньне. На гэтай чужыне было тое, што рабіла асобу нявольнаю, і ёсьць тое, што акоўвае руку яе стальлю. На чужыне ёсьць і тое, што навучае родны край любіць, і тое, што навучае бачыць у родным краі прыгожае, вялічавае, што навучае бачыць і яго нядолю. Ёсьць тут і тое, што абуджае імкненьні да творчасьці і працы ў родным краі, і тое, што родзіць лятуценьні, а ёсьць і тое, што ўчыняе адны толькі мукі. Вось у гэтым спадчыннасьць, калі льга так сказаць, Ул. Дубоўкі і ад А. Гаруна. На чужыне — тое, што абуджае нацыянальную самасьвядомасьць і нацыянальную гордасьць ад дзейнае творчасьці.

Вось якая Строма выражаецца першаю нізкаю лірычных вершаў Ул. Дубоўкі.

5. Форма самасьвядомасьці радзімы.

У папярэднім разьдзеле быў вызначаны той матар’ял, з якога створана нізка вершаў „На чужыне“. Мы бачылі адбор у гэтым матар’яле з параўнаньня вершаў Ул. Дубоўкі з вершамі Я. Купалы і А. Гаруна і адзначылі характар таго, што складае мастацкія творы. Коратка гэта можна азначыць так: чужына — я — радзіма.

„Чужына“, вызначаючы сьвядомасьць „я“, родзіць формы самасьвядомасьці „радзімы“, або, іначай кажучы, вызначаная „чужынаю“ (тым што на чужыне) сьвядомасьць „я“ (асобы) — ёсьць форма самасьвядомасьці „радзімы“ Гэта паказвае на тое, што адна існасьць у адзін момант зьяўляецца зьместам, а ў другі — формаю. Зьмест і форма, такім чынам, гэта два толькі моманты аднэй і тэй–жа існасьці, гэта два толькі пункты гледжаньня, у полі якіх знаходзіцца гэта існасьць.

Адсюль вынікае, што ўжо ў самым характары матар’ялу, з якога складаецца мастацкі твор, зьмяшчаюцца і тыя прынцыпы, на аснове якіх ўсе элемэнты твору арганізованы паэтам у адно цэльнае.

Якія–ж гэтыя прынцыпы ў вершах Ул. Дубоўкі? Перадусім, гэта прынцыпы працівастаўленьня таго, што ад „я“, таму, што ад „не–я“, або наадварот. Гэта прынцыпы дыялектычнага разьвіцьця таго вышэйшага адзінства, якое зьмяшчае ў сабе і „я“ і „не–я“.

Так, верш „Ты дэкляруеш“ пачынаецца пытаньнямі, накіраванымі да другой асобы. Адначасна гэтыя пытаньні зьяўляюцца выражэньнем таго, што выходзіла з вуснаў гэтай другой асобы. Разам з тым яны–ж і адказы першай асобы. Далей ідуць

клічныя сказы, якія зьяўляюць сабою выражэньне сьвядомасьці „я“ (першай асобы), вызначанай тым, што было выражана другою асобаю плюс факт самой гэтай асобы. Гэтыя клічныя сказы ўрэшце пераходзяць як–бы на трэцюю асобу: „Вецер, мой вольны браточак, вецер!“ Пасьля гэтага да канца вершу мова йдзе ад першай асобы і ў пераважнасьці ў будучым часе. Канчаецца верш безасабовым або бязьдзейнікавым сказам: „Чакаюць там нас...“ Гэта ўжо форма выражэньня сьвядомасьці „я“ цераз зьмест безасабовага быцьця.

Такім чынам, з вышэйшага выяўляецца, што формаю об’ектывізацыі сьвядомасьці „я“ зьяўляецца ім арганізаваны зьмест таго, што знаходзіцца ў „не–я“. Дэкляраваньне долі і волі ды палацаў на чужой старане. Паведамленьне аб зьлёце груганоў, аб зьнішчэньні роднага краю, гнязьдзе сьмерці ў ім, „спагада“ на беднасьць, пушчы і г. д. — усё гэта зьмест „не–я“. Адначасна гэтае–ж самае, гэты самы зьмест у вуснах „я“ зьяўляецца формаю выражэньня і выяўленьня свайго нявер’я, свайго адчуваньня дысгармоніі ў такой арганізацыі, якая выходзіць з вуснаў другой асобы. Спыніўшы і абарваўшы гэту другую асобу, далей ужо „я“ само арганізуе. І тут ужо такія моманты: асабовы стан чаканьня ў цяперашнім часе, які цераз зварот: „Вецер мой вольны, браточак вецер“ пераходзіць у час будучы; на канве апошняга снуецца такі ўзор: ,,я“ ўзьнімаецца над сваім родным краем, бачыць усё яго жыцьцё, дае „вадзіцу“ адным, праклінае другіх; гэты ўзор абрываецца шматкроп’ем і выступае сам будучы час, іначай кажучы, прыходам часу адкрываецца ўсё будучае; усё гэта замыкаецца такім дачыненьнем: вецер — я і безасабовы стан чаканьня ў цяперашнім часе. Гэтыя моманты зьяўляюцца ўжо формаю гармонічнага выяўленьня „я“.

Такая форма прадстаўляе сабою як–бы замкнёны круг, з аднаго боку, станам чаканьня асабовага, а з другога — станам чаканьня безасабовага: „Чакаю я толькі той дзень, стальлю калі акуецца рука“, і — „Чакаюць там нас“... У сярэдзіне–ж кругу: „вецер“ над „я“ бясьсільным у цяперашнім часе, жыцьцё і ,,я“ над „не–я“ ў будучым часе, як моцны дзейнік на прасторавым фоне самаго часу. Гэтая гармонія арганізацыі выходзіць ад „я“ і супроцьставіцца другой арганізацыі — тэй, што выходзіць ад „не–я“, што ўяўляе сабою дысгармонію. Так пабудаваны верш „Ты дэкляруеш“. Ён зьяўляе сабою форму выражэньня станаўленьня таго адзінства, якое зьмяшчае ў сабе „я“ і ,,не–я“.

Гэта станаўленьне ў дадзеным вершы гучыць у хвалях чатырохступовага дактылю. Рытмічныя ўзмацненьні, або парогі высокіх хваль у гэтым гучаньні на пачатку асновы, г. зн. імкліваць тут мае кірунак ад „не–я“ да „я“, якое само ў часе пераходзіць у сваё адмаўленьне ў ,,не–я“, бо ,,я“ будучага часу становіцца над „я“ цяперашняга часу.

У страфічным дачыненьні рытмічная хваля ў першых двух вершавых радкох выліваецца ў арганізацыю адкрытага гучаньня (жаночыя канцоўкі), а ў двух далейшых — у арганізацыю закрытага гучаньня (мужчынскі канчатак). Так вось тут выяўляецца імклівасьць да пераходу ад незакончанага да закончанага, ад нявызначанага да вызначанага, ад мяккага да цьвёрдага, ад ,,жаночага“ да „мужчынскага“.

Такая–ж пабудова наглядаецца яшчэ ў двух вершах, толькі яна аснавана ўжо не на трохдольнай, а на двухдольнай аснове, хоць таксама з рытмічнымі парогамі ў пачатку (схема : /∪).

Зазначым яшчэ на адзін верш — гэта „Захапіла навальніцай“. Тут першыя два вершавых радкі зьяўляюць станаўленьне пэўнага быцьця, дадзенае ў прошлым закончаным часе. Далей ідзе гама вызначанага папярэднім быцьцём станаўленьня ў цяперашнім часе (10 вершавых радкоў). Усё гэта выражана ў сьвеце об’ектыўнага станаўленьня. Наступныя два радкі выражаюць як–бы суб’ектыўнае безасабовае станаўленьне вызначанай усім папярэднім быцьцём сьвядомасьці. Гэтаю сьвядо-

масьцю далей об'ектывізуецца станаўленьне дзейнасьці ў будучым часе безасабова — і суб'ектыўнага, і об'ектыўнага. Гэта станаўленьне дадзена ў форме катэгорычнага выражэньня, якое ўрэшце абрываецца недаказам.

Рытмічная хваля тут ня с[т]рога разьмерная. Яна на двухдольнай аснове прадстаўляе сабою хвалю рознай вялічыні, сілы і частасьці. Так, першая строфа складаецца ў рытмічным дачыненьні такім чынам: 1–шы радок мае два высокіх парогі замест чатырох, зьнішчэньне двух адчыняе прастор для размаху і высокіх узьлётаў (Захапіла навальніцай). Зьвярнеце ўвагу на націскны галосны. Тут выяўляецца суладжанасьць гукавога гучаньня як у колькасных, так і ў якасных дачыненьнях. Націскны тут самы высокі — „і". 2–гі радок гэтага вершу мае чатыры парогі, хваля праходзіць зацішна і мерна. 3–ці радок — тры парогі, з іх найвысшы — першы. 4–ты радок — тры з 2–ім найвысшым. Далейшыя строфы складаюцца з розных комбінацый вось гэтых чатырох радкоў, але ў цэлым строфы не падобны адна да другой.

Канчаючы апісаньне некаторых вершаў як формы, трэба заўважыць, што ў нізцы „На чужыне" пераважае гучаньне ніспадаючага характару, і ёсьць толькі адзін верш процілежнага парадку, у якім рытмічнае ўзвышша прыпадае на канчатак двухдольнай асновы (ямбічнае гучаньне). Гэта верш „Ня трэба мне пяць на Беларусі".

6. Лятуценьні аб ажыўленай дзейнасьці.

На чужыне ёсьць тое, што родзіць лятуценьні. Вось гэтыя лятуценьні і складаюць другую нізку васьмёх вершаў „Стромы".

Лятуценьне — гэта нешта суб'ектыўнае, што адыходзіць ад „я" ў „не–я", у той час, як у нізцы вершаў „На чужыне" наглядаецца адваротнае. У гэтай апошняй ад „я" адыходзіць толькі „малітва" на Беларусь, чаму адпавядае і рытмічнае гучаньне, аснованае на ямбічнай аснове.

Нагляданьне над тым, што суб'ектыўная плынь зьвязваецца зазвычай з двух– або трохдольнаю адзінкай гучаньня з узвышэньнем на канцы яе, і, наадварот, об'ектыўная з ямба або анапэстычнаю адзінкаю дапаўняецца і сьцьвярджаецца вершамі з нізкі „Лятуценьні". Тут пераважае рытмічнае гучаньне з парогамі на канчатку адзінак. Такіх 5 вершаў. Мы тут кажам толькі аб пераважнасьці. Далей–жа ўгледзім, што суб'ектыўнае можа матар'ялізавацца ў форме об'ектыўнага, а цераз гэта і рытмічнае гучаньне набывае іншы характар.

Цяпер–жа пытаньне, што за лятуценьні „Стромы". Але перш, чым перайсьці непасрэдна да лятуценьняў, патрэбна зрабіць некаторы экскурс у мінулае беларускай мастацкай творчасьці. Янка Купала ў вершы „Грайце песьні"[7] сказаў:

Неба, сонца, месяц, зоры,
Людзі, пушча, уся зямля,
Усё да сэрца штось гавора,
Усюду бачу моц жыцьця,

І пагодай, непагодай
Не магу драмаць, чакаць,
Так і хочацца заўсёды
Песьню вечную снаваць..

[7] Шляхам жыцьця, стар. 6.

Тут фактычна выказана тое, што ўсякі об'ект вакольнага сьвету, уплываючы на пачуцьці чалавека, выклікае ў яго тыя ці іншыя адчуваньні. Ёсьць ведама, што і да Янкі Купалы неба, сонца і г. д. штось гаварылі да сэрца людзкога, таксама як і да Копэрніка зямля круцілася вакол сонца, як і да Ньютона існавалі сілы прыцягваньня, як і да Карла Маркса была набавачаная вартасьць. Але як Копэрнік, Ньютан, Карл Маркс асьвядомілі — адкрылі гэтыя існасьці ў масе рознастайнасьцяў, так і Янка Купала ў беларускай літаратуры сваёю песьняю адкрыў вось тое, што выказана ім у словах „усё да сэрца штось гавора" і што яго песьня ёсьць выражэньне гэтага „штось", як яно азвалася ў адчуваньнях і пачуцьцях.

К. Каўцкі кажа, што „толькі з нетраў прыроды мастацтва можа кожны раз чэрпаць новыя сілы. Вядома, кажа ён далей, пад прыродай трэба разумець усю яе злучнасьць, а значыць, і чалавечы дух, які, як найбольш размаіты прадукт прыроды, прадстаўляе для нас кульмінацыйны пункт, таксама, як складае ён самы высокі і дародны об'ект нашага мастацтва"[8]. Дык вось у выпісаных радках вершу Я. Купалы і адкрываецца, як гэта мастацтва чэрпае новыя сілы з прыроды. Для паэта–мастака ўсё мае ўласную мову, і яго справа толькі ў тым, каб перакласьці гэту мову на мову мастацтва, стварыўшы адзінства малюнку рознастайнасьцяў, разьлітых у прыродзе. Нядарма і Якуб Колас вуснамі Сымона Музыкі сьцьвярджае, што „ўсё жыве і душу мае"[9]. Прырода поўна формаў, яны нараджаюцца, жывуць, гінуць і мяняюцца; справа мастака іх выявіць і выразіць.

У Максіма Багдановіча ёсьць верш, з якога мы выпісваем тут дзьве першыя строфы:

Сьвяча бліскучая зіяе,
Каб расступілася імгла;
Ў яе агню — краса жывая, —
Яна прыгожа і сьвятла.

Ў блізі матыль дрыжыць ад болю,
Прываблены з імглы агнём,
Ён рынуўся туды бяз волі,
І сьмерць сваю спаткаў у ём[10].

Сьвет і імгла. Два канцавосьсі. Імгла ў сабе зьмяшчае ці, праўдзівей, захоўвае магчымасьці жыцьця, само жыцьцё. Гэта жыцьцё абуджаецца сьвятлом. Для жывога ў цемені, імгле сьвятло зьяўляецца тэй „жывою красою", якая вызначае сабою яго імкненьні і волю. Ад імглы к сьвятлу, ад цемені да сьвету, хоць–бы сьмерць у ім спаткаць — вось шлях і мэта таго, што з імглы ўгледзела сьвятло. І краса ў гэтым. Краса жывая. І, быць можа, таму яна і жывая, што „матыль" стаў яе ахвяраю, аддаўшы ёй сваё жыцьцё. Краса жывая таму, што яна вобраз жывога, якое, вылецеўшы з імглы, зыходзіла ў нябыт — згарала. У імгле гэта жывое было, у сьвятле–ж яно перастала быць, даўшы жыцьцё красе. Няма матыля — ёсьць краса жывая. І, быць можа, каб ня было–б першага, ня было–б і другога. Краса — у імкненьні і волі хоць сьмерць спаткаць, але выйсьці з імглы. Краса ў самым руху. Ад таго і зіяньне і краса жывая, што гэта гарэньне вось таго жыцьця, што выйшла з імглы. І сьвятло ў імгле, і імгла ў сьвятле. Сама сьвяча — прадукт з жывога некалі організму.

У беларускім народзе ёсьць звычай, які прадстаўляе сабою якраз нешта адваротнае таму, што выяўлена ў вершы М. Багдановіча. Гэта звычай у Купальскую ноч

[8] Цытую па: Введению в изучение искусства и литературы. Сборн. статей, сост. В. А. Десницким. Ленгиз. 1925 г., стар. 110.
[9] Сымон–Музыка. Паэма.
[10] Вянок, стар. 80.

хадзіць у пушчу–лес і шукаць кветкі шчасьця — краскі папараці. Ад сьвету ў цемень хада штагодняга шуканьня. Глыбокі сэнс крыецца ў гэтым звычаі. Відаць, што гэты сьвет для беларуса быў роўны тэй імгле, пра якую гаворыцца ў вершы М. Багдановіча, а ноч — сьвятлу і зіяньню ад „бліскучай сьвечкі", калі ён ішоў сюды шукаць красы — кветкі шчасьця.

Ёсьць яшчэ ў нашым народзе вера ў тое, што ноччу людзей зводзіць чорт, часта насьміхаецца і рагоча ён, прыкідаючыся то баранчыкам, то якім панічом, то чым іншым.

Усё вышэйпададзенае вынікае ў зьвязку з першым вершам „Зданьні" ў „Лятуценьнях" Ул. Дубоўкі. Ня будзем яго тут выпісваць цалкам, бо так–бы давялося наогул шмат выпісваць. Адашлём чытача самога да „Стромы".

„Зданьні" — гэта нейкі зачараваны круг, але з выйсьцем у новыя невядомыя прасторы. Нядарма і ў композыцыйным дачыненьні гэты верш прадстаўляе сабою як–бы раскрыты ці расчэплены пярсьцёнак. Ён заканчваецца пераніцованай першай строфою, пасьля чаго яшчэ пакідаецца недаказ. Поўная суладжанасьць у ім з боку рытмічнага. Ён пабудован на пяцёхступовым хорэічным гучаньні з гіпэрмэтрыяй на трэцяй ступе, што ўтварае ўражаньне пераходу хорэічнага гучаньня ў ямбічнае[11]. Заўважце, што верш Я. Купалы, пра які гаварылася вышэй, гучыць хорэічна, а верш М. Багдановіча — ямбічна.

І вось калі ў Я. Купалы „ўсё да сэрца штось гаварыла", то ў Ул. Дубоўкі:

Гукі тыя, зданьні той цёмнай ночы
Кроў крынічаць... Млосьць захапляець волю...
Спакусіцель–чорт з нас трубой рагоча:
„Дзе–ж твая доля"?

І далей — чаканьне ноччу ў гаю кветкі, імкненьне да сьвятла ў цьме і, урэшце, расьсяваньне — зьніканьне ўсяго з раньнім прачынам траўня, з надыходам дню.

Зданьні там, дзе ноч. Дзе незадаволенасьць жаданьняў — там шуканьні і дзейнасьць, накіраваная на дасягненьне мэты, на задаваленьне жаданага. Зданьні — гэта об'ектывізацыя самых жаданьняў у форме няяснага, цёмнага вобразу іх задаваленьня ці ажыцьцяўленьня.

Так, гэта зданьні. Але ў чым–жа тут лятуценьні?

У Беларусі ёсьць зданьні. Зданьні–ж — плод творчасьці. Значыць, у Беларусі ёсьць творчыя сілы, што стварылі зданьні, хоць былі гэтыя сілы ўкутаны ў імглу і ноч, у яе косы былі завязаны. І само ўсплывае пытаньне–выкліч: а што–ж могуць стварыць гэтыя сілы, калі іх агорне сьвятло?! Першы факт — факт існаваньня зданьняў у народзе — вось крыніца формы самога вершу „Зданьні", у якім адсьвечваюцца глыбіні дум. А чаго–ж крыніцаю станецца другі факт — факт вызваленых творчых сіл? Якое вялікае гэты факт можа нарадзіць? Пра гэта вялікае паэта яшчэ ня кажа. Яно ў яго яшчэ недаказ. Але „раньні прачын траўня" ім ужо адчуты. Вось тут і лятуценьні. Лятуценьні аб выяўленьні творчых сіл і выражэньні іх скарбаў, калі іх ахінае „раньні прачын траўня". Паэта лятуціць аб гэтым, як аб нечым вялікім і грандыёзным, што па сіле сваёй павінна быць роўна тым гукам і зданьням, што „кроў крынічаць". Гэта лятуценьне аб перамяшчэньні сіл творчых і самой творчасьці з цемені ў сьвятло.

Тут выяўляецца, калі льга так казаць у дачыненьні да мастацкай творчасьці, адкрыцьцё, роўнае таму, што было ў Я. Купалы і М. Багдановіча, адкрыцьцё крыніц нявычэрпных творчых сіл, што крые ў сабе той край, на які „моліцца ля возера трысьцё"! Гэтыя сілы былі, вядома, і да Ул. Дубоўкі, яны і да яго тварылі, але ён першы

[11] Сапфічная страфа.

адкрывае нам іх веліч і іх магчымасьці, паказвае, у чым яны затоены і захованы. Ён паказвае, у якіх умовах гэтыя сілы могуць перамясьціць свой цэнтр далажэньня для творчасьці, вялікай і значнай ня толькі ў рамках нацыянальных, але і наогул у агульнаналюдзкім прасторы.

Такое выяўленьне прадстаўляе сабою адну з формаў выяўленьня і клясавай прыроды мастацтва, прычым прыроды пралетарскай. І сапраўды, хіба наша эпоха ня ёсьць перамяшчэньне творчых сіл рабочых і сялян з цемені ў сьвятло? Сілы і энэргія, што йшлі на інтэрэсы буржуазіі да Кастрычніка, пасьля яго дакладаюцца да сацыялістычнага будаўніцтва, да творчасьці таго вялікага, што называецца сацыялізм, і ўжо ня толькі ў інтэрэсах аднэй клясы, а ў інтэрэсах усяго чалавецтва. Тое, што было зданьню ў ночы да Кастрычніка, цяпер, у дзень Кастрычнікавай пары, сталася рэальнасьцю. І ясна, што паэту–мастаку ня столькі важны проста словы, такія, скажам, як фабрыка, дым, залеза і г. д., сколькі важна мець само чуцьцё і фабрыкі, заводу і г. д. Важна здольнасьць умець чуць тое „штось“, якое гавора сёньня і фабрыка, і завод, і дым, і поле, і вёска, і інш. Але мала чуць. Да гэтага трэба яшчэ здольнасьць іх мову перакласьці на мову мастацтва ды згармонізаваць у цэльнае адзінства ўсе іх рознастайнасьці. Ёсьць гэта ў чалавека, значыць, ён паэта, значыць, ён мастак пролетарскі, бо яго творчасьць зьяўляецца значным чыньнікам пролетарскага будаўніцтва.

Дык вось якія бываюць лятуценьні. Яны таксама могуць яскрава гаварыць аб пралетарскасьці мастацтва.

7. Крышталі акавіты.

„Пацеркі“ „лятуценьняў“. Пацеркі бываюць рознай каштоўнасьці — дарагія, танныя. Пацеркі — гэта нешта бліскучае і бразгучае, што служыць уборам для дзяўчат. А ўрэшце гэта цацкі–забаўкі і ў лепшым разе — тое, чым акрываецца ці зацяняецца няпрыгожасьць тэй ці іншай асобы, пакрыўджанай ад уроды ці прыроды. Яны ўкраса ў ліку іншых строяў і ўбораў. Такімі здаюцца пацеркі на першы погляд.

М. Багдановіч пісаў, што зоркі, якія ўсыпалі сіні прастор ды на край радзімы глядзяць і ўсё нечага дрыжаць і дрыжаць — гэта пацеркі, што ўпалі з грудзей пана бога[12]. Значыць, і вось якія ёсьць ці бываюць пацеркі. Яны глядзяць, дрыжаць, значыць, яны зьяўляюць сабою як–бы нешта жывое, нешта такое, што можа глядзець і дрыжаць ад таго, што бачыць. А так, ад таго, што было відна зьверху ў радзімым краі, можна было дрыжаць. І такім дрыжаньнем, дрыжаньнем ад таго жаху, якім быў спавіты радзімы край і які было відаць „зоркам“, такім дрыжаньнем была і паэзія беларуская свайго часу. Гэтым самым яна давала магчымасьць чалавеку ўсьвядоміцца ў тым цяжары, які яго ціснуў долу і не даў магчымасьці бачыць „прасьветлае гадзіны“.

Калі–ж чытаеш „пацеркі“ лятуценьняў Ул. Дубоўкі, то бачыш, што гэта пацеркі, якія дрыжаць ужо не ад таго, што бачаць жах у радзімым краі, а дрыжаць радасна ад таго, што крышталіцца ў „подыху жывіцы вясновай“, і гэта там, дзе раней быў жах, ад якога дрыжалі першыя, рассыпаўшыся ў прасторы сінім.

Тугой спавіта вышыня,
Істужкамі ліюцца сьлёзы...
Галосіць недзе моцна я...
Тугой спавіта вышыня?

[12] Вянок, стар. 95.

Няхай! Надзея вось мая:
„Усё вецер зьвее ў ніцы лозы!“
Дык війся жалем, вышыня,
Дык лій істужкамі ты сьлёзы!...

Вось першая пацерка. Тут няма яшчэ аточанасьці („вось мая“ гучыць, як „восьмая“). М. Багдановіч ад падобнай небясьпекі ўнікнуў тым, што „вось“ і „мая“ падзяліў так: „адповедзь вось для іх мая“[13]. Няма аточанасьці таму, што пацеркі расчэплены і раскрыты для далейшых прыліваў у іх крышталі вось той самай „жывіцы вясновай“. Яны расчэплены апошнімі двума вершавымі радкамі цераз словы „дык“, клічнік і недаказ. Пацеркі яшчэ не адарваны ад тэй крыніцы, з якой выплываюць. Але ў іх недахватах і іх–жа годнасьць.

Сьлёзы з вышыні. Мо гэта дождж, як людзі кажуць[14]. Ці дождж, ці „халодныя бічы крыві“, ці сьлёзы. Але ўсё гэта носіць у сабе адзінства волкасьці і вохкасьці, без якой ня можа быць жыцьця на зямлі, без якой ня можа расьці расьліна, а значыць, ня можа быць і кветак, якіх людзі шукаюць у Купальскую ноч. І сапраўды, тут настаўнікам і лес, і трава, крыніцы і кветкі і г. д., аб чым казаў А. Гарун. Волкасьць — акавіта. І затым акавіта, што „галосіць недзе моцна „я“, што „істужкамі ліюцца сьлёзы“. Гэта ў вышыні і з вышыні. А ў нізіне? Няўжо ня ліліся сьлёзы ў тым краі, дзе ля возера шуміць трысьцё? І няўжо–ж гэта ня тая акавіта, што можа ажывіць і мёртвае? Няўжо тут не галасіла моцна „я“ — „я“ чалавека? І паэта ня кідаецца ў роспач ад тугі ў вышыні. Яго надзея, што ўсё вецер зьвее ў ніцы лозы. Зьвее тугу, і будзе сінь, і яснасьць, і радасьць. Сьлёзы ападуць уніз, і будзе красаваць зямля. А ў чалавека–ж ёсьць гэта акавіта, значыць, таксама павінна ад яе нешта ажыць і закрасаваць на зямлі сярод людзей. Многа сьлёз за вякі апала. І нядарма Паўлюк Трус у песьні „Сасна“ кажа, што „людзі зьбіраюць сьлёзы ў прыпол...“. Нядарма ў другой песьні ён на гэтыя сьлёзы паказвае як на крыніцу новай творчасьці:

Пазьбіраем мы сьлёзы–расу
І рассыплем у песьні — крышталі,
Тады убачаць і радасьць, і сум,
як жыцьцё у няспыненых хвалях.

Нядарма ў „Трысьці“ Ўл. Дубоўка кажа:

Плач душою, а часіны прыдуць,
Сьлёзы завіюцца ў каралі.

Так, гэта тое, на чым вырастаюць краскі жыцьця. Было многа сьлёз у Беларусі, — павінен быць і багаты ўраджай вялікага і прыгожага. Вось другое лятуценьне Ўл. Дубоўкі.

У другой–жа пацерцы паэта кажа, што час „імчыцца ў даль, як дзікі конь, а мы на ім — убор кваціcты“. І думаецца, ці не зашырака гэта сказана. Калі „мы“ тут роўна ўсяму творчаму, то гэта так. Але калі тут наогул „мы“, то ці заўсёды „мы“ — убор кваціcты. Сярод „мы“ могуць быць і кветкі, і някветкі. І ня толькі могуць, але і ёсьць, і хіба што толькі для паўнаты гармоніі ўсё гэта ёсьць. І, нарэшце, трэцяя пацерка.

[13] Вянок, стар. 95.

[14] Параўнай з вершам „Бура“ М. Багдановіча („Вянок“, стар. 14), у якім гаворыцца, што ад удару мяча па вялізнай панурай жывёле „ўніз халодныя бічы крыві сьцякаюць, а людзі кажуць: гэта дождж праліўся“.

Так, чым яскравейшы будзе ў нашым поглядзе „агонь“, чым чысьцейшае будзе паланьне ў сэрцах нашых настрояў, тым ярчэйшая і даўжэйшая будзе тая „Зігзіца“, пра якую кажа Ул. Дубоўка ў гэтай трэцяй пацерцы, і быць, чым яшчэ М. Багдановіч казаў, „лепшай долі няма на зямлі“[15]. Так, толькі тады пяяць, „калі песьні льюцца крыніцай“, „калі ветразь мой — вір страсяне“. Крыніца–ж — гэта тое, што выбіваецца і нясе акавіту жыцьцёвую з нетраў зямлі. Вось калі гэта ёсьць, тады і творчасьць паэты–мастака будзе звонам аб „новай Вясьне“.

І калі чытаеш „Строму“ — гэты першы зборнік Ул. Дубоўкі, зборнік не заўсёды яшчэ аточаных вершаў, то чуецца ў ім, што гэта творчая постаць нясе ў сабе багатую сілу жыцьця вось тых нэтраў, з якіх расьце і трысьцё і ў якіх многа сабрана за соткі год тэй тугі вялікай, тых сьлёз, на якіх узышла ўжо тая рунь, што вынесе на сабе і кветку Купальскую. Сколькі моцы, сколькі жыцьцёвасьці захована ў гэтых невялічкіх лірычных вершах, і так наджыдаеш, што хутка павінна хлынуць „песеннае бяздоньне“ і тое вялікае, што будзе адваротна роўна тым істужкам сьлёз, якія стагодзьдзямі ліліся на беларускіх загонах, і тым зданьням, што крынічаць кроў. Такі характар лятуценьняў Ул. Дубоўкі.

І просіцца на вусны параўнаньне. Ці–ж ня жыве наша эпоха таксама наджыданьнем і творчасьцю вялікага бяздоньня пралетарскіх творчых сіл усіх краёў — наджыданьнем творчасьці рэвалюцыі сусьветнай. І сугучнасьць мастацтва эпосе выражаецца менавіта ў самым дусе эпохі і формах яго выяўленьня, а ня ў тым надворным адзеньні, якое часта імкнуцца ўскінуць на паэзію ў выглядзе рознага гудзеньня, шыпеньня і г. д. І ў політыцы, і ў навуцы, і ў мастацтве існасьць адна — гэта дух эпохі, які вызначаецца эканамічнай неабходнасьцю. Уся розьніца між імі ў розьніцы формаў самасьвядомасьці гэтага духу. У кожным асобным выпадку свая мова. У агульным жа і крыецца тоежсамасьць. Сугучнасьць мастацтва слова з эпохаю, галоўным героем якой зьяўляецца новая кляса — пралетарыят, — у дусе эпохі, у самой глыбі духу пралетарыята, а ня ў іх надворным выглядзе. Як кажа адзін украінскі паэта Е. Плужнік:

Та й як жывому серце відірвати
Від берегів біжучої доби, —
Хіба — не всі для нєї ми раби,
Чи не для всіх вона єдина мати.

Так, сугучнасьць мастацтва з эпохаю ў адзінстве іх духу. Такою сугучнасьцю вызначаюцца і лятуценьні Ул. Дубоўкі.

8. Яна ў сабе.

Ёсьць розныя людзі, але ў агульным сярод іх выяўляюцца тры адмены.

Адны — гэта тыя, што іх сьвядомасьць вызначаецца ўласнасьцю (у шырокім сэнсе гэтага разуменьня), што ў іх усё залежыць ад таго, што вынікае з паняцьця „маё ўласнае“.

Другія — якраз гэтым процілеглыя. Гэта тыя, сьвядомасьць якіх вызначаецца бязуласнасьцю, тым, што „няма чаго губляць, а здабыць можна ўвесь сьвет“. Гэта тыя, пра якіх А. Гарун казаў:

[15] Вянок, стар. 59, верш „С. Е. Полуяну“.

Устануць, рушаць: „Прэч з дарогі,
„Хто нам хоча заступіць.
„Мы пайшлі, мы люд убогі“,
„Усё ўзяць ці ўсё згубіць“[16].

Гэта той „люд убогі“, што ўсё „ўтраціў сплючы“ і да якога А. Гарун клікае кліч, ці не пара ўтрачанае „пазьбіраці да роднай хаты“[17].

Трэція — гэта нешта сярэдзіннае між першымі двума. Гэта тыя людзі, пра якіх кажа беларуская прыказка, што яны „і ад зямлі адарваліся, і неба не дасталі“. Гэта тыя, у каго ў пачуцьцёх жыве яшчэ ўсё, што ад уласнасьці, а разумам яны ўжо сягаюць часам да тых, каму губляць няма чаго. Яны жывуць узьлётамі, узрывамі бурнымі і вялікімі ападаньнямі.

У нашу эпоху ёсьць людзі ўсіх гэтых трох адмен у самых рознастайных формах свайго выяўленьня. У нашу–ж эпоху адбываецца і пераход чалавецтва ад першага віду ў другі. Трэці від людзей — гэта від чалавека пераходнага.

Лятуценьні–ж у людзей заўсёды былі і ёсьць, толькі яны розныя ў розных людзей. У асноўным–жа можна адрозьніваць тры роды іх, адпаведна тром адменам людзей. Лятуценьні нерэальнага характару, лятуценьні, адпаведныя рэальным існасьцям і магчымасьцям, і лятуценьні, зьмешаныя з элемэнтаў першых двух.

„Лятуценьні“ Ўл. Дубоўкі — гэта вобразы рэальных існасьцяў і магчымасьцяў, якія захованы ў нетрах беларускага быцьця. Гэта вобразы таго, што можа закрасаваць пышным цьветам.

Усьо плыве… мов той незграбний пліт,
Де білорусові підчас негоди
Чомусь ввижається, що до господи
Він не поверне, кінувши сиріт...

Так кажа Е. Плужнік[18].

Менавіта ўсё плыве. Але ня толькі плыве. Зьмяняюцца формы жыцьця. Сплываюць і нягоды. А таксама з часам і гаспода робіцца не гасподаю. І ня дзіўна, калі беларус мяркуе і пра адмоўнае. Гэта значыць, што ён дойдзе станоўнага. І зразумела, чаму Ўл. Дубоўка кажа:

Не жальбую, тых дзянькоў я не шкадую,
Што жыцьцё разьвеяла, як дым, —
Пачакаю, пашукаю пільна тую,
Ад якой я буду зноўку малады.

С. Есенін яшчэ раней у дадзеным выпадку пісаў так:

Не жалею, не зову, не плачу,
Все пройдет, как с белых яблонь дым.
Увяданья золотом охваченный,
Я не буду больше молодым[19].

[16] Матчын дар, стар. 44.
[17] Матчын дар, стар. 31.
[18] Червоний Шлях, № 2, за 1925.
[19] Собрание стихотворений, т. 1, стр. 184.

І цікава, калі Есенін канчае гэты верш словамі:

Будь же ты во век благословенно,
Что пришло процвесть и умереть,

то Ўл. Дубоўка ўжо ў „Credo“, у нізцы „Каліннішчына“, кажа:

...Благаслаўляю дні, што зьніклі,
Вітаю дні наступнага ў трывозе.
Няўжо і вы, як гэны камень дзікі
На шыю занізьзю мне ляжаце ўвосень.

Благаслаўляе дні, што зьніклі і што ў памяці пакінулі сьлед і „цяжкі, часам, ён, як дзікі камень“. Благаслаўляе мо менавіта затым, што зьніклі, але ня зьміраецца і ня сьцішаецца ў вітаньні дзён наступнага, як сьцішаецца С. Есенін, „увяданьня золотом охваченный“. Ад гэтага, — можа, й „золота“, — у Ўл. Дубоўкі трывога, трывога аб тым, што золата дзікім каменем лажыцца на шыю, а таму старожасьць, чаканьні і шуканьні, — таму дзейная дзейнасьць, накіраваная да ўнікненьня ад дзікіх каменьняў, якіх шмат лягло за мінулы час, час чорнай ночы, на шыю Беларусі, а не жальбаваньне і шкадаваньне.

Супраўды, чаго шкадаваць? Няўжо дзікіх каменьняў паднявольваньня, няўжо беларускіх нягодаў, якія дзякуючы Кастрычніку ўжо далёка чутны і сплываюць? Нядарма і малады паэта С. Серада насьлядуе ў дадзеным выпадку Ўл. Дубоўку, калі кажа: „я мінуўшчыны не шкадую“[20].

Адгэтуль лятуценьні, лятуценьні, якраз адваротныя тым, што знаходзім у вышэйпададзеным вершы С. Есеніна. Калі гэты сваё мінулае ўяўляе як скачку „на розовом коне“ і ў гэтым знаходзіць як–бы ўцеху, то Ўл. Дубоўка вызначае дзейнасьць на будучы час: „пашукаю пільна тую, ад якой я буду зноўку маладым“. Калі казаць пра ўплывы, то неабходна адзначаць і іх характар. І нам здаецца, што верш С. Есеніна ў творы Ўл. Дубоўкі адыграў нэгатыўную ролю, ролю свайго ўласнага адмаўленьня. Іначай нельга зразумець і лятуценьняў аб „той“, што „...прыдзе вольным гоманам сасонкі, бы вяночак дзіўных мар“. Нядарма і другі малады паэта П. Глебка, насьлядуючы Ўл. Дубоўку, цьвёрда кажа:

Хоць наземяць пялёсткі сады —
Зацьвіце мая радасьць — шыпшына,
А я буду ізноў маладым
Хіба–ж песьня ў сэрцы астыне
(„Трыпціх“).

Хто такая гэта „тая“, гэта „яна“? Мо гэта пара, мо песьня, мо форма жыцьця, мо маладая Беларусь, мо дзяўчына... Ды ці мала чаго можа быць замяшчэньнем вось гэта займя „яна“. А, урэшце, ці гэта так важна. Важна вось тое, што ёсьць сенажаці, ёсьць гаці роднай старонкі, ёсьць лес, чорныя хмары, вольны гоман сасонкі, вянок дзіўных мар, ёсьць думкі і песьні. А паэта–ж кажа: „пашукаю пільна тую, ад якой я буду зноўку маладым“. Вось чаму ня столькі важна, хто яна, сколькі, з чаго і адкуль гэта „яна“ зьявіцца і прыдзе. Важна аснова, на якой магчыма зьяўленьне таго, што робіць „маладым“. Гэту аснову паэта бачыць. Ёсьць усё тое, што неабходна для зьяўленьня „той“. І паэта таму лятуціць аб тэй хвіліне, калі запалаюць яго думкі — „думкі кветанькі“, калі

[20] Гл.: Савецкая Беларусь, № 265 (1564) за 22/XI–1925.

Паліюцца песьні з краю і да краю:
То шчасьлівы й нешчасьлівы ў іх пяе,

калі лятуценьні ажыцьцёвяцца і перастануць быць ужо лятуценьнямі, а стануць самым быцьцём і жыцьцём. Тое, што зараз ёсьць, паэта як–бы ня лічыць сваімі „думкамі–кветанькамі“ і разьлівамі песень. А тое, што ён пяе — гэта як–бы толькі зярняты, якія ён кідае на тую глебу, што ёсьць. Ён ведае, што гэта глеба была ўрадлівая на „беларускія нягоды, на сьлёзы, цярпеньне і іншыя „гожасьці“ мінулага, дык чаму–ж заместа іх не ўзрасьці на гэтай глебе думкам–кветанькам. Ці няўжо яны толькі здольны радзіць нягоды? Вось якога характару зерняты творчасьці Ул. Дубоўкі. Яны такой якасьці, што даюць вольны прастор думкам і ўзьнімаюць да тых узвышшаў, якія раней здаваліся недасяжнымі.

Лятуценьнем аб „ёй“ зьяўляюцца і яшчэ два вершы: „Над ставам дым“ і „Ноч наплакалі бярозы“.

Ёсьць беларускія казкі, у якіх апавядаецца пра той чароўны клубок або клубочак, які даводзіць герояў казкі да тэй ці іншай мэты, да таго ці іншага пункту. Ніхто яшчэ ў беларускай літаратуры, крытычнай ці навуковай, ня пробаваў дасьледаваць, што значыць гэты клубок, адкуль ён у народнай творчасьці і якаво яго значэньне. Ня зьбіраемся займацца тут гэтым пытаньнем і мы, толькі мне здаецца, што ў гэтым вобразе крыецца глыбокі сэнс. Успомніўся тут гэты вобраз таму, што ў вершы „Над ставам дым“ пасьля малюнку прыроды ў об’ектыўнай форме паэта кажа:

Начы клубком спляліся мары:
Каханьне, віры, гасу ган.

Ці ня мары ночы і той клубок, што ў беларускіх казках? А ноч была вялікая, стагодзьдзямі цягнулася для таго працоўнага „ўбогага люду“, да якога кліч клікаў і А. Гарун, і Я. Купала, і іншыя беларускія паэты. І ці мала намарылася гэтым людам за такую ноч? Колькі казак, колькі песень і легэндаў „намарыў“ беларускі люд за гэту ноч. Пачытайце, што пра іх кажа ўкраінскі вучоны С. В. Саўчанка[21]. Прачытайце разгляд гэтых песень, казак і легендаў, хоць і далёка няпоўны, зроблены акадэмікам Е. Карскім[22].

Так, там ёсьць і каханьне, і віры, і гасу ган. Клубок і вялікі клубок.

Куды імкнуцца, што паклікаць? —
У квятах ложак наш–дзірван... —

кажа сьледам паэта. Сапраўды, куды каціцца клубку, калі ён кветка на нашых дзірванох. Толькі кветка. Для пладоў–жа неабходна красаваньне і кветкі. І хто ж як ня паэта той рыцар, якога „дамаю“ — вось і зьяўляецца народная творчасьць, яе нетры і глыбіні. Можа, гэта і яе Ўл. Дубоўка заве проста „яна“, як дзяўчыну. Бо й сапраўды гэта яшчэ дзяўчына. І вось тут трагэдыя:

Жыцьцё — гарэлкі пеннай чарка!..
Жыцьцё, атруты чарка — згінь!..
Не разьбівай ты нашай мары
У свой час возьмеш усе даўгі.

[21] Русская народная сказка. Київ, 1917 г.

[22] Белорусы, т. III. Тут жа дадзена і бібліяграфія па беларускай народнай творчасьці.

Жыццё разьбівае мары — за якія–ж гэта даўгі? Ці не за тыя, што яно не скупілася на чаркі гарэлкі, на чаркі атруты тых нягодаў і ночы, якая так доўга панавала на зямлі? Няўжо за гэта яно бярэ сабе ў адплату красу жыцьця, яго квяты? Вось аб якіх „зацяжэньнях“ лятуценьні!

Мо форма вершу і „грубая“ — гэта ўжо справа іншая. Каранёў яе тады трэба шукаць у нашай, вядома, ня квола–шляхетнай эпосе. Але ўспомніце беларускую казку пра Асілка (Зб. Сержпутоўскага). Там ня менш „грубая“ форма. Так, там „грубая“ форма, але–ж там расказваецца, як ад зацяжэньня вогненым клубком нарадзіўся Асілак. Народная філёзофія! Агонь — пачатак жывога моцнага, пачатак чалавека–асілка. Мудрасьць народная, роўная мудрасьці старажытных грэцкіх філёзофаў. Геракліт таксама пачаткам усяго лічыў агонь. Але пакінем пакуль што аналёгію ў баку. Тут важна зазначыць факт беларускай казкі. Жанчына зацяжае ад клубка агню і нараджае Асілка. І набягае параўнаньне, што падзеі нашай сучаснасьці — гэта таксама вогнены клубок. І ці не ад „зацяжэньня“ гэтым клубком працоўны „ўбогі люд“ нараджае тое вялікае і нячуванае яшчэ ў гісторыі чалавецтва, чаго мы зьяўляемся і сьведкамі і ўдзельнікамі. Такі–ж характар і дух лятуценьняў Ул. Дубоўкі. Зерне чыстае. Зерне. Вынесенае на паверх духам нашай эпохі зь нетраў і прадоньняў Беларусі.

Малады паэта М. Лужанін у сваёй „Першай песьні“ сказаў:

Як ня знойдзеш таго, што шукаеш —
Дык і ходзіш тады, як у сьне.

І гэта так. Мо затым і сон як вобраз і сымболь так часта ўжываўся ў дакастрычнікаўскай беларускай паэзіі. Мо затым сон, што шуканьняў было так многа. І шуканьні без знахадкі. Гэта сон. І тут М. Лужанін як–бы насьледуе Ул. Дубоўку, які пяючы „Ноч наплакалі бярозы“, як–бы сьцьвярджае: вось так было. Была ноч — і „вецер шэпты распаўсюдзіў, сьпеў, цымбалаў сьпеў...“. Гэта былі шуканьні: „Дзе ты, кветка?“ Усё гэта пададзена ў прошлым закончаным часе. Далей–жа ў тым самым вершы („Ноч наплакалі бярозы“) ужо форма цяперашняга часу, як–бы таго, што вызначана вышэйшым:

...Сьпіць лес, людзі,
Месяц змаладзеў...
Ані слова, ані гуку
Не ляціць ў адказ,
Толькі недзе „ку–ку, ку–ку“
Чутна раз пад раз...

Успомніце–ж звычай беларускі, па якім калі закукуе зязюля, беларус загадвае, колькі ён гадоў яшчэ будзе жыць. Дык вось, ці не ў самых тых сьпевах, што вецер распаўсюдзіў, і кветка. Ці ня ў руках яна самых людзей, якія шукаюць таго, што „за гарою“, ды ня бачаць, што пад рукамі. Ці не рэха гэта і за гарою ад тых самых і сьпеваў, і шэптаў, якія самі сабе прарочаць „ку–ку, ку–ку“, прарочаць доўга–доўга жыць. І „яна“ — ці не сама гэта прыгожая моцная маладая сіла, што знаходзіцца ў „убогім людзе“. Так, гэта лятуценьні аб усьведамленьні ў самых сабе сілы вялікай, тэй сілы, якая разьліта ў тым краі, дзе „ноч наплакалі бярозы“, дзе —

Імгла, і склізота, і прыкрая золь
За скрогатым ветрам — навалай
У чмарнасьць убралася сьветная столь,
Блакіт ад зямлі адарвала.

Гэта тая самая стагодняя ноч блакіт ад зямлі адарвала, і ў краі тым —

Душа ў падарожжы жахлівы жабрак,
Наўкол — непакойныя герцы.

Душа — жабрак. Як моцна сказана. Жабрак — гэта–ж той, хто зьбірае ад людзей усё — і хлеб, і каменьне. Жабрак — гэта той, хто багачшы ад усіх на сьвеце на сабранае ад людзей, на іх міласьць і нямілась ць. Гэта той, хто тоіць ад людзей і зносіць усе іх і крыўды, і праўды. І няўжо гэта

Стаяў ён нагім пры дарозе
І зоры ў роспач акунаў.
Яго прагналі з–пад вакна, —
Стаяў ён нагім пры дарозе[23],

пра якога кажа Язэп Пушча. Так, многа „зораў“ назьбірала душа за сваю шматвяковую падарож. Так, ня раз яе праганялі з–пад вакна. І — таму, што мела свае „зоры“. І — таму, што ўсё–ж ткі „душа — жахлівы жабрак“. Дык

Угрунь і ўгрунь, не для мэты пакуль,
Праз стромы, амшары, праз верас,

так канчае свой верш апошні ў „Лятуценьнях“ Ул. Дубоўка. Угрунь. Не для мэты. Але хіба ня мэтаю зьяўляецца само „ўгрунь“. Угрунь можна і к чаму, і ад чаго. Угрунь ад таго, што было, угрунь і ад імглы, і склізоты, і прыкрай золі — хіба гэта ўжо ня мэта. Угрунь з зорамі ў душы „праз стромы, амшары і верас“ — хіба гэта ня мэта. Угрунь ад жабрацтва. Цераз адмаўленьне адмоўнага — ці ня шлях гэта да станоўнага, да вялікага, прыгожага і грандыёзнага. Цераз пазнаньне таго, што ёсьць вось шлях да пазнаньня новага, дасюль невядомага — шлях на ўзвышшы чалавечай самасьвядомасьці (у шырокім сэнсе гэтага разуменьня).

Вось і ўсе лятуценьні Ўл. Дубоўкі. Што пра іх сказаць наогул? Я думаю, чытач „Стромы“ сам ужо здолее зрабіць адпаведныя вывады, і сам здолее вызначыць іх каштоўнасьць па здольнасьці іх выражаць зьмест чалавечай думкі. Мы–ж толькі зазначым на астатак, што ў „Лятуценьнях“ Ул. Дубоўкі знайшоў сваю матар'ялізацыю глыбокі зьмест беларускага „я“ ў форме, вызначанай духам сучаснай эпохі, зьмест вопыту працоўнага беларускага люду за вякі.

9. Падысподнае ў берагох маладое стромы.

Апошні разьдзел у „Строме“ з лёгічнай неабходнасьцю выплывае з ранейшых. Ня будзем падрабязна спыняцца на гэтым разьдзеле. Ён прадстаўляе сабою ў пераважнасьці кліч да маладога пакаленьня ў форме „адозваў“, „дэкляраваньня“ і г. д. Па сіле вершы, зьмешчаныя тут, не слабейшыя за рэшту, але па мастацкасьці яны саступаюць месца першым. Калі ў першых разьдзелах выўляюцца глыбокія вобразы, калі там мы бачым расчыненыя крыштальныя вокны ў сьвет беларускіх глыбінь, то ў разьдзеле „Адраджэнцам“ знаходзім ня столькі вобразы, сколькі як–бы „алегорыі“, калі чытаем, скажам, і такі верш, як „Балаты разьлягліся абопал

[23] Гл.: Vita, стар. 11.

ракі“. Гэта паэтычная даніна „сёньняшняму“ дню. Заўважым толькі, што напорнасьць таго, што адыходзіць і выходзіць ад „я“, дасягае тут вышэйшага пункту. Аб гэтым кажа і рытмічнае гучаньне, аснаванае ў пераважнасьці на анапэстычнай аснове (з 5 анапэстам гучаць 4).

Дык вось, урэшце, што–ж такое „Строма“? Гэта імклівая плынь з глыбі вякоў самасьвядомасьці чалавека–беларуса, якая арганізоўваецца ў формы. Вызначаныя духам сучаснай эпохі, духам зьмены дзейных творчых сіл на беларускіх загонах культурнага і сацыяльнага разьвіцьця. У гэтым ужо зьмяшчаюцца і ўсе тыя адзнакі, што вылучаюць Ул. Дубоўку як культурнага паэта–мастака з шэрагу іншых сучасных паэтаў. Адзнакі гэтыя ў форме, у тым, што можна было–б назваць зьменаю „высокіх жанраў нізкімі“, як сама Кастрычнікавая рэвалюцыя зьяўляе сабою гэту–ж самую зьмену „жанраў“ — зьмену панаваньня буржуазіі гаспадараньнем пралетарыяту. Адзнакі гэтыя ў тым, што творчасьць Дубоўкі выносіць на сьвет падысподнае беларускага быцьця.

Зазначым тут яшчэ на некаторыя асаблівасьці ліній формы творчасьці Ўл. Дубоўкі, якія вызначаюцца ўжо ў першым яго зборніку „Строма“, а ў далейшым разьвіваюцца і ўдасканальваюцца, і дзякуючы якім з куска мармуру вызваляюцца „статуі“.

Першае — гэта прыроднасьць. Пра яе нават можна больш сказаць, як пра некаторага роду „заалягічнасьць“. Ул. Дубоўка любіць карыстаць як форму выражэньня рэчы і зьявы прыроды, часта ў іх „дзікім“ стане, г. зн. у тым, у якім яны дадзены ў быцьці сьвету. Вецер, краскі, туман, дрэвы, расьліны і г. д. — усё гэта частыя элемэнты ў яго творчасьці.

Другое — частая безасабовасьць. Гэта калі ў сказах няма або не паказваецца пэўная асоба, да якой або ад якой адыходзіць дзеяньне („блакіт ад зямлі адарвала“ і інш.). Такая форма зазвычай служыць выражэньню дзейнасьці, руху. Гэта кажа пра тое, што Ўл. Дубоўка любіць выражаць дзеяньне або яго карыстаць як форму таго ці іншага выяўленьня, а таксама сьведчыць аб здольнасьці адчуваць рух і гармонізаваць яго праявы.

Трэцяе — бясказьнікавасьць („Вечар... п’яны вечар сваволі–траўня“). Гэтаю формаю выяўляецца тое, што ёсьць як–бы ў яго застылым стане або ў статыцы, у той час, як вышэйазначаная рыса формы зьяўляецца адзнакаю выяўленьня ўсяго ў дынаміцы. У Дубоўкі часта знаходзім толькі называньне рэчаў або зьяваў быцьця. Назваць–жа рэч — гэта значыць паказаць на яе існаваньне і сказаць аб гэтым людзям і тым самым пашырыць круг сьвядомасьці. У шчыльнай сувязі з апошнімі двума рысамі формы знаходзяцца і з іх выплываюць як новатворы, так і паднаўленьне значэньня занябытых слоў або літаратурнае хрышчэньне так званых провінцыялізмаў — ужываньне і абагашчэньне мовы словамі з розных дыялектаў — мясцовых беларускіх гутарак.

Чацьвёртае — займеннасьць. Гэта частае ўжываньне займяў (я, ты, яна, той, тая і г. д.) як назваў тых ці іншых прадметаў мысьлі. Дзякуючы гэтай рысе формы канкрэтнае набывае здольнасьць выражэньня агульнага. Яно робіцца зьмяшчэньнем для ўсіх конкрэтных праяваў адчуваньня, думак і г. д., а цераз гэта набывае вялікае значэньне ў канцэнтрацыі людзкой думкі вакол той ці іншай існасьці, не перашкаджаючы выяўленьню рознастайнасьцяў гэтай апошняй.

Пятае — сьціскласьць і згушчанасьць у выразах, якая нярэдка пераходзіць у афорыстычнасьць, а часам нават у цяжкаватыя згусткі тэй ці іншай мысьлі. З аднаго боку, гэта кажа пра эканомію сродкаў выражэньня і глыбіню перажываньняў, з другога–ж — загруджаньне становіць сабою неабходнасьць некаторай натугі чытача пры прыйманьні такога вобразу. Галоўнае–ж значэньне дадзенай рысы тое, што яна вымагае ад чытача культурнасьці і прывучае да сталых і ўдумных дачыненьняў

да мастацтва як да прадмету, што выражае сабою пэўнае пазнаньне, а ня як да рэчы–забаўкі, што зьяўляецца зазвычай надта пашыраным зьявішчам. (Ня прыводжу тут прыкладу, бо гэта галоўным чынам разьвіваецца ў далейшых зборніках, хоць спатыкаем і ў „Строме“, як, скажам, „Супаратная строма вясеньняя і г. д.)

Шостае — саўжыванье ўсіх часоў у вершы. У Дубоўкі наглядаецца карыстаньне ўсіх часоў: цяперашняга, прошлага, будучага ў адным часта невялікім вершы, прычым зазвычай яны пераходзяць з аднаго ў другі, і часта ўжываецца адзін замест другога, скажам, цяперашні ў сэнсе прошлага або інш. Вось будучы ў сэнсе цяперашняга: „загалосіць вецер голасна, багавіньне зварухнець“ і г. д. Гэта рыса кажа пра перамаганьне часу як формы ўспрыйманьня, а з другога боку, паказвае на здольнасьць выражэньня руху, процэсаў разьвіцьця па–за формамі часу. Адным вершам ахапляецца вялікая лінія часу ў агульным: і прошлы, і цяперашні, і будучы зьліваюцца ў адзінства, пакрываемае часам вершу.

Сёмае — эмоцыянальная выразьлівасьць. Гэта выяўляецца ў творчасьці Ўл. Дубоўкі ў карыстаньні рознастайных фігур, часта наглядаецца супольнае ўжываньне па некалькі відаў іх. Але найбольш характэрным зьяўляецца „антытэзнасьць“, якая на пісьме вызначаецца навочнасьцю знаку працяжніка („пачаў — хай канчаюць другія“, „...хлеб крапівы — еў“ і г. д.), а потым яшчэ „недаказанасьць“, што на пісьме азначаецца шматкроп'ем. Гэта моманты неабходныя для выражэньня дыялектыкі пачуцьця. Часта „недаказанасьць“ адкрывае як–бы прасторы пачуцьцям, кажучы, што нішто ня гіне ад зьмены формаў свайго быцьця.

Восьмае — цяжкаважнасьць і „грубаватасьць“ фанічнага гучаньня („імгла і склізота і прыкрая золь“), улюбёнасьць да гукаў груднога зычэньня. Гэта апошняе шчыльна зьвязана з выражэньнем пачуцьцяў і перажываньняў чалавека, сілу якога „шляхетныя“ зазвычай лічаць за мужыцкую.

Усё гэта ад сучаснасьці. Сапраўды, хіба не называлі „шляхетныя“ людзі рэвалюцыю ўзрывам мужыцкага да рабочага заалягізму. Няўжо безасабовасьцю адзначаліся рэвалюцыйныя падзеі, калі самі працоўныя гушчы, „ўбогі люд“ выйшаў і ўзьняў свой голас, каб тварыць новае жыцьцё і г. д. У гэтым і годнасьць паэзіі Ўл. Дубоўкі. Годнасьць у зьлітнасьці, у гармоніі глыбінь народнага духу, духу „ўбогага люду“ з формамі яго выяўленьня ў сучаснасьці, у эпоху вялікага пераваротy: гармонія таго, што зазвычай называюць зьместам і формаю. Нядарма сам паэта ў паэме „Там, дзе кіпарысы“ кажа:

Усё звычайна, і ўсё так проста,
Нават дзіву даешся часам,

а далей у „Кляновых лістох“, што:

У звычайнай праяве
Хіжыць вялікая сіла.

І творчасьць Ул. Дубоўкі ў яе першых зьявах ёсьць выражэньне дзіва ад вялікай сілы, што ў звычайных праявах.

І вось чаму ўжо ў першых кроках мастацкай творчасьці Ўл. Дубоўкі ёсьць тое, што робіць вобразы рэальнага жыцьця, вобразы звычайных праяваў празрыстымі для глыбінь, расчыненымі для сугляданьня мінулых і будучых вякоў. У гэтым рэволюцыйнасьць яго твораў, якая, запаўшы ў той ці іншы стан сьвядомасьці чытача, пачынае там брадзіць і пашыраць яго далягляды да нацыянальнай самасьвядомасьці клясава–грамадзкага характару. Мы ня кажам тут, якія бываюць з гэтага вынікі,

бо гэта залежыць ад глебы — успомніце, што й чыстыя сьлёзы робяцца брудам, як казаў М. Багдановіч.

Вызначаныя асаблівасьці твораў Ул. Дубоўкі як формаў далёка ня вычэрпваюць усіх яго ўласьцівасьцяў і дачыняюцца ня толькі да „Стромы“, але й да іншых яго зборнікаў. Я не зазначыў тут, скажам, на „народнасьць“ як шчыльную сувязь твораў паэты з творчасьцю народнай, а таксама як на асноўны грунт, на якім яна ўзводзіць свой „трыкліні духу“. Іншыя асаблівасьці выявяцца ў процэсе далейшага разгляду твораў Ул. Дубоўкі. Тут мне хочацца толькі яшчэ зрабіць увагу наконт тых недахватаў, якія крыюцца ў самой годнасьці твораў Ул. Дубоўкі.

Вызначаныя мною асаблівасьці ліній твораў, як формы, апроч адзначаных годнасьцяў, носяць у сабе і адмоўнае. Гэта адмоўнае зьмяшчаецца ў тым, што ўласьцівасьці твораў Ул. Дубоўкі дзякуючы такім адзнакам, як безасабовасьць, займеннасьць, згушчанасьць фарбаў у вобразе, „недаказанасьць“ і інш., якія служаць выражэньню агульнага цераз конкрэтнае, але конкрэтнае ў некаторым сваім выяўленьні, так сказаць, абязрэчанае, зьмяшчаюць у сабе ня ўнутраны, вядома, а знадворны стымул для выяўленьня процілеглых прыродзе твораў, часта вельмі абмяжованых імкненьняў і жаданьняў[24]. З другога боку, вобразная насычанасьць, якая часам пераходзіць у вобразную загруджанасьць, становіць некаторыя творы адмяжованымі ад масавага чытача, а гэта цягне за сабою прыпісваньне творчасьці Ўл. Дубоўкі, як і некаторым другім сучасным паэтам, як, скажам, Яз. Пушчы, недахвата, які выражаюць тым, што зазвычай называецца „незразумеласьць“. Гэтая старана відома адцягвае момант станаўленьня творчасьці паэта годнасьцю шырокіх народных мас, бо прадумоваю свайго разуменьня перад усім ставіць уясьненьне некаторых паэтычных умоўнасьцяй. Калі–ж гэта можна прыпісваць, як недахват, таму ці іншаму твору паэты, а ня другім якім умовам культурнага наогул і літаратурна–мастацкага разьвіцьця ў васобку у той ці іншы кругабег гісторыі народу або клясы, тады і мы адносім толькі што зазначаныя моманты на рахунак недахватаў у творчасьці Ўл. Дубоўкі. Ува ўсякай новай зьяве ёсьць і старое, а ў старой — і новае, бо адно бяз другога не магчыма. І ўся справа ў момантах іх выяўленьня ды ў полі іх адрозьніваньня і станаўленьня.

1926

[24] Прыкладам безадказнага скарыстаньня творчасьці Ўл. Дубоўкі для выражэньня дэмагагічных настрояў, вузасьці сьветагляду і абмяжованасьці жыцьцёвага вопыту людзей узьвей–ветраных можа служыць рэцэнзія Я. Ч. на „Credo“ Ўл. Дубоўкі.

Творчасьць Ул. Дубоўкі[1]

Нататкі

1. Наджыданьне ад „Трысьця“.

Трысьцё — гэта расьліна, на берагах рэчкі або возера, што вечна шуміць і шуміць ад самага лёгкага подыху ветра. Яно ў сабе зьмяшчае і тое, што нясуць карэньні к тэй мяжы, на якой стыкаюцца вада і зямля, і тое, што ад вады, і што ад зямлі. Трысьцё расьце ў прасторы, над і зямлёю і вадою, дык яно мае у сабе і тое, што йдзе ад гэтых прастораў, што йдзе з паветра[2], што вецер прыносіць сюды.

Мова–шум трысьця, пераказаная моваю мастацтва, наджыдаецца і ад Трысьця Ўл. Дубоўкі. Наджыдаецца, што паэта з хаосу гукаў–шуму вызваліў нешта цэльнае, — падобнае да блізкага і добра знаёмага вобразу трысьця, што вырасла на даліне сучаснасьці з глыбінь духу беларускага селяніна і рабочага на мяжы „вады і зямлі“ гэтай сучаснасьці. Гэта трысьцё таго „іншага сьвету“, вакно ў які расчынена папярэдняй беларускай паэзіяй, з якога імклівіла Строма, і пра які М. Багдановіч казаў, як пра возера, што

Жыцьцё сабою адбівае
І ўсё, што згінула даўно,
У цёмнай глыбіне хавае[3].

Такое наджыданьне таму, што паэзія — гэта сапраўды „іншы сьвет“. Яна — сьвет творчасьці чалавека, у аснове якое ляжыць адчуваньне сьвету, адчуваньне жыцьця.

Усё, што ё с ь ц ь, падзяляецца на два моманты ў сваім станаўленьні: 1) прырода і 2) культура. Прырода — гэта некаторае адзінства ўва ўсёй рознастайнасьці свайго выяўленьня, якое д а д з е н а адвеку. Сам чалавек — гэта продукт прыроды ў першую чаргу. Відомая прырода зьяўляе сабою формы самаорганізацыі адзінай існасьці — матэрыі. У такім разе і сам чалавек — гэта толькі адна з формаў гэтай самаорганізацыі.

Культура (і яе продукты) — гэта ўжо вынік дзейнасьці чалавека, яго творчасьці. Культура — тая–ж прырода, толькі ў тых формах, якія ёй нададзены рукою і думкаю чалавека. Яна зьяўляе сабою вынік адвечнага ўзаемадзеяньня прыроды, яе сіл і чалавека, гэта вынік барацьбы чалавека з прыродаю за сваё існаваньне, за сваё вечнае станаўленьне ў сьвеце.

Чалавек, гэты продукт прыроды, адна з формаў самаорганізацыі матэрыі, у пэўны момант свайго разьвіцьця становіцца ў супярэчнасьць з тэй формаю, у якой ён нарадзіўся, — чалавек становіцца ў супярэчнасьць прыродзе і праз яе адмаўленьне імкнецца да свайго вечнага станаўленьня, імкнецца з становішча „ п а д “ у становішча „ н а д “ рэчамі. Адгэтуль і адвечныя думкі, што выражаюць нязьміранасьць чалавека з сьмерцю, адгэтуль барацьба з ёю, барацьба з часам і прасьцягам (вынікі: цягнік, самалёт, радыё) і г. д., і г. д. Тут крыніца ўсіх навук і ўсіх мастацтваў, тут наогул — крыніца ўсякай творчай дзейнасьці чалавека (праўда, гэта крыніца бывае пасрэднаю і непасрэднаю).

---

[1] Пач. гл.: Узвышша, № 5 і 6.

[2] Грэцкі філёзаф Геракліт вучыў, што „ў паветры носяцца ісьціны“.

[3] Вянок, стар. 10.

Палажэньня, што чалавек продукт прыроды, не выключае другога палажэньня, што чалавек, апроч таго, продукт яшчэ і сацыяльных дачыненьняў, продукт грамады з яе сацыяльна–эканомічнымі дачыненьнямі, з яе культурна–гісторычным станам. Як продукт грамады чалавек таксама становіцца ў супярэчнасьці з формамі організацыі гэтай грамады ў пэўныя моманты свайго разьвіцьця як вытворчае сілы. Гэты момант зьяўляецца галоўным у вызначэньні крыніц і характару разьвіцьця як навук, так і мастацтваў, а таксама іх накіраванасьці.

Паэзія зьяўляецца аднэй з галін культуры ў тым сэнсе гэтага апошняга паняцьця, у якім яно тут ужываецца. З аднаго боку, паэзія — вынік барацьбы чалавека з прыродаю (у яе слоўным і гукавым выяўленьні), з другога — яна сама ў пэўны момант становіцца зброяй у гэтай барацьбе (у тым сэнсе, што паэзія зьяўляецца адным з фактараў в ы х а в а н ь н я чалавека). Вось чаму паэзія, сама зьяўляючыся формаю выражэньня і выяўленьня станаў сьвядомасьці асобы, формаю беспасрэднага выяўленьня яго перажыванняў, адначасна ў сабе адбівае і ўсякі іншы зьмест творчай дзейнасьці чалавека ці, іначай кажучы, усякі іншы зьмест барацьбы чалавека з прыродаю. Выходзячы адгэтуль, мы і кажам, што паэзія — гэта „іншы сьвет“ і адначасна вакно на перажытае чалавекам за час свае барацьбы (у сэнсе перайначваньня) з прыродаю.

„Іншы сьвет“ у вобразах паэзіі адкрываецца тым–жа спосабам, што і ў жыцьці чалавека, у яго барацьбе з прыродаю — гэта цераз адмаўленьне тых формаў, якія перажыты, цераз адмаўленьне, якое ўтвараецца на падставе супярэчнасьцяў паміж матэрыяй, што вечна самаорганізуецца, і формаю яе організацыі. Тое, што, скажам, праяўляецца ў форме паэзіі, урэшце становіцца ў супярэчнасьць з гэтай формаю і імкнецца самаорганізавацца ў вышэйшай форме, прыкладам, у форме грамадзкага жыцьця.

І мастацкі твор тым каштоўней, чым глыбей і шырэй адбіваюцца ў ім чалавечыя перажыванні і чым шырэй у ім адчыняецца вакно ў сьвет чалавечых творчых магчымасьцяў, што захованы ў самым чалавеку і яго дачыненьнях з вакольлем. Паэзія тады вяліка і значна, калі яна зьяўляе сабою, т. ск., „эвангельле новага завету“, калі яна нешта а д к р ы в а е. Адкрываць–жа гэта — значыць паказаць і сказаць нешта новае ад таго, што крыецца ў глыбі людзкой істоты і яго дачыненьнях з вакольлем. Дык вось і ад „Трысьця“ чакаецца такое адкрыцьцё. Сама назва мае значэньне назвы таго, што здабыта ўнутраным вопытам паэты над людзкімі і сваімі перажыванньнямі. Сам паэта ў прэлюдыі да „Дзяўчыны“ кажа:

Там,
на Беларусі,
дзе пачаў жыцьцё, —
чуў я,
колькі чуў я, —
як шуміць трысьцё.

І далей паэта там–жа адкрывае, што чуў казкі „ў шэптах тых радоў, песьні чуў у звоне“.

Шуміць трысьцё. Шумела і будзе шумець. Але хто чуў у яго шуме казкі, хто чуў у звоне яго песьні? М. Багдановіч у вершы „Па–над белым пухам вішняў“ казаў, што ў паветры

Песьня рвецца і ліецца
На раздольны вольны сьвет.
Але хто яе пачуе?
Хіба толькі сам паэт[4].

[4] Вянок, стар. 32.

І сапраўды, толькі паэт. Толькі ён можа разумець і гаворку „неба, сонца“ і г. д., аб чым казаў Я. Купала, і пачуць гэту песьню „па–над белым пухам вішняў“, і пачуць казкі і песьні ў шэптах і звоне трысьця. Толькі ён можа расказаць пра ўсё гэта людзям, якія мо таксама ня раз чулі, як шуміць і трысьцё, але не заўсёды разумелі гэты шум. Толькі сапраўдны паэта–мастак сваімі творамі можа даць нам магчымасьць перажыць у момант век, да чаго заклікаў М. Багдановіч, калі казаў:

Жывеш ня вечна, чалавек,
Перажыві ж у момант век,
Каб хвалювалася жыцьцё,
Каб больш разгону ў ім было,
Каб цераз край душы чуцьцё
Ня раз, ня два пайшло[5].

Адгэтуль наджыданьне, што–ж за песьні і казкі, чутыя ў шэптах і звонах трысьця, кажа паэта Ўл. Дубоўка, і ці даюць яны магчымасьць перажыць у момант век?

2. Зачын.

У Алеся Гаруна ёсьць верш „Адбітак“, у якім выказваецца думка аб тым, што факт няведаньня адбіваецца ў пачуцьцях сумам. Верш гэты канчаецца такімі радкамі:

Дзіўлюся я на зораў ясных зьзяньне,
На сьцежкі іх, ўсё тыя–ж, як прад векам,
І сумна мне, і родзіць сум пытаньне:
На што пачаўся я ад бога — чалавекам?[6]

Адгэтуль радасьць жыцьця эквівалентна знаньню. Пазнаньне–ж ня бывае без змаганьня, а змаганьне — без пакут. А. Гарун кажа: „няма пакуты, дзе няма пазнаньня“[7] і як–бы адказам на выказанае А. Гаруном гучыць першы верш у „Трысьці“, што пачынаецца такімі словамі:

Ня дзівіся: ніколькі на сьвеце
без змаганьня жыцьцё ня дынаміць.
Што такога, — і зоры сьвецяць,
і зямля, як была пад нагамі...

Калі сум — адваротны бок нязнаньня, то адгэтуль вынікае: пазнавай (а значыць, змагайся) — і будзе радасьць. І калі сум родзіць пытаньне: „нашто пачаўся я ад бога — чалавекам”, то радасьць ня ўзьніме гэтакага пытаньня.

Асалоды ня возьмуць, ня зганяць:
хай сьляды твае зайздрасьцю точаць,

сьцьвярджае ў тым жа вершы Ўл. Дубоўка.

---

[5] Вянок. Глядзі ўвесь верш на стар. 76.
[6] Матчын дар, стар. 57.
[7] Там жа, стар. 51.

Радасьць, як кажа К. Чорны ў апавяданьні „Буланы“, — канчатковы пункт людзкіх імкненьняў. Канца–ж людзкому пазнаньню ня можа быць, а значыць, ня можа быць канца і суму, і радасьці. Людзкое жыцьцё, шлях чалавека — гэта то ўзьніманьне на ўзвышшы, то прыспусканьне ў даліны з узвышшаў, „каб узьняцца ізноў, і — вышай“. У гэтым „адвечная казка“, што „сьціскала міліённыя грудзі народаў“. Вось такім адказам гучыць верш „Ня дзівіся“.

Радасьць і сум жыве ў чалавеку, у самым жыцьці. Па–за межамі жыцьця яны ня існуюць. Трэба ўмець радавацца, каб бачыць радасьць, і — сумаваць, каб бачыць сум. Трэба самому змагацца, каб адчуваць змаганьне і ўсё, што з яго выплывае. Гэта зачын песень Трысьця.

3. Скала ў хвалях.

„Адвечная казка сьціскала міліённыя грудзі народаў“, — кажа Ўл. Дубоўка ў вершы „Ня дзівіся“. І выплываюць пытаньні: ці ня ў гэтым і ўся „трагэдыя“ жыцьця, уся праўда жыцьця? І што гэта за адвечная казка, як і чым яна сьціскае міліённыя грудзі народаў? а што–ж гэтыя народы, якавы яны ў шчымлётках гэтай казкі? які вопыт набыты імі за адвечнасьць? што крышталіцца ў іх вачох: сум, смутак, туга ці радасьць, што крынічыць з іх сьціснутых казкаю грудзей?

У А. Гаруна ёсьць верш „Ідуць гады“, які прадстаўляе сабою як–бы дыялёг між двума асобамі. Адна, кажучы: „ідуць сабе гады, ідуць... І чалавек за імі“, пытае: „Куды цябе яны вядуць і сьцежкамі якімі?“ Другая адказвае поўным няведаньнем і заключае: „пачалося гэта, браток, не на мне“. Тады першая зноў пытае: „на што, скажы мне, ты жывеш і з думкамі якімі?“ Другая адказвае, што, узяўшы сабе настаўнікам прыроду, робіць прысуджаны ёй шлях дарагім і красуецца на радасьць сабе і другім[8].

Пасьля гэтага сьмешнымі выдаюцца пытаньні, што часта выплываюць у моладзі пасьля першай чаркі „культуры“, прыкладам, такія, як „нашто жыць?“, „нашто рабіць тое ці іншае?“, якія зараз–жа і вырашаюцца ў адмоўным сэнсе. Жыцьцё не пачалося і не канчаецца на тым, што вось дайшоў чалавек такога пытаньня і вырашыў, што жыцьцё ня мае аніякай цаны. Яшчэ не апазнаны ўвесь вопыт вякоў. У моманты не перажыты ўсе вякі, уся бесканцовая адвечнасьць. Ды ці можна ўсё гэта перажыць у форме, якая мае, як кажа Я. Купала, „пачатак, бытнасьць і канец“? І сколькі мудрасьці, глыбокай мудрасьці ў словах другой асобы ў вершы А. Гаруна, якая кажа: „пачалося гэта, браток, не на мне“, і якая бярэ сабе настаўнікам „і лес, і траву, крыніцы і кветкі, і цемру, і сьвет, і месяц, і зоры, і сонца прывет“, словам, тое, пра што Я. Купала сказаў: „усё да сэрца штось гавора, усюды бачу моц жыцьця“, і што вучыць хараставу і змаганьню! Сапраўды, народная мудрасьць! Якая моц жыцьця! Яго сіла б'ецца нявычэрпнаю крыніцаю ў гэтай асобе. Бо ясна, калі ўсё „пачалося не на мне“, калі ўсё жыло адвеку і жыве цяпер (дый будзе жыць), то значыць, ёсьць нешта мацнейшае за саму нават „сьмерць“, ня кажучы ўжо пра такія пытаньні, як „нашто жыць?“ (у сэнсе „ня варта жыць“).

Дык вось, ці–ж апазнана гэта моц жыцьця і яго сілы, ці пазнаны ўжо ўсе формы іх выяўленьня і выражэньня; ці перажыты гэтыя формы таго, што больш не засталося аніякіх магчымасьцяў на існаваньне гэтай моцы жыцьця і на далейшае выяўленьне і выражэньне яго сіл. І якою моцай гучаць у Ўл. Дубоўкі радкі:

[8] Матчын дар, стар. 51.

Бабілён, Эгіпэт, Фінікія
ці ня дыхалі тым самым паветрам.
Бамбукі і лотасы ў гымнах маўклівых…
Мы ў сасоньніку ці пад паветкай.

Сьціскласьць і сіла, насычанасьць і глыбіня перажыванья! Менавіта, „мы ў сасоньніку ці пад паветкай“, „мы“, тыя, якіх так доўга калыхала шалёная Азія, як скажа потым Ул. Дубоўка ў „Credo“. „Мы“ — тыя, у каго такая моц жыцьця, такія творчыя сілы, якіх ня здолелі перамагчы аніякія перагасы гісторычнага жыцьця!..

Хваля імкнецца на скалы
і назад адыходзіць заўсёды.

Гэта вопыт вякоў. Толькі нам здаецца слабым гэты вобраз у параўнаньні з тым, што ён сабою адкрывае. Хіба можна параўнаць моц жыцьця, нявычэрпную крыніцу творчых жыцьцёвых сіл з скалою? Скала ўсё–ж ткі скала, а капля і камень прадзёўбвае, як кажа лацінская прыказка. Зрэшты, „скала“ — гэта вобраз сталага, цьвёрдага, непарушнага і вялізманага ў стыхійным станаўленьні формаў жыцьця, а „хваля“ — гэта часовае, пераходнае. Часоваму–ж не перамагчы сталага. У гэтым адвечная казка.

Адвечная казка яшчэ ў тым, што ёсьць моц жыцьця і яго творчыя сілы, як закон, дадзены ад веку сталым, цьвёрдым, непарушным, і ёсьць часовае, пераходнае, як „паветра“, якім адвечная казка сьціскала міліённыя грудзі народаў. „Паветра“ праходзіць, жыцьцё толькі мяняе формы свайго выяўленьня і выражэньня пры ўзьніманьні чалавека ўсё на новыя і новыя ўзвышшы.

І калі адзін з самых найвыдатнейшых сучасных украінскіх паэтаў Паўло Тычына кажа:

Я знаю: вас не раз ще прокленуть
нові співці, нова краса — голота —
за те, що з рідного свого болота
не зразу вийшлі ви на вольну путь.

Спитають вас, до суду поведуть:
ви прославляли лінь, а де–ж робота?
Чого замісьць човна пускали плота,
жахаючись того, що зветься Суть?

Так годі спать! Виходьте на дорогу!
Людині гімн! Людині, а не богу!
Майбутньому всю душу — славний дар!

Горіть! Дивіться сонцю просто в вічі!
Бо стогне світ од „геніїв–нездар“.
І жить сами не будете ви двічі...[9],

то трэба сказаць, што будзе тое і ў нас, за выключэньнем нямногіх. У ліку гэтых нямногіх будзе і паэзія Ул. Дубоўкі. Калі ў ёй няма яшчэ „людині гімну“, то першыя ўжо крокі „Трысьця“ — гэта гымн тэй моцы жыцьця і яго творчым сілам, якія разьліты шырокаю хваляю ў тым краі. Дзе шуміць трысьцё — у маладой Беларусі, хоць гэтая моц і сілы яшчэ ня цалкам адкрыты для людзкога вока і ня зусім усьвя-

[9] Плуг. Выд. III. ДВ Украіны 1925 г., стар. 41.

домлены самім насіцелем іх — беларускім „убогім людам“. З далейшага ўгледзім, што душа паэты — „майбутньому — слаўны дар“. Яна — гымн непарушнай скале ў хвалях гісторычнага жыцьця.

4. Залежы для розьведаў.

„Трысьцё“ зьмяшчае ў сабе такія разьдзелы: „Асабовае“, „З вандраваньня“ і разьдзел ліро–паэм: „Дзяўчына“, „Студэнт“, „Брагінь“, „Кляновыя лісты“ і „Грахі чубатыя“. Усё гэта рознастайнае выяўленьне „казкі“ на Беларусі.

У беларусаў ёсьць прыгожая казка пра тое, як тварылася зямля[10]. Там апавядаецца, што была вада, а па вадзе на чаўне езьдзіў бог і сеяў зямлю[11]. Сьледам за богам цікаваў чорт, які ўрэшце ўкраў ад яго жменю насеньня зямлі і, каб схаваць яго ад бога, праглынуў. У нутры чорта насеньне стала расьці. Чорт пачаў бляваць, і вось там, дзе ён бляваў, і ўтварыліся балаты з куп'ем, лазою і інш. Пасяліўшыся–ж тут, паляшук пачаў карчаваць лазу і выраблять зямлю на поле. Такі, прыблізна, зьмест гэтай казкі. Тут цікава, якое значэньне надае казка ч а л а в е ч а й а с о б е. Чалавек у асобе паляшука–беларуса зьяўляецца ў гэтай казцы самастойна–незалежнаю ад вонкавага аўторытэту істотаю, якая орыентуецца ў жыцьці, якая мысьліць і дзейнічае. Значэньне вялікае. І нам здаецца, што вось сюды, у глыб народнай творчасьці, павінен усходзіць гісторычны разгляд усіх старон беларускай сучаснай культуры. Якая моцная м а т а р ы я л і с т ы ч н а я аснова ёй заложана беларускімі працоўнымі гушчамі яшчэ ад веку! І якая рэальная самасьвядомасьць чалавека ў асобе паляшука! Якая глыбокая прасячнасьць у яго магчымасьці!

Чалавек у гэтай казцы выводзіцца на адным узроўні з богам і чортам, нават больш таго, мацнейшым за апошняга. Беларус толькі адводзіць кожнаму з іх сваё месца і ролю ў жыцьці. Ён бога прымушае працаваць (сеяць зямлю), чорта — рабіць пакасьці, але ня ставіць іх н а д сабою; у лепшым выпадку ён ставіць іх толькі поруч з сабою, як асобаў настолькі–ж самастойных у сваіх галінах дзейнасьці, наскольк самастойны і сам чалавек.

Вядома, народная творчасьць не абмяжоўваецца аднэю казкаю, як не абмяжоўваецца ёю і выяўленьне матарыялістычнага ў сваёй аснове сьветаразуменьня беларускага працоўнага люду. Тут можна было–б прывесьці шмат іх, але ня ў гэтым зараз наша задача. Наогул трэба сказаць, што беларуская народная творчасьць чакае яшчэ сваіх і дасьледчыкаў, і пісьменьнікаў, чакае выяўленьня сваіх глыбінь і мудрасьці, якія набыты працоўнымі ў выніку шматвяковага жыцьцёвага вопыту, у выніку працы і змаганьня з прыродаю, ды выражаны словам. Тут важна толькі зазначыць на той „духоўны“ капітал, з якім беларускія працоўныя масы зараз выходзяць на гісторычную сцэну творчасьці новага жыцьця, на той капітал, які павінен быць скарыстаны будаўнікамі новай сацыялістычнай культуры. Ён павінен быць скарыстаны менавіта як капітал, як тое „духоўнае“ багацьце, якое можна праціўставіць буржуазнай „духоўнай“ галоце, як багацьце, якое павінна легчы ў аснову для замены вось той самай пустоты, і, урэшце, як к а п і т а л, што павінен стаць асноваю назапасеньня элемэнтаў сацыялістычнай культуры ў галіне мастацкай творчасьці.

Дарэмна некаторыя думаюць, што пралетарыят у хаўрусе з бяднейшым сялянствам і прыгнечанымі нацыямі, — прышоўшы на зьмену буржуазіі і шляхецтва, каб

[10] Сказки и рассказы белорусов полешуков. Зб. Сержпутоўскага.

[11] Параўнуй з вучэньнем аб першапрычынах сьвету мілецкага (старажытная Грэцыя) філёзафа Фалеса, які лічыў асноўным пачаткам „ваду“, а таксама і наогул з вучэньнем так званых грэцкіх гілёзоістых. Беларускія казкі таксама асноваю сьвету лічаць матарыяльнае.

выканаць вялікую гісторычную місію — да зьнішчэньня эксплёатацыі чалавека чалавекам і вызваленьня ўсіх сіл чалавецтва, дзеля таго, каб усе іх накіраваць на змаганьне з прыродаю і творчасьць і цераз гэта апанаваць сіламі прыроды ў інтарэсах усяго чалавецтва ды перайсьці з становішча п а д у становішча н а д прыродаю, — дык вось дарэмна думаюць, што гэтыя клясы ня маюць аніякага жыцьцёвага вопыту і багацьця, якія–б давалі ім права на выкананьне вызначанай місіі. Гэтае багацьце ня толькі дае права, але вызначае сабою бясстрашную рэвалюцыйнасьць і ўпэўненасьць у свае сілы і моц гэтых клясаў. Багацьце гэта вялікае, і яно толькі што яшчэ пачынае рэалізавацца, яно чакае яшчэ таго часу, калі будзе пушчана ў абыходак цалкам на карысьць разьвіцьця элемэнтаў будучай сацыялістычнай культуры. І каму, як не паэтам, у першую чаргу ўзьнімаць гэтыя залежы, адкрываць скарбы гэтага багацьця і пускаць яго ў абыходак. Першым сярод маладых беларускіх паэтаў і пісьменьнікаў, які ацаніў народную спадчыну і які гэту спадчыну расчыняе і пускае яе каштоўнасьці ў абыходак, які ёю замяняе формы мінулага, зьяўляецца Ул. Дубоўка.

5. Форма і зьмест.

Існасьць культуры, да якой мы йдзём, зьмяшчаецца ў тым, што яна павінна быць пралетарскаю па зьместу і нацыянальнаю па форме, як гэта выражана формулаю Сталіна. Гэта формула не заўсёды правільна разумеецца ў абыходку і не заўсёды надаецца ёй тое значэньне, якое крые яна ў сабе. Часта тлумачаць „нацыянальная па форме“ толькі як выражанае на мове тэй ці іншай нацыі. Гэта пры дапасаваньні дадзенай формулы да літаратурна–мастацкай творчасьці. Сама „мова“ разумеецца як пэўны комплекс слоў, якія адрозьніваюцца ад словаў другой нацыі толькі сваім фонэтычным гучаньнем і ня больш. Пры такім разуменьні лічыцца, што калі літаральна, слова ў слова, перакласьці што–небудзь, скажам, з расійскай мовы на беларускую, то гэта ўжо і будзе пераклад, і сэнс ад замены слоў расійскіх беларускімі ня зьменіцца і не зьмяняецца. У гэтым вялікая памылка, з аднаго боку, а з другога — выяўленьне павярхоўных, абыватальскіх поглядаў на рэч і зьявы: яны, урэшце, даводзяць культурнае разьвіцьцё да застою, заняпаду.

Мова тэй ці іншай нацыі, бязумоўна, гэта форма будучай сацыялістычнай культуры ў першую чаргу. Але што значыць форма? Няўжо гэта толькі гукавое ці слоўнае адзеньне? Чаму–ж тады беларус–селянін не зразумее і не паверыць, калі яму сказаць ну, хоць бы такую рэч: „бога няма, ёсьць толькі адна прырода, аснова якое матэрыя, і большага за яе ці другога чаго няма“, ды не паверыць гэта ў той час, калі ён у сваёй творчасьці мастацкай скептычна адносіцца да гэтага самага бога, калі ён знае ў сваёй творчасьці ўсе шальмоўствы і штукі яго служкаў[12], калі ён ня надта спадзяецца на сілу і міласьць самога бога, а працуе сам, сам арэ, сее, жне, косіць, малоціць і ня жыве, як „пціцы нябесныя“. А мусіць, толькі таму, што, так сказаўшы, гэта значыць — нічога яму не сказаць. Думка такая ня выказана на яго мове. Сказаць „бога няма“ — гэта значыць, сказаць не ў канкрэтнай форме, а ў адцятай, не ў нацыянальнай, а ў інтэрнацыянальнай форме. Вы, сказаўшы „бога няма“, быць можа, накіроўвалі свае стрэлы супроць рэлігіі і, напэўна, разумелі і адмаўлялі таго бога, якога стварыла рэлігія, скажам, хрысьціянская ці якая іншая, таго бога, які лічыцца за пачатак і творцу ўсяго сьвету, які ўвасабляецца, скажам, у трох асобах, або таго, што называюць абсолютнай ідэяй ці абсолютным духам і г. д. Словам, вы сказалі, што няма бога–абсолюта і, урэшце, дзівіцеся, што беларус ня верыць гэта-

[12] Глядзі хоць–бы казку „Прошча“ ў зб. Сержпутоўскага, а таксама і іншыя ў тым жа зборніку.

му, а часам яшчэ, наадварот, пачынае больш верыць і ненавідзіць тых, хто яму гэта кажа. Дык от–жа, няма чаго дзівіцца, бо гэтага бога, якога вы адмаўлялі і пра якога казалі, што яго няма, беларус і н я з н а е, і ня знаў. Вось чаму ён можа палічыць вас нават за „спакусіцеля“, бо вы ў яго вачох апынаецеся ў становішчы таго, хто нешта адкрывае новае, невядомае. У лепшым разе гэта пашырае толькі яго сьветагляд на бога, ён пачынае адкідаць аднаго, каб учапіцца за другога, каб свайго замяніць тым, якога адмаўлялі. Сапраўды, бо–ж ён апынуўся ў такім становішчы: ён верыў у свайго бога, у бога такога, як і сам, толькі больш за яго мацнейшага, у бога такога, які займаецца сваёй работаю і які, калі яго добра папрасіць, як просяць і суседа, або яму ўгадзіць, то ён не мяшаецца ў гаспадарскія справы, а, наадварот, нават можа часам і пасобіць што–якое, — і вось раптам яму кажуць, што няма бога, але такога, якога ён і ня ведаў. Ага, тады ён заключае, значыць, людзі ведалі большага бога, як мой, а калі людзі ведаюць, то ён, мусіць, і ёсьць. У выніку ў яго абуджаюцца шуканьні гэтага бога, бо ён ня ведае, што такое і прырода, і матэрыя, пра якую яму казалі. Ён можа нават прыняць, калі хочаце, і іх за багоў, злучыў–жа ён сваю паганскую веру з хрысьціянскай, і ў яго сьвядомасьці ўжыліся мірна Ян і Купала, Улас і Велес, Нараджэньне Хрыста і Каляды і г. д. Адгэтуль становіцца ясным, што значыць форма. Фактычна бог таго беларуса, якому гаварылася, што бога няма, гэта толькі форма, у якой матарыялізавалася яго сьвядомасьць, вызначаная пэўным гісторычна–працоўным быцьцём, яго б о г т о л ь к і ф о р м а, у якой рэалізаваны яго жаданьні і імкненьні, скажам, быць добрым гаспадаром, мець добрую гаспадарку, мець вагу і значнасьць у сваім грамадзтве, сярод тых людзей, сярод якіх ён жыве, словам, наогул, імкненьні падпарадкаваць на сваю карысьць, у сваіх інтарэсах рэчы і зьявы тэй самай прыроды, а таксама зьявы людзкіх дачыненьняў. І вось калі ўзяць, скажам, такі выраз, як „бог цябе пакарае“, то, што гэта значыць у вуснах таго, хто так кажа ў дачыненьні да другой асобы? Гэта значыць застрашваньне другога, а б с я к а н ь н е выяўленьня яго волі, т о р м а ж э н ь н е тэй супярэчнасьці, перад творам якой апынуўся чалавек, які намерыўся нешта рабіць і нечага дасягнуць, які р а з ь в ь я з в а е п а ў с т а ў ш у ю п е р а д і м ж ы ц ь ц ё в у ю з а д а ч у. „Пакарае бог“ — гэта сродак, пры дапамозе якога адзін чалавек становіцца н а д воляю другога. Пры дапамозе гэтага сродку дзейнасьць аднаго чалавека становіцца формаю выяўленьня волі і дзейнасьці другога. Вось чаму і такія словы, як „бога няма“, беларус–селянін успрыймае перадусім як ф о р м у таго, што нехта хоча нешта зрабіць і для гэтага хоча скарыстаць і таго, каму кажа гэтыя словы. Тут ужо, як бачым, выяўляецца разуменьне і зьместу.

Ня будзем на гэтым больш спыняцца, бо для нашай мэты ўжо можна вызначыць, што такое і зьмест, і форма. Зьмест — гэта тая жыцьцёвая задача, якая паўстае перад чалавекам або грамадою, нацыяй, клясаю, і тое яе разьвязваньне, якое вызначаецца быцьцём. Форма — гэта процэс разьвязваньня гэтай задачы як–бы ў застылым яго стане, гэта, так сказаць, другі момант самой задачы і яе рэалізацыі. У дачыненьні мысьлі зьмест — гэта тое, што ж ы в е ў с ь в ь д о м а с ь ц і, вызначанай пэўным быцьцём, а форма — гэта тое, што ж ы в е ў б ы ц ь ц і, вызначанае сьвядомасьцю. З разьвязаньнем пэўнай жыцьцёвай задачы зьмест (тое, што жыве ў сьвядомасьці) зьнікае, і застаецца толькі форма, ужо як пэўны об’ект, які можа ўплываць на нашы пачуцьці і выклікаць тыя ці іншыя адчуваньні, а цераз гэта вызначаць сьвядомасьць тэй ці іншай асобы, нараджаць у ёй зьмест, іначай кажучы, у яго пераходзіць. Дык вось усе тыя назапасеньні, увесь той капітал, які застаўся пралетарыяту ад разьвязваньня тэй ці іншай нацыяй задач, што паўставалі перад ёю ў процэсе гісторычнага жыцьця, усё гэта для яго форма. Гэты капітал для пралетарыята зьяўляе сабою той об’ект, якім павінна вызначацца сьвядомасьць у сродках, неабходных і карысных пры разьвязаньні тэй гісторычнай задачы, што перад

ім паўстала ў нашу эпоху. Нацыянальная форма — гэта капітал, неабходны для рэалізацыі пралетарскага зьместу. Вось чаму можна зараз казаць пра мастацтва пралетарскае як адну з галін пралетарскай культуры. Сацыялістычная–ж культура будзе культураю, якая стане над пралетарскаю культураю. Для гэтай культуры тыя назапасеньні, што застаюцца ад разьвязаньня задач нашай эпохі, будуць толькі формамі, і формамі пралетарскімі, як для нас назапасеньні мінулых вякоў зьяўляюцца формамі буржуазнымі. Вось чаму можна сказаць, што пралетарыят рэалізуе свой зьмест у пралетарскай форме. Гэтыя формы будуць вызначаць зьмест сьвядомасьці будучай грамады, сьвядомасьці, накіраванай на разьвязаньне задач, што паўстануць у змаганьні толькі з прыродаю як матарыяльнай стыхіяй, бо–ж у будучым сацыялістычным грамадзтве падзел людзей на клясы зьнікае.

Вось чаму асаблівае значэньне набывае творчасьць таго пісьменьніка ці паэты, які для матарыялізацыі пралетарскага зьместу поўнай жменяй выкарыстоўвае нацыянальныя формы, выкарыстоўвае беларускі нацыянальны „духоўны“ капітал. У ліку такой творчасьці знаходзіцца і паэзія Ул. Дубоўкі. Яна сапраўды пралетарская творчасьць у вышэй пададзеным сэнсе, а цераз гэта носіць у сабе элемэнты таго назапасеньня, якое адбываецца ў сучасную эпоху для культуры сацыялістычнай. Паэзія Ул. Дубоўкі, кажучы мэтафорычна, не гаворыць: „няма бога, апроч адзінага бога і Магомэт — прарок яго“. Яна кажа, што ёсьць нешта большае, якое крыецца ў нас–жа самых і нашых дачыненьнях у грамадзтве. Яна ня кажа: глянь, вунь твой бог, яму маліся — і яго слухай. Яна кажа: твой бог у табе самым, у тваіх дачынен[ьнях] да вакольнага: яна кажа: заглянь у прадоньне самога сябе і сваіх дачыненьняў да вакольля, і ты пазнаеш, што сіла ў гэтых дачыненьнях, што ты сам, пазнаўшы іх, можаш тварыць. І яна апавядае, які ўжо вопыт мае паэта, а таксама, які вопыт кажуць мінулыя вякі. Вось у гэтым яе і каштоўнасьць, у гэтым яе вялікае выхаваўчае значэньне для сучаснага чалавека. Адначасна–ж яна паказвае на „духоўнае“ багацьце тэй клясы, якая зараз прышла на зьмену буржуазіі і творыць новае жыцьцё; яна паказвае на вытокі новай пралетарскай культуры, паказвае на тое, чым трэба і льга замяніць, здавалася, незаменнага ідала буржуазнай культуры, яе шчыгільство „формамі“, яе вонкавы бляск і пустэчу за бляскам, якою яна сталася на „закаце“ таго ладу, у якім разьвілася была да таго стопню, калі стала годнасьцю агульналюдзкаю, гэта ладу капіталістычнага. Крыніцамі выражаньня такога зьместу зьяўляецца і тое, што зьмяшчаецца ў такім разьдзеле „Трысьця“, як „Асабовае“.

6. Адчуцьцё

Гукі і гукавыя вобразы на ўзрокавым фоне — вось тое, ад чаго выходзіць кірунак творчасьці Ул. Дубоўкі. Гэта якраз тое, чаму мала аддавалася ўвагі паэтамі мінулага, а часам і цяперашняга часу.

Творчасьць Ул. Дубоўкі зьяўляецца паэтычным выражэньнем таго вакольнага гучаньня, якое разьліта ў сучаснасьці на фоне імгліста–туманнага далягляду. У „Строме“ мы наглядалі, як гукі „кроў крынічаць“. Лейтмотывам і „Трысьця“ зноў–такі зьяўляюцца гукі. Гэтыя–ж гукі зьяўляюцца асновай і „Credo“.

Помню і помніць буду да жвіру
словы і сьпевы, дзе слоў ня было, —

кажа паэта ў першым вершы з разьдзелу „Асабовае“. Прадметнае, рэчавае („словы і сьпевы“), як бачым, тут толькі ахварбоўка таго, што некалі было чута і што зараз

помніцца. Гэта ахварбоўка ўрэшце сціраецца адмаўленьнем („дзе слоў не было“[13]). Такім чынам, застаецца нешта як–бы абязрэчанае, як гук, як здань. Гэта нешта ад таго, што

Сенажаці зорак маўклівых
турбавала на хвалях вясло, —

ад таго, што

Соўкала човен нямое прадоньне.
месяц і сонца цьвятлівілі шлях.

Цікава зьвярнуць тут увагу на эпітэты „маўклівыя“, „нямое“, якімі характарызуюцца крыніцы слоў і сьпеваў, дзе слоў ня было.

Гэтыя „словы і сьпевы, дзе слоў ня было“ ня столькі ад зрокавага або слухавога ўспрыманьня вакольнага сьвету, сколькі ад чуцьця формы разьвіцьця таго, што бродзіць у жыцьці, што і „ад подыху жывіцы сасновай, а таксама хварэе чым дуб“. Гэта–ж зьяўляецца прычынаю і таго, што паэта выражае словамі: „ёсьць, як быў, адзін“. Вось чаму паэта з моцнай упэўнасьцю заканчвае першы верш „Асабовага“ вітаньнем заўтрашняга і сьцьвярджэньнем:

Вясна мая: жыцьцём маладая,
табе я ня здрадзіў, з табою быў.

Гукі, гукавыя вобразы, чуцьцё формы разьвіцьця — усё гэта для свайго выяўленьня і выражэньня вымагае асобых сродкаў, бо–ж і гукі гэта таго, што ўзрастае на глебе сёньняшняга і верхавінаю сваёю расьце ў заўтрашняе, гукі таго, што красавацьме заўтра. Нядарма і ў фонічным дачыненьні часта ў вершах Ул. Дубоўкі паўтараюцца гукі складанага зычэньня („У *прась*цягах *празр*ыста нязнаных“, „*спр*ыяла *здрант*веласьцю млець“, „не*абс*яжных, не*пр*алетных, як лёс“; часта гучаць *пр*, *стр*, *спр*, *тр*, *ск*, *ст*, *сп* з пераходам да гукаў санорных *л*, *н* — „*сьп*яваць будзе з *намі* ў *трыс*ьці між *сьц*юдзёна–лілёвых туманаў“, „толькі *дрв*івасьць, нявыра*зн*ая мара не*пр*адонныя це*пл*івіць зірку агні“ і інш.). Гэта абумоўлівае сабою асобыя словы і іх канструкцыі. Паэта сам кажа:

Ці знайду шурпавата–звычайныя словы,
лятуценьні заістужыць шлях ці знайду?
Аб подыху жывіцы сасновай,
а таксама хварэе чым дуб?

Якая тонкая іронія ў гэтым „шурпавата“! Звычайнае не для ўсіх бывае звычайным, а бывае і шурпаватым. І паэта як–бы выказвае сваё мастацкае credo аб неабходнасьці новага слова дзеля выяўленьня таго, што кінутае ў зямлю новае семя прарастае новай руньню, дзеля выражэньня самога росту „маўклівага“ і „глухога“ (для маўклівых і глухіх).

То–бо–то нурцуюць вочы ў прасторах
неабсяжных, непралётных, як лёс.

[13] Параўнуй выраз М. Горкага: „Чалавек гэта ты, як ён, чалавек гэта ня ты, ня я, ня ён“.

І ня важна, хто, „які і каторы“ кінуў гэта семя, важна тое, што ўсход ужо ёсьць і „сіньшы за неба ад соку лён“. Адгэтуль:

> Разьліюся струною даждоў доўгазвонных
> і прыкленчу едлянцовым куп’ем, —

кажа паэта. Гэта і будзе „малодзіва сэрца“, гэта і будзе пасьціланьне ніц лістамі дрэў лясных, пасьціланьне шляху для прыходу другога, які выявіць і выразіць вось гэтыя гукі, што напаўняюць сабою прасторы, ува ўсёй іх паўнаце і велічы.

Я падкрэсьліў „струною даждоў доўгазвонных“ таму, што ў гэтым менавіта і дэвіз кірунку творчасьці Ўл. Дубоўкі. Струна — дождж — доўгазвоннасьць — вось гэта трыадзінства тонкага вохкага і звоннага (зрокавае, слухавое і ашчупальнае) і мысьліцца ў дакляраваньні таго, што выказана словамі „прыкленчу едлянцовым куп’ем“.

Гэта і мысьліцца як дар тэй босай, занядбанай зрэб’ем дзяўчыне — лілеі — каліне, у зірку якое прадоньне, што крые шмат чаго ад вока людзкога. Крые нявычэрпныя магчымасьці нарадзіць новы сьвет — красу заўтрашняга. Ясна, што гэта дзяўчына, якая апяваецца ў гэтым вершы, толькі вобраз вакольных гукаў, вобраз, якім выражаецца адчуваньне формы разьвіцьця таго, што кінута і бродзіць у жыцьці. Тут выяўляецца імкненьне паэты зьліць у вадзіным вобразе рэальнае выяўленьне рэчаіснасьці з ідэальным выражэньнем творчае існасьці чалавека ў асобе беларускае дзяўчыны.

Беларуская літаратура да Кастрычніка ў пераважнасьці, а таксама ў асобе некаторай плыні і пасьля Кастрычніка, мела на мэце выяўленьне беларускай рэчаіснасьці ў слове, і ўжо цераз асіленьньне гэтай мэты яна станавілася выражэньнем творчай беларускай існасьці. Такі характар творчасьці і Ф. Багушэвіча, і Я. Купалы, і Я. Коласа, і інш. Цераз выяўленьне рэчаіснасьці — да адраджэньня, такі шлях беларускай мастацкай літаратуры канца XIX і пачатку XX стагодзьдзяў. Цераз выяўленьне ўсіх цёмных старон рэчаіснасьці — да абуджэньня протэсту супроць яе, і цераз выяўленьне сьветлых бакоў Беларусі — да яе замілаваньня, да любасьці к ёй, да абуджэньня творчых сіл, што ў ёй крыюцца. Гэтаму адпавядала творчасьць адраджаністкіх, калі давала ў сваіх творах такія жудасныя малюнкі стану Беларусі, якія знаходзім у Багушэвіча або Купалы, і такія малюнкі, скажам, прыроды, як у Коласа, зачарованасьці і старажытнасьці, як у М. Багдановіча, або перажыванньяў, як у А. Гаруна або З. Бядулі і, урэшце, політычнай рэвалюцыі ў маладнякоўца М. Чарота. У мастацкім слове адраджалася беларуская рэчаіснасьць, каб тым самым стварыць умовы для нараджэньня і самога „духу беларускага“ ў быцьці, ці, праўдзівей, не нараджэньня, а вызваленьня з той турмы — забітасьці, у якую ён быў загнаны гісторычнымі ўмовамі. У гэтым адраджанізм беларускай літаратуры. Ён адчуваецца як кірунак у шмат якіх творах і сучасных маладых пісьменьнікаў, калі яны ставяць сваёю задачаю выяўленьне ў слове рэвалюцыйнай рэчаіснасьці на Беларусі. У дадзеным выпадку дык гэта толькі зьмена об’ектаў выяўленьня, а насьлядоўнасьць — ад дакастрычнікавага кірунку творчасьці.

Рэвалюцыяй у дачыненьні да гэтага кірунку беларускай літаратуры ёсьць кірунак творчасьці, выяўленьнем якога зьяўляецца і паэзія Ўл. Дубоўкі, асноўная задача якое вызначаецца ўтворанымі адраджанізмам умовамі быцьця беларускай літаратуры і выражаецца ў паэме „Там, дзе кіпарысы“ словамі: „хто дайлідзіць духу трыкліні?“ З

гэтага боку па праву і заява паэты: „Можаце лаяцца“... і далей: „Вока маё ня міргне палахліва, хоць і ёсьць, як быў адзін“. Тут і корань „асабовага“ як падыходу да мастацтва, так і наогул да проблем сучаснасьці, асабліва да пытаньня аб формаваньні цэльнага сьветагляду, а таксама да пытаньня аб шляху беларускай творчасьці ў будучыну сацыялістычнай культуры.

„Асабовае“ ў Ул. Дубоўкі ня мае характару асабістага выяўленьня рознастайнасьці сваіх уласных перажываньняў, гэта не індывідуалізм, а выражэньне таго асабовага „браджэньня“ ў сьвядомасьці сучаснай беларускай рабочай і сялянскай моладзі, якое яе мучыць усімі вялікімі пытаньнямі сучаснасьці, што пастаўлены ўпяршыню Кастрычнікавай рэвалюцыяй ва ўсіх галінах жыцьця, ня выключаючы і літаратурна–мастацкай творчасьці.

7. Імкнённасьць.

У кожнага чалавека ёсьць свой уласны жыцьцёвы вопыт. У аднаго ён большы, а ў другога меншы. Адзін ведае жыцьцё шырока і глыбока, другі яго ведае павярхоўна і вузка. Усё гэта залежыць ад таго кола быцьця, у якім той ці іншы чалавек жыве, залежыць ад тэй жыцьцёвай практыкі, якую чалавек праходзіць за свой век. Нядарма–ж ёсьць на гэта і беларускія прыказкі, прыкладам:

„Якая матка, такое і дзіцятка“,
„Якая прыправа, такая і патрава“,
„Які куст, такі і адростак“,
„Якое дрэва, такі і клін, які бацька, такі й сын“

і іншыя такога–ж роду.

Так народны вопыт сьведчыць аб тым, што якасьцю атачэньня, творчага фактару, вызначаецца і якасьць твору як факту вытворнага. І, вядома, чым больш чалавеку даводзіцца ў змаганьні за сваё існаваньне (барацьбе і працы) выяўляць сваю волю ці то дзейнасьцю, ці якім іншым спосабам у адказ на плыні, што накіраваны на яго з атачэньня (з „не–я“), тым у чалавека большы жыцьцёвы вопыт, тым большае ў яго пазнаньне гэтага атачэньня і, наогул, вакольнага быцьця, тым большае ў яго назапасеньне фактаў і вывадаў з іх, якія для чалавека, урэшце, становяцца ў той ці іншай меры нормаю або законам яго звычаёвасьці, яго абыходжаньня з людзьмі, яго дачыненьняў да „не–я“ і яго крытэрыем у ацэнцы фактаў выяўленьня „не–я“. У залежнасьці зноў–жа і ад умоваў жыцьця, і ад становішча чалавека ў гэтым жыцьці яго назапасеньні жыцьцёвага вопыту формуюцца ў некаторае адзінства і складаюць у сьвядомасьці як–бы ўласны вобраз сьвету. Але хоць і ўсім жыцьцёвым вопытам вызначаецца гэты вобраз сьвету, усё–ж ткі ў яго склад уваходзяць ня ўсе элемэнты назапасеньняў гэтага вопыту. У кожнага чалавека шмат якія з гэтых элемэнтаў ападаюць як–бы на „дно душы“ і ляжаць, тояцца ў засьвядомасьці аж пакуль які–небудзь прамень не разарве яе заслоны і такім чынам ня выкліча іх да жыцьця ў сьвядомасьці. Бывае так, што такім праменем зьяўляецца той ці іншы жыцьцёвы факт, а бывае так, што адно слова нават прабівае заслону і пачынае вакол сябе, як каля якога моцнага, з вялікім зарадам прыцягальнай і адхіляльнай энэргіі цэнтру формаваць (тыя, што знаходзіліся *за* быцьцём) элемэнты жыцьцёвай практыкі. І далей ужо ясна, што ў сьвядомасьці адбываецца свайго роду пераварот–рэвалюцыя. Гэты процэс пераваротy можа праходзіць у двух кірунках: 1) або „вобраз сьвету“, які панаваў у сьвядомасьці, разбураецца дашчэнту і яго месца заступае другі,

або 2) толькі разбураюцца рамкі старога „вобразу сьвету“, без зьнішчэньня таго, што яны ў сабе зьмяшчалі, і гэты зьмест злучаецца з новым у больш шыршы ці глыбшы „вобраз сьвету“. Адгэтуль вынікае ўся веліч значэньня і мастацкай творчасьці як фактару творчага, як чыньніка ў формаваньні жыцьцёвага вопыту чалавека.

Творчасьць мастака, такім чынам, раскрываецца перад намі ў новым сьвятле. Чым рознастайней па якасьці (у сэнсе значэньня) словы, з якіх складаецца мастацкая будова, чым шыршыя і глыбшыя далягляды чалавечага „я“ яны здольны з сабою асацыяваць, тым мастацкі твор каштоўней у выхаваньні (у шырокім сэнсе гэтага разуменьня) новага чалавека, чалавека сацыялістычнай грамады.

Нам уяўляецца, што чалавек сацыялістычнай грамады павінен і быць шырокім і глыбокім у сэнсе знаньня жыцьця, бо чым шырэй і глыбей ён ведацьме жыцьцё, ведацьме сьвет, тым н а д шыршым і большым кругам існага ён здолее выяўляць сваю волю, тым н а д большым колам сьвету ён будзе гаспадарыць, а значыць, будзе бліжэй да шчасьця ўсяго чалавецтва.

Ф. Дастаеўскі вуснамі аднаго з сваіх герояў колісь быў сказаў, што „чалавек зашырок, я–б яго звузіў“. І калі гэта праўдзіва ў дачыненьні чалавека ў асобе адзінак, то гэтага нельга сказаць у дачыненьні да чалавека як масы. Нядарма сучасны расійскі паэта В. Казін кажа, што „профессией повеял человек“ у нашы дні. Гэта пашырэньне агульнага, але не асабовага, пашырэньне, я–б сказаў, таго, што выражаецца словам „мы“, але не таго, што зьмяшчае „я“. Без пашырэньня–ж „я“ ня можа быць я к а с н а г а пашырэньня і „мы“.

Вось–жа, імкнённасьцю, з аднаго боку, выразіць і выявіць творчыя магчымасьці і перажываньні беларускага селяніна і рабочага, што яшчэ ўчора быў пастухом, а сёньня ўжо яму кажуць „інтэлігэнт“ (верш „Нікне ўсё“ ў зб. „Credo“), а з другога боку — даць моцны чыньнік у справе якаснага пашырэньня „я“ сучаснага чалавека ў асобе працаўнікоў новай культуры, даць чыньнік у справе выхаваньня новага чалавека — гэтай імкнённасьцю адзначаецца і творчасьць Ул. Дубоўкі. Другая справа, як гэта дасягаецца. Гэта пытаньне другога парадку і разьвязаньне яго залежыць ад выяўленьня разуменьняў мастацтва рознымі станамі нашага грамадзтва. Ад гэтых разуменьняў будзе залежаць і падыход. Цяпер–жа аб імкнённасьці. Яскравым фактам, што сьцьвярджае вышэйпададзеную думку, зьяўляецца і такі факт, як таксычна–рытмічная композыцыя Ўл. Дубоўкі ў межах асобнага сказу, а таксама і ў межах цэлага твору. Аснова гэтай композыцыі ў злучэньні слоў у адно цэлае з такім разьлікам, што словы, з якімі зьвязаны звычайныя прадстаўленьні або разуменьні, злучаюцца ў такім радку, каб сынтэзаваць разуменьні з рознастайных галін і пазнаньня, і адчуваньня, і тым самым выразіць адпаведнае перажываньне. Адгэтуль як вынік — сакавітая, а часамі і ацяжаная сэнсам, мэтафорычнасьць, што складае адну з стылістычных адзнак творчасьці Ўл. Дубоўкі. Гэта гучаньне рознастайных куткоў „беларускай душы“, вызваленай Кастрычнікам ад тых пут і ланцугоў, што з добрай ласкі розных „дабрадзеяў“ называліся такімі іменьнямі, як „мужык“, „хлоп“, „быдла“ або „земнаводнае“ (Рэклю) і г. д. Зазначым тут яшчэ, што гэтыя куткі пакуль што абмяжоўваюцца ў творчасьці Ўл. Дубоўкі такімі рамкамі (у сэнсе спосабаў сродкаў выражэньня), як: 1) прырода (у пераважнасьці), 2) народная творчасьць (як дух), 3) гісторычныя зьявы (як эпізоды бунтаў), 4) праявы сучаснага жыцьця як фактары выяўленьня і формаваньня новых імкненьняў у сучаснасьці.

Прыкладам вышэйназначанага прынцыпу композыцыі ў межах сынтаксычна–рытмічнага сказу могуць быць першыя радкі з Трыпціху:

Журавінамі плача восень.
Апавіў я тугою абшар.

Вось цэлы, але сьцісклы малюнак. Восень, абшар, плач, апавіваньне, журавіны і туга — гэта матарыял, з якога збудованы малюнак. Але калі ўзяць пад увагу значэньне слова, то становіцца ясным, чаго выражэньнем зьяўляецца і восень, і абшар, да якіх дапасованы дзеяньні і станы плачу і апавіваньня і якія верхнімі свамі вокрыўкамі выяўляюцца як журавіны і туга (у дадзеным злучэньні). Гэта выражэньне таго–ж, што ў другім вершы выказана словамі: „Плач душою, а часіны прыдуць, сьлёзы завіюцца у каралі“ — гора, пакута пераходзіць у радасьць. Кожная зьява крые сама ў сабе і сваё адмаўленьне — у горы ёсьць і радасьць, а ў радасьці — гора.

Парадак слоў у вышэйпададзеных радкох такі, што д з е й н і к і ўглыбі сынтаксычнай будовы, а вытворнае ад іх на першым плане, як–бы наверсе. Сярэдзіну–ж займае самы процэс дзеяньня. Гэтым самым паэта як–бы вядзе чытача ад узьверхняга, ад відомага ўглыб, ад знадворнага ва ўнутраное і, такім чынам, як–бы паказвае дзьве стораны аднэй зьявы, праўдзівей, два моманты яе выяўленьня ў адзіным процэсе руху. У гэтым — трыадзінства зачыну дадзенага вершу. Першая частка (першы радок) — процэс „плачу“ ў цяперашнім часе выражэньня, у ім, з аднаго боку, „журавіны“, з другога — восень як дзейнік. Другая частка — процэс „апавіваньня“, і ў ім, з аднаго боку, „абшар“, з другога — „туга“, гэта ўжо ў прошлым скончаным часе. У гэтым апошнім дзеяньне замыкаецца ў самым дзейніку, у першым–жа яно адходзіць ад дзейніка ў выглядзе як–бы пэўнага выніку за межы дзейніка („журавіны“). Выходзіць, размыканьне цяперашняе йдзе ад замыканьня ў прошлым: што замыкалася ў сабе ў мінулы час, тое зараз раскрываецца цэльнасьцю як–бы назапасеных каштоўнасьцяў. Якія гэтыя каштоўнасьці, гэта пытаньне другое. Мо гэта толькі пакуль што „журавіны“. Віна тут ужо не паэта. Важна пастаноўка пытаньня аб выяўленьні і яго разьвязаньне, дадзенае паэтам.

Спакойна–апавядальны тон зачыну цалком адпавядае форме Трыпціха. Гэта форма разгортваньня ў трыадзінай постаці некаторага адзінства пераживаньня, некаторай адзінай існасьці. Так яно і ў Дубоўкі, праўда, з зрывамі на выклічы і на правяшчаньні. Спакойна–апавядальны тон ня вытрымліваецца да канца. Але гэта ўжо наогул адна з асаблівасьцяў творчасьці Ўл. Дубоўкі, тлумачэньня якой трэба шукаць у бурна–дзейным духу нашай эпохі. Там, дзе выражаецца само дзеяньне, самы рух, там і адпаведныя сродкі выражэньня, выклічы, пытаньні, недаказы, антытэзнасьць і да г. п.

Дзе бурная актыўнасьць, там няма спакою. Вядома, што з пераходам да ўзглядна спакойнага і разьмеранага тэмпу будаўніцтва новага жыцьця і творчасьць мастацкая, адбіваючы ў сабе гэты тэмп, будзе набываць усё больш спакойна–эпічныя і апавядальныя тоны, будзе ўсё больш і больш набываць мэлёдыйнага гучаньня, але гэта, бязумоўна, не адмовіць сабою напружнасьці і цьвёрдасьці ў сэнсе характару творчасьці, якое будзе цягнуцца яшчэ доўгі час. Віхурнасьць–жа і бурнасьць з узрывамі і зрывамі будзе адыходзіць у мінулае. З прычыны гэтага кругабег рэвалюцыйнай лірыкі ў беларускай літаратуры пачне зараз уступаць месца кругабегу рэвалюцыйнага пралетарскага і сялянскага эпосу, пазьней крыху прыдзе драма. Вядома, мы кажам тут толькі аб пераважнасьці таго ці іншага віду творчасьці, гэта ня значыць, што ў сучасную пару не разьвіваецца той ці іншы від.

8. Грунт.

На чым–жа грунтуецца конструкцыя разуменьняў з розных галін людзкога пазнаньня і адчуваньняў у творчасьці Ўл. Дубоўкі? Усе віткі мастацкай творчасьці Дубоўкі ў асноўным выходзяць ад двух крыніц: „не–я“ і „я“, прырода з яе праявамі і чалавек з сваімі — як асабовага, так і грамадзкага парадку. Кожная з гэтых крыніц

падзяляецца ў сваю чаргу на некалькі ручаек. Так, другая крыніца выбіваецца то асабовымі перажываньнямі, то фактамі гісторычных падзей, то фактамі мастацкіх народных каштоўнасьцяў, то фактамі сучасных грамадзкіх падзей і інш.

У якім–жа дачыненьні знаходзяцца прырода і „я“ ў творах Дубоўкі? Прырода ў іх выступае то як об'ект, які зьяўляецца фактам (сродак) выяўленьня або выражэньня эмоцый і волі „я“, то як фон для гэтага выяўленьня. Той ці іншы душэўны стан як–бы адлучаецца ад „я“ і прыпісваецца зьявам прыроды як асобам. Асабовае становіцца агульным, суб'ектыўнае выражаецца ў форме об'ектыўнага.

„Журавінамі плача восень“. Плач — гэта праява чалавечага. Восень і журавіны — стан і праява прыроды, праява об'ектыўнага. Першае злучаецца з другім, асабоваму надаецца агульнасьць у постаці пары. Апроч таго, цераз такое злучэньне, цераз гэту форму выражэньня асабовага выражаецца яшчэ і некаторае вышэйшае адзінства, менавіта адзінства „духоўнага“ і „матар'яльнага“, унутранога і знадворнага. Пэўны стан псыхікі — гэта што пара году, у дадзеным выпадку — восень. Праявы псыхічнага ўпадобны праявам прыроднага (сьлёзы–журавіны). Журавіны — сьлёзы восені. Адгэтуль вывад: ад падобнага да восені стану псыхікі, стану асобы, павінны быць „журавіны“. Далей гэты вывад дадзены ў словах:

Калі песьня журбу не прагоніць, —
яе не адкіне далонь.

Восень і журавіны, журба і песьня — вось дзьве пары трэцяга адзінства. Боль душы — гэта плач восені і наадварот. Адгэтуль выражэньне стану асабовага ў форме ўзаемадзеяньня „я“ і прыроды. Тое, што зазвычай выражаецца словамі „сэрца разрываецца“ — гэта „верасень сэрца калечыць пальцамі жоўтых кляновых лістоў“. Настроі, жаданьні і імклівасьць да нечага, зьмена аднаго стану сьвядомасьці другім — гэта верасень з пальцамі лістоў. Сэрца разрываецца — гэта абапіраньне гэтымі пальцамі, боль — гэта сьляды іх.

Калі першы верш Трыпціху прадстаўляе сабою выражэньне асабовага („надзвычайна баліць душа“), то другі зьяўляецца выражэньнем процэсу, якім вызначаны гэты стан, а трэцім вершам выяўляецца той як–бы дзейнік, якому прысвойваецца дзеяньне. Гэта падобна да таго, што наглядалася ўжо ў сынтаксычна–рытмічнай будове зачыну Трыпціха.

„Журавінамі плача восень“. Адпаведна гэтаму першы верш выражае відомы пакроў, тое, што непасрэдна ўспрымаецца пачуцьцём, ён як–бы ўвасабленьне постаці „журавін“. Другі верш зьяўляе сабою выказьнік, якім вызначана першае. Трэці ўвасабляе сабою дзейнік або асобу, ад якое адыходзіць дзеяньне. Боль душы выражаецца першым вершам, другім выказваецца тое, што адрадзіла гэты боль душы, праўдзівей, самы процэс гэтага нараджэньня („Наша доля павінна быць з намі, бо дагэтуль яе не было“) і, нарэшце, трэці верш выражае дзейніка — гэта песьня („І засохне прыбалотны хмызьняк, калі песьня журбу не прагоніць“).

Зварочвае на сябе ўвагу і тое, што ў першым вершы фігуруе „я“ ў стане цяперашняга часу, у другім — ужо „мы“, і ў стане ўжо жаданага, будучага, у трэцім — зноў „я“, але ўжо ў стане прошлага часу. Такім чынам, аснова композыцыі тут дыалектычная: 1) знадворны выгляд таго, што ёсьць, 2) гэтым „ёсьць“ вызначаецца імкненьне і шлях у тое, што будзе. Вызначэньне гэта — унутраны процэс самога „ёсьць“ і 3) крыніцы таго, што ёсьць, і яго процэсу–руху ў глыбі прошлага, у тым, што было. Ад „я“ — шлях к „мы“, якім вызначаецца зьмест самога „я“.

Калі ў Трыпціху наглядаецца выражэньне асабовага цераз агульнае (у дадзеным разе праз зьявы прыроды), то ў апошнім вершы „Асабовага“ гэтае адзінства выра-

жаецца ў праявах „я“ з праявамі другой асобы, у праявах унутранога з выглядным. У вершы „Ты руку сваю забінтавала“ выражаецца „разрываньне сэрца“. Але калі вышэй гэта было пададзена ў вобразе „верасень сэрца калечыць“, то тут у вобразе „ты руку сваю забінтавала, маладая“. Рука паранена — адкідала журбу. Раніцца і сэрца, адганяючы „вялікую тугу“, але не разрываецца, хоць і „рвецца на кавалкі“, бо „сьціскаецца тугой вялікай“. Яна — туга — гэта што бінт на руцэ. Адгэтуль роднасьць:

Вусны пацалую шчыра, моцна,
прытуліся...

Рука паранена і забінтована ў „маладой“, але журба не прагнана — яе можна асіліць толькі песьняю. Вось чаму

Плач душою, а часіны прыдуць,
сьлёзы завіюцца у каралі.

Гісторычнае назапасеньне жыцьцёвага працоўнага вопыту ператвараецца ў магутны гісторычны фактар.

Вершам „Ты руку сваю забінтавала“ і завяршаецца нізка вершаў „Асабовага“, а разам з тым завяршаецца і тое, што выказана ў Трыпціху словамі:

Наша доля павінна быць з намі,
бо дагэтуль яе ня было.

9. „Камень“.

„Ёсьць толькі тое, што ёсьць“. І калі мы кажам „няма“, або „не было“ чаго–небудзь, то гэта яшчэ ня значыць, што таго, аб чым так гаворыцца, зусім няма, або ня было. Яго можа ня быць у тым коле быцьця, якое мы наглядаем ці пра якое кажам: гэтае кола як–бы ня мае яго (адгэтуль „няма“). Але кажучы, што чаго–небудзь няма, мы тым самым кажам, што мы яго ведаем. І тут паўстае пытаньне: адкуль–жа ў нас зьявілася гэта веданьне, і, наогул, ці можам мы ведаць і знаць тое, чаго няма або ня было?

Ёсьць усё. І справа толькі ў тым, у якой форме гэтае „ёсьць“ выяўляецца або выражаецца, будучы абмяжованым праз наша ўспрыйманьне ўсяго ў колах прастору і часу. Што–небудзь адмаўляючы, мы фактычна хочам гэтым самым паказаць або проста выражаем яго дачыненьне да таго, што нам вядома, што мы лічым за норму або за гэткую прыймаем. Адмаўленьне выражае дачыненьне. Нават калі што–небудзь мы адзначаем як адмоўнае, то гэтым мы толькі выражаем дачыненьне, а не ўласьцівасьць. Нішто ня ёсьць ні адмоўнае, ні станоўчае: „усё такое, якое ёсьць“, як кажа К. Чорны. Нашаму–ж пазнаньню ўсе рэчы і зьявы, наогул сьвет об’ектыўнага, адчыняюцца толькі ў дачыненьні між сабою дзьвюх дадзенасьцяў, дзьвюх постацяў. І ўсякае наша разуменьне — гэта ёсьць выражэньне гэтых дачыненьняў між рэчамі і зьявамі.

Наша мова — гэта выражэньне дачыненьняў. Яна — уласьцівасьць чалавека (як факта асабовага, сацыяльнага, нацыянальнага, клясавага і г. д.). Адгэтуль мова выражае ў першую чаргу дачыненьні таго, што складае „не–я“, да таго, што зьмяшчае „я“, пры гэтым выражае яго так, як гэтыя дачыненьні азваліся ў адчуваньнях, пачуццях і думках. Выражае мова таксама і адваротныя дачыненьні. Далей ужо на фоне дачыненьняў у чалавека ўтвараюцца прадстаўленьні аб об’ектах. Прадстаўленьні

гэтыя зьяўляюць сабою некаторае сынтэтычнае ўяўленьне ўласьцівасьцяў, што раскрыліся ў дачыненьнях між суб'ектам і об'ектам. На аснове дачыненьняў утвараюцца і вобразы, а ўрэшце і паняцьці. Усё гэта ў выніку жыцьцёвай практыкі непадзельна як–бы зрастаецца з пэўным комплексам гукаў.

Фактычна самі прадстаўленьні, вобразы і нават паняцьці зьяўляюцца ні больш ні менш, як выражэньнем станаў сьвядомасьці чалавека, станаў яго псыхікі ў моманты дачыненьняў да яго сьвету об'ектыўнага. Бязумоўна, гэта ў сэнсе н е п а с р э д н а с ь ц і значэньня выражэньня. На выражэньні гэтым грунтуецца і воля чалавека да дзейнасьці, яго імклівасьць, накіраваная або ад чаго–небудзь, або да чаго–небудзь. У вызначэньні–ж характару волі галоўную ролю адыгрывае назапасеньне прадстаўленьняў, вобразаў і паняцьцяў. Я не кажу тут пра характар яе накіраванасьці, бо ён вызначаецца ў першую голаў фактамі сацыяльна–эканомічных дачыненьняў.

Чалавек за свой век, за сваё мінулае п е р а ж ы ў столькі станаў сьвядомасьці, сколькі ў яго мове слоў і сколькі „статуй" з гэтых слоў ім выкавана за час свае гісторыі, а перажыве яшчэ столькі, сколькі льга ўтварыць новых слоў і новых пабудаваньняў, нават з тых слоў, што ўжо ёсьць. Абодвы канцы гэтай лініі губляюцца ў бесканцовасьці. У гэтым сэнсе чалавек — прадоньне і ўніз, і ўверх.

Такім чынам, і „няма" — гэта толькі форма выражэньня, якую мы называем адмоўнаю ў процілегласьць другой форме — станоўчай або станавітай („ёсьць"). Дачыненьне між гэтымі формамі такое: „няма", якое выражае „я" (асабовае), тым самым ужо выражае „ёсьць" „не–я" (агульнае) і наадварот. Адгэтуль „туга вялікая" паэты, якою сьціскаецца сэрца, зьяўляецца адначасна выражэньнем вакольнай імклівасьці і характару волі агульнага ў яе сучасным праяўленьні. Во чаму праз гэту „тугу" ня тугою захопліваецца чытач, а імпэтам, я–б сказаў, нацыянальнай і клясавай волі, накіраванай да творчасьці новага жыцьця, захопліваецца ёю часта, быць можа, зусім для сябе бесьсьвядома. Іначай нельга тлумачыць абуджэньня волі да дзейнасьці ад чытаньня лірычных вершаў Ул. Дубоўкі, замест тугі, суму ці якога–небудзь хныканьня.

Усе людзі адчуваюць. Усе перажываюць. Але ня кожны ў аднолькавай меры і форме, даступнай усім, можа выразіць або выявіць гэта і адчуваньне, і перажыванье. З прычыны гэтага ня кожны ўласьцен над сваімі пачуцьцямі, ня кожны ў сілах кіраваць сваю волю (стыхійную), кіраваць самім сабою. Нядарма і народ ведае такую прыказку: „Жыць, як набяжыць", гэта значыць, ведае жыцьцё, якое складаецца па волі вакольнага, па волі набягаючага на асобу звонку без адваротнай імклівасьці.

Форма выяўленьня і выражэньня адчуваньняў, пачуцьцяў, думак і волі самой заўсёды вызначаецца тым сацыяльным атачэньнем, у якім знаходзіцца тая ці іншая асоба. Чалавек апаноўвае гэтымі формамі выражэньня. З імі ён часта змагаецца і перамагае, падпарадкуе сваім задачам і інтарэсам, але гісторыя чалавецтва ня ведае фактаў перамогі над пачуцьцём або адчуваньнем. І калі–б гэта сталася калі–небудзь, то тады павінны–б былі зьнікнуць усе мастацтвы і наогул усялякая дзейнасьць чалавека, бо ня было–б таго, чым яна абуджалася–б (цераз што перадавалася–б абумоўліваньне дзейнасьці).

Паэтычны вобраз або паэтычнае разуменьне зьяўляецца перш за ўсё аднэй з формаў выражэньня чалавечых пачуцьцяў, адчуваньняў, перажываньняў, волі, думак, таксама як іх выражэньнем зьяўляюцца і іншыя галіны творчасьці чалавека. Сама дзейнасьць чалавека ёсьць ні больш ні менш у гэтым сэнсе, як форма выражэньня пачуцьцяў, як форма выяўленьня волі. У сваю чаргу воля ўжо ёсьць выяўленьне пачуцьцяў. Тут дзейнічае адзін закон — закон „ператварэньня энэргіі".

Паэтычны вобраз — мова пачуцьця. Ён перадусім параўнаньне невядомага з вядомым — такая яго прырода. Толькі ў параўнаньні сябе самога са зьявамі, рэчамі, іх уласьцівасьцямі і дачыненьнямі між імі, што вядомы чалавеку, што ім апазнаны

ў выніку шматвяковага жыццёвага вопыту, толькі ў гэтым параўнаньні пачуццё або адчуваньне выказвае сябе і сябе выяўляе.

Навошта–ж гэта выказваньне? Ды на тое–ж самае, нашто чалавек радуецца або сумуе і г. д. Словам, на тое–ж, нашто энэргія з аднаго стану ператвараецца ў энэргію другога стану. Тут ня столькі трэба пытаць пра мэту, сколькі аб прычынах, што выклікаюць сабою выказваньне пачуцьця, менавіта аб прычынах, што штурхаюць чалавека на выказваньне.

Чалавек — гэта як–бы зарад энэргіі, сіла якога абумоўліваецца сілаю тэй энэргіі, што разьліта вакол яго. Энэргія вакольля, пераходзячы ў чалавека, пад дзейнасьцю гэтага–ж вакольля ператвараецца ў вышэйшы стан свайго быцьця, які мы называем культураю (культурныя каштоўнасьці). Накапленьне пэўнага характару ў тэй ці іншай постаці (асоба, грамадзтва, кляса, нацыя, чалавецтва) пад узьдзеяньнем або пры злучэньні з энэргіяй процілежнага характару разражаецца ўзрывам (гром, маланка, трэск–іскра, рэвалюцыя, творчасьць і г. д.). Зарад разражаецца — і тады зноў пачынаецца накапленьне энэргіі да новага ўзрыву. Крыніца яе — жыццё — гарэньне — рух. З гэтага боку паэтычны або мастацкі вобраз — гэта ператвораная ў стан потэнцыі (у „камень“) жыццёвая энэргія. У творах Ул. Дубоўкі гэта адкрываюць такія вобразы, як „камяніцца ў істоце шэрань“ (верш „Нават мора зьмяніла свой колер“), а таксама — другога характару: „разьлію душу і згіну ў нірване“. Адпаведна гэтаму ў П. Труса: „пазьбіраем мы сьлёзы–расу“.

10. З вандраваньня.

Каб „разьліваць“, трэба мець што. Каб мець гэтае што, трэба зьбіраць. Вобразам такога зьбіраньня ў творчасьці Ул. Дубоўкі зьяўляецца нізка вершаў „З вандраваньня“. Гэта сабранае з вандраваньня, з яго вылучанае, з яго адкрытае. Вандраваньне, яго глыб і шыр! Вандраваньне не каго і чаго, вандраваньне ня дзе і па чым, а проста з самога факту вандраваньня. Як яго назваць? Як назваць тое, што „пачынаецца з–пад хмараў вандроўных, пачынаецца з лясоў шумлівых“? Паэта выражае яго вобразам.

Абуджанае ў пачуццях і адчуваньнях вандраваньнем паэта выражае праз суладзьдзе вобразаў, аднесеных да пэўных об’ектаў. Вось малюнак, які „пачынаецца з–пад хмараў вандроўных“:

Захадзіла сонца ціха–роўна,
а на захадзе чырвань нехта валіў.
І замоўклі дразды над балотам,
і ў лесе сівакракі замоўклі.

Дразды і сівакракі замоўклі. Але яны ёсьць, іх галасы толькі як–бы заліты „чырваньню“. Мы бачым гэту „чырвань“, а за чырваньню ня бачым і ня чуем драздоў і сівакракаў. Ня бачым і таму, што

Ноч пацягнула бяліць палотны,
разьвіваючы непразрыстыя столкі.

Гэта туман, а мо што большае. Але, напэўна, каб столкі былі празрыстыя, то колькі–б нашаму зроку адчынілася таго, што імі зацягваецца, што імі атуляецца і хаваецца ад вока людзкога! Прачытайце „Вечар“ К. Чорнага, і вы ўгледзіце некаторае з гэтых сховаў праз расчыненае вакно ў адзін толькі момант жыцьця — вечар.

З–за тых самых непразрыстых столак, кажа далей Ул. Дубоўка,

Выхадзілі істужкаю цьвятлівай
маладзіцы й дзяўчаты з дажынкаў...

і выносілі адтуль свае песьні, у якіх пяецца:

Пабіралі на загонах сьлёзы жалю,
вырасьлі што сёлета ў Палесьсі.

Вынасілі яшчэ скаргі стромкіх хваляў Прыпяці, вынасілі сум вялікі, бо ад сярпа за дзень „у паясьніцы ім коліць, і пякельна смыляць іх пяты". І ў песьнях іх тое, што выражаецца словамі „жыта яны жалі", называецца зьбіраньнем сьлёз жалю, што ўзрасьлі на загонах. Напаўняецца прастора ад хмар вандроўных і да лясоў шумлівых вось гэтымі гукамі „суму вялікага". Пралятаюць вятры — разносяць гукі. І яны чутны. Чутны мо таму, што замоўклі дразды і сівакракі, якія ўдзень сваімі галасамі ўсё роўна што заглушалі гэты боль у паясьніцы і смыленьне пятаў, ад чаго песьня–крык і разносіцца ў прасторы. Праляцелі ветры, а сярпа не забралі з сабою. І ў паэты вырываецца з грудзей кліч:

Серп гарбаты на хмары ўскінуць
хай ускінуць яны сягодня.

Зробіцца там ён для людзей месяцам. „Людзі скажуць, што гэта месяц, што зубілі яго там, дзе зоры". „І засьмяецца на яго электрычная жнейка", — так канчае гэты верш паэта.

Боль паясьніцы і смыленьне пятаў ператвараецца ў гукі, ператвараецца ў песьню, якая плыве з–за непразрыстых столак начных палацён і якая ня хваліць жыць-ця. Гэты боль узрастае сумам. Яго не відаць пры сьвятле сонца, яго ня чуваць удзень за галасамі драздоў і сівакракаў. Ён адкрываецца людзкому воку і вуху толькі тады, калі „на захадзе чырвань нехта выліў". Сум на гэтай чырвані ўсплывае на поверх. Вось першае, што з вандраваньня вынесена і выражана паэтам. І нядарма паэта ў другім вершы той–жа нізкі кажа:

Будзем слухаць, як гамоняць
каласы ў купальскай хвілі.

І шмат, бязумоўна, можна пачуць таму, хто ўмее слухаць і чуць.

Паэта ўмее чуць, умее і бачыць. Бачыць ён, як „нават і мора зьмяніла свой колер: стала ня сінім — шэрым" (другі верш у нізцы „З вандраваньня"). І гэтая шэрань камяніцца ў яго істоце: каменем кладзецца ў яго грудзі, у яго сэрца, якое нагбом п'е гукі праскараў. Чаму?

Успамінаецца верш М. Багдановіча, у якім ён, зьвяртаючыся да зязюлі, казаў:

Прыляці–ж тады ты на магілу,
закувай як у бары[14].

Успамінаецца і другі верш, у якім паэта, хворы „целам і душою" песьціў адзіную надзею на родны край, на яго крыніцу жывой вады, каб пазбыцца ад нуды свае, надзею на тое, што па сьмерці для яго будзе лёгкаю родная зямля.

[14] Вянок, стар. 37.

Там хоць у гліне, хоць у брудзе,
Там пад зямлёй
Найдуць мае слабыя грудзі
Сабе спакой[15].

І вось надзеі ня спраўдзіліся. І ці знайшлі яго грудзі спакой там, дзе „горы Крымскія неба хлудзяць і ў блакіце хмарамі кадзяць“? Напэўна, не, бо „не зязюля — сьвіргочаць цыкады“, як кажа Ўл. Дубоўка. Гэта з вандраваньня!

З вандраваньня і тая жалоба, што ня знойдзе сабе выйсьця, „нават песьню пачуўшы другую“. У беларусаў ёсьць звычай насіць па нябожчыку жалобу аж да году ў некаторых мясцох. Пасьля–ж году жалоба зьнімаецца. Ляжыць яна потым крыжамі і каменьнямі на магілках сярод „рыжых пырнікаў“! І колькі гэтай жалобы, што знайшла сабе выйсьце з грудзей! Не такая яна, абуджаная ў паэты магілкаю М. Багдановіча ў далёкім Крыме. Яна — камень з тэй шэрані і сьвіргатаньня цыкадаў (а ня зязюлі, як спадзяваўся нябожчык М. Багдановіч), якія паўсталі над пройдзеным шляхам паэты. Так доўга будзе сеяцца і ўзыходзіць гэта жалоба, доўга будзе насіцца яна ў прасторах над Беларусьсю, пакуль камень не паўстане на магілцы „ў пырніку рыжым“, і пакуль не закувае над ім зязюля. Вось другое, што з вандраваньня.

З вандраваньня і „сінія вочы дзяўчыны, бы туману сьцюдзёныя столкі“. І ў іх паэта бачыць, як і за палотнамі начы, жалобу, бачыць жаль і — „песьні няма“. У дзяўчыны як–бы няма таго, што выражала–б яе нутро, выражала–б тое, што творыцца ў грудзёх.

Змрок імклівіў наўсьцяж даліны,
цені слаліся — біліся долу.

І сінія вочы дзяўчыны — гэта цень, гэта „туману сьцюдзёныя столкі“. Холад яшчэ ў іх, бо не сагрэты агнём, бо ніхто яшчэ грудзей не расчыніў. Ніхто шчырым словам не дайшоў яе сэрца — больш усё ашуканства. На каго–ж тады спадзявацца? Толькі на сябе самую. І ня сьлёзамі выражаць сябе, „бо на сьлёзы ня будзе спагады“. „Засьпявай, хоць вярбу над вадою“, — кажа паэта. Песьня — адзіны сродак, як быў ён адзіным і тады, калі „сьпявала каліну“ дзяўчына. Цераз песьню сінія вочы для людзей „узрочыстай казкай крышталяць“. Гэта трэцяе, што выносіць паэта з вандраваньня, „пачуўшы песьню другую“.

Сінія вочы — цень. У сініх вачох — яшчэ сьлёзы. Неабходна песьня, што расчыняе грудзі і дае магчымасьці ўвайсьці ў іх нутро новаму сьвятлу, каб вочы крышталілі „ўзрочыстай казкай“.

З вандраваньня выносіць паэта і тое, што ўбачыў у прадоньні „вачэй чараўнічых“ наперакор тым, хто кажа, што ня варта пісаць пра каханьне,

бо ня нам на сьвеце першым
цісьне траўнем жыцьцё на грудзі.

Яно, кажуць, ня нова і — лепш з ім разьвітацца. Аднак „сэрца татахае нясьціхана“, бо хоць каханьне і ня нова, але–ж яно ёсьць. Гэта–ж яно ператвараецца ў песьню „Ой рана, рана“... ды „Іх гэй аройс афн ганэкул ды штэтэле банукун“... Ёсьць каханьне, і ёсьць песьні — „словы чужыя песьні дзікай“. А свае родныя?

[15] Вянок, стар. 73.

Раскалыхайся, сіне мора,
распарасонься, вада–ваданіца.

Яны такія, як раскалыханае мора ў запале, што „пенаю плача, іглініць пырскі". Яны такія, што ад іх узьнімаецца злосьць у „нашай варты":

І напілася салёнаю злосьцю
наша варта — шых кіпарысаў.

І далей, у другім вершы, бачыць паэта нафарбаваныя вусны і маску з пудры, як верхнюю вокрыўку гэтай „злосьці", а ня любасьці да мужыцкага сына. Паэта як–бы іронічна заканчвае верш:

Лістом кляновым на жвір пакачуся, а
ты даланямі з радасьці ляскай...

Ён адчувае за маскаю і нафарбаванымі вуснамі жаданьне бачыць мужыцкага сына лістом кляновым на жвіры. І гэта выклікае адваротнае. Гэта выклікае неабдымнае імкненьне і ўпартасьць жыць, а не жаўцець на жвіры. Усё гэта з вандраваньня, бо вочы паэты „сьвідруюць дол", адкрываюць за непразрыстымі столкамі крыніцы акавіты не асабовай, не індывідуалістычнай, а агульнай, ды ня толькі нацыянальнай, але і агульна–людзкай. І за гэта —

Пагалоска дзіка звоніць як аб
згвалчанай дзяўчыне.

Пагалоска пра таго, хто сьвідруе дол вачыма, хто апускаецца ў даліны, каб адтуль вынесьці наверх тое, што назапасена вякамі, што там крыецца працоўным жыццём і што ім здабыта за часы паднявольнага існаваньня працоўных. Ад гэтай пагалоскі ня сум і туга апаноўваюць паэтам. Ня кідаецца ён у роспач, бо адчувае, што „імпэту засталося". Туга і журба — гэта перашкоды на шляху да сьветлага і новага. Паэта знае лёс беларускіх паэтаў — сваіх папярэднікаў. З іх вопыту ён ведае, што можа жывіць паэтычную ліру. Толькі агульнае, толькі тое, што выражае думкі, пачуцьці, надзеі і адчуваньні не індывідуалістычна–вузкія, а такія, якімі напоўнена прастора, якімі жыве грамада! Жывіць ліру тое, да чаго імкнецца гэта грамада, тое, ад чаго дрыжыць і стогне зямля, калі яе слухаеш, прылажыўшы вуха да долу.

Будзем рытмам думкі песьціць: што
загіне, то загіне.

Такі дэвіз у творчасьці Ўл. Дубоўкі. Так, „пакуль ня мілямі, а на сажонкі", — як потым скажа поэта ў „Credo".

Каб выражаць–жа агульнае, трэба быць самому напоўненным гэтым агульным. Паэта ўсьвядомлены ў гэтым з вандраваньня і ведае дзеля гэтага сродкі і спосабы:

Прылажы да долу вуха...

Так выражаецца гэты спосаб. Сам па сабе ён ня новы. Успомніць хоць–бы беларускія казкі, у якіх гэроі ўмелі чуць далёкае, умелі чуць тое, што набліжалася, умелі чуць заўтрашняе, і чулі ўсё гэта яны дзякуючы таму, што „прыкладалі вуха да долу–зямлі".

Зямля казала ім, яны ўмелі яе слухаць і разумець, а дзеля гэтага ўмелі адпаведным чынам спатыкаць і прыгоды, і нягоды, якія іх чакалі на іх шляху. Адгэтуль і паэта выносіць навуку, як трэба свае сілы павялічваць і як іх выхоўваць. Сілу нараджае сіла, а не „калупаньне ў носе“. Вось чаму ён і кажа:

Жыць аднойчы давялося:
налівай атруты корац.
„Калупаць ня трэба ў носе“,
бо у вочы пальцам пораць.

Моцы надае моц, што крыецца ў дрыжаньні і стогне зямлі („аж зямля дрыжыць і стогне“), што крыецца ў прасторавых гуках, а не ў асобным вузкім „я“. І гэта вынесена з вандраваньня.

Навокал рух, усюды ймкненьні, кругом дынаміка, а ня статыка. У гэтым жыццё. Гэта яго існасьць. Ад яго і пыл над шляхам, што „цярушыцца на вочы“, ад яго і „бярозавыя сьцены“, і „волаты–дубы“. „Імкнёмся мы, імкнуцца нашы сьцені“. Вось таксама навука, вынесеная з вандраваньня.

Імклівіў змрок і цені слаліся долу. Цяпер ня змрок, а „мы“. Ад гэтага „мы“ імкнуцца таксама „сьцені“ — лажыцца іх адбітак — сьлед. Была ноч, і сьцень ляжала доўга — цэлыя стагодзьдзі, і ў сьцені гэтай зьвіваліся клубком мары, хадзілі ў прасторах на загонах здані. Цяпер — прышоў дзень — „раньні прачын траўня“, і цені ажылі. Цені самі зрабіліся сьвятлом. „Мы“ — гэты агонь. Ад яго таксама лягуць–імкнуцца сьцені. Яго адбітак паўстане на зямлі. Ад вялікага нараджаецца вялікае, як яго адбітак. Самы Кастрычнік, ці ня сьцень ён адвечнай гісторычнай ночы, што ператварыўся ў сьвятло. І сам ён сьцень для таго вялікага, што выражаецца словамі „Вялікая комуна“, аб якой далей будзе сьпяваць Ул. Дубоўка.

І вядома, ці трэба казаць, куды імкнуцца „мы“ і сьцені, ці трэба пытаць, куды й нашто, ці трэба тужыць, ці трэба казаць, хто і што такое „мы“, якая іх мэта, калі навука, вопыт мінулага, кажа, што мэта гэта тое–ж самае, што і вынік пэўных прычын (мэта — вынік). Пэўныя прычыны заўсёды выклікалі пэўныя вынікі. Вось таму і „мы“ ў вершах Дубоўкі — гэта прычына таго, што будзе — вялікага і ў цяперашнім часе нязнанага. Адгэтуль ужо вынікае непатрэбнасьць вызначэньня „мэты“, непатрэбнасьць крыку і ляманту наконт таго, што мы і тое, і тое зробім, што мы імкнёмся вось да таго і таго. Самы факт імкненьня „мы“ для паэты кажа ўжо многа. Ён для яго об’ект прыгожага і вялікага. І Ўл. Дубоўка канчае апошні верш у нізцы „З вандраваньня“ такімі словамі:

Нас перашкоды — цягам спатыкалі.
Шляхі да мэты — як вялі, вядуць...

Гэтым і замыкаецца кола вопыту, вынесенага паэтам з вандраваньня. Гэты вопыт зьмяшчае ў сабе апазнаньне пераходу жыцьця з аднаго стану ў другі, апазнаньне закону прычыннасьці ў разьвіцьці агульнага і апазнаньне асабовага як аднэй з частак агульнага і як спосабу і сродку выражэньня гэтага агульнага дзеля захапленьня апошнім і рэшты частак. Гэта навука аб тым, як, выражаючы якаснае, захапляць ім або разьліваць яго на колькасьць, каб нарадзілася новая якасьць, якасьць вышэйшай ступені на ўсходах як асобы, так і клясы, і нацыі, і ўсяго чалавецтва. Вандраваньне дало гэту навуку ў конкрэтным выражэньні.

11. Туга.

Усё жыве. Нічога ня зьнікае бяз сьледу. І тое, што перастала жыць, фактычна жыве (у сэнсе існуе) у сваіх сьлядох, у формах свайго жыцьця. Жывое, пераходзячы ў мёртвае, пакідае пасьля сябе сваю форму. Лёс гэтай формы залежыць ужо ад новага жыцьця, якое прышло на зьмену старому. Уложыць яно ў яе жывы зьмест — тады форма становіцца жывою, яна жыве; ня ўложыць — форма застаецца мёртваю, яна толькі існуе, пакуль не ажывіць яе што жывое. Але стаўшы жывою яна фактычна перастае ўжо існаваць як форма, а становіцца зьместам новай вышэйшай формы жыцьця. У гэтым сэнсе мяняюцца толькі формы, і нічога на сьвеце ня зьнікае. Мяняюцца формы, у якіх выяўляецца жыцьцё, мяняюцца й тыя формы, у якіх мы гэта жыцьцё пазнаём і ў якіх выражаем.

Конкрэтным выражэньнем гэтай думкі зьяўляецца ліро–паэма Ўл. Дубоўкі „Дзяўчына“. Усё відомае — гэта вокрыўка таго, што жыве або жыло пад ёю — унутры — і што звычайнаму воку ня відно, а вуху ня чутно. Яно адчуваецца толькі нутром, успрыймаецца толькі праз унутраное чуцьцё. Вось і ў паэме лірнік у сьпевах гару кліча „Дзяўчынаю“, а вось растуць два дубы і бяроза між імі. Гэта чуюць і бачаць усе, але ці ўсе адчуваюць тое, што крыецца за гэтай верхняй вокрыўкай, ці адчуваюць, якія сілы арадзілі гэтую зьяву, ці адчуваюць, чаго выяўленьнем і выражэньнем яна зьяўляецца. Ці была–б песьня лірніка, каб ня было калісьці падзеяў, якія ўжо зьніклі, заставіўшы пасьля сябе форму, што жыве цяпер зьместам песьні, ці былі–б бярозы і дубы, калі–б ня было глебы і зернят, кінутых у гэту глебу. І паэта ўзьнімае заслону, глядзіць сам і паказвае ўсім нутро зьявы.

Ёсьць песьня і бяроза з дубамі, бо былі дзяўчына і дзяцюкі, што загубілі сваё жыцьцё, бо былі падзеі, было жыцьцё жывое. І між волі набягае параўнаньне з сучаснасьцю. Ёсьць падзеі вялікія, б'е жывое жыцьцё крыніцаю, выяўляецца і выражаецца вялікая энэргія працоўных, што назапасілася ў вякох. Пройдзе час, і ўсё сягоньняшняе зьнікне „ў нейкай шэрай мгле“, або „ўсё ахутае твань“, як кажа Яз. Пушча. Будзе новы, заўтрашні дзень. Але ня зьнікне тое, што народжана сёньня вялікімі падзеямі, ня зьнікне думка і форма жывога сёньня. Яна будзе жыць у новых днёх, будзе жыць у новых вобразах і песьнях. Гэтых песень яшчэ няма, і „Дзяўчына“ Ўл. Дубоўкі — гэта туга а б новых песьнях. З другога боку, тое, што сёньня відно, ёсьць сёньня ў дачыненьні да мінулага — гэта трысьцё, дубы і бяроза, гэта гара (над мінулым), што лірнік дзяўчынаю кліча. І тое, што сёньня чутно, — гэта гукі і шум трысьця, шум таго, што расьце і жыве.

Але ці ўсе разумеюць сёньняшнее, ці ўсе чуюць і разумеюць новае слова, што радзілася ад вялікіх падзеяў сучаснасьці? Каб зразумець яго, мала бачыць і чуць, трэба ў сваім нутры мець жыцьцёвы вопыт, насіць яго зьмест хоць–бы і раздроблены, хоць–бы і нявызначаны і не аформаваны, але трэба яго мець, каб магло бачанае і чутае ўзьняць, абудзіць гэты нутраны зьмест жыцьцёвага вопыту і надаць яму гармонію, надаць суцэльнасьць адзінства. Трэба мець уласны, асабовы („суб'ектыўны“) зьмест, каб ім зрабіць поўнакроўным тое, што відно і чутно новага. І дзе няма гэтага зьместу, дзе няма ўнутранога жыцьцёвага вопыту, там няма і разуменьня новага, што кідаецца ў нашы вочы й вушы.

За сучасьнасьцю, за яе верхняю вокрыўкай крыюцца глыбіні мінулых падзей. Нутро сучаснага — гэта мінулае з сваімі назапасеньнямі ўва ўсіх галінах жыцьця; у сваю чаргу само сучаснае зьяўляецца нутром будучага. Яно само ў будучым акрыецца новай вокрыўкай. Сучаснае ў будучым акрыецца новаю песьняю, яно вырасьціць новыя „дубы і бярозу між імі“. Якава будзе гэта вокрыўка — песьня? „Аповесьць гэту растлумачаць часіны“. Так кажа паэта. Мы ў сваю чаргу толькі зазначым, што

чым больш гарэньня ў сучасным, чым больш кіпіць сучаснае жыцьцё, тым большай пекнатою і хараством для людзей наступнага будзе вокрыўка іх сучаснасьці, будуць мілагучнейшымі тыя гукі і песьні, і казкі, якія ім будзе апавядаць і сьпяваць і „трысьцё“, і „дубы“, і „бяроза“, і г. д. А каб яны казалі сэрцу людзкому — задача паэтаў сучасных „удыхнуць у іх дыханьне сёньняшняга жыцьця“, насыціць іх нашым жыцьцёвым вопытам. Трэба нашы адчуваньні, пачуцьці, перажываньні, думкі, жаданьні, надзеі і, наогул, наша сьветаадчуваньне і сьветагляд об'ектывізаваць, трэба насыціць імі ўсё, што бачым і чуем вакол сябе. Тады ўсё будзе жыць у творчасьці, у мастацтве. А толькі–ж жывое можа гаварыць, мёртвае маўчыць. Мо таму і зараз чалавек любуецца прыродаю, упіваецца хараством тэй ці іншай яе зьявы, або зьявы і з жыцыця клясы, народу, асобы, што народ за вякі свайго жыцьця ў гэтых зьявах об'ектывізаваў свае пачуцьці і думкі. Што–ж гэта так, сьведкаю таму багацьце параўнаньняў, паралелізмаў і сымболяў у народнай творчасьці, узятых ад прыроды. Затым і харство, што адчувае чалавек жыцьцё, затым разумее, што ў ім дыханьне векавога жыцьцёвага вопыту.

Вялічава бяроза, вялічавы дубы, вялічавы і іншыя расьліны ці зьявы таму, што народ у іх форму ўлажыў свой конкрэтны зьмест і тым самым стварыў новыя формы, якімі выражаўся яго душэўны стан — стан яго сьвядомасьці на пэўнай ступені свайго разьвіцьця. У дадзеным выпадку ўзьдзячным матарыялам зьяўляюцца народныя песьні і казкі. Успомнім тут, якое значэньне мае хоць–бы бяроза або каліна і калінавы мост, або сакол, галуб і галубка і інш. у народных песьнях; або ўспомнім казку, у якой апавядаецца, як сёстры забілі сваю меншую сястру, і на магілцы гэтай апошняй вырасла каліна, з якой пастушок зрабіў сабе дудку, і дудка сама апавядала пра жыцьцё дзяўчынкі. Усё гэта — формы выражэньня пэўных станаў сьвядомасьці народу, дзякуючы якім дадзеныя зьявы ажыўлены дыханьнем даўно прамінулага жыцьця і цяпер цераз тое жывуць у народнай творчасьці, у народным мастацтве слова. І чым больш зьместу самага рознастайнага ўложана як найбольшым лікам асоб у тую ці іншую зьяву, тым сама зьява становіцца вялічавей і значнейшай.

Вялік той паэта ці наогул мастак, які здолее стварыць такія мастацкія творы, як формы, якія дадуць магчымасьць выражэньня нутранога зьместу як мага шыршаму колу асобаў: нацыі, клясе, чалавецтву, і якія тым самым адкрыюць прастор магчымасьцям новай творчасьці — творчасьці масавай (той, хто чытае, таксама творыць).

Чаго–ж выражэньнем зьяўляецца „Дзяўчына“ Ўл. Дубоўкі як форма? Дзяўчына — красуня. Яна ў сабе мае што агонь нутраны, якім сграецца ўсё вакольнае, ад чаго слава яе пашла далёка навокал Беларусі. Да яе робяць залёты два дзяцюкі маладыя, адзін заходняга боку, другі ўсходняй стараны, але атрымліваюць адказ: „Надзею ты кінь, няхай расквітаець на лядах“... Дзяўчына як–бы ставіць сабе мэтаю жыць толькі для лядаў і належыць толькі ім, хоць на гэтых лядах і не расквітаюць надзеі. Дзяўчына сярод пакрыўджаных, сярод тых меж, што скаргамі галосяць.

Заўсёды нечага шукае навокал
і ў самоце хварэе душа.

Яе не здавальняе тое, што ёсьць. Яна смуткуе, — пяе песьню–жальбу, — на сваю долю. Яна жаліцца ў песьні, што прападае ў непакоі, што занядбана, што цяжка зрэбная кашуля, што сваю долю пашукае на чужыне. Так, маркота нарадзіла і песьню маркотную. Затым дзяўчыне апрыкралі шэрыя хаты і песьні маркотныя. Яе цягне на прыхамаць, каб сьцежку знайсьці зваротную. Яна хоча вярнуць мінулае і загадвае дзяцюкам, што той будзе выбраным яе,

...хто прабегчы першым здолее
да узгорку ад хвой баравых.

Дзяўчына варожыць. Дзяцюкі бягуць і прыбягаюць да... сьмерці.

На каменьні сваё і дзяўчыніна жыцьцё
дзяцюкі загубілі тады.

Гэта здарэньне — жудасны сьпеў ля ракі, які „схаваўся ў аірнай траве“! Людзі хаваюць дзяцюкоў і Дзяўчыну, і на тым месцы ўзрастаюць і шумяць два дубы і бяроза між імі. Вось і ўсе падзеі. Так вось імкненьне ад маркоты не наперад, а назад, у мінулае, прыводзіць да сьмерці. Каменем завалена мінулае, камень — яго варта. Мінулае і сьмерць — гэта роўназначнае. Назад звароту быць ня можа, бо назад — гэта значыць да сьмерці. І людзі пахавалі імкненьні назад у мінулае на гары. Помнік гэтым імкненьням — дубы і бяроза. Яны з мінулага вырасьлі, каб казаць, што чакае тых, хто шукае „сьцежку зваротную“. Не зад, а наперад! — вось што выражае сабою „Дзяўчына“. Яно ўсё тое, што зьмяшчае ў сабе розныя ўзоры жыцьця на такой канве: зварот назад адрэзан сьмерцю, жыцьцё наперадзе, мінулае — сьмерць, будучына — жыцьцё ідэальнае, а сучаснасьць — жыцьцёвыя падзеі — змаганьне, дзейнасьць і творчасьць.

Лірнік у паданьні сваім гару Дзяўчынаю кліча. І ўспамінаецца тут беларускі праклён: „Каб ты гарою стаў“. Ці не зьяўляецца гэты праклён выражэньнем боязьні і нежаданьня беларуса стаць гарою, на якой–бы ўзрасталі нават „дубы і бярозы“. А гэта, я–б сказаў, лейтмотыў усяе беларускай паэзіі нашаніўскага часу. Адгэтуль — дзейная творчасьць і імкненьне на гару, імкненьне наперад. Такімі песьнямі шуміць і трысьцё. Лепей быць „трысьцём“, лепей быць самім „дубамі“ і „бярозамі“, але жыць, чым быць „гарою“ і толькі існаваць, — такі дух гэтых песень.

З другога боку, бяром сьмерць дзяўчыны і дзяцюкоў як факт жыцьцёвы. Дзяўчына і дзяцюкі як жывыя постаці памерлі, пакінуўшы пасьля сябе сьлед — форму, якая жыве ўжо як зьмест у форме новага жыцьця — у постаці дубоў і бярозы, гэтых об’ектаў народнай творчасьці. Дзяўчына і дзяцюкі жывуць у народным мастацтве. Такім чынам, сама сьмерць — гэта як–бы пераход жывога з аднэй формы існаваньня ў другую, гэта нараджэньне новых формаў жыцьця. Такі ўжо вопыт народны ў вякох, які знаходзіць сваё выражэньне ў „Дзяўчыне“.

12. Дзеяпесьні.

Песьня жыве ў сьпяваньні (дзейнасьць утварэньня) і ў успрыйманьні сьпеву (дзейнасьць зразуменьня або вытворная). Па–за гэтымі двума момантамі песьня ня жыве, хоць і можа існаваць як знак (скажам, графічнае яе выяўленьне). З гэтага боку цікава абрамленьне — аправа ліро–паэмы „Дзяўчына“, яе запеўка і канцоўка. Гэта песьні пра трысьцё.

Трысьцё тут выяўляецца як творца, як дзейнік. Яно творыць шапаценьне і звон. Гэта яго песьні і казкі. Паэта–ж тут уяўляецца ў постаці ўспрыймаючага гэтае гучаньне трысьця. Але каб успрыймаць і разумець, патрэбен свой уласны жыцьцёвы вопыт, патрэбна самому нешта падобнае перажыць–пераадчуваць або мець магчымасьці падобнае — да сьпеваў трысьця ў дадзеным выпадку — стварыць. Паэта гэты вопыт мае, а таму і шапаценьне, і звон трысьця ўспрымае, як казкі і песьні. Гэта значыць — паэта чуў казкі і песьні ў жыцьці, бачыў жыцьцёвыя факты і зьявы, бачыў дзейнасьць людзей, што тварыла гэтыя сьпевы. І вось цяпер шум трысь-

ця як–бы абуджае гэты вопыт перажыванняў і пераадчуванняў з глыбінь творчае істоты, з глыбінь сьвядомасьці і яго організуе, надае, быць можа, самым раздробленым яго часткам і лусткам гармонічнасьць і суладжвае іх у адзінства. Паэта гэтае адзінства і называе казкамі ды песьнямі. Такім чынам, тут ускрываецца палажэньне, што бяз жыцьцёвага вопыту перажыванняў і пераадчуванняў, якія магчымы толькі ў дзейнасьці, у дачыненьнях як з прыродаю, так і з людзьмі, іх групоўкамі, клясамі і наогул з культурным атачэньнем, і без таго вонкавага чыньніка, абудзіцеля, які прыводзіць элемэнты жыцьцёвага вопыту ў суладжанае адзінства рознастайнасьцяў, бяз гэтых умоваў творчасьць мастацкая немагчыма. Вось чаму паэта канчае песьню клічам: „Зашумі, трысьцё!“ Пасьля таго, як вышэй у той–жа песьні пытаньнем: „Што–ж палаеш, сэрца, што крынічыш кроў?“ назваў быў зьмест свайго нутранога дзейнага назапасеньня.

Жыць песьні — гэта значыць, жыць дзеяньню. Без апошняга няма і першага. Дзейнічаць (змагацца, тварыць) і песьні сьпяваць — гэта ў творах Ул. Дубоўкі сынонімы. Дзе ёсьць дзейнасьць над стварэньнем і само стварэньне — вялікага і моцнага, там ёсьць і вялікія песьні ды і казкі. Песьня ці казка — гэта–ж толькі выражэньне ў слове і адначаснае называньне ці назва самой дзейнасьці, самых вялікіх і малых падзеяў і зьяваў жыцьця–руху.

Такімі песьнямі (хоць сам паэта нідзе ня кажа, што ён творыць гэтыя песьні, ён толькі кажа, што разьлівае душу ў песьнях, пакідае „гукі ў новым барваваньні“), песьнямі — дзеямі [дзеяпесьні] зьяўляюцца паэтычныя творы Ул. Дубоўкі аб тых падзеях, якія захованы народнай памяцьцю („Дзяўчына“ і „Бра... гінь...“), песьні аб тым, што „ў архівах паснула!“, як кажа сам паэта („Грахі чубатыя“), а таксама песьні аб тых дзеях, якія адбываліся і адбываюцца на нашых вачох („Студэнт“, „Кляновыя лісты“, а таксама паэма „Там, дзе кіпарысы“). Гэтыя творы я называю дзеяпесьнямі і не без падставы на тое. Ніводзін з названых твораў не зьяўляецца творам чыста лірычным у тым сэнсе, як мы зазвычай разумеем лірыку (выяўленьне ці выражэньне чыстых эмоцый) і ў той–жа час яны ўсе глыбока лірычны. Ніводзін з гэтых твораў не зьяўляецца выражэньнем асабовых толькі пачуцьцяў (каханьне, сум, туга, радасьць і інш.), і ў той–жа час яны выражаюць і іх, выражаюць адчуваньні і асабовыя. І далей, ніводзін з іх не зьяўляецца творам чыста эпічным у сэнсе слоўнага выяўленьня рэчаіснасьці — сьвету об'ектыўнага, і ў той–жа час яны і эпічны, бо малююць сабою дзеі, што мелі месца ў жыцьці або сучасным, або мінулым. На першы погляд тут нязьмірымыя супярэчнасьці, але гэтыя супярэчнасьці толькі ўзглядныя. Справа ў тым, што гэтыя песьні — гэта гукі самых дзеяў, выражаныя словам. Калі возьмем гэту песьню і глянем, якую ролю адыгрываюць у яе суцэльнасьці элемэнты лірычнага, эпічнага і драматычнага нават, то пабачым, што гэтыя элемэнты часта служаць замяшчэньнем адзін аднаму: эпічнае служыць выражэньнем лірычнага і наадварот. Іначай кажучы, паэта часта карыстае об'ектыўнае, карыстае тыя ці іншыя дзеі або падзеі жыцьця сучаснага або мінулага як сродак і спосаб выражэньня асабовага адчуваньня ці перажыванья або наадварот. Пры гэтым трэба зазначыць, што асабовае заўсёды вызначаецца як дзейнае, імклівае, актыўнае, словам, дынамічнае, а не статычнае. Яму адпавядае характар і падзеяў або герояў жыцьця як сучаснага, так і мінулага. Гэта дзеі, што былі выяўленьнем сілы і моцы духа чалавека (беларускага працоўнага люду), гэта падзеі бурныя і з вялікімі ўзьлётамі. Іх паэта і карыстае для сваіх твораў. Пры выяўленьні об'ектыўнага цераз асабовае („суб'ектыўнае“) гэта апошняе заўсёды вызначаецца агульнасьцю свайго зьместу, бо яно як–бы напоўнена тымі гукамі, якія ўвайшлі ў яго нутро з вакольля і якія напаўняюць сабою вакольную прастору. Яно само як–бы згустак об'ектыўнага. Вось чаму і „я“ твораў Ул. Дубоўкі, „я“ яго лірычных вершаў зьяўляецца выражэньнем ня толькі „я“ паэты, а выражае яно сабою і дух сучаснай рабочай і сялянскай мо-

ладзі, якая імкліва ідзе наперад, творачы новыя каштоўнасьці ўва ўсіх галінах жыцьця і творчасьці, праўда, часта „вобмацкам“ і прабіваючы „свае далоні“, як кажа паэта ў „Credo“, як–бы адказваючы на “Сямімільныя крокі“[16], што:

Пакуль — ня мілямі, а на сажонкі
і нават вобмацкам... Ну што–ж, пакуль!
Выразна вірны гук вандруе вонках,
істужкай гукавой кладзецца на таку.

Вось гэта гукавая істужка „на таку“, гэты „вірны гук“ вонкавых дзеяў і ёсьць аснова тых твораў Ул. Дубоўкі, якія мы называем дзеяпесьнямі. Гэта мы наглядаем у „Дзяўчыне“. Тое–ж самае бачым і ў рэшце. Вось „Бра... гінь...“ Прыгожая дзяўчына Алеся. На яе ўзіраецца войт, цікавіцца ёю і пан. Ноччу адбываецца панскі наезд. Браты Алесі, не жадаючы аддаць сястру на зьдзек, шлюбуюць яе з долам — забіваюць. „Сьмерць і вам, — пан шалёна загойкаў“, але браты ўцякаюць „за помстай“. За імі панская пагоня. Па дарозе ў меншага брата адбіраюцца сілы.

І сьлязьмі заліліся вочы,
Застагнала цяжка зямля.
Стуль крыніца цяпер плюскочыць;
Да Дняпра яе хвалі шумяць...

Большы брат кажа, што сьлёзы значаць ім шлях, узьнімае брата, і яны йдуць далей, на Ўкраіну, „і пайшлі да лоняй Дняпровых“. Пагоня йдзе. Брат брата ўзьвёў на балота, на якім урэшце і тонуць абодвы з словамі на вуснах: „бра... гінь...“ На гэтым месцы вырас Брагін — мястэчка, а навокал рака — Брагінка. Гэта і ўсё. Тут няма разьвіваньня дзеяньня, тут толькі к о м п о з ы ц ы я самых фактаў дзеі — іх занізка! Па такім–ж прынцыпу пабудована і рэшта твораў. Розьніца толькі ў рознастайнасьці самых фактаў, дзеяў і зьяў. Гэта сапраўды дзеяпесьні. Іх можна было–б яшчэ назваць занізкамі дзей, зьяваў і фактаў з гісторычнага або сучаснага жыцьця і ўласных перажываньняў. Гэта песьні „фабульныя“, апраўленыя найчасьцей „сюжэтам“ асабовых адчуваньняў. Вось чаму пра сюжэт гэтых песень кажуць, што ён як–бы „замаскіраваны“. Фактычна–ж тут наглядаем такое зьявішча: „сюжэт“ у гэтых дзеяпесьнях адыгрывае ролю ўнутраной, часта цяжкай для вылучэньня і вызначэньня, мэлёдыі эмоцыйнага перажываньня. Гэта асабліва яскрава выяўляецца ў паэме „Там, дзе кіпарысы“, у якой „сюжэтам“ фактычна зьяўляецца гама адчуваньняў прыгожага і вялічавага ў жыцьці, гама ніспадаючых гукаў ад далёкага да блізкага, ад нязвычайнага да звычайнага, у якім „хіжыць вялікая сіла“. Цераз гэта ніспаданьне адчуваньняў прыгожага і вялікага ў далёкім і нязнаным узмацняецца захапленьне і ўзьнімаецца чуцьцё высокіх таноў прыгожага і вялічавага ў звычайных праявах блізкага, вакольнага. Словам, у паэме „Там, дзе кіпарысы“ за „сюжэт“ мы маем мэлёдыю пераходу чуцьця прыгожага ў невядомым да тонкага чуцьця прыгожага ў вядомым — блізкім. Вось тон пачатку гэтай мэлёдыі, які вызначае сабою і заключны тон песьні:

Жыў сабе ў балотах і — годзе.
Цягнуўся на сьвету край.
І чаго? Гора таксама ходзіць
тут аж да гор, да хмар.

[16] Ёсьць паэма М. Грамыкі „Сямімільнымі крокамі“.

А да гэтай прыстані, што трапілася адначасна са словам „Крым!“, чулася: „Інося там, дзе кіпарысы...“ Чулася пра прыгожасьць гэтага „там“. І вось пераход чуцьця, ападаньне таго, што чулася, бо „зусім ня тое на паперы“, што ў рэчаіснасьці жыць-ця. Галоту стрэхі туляць і тут. І тут змагаюцца штодзённа або гінуць у хвалях.

Што прыгажосьць ім навакольля,
праменьне сонца, казка ўся, —
пытаньне катаваньнем коліць:
каторы будзе дзень сьсякаць...

І далей пасьля апавяданьня гісторыі прыгожай дзяўчыны, што загінула ў хва-лях мора, і наогул жыцьця яе сям'і, якая вяла штодзённае змаганьне за жыцьцё і ў гэтым змаганьні бачыла і радасьць, а больш гора, думка паэты ў высі, у заключным акордзе гучыць ужо такім тонам:

На вазёрах таксама хвалі,
хвалі і ў нас на пярэсты жвір...
Дык хай барвуюцца і крышталяць,
можа ў іх напаткае прыгожае зірк...

Вось гэта нітка — „істужка гукавая“, што вядзе ад мараў аб прыгожым і вялікім у невядомым да адчуваньня, што „ў звычайнай праяве хіжыць вялікая сіла“, што прыгожае ёсьць і ў хвалях на блізкіх вазёрах ды „пярэстым жвіры“ роднага краю, — гэта формуючы пачатак, аснова канструкцыі паэмы „Там, дзе кіпарысы“, гэта яе „сюжэт“.

Наогул, усе дзеяпесьні Ўл. Дубоўкі прадстаўляюць сабою канву і дзеяў, і зьявяў жыцьця, якую будучы паэта, напэўна, скарыстае для вышыўкі багатых і вялічавых узораў выяўленьня духу працоўнага люду („убогага люду“, па выражэньні Гаруна) маладой нацыі беларускай, што вызвалена з векавога прыгнёту Вялікім Кастрычнікам і адраджае сваю культуру як форму будучай сацыялістычнай куль-туры, насычаючы яе пралетарскім зьместам.

Паэта дадзенымі песьнямі як–бы кажа: вось факты–дзеі з жыцьця як сучасна-га, так і мінулага працоўнай Беларусі. Гэтыя факты адышлі ўжо ў гісторыю, але памяць аб іх не загінула. То бяроза і дубы, то мястэчка, то архівы, то яшчэ сьве-жыя зьявы ўчарайшага дню, то проста шум трысьця і голас ветру — усё гэта па-мяць аб велічы і сіле духу працоўных беларускіх мас, усё гэта жывыя помнікі яго вялічавых і прыгожых сваёю вялікасьцю, сваёю воляю, сваёю адвагаю на „вялікія дзерзанія“ выяўленьняў ці праяваў. Усе гэтыя песьні кажуць аб адным, менавіта аб тым, што дух беларускі жыве як дух вялікіх уздымаў:

У цёмныя ночы галосіць туман.
у ночы васеньнія — „бра... гінь...“

Жыве дух, што — ад крыўдаў векавых, як нацыянальных, так і сацыяльных, якімі пануючыя клясы спавівалі працоўных людзей. І паэта ў „Бра... гінь...“ кажа, што рэчка, якую людзі назвалі Брагінкаю ў чэсьць загінуўшых дзяўчыны і дзяцюкоў,

Ня кіне яна на паноў наракаць:
да помсты і звала і будзе.

Жыве дух змаганьня і творчасьці беларускіх працоўных мас і чакае сваіх выразіцеляў. Аніякія перагасы ня здолелі яго загасіць. А вытрываўшы столькі, ці–ж не расьцьвіце ён цяпер вялікай творчасьцю культурных каштоўнасьцяў, калі путы скінуты, калі перанесены ўсе нягоды паднявольля, калі перажыты страшэнныя перагасы. Парасткамі яго зьяўляецца і творчасьць Ул. Дубоўкі.

Вось песьні пра тое, што паснула ў архівах і чакае, калі яго разбудзіць рупная рука ці то паэты, ці гісторыка, ці наогул чыя гаспадарная рука. А паснула–ж у архівах моцнае і вялікае, а цераз гэта і прыгожае. Устане — будзе сіла вялікая. Вось героі: Іван Вашчула, што

Пасьцілаў паноў на балотах,
Крычаватку прудзіў панамі.
Ну, вядома, хадзіў у ботах
І нічога ня чуў аб панаме,

Пярвуша Шэршань, што

Ня схіліўся перад царскай Масквой...
Шэсьцьсот пяцьдзесят чацьверты...
Пракалолі сэрца селяніна наскрозь,
зьвінавацілі ў подлым ізьвеце...

Загінулі яны абодвы,

Беларусам галовы сьціналі,
каб арлы сілкавалі арламі, —

так кажа паэта. Але ня толькі з архіваў абуджана тое, што „сілкавалі арламі“ ў даўно прамінулыя часы. Гэтых арлоў паэта бачыць і ў сучаснасьці. Гэта Станіслаў Дрозд з Нясьвіжу, як за праўду сваю

Руку на калоду,
сякерай вострай...
Чатыры пальцы —
вам.

Гэта значыць, польскім панам, якія яго катавалі. Гэта і Янка Глушка (у „Credo“), які адмовіўся прасіць міласьці ў паноў:

...спагады мы ня хочам, вашаць:
жыць без цябе, ці сьмерць з табою.
І літасьць такжа мы ня хочам
прыняць з паганых вашых рук.
Страляйце, беце: мае вочы
над краем бачаць ўжо зару.

Так адказваюць гэтыя нязнаныя героі на панскія зьдзекі, так умеюць яны стаяць за сваю праўду. Гэта тыя героі жыцьця, што перажылі і ведаюць, як „гэта лёгка з роспачы зубы шчыльна заціснуць“, гэта тыя, у каго „думкі не папалам“, хто ведае „вялікі жаль“, не шкадуючы за праўду ні пальцаў, ні галавы.

Паэта выхапляе з жыцьця праявы, у якіх выяўляецца моцны дух чалавека, у якіх выяўляюцца суцэльныя натуры, натуры з а д н э й м э т а й у жыцьці. Ён не абмалёўвае гэтыя характары, ды гэта не ўваходзіць у паэтычныя задумы дзеяпесень. Тут на першым пляне тая ці іншая дзея як выяўленьне моцнага і жывучага, а таксама вытрываўшага шмат у жыцьці чалавека, чалавека, які пераносіць шмат і гора, і нядолі. „Лёс ня песьціў яго, ня соўкаў“, — так кажа паэта пра „аднаго чалавека“ і ў „Студэнце“. Гэты чалавек пераносіць цяжар і войнаў, і грамадзкага змаганьня на сваіх плячох. І якое дзіва, што гэты чалавек „трэці раз радзіўся на сьвет“ і што „сотняй зваць яго, тысячай клікаць, міліёны ідуць у сьлед...“ Якое дзіва, што гэтаму чалавеку зараз унівэрсытэты асьвету даюць. У гэтым: „новыя словы, новыя рытмы, поўнаю жменяй жыцьцё дае“.

І сапраўды: „Хто там якоча? Якое дзіва?“, што босыя ногі вясковай дзяўчыны дагаяюць долю („Кляновыя лісты“), што ад зьбіраньня на аселіцы лістоў кляновых пад хлеб пры змаганьні „нашых з панамі“ Ганна „саветы пашла бараніць“. Яе шлях —

Вільня, Гародня і Варшава...
Казначэйства і упрадком...
Здужала сваёй кучаравай
мудрасьць друкаваных радкоў.

А цяпер працуе ў друкарні і „на курсы ўвечары ходзіць“. Гэта выяўленьне сілы ў звычайнай праяве. Вось чаму „ня кожная быль песьняй звоніць“. Ёю звоніць толькі тая, што хіжыць вялікаю сілаю. Ёю звоняць „сасонкі, дубы, лісьцё кляновае“. Яны сьведкі і помнікі нараджэньня нясьмелай песьні „ў полі, на лядах між згорбленых дрэў“. Сярод іх песьня „расла, калыхала прасьцяг, шчамлёткамі грудзі сьціскала...“, „сітавала душу, нурцавала ў вершалінах сосен“,

Казала: прыдзі, так цябе я прашу,
прыдзі, пурпуровая восень.

І сапраўды гэта так. Песьня–дзея, песьня–быль да Кастрычніка была нічым іншым, як закліканьнем „пурпуровай восені“, закліканьнем такім–жа, як па беларускаму звычаю дзяўчаты гукаюць вясну. Аб гэтай пурпуровай восені і ўся беларуская творчасьць тужыла. І звоняць песьняю толькі тыя зьявы, што зьяўляюцца выяўнікамі сілы і моцы беларускага духу ў яго напорнасьці, яго імклівасьці, яго велічы, яго сьвежасьці, яго вынёсласьці, яго загартованасьці ў перагасах і нядолі. Звоняць песьняй тыя праявы, што выражаюць набракласьць сьвежаю маладою сілаю, што выражаюць перажытае „ўбогага люду“, як трыпутніку на сьцежцы: „праходзяць, а сьлед застаецца“, што выражаюць гарэньне, як каліны ў „сьцюдзёным агні“. І палае дух гэтых праяваў, калі

Ніхто не казаў, не дазволіў,
самохаць пажар агарнуў.

Дык якое дзіва, што ў юнацкіх шчырых душах жыве „мы будзем стагодзьдзямі кратаць“? Так, дух цьвёрдае волі, дух вялікіх імкненьняў і ўзьлётаў ня згас. І яго гарэньне — гэта гарэньне і паэты, яго паланьне — гэта паланьне і паэты, яго полымя — гэта песьні для паэты. Гэта шчырыя і сьмелыя песьні беларускага духу, узгадованага творчасьцю Янкі Купалы, Алеся Гаруна, М. Багдановіча. Гэтыя песьні не ад тых, каму „ані шум баравы да галоўкі маёй“.

Адчуваньне і чуцьцё таго, што бурліць і ўзьнімаецца, таго, што расквітае „на лядах“, таго, што выразна вірным гукам вандруе вонках, — вось гэта і зьяўляецца асноўным дзеяпесень Ул. Дубоўкі. Яно той формуючы пачатак, што цэмэнтуе асобныя дзеі і праявы — вобразы вялічавых перажываньняў, што мелі і маюць месца на беларускіх загонах, вобразы сілы і магутнасьці, якая яшчэ не адкрыта ўва ўсёй сваёй вялічавай прыгожасьці людзкому воку, не адкрыта ня толькі для пралетарскай клясы сьвету, але не адкрыта яшчэ і для самога беларуса–рабочага і селяніна, а таму як–бы знаходзіцца яшчэ „ў туманах лілёвых“. І, быць можа, таму паэта не называе і сваіх твораў песьнямі, а заве іх гукамі ў новым барваваньні, заве разьлівам душы свае, або проста новым словам і новым рытмам, што дае жыцьцё поўнай жменяю. Так, гэта гукі, гэта істужкі гукавыя, ад якіх пойдуць песьні, бо гэта гукі выражэньня духу беларускага ў новым барваваньні, гэта гукі новай маладой рабоча–сялянскай Беларусі, гукі яе сілаў, яе новых веяў, якія, быць можа, і ня ўсякаму чутны, і, каб чуць іх, для некаторых, як ня памятую ўжо хто выразіўся, патрэбны акуляры на вушы.

Цікава тут зазначыць яшчэ на тое, што тыя дзеяпесьні, якія выражаюць імкненьне зрабіць уплыў на вакольны сьвет, гучаць трохдольным або двухдольным разьмераным тэмпам з націскамі на апошніх складох стапы, а тыя, што павяваюць гымнам, гучаць спакайней пявучай: яны аснаваны або на амфібрахіях, або на хорэях. У першым выпадку паэта пераконвае ад паўнаты абурэньня, у другім дзейнічае–творыць ад паўнаты захапленьня. У першым — паўната „бунту“, другім — паўната радасьці перамогі. І зразумела чаму — чаму і абурэньне, і захапленьне, чаму рэальнае і ідэальнае ў нейкім гармонічным адзінстве.

У другіх народаў былі Дантэ, былі Шэксьпіры, былі Шыльлер і Гётэ, былі Пушкіны, Талстыя і Дастаеўскія, а ў беларусаў? — „няхай будзе хоць Янка Купала“, як сам казаў Купала ў пачатку свайго выступленьня ў літаратуры. Цяпер ужо й беларусы маюць і Я. Купалу, і М. Багдановіча, і А. Гаруна, і Я. Коласа, і інш. Але гэта ўсё здабыта так нядаўна, што ўва ўсіх яшчэ сьвежа памяць аб тым, калі беларусы „нічога ня мелі“. У іншых–жа народаў былі вялікія паэты і мастакі, што далі мастацкае жыцьцё і Гамлетам, і Фальстафам, і Фаўстам, і Анегіным, і Аленіным, і Раскольнікавым, і Карамазавым, і г. д., і г. д. Былі такія, што ўдыхнулі дыханьне мастацкага жыцьця ў мёртвыя ўжо формы быцьця, і якія цераз гэта жывуць і да сёньнешняга. А ў беларусаў? Тут толькі пушчы да гаі складалі гымны ды казкі–песьні[17]. Пра тое–ж кажа і Дубоўка ў „Credo“:

Паэты гымны ўсім складаюць,
а беларусам — пушча, гай.

Толькі дубы ды бярозы станавіліся помнікамі жывымі, толькі ў іх удыхалася жыцьцё мастацкае, а то ў архівах паснула, а то ў вятрох, у шуме сосен ды трысьця ўкрылася. А ці ж усякі можа разумець іх мову? Ці ўсякі здолен адчуць, аб чым шуміць і трысьцё, і дубы, і сасоньнік, і лісты кляновыя? І курганы, і архівы, і г. д.? Вось чаму ў Беларусі ня было вялікага паэта, бо сама яна вялікая ў сваёй прастаце, бо сам народ яе — пясьняр, як сказаў А. Гарун. Яна вялікая ў сваёй звычайнасьці. Але–ж людзі ня ўсе ўмеюць бачыць вялікасьць у „звычайнай праяве“. Шмат хто імкнецца ў надзвычайнае, шмат каму хочацца такога, што–б па галаве іх агрэла, як абухам, і тады яны скажуць „але“. Нядарма Язэп Пушча кажа: „Душа людзкая халадзее“[18]. Вось чаму — і абурэньне, і бунт, і захапленьне. Вось адкуль — і рэальнае, і ідэальнае.

[17] Глядзі вершы Я. Купалы „Мая навука“ (Спадчына, стар. 103 — 104).
[18] Глядзі зб. „Vita“.

Так, з прыроды йшлі творчыя сілы і ў „прыроду“ адыходзілі. Усе яны тут — і сьвету нявыяўлены, і сьвету нясказаны. Дух беларускіх працоўных мас яшчэ ня выразіў сябе. І песьні Ўл. Дубоўкі — гэта толькі яго гукі. Гэтыя гукі родзяць і песьню. І мо, сапраўды, гэтых гукаў няпрывычнае вуха людзкое і не зразумее, а скажа, як сам паэта прадчувае, кажучы:

Ці–ж я буду скардзіцца на крыўду:
у душы паэта — чорт зламае карак.

І сапраўды, хіба зразумець простае, кужэльнае і зрэбнае звычайнага таму, хто прывык толькі бачыць прыгажосьць у надзвычайным або „ў захмарных краёх“? І калі сягодня гэтыя гукі яшчэ не зьяўляюцца годнасьцю шырокіх працоўных мас з прычыны агульнай нам культурнай адсталасьці, як кажуць, і калі іх сёньня цяжка ацаніць сучасьнікам, як гэта належыць, то і гэта зразумела. Іх цалком ацэняць наступныя пакаленьні, ацэняць тыя, што йдуць ад сох і варстатаў, тыя, каму раней і ня верылася, што „ўнівэрсытэты асьвету дадуць“, а цяпер „на курсы ўвечары ходзяць“, каб тварыць новую культуру і мастацтва, каб тварыць сацыялістычнае жыцьцё.

13. Асноведзь.

Творчасьць Ул. Дубоўкі ў новай будове пралетарскага беларускага мастацтва зьяўляецца яе асноведзьдзю, к у л ь т у р н а ю цаглінаю таго муру, які кладуць маладыя пісьменьнікі. Мо некаторыя гукі яе й „грубыя“, і часам шорсткія для вуха („што загіне, то загіне“, — кажа сам паэта), але яны зьяўляюцца неабходным элемэнтам у суладжаным адзінстве ці то паасобнага твору, ці ўсёй творчасьці. І гэта суладжанасьць ня толькі ў гуках, яна і ў прыёмах творчасьці. Песьні Ўл. Дубоўкі — гэта гукі. Гэтаму адпавядае і будова, як сынтаксычная, так рытмічная. Кароткія сьцісклыя сказы, часта як–бы ўцятыя, незакончаныя і абрыўныя, часта падобныя на мову тэлеграм. Тое–ж і ў стылі: поруч з так званымі прозаізмамі — і моцная вобразнасьць як канва рэальных падзеяў, зьяваў, натур, настрояў і адчуваньняў, канва вобразаў і формаў. І вядома, ня трэба забываць, што дух беларускіх працоўных мас навуку свайго выражэньня браў перадусім з прыроды, бо першай постацьцю яго выяўленьня быў той, каго завуць „мужыком“, мужыцкае“ — гэта–ж не шляхецкае. У „мужыцкасьці“ яго годнасьць і недахваты.

Творчасьць Ул. Дубоўкі глыбока нацыянальная творчасьць. Дубоўка — паэта нацыянальны. У гэтым кірунку яго творчасьць увабрала ў сябе дух творчасьці Янкі Купалы. Асноўнае Я. Купалы — гэта тое, што ён выразіў у адным з сваіх вершаў словамі: „мы ня зломкі, мы ня зносьці, мы народ магутны“, і гэта сьцьвярджаў і сьцьвердзіў самым фактам свае пладавітай творчасьці. Вось гэтым купалаўскім нацыянальным духам прасякнуты і творы Ўл. Дубоўкі. Ён глыбока адрозьніваецца ад нацыянальнага ў Я. Коласа. У гэтага нацыянальнае — гэта перадусім нешта мяккае, пяшчотнае, нешта асабліва чулае да ўсяго таемнага, часта нясьмелае і з некатораю доляю разважлівай лятуценнасьці, а таксама задумёнае і сумліўнае. Купалаўскае яму амаль супроцьлежна, яго асноўная адзнака — гэта нешта сьмелае, адважнае і суцэльнае ў сваёй рашучасьці і сьвядомасьці наконт свайго месца сярод іншых народаў, гэта бурнае і мяцежнае.

Калі нацыянальнае ў творчасьці Ўл. Дубоўкі ад Я. Купалы, то сацыяльнае ад А. Гаруна ў першую голаў. Як для А. Гаруна сацыяльнае было ў першую чаргу клясавым, так яно і ў творчасьці Ўл. Дубоўкі. Для А. Гаруна ў гэтым выпадку асноўным было тое, што выражана ў вершах „Думы на чужыне“:

Беднасьць — ня гора саўсім мне бясскарбнаму.
Я багацей, замажней за другіх.

Гэта багацьце для Гаруна зьмяшчалася ў працы рук скарэлых, гэта багацьце бяз грошай, бяз золата для яго там,

...дзе пад націскам р о д н а г а м о л а т а
жыцьцё куецца у глыб і ў шыр[19].

Клясава–пралетарская сьвядомасьць як характар сацыяльнага духу твораў А. Гаруна выражаецца яшчэ і ў тым, што Гарун адрозьнівае сапраўдных прыяцеляў народу працоўнага ад ілжывых, якія прыкрываюцца прыгожымі „рэвалюцыйнымі“ лёзунгамі. Гэтаму сьведкаю вершы „Юдам“, „Муляру“, „Эх, сягоньня ў гэту ночку“, „Хто сказаў: „І я з народам““ і інш. Сацыяльна–клясавае А. Гаруна ў тым адказе, які ён дае на гэтае пытаньне, і які зьяўляецца як–бы прадказаньнем жыцьцёвага разьвязаньня яго ў рэвалюцыі:

Устануць, рушаць: Прэч з дарогі!
Хто нам хоча заступіць?
Мы пайшлі, мы, люд убогі,
У с ё ў з я ц ь ц і ў с ё з г у б і ц ь .

Вось гэтыя думкі аб багацьці бясскарбнага пад націскам молата, аб багацьці ў паўстаньні „ўзяць усё ці ўсё згубіць“ А. Гарун сьцьвярджае фактам свае творчасьці ў той час, калі быў адарваны ад непасрэднай працы сярод работнікаў і цярпеў „за веру кару“ ў далёкім Сыбіру. Сам „бясскарбны“, ён стварае мастацкія каштоўнасьці вялікай вартасьці і тым самым багаціць беларускую мастацкую літаратуру, а цераз гэта і культуру наогул. Вось дух Гаруновага сацыяльнага ў клясавым разрэзе, паглыблены рабочаю клясаю ў вопыце рэвалюцыйны, і прасякае творчасьць Ул. Дубоўкі. Выражаецца ён у сьвядомасьці, што „на сьвеце без змаганьня жыцьцё ня дынаміць“, іначай кажучы, што ў аснове жыцьця палягае клясавае змаганьне, далей у бясстрашнасьці і адважнасьці, з якою спатыкаецца ўсё, што жыцьцё ставіць на шляху да мэты: „Ня страшна ўсё — няма чаго губляць“, таксама ў комсомольскім духу асабовага, у актыўным удзеле ў барацьбе, у нячураньні патроннай торбы, у пагатоўнасьці, як будзе трэба, на гэту ж торбу парваць зрэбную кашулю і г. д.

Творчасьць Ул. Дубоўкі, апроч вызначаных момантаў нацыянальнага і сацыяльнага гучаньня, вызначаецца яшчэ і к у л ь т у р н а с ь ц ю , дух якое ўвабраны паэтам у свае творы ў першую голаў ад М. Багдановіча, а таксама ад расійскіх паэтаў А. Блока, В. Брусава і інш. Для М. Багдановіча паэзія ў першую голаў была культураю думкі, культураю формаў яе мастацкага выяўленьня. Гэту культуру і разьвіваў паэта сваёю творчасьцю, утвараючы ўзоры рознастайных і багатых дум у мастацкім выяўленьні, тым самым давёўшы гібкасьць і багацьце беларускай мовы, а таксама інтэлектуальнае багацьце таго, хто гэту мову захаваў, як адзіны скарб ад дзядоў і прадзедаў, „у сялянскай і аграбленай хаце“, як кажа А. Гарун[20]. Вось гэтым Багдановічавым духам культурнасьці прасякнуты і творы Ул. Дубоўкі.

Нарэшце, яшчэ адзін момант як аснова ўсяей творчасьці Ул. Дубоўкі — гэта народная сказавасьць. Яна выражаецца ў тым, што ў народнай беларускай казцы, а гэтаксама і ў песьні, за аснову мастацкага пабудаваньня бяруцца ў першую голаў

[19] Матчын дар, стар. 37.
[20] Гл.: Там жа, стар. 16.

конкрэтныя дзеі. Казачнік, калі кажа казку, то апавядае дзеяньні тых ці іншых герояў і зусім унікае ад падрабязных характарыстык іх і доўгіх апісаньняў усяго, што мае другазначнае месца ў фактах дзеяў героя. Тое самае і ў песьнях. Там няма адцятых называньняў тэй ці іншай рэчы. Усялякія адчуваньні і перажываньні выражаюцца цераз малюнкі конкрэтных фактаў ці, праўдзівей, цераз композыцыю гэтых фактаў. Пры гэтым дзейнымі асобамі як у казках, так і песьнях бываюць, апроч людзей, расьліны і жывёлы, але зазвычай гэтыя апошнія адыгрываюць ролю замесьнікаў людзей або самых падзеяў. Такім духам народнай сказавасьці прасякнуты ўсе творы Ўл. Дубоўкі. Гэта сказавасьць у культываваным выглядзе зьяўляецца ў творчасьці Ўл. Дубоўкі прынцыпам пабудаваньня як лірычнага вершу, так і ліро–паэмы (дзеяпесьні). З гэтай крыніцы бярэ пачатак тое, што пры далейшым разьвіцьці можна будзе назваць беларускім л і р о – э п і ч н ы м ж а н р а м. Правесьнікамі гэтага жанру зьяўляюцца Дубоўкавы дзеяпесьні.

У суладжаным адзінстве вызначаных элемэнтаў нацыянальнага (Купалаўскага), сацыяльнага (Гаруновага), культурнага (Багдановічавава) і жанравага (народнага), у адзінстве, асноваю якога зьяўляецца выражэньне сьветагляду рабоча–сялянскай моладзі ў яго дзейным выяўленьні ў эпоху сацыялістычнага будаўніцтва (асабовае), у гэтым адзінстве і выступае перад намі творчасьць Ул. Дубоўкі ад часу прыблізна 22 году да 25 году ўключна.

14. Адлюстровак абуджэньня і ажыўленьня.

Быў час, калі ў навуцы аб літаратуры (іншакраёвай, вядома, бо беларускай яшчэ няма) лічылі, што тлумачыць мастацкія і паэтычныя творы — азначала перакладаць іх ідэі з мовы мастацтва на мову адцятых разуменьняў, на мову філёзофіі, альбо на мову псыхолёгіі, альбо мову культурна–грамадзкіх ці гісторычных фактаў (школы гісторычныя розных кірункаў), альбо на мову конкрэтных вобразаў зрокавага радку, адкуль і тэрміналёгія ў крытыцы ад плястычных ці выяўленчых мастацтваў. Цяпер формальнаю школаю ўводзіцца яшчэ адзін прынцып тлумачэньня — гэта прынцып перакладу ідэй мастацкіх твораў на мову вобразаў і паняцьцяў слыхавога парадку, адгэтуль прыроўваньне да літаратуры тэрміналёгіі музычнага мастацтва. Нарэшце, сацыялёгічная школа ставіць перад крытыкай задачу перакладу ідэй мастацтва на мову сацыялёгіі ([Г.] В. Плеханаў), што фактычна азначае нараўноўваньне мастацкіх твораў з фактамі і зьявамі сацыяльнага жыцьця, з формамі дачыненьняў у грамадзтве і г. д. Кожная з гэтых плыняў фактычна разьвязвала і разьвязвае адзін бок мастацкай творчасьці, вырашала і вырашае адну задачу — гэта вызначэньне ролі і значэньня мастацкіх твораў як дзейных чыньнікаў у справе абуджэньня і гармонізацыі „суб'ектыўнага“ вопыту, назапасенага (у тэй ці іншай дзедзіне мысьленьня) успрымаючым твор, у справе суладжаньня гэтых назапасеных думак у пэўнае адзінства, як сродку для разьвязаньня некаторай іншай жыцьцёвай задачы.

Такою задачай у першую голаў зьяўляецца выхаваньне чалавека ў галіне „духоўнай“ культуры (яе лепей называць формальнаю для адрозьненьня ад матар'яльнай). Падзяленьнем гэтай культуры на галіны ў залежнасьці ад тых мэтаў, якія ставіліся тэй ці іншай эпохаю ў выхаваньні чалавека, вызначалася накіраванасьць крытычнай думкі. Так, выхаваньне чалавека ў галіне філёзофскай выклікала і кірунак філёзофічны ў крытыцы і навуцы аб літаратуры.

Сучасная эпоха на першы плян ставіць сацыяльнае выхаваньне, адгэтуль аддаваньне перавагі кірунку ў крытыцы сацыялёгічнаму. Пры гэтым мастацкія творы ў большасьці вывучаюцца як адбіткі тых ці іншых сацыяльных зьяваў, ча-

ста зусім абмінаючы або, у лепшым выпадку, пакідаючы на другім пляне вывучэньне літаратурных твораў як твораў мастацтва. Зусім ня вывучаюцца мастацкія ўласьцівасьці і здольнасьці твору, а значыць не разьвіваюцца і эстэтычныя пачуцьці чытача, і крытыка ня ставіць задач мастацкага выхаваньня, якія ў злучнасьці з задачаю сацыяльнага выхаваньня складаюць агульную задачу — гэта задачу культурнага сацыяльнага выхаваньня новага чалавека. А як кажа–ж украінскі паэта Паўло Тычына:

> За плугом ходити наші нащадки готуватимуться
> не менш, як зараз готуються в балетній студії.
> І на людину, що не вмітиме пісні, дивитимуться, як
> на справжнього контреволюцьонера[21].
>
> Іще в нас музики не досить. І серце в кожного глухе[22].

І нам здаецца, што ў будучым комуністычным грамадзтве мастацтва для чалавека будзе мець такое значэньне і адыгрываць у яго жыцьці такую–ж ролю, якую мела вера для веруючага. Мастацтва павінна замяніць рэлігію. Яно павінна будзе стварыць рытм жыцьця, як была стварыла яго рэлігія або народная культура. Калі мы кідаем свой узрок на народныя звычаі і абрады (народная культура), то нам здаецца, што зараз у жыцьці селяніна яны маюць значэньне організатараў рытму народнага жыцьця. І звычаі, і абрады, і нават забабоны выражаюць сабою гэты рытм, па якім ўсё жыцьцё, як–бы загадзя вызначанае ўва ўсіх сваіх драбніцах, працякае с[т]рога разьмераным тэмпам.

Прыкладам, у вадзін час пяюцца адны песьні, у другі — другія, вясьнянкі, скажам, ніколі не пяюцца восеньню. Нават больш, беларус лічыць, што сьпяваць тую ці іншую песьню ня ў прызначаны для яе час проста ня можна. Альбо ёсьць такія сьвяты, калі ня можна нічога рабіць. Апроч як схадзіць у лес, нарэзаць вецьця і навязаць венікаў. І кепскі той гаспадар, які, не назапасіўшы за гэты дзень венікаў сабе на год або на паўгода, будзе ў другі час бегаць у лес і, такім чынам, адрывацца ад пільнейшай работы, якую трэба ў гэты час рабіць. Ня будзем тут падрабязна спыняцца на гэтым пытаньні, толькі зазначым, што і звычаі, і абрады ў народным жыцьці маюць значэньне тычак на жыцьцёвым шляху, па якіх чалавек с[т]рога разьмяркоўвае сваю энэргію і цераз гэта дажывае да глыбокай старасьці, што сярод іншых станаў грамадзтва вельмі і вельмі рэдкае зьявішча. Вось чаму нам здаецца, што культурна–мастацкае выхаваньне моладзі набывае асаблівае значэньне. Без культурна–мастацкага выхаваньня і культурна–мастацкай творчасьці немагчыма ўтварэньне новага рытму жыцьця, які–б замяніў сабою стары рытм, утвораны пануючымі клясамі на працягу шмат стагодзьдзяў. У гэтым сэнсе і П. Тычына кажа:

> „Доречі: соціялізм без музики ніякими гарматами не встановити“[23].

Але вернемся назад. Калі–б дапасаваць усе вышэйпамянёныя прынцыпы тлумачэньня мастацкіх і паэтычных твораў да творчасьці Ўл. Дубоўкі, то перад намі–б разгарнуўся малюнак сучаснага стану беларускай формальнай культуры ў яе жывым барбаваньні, якое выяўляецца ў сучасных формах быцьця, што маюць крыніцаю „пурпуровую восень“ — Кастрычнік. Перад намі–б у першую чаргу паўстаў–бы малюнак

[21] П. Тичина. Замісць сонетів і октав. Кіеў, 1920, стар. 18.
[22] П. Тичина. Живем комуною. Паэма. Выд. „Червоний Шлях“.
[23] Замісць сонетів і октав, стар. 15.

абуджэньня творчых народных сіл (сіл рабочых і сялян, галоўным чынам, моладзі), якія выкліканы т в а р ы ц ь на новых асновах ува ўсіх галінах жыцьця, а галоўным чынам, малюнак напорнага імкненьня абудзіць гэтыя сілы там, дзе яны яшчэ не абуджаны. Мы ўгледзілі–б ажыўленьне, якое праходзіць ня толькі ў мастацтве слова (яно зьяўляецца толькі найяскравейшым выразьнікам узаемадзеяньня ўсіх галін культуры), але і ў іншых галінах чалавечай дзейнасьці (гаспадарка, навука і г. д.). Гукамі гэтых зьяваў і фактаў, — фактаў, што зьяўляюцца выяўнікамі моцнага і напорнага духу беларускіх рабочых і сялян, — шуміць і звоніць творчасьць Ул. Дубоўкі.

Бязумоўна, нельга адмаўляць таго, што ў сучаснай беларускай літаратурнай рэчаіснасьці ёсьць творы, якія зьяўляюцца яскравымі паказальнікамі да некатораго стопню ўпадку інтарэсаў да мастацкай культуры і якія прадстаўляюць сабою, я сказаў–бы, консэрватызм і занядбаньне самога мастацтва. Ня будзем рабіць тут іх пералічэньня, толькі зазначым, што супроць такога зьявішча Ул. Дубоўка паўстае сваімі вершамі, асабліва ў „Credo“. Ён кажа:

Вы мэлёдый ня слухаеце,
а я прыкладаю вуха да долу:
З Над'язер'я, над лугам
вясна завілася столкамі.

Гэта зьявішча прымушае яго непакоіцца і трывожыцца:

Задумаешся непакойна часам
і закалоцішся лісьцём асін.

Я сказаў, што Дубоўка паўстае сваімі вершамі, гэта значыць, самымі фактамі творчасьці. Не абавязкова паўставаць у вершы. Важна тое, што за матарыялы для творчасьці выкарыстоўваюцца настроі непакою, тугі і інш. Дык вось у гэтых настроях і адбіваецца тое літаратурнае зьявішча, пра якое мы паміналі вышэй, поруч, вядома, са зьявішчамі іншага парадку, што ў супольнасьці сваёй вызначылі і самы настрой. І тут, вядома, важна паўстаць ня ў вершы, а в е р ш а м — т в о р а м, гэта значыць, самым фактам творчасьці, які–б сьведчыў аб поступе наперад і цераз гэта адмаўляў–бы таптаньне на адным месцы, у якой–бы галіне жыцьця яно ні было. Так робіць і Ул. Дубоўка.

Паэта ў першую чаргу — гэта творца, будаўнік мастацкай культуры, а за творцаю — паэта ўжо не паэта, а проста чалавек. І паэта, калі ён сапраўды паэта, паўстае т в о р а м і, а ня ў творах. У творах можа буяніць і той, хто мастацкага ніколі не тварыў і ня думае тварыць. Самымі–ж творамі будзіць людзкую думку можа толькі паэта. З гэтага боку творчасьць Ул. Дубоўкі заўсёды р э в а л ю ц ы й н а я. Яна фактамі сваіх твораў ставіць жыцьцёвыя задачы, якія паўстаюць перад беларускім рабочым і селянінам у галіне будаўніцтва культуры і дае на іх пэўныя адказы. Гэтым яна пралетарская як „зьмест“, і нацыянальная як „форма“ ў сваёй асноведзі, у сваім імкненьні да назапасеньня сацыялістычных элемэнтаў у мастацтве (у нашым разуменьні — зьместу і формы). У гэтым–жа і яе ажыўленства беларускага мастацтва нашай пары.

1926

Аквітызм творчасьці Ўл. Дубоўкі[1]

I

Апошні з разгляданых зборнікаў — „Credo“. Вершы, зьмешчаныя ў ім, па часе напісаньня прыпадаюць на адзін час з вершамі „Трысьця“. „Трысьцё“–ж, а йшчэ раней „Строма“ кажуць, куды йдзе творчасьць Ул. Дубоўкі, якавы яе ідэалы, якое яе credo. І цяпер застаецца пытаньне, што значыць „Credo“, ня толькі як „верую“, але й як факт зьяўленьня ў сьвет пасьля мастацкіх твораў „Трысьця“ і „Стромы“.

„Строма“ і „Трысьцё“ кажуць, што для паэты зьявы, падзеі і факты жыцьця людзкога зьяўляюцца гукамі. Гэтыя гукі складаюць мэлёдыі, складаюць песьні. Самы мэлёдыі, песьні, самы словы і рытмы — гэта толькі як–бы пэўныя моманты самых жыцьцёвых зьяваў, іх пэўныя стораны — гэта самы зьявы і падзеі ў сьвеце іх гучаньня.

З другога боку, само гучаньне і гукі ўяўляюцца як нешта плыннае і вохкае, што можа пераходзіць у формы цьвёрдага, а гэта апошняе, у сваю чаргу, — у формы палкага і подымнага — гаручага, у формы самога гарэньня. Таму гарэньне, растапленьне, разьліваньне і гучаньне для паэты як–бы сінонімы. Словам, аснова ўсяго — рух. І ўсё відомае і чутнае — гэта самавыражэньне руху ў яго матарыяльным выяўленьні. Паэзія, і наогул мастацтва, ёсьць выражэньне моцнага, магутнага, вялічавага, узьнятага і наогул прыгожага рознастайных праяваў руху–жыцьця як элемэнтаў супаратных і супраціўных усяму, што ёсьць у сьвеце нябрыгожага і агіднага. Паэзія — гэта форма выражэньня сьвету ў суладжаным праз чалавека адзінстве апазнанага і ўсьвядомленага.

Адгэтуль цікава адрозьніваньне гукаў, песень, словаў, рытмаў, мэлёдый, гымнаў і сьпеваў, якое ёсьць у творчасьці Ўл. Дубоўкі. Усе гэтыя элемэнты як–бы галінкі, лісты, пялёсткі і кветкі аднаго вялікага дрэва мастацкага. У гэтым іх адзінства. Адначасна–ж кожнае з іх жыве сваім уласным жыцьцём, кожнае з іх як–бы асабісты сьвет. У гэтым іх адрознасьць. Так песьня: яна ліецца праз сенажаці і з дзявочых вуснаў, і з цымбальных струн. Песьні нясуцца вуснамі красе, песьні складаюцца і песьнямі звоняць былі (хоць і ня кожная)… Тут паказваецца на адыходны пункт песьні як факту вытворнага. Далей–жа песьні жывуць ужо сваім жыцьцём. Яны разьліваюцца („песьні разьліліся, бы туман між дрэў“), імчацца („песьня ймчыцца, а жыцьця не хваліць“), гучаць, зьвіняць, растуць, калыхаюць прасьцяг, сьціскаюць грудзі, сітуюць душу, спавіваюць падзеі, лечаць пажар душы, нурцуюць у вершалінах сосен, праганяюць журбу і жуду, ушчуваюць, стогнуць, прылятаюць. Вось дзейнасьць, якою вызначаюцца песьні і якая ўжо ад іх саміх адыходзіць. Нядарма і сама песьня ўяўляецца, як постаць („і апошняй песьні завілася постаць…“).

У самой песьні ёсьць заўсёды некаторая паўната. У песьнях ёсьць словы, гукі; у песьнях пяецца, гаворыцца. У іх ёсьць жыцьцё і гарэньне („буду ў песьні жыць і гарэць“), міноры і мажоры („міноры песень сэрца пояць болем…“). У песьнях будуюцца трыкліні, у песьнях раздаецца душа. Гэта — і рэальнае, і ідэальнае песьні, выражанае будучым часам („у песьнях пабудую свой трыкліні…“, „…як душу сваю ў песьнях раздам…“). Песьні, як ідэала, яшчэ няма.

Сам паэта кажа:

---

[1] Гл. Узвышша, № 5, 6, 1927, 1 (7), 1928.

…А калі запалае ў душы пажар —
трэба песьняй лячыць, ня начы.
І пяяў, калі песьні былі,
як на дзікім каменьні навальніца…

Былі песьні і будуць. Адгэтуль выключаецца сучаснасьць, выключаецца „сёньня“. Але заўтра сёньняшнее ўжо ня сучаснасьць, а тое, што было. Значыць, заўтрае скажа, што ўчора былі песьні. І гэтыя песьні яно ўбачыць там, дзе раздавалася і раздаецца душа с ё н ь н я .

Але песьні бываюць розныя. У Дубоўкі ёсьць такія адзначэньні–эпітэты песьні: дзікая, чужая, наская, жабрачая, старая, чараўніца, шчырая, сумная, маркотная, мінорная і чыстага мажору.

Песьні сьпяваюцца. Сьпявае іх і жыцьцё (хоць гэта ў ідэале:

Нас жыцьцё віратлівае вабіць
і сьпяваць будзе з намі ў трысьці),

сьпявае і доля, і дзяўчына, і паэта. Адны сьпяваюць песьні з словамі, другія — мэлёдыі бяз слоў, трэція складаюць гымны. Гэта і ёсьць сьпеў.

Сьпевы араджаюцца (як у мінулым: „Арадзіўся жудасны сьпеў ля ракі і схаваўся ў аірнай траве“) і бываюць бяз слоў. Ёсьць сьпевы і ў „тумане сінім“ (будучы час). У самых сьпевах — песьні, а ў песьнях — словы, гукі…

І зноў–жа, гукі жывуць самастойным жыцьцём. Яны галосяць, вандруюць вонках, кладуцца істужкай на таку, крышталяць цымбаламі — яны маюць свой колер („пакіну гукі ў новым барваваньні“), яны бываюць у колерах.

Таксама і гымны, якія ў першую чаргу адзначаюцца цераз адмаўленьне, менавіта як „не малодзіва сэрца“. Гымны ёсьць маўклівыя і гымны, як завеі (гэта ў ідэале — „…мне гымнамі будуць завеі…“). Складаюць іх паэты, „пушчы і гаі“.

Вось мастацкае credo Ўл. Дубоўкі, выражанае ня толькі ў „Credo“, але яшчэ і ў ранейшых зборніках. Гэта асноўнае яго паэтыкі, прынцыпам якой зьяўляецца р у х – ж ы ц ь ц ё . Мастацтва ёсьць творчасьць і мастацтва — чыньнік. Яно як форма — адзін момант, і мастацтва як зьмест — другі момант. Яго жыцьцё: творца — у мастацтве, і мастацтва — у чытачу. Асабовае — у творы, і твор — у асабовым. Асоба (у шырокім сэнсе разуменьня) — як зьмест твору, і твор — як зьмест асобы. Адгэтуль: чым большае, шыршае, глыбшае і паўнейшае па аб’ёме асабовае як зьмест творцы, тым вялікшым будзе яго твор як форма выражэньня „быцьця ў сабе“; а чым вялікшы твор, тым шыршы і багатшы ён для асобы чытача як зьмест „быцьця для сябе“. Мастацтва жыве толькі ў суб’екце і об’екце, якія здольны тварыць і адчуваць (разумеючы суб’ект і об’ект як моманты жыцьця твору). Па–за імі няма мастацтва. А таму, пакуль жыцьме чалавек, датуль будзе жыва і мастацтва, як н е а б х о д н а е ў жыцьці і ў будучым павіннае замяніць сабою рэлігію, яе адмовіўшы.

Такое „верую“ выплывае з творчасьці Ўл. Дубоўкі.

II

Якое яшчэ „верую“ нясе ў сабе „Credo“? Першае, што трэба адзначыць тут, гэта тое, што Ўл. Дубоўка ў гэтым зборніку не зьмяняе свайму „верую“, выказанаму творамі „Трысьця“ і „Стромы“. Тут тое–ж моцнае ў сваёй імклівасьці, бурнае ў сваім уздыме, сьмелае і адважнае ў парываньнях, некалькі цьвёрдае і настойнае ў гучаньні,

лірычнае ў эпічнасьці сьціслага вобразу, шчырае і некалькі „грубае“ ў замілаваньні прадметамі свайго каханьня, тужлівае ў адчуваньнях ідэальнага, крынічнае ў гучаньні ўзросту творчых сіл, што прабіваюцца з–пад лядаў, якое было ў аснове і першых зборнікаў. Тут тое–ж выражэньне вялікай сілы звычайных праяваў і дзейнае любаваньне іх прыгаствам. Але поруч з гэтым тут–жа ўжо вызначаецца імкненьне як–бы да конкрэтнага ўяўленьня гэтых звычайных праяваў у іх дачыненьні да будучых формаў станаўленьня жыцьця. Гэта і зьяўляецца тым фактарам, які вызначае сабою „Credo“.

Credo гэта ў тым, што ёсьць „я“ і „не–я“. „Я“ моцнай волі, гарачай дзейнай веры ў будучыну, у канчатковую перамогу чалавека над перашкодамі, якія стаяць або становяцца на яго шляху да будучыны, да краіны працы і змаганьня, калі будзе вечна красаваць шчасьце, будзе красаваць вечна Раньне (верш „Нікне ўсё ў нейкай шэрай мгле“).

Якія–ж перашкоды і ці ёсьць яны? Мы–б ні ў вошта не цанілі тэй асобы, якая–б, заплюшчыўшы вочы і растапырыўшы рукі, скакала–б з страхі высокага дому, думаючы, што яна паляціць угору, а ня ўніз ды не скалечыцца. Асоба, якая выражаецца ў творчасьці Дубоўкі, гэта прадусім асоба, што ходзіць па зямлі і ведае, што гэта зямля заўсёды будзе пад нагамі, і што жыцьцё без зямлі пад нагамі немагчыма.

Хоць я пайду і скрозь туманаў сініх,
а пад нагамі будзе ўсё–ж зямля.

І гэта асоба, калі бачыць дзе прадоньне, яна кажа, што вось тут прадоньне, бачыць балота — кажа: балота, бачыць раўчук — кажа: раўчук, бачыць лужу — кажа: лужа, каб і другі, хто будзе йсьці гэтай сьцежкай убачыў гэтыя перашкоды і не ўваліўся ў яму. А перашкоды на шляху да Раньня такія: занядбанасьць гоняў, павольнасьць у руху на Ўсход, дзе „ясныя агні гараць“, адсутнасьць у песьнях „трыкліняў“, няздольнасьць песьні ўшчунуць дух, нясталасьць, нявер'е, павярхоўнасьць у поглядах і суджэньнях аб людзях з боку чужых, „зазубраны лёскат“ у мастацтве, нявызначанасьць шляхоў яго, абмяжоўванасьць яго будаўнікоў, няслуханьне, аб чым кажа зямля, нячуласьць да вясны, афішнасьць на сьценах і творах, адсутнасьць упартай творчасьці і веры ў росквіт Беларусі, любоў да далёкага, пакланеньне чужыншчыне (стан Зах. Беларусі), шыгальлё, непападаньне ў лад музыкаў, „спадчына чорнасоценнага цемрашалу“, што „ўрасла ў беларускія землі глыбока і войстра“, непадабаньне некаторым беларусізацыі, неастойнасьць і безапорнасьць, губляньне шляхоў — блуканьне бязмэтнае некаторых і пыл над шляхам. Вось зьмест „не–я“ ў яго настраёвым гучаньні, выражаным у „Credo“.

І „я“ прысягаецца на змаганьне, бо шлях і мэта для яго адно — гэта адмаўленьне адмоўнага (перашкодаў) для станаўленьня станоўнага. Дык ці–ж у гэтым грэх?

„Я“ тут моцнае і загартованае. Зьвяртаючыся да „сьцежкі“, якая часам сьціскае „пальцамі лістоў кляновых“, а часам навальніцаю скалынае, яно кажа адкрыта і сьмела:

Сапраўды — чым мяне ты пераломіш?
Бяз хлеба — жыў, і хлеб з крапівы — еў.
А духам быў заўсёды камсамолец
і толькі зірк сьціскаўся і шарэў.

Яно ведае, што неабходна для таго, каб адганяць жуду на шляху да ясных агнёў Усходу. Гэта неабходнае — песьня. І гэта ня толькі яго вопыт („песьняй праганяю ўсю жуду“). Гэта вопыт і вякоў. Успомнім старажытныя міты, якія апавядаюць, як пад уздымныя маршы натхнёнага пясьняра Цірцэя спартанцы змагаліся з утроенаю ад-

вагаю. А возьмеце і нашу народную казку пра музыку і чарцей, або пра Іванка Прастачка, у якіх апавядаецца, які ўплыў на вакольнае мае музыка. Зараз такой песьні яшчэ няма, і паэта, гэты галоўны герой твораў сваіх, прысягаецца пабудаваць у песьнях трыкліні — толькі трыкліні. Спадзяецца на свае сілы і ўсё аддае „на змаганьне за краіны долю“, а за тое (ён упэўнен) краіна будзе красаваць. Ён не консэрвацыйны, не сьпявае „пад зазубраны лёскат“. З прычыны адсутнасьці творчых шляхоў, ён бярэ на сябе сьмеласьць іх шукаць. Часамі задумваецца, закалоціцца „лісьцём асін“, тады знаходзіць супакойны адпачынак у сенажацях, а далей — ізноў за працу, за творчасьць. Слухае і адчувае гоман долу, адчувае і чуе тое, што для свайго выражэньня патрабуе „такое слова, каб было яно кволае“. Любіць „і жыцьцё, і лясы, і дзяўчыну“. Цешыцца, калі бачыць паўкажушак і хусьцінку чырвоную там, дзе гораду грукат, калі бачыць той паўкажушак, які ўжо ня лічыць гораду за згубу. Кахае. Паважае і шануе чуласьць да жалю і крыўдаў. Сам гатоў на ахвяры, сам гатоў стаць ёю для красаваньня Беларусі.

Пялёсткамі тваімі стану
на дзіды сэрца накалю.

Менавіта: трэба быць і пялёсткамі, каб былі кветкі, а не апаўшымі і сарванымі лістамі. Той край і красуе, у якім многа жывых пялёсткаў і красак, якія ўтварыліся з гарэньня і творчасьці яго сыноў. Той край красуе, якога сыны аддалі сваё жыцьцё на яго красу. І ці цікаваліся–б мы і любаваліся, скажам, старажытнаю Грэцыяй, калі–б яе пялёсткамі ня былі такія паэты, пісьменьнікі, мастакі і філёзофы, як Гамэр, Сафокль, Эўрыпід, Сакрат, Арыстотэль, Платон, Фідзій, Паліктэт і г. д., што сваімі творамі зрабілі сваю радзіму пышнай старажытнай краскай, зерняты ад якой далі багаты ўраджай эўропейскай культуры.

Герой „Credo“ ідзе заўсёды наперад, сам сабе прабіваючы шлях, якой–бы цаны гэта ні каштавала. „Сумысьля далані свае прабіў“, каб загартавацца. Яго запавед: хоць вобмацкам, хоць ня мілямі, а на сажонкі, але не стаяць на адным месцы і не застыць. Ідзе і ў песьнях раздае душу, поіць надзеямі тых, у каго „туга–безнадзейка“ на сэрцы ляжыць, надае моцы і веры слабым і бязьверным, паказвае на крыніцы гэтай моцы і веры — гэта на вакольнае жыцьцё: „нам шуміць сасоньнік і лясы гаворацъ“ („Сіняв[окая] мая“). Бачыць і чуе, што „галосяць бязгучныя соку крышталі“… „А ліпы красуюць і з верасу водар“… Ведае, што няма згубы ад гораду, няма згубы ў тым, што сабакі грызуцца за кінутую ім скарынку хлеба („Машына напорна“). Наадварот: „грукоча ўсё горад і вучыць змагацца. Дзе згуба?“ Бачыць і чуе, як творыцца новае жыцьцё, бачыць і вітае моцных у гэтым жыцьці, вітае наступныя дні „ў трывозе“, каб не ляглі яны, як камень на шыю, а дзеля гэтага ведае адзіныя лекі: не сядзець злажыўшы рукі і „…калупаць ня трэба ў носе, бо ў вочы пальцам пораць“ („Абяруч прыціснуў скроні“ з „Трысьця“). І зноў–жа, як у „Строме“, аб адным моліцца с в а ё ю д з е й н а с ь ц ю і т в о р ч а с ь ц ю:

— „Каб дні жыцьця майго па вітай сьцежцы
вялі мяне па любай Беларусі,
дзе кожны з дрэва ліст мне сэрца цешыць“.

Ведае, што „заўсёды заўтрашняе наша — рэбус“. Але гэта ня значыць, што трэба тужыць ды пытацца: „куды, куды?“ Бо наша жыцьцё, наша с ё н ь н я ш н я е — гэта і ёсьць разгадваньне рэбуса. І разгадваецца ён не бязьдзейнымі марамі, а фактамі, зьявамі, падзеямі сёньняшняга, бо–ж заўтрашняе ня валіцца з неба, а выростае з сёньняшняга.

Мы ведаем, што ад жыцьця нам трэба,
хоць часам думкі — кроплямі ў рышток.

Вось якое credo. Гэта „верую“ ў чалавека моцнага, гэта вера ў чалавечыя сілы і яго веды, якімі будзе ўсё адмоўнае і варожае чалавеку пераможана. Гэта вера ў красаваньне працоўнай Беларусі. Гэта вера бяз шуканьня спагады ад каго–б там ні было (нат ад роднай матулі), лепей —

Усе жыцьцё, і думкі, і душу
на змаганьне за краіны долю.
Дык таму спагады не прашу,
што спагады словы —
сэрца колюць.

І хіба не такая вера сьвядомага пралетара! Хіба не на свае сілы і веды пралетарыят, як кляса „для сябе“, спадзяецца і палягае! І хіба ня гэткаю вераю пралетары варочае горы, хіба не такой веры зьяўляецца і яго пропаведзь с п р а в а м і і д з е я н ь н е м!

Цікава тут–жа заўважыць, што пераважная большасьць вершаў „Credo“ гучыць размоўнымі або прамоўнымі рытмамі, вышытымі на ямбічнай аснове. Гэтым выражаецца імклівасьць веры ахапіць сабою прасторы, імклівасьць захапіць гэтай верай тых, хто яе ня мае, або хто, страціўшы старую веру, не знайшоў яшчэ новай ці не далучыўся да новай, або хто „ад зямлі адарваўся і неба не дастаў“, як кажа беларуская прыказка, або хто і мае веру новую, але ня можа яе выразіць.

Такіх–жа, што вісяць у паветры і хныкаюць, у нас шмат яшчэ ёсьць. І ёсьць такія, што раней луналі ў захмарных краёх, а цяпер адарваліся адтуль і на землю ступілі. Доўга гэтыя блукалі ў марах блакітных, а таму і на землю прынесьлі „нябеснае“ ды пачалі яго прыстасоўваць да зямнога, пачалі „нябеснае“ перакладаць на мову зямную. Ёсьць такія і сярод сучасных нашых пісьменьнікаў. Ёсьць–жа такія, што імкнуцца к небу, але іх неба зусім падобна да зямлі. Ёсьць і застылыя, як у захвіценьні: да ўсяго і ўся абыякавыя. І ў кожнага з іх ёсьць сваё credo, сваё „верую“.

І вось калі чытаеш „Credo“ Ўл. Дубоўкі, credo ісьціва пралетарскае ў сваёй аснове, то дзіву даешся, як маглі яго зьвінаваціць у ідэолёгічнай нявытрыманасьці і ўсякіх іншых грахох[2]. Думаецца мне, што тут сталася тое, што бывае з тым, хто прабуе тлумачыць „Боскую камэдыю“ Дантэ накладнымі на тое сукно, якое адсылалі флорэнційскія купцы сваім заказчыкам, як гэта казаў італьянскі сацыяліст Антоніо Лябрыоля.

Высокамастацкія творы „Трысьця“ вызначаюць кірунак разьвіцьця беларускай мастацкай літаратуры як кірунак культурнай поэзіі, якою пры яе далейшым разьвіцьці можа пахваліцца рабоча–сялянская Беларусь. „Credo“ — гэта як–бы частка „Трысьця“. Яго зьяўленьне пасьля „Трысьця“, прычым зьяўленьне постацьцю ня менш мастацкіх лірычных вершаў, сьведчыць і кажа аб тым, што сярод сучаснай грамады ёсьць моманты адсутнасьці або слабасьці веры [як] у свае сілы, так і ў тую справу, якую робіць пралетарыят, веры ў росквіт і красаваньне сацыялістычнай культуры, а з другога боку, ёсьць моманты адсутнасьці формы выражэньня гэтай веры ў тых, хто яе мае, хто зьяўляецца яе дзейнікам, адсутнасьці яе аформаваньня слоўнага і мастацкага. Гэтыя моманты вызначаюць сабою спаданьне настрояў, якое вядзе да пасыўнасьці пэўную частку нашай грамадзкасьці. Ад нястачы куль-

[2]Хранікёрская заметка ў „С. Б.“ за 6/1 — 1926 г. і рэцэнзія Я. Ч. у „Маладняку“, № 11 (2), у якой „ретивый критик" дайшоў да таго, што некаму, нават радзіць: „Трэба сачыць, каб яны не прасягалі (? — А. Б.) у школьныя падручнікі, бо там яны могуць прынесьці вялікую і цяжка паправімую шкоду". Ці не для самога гэта Я. Ч.?

турнай і мастацкай спажывы для вольных — ад неабходнасьці шукаць задаваленьня матарыяльных патрэбаў — пачуцьцяў і думак ствараецца пустэча душы, якая ахвотна можа запаўняцца зьніжанымі настроямі, а ў лепшым разе абыякавасьцю. У нас–жа затрабаваньні ў галіне наогул культуры і ў асобку мастацтва перавышаюць вытворчасьць, кажучы тэрмінамі палітэканоміі. Калі шчэ па колькасьці і шмат тавару выкінута за апошнія гады на рынак, то па якасьці ён вельмі і вельмі нявысокай вартасьці, і таму не здавальняе культурных патрэбаў чытача. Адгэтуль адпаведныя настроі.

Ня будзем разважаць аб іншых прычынах, толькі зазначым, што „Credo“ зьяўляецца выражэньнем дзейнай веры, без якое ня можа быць ні творчасьці, ні наогул разьвіцьця, якую–б галіну жыцьця мы ні ўзялі. „Credo“ ёсьць адказ на спаданьне настрояў бурна–ўздымных і адказ фактам мастацкага ўскрываньня настроевых „балячак“ і фактам мастацкага аформаваньня моцнай і дзейнай веры творчых сіл беларускіх рабочых і сялян у сваю моц і сваю будучыну. І трэба зазначыць тут–жа, што творчае credo Ўл. Дубоўкі ўжо сталася cred'ам і той моладзі, якая з вялікім энтузіязмам імкнецца тварыць і творыць беларускую пралетарскую мастацкую літаратуру. Гэта моладзь на фактах мастацкіх бачыць і вучыцца, якім шляхам трэба йсьці тварыць, каб разьвівалася літаратура, а не знаходзілася ў застылым стане. Яна на фактах будуе сваё разуменьне мастацтва, яго ролі і значэньня ў жыцьці грамады і асобы, а не на тых хадзячых і ўжо заходжаных, зьбітых і трафарэтных фразах аб пралетарскім мастацтве, якія пашыраны сярод некаторай часткі літаратурнай і не літаратурнай моладзі і якімі часта вызначаюцца літаратурныя прысмакі (замест мастацкіх твораў), адрэсованыя для пралетарыяту і сялянства.

Факты–ж творчасьці некаторых паэтаў кажуць аб тым, што прысмакі літаратурныя для рабочых і сялян не патрэбны як прысмакі, а што неабходна пралетарская і сялянская, але мастацкая творчасьць, неабходна прыгожае пісьменства для абагачэньня тае духовай культуры, якую будуе пралетарыят у хаўрусе з сялянствам.

А. В. Луначарскі, характарызуючы сэрыю вершаў італьянскага паэты Пасколі як водклікі на ўчарайшы і сёньняшні дзень яго Італіі, называе іх паэзіяй публіцыстычнай. Пры гэтым кажа: „Паэта можа быць публіцыстым; але калі ўжо ён за гэта ўзяўся, то трэба яму ня толькі быць таленавітым (,,даровитым“) паэтам, але і таленавітым публіцыстым“[3]. У гэтым дачыненьні ў Ул. Дубоўкі ёсьць нізка вершаў, якую можна вылучыць у асобны від ліро–эпічнай паэзіі — гэта від публіцыстычнай паэмы (публіцыстычнай у тым сэнсе, як яго ўжывае А. В. Луначарскі). Такою паэмаю, ці як сам паэта называе: „Такая песьня — думкі падарожныя“, зьяўляецца нізка ліро–эпічных вершаў „Калініншчына“, прысьвечаных Алесю Адамовічу. Цікава заўважыць на назвы асобных песень: 1) „Пачынаецца з гісторыі“, 2) „Падмацоўваецца адпаведнаю цытатаю“ 3) ,,Пераходзіць да беларусізацыі“, 4) „Спыняецца на географіі і этнографіі“, 5) „Ня можа абыйсьціся бяз лірыкі“ і 6) „Лірыкай і канчаецца“. Як паказваюць ужо гэтыя назвы, прадметам апяваньня, прадметам гэтай публіцыстычнай паэмы зьяўляецца перадусім дзейнасьць, прычым дзейнасьць, не аднесеная да пэўнага дзейніка, а як–бы масавая, дзейнасьць вялікай імклівасьці наперад, далей ад спадчыны чорнасоценнага цемрашалу, што „ўрасла ў беларускія землі глыбока і войстра“. Паэма прасякнута тэй моцнай дзейнаю верай, якою вызначаецца і ўсё „Credo“. Паэта і тут на вышыні свайго паэтычнага таленту. Яго публіцыстыка мастацкая і паэтычная, насычаная сакавітымі вобразамі і ідэяй грамадзкай напорнай дзейнасьці і ідэалізацыяй грамадзкіх творчых сіл. Вось прыклад характарыстыкі жыхароў з чацьвёртай песьні:

[3] Критические этюды. Выд. „Земля и фабрика“, 1925.

Погляд сьмелы і цьвёрды крок
і такая размашыстасьць у працы.
Што перашкоды і што там рок:
з гэткай сілаю —
з чортам у загрудкі брацца.
Выйдзе ў поле — аж крэкча плуг,
выйдзе з касою — гудзяць сенажаці.
Камень нагой разатрэ на жарству:
толькі б стаць добра,
толькі–б упяцца.
Гэтая сіла — збудуе сьвет,
новы сьвет — права рукі мазольнай.
Хочацца гойкнуць — хай жыве
сталёвая працоўная воля!

Наогул паэма вызначаецца сілаю пачуцьця сваіх яркіх і выпуклых вобразаў жыцьця грамадзкага і асабовых перажыванняў, навеяных сёньняшнім станам Каліниншчыны (паэма адносіцца к 1925 г. па напісаньні, але не страціць сваёй вартасьці і ў будучыне з прычыны вызначаных яе асаблівасьцяў). Паэма гэта — не паэма аднаго дню, бо адбівае сабою грамадзкае жыцьцё ў згушчаным, концэнтраваным выглядзе і ня толькі Каліниншчыны, а й наогул усяе Беларусі ў яе дзейным разьвіцьці пасьля Кастрычніка.

III

Кожнае „верую“ — гэта свайго роду тэорыя. А тэорыя, як вызначыў яе Ленін, ёсьць угрунтаваньне праднаважаных дзеяньняў („предпринимаемых действий“). Адгэтуль характар угрунтаваньня вызначае сабою і характар дзеяньня, яго дамэтную накіраванасьць. Угрунтоўваньне крые за сабою наважаньні, крые аблічча таго, хто ўкладае саму тэорыю, і таго, хто ў ёй знаходзіць сваё выражэньне.

Так і вера, што выказваецца ўсенародна, ёсьць убор, у якім чалавек зьяўляецца сярод людзей. Яна ёсьць апраўданьне наважаных ім дзеяньняў, угрунтаваньне яго імкненьняў. З гэтага боку зьяўляюць сабою цікавасьць усе веры і тэорыі як цяперашняга, так і мінулага часу; цікавы, як спадчына ўбораў, якая засталася на сёньня і якую неабходна выкарыстаць у будаўніцтве новай культуры. Цікавы гэтыя ўборы і як крыніца для пазнаньня таго, з якімі ўборамі якія наважаньні і імкненьні зьвязаў чалавек. Цікавы яны яшчэ і як практыка выражэньня таго, што і як перажыта чалавекам за час свае гісторыі. Веданьне–ж гэтага зьяўляецца неабходнай умоваю для поступу наперад. Каб ісьці наперад, трэба перадусім ведаць, ад чаго ісьці, а гэта значыць, трэба ведаць, што ёсьць.

Ужываючы тэрміны філёзофіі, у асноўным можна назваць тры роды ўбораў: „ідэалізм“, „эклектызм“ і „матарыялізм“. Кожны з гэтых родаў мае свае віды і групы ідэй і паняцьцяў. Уборы гэтыя крыюць за собою ў асноўным і тры віды людзей: 1) маючых многа матарыяльнага, 2) маючых мала і 3) ня маючых нічога. Асноўным прынцыпам дзейнасьці першых зьяўляецца „хачу — не магу“, другіх „хачу — не хачу, магу — не магу“ (гэта серадзіньнікі), для трэціх „хачу (усьвядомленае „павінен“) — магу“. Канчатковы пункт імкненьняў першых — гэта: жаданае „для сябе“ не магчыма „ў сабе“, трэціх — жаданае (павіннае) „для сабе“ магчыма „ў сабе“, а другіх — сярэдзіна першых двух. У гэтым існасьць „ідэалізму“, „эклектызму“ і „матарыялізму“.

Пры ўсёй іх адрознасьці, яны тоежсамны ў тым, што зьяўляюцца выражэньнем жыцьця. Іх адзінства ў жыцьці: усе яны або жылі, або жывуць у сьвядомасьці чалавека. Адмоўленыя–ж ад сьвядомасьці, яны прадстаўляюць сабою толькі мёртвыя формы, як, скажам, губкі, вынесеныя з морскай глыбіні на землю для карыстаньня ў тых ці іншых патрэбах. Такія губкі, як нешта жывое, як сынтэз „зьместу“ і „формы“ ўжо ня жывуць, гэта ўжо ня істота, а матарыял, таксама, як і труп чалавека або жывёлы і г. д. Вось так і вера або тая ці іншая тэорыя, або сыстэма ці наогул якое паняцьце: яны жывуць датуль, пакуль яны ў сьвядомасьці і пакуль зьяўляюцца для яе тым, што жывіць імкненьні і стымулюе дзейнасьць асобы, клясы, нацыі і г. д. Перастаўшы–ж жыць у сьвядомасьці, яны становяцца мёртвымі формамі — скамянелаю сьвядомасьцю, якая ад узьдзеяньня іншых сіл або зусім распадаецца, або пераходзіць у выглядзе асобных элемэнтаў у склад новых жывых формаваньняў сьвядомасьці. Адгэтуль сапраўднае адзінства ўсіх паняцьцяў або іх сыстэмаў у іх ф о р м а л ь н а с ь ц і. Пад формальнасьцю–ж мы разумеем здольнасьць чалавечай сьвядомасьці застываць і акамяняцца ў сваім або выражэньні, або выяўленьні. Цераз гэта–ж яна становіцца рэальнасьцю, гэта значa, такім прадметам, які, „існуючы незалежна ад нашай сьвядомасьці, можа дзейнічаць на нашы пачуцьці і выклікаць у нас пэўныя адчуваньні, якія ў сваю чаргу ложацца ў аснову нашых прадстаўленьняў аб вонкавым сьвеце“ (Г. Плеханаў). Але гэта рэальнасьці формальныя. Яны адрозьніваюцца ад рэальнасьцяў матарыяльнага парадку тым, што могуць жыць і разьвівацца толькі ў сьвядомасьці чалавека, у той час як рэальнасьць матарыяльная можа быць або жыць і разьвівацца па–за межамі сьвядомасьці і незалежна ад яе. Для прыкладу возьмем паняцьце „бог“. Гэта рэальнасьць формальнага парадку. Яна зьмяняе свой зьмест (жыве) толькі ў сьвядомасьці чалавека. Веруючы кажа: „бог ёсьць“ і гэтым самым надае гэтай формальнай рэальнасьці зьмест станоўчы, калі–ж мы кажам: „бога няма“, то ёй надаецца зьмест адмоўны. Аднак ад гэтага сама форма ня зьнікла, як ня зьнікае суб'ект ад таго, што зьмяняецца яго прэдыкат. Яна перайшла толькі з становішча жывога ў сьвядомасьці ў стан м ё р т в а г а ў самай–жа сьвядомасьці, са стану „істоты“ ў стан „матарыялу“. Такім чынам, адрознасьць рэальнасьцяў формальнага і матарыяльнага парадкаў у сфэры іх быцьця: матарыяльныя існуюць у вонкавым сьвеце, формальныя толькі ў сьвядомасьці.

Ня будзем тут спыняцца на тым, што формальныя рэальнасьці зьяўляюцца сваеасаблівымі адбіткамі матарыяльных, іх уласьцівасьцяў і іх дачыненьняў між сабою, бо–ж сама сьвядомасьць вызначаецца быцьцём. Толькі зазначым, што нашы разважаньні гэтыя не зьяўляюцца нейкай асобнай тэорыяй. Гэта ўсяго на ўсё спроба далажэньня асноўных прынцыпаў дыялектычнага матарыялізму да сфэры пытаньняў мастацтва, у дадзеным выпадку, мастацтва літаратурнага. Гэта спроба выяўленьня магчымасьцяў у пытаньні аб сродках выражэньня (мы лічым, што літаратурнае мастацтва — гэта перадусім мастацтва выражэньня), як вынік разгляду творчасьці Ўл. Дубоўкі.

У заключэньне, пры сьвеце вышэйпададзеных думак і на падставе таго, што выяўляе творчасьць Ул. Дубоўкі („Строма“, „Трысьцё“ і „Credo“), глянем на далейшыя шляхі разьвіцьця беларускай паэзіі.

Практыка творчасьці Ўл. Дубоўкі паказвае, што формальныя рэальнасьці беларускай сьвядомасьці ажываюць у постаці нэгатыўнага іх асмысленьня ў дачыненьні да сьвядомасьці буржуазнай клясы, іначай кажучы, яны ажыўляюцца зьместам пралетарскай сьвядомасьці як станоўчыя элемэнты беларускай клясава–нацыянальнай культуры, а цераз гэта і як элемэнты назапасеньня будучай культуты сацыялістычнай, бясклясавай. Ідэальнае і рэальнае, пазбаўленыя тагосьветных або містычных навеваў і цалкам зьведзеныя на землю („хоць я пайду і скрозь туманаў сініх, а пад нагамі

будзе ўсё–ж зямля“), перакрыжоўваюцца на грунце гісторыка–матарыялістычнага сьветаразуменьня. У адзінстве рэальнага ажыўленскага сьветавыражэньня яны ўтвараюць станаўленьне новай мастацкай творчасьці. Формальныя рэальнасьці беларускай творчасьці, як матарыял і сродкі для разьвязаньня мастацкіх і культурных задач, што стаяць перад беларускім рабочым і селянінам, у руках Ул. Дубоўкі сынтэзуюцца ў новыя мастацкія творы, якія становяць сабою факты аднаго з відаў новага кірунку ў разьвіцьці беларускага прыгожага пісьменства. Яны сьведчаць, што жыцьцё беларускай літаратуры ўзмацняецца культурным шляхам.

Такія формальныя рэальнасьці — „романтычнага“ характару, як беларуская прырода і яе зьявы: расьліны, кветкі, гукі, колеры, туманы; народныя паданьні, песьні і казкі: дзяўчына і сватаньне да яе двух дзяцюкоў, дзяўчына, яе браты і паны; сымболі–вобразы: каліна, шыпшына, журавіны, кветка шчасьця, бярозы, дубы і г. д.; факты з гісторыі Беларусі: Вашчула, Пярвуша Шэршань; мастацкія і літаратуныя зьявы чужаземных народаў, як параўнаньні: хлопчык Рафаэльвай фантазіі, Ван–Чжао–Цзюн; і формальныя рэальнасьці рэалістычнага парадку, жыцьцёвыя факты–дзеі: Глушка Янка, Станіслаў Дрозд, студэнт, Ганнуля–камсамолка, магіла М. Багдановіча і г. д.; факты мовы: дыялекталёгізмы, новатворы; факты формальнай паэтыкі: багатая фоніка, асанірная рыфміка, размоўная рытміка; беларуская жанравасьць у зародку; дыялектычная композыцыя вобразаў — усё гэта элемэнты, суладжаныя ў гармонічнае адзінства, якое мастацка выражае жыцьцёвыя задачы, што стаяць перад беларускімі будаўнікамі пралетарскай культуры, і выяўляе сродкі для іх разьвязаньня. Адначасна–ж гэтым вызначаюцца некаторыя пункты кірунку далейшага разьвіцьця прыгожага пісьменства наогул і творчасьці Ўл. Дубоўкі ў васобку. Гэтыя пункты ў агульным можна азначыць так: 1) культура мовы, 2) жыцьцёвая сымболіка, 3) канструкцыйная вобразнасьць, 4) дынамічнасьць композыцыі, 5) мілагучная рытміка, 6) беларуская жанравасьць, 7) адзінства творча–мастацкае ідэі і 8) рознастайнасьць формальных рэальнасьцяў як сродкаў выражэньня дзейнага, жывога жыцьця і асобы, і клясы, і нацыі, і наогул чалавецтва. Праз суладжаньне, праз шчыльнае нітаваньне ўсіх гэтых ліній у адзінстве мастацкіх твораў і ляжыць далейшы шлях разьвіцьця мастацкай творчасьці. Гэты шлях вядзе да мастацкага выражэньня нявыражанага „звычайных праяваў“ творчага духу беларускіх працоўных мас — духу вялікай сілы „ўбогага люду“. Гэты шлях мастацкай творчасьці вядзе да новай культурнай організацыі рытму жыцьця, організацыі на соцыялістычных пачатках. Гэты шлях вядзе да стварэньня мастацкіх каштоўнасьцяў вялікай соцыялёгічнай вартасьці як чыньнікаў формаваньня новага пралетарскага сьветагляду і дачыненьня да вакольля. Ажыўленьне быцьця праявамі прыгожага, узвышанага, вялічавага ўзмоцненага, словам, праявамі ідэальнага жыцьця, ажыўленьне жыцьця самога мастацтва — вось кірунак мастацкай творчасьці на гэтым пралетарскім шляху. Гэта кірунак выражэньня вядомага (значыць, многа трэба ведаць, многа адчуць і перажыць), як невядомага, і — наадварот. Мастацтва на гэтым шляху — гэта тое, што вынута з рэальнага, рэчаіснага жыцьця і абернута сілаю пачуцьця паэты–мастака ў мастацкі жомчуг, гэта тое, што, будучы згушчаным у сваёй празрыстасьці, дае перажыць у момант век; гэта тое, што вызваляе ад нуды, жуды, маркоты і страху, што вызваляе ад пустэчы душэўнай і дае радасьць і асалоду працоўнага жыцьця; гэта тое, што дае заспакаеньне ў горы і бядзе, што прыносіць палёгку ў працы і змаганьні; гэта тое, што дае веру ў лепшую будучыну, веру ў сілы, веды і магчымасьці чалавека; гэта тое, што родзіць бязупынныя імкненьні, нязьвязаныя з надзённаю карысьцю, што родзіць жаданьне творчасьці і саму творчасьць як патрэбу; гэта тое, што выкрывае і паказвае сьвету сьвіт у цемені і цемень у сьвіце, буру ў цішы і цішу ў буры, рух у спакоі і спакой у руху, жывое ў мёртвым і мёртвае ў жывым, канцовае ў бесканцо-

вым і бесканцовае ў канцовым, звычайнае ў нязвычайным і нязвычайнае ў звычайным, час у бясчасьсі і бясчасьсе ў часе, рэальнае ў ідэальным і ідэальнае ў рэальным. Жыцьцё мастацтва на гэтым шляху ў канцовасьцях усяго існага. Мастацкая творчасьць гэтага кірунку — у тых тварэньнях, якія жыцьцё робяць прыгожым, радасным, якія становяць вечнае раньне красы працоўнага жыцьця, якія гартуюць наш дух на вялікае змаганьне і на апошні бой з агіднасьцю, што робіць горкім жыцьцё працоўнага чалавека ў сьвеце. Гэта творчасьць а ж ы в а н ь н я тэй энэргіі працоўнага ўбогага люду, якая патрацілася на нясеньне крыжа няволі і шматвяковага цярпеньня, якая трацілася на змаганьне з прыгнётам усіх родаў і відаў, і а ж ы ў л е н ь н я д з е л я т в о р ч а с ь ц і ж ы ц ь ц я п р ы г о ж а г а, в я л і к а г а і н я ч у в а н а г а, шлях якому адчыніў Вялікі Кастрычнік. Гэта творчасьць а к в і т ы ч н а я. Сёньня мы на парозе ў хорамы гэтага а ж ы ў л е н ь н я.

Сёньня —

На вазёрах таксама хвалі,
хвалі і ў нас на пярэсты жвір…
Дык хай барвуюцца і крышталяць,
можа, ў іх напаткае прыгожае зірк…

Сёньня — падарож па а к а в і т у, ад якой

…зімою зацьвіце каліна:
ачуняюць сэрцы і пад лёдам.

1926

За культуру мастацтва!

Мастацтва — гэта культурны капітал таго народу, які мае гэткае мастацтва. Вялікія творы поэзіі ўзнімаюць ня толькі таго, хто іх стварыў, але і той народ, з якога вышаў гэты поэт, на высокую ступень культуры ў вачох іншых народаў. Тых людзей, што маюць вялікія мастацкія творы, вялікіх поэтаў і мастакоў, любяць і паважаюць. З імі лічацца, як [з] людзьмі, якія маюць вялікія творчыя магчымасьці і якія могуць даць ня толькі для сябе, але і для сьвету каштоўнае і патрэбнае для жыцьця сьветлага і прыгожага. Чаму? А таму, што вялікія мастацкія творы здольны абуджаць людзей на вялікую творчасьць, на вялікае змаганьне і дзейнасьць. За новае, лепшае жыцьцё. У гэтым–ж[а] на[й]вялікшая асалода і радасьць жыцьця. Але гэта могуць рабіць толькі мастацкія творы. А ня ўсё тое, што выдаецца за мастацкае, ня ўсякі верш ці апавяданьне ёсьць мастацкае.

У беларускім прыгожым пісьменстве ёсьць розныя творы. І гэта ад таго, што ня ўсякі пісьменьнік ці поэта ў сваёй творчасьці імкнецца даць мастацкі твор, а часта кіруецца ўсякімі пабочнымі патрэбамі і інтарэсамі таго ці іншага дня або тэй ці іншай грамады людзей, якую ён выражае ў пісьменстве. Так, за часы прыгону на Беларусі былі поэты, што пісалі па–беларуску, маючы на ўвазе толькі адно — гэта асьвету простых людзей у шляхецкім духу. І сярод твораў гэтых поэтаў зусім мала мастацкага, бо яны не тварылі, а падрабляліся пад народ. У самым–жа народзе хадзілі з вуснаў у вушы такія мастацкія народныя творы, якіх не маглі замяніць аніякія падробляньні.

Такія яны былі мастацкія! Гэтымі народнымі творамі цікавяцца нават іншыя народы, а іх пісьменьнікі ды поэты вучацца на іх, як пісаць і тварыць вялікія мастацкія творы.

Перад рэволюцыяй беларускія поэты і пісьменьнікі імкнуліся сваімі творамі абуджаць нацыянальную і соцыяльную сьвядомасьць беларускіх сялян і рабочых, імкнуліся сваімі творамі адчыніць людзям вочы на тое, што было ў той час на Беларусі ад няволі і якія сілы і магчымасьці крыліся ў самых сялян і рабочых. І былі сярод гэтых поэтаў і пісьменьнікаў такія, што зрабіліся праз свае творы кветкамі Беларусі, што сталіся гордасьцю беларускіх сялян і рабочых, а іх творы — культурным капіталам Беларусі. Каб узнімацца на вышэйшыя ступені культуры, ужо нельга абмінуць твораў, скажам, такіх поэтаў, як Янкі Купалы, Якуба Коласа, М. Багдановіча, А. Гаруна і інш.

Гэтыя творы трэба ведаць і ўмець. Бедным на культуру зараз лічыцца ўжо той, хто гэтых твораў ня ведае і ня ўмее.

Кастрычнікавая рэволюцыя адчыніла перад беларускімі сялянамі і рабочымі шырокія магчымасьці творчасьці. Гэта рэволюцыя паставіла адзіную задачу — гэта будаўніцтва новага жыцьця без паноў і цароў, жыцьця, якое па–навуковаму называецца соцыялізмам. І сілы народныя не абмінулі й таго, каб выявіцца і ў мастацкай творчасьці, у пісаньні вершаў, апавяданьняў, баек і інш. Цэлыя горы такіх вершаў, што надсылаюцца ў рэдакцыі з беларускіх вёсак, кажуць аб вялікім уздыме сялянскай моладзі і вялікім яе імкненьні да творчасьці, імкненьні свае сілы і энэргію аддаць на агульную справу будаўніцтва новага жыцьця і культуры. Лік выдрукаваных вершаў і кніжачак маладых поэтаў і пісьменьнікаў за апошнія гады кажа таксама аб гэтым уздыме.

Але як кожны рух і кожная справа, так і гэты ўздым і веліч імкненьня да творчасьці мае і свой адваротны бок. Гэтым адваротным бокам ёсьць наша агульная някультур-

насьць, сьпешныя і не заўсёды сур'ёзныя адносіны да сваёй пісаніны, якая выдаецца за вершы або апавяданьні. У гэтым ёсьць, ведама, ня столькі загана, колькі наша агульная бяда. Кожнаму хочацца, каб як найхутчэй нагнаць тое, што было ўтрачана за часы шматвяковага паднявольнага жыцьця да рэволюцыі. А патрэбы зараз вялікія. Гаспадарку трэба ўзьнімаць. Культуру таксама. А тут яшчэ шмат няпісьменнасьці.

Значыць, трэба і вучыцца і вучыцца. Вось гэтага з маладых, што пачынаюць пісаць вершы ці апавяданьні, ня ўсе разумеюць і часта думаюць, што тварыць поэзію, мастацтва лягчэй за ўсё, што пісаць вершы можна й без належнай навукі, бяз веданьня таго, як ужо пісалі беларускія поэты і пісьменьнікі і як зараз пішуць у культурных людзей.

Беларускім сялянам і рабочым патрэбна мастацтва. І гэта мастацтва павінна быць вышэйшым ад таго, якое было і якое ёсьць у буржуазіі. А дзеля таго, каб стварыць такое мастацтва, трэба ведаць, што ёсьць, трэба навука, і навука вялікая. Трэба апанаваць культураю мастацтва. І тады сялянскія і рабочыя поэты і пісьменьнікі здолеюць стварыць такія мастацкія творы, якія будуць сапраўды культурным капіталам работніцка–сялянскай Беларусі. Спадзявацца–ж на некага тут не даводзіцца. Справа стварэньня сялянскага і пролетарскага беларускага мастацтва ёсьць справа саміх беларускіх сялян і работнікаў. Праз аўладаньне культураю мастацтва — да вялікай творчасьці, да стварэньня высокакаштоўных твораў сялянскага і пролетарскага мастацтва. Толькі праз гэта магчыма мастацкае вырашэньне вялікага руху рэволюцыі. І толькі такім шляхам назапасяцца элемэнты будучай соцыялістычнай культуры.

1926

Коласаўская праўда жыцьця

Вялікі поэта–мастак размаўляе з людзьмі ня звычайнаю моваю, якою зазвычай карыстаюцца людзі ў сваім штодзённым абыходку, а моваю мастацкіх твораў, моваю фактаў мастацкай каштоўнасьці. Ён глядзіць на сьвет і дзейнічае ў ім праз мастацкі створаныя вобразы і жыцьця, і людзей, і прыроды... Мастацкасьцю гэтых вобразаў вызначаюцца і ўсякія іншыя значэньні твораў, і чым больш гэтых значэньняў, тым каштоўней самы твор.

Поэта ці пісьменьнік–мастак, каб выказаць тыя ці іншыя патрэбы жыцьця, каб усенародна выявіць пэўныя жыцьцёвыя задачы, каб выразіць сваё адчуваньне сьвету, апавядае людзям або пра якую–небудзь гісторыю ці здарэньне ў жыцьці, або высказвае свае пачуцьці і настроі праз адпаведныя ім вобразы і г. д. Пры гэтым поэта можа браць для сваіх мастацкіх вобразаў праявы жыцьця ў тым выглядзе, у якім яны адбыліся ці адбываюцца ў самой рэчаіснасьці, або можа прыпадобіць да жыцьця выдуманыя ім здарэньні ці гісторыі, або казаць выдуманыя зьявы бяз іх адпаведнасьці сапраўднасьці. Гэта залежыць, з аднаго боку, ад творчай організацыі самога пісьменьніка, ад яго здольнасьцяй, а з другога боку, ад тых соцыяльных умоваў і акалічнасьцяй, у якіх даводзіцца поэту тварыць. Але важна тут перадусім тое, што поэта–мастак гаворыць да сьвету так, каб гэты сьвет адчуў сваім нутром тую праўду жыцьця, якую пазнаў сваёю творчаю істотаю сам поэта і якая ня ўсякім адчуваецца ў клопатах і будзённшчыне штодзённага жыцьця. І вялікі той поэта ці пісьменьнік, які кажа сьвету гэту праўду жыцьця і кажа так, што яна даходзіць да сэрца людзей, да іх сьвядомасьці і робіць рэволюцыю ў іх разуменьні сьвету,

Якуб Колас апавядае пра сьвет і жыцьцё такімі фактамі, як жыцьцё, гісторыя Сымона Музыкі, Міхала і Антося з „Новай зямлі“, Лабановіча з „Палескай глушы“ і інш. Гэтыя факты прызнаны поэтаю за мастацкі каштоўныя. Поэта адчуў іх прыгожасьць і красу, бо яны захаплялі яго сабою, акрылялі яго радасьцю любаваньня і ўцехі, давалі магчымасьць забыцца на штодзённы назойны клопат і шэрасьць, будзілі і ажыўлялі яго творчую думку, клікалі яго ў сьвет прыгожага і шчаснага жыцьця. Праз іх поэта глядзіць на сьвет, праз іх ён размаўляе з гэтым сьветам. Яны — нібы расчыненыя вокны вялікай і прасторнай, але адначасна і душнай і цеснай хаты, з якой хочацца вырвацца, каб вальней уздыхнуць. І праз гэтыя вокны відзён інакшы, прыгажэйшы сьвет, сьвет шырокі і разам далёкі і блізкі, які невядомаю сілаю вабіць чалавека на свае ўлоньні. І бачыць поэта гэты сьвет і кажа людзям сваім, што жыцьцё ў ім і рознастайна, і шматвобразна, і шматфарбна. Усе постаці гэтага сьвету прасякнуты адзіным імкненьнем, імкненьнем да сьветлага, прыгожага, праўдзіва–шчаснага, хоць уяўленьні аб гэтым у кожнай постаці сваеасаблівыя і часта супярэчныя між сабою.

Шмат дарог расходзіцца, шмат дарог, што ніколі ня сходзяцца. Чаму–ж супярэчнасьці пры адзінстве імкненьняў, пры адзінстве таго апошняга пункту на жыцьцёвым шляху, які пуцяводнай зоркай сьвеціць усім людзям? Тут ня можа быць двух адказаў. Або імкненьні людзей рознастайны па сваіх об'ектах і тады няма адзінства, а ёсьць многасьць, або імкненьне адзіна па свайму канчатковаму пункту і толькі няма адзінага разуменьня і адзінай формы выражэньня гэтага адзінства, і тады супярэчнасьці — плод адсутнасьці між людзьмі адзінага як–бы „стылю“, адсутнасьці разуменьня адзінства за рознастайнасьцю формаў выражэньня і выяўленьня гэтага адзінства. І Я. Колас сваімі творамі кажа, што адпавядае праўдзе другі адказ. Поэта кажа, што супярэчнасьці — гэта плод непаразуменьня, цямноты і „пячаці“,

якая наложана на адвечную існасьць людзкога імкненьня рознастайнымі формамі вырашэньня гэтай існасьці і формамі азначэньня яе. Поэта выяўляе, што за тымі „словамі“, якімі людзі за свой век укрывалі адвечную існасьць імкненьня, ня відаць ужо і самога імкненьня як адзінага пункту людзкіх жаданьняў. За „словамі“ сьвету ня відно. Гэта яны працярабілі шмат дарог і сьцежак і самі сталі мяжою, што стала ўпоперак злучэньню ўсіх дарог у адзіны прасторны шлях. Яны — самі ўжо дарогі, па якіх блудзяць і вязнуць людзі і якіх нельга перайсьці чалавеку за свой век: такія яны ўжо вялікія і доўгія! Аб гэтым кажуць поэту яго адчуваньні, яго пачуцьці, яго чуласьць, яго інтуіцыя. Такое разуменьне жыцьця, вядома, мае свае крыніцы пахаджэньня і можа тлумачыцца пэўнымі соцыяльнымі фактарамі, што зрабілі ўплыў на яго фармаваньне. Але гэтым–жа разуменьнем можа тлумачыцца і тое, чаму Я. Колас ня верыць „словам“, чаму ня вельмі клапоціцца аб іх знадворнай прыгожасьці, чаму часта няўважна адносіцца да іх нацыянальнага абліччa і іх формальнага злучэньня, мэтрычнага гучаньня і г. д. Быць можа, у гэтым разгадка і таго, чаму поэта ўсюды на першы плян ставіць душу і яе мову лічыць за адзіную, што здольна казаць праўду, што здольна праўдзіва выявіць існасьць сьвету, адпаведнаю рэчаіснасьці. Толькі душа, а не яе надворны воблік, той праўдзівы пасрэднік між людзьмі, праз які можа адбывацца ўзаемнае разуменьне між людзьмі і праз які магчыма зьнішчэньне супярэчнасьцяй жыцьця.

У вялікім процэсе зьняцьця працоўнай Беларусі з крыжа гісторыі ўшэсьця яе творчага духу на ўзвышша ўсясьветнага, у цеснай лучнасьці красаваньня працоўных, Якуб Колас сваёю творчасьцю сказаў сьвету новую праўду аб двуіснасьці сьвету і жыцьця ў яго рэчаісным выяўленьні і выражэньні. Гэтым самым Я. Колас становіцца ў шэраг сусьветных вялікіх поэтаў–мастакоў, дары якіх ніколі не забываюцца сьветам і вечна жывуць у сэрцы народаў. Праз творчыя дары Я. Коласа „дух сусьвету з духам лучыцца зямлі“ і Беларусь з „матэрыі духу“ становіцца „духам матэрыі“ на растаньні вялікіх крыжавых дарог, што лучаць Усход з Заходам і поўдзень з поўначчу.

1926

[Аб кампазыцыі й моўна–стылістычных асаблівасцях народнай казкі „Закалдованая шапка“]

„Зак[алдованая] шапка“ пабудована так: сьперша, як–бы папярэдн[яя] увага, даецца факт быцьця нікч[эмнага], але кемн[ага] чалавека. Далей выстаўляецца тэзіс аб тым, што „ў яго… чорт розуму ня зьеў, — ён быў дагадлі[вы] й вельмі хітры [мужык], дарам што ўсе [яго] звалі раскір[акаю]“. І далей як–бы ў пацьверджаньне гэтага тэзісу даецца факт, ілюструючы палажэньне аб даг[адлівасьці] і хітр[асьці]. Адгэтуль фактычна і пачынаецца сама новэля. М[ужык] прыводзіць на кірмаш прадаваць карову. Падходзяць мужыкі і пыт[аюць], што [хочаш] за казу. М[ужык] згадж[аецца] і прадае карову за казу. Пасьля гэтага ён купляе ў карчме дзьве пляшкі гарэлкі і пакідае іх там да звароту. Тое–ж паўтарае ў другой карчме. Пасьля гэтага, адшукаўшы тых мужыкоў, запрашае іх на барыш. Частуе іх у аднэй карчме, і пасьля пачаст[унку], бяручыся за шапку, кажа карчм[ару]: запл[ачана], на што той адк[азвае]: заплачан[а]. Гэтае–ж паўтараецца і ў другой карчме. Пасьля гэтага мужыкі, прыняўшы, што сэкрат у шапцы, купляюць у яго шапку. Мужы[к] ідзе дамоў, а мужыкі йдуць у карчм[у] адну і другую, дзе робяць, што рабіў і Муж[ык], але тут–жа дазнаюцца, што сэкрат ня ў шапцы. Характэрна: 1) паўтарэньне двух — 2 раз[ы] пытаюць, што за казу, 2 бутэлькі, 2 карчмы, 2 мужыкі (част[уюцца]), 2 разы заходзяць яны з Муж[ыком] і 2 разы адны; 2) выразнае падзяленьне тв[ору] на часткі — першая ўступная; другая частка (першая зьява): нікчэмны — карова — мужыкі (карова як аснова для стычкі нікч[эмнага] з муж[ыкамі]); трэцьцяя частка — нікчэм[ны] — карчма — гарэлка (гарэлка як аснова для другое стычкі, якую рыхтуе нікч[эмны]); чацьверт[ая] частка — нікчэмн[ы] — выпіўка — муж[ыкі] (выпіўка, шапка як аснова для трэц[ьцяй] стычкі нікч[эмнага] з муж[ыкамі]), пятая част[к]а: нікч[эмны] — шапка — мужы[кі] (шапка — аснова трэц[ьцяй] стычкі), шостая частка: шапка — мужыкі і карчмары (разьвязка) (**карова**, **гарэлка**, **шапка** / **каза**, **зойдзе**, **заплачана**) = асновы для сутычак. (Карова = повад, шапка, каза.)

1 зьява — Нікч[эмны] — кар[ова], муж[ыкі] — каза (як матывацыя далейшых дзей нікчэмн[ага]). Кірмаш.

Кулісн[ая] 2 — Нікч[эмны] — гарэлка — „пакуль зойдзе“ — карчмар. Карчмы — кірмаш.

3 — Нікч[эмны] — гар[элка], карчм[ар] — мужыкі — шапка. Два разы прадае кар[ову], пов[ад], шапку. Два разы стыкаец[ца], два разы пыт[аюць]. Карчмы.

4 — Нікч[эмны] — шапка — мужыкі. Два разы зах[одзіць] у карч[му] адз[ін]. Два разы купл[яе] па дзьве пляшкі. Два разы заходз[іць] з муж[ыкамі] і част[уе] дзьвюм[а] пляшк[амі]. Кірмаш.

5 — Муж[ыкі] — шапка — карчм[ар]. Два разы заходз[яць] муж[ыкі] і куп[ляюць] па дзьве пляшкі. Карчмы.

3) Зьмена ролей: у перш[ай частцы] муж[ыкі] абдурв[аюць] нікч[эмнага], у друго[й] нікч[эмны] абдур[вае] муж[ыкоў]. 4) Тры дзейных асобы: 1) нікчэмны, 2) мужыкі (зацікаўленыя) і 3) карчмары (нэйтралізованае). Мужыкі зацікаўл[еныя] купіць кар[ову] за казу, выпіць і не плаціць. Нікчэм[ны] — маст[ацтва] — паказаць, што і ў яго „чорт розуму ня зьеў“.

Прод[аж] каровы — піцьцё гарэл[кі] — брацца за шапку — прод[аж] шапкі.

Ні не не/ ні не ні не/не не не не
Ні не не не/не не ні не/не ні/не ні/ ні не/не не

Быў сабе... (1) да такі... (2), што... (3). Ніхто... (4) ***не***… (5), ніхто ***не***… (6), ведама... (7). Стояла толькі… (8), як ужо.... (9) такая то... (10) а ***не***... (11). Але... (12), як і... (13), **меў сабе**... (14) й нават **нашоў сабе**... (15) такую–ж... (16), як і... (17). Бо кажуць, што... (18) гэ…: няхай сабе... (19) як... (20) абы... (21) ***не***... (22). **Усе...** (23) **лічылі...** (24), а… (25), мабыць, … (26), ***не***... (27), **ён быў**... (28) й… (29), дарам, што **ўсе...** (30) **звалі…** (31).

Быў: 1) адзін нікчэмны мужычына, 2) няскладны, плюгавы, 3) звычайныя людзі (не) хацелі на яго (**й**) плюнуць, 4) з ім ня знаўся, 5) ня зваў к сабе ў госьці, 6) пакідзішча, 7) зірнуць на яго, 8) чалавека браў сьмех, 9) была пачвара, 10) (ня) божае стварэньне, 11) ён, 12) другія мужыкі, 13) якуюсь сьлімазарную гаспадарку, 14) жонку, 15) раскіраку, 16) сам, 17) жанчына мяркуе, 18) мужык, 19) лапаць, 20) з ім ня плакаць, 21) яго лічыць дурням, 22) у яго, 23) чорт розуму ня зьеў, 24) дагадлівы й вельмі хітры мужык, 25) яго звалі раскірак[аю].

1) быў сабе
меў сабе
пашоў сабе
няхай сабе

2) да так(і) — што
толькі — як ужо
так(ая) то — а не

3) ведама
мабыць
дарам што

4) й нават
як і
а
й

От раз гэстая раскірака...
От той раскірака…
От наш раскірака…
От, **як** толькі вышлі з карчмы, **дак** і…
От выпілі яны…

---

1. **Быў сабе**... (**нікч[эмны]**), да такі..., што
2. **Ніхто** з ім ня знаўся, **ніхто** ня зваў..., **ведама**
3. **Стояла толькі**... як..: **такая то** была.., **а не**
4. Але ён, **як і** другія, **меў сабе**… й **нават** найш[оў]…, **такую–ж, як** і сам
5. Бо кажуць, што... …: **няхай**... **абы**
6. **Усе яго лічылі** дурням, а ў яго, **мабыць**, чорт розуму ня зьеў, — ён быў... й… дарам, што **ўсе**
7. От раз **гэстая раскірака павёў**

8. Прывёў ён... прывязаў... **дай** чакае, **пакуль** хто купіць.
9. **Падбег**... мацнуў... паматаў... дай **пабег** далей.
10. Падышлі... агледзелі... **дай пытаюць**: колькі хочаш за гэст[ую] казу.
11. — Якую казу? Гэта–ж кар[ова], — адмаўляе той нікчэмны.
12. — Такая гэста кар[ова], як і ты, — кажуць мужык[і].
13. — У цябе **пытаюць, па чом прадаеш казу**?
14. — Каз[а], дык ка[за], няхай **сабе** й ка[за], **толькі** давай **хар[ошы] гр[ошы]**.
15. — У нас **грош[ы]** новенькі, **харош[ы]**, **толькі** гава[ры] сэс.
16. Старгаваліся (мужыкі)... да й купілі
17. **Заплацілі мужыкі**... **й** хочуць
18. **Толькі яны** ўзяліся за пова[д], **а** гасп[адар] і кажа: я вам..., **бо**
19. Няма чаго рабіць, **заплацілі** мужыкі **яшчэ** за [повад] і павялі кар[ову].
20. От той **раскірак[а] накупіў сабе**... (што было пат[рэбна]), потым **зайшоў**... **купіў**... **дай кажа**:
21. Няхай... пакуль
22. Потым **зайшоў** у... **купіў**... **дай аставіў** да тых час[оў], покі...
23. Зрабіўшы тое, пашоў **шукаць**... (што купілі)
24. **Па нямалым часе**... сустракае ён... і кажа: заплацілі вы... дык…
25. „Добра“, — каж[уць] яны.
26. От **наш раск[ірака] павёў**... й заказаў…
26. **Выцяглі** яны... выпілі... дай закусілі.
27. Узяўся наш раск[ірака] дай кажа: „**За** гар[элку] табе заплач[ана]“. „Запл[ачана]“, — адмаўл[яе] жыд.
28. Падняліся мужыкі **й** пашлі **да толькі** пераглядаюцца... **чаму**... **а той**: таму што…
29. **Павёў** ён... дай **зноў** вялеў
30. Выпілі яны й
31. **Зноў** сябер **узяўся... да й пытае**... ці запл[ачана].
32. Жыд адмаўляе, што ўсё заплач[ана]...
33. **Тут ужо** нашы мужыкі **дзіву даліся да** адразу дагадал[ія], што...
34. От, **як толькі вышлі.., дак** і прысталі..., каб…
35. Але той ня хоча, кажа, як–жа ён
36. Яны прасіць, яны благаць.
37. Упіраўся, упіраўся наш **нікч[эмны] мужык**, нарэш[це] пада[ўся] да й прадаў... (што было)
38. Ну, кажа, шкада... ні за якія... а гэта толькі, што
39. Ну, насеце... да памінайце Раск[іраку].
40. **Прашч[авайце], сябры!** Трэ да гасп[адаркі] ..., а то баба кач[аргою] с[ь]пяр[эсьціць]… да ск[а]ж[а], што...
41. **Пашоў наш раскір[ака]..., а мужыкі** зайшлі яшчэ... й заказалі дзьве пл[яшкі].
42. П’юць яны да радую[цца], што… **купілі**…
43. От выпілі яны…, адзін узяўся... да й кажа…: заплачана!
44. А той ус[ь]м[іхнуўся] дай адказв[ае]: ну, калі..., та я...
45. Пашлі яны ў... й там выпілі
46. Узяўся ўжо другі... й кажа, што... але ланд[ар] і слух[аць] ня хоча
47. — **Сто** ві… Я леп[ш] ат вас пам[ятаю], **сто** зап[лацана], а **сто** не.
48. Заплацілі мужыкі... кінулі... дай давай яе тап[таць]… да рваць на сабе
49. — Ото–ж абм[ануў], хвар[ыэць яго матары].
50. І пацягл[ія] дамоў, бы мокрыя куры.

[1926]

[Літаратура як орган грамады]

Літаратура ёсьць орган грамады, маючы пэўныя функцыі мастацкага псыхоідэолёгічнага парадку.

Калі разглядаць літаратуру як пэўны кадр работнікаў, што выпаўняюць мастацкія функцыі грамады (у яе клясавай існасьці) ці служаць літаратурна–мастацкім інтарэсам пэўнае клясы, то трэба сказаць, што такая літаратура ў нас ёсьць, што яна мае нават свае формы арганізацыі і да т. п. Аднак гэта яшчэ ня літаратура ў поўным сэнсе гэтага разуменьня. Гэта толькі літаратары і іх арганізацыі, якія часта далёка не зьяўляюцца літаратурнымі органамі клясы. Калі глянуць, якім інтарэсам яны служаць, якія функцыі выпаўняюць, якія задачы разьвязваюць у галіне літ[аратуры], то прыходзіцца сказаць, што літаратуры як пролетарскага органа сучаснай грамады ў нас няма. Што гэта так, варта паглядзець, якавы мастацкія інтарэсы пролетарыята і наскольк ім адпавядае тое, што выдаецца за пролетарскую літаратуру, праўдзівей, за творы пролетарскай літаратуры. У васноўным гэтыя інтарэсы зводзяцца: 1) да мастацкага афармаваньня жыцьцёвае практыкі пролетарыята (яго барацьбы і працы па будаўніцтву сацыялізму); 2) да афармаваньня гэтай практыкі ў такім стылі, які адпавядаў–бы яго эстэтычным патрэбам і інтарэсам, г. зн. да ўтварэньня свайго ўласнага пролетарскага стылю; 3) да таго, каб мастацкія творы паслужылі грунтам дзеля ўтварэньня і пролетарскіх паняцьцяў мастацтва, адначасна служачы мэтам пролетарскага самавызначэньня і самаарганізаваньня як мастацка–псыхолёгічнага, так і мастацка–ідэолёгічнага парадку. Ачывідна, што першы з гэтых пунктаў датычыць тэй галіны мастацка[й] творчасьці, якая зазвычай называецца зьместам і якую правільней называць об'ектам мастацкага афармаваньня. Ачывідна, гэта тыя дзеі, процэсы, пачуцьці, думкі, адчуваньні, настроі, жаданьні, наогул рэчы (і характары), якія ў жыцьцёвай практыцы адыгрывалі і адыгрываюць важную ролю, ін[акш] к[ажучы], якія маюць для прол[етарыяту] вялікую сацыяльную значнасьць (будзь яна станоўчая ці адмоўная — гэта справы не мяняе). Другое адносіцца да таго, што зазв[ычай] наз[ываецца] формаю і што правіл[ьна] называць мастацкім афарма[ва]ньнем (паняцьце выр[азнасьці] і дынам[ічнасьці]). Ачывідна, гэта тое, што вонкава–слоўнае (у дачын[еньні] літ[аратуры]) выражэньне, якое, з аднаго боку, эквівалентна першаму (об'ектам маст[ацкага] афарм[леньня]), а з другога — абумоўлівае сабою ці, ін[акш] к[ажучы], становіць сабою перадумову эстэтычнага перажываньня радасьці жыцьця (працы і змаг[аньня]) і на падставе гэтага падае стымул для ўстварэнь[ня] адпаведных паняцьцяў як аб рэчах, нагаданых маст[ацкім] творам, так і аб саміх мастацкіх творах. Калі глянуць з першага пункту на практ[ыку] жыцьця пролетарс[кага], то ўсякі заўважыць, што яна надзвычай багатая і разнастайная, як па формах, так і зьместу. Здавалася–б, што матар'ялу для маст[ацкай] тв[орчасьці] досыць, крыніца багатая. Аднак калі паглядзець, што з гэтай практ[ыкі] выкарыст[оўваецца] пісьм[еньнікамі] як об'екты для маст[ацкага] афарма[ва]ньня, то прыходзіцца дзівіцца, якая бяднота літаратурная панує ў нас! І ад чаго гэта так: ці то пісьменьнікі вінав[атыя], ці што? У нас найбольш усяго лірычных із[ь]ліяньняў поэтаў. Гэта, вядома, яшчэ не бяда. Але якія гэтыя ізьліяньні, наскольк яны адпаведны лірыцы пролетарыята, лірыцы здаровай, моцнай... Вось перад намі лірычн[ыя] ізьл[іяньні] Дудара „Мал[адняку]" на тэму аб тым, што не-

бясьпека мінавала, ніко[га] не зачапіўшы і ніякага сьледу не пакінуўшы, і ён цяпер дае „ўрач[ыстую] прысягу“ ў тым, што ён верны слуга, што, калі трэба, дык „сэрца вытачыць на калі“ (!), атупее, г. зн.!), бо бачыце, што ён выабр[ажае], што шмат пройдзена і што ня шкода ўжо і загінуць, супак[ойваецца] на гэтым. Наскольк і–ж гэта зьяўл[яецца] об’ект[ыўным] і каму належаць такія настроі, што паслуж[ылі] об’ектам для творч[асьці] Дудара?

[1926]

[Аквітызм і пролетарскае паняцьце прыгожага ў поэзіі]

Кожны чалавек мае тое ці іншае паняцьце аб прыгожым, вялічавым, узвышаным, словам, аб усім тым, што зазвычай лічыцца прадметам мастацтва. Пролетарыю таксама патрэбна мець гэткае паняцьце. Пролетары таксама павінен усьведам[ляць], што яму лічыць за прыгожае. Вядома, што гэткае ўсьведамленьне магчыма толькі тады, калі ёсьць тое, што можна лічыць прыгожым. Для паняцьця патрэбна аснова, падстава рэальная. Іначай утварэньне яго немагчыма. Паняцьце вялікага чалавека немагчыма без наяўнасьці ў жыцьці вялікіх людзей, да якой–бы групы яны не належалі. Так яно магчыма і ў дачыненьні паняцьцяў эстэт[ычнага] парадку.

Паняцьці ўтвараюцца або шляхам адцягненьня ад рэальнага факту, або шляхам аналізу адзінкавых рэальных фактаў і сынтэзу некаторых іх элемэнтаў, або шляхам умазаключальн[ага] адцятага разважаньня. Ці–ж можна ўжо ўтварыць прол[етарскае] паняцьце прыгожага ў поэзіі? Для гэтага патрэбна наяўнасьць прыгожага ў пролет[арскай] поэзіі. Ці ёсьць яно? І ёсьць, і няма. Калі ўзяць творы ў цэлым, якія пролет[ары] лічыць сваімі, то знойдзем і прыгожыя. Калі–ж іх разгледзім па тых сустаўных элемэнтах, з якіх яны складаюцца, то ўгледзім, што яны не заўсёды прыгожыя.

Лір[ыка] N. прыгожая. На падставе гэтага ў нас ужо можа быць паняцьце „прыгож[ае], як лір[ыка] N.“. Адсюль паўстае патрэба азначэньня л[іры]кі N. Якая яна, што прыгожая? Іначай кажучы, патрэбна выявіць, па чыйму вобразу і пад[абенству] утворана гэта лірыка. (Бо калі мы якую новую зьяву азначаем, што яна такая, як N–[ава] лір[ыка], гэтым мы кажам, што яна падобна на яе, што яна ўтворана па яе вобразу. Адгэтуль магч[ыма] пыт[аньне]: па чыйму вобразу гэта лірык[а] утворана? Гэта значыць, што мы прыйм[аем] яе за невядомае, будзем азначаць яе вядомым да яе зьяўленьня на сьвет. Сынтэз гэтых азначэньняў і будзе азначэньне яе.) Дапусьцім, некаторы *х* гэт[ай] лір[ыкі], як куп[алаў]скі, а некат[оры] *у*, як Гар[уно]вы, а некаторы, як Баг[дановіча] вы, а некат[оры], як народ[ны], а некаторы самастойны, асабовы. Тады мы можам сказаць, што лір[ыка] N. рознахарактарная ці шматхарактарн[ая], азн[ачана] як адзінства міл[агучнасьці], зад[уменнасьці] і вобр[азнасьці] і назв[ана] гэта аквітычн[ай].

[1926]

Новае разуменьне поэзіі

Для таго каб ведаць, якія творы, што выдаюцца за поэзію, сапраўды творы поэзіі, а не чаго небудзь іншага, трэба мець паняцьце поэзіі. Як паказвае гісторыя, кожная эпоха мае ёй уласьцівыя паняцьці, кожная сацыяльная група мае свае крытэрыі поэзіі. Пра гэта гавораць тыя творы поэзіі, якія жывуць у гэтай групе. Наяўнасьць твораў пэўнага характару ў беларускай поэзіі дае падставу судзіць пра тыя паняцьці, якія бытавалі ў Беларусі і якія разьвіваліся практыкаю творчасьці. Па творах, разгляданых у аспэкце часу, магчыма ўстанавіць ход разьвіцьця гэтых паняцьцяў поэзіі.

Наша эпоха — гэта час імкненьняў да дакладнасьці, да матэматычнай дакладнасьці. Цяпер вы ўжо нікога ня зьдзівіце агульным азначэньнем таго ці іншага прадмету вашай мысьлі. Час агульных паняцьцяў як–бы прайшоў у мінулае і адмежаваўся ад нас заслонаю ўчарашняга. Зараз ад вас патрабуюць дакладнага і канкрэтнага азначэньня кожнай рэчы, патрабуюць эквівалента рэальнасьцяй. І калі вы не валодаеце гэткім эквівалентам, або калі вы яго ня можаце стварыць, вам няма чаго тады разьлічваць на годнасьць чалавека, які ўладае пазнаньнямі, чалавека патрэбнага ў жыцьці, у практыцы будаўніцтва гэтага жыцьця. З вас гатовы ўсякі пасьмяяцца, калі вы па сваёй прастаце пачнеце сьцьвярджаць, скажам, што поэзія гэта чалавек. На ваша такое азначэньне адразу выставяць цэлы мех пярэчнасьцяў, якія гатовы зьбіць і ваша пераконаньне. І, канечна, калі вы ня хочаце сябе падстаўляць пад пугі гэтага сьмеху, вы знойдзеце лепшым не даваць азначэньне зусім або нават адмаўляць і магчымасьць агульных паняцьцяў. Калі вам паставяць пытаньне, што такое поэзія, вы адразу–ж адкажаце другім пытаньнем: якая поэзія, бо наогул поэзіі няма, хоць гэта не перашкодзіць вам бачыць поэзію ў адных творах і адмаўляць яе ў другіх, ін[акш] к[ажучы], мець вам агульнае паняцьце аб поэзіі, як крытэрый, па якому вы азначаеце канкрэтныя зьявы слоўнае творчасьці, нікольк не заўважаючы таго, што гэтыя паняцьці ў вас захоўваюцца вось пад гэтай маскай адмаўленьня магчымасьці іх, што само адмаўленьне ёсьць боязь адказнасьці за гэтыя паняцьці, боязь вынікаў несымпатызаваньня да гэтых паняцьцяў іншых людзей „міра сяго“, або няўпэўненасьць у сваіх паняцьцях. А быць можа, вы выходзіце з таго пункту гледжаньня, што агульнае паняцьце ўва ўсіх аднолькава, што ўсе аднолькава прызнаюць за поэзію тое–ж, што і вы, ды толькі патрабуюць канкрэтных паняцьцяў аб данай зьяве для адрозьніваньня ад другой у гэтай–жа дзедзіне. Тады вы, канечне, не заўважыце, што гэтага фактычна няма і не зразумееце, чаму адзін даны факт прызнае за поэзію, а другі той–жа факт ня прызнае. Адгэтуль вось і вынікае, што агульныя паняцьці ёсьць у людзей, хоць і розныя ды супярэчныя яны між сабою, як розныя і супярэчныя і самі людзі. Паняцьці, як і людзі, клясавыя. І калі вы сын свае клясы, калі вам няма чаго стыдацца прыналежнасьці да яе, то яшчэ менш у вас падстаў маскаваць вашы агульныя паняцьці. Няхай будуць яны адрозны ў сваіх формальных выражэньнях, але калі вы наскрозь прасякнуты духам свае клясы, то гэты дух, хочаце вы таго ці не, а ён паложыць свой адбітак і на вашых паняцьцях, ён адухавіць іх сваім сьвятлом. А таму і такое пытаньне, як што такое поэзія, цалком правамоцна патра[ба]ваць станоўчага адказу, характар якога вызначаецца разуменьнем характару ідэёвай накіраванасьці або, як кажуць, домінацыі эпохі, яе галоўнага героя.

Падобна таму, як разьвіваецца гэта апошняе, так разьвіваецца і першае. Яно таксама мае ўжо і сваю рэвалюцыйную гісторыю. У першую пару рэвалюцыі, калі

домінантай было змаганьне аружнае за ўладу і замацаваньне яе за пролетарыятам, калі было разбурэньне старых палітычных устояў, тады і поэзія разумелася як арудзьдзе кл[ясавага] змаганьня ў літаральным сэнсе гэтага паняцьця. Усім панятна, што поэт з пяром у руках ацэньваўся як бояц з вінтоўкай. Падобна таму, як пазначэньне апошняга было разіць сваіх ворагаў фізычна, так і назначэньне поэта было разіць ворага поэтычным словам, што выходзіла з–пад яго пяра. І поэты разілі. Поэты пісалі такое слова, якое пісалі байцы вінтоўкамі. Іх слова часта трудна было адрозьніць ад слова адозвы, проклямацыі, дэкрэту, маніфэсту, палітычнай прамовы, прамовы агітатара і г. д. І гэта была поэзія спусташальная (разрушительная) у дачыненьні да ворагаў і поэзія агітацыйная ў дачыненьні да мас, што тварылі рэвалюцыю. Яна разбурала паняцьці аб поэзіі як аб „сладкіх гуках“, „таміцельных созвуч[иях]“, яна ачышчала ў сьвядомасьці месца для новых паняцьцяў аб ёй, як аб тым за[ра]жальны[м] агню (тэорыі заражэньня), які ўспламяняе масы на барацьбу, як аб пламенным агітацыйным і рэвалюцыйным слове, што кліча ў бой. Але вось час адкрытых боек прайшоў. Надышоў час, калі барацьба прыняла новыя формы, калі сталі змагацца фактамі творчасьці, калі домінантай стала сацыялістычнае будаўніцтва і тое паняцьце аб поэзіі, якое было, пачало ўжо не здавальняць. Поэт ужо ня толькі бояц, але і тварэц. Поэзія стала разумецца як форма творчасьці элемэнтаў сацыял[ьных] назапашаньн[яў], творчасьці фактаў пролетарскіх каштоўнасьцяй, супроцьпастаўленых буржуаз[ным], і адны, зразумеўшы гэта, пачалі тварыць або шукаць шляхоў да творчасьці, а другія застылі, не знайшоўшы пераходу. Некаторыя сталі абуджаць словам на творчасьць, т. е. працягваць агітацыю, зьмяніўшы толькі ўстаноўку (змагайся па твары).

[1926 — 1927]

Думкі аб усім пакрысе

Сёлетні год (1926 г.) у беларускай літаратуры неўраджайны і таму галодны. Крызіс, упадак, застой, адсутнасьць усякай крытыкі, заняпад — такія страшныя словы амаль ня сходзяць з вуснаў. І я думаю, што гэта значыць, дзе прычына такога зьявішча? Няўжо гэта Беларусь вытхлася на творчасьць? Пэўна–ж не! Дык куды–ж пашлі і ідуць творчыя сілы? Чым яны заняты? Якую справу робяць, што заняхаялі літаратурнае мастацтва? Пэўна, ёсьць нешта такое, што забірае творчую энэргію так, што яе не застаецца на літаратурна–мастацкую творчасьць... Калі ёсьць, дык што–ж такое? А ў нас так многа, так многа поэтаў! А мо' яны ўсе ўжо адмовіліся ад мастацтва, кінулі яго, як нешта нязначнае, а мо' і непатрэбнае? Мо' узяліся за другую якую работу? Але–ж ня верыцца, каб поэт, калі ён сапраўды поэт, ды пакінуў пісаць. Пэўна, і нашы пішуць... Дык чаму–ж нявідно ў сьвеце іх творчасьці? Хай покуль што пытаньні застануцца пытаньнямі.

„Усё плыве, усё мяняецца" — што гэта значыць? Калі ўсё мяняецца, значыць, нічога няма і ня можа быць сталага (пастаяннага), апроч хіба самога гэтага мяняньня. І калі табе кажуць: „усё мяняецца" (значыць, само сабою, мяняе сябе) і ня кажуць, што і хто, ня кажуць ад чаго і на што, ня кажуць, як — то ці ня значыць гэта, што цябе хочуць заспакоіць, каб ты не турбаваўся ні аб чым, бо ўсё, раз мяняецца, дык зьменіцца само, зьменіцца і тое, чаго ты хочаш, і тое, чаго ты ня хочаш, і сам нават зьменішся, і ўсё зьменіцца. А з другога боку, ці ня значыць гэта, што цябе папераджаюць, каб ня спужаўся, ня зьдзівіўся, калі што зьменіцца, ці ня ёсьць гэта прыкрываньне і абарончы шчыт нейкай дзеі, якая вядзецца і павінна выявіцца?..

Я ня ведаю, як цяпер пісаць і якімі словамі выражаць патрэбы. Мо' зусім і ня словамі гэта трэба рабіць, а нек іначай, скажам, дзеяй выражаць патрэбы. Сапраўды, напішы артыкуль які і папробуй там ужыць такія словы, як „дух" або „душа" ці што іншае, і твой артыкуль прапаў: сьвету ён ня ўбачыць у нас тут на Беларусі, асабліва яшчэ калі ты не з прававерных, хоць–бы там выражалася патрэба самая што ні на ёсьць сучасная, што ні на ёсьць пролетарская... Словам, выходзіць, што цяпер слова для выражэньня патрэбы не гадзіцца, трэба шукаць іншых спосабаў і сродкаў, і гэткім, мабыць, найвярнейшым застаецца толькі дзея, толькі факт, што зьдзейсьніўся.

Для раб[оча]–сял[янскай] Беларусі патрэбна літаратурнае мастацтва, і перадусім такое, якое–б, з аднаго боку, дзейнічала на чытача ў масе так, каб ён сам загараўся імкненьнем творчасьці і барацьбы, каб ён імкнуўся да творчасьці сацыялізму, каб ён імкнуўся выявіць сябе як актыўны ўдзельнік будаўніцтва новага жыцьця па тэй ці іншай галіне, каб ён імкнуўся стаць гэроем тэй працы і справы, якую робіць у інтарэсах пролетарскае грамады, у інтарэсах сацыялізму. Мастацтва такое, якое–б надавала энэргіі чалавеку, якое–б узьнімала яго сілы, настрой, думку, рашучасьць, ініцыятыву, веру ў свае сілы і да т. п. Мастацтва такое, якое–б уплывала так, што чытач у масе захапляўся прыгажосьцю вялікіх дзей і спраў, у якіх сам удзельнічае, а ня толькі тымі, што адбыліся і зрабіліся без яго ўдзелу і сталі перад ім ужо як факты,

гатовыя; цэнячы іх, ён павінен імкнуцца да большых... З другога боку, патрэбна такое мастацтва, каб яно, робячы вышэйазначанае, зьяўлялася–б узорам і для іншых народаў, зьяўлялася–б паказьнікам вышыні культурнай тых, дзе ёсьць гэтае мастацтва; патрэбна такое мастацтва, якое–б заўладала ўвагаю іншых народаў і зрабіла–б так, што гэтыя народы глядзелі–б на гэта мастацтва і вакол яго „захадзілі–б карагодам".

Хто можа стварыць такое мастацтва? Бязумоўна, мастакі і тыя сацыяльна–эканамічныя і сацыяльна–культурныя ўмовы, у якіх з лёгічнай неабходнасьцю можа разьвіцца і разаўецца мастак вялікай сілы і ўтворыцца адпаведнае мастацтва.

Ці ёсьць у Беларусі такія мастакі? Калі іх зараз і няма ў дзейнасьці, то яны ёсьць у магчымасьці, у потэнцыі; а гэтым сьведчаць здольнасьці народныя і тая творчасьць, якая створана ў народзе пры ўмовах няспрыяльных для разьвіцьця мастацтва.

Ці ёсьць адпаведныя ўмовы зараз? Няма. Адгэтуль вывад — трэба ўтварыць умовы, якія–б спрыялі разьвіцьцю патрэбнага мастацтва.

З чаго складаюцца гэтыя ўмовы? Яны складаюцца з матарыяльных магчымасьцяй, культурна–фармальных і сацыяльных адносін… У матарыяльныя ўваходзіць наяўнасьць; гатоўка пэўнай колькасьці сродкаў для жыцьця, якая прызначаецца для мастацтва і яго патрэб. У сацыяльна–культурныя ўваходзіць наяўнасьць такіх людзей, што маюць блізкае дачыненьне з справамі мастацтва, якія–б адносіліся спрыяльна да ідэі ўтварэньня патрэбнага мастацтва, уваходзяць такі[я] адносіны між людзьмі, сярод якіх жыве мастак, якія–б вызначалі сабою адпаведны патрэбнаму мастацтву характар псыхолёгіі сацыяльнай і культурны ўзровень.

Формы выяўленьня мастака? Часопісі. („М[аладняк]" і „П[олымя]".) Кіраўнікі іх?

Што такое поэзія — я ня ведаю. Але зьяўляецца кніга, усё напісанае ў якой сам аўтар называе поэзіяй. Чытачы таксама называюць гэту кнігу: кніга поэзіі такога–та аўтара. Тады перад мною паўстае такая задача: калі сам аўтар і людзі называюць дан[н]ае ў такое вось кнізе поэзіяй, то каб зразумець, што такое гэта поэзія, патрэбна ўстанавіць, што такое гэта даннае: вызначэньне гэтага апошняга і будзе вызначэньнем поэзіі, якая прадстаўлена такою–та кнігаю ці такім вось аўтарам або іх групаю ў той ці іншы гістарычны момант. Паставіўшы так пытаньне, я бяру кнігу, якая выдаецца як кніга поэзіі, і пачынаю яе дасьледаваць. Спачатку я зварочваю ўвагу на, т[ак] ск[азаць], вонкавыя яе адзнакі: назву, будову. Я ўстанаўліваю, што кніга носіць назву, якая характарызуецца такімі момантамі: 1) складаецц[а] з двух слоў, узятых з абазначэньняў розных галін нашага пазнаньня. Першае слова, якое ўжываецца ў быце для абазначэньня часу, а ў поэзіі і для сімбалічнага азначэньня эпохі, адыгрывае ролю дзейніка, суб'екта ў трэцьцяй асобе. Другое, што ўжываецца ў быце для абазначэньня процэсу іздаван[ьня] гукаў жывымі істотамі з царства жывёл, а менавіта кароў, адыгрывае ролю выказьніка ці прэдыката прыпісанага дзейніку. 2) Назв[а] прадстаўляе форму суджэньня або грам[атычнага] простага сказу. 3) У такім злучэ[ньні] першае можна разглядаць як мэтафору. „Раніцы" прыпісана ўласьцівасьць дзеяньня, уласьцівая для дам[ашняй] жыв[ёлы]–карміл[іцы], — каровы — рыканьне, у цяперашнім часе. З яго мы даведваемся, што аўтар гаворыць а пэўнай пары, ствараючай асобае дзейства, што робіць уражаньне „издавания" гукаў, уласьц[івых] для дамашняе жывёлы, якую чалавек карыстае для сябе, у сваіх патрэбах, і голас якой добра вядомы для селяніна; ён знае яго, для яго ён прывыч[ны]. Словам, гаворыць пра пару, „издающ[ую]" гукі, уласьц[івыя] дам[ашняй] жыв[ёле], „быдлу". Канечна, нятрудна расшыфраваць значэньне гэтых слоў. Пасьлярэвалюц[ыйная] пара — раніца новай эпохі, у якую гэроем выступіў той, хто быў для гэрояў папярэдняй эпохі быд-

лам. Адгэтуль для гэтых павінна быць і тое, што робіцца ці гаворыцца ў гэту эпоху новым гэроем, нічым іншым, як рыканьнем у адносінах да папярэдніх. А таму аўтар як–бы на зло вось гэтым, як–бы іх дразнячы, і гаворыць „раніца рыкае“. Канечна, тыя, для каго гэрой новага часу быў быдлам, ня лічылі і ня могуць лічыць гэтага новага часу „раніцай“, раніцай яго лічыць ужо сам гэрой. Гэта для яго новая пара — „раніца“. Т[акім] ч[ынам], гэта назва абазначае той момант у гіст[арычным] процэсе, які для прол[етара] і сел[яніна] зьяўл[яецца] пачаткам новае эпохі і ў які[м] ён сам выст[упае] гэроем і ў які[м] творыцца такое, што для гэрояў папярэдняй эпохі зьяўляец[ца] „голасам быдла“ — рыканьнем. Поэт як–бы хоча сказаць: вось слухайце, як гаворыць у новую пору тое, што вы называлі быдлам.

Далей кніга складаецца з трох разьдзелаў, якія маюць свае назвы: „Маладз[іца]“, „Я“, „Песьня“. Гэтыя ўжо назвы носяць характар абазначэньня дзеючых асоб, т[ак] ск[азаць], гэрояў. Пад гэтымі назвамі зьмешчаны вершы, адны з якіх маюць свае назвы, а другія ня маюць (гэтых менш у першым і апошнім разьдзеле і больш у другім). Але што гэта за вершы? З рытмічнага боку гэта рэволюцыя ў дачыненьні да вершу [папярэдніх] пісьменьнікаў. Гэта хутчэй проза (прозаічныя рытмы), пэўныя адрэзк[і] якой зьвязаны рыфмамі або сугуччамі, але проза ўзьнятая, нейкая радасная, узвышаная, з гэктамі („Раніцу шч[эбет пільнуе…]“, „Раніца“) або „восхищенская“, цешачаяся, любуючаяся.

З боку стылістычнага — гэта штосьці рэчавае, адчувальнае як плястычнае і ў то[й]–жа час як груба накіданае мазкамі.

З боку композыцыйнага — гэта разнаст[айнасьць] у адзінст[ве], гэта мэханічная карці[на], зьязваньне элем[энтаў] у цэлае.

З боку тэматычнага — гэта маладая Беларусь (у прыродзе і быту), яе прадстаўнік — сын (у горадзе) і яе песень тв[орца].

З боку эўфонічнага — гэта музыка **сьв[істаў]** і шумаў.

Т[акім] ч[ынам], поэзія — гэта тое, што прышло на зьмену старому і яго паняцьцям з нізу на верх, што стварае новы адносна старога дух жыцьця. Яно маладое, яно адмаўляючае старое, яно поўнае ўнутраной сілы, яно разьвіваючаеся і пашыральнае, яно ўстанаўляючае новыя адносіны да ўсяго таго, што было ў ранейшых і па старых паняцьцях нікчэмным, бедным — словам, **нізкім**, адмоўным, яно дэкляруючае, яно неканонізаванае, яно „вольнае“, яно ўзьнімаючае (золата раніцы з сьмецьця), яно рухавае, узьнімаючае ўсё, што было праціўным для панаваўш[ых], на вышыні, яно падаючае новую значнасьць, яно разбураю[чае] старыя паняцьці, яно бачучае новую значнасьць, яно пераацэньваючае рэчы, яно юнацтвенн[ае], энтузіязм, соцыяльнае, яно прэкланяючае[ся] перад сілаю, яно гэроічнае, рыцарственн[ае], яно імклівае, вялічавае ў стыхійнасьці, яно жыцьцярадас[нае], ваяўнічае, любячае слова сакалі[нае].

Для кожнага чалавека што–небудзь ды зьяўляецца поэзіяй. Нярэдка бывае так, што адна рэч для аднаго — поэзія, а для другога не. Адгэтуль об’ектыўна поэзіі няма. Яна ёсьць толькі для людзей. І чалавек, прымаючы што за поэзію, фактычна вызначае толькі свае адносіны да гэтага і гэтым самым ацэньвае даную рэч у адносінах да сябе. Т[акім] ч[ынам], паняцьце поэзіі — паняцьце адноснае (поэзія для чалавека), ацэначнае (данная рэч — поэзія), умоўнае, норматыўнае і агульнае (данная рэч адпавядае такім–та ўмовам ці законам агульным, устаноўленым чалавекам), соцыяльнае (данная група мае гэта паняцьце), агранічанае. Адгэтуль, калі чалавек называе поэзіяй данную рэч, гэтым самым ён: 1) выяўляе свае адносіны да яе, 2) ацэньвае яе значнасьць для сябе, 3) выражае сваё агульнае па-

няцьце аб поэзіі, 4) паказвае на ўмовы, пры якіх рэч становіцца для яго поэзіяй, 5) выказвае сваё разуменьне і прызнаньне законаў, пад якія падводзіць данную зьяву, 6) ускрывае сваю прыналежнасьць да сац[ыяльнай] групы, 7) і сваю часоўную агранічан[асьць].

[1926]

Усяк

[Зьмест]

1. Азначэньне крытыкі.
2. Супярэчнасьць у выр[азе] „барацьба з прыродай“.
3. Будова м[астацкага] тв[ору] роўнаваж[на] жыцьцёвым кругавым зьявам.
4. Палатно мастака і схэма дзей.
5. „Нуль“, падзеляны на вядомае = маст[ацка]сьць твору.
6. Невядомае = перагрупоўцы вядомага (композыц[ыя]).
7. Велічыня пакуты чалавека і радасьць.
8. Чуцьцё формы і прынцыпы композыц[ыйных] формаў выражэньня.
9. Мастацтва = рэлігія нов[ага] чал[авека].
10. Сьветагляды як зьмест мастацтва (шырыня маст[ацтва]).
11. „Мастацтва для мастацтва стылю эпохі“. Факт як прынцып нов[ага] ст[ылю].
12. Значэньне выр[азу] „мае значэньне“ і азначэньняў.
13. Азнач[эньне] сыстэмы.
14. „Голас апал[ячанай] бел[арускай] шляхты ў літ[аратуры] XIX ст.“
15. Неаднароднасьць літар[атуры].
16. Чалавек — арганіз[ацыя] у арганізацыі.
17. Маст[ацкі] стыль як умоўны сацыял[ьны] знак.
18. Залежнасьць літар[атурных] форм[аў] ад сацыял[ьнага] быцьця.
19. Народн[ы] сьветагл[яд] у сваім слоўным выраж[эньні].
20. Чым жыве аквітыст.
21. Універсалізм вобразу, яго цэнтрызм.
22. Зад[ача] п[оэта]: моц слова.
23. Поэт[ы]–аквітысты („факты жыцьця“), выклік[аньне] да жыцьця энэргіі стр[ачанай].
24. Сучасн[ая] цікавасьць да літар[атуры].
25. Суч[асныя] кірун[кі] творч[асьці] (ажыўл[енства] і адмаўл[енства]).
26. Адрозн[асьць] поэт[ычнага] мысьл[еньня] ад звычайн[ага].
27. Маст[ацкі] твор як праваднік ці перадатчык.
28. Задачы ў сужэтатворч[асьці].
29. Прыёмы выражэньня.
30. Патрэба фарм[альнага] выражэньня і роль маст[ацтва] у будучыне.
31. Сучасн[ы] ідэал.
32. Сродкі для ажыцьц[яўленьня] ідэалу.
33. Учот магчымасьцяй як задача.
34. Літар[атура] як культура і як грам[адзкі] чыньнік.
35. Сродкі і мэт[ад]ы маст[ацкай] творч[асьці].
36. Творч[асьць] як называньне.
37. Тэндэнцыі ў разьвіцьці літ[аратурных] патрэб.
38. Шляхі творч[асьці].
39. Культура духа і маст[ацтва] як паўтарэньне сац[ыяльнага] і прац[оўнага] процэс[у].
40. Законам[ернасьць] у разьв[іцьці] дух[оўнай] культ[уры].

41. Крыніцы разьв[іцьця] нац[ыянальнага] маст[ацтва].
42. З віды літ[аратурнай] творч[асьці] і іх лёс.
43. Разьвіцьцё літар[атурных] элемэнт[аў].
44. Задачы літар[атурнай] суч[аснасьці].
45. Эст[этычныя] густы працоўных.
46. Якім павінна стаць слова маст[ацкае].
47. Адрозьнів[аньне] тэрмін[у].
48. Разьвіцьцё чуласьці чалав[ека].
49. Літар[атурныя] элемэнты.
50. Азнач[эньне] мастацтва і схэма разгл[яду] літ[аратурнай] твор[часьці] як задача.
51. Эпоха дыфэрэнц[ыяцыі].
52. Тры лініі разьв[іцьця] бел[арускай] літар[атуры].
53. Маст[ацтва] як фарм[альны] капітал Беларусі і Белар[усь] як цэнт[р] Эўр[опы].
54. Сьветаадч[уваньне], сьветагл[яд], сьветаразум[еньне].
55. Азнач[эньне] літ[аратурнага] кірун[ку].
56. Поэзія як мова.
57. Маст[ацтва] як нязвыч[айнае] выраж[эньне] вядом[ага] і схэма разгляду твораў.
58. Што такое слова? І адкуль яно бярэцца. Поэтычн[ае] слова, слова красы.
59. Об'ектыўнасьць ісьціны.
60. Што значыць „служыць".
60. [а]. Дум[кі] па–за сыст[эмамі] (сыстэма, усё, сьвет, жыцьцё, тройца).
61. Да сьветагл[яду] адраджаністы х.
62. Маст[ацкая] твор[часьць] як вузел узаемадзеяньняў.
63. Выраз: „увайшоў у гісторыю".
64. Асновы пазнаньня; магчым[асьці] ацэнкі м[астацкага] тв[ору] і віды крытыкі.
65. Да карыст[аньня] мастацтвам.
66. Зьява як вузел імкненьня, іскра ад перасячэньняў.
67. Чалавек і формула чалавека.
68. Азначэньне мэтаду.
69. „Існаваць" як выраж[эньне] дачыненьня.
70. Азначэньне і крыніца волі.
71. „Шматхарактарнасьць рэчаў" як зьменнасьць чалав[ека] (зьменнасьць і нязьм[еннасьць]).
72. Манеры апавяданьня (спос[абы] творч[асьці]). Ідэал твору.
73. Проблема пазнаньня (крыніца пазнаньня) і ўтвар[эньня] сьветаглядаў.
74. Прынцып будуч[ага] сьветагл[яду].
75. Адраджанізм як фармуючы цэнтр нарастаючай супаратн[асьці].
76. Прабл[ема] маст[ацкай] ацэнкі (што значыць ацаніць і мера каштоўн[асьці]).
77. Характ[ар] суч[аснай] эпохі („фармулявальная").
78. Склад вопытн[ага] пазнаньня.
79. Разваж[аньні] аб прычыне.
80. Жаданае і патрэбнае.
81. Віды апавяданьняў і гісторыя літ[аратуры] як аповесьць (і як „указацель").
82. „Мысьлячы камень".
83. „Сацыяльн[ае] раней мастацтва".
84. „Маст[ацтва]знаўства".
85. Да хар[актарыстыкі] суч[аснага] маст[ацтва].
86. Выказанае як матарыял для суджэньня аб асобе, [яе] арг[анізацыі] і масе пазн[аньня]. (Пазнаньне.)
87. Сіла слова.
88. Знач[эньне] мастацк[ага твору].

89. Агульнасьць інтарэсаў і агульн[асьць] разуменьн[я].
90. Пазнаньне жыцьця („цікавыя людзі“).
91. Эпоха задач.

Пыт[ань]ні

Калі дапасаваць біогэнэтычны закон да разьвіцьця мастацкай творчасьці, то ці ня можна і тут устанавіць некаторы закон? Шэраг форм, якія праходзіць індывідуальная творчасьць у часе свайго разьвіцьця (першы кругабег творчасьці — кругабег перайманьня), — ці ня ёсьць гэта сьціслае паўтарэньне доўгага шэрагу форм, які прайшлі продкі таго–ж роду творчасьці?

1. Крытыка — гэта творчасьць, об’ектам якой зьяўляецца мастацкая творч[асьць], наогул літаратура.

2. Барацьба з прыродай! А чалавек — ці–ж ён ня тая прырода? Знача, змаганьне з самім сабою? Да чаго можа дайсьці чалавек у сваёй ненавісьці да сябе і да ўсяго, што вакол яго!

3. Як жыцьцё чалавека (асобы) мае „пачатак, бытнасьць і канец“ — нараджэньне, жыцьцё і сьмерць, як кожная зьява ў сьвеце робіць свой круг, так і будова мастацкага твору павінна мець за аснову, за рыштаваньне „пачатак, бытнасьць і канец“ у самым сабе, мастацкі твор у сабе павінен быць замкнёным кругам, які, увайшоўшы ў сьвядомасьць–душу суб’екта, становіць пачатак новаму кругу перажываньняў, пачатак новага жыцьця ў суб’екце.

4. Як плошча–палатно для мастака, так схэма дзей, канва іх зьяўляецца толькі тым сродкам для пісьменьніка, на якім ён вышывае ўзоры так, як мастак фарбамі і лініямі. Канвою або палатном гэтым для пісьм[еньніка] зьяўляецца **вядомае**, якое раскладаецца або разложана на пэўныя сустаўныя часьціны, але таксама вядомыя; яны між сабою знаходзяцца ў пэўных дачыненьнях; але ўсе разам узятыя з сваімі **якасьцямі** або ўласьцівасьцямі, магчымасьцямі і са сваімі ўзаемадачыненьнямі, яны ня выходзяць з рамак **вядомага**.

5. Пісьменьнік кажа гэта вядомае. Але калі кажа і толькі гэта, то ён фактычна нічога ня кажа і кажа не мастацкі. Ён павінен, апроч гэтага, падзяліць на гэтае вядомае некаторы **„нуль“** (мяжа між станоўчым і адмоўным), каб знайсьці **невядомае**. „Нуль“, падзелены на вядомае, і дае ў выніку новае вядомае. Невядомае заўсёды роўна вядомаму. І калі дадзена вядомае, то яно і зьяўляецца невядомым, якога чалавек шукае. Яно павінна быць дадзеным так, як даецца невядомае, праўдзівей, як даецца задача для адшуканьня невядом[ага]. Задачы гэтыя і складае пісьменьнік.

6. Чалавек мае ў сваім распараджэньні (у сабе) пэўнае вядомае (дзейснае), якое складаецца з частак у пэўным дачыненьні. Перад ім невядомае (магчымае), і гэта заўсёды. Разьвязваньне гэтага невядомага — яго жыцьцё. Разьвязвае яго цераз вядомае, цераз яго пэўную пераконструіроўку. Гэтак і твор. Чытач мае ў сабе вядомае. Перад чытаньнем твор — невядомае. Невядома і тое, што будзе пасьля твору ў чытача ў сабе. Гэта невядомае ён і разьвязвае такім чынам: чытае твор = пераносіць яго з невядомага ў вядомае, а вядомае ў сабе ў невядомае для сябе, зьмяняе пэўным

чынам знакі дачыненьня і такім чынам пераконструіроўкаю сва[й]го вядомага, вядомага ў сабе ў вядомае для сябе ён разьвязвае невядомае, а разьвязаўшы, ён яго ведае, значыць, становіцца над ім: чалавек узьняўся. Невядомае стала вядомым для чалав[ека] для сябе. Круг пашыран. Перад ім новае невядомае, і ён яго разьвязвае, ужо карыст[аючы] і новае вядомае.

7. Чалавек за свой век прапакутуе так многа, што гэта пакута не знаходзіць сабе параўнаньня. Яна такая–ж вялікая, як вялік і чалавек. І ёсьць ведама, што такі чалавек запальна аддаецца на ўлоньні радасьці, калі яна яго наведвае ў якой–бы ні было постаці. А бывае яна вялікая, як сама пакута, бывае і дробненькая, звычайнаму воку няпрыкметная, бывае такая, што выклікае сьмех у прасычаных і атлусьцелых ад жыцьця раскошнага і бязьдзейнага. І чалавек мае права радавацца, ужо затым хоць–бы, што ён–жа і пакутуе. Чалавек мае права радавацца і таму, што ён–жа і жыве і змагаецца за радасьць супроць пакуты. Ён змагаецца за вызваленьне гэтай радасьці для ўсіх людзей. І шырокая гэта радасьць. Мы часта толькі яе ня бачым: яна–ж жыве ўсюды, у самых нават, здавалася–б, нязначных дзеях і рэчах. Радасьць сама па сабе вялікая, не зважаючы на тыя постаці, у якіх яна да нас прыходзіць, або ў якіх чалавек бярэ яе сам.

Але ці значыць гэта, што ёй можна аддавацца да забыцьця, ці можна ёю захоплівацца да бяспамяцьця? Трэба быць зусім асьлепленым, каб сказаць, што так і трэба. Ня трэба забываць, радасьць ня ёсьць нешта абсалютнае. Яна падуладна тым–жа законам, якім падуладна і ўсё, што ёсьць на сьвеце. І радасьць можа стаць ня радасьцю і, пакінуўшы чалавека ў забыцьці, адыйсьці ад яго. Вось таму і ня трэба ёю захапляцца да забыцьця. Трэба і таму, што можна ў яе ўлоньня памерці для жыцьця дзейнага. Радасьць — што русалка — можа заказытаць. І заказытвае. Не адзін ужо загас на яе ўлоньнях.

Радасьць ніколі ня прыходзіць адна. Яна заўсёды абкружана тым, што людзі называюць нярадасьць, як і пакута заўсёды ходзіць у нявідным для вока людзкога вянку радасьці. І гора таму чалавеку, які за радасьцю ня ўбачыць яе падарожніц.

Усё, што ёсьць на сьвеце, крые ў сабе радасьць. Усё — і самае вялікае, і самае мізэрнае — ёсьць крыніца радасьці („Хвоі гавораць“).

8. Для пісьменьніка галоўнай уласьцівасьцю яго здольнасьцяў зьяўляецца чуцьцё формы. Форма выражэньня для пісьменьніка зьяўляецца такой–жа рэальнасьцю, як, скажам, наогул для чалавека якая матарыяльная рэч. Пісьменьнік зьбірае гэтыя формы. Зьбірае формы выражэньня людзкіх перажываньняў, адчуваньняў, пачуцьцяў, думак, волі і г. д. З гэтых формаў ён і творыць, узяўшы за аснову той ці іншы прынцып „складаньня“, мастацкі твор. Прынцыпамі „складаньня“ такога формаў выражэньня, сабраных або ў жыцьці непасрэдна (нагляданьні), або з „літаратуры“ (літаратурныя крыніцы), могуць быць і бываюць такія прынцыпы, як разнастайнасьць адзінага, г. зн. пісьм[еньнік] бярэ, скажам, адно якое–небудзь адчуваньне або перажываньне ці інш. і апавядае, як яно выражаецца або выяўляецца ў разнастайных людзей, становішчах, часох, прасторах і г. д.; або бярэ за прынцып нарастаньне аднаго пачуцьця ў аднэй форме і тады дае „эвалюцыю“ і „рэвалюцыю“ гэтай формы; або адну форму і паказвае, як яна выражае разнастайныя ці то адчуваньні, ці пачуцьці і інш., ці то, як гэта форма адбіваецца ва ўспрыяцьцях розных людзей, станаў і становіш[чаў] і г. д. Усе–ж „станы сьвядомасьці“, існасьць псыхікі чалавека можна зьвесьці да аднаго: гэта „рэакцыі“ суб'екта на об'ект у процэсе руху (разьвіцьця). „Суб'ект“ зьяўляецца ў сьвет ужо з пэўным запасам магчымасьцяў, якія могуць або выявіцца і разьвіцца,

або не, гледзячы на тое, у якія абставіны пападуць гэтыя магчымасьці. Раскрыць-цё гэтых магчымасьцяў (пераход іх з стану пасыўнасьці, з стану [с]пакою, у стан актыўнасьці, дзейнасьці, руху) і ёсьць існасьць рэакцый. Рэакцыя — выражэньне магчымасьцяў. У пэўных абставінах чалавек крычыць: „Цёмна!“ Гэта рэакцыя на адсутнасьць сьвету. Гэта выражэньне магчымасьці голасна выказваць сваё адчуваньне цемені, і адначасна выражэньне магчымасьці перадаваць свае адчуваньні другім, і магчымасьці перажываць страх, наджыданьне таемнага, нячуванага і нявіданага і г. д. Самы крык ёсьць форма выражэньня адчуваньня, а цяпер тое, што выкрыкнута („цёмна!“) (зьмест крыку) ёсьць, у сваю чаргу, форма выражэньня роду гэтага адчуваньня, выкліканага тым ці іншым об’ектам (які гэтым „што“ ў гэтым разе называецца), а таксама форма выражэньня магчымасьцяў, якія могуць раскрывацца ў падобных абставінах ці пры падобным об’екце.

Вось дадзены такія і такія (слоўныя) формы выражэньня; яны нарадзіліся ў такіх вось абставінах; выражаюць яны тое і тое; крыюць магчымасьці такія; урэшце, пытаньне — што з гэтага ўсяго можа атрымацца?

Маст[ацкі] твор ёсьць форма выражэньня. Значыць, трэба апісаць яго як форму выражэньня. У сваю чаргу, у маст[ацкім] творы ёсьць таксама формы выражэньня як элемэнты цэлага.

---

1. Твор такі і такі...
2. Выражае вось тое і тое...
3. Складзены з элемэнтаў такіх...
4. Кожны з элемэнтаў выражае або крые магчымасьці выражаць…
5. Элемэнты зьявіліся ў якіх абставінах...
6. Зложаны па якому прынцыпу...

1) „Б[ел]ь“ ёсьць апавяд[аньне] аб гісторыі Д[анілы] з Г[аннай], аб тым, як Д[аніла] дайшоў сьмерці. Ап[авяданьне] бытавое, сучаснае, рэальнае, лёгкае, цікавае, сумнае і г. д.

2) „Б[ел]ь“ выражае ўсьведамл[еньне] у тым, што старое гіне, спачув[аньне] старому і г. д. Гэта крык, што няма дарог к новаму, што страшна новае, яно нясе сьмерт[нае] з сабою.

3) Вобраз[ы] Д[анілы], Г[анны] — вобразы ня поўныя, рэальныя, ня новыя.

4) Д[аніла] выр[ажае] дваістасьць чалав[ека]. Г[анна] выр[ажае] „жыць як набяжыць — адданасьць лёсу“.

5) Зіма, Фабрыка, Ком[уністка], непарт[ыйны], сям’я, каханьн[е] і г. д.

6) Адзінства формы выр[ажэньня] дв[аістасьці] чалав[ека] у становішчы „зімы, фабр[ыкі]“ і г. д. Эвалюцыя формы ў пэўных абставінах.

---

1) „С[ымон] М[узыка]“ — гэта гісторыя музыкі, гісторыя аб тым, як С[ымону] М[узыку] ня было месца ў жыцьці.

2) Выражае сабою Сым[он] М[узыка] адчуваньне супярэчн[асьці] між асобаю і грамадзкім укладам, думку, што толькі адыходзячы ад гэтых абставін, іх абходзячы, асоба можа захаваць сваю асабістасьць, што беднасьць — ня месца для разьвіц[ця] тал[енавітай] асобы і г. д.

3) Складзены з вобразаў С[ымона], Г[анны], Кур[ылы], Жабр[ака], Шлём[кі], Князя, Дзеда–варажб[іта], з вобразаў прыроды, бытавых абставін.

4) Сым[он] Муз[ыка] [выражае] моц і сілу пачуц[ьцёвай] арганіз[ацыі], здольнасьці адчуваць харство. Кур[ыла] — разумець і спачув[аць] няпрызнаным і заганян[ым].

Жабр[ак] — выкарыст[оўваць] здольных для сваіх мэтаў. Шлёма таксама. Князь — карыст[аць] для забаўкі. Ганна — разумець. Дзед — адчуваць наступнае.

5) Зьявіліся ў абставінах вяск[овага] жыцьця, у абстав[інах] беднасьці, багацьця і г. д.

6) Зложаны па прынцыпу кругоў, праз якія праходзіць Сым[он] Муз[ыка].

У першым крузе разум[ее] [Сымона] Курыла.

У другім гасп[адарыць] Ганна

У трэцьцім Яўхім, Ганна.

У чацьвертым Дзед Даніла, Ган[н]а.

У пяты С[ымон] вых[одзіць] з Ган[най].

9. Мастацтва — так завецца рэлігія жывога чалавека, які йдзе ажывіць сьвет красою й радасьцю жыцьця на зямлі. І прасякнецца мастацтвам усё, што родзіцца, жыве й памірае. Кожны крок чалавека асьвеціцца яго сьветам. І будзе мастацтва сьвету, жыцьця, нараджэньня й сьмерці, будзе мастацтва мастацтва, мастацтва навукі, мастацтва тэхнікі, мастацтва гаспадаркі і г. д. і г. д. Без мастацтва чалавек ня будзе чалавекам і людзі глядзецьмуць на яго, як на высокую ступень разьвіцьця жывёлінага царства, але ня як на вышэйшую ці найвысшую. І будзе такі чалавек рэччу, якую карыстацьмуць тварцы–мастакі для творчасьці яшчэ больш высокай і глыбокай, карыстацьмуць для мастацтва нараджэньняў бяз боляй, для мастацтва няўміраньня **асобы**, для мастацтва вечнага жыцьця. У сьвеце гэтай „рэлігіі“ чалавек становіцца чалавекам–тварцом. Ідзе чалавек–тварэц! Людаробы, узьнімайце свой голас, пасярод вас ходзяць ужо яго правесьнікі. Гатуйце шлях будучаму!

10. Мастацтва — гэта вельмі шырока. Яно здольна ў сабе ўсё зьмясьціць. Яно шырэй усякіх сьветаглядаў, бо імі можа гаварыць сьвету. У кожнага чалавека ёсьць свой уласьцівы яму сьветагляд і характар. Мастак можа абняць сабою многа такіх сьветаглядаў і характараў. Мастак жыве не адным, а многімі, над імі ўзьнімаючыся, імі ўладаючы. Такі сьветагляд мастака. І калі яго імкнуцца фармуляваць, то гэтым ня столькі выяўляюць яго, сколькі выражаюць свой сьветагляд, сваё дачыненьне да мастака, якога сьветагляд зрабіў уплыў на фармаваньне свайго ўласнага сьветагляду.

11. **Думкі аб „мастацтве *для мастацтва*“. Аб стылі эпохі.** На палажэньне В. Плетнёва аб тым, што пролетарыю патрэбна навука не для навукі, В. Ленін ставіць тры клічнікі. Гэта значыць, чаму пролетарыю не патрэбна навука для навукі? Патрэбна яна і для „творчае працы“, для практыкі, але патрэбна і для навукі, для тэорыі. Дачыняючы гэта да мастацтва, можна сьцьвердзіць, што пролетарыю, як і буржуазіі, патрэбна і мастацтва *для мастацтва*. Мастацтва перадусім ёсьць мастацтва выражэньня. А вядома, што ў жыцьці шмат што залежыць ад уменьня выразіць. Няўмела і немастацкі, скажам, выражаная патрэба або інтарэс раўнаважны бываюць зусім ня выражанаму, а таму і ня выяўленаму, а гэта цягне за сабою незадавальненьне гэтай патрэбы і нараджае канфлікт між зацікаўленым і тым, ад каго так ці іначай залежыць задавальненьне патрэбы. Адгэтуль ясна, якое значэньне маюць сродкі, спосабы і формы выражэньня ў грамадзкім жыцьці і якую яны адыгрываюць ролю ў руках таго, хто імі ўладае, хто над імі пануе! Цяпер мы павінны паставіць перад сабою пытаньне, ці ўсе сацыяльныя і ўсякія іншыя групоўкі ўмеюць выражаць свае патрэбы. На гэта трэба адказаць станоўча. Але калі мы далей спытаем, ці зьяўляюцца тыя формы, спосабы і сродкі выражэньня, якімі пануюць тыя групоўкі, эквівалентнымі, ці дапамагаюць яны ўзаемнаму разуменью гэтых груповак, яднаньню іх канчатковых ім[к]неньняў, то на гэта трэба адказаць адмоўна. Формы выражэньня, якімі

ўладае, скажам, селянін у выніку яго жыццёвага вопыту, што адбываўся ў абставінах і ўмовах буржуазна–капіталістычнага і памешчыцкага ладу, ва ўмовах натуральна–таварных вытворчых дачыненьняў, зусім іншыя ад тых формаў, якімі ўладае рабочы, а гэтага, у сваю чаргу, іншыя ад формаў служачага, інтэлігэнта і г. д., якія нярэдка нараджаюць непаразуменьні між гэтымі групамі. Адгэтуль вынікае патрэба ў такіх формах, спосабах і сродках выражэньня, якія–б здольны былі аднолькава выразіць і патрэбу селяніна, і патрэбу рабочага, і патрэбу інтэлігэнта, і г. д. ці, прынамсі, ня ставілі–б сабою перашкод да ўзаемнага разуменьня і ўсьведамленьня аднаго ў патрэбах і інтарэсах другога. Вядома, што не мастак творыць гэтыя формы сілаю свайго таленту. Гэтыя формы творацца самім жыццём у процэсе міжасабовых і групавых дачыненьняў. Але ў справе фармаваньня і крышталізацыі іх, у справе іх пашырэньня на ўсе існуючыя групоўкі мастак адыгрывае не апошнюю ролю, калі ня першую. Яго роля зводзіцца да ўчуцьця гэтых формаў і іх сынтэзаваньня ў адзіны мастацкі стыль, у стыль эпохі. Тут менавіта і патрэбен талент.

Але тут паўстае пытаньне, ад чаго яму выходзіць у творчасьці гэтага стылю. На гэта трэба адказаць: зноў–жа, не ад уласнай фантазіі і здольнасьці выдумваць, а ад самога жыцьця. Кожная эпоха зьмяшчала ў сабе разнастайныя групоўкі людзей з сваім асабістым у кожнае стылем і формамі выражэньня, а поруч з гэтым кожная эпоха мела свой прынцып, на аснове якога ўтваралася ўзгляднае паразуменьне на той ці іншы момант у пэўных абставінах і ўмовах. Вядома, гэты прынцып выносіла ў сьвет, яго ўстанаўляла і замацоўвала тая кляса, якая станавілася на чале грамады, якая кіравала і рэгулявала дачыненьні ў гэтай грамадзе між сябрамі, што яе складалі. Гэта кажа пра тое, што і ў сучасную эпоху ў пэўных абставінах і ўмовах пануе пэўны прынцып, насіцелем якога зьяўляецца пануючая грамадзкая кляса. У наш час такім прынцыпам узаемнага разуменьня зьяўляецца, перадусім, справа, дзеяньне асобы ці групы, факт самых падзеяў і станаў, якімі вызначаюцца патрэбы і інтарэсы як асобы, так і групы, і клясы, і нацыі. Слова само па сабе цяпер страціла свой крэдыт (у пролетарыята як пануючай клясы), бо яно апаганена і зьведзена да пустых гукаў тэй клясаю, якая панавала да пролетарыяту і над пролетарыятам і сялянствам, а таму пролетарыят устанаўляе новы прынцып выражэньня патрэбаў і інтарэсаў і ў процэсе грамадзкіх узаемадачыненьняў. Гэты прынцып — дзея–факт + фармуляваньне ўсяго, што з гэтага факту–дзеі вынікае. Як бачым, гэта не аднімае патрэбу ў слове, а толькі ставіць перад ім новыя задачы, прад'яўляе яму запатрабаваньне на новыя яго функцыі. Падаць праз слова факт–дзею і сфармуляваць таксама словам пэрспэктывы разьвіцьця гэтай дзеі, сфармуляваць усе магчымыя вынікі пададзенага факту — вось тая форма выражэньня патрэб і інтарэсаў як асобы, так і групы, і клясы, і нацыі, і г. д., якая карыстаецца крэдытам у сучаснасьці, у пануючага і не пануючага пролетарыяту ўсяго сьвету. Адгэтуль і павінен адыходзіць сучасны мастак у сваёй творчасьці, калі ён жадае тварыць сучаснае (пролетарскае) мастацтва, (пролетарскае) у сэнсе домінуючага прынцыпу ў формах выражэньня, што не пазбаўляе магчымасьці карыстаньня для мастака любым матарыялам, без якога–б там ня было абмяжаваньня, а не ў абмяжа[ва]ньні гэтага мастацтва пэўным матарыялам, як гэта выявілася ў разуменьні поэтаў і пісьменьнікаў т. зв. пролетарскіх абмяжаваньнем сваёй творчасьці трубамі, дымам, космасам і г. д. Формы выражэньня, аснаваныя на вышэйвызначаным прынцыпе, і ёсьць тое мастацтва, якое патрэбна ў інтарэсах будаўніцтва сацыялізму. Яно і ёсьць той стыль, які імкнецца пашырыцца на ўсю грамаду, на ўсе яе групоўкі і які становіць сабою бліжэйшы пункт імкнёнаснасьці пануючай клясы. Гэта і ёсьць беларускі пролетарскі стыль, беларуск[ае] пролетарскае мастацтва. Вось для гэтага мастацтва, якое ў будучыне, калі зьнікнуць клясы, страціць і сваё сучаснае адзначэньне пролетарскага і мастацкага (бо разьмяняецца на абы-

ходныя формы выраж[эньня] з забыцьцём іх тварцоў нават), у сучасны момант і патрэбна мастацтва, якое ўтвараецца асобнымі мастакамі або іх згуртаваньнямі. Такое мастацтва *для мастацтва* патрэбна і беларускаму пролетарыю, і селяніну ўжо ў сучасны момант. Патрэбна сучаснае беларускае „мастацтва *для мастацтва*“, а таму ўсякага поэта ці пісьменьніка, які вялікую ўвагу аддае менавіта **мастацтву,** а ня вершаплётству ці рыфмавальству, мы павінны вітаць і дапамагаць яго разьвіцьцю і разьвіцьцю яго творчасьці.

12. **Р[оля] ацэнкі.** Людзі часта любяць казаць: гэта мае значэньне, а гэта ня мае яго. Пры гэтым значэньні называюць то вялікімі, то малымі, то значнымі, то нязначнымі і г. д. Той, хто гэтак кажа другому, заўсёды нешта сочыць: ён хоча або зьвярнуць, або адцягнуць увагу другога ад таго, пра значэньне чаго кажа. Калі кажа, што гэта мае ці ня мае значэньне, ён мае на ўвазе мэты другога, якія адпаведны ці раўназначны мэтам уласным або процілежны. Калі інтарэсы другога не супярэчаць інтарэсам першага, гэты кажа аб рэчы, што яна мае значэньне, у праціўным выпадку ён будзе яго адмаўляць. „Мае значэньне“ — гэта значыць, што рэч, аб якой гаворыцца, можа згадзіцца ў тэй ці іншай патрэбе, або, праўдзівей, у пэўнага роду патрэбах. „Ня мае значэньня“ — значыць, што яна не гадзіцца ў гэтых патрэбах, хоць гэта не пазбаўляе магчымасьці выкарыстаньня яе ў іншых патрэбах. Калі чалавек пра тую ці іншую рэч кажа, што яна мае вялікае значэньне, ён гэтым падае сыгнал для тых людзей, якія разам з ім імкнуцца да пэўнай мэты, ён кажа, што гэтай рэччу ім трэба аўладаць, мець яе пад рукой, адначасна ён гэтым выяўляе, што патрэбныя яму або яго супольнікі ня ведаюць гэтай рэчы, або ня ведаюць яе карысьці ў тэй ці іншай справе, нарэсьце, ён паказаньнем на значэньне адцягвае ўвагу ад карыстаньня рэчаю ў іншых, быць можа, зусім процілеглых мэтах. Такая роль ацэнкі рэчаў ці зьяў. **Роль–жа азначэньняў** зводзіцца да таго, каб на **ўмоўнай мове** пэўнай групоўкі перадаць ёй пэўную думку, а для групоўкі варожай адцягнуць яе ўвагу ад звычайнага для яе разуменьня аб рэчы. Азначэньні служаць як тым, хто нешта робіць, так тым, хто лянуецца і рабіць, і мысьліць. Выходзячы з вышэйшага, калі–б трэба было сказаць пра значэньне збор[аў] твор[аў] маст[ацтва], то мы–б перадусім спыталі: для каго і чаго? А наконт азначэньняў, запыталі–б, якія вядомы азначэньні наогул для тэй ці інш[ай] групоўкі, каб сказаць, ці варта яму думаць аб гэтым, ці не. Для тых, хто не лянуецца пасьля чытаньня думаць сам, азначэньні не патрэбны, ён дасьць іх сам твору. Для тых, хто чытае, але ня мае часу думаць, на ўсякую патрэбу можна даць, толькі я баюся, што яго скарыстаюць і гультаі мысьлі, і тыя, хто не чытае тв[араў]. Дзеля гэтага можна толькі паставіць некалькі пытаньняў аўтару, і тады дамо слова яму самому выказацца тут.

13. Сыстэма — гэта форма, праўдзівей, спосаб, парадак, у якім разьмяркоўвае чалавек элемэнты ўсяго, што ім пазнана, каб мець некаторае цэльнае адзінства, якое–б лягчэй было ўтрымаць у памяці і потым карыстацца гэтымі элемэнтамі ў выпадку патрэбы. Сыстэм можа быць бесканцовы лік, менавіта столькі, сколькі ёсьць і было людзей, якія пазнавалі і зналі нешта, якія мысьлілі і дзейнічалі. Гэтыя сыстэмы ўкладаюцца па розных прынцыпах і рознымі спосабамі. Адзін за аснову бярэ тую ці іншую паступовасьць у разьмеркаваньні элемэнтаў сваёй веды, скажам, паступовасьць колькасьці, другі — паступовасьць якасную, трэцьці бярэ за аснову прасторавасьць, чацьверты — час, пяты — прычыннасьць — гэта знача, разьмяркоўвае ў такой паступовасьці, што адна зьява ставіцца поруч з другой, такой, якая папярэджвала гэту зьяву і была з ёю шчыльна зьвязана, так што зьніканьне аднэй цягнула за сабою зьнікненьне і другой у вачох таго, хто пазнаваў, і інш.

14. Беларуская шляхта спалячаная, з аднаго боку (успрыняўшая польскую культуру за часы панаваньня Рэчы Паспалітай), і пакрыўджаная царска–дваранскаю (памешчыцкаю) Расіяй — з другога (выцісканьне польскага элемэнту расійскім на Беларусі пры досыць вольным панаваньні польскага ў самой Польшчы), узьнімае свой голас у першай палове XIX сталецьця. Яна цягнецца ўсім сваім нутром да Польшчы. Але яе няпраўнае, зьніжанае і скрыўджанае становішча на Беларусі (Крывіі) штурхае яе на дамаганьні прызнаньня іх з боку пануючай нацыі яе годнасьці і права на гэту зямлю, на польскую айчызну Беларусі. Дзеля гэтага трэба было паказаць гэту айчызну асабліваю ад расійскай айчызны, з аднаго боку, а з другога — паказаць яе блізкаю і непадзельнаю з польскай айчызн[аю]. І вось шляхта пачынае зьвяртаць увагу на тое, што яе акружае, пачынае цікавіцца блізкім ёй вакольлем. Тут ужо, вядома, яна не магла абыйсьціся без беларускага, бо яно было вакол яе скрозь у постаці мужыка–селяніна. Такім чынам, у шляхоцкую (панскую) стыхію польскай літаратуры выбіваецца крыніца новай стыхіі — стыхіі мужыкалюбных паноў і шляхты, якая потым бярэ верх на Беларусі як стыхія ужо шляхоцка–беларуская (Багушэв[іч]).

(У першай палове XIX ст. у польскай літаратуры ўжо ёсьць выдатныя поэты ня польскага пахаджэньня. Міцкевіч, Сыракомля вылучаны з беларускай апалячанай шляхты (паноў).)

Мужыкалюбныя паны і шляхта ўнесьлі ў польск[ую] літаратуру і свой стыль, але з прычыны таго, што ён уяўляў сабою зусім іншую стыхію нацыянальна (сацыяльна тут ня было розьніцы між Міцкев[ічам], скажам, і Марцінкевічам), ён ня мог узяць верху ў польскай літаратуры. Дый вельмі–ж ужо слабы яе паток (Рыпінскі, Баршчэўскі, Чачот і г. д.), каб адалець стыхію другой нацыі. З гэтай прычыны і ўзьнікае ўжо ў постаці шляхт[ы]–беларусаў (Багуш[эвіч], Лучына) гэта стыхія як асобная нацыянальна і сацыяльна. Так нараджаецца ў літаратуры на Беларусі беларуская літаратура. У канцы XIX ст. пануе ў ёй шляхоцка–сялянская стыхія з сваім асабістым мастацкім стылем, стыхія, якая ўрываецца няпрошана ў „Зах[одня]рускі край“, будучы адарванай ад зямлі і знайшоўшай сабе места ні ў польскім дравы (маёнтку), ні ў расійскім горадзе (палітычны лад). А што–ж было яшчэ ў гэтым краі, апроч мужыка–беларуса? Вось чаму бел[аруская] стыхія нясе і свой асаблівы шляхоцка–сялянскі стыль, потым проста сялянскі або беларускі.

(Шлях[оцка]–сялянская стыхія (Куп[ала]), шляхта, зьведзеная ў стан батрацтва, сялянск[ая] стых[ія] (Колас), сялян[ская], зьведзеная да служачага (парабка), абезьзямеленая, стых[ія] інтэлігэн[цкая] (Багд[ановіч]), рабоча–гарадзк[ая] — Гарун, местачк[овая] і сельск[ая] рамесьн[іцкая] стых[ія] — Гартны і г. д.)

15. Літаратура кожнага народу не зьяўляецца нечым аднародным па свайму складу. У кожны асобна ўзяты момант яе разьвіцьця мы наглядаем толькі панаваньне таго ці іншага кірунку, таго ці іншага мастацкага стылю, які зьяўляе сабою адбітак адпаведнага панаваньня ў грамадзтве наогул гэтага моманту. Аднак–жа гэта не пазбаўляе існаваньня або прабіваньня на поверх і іншых кірункаў, якія, праўда, займаюць у гэтым моманце другараднае месца і знаходзяцца ў становішчы падпарадкаваньня дачыненьнем да кірунку пануючага. З гэтых другарадных кірункаў з цягам часу вынікаюць і поўнацэнныя кірункі, якія бяруць верх на пэўную пару ў літаратуры. Адбываецца гэта тады, калі і ў грамадзтве наогул адбываецца зьмена пануючых грамадзкіх сіл. Нов[ыя] грамадзкія сілы, што прыходзяць на зьмену старым, вылучаюць з сябе і сваіх мастакоў, сваіх выразіцеляў і мастацкіх фарматараў, якія і выражаюць мастацкі афармованы сьветагляд сваёй групы або клясы і яе сьветаадчуваньне. Як новая група або кляса процістаўіць сябе другой, што да яе або і пры ёй яшчэ пануе, так і яе мастакі пачынаюць свой літаратурна–мастацкі шлях з

адмаўленьня ўстаноўленых пануючым у літаратуры кірункам традыцый, і крыніцамі для стварэньня новых формаў, новага мастацкага стылю бяруць тыя літаратурныя плыні, якія да дадзенай пары зьяўляліся другараднымі і малазначнымі, але ў якіх выражалася процівастаўленьне пануючаму кірунку і выбіваньне на поверх новых сіл.

16. Кожны чалавек сам сабе арганізацыя. Яна прыходзіць у сьвет падобных і не падобных сабе арганізацый, сярод якіх і жыве. Гэтыя арганізацыі адрозьніваюцца адна ад другой якасьцю і зьяўляюць па гэтаму многасьць ведаў. У адным прыватнае, скажам, імклівасьць, воля, у другіх — адчувальнасьць, у трэцьціх — здольнасьць мысьленьня, у чацьвертых — здольнасьць выражэньня, у пятых — здольнасьць выконваньня абавязкаў і г. д., і г. д. Кожная з гэтых арганізацый імкнецца сябе праявіць і выявіць, гэта значыць, пакінуць сьлед, свой адбітак у сьвядомасьці іншых арганізацый. І дзеля гэтага моцная такая арганізацыя выкарыстоўвае і сацыяльныя, і ўсякія іншыя дачыненьні грамадзтва як форму свайго выяўленьня.

17. Мастацкі стыль — гэта ўмоўны знак (як–бы гэрб) пэўнай сацыяльнай групы, які зьяўляецца насіцелем і выразіцелем яе інтарэсаў і патрэб, як адчуваньняў, пачуцьцяў, настрояў, думак — наогул усё, што можна абагуліць словам „сьветагляд“. Па гэтаму знаку група пазнае ў тым ці іншым пісьменьніку ці поэту, які толькі пачынае ўваходзіць у літаратуру, свайго мастака, вітае яго творы і абагачае іх тым, што насычае іх сваім зьместам, тым самым робячы яго формы больш поўнаважнымі (крытыка). У гэтым сэнсе мастацтва зьяўляецца мэтадам пазнаньня жыцьця для тых, хто яго творы чытае. Ведаючы гэта, мастацтва карыстае яго як спосаб пазнаньня жыцьця, як шлях, якім чалавек пераходзіць да гэтага пазнаньня.

Мастацтва, з аднаго боку, гэта выражэньне і занатаваньне пазнанага жыцьця, і з другога — мэтад для далейшага пазнаньня, для пазнаньня не пазнанага яшчэ.

18. У нас яшчэ ня знойдзена форма апавяданьня і апісваньня. Вялікай формы яшчэ зусім няма. Малая–ж яшчэ ня выкрысталізавалася і часта ўяўляе сабою шытае белымі ніткамі. Не заўсёды ёсьць матывіраванае нітаваньне разрозьненых і разнастайных частак і элемэнтаў. І гэта зразумела чаму. Само быцьцё пасьля рэвалюцыі яшчэ не астоялася ў сэнсе ўстанаўленьня больш–менш пэўнага рэжыму жыцьця. Хуткае нараджэньне і зьніканьне розных формаў, імклівая іх зьмена накладае свой адбітак і на мастацкую творчасьць. Кожнае зьіначаньне ў грамадзкіх страёх нясе з сабою імкненьне ўстанавіць і замацаваць і свой стыль у грамадкзім абыходку — адгэтуль зьяўленьне і ў літаратуры, як адным з магутных чыньнікаў, правадніком і пашыральнікаў стылю аднэй грамадзкай групы на ўсю грамаду, адпаведных мастацкіх твораў. Гэтым тлумачыцца і тая літаратурна–мастацкая разнастайнасьць і неаднароднасьць, якая знаходзіць сваё месца ў пасьлякастрычнікаўскі момант разьвіцьця мастацкай літаратуры. І мова, і жанр, і тэматыка, і літаратурныя прыёмы наогул тут, можна сказаць, самыя разнастайныя, незалежна ад іх якасьці і каштоўнасьці. Узяць хоць–бы жанр. У гэтай галіне знойдуцца і вершы–адозвы, і літаратурныя пракламацыі, і мастацкія агіткі, і поэтычныя загады, і лірычныя допісы, перадавіцы і пратакольныя апавяданьні, і г. д. Поруч з гэтым разьмесьцяцца і такія віды, як песьні–гымны політычныя, як бяссужэтныя апавяданьні і інш. Па пераважнасьці такога роду жанраў відаць, што палітычныя падзеі і рух зрабіў найбольшы ўплыў на літаратурныя формы і мастацкі стыль. Іншыя галіны жыцьця — быт розных грамадзкіх груповак, нацыянальны, сацыяльны, культасьветніцкі і іншыя рухі — робяць яшчэ толькі нясьмелыя прабоіны на паверхню літаратуры, нясучы з сабою, вядома, і адпаведную мову, і адпаведныя ў зародках жанры, і г. д. Ці стануць гэтыя галіны фарматарамі сталых літаратурных формаў — гэта пытаньне будучыны.

Усё будзе залежаць ад таго, ці здолеюць гэтыя галіны ў самім жыцьці ўтварыць пэўныя формы сваёй бытнасьці. Пры разьвязаньні гэтага апошняга пытаньня ў станоўчым сэнсе ўзьдзейнасьць яго не праміне станоўча сказацца і на літаратурнай творчасьці. Аднак ужо загадзя можна сказаць, што гэтыя формы быцьця і жыцьця ў аснове сваёй мецьмуць не статычны прынцып, а якраз наадварот — прынцып дынамічны, прынцып няспыняльнага разьвіцьця ў кірунку да ўсё больш і больш дасканалых і велічных формаў. Такі ўжо закон разьвіцьця грамадзкіх форм[аў]. Гэта ўжо зараз ставіць перад поэтамі і пісьменьнікамі задачу шуканьня адпаведных крыніц для ўтварэньня на аснове прынцыпу дынамічнасьці такіх літаратурных формаў і выпрацоўкі такога мастацкага стылю, які–б адпавядаў дынаміцы самога жыцьця.

19. **Да пыт[аньня] аб нар[однай] культуры.**

1. Хлеб — гэта дар боскі. Яго трэба шанаваць (Ш[эйн]. [Т.] II. [С.] 356.)
2. Старца трэ падарыць. „Сам ня еж, а ўбогаму дай“ (362).
3. Падарожніка тр[эба] пусьціць перанач[аваць]. „На адну ноч хаты сваёй не будаваць“ (361).
4. „Служы Богу па–свойму“. Маліся як умееш (377).
5. „Будзь добрай душы“. Добрая душа: не зьядае чужога дабра, ня п'е сіроцкіх сьлёз, ня смокча людзк[ога] поту (375), устае з усходу сонца, працуе шчыра да поту, з захадам кладзецца спаць, сваім апош[нім] дзеліц[ца].
6. „Трэба–ж новага чалавека па–людзку прыняць на гэты сьвет“ (377).

Народны сьветагляд у сваім выражэньні.

Калі селянін кажа, што хлеб — гэта дар боскі, то гэта выражэньне ёсьць ні больш ні менш як форма выражэньня яго адносін да прадукту ўзаемадзеяньня, з аднаго боку, яго працы, з другога — прыродных сіл, а таксама яго разуменьняў аб рэчах іх узаема[а]дносін; яго патрэб і інтарэсаў, яго разуменьняў тых об'ектыўных труднасьцяў, якія яму прыходзіцца перамагаць, каб задаволіць свае патрэбы, каб жыць. Гэта форма выражэньня яго ашчаднасьці і ацэнкі значэньня гэтага продукта, выраж[эньня] яго няпэўнасьці ў здольнасьці заўсёды мець гэты прадукт, яго боязьні за жыць[цё] заўтрашн[яга] дню. Ён ня ўласьцен над ім. Ён ведае, што ёсьць сілы (хоць ня ведае, якія яны, і ня можа імі апанаваць), якія адыгр[ываюць] галоўную ролю у справе здабыв[аньня] гэтага прадукту ў процэсе яго ўтварэньня. Ён ведае, што гэтыя сілы ў дачыненьні да яго бываюць пераменнымі: або спрыяюць, або не. Ён іх кваліфік[уе] як сілы Бога, вышэйшай і мацнейш[ай] істоты ад яго. На сваю працу глядзіць як на патрэбу, неабходнасьць, без чаго нельга жыць. Але гэта праца не заўсёды дае магчымасьць гэтага жыцьця, яна не адна зьяўл[яецца] фактарам задаваленьня патрэб. Часта праца не аплачваецца, і гэта ён лічыць таксама ў парадку рэчаў, звычайнай зьявай, бо ня ўсё залежыць ад яго, ад яго жаданьняў і волі, ня ўсё робіцца гэтак, як ён–бы хацеў і як яму трэба. Вось чаму атрыманае, хоць і ў выніку працы, і задавальняючае яго патрэбы, адпавядаючае яго інтарэсам, зьяўляючаеся ў яго руках сродкам ажыцьцяўленьня яго ідэалаў, сродкам матэрыялізацыі і рэалізацыі гэтых ідэалаў, дасягненьня мэты = задав[альненьня] патрэб — ён лічыць дарам боскім.

1. Прыв[атная] уласнасьць.

Псых[ічныя] сілы грамады:
1. Сялянскі і шлях[оцкі] індывідуалізм.
2. Консэрватызм.
3. Скэптыцызм.

4. Забабон[ныя] ухілы.
5. Анархіст[ычны] індыв[ідуалізм].
6. Матарыял[істычныя] ухілы.
7. Сял[янскі] сацыялізм.
8. Адраджанізм нац[ыянальны].

Нацыя, каб адрадзіцца, павінна адходзіць не ад сьвету, а ад самой сябе, — так казалі адрадж[аністы]. Улада нацыі.

Адрадж[аніст] бачыць зьявы звонку, з нутра глядз[іць] (Гарун).

Адр[аджаністы] прызнаюць об'ектыўн[ае] існав[аньне] рэчаў.

Адр[аджаністы] сказалі, якім **не** зьяўл[яецца] беларус.

Адр[аджаністы] казалі „я не поэта". Характэрнае зьявішча. Яны давалі сабе адзначэньне, выключаючае паняцьце поэта. Знача, лічылі сябе большым, шыршым.

Зад[ачы] поэз[іі].

С[учаснае] м[астацтва]: павінна выразіць:

— творчыя сілы і магчымасьці бел[арускіх] р[абочых] і с[ялян];

— барацьбу за твор[часьць];

— дынаміку будаўніцтва сац[ыялізму];

— павінны стварыць сыстэму выражэньняў рэвал[юцыйных] пролет[арскіх] пачуцьц[яў], настрояў, думак і волі бел[арускіх] прац[оўных] мас;

сьветасугляданьне;

эстэтыка;

форма;

мэтад.

Адраджаністы — поэты і барацьбіты нацыян[нальнага] вызваленьня.

Я[нка] Куп[ала] глядзіць на селяніна перадусім як на беларуса.

Песьняры беднасьці і бар[ацьбы] — прадстаўнікі клясавых інтарэсаў, ня толькі рэха пачуцьцяў працоўн[ага] люду, але й голас клясавай волі іх.

Індывідуалізм Гар[уна] выражае адп[аведны] індыв[ідуалізм] да сьветабудовы.

Твор[часьць] Гаруна поўна супярэчнасьцяў: задачы нац[ыянальнага] і сац[ыяльнага] руху ён разьв[івае] рэалістычна, у духу сацыялістычных ідэй, а задачы пазнаньня адносін індыв[ідуума] да сьвету і сьветабудовы і яе законаў — мэтафізычна, у духу ідэалістычных тэорый.

Гарун — рэвалюцыянэр у мове і форме.

Поэз[ія] адрадж[аністаў].

1. Чыю псыхіку выражае той ці іншы кірунак або плынь? (Да чаго імкнецца гэта псых[іка]?)

Маст[ацтва] выраж[эньня] праблем, высунут[ых] сялян[амі], інтэліг[энцыяй] нар[однай], рабоч[ымі], шляхт[ай], рамесьн[ікамі] і г. д.

Задача:

— абудзіць (ажывіць) масы;

— зьмяніць чалавека праз зьмену яго становішча.

Адраджанізм стварыў мастацкае выражэньне праблем, высунутых шлях[тай], сялян[ствам], рамесьн[іцка]–раб[очымі] прадст[аўнікамі] і нар[однай] інтэлігэнцыі.

У цэнтры гэтых праблем стаіць імкненьне знайсьці абсалютную норму ўзаемаадносін прыгнечанай нацыі да пануючых, узаемаадносін эксплёатуемага „ўбогага люду“ да паноў–эксплёататараў, адносін нацыі да сьвету, асобы да нацыі, эксплёат[ацыі], да асобы, да сьвету, да прыгнятальнікаў і г. д.

Адраджаністы адмоўна глядзяць на мат[эрыяльныя] і фармальныя сілы пануюч[ай] нацыі і клясы.

Цэнтральная праблема літар[атурнага] адрадж[эньня] фармуліруецца: „Адраджэньне Беларусі (беларуса–нацыі), яго перамога над прыгнятальнікамі і творчасьць ідэальн[ых] форм[аў] жыцьця“.

Цэнтр жыцьця пераносіцца ў „нацыянальны дух“.

Поэты адраджанізму выходзяць з рэальнага сьвету, а потым з мэтафізічных, філёзоф[скіх] і навук[овых] комплексаў псыхікі. Яны бяруць сваю зброю з рэальнага сьвету (Куп[ала], Колас — аналіт[ычную], навуков[ую] об’ектыўнасьць), з клясычн[ага] арсэн[алу] Зах[аду] (Багд[ановіч]), з філёзоф[скага] дуалізму (Гарун).

Маст[ацкая] літ[аратура] ёсьць выражэньне сьветагл[яду] поэты ці пісьменьніка.

1. Сыстэма сьветагляду і што здольна выражаць.
2. Матарыял, пры дапамозе якога выр[ажаны] сьвет, якім матар[ыялізуецца] сьвет.
3. Як выражаны, як сыстэма[ты]з[аваны] матарыял.
4. Чаму так сыстэм[атызаваны]?
5. Дзеля чаго?
6. Арыент[ацыі].

— Імпрэс[ыяніст] — беспрадметнік, а „ўражаньнік“.
— Сымб[аліст] — беспрадметнік, а „гучальнік“, „значнік“.
— Фут[урыст] — прадметнік–„слоўнік“.

Прадмет — гэта форма **стат[ычнага]** быцьця мат[арыялу].
Уражан[ьне] — гэта форма **адчувальн[ага]** быт[у] мат[арыялу].
Знак — гэта форма **сьвядом[ага]** быцьця мат[арыялу].
Факт — гэта форма **тып[овага]** бы[цьця] мат[арыялу].
Ідэя — гэт[а] форма **надбыт[авога]**, інтуіт[ыўнага] быцьця мат[арыялу].

20. **Чым жыве аквітысты.**

Аквітыст павінен гарэць жаданьнем перабудаваць сьвет, быць **актыўным** перабудавальнікам. Ён перабудоўвае яго сваімі творамі, сродкамі сваёй мастацкай творчасьці. Адгэтуль яго вока павінна быць вострым і чуткім да ўсяго, што йдзе на перабудаваньне, а што шкодзіць, словам, да таго, што ажыцьцяўляе яго ідэал прыгожага жыцьця на зямлі (а яго ідэал павінен быць ідэалам прол[етарскай] клясы). Людзкую мову (выразы, гаворкі і г. д.) ён павінен успрымаць як форму, у якой выражаюцца імкненьні, жаданьні і спрыты, надзеі — намеры, за словам павінен бачыць „дзела“ і даваць сыгналы.

21. Унівэрсаліз[аваны] вобраз = цэнтр. Чалавек мае вочы, [каб] вершы бачыць, вушы, каб чуць, нос, каб адчуваць, язык, каб смакаваць, пальцы і паверхню свайго цела, каб мацаць, мае сэрца, каб адчуваць, мае розум, каб думаць (думкаю адчуваць), мову, каб гаварыць. Усё гэта роўна між сабою. І чаму мастак павінен аддаваць перавагу адчуваньням, што йдуць да яго сьвядомасьці якім–небудзь адным шляхам? (Рамантыкі — сэрцу, рэалісты, а асабліва натуралісты — розуму, імпрэсіяністы — зро-

ку, сымбалісты — вуху, футурысты — „нюху“, экспрэсіяністы — мове і г. д.). Мастак не павінен аддаваць перавагі ні воднаму з гэтых сродкаў людзкога пазнаньня сьвету, гэтых сродкаў сьветаадчуваньня. Для яго ўсе яны павінны быць раўнакаштоўнымі як шляхі (адчуваньняў), якія вядуць да адзінага сынтэзуючага ўсю разнастайнасьць адчуваньняў рэчаў (сьвету) цэнтру. Гэты цэнтр павінен сабраць уражаньні і расплавіць іх у адзіным усёахапляючым (унівэрсальным) вобразе рэчы (ідэі), якімі і павінен мастак апавядаць сьвету сваё відзеньне сьвету. Мастак слова павінен гэтыя вобразы выражаць эквівалентным ім словам, павінен матарыялізаваць іх у слове і словам, павіне[н] перакласьці іх на мову слоў. Вобраз так успрынятага сьвету будзе вялічавым — трэба гэткае і слова. Трэба такое, каб яно было добрым праваднiком гэтых вобразаў, праваднiком, злучаным з усімі магчымымі пунктамі перадачы і прыёму. [Папярэднікі казалі сьвету вобразы, утвораныя з адчуваньняў, што йшлі па двух у асноўным лініях = „зямля і неба“: „З твае“ і глебы, з тваёга неба узяў я іх (сьпевы, дум перапевы) (Гарун), ніз і верх, вонкавае і ўнутраное, сьвет і цень (Куп[ала])]. (Калі мы кажам „вечар“, то гэта ня толькі пара, калі заходзіць сонца, гэта і тое, што цемень нясе з сабою, а выносіц[ь] сьвятло, гэта тое, што робіць выразным цішу і гукі, што робіць вастрэйшымі вобразы, што робіць „смачным“ спакой і г. д.)

(Вечар іскрыцца цішаю водырных слоў,
Вечар губляе рогату пурпур пад мостам.
І гожа ў час той нюхаць чырвань сноў.)

Расплаўляце адчуваньні, пачуцьці і думку ў агні надсьвядомага руху! (і рэчаў, і ідэй = сьвету) адзінства быцьця.

22. **Зад[ача] п[оэта].** Моц тв[орчага] слова. Трэба казаць так, каб чутае ў слухаючым абуджала такое–ж уражаньне, як тая ці іншая падзея, як той ці іншы факт жыцьця, як тое ці іншае дачыненьне чалавека да вакольля (прыроды, і грамады, і асобы), якія павінны былі быць прадстаўлены ў маст[ацкай] творч[асьці].

23. **Поэт–акв[ітыст].** Поэт–аквітыст павінен несьці з сабою столькі „фактаў жыцьця“, столькі фармальн[ых] рэальнасьцяў, не перакладзеных яшчэ ў слова (не матарыялізаваных словам), каб сам нутром адчуў, што пануючая мова поэз[іі] яго ня можа задаволіць.

Выклік[аньне] энэрг[іі]. Поэзія павінна выклікаць да жыцьця ня толькі багатыя зьместам вобразы сьвету, але выклікаць да жыцьця і **творчасьці** „бяз[ь]дзейную“ энэргію чалавека чыт[аючага].

24. **Суч[асная] цікав[асьць] да маст[ацтва].** У наш час зусім мала цікавяцца мастацкай літаратурай, калі не сказаць, зусім ня цікавяцца. З аднаго боку, прычына гэтаму тая, што мастацкай літаратуры той няма ў нас. А з другога — калі і ёсьць якія праблiскі яе, дык наш час зусім не такі, каб аддаваць ёй шмат увагі. У наш век чалавека займаюць да краёў другія інтарэсы, якія ён лічыць першараднымі і галоўнымі, а такія, як літаратура і наогул мастацтвы ў яго йдуць калі зусім не на апошнім пляне, то ўва ўсякім разе ён цікавіцца ёю толькі між „дзелам“. Ды яго і нашы поэты таксама твораць, калі яшчэ льга пра іх так сказаць, праўдзівей будзе, літаратураць таксама між дзелам больш „важным“ і больш заслугоўваючым увагі, з аднаго боку, а з другога — дзелам такім, якое дае яму „насушчны хлеб“. А бяз гэтага–ж хлеба жыў ня будзеш і тварыць таксама ня будзеш. Не едзінай літаратурай жыў будзе чалавек, — так разважаюць поэты ў тон духу нашага часу. Дык так у нас і цікавяцца. Пераважнаю формаю гэтай цікавасьці зьяўляецца тая, што дае магчымасьць чалавеку за творамі бачыць чалавека пэўнай групы, чалавека, які выражае яе інтарэсы

і імкненьні. А таму і цікавяцца так, а што гэты чалавек, ці не зьяўляецца ён „апасным элемэнтам“ для нашай грамадзкасьці (пад грамадзк[асьц]ю разумеючы толькі свой вузкі круг з яго годамі і нікчэмным дабрабыцікам чыноўніцкага, а то й мяшчанскага, ахварбованага ў рабочы ці пролетарскі колер шчасьцейка). А як кажуць гэтыя людзі, „ці ідэолёгічна вытрыман гэты твор“? Вытрыман, і яны супа[ко]йваюцца — ну й добра ўсё. Нават могуць, калі гэта ім трэба, яго й пахваліць. Не — тады ўзьнімаюць яны паход на такога. Як–бо ён асьмеліўся трывожыць іх супакой! Ёсьць і другая цікавасьць.

Цяпер амаль зусім ня цікавяцца маст[ацкай] літар[атурай]. А калі цікавяцца, то альбо таму што павінны, альбо па–прафэсіянальнаму. Калі каго спытаеш, чытаў ты той ці іншы твор, адзін скажа: „Чытаў“. — „Ну як?“ — „Ат, нічаво“. Другі скажа, ідэолёгічн[а] вытр[ыманы] або не, трэцьці скажа: „А ёсьць цікавыя вобразы і рыфмы новыя“. Чацьв[ерты] скаж[а]: „Хораша напісаны“.

Цяжкі час перажываем. Культурна мы адарваны ад Захаду.

25. **Суч[асныя] кірун[кі] творч[асьці].** Наша суч[асная] поэзія разьвів[аецца] у двух (у асноўным) яскрава выражаных кірунках. Першы — гэта кірунак пасьлядоўнага разьвіваньня таго, што заложана асноваю поэзіі беларускай папярэднімі бел[арускімі] пісьм[еньнікамі]. Гэты кірунак можна ахарактарызаваць як кірунак ажыўленства праз сусьветныя дасягненьні мастацкай тэхнікі нацыянальнай творчасьці ажыўленства дух[оўнага] капіталу, набытага бел[арускімі] прац[оўнымі] масамі за час свайго гістарычнага вопыту і набываемага зараз у вопыце вялікай К[астрычніцкай] Р[эвалюцыі]. Другі кірунак — гэта кірунак адмаўленьня каштоўнасьці за творчым вопытам папярэднікаў, рэзкі разрыў з імі. Гэта кірунак выяўленьня сродкамі бел[арускай] мовы „інтэрнацыянальнага“ капіталу, а фактычна капіталу, набытага працоўнымі другіх народаў. Гэта кірунак прышчэпліваньня гэтага капіталу белар[ускаму] народу, пусканьне яго ў зварот у бел[арускія] масы, адмаўляючы ўсякае значэньне яго ўласнага капіталу (апроч самога факту мовы). Гэта кірунак адмаўленства.

26. **Адрозн[асьць] поэтыч[нага] мысьл[еньня] ад звыч[айнага].** Поэт павінен мысьліць вобразамі. Але і проста чал[авек] мысьліць вобразамі, аднак мы ня лічым яго за поэта. Ёсьць яшчэ нешта, што становіць існасьць поэты. Гэтае нешта — **здольнасьць выражаць** сваё мысьленьне вобразамі, словам або чым іншым. Дзеля таго каб гэтыя вобразы сталі перадатчыкамі мысьленьня поэта другім людзям, неабходна, каб гэтыя вобразы сталі матарыял[ьн]ымі рэчамі, каб яны матарыялізаваліся ну хоць–бы ў слове. Калі слова стане эквівалентна гэтым вобразам, то толькі тады яны стануць даступны людзям, толькі тады яны будуць фактамі поэзіі, а ня простага мысьленьня і нематарыялізаванай сьвядомасьці. Але слова не заўсёды эквівалентна вобразу. Значыць, задача поэта зрабіць яго такім. У гэтым яго і творчасьць, у гэтым і мастацкасьць. Слова можа быць назваю рэчы, якасьці, дачыненьня, адцягненьня і г. д. Слова можа быць знакам пачуцьця, думкі, адчуваньня і г. д. Слова можа быць намёкам на ідэю, думку, пачуцьцё і г. д. Слова можа быць рэчай само, раўнацэнная ўсякай іншай. Слова можа быць вобразам раўназначным прадстаўленьню і г. д. Ад таго, як поэта дачыняецца да слова, як яго ўжывае, як на яго глядзіць і ацэньвае, і залежыць характар і від яго творчасьці.

1. Мастацтва выражае адчуваньні, пачуцьці, настроі, перажываньні, думкі, падзеі, „гісторыі“, рух і г. д.

2. Мастацтва — арганізатар сацыял[ьна]–прац[оўнага] жыцьця (Багданаў).

3. Гістарычнае і непасрэдна эстэтычнае значэньне да маст[ацкага] твору (Троцкі).

Мастацкая ідэя — душа маст[ацкага] твору.

Усё можа мець мастацкае выражэньне. Значыць, ёсьць розныя выражэнь[ні]: мастацкае, палітыч[нае], эканаміч[нае] і г. д.

Троцкі кажа, што для маст[ацкага] твору неабх[одна] шырокае, напружанае, магутнае выраж[эньне], якое–б паднімала пачуцьці над аграніч[анасьцю] жыцьця. Што дзеля гэтага трэба поэту, як гэтага ён можа дасягнуць?

У мастацтва ёсьць асоба, (мастацкі) выражаная ідэолёгія (па Луначарскаму).

Плеханаў, кажучы аб тым, у якія эпохі адстае форма ад зьместу, пад дэкадэнства, футурызм і інш. лічыць формаю.

Т[акім] ч[ынам], зьмест — гэта маст[ацкая] ідэя і матар[ыял] яе ажыцьцяўл[еньня].

Форма — спосабы ажыцьцяўл[еньня] ідэі і прынцып аб'ядн[аньня] матар[ыялу], дапасав[аньня] элем[энтаў] маст[ацтва].

Маст[ацтва] расквітае ў пэр[ыяд] адрадж[эньня], пры росквіце грам[адзтва] тое маст[ацтва] разьменьв[аецца], а сьлед[авацельна], маст[ацтва] перажывае ўпадак аж покуль на арэну ня выйдуць сілы з тых груп, якія ў тым ці іншым загоне.

Ці не працякаюць перажываньні ў пэўных формах з перавагаю ў маст[ацкае] слова слоўных формаў, у маст[ацтва]–маляр[ства] — фарбаў і ліній і г. д.?

Форма бывае шырмаю пустаты (Троцкі, 36). Але форма бывае шырмаю і паўнаты, нязвычайнай для сучасьнікаў або нават варожай.

Прыёмы поэзіі: 1) ачалавечваньне прыроды („асноўная мэтафора"); 2) музычная (рытмічная) пабудова.

27. У разважаньнях аб форме і зьмесьце заўсёды ёсьць нейкая дваістасьць. Мне здаецца, што тут нешта ня так. Адкуль гэта дваістасьць? Ці ня плод гэта непаразуменьня? Справа ў тым, што пісьм[еньнік], якія–б сабе ён задачы ня ставіў, але творам сваім перадае „зьмест" свайго „я" другому „я", у якога гэты зьмест або адсутнічае, або ў стане хаосу, не афармован, не **ўсьвядомлен**, ня вызначана яго месца, значэньне і роля ў сям'і наогул зьместу або матарыялаў „я". Такім чынам, твор маст[ацкі] — гэта ўсяго на ўсё **перадатчык або праваднік**, як дрот, скажам, не зьяўляец[ца] ні зьместам, ні формаю для энэргіі, якая перадаецца са станцыі ў лямпачку; ён зьмест і форма, але зусім у іншым дачыненьні (зьмест яго — мед[з]ь, форма круглая выцця[г]нутая — дрот). Для пісьменьніка твор — спосаб і сродак перадачы, а для ўспрым[альніка] — спосаб прыйма, спосаб палучэньня і зьместу новага, і фармуючага пачатку для свайго зьместу.

Слоўнік, значэньне слоў, пабудовы сынт[аксычныя], значэньне, асмыс[ь]л[еньне] форм[аў] слоў, гучнасьць слоў (разьмеркаваньне націскаў, груп гукаў (паўторы) і г. д.). Разьвіцьцё тэмы. Мотывы іх асмысленьня. Саразьм[ернасьць] частак (композыцыя). Усё гэта выясьня[ецца] на аснове параўнаньня з звычайным устаноўленым.

28. 1) Задачы суч[аснай] твор[часьці] — выкарыстаць сужэты народнай творчасьці, удасканаліўшы іх дасягненьнямі зах[одне]эўр[апейскай] „тэхнікі" маст[ацкай] творчасьці і прыстасаваўшы іх да сучасных патрэбаў літар[атурнага], псых[олёгічнага], філёз[офскага], сацыяльн[ага] і г. д. характару. Патрэбы гэтыя: такое слова, якое–б, **выражаючы** фармуючыйся душэўны склад „новага чалавека", служыла (дапамагала) разьвіцьцю гэтага фармаваньня, самому фармаваньню.

2) Тварыць новыя сужэты (або зьбіраць хоць для іх матарыял) з сучасных падзеяў — фактаў грам[адзкага] і асабовага жыцьця. (Па гэтай дарозе ідзе К[узьма] Ч[орны].)

29. **Прыёмы.** Літаратура — форма выражэньня... А выражае чалавек свае і думкі, і пачуцьці, і г. д. або праз называньне іх, або праз аналёгію (параўнаньне, ці параўнаньне з апусканьнем параўноўваемага), або праз зазначэньні на об'екты сваіх адчув[аньняў] (указаньні), або праз няясныя (для другіх) выклічы, выразы, або праз апісаньні, або праз гісторыі (фабульнае і сужэтнае вык[ладаньне]), або праз умоўныя знакі (слова–сымбаль), або праз новыя словы і выразы, або праз процівастаўленьне (антытэза), або праз адмаўленьне (апісаньне ўсяго вядомага з адмоўн[ай] устаноўкай і, так[ім] чын[ам], неадмоўленае і ёсьць тое, што выражаецца), або праз „паралелізм", або праз называньне рэчай ці падзей рознага часу і месца, або праз перанясеньне выражаемага (як невядомага, у сэнсе, як выраз) у галіну вузкавядомую, спэцыфічную са „зьменаю знакаў (+—)" і інш. Адгэтуль ўсё гэта прыёмы (спосабы) асноўнага мэтада творч[асьці] — сынтэтычнага (у сэнсе стварэньня формы слоўнай выражаемага для перадачы праз сынтэзаваньне існуючых формаў выражанага за вякі, формаў, створаных вопытам людзкім за гісторыю), а таксама конструкцыйнага (у сэнсе новых прынцыпаў, паложаных у аснову сынтэзаваньня і „сцепления" форм[аў], і самой схэмы пабудовы, якая не падобна на ўсе меўшыя месца да яе, а таксама ў сэнсе самой пабудовы і арганізацыі формы „перадачы").

30. **Патр[эба] фармальн[ага] выраж[эньня].** „Натуральная (прыродная) сыстэма патрэбнасьцей" вызначае дзейнасьць для іх задавальненьня.

Усякаму вядома, што кожны чалавек як асоба або група, кляс, нацыя і г. д. мае патрэбнасьці ў форме выражэньня. Чым вузей тыя патрэбнасьці, задавальненьне якіх зьвязана з „абшчэньнем", сувязьзю з сабе падобнымі, з падначаленьн[ем] другіх сваёй волі або патрабаваньн[ем] дзейнасьці другога па лініі задаваленьня патрэб першага, тым вузей і патрэбнасьць у выражэньні, тым вузей круг спосабаў і формаў гэтага выражэньня. І наадварот, чым шырэй круг патрэбнасьцей, чым самы яны разнастайней, тым большае і патрэбнасьць у выражэньні, тым большы і разнастайнейш[ы] круг спосабаў і формаў выражэньня.

На розных ступенях грамадз[кага] разьвіцьця і ў розных груп і асоб розныя патрэбнасьці як па якасьці, так і па колькасьці, адгэтуль і розныя спосабы і формы выражэньня, і розная тэхніка гэтага выражэньня, і розны **мэханізм** перадачы зьместу аднэй асобы другой. (На адных ступенях разьвіцьця пераважае „просьба", на другіх — „загад", на трэцьціх — „адозва", пераконваньне, доказ, апавяданьне страшных гісторый або чараваньне, замова, праклён і г. д., і г. д.) Застаўшыя формы выражэньня, іх сынтэз таго ці іншага моманту фактычна зьяўляюцца адбіткам, з аднаго боку, патрэбнасьцяў мат[арыяльных], а з другога боку, кажа аб кругу гэты[х] патрэбнасьця[ў] і аб стане разьвіцьця самой патрэбнасьці выражэньня. Вачывідна таксам[а], што для адпаведных формаў выражэньняў розных патрэб мас патрэбны розныя і (колькасна вызначаныя) масы грамадзкі супольнае энэргіі (працы) на стварэньне гэтых формаў і спосабаў. Гэтая энэргія траціласа кожным членам грамады, але ўжо і на першых ступеня[х] гісторыі чалавецтва наглядаецца дыфэрэнцыяцыя гэтай працы (энэргіі). З вылучэньнем арганізатараў, кіраўнікоў да іх пераходзіць і функцыя выработкі форм[аў] выражэньня (галоўным чынам, слоўных; вядомая справа — карыст[аньне] вопыт[ам] прац[оўных] мас). Адбываецца концэнтрацыя энэргіі, прызначанай на стварэньне формаў выражэньня, што ў далейшым прыводзіць [да] разьвіцьця тэй галін[ы] культуры, якая рушыцца наперад вумовымі сіламі (індывідуумамі) і да падзяленьня яе на маст[ацтва], навуку, тэор[ыю], практ[ыку] і г. д. (Так і [з] патрэб места матарыяльных вынікла патрэба эстэт[ычнага] характ[ару].) Падзяленьне розных функцый, што накір[аваны] на задав[альненьне] патрэб, прывяло да падзяленьня на галіны: політ[ыка], рэлігія,

нав[ука], маст[ацтва] і г. д., заставіўшы ўсерэгулюючую функцыю за кіруючай класай у форме палітыкі. У будучыне мастацтва слова будзе тым маяком і сігналам, якім будуць выражацца ўсе найтанчэйшыя адчуваньні новых зарадзіўшыхся патрэб і тым самым будуць рэгуляваць на процэс грамадзкай вытворчасьці і дачыненьняў. Слова будзе справай, з якой будуць лічыцца і да якога прыслухоўвацца ня менш, як зараз лічацца з падзеямі і фактамі жыцьця і працы. Слова стане „сьвятым“, добрым. Закон культурных ці мастацкіх каштоўнасьцяў пера[ра]сьце (перайдзе) у закон творчых „затрат“ энэргіі, у закон затрат творчай энэргіі на стварэньне формаў выражэньня, на выражэньне. Мастак слова стане рупарам грамады і асобы, рэгулюючым цераз стварэньне форм[аў] выражэньня, цераз матарыял адчув[аньня], мысьлен[ьня] і г. д. у Слове, адносіны між асобамі. (Гэты час яшчэ ня скора надыдзе, будуць „лябараторыі“ слова і арганізацыі выражэньня — органы Слова.) Слова, формы выражэньня стануць унівэрсальнымі, усёахапляючымі і ўсёвыражаючымі. Кожны, пачуўшы гэтакае Слова, знойдзе ў ім выражэньне сваіх і чужых патрэб і знойдзе сыгнал для сваёй дзейнасьці ў пэўным кірунку (у выглядзе вываду, які ён сам–жа і зробіць) (усезразумелымі). Кожны зразумее твор маст[ацтва] так, як гэта яму трэба зразумець у інтарэсах грамады і ў сваіх інтарэсах. Гэта будзе адзінае мастацкае Слова з здольнасьцю выражаць разнастайнае да нявычэрпнасьці. (Дзейнічаў закон мастацкай каштоўнасьці, зараз у нашу эпоху дзейнічае закон сацыялёгічнай каштоўнасьці = „а што варт маст[ацкі] твор у пераводзе на ідэі соцыялёгіі?“ — вось што фактычна значаць словы Плехан[ава] аб перакладзе ідэй маст[ацкага] твору з мовы маст[ацтва] на мову сацыял[ёгіі]. Закон творчага выражэньня.)

31. **Ідэал.** Росквіт матарыяльнай і фармальнай (духоўнай) прол[етарскай] культуры (адгэтуль дабрабыту краю) — вось ідэал, які павінен стаць ідэалам кожнага і культурнага будаўніка, у тым ліку і прол[етарскага] пісьменьніка.

32. **Сродкі.** Для ажыцьцяўленьня гэтага ідэала неабходны сродкі. Гэтыя сродкі распадаюцца на дзьве галоўныя катэгорыі: а) рэальная аснова ў выглядзе матарыяльных і фармальных каштоўнасьцяў, якія ёсьць у кожны дадзены момант гістарычнага процэсу разьвіцьця (гэта, т[ак] ск[азаць], „матарыялы“); б) дзейныя сілы (аднова) у выглядзе дзейных асоб, груп, арганізацый, занятых „апрацоўкаю“ матарыялаў — творчасьцю (будаўніцтва).

33. **„Учот“.** Перадумоваю рэгуляваньня ў ажыцьцяўленьні ідэала зьяўляецца: 1) „учот“ таго, што ёсьць, „учот“ навочнага і магчымага, іх узаемных дачыненьняў і тэндэнцый; 2) выяўленьне ўзаемных дачыненьняў між матарыяльнай і фармальнай культураю, іх залежнасьці адна ад другой.

34. **Літ[аратура] як культ[ура] і як чыньнік грам[адзтва].** Літаратура мастацкая — адна з галін фарм[альнай] культуры. Як культура яна павінна разьвівацца, удасканальвацца. Яе росквіт — гэта ідэал, носцам якога зьяўляецца пісьменьнік (у першую голаў як асоба найбольш у гэтым зацікаўленая, як асоба, творачая літ[аратуру]). Яе росквіт — ідэал і чытача як галоўнага „спажыўца“ літ[аратуры] (які зацікаўлены ў тым, каб літ[аратура] перадусім давала яму эстэтычн[ую] асалоду, магчымасьць эстэтычных перажываньняў, а потым давала яму ключ для афармленьня яго ўласн[ага] жыцьцёвага вопыту, будзіла яго пачуцьці, думкі, гартавала яго волю і г. д.). (Ёсьць масы, патрэбы якіх не разьвіты ў дачын[еньні] літ[аратуры], а яны разаўюцца ў выніку матар[ыяльнага] дабр[абыту]. Неабходна, што–б літаратура была патрэбаю і іх.)

Літаратура не зьяўляецца адцятай рэччу, не зьяўляецца рэччу, што знаходзіцца па–за межамі сфэры ўплываў і ўзаемадзеяньняў з боку іншых галін культуры (іншых галін чалавечай дзейнасьці творчай). Яна зьяўляецца адначасна чыньнікам (рушачым фактарам) больш шырокай творчай дзейнасьці чалавека, больш шырокіх творчых задач і мэтаў, менавіта чыньнікам наогул культурнага (а це[ра]з гэта і гаспад[арчага]) сацыял[істычнага] будаўніцтва (у дачын[еньні] нацыян[альнага] ч[ыньніка] — у рамках нацыян[альнага] б[удаўніцтва]). Што гэта значыць? Гэта значыць тое, што маст[ацкая] літ[аратура] павінна быць правадніком у масы, іх выразіцелем патрэб і задач, якія стаяць перад раб[очай] і сялян[скай] грамадою ў справе сацыял[істычнага] будаўніцтва, у справе разьвіваньня і ўдасканальваньня культуры (у абудв[ых] сэнсах). Гэта значыць, што літар[атура] павінна быць выразіцел[ем] усіх старон чалав[ечай] дзейнасьці, усіх людзкіх груповак і адзінак, выразіц[елем] усіх старон чалавечай псыхікі. Яна павінна быць „многагранным“ люстрам **для** чытачоў розных груп і катэгорый — павінна „быць ня люстрам жыцьця“, а люстрам для жыцьця, зробленым (створаным) з жыцьцёвага матарыялу (у гэтым мастацтва літарат[уры]), яна павінна „разьвязваць рукі“ (затаённыя магчымасьці і энэргію — адкрываць) чытачу і абуджаць да накіраваньня іх у русло творчай агульнапрол[етарскай] (–чалав[ечай]) — карыснай і **культурнай** працы.

35. **Сродкі і мэт[ады] маст[ацкай] творч[асьці].** Дзеля гэтага пісьменьнік [мусіць] мець у руках сваіх сродкі („рэальную аснову“) і ўладаць мэтадамі стварэньня культ[урных], літ[аратурна]–маст[ацкіх] кашт[оўнасьцяў]. Сродкамі гэтымі для пісьменьніка зьяўляюцца: 1) назапасеныя чалавецтвам за пэрыяд свайго гіст[арычнага] існав[аньня] **формы выражэньня** (літаратурная спадчына як нацыянальн[ая], так і агульналюдзкая); 2) **сучасныя** яму **формы** выражэньня, іначай кажучы, формы выражэньня кожнага дадзенага моманту гіст[арычнага] разьвіцьця (гэта абумоўлівае шырокую сувязь пісьм[еньніка] з сучаснасьцю, якая можа выяўляцца ў разнастайных формах, нагляданьні, вывучэньні асобых гаворак, быту, экскурсіі і г. д.) Мэтад–жа асноўны — гэта мэтад **сынтэзаваньня** формаў выраж[эньня], адказваючае тэй ці іншай ідэі адзінства **выражаемага**. Аналіз павінен папераджаць стварэньне маст[ацкага] твору = пісьменьнік аналізуе ў момант „зьбіраньня матарыялу“, творачы–ж, ён дае сынтэз, ён сынтэзуе.

36. **Творч[асьць] як назыв[аньне].** Пісьменьнік, творачы, называе рэчы, дзеі, людзей і г. д. (словам, усё, што зьяўляецца прадметам яго нагляданьня, **яго пазнаньня**), кажа **гэтым** (называньнем, рэчамі і г. д.) і аб гэтым людзям. Называньне гэта адрозьніваецца ад звычайнага тым, што рэчы называюцца „не сваімі іменьнямі“, г. зн. ня тымі звычайнымі, якія прывычны людзям і якія ўжо ў іх ня выклікаюць ніякіх пачуцьцяў, думак і г. д., якія словам людзьмі ўжо **не адчуваюцца**. (Адгэтуль пытаньне: да суч[аснай] літ[аратуры], што названа, выражана суч[аснымі] пісьм[еньнікамі] і поэтамі?) Пісьм[еньнікі] называюць рэчы або праз параўнаньні з невядомым ці невядомага з вядомым, кажуць аб вядомым, як аб невядомым, або праз выдумку гісторый (сужэт), або праз прыпісваньне адным рэчам якасьцяў, уласьцівасьцяй і дзей другіх і г. д.)

Лірыка — выражэньне настрояў і пачуцьцяў. Эпос — выраж[эньне] людзей, дзей, рэчаў і г. д. Драма — выраж[эньне] дзей. Лір[ыка] — гэта **дух**, эпос — **людзі**, драма — дзеі (якасьць, рэч, дачыненьне ў русе).

Пісьменьнік — арганізатар, уладар людзкіх пачуцьцяў і дум. Яго твор — гэта орган яго „ўлады“.

37. **Тэндэн[цыі] у раз[ьвіцьці] літ[аратурных] патр[эб].** Тэндэнцыі ў разьвіцьці літар[атурных] патрэб чытача зараз ідуць па двух кірунках: 1) асабістае чыт[ацкае] і 2) колектыўнае. Першае выражаецца ў пашырэньні — колькасным росьце — „любіцеляў“ літаратуры (літар[атурнага] чытаньня). (Ці пашырэньне? Гэта трэба праверыць, па–першае, „учотам“ індывідуальнай раскупкі маст[ацкай] літар[атуры], другое — „учотам“ чытаемасьці маст[ацкай] літ[аратуры] у бібліотэк[ах].) Колектыўнае выражаецца ў колькасным пашырэньні літвечароў, літгурткоў, заняткаў літар[атуры] у школах, колект[ыўных] літчытках і г. д. Тут ужо выступае „пасрэднік“ між чытачом і пісьменьнікам — дэкляматар, „чтец“, які, бязумоўна, дае слухачу і сваё мастацтва чытаньня — дэклям[ацыі] (у першым выпадку такім пасрэднікам зьяўляецца кніга, якая дае чытачу „мастацтва“ графічнага, друку). (Тэатр — „пасрэднік“ між драматургам і гледачом — дае мастацтва і мімікі, і рухаў, і дэклям[ацыі], і г. д. Кіно — „пасрэднік“ між аўтарам і гледачом — дае тое, што й тэатр мінус голас. Музыка — сьпевы — „пасрэднік“ — дае маст[ацтва] тонаў і інструмэнт[альных] гукаў. Маляўніцтва, Скульпт[ура], Архітэкт[ура] выражае думкі „аўтараў“, малюн[ак], статуя, буды[нак] ёсьць „пасрэднік“, дае мастацтва злучэньня фарбаў, ліній, сьвету й цені, маст[ацкіх] формаў, прастор і г. д.) Літар[атура] ёсьць мастацтва мовы, мастацтва слоўнага выражэньня: а — 1) лёгкасьць мовы, 2) разьмеранасьць (рытмічнась[ць]), 3) мілагучнасьць; б — выразьлівасьць (вобразнасьць), чыстасьць, багацьце разнастайных форм[аў] выраж[эньня]).

38. **Шляхі твор[часьці].** Тэндэнцыі вышэйазнач[аныя] кажуць, якімі шляхамі павінна йсьці разьвіцьцё літаратуры. У дачын[еньні] разьмеру твораў — вялікія будуць зьменшацца ў ліку, малыя расьці. (Праверыць гэта можна, узяўшы лік тых і другіх твораў за некалькі кругаб[егаў] у хроналёгіч[ным] парадку.) Будзе потым вялікае запатрабаваньн[е] і пагоня за вялікім[і] творамі (з боку чыт[ача]). (Прав[ерыць] на тым, што больш чытаецца: вялік[ае] ці мал[ое].) Таксама віды літ[аратурнай] творча[сьці], якія тэндэнцыі іх разьвіцьця — поэзія, проза, вершы, поэм[ы] і г. д., і г. д.

39. **Культура духа.** Зараз пэрыяд эканамічнага будаўніцтва (узмоцнае). Галоўная ўвага і сілы накіраваны на эканамічнае адбудаваньне краю, на ўзьняцьце матарыяльнай культуры, матарыяльнага дабрабыту. На другім пляне стаіць адраджэньне фарм[альнай] (духоўнай) культуры. Гэта даводзіцца навочнасьцю тэхнічных школ, іх перавагаю над школамі чыста культ[урна]–маст[ацка]–асьветнымі (агульная–ж перавага школ пэдагогічных і агуль[на]асьвет[ных]). Інтарэсы культ[урнага] грамадзтва накіраваны на тэхніку. За адраджэньнем–жа матарыяльнай культуры, за падняцьцем матарыял[ьнага] дабрабыту грамады пачнецца нябывалы яшчэ ў гісторыі чалавецтва рост культуры і духоўнай. У недалёкай будучыне пры ўмовах нармальнага разьвіцьця сацыял[істычнага] будаўніцтва і прысып[елых] рэвалюцый у кап[італістычных] краёх, адраджэньне дух[оўнай] культуры стане галоўнаю задачаю і клопатам грамадзтва і дзяржавы. Апрача „давольнага“ жыцьця, лёзунгам стане „прыгожае жыцьцё“, і мастацтва стане першай шырокай масавай патрэбнасьцю грамадзтва. У будучыне чакае вялікі і нябывалы яшчэ росквіт мастацтва нацыянальнага. Культура духа чалавека — вось эпоха, якая надыходзіць за эпохаю барацьбы за права прол[етарыяту] на гэту культуру, за эпохаю матарыяльнай культуры. (Культура цела (арганізма) чалав[ека] — прамысл[овасьць] гэта[га] цела, адрубі яе — будзе балець і зусім памрэ чалавек.) Пад мат[арыяльнай] культ[урай] разумеецца ўсё тое, што йдзе на задавал[ьненьне] (фіз[ычных] і фізіол[ёгічных]) арганічных патрэб чалавека; дух[оўная] культ[ура] — тое, што йдзе на задав[альненьне] дух[оўных] патрэб, зусім не зьвяз[аных] з мат[арыяльнымі] патрэбам[і] у тым сэнсе, што яны ня могуць

замяніць задавальн[еньне] мат[арыяльных] патрэб. Дзе–ж крыніцы разьвіцьця гэтай культуры? Ужо на раньніх ступенях чал[авечага] разьвіцьця мы бачым, што ў чалавека зьяўляюцца патрэбнасьці духоўн[ыя]. Радзіліся яны з матарыяльных у процэсе дыфэрэнцыяцыі, калі льга так сказаць, часу на вольны і нявольны. Задаволіўш[ы] і забясьпеч[ыўшы] сябе матарыяльна, у чалавека астаўся вольны час паміж адпачынкам фізычным і працаю — барацьбою за сродкі існав[аньня]–жыцьця. У гэты вольны час пачынае іграць (ігра ёсьць расход вольнай энэргіі), забаўляцца, трэніравацца ў справе здабыв[аньня] сродкаў, **паўтараць процэсы працы і барацьбы,** якія ён рабіў у час патрэбы мат[арыяльнай] з тэй толькі розьніцай, што першы раз ён рабіў іх з патрэбы (па неабходнасьці) дзеля задаваленьня матар[ыяльных] патрэбаў, а ў другі раз ён іх робіць з унутранога жаданьня ці ўнутранай патрэбы выкарыстаць, рэалізаваць вольную энэргію, робіць па бескарыснаму жаданьню дзеля сваёй асалоды або для прывабленьня да сябе сабе падобнага (у прыватнасьці, асобы другога роду). Так зьяўляюц[ца] скокі, гульні, песьні, музыка і г. д. у прымітыўных формах. З цягам часу ўсё гэта ўдасканальваецца, прыносяцца ў старое новыя элемэнты, зноў–такі з азвычаеных процэсаў неабходнай працы і барацьбы, і гэтак вынікае дух[оўная] культура (сьперша мастацтва, потым навука). Значыць, жыцьцёвы вопыт — вось першая і асноўная крыніца дух[оўнай] культуры. Сапраўды, што ўяўляе сабою простая народна[я] песьня — гэта ў большасьці „воспроизведение“ ў слове, злучаным з голасам–сьпевам, таго, што мела месца ў жыцьці–быцьці ці то асобы, ці то грамады і г. д. І толькі з цягам часу траціліся бытавыя падрабязнасьці, сьціраліся „случайные черты“ і просты ўспамін, „апавяданьне“, „плач“, „праклён“ і г. д. абарочваўся ў песьню мастацкую. Тое, што ў народзе рабілася вякамі, тое зараз паўтараецца ў культ[уры] пісьм[овай] у гады і месяцы („біогэнэт[ычны] зак[он]“ творч[асьці]). І прыём народн[ых] песен — паралелізм ці параўнаньні — ёсьць вынік доўгіх гадоў творчасьці. Напэўна, на першых ступ[енях] між параўноўваемы[м] была або прычынная, або часова–пасьлядоўная залежнасьць і сувязь, якая з часам страцілася, і палуч[ылася] параўнаньне.

(Казку пра Каваля, забойства дзяцей параўн[аем] з эванг[ельскай] казк[ай] аб забойст[ве] Ірад[ам] дзяцей.) Монеты 8 — 9 вякоў, знойдзен[ыя] у сяле Стары Дзедзін (Калін[інская] акр[уга]) паказваюць на шырокія культ[урна]–гандл[ёвыя] узаемныя зносіны белар[усаў] з старажытн[ымі] Усходам і Захадам і Бізантыяй.

Сучаснае — 2–ая крыніца буд[учай] дух[оўнай] культ[уры]. Нашы суч[асьнікі] і пратаколы будуч[ых] крыніц маст[ацкіх] формаў цераз адзіўленьне іх зьместу суч[аснасьцю].

40. У разьв[іцьці] дух[оўнай] культ[уры] ёсьць свая заканамернасьць, ёсьць свае эпохі разьвіцьця. Не пражыўшы „рамант[ызму]“, немагчым быў „сымбалізм“. Кожная літ[аратурная] плынь у сваім разьвіцьці рыхтуе элем[энты], якія потым станов[яцца] у супярэчн[асьць] з гэтай плыньн[ю] і перамагаюць — утвараюць новую плынь.

41. **Крыніцы разьв[іцьця] нац[ыянальнага] маст[ацтва].** Галоўнаю–ж крыніцаю разьвіцьця будуч[ай] культуры будзе культура народная, нацыян[альная], культура тых народаў, якія былі прыгнечаны, якія былі невядомы шырокаму сьвету. Гэта таму, што, па–першае, гэта культура зьяўляецца і зьявіцца **навіною** для шырокага сьвету, прысычанага сваёю **азвычаенай** культураю, з аднаго боку, а з другога — імклівагага (устремившего) сваю ўвагу на шырокае пазнаньне сьвету невядомага, на разьвіцьцё і ўдасканаленьне матарыяльн[ай] культуры, дзеля чаго будуць выкарыстоўвацца ўсе магчымасьці (для цікавасьці нар[однай] культ[урай] тут будуць мотывы і чыста утылітарныя, што не пашкодзіць разьвіцьцю і дух[оўнай] культ[уры]

гэтых народаў; прыкл[ад] — разьв[іцьцё] мастацтва ў пору царкоўшчыны). Па–другое, таму што чалавек будзе шукаць „адпачынку“ — асалоды ад штодзённых азвычаеных клапот і знаходзіцьме яго ў нацыян[альным] маст[ацтве]–культуры (як цяпер яго знаходзяць, скажам, у джаз–бандзе: **арт[ыкул] Ц[ішкі] Г[артнага]**), будуць шукаць новых адчуваньняў (незвычайных) і г. д. Так, мотывамі, што будуць абуджаць людзей на разьвіцьцё нац[ыянальнай] культ[уры], будзе для адных цікаўлівасьць (любознательность, любопытство) да навіны, нязвычайнага, для другіх — утылітарныя імкненьні, мэты і задачы, для трэцьціх — шуканьне новых хвалюючых адчуваньняў, шуканьне спакою–адпачынку–асалоды, спако[ю] ад штодзённых клапот, для чацьвертых — чыста „рамантычныя“ абуджэньні і імкненьні (з патрыётычнымі) — узьняць на нябывалую вышыню сваё роднае і зьдзівіць сьвет сваім багацьцем, для пятых — імкненьне супярэчыць таму, што ёсьць, імкненьне йсьці супроць плыні часу і г. д. (мотывы славы, кар’еры і інш. таксама будуць іграць не апошнюю ролю ў справе адрадж[эньня] дух[оўнай] культ[уры]).

42. **З віды маст[ацкай] літ[аратуры] і іх лёс.** Усё, што пішацца нашымі сучаснымі пісьменьнікамі і выдаецца за мастацкую літаратуру, патрэбна падзяліць на некалькі катагорый па характару самога напісанага і выданага. Першую катагорыю складуць тыя творы (іх пераважная большасьць), якія ня маюць усіх адзнак мастацкага, а таму і ня могуць лічыцца прадуктамі мастацкай літаратуры. Гэтыя творы складуць у лепшым разе катагорыю літаратурна–мастацкіх матарыялаў, або „літаратурнае сыр’ё“ (кожнага дадзенага моманту гістарычнага разьвіцьця). Другую катагорыю складуць і творы мастацкія зноў–жа кожнага моманту гіст[арычнага] разьвіцьця: гэта творы, блізка стаячыя да „літар[атурнага] сыр’я“, гэта надзённая мастацк[ая] літаратура, меўшая мастацкае значэньне толькі для пэўнага часу і параўнальна невялічкага, а потым яго ўтраціўшая. Розьніца твораў гэтай катагорыі ад першай тая, што першыя і ў свой час ня мелі мастацкага значэньня, або мелі вельмі–ж нязначнае (для выяўленьня гэтага часткова могуць служыць [в]одзывы сучаснікаў на творы, іх пашыранасьць і цікаўнасьць да іх, кола чытачоў і г. д.) Нарэсьце, трэцьцюю катагорыю складуць тыя творы, якія ня трацяць мастацкага значэньня ўва ўсе часы, ня трацяць сваёй актуальнасьці для ўсіх і ўсякіх людзей. Гэта тыя творы, якія і палягаюць асноваю фактычна сапраўднай гісторыі і маст[ацкай] літарат[уры]. Гэта — катагорыя мастацкай літаратуры ў цесным (сьціслым) значэньні гэтага слова. Бязумоўна, што творы кожнай з гэтых катагорый будуць, у сваю чаргу, падзяляцца па ступенях важнасьці і каштоўнасьці, якую яны зьяўляюць у коле сваёй катагорыі. Падставамі для гэтага падзяленьня можа служыць навізна, разнастайнасьць, лёгкасьць мовы, выразьлівасьць і г. д. Такое падзяленьне на тры катагорыі мае яшчэ і тую адзнаку–падставу, што творы першай, а асабліва другой катагорыі бываюць годнасьцю, дастаткам (дастаяньнем) шырокіх мас, сучасных пісьменьніку, а творы трэцьцяй катагорыі ў першы пэрыяд свайго жыцьця, наадварот, бываюць годнасьцю вузкіх, няшырокіх колаў чытачоў (культурных, разьвітых і г. д.), але з цягам часу лёс гэтых твораў якраз зьмяняецца — у адваротным кірунку. З разьвіцьцём і поступам культурным мас творы трэцьцяй катагорыі робяцца годнасьцю шырокіх мас, а творы першых дзьвюх зусім забываюцца і адходзяць у забыцьцё (паміраюць), як творы ня могучыя ўжо задаволіць літар[атурна]–маст[ацкіх] патрэб культурных мас; гэтыя апошнія становяць ужо толькі цікавасьць для вузкага кола спэцаў, становяць цікаўнасьць толькі для гісторыі, робяцца гістарычнымі помнікамі былога стану і ступені разьвіць[ця], і то хутчэй мас (чытача), чымся літаратуры, бо стан літ[аратурна]–маст[ацкага] разьвіцьця, або разьвіцьця літаратуры, у кожны дадзены момант гісторыі (праўдзівей будзе) вызначаецца творамі трэцьцяй катагорыі. Творы

першых двух кат[агорый] танныя і таму яны шырока пашыр[аны] у сучаснасьці, яны разьменная манета сучаснасьці, мала чым адрозьніваюцца ад бытуючых формаў выражэньня, і, наадв[арот], творы трэцьцяй катагорыі дарагія і таму разьменьваюцца на „хадзяч[ую] манету“, на бытуюч[ыя] формы выражэньня толькі з цягам доўгага часу, калі ў грамадзтве ўжо насьпеюць эквівалентныя гэтым творам каштоўнасьці, наогул культурныя, — інач[ай] кажучы, калі маса стане такою, што ўжо сама здольна стварыць падобныя каштоўнасьці або калі ў ёй адкрыюцца магчымасьці такога стварэньня, магчымасьці такога пераживаньня, вось тады яна і будзе гэтымі магчымасьц[ямі] і гэтымі пераживаньнямі (сваім зьместам) разьменьваць дарагія каштоўнасьці мастацтва літ[аратуры], дарагія формы выражэньня, яна іх усвоіць, зробіць (абычайным) зваротным фарм[альным] капіталам; творы робяцца сталым капіталам масы ў справе выражэньня сваіх дум, перажыв[аньняў] і г. д. штодзённага жыцьця.

Задачы бел[арускай] прол[етарскай] літ[аратуры]:

1. Разьвіцьцё прол[етарскіх] літар[атурна]–маст[ацкіх] сіл.
2. Узьняцьце літ[аратурна]–маст[ацкай] продукцыі (творчасьці).
3. Дастачэньне сродкаў творч[асьці] літ[аратурным] сілам.
4. Арганізацыя творчага цэнтра прол[етарскай] літар[атуры] (Інбелліт).
5. „Учот“ літар[атурна]–маст[ацкіх] каштоўнасьцяў і творчага іх зваротку.
6. „Учот“ літар[атурна]–маст[ацкіх] патрэб сав[ецкага] раб[оча]–сял[янскага] грамадзтва і разьвіцьцё гэтых патрэб.

43. **Разьв[іцьцё] літ[аратурных] элем[энтаў].** Кожны з элемэнтаў твору маст[ацкай] літаратуры зьмяшчае ў сабе магчымасьці разьвіцьця. І тое, што сёньня лічыцца адмоўным і што — стасоўным, можа разьвівацца, бо нішто ў сьвеце ня гіне. Што раз зарадзілася — яно жыве і яно няўмірушча ў тым сэнсе, што цераз уласнае адмаўленьне свайго зьместу яно пераходзіць, як форма, у зьмест формаў вышэйшых ступеньняў разьвіцьця. І сапраўды, каму можа прыйсьці ў голаў, што сучасны ўдасканалены, скажам, плуг–трактар разьвіўся з якой–небудзь палкі, альбо адзежа — з паляўнічага пояса і г. д. (аэросані!), з першай прыміт[ыўнай] гаспад[аркі] — сучасная складаная індустрыяльная. Нешта падобнае адбываецца і ў слоўных формах выражэньня, у мастацтве (з выклічаў–мармытаньняў — песьня). Тут можа йсьці толькі рэч аб тым, у якім кірунку могуць і разьвіваюцца тыя ці іншыя элемэнты і ў якія **галіны быцьця** яны пераходзяць. У творах ёсьць элемэнты, якія разьвіваюцца толькі ў галіне літаратуры маст[ацкай], яны пераходзяць ад нізшых форм[аў] у вышэйшыя: гэта элемэнты літаратурныя. Ёсьць элемэнты агульнакультурныя, яны пераходзяць з твору ў агульнакультурны капітал. Ёсьць элемэнты бытавыя — пераходзяць і разьвіваюцца ў быту. Ёсьць элемэнты навуковыя — з твору пераходзяць і разьвіваюцца ў навуцы. Ёсьць элемэнты сацыяльныя — пераходзяць і разьвіваюцца ў грамадзтве, іх дачыненьнях. Элемэнты псыхолёгічныя — у псыхолёгіі асоб, грамады і г. д., і г. д. Далей яны зноў варочаюцца ў мастацкую літаратуру разьвітымі цераз пісьменьніка–тварца ўжо як форма выражэньня (вобразы), як зьмест задач жыцьцёвых. Разгледзець твор — гэта значыць разлажыць яго сустаўныя элемэнты, іх клясыфікаваць і вызначыць магчымасьці іх разьвіцьця ў тэй ці іншай галіне **быцьця**, дзейнасьці чалавека. Фактычна гэта апошняе — адзнака галін дзейнасьці (быцьця) — зьяўляецца галоўнай і асноўнай падставай для клясыфікацыі элемэнтаў, а таму сыстэмы культ[уры]; іх клясыф[ікацыя] зьявіцца клясыф[ікацыяй] элемэнтаў літар[атуры]. У сваю чаргу, кожная з іх распадзецца на дзьве часткі: „тэорыі“ і „практычн[ую]“, іначай каж[учы], „конкрэтна–рэальную“ і

„адцята–ідэальную“, „бытавальную“ і „надбытавальную“ (бытоўную і надбытоўную). [Так, апісан[ьне] прыроды і быт[авой] абстаноўкі „Мельн[ікаў]“ — літ[аратурны] элемэнт як прыём выражэньня асабістых настрояў, асабістых дачыненьняў да прадмету аповяд[у] і г. д.; яго асаблівасьць — прыпісваньне зьявам прыр[одным] зьяв[аў] псыхолёгічных, аснованае на параўнаньні, але не параўнаньне ў пераважнасьці, а „мэтафора“–параўнаньне з апушчаным членам–адзнакаю параўнаньня („Хаты думаюць“ = Хаты знаходзяцца ў такім стане і выглядзе, як чалавек, які думае, або людзі, якія думаюць, астаўлен[ы] дзейнік першага члена параўнаньня і выказьнік другога, а рэшта выпушчана).]

44. **Задача літ[аратуры].** Задача маст[ацкай] літар[атуры] — „унівэрсалізацыя“ формаў выражэньня — выплывае з таго стану, у якім апын[улася] маст[ацкая] творч[асьць], а менавіта абмяжованасьць, „дробнасьць“ форм[аў] выражэньня, якая зьмяшч[аецца] ў тым, што выраж[аецца] абмяжоўв[аючым] лексыконам селяніна, у лепш[ым] выпадку лексыкон[ам] вясков[ага] або мяшч[анскага] інтэлігэнта. „Сымболізацыя“ слоў і выразаў пры разьвіцьці ўсеахапляючага капіт[алістычнага] спосабу гаспадар[аньня] зьявілася невыстарчаючай для выражэньня патрэб і задач жыцьцёвых культ[урнага] грамадзтва, а таму вынікае футурызм як словатворчасьць, для называньня новых рэчаў сталі тварыць і новыя словы і выразы, — гэта з аднаго боку, а з другога — імажынізм, вынікшы з футурызму як яго разнавіднасьць, высунуўшая ідэю новых спосабаў будовы выразаў з гатовага матарыялу слоў (імпрэсіянізм — гэта мэтад апісаўчы, пералічэньне празнакаў; статычны). Наступны этап — гэта „эканомізацыя“ часу для выражэньня („цемночка“, „цёмлес“, „красонца“ і г. д.), „размовізацыя“ стылю, „унівэрсалізацыя“ выразаў (іх усёахопнасьць), „фармалізацыя“ выражаемага (**фармулір[оўкі]**).

45. Літар[атурна]–маст[ацкія], наогул эстытычныя густы больш працоўных нельга ні адменіць, ні пераскочыць праз іх. Іх павінна выжыць само грамадзтва. Наша задача — памагаць гэтаму выжываньню і пераходу к паняцьцям культ[урна]–пролетарскім, сацыялісты[чны]м. Вось прыкл[ад] — адносіны да тэатра, да мастацтва: на маст[ацтва] яшчэ большасьць глядзіць як на непатрэбшчыну, панскую выдумку, а з другога боку — як на раскошу або як на нешта другазначнае, чаму можна і трэба ўлучаць увагу толькі ў час „міжработны“.

46. **Якім павінна стаць слова.** Сродкамі разьвіцьця мовы зьяўляюцца: 1) корань, прыстаўка, устаўка, канчаткі; 2) новае асмысьленьне слоў (цераз ужыцьцё ў адпаведным контэксьце); 3) сынтаксыч[ныя] надбудовы і новыя асмысьленьні старых формаў сынтак[сысу]. У поэзіі — „суфікс“ як сродак перадачы эмацыян[альнага] разьвіваецца ў выклічныя словы і выразы, рытм; прыстаўкі — у „запеўкі“, у „экспозыцыі“ і г. д., корань у „цэнтральны мотыў“, цэнтр[альную] асоб[у] і г. д. (словам, у „цэнтр[альны] вобраз“). Цяпер слова і выраз павінны стаць „сыгналам“, „акавітаю“, ажыўляючай застыўшае мёртвае. Слова было ўжо дзеяй (замовы), чарам, тайнай, знакам отличия (кукарда), сымболем, вобразам, цяпер слова — гэта акавіта. Калі раней слова зьяўлялася зброяй уцішэньня і амежаваньня страсьцей волі чужой, потым зброяй высунуцца сярод роўных, потым марай аб нятутэйшым спакоі, або ня сучасным, то цяпер слова павінна быць стымулам дзей, ключом для адчыненьня скрытай энэргіі мас, абуджэньня сьпячых магчымасьцяў і г. д. Слова — сынтэз разнастайных сэнсаў, формула безгранічнага, усёахаплючага значэньня ці значэньняў, слова — крыніца дзейнай энэргіі (для мас). Слова — адчувальная рэч–рух, выклікаючая адказную рэакцыю вялікай сілы, выяўляючаюся ў разнастайных галінах чалав[ечай] творчасьці.

Слова такое, што кранала–б адразу ўсе куткі адчуваньняў і такім чынам выклікала–б да жыцьця дзейнасьць хоць–бы праз адно якое акно адчуваньняў. Слова такое, што–б гэта быў і гук, і колер, і цяпло, і пачуцьцё, і г. д. Адзін яго ўспрыме як гук, другі як колер, трэцьці як адчув[аньне], чацьверты [як] думку і г. д. Слова добрае (кажуць–жа: „ад яго й слова добрага не пачуеш“). „Ды знае дзед слова…“ (Багдановіч).

47. **Адрозьнів[аньне] тэрміну.**

Неабходна адрозьніваць літаратурнае жыцьцё, літаратурную дзейнасьць, літаратурную політыку, літаратурную творчасьць, літаратурную продукцыю (творы), „літаратурныя ўплывы“ (?), літаратурныя сілы, літаратурныя патрэбы, літзадачы, літарганізацыі, літкірункі–школы, літкрытыку, літнавуку, літідэі, літ[аратурную] мов[у], літ[аратурныя] формы, літ[аратурныя] жанры, літ[аратурныя] вобразы і інш., „літ[аратурныя] тыпы“, „літ[аратурныя] характ[ары]“, „літ[аратурныя] сужэт, фабулу“.

48. **Разьв[іцьцё] чуласьці чал[авека].**

Чал[авек] — гэта складаны цэласны адзіны арганізм элемэнтаў прыроды рознай чуласьці ў дачыненьні да ўсякага роду „раздражений“. У залежнасьці ад перавагі тых ці іншых элемэнтаў, а таксама ад арганізацыі іх у адзінстве знаходзіцца і гэтым вызначаецца характар чал[авека]. Сама–ж арганізацыя і перавага тых ці іншых элем[энтаў] залежыць ад вакольля, ад вонкавых умоваў існаваньня дадзенага арганізму і дзейных сіл гэтага вакольля і іх накіраванасьці і імклівасьці, іх уласьцівасьцяў. Вядома, усе элемэнты, з якіх склад[аецца] той ці іншы арганізм, можна зьвесьці цераз іх разлажэньне да прасьцейшых первястковых элемэнтаў, і такіх элемэнтаў, быць мож[а], будзе нязначны лік, але іх комбінацый, нараджаючых і новыя ўласьцівасьці і якасьці ў залежнасьці ад колькаснага дачыненьня разнаякасных элемэнтаў, можа быць і ёсьць бязьмежны лік. У залежнасьці ад гэтага можа быць і многа прынцыпаў ці асноў для клясыфікацыі ўсяго існуючага і унівэрсальнай клясыфікацыі зрабіць нельга ўжо таму, што сьвет знаходзіцца ў вечным русе, а таму ўтварэньне якой–небудзь новай комбінацыі рушыць устаноўленую сыстэму. Адной з асноваў клясыфікацыі, скажам, людз[кіх] хар[актараў], можа быць чуласьць да вонк[авага] сьвету, гэта зн[ачыць], у залежнасьці ад родаў і відаў тых зьяў, рэчаў, формаў, дачыненьняў і г. д., на якія той ці іншы арганіз[м] выяўляе адказн[ую] рэакцыю, будуць падзял[яцца] і характары. Другой асновай будзе форма выяўленьня або выражэньня гэтай чуласьці (акт[ыўнае] і пас[ыўнае], унутр[аное] і вонкав[ае] выяўл[еньне]). [Тут факт[ычна] будуць адказы на пытаньні: 1) на што рэагуе ці да чаго чулы і 2) як рэагуе ці як выражае або выяўляе гэту чуласьць. (Тут і можа быць і трэцьцяе пытаньне: якія вынікі (зьмены ў становішчы рэчаў) адбываюцца ў гэтым процэсе руху.) Далей ужо можа быць заключэньне на пытаньне, якія магчымасьці крыюцца ў асобе і што можа быць пры далейшым разьвіцьці, пры новых умовах; адгэтуль ужо можа пачынацца актыўнае ўмешаньне чалавека, разьвязваючае пытаньне, як мож[н]а ўнікнуць тых ці іншых вынікаў або як накіраваць у жаданы бок разьвіцьця і г. д.] Задача м[астацкай] літ[аратуры] адгэтуль — разьвіваць у чытач[оўскіх] масах тонкую чуласьць да процэсаў разьвіцьця і іх формаў (альтруіст[ычныя] інтарэсы[1]), накіраваць іх на разьвіцьцё здольнасьцяў хуткай орыентыроўкі ў кожным даным стане і моманце (гібкасьць), на разьвіцьцё мэтаімкнённай дзейнасьці і плянава–разьмеркавальнага выконваньня пастаўленых задач (рытм жыцьця і працы), на

[1] Зьмест асабовых перажываньняў, пачуцьцяў і г. д. зазвычай бывае вузкі (сфэра індывідуал[ьных] эгоістыч[ных] інтарэсаў) — трэба разьвіць так чуласьць, каб зьместам асабовага былі шырокія альтр[уістычныя] інтарэсы, сацыяльнае–культурнае, зьнішчыць супярэчн[асьці] між асабов[ым і гр]амадзкім.

разьвіцьцё звычая падлічэньня і абмеркаваньня ўсіх умоваў і сродкаў дадзенага становішча (звычай падрахоўваньня) і г. д. Разьвязаньне гэтай задачы патрабуе новых спосабаў літ[аратурна]–маст[ацкай] творчасьці, новых формаў пабудовы твораў і г. д. Бязумоўна, цяжка цяпер іх вызначыць — гэта пакажа жыцьцё, але агульныя прынцыпы можна ўжо цяпер устанавіць на аснове маючагася вопыту літ[аратурна]–маст[ацкай] творчасьці кастрычнік[авага] кругабегу (глядзі ст. 8[2]). Вызначаныя задачы — гэта задачы літаратуры грамадзкія, сацыяльна–выхаваўчыя. Разьвязаньне гэтых задач прадст[аўляе] сабою задачы літ[аратуры] мастацк[ія]. Такім чынам, чыста літ[аратурна]–маст[ацкія] задачы прол[етарскай] літар[атуры] выплываюць (знаходзяцца ў шчыльнай сувязі) з зад[ач] сацыяльна–выхаваўчых (у шыр[окім] сэнсе), а яшчэ далей — з задач сацыял[істычнага] будаўніцтва.

49. **Літ[аратурныя] элем[энты].**

Літ[аратурныя] элемэнты ў апав[яданьні]: 1. Апісаньні; яны падзяляюцца на некалькі відаў: а) апісаньні прыроды, б) бытавых абставін, в) дзейных асоб: 1) апісаньні надворнага выгляду і 2) апісаньні ўнутранага складу (= характарыстыкі), 3) біографіі, г) апісаньне дачыненьняў між асобамі, д) апісаньне падзеяў, асобных жыцьцёвых выпадкаў, зьяваў і г. д., е) апісаньне масы — масавых рухаў, падзей, зьяваў і інш. 2. Дыялёгі і манолёгі; яны па свайму характару падзяляюцца на: а) абыдзенныя, звычайныя, надзённыя, b) „тэматычныя“ = філёзофскія, псыхолёгічныя, сацыяльныя і г. д., далей на драматычныя і комічныя і г. д. 3. Аўтарскія выказваньні (асабістыя) = а) лірычныя адступленьні, b) разважаньні і інш. Так[ім] ч[ынам], неабходна адрозьніваць элемэнты **апавядальныя** (эпічн[ыя], апісаўчыя; яны ў большасьці выражаюцца прошлым часам, „слоўнымі тэмамі“, пералічэньнямі і г. д.), **драматычныя** і **„лірычныя“**. У дачыненьні да прадмету апав[яданьня] яны бываюць „дзейнікавыя“, „выказьнікавыя“ і незалежныя або пабочныя, гэт[а] зн[ачыць], яны разьвіваюць або „што“, або „якаво гэтае што“, рэч або прымету яе (якасьць, уласьцівасьць, дзейнасьць), рух або яго формы і г. д. Віды поэзіі мы адрозьніваем толькі па пераважнасьці ў творы тых ці іншых элемэнтаў. Мастацтва тут зьмяшчаецца ў тым, як гэтыя ўсе разнастайныя элемэнты суладжаны ў адзінства, што пісьменьнік узяў за нітку, якою зьвязаў гэтыя каралі, — гэта першае, і другое — якімі спосабамі пісьменьнік выразіў гэтыя элемэнты: звычайнымі ці не [эмпрэсыяніст, напрыклад, пры апісаньнях стараецца выявіць як мага большы лік прымет таго прадмету, аб якім піша; романтык — як мага больш таго, што выклікае пачуцьці (пэўнага характару); сымбалісты — як мага больш прымет, што выражаюць гучаньне рэчы і што кажуць аб яго прывіднасьці, яго значэньні як знака невядомага, таемнага, далёкага ад „міра сего“, ад звычаёвасьці; футурыст апісваемы прадмет стараецца выражаць новымі словамі і выразамі; імажыніст стараецца пры апісаньні казаць пра прадмет не яго імем, а імем, перанесеным з другіх прадметаў (гэта называецца вобразам); клясык апісвае сваім імем (для яго слова паўнацэнна); „псэўдаклясык“ апісвае так, каб гэта было фігуральна (не „сядайце на крэсла“, а „дазвольце крэслу прыняць вашу асобу на яе ўлоньні“) або „гаварыльна“]. „Акв[ітыст]“, апісваючы, павінен выяўляюць ролю і значэньне прадмета ў процэсе разьвіцьця некаторага Х і яго месца ў гэтым Х (напр[ыклад], „жывы камень“ — гэта значыць, камень выкарыстаны для будынку: скажам, як каменя яго няма, ёсьць будынак, а падмурак жыве да тых пор, пакуль ня будзе зруйнован якімі прыч[ынамі]; „мёртвы камень“ — той, што валяецца бяз усякай карысьці для чалавека) цераз сьціслыя „фармуліроўкі“ адным словам або выразам або знакам ва ўсіх трох часох.

[2] Маецца на ўвазе п. 44 гэтага тэксту. — *Заўвага рэд.*

50. **Азнач[эньне] маст[ацтва] і схэма разгл[яду] маст[ацкага] тв[ору].**

Пасколькі прадметам мастацтва можа быць усё, уся разнастайная дзейнасьць чалавека і яе об'екты, пастолькі існасьць мастацтва зводзіцца да спосабаў выражэньня або выяўленьня гэтага „ўсё" (гэта, з аднаго боку). Але зьвесьці маст[ацтва] да гэтага будзе аднабока. Мы адрозьніваем дзейнасьць (творчасьць) чалавека па характару выкананых заданьняў: мы часта кажам: „вось гэта зроблена добра, акуратна, чыста, дакладна, старанна" і г. д.; у дачыненьні–ж некаторых мы кажам: „гэта па–мастацку" або „мастацкі выканана", гэта прыгожа, поэтычна і г. д. Адгэтуль ясна, што асноваю або перадумо[ва]ю такіх суджэньняў зьяўляюцца некаторыя асобыя адзнакі выкананьня заданьня (творчасьці), якія адрозьніваюць адзін від яго ад другіх. Якавы–ж гэтыя адзнакі, ці, праўдзівей, дзе крыніца іх? Відочна, што крыніцаю іх зьяўляюцца патрэбы таго, у чыіх інтарэсах выкана[на] заданьне і ступень іх задавальненьня продуктам творчась[ці]. Суджэньні „добра, чыста" і т. п. маюць у аснове сваёй патрэбы матарыяльныя і адбіваюць сабою утылітарнасьць рэчаў. Суджэньні „мастацкі", „прыгожа", „вялічава" і г. д. маюць асновай ужо не непасрэдна матарыяльныя (хоць рэчы могуць служыць і ім), а некаторыя іншыя ў дад[зен]ы моманты, не зьвязаныя з матарыяльнасьцю і утылітарнасьцю. Вачывідна, гэта патрэбы т. зв. эстэтычныя (патрэба ўнутранага сугляданьня, любаваньня рэчамі і г. д.). Вось тут і трэба шукаць крыніцы разнастайнасьці „эстэтычных густаў" людзей, прычыны якіх будуць ужо як у нашым складзе псыхічным таго ці інш[ага] чалав[ека], так і біосацыяльных умовах жыцьця гэтай асобы. Такім чынам, існасьць мастацкага для таго, хто ўспрыймае яго, будзе ў задаваленьні эстэтычных патрэб, у абуджэньні эстэтычных пачуваньняў, адчуваньняў прыгожага, новага, нязвычайнага, цікавага, захопліваючага, хвалюючага, узьнімаючага, вялічавага, трагічнага і сьмешнага і г. д. Для таго–ж, хто творыць мастацкае, будзе тое, што зроблена дасканальнейшымі спосаб[ам]і творч[асьці] (мастацтва — гэта асобая ўдасканаленая тэхніка выражэньня (або выяўленьня?) усяго пазнана[га], перажыта[га], перачута[га], перапакутавана[га], адчута[га] і г. д. творцаю, накіраванага для задаваленьня эстэтычных інтарэсаў асобы, клясы, нацыі, чалавецтва). Калі мы кажам пра тэхніку, то тут мысьлім і самы процэс „работы", яе організацыю, і прыёмы „работы", і сродкі (прылады), пры дапамозе якіх выконваецца „работа". [Каб сьсекчы дрэва, мы бяром сякеру і мернымі ўдарамі ёю па дрэву сьсякаем (ручны спосаб), а можам **прыстроіць**, каб сякера мэханічна секла, і тады наша роля зводзіцца толькі да таго, каб прыстроіць яе да дрэва і пусьціць у ход, — вось у гэтым „прыстроіць" і адыгрывае самую галоўную ролю выабражэньне (выдумка). Такім чынам, „сякера" гэта будзе прылада (сродак), прыстаўляньне і пусканьне яе ў ход — прыём, спосаб, навык, і самы ход — процэс (як бачым, ён зьмяшчае ў сабе об'ект, на які накірована дзейнасьць, потым суб'ект, ад якога адыходзіць гэта дзейнасьць, і перад[а]тчыкі гэтай дзейнасьці або праваднікі, іначай кажучы, суб'ект дзейнасьці, об'ект дзейнасьці і перадатчык або зьвязка суб['екта] і об['екта]. Неабходна таксама браць пад увагу „опэрацыі" дзейнасьці, г. зн. моманты каардынаваных рухаў, закончаных у сваім адзінстве і цэльнасьці і паўтараючыхся шматраз нязьменна або зьменна ад пачатку і да канца дзейнага процэсу і адыходзячых ад дзейніка або ім накіроўваемых ці кіруемых.]

Такім чынам, калі казаць аб мастацкай або літ[аратурна]–маст[ацкай] творчасьці, то тут неабходна мець на віду: 1) творцу, 2) прадмет творчасьці, 3) „перадатчыка" творчасьці і 4) „опэрацыі" творчасьці. Калі мы хочам аднавіць процэс творчасьці або, інач[ай] кажучы, гісторыю стварэньня таго ці інш[ага] маст[ацкага] твору (што зьяўляецца самай цяжкай і труднай задачай), то мы, па–першае, павінны ўстанавіць і вызначыць: 1) мэту або задачу, якая паўстала перад творцаю перад стварэньнем твору; прычыну, выклікаўшую творчасьць; што пабудзіла творцу тварыць (якія патрэбы

ці інтарэсы, што аказаліся незадаволенымі, далі сябе адчуць творцу), 1а) як задумаў разьвязаць гэту задачу (замысел — плян творчасьці); гэта датворчыя моманты. 2) Што ўзяў творца за об'ект творчасьці? 3) Што ўзяў сябе за орудие творчасьці (апісаньні, выдумка, выражэньні і г. д.)? 4) Якія рабіў „опэрацыі" ад пачатку творч[асьці] і да аканчаньня, як ужываў „орудия"? 5) Якія преадалеў супраціўленьні з боку об'екта творч[асьці]? 6) Якія вынікі атрымаліся пасьля сканчэньня творчасьці (тут маглі быць перарывы ў творчасьці, пераапрацоўка, адшліфоўка і г. д.)? 7) У якой меры разьвязана задача і выканан творчы плян? Вось прыблізна гэтымі пытаньнямі і будзе вычэрпвацца вызначэньне і ўстанаўленьне гісторыі ствар[эньня] твору. Далей ужо пачынаецца жыцьцё самога твору. Такім чынам, у гісторыі твору неабходна адрозьніваць тры моманты: 1) датворчы, 2) творчы і 3) затворчы; або зараджэньне твору, тварэньне яго і яго жыцьцё і лёс у сьвеце. Першы — гэты момант бытаваньня твору ў пачуцьцях і выабражэньні (фактычна бытаваньне nasce асобага творч[ага] ў об'ект[ыўным] сьвеце), другі — момант бытаваньня твору ў сьвядомасьці ў волятыўна–мысьленчай сфэры і трэцьці — момант бытаваньня ў адчуваньнях, пачуцьцях і сьвядомасьці об'ектыўнага сьвету.

Схэма літ[аратурнага] разгл[яду].
1) Гэнэтычны сынтэз:
(Тэза.)
а) прычыны (патрэбы і інтарэсы);
б) ідэі (замысел, „творчы плян", праграмы).
2. Творчы сынтэз:
(Антытэза.)
а) біографія (творчыя здольн[асьці], уласьців[асьці], асаблів[асьці] і г. д.) твору, пісьменьніка, школы, кругабегу, усёй літаратуры;
б) матарыялы творчасьці (тэматычна–ідэёвы сынт[эз]);
в) тэхніка–мастацкі сынтэз (спосабы, сродкі і прыёмы).
3) Жыцьцёва–творчы (жыцьцятворчы) сынтэз:
(Сынтэза.)
а) выхад у сьвет, пашырэньне;
б) крытыка;
г) бытавое жыцьцё;
д) творчыя мачымасьці.

Крыніцы:
Да 1 —
а) прызнаньні аўт[ара], аўтабіяграф[ія];
b) мэмуары;
c) лісты;
d) успаміны сучасьнікаў;
e) гіст[арычныя] дакумэнты.
Да 2 —
а) тыя–ж, што і для першага;
b) самы творы;
Да 3 —
а) крытычн[ыя] нарысы;
b) літ[аратура] другіх пісьм[еньнікаў];
c) усякія дакум[энты].

1) Творч[асьць] наогул зьяўляецца антытэзай сучаснасьці (разумеючы пад ёю злучанасьць патрэб, інтарэсаў, форм[аў], ідэй і г. д. сучасн[ага] поэту вакольля). Пісьм[еньнік] заўсёды процівастаіць суч[аснасьці] — у выніку маст[ацкі] твор.

2) Мастацкі твор станов[іцца] тэзаю, а суч[аснасьць] антытэз[аю] — у выніку крытыка.

„Бул[аны]".

1. І. а) Страх, перапалох ад рэв[алюцыі], б) нявыказанасьць яго, в) руйнаваньне ўсяго, што ёсьць жывога. ІІ. Пратэст супроць сьмерці, выклікаць абурэньне супроць гэтай пошасьці (плян: безабідн[ае] жывое, выкарыст[анае] жыв[ое] і мёртвае).

2. а) Спакойна апав[ядае] з скэпсісам і гумарам, з[ь]верху глядзіць;

б) жыцьцё і сьмерць жывёлы (рэчы, людзі, формы выр[ажэньня] сабраны як прадстаўленьні — капітал памяці);

в) апісаньні прыр[оды], асоб[аў], палаж[эньня], мэханічн[ае] нітаваньне, выдумка.

Анк[ета].

1. Што вас пабудзіла напісаць твор?
2. Якую мэту вы паст[авілі] сабе перад напісаньнем твору?
3. Як вы задумалі разьвязаць паст[аўленую] перад вамі задачу?

51. **Літаратурныя нататкі.**

Наша эпоха — гэта эпоха дыфэрэнцыяцыі і спэцыялізацыі людзкай дзейнасьці і творчасьці. Тое, што яшчэ так нядаўна было справаю аднаго чалавека, зараз падзялілася на часткі, і кожная частка адзінага і цэльнага складае зьмест дзейнасьці асобнага чалавека або групы людзей. Калі раней чалавеку трэба было быць майстрам на ўсе рукі, то зараз ужо мы цэнім таго чалавека, які добра і дасканальна ведае і вядзе адну якую работу або нават толькі частку аднэй вялікай цэльнай работы, якою жыве грамада.

Дух падзяленьня і спэцыялізацыі, дух паасабленьня не абмінае ніводнае галіны людзкой дзейнасьці. Ён прасочваецца ў такія яе закуткі, аб падзяленьні якіх чалавек мінулага ня мог нават і памысьліць. Ён „безашчадна" падзяляе людзей на групы, гурткі і галіны. Падзяляе ён і рэчы. Падзяляе працу, падзяляе творчасьць і творы. Ён клясыфікуе, разьмяркоўвае. Ён стварае сыстэмы і іх разбурае. Ён гоніць людзей з аднаго ў другі канец зямлі. Ён цяпер — што лёс людзкі. Самога лёсу ён гаспадар.

Ад яго ўсётворчай і ўсёразбураючай дзейнасьці, ад яго рукі не пазбаўлена нішто на сьвеце. Мастацкая творчасьць таксама адчувае на сабе гэту ўсёмагутную руку чалавечага поступу і разьвіцьця ўсё новых і новых формаў яго існаваньня. Ня кажучы ўжо пра падзяленьне мастацкай творчасьці на роды і віды ці галіны, кожная сама галіна пачынае распадацца на галіны, якія толькі ў сваім існаваньні і пераплятаньні твораць адзіную галіну тэй ці іншай мастацкай творчасьці.

Калі разрэзаць сучасны момант разьвіцьця беларускай мастацкай літаратуры ўпоперак, то як на далоні яск[р]ава вызначацца пункты падаўжных ліній, якія складаюць адзіную і цэльную звонку галіну беларускага мастацтва. Кожны з гэтых пунктаў мае свой колер, мае сваю ахварбоўку. Але мала таго, кожны такі пункт належыць і асобнаму творцу. Кожны з іх як–бы жывы сьведка profession de foi асобнага поэта ці пісьменьніка. Калі–ж, узяўшы які з гэтых пунктаў і па ём разрэзваць галіну ўглыб, то ня ўся з іх давядзе да грунту. Шмат якія з іх губляюцца ў першым–жа вузьле, што спатыкаецца на дарозе, і гісторыя іх тут–жа і сьцінаецца. Рэдкія даводзяць вас да нетраў беларускай творчасьці, рэдкія з іх даходзяць да жывых крыніц гэтай творчасьці. І самы вузлы, якіх так шмат, што каленцаў на трысьцінцы, — гэта вынік

наплываў выпадковых з розных бакоў. Яны ўваходзяць праз адзін вузел, а выходзяць назад праз другі, робячы толькі нарасты на жывым целе беларускага мастацтва. Гэта часовыя плыні, што служылі аднаму дню, аднаму часу, а прайшоў той дзень і гадзіна — вывеліся і яны. Пэўна, такі лёс спаткае шмат каго і чаго з таго, што сёння красуецца на гэтым разрэзе. Будуць заўтра вузлы, і толькі тое, што не парвецца ў гэтых вузлох, працягнецца чырвонай ніткаю ў далёкае заўтра.

Малады асмужаны твар беларускай мастацкай літаратуры. А ўжо й сёньня маршчакі працінаюць яго, а ўжо й зараз сям–там і сівыя валасы паадскакалі, як тая атава сярод зялёна–пышных кудзерак лугавой квецені. Рысы і рыскі. І вочы ягоныя ў сіняй асмузе. Поэзія. Мастацтва. І што кажуць гэтыя кропкі і рыскі? Аб чым вочы ясныя зораць у сьвет? Вось воля, як крэмень і сіла, як гарт — сіла зямлі беларускай. Красою „мужыцкай“, мазольнай яна падыхае. І вочы ўсё ніжуць і ніжуць. А ўглыбі сваёй вобраз пясьняра свайго акрываюць — і імя яго Ул[адзімер] Д[убоўка].

52. Век дыфэрэнцыяцыі палажыў адбітак і на літаратуру.

Бел[аруская] літаратура разьвів[аецца] па трох у асноўным лініях, адпавяд[аючых] тром сторанам духу нацыянальнага. Так, друг[ая] пал[ова] XIX ст. дана: Багуш[эвіч] (эмброн усіх трох лін[ій]) — волю, моц і імкн[еньне] (грамадзк[ае]), Няслух[оўскі] — пачуцьцё (псыхол[ёгічнае]), Арлоўскі, Абух[овіч] (фарм[альнае]). Нашаніўск[ая] пара: Купала (вол[я] грам[адзтва] = Багуш[эвіч]), Колас (псых[олёгічны] пач[атак] = Няслух[оўскі]), Багдан[овіч] = фарм[альна]–інтэл[ектуальны], Гарун (злуч[ае]). Наш час: **Дуб[оўка]** — пявец волі і сілы нац[ыі], імкненьняў, **К[узьма] Ч[орны]** — пачуцьцёвасьці, душэўн[ага] багацьця, чуласьці, культурнасьці, **Пушч[а]** — прыгожасьці фармальнай, прыгожасьці выражэньня белар[уса], **Чар[от]** — пявец „хітрасьці“, лоўкасьці палітыкі, **Зар[эцкі]** — пявец бязпрэкаслоўн[ага] павінавеньня, слуханьня, выконваньня волі грам[адзтва], **А. Вольн[ы], Дуд[ар], Алек[сандровіч]** — мімал[ётных] узрыўных настрояў, „ваадушаўленьня“, выстаўляньня, самахвальства.

У нас хутка разьв[іваецца] літ[аратура], бо ўсё ёй, т[ак] ск[азаць], спрыяе ў пар[аўнаньні] з інш[ымі] мастацтв[амі]. Патрэбы на выражэньне, на слова.

53. **Зап[ытаньні].**

Бел[арусь] — цэнт[р] Эўропы.
Шыпшына сярод Чарнобыля.
Цымбалы ў капэлі разнаст[айных] інстр[умэнтаў] музычных.
Лявоніха ў балеце.
Ціх[ая] засмуч[анасьць] сярод віхурнага разгулу.
Узвышша над далінамі.

Бел[арусь] дасьць сьвету гэнія мастацтва.

Шыпшына — расьц[ьв]іце чырвоным цьветам і ўпрыгожы[ць] ім вакольнае чарнабыльле.

Араты выарэ скарб залаты для ўсяго сьвету.

Раб[очы] створыць нявіданы гмах над балотамі.

Крыніцы сьвежыя вынясуць на сьвет жывую воду, акавіту радасьці.

Дзяўчына выплача нязнаныя сьвету глыбіні пакут укрыжованага.

54. Сьветаадчув[аньне] — гэта адчуваньне пісьменьнік[ам] пэўных уласьцівасьцяў, якасьцяў сьвету як цэлага. Адчувальнасьць не ўва ўсіх аднакая. Адны, скажам, здоль-

ны адчуваць такія ўласьцівасьці, якія другім зусім не ўспрыймаюцца. Вось выабр[аны] прыклад — зазвычай мы ў сонечным сьвеце ўспрыймаем белы толькі колер і бяз пэўнага апарата зусім ня здольны ўспрыняць яго спэктр. З высока–ж разьвіт[ымі] органамі адчуваньня чалав[ек] успрыймае і адрозьнівае ў белым сьвятле сонца ўсе спэктр[альныя] колеры, яго складаючыя. Вось гэта адчуваньне і выраж[аецца] маст[ацкім] творам, яно вызнач[ае] у першую голаў кірунак творч[асьці].

Сьветагляд утвараецца ў выніку перапр[ацоўкі] матар[ыялу] сьветаадчуваньня. У выніку сьветаадч[уваньня] утвараецца погляд на сьвет і ўстанаўляецца дачыненьне да яго і становішча ў ім „я“.

Сьветаразуменьне — гэта ўжо паняцьце аб сьвеце, якімі тлумачыцца яго існасьць, яго прычыны, узаемадачыненьні ў ім асобных элемэнтаў і г. д.

55. **Азн[ачэньне] літ[аратурнага] кір[унку].**

Літ[аратурны] кір[унак] (кляс[ыцызм], ром[антызм], рэал[ізм] і г. д.) — гэта сыстэма спосабаў выражэньня пазнанага, вызначаных адпаведным сьветаадчуваньнем (адчув[аць] можна і сьветагляды пануюч[ыя]).

Сродкамі выражэньня бывае ўсё, што можа адчуць чалавек: слова, фарба, лінія, гук, рух, композыцыя рэчаў, розныя ўмоўныя знакі і г. д.

Спосабы выражэньня (тэхніка) — гэта тое, чым, якім спосабам апрацоўваюцца сродкі выражэньня ў само выражэньне. У дачыненьні слова гэтымі спосабамі служаць рытм, гукавая композыцыя (лепш арганізацыя) (фонічны рытм), слоўнік, сэнсавае паднаўленьне або пашырэньне ці сусім новае асмысьленьне асобных слоў, іх злучэньняў, цэлых слоўных пабудаваньняў і ўсёй поэтычнай мовы (відаў яе пабудоваў (твораў): лірыч[ны] верш, песьня, казка, элегія, дума, аповесьць, драма і г. д.).

Спосабы — [поэтычная фонетыка, поэтычная марфолёгія, поэтычны сынтакс, поэтычная рытміка, поэтычная семасіолёгія, поэтычная композыцыя (?) (ці ня роўна яна поэтыч[наму] сынтаксу?); поэт[ычны] сынт[акс] вывуч[ае] спосабы выражэньня адносін між словамі і іх злучэньнямі ў поэт[ычнай] мове.]

У поэт[ычнай] мове існуюць або ўтвараюцца формы для выражэньня вызнач[анага].

Выражэньне можа быць „чаго“?

1. Выражэньне сьветаадчуваньня.
2. Выражэньне руху.
3. Выражэньне дзей.
4. Выражэньне рэчаў.
5. Выражэньне ідэй.
6. Выражэньне дачыненьняў.
7. Выражэньне пачуцьцяў і г. д., і г. д.

Выражэньне жаданьня
страсьці
волі
каханьня
нянавісьці
замілаваньня
любаваньня
сугляданьня
гордасьці

прыніжэньня
сьмірнасьці
злосьці
дабросьці
узвышэньня
ападаньня
страха
сьмеласьці
адвагі
неякавасьці
нялоўкасьці
веры
бязьвер'я
сьмеху
плачу
упэўненасьці
хістаньня
моцы
слабасьці і г. д.
болі ад разладу існага з ж[аданым]
прызн[аньня] нетры[валасьці] між імі, уда[чы]

56. Поэзія — гэта перадусім мова. Але якая?

Як мова, поэзія выражае ідэі, вобразы, мысьлі, пачуцьці, волю, замац[оўвае] пэўныя мысьлі.

Але калі–б поэзія толькі гэта рабіла, яна–б ня была поэзіяй, а звыч[айнай] мовай. А мы–ж адрозьніваем звыч[айную] мову ад поэзіі. Значыць, поэзія мае яшчэ нешта такое, чаго звыч[айная] мова ня мае. Што–ж гэта?

Звыч[айная] мова клапоціцца перадаць тыя ці інш[ыя] мысьлі і г. д., дакладна назыв[ае] рэчы іх уласн[ымі] іменьнямі і з мэтаю карысьці, перадаць так, як і ўсе перадаюць.

Поэзія імкнецца перадаць іх перадусім прыгожа, бяз мэты карысьці і ня гэтак, як ўсе, перадаць так, каб перадусім выклікаць ці абудзіць асалоду, радасьць ад самога факту выражэньня, а ня толькі тым, што перадаецца. Поэзія называе рэчы ня іх уласнымі іменьнямі, а новымі.

Поэзія гаворыць так, каб той, хто слухае, **заслухаўся** самою моваю, яе красою, заслухаўся так, быццам ён чуе нячуванае ў чутым і чутае ў нячуваным, каб ён перажыў харство і здолеў яго сам адчуваць у жыцьці і знаходзіць, або да яго імкнуцца. Перажыўшы раз, чалавек захоча перажыць яго і яшчэ раз. Яго воля накіруецца да стварэньня таго, што дасьць яму магчымасьць гэтага перажываньня. Ён будзе сам тварыць.

Чым поэзія гэтага дасягае? Перадусім музыкаю слоў (музычнасьцю мовы), сымбалічнасьцю мовы, вобразнасьцю слоўнаю, дынамічнасьцю мовы, разнастайн[ымі] форм[амі] рэальн[асьці], адзінствам.

Віды поэзіі ці падзяленьне на іх аснована на падзяленьні на віды таго, аб чым кажа поэт[ычны] твор.

Эпічн[ай] поэз[іяй] назыв[аюць] тую, якая кажа пра падзеі жыцьця.

Лір[ычнай] — — — — пра настр[оі] і адчув[аньні] асобы.

Др[аматычнай] — — — — пра барацьбу двух пач[аткаў].

А плыні–кірункі аснованы на падзяленьні на віды таго, як аб усім кажа поэзія.

Романт[ызм] — гэта поэзія, якая казала пра вядом[ае], як пра невядом[ае].

Рэал[ізм] —— — — — пра невяд[омае], [як пра] „вядом[ае] усім".

Суч[асная] поэзія павінна казаць пра мінулае, як пра сёньняшн[яе], а пра сёньняшняе, як пра будучае, пра будучае, як пра сёньн[яшняе] і як пра мінулае, пра далёкае, як пра блізкае, падзелен[ае], як непадзельнае, пра часоўнае, як бясчаснае, і бясч[аснае], як часов[ае], прастор[авае], як беспрастор[авае], і пра беспр[асторавае] мясцовае, як пра прастор[авае] і г. д., казаць пра тое, што ёсьць, як пра тое, чаго няма. (Адраджэнцы казалі пра тое, чаго няма, як пра тое, што ёсьць. Так–жа кажуць і „бурапеньнікі", давёўшы гэты прынцып да крайнасьці.)

57. **Некаторыя заметкі аб поэзіі.**

Поэт гаворыць, выражае свае мысьлі, пачуцьці і волю асабліваю моваю, поэтычнаю, поэт гаворыць сваімі творамі. Гэта яго натуральная патрэбнасьць, натуральны псыхофізычны процэс. Задача крытыкі — дапамагаць разьвіцьцю гэтага процэсу і ўзвышэньню яго, а ў чытачу дапамагчы разьвіваць здольнасьць разуменьня гэтай поэтычнай мовы.

Адну і тую–ж думку можна выразіць па–рознаму. Так, М. Багдан[овіч] тое, што людзі выражаюць словамі „дождж праліўся", выражае так, што па небу плыве жывёла, яе расьсякае агністы меч, ад чаго сьцякаюць халодныя бічы крыві. З гэтага боку поэзія ёсьць мастацтва выражэньня.

Мастацтва выражэньня аснована на параўнаньні і зьмяшчаецца ў тым, што поэта для выражэньня свайго сьветагляду карыстае сродкі людзкой мовы, якімі азначаюцца прадметы пазнаньня па розных галінах, і гэтыя сродкі ён злучае ў адно суцэльнае адзінства. Мастацтва ў спосабах выражэньня, у злучэньні нязлучальнага, у адкрываньні тоежсамасьці. Адзінства ў рознасьці і разнастайнасьці зьяваў і рэчаў. Вось і вышэй паданы прыклад. Здавалася–б, што можа быць адзінага між дажджом і крывёю, а між тым поэта яго ўскрывае на аснове атоежсамляваньня хмары і жывёлы, маланкі і мяча, дажджу і крыві. Два сьветы дадзены ў аспэкце адзінага, новага сьвету, сьвету красы. Вялічавае, грознае і мізэрнае, агіднае злучаны ў адно. Павенчана рожа з жабаю (Есенін). (Мараль з вер[шу] Багд[ановіча] — расьсячы жывёлінае ў чал[авеку]; паліецца кроў, але людзі скажуць „дожд[ж]" на ўзраст[аючае] нячалав[ечае], г. зн. ня прызнаюць гэтай крыві за кроў).

Поэта ўспрыймае, але ўсё ўспрынятае перапрацоўвае па–свойму і па–свойму выражае.

Мастацтва — гэта казаць пра тое, што вядома быць можа і ўсім, але казаць так, як **ня ўсе** кажуць. Адгэтуль паўстаюць пытаньні, чаму поэта (скажам) выказвае сваё і чужое ня так, як усе? і — для чаго гэтак ён робіць? На гэта можа быць адказ, што ён усё бачыць сваім чуцьцём ня гэтак, як другія, што ён ведае нешта такое, што другія ня ведаюць, што яму, скажам напрыклад, сьмешна з таго, чым другія захапляюцца, або яму балюча ад таго, ад чаго другія радуюцца і г. д., і г. д. І вось яму хочацца пра гэта сказаць, хочацца сказаць, што вось „**гэта–ж усё** не такое, як вы думаеце", або лепшае, або горшае і г. д. Яму хочацца „паразіць" людзей тым, што ўсё, што яны лічаць звычайным, абыклым, ёсьць ня звычайнае, яму хочацца сваім словам вывесьці людзей з іх штодзённасьці, яму хочацца, каб яны заварушыліся, і — тады ён будзе глядзець, што з гэтага будзе, ён будзе любавацца, як людзі заварушацца. Поэта — гэта бунтар. Ён бунтуе супроць звычайнасьці, супроць штодзённасьці, аднатоннасьці і шэрасьці. Для чаго гэта ўсё? Ці ўяўляе сабе гэта поэта? Не заўсёды! Як не заўсёды ўяўляе сабе дзіця, калі, ахопленае радасьцю якой знаходкі, бяжыць

і кажа аб гэтым матцы. У момант творчасьці поэта ахоплены такой радасьцю і ён творыць — кажа. Або ён абураны і г. д. Але поэта можа мець і пэўныя ідэалы, да якіх імкнецца сам, і хоча, каб усе да гэтых ідэалаў імкнуліся. Тады ён кажа так, каб сваім творам накіроўваць да іх людзей. Тут ужо т. зв. тэндэнцыя, а лепей казаць — імкнённасьць дамэтная. У гэтым апошнім бывае часта так, што ў пісьменьніка пераважае імкненьне да ідэалу пэўнага ў жыцьці, і ад гэтага яго кругагляд звужаецца, абмяжоўваецца ў яго круг таго, што ён бачыць не такім, як усе. Калі–ж чалавек мае за ідэал толькі казаць пра ўсё, што ён бачыць не такое, як ўсе пра яго кажуць, тады яго кругагляд ня звужаецца, а наадварот, усё пашыраецца.

„Орыэнт[ыроўка]“. Поэта кажа, але ён кажа **да** каго–небудзь. Тут ужо „орыентыроўка“ на чытача.

Мастацтва літ[аратуры] = казаць так, як ня кажуць другія. Адгэтуль: трэба ведаць, як кажуць гэтыя другія, каб льга было вызначыць, як кажа поэта. Трэба ведаць звычайнае, каб паказаць нязвычайнае. У чым–жа зьмяшчаецца нязвычайнасьць мовы поэта? Па–першае, у тым, што ён мае асабістыя спосабы выражэньня. У чым яны выражаюцца? У тым, што ён па–свойму выражае „дзейнік“, „выказьнік“ і г. д. („не называе рэчаў сваімі ўласнымі іменьнямі“ = „ня тымі, якімі завуць іх другія). Скажам, у яго песьня не „пяецца“, а „плыве да сонца“ і інш. Гэта замена ці падмена „штодзённага“ „сьвяточным“. Затым ён па–свойму „разьвівае думку“. У яго свая лёгіка, свае спосабы даваду.

58. **Пытаньні поэтыкі.**

Па думцы Патэбні, у кожным творы мастацтва ёсьць ідэя, **тое, што хацеў сказаць** мастак, унутраная форма — **вобраз**, і знадворная форма — у поэзіі **словы** (падн[яць] льга).

Азначэньне ідэі як таго, што хацеў сказаць мастак, некалькі недакладнае. Сапраўды, увесь твор — гэта–ж і ёсьць тое, што хацеў сказаць і сказаў мастак. Такім чынам, твор = ідэі. Гэта, мусіць, ня так. Паняцьце ідэі дачыняецца да галіны адцятага (бязрэчавага) мысьленьня. Далей вобраз дачыняецца галіны канкрэтнага (рэчавага) мысьленьня, прадметам ці, праўдзівей, зьместам якога зьяўляюцца прадстаўленьні або адчуваньні ў пераважнасьці зрокавага парадку. Значыць, і гэты момант у слоўным творы не абавязковы, ды ня толькі не абавязковы, а зусім яго няма. Застаецца толькі трэцьці элемэнт — гэта слова. У творы поэтычным ёсьць толькі словы, і больш нічога. Вызначэньнем слова і вычэрпваецца тое, з чаго складаецца поэтычны твор. Адгэтуль пытаньне: „Што такое слова?“

Калі мы слухаем чалавека, які гаворыць моваю нам невядомаю, то мы чуем толькі мову. У ёй мы не адрозьніваем слоў. Перад намі толькі плынь гукаў, зыкаў, шуму і г. д. Як толькі–ж нам пэўны комплекс гукаў зьвязваюць з прадстаўленьнем таго ці іншага прадмету або рэчы, мы тады кажам: гэта **слова** азначае тое або тое. Такім чынам, слова — гэта мова, якая азначае сабою адзінкавае, вылучанае (пазнанае чалавекам) з адзінства разнастайнасьцяў існага. Слова ёсьць гукавы знак адзінкавага (якім чалавек значыць усё, да чаго толькі ён ні дачыняецца, як той паляшук, што залысваў дрэвы, каб ня згубіць шляху і ня зблудзіць у лесе з чортам, каб не загінуць), якім значыцца і рэч, і зьява, і дачыненьне, і якасьць, і думка, і пачуцьцё, і адчуваньне, і г. д.

Але ня толькі адно слова ёсьць знак адзінкавага, і цэлыя злучэньні слоў (на аснове пэўнага прынцыпу самога злучэньня) зьяўляюцца таксама знакам адзінкавага. Злучэньне слоў на аснове пэўнага прынцыпу ўжо ёсьць свайго роду мастацтва. Трэба ўмець злучыць некалькі слоў на аснове пэўнага прынцыпу, каб гэтым злучэньнем нешта азначыць. Далей, пэўная група такіх злучэньняў, аб'яднаная ці зьвязаная між сабою пэўным прынцыпам, ёсьць таксама знак нечага адзінкавага. А яшчэ далей

ідзе аб'яднаньне груп і г. д. Такім чынам, аднэй з адзнак мастацтва слоўнага ёсьць прынцып злучэньня слоў (пабудаваньня знакаў для азначэньня нечага адзінкавага з разнастайнасьцяў).

Чалавек (асоба), дачыняючыся (у руху–жыцьці) да чаго–небудзь, адчувае на сабе той уплыў (узьдзеяньне) з боку об'екту. Яму (чалавеку) або „баліць", або „радасна", „прыемна", „асалодна" і г. д. Гэта выяўляецца гукамі. Адгэтуль ужо і кажуць, што моваю выражаюцца думкі, пачуцьці і г. д. Чалавек, праходзячы свой жыцьцёвы шлях, выкрываў гэтыя гукі, ставіў знакі, каб вярнуцца назад, каб ня зблудзіць. Але чым глыбей ён ішоў, тым усё больш яго вабіла далей і далей (што яго вабіць так далёка і глыбока ў пушчы жыцьця, зачым ён ідзе, хто яго вядзе? — вось пытаньні, якія ставяцца часта моладзьдзю, і яшчэ **чаму** ён ідзе ўсё далей і далей і ніколі назад не варочаецца (сьмерць), **што** яго гоніць ісьці?..). Прайшоў чалавек, а знакі пакінуў. За ім ідзе другі, трэцьці, чацьверты. Адны йдуць тым самым шляхам, г. зн. вызначаным ужо тым, хто прайшоў раней, другія–ж ідуць новым шляхам, а таму, зразумела, ставяць і новыя знакі. Такім чынам, гэтыя знакі выяўляюць шлях чалавека (куды прайшоў чалавек, як пражыў ён свой век, як адчуваў красу).

Поэта йдзе пушчаю красы жыцьця. Яго слова — гэта слова красы. Але словы створаны жыцьцём. Яны ёсьць у жыцьці. І для поэта яны толькі сродкі, з якіх ён творыць знакі хараства. Ён **выражае** свае адчуваньні красы. І вось, каб выразіць іх, ён бярэ словы і на аснове пэўнага прынцыпу іх злучае. Такім чынам, поэтычна–мастацкі твор — перадусім гэта знак адзінкавага, пазнанага (адчутага) чалавекам у адзінстве разнастайнасьцяў існае красы сьвету і жыцьця (а краса ёсьць розная, для адных яна ў дзеях, для другіх у другім). Гэты знак складаецца з злучэньня разнастайных знакаў розных адзінкавасьцяў, пазнаных чалавекам. Гэтыя адзінкавасьці чалавек разьмеркаваў па родам, відам, галінам і г. д. З іх уклаў розныя сыстэмы. І некаторым здаецца, што творы можна перакладаць на знакі якой–небудзь другой сыстэмы. Гэта няправільна. Не перакладаць можна, а толькі раскладаць. (З гэтага боку кожны твор конструкцыйны.)

Прынцып злучэньня — „дынамічны". Злучэньне гучыць (характар гучаньня), гучаньне выклікае вобразы (прадстаўленьні), гучаньне абуджае думку (якая ёсьць злучэньне, прадстаўл[яючае] ужо новае), родзіць пачуцьцё, стварае настрой і г. д. Ці мае злучэньне ўсё гэта ў сабе? Не, ня мае. Чаму? Бо гэта–ж толькі знак перажытага, знак пройдзенага. Злучэньне ёсьць форма матарыялізацыі перажытага. Яна, як зьмест об'ектыўнага, абуджае ўсё гэта ў тых, хто да яе дачыняецца і гэты апошні прыпісвае яго твору (об'ектывізуе творам).

59. Об'ектыўная ісьціна (праўда) — гэта тая, што прызнаецца многімі ў той ці іншы момант. Ісьціна об'ектыўна толькі ўзглядна. Ісьціна — гэта настрой разуму, стан сьвядомасьці, і толькі. Яна такжа зьменчыва, як зьменны і настрой, і стан. Об'ектыўнаю бывае тады, калі **гэты** настрой прызнаецца **тым** (другім).

60. „Служыць" — навошта гэта слова існуе ў людзкой мове? Лепш бы яго людзі ня ведалі зусім.

„Служыць" — гэта помнік мінулага і сучаснага нявольніцтва чалавека. Гэта выражэньне нявольніцкай існасьці чалавека. Яно — ганьба чалав[ека].

Служыць — гэта **жыць слугою**.

Служыць — гэта ня годна чалавечнасьці.

Ці не пара чалавеку запытаць: для каго, нашто і **за** што служыць?

Ці не пара пачаць толькі **жыць**?

Ня люблю я слова служыць!

„Жыць“ ад **„ж“**, з якога і „жаць“, і „жыта“, і „жывёліна“, і „жывы“, і „жар“, і „жэр“, і „жорны“, і „жорсткі“, і г. д. А „ж“ — гэта звонкі гук, які ўлоўлен чалавекам з вялікай разнагучнасьці прыроды.

60[а]. **Думкі. Па–за сыстэмамі.**

1. Сыстэма — парадак, у які прыводзіць чалавек свае веды аб усім, што даступна і недаступна яго пазнаньню. Яе можна параўнаць з цабэркам, які робіцца чалавекам дзеля таго, каб з яго карміць сваю жывёлу. У такі цабэрак можа накладацца ўсё, чым толькі можна ўталіць смагу да яды і пітва яго жывёлы. Пацяруха і вада, аднака, месьціцца ў цабэрку ісьцін людзкіх, зробленых ці то з клёпак кляновых, ці то асовых, ці інш. Аднак–жа тое, што ня йдзе на спажыву жывёле, большае і шыршае таго, што можа зьмясьціць цабэрак. Яно не зьмяшчаецца ні ў якіх цабэрках. Доказ: няма цабэркаў, зробленых на адзін капыл. Хто зьлічыць, колькі іх было і колькі ўжо рассохлася і валяецца на сьметніках людзкой думкі? Сыстэмы — гэта перашкоды для таго, каб глянуць на тое, што ёсьць, і бачыць яго такім, якім яно ёсьць. Сыстэма — паняцьце адмоўнае.

2. Усё = нічога. Усё — гэта займя ніякага роду. Усё, што чалавекам адносіцца да гэтага роду, да роду **ніякага**, і абазначаецца чалавекам праз „усё“. Сказаць „усё“ — гэта роўна таму, што сказаць „нічога“ або „ніякае“. „Усё“ — вялічына з знакам „—„ (мінус).

3. „Сьвет“ — гэта „ўсё“ з знакам „+“ (плюс) для чалавека і з знакам „—„ (мінус) для самога сябе. „Сьвет“ тады „сьвет“, калі ёсьць „ня–сьвет“. Для чалавека ёсьць і тое, і другое. Для самога–ж „сьвету“ ці ёсьць гэты „ня–сьвет“, мы ня ведаем і ведаць ня можам. Чалавек можа сказаць: „мой сьвет“, а ці можа сказаць сьвет: „мой сьвет“? Калі так, дык ён быў–бы ўжо сам „ня–сьвет“. Нельга дапусьціць існаваньня другога сьвету пры адзінстве. Калі–ж дапускаем, рушыцца адзінства (монізм), і на сцэну выходзіць многасьць (мультызм). „Сьвет“ — гэта тое, чаго ня можа пераскочыць людзкое пазнаньне. Вось чаму ён для чалавека „ўсё“ з плюсам, а для самога сябе „ўсё“ з мінусам.

4. „Жыцьцё“ чалавек зьмяшчае ў сьвеце. Па–за сьветам жыцьцё ня мысьліцца ім. Гэтым яно абмяжоўваецца ў сваім бытаваньні. „Жыцьцё“ — гэта для чалавека, не яго сьвядомасьці. А **што** ёсьць жыцьцё для сьвету і для самога жыцьця — чалавеку невядома. Чалавек кажа: „я жыву, ты жывеш, ён жыве, або жыў... буду жыць...“ Гэтым чалавек канстатуе навочнасьць яго ў **трох** асобах і **трох** часох. Сьвет — трэцьцяя асоба = чалавек — трэцьцяя асоба. Якое вузкае знаньне чалавека! Апроч асоб, ён ведае толькі безасабовасьць і ня ведае, што ўжо гэтая безасабовасьць ёсьць **чацьвертая** асоба. Сабою чалавек мерае сьвет, а сябе ніяк ня можа спазнаць і вымераць! Жыцьцё — гэта „сьвет“ **ніякага** роду. Іначай — яно–б мысьлілася і па–за сьветам.

5. „Тройца“. Знаньні чалавека: а) тры асобы, б) тры часы, в) тры роды, г) тры станы („пачатак, бытнасьць і канец“ = нараджэньне, жыцьцё і сьмерць), д) тры вымеры і г. д. Чалавек ведае толькі тройцу. Альбо адзін, альбо тры. Як мала ўмее чалавек лічыць! Усё, што больш гэтага, — гэта: а) безасабовасьць, б) бясчасавасьць, в) бязродавасьць, г) бясстанавасьць: што не ад тройцы, то ад „лукавага“! Ці не пара ўжо зрынуць тройцу з „прастолу“ людзкога знаньня і даць месца на ім „чатыройцы“! Чацьвертая асоба, час, род і стан — вялічыні раўнацэнныя кожнай з трох, вялічыні **канчальныя**, дык чаму–ж іх выкідаць з ліку сьвятых? „Без“ і „не (ня, ні)“ ад гэтага часу не прыслоўе, ці адмоўе, ці прыназоўе, а паўнапраўны сябра сям'і асабовых і безасабовых займяў. „Без“ і „не“ — гэта чацьвертая безасабовая асоба, і покуль што (да адкрыцьця пятае = „пятага элемэнту“) яна — рашаючы голас у спрэчках людзкіх і ня людзкіх, а ня трэцьцяя, як гэта было дагэтуль, калі ўжо так ня можа абыйсьціся чалавек без рашаючых асоб. А **можа** — дык гэта чацьвертая асоба перашкаджаць

ня будзе, і совацца з сваім носам падобна трэцьцяй, як гэта бывала да гэтага часу, яна ня будзе. Яна — „самы мірны чалавек“ у сьвеце.

Чацьвертая асоба — гэта чацьверты вымер. Ад сяго дня да будзе вядомы чалавеку сьвет чатырох вымераў!

[61. **Да сьветагляду адраджаністых.**]

62. Рэчы і зьявы — гэта вузлы разнастайных рухаў — процэсаў, што адбываюцца ў прыродзе.

Маст[ацкая] тв[орчасьць] — гэта вузел узаемадзеяньняў об’ект[а] быцьця і суб’екта творцы. Об’ект узьдзейнічае на суб’екта, суб’ект імкн[ецца] узьдзейн[ічаць] на об’ект. (Скаж[ам], для прыкл[аду], дрэнны[я] мат[арыяльныя] абставіны і ўмовы прымуш[аюць] чалав[ека] жыць дрэнна. Чалав[ек] імкн[ецца] жыць добра, у даб[рабыце], пачын[аецца] барацьба чал[авека] з умовамі. Дзеля гэтага трэба сродкі. Кожны чалавек іх выбірае па сваім сілам і магчым[асьцям] імі ўладаць. Адзін — паліт[ыку], другі — працу і г. д. Поэт — мастацтва. Маст[ацтва] дзейнічае на людзей у розных дачыненьнях. Вось ён бярэ сабе яго за сродак. Ён творыць, кажа тое, што яму перашкадж[ае], і кажа так, што яго прыемн[а] слухаць, што яно дзейнічае...)

Творчасьць нельга мысьліць бяз творцы як пачатку фармуючага, творачага, матарыялу і сродкаў творч[асьці].

Твор[ча]сьць неадлучальна ад тварымай рэчы, ад праходжваема[га] ёю прастору сьвядомасьці і ад часу, у які яна пануе ў гэтай сьвядом[асьці] і рэча[існасьці].

Энэргія ня мысьліма без крыніцы яе з аднаго боку і без таго об’екта, які выпрабоўвае на сабе гэту энэргію, на які яна пераходзіць з другога. Энэргія ня мысьліма без яе **насіцеля**.

63. Выраз: „увайшоў у гісторыю“. Быццам гісторыя — гэта нешта наджыцьцёвае або асобая камэра гэтага жыцьця, куды ўваходзяць і выходзяць людзі. Гісторыя — гэта проста памяць людзей аб падзеях мінуўшых дзён. Знача, трэба нешта зрабіць, каб у гэтай памяці, фактычна ў памяці нашчадкаў пакінуць сьлед і зрабіць такое, што мецьме значэньне для гэтых нашчадкаў у іх уласным жыцьці. (У памяці продкаў можа быць сьлед падзеяў наступных, сучасных нам, як смутнае або і яснае прадгаданьне наст[упных] падзей. Гэта ідэі.) Ідэя пераходзіць у жыцьц[ёвую] падзею. Увайсьці ў гісторыю — гэта значыць вынайсьці нешта новае, невядомае да тэй ці іншай пары, якое потым робіцца годнасьцю людзей, гатовым сродкам ці спосабам, якім пачынаюць людзі шырока карыстацца ў сваім жыцьці (быту, дзейнасьці і г. д.) і глядзяць як на звычайнае зьявішча, без якога нельга абыйсьціся, забываючы нават, што быў колісь час, калі людзі гэтага [ня] мелі і гэтым не карысталіся. Усё, што йдзе на ўдасканаленьне жыцьця, што палягчае змаганьне чалавека з прыродаю, што робіць жыцьцё прыгажэйшым — усё гэта годна гісторыі.

64. **Асновы пазнаньня; магчымасьці ацэнкі м[астацкай] тв[орчасьці] і віды крыт[ыкі].**

Сьвятло павінна падаць на якую–небудзь плоскую рэч, толькі тады мы можам угледзець тое, што знаходзіцца між крыніцаю сьвятла і тым, навошта яно падае.

Калі–ж ня будзе об'екта сьвятла, калі сьвятло куды падняць у пусты прастор, то мы і пры сьвятле дня нічога ня ўбачым.

Калі адняць ад нас усе органы адчуваньня, заставіўшы толькі зрок, то мы сталі–б падобны люстэрцы. Мы бачылі[–б] толькі малюнак у плошчы з розных колераў, сьвету і цені. Пры пашэве толькі слыху для нас існавалі–б толькі гукі і больш нічога і г. д. Але дзеля таго, каб адчуваць ці то колеры, ці то гукі, ці то водары і г. д., трэба ведаць і нешта процілежнае ім. Іначай кажучы, трэба быць абмяжованым у здольнасьці адчуваць, бо калі ўвесь сьвет — толькі гукі і больш нічога няма, то пры дакладна адпаведных зьменах у нашым адчувальным апараце гукі–б перасталі быць гукамі, адчуваньне без адрозьніваньня (а адрозьніваньне — вынік параўнаньня) об'ектаў адчуваньня роўна не–адчуваньню. Калі–ж наш адчувальн[ы] апарат здолен адчуваць не безканцовую гаму гукаў, а якраз, наадварот, абмяжованую пэўнымі пунктамі, тады мы здольны адчуваць, а адгэтуль ужо і ведаць аб існаваньні гукаў і ня–гукаў. Дапусьцім, усё — гукі, а наш адчув[альны] апарат зроблен так, што ён рэагуе толькі на гукі пэўнай вялічыні; адгэтуль гук, ніжэйшы за гэты парог, будзе ня гукам, ён ня будзе рабіць уражаньня, апарат на яго ня будзе рэагаваць, ён будзе ў спакоі. Такім чынам, для яго ўжо ў об'екце будуць навідоку дзьве вялічыны — асновы параўнаньня і адрозьніваньня. Адгэтуль–жа вынікае і тое, што **асноваю нашага пазнаньня**, ці, правільн[ей], яго перадумоваю зьяўляецца навочнасьць дзьвёх рэчаў: 1) об'екту пазнаньня, сьвету об'ектыўнага і 2) пэўным чынам збудованага „апарата" пазнаньня, здольнага рэагаваць у тых ці іншых межах на ўзьдзеяньні об'екту пры ўзаемадачыненьні, ін[акш] каж[учы], здольнага адбіваць у сабе, як у фокусе, і застаўляць сьляды гэтага об'екту. Пры гэтым выплывае яшчэ адно — гэта патрэба дачыненьня, г. зн. не адмяжованасьць аднаго ад другога, а супольнае існаваньне ў нечым трэцьцім — агульным і цэлым. Для перадачы пазнанага патрэбны новы момант, здольнасьць апарата выражаць пазнанае, яго об'ектывізаваць. Тут ужо выступае і другая асоба. Першая — як–бы перадатчнае зьвяно між об'ектам пазнаньня і другой асобаю. Для гэтай апошняй самога об'екту можа і ня быць навідоку, яго замяняе першая асоба. Адгэтуль пачынаецца ацэнка, з аднаго боку, об'екта пазнаньня (рэч, зьява), а з другога — крыніцы гэтага пазнаньня або перадатчыка.

Адгэтуль і ў маст[ацкіх] ацэнках, калі той, хто бярэцца нешта ацэньваць, мае свой уласны вопыт плюс вопыт другіх асоб адносна тэй–жа рэчы, пра якую кажа мастак, ён можа ацаніць і саму рэч з боку навізны пазнаных або ўскрытых у ёй мастаком асаблівасьцяў — гэта раз, і два — можа ацаніць пазнавальны апарат — мастака на аснове параўнаньня яго з іншымі, што пазнав[алі] гэтую рэч. Гэта фактычна і становіць сабою проблему зьместу і формы (лепш замест формы — мэтаду–шляху пазн[аньня], а тэрмін формы заставіць толькі для азначэньня таго, як перададзена пазнанае ад аднаго суб['екта] да другога). Т[акім] ч[ынам], сьвет рэчаіснасьці становіць зьмест пазнаньня. Пазнаючы — або мэтад у дачыненьні да другога, наступнага моманту пазнаньня.

Знача, перад намі зараз у дачыненьні бел[арускай] літ[аратуры] ёсьць асобы, што пазналі сьвет рэчаіснасьці і перадалі гэта пазнанае другім у маст[ацкіх] формах, а з другога боку — асобы, што ацэньвалі гэтае пазнаньне і перадавалі гэту ацэнку другім у форме „крыт[ыкі]", правільней, асобы, што пазналі гэты сьвет з першых і гэта пазнанае выдалі за новае пазнаньне ў формах „крыт[ыкі]"; і з трэцьцяга боку — асобы, якія скарысталі формы перадачы першых для перадачы свайго пазнаньня, адрознага ад пазнаньня першых. Першая перадае пазнанае поэтам ці пісьменьнікам з ацэнкаю самога поэта ці пісьменьніка **па–свойму**, у новай форме, другая перадае пазнанае самім або другімі, але не абавязкова поэтам, ім разглядаемым, у форме, якою поэта перадаваў сваё пазнаньне, можа быць, зусім адрознае да перадаваемага кры-

тыкай гэтаю. Калі ў першым выпадку абагачаецца значэньне зьместу пазнанага поэтам і зьяўляецца ацэнка значэньня поэты як суб'екта, пазнаўшага новае, то ў другім выпадку абагачаецца значэньне формы, праз якую поэта перадаў сваё пазнаньне як формы, здольнай перадаць новае, зьмясьціць у сабе і новы зьмест, а цераз гэта павялічваецца і ацэнка поэты як творцы формы, як сродку разуменьня і „общения" між людзьмі і як сродку замацаваньня новых пазнаньняў пры эканоміі затрат на абагачэньне новым дасьведчаньнем. Вядома, што другая катагорыя стаіць вышэй і яна каштоўней за першую, бо яна **пускае ў абыходак** створанае поэтам, яна яго зьмест робіць формаю, яго капітал — разьменнаю манетаю на штодзённы і шырокі (у сэнсе большага абхвату новага пазнаньня) ужытак. Першы род крытыкі, як[ая], нічога новага ня кажучы, хутка забываецца і праходзіць, бо–ж няма рацыі зьвяртацца да пераказу або яе ацэнку браць за аўтарытэт у той час, калі ёсьць аўтэнтык і магчымасьць самому яго ацаніць. Толькі гультай у мысьленьні зьвяртаецца і бярэ гатовае ды тым і здавальняецца. Мысьлячая асоба заўсёды такую крытыку зусім абміне. Зусім іншая справа з другога роду крытыкай. Яна зьяўляецца стымулам да новага перачыт[аньні] твораў і спробы скарыстаць іх як форму для перадачы новага пазнаньня або для ўжытку з іншымі мэтамі. Гэта крытыка абагачае зьмест поэт[ычных] твораў і робіць іх доўгажывучы[мі].

[65. **Да карыстаньня мастацтвам.**]

66. Ёсьць шмат імкненьняў і — самых разнастайных. Вузлы гэтых імкненьняў і ёсьць тыя зьявы, якія зьяўляюць сабою відомы сьвет. Усякая рэч — гэта іскра–вузел. Іскру мы бачым, але ня бачым яе нараджэньня, ня бачым таго, што за іскраю ці перад ёю. Іскра таму і іскра, што мы ня бачым таго, што арадзіла яе. Яна іскра толькі для **нас**, для тых, хто **абмяжован** у сваім бачаньні.

67. Зараз судзяць пра чалавека па тым, як ён дачыняецца да існуючага парадку, да якога належыць стану і якую займае пасаду. Прычым гавораць больш не пра чалавека, а пра „формулу", у якую яго можна засадзіць. Цяпер, ведаеце, ня гэтак важны чалавек, як „формула".

= Чалавекам ты можам і ня быць, але формулай ты ня можаш ня быць.

„Жыцьцё — вялікае спаборніцтва ў бегу" (Гобс).

68. Мэтад — гэта шлях, якім чалавек даходзіць да таго ці іншага пераконаньня, погляду.

69. **З поваду Дэкарт[а].**

Адна і тая–ж рэч **можа** адначасна існаваць і не існаваць. Усё залежыць ад таго, скуль глядзець. Скажам, для чалавека, які ня ведае той ці іншай рэчы, гэта апошняя ня існуе і адначасна–ж яна існуе для таго, хто яе ведае. „Існуе" — гэта толькі выражэньне таго дачыненьня, у якое чалавек ставіць да сябе пазнаную рэч або зьяву (якая зьяўляецца вузлом розных стычак, што ажыцьцяўляюцца ў формах рэальнасьцяў).

70. Кожнае дачыненьне з праявамі об'ектыўнага, кожнае дзеяньне, думка, пачуцьцё справаджаецца асабістым пачуцьцём, што выражае стан псых[ікі], прыемн[асьці] ці няпрыемнасьці. Дзякуючы памяці ў асобы застаецца сьлед і ад рэчы, і ад пачуцьця, што яе справаджала. Дзякуючы–ж здольнасьці „воспроизведения", абуджаемай тым ці іншым об'ектам, асоба можа аднаўляць ужо ў мысьлі як прадстаўленьне і рэч, і ўсе абставіны ягонага ўражаньня і г. д. Раз спрабаваная прыемнасьць цягне чалавека да сябе

(ін[акш] каж[учы], чалавек, выведзены з стану раўнавагі, імкнецца да яе ўстанаўленьня), вось тут ужо і зьяўляецца **воля** як **усьвядомленае** імкненьне да ўтварэньня ўласнымі сіламі такога дачыненьня, якое справа[д]жа[ецца] пачуцьцём „прыемнасьці“.

71. **Да „існасьці маст[ацкай] творч[асьці]“.**

І. Тэн кажа, што мэта мастацтва — у выкрыцьці якога–небудзь значнага характару. Пры гэтым ён, кожны новы мастак, у адным і тым–жа об’екце маст[ацтва] выкрывае і высоўвае на першы плян характэрныя рысы, што дасюль заставаліся ня прыкмечанымі (не заваўажан[ымі]).

Адгэтуль вынікае, што адзін і той–жа прадмет як об’ект мастацтва можа мець шмат характэрных рысаў і заўсёды значных і дабратворных. Адкуль–жа такая многасьць? Дзе яе крыніцы? У суб’екце ці об’екце? Пры дапушчэньн[і], што яны ў об’екце нязьменным у часе, прыходзіцца прадгадваць магчымасьць такога часу, калі ўсе характ[эрныя] рысы былі–б вычарпаны і прадмет страціў–бы сваю цікавасьць. Калі–ж зьмены адбываюцца ў самым об’екце, тады зразумела многасьць. Калі–ж не, то прыходзіцца дапусьціць, што гэтыя зьмены адбываюцца ў самым суб’екце. І каб зьнік суб’ект, то зьніклі–б і хар[актэрныя] рысы. Знача, яны залежаць ад арганіз[ацыі] суб’екта. Арганіз[ацыя] суб’екта, ад’іначаная ад арган[ізацыі] сваіх папярэднікаў, кладзе адбітак на характар успрыйм[аньня] об’екту і яго вызначае.

Адгэтуль вынікае і тое палажэньне, што для зразуменьня існасьці ці законаў разьвіцьця прыходзіцца дапусьціць суіснаваньне ў адзінстве двух законаў: зьменнасьці і нязьменнасьці як адзнак стану рэчаў. Яны прыпісваюцца намі рэчам як іх уласьцівасьці, аднак уласьцівасьцямі іх ня можна лічыць, бо адно і тое–ж у адзін час лічыцца зьменным, а ў другі — нязьменным.

72. **Да спос[абаў] творч[асьці].**

Пісьменьнік можа выяўляць гэрояў сваіх твораў або тыпаў праз характарыстыкі: 1) пададзен[ую] ад сябе або 2) пададзеную ад другога тыпа. Найпаўнейшай будзе тая, што падаецца разнастайнымі асобам[і], якія выводзяцца ў творы і з якімі той ці іншы тып мае якія дачыненьні. Адзін і той–жа факт або рыса характару ў вуснах розных тыпаў атрымае розныя і ацэнкі, а чым больш іх будзе, тым усебаковей і паўней будзе высьветл[ены] гэрой. Далей, апроч ацэнак тых, пісьм[еньнік] можа выяўляць характар ці тып, апісваючы ці падаючы яго ў дзеяньні, яго дзеі. Зноў–такі, гэтыя дзеяньні могуць падавацца або пісьм[еньнікам] ад сябе, або ад самога гэроя, або ад іншых асоб. Ідэальным (блізкім да ідэальнай праўды) будзе той твор, які здолее ўявіць сабою той ці іншы „адрэзак“ жыцьця ў як мага найбольшым яго адбіцьці па ліку і якасьці об’ектаў гэтага адбіваньня, які будзе станавіць сабою **высокую** (у часе) і **шырокую** (у абхваце „прасторавым“) будову, які, правільней, будзе будоваю „пазачасоваю“ і „пазапрасторавою“. У гэтым сэнсе творы К[ола]са зьяўляюць сабою вялікую каштоўнасьць як пачатак, зародак так[ога] кірунку творчасьці.

73. **Пр[облема] пазн[аньня]. Мэт[адычныя] пыт[аньні].**

Усякае веданьне мае рэальны грунт. Усякаму веданьню адпавядае што–небудзь у рэчаіснасьці. Але чалавек ня можа задаволіцца веданьнем рэальнага ў тых межах, якія ставяцца гэтаму веданьню, з аднаго боку, самой рэчаіснасьцю, а з другога — здольнасьцю чалав[ека] пазнаваць і ўтрымліваць у памяці пазнанае, здольнасьцю замацоўваць яго ў сталых фармуляваньнях (і здольнасьцю карыстацца гэтымі фармуляваньнямі пры новым пазнаньні і г. д.). Дзеля гэтага чалавек свой вопыт (вузкі або шырокі) адцягае і пакладае яго за прынцып усёй сьветабудовы, імкнучыся ім (воп[ыт] рэальн[ага] вед[аньня]) растлумачыць увесь сьвет. (Дыял[ектычны] мат[арыялізм] ёсьць пера-

нясеньне ці адцягненьне на ўсю сьветабудову вопыту рэальнага веданьня гісторыі, ладу і формаў грамдазтва.) „Законы дыалектыкі былі адцягнены з гісторыі прыроды і чалавечага грамадзтва, але яны нішто іншае, як найбольш агульныя законы абедзьвюх гэтых фаз гістарычнага разьвіцьця, а таксама самога мысьленьня“ (Энгельс). А калі–ж вывучыць гісторыі ня толькі „прыроды“ і грамадзства, а ўсіх навук і мастацтваў і гістор[ыі] самых гісторый, то ці стане тады выстарчаючым „дыалектыка“? Дыалектыка заўсёды мае адыходным пунктам якое–небудзь адзінства, якую–небудзь адну галіну, і тут у межах гэтага адзінства дыалектыкі выстарчае. А калі ўзяць усе існуючыя і магчымыя адзінст[в]ы, то ці льга ўсё растлумач[ыць] дыалект[ыкай]? Справа ў тым, што чалавек усю разнастайнасьць імкнецца зьвесьці да адзінага адзінства і, вядома, тады дыалектыкай тлумачыцца ўсё. Але ці ёсьць гэтае „адзінае адзінства“ ў рэчаіснасьці, у об’ектыўнась[ці], ці не зьяўляецца гэтае адзінства пладом чалавечага разумовага пабудаваньня, даючага яму магчымасьць лаўчэй і хутчэй арыентавацца ў вакольлі (людзей) і служачага асноваю яго мастацтва жыць? Іначай чым тады растлумачыць многасьць і вечную зьменнасьць уяўленьняў аб гэтым адзінстве? Кожнае адзінае адзінства, пануючае ў той ці іншы час, ёсьць ні больш ні менш як адцягтае і распаўсюджанае на ўсю прыроду і сьветабудову фармуляваньне рэальнага веданьня ў тэй галіне, якая ў гэты час лічылася найзначнейшай і якая паўставала перад чалав[екам] як новая патрэба (разумеючы яшчэ: **хто** ўладаў ведаю і якія гэты хто сачыў мэты). Т[акім] ч[ынам], пануючае ў сучасн[асьці] „адз[інае] адзін[ства]“ матэрыі ёсьць ні больш ні менш як філ[ёзофія] прол[етарыяту], **ісьцівае ўзглядна**. Яно выведзена і перанесена ў адцятае з матарыял[ьных] інтарэсаў прол[етарыяту]. З зьменаю гэтых інтар[эсаў], калі чалавек, забясьп[ечаны] матарыяльна і не зацікаўлены ў мат[арыяльных] патрэбах, перастане імі цікавіцца, ён адкіне і суч[аснае] „адзін[ае] адзін[ства]“ з яго дыалект[ыкай] і узьвядзе новае, больш адпавядаючае яго ўжо іншым інтарэсам. Быць можа, гэта ня будзе ўжо „адз[інае] адзін[ства]“, а „разнастайная разнастайнась[ць]“ ці што іншае. Можа, гэта будзе н[е]абдымная шматвобразнасьць і г. д. Ці ёсьць у суч[аснасьці] зародкі гэтай ісьціны? Мне здаецца, яно карэніцца там, дзе няма здавальненьня аднастайным адзінствам, дзе жыве імкненьне да найбольшай разнастайнасьці як перажываньняў, так і формаў жыцьця. Ва ўсякім разе гэта будзе прызнаньне раўнацэннасьці ідэалізму і матарыялізму як складаных частак разнастайнасьці і шматвобразнасьці. Гэты ідэал[ізм] і мат[арыялізм] ня будзе падобны да сучаснага і мінулага, гэта будзе нешта новае. Раўнацэннымі, як зараз прызнаны раўнац[эннымі] простыя элемэнты (Менд[зялееў]) (вывядз[еньне] новых пород). Чалавек стане **над** разнастайнымі формамі жыцьця і будзе імкнуцца да яшчэ большага разнастайвань[ня] гэтых формаў, каб зрабіць жыцьцё цікавым і прыгожым. Суч[асны] чалавек пад уладаю формаў, а не над формамі. Будучы будзе **над** формамі.

74. Цяпер імкнуцца да **абагуленьня**, будучы чалавек будзе імкнуцца якраз, наадварот, да „разнастайваньня“ абагуленага і агульнага, будзе імкнуцца ў агульнае, разнастаіць і раскладаць на **многасьць**, аднавобразнасьць на шматвобразнасьць, знаходзіць у аднастайным разнастайнае. І коласаўскае пытаньне „Прасторны шлях, калі–ж, калі ты закрасуеш на зямлі і злучыш усе дарогі?“ адыдзе ў прошласьць і ня будзе больш трывожыць і непакоіць людзей, бо прынцыпам жыцьця і далейшага разьвіцьця будзе ня злучэньне ўсіх дарог адным шляхам і „разлучэньне“ аднаго шляху на разнастайныя, як разнастайна сама прырода і сьвет наогул, не зьвядзеньне да адзінства, а ўяўленьне **многасьці**. Людзі будуць імкнуцца да многасьці дарог, а не да адзінага шляху. Маст[ацтва] будзе прынц[ыпам] жыцьця.

Не адзінства разнастайнасьцяў канч[атковы] пункт, а **разнастайнасьць адзінстваў**.

Не падпаркаваньне разнаст[айнасьці] і многасьці адной якой–небудзь галін[ы] — адзінству, а прызнаньне самастойнасьці і раўнацэннасьці ўсіх адзінстваў, самавызначэньне гэтых адзінстваў і іх супольн[ае] жыцьцё і разьвіцьцё на аснове ўзаемадапамогі і адмаўленьня хаотычнасьці і падпарадкаваньня, стыхійнасьці і матэрыі, волі і духу чалавека.

Не абагуленьне, а сыстэматызацыя — вось прынц[ып] і мэтад дал[ейшага] разьвіцьця мысьленьня.

Не монізм, а мультанізм (multum) манізмаў.

75. **Да „ацэн[кі] адр[аджаністаў]“.**

Для ацэнкі адраджаністаў патрэбна ўяўленьне сабе:

1) стану нашаніўскай эпохі: a) у нацыян[альным], b) міжнародн[ым] і c) клясав[ым] аб’ёмах;

2) стану „устаноўленага“ (капіталіст[ычнага]);

3) стану прогрэс[іўных] тэндэнц[ый] (росту сацыял[ьнага]) і суадносіны між апошнімі двума ст[анамі] у іх разнастайных праявах (рэліг[ійных], нав[уковых], філёз[офскіх], маст[ацкіх] і г. д.);

4) вызнач[эньня] месца і ролі адр[аджа]нізму ў гэтых ст[анах].

---

1. Нашаніўс[кая] эп[оха] у нац[ыянальным] аб’ёме прадстаўляе сабою нараджэньне і выяўленьне супаратнасьці дэнацыяналіз[ацыі] і асыміляцыі Беларусі ў ісьц[інна] рус[кі] край, выяўл[еньне] павялічваючагася протэсту супроць зьнішчэньня асабістасьці беларуса[ў]. У міжнар[одным] аб’ёме прадст[аўляе] сабою гістарыч[на]–патрэбную зьяву вызначэньня прыгнечан[ых] нацый і барацьбы з пануючымі, зьяву нацыянальнай дыфэрэнцыяцыі чалавецтва адпаведна ролям і „місіям“–патрэбам прогрэсіўнага разьвіцьця чалавецтва (у форм[е] капітал[істычнай]); белар[ускі] адраджанізм — гэта зьвяно ў доўгім цугу „адрадж[эньняў]“ нацый, меўшым месца ў XIX ст. У кляс[ычным] аб’ёме белар[ускае] адрадж[эньне] — гэта зьяўл[еньне] супар[атнай] сілы перав[ажна] у пост[аці] сялянства пануюч[ай] памешчыцкай класе і капіт[алістычнай] бюракраты[і].

Выв[учыць] пыт[аньні]: 1) міжнар[однага] нацыян[альнага] руху, 2) міжнар[однага] сял[янскага] руху.

1. Нарадж[алася] і выяўлялася супаратнасьць і протэст супроць зьнішчэньня асаб[істасьцяй] белар[усаў] у розных станах і формах. Багуш[эвіч] апісв[ае] факт таког[а] выўяўл[еньня] у рэліг[іі] — „Хрэсьб[іны] Мацюка“. Каганец сьмела сябе ўсюды называе беларусам. Арганіз[ацыя] гурткоў белар[ускіх] і г. д. Маст[ацкая] літар[атура] ува ўсім гэтым заняла [ролю] цэнтра, фармуючага прыватныя выяўленьні, і галоўн[ага] чыньніка ў справе нарастаньня гэт[ай] супар[атнасьці], уносячы свае новыя элемэнты.

76. **Да пробл[емы] ацэнак маст[ацтва].**

Пры ацэньваньні тэй ці іншай рэчы мы перадусім улічваем яе ўласьцівасьці з розных бакоў, а потым суму гэтых уласьцівасьцяй параўноўваем з якой–небудзь другою сумаю. Умоўліваемся ці прыймаем некаторую такую суму за адзінку меры, а род рэчы гэтай сумы — за меру ўсіх іншых рэчаў. У далейшым можа быць і так: рэчы, прыймаемыя за меру, падмяняюцца ўмоўнымі знакамі, азначаючымі адцягненую каштоўнасьць (як якасьць) у колькасных ступенях (адзінках).

За меру каштоўнасьці ўсякай рэчы і зьявы ў сучасную эпоху імкнуцца браць сацыялёгічную значымасьць іх, правільней, сацыялістычную значымасьць (значы-

масьць рэчы або зьявы ў процэсе разьвіцьця сацыялістычнай рэальнай арганізацыі грамадзтва).

Калі рэч або зьява становіць сабою элемэнт, павялічваючы „капітал“ сацыялізму, зьяўляе сабою павялічэньне назапасеньня сацыялістычных элемэнтаў, адмаўляючых зьмест капіталізму, такая рэч або зьява прызнаецца за **каштоўную**. Ступень–жа яе каштоўнасьці вызначаецца „чыста“ лічбавымі суадносінамі элемэнтаў сацыяліст[ычных] да капіталіст[ычных] і месцам — вялічынёю, якую займае гэтая рэч або зьява ў агульнай суме сацыял[істычных] элемэнтаў кожнага дадзенага моманту, з аднаго боку, і месцам у прогрэсіўным шэрагу гэтых элемэнтаў. (Эвалюц[ыйна]–гістарычнае месца = падоўжнае ў адрознасьць ад першага ўмоўна–статычнага = папярэчнага.) Што гэта значыць у дапасав[аньні] да маст[ацтва]? 1) Што патрэбна вызначыць месца і роль наогул мастацтва ў сыстэме іншых галін чал[авечай] дзейнасьці; 2) выявіць іх узаемаадносіны і ўплывы аднэй на другую і г. д.; 3) вызначыць месца і ролю у жыцьці (процэсе разьвіцьця сацыял[ізму]). Далей датычна асобных продуктаў маст[ацтва] высьвятл[яюцца] такія пытаньні: 1) Ці зьяўляе сабою N твор элемэнт, назапас[ены] сацыялізм[ам]? Калі так, то ў якіх адносінах? 2) Ці павял[ічыў] капіт[ал] сацыял[істычнай] сьвядом[асьці] сваім зьяўленьнем? пашырэньнем? і г. д.

Патрэба ў крытэрыях маст[ацкасьці].

Канчатковыя падагуленьні мастацтва ў пачатку і канцы процэсу разьвіцьця вельмі розьняцца між сабою. Для вылучэньня прогрэсыўных дасягненьняў мастацтва з агульнай сумы гістарычнага матарыялу патрэбны мастацка–філёзофска–сацыялёгічныя крытэрыі, бо захоўваецца ў якасьці элемэнтаў пазьнейшага мастацтва далёка ня ўвесь зьмест папярэдніх момантаў разьвіцьця, а толькі **маст[ацка]–філ[ёзофска]–сацыялёгічна значымая** частка, склад якой і павінен быць устаноўлен.

77. **Да хар[актарыстыкі] суч[аснай] эпохі.**

Сучасны век імкнецца да ўпарадкаваньня назапасенага вопытам чалавецтва ў мінулым знаньня, да яго сыстэматызацыі й дакладнага простага **фармуляваньня** яго **моваю большасьці** чалавечага грамадзтва і цераз гэта зрабіць яго годнасьцю тых станаў гэтага грамадзтва, якія зьяўляюцца асноўнай рушачай сіла[й] чалавечага прогрэсу (мен[авіта] раб[очых] і сял[ян]). З другога боку, наш век вызначаецца яшчэ імкненьнем асноўнай сілы сучасн[ага] чалав[ечага] грамадзтва ўнесьці свой шматвяковы працоўны вопыт у гэту сыстэму як уласную каштоўнасьць, якая дасюль ня прызнавалася за гэткую пануючымі станамі і пануючымі кірункамі навукі, філёзофіі, мастацтва і г. д.

78. Па Канту, **вопытнае пазнаньне** складаецца: 1) з успрыймаемага праз уражаньні і 2) з таго, што мы „произносим“ ад сябе, у якасьці пабудаванага розумам.

Да гэтага трэба дадаць назапасеньні вопыту, якія перадаюцца з пакаленьня ў пакаленьне і ўспрыймаюцца пазнаючым суб’ектам не праз ўражаньні, а праз процэс жыцьцёва–патрэбнай працы, у самым гэтым процэсе і зьвязанымі з ім грамадзкімі дачыненьнямі.

79. Адна лінія дзейнасьці можа быць прычынаю другой лініі дзейнасьці не таму, што з аднае вынікае другая, а таму, што адна пазнаецца другою ў часе самастойнай дзейнасьці на адным прастору. Адна дзейнічае, пры гэтай дзейнасьці ў поле яе зроку ўпадае другая дзейнасьць. Гэты момант пазнаньня другой дзейн[асьці] першаю і цераз гэта самапазнаньне ўласнай дзейнасьці і становіць сабою пачатак разуменьня

прычыннасьці. Такім чынам, гэты момант фіксуецца цераз сувязь пазнаньня і самапазнаньня, якому перад'ішло пазнаньне другой лініі дзейнасьці. Значыць, прычыны няма там, дзе няма суб'екта і об'екта, дзе няма пазнаньня і самапазнаньня, дзе няма крыжаваньня дзьвюх ліній руху.

Якія тут прычыны, кажуць так.

Прычына складаецца з прыназоўніка *пры*, які азначае дачыненьне між рэчамі і паказвае на поручнасьць і блізкасьць між дзьвюма рэчамі, і з дзейслоўнага кораня *чын* (*іць*) = рабіць, дзейнічаць, папраўляць што, строіць, — значыць, прычына — гэта тое, што знаходзіцца блізка і поруч пры тым, што чыніцца. Прычына мысьліцца як дзейнасьць, а тое, што пры гэтай дзейнасьці, — гэта рад ня столькі часоўны, колькі прасторавы, не падоўжны, а папярэчны, прыдзейны. Чыннасьць — адзін рад, а прычыннасьць — другі. Прычыннасьць можа быць таксам[а] чыннасьцю незалежнага ад чыннасьці першай.

80. Каб правілова дзейнічаць, чалавек павінен ясна ведаць, чаго ён хоча і што яму трэба. Жаданае і патрэбнае не заўсёды адно і тое–ж, хоць яны заўсёды знаходзяцца ў шчыльнай сувязі і пэўнай адпаведнасьці між сабою. Жаданае бывае або простым выражэньнем патрэбнага, або яго вокрыўкаю, маскаю.

81. Віды апавяданьняў:

1. Асабовае (апавяданьне вядзецца ад першай асобы).

2. Безасабовае (апавяданьне вядзецца без апав[ядаю]чай асобы ўсп[амінальніка]).

Кожны з гэтых падзяляецца на падвіды па характару матывіровак нітаваньня асобных частак у цэлае.

Асабовага матывіроўкі: пайшоў, угледзіў, быў, чуў, прыйшоў ці да каго ці хто, паехаў, прыехаў, спаткаў, зрабіў і г. д. (дзейныя, суглядальныя, успамінальныя і г. д.).

Безасабовага матывір[оўкі]: N дзейнічае ў такім кірунку, а другі N у такім; на такім–та пункце стычка і г. д. = а) гэройныя (гэрой як зьвязв[аючая] нітка частак), б) падзейныя (падзея, зьвязв[аючая] часткі), в) прастора–часоўныя (месца і час як зьвязв[аючы] прынцып, прыкл[адам], „Мельнікі"), г) настройна–эмоцныя (настрой або эмоц[ыя] як зьвязв[аючая] нітка), д) тэндэнцыйна–ідэйныя (ідэя як арганізуючы прынцып матарыялу), е) алегорыйныя (алегорыя, або сымбаль, як зьвязв[аючы] прынцып) і інш.

Гісторыя літаратуры як роднага народу, так і іншых народаў — гэта вялікі роман або аповесьць, у якой знаходзім і шмат гэрояў, і разнаст[айную] мову, і многасьць і разнавіднасьць жанраў і стыляў і г. д. Адгэтуль як можа пісьменьнік напісаць вялікі твор і твор арыгінальны, які–б стаў вышэй за ўсё, што было раней, калі ён ня ведае (ня чытаў, як хваліўся М. Чарот) гэтай аповесьці? Гэту аповесьць, калі ня ўсю, дык часткамі чытае ці прачытала (вывучала ці вывучыла) шмат людзей, а гэта значыць, што яна абагачала ці абагаціла і стыль гэтых людзей, зрабіла на іх уплыў, разьменялася на абыходную манету, людзі сталі выражаць свае думкі, пачуцьці і надзеі іначай, чым да прачытаньня гэтай аповесьці, дык як–жа можна стварыць новае вялікае, як можна выразіць сучаснае, ня ведаючы гэтай аповесьці? Людзі, што яе чыталі, што яе стыль і формы ўспрынялі з тымі ці іншымі з'іначаньнямі, прызвычаіліся да гэтых стылю і формы, дык як можа быць „новае" **новым**, калі чытач мае большы мастацкі багаж за той, што яму падносіць гэта „новае"? Дзе–ж крыніцы сапраўды новага? **Першае** — у асабовым жыцьцёвым і бытавым вопыце поэты ці пісьменьніка, 2) у аповесьці = гіст[орыі] народнай творчасьці, 3) у апов[есьці] маст[ацкай]

літар[атуры] (прыгожага пісьменства) нацыі сваёй, 4) у аповесьцях = гісторыях прыгожага пісьменства іншых нацый і 5) у вопыце сучаснага поэту ці пісьменьніку жыцьця грамады, у якой ён сам жыве і якія гэту грамаду акружаюць. (Да апошняга належаць усялякія стылі і формы: і публіцыст[ычныя], і навуковыя, і спэцаўская і г. д.) Створанае з гэтых матарыялаў і афармованае сілаю асабовасьці поэта ў цэльнае адзінства разнастайных фармальных рэальнасьцяў і будзе новым і вялікім. Як у нас стаяла справа з вывучэньнем гэтых крыніц як пісьменьнікамі, так і наогул грамадзтвам? Ня зусім добра, калі не сказаць зусім дрэнна. Грамадзтва пісьмен[нае] ведала чужыя крыніцы (Пушкін, Лермантаў, Талстой, Дастаеўскі і г. д.). Іх стыль яно пускала ў абыходак, зусім ня ведаючы крыніц родных, апроч калі дык таго, што дало маленства, але што выбіла з ужытку школа, замяніўшы рас[ійскай] нар[однай] слав[еснасьцю], хрэст[аматыямі] руск[ай] літар[атуры], Пушк[іным], Лерм[антавым] і г. д. І зусім ня выпадкова, калі Колас асабліва (у Купалы крыніцы былі з польскай глебы ў сэнсе процівастаўленьня ім роднага свайго) пачынае выцясьняць Пушк[іна], Лерм[антава], пішучы сваё, карыст[аючы] іх формы (элемэнты).

Вось чаму творчасьць Коласа так лёгка ўспрыймаецца і зусім няпрыкметным спосабам і шляхам выцясьняе з сьвядомасьці Пушкіна, Лермантава новаю сьвядомасьцю, новым духам. Гэты дух пранікае няпрыкметна цераз лёгкія формы, формы звычайныя.

82. Каб мог камень, які ляціць, пушчаны рукою чалавека, уверх і падае ўніз на Землю, каб мог гэты камень гаварыць, і ён сказаў–бы: я жыў, шмат змагаўся і шмат перамагаў і перамог, аднаго толькі ня здолеў адолець — гэта цягі зямлі, і я памёр.

Так, ёсьць цяга зямлі і вечны рух — імкненьне ад зямлі, у які акунаецца раз зрушанае з месца зямнога спакою. Зямля таксама ў імкненьні–руху ўсёй сваёй масаю. Зрушаная–ж яе часткачка імкнецца самастойнай лініяй, процілежнай зямлі. Але ймкненьне усёй масы мацнейшае, і яно захватвае і ўсё слабейшае — пра гэта і кажуць адны „цяга зямлі“, а другія — „памёр“. Памёр з пункту гледжаньня лініі, процілеглай імкне[ньню] Зямлі, выпаданьне зь яе = сьмерць. З яе пун[к]т[у] і цяга зямлі. А з зямлі пункту (пакой або плыцьцё па рацэ) — імкненьне.

83. Калі праца раней мастацтва, калі утылітарны пункт гледжаньня на прадметы і зьявы раней эстэтычнага (гл. Плеханаў. Искусство: Сб. ст. 1922. Ст. 100), то ў сучасную эпоху грамадзкая праца і палітыка раней новага мастацтва. На прадметы і зьявы грамадзкаг[а] характ[ару] і палітычн[ага] перш утылітарны погляд, погляд на іх годнасьць у справе дасягненьня матарыяльнага дабрабыту, дасягненьня сацыяліст[ычнага] устрою грамадзтва, а потым эстэтычны погляд, погляд на іх прыгожасьць, на тое, чым можна любавацца, уцяшацца і „наслаждаться“, чым можна захапляцца і ажыўляцца на новае.

У сучасных поэтаў ёсьць гэта захапленьне і любаваньне зьявамі грам[адзтва], да ўся бяда ў тым, што ў іх няма эстэтычнага да іх дачыненьня, што ў іх не хватае вельмі малога — гэта здольнасьці перадаць і выразіць сваё захапленьне ў эстэтычным сьвеце і тым самым абуджаць гэта эстэтычнае пачуцьцё да перадаваемых ці апісваемых зьяваў у чытача, а цераз гэта яго захапіць і ажывіць на новыя прыгожыя (каб так яму — чытачу ўяўлялася — вось што трэба ад поэта) учынкі і дзейнасьць.

Сучасны поэт замест выражэньня свайго захапленьня або ажыўленьня ці „потрясения“ апісвае рэчы, якія гэта выклікалі. Гэта ад маст[ака] не патрэбна.

84. **Нек[аторыя] заметкі да пыт[аньня] мастацтвазнаўства.**

Калі кажуць, што „мастацтвазнаўства мае... сваёй першай і галоўнай задачаю дасьледаваць зьявы мастацтва ў іх гістарычным разьвіцьці, дзеля чаго патрабу-

ецца адкрыць самі карэньні мастацтва, якія палягаюць не ў якімсьці пазасьвеце (потустор[оннем] мире), а якія ўзьніклі тут, на нашай плянэце ў чалавечым грамадзтве“ (Л. І. Аксельрод (Ортодокс). Методологические вопросы искусства. Кр. Новь. Кн. 7, июль 1926 г. Ст. 175), то ўзьнікае пытаньне: дзеля чаго гэта трэба? Як відаць, дзеля таго, каб прывучыць усіх мысьліць па пэўнай адзінай схэме! А тады? Тады будзе забясьпечана панаваньне таго, хто ўстанаўляе гэткія схэмы?

85. **Да „характ[арыстыкі] сучас[нага] маст[ацтва]“.**

Рэвалюцыя дала муку і воду мастацтва, і поэты пасьлякастрычнікаўскага кругабегу (г[алоўным] ч[ынам] маладыя) замясілі цеста, але забылі, што няма печы, дроў і запалак, каб гэта цеста ператварыць у хлеб мастацтва, а таму і кісьне цеста, бросьняю і цьвільлю ўжо засьцілаецца. І пах нядобры ад яго разносіцца ўва ўсе бокі, насы зварочвае.

86. **Да „аб пазнаньні рэчаісн[асьці]“.**

Пры вывучэньні (разглядзе) рэчаіснасьці, рэчавага сьвету, успрыймаемага вонкавымі адчуваньнямі, трэба мець на ўвазе ня толькі об’ект, але і суб’ект, г. зн. тую пачуцьцёвую дзейнасьць чалавека, тую практыку, якая неразрыўна зьвязана з об’ектам. Т[акім] ч[ынам], кожны прадмет будзе сумаю двух складнікаў: рэальнасьці об’ектыўнай і рэальнасьці суб’ектыўнай. Пры гэтым першае будзе больш–менш вялічынёю пастаяннай, а другая — зьменнай да бязьмеж[н]асьці ў сваёй вялічыне па варыянтах, па формах. Гэтая зьменнасьць залежыць ня столькі ад зьменнасьці рэальнасьці об’ектыўнай (яна зьменна, але ў іншым кірунку ў параўнань[ні] са зьменнасьцю рэальнасьці суб’ектыўнай), сколькі ад нейкіх другіх фактараў. Гэтыя фактары крыюцца: а) у асабовай арганізацыі таго, хто пазнае, б) у традыцыях пазнань[ня] пануючых і акружаючых асобу, в) у патрэбах і мэтах, якія сочацца пазнаючым суб’ектам; іначай кажучы: а) у асобе, б) у апэрціпіруючай масе і в) у ідэале (дзейніку, спосабах выказваньня і выказьніку). Такім чынам, па выказанаму можна судзіць, апроч об’екта выказваньня: 1) аб асобе, якая выказвае, яе арганізацыі, 2) аб масе яе пазнаньня, яе вопыце, яе капіталу фармальных рэальнасьцяў, пры дапамозе якіх яна характарызуе об’ект і тым самым выказвае свае патрэбы і мэты, і 3) аб самых патрэбах і мэтах, якія сочацца выказваньнем і асобаю. (Разбор „я“ поэт[ычнага] тв[ору].)

(„Дзень раніцай іржэ…“, „Вечар месяц ажарабіў…“, „Бурапеніў, буяніў па бруку…“)

87. **Сіла слова.**

Чалавек жыве ў грамадзтве. У Чалавека ёсьць тыя ці іншыя патрэбы. Гэтыя патрэбы зьвязаны з іншымі спосабамі ў сваім задаваленьні. Дзеля задаваленьня патрэбы аднаго патрэбна дзейнасьць другога, накіраваная ў пэўным кірунку. У гэтага–ж ёсьць таксама свае патрэбы, якім патрэбны паслугі другога. Тут бываюць стычкі. Калі задавальненьне патрэбы аднаго цягне за сабою задавальненьне патрэбы і другога, тады бывае паразумень[не]. Пры несупадзеньні–ж вынікае барацьба, якая зводзіцца да прымусу аднаго над другім, да навязаньня аднаго другому свае волі. Дзеля гэтага пускаюцца ў ход розныя сродкі. Адным з іх зьяўляецца і **Слова**. Т[акім] ч[ынам], слова = раўнацэнна дзеяньню. Слова мае сілу. Адкуль яна ў ім? А адтуль, што яно фактычна толькі **перадатчык** сілы аднаго другому. Яно — ператвораная ў матэрыю (гук) скрытая сіла, энэргія асобы. Не адчуваная другім і бязьдзейная датуль, пакуль яна **пакоіцца** ў асобе, яна, будучы выведзеная з стану пакою праз матарыялізацыю, іначай, ператварэньне яе ў матэрыю, пачынае рухацца ў адным простым кірунку да тых пор, пакуль што ня вывядзе яе з гэтага руху, яна робіцца дзейнаю і здольнаю адчувацца Чалавекам, а таму выклікаць у яго адпаведную рэакцыю. Каб быць моц-

ным і рабіць уплыў, Слова павінна быць здольным „включаться“ ва ўсе магчымыя прыёмнікі энэргіі другой асобы.

(У Багд[ановіча]: „дзед знае слова, а то дабра–б не зазнаць“.)

Слова — гэта радыёапарат. Маеш яго (слухаеш або гаворыш у яго) — можаш злавіць усю разнастайнасьць думак, якія носяцца ў паветры.

Слова — камень.
Слова — золата.
Слова — ліст зялёны на дрэве.
Слова — кветка.
Слова — васілёк.
Слова — леў.
Слова — вецер.
Слова — гасьцінец.
Слова — дзіця.
Слова — уцеха.
Слова — радасьць.
Слова — ідэя.

Падае золатам лісьце ўвосень і цалуе гразь зямлі. Гэта словы зьлятаюць з дрэваў. Гэта дрэвы гавораць з зямлёю.

88.

1. Мастак **апавядае сьвету** тое, што ім пазнана, **сваімі творамі**.

2. Апавядае ён гэта конкрэтнымі фактамі жыцьця–быцьця („вобразамі“), каб зрабіць ім пазнанае і па яго зразумелае даступным і іншым людзям, каб даць магчымасьць гэтым людзям глянуць на сьвет праз створаныя ім вобразы і пазнаць дасюль ня знанае імі.

3. Мастацкі твор — гэта **пасрэднік** між чалавекам (суб'ектам) і жыцьцём (сьвету і людзей), гэта свайго роду акуляры, якія прапануе мастак людзям, каб лепей бачыць і чуць сьвет і людзей, чуць жыцьцё.

4. Чалавек, які мае такога „пасрэдніка“ (уладае ім), лепей можа зразумець сьвет і хутчэй можа ў ім арыентавацца, лепей можа згаварыцца ў пэўных патрэбах з другім чалавекам і дакладней можа **выразіць** свае патрэбы, думкі, жаданьні, пачуцьці і г. д.

5. Чалавек, які ўтварае гэтакага „пасрэдніка“, поруч з тым, што гэтым самым выражае свае патрэбы і інтарэсы (а значыць, і тэй групы людзей, якую ён прадстаўляе сабою), кіруецца яшчэ тымі ці іншымі ідэямі, якія жадае бачыць зьдзейсьненымі ў жыцьці.

89. **Агульнасьць інтарэсаў і разуменьне.**

Пры агульнасьці інтарэсаў тэй ці іншай групы людзей бывае, што няма агульнасьці разуменьня, няма агульнасьці мовы.

Агульнасьць інтарэсаў — яшчэ ня ўсё для агульнага разуменьня людзей і простых між імі ўзаемадачыненьняў. Апроч агульнасьці інтарэсаў групы, ёсьць яшчэ ў кожнага сябра гэтай групы асабовае, якое можа — і становіцца часта — перашкодаю для ўзаемнага разуменьня, а таксама можа станавіцца ў супярэчнасьць з агульнасьцю.

Агульнае носіць у сабе ўжо з самага пачатку свайго зародак свайго ўласнага адмаўленьня.

Станоўчае. Не станоўчае. Адмоўнае. Не адмоўнае. Не станоўчае неабавязкова роўна адмоўнаму. Х можа быць не станоўчым і адначасна–ж ня быць і адмоўным. Тое самае і з не адмоўным. Y можа быць не адмоўным і ня быць станоўчым.

90. Кожны чалавек жыве, абмяжованы пэўным часам і прасторам. Выйсьці за гэтыя межы чалавек ня ў сілах. Гэта калі разглядаць чалавека зьверху, узьняўшыся над яго **асобаю**, г. зн. бяручы яго ў рамцы, канцовыя пун[к]ты якой становіць нараджэньне і сьмерць (гэта ў часе) і межы яго быцьця ў прасторы (Зямля). Але чалавек прыходзіць у гэтыя рамкі і застае іх ня пустымі. Ён знаходзіць тут асоб сабе падобных, знаходзіць пэўныя ўжо ўстановы, звычаі і формы жыцьця і дачыненьняў між чалавечымі асобамі, з аднаго боку, і дачыненьні з прыродаю (абставінамі як сіламі, рэчамі і зьявамі) — з другога. Ён знаходзіць тут ужо ўсё разьмеркаваным, запоўненым, так што месца яму тут „няма“. Ён мусіць яго адваёўваць сабе цаною выдаленьня (адмаўленьня) таго, што ён застае, альбо перамагаючы сябе, сваю прыроду (прыстасоўваньне), або перамагаючы прыроду вакольля. А дзеля таго першай умовай зьяўляецца **пазнаньне** і таго, куды прыйшоў, і таго, хто ты сам. На гэта пазнаньне і змаганьне і выходзіць усё яго жыцьцё, і яму няма калі, няма і сіл выйсьці за межы.

Жыцьцё — гэта сьвет, і сьвятло — быт. Перад нараджэньнем — нябыт (узгляд-на), за сьмерцю таксама. І там і там царства „невядомага“, царства цьмы (узгляд-на). Чала[ве]к праз адны дзьверы выходзіць з гэтай цьмы ў сьвет, а праз другія адыходзіць. Гэты сьвет — як–бы паласа праменя, які падае зьверху на кола вечнага прахаджэньня жывога, і ўсё ў адным кірунку з Усходу (нар[аджэньне]) на Захад (сьмерць). Быць можа, тыя–ж самыя асобы гэта і ходзяць усё па гэтаму колу. А можа й чалавек ідзе, а яго „ходзяць“ і ніякага кружэньня няма, а тут табе ўсё: і быт, і нябыт у адным месцы, і людзі ходзяць не па пазем[най], а па адхоннай лініі.

[91. **Эпоха задач.**]

[1925 — 1927]

З літаратурных нататак

1. Аб літаратурных пытаньнях наогул.

У процэсе ўсякае працы і ў кожнай справе перад яе ўдзельнікамі час ад часу паўстаюць тыя ці іншыя пытаньні, вырашэньне якіх адбываецца або ў выніку перайманьня практыкі, набытай за ранейшы час, або праз спэцыяльна з гэтай мэтай уладжаную практыку. Такія пытаньні асабліва няўхільны ў такой новай і жывой справе, як утварэньне пролетарскай літаратуры і наогул мастацтва новай савецкай культуры. Іх можа ня быць толькі там, дзе ўсё ўпарадкавана і робіцца раз назаўсёды вызначанымі спосабамі і па ўстаноўленых узорах, дзе, словам, усё як–бы мэханізавана; калі–ж і вынікаюць яны тут, то толькі ў галіне прыстасаваньня дзейнай сілы да ўстанаўленьняў.

Наяўнасьць пытаньняў у тэй ці іншай справе сама па сабе ўжо мае вялікае значэньне, бо паказвае на тое, што жыцьцё ў гэтай галіне ня спыняецца, што сама справа зьяўляецца жывою справаю, у якой ёсьць свае інтарэсы і патрэбы. Чым больш гэтых пытаньняў і чым большы лік людзей бярэ ўдзел у іх вырашэньні і разьвязаньні, тым інтэнсыўней, шырэй і глыбей ідзе само жыцьцё ў гэтай галіне, тым багацей і рознастайней па сваіх формах выяўленьня адбываецца процэс разьвіцьця яе.

Аднак ня ўсякае пытаньне, якое выплывае ў тэй ці іншай справе, бывае значным і актуальным для кожнага часу. Важнасьць пытаньняў вызначаецца сваеасаблівасьцямі ў стане самае справы ў кожны асобна ўзяты момант яе разьвіцьця, а гэта ставіць перадумоваю пастаноўкі таго ці іншага пытаньня, перш за ўсё, дакладнае і ўсебаковае вызначэньне тых фактаў, якія найяскравей характарызуюць справу ў гэты момант.

У разьвіцьці беларускай пролетарскай літаратуры за апошнія гады адбылося нямала падзей, самыя факты якіх узьнімаюць некаторыя пытаньні і патрабуюць да іх адпаведнай увагі ў інтарэсах далейшага разьвіцьця гэтай галіны грамадзкага жыцьця. Існаваньне літарацкіх організацый, іх пашырэньне і зьяўленьне новых; дзейнасьць гэтых організацый, накіраваная на задаваленьне літаратурных патрэб грамады; практыка літаратурна–мастацкай творчасьці, якая адбывалася і адбываецца як у межах організацый, так і па–за іх межамі; выяўленьне інтарэсаў і патрэб чытача, якія адбіваюцца ў тэй ці іншай меры крытыкаю або выражаюцца і ў іншых формах (літгурткі, вечары, выступленьні, дыспуты і г. д.), — усе гэтыя факты літаратурна–грамадзкага жыцьця ня могуць ня выклікаць пытаньняў аб стане беларускай пролетарскай літаратуры і віддалях яе разьвіцьця.

Самі адзначаныя факты, у істоце сваёй складаныя, перад усім выяўляюць тэндэнцыю да концэнтрацыі клясавых інтарэсаў у літаратурна–мастацкай галіне ў асобе адумысловых організацый, а праз гэта яскрава вызначаюць грамадзкі характар самой справы літаратурнага мастацтва. Пытаньні, якія ставяцца фактамі літаратурна–мастацкай практыкі ва ўмовах Беларусі, надзвычайна актуальныя і важныя. Для свайго разьвязаньня яны патрабуюць уважлівых адносін і дакладнага вывучэньня і высьвятленьня ўсіх тых матар'ялаў, якія маюць да іх дачыненьне. Гэта магчыма толькі пры ўмове колектыўнай організаванай працы на працягу пэўнага часу, якая пазбавіць ад тых ці іншых суб'ектыўных і павярхоўных поглядаў, што часта практыкуюцца ў гэтай справе, а таксама ўхіліць і тыя памылкі, якія нямінучы пры сьпешных суб'ектыўных падыходах да пытаньняў літаратурнага мастацтва і „адміністрацыйных“ вырашэньнях.

Я думаю, што ў інтарэсах высьвятленьня пытаньняў, якія выклікаюцца вышэйпамянёнымі фактамі літаратурнага жыцьця і іх дакладнага і пасьпяховага разьвязаньня, будзе небескарысна перш за ўсё іх разьмежаваць, акрэсьліць конкрэтную існасьць іх і дакладна формуляваць. Да гэтага і зводзіцца задача гэтых невялічкіх нататак.

Перш, чым прыступіць да азначэньня саміх пытаньняў, я мушу папярэдзіць некаторых сваіх чытачоў, што ў гэтых нататках яны дарэмна будуць шукаць канчатковых адказаў на тое ці іншае пытаньне беларускай пролетарскай літаратуры. Я тут выказваю толькі свае меркаваньні па шэрагу пытаньняў, лічачы, што яны небескарысны будуць у справе высьвятленьня адзінай проблемы разьвіцьця беларускай пролетарскай літаратуры. Гэтыя меркаваньні я падаю як некаторы матар'ял да пытаньняў, зьвязаных, з аднаго боку, непасрэдна з інтарэсамі і патрэбамі дзейных сіл літаратурнага мастацтва і самога мастацтва, а з другога — з інтарэсамі і патрэбамі чытача ў галіне літаратурна–мастацкай.

Кожны мастацкі твор перажывае ў асноўным два галоўныя моманты — гэта момант свайго ўтварэньня і момант свайго жыцьця. Іначай кажучы, мастацкі твор мае сваю гісторыю да зьяўленьня ў сьвет і гісторыю жыцьця ў гэтым сьвеце пасьля зьяўленьня ў яго. Дзейнымі сіламі гэтых момантаў і вызначаецца аснова для згрупаваньня тых ці іншых пытаньняў літаратурна–мастацкага разьвіцьця. Гісторыя твору да яго зьяўленьня ў сьвет вызначаецца працаю пісьменьніка над матар'яламі і яго перамаганьнем тых супярэчнасьцяй, якія становяць сабою бясформны матар'ял перажываньняў і пазнаньня. Пасьля–ж зьяўленьня ў сьвет гісторыя твору вызначаецца ўспрыняцьцем яго чытачамі, ацэнкаю яго крытыкамі (выразіцелямі чытача ў літаратуры), гісторыкамі, пісьменьнікамі і г. д. Над будоваю, над жыцьцём мастацкага твору ў азначаных момантах зьяўляецца навука аб ім — гэта гісторыя гісторый мастацкіх твораў, якая ў сваю чаргу становіць сабою грунт для „філёзофіі" літаратурнага мастацтва.

На аснове гэтага ўсе пытаньні літаратурна–мастацкага разьвіцьця разьмяжоўваюцца на тры групы. Да першай групы я адношу пытаньні, зьвязаныя з творчым процэсам. Сюды ўваходзяць:

1. Самавызначэньне і самаацэнка творчых сіл (суб'ектаў творчасьці);
2. Матар'ялы творчасьці і іх крыніцы;
3. Спосабы творчасьці;
4. Пазнаньне інтарэсаў і патрэб чытача;
5. Мэта творчасьці.

Да другой групы належаць пытаньні, зьвязаныя з „спажываньнем" твораў:

1. Разуменьне твораў мастацтва;
2. Ацэнка іх і наогул творчасьці;
3. Выражэньне інтарэсаў і патрэб чытача (пытаньне крытыкі);
4. Вызначэньне ролі мастацтва;
5. Умовы разьвіцьця мастацтва.

Трэцюю групу складаюць пытаньні вывучэньня твораў і гісторыі творчасьці:

1. Матар'ялы вывучэньня;
2. Мэтоды вывучэньня;
3. Мэта вывучэньня;
4. Формаваньне вынікаў вывучэньня (пытаньне гісторыі);
5. Значэньне вывучэньня.

Вядома, гэтымі пытаньнямі ня вычэрпваецца ўсё, што так ці іначай мае дачыненьне да літаратурна–мастацкага разьвіцьця, пры гэтым кожнае з азначаных пытаньняў распадаецца на цэлы шэраг драбнейшых, што складаюць сабою асноўнае. Вызнача-

ныя мною пытаньні зьяўляюцца ні больш ні менш як схэматычным азначэньнем тых ліній, спыніць увагу на якіх вымушаюць факты сучаснага літаратурнага жыцьця і творчасьці ва ўмовах Беларусі, а з другога боку, высьвятленьне пададзеных пытаньняў у інтарэсах далейшага разьвіцьця беларускай пролетарскай літаратурна–мастацкай творчасьці важна тым, што яно праз падагульваньне таго, што ёсьць, дапаможа сконцэнтраваць належную ўвагу на тым, чаго яшчэ не стае і што патрэбна вырашыць у літаратурным мастацтве. Патрэба–ж у высьвятленьні пададзеных пытаньняў даводзіцца тым фактам, што пры наяўнасьці ў сучасных часопісях артыкулаў крытычнага характару ўсё–ж такі скрозь чуюцца галасы наконт адсутнасьці крытыкі і, у некаторай меры, застоі разьвіцьця беларускай пролетарскай творчасьці ў галіне літаратурнага мастацтва. Справа–ж разьвіцьця пролетарскай літаратуры ёсьць справа, перадусім, грамадзкая, і посьпех яе залежыць у першую голаў ад працы і ўдзелу ў ёй як мага шыршых колаў грамадзтва. Гэты ўдзел магчымы праз зьбіраньне адпаведных матар'ялаў і выяўленьне практыкі ў галіне мастацтва, якую мае кожны, для каго дорага справа разьвіцьця пролетарскай мастацкай творчасьці.

Выходзячы з гэтага, я і падаю ў далейшым свае разуменьні вышэйадзначаных пытаньняў і некаторыя матар'ялы з практыкі ў гэтай галіне, спадзяючыся, што ў далейшым яны будуць дапоўнены і пашыраны ня толькі мною, але наогул нашымі чытачамі, а таксама і практыкаю сучасных будаўнікоў беларускай пролетарскай літаратуры.

2. Аб самавызначэньні і самаацэнках творчых сіл мастацтва.

Гэта пытаньне выдаецца крыху дзіўным і незразумелым, у якім сэнсе яно мае дачыненьне да разьвіцьця беларускай пролетарскай літаратуры. На першы погляд здаецца зусім малаважным, як сябе самавызначае ці самаацэньвае той ці іншы поэта або пісьменьнік; куды важней, што гэты поэта ці пісьменьнік піша, аб чым і як ён гаворыць у сваёй мастацкай творчасьці. Аднак гэта далёка ня так. У спосабах самавызначэньня і самаацэнках, выражаных у тэй ці іншай форме, перадусім выяўляецца характар самога поэты ці пісьменьніка, той характар, які адыгрывае ў творчасьці не апошнюю ролю. Гэты характар накладае свой сьлед і знак на ўсе творы пісьменьніка, і выражаецца ён як у спосабах творчасьці, так і ў выбары матар'ялаў для яе і г. д. Ведаць–жа, якога характару пісьменьнікі пераважаюць у тэй ці іншы момант літаратурна–мастацкага разьвіцьця — гэта значыць у пэўнай меры зразумець саму творчасьць гэтага моманту, а галоўнае — уявіць сабе некаторыя пэрспэктывы ў гэтым разьвіцьці.

Самавызначэньне пісьменьніка адбываецца самымі рознастайнымі спосабамі. Адны самавызначаюцца фактамі сваёй мастацкай творчасьці, другія — агалашэньнем тэй ці іншай дэклярацыі, трэція — абвяшчэньнем сябе пісьменьнікамі і барацьбою за прызнаньне іх гэткімі за іх дзейнасьць часта далёка не літаратурна–мастацкага характару... Мне здаецца, ніхто ня будзе спрачацца, калі я скажу, што адзіным самым правільным спосабам літаратурна–мастацкага самавызначэньня зьяўляюцца факты самой творчасьці — мастацкія творы. Аднак–жа ў жыцьці практыкуюцца і іншыя спосабы, асабліва літарацкімі організацыямі. Рознага роду дэклярацыі часта служаць прыкрыцьцем для паасобных сяброў організацыі зусім нелітаратурных імкненьняў іх і „пашпартам" на тыя ці іншыя прывілеі ў грамадзтве. Пры такіх самавызначэньнях і ня пісьменьнік і не поэта можа слыць за поэта і пісьменьніка, нягледзячы на тое, што ён ня мае мастацкіх твораў. Такім чынам, пры ўсёй станоўчасьці значэньня ўсякіх дэклярацый, яны крыюць за сабою і адмоўную старану, гэта спо-

саб для бытаваньня, т[ак] ск[азаць], літаратурнага кар'ерызму, і адну з формаў для яго красаваньня за кошт аўторытэту літаратуры, гэта спосаб спэкуляцыі на справе літаратурна–мастацкага разьвіцьця. Такое зьявішча няўхільна асабліва пры існаваньні т. зв. масавых арганізацый поэтаў і пісьменьнікаў. У той час, як Я. Купалу або Якубу Коласу дзеля таго, каб самавызначыцца як поэтам, патрэбны былі годы літаратурна–мастацкай працы, пры існаваньні літарацкіх арганізацый досыць бывае толькі аднаго залічэньня ў яе, каб тым самым ужо лічыцца за поэта. Вось гэта і ёсьць, па маёй думцы, адна з адмоўных праяў у справе разьвіцьця пролетарскай літаратуры. Вядома, такая зьява найчасьцей бывае вынікам няправільнага разуменьня як існасьці літарацкіх арганізацый, так і дэкляратый. Кожны чалавек у потэнцыі поэта або пісьменьнік ці мастак, але прызнаваць такога чалавека за поэта, пісьменьніка ці мастака толькі за яго потэнцыі — рызыкоўна... Вось чаму паўстае пытаньне аб літаратурна–мастацкім самавызначэньні.

Ня меншую цікавасьць зьяўляе сабою пытаньне аб тым, што думае аб сабе ці як ацэньвае сябе той ці іншы поэта ці пісьменьнік, хоць па гэтым і цяжка судзіць аб ім як асобе. Самаацэнкі выражаюцца ў розных формах, яны ня рэдка бываюць нават як–бы асобным лірычным жанрам, пры дапамозе якога выражаюцца самыя рознастайныя перажываньні тых ці іншых соцыяльных груп і асоб, перанесеныя на самога сябе. Такія формы асабліва часта спатыкаюцца ў творчасьці Ф. Багушэвіча, Я. Купалы, у Я. Коласа (раньніх гадоў) і інш. Пры дапамозе іх гэтыя песьняры выяўлялі жывую сувязь з сваім соцыяльным атачэньнем і падкрэсьлівалі на супольнасьць і агульнасьць інтарэсаў („Я мужык–беларус...“).

Вядома, у пэўнай меры кожны верш зьяўляе сабой як–бы ацэнку, якую дае поэта тэй ці іншай зьяве або рэчы, што так ці іначай дачынілася поэты, але гэта пытаньне другога парадку. Тут цікавы самаацэнкі поэтаў як такіх, выражаныя або вершам, або якім іншым спосабам (пісьмовыя прызнаньні або выказваньні і інш.).

Умовамі ўсякай ацэнкі зьяўляецца наступнае: 1) прадмет, які ацэньваецца (об'ект ацэнкі), 2) чалавек, які ацэньвае (суб'ект ацэнкі), 3) мера ацэнкі, г. зн. умоўная адзінка каштоўнасьці, якая ўжываецца ў практыцы ацэньваньня, 4) самы процэс ацэньваньня і 5) як яго вынік — сама ацэнка або вызначэньне каштоўнасьці прадмету, выражанае ў той ці іншай форме. Самаацэнка адрозьніваецца ад ацэнкі тым, што об'ект ацэнкі і яе суб'ект увасабляюцца аднэй асобаю. З прычыны гэтага пры самаацэнках адбываецца як–бы рашчэпліваньне асобы на часткі, адна з якіх об'ектывізуецца для ацэнкі другою. Фактычна гэта ня ёсьць рашчэпліваньне ў літаральным сэнсе, а толькі об'ектывізацыя пэўнага комплексу або перажываньняў уласных, або практыкі ўласнага жыцьця наогул.

Матар'ялам для суджэньняў аб такіх самаацэнках зьяўляюцца перш за ўсё самі самаацэнкі, якія знайшлі сваё выражэньне і слоўнае аформаваньне. Іншых матар'ялаў дастаць надзвычайна цяжка, калі не сказаць, што зусім немагчыма.

У Дуніна–Марцінкевіча і Ф. Багушэвіча (Сымона Рэўкі з–пад Барысава) ёсьць некаторыя матар'ялы да гэтага пытаньня, якія яны падаюць у прадмовах, першы — да „Пана Тадэуша“ ў перакладзе на беларускую мову, другі — у зборніку „Смык беларускі“.

Дунін–Марцінкевіч у гэтай прадмове называе сябе дударом простага народу. „Можа народ той просты, — піша ён, — што з маткаю прыродай блізка жывець, прымець гэты гасьцінец (г. зн. „Пана Тадэуша“, прыбранага ў мужыцкую вопратку. — А. Б.) ад свайго дудара, што апошнія мінуты свайго жыцьця на карысьць народу аддаець“. З гэтага азначэньня выяўляецца, што Дунін–Марцінкевіч, будучы няпрызнаным з боку пануючых кляс (аб чым ён сам кажа ў той–жа прадмове, калі зазначае, што яго праца ў беларускай мове „можна сказаць, зусім ня сустрэла прыяцеляў“), імкнецца

ацаніць сябе як поэта з пункту гледжаньня „простага народу“ і тым самым вызначыць сваё месца ў соцыяльным разрэзе. Аднак наколькі правільнаю была соцыяльная самаацэнка Дуніна–Марцінкевіча, гэта паказвае аналіз яго твораў, які даводзіць, што поэта воляю ці няволяю, але ня быў дударом „простага народу“, а застаўся поэтам беларускае сполёнізаванае шляхты, якая шукала сабе апоры ў асобе буйных магнатаў і тых паноў, з якімі, па словах Марцінкевіча, „наш народ... так блізка жыў“ і якія былі гэтаму народу, па яго–ж поглядах, „бацькамі“.

Зусім у іншым родзе ацэньвае сябе Ф. Багушэвіч у памінанай ужо прадмове. Зазначаючы на сябе як чытача „ксёнжачак... якогась пана Марцінкевіча“ і перапісаных вершыкаў „якогасьці Юркі“, Багушэвіч залічае сябе да „нашага цёмнага брата“, „мужыка“ і далей піша: „Не раўня я Бурачку (другі псэўдонім самога–ж Багушэвіча. — А. Б.) — ён лепей можа знае жыцьцё мужыцкае... але мне спадабаліся яго тыя вершы, што і я здумаў папрабаваць што–кольвек напісаць“. Нарэшце, тлумачачы назву свайго зборніку, Багушэвіч сваю прадмову канчае такімі словамі: „Смык ёсьць, а хтось скрыпку, можа, даробе, а там была „Дудка“ — вот і мы зробім музыку, як тыя жыдкі, што на цымбалах іграюць“. Тут ужо поруч з самаацэнкаю соцыяльнага, нацыянальнага і, т[ак] ск[азаць], палітычнага характару знаходзіць сабе месца і самаацэнка поэта, які вывучае „жыцьцё мужыцкае“ і з яго чэрпае матар'ял для свае творчасьці, прысьвечанай служэньню раз пастаўленай мэце. Багушэвіч ацэньвае сябе ня як „дудара простага народу“, які гэтаму народу дае „гасьцінцы“, а як актыўнага ўдзельніка жывой народнай („мужыцкай“) справы, справы ўтварэньня сялянскай поэзіі („і мы зробім музыку“) новай беларускай культуры, якая пачала адраджацца і дамагацца свайго прызнаньня. Такая самаацэнка грунтуецца на фактах поэтычных твораў, якія і сапраўды служылі „мужыцкім“ інтарэсам і былі ў патрэбе беларускага селяніна ня толькі як поэтычныя мастацкія творы, але і як спосаб змаганьня за гэтыя патрэбы і інтарэсы.

З пададзеных самаацэнак у пэўнай меры выяўляецца і характар імкненьняў гэтых двух поэтаў. Адзін дае „гасьцінцы“ „простаму народу“, другі бароніць свайго „нашага брата“ і робіць „мужыцкую“ справу. Адзін дае простаму народу як–бы ад збытку, ад зьлішняга, застаючыся сьвядомым у сваёй годнасьці чалавека, які „апошнія мінуты свайго жыцьця на карысьць народу аддаець“. Другі піша і вершы, складае песьні з патрэбы ў грамадзкай „музыцы“ беларускага селяніна, гэткай самай, як і ў іншых народаў. Адзін гатуе матар'ялы, падручнікі для асьветы „нашага беларускага мужыка і беднай шляхты“. Другі сам набывае асьвету з практыкі жыцьця і яго вывучэньня і выражае пазнанае ў сваіх вершах і песьнях, і гэтым самым творыць асьвету. Адзін сходзіць к народу з сваёю творчасьцю. Другі сваёй творчасьцю выходзіць з гэтага народу. Ад сьвету да народу — зьверху ўніз — такі шлях Марцінкевіча і, наадварот, ад народу да асьветы — зьнізу ўверх — ішоў Ф. Багушэвіч. Адзін нясе з сабою ноты для „музыкі“, патрэбнай для верху, другі–ж сам робіць „музыку“ па слыху і голасу „мужыцкіх“ патрэб і інтарэсаў. Такі характар накіраванасьці гэтых двух пісьменьнікаў у сваёй творчасьці, што знайшоў свой адбітак і ў самаацэнках іх.

У іншых беларускіх поэтаў такія самаацэнкі знайшлі сваё выражэньне ў вершах.

Ян Няслухоўскі (Лучына) пачынае свой зборнік „Вязанка“ вершам „Ня я пяю — народ божы даў мне ў песьні лад прыгожы...“, які зьяўляе сабою соцыяльна–псыхолёгічную самаацэнку поэты. Поэта, „об'ектывізаваўшы свае песьні і сябе як іх творцу, глянуў на іх з пункту гледжаньня тых каранёў, праз якія гэтыя песьні вышлі ў сьвет, і ўгледзеў, што іх карэньні ў народнай гушчы (вясковай), што стуль, з вясковых радасьцяй і смуткаў, вырастаюць яго песьні. На падставе гэтага поэта і ацэньвае сваю творчасьць праз адмаўленьне свайго ўдзелу ў ёй („ня я пяю“), і тым самым сябе толькі як перадатчыка ў сьвет таго, што ад гэтых і радасьцяй, і смутку.

Поэта па самаацэнцы, выражанай у названым вершы, ёсьць толькі як–бы спосаб і сродак для выяўленьня сьвету таго, што карэньнямі сваімі ўваходзіць у народную вясковую глыб. Ён толькі музычны інструмант, што перадае песьні ў тым ладзе, у якім яны творацца ў народным жыцьці. У адрознасьць ад характару Ф. Багушэвіча Няслухоўскі ацэньвае ў сабе поэту як пачатак пасыўны, больш эмоцыянальны, чым валявы; ён адклікаецца толькі на тое, з чым ён шчыльна зьвязаўся.

У азначаных матар'ялах самаацэнак трох пісьменьнікаў адбіваюцца пачаткі трох пісьменьніцкіх тыпаў. Першы тып характарызуецца тым, што ён у сваёй творчасьці выходзіць з імкненьня быць у сьвеце карысным для людзей і гэтым апраўдаць сваё жыцьцё. Стаўшы багатым, ён знаходзіць уцеху сабе ў тым, што раздае гасьцінцы бедным. Творчасьць яго ўяўляе сабою апраўданьне тых формаў жыцьця, якія ёсьць у рэчаіснасьці, праз яе ён выяўляе жаданьні тэй сьвядомасьці, якая павінна быць у людзей пры гэтых формах. У яго вачох адзін факт наяўнасьці ў асобы жаданьняў павіннага мусіць апраўдваць яе жыцьцё перад людзьмі, якія імкнуцца да гэтага павіннага. За свой удзел у жыцьці ён і лічыць мець жаданьні, і іх у тэй ці іншай форме выяўляць перад людзьмі, мала зважаючы на тое, ці адпавядваюць гэтыя жаданьні рэальным магчымасьцям іх ажыцьцяўленьня. Гэта тып чалавека пасыўных жаданьняў, часта неадпаведных магчымасьцям іх рэальнага ажыцьцяўленьня ў існуючых формах быцьця яго часу. Яго практычная дзейнасьць зводзіцца да ажыцьцяўленьня ў поэтычных формах і вобразах жаданай сьвядомасьці. Да такога тыпу належыць Дунін–Марцінкевіч.

Другі тып характарызуецца сьвядомым імкненьнем і дзейнасьцю накіраванай на ажыцьцяўленьне пэўнай ідэі, што вынікла на грунце рэальных патрэб. Ён робіць усё тое, што вядзе да дасягненьня пастаўленай мэты. Гэта — чалавек мэты. І практычная дзейнасьць яго ў мастацтве зводзіцца да ажыцьцяўленьня сродкамі поэтычных формаў і вобразаў разуменьня рэчаіснага жыцьця (і яго шляхоў), а не павіннага. Адпаведныя факты гэтага жыцьця ён і карыстае з гэтай мэтай дзеля сваіх поэтычных твораў. Такім зьяўляецца Ф. Багушэвіч.

Трэці — тып чалавека больш пасыўна–эмоцыянальнага складу, ніж дзейна–валявога. Практыка яго творчасьці палягае ў тым, што ён служыць выражэньню таго, што ім перажываецца і адчуваецца рэальна–існага ў зьявах рэчаіснасьці, з лёсам якое воляй ці няволяй ён зьвязвае і сябе. Будучы раз настроеным на пэўны лад, ён застаецца нязьменным у тым адзінстве, праз якое прапускае самыя рознастайныя праявы рэчаіснасьці. Такім выяўляецца Ян Няслухоўскі (Лучына).

Багушэвіч і Няслухоўскі — гэта Янка Купала і Якуб Колас апошняй чвэрці XIX сталецьця ў мініятуры. Як пісьменьніцкія характары, яны шырока і шматбакова разьвіваюцца ў постацях Я. Купалы і Я. Коласа. У творчых характарах гэтых апошніх выяўляюцца ўсе рысы, якія знайшлі сваё пачатковае выяўленьне ў Багушэвіча і Няслухоўскага.

Самаацэнкі, якія выражаны ў вершах Купалы і Коласа, вельмі блізкі па свайму характару да такіх–жа ў сваіх папярэднікаў.

Я не поэта, о крый мяне, божа!
Ня рвуся я к славе гэткай нямала.
Хоць песеньку–думку і высную можа.
Завуся я толькі — Янка Купала.

Так пачынае Янка Купала свой зборнік „Жалейку". Дзейна–валявы характар яго выяўляецца ўжо і тут, хоць–бы ў слове „высную". Ацэньвае ў сябе поэта перш за ўсё, як і Багушэвіч, чалавека, які робіць патрэбнае для грамадзкай „музыкі", —

сняе песьні–думкі, нядарма і першы зборнік, за прыкладам Багушэвіча, Я. Купала называе імем аднаго з музычных інструмантаў („Жалейка“). Гэта самаацэнка звычайна ціхага, няпрыкметнага („хто–ж ціхіх прыкмеце“) чалавека, які сьвядомы ў сваёй актыўнасьці, выяўленай самымі фактамі яго песеннай творчасьці. У далейшым яшчэ ня раз Купала задумваецца над тым, што за каштоўнасьць ён у сьвеце, якаво яго значэньне і роля ў жыцьці. І калі пры гэтых самаацэнках у пачатку свае творчасьці ён падыходзіць да сябе як да „ціхага“ і „няпрыкметнага“ чалавека, які робіць справу, складае песьні–думкі, то ў пазьнейшыя часы, блізка праз два дзесяткі год гэтай працы, Купала ацэньвае сябе як чалавека, які ўжо шмат зрабіў — шмат злажыў песень. У вершы „Мая навука“ (зб. „Спадчына“) ён кажа:

Цяпер маймі скарбамі — думы–саколы,
Цяпер беларускай я песьні ўладар.

Ад беднасьці да песеннага багацьця шляхам напорнай працы, хоць і ціхай ды няпрыкметнай для другіх, як зазначаў сам поэта ў пачатку свае творчасьці, — вось шлях поэта справы, поэта працы і служкі пэўнай ідэі. Такі шлях чалавека, які практыкаю сваёй творча–мастацкай дзейнасьці служыць пэўнай ідэі, адпаведнай усьвядомленым інтарэсам і патрэбам сваёй соцыяльнай групы ці клясы.

Янку Купалу па творчаму характару процілежны Я. Колас. Матар'ялам для суджэньня аб яго самаацэнцы можа служыць верш „Водгульле“. У гэтым вершы поэта зьвяртаецца да сябе і кажа:

А ты, калі гора каго напаткае,
Ці жальба пачуецца, плач,
Або запануе дзе крыўда ліхая, —
На ўсё адгукніся, адзнач!
А радасьць пачуеш, надзеі ўзаўюцца,
Каб добрыя весткі падаць,
Няхай тады струны твае засьмяюцца
І песьняю шчасьця гучаць![1]

Як выяўляецца з гэтага вершу, поэта цэніць сябе таксама, як і Няслухоўскі, за перадаваньне сьвету песьняю людзкіх перажываньняў, пачуцьцяў і адчуваньняў ад усяго, што ёсьць у рэчаіснасьці і што асабліва яго кратае. Гэта поэты статыкі ў іх–жа самаацэнках. Дынаміка за імі. Яны толькі фокусы, якія выражаюць песьнямі ўсё, што адбіваецца ў іх з вакольнага ў сконцэнтраваным выглядзе. Рэальным зьявам, рэчам і падзеям у творчасьці такіх поэтаў адпавядаюць адчуваньні, пачуцьці, настроі і нао-

[1] Параўнай з вершам Няслухоўскага „Ня я пяю...“, дзе поэта таксама гаворыць:

Мне гаворыць сэрца брата.
Чы дзе гора абзавецца,
Як асіна грудзь трасецца.
Чы пра радасьць чую весьці,
Усё ў грудзь хаваю гдзесьці.
Мне гаворыць вёска, хата,
Мне гаворыць сэрца брата,
Рад зьбіраю, што пачую,
У грудзі сваёй нашу я,
Аж, як траўка на кургане,
Яно ўзыйдзе — песьня стане.

гул эмоцыянальныя перажываньні. Іх мастацтва зьмяшчаецца ў тым, што імі ствараюцца патрэбныя вобразы са зьяваў, рэчаў і падзей рэчаіснасьці, эквівалентныя, адпаведныя і роўназначныя нутраным перажываньням. Мастацтва ж поэтаў складу Багушэвіча — Купалы ў тым, што яны карыстаюць зьявы рэчаіснасьці для выражэньня і ажыцьцяўленьня ў вобразах пэўнай ідэі, якою яны жывуць. Першыя выяўляюць жыцьцё, і праз гэта выяўленьне выражаюць і сябе. Другія ажыцьцяўляюць пэўныя ідэі і праз іх выяўляюць і жыцьцё — рэчаіснасьць. У гэтых ідэях яны выражаюць і сябе. Але гэта пытаньні іншага парадку, якія больш падрабязнае высьвятленьне знойдуць у найлепшых нататках.

Пададзеным з твораў вышэйазначаных пісьменьнікаў далёка ня вычэрпваюцца ўсе матар'ялы да пытаньня аб самаацэнках. Яны пашыраюцца творамі і іншых беларускіх пісьменьнікаў, у якіх выяўляюцца асновы і іншых творчых характараў.

Алесь Гарун у вершы „Людзям" (зб. „Матчын дар") падае цэлы шэраг самаадзнак у форме вызначэньня свайго дачыненьня да рэчаіснасьці як об'ектыўнай, так і суб'ектыўнай, а таксама і самаадзнак сваёй творчай дзейнасьці, на аснове якіх зазвычай вызначаецца поэта. Аднак, не зважаючы на іх, Алесь Гарун два разы паўтарае аб сабе: „А ні поэт" і ставіць пытаньне: „Чаму–ж?" На пытаньне „Чаму–ж?" ён адказвае так:

Бо мой прыгон глытае час.
Мне воля — рэдкі дар.
Такіх поэтаў шмат у нас,
Дзе сам народ — пясьняр.

Пра свае–ж творы ён гаворыць:

Сваіх тут жменьку я сьпісаў
Маркотных песьняў–дум;
Маёй душы іх сам сьпяваў
Па краю родным сум.

У гэтым вершы цікава тое, што поэта падыходзіць да сябе як да асобы з усімі азнакамі поэты, якая, аднак, не вызнаецца за поэта, а за звычайную людзіну зьяву („Такіх поэтаў шмат у нас, дзе сам народ — пясьняр"), яна, як і іншыя, мае таксама і патрэбу ў прыгожым, мае пачуцьцё хараства, адчувае яго ў рэчаіснасьці і сама ў патрэбе („...і ў ноч цякуць радкі зьвінючых слоў, і сон адходзіць проч. Тады пішу") выказвае свае пачуцьці і думы ў прыгожых формах, у поэтычна–мастацкім слоўным афармаваньні („радкі зьвінючых слоў").

А. Гарун ацэньвае сябе, перш за ўсё, як чалавека шматграннага, інтарэсы і патрэбы якога рознастайны пры ўсім адзінстве ў іх жыцьцёвасьці. Ён вызнае ўсе патрэбы за аднолькава каштоўныя, і свае эстэтычныя інтарэсы не вылучае з шэрагу звычайных, констатуючы толькі той факт, што дзякуючы няспрыяльным умовам („мой прыгон глытае час, мне воля — рэдкі дар") гэтыя патрэбы застаюцца незадаволенымі, і эстэтычныя інтарэсы ўрэзваюцца, уцінаюцца іншымі патрэбамі штодзённага паднявольнага жыцьця („цярплю і я прыгон"). Важна зьвярнуць тут яшчэ ўвагу на тое, што А. Гарун за меру ацэнкі сваёй творчасьці вызнае практыку жыцьця мастацкага твору ў сьвеце, што і выражаецца тым–жа вершам у жаданьні

З дзявочых вусн пачуць
Хаця–б адзін мой бедны сьпеў,
Хаця–б калі–нібудзь!

Поэты складу А. Гаруна выражаюць сябе непасрэдна ў мастацкім аформаваньні ўсіх тых інтарэсаў і патрэб, якімі яны жывуць, тым самым адбіваючы ў сваіх творах настроі свайго атачэньня і наогул інтарэсы пэўнай соцыяльнай групы.

Некалькі родным да такіх поэтаў зьяўляецца і М. Багдановіч, які, падобна Гаруну, мастацкую творчасьць вызнае за адну з звычайных патрэб чалавека. Гэта выражаецца ў вершы–адказе на гаворкі аб тым, „што душа поэты, калі спараджае ён дзіўныя вершы, нябесным агнём абагрэта, і ў час той між люда ён — першы...“ Поэта на гэта кажа:

Ах, дзякуй вам, дзякуй на гэтай прамове,
Душа мая, пэўна, шчасьлівай была–бы,
Калі–б я ня ведаў, панове,
Што пекна сьпяваюць і жабы.

І зноў–жа ў вершы–прадмове да зб. „Вянок“ М. Багдановіч, падобна Гаруну, так азначае свае творы:

Праглядзеце гэты томік:
Засушыў я на паперы
Краскі, сьвежыя калісьці,
Думак шчырых і чуцьця.

Розьніца ў тым, што адзін кажа — сьпісаў жменьку маркотных песень–дум, а другі — засушыў на паперы краскі думак і чуцьця. Творчы характар у абудвых выпадках адзін, і розьніца фактычна зводзіцца да розьніцы ў зьмесьце перажыванняў, у прадметах дум і чуцьця ды ў мэтодзе і тэмпе самой творчасьці. Адзін „сьпісаў“, другі „засушыў“. У аднаго жменя маркотных песень–дум, у другога краскі, сьвежыя калісьці, думак шчырых і чуцьця.

М. Багдановіч першы з беларускіх поэтаў пры азначэньнях самога сябе ня ўхіляецца ад імя поэты, ня мінаючы, аднак, зазначэньня на факт няспрыяльных умоў для разьвіцьця, хоць і ў іншым разрэзе ад А. Гаруна. Гэты апошні меў на ўвазе ўмовы паднявольнага ссыльнага жыцьця, калі казаў: „бо мой прыгон глытае час“. Багдановіч–жа ў вершы „Ой, чаму я стаў поэтам у нашай беднай старане“ гаворыць аб умовах на волі, калі ня можна (менавіта ня можна, а ня нельга) спачыць, не зважаючы на змору, з–за пільна патрэбнай працы, якая, з прычыны беднасьці наогул у краіне („бедная старана“), можа застацца ня зробленаю за час спачынку поэты.

М. Багдановіч сьвядома сябе ацэньвае як поэта, надаючы гэтаму разуменьню сэнс майстра мастацкага слова, які робіць справу мастацтва ў пэўным пляне і сыстэматычна. Гарун надаваў разуменьню поэта прыблізна такое–ж значэньне, хоць сябе і не азначаў ім, бо працаваць над мастацкім словам яму даводзілася выпадкамі і ўрыўкамі (характэрна ў гэтым сэнсе яго выражэньне „сваіх тут жменьку я сьпісаў маркотных песень–дум“). Паняцьці „поэта“ і „пясьняр“ для іх (а таксама выяўляецца гэта і ў Я. Купалы) былі паняцьцямі, што азначалі розныя ступені ў разьвіцьці творчае сілы мастацтва. У кожнае з іх яны ўкладалі пэўны зьмест неаднолькавага значэньня. Толькі разумеючы поэта як майстра–мастака слова, а не „поэта божай міласьцю“, Гарун мог сказаць „народ — пясьняр“, а Багдановіч пра жаб, што і яны „пекна сьпяваюць“.

Падагульваючы ўсё паданае, не заўсёды ў гэтых нататках маючае шчыльнае дачыненьне да пытаньня аб самаацэнках творчых сіл мастацтва, я лічу, аднак, патрэбным зрабіць некаторыя вывады перад тым, як перайсьці да агляду матар'ялаў па гэ-

таму пытаньню з сучаснай рэволюцыйнай практыкі творчасьці беларускіх поэтаў. Гэтымі вывадамі я і заканчваю на гэты раз свае нататкі. Яны наступныя:

1. Пытаньне аб самаацэнках творчых сіл мастацтва важнае тым, што яно ўскрывае: а) зьмест паняцьцяў „пясьняр“, „поэта“ і „мастак“, які надаваўся ім беларускімі пісьменьнікамі, б) погляды гэтых пісьменьнікаў на існасьць мастацтва літаратурнага, яго задачы і ролю ў жыцьці і в) у пэўнай меры самы характары творча–мастацкіх сіл у іх самаазначэньнях.

2. Нагляданьні над самаацэнкамі беларускіх поэтаў паказваюць: а) на рознастайнасьць іх па форме выражэньня і зьместу і б) на рознастайнасьць у спосабах і мерах самаацэньваньня.

3. З закранутых матар'ялаў выяўляюцца ў асноўным самаацэнкі трох відаў: а) соцыяльнага значэньня, б) творча–псыхолёгічнага і в) літаратурна–мастацкага характару.

4. Адпаведна ім прырода мастацтва на гэтых матар'ялах вызначаецца: а) як сьвядомая дзейнасьць, накіраваная да пэўнай мэты, б) як дзейнасьць незалежная ад волі (пазасьвядомая), як асобага роду нутраная, эмоцыянальная самадзейнасьць і в) як дзейнасьць патрэбная, абумоўленая самою прыродаю чалавека, як адна з функцый організацыі чалавека.

5. Роля поэтаў пры гэтых разуменьнях зводзіцца ў першым выпадку да дзейнай сілы, якая ажыцьцяўляе праз поэтычныя формы і вобразы пэўныя ідэі, у другім — да пасыўнага чыньніка, які адбівае сабою рэчаіснасьць, як у фокусе, і ў трэцім — да актыўнага дзейніка, які ў патрэбе выражае сябе (свае перажываньні і думкі) у вобразах і формах, эстэтычна каштоўных.

6. Перадумовамі мастацкай творчасьці пры гэтым адны лічаць пазнаньне жыцьця ў яго дынаміцы, другія — пасыўнае прыяцьце яго ў зьявах рэчаіснасьці ў статыцы, трэція — актыўнае перажываньне жыцьця.

7. Адгэтуль вызначаюцца тры выяўленыя ў літаратурным разьвіцьці асноўныя творчыя характары, якія можна адзначыць умоўна такімі літаратурнымі паняцьцямі, як „лірык“, „эпік“ і „трагік“.

8. У беларускім літаратурным мастацтве гэтыя характары ў пэўнай меры выявіліся наступным чынам: а) „лірыкі“ выразілі сябе ў ідэях, ажыцьцёўленых імі ў поэтычных формах і вобразах (Багушэвіч, Купала), б) „эпікі“ выразілі сябе праз утварэньне мастацкіх вобразаў, эквівалентных рэчаіснасьці ў сконцэнтраваным выглядзе (Няслухоўскі ў слабой меры і яскрава Я. Колас), в) „трагікі“ творчасьці жыцьця выразілі сябе праз поэтычна–мастацкае аформаваньне сваіх пачуцьцяў і думак (зьместу перажываньняў, поўных супярэчнасьцямі) і наогул сваіх інтарэсаў і патрэб формальна–культурнага парадку (такія А. Гарун і М. Багдановіч).

Характар, выяўлены постацьцю Марцінкевіча, займае асобнае месца, а таму пакуль што я пакідаю яго без азначэньня, хоць думаю, што найлепей пасуе да яго азначэньне, якое ён сам сабе даў — гэта „дудар“, і „дудар“, які часта йграе некаторыя п'есы для забавы людзей. Пры гэтым лічу патрэбным зрабіць агаворку, што пададзеныя азначэньні мною ўжыты ў сэнсе азначэньняў пераважнага, па самаацэнках, характару дачыненьняў да жыцьця як асабовага, так і соцыяльнага, у якой–бы форме (лірычнай, эпічнай ці драматычнай) гэта ні выражалася. Поэты складу Я. Купалы, Багушэвіча дачыняюцца да рэчаіснасьці як „лірыкі“. Для іх зьявы об'ектыўнага толькі об'екты для выказваньня сваіх настрояў, імкненьняў, жаданьняў і ідэй. Для поэтаў складу Коласа, Няслухоўскага рэчаіснасьць зьяўляе каштоўнасьць сама па сабе, як прадмет адчуваньняў і думак для мастацтва, і яны — „эпікі“. Поэты–ж складу Гаруна і Багдановіча расцэньваюць жыцьцё як зьмест драматызму чалавечай творчасьці, як вынік чалавечага змаганьня за гэта жыцьцё. Такія — „трагікі“ жыцьця.

1927

З літаратурных нататак

[Неапублікаваная частка]

I. Творчы процэс

Самаацэнка ці самавызн[ачэньне] выяўляе характар чалавека.

[I.]1. Аб літаратурных самаацэнках

Ацаніць які–небудзь прадмет — гэта значыць вызначыць меру яго каштоўнасьці з пункту гледжаньня таго ці іншага прызначэньня яго для пэўнай мэты.

Неабходнымі ўмовамі ўсякай ацэнкі зьяўляецца наступнае: 1) об'ект ацэнкі, г. зн. прадмет, які ацэньваецца; 2) суб'ект ацэнкі, г. зн. чалавек, які ацэньвае; 3) мера ацэнкі, г. зн. умоўная адзінка каштоўнасьці, прынятая для практыкі ацэньваньня; 4) вынік процэсу ацэнкі і 5) як вынік яго — вызначэньне каштоўнасьці прадмету, які ацэньваўся, або сама ацэнка, якая даецца суб'ектам. Возьмем прыклад: патрабуецца ацэнка таго ці іншага мастацкага твору. Дзеля гэтага патрэбны: 1) самы твор, скажам, „С[ымон] М[узыка]"; 2) той, хто ацэньвае, скажам, крытык; 3) мера, скажам, моц узьдзеяньня маст[ацкага] твору на чытачоў; 4) процэс ацэнкі, г. зн. крытык, якому вядома, якія творы як узьдзейнічаюць на чытача, бярэ і параўноўвае свой об'ект ацэнкі з гэтымі вядомымі яму творамі сьпярша па частках, а потым і ў цэлым, і знаходзіць складнікі дзеля адказу на пытаньне, як можа ўзьдзейнічаць дадзены твор, і 5) вызначае каштоўнасьць, г. зн. падагульвае вынікі папярэдняй работы і падае гэтыя вынікі ў пэўнай ужо формуле. Самаацэнка адрозьніваецца ад проста ацэнкі тым, што об'ект ацэнкі і суб'ект яе зьмяшчаюцца ў адной асобе. З прычыны гэтага для пасьпешнасьці ў ёй паўстае новая ўмова — гэта разьмеркаваньне сябе на пэўныя часткі і адцягненьне ад сябе, об'ектывізацыя тэй, што падлягае ацэнцы. Для прыкладу, поэт можа рабіць самаацэнку толькі пры тэй умове, калі ён падыдзе да сябе як поэты з пункту гледжаньня чытача, скажам іначай, калі ён сябе будзе разглядаць як чытач, які, апроч чытаньня сваіх твораў, чытаў і ведае другіх поэтаў. Пры такой умове самаацэнка можа быць зьдзейсьненай.

Факты самаацэнак бел[арускіх] поэтаў ёсьць. Для прыкладу, некалькі з іх разгледзім. У Ян[кі] Куп[алы] ёсьць верш[ы] „Я не поэта", „Я ня сокал" у „Жалейцы", „Я беларускай песьні ўладар" у „Спадчыне", „Я — пролетар" у „Безназоўным". Самы факт такіх вершаў кажа аб тым, што Я. Купала ня раз задумваўся над тым, што за каштоўнасьць у сьвеце ён сам, якавы яго сілы і г. д. І вось ён падыходзіць да сябе як да чалавека, [які] складае песенькі–думкі, які йграе ціха, як ціхага, нясьмелага, узгадаванага бядою, сьпяваючага песьні „ўбогаю мовай, якой пагарджаюць горка, нядбала", і якому ў свой час, як і кожнаму чалавеку, прыдзецца памерці. Гэта об'ект ацэнкі. Падыходзіць–жа да яго Ян. Купала як чалавек, які пазнаў, што „славу поэтаў разносяць па сьвеце", што „кожны край мае тых, што сьпяваюць", што „шчасьце рэдка над сьветам усходзе", што „з чым людзі ўладаюць усім" і думае аб долі такога песьняра, як ён сам. За меру ацэнкі ён бярэ прызнаньне таго, што апявае, чым ёсьць для народу... песьні складае, за поэта, і на аснове параўнаньня, што ёсьць у другіх народаў і што ёсьць у беларусаў, Купала прыходзіць да вываду, што

ён каштоўны для Бел[арусі] не як поэта, а ўсяго толькі як Ян[ка] Купала, які складае народныя песьні, як народны пясьняр, які жадае бачыць долю ў родным народзе. І пра яе сьпявае.

Жыцьцё давяло, што самаацэнка была правільная. Ян. Купала не поэт, і з тых, для якіх сваё „я“ было вышэй. Ён толькі пясьняр народны, ён жыве тым, чым жыве і яго народ.

У „Спадчыне“ Я. К[упала] падыходзіць да ацэнкі сябе, прайшоўшага пэўны шлях і маючага за сабою ўжо скарбы сваіх песень, якія ўжо чутны досыць далёка, падыходзіць як чалавек, падагульваючы сваю дзейнасьць, што праходзіла ў пэўных умовах, і Купала па праву кажа, што ён цяпер беларускай песьні ўладар.

……

———

Возьмем „Я малады — мне весела“. Тут падыход да сябе як да чалавека, ня маючага пэўных заняткаў. Падыходзіць як чалавек, як[і] адчуў прыліў энэргіі, што яго агарнуў ваяўнічы запал, і ня ведае, куды яе накіраваць, на што спатрэбіць („Што рабіць…“), ён ведае толькі адно: што прайшоўшыя галаву павесілі, ён–жа нічога яшчэ не прайшоў, яму жыцьцё — сусьв[етнае] сьвята, прапоны — большы разгон (ці не для пераскокваньня?), і вось пры такім прыліве энэргіі яму і дрвіцца, што ён багаты без багацьця, што ён непакорны шквал, яму хочацца ўзьняцца вышэй за ўсіх. На аснове гэтага ён вызначае сваю каштоўнасьць як **маладога**, з якога фактычна ўсё яшчэ можа быць альбо нічога. Ён сам ня ведае, бо жыве момантамі. Гэта–ж ён паўтарае і [ў] 1926 г.: „Я ня ведаю, што будзе заўтра, мне сягодня — апошняй мяжой...“, і страх перад будучынай.

———

У Дудара ёсьць шмат суб'ектыўнага ў сэнсе матар'ялу яго творчасьці, але гэта суб'ектыўнае не вызначаецца арыгінальнасьцю, а носіць характар прыпадабненьня да другіх. Яго шырыня адбіваньня об'ектыўнага вымяраецца шырынёю быта[ва]ньня такіх зьяў: 1) жыць як набяжыць, момантамі; 2) старацца ўпадобніцца другім, асабліва тым, каго лічаць за вялікіх, каго хваляць; 3) ня мець ніякіх прынцыпаў у жыцьці і пэрспэктыў на будучыну, а ставіць свой лёс у залежнасьць ад выпадка, ад удачы і ад міласьці сільных; 4) хватацца за ўсё без разбору; 5) рызыкаваць фантазёрствам і пераацэнкаю сваіх сіл; 6) спадзявацца на некага і ўсё, што для сябе, адносіць у будучыну (будучына — усё, а сучаснае — гэта як–бы нейкае непаразуменьне, „сьцежкі васільк[овыя]“). Гэта тып бясклопатніка. Чытаеш яго і адчуваеш, што ўсё гэта ўжо знаёма, недзе чытана, і сказана было там мацней і іначай. Дудар — гэта адзін з г[этых] тыпаў у дзейнасьці за поэзіяй. Калі–б хто ўгаварыў яго, што ён мае здольнасьці да архітэктуры, ён–бы кінуў поэзію і заняўся–б ёю. Усё ў такога залежыць ад таго, як яму скажуць — сва[й]го ў яго няма нічога. Гэта раб, выпушчаны на волю і ня ведаючы, як яму быць і што рабіць далей.

———

Цікава–ж, што поэт сам пра сябе думае і што пра яго думаюць другія.

[Самаазначэньне і самаацэнка поэта ў пасьлярэвалюцыйны час]

Пасьлякастрычнікаўскі кругабег у разьвіцьці беларускіх літаратурна–мастацкіх сіл з пункту гледжаньня іх самаацэнак і самаазначэньняў вызначаецца агульным іх

імкненьнем да ўсьведамленьня свайго месца, ролі і значэньня ў грамадзкім жыцьці. Гэта выразілася вялікім лікам вершавых самаацэнак і самаазначэньняў у роўніцы пераважна сацыяльнай і ўзроснай. Першыя з іх самым фактам свайго зьяўленьня ў літаратуры кажуць пра тое, што ў гэны гістарычны момант сацыяльнасьць сталася першай мераю і крытэрыем каштоўнасьці асабовае сілы, што бярэ ўдзел у грамадзкім жыцьці, у гэтым выпадку ў літаратурна–мастацкай яго галіне. Другія–ж — самаазначэньні ўзроснага характару — зьяўляюцца яскравым выяўленьнем новых творчых сіл, якія поўны творчых імкненьняў, але не заўсёды ў патрэбнай меры ўладаюць практыкаю творчасьці і дзеля гэтага часта вымушаны адчуваць сваё ўзроснае становішча, з аднаго боку, як фактар вялікай значнасьці, а з другога боку, як сродак апраўданьня сябе за тыя ці іншыя крокі на творчым шляху. Гэтым–жа выяўленьнем новых сіл у пэўнай меры прадумовіўся тэй наплыў у літаратуры пасьлякастрычнікаўскага кругабегу дэкларацыйнасьці, які дае падставу для вызначэньня характару разьвіцьця пролетарскай літаратуры ў гэты час як дэкларацыйнага.

На гэтакім фоне пасьлякастрычнікаўскага кругабегу ў разьвіцьці літаратурных творчых сіл асабліва яскрава вызначаецца некалькі характараў па іх самаазначэньнях і самаацэнках. Некаторыя з гэтых характараў па свайму сфармаваньню належаць да папярэдняга кругабегу, аднак па сваіх самаазначэньнях яны цалком уваходзяць у пасьлякастрычнікаўскую сучаснасьць. Да такіх належаць Я. Купала з сваім самаазначэньнем „О так, я — пролетар“, Я. Колас, Цішка Гартны („Я рабочы гарбар“), З. Бядуля і інш. Калі разглядаць гэтыя характары з пункту іх азначэньня свае сацыяльнасьці, то прыходзіцца адзначыць, што ўсе яны сьцьвярджаюць прыналежнасьць іх да работніцка–сялянскага асяродзьдзя або тых ці іншых гуртаваньняў у гэтым асяродзьдзі. Адны з іх азначаюцца як пролетарыі, рабочыя, другія як сяляне або выхадцы з сялян. Гэтых апошніх пераважная большасьць. Але ў справе высьвятленьня пытаньня наконт характару творчых сіл літаратурнага мастацтва найбольшую цікавасьць становяць тыя матар'ялы, якія паказваюць з аднаго боку на вызначэньне дачы[не]ньня таго ці іншага поэты да сябе і да сваіх твораў і азначэньня іх каштоўнасьці. На падставе гэтых матар'ялаў вызначаюцца ў асноўным наступныя характары творчых сіл літаратурнага мастацтва: 1) выражальнікі стыхійна–прыроднай творчае сілы, 2) выяўнікі–пашыральнікі культурных напластаваньняў мысьлі чалавека, 3) сьвядомыя пачынальнікі–дойліды культурных каштоўнасьцяй, 4) жывапісцы музычнага слова — орнамэнтатары пражываньняў жыцьця, 5) пераймальнікі знадворнага афармаваньня праяваў жыцьця і 6) забаўнікі(–дзеці) жыцьця. Вядома, гэтым пералічэньнем далёка ня вычэрпваюцца ўсе размаітасьці творчых сіл, якія выявіліся і выяўляюцца ў пасьлякастрычнікаўскі кругабег. Тут адзначаюцца найбольш яскрава выражаныя характары па іх самаазначэньнях і самаацэнках, якія паказваюць на багацьце разнастайнасьці творчых сіл, што выніклі з працоўных гушчаў і выявіліся ў галіне літаратурнага мастацтва ў пераважнасьці як вызначальныя сілы ліній агульнага будаўніцтва новае мастацкае культуры.

Бязумоўна, самаазначэньні і самаацэнкі не зьяўляюцца грунтоўнаю падставаю дзеля суджэньняў наконт таго ці іншага поэты ці пісьменьніка, тым ня менш яны ўсё–ж такі цікаўны і фактам сваёй наяўнасьці абавязваюць чытача да пэўнай увагі к сабе дзеля дакладнейшага разуменьня твораў і вызначэньня сапраўднай каштоўнасьці гэтых апошніх на аснове параўнаньня іх уласьцівасьцяй з тымі азначэньнямі, якімі вызначыў іх сам аўтар. Рэеструючы матар'ялы, што прычыняюцца да гэтага пытаньня, у вышэйазначаным пляне [*фрагмэнт рукапісу абрываецца*]

Ва ўступным вершы Ц. Гартнага да зборніку „Урачыстасьць“ (М[енск], 1925 г.) знаходзім наступнае аўтарскае азначэньне сваіх твораў:

Мой верш — мая душа
І думка шчырая мая.
У кожным слове маё „я“,
Мой верш — мая душа.
Ў яго ўкладаю я
Істоты творчае быццё,
Душы хваленьне, ўсё жыццё
Ў яго ўкладаю я.

У гэтым вершы зьвяртае на сябе ўвагу тое, 1) што поэта ставіць знак роўнасьці між сваімі творамі і зьместам свае эмоцыянальнасьці, сьвядомасьці і асабовасьці, 2) што поэта вызнае свае творы як–бы за нешта об'ектыўна вонкавае пэўнай формы, у якое ён укладае тое, што складае яго ўнутранае меньне, 3) што поэта сьвядома гэта робіць (у душу ўкладае быццё істоты (невядома, да чаго адносіцца „творчае“ — ці да „істоты“, ці да „быццё“). Такім чынам, поэта цэніць вершы як выражэньні, эквіваленты ўласнае душы, уласн[ых] думак, уласн[ага] „я“, а з другога боку, цэніць іх як зьмясьціцеляў (об'ект, места зьмяшчэньня), як жыльлё (склад) быцця істоты, „хваленьне“ (не вядома, гэта ад „хвала“ ці „хваляваньне“) душы, „усё жыццё“ (тут ужо не азначана якой „істоты“, уласнай ці наогул сказана адцята). Пры такой ацэнцы, бязумоўна, паўстае пытаньне, што–ж гэта за душа, думкі „я“, а з другога боку, тое быццё, і хваленьне, і жыццё, што ўскладаецца ў гэту душу, думкі і „я“. На гэта знаходзім адказ у вершах Ц. Г[артнага] як наогул, так і тых, дзе выяўляецца спроба азначыць разуменьне думак, душы, „я“ і г. п. „Мая хата, — чытаем у адным вершы, — постаць нівы…“

Знача, верш такі, як вакольная прырода ў яе надворным выглядзе.

Мая песьня — шум вятрыскі…

Зноў–такі, песьня такая, як вакольныя прыродныя гукі ў іх натуральным успрыяцьці.

Мае думкі — блыскі сонца…

Думкі, зноў–такі, такія–ж, як зьявы прыроды, сілаю ўзьдзейнасьці („сілы творчай у вечным лёце“), у ўсьведамленьні розумам (69).

Я — поўнае жаданьня **жыць**, як прырода, як выдумка (сьвядома), прыгожа, як трэба (65, 71). Я — тое, што наўкола ў прыродзе „ў кожнай зьяве–цудзе“ няпрыметна і бягуча (72).

Т[акім] ч[ынам], Ц. Г[артны] цэніць свае творы як выражэньне таго, што будучы ад прыроды моцным, імклівым, натуральным, імкнецца выбіцца наверх праз напластаваньні над прыродаю, утвораныя чалавекам і, т[акім] ч[ынам], закрыўшыя вось гэта ізначальнае, яго пераносіўшае і захаваўшае падыспадам. Гэта ня іскушанае, гэта нешта першабытнае і ў той–жа час адвечнае і моцнае, як сама прырода, яно жывое, як жыве і прырода, яно неадлучнае ад гэтай прыроды, натуры.

Да пытаньня аб самаацэнках тв[орчай] с[ьвядомасьці]

У **Дубоўкі** спэцыяльна самаацэначных вершаў не знаходзім, затое паасобныя выразы ў іх даюць некаторы матар'ял цікавячаму нас пытаньню.

У вершы „Сьцежка" поэта, вызначаючы свой жыцьцёвы шлях, заканчвае яго такімі радкамі:

У песьнях пабудую свой трыкліні,
на ніцы лозы кіну сум–жуду,

якія паказваюць, што поэта глядзіць на сябе перадусім як на **будаўніка** ў галіне песеннай (поэзіі) свайго ўласнага трыкліні, г. зн. свайго кірунку. Т[акім] ч[ынам], па самаацэнцы Ул. Дубоўкі, поэт — гэта будаўнік, і адрозьніваецца ён ад іншых людзей сфэраю сваёй дзейнасьці, якая наз[ываецца] песьнямі — поэзіяй. Як для чалавека, для яго песьня — сродак адагнаць жуду, разьвеяць жудасныя, сумныя настроі, навяваныя жыцьцём сам[отным] („песьняй праганяю ўсю жуду").

Годнасьці свае як поэты Ул. Дуб[оўка] азначае ў тым, што „ня хоча Ул[адзімер] Дуб[оўка] сьпяваць пад зазубраны лёскат" — г. ё. у імкненьні сьпяваць па–новаму, нязвычайнаму й прывычнаму, штодзённаму.

У вершы „Паляжам мы" ён, заклінаючы цымбаліста да ігры, кажа:

Ад[д]ам усё за гукі шчырай песьні,
пакіну гукі ў новым барваваньні.
Ад віленскіх вазёр да сумнага Палесься
я разьлію душу і згіну у нірване.

Другой годнасьцю, т[акім] ч[ынам], ён лічыць **шчырасьць** і **адданасьць** усёй душою справе афармаваньня надзей у новае барваваньне, справе новага ўпрыгожаньня.

У вершы „Вы мэл[ёдый] ня слух[аеце]" кажа:

Я — прыкладаю вуха да долу:
вясна завіла[ся] стол[камі].

Трэцьцяя годнасьць — чуцьцё новага, чуцьцё росквіту.

Чацьв[ертая] — задумваньне над спосабамі выражэньня, эквівалент[нага] гэтаму новаму („Як сказаць, як знайсьці такое слова, каб было яно кволае").

І пяяў, калі песьні былі,
як на дзікім каменьні навальніца.

Няма песень — ён складае сам („песьні складаю дзяўчыне").

Песьня павінна супакоіць („Песьня, ушчунь!").

Поэты гімны ўсім складаюць.

Т[акім] ч[ынам], па самаац[энцы] Ду[боўкі], поэта — гэта будаўнік сьвядомы свае мэты, будаўнік, спалучаючы ў сабе глыбіню, тонкасьць і кіпучасьць („пажар" у душы) пачуцьцяў, моц перажываньня і яснасьць, халодны разьлік сьвядомасьці–розуму, напорнасьць і сілу волі, будаўнік сьвядомы ў патрэбах, што выплываюць з

процэсу выкананьня пэўнай задачы, імкненьня, дзейнасьці, накіраванай да дасягненьня пэўнай мэты.

У **Пушчы** надзвычай многа мат[ар'ялу], высьв[ятляючага] яго дачыненьне да песьні. У „Р[аніца] р[ыкае]“ амаль у кожным вершы памін[аецца] песьня.

Пушча глядзіць на песьню, як [на] жывую постаць („Прывітаньне табе“), „нашто вы ўс[ь]пенілі музыку слоў…“). Песьня — пасол.

Сябе цэніць за тое, што „жыве ў грудзёх сакалінае слова“. Слова — самацэнна, яно само па сабе ўжо каштоўнасьць.

„Песьня — сяліб **пазалота**“ = г. зн. поэзія — украса чалавека (ня месца красіць чалавека, а чалавек месца).

Пушча кажа: „З табою (хмелем) **дам вобразаў гаму**, пераллецца ў іх зорамі зрок...“ Творчасьць адбываецца як–бы ўнутры, а поэт дае ўжо гатовае.

Пушча **верыць**, што яго слова будзе каштоўным, прынясе радасьць паўдня.

„Я ў песьні пра вясну **трыбуню**“ (ён у песьні, яна ў ім).

Песьня раджаецца сама сабой. Поэт, па самааc[энцы] Пушчы, гэта жывое жыльлё песьні, поэт — жывая абіцель песьні.

„Падслухаў там родныя песьні“ (25).

„Лапушыся, песьня, рас[с]адай без мяне“ (27).

„Твая песьня напоўніла грудзі, у заўтра я з ёю вяслую“ (28).

„Ужо сонца закінула вёслы ў песьні майго вадапою“ (28).

„Я сын сял[янскіх] урадж[аяў]... яно хмель–песьню абуджае“ (30).

„Я пясьняр“ (30) (Я поэт сялян), „песень–птушак“ (31).

„Не удалося ў гэта мне лета
Мэндляў песень аўсяных нажаць“.

„...у ім (сэрцы) песьні базыраць буяна і на новыя хочуць цымбаліць лады“ (36).

„Сакаліныя песьні, свавольце“ (14). (Сьвет — песьня.)

„Сёньня песьня ў пашане вялікай“ (12).

„Дню новам[у] ў рот песьняю рынем“ (7).

Песьня Пушчы — гэта баромэтар навакольнага жыцьця. Якое жыцьцё будзе вакол яго, чым яго будзе кратаць, такая будзе і яго песьня. Яго песьня — гэта жывое слоўнае ўвасабленьне таго, што акружае поэту (настроі, думы, імкненьні, падзеі і г. д.), і чым больш будзе яркіх, тым ярчэйшаю будзе і яго песьня. Песьню Пушчы можа азначыць як настрой, думу, падзею, рэальны вобраз, від, малюнак, афармаваны музыкаю слоў, гэта адчувальная рэчаіснасьць у слоўнай пазалоце (адчувальная рэальнасьць у слоўнай пазалоце ў музыцы слоў). Разумець Пушчу бяз веданьня яго біяграфіі і вакольнага жыцьця нельга. Песьня Пушчы — гэта слоўная жывапісь рэальнага жыцьця. Пушча цэніць сябе як жывапісец музыкаю слоў, праяў і малюнка жыцьця. Прадмет песьні ў Пушчы заўсёды за самой песьняй, але ня ў песьні.

...Пушча называе сябе то песьняром, то поэтам сялян, але ні тое, ні другое яму не дастасуецца. З гэтымі азначэньнямі ў яго зьвязана інакшае значэньне, а не звычайнае — гэта мастак музычнага слова (жывапісец музыкі слоў), якім ён жывапісуе, малюе тое ці іншае рэальнае зьявішча жыцьця.

Бядуля ацэньвае сябе перадусім як пісьменьніка — працаўніка пяра, роўнага ў сваёй працы ўсякаму іншаму працаўніку–сейбіту, аратаму, і яго розьніца з гэтымі толькі ў прадмеце працы. Сейбіт сее, араты арэ, пісьменьнік піша. Яго радасьць у працы, у самым яе процэсе. А праца гэта: „Шчыр–думкі сею сьмела я“ (36). „Я — сейбіт, я — багат“ (36). Для яго поэзія — толькі сродак для перадачы ў людзкое мора сваіх дум, як зярнят, з якіх можа вырасьці буйны цьвет (залежна ад глебы). Мэта яго

поэзіі — перад ёю, вонках яе, у рэчаісным жыццці. Краса яе таксама вонках яе, краса — у тым, што будзе з яе. Ён — служка таго, што дае думкі для сяўбы. Ён толькі выканаўца волі „паслаўшага“ яго ў сьвет. Дзеля гэтага яго поэзія зразумела толькі пры ўмове выясьненьня таго, адкуль выходзяць думы яго, адкуль ён сам і яго скарбы, яго багацьце... Сябе Бяд[уля] азначае перш за ўсё як чалавека — вынік доўгавяковых фармаваньняў, пачатак якога губляецца ў цёмнай глыбіне вякоў. „Я — спадчына вякоў“ (52), у ім жыве ўсё, што жыло колісь у вякох. У цяперашнім сваім выглядзе частка ўсёй сьветабудовы, і якая яна — такі й ён. Ён ёсьць такім, а ня іншым, таму што гэта ёсьць у вонкавым сьвеце, ён — сынтэза красы гэтага сьвету, ён — вяршыня яго.

...Сябе цэніць не як чалавека ў звычайным разуменьні, а чалавека як сынтэзу, як жывое „воплощение“, насіцеля існага сьветабудовы, як канцэнтрацыю яго красы матар[’яльнай] і фарм[альнай], як вынік шматвяк[овага] фармаваньня па законах, што вонках яго дзейнічаюць.

Цікаўны самаазначэньні, якія знаходзім у вершах „Маладняка“. Сярод гэтых заўважаецца імкненьне выставіць на першы плян маладосьць як годнасьць поэта. Чарот кажа: „Я — малады“, Дудар таксама: „Я малады, мне весела“ і г. д. Тут няма ацэнкі сябе як поэты, а ацэнка ў некаторай меры ўзростная, цэніцца ўзрост як уласьцівасьць і падстава для творчасьці („Усе маладзяцца“) і як **апраўданьне** яе.

„Я пяю, што пяе селянін…“

„Я шумлівы чарот, я балота **буджу** гучным сьпевам“. Значыць, песьня — сродак для **абуджэньня**, буджу — зн[ачыць], крычу, заву, клічу, катурхаю.

„Я — поэт“ Чар[ота]. Імкненьне вызначыць сваё месца ў жыцьці, сваю роль — вось характ[эрнае] для такіх.

„Мая песьня — звон машын“ (Алекс[андровіч]) = адмаўл[еньне] самаст[ойнасьці]). Пішу вершы („Прозалаць“).

Адны цэняць у сабе сьвядомую мэтаімкнённасьць („целеустремленность“) (Дуб[оўка]) вонк[авую].

Другія вызначаюць сябе як „обладатели“ такога слова (поэт[ычных] сродкаў), якім могуць „жывапісаць“ рэальнае (Пушча).

Трэція — цэняць у сабе багацьце нутраное (думкі, ідэі, фантаз[іі]) і працу звычайную, накіраваную на задаваленьне патрэб, працу па „рэалізацыі“ гэтага багацьця, па яго ўлажэн[ьню], як капіталу, у справу важную, патрэбн[ую] для жыцьця чалавека (Бяд[уля]).

Чацьв[ертыя] цэняць у сабе ўзрост як угрунтаваньне дзейнасьці і апраўданьне яе выніку, самаазначэньне сябе, разуменьне свайго палажэньня і абавязкаў, доўгу, вызначанага гэтым становішчам (Чар[от], Ал[ександровіч]), цэняць здольнасьць упадабленьня, перайманьня (Ал[ександровіч]), у гэтых апош[ніх] усё залежыць ад таго, якаво тое, чаму ўпадабняюцца, што пераймаюць, бледнасьць перайманага цягне за сабою бледнасьць і перанятага.

Пад[ы]ходзяць да сябе адны як сталыя (і маладымі вызнач[аныя] Ч[арот], А[лександровіч]), як людзі, абвінавачваючыя чалавека за яго дзейнасьць, другія, як людзі звыч[айныя], што пытаюць, што зробіш (Дуб[оўка]), што робіш (Бяд[уля]), што малюеш або будзеш маляваць (Пушч[а]), але не як чытачы, пад[ы]ходзяць як людзі, якія цікавяцца вынікамі дзейнасьці чалавека ў выбранай ім галіне.

Падыходзяць да сябе, як да людзей, якія нешта робяць, дзейнічаюць: 1) што будуюць (Д[убоўка] — поэзію), 2) што робяць пэўную працу, вызнач[аную] патрэбамі ўне

поэзіі (Б[ядуля]), 3) што займаюцца поэзіяй (П[ушча]), 4) што карыстаюць поэзію як матар'ял.

Меры — ў 1) узрост, 2) мэта і стан суч[асных] патр[эбаў], 3) работа, 4) прыгожасьць.

[І.]2. Матар'ялы творчасьці і іх крыніцы

Пытаньне аб матар'ялах творчасьці і іх крыніцах вельмі важнае ўва ўсякай справе, ня менш яно значна і ў мастацкай творчасьці. Каб пабудаваць, напрыклад, сацыялізм, патрэбен матар'ял і веданьне яго будаўнікамі крыніц гэтага матар'ялу. Аб гэтым матар'яле ў свой час Ленін казаў: ...

Для стварэньня мастацкага твору, скажам, вершу, поэмы, повесьці таксама патрэбен матарыял. Поэт ці пісьменьнік павінен ведаць, адкуль чэрпаць матар'ялы для свае творчасьці. Без матар'ялу нічога зрабіць нельга. І гэта пытаньне ў той ці іншай меры становіцца перад кожным поэтам і пісьменьнікам.

Але што разумець пад матар'яламі для творчасьці мастацкай? Сутнасьць усякай справы, усякай работы зьмяшчаецца ў тым, што чалавек, асьвядоміўшы ці адчуўшы тую ці іншую патрэбу, сваю дзейнасьць накіроўвае на задаваленьне гэтай патрэбы. Найлепей гэта выясьніць на прыкладзе. Чалавек пазнаў, што яму патрэбна жыльлё дзеля таго, каб захавацца ад холаду і іншых нягод у прыродзе. Дзеля гэтага ён па таму ці іншаму ўзору абдумвае плян гэтага жыльля, выбірае патрэбны матар'ял з тых, якія ёсьць, і адпаведна таму, для чаго прызначаецца будова, пачынае будаваць. Адгэтуль вынікае, што выбар матар'ялу залежыць, па–першае, ад наяўнасьці ў рэчаіснасьці наогул матар'ялаў (скажам, там, дзе няма лесу, ня возьмеш дрэва на хату, а нешта іншае, што можа яго падмяніць), па–другое, ад прызначэньня для матар'ялаў, ад якасьці іх, і па–трэцьцяе, ад культурнага стану суб'ектаў выбару, ад іх практыкі і пазнаньняў (скажам, той, хто ня ведае, што [з] каменя можна збудаваць дом, калі з практыкі ведае толькі аб дрэве як будаўнічым матар'яле, яго і ня выбярэ).

Звычайна, кажучы аб матар'яле для мастацтва, гавораць, што ім можа быць усё, уся рэчаіснасьць. Што гэта значыць? Мастацкі твор, скажам, повесьць, ня ёсьць рэч, падобная, скажам, дому, і ў той–жа час яна рэч, бо чалавек яе можа адчуваць, як і ўсякую іншую рэч ці зьяву, можа яе ўспрыймаць праз органы, скажам, слыху, ці вока, ці інш. Калі мы гаворым аб повесьці, то яна ўспрыймаецца слыхам ці вокам, калі яна перадаецца праз умоўныя значкі гукаў на пісьме ці друку. Значыць, яна зроблена ці складаецца з гукаў у шырокім сэнсе слова (слоў, іх злучэньняў і г. д.), якія для нас нешта азначаюць, г. зн. маюць матар'яльнае значэньне. Такім чынам, матар'ялам для літаратурна–мастацкай творчасьці служыць слова, маючае матар'яльнае значэньне для нас, і калі кажуць „усё", то пад гэтым „усё" трэба разумець усё матар'яльнае, усё рэальнае, усё існае, усё жыцьцёвае, што можа адчувацца пачуцьцямі, будучы нават абазначаным умоўна праз гукі, словы, іх злучэньні і пабудовы, хоць можа быць і незразумелым у тым сэнсе, што можа быць неаб'ясьнімым з пункту гледжаньня прычыннасьці і мэты для таго, хто адчувае. Да прыкладу, скажам, чалавек забіў чалавека — гэта рэальная падзея можа быць выкарыстана пісьменьнікам як матар'ял, афармлены словам, для напісаньня твору. Пры гэтым ён можа ня ведаць рэальных прычын падзеі, можа не разумець яе, як можа не зразумець яе і той, што аб гэтай падзеі даведаецца ад маст[ацкага] твору. Для мастацтва гэта ня так важна, абы–б яно было апрацована і выкарыстана як сьлед у мэтах пабудовы мастацкага твору, выражаючага пэўнае значэньне матар'яльнае.

Судзіць аб тым, як стаяла ці стаіць пытаньне аб матар'ялах і іх крыніцах у пісьменьнікаў, можна: 1) па дакумантах, т[ак] ск[азаць], не літ[аратурна]–маст[ацкага] характару (пісьмы, запіскі, крытыка і г. д.) і 2) па выніках творчасьці, па саміх творах.

Марц[інкевіч] карыстае матар'ялы жыцьця паноў, шляхты і сялян, чэрпаючы іх як з галоўным чынам з нагляданьняў над гэтым жыцьцём і з вуснай нар[однай] творчасьці, але не з перажыванняў ад удзелу ў жыцьці, у яго будаўніцтве. Ён бачыць, што ёсьць паны, шляхта і мужыкі — просты люд, ён бачыць, што ёсьць у паноў аканомы, што аканомы робяць учынкі, ад якіх страдае селянін, бачыць, што сяляне гуляюць у карчме, бачыць, што паны бяруць дзяўчат у пакаёўкі, бачыць, што хлапцоў здаюць у рэкруты, бачыць, што хлопец кахае дзяўчыну, бачыць звычай вясельля і г. д., і ён бярэ гэты матар'ял для сваёй творчасьці. Як ён яго выкарыстоўвае і ў якіх мэтах — гэта пытаньне іншае. Тут важны характар матар'ялаў і іх крыніцы. Бязумоўна, усё гэта было ў жыцьці як факты і зьявы рэальныя, што мелі свой зьмест і сваё значэньне. Марц[інкевіч] бярэ іх толькі як матар'ял фармальны, адкідаючы іх рэальнае значэньне і надаючы ім новае значэньне, значэньне сваіх адчуваньняў, свайго сьветагляду, сваіх імкненьняў і жаданьняў... Але гэта пытаньне другога парадку. Матар'ял, вык[арыстаны] Дун[іным]–Марц[інкевічам], вызначаецца тым, што гэта мясцовыя жыцьцёвыя падзеі, зьявы сацыяльных дачыненьняў, побыт (колькасьць мат[ар'ялаў] невялікая), па шырыні.

Багушэвіч карыстае матар'ялы з нагляданьня над жыцьцём і перажыванняў. Ён бярэ такія зьявы, як праца мужыка, яго прывязанасьць да бацькаўшчыны, яго консэрвацыйнасьць, цемнату і г. д. Канкрэтна: маці, калышучы сына, сьпявае песьню, селянін прывыкае да свае хаты, нягледзячы на яе дрэнны выгляд і г. д. Матар'ял жыцьцёвы, сацыяльна–псыхолёгічны, літарат[урны] (нар[одная] поэзія) і ідэйны.

Мэта або прызначэньне. Яна за маст[ацкім] творам і можа быць па свайму зьнешняму выяўленьню або ў грамадзе, напр[ыклад], абуджэньне тэй ці інш[ай] гр[амады] да дзейнасьці, або ў самым творцы — „перажыць радасьць", „дасягнуць пэўнага станов[ішча]" і г. д.

Мат[ар'ялам] маст[ацкае] творч[асьці] зьяўляецца асьвядомленая практыка...

Для „Гап[она]" неабходна было, што адбылося тое, што коратка можна азначыць як: 1) паншчына, 2) рэкруцтва, 3) гулянка сялян у карчме, 4) вясельле. Калі мы ўмоўна прымем гэта за матар'ял, з якога створ[ана] верш[аваная] апов[есьць] „Гапон", дык тады перад намі паўстае пытаньне аб апрацоўцы іх, і якімі матар[']ялямі] рабілася гэта апрацоўка. Якім мат[ар'ялам] апр[ацоўвалася] зьява З: 1) расп[оведамі] людзей, 2) ігрою, 3) сьпевамі, 4) танцамі, 5) наведаньнем пан[а], г. зн. зьявамі, якія адбываліся, у выніку чаго палуч[ылася] гулянка з інцыдэнтам.

Для [верша] „Мая хатка" Багуш[эвічу] патрэбна было тое, што адбылося і што можна назваць: 1) прывязанасьць асобы да радзімы — апрац[оўвае] ён гэта: 1) станам хаткі, 2) сьвядомасьцю асобы ў гэтым стане і магчымасьцях інакшага становішча асобы ў грам[адзтве] (значэньні асобы).

У перш[ым] вып[адку] мат[ар'ял] сац[ыяльна]–бытавы, у другім — сацыял[ьна]–псыхолёгічны. У перш[ым] — апрац[аваны] мат[ар'ялам] т[ак]сама сац[ыяльна]–быт[авым], у другім — экан[амічным] і ідэолёгічным.

„Чуеш гул" — адчув[аньне] гулу; апрац[оўка]: 1) нар[однай] міта л[ёгіяй], 2) домыслам сэнсу. Мат[ар'ял] прыроды (пачуцьцёвы), апрац[аваны] мат[ар'ялам] веды і разумовага (думкі), пазнавальнага хар[актару].

„Возера" — мат[ар'ял] прыроды (адчувальны), апрац[аваны] пачуцьц[ём] матар[']яльнага] (культурн[а]–мат[ар'яльнага]).

Словам, мат[ар'ял] набыты ў выніку практыкі вывучэньня побыту і наогул жыцьця об'ект[ыўнага], практыкі сацыяльных дачыненьняў, практ[ыкі] адчуваньняў сьвету, пр[актыкі] перажыв[аньняў] і дум аб жыцьці.

Пр[актыка]: 1) нагл[яданьня] жыцьця;

2) адчув[аньня] жыцьця;
3) пераж[ываньня] ж[ыцьця];
4) разваж[аньня] аб жыцьці, творч[асьці] жыц[ьця] (змаг[аньня]);
5) імкнен[ьня] да жыцьця.

Асьвядомл[еная] практыка жыцьця:

а) азнаямл[еньня] (надв[орныя], натур[альныя] праяв[ы] і форм[ы]);
б) адчуваньня (сьветлае, цёмнае, ...);
в) перажываньня (пакуты, радасьці і г. д.);
г) пазнаньня (што было, што ёсьць);
д) творч[асьці] ж[ыцьця] (законы…, работы пэўнай).

Аб крыніцах у Коласа

Крыніцамі матар'ялаў для маст[ацкай] творчасьці могуць быць: 1) асабовы вопыт мастака, 2) вопыт грамадзкага жыцьця як у сучасным, так і мінулым, вопыт другіх людзей (асоб, груп, клясаў, нацый, чалавецтва), 3) літаратурны вопыт, літаратурныя формы, выразы і г. д., 4) вопыт фантазіі творч[ай].

Крыніца мат[ар'ялаў] — практыка (вопыт) жыцьця (у шырокім сэнсе), што выразілася ў пэўных адчуваньнях, формах, і ў гэтым выражэньні, формах усьвядомленая чалавекам (як істотаю ці арганізацыяй, якой уласьцівы здольнасьці адчуваць, мысьліць, перажываць і дзейнічаць, словам, тое, што наз[ываецца] жыцьцём, істоты, якая нараджаецца, жыве і памірае як асоба, але якая разьвіваецца нясупынна як паняцьце роду жывога) практыка жыцьця людзкога і жыцьця прыроды (сьвету). Вопыт можа быць суб[']ектыўны] і об'ект[ыўны], асабовы і грамадзкі (нацыі, клясы, агульналюдзкі), можа быць сучасны і мінулы, вопыт вонкавы і ўнутраны, вопыт вузкі і шырокі, значны і нязначны.

У гэтых крыніцах, у гэтай практыцы ёсьць выражэньні тых ці іншых пачуцьцяў, думак, ёсьць формы дзейнасьці, яшчэ ня маючыя выражэньня, ёсьць падзеі, людзі, зьявы і г. д. самі як выражэньні тэй ці іншай існасьці жыцьцёвай і г. д. (Моўныя выражэньні, фармальныя выражэньні, дзейныя выр[ажэньні], фактычныя (падзейныя, зьяўныя, рэчавыя і інш.) выр[ажэньні].)

Што нахлыне ў душу,
Што сасьню вечаром,
Праз што вочы рашу, —
Усё выллю пяром.

Усё выллю і ў сьвет
Песьняй лётнай пашлю, —
Няхай з віхрам усьлед
Аблятае зямлю!

(З маіх песень. Т. 1. Ст. 8)

Тут паказваецца на крыніцы, што вонках поэты і ў самым поэце — об'ектыўныя і суб'ектыўныя, а матар'ял — зьмест перажываньняў поэты, які можа йсьці звонку і з унутран[ага] („нахлыне“ — звонку, „сасьню“ — з ідэалу, „праз што вочы рашу“ — тое, што зьяўляецца прычын[аю] сьлёз — звонку і нутра).

Туды–сюды, там ды сям
З думкай зьлётаў ўслужнай,
Во й гатова песьня вам!
Пейце толькі дружна.

А жыла каб век вяком,
Сьпішу на паперы,
Бо што сьпісана пяром,
Ня выпіш[а] й сякера.

(Песьня аб песьнях. Ст. 18)

Крын[іцы] = думы.

Хто заглуша песьні,
Як іх вызьве **гора**.

(Плачуць мае песьні. Ст. 20)

Гэй, ты, сэрцэйка,
Ня тужы, замры!
Душа смутная,
Песень не твары!

(Гэй, ты, сэрцайка. Ст. 22)

„Адплата каханьня“ (з праўдзівага здарэньня) = Здарэньне як матар’ял.

Я нясу вам дар —
Братніх скіб і сяліб,
Смутных сосен і ліп,
Думак дар, сэрца жар, —
Вольных звонкіх песень чар.

(Гучы… Ст. 181)

Быт. Прыр[ода]. Дум[кі]. Пач[уцьці]. Харост[вы].

Сяброўцам па долі

Свойскай песьняй у **слоў родных цьвеце**
Я хачу, **што ў душу мне пагоне**
З **вашых хат, з вашых скочаных гоняў**,
Вашу долю, нядолю апеці;
Несьці пад саламяныя стрэхі
Ва ўсё веру, што шчасьцем быць можа,
Што надзеі цьвісьці дальш паможа;
Эй, хачу быці рэхам пацехі! (183).

Прывітаньне

За плугамі не сваімі
На прасторы божым
Чыстым сэрцам, вольнай думкай
Песьню–казку зложым (184).

Усяго па крысе знойдзеце вы гэтта, —
Пры сасе, пры касе сабрана за лета.
Шчырым сэрцам, душой складана ня хітра.
Знамо свой, не з якой там „звёзднай“, ці мітрай.
…Мо **і радасьць** тут — госьць, **больш нуды праклятай**;
Ось бярыце, што ёсьць, чым хата багата.
Што ў думках я меў, кепска даць ня браўся,
Хоць як скованы леў, туды–сюды рваўся… (1).

Ці то позна, ці то рана (3).

Мая думка (19)

Як вецер, як птушка, дзе сонца, дзе зоры,
Так рвецца, нясецца **ў даль думка** мая;
Абоймецца з небам, пакоіцца ў мора,
Ў вялікае мора людзкога жыцьця.

І ўдарыцца ў сэрца так сумна, балесьне, —
Як лісьцем віхура, так ім скалыхне,
Так ім закалоціць, аж выклікне песьню…
Ўжо з песьняй ляціць зноў да зор к вышыне.

Думы аб ідэальн[ым], рэальн[ым] і пачуцьцё.

Пытаньне аб крыніцах, з якіх чэрпае мастак матар’ял для сваіх твораў, паўстае не перад кожным поэтам, прынамсі ў дачыненьні беларускіх мне не даводзілася знайсьці матар’ялаў, якія–б казалі, што перад поэтам узьнімалася пытаньне аб тым, адкуль узяць матар’ял для творчасьці. Аб іншых маем ведамасьці, што гэта пытаньне ставілася, прыкл[адам], Гогаль ня раз казаў: дайце сужэт, і я напішу комэдыю. У сучасных пачынаючых часамі таксама бываюць пытаньні падобнага парадку. Але ўрэшце гэта ня так важна. Важна выявіць, што–ж было і што зьяўляецца крыніцамі і што можа імі быць, каб падсумаваць практыку папярэднікаў.

Некаторыя непасрэдныя ўказаньні наконт гэтага даюць самі поэты ў сваіх творах, хоць у большасьці ў агульнай форме. Багуш[эвіч] паказвае на веданьне жыцьця як на крыніцу твораў. У Я. Куп[алы] знаходзім *[не дапісана]*

---

1) Матар’ял, з якога творыцца (аснова).

2) Матар’ял, якім апрацоўваецца, прыстасоўваецца да спэцыф[ічных] патрэб, упрыгажаецца.

Як аснова могуць быць рэальн[ыя] факты падзей. // і можа быць перажыванье.

Як апр[ацоўка] мат[ар'ялу] — мысьлі аб ім, пачуцьці выкл[іканыя] і г. д. // рэал[ьныя] факты перад[аваных] пераж[ваньняў].

А. Гурло ў вершы „Песьні–думкі" цэніць свае творы за тыя матар'ялы, з якіх яны складзены і якімі ўвабраны. Матар'ялы–ж гэтыя наступныя: 1) зоры ясныя й прамені, 2) дарагія красой каменьні, 3) крыха сваіх маладых імкненьн[яў]. Увабраны яны: 1) вяночкам з руты–мяты, 2) коскай дзяв[очай], 3) зоркам[і] іх вочак. Афарбованы яны зеленьню руні і зычнымі струнамі. Роля–ж поэты вызначана як складальніка, ін[акш] каж[учы], фарматара гэных матар'ялаў.

[I.]3. Способы творчасьці

Адзін арэ поле плугам, а другі трактарам. Гэта наконт арудзій, якімі робіцца работа. Адзін арэ глыбока, а другі плытка.

Кожны матар'ял, дзеля выкарыстаньня яго ў тых ці іншых мэтах, павін[ен] быць сьперша адпаведным чынам апрацован, потым у адпаведнасьці пляну (замыслу) павінны складацца („сагласоўвацца") з частак праз іх узаемнае дапасаваньне ў адзінства, у цэлае, але так, каб у выніку была асабовая рэч, выразная...

Способы ў творчасьці зводзяцца да наступнага: 1) бярэцца конкрэтны матар'ял і „ачышчаецца" ад конкрэтнага, звычайнага значэньня, 2) надаецца яму новае значэньне ці функцыянальнасьць у залежнасьці ад месца, якое вызначаецца яму ў цэлым, 3) прыпасоўваецца да іншых частак па пэўнаму прынцыпу злучэньня (дапасаваньня).

Арганізацыя творчасьці. Т*[не дапісана]*

Уласьцівасьці („свойства") поэта: 1) інтэнсіўнасьць пераживаньня (колькаснае адрозн[еньне]), 2) сіла выражэньня пераж[ыв[аньня] (колькасн[ае] адрозн[еньне]).

Здольнасьці: 1) інтэнсіўн[ае], углыблён[ае] пераж[ываньне] / абуджэньне / пачуцьцё / сымболь, 2) знаходж[аньне] і ўтв[арэньне] сымболяў.

Мастацтва пачынаецца там, дзе робіцца параўнаньне чалавечых пераживаньняў са зьявамі і рэчамі, якія адбываюцца ў об'ектыўным сьвеце, у зьнешнім атачэньні чалавека. Мастак, каб выразіць тое ці іншае пераживаньне, або тую ці іншую патрэбу, ім адчутую, з усіх тых матар'ялаў, якія яму вядомы з сьвету об'ектыўнага, камбінуе і складае такі об'ект, значэньне якога было–б эквівалентным яго пераживаньню, было–б раўназначным адчутай ім патрэбе, і самая гэта патрэба ацэньвалася людзьмі таксама як факт твору. Возьмем для прыкладу апав[яданьне] „На пыльнай дарозе". Пісьменьнік адчуў, што зьяўленьне і нарастаньне нечага вялікага і вялічавага — у тым акружэньні, у якім ён сам жыў, і вось, каб выразіць гэта адчуваньне, каб сказаць аб гэтым усім людзям, каб падзяліцца з імі сваёю радасьцю, а тым самым і папярэдзіць іх аб патрэбе падрых[т]авацца да спатканьня гэтага вялікага, пісьменьнік стварае абразок пад назваю „На пыльнай дарозе". Пры гэтым стварае ён шляхам параўнаньня таго, што адчулася ім з такою зьяваю, якая магла–б мець месца на дарозе, як спатканьне хлапчука, што йшоў на хутар па брата і ў гутарцы выявіў сваю сталасьць, стойкасьць і сваё разуменьне жыцьця, якое здалося незвычайным для яго гадоў. Пісьменьнік як–бы кажа: вось уяві сабе, іду я па дарозе ў горад і спатыкаю

хлапчука такога а такога і вось тое і тое сказаў — вось гэткае ў мяне зараз адчуваньне, што і далей як–бы пытае: што ты на гэта скажаш, што гэта мае значыць? І мы павінны адказаць, ці зразумелі мы што сказаў пісьменнік, ці не. Мы павінны сказаць: так, разумеем, расьце новая сіла, якая зараз ідзе па дарозе пыльнай (так многа пылу ёсьць на дарозе ў новыя далі) на хутар па брата, каб забраць яго дамоў і сеяць разам з ім аўсы, якая думае ўсьцешыць ці быць уцехаю сваёй матцы, той, што на сьвет нарадзіла, і гэта сіла вялічавая і прыгожая, гэта сіла будзе гордасьцю маткі.

———

Кожную асобную поэтычную або й шырэй — моўную адзінку можна разглядаць як спосаб або сродак для выкліканьня ў другой асобе патрэбных ці жаданых пачуцьцяў, уяўленьняў, думак і да т. п. Кожная адзінка можа выконваць розныя функцыі. Адну, напр[ыклад], функцыю будзе адыгрываць пытальны склад у гутарцы і зусім другую ў вершы ці ў якім іншым відзе слоўнае творчасьці. Для нас важна паглядзець, якія існуюць спосабы, на што яны здольны, якую ролю яны здольны выконваць. Сярод усіх вядомых спосабаў патрэбна адрозьніваць некалькі катэгорый іх, прынамсі дзьве галоўныя: a) простыя спосабы і b) складаныя. Да простых прыдзецца аднесьці такія, як пытальныя выразы, клічныя і г. д. Да складаных адыдуць усе віды літаратурных твораў і да іх п[адобныя]. Возьмем тут некалькі простых спосабаў.

Спосаб пытаньня. Якую функцыю выконвае ён? Калі мы ў каго што пытаем, то звычайна гэтым мы хочам выклікаць да выяўленьня ў другой асобе таго, што нам невядома, выклікаць на адказ, які можа насіць разнастайны характар. Ён можа быць проста даведка[ю], можа быць выклічам, выражэньнем сваіх пачуцьцяў, тлумачэньнем, апавяданьнем і да т. п. Словам, пытаньне зазвычай разьлічана на абуджэньне ўнутраной дзейнасьці з яе вонкавым выяўленьнем. Але пытаньне мы можам спатыкаць, скажам, у вершы. Як відаць, тут яно будзе выконваць нейкую іншую функцыю, прыкладам, не самастойную, а падпарадкаваную; яно будзе дзейнічаць на нас не непасрэдна, а пасрэдна, праз увесь верш. Возьмем пытаньне: „Ну чым мяне ты пераломіш?“ Калі яно было сказана ў гутарцы між двума асобамі, яно мела–б адно значэньне. Сказанае–ж у вершы яно выконвае другую ролю. Верш, з якога ўзята гэта пытаньне, уяўляе сабою зварот ці слова, накіраванае да пэўнага об’екту — да „сьцежкі“. Гэта як–бы монолёг „я“ да ўвасобленае ў постаць „сьцежкі“ ідэі асабовага жыцьця ў грамадзе, іначай кажучы, гэта адна з форм развагі з самім сабою, ці яшчэ праўдзівей, самаўпэўніваньня, прадстаўленага ў форме гутаркі „я“ з увображанаю „сьцежкаю“, об’ектывізаванаю і матар’ялізаванаю ў постаці гэтай „сьцежкі“. І вось тое пытаньне адыгрывае тут пасрэдную ролю. Яно павінна сабою прадстаўляць асобу ў рашучай позе, цьвёрдаю перад труднасьцямі і перашкодамі, якія могуць быць з боку гэтай „сьцежкі“, выбранага шляху ў жыцьці, што вядзе да пастаўленай раз мэты. Такім чынам, гэта пытаньне адыгрывае тут ролю, т[ак] ск[азаць], мазка, які патрэбен для выяўленьня праз слоўны матар’ял адчувальнага вобразу чалавека ў пэўным акрэсьленым яго стане. Возьмем другі прыклад: „Ці ўзьвіецца дух мой творча–сакаліны? Ці ўдасца толькі мне іх разгадаці?“ Верш, з якога ўзяты гэтыя радкі, уяўляе сабою нішто іншае, як увображаньне карціны, што малюе сабою, т[ак] ск[азаць], кусок сьвету вакольнага з „я“ ў цэнтры яго. І гэтыя пытаньні мусяць сабою адыгрываць ролю аднаго з штрыхоў у нутраным вобразе гэтага „я“. Яно павінна перадаваць сабою адчуваньне „я“ сваёй маленькасьці перад вялікасным, увображаным у постаці „сьфінкса“ (па вершы), і свае дробнасьці, свае нязначнасьці перад вобразамі вялікасьці. Увесь гэты верш зьяўляецца ўвображаньнем думкі, выказанай у другога поэты такім чынам: „праз Беларусь прыду ў сьвет шырокі“, ін[акш] кажучы, тут увображана ідэя асабовага ўзвышэньня праз узвышэньне таго калектыву, да яко-

га далучае сябе асоба. Такім чынам, бачым, што пытаньне можа выконваць розную ролю. Адзін і той–жа спосаб можа адыграць розную ролю ў залежнасьці ад таго, у якой арганізацыі ён знаходзіцца і якой мэце падпарадкаваны.

Спосаб кліча. Прыкл[ад]: „Юнацтва, маё ты юнацтва, ты вечна, як вечна й мастацтва!“ Даны прыклад складаны, але агульны тон яго клічны. Верш, адкуль узяты гэты прыкл[ад], уяўляе сабою зварот „я“ да „юнацтва“, ідэі моладасьці, увображанай праз „юнацтва“. І даны кліч мусіць прадставіць чалавека, што захапляецца юнацтвам (пэўным узростам у жыцьці), і яго вітае, і перад ім схіляецца чалом. Тут ён выяўляе „преклонение“. Другі прыклад: „О, гордасьць! О, чыстыя майскія росы! З масьліны зьмятаў вас Горацый!“ Таксама кліч захапленьня вялікасьцю, якая дасягаецца і зрываецца. Яшчэ прыклад: „О, Беларусь, мая **шыпшына**, зялёны ліст, чырвоны цьвет!“ Верш зьяўляе сабою зварот „я“ з словам да ўвображанай Беларусі. Кліч павінен прадставіць сабою чалавека, які ў рыцарственнай позе перад сваёю дамаю сэрца. З таго–ж аўтара: „Ой, фэрмато, шырай і вышай, ой, акорды, акорды, — ў прастор!“ Зварот „я“ да ўвасобленых „акордаў“. Верш — развага з сабою. Гэты кліч павінен перадаваць балючасьць перажыванняў, што выма[га]юць адпаведнага сабе выражэньня ад „я“. Гэта заклік самавыражэньня. Гэта мазок, які павінен увображаць крайнюю рашучасьць (ад смутку). Словам, і спосаб клічу мае прадстаўляць вобраз асобы ў пэўным пачуцьцёвым ці настраёв[ым] стане ў яго дачыненьні да пэўнага об’екта.

Калі ў жыцьці мы выклікаем што, то зазвычай мы гэтым толькі выкрываем непасрэдна свой пачуцьцёвы або настраёвы стан і хочам зьвярнуць увагу іншых асоб на сябе. У вершах–жа клічы набываюць ролю прадстаўнічаньня вобразу або ролю маляўнічую, знакавую або ўмоўную. Па іх мы пазнаем або ўяўляем той вобраз, які яны маюць прадстаўляць.

Спосаб апавяданьня. У жыцьці, калі мы расказваем, дык расказваем або тое, што было, або тое, што бывае ці ёсьць, або тое, што будзе. Форма „было“, — т[ак] ск[азаць], прычыннае; „бывае“ — форма наяўнага прадстаўленьня і ўвображаньня процэсу або бытаваньня, і форма „будзе“ — уяўная, выабражальная.

[І.4. Пазнаньне інтарэсаў і патрэб чытача]

Літаратурнае мастацтва, як і ўсякая іншая дзейнасьць чалавечая, канчатковым пунктам сваім мае служэньне пэўным патрэбам і інтарэсам, і ўсё роўна, будуць яны асабовыя ці грамадзкія, вынікі гэтай дзейнасьці маюць за сваё прызначэньне задаваленьне гэтых патрэб і інтарэсаў. Самы факт існаваньня і разьвіцьця ў грамадзтве літаратурнага мастацтва гаворыць аб наяўнасьці ў ім адпаведных патрэб і інтарэсаў, якім і служыць гэта мастацтва. Што–ж гэта за патрэбы і інтарэсы, гэта вызначаецца самымі фактамі адпаведных падзей у жыцьці, якія выклікаюцца гэтымі патрэбамі. Гэтыя факты перадусім паказваюць, што патрэбы і інтарэсы, якім служыць мастацтва, маюць некалькі іншы характар ад тых, якія задавальняюцца дзейнасьцю, накірова[на]й на непасрэдную вытворчасьць сродкаў жыцьця, хоць з практыкі гэтай апошняй выростаюць і першыя. Характар гэты вызначаецца фармальнай якасьцю таго, што йдзе на іх здавальненьне ў адрознасьць ад іншых патрэб, характар якіх вызначаецца перадусім матар’яльным зьместам і колькасьцю патрэбнага. (Паясьню гэта прыкладам: патрэба галоднага чалавека ў ядзе задаваляецца тым, што ў першую чаргу можна есьці, не зважаючы на яго выгляд і ступень якасьці, сыты–ж чалавек будзе перабі[ра]ць, ласавацца, патрэба ў ласаваньні вызначаецца ўжо ступеньн[ю] якасьці фармальнай.)

У жыццці народным мы наглядаем, што поруч з матар'яльна патрэбным выяўляецца і фармальна патрэбнае. Поруч з патрэбаю, скажам, у шлюбе, ёсць патрэба і ў вясельлі, г. зн. у фармальным абстаўленьні жыццёва–патрэбнага акту. Такія фармальныя патрэбы ёсць вынік разьвіцьця сацыяльных, вонках грамады яны ня мысьлімы, калі ня лічыць ігру, якая можа мець месца як патрэба пры збытку энэргіі ў вольным (ад патрэбы ў матар'яльн[ым]) часе.

Гэта патрэбы перадусім культурнага парадку, у якія ўваходзяць і эстэтычн[ыя]. Патрэбы гэтага парадку ў народным жыццці задавальняюцца самым разн[астайным] спосабам (абрады, звычаі, вячоркі, песьні і г. д.). Са зьяўленьнем пісьменнасьці і яна стала спосабам, сродкам для задавален[ьня] эст[этычных] патрэб. Фактычна зьявілася новая патрэба на яе грунце — патрэба фармальнага парадку, адпаведная патрэбам вусным фармальным. Апроч таго, што праз пісьменнасьць можна перадаваць патрэбныя думкі, жаданьн[і] на адлегласьці і ў часе і прасторы, зьявілася патрэба ў фармальным абстаўленьні іх, якое–б адказвала эстэтычным пачуваньням, напісаць так, каб яно было ня толькі патрэбным, але разам з гэтым і прыгожым, што–б яно давала матар'ял для эстэтычных перажыванняў, што[–б] яно задавальняла эстэтычнае пачуцьцё. Так паступова з агульнага пісьменства вылучаецца асобы яго род, які зазвычай называюць прыгожым пісьменствам, прадметам якога застаецца той–жа прадмет, што і наогул пісьменства. Яно перадае тое–ж, што і іншыя роды пісьменства — гэта перадусім пазнаньне ў жыццці. Адпаведна спосабам гэтай перадачы і мэтам, які[я] прасьледаваліся ёю, пісьменства пачало дыфэрэнтавацца на роды і віды. Калі пазнанае перадавалася разам з тым, як чалавек дайшоў да гэтага пазнаньня, як яго выкарыстаў ці як думае, што можа выкарыстаць у патрэбе, то таго роду пісьменства набывае характар навуковага з рознымі яго падраз[ь]дзеламі. Калі–ж пазнанае перадавалася без вызначэньня шляху пазнан[ьня], а толькі яно само, пры гэтым яно абстаўлялася фармальна так, каб як радж[алася] прыг[ожае] пісьм[енства].

Пазнаньне можа быць разваст[айнае]: вопытнае, эмпірычнае і інтуітыўнае, усьведамленьне тых ці іншых патрэб — таксама пазнаньне, пазнан[ьне] у выніку практ[ычнай] дзейнасьці і пазнань[не] у выніку практыкі жыцьця, адчув[аньняў], імкн[еньняў] і г. д. Факт[ычна] усякае пазнаньне вопытна; інт[уітыўным] можна ўмоўна толькі называць пазн[аньне] асаб[істых] адчув[аньняў], патрэ[баў].

Адноснасьць каштоўнасьці ўсяго, што робіцца на сьвеце, і абсал[ютная] кашт[оўнасьць] толькі самога жыцьця, процэсу работы, у выніку якога і ёсць жыцьцё.

[I.5. Мэта творчасьці]

У маст[ацтве] **адбіваецца** жыцьцё, але не пасыўна: мастацтва мае некатор[ую] самастойную **мэту** і свой асабісты ўнутрана заканамерны лад і склад, сваю **лёгіку**.

Поэзія — вялікая справа. Ад сваіх творцаў яна вымагае вельмі шмат. Ня толькі адпаведнымі здольнасьцямі ці нахіламі, ня толькі любоўю да яе мусіць вызначацца кожны, хто пасьвяціў сябе ёй. Яна патрабуе да сябе ўменьня і творчасьці, патрабуе пэўнай культуры. Ёсць усё гэта ў чалавека — тады посьпех у поэзіі для яго забясьпечаны. Няма — тады дарэмны ўсякія гальванізацыі і накачваньні — заняткі такога чалавека ў поэзіі будуць бескарысны. У момант, калі адбываецца пераход да творча–канструкцыйнага кругабегу ў разьвіцьці беларускай поэзіі, гэтыя патрабаваньні асабліва завастрыліся. Цяпер ужо мала адных прыгожых слоў, якімі той ці іншы новаяўлены дэкляруе поэзіі скарбы. Дэкляратыўнымі словамі нельга замяніць поэзіі.

Яны вядуць толькі да таго, што ствараюць многа поэтаў без поэзіі. Сучасны момант у разьвіцьці пр[олетарскай] поэзіі патрабуе ад сваіх творцаў фактаў поэтычнай творчасьці. Адных поэтычных настрояў, поэтычнага адчуваньня ці перажыванья жыцьця (уласьціва, між іншым, для кожнага чалавека) зараз мала, каб быць поэтам. І той поэт, каторы повен гэтых настрояў, але ня здолен ці ня ўмее стварыць слоўныя эквіваленты іх, які ня створыць адпаведную слоўную форму, што іх выражала–б і адначасна станавіла–б сабою факт культурна–поэтычнага росту, адкрывала–б сабою новыя магчымасьці ў разьвіцьці поэзіі і паняцьцяў аб ёй, такі поэт — гэта толькі яшчэ палова поэта, або поэт = популярызатар, поэт, які популярызуе здабытае дасьведчаньне поэтаў–творцаў. Вядома, патрэбны і тыя, і другія. Ня ўсім, пэўна–ж, дадзена тварыць. І ў тым, што той ці іншы аўтар толькі популярызуе, няма нічога благога, абы толькі ён пашыраў сапраўдныя скарбы поэтычнай мысьлі і пачуцьця. Куды горш, калі ён фактамі сваіх твораў служыць сьвядома ці несьвядома пашырэньню і ўкараненьню фальшывых, застарэлых, рэакцыйных паняцьцяў аб поэзіі.

Адным з паняцьцяў аб поэзіі, досыць пашыраных, ёсьць паняцьце аб ёй як аб выражэньні адчуваньняў жыцьця поэтам або выяўленьнем жыцьця такім, якім яно ёсьць. Канечна, такое паняцьце цалкам правамоцна. Аднак калі толькі выра[жа]ць ці выяўляць для самога выражэньня ці выяўленьня, то гэта нішто іншае, як дубальтаваць, рабіць копіі таго, што ёсьць, нікому не патрэбныя, гэта займацца аматарствам, для здавальненьня толькі сябе. Поэт, выражаючы ці выяўляючы жыцьцё праз слова, мусіць яшчэ ясна сабе ўяўляць, для чаго ён гэта робіць, ён мусіць надаваць свайму твору мэтаваю афарбоўку, асьвятліць яго сьвятлом пэўнай мэты. Адсутнасьць яе робіць твор з жывой слоўна–грамадзкай істоты рэччу, робіць яго дрындушкаю, або шкілетам бяз цела, без жыцьця.

Вось верш „У вёсцы“. Поэт рысуе перад намі бытавы малюнак і гаворыць аб сваіх адчуваньнях, зьвязаных з прабываньнем яго ў вёсцы. Ён гаворыць, як выглядае прырода, як унутры ў хаце, што ён адчувае. Далей падае другі момант — і зноў прырода, „дзейнасьць „я“, гаворка суседа, які ўсьведамляе сваё палажэньне. Далей трэці момант — час і адчуваньні, далей зноў агульнае адчуваньне імклівасьці часу і нарэшце — суджэньне аўтара як усьвядомленае адчуваньне ходу жыцьця. Для чаго ўсё гэта аўтар расказаў? Для таго, каб некаму паказаць, што ў вёсцы радзілася ўсьведамленьне, што там ёсьць новае, поруч з старым, каб давесьці некаму, што вёска ўжо ня тая? Ці што?

Патрэбнасьць і дзеяньне, накіраванае на задавальненьне — вось дзьве рэчы, што складаюць існасьць жыцьця кожнага чалавека (па суч[асным] разум[еньні]). Патрэбнасьць — гэта той выходны пункт, тая першапрычына, якою тлумачыцца зараз усё.

---

1) Мэтад апісаньня праз пералічэньне зьяў (простае складаньне) ад больш агульных да больш індывідуальных („У в[ёсцы]“).

2) Мэтад працівастаўленьня зьяў.

3) Мэтад агульных вывадаў.

Не, што вы сабе не кажэце, а поэзія — гэта вялікая справа. Поэзія — гэта ня вершыкі пісаць ці лёзунгі рыфмаваць. Поэзія — гэта адчуць жыцьцё як творчасьць вялікага хараства сьвету.

II. Працэс „спажыванья“ творчасьці

[II.]1. Аб разуменьні твораў мастацтва

Жыцьцё мастацкага твору ў грамадзе пачынаецца з моманту яго выхаду ў сьвет. Гісторыя гэтага жыцьця ня менш цікавая, чым гісторыя ўтварэньня самога твору, аднак гэта пытаньне карыстаецца зусім малою ўвагаю крытычнай і навуковай літаратуры.

Пасьля выхаду ў сьвет мастацкі твор, скажам, поэма, повесьць, апавяданьне ці інш., пачынае чытацца ў грамадзе і ўтварае ў ёй пэўныя разуменьні аб сабе. Аб мастацкім творы гавораць, яго ацэньваюць, выказваюць сваё разуменьне яго, карыстаюць яго ў той ці іншай патрэбе і г. д.

Разуменьне мастацкіх твораў бывае самае разнастайнае. Гэта залежыць ад шмат якіх фактараў, якімі яно вызначаецца, і складаюцца яны з прычын як суб’ектыўнага, так [і] об’ектыўнага парадку.

З разнастайнасьці разуменьняў вынікае і неаднолькавасьць азначэньняў мастацтва наогул ці літаратуры паасобку, якія бытуюць і жывуць у грамадзе. Адны азначаюць літаратуру як мастацтва выяўленьня жыцьця ў вобразах, другія — як выражэньне ідэолёгіі тэй ці іншай сацыяльнай групы, трэція — як выражэньне псыхолёгіі і г. д.

[II.2. Ацэнка твораў мастацтва і наогул творчасьці]

Мы часта ня сходзімся ў ацэнках таму, што ня маем агульнай меры пры ацэньваньні, а карыстаемся рознымі. У гэтым лёгка пераканацца, калі глянуць на многасьць ацэнак, якія існуюць у дачыненьні аднаго якога–небудзь прадмету ацэнкі, напр[ыклад], хоць–бы творч[асьці] якога–небудзь поэта, ск[ажам], П[ушчы]. Адгэтуль вынікае, што для нашае годнасьці ў ацэнках, для агульнага вызначэньня цэннасьці таго ці іншага прадмету важна ўстанаўленьне агульнай меры, вызнанай за гэткую ці прынятую за гэткую намі. А гэта, у сваю чаргу, выклікае патрэбу ў угрунтаваньні мэтазгоднасьці данай, а ня іншай меры, патрабуе даваду, чаму і чым гэная мера лепшая за другую, апраўдаць яе права на жыцьцё. Але перш чым даводзіць, т[ак] ск[азаць], права на існаваньне пэўнай меры, патрэбна ўстанавіць, якія меры ўжо існуюць, і вызн[ачыць], чаму яны, т[ак] с[казаць], непрыгодны. Ацэнкі маст[ацкіх] твораў, якія існуюць, асноўваюцца, г[эткім] ч[ынам], на такіх мерах дзейнасьці, як „выяўленьне жыцьця“, „выражэньне ідэі“ (ск[ажам], шыр[ыня] „жыцьця“), „мастацтва (майстэрства) выражэньня, кампазыцыі, складу…“, „спосаб выражэньня ці выяўленьня або ўзьдзеяньня…“, „узьдзеяньне…“, „мэта…“, „ідэал…“, „адпаведнасьць чаму–небудзь“ і інш.

Пры дапасаваньні меры „выяўл[еньня] жыцьця“ звычайна ацэньваньне адбываецца так: ёсьць жыцьцё, якое складаецца з таго а таго — у творы маст[ацкім] прадстаўляецца такое–ж, адгэтуль — твор выяўляе жыцьцё, а значыць, і цэннасьць яго ў выяў[леньні] жыцьця, твор цэнны, бо выяўл[яе] жыцьцё. Ацэньваючы ўяўляе сабе жыцьцё такім ці гэтаму ўяўленьню ён знаходзіць адпаведным тое, што ёсьць у творы, і адгэтуль твор цэнны, але мы не павінны забываць, што тое, што ёсьць у твор[ы], ацэньв[аючы] знайшоў адпаведным свайму ўяўленьню жыцьця. Патрэбна аднолькавае ўяўленьне жыцьця, каб вызнаць цэннасьць твору, вызначаную ацэньв[аючым]. Пасколькі гэтага няма, пастолькі і цэннасьць не зьяўляецца для ўсіх цэннасьцю, вызнач[анай] першым. Выяўленьне жыцьця пра[д]палагае нявыяўл[енае] жыцьцё, вядомае аднаму ацэншчыку і таму, хто яго выявіў, і таму жыцьцю, якое ня ведае, што яно ня выяўлена, якое не ўсьвядоміла сябе.

Меры к[аштоўнасьці].
Поэт — і да[ны] об'ект, паск[олькі] ён зьяўляец[ца] поэтам.
Талент — і дан[ыя] здольнасьці, іх характар.
Творчасьць — і данная работа.
Мастацтва — і даннае ма[й]стэр[ства].
Эст[этычныя] рэзультаты (мастацкае) — і данныя рэчы.

Ацаніць той ці іншы літаратурны факт — гэта значыць выявіць і вызначыць яго значэньне ў процэсе разьвіцьця, яго месца і ролю ў гэтым процэсе і зрабіць адпаведныя вывады. Такая ацэнка мае вялікае значэньне ў самым разьвіцьці культуры наогул і літаратуры паасобку — яна робіць як–бы падагуленьне ўсіх умоваў і магчымасьцяй пройдзенага моманту, паказвае іх станоўчасьць і адмоўнасьць і праз гэта концэнтруе ўвагу адпаведных сіл на далейшых задачах, якія вынікаюць на грунце гэтага падагуленьня. Ёсьць ведама, што такая ацэнка ўскладвае пэўную адказнасьць на тых, каму выпала на долю разьвязаньне задач ацэньваньня тых ці іншых літаратурных фактаў, і патрабуе пэўных ведаў і культурнасьці наогул. Самы характар ацэнкі зьяўляецца паказьнікам культурнага ўзроўню і накіраванасьці ў разьвіцьці той ці іншай галіны чалавечай культуры. Наогул задача ацэнкі любога факту — задача цяжкая і адказная, у галіне–ж літаратурных ацэнак гэта задача ўскладняецца яшчэ цэлым радам своеасаблівасьцяй, зьвязаных з характарам об'ектаў гэтых ацэнак, а таксама і цэлага раду пабочных акалічнасьцяй, якімі абстаўляецца літаратурная творчасьць наогул. У беларускіх умовах гэта задача ўтрудняецца яшчэ адсутнасьцю ў гэтай галіне вопыту, гістарычнай практыкі, а калі і ёсьць паасобныя спробы крытыкі літаратурных твораў, то яны ў большасьці мелі выпадковы характар і да гэтага часу яшчэ не падлічаны, не праверaны і не падагулены. Адгэтуль, вядома, вынікае тое, што кожны, хто прыступае да ацэнкі літаратурных фактаў, вымушаны ў пераважнасьці разьвязваць задачу гэту на свой страх і рыск, і тыя спробы, што ёсьць ужо ў гэтай галіне, не пазбаўлены элемэнтаў суб'ектыўнасьці, як у гусьце, так і ў падыходзе да ацэнак. Аднак гэта ня значыць, што такія спробы ня маюць ніякай цаны і значэньня ў справе вызначэньня пэўных літаратурна–крытычных традыцый і ўстанаўленьня тых ці іншых крытэрыяў для таго ці іншага моманту ў ацэнцы літаратурных фактаў ды вызначэньня кірунку ў літаратурным разьвіцьці. Усе гэтыя моманты абавязваюць нас падыходзіць да ацэнкі з пэўнай меры асьцярожнасьцю і пільнасьцю ў вывучэньні процэсаў літаратурнага разьвіцьця і культурнага разьвіцьця наогул. У шмат якіх выпадках мы яшчэ вымушаны карыстацца тымі ці іншымі меркаваньнямі і нагадваньнямі, непазбаўленымі элемэнтаў і суб'ектыўнага парадку, з прычыны адсутнасьці дастатковых матар'ялаў, з аднаго боку, а з другога — з прычыны навіны самой справы вызначэньня каштоўнасьцяй таго ці іншага літаратурнага факту ў разьвіцьці пэўных інтарэсаў пролетарскай грамады маладой нацыі. Ёсьць ведама, што мы павінны і выкарыстоўваем вопыт у гэтай галіне іншых культурных народаў і клясаў па меры сваіх сіл і патрэб у кожным асобным выпадку разьвязваньня пастаўленых перад намі задач, не прэтэндуючы, аднак, ні на паўнату, ні на шырыню ці глыбіню гэтага выкарыстаньня. Па меры сіл, магчымасьцяй і патрэб — такі асноўны прынцып, які мы кладзем за падставу ў нашай цяжкай, але патрэбнай працы, і калі яна — гэта сьціплая праца — выкліча, як водгук свой, факты, што зьявяцца ў пэўнай меры выяўнікамі поступу ў разьвіцьці нашай літаратуры і літаратурным мастацтве, мы будзем лічыць сябе ў поўнай меры задаволены тым, што праца наша не прапала дарма. Найбольшая радасьць і найвялікшая заплата за працу — гэта тая, што зьяўляе сабою факт грамадзкага значэньня, факт поступу наперад у агульным процэсе ўтварэньня новага і прыгожага жыцьця працоўных ува

ўсіх разнастайных галінах яго станаўленьня, факт ажыўленьня творчасьці, у якіх–бы формах яна ні праявілася.

Калі прыходзіцца ацэньваць той ці іншы факт літар[атуры], то прыходзіцца браць пад увагу шмат якія асаблівасьці моманту зьяўленьня самога факту, без улічэньня гэтых асаблівасьцяй лёгка ўпасьці ў памылковую ацэнку.

У нас мала вопыту ацэнкі і крытыкі, а той, які ёсьць, зводзіцца да вопыту выкарыстаньня літ[аратурных] фактаў у пэўных мэтах, якія ставіліся часам бяз разьвязаньня задач, якія высоўваліся днём, а гэта часта прыводзіла да пераўвялічэньня значэньня таго ці іншага факту і надавала яму аднабаковы сэнс, а то часта прыводзіла і да прыпісваньня таго, што жадалася бачыць у ім, часта браліся яны (факты літ[аратуры]) як сьведкі дзеля апраўданьня тых ці іншых мэтаў, і тэндэнцый, і інтарэсаў, і г. д.

Ацэнкі могуць давацца з пунктаў гледжаньня:

а) суб'ектыўнага ўражаньня, якое зрабіў твор (пры чытаньні і пасьля яго);

б) пэўнай падачы (сацыялёгічнага, філёзофічнага, эстэтычнага, мастацткага і інш. парадкаў), якую мы ставім перад творам, ці якая ставіцца (кім) перад ім;

в) пэўнай задачы, якая стаіць перад намі (ці наогул высунута жыцьцём) і за сродкам разьвязаньня якое мы зьвяртаемся да твору;

г) пэўнага паняцьця аб творах наогул, якія пануюць у нас;

д) матар'ялу, патрэбнага для ўтварэньня новага паняцьця.

Словам, твор магчыма разглядаць як: 1) об'ект нашых уражаньняў, 2) сродак разьвязаньня пэўнай задачы, 3) прадмет, адпаведны паняцьцям аб патрэбным, 4) матар'ял для ўтварэньня паняцьцяў (словам: а) як „**быцьцё**, што вызначае сьвядомасьць" і б) як „**сьвядомасьць**, што вызначана пэўным быцьцём"). Можна цаніць і быцьцё, і сьвядомасьць, што **перад** гэтым быцьцём і **пасьля** гэтага быцьця або **пад** і **над** гэтым быцьцём — гэта ў часе (быцьцё — сьвядомасьць — **быцьцё** — сьвядомасьць). (**Быцьцё** вызначыла поэтаву **сьвядомасьць**. Гэта **сьвядомасьць** вызначыла **быцьцё** твору. **Быцьцё твору** вызначыла **сьвядомасьць чытача**. **Сьвяд[омасьць] чытача** вызн[ачыла] **быцьцё крыт[ычных] судж[эньняў]**, словам, Абрам радзіў Ісака, Ісак радзіў Якава, і без кан[ца]).

---

1. Суб'ект[ыўнае] уражаньне. (Параўнальна. Перада мною чалавек — даць характ[арыстыку] яго). **Мае** ўраж[аньні] і **іншых** ураж[аньні].

2. Мае мысьлі аб ім (думаю, што: а) адп[аведны], б) прыг[ожы], в) карысн[ы], г) зробіць тое і г. д.) і мысьлі **іншых** (на падставе таго, што ёсьць такое а такое).

Пры ацэнцы мастацкіх твораў з некаторага часу ўвайшло ўжо як–бы ў норму звычаю вызначэньне каштоўнасьці іх па схэме: зьмест і форма. Ня меншаю нормаю зрабіўся і спосаб пісаньня ацэначных артыкулаў ці артыкульчыкаў: „а" каштоўна, „б" некаштоўна, або „а" добра, „б" дрэнна (дасягненьні і недахваты). Яно–б гэта й нічога, каб мастацкі твор разглядаўся як зьмест нейкага „х" або форма „у", а то бо ў тым бяда, што зазвычай адзін твор падзяляецца як–бы папалам і адна яго часьць ацэньваецца пад знакам зьместу, а другая пад знакам формы. Вядома, што пры такой апэрацыі ад мастацкага твору нічога не застаецца і самы твор унікае ад ацэнкі. І вось чаму. Твор ня ёсьць ні форма, ні зьмест, ён перш за ўсё твор і як гэткі сам па сабе не заключае ў сабе ні зьместу, ні формы.

Ён можа быць зьместам ці формаю чаго–небудзь другога, можа быць і тым, і другім і адначасна ні тым, ні другім у дачыненьні да другое нейкай „вялічыні“. Скажам, мастацкі твор у дачыненьні да мастацкай культуры ў назапасеньні яе каштоўнасьцяй можа быць зьместам, а ў дачыненьні ну хоць–бы да сьветагляду ў яго вонкавым выражэньні — можа служыць формаю. І, канечна, пры яго ацэнцы важна перш за ўсё ўстанавіць, у якім дачыненьні гэты твор знаходзіцца да тэй катэгорыі, з пункту якой разглядаецца ён. І калі правільна будзе ўстаноўлена гэта дачыненьне, то цэннасьцю тэй катэгорыі дачыненьне, да якое ўстанаўлялася, вызначыцца і цэннасьць мастацкага твору. Прыкладам, гэта можа быць так: „х“ — сыстэма сьветагляду, зьява станоўчая і каштоўная па вашых перакананьнях у такім а такім (пэўным) дачыненьні; мастацкі твор знаходзіцца ў стасунку да гэтага сьветагляду як выражэньне да выражанага (гэта ўстанаўляецца фактамі); адгэтуль як вывад: твор каштоўны ў тым–жа дачыненьні, што і сьветагляд, якога выражэньнем ён зьяўляецца. Такімі адносінамі да твору само сабой ужо вызначаецца і схэма будовы ацэначнага нарысу. Перадусім павінна быць вызначана і абаснав[ана], угрунтавана тая катэгорыя (рэчаў ці паняцьцяў), дачыненьне да якое будзе ўстанаўляцца данага твору. Другім момантам павінна быць вызначана гэта дачыненьне і яго характар на падставе фактычных даных, якія–б відавочна сьцьвярджалі, што разгляданы твор да гэтай катэгорыі дачыняецца менавіта так, а ня іначай, што характар гэтага стасунку менавіта такі, а ня іншы. І, нарэшце, апошнім момантам, як вынік з папярэдняга, павінна быць заключэньне агульнага парадку.

[II.3. Выражэньне інтарэсаў і патрэб чытача (пытаньне крытыкі)]

[II.4. Вызначэньне ролі мастацтва]

[II.5. Умовы разьвіцьця мастацтва]

1) Дзейнасьць мастацкага твору залежыць ад адпаведных умоваў.

2) Аднэй з гэтых умоваў зьяўляецца давядзеньне да ведама чытача пра існаваньне пэўнага твору і падрыхтоўка „глебы“.

3) Другой — „предрасположение“ чытача да твораў пэўнага характару, іначай — тое, што можна назваць глебаю для твору.

4) Трэцяя ўмова заключаецца ў самім творы.

III. Працэс вывучэньня творчасьці і яе гісторыі

Нарэсьце, пытаньні, якія выплываюць з першых дзьвёх груп і складаюць трэцюю групу, зьвязаную з інтарэсамі навукі аб мастацтве наогул і літаратурным паасобку. Тут галоўным чынам узьнікаюць пытаньні гістарычнага парадку, пытаньні, зьвязаныя з гістарычным процэсам разьвіцьця літаратурнага мастацтва.

[III.1. Матар’ялы вывучэньня]

„Літаратура ёсьць злучнасьць усякіх твораў чалавечае мысьлі, замацованых у слове — вусным ці пісьмовым, але звычайн[а] пад наз[овам] „літ[аратура]“ і „слов[есность]“ падразум[яваюць] прыметы мастацкія“ (Ю. Айхенвальд).

Пры тэорэт[ычным] падых[одзе] літ[аратурныя] зьявы абагульваюцца, разглядаюцца як рэзультаты дапасаваньня агульных законаў пабудовы літ[аратурных] твораў.

Гіст[орыя літаратуры] вывуч[ае] твор як неразса[д]ж[анае] цэлае, індывід[уальную], сац[ыяльную] зьяву ў тэр[мінах], яна ўстанаўляе сувязі паміж літ[аратурнымі] зьявамі і іх знач[эньнямі] у эвалюц[ыі] літар[атуры].

Гіст[орыя] літ[аратуры] выв[учае] групір[оўкі] літар[атурных] школ і стылей, іх зьмену, значэньне традыцыі ў літар[атуры] і ступень арыгін[альнасьці] асобных пісьм[еньнікаў] і іх твораў. Гіст[орыя літаратуры] выясьня[е] прычыны эволюцыі, закл[ючаныя] [як] у сам[ім] зьяв[ішчы] літ[аратуры], так і ў іных зьяв[ішчах] чалав[ечай] культуры.

Зад[ача] т[эорыі] л[ітаратуры] — вывучэньне спосабаў пабудовы літарат[урных] твораў. Об'ект — мастацк[ая] літар[атура]. Спосаб — апісаньне і клясыфік[ацыя] зьяваў.

[III.2. Мэтады вывучэньня]

I. **Мэтадам** вызначаецца **схэма** разгляду літ[аратурных] фактаў.

1. Якімі мэтадамі карыст[аюцца] дакладч[ыкі]?
А. Пятух[овіч] азначае свой мэтад як мэтад „сацыялёгічны".
— **Сацыялёгічнасьць** гэта выявілася ў:
а) аснове **пэрыядызацыі** літар[атурнага] разьвіцьця;
б) **азначэньні характару** літ[аратурнай] творч[асьці] паасобн[ых] пісьм[еньнікаў];
в) **у тлумачэньні літар[атурных]** зьяваў і фактаў.
Б. Гарэцкага мэтад можна азначыць як публіцыстычна–культурны.
— **Публіцыстычнасьць** выявілася ў:
а) азначэньні характару літ[аратурнай] творч[асьці] адрадж[энцаў];
б) вызначэньні задач крытыкі і літар[атуры];
в) у агульнай бяздоваднай харак[тарысты]цы суч[аснага] стану літарат[уры].
В. Вазьнясенскага мэтад фармальны.
— **Фармальнасьць** выявілася ў:
а) акрэсьленьні самога мэтаду, задач і об'ектаў літ[аратурнай] навукі;
б) у разглядзе поэтычн[ага] мастацтва бел[арускай] літар[атуры];
в) у вызначэньні цаны літар[атурна]–маст[ацкіх] элем[энтаў].

2. Да чаго–ж прывяло дасьледаваньне літ[аратуры] гэтымі мэтадамі?
А. — Пятуховіча — да вызначэньня этапаў **сацыяльна–культурнай** гістор[ыі];
— Гарэцкага — **„лекцыі па палітграмаце"**;
— Вазьнясен[скага]
— „перадчаснасьці зьяўленьня бел[арускай] літ[аратуры] і навукі аб ёй";
— што поэтычн[ае] маст[ацтва] бел[арускай] літ[аратуры] — нешта выпадковае.

Сапраўды — вось факты:

А. **Пэрыяды** ў гіст[орыі] літ[аратуры]:

1) прыгон[н]ай гаспадаркі;
2) ліквідацыі прыгон[най] гасп[адаркі];
3) нашаніўскі (Рэвал[юцыя] 5 — 6 г.);
4) рэвалюцыйны (Кастрычнік).

Нявытрыманасьць значэньня пэрыядаў:

— першыя два азначаюцца назвамі сацыяльна–эканаміч[ных] форм;
— трэці — зьяваю ўжо **культурна–грамадзк[ага]** парадку;
— чацьверты — –//– сацыяльна–палітычнага –//–.

Для пасьлядоўнасьці патрэбна было–б ужо азначаць:

2 пэрыяд — **разьвіцьцём прам[ыслова]–капіталістычнай гаспадаркі**;
3 –//– — фінанс[ава]–капіталіст[ычнай];
4 — падзяліць на два: ваеннага камунізму і зруйнованай гаспад[аркі] / новай экан[амічнай] палітыкі і аднаўленьня гаспад[аркі].

Б. **Азначэньні** літар[атурных] кірункаў.
Для першага — клясыц[ызм] „Энэіды“ і **сэнтымэнт[алізм]** Марцінк[евіча], які супадае фактычна з другім пэрыядам.
Для другога — **романтызм**, што супадае з першым.
Для трэцяга — **рэалізм**, што супадае з другім
і г. д.

Клясыцызм узяты з франц[ускай] літ[аратуры] 18 ст., якім наз[ывалася] літ[аратура] прыдворн[ая].
Романтызм –//– з ням[ецкай] літ[аратуры] пач[атку] 19 ст.
Сэнт[ымэнталізм] –//– з ангельск[ай]
і г. д.

В. **Тлумачэньні:**
а) „жывучасьць“ (ужо з біолёгіі) = захав[аньне] нар[однай] тв[орчасьці]. Так можна сказаць пра ўсякі творч[ы] *[не дапісана]*.
Г. **Апраўдваньні** наш[ай] літ[аратуры] Гарэцкім.
Навошта яны? Калі творчасьць літ[аратуры] сама за сябе гаворыць.
Д. **Выясьненьне** патрабаваньняў да літар[атуры] пасьлярэвалюцыйн[ай].
— „Вось што патрабуецца, вось якая вядзецца палітыка, дык суд-зеце самі, што можа быць“.
Е. **Выясьненьне задач літар[атурнай] навукі** ў Вазьняс[енскага].
Ж. **Устанаўленьне дыдактычнае** нормы „клясыц[ызму]“ і „романт[ызму]“.
і З. **Мераньне гэтай мерай** Багдановіча.

3. Усё гэта гаворыць толькі аб адным — што **ёсьць бел[аруская] літ[аратура] як факт**, але:

— няма **пэўнасьці** ў азначэньнях гэтага факту, з аднаго боку, і
— няма **пэўнасьці** ў вызначэньні цаны гэтага факту, яго **значэньня**.

Па адных выходзіць, што гэты факт **не** самабытны,
па другіх — што **штучны**, не „естественны[й]“,
па трэцьці[х] — што ён **сьведка** змаганьня за волю Бел[арусі].

4. Наогул, для азначэньняў літар[атурных] фактаў у крытыках і гіст[орыях] літаратур іншых народаў браліся:
або: а) зьявы з галіны філязофскіх шуканьняў і вучэньняў (Бел[арусь]);
б) зьявы –//– іншых мастацтваў (тэрміны плястыч[насьці], музычн[асьці] і г. д.);
в) –//– сацыяльна–палітыч[ных];
г) –//– этычных.
…
n) даваліся азначэньні літар[атуры] як клясыц[ызм], ром[антызм], сымб[олізм], імаж[ынізм], фут[урызм] і г. д.
У нас **няма** пасьлядоўнасьці ў азначэньнях,
няма перакладу ідэй мастацк[іх] твораў з мовы маст[ац]тва на мову сацыялёгіі і вызн[ачэньня] эстэтыч[най] вартасьці самога маст[ацкага] твору (Плех[анаў]).

5. **Цана ці каштоўнасьць** твору наогул вызначаецца адпаведнасьцю тэй ці іншай патрэбе, здатнасьцю твору на ажыцьцяўленьне тэй ці іншай мэты.
У нас літаратурныя мэты падмяняюцца ўсякімі іншымі (сацыял[ьнымі], культурніц[кімі] і г. д.), чаму няма й пэўнасьці цаны.

6. **Для** азначэньня **факту** бел[арускай] літар[атуры] патрэбна:
а) вялікая чарнавая апісаўчая работа ўсіх літ[аратурных] факт[аў] на бел[арускай] мове (часткова выкан[ана] Кар[скім] і Гарэц[кім]);
б) „імпрэсыян[істычная]“ ацэнка іх;
в) *[не дапісана]*

7. **Для азнач[эньня] каштоўнасьці** патрэбна вывучэньне гэтага факту ў аспэкце літаратур іншых народаў у эвалюцыйна–рэвалюц[ыйным] процэсе іх разьвіцьця.

8. Калі з гэтых бакоў глянуць на бел[арускую] літ[аратуру], то мне здаецца, яе можна адзначыць як літар[атуру] трох момантаў, што вызнач[аецца] кірункамі: 1) асьвеценскім, 2) адраджаніс[ц]кім, 3) маладнякісцкім і *[не дапісана]*

9. **Цана.** Белар[уская] літар[атура] як факт вялікага процэсу зьмены т. зв. вялікіх народаў малымі, перабуд[овы] *[не дапісана]*

[III.3. Мэта вывучэньня]

Літар[атура] — дрэва **жыв[ое], адрозь[ніваецца] ад мін[улай]**.
Суч[асная] літ[аратура] — твор[ыць] гісторыю.
Вывуч[эньне] суч[аснай] літ[аратуры] — адкрые некат[орыя] засл[оны] на мін[улую].

[III.4. Фармаваньне вынікаў вывучэньня (пытаньне гісторыі)]

Пэрыядыз[ацыя]. Азначэньне кругабегаў гіст[орыі] літаратуры кругабегамі сацыя[ль]н[а]–эканам[ічнай] гісторыі пак[азвае] на сінонімнасьць абедзьвюх ліній. Тэма паказв[ае], што вывучаецца літаратура часу такога кругабегу, а не літаратурны кругабег.

Посьпех твораў таго ці інш[ага] хар[актару] вызначае сабою характар данага моманту ў гістор[ычным] разьвіцьці літар[атуры].

Сама літаратура складаецца:
1. Літаратары і іх аб'яднаньні.
2. Творы, іх роды і віды.
3. Чытацтва і яго прыйм[аньне] літ[аратуры].

Фактары, што вызначаюць сабою літ[аратуру].
1. Літаратурная культура.
2. Стан інтарэсаў і патрэб часу.
3. Спосабы пашырэньня.

Пры пабудове агульн[ага] кур[су] бел[арускай] літ[аратуры] трэба йсьці ад надбудовы да базісу, ін[акш] к[ажучы], ад літаратурнага факту да тлумачэньня яго, да высьвятленьня пытаньня, „чаму ён стаў".

Агульн[ы] кругабег, пісьменьнікі (у сэнсе творчасьці), паасобныя творы, літар[атурна]–камп[азыцыйныя] спосабы і стылёвыя азд[абленьні].

Прыв[атны]. Кола пісьменьніка, яго творчасьці і яго чытача.

Тлум[ачэньне] прыв[атнага]. Біограф[ічныя] факт[ы], псыхолёгічн[ыя], культурныя і г. д.

Тлум[ачэньне] агульн[ага] кругабегу.

Шмат перашкод: няма і таго, і таго... Таму нельга напіс[аць] г[історыю] б[еларускай] л[ітаратуры].

Патрэбна кол[ектыўная] падр[ыхтоўчая] праца.

Задача:

1) паваж[ыць] мом[ант] у разьв[іцьці];

2) даць шэраг нарыс[аў], этуд[аў], прысьв[ечаных] творча[сьці].

Што абрысоўв[аецца]. **Горн[ыя] верхавіны.**

Схэма дасьл[едаваньня].

Іманентн[ы] зьмест і форма.

Псыхолёгія аўтара.

Сацыялёгія аўтар[авага] асяр[одку].

Гэта падобна таму, як „Абрам радзі Ісаака, Ісаак радзі Іакава".

Гісторыя павінна адказваць на пытаньні, што здарылася і калі здарылася ў галіне літаратуры і чаму гэта здарылася, г. зн. два моманты: 1) канстатаваньне фактаў літ[аратурнага] разьвіцьця і 2) тлумач[эньне].

[III.5. Значэньне вывучэньня]

[1926 — 1928]

[Літаратурныя нататкі]

[Дадатковы разьдзел]

1. Існасьць суджэньня[ў] і іх знач[эньне] у дач[ыненьні] маст[ацкай] тв[орчасьці].

У абыходку часта можна пачуць такія выразы: „як тваё зданьне“, „твая думка“, „тваё суджэньне аб...“. Гэта значыць, што ад чалавека патрабуецца яго ўласная думка, зданьне, суджэньне аб тым ці іншым прадмеце і гэтым самым як–бы падаецца самому факту меньня такога пэўнае значэньне. Чалавека без свае думкі ня лічаць і за чалавека. Дык што–ж значыць „мець думку…“ або „суджэньне“? Гэта фактычна значыць тое, што чалавек паставіўся ў пэўнае дачыненьне да таго ці іншага прадмету, пра які йдзе мова, і гэтае дачыненьне выражае словам (чалавек самавызначыўся праз вызначэньне об’екта). Ня мець думкі — гэта значыць ня мець ніякага дачыненьня да гэтага прадмету. Возьмем такое суджэньне: „ён добры чалавек“. Яно азначае, што асоба, якая выказвае гэтую думку, так ці іначай дачынялася да „ён“. У гэтым дачыненьні для выказаўшага суджэньне адкрылася такая старана „яго“, якая ў тым ці іншым сэнсе аказалася спрыяльнаю або прыёмнаю для першага. Гэта дало яму повад вызначыцца самому як прыхільніку ў пэўнай меры „яго“. Вось гэта і выражаецца ім праз формулу вызначэньня „яго“ — об’екта. Т[акім] ч[ынам], па гэткай думцы можна судзіць ня толькі аб тым, пра каго яна выказана, але і аб тым, хто яе выказвае (асабліва яшчэ пры навочнасьці ў нас уласнае думкі аб тым–жа прадмеце, аб якім выказваўся і той). З другога боку, такія суджэньні зьяўляюцца ў пэўнай меры фактарамі, якімі вызначаецца кірунак дзейнасьці ці абыходку, а таксама і пачуцьцё таго, хто вывучае думкі аб пэўным прадмеце другіх. Ня ўсе людзі маюць свае ўласныя думкі або зданьні. Ня ўсе маюць час на тое, каб набыць! Але–ж бяз думак ня жывуць. Дык як–жа гэта выходзіць? А так, што часта людзі карыстаюцца чужымі думкамі, як–бы сваімі, часам спасылаючыся на таго, чые гэта думкі, а часам і не (прыкладам, як Дудар у сваіх рэцэнзіях ужывае чужыя думкі як свае вынаходкі). І вось тут, калі даводзіцца мець справу з людз[ьм]і такога гатунку, то вельмі важна ведаць, пад чыім крылом яны аціраюцца, каб судзіць пра такіх людзей і вызначыць свой кірунак дачыненьня да іх.

Калі прыгледзецца да таго, якія ў людзей думкі ў ходзе, то прыходзіцца прыйсьці да заключэньня, што вельмі мала такіх, што думаюць самі, найбольш усё шчыгіляюць чужым. Гэта зноў–такі — нізкі ўзровень культуры нашага чалавека!

Для таго–ж каб мець сваё суджэньне, трэба мець вопыт у гэтай галіне, пра прадмет якой хочаш судзіць.

Нічога ня зробіш, трэба мець сваё суджэньне і аб творцах, і аб творстве (і аб тым, пра што кажа твор, і аб тым, як аб гэтым гаворыцца), і аб чытачох (якія выказваюць пісьмова свае ўражаньні, а то й суджэньні аб прачытаным, фактычна аб крытыцы і крытыках). Іначай нельга сабе і мысьліць літаратуры. Творчасьць нямысьліма бяз творца і чытача, а крытыка — бяз творчасьці і крытыка. А ведаць ня шкодзіць усё, а то ткнуць табе Дудара як вялік[ага] пісьм[еньніка]. Думацьмеш, і праўда, і ўсе так лічаць! Умецьмеш за плячыма не пасьцелеш, як кажуць старыя людзі.

Да кожнага палажэньня, тэзу трэба мець запас фактаў. Іх не абавязкова прыводзіць усе пры выкладаньні палажэньня. Але яны спатрэбяцца тады, калі гэтыя палажэньні будуць кім–небудзь абвяргацца і на гэта абвяржэньне трэба будзе даць адпор! Словам, факты трэба мець пра запас.

2. Матарыял суджэньняў аб маст[ацкай] твор[часьці].

Да „Пра пару вобразаў“, або „З засеку поэтычных вобразаў“

Калі кажуць, што „да мастацкай формы поэтычнага твору мы павінны падыходзіць, карыстаючыся зброяй, якую дае нам музыка і выяўленчае мастацтва“ (О. Вальцэль), то гэтым самым гавораць аб тым, што для разуменьня маст[ацтва] поэт[ычнага] твору патрэбна веданьне іншых мастацтваў. Такім палажэньнем фактычна вядзецца прапаганда за мастацкую культуру чалавека. Калі–ж, з другога боку, кажуць, што ідэі маст[ацкага] твору неабходна перакладаць з мовы маст[ацтва] на мову сацыялёгіі дзеля адшуканьня іх сацыялёгічнага э[к]вівалеңту (Г. Плеханаў), то гэтым самым прапагандуецца ідэя сацыяльнай культуры чалавека, ідэя веданьня сацыялёгіі (формаў грамадзкага жыцьця). Мы павінны прызнацца, што ў абудвых выпадках мы ня можам пахваліцца дасканальным веданьнем і таго, і другога. Апошняму дык дзякуючы рэвалюцыі больш пашанцавала. Яно ўведзена ў школы, аб іх штодзень ідзе гутарка ў жыцьці. Гэты ўзглядна аднабокі ўхіл у разьвіцьці культуры чалавека даў сябе знаць і [ў] крытычна–літаратурнай галіне. Ці трэба казаць, вынікам чаго ў гэтай галіне аж да гэтага часу пануе прымат „ідэолёгіі“, ідэолёгічнай вытрыманасьці і зусім на другое месца [ставіцца] або й зусім адкідаецца „вытрыманасьць мастацкая“. У той час, калі Плеханаў казаў і аб эстэтычнай ацэнцы. Маст[ацкая]–ж культура застаецца як другазначная, а то й зусім нязначная. Факты: абыякавасьць абыходку, адзеньня і г. д. у побыце грамадз[к]ім. Што ёсьць у гэтым дачыненьні? А толькі, што выражаецца ў звычайных абыходных суджэньнях, як „ат, нічаво сабе“, „добра гаварыў або гаворыць“, „такую загнуў лінію, пабудаваў“, „нядобра“, „хораша“, „дрэнна“, „праўду кажа“, „хлусіць“ або „маніць“, „складна“ і „ня складна“; „зразумела“, „не зразумела“, „зьвязна“, „ня зьвязна“ і да г. п. З гэтых да эстэт[ычных] судж[эньняў] можна аднесьці толькі „хораша“, „складна“, „зьвязна“, а рэшта — усе з другіх галін, этычнай, галоўн[ым] чынам.

(З „атнічавоснасьцю“ трэба змагацца.) Аб іншых паняцьцях у нас няма і рэчы. Такая ўбогасьць, вядома, тлумачыцца нізкім узроўнем культуры, а гэта ставіць перад намі задачу ўзьняцьця культуры чалавека.

3. Мэта суджэньняў — разьвіцьцё культуры чалавека і пазнаньне суч[аснага] чал[авека].

Наша мера, па якой мы пазнаем чалавека, гэта яго „стыль“, яго спосабы выражаць свае думкі, пачуцьці, настроі, суджэньні і г. д. Калі чалавек гаворыць аб якой–небудзь рэчы і пры гэтым карыстаецца для яе вызначэньня матарыялам мастацкай, навуковай і сацыяльнай культуры, знача, гэты чалавек заслугоўвае ўвагі, ён годны сябра культурнай грамады. Вось разглядзець гэты стыль і сказаць аб ім сваю думку — у першую чаргу наш абавязак. Тое самае і з поэтамі і пісьменьнікамі. Адзін кажа: „мне жыцьцё — сусьветнае сьвята“. Другі — „жыцьцё расьцьвіўшы куст маліны“.

Першы для азначэньня жыцьця карыстае разуменьні сьвята. Гэта значa, што яго круг сьвядомасьці вызначаецца падзяленьнем дзён на буднія і сьвяточныя, а гэтыя апошнія яшчэ на сусьветныя і мясцовыя, і, магчыма, на вясковыя, гарадзкія, нацыянальныя і г. д. Словам, відаць, што хлопец сілен у галіне „сьвятасьцяў“ і любіць толькі іх. Будні — гэта як–бы нейкае непаразуменьне і непатрэбшчына, якую ён гатоў вызнаць зусім з жыцьця, не заўважаючы таго, што каб ня было будняў, то ці было–б і сьвята сьвятам, а значыць, і жыцьцё жыцьцём, паскольку між імі пастаўлен знак роўнасьці. Пры гэтым трэба зьвярнуць увагу на тое, што гэта жыцьцё — сьвята толькі яму. [А можа тут „мне“ — ад слова „мяць“ (3 асоба адз[іночнага] ліку — „мне“)?] Значa, ён ведае, што некаму жыцьцё зусім ня сьвята і тым больш ня сусьветнае. Але гэта некаму. А што яму да некага? Яму важна яго ўласная пэрсона. А ёй жыцьцё — сьвята. Значa, гуляй, Ямеля, твая нядзеля! У сьвята зазвычай людзі нічога ня робяць. Мала што, што для каго–небудзь, можа, сьвята толькі адпачынак! А калі адпачынак, дык мне ён — усё жыцьцё. Ах, бедненькі, і калі–ж гэта ты запрацаваўся так, ці не тады яшчэ, як цябе й на сьвеце ня было, як ня жыў (бо–ж жыцьцё — сусьветнае сьвята)? Ну і як вам цяпер здаецца, для каго гэта можа быць жыцьцё сусьветным сьвятам у пару кастрычніка на Беларусі, якраз у той момант, калі закрасаваў НЭП (гэта–ж сказана ў 1925 г.)? Вядома, тут адно з двух: або той, хто ніколі нічога ня робіць, хто ня ведае працы і вечна сьвяткуе за кошт чужой працы, або той, хто таксама не заняты пэўнай працаю, а жыве або з падачак, або з „вялікай дарогі“, словам, вольнашляючыся з асоцыяльных элемэнтаў. Мне здаецца, што больш падобна да праўды, што гэта з апошніх, бо першыя ўсё–ж такі маюць занятак, бо хіба–ж не занятак прысвоіць сабе чужую працу ды так, каб гэта было па–„божаму“ і... па... капіталісцку.

Ну а другі? Другі для азначэньня жыцьця бярэ прадстаўленьне з галіны расьліннага сьвету — куст маліны. Пры гэтым ведае, што маліна расьцьвітае і адцьвітае, а за цьветам пэўна й ягады бываюць. Ведае, пэўна, яшчэ й тое (ну а калі–б ён ня ведаў, дык ведаюць другія, хто меў справу з малінаю), што яе карыстаюць у вёсцы як лякарства, калі чалавек застудзіцца: тады запарваюць маліну, п'юць, потым добра прапацеюць і адужваюць ці ачуньваюць. Значa, круг сьвядомасьці гэтага вызначаецца веданьнем расьліннасьці спажыўнай для чалавека — раз, а з другога боку, і прыемнай для вока (прыгожай). Відаць, што разьбіраецца хлапец у ёй і любіць яе, што ня выключае магчымасьці любіць і іншыя расьліны, бо што тое процівставіць маліне як яе адмаўляючае, а ня любіць–жа ён павінен, як і першы, процілежнае, адмаўляючае. І вядома, што жыцьцё ў гэтага застаецца жыцьцём і тады, калі–б яно было ня кустом расьцьвіўшай маліны. Да таго–ж ён жыцьцё вызначае як агульны факт і ня толькі для яго. Ён проста як–бы канстатуе факт, што жыцьцё — расьцьвіўшы куст маліны. Калі–ж успомніць, як часта можна пачуць у абыходку выражэньне: „ня жыцьцё, а проста маліна“, то стане ясным, што ў гэтым канстатаваньні факту ёсьць нешта з іронічнай адповядзі першаму з яго жыцьцём — сусьветным сьвятам і тым, каго выразіцелем гэты зьяўляецца. Але калі жыцьцё — куст расьцьвіўшай маліны, то што–ж рабіць, застаецца пацешыцца, палюбавацца, ды йсьці зноў за работу, а пры[ча]каюцца ягады, тады можна іх і абабраць дый паласавацца. Ну і хто–ж бы мог гэтак азначыць жыцьцё, як куст расьцьвіўшай маліны, зноў такі–ж у 25 годзе? Вядома, што той, хто ведае гэту расьліну, хто ведае расьцьвітаньне, а, пэўна–ж, і адцьвітаньне, і хто, як відаць, любіць кінуць вокам на прыгожае, хто любіць палюбавацца расьліннасьцю і разабрацца ў яе стане, у яе росьце (расьцьвітаньні), і хто ўме[е] вызначыць гэты стан (у даным выпадку „расьцьвіўшая“). Словам, той, хто ходзіць ля расьлін. І ест вядома, што гэты „хто“ вельмі блізкі селяніну, калі часам і ня сам селянін.

Але й яшчэ з аднаго боку. Забудзьце на момант словы, што „сусьветнае сьвята“ і „куст расьцьвіўшай маліны“ маюць значэньне і скажэце іх у голас некалькі разоў, а тады параўнайце іх толькі па гучаньню. Што мілагучней? У першым гучаньне настоена на ***„сь–сьв–т“*** (гукі сьвісту), зам[к]нёнае глухім і тупым ***„т“***, у другім ***„стр“*** (гукі злому, трэску), ***„цьві...лін“***, зам[к]нёныя санорнымі і плаўнымі, звонкімі, высокае і напруджанае ***„і“***, да якога зроблен пераскок цераз ***„стр“*** ад нізкага ***„у“***.

Ну вось і ўсё. Цяпер судзеце самі аб іх. Першы — гэта А. Дудар, а другі — Яз. Пушча. Я–ж толькі выказаў свае думкі аб тым, як яны сказалі пра жыцьцё. Вядома, тут толькі адно можна яшчэ дадаць, што першы па такой дарозе, па якой выскачыў зьнячэўку на бел[арускую] літар[атуру], далёка не заедзе, бо гэта літаратура — такі конь, што дзе на ім сядзеш, там і зьлезеш. Ды каго цяпер зьдзівіш такім разухабствам і пустаслоўствам! Другі–ж, як кажуць, падае надзеі, бо выбраў сабе добрую сьцежку, ці, праўдзівей, сам яе прабівае. І так ідучы, можа выйсьці ў шырокія прасторы, абы–б толькі не загразнуў у расьліннасьці і не засеў у кусьце маліны.

Наша эпоха — гэта эпоха перавыхаваньня і выхаваньня новага чалавека (Троцкі. Аб новым чалавеку), „прышчапленьня“ яму новых навыкаў (разьвіцьцё дух[оўнай] (фар[мальнай]) культуры чалавека) у змаганьні і будаўніцтве жыцьця, новых прывычак, звычаяў, абыходку, поглядаў, адчуваньняў, форм выражэньня і г. д. Адкуль–жа ўзяты ўзоры гэтага новага, на якія бярэцца кірунак выхаваньня чалавека, адкуль вынікла гэтае новае, як новая „норма“ жыцьця, як новы яго статут? Вядома, што ўяўленьне аб гэтым новым не звалілася з неба і ня выдумана так сабе з галавы, не фантазія. Вопыт клясаў, нацыі і чалавецтва наогул ведае розныя нормы жыцьця чалавека, якія выпрацаваліся на аснове пэўнага стану ў разьвіцьці вытворчых сіл і пэўнага стану эканамічнага разьвіцьця наогул. Ня ўсе гэтыя нормы былі кананізаваны, ня ўсе яны зьяўляліся пануючымі і ня ўсе яны былі нормамі ці прынцыпамі для ўсёй грамады, для усёй нацыі ці чалавецтва, нягледзячы на тое, што ўсе яны ў жыцьці так ці іначай існавалі або зьяўляліся пад уплывам пэўных умоваў жыцьця. Тая кляса, што пануе ў грамадзтве, выносіць у сьвет, легалізуе і кананізуе свае нормы, якія імкнецца распаўсюдзіць на ўсю грамаду. Адначасна–ж яна ўбірае ў сябе і ўсе тыя нормы іншых сацыяльных груповак або не перашкаджае іх разьвіцьцю, якія або ня супярэчаць, або нават, больш, дапамагаюць яе замацаваньню і разьвіцьцю грамады пад яе кіраўніцтвам у кірунку дасягненьня тых ідэалаў жыцьця, якія паставіла перад грамадою новая пануючая кляса. Сынтэза ўсіх гэтых нормаў, звычаяў, абыходкаў, якія прызнаюцца за станоўчае, за жывое і прогрэсыўнае пануюч[ай] клясай, і складае новы кодэкс жыцьця, новы ўзор яго (як ідэал) і новую меру ў кожным асобным жыцьцёвым выпадку ў сучаснасьці.

У дачыненьні мастацтва, бязумоўна, патрэбна як пісьменьніку ці поэту ці наогул мастаку, так і чытачу мець у сваім уяўленьні такі ўзор стану гэтай культуры, які–б быў у яго вачох як ідэал, да якога трэба імкнуцца, які трэба ажыцьцёвіць, рэалізаваць. Пісьм[еньніку] і поэту трэба мець гэтакі ўзор, каб кіравацца ім у сваёй творчасьці і каб даць творы, як у пэўнай меры творы ідэальнай (узорнай) мастацкай культуры, творы як ідэалы, узоры. Чытач павінен мець такія ўзорныя ўяўленьні і паняцьці, каб, з аднаго боку, умець выбіраць з таго, што яму падносіцца на задаваленьне сваіх эст[этычных] патрэб, а з другога боку, каб выявіць і выразіць свае патрэбы ў гэтым кірунку і прад'явіць да тых, хто ўзяўся за іх абслугоўваньне, менавіта тым, хто называе і выдае сябе за поэтаў, пісьменьнікаў, мастакоў, адпаведныя патрабаваньні. Такім узорам павінна быць сынтэза тых мастацкіх форм, якія носяць у сабе зачаткі далейшага разьвіцьця і росквіту, якія здольны быць перадатчыкам і выразіцелем

новых інтарэсаў і якія здольны служыць красою і гордасьцю новага чалавека, здольны ажыўляць на новую творчасьць, словам, якія ўжо на практыцы апраўдалі сябе і выявілі свае азначаныя здольнасьці і ўласьцівасьці, якія шырока ўваходзілі ў жыцьцё як дарагая манета, за якую, хто яе меў, мог купляць і набываць каштоўныя і патрэбныя рэчы, якія дапамагалі масам людзей **самавызначыцца**.

[1927 — 1928]

Літаратурныя нататкі

[Іншы варыянт дадатковага разьдзела]

1. Аб значэньні ўласнай думкі наогул.

...Ёсьць ведама, мера гістарычнага значэньня таго ці іншага суб'ектыўнага густу залежыць ад гістарычнага значэньня людзей, якія ўладаюць гэтым густам; пасколькі для нас цікавы гістарычныя фігуры Маркса, Ласаля, Штэйна, Шапэнгаўэра, пастолькі цікавы і іх эстэтычны густ. Наадварот, у гістарычна малакаштоўных асоб гістарычнае значэньне іх суб'ектыўнага густу спадае да нуля...
F. Mehring.

Чалавек жыве ў грамадзе, а таму і ня можа абыйсьціся без таго, каб ня мець ніякага дачыненьня з іншымі людзьмі гэтай–жа грамады або каб так ці іначай не рэагаваць на тую ці іншую зьяву грамадзкага жыцьця. Зьяўляецца, скажам, у сьвет новы мастацкі твор, і чалавек, інтарэсы якога не абмяжоўваюцца чатырма сьценамі свайго ўласнага катуха, заўсёды адгукнецца на гэту зьяву, выразіўшы сваё дачыненьне да яе ў тэй ці іншай форме. І нядарма–ж у жыцьці часта можна пачуць такія пытаньні: „А як твая думка наконт гэтай зьявы?" або „Які твой погляд на яе?" ці „Якаво тваё суджэньне аб ёй?". Што значаць такія пытаньні? А перадусім тое, што ад чалавека патрабуецца яго ўласная думка, яго погляд, яго суджэньне аб пэўным прадмеце і далей ужо тое, што, калі чалавека пытаюць, то тым самым надаюць пэўнае значэньне яго думцы, погляду ці суджэньню, або нават самому факту меньня чалавекам гэтых думак. І, пэўна–ж, калі чалавек ня мае свае думкі, то такі ён і чалавек: грош яму цана!.. Дык што–ж фактычна значыць „мець сваю думку або погляд ці суджэньне аб тым ці іншым прадмеце"? А значыць гэта тое, што чалавек да прадмету, аб якім ідзе гаворка, паставіўся ў пэўнае дачыненьне і гэтае дачыненьне сваё выражае ў тэй ці іншай форме, ну хоць–бы словам або справаю ці яшчэ як іначай; гэта значыць, што чалавек самавызначыўся ў дачыненьні да прадмету, адначасна вызначыўшы і самы прадмет як об'ект дачыненьня свайго. Ня мець ніякай думкі аб той ці іншай рэчы або зьяве — гэта значыць ня мець да іх ніякага дачыненьня. Возьмем да прыкладу такое суджэньне: „яны не прадаюцца". Яно азначае, што асоба, якая выказвае гэту думку, так ці іначай дачынялася да „іх". У гэтым дачыненьні для гэтай асобы адкрылася такая старана „іх", якая аказалася ў тым ці іншым сэнсе для яго адмоўнаю. Гэта дало яму падставу дзеля таго, каб вызначыць „іх" адмоўным прэдыкатам (выказьнікам), у дадзеным прыкладзе выказьнікам „не прадаюцца". Адначасна–ж гэтым самым выказьнікам самавызначылася і сама асоба, што выказала гэтае суджэньне, як асоба перш за ўсё такая, якая купляе і прадае, г. зн. як купец, як комэрсант, а можа, проста спэкулянт. Вось гэта і выражаецца гэтаю асобаю праз яе суджэньне аб „іх" як об'екце гаворкі. Такім чынам, па ўсякай выказанай думцы можна судзіць ня толькі аб тым прадмеце, аб якім выказваецца суджэньне, але і аб тым суб'екце, які выказвае яго.

З другога боку, самы факты суджэньняў, поглядаў або думак тых ці іншых асоб вызначаюць сабою кірунак дзейнасьці або абыходку таго, хто вывучае гэтыя суджэньні, погляды і думкі аб пэўным прадмеце. Справа ў тым, што ня кожны чалавек мае свае ўласныя думкі і ня кожны мае час, каб іх набыць. Аднак бяз думак ніхто ня жыве. Чалавек часта карыстаецца чужымі думкамі як сваімі, калі ён з імі згаджаецца. Пры гэтым такі чалавек часам спасылаецца на таго, чыімі думкамі, поглядамі або суджэньнямі карыстаецца, а часам і не. І вось калі прыходзіцца мець дачыненьне з людзьмі, якія карыстаюцца чужымі суджэньнямі, думкамі і поглядамі, не спасылаючыся на тых, чые гэта думкі, вельмі важна ведаць, чым крылом думак яны акрыліся, каб судзіць пра такіх людзей і вызначыць сваё дачыненьне да іх. Прыглядаючыся і вывучаючы думкі, погляды і суджэньні аб тым ці іншым прадмеце, якія найбольш пашыраны сярод якой–небудзь групы людзей, часта можна заўважыць, што гэтыя думкі крыніцаю свайго афармаваньня маюць ня ўсю грамаду гэтых людзей, а толькі частку, часам нават некалькі адзінак–асоб. Думкі, сфармованыя асобамі, так ці іначай прымаюцца грамадою або ёю адхіляюцца. Такім чынам, суджэньне „ня ўсе людзі думаюць самі“ фактычна азначае, што ня ўсе людзі самі фармуюць свае думкі ці погляды на той ці іншы прадмет, а гэта паказвае на ўзровень фармальнай культуры, пашыранай сярод пэўнай грамады людзей і на дачыненьне гэтых людзей да прадмету суджэньня. Мець–жа сваё суджэньне, погляд ці думку, самім сфармаваную, гэта азначае мець пэўны вопыт у дачыненьні да прадмету думкі: гэтым вопытам і вызначаецца тое ці іншае суджэньне, думка ці погляд, а іх характар — псыхолёгіяй суб'екта гэтага вопыту. Гэта ў поўнай меры дастасоўваецца да думак, поглядаў і суджэньняў аб прадметах і з галіны мастацтва наогул, і мастацкай літаратуры паасобку. І правільна сьцьвярджае Ф. Мэрынг, калі кажа: наша цікавасьць да тых ці іншых эстэтычных густаў павінна вызначацца гістарычным значэньнем тых людзей, якія ўладаюць гэтым густам і, дабавім ад сябе, якім выявілі гэты густ у сваіх эстэтычных суджэньнях аб тым ці іншым прадмеце.

2. Аб значэньні матарыялу, якім афармоўваецца думка аб мастацкім творы.

Нямецкі прафэсар О. Вальцэль кажа, што „да мастацкай формы поэтычнага твору мы павінны падыходзіць, карыстаючыся зброяй, якую дае нам музыка і выяўленчае мастацтва“. Гэта значыць, што для поўнага разуменьня мастацкага твору поэзіі патрэбна веданьне іншых мастацтваў. Такім палажэньнем фактычна выяўляецца патрэба ў прапагандзе ідэй мастацкай культуры чалавека. Калі–ж, з другога боку, Г. Пляханаў, вызначаючы задачу марксысцкай крытыкі, кажа, што першыя з іх зьмяшчаюцца ў тым, „каб перакласьці ідэю дадзенага мастацкага твору з мовы мастацтва на мову сацыялёгіі, каб знайсьці тое, што можа быць названа сацыялёгічным эквівалентам дадзенай літаратурнае зьявы“, то гэтым самым умоваю для поўнага разуменьня мастацкага твору ставіцца патрэба веданьня сацыялёгіі, яе мовы, а значыць, і выражаецца патрэба пролетарыяту ў прапагандзе ідэй сацыяльнай культуры чалавека. З гэтых палажэньняў вынікае, што характарам матарыялу, якім афармоўваецца тая ці іншая думка аб мастацкім творы, вызначаецца круг інтарэсаў суб'екта гэтай думкі, яго ідэалы, кірунак яго дзейнасьці і значэньне гэтай дзейнасьці ў культурным разьвіцьці грамады. З другога боку, ступень пашырэньня ў грамадзе думак, афармаваных пэўным матарыялам, выяўляе сабою ўзровень культурнага разьвіцьця грамады, стан яе культурных інтарэсаў і патрэб таго ці іншага часу.

У сучаснай беларускай крытыцы для афармаваньня думак аб тым ці іншым мастацкім творы карыстаецца ў пераважнасьці матарыял з галіны сацыялёгічна–палітычнай

і зусім у нязначнай меры, калі не сказаць зусім не, з іншых галін культурнага разьвіцьця. На галіну, напрыклад, эстэтычнага разьвіцьця зусім мала зьвяртаецца ўвагі, у той час як Г. Пляханаў, вызначаючы першую задачу крытыкі, вызначыў і другую, калі сказаў: „Сацыялёгія павінна не зачыняць дзьверы перад эстэтыкай, а, наадварот, насьцеж расчыніць іх перад ёю... Вызначэньне сацыялёгічнага эквіваленту ўсякага дадзенага літаратурнага твору засталося–б няпоўным, а значыць, і недакладным у тым выпадку, калі–б крытык ухіліўся ад ацэнкі яго мастацкіх вартасьцяй. Іначай сказаць, першы акт матарыялістычнай крытыкі ня толькі ня ўхіляе патрэбы ў другім акце, але прадпалагае яго як сваё неабходнае дапаўненьне“. Гэта азначае, што зьмест сацыяльнай культуры фактычна зьмяшчае ў сабе і культуру, калі льга так сказаць, эстэтычную, культуру мастацкую. Возьмем некаторыя суджэньні з беларускай крытыкі; як прыклад: „форма прыгожая, а зьмест ідэолёгічна ня вытрыманы“. Думка афармована матарыялам адцятага парадку, узятым, з аднаго боку, з галіны эстэтычнай, а з другога — з галіны ідэолёгічна–нарматыўнай. Што фактычна гэта азначае? А тое, перадусім, што круг інтарэсаў асобы, якая так сфармавала сваё суджэньне аб мастацкім творы, абмяжованы галіною адцятых катэгорый, а не канкрэтных рэальнасьцяй; далей, што гэта асоба праз сваё суджэньне гэта выяўляе сваю патрэбу (а значыць, і таго асяродку, які яна прадстаўляе) у адцягненьні ўвагі тых, што знаходзяцца па–за межамі гэтага асяродку ад канкрэтна–рэальных інтарэсаў у бок адцята–нарматыўных, як у галіне эстэтычнай, так і ў галіне ідэолёгічнай. А гэта ў сваю чаргу паказвае на імкненьне падпарадкаваць патрэбы грамады вузкасуб'ектыўным інтарэсам, якія дзеля гэтага і адцягваюцца ў норму для суб'ектыўнай рэальнасьці, канкрэтна для людзей, ад пэўнага стану і культурнага ўзроўню якіх залежыць задавальненьне гэтых інтарэсаў. Значэньне такога імкненьня і такога кірунку крытычнай дзейнасьці ў тым, што яны затрымліваюць культурнае разьвіцьцё грамады. Крытыка нарматыўная ў культурным разьвіцьці адыгрывае ролю фактара негатыўнага парадку. І нядарма ў свой час Г. Пляханаў вызначыў навуковую эстэтыку не як дысцыпліну мэтафізычную, а, наадварот, як навуку вопытную: „Навуковая эстэтыка не дае мастацтву загадаў (предписаний). Яна ня кажа яму: ты павінна прытрымлівацца такіх а такіх прыёмаў. Яна абмяжоўваецца нагляданьнем над тым, як узьнікаюць розныя правілы і прыёмы, што пануюць у розныя гістарычныя эпохі. Яна не правяшчае вечных законаў мастацтва, яна стараецца вывучыць тыя вечныя законы, якімі абумоўліваецца яго гістарычнае разьвіцьцё... Словам, яна об'ектыўна як фізыка, і менавіта таму, што пазбаўлена (чужда) усякай мэтафізыкі“.

Тая думка аб мастацкім творы, якая афармована канкрэтным фактычным матарыялам з якой–бы галіны чалавечай культуры ні ўзятым, мае найбольшае значэньне ў справе разьвіцьця як культуры наогул, так і літаратурнай творчасьці паасобку. Такая думка зьяўляецца стымулам для далейшай творчасьці.

3. Аб мэце суджэньняў ці думак аб мастацкіх творах.

[Рукапіс абрываецца]

[1927]

Пытаньні літаратурнага жыцьця і творчасьці

[1. Аб значэньні літаратуры (прыг[ожага] пісьм[енства] і вусн[ай] поэзіі)]

[1.]1. Якое значэньне прызнаецца за літаратура[ю] ў сучаснасьці?

Літаратура — служанка сацыялёгіі (а раней была служанкаю тэолёгіі, філёзофіі (эстэтыкі, палітыкі і інш.), служанка клясавых інтарэсаў грамады. Служыць яна гэтым інтарэсам: 1) як зброя клясавай барацьбы, 2) як мэтад пазнаньня жыцьця, 3) як орган арганізаваньня і мастацка–слоўнага афармаваньня клясавых сьветагляду і сьветаадчуваньня, як спосаб „заражэньня“, 4) як форма клясавага самапазнаньня і самавызначэньня, 5) як чыньнік у клясавым будаўніцтве жыцьця, 6) як ідэолёгічная надбудоўка, у канечным ліку вызначаемая на эканамічным базісе і, урэшце, 7) як эстэтычная каштоўнасьць. Служыць яна і як факт палітычны, або гістарычны, або культурны, або мастацкі і інш. (філёзофскага, навуковага парадку). Гэта тэорэтычна, а практычна факты прызнаньня за літаратураю значнасьці, выяўленыя ў тэй ці іншай форме (крытыка, арганізацыі, выступл[еньні] і г. д.) з боку беларускай савецкай грамадзкасьці, кажуць крыху па–іншаму аб гэтым значэньні літ[аратуры] у жыцьці (гл. на друг[ім] лісьце).

———

Факты прызн[аньня] знач[эньня] за літар[атурай] па форме выяўленьня падзяляюцца на факты крытыкі, факты карыстаньня літаратуры як выхаваўчага матарыялу ў школах і па–за школамі (у адным сьпісу рэкомэндаваных кніг для чыт[аньня] не знайшлі месца бел[арускай] літ[аратуры]), факты ўлучэньня ўвагі і цікавасьці да літаратуры з боку грамадзтва (матар[ыяльнай] дапамогі, маральныя падтрыманьні, падпіска, раскупліваньне, чытаньне творчасьці і г. д.).

1) Крытыка наступацельная (Глыб[оцкі]) і абараніцельная (Дз[яржынскі]), „аблічыцельная“ і „выхваляючая“ гаворыць аб тым, што літ[аратура] у грамадзтве не прызнана ўва ўсёй шырыні яе значэньня, што сама літаратура не зьяўляе сабою аднолькавай каштоўнасьці, што паняцьці пануюць аб літаратуры самыя разнастайныя і супярэчныя, што адносіны да яе часта формальныя і ня зусім здаровыя.

2) Карыст[аньне] літаратураю гаворыць аб тым–жа таксама, што яна як–бы лішняя раскоша, або „прышый кабыле хвост“, у лепшым выпадку другараднае і нязначнае.

3) Увага і цікавасьць гаворыць аб тым, што літаратура прызнаецца пастольку, паскольку яна ёсьць і яе нельга адкінуць ці яе абысьці, што яна ў лепшым выпадку матарыял для запаўненьня „досугу“ ад няма чаго рабіць, але не патрэба і арганічны культурны інтарэс грамады, яна інтарэс невялічкай групы (бо гушчы карыст[аюцца] вуснай творчасьцю).

Літ[аратура] як зброя — пар[аўнаньне] „Бос[ых на вогнішчы]“ з „Нов[ай] Зям[лёй]“ — наогул параўнаньні.

[1.]2. Што такое м[астацкая] літаратура?

Яе азначаюць па–рознаму. Адны — па яе азначэньню ў грамадзкім жыцьці (гэтыя азначэньні выяўл. вышэй). Другія па яе існасьці, матарыял[ах], мэтах і задачах. Азначэньні даюцца такія: 1) літаратура ёсьць мастацтва, 2) літаратура — „воспроизведение“ жыцьця, 3) літаратура — выяўленьне ідэолёгіі, 4) літаратура — выражэньне грам[адзкай] і асаб[овай] псыхолёгіі (сьветаадчуваньня), 5) літаратура — выражэньне ідэй і ідэалаў, ідэальнага жыцьця, 6) літаратура — асобая галіна творчай дзейнасьці чалавечай, 7) літаратура — выдумка, фантазаваньне і г. д., 8) літаратура — сацыяльная зьява, існасьць якой — адбітак у сконцэн[траваным] выглядзе грамадзкага жыцьця і яго процэсаў, 9) мастацтва — выяўленьне прыгожага, упадабненьне прыродзе.

Як–бы не азначалася, што такое літаратурнае мастацтва, важны не самы азначэньні, а іх характар, які гаворыць толькі аб адным — гэта аб узгляднасьці самых адзначэньняў і аб іх умоўнасьці, у чым выяўляецца тое ці іншае разуменьне гэтага мастацтва. Узгляднасьць, умоўнасьць і зьменнасьць зьместу, які ўкладаецца ў паняцьце мастацкай літаратуры ў залежнасьці і ад эпохі, часу і месца, і ад сацыяльных інтарэсаў і патрэб, і ад асабовых густаў — вось асноўныя адзнакі паняцьця літаратурнага мастацтва. Азначэньне блізкае да паўнаты можна даць ня формулаю, а апісальным парадкам, праз вызначэньне існасьці зьявы, яе значэньня і прызначэньня.

Літаратурнае мастацтва — гэта тое, што ўтвараецца людзьмі, якіх завуць поэтамі, пісьменьнікамі, мастакамі слова, людзьмі асобага тыпу і сплаву псыхікі, утвараецца з матарыялаў нагляданьняў, перажываньня, адчуваньняў, дум, пачуцьцяў і настрояў, аформленых словам, па пэўнаму концэнтрацыйнаму пляну (замыслу, выражаючаму тую ці іншую ідэю або думку), на аснове тых ці іншых конструкцыйных прынцыпаў яднаньня ці складаньня разнастайных матарыялаў у адзінства дзеля таго, каб фактам гэтага тварэньня выразіць пэўныя патрэбы, патрэбы, перадусім, як кажуць, пачуць[цёвыя], і спазнаць „добрае слова“, задаволіць пэўныя інтарэсы грамады, культурна–формальнага парадку, каб абуджаць новыя імкненьні, ажыўляць дзейнасьць, рабіць жыцьцё прыгажэйшым і г. д., і г. д.

Ні ў ваднэй галіне не бывае такое гібелі спрэчных пытаньняў, як у літаратуры, і, бадай, ні ў вадной яны так павольна ня выступаюць у жыцьці і не хвалюць грамадзк[асьць], як зноў–такі ў той–жа літаратуры.

Аб концэнтрацыйным пляне

Нагляданьні над творчасьцю беларускіх пісьменьнікаў прыводзяць да вываду аб тым, што кожны з іх, творачы мастацкі твор з матарыялаў, узятых з рэчаіснасьці, разьмяркоўвае і комбінуе іх у пэўным концэнтрацыйным пляне, дзякуючы якому і дасягаецца эфэкт мастацкасьці. Наколькі ўдалося ўстанавіць на аснове гэтых нагляданьняў, прыходзіцца заключыць, што гэты концэнтрацыйны плян ёсьць аснова творчасьці, якая вызначаецца самым[і] сацыяльна–псыхолёгічным фактарамі. Дзякуючы гэтаму пляну ўсе матарыялы пісьменьніцкага пазнаньня і нагляданьня ня толькі разьмяркоўваюцца і комбінуюцца ім у пэўным парадку, вызначаным гэтым плянам, але і асьвятляюцца пэўным сьветам або, іначай кажучы, апрацоўваюцца ў пэўным кірунку. Такім концэнтрацыйным плянам у творчасьці Я. Купалы зьяўляецца сьвет і цемра як два полі выяўленьня ўсяго існага, якое ў рэчаіснасьці мае самыя разнастайныя формы. Дзеля гэтага ў яго ўсе праявы сацыяльнага жыцьця Беларусі выяўляліся як поле цемры, у якім жыве чалавек, поўны імкненьня выйсьці з гэтага поля ў другое — поле сьвету.

[1.]3. Што выклікае найбольш спрэчак?

Разуменьне літаратурнага мастацтва, вызначэньне і фармуляваньне яго значэньня, яго месца і ролі ў жыцьці, пэрспэктыў яго разьвіцьця, ацэнкі каштоўнасьці яго продуктаў, твораў, спосабаў творчасьці (тэндэнцыяў, кірункаў) і творчых падыходаў, устанаўленьне літаратурных умоўнасьцяй у сэнсе літаратурнага лексыкону і ў сэнсе об'ектаў мастацкага (што лічыць за мастацкае?), крыніцы матарыялаў для творчасьці, актуальнасьць тэй ці іншай проблемы ці задачы, што ставіцца творам, ідэолёгічны зьмест (значэньне фактычна) твору, а галоўным чынам пытаньне аб **павінным** больш чым пытаньне аб існуючым, аб магчымасьцях далейшага разьвіцьця і аб магчымым. (Крытыка дырэктыўна–нормаціўная пераважае дасьледча–навукова–пэрспэктыўную.)

Большасьць спрэчак па пытаньнях, т[ак] ск[азаць], ідэолёгічнага парадку, кажуць аб тым, што ў нас не зьвяртаецца ўвага на літаратуру як мастацтва, якое й займаецца афармленьнем тэй ці іншай ідэолёгіі. Спрэчкі аб ідэолёгіі бясплодны ў суч[асны] момант пры прызн[аньні] усімі літ[аратурнымі] сіламі адзін[ай] ідэол[ёгіі]. Пытаньне аб тым, што лічыць за маст[ацтва] больш актуальнае, бо якраз пад відам мастацкага прабіваецца і вылазіць часта непролет[арская] ідэол[ёгія].

[2. Аб падзеле пытаньняў на пытаньні тэорэтычнага, гістарычнага і г. д. парадкаў]

1. Літаратуразнаўства абнімае сабою пытаньні, зьвязаныя з вывучэньнем літаратурных твораў.

1а) Літаратура ёсьць злучн[асьць] маст[ацкіх] твораў, замац[аваных] вусна ці пісьмова.

2. У вывуч[эньні] літ[аратурных] твораў можа быць у асноўным два падыходы: тэарэтычны і гістарыч[ны], адгэтуль літаратур[а]зн[аўства] распад[аецца] на два агульн[ыя] разьдзелы: тэорыю літар[атуры] і гістор[ыю] літар[атуры].

3. Тэорыя літар[атуры] (поэтыка) займ[аецца] вывуч[эньнем] спосабаў будовы літар[атурных] твораў. Тэор[ыя] ёсьць абагульн[еньне] прын[цыпаў], спосабаў пабуд[овы] твораў. У залежнасьці ад відаў літ[аратурных] твораў яна распад[аецца] на тэорыю прозаічн[ых] твор[аў], тэор[ыю] поэт[ычных] твораў. У сваю чаргу гэтыя падзял[яюцца] на больш прыв[атную] тэорыю літ[аратурных] жанраў, рытміку, эўфон[ію]. У залеж[насьці] ад часу можа быць поэтыка гістарычная, псыхол[ёгія] творч[асьці] і г. д.

4. Гісторыя літ[аратуры] выв[учае] творы як самац[энныя] творы, сувязь між імі, прыч[ыны] іх разьвіцьця, выкар[ыстоўвае], апроч саміх твораў, даныя біогр[афіі], мему[а]ры, гіст[арычныя] нарысы эпохі, крытыку.

5. Пры гіст[арычным] вывуч[эньні] магчымы розныя падыходы і **шляхі** гэтага вывуч[эньня]. Мы можам вывучаць: 1) **умовы** зьяўленьн[я] таго ці інш[ага] твору, 2) самы твор, яго будову, яго ўнутр[аную] лёгіку і яго дзейнасьць (выяўл[еную] у крытыцы), 3) можам ставіць у сувязь з інш[ымі] літ[аратурнымі] зьявам[і] таго пісьм[еньніка], іншых пісьм[еньнікаў], са зьявамі культ[урнага] парадку і г. д.

6. На падставе практыкі карыстаньня розных спосабаў і шляхоў у выв[учэньні] літ[аратурных] твораў аснавалася вучэньне аб мэтадах выв[учэньня] літ[аратуры] (Плехан[аў] аб крытыцы).

7. Стан вывуч[эньня] бел[арускай] літ[аратуры].

Зьбіраньне літар[атурных] мат[арыялаў] і іх рэгістрацыя (А. Кар[скі], Янчук, М. Гарэцкі).

Зьбіраньне матар[ыялаў], маючых сувязь да літ[аратуры].

Крытыка і зьбір[аньне] крытыкі.

Апрацоўка літ[аратурных] матар[ыялаў].

[3. Аб азначэньні літаратуры]

Калі гавораць пра літаратуру, то ня ўсе разумеюць пад ёю адно і тое–ж. Некаторыя разумеюць пад літаратураю людзей, якія займаюцца пісьменьніцтвам і для якіх гэта пісьменьніцтва служыць асноўнай крыніцай для існаваньня. І таму гэтыя, калі гавораць — літаратура, то звычайна яны разумеюць конкрэтных асоб. Другія ў паняцьце літаратуры ня ўключаюць людзей, а толькі самы занятак пісьменьніцкі як асобны род чалавечай дзейнасьці, які займае пэўнае месца сярод іншых радоў. Трэція яшчэ больш звужаюць гэта паняцьце. Яны пад літаратурай разумеюць выключна творы прыгожага пісьменства або поэтычнае мастацтва. І гэтыя, калі гавораць пра літаратуру, дык зазвычай разумеюць пад ёю конкрэтныя творы незалежна ад іх аўтараў і аўтарскай дзейнасьці. Фактычна гэтыя больш маюць на ўвазе тыя ўражаньні, якія робяць слоўныя творы, атоежсамліваючы першыя з апошнімі. Ува ўсіх гэтых разуменьнях на яве тры розныя падыходы.

[4. Аб літаратурна–мастацкім творчым процэсе]

[4.]1. [Аб разьвіцьці літаратурна–мастацкага жыцьця на Беларусі]

Літаратурнае жыцьцё ў Беларусі заўсёды было досыць багатым і разнастайным па свайму зьместу і формах выяўленьня. Гісторыкі літаратуры, занатоўваючы факты гэтага жыцьця, зазвычай падзяляюць яго на кругабегі ў часе, на пэўныя этапы і ацэньваюць адны як моманты росквіту, уздыму, а другія як моманты заняпаду, упадку і занядбаньня літаратурна–мастацкай творчасьці, і гэта справядліва, калі гісторыю літаратуры абмяжоўваць фактамі літаратурнага жыцьця і творчасьці, якія выявіліся ў пісьмовых формах і пакінулі пасьля сябе помнікі ў выглядзе фактаў, занатованых пісьмом ці друкам. Такая гісторыя заўсёды бывае гісторыяй літаратурнага жыцьця ня ўсіх сацыяльных груп, якія складаюць грамаду, а толькі тых, якія адыгрывалі пануючую ролю або якім было даступна пісьмо і друк як формы выяўленьня літаратурнага жыцьця і творчасьці; такая гісторыя ня поўная — яна не ахапляе ўсіх разнастайнасьцяй і своеасаблівасьцяй кожнага моманту ў жыцьці літаратурнага мастацтва таго ці іншага народу або яго клясаў, з–пад яе ўзроку выпадае ўсё, што носіць характар выяўленьня ня ў пісьмовай форме, г. зн. тое літаратурна–мастацкае жыцьцё, якое выяўляецца ў формах вусных. Ёсьць ведама, што аднавіць гісторыю літаратурна–мастацкага жыцьця, якое выяўлялася толькі ў вусных формах, рэч проста немагчымая, асабліва калі справа йдзе аб мінулым, даўно прошлым і вялікім часе. Калі ўзяць пад увагу, што поруч з гістарычным літаратурным жыцьцём, якое выявілася фактамі пісьмовых помнікаў, ішло і мастацкае жыцьцё вусных формаў, якое ня спынілася і ў наш час і бытуе ў больш шырокім абхваце, чым пісьмовыя формы, то перад намі паўстае факт навочнасьці ў быцьці, з аднаго боку, гістарычнага літаратурнага жыцьця, а з другога боку, як–бы дагістарычнага (г. ё. жыцьця да зьяўленьня пісьменнасьці).

Гэты факт наводзіць на думку, што калі–б магчыма было аднавіць процэс разьвіцьця „сучаснага дагістарычнага“ літаратурна–мастацкага жыцьця, то магчыма, што звычайныя падзелы гісторыі літаратуры на кругабегі і характарыстыкі іх зьмяніліся–б і ад гэтага сталі–б нязвычайнымі, магчыма, што там, дзе быў заняпад, вынік–бы ўздым і росквіт „дагістарычнага“ мастацкага жыцьця, і наадварот. І сапраўды, у той час, які гісторыкі беларускай літаратуры азначаюць як час заняпаду, было–ж літаратурна–мастацкае жыцьцё сярод працоўных гушчаў; яно займала ў іх пэўнае месца і адыгрывала пэўную ролю ў іх сацыяльным жыцьці наогул і выяўлялася ў тых ці іншых вусных формах творчасьці; іначай — немагчыма была–б наяўнасьць гэтага жыцьця ў вусных–жа формах у сучасным быцьці; пэўна–ж, і яно мае сваю ўласную гісторыю. Выяўлялася і выяўляецца гэта жыцьцё ў такіх формах, як вячоркі і вечарыны, на якіх ці то пяюцца песьні, ці апавядаюцца казкі, байкі ўжо гатовыя або тут–жа ўтвораныя ці з'імправізаваныя, далей самыя разнастайныя моманты ў жыцьці і працы, як абрады розныя, звычаі, жніво і інш., якія справаджаюцца таксама выяўленьнем і мастацкага жыцьця. У той час, калі факты літаратурнага жыцьця і творчасьці, выяўленыя ў пісьмовай форме (часопісі, зборнікі і інш.), знаходзілі і сваю ацэнку таксама выяўленаю ў замацованай праз пісьмо ці друк, факты мастацкага жыцьця, што выяўляліся ў вусных формах, такой ацэнкі ня мелі, і ацэнкаю для іх фактычна служыла прыняцьце гэтага факту грамадою, яго вывучэньне і карыстаньне ім у патрэбныя моманты, іначай кажучы, для казачніка ці песьняра найбольшай ацэнкаю было зьяўленьне ў слухачоў жаданьня вывучыць расказаную казку ці выкананую песьню, жаданьне яе запамятаць, само ажыцьцяўленьне гэтага жаданьня і абуджэньне імкненьня да самастойнай творчасьці саміх слухачоў. Лік–жа песень і казак і іншых відаў вуснай поэзіі, часткаю занатованых яе зьбіральнікамі і большай часткаю бытуючых і ў сучасны момант у працоўных гушчах, паказвае на багацьце літаратурна–мастацкага жыцьця гэтых гушчаў, а пашыранасьць таго ці іншага факту творчасьці выяўляе сабою яго значэньне і ацэнку яго, якая дадзена яму працоўнымі гушчамі. З пашырэньнем пісьменнасьці і з пераходам яе ў штодзённую патрэбу грамады магчымасьці выяўленьня значэньня таго ці іншага факту літаратурнага жыцьця і творчасьці, магчымасьці занатоўваньня самых гэтых фактаў з вызначэньнем і іх суб'ектаў павялічваюцца, адначасна набываючы і новую форму, форму ці то літаратурных нататак, ці то літаратурных аглядаў, ці то літаратурнай крытыкі і г. д. Існаваньне ў Беларусі газэт і часопісяй, нараджэньне новых і пашырэньне старых дазваляе гэтыя магчымасьці ператвараць у дзейнасьць і становіць літаратурнае жыцьцё працоўных гушчаў у новых формах, якія вызначаюцца ўзрастаючымі патрэбамі жыцьця і інтарэсамі саміх гушчаў. Аднак ня ўсе праявы літаратурнага жыцьця Беларусі знаходзяць сваё выяўленьне ў пісьмовых формах, поруч з імі маюць месца і разьвіваюцца ў сучаснасьці і іншыя формы, як літаратурныя вечары, выступленьні, гурткі і інш., часта, праўда, ня ў сувязі з тым ці іншым момантам грамадзкага жыцьця, а самастойна і выпадкова, „налётна“ і перабойна, часам гэта зазначаецца ў друку, а часам і не — усё гэта, калі судзіць толькі па тым, што выявілася друкам, утварае ўражаньне ўзгляднай беднасьці беларускага літаратурнага жыцьця, асабліва ў параўнаньні з жыцьцём па гэтай галіне ў іншых народаў, і беднасьці па яго зьместу, па абмяжованасьці яго інтарэсаў пры абсалютным узросьце разнастайных формаў яго выяўленьня і пашырэньня ў сэнсе абхвату ім усё шыршых і шыршых колаў працоўных гушчаў, а таксама і ў сэнсе ўзмацненьня тэндэнцыі вылучэньня яго ў асобную ўзглядна самастойную галіну грамадзкага жыцьця, у сэнсе, так сказаць, прафэсізацыі літаратурна–мастацкага жыцьця (аб'яднаньні пісьменьнікаў і поэтаў, званьні поэтаў, гурткі пісьменьніцкія).

[4.]2. [Аб месцы мастацкай літаратуры ў сучасным грамадзкім жыцьці]

Літаратура мастацкая (у ісьцівым сэнсе гэтага разуменьня, г. зн. літаратурна–мастацкае жыцьцё, што выяўляецца ў пісьмовых формах) займае ў сучасным грамадзкім жыцьці досыць выдатнае месца і адыгрывае ў яго разьвіцьці досыць значную ролю. Такія факты, як улучэньне беларускімі газэтамі ад часу да часу месца для літаратурнай творчасьці, літаратурныя аддзелы сталыя ў кругабежных часопісях, спэцыяльна літаратурныя выданьні зборнікаў, альманахаў і г. д., іх пашырэньне і лічбавы ўзрост, паказваюць на літаратурныя інтарэсы сучаснасьці, на іх шырыню і месца сярод іншых грамадзкіх патрэб і інтарэсаў.

[5. Аб кірунках літар[атурнага] разьвіцьця]

Рухі ў беларуск[ай] літ[аратуры] пасьля Каст[рычніка] прадст[аўляюць] досыць разн[астайны] малюнак па формах свайго выяўленьня як у гал[іне] грамадзк[ага] самавызн[ачэньня], так і ў вобл[асьці] мастацкага акрэсьленьня, афарм[леньня].

У гэтым малюнку досыць знач[нае] месца заняў той рух, які яскрава вызначыўся яшчэ ў перадрэв[алюцыйную] эпоху, у эпоху т. зв. нашаніўскага адраджэнства і хвальлю увайшоў у пасьлякастр[ычніцкую] эпоху ў асобе найвялікшых народных поэтаў Я. К[упалы] і Як. Кол[аса], а таксама поэтаў і пісьм[еньнікаў] малодш[ага] нашаніўск[ага] пакаленьня З. Бяд[улі], М. Гарэцкага, Ц. Гартнага і інш[ых] драбнейшых другарадных поэтаў. Гэты рух, адыграўшы надзв[ычай] вялікую ролю ў гістар[ычным] разьв[іцьці] бел[арускага] грам[адзтва] і бел[арускай] літар[атуры], грунтаваўшыся на адзінай рэальнай аснове перадрэв[алюцыйнага] станов[ішча] прац[оўных] Беларусі і прасьлед[аваўшы] адзіную мэту нацыян[альнага] і сацыял[ьнага] усьведамленьня і культурнага самавызначэньня прац[оўных] Бел[арусі], стварыў сваеасаблівую літар[атуру], досыць разнастайную па сваім маст[ацкім] афарм[аваньні] і зараз претерп[евающую] лёс завяршэньня свайго кругу і адначасна драбленьня, рассасван[ьня] яго другімі новымі плынямі, нарадзіўш[ыміся] у пасьл[я]кастр[ычніцкую] эпоху.

Плыні рэв[алюцыйнай] літар[атуры] складаюць другую частку малюнку, маючы перад сабою ў будуч[ыні] пэрспэкт[ыву] канчатк[ова] захл[ынуць] сваімі хвал[ямі] увесь малюн[ак] і т[акім] ч[ынам] прадст[аўляць] сабою новую карціну бел[арускай] літ[аратуры]. Калі разл[ушчыць] гэтыя плыні з боку іх грам[адзкага] афарм[аваньня], то прыходзіцца адзначыць два асноўныя цячэньні, прадст[аўленыя] у суч[асны] момант такімі арганіз[ацыямі], як „Мал[адняк]“ і „Узв[ышша]“. Абудва гэт[ыя] цячэньні сваімі карэньнямі вых[одзяць] з пары 22 — 23 г., хаця да 1926 г. рэзка яны яшчэ не разьмяж[оўваліся] і разьв[іваліся] у формах, вызн[ачаных] арган[ізацыяй] „Мал[адняк]“. Аднак пасьля 1925 г. пропасьць між гэт[ымі] цяч[эньнямі] была ўжо настолькі вялік[аю] і відавочнаю, што саіснав[аньне] іх пад адн[ым] дахам стала немагчымым, яны вым[ушаны] былі ходам разьвіць[ця] разьмеж[авацца] на ўласьціва „Мал[адняк] “ і „Узвышша“.

Калі судзіць па дэкл[ярацыях], апублікав[аных] арган[ізацыямі], предст[авляющими] гэтыя цячэньні, трэба адзначыць, што перш[ым] маладнякоўскі рух вызначыў сваё месца ў літ[аратуры] як цячэньне стыхійнае з боку грамадзкага, захват[ываўшае] галоўн[ым] чынам моладзь, пачын[аючую] спрабаваць свае сілы ў гал[іне] літар[атурнага] вучнёўства, адмаўляючую самаст[ойную] ролю пісьм[еньніка] ў разьв[іцьці] літ[аратуры], а зводзяч[ую] да ролі пасыўн[ага] сазерцацеля адбыўш[ыхся] падзей, post factum, да ролі рэгістратараў і фіксатараў, адм[аўляўшую] ролю твор-

цы за пісьм[еньнікам]. Другая гэтаму процілеж[на] выста[віла] на першы плян актыўнасьць і аквітызм пісьменьніка як руш[ачай] сілы ў галіне творч[асьці] маст[ацкіх] форм, эквівалентн[ых] суч[аснаму] кул[ьтурнаму] стану, суч[аснаму] мом[анту] грам[адзкага] разьвіцьця і задачам сучасн[асьці] у паст[уповым] руху раб[очае] кл[ясы] да сац[ыялізму]. Такое ў асноўным тэорэт[ычнае] абасн[аваньне] таго, што мела і мае месца ў практ[ыцы] художняй творч[асьці] пісьм[еньнікаў] пасьля Кастр[ычніка].

Ёсьць поэты, пра якіх і пасьля сьмерці іх гавораць, як пра жывых.

Наадварот, ёсьць жывыя пісьменьнікі, пра якіх можна пісаць і гаварыць як пра мёртвых, альбо зусім маўчаць пра іх. Такім у наш час ёсьць М. Ч[аро]т, надзвычайна яскравы прадстаўнік тэй групы, якая парвала сувязі з тым, адкуль вышла, і ня прыстала ні [да] чога новага („ад зямлі адарваўся і да гораду ня прыстаў“, а стаў як укопаны, к вачом схіліўшы далонь і моўчкі пазіраючы ў даль, і ў такім палаж[эньні] застыў).

...Прычына такога зьяв[ішча], між іншым, і ў тым, што кірунак такіх поэтаў крайня публіцыстычны і надзённы, які вельмі лёгка саступае месца проста публіцыстыцы, паскольк складаюцца так умовы, што поэт можа аддацца гэтай апошняй бяз жаднае страты („ущербу“) для сваіх асн[оўных] імкнень[няў] у жыцьці.

Поэт[ычнае] афарм[аваньне] зьнеш[ніх] праяв[аў] рэв[алюцыйнай] суч[аснасьці], выр[ажэньне] „восторгов“ з поваду гэтых зьн[ешніх] праяў = Чарот. Рэч „довлеет“ над чалав[екам] у Чар[ота]. Рэчапісцы. Культ рэчы, культ надвор[нага] блестку.

[6. Аб тэндэнцыях літаратуры]

За апошні час у разьвіцьці беларускай літаратуры зьявілася некалькі вельмі важных фактаў, і настолькі адчувальных, што абыйсьці іх маўчаньнем ніяк не змагло чытацкае грамадзтва. Яно праз сваіх прадстаўнікоў адзначыла іх у кругабежнай прэсе, выявіўшы свае адносіны да іх у таго ці іншага роду ацэнках. Той факт, што гэтыя зьявы літаратурнай творчасьці не засталіся ня прыкмечанымі, сам па сабе паказальны. Ён лішні раз сьцьвярджае, што ў літаратуры адбыўся важны зрух, які зьяўляецца яскравым выяўленьнем таго, што можна назваць літаратурнай рэвалюцыяй ці, дакладней, рэвалюцыяй літаратурных формаў (у разьвіцьці). Тая крытыка, што выражала ў сваіх ацэнках адмоўнае дачыненьне да гэтых зьяў, адначасна — быць можа, між свае волі — не магла не зазначыць і зарэестраваць у сваіх арыткулах такіх фактаў, як увод новых матарыялаў у творы літаратурнага мастацтва (гл. аб Кр[апіве]), новых прыёмаў мастацкага (художняга) узьдзеяньня на ўспрыяцьце чытача (гл. аб Дуб[оўку]), новых прыёмаў композыцыі слоўнага матарыялу ў мастацкіх творах, новых жанравых формаў твораў і д. г. п. Гэта крытыка ня толькі ў сілу варожай настроенасьці да поэтаў, якія не падзяляюць яе поглядаў, але і ў сілу адчуцьця новага на фоне яе прызвычаенасьці да літаратурных формаў, да літаратурнага вакольля адчула гэтае новае і не магла не рэагаваць на яго, тым самым выкрыўшы гэтае новае. Якавы–ж гэтыя факты, што здолелі даць сябе адчуць, што здолелі быць адчувальнымі на фоне сучаснай досыць–такі шэраватай роўніцы літаратурнай творчасьці? Чым гэтыя факты вызначаюцца і які паварот сабою значаць у накіраванасьці разьвіцьця літаратурнай культуры? Першае, што кідаецца ў

вочы, — гэта пераход ад дэкларацыйнага кругабегу ў гэтым разьвіцьці да кругабегу творчасьці літаратурных форм, да кругабегу тварэньня гісторыі літаратуры. Яскравай адзнакай гэтага пераходу зьяўляецца выразна выяўленае імкненьне поэтаў: 1) да зрыванья з сябе масак (анг[ельская] сьвіт[ка]), у якіх яны выступалі перад чытачом у пору сваёй юнацьтвенна[й] ваяўнічасьці, у пору свайго донкіхочаньня супроць тых формаў, што засталіся ў спадчыну ад поэзіі мінулага часу, 2) імкненьня да інтымнага зьбліжэньня з чытачом, да выхаду к яму „з душою, з якое сарваны параліны", з раскрытым домам і 3) імкненьне стаць перад ім мастакамі новых мастацкіх формаў, новых літаратурных каштоўнасьцяй, стаць работнікамі літаратуры, выкан[аўцамі] дэкляр[ацый], 4) імкненьне да клясычных рытмаў, да сужэтнасьці, да адзіўленьня вобразаў.

Гэта знайшло сабе выражэньне ў такіх фактах, як творы Д[убоўкі], П[ушчы], Кр[апівы].

[7. Аб узаемадачыненьнях між літаратурай і іншымі галінамі культуры]

[8. Аб узаемадачыненьнях між мастаком, творам і чытачом]

Калі мы прымем, што літар[атурна]–маст[ацкія] творы ці наогул творы мастацтва зьяўляюцца перадусім мастацкім выражэньнем адлюстраванае ў сьвядомасьці мастака рэчаіснасьці (ува ўсёй яе разнастайнасьці формаў выяўленьня ці станаўленьня), то, вачывідна, разглядаючы творы таго ці іншага мастака, мы ў праве паставіць такія пытаньні: 1) што з рэчаіснасьці, якія зьявы і процэсы знайшлі сваё адлюстраваньне ў сьвядомасьці (у шырокім разуменьні гэтага слова) гэтага мастака; 2) у якім выглядзе яны адлюстраваліся ў ёй або як адбіліся; 3) як выражана гэнае адлюстраваньне, у якіх выражэньнях і чым яны вызначаюцца ў шэрагу іншых існуючых выражэньняў; 4) наскольк гэнае выражэньне выклікае ў сьвядомасьці чытача (успрымальніка выраж[анага]) прадстаўленьні, т[ак] ск[азаць], эквівалентныя адлюстраваньню рэчаіснасьці ў сьвядомасьці поэты і наогул людзей сучасн[асьці] (або, на'т, самой рэчаіснасьці) і 5) чаму можа служыць выкліканае творам прадстаўленьне ў чытача, ін[акш] к[ажучы], якія вынікі могуць быць пры пэўных умовах ад успрыяцьця чытачом твору.

У рэчаіснасьці мы можам наглядаць такую зьяву. Пісьменьнік піша творы, іх друкуюць у шматлічных экзэмплярах. Яны пападаюць да чытача, які іх і чытае. Але пісьменьнік наперад ня ведае, хто будзе конкрэтным яго чытачом (гэта, вядома, ня значыць, што ён не арыентуецца на чытача: у яго ёсьць, бязумоўна, пэўнае прадстаўленьне ці паняцьце аб чытачы, але гэтае паняцьце агульнае і не заўсёды яно бывае эквівалентным конкрэтнам[у]). У пераважнасьці яго паняцьце аб чытачы носіць характар адмоўны суадносна з тым, пра што піша пісьменьнік, іначай для яго няма падставы ці адыходнага пункту дзеля пісаньня. Конкрэтны–ж чытач, які часта не ўкладаецца ў пісьме[нь]ні[ка]ва паняцьце аб чытачы, па–рознаму рэагуе на тое, што і як, і для чаго, і чаму перадае яму, аб чым і як піша яму пісьменьнік і ў якіх ці пры якіх умовах. Часта гэта рэагаваньне, бывае, у такіх формах выяўляецца, што яго й цяжка адразу пазнаць. Часта, перш чым прыняць ад пісьмен[ьніка] пе-

радаванае, чытач цікавіцца, з кім ён мае справу, ад каго прыймае і аб чым хоча пісьменьнік яму гаварыць, якое яно мае да яго (чытача) дачыненьне і ці важна яно для яго, словам, ці ў яго гэта патрэбе і інтарэсе і г. д. Усьведамленьне гэтага вымушае пісьменьніка гаварыць аб сабе і сваіх творах, т[ак] ск[азаць], прадстаўляцца ці рэкомэндавацца чытачу. Такіх рэком[эндацый] нам вядома шмат (гл.: Куп[ала], Кол[ас], асабліва маладыя поэты). Такая жыцьц[ёвая] зьява, як конкр[этны] пісьменьнік перад тварам безназоўнага чытача, вым[у]шаны, перш чым казаць яму пра што, „прадставіцца“, гаварыць аб сабе і сваіх творах, знайшла адбітак у сьвяд[омасьці] Ул[адзімера] Д[убоўкі], і гэта выраж[аецца] у перш[ым] вершы „Думкі лятуць“, і адбіла магчымасьць і рад[асьці], і смутку. Ня ўсякі конкр[этны] чытач усё прыймае, што перадае яму ў маст[ацкіх] выражэньнях поэта. Адзін бярэ толькі тое, што ад смутку, другі, наадв[арот], — ад радасьці. Як–бы ведаючы гэта і жадаючы найбольшы лік чытачоў затрымаць на тым, што перадае, поэта, Д[убоўка] перш перад тварам гэтага, што вобр[азнага], чытача кан[с]т[атуе] факт, што думкі лятуць, як дэпешы бяз адрасу, можа, ад смутку, можа, ад радасьці. Т[акім] ч[ынам], галоўнае — гэта думкі перадаюцца і перадаюцца, як дэпешы бяз адрасу, г. зн. яны такія, як дэпешы — ляконічны[я], і толькі тое, што патрэбна (і па стылю, і па зьместу неабходныя, і абумоўленыя, і мотываван[ыя]), далей — яны бяз адрасу, т[акім] ч[ынам], дапускаецца магчым[асьць], што яны, быць можа, маюць дачыненьне і да данага чытача (конкрэтнага); па–другое, яны магчымы і ад смутку, і ад радасьці, зн[ачыць], калі ты прымаеш ад радасьці, то знойдзеш табе патрэбнае, і, наадварот, калі ад смутку, то таксама не пазбаўл[яесься] магчым[асьці] мець і ад смутку (сродак ці спосаб). Далей — яны з тым разьм[інуцца], з тым прывітаюцца, значa, яны не для ўсякага, хоць і ўва ўсякую пору „ці гэта вечар, ці мо’ гэта раніца“ (незалежна ад пары, часу). Яны перадусім ад моладасьці, і моладасьць, якая перадаецца, выпяваецца словамі кволымі, словамі сьціплымі. Поэт як–бы ведае, што то закон для яго, і дзеля гэтага ён кажа і выпяе сваю моладасьць так (перад[ае] думкі бяз адрасу і „без пары“ ў дач[ыненьні] чытача і для чытача), словамі кв[олымі] і сьц[іплымі], афарм[ляе] яе ў кволасьці і сьціпласьці слоў — знакаў думак. Чытач як–бы пытае, чаго трывога ў голасе. Поэт адказв[ае], што ведае, што ўсё адцьвітае, таксама і моладасьць, а таму і трывога ў голасе. Але ён цешыцца тым, што марна ня згіне, што проста і чэсна пройдзе пуцявінаю, г. зн. што простасьць і чэснасьць — вось тое, што застанецца, пакідае, праходзячы выпаўш[ыя] на яго долю пуцявіны жыцьця. Так поэт падкупл[яе] сваёю шчырасьцю чытача. Гэта прост[асьць] і чэснасьць яго выр[ажаецца] у тым, што ён з бр[атам] па–братн[яму], з вор[агам] — па–варож[аму]. „Любы мой дружа! — заўсёды так хораша“ (ва ўсе часы і ва ўсякіх умовах). Што ж робіш? „Праца — працую, з імк[лівай] напорнасьцю. Думка у дзеях да сьветл[ага] сунецца“. (Імкл[івая] напорн[асьць] у працы з думк[аю] да сьвет[лага] — вось адзн[ака] працы на яго пуц[явіне].) І ён не адзін. Гэта сьцежка, па як[ой] і ён ідзе, агульная. Над ёю вецер галосіць (часовае прычыт[аньне]), сілы навальн[ыя] (стых[ійныя]) нас не пацешылі (а сіла разумная) тым, што адгукнуліся–б нам. Адклікаюцца дзяўчына, нешта такое, як казка. Тады цалуемся, і сэрца адчынена. „Ой ты, сэрца, сэрца дзяўчыніна!“ Яно чулае і прыймае тое, што перадаецца шчыра. Тады мы гарымо адным агнём. Вось гэта я ўшаноўваю і ўшаную словамі кв[олымі], слов[амі] сьціпл[ымі] (скром[на] і неж[на] атулю жыц[ьцёвае] пол[ымя]). Дум[кі] лятуць, у іх ёсьць смут[ак], а больш радасьці жыцьця. Хто любіць яе, хай прымае. Мая радасьць жыцьця ў наступным.

Т[акім] ч[ынам], поэт вызн[ачае] свае выр[ажэньні] думак як сьціплыя, кволыя словы з адбіткам трывогі і ўцехі , ад[біткам] чэснась[ці], простасьці, ім[клівай] на-

п[о]р[насьці] ад працы, водб[л]іск[ам] сьветлага, ушанав[анага] жыц[ьцёвага] полымя, адбіт[кам] смут[ку] і радасьці больш. Да іх адносяцца ўсяк: адны з трыв[огаю], другія наадварот. Яны складаныя па свайму характару, па сваіх уласьцівасьцях, а таму не пазбаўлена магчымасьць, што адны стораны іх будуць прыняты, другія — не.

[(Да 1.) 9. Аб месцы літаратуры ў жыцьці]

У суч[асны] мом[ант] ніхто ўжо не спрач[аецца], што літ[аратура] ёсьць зьява сацыяльн[ая].

Азнач[эньне] літ[аратуры] як зьявы сац[ыяльнай] недастатковае. Бо–ж і такія зьяв[ішчы], як кооп[эрацыя], — т[ак]с[ама] зьявы сац[ыяльныя]. Адгэтуль паўст[ае] патрэба ў больш сьц[іслым] яе вызн[ачэньні], у вызнач[эньні] характ[ару] гэтае зьявы і яе месца сярод іншых, і[накш] к[ажучы], вызн[ачэньні], чым яна адрозьн[іваецца] ад інш[ых] сац[ыяльных] зьяваў. Дзейн[асьць] усякае грам[ады] рушыцца патрэбамі яе ў асн[оўным] трох радоў: а) патрэб[амі] мат[арыяльна]–экан[амічнага] хар[актару], б) патр[эбамі] культ[урна]–быт[авымі] і в) патр[эбамі] фор[мальна]–эст[этычнага] парадку. Факт[ычна] гэта апошн[яе] ёсьць толькі частка друг[ога]. Патрэбы мат[арыяльна]–эк[анамічнага] пар[адку] вызнач[аюць] дзейнасьць, накір[аваную] на набыцьцё сродкаў для існав[аньня] і ўтварэн[ьня] умоваў дабр[абыту] жыцьця. Патрэбы культ[урна]–быт[авыя] вызн[ачаюць] дзейн[асьць], накір[аваную] на ўтвар[эньне] культ[урна]–быт[авых] умоваў, абст[авінаў] жыцьця і дзейн[асьці]. Нарэш[це], патр[эбы] форм[альна]–эст[этычнага] пар[адку] вызн[ачаюць] дзейн[асьць] на ўтвар[эньне] прыгожых формаў. Адзінае, што адрозьн[івае] літ[аратуру] ад інш[ага] — гэта яе форм[альна]–эст[этычны] характ[ар]. Яна ёсьць рэзультат дзейн[асьці], накір[аванай] не непасрэдна на дасягн[еньне] ці задав[альненьне] тэй ці інш[ай] мат[арыяльнай] патрэбы. Гэта апошняе ёсьць рэз[ультат] апасрэдст[венны]. Яна — рэзультат дзейнасьці, што мае непаср[эдную] мэту — утвар[эньне] эст[этычна]–славесн[ых] формаў выражэньня ўсяго, чым жыве чалавек. Не само[га] выражэньня, а формаў яго, адрозных ад інш[ых] тым, што задавальн[яюцца] нашы патрэб[ы] у прыгожым, што задав[альняюцца] нашы эстэтычныя пачуцьці. Зн[ачыць], хар[актар] літ[аратуры] складае наступн[ае]: а) славеснасьць, б) умоўнасьць, в) формальнасьць. (Наша літар[атура] была аклапоч[ана] выражэньнем настрояў малад[ых] сацыяльн[ых], прыйш[оўшых] тварыць нов[ае] жыцьцё: якія формы для гэтага яна стварыла?) Літ[аратура] ёсьць рэзультат **умоўнага і формал[ьнага]** пісьмен[ніцкага] творчства. Умоўнага — таму, што яно вынікае як рэзульт[ат] пэўных умоваў і дзейсна таксама пры пэўных умовах. Г. зн., што калі ў грам[адзе] няма ўсьведамленьня значэньня таго ці інш[ага] знаку, калі ў грамадзе няма ўмоваў для разуменьня ці няма патрэб[аў] у ф[ормалізьме], то ён ня толькі ня зьяв[іцца], але калі–б і зьяв[іўся], то ня быў–бы прыняты. Формальна — таму, што яно — вынік фармаваньня выраж[эньня], вынік сьвяд[омай] творч[асьці] над формамі выражэньня, над утварэньне[м] формы выражэньня. Так, скаж[ам], „С[ымон] М[узыка]“ ня мог–бы зьявіцца, калі–б ня было ў жыцьці як умовы вопыту вандр[оўнага] непрызн[анага] песьн[яра] (хоць–бы адрадж[энскага]). Бяз знаньня гэтых умоў тв[ор] будзе незразум[елы] і нічога не гавар[ачы]. Ён ня мог таксама вынік[нуць] бяз умовы існав[аньня] вершаванае мовы і г. д. Ён фармален таму, што ёсьць нішто іншае, як форма, слав[есна] выра[жа]ная ці **выяўленая словам**, рэчаісн[ага] стану жыцьця. Калі мы гавор[ым] „С[ымон] М[узыка]“, то гэта–ж ня ёсьць рэальн[ая] асоба, а толькі форма, выяўл[еная] словам, рэальнага. Мастак узяў рэальныя зьявы і, пазбавіўшы іх конкр[этнага] рэал[ьнага] зьместу, скарыстаў іх як

формальны элемэнт, выражан[ы] славеснымі сродкамі, для стварэньня (комп[озыцыі] форм[альнага] цэлага) эстэт[ычна] цэннага як умовы пераживаньня другімі таго, што перажыў аўтар. Перажываючы, мы можам гавар[ыць] аб маст[ацтве] аўт[ара] выклікаць у нас пераж[ываньні], ствараць у нас мэлёдыю гэтых перажыв[аньняў] і канечн[ы] рэзульт[ат] гэтага пераж[ываньня]. Т[акім] ч[ынам], калі мы гав[орым] пра літ[аратуру] як сац[ыяльную] зьяву, то мы маем на ўвазе асоб, што вылучыліся з грамады як асобыя тыпы яе, якія ўладаюць знаньнем умов[аў] жыцьця грам[ады], чуцьцём формы і здольнасьцю выяўл[еньня] гэтых формаў у такой іх композ[ыцыі] і ў такіх слав[есных] выраж[эньнях], якія ў рэз[ультаце] дзейн[асьці] на другіх ствараюць пэўн[ую] мэлёдыю пераживаньняў і ў выніку паняцьце аб маст[ацтве] аўт[ара]. Вось прад намі, скаж[ам], тв[оры] Д[убоўкі].

[10. Аб відах літ[аратурнай] творчасьці]

[1927]

Максім Багдановіч у літаратурных ацэнках

Уступныя ўвагі наконт ацэнак наогул

Кожны прадмет чалавечага дачыненьня на пэўнай ступені ў разьвіцьці гэтага дачыненьня становіцца прадметам асабовае або колектыўнае ацэнкі. З ліку такіх прадметаў не выключаюцца і мастацкія творы, і само мастацтва, і яго дзейныя сілы — мастакі, поэты і пісьменьнікі.

Значэньне ацэнкі вызначаецца, між іншым, і тым пунктам гледжаньня, з якога робіцца гэта ацэнка. Калі ім ахапляюцца ўсе стораны прадмету ацэнкі, усе яго разнастайнасьці і выяўляюцца погляды, разуменьні і практыка дачыненьняў шырокіх колаў грамадзтва, то і ацэнка, зробленая з гэтага пункту, будзе адпавядаць інтарэсам гэтых колаў, і таму раней ці пазьней яна будзе вызнана за правіловую. У праціўным выпадку яна будзе мець значэньне альбо частковае, няпоўнае, абмяжованае, альбо і зусім зьвядзецца да нуля, як на гэта трапна зазначае Ф. Мэрынг, калі гаворыць наконт значэньня асабістага эстэтычнага густу: „Ёсьць ведама, — кажа ён у сваіх „Эстэтычных нататках“ („Aesthet[ische] Streifzuge“), — мера гістарычнага значэньня таго ці іншага суб'ектыўнага густу залежыць ад гістарычнага значэньня людзей, якія ўладаюць гэтым густам; пасколькі для нас цікавы гістарычныя фігуры Маркса, Ласаля, Штэйна, Шапэнгаўэра, пастолькі цікавы і іх эстэтычны густ. Наадварот, у гістарычна малакаштоўных асоб гістарычнае вызначэньне іх суб'ектыўнага густу спадае да нуля...“

Ставячы зазначэньне Ф. Мэрынга ў роўніцу ня толькі эстэтычных густаў асобы, але наогул поглядаў і разуменьняў асобы, якая ацэньвае той ці іншы прадмет, вынікае, што значэньне ўсякае ацэнкі прадумоўліваецца наступнымі момантамі: 1) асобаю, якая цэніць (суб'ект ацэнкі), 2) мераю каштоўнасьці, ужытаю пры ацэньваньні (крытэры ацэнкі), 3) спосабам ацэньваньня (мэтод ацэнкі), 4) мэтаю, якая сочыцца асобаю пры ацэньваньні (мэта ацэнкі) і 5) самым выражэньнем ацэнкі (формула ацэнкі).

Бяручы на ўвагу ўласьцівасьць вызначаных момантаў зьменьвацца ў працэсе гістарычнага іх разьвіцьця незалежна ад об'ектаў ацэньваньня, становіцца зразумелаю ўся тая разнастайнасьць ацэнак у дачыненьні да пэўных прадметаў мастацтва, якая намнажаецца з цягам гадоў вакол гэных прадметаў. Аднак пры такім стане ў разьвіцьці момантаў, якімі вызначаецца каштоўнасьць ці значэньне таго ці іншага мастацкага твору, ня можа быць сумненьня ў тым, што сама разнастайнасьць ацэнак у пэўнай меры адбівае сабою разнастайнасьць уласьцівасьцяй адпаведных об'ектаў ацэнак. З прычыны гэтага наяўнасьць супярэчнасьцяй між ацэнкамі адбівае сабою ня столькі супярэчнасьці ацэненых твораў, сколькі тыя супярэчнасьці, што існуюць між суб'ектамі ацэнкі. Адгэтуль разнастайнасьць ацэнак адначасова з выяўленьнем гэных супярэчнасьцяй зьяўляецца выяўленьнем і разнастайных старон аднаго і таго–ж твору ці наогул прадмету дачыненьня і ацэньваньня.

У дачыненьні мастацкіх твораў разнастайнасьць іх азначэньняў і ацэнак вызначаецца, галоўным чынам, падыходам да іх тых, хто выяўляе іх каштоўнасьці, і іх поглядам на самы каштоўнасьці. Адны ў мастацкіх творах цэняць думкі або пачуцьці, выражэньнем якіх зьяўляюцца гэныя творы. Другія ідуць далей і ацэньваюць умо-

вы зьяўленьня і крыніцы пахаджэньня выражаных думак і пачуццяў. Трэція імкнуцца вызначыць значэньне нашэльнікаў выяўленай ідэолёгіі ў грамадзкім разрэзе. Чацьвертыя–ж углядаюць вартасьці саміх твораў, саміх выражэньняў як пэўных знакаў, і толькі. Для пятых каштоўна тое, што абуджаецца мастацкім творам у іх сьвядомасьці. Шостыя вызначаюць за каштоўнае тое, што, па іх думках, можа выклікаць мастацкі твор да жыцьця ў сьвядомасьці ці дзейнасьці іншых людзей ці ў іншым часе. Сёмыя будуць цаніць мастацкія творы як умову для фармаваньня пажаданых поглядаў, словам, для выхаваньня людзей пажаданага складу псыхікі, спосабаў думаньня і г. д. Восьмыя разглядацьмуць іх як матар'ял, прыдатны ў той ці іншай патрэбе, прыкладам, для высьвятленьня наогул пытаньняў мастацтва і інш. Яшчэ іначай расцэняць мастацкі твор дзевятыя, дзесятыя... і сотыя. Не зважаючы, аднак, на такую разнастайнасьць у магчымасьцях ацэнак, усё падлежнае ім распадаецца ў асноўным на дзьве катэгорыі: 1) тое, што знаходзіцца ці зьмяшчаецца за межамі мастацкага твору, але так ці іначай з ім зьвязана, і 2) тое, што становіць сабою сам твор вонку залежнасьці ад таго, чаго выражэньнем ён зьяўляецца або можа зьявіцца. Іначай кажучы, першую катэгорыю падлежнага ацэнкам складае об'ектыўнае, а другую — суб'ектыўнае з пункту гледжаньня самога твору.

З пададзеных зазначэньняў вынікае, што найбольш поўнаю ацэнкаю мастацкага твору ці наогул мастацтва або пэўных яго сіл, будзе тая, што ўлічае сабою і ўбірае ў сабе (засяроджвае) усё, што так ці іначай зьвязваецца з яе прадметам. Іначай кажучы, значна тая ацэнка (формула), якая зьмяшчае ў сабе падсумаваньне ўсяго напластаваньня і намнажэньня поглядаў і азначэньняў прадмету ацэнкі. Такое палажэньне абавязвае пры ацэньваньні любога мастацкага твору або ўсёй творчасьці таго ці іншага мастака да выяўленьня і высьвятленьня ўсіх тых ацэнак, якімі яны вызначаліся ў гістарычным сваім бытаваньні. У гэтым дачыненьні каштоўны ўсе тыя матар'ялы, якія тым ці іншым спосабам замацованы і захованы ў чалавечай памяці, незалежна ад гістарычнага значэньня тых асоб, якім належаць гэтыя матар'ялы.

Калі падыйсьці з гэтага боку да М. Багдановіча, то перадусім патрэбна зазначыць, што яго жыцьцё і дзейнасьць у канкрэтных сваіх выяўленьнях набылі ўжо досыць багаты, т. ск., „процанты капітал" разнастайных ацэнак, дадзеных з поваду тых ці іншых праяў яго рознымі асобамі, у розны час і ў розных мерах. З гэтага боку творчасьць М. Багдановіча ня толькі ня спыняе росту сваіх вызначэньняў, а, наадварот, паглыбляе, пашырае іх і выяўляе ўсё новыя і новыя магчымасьці дзеля ўзросту гэтага напластаваньня ў будучых гадох. Яна сапраўды такая, „як дар прыроды — вінаграднае, густое, цёмнае віно: дні ідуць, праходзяць годы, — але ўсё крапчэй, хмяльней робіцца яно". І нічога няма дзіўнага, калі гэтакая творчасьць у будучым намножыць ня толькі ацэнак, але і кірункаў, школ і новых твораў, новых мастакоў, што будуць весьці далей тую творчую працу, пачаткам якое яна зьяўляецца. Яна гэтага годна!

Творчасьць М. Багдановіча ў яго ўласных ацэнках

У гісторыі ўтварэньня разуменьняў наконт творчасьці М. Багдановіча першае месца займаюць ацэнкі яе, дадзеныя самім аўтарам як першым чытачом і крытыкам сваіх твораў.

Па формах выражэньня гэтыя ацэнкі ў асноўным выяўляюцца ў трох відах: 1) у факце надсыланьня твораў у рэдакцыі дзеля друкаваньня іх, 2) у характарыстыках уласнай практыкі творчасьці, зьвязаных з суджэньнямі аўтара пра іншых поэтаў або

з меркаваньнямі па тых ці іншых пытаньнях беларускае поэзіі наогул і 3) у вершаваных характарыстыках сваіх твораў, пададзеных у зьвязку з выступленьнем поэты з цэлым зборнікам твораў.

У дачыненьні пытаньня наконт факту надсыланьня твораў да друку, як аднэй з формаў выражэньня аўтарскага вызнаньня пэўнай каштоўнасьці за сваімі творамі, апублікаваных матар'ялаў надзвычайна мала. З прычыны гэтага тыя даведкі, якія выпадкамі пададзены ва ўспамінах тых ці іншых асоб пра М. Багдановіча, зьяўляюцца цікавымі тым, што яны ў пэўнай меры паказваюць на адносіны М. Багдановіча да апублікаваньня сваіх твораў.

М. Багдановіч надаваў вялікае значэньне друкаваньню твораў і адносіўся да гэтай справы сур'ёзна, будучы ўсьвядомленым у тэй адказнасьці за выдрукаваныя творы, якую бярэ на сябе іх аўтар перад грамадою, перад чытачом. Дзеля гэтага самы факт надсыланьня твораў да друку ў пэўнай меры зьяўляўся выражэньнем аўтаравага вызнаньня каштоўнасьці сваіх твораў як твораў, годных друку, а праз гэта вартых увагі чытача і пэўнага месца ў шэрагу твораў іншых пісьменьнікаў. Іначай кажучы, надсыланьнем твораў да друку выражалася вызнаньне аўтара пэўнага значэньня за імі ў разьвіцьці беларускай поэзіі. Адказнасьці за іх М. Багдановіч ня толькі ня ўхіляўся, а, наадварот, цалком браў яе на сябе, падпісваючы свае творы ўласным прозьвішчам. Калі–ж некаторыя з надасланых у 1909 годзе твораў былі выдрукаваны „Нашаю Ніваю" пад псэўданімам, то М. Багдановіч, як сьцьвярджае ў сваіх успамінах пра яго В. Ластоўскі, горача протэставаў супроць перахрышчэньня. Факт гэтага протэсту ў пэўнай меры зьяўляецца выражэньнем адносін М. Багдановіча да апублікаваньня сваіх твораў і поглядаў на іх у сэнсе вызнаньня за імі пэўнай каштоўнасьці і значэньня, якое ў далейшым выяўляецца самім больш канкрэтным азначэньні.

Перш чым перайсьці да агляду гэтых канкрэтных азначэньняў годнасьці Багдановічавых твораў, вызнанай самім аўтарам і выяўленай перадусім фактам надсыланьня іх да друку, небясьцікаўна адзначыць погляды М. Багдановіча на спосабы і крытэрыі для выяўленьня каштоўнасьці тых ці іншых твораў літаратурнага мастацтва. Гэтыя погляды не маглі не адбіцца ў той ці іншай меры на выражэньнях (формулах) Багдановічавых ацэнак уласных твораў.

Як падае ў сваіх успамінах памінаны ўжо вышэй В. Ластоўскі, Багдановіч у часе першага прабываньня на Беларусі прывёз быў у Вільню „проект ацэны літаратурных твораў, прыдуманы ім у часе адпачынку" на вёсцы. Згодна гэтага „проекту", М. Багдановіч лічыў за спосаб выяўленьня каштоўнасьці твораў параўнаньне іх на падставе дакладнага „да матэматычнага падлічэньня", як сьцьвярджае аўтар успамінаў, аналізу раўнаваных твораў, а за крытэры каштоўнасьці іх „орыгінальнасьць" з пазьнейшым далучэньнем да гэтага яшчэ „апрацованасьці — шліфоўкі" твораў.

Канкрэтных узораў дапасаваньня гэтых прынцыпаў пры разглядзе тых ці іншых твораў у М. Багдановіча ня выяўлена. Аднак адбітак іх знайшоў сваё выражэньне ў тых характарыстыках і палажэньнях, якія былі высунуты М. Багдановічам як у дачыненьні некаторых пытаньняў разьвіцьця беларускае поэзіі, так і ў азначэньнях, якія ён даваў і сваім уласным творам, і творам іншых беларускіх пісьменьнікаў.

Робячы агляд беларускага прыгожага пісьменства за 1911 — 13 гады, М. Багдановіч у дачыненьні сваіх уласных твораў піша наступнае: „М. Багдановіч таксама дбаў аб разьвіцьці вершу і даў колькі „нанізак" іх (цыкляў) новых або па тэмах, або па форме. Сюды належаць вершы, напісаныя „накшталт народных песьняў або ў старафранцускіх формах, далей вершы аб старой Беларусі і дзе што іншае" („Калядная пісанка", Вільня, 1913 г.).

Гэтым зазначэньнем адзначаецца вызнаная аўтарам агляду годнасьць, з аднаго боку, у дачыненьні да самога сябе як поэты, а з другога — у стасунку да сваіх мастацкіх

твораў. Годнасьць першага парадку ім вызначаецца як дбаньне аб разьвіцьці вершу, якое, аднак, М. Багдановічам не выстаўляецца як выключная яго ўласьцівасьць. Ён кажа, што М. Б. таксама дбаў, і тым самым не вылучае сябе ў гэтым дачыненьні з шэрагу іншых беларускіх поэтаў, адзначаных ім у аглядзе. Годнасьць–жа сваіх твораў ён углядае ў *ноўнасьці* іх або тэматычнай, або формальнай дзякуючы чаму яны і не абмінаюцца аглядальнікам менавіта *беларускага прыгожага пісьменства за пэўны час*.

Такім чынам, разуменьне *навіны* ўласных твораў (менавіта вершаў) М. Багдановіч абмяжоўвае рамкамі разуменьня беларускае літаратуры ў пэўны момант яе разьвіцьця, і таму гэта навіна яго твораў у беларускіх умовах адзначаецца ім як паняцьце з канкрэтным зьместам, а менавіта: 1) народна–песенная форма вершаў, 2) старафранцускія формы і 3) гістарычна–нацыянальная тэматыка некаторых вершаў.

Наскольк правільнаю была такая аўтарская ацэнка твораў, гэта выявіцца з практыкі ацэнак творчасьці М. Багдановіча крытыкаю. Зараз–жа патрэбна зазначыць, што падобную навіну сваіх твораў М. Багдановіч адзначаў і ў іншых сваіх артыкулах, якія мелі характар або тэорытычны, або гісторыка–культурны. У гэтым няма нічога перабольшанага, бо, як будзе відаць з далейшага нарысу, палажэньні М. Багдановіча наконт сваіх твораў сьцьвярджаюцца палажэньнямі беларускае крытыкі. Дзеля гэтага дарэмна спрабавалі некаторыя крытыкі рабіць М. Багдановічу зусім беспадстаўны закід у нетактоўнасьці яго ў крытыцы, якая ўглядалася ў тым, што сам аўтар гаворыць пра свае творы пры аглядах літаратуры; і ў той–жа час самі гэтыя крытыкі ішлі сьледам за Багдановічам і не абміналі сваіх твораў пры крытыцы чужых.

Аднак больш паглыбленае і канкрэтнае вызначэньне каштоўнасьці ўласных твораў у Багдановіча выражана не ў яго артыкулах, а ў форме, з аднаго боку, уступных вершаў і рознага роду эпіграфах, якімі аўтар характарызуе тыя ці іншыя свае творы, а з другога боку, у форме архітэктонікі свайго зборніку вершаў як мастацкага цэлага. У дачыненьні апошняга падае цікавыя матар'ялы Я. Плашчынскі ў сваім артыкуле „Кніга лірыкі як мастацкае цэлае“ („Узвышша“, № 1). Пэўнаю сыстэмаю (узгодненасьцю) будовы кніжкі выбраных вершаў М. Багдановіч выражае і ўласны погляд на каштоўнасьць сваіх твораў у іх адзінстве. Апроч вызначэньня іх як выбраных, сама гэта сыстэма можа разглядацца як форма вызначэньня годнасьці сабраных твораў, якая аўтарам вызнана ў *узгодненасьці адзінства разнастайных браных вершаў*.

Уся гэта кніжка выбраных вершаў („Вянок“, назва дадзеная В. Ластоўскім, згодна яго ўспамінам пра М. Багдановіча) складаецца ў асноўным з дзьвёх частак: 1) „Малюнкі і сьпевы“ з эпіграфам з А. Фета „Этот листок, что изсох и свалился, золотом вечным горит в песнопении“, і 2) „Мадонны“ без эпіграфу. У сваю чаргу, першая частка абнімае сабою сем „нізак вершаў“: 1) „У зачараваным царстве“, 2) „Згукі бацькаўшчыны“, 3) „Старая Беларусь“, 4) „Места“, 5) „Думы“, 6) „Вольныя думы“ і 7) „Старая спадчына“. Другая частка зьмяшчае два творы ліро–эпічнага характару: 1) „У вёсцы“ і 2) „Вэроніка“, апошні твор самім аўтарам азначаны як „вершаванае апавяданьне“. Такая сыстэма будовы кніжкі адбівае сабою асноўныя моманты творчага шляху самога поэты. Узгодненасьць ліній гэтага шляху, што ідуць ад вобразаў нацыянальнай міталёгіі, ад згукаў народных сьпеваў у сучаснасьці, ад падзей нацыянальнай гісторыі, ад адчуваньняў і пазнаньня гарадзкой сучаснай культуры, ад здабыткаў чалавечае думкі, ад уласнай сьвядомасьці і ад аўладаньня спадчынаю агульналюдзкое культуры (у галіне поэтычнага мастацтва) — гэта ўзгодненасьць і становіць сабою годнасьць выбраных твораў. Самы творчы шлях у галіне відаў поэзіі адпаведна гэтай сыстэме йдзе ад слоўнага выяўленства („жывапіснасьці“) і музычнай лірыкі да шырокай вобразнасьці вершаванага эпасу, ад лірычнага выяўленьня рэчаіснасьці да

эпічнага яе афармаваньня. Такі шлях вызначаецца „Вянком“ у разьвіцьці творчасьці М. Багдановіча і вызнаны самім аўтарам як годнасьць літаратурна–мастацкай дзейнасьці, першаю справаздачаю, аб выніках якое і зьявілася фактычна кніжка выбраных вершаў.

Характарызуючы групы гэтых вершаў ці то ўступнымі вершамі, ці то эпіграфамі, як было ўжо зазначана вышай, М. Багдановіч вызначае разнастайныя каштоўнасьці іх і далёка не вызнае адналькавасьці характару каштоўнага для ўсіх вершаў. У кожнай нізцы вершаў М. Багдановіч адзначае як каштоўнае толькі тое, што на яго думку, зьяўляецца характэрным і асноўным для дадзенай нізкі. Гэтым самым выяўляецца ім той прынцып, па якому каштоўнае для аднаго можа быць не каштоўным для другога і які вымагае ад кожнага, хто трымаецца яго, лічыцца з сваеасаблівасьцю (самавітасьцю) кожнае зьявы ці рэчы і падыходзіць да іх у ацэнках адпаведна гэтым сваеасаблівасьцям.

У вершы, якім адчыняецца „Вянок“, М. Багдановіч, зьвяртаючыся да тых, хто любіць „натрапіць між страніц старых пажоўклых кнігі, ужо даўно забытай, блеклы высахшы лісток“, г. зн. фактычна да будучага чытача, т. ск., да археоляга мастацтва, кажа:

Праглядзеце гэты томік:
Засушыў я на паперы
Краскі, сьвежыя калісьці
Думак шчырых і чуцьця.

Гэтым самым поэта перад тварам сваіх будучых чытачоў ацэньвае сваю кніжку выбраных вершаў як зборнік рэальных помнікаў таго, што калісьці ў поэты жыло шчырымі думкамі і пачуцьцямі, і ў сьвежасьці свайго красаваньня ім–жа самім зьнята і замацавана на паперы і, т. ч., захована ў сваіх рэальных формах для нашчадкаў як памяць, знак пра былое, думы і пачуцьці чалавека, што калісьці жыў на зямлі.

У гэтай характарыстыцы зьвяртае на сябе ўвагу падыход М. Багдановіча ў справе ацэнкі сваіх твораў. Ён глядзіць на іх, як выяўляецца ў гэтым вершы, з пункту будучага чытача, будучага чалавека. З пункту гледжаньня гэтага ідэальнага аддаленьня ад сваіх твораў, з „прыгожае далі“ перад М. Багдановічам свае ўласныя творы паўсталі як–бы ў двух абліччах: 1) выражанае з псыхалягічнага зьместу і 2) само выражэньне. Першае М. Багдановічу ўяўляецца як каштоўнасьць гістарычная, якая ў свой час мае пэўнае значэньне, а ў другі — гэта значэньне можа страціць сваю актуальнасьць або набыць іншы характар. Другі бок твораў вызнаецца аўтарам за нязьменную велічыню і ўяўляецца ім як каштоўнасьць *гістарычная*, якая заўжды можа мець для чалавека актуальнае значэньне. Гэта каштоўнасьць фармальна–мастацкага парадку, як аснова для эстэтычных перажываньняў (*засушаныя краскі* думак і чуцьця). Такім чынам, М. Багдановіч, характарызуючы свае творы ўступным вершам, вызнае каштоўнасьць іх дваякага роду: 1) гістарычную за выражаным зьместам і 2) фармальна–мастацкую, эстэтычную за самым выражэньнем яго.

У дачыненьні–ж да паасобных нізак вершаў, што складаюць кніжку выбраных вершаў, М. Багдановіч падыходзіць з іншых бакоў і вызначае за каштоўнае ў іх або жывучасьць малюнковасьці і музычнасьці ў песьнятворчасьці, або жывое поэтычнае сьведчаньне аб мінуўшых падзеях у жыцьці народу, або выражэньне вастраты асабовых адчуваньняў, або адсутнасьць у аўтара песень „куміра“ ў галіне мысьлі, або „глыбіннасьць слоў“, або здольнасьць „вылечваць хваробы“ дум, або, урэшце, адбітак агульналюдзкай культуры, „ураджаю сталецьцяў“ у разьвіцьці мастацкіх формаў. Ня спыняючыся на ўсіх гэтых азначэньнях, зьвернем увагу толькі на не-

каторыя з іх, што падаюцца аўтарам кніжкі выбраных вершаў ва ўступных вершах да асобных нізак.

Ва „ўступе“ да нізкі „Вольныя думы“ М. Багдановіч гаворыць:

Я думы, ня скутыя путамі,
Тут перад вамі вываджу,
А проці ганеньня кажу:
Хваробы лечаць і атрутамі.

Гэтыя радкі акад. Е. Карскі ў сваім нарысе пра М. Багдановіча адзначае як выражэньне поглядаў поэты на сродкі поэзіі, якімі яна можа карыстацца дзеля аслабленьня і ўцінаньня чалавечых недахватаў. „...Стихи могут быть даже полны яда, если этим способом они смогут уврачевать больное человечество“, — так фармулюе ён мотыў гэтага вершу („Белорусы“, т. III, в. III., стар. 315). Такім чынам, М. Багдановіч і тут, зьвяртаючыся да чытача (у цяперашнім часе), вызначае нізку вершаў „Вольныя думы“ як выражэньне думаў, няскутых путамі, супроць якіх магчыма ганеньне без залежнасьці гэтых дум ад іх прадметаў. Супроць гэтага ганеньня поэта забясьпечаны сьвядомасьцю ў тым, што „хваробы лечаць і атрутамі“ або, як гэта выражана праз эпіграф з Гэйнэ, супроць атруты ёсьць адатрута. Гэтым самым, як–бы надаючы права чытачом судзіць пра тое, чым зьяўляецца выражанае ў вершах дадзенай нізкі — хваробаю ці атрутаю ад яе, — М. Багдановіч вызнае за каштоўнае ў іх, з аднаго боку, няскутасьць дум путамі, *незалежнасьць* іх *ад умоўнасьцяй* наогул і, з другога боку, *мотываванасьць* самога выражэньня іх сьвядомым пераконаньнем поэты ў станоўчасьці значэньня выражэньняў такога характару дум (у даным выпадку — асабовых). У яго поглядах вольнае, пазбаўленае ад абмяжованасьці ўмоўнасьці ў грамадзе выказваньне ўсяго, што перажываецца чалавекам, зьяўляецца спосабам, што да лячэньня хвароб гэтага чалавека. Такім чынам, М. Багдановіч ацэньвае нізку вершаў „Вольныя думы“ як каштоўнасьць сацыяльна–абычаёвага парадку (каштоўнасьць этычная).

Іначай поэта глядзіць на нізку вершаў „Места“. Ва ўступе да яе, кажучы аб тым шляху, якім вынікла гэта нізка вершаў, ён зазначае:

У грудзі кволыя запала
Дачка каменьняў, места мне.
Пачую я тэй іскры жала,
І верш аб месьце з сэрца мкне.

Тут М. Багдановіч ацэньвае свае вершы перадусім як выражэньне вастраты адчуваньняў ад іскравых уражаньняў і зьяў (у даным выпадку — горада). Як каштоўнае гэтых вершаў ім адзначаецца ня столькі само выражэньне, сколькі тая вастрата адчуваньняў, прадметам якое зьявілася „дачка каменьняў“, а яе выражэньнем „верш аб месьце“ — вынік гэтых адчуваньняў. Такім чынам, у дачыненьні да гэтай нізкі поэта падкрэсьлівае на каштоўнасьць яе эмоцыянальнага характару, а менавіта эмоцыянальную мотыванасьць вершаў („верш аб месьце з сэрца мкне“), незалежна ад эстэтычнай каштоўнасьці саміх выражэньняў. Вызначэньне апошняй поэта абмінае як у дачыненьні да гэтай нізкі, так і ў дачыненьні вышэйадзначанай нізкі „Вольныя думы“.

Падагульваючы паданае наконт пытаньня Багдановічавага вызначэньня каштоўнасьцяй сваіх твораў, магчыма зрабіць некаторыя высновы.

М. Багдановіч, як першы чытач і крытык сваіх уласных твораў, пры вызначэньні іх каштоўнасьці падыходзіць не з аднолькаваю для ўсіх твораў мераю. У кожным

асобным выпадку ён ужывае і асобны крытэры. Вызначаючы ў сваіх артыкулах свае творы як *новыя* па тэматыцы або формах у беларускіх умовах, ён у дачыненьні свайго першага зборніку твораў падыходзіць з крытэрыямі азначанай навіны ў дзьвюх роўніцах: гістарычнай і фармальна–мастацкай (эстэтычнай), бяручы за норму апошняй прыродную прыгожасьць формаў („краскі“). Гістарычная мера навіны ў дапасаваньні да паасобных разьдзелаў у кніжцы выбраных вершаў складаецца з адзінак сацыяльна і асабова–псыхолёгічнага зьместу, выражанага творамі і, такім чынам, каштоўнасьць у кожным асобным выпадку вызначаецца па сваеасаблівасьці (самавітасьці) разнастайных твораў у іх адзінстве. На падставе гэтага М. Багдановіч вызнаваў каштоўнае за сваімі творамі ў тым: 1) што яны выражаюць пэўныя самавітыя думы і пачуцьці, якія мелі месца ў пэўны гістарычны момант культурнага нацыянальнага разьвіцьця, 2) што само выражэньне іх зьяўляецца самавітаю ўмоваю дзеля абуджэньня пачуцьцяў харства поэтычнымі формамі і вобразамі і 3) што гэта выражэньне ёсьць вынік сьвядомае працы („дбаньня“) над афармаваньнем бясформных матар'ялаў спадчыны мастацкай культуры як нацыянальнай, так і здабыткаў агульналюдзкае культуры („ураджаю сталецьцяў“). Канкрэтна гэта каштоўнае адзначана самім поэтай праз выяўленьне разнастайнасьці і багацьця тэматычных і фармальных крыніц творчасьці і выяўленьне культурнасьці свае творчае працы, а таксама праз азначэньне натуральнай прыгожасьці формаў, шчырасьці і незалежнасьці ад умоўнасьцяй дум, вастраты і яскравасьці ў адчуваньнях і пачуцьцях, сьвядомага дачыненьня да вынікаў свае літаратурна–мастацкае дзейнасьці. Гэтымі азначэньнямі і акрэсьліваецца тая навіна творчасьці М. Багдановіча, якая была вызнана самім поэтай за сваімі творамі ў умовах беларускае поэзіі на пэўнай ступені яе разьвіцьця. Большага значэньня паняцьцю „ноўнасьці“ сваіх твораў сам М. Багдановіч не надаваў; гэта выходзіла–б з межаў тэй тактоўнасьці і сьціпласьці, з якімі выяўляецца поэта ў сваіх суджэньнях наконт каштоўнасьці ўласных твораў.

Творчасьць М. Багдановіча ў ацэнках крытыкі пры жыцьці поэты

Разуменьні творчасьці, выказаныя самім аўтарам яе, зьяўляюцца выточнымі ў гісторыі яе ацэньваньня крытыкаю. Карэньні гэтай апошняй выходзяць з тых–жа момантаў, што і аўтаравы разуменьні.

У выяўленьні крытычных ацэнак наогул магчымы дзьве формы выражэньня разуменьняў творчасьці таго ці іншага пісьменьніка. Адна з іх — гэта нявыяўныя або нягласныя разуменьні, якія адыгрываюць значную ролю ў справе апублікаваньня твораў, і другая форма — выяўныя або гласныя разуменьні аб творах, якія выказваюцца крытыкамі пасьля выдрукаваньня твораў і потым адбіваюцца тым ці іншым уплывам на творчым разьвіцьці пісьменьніка.

Абедзьве гэтыя магчымасьці выкрываюцца і ў гісторыі ацэньваньня творчасьці М. Багдановіча. У дачыненьні пытаньня наконт т. зв. нявыяўных ацэнак твораў М. Багдановіча, якія мелі месца ў стасунку да першых надасланых да друку вершаў, некаторыя небясьцікаўныя даведкі падаюцца В. Ластоўскім у яго ўспамінах пра М. Багдановіча. Вядома, гэтымі матар'ялямі ня вычэрпваецца пытаньне пра нявыяўныя ацэнкі, аднак, і тое, што пададзена названым аўтарам, зьяўляецца цікавым для гісторыі чытача беларускіх твораў і наогул для гісторыі разьвіцьця крытычнае думкі ў тым сэнсе, што гэта гісторыя ў пэўнай меры адбівае сабою клясавае змаганьне ў тым выглядзе, у якім яно выражаецца на літаратурным фоне.

Вершы, надасланыя М. Багдановічам да друку ў 1909 годзе, як сьцьвярджае В. Ластоўскі, у рэдакцыі „Нашае Нівы“ былі ацэнены неаднолькава. „Нябожчык Ядвігін Ш., — кажа аўтар успамінаў, — ахрысьціў гэты сшытачак (гутарка ідзе пра другі сшытак па ліку дасылкі іх М. Багдановічам, які зьмяшчаў 8–9 вершаў. — А. Б.) „дэкадэншчынай“. Яго апінія падзялялася „вярхоўнай палатаю“[1]. Іншага погляду трымалася аб новым пісьменьніку „ніжняя“ палата, а ў першы чарод Я. Купала, які інтуітыўна вычуў у гэтых першых поэтыцкіх спробах у Максіме Багдановічы сапраўднага мастака“.

Такім чынам, пачынаючы ўжо з нявыяўных разуменьняў, у ацэньваньні М. Багдановіча вызначаюцца дзьве лініі: 1) ацэньваньне саміх твораў як выяўленьня пэўнай літаратурнай плыні, і 2) ацэньваньне аўтара іх на падставе гэтых самых твораў як нашэльніка пэўнай літаратурна–творчае сілы. На аснове гэтых ліній і адбылася стычка разуменьняў аб першых творах М. Багдановіча, што выяўлены былі верхняю і ніжняю палатаю рэдакцыі „Нашае Нівы“. Як выяўленьне пэўнай літаратурнай плыні, творы былі вызнаны за „дэкадэншчыну“, а іх аўтар — як творчая сіла — за сапраўдны талент. Першае вызнаньне было асвоена верхняй палатаю, а другое — ніжняю, між якімі і адбылося змаганьне за надрукаваньне твораў М. Багдановіча ў газэце. Як выявіцца далей, гэтыя супярэчныя на першы погляд разуменьні знайшлі сваё прымірэньне ў новых паняцьцях, якія сынтэзавалі гэныя разуменьні ў пэўнай, ужо выяўнай, форме крытычных ацэнак творчасьці М. Багдановіча.

Перш чым зьвярнуцца да гэтых апошніх, патрэбна зазначыць на практычнае рэалізаваньне адзначаных вышэй поглядаў на першыя вершы М. Багдановіча. Погляд на творы, як дэкадэншчыну, „верхняю палатаю“ быў ажыцьцёўлены ў форме забракаваньня вершаў для друку. Вызнаньне–ж „ніжняй палаты“ сапраўднага таленту ў аўтара гэных вершаў рэалізавалася ў форме змаганьня за іх апублікаваньне, абароны іх вартасьці перад „верхнімі“ і дапамогі ў выглядзе папраўак вершаў з боку мовы, галоўным чынам.

В. Ластоўскі ў сваіх успамінах гісторыю рэалізацыі гэных поглядаў выкладае ў наступным выглядзе. „Спамянуты сшытак, — кажа ён, — вярнуўся з перагляду „верхняй палаты“ ў „ніжнюю“ перакрэсьлены сінім алоўкам з надпісам рукою А. Уласава „В архів“. Пад перакладам з Ю. Сьвятагора „Дзьве песьні“ быў надпіс рукою А. Луцкевіча „можна надрукаваць пад псэўдонімам“...[2]

„Праз некалькі тыдняў (пасьля надрукаваньня „Дзьвёх песень“) М. Багдановіч прыслаў яшчэ некалькі новых вершаў і ліст, у якім протэставаў, што яго перарабілі ў „Максіма Крыніцу“[3]. Але вершы былі ізноў „дэкадэнцкія“ і дзеля гэтага трапілі ў тую–ж папку, дзе быў папярэдні сшытак з надпісам „В архів“. Там яны праляжалі да канца жніўня, калі іх выцягнуў на сьвет С. Палуян, які, прачытаўшы вершы, з

[1] Па ведамасьцях В. Ластоўскага, паданых у тых–жа ўспамінах, тагачасная рэдакцыя „Нашае Нівы“ складалася з дзьвёх палат: „верхняй“ і „ніжняй“, як іх трапна назваў С. Палуян. Да верхняй палаты належалі А. Уласаў, браты А. і І. Луцкевічы, а таксама Чыж (Альгерд Бульба) і Манькоўскі (Янка Окліч). Гэта палата, як кажа аўтар успамінаў, вяршыла „высокія“ палітычныя матэрыі; у ёй „ішла буйная ігра са стаўкамі з боку уніяцкай гіерархіі і некаторых другіх, сільных у тыя часы, палітычных краёвых чыньнікаў“. „Другая палата — ніжняя — складалася з Ядвігіна Ш. (Ант. Лявіцкі), Янкі Купалы, В. Ластоўскага, С. Палуяна і мастака Драздовіча, які далучыўся да яе ў канцы 1909 г. Гэта палата рабіла ўсю штодзённую работу рэдакцыі і мела шчыльную сувязь з чытачоўскімі „нізамі““.

[2] Прыпіску „пад псэўдонімам“ В. Ластоўскі тлумачыць тым, што „палітыка“ „верхняй палаты“ строга прытрымлівалася лініі нераскрываньня сваіх супрацоўнікаў, каб манаполь прадстаўніцтва руху быў выключна ў яе руках“.

[3] Псэўдонім выдуманы для М. Б. Ядвігіным Ш.

надзвычайным захапленьнем стаў бараніць іх сьпярша перад Ядвігіным, а пасьля перад „верхняю палатаю“, з радоў якое за надрукаваньне некаторых вершаў першы выказаўся Чыж, а пазьней А. Луцкевіч“. У выніку гэтага змаганьня вершы былі выдрукаваны, г. зн., што за імі была вызнана тая–ж годнасьць, якую вызнаваў за імі яшчэ сам аўтар і выяўляў яе фактам надсыланьня сваіх твораў да друку[4]. На гэтым канчаецца гісторыя ацэнак першых вершаў М. Багдановіча ў рэдакцыі „Нашае Нівы“, аднак, на гэтым ня спыняецца гісторыя нявыяўных разуменьняў наконт твораў М. Б. Але дзеля суджэньняў аб іх, якія маглі мець месца як пры чытаньні твораў у рукапісах, так і выдрукаваных, ёсьць вельмі мала матар'ялаў. З даведак па гэтаму пытаньню, што ёсьць у наяўнасьці, патрэбна зазначыць на тыя, якія выяўляюць разуменьні аб творах М. Багдановіча як творах, прызначаных для пэўнага чытача, потым як творах, што выражаюць пачуцьці аўтара да радзімы. На апошняе значэньне зазначае ў сваёй нататцы „Памяці друга“ А. Цітоў, калі кажа, што М. Багдановіч па яго (Цітова) просьбе „декламировал белорусские стихи, проникнутые великою скорбью за обездоленный родной белорусский народ“[5]. У гэтай нататцы А. Цітоў не зазначае канкрэтна, якія вершы дэклямаваліся аўтарам, аднак і такое характарызаваньне іх наогул паказвае на наяўнасьць сярод чытачоў ці слухачоў беларускіх вершаў разуменьня аб творчасьці М. Багдановіча як глыбокай і нацыянальна каштоўнай. Тым большае значэньне набывае такое разуменьне, калі ўзяць пад увагу тое, што сярод беларускіх нашаніўскіх адраджэнцаў у нявыяўных формах былі разуменьні адваротнага характару, з якімі даводзілася „ніжнепалатаўцам“ змагацца.

У дачыненьні пытаньня наконт прызначанасьці твораў М. Багдановіча для пэўнага чытача некаторыя даведкі падаюцца ва ўспамінах Ластоўскага. „Пасьля надрукаваньня „Край мой радзімы“ і вершаў з цыклю „Вадзянік“, — піша ён, — у рэдакцыйным складзе, акром Ядвігіна, які ўпорна казаў: „а ўсё–ж гэтыя вершы не для народу“, усе аднагалосна выражалі прызнаньне пісьменьніцкага таленту М. Багдановічу“.

Гэта вызнаньне было ня толькі, як кажуць, de jure, але фактычным, і было выяўлена выданьнем кніжкі выбраных вершаў „Вянок“[6]. Такое разуменьне вершаў М. Багдановіча як твораў „недлянародных“ выяўляецца потым — таксама ў нявыяўных формах, такімі беларускімі пісьменьнікамі, як Галубок і Паўловіч, якія, прыяжджаючы ў Вільню ў 1910 г., у рэдакцыі „Н. Н.“, як кажа той–жа аўтар, вызначалі выдрукаваныя вершы М. Багдановіча як безьзьмястоўныя, „а асабліва А. Паўловіч, які злосна выкпіваў, перафразуючы паасобныя звароты вершаў М. Б., каторага стала называў не па прозьвішчу, а „ваш лесавік“.

Такія формулы, як „вершы не для народу“ і „вершы безьзьмястоўныя“, бязумоўна, характарызуюць ня столькі самыя вершы, сколькі зьяўляюцца выражэньнем поглядаў — на задачы поэзіі і яе ролю — тых, каму належаць гэтыя формулы. Роля ў гэтым вершаў М. Багдановіча была ў тым, што яны зьявіліся повадам дзеля акрэсьленьня і разьмежаваньня гэтых поглядаў. Формула Ядвігіна Ш. „вершы не для народу“, выключаючы з разуменьня аб гэтых вершах прызначанасьць іх „для народу“, аднак ня выключае гэтым самым разуменьня прызначанасьці гэ-

[4] Выдрукаваны былі пад праўдзівым прозьвішчам аўтара з папраўкамі С. Палуяна наступныя вершы: „Лясун“ („Н. Н.“, № 35–36 за 1909 г.), „Край мой радзімы“ (№ 38), „З песьняў беларускага мужыка“ (№ 39), два вершы з нізкі „Вадзянік“ (№ 41), „На чужыне“ (№ 42), „Пугач“ (№ 43), пераклад з Гэйнэ (№ 44), павіншаваньне „Нашай Ніве“ (№ 46), „Разрытая магіла“ (№ 47), верш, пасьвечаны С. [Палуя]ну, (№ 50) і „Цемень“ (№ 51–52).

[5] „Голас“ (яраслаўская газэта), № 198 за 11 (24) чэрвеня 1917 г.

[6] Пра гісторыю гэтага выданьня расказваецца ў тых–жа ўспамінах, матар'ял якіх па гэтаму пытаньню выкарыстаны ў артыкуле Я. Плашчынскага „Кніга лірыкі як мастацкае цэлае“. Гл. Узвышша, [1927], № 1, стар. 119.

тых вершаў для тых, хто не абнімаўся Ядвігінавым разуменьнем „народ“, блізкім да разуменьня Марцінкевічавага або таго, што выражаецца расейскім словам „простонародие“. Адгэтуль азначэньне такою формулаю вершаў М. Багдановіча, як формула Ядвігіна Ш., выражае сабою разуменьне культурнага стану беларускага чытача ў пэўны гістарычны момант яго разьвіцьця. Але, выказваючы гэта разуменьне ў тым выглядзе, як яно пададзена В. Ластоўскім, Ядвігін Ш., бязумоўна, супярэчыў тым, што вышлі з народу і, кажучы словамі Ўл. Дубоўкі, з асьветаю шлях свой ясна бачылі. Для гэтых тое, што колісь было „не для народу“, зараз сталася „для народу“. Прыкладам гэтага зьяўляецца суджэньне Я. Купалы і рэшты „ніжняй палаты“ пра М. Багдановіча як аб сапраўдным таленце поэты.

Што–ж тычыцца другой формулы — „вершы безьзьмястоўны“ — то яна выражае ні больш ні менш як разуменьне аб зьмесьце, абмяжованым пэўнымі рамкамі, які дапускаўся аўтарам гэтай формулы для беларускае поэзіі. Пра значэньне гэтай формулы ў дапасаваньні да першых вершаў М. Багдановіча азначанымі вышэй пісьменьнікамі можна было–б судзіць пры тэй умове, калі–б імі было акрэсьлена іх разуменьне „зьмястоўнасьці“. Пасколькі–ж гэта застаецца невядомым, пастолькі і іх формула траціць усякае значэньне, тым больш яшчэ таму, што яна не выключае з вершаў М. Б., апроч зьмястоўнасьці ў разуменьні названых пісьменьнікаў, іншых, т[ак] ск[азаць], атрыбутаў іх, а менавіта таго, што процівастаўляецца звычай зьместу — гэта формы; цераз гэта сама формула зьяўляецца супярэчнаю існасьці поэзіі наогул, бо форма вонку матар'яльнага (зьмест) свайго ажыцьцяўленьня ня ёсьць ужо форма, а толькі абстракцыя, адцятасьць, якая можа толькі мысьліцца, але не існаваць як рэальнасьць, ажыцьцёўленая ў адчувальнай зьяве ці рэчы. Калі–ж гэтаю формулаю, як і папярэдняю, выказвалася незразумеласьць твораў М. Багдановіча, то і такое азначэньне ня столькі характарызуе творы, сколькі разуменьне аб культурным узроўні беларускага чытача ў той час. Практыка жыцьця творчасьці М. Б. даводзіць, што незразумелае для аднаго і ў адзін час становіцца зразумелым для другога і ў другі час. Прынамсі факты крытыкі ў наяўных фомах дапасоўваліся да творчасьці М. Багдановіча.

Гэтым і абмяжоўваецца гісторыя нягласных разуменьняў аб творчасьці М. Багдановіча, выяўленых ува ўспамінах пра поэту пасьля яго сьмерці. Яна паказвае на тое, што творы поэзіі зьяўляюцца асновою для змаганьняў разуменьняў наконт поэзіі наогул, якія пануюць у той ці іншы час у пэўным асяродзьдзі. Адсюль ацэнкі, выражаныя выяўна або гласна, у пэўнай меры могуць разглядацца як вынікі гэтага змаганьня і перамога адных над другімі ў той ці іншы момант. З другога боку, наяўнасьцю нягласных разуменьняў аб тых ці іншых творах да некаторай ступені вызначаюцца формулы ацэнак гласных або выяўных.

Як выўялена з вышэйпаданага, ужо ў зьмест нявыяўных разуменьняў аб творах М. Багдановіча ўваходзіла, з аднаго боку, вызнаньне за М. Багдановічам пісьменьніцкага таленту, якое потым ў выяўных формах выразілася ў вызнаньні за ім годнасьці песьняра, поэты і мастака, а з другога боку, усьведамленьне ці, праўдзівей, уяўленьне аб творах яго як выяўленьні некаторага кірунку ў поэзіі, адзначанага ў гэтых разуменьнях „дэкадэншчынаю“, „недлянароднасьцю“, „безьзьмястоўнасьцю“, „спробнасьцю“, і ў той жа час матываванай выражальнасьцю значных пачуцьцяў (вялікі сум за абнядолены беларускі народ — у разуменьні А. Цітова). Усё гэта для крытыкі выяўнай давала падставу для такога вызначэньня М. Багдановіча ў ацэнках крытыкі, якое ў поўнай меры сынтэзавала–б падобныя разуменьні і ў той–жа час ня выключала–б магчымасьці яго пашырэньня, паглыбленьня і канкрэтызацыі пры далейшым разьвіцьці як поэзіі, так і крытычнае думкі, гэтай надбудовы над першаю. Падобнае вызначэньне і было высунута крытыкаю яшчэ пры жыцьці по-

эты ў выглядзе палажэньняў: 1) аб асобнасьці месца М. Багдановіча сярод іншых беларускіх поэтаў, 2) аб „мастацтве для мастацтва“ або „пясьнярстве чыстае красы“ як кірунку яго поэзіі. Гэтымі палажэньнямі пакрывалася і паняцьце „навіны“ вершаў М. Багдановіча, якое было высунута самім аўтарам у яго артыкулах–аглядах беларускага прыгожага пісьменства.

Гонар пяршынства ў выяўленьні гэтых палажэньняў у беларускай крытыцы належыць Л. Гмыраку (Бабровічу) і Антону Навіне (А. Луцкевічу). Першы з іх у нарысе „Беларускае нацыянальнае адраджэньне“ адзначае М. Багдановіча наступным чынам: „асобна ад другіх трэба паставіць поэта М. Багдановіча, каторы шмат даў нам тыповых спробак поэзіі „штукарства для штукарства“[7]. Характэрна сама форма Гмыракова вызначэньня месца М. Багдановічу ў беларусім нацыянальным адраджэньні. Багдановіч „даў *нам* шмат спробак поэзіі „штукарства для штукарства“, а дзеля гэтага яго трэба паставіць асобна ад другіх — так разважае Л. Гмырак і ў сваім нарысе сапраўды ставіць яго „асобна“, бо прыведзенаю выняткаю і абмяжоўваецца ўся характарыстыка М. Багдановіча ў гэтым нарысе. Значэньне такой характарыстыкі зводзіцца фактычна да вонкавага выражэньня поглядаў на творчасьць М. Багдановіча, блізкіх да тых, нашэльнікамі якіх была „верхняя палата“ рэдакцыі „Нашае Нівы“, з тэй толькі розьніцаю, што ў нявыяўных формах гэта творчасьць азначалася спачатку як „дэкадэншчына“, а тут у выяўнасьці „як спробкі поэзіі „штукарства для штукарства“, на падставе чаго і заключаецца аб патрэбе паставіць М. Багдановіча асобна ад другіх. Гэта характарыстыка паказвае на няўпэўненасьць некаторых адраджэнцкіх нашаніўскіх колаў у каштоўнасьці творчасьці М. Багдановіча і на іх чаканьне вызнаньня ад іншых чытачоў і крытыкаў асобнага месца за поэтаю. У гэтым дачыненьні характэрна выражэньне „трэба паставіць“, бо ён „даў нам...“, а „трэба паставіць“ — гэта яшчэ ня значыць „займае“, як і другое — „даў нам спробак“ — ня значыць „стварыў“ поэзію „штукарства для штукарства“, як азначае Гмырак кірунак мастацтва для мастацтва. Вядома, сьцьвярджаць гэта апошняе было рызыкоўна, бо можна было лёгка памыліцца, як гэта было з „верхняпалатаўцамі“ наконт „дэкадэншчыны“, і Л. Гмырак абмяжоўваецца фактычна зазначэньнем на задачу крытыкі ў дачыненьні вызначэньня творчасьці М. Багдановіча і ўтварэньня сталага паняцьця аб ёй і поэце.

Пасьля выхаду „Вянка“ ў сьвет разьвязаньне гэтай задачы і бярэ на сябе якраз „верхняпалатавец“ А. Луцкевіч, зьмяшчаючы ў „Нашай Ніве“ (№ 8 за 1914 год) пад ініцыяламі Г. Б. рэцэнзію на „Вянок“ пад назваю „Пясьняр чыстае красы“, у якой выпраўляе памылкі „верхняпалатаўцаў“ тым, што імкнецца як–бы асвоіць М. Багдановіча і яго творчасьць з іх паняцьцямі аб вялікай годнасьці поэзіі і іх эстэтычнымі густамі.

„М. Багдановіч, — піша А. Луцкевіч, — сьвядомы поэта: ён ня толькі пачувае красу, — ён яе разумее. І каб пераказаць нам яе — падбірае такія словы і абразы, што папраўдзе выклікаюць у нашай душы шчыры отклік. Усё ў яго выходзіць у такіх мяккіх тонах, быццам на старых тканінах гобэленах; усё сагрэта шчырым пачуцьцём ды ўсё гэта жыве, выдаецца рэальным“.

„Багдановіч умее ўсё ажывіць, ператварыўшы па–свойму. І лёгка ліюцца яго вершы куншто ўнай філіграннай работы, а кожын формаю падходзіць да думкі. Думак тых — багата, і вось бачым у „Вянку“ вершы такой формы, такой будовы, — часта вельмі рэдкай, — якой могуць пахваліцца толькі найбольш культурныя народы з найвышэй разьвітай літаратурнай мовай; здаецца, калі–б наш „пясьняр красы“ меў толькі адну мэту паказаць, што беларуская мова можа разьвівацца як мова літаратурная, дык ён гэтай мэты дайшоў“.

[7] „Вялікодная пісанка“, 1904 — 1914 г. Вільня.

„Вянок“ — гэта праўдзівая пэрла ў беларускай поэзіі. Раўнаваць Багдановіча з кім ня будзем: не затым, што няма лепшых поэтаў (бо такія ёсьць), але затым, што ён ні да кога не падобны. Яго дума замкнёная ў сабе, жыве ў нейкім асаблівым сьвеце, у сьвеце іншае красы і шчырае поэзіі, ды толькі праз яе глядзіць на нашае жыцьцё — рэальнае, цяжкое, поўнае змаганьня і бязупыннае працы. І як у летні гарачы дзень у крыстальна чыстай крынічнай вадзе асьвяжаецца наша цела, так асьвяжае душу поэзія Максіма Багдановіча“.

Такім чынам, на падставе разуменьняў аб М. Багдановічы, поэце сьвядомым, што *разумее* красу і для перадачы яе *падбірае* адпаведныя словы і вобразы, што ўмее ўсё ажывіць, ператварыўшы па–свойму і што не падобны ён „ні да кога“ сваім складам, А. Луцкевіч надае поэце годнасьць „песьняра чыстае красы“ і тым самым канкрэтна вызначае тое асобнае месца, пра патрэбу паставіць на якое М. Багдановіча казаў ужо Лявон Гмырак.

З другога боку, той–жа характарыстыкаю мастацтва М. Багдановіча вызначаецца як „кунштоўная філігранная работа“ над вершам, над падборам слоў і вобразаў, г. зн. над літаратурнаю моваю і стылем, што адпавядаюць думкам і пачуцьцям поэты і тым разуменьням красы, выражальнікам якіх у даным выпадку зьявіўся аўтар рэцэнзіі.

У сваю чаргу, пачуцьці поэты адзначаюцца як шчырыя і такія, што „ўсё сагравающь“, а думкі — як багатыя, „замкнёныя ў сабе“ і такія, што жывуць „у сьвеце іншае красы і шчырае поэзіі, праз прызму якое глядзяць на жыцьцё — рэальнае, цяжкое, поўнае змаганьня і бязупыннае працы“. Іначай кажучы, гэтым аўтар рэцэнзіі агульна зазначае на наяўнасьць у М. Багдановіча сваеасаблівага складу сьветаадчуваньня і на наяўнасьць пэўнага сьветапагляду, хоць вызначэньне канкрэтнага зьместу іх і пакідаецца адчыненым.

Разуменьні–ж красы, якія выражаюцца аўтарам гэтай рэцэнзіі, выяўляюцца ім у адзнаках, якімі ён характарызуе вершы М. Багдановіча і якія ў сваю чаргу складаюць зьмест гэтых разуменьняў як „шчыры водклік“ чытача — гэта мяккасьць тонаў, падобных да тонаў на старых гобэленах, відомасьць рэальнасьці, лёгкасьць вершу і яго плаўнасьць, як вынік адумысловай работы, адпаведнасьць формаў выражэньня выражанаму, рэдкасьць будовы вершавай, „якой могуць пахваляцца... найбольш культурныя народы“, і прыгожасьць, падобная каштоўнасьці дарагіх каменьняў.

Адгэтуль і ўвесь зборнік адзначаецца такою формулаю, як: „Вянок — гэта праўдзівая пэрла ў беларускай поэзіі“, і тым самым вынікі мастацкай працы М. Багдановіча вызнаюцца за высока каштоўныя ў беларускай поэзіі, а менавіта адпаведныя разуменьням „чыстае красы“ , што выражаны аўтарам рэцэнзіі, ці, іначай кажучы, тым „ідэалам прыгожага“, адным з нашэльнікаў якога быў і аўтар рэцэнзіі. Дзеля гэтага ў рэцэнзіі надаецца і адпаведная годнасьць М. Багдановічу — годнасьць „песьняра чыстае красы“, што фактычна азначала залічэньне поэты ў шэрагі нашаніўскіх адраджэнцаў „верхняпалатаўскага“ стану.

Сама годнасьць, нададзеная такім чынам, аднак, ня зусім адпавядала тым разуменьням аб М. Багдановічу як поэце, якія выяўлены былі аўтарам рэцэнзіі. Адзначэньне мастацтва Багдановічавага, як адумысловай, сьвядомай працы над мастацка–поэтычнымі выражэньнямі, паказвае на тое, што М. Багдановіча аўтар рэцэнзіі разумеў перадусім як поэта–мастака, як умелага майстра поэтычнага слова. У гэтым дачыненьні зьяўляецца характэрным тое, што аўтар рэцэнзіі пра М. Багдановіча як „пісьменьніцкі талент“ не гаворыць, а таксама характэрна зазначэньне наконт таго, што ёсьць і лепшыя поэты за М. Багдановіча, г. зн. за „песьняра чыстае красы“. Каго канкрэтна меў на ўвазе ў даным выпадку А. Луцкевіч невядома, але факт такога зазначэньня паказвае на тое, што годнасьць, наданая ім М. Багдановічу, ня зусім адпавядала разуменьням аб ім, аднак, і не супярэчыла ім, бо аснована на ідэалістычным

поглядзе, што кожны чалавек ёсьць ні што іншае, як орган пэўнай ідэі ці субстанцыі, якая ў сапраўднасьці была ні чым іншым, як рэальнай патрэбаю ці інтарэсам пэўнага асяродзьдзя, фармальна ўзьведзенаю на ступень абсолюта.

Як паказвае апошняе заключэньне А. Луцкевіча ў рэцэнзіі аб тым, што падобна таму, „як у летні гарачы дзень у крыстальна чыстай крынічнай вадзе асьвяжаецца наша цела, так асьвяжае душу поэзія Максіма Багдановіча“, насьпеўшая патрэба ў „асьвяжэньні“ і была фармальна ўзьведзена да ідэі „чыстай красы“ (відаць, у працівастаўленьне „красе нячыстай“, адпаведнай „нясьвежым душам“, або, як потым скажа сам А. Луцкевіч, „нячыстым ад брудаў будняга жыцьця“). За орган гэтай ідэі і быў вызнаны М. Багдановіч, бо быў не падобны да іншых поэтаў і закрануў якраз тое, што падлягала асьвяжэньню і ачышчэньню і ў асяродзьдзі нашаніўскіх адраджэнцаў у яго верхніх паверхах. Дзеля гэтага яму і надаецца аўтарам рэцэнзіі годнасьць „песьняра чыстае красы“. Такім чынам апраўдаліся словы самога М. Багдановіча аб тым, што „хваробы лечаць і атрутамі“: тое, што раней было прынята за „дэкадэншчыну“, зараз вызнана за поэзію „чыстай красы“, за поэзію, якая вылечвае чэрствасьць „душ“, за пэрлу беларускай поэзіі.

Палажэньні А. Луцкевіча, высунутыя ў разгледжанай рэцэнзіі, паўтараюцца ім у артыкулах пазьнейшых, — з некаторымі новымі азначэньнямі, як артыстычнасьць і інш., — якія зьявіліся ў сьвет ужо пасьля сьмерці поэты. Да гэтага–ж моманту пытаньне аб вызначэньні каштоўнасьці творчасьці М. Багдановіча лічыцца як–бы вырашаным, прынамсі, яно не зьяўляецца актуальным у гэты час і па дадзенаму пытаньню крытычных матар'ялаў у друку не зьяўляецца. І толькі 1917 год, год сьмерці М. Багдановіча, зноў узьнімае пытаньне наконт значэньня ўжо памёршага поэты і тым самым пачынае новы кругабег у гісторыі крытычных ацэнак творчасьці М. Багдановіча.

М. Багдановіч у літаратурных азначэньнях жалобнага пяцёхгодзьдзя

Пасьля сьмерці М. Багдановіча ў гісторыі крытычных ацэнак яго творчасьці выразна вызначаюцца ў асноўным два этапы новага кругабегу ў ёй. Першы з іх абнімае сабою час ад 1917 г. да 1921 г. уключна і характарызуецца галоўным чынам крытычнымі ацэнкамі жалобна–ўрачыстага парадку. Другі этап пачынаецца з 1922 г. і даходзіць да нашых дзён, да дзесятай гадавіны сьмерці поэты, з якою намячаецца новы, трэці кругабег у разьвіцьці крытычнае думкі, што да творчасьці М. Багдановіча. Другі этап вызначны тым, што ў гэты час, у зьвязку наогул з разьвіцьцём беларускай культуры пад кіраўніцтвам Комуністычнае партыі і Савецкае ўлады, узьнімаецца асаблівая цікавасьць і да творчай спадчыны М. Багдановіча і імкненьне да яе асваеньня крытычна–навуковаю думкаю шляхам дыфэрэнцыяльнай рэестрацыі каштоўнасьцяй гэтай спадчыны.

Асяродкам літаратурна–грамадзкай увагі ў дачыненьні да М. Багдановіча ў жалобнае пяцёхгодзьдзе зьяўляецца тая творчая сіла, нашэльнікам якое быў поэта і якая з яго сьмерцю адчувалася як вялікая страта ў беларускім культурна–нацыянальным адраджэньні, у беларускай поэзіі і ў жыцьці наогул.

Выражэньню гэтага адчуваньня і ўсьведамленьня ў велічы страты прысьвячаецца шмат нэкролёгаў, артыкулаў і вершаў памяці поэты ў зьвязку з гадавінамі дню яго сьмерці, а таксама памінальных вечароў з успамінамі пра М. Багдановіча і рэфэратамі пра яго творчасьць. З такіх вечароў зарэстраваны друкам вечары, што адбываліся ў Вільні (1917 г.), Маскве (1921 г.) і Менску (1923 г.). Артыкулы, прысь-

вечаныя памяці М. Багдановіча, зьмяшчаліся такімі газэтамі і часопісямі, як „Гоман“ (Вільня, 1917 г.), „Грамада“ (Менск, 1917 г.), „Голос“ (Яраслаў, 1917 г.), „Вольная Беларусь“ (Менск, 1917 і 1918 г. г.), „Беларускі шлях“ (Менск, 1918 г.), „Рунь“ (Менск, 1920 г.), „Савецкая Беларусь“ (1921 г.), „Дни нашей жизни“ (Горы–Горкі, 1922 г.) і іншыя ў пазьнейшым часе. Вершамі ўшаноўвалі памяць поэты ў жалобнае пяцёхгодзьдзе Ясакар, Макар (1918 г.), а пазьней Ул. Дубоўка, Лебедзь, Александровіч (1925 г.). Пераважнасьцю гэтых матар'ялаў — жалобна–памінальнага характару — над матар'ялямі гісторыка–літаратурнага, сьцісла–крытычнага і характарызуецца першае пяцёхгодзьдзе пасьля сьмерці М. Багдановіча, якое дзеля гэтага і вызначаецца як жалобнае пяцёхгодзьдзе ў гісторыі ацэнак творчасьці М. Багдановіча.

Сьмерць поэты, як гэта выяўляецца ў матар'ялах адзначаных крыніц, у гэта пяцёхгодзьдзе вызнана за вялікую і „страшэнную“ страту і вызначана як страта *для „беднай Беларусі“*, „гаротнага народу“ яе культурнага шматграннага працаўніка на ніве адраджэньня, які „шмат зрабіў, але мог яшчэ болей зрабіць“ (З. Бядуля), „шчырага сына Беларусі“, які „быў у жыцьці“, можа, больш, чым у поэзіі, гасьцём „з высокага неба“ (Ус. Ігнатоўскі); *для беларускай поэзіі* — „песьняра чыстае красы“, каторы ўсё сваё нядоўгае жыцьцё пасьвяціў служэньню беларускаму народу, даючы яму найдаражэйшыя скарбы свае чулае артыстычнае душы, уплятаючы ў цудоўны вянок свае творчасьці дзіўныя „краскі, сьвежыя калісьці, думак шчырых і жыцьця“ (А. Навіна (А. Луцкевіч)), утрата якога „для беларусаў тым больш цяжкая, што між песьнярамі маладое Беларусі няма нікога, хто быў–бы хоць крыху блізак да Багдановіча, хто замяніў–бы яго (А. Навіна — А. Луцкевіч), багаты талент каторага „суліў многае даць у скарбніцу беларускае літаратуры“, калі–б ня вораг — сухоты, які перапыніў творчасьць поэты і зьвёў яго ў магілу (З. Жылуновіч); і, нарэшце, *наогул для жыцьця* — аднаго з тых людзей, якія „горят, согревая жизнь и освещая путь другим, но мало заботясь о себе“ (Аляксандар Цітоў).

Ацэнка спадчыны, якая засталася ад поэты, знайшла сваё выражэньне ў факце азначэньня ўсіх тых галін працы, удзел у якіх браў М. Багдановіч. У дачыненьні іх зазначаецца, што поэта браў удзел „у змаганьні з рознымі праціўнікамі адраджэньня“ і ў ім „зусім забываўся аб сваёй хваробе“, што ён „апрача вершаў, пісаў яшчэ апавяданьні, крытыку беларускае літаратуры, публіцыстычныя стацьці па–расійску ў розных журналах аб беларускім руху“, „...вельмі важныя працы друкаваў у жур[нале] „Украинская жизнь“ аб рытміцы вершаў розных украінскіх поэтаў“, а ў 1916 г. у Менску, у атмосфэры, атручанай чорнаю рэакцыяй, ён „...організовываў беларускую моладзь, чытаў рэфэраты аб беларускім руху, складаў беларускую хрэстаматыю і г. д.“ (З. Бядуля). Ужо гэтым простым пералічэньнем галін працы М. Багдановіча вызначалася багацьце спадчыны М. Багдановіча, і гэта давала падставу высока ацэньваць значэньне яго ў культурна–нацыянальным адраджэньні Беларусі. З. Бядуля, заканчваючы свой нэкролёг, гэта значэньне выражае ў поэтычнай форме наступным чынам: ён зьвяртаецца да зязюлі (вобраз М. Багдановіча) і кажа ляцець на магілу поэты і закуваць там аб тым, што „гаротная Беларусь ніколі яго не забудзе... На скрыжалях адраджэньня роднага краю яго імя будзе зьзяць у небе Беларусі сьветлай зоркай навекі“ („Вольная Беларусь“ за 1917 г.).

Аднак з усяго багацьця спадчыны ў жалобнае пяцёхгодзьдзе зьвяртаецца галоўная ўвага на вынікі поэтычнай дзейнасьці М. Багдановіча, якія і вызнаюцца за вялікія і каштоўныя, галоўным чынам, з пункту гледжаньня нацыянальных мастацкіх здабыткаў. У асноўным гэтыя вынікі літаратурная крытыка вызначае ў пляне наступных пунктаў: 1) „поэзія роднай Беларусі“, 2) поэзія як выражэньне пэўнага сьветаадчуваньня і сьветагляду, 3) поэзія як літаратурнае мастацтва і 4) поэзія як дзейны сацыяльны чыньнік. Па гэтых лініях і робіцца ацэнка поэтычнай спадчыны М. Багдановіча ў азначанае

пяцёхгодзьдзе. Ужо пры агульным адзначэньні галін дзейнасьці М. Багдановіча на ніве адраджэньня, літаратурная крытыка ў асобе З. Бядулі зазначыла на тое, што ён „за ўсе годы свае працы... даў нам багатую поэзію роднай Беларусі". Пазьней, у зьвязку з першай гадавінаю сьмерці поэты, З. Бядуля больш канкрэтней акрэсьлівае разуменьне гэтай поэзіі. У васноўным ён вызначае яе як поэзію, якая адбіла ў сабе: 1) асабовыя імкненьні да роднага краю, дзейнае каханьне да яго і веру ў яго адраджэньне, 2) вобразы мінулага Беларусі і народнай міталёгічнай творчасьці, 3) вобразы прыроды беларускай у асабовым да яе дачыненьні поэты і 4) вобразы сучаснай поэту Беларусі ў сьвятле абуджаных ёю настрояў у поэты. Гэтым самым Багдановічава „поэзія роднай Беларусі" знайшла сабе ацэнку як поэзія, у якой сынтэзаваліся дзьве плыні: адна, што выражала сабою нацыянальна–творчую сілу, культурным нашэльнікам якое быў поэта, і другая, што зьяўляла сабою рэальныя праявы жыцьця і поэзіі, якія паслужылі об'ектам поэтычнага ўвабражэньня для першай.

У дачыненьні да паасобных момантаў гэтай „поэзіі роднай Беларусі" яе каштоўнасьць вызначаецца ў літаратурнай крытыцы тым, што яна выяўляе „цудна–лірычныя парыванні да роднага краю", якія „чаруюць і вабяць сваёю трагічнасьцю і пекнатою" — і якія ў сваім поэтычным выражэньні набываюць значэньне, далёка неабмяжованае нацыянальнымі рамкамі. Адзначаючы верш „Упалі з грудзей пана бога" як адно з гэтых выражэньняў, З. Бядуля характарызуе значэньне яго наступным чынам: „Гэткім пэрлам поэзіі, — кажа ён, — можа гардзіцца кожная з эўропэйскіх літаратур. Такі багаты велічам абраз, выказаны кароценькімі словамі, рэдка каму з поэтаў удаецца. Кожны радок будзіць фантазію сваімі яркімі фарбамі. У прыгожай і ўтончанай форме выказана бязьмернае каханьне да бацькаўшчыны..."

Адносна вобразаў мінулага Беларусі і народнай міталёгіі, якія выяўлены Багдановічавай „поэзіяй роднай Беларусі", той–жа аўтар зазначае, што „тое неўлавімае і невыразнае, атуленае пылам старасьвеччыны, цераз прызму яго *клясычнай поэзіі* (падкрэсьлена мною. — А. Б.), пералівалася яснымі і выразнымі вясёлкамі („Слуцкія ткачыхі", „Летапісец" і інш.). Беларуская міталёгія з тыгеля яго творчасьці выходзіла грацыйная і зычная, нібы каскад брыльлянтовы ўдараўся аб гулкае залатое дно".

Вобразы прыроды ў гэтай поэзіі адзначаюцца як новыя, жывыя і прасякнутыя „мэлёдычнасьцю душы поэты". „Кожнае дрэва з беларускае пушчы, — пералічае З. Бядуля гэтыя вобразы, — струна. Кожнае вазярцо — чара, напоўненая хмельным віном. Кожная лагчынка — гэта чыясь рука зрабіла ўзор саматканы. Уздохі ветра — таемныя сказы лясуноў, русалак і вадзянікоў пад месячнымі праменьнямі. Сялянская дзяўчына, тулячая да сваіх грудзей маленькае дзіцянё на жытняй мяжы, — гэта Мадонна, гэта божая сьвятасьць... Уся Беларусь — „тысячы крэпка нацягнутых струн", на якіх вялікі кампазытар–поэт творыць свае чаруючыя сымфоніі".

Вобразы праяваў беларускай рэчаіснасьці вызначаюцца як вобразы, намалёваныя мастацка, а з другога боку, як песьні, у якіх выразілася павялічэньне асабовае „тугі і сумнасьці", крыніцаю якое была аддаленасьць поэты ад радзімы, а пазьней ачавістае азнаямленьне з „хмарамі і балотамі" ў краі ўбогім. Характарызуючы ўражаньні ад твораў гэтай поэзіі, З. Бядуля кажа: „Праймаючыся яго творамі, адбіваецца такое ўражаньне, нібы мэлёдычныя, крэпка нацягнутыя струны рвуцца, і чароўныя плоймы зыкаў пераліваюцца ў водгуках гэтых рвучыхся струн. Здаецца, нібы музы плачуць над ім, а сьлёзы іх застываюць у дарагія пэрлы". Так вызначаецца „арэол тугі і сумнасьці" вакол поэзіі М. Багдановіча — „поэзіі роднай Беларусі", у якой „уяўленьне і палкасьць душы білі фантанам сонечнай красы"...

У дачыненьні пытаньня наконт вызнаньня поэзіі М. Багдановіча як поэзіі, што выражае ня толькі перажыванні асабовага ці нацыянальнага характару, але і такія, што выходзяць з гэтых межаў і ў сваіх выражэньнях набываюць больш шы-

рокае значэньне, крытычныя матар'ялы жалобнага пяцёхгодзьдзя ў пераважнасьці абмяжоўваюцца агульнымі зазначэньнямі. З гэтага боку поэзія М. Багдановіча вызнаецца за „працу мысьленьніка, апранутую прыгожаю слоўнаю шатаю" (М. Гарэцкі), за поэзію, багацьце формаў вершу якое „адпавядае багацьцю перажыванняў, каторыя, пры сваёй глыбіні, маюць характар агульналюдзкі". „Гэта нічога, — піша А. Луцкевіч у сваіх нарысах „Нашы песьняры", — што поэта з любасьці выбірае мотывы родныя — беларускія, у іх ён заўсёды ўмеў знайсьці асноўны агульналюдзкі момант. Яго верш гэтаксама гаворыць беларусу, як і чужынцу, падобна, як музыка вялікага маскоўскага кампазытара Чайкоўскага, карыстаўшагася мотывамі свайго народу, роўна прамаўляе да душы кожнага чалавека, незалежна ад яго нацыянальнасьці. Бо М. Багдановіч не фатаграфуе жыцьця, а нанава ператварае яго ў сваёй чуткай, далікатнай і асабліва інтэлігентнай душы". Такім чынам, крытыка ў асобе А. Луцкевіча, быўшага „верхняпалатаўца", фактычна вызнае поэзію М. Багдановіча за поэзію, што выражае такую сыстэму сьветаадчуваньня, у склад якое нацыянальны момант уваходзіць як частка цэлага, як разнастайнасьць некаторага адзінства, дзякуючы якому поэзія выходзіць з нацыянальнага абмежаваньня ў сваім значэньні.

Больш канкрэтна ў гэтым пытаньні падыходзіць З. Бядуля ў сваім артыкуле „Натхненьне і Гармонія", прысьвечаным памяці М. Багдановіча ў зьвязку з трэцяй гадавінаю яго сьмерці. Ён разглядае поэзію М. Багдановіча як поэзію, што выражае сабой пэўную сыстэму поглядаў на харство, мастацтва і яго значэньне, пэўную, т[ак] ск[азаць], эстэтычную ідэолёгію. Гэтыя погляды ў асноўным фармуляваны З. Бядуляю наступнымі палажэньнямі: 1) усюды ёсьць харство; 2) людзі, занятыя будзённымі справамі жыцьця, ходзяць па дарагіх скарбах, не прыкмячаючы іх; 3) толькі поэт, каторы аддаецца ўвесь служэньню музам, усё гэта бачыць і адчувае; 4) у зьлітнасьці з харствам прыроды чалавек знаходзіць шчасьце; 5) поэт у душы сваёй ператварае камень на золата; 6) душа поэты адбівае жыцьцё ў розныя колеры; 7) чалавек можа толькі тады быць поэтам, калі душа яго прасякнута харствам да самазабыцьця, да самаахвярнасьці; 8) харство мае практычную карысьць; 9) харство сваёю бязьмежнаю сілаю ачышчае душу ад звычайных інстынктаў; 10) краса дае шчасьце і натхненьне, але натхненьне без гармоніі не дасягае мэты; 11) усё павінна быць у мастацтве апрацована; 12) хаотычнае падаваньне пекных слоў, вобразаў бяз сыстэмы, без апрацоўкі, бяз цэльнасьці ня маюць патрэбнага ўплыву на людзей; 13) у поэзіі, апрача душы — натхненьня, павінна быць і голае цела — добрая тэхніка.

Вядома, ня ўсе гэтыя палажэньні, пададзеныя З. Бядуляю, зьяўляюцца дакладнымі ў сэнсе афармаваньня існасьці поглядаў М. Багдановіча, выражаных у яго творах. Шмат якія з іх патрабуюць удакладненьня і папраўак. Пакідаючы крытычны разгляд іх для асобнага нарысу, тут патрэбна зазначыць, што поэтычныя творы М. Багдановіча ў жалобнае пяцёхгодзьдзе знайшлі сваю ацэнку як багаты матар'ял дзеля ўтварэньня, выяўленьня разуменьняў харства, мастацтва, поэзіі, мастацкіх твораў і наогул умоў і існасьці мастацтва.

У вышэйпададзеным выяўленьні поглядаў М. Багдановіча характэрным зьяўляецца тое, што З. Бядуля вызначае іх як выяўленьне, з аднаго боку, як–бы культу харства, а з другога — практычнай дзейнасьці поэта–мастака. На падставе гэтага М. Багдановіч і вызначаецца ім як „адзін з жрацоў харства" і як „практычны настаўнік поэзіі".

З погляду гэтых двух пунктаў З. Бядуля характарызуе поэтычную дзейнасьць М. Багдановіча наступным чынам: „За кароткі час свае творчасьці ён (М. Багдановіч. — А. Б.) выведаў тайну гармоніі, вывучыў хартыі роднай красы і вянкамі вясновых поэтычных кветак аздобіў ніву беларускага адраджэньня".

„Азнаёміўшыся з вялікім кветнікам усясьветнай поэзіі ад старадаўных клясычных часаў па сягонешні дзень, Багдановіч навастрыў сваё поэтычнае пачуцьцё,

узбагаціўшы родную нацыянальную паэзію новымі формамі, новымі гармоніямі, фарбамі, вобразамі і мэлёдыямі. Ён умеў знаходзіць фарбы там, дзе другія праходзілі міма, нічога ня бачачы".

„На беларускай ліры ён выпрабаваў розныя тоны, розныя акорды паэзіі, паказваючы гібкасьць і мэлёдыйнасьць жывой беларускай мовы, на якой можна выказаць самыя чуць улаўляныя размаітнасьці думак і пачуцьцяў".

Гэта характарыстыка зьяўляецца найлепшай ацэнкай М. Багдановіча як паэта, і найпаўнейшым з усіх, што ёсьць у крытыцы, канкрэтным значэньнем кірунку яго ў паэзіі як літаратурным мастацтве. У дачыненьні гэтага апошняга, як выяўляецца ўжо з вышэйпададзеных азначэньняў, паэзія М. Багдановіча ацэньваецца перадусім як нацыянальная *клясычная паэзія*. У творах гэтай паэзіі вызнаюцца за іх уласьцівасьці пластычнасьць, музычнасьць, рэльефнасьць, выразнасьць, сьцісласьць, суцэльнасьць і народнасьць складу. „Некалькімі характэрнымі штрыхамі Багдановіч даваў цэлы, жывы малюнак, нібы старасьвецкія мосежныя барэльефы з цуднымі орнамэнтамі", — кажа З. Бядуля ў 1917 г. Тое–ж ён кажа ў 1918 г. у дачыненьні вершаў М. Багдановіча. „Вершы яго строга кароткія, ярка вобразныя і рэльефна–выразныя. Нідзе ў іх нельга ні адняць, ні прыбавіць. Гэта старасьвецкія гравюры з мастацка–стылізаванымі арнамэнтамі". У 1920 г. гэтыя азначэньні дапаўняюцца наступнымі: „Ва ўсіх творах Багдановіча чуецца старанная, строгая апрацоўка, багацьце і размаітасьць вобразаў і формаў, вялікая краса і глыбіня думак. У сваіх кароценькіх вершах ён куе родную красу і торыць дарогу для другіх беларускіх поэтаў". Такога–ж характару азначэньні твораў М. Багдановіча падаюцца і ў іншых крытычных матар'ялах жалобнага пяцёхгодзьдзя. Канкрэтныя зазначэньні наконт нацыянальных формаў паэзіі М. Багдановіча падаюцца М. Гарэцкім у яго „Гісторыі беларускай літаратуры".

У дачыненьні чыннасьці твораў М. Багдановіча яны ацэньваюцца як творы паэзіі, якая мае вялікую сілу і ўплыў, якая „асьвяжае душу", „ачышчае яе ад брудаў будняга жыцьця", і „дае асалоду" (А. Луцкевіч), „ачышчае душу ад звычайных інстынктаў", дадае зморaным барацьбою сілы для далейшае працы, будзіць фантазію, выяўляе вобразы мінулага, паказвае на гібкасьць мовы, чаруе сваёю глыбінёю думак, выяўленьнем красы роднага краю, інтэлектуальнага багацьця, вучыць дзейна любіць свой край, вучыць мастацтву і торыць дарогу сваім наступнікам у паэзіі (З. Бядуля). Гэта паэзія даступна для ўсякага пісьменнага чалавека.

Такім чынам, у жалобнае пяцёхгодзьдзе творчасьць М. Багдановіча атрымала вызнаньне як *нацыянальная клясычная паэзія*, якая выражае сабою думкі і пачуцьці як асабовага, так і нацыянальнага і міжнацыянальнага значэньня і зьяўляецца практычным узорам для навукі ў мастацтве маладых поэтаў. Такое вызнаньне фактычна азначае, што М. Багдановіч сваёю творчасьцю адыграў вялікую ролю ў разьвіцьці беларускае паэзіі. М. Багдановіч як культурны нацыянальны поэта з пэўным філёзофскім сьветаглядам на яго першай ступені ўсебаковага разьвіцьця і размаітага афармаваньня, сваёю практыкаю поэтычнай творчасьці адкрыў новыя магчымасьці ў разьвіцьці беларускай паэзіі і палажыў моцную аснову новай паласы ў гэтым разьвіцьці яшчэ за часы нашаніўскага адраджэньня, менавіта тэй паласы, на якой беларуская літаратура шырока адчыняе свае дзьверы для ўбіраньня ў сабе здабыткаў мастацкай культуры чалавецтва наогул, а з другога боку, сама прабівае сабе, як культурна–раўнапраўнай і нацыянальна–сваеасаблівай адзінцы, уваход у склад новай эўропэйскай культуры, якую нясуць з сабою, з аднаго боку, пролетарыят, а з другога — прыгнечаныя нацыі, што распачалі сваё культурнае адраджэньне. Аднак у жалобнае пяцёхгодзьдзе яшчэ ня ўся работа была зроблена. Засталіся нявызнанымі вынікі дзейнасьці М. Багдановіча, выяўленыя ня ў форме ўтварэньня поэзіі, а ў форме крытыкі, публіцыстыкі, грамадзкай працы і інш. Часткова гэтыя

галіны вызначацца ўжо ў другое пяцёхгодзьдзе пасьля сьмерці поэты, а большая частка становіць сабою задачу наступных гадоў. З другога боку, вызнаньне вялікага значэньня творчасьці М. Багдановіча ў Беларусі пакідае яшчэ і да гэтых часоў пытаньне аб вызнаньні яго па–за межамі Беларусі нявырашаным.

Гэтае самае значэньне М. Багдановіча ў беларускіх умовах паставіла задачу канкрэтнай рэестрацыі і дыфэрэнцыяльнага вывучэньня каштоўнасьцяй спадчыны М. Багдановіча. Пад знакам разьвязваньня гэтай задачы праходзіць другое пяцёхгодзьдзе пасьля сьмерці М. Багдановіча.

М. Багдановіч у крытыцы рэгістрацыйнага пяцёхгодзьдзя

Другое пяцёхгодзьдзе ў гісторыі вызначэньня каштоўнасьцяй спадчыны М. Багдановіча вызначна тым, што ў гэты час прыкмячаецца імкненьне падыйсьці да творчасьці поэты з разнастайных пунктаў гледжаньня і больш канкрэтна акрэсьліць разуменьні аб ёй.

У гэта пяцёхгодзьдзе поруч з агульнымі аглядамі беларускага пісьменства, у якім пэўнае месца вылучаецца М. Багдановічу, зьяўляюцца і спэцыяльна пасьвечаныя яго творчасьці або асобным галінам яе крытычныя нарысы. Усё гэта гаворыць, з аднаго боку, пра павялічэньне цікавасьці да М. Багдановіча, а з другога — пра пэўнае разьвіцьцё крытычнай думкі, якая зьяўляецца найлепшым паказьнікам стану культурнага разьвіцьця наогул і разьвіцьця інтарэсаў у галіне мастацкай культуры.

Да гэтага пяцёхгодзьдзя належаць зьяўленьне нарысаў па беларускай літаратуры Е. Карскага, спэцыяльных прац пра М. Багдановіча Ул. Дзяржынскага, праф. Пічэты (1922 г.), М. Пятуховіча, этуду М. Грамыкі (1923 г.), агульных нарысаў З. Жылуновіча (1924 г.), агляду А. Узьнясенскага (1926 г.) і інш. У гэта–ж пяцёхгодзьдзе выяўляюцца і т. зв. рэвізыйныя імкненьні ў дачыненьні некаторых разуменьняў пра М. Багдановіча, утвораных як у папярэдні час, так і ў разгляданае пяцёхгодзьдзе.

Разьмяркоўваючы азначаныя крытычныя агляды ў парадку іх фонолёгічнага зьяўленьня, у першую чаргу патрэбна адзначыць працу Е. Карскага, і тым больш таму, што яна зьяўляецца першаю акадэмічнаю працаю на расійскай мове, якая мела за мэту, згодна слоў самога аўтара, азнаямленьне чытача з беларускай мастацкай літаратурай на народнай мове і якая на Беларусі выклікала цэлую буру абурэньня супроць сябе. У крытыцы гэтай кнігі[8] адзначаліся значныя недахваты, асабліва з боку ідэолёгічнага асьвятленьня беларускіх пісьменьнікаў, якое выразілася як у падборы матар'ялаў, так і ў комэнтарыях да іх. Аднак пры пэўным крытычным стасунку да гэтае працы яна не пазбаўлена цікавасьці з боку фактычных матар'ялаў, якія ў ёй зарэстраваны, хоць і далёка няпоўна, што прызнае і сам аўтар.

Поэтычны матар'ял М. Багдановіча Е. Карскі разьмяшчае ў сваіх нарысах у пляне рэестру біографічных, нацыянальных і агульналюдзкіх мотываў у творчасьці М. Багдановіча. З першых ён адзначае тыя вершы, што выражаюць перададчуваньне блізкасьці сьмерці, сумныя думкі аб сьмерці наогул і погляды поэты на зьмест і ўласьцівасьці поэзіі. З матываў другога парадку — сумнае пачуцьцё, гора і туга з поваду беднасьці Беларусі, якія, аднак, зазначае аўтар, не даводзяць поэту да роспачы; узятыя з беларускай прыроды і жыцьця як сучаснага поэту, так і мінулага і ўяўленай будучыны, сюжэты для выражэньня нацыянальных пачуцьцяў. У дачыненьні да трэцяй групы мотываў адзначаюцца вершы, што выяўляюць вобраз гулу, увасабленьне буры, верш пра мыльныя пу-

[8] Ул. Дзяржынскі. „Белорусы" Е. Карскага". Полымя, № 2 за 1923 г., а таксама крытыка працы Карскага на публічным вечары, гл. Полымя, № 5–6 за 1923 г.

зыры і верш пра Анакрэона. Вядома, такая рэестрацыя, далёкая ад паўнаты, ня можа даць поўнага і ўсебаковага ўяўленьня наконт творчасьці М. Багдановіча, не зважаючы на тыя камэнтарыі, якія дададзены аўтарам да паасобных мотываў.

Гэтыя комэнтарыі зводзяцца да зазначэньня з поваду мотываў другога парадку на момант збліжэньня М. Багдановіча ў гэтым дачыненьні з іншымі беларускімі пісьменьнікамі, на „интерес“ п'ес „Старая Беларусь“, некаторых з іх тым, што яны зьяўляюцца вельмі мастацкім насьледаваньнем Пушкіна“, а некаторых — анталёгічным стылем іх („Слуцкія ткачыхі“). Галоўная–ж увага аўтара зьвернута на мотывы трэцяга парадку, на мотывы агульналюдзкія, наконт якіх зазначаецца, што М. Багдановіч „изображал их как поэт чистого искусства для искусства“, што творы гэтыя невялікія, „но они довольно многочисленны, изящны по форме, очень разнообразны по своим размерам и по содержанию“.

На падставе гэтага не бяз пэўнай „покровительственной“ тэндэнцыі далей выводзіцца: 1) што „по–видимому Богданович легко владел стихом и был поэтом по призванию“ і 2) што „эти маленькие его пьесы с полным правом могут носить название антологических стихотворений. Они словно благоухающие цветки хорошего венка, которые оставил автор на память потомству“. У дачыненьні вершу Е. Карскі не адмаўляе вызнаньня яму ў тым, што „стих Богдановича очень разнообразен, хорошо отшлифован и образцов“, што „у него есть и хорошие сонеты“ і што „стихи его годятся для пения“. Наконт мовы М. Багдановіча зазначаецца, што „язык Богдановича… чистый белорусский разговорный язык“ і што „в этом его истинная красота“.

Агульны вывад Карскага наступны: „De mortius aut bene aut nihil... Но о М. Богдановиче можно совершенно беспристрастно сказать в заключение, что если бы жизнь его продлилась, мы имели бы в нем первоклассного поэта с философским мировоззрением“. Такім чынам, Е. Карскі, устрымліваючы ад вызнаньня М. Багдановіча за „первоклассного поэта с философским мировоззрением“ у тым яго стане, у якім ён выяўлен аўтарам нарысаў, не адмаўляе, аднак, таго, што М. Багдановіч меў усе магчымасьці і адзнакі быць такім, што ў яго былі ўсе тыя патрэбныя ўласьцівасьці, якімі вызначаецца ўрэшце „першаклясны поэта з філязофскім сьветапоглядам“. Гэта вызначэньне вельмі каштоўна таму, што яно зьяўляецца вызнаньнем *якаснай* каштоўнасьці М. Багдановіча як поэта, у колькасным абмежаваньні яго выяўленьня.

У дачыненьні менавіта да поэтаў з вялікімі якаснымі ўласьцівасьцямі, якімі ўладаў і М. Багдановіч, не зважаючы на тое, што такі поэта піша на беларускай мове, расійскія колы, выражальнікам поглядаў якіх выступае ў дадзеных нарысах акад. Е. Карскі, лічаць магчымым гаварыць пра іх „совершенно беспристрастно“, прызнаваць „полное право“ за іх творамі на атрыманьне тытулаў антолёгічнасьці, а самім поэтам тытулу „поэта чистого искусства для искусства“ і рабіць прогноз на тое, што *„мы имели бы“*, г. зн. тыя, каго прадстаўляе сабою аўтар нарысу. У гэтым і выяўляецца пэўная тэндэнцыйнасьць глядзець зьверху на „малых сіх“ і прэтэнзія на высокасьць „покровительства“ ў дачыненьні да іх. Дзеля гэтага ў падобных вызнаньнях каштоўны ня тытулы, якія даюцца поэту, а самы факт вызнаньня магчымасьцяй і права *быць* поэтам сярод „малых сіх“ і менавіта поэтам, кажучы словамі Карскага, „первоклассным“ з філёзофскім сьветапоглядам. Такую вось першую прабоіну зрабіла творчасьць М. Багдановіча ў акадэмічнай крытыцы па–за межамі Беларусі ў пачатку другога пяцёхгодзьдзя пасьля сьмерці поэты.

У самой–жа Беларусі ў гэты час распачынаецца дыфэрэнцыяльнае вывучэньне спадчыны М. Багдановіча і разьвіваньне разуменьняў аб ім. Ул. Дзяржынскі ў дзьвёх сваіх працах па творчасьці М. Багдановіча — „М. Багдановіч як прыродаапісальнік“[9]

[9] Вольны сьцяг, № 1 (9) за 1922.

і „М. Багдановіч як стылізатар беларускага вершу“[10] імкнецца вызначыць поэту як мастака ў галіне апісаньняў прыроды і ў галіне стылізацыі беларускага вершу.

У першым артыкуле, разглядаючы матар'ял твораў М. Багдановіча ў пляне тых зьяў прыроды, слоўна–поэтычным выяўленьнем якіх зьяўляюцца тыя ці іншыя выражэньні гэтых твораў, Ул. Дзяржынскі адзначае: 1) нязначнасьць па ліку элемэнтаў прыроды, выяўленых у творах М. Б.; 2) колькасную перавагу поэтычнага выяўленьня такіх зьяў, як лета, вечар, ноч, зоры; 3) размаітасьць у гэтым выяўленьні з перавагаю адзначэньня ціхіх тонаў у іх і 4) міжнароднасьць зьяў прыроды, выяўленых у выражэньнях твораў М. Багдановіча. Аднак каштоўнае ўглядаецца аўтарам ня ў колькасьці, а ў якасьці мастацкага выяўленьня „элемэнтаў прыроды“.

Матар'ял прыродаапісальнай творчасьці М. Багдановіча, зазначае Ул. Дзяржынскі, „ня вельмі багаты, ня вельмі разнастайны. Але поэта ўмее гэтак выгладжваць, гэтак крышталізаваць, гэтак асьвятляць яго праменьнямі свайго творчага духу, што простае, аднастайнае пачынае пераліваецца рознымі колерамі, пачынае чараваць нас багацьцем тонаў, у скутку чаго атрымліваецца нязвычайнае эстэтычнае задаваленьне“. Такім чынам, каштоўнае ў гэтых „апісаньнях прыроды“ адносіцца тут да ўменьня апрацоўваць выражэньні і надаваць праз іх асабовае асьвятленьне таму, што імі выражаецца. Дзякуючы гэтым уласьцівасьцям і ўтвараецца тое, што простае і аднастайнае (у звычайных разуменьнях) адкрываецца як разнастайнае і багатае, а гэта ў сваю чаргу прадумоўлівае „нязвычайнае эстэтычнае задаваленьне“.

„Параўнаўчая вобразнасьць, трапная мэтафора, а часта і сымболіка — вельмі характэрны для творчасьці М. Багдановіча“, — кажа далей аўтар і тым самым вызначае характар умела апрацаваных выражэньняў, праз якія фактычна і адбываецца тое, што „глыбокім лірызмам дыша прырода з твораў М. Багдановіча“. Адсюль Ул. Дзяржынскі заключае, што з гэтага боку (з боку ўменьня апрацоўваць выражэньні. — А. Б.) наш поэта — мастак над мастакамі. Вядома, апошняе сьцьвярджэньне вымагае некаторага ўдакладненьня. Над якімі мастакамі (беларускімі, расійскімі, эўропэйскімі...) М. Багдановіч мастак? Але маючы, як відаць, на мэце іншыя мэты ў даным выпадку, гэта палажэньне, як не асноўнае, аўтарам застаўлена неўгрунтаваным і таму зьяўляецца, т. ск., „рабочаю гіпотэзаю“, якая патрабуе пільных досьледаў твораў М. Багдановіча, праверкі паданага палажэньня і канкрэтнага яго фармуляваньня.

Асноўнае–ж палажэньне артыкулу пра М. Багдановіча як прыродаапісальніка зводзіцца да наступнага. М. Багдановіч як прыродаапісальнік вызначаецца тым, што ён апісвае дэдукцыйным мэтадам зьявы прыроды міжнароднага характару, аддаючы перавагу такім, як лета, вечар, ноч, зоры, і ціхім тонам іх, і выяўляючы іх у асабовых, нязвычайных мастацкіх выражэньнях, што ствараецца ўражаньне нязвычайнай прыгожасьці простага і аднастайнага (у звычайным разуменьні), у скутку чаго зьяўляецца нязвычайнае эстэтычнае задаваленьне.

Каштоўнасьць працы Ул. Дзяржынскага ў тым, што яна зьяўляе сабою спробу выразіць усьведамленьне таго ўплыву на чытача, які робіцца выражэньнямі М. Багдановіча, што выяўляюць зьявы прыроды, у параўнаньні з непасрэдным уплывам тых–жа зьяў на чалавека. У выніку гэтай спробы зьявілася думка, якая праходзіць праз увесь артыкул Ул. Дзяржынскага, аб тым, што творы М. Багдановіча ствараюць большае ўражаньне сваім слоўна–мастацкім выяўленьнем „міжнародных“ зьяў прыроды, чым самы гэтыя зьявы ў іх натуры. Вядома, каштоўнасьць такое думкі ўзглядная, паскольк і параўноўваюцца ўражаньні ад зьяў далёка не аднаго роду: з аднаго боку, зьявы мастацкай культуры, а з другога — зьявы, дадзеныя ў прыродзе. Куды больш каштоўней было–б параўнаць творы М. Багдановіча з творамі поэзіі

[10] Адраджэньне, № 1 за 1922.

іншых поэтаў як у межах нацыянальных, так і міжнародных, якія, кажучы тэрмінам Дзяржынскага, „апісвалі“ такія–ж зьявы прыроды, як і разгляданы поэта. Тады М. Багдановіч вызначыўся–б шырэй, паўней і дакладней.

У другім артыкуле таго–ж аўтара творчасьць М. Багдановіча разглядаецца з боку яе літаратурнай вартасьці, за меру якое ўзяты „законы і нормы поэтыкі“, праўда, без азначэньня якой. У пляне гэтых законаў і нормаў поэтыкі адзначаюцца мэтрорытмічны, рыфмічны, эўфонічны і кампазыцыйна–вершавы бакі твораў М. Багдановіча. У дачыненьні паасобных мэтраў зазначаецца іх узорнасьць і дасканаласьць у беларускіх умовах. „Узоры трохмернага анапэсту, — кажа аўтар, — бязумоўна мала маюць сабе па дасканаласьці роўных у беларускай поэзіі. Тут злучыліся, з аднаго боку, чыстае мастацтва, сапраўдны талент, а з другога боку — глыбокае знаньне тэхнікі вершаваньня, а вынікам гэтага злучэньня паявілася сапраўдная поэтычная пэрла“. У гэтым палажэньні пры ўсёй нявыразнасьці разуменьня „чыстае мастацтва“, каштоўна тое, што адзначаецца наяўнасьць у аўтара сапраўднай поэтычнай пэрлы трох уласьцівасьцяй як перадумоваў для ўтварэньня поэтычных каштоўнасьцяй — гэта: 1) прыродная надаронасьць, 2) уладаньне тэхнікай творчасьці і 3) дзейнасьць у кірунку наданьня бясформным матар'ялам патрэбных формаў адпаведна адчуваньню і разуменьню харства.

Наогул–жа Ул. Дзяржынскі вызначае М. Багдановіча як стылізатара беларускага вершу (правільней было–б сказаць: вершу ў беларускай поэзіі, паскольк тэрмінам „беларускі верш“ некаторымі азначаецца верш складу беларускіх народных песень, а па–другое, і таму, што ў артыкуле разглядаецца, галоўным чынам, Багдановічаў клясычны верш тым, што ён (Багдановіч) сьвядома падбіраў разьмеры для вершаў адпаведна зьместу, выражэньнем якога зьяўляўся верш; надаваў ім разнастайныя формы, ствараў багатыя і дасканалыя рыфмы, упарадкаваў гукавы бок мовы, прывіваў разнастайныя канонічныя формы вершаў і тым самым дасягнуў таго, што „ў кожным з яго вершаў чуецца цярпеньне, з якім каваў і гартаваў ён гэты верш. За тое–ж чутна ў ім сіла звону, за тое–ж і б'е ён, што аж іскры брызгаюць з халодных каменьняў“. Іначай кажучы, Ул. Дзяржынскі вызнае за каштоўнае ў М. Б. тое, што ён сьвядомаю працаю над вершам у беларускай мове ў выніку яе стварыў умову, патрэбную для адчуваньня сілы ўсіх тых трох уласьцівасьцяй, без наяўнасьці якіх немагчыма ўтварэньне „сапраўдных поэтычных пэрлаў“.

Аднак, вызнаючы каштоўнай працу М. Б. над вершам і рэеструючы яго каштоўнасьці, Ул. Дзяржынскі ўмяркована ставіцца да значэньня выніку ўсёй працы — зборніка „Вянок“. „Зборнік вершаў Багдановіча „Вянок“, — піша ён, — ёсьць нішто іншае, як студыя над формаю беларускага вершу“. У далейшым разглядзе Дзяржынскі неаднакроць спасылаецца на беларускую поэзію як умову, пры якой творчасьць М. Б. выгадна для сябе вылучаецца „на асобнае месца“ ад іншых поэтаў па разьмерах, „на адно з першых месц у беларускім пісьменстве“ па рыфмавых скарбах, а таксама і па форме вершаў. „Паміж пяскоў“ — „гэты сонэт, як казаў Буалё, варты ня менш, чымся доўгая поэма. А для беларусіна ён зьяўляецца цэлай эпопеяй“, — так ацэньвае Ул. Дзяржынскі сонэт „Паміж пяскоў“, іграючы словамі эпіграфу, узятаму М. Багдановічам да сонэту з Буалё.

Такім чынам, ня ставячы М. Багдановіча як стылізатара ў роўніцу параўнаньня з стылізатарамі ў іншых літаратурах, Дзяржынскі абмяжоўвае значэньне нацыянальным разрэзам і „законамі і нормамі поэтыкі наогул“, без конкрэтнага азначэньня яе па прыналежнасьці да тэй іншай школы поэзіі ў межах міжнародных, пакідаючы гэта пытаньне адкрытым. У кірунку гэтага апошняга пытаньня некаторы пачатак вызначэньням кладуць артыкулы М. Пятуховіча і А. Узьнясенскага.

М. Пятуховіч у артыкуле „М. Багдановіч як поэта імпрэсыяністы“ разглядае М. Багдановіча як поэту, які „займае ў гісторыі беларускага пісьменства асобнае

месца“ сваім пахаджэньнем“, „асаблівымі абставінамі жыцьця“ і „асобнасьцю яго літаратурнага кірунку ў параўнаньні з іншымі беларускімі поэтамі“. На пытаньні наконт асобнасьці гэтага апошняга і спыняецца галоўная ўвага.

Вызнаючы за пануючы кірунак у беларускай літаратуры рэалізм, існасьць Багдановічавага кірунку М. Пятуховіч характарызуе наступным чынам. „Іншы характар, — кажа аўтар, — мае муза М. Багдановіча. Гэта нэрвовая муза гораду, яна ня ведае супакою і цішы, яна — гэта рух і зьменчывасьць. У той час, калі беларускія поэты–народнікі шырока абхапляюць жыцьцё; у той час, калі іх малюнкі паходзяць на шырокія палотны Рэмбрандта, — М. Багдановіч дае толькі бягучыя накіды рачавістасьці, адбівае асобныя яе мігі, зьмяняючыяся і ўступаючы сваё месца іншым мігам і ўражаньням. Там статыка жыцьця, тут дынаміка. Там рэалізм, тут, у М. Багдановіча, — імпрэсыянізм, фіксаваньне асобных мімалётных мігаў і ўражаньняў“. Далей у якасьці довадаў гэтага палажэньня падаюцца ілюстрацыі вершаў нізак „Места“, „Старая Беларусь“, „У зачараваным царстве“ і некаторыя іншыя, як прыклады „мігаў“, „карыстаньня сродкамі музыкі“, „мітаў“, „мігаў яркага і моцнага ўражаньня“, „скептыцызму і пэсымізму“. Пры гэтым дадаюцца комэнтарыі наконт таго, што нагадвае той ці іншы момант у творах М. Багдановіча. Так, у дачыненьні прыёмаў зазначаецца, што „прыём фіксаваць мімалётныя ўражаньні мясцовага (відаць, трэба разумець „мястовага“. — А. Б.) жыцьця нагадвае вядомую манеру Бадлера, Верхарна і інш.“, вобраз бутэлькі, кінутай у мора ў „Летапісцы“, напамінае... аналёгічны вобраз французскага романтыка Альфрэда дэ Віньні“, „прыём музыкальнай лірыкі збліжае... з Вэрленам, Верхарнам і асабліва з Бальмонтам...“, „дар мітатворчасьці ў некаторых адносінах нагадвае прыём Віктора Гюго“ — нарэшце, высоваюцца палажэньні наконт таго: 1) што „Багдановіч у сваёй філёзофіі зьяўляецца тыповым рэлятывістам“, 2) што М. Багдановіч „скептыкам і пэсымістам выступае перад намі“ (г. зн. перад аўтарам і тымі, каго ён выражае. — А. Б.[11]) і 3) ня новае ўжо ў крытыцы, што „Багдановіч прыхільнік чыстага мастацтва — мастацтва дзеля мастацтва“.

Ва ўсіх гэтых зазначэньнях і палажэньнях цікава тое, што яны ўяўляюць сабою, з аднаго боку, насьпеўшую патрэбу асьвядоміць творчасьць М. Багдановіча ў аспэкце эўропэйскай літаратуры і філёзофіі, а з другога — што яны зьяўляюцца першаю спробаю у гэтым кірунку ў гісторыі ацэнак творчасьці М. Багдановіча. Як першая спроба яны не пазбаўлены некаторых недакладнасьцяй і недастатковага ўгрунтаваньня ўжо па адным тым, што М. Багдановіч разглядаецца толькі з аднаго боку, а менавіта з боку яго манеры даваць бягучыя накіды рачавістасьці ў сваіх творах, г. зн. фактычна разглядаецца той бок, які ў свой час З. Бядуля характарызаваў як уменьне поэты некалькімі характэрнымі штрыхамі даваць цэлы жывы малюнак. Абагуленьне–ж гэтага боку — адцята ад суцэльнасьці ўсіх старон творчасьці М. Багдановіча, якія адбіліся ў яго творах і на якія зазначала папярэдняя крытыка, — да ступені абсолютнасьці і прывяло да вызнаньня М. Багдановіча за „імпрэсіяністага“ і „рэлятывістага“, што фактычна не абнімае існасьці ўсёй поэзіі М. Багдановіча, узятай у суцэльнасьці ўсіх яе бакоў, зьўляецца толькі прысьпешаным, абагуленым афармаваньнем некаторых уражаньняў ад твораў М. Багдановіча ў параўнаньні з разуменьнямі аб „імпрэсіянізму“.

Другая праца па пытаньню наконт вызначэньня кірунку часьці М. Багдановіча, а менавіта праца А. Узьнясенскага „Поэтыка М. Багдановіча“, разглядае творчасьць М. Багдановіча з боку тэматычнай, стылістычнай і фонэтычнай кампазыцыі і з боку

[11] Параўнай гэта палажэньне з поглядам праф. Пічэты, які кажа: „У творчасьці М. Багдановіча няма пэсімізму (падкрэсьлена мною. — А. Б.). У яго поэзіі шмат жалобных песень як адбітак яго уласных дум і настрояў, але ў той час у ёй адчуваецца глыбокая вера ў перамогу жыцьця, у блізкасьць нацыянальна–культурнага адраджэньня роднай краіны, да якое заўсёды імкнецца душа хворага поэты“. „Вестник Нар. Ком. Просв. БССР“, № 5–6 за 1922.

пабудовы твораў. Аўтар гэтай працы ў выніку падрабязговае рэестрацыі матар'ялаў творчасьці М. Багдановіча прыходзіць да цікавых высноваў. Так, падагульваючы разгляд тэм і мотываў, А. Узьнясенскі зазначае, што „яны зьяўляюцца сюжэтнай кампазыцыяй у поэтыцы мастака, абнімаюць сабою шырачэзны круг паасобных старон акружаючага жыцьця. Поэт закранае пытаньні сацыяльныя, бытавыя, прыроды, псыхолёгічныя, філёзофскія і літаратурныя. У межах кожнага з іх ён творыць розныя тэмы, якія ўваходзяць у яго зьмест. Паўтарэньні тэм надта рэдкі. ...З боку лёгічнага зьместу тэмы і мотывы творчасьці М. Багдановіча ў большасьці сваёй носяць акрэсьлены характар. Яны датычаць зазвычай цяжкіх, цёмных, адмоўных старон жыцьця. З усіх яго мотываў толькі нямногія закранаюць сьветлыя дадатныя праявы... Тасунак самога аўтара да выабражаных праяў... дваякага характару, у большасьці здарэньняў ён думае і адчувае ў поўнай гармоніі з тым эмоцыянальным настроем, якім прасычаны яго творы... Іншы раз, наадварот, яго настрой аказуецца супроцьлеглы таму, каторы ён укладае ў свае вершы...“ Асабістыя перажываньні поэта „не заўсёды выражае ў адкрытай форме, чарадуючы выабражэньне іх з абрысоўкаю адпаведных тэм з зьнешняга сьвету. Часта ён ня выказваецца проста, а ўкладае свой сьветагляд у тыя барвы сваіх поэтычных абразоў, каторыя ясна адбіваюць асобу поэты і яго настрой. ...Па характару зьместу мотывы ў творчасьці М. Багдановіча маюць у сабе матар'ял падвойнай якасьці: з аднэй стараны — рэальны, канкрэтны, пластычны... а з другой — эмоцыянальны, псыхолёгічны, адвалочны... Гэта змушае бачыць у яго творчасьці дзьве стыхіі: адна пераважаючая — стыхія канкрэтнага, а другая меншага спамеру — стыхія духовага сьвету“.

Пасьля–ж разгляду іншых старон творчасьці М. Багдановіча Ўзьнясенскі ўрэшце заключае: „Бясспрэчным і ачавістым астаецца бытнасьць двух кірункаў у творчасьці М. Багдановіча — клясычнага і романтычнага. Гэта паказуе, што поэта ішоў дарогаю сынтэзу, імкнучыся аб'яднаць у адно мастацкае суцэльнае найбольш высокія цэннасьці гэтых кірункаў і стыляў...“

У гэтых зазначэньнях цікавым зьяўляецца тое, што яны паказваюць на наяўнасьць каштоўнасьцяй у творчасьці М. Багдановіча, роўных *клясычным*, на што ў свой час зазначаў яшчэ З. Бядуля, а з другога боку — *романтычным*. Вядома, пасколькі аўтар у сваёй працы карыстаўся толькі матар'ялам „Вянку“, пастолькі ад яго погляду ўніклі каштоўнасьці іншага парадку, прынамсі, роўныя каштоўнасьцям *беларускай народнай творчасьці*, на якія зазначалася папярэдняю крытыкаю і якія поэта таксама імкнуўся ўвабраць у суцэльнасьць свае творчасьці. Гэтага парадку каштоўнасьці хоць і не ў такой меры, як вызначаныя вышэй, ёсьць і ў „Вянку“.

Апроч вызначаных прац па разгляду творчасьці М. Багдановіча, у рэгістрацыйным пяцёхгодзьдзі патрэбна адзначыць нарысы і агляды, у якіх творчасьць М. Багдановіча разглядаецца з сацыяльнага боку і выяўляецца імкненьне вызначыць поэту з гэтага боку (З. Жылуновіч), а таксама зазначаецца на каштоўнасьць творчасьці М. Багдановіча для пролетараў, „штодзённых цегляроў“ (М. Грамыка, Ганчарык), і вызначаецца каштоўнасьць працы М. Багдановіча як публіцыстага–гісторыка (У. Пічэта). Ня спыняючыся на гэты раз падрабязна на гэтых артыкулах, у агульным патрэбна сказаць, што другое пяцёхгодзьдзе ў гісторыі ацэнак М. Багдановіча выявіла імкненьне да шырокага ўсьведамленьня спадчыны М. Багдановіча, да шматбаковага яе акрэсьленьня і паказала фактычнае вызнаньне яе каштоўнасьці ў разьвіцьці літаратурна–крытычных разуменьняў наогул.

Агляд літаратурна–крытычных вызнаньняў і вызначэньняў М. Багдановіча прыводзіць да некаторых агульных вывадаў, якія перадусім выводзяцца да таго, што гісторыя крытычных ацэнак зьяўляецца гісторыяй жыцьця мастацкіх твораў і іх дзейных сіл у сьвядомасьці *чытача*, разнастайнага як з боку сацыяльнага і нацыянальнага, так і з агульнакультурнага яго ўзроўню. З прычыны гэтага такая гісторыя, нібы той баромэтр, паказвае на стан разьвіцьця культурных і літаратурна–мастацкіх інтарэсаў грамадзтва ў той ці іншы гістарычны момант і адбівае сабою барацьбу разуменьняў, полем якое зьяўляецца ў дадзеным выпадку мастацкая творчасьць.

Акідаючы агульным поглядам разьвіцьцё ацэнак творчасьці М. Багдановіча, выяўленых у той ці іншай форме ў крытычнай літаратуры, неабходна зазначыць на тры моманты, што яскрава вызначаюцца ў гісторыі гэтых ацэнак. Першы момант — гэта вызнаньне М. Багдановіча за песьняра сваеасаблівага–індывідуальнага яшчэ пры жыцьці поэты, другі — вызнаньне яго за нацыянальнага поэта–клясыка, якое адбылося ў жалобнае пяцёхгодзьдзе, і трэці — вызнаньне М. Багдановіча за мастака–сынтэтыка, якое прыпадае на час рэгістрацыйнага зьбіраньня спадчыны поэты ў другое пяцёхгодзьдзе пасьля яго сьмерці. Адначасова–ж усе гэтыя моманты справаджаюцца легэндаю аб М. Багдановічы як поэты „мастацтва для мастацтва“, якая ўтварылася з патрэбы ў свой час адрозьненьня М. Багдановіча ад іншых поэтаў–адраджаністы х.

Усе гэтыя вызнаньні вызначаюць на будучы час новыя задачы ў галіне вывучэньня і ацэнкі спадчыны М. Багдановіча, пакінутай ім для нашчадкаў у выніку дзесяцёхгадовае творчае працы па ўзбудаваньню новай Беларусі ў пару нашаніўскага адраджэньня. Гэта — вывучэньне яго твораў у аспэкце беларускай народнай творчасьці, з аднаго боку, і ў аспэкце агульнаэўропэйскіх дасягненьняў у літаратурным мастацтве, якія праз М. Багдановіча ўвайшлі ў культурна–мастацкія скарбы беларускай літаратуры. З другога боку, праца М. Багдановіча ў галіне крытычнай, гісторыка–публіцыстычнай і грамадзкай яшчэ чакае свайго шырокага вызнаньня. Нарэшце, творчы вопыт М. Багдановіча ўва ўсёй яго шырыні патрабуе ад сучасных тварцоў новай, беларускай пролетарскай літаратуры поўнага выкарыстаньня і аўладаньня ім дзеля пасьпяховага разьвіцьця гэтай апошняй. Разьвязаньне гэтых задач будзе найлепшым помнікам М. Багдановічу — мастаку хараства жыцьця, да якога ён імкнуўся ўсёй сваёй істотаю і тым жывым вянком на яго магілу, пачатак завіваньня якога зрабіла першае дзесяцёхгодзьдзе пасьля сьмерці поэты.

„Мы, пролетары, як сказаў М. Грамыка, якія ўжо навучыліся любіць і разумець хараство, павінны берагчы і пільнаваць зерняткі яго, каб перадаць іх тым, што яшчэ толькі працiраюць вочы свае запатнелай далоньню“ і тады, разам з З. Бядуляю, скажам: „Не, ён не памёр, ён жыве“, ён жыве ў нашай любові і няспынным імкненьні і тварэньні хараства новага жыцьця, жыцьця на сацыялістычных асновах.

[1926]—1927

Поэма „Сымон Музыка“ Якуба Коласа

I

...Бо і ў тэй цішы заклятай
Ёсьць і голас, і свой твар,
Рознастайны і багаты,
Поўны музыкі і чар.
Я. Колас. „Сымон Музыка“.

Разьвіцьцё беларускай поэзіі, пачынаючы ад 19–га сталецьця, спраўляе ўжо трэці круг сваёй гісторыі, круг, зьвязаны з Кастрычнікам на Беларусі.

Першы круг, што вызначаецца іменьнямі шляхецкіх пісьменьнікаў — Баршчэўскага, Рыпінскага, Чачота... і самага яскравага з іх Дуніна–Марцінкевіча, — характэрны сваёю накіраванасьцю да „асьветніцтва“. Спалячаная беларуская шляхта часу названых пісьменьнікаў, прымушаная ходам гісторыі аглянуцца наўкола сябе, каб знайсьці апору сабе, вылучае з свайго стану лібэральных у сваім часе пісьменьнікаў. Праз гэтых пісьменьнікаў літаратура на Беларусі становіцца на службу шляхецкім інтарэсам, якія і падказваюць ёй кірунак, а разам з культурным узроўнем часу і яе „асьветніцкі“ характар. У сьвет зьяўляюцца літаратурныя творы, пісаныя ў польскай, польскай і беларускай мовах разам і ў аднэй беларускай, якія адрасуюцца ня толькі да шляхты, але й да „простага люду“, да „мужыка“ з мэтай яго асьветы. Выпрацоўваюцца дзеля гэтага адпаведныя літаратурныя формы вершаваных аповесьцяй, комэдый, навучальных вершаў. Разьвіваецца стыль зваротаў да „простага люду“ ў мове „мужыцкай“, штодзённай, зваротаў да шляхты, разьвіваецца стыль „саладчавых“ і „сьмешных“ вершаваных казаньняў... Усё гэта, часта ня ў меру, перасыпаецца народнымі песьнямі, прыказкамі, анэкдотамі... Але літаратура, прасякнутая асьветніцкімі тэндэнцыямі і разрываючыся супярэчнасьцямі між ідэяй і формай, не змагла ў гэным часе даць каштоўных твораў па шырыні й глыбіні іх выяўленьня жыцьця, а таксама й па сіле творча–мастацкай. Творы, што засталіся ад гэтага часу ў спадчыну й нам, значны толькі як факты, што самым сваім зьяўленьнем у сьвет паказалі на існаваньне народу, які мае сваю мову і сваю вусную творчасьць, ад якіх можа з часам вырасьці й сапраўды Мастацкае Слова, слова новае, прасякнутае й новай ідэяй, што сьпелілася ўжо і ў гэны час у нетрах беларускіх працоўных мас пад карою нацыянальнай і сацыяльнай няволі. Гэты голас „цішы“ й выбіваецца на сьвет у другім крузе гісторыі беларускае поэзіі.

Дзьверы другога кругу адчыняюцца моцным голасам Ф. Багушэвіча, выхадца таксама з шляхты, а такога, што канчаткова зьвязвае свае інтарэсы з інтарэсамі народу (разумеючы пад гэтым сялянства і яго інтэлігенцыю) і ня робіць ужо разьмежаваньня, як яго папярэднікі, між сабою, як поэтам, і селянінам, усьвядомленым сацыяльна і нацыянальна. Ф. Багушэвіч пачынае адраджэнскі круг у гісторыі беларускай літаратуры і грамадзкасьці, характэрны сваёю накіраванасьцю да ўсебаковага самавызначэньня Беларусі. Завяршэньне гэтага кругу адбываецца ўжо ў нашу эпоху. Эпоху рэвалюцыйную, поруч з нараджэньнем і разьвіваньнем трэцяга кругу. З яго накіраванасьцю да сацыялістычнага будаўніцтва.

Сярод іншых кругоў — адраджэнскі самы багаты і рознастайны, які здолеў выявіць вялікія творча–мастацкія магчымасьці, што тоящца ў нетрах беларускіх працоўных мас, і даў такія літаратурна–мастацкія дары, якія ніколі не забудуцца працоўнымі калісь „забранага краю“. Адраджэнскі круг вызначаецца такімі іменьнямі, як Янка Купала, Якуб Колас, Максім Багдановіч, Алесь Гарун, Зьмітрок Бядуля, якія самавызначыліся ў беларускай літаратуры як поэты–мастакі, а таксама цэлай пляядай драбнейшых поэтаў і пісьменьнікаў, часамі самабытных, а часамі подгаласкаў волатаў адраджэнскага мастацкага слова. У гэтым крузе зьліваліся ў адзін голас адраджэньня самыя рознастайныя галасы, якія йшлі і ад сялянства, і ад работніцтва, і ад інтэлігенцыі нацыянальна ўсьвядомленых. Літаратура ў гэты час — і слуга адраджэньня, і слуга красы і хараства беларускага. Мастацкім словам адраджэнцы карыстаюцца ня толькі для абуджэньня нацыянальнай і соцыяльнай сьвядомасьці ў працоўных масах Беларусі, гэтым словам яны самавызначаюцца наогул у мастацтве. Яны самі твораць гэта слова як слова, што мае каштоўнасьць культурна–мастацкую, а ня толькі нацыянальна–соцыяльную. Яны твораць падмурак для такога слова, што мела б значэньне ня вузка нацыянальнае або соцыяльна–групавое, але й агульналюдзкае. Яны пракладаюць шлях да слова такога, што зьявілася–б новым скарбам у агульналюдзкай культурнай мастацкай скарбніцы. Словам, адраджэнскі круг — гэта выяўленьне магутнасьці творчага духу беларускіх працоўных мас у іх змаганьні за сваё нацыянальна–сацыяльнае вызваленьне, у іх змаганьні за культурна–мастацкае самавызначэньне і месца сярод іншых культурных народаў сьвету.

Пры ўсім адзінстве гэтага кругу па сваёй асноўнай ідэі і імкненьню да адраджэньня ў ім зьмяшчаецца, часта, праўда, толькі ў стане зараджэньня, надзвычайнае багацьце рознастайнасьцяй, з якімі ня можа зраўняцца ні адзін з рэшты кругоў, нават і наш рэволюцыйны з яго шматлічнасьцю поэтаў і пісьменьнікаў. Тут знаходзім пачатак і мастацкай прозы (Каганец, Цётка, Ядвігін Ш., Т. Гушча, Жывіца і інш.), і драмы і комэдыі. Тут, у лірычнай поэзіі, адасабляюцца самыя рознастайныя віды, удасканальваецца самы верш, поэтычная мова, вызначаюцца шляхі далейшага разьвіцьця беларускай літаратуры, нараджаецца поэтыка, крытэрыі мастацкага, выяўляюцца самыя рознастайныя тэндэнцыі ў імкненьнях да мастацкіх формаў — ад народнай песьні да апошняга слова сымболістычнай школы. Словам, адраджанізм закладае моцную аснову і вызначае магчымасьці для далейшага разьвіцьця беларускай літаратуры. Усё гэта чакае сваіх дасьледчыкаў і літаратурных ацэнак. Усё гэта чакае разьвіцьця ў школы і кірункі мастацкія.

Ціша для другіх — ня ціша ў сабе, а галасы, і галасы рознастайныя і багатыя. Адраджэнцы ўмелі чуць гэтыя галасы і іх выяўляць сваім мастацкім словам. Так, Янка Купала сваёю творчасьцю выяўляе сьвету веліч і магутнасьць голасу імкненьняў і волі, якія жылі ў беларускіх працоўных масах пад карою цішы. Так, Якуб Колас сваімі творамі выяўляе багацьце эмоцыянальнае, якое тоіцца ўнутры гэтых самых мас. Так, М. Багдановіч выяўляе багацьце і здольнасьці разумовыя.

Іншыя стораны выяўляюцца іншымі поэтамі — часам, праўда, без належнага мастацкага аформаваньня. Так стварылася літаратурна–мастацкае люстра для жыцьця беларускіх працоўных мас. І „песьнямі зрабіліся страшэнныя стогны пакуты“, як кажа поэта З. Бядуля.

II

А як песьня панясецца, —
Колькі ў песьні тэй нуды.
Уцякаў–бы, бег, здаецца,
Сам ня ведаеш куды.

Я. Колас.

Такім было і жыцьцё. Усе сілы і энэргія йдуць на змаганьне за голае існаваньне. Зусім не застаецца часу, каб любавацца красою сьвету, каб падумаць аб тым, як зрабіць жыцьцё прыгажэйшым. Абы–б мець кусок хлеба чорнага, а не канечна белага, бо пагнаўшыся за белым можаш застацца і бяз ніякага. Такі быў парадак у жыцьці. І чалавек ад раньня да позьняга вечару працуе–змагаецца. Міма волі яго кідаюцца яму ў вочы ў часы гэтай працы прыгожасьці і багацьці прыроды, якія абуджаюць у ім думку ці, праўдзівей, няяснае пачуцьцё аб тым, што гэтых багацьцяў можа хапіць усім людзям і што жыць можна–б і іначай, вальней і прыгажэй, чым жыве чалавек, прасьвету ніколі ня бачачы. Але ў сьвеце ўсё ўжо разьмяркована, усё распарадкавана і кожнаму вызначана яго месца, у кожнага свая доля. Дык як тут было не зьявіцца смутку. Як стрымацца, каб жаль і тугу сваю ня пусьціць у сьвет песьняю. І нясецца песьня нудная, песьня сумная... Хто яе пачуе, хто зразумее... Пра гэта ня думаецца. Выказаў жаль свой і — „лягчэй робіцца на сэрцы“. А там мо толькі адны пушчы ды гаі і слухаюць яго песьні–жальбы аб тым, чаму гэта „просты чалавек“ абавязкова павінен здавальняцца тым, што ёсьць, чаму яму скарацца перад абы–якою доляю, калі можна было–б мець і лепшую і прыгажэйшую за яго „залатыя рукі“, якая–б задаволіла ня толькі матэрыяльныя патрэбы, але і духоўныя (формальныя), якая–б давала ня толькі радасьці ад куска хлеба, але і асалоду жыцьця прыгожага.

Імчыцца песьня ў сьвет, што ад яе „ўцякаў–бы й бег, здаецца, сам ня ведаючы куды“. Песьня–ж гэта — само жыцьцё, сама доля працоўных сялян. Якуб Колас сваёй чуткаю душою адчуў гэту песьню–жыцьцё ня ціхай цішы, і ўзбунтаваўся сваімі творамі супроць сьвядомасьці, што „такая ўжо доля“ бедняка, супроць зьмірэньня з тым, што ёсьць, супроць цярплівасьці і цягненьня ярма нявольніцтва і бяспраўнасьці працоўнага ва ўмовах існуючага (да рэвалюцыі) парадку. Але гэта бунт пачуцьця, гэта бунт чулай і мяккай душы. Гэта голас цішы задумнай і засмучонай. Самым моцным выражэньнем яго ў слове і ёсьць поэма „Сымон Музыка“. Гэрой гэтай поэмы, Сымон, — гэта жывая постаць таго, што выражана у адным з раньніх вершаў Коласа словамі „ўцякаў–бы, бег, здаецца, сам ня ведаеш куды“ ад гукаў нуднай песьні, песьні беларускай вёскі. А песьня гэта — само жыцьцё. Сымон змалку сваёй чуткаю душою перажыў гэту песьню і вынес яе на сваіх плячох, будучы выгнаным з хаты, дзе панавала беднасьць. У жыцьці ён чуе яе яшчэ ня раз, і кожны раз ад яе „ўцякае“. Жыцьцё жабрака, жыцьцё карчмы, жыцьцё ў замку — усё гэта нудныя песьні, ад якіх уцякае Сымон, „сам ня ведаючы куды“. Усё гэта кругі, праз якія праходзіць Сымон, будучы гнаным бядотаю, няйменьнем месца на зямлі сярод людзей для чалавека з чуткаю душою, для чалавека, што нарадзіўся, каб казаць людзям пра прыгожасьць прыроды, пра тое, як можна жыць на зямлі. Але ня ўсё цёмна ў гэтых кругах. Цёмны толькі самы кругі на сьветлым і поўным прыгожасьці фоне прыроды. Пасучы яшчэ авечкі (круг жыцьця дома), Сымон спаткаў дзеда Курылу, які адгадаў у ім талент музыкі і перадаў яму сьпярша дудку, а потым і скрыпку. У крузе жыцьця з жабраком Сымон спатыкае чулую дзяўчынку Ганну, вобраз якой ужо ні на момант не пакідае яго і дае яму сілы ўсё зносіць. У крузе жыцьця ў карчме Сымон спатыкае Яхіма, у замку — дзеда Данілу. Праўда, усе гэтыя вобразы выяўлены эскізна

і як–бы ня зусім дарысаваны, але ўсё–ж і ад іх ужо вее новай песьняю. Гэта вобраз людзей, у якіх перадусім ёсьць душа, якія жывуць пачуцьцямі і жывымі думкамі. Гэта ўжо тая песьня, якая вабіць да сябе Сымона, але ня можа цалком захапіць, будучы апранутаю ў старую кару. І толькі з Ганнаю, як падае ў канцы поэмы поэта, Сымон пачаў новы, другі круг жыцьця, толькі яе ён ня кідае, толькі ад яе не ўцякае. На гэтым апускаецца заслона. Ці ўцёк Сымон ад нуднай песьні жыцьця, якое беднатою гоніць з дому, якое прымушае даведацца і долі жабрака, і долі паслугача ў карчме, і долі забаўніка ў замку, невядома. Адно толькі ёсьць — гэта новая песьня, песьня Сымона Музыкі, якая гаворыць аб тэй супярэчнасьці, што ёсьць у жыцьці між таленавітаю і чулаю асобаю (а асоба гэта — увесь беларускі народ, па азначэньню А. Гаруна) і тымі парадкамі і ўмовамі жыцьця, у якіх нарадзілася і жыве гэта асоба. Гэта песьня гаворыць аб тым, што песьняру–музыку няма месца ў кругох паднявольнага жыцьця.

Сымон Музыка — гэта вобраз беларускага поэты–адраджэнца, які сваю энэргію пясьнярскую аддаваў перадусім на змаганьне за нацыянальную і сацыяльную сьвядомасьць працоўнага люду беларускага, а таму і тварыў адпаведную песьню ды сам пракладаў ёю „пясьнярскую каляіну“ ў жыцьці. Сымон Музыка — гэта вобраз багацьця „сьвежых крыніц“ беларускай вёскі, якія гараць жаданьнем вясны, „людзям бліскучай зоркай у іх цемрадзі зазьзяць і сказаць ім, як шчасьліва можна жыць і на зямлі“, гараць красою адбітых у іх глыбі зор і „бязьмежжа горных сьветаў“, будучы абмяжованы берагамі рэальнага штодзённага клапатлівага жыцьця. Жыцьцё–ж гэта — як–бы кусты на ўлоньні прыроды, але кусты лазовыя, у якіх свой лад і строй, што вымагаюць ад усякага, хто зьяўляецца ў іх, дапасаваньня да сябе, але не наадварот. Так пабудована і поэма.

Вёска з яе бядотаю, у якой раджаецца Сымон, у якой праходзяць яго дзіцячыя гады, і якая яго праганяе — гэта першы куст, які ў пэўнай меры адбівае сабою шырокае соцыяльнае зьявішча: выкіданьне вёскаю „лішніх душ“, нараджэньне пролетараў у выніку павялічэньня сям'і пры нязьменнасьці зямлі, на якой працуе і якою жыве сям'я. Адгэтуль пачынаецца вандраваньне па іншых кустох.

Жабрак–профэсыянал, калі льга так азначыць яго, які эксплуатуе Сымона, іх цеганіна ад вёскі да вёскі, у якой спатыкае Сымон розных людзей і сярод іх Ганну, вобраз якой „ад усіх ясьней–ярчэй зьзяў, бы зорачка ў тумане, мілым усьмехам вачэй“, — гэта другі куст жыцьця, які сымболізуе сабою „падарожных“ у жыцьці, гатовых зарабляць–жабраваць чужым дарам, гатовых на няшчасьці будаваць свой нікчэмненькі дабрабыцік і нажываць капітал.

Карчма, куды пападае Сымон, уцёкшы ад жабрака, з вядомым Шлёмкаю, які „як–бы ты ні быў зь ім груб — і пасудзіць і парадзіць ды і выпіць даць ня скуп, абы толькі былі грошы, няма грошай — напавер, — адным словам жыд харошы, толькі й ты яму адмер“, карчма з сваім брудна–дробным рахункам, з сваімі „правамі, звычаем і ўрадам“, карчма, што друзіць талент „на пыл“ і робіць з мастака рамесьніка, жывым уганяе ў магілу — гэта трэці куст жыцьця, што сымболізуе сабою пусьціўшых карэньні пры дарозе.

Замак, куды забірае Сымона князь, пачуўшы яго граньне ў лесе, як Сымон уцёк з карчмы, замак з яго надворным бляскам пазалоты і галотаю, што „сланяецца каля плота, у гразі яна ляжыць“, замак з пустэчаю ўнутры ад перасычэньня, які вось Сымона бярэ „для панскае ўцехі і для забаўкі паноў“, — гэта чацьверты куст, што найяскравей адбівае сабою падзяленьне людзей на два няроўныя станы: пануючых і падняволеных.

Уцякае Сымон і з гэтага куста і прыходзіць у пяты, дзе жыве яго любая Ганна, якую сілаю свайго каханьня і граньня на скрыпцы вяртае да жыцьця. На гэтым заслона ападае. Апошні куст сымболізуе нараджэньне новага ад злучэньня дзьвёх

стыхій — песьні і каханьня на родных каранёх, з якіх пачатак і новага куста, куста кветак роднай краіны. Сымон ня мог разьвіцца ў першым кусьце, дзе вырас, ня мог ён і прышчапіцца на тых кустох, на якія ўскідала яго жыцьцё, „бо ён прыроджаны пясьняр“, як характарызуе яго поэта, і пачынае сабою новы куст жыцьця, ён пачынае новую каляіну, каляіну пясьнярскую ў жыцьці сярод кустоў лазовых. „Панёс ён людзям песень дар — агонь душы і сэрца жар, панёс пясьнярскай каляінай“. Толькі багацьце душы, толькі вялікая сіла імкненьня, якая здолела перацярпець столькі на сваім жыцьці і вынесьці свой дар незаплямленым і непадружаным на пыл, не разьмененым на дробную монэту, за якую можна было што–хаця купіць, нават і белы пірог з панскага стала ў замку, толькі нязьменнасьць самому сабе, толькі моц тэй акавіты, якая цякла ў яго жылах ад родных каранёў, толькі моцнае каханьне лілеі — Ганны (сымболічны вобраз маладой Беларусі), толькі ўсё гэта дало магчымасьць Сымону выжыць і зацьвісьці кветкаю на задумна–маўклівых палёх Беларусі, толькі яно здолела даць пачатак новай каляіне ў жыцьці беларускіх працоўных мас. І вось Беларусь работніцка–сялянская мае Сымона рэальнага ў постаці пляяды поэтаў–адраджэнцаў. З нуднай песьні нарадзілася першая радасьць — пачатак мастацкай літаратуры беларускай.

III

...І выхаду шукаў
Адбітак родных зьяў
У словах–вобразах, у песьнях вольнаплынных.
Я. Колас. Прысьвечаньне да „Сымона Музыкі“

„Сымон Музыка“, найлепшая поэма з творчасьці Якуба Коласа, каштоўна ня толькі як мастацкае выяўленьне вобразу песьняра–героя адраджэнскага кругабегу ў гісторыі беларускай літаратуры. Каштоўна гэта поэма як выражэньне ў мастацкай форме коласаўскага вопыту жыцьця, коласаўскага ўспрыяцьця сьвету і яго разуменьня. Каштоўна яна таксама яшчэ і тым, што ставіць сабою шмат проблем рознастайнага характару, вывучэньне і разгляд якіх складае задачу крытыкі.

У першую голаў поэмаю ставіцца проблема мастака як адбітка „родных зьяў“. На пытаньне, што такое мастак, Якуб Колас поэмаю „Сымон Музыка“ адказвае, што гэта асоба, перш за ўсё, і асоба з асабліваю псыхічнай арганізацыяй, а ня звычайнаю. Гэта арганізацыя надзвычайна тонкая і празрыстая, дзякуючы чаму яна надзвычайна чулая і здольная рэагаваць на самыя нязначныя і няпрыкметныя зрушэньні зьне яе. Пры гэтым яна рэагуе заўсёды ў адным і тым–жа кірунку ў тым сэнсе, што, застаючыся зьнешняга боку ўзглядна спакойнай, яна ўбірае ў сябе ўсё сваім нутром, каб потым перапрацаваўшы яго ў сабе, аддаць зноў сьвету гукамі музыкі, або словам–вобразам, або песьняй, аддаць яго, кажучы словам Багдановіча, жомчугам, у які ператвараецца сілаю пачуцьця нават грубы кавалак жыцьця. Быць можа, толькі дзякуючы гэтай уласьцівасьці, што не дазваляла музыку кінуцца ў жыцьцёвы штодзённы вір дзеля рэальнага з ім змаганьня, Сымон пралажыў у жыцьці сваю „пясьнярскую каляіну“, вышаўшы цэльным і цэлым з жыцьцёвых кустоў лазы, быльніку і чарнобылю. Словам, мастак, па Коласу, — гэта як–бы асаблівы тып чалавека. Такі погляд на мастака выказвае і Луначарскі, калі зазначае: „Надо помнить, что художник — это особый тип человека“[1]. І Я. Колас сваёй поэмаю сьцьвярджае, што гэтакія

[1] Вопросы культуры при диктатуре пролетариата. Зборнік. 1925 г., стар. 115.

людзі ёсьць і ў Беларусі, пачатак свой яны бяруць у беднай вясковай хаце і выносяць шмат гора, пакуль выходзяць на „пясьнярскую каляіну“, яны ў роўнай долі з вясковым пролетарам. Вось адна з родных зьяў, што знайшла сабе адбітак у Коласа і выявілася ў слове–вобразе „Сымон Музыка“.

Гэта зьява адказвае і на другое пытаньне, ці можна зрабіцца мастаком. Колас пра Сымона кажа, што ён „прыроджаны пясьняр“, і тым самым адказвае, што мастаком трэба радзіцца, а зрабіцца ім нельга. І тут выплывае новае пытаньне, як–жа пазнаць „прыроджанага песьняра“? Колас адказвае: па яго песьнях, як пазнаны быў музыка ў Сымоне і Курылам, і жабраком, і Шлёмаю, і Яхімам, і панам–князем, і дзедам Данілам, і Ганнаю...

На пытаньне аб месцы песьняра ў жыцьці Колас сваёю поэмаю кажа, што ён ва ўмовах паднявольнага жыцьця ня мае прытулішча дзякуючы толькі таму, што радзіўся ў сялянскай беднай хаце і застаў на зямлі ўжо ўсё разьмяркованым і распарадкаваным, знайшоў людзей ужо з пэўнай доляй. Гэта з боку соцыяльнага. Па тым–жа, якое значэньне мастака ў жыцьці людзей, яму належыць месца цэнтральнае, месца таго вузла, што злучае ідэальнае з рэальным, месца перадатчыка ідэальнага ў рэальнае, месца тых ніцей, што „злучаюць гук пярунаў з немым голасам цішы“. Мастак — гэта ключ, што адмыкае сьвет ідэальнага і пускае яго акавіту ў сьвет рэальнага. Пясьняр — гэта тая існасьць, праз якую „дух сусьвету з духам лучыцца зямлі“.

Поэмаю „Сымон Музыка“ ставіцца пытаньне і аб процэсе творчасьці як процэсе, які адбываецца ў часе і вызначаецца трыма момантамі: зьбіраньнем скарбаў з самых рознастайных крыніц жыцьця і прыроды, перажываньнем гэтага скарбу „ў сэрцы“ поэты („у сэрцы перажыты і росамі абмыты дзяньніц маіх...“) і, нарэшце, выхадам гэтых „абмытых росамі дзяньніц“ скарбаў у „словы–вобразы, у песьні вольнаплынныя“. Словам, творчасьць — гэта вялікая ўнутраная праца пачуцьцяў, думкі і волі, праца над успрынятым зьне праз адчуваньні, накіраваная на ператварэньне яго ў слова–вобраз ці вольную песьню.

Азначанымі пытаньнямі далёка ня вычэрпваюцца ўсе пытаньні, што ставяцца і так ці йначай разьвязваюцца поэмаю „Сымон Музыка“. Уважлівы чытач знойдзе ў ёй мастацкае выражэньне пытаньняў і філёзофскага, і эстэтычнага, і псыхолёгічнага, і соцыяльна–эканомічнага парадкаў як адбіткаў „родных зьяў“. Пытаньні гэтыя ў большасьці ня новыя, але нова і цікава іх пастаноўка і іх мастацкае выражэньне, што можа быць стымулам дзеля спэцыяльных досьледаў і пачаткам філёзофскіх шуканьняў на беларускай глебе. Вось для прыкладу, скажам, хоць–бы пытаньне аб магчымасьцях пазнаньня і яго шляхох. Сымон Музыка па аналёгіі з сабою, з сваімі ўнутранымі псыхічнымі процэсамі заключае аб існаваньні ўнутранога жыцьця ўва ўсім, што яго акружае: і ў жывой, і мёртвай прыродзе. Рэальнае веданьне Сымона яму кажа, што, нягледзячы на адсутнасьць з яго боку зьнешняга выражэньня, па якім–бы людзі маглі пазнаць, што робіцца ў яго нутры, у яго ня спыняецца жыцьцё, у яго ёсьць і думкі, і адчуваньні, і імкненьні. Адгэтуль па аналёгіі з сабою Сымон заключае ці, як ён сам выражаецца, „так адчувае“, што і тое, што маўчыць, мае ў сабе жыцьцё. Гэта фактычна адчуваньне сілы ў магчымасьцях, у потэнцыі. І гэта адчуваньне дае багаты матэрыял для яго выабражэньня і стварэньня сапраўды мастацкіх вобразаў, вобразаў жывых, лёгкіх для ўспрыяцьця ўсякага чалавека. Сымон ведае, што зыкі яго граньня, якія ў час ігры разносяцца ў прасторы, ідуць ад яго нутра, з яго самога, адгэтуль уяўленьне аб тым, што і зямля таксама жывая і ўсё, што з яе — „краскі, дзерава, трава“, — гэта знадворнае выражэньне яе нутраной існасьці, гэта імі зямля гаворыць сьвету, гэта імкненьні „яе духу лучыцца з духам сусьвету“. Такім чы-

нам, у Сымона жыве пачуцьце ці адчуваньне, што ня ўсё тое, што ўспрыймаецца зьнешнімі адчуваньнямі, што ня ўсякі зьнешні вобраз тэй ці іншай рэчы адпавядае сапраўднасьці, і што чалавек, які судзіць аб зьявах ці рэчах толькі па іх зьнешняму выгляду, толькі па ўражаньню ад зьнешніх адчуваньняў, памыляецца. Каб ведаць сапраўды тую ці іншую існасьць, апроч адчуваньняў патрэбна яшчэ й работа думкі ці, па Сымону, патрэбна разуменьне мовы, зьяў і рэчаў.

Тое–ж у думках і дзеда Данілы. Па яго ўяўленьню, на сьвеце ёсьць шмат загадак, ключы ад якіх у іх прыметах і знаках. Каб разгадаць загадкі, трэба адгадаць гэтыя прыметы і знакі розумам. Гэтыя–ж знакі ёсьць ува ўсім у прыродзе. Розум–жа і служыць, каб „позна–рана зьняць няведаньня пячаць, а той напіс няўчытаны растлумачыць, адгадаць“. Трэба зьняць „уладу нейкіх слоў“, што засланяюць сьвет ад людзкога вока. А фактычна ўсе загадкі ў тым, што Даніла ня ведае рэальных насіцеляў тэй сілы, што можа рэалізаваць і яго імкненьні і жаданьні. Адчуваць, што гэтыя сілы ёсьць, — Даніла адчувае, і гэта адчуваньне ажыцьцяўляе ў постаці нявіднай рукі і нечага розуму, што сочаць праўду на зямлі. Ня ведаючы рэальнага ажыцьцяўленьня гэтых сіл, Даніла *творыць* для сябе гэту рэальнасьць і кажа Сымону пра замак: „...людзі–практыкі ня лгуць: чыесь рукі сеці вяжуць і на замак іх нясуць. Нядарма–ж гудзе сякера; чуе парк тут свой канец“. Гэта хутчэй не пазнаньне аб’ектаў, а самапазнаньне і аб’ектывізацыя пазнанага ў сабе самым.

Ставіцца ў поэме і пытаньне аб чалавеку наогул, яго дачыненьні сьвету і яго значэньні ў сьвеце, аб сэнсе жыцьця, аб сувязі эстэтычнага з этычным, аб тым, што эстэтычнае ёсьць пачатак і этычнага. Ня будзем пералічаць тут усіх пытаньняў, якія ўзьнімаюцца поэмаю „Сымон Музыка“ і разьвязваюцца па–мастацку. Ужо й зазначанага досыць, каб уявіць сабе, з якой глыбінёю і шырынёю ўспрыймае Якуб Колас жыцьцё і сьвет. Аб гэтай–жа шырыні і шырыні мастацкага выяўленьня гаворыць яшчэ і тое, што Якуб Колас малюе самыя рознастайныя зьявы жыцьця і прыроды ды імкнецца да выяўленьня ў сваіх творах *шматвобразнасьці жыцьця*. Так, і ў „Сымоне Музыку“ чытач разам з Сымонам жыве ў рознастайных абставінах і кругох жыцьця, бачыцца і знаёміцца з рознастайнымі праявамі сьвету і жыцьця людзей, пачынаючы ад жабрака да князя, хоць, праўда, й не заўсёды ў поўным іх выяўленьні, але ўва ўсякім разе ў такіх праявах, што даюць па[д]ставу судзіць аб асобах у асноўных іх рысах, а што галоўнае — даюць зьмест для глыбокіх перажыванняў.

Багаты адбітак родных зьяў у музычным слоўна–вобразным выяўленьні! Гэта багацьце прымушае часта нават зварочвацца за дапамогаю да алегорыяў–сымболяў, хоць аднак–жа нельга сказаць, каб яны абагачалі мастацкае выяўленьне „родных зьяў“. У лепшым разе яны або тлумачаць, або ўзмацняюць той ці іншы вобраз, аслабляючы разам з тым адчуваньні, выкліканыя дзейнымі ці то асабовымі вобразамі людзей. Справа ў тым, што алегорыі — гэта не для пачуцьця, а для розуму. Гэтае–ж багацьце выліваецца і ў лірычных адступленьнях у поэме, у якіх Я. Колас выяўляецца ўва ўсёй сваёй сіле мастака.

Разам з тым гэтыя адступленьні й алегорычныя вобразы кажуць і яшчэ пра адзін бок. Багацьце адбітку родных зьяў — багацьце перажыванняў ад іх — як–бы не знаходзіць яшчэ ў мастацкай скарбніцы свайго часу ўдосталь эпічных сродкаў і вобразаў жыцьця для эквівалентнага сабе выяўленьня, а таму змушана выразіцца або настроем у лірычных, поўных сілы й пачуцьця, аўтарскіх адступленьнях, або ў алегорыях, часам падыхаючых і нейкай баечнай штучнасьцю і як–бы вымушанай нацягнутасьцю пры паўтарэньнях аднэй і тэй–жа думкі, хоць і ў розных алегорычных вопратках. Такое выяўленьне роўназначна прыметам і

знакам дзеда Данілы, якія чакаюць адпаведнага сабе ажыццяўленьня ў рэальных зьявах, каб потым быць сабранымі для мастацкага выяўленьня. Тлумачэньне такому зьявішчу бязумоўна патрэбна шукаць, з аднаго боку, у біяграфіі поэты, а з другога — у тых соцыяльна–культурных абставінах, у якіх жыў і матэрыял для свае творчасьці чэрпаў поэта. Беларуская грамадзкасьць пары адраджэньня — гэта была яшчэ грамадзкасьць „юнацкая“. Юнацкаю яна была ня толькі па ўзросту дзённых сіл адраджэньня, але й па гадох гісторыі самога адраджэньня. І ёсьць ведама, што невыпадкова Я. Колас і за героя сваёй поэмы бярэ музыку — юнака, якому дзед–пастух перадае дудку й скрыпку. Дзякуючы гэтай моладасьці героя, часам кідаецца ў вочы і мастацкае выяўленьне зьяў „па–юнацку“. Няхай крыху рызыкоўнае параўнаньне, але–ж і нашаніўскай пары ў спадчыну перадаў бацька беларускага адраджэньня Ф. Багушэвіч дудку, смык і скрыпачку (зборнікі поэзіі), у якія сам Багушэвіч увайшоў сваёй душою.

Характэрным у коласаўскім мастацкім выяўленьні „адбітку родных зьяў“ зьяўляецца яшчэ і тое, што ўсе гэтыя зьявы падаюцца ў статычным разрэзе, праз якія Сымон Музыка (дынамічны вобраз) толькі праходзіць, падаючы ў іх неспадзявана для самога сябе, іх пазнаючы і ад іх адыходзячы, нягледзячы нават на тое, што ня ўсё было цёмным „зло–маўклівым і гнеўна–абурлівым“ у гэтым жыцьці. Нягледзячы на тое, што ў карчме быў Яхім, што ў замку быў Даніла, Сымон толькі любіць іх выслухоўваць, у іх ён як–бы вучыцца разуменьню жыцьця, але ня можа з імі злучыцца так, каб наважыцца да актыўнай якой дзейнасьці, апроч толькі аднаго — гэта ўцяканьня з карчмы па прыкладу Яхіма, а з замку ўжо па нарадзе і пляну з Данілам. Да аднаго толькі ляжыць душа Сымона, да чаго ён імкнецца ўсёй сваёй істотай — гэта прырода і каханая Ганна. З Ганнаю–ж ён, па заключным паведамленьню поэты, пайшоў і „пясьнярскай каляінаю“, а хіба ў нашаніўскую пору ня моладзь была тым полем, якое займалася руньню нацыянальнага і соцыяльнага ўсьведамленьня? Толькі яна і была тэй апораю і натхненьнем, якое жывіла адраджэнскія сілы. Падобна таму як Сымон пазнае радасьць і красу жыцьця толькі ў сугляданьні прыроды, у каханьні ды песьні, а смутак у соцыяльным жыцьці, у параўнаньні яго ўмоваў і быцьця, так і ў песьнях поэтаў–адраджэнцаў сум і туга там, дзе яны выяўляюць рэальнасьць жыцьця, і гэтым сумам нярэдка спавіваецца й радасьць хараства прыроды і чараў каханьня.

Характэрна таксама і тое, што йгра Сымона пакідае выяўленым у поэме сьлед толькі ў Ганны, толькі гэта апошняя ад ігры Сымона вяртаецца да жыцьця. Апроч–жа гэтага, яшчэ ў замку яго йгра выклікае ад пана напамінаньне Сымону аб прытрымліваньні языка, аб тым, што „раз мужык — будзь мужыком, маеш хлеб — і жуй цішком, будзь даволен сваёй доляй“. А ў рэшце выпадкаў, апроч прызнаньня за Сымонам таленту, яго песьня падае ў кусты родных зьяў як новае і нячуванае насеньне. У поэме, апроч момантаў непасрэднага ўзьдзеяньня музыкі ў часы ўзьнятае ігры, не выяўляецца дзейнасьць песьні ў часе, не выяўляецца, ці іначацца людзі дарог, карчмы, замку... ад Сымонавай песьні. Пакуль што заслона апушчана на статычнасьці зьяў: жабрак застаецца жабраком, карчма — карчмою, замак — замкам... Толькі Ганна адыходзіць сілаю песьні Сымонавай ад няпрытомнасьці, у якую ўпала яна, гнаная прасьледваньнем Дамяніка. Але насеньне кінута ўва ўсе куты. Сымона чулі ўсюды... І ёсьць ведама, што толькі час выяўляе лёс песьні ў тых кустох і прасторах... А гэта абавязвае ўжо поэтаў рэвалюцыйнай сучаснасьці падслухаць рост песьні–музыкі і выявіць сваімі творамі яе лёс і гісторыю ў сучасных „родных зьявах“...

IV

І гэты скарб...
Для вас, душою чулых,
Як доўг, як дар,
Дае пясьняр.
Я. Колас. З прысьвячэньня „Сымона Музыкі“.

Якое–ж значэньне поэмы „Сымон Музыка“? Якая каштоўнасьць гэтага дару?

У разьвіцьці беларускай поэзіі „Сымон Музыка“ — першы монумэнтальны вершаваны твор. Але не монумэнтальнасьцю выяўляецца каштоўнасьць поэмы. Уся веліч „Сымона Музыкі“ ў тым, што гэты дар зьяўляецца адраджэнскаю нацыянальнаю поэмаю творча–мастацкага духу беларускага народу (у постаці яе працоўнага сялянства). Карэньні гэтай поэмы йдуць глыбока ў нетры беларускай народнай вуснай творчасьці. Іх пачатак там, дзе канчаецца народная казка „Музыка й чэрці“ — казка, якая па сіле творчай магутнасьці і глыбіні сваёй ідэі не саступае выдатным творам прыгожага пісьменства дзе якіх народаў, нават і Заходняй Эўропы. Іх пачатак там, дзе разьліта ў прасторах мяккая краса простай, але рознастайнай звычайнасьці беларускай прыроды, на ўлоньнях якой выхавалася ў цяжкіх паднявольных соцыяльных умовах сваеасаблівая культурнасьць „простага люду“, працоўных сялянскіх мас калісь „забранага краю“ з адвечным імкненьнем „да сонца і зор“. Іх пачатак там, дзе высьпелена надзвычайная асабовая адзыўнасьць на самыя няпрыкметныя, здавалася–б, зьявы сілы, пачуцьця, думкі і красы. І як „Фауст“ Гётэ, гэта трагедыя духу мысьлі, што сваімі карэньнямі выходзіць з глыбінь народнай легенды, так і „Сымон Музыка“ — як „казка жыцьця“ эмоцыянальнага духу, духу творча–мастацкага — не забудзецца сярод народаў, што ўзьняліся і ўзьнімаюцца да вольнага жыцьця на калісьці „забраных краінах“ у імпэрыялістычнае ярмо, разьбіўшы Кастрычнікам гэта ярмо. Там, дзе растуць і будуць расьці каласы, там і „Сымон–Музыка“ будзе вольнаю песьняю–гімнам росту гэтых каласоў, бо ў ёй цякуць, зьліўшыся ў адну крыніцу, жывыя воды і з нетраў народнай творчасьці. Нетраў народнага духу–формы, і з патайных куткоў рэальнай прыроды й жыцьця „забраных краёў“, краёў, што ня ведаючы пладоў „цывілізацыі“, здолелі ў сабе захаваць багатую формальную (духоўную) культуру, яе высьпеліць у адменных колерах звычайнай, але рознастайнай красы прыроднай. Крыніца гэная не ўвабралася ў „саеты“ й ядвабы, у званочкі, браскоткі й бляск „цывілізованае“ поэзіі. Яна знайшла сваю самабытную культурна–мастацкую форму адзінства „рэалізму“ і „рамантызму“, якое льга адзначыць як адраджанізм. „Сымон Музыка“ ў сваёй трэцяй рэдакцыі названы аўтарам поэмаю, але гэта поэма ўжо не старога разуменьня, як аб ёй трактавалася ў старых тэорыях славеснасьці, гэта поэма новага разуменьня, паняцьце з новым зьместам, якое вызначаецца фактам „Сымона Музыкі“. Яна зьмяшчае ў сабе ня выключна эпічныя элемэнты, але поруч з імі, а таксама шчыльна зьліваючыся з імі ў адзінства, і элемэнты лірычныя, драматычныя, народна–песенныя і баечна–казачныя. Ня зусім выпадкова, што гэта поэма самім поэтам у першай рэдакцыі называлася дзеля азначэньня жанравасьці „казкаю жыцьця“. З рытмічна–стылістычнага боку яна вызначаецца мяккаю, лёгкаю і плаўнаю музычнасьцю вершу, пластычнасьцю і ярка–адчувальнаю жывізною вобразаў. З боку композыцыйнай структуры пяцёхпялёсткавай прыроднай (як будова красак, каласоў, дарог), архітэктурнасьцю будовы з арнамэнтам „запевак“, „прыпевак“, „заставак“ і „канцовак“ як надворнай, так нутраной суразьмернасьцю і стройнасьцю разьмеркаваных частак, вобразаў і ліній у цэлым з натуральным ступянёвым узьніманьнем уверх, з такім узьніманьнем, як „каленцавы“ рост коласу. Ў сваёй бу-

дове поэма вызначаецца строгім лікам пяцёхпялёсткавасьці і пяцёхлінейнасьці. Сярэдзіна гэтых пяцёх ліній, пяцёх каласоў у поэме, — вобраз Сымона, які ўзьнімаецца ўвысь, як–бы расьце праз нутро пяцёх „каленцаў“, пяцёх відочных зьяваў, з першага — пастушком — самародным музыкаю, з другога — жабраком–музыкаю, з трэцяга — парабкам–музыкаю, з чацьвертага — панскім слугою–музыкаю і з пятага — вольным песьняром–музыкаю. Поруч з гэтай лініяй узьнімаецца вакол яе яшчэ чатыры: а) лінія каханьня (Ганна), якая таксама праходзіць пяць „каленцаў“ у спатканьнях Сымона з Ганнаю (хата бацькоў Ганны, сад, лес, сон і яў — зноў у хаце Ганны — моманты спатканьняў), б) лінія жыцьцёвай рэальнасьці (пабытовая лінія штодзённага жыцьця), в) лінія жыцьцёвай ідэальнасьці (песьні, каханьне, хараство прыроды, ігра, думкі–лятуценьні) і г) лінія самога поэты. І гэта нутраная будова адпавядае і надворнай: поэма складаецца з пяцёх часьцей з пяцьма разьдзеламі ў кожнай. Вось беларуская клясычнасьць „казкі жыцьця“! Клясычнасьць падобная трохчэлеснай клясычнасьці ў будове „Боскай камэдыі“ Дантэ па сваёй ідэі колькаснай суразьмернасьці і колькаснага самавызначэньня! Клясычнасьць дарожкі, пра якую ў адным з раньніх вершаў Я. Колас казаў: „у пяць нітак лягла цьмяна... тканка ног і кола!“ Так „дух сусьвету з духам лучыцца зямлі“... Праз гэта поэма „Сымон Музыка“ — ісьціва нацыянальная поэма творча–мастацкага духу Беларускага народу ў асобе яго працоўных мас. Яна для далейшага разьвіцьця беларускай поэзіі — прыгожы ўзор мастацкай будовы твораў, узор мастацкага выяўленьня і выражэньня шырыні й глыбіні жыцьця, а яе творца — узор поэты–мастака з шырокім — па абхвату зьяў — і глыбокім — па прасячнасьці іх сваім чуцьцём — прыняцьцем жыцьця і ярка выражаным асабовым асьвятленьнем яго ў духу народнага беларускага сьветаразуменьня і агульналюдзкога імкненьня да ідэальнага жыцьця, імкненьня ўвысь.

„Сымон Музыка“ — гэта найлепшы і найкаштоўнейшы дар Якуба Коласа маладой беларускай мастацкай літаратуры ад адраджэньня, дар, які ніколі не памрэ ў народным сэрцы там, „дзе сам народ — пясьняр“.

1927

[Жыцьцёвая сымболіка твору]

За знакі можна браць гатовае, што ёсьць у жыцьці, у літ[аратуры], філ[язофіі] і г. д. і [што] можа тварыць песьня. Калі бярэцца гатовае, яго павінен поэт зрабіць знакам таго, што патрэбна ведаць чал[авецтву], жыцьцёва патрэбным знакам у арганізацыі рытму жыцьця. Прыкл[адам], твор „Рас[кіданае] гн[яздо]“ можа быць зроблены знакам нац[ыянальнага] асьв[етніцтва], „Фабр[ыка]“ — знакам патрэбн[асьці] улучыць увагу на грам[адзка]–неабх[одную] працу для вытв[орчасьці] патр[эбных] сродкаў жыцьця.

Жыц[ьцё] — знак ці сьвяд[омасьці], ці наст[рояў], ці сіл, ці проц[эсаў] і г. д., якія адб[ываюцца] у рэчаісн[асьці].

Жыц[ьцёвая] сым[боліка] твору.
1. Уст[аноўка] увагі.
2. Сымболіка м[астацтва].
3. Гіст[арычныя] спраўкі.
4. Нар[одная] сымб[оліка].
5. Літ[аратурная] сымб[оліка].
6. Рэліг[ійная] сымб[оліка].
7. Філёз[офская] сымб[оліка].
8. Сацыял[ьная] сым[боліка] (быт[авая]).
9. Рэал[істычная] і ідэал[істычная].

Рэчы мог[уць] сым[болізаваць] станы. Тады рэчы апісв[аюць] наст[роі], зьявы, сымб[олічныя] выяўленьні, вынікі проц[эсаў]; яны апісв[аюцца] або прадстаўляюцца ў поэт[ычных] вобразах. Процэсы — перажываньні — ідэі — рэчы рэал[ьныя].

Веч[ныя] сымб[олі] („цём[ная] пара“), процэс перажыв[аньня] нас[трояў], сугляд[аньня] чалавекам акр[ужаючага] жыцьця, процэс успрыяцьця жыцьця такім, як яно ёсьць, процэс пераж[ываньня] об’ект[ыўнага] жыцьця суглядальнікам (у часе адпачынку), пераходзячага ў сьвядомасьць, яго разн[астайнасьці] і вялік[асьці], яго каштоўнасьці і прыгоства як факту існуючага. Процэс усьведамленьня вялік[асьці] і разн[астайнасьці], кашт[оўнасьці] жыцьця. Пераход ад цёмн[ага] к сьветламу.

Твор — гэта жыцьцёвы знак чаго–небудзь. Твор павінен да нек[аторай] ступ[ені] зьяўляцца сымболем таго ці іншага процэсу, які адбываецца ў жыцьці, у рэчаіснасьці як мінулага, так і суч[аснасьці], і ўяўнай будучыны.

Былі сымболі такіх відаў: рэч — сымболь чалав[ечай] дабрачыннась[ці] (у нар[однай] твор[часьці]).

Сымбол[ямі] могуць быць: 1) рэчы; 2) зьявы як сац[ыяльнага], літ[аратурнага], філ[язофскага] і інш[ага] жыцьця; 3) процэсы жыцьця; 4) ідэі і паняцьці. Яны павінны сымболізаваць процэсы, якія адбыв[аюцца] у галіне „дух[оўнага] жыцьця“ чалавека, або гэтыя сымболіз[уюць] процэсы об’ектыўныя. Усё об’ектыўнае можа сымболізаваць суб’ект[ыўнае], і, наадварот, суб’ект[ыўнае] сымб[олізуе] об’ектыўнае–ж.

„Б[осыя] на в[огнішчы]“ — гэта зьява сац[ыяльнага] пар[адку], сымб[олізуе] ролю „босых“ у агні вайны і рэвал[юцыі], якая зьведзена да разбур[эньня] старога. Процэс руйнаваньня, абурэн[ьня], бунту босых.

„Дзяўч[ына]“ — зьява нар[аднай] твор[часьці], зьява гіст[арычная], сымболізуе працэс ператварэньня жывога ў помнік аб жыцьці і падзеях, адпав[една] — ператв[арэньня] перажываньня ва ўспамін аб ім або матар’ял для ствар[эньня] эквівал[ентнага] яму ўражаньня — мілага ў памяць пра яго. Пераход рэчы з аднаго стану ў другі.

[1927]

Літаратура за 10 год

[Варыянт 1]

Пытаньні, якія выніклі ў процэсе нашых гутарак наконт бел[арускай] літ[аратуры] за 10 год, дачыняюцца фактычна да двух прадметаў нашых ведаў.

Першае — гэта, што прадстаўляе сабою беларуская літаратура апошніх гадоў, які яе характар і якое значэньне надае ёй гэты характар у справе барацьбы пролетарыята супроць свайго клясавага ворагу, у якой–бы роўніцы жыцьця ён–бы ні выкрываў ці выяўляў сваю дзейнасьць, у справе пашырэньня сярод працоўных масаў матарыялістычнага разуменьня законаў сьвету і жыцьця, у справе концэнтрацыі грамадзкай думкі вакол тэй ці іншай задачы сацыялістычнага будаўніцтва і, нарэшце, у справах разьвіцьця мастацкіх спосабаў выражэньня зьместу нашага жыцьця, як асабовага, так і грамадзкага, і ўтварэньня і пашырэньня паняцьцяў эстэтычнага, мастацкага, г. зн. таго, што складае канечную ўмову жыцьця ўсякага літаратурнага твору, у справе фармаваньня, калі льга так сказаць, нашых эстэтычных густаў у духу мат[арыялістычнага] погляду на рэчы.

Другое — гэта: якую літаратуру мысьліць за літаратуру пролетарскую, іначай кажучы, якім патрабаваньням (ці законам) павінен адказваць твор нашае літаратуры, каб мець права на годнасьць твору пролетарскага літаратурнага мастацтва. У запісках наконт гэнага прадмету ставіліся такія пытаньні, як „што разумець пад прол[етарскай] літ[аратурай]“; „ці можа быць пролет[арскім] пісьм[еньнікам] той, хто не разумее прол[етарскага] жыцьця, а пробуе аб ім пісаць, альбо той, каторы піша ня тое, што перажывае, а тое, што патрабуюць…“; „ці будзе твор адпавядаць таму, што аўтар ставіць перад ім, калі сам аўтар ня будзе пераконаны ў тым, што хоча даць сваім чытачом“; „…ці зьяўляюцца „С[окі] ц[аліны]“ Ц[ішкі] Г[артнага] пролетарскім творам (якое месца наогул займае і будзе займаць Ц. Г[артны] у літ[аратуры]?)“; „…ці можа літар[атура] называцца пролетарскай, калі аўтар — пролетар ці калі выяўляюцца пролетарскія мотывы хоць–бы аўтар быў і далёкі ад пролетарскага пахаджэньня“.

Што да першага прадмету нашых гутарак, то тут былі выказаны розныя меркаваньні, якія ўсё–ж такі пакінулі прадмет далёка ня высьветленым і якія толькі лішні раз пацьвердзілі думку, выказаную мною ў першым слове наконт таго, што перад намі многа фактаў літаратурных зьяў, якія патрабуюць працы над іх вызначэньнем, і працы далёка не пасільнай аднаму чалавеку, а магчымай толькі для нашых супольных, колектыўных пісьменьніцкіх і чытачовых сіл. У першым сваім слове я імкнуўся вызначыць характар нашай літар[атуры] за 10 г[од] зьявамі, якія мелі месца ў гэным 10–г[одзьдзі], як зьявы процэсу разьвіцьця бел[арускай] літ[аратурнай] культуры, у выніку аналізу якога характ[ар] нашае літаратуры за 10 г[од] вызначыўся як характар культурнае зьявы вялікай значнасьці, што вынікла на аснове 10 г[од] Кастрычн[іка] на Беларусі і выявіла перад намі нашы мастацкія сілы і магчымасьці, розных талентаў і кірункаў. Я вызначыў толькі адну з адменнасьцяй характ[ару] бел[арускае] літ[аратуры] за 10 [год], якая складаецца з сацыяльнасьці яе руху, выяўленьня літаратурных сіл і іх самаазначэньня, наяўнасьці кніжак з творамі гэтых сіл, чытаньня гэтых твораў, рэцэнзаваньня ці рэкомэндацыі іх, і пашырэньня паняцьцяў аб літаратуры як выражэньні ідэолёгіі, як выяўленьні рэчаіснасьці і як зброі клясавага змаганьня. І я зазначыў, што такі характар бел[арускай] літ[аратуры]

за 10 г[од] мае права на тое, каб заняць месца ў нашай сьвядомасьці, каб мы ўлучылі ўвагу ёй для таго, каб выказаць наконт яе свае суджэньні ды супольна вызначылі, што ў ёй каштоўна, а што ня годна назвы літаратурнага. І тыя нараканьні на маё слова, якія тут выказваліся і ставілі[ся] у загану майму слову, тое, што я не прааналізаваў літаратуры (т. е. літаратурных твораў) з боку адлюстраваньня ў іх клясавае барацьбы, што я не даваў ацэнак літ[аратурным] творам, што я ня судзіў іх, — усё гэта лішні раз пацьвярджае, што задачу свайго дакладу я выканаў, давёўшы важнасьць наш[ай] літаратуры і абудзіўшы сьвядомасьць у патрэбе ўлучыць ёй увагу і вызначыць характар яе твораў, ацаніць іх і вызначыць іх месца. Ніводнага абвяржэньня па сутнасьці дакладу тут ня было зроблена. Ніхто з тых, што выступалі, не давёў таго, што бел[аруская] літ[аратура] ня ёсьць зьява вартая ўвагі, адваротнае чаму і я даводзіў у сваім дакладзе, выставіўшы палажэньне аб тым, што ў нас ёсьць літар[атурныя] зьявы, ёсьць і літаратура, але няма пролетарскай. Мае–ж опонэнты выказвалі розныя меркаваньні ў самых разнастайных формах ад жорсткіх і рэзкіх і да сьмешных. І адны сьцьвярджалі, што ў нас ёсьць літаратура, і літаратура якраз пролетарская, выставіўшы за яе прадстаўнікоў Ц. Г[артнага] ды Алекс[андровіча]. Другія–ж ішлі далей за мяне і ўсумніліся ў існаваньні наогул нашае літаратуры, а ня толькі што пролетарскай, выставіўшы ў пацьвярджэньне сваіх сумненьняў мотывы аб прыр[одзе], якія спатыкаюцца ў творах нашых пісьменьнікаў і якія т. Ш[ыпіла] вызначыў як пісаніну пра васілёчкі ды лісточкі, праўда, конкрэтна не паказаўшы на тыя творы, але затое палічыўшы патрэбным сказаць, што такога дакл[аду] ня трэба было і ставіць, і сказаў гэта на такой–жа падставе, на якой я мог–бы, жадаючы выкл[ікаць] у публ[ікі] сьмех, сказаць, што такія пікі, як Ш[ыпіла] выставіў супроць майго дакладу, ня трэба было і рабіць, бо яны падобны на тое, як адзін гэрой з аднаго раману, каб пераплысьці рачулку на чаўне, расклаў перад сабою марскую карту. Але жарты ў бок. У чым–жа сапраўды тут справа і чаму тут выніклі пытаньні наконт таго, што такое наша літаратура? Няўжо мы ўсе ня чыталі яе і ня ведаем? Няўжо мы яе ведаем, як выявілася з нашых гутарак, толькі [як] зьяву сацыяльна–культурную, супроць чаго ніхто нічога не супярэчыў? І няўжо гэтага веданьня ня досыць, каб вызначыць яе характар? Відавочна, што не. Дык што тут яшчэ патрэбна? А патрэбна тэорыя мастацтва, і якраз патрэбна дзеля таго, каб вызначыць характар нашае літаратуры і на падставе яго — значэньне яе як зьявы літаратурнае. Ці ёсьць яна ў нас? Няма. Ёсьць агульныя тэорыі мастацтва, асноваыя на практыцы літаратурна–мастацкае практыкі ў іншых краёх. Але тэорыі літ[аратурнага] маст[ацтва], якая–б была нічым іншым, як усьведамленьнем законаў, на аснове якіх існуе беларускае літ[аратурнае] маст[ацтва], — такой тэорыі няма. Не за тэорыю–ж лічыць такую агульную фразу, як літаратура ёсьць адлюстраваньне жыцьця. Кажа вам гэта фраза аб тым, якое жыцьцё павінна адлюстроўваць і як яго адлюстроўваць, каб быць літаратарам? Не, ня кажа. Устанаўляе гэта тэорыя законы літаратурнага адлюстраваньня жыцьця? Не. Ды ці можна яе лічыць за тэорыю і карыстацца ёю для вызначэньня характару нашае літаратуры? У вас ёсьць яшчэ сумненьне. Дазволім сабе паказаць на прыклад, што можна вызначыць гэтакай тэорыяй. Выпускае поэт зборнік вершаў. Патрабуецца вызначыць характар яго твораў і месца іх у літаратуры. Крытык, які для сваёй ацэнкі карыстае вышэйазначаную тэорыю, бярэ ў рукі зборнік і, знайшоўшы такія радкі: „Бывае ўсё–ж, і сумна часам стане, крыўдай лёгка сэрца разгнявіць. Ёсьць–жа людзі з доўгімі вушамі, але ці варта толькі гаварыць“, верны сваёй тэорыі кажа: «Пясьняр часамі сумуе аб непарадках, якія бываюць у нас, але ён не даходзіць да роспачы, не ўпадае ў пэсімізм, а вымятае з хаты сьмецьце, кажучы: „ці варта толькі гаварыць“». Вы мо’ зьдзівіліся, аб якіх непарадках сумуе часамі пясьняр, калі ён кажа, што „крыўдай лёгка сэрца разгнявіць“, словам, калі ён ясна

кажа: ня крыўдзеце мяне, а то разгневаеце, ад гэтага я сумую. А людзі, не баючыся яго гневу, відаць, усё–ж такі яго крыўдзяць. І пясьняр, які ня ўпадае ў пэсымізм ад такіх непарадкаў, ня толькі ня гневаецца на іх, а зусім зьміраецца, абазваўшы такіх людзей „людзьмі з доўгімі вушамі“. Ён–бы нават і сказаў, хто гэта, але бачыце, які ён скромны і дэлікатны. Ён ня кажа, ён толькі інфармуе з скаргаю ў голасе.

А кіруючыся тэорыяй адлюстраваньня жыцьця, убачыў у гэтым адбітак час[овага] суму аўтара ад непарадкаў, г. зн. убачыў тое, што хацеў убачыць, але ня тое, што сапраўды выражана гэтым вершам. Возьмем яшчэ прыклад: адзін поэта напісаў поэму з поваду сьмерці Леніна.

Альбо вось яшчэ. Поэт напісаў верш „Мастак“. Крытык, знайшоўшы ў ім слова „Марыя“ і страфу „О, сьветлыя зоры, пад вэлюмам срэбным я з ёй заначую! Палкія вусны пяшчотай акрыю, Ave, Maria“, адразу тлумачыць: „Язэп Пушча не знаходзіць на зямлі месца і кідаецца ў містыку. Ён усхваляе блікі Марыі (а [ў] дужках дадае — Маткі Боскай), да якой пяе (вышэйпададзеная страфа). А далей: „У існасьці Марыі аўтар „Днёў вясны“ бачыць харaство, красу якой „складае песьні“. Наогул перад ім нічога нідзе няма, а сьвеціцца абстрактная высь (у дужках — неба), а на ім усё, да чаго накіраваны думкі і пачуцьці, імкн[еньні] і жаданьні. Гэтым і тлумачыцца выдзьмутасьць Пушчавых вершаў — адарваных ад вакольнага, ад зямлі. Проста і зразумела“, — канчае сваю рацыю крытык. Я далёкі ад таго, каб лічыць названы верш надзвычай дасканалым у маст[ацкіх] адносінах, як далёкі і ад таго, каб бачыць у ім тое, што хачу бачыць. Але праўда гэтага вершу патрабуе таго, каб зачытаць яго тут поўнась[цю], каб даць вам магч[ымасьць] самім углядзець, ці ёсьць у ім апяваньне блікаў Маткі Боскай і пазнаць, што за Марыя, якая ўпамінаецца ў гэтым вершы, і з якою асоба, ад якой вядзецца гэты верш, думае заначаваць. Вось ён, гэты верш:

Што ў ім ёсьць: 1) маст[ак], што стаў на стр[омкім] усх[одзе] і пражыв[аў] адчув[аньне] таемн[асьці] і страху, навеянага шумам гонкае хвоі; 2) далей — глянуўшы на дол, і адчуў боль, угледзеўшы каліну, сплямленую кроўю; 3) глянуў у **хвалі** хмял[ёвыя] — угледзеў **смутак** свайго народу, нейкі **няведамы змрок** і адчуўшы **холад** у іх прадоньні; 4) хмель яго душы наліўся скрухаю; ён бачыць **вобраз мадонны**, што стварыў мастак Рафаэль, бачыць плод мастацтва. Вось відзеньні мастака — пасьля чаго яго ўяўленьні, абумоўленыя па папярэднім пражыван[ьні]: 5) празрыстыя далі; 6) пром[ені] сонца яснотай чало апавілі; 7) істота ў захапленьні бясконцым; 8) рукі ахапілі прастор. Далей непасрэдны яго, мастака, выкліч, выраж[аючы] яго адчуваньне станаўленьня [да] новага процэсу ў нізінах; 9) „Любы мой, мілы прастору, у нашай забытай нізіне сьцел[ецца] новы Шлях Млечны!“; 10) далей яго уяўленьне аб тым, што будзе на гэтым шляху — вечарам праходзіць будзе Марыя і юнак прывіт[аецца] з ёю з ках[аньнем] зат[оена]–вечным; і, нарэшце, 11) зноў непасрэднае выражэньне яго пачуцьця захапл[еньня] ёю і яе вітаньня: „О, сьв[етлыя] зоры...“ Словам, дадзены вобраз Мастака, суглядаючага нізіны жыцьця свайго народу і пражываючага гэтае сугляданьне як мову, якая вызначае гаму пачуцьцяў, што праходзяць у кірунку ад адчуваньня таем[насьці], стр[аху], болю да захапленьня тым, што стварылася мастацкага, прыгожага, новага і радасьці таго, што створыцца, што будзе і што ён прывітае сваім пацалункам увечар, уноч (і ўночы знойдзе прыгожае, знойдзе тое, што можна вітаць).

Вось тое, што дадзена ці паказана ў гэтым вершы. І цяпер мы можам ставіць пытаньне, чаго і якога жыцьця зьяўляецца адлюстраваньнем гэты вобраз, насколькі ён, вобраз гэты, удаўся аўтару і адпавядае яго замыслу і насколькі ён адпавядае існуючым паняцьцям эстэтычнага, насколькі ён задавальняе нашы эстэт[ычныя]

густы або чыім густам ён адпавядае. Аднак якавы–[б] ні былі нашы суджэньні наконт апошняга, якавы–б ні былі нашы адносіны да вобразу, дадзенага аўтарам, адмоўныя ці станоўчыя, гэта яшчэ не дае нам права прыпісваць гэтаму вершу таго, чаго ў ім няма, ды бачыць тое, што нам хацелася–б бачыць, як зрабіў гэта рэцэнзэнт „Днёў вясны“, прыпісаўшы аўтару зах[апленьне] містыцызмам. Містыкі так не абыходзяцца з Маткай Боскай, як абышоўся Мастак з „Марыяй“ у Пушч[авым] вершы. Відаць, гэта Марыя некалькі іншая, ніж тая, якую містыкі вялічаюць Маткаю Боскаю і якую ўяўляе сабе рэцэнзэнт. Марыя Пушч[авага] вершу, хутчэй за ўсё, знаходзіцца ў блізкім сваяцтве з тэю Марыяю, якая ў народных песьнях „па двару хадзіла — увесь двор красіла, у сені ушла, сені зазьзялі, а ў хату ўшла — хатка сьвеціцца“. Тая Марыя, пра якую пыталі: „Ці то царэўна, ці то каралеўна?“ і якая адказвала: „Я ні царэўна, я ні каралеўна — Дзям'янава дочка красна панначка“, або з тэй: „Ідзе і нясе радасьці — у домі, аборы, у ч[ыстым] полі“, ці тэй, якая пайшла дарогаю шырокаю, пытаючы пра свайго сына.

Я думаю, гэтых прыкладаў досыць для таго, каб уявіць сабе, што аднаго палажэньня аб літаратуры як адлюст[раваньня] жыцьця мала для таго, каб вызначыць характар таго ці іншага твору, што гэтае палажэньне, вернае ў сваёй аснове, патрабуе яшчэ свайго разьвіцьця на па[д]ставе вопыту бел[арускага] мастацтва, каб быць крытэрыем ацэнкі. Патрабуе выясьненьня, якім адлюстраваньнем і якога жыцьця ёсьць літаратура.

Але калі–б у нас была і гэта работа зроблена, то і тады яшчэ засталося–б шмат нявыясьненага. Нявыясьненым асталося–б і чым вызначаць тыя творы, якія не адлюстроўваюць жыцьця, а толькі выражаюць тыя ці іншыя ідэі, што ёсьць у жыцьці, або якія апраўдваюць тое ці іншае палажэньне ў жыцьці. Чым, напрыклад, вызначыць твор Чарота „Ленін“, які ня столькі адлюстроўвае жыцьцё, сколькі выражае ідэю ўсеагульнага смутку, плачу і суму ад сьмерці правадыра працоўных, і пры тым выражаную такім спосабам, як увабражэньнем Мікіты, які сьпярша моліцца на партрэт Л[еніна], а потым пралівае сьлёз лужу ад весткі. Такія факты, падобныя гэтаму, гавораць, што наша літаратура ёсьць ня толькі адлюстр[аваньне] жыцьця, але што ёсьць літаратура як выражэньне ідэі або апраўданьня жыцьця. Далей — калі мы глянем на літ[аратуру] адраджэнцаў, то мы ўгледзім, што ёсьць літаратура як выяўленьне разуменьня ці ўвазнаньня жыцьця.

Далей — з крытыкі Дуб[оўкавай] творчасьці мы бачым, што ёсьць літаратура як спосаб абуджэньня імкненьняў да дзейнасьці, як спосаб узмацненьня і загартоўваньня волі да дзейнасьці, да творчасьці, да змаганьня.

Т[акім] ч[ынам], мы бачым, што ёсьць, ёсьць розная літаратура і што адным палажэньнем аб тым, што літар[атура] ёсьць адлюст[раваньне] жыцьця, вызначыць яе характар нельга. Патрэбна нешта большае. Цяпер другое пытаньне: ці зьяўляецца ўся гэта літар[атура] зброяй кл[ясавай] бар[ацьбы]? На гэта мы адказв[аем]: і але, і не. Чаму? А вось чаму. Возьмем конкр[этны] прыклад. Поэма „Б[осыя] на вогн[ішчы]“ у свой час, калі патрэбна было апраўданьне стыхійных учынкаў босых — г. зн. беларускай неарганізаванай беднаты, тады ў руках пролетарыяту яна была зброяй, якая лішні раз, кажучы словамі т. Кнорына, выявіла, як „гэтая басота падлягае сусьветнаму рэвалюцыйнаму руху, дыктатуры гарадзкога пролетарыяту, як яе жыцьцё пачынае цячы ў новых гарадзкіх рытмах“; „Б[осыя] на вогн[ішчы]“ была зброяй, бо яна апраўдвала і сьцьвярджала правільнасьць разуменьня тэй гістарычнай канечнасьці рэвалюцыі, якую ўсьвядоміў пролетарыят і таму сьвядома ўзяў на сябе ролю кіруючага чыньніка рэвалюцыі. І тады „Б[осыя] на в[огнішчы]“ ацэньваліся з гэтага пункту гледжаньня правільна, калі ацэньваліся як „вытрыманы твор пролетарскае літаратуры“. Але цяпер, калі патрэбна ўжо не апраўданьне стыхійных

учынкаў, а арганізаваньне сіл працоўных для сац[ыялістычнага] буд[аўніцтва], ці могуць „Б[осыя] на в[огнішчы]“ у сучасны момант быць зброяй? Ачывідна, што не. Патрэбна ўжо нешта іншае, куды больш моцнае, больш сьвядомае, ніж тое, якое гаварыла: „хто ня наш, таго даві, каго зловіш — разарві“ — і якое толькі дэкляравала пабудаваць палац працы на руінах, якое перасаджвал[а] Блока на бел[арускую] гл[ебу]. Цяпер ужо час не дэклярацый, а ажыцьцяўленьня дэкларацый. Дзеля гэтага вось і „Б[осыя] на в[огнішчы]“ ёсьць твор пролетарскай літаратуры толькі адносна да першага этапу Кастр[ычніка] на Бел[арусі]. І каштоўны гэты твор толькі як літ[аратурна]–гістарычны помнік, апраўд[аньне] кан[ечнасьці] рэв[алюцыі] і перас[адка] іншакр[аёвых] форм[аў] на бел[арускую] глебу. Зараз ён ужо ня здолен зрабіць на моладзь такога ўражаньня, якое зрабіў быў у свой час. Кар[ацей], жыцьцё гэтага твору навучальна тым, што ўскрывае перад намі адно правіла, без якога ня мысьл[іма] прол[етарскае] маст[ацтва] — гэта аб тым, што твор пролетарскай літаратуры павінен быць ня проста выяўленьнем рэчаіснасьці, а выяўленьнем тых сацыяльных процэсаў, якія адбываюцца ў нашым жыцьці і якія самі выяўляюць сабою канечнасьць сацыялізму. Аднак з практыкі–ж жыцьця гэтага твору вынікае і яшчэ адно палажэньне, што аднаго выяўленьня мала, што выяўленьне процэсаў, якое або зусім ня дзейнічае на самі гэтыя процэсы, або дзейнасьць якога хутка перастае быць дзейнасьцю, мае толькі ўзглядную каштоўнасьць толькі як гіст[арычны] мат[арыял]. Адгэтуль новае палажэньне, што пад прол[етарскім] творам мы павінны разумець такое выяўленьне жыцьцёвых процэсаў, якое само ўзьдзейнічае на гэтыя процэсы ў кірунку, дабавім a priori, ажыцьцяўл[еньня] сацыялізму.

Але–ж практыка літ[аратурнай] творчасьці за апошнія гады не абмяжоўваецца творч[асьцю] Чарота. Мы маем творы і шмат якіх іншых поэтаў, практыка жыцьця якіх таксама навучальна ў сэнсе асмысьленьня законаў іх існаваньня. І калі мы ў дачыненьні іх паставім пытаньне, ці зьяўляюцца яны збр[ояй] кляс[авай] бар[ацьбы] у руках пролетарыяту, то тут мы атрымаем альбо самыя разнастайныя адказы, альбо ў дачыненьні некаторых твораў нічога не атрымаем з прычыны таго, што яны яшчэ зусім ня жылі, хоць і зьявіліся на сьвет. Возьмем прыклад творч[асьці] Дуб[оўкі], якая ёсьць ні што іншае, каж[учы] яго сл[овамі], [як] ушаноўваньне жыцьц[ёвага] полымя і адначасна як спосаб абуджэньня рашуч[ых] і сьмелых імкненьняў да пазнаньня рэчаіснасьці і да творчай дзейнасьці, да выхаваньня і ўзмацненьня цьвёрдае волі, рашучае волі над перабудоваю яе ў духу пролет[арскіх] ідэалаў. Каб у вас ня было сумненьня ў правільнасьці такога азначэньня Дуб[оўкавай] творчасьці, я дазволю сабе тут прывесьці хоць бы першы верш з зб[орніка] „Наля“.

Вось верш, праз які выяўляецца постаць чалавека з пэўнай жыцьцёвай, т[ак] ск[азаць], програмай, з пэўнымі поглядамі і адносінамі да жыцьця, постаць менавіта новая ў нашых умовах. І хіба не прывабна постаць чалавека, які так проста глядзіць на жыцьцё, які перш за ўсё зьяўляецца чалавекам, адчувае сябе **асабістасьцяй**, а ня рэччу, што адкрыта і сьмела глядзіць у вочы жыцьцю. А колькі ў ёй энэргіі і волі! Цяпер пытаньне: адпавядае такая самасьвядомасьць прол[етарскім] поглядам на чалавека? Адказ на гэта можна знайсьці ў т. Бухарына, які ў „Зл[ых] нат[атках]“ пісаў, што ў наш час патрэбны характары энэргічныя і валявыя. А поэзія–ж, як вызн[ачае] значэньне яе тэй–жа Бух[арын], утварае характары. Адгэтуль ужо можна зрабіць вывад, што поэзія Дуб[оўкі] можа быць зброяй у справе выхаваньня новых характараў, характ[араў] імкненных, хар[актараў] цьвярозагляд-зючых на жыцьцё, — характ[араў] працавітых. Але аднаго гэтага мала. Да энэргія і воля — гэта толькі агульныя адзнакі таго характару, к ідэалу якога мы імкнёмся. Наша–ж эпоха вызначна імкненьнем і к новай мове — мове фактамі, і к рацыяналь-

наму ўвазнаньню рэальнага жыцьця, і к разьвіцьцю чуцьця новага рытму жыцьця, і к дыялектычнаму спосабу мысьленьня, і к творчасьці новых форм жыц[ьцёвага] быту — усё гэта ўваходзіць у склад ідэалу новага характару. Гэта–ж ужо часткамі знойдзем у творчасьці іншых пісьменьнікаў. І ў гэтым сэнсе цікава і каштоўна творчасьць апошняга году З. Бяд[улі] (выв[учэньне] жыцьця), К. Чорн[ага] (адчув[аньне] жыцьця), Я. Пушчы! Я тут не зьбір[аюся] разьбіраць іх твораў — гэта пытаньне асобнага парадку. Я лічу, што і сказанага якраз досыць, каб зрабіць вывад, што наша літаратура як зьява процэсу разьв[іцьця] літ[аратурнай] культ[уры] вызначаецца разнастайным характарам імкненьня да пролет[арскай] літаратуры, і гэта ў сувязі з іншымі факт[арамі] культ[урнага] і інш[ага] разьвіцьця становіць адну з умоваў для ўзьнікненьня літаратуры пролетарскай у поўным сэнсе гэтага слова.

Адгэтуль–жа ўжо можна вывесьці, якія літ[аратурна]–маст[ацкія] творы мысьліць за зьявы пролетарскай літаратуры. Ачывідна, што гэта тыя творы, якія, выяўляючы сац[ыяльны] проц[эс] жыцьця ў асабовым перажываньні іх аўтарамі твораў і тым самым зьяўляючыся выражэньнем пэўнай ідэі прол[етарыя]ту, будуць адначасна і моцнымі літ[аратурна]–маст[ацкімі] спосабамі ўзьдзеяньня на разьвіцьцё тых процэсаў, якія ў канечнасьці становяць ажыцьцяўленьне пролетарскіх ідэалаў жыцьця, і[накш] к[ажучы], тое, што мы называем сацыялізмам ува ўсіх галінах жыцьця. Тут вось якраз і адказ на Грам[ыкава] пытаньне аб розьн[іцы] ідэі і маст[ацкай] праўды. Твор, адказваючы гэтым умовам, будзе творам маст[ацка]–праўдзівым, творам пролет[арскай] літаратуры. Як бачыце, т. Гр[амыка], маст[ацкая] праўда ў нашым разуменьні — паняцьце шыршае за паняцьце ідэі літар[атурнага] твору. У гэтым–жа разуменьні твораў прол[етарскай] літар[атуры] таксама адказ і на тыя пытаньні, якія ставіліся ў зьвязку з азначэньнем пролет[арскай] літаратуры. Ачыв[ідна], што поэт, які піша пра тое, чаго ня знае, ня толькі не прол[етарскі], але наогул трэба ставіць пытаньне, ці поэт ён сапраўды. Пахаджэньне поэта, хоць і адыгрывае вялікую ролю ў характ[ары] творчасьці, але не становіць яшчэ сабою ўмовы пролетарскасьці яе, т[ак]с[ама], як і „С[окі] ц[аліны]“ хоць і піш[уць] пра раб[очае] жыцьцё — яшчэ гэта адно не дае ім права на годнасьць твору пролет[арскага]. Можна пісаць і пра васількі і лісточкі, супроць якіх так рэзка выст[упіў] Шып[іла], і творы гэтыя могуць быць прол[етарскімі] — усё залежыць ад таго, як пра іх будзе напісана. Пролет[ар]–жа жыве ня толькі агульным, але і індывідуальным, ня толькі вялікім, але яго цікавіць і дробнае, бо з дробнага–ж складаецца і вялікае, і ён мае свае погляды і на такія, на першы погляд, ня вартыя ўвагі рэчы, як і васількі і лісточкі. Успомн[ім] „Зл[ыя] нат[аткі]“ Бухар[ына], у якіх ён выказаў свае погляды і на такую рэч, як дружынінскія бліны. Маё разуменьне аб прол[етарскай] літаратуры, вядома, ня ёсьць вызначэньне яе. Гэтага вызначэньня нельга яшчэ зрабіць, і нельга таму, што няма яшчэ практыкі жыцьця такіх твораў, на падставе якіх льга было–б даць азначэньне, што такое прол[етарская] літар[атура]. Прынамсі, я такіх твораў ня бачыў і не чытаў. Маё–ж разуменьне — толькі вынік з суджэньняў аб нашай літ[аратуры] за прош[лы] час. Будзем усе супольна працаваць над разьв[іцьцём] бел[арускай] літ[аратуры] у шчыльнай сувязі пісьм[еньніка] і чытача, і працаваць напорна і ажыўлена, і я пераконан, што другое дзесяц[ігодзьдзе] парадуе нас перш[ай] ласт[аўкай] твораў прол[етарскай] літ[аратуры].

[Варыянт 2]

Пыт[аньні], якія былі выкл[іканы] наш[ай] гут[аркай], кранаюць прадм[еты]: 1) што прадст[аўляе] сабою бел[аруская] літ[аратура] апошніх гадоў, які яе характ[ар] і якое яе значэньне ў справе пашыр[эньня] мат[арыялістычнага] сьветагл[яду], у справе

концэнтр[ацыі] грам[адзкай] думкі вакол задач сац[ыялістычнага] буд[аўніцтва], у справе разьв[іцьця] маст[ацкіх] спос[абаў] выраж[эньня] таго, чым жыве гр[амадзтва], у справе ўтвар[эньня] паняцьцяў прыгож[ага], эстэт[ычнага], маст[ацкага] і г. д.; 2) якую літар[атуру] мы павінны мысьліць за пролет[арскую], ці іначай, якія патр[абаваньні] павін[ен] задавальняць твор нашае літар[атуры], каб мець права на годнасьць твору пролет[арскага] мастацтва.

Па перш[ым] пыт[аньні] тут былі вык[азаны] разн[астайныя] меркаваньні, але далёкія ад прадм[ету]. Сьцьв[ярджалі], што літ[аратура] ёсьць, што яна пролет[арская]. Другія — што літ[аратуры] няма пролет[арскай], што дарэм[на] тр[ацяцца] грошы на яе. Нарэш[це], што ўсё, што было, — гэта ўмова для ўзьнікн[еньня] прол[етарскай] літар[атуры], што ўсё, што было, — выраж[эньне] імкн[еньня] да яе. Але ўсё гэта так–жа адносіцца да пыт[аньня] аб вызн[ачэньні] хар[актару] наш[ай] літ[аратуры], як слова Шып[ілы] да майго дакл[аду]. У чым тут справа? Справа ў тым, што ў нас няма яшчэ ўмоваў для вызн[ачэньня] хар[актару] наш[ай] літ[аратуры]. Што для гэтага патрэбна? 1) Тэорыя маст[ацтва]. Ёсьць яна ў нас? Няма. Не за тэор[ыю]–ж маст[ацтва] пачытаць розн[ыя] фразы аб тым, што літ[аратура] ёсьць адлюстр[аваньне] жыцьця. Гэта фраза вельмі агульн[ая]. Я[на] ня кажа яшчэ нам, якое жыцьцё адлюстр[оўвае] літ[аратура], як яго адлюстр[оўвае], па якіх законах яна гэта робіць. Пасколькі–ж гэт[ага] яна ня кажа, паст[олькі–ж] і за тэор[ыю] яе нельга прыняць. Але адкуль бяр[уцца] тэорыі і што гэта такое. З вопыту інш[ых] нар[одаў] мы знаем, што тэорыя ёсьць „сознание законов, по которым существует всякий предмет челов[еческого] знания“. „Созн[авать] же мож[но] только сущ[ествующее], только тое, что есть, и для создан[ия] теор[ии] какого–нибудь предм[ета] долж[но], чтобы эт[от] пр[едмет] ка[к] дан[ное], или уже сущ[ествовал] как явл[ение] или нах[одился] в созерц[ании] того, кто созд[ает] его теорию“. Тэорыя таго, чаго няма, ня мае цаны. Другія вызн[ачаюць] тэорыю як „обоснование предприн[имаемых] действий“. Мне здаецца, што тут адн[о] друг[ому] не суп[ярэчыць], а дапаўн[яе], разьяс[ьняе]. Асазн[аны] закон, па кат[орым] існуе прадмет, і ёсьць ні што інш[ае], як „обосн[овать] пред[принимаемое] дейст[в]ие“. Мы асазн[аем] адрадж[эньне], але як–бы гэта было магч[ыма], калі–б не было ўзораў адраджаюч[агася]? Аднач[асна] усьв[едамляючы] адрадж[энскае], мы тым сам[ым] „абасн[оўваем]“ прадм[ет] дзейст[вия] па ўтвар[эньні] прол[етарскага]. Як магло–б у нас узьн[ікнуць] імкн[еньне] да асазн[аньня] пролет[арскага], калі–б не было ўз[ьнікненьня] гэт[ага] пролет[арскага]?

Адр[аджэнская] літ[аратура] існуе па зак[ону] неабходнасьці інд[ывідуальнай] і нац[ыянальнай] творч[асьці] і па закону неабх[однасьці] пазнаньня яе, калі мы хочам жыць у яе абкруж[эньні].

Правіла Чар[отавай] поэзіі — апраўдаць існуючае, даказ[аць], што тое, што ёсьць, — ёсьць неабходн[асьць], а таму і правільн[асьць] існуюч[ага].

Прав[іла] Дуб[оўкавай] поэзіі — вызваць сумн[евы] у кашт[оўнасьцях] існ[уючых] і абудз[іць] імкн[еньне] да творч[асьці] лепш[ай], адп[аведнай] ідэалам.

Прав[іла] П[ушчавай поэзіі] — паказаць існ[ае] такім, якім яно ёсьць, пераж[ываецца] — вызваць інт[арэс] да існага. (Пры ўсёй бедн[асьці] яго, яно дорага, бо — яно частка нас саміх.)

Прав[іла] Ч[орнага] — выявіць так[ое], якім адчув[аецца], — вызваць сажал[еньне] і думу (разнаст[айна] і чалавечна, а таму прыгож[а], бо яно абудж[ае] задуменьне і любоў да дзейнасьці, творчасьці).

[Варыянт 3]

1. *Хто бярэцца судзіць пра другіх, той аддае і самога сябе яшчэ пад больш строгі суд.* Гаварыць пра бел[арускую] літ[аратуру] за 10 год — гэта і значыць нішто іншае, як судзіць пра тое, што ёсць зараз перад намі. Судзіць–жа пра такі тонкі прадмет чал[авечае] мысьлі, якім ёсць літаратура і які патрабуе пэўнага дасьведчаньня і тонкага пранікненьня ў яго дух, — справа вялікай працы і адказнасьці. І я баюся, што маё слова — *слова дамарошча[на]га крыт[ыка]* — будзе ня судом, а толькі мысьлямі, і мысьлямі досыць агульнымі, быць можа, не заўсёды новымі, але часам і не заўсёды старымі, пра *нашу* літаратуру ці, праўдзівей, выкліканы ёю. Я загадзя прашу ўзяць пад увагу гэта маё апасеньне, каб не чакаць ад мяне нечага незвычайнага, нетутэйшага, недамарошчанага ды потым не расчароўвацца. І калі я, не зважаючы на сваю дамарошчанасьць, бяру сьмеласьць на сябе выказаць гэтыя мысьлі тут перад вамі, то гэтай сьмеласьцю я абавязан вашаму–ж выбару, а таксама і таму свайму глыбокаму перакананьню, што ўсе мы фактычна рошчаны дома ды ўсе — адны меншай, другія большай сілы — яшчэ досыць маладыя прышлі ў літаратуру з адзіным імкненьнем аддаць усё, што ў нашых сілах, дзеля яе **ўзвышэньня да ступені пролетарскай літаратуры, для яе красаваньня сярод літаратур іншых народаў**. І прышлі мы падобна нашаму старэйшаму пакаленьню, якое таксама маладым выйшла **пачынаць** беларускую літаратуру з тэй розьніцаю, што ўмовы нашага росту зусім іншыя за тыя, што былі для яго. І калі мае думкі — плод маіх перакананьняў — хоць чым–небудзь да прычыняцца да справы дзейнага і ажыўленага ўзвышэньня нашае творчасьці да пролетарскае — справы маладое і новае — я буду лічыць, што маё слова было ў *часе* дамэтным.

Чаму да ўзвышэньня к пролетарскай літаратуры? Хіба наша літаратура яшчэ не пролетарская? Хіба ў нас няма пролетарскіх пісьменьнікаў? На такія запытаньні я загадзя адказваю: „Але, беларуская літаратура яшчэ не пролетарская. І гэта ня выдумка, а праўда — гэта факт рэальны. Быць можа, мне, дамарошчанаму, і ня ўдасца сёньня пераканаць вас у гэтай праўдзе, тады вінаватаю будзе гэта самая мая дамарошчанасьць, але не палажэньне, якое я пастараюся давесьці, як умею, як навучыўся дома такі–ж — у Беларусі".

Я сказаў, што гаварыць пра літаратуру за дзесяць год — гэта значыць фактычна гаварыць пра тое, [што] ёсць у сёньняшняй сучаснасьці, і гэта таму, што ўсё, што зарадзілася ў мінулым, — яно ў той ці іншай форме жыве і ў сучаснасным, і яшчэ таму, што самым фактам сучаснага мы абавязаны цалкам мінуламу, — ня будзь гэтага апошняга, як магло быць само сучаснае? А дзеля гэтага дарэчы першае пытаньне наконт таго, што–ж ёсць у нас сёньня з таго, што складае нашу літаратуру, або з чым яна мае тую ці іншую сувязь. І я не памылюся, калі адкажу загадзя, што ёсць у нас шмат чаго такога, аб чым, кажучы словамі аднаго з поэтаў, і ня марылі, ня сьнілі нашы бацькі ды дзяды, і ёсць усё гэта дзякуючы факту Кастрычніц[кай] р[эвалюцыі] на Беларусі.

Першае — гэта шэраг літаратурных арганізацый там, дзе калісьці кожны поэта быў сам сабе арганізацыяй. Гэта арганізацыі, якія яднаюць пэўныя групы поэтаў і пісьменьнікаў кастрычнікаўскага пакаленьня ў літаратуры, якія выдаюць часопісі і кніжкі сваіх сяброў, якія пішуць дэкляцыі, якія зьбіраюць сваіх сяброў на літаратурныя (і не літаратур[ныя]) бяседы, якія ладзяць літаратурныя вечары, зьезды, конфэрэнцыі, пленумы, якія трымаюць сувязь з іншымі арганізацыямі, якія, словам, займаюцца **літаратурнымі**, але часта далёка не маст[ацкімі] справамі, робяць пэўную работу грамадзкага характару. Гэта зьява, новая ў Беларусі, ёсць набытак за 10 г. Кастр[ычніка] на Бел[арусі] і зьява пролетарскага характару, але яшчэ

не пролетарская літаратура. Гэта хутчэй адна з перадумо[ва]ў, умоваў для яе стварэньня, для яе разьвіцьця.

Другое, што ёсьць на сёньня, — гэта поэты і пісьменьнікі рознай сілы, таленту і імкненьняў, якія шмат ужо напісалі твораў, якія пішуць, якія пачынаюць пісаць, вучацца пісаць самі праз сябе, якія твораць і якія займаюцца шмат якімі і працамі, што да літаратуры маюць зусім малое дачыненьне. Шматлічнасьць іх і разнахарактарнасьць па іх творчаму складу — усё гэта таксама плод дзесяцёх год Кастрычніка, які адкрыў магчымасьці для творчага самавыяўленьня працоўных у розных галінах жыцьця, а ў тым ліку і ў літаратурнай. Але фактычна ўсе яны не поэты і пісьменьнікі — профэсіяналы літаратуры, а поэты і пісьменьнікі — аматары літаратуры. І гэта гаворыць аб тым, тэй любасьці да мастацкага слова, якая ўласьціва працоўным і якая знайшла сваё шырокае выяўленьне ў Беларусі толькі пасьля Кастрычніка і выявілася менавіта ў тым, што з прычыны адсутнасьці патрэбнага мастацкага слова любячыя яго самі ўзялі на сябе сьмеласьць яго тварыць у „часы дасугу“, як сказаў быў адзін з пісьменьнікаў. Аднак лічыць гэту зьяву за пролетарскую літаратуру яшчэ нельга. Гэта толькі адна з зьяў выяўленьня патрэбы ў стварэньні яе, але як патрэба ня ёсьць яшчэ само патрэбнае, так і наяўнасьць аматараў–поэтаў і пісьменьнікаў — выхадцаў з працоўных мас, а зараз або служачых, або студэнцкай моладзі, — ня ёсьць яшчэ сама пролетарская літаратура.

Трэцяе меньне сёньняшняга дню — гэта кніжкі і кніжачкі вершаў, апавяданьняў, аповесьцяй, якія чытаюцца і якія не чытаюцца, якія абуджаюць думкі, пачуцьці і імкненьні і якія нічога не абуджаюць, якія хваляцца і якія ганяцца і да т. п. І ёсьць кніжкі добры[я] і ёсьць дрэнныя, цікавыя і не цікавыя адносна да таго, хто іх чытае. І ўсё гэта там, дзе калісьці кожная кніжачка была цікаваю і добраю, як адзін з крытыкаў сказаў, за нацыянальнае сьвята, а цяпер, як ён скардзіцца, не пасьпявае нават пісаць рэцэнзій на іх. Вядома, гэта гіпэрбола. Можа, гэты крытык і не пасьпявае пісаць рэцэнзій, але гэта яшчэ ня значыць, што кніжак гэтых многа і што ўсё гэта пролетарская літаратура. Гэта толькі кажа пра тое, што Кастрычнік адкрыў магчымасьці да зьяўленьня кніжак з літаратурнымі і іншымі творамі куды ў большай меры, чым гэта было калісьці. Па–другое, што гэта зьява сацыяльная, і справа ўтварэньня пролет[арскай] літаратуры — справа не аднаго чалавека, а справа грамадзкая, і што кніжкі, якія зьявіліся пасьля Кастрычніка, адбіваюць самым фактам свайго зьяўл[еньня] імкненьне да ўтварэньня (пролет[арскай]) патрэбнай літаратуры. Практыка разнастайніцы.

Чацьвертае, што ёсьць зараз, — гэта чытач, які ня толькі ўжо сам піша творы, але які і чытае часамі, часамі нават сам судзіць чытанае, і які найбольш яшчэ маўчыць, які яшчэ не ўсьвядоміўся ў тым, што справа ўтварэньня пролетарскае літаратуры ёсьць і яго–ж справа, што **без яго** аніякая літаратура ня мысьліма, чытач, які яшчэ баіцца выказваць свае думкі публічна, калі яны не такія, як у другіх, але які ўжо расьце і набіраецца сілы і які, кажучы словамі аднаго поэты, чакае той час, калі акуецца рука, каб сказаць сваё моцнае слова аб тым, што ён чытае з нашае літаратуры, каб гэтым словам яе судзіць. Гэты рост чытача абумоўлены дзесяц[ьц]ю гадамі пасьлякастр[ычніцкай] літаратур[ы] — таксама адна з умоваў утварэньня пролет[арскай] літ[аратуры].

Пятае. Наяўнасьць нашай сучаснасьці — гэта крытыка, якая хваліць і якая ганіць творы, якая часта абінавачвае і якая нават часам узводзіць паклёпы на пісьменьнікаў, якая аглядае, надзірае і якая **шукае** ў творах грахоў і агрэхаў, якая піша рэцэнзіі, нават агляды, артыкулы і якая не крытыкуе толькі, і ня цэніць тэй работы — безадносна да таго, вялікая яна ці малая, дробная ці значная — якая робіцца нашымі пісьменьнікамі кожным па яго сілах і магчымасьцях у кірунку да стварэньня мастацкіх

твораў. Гэта зьява выяўляе сабою імкненьні саміх пісьменьнікаў, пасколькі гэтая крытыка пішацца ў прыватнасьці выключна імі, да розьведак тых крыніц, якія–б прычыніліся ў справе ўтварэньня прол[етарскай] літаратуры.

Нарэшце, **шостае** і апошняе, што патрабуе таго, каб быць адзначаным — гэта паняцьці і суджэньні аб літаратуры наогул, паасобных пісьменьніках, творах і наогул усяго, што мае тую ці іншую сувязь з літаратураю, — паняцьці, якія часамі пашыраны самімі творамі, а часамі прынесены гатовымі з практыкі літаратур суседніх, якія выяўляюць стан, т[ак] ск[азаць], літаратурнай вядомасьці, набытай за дзесяць год пасьлякастр[ычніцкай] літаратуры і наогул літар[атурнай] культуры (безадносна да ступені яе разьвіц[ьця]), якая пашыраная дзякуючы працы пісьм[еньніка] на прац[ягу] апошніх гадоў.

Усё гэта разам узятае ёсьць тое, што складае зьмест таго вялікага процэсу, які можна азна[чы]ць як процэс разьвіцьця беларускай літаратурна–сацыяльнай культуры ў кірунку да разьвіцьця ў пролетарскую літаратуру. У гэтым процэсе творчасьц[ь] нашых поэтаў і пісьменьнікаў займае, безумоўна, цэнтральнае месца, аднак яна яшчэ не зьяўляецца тэй літ[аратурай], якая–б пакрывала сабою ўсё, што мы адзначылі і што шчыльна зьвязана з ёю як з прычынаю ці як з вынікам. Сама літаратура вонку гэтых умоваў у рэчаіснасьці не існуе, хоць і можа быць мысьлен[н]а дапушчана як адцятае разуменьне, якіх не бракуе на сёньнешні дзень, некаторыя з якіх мы тут і адзнач[ым].

Адны пад літаратурай разумеюць выражэньне ідэолёгіі ў творах. Ці правільна яно? Калі разумець пад ідэолёгіяй суму поглядаў, якія штодзённа пропагандуюцца кір[уючымі] асобамі ў тэй ці іншай галіне працы, то такое азначэньне, прадыкт[аванае] гэтымі інтарэсамі, мае свой сэнс для некаторых груп пісьменьнікаў. Там, дзе панує погляд, што ў поэзіі павін[на] быць толькі радасьць, што поэзія павінна будзіць, што поэзія павінна адбіваць сучаснасьць, што прол[етарская] літ[аратура] створыцца сама сабою, што твор павінен выяўляць надзённ[ыя] патрэбы, там сапраўды літаратура — выражэньне ідэолёгіі, і мы маем нямала твораў, якія могуць быць узорам выражэньня ідэолёгіі. Аднак такія творы, што зьяўляюцца толькі ілюст[р]ацыяй пануючых у той ці іншы момант поглядаў, не зьяўляюцца яшчэ творамі літар[атуры], яны — творы ідэолёгіі. Яны новага ў літаратуру ня ўносяць, таксама як ня ўносяць новага папулярызацыі тых ці іншых навуковых палажэньняў. Аўтары такіх твораў мала клапоцяцца аб тым, каб выяўляемае ў іх творах было, як сказаў адзін поэт, падобна да праўды рэальнай. Іх уся ўвага накірована [на] тое, каб іх выражэньне як найлепш дало таму погляду, які яны ўзяліся ілюстраваць творам і ў ім выразіць, пра[з] яго пашырыць. Яны найбольш клапоцяцца, каб весялей іграць, хоць–бы струны парваць, хоць і сам мо' вясельлю ня рад. І ў такіх рвуцца струны. Асноўнай адзнакай іх таленту зьяўляецца ўвображаньне — і ідэя.

Другія разумеюць пад літаратурай выяўленьне рэчаіснасьці. І гэта азначэньне мае сэнс для нек[аторых] пісьм[еньнікаў], калі пад рэчаіснасьцю разумець тэй круг, які даступны погляду пісьменьніка. І там, дзе глядзяць, што так у жыцьці ў рэчаіснасьці, там сапраўды літар[атура] ёсьць выяўл[еньнем] жыцьця. Такія творы ёсьць таксама. Але як зьнімак ня ёсьць яшчэ рэчаіснасьцю, так і творы, што зьяўл[яюцца] адбіткам рэч[аіснасьці], у літар[атуру] ня ўносяць новага.

Нарэш[це], пашырана разуменьне літаратуры як зброі кляс[авай] барацьбы і сац[ыялістычнага] буд[аўніцтва], іначай кажучы, як мастацкага спосабу барацьбы і сац[ыялістычнага] буд[аўніцтва], маст[ацкага] спосабу арганізацыі перамогі і будаваньня сац[ыялістычнага] жыцьця. Пры такім поглядзе задача пісьм[еньніка] зводзіцца да таго, каб стварыць такія літ[аратурна]–маст[ацкія] спосабы славеснага ўзьдзеяньня, якія–б служылі справе перамогі тэй клясы, да якой належыць

пісьменнік, а ў нашых умовах сучасных — справе буд[аўніцтва] сацыял[ізму]. У сьвятле гэтай задачы ўвесь пройдз[ены] шлях бел[арускай] літаратурай выяўляецца як толькі падрыхтоўчы да ўзвышэньня яе на ступень пролетарскай літаратуры.

[Варыянт 4]

1. Літаратура за 10 год як набытак, які мы маем к сёньн[яшняму] дню (бо ўсё, што было ці адбылося, яно ня зьнікла, а ўвайшло ў той ці іншай форме ў наша сёньня і ў ім жыве).

Мы маем на сёньня:

1) літаратурныя арганізацыі, якія: а) аб'яднаюць поэтаў, б) выдаюць час[опісы], в) піш[уць] дэкляр[ацыі];

2) поэтаў і пісьменнікаў, якія: а) пішуць творы, б) займ[аюцца] паліт[ыкай], в) вучацца пісаць;

3) кніжкі вершаў, апавяданьняў, аповесьцяў, якія: а) абудж[аюць] наш[ыя] імк[неньні], б) спрэчкі, в) розн[ыя] пачуц[ьці], паняцьці, ф[антазіі];

4) розныя паняцьці і суджэньні што да літар[атуры], якія выяўляюць стан літ[аратурнай] сьвяд[омасьці], літ[аратурнай] культ[уры] чытача;

5) чытача, які чытае, судзіць або і маўчыць;

6) крытыку, якая абвінавачвае, даносіць, узводз[іць] пакл[ёпы], вышуквае, але не крытыкуе;

7) літар[атурныя] дасьледаваньні.

Гэта ўсё, што мы маем, але ці ўсё гэта літаратура — вось першае пытаньне, якое ўзьнікае. Мы схільны да таго, каб адказв[аць]: ня ўсё. Тое–ж, што мы назвалі, — гэта той зьмест, з якога складаецца вялікі процэс, які можна назваць процэсам разьвіцьця белар[ускай] сац[ыялістычнай] літар[атурна]–маст[ацкай] культуры, у якім уласна літаратура займае цэнтральнае месца, але не пакрывае сабою ўсяго таго, што мы азначылі і што з ёю шчыльна зьвязана як з прычынаю або з вынікам, і адцятая ад якіх яна сама траціць усякі сэнс, бо вонку іх у рэчаіснасьці не існуе, хоць і можа быць тэорэтычна мысьлімаю. Адгэтуль узьнікае пытаньне, што мы ўключ[аем] у раз[уменьне] літаратуры, ін[акш] каж[учы], узьнікае патрэба абмежава[ньня] разуменьня літаратуры вобласьцю чыста літаратурна–мастацкага. Ачывідна, што пры такім становішчы паняцьце літаратуры звузіцца і абмяжуецца [в]обласьцю выключна літаратурна–мастацкага ці, ін[акш] к[ажучы], таго, што мае выключна літ[аратурна]–маст[ацкі] характар, г. зн. таго, што зьяўляецца ні чым іншым, як **літ[аратурна]–маст[ацкім]** способам як выражэньня, так і выяўлен[ьня] зьместу, які ўлась[цівы] і якім жыве чалавек, грамада, нацыя... або ўзьдзеяньня адн[аго] чал[авека] на другога. Пры такім абмежаваньні разуменьня літаратуры з–пад нашае ўвагі выпадае ўсё, што не зьяўляецца літ[аратурна]–маст[ацкім] способам, і гаварыць мы аб ім ня будзем. Паняцьце–ж „беларуская літаратура" нашу задачу яшчэ больш абмяжоўвае і выключае ўсё, што ня носіць на сабе адзнакі беларускіх літ[аратурна]–маст[ацкіх] способ[аў]. Задача ўпрасьцілася на першы погляд, аднак–жа і ўтруднілася тым, што ў нас няма гатовага адказу на пытаньне, якія способы лічыць літар[атурна]–маст[ацкімі], і далей — якія літ[аратурна]–маст[ацкія] способы лічыць за беларускія. Конкрэтна для выражэньня пачуцьця, абудж[анага] сьм[ерцю] Л[еніна], адзін поэта ўжыў наст[упны] спосаб: увобразіў героя, які прыняў Л[еніна] як нешта сьвятое, усемагутнае, а парт[рэт] яго — за ікону і які пасьля яго сьмерці адзіна[е], што зрабіў, — гэта плакаў. Ці можна гэты спосаб назв[аць] літ[аратурна]–маст[ацкім] і белар[ускім]? Адзінаю яго адзн[акаю] зьяўл[яецца] агульнае схэматычнае ўвобр[ажаньне]. Але падобны спо-

саб мы можам знайсьці і ў не літар[атуры], а і ў публіц[ыстыцы]. Па–другое, такі спос[аб] маж[на] знайсьці і не [ў] белар[усаў], а, скаж[ам], ва ўсх[одніх] народаў. Ачывідна, што [за] літ[аратурна]–маст[ацкі] спосаб мы павінн[ы] лічым такі, на якім ляжаць, апрача адзнак спос[абаў] выр[ажэньня], улас[ьцівых] наогул для чалавека, нейкія спэцыфічныя адзнакі. Такімі адзнакамі мы лічыць адбітак маст[ацкага] талент[у], асабовасьць, эстэтычную яго насычанасьць, арыгін[альную] яго **эстэт[ычную] дамэтнасьць** у цэльнасьці твору, незал[ежную] ад пазаэст[этычных] мэт, якія могуць прасьл[едавацца] творам. Беларускім–жа будзе той, які адпавядае дух[оўна] бел[арускім] спосабам выр[ажэньня] наогул. Калі з гэтага пункту глянўць на нашу літ[аратуру] за 10 г[од], то перад намі яна паўст[ане] у новым, але ня зусім „атрадным“ палажэньні, дасягненьні будуць невялікія, зробленага акажацца надзвычай мала. Перш чым прыйсьці да азначэньня таго, што зроблена за 10 [год], патрэбна выясьніць, якія задачы сталі перад пісьменьн[ікамі] за гэты час. Гэтыя задачы вызнач[аюцца] адзінаю асноўнаю задачаю — гэта задача ўтварэньня такіх літ[аратурна]–маст[ацкіх] спос[абаў] выяўл[еньня] зьместу жыцьця, якія–б адпавядалі ўнутраной існасьці матар[ыялістычнага] сьветагляду, якія–б адпав[ядалі] патрэбам прол[етарскага] маст[ацкага] самавызначэньня і самапазнаньня, патрэбе будаўніцтва жыцьця на новых асновах такіх спосабаў, якія–б па форме сваёй былі беларускімі і служылі–б да выражэньня пролет[арскага] зьместу. Гэта задача, паўст[алая] толькі цяпер ва ўсёй сваёй паўнаце, у часе 10 г[од] апошніх распалася на рад перадумоўных задач, якія і былі выкананы за гэты час. Для стварэньня пр[олетарскай] літ[аратуры] патрэбны былі адпав[едныя] сілы, выяўленьне і зьбіраньне якіх было задачаю першай паловы ап[ошняга] дзесяцёхгодзьдзя, якое і можна назваць: яно — кругабег **зьбіраньня** старых і выяўлен[ьня] новых літ[аратурных] **сіл**. Былі ўтвор[аны] адпав[едныя] умовы — газэта, часопісі „В[ольны] Сьцяг“, „Полымя“, потым і „Мал[адняк]“, „М[алады] Араты“, „[Беларускі] Піонэр“, праз якія выяўл[яліся] літ[аратурныя] сілы і вакол якіх гуртавал[ася]. Вымаган[ьні] у той час ставіліся невялікія, іх можна азн[ачыць] наст[упным] чынам: 1) пісаньне па–беларуску, 2) радасьць, 3) грамадзкасьць, 4) сучаснасьць, [5)] ідэолёгічн[ая] вытрым[анасьць], 6) непадобнасьць (па духу) да пісаньня стар[ых] адрадж[энскіх] пісьменн[ікаў]. Пры такіх невялікіх патрабаваньнях да прытым–жа і па–рознаму зразуметых ці тлумачаных у гэты кругабег, не было нічога лягчэй, як стаць бел[арускім] пісьменьнікам. І калі мы праглядаем за той час часоп[ісы], то знойдзем шмат такога, з чаго мы цяпер гатовы сьмяяцца і вызнаць за ўсё што хочаце, але не за літ[аратурна]–маст[ацкія] творы. Ды шмат імён, якія тады мігалі на ст[аронках] час[опісаў], цяпер ужо й ня чуваць зусім. (Ім[ёнаў] такіх поэта[ў], як Ц[ішка] Г[артны], М[іхась] Ч[арот], зараз ужо ня чув[аць]. **Для прыкл[аду]** узяць верш[ы] Дуд[ара] або Алекс[андровіча].) Але ў гэтым пэр[ыядзе] бяруць свой пач[атак] і тыя, чые імёны сталі злобаю сён[ьняшняга] дню, гэта — К[узьма] Ч[орны], Д[убоўка], П[ушча], Кр[апіва] і г. д. Апроч таго, гэты–ж круг[абег] маж[на] хар[актарызаваць] як круг[абег] вярбоўкі чытача бел[арускай] літ[аратуры] цаною друкав[аньня] твораў у бел[арускай] мове з малымі да іх патрабаваньнямі. І гэты круг[абег] найбольш значны тым, што ў ім пераваж[алі] ст[арыя] пісьм[еньнікі], былі выдрукав[аны] зборнікі твораў стар[ых] пісьм[еньнікаў] („Сп[адчына]“ Куп[алы], „Вод[гульле]“ Кол[аса], „Пад род[ным] н[ебам]“ Бяд[улі]“, „Сок[і] ц[аліны]“ [Ц. Гартнага], а з маладых — толькі адзін — „Зав[іруха]“ Ч[арота], факт якіх пашыраў і замацоўваў адр[аджэнскія] погляды на літ[аратуру], а таму і крыт[ыкаю] былі спатк[аны] ня зусім ветліва, за выкл[ючэньнем] Бяд[улі]). Зьбір[аньнем] сіл урэшце афарм[ляецца] „Мал[адняк]“, які ўзяў на сябе задачу заваёўв[аньня] чыт[ача], вярб[оўкі] яго сярод [в]акол[ьных], цаною выя[ў]л[еньня] літ[аратурных] сіл і агітацыяй за бел[арускую] літар[атуру]. Задача частк[ова] была

вык[анана], але разам з гэтым выявілася, што ўсе зав[аяваныя] чыт[ачы] аказ[аліся] і пісьм[еньнікамі], — а таму ўсе ў шэр[агу] „М[аладняка]“. Былі чыт[ачамі] таму, што ліч[ыліся] поэтам[і] ці пісьм[еньнікамі] і друкавалі свае творы ў часоп[ісах]. А што пісьм[еньніцкіх] сіл было выяўлена мала, аб гэтым яскрава сьведчыць той факт, што „М[аладняк]“, пачаўшы свой выхад з 23 г. і зьмясьціўш[ы] у перш[ым] № творы стар[ых] пісьм[еньнікаў] і творы, друк[аваныя] ужо ў газ[этах] Чар[ота], Дуд[ара], Воль[нага], Ал[ександровіча], Ду[боўкі], Пушчы і інш., Якім[овіча], Тарасэв[іча] (з новых) да 26 г. (за 3 г. — 9 нум[ароў] у 8 кн[ігах], а за адзін 26 [г.] — 10 нум[ароў]). Твораў–жа як літ[аратурна]–маст[ацкіх] спос[абаў] выр[ажэньня] мат[арыялістычнага] сьвет[агляду], не было, бо нельга–ж лічыць за гэткія стар[ую] літ[аратуру], якая зьяўл[яе] сабою літ[аратурна]–маст[ацкі] споса[б] выраж[эньня] адрадж[энскага] сьветагляду, аб чым гаварылася на ўсіх перакр[ыжаваньнях]. Варта ўспомн[іць] крыт[ыку] таго часу. Таксама ня былі такімі і апавяд[аньні] М. Чар[ота], Ц. Гарт[нага] ці Зар[эцкага], якія былі пашыты на стары капыл і зьяўлял[ія] спосабамі агітацыі. Адгэтуль паўстала задача выхаваньня пісьменьнікаў і патрэба ў тым, на чым выхоўваць. Пачалі патрабаваць адны выражэньня ідэол[ёгіі] у творах, а другія — фактамі маст[ацкіх] твораў. Узораў ня было. Трэба было зьвярн[уцца] або да нар[однай] творч[асьці], або адр[аджэнскай] літ[аратуры], або да літ[аратур] суседн[іх]. Так і пачалі рабіць некат[орыя]. Пушча разьв[івае] трад[ыцыі] стар[ой] літ[аратуры] і нар[однай] тв[орчасьці], Дуб[оўка] — стар[ой], нар[однай] творч[асьці] і ўзоруе літ[аратуры] другіх нар[одаў], Трус — стар[ую] літ[аратуру] і ўкр[аінскую], Шук[айла], Александр[овіч] — Маякоўс[кага]; пачынаюц[ь] намячацца кірункі. У выніку той процэс, які пачаўся з 1926 г. і які яшчэ не закончыўся, — гэта процэс пісьмен[ьніцкіх] арганіз[ацый] самавызначэньня на падставах усьведамленьня неабходн[асьці] тварэньня бел[арускай] прол[етарскай] літаратуры і заваёвы чытача самімі факт[амі] маст[ацкіх] твораў. Быщ[цам] чытачы ўзялі на сябе ролю пісьм[еньнікаў], утварыщел[яў] літ[аратурна]–маст[ацкіх]. І вось чаму ў пасьлярэв[алюцыйнай] літ[аратуры] наглядаецца нешта падобнае на пачатак адрадж[энскай] пары, калі кожны пісьм[еньнік] лічыў сваім абавязкам перадусім вызначыць сябе, хто і што ён, што бярэ на сябе такі абавязак. Зьява самавызначэньня — у творах, і вось адзін кажа, што ён малады, што ён шум[лівы] Чарот, другі кажа, што ён чакае, калі стал[ью] акуецца рука, каб пяяць а Бел[арусі], трэцьці — што ён сын сялян[скіх] урадж[аяў], чацьв[ерты] — што ён мал[ады] рабочы. Словам, як бачым, усе — выхадцы ў пераваж[насьці] з сялян і маладыя яшчэ, але ўжо адразу намечаны і некалькі характараў. Адзін — прост[а], што шумлівы і бунтоўны, другі — што кажуць, ня трэба пяяць аб Бел[арусі] і што патрэбн[а] моцная песьня, трэцьці — што блізкае абуджае песьн[ю], што ў грудзёх жыве сакалінае слова і што адчув[аецца] патр[эба] змаг[аньня] за „песьню–муж[ычку]“, чацьверты — што проста барабаніць у сэрцы кроў, пяты — што хоча слух[аць], як жыщьцё рагоча. Большас[ьць] самаўпэўнена бяз жадн[ых] перадумоў у сабе і ў сваіх сілах, а таму бярэ на сябе ролю літар[атурнай] творч[асьці]. Для адных яна балота, над якім мож[на] пашум[ець] і пабунтарыць, для другіх — мяцеж[ная] даль, па якой мож[на] разагнацц[а], для тр[эцьціх] яна — пазалота сяліб, падруга працы, якая жывіць чалавека, для [чацьвертых] яна — сродак для змаган[ьня] за жыщьцё краіны і яе ўзьвелічэньне. І яны пачалі тварыць ці пісаць творы, у якіх кожн[ы] з іх выражаў свае або погляды, або перажыван[ні], адны вучылі, а другія стар[аліся], выражаючы свае пераж[ываньні], стварыць спосабы для абуджэньня пэўных пач[уцьцяў] ці імкнен[ьняў] у кірунку да Беларусі, да творчасьці новага жыщьця, сьмелась[ці] і г. д.

[Варыянт 5]

Мінулае — гэта тое, на чым узрасло наша сёньняшняе, гэта тыя карэньні, з якіх вырасьлі сёньняшнія кветкі нашай літаратуры. Адгэтуль, гаварыць пра тое, што было — гэта значыць аглядваць, што ёсьць сёньня як плод мінулага і як умова для будучага.

Сучасны стан беларускай літаратуры можна параўнаць калі ня з садам, то з садком, у якім ёсьць дрэвы рознага ўзросту, і рознай моцы, і рознага характару. Адны ўжо даўно адцьвілі і далі багатыя плады і цяпер ахінуліся ў залатое лісьце славы ды стуліліся ў зацішку. Другія яшчэ толькі што адрасьлі ад зямлі і, як былінкі, хістаюцца ад лёгкага павеву ветрыка. Трэція ўжо нішто сабе падрасьлі, нават ужо пробуюць адны шумець, другі цьвісьці.

[Варыянт 6]

Хай гэта мо' дрэнны пераклад на мову літар[атурных] мерк[аваньняў], але калі дрэнны — тым лепш. Гэта лішні довад да таго, колькі перад намі работы. І няхай кожны выкажа сваё меркаваньне. Толькі тады ў сьвеце гэтых меркаваньн[яў] і выявіцца сапраўднась[ць] нашае літар[атуры].

1. Гаварыць пра літ[аратуру] за 10 г[од] — гэта значыць судзіць аб тым, што ёсьць зараз перад намі. А хто, як каз[аў] Бял[інскі], бярэцца судзіць аб другіх, той аддае і самога сябе яшчэ пад больш строгі суд і, вядома, быць можа, ня мне–б, дамарошч[анаму] крыт[ыку], трэба было браць на сябе такую адказную ролю, якая вымагае адпаведнага дасьледваньня, і філёзоф[скай] асьветы, і тонкага пранікненьня ў дух такога тонкага прадмету, якім ёсьць літаратура. Судзіць пра літаратуру, зьяву грамадзкую — справа адказная і нялёгкая. І баюся за тое, што маё слова будзе ня судом, а толькі мысьлямі, мо' не заўсёды новымі, мо' часамі і не старымі аб літаратуры, ці, правільней, нават выкліканыя ёю і не за дзесяць год, а за меншы круг часу. І я загадзя прашу ўзяць пад увагу гэта зазначэньне, каб не чакаць ад мяне нечага незвычайнага, рошчанага ня дома і ня тутэйшага, ды потым не расчароўвацца. І калі я, не зважаючы на сваю дамарошчанасьць, бяру сьмеласьць выказваць тут перад вамі агул[ьныя] думкі ўголас пра літаратуру, г. зн. пра вас–жа, то гэтай сьмеласьцю я абавязан–жа вашаму выбару, а таксама й таму, што ўсе мы фактычна рошчаныя дома, ды ўсе мы — адны з меншай, другія большай сілы — але яшчэ маладыя прышлі ў літаратуру з адзіным імкненьнем аддаць ёй усё, што ў нашых сілах, дзеля ўзвышэньня яе да пролетарскай і яе красаваньня сярод літаратур іншых народаў, падобна таму, як і наша старэйш[ае] пакаленьне ў свой час маладым вышла **пачынаць** беларускую літаратуру, з тэй толькі розьніцаю, што ўмовы нашага росту зусім іншыя ад іхніх. І калі мае думкі, плод маіх пераконаньняў хоць крышку прычыняцца да справы дзейнага і ажыўленага ўзвышэньня нашае творчасьці да пролетарскай, справы маладое і новае ў нашых умовах, я буду ўцешан, што маё слова было да часу. Чаму да ўзвышэньня к пр[олетарскай] літаратуры? Хіба наша літаратура яшчэ не пролетарская? Хіба ў нас няма пролетарскіх пісьменьнікаў? Так мае права запытаць кожны, і загадзя на гэтыя пытаньні адказваю: але, наша літаратура яшчэ не пролетарская (і не беларуская). І гэта ня выдумка, а праўда. Быць можа, мне, дамарошч[анаму], й ня ўдасца пераканаць вас у гэтай праўдзе, тады вінаватым у гэтым будзе гэта самая дамарошчанасьць, але не палажэньне, якое тут перад вамі пастараюся давесьці, як умею, як навучыўся дома такі–ж, у

Беларусі. Першае пытаньне, якое дарэчы паставіць пры поглядзе на літ[аратуру] за 10 г[од], гэта —

2. Што мы маем за набытак за дзесяць год? На гэта магчымы такія адказы.

А. Шэраг літаратурных арганізацый, якія складаюцца з пэўных груп пісьменьнікаў і непісьменьнікаў, якія выдаюць часопісі і кніжкі сваіх сяброў, якія пішуць дэкляpацыі, комунікаты, якія зьбіраюць пісьменьнікаў для літ[аратурных] і неліт[аратурных] бясед, якія наладжваюць літаратурныя вечары. Якія трымаюць сувязь з іншымі групамі, якія словамі, як вам вядома, займаюцца літаратурнымі, але далёка не літаратурнымі мастацкімі справамі. Гэта першы набытак за дзесяць год, набытак беларускі, але гэта яшчэ не прол[етарская] літаратура.

Б. Другое, што ёсьць зараз, — гэта поэты і пісьменьнікі рознай сілы і талентаў і розных імкненьняў, якія пішуць вершы, апавяданьні і якія займаюцца і іншымі нелітар[атурнымі] справамі, і якія вучацца мастацка пісаць і якія шмат ужо панапісвалі... Фактычна ўсё гэта ў большасьці аматары, а не профэсіяналы–майстры слова. Гэта гаворыць пра нашу любасьць да літаратуры, пра нашы здольнасьці, але гэта яшчэ ня зусім літаратура як спэцыяльная група людзей, якая ня толькі аддае свае талент[ы] маст[ацкай] творч[асьці], але і жыве літаратурай. Нашы поэты толькі аддаюць частку сіл літар[атуры], або (ёсьць і такія) карыстаюць яе як сродак.

[Канец 1927]

Пералом у станаўленьні натуральнай культуры ў творчасьці З. Бядулі[1].

(Замест рэцэнзіі)

Ня так даўно беларускія песьняры, выступаючы ў сьвет з сваімі мастацкімі творамі, зазвычай лічылі патрэбным публічна, праз тыя–ж творы, агаварыцца, што яны не паэты, і тым самым як–бы адмовіцца ад гэтай годнасьці. Яны ахватней вызначалі сябе за работнікаў, ратаёў, сейбітаў, будаўнікоў або ў крайніх выпадках за складальнікаў песень ці песьняроў ад прыроды. І гэта не таму, што беларускія песьняры знарок выдавалі сябе за сьціплых, як гэта думаюць некаторыя крытыкі, або баяліся адказнасьці, да якой абавязвае чалавека годнасьць паэты. Яны адчувалі сваім нутром, што не надыйшоў яшчэ час паэзіі, тэй паэзіі, пра якую яны–ж самі склалі нямала прыгожых песень. Яны ведалі, што не яе пара тады, калі кожны дзень клаўся каменем на шыю, калі кожная часіна катавала пытаньнем: „каторы будзе дзень сьсякаць?“ У такія дні не да паэзіі было. Не пра яе тады думалі ды радзілі лепшыя людзі свайго часу. Думалася пра тое, як жыць, каб не памерці, каб застацца хаця жывым, пераживаючы страшэнную навалу, што руйнавала народную самабытнасьць ды сьцірала чалавечы твар з працоўных. Гэта былі часы народнага суму і гора. І ў гэтыя часы для песьняроў, верных самым сабе, заставалася або галасіць „над народу сконам“, або жаліцца на сваю долю, праклінаць яе, наракаць на свой лёс, або клікаць аб дапамозе, зьвяртаючыся да людзей з такім словам, з–пад якога пырскалі іскры самаўсьведамленьня, або, нарэшце, клікаць у няведамую даль, дзе і сонца і зоры ярчэй, дзе і жыць прастарней і вальней, або бунтаваць і протэставаць супроць вызначанага для працоўных палажэньня панскіх нявольнікаў... Вядома, усё, што яны рабілі, было далёка ад паэзіі як ідэала, які жыў унутры кожнага з народных песьняроў. Гэта было будзённае жыцьцё, не пазбаўленае, праўда, у сабе паэзіі, але гэта ня было жыцьцём, поўным для сябе паэзіі. Апошняе зьявілася толькі тады, калі лёс жыцьця і доля працоўных сталі залежаць ад волі самых працоўных, калі яны прымусілі гэту долю служыць сваім патрэбам і інтарэсам, калі яны пачалі падпарадкаваць яе сабе. А гэта стала магчымым толькі пасьля Кастрычнікавай рэвалюцыі. Вось тут і пачынаецца тое, што выклікае да жыцьця паэзію ва ўласным сэнсе гэтага разуменьня. Менавіта цяпер патрэбавалася паэзія для паўнаты жыцьця, для яго пышнага разьвіваньня, а не для таго, каб праз яе выказваць свае скаргі, жалі ці нараканьні; патрэбавалася паэзія для хараства жыцьця, для ажыўленьня яго быту. І патрэбавалася яна так–жа, як патрабуецца зараз ад чалавека працоўнай культурнасьці, унутраной організаванасьці, адданасьці справе рэвалюцыі, разумнай дзейнасьці, жыцьцёвасьці і да т. п. Яна патрэбавалася як краса і гордасьць працоўных гаспадароў жыцьця, як іх годнасьць, як убор іх духу, як само ўвасабленьне гэтага духу, як концэнтраваны мастацкі фокус сучасных дзей, як душа творча–рэвалюцыйнай сучаснасьці, як тая вялікасьць, што роўна вялікасьці нашай эпохі, якая адкрыла для чалавецтва новыя шляхі да новых яснот і радасьцяй рэальнага жыцьця. І гэта паэзія нараджаецца, яна настойліва стукаецца ў дзьверы да кожнага, хто ўзяў на сябе ролю і абавязак тварыць і служыць ёй. Гэта паэзія, нязнаная ў мінулым як рэальная, а толькі ўяўленая лепшымі людзьмі і другамі працоўных

[1] З. Бядуля. Танзілія. Узвышша, Менск, 1927.

у лятуценьнях пра будучыну, патрабуе зусім новых твораў, выклікае да жыцьця новых паэтаў. І яны ідуць, ідуць адтуль, адкуль ідзе і сама паэзія новая.

Ад тых–жа паэтаў і творцаў мастацкага слова, якія прышлі раней, у дні народнага суму і гора, ды вызначалі сябе ратаямі і сейбітамі, яна патрабуе зараз цалкам новае нутраное пераўстаноўкі, новага, т. ск., пераўсталяваньня свайго творчага апарату праз замену адных яго частак другімі, праз прыстасаваньне сябе да вымаганьняў гэтай новай паэзіі жыцьця. Яна патрабуе ад паэтаў пераацэнкі ўсіх цэннасьцяй, перагляду сваіх творчых шляхоў, вызначэньня новай і яснай мэтаўстаноўкі, якая–б адпавядала духу сучаснага разьвіцьця жыцьця, ходу яго падзей, яго тэндэнцыям, што абумоўліваюцца канечнасьцю. Яна патрабуе ня толькі ведаў, адпаведных сучаснаму культурнаму стану, яна вымагае яшчэ і таго, што не даецца аніякімі ведамі і практыкаваньнямі — гэта такое асновы ўнутранага адчувальнага апарату, якім–бы паэта бясхібна ўлоўліваў рытмы сучаснага жыцьця, уразнаваў–бы яго формы, яго нязьменнасьць у зьменнасьці і зьменнасьць у нязьменнасьці. Яна вымагае ад сваіх паэтаў чуцьця чалавека і жыцьця, чуцьця таго чалавека, які нараджаецца ў сучасных умовах быту і якому належыць будучына. Яна вымагае чуцьця тых культурных формаў жыцьця і быту, якія творацца ў многа– і рознастайнай будзёншчыне нашага рэвалюцыйнага часу.

Усё гэта кладзе вялізарныя і цяжкія абавязкі на тых, каго зазвычай вялічаюць паэтамі або мастакамі слова. Гэта абавязкі ўпартай і вялізарнай працы над сабою і над тымі матар'яламі, якія дае само жыцьцё для паэзіі, ці, кажучы словамі паэты, над тымі рытмамі і словамі, якія поўнай жменяю дае жыцьцё. Гэта — абавязкі навучыцца бачыць і тварыць паэзію ў самым жыцьці, навучыцца адчуваць і думаць так, каб само адчуваньне гэта, само думаньне было паэзіяй, мастацтвам новага жыцьця, якое–б адкрывала ня выяўленыя і ня выражаныя яшчэ магчымасьці дзей чалавека і формаў яго жыцьця. Вядома, праца гэта нялёгкая. Гэта работа, на якой „не адзін ужо зьмяк, жадаючы схапіць выбрыкі гадзін", не адзін ужо змогся або зламаўся і адышоў, кінуўшы гэту не па сілах для яго працу, ды або замоўк, або пераструньвае абы–як і абы–што выключна для самога сябе, або нудзіць і скардзіцца на крыўды, або, надзеўшы спэцадзежу, прымайстраваўся да новае бяседы ды шчыгіляе ў новым уборы з старою істотаю.

Наша эпоха асабліва багата на зломы, пераломы ды пераходы ўсякія. У ёй шмат ёсьць людзей, якія або зломаны ходам жыцьця, або самі сябе зламалі ў гэтым „спаборніцтве бегу". Гэта і сярод паэтаў ды пісьменьнікаў. Тыя, што мелі ад прыроды вялікую прагу жыцьця, тыя, што не маглі не тварыць, тыя, для каго творчасьць зрабілася такою–ж істотнаю патрэбаю, як есьці і піць, каб жыць, пачалі ламаць, прыстасоўваць сябе да новых умоваў творчасьці, да новых яе формаў, што ўтварыліся самім жыцьцём, самою рэвалюцыйнаю рэчаіснасьцю. І шмат якія з гэтых, што былі больш гнуткія, сагнуліся толькі часова, але не зламаліся, хоць, праўда, і не ператварыліся цалком у новых людзей, у тых, што іх патрабуе для сябе новая паэзія працоўнага жыцьця. Адным з гібкіх пісьменьнікаў з вялікаю прагаю жыць і тварыць новае слова — сеяць шчыр–думкі, — якія ламалі сябе на працягу некалькіх гадоў, ёсьць і аўтар паказанай пры загалоўку кнігі. Ломячы сябе жаданьнем быць адгучным сучаснасьці, З. Бядуля прыняў гэту сучаснасьць, і яна ўвайшла ў яго творы досыць шырокім струменьнем. Але ўвайшла яна ўсё–ж ня як сапраўдная паэзія новага жыцьця, а як тое, што настойліва патрабуе сабе водгуку ў паэзіі, што вымагае прызнаньня сваіх правоў на годнасьць паэзіі, на годнасьць адзінай уладарніцы творчых дум і настрояў. І гэта таму, што паэта не пераламаў быў сябе, схіліўшыся ў пояс перад ім. Паэта ня глянуў на сьвет іншымі вачыма ад тых, якімі дзівіўся на яго раней, да зьяўленьня новага жыцьця і яго сваеасаблівай паэзіі, да зьяўленьня нова-

га госьця, што пастукаў у дзьверы яго творчасьці. Зьявіліся новыя падзеі, выніклі ў працэсе рэвалюцыі новыя зьявы, — і паэта адчыніў для іх дзьверы, прыняў іх, але прыняў, як роўнапраўныя элемэнты сярод іншых, што прымаліся ім як праявы творчасьці жыцьця, як праявы адзінага ўсемагутнага пачатку, адзінага абсолюту. На зьявы рэвалюцыі паэта глянуў праз тое–ж шкло містычнага прыняцьця сьвету, праз якое дзівіўся ён на сьвет і да зьяўленьня новых падзей. Ён прыняў гэтыя падзеі як праявы ўсё той–жа адзінай тайны жыцьця, адзінай існасьці яго — ідэі хараства, таго хараства, якое было для паэты і законам, і душою, і рэлігіяй, і богам, як выказаў гэта сам паэта ў вершы „Харасьтву“. Сябе ён лічыў яго жрацом, яго сейбітам і ратаем. Яго праявы ён бачыў скрозь і ўва ўсім, дзе быў сьлед людзкое творчасьці або творчасьці натуральнай, прыроднай. Фактычна гэта была творчасьць чалавечага духу (фантазіі і выабражэньня), узьведзеная паэтам на ступень абсолюта, перад якім ён і схіляўся, і якому пакланяўся, як усемагутнаму „богу“. У зьявах рэвалюцыі паэта ўбачыў зьяву таго–ж абсолюту, таго–ж адзінага пачатку — творчага духу. І таму ён прыняў іх, расчыніўшы для іх дзьверы свае паэзіі. І творы, прысьвечаныя гэтым зьявам ці падзеям, ёсьць нішто іншае, як або сваевідныя псальмы, або гімны, або проста знакі зьяўленьня гэтага абсолюту хараства ў постаці рэвалюцыйных падзей, у адмену ад тых конкрэтных постацяй, у якіх ён меў месца да рэвалюцыі. Для паэты і Беларусь, і рэвалюцыя, і быт — гэта зьявы аднаго парадку, роўныя ў сваёй велічы і дзіўнасьці, як зьявы адзінага „бога“ — хараства. Пра гэта і казаў паэта людзям фактамі сваіх твораў. І калі ўважна прыглядзецца да „Буралому“ — гэтага зборніку вершаў на рэвалюцыйныя тэмы, — то ня цяжка заўважыць, што гэта тыя–ж „Абразкі“, толькі зробленыя з іншага матар'ялу. Але калі вы, не зважаючы на гэта, адчуеце, што „Буралом“ усё–ж нешта ня тое, што „Абразкі“, у сэнсе паэтычным, калі „Буралом“ ня зробіць на вас таго ўражаньня, якое здольны зрабіць „Абразкі“, то гэта не таму, што паэта стаў горш пісаць; гэта ад таго, што рэвалюцыйныя зьявы, якія паслужылі матар'ялам для твораў „Буралому“, стаяць у супярэчнасьці з тэй формаю, у якой яны прадстаўлены прад вамі, што гэтыя зьявы ўвабраны ў вопратку, якая ня зусім ім да твару, і яны ў ёй падобны статуям, апранутым у сапраўднае адзеньне.

Дух разбурэньня і дух змаганьня — гэта нешта іншае ад таго хараства, якому служыў паэта і якому складаў свае натхненныя песьні і гімны. Гэта адчуў і сам паэта, разам з тым адчуўшы патрэбу самаператварэньня, самаператварганізаваньня. А гэта ў сваю чаргу пацягнула ўпартую нутраную працу, якая не прайшла для паэты дарма: яна нарадзіла ў яго задуму, развагу і барацьбу таго, што ад пачуцьцяў, з тым, што ад развагі, рассудку. Істота паэты не магла адкінуць таго, што было ў васнове яго сьветаадчуваньня, чым жыў паэта ў часы творчага ўздыму. Яна не магла адкінуць таго, што сьвет — гэта рэальная, відомая зьява „бога“ — хараства. Гэта ўвайшло ўжо ў яго цела і кроў, яно сталася ўжо неад'емнаю часткаю самога паэты. Новае–ж настойна стукала ў дзьверы і бунтавала ўсё, чым жыў паэта. І розум падказваў яму, што ўсё тое, што ён прымае за праяву свайго абсолюту хараства і тайны жыцьця, ёсьць нешта іншае, ёсьць зьява далёка ня тайны абсолютнай, а зьява чалавечага, грамадзкага, зьява барацьбы. Тады перад паэтам паўстала пытаньне: або ўвераваць (а ня верыць — гэта не ў яго прыродзе) у новы пачатак — змаганьне — і ў яго сьвятле прадставіць сьвет, ім растлумачыць яго праявы, адкінуўшы старога „бога“, або знайсьці нешта трэцяе, вышэйшае, у якім–бы, як у моры, расталі абодва гэтыя ручаі, абодва пачаткі, у якім–бы яны прымірыліся ды былі–б толькі постацямі адзінага абсолюту. Паэта спрабаваў першае і ў выніку адчуў сваім нутром, што гэта ёсьць ламаньне сябе, якое ён ня ў сіле зрабіць так, каб не застацца ўрэшце яго зломкам. Вынікам гэтага ўнутранога дасьведчаньня, перажытага ім востра ў апошнія гады, і ёсьць „Танзілія“.

„Танзілія“, гэты зборнік новэль, як іх назваў аўтар, ёсьць нішто іншае, як помнік, пастаўлены паэтам перажытаму ім у сваім шуканьні прымірэньня таго, што йшло ад адчуваньня сьвету і жыцьця, як творчасьці ўсемагутнага мастака, з тым, што ішло ад разуменьня праяваў сучаснага жыцьця, як вынікаў змаганьня. Усе героі зьмешчаных у гэтым зборніку апавяданьняў — і Танзілія, і Барташук, і Арнаут, і Іслам–Бэй, і нават Музыка — сын сінягрывага Нёмна — усё гэта ня тыпы, а сьцені самога аўтара, як–бы яго двайнікі. Усё гэта індывідуальныя вобразы, у якіх аб'ектывізаваліся перажыванъні самога паэты, што мелі месца ў пасьлярэвалюцыйны час яго разьвіцьця. Гэта адлюстроўкі гэтых перажыванъняў у люстэрцы індывідуальных зьяваў рэчаіснасьці. Вось Танзілія — герой апавядяньня тае–ж назвы — гэта ўвасабленьне інстынкту маці як інстынкту жыцьця, — не парываючы з прывычкай да ўстанаўленьняў і традыцый у сямейным быце, асьвечаных мусульманскай рэлігіяй, і будучы пабуджаная інстынктам мацеры, становіцца ў супярэчнасьць з формаю быцьця і прыходзіць да таго, што пакідае гэты быт вар'яткаю з мёртвым дзіцём на руках. Гэта–ж адна з пэрспэктыў, якая адкрылася была перад ваччу пісьменьніка як хада ў сьвет з творамі, што жывуць адзін дзень і гінуць у барацьбе прыроднага з устанаўленьнямі чалавечага розуму, у змаганьні таго, што адчуваецца, з тым, што ідзе ад разуменьня, ад развагі. Вось Барташук, закатаваны на сьмерць пытаньнем: „Дзе ест твуй сын?“ Вось Іслам–Бэй — асколак, зломаны сваім–жа братам, які адкрыў яму — Ісламу — супярэчнасьць між формамі выяўленьня адзінай існасьці (Іслам–Бэй забіў брата, думаючы, што ён служыць меншавіком, але брат служыў таму–ж, каму і сам Іслам–Бэй — бальшавіком). Вось Арнаут, што хварэе і ачуньвае натуральна ў тэй абстаноўцы, у якой і захварэў, ды пасьля хваробы адчувае сябе амалоджаным. Нарэшце, Музыка — сын сінягрывага Нёмна — што, застаўшыся верным сабе, выходзіць на шырокія прасторы жыцьця. Усё гэта пэрспэктывы, якія вырысоўваліся перад самім пісьменьнікам, пры думах аб шляхох свае творчасьці, пры шуканьні формаў для выйсьця сваіх адчуваньняў сьвету, пры ламаньні сябе і прыйманьні новае „веры“. Гэта менавіта докумэнты і помнікі гэтых паэтавых перажыванъняў.

„Танзілія“ — пераломны зборнік і знак на тое, што паэта выходзіць на шлях шуканьня сынтэзу натуральнага хараства і натуральнае барацьбы за жыцьцё. Першаю зьяваю ў гэтым новым этапе разьвіцьця пісьменьніка ёсьць аповесьць „Салавей“. „Танзілія“ ня ёсьць новэлі ва ўласным сэнсе. У іх не хватае таго, што адрозьнівае новэлю ад апавяданьня, — гэта сюжэту дзей, эпічнага характару. „Танзілія“ — гэта лірыка ў вопратцы расказаў пра індывідуальныя (нятыповыя) зьявы ў рэчаіснасьці. Але сама гэта лірыка — зьява таго тыповага ў сучаснасьці, якое настойліва стукаецца ў пралетарскую паэзію. Гэта зьява таго тыповага, жывым увасабленьнем якога былі некаторыя і расійскія паэты, адны з якіх, стараючыся забіць у сабе лірікаў, ня вытрымлівалі і ламаліся дашчэнту як людзі, а другія знаходзілі для свае лірыкі прадуху ў расказах пра зьявы жыцьця, як конкрэтныя ўвасабленьні іх адчуваньняў сьвету. З. Бядуля таксама апавядае пра зьявы, якія цалком увасабляюць яго перажыванъні і як–бы падзяляюць яго ўдзел, адлюстроўваючы яго думы падобна таму, як і ў Іслам–Бэя яго відзеньні забітага ім брата ёсьць адлюстровак яго — Ісламавых — ўласных дум. І апавядае З. Бядуля так, быццам ён сам перажыў гэта, быццам сам прайшоў праз нутро тых зьяваў, пра якія апавядае.

Па апавяданьнях зборніку „Танзілія“ З. Бядуля не належыць да тых пісьменьнікаў, якія „паказваюць жыцьцё“, робячы гэта так, што, чытаючы іх творы, уяўляецца, быццам перад табою не тварэньне мастака, а самае сапраўднае жыцьцё, і ты ня можаш ужо ўстрымацца (да таго забываешся, што перад табою твор мастацтва), каб не ўмяшацца ў гэта жыцьцё і ці то судзіць, ці то радавацца разам з асобамі апавя-

даньня. У „Танзіліі“ З. Бядуля выяўляецца адным з тых пісьменьнікаў, якія сваімі творамі толькі паказваюць на зьявы жыцьця. Творы такіх пісьменьнікаў робяцца так, што ў іх на кожным кроку адчуваецца сам аўтар, які штурхае цябе ад таго, што чытаеш, у бок, за межы чытанага, у самую рэчаіснасьць, і ўвесь час як–бы гаворыць: глянь, якаво жыцьцё ў гэтай рэчаіснасьці. Пісьменьнік гэтага характару як–бы знарок увесь час дае чытачу знаць, што перад ім толькі знак, што, каб захоплівацца, трэба глядзець за твор, трэба самому тварыць, трэба сваім выабражэньнем і фантазіяй аднаўляць перад сабою малюнкі дзей, герояў ды іх стасункі і г. д. Гэтыя творы ўсё роўна што зерні, а сам чытач — поле, і ці вырасьці гэтым зерням ці не — гэта залежыць не ад твору, а ад самое глебы, на якую яны ўспалі, — ад самога чытача. Іначай кажучы, гэтыя творы разьлічаны на творчасьць самога чытача, на яго выабражэньне, але не на яго волю да дзейнасьці, не на яго непасрэдны ўдзел у жыцьці твору, як гэта бывае ў пісьменьнікаў першага тыпу.

Для пісьменьнікаў, якія паказваюць ці, праўдзівей, твораць жыцьцё, чытач — гэта дзейная асоба іх твораў, без яго — чытача — і твор ня будзе творам. Такія пісьменьнікі, творачы новэлю, апавяданьне ці аповесьць або які іншы род твору, заўсёды маюць перад сабою чытача як адну з дзейных асоб свайго твору, адпаведна чаму будуецца і сюжэт. У яго нявіднымі ніткамі ўплецен і чытач. Зусім іначай ставіцца да чытача пісьменьнік, які толькі паказвае на зьявы жыцьця. Для яго чытач — гэта толькі той, хто цікавіцца сам творамі пісьменьніка як свайго роду помнікамі, і які сам па гэтых помніках можа сваім выабражэньнем прадставіць сабе карціну жыцьця, суглядаць яе харство і любавацца ёю. І гэтыя пішуць, мала зважаючы на чытача як на адну з галоўных дзейных асоб свайго твору. Для іх важна паставіць помнік, знак на тое, што было, што самі яны бачылі і перажывалі ў жыцьці. Для іх важна азначыць той шлях, па якім яны прайходзілі сваё жыцьцё ў думах пра абсолютнае, адвечнае і нязьменнае ў рознастайнасьцях рэчаіснага, рэальнага сьвету. Па іх творах лёгка аднавіць гэты шлях — яны вельмі індывідуальны і біографічны ў сэнсе разьвіцьця адзінай ідэі, якою жывуць самі аўтары іх і якою апраўдваюць існаваньне сьвету, сваю ролю і месца ў гэтым сьвеце. Іх творы — гэта сапраўды расказы пра тое, што было ці што ёсьць, але ня творы мастацтва поэтычнай ігры ў перажываньне дзей, ня творы мастацкае ігры ў жыцьцё, чым фактычна зьяўляюцца творы пісьменьнікаў першага тыпу. Гэтыя, першага тыпу, пісьменьнікі фактычна іграюць з чытачом у жыцьцё і да таго захопліваюць яго гэтаю ігрою, што чытач ня можа кінуць яе датуль, пакуль ня скончыць ігры сам мастак. Мастак гэтага тыпу піша творы як–бы ў двух плянах, піша так, каб у сьвядомасьці чытача выклікаць да жыцьця пэўныя магчымасьці і завязаць іх ігру, кіруючы яе хадамі так, каб, ня морачы чытача, а, наадварот, уводзячы яго ў азард, даць урэшце яму — чытачу — усе ніткі ў рукі, каб ён адчуў сябе мацнейшым, чым быў да чытаньня твору, што набыў ён некаторае новае дасьведчаньне, што сілы яго і энэргія, яго жыцьцяздольнасьць павялічыліся, што ён сам ускрыў наяўнасьць таго, чаго да гэтай ігры ня ведаў і не адчуваў у сабе. Перад такім пісьменьнікам ва ўяўленьні заўсёды ёсьць плян дзейнасьці, якая павінна адбывацца ў істоце чытача, і плян таго, што гэту дзейнасьць выклікае да жыцьця, кіруе ёю і вядзе яе. Перад ім як–бы два творы: адзін, які ён піша, і другі, які павінен зьявіцца ў выніку чытаньня першага ў самога чытача (твор уяўны).

Аўтар зборніку „Танзілія“ належыць да пісьменьнікаў другога тыпу. Яго ўстаноўка на чытача, які шукае асмысленьня існага, які шукае абсолюту для апраўданьня сьвету і свайго палажэньня ў ім, свае ролі ў рэальным жыцьці, словам, які шукае ўгрунтаваньня таму, што ёсьць. З. Бядулі быццам здаецца, што людзі ўтрацілі гэты абсолют, згубілі яго і ад гэтата няшчасны ў жыцьці. І вось, каб вярнуць ім шчасьце, ён паказвае на яго існаваньне, як навучальнік, які кажа: збавеньне ваша ў шуканьні

адзінага абсолюту, у пазнаньні яго наяўнасьці ўсюды, у конкрэтных зьявах рэчаіснага сьвету; імя гэтага абсолюту — натуральнае харство сьвету, тайна яго жыцьця і натуральнае змаганьне за сваё існаваньне, за выяўленьне свае вялікасьці і магутнасьці перад чалавекам; вось вам знакі гэтага абсолюту, па іх вы пазнаеце яго і ў жыцьці. І творы З. Бядулі — гэта помнікі праяваў гэтага абсолюту, гэта знакі самога гэтага абсолюту, зьяўленага ў конкрэтных вобразах — зьявах. Вось апавяданьне „Танзілія“, пабудованае накшталт апісальнага вобразу, заключанага ў рамкі наяўных дзей, — гэта помнік зьявы натуральнае прыроды ўва ўсёй яе магутнасьці перад тварам людзкіх устанаўленьняў і традыцый. Вось апавяданьне „Поведзь, дзе ест твуй сын?“, пабудованае накшталт песьні з прыпеўкаю, — помнік моцы тайны перад тварам сьмерці. Вось ап[авяданьне] „Іслам–Бэй“, пабудованае накшталт сьпіраідальнага трыкутніка, — помнік зьяўленьня тайны жыцьця перад тварам жаданьня ўчынкаў, перад тварам служэньня людзкім справам. Усе яны — як–бы пераказы твораў самога жыцьця, і як пераказы не зьяўляюць сабою саміх твораў, а толькі знакі іх, так і гэтыя апавяданьні ёсьць толькі знакі, ёсьць толькі пераказы тых романаў, драм і песень, якія стварыла само жыцьцё.

І таму нядзіўна, калі ў іх дае сябе адчуваць публіцыстычны мэтад у пабудове асобных частак твору, які нярэдка завэлюмоўвае сабою мастака цэлага твору. Аднак ня ў гэтым апошнім цікавасьць апавяданьняў „Танзіліі“. Іх цікавасьць у тым, што яны прадстаўляюць сабою адзін з этапаў у разьвіцьці пісьменьніка, менавіта той этап, у які адбываўся процэс пераломліваньня творчае ўстаноўкі на шляху станаўленьня натуральнае культуры ў паэзіі як адзінай ісьціннай для паэты культуры. Іх цікавасьць у тэй пропаведзі натуральнай культуры, якую яны сабою зьяўляюць. Менавіта з гэтага боку яны прадстаўляюць сабою ўдзячны матар'ял і для крытыкі, ад якое чакаюць прысуду ня толькі гэтыя творы, а ўвесь творчы досьвед З. Бядулі.

Пачатак 1928

[З. Бядуля. „Танзілія“: Неапублікаваныя варыянты і нататкі]

З. Бядуля — *„Танзілія“* — Новэлі. „Узвышша“, Менск, 1927 г.

Пісьменьнік — гэта ратай на літаратурным полі і сейбіт „шчыр–думак“. Такое самавызначэньне аўтара названага зборніку новэль было выражана ім у адным з вершаў зборніку „Пад родным небам“. Значэньне яго ў тым, што З. Бядуля ў гэтым вершы выразіў погляд на літаратурна–мастацкую творчасьць **як на працу**, раўнацэнную працы ратая і сейбіта з тэй толькі розьніцаю, што гэта апошняя адбываецца ў аднэй дзедзіне жыцьця і мае сваім вынікам тое, без чаго ня мысьліма жыцьцё чалавека на зямлі, а менавіта — хлеб; праца–ж першага, г. зн. пісьменьніка, праходзіць у роўніцы людзкое сьвядомасьці дзеля таго, каб даць таксама хлеб, але хлеб ужо не матар'яльны, а формальны (духоўны) — даць спажыву для сьвядомасьці, што патрэбна для паўнаты ўнутранога жыцьця чалавека. Але як першае, так і другое служыць адзінай мэце — гэта патрэбам жывога чалавека, служыць паўнаце і харству яго жыцьця. Гэта служэньне вызначана самой ужо прыродаю жыцьця і яго законамі. Такому самавызначэньню З. Бядуля застаецца верным, як аснове свае літаратурна–мастацкае творчасьці, у поэтычных і прозаічных творах, а ў прыватнасьці і творах зборніку „Танзілія“.

З. Бядуля сапраўды ратаіць і „сее шчыр–думкі“ сярод тых, хто сапраўды **чытае** яго творы. Я сказаў „сапраўды чытае“ таму што, як гэта выявілася ў шмат якіх артыкульчыках, якія выдаюцца пад шыльдаю крытычных, ёсьць людзі, якія ня чытаюць, а пераглядаюць або падглядаюць, шукаюць ці надзіраюць або аглядаюць з загадзя пастаўленай мэтай, што далёка ня тое–ж, што чытаць творы прыгожага пісьменства. Чытаць — гэта значыць перажыць твор, увабраць яго ў сваё нутро, у сябе, пераадчуць яго, як частку самога сябе, зразумець яго і тады ўжо судзіць аб ім. Бо й сапраўды — твор–жа гэта ўсё, што ёсьць найлепшага ў чалавеку другой асобы. Усякі–ж, хто судзіць другога, тым самым судзіць сябе (сваю магчымасьць быць гэтай другою асобай). Вось чаму перш чым судзіць аб творы, патрэбна яго перажыць, і калі ты судзіш гэтае перажытае, тагды ты можаш асудзіць і твор. Вось чаму, каб уявіць характар З. Бядулі ў постаці літаратурнага ратая і сейбіта шчыр–думак, патрэбна перадусім уясьніць сабе дзьве рэчы, якія яго вызначаюць: гэта характар культуры Бядулінага сеяньня шчыр–думак — што тое–ж яго літаратурнага мастацтва — і другое — род і якасьць таго, што пры дапамозе гэтай культуры „сеецца“ ў сьвядомасьць чытачоў.

Пры ўважлівым чытаньні Бядуліных твораў няцяжка заўважыць, што культура яго літаратурнага мастацтва носіць на сабе выразны адлюстровак свайго часу і агульнага стану літаратурнае культуры ў ім. Бядуля, як іншыя пісьменьнікі — яго сучасьнікі, карыстае розныя спосабы пісьменства, уласьцівыя для мастацкіх кірункаў як т. зв. романтызму, так і рэалізму, нават аж да натуралізму і публіцыстычнага ўхілу ў мастацкай літаратуры, вядома, усё гэта ў асабовым, уласьцівым толькі для З. Бядулі, асваеньні. Канечна, гэтыя спосабы чакаюць яшчэ свайго дасьледчыка і канкрэтнага свайго высьвятленьня. Аднак ня будзе памылкаю, калі a priori сказаць, што па гэтым адлюстроўку ў пэўнай меры можна судзіць аб палажэньнях і плынях мастацтва

наогул у той ці іншы момант літаратурнага разьвіцьця ў Беларусі. Усе больш–менш прыкметныя зрухі ў гэтым разьвіцьці за пэўны час палажылі сьлед свой на спосабах Бядулінага пісьменства, на яго літаратурным мастацтве. І ў гэтым дачыненьні на падставе нагляданьняў над разьвіцьцём Бядулінага пісьменства пра З. Бядулю можна сказаць, што ён, як мастак беларускага слова, ня толькі не адстае ад разьвіцьця літаратурнае культуры свайго часу, але і знаходзіцца на адным з яе агульным станам узроўні, на аднэй з ёю ступені ў кожны асобна ўзяты гістарычны момант. З. Бядуля ў дачыненьні культуры літаратурнага мастацтва жыве адным жыцьцём з сваёю сучаснасьцю. Аднак пра З. Бядулю нельга сказаць, што ён, як мастак слова, вызначае характар накіраванасьці пісьменства ў кожны асобна ўзяты гістарычны момант яго разьвіцьця. З. Бядуля — не законадаўца літаратурна–мастацкіх і стылёвых „мод“ у беларускім пісьменстве. Яго талент зусім іншага роду і праяўляецца ён ня столькі ў культуры „сеяньня“, сколькі ў тым, што „сеецца“, у характары тых „шчыр–думак“, якія зьяўляюцца творамі яго ўсьведамленьня жыцьця і яго перажываньня.

Што да спосабаў „сеяньня“ гэтых „шчыр–думак“, то З. Бядуля робіць так, як робяць і іншыя творцы–мастакі яго часу. Прыкладам, публіцыстычны мэтад у мастацкай творчасьці, які асабліва набыў сабе шырокае ўжываньне ў пасьлякастрычнікаўскае літаратуры, знайшоў свой адлюстровак і ў зборніку „Танзілія“, з сваеасаблівымі, уласьцівымі толькі для З. Бядулі, яго адменамі. Гэты мэтад наогул зьмяшчаецца ў тым, што той ці іншы пісьменьнік падобна публіцыстаму ў сваіх творах даводзіць тое ці іншае палажэньне (думку, ідэю), прыводзячы тыя ці іншыя факты, або спасылаючыся на аўтарытэтныя сьведчаньні верагодных асоб, або выводзіць яго дэдукцыйным шляхам з агульнавызнанага палажэньня. У З. Бядулі гэты мэтад мае некаторую сваю асабовую адменнасьць. З. Бядуля перадусім **расказвае**, і пра што–б ён ні расказваў, ён расказвае пра гэта, як пра творы самога жыцьця, як пра факты, якія яскрава сьцьвярджаюць яго асноўную выходную ідэю, што вынікае з прыроды яго сьветаразуменьня, яго адчуваньня сьвету, як праяваў творчасьці прыроды і чалавечага быту. Пры гэтым З. Бядуля расказвае з выразным імкненьнем пераканаць чытача ці слухача ў праўдзе, якая не ў самым яго апавяданьні існуе, а знаходзіцца па–за межамі яго, у самым сьвеце, у яго прыродзе і жыцьці. Яго апавяданьне ёсьць нішто іншае, як толькі знак — паказьнік на гэту абсалютную праўду, якая ў сьвеце і якую пісьменьнік пазнаў інтуіцыйным шляхам, пазнаў у хвіліны натхненнага творчага ўздыму. Яго апавяданьні так і збудованы, каб толькі паказаць на гэту праўду, а ўжо справа самога чытача — пазнаць яе ў жыцьці самым і пераканацца. З. Бядуля ня столькі імкнецца нарысаваць перад чытачом такую карціну, каб у яго стварылася ўражаньне, што перад ім не карціна, а самае сапраўднае жыцьцё. Стварацъ сваімі творамі такія ілюзіі — гэта не Бядулін талент. Бядулін талент — расказаць пра тую ці іншую зьяву жыцьця ці гісторыю жыцьця так, каб чытач пераканаўся ў сапраўднасьці і наяўнасьці таго, што перажыў сам аўтар па–за межамі апавяданьня, што ён адчуў і што пазнаў ён у сьвеце. У гэтым зьмяшчаецца асноўны выходны прынцып Бядулінага пісьменства, якім вызначаецца і яго мастацтва. Бядуліна мастацтва заключаецца ў такога роду расказваньні пра зьявы жыцьця, быту і сьвету, якое–б найлепей пераконвала чытача ў ісьціннасьці пазнанае аўтарам у сьвеце праўды абсалютнага характару. У гэтым мастацтве вялікую ролю адыгрывае выбар з жыцьцёвае рэчаіснасьці саміх зьяў яе і апрацоўка іх для расказу. Калі ўважна ўчытацца ў творы З. Бядулі, то нельга не заўважыць, што прадмет іх апавяданьня зазвычай вызначаецца больш выключным, асабовым, абмяжаваным, ніж звычайным, агульным і тыповым характарам. Сама апрацоўка зьяў рэчаіснасьці носіць на сабе сьлед або павялічваньня, або памяншэньня іх, быццам аўтар перад тым, каб расказаць пра тую ці іншую зьяву, што мела месца ў рэчаіснасьці, сьперша паглядзеў

на яе праз павялічальнае (калі зьява малая) ці паменшальнае (калі зьява вялікая) шкло і пасьля гэтага пачаў расказваць так, як яна перад ім паўстала ў гэтым люстэрку. Кампануецца–ж усё апрацованае ў закончаны і цэльны твор па прынцыпу яркага і стракатага ў гэтай яркасьці малюнку, у якім поруч з навочнымі вобразамі падаюцца і вобразы апісальнага характару, і характарыстыкі, і выняткі з жыцьця (ілюстрацыйныя вобразы), і тлумачэньні — прыклады значэньня тых ці іншых жыцьцёвых рухаў — выражэньняў на мову апісаньня ўнутраных процэсаў, і кавалачкі жывога або ўвображанага быту і да т. п.

Усё гэта характэрнае для культуры Бядулінага „сеяньня шчыр–думак“ яскрава выявілася ў зборніку „Танзілія“, у якім зьмешчаны апавяданьні пра гісторыі ў індывідуальным жыцьці людзей блізкіх да прыроды, людзей, якія, знаходзячыся як–бы на першай ступені чалавечае культуры, яшчэ цалком не адарваліся ад натуральнае непасрэднае культуры — гэта прыроды. У гэтым зборніку З. Бядуля апавядае пра гісторыю з Танзіліяй на татарскім хутарку (апавяданьне тэй–жа назвы), пра пераживаньні селяніна Барташука на польскім пастарунку (апавяданьне „Поведзь, дзе ест твуй сын?“), пра хваробу Арнаута ў саклі і пераживаньні яго маткі (ап[авяданьне] „У гарах“), пра гісторыю з Іслам–Бэем у гарах Каўказу (апав[яданьне] тэй–жа назвы) і пра гісторыю Музыкі (ап[авяданьне] тэй–жа назвы). З гэтых апавяданьняў больш закончанымі творамі і характэрнымі для Бядулінага мастацтва зьяўляюцца апавяданьні „Танзілія“, „Поведзь, дзе ест твуй сын?“ і „Іслам–Бэй“. Апошняе апавяданьне найбольш цікавае і як–бы стаіць некалькі асобна ад іншых тым, што ўяўляе сабою ўзор апавяданьня ў апавяданьні. Першае–ж прадстаўляе сабою як–бы выкладаньне гісторыі, апраўленае ў рамкі сцэнічнага выяўленьня (гісторыя ў рамках ілюзійнага апавяданьня). Нарэшце, „Поведзь, дзе ест твуй сын?“ зьяўляецца ўзорам апавяданьня ў лірычнай кампазыцыі (а — а — а — а —). Пра гэтыя апавяданьні можна сказаць, што яны ня столькі апавяданьні ў звычайным разуменьні, сколькі лірычныя творы ў постацях відома эпічна–бытавых вобразаў. Гэта свайго роду лірыка прозаю праз індывідуальны быт. На „лірычнасьць“ іх паказваюць такія моманты, як „страфічная“ будова гэтых апавяданьняў, якая выражаецца або чыста вонкавым спосабам, як у „Танзіліі“ (падзяленьне апавяданьня на разьдзелы рыскамі), або паўтарэньнем аднаго мотыву, як у „Поведзь, дзе ест твуй сын?“, якім названа і само апавяданьне, або градацыйным паўтарэньнем аднаго мотыву, як у „Іслам–Бэі“ („Прыбой спаў“ — „Прачнуўся прыбой“ — „Прыбой шумеў“). На эпічнасьць–жа іх паказваюць самы прадметы апавяданьня, ін[акш] к[ажучы], тое, чым запаўняюцца пляны гэтых лірычных конструкцый, гэта зьявы індывідуальнага побыту, гісторыі ў жыцьці.

Для прыкладу, апавяданьне „Іслам–Бэй“, у якім сам аўтар ускрывае сваю, т[ак] ск[азаць], установу на „ўказваньне“. Такія словы, як раптоўны зварот да чытача „Выбачай, братку, чытач…“ і „Скажу толькі аб выглядзе І[слам]–Б[эя]“ яскрава ўскрываюць накіраванасьць аўтара. Аўтар жыва прадстаўляе перад сабою чытача, якому ён расказвае, праўдзівей, „указвае“, хоча зьвярнуць яго ўвагу на „нешта“, хоча перад ім „нешта“ раскрыць з рэчаіснасьці. Адпаведна гэтай установу аўтар і рысуе перад чытачом (дае яму знак) малюнкі. Ён расказвае, якая зьява была ў жыцьці, як вынік прыроды і жыцьця чалавечага. Гэта зьява складаецца з трох момантаў, зьвязаных з трыма–ж месцамі яе станаўленьня. Гэтыя моманты: 1) прадвячорак, 2) вечар і 3) ноч, а месцы: 1) кам[енны] мол, 2) духан і 3) асколак граніту. Першы моман[т] указвае, што пры такіх вось абставінах („Прыбой спаў…“) уяўлялася, што „інакш быць ня можа“, г. зн. што „Ісл[ам]–Б[эй]“ ёсьць сконцэнтраваны вакольны сьвет у постаці чалавека (сьвет у сьвеце), ёсьць толькі „акно“, концэнтр[уючае] сьвет, паказваючае гэты сьвет у сконцэнтр[аваным] выглядзе праз прызму самога сябе.

Ісл[ам]–Б[эй] — гэта душа вакольнае прыроды і жыцьця (адняць гэта вакольн[ае] у Ісл[ам–Бэя] ня мысьлім[а], як і наадварот). Другі момант указвае, што пры такіх абставінах адбылася зьява рэальнага праяўленьня чалавека, якое паказвае на рэзказнасьць пераходаў у настроях, на наяўнасьць у яго істоце як–бы дзьвёх стыхій (двух чалавек). Трэці момант указвае, што пры такіх абставінах выявілася, што Ісл[ам]–Б[эя] точыць гора (грэх — забойства нявіннага брата), што сваім раск[азам] Ісл[ам]–Б[эй] [хоча] як–бы выліць сваё гора, якое парушыла яго спакой, яго цэльнасьць натуры і зрабіла з яго „пытаньне“ і жывы протэст супроць „культ[уры]“. (Ісл[ам–Бэй] адч[увае] сябе злачынцам у дач[ыненьні] да брата (да таго, што любіў), да любві і свайго созд[ания], бо ён яго разбур[ыў]. Ісл[ам]–Б[эй] рабіць учын[кі] ужо ня можа, яму заст[аецца] сьпяв[аць] і раск[азваць] сваім друзьям, і гэта бунт супроць таго, што ламае чалав[ека].) У Ісл[ам–Бэя] парушана непаср[эднасьць]. Ён жыў тым, што яму здавалася; кіраваўся толькі гэтым „здаецца“, прымаючы гэта „здаецца“ за чыстую монету, за самую сапраўднасную рэчаіснасьць. Адзін–жа факт у жыцьці яму сказаў, што ў рэчаіснасьці ня ўсё такое, якім яно здаецца, што пачуцьці могуць абманваць чалавека. І вось цяпер ён ня ведае, як пазнаць праўду і каму верыць, калі нават самому сабе (сваім пачуцьцям) нельга верыць. Ён думае, што ўвесь сьвет — гэта яго ўладарства, а аднак ён ня можа ў ім што–небудзь зьмяніць па сваёй волі (апрача як у песьні), жыцьцё ў ім адбываецца незалежна ад яго і па сваіх законах, і ён сам падуладны гэтым законам. Ён думае, што ён бог, а ён усяго толькі цень гэтага бога, ім самім кіруе нейкая няведамая яму сіла і кажа яму рабіць нават тое, што праціўна яму як чалавеку, які можа пазнаваць тайны, як чалавеку, знаючаму тайны другіх людзей. Для яго ня было тайнаў, цяпер ён пазнаў, што ёсьць тайны, перад якімі ён нішто — бясьсілен, перад якімі ён ня бог, а толькі аруд[дзе] у руках няведамае сілы, і яму засталося толькі маліцца гэтай сіле, славіць гэтага бога, быць толькі „буйвал[ам]“ у яе руках, жыць так, як прызн[ачана] гэтаю сілаю яму, усхваляць яе вялічча, яе неісповедзімасьць, прекланіцца перад тайнаю. І ён зьмірыўся, хоць усё вакольнае гарачыць яго кроў, але яна ўжо студзіцца яго думкамі, усьвед[амленьнем], што ён **асколак**.

З. Бядуля — „Танзілія“

Пісьменьнік — гэта сейбіт шчыр–думак. Такое самавызначэньне З. Бядулі знайшло сваё выражэньне ў яго вершах (гл. „Пад родным небам“, стар. [36]). Яму поэта застаецца верным у сваёй аснове і ў прозаічнай творчасьці, а ў прыватнасьці ў творах азначанага ў загалоўку зборніку. З. Бядуля сапраўды сее „шчыр–думкі“. І таму, каб уявіць яго характар у гэтай постаці, як ён адлюстраваўся ў згаданых творах, патрэбна перадусім уясьніць сабе дзьве рэчы: першае — гэта культуру „сеяньня“, і другое — род і якасьць таго, што пры дапамозе гэтай культуры „сеецца“.

Пры ўважлівым вывучэньні Бядуліных твораў наогул няцяжка заўважыць наконт першага пытаньня, што культура Бядулінага „сеяньня“ (што тое–ж — пісьменства) носіць на сабе выразны адлюстровак часу і стану пісьменскай культуры ў ім. Па гэтым адлюстроўку ў пэўнай меры можна судзіць аб палажэньнях і плынях мастацтва наогул у той ці іншы момант літаратурнага разьвіцьця. Усе прыкметныя зрухі ў ім знайшлі, палажылі сьлед на спосабы Бядулінага пісьменства. У гэтым дачыненьні пра З. Бядулю можна сказаць, што ён, як мастак слова, не адстае ад свайго часу, але пра яго нельга адначасна сказаць, што ён вызначае характар гэтага часу ў мастацтве. З. Бядуля — не законадаўца стылёвых мод. Яго талент зусім іншага роду. У дачыненьні спосабаў „сеяньня шчыр–думак“ З. Бядуля робіць так, як робяць і людзі

ў яго час. Для прыкладу, публіцыстычны мэтад у літаратурна–мастацкай творчасьці, які зьмяшчаецца ў тым, што пісьменьнік падобна публіцыстаму **даводзіць** (у адрознасьць ад мастака, які **паказвае**) тую ці іншую ісьціну (думку, палажэньне, ідэю) шляхам прывядзеньня адпаведных фактаў, што яе ўстанаўляюць, або сьведчаньнем аўтарытэтных асоб, або разважаньнем уласным і да т. п.; гэты мэтад знайшоў свой адлюстровак і ў „Танзіліі“. У гэтым лёгка пераканацца, калі ўважліва прагледзець, як пабудавана хоць–бы апавяданьне тэй–жа назвы, што і зборнік. Прачытаўшы першыя два разьдзелы, ствараецца ўражаньне, што аўтар, узяўшы за выхадны пункт у апавяданьні падзею на татарскім хутары ўвечары (крыўджаньне мужам свае жонкі), будзе разьвіваць сваё апавяданьне далей у парадку паступовага вынікненьня з яе наступных падзей. Аднак ужо трэцім разьдзелам гэта ўражаньне разбураецца і выяўляецца, што аўтар даў сцэнкі аднаго моманту ў жыцьці асоб апавяданьня толькі як ілюстрацыю да палажэньня аб тым, які цяжкі абавязак нясе Танзілія, выконваючы волю свайго мужа, і як яна ўсё–ж прызвычаілася да адносін к ёй гэтага мужа, дзеля таго, каб перайсьці далей высьвятленьня новага палажэньня менавіта аб тым, што „Танзілія, апрача сваёй цяжкай ролі ў хаце… носіць у сэрцы сваім… грэх: зайздрасьць“. У далейшым ужо аўтар і ня прыкрывае таго, што ён не разьвівае апавяданьня як дзеі, а разьвівае толькі сваю ўласную думку аб тым, што законы прыроды мацней за звычаі, чалавекам устаноўленыя і супярэчныя гэтым законам, што прырода разбурае іх, нягледзячы на „ўхітрэньні“ чалавечага розуму, як апраўдаць няўхільнасьць і „павіннасьць так быць“. Толькі ў канцы апавяданьня аўтар дае зноў у двух разьдзелах сцэнкі аднаго моманту ў жыцьці асоб апавяданьня і зноў як ілюстрацыю да палажэньня аб тым, што прырода мацней розуму („здрав[ого] рассудку“) і адначасна такую–ж відомасьць, як і ў пачатку.

Як у пачатку з хаты „выскоквае маладая кабета“, так тут „Мунька выскачыў на двор…“. Як у пачатку кабета бегла ў кірунку да лесу („увайшла ў лес“), так тут „ён ішоў дарогаю вечарам“. І розьніца тая, што тут ролі памяняліся і што ў той час, як у пач[атку] адбылося моўчкі прымірэ[ньне], дык тут бяз слоў пачалася барацьба, у выніку якое дзіця аказ[алася] задушаным, Танзілія звар'яц[елая] ішла дарогаю з мёртвым дзіцем, а Мунька зьвязаны глядзеў у вакно (поўная катастрофа).

Наогул апав[яданьне] „Танзілія“ выглядае так, быццам гэта не апавяданьне, што разьвівае дзеі, а нізка мотываў–палажэньняў, апраўленых у сцэнкі. Ад чытаньня яго ўтвараецца такое ўражаньне, быццам ня пісьменьнік творыць, а творыць само жыцьцё, прырода, а пісьменьнік толькі пераказвае гэты твор, падмацоўваючы свой пераказ то спасылкамі на гэта жыцьцё, то выняткамі з яго (сцэнкі), то ілюстрацыямі да сваіх палажэньняў аб гэтай творчасьці. Так, прыкладам, аўтар не паказвае, як Танзілія перажывае мац[ярынскае] пачуцьцё, у канкрэтных яго праявах, ён толькі гаворыць аб ім: Танзілія топ[іцца] у гэтым… пачуць[ці], якое сьціск[вае] яе сэрца. Думкі варожаць яе. Яна ходзіць у вёску — словам, **апісвае**, характарызуе.

Нат[аткі] да „Танз[ілii]“

Аўтар пачынае „Танз[ілію]“ так, быццам ён хоча пераканаць сваіх чытачоў у сапраўднасьці падзеі, якая мела месца ў жыцьці. Яму як–бы ўяўляецца, што людзі ўжо чулі пра гэтае здарэньне, але яшчэ не пераконаны, што гэта праўда. І таму аўтар пачынае з апісаньня таго месца, дзе адбылася падзея, робячы выгляд зазначэньня на падрабязнасьці абстаноўкі: „Татарскі хутарок стаіць на паляне маленькай сямейкай…“ Ён як–бы адказвае на пытаньне, дзе–ж той хутар, у якім адбылася тая падзея. Адказваючы на яго, ён адначасна перадае сваё ўражаньне ад агульнага

выгляду гэтага месца, каб тым самым сьцьвердзіць, што гэта месца яму добра вядома. Далей зазначае на некаторыя праявы ў гэтай мясцовасьці як на яе асаблівасьці, якія вызначаюцца тым, што носяць на сабе знак нейкіх нязвычных у звычайнасьці дзей („ветрык вандруе… нахіляе–гне тонкія пальчыкі–галінкі… лічыць іх, блытаецца…“, голас паст[ырскай] трубы… тут „ачышчаецца і пералів[аецца] у цьвёрдыя медз[яныя] тоны“; „раздаецца жаласьлівы піск птушкі… **нібы хто яе прыдушыў**“). Словам, пачатак апавяданьня носіць характар адказу на пытаньне: дзе тое месца, дзе адбылася тая падзея, пра якую ты кажаш? І аўтар раск[азвае] пра яго так, што робіць уражаньне, быццам **сапраўды** такая мясцовасьць яму вядома і ён зазначае на абстаноўку, у якой яна знаходзіцца, і на асаблівасьць яе, яе адзнакі, і т[акім] ч[ынам] дае адказ, што месца гэта там, дзе кругом лес, дзе жывуць **адмяжована** ад сьвету, дзе толькі ветрык вандруе, **дзе час ад часу** даносіцца гук пастырскае трубы, г. зн. голас жыцьця ў іншай абстаноўцы, які тут „ачышчаецца“… ператвараец[ца], дзе „**калі–нікалі** раздаецца жаласьлівы піск птушкі…“, зн[ачыць], адбываецца нешта жаласьлівае. Так ствараецца ўражаньне, так сказаць, таемнай рэальнасьці (нязвычнага ў звычным).

Далей аўтар як–бы адказвае на пытаньне, як усё гэта там зрабілася. Дзеля гэтага ён зазначае **на час**, у які адбылася падзея. Час гэты падае карцінна: „Сонца апусьцілася ў лес…“ (вечар); **на абстаноўку**: „На дварэ было ціха. На дварэ ні жывой душы“. І далей ужо ён расказвае, як адбывал[ася] дзеяньне, прычым расказвае так, быццам яно вось адбывалася перад яго вачыма: „Але раптам адчыняюцца дзьверы. Адтуль… выскаквае… Вочы чорныя…“ (яе выгляд). І тут–жа сказам „Кабета кінулася наўцёкі“, г. зн. паведаміўшы, што зрабіла асоба, якая вынікла тут **раптам**, аўтар пераходзіць **да апісаньня** наступных момантаў дзеі, якая тут адбылася: „За ёю ўсьлед **пераступіў**… чалавек“ (яго выгляд). Далей раск[азвае], што рабілі гэтыя асобы: „Чалавек крычаў…“; „Кабета… бегла наперад“ (падаецца характарыстыка яе бегу як мотыў стану другое асобы: „бегла так… што чалавек ня думаў пускацца за ёю ўдагонку“); ён стаяў і голасна крычаў (паўтарэньне) „вярніся“; кабета не зварочв[ала] увагі (мотыў для дал[ейшага] стану чалавек[а]: чым далей… тым спакайней рабіўся. Злосьць зьмянш[алася]); голас мякчэў…, чалавек маліўся…; Танзілія ўвайшла ў лес. Сказ „Яе болей ня відаць“ — мотыў для апісаньня далейша[га] стану: „Чалавек застаўся з расч[ыненай] губой. Вяроўка выпала… Чалавек… прыцісн[уў] рукі да ілба…“. (Такія сказы, як „Кабета кінулася наўцёкі“, „Кабета… бегла“, „Кабета не зьвяр[тала] увагі… адыходзіла далей“, „Танзіл[ія]… увайшла ў лес“ адыгрываюць ролю вызначыц[еляў] момантаў у ходзе падзеі і адначасна мотываў для апісаньня станаў другое дзейн[ае] асобы; яны (гэтыя сказы) як–бы нітка–стрыжань, на які нанізваюцца падзеі, што адбыліся ў вызнач[аным] вышэй месцы, як–бы перад вачыма самога аўтара.)

У наступным разьдзеле гэта нітка працягваецца і наўкола яе ўжо нанізваецца тое, што адбылося ў другім месцы дзеяньня. Месца пераносіцца ў лес: „У лесе ўжо стаяла цемра“, і зноў паказваецца так, быццам яно адбывалася перад вачыма аўтара. Нітка разьвіваецца з наст[упных] сказаў: „Танзілія аглядалася… паправіла… [валасы]… і пусьцілася далей“. Тут аўтар як–бы адказвае на пытаньне, што рабіла Тан[зілія] і што адчувала, каб мотыва[ва]ць тое, што яна ўцякала і вярнулася. „У лесе стаяла ўжо цемра“ — паўтарэньне мотыву „Сонца апусьц[ілася] у лес“. Гэтым аўтар як–бы напамінае чытачу час адбываньня дзеяньня, пра які мог ужо забыць чытач, сочачы за падзеямі, які[я] адбыліся на дварэ. Адначас[на] гэта мотывацыя пераходу да апісаньня стану Танзіліі ў лесе. Адбываецца разьвіцьцё двух мотываў: цемра і Танзілія, як і ў першай было таксама двух: Танзілія і чалавек яе. Нітка — стаяла цемра, ледзь прасьв[ечвалася] дарога, цяпер–жа цемра гусьцела, цемра супакойв[ала]

(Танзілія вярнулася к цемры). Далей даецца характарыстыка звычайнага жыцьця–быту Танз[ілії], характарызуецца яе роль дома і заканчв[аецца] сказам „Так цягнецца ўжо даўно“. Характ[арызуюцца] адносіны мужа і рэагаваньне Т[анзілії] на іх (як мотыв[ацыя] іх сёньн[яшняга] учынку): тое самае было і сёньня. Далей паведамленьне, што Т[анзілія] вяр[нулася]. Азнач[эньне] часу праз мал[юнак]: „У небе рэіліся… зоркі“. Уражаньне: „здавалася, што яны…“ Далей карцінка таго–ж хут[ара] у гэту пору, як звычайнае, і перадача сцэнкі агульн[ага] выгл[яду] звар[оту] Т[анзілії].

У трэцьцім разьдз[еле] — характ[арыстыка]: Танз[ілія] пач[ала] „зайздр[осьціць людзям]“ з прывядзеньнем фактаў (як цытат з жыцьця).

[Вобраз Танзілії ў аднайменнай новэлі З. Бядулі]

У апав[яданьні] „Танз[ілія]“ расказвае пра ўсё і за ўсіх сам аўтар. Ён толькі зрэдку прыводзіць як ілюстрацыю да таго ці іншага палажэньня асобныя рэплікі дзеючых асоб. Галоўная–ж увага зьвернута на апісаньне рухаў галоўнай асобы, яе адчуваньняў, пачуцьцяў, дум — словам, таго, што можна выразіць словамі „эмоц[ыйнае] жыцьцё“. Ад гэтага ўсяго ствараецца ўражаньне, быццам аўтар апісвае свае перажываньні, замаскіраваныя вобразам Танз[ілії] або паставіўшы сябе ў палажэньне Танз[ілії], ён як–бы разыгрывае ролю Танз[ілії].

Усё, што мы даведваемся пра Танз[ілію], мы даведваемся ад самога аўтара непасрэдна. Яна — маладая татарская кабета з чорнымі вачыма, якія гарэлі чорн[ым], чар[оўным] бляск[ам], з чорнымі з сінім адлівам валасамі, твар яе круглы. Яна замужам за Мун[ькам], гандл[яром], за якога вышла па волі бацькоў. Жыве з ім пяты год, бязьдз[етная], выконвае абавязак падлабун[ь]в[аньня] гасьцей. Ёй хочацца мець дзіця. Усе яе думкі — аб тым, каб быць маткаю. У сваёй бязьдз[етнасьці] яна, а такса[ма] і вак[ольныя], лічаць мужа. Яна рашае выбраць сама сабе муж[чыну], гэта зьмян[яе] яе адн[осіны] да мужа. Нарэш[це] яна [выбірае] сабе мужч[ыну], ад яго зацяжае і родзіць дзіця з блак[ітнымі] вачым[а], якія навялі падазр[эньне] на мужа і прывялі да бар[ацьбы] між Т[анзіліяй] і М[унькам] у захапл[еньні], [з–за] чаго дзіця было задушана, а Танз[ілія] пазбав[ілася] прытомнасьці.

Факты: гэроем зьяўляецца не Танзілія, а прырода, якая жыве ў Танзі[лії] як інстынкт мацеры, але тайна для М[унькі]. Гэта яна дзейнічае праз Танзілію, будучы абстаўленай, як жалезным[і] гратамі, законамі чалав[ечай] нраўсьць[веннасьці], асьвят[ляўшайся] магом[этанскім] веравызнаньнем, магом[этанскім] богам, створаны[мі] па цягу вякоў людзь[мі]. Танз[ілія] у адносінах гэтай прыроды нішто іншае, як сл[ова], праз якое яна зьяўля[е] сваю тайну перад чалаве[кам], „орудие“. Яна ўжо магла мотываваць свае ўчынкі тым, што „яе влеч[ет] невед[омая] сила“. Нават больш таго — не арудз[ьдзем], а арэнаю стычкі дзьвёх сіл — прыроды і чалавека, пачуцьця і розуму. Яна выбрала Танз[ілію], каб паказаць праз яе сьвету (М[уньку]) сваю магутнасьць і адкрыць сваю тайну. Гэр[оізм] прыр[оды] у тым, што яна паказала Танз[ілії], што гэта апошн[яя] жыве не па закон[ах] прыроды, што яна аддаліл[ася] ад яе, і нарадзіла такім чынам у Танз[ілії] сум па зьбліж[эньні] з прыродаю і жаданьне жыць так, як жыве прырода. Далей яна–ж паказала прыкл[ад] Зосі як зьдзейсьн[еньне] жаданьня, Танз[ілія], „влекомая“ жадан[ьнем] быць мат[каю], выб[ірае] трайны для М[унькі] шлях. Яна выбірае таго, які ёй спадабаец[ца], ад яго зацяжарв[ае] і, застаючыся ў ранейш[ай] абстаноўцы, раджае дзіця, якое выдае яе тайну мужу. Выдаўш[ы] тайну, гібне. Стварыў[шы], вар'яцее. Т[акім] ч[ынам], прырода праз Танз[ілію] адкрыла сваю тайну перад Мунькам, зрабіўшы ахвяраю гэтай тайны сваю Танз[ілію], каб „восторжествов[ать]“ над М[унькам], каб зьявіць сваю сілу тым, хто супроць гэ-

тай сілы паўстаў, хто яе ня прызнае. Але хто–ж такі М[унька], перад кім прыр[ода] паліч[ыла] патр[эбным] адкр[ыць] сваю тайну? З апав[яданьня] давед[ваемся], што ён муж Танз[ілііі], яе „ўладар“, ня здоль[ны] даць пач[атак] жыццю. Для яго жон[ка] была арудз[ьдзем] для „зал[абуньваньня] г[асьцей]“, ад якіх залеж[аў] яго прыбытак, яго дабрабыт.

Хто так[ая] Тан[зілія]? Гэта асоба, прывыкш[ая] да адзіноты ў цём[ным] лесе. Цемра супакойвае яе. Успрыімчывая ў адносін[ах] да праяў прыроды, прывыкша[я] разьбірацца ў іх, ухадзіўш[ая] у сябе, жыўшая сваімі думкамі, нягледзяч[ы] на тое, што ў хаце… бы[лі] людзі, занятая сабою, сваімі думкамі; была пабож[най] магом[этанкай] і лічыла, што ня вып[адае] скард[зіцца] на мужа. Носіць грэх **„зайздрасьці“ да ўсяго сьвету**, саром[еючыся], што няма дзя[цей]; яна зайдзр[осьціла] і сума[вала], аблягч[аючы] гэтым сябе ад штодз[ённай] нуды, ад сваіх абав[язкаў] перад мужам; яна „не рабіла вял[ікай] розьн[іцы] паміж чал[авекам], жыв[ёлай] і расьлінай“; яна скардзілася на свой лёс, але не знах[одзіла] ні ў кога падтрым[кі] (з яе сьмяяліся); яна топіцца ў незд[аволеным] мац[ярынскім] пач[уцьці], думае, ходзіць сп[эцыяльна] у вёску, „каб тарм[ашыць] свае раны“; яна марыць, а ў глыб[і] тоіць думку „савярш[ыць] грэх“; яна палох[аецца] слоў Зосі, і ёй прыем[на] ад іх, яна сама думае аб тым, што га[во]р[ыць] Зося; яна рашыла „так рабіць“, ад гэтага яна перамян[ілася], „як–бы на сьвет нарадзілася“, і ўсё прым[ае] новы выгляд, яна выкон[вае] абав[язкі], угаджае муж[а], яна думае, якім павін[ен] быць „той“…, успам[інае] дзявоцт[ва]; яна шанавала ў лесе жыц[ьцё], „па дарозе старал[ася] не стаптаць ніводнай былін[кі]“. Танз[ілія] надзял[іла] свайго выбран[ьніка–гэроя ўсімі яскравымі колерамі сваіх імкненьняў]…“, стварыўш[ы] ідэал, знаходзіць яго і ад яго мае плод; яна пераст[ае] марыщ[ь] аб ім, яна прых[одзіць] да муж[а], яна аклап[очана] болей [усяго] будуч[ым] дзіцем, ёй гэтыя клоп[аты] і трыв[огі] былі прыем[ныя]; яна не ўспам[інала] аб „ім“, ад усп[амінаў] аб „ім“ ёй рабіл[ася] страшна і жудасна; раджае; яна пэўна, што за меж[амі] учын[енага] грэх[у] яна права, адчув[ае], што няма чаго баяцца і саром[ецца]; яна чакал[а] прыход[у] муж[а], пасар[омеўшыся] адпр[аўляць] дзіця на вёску.

Аўтар расказвае пра гісторыю Т[анзілііі] у такой пасьлядоўнасьці, якая робіць ілюзію пасьлядоўнась[ці], што можа быць у рэчаіснасьці. Ён выкладае як–бы факты. Ён характарызуе або апісвае станы чал[авека] у моманты, што сьледуюц[ь] адзін за адным як–бы ў хронолёгічным парадку. Кожны з гэтых момантаў апісваецца пад кутом свайго мотыва, што разьв[івае] ідэю, ахварбоўваецца адным, уласьцівым для гэтага моманту, мотывам, кожны з якім уяўляец[ца] зьвяном у разьвіцьці адзінай ідэі твору. Т[анзілія] ня тып, а вобраз.

1. Танзілія… носіць…
2. Танзілія топіцца…
3. Прачнецца Танзілія…
4. Танзілія спалохалася… пачула…
5. Сам лёс падсунуў Танзілііі ролю…
6. Так яно і сталася…
7. У гэтых клопатах Танзілія не прыкмяча[ла].

Радзіла яна пад весну.

Мунька вярнуўся толькі веч[арам].

[Філязофія натуралістычнай культуры ў творчасьці З. Бядулі (На матэрыяле новэлі „Танзілія“)]

Тое, што сеецца З. Бядуляю пры дапамозе гэтай культуры, можна азначыць як сва[е]асаблівую пропаведзь натуралістычнай культуры. Філёзофія гэтай культуры зьмяшчаецца ў наступным. Прырода абсалютна, яна ўсемагутна, і законы яе разумны, і таму яна прыгожа. Яна вечна творыць і ў гэтай творчасьці раскрывае самую сябе. Жыцьцё ёсьць нішто іншае, як саматворчасьць гэтай прыроды, яе самаразьвіцьцё і адвечнае ўрачыставаньне. Чалавек — адна з праяваў гэтай прыроды, якой па яе–ж законах вызначана адзіная роля — гэта быць удзельнікам урачыставаньня прыроды. Яму дадзены розум дзеля таго, каб найлепей выконваць гэту ролю. Шчасьце чалавечага жыцьця — у тым, каб жыць адпаведна законам прыроды, г. зн. у творчасьці і дзейнасьці ў межах, вызначаных законамі прыроды. Іначай кажучы, шчасьце ў **натуральным** жыцьці, у жыцьці такім, якім жыве прырода, у адзіным і адназгодным з ёю жыцьці. Усякае іншае жыцьцё праціўна прыродзе і прыводзіць чалавека да катастрофы. І ў першую чаргу праціўным прыродзе зьяўляецца жыцьцё, аснованае не на законах, пазнаваемых інтуіцыйна чалавекам, прыроды, а па законах чалавецкіх, па законах чалавечае культуры, на звычаях і прывычках, на традыцыях, створаных чалавекам, якія абмяжоўваюць, ставяць берагі выяўленьню прыроды праз чалавека. Там–жа, дзе ёсьць праявы чалавечага рассудку, там ісьцін[н]ага жыцьця няма; там, дзе ўмяшаўс[я] розум чалавека, абмяжоўваючы прыроду, там ня жыцьцё, а толькі відомасьць жыцьця. Прырода дзейнічае і творыць бесьсьвядома ў сілу заложанае ў яе адвеку ўласьцівасьці тварыць. Гэта пропаведзь наскрозь ідэалістычна. Коратка яе можна выразіць у такой формуле: жывеце, як жыве прырода, як кажа вам прырода, — і будзеце шчасьлівы. Будзьце верны ёй — у гэтым харство жыцьця. І таму Б[ядуля] апява[е] страсьці жыцьця і творчасьці. Воля тварыць, страсьці жыць — вось асноўнае, што Б[ядуля] лічыць годным апяваньня і ўслаўл[еньня] і перад чым падае ніц.

Вось прырода ствар[ыла] жанчыну, поўную сіл і бесь[сь]вядом[ага], інстынкт[ыўнага] цягненьня стаць маткаю. Але яна міма свае волі пападае ў такія ўмовы, у якіх ёй назаўсёды адрэзана магчымасьць стаць маткаю. Яна ўжо некалькі год жыве з мужам і ня матка — ня мае дзіцяці. Аднак, наперакор умовам, страсьць стаць маткаю шукае сабе выхаду і ажыцьцяўленьня. Гэта яна знаходзіць у тым, што яе нашэльніца сходзіцца з другім мужчынам, які ёй спадабаўся, ад яго зацяжэла і радзіла дзіця, застаючыся ў ранейшых абставінах, т. е. заст[аючыся] жонкаю свайго афіцыйнага мужа, асьвечанага людзкімі законамі, але ня прыродаю. Жанчына стала маткаю. Прырода перамагае няпрыродныя формы жыцьця і разбурае чалавечыя ўстанаўленьні. Прырода зрабіла яе маткаю, а чалав[ечыя] абставіны жыцьця яе ізуродавалі — зрабілі вар'ят[каю], маткаю задушанага дзіцяці.

Вось і другое. Прырода дала хваробу і магчым[асьць] да ачунянь[ня], жыцьця. Чалавек — арэна барацьбы за існаваньне „іст[отаў] крыві“.

[Кніга З. Бядулі „Танзілія“ і крытэры мастацкасьці]

Перш за ўсё, калі хочам ацаніць той ці іншы конкрэтны літаратурны твор, мы павінны паставіць пытаньне, ці зьўяляецца ён мастацкім творам. Вось тут якраз і зьяўляецца патрэба тэорыі мастацкага, сама тое разуменьне мастацкага. Што мы ўважаем за мастацкі твор? Відавочна, мастацкім творам будзе той твор, які будзе за-

давальняць нашы эстэтычныя патрэбы, будзе адпавядаць нашым эстэтычным густам. Але тут зноў выплывае пытаньне: якія–ж гэтыя патрэбы і густы, дзе яны выяўлены і ці зьяўляюцца яны патрэбамі і густамі тае клясы, якую выклікала гісторыя выканаць ролю будаўніка таго ладу жыцьця, які зазвычай называецца сацыялізмам. Дык от–жа, не пускаючыся ў доўгія разважаньні, мы скажам, што мы вымагаем ад рэчы, якая прэтэндуе на тое, каб быць мастацкім творам, быць, па–першае, творам, а па–другое, мастацкім. Што гэта значыць? А вось што. Быць творам — гэта значыць быць продуктам вольнае творчае дзейнасьці ўсіх сіл чалавечае істоты (дадзеных яму ад прыроды і разьвіненых у пэўным конкрэтным быцьці), і менавіта такой творчай дзейнасьці, якая абумоўліваецца патрэбаю чалавека тварыць, ін[акш] к[ажучы], тым, што чалавек у сілу свае натуры ня можа не тварыць (у чым–бы гэта творчасьць не праяўлялася: ці ў стварэньні конкрэтнай матар'яльнай рэчы, якая потым становіцца сама патрэбаю, ці ў стварэньні ідэі, думкі, пачуцьця, якія таксама потым могуць стаць патрэбаю). Быць мастацкім — гэта значыць быць такім творам, які адкрывае ў чалавеку магчымасьці пазнаньня сьвету ў такіх яго пачуцьцёва–суглядальных формах, якія становяць гэты сьвет перад намі як некаторае адзінае, закончанае, цэлае ўсіх разнастайнасьцяй, якія ён у сабе зьмяшчае.

Ці–ж зьяўляюцца творы „Танз[ілii]“ мастацкімі? На гэта трэба адказаць станоўча, і вось чаму. Яны адкрываюць магчымасьць пазнаньня сьвету ў форме праяўленьня адзінай існасьці, адзінага, што сама[ра]скрываецца для сябе, абсолюту, імя якому „адвечнае харство“. Сьветам правіць усемагутны невядомы творца, які праяўляецца ў самых разнастайных постацях (формах). Чалавек ёсьць адна з яго постацяй. Яго зьяўленьне менавіта ў такой постаці, а ня іншай ёсьць тайна абсолюту, які вызначыў кожнаму асабовую ролю для савяршэньня вялікага таінства жыцьця, вялікае гармоніі сьвету. Шчасьце чалавека — быць верным выканаўцаю вызначанае гэтым абсолютам ролі ў быцьці, быць служкаю „харства“. Адзіны–ж верны спосаб пазнаньня гэтай ролі ёсьць воля і розум. Пачуцьцё — гэта аснова і волі, і розуму. Воля і розум — гэта служкі пачуцьця, якое ў сваю чаргу ёсьць нішто іншае, як таемны голас абсолюта — адзінага ўладарніка і творцы сьвету — ідэі — у нутры чалавека. (Пач[уцьцё] — гэта голас Бога ў чалавеку.) Няшчасьце чалавека — гэта страціць пачуцьцё: гэта голас Бога ў сабе. Чалавек, маючы гэты голас, — гэта богачалавек, а згубіўшы — гэта зьверачалавек. Вось Танзілія. Яе голас гаварыў, што маткаю яна ня стане з М[унькам], гэты голас выя[ві]ўся ў тым, што ёй не падаб[аецца]. Яна пашла супроць гэтага гол[асу] пад прымусам бацькоў і апрад[мечанага] розуму, і няшчаснаю. Але яна чула гэты голас, і ён вялеў ёй стаць мат[каю] ад таго, хто ёй падаб[аецца]. Пад уплывам бел[арускіх] поглядаў яна пашла па голасу і стала суб'ектыўна шчасьлівай. Яна гатова на ахвяру сабою за гэта шчасьце, і яе сын стаў ёю. У гэтым яе вялікасьць. У гэтым вялікасьць і тайна, як выявілася, перамаг[аюць] чалавечыя ўстанаўл[еньні]. Пазнаньне сьвету ў форме актыўнага да яго дачыненьня чалавека, а не пасыўнага. Усё, што зьяўляецца формаю актыўнага дачыненьня да сьвету, — вось ісьцін[ная] форма яго пазнаньня. Танз[ілія] — гэта пасыўная форма.

[Тайна жыцьця як адвечнага харства: На матэрыяле новэлі З. Бядулі „Іслам–Бэй“)]

Для прыкладу, апавяданьне „Іслам–Бэй“, у якім аўтар сам ускрывае сваю ўстаноўку на паказваньне чытачу на існаваньне ў сьвеце тайны жыцьця як адвечнага харства. Пасьля апісаньня абстаноўкі, у якой нешта дзеецца таемнае („Прыбой спаў…“), па-

ведамленьня пра Іслам–Бэя і развагі на тэму „інакш быць ня можа“, што пацьвярджаецца падачаю слоў самога Іслам–Бэя, якія былі ім сказаны „пры чарцы маджары“, аўтар раптам зьвяртаецца да чытача з такімі словамі, як „Выбачай, братку, чытач, што я прапусьціў апісаньне…“ і „Скажу толькі аб выглядзе Іслам–Бэя…“. Гэтыя словы і ўказваюць, што перадусім мае на ўвазе перад сабою чытача, якому ён хоча сказаць, што ў сьвеце ёсьць „тайны жыцьця“ і што ён (чытач) можа сам у гэтым пераканацца, калі прыгледзіцца да сьвету. А тое, што яны ёсьць, аўтар пераканаўся з таго факту, аб якім расказвае. Гэтым і мотывуецца тое, што аўтар не аднаўляе перад чытачом усяго малюнку, з усімі яго падрабязнасьцямі. Ён толькі „кажа“ пра самы факт, ён толькі пераказвае аб тым, што стварылася, што зьявілася было ў жыцьці і чаго ён (сам аўтар) быў сьведкаю. Прычым тое, што адбылося, зьявілася ў рамках самых звычайных „падзей“ у вольны ад работы час, у час адпачынку. Вось гэтыя рамкі: асоба, ад імя якой вядзецца апавяданьне, г. зн. сам аўтар, у прадвячорны час сядзеў на каменным моле і чакаў свайго сябра Іслам–Бэя. Потым, калі ён з ім сустрэўся, яны ўвайшлі ў духан і селі за столік. Праз нейкі момант яны адтуль вышлі і пайшлі ў бок гор. Ужо быў вечар. Яны „спыніліся каля выступу голай гранітнай скалы“ і „селі на вялікім асколку граніту“, дзе Іслам–Бэй расказаў сваю гісторыю. Самыя звычайныя падзеі. Аднак гэта толькі на першы погляд. Менавіта вось у гэтых рамках звычайнага і раскрылася „тайна жыцьця“. Гэта тайна, т[ак] ск[азаць], сьпіралевіднага трыкутніка з адзіным усебачным вокам, у форме якога пабудавана апавяданьне і па сходах якога аўтар як–бы вядзе чытача ў глыб часу (ночы і мінулага), іначай, т[ак] ск[азаць], у „преисподнюю“, ад сьвятла дню да цемені ночы, ад таго, што відно і чутно, да таго, што ня відно і ня чутно, г. зн. таго, што за гэтым відомым і чутным. І перад чытачом адпаведна гэтай будове праходзяць як–бы тры сьветы, непадобныя адзін на другі і ў той–жа час адзіныя сваёю ўнутраною існасьцю, адзіныя ў сваім існаваньні, як выявы ў асобных постацях адзінай існасьці. Вось першы момант. Акалічнасьцявы малюнак такі: „Прыбой спаў… Я сядзеў… і чакаў сябра Іслам–Бэя“. Яго тут няма, але ён уяўляецца ў вобразах вакольнага. Падаецца ўяўны Ісл[ам]–Бэй па вобразу і падобію вакольнага, вобраз з чутага. Іслам такі, як прырода, ён душа вакольля. Другі момант — Іслам у адносінах да аўтара, Іслам рэальны ў духане. Тут ён выяўляецца чалавекам, у істоце якога як–бы дзьве стыхіі жывуць, адна з якіх вымушае Ісл[ама] усё падпарадкаваць сабе змаганьнем, а другая — натуральная, прэкланеньня, любві да чалавека як госьця, як брата ў процілегласьць ненавісьці да поглядаў, супярэчных Ісламавым, да поглядаў як штучнасьці — масцы чалавека, як таму, што перашкаджае збліжэньню чалавека з чалавекам, перашкаджае іх адзінству. Нарэшце, трэці момант — Іслам у самараскрыцьці. Ён раскрывае перад аўтарам тое, што яго мучыць, тое, чым ён пакутуе, раскрывае тайну самога сябе, свайго цяперашняга жыцьця: гэта адчуваньня сябе „асколкам“. Ён раскрывае сябе чалавекам, які пазнаў, што ёсьць гэтыя тайны, на[д] якімі ён ня волен і ня ўласьцен. Ён забіў брата, кіруючыся сваім пачуцьцём, але пачуцьцё яго падманула. Брат яго ня быў яму і тэй справе, якой служыў Іслам, ворагам. Ён, Іслам, ня ведаў, што служыць можна было і ў такой форме, у якой служыў яго брат. І таму цяпер ён ня ведае, што яму здаецца толькі, а што праўда. Раней ён у сваёй дзейнасьці кіраваўся толькі пачуцьцём, кіраваўся тым, што яму здаецца. Цяпер–жа ён увазнаў, што ў жыцьці нельга кіравацца толькі гэтым, што здавацца можа якраз ня так, як ёсьць у сапраўднасьці. У яго зьявілася рэфлексія, якая перашкаджае непасрэднасьці яго дзеяньня, што вынікае з яго пачуцьця. Сэрца яму кажа дзейнічаць, а розум спыняе, і таму ён цяпер асколак. Яму засталося толькі адно — гэта сьпяваць, і ён сьпявае, укладаючы ў песьні „шмат пачуцьця“.

[Сюжэт і кампазыцыя новэлі „Іслам–Бэй“]

Аўт[ар] апавядае так, быццам чытач чуў сам ужо пра падзею ці зьяву, але не пераконан, што гэта праўда, і вось пісьм[еньнік], каб давесьці, што гэта праўда, ён расказвае з усімі акалічн[асьцямі], паказв[ае] на акалічн[асьці], у якіх адбывалася зьява.

Аўтар пачынае з паведамленьня аб стане акалічнасьцяй, якія выражаюць нейкае таемнае жыцьцё ў звычайных абст[авінах] (прынамсі так яны ўспрымаліся–выглядалі): „Прыбой спаў…“ і прысутнась[ць] некага.

Далей аўтар паведамляе: „Я сядзеў…“ і гэтым выясьняе, хто быў тут прысутным і мотывуе, чаго ён быў: „чакаў сябра“. Невядомым застаецца, дзеля чаго чакаў і чаму з нецярплівасьцю. Пакідаючы ч[ытача] у гэтай невядомасьці, аўтар паведамляе, хто такі яго сябра, чым займаецца і якім ён прадстаўляецца ў параўнаньні з „буйв[аламі]“ — з тымі, кім ён кіруе, і падае разважаньне на тэму, чаму „інакш быць ня можа“, якое вынікае з параўнаньня Ісл[ам]–Б[эя] з іншымі зьявамі вакольнае прыроды, што зьяўляюцца выражэньнем нейкага ўнутр[анага] таемн[ага] жыцьця, магчыма, толькі ў адчувальн[ым] пазнаньні. Аналёгія і закл[ючэньне] па ёй пацьвярдж[аюцца] паведамл[еньнем]: „Я чую сьпевы І[слам]–Б[эя] штодня“. Падаецца закл[ючэньне]: „Шмат пачуцьця ўкл[адае] І[слам]–Б[эй] у свае песьні“ — г. зн. песьні яго носяць адбітак унутранога жыцьця, адчуван[няў] і г. д., адносін і разуменьн[я] сьв[ету]. І як–бы для пацьвярдж[эньня] гэтага падаюцца словы Ісл[ам–Бэя], з уваг[ай] аўт[ара], што гэта ён тлумачы[ць]. (Яго адносіны непасрэдныя.) Аказваецца, што гэта ня толькі ілюстр[ацыя], а ўжо дзея, якая адбыв[аецца] у новай абстаноўцы. **Нечаканасьць пераходу** здаецца немотыв[аванаю]. Астаецца невядомым, нашто чакаў аўт[ар] сябра. Адначасна–ж аўтар агаворка[ю] робіць від, што нешта–ж павінна адбыцца. Чытач ня ведае, да чаго йдзе апавяданьне.

Словам „Скажу толькі“ аўтар знарок як–бы яшчэ на хвіліну затрымлівае ўвагу чытача перад тым, каб паведам[іць] пра нейкую таем[ную] праяву. Але пасьля апіс[аньня] „выгляду“ яшчэ не пераходзіць да „дзеі“, а паведамляе, якім бывае пры розн[ых] акалічн[асьцях] „герой“ і як адносіцца аўтар, гэтым самым як–бы падрыхтоўва[ю]чы ўвагу, каб ня было нечакан[асьцю] тое, што будзе далей.

Далей — словамі „А што? ты зноў з кнігамі“. **Нечаканасьць пераходу** (выбух), але аўтар тут–жа растлумачвае яе, мотывуе, абстаўляючы, аднак, невядомасьць. „Ён **чамусьці** выказв[ае]“ (таемнасьць). Застаецца незразум[елым] для чытача, для чаго Ісла[м–Бэй] дав[одзіў] непатр[эбнасьць] кніг. Пакідаючы ў гэтай невядом[асьці], аўтар перадае сцэнку з увагамі ад сябе. „Дык ты глядзіш праз кнігі“ (нечак[анасьць]), „Ты сам рабі“ (нечак[анасьць]), „Ну, вялік[ая] сіл[а]“ (неч[аканасьць]). Увагі падаюцца для раст[лумачваньня] яго ўспрыя[цьця] як звыч[кі] Ісл[ам–Бэя], пры[д]б[аныя] на практ[ыцы]. Аўт[ар] пераможаны. Падрыхт[оўка] нечак[анага] пераходу. Незразум[ела], чаму так, а ня [й]накш. Растл[умачвае], што ён да гэтага аднёсься ў выніку прывычкі, але гэта, відаць, ня так сабе.

„Мы вышлі“ (**нечак[анасьць]**). Зноў павед[амляецца] аб стане акалічн[асьцяй], якія рабілі на аўт[ара] пэўны ўплыў „спакою“. „Мы селі“ (**неча[канасьць]**). „Падабаецц[а]?“ — пытан[ьне] (**неч[аканасьць]**) Выясьн[яецца], што вораг да кніг, бо лічыць кнігаю край свой.

Брат забіў брата, не пазнаўшы формы выяўленьня адзінай сутн[асьці] — служ[эньня] аднэй ідэі.

Адна існасьць выяўляецца ў розных формах, супярэчных між сабою. Не непасрэд[ныя] натур[альныя] формы (штучныя) выяўленыя існаг[а] праціўны прыродзе і таму сама прырода іх разбурае. І аўт[ар] як–бы гав[орыць]: „Інакш быць ня

мож[а]“, такі закон прыроды. Ты выпаўніў ролю, прызн[ачаную] табе прыродаю, выканаў яе волю. Ты зрабіў вялікі ўчынак, што ёсць тайна прыроды.

———

Апавяданьне пачынаецца з слоў „Прыбой спаў“. З гэтага пачатку адразу выяўляецца, што перад намі рысуецца карціна не такою, якою яна была, а такою, якою яна ўяўлялася. З гэтых слоў мы даведваемся, што абстаноўка складалася з мора, гор, што час быў перадвячэрны і што ў гэты час уяўляліся: прыбой — сьпячым, цішынёю; горы над морам — бура–зялёным акамянелым стадам; ахварбоўка гор і мора — прадвячорн[ым] ружовым віном; цясьніна — халадком; палоскі на моры — сьцежкамі, разьд[зь]муханымі цясьнінаю; хвалі — зморшчынкамі лёгкімі; гладзь мора — шоўкам, які ледзь гнуўся пад нявідочнымі крокамі. Словам, усё гэта ўяўлялася, як адчувальнае дыханьне нейкага нязвычайнага таемнага жыцьця.

Пасьля прадстаўленьня гэтай уяўнай карціны паведамляецца: „Я сядзеў на кам[енным] моле і чакаў з нецярплівасьцю свайго сябра Іслам–Бэя“. З гэтага даведваем[ся] аб прысутнасьці ў гэтай абстаноўцы асобы, якая чакала сябра. Такім чынам, да ўяўнага далучаецца яшчэ нецярплівае чаканьне прыходу сябра, адпаведна[е] дыханьню гэтага таемнага жыцьця.

Пасьля гэтай карціны паведамляецца, хто такі гэты чаканы. Ён — паганяты буйвалаў (паясьнень[не], што гэта за яны). Ён поўны жыцьця і рухавасьц[і]. Ён ператва[рае] усё акаляючае ў рамках вобразаў і гукаў, і ператварае яго ў песьні. Словам, чакаецца поўны жыцьця і ператв[араючы] у песьні. Далей разважаньне, чаму яно так, а ня іначай, і пра што ён сьпявае, і якое ўражань[не] робіць, і як адносі[цца] ён да сьвету. **Чакаўся** поўны жыцьця, ператв[араючы] сьвет у песьню, укладаючы пачуц[ьці] у песьню, думаючы, што сьвет — яго ўладарства, тлумачачы, што можа гэта яму здаец[ца], і не разьбіраючы, што праўда, а што здаецца. (**Чакаўся** такі.)

Раптам чытаем пасьля гэтага зварот да чытача, з якога даведваемся: 1) што аўтар расказвае аб тым, што было; 2) што тлумачэнь[не] адбыв[аецца] ужо ў новай абст[аноўцы], дзе апынуліся асобы, якая чакала і якая чакалася; і 3) што аўтар апускае падрабязнасьці, а толькі гаворыць галоўнае і важнае.

З далейшага расказваньня даведваемся аб выглядзе чаканага сябра, як ён уяўляецца. **Чорная** бурка нагадвае жал[обную] мантыю; бровы — чорнаакс[амітныя] стужкі; вочы **чорны** з аганькамі, якія то патух[аюць], то разг[араюцца] да нейкай жуці (адпавед[на] — маршч[ыны], якія то паказв[аюцца], то зьнікаюць; мяняецца твар і выгл[ядае] то старым, то юнаком; апушч[ана] века, здаецца, што адным вокам песьціць, а другім грозна паглядае (сл[ова] „то — то“ выглядае зьмяшч[аючым] два пачаткі). (**Зьявіўся** такі.)

Далей даведв[аемся] аб адносінах чакаўшага да чаканага пры пэўных акалічнасьц[ях] („А калі… А калі…“), з якіх даведва[емся], што чаканы бывае ў э[к]стазе гутаркі і ў уяўл[еньні] аб нявер’і да яго.

Далей чыт[аем] словы чаканага, з якіх дав[едваемся], што яго нешта абыходзіць у чакаючым і ў тым, што ў яго. Даведв[аемся] аб яго поглядзе, што ён аддае перавагу дзейнасьці, актыўнаму спрыйман[ню] перад вераю, перад пасыўным спрыйманьнем сьвету. І гатоўнасьц[ь] да гэтага тут–жа выяў[ляецца] у адн[осінах] да чакаючага. І раптам зьмян[яецца] у адн[осінах] да чакаўшага. Даведваем[ся], што ён уважае яго за госьця, бліж[эйшага] за брата, даказ[вае] гэта пацалункам, які быў успрын[яты] чакаўшым як братэрскі і шчыры. Далей даведв[аемся], што для чакаўш[ага] было гэта прывычна ўжо і што гэта ўяўлял[ася] яму як вечн[ая] усп[ыхваючая куча] порах[у], і настроі — люст[эрка] вакольнага. (**Адкрыўся** такі.)

Далей даведв[аемся] аб зьмене абст[аноўкі]: „Мы вышлі з дух[ана]“. Аб тым, што адбывал[ася] **моўчкі**. У гэты час уяўлялі[ся] горы, дышуч[ыя] **халадком**,

вобл[акі] — зьмеямі, [вяршыны] — гарач[ымі] у ап[ошнім] пром[ні] сон[ца], мена фарбаў. Уяўляла[ся]: **„Нейкі цуд чыніўся навок[ал]“**.

Даведваемся, як гэта ўплывала на сэрца чакаўш[ага], і што здавалася недзялімым цэльным усё, што было вонку і ўнутры. Гэта ўяўлялася. У рэчаіс[насьці] — ішлі… Уяўлял[ася]: горы пагасьлі, сонца апусь[цілася]. **Памёр дзень.** Сум заван[драваў] вакол. Уяўл[ялася], што заўт[ра] ня будзе падобн[а] да сёньн[я]. **Прачн[уўся] прыбой.** Уяўляўся ён жывою істотаю. Мы спынілі[ся]. І зноў пыт[аньне] чакан[ага], ізноў яго нешта абыходзіць у чакаўшым. Уяўл[яецца] уладаром гордым. Тлумачыў іх значэньне: выкл[ікаюць] у адн[аго] задум[еньне], а ў другог[а] гар[ачую] кроў, **як віно** (паўт[ор]: прадвячэр[нім] **віном**). Рукі рвуц[ца] да нейкіх учын[каў] (паўт[араецца]: „ты сам што–небудзь рабі“). **А што я цяпер — і што малады** (паўт[ор]: выгл[ядаў] то старым, то юнаком). Людзі старал[ія] гнуць у буйв[алаўскі] рог (пар[аўнальна]: рогі — два пытальн[ікі]).

Прыр[ода] уяўл[ялася], **нібы хто апусьціў заслону**, кінжалы. Даведвае[мся], што нешта мучыць чаканага, аб нечым шкадуе і нечым горды, с[п]авяд[аецца], што **ня цэльны**, паломаны. Расказ. Вочы — сьвяч[эньне], нібы фосф[ару], чуецца (пар[аўнальна]: ні чутно) сьмех і плач. „Я нікуды ўжо не гаджуся“. Даведваем[ся], што было ў яго, што цяпер бывае і як ацэньвае сам сябе Ісл[ам]–Б[эй], раней дзейніч[аўшы], пабудж[аны] пачуць[цямі], цяпер умяшчал[ія] думкі, якія запаланілі ўжо, і затум[аненыя] вочы, думаецца, як ня думаць, калі думаецца аб тым, што зрабілася. Ацэн[ьвае сябе], як нікуды ня годны. Даведва[емся], што сам сябе ён лічыць ніку[ды] ня годным, што жыве думамі аб сваім учынку і аб заб[ітым] браце, жыве ўнутр[аным] жыцьцём, тым, што яго мучыць і што хочацца расказаць сьвету, ад чаго хочацца пазбавіцца.

Чакаўся такі, зьявіўся такі, раскрыўся такі. Чакаўся ўладарны, прыш[оў] мучаньн[ік]. Чак[аўся] шчасьлівы, прыш[оў] няшчасны, шукаючы ўцехі і не знаходзячы яе.

[Чалавек і прырода ў апавяданьні З. Бядулі „Ісламбэй“]

Чалавек не машына і ня буйвал. Чалавек — гэта творчая істота (поэт), чалавек — гэта найваж[нейшы] твор прыроды і пакаленьняў. У нутры яго поўна жыцьця, якое ператвараў у песьні — акал[яючае] жыцьцё. Ён як–бы бог на зямлі. Чалавек — гэта самы харашэйшы твор прыроды. Ён як–бы прырода ў паменшаным разьмеры, ён мікракосм, ён згустак прыроды. Чалавек — гэта прырода, але прырода, заключаная ў форму чалавека, у рамкі чалавека як жыв[ой] іст[оты]. Чалавек — вобраз прыроды. Ён вольны, як вольна прырода. Ён — прыгожае люстэрка прыроды, яе плод, сконцэнтраваўш[ы] у сабе ўсё, што ёсьць у прыродзе. Чалавек павінен верыць толькі ў сябе, у сваю волю. Чалавек павінен дзейнічаць, **што–колечы рабіць**. Ён уладар над сьветам. Ён повен жаданьня „нейкіх учынкаў“.

Ісл[ам–Бэй] любіць брата. Людзі іх разлучылі, пасеяўш[ы] між імі варожасьць, пабудж[аючы] ня люб[іць], а вер[ыць]. Ісл[ам] забіў брата, але не забіў у сабе любоў да брата, вернасьць–служэньне паставіў вышэй любові, чалав[ечае] паст[авіў] вышэй прыроднага, але любоў узяла верх. Яна выявіл[ася] у нязвыч[най] форме з боку брата, і гэтай формы ня ведаў Ісламі не пазнаў.

Зьява заб[ойства] бр[атам] бр[ата] праціўна прыродзе, і яна заслуг[оўвае] асудж[эньня], але ці вінават у гэтым брат? Аўт[ар] яго ня вінуе. Вінав[ата] тое, што

выдумалі людзі форму служэньня адзінаму, якая праціўна прыр[одзе] і якая зав[ецца] культ[урнай] фор[май] барацьбы. Прырода разбурае іх. Ісл[ам–Бэй] адыходзіць ад яе, такой формы, яна яму не па нутру, яна чужда яго прыродзе. Культ[ура] зламал[а] чал[авека] і зрабіла яго ні на што ня годнага, апрача як на сьпевы, суглядaньня жыць-ця і ператвар[эньня] яго ў песьню. Жыцьцё творыцца без яго. Ён толькі суглядае яго, любуецца ім і ў гэтым знаходзіць уцеху і забыцьцё (спакой) на мукі, якія ўчыніла яму культ[ура], на мукі, якія ён перажывае сваім нутром, зрабіўшыся ў жыць[ці] толькі вінтом, машынаю нейкага цудзішча, нейчае агульнае волі.

Ісл[ам–Бэй] ужо ня здолен да ўчынкаў. У яго заст[алося] толькі адно — суглядаць жыцьцё і ў яго хар[аstве] знаходзіць сабе ўцеху, выказваць сябе песьняю, прыветам да гасьцей, служэньнем людзям, а не самому сабе — у гэтым знаходзіць спакой. Протэставац[ь], бунтаваць супроць ланцугоў на яго прыроду, насіць жалобу, аплакв[аць] сваю волю. Ён, забіўш[ы] брата, убіў волю да ўчынкаў.

Бядуля раск[рывае], што самі па сабе сьвет і жыцьцё прыгожы, і прыгожы тым, што ў ім вечна адбываецца творчасьць прыроды. І чалавек сам вінен, што зрабіў гэта жыцьц[ё] і сьвет няпрыгожым. Жывеце, як кажа жыць ваша прырода, і вы будзеце шчасьлівы.

Харaство сьвету — у магутнасьці прыроды, яе вялікасьці і яе няспыннае адвечнае, пач[атку] і канца ня ведаючай яе творчасьці. Самы прыгожы твор яе — гэта чалавек як форма выяўленьня гэтага харaства сьвету. Чалавек[у] назначэньне — служыць харaству сьвету, прыродзе — быць гэтым харaством. Харaство праяўляецца ў разнастайных формах: ва ўчынках, падзеях, адносінах, у рухах душэўных, у думках, пачуцьцях, творчасьці, у жыцьці і г. д. Усё, што носіць на сабе адзнаку вялікасьці, магутнасьці, сілы волі і духа, моцы імкненьняў, паўнаты, асабовасьці — усё гэта праявы харaства.

Усё, што дзеецца ў сьвеце, — гэта дзеяньне тайны („чын[іцца] нейкі цуд"), „совершение таінства жыцьця", якое раскрываецца перад чалавекам. Чытай гэтыя тайны і дзівіся вялікасьці, магутнасьці, харaству бога, жыві ў бозе, і бог будзе ў табе. Чалавек — гэта голас бога. Як буйвал адносіцца да чалав[ека], так чалавек да бога. Чалав[ек] — гэта тварэньне бога (па вобр[азе] св[аім] і пад[абенстве]). Гэта люст[эрка] бога. У чалав[еку] адлюстр[оўваецца] бог, як поэт у сваім тварэньні, і як па апошн[ім] можам пазн[аць] поэта, так па чал[авеку] бога. Гэты бог усевід[зячы], усечуюч[ы], усеперам[ожны], ён–жа тайна, раскрыва[ная] у дзейнасьці, ён спакой і бура, ён усё і нішто, ён любячы і страдаюшчы за сваё тварэньне. (Служыць чаму–неб[удзь] — гэта страдаць за яго ідэю.) Жыцьцё чалав[ека] — гэта страданьне за бога, паслаўш[ага] сышоўш[ага] на зямлю ў вобразе чалавека, каб іскуп[іць] людзей ад пер[шароднага] грэха (пазнанія), праз страд[аньне] вярнуць людзям блажэнства, цар[ства] няб[еснае]. Гэта царс[тва] няб[еснае] ёсьць маст[ацтва], ёсьць сьвет — царства мастацтва.

Прырода пер[амагае] розум. Служ[эньне] Ардж[баі] — гэта было праява[ю] розуму. Служ[эньне] Ісл[ам–Бэя] было праява[ю] прыроды, і прырода перамагла розум. Факт[ычна] Ісл[ам]–Бэй — гэта сам аўтар у вопратцы Ісл[ам]–Бэя. Шчасьней жыць тым, што здаецца, ніж тым, што праўда. „Здaньне" прыносіць аса-

лоду, праўда — муку. Рэальнае жыццё — гэта страданьне. Уяўнае — шчасьце. Лягчэй жыць тым, што здаецца, а ня тым, што ёсьць.

І калі Ісл[ам–Бэй] кажа, якая розьніца, што здаецца, а што праўда, і як разьб[ярэш], то на гэта падаецца такі адказ: што розьніца тая, што тым, што здаецца, лягчэй жыць, тое, што здаецца, дае чалавеку асалоду, а што ёсьць — гора. Разабраць–жа, што праўда, а што здаецца, можна толькі ў дзеі і праз яе. Знаць можна толькі тое, што было, — гэта і ёсьць адзіная праўда. А ці праўда тое, што прых[одзіць] брат? Доктар кажа, што не. А Ісл[ам–Бэй] бачыць яго штоноч. Чаму яму так здаецца, калі ён ня прыходзіць? І вось ён ня можа разабрацца, дзе праўда, дзе здань. І гэтым ён страдае. Усё цяпер для яго — тайна непасьціжымага.

Жыццё — таем[ная] кніга. Вор[аг] да кніг, бо кнігі выкл[ікаюць] задум[еньне]. У скал[ы] запіс[аў] аб жыцьці Ісл[ам–Бэя] і Ардж[баі]. Рабіць Ісл[ам–Бэй] сам ужо ня можа. Ён толькі сьпявае аб усім, што робіцца вакол. Ён сам цяпер толькі аматар і глядзіць на сьвет праз тое, што робіцца навокал, а ня так. Ён сьпявае аб тайнах жыцьця, ён услаўляе паўнату і харaство жыцьця, бо сам яго ўжо ня мае. Варожы да кніг, бо людзі захапл[яюцца] толькі тым, што ў кнігах, а ня тым, што ў жыцьці, любяць кнігі больш за жыцьцёвае. Любеце і глядзеце на жыцьцёвае, як на кніжнае. І жыцьцё ёсьць ня менш прыгож[ае] і вяліч[авае] і трагіч[нае], чым у кнігах. Кнігі няхай будуць толькі помніка[мі] жыцьця, помнікамі аб тым, што было, як усё вак[ол] ёсьць помнік таго, што было, таго, што „соверш[илось]“. Але ня трэба перад імі пракл[аняцца], як прад ідаламі.

[Нататкі пра новэлі З. Бядулі „Танзілія“, „У гарах“, „Іслам–Бэй“]

Танзі[лія] адых[одзіла] дал[ей].
Танз[ілія] не баяла[ся] цемры.
Тан[зілія] насіла „зайздр[асьць]“.
Танз[ілія] мае мац[ярынскае] пач[уцьцё], „інст[ынкт] жыцьця“.
Танз[ілія] слухал[а] шэп[т] Зосі.
Т[анзілія] надумала зрабіць, як Зося.
Т[анзілія] думала аб ім, шукала адк[азу], які „пав[інен] быць ён“.
Т[анзілія] думала і клап[аціласа] аб буд[учым] дзіц[яці].
Т[анзілія] ня думала аб „ім“ — грэху.
Т[анзілія] радзіла і падр[ыхтавалася] да абароны.
Т[анзілія] змагал[ася] і аслабела.
Т[анзілія] звар'яцела і вызвалі[ла]ся.

„Інстынк[т] жыцьця быў [для] Танз[ілii] мацней за прадст[аўленьне] аб грэху, за небясьпеку з боку мужа“ і аказаўся мацней за Танзілін розум. Яна розумам сваім ня здолела знайсьці адпаведнай **для інст[ынкту]** жыцьця формы выхаду ў сьвет. Яе розум аказаўся слабейшым. Інст[ынкт] перамог, але пераможаным аказаўся і чалавек прыродаю.

У чым зьмяшч[аюцца] „магутн[ыя] законы прыроды“? „Сьвет… радаваўся кругл[ы] год“. „Творчасьць жыцьця“. Чалавек, жывёла, расьліна — праявіны прыроды (без вялікай розьніцы), яны адзіны ў прыродзе. Жыцьцё — гэта ўрачыста[сь]ць, радасьць прыроды. У чалав[ека] магутны інст[ынкт] жыцьця, адвечны.

Бяд[уля] піша так, быццам ускрывае значэньне знадворных выражэньняў (дзей, рухаў, палажэньняў).

„У гарах". 1 р[азьдзел] — падаюцца палажэньні дзейн[ай] асобы: „Арнаут ляжыць…", і тут–жа падаецца растлум[ачанае] значэньне гэтага палаж[эньня]: „Ужо нек[алькі] тыдняў, як ён хворы". Далей апісаньне ўнутр[аных] перажыв[аньняў] др[угой] асобы — маці Арн[аута], т. е. апісаньне, як гэты факт адлюстроўваецца ў сьвядомасьці Утты: „Яго… маці думае, што „горн[ыя] духі" зьдзек[уюцца] над ім…" і што яна адчувае сваімі пачуцьцямі: „Ст[арая] Утта **бачыць**, як сын кід[аецца ў гарачцы]…" (адчувае знадв[орныя] рухі і пал[ажэньні] — выраж[эньне], што зьяўляецца выражэньнем унутр[анога] жыцьця. Ад гэт[ага] — адч[уваньне] „старой жудась[ці]". Далей зноў палаж[эньне]: „Пад падуш[кай] ляж[аць] бязб[ожніцкія] кнігі", значэньне: „Сын іх сам палаж[ыў]", думка: „Гэта ад кніг". Далей увображ[аньне] дзеяньня стар[ога] (палаж[эньне]), значэньне — „На такое зладз[ейства] гатова ст[арая Утта], каб толькі люб[ага] сына вырат[аваць]".

Пал[ажэньне] аб абстан[оўцы]: паўзмрок: знач[ыць], маці ня ведае, дзе дзець. Пал[ажэньне]: „З левага кут[ка] сакл[і]… угл[ядаецца]… чал[авек]", пераж[ываньне]: „Здаец[ца]… загав[орыць]…".

Пал[ажэньне]: „Сон[ечны] прам[ень] праск[очыў]", пераж[ываньне]: „Стар[ая] спалох[алася]", выр[ажэньне]: „Кн[іжкі высьлізнулі з яе старых пальцаў]…"

Пал[ажэньне] „Сын прачн[уўся]", пераж[ываньне]: „Стар[ая] усп[омніла]".

Пал[ажэньне] „Сын прас[іў] піць".

Б[ядуля] пераказвае тое, што быццам стварыла само жыцьцё. Жыцьцё само творыць. Пісьм[еньнік] толькі пераказвае яго сваімі словамі, ён як–бы толькі інфармуе сваіх слухачоў пра тое, што зрабіла жыцьцё.

Новая вера — хваробы. Трэба перахварэць іх, каб быць адноўлен[ым], каб увайсьці зноў у свой круг жыцьця. Прырода кожнаму вызначыла свой круг жыцьця (чыт[аць] кн[ігі], хадзіць на працу, сустр[акацца] з тав[арышамі], які вузкі круг!). У новай веры адбываецца няўхільнае, тое, што прызнач[ана] жыцьцём.

Ісл[ам]–Бэй жыў пачуцьцямі, жыў так, як казала жыць прырода, жыў для сябе і быў шчасьлівы, моцны. Калі–ж стаў жыць, як казалі людзі, стаў слугою (служыць), зрабіўся асколк[ам] нешчасьлівым — забіў свайго брата, тое, што любіў, т. е. імкненьне „да нейкіх учынкаў", абудж[анае] гарамі. Т. е., калі стаў жыць розумам, зрабіўся бясьсілым, няшчасн[ым].

Аўтар быццам кажа: уявеце сабе, што вось так і так было, дык як па–вашаму: добра, калі так робіцца, ці не? Вы кажаце „не", дык тады трэба ствараць такія ўмовы, каб гэтак ня было. Трэба такія ўмовы стварыць, каб для жанчыны яе інстынкт[ыўнае] імкненьне быць матка[ю] не канчал[ася] вар'яцтвам, да якога даводзіць муж, фізычна і марал[ьна] дэфэктыўны.

Здар[оўе] фіз[ычнае] і маральна[е] у змаг[аньні] з хвар[обамі] фіз[ычнымі] і мар[альнымі] выходзіць само з межаў нармальн[ага], становіцца анармальным.

Уяв[еце] сабе, што вось так было з Ар[наутам] і так пер[ажывала] гэта маці, дык як па–ваш[аму], нарм[альнае] гэт[а] зьявішча? Нарм[альнае], бо гэта ад прыроды. Яна ведае, дзеля чаго так робіць, гэта яна **ачышчае** чалавека, асьвяжае, аднаўляе.

---

1. З[ьмітрок] Б[ядуля] даводзіць: у яго нов[элях] разьвіваецца так, быццам гэта публіцысты даводзіць ісьціну пэўнай думкі (ідэі) і як публіцысты, каб давесьці ісьціну пэўнай думкі, прыводзіць адпаведныя факты або зданьні аўт[арытэтных] асоб (цытатамі сьцьвярджае правіл[ьнасьць] сваіх поглядаў) — так аўтар нов[эляў] падае асобныя сцэны, факты з жыцьця асоб, разважаньні, прадпалажэньні, домыслы, зьвязваючы іх у адно цэлае пры дапамозе розных фармальных пераходаў (сувязяй). Вось у „Танзіліі“ аўтар даводзіць, што такое здарэньне, як здарэньне на тат[арскім] хутары, — ненармальнае зьявішча, і яно заслугоўвае асуджэньня з боку „здравомыслящих“ людзей. І аўтар, каб давесьці гэта палажэньне, падае: 1) шэраг падзей, як факты на хутары, характаразуючых адносіны між муж[ам] і жонкаю; 2) шэраг характарыстык настрояў жонкі і дум; 3) шэраг момантаў, орнамэнтуючых выкладаньне папярэдніх зьяў або іх зьвязваючых (формальны элемэнт). Аднак думка, паложаная ў аснову гэтай новэлі, не адпавядае спосабу выкладаньня. Каб давесьці анармальнасьць падобных адносін, канечна, не патрэбна было расьцягваць апавяданьне на некалькі дз[ясяткаў] стар[онак]. Дзеля гэтага досыць было–б карэспандэнцкага ізлажэньня самога факту забойства мужам дзіцяці, роджанага жонкаю ад сужыцьця з другім мужчынам, якое было вымушана тым, што ад жыцьця з мужам дзяцей ня было, а інстынкт жанч[ыны] цягнуў яе да маткі. І вядома, калі–б прыняць за ідэю апав[яданьня] вышэй паданую думку, то яна не апраўдвае апавяданьня. Паўст[ае] пыт[аньне], дзеля чаго аўтар не падае проста зьявы, а разьвіў[ае] яе ў апавяд[аньні]. Відац[ь], тут ёсьць не[й]кая іншая думка. І гэта думка, што апраўдвае апавяданьне, ёсьць нішто іншае, як думка аб тым, якія цёмныя людзі, яны зьвязалі самі сябе прывычкаю (наперакор прыродзе), якою хочуць перамагці сваю прыроду, але прырода мацней прывычак, яна іх разрывае і настойна заяўляе аб сабе сьвету; яе хараство „уродуюць“ прывычкі, звычаі, нормы абыходжаньня, формы някультурнага жыцьця. Філ[язофія] тут такая. Прырода прыгожа, яе законы разумны. Усё, што ад людзей, скажае яго. Чалавек становіцца ахв[яраю] гэтага скажэньня. Вывад: трэба жыць згодна з законамі прыроды. Законы чалавечаскія павінны быць нічым іншым, як закон[амі] прыр[оды], ім адпавядаць, іх адлюстроўваць. Розум бясьсіль[ны] перад прыродаю. Танз[ілія] не пашла скардзіцца на мужа, як падказв[ала] ёй прырода, яе інстынкт, адмовілася шукаць абароны ў моцнага, падначальваючыся законам чалав[ечым] („не вып[адала] наб[ожнай] магом[этанцы] скар[дзіцца] на мужа“) і прымір[эньня] з сваім становішчам „выканаўцы“ волі свайго мужа (гаспадара).

Танз[ілія] не парывае з мужам, як таго патр[абуе] яе прырода, інст[ынкт] маткі, падпарадк[оўваецца] закон[ам] чал[авечых] прызвычаеньн[яў] і пераконвае сябе, што так павінна быць (загад бацькоў), звычайнаму стану.

Танз[ілія] не супрацівілася загаду бацькоў, як таго патраб[авала] яе прырода, і гэтым яна зрабіла грэх супроць яе. Яна як–бы закоўвала сваю прыроду ў ланцугі чалавечых звычаяў, адносін, апраўдваючы іх розумам, але не пачуцьцём, але прырода ўрэшце разрывае гэты ланцуг. Танз[ілія] станов[іцца] маткаю — і разбурае ўсе пабудовы розуму, разбурае самы розум (Танз[ілія] стан[овіцца] вар'яткай). Ахвяраю становіцца чалавек, саграшыўшы супроць прыроды, жадаўшы закаваць яе ў ланцугі разумовых пабудаваньняў.

За межа[мі] учын[енага] граху (у дачын[еньні] чалав[ечых] устанаўл[еньняў], норм абых[оджаньня] — быту) яна адчув[ае] сваю пра[ўду].

[Пісьменьнік як сейбіт думак: Пра творчы сьветапогляд З. Бядулі]

У адным з сваіх вершаў З[ьмітрок] Б[ядуля] сваю літаратурную творчасьць параўноўваў з працаю ратая, сейбіта. Як гэты апошні сее зярняты на полі, так і

пісьмень[нік] — сьмела на шчыр–думкі. Выходзячы з гэтага параўнаньня, З. Б[ядуля] сябе самаадзначыў як сейбіта, багатага шчыр–думкамі, як ратая, поўнага магутнае, як гром, сілы. „Шчыр–думкі сьмела сею я, я — сейбіт, я — багат… Ратайскай сілай поўны я, магутнаю, як гром“. Гэта знача, што З. Б[ядуля] лічыць раўнацэннай працу пісьм[еньніка] і працу сейбіта, ратая. Як гэты, так і той адзіны тым, што працуюць, і розьніца іх толькі ў тым, што яны працуюць у розных роўніцах жыцьця. Ратай–сейбіт сее збожжа, пісьменьнік — шчыр–думкі. Назначэньне–ж іх адно: працаваць і выяўляць сябе ў ёй, як шчасьлівага тым, што жывеш, як удзельнік нейкае вялікае ўрачыстасьці, якую спраўляе прырода, раскрываючы сама сябе і для самой сябе, урачыстасьць — таінства, якое і ёсьць жыцьцё. Чалавек шчасьл[івы], калі ён выконвае ролю, вызначаную яму прыродаю, выконвае свой удзел, а няшчас[ны] тады, калі робіць ня тое, што прызначыла яму прырода, калі йдзе супроць яе. Пісьменьнік павінен сеяць шчыр–думкі, расказваць тое, што думае, аб чым лятуціць, тое, што ў яго істоце абуджаецца непасрэдна, што мае ў сабе ён як нечаканае, што назапасілася ў ім як у формы праявы адвечн[ае] радасьці, як модусу прыроды — гэтай адзінай нязьмен[най] субстанцыі. Чалавек — гэта праява прыроды, сфармаваўшаяся ў данную форму ў процэсе свайго шматвяковага разьвіцьця. Чалавек — сын прыроды, спадчын[а] вякоў, плод даўных пакаленьняў, асоба.

Пісьм[еньнік] — сейбіт шчыр–думак. Гэтаму Б[ядуля] веран і ў „Танз[ілii]“: ён сее. І таму, каб уявіць сабе яго вобраз, трэба ўясьніць сабе характар сеян[ьня] (як сее) і род і якасьць таго збожж[а], якое ён сее. Няцяжка, вядома, прыглядваю[чыся] да гэтага сеяньня, заўважыць, што яно носіць на сабе адлюстровак часу і таго стану культуры, гэтага сеяньня, якое пануе ў гэты час. Калі ўважна вывучыць яго „маст[ацтва]“, яго спосабы сеяньня, то па іх можна судзіць аб стане культуры наогул у гэтай галіне ў той ці іншы час. Усе буйныя зрухі культуры, мастацтва ў эпосе знайшлі сваё адлюстраваньн[е] у спосабах Бядул[евага] сеяньня. Пра Бядулю можна сказаць: ён не адстае ў гэтым дачынень[ні] ад часу, але пра яго нельга сказаць, што ён вызначае, задае тон, т[ак] ск[азаць], у модзе часу. Талент Бядулі ня ў гэтым. Ён робіць так, як робяць раз[умныя] людзі ў яго час. Напрамак доказаў, а не паказаў. Публіцыстычны мэтад у мастацтве, заключ[аны] у тым, што пісьм[еньнік] падобна публіц[ысту] даказвае тую ці іншую ісьціну (думку, палажэньне, ідэю) шляхам прывядзен[ьня] адпаведных фактаў жыцьця, сьведч[аньняў] аўт[арытэтных] асоб, цытат, разваж[аньняў], дастав[ерных] палажэн[ьняў], — гэта знайшло свой адлюстровак і ў „Тан[зілii]“. Тлумачэньне знадв[орных] праяваў у об’ек[тыўным] сьвеце шляхам ускрыван[ьня] іх унутранога значэньня, апісаньня ўнутраных процэсаў, зьяў, унутранога зьместу („паза–вонкавага“) таксама знайшло ў ім сваё адлюстр[аваньне]. Услаўленьне значнага і важнага ў жыцьці праз складаньне песьні — гімну, панэгірыку, выяўленьне яго дзейнасьці таксама адлюстр[авалася] ў „Танзіл[ii]“, як адлюст[равалася] і адваротнае — асуджэньне агіднага ў жыцьц[і] праз утварэ[ньне] малюнк[аў] згушчанымі, пераўвял[ічанымі] фактамі — дзеямі, здымкаў з дзей жыцьця, як яны выяўляюцца праз павяліч[альнае] шкло. Канечна, гэтыя мэтады не зьяўляюцца новымі і не заўсёды дасягаюць мэты пісьм[еньніка] зрабіць патрэбнае ўраж[аньне]. Яны азвычаіліся і таму непераконваючыя: яны не адчуваюцца ўжо, як сьвежае, новае, важнае, вялікае, словам, як мастацкае. Гэта адчувае, як відаць, і сам пісьмень[нік], што відаць з таго, што ён пробуе даць ілюзію сужэтн[ага], цікавага, разгортв[аючагася] апавяданьня (падзей), але гэта ўрэшце толькі від, ілюзія, якая тоне ў публіц[ыстычным] разгорт[ваньні] апавяданьня і таму выразна не адчуваецца, яна, як у тумане.

Што да думак, якія, т[ак] ск[азаць], сеюцца, то яны вызначаюцца адзінай ідэяй — гэта перавага[й] прыроды над чалав[ечаю] культураю. Гэта адмаўленьне культу-

ры ў тых яе формах, у якіх яна ёсьць у кожны дад[зены] момант у імя натуральнай, т[ак] ск[азаць], культуры, т. е. у імя прыроды ў тых яе формах, якія вызначыла яна сама спрадвеку. Прырода — гэта свайго роду абсалют — Бог. Яна прыгожа і разумна. Жыцьцё — нішто іншае, як самарас[крыцьцё] прыроды, як адвечная ўрачыстасьць. Чалавек — яе праява, якому вызнач[ана] гэтай–жа прыр[одай] адвеку пэўная роля для ўрачыставаньня гэтай самай Прыроды. Гэта прыр[ода] дала для чал[авека] у яго ўладарства ўвесь сьвет, каб у ім жыць, упівацца яго хар[аством], і радавацца ім, і ўслаўляць Прыроду (хваліц[ь] Бога малітв[ай], песьняй, гімн[ам], дзеяй). Зло на зямлі — [ад таго], што людзі паўсталі супроць прыроды, самі захацелі быць прыродаю, што самі пачалі тварыць сьвет — культуру, пачалі каваць путы для прыроды, браць яе жал[еза]бэт[онам]. Але прыроды не перамагчы, і яна помстуе чалавеку за яго грахі супроць яе.

Пісьменьнік — гэта ратай і сейбіт „шчыр–думак“. Такое самавызначэньне аўтара названага зборніка новэль было выражана ім у адным з вершаў зборніка „Пад родным небам“. Яму З. Бядуля застаецца верным, як аснове свае літаратурна–мастацкай творчасьці, і ў прозаічных творах, а ў прыватнасьці ў новэлях „Танзілія“.

З. Бядуля сапраўды „сее шчыр–думкі“ сярод тых, хто **чытае** яго творы. І таму, каб уявіць яго характар у постаці „сейбіта шчыр–думак“, як яна адлюстравалася ў названым зборніку, патрэбна перадусім высьветліць два асноўныя пытаньні: 1) наконт культуры Бядулінага „сеяньня“, што тое–ж — літаратурнага мастацтва аўтара разгляданых твораў і 2) наконт роду і якасьці таго, што пры дапамозе гэтай культуры „сеецца“ ў сьвядомасьці чытачоў.

Пры ўважлівым вывучэньні Бядуліных твораў прозаічных, а таксама і твораў яго поэзіі, няцяжка заўважыць, што культура яго „сеяньня“, яго літаратурнага мастацтва носіць на сабе выразны адлюстровак пэўнага часу і агульнага стану літаратурнае культуры ў ім. Па гэтым адлюстроўку ў пэўнай меры можна судзіць аб палажэньнях і плынях мастацтва наогул у той ці іншы момант літаратурнага разьвіцьця ў Беларусі. Усе больш–менш прыкметныя зрухі ў гэтым разьвіцьці за пэўны час палажылі свой сьлед на спосабах Бядулінага пісьменства, на яго літаратурным мастацтве. У гэтым дачыненьні пра З. Бядулю можна сказаць, што ён як мастак слова ня толькі не адстае ад літаратурнае культуры свайго часу, але ён знаходзіцца на адным з яе агульным станам узроўні, на аднэй з ёю ступені. З. Бядуля ў дачыненьні культуры літаратурнага мастацтва жыве адным жыцьцём з сваёю сучаснасьцю. Аднак пра З. Бядулю нельга адначасна з гэтым сказаць, што ён як мастак слова вызначае характар накіраванасьці пісьменства ў кожны асобна ўзяты момант яго разьвіцьця. З. Бядуля не законадаўца літаратурна–мастацкіх стылёвых „мод“ у беларускім пісьменстве. Яго талент зусім іншага роду, і праяўляецца ён ня столькі ў культуры „сеяньня“, сколькі ў тым, што сеецца, у характары тых „шчыр–думак“, якія стварыліся ў яго нутры і якія ёсьць нішто іншае, як усьвядомленыя адчуваньні і пачуцьці сьвету жыцьця.

Што да спосабаў „сеяньня“ гэтых „шчыр–думак“, то З. Бядуля робіць, як робяць і іншыя пісьменьнікі яго часу. Прыкладам, публіцыстычны мэтад у літаратурна–мастацкай творчасьці, досыць пашыраны ў пасьлякастрычнікаўскім кругабезе бел[арускай] літ[аратуры], знайшоў свой адлюстровак і [ў] зборніку „Танзілія“ з некаторымі асабовы[мі] ўласьцівымі толькі для Бядулі адменамі. Гэты мэтад наогул заключаецца ў тым, што той ці іншы пісьменьнік падобна публіцыстаму (у адрознасьць ад поэта–мастака) **даводзіць** тую ці іншую ісьціну (думку, палажэньне, ідэю) спасылкаю на тыя ці іншыя факты ў жыцьці, якія сьцьвярджаюць гэту ісьціну, або на сьведчаньні і погляды аўтарытэтных сьведак, або шляхам уласных разважаньняў. У Бядулі гэты мэтад мае некаторую сваю адменнасьць. З. Бядуля **расказвае пра** тыя

ці іншыя зьявы і падзеі ў жыцьці, як пра творы гэтага жыцьця, як пра факты, якія яскрава сьцьвярджаюць яго асноўную ідэю, што мае сваёй крыніцай яго адчуваньне сьвету як праяваў творчасьці прыроды і чалавечага жыцьця. І менавіта **расказвае** так, быцца[м] орыентуецца на тое, каб чалавек, які яго слухае, пераканаўся, што яго (аўтарава) адчува[ньне] ісьцін[н]а, што праўда, якую ён носіць, ёсьць праўда абсолютная і об'ектыўная, што гэта праўда сьвету. Бядуля ня столькі імкнецца нарысаваць перад чытачом карціну так, каб у яго (чытача) стварылася ўражаньне, што перад ім не карціна, а сапраўднае жывое жыцьцё. Ён расказвае так, каб чытач пераканаўся ў сапраўднасьці таго, што па–за творам, што адчувае сам пісьменьнік, што ён пазнаў у жыцьці. Гэта і ёсьць асноўны прынцып Бядулінага літаратурнага мастацтва. І само мастацтва Бядулі зьмяшчаецца ў такім расказваньні пра падзеі і зьявы жыцьця і сьвету, якое–б найлепей пераконвала чытача ў ісьцін[н]асьці пазнанае аўтарам праўды. У гэтым мастацтве вялікую ролю адыгрывае выбар у жыцьці самых зьяў яго і іх апрацоўка. Калі ўважна прыгледзецца да іх у творах З. Бядулі, то няцяжка заўважыць, што гэтыя зьявы зазвычай вызначаюцца больш выключным, асабовым, абмежаваным, ніж тыповым характарам. Сама апрацоўка іх носіць на сабе сьлед яго перабольшваньня або пераменшваньня і вызначаецца тым, што зазвычай носіць назву крайнасьцяй. Кампануецца ўсё апрацованае па прынцыпу яркага стракатага малюнку, у якім побач з навочным вобразам даецца і апісальны вобраз, і характарыстыка, і вынятка з жыцьця, і кавалак жывое дзеі, і тлумачэньні — пераклад значэньня тых ці іншых рухаў — выражэнь[не] на мову апісаньня ўнутраных процэсаў. Усё гэта, характэрнае для Бядулінае культуры сеяньня шчыр–думак, найшло яскравае выражэньне ў зборніку „Танзілія", у якім зьмешчаны апавяданьні пра здарэньне на татарскім хутары („Танзілія"), у паліцэйскім пастарунку („Поведзь, дзе ест твуй сын?"), у гарах у душнай саклі („У гарах"), на курорце („Ислам–Бэй") і на Беларусі („Музыка"). Усе гэтыя здарэньні індывідуальнага жыцьця, выключнага характару. На хутары — гэта гісторыя раджэньня дзіцяці жанчынаю не ад свайго мужа, і катастрофа, якая здарылася ў жыцьці на гэтым хутары ў выніку гэтай гісторыі. У гарах — гісторыя хваробы сына і перажыванъні яго старое маткі. На Каўк[азе] — спаткан[ьне] аўтара з Ислам–Бэем, чалавекам прыроды, і яго расказ аб сабе. На пастарун[ку] — катаваньне селяніна і згвалчаньне жандарамі яго дачкі. На Бел[арусі] — гісторыя музыкі–песьняра. Аўтар расказвае гісторыі, якія бываюць у жыцьці людзей — асоб, блізкіх да прыроды, якія на яе ўлоньнях выхаваліс[я] і жывуць.

Апавяданьне пра першае з гэтых здарэньняў пачынаецца выяўленьнем абстаноўкі прыроднага месца дзеяньня, затым увображаньнем пачатку гэтага дзеяньня. І калі прачытаеш першыя два разьдзелы гэтага апавяданьня, ствараецца ўражаньне, што аўтар, узяўшы за адыходны пункт у апавяданьні зьяву на хутары, і далей будзе разьвіваць апавяданьне, разгортваючы перад чытачом карціну дзеі ў парадку паступовага вынікненьня наступных зьяў. Але гэта ня так. Ужо з трэцяга ра[зьдзелу] такое ўражаньне разбураецца і выяўляецца, што аўтар даў папярэдню[ю] сцэнку аднаго моманту ў жыцьці асоб апавяданьня толькі як ілюстрацыю палажэньня аб тым, як цяжка жылося Танзілії з мужам на хутары і як усё–ж ткі яна да гэтага прызвычаілася.

[„Праявы таемнага нутранога жыцьця" ў новэлях З. Бядулі]

Новэлі Б[ядулі] — гэта расказы аб тым, што было, што зьявілася ў жыцьці, гэта пераказы творчасьці і зьяўленьняў самога жыцьця. Ён толькі паказвае на творчасьць жыцьця, прыводзячы як–бы ў якасьці ілюстрацыі да гэтага самы зьявы гэтай творчасьці.

Новэлі Б[ядулі] — гэта толькі агульныя канструкцыі, пляны жыццёвых падзей, гэта толькі знакі ці пометкі іх з апушчанымі падрабязнасьцямі і сувязямі прычын. Яны пабудованы з разьлікам на ажыўленьне і запаўненьне іх выабражэньнем самога чытача.

Бядуля ўсё рысуе ці прадстаўляе ўсё ў сьвятле („так здаецца“) нейкай таемнай жыццядзейнасьці, савяршэньня жыцьця. Для Б[ядулі] як–бы ўвесь сьвет — гэта аграмадны таінственны храм, у якім адбываецца нейкае набажэнства, сьветаслаўленьне. У ім кожная зьява ад жывое і нежывое мае сваё прызначэньне для адбываньня гэтага сьветаўслаўленьня. Аб гэтым яскрава гаворыць тое стыл[істычнае] афармаваньне ці адзеньне, у якім поэта прадстаўляе перад намі зьявы рэчаіснасьці. Для прыкл[аду] прыбой — гэта як–бы жывая істота… ён сьперша спаў, потым прачнуўся, потым шумеў. Горы — гэта вяліз[ны хрыбет, які] **стадам** нахіліўся над мор[ам]. Лёгкі зыб на моры — гэта шоўк, па якому праходзіў нехта нявід[очнымі] крокамі. Ноч — гэта нехта апусьціў заслону. Словам, гэта ні то савярш[эньне] набаж[энства], ні то праявы тэатр[альнага] прадстаўленьня. Заход сон[ца] — гэта скананьне, канец дн[я], гэта сьмерць яго. Гэта ўсё праявы нейкага таемнага ўнутранога жыцьця, ісьціна яго за верхнімі пакровамі. Праявы нейкае жывое душы, нейкага бога. Самы зьявы побыту — гэта як–бы мэлёдыі нейкай песьні ў жывых постацях і дзеях. Вось і Тан[зілія], якая ўцякае, вароч[аецца], моўчкі зьміраецца з мужам, зайздросьціць людзям і сьвету, сумуе аб дзецях, топіцц[а] у мац[ярынскім] пачуцьці — марыць аб дзіцяці, прачынаецца ад мар і нудзіць, рашаецца зьдзейсь[ніць] мары, думае, якім павінен быць „той“, задаволена клапоціцца, страшыцца мужа, граху — страх перад будучынаю, яна гатова на абарону ад няшч[асьцяў], яна змагаецца, сходзіц[ь] сума і з мёрт[вым дзіцем] ідзе і ў сьвет. Гэта песьня прасл[аўленьня] прыроды, песьня вызвален[ьня] яе з рамак чалав[ечых] звыч[аяў], з тых акоў, якія налажыў на яе розум чалавечы, гэта песьня разбурэнь[ня] розуму пачуцьцём.

Б[ядуля] будуе свае раск[азы] у пляне градац[ыйнага] нарастаньня.

Стыхійныя сілы заўсёды натхнялі і натхняюць поэтаў на ўтварэньне прысьвечаных ёй мастацкіх твораў. Адны пісьменьнікі стараюцца паказаць гэтыя сілы ў конкрэтных вобразах, другія выказваюць свае адчувань[ні], навеяныя імі, трэція выяўляюць іх, як яны адлюстраваліся ці праявіліся ў постац[ях], *нарэшце, чацьвертыя толькі паказваюць на іх існаваньне*. Гэту апош[нюю] задачу, відавочна, ставіў сабе З[ьмітрок] Б[ядуля], пішучы апавядань[ні], зьмешчаныя ў „Танз[ілії]“. У перш[ым] з іх ён хацеў даць вобраз прыроднай стыхіі „твор[часьці] жыцьця“, у яе стычцы з чалавеч[ымі] законамі.

[Пачатак 1928]

[Пра „раптоўнае“ ў З. Бядулі: На матэрыяле паэмы „З сказаў буры і віхораў“]

У Бядулі многа раптоўнага. І гэта ад таго, што ён прадстаўляе сьвет нейкай няведамаю тайнаю. Чалавек ня знае і ня можа знаць, што зьявіць перад ім прырода гэтага сьвету, яго творчасьць. Для яго зьявы гэтага сьвету ня ёсьць зьявы заканамернага разьвіцьця, ня ёсьць увасабленьне, уцелаішчваньне адзінага пачатку ў канкрэтныя формы, што адбываецца па пэўных законах і ў пэўнай пасьлядоўнасьці прычыны і выніку. Для яго зьявы сьвету, хутчэй за ўсё, праявы няведамай сілы, праявы, роўныя зьяўленьню ў канкрэтных, адчувальных вобразах бога, аб дні і часе якога невядома чалавеку таксама, як невядома яму, у вобразе чаго зьявіцца прад ім гэты бог, каб зьявіць перад ім сваю вялікую тайну, каб напомніць яму аб сабе і тым самым аб абавязках чалавека яму, аб яго назначэньні ў жыцьці. Адпаведна гэтаму З. Бядуля малюе моманты жыцьця з раптоўнымі зьявамі. І гэтыя „раптам“ у яго творах бываюць заўсёды таёмна–вялічавы; усё вакольнае яны асьвятляюць новым сьвятлом і кладуць на яго адбітак свае цудадзейнае моцы; яны мяняюць воблік усяго навакольнага, як той жэзл Аронаў. Так, у творы „З сказаў буры і віхораў“ гэтае „раптам“ зьяўляецца пяць раз у адкрытай форме і некалькі раз у завэлюмаван[ай], скрытай. 1) (I — V) Даючы малюнак гукаў–шуму лесу–пушчы як выражэньняў нейкага сваістага жыцьця, ён далей тлумачыць гэту зьяву „гістарычна“ і дае зьяўленьня „рапту“. „І раптам анямела, ацьвярдзела…“ То першы цуд. Малюнак гукаў–сьвісту ў пушчы — гэта таксама цуд, але цуд, зьяўлены „малойцам новым“: „То пальцы два ў губу ўлажыў малойца новы з новай казкі“. (Жыцьцё — гэта казка.) Гэта ён палохаў паноў, вызваўшыся на кліч люду быць героем: „гуляць у жыцьцё і сьмерць“ (для Я[нкі] В[іхрабурнага] змаганьне з панамі — гэта гульня ў жыцьцё і сьмерць). Ён толькі што прышоў у лес. Вакольле абудзіла ўспаміны мінулага. — 0) Вось ён пастушок, і дзед расказвае яму казкі. Вось ён кахае пан[скую] дачку Мар[ыну], а раз „сабакамі яго цкавала“. Яго ўзяла ў злосьць. Вось ён парабак, і ў ім жыве і злосьць за цкав[аньне], і каханьне да Мар[ыны]. Каб пазбыцц[а] кахан[ьня], як тлум[ачыць] аўт[ар], Янка ўцёк у горад чужы. Тут ён „прац[аваў] на ліцейным, на тайных сходах часта бываў…“. У часе гэтых успамінаў падышлі хлопцы–паўстанцы, прысягнулі атаману знакам; вогніш[ча] маёнтку. Гэтым канч[аецца] адзін малюнак. 2) (VI) Другі пачынаец[ца] тым, што думаў Я[нка] В[іхрабурны] у гар[ачы] летні дзень („Іграеш жыцьцём і сьмерцю“). Тут зноў падаецца „рапт“: „Раптам нешта шасн[ула] у кустох. Гэта аказ[аўся] разьведчык. У выніку Я[нка] В[іхрабурны] камандуе „Плі“ ў брата свайго Лявона. Вось што зрабіў другі рапт. 3) (VII — IX) Далей даецца малюнак дарогі, пахав[альны] сьпеў над магіламі бежанцаў. І зноў малюнак „не маўчаньня шляху“, палоскай „процэсіі з пякельні“. І тут зноў рапт ужо трэці: „Раптам… Дзіва…“ Гэтым дзівам аказаўся атрад паўстанцаў, які забіў пана, але не адбіў Агаты — сястр[ы] Я[нкі] В[іхрабурнага]. Я[нка] В[іхрабурны] кажа, што ён адпомсьціць за Агату, ён заб'е Марыну. 4) (X) Далей даецца малюнак плачу М[арыны] над бацькам і як Я[нка] В[іхрабурны] намерыўся ўжо зьдзейсьніць сваё слова. І тут зноў рапт — і цуда. Гэтым цудам аказ[алася] сястра Я[нкі] В[іхрабурнага], якая стрымала яго і пусьціла Мар[ыну], даўшы ёй жыцьцё, ня хоч[учы] сябе паганіць, як паны. 5) (XI) Нарэшце,

апошні малюнак: „Раз вечарам… ішоў Я[нка] В[іхрабурны] задуменны“. І тут зноў скрыты рапт: на гэты раз ім аказал[ася] Марына, якая расказала сваю гісторыю з ксяндзом і прашапт[ала] Янку: „ідзем са мной“, а потым папрасіла на какаін. Ян[ка] кінуў грошы і пусьціўся ўцякаць, і яму здавалася, што адусюль глядзяць „Мар[ыніны] вочы“. Вышаў нейкі цуд: Ян[ка] забіў брата, а Марын[у] ня толькі не забіў, а даў ёй на какаін. І стаў уцякаць ад яе, як уцёк у мал[адосьці] ад яе ў горад. Даецца 5 карц[ін], зьвязаных адзінствам Я[нкі] Віхраб[урнага]. „Рапт[ам]“ зьяўл[яюцца] Ян[ка] Віх[рабурны], разьв[едчык], атрад, сястр[а], Марына.

[Пачатак 1928]

Крапівіна Біблія

Вера ў бога — страшны вораг працоўнага чалавека

Веданьне сапраўдных чалавечых сіл, веданьне творчых магчымасьцяй чалавечага розуму, упэўненасьць у моцы супольнай волі працоўнай грамады — гэта для чалавека ўсё роўна што тая жывая вада, пра якую кажуць народныя казкі, што яна ажыўляе людзей на вялікія ўчынкі і дзейнасьць. Але вера ў тое, чаго няма на сьвеце, вера ў выдуманае чалавекам як у сапраўдную найвышэйшую сілу, што пануе над сьветам і распараджаецца лёсам чалавека, — гэтакая вера найстрашнейшы вораг працоўнага чалавека. Найстрашнейшы ён таму, што знаходзячыся ў самым–жа чалавеку, у яго як–бы нутры, гэты вораг робіць з чалавека нявольніка, робіць з яго таго паслушнага раба, які патрэбен для пануючых станаў людзей, як жывая прылада. Гэтакім ворагам працоўнага чалавека зьяўляецца і вера ў бога, вера ў яго зьявы на зямлі і ў сьвятасьць тых вобразаў, у якіх ён нібыта паказваўся людзям ды выяўляю сваю волю, усемагутнасьць і ўсяўладнасьць над сьветам і жыцьцём людзей. Сярод працоўнага–ж народу ёсьць шмат яшчэ людзей, якія сьвята і непарушна вераць у тое, што сотнямі год з царкоўных амбонаў, а таксама і ў старых школах дзяўблі ім у голаў служкі панскіх клясаў пра боскую волю і ягоныя сьвятыя зьявы на зямлі. І як шмат перашкаджае гэта, утруёная ўжо, можна сказаць, у цела і кроў вера працоўнаму чалавеку ў справе будаваньня вольнага і радаснага жыцьця на гэтай зямлі. Хіба мала такіх выпадкаў, калі чалавек, верачы ў боскую волю ды ўва ўсякія забабоны, што засталіся яму ў спадчыну ад дзядоў і прадзедаў, махае рукою і кажа: на ўсё боская воля або бог дасьць… якраз там, дзе трэба самому або супольна з людзьмі рабіць справу, дзе трэба сваімі мазгамі і рукамі дамагацца ды рабіць жыцьцё лепшым і прыгажэйшым, дзе трэба быць самому гаспадаром над сваёю доляю і лёсам, а не папускацца, каб лёс панаваў над чалавекам. І ці–ж ня праўду кажуць людзі, што кепскі той гаспадар, у якога ня ён на полі, а поле на гаспадару езьдзіць? Дык вось–жа і вера ўва ўсякія цёмныя сілы, ува ўсякія боскія ды сьвятыя волі, ва ўсякія забабоны, што засталіся ад мінулага, — усё гэта страшны вораг працоўнага чалавека, які сядзіць у нутры і труціць яго жыцьцё, адбірае яго сілы і тыя творчыя магчымасьці, што мае чалавек ад прыроды ўжо.

„Раб божы“ — гэта веручы чалавек, патрэбны для паноў

Гэты вораг усё адно што сухотныя такія чарвячынкі, якія і ня відны бываюць чалавечаму воку, а калі пападуць у нутро, то неўзаметку, памаленьку, часам праз колькі год падрад точаць чалавечае цела, разьядаюць усе яго сілы і робяць з здаровага і моцнага чалавека хворага, немагушчага ды ўрэшце ўганяюць яго у магілу. З гэтакім вось ворагам і трэба змагацца чалавеку, каб быць сапраўды чалавекам, каб быць адважным і сьмелым барацьбітом, дасьціпным і культурным творцаю новага радаснага жыцьця. Кажу сапраўды чалавекам, бо пэўна–ж ніхто яшчэ не забыўся на тое, што да рэвалюцыі працоўны чалавек–селянін ці рабочы дык–жа шмат кім і за чалавека не лічыўся. Пэўна, памятае яшчэ шмат хто, як паны іначай і ня звалі сялян, як быдла, мужыкі, хамы, сабакі… А ўзяць папы, яны дык і да гэтага яшчэ часу

іначай і ня скажуць на чалавека, як раб божы. Хіба–ж ня праўда! Прыслухайцеся вось, што кажа поп, ну хоць–бы як прычашчае каго: прычашчаецца раб божы Іван (ці Сьцяпан)… А ці думалі вы, чаму гэта ён так кажа, ды што гэта значыць — *раб*? Гэта–ж тое самае, што і быдла, і мужык, і хам, як абзывалі працоўных паны. Гэта–ж значыць, што чалавек лічыцца ня вольным сабе гаспадаром жыцьця, а нявольнікам. Бачыце, для іх ён толькі служка, сам сабе нявольны, усё роўна як якая прылада ці вол які, і ўся цана яго для іх толькі ў тым, што ён — гэты раб — патрэбен у інтарэсах тых, хто сам не працуе, а пануе ў жыцьці, маючы і хлеб, і да хлеба, здабыты рукамі якраз вось гэтых самых рабоў божых. Ды, пэўна–ж, цяпер ужо ўсім вядома, каму патрэбны былі гэтыя рабы і гэта людзкое быдла ды якім яно павінна было быць, каб быць „рабамі божымі“. Яны павінны былі быць усё роўна што паслухмяныя авечкі ў пастуха. Прыслухайцеся, і цяпер вы пачуеце, як папы ў цэркві завуць людзей авечкамі або агнцамі (ягнятамі), а саміх сябе вялічаюць пастырамі (пастухамі). Бачыце, для іх патрэбны такія людзі — рабы божыя, што слухаліся–б і рабілі толькі тое, што патрэбна пастырам, што патрэбна паном ды царом, каб гэтыя рабы божыя ці авечкі баяліся сваіх пастухоў ды ня ўздумалі наракаць на гаспадароў, як–бы цяжка ня жылося гэтым рабом. Нават, больш таго, для іх патрэбны былі такія авечкі ці агнцы, што ня толькі не протэставалі–б, а, наадварот, — радаваліся–б з сваіх пакут, думаючы, што гэта боская воля такая і што на тым сьвеце будзе за гэта рай, гэта значыць тое, што пастыры ды паны мелі ўжо на гэтым сьвеце. Але–ж каб зрабіць з людзей такіх авец–рабоў божых, патрэбны былі і пэўныя спосабы.

Творчая дасьціпнасьць чалавека як падстава ў будове сьветаразуменьня

Дык вось–жа, каб зрабіць з працоўнага чалавека раба божага ці авечку, якую як ня стрыжы, а яна ўсё абрастае, паны, папы ды цары выдумоўвалі ўсякія спосабы. Адным з гэтых спосабаў было атручэньне здаровага чалавечага розуму, дапытлівасьці і пачуцьця ўсякімі казкамі пра багоў, багіняў, сьвятых ды сьвятыняў. Усім вядома–ж, што чалавек — дапытлівая істота, яму хочацца ўсё ведаць і знаць, усё ўмець. Вядома таксама, што чалавек любіць тварыць прыгожае, любіць і слухаць прыгожыя казкі і байкі. Паглядзеце, колькі іх навыдумляў народ, але–ж ён добра ведае, што гэта казкі і байкі, а ня праўда. Гэта вось выкарыстоўвалі і папы ў сваіх інтарэсах. Яны выдумоўваюць усякія казкі ды дзяўбуць людзям, дзе толькі льга, што гэта чыстая праўда. Калі–ж хто дзе асьмельваўся не паверыць ды сказаць у вочы, што гэта–ж ня праўда, а казкі, дык тыя–ж самыя папы палілі такіх людзей на кастрох. Папытайце сабе ў папа, і калі ён сумленны, дык і ён вам скажа: праўда, было ды ня раз было такое дзела. Каралі агнём за тое, што дапытлівы чалавек даходзіў праўды. А як складаліся гэтыя казкі? Вядома, чалавек — дапытлівы. Яму цікава ведаць, адкуль усё на зямлі, адкуль і ён сам, і сьвет гэты ўвесь. І калі ён ня мог чаго даведацца дакладна, дык ён сваім досьціпам рабіў усялякія здагадкі і домыслы, грунтуючыся на тым, што яму вядома ўжо з жыцьцёвае практыкі. Вазьмеце вось і нашы народныя казкі, дык вы там знойдзеце цікавыя рэчы аб тым, як стварылася зямля, як балота… І вы думаеце, як–жа? Ды вельмі і вельмі проста ў гэтых казках выходзіць. Складаў гэтыя казкі земляроб, які з свае практыкі дазнаўся, што, каб парасло збожжа і мець з яго хлеб, трэба перш пасеяць яго. Дык вось ён па гэтаму „вобразу і падобію“ ў казках сваіх дамысьліўся, што і зямля гэтаксама створана: езьдзіў сабе ў чаўне па вадзе бог ды сеяў такое насеньне, з якога і расла зямля. У кожнага народу ёсьць такія ось

казкі, у якіх ён па вобразу свайго быту і жыцьця тварыў домыслы аб усім сьвеце ды тлумачыў для сябе тое, што яму было невядома, але цікава. Каб сабраць такія казкі, што і нашым народам створаны, дык выйшла–б тоўстая і вялікая кніга, настаяшчая біблія. Падобныя–ж казкі аднаго народу і карысталі праз колькі ўжо сот гадоў: папы для таго вось, каб з працоўнага чалавека гадаваць „раба божага“ для паноў ды багачоў.

Біблейскія казкі ў руках папоў — гэта сродак выхаваньня „рабоў божых“

Гэтыя казкі і байкі — гэта казкі яўрэйскага народу, што створаны ім ці то бок яго казальнікамі для сябе. Папы сабралі іх у адну вялізарную кнігу, назвалі яе па–грэцку *Біблія*, што па–нашаму зазначае проста *кніга*, дый пачалі дзяўбці народу, што гэта ня казкі і байкі, а сьвятая, чыстая праўда. А як шмат каму вядома з розных „законаў божых“, што перапісваліся з тае біблії ды вучыліся ў старых школах, ува ўсіх тых казках галоўны гэрой — гэта бог, які мае аж два імі: Ягвэ і Элогім. Ён там і сьвет творыць, і чалавека, і загады розныя дае, і ахвяры бярэ, і карае, і мілуе — ну ўсё роўна як які вялікі начальнік. Нічога ў гэтых казках без яго не адбываецца. Чалавеку там без яго проста тхнуць нельга. А якія ён — гэты гэрой яўрэйскіх казак — рабіў там страшэнныя рэчы, што проста чалавека аж жах ахопліваў пры адным толькі ўяўленьні аб гэтых рэчах. Успомніць сабе хоць–бы патоп. Гэта–ж думаць, колькі людзей ды жывёл усякіх ён там патапіў гэтым патопам. Бачыце, які страшны гэты гэрой! Куды яму, скажам, проці таго гэроя беларускай казкі, які езьдзіў у чоўне ды сеяў сабе землю! Дык вось–жа, гэтыя казкі ды яшчэ з такім страшным гэроем–богам, і выдаліся для паноў, папоў ды цароў усіх народаў найбольш зручным і найбольш дасканалым сродкам для таго, каб, іх расказваючы, рабіць з цёмных, дапытлівых і неспакойных людзей „рабоў божых“ для сябе, рабіць тых авец, тое быдла, якое так патрэбна было ім для таго, каб рабіць іх рукамі для сябе „райскае жыцьцё“ на зямлі, а для „рабоў божых“ на небе. Пры дапамозе гэтых казак і стваралася вера ў надсьветныя сілы, у волі якіх нібыта і жыцьцё, і сьмерць працоўнага чалавека. А надсьветныя сілы былі вельмі і вельмі падобны на тых, хто іх стварыў і хто прапаведаваў веру ў іх. Дык ось гэта вера ў створанае чалавекам як у праўду звыш'існую і ёсьць той унутраны вораг працоўнага чалавека, якога павінен чалавек перамагчы ў сабе, каб быць сапраўдным творцаю новага, вольнага, прыгожага і радаснага жыцьця. Як змагацца з гэтым ворагам? Як перамагчы яго ў сабе? Як вытравіць яго з сябе? Першы сродак, якога надзвычай ня церпіць вера, гэта сумненьне ў праўдзе таго, у што верыш, гэта праверка сапраўднасьці ўвераванага праз развагу над ім, а потым навука і практыка жыцьця. Замест безразважлівай веры вазьмі, чалавеча, дый папытай сам сябе: ці сапраўды яно так, як яно верыцца? Адгэтуль пачынаецца і навука. Дык вось–жа ніколі не зашкодзіць папытаць у самога сябе і пра самога бога, а што гэта за бог, якога ня ведаеш, а верыш, і пра якога штодзень гавораць папы, якім і пужаюць і мілуюць. Ці варты ён таго, каб верыць у яго без усялякае развагі? Ці ня варта адно, кажучы словамі Крапівы, узяцца самім пакапацца ў гэтых верах, каб дайсьці ўрэшце праўды і адчыніць у сабе дзьверы для навукі замест веры?

Крапівіна Біблія — гэта праверка сьвятасьці біблейскіх гісторый

Біблія Крапівы, напісаная ім з тае вось біблії, якую паны карыстаюць для выхаваньня „рабоў божых“, і ёсьць нішто іншае, як гісторыя пытаньняў аб веры і

праверкі сапраўднасьці таго, што папамі сотні год выдавалася і зараз тлумачыцца як „факты“ праяўленьня божае волі, як вобраз самога бога, зьяўленага яўрэйскаму народу, а праз яго і ўсім народам, у зьявах быцьця. Крапіва — чалавек, які нічога на веру не бярэ. Ён, перш чым пераканацца ў чым, лічыць за свой абавязак правяраць яго і толькі пасьля гэтага прымаць яго або за праўду, або за ману. Дык вось ён гэтак–жа глянуў і на „біблейскія факты“ да гісторыі і ўгледзеў, што калі–б нават гэтыя „факты“ ды й сапраўды былі, то й тады яны не зьяўляюцца праяўленьнем нейкага бога, а ўсяго толькі прадстаўляюць сабою факты або чалавечае фантазіі, пылкага выабражэньня дапытлівых людзей, або факты побыту, нярэдка ў некаторых рысах падобнага да таго, які можна наглядаць нават далёка ня ходзячы, а ў сябе–ж пад бокам, факты таго побыту, які склаўся на аснове пэўнага соцыяльна–эканамічнага ладу ў адносінах між людзьмі (скажам, прыгоньніцтва), або нават проста факты жыцьцёвых праяваў чалавечых натуральных патрэб. Супаставіўшы гэтыя факты з тымі разуменьнямі сьвятасьці і боскасьці, пашырэньню якіх служылі ці служаць гэтыя біблейскія факты ў руках папоў для „рабоў божых“, чалавеку, здольнаму глядзець проста праўдзе ў вочы, нельга не засьмяяцца з таго, у што вераць „рабы божыя“. І сапраўды, людзі дапытваюцца, людзі цікавяцца важнымі пытаньнямі жыцьця, ствараюць па свайму вобразу і па падобію свайго побыту казкі ды байкі, і спрытныя людзі на гэтым спэкулююць ды ўкараняюць у сьвядомасьць людзкую самага страшнага ворага працоўнага люду — веру ў казкі, як у сапраўдную праўду і тым самым робяць з чалавека сьляпога раба, паслухмянага агнца для паноў, папоў, іх служкаў і хаўрусьнікаў.

І Крапіва сьмяецца, часам едка і гостра, а часам з горыччу ў гэтым сьмеху. Сьлед у сьлед ён перадае біблейскія „факты“ і гісторыі з „кнігі быцця“, бяручы кожны з іх пад развагу ды паказваючы ці то іх недарэчнасьці, ці то іх унутраныя супярэчнасьці. Вось хоць–бы, да прыкладу, і біблейскае тварэньне сьвету. Біблейскі бог Ягвэ, ці Элогім, у адрозьнасьць богу беларускай казкі, які сеяў зямлю, творыць сьвет проста словам і вельмі хутка — у шэсьць дзён. Сьвятло ён творыць у першы дзень, а сонца, месяц і зоры, ад якіх ідзе сьвятло, толькі ў чацьверты дзень. І сапраўды, як кажа Крапіва:

Толькі дзіва мне бясконца,
Вось на ліх гэта сонца
Утварыў нарэшце бог?
Бо было–ж ужо сьвятло
Ды напэўна і цяпло,
А то йначай на зямлі
Дрэвы й травы–б не расьлі…

Апроч таго, Крапіва ў сваёй Бібліі, выкладаючы вось так біблейскія гісторыі простаю, зразумелаю, вобразнай, багатай параўнаньнямі і запабегамі ў сучасны быт, моваю, ня толькі скінуў з гэтых фактаў біблейскую ці то бок папамі пададзеную сьвятасьць ім, але і паказаў вобраз біблейскага бога, праўда, крыху абеларушанага (калі льга так сказаць), сапраўды голым. Ён паказаў яго такім, якім гэты гэрой выступае ўва ўсіх казках ды байках „кнігі быцця“. Гэта бог, створаны па вобразу і падобію тых пастухоў, авечак, быдла, патрыархаў і дзікуноў ды звычаяў у іх адносінах, якія малююцца гэтымі біблейскімі казкамі.

Бог такі–ж, як і яны —
Колькі барбарства і бруду!

Дзівіцца Крапіва ў заключнай частцы свае Бібліі. І трэба канечне самому прачытаць гэту Крапівіну Біблію, каб пераканацца, што ня ўсё тое, у што навучаюць папы верыць і што сядзіць у чалавеку як спадчына цёмнага мінулага, ёсьць вартае веры. Крапівіна Біблія прымушае задумацца аб мэтазгоднасьці безразважнае веры ў казкі, хоць–бы яны былі і біблейскія, як у праўду, як у божую волю. Адначасна яна паказвае і на справе ў вобразнай і складанай форме ажыцьцяўляе адзін з спосабаў змаганьня чалавека з тэй цемраю веры, якую патрэбна перамагчы, каб стаць чалавекам, культурным змаганьнікам за вольнае жыцьцё.

1928

Беларуская літаратура да X гадавіны БССР

Стэзаваны агляд

У дні народных урачыстасьцяй — ёсьць такі звычай у працоўных — кожны пралетарскі атрад падсумоўвае свае перамогі і паражэньні за перажыты час, аглядае свае сілы, высьвятляе задачы, што ставіць перад ім жыцьцё.

Урачыстасьці, што спраўляюцца ў X гадавіну агалашэньня БССР, носяць асаблівы характар, вызначаны асаблівасьцю самой гадавіны. І сапраўды, гэта–ж гадавіна беларускай пралетарскай дзяржаўнасьці, утворанай магутным выбухам сіл рабочых і сялян на руінах буржуазнай. Гэта гадавіна тэй дзяржаўнасьці, якая стала на чале новай сацыялістычнай сыстэмы ў гаспадарчым і культурным разьвіцьці нашае краіны. Гэта гадавіна тэй дзяржаўнасьці, якая як ніводная ў сьвеце, што існавала або існуе за межамі СССР, шырока адчыніла дзьверы для разьвіцьця новых форм грамадзкага жыцьця і выяўленьня рабоча–сялянскага творчага генія. Нарэшце, гэта гадавіна тэй дзяржаўнасьці, ва ўмовах якой забясьпечаны ўсебаковы развой мастацкага ўсьведамленьня поўнага героічнага змаганьня і творчасьці мас жыцьця.

Усё гэта вымагае ад нас у такія дні спыніць сваю ўвагу на адным з рэвалюцыйных чыньнікаў і ўдзельнікаў дзесяцёхгадавой творчасьці — гэта беларускай мастацкай літаратуры. Яна — гэты орган рабочай і сялянскай мастацкае сьвядомасьці — ідучы ў галаве магутнага пралетарскага поступу, жыла яго — прыгожым у сваёй магутнай велічы — жыцьцём. Яго перамогі былі яе радасьцямі, яго паражэньні — яе смуткамі.

За час гэтага першага дзесяцёхгадовага поступу мастацкая літаратура пражыла шмат яскравых момантаў, якія цяпер становяць сабой тычкі яе гісторыі, адначасна паказваючы, т. ск., грамадзкую тэмпэратуру ў кожны асобны момант рэвалюцыйнага разьвіцьця. Пры ўсіх труднасьцях, якія, праўда, былі і яшчэ ёсьць ня толькі ўдзелам літаратуры, яна — у адны моманты больш, у другія менш таленавіта, — але здолела даць люстры на мастацкае ўсьведамленьне нашага быцьця. Яна сама найлепшая люстра на тыя процэсы, што адбываліся і адбываюцца ў нашай савецкай грамадзе. Яна найлепшы іх баромэтр.

За гэты час жыцьця ва ўмовах пралетарскай дзяржаўнасьці беларуская літаратура дала шмат падстаў сваёю творчаю практыкаю на тое, каб карэнным чынам зьмяніць паняцьце аб сабе. І калі мы гаворым цяпер „беларуская літаратура“, то гэта ўжо не літаратура ў старым яе разуменьні, прынамсі, зусім ня ў тым, якое было ўласьціва ёй за „Нашаю Ніваю“. Гэта паняцьце ўжо з новым зьместам, створаным творчаю практыкай за час рэвалюцыйнага дзесяцёхгодзьдзя. І вызначаецца яно тым, што яно пачынаецца якраз там, дзе пачынаецца і гісторыя беларускай пралетарскай дзяржаўнасьці. Мала таго, у сваім разьвіцьці гэта новае паняцьце аб беларускай літаратуры шчыльна зьвязана з гісторыяй беларускай пралетарскай дзяржаўнасьці. Вось чаму і сьвята гэтай апошняй ёсьць адначасна і сьвятам нашай мастацкай літаратуры.

Беларуская літаратура разьвіваецца ў сваеасаблівых умовах. З двух бакоў атачаюць яе моцныя, дзедзічныя літаратуры суседніх народаў. На творах і культуры гэтых

літаратур выхоўваюцца беларускія пісьменьнікі, як і чытачы іх. Больш таго, сама беларуская літаратура нарадзілася на ўлоньні краёвай польскай літаратуры. Праз яе яна ўпяршыню выйшла ў сьвет, пад яе апякунскім крылом яна разьвівалася амаль ці ўсё 19 стагодзьдзе. У XX стагодзьдзі да гэтай лініі далучаецца яшчэ адна плынь, што йдзе ўжо з калыскі расійскай культуры. Нядарма ў гэты час у друку з аднолькавым правам ужываюцца дзьве азбукі: лацінка (польская) і гражданка (расійская). Пасьля Кастрычніка беларуская літаратура Савецкай Беларусі цалком парывае стасункі з польскаю літаратураю і разьвіваецца пад блізкім і непасрэдным узьдзеяньнем расійскай, часткова ўкраінскай ды іншых усходніх літаратур. Уплывы заходняй літаратуры ў гэты кругабег часу ідуць не непасрэдна, а праз рукі расійскай літаратурнай культуры. Беларуская літаратура прымае гэта ўзьдзеяньне пад знакам пралетарскага выкарыстоўваньня дасьведчаньня і дасягненьняў братніх літаратурных культур. Гэта выражаецца ў форме перакладаў вузкага разуменьня, як і шырокага; перайманьня форм і мэтадаў творчасьці. У апошні час гэта ўзьдзеяньне знайшло сабе выражэньне ў організацыйных формах (самарэарганізаваньне „Маладняка“ ў БелАПП) грамадзка–літаратурнага жыцьця. Поруч з гэтым беларуская літаратура, карэньнямі сваімі выходзячы з глыбінь народнае творчасьці, а праз культуры суседніх народаў праходзячы, т. ск., сваім юнацкім, калі не сказаць дзіцячым, сьцяблом, пробуе выйсьці з калыскавага кругабегу, каб стаць на ўласныя ногі студ'яваньня навукі творчага мастацтва. У зьвязку з гэтым моцна пачынае ўзьнімацца голас пра літаратурную школу сацыялістычнай культуры беларускай літаратуры (Узвышэнскія чацьвяргі). Гэта тое, да чаго беларуская літаратура падышла ў выніку творчае практыкі, як да канечна патрэбнага. Без літаратурнае школы сацыялістычнае культуры разьвіцьцё беларускай літаратуры далей ня можа мысьліцца.

У разьвіцьці літаратур суседніх народаў у свой час адыгралі вялікую ролю клясы, што панавалі. У беларускай літаратуры гісторыя гэтага ня ведае. І гэта другая асаблівасьць умоў разьвіцьця беларускай літаратуры. Праўда, спалячаная беларуская шляхта пробавала нешта рабіць у галіне стварэньня беларускай літаратуры, але ёй не ўдалося, дый не магла яна зрабіць таго, што зрабіла, скажам, расійскае дваранства для расійскай літаратуры. Калі што і здолела зрабіць гэта шляхта, дык гэта тое, што сваёю літаратурнаю практыкаю стварыла разуменьне аб беларускай літаратуры як аб такой рэчы, якая можа прычыніцца ў клясавых патрэбах як сродак узьдзеяньня на сьвядомасьць мужыка ў патрэбным кірунку. Яна стварыла паняцьце утылітарнасьці беларускага літаратурнага слова. Дзеля гэтага беларуская шляхта ня здолела стварыць нічога выдатнага ў беларускай літаратуры. Бо яна, зрэшты, і не тварыла, а выкарыстоўвала створанае ў іншых культурах. Тварэньне гэтага выдатнага выпала на долю іншых сацыяльных станаў, і ў першую голаў на долю сялянства (у асобе яго выхадцаў), а таксама і мяшчанства (таксама ў асобе яго выхадцаў) ды іншых сацыяльных груповак. Асабліва шырокія магчымасьці на гэтакую творчасьць адкрыліся за беларускай рабоча–сялянскай дзяржаўнасьцю. А гэта, канечна, не магло не адбіцца на характары твораў літаратуры, як на самой ёй наогул, ды на тых кірунках, у якіх яна разьвівалася дагэтуль. Творца літаратуры прышоў з нізоў і ён прынёс у літаратуру ўсё тое, што ўласьціва гэтым нізам, калі яны імкнуцца ўверх і да гэтых вярхоў даходзяць. Ён прыносіць з сабою тое, што ўвабрана ім ад народнай культуры ззамаладу і тое, што прыдбана ім (як тымі сынамі ў Ян. Лучыны) на старане ў часе іхняга выходзтва, ды часам нават выціснула першае або яго перарабіла па–свойму. Гэтакі творца — галоўны чыньнік літаратурнага разьвіцьця рэвалюцыйнага дзесяцьцёхгодзьдзя. Але ён зьменлівы, як і чытач ягоных беларускіх твораў. Ён апошнімі часамі выяўляе тэндэнцыю зьмены ў бок спралетарызаванага творцы, хоць–бы гэта быў, як і раней, выхадзец з сялянства або іншай якой сацыяльнай клясавай групы.

Гэта стаіць у шчыльнай сувязі з трэцяй асаблівасьцяй умоў разьвіцьця беларускай літаратуры — чытачом. Ён складаецца з некалькіх груп. Ёсьць чытач, выгадаваны на суседніх культурах і толькі беларусізаваны. Гэты падыходзіць да беларускай літаратуры з меркай тэй літаратурнай культуры, на якой ён выгадаваўся і вырас. Далей ёсьць чытачы, якія толькі цяпер робяцца чытачамі, учора яшчэ ня быўшы ніякімі. Гэтыя прыходзяць да беларускай літаратуры непасрэдна ад народнай моўнай культуры і праз беларускую літаратуру ідуць да культуры літаратурнай — такі іх кірунак. Ён якраз адваротны таму, якім часта–густа ішоў пісьменьнік. Гэты нярэдка ішоў праз міжнародную (у асобе суседніх народаў) культуру да беларускай літаратуры. І таму зразумела, чаму беларуская літаратура амаль да самага Кастрычніка зьяўляецца толькі правадніком суседняй культуры ў „цёмную хату беларуса“, а не правадыром гэтага беларуса да сьветавай культуры (у літаратурным яе разрэзе). І гэты чытач, што з кожным днём павялічваецца, вымагае і ад літаратуры такога–ж шляху, якім ён ідзе сам, г. зн. праз нацыянальнае да інтэрнацыянальнага, а не наадварот. А гэта значыць, што ён патрабуе такой нацыянальнай літаратуры, якая–б была па сваёй існасьці („зьмесьце“) роўнацэнна інтэрнацыянальнай, яшчэ кажучы, каб нацыянальная літаратура значыла ня толькі для беларуса, але і кожнаму пралетару іншай нацыянальнасьці гаварыла–б важнае і патрэбнае. Гэты чытач вымагае ад літаратуры не пераказу таго, што ўжо сказана ў суседніх літаратурах, пра гэта ён прачытае ў перакладзе або ў аўтэнту, а новага слова, свайго ўласнага, а такога, каб яно гаварыла нешта новае і суседнім культурам. І гэты чытач ідзе адтуль–жа, адкуль і пісьменьнік. Расьце ён разам з ім. Яны, т[ак] ск[азаць], родныя браты. А гэта абавязвае літаратуру. У такіх вось умовах разьвіваецца і дзейнічае беларуская літаратура.

У непасрэдным дачыненьні беларуская літаратура робіць досыць рознастайнае ўражаньне. Гэта ўражаньне залежыць так ад самой літаратуры, як і ад сацыяльнасьці, калі льга так сказаць, чытача. Адны захапляюцца яе прастатою, т[ак] ск[азаць], экзотыкай яе, наіўнасьцю, непасрэднасьцю, паўнатою пачуцьця; другія цэняць яе як мясцовую літаратуру краёвага — і ні больш — значэньня; на іх думку, з Назарэту ня можа быць нічога добрага, апрача хіба толькі сырцу для сталічных літаратур; трэція бачаць у літаратуры зьдзейсьненьне сваіх ідэалаў або выражэньне сваіх жаданьняў, дум і надзей і таму і цэняць яе як сваё роднае; чацьвертыя любуюцца яе ростам, процэсам узмужаньня; яшчэ іначай глядзяць пятыя і дзясятыя. Усё гэта аб адным толькі сьведчыць, гэта аб тым, што ёсьць ужо, як факт, об'ект, які называецца беларускай літаратурай і які адчуваецца як нешта новае. Гэты об'ект узглядна старой літаратуры адчуваецца як буйна ўзрослы і лікам, і якасьцю, і рознастайнасьцю ў сваіх відах і формах. Разам з гэтым адчуваецца, што гэты об'ект становіць сабою паўторны курс кірункаў расійскай пасьлярэвалюцыйнай літаратуры, поруч выяўляючы і тое, што ўжо ёсьць уласьцівасьцю толькі яе, што з разьвіцьцём сваім стане годнасьцю рабоча–сялянскай Беларусі і яе гордасьцю. Наогул–жа ўсе ўражаньні, якія ствараюцца беларускай літаратурай, пры азначаных вышэй умовах носяць або нэгатыўны, або пазытыўны характар, гледзячы яшчэ на сацыяльнасьць чытача. Нярэдка ўражаньні нэгатыўнага парадку мотывуюцца тым, што беларуская літаратура дасюль не дала яшчэ нічога такога, што набыло–б шырокае значэньне, зрабіўшыся годнасьцю рабочых і сялян (у асобе найлепшых іх прадстаўнікоў) усяго сьвету, што беларуская літаратура шмат пераказвае суседнія літаратуры, што яна надзвычай пераймальная... Уражаньні–ж пазытыўныя зазвычай грунтуюцца на ўзглядных дачыненьнях літаратуры, скажам, пасьлярэвалюцыйнай да перадрэвалюцыйнай або аднае плыні яе — да другое ў сучаснай, якія гавораць перадусім пра жывое жыцьцё гэтай літаратуры, пра яе дзейнасьць. Усё гэта гаворыць пра тое, што яна

выконвае сваю роль, якая даручана ёй самым жыццём, поўным хараства, змаганьня і творчасьці працоўных мас. А выконваньне гэтай ролі вызначае беларускай літаратуры пэўнае месца ў грамадзка–культурнай сыстэме нашага жыцьця.

Месца, якое займае цяпер беларуская літаратура ў грамадзкім жыцьці, далёка яшчэ ад таго, якое яна павінна заняць як мастацтва пралетарскае. Яна яшчэ не дайшла таго, каб быць законадаўцаю літаратурнай культуры і форматарам моўнай культуры наогул. Яшчэ адчуваецца яе падпарадкаванасьць моўнай стыхіі газэтнай, перакладніцкай. Але ўсё–ж, калі параўнаваць з літаратурай дарэвалюцыйнай, месца яе ў грамадзкай сыстэме зусім зьмянілася. Беларуская літаратура пары, скажам, Марцінкевіча займала месца пасрэдніка між панам–магнатам і мужыком. Ня дарма яна і гаварыла на дзьвёх мовах: „панскай“ (польскай), калі зьвярталася да пана, і „мужыцкім нажэчы“ (беларускай), калі мела на ўвазе за чытача або слухача мужыка. У часе Багушэвіча беларуская літаратура адкідае гэту роль пасрэдніка і становіцца ў позу падбухторшчыка і крытыка пануючага стана і ладу рэчаў. Яна выконвае ролю ўсьведаміцеля сялянства. Нашаніўская літаратура гэту роль паглыбляе і бярэ на сябе новыя абавязкі: гэта прадстаўнічаць у сьвеце ад беларускага чуцьця і мысьлі, прадстаўляць мастацкую сьвядомасьць ды выражаць эстэтычныя дачыненьні Беларусі да сьвету. Пасьля Кастрычнікавай рэвалюцыі беларуская літаратура знаходзіць сваё сапраўднае прызваньне, яна становіцца на службу пралетарскай рэвалюцыі. Яна, падзяліўшыся на паасобныя атрады, выконвае досыць рознастайную работу, пачынаючы ад прыкладнога літаратурнага мастацтва ці майстэрства, што служыць надзённым патрэбам, і канчаючы мастацкай творчасьцю, што формуе літаратурную і моўную культуру. Стан сучаснай беларускай літаратуры можна было–б параўнаць з станам якой–небудзь вытворчасьці, дзе ёсьць рознай кваліфікацыі работнікі, якія выконваюць і рознага роду работу, што ў агульным і складае вытворчы процэс, вынікам якога ёсьць творы розных відаў і рознай якасьці, пачынаючы ад агіткі і канчаючы мастацкім творам. У гэтым процэсе адны выконваюць такую–ж роль, якую нясуць у вытворчасьці інжынэры–вынаходцы; яны працуюць над удасканаленьнем літаратурных формаў, над утварэньнем стылю эпохі. Другія–ж бяруць гатовыя формы ды прыстасоўваюць іх да агітацыі і прапаганды ідэй пралетарскае рэвалюцыі (публіцыстычная паэзія і проза). Трэція–ж проста пакуль што ўсё выказваюцца, як умеюць. Так акрэсьліваюцца месцы беларускай літаратуры да 10 гадавіны БССР у радзе грамадзкім.

Некалькі іншае акрэсьленьне яна мае ў другім радзе, а менавіта ў сыстэме літаратурных паняцьцяў. Калі шляхоцкая літаратура стварыла вершаваную аповесьць, калі адраджэнская распрацоўвала пераважна так зв. малыя жанры, зрабіўшыся, па словах М. Багдановіча, кароткім паўторным курсам эўропэйскай паэзіі, то пасьлякастрычнікавая літаратура дала шмат матар'ялаў для папаўненьня сыстэмы літаратурных паняцьцяў. Яна дала экспэрымэнты рознага роду і кірункаў лірыкі, яна пробавала нават стварыць свае ўласныя кірункі ў ёй. У эпіцы беларуская літаратура дала матар'ялы для паняцьцяў аб аповесьцях, романах, поэмах, створаных за гэта дзесяцьцёхгодзьдзе. Ёсьць спробы і ў драме. Не вялікая бяда, што гэтыя экспэрымэнты кажуць пакуль што аб тым, што беларуская літаратура перажывае якраз юнацкі ўзрост і таму ў ёй надзвычай шмат пераймальнага. Гэта ў пэўнай меры адлюстроўвае юнацкі, т[ак] ск[азаць], кругабег і ў разьвіцьці рэвалюцыі. Аднак і тое, што ўжо ёсьць у беларускай літаратуры, дае падставу для вызначэньня пэўнага месца і ў радзе філёзофскіх паняцьцяў. Беларуская літаратура ў гэтым дачыненьні ёсьць пачатак філёзофскіх шуканьняў і дасьведчаньняў. Гісторыя гэтых апошніх ня можа абыйсьці літаратуры, бо сваімі карэньнямі выходзіць

з яе. Так акрэсьліваецца месца беларускай літаратуры звонку. Нутром сваім яна таксама мае сваё акрэсьленьне, вызначанае пэўнымі вобразамі.

Беларуская літаратура дарэвалюцыйнага часу будавалася ў пераважнасьці па вобразу шляхоцкага быту (літаратура Марцінкевічавага кругабегу) або ў пазьнейшыя часы па вобразу сялянскага быту, яго клопат і турбот, яго жыцьцёвага рытму. Гэты побыт быў узорам ня толькі ў літаратурным жыцьці, але ён быў кшталтам будовы і літаратурна–мастацкіх твораў. Формы вакольнага быцьця былі формамі і літаратуры. Пасьля рэвалюцыі робіцца зрух і ў літаратуры. У першае пяцёхгодзьдзе ўзорам будовы літаратуры ёсьць формы політычнага жыцьця. Яны цалком пераносяцца ў літаратуру і прасякаюць яе наскрозь, пачынаючы ад літаратурнага жыцьця (адзіная арганізацыя) і канчаючы літаратурнай творчасьцю (вершаваныя адозвы, дэклярацыі, маніфэсты і да т. п.). У другім пяцьцёхгодзьдзі пад уплывам пераходу да сацыялістычнага будаўніцтва адбываецца пералом і ў літаратуры. Яна пачынае перабудоўвацца і за ўзоры ўжо бярэ вытворчыя адзнакі. Утвараюцца літаратурныя мастацкія ячэйкі (узвышанскі кругабег). Сама творчасьць мастацкая таксама мяняе свае ўзоры. Ад адозваў, клічаў, дэкларацый, вітаньняў і падобнага яна пераходзіць на больш сталыя ўзоры, як мастацкі плякат, карціна, малюнак, мэлёдыя і да т. п. Узорамі становяцца канструкцыйныя рэчы або рэчы творчасьці, у якім–бы абсягу яны ня былі. У гэтым выяўляецца пераход літаратуры пасьлякастрычнікаўскага часу ў творча–канструкцыйны кругабег, у кругабег творчых экспэрымэнтаў і дасьведчаньняў. Такім чынам, па сваёй структуры беларуская літаратура за гэты час зрабіла надзвычайна вялікага значэньня пераход. Перабудоўваючыся па ўзорах вытворчых адзінак, яна тым самым адлюстроўвае вялікі пераход рэвалюцыі да сацыялістычнага будаўніцтва і прадстаўляе сабою пачатак новай літаратурнай культуры, абавязанай сваёю наяўнасьцю пралетарскай рэвалюцыі.

За час свае гісторыі беларуская літаратура перажыла некалькі культур ці, сьцісьлей кажучы, кірункаў. Яна прайшла некалькі школ, што разьмясьціліся ў яе гісторыі на падоўжнай лініі, зьмяняючы адна другую. Ёй вядома асьветызм другой траціны XIX ст., шляхоцкі адраджанізм трэцяй яго траціны, народніцкі адраджанізм першых дзесяцьцёхгодзьдзяў XX ст. з яго некалькімі плынямі. Сучасная беларуская літаратура прадстаўляе сабою літаратурную культуру ў асноўным трох кірункаў: 1) перакладніцкі і пераймальны (маладнякізм пралетарскай літаратуры), 2) творча–канструкцыйны (узвышэнства яе) і 3) натураграфічны як адна з адмен у першых дзьвёх культурах. Першы цалком сваімі карэньнямі выходзіць з суседняй літаратурна–стылёвай культуры; яе формы ён перасаджвае на беларускую глебу нават аж да моўных фразеолёгічных формаў. Другі, выходзячы з культуры народнай творчасьці, не пазбаўлен узьдзеяньня культур суседніх брацкіх літаратур. Розьніца ад першага тая, што гэта плынь бярэ не гатовыя формы і механічна іх перасаджвае, а ўменьне, культуру, мэтады творчасьці, і не перакладае, а творыць пры дапамозе ўсяго гэтага беларускія формы пралетарскай зьместам (гэта значыць, па тэй ідэолёгіі выражальнікам і носьбітам якой яна зьяўляецца) літаратуры. Пры гэтым асновою творчасьці ў гэтым кірунку ёсьць беларускія моўныя матар'ялы. У гэтым кірунку творацца і літаратурныя ўзоры, якімі потым карыстаецца і рэшта кірункаў. Трэці кірунак як адмена ад першых двух — натураграфічны — выражаецца ў тым, што прадстаўнікі яго ня столькі твораць, колькі выказваюцца, часта надзвычай з узьнята–патэтычнай акрасаю стылёвага афармленьня гэтага выказваньня, потым робяць фотолірычныя здымкі з натуры нашага быцьця, часам летапісуюць і тым са-

мым выконваюць вельмі важную работу як падрыхтоўчую для творчасьці. Гэта гаворыць пра тое, што сучасная літаратура прадстаўляе сабою ўжо некалькі ступеней літаратурна–мастацкай культуры. Такім узростам яна абавязана зноў–жа тым творчым магчымасьцям, якія адкрыліся для яе ў умовах пралетарскай дзяржаўнасьці дзякуючы таму, што гэтыя ўмовы ўзрушылі новыя пласты грамадзтва ды пачалі складаць новыя формы сацыяльнага быцьця, адпаведныя патрэбам і інтарэсам новых творчых сіл. Гэтыя ўмовы далі магчымасьць выявіцца і новым талентам.

Гісторыя беларускай літаратуры ня ведае геніяў, затое ёй вядомы вялікія таленты, якія прабіваліся на сьвет яшчэ ў дарэвалюцыйны час. Аднак сучасная літаратура ў гэтым дачыненьні настолькі абагацілася, што прадстаўляе сабою некалькі псыхолёгічных катэгорый як чыньнікаў творчасьці. За час свайго разьвіцьця ва ўмовах пралетарскай дзяржаўнасьці яна дала шмат матар'ялаў для ўтварэньня паняцьцяў аб яе аўтары ў яго псыхолёгічным разрэзе. Па моцы творчых здольнасьцяй сучасная беларуская літаратура прадстаўляе ў асноўным тры катэгорыі аўтараў. Гэта таленавітыя, здольныя і пасрэдныя. Кожная з гэтых катэгорый беларускай літаратурай прадстаўлена ў некалькіх відах і адменах паводле свайго характару, кваліфікацыі і тэмпу разьвіцьця. Пераважным–жа па ліку тыпам зьяўляецца тып сярэдняга здольніка. Па тыпах–жа творчасьці гэтая лінія аўтарства беларускай літаратуры прадстаўлена досыць багата і рознастайна. У гэтым дачыненьні беларуская літаратура фактамі сваіх твораў дае шмат матар'ялаў для суджэньня аб гэтых творчых тыпах, і для пачатку навукі творча–мастацкай тыпалёгіі. Так, ёсьць таленты, прырода якіх зьмяшчаецца ў тым, што яны твораць тады, калі да краёў сваёй істоты захоплены пэўнай ідэяй. Гэта таленты, якіх і вядзе ідэя, часам нават, больш таго, гэта ідэя робіць іх і талентамі. Аднімаецца ў іх ідэя, і яны перастаюць быць талентамі і творцамі. Ёсьць таленты такой моцы, што яны самі кіруюць ідэямі і твораць таму, што не тварыць ня могуць, што творчасьць — гэта іх істотная патрэба. Ёсьць таленты, што твораць па вобразу сваіх уласных перажываньняў, і ёсьць таленты, узорам для творчасьці якіх зьяўляецца вакольнае быцьцё. У асноўным–жа беларуская літаратура, багата прадстаўляючы творцаў у іх псыхолёгічных адменах, дае матар'ялы для паняцьцяў аб двух катагорыях: гэта аб талентах станаўленьня і талентах адмаўленьня. За апошнія часы ў ёй прабіваюцца іскры новага таленту, які ў дачыненьні да папярэдніх дзьвюх катэгорый прадстаўляе як–бы сынтэзаванае ўцелаўленьне таленту, мысьлі і дзейнасьці, і якому бясспрэчна належыць будучыня беларускай літаратуры. Сучасная літаратура — гэта сыгнал прыходу новага чалавека, чалавека сацыялістычнае грамады.

Як і кожны ў асобку твор зьяўляецца носьбітам тэй ці іншай ідэі, так і ўсякая літаратура ў пэўным яе адзінсьцьве прадстаўляе сабою пэўную ідэолёгічную сыстэму. І таму, робячы агульны агляд беларускай літаратуры за час першага дзесяцёхгодзьдзя самастойнай пралетарскай дзяржаўнасьці, мы маем права запытаць, а якіх ідэолёгічных сыстэм зьяўляецца носьбітам гэта літаратура. Гісторыя беларускай літаратуры ведае ўжо некалькі, праўда не заўсёды цалком закончаных і разьвітых сыстэм, што прадстаўлены пэўнымі яе адзінствамі. За часы Марцінкевічавы беларуская літаратура прадстаўляла ідэалістычную сыстэму, нават містычнага кірунку. Гэтую сыстэму далей зьмяніў практычны ідэалізм Багушэвіча. У час „Нашай Нівы" прышоў адраджанісцкі дуалістычны ідэалізм, што прымаў сьвет у двух пачатках. Водгаласы іх часам нават вельмі моцна прадстаўлены і ў сучаснай літаратуры. Некаторыя, як адраджанісцкі дуалізм, у гэту пору робіць сваё лёгічнае завяршэньне, саступаючы месца новай ідэалёгічнай сыстэме, якая ў першую голаў вызначаецца сваім моністычным разуменьнем жыцьця і сьвету. Гэта сыстэма, якая знаходзіцца яшчэ ў процэсе свайго мастацкага формаваньня, ёсьць

сыстэма дыалектычнага матар'ялізму — гэтай філёзофіі пралетар'ята. Яна, знаходзячы сабе выяўленьне ў розных формах мастацкага ўсьведамленьня быцьця, зьяўляе сабою тую сыстэму, вонку якое ня можа мысьліцца разьвіцьцё беларускай літаратуры далей. Беларуская літаратура ў сёньнешнім яе стане прадстаўляе сабою гэты сьветагляд у яго прыяцьці, у процэсе яго мастацкага станаўленьня. Аднак яшчэ нельга сказаць, што гэты сьветагляд праявіўся ўжо зусім выразна і заняў належнае яму месца. Сучасная літаратура найбольш характэрна тым, што яна сабою прадстаўляе змаганьне дзьвёх у аснаўным ідэолёгічных сыстэм, як яно выяўляецца ў мастацкім усьведамленьні жыцьця. Найбольш поўна беларуская літаратура прадстаўляе практычны ідэалізм і спажывецкі ўнівэрсалізм апралетарызаванага мяшчанства з яго інтэлігенцыяй і романтычны матар'ялізм апралетарызаванага сялянства.

Ні псыхолёгія, ні ідэолёгія ня ёсьць апошні аўтар літаратурнай культуры. Аўтарам, які вызначае сабою літаратуру з яе псыхолёгіяй і ідэолёгіяй, ёсьць сацыяльнае быцьцё. Яго формы вызначаюць сабою і формы сьвядомасьці, аднэй з якіх і ёсьць літаратура. Выходзячы з гэтых меркаваньняў, трэба паставіць апошняе пытаньне з абсягу пытаньняў пра аўтарства беларускай літаратуры — гэта пытаньне наконт таго, што Плеханаў называў сацыялёгічным эквівалентам літаратуры.

Папярэднія заўвагі зьяўляюцца падставай таго меркаваньня, што беларуская літаратура пасьлякастрычнікаўскага кругабегу мае за свайго сацыяльнага аўтара досьць складаныя фактары сацыяльнага быцьця. Асноўнаю групаю, якая вызначыла пераважны характар пасьлякастрычнікавай беларускай літаратуры, ёсьць тая сялянская моладзь, якая вышла з вёскі ў часе рэвалюцыі і якая свой лёс цалкам зьвязала з лёсам галоўнага героя нашай эпохі, гэта — пралетар'ятам. Гэта тая група, якая цалком аддала сябе на службу пралетарскай рэвалюцыі. Розныя адмены ў разуменьні гэтага служэньня робяць гэту групу досьць рознастайнай па яе творчай практыцы. Апроч гэтай групы, значную ролю ў беларускай літаратуры гэтага дзесяцёхгодзьдзя адыгрывала тая група, што вышла з мяшчанства і ўзяла на сябе ролю рэпрэзэнтацыі пралетар'яту ў літаратуры. Пралетарскай літаратуры з гэтага, канечне, ня вышла; беларуская літаратура абагацілася толькі яшчэ на адзін экспэрымэнт, а менавіта на спробу мяшчанства ў асобе сваіх выхадцаў сваёю творчасьцю падмяніць пралетарскую літаратуру.

Пралетар'ят у вузкім разуменьні гэтага слова яшчэ не сказаў свайго слова ў беларускай літаратуры. Яго імем твораць іншыя, што апралетарызаваліся, сацыяльныя групы, што прынялі яго сьветагляд. На яго сторану стала і тая група, што вядома пад імем нашаніўскіх адраджэнцаў, не зьмяніўшыся, канечне, ад гэтага сваім творчым нутром, менавіта тым, што злажылася, як ім уласьцівае, у іншых ад нашых сучасных умовах разьвіцьця. Сучасная літаратура ў гэтых адносінах — толькі падрыхтаваньне шляху для прыходу пралетарскай літаратуры ня толькі па сваёй імкнённасьці, але і па сваёй істоце.

Па чытацкай арыентацыі беларуская літаратура становіць сабою некалькі кірункаў. Калі ў XIX сталецьці літаратура галоўным чынам прызначалася для шляхты і выхадцаў з яе і толькі ўжо праз яе пасрэдзтва для „простага люду", калі далей у першых дзесяцёхгодзьдзях XX сталецьця гэта літаратура ўжо некалькі падзяляецца па орыентацыі на чытача, становячыся ўсё–ж тварам галоўным чынам ня столькі да сялянства, сколькі да пазавясковых сацыяльных груп, то пасьля Кастрычніка малюнак зьмяняецца. Асноўная плынь літаратуры зварочваецца ўнутро Беларусі, арыентуючыся т[акім] ч[ынам] на масавага сялянскага і работніцкага чытача і творачы літаратуру для яго. Аднак гэтым ня вычэрпываюцца ўсе кірункі чытацкай орыентацыі.

Значная літаратура прызначана для выбранага чытача з рабочых і сялян. У некаторых літаратараў гэтым выбраным чытачам ёсьць партыец ці камсамолец выключна. Нарэшце, досыць значная плынь сучаснай літаратуры зьвернута тварам да чытача–аматара і спэца літаратуры. У асноўным–жа за апошнія часы заўважваецца ў гэтым дачыненьні цікавая зьява — гэта зварот беларускай літаратуры ў сваё нутро, з якога яна і паходзіць, і другое — яе зварот вонку Беларусі. Усё гэта як галоўныя кірункі чытацкай орыентацыі сучаснай літаратуры. У наступным перад літаратурай стаіць задача знайсьці такі кірунак гэтай орыентацыі, у якім сынтэзаваліся–б абудва зазначаныя звароты. Па орыентацыі–ж на выкананьне сучасная літаратура досыць багата на розныя адменьнікі. Так, у ёй ёсьць творы, што прызначаны для дэклямацыйнага публічнага выкананьня; ёсьць творы, што, наадварот, прызначаны для чытаньня сам–насам, творы інтымнага кірунку; ёсьць творы, што прызначаны для гурткавога чытаньня і ў такіх умовах зьяўляюць усю сваю мастацкую каштоўнасьць.

Апошнюю старану ў аглядзе літаратуры становіць тое, што выходзіць з палажэньня: літаратура ёсьць база для крытыкі, хоць абедзьве яны па творчасьці родныя сёстры, нават і тады, калі між імі бывае прабягае чорная кошка варожасьці і заўзятага змаганьня. З гэтага боку беларуская літаратура становіць сабою багаты матар'ял для разьвіцьця ў асноўным трох кірункаў крытычнага суджэньня — гэта публіцыстычнага, філёзофічнага і эстэтычнага, канечне, на адзінай аснове дыалектычна–матар'ялістычнага сьветагляду. У пачатковых сваіх праявах гэта дзесяцёхгодзьдзе дало магчымасьць для іх выяўленьня. Аднак гэтыя плыні не пасьпелі яшчэ сказаць свайго слова аб беларускай літаратуры ў цэлым, як і ў яе асобных частках і падзелах. Па тых–жа меркаваньнях, якія знайшлі сабе выражэньне ў друку, першая з гэтых плыняй вызнае беларускую літаратуру за адбітак рэчаіснасьці, другі — за выражэньне пэўных сьветаглядаў, для трэцяй–жа беларуская літаратура перадусім ёсьць тварэньне, прызначанае перш за ўсё для эстэтычнага перажываньня, а праз яго для служэньня мэтам і задачам выхаваўчага (у шырокім сэнсе) парадку. Але ўсё–ж таго, што ёсьць у гэтай галіне, далёка ня досыць для поўнага ўяўленьня дзейнасьці беларускай літаратуры. Наступнае дзесяцёхгодзьдзе мусіць у гэтых адносінах прынесьці шырокі развой крытычнага прыяцьця літаратуры першага дзесяцёхгодзьдзя. Гэта патрэбна ў інтарэсах далейшага поступу нашай літаратурнай творчасьці і наогул разьвіцьця літаратурнай культуры, што была–б стылем нашай эпохі, адпаведнай характару яе галоўнага героя. Гэта патрэбна ў інтарэсах канструяваньня літаратуры сацыялістычнай культуры.

У такіх агульных рысах паўстае перад намі беларуская літаратура. Аб чым яна сьведчыць у такім сваім выглядзе, дык гэта аб адным: а менавіта аб тым, што ніколі яна яшчэ ня жыла такім жыцьцём, багатым і рознастайным у сваім выяўленьні, якім пражыла яна першае дзесяцёхгодзьдзе існаваньня БССР. Гаворыць яна і яшчэ аб адным — гэта аб тым, што літаратура — гэта зброя клясавага змаганьня — толькі ва ўмовах пралетарскай дзяржаўнасьці знаходзіць годнае свайму назначэньню забясьпечаньне свайго разьвіцьця. У гэтых умовах яна становіцца сапраўды адным з пралетарскіх атрадаў вялікай арміі працоўных і жыве адзіным з гэтай арміяй жыцьцём, поўным вялікіх імкненьняў і дзей, барацьбы і творчасьці, мысьлі і хараства. Ідучы ў ногу з пралетар'ятам, беларуская літаратура ўзыдзе на тое ўзвышша людзкай культуры, якое было лятункам лепшых прадстаўнікоў усяго чалавецтва.

1928

„Узвышша“ перад новым годам БССР

„Узвышша“ — гэта адзін з атрадаў беларускай пралетарскай літаратуры. Утварылася гэта згуртаваньне ў 1926 годзе 26 травеня ў складзе беларускіх пісьменьнікаў і паэтаў пасьлякастрычнікаўскага літаратурнага пакаленьня. У яго ўвайшлі: З. Бядуля, А. Бабарэка, П. Глебка, Ул. Дубоўка, С. Дарожны, Крапіва, М. Лужанін, Я. Пушча, Кузьма Чорны, В. Шашалевіч, а праз год далучыліся Ан. Адамовіч і Т. Кляшторны.

Само ўтварэньне новага літаратурна–мастацкага згуртаваньня азначала сабою пачатак новага этапу ў разьвіцьці беларускай пасьлякастрычнікавай літаратуры. Яно азначала пераход беларускай пралетарскай літаратуры на вышэйшую ступень свайго разьвіцьця, пераход ад агульных дэкларацый, агітак, адозваў, выступленьняў і падобнага ў паласу творча–конструкцыйную. Пад знакам гэтага пераходу „Узвышша“ і працавала ад дня свайго заснаваньня аж да сёньнешняга дня. Гэтая праца справаджалася рознага роду зрухамі ў іншых атрадах беларускай літаратуры, як утварэньне новых аб’яднаньняў і распад некаторых з іх, гуртаваньне літаратурнай моладзі вакол пэўных літаратурных асяродкаў, якімі зазвычай ёсьць часопісі.

Вынікі свае творчае працы „Узвышша“ рэалізавала праз сваю часопісь тае–ж назвы, а таксама выданьнем зборнікаў творчасьці паасобных сяброў сваіх [як] сваімі сіламі, так і праз іншыя выдавецтвы. Так выданы зборнікі: З. Бядулі — „Танзілія“, П. Глебкі — „Шыпшына“ (выданьні „Узвышша“), Ул. Дубоўкі — „Наля“ (выд. „Центриздата“, Масква); М. Лужаніна — „Крокі“, Я. Пушчы — „Дні вясны“, Крапівы — „Байкі“ і „Людзі–суседзі“, К. Чорнага — „Хвоі гавораць“ і „Зямля“ — роман, Т. Кляшторнага „Сьветацені“ (выд. Бел. Дзярж. Выдавецтва).

Цяпер „Узвышша“ напярэдадні ўступленьня ў новую паласу свайго разьвіцьця. Гэта дае магчымасьць разглядаць яго працу як некаторае закончанае адзінства, якое заняло пэўнае ўжо месца ў гісторыі беларускай літаратуры. Той, хто зацікаўлен лёсам беларускай літаратуры, той ведае, што часопісі „Узвышша“ да сёньнешняга дню вышла 12 кніг па 12 — 13 аркушаў, кожная вялікага формату. Чытацкае грамадзтва ведае таксама, што ў гэтых кнігах выдрукавана і якія пытаньні тэорэтычнага парадку пастаўлены ды разьвязаны творчаю практыкаю[1]. Вось гэтыя матар’ялы даюць падставу для вызначэньня ролі і значэньня творчае працы „Узвышша“ і ўтварэньня аб ім пэўнага паняцьця.

І сапраўды, якое месца займае „Узвышша“ ў сучаснай беларускай літаратуры, якую яно адыгрывае ролю ў ёй, якія прынцыпы яго будовы, якую плынь літаратурнай культуры яно сабою прадстаўляе, якіх сьветаглядаў яно зьяўляецца носьбітам — вось тыя пытаньні, якія кожны, хто цікавіцца літаратурным разьвіцьцём рабоча–сялянскай Беларусі і каму дорага разьвіцьцё літаратурнай культуры нацыянальнай у формах сваіх і пралетарскай у зьмесьце, павінен паставіць перад сабою і іх разьвязаць на падставе зазначных, творчых матар’ялаў. Гэта дзеля таго, каб вызначыць да гэтай літаратуры свае адносіны ды ўзяць удзел па меры сваіх сіл і магчымасьцяй у яе тварэньні.

Кожны чытач павінен памятаць, што справа літаратуры — гэта справа грамадзкая. Яе посьпех і дасягненьні — гэта посьпех і дасягненьні тэй грамады, у якой яна разьвіваецца. Літаратура — гэта найлепшы паказчык культурнага стану гра-

---

[1] У канцы гэтае кнігі дадзен пералік усяго, што выдрукавана ва „Узвышшы“ за два гады яго выданьня (гл. „Узвышша“, 1928, № 6(12). С. 180—183. — *Рэд.*).

мады. Гэта, так сказаць, баромэтар. З другога боку — гэта магутная зброя ў класавым змаганьні, калі яна на вышыні свайго палажэньня і адпавядае свайму прызначэньню, а менавіта ў нашых умовах — калі яна служыць пралетарыяту ў яго барацьбе за перабудову грамадзтва на сацыялістычных пачатках, калі яна разам з ім пад кіраўніцтвам комуністычнай партыі змагаецца і творыць сродкамі літаратурнага мастацтва новае жыцьцё, удасканальваючы і разьвіваючы само мастацтва.

Творчая праца „Узвышша“ ў гэтым кірунку вызначае пэўнае яму месца ў беларускай літаратуры пасьлякастрычнікаўскага кругабегу. Гэта — месца літаратурнага рэвалюцыянэра, што выкліканы самім жыцьцём паўстаць супроць адмаўленства ў літаратуры, якое выражаецца ў тым, што некаторыя групы беларускіх літаратараў фактамі сваіх твораў адмаўлялі і цяпер яшчэ адмаўляюць патрэбу творчага мастацтва для пралетарыяту, а лічаць магчымым абысьціся толькі прыкладным літаратурным рамесьніцтвам.

„Узвышша“ паўстала таксама супроць адмаўленьня патрэбы ўтварэньня новых літаратурна–мастацкіх формаў, што склалі–б у сваім адзінстве стыль нашае эпохі, галоўным героем якое ёсьць пралетарыят. „Узвышша“ паўстала супроць „старой песьні на новы лад“, яно паўстала за ўтварэньне стылю, што адпавядаў–бы існасьці героя нашай эпохі і быў–бы ў яго руках зброяй выкананьня тэй ролі, да якое ён пакліканы ходам грамадзкае гісторыі. За час свае творчае працы „Узвышша“ ў змаганьні супроць гэтага адмаўленства зрабіла некалькі экспэрымэнтаў у абсягу ўтварэньня новых літаратурна–мастацкіх формаў. Ня ўсе, канечне, яны далі станоўчыя вынікі, але яны выявілі „Узвышша“ здольным выканаць ролю творчага рэвалюцыянэра ў беларускай літаратуры. Разам з тым творчая праца „Узвышша“ паказала, што яно ня толькі рэвалюцыянэр–паўстанец супроць адмаўленства, але яно і рэвалюцыйны будаўнік у беларускай літаратуры, што яно дойлід новых яе формаў і носьбіт новай плыні ў яе культуры.

Да паглыбленага выкананьня гэтай канструкцыйнай ролі ў беларускай пралетарскай літаратуры „Узвышша“ цяпер пераходзіць зусім сьвядома. Гэта выражаецца і ў тым, што часопісь, якую яно выдае, „Узвышша“, рэарганізуе і ператварае яе баявы орган пралетарскага ўзвышэнства ў мастацтве. Зьніжэньнем–жа цаны і павялічэньнем ліку кніг на год згуртаваньне робіць часопісь даступным шырокім чытацкім колам працоўнага грамадзтва.

Гэта роль і значэньне „Узвышша“ адбіваецца і на яго будове, як і на структуры тых твораў, якія яно выдае пад сьцягам творчасьці літаратуры нацыянальнай у форме і пралетарскай у сваей імкнённасьці, „Узвышша“ пабудована на ўзор вытворчай ячэйкі з вольным падзелам (дыфэрэнцыяцыяй) творчае працы між сваімі сябрамі і прыхільнікамі. Адны з іх пераважна працуюць у галіне лірычнай або ліра–эпічнай паэзіі (Ул. Дубоўка, Я. Пушча, Т. Кляшторны, П. Глебка, С. Дарожны). Другія — у галіне эпічнай паэзіі (З. Бядуля, К. Чорны, М. Лужанін, Л. Калюга). Трэція — у абсягу сатырычнай паэзіі (Крапіва, А. Мрый). Чацьвертыя — у драматычнай творчасьці (В. Шашалевіч). Пятыя — у галіне крытычнай творчасьці (Ант. Адамовіч, А. Бабарэка). За ўзоры ў будове сваіх твораў узвышанцы бяруць перадусім формы творчага быцьця, у якой–бы галіне яно не выяўлялася: ці ў літаратуры, ці ў мастацтве, ці ў вытворчасьці.

І ўжо гэтым самым „Узвышша“ зьяўляецца прадстаўніком новае літаратурна–мастацкае культуры. Гэта культура пралетарскай творчасьці ў процэсе свайго ўзвышэньня і ўтварэньня новых формаў мастацтва і паэзіі, сугучных нашай эпосе. Гэта культура таго ажыцьцяўленьня, пра якое гаварылася яшчэ ў „тэзах да ўтварэньня „Узвышша“[2] як пра ажыўленьне энэргіі працоўнага люду на творчасьць вялікага і прыгожага жыцьця. Гэта культура канструкцыйнага аквітызму.

[2] Узвышша, № 1, 1927.

З боку ідэолёгічнага „Узвышша“ зьяўляецца выражэньнем матар’ялістычнага сьветагляду будаўнікоў новае культуры, што выйшлі з працоўнага сялянства і свой лёс цалком злучылі з лёсам пралетарыяту. Яно выражае сьветагляд пропагандыстых ідэй сацыялістычнага будаўніцтва і культурнай рэвалюцыі, якія гэту ролю выконваюць фактамі свае творчае працы. Яно выражае гэты сьветагляд у мастацкім аформаваньні сьветаадчуваньня галоўнага чыньніка нашай эпохі, новага дзейнага чалавека.

Так вось уяўляецца „Узвышша“ на падставе тых матар’ялаў, якія яно выдала часопісьсю. Канечне, яно мае яшчэ недахопы, яшчэ ня ўсе задачы, якія пастаўлены перад ім жыцьцём, выкананы. Але тая праца, якую яно зрабіла ўжо, гаворыць аб тым, што „Узвышша“ пры чынным удзеле ў справе ўтварэньня пралетарскай літаратуры з боку чытацкага грамадзтва выканае іх з посьпехам. Толькі супольнымі сіламі пісьменьнікаў і чытачоў утворыцца тое ўзвышша пралетарскай літаратуры, якое ўгледзяць вякі і народы і якое стане гордасьцю нашае рабоча–сялянскае Беларусі. З новым годам да новай творчай працы!

1928

Т. Кляшторны. Сьветацені

Вершы. Беларускае Дзяр. Выд–ва. Менск, 1928. стар. 42, цана 45 кап.

„Сьветацені“ па агульным ад іх уражаньні — гэта задуменнае дзіваваньне зьменлівасьцю, якая пазнана поэтам у быцьці як свайго роду абсолютны закон жыцьця. Як ілюстрацыі гэтай зьменлівасьці, адчутай і перажытай поэтам у асобных момантах часу, і выступаюць усе вершы гэтага зборніку. Паводле іх — гэтых слоўна–рытмічных малюнкаў зьменлівасьці — усё ў быцьці вызначаецца часам, ад яго ўсё залежыць і яму падпарадкавана. Час — гэта адзіны ўсемагутны чыньнік, які становіць шматвобразнасьць быцьця і рознакаляровасьць людзкога жыцьця. Ён увображаны поэтам у нейкай даволі туманнай існасьці, праходзіць праз быцьцё зьявамі асобных момантаў. Выходзячы з невядомых абсягаў — сініх даляй, ён робіць у быцьці перамены і зьмены — ён творыць жыцьцё. Ад характару яго паасобных момантаў — рознастайных у сваіх зьявах — залежыць характар ахварбоўкі самога быцьця і яго адчувальных праяваў. Галоўная ўласьцівасьць часу — гэта яго зьменлівасьць. Ён адбіў яе на ўсіх конкрэтных формах выяўленьня жыцьця як об’ектыўнага, так і суб’ектыўнага. Усё гэта адчута поэтам і выяўлена вершамі — гэтымі эквівалентамі перажытага. Услаўляючы песьнямі час як пачатак новага жыцьця, поэта і адкрывае сваё дасьведчаньне наконт таго, што існасьць усяго быцьця ў часе. Як чалавек, ён пазнаў у рэальным жыцьці асобныя моманты гэтага зьменлівага часу, адчуў яго ход, яго адзінства ў рознастайнасьці ягоных праяваў у быцьці, і цяпер ён дзівіцца на перажытае ды цешыцца яго жыцьцёваю красою як суглядальнік. Вершамі ён ускрывае, што гэтыя моманты вызначаны тым, што яны, прайшоўшы ў быцьці, выклікалі задуму. Вось паасобныя моманты пераходнага часу: пабыўка ў вёсцы, пераезд па чыгунцы, пераходы ў горадзе ды інш. Яны прайшлі, палажыўшы свой адбітак на зьявах жыцьця. Іх ужо няма, і „я“ поэты стаіць перад тварам перажываньня новых, невядомых дасюль момантаў, новых зьмен і зьяў, што нясе з сабою пераходны час. І поэта ў задуменным задзіўленьні захоплен такім станам рэчаў. Яму прыемна перажываць асобныя моманты часу пераходаў, дыхаць імі на ўсе грудзі, упівацца імі ўволю, жыць імі і адчуваць іх такімі, якімі яны ёсьць у рэальнасьці. Гэта–ж ёсьць само жыцьце, поўнае трымценьня сьвятла і ценяў. Чаму–ж ня прыняць яго такім, якім яно зьявілася ў асобных момантах пераходнага, зьменлівага часу як няўхільнае і канечне патрэбнае для паўнаты гарэньня і красаваньня чалавека ў быцьці. І ён прыняў яго. Вось яно, рэалізаванае творамі, праз іх–жа, як праз свае органы, гаворыць: ад часу бяры для жыцьця ўсё, што прыносіць ён з сабою ў быцьцё, і ты будзеш „кветкаю жыцьця“ гэтага часу. Адпаведна гэтаму дасьведчаньню і самі вершы, што яго рэалізуюць, не заўсёды нават дасканала з боку поэтычнае тэхнікі, зьяўляюцца слоўнымі эквівалентамі таго, што даў поэту зьменлівы час. Гэта — эквіваленты перажываньня натуральнага станаўленьня новых яснот там, дзе цені таго, што адыходзіць з быцьця, і сьвятло таго, што надыходзіць у яго, сынтэзаваліся ў адзінства пераходнага часу. Але „сьветацені“ ўсё–ж не па–беларуску.

1928

„Сьветацені“ Кляшторнага

[Неапублікаваны варыянт]

Калі слухаеш або чытаеш паэтычныя творы, то перш за ўсё вынікае агульнае ўражаньне ці як аб вялікасным, ці то як аб прыгожым, дзіўным… і затым выступае вобраз самога носьбіта гэтых паэтычных твораў. „С[ьвета]ц[ені]“ ствараюць уражаньне досыць–такі спакойна–задум[еннага] дзіваваньня зьменнасьцю, што адбываецца ў быцьці. Усе творы яго зьяўляюцца як бы ілюстрацыяй гэтага закону зьменнасьці, вызначанага адзіным фактарам — гэта плыньню часу. Паводле іх усё залежыць ад часу. Ён адзіны чыньнік, што падпарадкуе сабе ўсе праявы быцьця і чалавека з яго адчуваньнямі. Уяўляецца ён у нейк[ай] міст[ычнай] постаці, ідучае ці плывучае, як рака, якое прыходзіць з абсягу невядомага і робіць у быцьці перамены і зьмены. І які час, ад гэтага залежыць і характар таго, што ён робіць, ад яго залежыць ахварбоўка быцьця. Вось час пераменны, і ён кладзе адбітак пераменнасьці на зьявы быцьця. Гэта ў канкрэтнай форме прадстаўлена вершамі „У вёсцы“, „У дарозе“ ды і ў рэшце. Словам, аўтар як бы хоча сказаць, што ўся сутнасьць у часе, і таму гэтаму часу складае хвал[ебную] песьню. Сам ён тут выступае ў постаці досыць–такі пасыўнага суглядальніка, які перажыў сёе–тое ў жыцьці і зараз як бы аглядаючыся на яго, дзівіцца і на вакольнае, і сваё ўласнае. Ён як бы нявольнік гэтага часу; яму застаецца толькі адно — перажываць гэты час, адчуваць яго ход і дзівіцца яго ходу, яго рознака[ля]васьці ў зьяўленьні; яму застаецца аддацца на волю часу, праяўляючы яго, а не сваю волю, адчуваць гэты час і тым цешыцца; быць носьбітам яго. Ён малюе толькі ілюстрацыі слоўныя да асобных момантаў часу, якія чым–небудзь ды выдаліся прыкметнымі, ці адчуліся як сваеасаблівыя, як пераходныя, зьменлівыя або як такія, што паказваюць у роўніцы якога–небудзь прастору змяншэньне сьвятла наст[упнага] і ценяў мінул[ага], якія паказ[ваюць] быцьцё ў сынтэзе сьвятлацені. Вось момант пабыўкі „ў вёсцы“, момант пераезду („У дарозе“), момант пераходу („Сьцюжа [тут]…“), момант **задумы** („Па–за вокнамі…“) аб далёкім і аддаленным у прасторы („На ўсх[одзе дальнім, на палёх Кітая“]), аб надходным („Бачу [і чую, — чую і бачу]“), аб вакольным (25, 27), момант успамінаў (27, 29), момант любаваньня і чаканьня (31), момант стрэчы, прыходу чаканага (2), мом[ант] сугляд[аньня] падарожнага (35), момант захап[леньня] (37), момант задумы сугл[ядальніка]. Бадай кожны з іх вызначаецца тым, што выклікае задума паэта аб тым, што вось ёсьць гэты момант і ня будзе яго, пройдзе, а сам ён застанецца яшчэ, каб перажыць новыя невядомыя моманты, новыя зьмены, новыя дзівы. І ён як кажа: як прыемна іх перажываць, перажываць на ўсе грудзі, **дыхнуць** імі на ўсе грудзі; упівайся імі ўволю; поўныя чары іх асушай, жыві гэтым момантам; аддайся ім увесь, адчуй іх такімі, якімі яны ёсьць — (яны як жыцьцё), яны поўны трымценьня сьвятла і ценяў; прымай іх такімі, якімі яны прыходзяць як няўхільнае, неабходнае для паўнаты жыцьця, для гарэньня, для красаваньня (каб адкрасаваць і зыйсьці ў нябыт, разьлічыцца за жыцьцё; само красаваньне — гэта адплата за дадзенае віно жыцьця). Словам, паэта як бы прап[ануе]: „бяры ад часу ўсё, што ён з сабой прыносіць у быцьцё для свайго жыцьця“ — і будзеш красавацца ім, ты будзеш „**кветкаю** жыцьця свайго часу“, і творы „С[ьвета]ц[еняў]“ ёсьць як бы эквіваленты таго, што даў час **зьменлівы**, што далі моманты перажытых зьмен (з адн[аго] боку цені мін[улага], а з другога —

сьвятло, усё гэта сынтэзаванае ў адзінства пераходнасьці, перайначваньня сьвету, перабудовы яго, адзінства працэсу няспын[нага] абнаўленьня сьвету, адзінства стых[ійнага], натур[альнага] станаўленьня новых яснот жыцьця.) Ён даў малюнкі дробных на першы погляд зьяў, але сканкрэтызаваных урэчаваных прыкмет прыходу новага, вялікага зрушэньня жыць[ця].

[1928]

А. Дудар — Вежа. Бел. Дзярж. Выд. Менск, 1928 г.

[Плян]

1. Пролет[арская] поэзія як ідэя.
2. Кірункі ў справе ператв[арэньня] гэтай ідэі ў рэальнасьць.
3. Лінія найменшага супраціўленьня — газэтная поэзія.
4. Правал гэтай лініі. Прол[етарскай] поэзіі ня вышла.
5. Перакладніцтва хронікі ў вершы.
6. Поэзія, — па ўяўленьні прадст[аўнікоў] гэтай лініі, — ня творчасьць, а орган палітычны (праз які выказв[аюцца] вернап[адданьніцкія] пачуць[ці]), толькі гатовая форма перадачы газэтных фактаў (падобна таму, як ёсьць формы адзежы: ёсьць ваенная форма, форма штацкага, форма духоўнага, форма жаночая і г. д.).
7. Таму поэт такога кірунку ня творыць, а піша вершы, карыстаючы як форму поэтычныя тварэньні іншых поэтаў. Іх поэзія не арыгінальная.
8. Поэты гэтага кірунку — людзі надзвычай убогія (на творчае выабражэньне, ленныя ў мысьленьні, безэмоцыйныя, рассудачныя).
9. Яны, канечне, не поэты, а перакладчыкі, пісары, а не пісьменьнікі, яны па–малпінску пераймальны. Варта таму, каго ён лічыць за свайго ворага, ці пра каго яму сказалі, што ён вораг, што–небудзь прыдумаць, што выклікае гаворкі, як зараз–жа і ён садзіцца і піша ў такой–жа форме, толькі значна горш. Многія з іх поэты па патр[эбе].
10. Яны людзі, што ўганяюцца за пірагом і лёгкай славай. Поэтам[і] парабіліся таму, што гэта была лінія найменшага супраціўленьня. Фактычна іх зрабілі поэтамі. Варта ім загадаць перастаць быць імі ў інтар[эсах] якіх іншых — і яны перастануць пісаць вершы, „павесяць жалейку на дрэва“. Гэта людзі, гатовыя брацца за любую работу, ня ўмеючы яе рабіць.
11. Гэта людзі, якія любяць, каб пра іх гаварылі і іх усхвалялі. Калі–ж пра іх перастаюць гаварыць, яны пачынаюць злаваць і могуць нагаварыць усялякіх глупстваў, у якіх самі потым будуць каяцца.
12. Рэвалюцыю яны разумеюць так: мы — гэта рэволю[цыя], яны — конт[р]рэволюцыя; мы — пролетарыі, яны — контрпролет[арыі] і г. д. **Нам** усё можна, у нашай моцы ўсё (апроч часу!). Асоба — гэта пыл, маса — усё. Асоба — толькі выканаўца волі масы. Маса — закон і бог. А пад масаю яны разумеюць над імі кіруюч[ыя] органы, і маса для іх — гэта проста выражэньне, марка.

[Варыянт 1]

Пролетарская поэзія як ідэя нарадзілася ў Беларусі за рэвалюцыяй. За сваіх служак яна [ў] той–жа час паклікала маладыя сілы з сялянскіх, работніцкіх дый іншых станаў грамадзтва і паставіла перад імі задачу стварыць рэальны зьмест пролетарскай поэзіі. Маладыя творчыя сілы павінны былі ўтварыць такую поэзію, якая–б служыла мастацкім выражэньнем пролетарскага адчуваньня і разуменьня жыцьця

і сьвету, станавіла–б сабою высокую мастацкую каштоўнасьць, годную найлепшых творцаў, якія толькі былі.

У процэсе разьвязаньня гэтай задачы сілы падзяліліся і кожна[я] з іх выбрала сабе пэўныя спосабы і мэтады, якія вызнавала за адзіныя, што могуць прывесьці да пастаўленай мэты. Адны ўзялі на сябе **творчасьць**, другія адмовіліся ад творчасьці, а ўзялі на сябе ролю быць перакладчыкамі газэтнай хронікі на вершы ці, як яны самі сябе называлі, — чарнарабочымі публіцыстыкі ў вершах.

Гэту ролю яны выконваюць досыць удала. Прыкладам можа быць работа ў гэтай галіне А. Дудара, апублікаваная зараз пад назваю „Вежа". Дудар удала паперакладаў шмат газэтных заметак у вершы, так што кніжка вышла падобнаю на вершаваную насьценную газэту местачковага або мясцомскага памеру. У ёй вы знойдзеце *перадавіцу* аб тым, што нейкая старая вежа знайшла сабе работу пад канец, што Полацак — савецкі горад, што рух у Кітаі пашыраецца, што Беларусь падзелена і шм[ат] інш[ага]. Напісана ўсё гэта бяз прэтэнзій на годнасьць пролетарскай поэзіі, сваю работу аўтар асьцярожна называе проста вершамі. Наадварот, аўтар моцна аклапочаны тым, каб усюды быць ідэолёгічна вытрыманым і першым громкагаварыцелем па часьці выражэньня патрэбн[ых] настр[ояў], зусім не зьвяртаючы ўвагі на мастацкую старану сваёй вытворчасьці.

Ён не сароміцца браць поэтычныя формы, створаныя расійскімі і беларускімі поэтамі, каб праз іх перадаць зьмест газэтнае нататкі і тым самым папулярызаваць творчасьць рас[ійцаў] Ціхан[ава], Есен[іна], бел[аруса] Дубоўкі — арыгінальных і моцных аўтараў, і гэтым адбівае ахвоту чытаць яго ўласныя вершы. Што бяды, калі часам форма не ў ладох з зьместам газэтнай нататкі, калі форма прыстае к ёй, як сядло..... Важна, канечна, ня гэта, а тое, што зьмяшчаецца, так вучыць Т. Глыбоцкі.

Дуд[ар] ня выходзіць з пялёнак інш[ых] формаў. Усе свае вершы ён будуе па адным прынцыпе — гэта процістаўленьні, прынцыпе, даступным для людзей убогіх на творчыя здольнасьці. Не ганьбуе ён і какофоніяй. Бо–ж не ў гучаньні справа. І таму, што за бяда, калі ў кожным вершы вы наткняцеся на такія зьбегі зычных, што каб іх вымавіць так, як яны напісаны, дык проста трэба прайсьці спэцшколу.

Тое самае і ў стылі (у вузкім разуменьні). Стыль, бач, толькі–ж вопратка, як вуч[ыць] Т. Г[лыбоцкі], а калі яна старая або палапленая — вялікая бяда, зноў–жа важна не адзежа, а тое, што пад адзежаю. А мо' яно знарок, хто ведае. Быў–жа час, калі лічылася за гэройства хадзіць у рваных вопратках. Быць можа, і Дудар рванымі поэтычны[мі] формамі, неахайна накінутымі, паказвае сваю пролетарскасьць. Дрэнны спосаб! І банальны!

……Ну калі гэта пролетарскае, дык чым–жа яно адрозьніваецца ад старога, зношанага і зьбітага? Збаў нас божа ад такой пролетарскасьці. Раней яна вядома была як газэтная проза.

Наогул, у адносінах мастацкіх гэта кніжка ня можа пахваліцца тым, што аўтар яе мае мастацкі густ. Адсутнасьць яго кідаецца ў вочы. І, наадварот, — аўтар ня раз перабірае меру ў клопатах быць ідэол[ёгічна] вытрым[аным] і першым. Тут ён пераходзіць нярэдка *ў крыкунст[ва],* чуецца голас хвалькі, крыкуна і д. п., а гэта гавора не на карысьць аўтара. Зьдзівіць сьвет тым, напр[ыклад], што „мы падуш[ым] немаўлят" — ня зьдзівіш. Гэта ўласьціва людзям на нізкай ступені культуры, дзікарам. Канечна, ніхто не ўважае за дзікара Дуда[ра], аднак лічым, што выказваць свае пачуцьці ў такой форме — гэта паказаць сваю някультурнасьць, паказаць свой правінцыялізм. Гэта ня робіць чэсьці ні Дудару, ні таму „пролет[ару]", які, сеўшы пад бярозаю на растанцох, крычыць, што ён мае права (быццам хто калі адбіраў ад яго гэта пра[ва]) лічыць Дуда[ра] пролет[арскім] поэтам.

Можна і яшчэ зазначыць на чаканьне прыходу часу. Мы дагэтуль думалі, што мы расьцем і творым, і гэта ёсьць час, а, па Дуд[ару], час — нейкая міст[ычная] асоба, якая калі прыдзе, тады можна чыніць расправу і г. д.

[Варыянт 2]

Гэта кніжачка прадстаўляе ўзор газэтна–кампанейскай або палітыка–хронікальнай поэзіі.

Фактычна гэта палітычная хроніка мясцовай газэты, пададзеная ў разьмерах і рыфмах.

Прызначана гэта поэзія служыць вырашэньнем „ідэол[ёгічна] вытрыманых“ пачуцьцяў і „рэвалюцыйнай“ сьвядомасьці, абуджанай у ідэол[ёгічна] вытр[ыманы]х масах палітычнаю хронікаю газэты.

Усе вершы яе пабудаваны на падставе процістаўленьня аднаго другому (было, а ёсьць; там, а тут; і да г. п.). Гэта адзіны спосаб гэтай поэзіі; ён–жа і выкрывае ўбоства аўтара ў галіне творчасьці, а таксама паказвае на шаблённасьць яго мысьленьня і нарэсьце сьведчыць аб адсутнасьці пачуцьця (процістаўленьне — гэта адзнака выяўленьня рассудка).

Іх стыль — газэтны, рэв[алюцыйна]–рытарычны.

Ідэол[ёгічнае] асьвятленьне ў духу афіцыйнай, казённай рэвалюцыйнасьці.

У рэвалюцыі нарадзілася паняцьце пролетарскай поэзіі як ідэя, якую трэба было ператварыць у жыцьцё, зрабіць яе рэальнасьцю. Гэта выклікала з рабочых, сялянскіх і іншых станаў грамадзтва людзей — да творчасьці рэальнага зьместу новага паняцьця. Кожны, хто ўзяў на сябе ролю творца або адчуваў сябе за гэткага, сам сабе выбіраў сьцежку творчасьці, як кірунак. Адны пайшлі па лініі найбольшага супраціўленьня, другія выбралі сабе лініі найменшых труднасьцяй да славы пролетарскага поэты. Вучыцца жыцьцю яны сталі ў газэтах; набраўшыся пал[ітычнай] мудрасьці ў газэтах, яны пачалі пісаць вершы[1]. І гэтыя апошнія ўжо дабіліся вызнаньня: іх ужо лічаць за пролетарскіх поэтаў, ды мала таго, нават некаторыя больш гістэрычныя асобы дык крычаць, што яны маюць права і хочуць лічыць іх за пролетарскіх поэтаў. Быццам хто ў іх гэта права адбірае або не дае ім хацець. Аднак практыка паказвае, што тытул прол[етарскага] поэта яшчэ ня робіць пролетарс[кай] поэзіі. Пролетарскай поэзіі ў іх усё–ж ня вышла. Яскравы прыклад — Дудар.

Што-ж зьяўляе ў такім разе цікавасьць у гэтых вершах? Об’екты іх — газэтная хроніка, стыль — рэвал[юцыйна]–рытарычны, мова адозвы, лістоўкі, вобразы банальныя, кампазіцыя — бедная. Адсутнічае творчае выабражэньне. Адсутнічае чуцьцё музыкі мовы і мастацкі густ наогул. І тое, што вершы на рэвалюцыйна–політ[ычныя] тэмы, іх не выратоўвае. Пра гэта чытач ведае з газэт.

Дык, быць можа, псыхолёгічна–ідэолёгічная старана цікава? Вось ён пагражае „долю гэткую наварожым унукам“, „немаўлят падушым ля парогу“, „не знайсьці ад **помсты** нашай схоў“. Хто такі мсьцівы, што за бацькоў і прадзедаў помстуе ўнукам і душыць немаўлят? Каму гэта ўласьціва? Хто гэта такі субрэвалюцыянэр? Ды ці рэвалюцыянэрства ў тым, што чалавек помсьціцца за крыўды дзядоў, „за дзедавы грахі“? „Мы іх павешаем“ — зьвядзем рахункі, адплацім тым–жа (22 — 23).

Зварот да прадзедаў: куды, маўляў, вам да сучаснага!

„Мы на вякі кладзём сваю пячаць“. Хто кладзе пячаці? Занятак ня зусім рэвалюцыйны. Прарэкаваньне — таксама ня новы занятак.

---

[1] Што яны робяць? Яны бяруць газэтнае паведамл[еньне] аб якой–небудзь падзеі паліт[ычнага] характара або надзённыя лёзунгі і перакладаюць іх у вершы. Даецца разьмер які–небудзь, рыфма, пара рытарычных фігур, некалькі заежджаных мэтафор дзеля ўкрасы, і абавязкова, як аснова ўсяго вершу — процістаўленьне, і верш гатоў. І гэта выдаецца за поэзію. Гэта спэкуляцыя на некультурн[асьці] мас, на неразуменьні поэзіі, на адсутнасьці поэтаў. Сапраўды шмат шарлатаняць, пераклады хронікі выдаюць за поэзію.

Хвальства: „мы ўжо ня прыстанем“, „нам варон сініцы не сагне“, „мы не паклонім[ся] чуж[ой] навале“, „нас нічога ня пужае“.

Каму ўласьціва ўвесь час выстаўл[яць] на паказ тое, што „наш край“ церпіць больш за ўсе?

„За будучы[ну] ня шкода мінуўшчыну спаліць“. Хто не набываў, таму і ня шкода. З чаго–ж гэта будзе тая будучын[а], калі спаліць мінуўшчыну? Легкамыснае выслоўе.

Будзе бой, а вырай паднімецца над галавой (20).

„Дзе знойдзе збавеньне, спакой. — Працуй і чакай!“ Ідэол[ёгія] чаканьня, калі **прыдзе час**. Нейкае дзікае ўяўленьне. Прыдзе час, тады ўсё можна.

„Хай сэрца стане, як граніт“. Ну вось ці думаў чалавек, калі пісаў гэта?

„Хто правы тут, хто вінават — другія **ломяць хай мазгі**“.

„За партыяй спрытуем кніжкі“. Схаваўшыся за партыю?

Многа „апошніх“, „пячацяй“, „скрыжаляй“, „баёў“, „прыдзе час“.

„І чалавек адзін — пылінка прад табою“ (гэта прад рэвалюцыяй).

„Прыдзе час — і ўсё зробіцца“. А покуль што можна нічога не рабіць?

Пенная краса.

Словам, усё зводзіцца да наступнага. Недзе ёсьць яшчэ ворагі. Прыдзе час — і мы іх пераможам, мы расправімся з імі за грахі бацькоў і дзядоў, падушым іх немаўлят, павешаем на асінах, парас[с]трэльваем. А покуль што „сядзі ля мора і чакай пагоды“, чакай, калі можна будзе пачаць работу, мясарубку.

Хто–б мог пахвал[іць] жабрацтва, дык гэта Дудар.

[Варыянт 3]

Быў час, калі ў дачыненьні вершаў беларускаю моваю не ўзьнімалася пытаньне, хто аўтар іх — поэта ці не. Больш думалася пра самыя творы, а яшчэ больш пра тое, што ці пра што гаварылі гэтыя творы — праўду яны казалі ці не, хораша ці брыдка, добра ці дрэнна… Так было яшчэ зусім нядаўна; і пра аўтара, скажам, зб[орнікаў] „Б[еларусь бунтарская]“, „С[онечнымі] с[ьцежкамі]“ проста казалі „маладняковец“ і гэтым як–бы задавальняліся, зусім ня думаючы, паэта ён ці не. Важней, бач, было, што ён казаў, а ня ён сам. Цяпер гэтага мала. Цяпер, чалавек чытае вершы, то ён перадусім ставіць перад сабою пытаньне: а што, ці поэта аўтар гэтых вершаў? Тое самае і з аўтарам зб[орніка] „В[ежа]“. Няўжо вершы яго — гэта поэзія?

Уявеце — стаяла здаўна недзе нейкая вежа „вякі без работы“, а цяпер на гэтай вежы паставілі антэну, — словам, людзі выкарысталі старое, мёртвае для новага, жывога. Ну дык вось у чым тут поэзія? Думаеце, канечне, не ў вежы самой, а [ў] тым, што прышоў чалавек, які ажывіў яе, які ўдунуў у яе дыханьне жыцьця, і яна стала для нас як–бы адухоўленаю, бо яна ўвайшла ў круг таго, што для чалавека, што выконвае пэўную для яго работу, што яна стала дзейнаю. Вядома, тут поэзія — гэта чалавек, што адухаўляе рэчы, што дае ім пэўнае назначэньне, вызначае, т[ак] ск[азаць], іх лёс, для сябе–ж, для паўнаты і красы свайго жыцьця, для некаторага яго адзінства (як–бы поэмы ці то песьні або чаго інш.). А як па аўтару? У яго нешта іншае. Вось, калі ласка.

„Заснула вежа. Што ёй сьніцца?..“ — ну от вам пачатак. Вежа, як бачыце, па аўтару, нешта такое, што можа спаць і сьніць. Ці можаце вы сабе ўявіць гэткую, ня ведаю. Наўрад. З усяго вершу выяўляецца: аўтар зьвяртаецца да прадзедаў і перад імі вылічае свае **заслугі**, — ось бачыце: была вежа ваша — пустая, а мы вось да чаго яе давялі,

што яна, „знайшоўшы працу пад канец, зьбірае гоманы зь бязьмежжа на свой зіяючы вянец“. Мы, ныні, нядарма жывём, і ваша пускаем у ход, у людзі выводзім. = Заслуга перад прадзедамі, што іх вежу скарысталі = Выяўляецца чалавек, які хваліцца чужою работаю. Гэта якраз як той, пра каго Крапіва кажа ў ап[авяданьні] „Доўг“…

А вось другі верш „Полацак“. Тут аўтар у позе аратара стаіць перад Полацкам і гаворыць слова: „О ты, пространством бесконечный“, „Что ты был и что стал“, ты–ж цяпер „у сям'і сыноў зямлі Саветаў“, бачыш, што ты цяпер, які ты цяпер цаца.

Трэці верш „Пасьля дэмонстрацыі“ — тое самае, ізноў у позе аратара перад адцятым маем (мінулым), што вось, ныні, ты дарам не прайшоў, твой сьлед застаўся „ў сэрцах і душах іх“. Хвала табе!

Далей пачынаюцца такія: „О, пачакайце, мы вам пакажам!“

Казаць, пра што пішацца ў „В[ежы]“, не даводзіцца, бо кожны ведае па газэтах. Новага нічога няма. Поэзію такога роду можна назваць поэзіяй газэтнага дня, або палітычнай (па об'екту, ці матар'ялу). Здарэньні паліт[ычнага] характару — яе об'ект.

Ён гаворыць тое, што й газэта, а таму яго можна ўважаць за кніжную газэту, або газэту з рыфмаю.

Газэтная поэзія.

Калі судзіць па вершах кн[ігі] „В[ежа]“ аб поэзіі, дык прыходзіцца дайсьці сумных вынікаў.

Першае — аб чым гаворыць — дык гэта аб тым–жа, што й газэта, — розьніцы няма тут.

Другое — і піша ён так, як і ў газэтах (провінцыяльных), калі ня горш. Свайго тут нічога. Як людзі, так і ён (што міру, тое й **баб[інаму] сыну**).

Натхненьне чэрпалася з газэт. Робленыя вершы.

(Некаторыя, прач[ытаўшы] верш, дум[аюць] аб тым, аб чым пісан[а] у вершы.)

[Варыянт 4]

Некаторыя поэтычныя творы маюць такую ўласьцівасьць, што чалавек калі іх прачытвае, засяроджвае сваю ўвагу не на самым творы, а на тым об'екце з рэальнага сьвету, аб якім гаварылася ў творы. Звычайна такія творы адыгрываюць вялікую ролю ў справе перайначваньня поглядаў паняцьцяў аб тых ці іншых зьявах рэальнага сьвету, а таксама і самых об'ектаў гэтага сьвету.

Ёсьць і другі род твораў, якія не гаворачы нічога новага і асаблівага пра тыя ці іншыя зьявы ці об'екты рэальнага сьвету, не вымушаюць і чытачовае ўвагі да гэтых об'ектаў. Такія творы або пераходзяць паўз чытача не прыкмечанымі, або ў лепшым выпадку зварочваюць яго ўвагу ня сябе самых. *Такія творы таксама адыгрываюць у жыцьці пэўную ролю.* Да такіх твораў адносяцца вершы „В[ежы]“. Яны ня выклікаюць

думак пра тое, што яны пішуць, бо пішуць яны пра тое–ж і так асьвятляю[ць], пра што і як пішуць і газэты. З гэтага боку кніжка „В[ежа]“ — як–бы зрыфмованая газэта, і як газэта, чытаная ўчора, сягоньня ўжо ня цікава, так і гэтая кніжка замяніць сабою штодзённ[ую] газэту яна ня можа.

Кніжка–ж, якая не абуджае цікавасьці ні да тых об’ектаў рэаль[насьці], пра якія яна піша, ні таго асьвятленьня, у якім яна іх піша, тра[ці]ць большую палову. У ёй застаецца надзвычай мала цікавага. І сапраўды, трэба быць аматарам поэтычнай тэхнікі, каб цікавіцца спэцыяльна ёю тады, калі яна сама па сабе не зварочвае вашае ўвагі. Больш жа нічога не застаецца ад кніжкі, якая не зацікаўлівае вас першымі двума родамі поэтычнага.

Кніжка „В[ежа]“ і з боку поэт[ычнай] тэхнікі не зьяўляе сабою нічога асаблівага і выдатнага. Усе способы досыць старыя і ня здольныя да таго, каб узьдзейнічаць на чытача ў пажаданым для поэты кірунку. І сапраўды, гэта так. Досыць узяць некалькі прыкладаў, каб пераканацца. Вось калі ласка. Піша чалавек верш „Памяці [тав.] Войкава“ і робіць гэты верш органам, праз каторы выказваецца з поваду заб[ойства] Войкава **гатоўнасьц[ь]** ісьці ў паход і на сьцен[ах] варш[аўскіх] вакз[алаў] напісаць рах[ункі] стальлю штыкоў. Якімі–ж способамі ён выказвае гэту гатоўнасьць? Праз а) манеру прадстаўнічаньня і гаварэньня ад імя „мы“. Аўтар выступае ў ролі ўпаўнаважанага ад „мы“ і гаворыць прамоўку (вершам) па такой схеме: было, ёсьць, **няўжо мы…**, **хай яны**, **мы таксама…**, **мы напішам**. Аднак тое, што гэта прамоўка не сказана тады, калі сапраўды было захаплен[ьне], а зроблена, выкрываецца тымі недарэчнасьцямі, якія дапушча[ны] аўтарам. Ён піша: Войкаў забіты **подла**, паны сьвятку[ю]ц[ь] сьвята **подла**, і сьледам за гэтым: „Мы зможам таксама паноў прывітаць…“. Выходзіць: паны гэта так прывіталі Войкава; такое вітаньне — подласьць, і тут–жа: „Мы зможам **таксама**“ — як быццам мы зможам таксама **зрабіць подласьць**. Па аўтару, „прыв[ітаць] сум[леннай] сав[ецкаю] куляй і напісаць рахункі“ — гэта **таксама**. Разумець кл[ясавую] бар[ацьбу] па–бухгальтэрску як **зьвядзен[ьне] рахункаў** — гэта наўрад ці ў духу прол[етарыяў]. Уф, як чырвона: „сусьветныя пажары“!

[Варыянт 5]

Ёсьць некаторыя кніжкі вершаў, якія выклікаюць пытаньне: што–ж такое поэзія? Ці гэта нешта жывое, такое як зерне, якому трэба толькі папасьці ў пэўныя (адпаведныя) умовы, як яно прарасьце і вырасьце ў пышную расьліну, што дасьць цьвет і плён. Ці гэта так, цацкі, якія робяцца саматужнікам для дарослых дзядзей, для іх забаўкі паводле прыказкі: чым–бы дзіця ня цешылася, абы ня плакала. Ці гэта сваеасаблівае мастацтва дзеля мастацтва або іначай мастацтва „з любві к искус[с]тву“, а мо’ гэта способы толькі дзеля дасягненьня індывідуальных якіх мэт? Адным словам, што такое поэзія: цацка гэта ці хлеб, як кажуць, насушчны. Такія пытаньні выклікаюцца пасьля кніжкі А. Дудара „Вежа“. Ня дзівіся, чытачу. Гэтыя пытаньні ўсплывуць і ў цябе, калі ты разумеў за поэзію нешта жывое, нешта такое, што цябе ўзьнімае да новых яснот творчасьці, што дае табе новыя радасьці. Ты, пэўна, так і лічыў. Дык вось, каб не расчаравацца пасьля прачытаньня „Вежы“, ты, чытачу, мусіш узяць адно на ўвагу — што ня ўсё тое поэзія, што вершам пісана. Звычайна думаюць, што вершы і поэзія гэта адно і тое. „Вежа“ гаворыць, што гэта далёка не адно і тое. Могуць быць вершы без поэзіі і поэзія бяз вершаў. Вось хоць–бы і сама гэта кніжка: яна ўся складаецца з вершаў, а поэзіі ў ёй кот наплакаў. Гэта вершы без поэзіі. Калі хто хоча мець уяўленьне аб такіх вершах, ён можа іх згатаваць сам у любой колькасьці. Тут трэба толькі ведаць, што словы могуць уклада[цца] у рытм ды аснаджацца рытмоўкай.

І калі гэта ёсьць, то тады варта ўзяць любую нататку з газэты, пералаж[ыць] яе на рытмовую ноту — і будзе верш.

[„Вежа“]. На вежы сёньня паст[авілі] радыё.
[„Полацак“]. Пол[ацак] цяпер сав[ецкі] горад.
[„Пасьля дэмонстрацыі“]. Калісьці за май…
[„Мастак“]. У Беларусі ёсьць маст[ацкі] тэхнікум.
[„Прайшлі гады“]. Беларусі — дзьве часткі.
[„На Захадзе“]. У Зах[одняй] Бел[арусі] рас[с]тр[алялі] пяцёх, а паны гуляюць.
[„Братом на Захадзе“]. Набліж[аецца] час злучэньня Бел[арусі].
[„Электрычнае крэсла“]. Гулянку спр[аўляе] Галеві, а С[ако] і В[анцэці] рас[с] трэльв[аюць].
[„Памяці тав. Вайкова“]. Забіты Вайкоў.
[„Комуністка“]. Кам[уністка] плюн[ула] у вочы жандару.
[„Машыніст“]. Маш[ыніст] адмовіўся весьці карны полк.
[„Шлях рэволюцыі“]. Х зьезд КПБ адбываецца.
[„Трыццаць пяць“]. Рас[с]тра[лялі] белыя 35 рэвалюц[ыянэраў].
[„Камяніца“]. Будуецца камяніца.
[„Такая“]. Чэсная аддал[ася] пяцярым. Праст[ытутцы] няма чаго зайдзр[осьціць].
[„Кніга“]. Вышла кніга, якая потым забудзецца.
[„Слава“]. Пяпіросьн[ік] папаў на экран.
[„Верасень“, 1]. Настаў верасень.
[„Верасень“, 2]. Так прыгожа, хоць ты павесься („Лепей па ветру хістацца на заімш[элым] суку“).
[„Каханьне“]. Сядзеў ноч з любаю.
[„Зацьвітаюць вішні“]. З любаю праводз[іў] час.
[„Тайга“]. Бел[арусы] перасяліл[ія] у Сібір.
[„З поэмы „Байкал“]. Праехаў Байкал.
[„Песьня пра Сінь–Вэя“]. Рух камун[істаў] у Кітаі разьвіваецца.

(Палітычна–хранікальная, газэтна–кампанейская поэзія, або поэзія палітычнай хронікі.)

Паэзія Д[удара] прызначана аўт[арам] служыць выражэньнем ідэол[ёгічна] вытрым[аных] **пачуцьцяў** і рэволюц[ыйнай] **сьвядомасьці**, якія павінны абуджацца ў ідэол[ёгічна] вытрыманых масах ад прачыт[аньня] палітычнай хронікі.

[З накідаў да рэцэнзіі на кнігу А. Дудара „Вежа“]

Ніхто, пэўна–ж, не ўяўляе сабе пролетарскай поэзіі ў выглядзе рыфмаваных газэтных заметак.

Калі мы чуем голас, але ня бачым таго, ад каго йдзе голас, мы можам здагадвацца па таму вопыту, які ў нас ёсьць.

Усякае паняцьце складаецца на аснове пэўных конкрэтных даных.

Рыторыка рэвал[юцыйная].

— Бачыце, што зрабілі з вашай вежаю! Во! Мы!
„Рэвалюцыянэр за сталом".
— Вітаю з тым, што ты — сын зям[лі] Сав[етаў].
— Мы не забылі мінулага.
— Я веру. Няхай жыве!
— Не дачакаем[ся], каб расправіцца.

Твая пячаць (мая) (11).
Мы кладз[ем] на вякі пячаць (12).
Памяць пра гэтых пяць выб'е ў гадох пячаць (18).

Рахункі.
Скрыжалі.
Вобраз на вобразе як мал[юнак] (36).
Біблейскія: скрыжал[і] гісторы[і].
Прыём: было, а ёсьць;
там, а тут (процівастаўл[еньне]).
Пабудава[ны] увес[ь] збор[нік] па аднам[у] шаблёну: проціваст[авіць] — гэта паказаць убоства ў галіне творчасьці.
Аб'ект — паліт[ычныя] падзеі з газэт.
Стыль — газэтны, рэвалюцыйна–рытарычны.
Крыніца вобразаў — Бібл[ія], камэрцыя.
Асьвятл[еньне] — афіц[ыйна]–рэвалюц[ыйнае].
Афіцыйна–рэвалюц[ыйныя] поэзіі газэтна–кампан[ейскага] характару.

Ад рэцэнзіі вы, канечне, хочаце пачуць, добрая ці дрэнная кніжка, варта яе чытаць ці не. Дык ось каб доўга не марудзіць, я й кажу, што ўсякая кніжка можа стаць у патрэбе. Трэба, скажам, вам часам узоры какофон[іі] — адкуль іх узяць? З кнігі. Вось тут вам якраз і згодзіцца „В[ежа]". Вы сабе адгорн[еце] любую старонку і возьмеце ці то ……, ці то …… або …… ці вось і яшчэ *[рукапіс абрываецца]*

[1928]

С. Фамін. „Балота“. [Менск: ДВБ, 1928]

[Варыянт 1]

Мінулы раз, пішучы пра чаротаўскага Мікіту, мы раілі яго зьмяшчаць ува ўсіх літ[аратурных] хрэст[аматыях] як узор ідэол[ёгічна] вытр[ыманага] упадніцтва і Чарот[авага] прогр[эсаваньня] задам наперад. Гэтай парады нам не параілі даваць. А цяпер і не шкадуем, што не далі. Цяпер ёсьць лепшы ўзор гэтага самага балота, выпаўн[ены] па клясычным узоры Чарот[авага] прогрэс[аваньня] задам наперад. Але з прычыны моладасьці аўтара мы ня раім зьмяшчаць у хрэст[аматыях] яго балоты. (Ён паставіць за бацьку.) Бо калі гэта зрабіць, Чарот[аваму] Мікіту будзе крыўдна. Ён такі–та ж бацька фамін[скага] Балота.

У Беларусі многа балот: і старых, і новых. Пра старыя народ, што жыве каля іх, злажыў шмат глыбокіх па думцы і прыгожых па форме казак. Пра новыя–ж, асушаныя *(народам з дапамогай савецкай улады)*, песень яшчэ няма.

З прычыны апошняга С. Фамін узяўся злажыць пра балота „песьню праўды голай“. І нельга сказаць, каб ён гэтага не зрабіў. Адным балотам на Беларусі стала больш. Яго „голая праўда“ такая.

Раніцою... серабрыцца на балоце торф. На ім пах пшаніцы тонкі і грае Маем сталь. „А было: ...ні праехаць, ні прайсьці па гаці“. Голад быў, сьлёз з вачэй пралілася рака (як у чаротаўскага Мікіты) і „толькі з гонарам сьмяялася званіца“. А цяпер яна сьмяецца па–другому. Угары начамі сьвеціць Ленін (гэта на званіцы, якраз, як у Чарота[вага] Мікіты на сьценцы). Вечарамі разьвясёлы гоман і перазвон антэны. Гэта ўсё на балоце. І таму аўтар з прычыны таго выказвае сваё „эх“ і „объясняется в любви“ яму.

Пасьля такога ўступу з 10 страфы аўтар у парадку паясьненьня, а мо’ у парадку разьвіваньня пададзенага ў папярэдніх строфах палажэньня падае маністу з 6 строф агульных фраз пад агульным знакам: „Так было“. З Масквы прышоў Мікола (як Мікітаў з войска). Адчыніў школу. Звалі яго камуніст. Шанав[алі] бедн[які]. Пазір[алі] скоса кулакі. А пасьля зьбіралі на радыё. Праз два месяцы ў чытальню йшоў народ. З Масквы гав[арыў] Сталін. У выніку ў царкву зарос шлях. А пасьля — званіц[а] бяз крыжа, на палёх жняяркай сталі жаць. А калі сьнег церушыў, „камуніста прыхадз[ілі] слухаць, як… балота асушыць“. Вясною „йшоў народ на аселіцу, а праз год — балота не спазнаць“. Раўчукі віліся лукав[інай]. „Мурзатыя даліны“, „аксам[ітная] сінь“. Вось і ўсё, і ўсё. Вельмі проста.

Далей, каб давесьці напэўна, што і першая асоба, ад якой вядзецца гутарка, не апошняя сьпіца ў гэтай калясьніцы „так было“, аўтар выклікае ў сьведкі „Маладую Ганну“ і зноў у парадку пералічэньня таго, што было, нагадвае ёй: першае — „Ці ня помніш, Маладая Ганна: 1) на балоце цябе бачыў я“, 2) Краскі ты зьбірала, 3) віла вяноч[кі], 4) пела і 5) несла іх у царкву. Другое: 1) „А ці помніш, калі везьлі з балота торф“, 2) пасьля Мікола і г. д.

Ганна нічога на гэта не адказвае. Тады аўтар, кідаючы яе, варочаецца назад і канстатаваўшы, што „восень зноў“, паведамляе аб месцы знаходжаньня ў сучасны момант гэрояў поэмы. 1) Я ў пахучы[м] сене, 2) Ганна — дэлегатка і бязбожніца — ходзіць на заняткі, 3) а балота... шапоча казкі. Невядома засталося толькі, дзе Мікола. Але пасьля заключэньня, што дні гараць сав[ецкай] пазалотай, аўтар успомніў і пра Міколу і закончыў сваю песьн[ю] паведамлен[ьнем] яго адрасу: „У Беларусі тысячы Мікол[аў], прозьв[ішча] іх проста К.П.Б.“ Вось і ўся „праўда голая“.

Балота няма. Яно асушана. Засталося фактычна толькі яго адлюстраваньне ў сьвядомасьці аўтара, а такое, што ні праехаць, ні прайсьці за штампаляванымі фразамі і „пазалотаю". З гэтага адлюстраваньня аўтар і зрабіў новае балота шта[м]паў і сьмецьця. Гэрояў у поэме аніводнага. Мікола — гэта штамп, пастух, што прыш[оў] з Масквы і ўмее адч[ыняць] (калі зач[ынены]) школы (а магч[ыма], інш[ыя] будын[кі]), гаварыць пра тое, як асуш[ыць] балота, хадзіць у клюб і пасьмяяцца, калі бачыць, словы ператв[арыўшы] у жыцьцё, што з бал[ота] хлоп[ец] з дзяўч[ынай] вязуць торф. А дзе–ж яго работа? Тое–ж, што яго звалі камуніст[ам], шан[авалі] бедн[які] і скоса паз[іралі] кул[акі], яшчэ не даводзіць, што ён камуніст. Гэта прыд[умана] да Мік[олы], як відаць, для вытр[ыманай] ідэолёгіі. Фаміноў Мікола — гэта здубальтаваны Мікола Чарот[авага] Мікіты з поэ[мы] „Лен[ін]". І дарэмна аўтар імк[нецца] сьцьвер[дзіць], што ў Бел[арусі] гэтакіх Мік[олаў] тысячы, дае ім прозьв[ішча] К.П.Б. Пакуль што яны ўсяго толькі адзіночкі, дубальтаваныя ў двух паасобніках (Чарот[авым] і Фамін[овым]). Сапраўдн[ае] яго прозьвішча не камуністы з КПБ, а чаротаўскі штамп, поў[ны] ідэолёгічнай вытрыманасьці.

Але хто ведае, мо' Фамін знарок паказаў гэты штамп, каб яскравей выявіць сапраўдных гэрояў. Аджа паглядзім, што за людзі рэшта дзеючых асоб поэмы. Другою такою асобаю, бадай што самай галоўнай, зьяўляецца першая асоба, ад якой вядзецца поэма. Гэта безназоўная, бясклопатная асоба, якая ходзіць глядзець за касагоры, *выхваляецца дасягн[еньнямі],* эхкае і ойкае дзе трэба і ня трэба, распараджаецца гармонікам, „аб'ясьняецца ў любві" балоту, любіць валяцца ў пахучым сене, гатова пагаварыць пра Леніна і клюб, глядзіць на ўсё павярхоўна і выступае ад імя „мы" (як Мы, Нік[алай II]) і самаўпэўн[ена] заяўл[яе], што яна не загіне ні ў песьні, ні ў барацьбе. Т[акім] ч[ынам], гэта жывы штамп безназоўнае, бясклопатн[ае], давольнае, сама[ўпэўненае] асобы, у якой лёгка пазнаць вобраз поэты, выхаванага на псэўдапролет[арскай] поэзіі маладн[якоўскага] часу, вобраз поэты як вызн[ачаны] быцьцём вынік ці як плод маладн[якоўскае] псэўдапролет[арскае] літар[аратурнае] адмаўл[енскае] макулатуры. Гэтыя поэты добра ўсвоілі мэханіку „ідэол[ёгічна] вытр[ыманай]" псэўдапрол[етарскай] верхагляднай поэзіі. І дарэмна аўтар сьцьв[ярджае], што „яны не загінуць". Пакуль што ўся моц іх у штучным ацяпленьні, а мастацтва — у эхканьні ды ойканьні. Гэта штампы хлебаедаў, трутняў бел[арускай] літ[аратуры]. Гэта другі штамп, знаёмы ўжо па вершах шмат якіх старэйшых маладнякоўцаў.

Ня лепш стаіць справа і з трэцяй асобаю — „Мал[адою] Ганн[аю]", любаю безн[азоўнае] асобы. Аб ёй ня прыходзіцца казаць, бо аўтар яе не паказаў, а толькі пагаварыў. З яго–ж гаворкі яна выступае ў поэме трэцім штампам, толькі ўжо жаночага роду, які нічым не адрозьніваецца ад першага. Дарэмна аўтар надаў яму жаночы род, назваўшы яго Маладою Ганнаю. Гэта асоба абсалютна нічога ня страціла–бы, калі–б зваўся Маладым Міколаю. Мал[адая] Ганна — гэта факт[ычна] Чарот[аў] Мікіта ў моладас[ьці], толькі жаноч[ага] роду. Яна шмат пабрала ад свайго папярэдніка, проста, можна сказаць, дачка Мікіты. Як Мікіта праліваў сьлёз лужу, так і яна пралівае сьлёзы, толькі ўжо шротам. А што яна стала дэлегаткаю, як кажа аўтар, тут нічога дзіўнага няма. Магчыма, каб і Чарот[аў] Мікіта быў маладзейшы, ён таксама быў–бы дэлегатам і скончыў–бы лікпункт. Ды, праўда, ён чуць і ня быў дэл[ег]атам — пашкодзіла, як памятаеце, хвароба, а потым сьмерць Леніна. Праўда, яна толькі больш сьціплая і пакуль што ня выхваляецца на сходах, ня кажа яшчэ, падобна Мікіт[у]: „Я, як і мой тата, як і брат, камуністка" (або „я, як і ты, як і Мікол[а], камуінстк[а]"). То за яе гаворыць безназоўная асоба.

Але, магчыма, што аўтар і хацеў даць схэму штампаў, па–маста[ц]ку іх зпародыяваўшы. Магчыма. Аджа паглядзім, што гэта за мастацтва. Агульны

матар’ял, з якога складае[цца] поэма — гэта агульныя зьбітыя фразы газэтн[ага] або вулічн[ага] характару. Прыкл[адам], „валяй, гармонік“, „дуй, гармонік“, „жар па–камсам[ольску]“, „зьвіні, пастаць“, „на балоце — грае Маем сталь“.

Складзены–ж яны ў дрындушкі па 5–ст[опным] харэю з розкідкаю радкоў. Паміж сабою ўсё зьвязана па прынцыпу аднаго арытметычнага дзея[ньня] — складаньня. Самі–ж строфы зьвязаны па прынцыпу „аканьня“ і „аціканьня“. Вось схэма іх [будовы]: „а было“ (пералічэньне агул[ьнымі] фраз[амі]), „а цяпер“ (пераліч[эньне] зноў), „так было“ (пераліч[эньне]), „а пасьля“ (пераліч[эньне]), „а пасьля“ (пераліч[эньне]), „а калі“ (пераліч[эньне]), „а праз год“ (пераліч[эньне]), „ці ня помніш“ (перал[ічэньне]), „было“ (пер[алічэньне]), „а ці помн[іш]“ (пераліч[эньне]), „было“ (перал[ічэньне]), „а пад вечар“ (перал[ічэньне]).

На нітцы гэтага аканьня нанізаны агульн[ыя] фразы і такія выразы, як: 1) „пух[авым] тум[анам] сераб[рыцца] торф“, 2) „грае Маем сталь“, 3) „сьлёз з вачэй праліл[ася] рака“ (папраўка да Чар[отавай] лужы), 4) „з гонара[м] сьм[яялася] звані[ца]“, 5) „угары начамі сьвеціць Ленін“, 6) „Я люблю вас палка і пяшч[отна] у сер[абры] вясёлк[авых] крыніц“, 7) «на грудзёх квітнеў „КІМ“», 8) „зьвінелі завірухі“, 9) „сьнег **мукою** церушыў“, 10) „дні ляц[елі] **мітульг[ой]** мяцеліц“, 11) „заблыт[аны] туман“, 12) „завіва[ла] у вянок траву“, 13) „ліліся сьлёзы шротам“, 14) „песьню плёў матор“, 15) „запал[ала] вясна“, 16) „сыпала жал[ейка]“, 17) „мак сыпаў салавей“, 18) „у галав[е] плял[іся] лятуцен[ьні]“.

Усё гэта засыпана макам эйканьня і ойканьня, звону і шроту па такой схэме. Ёсьць (серабры[цца]) — эх, ой. Што каму, а нам... эх, валяй, эх, зьвіні... А было — няхай. А цяпер — эх, эх, так было. Але ўсё–ж ой... А пасьля, а пасьля зусім вядома. Грай, зьвіні, гарм[онік]. А калі, а калі... Эх. Ці ня помніш — ой, няхай. А ці помніш — калі мы… Была раньне. А пад вечар — Эх... Люба, як…, добра, як... люба, як. Восень зноў… Калі... значыць... Дні гараць... Дуй... жар, зазьвіні. Вось вам.

І нічога дзіўнага, калі ў гэтым ойкань[ні] ды эхканьні загучыць для вас верш такой мэлёдыяй, як „ой пай**ду па**йду“ — або „серабрыцца на балоце торф, валяй гармонік“ альбо такое балбатаньне: „Эх **бал**ота, **люб**ае **бал**ота“, „ой **люба бы**ло глянуць“ альбо „любая мая, у сівым за**блы**таным тумане на **бал**оце ц**ябе бач**ыў я“. *(Краканьне: **кра**скі ты зьбі**ра**ла па ч**ар**отах“; вяканьне: „за**віва**ла у **вя**нок тр**аву**“; пляканьне: „плятуцца лятуценьні“; „**пе**сьню **пл**ёў за рэчкаю матор“; сыканьне: „сыпал[а] жалейка“, „мак сыпаў салавей“.)*

Такім чынам, мастацтва поэмы адпавядае зьместу балота, у якім па ідэолёгічн[а] вытр[ыманай] схэме плёхаюцца даўно знаёмыя штампаляваныя кроі. З крыніцы гэтага нельга сказаць, што назва „Балота“ нятрапная. Для вытрыманасьці стылю і ў адпаведнасьці форме гэты ў падзагалоўку дасьціпней было–б назваць не „поэма“, а „схэма ідэол[ёгічна] вытр[ыманага] балота“. Бо фактычна калі пераставіць штам[пы], поэма нічога ня траціць, і нават калі іх усе выкінуць, то яна таксама нічога ня траціць. А што да схэмы ід[эолёгічна] выт[рыманага] балота, то пры апошніх варунках ёй быў–бы вялікі ўрон.

Дзеля чаго мы пра яго гаворым? — нас мог[уць] запытац[ь]. Ачывідна, што твор нява[рты] увагі. Не, гэта ня так. Твор варты ўвагі, таму што ён — твор мал[адога] пач[ынаючага] пісьм[еньніка], які ўжо друк[ав]аў свае вершы. А па–другое, што гэта сумнае зьявішча сац[ыяльнага] пар[адку], якое нельга абмінуць, і паказвае сабою, *да чаго дайшоў* кірунак маладнякізму.

[Варыянт 2]

Калі процівастаўляць чал[авечы] сьв[ет] і вонкавы сьвет, або калі ўявіць чал[авека] як цэнтр вакольн[ага] сьвету.

Сьвядомасьць усякага канкр[этнага] чалавека ёсьць адлюстраваньне вонкавага сьвету, абмяжованага суб'ектыўна здольнасьцю чалавека адлюстроўваць гэты сьвет у пэўным абмежаван[ьні] і об'ектыўна існуючым кругам, у якім жыве гэты чалавек. З другога боку, вонк[авы] сьвет у яго канкрэтным абмежав[аньні] адлюстроўвае сабою сьвядом[асьць] чалавека, праяўленую ім у наданьні гэтаму сьвету таго выгляду, які патрэбен чалавеку.

Твор маст[ацтва] можна разгл[ядаць] як сьвяд[омасьць] пэўн[ага] чал[авека]. І тут („Б[алота]") мы знах[одзім], што гэта сьвяд[омасьць] кан[крэ]т[ная] выр[ажаецца] у наст[упным]. С[яргей] Ф[амін] ведае, што „ран[іцою] серабр[ыцца] на бал[оце] торф" і г. д. Гэта ёсьць адлюстр[аваньне] таго, што ёсьць у вонк[авым] сьвеце: торф, кам[самол] і г. д. Круг ня шырокі і надзв[ычай] схэматычны.

Твор можна разгл[ядаць] як адлюст[раваньне] сьв[ядомасьці] чалав[ека], праяўл[енае] у апр[ацоўцы] для патрэбы слова. „Б[алота]" — ёсьць адлюстр[аваньне] Ф[аміно]вага паняцьця аб поэме, аб творы, ід[эолёгічнай] вытр[ыманасьці], рыфме, композ[ыцыі], мілагучн[асьці], „праўдзе голай" і г. д. Паняц[ьце] „поэмы" канкр[этна] прадст[аўлена] ім [у] „Бал[оце]". З гэтага выяўл[яецца], што Ф[амін] мае вельмі „скуднае" паняцьце аб поэме, якое нельга прызнаць здавальн[яльным] з пункту гледж[аньня] інтар[эсаў] прол[етарыяту] у галіне маст[ацтва] (інтар[эсаў] ніякай літ[аратурнай] школ[ы]). Адкуль гэта паняцьце? Чаго адлюстр[аваньнем] яно зьяўляецца? Адчыв[ідна], ад тэй школы, якую ён праходзіў.

Пра дрэнны твор у наш час мала сказаць, што ён дрэнны. І мала таму, што людзі сталі надзвычай недаверлівымі. Яны патрабуюць яшчэ довадаў. Дзеля гэтага, хоць твор і дрэнны, патрэбна яшчэ давесьці гэта. І сапраўды, сказаць „дрэнны твор" мала. Яго пісалі, друкавалі, прадаюць — значыць, ёсьць людзі, для якіх ён ня дрэнны, ну, скажам, хоць–бы аўтар гэтага твору, выдавец і прадавец. Адгэтуль даводзіць, што твор дрэнны, — гэта значыць давесьці няправільнасьць паняцьцяў наконт яго ў гэных людзей. Давесьці, што твор дрэнны — гэта значыць давесьці, што аўтар і рэшта мысьляць няправільна (ін[акш] кажучы, ня так, як прызнаецца за правільнае пэўнаю групаю людзей). Факт[ычна] дав[одзіць] дрэн[насьць] твору — значыць, даводзіць, што добра (па разум[еньні] аўт[ара]) — ня добрае, а дрэннае. Інач[ай] каж[учы] — што белае для N ёсьць ня белае, а чорнае. Дзеля гэтага важна гаварыць ня толькі пра добрыя рэчы, але і дрэнныя (вядома, узглядна).

Аўтар твору лічыць „Б[алота]" поэмаю і, як відаць, добраю, прычым годнаю ўвагі друку і чытача. На чым аснована гэта разуменьне? Першае, на тым, што асушана балота, што Мікола–кам[уніст] адкрыў школу, што сял[яне] зьбір[алі] на радыё і г. д. Па–другое, на тым, што аўтар ведае, што ён ідзе за касаг[оры] глянуць, што любіц[ь] балота, пах пшаніцы жонкі, што ён не загіне і г. д. Трэцяе, што аўтар на балоце бачыў Ганн[у], вёз з ёю торф, запала[ла] яго дзён вясна, думкі віліся дзіў[на], казаў пра Лен[іна] і клюб, што ён у пах[учым] сене, у галаве плят[уцца] лятуценьні. Чацьв[ертае], што аўтар лічыць усё, што ім сказана пра гэта, „песьняй праўды голай". Здаецца, довадаў досыць. Аднак насколькі яны дасьціпныя? Пачнем па парадку.

Асушана балота... Гэта факт вачывідны. Аб ім мы чыталі ў газэтах больш канкрэтна, г. зн. якое, дзе, калі, кім, як. Але гэта яшчэ не аснова дзеля таго, каб лічыць „Балота" С. Ф[аміна] поэмаю. Балота ёсьць балота, а калі яно асушана, то асуша[на], і пры чым

тут поэма? Другое. Аўтар ідзе за касаг[оры]. Дапусьцім, гэта факт. Але пры чым–жа тут поэма? Аўт[ар], які ідзе за к[асагоры], і ёсьць аўтар, ідучы за іх. Што тут поэмнага? Тр[эцяе]: аўт[ар] бачыў Ган[ну]. Зноў, пры чым тут поэма? Чацьве[ртае]: „Песьня пр[аўды] гол[ай]“. Голыя адцятасьці ад фактаў, што бы[лі] у жыцьці аўт[ара] і вакол яго. Схэма іх. Зноў, пры чым поэма? Т[акім] ч[ынам], яго довады гавораць аб адным: гэта „Б[алота]“ — гэта голая **схэма** ад фактаў, што мелі месца ў жыцьці, як гэта вядома нам з газэт. Але схэма — не поэма, а схэма, і схэма надзвычай вузкая, матэматычная, сухая, блядая. Гэта драбы, шкілет, адлюст[раваны] цьмяна і недакладна.

Але, быць можа, і схэма ды зроблена мастацка? Напэўна, так. Аўтар лічыць „Бал[ота]“ маст[ацкім] творам. Вядома, гэта магчыма. Схэма можа быць мастац[кай]. Якія ёсьць у аўт[ара] на гэта довады? 1) Разагнан у радкі 5–хст[опны] харэй, 2) мілагучнась[ць] (пасіў), 3) слоўнік („валяй“), 4) вобразы (звон), 5) будова і г. д.

Пачн[ем] з апошняй. Аўт[ар] гаворыць пра цяпер[ашняе] бал[ота], што яно родзіц[ь] (4 страфы), далей працівает[аўляе] цяпер[ашняму] мінул[ае], што ні праех[аць], ні прайсьці (2), далей цяпер[ашняе] (1), свае пачуц[ьці] да бал[ота] (1), гістор[ыя] з Мік[олам] і Ган[наю] (7), зварот аўт[ара] да Ганны з успамінамі наконт іх спатканьняў (7), свае пачуць[ці] да балота і сена (1), пра тое, дзе ён цяпер (1), пра тое, што цяпер Ган[на] стала (1), што балота (1), філёз[офскі] вывад наконт дзён „вообче“ (1), зварот да гарм[оніка], адчув[аньні] аўт[ара] (1), характ[арыстыка] сказан[ага] і сябе (1). [У]вогуле, прыём[ы] такія: „ёсьць“, „было“, „а цяпер“, „так было“, „а пасьля“, „а калі“, „дні ляцелі“, „ці помніш“, „была“, „а ці помніш“, „бы[ло]“, „а пад вечар“, „зноў“, „стала“, „а балота“, „дні гараць“, „дуй“, „вось“. Гэта хутчэй дрындушнае мастацтва, але не поэмы. Калі пераставіць строфы, ад гэтага поэма ня страціць.

Вобра[зы]. „Ліліся сьлёзы шротам“ — ач[ывідна], гэта аўт[ар] лічыць вобразам. Які тут вобр[аз]?

„Валяй“ — відаць, аўт[ар] такое лічыць прылічн[ым].

Калі выкінуць усе строфы — поэма ад гэтага ня страціць анічога. Такія паняцьці існуюць сярод пісьм[еньніцкай] моладзі наконт поэмы, мастацк[ай] композыц[ыі] і г. д., іначай кажучы, у яе няма ніякіх разумен[ьняў] аб гэтых рэчах. Вось, маўляў, глядзіце, што ў нас, мы не загінем, бо такіх тысячы. Хто гаварыў Ф[аміну], што ён згіне?

Глядзім, што ў іх, — і нас ахапл[яе] сум. Якое давольства! Проста шкада робіцца чалавека за яго самаўпэўненасьць, і хочацца падаць руку. Такое ўсё крохатнае. Яно разьлятаецца, як мыльны пузыр. А з гэтым, думаюц[ь], людзі не загінуць. Наўрад. Самавольства, „ухарства“… І мана, што такіх тысячы. Ну хто дась[ць] веры, што такіх схэм тысячы? Калі–ж так, значыць, дрэнна. Мы ня дум[аем], што КПБ скл[адаецца] з схэма[тычных] няжывых людзей, з такіх „невеж“, якім выяв[іўся] Ф[амін], такіх „маладзенцаў“, як Фам[ін], і такіх бясклопатных, разгульнікаў і такіх сьляпцоў, што ў жыцьці бачаць толькі, што ні песьня — радасьць, што ні гук — раздольле, сёньня ў песьн[ях] сонечныя дні, а ў жыцьці — ня жыцьцё, а схэмы, і на ўсе праявы глядзяць павярхоўна.

Агульн[ыя] выв[ады]. Ёсьць людзі, якія маюць няправільныя (калі не сказаць, што зусім ня маюць) паняцьці аб жыцьці, аб поэме, аб мастацкасьці, аб поэзіі. Жыцьцё для іх — гэта схэмы. Поэзія — гэта перада[дзеныя] вершам гэтыя схэмы. Адчуваньне вакольнага — „сплошная радасьць“, фаталіст[ычны] оптымізм, безрассудны оптым[ізм]. Сэнс іх жыцьця — давольства. Яны ня радуюцца, а даволяцца. Яны здаволены, яны шукаюць і бачаць у жыцьці толькі давольства. Для іх жыцьцё — гэта давольства, разгул, раздольле для „валяньня дур[ня]“. У іх аніякай мысьлі, яны ня мысьляць і ня дзейнічаюць. Яны збоку прыпёку. Пра будучыну яны не задумліваюцца. Яна іх ня кратае, бо яны давольны, а давольнаму больш нічога і ня трэба. Яны плаваюць у давольсьцьве, як сыр у масьле, і думаюць, што паскольк гэтакіх тысячы,

дык яны ня згінуць, г. зн. для іх ня мінецца гэта давольства, гэта плаваньне. Яны ведаюць, чулі, што ёсьць поэмы, поэзія, вобразы, рытмы, рыфмы, але толькі чулі. І ведаюць, што тых, хто складае поэмы, завуць поэтамі, іх паважаюць, іх слава разносіцца па сьвеце, ім вянкі ўскладаюць, звоняць пахвалай. У іх–жа ёсьць чарвяк „чэсталюбія“. Ім хочацца, каб і пра іх гаварылі, званілі пахвалаю. І яны дзеля гэтага выдаюць свой „млад[енческий] газ[етный] лепет“ за поэмы. Яны вялічаюць свае „творы“–дрындушкі поэмамі. Але ў іх не хватае самага малога — самаст[ойнасьці] мысьлі, адчув[аньня]. Яны мысьля[ць] „цыркулярна“.

Хацеў гэтага ці не хацеў, але С. Ф[амін] выразіў гэта, стаў іх прадстаўніком. Мы ня ведаем Фам[іновых] здольнасьцяй і таленту. Магчыма, што ў ім гэта і ёсьць, але ў „Балоце“ пакуль што гэтага ня відаць. Відаць толькі адно — гэта тое, што ім добра ўсвоены шаблён, і ён па гэтаму шаблёну добры рамесьнік. Толькі каму гэта патрэбна? Пролет[ару] — не. Вораг–жа скарыстае. Ён парадуецца над тым, да чаго йдзе бел[аруская] прол[етарская] літ[аратура] і якія „невежи“ ідуць у літаратуру. Канечна, Фам[іну] трэба перагледзець свой кірунак творчасьці і падумаць як над жыцьцём, так і над мастацтвам, каб быць сапраўды поэтам, а не трафарэтным рамесьнікам.

Нам здаецца, што ў гэтым, магч[ыма], він[аваты] ня столькі Ф[амін], сколькі ўмовы, у якіх ён працуе як поэт. Відзь і творы, выдрук[аваныя] і пашыраючыяся ў грам[адзтве] пад маркаю ідэол[ёгічна] вытр[ыманых] прол[етарскіх] арганіз[ацый], ёсьць умовы, ёсьць быцьцё, што вызн[ачае] сьвядом[асьць]. Відзь яны–то й пашыраюць няправ[ільныя] паняцьці аб поэзіі і прызн[ачэньні] жыцьця і выхоўваюць адпаведн[ых] людзей, прыстасов[аных] да гэтых умоў. Калі ня лічыць поэм[у] „Л[енін]“ Чар[ота] узорам ідэол[ёгічна] вытр[ыманага] уп[адніцтва] і Чар[отавага] прогр[эсаваньня] задам наперад, то чаму–ж ня можна пісаць па яго вобразу і падобію? А Чарот–жа прасл[аўлены] як поэт, нават па загр[аніцах] езьдзіць як поэт. Дык чаму–б якому–небудзь X ці Y ня быць Чар[отам] № 2? Аднак Чарот ужо каторы год нічога ня піша. Кожны чалавек трымае на што–небудзь ці каго–небудзь кірунак (курс), на каго–небудзь арыентуецца. Адны складаюць сабе ідэал з элемэнтаў існага (у межах нац[ыянальнага] ці інтэр[нацыянальнага]) і на яго кіруюцца. Другія бяруць сабе за мэту існуюч[ага] поэта і кір[уюцца] на яго. Трэція ні на каго не арыент[уюцца]. Ф[аміна] па „Б[алоце]“ належыць аднесьці да другой кат[эгорыі]. Але гэта выйдзе дубальтаваньнем. Трэба над гэтым падумаць. Матар'ял[у]–жа ў жыцьці, дзеля таго, каб скласьці свой ідэал і на яго кір[авацца], — досыць. У людзей былі Шэксьп[ір], Гётэ, Шылер, Пушк[ін], Тал[стой], Даст[аеўскі]. У нас ёсьць Куп[ала], Кол[ас], Гарун. Няўжо з гэтага багацьця нельга вылучаць сам[ае] найлепшае, каб з яго склась[ці] сабе ідэал поэты сучас[нага] і на яго кірав[ацца] пры прытв[арэньні]. Калі ў рэч[аіснасьці] няма адпав[едных] узораў, трэба іх выабразіць, і ім — гэтым выабражаным, калі хочаце — проста насьледаваць. Тады можна дасягну[ць] чаго–небудзь.

Канечна, у кожн[ага] поэта павінен быць свой шлях. Але гэта ня значыць, што мы ня можам мець паняцьця аб тым, што нам трэба, які поэт пат[рэбны] для прол[етарыяту], які нас можа парадаваць, і ня можам прад'яўл[яць] запатр[абаваньні] да поэтаў. Гэтыя паняцьці мелі нашы стар[эйшыя] поэты. У Купалы мы знойдз[ем] шмат верш[аў] па гэтаму пов[аду]. У другіх таксама. Я лічу, што нам патрэбен такі поэт, які–б ня толькі адлюстроўваў станы сьв[ядомасьці] нашаму часу, паказв[аў]–бы толькі пазалоту сучасн[ага] моманту, але для бел[арускай] літ[аратуры] патр[эбен] поэт, які тварыў–бы **люстру жыцьця** для працоўных. Поэзія павінна быць ня толькі вобразам і падобіем жыцьця, але вобразам і падоб[іем] для жыцьця. Яна павінна быць ня толькі рэальнаю, але і ідэальнаю. Інакай поэзія ня будзе поэзіяй. Поэзія бяз ідэалаў нямысьліма. Як нямысьліма зьяўл[еньне] поэта без адпаведных для гэтага ўмоў і магчымась[цяў].

Канечна, і тое, пра што пісаў Ф[амін], — факты вял[ікай] важн[асьці]. Асушка балот, прыход з гораду камун[істаў] — гэта факты вял[ікай] знач[насьці] і вартыя таго, каб быць апетымі. Гэта паказвае на процэсы, якія адбыв[аюцца] у рэчаісн[асьці]: процэс перасяканьня культуры, яе дасягн[еньняў] у гушчы, у нізы. Гэта факты рэвалюцыі ў нізох. Гэта процэс уростаньня агульн[ай] культ[уры] у вёску. Гэта процэс перарадж[эньня] вёскі. Але гэта трэба паказаць, каб гэта адчулі людзі, адчулі яго няўхільнась[ць] і сьвядома прысьпяшалі гэты процэс, што неабходн[асьць] дзейн[асьці] ператварылі ў свабоду дзей[насьці] для людзей, якія зьяўл[яюцца] насіцелямі гэтага процэсу. Як гэта паказаць — гэта справа поэты. Справа поэты — паказаць так, каб было і цікава, і прыгожа на гэта глядзець, каб можна было ім захапіцца, каб яно **ажыўляла** на творчасьць, каб яно было **аквітычным** для чытача. На гэта ёсьць многа сродкаў, выпрабав[аных] бурж[уазнымі] пісьм[еньнікамі]. Варта павуч[ыцца] і ў іх, каб превзойти іх. Да таго–ж новыя мат[ар'ялы] павінны падк[азваць] і новыя спосабы. Новыя рытмы дае жыцьцё.

[1928]

Увагі аб кнізе М. М. Піотуховіча „Нарысы гісторыі беларускай літаратуры“

1. Па сваёй структуры дый мэтаду пісаньня гэта кніга вельмі нагадвае В. Евгеньева–Максимова „Очерк истории новейшей русской литературы“. І гэта нядарма. У абедзьвюх вельмі многа агульнага як знадворку, так і з сярэдзіны. Абедзьве кнігі кампіляцыйнага[1] характару. У Е[вгеньева]–М[аксимова] у прадмове ёсьць аб гэтым заўвага. У М. М. П[іотуховіча] хоць і няма падобнай, затое ёсьць папярэджаньне аб разуменьні свае ролі хутчэй як эсэістага, чым гісторыка.

2. Агульнае ўражаньне атрымліваецца такое, быццам аўтар не турбаваўся сам дасьледаваць, а даў толькі зводку зробленага іншымі дасьледчыкамі (прычым дасьледчыкамі, у пераважнасьці, расійскімі). Апроч таго, гэтая кніга як–бы прадстаўнічае сабою расійскую гісторыка–літаратурную навуку навейшай маладой формацыі на Беларусі. Гэта свайго роду „маладнякізм“ у навуцы, які вырас з расійскіх крыніц і на расійскай глебе, увабраўшы ў сябе матар'ялы беларускага пахаджэньня.

3. Па нарысах М. М. П[іотуховіча] літаратура зьяўляецца надбудоваю, якая ўзрастае непасрэдна над соцыяльна–эканамічным базісам на культурна–гістарычным фоне. І вось выходзіць, па іх, што базіс гэты мае сваю гісторыю, ён разьвіваецца, а надбудова толькі вырастае, нарастаючы, як скула якая на целе, як струп які, і ўсё. Зьмяняецца цела, зьмяняецца і нарост, ранейшы прападае, вырастае новы і гэтак без канца. Літаратурнай традыцыі па гэт[ых] н[арысах] як–бы ня існуе зусім. Літаратурнай барацьбы таксама. Барацьбы за чытача, за мову, за форму і да г. п. — усяго гэтага як–бы ня існуе на сьвеце.

4. Па–мойму, разглядваць гісторыю літаратуры як дармовы дадатак да гісторыі соцыяльна–эканамічных адносін і форм — гэта упрашчэнства, і досыць–такі вульгарнае. Гэта азначае нішто іншае, як адмаўленьне самастойнай ролі літаратуры ў гісторыі разьвіцьця дух[оўнай] культуры данае групы, клясы ці народу. Літаратура існуе самастойна, але знаходзіцца ў шчыльнай сувязі з іншымі галінамі жыцьця, нярэдка падпадаючы пад поўную ад іх залежнасьць, а часом дыктуючы і сваё (гэта сваё асабліва ў галіне літар[атуры], культ[уры]).

5. Па нарысах М.М. П[іотуховіча] літаратура бел[аруская] як–бы звалілася з неба або нарадзілася ў чрэве сац[ыяльна]–эк[анамічных] адносін, зарадзіўшыся сама сабою. А між тым ня можа быць, каб ня было аніякіх традыцый. І нягледзячы на тое, што М. П[іотуховіч] заяўля[е], што „за гэтыя два вякі (г. зн. XVII і XVIII) прадстаўляе сабою амаль чысты аркуш“, напэўна, нешта літаратурнае ліпела яшчэ, і калі яно папала ў больш спрыяльныя ўмовы для свайго разьвіцьця, то яно і дало тое, што М. П[іотуховіч] называе чамусьці „романт[ычным] народніцтвам“, „сэнтымэнт[альна]–утап[ічным] народніцтвам“ і т. п. Судзячы ўжо па словах Я. Чачота, якія прыводзяцца ў М. П[іотуховіча], традыцыі нейкія былі ў гэтых адносінах сярод вышэйш[ых] станаў на Беларусі.

6. Нарысы М. П[іотуховіча] сьведчаць аб адбітку ў „маладой навуцы“ конструкцыйных імкненьняў, праўдзівей, імкненьняў будаваць гісторыю бел[арускай] літар[атуры]

[1] Гл.: Шклоўс[кі]. Пра Вай[ну] і м[ір].

па вобразу і падобію таго ўяўленьня аб структуры грамадзкай, якое дае марксызм, імкненьня апраўдаць гэтае ўяўленьне практыкаю пабудовы гіст[орыі] літ[аратуры]. У пагоні за гэтым па лініі найменшага супраціўленьня і вышла тое, што разам з вадою выплюснута і дзіця: гісторыі літ[аратуры] не атрымалася.

7. Тэрміны „ром[антычнае] народніцтва“, „сэнтымэнт[альна]–утапічн[ае] народн[іцтва]“ М. М. П[іотуховічам] узяты на пракат у Ігнатоўскага без заўвагі на пазыку. Тэрмін „адраджанізм“ узяты ад Бабарэкі і таксама без заўвагі. У параўнаньні з ранейшымі поглядамі П[іотуховіча] на літаратуру XIX ст. гэта ўжо адступленьне ад ранейшай позіцыі для ўгоды аф[іцыйным] поглядам. Уражаньне такое, быццам аўтар стараецца ўсім угадзіць сваімі прымірэнскімі ўгодаўскімі палажэньнямі.

[1928]

Пра Бядулеву аповесьць „Салавей“

Перад прыгожым пісьменствам сацыяльная рэвалюцыя паставіла вельмі востра пытаньне, з кім яно, і патрабавала яснага і выразнага адказу. За рэвалюцыю ці проці яе — так стала яно перад шмат якімі і беларускімі пісьменьнікамі, што прышлі ў кастрычнікавую эпоху з „Нашае Нівы“. Пры гэтым яно патрабавала адказу не дэклярацыйнай заявай, а фактамі мастацкае творчасьці. Бо й сапраўды, што магло быць лепшым, больш пэўным і верагодным адказам, як не мастацкі твор. І калі гэтакі мастацкі твор ды служыць рэвалюцыі, зьяўляючыся ў яе руках сродкам змаганьня з варожымі ёй густамі, ідэямі ды ідэаламі, калі гэты твор ёсьць мастацкі орган яе, гэта значыць: адказ даны станоўча. Напісаць гэтакі твор і азначае даць адказ на пастаўленае рэвалюцыяй пытаньне. Таму вось пралетарскі чытач прымае кожны твор беларускага пісьменства перадусім як адказ на рэвалюцыйнае патрабаваньне і потым вызначае яго характар. Ва ўмовах такога дачыненьня да мастацкага слова з боку пралетарскага чытацтва і зьявіўся ў сьвет і дзейнічае (чытаецца) Бядулеў твор „Салавей“.

У непасрэдным дачыненьні да яго ён робіць уражаньне вельмі цікавай казкі пра даўно мінулыя дні і прыгоды, што адбываліся якраз вось на тым месцы, дзе цяпер пануе новы лад, і дзе цяпер гаспадарыць былы нявольнік. Расказана гэта казка ня проста з „любви к искусству“, а сілаю ўнутраной патрэбы высказаць сваё разуменьне наконт месца мастацкага таленту ў грамадзкім жыцьці і тае ролі і яго значаньня, якія вызначаюцца яму гэтым месцам. Разуменьне гэта — такое ўражаньне робіць — як–бы ня ёсьць годнасьцю толькі аўтара твору. Не, гэта разуменьне ёсьць мудрасьць глыбокіх вякоў; яно ў іх глыбі ўтварылася на грунце жыцьцёвай практыкі мастацтва. Цяпер яно — годнасьць старых дзядоў — „вартаўнікоў“ новай „гаспадаркі“. І вось паколькі яно асьвечана мудрасьцю вякоў, яно як–бы непарушнае. Аўтар твору — гэта толькі носьбіт яго як „спадчына вякоў, сын даўных пакаленьняў“. Гэтым ён як–бы самаапраўдваецца за свае ўчынкі і дзеі. Такое непасрэднае ўражаньне ад твору „Салавей“.

Што–ж гэта за твор і якое яго месца ў сыстэме літаратурных паняцьцяў? Бядулеў „Салавей“ — гэта адзн з відаў эпічнай творчасьці — аповесьць. У сыстэме іншых відаў поэтычнай творчасьці ён займае прамежнае месца між апавяданьнем і раманам як сваім памерам, так і па іншых адзнаках. Уласна апавядальным элемэнтам у „Салаўі“ ёсьць яго аправа, яна набліжае твор да апавяданьня. Дзякуючы ёй „Салавей“ уяўляе сабою карціну ці, праўдзівей, композыцыю малюнкаў (монтаж, апраўленую ў прадапавяданьне). Сама–ж композыцыя сваёю цэнтральнаю тэмаю становіць адну зьяву такога памеру і абхвату, што набліжае твор да раману. Набліжаецца ён да раману яшчэ і лікам дзейных асоб і інтрыгамі. Па часе, да якога аднесена цэнтральная зьява і фон, на якім яна вырысавана, „Салавей“ — аповесьць гістарычная. Аднак гэта гістарычнасьць узглядная і ў некаторай ступені дэкарацыйная. Яна, як і іншыя элемэнты аповесьці, ёсьць нішто іншае, як поэтычны спосаб, адзін з поэтычных сродкаў. Довадам гэтаму служыць і тое, што ў „Салаўі“ бракуе стылізацыі пад той час, да якога аднесена дзея аповесьці. Па форме канцоўкі яна зьяўляецца аповесьцю казачнай, што мяжуе ўжо з прыгодніцкаю аповесьцю, але усё–ж з ёю не супадае цалкам. Па асобах аповесьць характарыстычна, яна дае іх, т[ак] ск[азаць], у

псыхо–фізіолёгічных іх катэгорыях, а гэта робіць некаторых з іх адгучнымі нашаму часу. Па характары героя аповесьць належыць да гераічнага эпасу. У асноведзі сваёй — аповесьць канструкцыйная.

Па сваёй структуры „Салавей“ як–бы апавяданьне ў апавяданьні, ін[акш] кажучы, гэта аповесьць двухпавярховая. Першым сваім паверхам яна пабудована па вобразу бытавое зьявы (паездка ў саўгас і расказ старога дзеда), перанесенай на палатно. Другім паверхам яна пабудавана на ўзор літмонтажу, у якім адны моманты адыгрываюць ролю надпісаў, другія — наяўных малюнкаў, трэція — сувязі і да г. п. Словам, усе элемэнты ў гэтым паверсе служаць таму, каб даць уражаньне архітэктурнасьці твору, у якой усе лініі накіраваны да аднаго цэнтральнага пункту. І з якога–б вы боку ні зайшлі ў гэты будынак, вы абавязкова прыйдзеце да гэтага пункту. Твор цэнтраімклівы. Такім чынам, вобразы гэтых двух паверхаў сваімі карэньнямі выходзяць з двух абсягаў: а) натуральна–бытавога і б) творча–канструкцыйнага. Кажучы пра будову гэтага твору, вынікае яшчэ адно пытаньне, з якіх старон складаецца аповесьць „Салавей“. Цэнтральную лінію складае Сымон Салавей, паабапал яго ідуць дзьве стораны — панская і сялянская. Т[акім] ч[ынам], утвараецца як–бы трыкутнік. І з якое–б стараны ні ўвайсьці ў яго, прыйдзеш да мастацтва як жыцьцёвай праблемы ў аспэкце гэтых старон быцьця. Цікава зьвярнуць увагу на вонкавую будову. У яе аснове ляжыць тая–ж тройнасьць: аповесьць складаецца з 33 разьдзелаў. Гэтага, канечне, нельга лічыць выпадковым. Знадворнае ёсьць матар'ялізаванае аблічча ўнутранога.

Якую–ж плынь поэтычнай культуры прадстаўляе сабою аповесьць „Салавей“? Аналіз твору з гэтага пункту гледжаньня паказвае на наяўнасьць у ім некалькіх струменьняў поэтычнай культуры. У сваім сынтэзе яны становяць тое, што зазвычай называецца Бядулевым манерам у поэзіі. Гэты манер — адзін з элемэнтаў, што ўваходзяць у склад паняцьця сучаснай поэзіі. Калі–ж разглядаць яго асобна, як некаторае самастойнае адзінства, то нельга не заўважыць асобных момантаў, якімі ён характарызуецца. Гэта: а) літмонтажаваньне малюнкаў па творчым узоры; б) актывізм аўтара ў дачыненьні да паасобных момантаў свайго твору; в) казачная сказавасьць, якая ў даным творы чаргуецца; г) наяўным прадстаўленьнем, або моўнаю жывапісьсю. Усё гэта набліжае Бядулеў манер поэзіі да рамантычнага кірунку ў новым яго праяўленьні, а менавіта тым, што сваімі карэньнямі выходзіць з мясцовай нацыянальнай творчасьці ў першую чаргу і што ў нашых умовах як–бы модэрнізаваўся, ахварбаваўшыся ў конструкцыйныя імкненьні і тоны нашай сучаснасьці. Гэта кірунак, калі льга так сказаць, натуральнага рамантызму, словам, адна плынь таго кірунку, які ў свой час быў названы мною адраджанізмам. У постаці твору „Салавей“ ён прадстаўлены ў сваім пераломе да рэальнай конструкцыйнасьці. З гэтага боку „Салавей“ — гэта рамантычная поэма прозаю з конструкцыйнай імкнённасьцю.

У абсягу псыхолёгічным аповесьць „Салавей“ прадстаўляе сабою талент высокага тэмпэрамэнту, талент захапленьня вобразамі, створанымі выабражэньнем. Гэта талент, у якім пачатак стыхійнай актыўнасьці пераважае над творчым. Гэта талент расказчыка пра свае ўласныя творы, об'ектывізаваныя і адлучаныя ад сябе ды пры-

нятыя за натуральную рэальнасьць. Яшчэ ёсьць адна асаблівасьць у гэтым таленце: ён больш выказвае сябе як шукальнік абсолюту або яго служыцель, ніж творыць новыя формы мастацкага ажыцьцяўленьня. У аповесьці „Салавей“ асабліва яскрава выяўляецца гэта старана таленту яго аўтара, а менавіта шуканьне абсолютнай каштоўнасьці. Такімі талентамі зазвычай кіруюць ідэі, але не наадварот. Калі такога роду талент перастае захоплівацца пэўнай ідэяй як абсолютнай, ён фактычна перастае быць і талентам–творцаю, ён перастае тварыць. Гэта, канечне, ня значыць, што ён пакідае пісаць (хоць часта бывае і гэтак). Не, ён можа і пісаць, але гэта ня будзе ўжо творчасьцю ад паўнаты захапленьня, ад паўнаты пачуцьцяў. Таленты, што прадстаўлены аповесьцю „Салавей“, больш песьняры, якія твораць чуцьцём, інтуіцыяй, ніж поэты–майстры, што могуць дасягаць пэўных мэт поэзіі сваім умельствам і майстэрствам.

Які–ж сьветагляд прадстаўляе сабою аповесьць „Салавей“? Адказ на гэта пытаньне дае аналіз будовы твору. Іначай кажучы, выяўленьне стасунку між элемэнтамі, што складаюць твор, будзе адначасна выяўленьнем і ідэалягічнай сыстэмы, носьбітам якое ёсьць даны твор. Зьвярнеце ўвагу на форму стасункаў у аповесьці „Салавей“. Сымон Салавей — цэнтар, а паабапал: сялянства, панства, між якімі ідзе адвечная варожасьць і змаганьне. Сымон выходзіць з сялянства і да сялянства прыходзіць, перайшоўшы праз панства. Адгэтуль: доля мастацтва (вобраз Сымона ўцелаўляе сабою мастацкі талент) быць зброяй у змаганьні з пануючаю клясаю, а не забаўкаю для апошняе. Пры гэтым яно не павінна зьмяняць свае ўласнае прыроды, не павінна пераставаць быць нацыянальным у грамадзе, у якой ідзе клясавае змаганьне. Прырода–ж мастацтва ў тым, што яно ёсьць асобы дар, што яно тайна, якая выяўляецца ў пераўвасабленьнях чалавека ў розныя ролі. Словам, мастацтва як талент — тайна, дадзеная ад прыроды. Вось прыблізна той сьветагляд, носьбітам якога ёсьць „Салавей“. Як бачыце, ён становіць сабою пераход ад ідэалістычнага да матар'ялістычнага разуменьня жыцьця і творчасьці і як пераходны, ён носіць на сабе адбітак ідэалістычнага разуменьня ў высьвятленьні прыроды мастацтва.

Апошнім пытаньнем у абсягу аўтарства твору ёсьць пытаньне наконт тых форм сацыяльнага быцьця, якія вызначылі сабою даны твор як пэўную форму сьвядомасьці, матар'ялізаваную ў мастацкім слове. У дачыненьні да Бядулевага твору пытаньне стаіць так: прадуктам якой сацыяльнасьці ёсьць аповесьць „Салавей“? Увагі, што зроблены па лініях, вызначаных вышэй, падрыхтоўваюць вырашэньне пытаньня сацыялёгіі твору. Ужо тыя факты, што ў аповесьці „Салавей“ ёсьць струмень народнай творчасьці, струмень, т. ск., „нэорамантызму“, далей такія моманты, як шуканьне абсолюту, падпарадкаваньне свае творчасьці зноў–жа абсолютнай ідэі, нарэшце, наяўнасьць дуалізму і ў ідэолёгічнай сыстэме, прадстаўленай творам, — усё гэта гаворыць пра тое, што сацыяльным аўтарам аповесьці „Салавей“ ёсьць такая сацыяльная група, якая вымушана ходам грамадзкае гісторыі рабіць пераход ад аднае клясы да другое. У Беларусі такою групаю ёсьць у першую чаргу тая інтэлігенцыя, якая выйшла з вёскі і пэўны час свой лёс зьвязвала з лёсам народу (разумеючы пад ім галоўным чынам сялянства). А потым розумам пасягнула ідэі пралетарыяту і перайшла к яму на службу. Гэта тая група, што карэньнямі сваімі ўваходзіць глыбока ў вёску дарэвалюцыйнага часу, а сваёю верхавінаю ўрастае ў гарадзкія ўзвышшы пасьлякастрычнікавае пары. Вось гэта група і ёсьць сацыяльны аўтар аповесьці „Салавей“.

Па сваёй чытацкай орыентацыі аповесьць „Салавей“ зьвернута тварам як–бы да самога аўтара. Гэтым тлумачыцца ўражаньне, быццам аўтар гэтым творам самаапраўдваецца ў сваіх дзеях і ўчынках. Гэтае–ж робіць твор цікавым для чытачоў розных груповак. Тыя, каму ўласьціва шуканьне апраўданьня сваім учынкам, каму ўласьціва выводзіць свае дзеі з адзінага закону, якому, на іх думку, падпарадкавана ўсё жыцьцё іх, знаходзяць у гэтым творы шмат роднага і блізкага сваёй натуры. Яны адчуваюць аўтара гэтага твору блізкім для сябе. Другія знаходзяць у ім, так сказаць, чалавечы документ для азнаямленьня з псыхолёгіяй пераходных уздымаў і парыванняў. Яны пазнаюць у гэтым творы вобраз пераходніка кастрычнікаўскага часу. Трэція бачаць мастацкія малюнкі і портрэты цэлай галерэі тыпаў, у якіх адлюстравалася шмат чаго з вобліку дзейных асоб сучаснага быцьця. Нядарма гэтая аповесьць амаль адначасна выходзіць у перакладах на расійскай, украінскай, яўрэйскай і польскай мовах. Словам, аповесьць „Салавей“ знаходзіць сабе шырокі круг чытацтва і паказвае яму, як разьвязваецца пытаньне наконт мастацтва тымі, што ў нашу эпоху прыйшлі з „Нашае Нівы“ і цалкам аддалі сябе на службу пралетарскай рэвалюцыі.

Крытыка таксама знойдзе пажытныя для сябе матар'ялы ў аповесьці „Салавей“. Яна ўгледзіць, у які бок разьвіваецца творчасьць З. Бядулі, да якіх шырокіх мастацкіх абагульненьняў яна прыходзіць пасьля тых перажыванняў і пераломаў, якія ёй давялося перажыць за час „сказаў бур і віхораў“ ды „бураломаў“.

1929

Пра Коласаву „Новую Зямлю“

Умовы, у якіх ствараласа „Новая Зямля“, вымагалі ад мастацтва паказу сялянскага жыцьця і яго „няпрыкметных“ гэрояў. Гэтыя ўмовы вымагалі ад літаратурнага мастацтва адказу на пытаньне, што–ж такое беларус, што такое той, хто дамагаецца права быць чалавекам у грамадзе (разумеючы гэта ў нацыянальным сэнсе). Адказам на яго і мусіла быць „Новая Зямля“.

Але ёй не ўдалося быць закончанаю ў той час, калі гэтыя вымогі стаялі востра перад беларускаю літаратураю. „Новая Зямля“ вышла ў сьвет ужо ў рэвалюцыйны час. І гэта не магло не адбіцца на характары тых уражаньняў, якія яна зрабіла.

Тое пакаленьне, што было равесьнікам аўтара, што разам з ім дамагалася для беларусаў права „людзьмі звацца“, сустрэла „Новую Зямлю“ з надзвычайным захапленьнем. Яе аўтара яно называла нават сваім геніем.

Гэтаму ўражаньню ўтуравала і тое, якое зрабіў гэты твор на некаторых прадстаўнікоў расійскай народнасьці на Беларусі. Яны паставілі яе высока як матар'ял для дэтальнага азнаямленьня з Беларусьсю як этнаграфічнай самабытнай адзінкай.

Зусім іначай паставілася да „Новай Зямлі“ моладзь. Яна прыняла яе з некаторым халадком. Актуальнасьць паказу на тэму „што такое беларус“ для яе мінулая. Яна, усьвядомленая і нацыянальна, і сацыяльна, ставіла перад літаратурай новыя задачы, на якія ў „Новай Зямлі“ не знаходзіла адказу, і таму называла яе старою.

Цікава, што тая плынь сярод моладзі, якая шчыльна была зьвязана з адраджанісцкім кірункам, таксама, відаць, ня зусім ёмка адчувалася за „Новую Зямлю“ перад сучаснасьцю, бо ўзялася была перадусім апраўдваць Коласаў твор у вачох гэтай сучаснасьці, фактычна ў вачох маладога яе крыла. Яна, відаць, не магла не адчуваць некаторай дысгармоніі між патрабаваньнямі прадвесьнікаў новай эпохі і тым кірункам, які прадстаўляла сабою „Новая Зямля“.

Аднак, якое–б рознастайнае ўражаньне ні рабіла яна на розныя групы і групоўкі ў непасрэдным (чытацкім) да яе дачыненьні, „Новая Зямля“ ёсьць факт вялікай важнасьці ў гісторыі беларускай літаратуры. Гэта важнасьць вымяраецца яе дачыненьнем да папярэдніх твораў беларускай літаратуры. Гэтае–ж дачыненьне дае „Новай Зямлі“ пэўнае месца ў сыстэме паняцьцяў аб беларускай літаратуры.

Да „Новай Зямлі“ ў беларускай літаратуры пераважалі т. зв. малыя жанры, якія давалі мастацкія малюнкі жыцьця ў яго эпізодах. „Новая Зямля“ ў гэтым разрэзе твор монумэнтальны. Яна ахоплівае ўжо не адзін які эпізод, а дае цэлую карціну жыцьця. Да таго–ж у беларускай літаратуры да „Новай Зямлі“, як і ў творчасьці самога Я. Коласа, пераважала лірычнае ўцелаўленьне вакольнага сьвету. „Новая Зямля“ дае спробу апавядальнага жанру вершам, дзе за гэроя выступае не „я“ поэты, а цэлая сям'я (у часе: ад маленства і да сьмерці). Гэта спроба ўносіць свае карэктывы ў паняцьце „поэмы“, якое было выснавана на ўзорах клясычных ці то рамантычных. „Новая Зямля“ прадставіла сабою поэму, т[ак] ск[азаць], сямейную, падобна да таго, як Янкі Купалы „Раскіданае Гняздо“ зьяўляе драму сям'і. У гэтым разрэзе яны адна да другой падобны. „Новая Зямля“ хутчэй аўтабіографічны

вершаваны раман сялянскай сям'і ці, праўдзівей, і не раман, а сямейная, альбо фамільная, хроніка.

Яна і пабудована на ўзор хранікальнага апавяданьня пра жыцьцё–быцьцё аднае сям'і, як яно ішло ў звычайным парадку. Узорам будовы „Новае Зямлі“ ёсьць гісторыяграфія з навочнымі малюнкамі і ілюстрацыямі, з яе казачным спакоем і ціхаю плаўнасьцю ў апавяданьні.

Гэта вызначае ўжо і тую поэтычную культуру, якая прадстаўлена „Новаю Зямлёю“. Апроч зазначанай статычнасьці, для „Н. З.“ характэрна аднатоннасьць і павольнасьць у рытме. Яшчэ што характэрна для гэтай культуры, дык гэта натураграфічнасьць апавяданьня пра здарэньні вакольнага быцьця, выстаўленьне іх напаказ ці то як зьяў адмоўнага парадку (як у творчасьці Я. Купалы), ці то як праяў станоўчых (як гэта ёсьць у Я. Коласа).

І ў гэтым дачыненьні „Н. З.“ зьяўляе сабою як–бы паўтарэньне поэтычнай культуры суседніх народаў часоў іхняй клясычнасьці. Нядарма „Н. З.“ крытыка прыраўновае да „Евгения Онегина“ Пушкіна ці да „Пана Тадэуша“ А. Міцкевіча.

Апісальны момант у „Н. З.“ домінуе і падпарадкуе сабе рэшту апавядальных элемэнтаў. Дыялёг або рэпліка або аўтаравае лірычнае выказваньне найчасьцей толькі ілюстрацыя да апісальных палажэньняў. Гэта ўласьціва для культуры поэтычнай статыкі, якая мае за канчатковы ідэал паказ рознастайнасьці і шматвобразнасьці перажытага як жывое і дзейнае ўяўленьне. Нядарма аўтар „Новай Зямлі“ ў сваім творы часта зварочваецца з сваімі лірычнымі выказваньнямі да ўяўнага, як да жывое істоты.

Такая культура вымагае адпаведнага і таленту. І тая постаць, што прадстаўлена „Новаю Зямлёю“, — сапраўды сваеадменны і цікавы талент з тых, што ўзрасьлі на „Нашай Ніве“. Праўда, ён мае свайго папярэдніка ў асобе Янкі Лучыны (Івана Няслухоўскага), але гэта ніколькі не зьмяншае яго самабытнасьці, тым больш што яго папярэднік выявіўся толькі, т[ак] ск[азаць], у эмбрыёнальным выглядзе.

Талент, прадстаўлены „Новаю Зямлёю“, ёсьць талент надзвычайна вострага і сьвежага аднаўленьня мастацкім словам усяго таго, што калі наглядалася ці перажывалася ім. Прычым аднаўляе гэты талент звычайна ў 3–й асобе, што становіць гэтае аднаўленьне эпічным. Таленты, якіх прадстаўляе „Новая Зямля“, мацней перажываюць сьвет ва ўяўленьнях, чым у непасрэдным да яго дачыненьні, а гэта кладзе пэўны адбітак і на іх творах.

Таму характару, які мае „Новая Зямля“, канечне, спрыяла яшчэ і тая ідэялёгія, якая знайшла ў творы сваё ўцелаўленьне. Існасьць яе, калі казаць каротка, у наступным. Тыя, каго пануючая кляса ня лічыць за людзей і не вызнае за імі права быць гэткімі, для сябе людзі, і людзі пэўнай культуры. Гэтыя людзі ня толькі існуюць, яны ня толькі быдла ў вачох паноў, яны і жывуць, а жывучы, і мысьляць, і дзейнічаюць як умеюць, абы вызваліцца ад залежнасьці пануючага стану. Праўда, усё жыцьцё іх ідзе на гэтае змаганьне за вызваленьне і без жаданых скуткаў: ім не даводзіцца

бачыць сьветлай тэй часіны, аб якой яны мараць; вольнага жыцьця яны так і ня бачаць. Яны ўсё сваё жыцьцё ў дарозе па гэтае шчасьце, і ў гэтым падарожжы лёс ім ручыць толькі зьмену форм залежнасьці (пана–князя на гаспадзіна–банка). „Новая Зямля“ — гэта нішто іншае, як новая форма залежнасьці на жыцьцёвым шляху. А яны так любяць жыцьцё, зямлю, працу, любяць свае звычаі, абрады і песьні. Адным словам, яны надзвычай сымпатычныя людзі, высокай духовай культуры. Яны адным сваім унутраным зьместам заслугоўваюць таго, каб мець сваё пэўнае месца на гэтай любай ім зямлі і жыць людзьмі–гаспадарамі, а не вандроўнікамі–паслугачамі. Вось у сьціслым выглядзе той сьветагляд, які выражае сабою „Новая Зямля“. Яна паказвае, што такое Беларусь у яе сялянскім стане ва ўмовах капіталістычных форм гаспадараньня на зямлі, і гэтым адказвае на пытаньне, якое ставілася яе эпохаю.

Гэта падказвае ўжо і сацыяльнага аўтара „Новае Зямлі“. Ён, канечне, тая сацыяльная група, што выйшла ў сьвет з сялянства і стала прадстаўляць яго ўжо ў іншым — ад таго, з якога выйшла, — асяродзьдзі ды паказваць зьмест сялянскіх „сьвежых крыніц“ гэтаму сьвету. Гэта тая група, што ходам гісторыі вымушана была ўзяць на сябе ролю, т[ак] ск[азаць], „сялянскага хадатая“ перад моцнымі сьвету, абараняць яго як носьбіта адменнай нацыянальнасьці ды дамагацца яму чалавечых правоў. Такою групаю была група нашаніўскіх адраджаністых у іх сялянскай паўпралетарскай адмене (бо былі і шляхоцкія, і рамесьніцкія, і рабочыя). Для гэтай плыні сацыяльнае стаяла, бадай, вышэй за нацыянальнае, прынамсі, другое вызначалася першым і ставілася ня так востра, як у тэй групе, што йшла ад шляхты. Яна будавала сваю так літаратурна–мастацкую, як і сацыяльна–палітычную праграму на грунце вывучэньня і пазнаньня станоўчых пачаткаў і ўнутраных магчымасьцяй сялянства як сацыяльнай катэгорыі. Вынікам такога дасьведчаньня зьявілася „Новая Зямля“.

Чытацка–ж „Новая Зямля“ настроена, як твор школьна–інтымнага чытаньня. Яна мацней дзейнічае ў абстаноўцы інтымнага чытаньня. Тады яна робіць уражаньне, быццам сам аўтар з табою гаворыць і апавядае табе самае замілаванае і любае для яго ды апавядае так, як–бы апавядаў настаўнік або наогул старэйшы хто ў сям'і малодшым з адзіным жаданьнем выклікаць замілаваньне больш да таго, пра што апавядаецца, ніж да самога апавяданьня.

Крытыка перад „Новай Зямлёй“ ня выканала яшчэ тых абавязкаў, якія ўскладзены на яе гэтым творам. Яна яшчэ дакладна не ўстанавіла, у якім дачыненьні знаходзіцца „Новая Зямля“ да твораў, што прадстаўляюць клясычную пару ў разьвіцьці літаратур суседніх народаў і ў першую чаргу літаратуры расійскай, а таксама не дасьледавала, якую ролю адыгрывае „Новая Зямля“ цяпер у розных чытацкіх групах. Будзем спадзявацца, што з дапамогаю чытача яна разьвяжа задачы, якія перад ёю ставіць „Новая Зямля“.

1929

„Зямля“ Кузьмы Чорнага

Нарыс сынтэтычнага разуменьня твору

Час, калі беларускае слова ў мастацтве ўважалі за элемэнт комічны, калі думалі, што гэтае слова ў краёвай літаратуры здольна выконваць толькі адну функцыю сьмешнага або забаўнага, гэты час даўно мінуўся. Яго месца сьпярша заступіў быў час, калі пачалі былі глядзець на беларускае слова як на сродак рэвалюцыянізаваньня сялянскіх мас. І тады ўжо ўрадовыя сфэры сталі ўважаць гэта слова за крымінальнае, сталі баяцца яго, як агня, ды з гэтай прычыны пачалі забараняць яму выхад у сьвет і выганяць з апошняга яго прытулку — гэта з чорнага цела беларускага селяніна. За гэтым часам прышла пара, калі лепшыя прадстаўнікі народу з беларускім словам на вуснах пачалі адкрыта дамагацца лепшай для яго долі, лепшых умоў для яго разьвіцьця і ў першую голаў вызнаньня за ім права „людзьмі звацца“, іначай кажучы, вызнаньня права нацыянальнага самавызначэньня. І лепшыя ўмовы ўрэшце насталі, праўда, не праз гэта дамаганьне, а праз сацыяльную рэвалюцыю.

Новы час патрэбаваў і новых песень. І першае, што было ўскладзена новым часам на беларускае мастацкае слова, дык гэта роля агітатара і прапагандыстага ідэй комунізму. Яму было дадзена заданьне несьці промені новага сьвятла ў беларускія пушчы, сьвятла тых ідэалаў, носьбітам якіх зьявіўся пралетарыят. І беларускае слова, як умела, гэту ролю чэсна выконвала. Гэтым тлумачыцца тое, што яно амаль дасюль мала клапацілася пра свае ўборы, пра свае страі, а больш пра тое, што яно несла з сабою, што праз сябе перадавала працоўным гушчам. Гэтым–жа тлумачыцца і тое, што поэты — некаторыя — больш адчувалі сябе на службе пры выконваньні сваіх абавязкаў, ніж тым, што яны дзейнічаюць сваім словам, што яны твораць адну з пралетарыятам справу. Нярэдка поэты і не адчувалі, што слова — гэта зброя, якую яны твораць і якою ў патрэбныя хвіліны можна арудаваць у змаганьні з сваім клясавым ворагам. Гэтак было на першых хвалях рэвалюцыі, калі йшло змаганьне за палітычнае замацаваньне рэвалюцыйных заваёваў.

Калі–ж настаў час будаўніцтва „всерьез и надолго“, тады і на мастацкае слова былі ўскладзены новыя абавязкі. Ад яго сталі патрабаваць, каб яно было такім, што дало–б магчымасьць адчуць вялікасьць таго працэсу работніцка–сялянскага адраджэньня, які йдзе ў Беларусі, а разам з гэтым дало–б адчуць работніцка–сялянскую Беларусь, яе дух, яе асаблівасьці. Чытача беларускага прыгожага пісьменства ўжо не здавальнялі надзённыя вершыкі або поэмкі, якія кіпамі зьяўляліся на сьвет у водгук на штодзённыя зьявы. Тое, што яны казалі, чытач мог адчуць і пазнаць, ня чытаючы іх. Для гэтага з яго досыць было чытаць газэты ды вершы ў расійскай мове. Чытача не здавальняла таксама і тое, што, як і раней, беларускае слова дамагалася вызнаньня яго носьбітаў за такіх–жа людзей, як і тыя, што гаварылі іншымі мовамі. Не здавальняла ўжо і тое, што яно насіла з сабою скаргі і жальбы свайго гаспадара. І гэта зразумела — чаму.

Кастрычнікавая рэвалюцыя прынесла вызнаньне людзкасьці за тымі, хто быў уладаром беларускага слова — гэта работнікам і сялянам. Ды мала таго, яна прынесла вызнаньне за імі галоўнай ролі ў гістарычным працэсе, ролі гэроя нашай эпохі, ролі адзінага сапраўднага прадстаўніка нацыі. Рэвалюцыя вызнала за пралетарыятам адзінага правадыра ўсяго чалавецтва на шляху да соцыялізму, што адкрые новыя

формы для выяўленьня чалавечага гэнія ды забясьпечыць яго разьвіцьцё. І гэта ўсё было такім новым у беларускіх умовах, што яно застала некаторых прадстаўнікоў беларускага мастацкага слова зусім непадрыхтаванымі для выкананьня тае вялікае ролі, якая выпадала на долю літаратурнага мастацтва ў выніку вызнаньня годнасьці яго гаспадароў Кастрычнікавай рэвалюцыяй. Гэта–ж вызнаньне азначала, што час патрабуе ад беларускага мастацкага слова не таго, каб яно даводзіла, што яго носьбіты людзі, што яны ўмеюць адчуваць і думаць, не зважаючы на цяжкія ўмовы, у якіх ім даводзілася жыць, — ад яго патрабавалася, каб яно паказала, што гэтыя людзі ўмеюць змагацца з сваімі ворагамі, што яны ўмеюць разбураць стары і, разбураючы, дайлідзіць новы будынак таго ладу, які называецца соцыялізмам. Ад беларускага мастацкага слова патрабавалася, каб яно паказала, што яго гаспадары ўмеюць дзейнічаць і тварыць новыя формы грамадзкага жыцьця чалавека, а ня толькі плакаць ды стагнаць „над народу сконам“, як гэта было да рэвалюцыйнага часу. Гэта–ж, у сваю чаргу, вымагала пэўных якасьцяй як ад мастакоў слова, так і ад тых сродкаў і спосабаў, якімі яны ствараюць новыя мастацкія формы. Яно вымагала таксама новага ідэолёгічнага сьвятла ад твораў і звароту да тых мас, якія выкліканы гісторыяй тварыць новыя формы жыцьця. Пры гэтым яно патрабавала, каб гэты зварот быў такім, што нож у сэрца ворагаў працоўных. Вось тая вялікая і пачэсная роля, якая выпала на долю літаратурнага мастацтва ў выніку Кастрычнікавай рэвалюцыі. Гэткім вось умовам павінна адпавядаць наша мастацтва, калі яно хоча быць мастацтвам рэвалюцыйнага пралетарыяту.

Умовы, пра якія дагэтуль ішла гутарка, — гэта, т[ак] ск[азаць], домінанта сучасных патрабаваньняў. І гэта зусім ня значыць, што побач гэтай галоўнай лініі ва ўмовах дзейнасьці мастацкіх твораў няма адгалоскаў ад тых часоў, што даўно або нядаўна, але мінулі ўжо, і што гэтыя адгалоскі не выстаўляюць сваіх вымогаў ды ня ставяць перашкодаў у разьвіцьці галоўнай лініі нашага часу. Пабочныя лініі — усё роўна што быльнік ці якое зельле; яго шмат яшчэ расьце на рэвалюцыйнай ніве, і яно адбірае месца і сьвятло ад пажытных расьлін. Яно нярэдка ўзьнімаецца так высока, што засланяе сабою галоўную лінію. І гэта асабліва тады, калі твор дае для яго спажытак. Вось чаму наш час ад пралетарскага твору вымагае яшчэ такіх якасьцяй, якія–б яго ахоўвалі ад засьмечваньня гэтым зельлем старога часу ды адначасна былі–б пагубаю для яго. Наш час патрабуе ад твору мастацкага жыцьця для работнікаў і сялян і крэсу для ўсяго, што шкодзіць іхнаму росту, што ёсьць іх ворагам. Жывячы творчае, мастацкае слова павінна труціць „старое“. Яно павінна разбураючы тварыць і творачы разбураць. Іначай кажучы, мастацтва павінна адыгрываць дыялектычную ролю: падзяляючы — гуртаваць і ўзмацняць, а ўзмацняючы і гуртуючы — падзяляць і аслабляць сваіх праціўнікаў. Вось якія шырокія магчымасьці для выяўленьня мастацкіх талентаў! Якое шырокае поле для творчасьці!

У гэты час зьяўляецца ды пачынае жыць і дзейнічаць раман Кузьмы Чорнага „Зямля“. І хто не парадаваўся гэтай новай кнізе! Хто, прачытаўшы яе, не пераказаў свайму таварышу таксама прачытаць яе! Не парадавацца–ж нельга, калі чытаеш яе і адчуваеш, што от быццам аўтар не апавядае, а сьпявае вялікую песьню жыцьця, створаную людзьмі на зямлі. І сапраўды: чытаеш гэты раман — усё роўна што слухаеш музыку натхнёнага композытара. Адчуваеш, з якой вялікай замілаванасьцю да жыцьця і людзей, з якой глыбокай вераю ў перамогу новага, што выросла ў часе рэвалюцыі, напісана гэта музыка. І як захоплівае гэта музыка, як узрушае і ўзьнімае на дзейнасьць! Яна запаляе на творчую працу. Яна — што тая зямля, якую старым

звычаем маці давала сыну, выпраўляючы яго ў сьвет. Хто раз да яе прыпадаў, той не забудзе яе паху ніколі, той будзе памятаць, якія людзі жывуць на беларускай зямлі.

Яшчэ адчуваецца, што гэта твор новых магчымасьцяй. От чытаеш яго і быццам бачыш перад сабою сапраўднае жыцьцё, не падфарбаванае, а такое, якое яно ёсьць. І да чаго–ж яно звычайнае і простае, а якое любае і прыгожае якраз вось таму, што яно жыцьцё, што яно працэс, дынаміка, а ня статыка, а не мярцьвечына, не схэматычны плякат. А прачытаўшы, уздумаеш: то–ж гэта прачытаны твор мастацтва, і як ён здолеў узрушыць, і падумаеш яшчэ пра аўтара, што таленавіты ён пясьняр радасьці жыцьця — новае слова прынёс ён ад зямлі.

І яшчэ адчуваеш рытм. А гэта мала якая прозаічная рэч дае магчымасьці пераадчуваць. І рытм не апавяданьня, а рытм жыцьцёвага працэсу, як ён адлюстроўваецца ў сваёй, т[ак] ск[азаць], надбудове — людзкой гаворцы. Сам раман як–бы цячэ хвалямі, а ў гэтых хвалях люструецца тое, што складае жыцьцёвы працэс. Або от усё роўна, што бачыш перад сабою „карцінную галярэю людзкіх тыпаў, зьвязаных між сабою песьняю працы на зямлі“. Ці то яшчэ адно параўнаньне — от глядзіш прадстаўленьне: адчыняецца заслона і праходзяць перад табою людзі з сваімі гаворкамі. Чуеш, як гавораць гэтыя людзі ў розных палажэньнях, а ў гаворках выяўляюцца і самі, і выяўляюць другі бок свайго жыцьця, той, каторы вызначае гэты, што перад вачмі. І здаецца, што гэтыя людзі жывуць, от усё роўна што абрад які спраўляюць: так ставяцца яны да жыцьця.

Нарэшце, як вынік усіх гэтых адчуваньняў, што зьявіліся ў непасрэдным дачыненьні да твору, выплывае наверх пытаньне: у чым–жа сакрэт „Зямлі“ Кузьмы Чорнага, што яна такое, што яна кажа і для каго яна?

1

У творчасьці К. Чорнага „Зямля“ займае месца сынтэтычнага прадстаўленьня мастацкім словам перажытага жыцьця. Да „Зямлі“ К. Чорны яшчэ толькі шукае самога сябе ў творчасьці; ён яшчэ толькі пробуе яе віна з розных чарак; ён смакуе той матар'ял, які зьбірае на палёх людзкога быцьця; ён афармляе яго яшчэ так сабе збольшага; ён толькі яго контуруе, каб праз нейкі час, калі сабранае перапоўніць яго істоту і настойліва патрэбуе выхаду ў сьвет у монумэнтальных формах, здайлідзіць з іх палац мастацкага твору. Нават і раман „Сястра“ ў дачыненьні да „Зямлі“ становіць ня што іншае, як толькі матар'ял сабраных уражаньняў аўтара ў гарадзкіх абставінах і дачасна зьлепленых у кускі — калыбы яшчэ будучых вобразаў і композыцый. Раман „Зямля“ — гэта ўжо спроба монумэнтальнага мастацкага будынку з апрацованых матар'ялаў, што былі сабраны аўтарам за час ранейшых нагляданьняў, перажыванньняў і думаньня. Гэта, праўду кажучы, першае сталае выступленьне К. Чорнага з мастацкім творам на суд грамады, і менавіта з мастацкім творам, а не накідам, эскізам ці нарысам. Гэтым раманам К. Чорны дэбютуе як мастак–канструктар, а ня толькі як тонкі наглядальнік, зьбіральнік мастацкіх матар'ялаў і мысьленьнік, як гэта было дасюль.

Дасюль К. Чорны як–бы сьпяшаўся і баяўся чаго. Ён нібы баяўся, што вось нешта з ім здарыцца, і ён ня здолее паказаць сьвету таго, што бачыць. І ён усё роўна, як кветкі і краскі на лузе, пасьпешна ірваў ды, ня зьвязваючы іх у букеты, проста рассыпаў іх па сваёй дарозе. Дасюль К. Чорны імкнуўся толькі выказацца і выказаць усё, што набягала і прасілася вонку з нутра. „Зямля“–ж ужо ёсьць вынік доўгай, глыбока прадуманае творчае працы. У постаці „Зямлі“ перад чытацтвам прадстаўлен першы мастацкі твор, збудаваны па загадзя прадуманым пляне, і менавіта як твор.

Такое палажэньне „Зямлі“ ў творчасьці К. Чорнага (якая, між іншым, налічвае ўжо 6 гадоў працы) дае ёй права на пэўнае месца ў гісторыі беларускага прыгожага пісьменства. Гэта месца вызначаецца яе дачыненьнем да твораў, што зьявіліся перад ёю ў абсягу монумэнтальнай літаратурнай творчасьці, якая прэтэндуе на выяўленьне ня толькі асабовага ўнутранага жыцьця свайго аўтара (хай сабе нават як прадстаўніка пэўнай сацыяльнай формацыі), а вакольнае рэчаіснасьці ў вобразах і тыпах (вядома, у асабовым яе разуменьні). „Зямля“ ўжо тым, што названа праз аўтара раманам, таксама прэтэндуе на прадстаўленьне ў мастацкай літаратуры эпічнага роду поэтыцкай творчасьці і праз гэта вымагае аднясеньня яе да гэтага роду. Дык вось якое–ж яе дачыненьне да іншых прэтэндэнтаў на гэты род творчасьці ў беларускім прыгожым пісьменстве?

Чытач беларускай кнігі меў ужо шчасьце ці няшчасьце (гэта як каму!) да „Зямлі“ чытаць раманы і іншыя вялікія рэчы, пісаныя беларускаю моваю. Ён чытаў „Сокі Цаліны“, „Сьцежкі–Дарожкі“ ды іншыя па велічыні падобныя рэчы і думаў, што знаёміцца з беларускім раманам. Не бяда, калі ён часта густа, прачытаўшы, расчароўваўся наконт сваеасаблівасьцяй гэтага раману. У яго складвалася такое паняцьце аб беларускім рамане, што гэта ёсьць ня што іншае, як біографічныя або аўтобіографічныя літаратурныя нарысы, зазвычай пісаныя ў 3–й асобе. І як біографіі іх аўтараў ня блішчаць асабліва выдатнымі падзеямі, так і іх раманы. У іх зазвычай адыгрываюць галоўныя ролі гэроі–адзінкі. У ахвяру гэтых адзінак нярэдка прыносяцца другія асобы. Словам, гэта раманы, якіх гібель у іншакраёвых літаратурах, і з характарам якіх чытач, выгадаваны на гэтых літаратурах, досыць добра знаёмы. Не знаходзячы ў сэнсе раману ў іх нічога новага, чытач нярэдка расчароўваўся і ў беларускай літаратуры. Ён уважаў яе за вольна–перакладніцкую ці пераймальніцкую і, вядома, меў некаторую рацыю. Раманы беларускаю моваю ён уважаў за беларусізаваныя раманы быўшай расійскай провінцыі — Мінскай губ[эрні].

Той жа чытач, што выхоўваецца на гэтых раманах, будзе некалькі зьдзіўлен раманам „Зямля“, паколькі яна разбурацьме тое паняцьце аб рамане, якое ў яго злажылася на падставе раней ім прачытаных. І гэта зразумела: дасюль ён яшчэ ня чытаў беларускага раману (па будове і форме). Дасюль ён меў магчымасьць чытаць раманы або хронікі апавядальна–апісальнага, натуральна–статычнага і плякатнага характару. „Зямля“ К. Чорнага — раман сацыяльна–псыхолёгічнага роду. Гэроем яго ў адрознасьць ад раманаў папярэдніх зьяўляецца не гэрой–адзінка, а сялянская маса. Асобы–ж, што высоўваюцца ёю, выконваюць толькі пэўныя ролі, вызначаныя самім ходам разьвіцьця грамады.

Перад чытачом раман выступае ў двух плянах. У першым яго пляне, гэты, т[ак] ск[азаць], раман у асобах — мы чытаем, раман–жа ў другім сваім пляне, гэты раман дзейнасьці — мы адчуваем; і яго ходы, яго кірунак разьвіцьця мы бачым праз прызму першага пляну. Раман другога пляну расказваецца асобамі раману першага пляну. Гэта ўсё роўна, што вось на экране праходзілі–б фігуры з сьвятла і ценяў ад кіностужкі, а наша ўяўленьне па іх рухах аднаўляла–б карціну рэальнага быцьця з яго людзьмі і працэсамі. Словам, гэта раман не біографічнага характару і не хронікальнага.

Зрэшты, раман — гэта вельмі ўмоўна. „Зямля“ — хутчэй поэма прозаю, у якой прасьпяваны гімн жыцьцю на зямлі і яго аднаўленьню, што адбываецца ў выніку рэвалюцыі. Гэта не раман–плякат, гэта — раман драматычных песень зямлі. Ён дае падставу на тое, каб быць вызнаным за нацыянальны формаю раман. У дачыненьні да папярэдніх прэтэндэнтаў на такі раман „Зямлі“ па праву мусіць быць адведзена першае месца. Яна ўносіць свой зьмест у паняцьце раману і творыць свой уласны адменьнік яго ў шэрагу тых паняцьцяў, што ўтварыліся былі на падставе раманічных узораў у іншакраёвых літаратурах і іх эпігонах у беларускай.

2

Калі мы ўвойдзем у „Зямлю“ і пачнём яе аглядаць, каб ахапіць уцалку як твор ды пазнаць яе концэнтрацыйны плян, дык мы ўгледзім, што яна складаецца з кругу малюнкаў. Вось перад намі малюнак „сход“, а вось малюнак „на поплаве за коньмі“, а вось — „на прызьбе“, „на вуліцы“ і г. д. Усе яны разьмешчаны ўсё роўна як на акружыне малюнкі кінофільму: усе яны да таго празрысты і люстраны, што ў кожным з іх адлюстроўваецца і цэнтр. Яны і разьмешчаны так, каб паказаць гэты цэнтр у рознага роду адлюстраваньнях.

Асяродак іх — зямля. І паказана яна ня голая, а прыбраная ў жывых людзей, яе красу і гордасьць, а часам і бяду. Яна паказана ў страёх, што выснаваны з гэтых жывых людзей. Бачачы гэтых людзей, мы бачым твар зямлі, мы бачым саму гэну зямлю як грамаду, у якой ідзе змаганьне маладога, новага з старым і даўнім. Мы бачым гэту грамаду як адзінае цэлае, што вылучае з сябе пры пэўных умовах, усё роўна што сонца праменьні, парасткі ў нязнаны яшчэ дасюль у гэтай грамадзе сьвет. З гэтага боку раман пабудован па вобразу працэсу росту на зямлі або працэсу праменяваньня. Словам, концэнтрацыйным плянам „Зямлі“ ёсьць вобраз працэсаў натуральна–біолёгічнага парадку. І дынаміка раману — гэта дынаміка гэтых працэсаў.

На малюнках, з якіх складаецца „Зямля“, мы бачым постаці людзей, найбольш групамі, у розных становішчах і момантах. Гэтыя людзі вядуць між сабою гутаркі пра тое, што было, што ёсьць, што будзе і чаму яно так, а ня йнакш. І самі гэтыя гаворкі дарысоўваюць нам фігуры асоб, якія іх вядуць. Яны таксама адкрываюць перад чытачом заслоны на тое, што прадстаўляе сабою жыцьцёвы працэс за межамі наяўных малюнкаў. Праз гэтыя гаворкі мы чуем, як ідзе гэты працэс як–бы падыспадам відомага і чутага, як ідзе ён унутры самога быцьця.

Так вось у першым разьдзеле першай часткі вы пападаеце на сялянскі сход, на якім абмяркоўваецца пытаньне перадзелу зямлі. Але вы ня чуеце абмяркоўваньня самога гэтага вось пытаньня. Вы чуеце, т[ак] ск[азаць], інтэрмэдыі (дазвольце ўжыць тут умоўны тэрмін), якія справаджаюць сабою працэс абмеркаваньня таго пытаньня, дзеля якога і сход сабраўся. Пра самы гэты працэс вы даведваецеся з аўтаравых рэмарак ды некалькіх рэплік старшыні сходу і іншых асоб. Але ўрэшце вы адчуваеце, што і досыць гэтага, што менавіта „інтэрмэдыі“ куды важней чуць, чым тое, як галасавалі за перамер. Гэтыя „інтэрмэдыі“ абрысоўваюць людзей і вядуць вас углыб, да карэньняў таго, што вы бачыце перад сабою. Яны вядуць да крыніц зьместу паказаных перад вамі людзей. Дзякуючы гэтым „інтэрмэдыям“ вы адчуваеце нешта падысподняе, што напластавалася ў гэтых людзей за час іх жыцьця на зямлі. Вы чуеце, што бурліць яно там унутры і шукае выхаду на сьвет. І яшчэ вы адчуваеце, што яно павінна выйсьці наверх, хоць вы і ня ведаеце, у што яно аформіцца і калі выбухне на сьвет. І гэтак вы праходзіце ад аднаго малюнку да другога, аж пакуль ня вырасьце ў вашым уяўленьні вялікая карціна ўсяго твору. У выніку паўстае перад вамі твор, як будынак, што мае дзьве стораны — знадворную і ўнутраную, ці правільней будзе сказаць: відомую, чутую, словам, непасрэдна адчувальную, і тую, што пазнаецца праз пасрэдства першай, іначай, пазнавальную. Яшчэ вы пазнаяце, што абедзьве гэтыя стораны паказаны перад вамі ў аднэй роўніцы, от усё роўна як паказвае маляр–мастак малюнак з пэрспэктываю ў глыб або даль выключна праз композыцыю адпаведных фарб. Будынак гэтага твору выглядае так, як выглядаў–бы, скажам, куст ялоўцу, калі на яго глядзець зьверху, праводзіць вачмі ад аднаго краю да другога, от як–бы гэта была адна роўніца. І мы ўбачылі–б, як, скажам, адна галінка, выходзячы з цёмнай плямы, раптам абрываецца і зноў патанае ў такой–жа пляме. Потым вы бачыце, як выходзіць новая галінка, а з ёю перасякаецца трэцяя,

што йдзе з процілежнага боку. Далей зноў цёмная пляма і зноў крыжаваньне галінак, з якіх вы некаторыя прызнаяце за тыя, што ўжо бачылі раней. І ў вас ва ўяўленьні вырысоўваецца ход ліній ад краю і да краю малюнку, які вы аглядаеце. Вы ўрэшце бачыце, як усе лініі сыходзяцца ў карэньні. Але каб разабрацца ў такім малюнку і добра ўявіць сабе, адкуль і куды ідзе якая лінія, дзе іх цэнтр, вам трэба было доўга ўглядацца ў малюнак, аглядаць яго не сьпяшаючыся і нярэдка варочацца назад да прагледжанага, каб устанавіць сувязь папярэдняга з наступным. Такі ў грубых рысах той вобраз, па якім пабудована „Зямля“.

Тут можа стаць пытаньне: што–ж надаўміла аўтара „Зямлі“ ўзяць такога роду концэнтрацыйны плян у аснову будовы свайго твору? З якога дасьведчаньня ўзяў ён гэту форму? Канечне, такія формы мог даць удзел у вытворчасьці рэчаў грамадзкага спажываньня. Тварэньне рэчы і сама рэч, як вынік гэтага працэсу, — вось тая форма, што паслужыла ўзорам для будовы „Зямлі“. Сапраўды, той, хто бярэ ўдзел у працэсе вырабніцтва, хто ў гэтым працэсе адыгрывае пэўную ролю і гэта ўсьведамляе, той звык ужо глядзець на гатовую рэч як на продукт арганізаванае працы. І таму ён бачыць ня толькі рэч як такую, але праз яе бачыць і тое, што яе стварыла, за рэччу бачыць чалавека, які яе зрабіў ці стварыў, а творачы, перажываў гэту работу, магчыма, яшчэ ў справаджэньні іншых якіх перажываньняў, успамінаў, адчуваньняў, дум і да т. п. Гэта асаблівасьць — бачыць чалавека за рэччу — уласьціва таму, хто бярэ сьвядомы ўдзел у працэсе грамадзка значнай і патрэбнай для жыцьця працы. Чалавеку, які стаіць з боку такога працэсу, такая псыхолёгія не ўласьціва. Вось гэтакае сьвядома–творчае быцьцё і дало вобраз для твору. Жыцьцём творчасьці рэчаў для грамадзкага паказу і спажываньня ня жылі папярэднія беларускія пісьменьнікі, а таму і гісторыя тых формаў, што даны гэткім быцьцём, пачынаецца ў сучаснасьці. Адным з узораў такіх формаў ёсьць і „Зямля“. Ня дарма адзін з маіх таварышаў, прачытаўшы „Зямлю“, сказаў: „адчуваецца, што аўтар працуе ў газэце“. І ў гэтым выказалася адчуваньне таго, што „Зямля“ ёсьць аформованы накшталт творчага быцьця матар'ял вясковай моўнай стыхіі для грамадзкага паказу.

3

Роман „Зямля“ прадстаўляе творча–конструкцыйную плынь сучаснай культуры беларускай поэзіі, авеяную жыцьцёвай рамантыкай дойлідзтва новых формаў поэзіі. Гэта тая плынь, што мастацкім словам уцелаўляе харство і трагізм працэсаў росту і аднаўленьня грамады. Гэта тая плынь, што мастацкім словам выяўляе жыцьцё ў яго дынаміцы.

Уласьне кажучы, пытаньне кірунку літаратурна–мастацкай або поэтыцкай культуры ёсьць пытаньне тэхнічнай апрацоўкі слоўнага матар'ялу і спосабаў канструяваньня яго ў твор па загадзя задуманых плянах ці вобразах.

Слоўны матар'ял „Зямлі“ ўзяты з бытавога абыходку вёскі, дакладней, з тых прагалкаў, якія справаджаюць сабою вытворчы працэс. Слова Кузьма Чорны апрацоўвае так, каб яно, перадаючы непасрэднае ўражаньне, прадстаўляла–б і прадмет уражаньня. Слова ў „Зямлі“ прадстаўляе малюнак, адухоўлены дыханьнем людзкога жыцьця. За ім адчуваецца, што тут праходзіў чалавек, які сабою ажыўляў усё вакольнае аж да неарганічнай прыроды. Яно робіць непасрэдна эмоцыянальны ўплыў, як гэта робіць на чалавека якая дзея ў сапраўднасьці. Яно то ўзрушае, то суцішае.

Характэрным яшчэ для поэтычнай культуры, што прадстаўлена „Зямлёю“, зьяўляецца тое, што можна было–б назваць „пераскакваньнем“ з прадмету на прадмет у гаворках і апавяданьні. Вось даецца эмоцыянальны малюнак прасторавай

абстаноўкі, а за ёю падаюцца рэплікі некіх асоб або апісаньне асобы. У гаворцы робяцца таксама пераскакваньні з тэмы на тэму або з прадмету на прадмет і — на першы погляд — толькі таму, што той ці іншы з іх кінуўся ў вока таму, хто гаворыць. Асоба гаворыць аб ім, хоць самы прадмет, здаецца, ня мае сувязі з папярэднім. Але гэта толькі на павярхоўны погляд так. Сувязь, уласьне, ёсьць, яна толькі ня вонкавая, а нутраная, падысподняя. Яна нярэдка ў адзінстве асобы або часу, або месца ці адчуваньня. Захаванасьць гэтай сувязі і стварае ўражаньне апавядальнай перарыўнасьці і скачкаватасьці працэсу.

Другою характэрнаю рысай ёсьць багатая маляўнічасьць. Яна выяўляецца шырокім ужываньнем азначэньняў і характарыстычнай эпітэталёгіі (пераважна эмоцыянальнай ахварбоўкі) у абрысоўцы людзей і рэчаў. Эпітэт у „Зямлі“ характарызуе або эмоцыянальна прадстаўляе якасьці рэчаў. Такая зьява ўласьціва для таго асяродку, у якім пытаньні якасьці займаюць паважнае месца, зьяўляючыся, т[ак] ск[азаць], кардынальнымі ў працы.

Трэцяй рысай ёсьць конструкцыйнасьць. Выражаецца яна ў тым, што твор складаецца з апавядальных адзінак (гаворкі, лісты, аўтаравы рэмаркі і апісаньні, дзейныя асобы, месца, абстаноўка і час і перамяшчэньне асоб) так, каб у выніку была мэлёдыя ўражаньняў, рытмічна адпаведная адчувальнай дынаміцы жыцьцёвага працэсу.

Чацьвертай рысай ёсьць дынамізм, як тая ўнутраная напружанасьць, што выяўляецца перад намі зьяўленьнем (у часе) малюнкаў, якія прадстаўляюць уцелаўленьне працэсу дыялёгамі.

Пятае — жыцьцёвая сымболіка (т[ак] ск[азаць], сымболізм навыварат) і густата. Апошняе дасягаецца тым, што аўтар у гаворках прадстаўляе шмат прадметаў іх. Гэтым дасягаецца ўражаньне густаты і багатай зьмястоўнасьці.

Як асаблівую рысу гэтай культуры трэба адзначыць спосаб прадстаўленьня (ці маляваньня) людзей іх гаворкамі як іх вобразамі. Падобна таму, як мы ня бачачы чалавека, адно чуючы яго голас, пазнаём, што гэта за чалавек і ў якім ён становішчы, так К. Чорны прадстаўляе і людзей — дзейных асоб свайго раману. Зямля апавіта ў гаворкі людзкія, яны акружаюць яе усё роўна, як паветра. Гэта галасы зямлі з яе людзкім жыцьцём. І мы па галасох пазнаём, што гэта за зямля і чаго яна вымагае ад людзей. Вось чуем голас як–бы з падзямельля, які кажа, як падзел зямлі падзяліў і людзей, пасеяўшы між іх варожасьць. А вось другі — ён кажа, што зямля патрабуе цяпер ад людзей новых адносін, не драпежніцкіх, а разумных, арганізаваных і не індывідуалістычных, а калектывістычных.

Гэта плынь тае поэтыцкай культуры, якая вызнае за словам такое–ж дзейнае значэньне, як за ўчынкамі. Сказаць што ці расказаць для гэтай плыні зьяўляецца сынонімам зрабіць або ўчыніць прыемнае ці няпрыемнае, радаснае ці сумнае, уздымнае ці нізкае і да т. п. Сказаць слова — гэта даць магчымасьць адчуваньня па сіле роўнага непасрэднаму адчуваньню жыцьця, перажытаму аўтарам.

Вось, прыкладам, канчаецца першая частка раману: „Як–жа яна пахла — зямля“. І гэта ўзрушае ўсё роўна, як які ўчынак. Мы ўсьведамляемся, што такое зямля. Яна ня толькі тое месца, дзе мы жывем у сусьвеце і дзе расьце хлеб. Гэта схоўня многіх пакаленьняў нашых продкаў. Яна родная і дарагая чалавеку таму, што захавала ў сабе яго бацькоў і дзядоў, а то й братоў ды сясьцёр. Зямля — гэта частка чалавечай душы. Зямля — гэта чалавечыя думы, жаданьні, надзеі. Зямля — гэта вечна непакойны і непакорны, вечна імклівы і трапяткі дух чалавека. Як многа захавана ў гэтым слове „зямля“, такім простым і звычайным! І мы разумеем, як пахне зямля: яна мае свой голас, свой твар і свой пах. Гэта адчуць дае раман „Зямля“ тэю культураю простага слова, што вымагае, кажучы фігуральна, максымальнай загрузкі азначальнасьцю кожнай моўнай адзінкі. Аджа–ж „простыя словы, якія аформляюць сьвядо-

масьць мас, пераварочваюць сьвет“ (Бухарын). Такім мусіць яно быць і ў мастацтве. Да такога імкнецца яно ў „Зямлі“.

4

Кажуць, стыль — гэта чалавек. Насьлядуючы форме гэтага выслоўя, я–б сказаў: твор — гэта чалавек (разумеючы гэта пакуль што толькі ў псыхолёгічным разрэзе). Бо й сапраўды, як часта мы, гледзячы на якую–небудзь добра зробленую рэч, выклікаем: „Во мастак!“, гэтым самым паказваючы, што мы ў зробленым бачым яго аўтара, у об’екце яго суб’ект. І як па голасу, які чуем, мы можам судзіць пра яго носьбіта, так і па творы аб яго творцы. Калі гавораць пра які твор, што ён зроблен таленавіта, то гэтае таленавіта адносіцца да мастака. Твор жа можа быць моцным або слабым, добра ці кепска зробленым, цікавым ці няцікавым і да т. п. Для нас важна ўстанаўленьне па творы таго характэрнага і ўласьцівага для яго творцы, якое хоць і ў розных формах, але выяўляецца заўсёды, як яму ўласьцівае, як, т[ак] ск[азаць], закон гэтага таленту.

Раней адзначаныя асаблівасьці „Зямлі“ падказваюць, што яе ўтварэньне патрабавала адпаведнага сабе таленту. Тымі творамі, што ёсьць у беларускім прыгожым пісьменстве на сёньняшні дзень, выявілася некалькі катэгорый талентаў. І той, што праяўлены „Зямлёю“, мае ўжо сваіх папярэднікаў. Ён зьяўляецца на тэй лініі, на якой станавіў сябе Я. Колас, а яшчэ раней — Янка Лучына–Няслухоўскі, у сэнсе творчаснага тыпу. Талент, прадстаўлены „Зямлёю“, — такі–ж талент станаўленьня, як і яго папярэднікі, толькі выхаваны і выяўлены ў іншых ад сваіх папярэднікаў умовах, а таму і набыўшы новыя, больш яскравыя, самабытныя формы свайго станаўленьня. Ён выразна позытыўны ў характары сваіх дачыненьняў да сьвету і эмпірык у пазнаваньні яго. Ён нярэдка бывае экспэрымэнтальным. Ён можа прымаць на сябе тую ці іншую ролю выключна дзеля таго, каб выведаць тое, да чаго ці каго ён дачыняецца, каб выклікаць на верх тое, што ў глыбі. Так і матар’ялы зьбірае па крышцы, а потым з іх і сваіх дасьведчаньняў творыць вобразы. Па ўмовах часу і месца дзейнасьці ён ня мае магчымасьці наглядаць за тэю ці іншаю зьяваю ад пачатку яе і да канца сыстэматычна і неперарыўна. Ён бачыць толькі бліскі момантаў, разрозьненыя і часта выпадковыя. Па іх яму даводзіцца ўвабражаць працэс, аднаўляць яго сваім уяўленьнем. Вось тут і патрэбна здольнасьць надзвычайнай прасячнасьці адчуваньня і канструкцыйнага ўяўленьня. Тут і выяўляецца характэрная для яго здольнасьць чытаньня па вонкавым выяўленьні ўнутранага зьместу, здольнасьць заключэньня ад характару знадворнага да характару ўнутранага, ад выражэньня да выражальніка — ад об’екта да суб’екта, ад твору да творцы — да самога працэсу тварэньня. Да рэчы, для гэтага роду талентаў самы працэс ёсьць сынонім прыгожага.

Словам, талент, які выяўляе сабою „Зямля“, ёсьць талент глыбокага, інтуіцыйнага прасяканьня ў жыцьцё. Гэта талент шырокага прыяцьця яго глыбінь як таго первастковага пачатку, што патрэбен для красаваньня чалавека на зямлі. Гэта талент, які ня столькі суглядае, сколькі пранікае ўглыб бачанага калі ці чутага. Гэта багаты інтуіцыяй талент. Яна ў яго пераважвае поэтыцкае мастацтва (майстэрства). Сьцьвярджэньнем таму — часта празьмернае ўжываньне славечак і выразаў, якія ўразілі былі калі аўтара. Сьцьвярджае гэта і тое, што некаторыя крытыкі называлі нястачаю чуцьця меры або крытычнага дачыненьня да свайго твору і што выразілася ў „Зямлі“ ў форме дзе–якіх расьцянутасьцяй ды лішняй не ўвязанай з асноўным ходам разьвіцьця раману эпізодычнасьці некаторых малюнкаў. (Асабліва адчуваецца

поэтыцкая няўпэўненасьць у пачатку трэцяй часткі.) Зрэшты, уменьне набываецца доўгаю і ўпартаю працаю.

Гэта–ж талент такога роду, які мог–бы пра сябе сказаць словамі М. Багдановіча: „Я пад яе зімовай маскай, пад сьнегам бачу твар вясны“. Так і аўтар „Зямлі“ сваім творам як–бы кажа: я бачу, як усёй сваёй істотай імкнецца зямля зьмяніць свой чалавечы ўбор і яго формы. І яна зьменіць яго, я гэта адчуваю ўсёй душою за гэтымі знадворнымі малюнкамі чалавечага адзеньня зямлі.

Характэрна для гэтага таленту яшчэ і тое, што ён ідзе ад пазнаньня рэальных фактаў, ад іх усьведамленьня да мастацкіх абагульненьняў, а не наадварот, ад ідэі да ўцелаўленьня яе ў вобразах, як гэта можна наглядаць у некаторых творах беларускай літаратуры.

Талент К. Чорнага з сваіх дасьведчаньняў ставіць мастацкую будыніну. Гэта дойлід у гэтым сэнсе. Ёсьць таленты на пісаньне вобразаў (часта карыстаючыся і натуршчыкамі) на загадзя заданую тэму. Такіх можна параўнаць з работнікамі прыкладнога або перакладнога мастацтва, якому тэмы задаюцца звонку. Іх роля — роля выканаўцы. Канечне, гэта ня значыць, што такога роду ролі не патрабуюць талентаў. Яны толькі абмяжоўваюць абсяг выяўленьня. Талент, што прадстаўлен „Зямлёю“, можна параўнаць з дойлідам, якому даюцца ня тэмы, а заказ на творы, на нацыянальныя формы пралетарскай культуры. Тварыць–жа нацыянальныя формы і выконваць заданьні сродкамі кананізаванымі ў міжнароднай літаратуры — гэта два розныя роды літаратурна–мастацкай дзейнасьці, якія патрабуюць і розных сіл.

Тое, што ў другім з паказаных двух радоў дзейнасьці магчыма набыць шляхам трэніроўкі і практыкаваньняў, таго нельга набыць такім шляхам без адпаведных даных ад прыроды пры дзейнасьці ў абсягу творчасьці. Іх адносіны між сабою — гэта што адносіны між сабою творчасьці і рамесьніцтва. Зрэшты, гэта другая тэма. Тут важна зазначыць, што талент, выяўлены „Зямлёю“, — талент творчага характару на першай яшчэ — экспэрымэнтальнай, калі–б льга было так выразіцца, стадыі свайго літаратурнага разьвіцьця.

5

Кузьма Чорны сваім раманам прадставіў перад чытачом круг літаратурна–мастацкіх малюнкаў, што выяўляюць беларускую зямлю з яе людзьмі, дачыненьнямі між іх і працэсамі. Вось як ідзе жыцьцё, як–бы кажа аўтар. Вось што творыцца на зямлі. Перад вамі малюнкі ўсяго гэтага.

Ідзе жыцьцё. Выяўляецца дасюль захованае. Выкрываецца дасюль ня выкрытае. Людзі змагаюцца і глыбока перажываюць тое новае, што хоць у болях, але родзіцца на сьвет. Людзі ўсьведамляюць, што падзел зямлі робіць падзел і людзей. Гэта ён паставіў на адным баку Паўла, Сабастыяна, Барановіча, Вашыновіча, а на другім Траxіма, Алеся, Мацьвея ды інш. Гэты падзел выявіў дачыненьні між людзьмі.

Перамер зямлі, каханьне і шлюб, арганізаваньне капэлі, сьмерць жанчыны, сход, радзіны, вясельле, сьмерць Траxіма і іншыя вонкавыя падзеі грамадзкага парадку ёсьць повады (ці прычыны) выяўленьня людзей, раскрыцьця іх псыхолёгіі, іх сьветаадчуваньня і сьветадачыненьня. Яны той грунт, на якім то падзяляюцца людзі, то яднаюцца.

У сваёй сувязі яны ўласьне складаюць і шкілет раману. Між іншым, ідуць яны адна за аднэю, так сказаць, у каляндарным парадку, г. зн. кожная зьвязана з пэўным момантам (у вагульным невялікага ўрыўку часу). Людзі–ж — гэта што цела і кроў на гэтым шкілеце. Нарэшце, гаворкі іх — гэта што ўбор гэтага цела, што яго кветкі,

яго ахварбоўка, яны праходзяць перад чытачом працэсам раскрываньня ўнутранай існасьці і дасьведчаньня людзей.

Словам, на шкілеце сацыяльна–значных падзей у жыцьці мястэчка прадстаўлена выкліканае гэтымі падзеямі раскрываньне ўнутранага зьместу людзей носьбітаў і прычыньнікаў самых падзей, прадстаўлен працэс формаваньня сьвядомасьці масы. Падзеі — гэта што база, грунт, на якім узвышаецца паверх надбудоўкі — людзкія гаворкі як выяўленьне грамадзкіх настрояў і інтарэсаў дзяляначнага гаспадараньня. Аўтар раману паказвае канкрэтным мастацкім матар'ялам, што дачыненьне людзей да падзей грамадзкага парадку вызначаецца іх грамадзкім быцьцём (становішчам, якое займае тая ці іншая асоба, дасьведчаньнем, якое яна набыла ў жыцьці і да т. п.), а пры такіх формах гаспадараньня, якія асноваы на падзеле зямлі між сем'ямі, інтарэсамі кожнай у асобку дзялянкі. Інтарэсы гэтых дзялянак дыктуюць волю іх гаспадару, хоць кожны думае, што ён гаспадар над дзялянкаю, а не дзялянка над ім.

Сацыяльнае гэтых людзей ёсьць як–бы працяг біолёгічнага, сацыяльнае ў іх толькі формавыяўленьня біолёгічнага пачатку. Людзі гэтыя растуць з зямлі, будучы з даўных прымацованымі да дзялянак, да пэўнага месца (падобна таму, як гэта бывае і з расьлінаю ці дрэвам). Нехта некалі памерыў зямлю, рассадзіў на дзялянках людзей, і яны аж дасюль расьлі на іх, куставаліся і дзяліліся на часткі, часам адрываліся ад зямлі і рабіліся вандроўнікамі, бесхацімцамі і безьзямельнымі ды шукалі іншых ад зямлі спосабаў да жыцьця.

І вось жылі так людзі: адны ўвесь век пакутавалі (як Мацьвей), другім шчасьціла за добрым здароўем сяк–так трымацца і нават дайсьці да сьвядомасьці, што яны „самі сабе гаспадары". Яны да зямлі ставіліся як да ўласнасьці, якую ахоўвала і адпаведнае права. Цяпер новы час. Сабраліся гэтыя людзі, згаварыліся і перамерваюць зямлю ды зьбіраюцца зноў перамерваць, і права гэтаму не перашкаджае. Заўважце на словы аднае з асоб раману, калі яна гаворыць пра цяперашняе права, як „такое і права". Гэта–ж як моцна яе трымае за розум прывычка жыць на дзялянцы, як цягне яна яе назад. За доўгія гады („спрадвеку", як кажа тая–ж асоба) яны звыкліся з сваёю доляй. Час зрабіў сваю справу: гэтыя людзі такія, якія яны ёсьць, выгадаваныя на дзялянках.

Цяпер гэтыя людзі самі перамерваюць зямлю. Гэта–ж новы час даў ім новыя правы, даў ім уладу над зямлёю. І людзі пачалі адчуваць, што гэта–ж яны павінны быць гаспадарамі над зямлёю, а не зямля сваімі дзялянкамі над імі, што гэта–ж ад іх саміх залежыць зрабіць сваё жыцьцё больш радасным і прыгожым на гэтай зямлі. І людзі гэтыя як–бы самі сабе яшчэ ня вераць, што гэта ад іх арганізаванае грамадзкае волі залежыць, як ім жыць. Яны як–бы яшчэ баяцца свае ўласнай моцы і цягнуцца да праеждженых дарог больш, чым да тараваньня новых.

Гэта–ж яны жывуць у такі час, што вось могуць самі рашыць перамерваць зямлю і перамяраюць або згаворацца даць па рублю з хаты на алейню — і дадуць, і зробяць. Гэта–ж у іх цяпер саміх улада, нават больш таго — яны самі ўлада. Але гэта ўлада новага разуменьня. Яна ўва ўсіх разам і ні ў кога паасобку. Кожны паасобку ажыцьцяўляе як–бы дзьве ролі разам: ён і ўдзельнік ажыцьцяўленьня т. н. законадаўчае ўлады, ён–жа і выканаўчы орган гэтае ўлады. І людзі прабуюць браць уладу ў свае рукі. Вось тут і пачынаецца змаганьне на новым грунце. Адны ўжо ўсьвядоміліся, што яны гаспадары над зямлёю, разумеючы гэта ў сэнсе грамадзкім, другія–ж хоць і лічаць сябе гаспадарамі, яшчэ цалком знаходзяцца ва ўладзе зямлі дзялянкамі, яны яшчэ нявольнікі гэных дзялянак. Між імі ідзе захаванае знадворна змаганьне за формы гаспадараньня на зямлі.

Зямля патрабуе новага да сябе дачыненьня як зямля, як месца ў сусьвеце, дзе жывуць людзі. Яна — адна, шырокая і прасторная. Яна вымагае, каб людзі жылі на

ёй што аднэй вялікай сям’ёй. Камуна — вось гэта адзіная вялікая сям’я, утварэньня якой вымагае адзіная зямля. Людзі — гэта краса і гордасьць зямлі. Яны і гаспадары яе. І каб быць сапраўды кветкамі зямлі, яны вымушаны перамерваць і зямлю і сябе, бяручы на сябе пэўныя ролі, вызначаныя воляю грамады і інтарэсамі ўсёй зямлі, а не дзялянкамі і іх грамадзкім эквівалентам — сям’ёю. І галоўная роля — гэта быць гаспадаром і не гаспадаром (работнікам для ўсіх) адначасна. Раман паказвае, што кожны з выведзеных людзей ёсьць носьбіт пэўнай сілы, пэўных магчымасьцяй, далёка не цалком яшчэ раскрытых і выяўленых. Кожны з іх гэта асобны сьвет у мініатуры, кожны з іх — удзельнік жыцьцёвага аркестру на зямлі. І кожнаму з іх выпадае на долю новая роля, дасюль невядомая і цяпер не заўсёды яшчэ цалком усьвядомленая. Мы бачым праз раман, як гэтыя людзі пробуюць выконваць новыя ролі, што вызначаны патрэбамі жыцьця і вымаганьнямі зямлі новага часу. Адлюстраваньнем выкананьня гэных роляй ёсьць гаворкі — гэта адна з формаў выражэньня сьвядомасьці.

„Зямля“ — носьбіт глыбока матар’ялістычнага сьветагляду. Але матар’ялізм, прадстаўлены „Зямлёю“, натуральны матар’ялізм, матар’ялізм, т[ак] ск[азаць], біолёгічны. Гэта — сьветагляд, у цэнтры якога стаіць матэрыя (канкрэтна зямля) як асноўны пачатак жыцьця. Гэты пачатак тоіць у сабе нявычэрпныя і нявыведаныя яшчэ вялікія магчымасьці, усё роўна як зерне якое. Выяўленьне гэных магчымасьцяй у сьвеце, афармованымі ў пэўным матар’яле, залежыць ад адпаведных умоў. Рэвалюцыя — гэта адна з гэтых умоў, гэта адна паласа такая ў часе, калі зямля пускае парасткі новага, калі яна пускае на сьвет (хоць у вялікіх болях) новыя, няведаныя дасюль сілы для жыцьця і красаваньня „на радасьць сабе і другім“, кажучы словамі А. Гаруна. Рэвалюцыя — гэта усё роўна, што дождж на засмаглую ніву. Рэвалюцыя — гэта што сонца ўвясну для замёрзлае зямлі. Нарэшце, рэвалюцыя — гэта што восень і зіма, як час сьмерці таго, што сваё адцьвіло за лета, і як час выпрабаваньня ды загартоўваньня ў маразох і сьнягох таго, што пасеяна ўвосень. „Бач, якая рунь зялёная з–пад сьнегу відаць каля дарогі... Бачыш, якая рунь?!“ — кажа адна з асоб раману, і гэтыя словы гучаць адчуваньнем руні і сацыяльнай, якая ўзышла ўжо і зелянее на зямлі.

6

І каб ня жылі гэтак людзі на зямлі, ці мог–бы быць і раман гэты.

Жыцьцё стварыла людзей гэтых. Яно дало ўзоры і для твору. Пісьменьнік толькі тое і зрабіў, што з матар’ялаў, якія дало жыцьцё, стварыў мастацкі эквівалент гэтага жыцьця. Ён толькі і зрабіў тое, што сродкамі мастацкага слова даў нам магчымасьць перажыць у некалькі гадзін (час чытаньня раману) тое, што творыцца вякамі і ў жыцьці перажываецца гадамі. Ён узяў у жыцьці форму, каб выказаць сваё адчуваньне і разуменьне сьвету і жыцьця. Гэта разуменьне моваю адцятых паняцьцяў можна выразіць так: жыцьцё сьвету перадусім ёсьць жыцьцё з яго магутнасьцю і слабасьцю, яно працэс, а ня статыка. І людзі перад тварам гэтага сьвету — толькі яго праявы, але праявы такія, што носяць у сваёй глыбі вялікія бунты супроць „недарэчнасьцяй сьвету“.

Так жыцьцё дало форму для выражэньня перажытага аўтарам. І гэта дае падставу казаць, што не адзін К. Чорны творца раману „Зямля“. Яго стварыла грамадзкае быцьцё ў пэўных сваіх формах і часе. К. Чорны толькі першы ўбачыў гэты твор, адчуў і перажыў яго, ды стварыў літаратурна–мастацкі яго эквівалент напісаньнем раману, каб даць магчымасьць перажыць і пераадчуць і другім. Падобна таму, як, скажам, ня мог–бы Мікалай (асоба раману) расказаць пра забойства, якое калісьці ён учыніў,

калі–б гэтага ня было з ім, так ня было–б і мастацкага эквіваленту ў постаці „Зямлі“, калі–б ня было гэтага твору ў рэальным быцьці. У гэтым сэнсе мы можам паставіць пытаньне наконт сацыяльнага аўтара гэтага раману. Іначай кажучы, мы можам папытаць, якія формы сацыяльнага быцьця вызначалі сабою тую форму сьвядомасьці, што рэалізавана „Зямлёю“. І канечне, кожны, хто чытаў раман, адкажа, што гэта рэвалюцыйныя формы, што гэта тыя формы, якія зьявіліся ў выніку сацыяльнай рэвалюцыі. Гэта тыя формы, ва ўмовах якіх усе старыя паняцьці пераходзяць у сваё адмаўленьне, а новыя паняцьці ствараюцца практыкаю самога жыцьця. Гэта тыя формы, у якіх, кажучы словамі Леніна, прыемней рабіць вопыт рэвалюцыі, ніж пісаць пра яго. Гэта тыя формы сацыяльнага быцьця, дзе чалавек працоўны ўпяршыню пачуў сябе менавіта чалавекам ня толькі ў сабе, але і для сябе. Гэта тыя формы, у якіх моцна зьвязаныя сваімі карэньнямі з зямлёю групы выходзяць у сьвет за часам рэвалюцыі ды дзякуючы ёй становяцца на верхніх ступенях сацыяльных усходаў (па тэй ролі, якую яны адыгрываюць у грамадзкім жыцьці). Адна з іх — гэта апралетарызаваная сялянская моладзь — (ня ўзростам толькі) і ёсьць сацыяльны аўтар „Зямлі“. Гэта тая група, што вядзе перад у практыцы рэвалюцыі на зямлі, у практыцы пабудовы новых формаў чалавечага жыцьця на ёй. Яна зьяўляецца тут носьбітам і таго, што ідзе ад чалавека, — арганізацыйнага пачатку, які выкліканы ў гэтых формах да жыцьця і кіраваньня другім пачаткам гэтага быцьця — стыхійным, які ідзе ад зямлі і авеяны за вякі духам сваеадменнай культурнасьці ў сваіх праявах. Гэта тая група, якая калі яшчэ не ўсьвядоміла дык усёй душой сваёй адчувае няўхільны ход працэсу аднаўленьня зямлі і па меры сваіх сіл і магчымасьцяй дапамагае яму сваім актыўным удзелам у гэтым руху.

„Зямля“ зьвернута тварам да сялянскага чытача. І гэты чытач яе зразумее, прыме яе і паверыць ёй, як свайго роду эмоцыянальнаму эвангельлю рэвалюцыі. Прымуць „Зямлю“ тыя, што ўжо вышлі з сялянства, але за рэвалюцыяй і ў часе яе там здолелі перажыць працэсы, якія распачаліся ў выніку палітычнага перавароту ў Кастрычніку.

Не зразумеюць „Зямлі“ ўцалку (хоць і будуць захапляцца і хваліць асобныя яе месцы і малюнкі) чытачы з мяшчанскага і інтэлігенцкага (не сялянскага пахаджэньнем) асяродку. Яны ня прымуць яго як твору пралетарскай літаратуры.

Чытач іншакраёвы, дзе высока стаіць мастацкая культура, на гэтым рамане ўгледзіць, як высока ўзьнялася беларуская літаратура за часы рэвалюцыі (хоць яе якія моманты і асудзіць з пункту гледжаньня літаратурна–мастацкае тэхнікі свайго краю). Ён адчуе ў ім тое сваеадменнае, што характарызуе нацыянальную форму раману і што дае магчымасьць бачыць за раманам сялянскую Беларусь у новым рэвалюцыйным яе выяўленьні. Ён адчуе „нашу сінь“, якую вартуюць „лясы, дубровы, пушчы“; ён угледзіць сузор'і зор у нашых прасторах, аб чым правяшчана эпіграфам да „Зямлі“, узятым з Я. Пушчы.

Раман „Зямля“ — шырокае поле для дзейнасьці беларускай крытыкі ўсіх кірункаў.

Філёзофічная знойдзе тут шмат матар'ялаў для суджэньня аб народнай філёзофіі, сялянскай жыцьцёвай мудрасьці, што склалася ў выніку жыцьцёвай практыкі за старым часам ды выяўляецца і складаецца нанова за новым.

Публіцыстычная знойдзе сабе тут грунт паставіць шмат якія актуальныя пытаньні, што патрабуюць завастрэньня грамадзкай увагі на сабе і неадкладнага разьвязаньня. Прыкладам можа быць пытаньне наконт шляхоў сучаснае вёскі па раману „Зямля“.

Эстэтычная зноў–жа адшукае тут шмат матар’ялаў для суджэньня аб прыгожым і іншых катэгорыях эстэтычнага, для суджэньня аб народных эстэтычных густах, што выявіліся моваю, а таксама для суджэньняў аб разуменьні аўтарам рамана літаратурнага мастацтва.

„Зямля“ будзе чытацца і будзе горача абгаворвацца. Будзем спадзявацца, што гэтае абгаварэньне выб’ецца праз друк і ў шырокі сьвет. А пакуль што дазвольце закончыць сваё слова. Ім мы толькі выказалі сваё разуменьне „Зямлі“. Цяпер ваша слова, дарагія чытачы і шаноўныя крытыкі!

1929

Узвышэнская поэзія[1]

(Аналіз паняцьця)

Усімі адчуваецца, што „Узвышша“ робіць у беларускай поэзіі нешта новае, што творчасьць яго сяброў і прыхільнікаў адрозьніваецца ад творчасьці іншых плыняў у сучаснай беларускай літаратуры, што пры ўсёй разнастайнасьці ва „Узвышшы“ ёсьць нешта агульнае, што цэмэнтуе гэтыя рознастайнасьці ва ўзвышэнскае адзінства.

У прызнаньні наяўнасьці гэтага агульнага і адменнага „Узвышшу“ не адмаўляюць і яго крытыкі. Адны з іх бачаць узвышэнскае адзінства ў таленавітасьці тых, хто складае згуртаваньне „Узвышша“, другія гэтым адзінствам называюць тую непралетарскую ідэалёгію, якую нібыта выражае „Узвышша“, трэція ўглядаюць яго ў мастацкім умельстве, адбітак якога носяць на сабе ўзвышэнскія творы. Чацьвертыя і пятыя — у тым, што „Узвышша“ нібыта зьяўляецца прадстаўніком дробнабуржуазных слаёў нашай грамады, што яно сваімі творамі трымае курс не на масавае чытацтва, што яно для большасьці не зразумела і да т. п.

Правільныя гэтыя цьверджаньні ці няправільныя — гэта выявіцца ў далейшым. Сам факт існаваньня іх лішні раз сьведчыць пра адчувальнасьць таго новага агульнага і адменнага, носьбітам якога ў беларускай літаратуры ёсьць „Узвышша“. У гэтым дачыненьні, менавіта ў адчуваньні ўзвышэнскага ў беларускай літаратуры, мы не разыходзімся з імі. Але–ж гэты самы пункт становіць сабою адначасна і граніцу між намі. У той час, як некаторыя крытыкі, грунтуючыся на непасрэдных адчуваньнях, сьцьвярджаюць, што сонца ходзіць вакол зямлі, а зямля стаіць на месцы, мы на падставе дасьведчаньня ўпэўнены ў адваротным. Гэта розьніца ў мастаковых асновах для суджэньняў і становіць розьніцу між намі.

Я думаю, наўрад ці хто асьмеліцца сьцьвярджаць ісьціннасьць тых ведаў, што набыты непасрэднымі адчуваньнямі і грунтуюцца выключна на іх. Ніхто ў наш час ня стане сьцьвярджаць, што чалавечыя адчуваньні — настолькі правільны, пазнавальны і адчувальны апарат, што яго даныя цалком адпавядаюць аб’ектыўнаму стану рэчаў, што адчуваньні, атрыманыя праз гэты апарат, тоежсамны аб’ектыўнай рэчаіснасьці. Аднак, як ні дзіўна, ёсьць такія прастакі, што свае пазнаньні грунтуюць выключна на адчуваньнях і толькі ім давяраюць. Але не яны становяць адмаўленцаў „Узвышша“. Калі і апынаюцца яны ў адных шэрагах з апошнімі, то толькі з несьвядомасьці і прастаты свае. Узвышэнскім супраціўнікам, а разам і ворагамі пролетарскае літаратуры ёсьць тыя, што сьвядома маскуюцца пад наіўных прастакоў, каб захаваць сваю спэкуляцыйную істоту і, карыстаючыся чытацкімі слабасьцямі прыйманьня на веру адчувальнага за ісьціна існае, бяскарна спэкуляваць на гэтых слабасьцях, чэрнячы ў чытацкіх вачох усё, што ёсьць творчага ў літаратуры і што сваім разьвіцьцём нясе нямінучую пагібель усёй рэліктавай флёры мінулых вякоў, усякаму зельлю, як–бы яно глыбока ні запускала сваіх каранёў у сучаснае. Зрэшты, ня гэта рэліктавая флёра мінуўшчыны становіць прадмет майго розьведу. Я спыніў сваю ўвагу на ёй толькі дзеля таго, каб сказаць, што тое новае, узвышэнскае, чым ёсьць сваёю творчасьцю „Узвышша“, ёсьць факт, і факт адчувальны, які некаторымі асобамі выкарыстоўваецца супроць „Узвышша“… Іначай кажучы, „Узвышша“ ўступіла ў такі момант свай-

[1] Даклад, чытаны на 3–гадавым сходзе беларускага літаратурна–мастацкага згуртаваньня „Узвышша“ — 26 траўня 1929 г.

го разьвіцьця, калі ворагі беларускай пролетарскай літаратуры, ацэньваючы творчасьць „Узвышша“ як прогрэсыўную зьяву, як праяву вышэйшай культуры, пробуюць гэту культуру абярнуць супроць яе–ж творцаў.

Вось гэта адно ды яшчэ тое, што гэтыя ворагі цяпуць за сабою несьвядомага, наіўнага прастака з чытацкае масы. — ўсё гэта ставіць перад намі на даным этапе разьвіцьця беларускай пролетарскай літаратуры задачу ўсьведамленьня таго новага, агульнага і адменнага, узвышэнскага, якое так яскрава адчуваецца і намі, і нашымі чытачамі.

Дагэтуль як мы, так і нашы чытачы здавольваліся адчуваньнем факту навіны і адменнасьці „Узвышша“ і выражэньнем свайго пачуцьця, нярэдка поўнага патасу, творчага захапленьня і радасьці. Гэтага было досыць для таго, каб працаваць з узьнятасьцю і творчай напорнасьцю, якія так характэрны для „Узвышша“, у час, калі яно апроч ідэі ўзвышэнскае поэзіі ня мела больш нічога. Сучасны–ж момант адрозьніваецца ад мінулага тым, што ўзвышэнская поэзія — гэта ўжо ня толькі ідэя, а рэальны, т[ак] ск[азаць], матар'яльны факт, які ўжо, як мы гэта бачым на практыцы, выкарыстоўваецца як зброя ў клясавым змаганьні. Досыць успомніць выступленьні Глыбоцкіх, Друкаў, Гародняў ды інш.

Вось гэта асаблівасьць моманту, які мы перажываем у разьвіцьці ўзвышэнскае поэзіі, вызначае і адменнасьць тэй задачы, што паўстала перад намі ў форме патрэбы ўсьведамленьня таго новага, агульнага і адменнага, што становіць сабою характар узвышэнскае поэзіі.

Так, мы яшчэ не ўсьвядомілі цалком тых катэгорый узвышэнскага, адчуваньне якіх знайшло сабе выражэньне нават у самой поэзіі. Зазначу на зварот Уладзімера Дубоўкі ў паэме „І пурпуровых ветразей узьвівы“ да сваіх сяброў, супольнікаў у працы, дзе ён гаворыць:

Мае сябры, супольнікі у працы,
штурмуйце будучыны аванпосты.
Мы звыклі перашкодаў не баяцца —
яны спрыяюць нашаму узросту.
У час нялёгкі вышлі мы ў дарогу,
кагорту нашу ксьцілі навальніцы.
Байкушы розныя ўздымалі скогат,
Імкнуліся прымусіць нас спыніцца.
А мы ішлі з імпэтам віратлівым,
а мы ішлі няспынна і упарта.
І пурпуровых ветразей узьвівы
трымалі курс на сонечнае заўтра.
З нас кожны рэволюцыяй праняты,
кладзем шляхі да новых дасягненьняў.
Узвышшы высім з пролетарыятам,
зьдзяйсьняючы квяцістыя імкненьні —

і тым самым вызначае за ўзвышэнскую адменнасьць — перадовасьць, бясстрашнасьць, загартаванасьць у змаганьні, імклівасьць, упартасьць, нутраную рэволюцыйнасьць і адначасна тое, што ўзвышэнцы — творцы–выканальнікі ідэй, ператваральнікі лятуценьняў у рэальнасьць. Я думаю, што ў гэтай поэме ўцалку выражана адчуваньне, т[ак] ск[азаць], інтуіцыйнае, эмоцыянальнае пазнаньне існасьці ўзвышэнскае поэзіі. Аднак гэта выражэньне не ахоплівае сабою ўсебакова гэтага факту. У поэме выразілася адна з асноўных адзнак узвышэнскае поэзіі, але ня ўсе адзнакі. Ма-

стацкае або поэтычнае выражэньне адчуваньня іншых асаблівасьцяй „Узвышша“ знайшло сабе месца ў іншых сяброў яго (Бядуля, Крапіва, Пушча, Глебка, Лужанін, Дарожны, Кляшторны), а таксама і ў спробах тэорытычнага формуляваньня ў артыкулах Я. Пушчы, Крапівы, Зьм. Бядулі, М. Лужаніна.

Вось гэта ўсё і пабудзіла мяне ўзяцца за досьледы ў галіне ўсьведамленьня ўзвышэнскае поэзіі ня толькі як ідэі, але як факту трохгадовай творчай практыкі. Тут я падкрэсьліваю розьведную ролю свайго паведамленьня, бо яно і сапраўды носіць такі характар. На большае патрэбна вялікая чарнавая праца, якая павінна будзе правесьціся ўзвышэнскімі сэмінарамі ў наступным літаратурным сэзоне. Розьведнасьць, зразумела, кладзе на маё паведамленьне адбітак некаторай схэматычнасьці ў формаваньні вынікаў, а таксама ў іншых выпадках не пазбаўляе яго некаторай апрыорнасьці ў агульных вывадах. Праца па ўсьведамленьню наогул чаго–б ні было — праца нялёгкая; яна патрабуе і часу, і адпаведнага дасьведчаньня, і практыкі. Работа–ж, якое патрабуе ад нас задача ўсьведамленьня ўзвышэнскае поэзіі, — новая работа і ажыцьцяўляецца ўласьне ў першы раз, прычым пакуль што ў форме папярэдніх розьведаў. Таму, канечне, мы не гарантаваны ад магчымых памылак у такой працы. Яны выправяцца ў процэсе далейшых досьледаў у гэтай галіне.

I

Пачынаючы дакладваць вынікі сваіх розьведаў, я павінен зьвярнуць вашу ўвагу на адрозьніваньне двух паняцьцяў як выходны пункт самых розьведаў. Гэта — паняцьце ўзвышэнскае поэзіі як ідэі і паняцьце ўзвышэнскай поэзіі як факту трохгадовай узвышэнскай творчай практыкі. Гэтыя паняцьці не адэкватны. Яны знаходзяцца між сабою ў дачыненьні дыялектычнага ўзаемадзеяньня. Паняцьце ўзвышэнскае поэзіі як ідэі, на першай стадыі яго разьвіцьця, зьявілася ў асяродзьдзі „Маладняка“: яно ўласьне продукт маладнякізму[2], стаўшы адмаўленьнем тэй формы, у якой яно нарадзілася і вырасла да самаўсьведамленьня. Яно адлюстроўвала сабою нішто іншае, як супярэчнасьць між літаратурна–мастацкімі сіламі і тымі формамі літаратурна–грамадзкага быцьця, у якіх яны высьпелі для самастойнай творчасьці, менавіта тую супярэчнасьць, якая ўрэшце давяла „Маладняк“, як форму літаратурна–грамадзкага быцьця, да яго канца (праз ператварэньне ў БелАПП). Адначасна паняцьце ўзвышэнскай поэзіі як ідэі было ўсьведамленьнем практыкі маладнякоўскай поэзіі, яно было абагульненьнем яе нэгатыўных адзнак. Паняцьця ўзвышэнскай поэзіі як факту яшчэ ня было, на яго месцы ў той час быў нуль. І гэта некаторыя асобы выкарыстоўвалі для таго, каб адмаўляць існаваньне ўзвышэнскае поэзіі як ідэі. Аднак зрабіць гэтага ім не ўдалося. Паняцьце ўзвышэнскай поэзіі як ідэі ня толькі існавала, яно дзейнічала. Гэта дзейнасьць выяўлялася ў форсіраваным „распадзе“ „Маладняка“, як формы літаратурна–грамадзкага быцьця, і ўтварэньні новых форм — узвышэнскай і белаппаўскай. Паняцьце–ж узвышэнскае поэзіі як факту стала задачай ня толькі для нашага згуртаваньня, але і для рэшты груп, што вырасьлі з „Маладняка“. Досыць толькі ўспомніць дэклярацыйныя выступленьні гэтых груп, каб пераканацца ў гэтым[3]. Усе групы загаварылі пра палепшаньне якасьці літаратурна–

[2] Паняцьце маладой поэзіі як факту, дарэчы. Таксама бадай трохгадовай творчай практыкі „Маладняка“.

[3] Цікава, напр., выступленьне БелАППу як пазьнейшай формацыі. Ён сьледам за сваімі папярэднікамі дэкляруе паляпшаць літаратурную прадукцыю (гл.: Маладняк, № 4 за 1929 г.). Трэба спадзявацца, што перад БелАПП'ам хутка стане пытаньне аб заснаваньні для гэтае прадукцыі і новае часопісі, аддаўшы „Маладняк“ у поўнае распараджэньне літаратурнае моладзі.

мастацкае продукцыі, аб узвышэньні яе, пра ідэолёгічную і мастацкую выразнасьць. Зьвярнеце ўвагу нават на назвы лістовак ды зборнікаў, якія таксама адлюстроўваюць гэта імкненьне да ўзвышэньня: „Сталёвы ўзьлёт“, „Усплёскі“, „Уздым“, „Росквіт“ (гэты спозьнены сымболь росквіту маладнякізму), „Угрунь“, „Вежа“ і г. д.

Згуртаваньню „Узвышша“ ў гэтым процэсе пераходу з ніжэйшых ступеняй літаратурнай культуры на вышэйшыя выпала на долю пачэсная роля — весьці перад. Тры гады творчасьці ў гэтым кірунку зрабілі ўжо тое, што паняцьце ўзвышэнскай поэзіі як факту перастала быць нулём, яно зрабілася поўнакроўнай рэальнасьцю і рэальнасьцю ня толькі адчувальнаю, пра што сьведчыць шэраг водгукаў чытачоў „Узвышша“, але цераз гэта і рэальнасьцю дзейнаю. Пра гэта сьведчаць водгаласы ўзвышэнскай поэзіі на рэшце дзялянак беларускай літаратуры, што ў тэй ці іншай форме адбіваюць уплывы першае, досьць зазначыць на такі факт, як узвышэнская праца ў абсягу культуры мовы, у выніку якое беларускі лексыкон абагаціўся некаторымі новымі словамі, беларуская літаратурная фразэолёгія ачышчаецца ад беларусізаванага губэр[н]скага жаргону; або такі факт, як праца ў галіне ўводу ў канон поэзіі новых матар'ялаў (казак, запісак) і канонізацыя некаторых форм інтымнае поэзіі (лісты); або яшчэ адзін факт — карыстаньне форм вакольнага быцьця на ўзоры композыцый твораў (сучаснасьць як натуршчык композыцыі „Салаўя“). Пасьля гэтыя мэтоды паўтараліся і популярызаваліся ў творчасьці пісьменьнікаў з іншых згуртаваньняў.

Гэтыя моманты паказваюць ужо на тое, што паняцьце ўзвышэнскай поэзіі як факту мае ў сваім зьмесьце некалькі катэгорый адзнак, якія складаюць яго адчувальны і дзейны характар у разьвіцьці беларускай літаратуры. Каб усьвядоміць сабе гэты характар, зразумець яго новае, агульнае і адменнае ўзвышэнскае, зручней за усё выкласьці яго адзнакі па пэўных катэгорыях. Такімі катэгорыямі будуць групы адзнак: 1) творча–мастацкіх, 2) псыхолёгічных, 3) ідэолёгічных і 4) соцыялёгічных як асновы ўсіх папярэдніх адзнак. Гэта падзяленьне, канечне, ўмоўнае. Яно — мэтодалёгічна зручнае. Але было–б вялікай памылкай думаць, што кожная з тых адзінак, якія ўваходзяць у зьмест паняцьця ўзвышэнскай поэзіі, дана ў гэтай поэзіі як нешта самастойнае і адасобленае. Кожная з іх уяўляе сабою некаторую велічыню, выведзеную з конкрэктных фактаў узвышэнскай поэзіі за першую трохгадоўку, ін. каж., — велічыню абстрагаваную. Я яшчэ раз падкрэсьліваю, што мае розьведы адбываюцца ў абсягу ў с ь в е д а м л е н ь н я рэальных фактаў, а менавіта ў тэй дзедзіне, дзе яны адлюстроўваюцца як паняцьці і ідэі. Вось тут якраз і пачынаюцца труднасьці першага моманту гэтых розьведаў.

І сапраўды, чым зьяўляецца ўзвышэнская поэзія як рэальны факт у дачыненьні творча–мастацкім, у чым яе адменнасьць і агульнасьць рознастайнасьці, што кідаецца ў вочы з першага погляду? Што ў мастацкім дачыненьні ёсьць агульнага, скажам, між Дубоўкам і Пушчам або яшчэ лепш — між імі двума і Крапівою? Што ёсьць агульнага для ўсіх узвышэнцаў, ін. каж., што ў мастацкім дачыненьні ўзвышэнца робіць узвышэнцам, а ня іншым кім? У чым адменнасьць ўзвышэнскай поэзіі ў параўнаньні з поэзіяй іншых літаратурных і нелітаратурных груп у сучаснай беларускай літаратуры? Усё гэта пытаньні, якія для свайго адказу патрабуюць вялікай дасьледчай працы. Мае розьведы, не даючы поўных і канчаткова вычарпальных адказаў на гэтыя пытаньні, сьцьвярджаюць толькі адно, што гэта шуканае, гэта агульнае, адменнае і новае, узвышэнскае ў мастацкім дачыненьні ёсьць, і што яно яшчэ толькі ў першай стадыі свайго разьвіцьця.

Што–ж гэта за велічыня, якая адчуваецца намі як невядомая, неўсьвядомленая? Магчымасьць яе ўсьведамленьня адкрываецца пры ўмове прыняцьця творчасьці кожнага ўвасобку ўзвышэнца ў дачыненьні да гэтага невядомага за форму яго

матар'ялізацыі. Іначай кажучы, калі прыняць творчасьць кожнага ўзвышэнца за форму выражэньня агульнага, то, знайшоўшы гэта агульнае ў межах аднае формы і праверыўшы яго на іншых, мы тым самым знойдзем шуканае.

Вывучаючы ў свой час творчасьць Уладзімера Дубоўкі, я прышоў быў да вываду, што яна ёсьць нішто іншае, як форма нацыянальнай сьвядомасьці пролетарскага характару, ці, іначай, яна ёсьць форма выражэньня сьвядомасьці беларускага пролетарыяту на даным этапе яго разьвіцьця. Вось гэта падпарадкаванае палажэньне поэзіі, яе служэбнасьць у дачыненьні да выражэньня нацыянальнай сьвядомасьці пролетарскага характару ёсьць адна з адзнак, што характарызуюць сабою ўзвышэнскую поэзію. Гэта тое самае падпарадкаваньне поэзіі мэтам мастацкага самаўсьведамленьня сябе як клясы для сябе, якое некаторыя крытыкі выдавалі як „мастацтва для мастацтва", як імкненьне да „чыстае поэзіі", не ацяжаранай клясавым значэньнем і да т. п., стараючыся гэтым самым застрашыць чытача ўзвышэнскае поэзіі сьмяртэльным грэхам адступленьня ад „праваслаўнае" веры, якую прапаведвалі самі гэтыя крытыкі. Досыць толькі ўспомніць, што яны не маглі прывесьці для сьцьверджаньня сваіх палажэньняў наконт узвышэнскай поэзіі як „мастацтва для мастацтва" аніводнага прыкладу, каб пераканацца, што гэта так. Легенда пра „мастацтва для мастацтва" як кірунак узвышэнскай поэзіі ім была патрэбна як зброя супроць пролетарскае літаратуры, супроць апанаваньня літаратуры ідэямі беларускага пролетарыяту, супроць узьніманьня беларускіх рабочых і сялян на вышэйшыя ступені літаратурнага разьвіцьця. Служэбная роля поэзіі ў дачыненьні клясавай сьвядомасьці сьцьвярджаецца ўсімі найбольш выдатнымі творамі ўзвышэнскае поэзіі. Варта прыгадаць сабе такія творы, як „Салавей", „Наля", „Сястра", „Кругі", „Песьня вайны", „Цень Консула", „Шкірута" і інш.

Аднак гэта зазначэньне на ролю ўзвышэнскае поэзіі хутчэй агульная адзнака пролетарскай поэзіі, і таму фактычна яна не становіць яшчэ сабою таго адменнага ў мастацкім дачыненьні, што робіць яе ўзвышэнскаю поэзіяй. Відавочна, гэтую адзнаку прыдзецца шукаць у іншым абсягу, а ўласьне ў асаблівасьцях тэй культуры, каторую разьвівала сабою ўзвышэнская поэзія. Што–ж гэта за культура?

Як і раней, так і ў гэтым пытаньні мушу зьвярнуцца да свайго досьледу наконт творчасьці Ўладзімера Дубоўкі як да адыходнага пункту. Там зазначалася, што культура поэзіі Ўладзімера Дубоўкі вырастае з культуры адраджанізму, выкрышталізаванага на апошні ўзор культуры сымболісцкай як будучае яго адмаўленьне. Мне здаецца, што менавіта вось гэта зростаньне ўзвышэнскай поэзіі на дасягненьнях як беларускай паэзіі, так і суседніх паэтычных культур і ў першую чаргу культуры сымболісцкай, як іх адмаўленьне, ёсьць характэрная адзнака ўзвышэнскай поэзіі на даным этапе яе разьвіцьця. Гэта ўласьне тое самае, пра што зазначаў і Язэп Пушча ў сваім артыкуле „За стыль эпохі", калі пісаў: „Культурную мінуўшчыну трэба вывучаць... каб яе асіліць і пайсьці да стварэньня новых каштоўнасьцяй, у якіх павінна выявіцца ўся творчая орыгінальнасьць". Пра гэта–ж казаў і Ўл. Дубоўка, калі ў свой час пісаў, што мінулае трэба вывучаць для таго, каб ведаць, як ня трэба пісаць, калі гэтак пісана ўжо.

У шчыльнай сувязі з гэтым знаходзіцца яшчэ адна адзнака, што да мастацкай катэгорыі асаблівасьцяй узвышэнскай поэзіі, — гэта ўвод у поэтычны канон новых матар'ялаў. Праўда, гэта рабілася дасюль у досыць–такі памяркоўнай меры, што гэтыя новыя матар'ялы яшчэ ня здолелі дэформаваць поэтычную культуру настолькі, каб мець магчымасьць гаварыць пра новыя жанры. Аднак ручай канонізаваньня новых форм выражэньня ў гэту трохгадоўку быў да таго адчувальным, што кожнае новае слова ў гэтай галіне падхоплівалася амаль усёй корпорацыяй маладой літаратуры і да таго часам заношвалася, што ўрэшце траціла здольнасьць адчувацца як новае. Так было з выклічнымі сказамі, так было з вобразам, зразумелым як простая мэтафо-

ра або алегорыя. Амаль ня тое самае сталася з лістамі, хваля якіх пасьля Ўл. Дубоўкі і Язэпа Пушчы пракаціласа па ўсёй маладой літаратуры. Ня тое крыху з матар'яламі, якія патрабуюць для свае апрацоўкі шмат часу. Гэтыя ня так лёгка падхопліваюцца і ня так заежджваюцца. Так, сьвежымі выглядаюць казкі ў Дубоўкавых „Кругох", „І пурпуровых ветразей узьвівах", у Бядуліным „Салаўі", запісныя кнігі ў Бядулі, К. Чорнага, корэспондэнцыі ў Л. Калюгі, мэлёдыйная напеўнасьць у М. Лужаніна і інш. Увод казачных матар'ялаў быў заўважан у свой час яшчэ Ю. Бярозкам (арт. пра Ўл. Дубоўку).

Праўда, трэба адзначыць, што гэты ўвод новых матар'ялаў у канон поэзіі насіў ня столькі характар плянавай устаноўкі на абнаўленьне беларускай поэзіі матар'ялам новых форм выражэньня, матар'ялам неканонізаваным, сколькі характар экспэрымэнтальны, характар выпрабоўваньня эстэтычнай дзейнасьці нявыпрабаваных яшчэ дасюль матар'ялаў выражэньня, выпрабоўваньне паводле прынцыпу „што загіне, то загіне", абвешчанага Ўл. Дубоўкам яшчэ ў 1925 г.

Такі–ж экспэрымэнтальны характар носіць выпрабоўваньне музыкальнасьці мовы (Пушча), сказавай фразэолёгіі (Калюга). Больш плянавы экспэрымэнталізм меў месца ў галіне абнаўленьня поэтычнае лексыкі шляхам новага асмысленьня слоў і наданьня ім новых функцый, вызначаных новым сьветаадчуваньнем. Для прыкладу варта нагадаць, як Язэп Пушча зводзіў з будучыны і далі нашаніўскія сымбалі ў сучаснасьць і быт, пачаўшы гэту працу яшчэ за „Маладняком". Параўнуйце Янкі Купалы „Гэй да сонца, гэй да зор", або „Песьню сонцу" з Пушчавым „на сіні выган выганяе сонца пасьвіць дзень", або „песьціцца сонца ў трысьці, ветразь цалуючы ў шчокі" ды інш., і вам стане ясна, пра якое тут экспэрымэнтальнае абнаўленьне поэзіі ідзе гутарка.

Самую–ж галоўную адзнаку з катэгорыі мастацкіх, што складаюць зьмест паняцьця ўзвышэнскай поэзіі, становіць контрасны вобраз; ён ляжыць у васнове ўзвышэнскай культуры поэзіі. Гэта асаблівасьць была ўжо заўважана Я. Пушчам (арт. „За стыль эпохі"), а таксама В. Сокалам („Некаторыя заўвагі аб творчасьці К. Чорнага"). На гэта–ж зазначыў і я ў сваім досьледзе творчасьці Ўл. Дубоўкі, калі гаварыў пра дыялектычнае адзінства процілежнасьцяй як асноўную адзнаку композыцыі Дубоўкавых твораў. Гэты контрасны вобраз — выходны пункт узвышэнскай поэзіі, яе аснова, яе вось, яе концэнтрацыйны плян. Ён дыктуецца пролетарскім жыцьцёадчуваньнем і дачыненьнем да сьвету ў беларускіх нацыянальных формах прыйманьня яго. Гэта ён ляжыць у васнове таго драматызму, гіроніі і сатыры, якія ў узвышэнскай поэзіі займаюць далёка не другараднае месца, а зьяўляюцца аднэй з галоўных ліній. Ім–жа вызначаецца і той від ня сьмешнай гіроніі, а сумна або трагічна ціхай ці затоенай, нутраной, узоры якой даў і Язэп Пушча сваімі лістамі, і саркастычнага, т[ак] ск[азаць], „глуму", узоры якога ёсьць у Ўл. Дубоўкі. Ён–жа становіць аснову і Крапівінскае сатыры. Я думаю, што контрасным вобразам, гэтым вобразам дыялектычнага адзінства процілегласьцяй як ня трэба лепей выражаецца як псыхолёгічная, так ідэолёгічная і соцыялёгічная існасьць нашай эпохі як эпохі пераходнай. Ён у сабе, як той фокус, концэнтруе і адлюстроўвае процэс клясавага змаганьня. Таму ён можа быць названы адначасна і концэнтрацыйным вобразам, патрабаваньне якога было пастаўлена ў падмурак узвышэнскай поэзіі (тэзы да пытаньня аб утварэньні „Узвышша").

Такім чынам, службовае палажэньне поэзіі ў дачыненьні да выражэньня клясавага самаўсьведамленьня, аўладаньне культураю мінулага для адмаўленьня яе, канонізацыя новых матар'ялаў з нявыпрабаваных форм выражэньня, экспэрымэнтальнае абнаўленьне спадчыннага матар'ялу поэзіі, творчасьць контраснага вобразу — вось уласьне тыя асноўныя адзнакі з катэгорыі мастацкіх, якія ўваходзяць у зьмест паняцьця ўзвышэнскай поэзіі і якія становяць сабою адчуваньне ўзвышэнскае

поэзіі як факту. Самым галоўным тут зьяўляецца контрасны вобраз, які ўзвышэнскую поэзію процістаўляе поэзіі абсолютнага вобразу. Узвышэнская поэзія за час першай трохгадоўкі свайго разьвіцьця — гэта поэзія контраснага вобразу.

II

Вучот зьместу паняцьця ўзвышэнскай поэзіі ў мастацкім дачыненьні дае магчымасьць вывесьці такое азначэньне: узвышэнская поэзія — гэта поэзія, якая, служачы мэтам мастацкага пралетарскага самаўсьведамленьня і самавыражэньня, сваёю культураю вырастае з спадчыннай культуры як яе нацыянальнае адмаўленьне і адначасна як станаўленьне новай культуры — культуры творчасьці контраснага вобразу, гэтага літаратурна–мастацкага портрэту нашай эпохі.

Канечне, гэтае азначэньне далёка ня вычэрпвае зьместу паняцьця ўзвышэнскай поэзіі. Гэта толькі першая катэгорыя яе адзнак, катэгорыя творча–мастацкая. Калі–б мы абмежаваліся ўсьведамленьнем факту ўзвышэнскай поэзіі толькі ў мастацкім дачыненьні, нам прышлося–б тады пакінуць па–за нашай сьвядомасьцю цэлы рад адзнак ня менш важных, а нярэдка і рашальных у справе вызначэньня характару ўзвышэнскай поэзіі. Справа ў тым, што „крытыкі“ „Узвышша“ старанна ўдзёўбваюць у галовы сваіх чытачоў, што ўзвышэнская поэзія — гэта поэзія ныцьця, поэзія беспрасьветнага суму і тугі, поэзія ўпадку, словам, усяго таго, што нярэдка імі яднаецца пад адным ня зусім выразным тэрмінам пэсымізм. Такія „вуткі штатс–псэўданімаў“, аснаваныя на дутых пузырох, самі па сабе не заслугоўвалі–б увагі, калі–б яны ня ўводзілі ў аблуду чытача што да разуменьня ўзвышэнскае поэзіі. Гэта вось і патрабуе ўсьведамленьня, што–ж такое ўзвышэнская поэзія ў дачыненьні псыхолёгічным, чым яна вызначаецца тут і чым адрозьніваецца ад іншых поэзій, што ў ёй ёсьць такога, што для супраціўнікаў „Узвышша“ яна выдаецца як сум, як поэзія пэсымізму. Аджа гэта не выпадкова, што для іх яна сум. Было–б, канечне, дзіва дзіўнае, каб яна была для іх радасьцю. Ці можа быць радасьцю для чалавека тое, у чым адчувае ён залезны поступ свае пагібелі, у чым чуе ён пахавальны звон свайго скону! Так вось тут. І нядарма яны стараюцца зрабіць яе сумнаю, пэсымістычнаю ў вачох сваіх чытачоў, каб тым самым адштурхнуць іх ад узвышэнскай поэзіі і хоць на які момант адцягнуць час свайго ўпадку.

Якава–ж сапраўды ўзвышэнская поэзія ў псыхолёгічным дачыненьні? Ня будзем тут спыняцца на тым, што аднэй з яе адзнак ёсьць яе таленавітасьць. Сама па сабе таленавітасьць яшчэ не вызначае псыхолёгічнага характару поэзіі. Патрэбна ўстанавіць характар гэтай таленавітасьці, каб мець магчымасьць судзіць наконт псыхолёгічнага характару ўзвышэнскае поэзіі. Тут я зноў мушу згадаць сваю працу пра Ўладзімера Дубоўку як адыходны пункт у розьведах і па гэтай галіне. У ёй зазначалася на характар таленту Ўл. Дубоўкі, як на талент рэволюцыйны ў сваёй прыродзе. Іначай кажучы, ужо ў тэй працы было заўважана на рэволюцыйнасьць у дачыненьні да таго, што вядзе свой пачатак з „не–я“, як на характар Дубоўкавага таленту. І вось калі прагледзець цяпер выдатнейшыя творы ўзвышэнскае поэзіі, прыходзіцца заключыць, што гэта рэволюцыйнасьць у дачыненьні да абсолютаў ёсьць адна з псыхолёгічных адзнак узвышэнскае поэзіі ў першай яе трохгадоўцы. Гэта заўважана і Язэпам Пушчай у арт. „За стыль эпохі“, калі гаварылася пра тое, што поэта павінен быць па сваёй натуры бязбожным і анархічным. Гэта адчувае і Ўл. Дубоўка, калі, зварочваючыся да сяброў, кажа: „штурмуйце будучыні аванпосты“. Вось гэты рэволюцыйны характар узвышэнскага таленту і ёсьць адна з прычын суму некаторых крытыкаў „Узвышша“.

Другая адзнака шчыльна зьвязана з першаю, яны адна адну пранікаюць наскрозь. Гэта творчаснасьць — позытыўная рыса ўзвышэнскага таленту. Узвышэнец — ня толькі рэволюцыянэр–разбуральнік. Ён таму і рэволюцыянэр–разбуральнік, што ён творца ў першую голаў. І яго паэзія носіць на сабе гэту пячатку творчасьці. Гэта тая самая рыса, што ў паэзіі знайшла сабе выражэньне як „думы і творчае гарэньне“ ў адных, а ў другіх як „творчы ўздым настрою“ або проста „творчы настрой“.

Адзінствам гэтых адзнак вызначаецца і тое ажыўленства, або аквітычнасьць, якое ўласьціва ўзвышэнскаму таленту. Гэта тая яго накіраванасьць, якая здольна даваць пачатак рухаў. Праўда, гэта адзнака не настолькі яшчэ разьвіта ў гэтым таленце, каб лічыць яе характэрнаю для яго на данай ступені яго разьвіцьця.

Нарэшце адзначым яшчэ адну рысу — гэта маладоснасьць як адбітак маладосьці нацыі і клясы. Гэтым вызначаецца яго творча–радаснае прыяцьце сьвету, авеянае нават некалькі романтыкай маладосьці, яе, т[ак] ск[азаць], рыцарскасьцю. Гэтая творчая радасьць прыяцьця жыцьця далёка ня тое самае, што танны оптымізм па патрэбе або оптымізм роблены, спазіраваны. Гэта радасьць жыцьця як радасьць творчасьці, як радасьць змаганьня і перамог, якая знайшла сабе выражэньне ў творах Ул. Дубоўкі. Дарэчы, яна заўсёды прадметная. Гэта сьведчыцца нашымі чытачамі, якія сьцьвярджаюць, што ўзвышэнская паэзія выклікае да дзейнасьці затоеныя ўнутры сілы.

Ня спыняючыся на вылучэньні іншых адзнак узвышэнскае паэзіі з прычыны розьведнага характару маіх паведамленьняў, можна зрабіць выснову, што да азначэньня ўзвышэнскае паэзіі ў гэтым дачыненьні. Узвышэнская паэзія першай трохгадоўкі свайго разьвіцьця — гэта паэзія рэволюцыйна–творчага таленту маладой беларускай нацыі ў аквітычнай яго накіраванасьці. Гэта паэзія таго таленту, які выкліканы да жыцьця Кастрычнікавай рэволюцыяй.

III

Нам засталося яшчэ зазначыць на адзнакі ідэолёгічнага і соцыялёгічнага парадку, якія ўваходзяць у зьмест паняцьця ўзвышэнскай паэзіі. Гэтыя адзнакі набываюць асаблівай важнасьці, бо зьяўляюцца якраз найбольш ходкім прадметам спэкуляцыі некаторых асоб. Вакол гэтай стараны ўзвышэнскай паэзіі ўтворана ўжо нямала легенд аб кулацкасьці, дробнабуржуазнасьці, нэобуржуазнасьці. Трэба аддаць належнае ў гэтым дачыненьні Глыбоцкаму, Друку, Байкову, Гародні, якія, трэба сказаць, шчыра папрацавалі на карысьць ворагаў пролетарскае літаратуры. Легенды гэтыя ўтвараліся як зброя супроць пролетарскай літаратуры, як зброя супроць яе пашырэньня ў чытацкіх масах, як зброя для адцягненьня моманту скону ўсяго, што адцьвіло сваё за мінулым часам.

Што–ж урэшце гэта такое, што супраціўнікамі „Узвышша“ прынята як кулацкая дробнабуржуазная або нэобуржуазная ідэолёгія? Пашырэньне чаго так спужала іх, што выклікала ў іх патрэбу ўтварэньня такіх легенд? Перадусім, гэта матар'ялістычны сьветагляд у нацыянальным аформленьні яго, у формах нацыянальнага мастацкага ажыцьцяўленьня. Гэта сьветагляд тае клясы, якая, заваяваўшы політычную ўладу, падносіцца да палажэньня нацыянальнае клясы, абарочвае сябе самую ў нацыю, канечне, ня ў тым сэнсе, як яе разумее буржуазія. Гэтаю клясаю ў Беларусі ёсьць пролетарыят, які ўласьне зьдзяйсьняе задачы, вызначаныя яшчэ ў „Комуністычным Маніфэсьце“ такімі словамі: „дзеля таго, што пролетарыят перш за ўсё мусіць заваяваць політычную ўладу, паднесьціся да палажэньня нацыянальнай клясы, абярнуць сябе самога ў нацыю, то ён тым самым мусіць застацца нацы-

янальным, хоць зусім ня ў тым сэнсе, як разумее гэта буржуазія“. Галоўную адзнаку характару ўзвышэнскай поэзіі ў ідэолёгічным дачыненьні і складае выражэньне матар'ялістычнага сьветагляду гэтай клясы ў нацыянальным яго афармленьні. Узвышэнец ня толькі прыхільнік тэй культуры, якая вызначаецца формулай „нацыянальная ў форме і пролетарская зьместам“, але й шчыры ўдзельнік яе тварэньня. Узвышэнец — патрыёт гэтай культуры. І калі некаторыя „крыцікі“ імкнуцца нам прыпісаць разуменьне гэтай культуры як „нацыянальнай па форме і пролетарскай па імкнённасьці“ (Барашка), дык гэта проста, далікатна кажучы, шахрайства. Калі і ўжывалася гэтакая формула якім–небудзь узвышэнцам, дык якраз ня дзеля азначэньня тэй культуры, якую т. Сталін азначыў як „нацыянальную па форме і пролетарскую зьместам“, і якая для нас, як для ўсяе рабочае клясы, не зьяўляецца яшчэ „совершившимся“ фактам, а толькі ідэалам, на ажыцьцяўленьне якога накіраваны ўсе сілы рабочае клясы і ў сучасны момант, момант пераходны да гэтай культуры. Поўная сталінская формула кажа: „нацыянальная па форме, пролетарская зьместам — вось тая агульналюдзкая культура, да якой вядзе соцыялізм“. Формула–ж „нацыянальная па форме і пролетарская па імкнённасьці“ намі ўжывалася ў сэнсе абазначэньня тэй літаратуры ў нашай сучаснасьці, якая сапраўды нацыянальная па форме і пролетарская па імкнённасьці, але яшчэ не па зьместу. Сьмеху было–б варта прызнаць творчасьць нават самага левага кірунку цалком адэкватнай формуле „нацыянальная па форме і пролетарская зьместам“, бо прызнаць гэта — гэта значыць прызнаць агульналюдзкую культуру, да якой вядзе соцыялізм, ужо наяўнаю, а соцыялізм пабудованым ужо.

А гэта, канечне, яшчэ ня так.

Сучасны момант характарызуецца якраз тым, што цяпер адбываюцца процэсы, аб якіх гаварылася ў „Комуністычным Маніфэсьце“ як аб задачах пролетарыяту, менавіта процэсы паднясеньня пролетарыяту да палажэньня нацыянальнай клясы, процэсы абарочваньня сябе самога ў нацыю. Што гэта так, аб гэтым сьведчаць процэсы беларусізацыі і карэнізацыі, што цяпер ідуць. Вось выражэньнем усьведамленьня гэтых процэсаў і ёсьць узвышэнская поэзія. Яна ёсьць выражэньне процэсу выхаду працоўных мас пасьля Кастрычніка на дарогу самастойнай творчасьці новага жыцьця, процэсу з усімі яго супярэчнасьцямі. „Рабочие и крестьяне, — характарызуе гэты пераходны момант Ул. Ленін, — еще „робеют“, еще не освоились с тем, что они теперь господствующий класс, еще недостаточно решительны. Этих качеств в миллионах и миллионах людей, всю жизнь вынужденных голодом и нуждою работать из–под палки, не мог создать переворот сразу. Но в том–то и сила, в том–то и жизненность, в том–то и непобедимость Октябрьской революции 1917 года, что она будит эти качества, ломает все старые препоны, рвет обветшавшие путы, выводит трудящихся на дорогу самостоятельного творчества новой жизни“ (В. И. Ленин. „Как организовать соревнование?“). Вось адлюстраваньнем гэтых процэсаў на Беларусі і ёсьць узвышэнская поэзія. Яе ідэолёгія характарызуе сабою менавіта пераходны момант, момант абарочваньня рабочае клясы ў нацыю ў пролетарскім разуменьні яе, адлюстроўвае той гістарычны момант, „когда теория превращается в практику, оживляется практикой, исправляется практикой, проверяется практикой“ (Ленин).

Тут можа паўстаць пытаньне наконт таго, як–жа з гэтым пагадзіць сялянскае (а гэта значыць па існасьці дробнабуржуазнае) у большасьці пахаджэньне ўзвышэнцаў з тэй ідэолёгіяй, носьбітам якое яны выступаюць у беларускай літаратуры. На гэта я мушу перадусім нагадаць словы з „Комуністычнага Маніфэсту“ аб тым, што „пролетарыят набіраецца з усіх кляс насяленьня“, другое з таго–ж маніфэсту наконт таго, што і сярэднія станы, у тым ліку і сяляне, бываюць рэволюцыйны тады, „калі канеч-

ны пераход іх у стан пролетарыяту робіцца нямінучым“. „Гэтыя станы, кажа далей маніфэст, тады бароняць ня сучасныя, а будучыя свае інтарэсы; тады яны пакідаюць свой уласны погляд на рэчы, каб стаць на той пункт погляду, на якім стаіць пролетарыят“. Па–трэцяе, гэта пытаньне добра разьвязана ў поэме „Браніслава“, якую аўтар пачынае так:

Я ведаю, што не ў краіне справа,
без бацькаўшчыны пролетарыят.
Жыцьцё ад хаты адарвала,
ня будзе ўласьніцтву спрыяць.

Калі ў Дубоўкі гэта ўсьведамленьне выражана ў нэгатыўнай форме — „бяз бацькаўшчыны пролетарыят“, то ў Пушчы знаходзім тое самае, выражанае такімі словамі: „Я сын зямлі, я сын плянэты“. Выражэньнем такога ўсьведамленьня ёсьць і „Зямля“ К. Чорнага. Фактычна ўсё гэта ёсьць нішто іншае, як „той пункт погляду, на якім стаіць пролетарыят“, мастацка выяўлен у беларускай форме, нацыянальнай форме.

Ведаючы пахаджэньне ўзвышэнцаў і тое, што яны перайшлі канчаткова ў стан пролетарыяту, супраціўнікі „Узвышша“ карыстаюцца гэтым для ўтварэньня легенд аб кулацкасьці, дробнабуржуазнасьці і нэобуржуазнасьці ўзвышэнскай ідэолёгічнай установкі, каб навярнуць узвышэнцаў у тое лёна, у якім самі „крытыкі“ гніюць, распадаюцца і нарэшце зусім адміраюць (яскравы прыклад — Глыбоцкі). Мы павінны гэта памятаць і ў далейшым яшчэ больш шчыльна, яшчэ больш згуртована ісьці тэй дарогаю, якою ідзе пролетарыят пад кіраўніцтвам комуністычнай партыі. Тым больш патрэбна гэтай згуртованасьці і шчыльнасьці, што Глыбоцкі, т[ак] ск[азаць], памёр, але не памерла яшчэ тое асяродзьдзе, якое выгадоўвае Глыбоцкіх, што цяпер месца Глыбоцкага заступіў цэлы колектыў Глыбоцкіх, які прыкрываецца рознымі шыльдамі, а ў тым ліку часамі і шыльдаю такой організацыі, як БелАППП. Мы павінны памятаць, што наш рост з кожным часам выклікае ўсё большае і большае азлабеньне з боку нашых супраціўнікаў. Мы павінны памятаць, што наш рост выклікае рост гэтага азлабеньня. Такая ўжо лёгіка пераходніцтва, соцыялёгічным эквівалентам якога незалежна ад нашай суб'ектыўнай волі зьяўляецца ўзвышэнская поэзія і першай трохгадоўкі.

Узвышэнская поэзія — гэта поэзія пераходнай эпохі ў поўным сэнсе гэтага слова, гэта поэзія пераходніцтва ў соцыялёгічным да яе дачыненьні. Гэта робіць яе такой актуальнай у наш час, такой дыялектычна дзейнай, як ні адну з поэзій іншых літаратурных культур Беларусі. У гэтай дыялектычнай дзеявасьці, менавіта ў тым, што яна дзелячы яднае і яднаючы дзеліць чытацтва, што яна, нібы той баромэтр, заўсёды паказвае грамадзкую пагоду — у гэтым яе позытыўнасьць. Адначасна яна сваім разьвіцьцём становіць адмаўленьне форм мінулае поэзіі. Гэтае адмаўленьне ня робіць выключэньня і ў дачыненьні да тых форм, якія ўжываліся і самімі ўзвышэнцамі на пераймальніцкай стадыі іх разьвіцьця.

Усьведамленьне гэтай дыялектычнай дзеявасьці ўзвышэнскай поэзіі пачынае знаходзіць сабе выражэньне ў ёй самой. Дубоўка ў поэме „І пурпуровых ветразей узьвівы“ выражае гэта такім зваротам аўтара да свайго твору:

Ідзі часінай добраю у людзі
ты, вынік дум і творчага гарэньня,
Адзін усьцешыцца, другі асудзіць,
і той і той з цікавасьцю сустрэне.

У гэтым моц узвышэнскае поэзіі, яе жыццёвасьць, яе адпаведнасьць эпосе.

На гэтым я заканчваю сваё паведамленьне пра вучотныя розьведы ў абсягу ўсьведамленьня ўзвышэнскай поэзіі як факту трохгадовай працы „Узвышша“. Гэтыя розьведы даюць агульнае паняцьце ўзвышэнскай поэзіі ў пачатковым моманце яе разьвіцьця як поэзіі пераходнай эпохі, з назначэньнем сваеадменнай мастацкай культуры, што вызначае сабою пролетарскую культуру гэтай эпохі. Канечне, гэты вучот далёка ня поўны, ён толькі розьведны, а таму, вядома, не пазбаўлены ад магчымых памылак, недакладнасьцяй і зразумелай непаўнаты. За ўсе ласкавыя таварыскія дапаўненьні, папраўкі і ўказаньні я буду вельмі ўдзячан.

Аднак такі характар гэтых розьведаў не вызваляе іх ад другога моманту — гэта моманту контрольнага, да якога я і пераходжу.

IV

У той час, калі паняцьце ўзвышэнскай поэзіі, якое было прадметам аналізу першага моманту нашых розьведаў, утварылася на падставе найбольш выдатных твораў узвышэнцаў за апошнія тры гады, скажам, такіх, як „Кругі“, „І пурпуровых ветразей узьвівы“, „Браніслава“ Ўл. Дубоўкі, „Песьня вайны“, „Песьня окупацыі“ або „Цень консула“ Я. Пушчы, „Салавей“ і „Язэп Крушынскі“ З. Бядулі, „Сястра“ і „Зямля“ К. Чорнага, „Краса маладосьці“ і „Агні сусьвету“ П. Глебкі, „Рабінавае шчасьце“ і „Дома“ М. Лужаніна, „Калі асядае муць“ Кляшторнага, „Шкірута“ і шэраг баек і апавяданьняў Крапівы, — то контрольнае паняцьце, пры дапамозе якога ўстанаўляецца месца ўзвышэнскае поэзіі пройдзенага этапу ў гістарычным процэсе беларускай поэзіі, утвараецца шляхам вывядзеньня з агульнага разуменьня поэзіі як процэсу ператварэньня матар'яльнага ў ідэальнае.

Такое азначэньне поэзіі наогул як процэсу ператварэньня матар'яльнага ў ідэальнае, якое адбываецца праз людзей і ў людзкой сьвядомасьці, я выводжу з наступнага зазначэньня К. Маркса, зробленага ім з поваду вызначэньня розьніцы яго, Марксавага, дыялектычнага мэтоду ад такога–ж мэтоду Гегеля. „Для Гегеля, — кажа Маркс, — процэс мысьлі, які ён пад назваю ідэі пераварочвае нават у самастойны суб'ект, ёсьць дэміург (творца) рачаіснасьці, якая прадстаўляе толькі яго вонкавае праяўленьне. Для мяне, наадварот, ідэальнае ёсьць нішто іншае, як перакладзенае (пераведзенае) і пераапрацованае ў чалавецкай галаве матар'яльнае“. Адсюль вось і п о э з і я як зьява выражэньня гэтага ідэальнага ё с ь ц ь нішто іншае, як п р а ц э с п е р а т в а р э ньня м а т а р ' я л ь н а г а ў і д э а л ь н а е сродкамі мастацкага вобразу. Гэта значыць, што матар'яльнае вызначае сабою і ідэальнае так у поэзіі, як і ў іншых абсягах духовае культуры.

Выходзячы з гэтага, гісторыя беларускай поэзіі азначаецца як гісторыя процэсу ператварэньня матар'яльнага быцьця Беларусі ў ідэальнае. У гэтым процэсе пэрыодычна бралі ўдзел розныя соцыяльныя групы, уключаючы ў яго найбольш здольных і таленавітых сваіх прадстаўнікоў. Мы ведаем, што ў XIX стагодзьдзі першая скрыпка ў гэтым процэсе належала шляхце (я тут маю на ўвазе пісьмовую традыцыю, а ня вусную, у якой галоўны ўдзел браў т. зв. просты народ). У час нашаніўскі гэта галоўная роля стала пакрысе пераходзіць у рукі сялянства. У наш–жа час кіраўнічую ролю ў гэтым процэсе адыгрывае рабочая кляса.

Вось тут і цікава выясьніць, што–ж было і ёсьць ідэальным для гэтых удзельнікаў процэсу беларускай поэзіі? У што яны ператваралі і ператвараюць матар'яльнае іх быцьця? Выясьняючы гэта, мы выясьнім гістарычную ролю і „Узвышша“ як літаратурна–мастацкай формацыі нашай пераходнай эпохі. Паколькі даная работа носіць толькі розьведны характар, пастолькі я лічу патрэбным абмежаваць вызна-

чэньне гэтага ідэальнага ў гісторыі беларускай поэзіі трыма разрэзамі, а менавіта: 1) ідэальнае ў дачыненьні да слова, 2) ідэальнае ў дачыненьні да чалавека і 3) ідэальнае ў дачыненьні да бацькаўшчыны.

Калі зьвярнуцца ў першую чаргу да вуснай традыцыі, г. зн. да народнай творчасьці, і там пашукаць адказу на пытаньне пра характар ідэальнага ў вызначаных разрэзах, то першае, што мы заўважым, — гэта тое, што адзіны адказ дастаць тут цяжка. Углядаючыся ўважней, нам кінецца ў вочы факт неаднароднасьці народнай творчасьці. Мы заўважаем, што яна прадстаўляе сабою як–бы закамянеласьці трансформаваных у народзе т. зв. духовых культур розных мінулых эпох. Гэтая зьява і становіць прычыну труднасьці ў атрыманьні адзінага адказу, калі не сказаць, што яна проста робіць яго немагчымым. А таму абмяжуемся толькі на некаторых.

Якое слова становіць сабою ідэал па народнай творчасьці? Перадусім, слова тут уважаецца за сілу, пры дапамозе якой можна ўзьдзейнічаць на вакольнае. Адгэтуль, за ідэальнае лічыцца тое слова, якое мае вышэйшую таемную сілу, і веданьне якога забясьпечвае дабрабыт чалавека. Такім яно выступае ў замовах. Пра такое–ж слова гаворыць і М. Багдановіч у вершы „Па ляду, у глухім бары“, калі кажа, што „ведае дзед „слова“, а то „дабра–бы не зазнаць“ ад „ходзяіна“, які пачаў дбаць, „каб пушча тут была нанова“. (Т. 1, б. 161). Але, апроч гэтага, у народнай творчасьці знаходзім падставу для суджэньня, што ідэальным словам было і слова ласкавае, слова добрае, слова харошае. Успомніце песьню пра песеньку: „Песенька — мая харошая, схаваю цябе на лецейка“... Такім чынам, заўважаецца, што для народных творцаў ідэальным было тое слова, якое мела тую ці іншую моц, а праз гэта магло служыць чалавеку ў патрэбе, як сродак дзейнасьці.

Што да чалавека, то па народнай творчасьці ідэальным уважаецца чалавек розных характараў. Тут таксама відаць астатак розных культур. У казках часта за ідэальнага ўважаецца той чалавек, які шукае праўды, або які пытаецца праўды, ці які дамагаецца праўды, ці той, які робіць праўду, або яшчэ — які разьвязвае тайны, адкрывае праўду і да т. п. Словам, перадусім гэта чалавек актыўны, а не пасыўны, гэта чалавек дзеі, досьціпу, чалавек жыцьця.

Мінаючы ідэальнае ў дачыненьні бацькаўшчыны як найменш выражанае (хоць, канечне, і ў гэтай галіне ёсьць цікавыя матар'ялы), я толькі зазначу, што для вяскоўца бацькаўшчынаю ёсьць тая дзялянка зямлі, якая сходзіць яму ў спадчыну ад бацькі (адгэтуль і „бацькаўшчына“). І ідэальным у дачыненьні яе ёсьць такая, што адзначаецца багацьцем. Ва ўсякім разе паняцьце бацькаўшчыны там не пашыраецца за межы бацькавай дзялянкі. І наадварот, у народнай творчасьці ёсьць факты, што сьведчаць пра процілеглае паняцьце бацькаўшчыны, а менавіта ўсёй, як „царства“, а то нават усёй зямлі як месца для жыцьця чалавека.

Цяпер, калі з гэтым усім пачынаеш параўноўваць індывідуальную творчасьць (пісьмовай традыцыі ўжо), дык адразу просіцца на вусны такая выснова: як недалёка адышла яна ад народнай творчасьці ў разуменьні і ўяўленьні ідэальнага і якой беднай нярэдка выдаецца яна ў гэтым дачыненьні, што міжвольна пачынаеш задумвацца наконт ідэйнага ўбоства тэй соцыяльнай групы, якая ўключалася з такімі ўяўленьнямі ў процэс поэзіі.

Вось Марцінкевіч (XIX ст.). Якое слова ёсьць ідэальным для яго? Гэта або слова, якое выконвае функцыі навучаньня, ін[акш] каж[учы], дыдактычнае слова, або слова, якое здольна пазабавіць, пацешыць якой–небудзь фацэціяй ці то якім прымітывам. На гэтым аснаваны яго вершаваныя аповесьці і комэдыі, пісаныя па–беларуску. Такі характар Марцінкевічавага ідэальнага вызначаецца, канечне, яго соцыяльным быцьцём, якое патрабавала ад яго шуканьня ўсякіх сродкаў для захаваньня свайго клясавага палажэньня.

Так і ў дачыненьні да чалавека. Для Марцінкевіча ідэальны чалавек — гэта той, які слухае і адчувае праўду аб сабе з вуснаў другіх, у першую чаргу ад пана на зямлі і пана, узьведзенага ў абсолют, пана–бога. З такою ўстаноўкаю напісаны ўсе яго творы ў беларускай мове. Гэта зноў–такі адпавядала інтарэсам тэй шляхецкай групы, да якой належаў Марцінкевіч.

Яно было ў поўнай сугучнасьці з уяўленьнем пра ідэальную бацькаўшчыну як вялікі фальбарак з добрым міласьцівым панам на чале. Словам, у Марцінкевіча паняцьце ідэальнага эквівалентна гуманнаму консэрватызму тэй групы, якая ўключыла яго ў процэс беларускай поэзіі.

Яго наступнік Багушэвіч ідзе далей свайго папярэдніка, але не настолькі, каб выйсьці зусім з клясава аднародных з ім рамак. Багушэвіч адмаўляе Марцінкевічаў характар ідэальнага. Для яго ідэальным ёсьць тое слова, каторае здольна несьці на сабе функцыю захаваньня нацыянальнага аблічча ад нямінучай гібелі, надыход якое для свайго стану ён так востра адчуваў. Таму Багушэвіч адмаўляе ідэальнасьць у Марцінкевічавым навучальным слове. Для яго ідэальным зьяўляецца слова, якое выконвае функцыі ўсьведамленьня сябе як падлеглае нацыі.

Адпаведна гэтаму ў адрознасьць ад Марцінкевіча ідэальным чалавекам для Багушэвіча ёсьць той чалавек, які ўжо ня слухае, а сам усьведамляе праўду аб сабе, чалавек, які задумваецца над праўдаю свайго палажэньня. Прыгадайце, як Сымон Рэўка ўважае ідэальнае ў асобе Мацея Бурачка.

Што да ідэальнага ў дачыненьні бацькаўшчыны, дык хоць яно ня зусім выразна вызначаецца творчасьцю Багушэвіча, усё–ж ёсьць падставы меркаваць, што яно адрозьнівалася ад Марцінкевічавага бадай толькі колькасна, але ня якасна. Можна меркаваць, што Багушэвічаў ідэал бацькаўшчыны пашыраўся да межаў усёй „тутэйшай“ краіны як да вялікага фальбарку з сьвядомым нацыянальна мужыком, на чале з такім–жа сьвядомым панічом або панам–інтэлігентам. Нашаніўская поэзія ў асобе найвыдатнейшага яе прадстаўніка Я. Купалы ідзе далей. І калі ў пачатку яна ідзе сьледам Багушэвіча, дык потым хутка становіцца на самастойную дарогу і ідэальным уважае ўжо тое слова, якое здольна несьці на сабе функцыю паказу нацыянальнага жыцьця „на сьвет цэлы“, як кажа Я. Купала ў гімне „А хто там ідзе?“. Гэта тое слова, што нясе скаргі на крыўды ў сьвет. З носьбітаў гэтага слова за ідэальнага ўважаецца ўжо той чалавек, які ня толькі ўсьведамляе праўду аб сабе, але які сьмела яе гаворыць, адважна яе расказвае ў вочы моцным сьвету, каб скарыць іх перад гэтай праўдаю. Прыгадайце „Курган“ Я. Купалы і яго героя — гусьляра.

Разуменьне бацькаўшчыны тут пашыраецца, але ўсё–ж ня выходзіць яшчэ з рамак вёскі, хоць у сваім ідэальным уяўленьні яна ўжо дасягае памераў дзяржавы. Успомніце той–жа „Курган“ або „Над Нёманам“ ці „Маладую Беларусь“ Я. Купалы як вершы, што прадстаўляюць ідэальнае ўяўленьне бацькаўшчыны ў формах незалежнага княства, дзяржавы або пасаду.

Пасьлярэволюцыйная поэзія, а ў тым ліку і ўзвышэнская, ідзе яшчэ далей асабліва ў адмаўленьні паняцьця ідэальнага, якое мела месца ў мінулай поэзіі. Так, узвышэнская поэзія ў асобе, скажам, Ул. Дубоўкі за ідэальнае слова ўважае тое, што здольна несьці функцыі ўжо не паказу крыўды на цэлы сьвет, а гардага сьцьвярджэньня факту, што Беларусь не памёрла, а жыве „непераможная ў працы сьціплай“ (пар. з тэзамі да пытаньня аб утварэньні „Узвышша“). Дзеля гэтага слова павінна было ператварыцца ў вялікасны і ўрачысты твор, высокай мастацкай і сацыялёгічнай праз гэта вартасьці.

Адпаведна гэтаму за ідэальнага стаў уважацца ўжо ня той чалавек, які сьмела гаворыць праўду аб сабе, а той, які гэту праўду сам робіць, які творыць яе сваімі ўласнымі рукамі. Прыгадайце „Грахі чубатыя“, „Браніславу“ Ул. Дубоўкі, „Песьню

вайны“ Я. Пушчы і вы зразумееце характар гэтага новага ідэальнага, выражанага ў дзьвюх формах: нэгатыўнай у Дубоўкі і позытыўнай у Пушчы.

У поўнай адпаведнасьці з гэтым знаходзіцца паняцьце аб ідэальным у дачыненьні да бацькаўшчыны, выражанае ўзвышэнскаю поэзіяй. Перш за ўсё гэта ўжо ня толькі вёска, а і горад, нават, больш таго, горад як нацыянальны прадстаўнік краіны. І тое сьцьверджаньне Дубоўкі, якое мы ўжо прыводзілі раз наконт таго, што „ня ў краіне справа“, што „бяз бацькаўшчыны пролетарыят“ ёсьць адмаўленьне тэй бацькаўшчыны, уяўленьне аб якой нашаніўскаю поэзіяй уважалася за ідэальнае. Гэта клясавае адмаўленьне ідэальнасьці за нашаніўскім уяўленьнем бацькаўшчыны ў формах прыватнаўласьніцкіх (наг. „Новую зямлю“ або вершы Я. Купалы „Што нам трэба“ або „Ці–ж гэта многа“), як не адпаведнае інтарэсам новае клясы, што вышла на гістарычную сцэну пасьля Кастрычніка і разам з тым уключыла сваіх прадстаўнікоў у процэс беларускай поэзіі.

Я дазволю сабе на гэтым спыніць гістарычныя розьведы. Аб чым–жа яны гавораць? А перадусім аб тым, што ў гістарычным разьвіцьці беларускай поэзіі, у процэсе ператварэньня матар'яльнага ў ідэальнае гэта апошняе зьмянялася ў залежнасьці ад зьмены першага.

Другое, што мы заўважаем, дык гэта пэўную законамернасьць у разьвіцьці ідэальнага; яна выяўляецца ў ступянёвым дыялектычным узьніманьні лініі беларускай поэзіі ўверх. Трэцяе, яны паказваюць гістарычнае месца ўзвышэнскай поэзіі.

V

Вось тут узьнікае пытаньне, ці зьяўляецца гэты верх ідэальным для нас, які характар гэтага верху ў дачыненьні з вярхамі поэзіі іншых народаў. На гэтае пытаньне я павінен загадзя сказаць, што не. І вось на якіх падставах.

Калі мы параўнуем процэс беларускай поэзіі з процэсамі поэзій іншых народаў, скажам, расійскага, то заўважым, што наша поэзія фактычна паўтарае этапы, пройдзеныя поэзіяй іншых народаў, толькі ў больш ускораным тэмпе. На гэта, як памятаеце, зьвярнуў быў увагу яшчэ М. Багдановіч, калі ў сваім артыкуле „Забыты шлях“ пісаў, што „за восем–дзевяць год свайго праўдзівага існаваньня наша поэзія прайшла ўсе шляхі, а пачасьці і сьцежкі, каторыя поэзія эўропейская пратоптвала болей ста год. З нашых вершаў можна было–б лёгка зрабіць „кароткі паўтарыцельны курс“ „эўропейскіх пісьменьніцкіх напрамкаў апошняга веку“ (т. II, б. 39 — 40). Але з гэтага–ж падабенства пачынаецца і адрознасьць нашай поэзіі ад поэзіі іншых народаў. Гэта адрознасьць зьмяшчаецца ў тым, што наша беларуская поэзія не адыгрывала ды не адыгрывае яшчэ і цяпер бадай ніякай ролі ў процэсе сусьветнай поэзіі, калі ня лічыць ролі выканаўчай, ролі ажыцьцявіцеля ідэй сусьветнай поэзіі на Беларусі. Гістарычны рытм сусьветнай поэзіі складаецца з таго, што народы адзін за адным уключаюцца ў процэс сусьветнай поэзіі, адыгрываючы ў ім то галоўную творча–організуючую, то другарадную ролю, выканаўчую. І ў той час, як расійская поэзія ў сучасны момант у гістарычным рытме сусьветнай поэзіі грае ўжо вялікую ролю, наша поэзія яшчэ ня вышла з стадыі пераймальніцкага кругабегу ў сваім разьвіцьці, наша поэзія яшчэ ня вышла на дарогу самастойнай творчасьці. Праўда, у асобе ўзвышэнскай поэзіі нашага часу яна знаходзіцца на вышэйшай ступені свайго нацыянальнага разьвіцьця. Але гэта вышэйшая ў дачыненьні да мінулага ступень ёсьць ніжэйшая ступень у разьвіцьці беларускай пролетарскай поэзіі, ніжэйшая ў дачыненьні да таго, якой яна мысьліцца ў пролетарскім ідэале.

І сапраўды, што такое тая кляса, якая цяпер адыгрывае кіруючую ролю ў процэсе беларускай поэзіі праз уключэньне ў яго сваіх найлепшых па здольнасьцях

прадстаўнікоў? Гэта пролетарыят, гэта тая кляса, якая ўладае, якая гаспадарыць, якая арганізуе. Гэта кляса ператварае сьвет на свой вобраз і падабенства. Яна дэміург новага сьвету — соцыялізму, гэтай, вобразна кажучы, сусьветнай фабрыкі, а ў аднэй краіне — краіны–фабрыкі, у якой гаспадаром ёсьць грамадзтва, а індывідуумы, што складаюць гэта грамадзтва, зьяўляюцца работнікамі ў поўным сэнсе гэтага слова, і рухавіком разьвіцьця якой ёсьць спаборніцтва.

Чалавек вобразу гэтага героя нашай эпохі ёсьць ідэалам для іншых соцыяльных груп, хоць некаторыя і не вызнаюць гэтага. Для самога–ж пролетарыяту ідэалам зьяўляецца сваё ўласнае адмаўленьне (згадайце ідэал бясклясавага грамадзтва ў будучыне). Такім адмаўленьнем і ёсьць тое, што ў „Комуністычным Маніфэсьце“ вызначана як паднясеньне да палажэньня нацыянальнае клясы, як ператварэньне сябе ў нацыю. Аднак гэта не канчатковы ідэал. Адпаведным устанаўленьню соцыялізму на ўсім сьвеце ідэалам для пролетарыяту ёсьць ідэал ператварыцца ў чалавецтва.

Адгэтуль усё, што вядзе да гэтых ідэалаў, што набліжае іх ператварэньне ў рачаіснасьць, усё гэта для поэты данае клясы ёсьць ідэальным.

У дачыненьні да слова гэтым ідэальным будзе такое слова, якое здольна будзе несьці на сабе новую функцыю, а менавіта функцыю таго дыялектычнага фактару, які як наэлектрызаваны адамант, будучы ўключаным у соцыяльны процэс ператварэньня пролетарыяту ў нацыю, а праз яе і ў адзінае чалавецтва (у пролетарскім разуменьні гэтых катэгорый), служыў бы гэтаму ператварэньню. Ідэальным будзе слова, якое здольна несьці функцыі ня толькі гардага самастанаўленьня, як гэта ёсьць цяпер, але і сьвядома арганізатарскія функцыі. Яно, застаючыся сабою (г. зн. словам–носьбітам усіх поэтычных катэгорый, як рытм, мілагучнасьць, вобразнасьць, сэнс), павінна набыць сілу ці стаць эквівалентным факту, дзеі, руху.

У поўнай адпаведнасьці з гэтым знаходзіцца і ідэальнае што да чалавека. Перадусім гэта чалавек, які ўладае праўдаю аб сабе і людзях, а ня толькі творыць яе, гэта чалавек, які арганізуе вакольны сьвет на свой вобраз і падабенства, па пляну свае ідэі. Ён ёсьць вышэйшая ступень у разьвіцьці ідэальнага што да чалавека.

Што–ж да ідэальнага ў дачыненьні да бацькаўшчыны, дык яно таксама зьмяняецца ў бок адмаўленьня бацькаўшчыны ўва ўсіх папярэдніх разуменьнях у імя зямлі–сьвету як бацькаўшчыны чалавека.

Вось тая вышэйшая ступень ідэальнага, дасягненьне якога стаіць задачаю і перад беларускай пролетарскай поэзіяй. Кажучы словамі самой поэзіі, гэта тое квяцістае лятуценьне, якое мы павінны зьдзяйсьняць сваёю практыкай мастацкай творчасьці. Словы Леніна, адрасованыя да рабочых і сялян у артыкуле „Как организовать соревнование?“, абавязковы і для поэзіі, бо і яна, калі хоча быць на вышыні свайго назначэньня, павінна зразумець, «что сейчас все дело в практике, что наступил именно тот историческнй момент, когда теория превращается в практику, оживляется практикой, исправляется практикой, проверяется практикой, когда в особенности верны слова Маркса: „всякий шаг практического движения важнее дюжины программ“»...

Цяпер, калі мы гістарычна ідэальнае ставім у вадзін рад, дык ясна бачым месца, якое займае ўзвышэнская поэзія, поэзія нашай эпохі. Мы бачым, што наш розьведны вучот, які мы далажылі ў першай часьці гэтага паведамленьня, у асноўным правільны. Ён паказвае, што поэзія нашага часу, узвышэнская поэзія, ёсьць поэзія пераходная. Яна ёсьць мост да поэзіі соцыялістычнай. Гэта ў дачыненьні будучай поэзіі або поэзіі ў пролетарскім ідэале. У дачыненьні да мінулага нацыянальнай поэзіі яна ёсьць яе вышэйшая ступень у пераймальніцкай стадыі разьвіцьця гэтай нацыянальнай поэзіі. Пераймальніцкай — гэта ў дачыненьні беларускай поэзіі да процэсу поэзіі сусьветнай, гэта ў сэнсе ўваходу беларускай поэзіі ў процэс сусьветнай. На гэтай найвышэйшай ступені беларускай поэзіі пачынаюцца спробы (экспэ-

рымэнты) самастойнай творчасьці эстэтычна–дзейных форм ідэальнага, самастойнага ператварэньня матар'яльнага нашай эпохі ў яе ідэальнае. Таму гэта найвышэйшая ступень беларускай поэзіі пераймальніцкай стадыі ў яе разьвіцьці ёсьць адначасна і найніжэйшай ступеньню новага кругабегу гэтага разьвіцьця, а менавіта пачатку самастойнай творчасьці.

Такім чынам, практыка ўзвышэнскай поэзіі за тры гады ёсьць падрыхтавальная кляса ў разьвіцьці беларускай пролетарскай поэзіі.

Далейшыя задачы ўзвышэнскай творчай практыкі зьмяшчаюцца ў змаганьні з лерніцтвам у сучаснай поэзіі і падзяленьнем мастацтва на „искусство для народа" і „мастацтва для выбраных" у імя мастацтва рабочых і сялян.

Увядзеньне ў канон поэзіі рознастайных, нявыкарыстаных яшчэ формальных рэальнасьцяй з максымальнаю нагрузкаю іх мастацкаю дзеявасьцю павінна быць працягам узвышэнскага „экспэрымэнталізму" ў галіне абнаўленьня матар'ялаў поэзіі.

Прыняцьце гэтэрогенных вобразаў як формальных рэальнасьцяй для выражэньня пролетарскага сьветаадчуваньня, композыцыя іх на ўзор форм сучаснага жыцьця, ператварэньне гэтых вобразаў у іх адмаўленьне — усё гэта павінна служыць асновою нацыянальнай формы пролетарскай поэзіі. Пры гэтым паглыбленьне ідэолёгічнага зьместу, яго выразьлівасьць у мастацкіх вобразах і надалей павінна вызначаць практыку ўзвышэнскай поэзіі ў абсягу мастацкіх шуканьняў.

Беларусь ня была яшчэ крыніцаю літаратурных ідэй. Адгэтуль узьвядзеньне рабоча–сялянскай Беларусі на ступень крыніцы новых літаратурных ідэй — вось тая роля беларускай пролетарскай поэзіі, якая вызначана ёй самім ходам гістарычнага разьвіцьця, самім рытмам сусьветнай поэзіі.

Выкананьне гэтай ролі магчыма пры ўмове выкананьня ёю грамадзкіх задач, якія ставіць перад літаратураю рабочая кляса. У гэты момант такою задачаю ёсьць адлюстроўваньне ў мастацкіх вобразах і композыцыях процэсаў соцыялістычнага будаўніцтва і выяўленьня імі канечнасьці пролетарскай перамогі.

1929

Поэзія як уяўленьне[1]

(Некаторыя думкі пра пролетарскую школу поэзіі)

Асаблівасьцю сучаснага моманту ў разьвіцьці беларускай пролетарскай поэзіі ёсьць абвастрэньне змаганьня за пролетарскі стыль, за пролетарскую школу поэзіі. Выражаецца яно спрэчкамі між „рэалізмам“ і „романтызмам“ у стане самой літаратуры, а таксама прэтэнзіямі іншых школ буржуазнай поэзіі на прадстаўленьне пролетарскага стылю (прыкл[адам], футурызм у яго новай формацыі, канструктывізм і інш.). Пытаньні стылю цяпер усё больш і больш займаюць увагу як у поэтаў і пісьменьнікаў, так і ў крытыкаў ды літаратуразнаўцаў. Гэтыя пытаньні становяць об'ект гарачых спрэчак як паасобных груп, так і ўнутры пісьменьніцкіх згуртаваньняў. Усё гэта гаворыць за тое, што ў сучасны момант адбываецца **пераход** пролетарскай поэзіі на вышэйшую ступень свайго разьвіцьця — гэта на ступень соцыяльна–мастацкага вызначэньня. Цяпер, каб быць пролетарскім поэтам або пісьменьнікам, ужо мала аднаго рэволюцыйнага настрою і такога вызначэньня, як „я — рабочы“, „я — пролетар“ ці „я — бунтар“ і падобныя да гэтых. Мала таксама і аднаго адмаўленьня старога толькі таму, што яно старое. Трэба і гэта, але трэба і яшчэ нешта такое, без чаго ўжо адзін *рэволюцыйны або бунтарскі* настрой ня можа станавіць пролетарскай поэзіі. Гэта нешта — коратка азначаючы — стыль. **Патрэбен пролетарскі стыль.** Гэта патрэба на сучасным этапе разьвіцьця беларускай пролетарскай поэзіі ёсьць адна з галоўных умоў яе поступу наперад.

У зьвязку з гэтай акалічнасьцю перад „Узвышшам“, як перадавым атрадам пролетарскай літаратуры, паўстае больш востра пытаньне наконт мастацкага кірунку яго творчасьці. Калі на трэцім гадавым сходзе мы спрабавалі ўсьвядоміць практыку нашае творчасьці за тры гады свайго творчага разьвіцьця і калі мы тады прышлі былі да пэўнай высновы наконт сваеасаблівага характару нашай поэзіі і назначэньня сваеасаблівага і мастацкага кірунку яе, то цяпер мы павінны на падставе гэтай практыкі азначыць сябе як пэўную мастацкую школу пролетарскай поэзіі.

„Узвышша“ ў сабе і дагэтуль было мастацкаю школаю, гэта вельмі яскрава адчувалі нашы літаратурныя супраціўнікі, калі называлі нас „сэктаю“, „масонскаю ложаю“ ды іншымі падобнымі мянушкамі. Але для сябе „Узвышша“ яшчэ не ўсьвядомілася як мастацкая школа, хоць яно і мае адзіную праграму творчай дзейнасьці. Тое, што зроблена на трэцім гадавым сходзе ў сэнсе падагульненьня трохгадовай творчай практыкі, толькі першы крок у абсягу азначэньня сябе як кірунку. Сучасны момант вымагае ад нас зрабіць і другі крок — гэта канчаткова перайсьці да мастацкага азначэньня пролетарскай поэзіі. Іначай кажучы, „Узвышша“ павінна самавызначыцца як узвышэнская мастацкая школа беларускай пролетарскай поэзіі. Гэта значыць, што калі мы хочам, кажучы словамі Гётэ, дасягнуць вялікага, то мы павінны сумець абмежаваць сябе. Мы павінны на падставе нашай творчай практыкі выбраць сабе пэўны шлях у мастацкім азначэньні пролетарскай поэзіі. Не для таго–ж бо Кастрычнікавая рэволюцыя вызваліла поэзію вольнай ад абавязкаў служэньня буржуазным інтарэсам, рэволюцыя зрабіла поэзію не для таго, каб яна блукала па розных сьцежках–дарожках і за-

[1] З дакладу, чытанага на адчыненьні сёлетняга літаратурнага сэзону „Узвышша“ 4 кастрычніка.

кутках романтызмаў, рэалізмаў, сымболізмаў і іншых іхных дамох буржуазнай поэзіі, шукаючы і сябе, і свайго мастацкага месца ў гісторыі. Рэволюцыя вызваліла поэзію дзеля таго, каб яна вольна выбрала сабе па сваіх сілах і здольнасьцях **ролю** ў вялікім перабудоўваньні старога сьвету і будаваньні новага сьвету — соцыялістычнага. *Практыка ўзвышэнскай творчасьці паказала, што іначай і нельга быць. Пролетарская поэзія павінна ўмець сябе абмяжоўваць пэўнымі граніцамі, каб стварыць выдатнае і каштоўнае для свае клясы, каб стаць яе красою і гордасьцю.*

На самым пачатку нашага разьвіцьця агульныя контуры мастацкага абмежаваньня для неабмежаванай творчасьці (а кірунак і ёсьць пэўнае абмежаваньне) давалі тэзы да пытаньня аб утварэньні „Узвышша". Там гаварылася, праз што мысьляць удзельнікі „Узвышша" дасягнуць узвышэньня пролетарскай поэзіі, праз што павінен адбыцца пераход беларускай пролетарскай поэзіі на вышэйшую ступень свайго разьвіцьця. І калі тады гэтыя вызначэньні даваліся на падставе нэгаваньня маладнякоўскай практыкі, то ў сучасны момант на падставе ўзвышэнскага дасьведчаньня павінны выразна сказаць, хто мы як пролетарскія мастакі, хто мы як школа пролетарскай поэзіі, які конструкцыйны прынцып нашай творчасьці. Іначай кажучы, тут мы шчыльна падыходзім да патрэбы ў тэорыі пролетарскай поэзіі як ***мастацкага кірунку****. І хоць мы, можа, як практыкі мастацкай творчасьці, ня вельмі любім займацца тэорыямі, але тут мы ня можам яе абмінуць і ёю грэбаваць, калі хочам, каб наша творчасьць была зьяваю прогрэсыўнаю, зьяваю перадавою. Тут дарэчы нагадаць словы Леніна наконт рэволюцыйнай тэорыі: „без рэволюцыйнай тэорыі, казаў ён, ня можа быць і рэволюцыйнага руху" (т. III, б. III). Гэта ў роўнай меры правільна і ў дастасаваньні да пролетарскай поэзіі на даным этапе яе разьвіцьця.*

Якую–ж мастацкую школу пролетарскай поэзіі павінны разьвіваць мы? Ці мы возьмем якую–небудзь школу буржуазнай поэзіі і будзем яе мірна ўрошчваць у пролетарскую поэзію, ці мы, узяўшы за адыходны пункт сваю ўзвышэнскую практыку, вызначым на яе падставе зусім новы конструкцыйны прынцып пролетарскай поэзіі. Я думаю, што ў нас няма падстаў адмаўляцца ад таго новага, што мы ўжо здолелі ўнесьці сваёю творчасьцю. *Усьведамленьне яго конструкцыйнага прынцыпу, на мой погляд, і павінна легчы ў аснову ўзвышэнскай школы пролетарскай поэзіі. Што–ж гэта за новае і які яго конструкцыйны прынцып? Гэта — аквітызм пролетарскай поэзіі, што разьвіваецца ўнутры ўзвышэнскай творчасьці і што за конструкцыйны прынцып свой мае разуменьне поэзіі як уяўленьня.*

Для ўзвышэнца і яго чытача слова аквітызм — ня новае слова. Першы раз яно зьявілася ў памінаных ужо тэзах да пытаньня аб утварэньні „Узвышша" як адзін з тых пунктаў агульнага абмежаваньня, якімі вызначаўся будучы кірунак поэзіі „Узвышша". Гэтым пунктам замыкалася первястковая ўзвышэнская мастацкая програма. Ён там азначыўся як тая імклівасьць, якою прасякаецца мастацкі твор у сваім ідэале і якая ажыўляе патрачаную ў змаганьні з пануючымі клясамі энэргію працоўных на вялікую творчасьць новага жыцьця. Адгэтуль пачынаецца, т[ак] ск[азаць], вонкавая гісторыя аквітызму. У гэтым сваім пачатку ён выступіў яшчэ надзвычай ня пэўна азначаным. Што гэта за імклівасьць, якая павінна прасякаць твор у яго ідэале і ажыўляць энэргію працоўных, тады яшчэ невядома было. Тут, уласьне, аквітызм выступіў хутчэй як азначэньне адчуваньня недахвату ў тагочаснай поэзіі пэўнага конструкцыйнага прынцыпу, хутчэй як азначэньне яго патрэбы, ніж што–кольвек позытыўнае. Потым, слова аквітызм ужываецца ў артыкуле „Аквітызм творчасьці Ул. Дубоўкі" ўжо як азначэньне ажыўленскага характа-

ру гэтай творчасьці, як азначэньне тае існасьці, якая характэрна для яе і якая як вынік свае дзейнасьці выклікае ажыўленьне творчае мысьлі. Нарэшце, аквітызм знаходзіць сабе месца ў артыкуле «„Узвышша“ перад новым годам БССР» як азначэньне таго мастацкага кірунку, які разьвівала сваёй практыкай „Узвышша“. Праўда, у гэтым выпадку яно мае пры сабе яшчэ эпітэт „канструкцыйны“ ў сэнсе будавальны. Але гэта справы не мяняе. Характэрным ва ўсіх выпадках зьяўляецца тое, што аквітызм выступае як азначэньне, па–першае, праграмнага парадку, па–другое, як азначэньне асаблівасьці пэўных зьяў літаратурна–мастацкага парадку.

У сучасны–ж момант перад ім стала задача ўзьняцца на ступень азначэньня сябе як мастацкай школы пролетарскай поэзіі далейшай практыкаю ўзвышэнскай творчасьці. На гэтай ступені пераходу пролетарскай поэзіі да мастацкага азначэньня аквітызм павінен стаць зброяй у змаганьні за пролетарскую культуру поэзіі, ён павінен перайсьці ў мастацкую катэгорыю нашай поэзіі. А гэта і вымагае ад нас усьведамленьня аквітызму ня толькі як наяўнае зьявы, але і як паняцьця нашай, т[ак] с[казаць], норматыўнай поэтыкі, іначай кажучы, як паняцьця нашай мастацкай орыэнтацыі. Вызначэньне аквітызму ў яго першым сэнсе я прабаваў даць у сваім дакладзе на трэцім гадавым сходзе, выдрукаваным пад тытулам „Узвышэнская поэзія“ ў № 6 „Узвышша“. Спроба выявіць яго другі сэнс, як мастацкую катагорыю пролетарскай поэзіі на сучасным этапе яе разьвіцьця, становіць прадмет нашага паведамленьня сёньня. І гэта–ж патрабуе выяўленьня нашага дачыненьня да яго на гэтым этапе.

Перад тым як перайсьці да паведамленьня вынікаў нашай развагі наконт асноўнага прынцыпу аквітызму, я мушу спыніць вашу ўвагу на некаторых перадумоўных паняцьцях. Перадусім гэта кірунак. Пад кірункам поэзіі я разумею асобае паняцьце поэзіі, якое прыносіць з сабою ў сьвет кожная новая соцыяльная група, уключаючы сябе ў гістарычны процэс.

Гісторыя сьцьвярджае, што кожная соцыяльная група мае сваё разуменьне поэзіі, прычым адно яно ў тых груп, што займаюць у грамадзе падлеглае месца, і другое ў тых, што пануюць. І калі разуменьні апошніх заўсёды на паверхні часу, то разуменьні падлеглых груп нярэдка разьвіваюцца падыспадам, у глыбі часу. Яны выходзяць наверх разам з выхадам наверх іх носьбітаў. У сваім–жа адмаўленьні яны бываюць вядомы сьвету праз пануючы, верхні кірунак часу, кірунак азвычаены, а часом і офіцыйна вызначаны. Канечне, гэтыя разуменьні нельга сабе ўяўляць як статычныя. Яны цалкам зьявы дынамічнага парадку. Яны маюць свой пачатак, свой росквіт і свой заняпад або ўпадак. Зазвычай яны складаюцца, растуць і афармляюцца ў змаганьні з супраціўнымі сабе кірункамі. Усякае такое разуменьне — глыбока соцыяльнае. На практыцы яно ажыцьцяўляецца праз мастацкую творчасьць поэтаў і пісьменьнікаў, якія аб'яднаны адзінствам гэтага разуменьня, якія гэта разуменьне ператвараюць практыкай свае творчасьці ў адчувальныя факты поэзіі, у мастацкія творы пэўнага кірунку і т[акім] ч[ынам] разуменьне робяць адчувальнаю яваю.

Усякае разуменьне абмяжоўвае і агранічвае. Так і ў поэзіі. Кожнае соцыяльнае разуменьне поэзіі адзначае круг мастацкіх сродкаў і спосабаў поэзіі незалежна ад таго сьвядома ці несьвядома робіцца тым ці іншым поэтам выбар гэтых сродкаў. Гэта разуменьне, уласьне, і зьяўляе крытэры ў выбары поэтычных засобаў. Вось у гэтым абмежаваньні, разьвіцьці ды ўдасканаленьні абмежаванага для неабмежаванага і ствараецца літаратурны кірунак.

Што гэта так, нам сьведчыць гісторыя так нашай айчыннай поэзіі, як і гісторыя поэзій іншых народаў. Праўда, кірункі нашай поэзіі яшчэ не ўсьвядомлены, бо разьвіцьцё крытычнае мысьлі ў нас значна адстае ад разьвіцьця самой поэзіі. На

гэта ёсьць, вядома, свае прычыны, але не пра іх тут ідзе ход. Зазначу на прыклад з расійскай поэзіі. Сымболізм, скажам, ёсьць вынік абмежаваньня поэзіі разуменьнем яе як „зыби поверхности безглагольных глубин, ужасающих нас немотою...“ (А. Белый), іначай кажучы, разуменьнем поэзіі як сымболю „невядомага сьвету“. Зразумела само сабою, што гэта разуменьне вызначана пэўнай соцыяльнай прыродаю, пэўным быцьцём зусім вядомага сьвету.

Такім чынам, літаратурны кірунак або школа азначаецца: 1) соцыяльным разуменьнем поэзіі, 2) абмяжованым праз гэта разуменьне кругам мастацкіх спосабаў і сродкаў поэзіі і, нарэшце, 3) носьбітам разуменьня — групаю поэтаў і пісьменьнікаў, якія будучы аб'яднаны[2] адзінствам разуменьня поэзіі, ператвараюць яго сваёю творчасьцю ў цела і кроў поэзіі новага кірунку.

Вось гэта мы і павінны ўзяць на ўвагу пры вызначэньні школы пролетарскай поэзіі. Перадусім яна адзначаецца **соцыялістычным разуменьнем поэзіі**.

Рабочая кляса і сялянства ў сваёй клясавай дыфэрэнцыяцыі, будучы да рэволюцыі ў падлеглым стане, выпрацавалі адпаведны гэтаму палажэньню свой уласны падыход да мастацтва, а разам і поэзіі як аднаго з мастацтваў. І калі яны выйшлі на гістарычную сцэну як галоўныя героі гісторыі, як гаспадары свайго лёсу, свае долі, то яны ўжо мелі сваё **клясавае разуменьне поэзіі**. Цяпер толькі яно перайшло ў новую фазу свайго разьвіцьця, яно стала цяпер разуменьнем **пануючай клясы**. А гэта гаворыць пра тое, што карэньні пролетарскай поэзіі як соцыялістычнага кірунку ідуць у мінулае, што яе гісторыя пачынаецца ў гэтым мінулым.

Пролетарская поэзія зараджаецца, уласьне, у нетрах розных мастацкіх школ буржуазнай поэзіі як іх соцыяльнае адмаўленьне ў першую чаргу. Разьвіваючыся ўнутры гэтых школ, пролетарская поэзія на гэтым этапе сваім яшчэ не адмаўляе мастацкай культуры іх; яна прымае яе дзеля таго, каб адмовіць соцыяльны сэнс саміх школ; яна, сама прыстасоўваючыся да традыцый гэтых школ, адначасна дастасоўвае і іх да патрэб свае клясы; яна выкарыстоўвае іх як форму або спосаб высьвядчэньня буржуазнай поэзіі і пашырэньня сваіх ідэй. Тут можна правесьці аналёгію з выкарыстоўваньнем у некаторых буржуазных краінах комуністычнымі партыямі буржуазных устаноў, прыкладам, парляманту, для выкрыцьця ворагаў і здраднікаў працоўных. Падобнае адбываецца на першае стадыі разьвіцьця пролетарскай поэзіі.

Процэс пролетарскай поэзіі ўнутры мастацкіх школ буржуазнай поэзіі пачаўся яшчэ да рэволюцыі, але яго завяршэньне адбываецца ўжо ў нас час. Тут можна было–б назваць шмат прыкладаў, што сьцьвярджаюць гэта палажэньне. Варта нагадаць тут хоць–бы і такі факт, як тое, што папутнікі любяць называць пролетарскіх поэтаў на гэтай стадыі сваімі папутнікамі. Або вазьмеце, скажам, з расійскай поэзіі Безыменскага — ён пачаў сваё разьвіцьцё, т[ак] ск[азаць], ва ўтробе маякоўскага футурызму. Або беларуская поэзія. Вось Чарот. На першым этапе свайго разьвіцьця ён расьце ў рамках расійскага сымболізму. Ці вазьмеце Ўладзімера Дубоўку. Ён сьпярша разьвіваецца ў нетрах адраджанізму, прынамсі ў тэй яго дзедзіне, якая прадстаўлена Я. Купалам, Алесем Гаруном і Максімам Багдановічам і якая перакрыжоўваецца непасрэдна і з расійскім сымболізмам (Блок, Брусаў).

Характэрнай асаблівасьцю гэтага кругабегу ў разьвіцьці пролетарскай поэзіі ёсьць пераймальнасьць форм і сродкаў, прычым само перайманьне суправаджаецца соцыяльным адмаўленьнем. Пераймаюцца формы і спосабы мастацкія дзеля адмаўленьня іх соцыяльнай існасьці.

---

[2] У даным выпадку мы разумеем аб'яднаньне не як організацыйную адзінку, а як адзінства.

Такое перайманьне я ў свой час назваў **нэгатыўным перайманьнем**[3]. Яно ўласьціва і народнай творчасьці, якая ўсё тое, што йшло да яе з пазастольля пануючых кляс, прыймала не як абсолютнае (якім яно было для пануючых), а як асаблівасьць, як адзнаку, уласьцівую гэтаму пануючаму стану. І таму народная творчасьць, калі хацела ўзьвялічыць якую праяву з жыцьця так званага простага люду, калі хацела паказаць вялікасьць перажываных ім процэсаў, то карыстала формы, што йшлі да яе ад пануючых станаў, але менавіта як формы, ня больш. Вазьмеце прыклад хрысьціянскай міталёгіі, якая ішла ў народ з усходу праз царкву. У народнай творчасьці яна прынята разгружанаю ад таго абсолютнага сэнсу, якім яна была насычана ў стане пануючых клясаў. У народнай творчасьці яна перастала быць абсолютнай ісьцінай і ператварылася ў спосаб узьвялічэньня, напрыклад, сялянскай працы. Нагадайце для прыкладу валачобныя песьні, у якіх героямі выступаюць сьвятыя, але ня ў ролі сьвятых, а ў ролі звычайных і нязвычайных сялян–хлебаробаў.

Вось калі *ўсё* гэта ўзяць на ўвагу, то стане зразумелым і сэнс такіх літаратурных зьяў, як спрэчкі ўнутры пролетарскай літаратуры між „романтызмам“ і „рэалізмам“. Гэтыя спрэчкі — вельмі добры паказчык тэй ступені разьвіцьця, на якой знаходзяцца гэтыя групы пролетарскай літаратуры. Абарона кожнай з гэтых школ азначае, што групы, якія іх рэпрэзэнтуюць, разьвіваючыся ўнутры буржуазнай поэзіі, да таго запераймаліся, што ня бачаць іншага выйсьця, як перанесьці пад рознымі агаворкамі самыя школы гэтай поэзіі ў пролетарскую і мірна іх урошчваць у соцыялістычную поэзію. Гэта, уласьне кажучы, мёртвы хапае жывога, не даючы яму выхаду на дарогу самастойнай творчасьці. І „романтычная“, і „рэалістычная“ групы менавіта й ня вышлі яшчэ на гэту дарогу, а ў горшым выпадку і самога выйсьця ня бачаць, так завязьлі яны ў нетрах гэных школ буржуазнай поэзіі. Вось чаму да такіх зьяў у беларускай пролетарскай поэзіі мы ня можам іначай ставіцца, як толькі да пережыткаў пераймальніцкага кругабегу ў разьвіцьці гэтай поэзіі.

„Узвышша“ **ў асноўным** гэту стадыю свайго разьвіцьця прайшло ўжо. Гэта ня значыць, што ў нашым асяродку няма таварышоў, якія яшчэ не канчаткова вызваліліся ад пераймальніцтва. Ва „Узвышшы“ ходзяць яшчэ гутаркі і пра „романтызм“, і пра „рэалізм“, ды і пра іншыя школы буржуазнай поэзіі. Але ў галоўным яны або пережыты, або перажываюцца як канчатковае ад іх вызваленьне. Так, „романтызм“ і „рэалізм“ пережыты яшчэ тады, калі „Узвышша“ разьвівалася ўнутры „Маладняка“. Досыць нагадаць як сьлед гэтых пережываньняў „Vit'у“ Я. Пушчы і тыя гутаркі, што яе папераджалі. Нарэшце, варта прыгадаць тут вызнаньні Я. Пушчы, зробленыя ім у артыкуле „У абарону маладой поэзіі“, наконт перажываньняў розных школ у разьвіцьці Пушчавай поэзіі. Дый, апроч гэтага, можна было–б прывесьці не адзін прыклад згукаў у ўзвышэнскай поэзіі вывучкі ў клясыцызьме, романтызьме, натуралізьме, сымболізьме і інш. У гэтым дачыненьні „Узвышша“ *ўжо* магло–б пра сябе сказаць словамі М. Багдановіча, што з яго творчасьці можна ўжо скласьці кароткі паўторны курс бадай усіх кірункаў апошніх стагодзьдзяў. Але ў даным разе гэта пакуль што не патрэбна. Тут важна *толькі* ўстанавіць як закон першага этапу разьвіцьця пролетарскай поэзіі — гэта яе нэгатыўнае пераймальніцтва культуры буржуазнай поэзіі.

Нэгатыўнае пераймальніцтва шчыльна зьвязваецца з **соцыяльным азначэньнем** пролетарскай поэзіі. Іначай кажучы, яно — характэрная асаблівасьць пролетарскай поэзіі як **соцыяльнага** кірунку ў межах тэй ці іншай мастацкай школы буржуазнай поэзіі. З вызваленьнем пролетарскай поэзіі з рамак буржуазнай нэгатыўнае пераймальніцтва пераходзіць у **мастацкае** адмаўленьне буржуазнай поэзіі. Гэтым

[3] Гл. арт[ыкул] пра Дуб[оўку] у „Узв[ышшы]“, № 6 за 1927 г.

самым пролетарская поэзія пераходзіць на вышэйшую ступень свайго разьвіцьця, яна пачынае кругабег **самастойнай** творчасьці. Гэты кругабег зьязваецца *ўжо* з новымі **мастацкімі** прынцыпамі творчасьці і вызначаецца як тэорэтычным змаганьнем за гэтыя прынцыпы, так і практычным іх ажыцьцяўленьнем у самастойнай творчасьці. Іначай кажучы, пролетарская поэзія тут упяршыню становіцца ня толькі соцыяльна–клясавым кірункам унутры тэй ці іншай мастацкай школы буржуазнай поэзіі, але — і што вельмі важна — **самастойнай** мастацкаю школай поэзіі рабочае клясы.

У беларускіх умовах на даным этапе разьвіцьця такой мастацкаю школай становіцца аквітызм — гэта асобае разуменьне поэзіі, *якое, разьвіваючыся практыкай узвышэнскай поэзіі*, выявілася як найбольш моцнае і пладатворнае, найбольш самастойнае ў творчасьці. *Сёньня яно зьяўляецца прадметам ня толькі тэорэтычнага ўсьведамленьня, але і практычнага азначэньня самой поэзіяй.*

Што такое аквітызм? На гэта мы можам папярэдне адзказаць так: аквітызм — гэта пераход беларускай пролетарскай поэзіі на ступень **мастацкага азначэньня** сябе як соцыяльнага ўяўленьня.

Соцыяльнае ўяўленьне — гэта вынік разьвіцьця поэтычнага мастацтва і найвышэйшае (у часе) дасягненьне літаратурнай мысьлі. На гэтай ступені яно становіцца адзінай зброяй пролетарскай поэзіі, адзіным яе прынцыпам і яе існасьцю.

Пролетарская поэзія, разгляданая гістарычна, ёсьць найвышэйшы пункт разьвіцьця поэзіі як мастацтва. Пролетарская поэзія — гэта вяршына поэтычнага мастацтва, а гэта значыць, што яна творчасьць **самастойная**, **сьвядомая** і **асаблівая**. І такою яна становіцца як соцыяльнае ўяўленьне ***галоўнага героя нашай эпохі — гэта пролетарыяту***.

Поэзія як мастацтва мае за сваімі плячыма немалую гісторыю, пачынаючы ад народнай творчасьці і канчаючы сучаснымі мастацкімі школамі *буржуазнай* поэзіі.

Ужо народная творчасьць, як нэгатыў поэзіі панаваўшых станаў, становіць сабою ў потэнцыі сучасную поэзію. У гістарычным–жа разьвіцьці поэзія *як мастацтва* перажыла цэлы рад школ, якія абагацілі яе сваім дасьведчаньнем. Праз гэтыя школы яна разьвіла ўжо не адну сваю мастацкую магчымасьць, не адну сваю старану, каб станавіць сябе ўрэшце як соцыяльнае ўяўленьне.

Уласна кажучы, гісторыя поэзіі як мастацтва ёсьць гісторыя соцыяльнага ўяўленьня ў сабе, усе школы, праз нутро якіх яно праходзіла, каб у наш час выйсьці наверх як адзіная існасьць поэзіі; ёсьць нішто іншае, як тыя формы і спосабы, праз якія і ў якіх яно выступала ў сьвядомасьці. Для нас, скажам, клясыцызм ёсьць зьнятая форма або спосаб уяўленьня, але сама клясыка ня ёсьць існасьцю поэзіі. Для прадстаўнікоў клясычнай поэзіі існасьцю поэзіі было боскае натхненьне (нядарам яны любяць параўноўваць поэта з прарокам), для нас–жа ўвесь сакрэт натхненьня ва ўяўленьні як процэсе ператварэньня матар'яльнага ў ідэальнае, што адбываецца ў чалавечай галаве.

Таму клясыцызм, як творчая практыка пэўнага моманту ў разьвіцьці поэзіі, для нас у цэлым становіцца нічым іншым, як толькі спосабам поэзіі, яе прыёмам. Як гэта становіцца, мы можам бачыць на прыкладзе Дубоўкавай поэмы „І пурпуровых ветразей узьвівы". На такую–ж ступень зыходзіць для нас дасьведчаньне і ўсіх школ буржуазнай поэзіі. Для нас яны ва ўсёй сваёй суцэльнасьці толькі поэтычныя прыёмы. Гэта значыць, увесь романтызм або рэалізм у сваёй зьнятасьці з ступені адзінай існасьці поэзіі пераходзіць у сваё адмаўленьне і становіцца ня існасьцю поэзіі, а спосабам яе.

Каб такое дачыненьне было яскравей, тут можна ўзяць прыклад з поэмы Ул. Дубоўкі „І пурпуровых ветразей узьвівы“ — казку пра тварэньне чалавека. У ёй фігуруе і бог, і чорт, і чалавек як іх твор. Яны атрыбуты міталёгічнай творчасьці, г. зн. і клясычнай раньняга кругабегу. Для іх і бог, і чорт былі існасьцю, абсолютам, законам. У Дубоўкі–ж, як і ў народнай творчасьці, яны зьведзены на ступень **формальных рэальнасьцяй**[4], на ступень поэтычнага спосабу, у дадзеным разе ўяўленьня процэсу ўтварэньня адзінства процілегласьцяй і яго зьняцьця *пэўнаю зьяваю, у даным выпадку* зьяваю „чалавек“.

Такім чынам, соцыяльнае ўяўленьне *(бог, чорт, чалавек)* становіцца сродкам і спосабам новае поэзіі, становіцца мастацкай катэгорыяй яе падобна таму, як такою катэгорыяй для романтызму быў вобраз іншага сьвету або для сымболізму — сымболь гэтага сьвету. Вось гэта ўяўленьне і зьяўляецца асновай аквітызму як узвышэнскай школы пролетарскай поэзіі на даным этапе яе разьвіцьця.

Такім чынам, аквітызм як мастацкая катэгорыя вызначаецца простаю думкаю аб тым, што поэзія ёсьць уяўленьне. Гэта думка ёсьць органічны вынік узвышэнскай творчай практыкі, праверанай на практыцы іншых поэтаў. У такім выглядзе яна становіць сабою што? Закон пролетарскай поэзіі на сучасным этапе яе разьвіцьця. І ў гэтым сэнсе яна найвышэйшае дасягненьне. Яна ёсьць тое, чым становіцца поэзія для сябе самой, чым яна сябе пазнае ў выніку свайго разьвіцьця. Гэта значыць — поэзія ўзышла на такую ступень, на якой яна сама сябе ўсьведамляе як уяўленьне, бачыць сваю існасьць ва ўяўленьні і азначае сябе ўяўленьнем, пераводзячы яго з катэгорыі соцыяльнай у катэгорыю мастацкую. І таму вызначыць уяўленьне — значыць, вызначыць і поэзію як пролетарскае мастацтва, як пролетарскі стыль, як пролетарскі кірунак, бо ўяленьне — гэта тое, што становіць пролетарскую поэзію нашай эпохі поэзіяй пролетарскаю, гэта асноўная яе адзнака, гэта яе мастацкая асаблівасьць.

Пролетарскую поэзію мы разглядаем перадусім як вынік гістарычнага разьвіцьця поэзіі, як вышэйшую ступень разьвіцьця поэтычнай думкі, якая, выростаючы з буржуазнай поэзіі, становіцца над ёю як яе адмаўленьне і соцыяльнае, і мастацкае. І вось калі мы прызнаём, што пролетарская поэзія ёсьць вышэйшая ступень поэтычнай думкі, да якой дайшла поэзія ў выніку свайго гістарычнага разьвіцьця, то мы павінны прызнаць і наступнае:

А. Поэзія на гэтай ступені ёсьць **самастойная творчасьць**, а не пераймальніцкая (пераймальніцкая поэзія зьяўляецца тады, калі яшчэ не дасягае самаўсьведамленьня).

Б. Поэзія на гэтай ступені ёсьць **сьвядомая творчасьць** (яна ведае, што яна творыць, дзеля чаго творыць і чаму яна творыць так, а ня іначай, яна ведае, што яна такое для сябе).

В. Поэзія на гэтай ступені — **асаблівая творчасьць** (яна адрозьніваецца ад буржуазнай ня толькі сваёй соцыяльнай істасьцю, яна адрозьніваецца ад сваіх папярэдніх школ і сваёй мастацкаю культураю). ***Вось на гэтую ступень у суч[асны] момант і робіць пераход пролет[арская] поэзія Беларусі.***

Гэтыя тры адзнакі пролетарскай поэзіі ў сваім зародку мы і знаходзім у поэзіі, якая, як мастацтва, вызначаецца ў нашу эпоху ўяўленьнем. *Тут вось і паўстае пытаньне, як–жа аквітызм разглядае само ўяўленьне, якое ён бярэ за канструкцыйны прынцып пролетарскай поэзіі на сучасным этапе яго разьвіцьця.* Перадусім аквітызм

[4] Пра форм[альныя] рэальн[асьці] глядзі арт[ыкул] „Акв[ітызм] у тв[орчасьці] Дуб[оўкі]“. „Узв[ышша]“, № 2, 1928 г.

адрозьнівае тры моманты ў паняцьці ўяўленьня: 1) уяўленьне як псыхолёгічная катэгорыя, якая выражаецца здольнасьцю выабражэньня, фантазіі, лятуценьня; 2) уяўленьне як рэфлекталёгічны апарат сьвядомасьці, які складаецца з прадстаўленьняў, думак і наогул усяго таго, што ўваходзіць у склад апэрцэпцыйнай масы нашай сьвядомасьці; нарэшце, 3) уяўленьне як **соцыяльны процэс ператварэньня матар'яльнага ў ідэальнае**, што адбываецца ў грамадзкай сьвядомасьці. Без уяўленьня ў яго першым разуменьні ня можа быць наогул ніякай поэзіі; без уяўленьня ў яго другім сэнсе ня можа быць разуменьня ня толькі зьяў поэзіі, але і наагул без яго немагчыма ўспрыйманьне і разуменьне рэчаў; без уяўленьня ў трэцім яго моманце, моманце найвышэйшым, ня мысьліцца пролетарская поэзія як поэзія новай мастацкай культуры, культуры па сваёй істоце **соцыялістычнай**, ня можа быць пролетарскай поэзіі як пролетарскага мастацкага кірунку, як пролетарскай школы поэзіі. Вось гэта менавіта ўяўленьне і становіцца для аквітызму адзіным спосабам пролетарскай поэзіі. *З гэтага часу* поэзія перастае мысьліць рэчамі, вобразамі і да гэтага падобнымі спосабамі мэтафізычнага мысьленьня. З гэтага часу поэзія **мысьліць процэсамі**, і гэтыя процэсы, як яны адлюстроўваюцца ў сьвядомасьці пролетарскае клясы, яна робіць адзіным сродкам і спосабам свайго мастацтва, гэтыя процэсы — адзіны конструкцыйны прынцып яе мастацкае культуры. Гэтыя–ж процэсы, адлюстраваныя ў сьвядомасьці рабочае клясы, што і ёсьць тое самае ўяўленьне ў трэцім моманце, адзіны і крытэры так мастацкай, як і соцыялёгічнай вартасьці твораў сучаснай поэзіі. Толькі ва ўяўленьні, разгляданым як процэс, зьяўляецца адзінства таго, што называюць формаю і зьместам.

Для ілюстрацыі разуменьня ўяўленьня як процэсу возьмем прыклад поэмы „І пурпуровых ветразей узьвівы". Перад гэтым заўважым, што разгляданае як процэс уяўленьне прадумоўлівае адрозьніваньне трох момантаў: 1) тое, што ўяўляецца (скажам, якая–небудзь магчымасьць разьвіцьця тэй ці іншай зьявы), 2) тое, у што ўяўляецца (само яўнае, пэўная рэальнасьць) і, нарэшце, 3) тое, праз што адбываецца самы процэс уяўленьня першага ў другое (або той, хто ўяўляе, скажам, пот). Заўважыўшы гэта, прагледзім уяўленьне поэмы „І пурпуровых ветразей узьвівы", або, іначай кажучы, самы процэс яе разьвіцьця.

У народнай творчасьці ёсьць казкі, а сярод іх і такія казкі, як тварэньне чалавека, спатканьне цікавага з крыксаю ў падарожжы да сонца, сон маткі пра памерлую дачку з цэбрам сьлёз, выплаканых маткаю па дачцы. Перанясемся ў той момант, калі гэтыя казкі ня былі вядомы чытачу з поэмы „І пурпуровых ветразей узьвівы". Поэту ў той час яны былі ўжо вядомы, ён іх вычытаў, скажам, у Сержпутоўскага ці каго іншага. Зрэшце, ён мог пачуць іх з чыіх–небудзь вуснаў як спадчыну мінулага. Уласьне, гэта для нас пакуль што няважна. Важна тое, што быў час, калі гэтыя казкі, як іх прыняў ад спадчыны поэта, для чытача былі невядомы. Пакуль што і заўважым два пункты ў часе: 1) той, што вызначаецца прыняцьцем поэта ад спадчыны казак і 2) той, што вядомы як чытаньне твору гэтага поэты, у якім ёсьць і прынятыя ім ад спадчыны і перапрацаваныя ў гэтым творы казкі. Факт другога моманту, вызначанага чытаньнем твору, гаворыць пра тое, што ў працягу ад першага, толькі што зазначанага моманту, і да другога адбыўся пэўны процэс, у выніку якога невядомае для чытача (прынятыя ад спадчыны казкі) стала вядомым (поэма „І пурпуровых ветразей узьвівы" Уладзімера Дубоўкі), г. зн. той процэс, які зрабіў казкі са зьявы ў сабе зьяваю для сябе, процэс, які перавёў казку з ніжэйшай ступені яе ўяўленьня (народная вусная творчасьць) на вышэйшую (сучасная кніжная поэзія). Іначай кажучы, гэта процэс, у якім казкі ўявіліся ў поэму. Для таго каб зрабіцца яўнымі, казкі мелі

некалькі магчымасьцяй. Поэта мог расказаць іх проста ад сябе і поэта мог расказаць іх праз каго–небудзь другога, г. зн. мог іх апасродкаваць. Дубоўка выбраў другі шлях, шлях труднейшы, шлях апасродкаваньня праз уяўленьне. Аснову такога шляху заключаюць у сабе самі суб'екты ўяўленьня. Справа ў тым, што казкі, зьяўляючыся мастацкімі творамі, а гэта значыць продуктамі ўяўленьня, заключаюць у сабе адначасна і магчымасьць ня быць казкамі, пры пэўных умовах яны могуць перайсьці ў сваю процілегласьць, г. зн. зрабіцца ня казкамі. Такімі–ж яны могуць стаць як прыклады або ілюстрацыі. Вось у гэтым і заключана магчымасьць новага ўяўленьня казкі. Калі казка можа быць ня толькі казкаю, а і прыкладам або ілюстрацыяй чаго–небудзь, то гэткаю, відавочна, яна можа быць у чыіх–небудзь руках і для каго–небудзь. Тут перад поэтам і паўстала задача рашыць, у чыіх руках казка, узятая са спадчыны мінулага, можа стаць прыкладам або зброяй. Іначай кажучы, стала пытаньне пра пасрэдніка, праз якога маглі–б уявіцца казкі. Тут перад поэтам адкрывалася цэлае поле магчымасьцяй. Пасярэднікам маглі быць самыя рознастайныя ўяўныя асобы, прыкладам, казачнік, зьбіральнік казак, самы зборнік казак, і сярод іншых лірык як поэта, як адзін з відаў казальнікаў. Поэта выбірае за пасярэдніка лірыка, тым больш што перад сучаснай поэзіяй яшчэ ня зьнята пытаньне наконт дачыненьня да спадчыны. Але тут–жа паўстае і другое. Магчымасьць казкі стаць прыкладам або ілюстрацыяй прадумоўлівае і таго, для каго казка можа выступіць у якасьці прыкладу. Такім чынам, адзін пасрэднік — „лірык" — у руках якога казка можа быць довадам правільнасьці некаторых яго палажэньняў або яго поглядаў, выклікае ва ўяўленьні і другога, для якога казка можа быць прыкладам. Гэтым другім зноў–жа магла–б быць любая ўява. Дубоўка выбірае з усіх магчымых „матэматыка". Такі выбар мае сваю аснову ў тым, што магчымасьць казкі быць прыкладам прадумоўлівае нейкі процэс, нейкі рух, у якім на пэўным этапе выступае казка не як казка, а як довад, як прыклад, як ілюстрацыя нечага і для некага. Законам–жа ўсякага процэсу, усякага руху ёсьць **супярэчнасьць**. Такім чынам, „матэматык" тут ёсьць нішто іншае, як уява тэй супярэчнасьці, якая заложана ў самым суб'екце ўяўленьня і якая абумоўлівае сабою само ўяўленьне, самы процэс разьвіцьця казкі ў новы від твору. Так, матэматык як супярэчнасьць, як дыялектычны момант ва ўяўленьні казкі ў поэму, становіцца душою яго разьвіцьця, становіцца рухоўнаю сілаю самой поэмы. І тут вось вынікае новая ступень уяўленьня — гэта спрэчка як адзінства лірыка і матэматыка, як вышэйшая ступень разьвіцьця самой казкі. У гэтай спрэчцы казка здымаецца, яна тут і казка, і ня казка, яна тут прыклад лірыка для матэматыка, яна тут увайшла ўжо ў шыршы круг поэзіі і ўжо не як сама істасьць поэзіі, не як яе зьмест, а як спосаб, прыём, форма. Так адбыўся пераход твораў поэзіі мінулай у сродак поэзіі сучаснай, у спосаб уяўленьня. Вось прыклад і таго, як можа і цэлая школа мінулай поэзіі пераходзіць у прыём, г. зн. у сваю процілегласьць. Але, як вядома, спрэчкаю процэс уяўленьня казкі ў поэме „І пурпуровых ветразей узьвівы" не закончыўся. Справа ў тым, што спрэчка можа быць розная, скажам, рэальная і ўяўная. Спрэчка „лірыка" з „матэматыкам" як зьява ўяўленьня не магла быць іншаю, як толькі ўяўнаю. І вось гэта акалічнасьць разьвівае поэму далей: яна выклікае на сцэну таго, чыёй уявай ёсьць гэта спрэчка, г. зн. самога аўтара ўявы. Такім чынам, спрэчка між „лірыкам" і „матэматыкам" здымецца як твор аўтара, як яго „вынік дум і творчага гарэньня", як кажа ён сам. Так вось казка (як твор народнай поэзіі) пра[з] сваё адмаўленьне (казка як прыклад у спрэчцы лірыка і матэматыка) пераходзіць у новы твор (твор аўтара, індывідуальны твор). Але і гэтым ўяўленьне не заканчваецца. Твор аўтара (дарэчы, аўтара як такой–жа ўявы, што і ін[ш]ыя ў поэме), застаючыся толькі аўтаравым творам, яшчэ ня твор для чытача. Каб стаць творам у сабе і для сябе, ён вымушан уяўляцца далей. І гэтым апошнім этапам ёсьць уяўленьне самой поэмы як законча-

нага твору, у якой аўтар з сваім творам (спрэчка „лірыка“ з „матэматыкам“, а ў гэтай спрэчцы „лірык“ з сваімі прыкладамі — казкамі, гэтымі творамі ў прыкладах і адначасна зернямі ўсёй поэмы) ёсьць ня аўтараў твор, а, т[ак] ск[азаць], тэатральнае прадстаўленьне для чытачоў, гэта значыць зьява пэўнага соцыяльнага ўяўленьня, прадстаўленага Уладзімерам Дубоўкам. Такім чынам, аўтар як герой поэмы здымаецца самой поэмай і таму між аўтарам–уявай поэмы і Уладзімерам Дубоўкам — аўтарам самой поэмы — нельга паставіць знаку роўнасьці, як гэтага нельга зрабіць між процэсам у цэлым і адным з яго момантаў[5]. Дык вось прыклад творчасьці, якая карыстаецца дыялектычным мэтодам у падыходзе да зьяў рэчаіснасьці як суб'ектаў новай поэзіі. Гэта творчасьць бярэ зьяву ў магчымасьцях яе разьвіцьця або ў самым процэсе яе разьвіцьця і становіць яе ў такім выглядзе суб'ектам поэзіі, суб'ектам уяўленьня.

З паданага прыкладу вынікае, што твор поэзіі не мэханічны будынак і ня склеп, дзе заложаны розныя вобразы, мотывы, эпітэты, параўнаньні і да т. п. сыр'ё, а гэта самы процэс разьвіцьця, гэта ўяўленьне ў яго зьнятасьці. З гэтага–ж вынікае і тое, што кожны твор поэзіі, якая за свой мастацкі мэтод мае мэтод дыялектычны, мэтод матар'ялістычнай дыялектыкі, заключае ў сабе тры асноўныя моманты: 1) **першаява** твору, або тое зерне, з якога ўявіўся або разьвіўся твор, 2) **вузлы ўяўленьня**, або тыя ступені, на якіх адбываюцца пераходы ў процілегласьць і 3) **супярэчнасьць**, або тая рухоўная сіла, якою разьвіваецца або ўяўляецца твор. Без наяўнасьці хоць–бы аднаго з гэтых момантаў твор ня будзе творам мастацкім у пролетарскім разуменьні гэтага мастацтва.

З паданага прыкладу вынікае і яшчэ адна выснова — гэта тое, што мастацкі твор мае дзьве стараны: адна відомая, тая, у якой даецца твор у чытаньні, якая ажыцьцяўляецца ў **кадравым ладзе** твору, і другая — істотная, якая даецца ў процілегласьці непасрэднага быцьця твору, а менавіта ва **ўяўным ладзе** твору. Кадравым ладам поэмы „І пурпуровы[х] ветразей узьвівы“ ёсьць той лад, у якім яна дадзена нам у чытаньні (аўтар з „замоваю“, спрэчка лірыка з матэматыкам, казкі як прыклады лірыка ў гэтай спрэчцы, і зноў слова аўтара). Уяўным–жа яе ладам ёсьць вось той процэс уяўленьня казкі ў поэму, які дадзены творам у сваёй зьнятасьці і які вышэй мною дэмонстраваўся як прыклад уяўленьня. Але гэта пытаньні іншага парадку, яны вымагаюць таго, каб ім быў прысьвечаны спэцыяльны артыкул.

Тут можна прывесьці яшчэ прыклад ажыцьцяўленьня прынцыпу поэзіі як уяўленьня. Гэта „Песьня вайны“ і „Цень Консула“ Язэпа Пушчы, таксама і такія творы Уладзімера Дубоўкі, як „Кругі“ і „Штурмуйце будучыны аванпосты“. Але пакінем іх разгляд да другога разу. Гэты–ж артыкул закончым думкаю аб тым, што разуменьне поэзіі як уяўленьня — гэта вынік **новага дачыненьня** да ўсяго, з чым мела і мае справу як сучасная поэзія, так і крытыка, і дачыненьня перадусім матар'ялістычна–дыялектычнага. Гэта разуменьне поэзіі адкрывае нявычэрпныя крыніцы новых *мастацкіх* сродкаў і спосабаў, адкрывае нечапаныя яшчэ багацьці зьместу і формы для пролетарскай поэзіі. Па гэтым разуменьні форма пролетарскага мастацтва — гэта форма таго соцыяльнага быцьця, у якім адбываецца вялікі процэс *соцыялістычнае* перабудовы сьвету, перабудовы грамады, перабудовы чалавецтва і ў якім творыцца гэта новае мастацтва. Бо на гэтым разуменьні зьмест пролетарскай поэзіі — гэта самы гэты вялікі процэс соцыялістычнай перабудовы як ён адлюстроўваецца ў сьвядомасьці самога дзейніка гэтага процэсу, самога

[5] Памылкай крытыкі гэтай поэмы і было перадусім гэта зьмяшаньне момантаў, а адсюль і тыя няправільныя вывады, якія яна зрабіла наконт гэтай поэмы. Спадзяюся ў хуткім часе напісаць пра гэта асобны артыкул.

галоўнага героя нашай эпохі — гэта пролетарыяту. І яшчэ: па гэтым разуменьні адзіным мастацкім спосабам пролетарскай поэзіі, ***адзіным мэтодам яе ёсьць мэтод дыял[ектычнага] матар'ялізму***, уяўленьне як процэс ператварэньня матар'яльнага ў ідэальнае, які адбываецца ў сьвядомасьці рабочае клясы на розных ступенях разьвіцьця.

Але гэта ўсё — прадмет асобных артыкулаў.

[4 кастрычніка 1929]

[Пляны і накіды лекцый і аглядных артыкулаў па гісторыі беларускай літаратуры]

Мат[ар'ялы] да гіст[орыі] бел[арускай] літ[аратуры]

[1]

1. Беларуская літаратура разьвіваецца ў сфэры моцных уплываў дзедзічных літаратур суседніх народаў. Яна і на сьвет вышла праз лоні гэтых літаратур. У XIX стагодзьдзі яна нараджаецца ў калысцы краёвай польскай літаратуры і пэўны час (асабліва другую траціну XIX ст.) гадуецца пад яе апякунскім крылом. [У] XX ст. малюнак некалькі мяняецца. У першыя два дзесяцёхгодзьдзі яго беларуская літаратура складаецца з дзьвюх плыняй, што йдуць бадай у аднолькавай меры і сіле з двух бакоў: захаду (польская літаратура) і ўсходу (расійская літаратура). Ня дарма–ж у гэты час з аднолькавым правам ужываюцца дзьве азбукі: т. зв. лацінка і грамданка, або кірыліца, як яе некаторыя завуць. Пасьля Кастрычніка ў межах Савецкай Беларусі беларуская літаратура бадай цалком парывае сувязі з польскаю і разьвіваецца пад блізкім і непасрэдным узьдзеяньнем расійскай ды часткова ўкраінскай, словам, усходніх. Заходнія ўплывы ў беларускую літаратуру гэтага кругабегу ідуць не непасрэдна, а праз рукі расійскай літаратуры. У Заходняй Беларусі малюнак некалькі інакшы, аднак за няменьнем матар'ялаў гаварыць пра яго нельга. Узьдзеяньне ўсходняй літаратурнай культуры на сучасную беларускую ідзе пад знакам пролетарскага выкарыстоўваньня дасьведчаньня і дасягненьняў братніх народаў.

2. Апошнія часы гэта знайшло сваё выяўленьне ў арганізацыйных формах (уступленьне аднаго атраду бел[арускай] літ[аратуры] „Маладняка" ў ВОАПП і ў зьвязку з гэтым самарэарганізаваньне яго ў БелАПП). Сувязь з літаратурамі ўсходу выражаецца і ў іншых формах, ня кажучы ўжо пра пераклады (асабліва Ул. Дубоўкі ва „Узвышшы"). З другога боку, у апошнія часы ёсьць імкненьні ўстанавіць непасрэдную сувязь з літаратурамі Захаду левых кірункаў (гл. пераклады з нямецкай у „Полымі", пачатыя ў свой час „Узвышшам"). Словам, наглядаецца пачатак таго кругабегу ў разьвіцьці беларускай літаратуры, калі яна пачынае пробаваць выйсьці з калыскавага кругабегу, каб стаць на ўласныя ногі юнацкага студ'яваньня навукі творчага мастацтва. Ня дарма толькі цяпер узьнімаецца голас аб літаратурнай школе („Узвышшанскія чацьвяргі"). Аднак праз культуру суседніх літаратур беларуская праходзіць толькі сваім, т[ак] ск[азаць], сьцяблом. Карэньнямі–ж яна выходзіць з нетраў беларускай народнай творчасьці ці, шырэй нават, з народнай творчае культуры, каб, прайшоўшы школы эўропейскіх літаратурных культур, вырасьці ў беларускую літаратуру соцыялістычнай культуры. Гэта адна з сваеасаблівасьцяй тых умоў, у якіх разьвіваецца беларуская літар[атура].

I. Умовы

1. Літаратурнае вакольле і адносіны да яго беларускай літаратуры.
2. Літаратурна–мастацкія сілы і іх роля як соцыяльных чыньнікаў у разьвіцьці беларускай літаратуры.
3. Чытацкае асяродзьдзе і яго дачыненьне да беларускай літ[аратуры].

II. Уражаньні

1. Разнастайнасьць уражаньняў ад бел[арускай] літ[аратуры] і яе залежнасьць ад сацыял[ёгіі] чытача.
2. Уражаньні нэгатыўнага парадку і іх матывы.
3. Уражаньні станоўчага парадку і іх грунт.

III. Месца

1. Роль бел[арускай] літ[аратуры] у грамадзка–культурнай сыстэме.
2. Месца літ[аратуры] у сыстэме літаратурных паняцьцяў.
3. Значэньне літаратуры для вывучэнь[ня] пачаткаў філёзофскіх шуканьняў.

IV. Структура

1. Народна–бытавыя ўзоры будовы бел[арускай] літ[аратуры] да рэволюцыі.
2. Формы сац[ыяльна]–політычнага жыцьця як вобраз будовы бел[арускай] літар[атуры] пасьля Кастр[ычніка] (першае 5–годз[ьдзе]).
3. Вобраз вытворчых ячэек як узор конструкцый літар[атуры] другога 5–годзьдзя.

V. Культура

1. Натураграфія.
2. Пераймальніцтва і перакладніцтв[а].
3. Узвышэнства (канструізм).

VI. Псыхол[ёгічныя] кат[эгорыі]

1. Тры катэгорыі па моцы здольн[асьцяў].
2. Разнастайнасьць па тыпах творчасьці.
3.

VII. Ідэол[ёгічныя] сыст[эмы]

1. Адрад[ж]анісцкі дуалізм.
2. Монізм пасьл[я]рэв[алюцыйнай] літ[аратуры].

3. Дыал[ектычны] мат[ар'ялізм] у розных формах мастацкага выяўленьня ці ўсьведамленьня.

VIII. Соцыялёгія літ[аратуры]

1. Адраджэнцы н[аша]н[іў]скія (Куп[ала], Гар[эцкі], Бяд[уля]).
2. Сялянскія выхадцы (Чар[от], Пуш[ча], Дуб[оўка]).
3. Мяшчанскія пераходаўцы (Зар[эцкі], Ал[ександровіч], Дуд[ар]).

IX. Чыт[ацкія] орыен[тацыі]

1. Масавы сял[янскі] чытач.
2. Выбраны чытач (камс[амольскі], парт[ыйны]).
3. Чытач — аматар і спэц[ыяліст] [у] літаратуры.

X. Крытыка

1. Публіцыст[ычная].
2. Філёзоф[ская].
3. Эстэтычн[ая].

[2]

I. Гісторыя „Узвышша"

1. Праца ўзвышшанцаў у „Маладняку".
2. Прычыны выхаду з „Маладняка".
3. Утварэньне і юрыдычн[ае] афарм[леньне] „Узвышша".
4. Значэньне ўтв[арэньня] „Узвышша".

II. Суч[асны] стан літаратуры і крытыкі

1. Існаваньне груп і пазагрупавых пісьменьнікаў.
2. Характар пісьменьніцкіх сіл.
3. Характар творчасьці сучаснай:
   а) поэты стар[эйшага] пакаленьня;
   б) маладнякоўцы;
   в) узвышшанцы.
4. Крытыка:
   а) немаладнякоўская;
   б) маладнякоўская ў дзьвюх яе плынях.
5. Стан літ[аратуры] і крыт[ыкі] як паказьнік культурнага ўзроўню Бел[арусі].

III. Выступленьне „крытыкі“ апошн[яга] часу і яго знач[эньне]

1. Недаацэнка і пераацэнка суч[аснага] моманту літар[атурнага] разьвіцьця.
2. Разуменьне ролі і значэньня літаратуры.
3. Шкодна–палемічны характар выступленьняў, наскокі і каманды:
   а) няправільнае паданьне фактаў;
   б) няправільнае высьвятленьне фактаў (сафістыка, а не марксызм);
   в) пужацельскі і камандны тон крытыкі;
   г) „памылкі там, дзе іх няма“.
4. Выступленьне яе як паказьнік „правінцыялізму“.

IV. Вывады

[3]

I.

1. Заява ў ЦК КП(б)Б ад 26 мая 1926 г.
2. Заява ў ЦК КП(б)Б ад 1926 г.
3. Ліст у рэд[акцыі] „С[авецкай] Б[еларусі]“ і „З[ьвязды]“ ад 1926 г.
4. Паведамл[еньне] ад ЦК КП(б)Б ад 1926 г. аб магчымасьці арганізацыі.
5. Статут і тэзы „Узв[ышша]“ і іх зацьверджаньне ад ……
6. Паведамленьне ў газэтах аб арганіз[ацыі].
7. Арганізацыйная праца — каштарыс.
8. Удзел у „Ч[ырвоным] с[ейбіце]“.
9. Рэцэнзія Асьмова ў „Зьв[язьдзе]“.
10. Дэклярацыя „Мал[адняка]“ і іншыя арт[ыкулы] Дуд[ара]. 28/XI–26 г.
11. „Маладняк“ № 9, артык[ул] Глыбоцкага.
12. „Читатель“ аб „Ч[ырвоным] с[ейбіце]“.
13. „Сталёвы ўзьлёт“ аб „Узв[ышшы]“.
14. „Надзьвіньне“ аб „Ч[ырвоным] с[ейбіце]“.
15. Комунікат „Узвышша“.

II.

1. Дэклярацыя „Мал[адняка]“. 1924.
2. „Рожкі са старымі“. –//–
3. „Вясну радзіла восень“. –//–
4. Арганізацыя філій.
5. Зварот Дуб[оўкі] і Алекс[андровіча]. „Усеб[еларускае] аб’ядн[аньне]“.
6. Пленум Ц.Б. і дакл[ад] Баб[арэкі]. 25 г.
7. «Кніжніца „Мал[адняка]“», арг[анізаваная] Дуб[оўкам].
8. *[Закрэсьлена.]*
9. Арганізацыя філій і выд[аньне] „Кал[інінскага] Мал[адняка]“.
10. Зьезд „Мал[адняка]“ — дакл[ад] Баб[арэкі].

11. Разборы твораў на філ[іях]. Тэзы Баб[арэкі] у „К[алінінскім] М[аладняку]“.
12. Аб вершах Гурло дак[лад] Дуб[оўкі].
13. Аб Дубоўку — дак[лад] Баб[арэкі]. Дубр[оўскі] — Дуд[ар], Алек[сандровіч], Капл[ан].
14. Аб вершах Александр[овіча].
15. Аб верш[ах] Пушчы.
16. Рэцэнзія Бабар[экі] аб Якім[овічу] і Я. Ч. аб Дубоўку. — Кудзер аб Дубоўку.
17. Рэцэнзія Кудзера аб Алекс[андровічу] і Касов[іча] аб Александр[овічу].
18. Заява Дуб[оўкі] і выхад з „Мал[адняка]“.

III.

1. Нар[одныя] поэты.
2. „Мал[адняк]“.
3. „Узвышша“.
4. Не групоўн[ыя].

1) „Вясну радзіла восень“.
2) „Лірыка Чарота“.
3) „З далін на ўзвышша“.
4) Аб вершах Якімовіча. — Я. Ч. — аб „Credo“ Дуб[оўкі].
5)

Баб[арэка] — Чар[от] — Кудз[ер]
Кудз[ер] — Алек[сандровіч] — Касов[іч]
Дубоўка — –//– — Ніўскі
Кудзер „Полымя“ — Вольны — З. Бядуля
Баб[арэка], Кудзер — Дубоўка — Я. Ч. „Арш[анскі] Мал[адняк]“
„Мал[адняк]“ — Пушча — „Арш[анскі] Мал[адняк]“
Бабар[эка] — Якім[овіч]
Бабар[эка] — Трус — „Сав[ецкая] Бел[арусь]“, „Полымя“
Кудзер — Дудар — „Аршан[скі] Мал[адняк]“

[4]

Суч[асная] бел[аруская] літаратура

I. Адраджанізм пасьля Кастрычніка.
   а. Яго гісторыя.
   б. Яго распад.
   в. Яго стабілізацыя ў новых формах.
II. Маладнякізм.
   а. Яго нараджэньне і разьвіцьцё.
   б. Барацьба з адраджанізмам.
   в. Культурніцтва.
   г. Яго крызіс і дэформацыя.
III. Аквітызм.
   а. Нараджэньне.

б. Яго абарончаства.
в. Творчасьць.
г. Пераход да канструізму.
IV. Традыцыі польскія, расійскія і беларускія.
V. Літаратурная гісторыя.
„Вольны сьцяг“.
„Адраджэньне“.
„Полымя“.
„Маладняк“.
„Ч[ырвоны] с[ейбіт]“.
„Узвышша“.
„Росквіт“.
„С[авецкая] Б[еларусь]“.
„З[ьвязда]“.
„Ч[ырвоная] з[ьмена]“.

Мен[скія]:
„Узв[ышша]“;
„Пол[ымя]“;
„Мал[адняк]“.
Провін[цыяльныя]:
„Арш[анскі] Мал[адняк]“;
„Пол[ацкі] Мал[адняк]“;
„Маг[ілёўскі] Мал[адняк]“.
Пазагруп[ныя].

Суч[асная] **лірыка**.
Суч[асны] **роман**.
Суч[асная] **аповесьць**.
Суч[аснае] **апавяданьне**.
Суч[асная] **байка**.
Суч[асная] **сатыра**.
Суч[асная] **драма**.
Суч[асная] **поэма**.
Суч[асны] **фэльетон**.

[5]

1. Літаратурныя групоўкі пасьля Кастрычніка (іх задачы і роля ў раз[ьвіцьці] літ[аратуры]).
2. Літаратурныя жанры суч[аснай] літ[аратуры].
3. Стылёвыя плыні ў суч[аснай] літ[аратуры].
4. Традыцыі адраджанізму ў суч[аснай] літ[аратуры].
5. Суч[асная] літ[аратура] у разуменьні чытача.
6. *Вонкавыя факты літаратурнай гісторыі пасьля Кастрычніка і іх значэньне, або* **Асноўныя моманты ў літаратурным руху** ў Бел[арусі] пасьля Кастр[ычніка].
7. Уплывы рас[ійскай] літ[аратуры] у суч[аснай] бел[арускай], або Рас[ійскія] літ[аратурныя] тр[адыцыі] у суч[аснай] бел[арускай] літ[аратуры].

8. Польск[ія] літ[аратурныя] тр[адыцыі] у бел[арускай] літ[аратуры].
9. Украінскія тр[адыцыі].
10. Літ[аратура] Зах[одняй] Бел[арусі].
11. Тэмат[ыка] суч[аснай] лір[ыкі].
12. Тэм[атычны] аб'ём суч[аснай] эпікі.
13. Суч[асная] сатыра.

Роля час[опісаў] у літ[аратурным] разьвіцьці пасьля Кастр[ычніка]. (Час[опісы] як носьбіты літ[аратурных] плыняў.)

[6]

1. Непасрэдн[ае] уражаньне ад твору.
2. Твор як форма выраж[эньня] сьветаг[ляду].
3. Твор як зьмест у чытача і літ[аратуры].

Літ[аратура] = форм[а]
= спосаб
= выраж[эньне]
= выяўл[еньне]
= пазн[аньне]
= будав[аньне]

[7]

1. Поэзія як змаганьне, творчасьць, сьветагляд, чалавек (эмоц[ыйны] дух).
2. Вершы як карціны сугляданага сьвету ў адзін момант.
3. Слова як вобраз — прадстаўнік сьвету суглядальнага.
4. Сынкрэтычнае быцьцё суглядальнага сьвету.
5. Жыцьцё ў сьвеце поэзіі як выяўленьне абнаўленьня гэтага сьвету.
6. Формы: 1) карціна таго, што адбываецца як–бы на вачох; 2) карціна таго, што адбывалася ў мінулым; 3) малюнкі, што адбылося (аднаразова); 4) малюнкі таго, што перажываецца, што ў пачуцьцях (о, вёска); 5) складаныя карціны.

[8]

1. …Хто загляну ў чужыя грудзі
І паняў хто шчыра той агонь і мора,
Што гарыць, бушуе і аб чым гавора.

2. **Беларуская літаратура — форма об'ектывізацыі** барацьбы беларускіх працоўных мас за сваё вызваленьне.

3. **Ф. Багушэвіч** — пачынальнік нішчэньня кары на бел[арускай] душы.
а) „Дурны мужык", як варона.
б) Дзьве сьмерці: пана і мужыка.

4. **Я. Купала** — працягвае справу Багушэвіча.
   а) **Што я мужык** — усе тут знаюць… З мяне сьмяюцца… **За што і з чаго?**
   б) **Выяўленьне** мужыка–беларуса:
      1) яго **сацыяльны стан**: „Адвечная песьня“;
      2) яго **нацыянальны** стан: **„А хто там ідзе?..“ Людзьмі звацца** хочуць беларусы;
         [2 словы зацёртыя]
      3) яго поэтычна–філёзофскае сьветаадчуваньне:
         а. „усё да сэрца штось гавора…“ і выклікае песьню;
         б. усё разьвіваецца дыялектычна: „каб я князем быў“; пазнаньне дзьвёх старон існага: стан[оўчай] і адм[оўнай];
      4) Успрыяцьце рэволюцыі:
         а. разьбежнасьць ад вялікага ўздыму ў пачатку і
         б. заспакаеньне за лёс будучыны: „сягоньня ўжо працярабіўся гэты шлях“ („М[аладняк] — Я[нку] К[упалу]“, 53).

5. **Я. Колас** — гэта голас душы беларускай.
   а) **выяўленьне мужы[ка]** у яго **штодзённым жыцьці**: „Новая зямля“.
   б) **„Усё жыве** і душу мае“.
   в) „Сымон Музыка“ — выяўленьне **творчых забітых жыцьцём сіл**.

6. **М. Багдановіч — выяўленьне інтэлектуальных** магчымасьцяў беларускіх:
   а) Харство краю: „Чуеш гул…“.
   б) „Старажытная Беларусь“.
   в) **„Слуцкія ткачыхі“** — вобраз сучаснасьці.
   г) Поэт[ычна]–філёзоф[скае] сьветаадчув[аньне]. **„Песьняру“**.

7. **А. Гарун** — выявіцель **духу** беларускага і эпохі.
   а) Жыцьцё рабі яшчэ цяжэй (песьняю), і тады парвуцца **духа** путы…
   б) **Скованы дух** б’ецца на прастор:
      1) А ты, жывёлаў цар, ці–ж ты жывеш іначай?
      2) На што пачаўся я ад Бога чалавекам?
      3) У пушчу гэту хоць промень сьвету прынясьлі.

8. **Выяўленьне** беларускай рэчаіснасьці — вось асноўнае ў дарэвал[юцыйнай] белар[ускай] літаратуры.
   а) Гэтым вызначаецца і **мастацкая форма** яе.
   б) Рэалістычнасьць згушчаная ў Багуш[эвіча].
   в) Умоўн[а]–рэалістыч[ная] сымбаліст[ычнасьць] і алегорыч[насьць] Куп[алы].
   г) Імпрэсыяніст[ычная] рэаліст[ычнасьць] Багдан[овіча].
   д) **Выражальная** (эксп[рэсіўная]) **рэчаіст[асьць]** у Гаруна.

9. **Кастрычн[іцкая] рэвалюцыя** паставіла адраджэнцаў перад фактам зьдзейсьне[нь]ня політыч[нага] адраджэньня Беларусі. **Неабходнасьць будаўніцтва.** Зьяўленьне маладых сіл з „імглы“ (Багдан[овіч]). **Зьмена ідэолёгіі. Задача літаратуры.**

10. М. Чарот — падарожнік.
11. Ул. Дубоўка — выразіцель духу беларуск[ага].
12. Пушча.

13. Дудар.
14. Александровіч. **14а. Гурло.**
15. Кузьма Чорны — дух чалавека.
16. М. Зарэцкі — дух эпохі.
17. Малодшыя: Трус, Серада, Лужанін.
18. Шлях „Маладняка“: цераз Расію — Эўропа і Усход: **Белар[усь]**.
19. Стан крытыкі і навукі бел[арускай] літар[атуры].
20. „Формы і зьмест“: Казка „Чортава балота“.
21. Самабытнасьць бел[арускай] літ[аратуры].
а) Крыж.
б) Пачатак **літар[атуры] Бел[арусі]**.
в) Кірункі: адрадж[анізм] і маладнякізм.
22. Беларусь больш ня стане крыжам
На дарозе з Хрыст[ом] расьпятым.
23. Дык: Гэй, наперад, покі сэрца
Б’ецца, рвецца на прастор!
Гэй да сонца, гэй да зор!

[9]

Пісьм[еньнік] N. —
эпоха
соцыял[ьна]–экон[омічная]
культ[урна]–быт[авая]
філёз[офская]
этычн[ая]
эстэтыч[ная]
літар[атурна]–маст[ацкая]

[10]

Умовы і магчымасьці разьвіцьця беларускага прыгожага пісьменства

1. а) Вакольная прырода. Якава яна? Якія яе багацьці і сілы ў Беларусі?
б) Прыродныя асновы і сілы беларуса.
Літаратура па геогр[афіі], эк[анамічнай] геогр[афіі], этн[аграфіі] і г. д.

2. Матарыяльныя прадпасылкі для разьв[іцьця] творч[асьці]. Забясьпечаньне жыцьця і здароўя. Эконом[ічная] адпаведн[асьць] функцыі грамадз[каму] ладу.

3. Стан рэальных жыцьцёвых тэндэнцый і магчымасьцяў як фактары, што вызначаюць круг і формы выяўленьня і дапасаваньня творч[асьці] і дасягненьн[яў] маст[акоў]–пісьм[еньнікаў].

4. Ступень дыфэрэнцыяцыі, спэцыял[ізацыі] і падзял[еньня] працы грамадз[твам]. Ці вылучана спэцыяльная груп[а] пісьм[еньнікаў]. Стан „тэхн[ічнай]“ працы іх. Стан „координацыі“ іх працы. Школы л[ітаратурныя].

5. Запасы літар[атурнага] і жыцьц[ёвага] вопыту, багацьце аналёгій прыгодных для выражэньня нявыражанага.

6. Да ацэнкі і ўсваеньня якіх выраж[эньняў] падрыхтав[ана] наша эпоха, да ўспрыяцьця якога сьветаадчуваньня (стан крыт[ыкі]).

7. Тэндэнцыі асобн[ых] пісьменьн[ікаў], што адд[аюць] перав[агу] адным выраж[эньням] перад другімі.

8. Якава цікаўнасьць і цікаўлівасьць да невядомага, і формы яе выяўленьня (псыхол[ёгічнае]).

9. Стан сыстэматычнага разьвіцьця маст[ацтва] (з ранейш[ай] маст[ацкай] практыкі) (лёгічн[ы] мотыў).

10. Імкненьне пазнаць прыгожае, вяліч[авае], узьнім[аючае] дух чалавека.

11. Маст[ацка]–літар[атурная] традыцыя. Гатовыя даныя маст[ацтва].

[1928 — 1930]

Сучасная беларуская літаратура

[Урыўкі з уводзінаў у курс лекцый]

[З першай лекцыі, 27 траўня 1930 г.]

Азначэньне сучаснае беларускае літаратуры

5. Літаратура як ператварэньне матар'яльнага ў ідэальнае.

Літаратура як працэс, а ня рэч. Законы руху як формы быцьця матэрыі. Твор як зьняты працэс (вынік і зьнятая прычына ў ім. Літаратурны працэс у папярэчным разрэзе — як працэс тварэньня–адтварэньня (твор — другі, сярэдні тэрмін у ім між крайніх: першага — творцы–аўтара ды трэйцяга — адтваральніка — чытача й крытыка, чытача–крытыка). Літаратурны працэс у наўздоўжным разрэзе — як зьвязнасьць і цягласьць (дадатная або адмоўная — праз антытэзу, адпіханьне, адмаўленьне) раду літаратурных твораў (няма гэтага — няма літаратурнага працэсу — няма **літаратуры**, адно літаратурныя творы, рад твораў найвышэй).

Іншыя пагляды

2. Літаратура як расьціна. Адмаўленьне літаратурнага працэсу. Літаратура як нарост. Адмаўленьне разьвіцьця базы й надбудовы — адно зьмена базы, якая стылізуецца ў надбудове. Адмаўленьне шляху ад надбудовы да базы — ад літаратуры да сацыялягічнага эквіваленту — адно ад базы да надбудовы, ад сацыялёгіі да „літаратурнага эквіваленту" (адмаўленьне навук пра надбудовы — пра літаратуру).

[З трэцяй лекцыі, 29 траўня 1930 г.]

Твор як вынік працэсу (зьняты працэс) і пачатак новых працэсаў. Твор як выражэньне літаратурнага працэсу ў папярэчным разрэзе яго — як сярэдні тэрмін, у якім зьнятыя й абодвы крайнія (першы — аўтар — застаўся, зьняўся, трэйці — адтваральнік — дастаўся праз аўтара — як чытач, на якога аўтарава арыентацыя так ці іначай засьведчана ў творы; часам — як частковы суаўтар, калі толькі такі бывае — рэдактар, цэнзар, выдавец (заказчык). У наўздоўжным разрэзе. Твор як зьява мастацкай культуры. Твор як зьява сацыяльнай псыхалёгіі, ідэалёгіі. Твор як тэза, антытэза. Твор як „рэпліка", адказ на пытаньне.

[1930]

[Аб дачыненьнях паміж „я“ і творам]

Мастацкі твор — не такая простая рэч, як гэта дзе каму выдаецца на першы погляд. На самай–жа рэчы, твор поэзіі — просты ў сваёй складанасьці і складаны ў сваёй прастаце. Твор поэзіі — гэта своеасаблівая соцыяльная зьява, і як такая яна вымагае адпаведнага да сябе падыходу. Сапраўды, мастацкі твор, калі ён сапраўды мастацкі, — рэч надзвычай разнастайная і разнабаковая. Разнастайнасьць яе выяўляецца зазвычай у дачыненьні да іншых зьяў быцьця. У дачыненьні пахаджэньня мастацкі твор ёсьць „вынік дум і творчага гарэньня“, кажучы словамі Дуб[оўкі]. І наадварот, у дачыненьні яго жыцьця ў грамадзе ён — пачатак дум і суджэньняў. Так вынік (для поэты) становіцца пачаткам (для чытача). Потым ён робіцца і асноваю (суджэньняў), і аргумэнтам; ён і сродак, і мэта, ён вырашэньне і выяўленьне, ён і ўяўленьне, і ўтайненьне. Словам, твор — не такая ўжо простая рэч, як дзе каму хацелася–б яе такою бачыць, асабліва з тых, хто ня любіць мысьліць. Поэзія — гэта мысьленьне, і як такая яна патрабуе мысьлі для свайго разуменьня. А што значыць зразумець твор? Гэта значыць пазнаць яго ў яго дачыненьні да іншых зьяў.

Аднэй з такіх іншых зьяў у адносінах да твору ёсьць і „я“. Адгэтуль маё разуменьне твору ёсьць нішто іншае, як выражэньне дачыненьня: твор і „я“. Твор — зьява, і „я“ — таксама зьява (калі зьява, то зьява нечага). Якія–ж дачыненьні магчымы між гэтымі дзьвюма зьявамі? Я чытаю твор — адно дачыненьне, я мысьлю твор — другое, я суджу твор — трэцяе, я прымаю, я адмаўляю і г. д. Словам, дачыненьне можа быць самае разнастайнае. Характарам дачыненьня да твору вызначаецца і характар разуменьня твору. Прычым у дачыненьнях між „я“ і творам магчымы такія палажэньні: або „я“ шырэйшае за твор і таму, яго асвоіўшы, убірае яго ў сябе, робіць яго сваім зьместам, зьнімае яго сабою, або, наадварот, „я“ вузкае і таму само распускаецца ў творы і ў ім зьнімаецца, яму падпарадкуецца, нарэшце, можа быць і такое палажэньне, калі і я, і твор зьнімаюцца ў трэцім, скажам, у літаратурным паняцьці.

[1930]

Л. Калюга. „Нядоля Заблоцкіх“

1. Апавядальнік — аўтар, праваднік „чытача“; ён ведае сваіх герояў, як ведае музэй праваднік; уладае сваім меньнем, сваім багацьцём, уладае спадчынаю, што яму засталася ад перажытага людзьмі „даўнейшага даўней“; з гэтай спадчыны ён карыстае для „чытачовай“ навукі пра даўнейшых людзей у іх **„здарэньнях“ і „прыгодах“, у іх мысьлі пра жыцьцё, у іх сьветаглядзе, у іх поэзіі і філёзофіі, у сьвеце творчасьці іх духа**.

2. Перад ім другая асоба — **„чытач“**, процілеглае першаму. Калі той можна параўнаць з іншаю, дык гэты — *чысты* аркуш паперы, на якім малюе першы з свае кнігі карціну, у якім уяўляе сябе першы. Гэта, т[ак] ск[азаць], **„нямая“ асоба твару**. Яна слухае першую. Яна, т[ак] ск[азаць], об’ект дзейнасьці суб’екта твору. Першы адмаўляе нямату другога.

3. **Знач[эньне].** „Н[ядоля] З[аблоцкіх]“ — выступленьне К[алюгі] у ролі майстра–апавядальніка **кшталтам клясычных майстроў літаратуры**. (Кожнаму ўзросту ў пісьменьніцкім разьвіцьці ўласьціва перажываньне творчасьці ў пэўных адменах, уласьцівых данаму ўзросту. Гэта **выступленьне ёсьць праяваю аднаго з момантаў у Калюгав[ым] разьвіцьці, які вызначаецца перажываньнем клясыкі пісьменьніцкага мастацтва і адраджэньне[м] яе ў мясцовым матар’яле***.

4. Шлях К[алюгі], зьяўлены „Н[ядоляю] З[аблоцкіх]“, ёсьць шлях праз аўладаньне спадч[ынай] мастац[кага] клясыч[нага] пісьменства (літ[аратурная] спадч[ына]), з аднаго боку, і праз аўладаньне спадчынай нацыянальнага дасьведчаньня (у мясцовым яго зьяўленьні) (нац[ыянальная] спадч[ына]) да свае ўласнае творчасьці, да творчас[ьці] свайго ўласнага мастацтва. (Пытаньні для судж[эньняў]. У якой ступені К[алюга] аўладаў гэтымі спадчын[амі], наколькі ўдала выконвае ўзятую ролю „быць літаратураю, як і ў людз[ей]? Якавы праявы ўласнай творчасьці, у чым асабл[івасьці] і ў чым зерне будуч[ыні] К[алюгі] як творцы ўласн[ага] пісьмен[ства]?)

5. **Зерне творч[асьці]**. Чалавек дасугам — **зерне** Калюгавай асаблівасьці як адыходнага пункту ў тварэньні ўласнага мастацтва. Творчасьць выражэньня творчага духа чалавека, вольнаг[а] (ад канечнасьці) духа Бел[арусі] як пункт імкненьня Калюг[авай] творчасьці, як яе накіраванасьць. **Сьвет і чалавек ва ўяўленьні вольнага духа.**

*6. „Нядоляю З[аблоцкіх]“ К[алюг]а выступае як **творца** творч[ым] **сродкам клясыч[нага] пісьм[енства]** з матар[’ялам] нацыян[альнага] быцьця. Ён творыць твор па загадзя назначанаму пляну на ўзор „свайго сьвету“ (у **бяс**часьсі).

*6. Сьвет і людзі ў казанах і ў сапраўднасьці — можна так азначыць К[алюг]аў спосаб пісьма. Сьвет і людзі ў простых людзей прадстаўленьні. Сьвет як прадстаўленьне беларуск[іх] сялян, як іхная „ідэолёгія“. „Кажуць, людзі такія, сьвет такі і такі, дзеі такія і такія“, — такое вось паняцьце пра сьвет гэтыя людзі маюць, такое вось здумалі людзі сабе пра сьвет і людзі. (Вось што здолела стварыць выабражэньне гэтых людзей і іх здольнасьць! Вось на што пайшла іх вольная часіна, „сьвяты“ і „прысьвяткі“! Ці гэта яго ўласнае, ці гэта прышлае? Адкуль яно ў іх, такое прадстаўл[еньне] сьвету і людзей?) А сапраўды дык яны й не такія. Гэтакімі яны здаюцца , а сапра[ў]ды яны дык ці гэтакія?! Гэтыя людзі ўсё растлумачылі па–свойму. Для іх няма на сьвеце невядомага і нязнанага. Яны маюць паняцьце сьвету.

7. „Вольны ад работы чалавек“ Калюгі — гэта чалавек, перайшоўшы ад царства канечнасьці да царства свабоды. Ён уласна і ёсьць галоўны герой „Нядолі Заблоцкіх“.

8. Яго паняцьці. — Здарэньне тое, што ня ўсякі раз бывае. — У чалавека **час** ёсьць. — У чалавека няма часу. Гэтыя выразы кажуць пра пэўна[е] паняцьце. Час у чалавека можа быць і ня быць. Што гэта за час? Час — гэта свабода ад работы. — „Ня можа бяз печы абысьціся гаспадарскі чалавек". **Чалавек бывае** розны: „змыслы", „даходны", „ліхі", гаспадарскі, не абы–які, славен. У кожнага з іх свае граніцы. **Чалавек** — гэта **быцьцё** („быць чалавекам!", стаць чалавекам) грамадзкае, гэта тое, чым бывае **чалавек для чалавека**. Абрычоны чалавек. Патрэбны чалавек і г. д. — „Наш чалав[ек]". „Сьветам круціць". — „Робіць з розумам". „Зашыты розум".

9. К[алюга] выступае ў „Н[ядолі] З[аблоцкіх]" як апавядальнік, які ўладае праўдаю літаратурнага пісьма (у чуж[ой] літ[аратуры]) і з гэтага сабсу пісьма пакеплівае. Ён, як–бы зьвяртаючыся да чытачоў гэтай чуж[ой] літ[аратуры], кажа: вось і ўвесь сэкрат гэтай літаратуры, ну што ў гэтым ёсьць, гэта проста гульня — выдумка „вольнага ад работы чалавека". На гэтакае наш вольны ад работы чалавек во які мэт[ар]! Ці бачыце! Вось простыя людзі, а чаго яны толькі ня здумалі ў вольны ад работы час: што тое–ж, што ў нядолі сваёй за гэтым здуманым і сьвету потым ня бачаць, за праўду яго ўважаючы. (Вось раскажу прыгоды і лятуценьні вольн[ага] ад раб[оты] чалавека.)

10. Здарэньне, якое ня здарылася, але магло здарыцца, як спосаб прадстаўленьня або ўяўленьня. Сваіх герояў у быце прадстаўляе як людзей звычаяў (і нораву, характару), а не здарэньняў. Вось, маўляў, гэты характар у гэтых умовах, у гэтым быце **вось якім** зьяўляецца людзям, а ў іншым быце ён зьявіўся–б (або ўявіўся–б) іншым, ня гэтакім.

11. За „даўнейшым даўней" людзі як **выпівалі**, дык уяўлялі сабе і **чарта**, як такога дабрадзея, што „ласку зробіць", і яловы корч ці ламачыну за стаеннага каня, і балота з куп'ём за маёнткі. („Цяпер на ўзьві вецер ідзе людзкое слова".) Але як працьвярозваліся, „дык плюне ды пойдзе памаленьку дадому", а дадому прыйшоў[шы], выдасьць гэту **ўяву** за **прыгоду**. (Прыгоды ўяўныя, або прыгоды ўяўленьня.)

Цяпер на п'янага ніхто не зьвяртае ўвагі, не разважае, чаго чалавек напіўся і чаму і нашто. Даўней таксама не зьвярталі на п'янага ўвагі людзі (браў **чорт** п'яных). Але даўней сам п'яны **браў** на сябе **ўвагу** і свой п'яны стан выкарыстоўваў за форму для ўяўленьня сваіх дум, сваіх жаданьняў, затоеных у сабе. Тады чорт меў ласку на чалавека, к сабе ў госьці заклікаў, утомленаму добрага стаеннага каня даваў, мог нават і падсадзіць на яго, па сваіх маёнтках возіць. І чалавек, апавядаючы такую прыгоду людзям, выказвае свае жаданьні, каб **зьвяліся** п'яныя, каб і сапраўды чорт пабраў п'яных, каб ня было іх, а каб быў чалавек творчы на іх месцы. Даўнейшы чалавек п'янства (плюючы на яго, працьверазіўшыся) **уяўляў** у поэзію і ўносіў яе ў рэчаіснасьць, ён прыкрываў надзору п'янкі поэзіяй і праз гэтакі вобраз прадстаўляўся сьвету, выходзіў у людзі, радзіў сябе грамадзкай годнасьцю, набыткам грамадзкай думкі. Так, гэта чалавек аддаваў самога сябе за свой праступак (у сэнсе пераступленьня мяжы пройдзенага), за аддачу сябе **на п'янку** (пар[аўнаем] з Пушч[авым]: „Маладосьць аддай на расп[усту], а песьні сур[овым] пабоя[м]") на грамадзкі суд, на суд грамадзкае думкі. І ён тады ўяўляе п'янку ў прыгоду. Так даруецца п'янка і прымаецца прыгода ў скарб грам[адзкай] думкі.

12. Апавядальнік у „Н[ядолі] З[аблоцкіх]" — як сьведка нядолі Заблоцкіх, як сьведка талентаў, што пашоў людзям на згубу, як кажа ён. Гэта чала[век], які, перажыўшы адну „бытнасьць", дажыў і ўвайшоў у **другую**, у якой першая ня ў памяці.

Ідэя апавядальніка з „Н[ядолі] З[аблоцкіх]“.

Апавядальнік „Н[ядолі] З[аблоцкіх]“ сваімі карэньнямі выходзіць з глыбі „даўнейшага даўней“, сваёю верхавінаю ён выростае на паверхню сучасься, і як гэткі ён мае за сабою багатую спадчыну (клясычнага мастацтва і гістарычнае практыкі жыцьця нацыянальнага духа). І ён бярэ на сябе ролю зьявіць сучасьсю багацьце гэтай спадчыны[1] або, што тое–ж, **зьявіць сябе** сынам свае радзімы, які не загінуў у гэтым „даўнейшым даўней“, не зважаючы на тое, што яно вызначае для яго канечнасьць самому сабе рабіць труну.

Апавядальнік, ведаючы даўнейшую бытнасьць, ведае адначасна і людзей цяперашняй бытнасьці. Уласна для людзей з гэтай бытнасьці, прадстаўленай у васобе „чытача“, і апавядае ён пра даўнейшую бытнасьць і яе людзей. Ці, праўдзівей, у піку яму, начыненаму ўсім, толькі не сапраўднай літаратураю, апавядальнік апавядае яму свой твар, раскрываючы перад ім існасьць тае літаратуры, якое той ёсьць чытачом, агаляючы мастацтва пісьменства, ды пакеплівае перад ім з гэтага мастацтва, што тое–ж, што з густаў чытача або таго, на чым чытач выхоўваўся. Вось, маўляў, і ўся мэханіка гэтага мастацтва вашага. Ну што тут мастацкага? Гэта ўсё роўна што ненавідны Прузыне курч, і больш нічога. Гэта не мастацтва, а дармовы дадатак да апрацоўкі людзей у пэўным кірунку, што вядзецца якой–небудзь „Ніваю“. Гэта дадатковая апрацоўка. Гэта свайго часу агітка.

В[інцэнты]. Ёсьць у „Н[ядолі] З[аблоцкіх]“ яшчэ адзін герой, які памінаецца апавядальнікам як „аўтар“. Гэны ўласна аўтар і выступае перад намі сваім творам, у якім ён выконвае розныя ролі. Ён перад намі **прадстаўляе сваю мысьль**. Ён нібы кажа: от, уявеце сабе апавядальніка, які расказвае і паказвае чытачу **сябе** і сваё мастацтва, свой твор у процэсе творчасьці, твор пра лёс аднае фамілії. Уласна, выказвае ён „чытачу“ сваю думку як лёс аднае фамілії. Вось, маўляў, перад табою людзі ў сваім вольным ад работы быцьці, вось іх гісторыя. Што ты, маўляў, скажаш на гэта? Такія **дзіўныя** гэтыя людзі, самі сябе „хаваюць“. Дзе гэта відана ў сьвеце, каб чалавек сам сабе труну рабіў? А вота–ж ёсьць такія дзівакі, што ў іх увесь іх талент на гэта ідзе. І самі яны таго ня ведаюць. Ня ведаюць, што робяць. Думаюць адно, а на самай рэчы яно зусім другое выходзіць, процілеглае. А якія людзі па сваёй натуры? Ці трэба лепшых людзей? Такой добрай душы гэтыя людзі і такой **слаўнай фамілії** *няўдачнікаў, нядольнікаў*. Іхная нядоля ў тым, што іх доля быць земляробамі, не зважаючы на тое, што па натуры ім іншае быцьцё трэ было мець. Іхняя нядоля ў тым, што радзіліся яны мужыкамі з ня „мужычаю“ натураю, што ім трэба быць (у вачох пануючых) тым, чым быць ня ў іхняй натуры, што панская канечнасьць іхнага быцьця знаходзіцца ў нязьмірнай супярэчнасьці з воляю іхнага творчага духа, з свабодаю іхнага вольнага духа. Вось хоць–бы і Вінцэнты. Душою ён не гаспадар, а музыка, і гэткім ён ёсьць для сваіх людзей. Але для цара ён толькі „шапка“. І на долю яму выпала быць якраз ня тым, да чаго душа ляжыць — гаспадаром. Гэта таму, што такі быў сац[ыяльны] лад. Раз ты радзіўся мужык, дык і будзь мужык і ня важся ня толькі быць, а й думаць пра іншае. (І на гэта быў „судзьдзя“ і інш[ыя] адпаведныя ўстановы, што гэтага парадку глядзелі і пільнавалі.) А вось Юстап — брат Вінцэнтага — душою мужык, дык у прадстаўленьні сваіх людзей, у прадстаўленьні сабе аднародных ня можа зьмясьціцца яго быцьцё „багатыра“ з яго „талентам“. Для іх гэта супярэчнасьць: быць мужыком і быць у здавольстве. Гэтага ня можа зьмясьціць іх розум. (Гэта не адпавядае іхным паняцьцям аб быцьці мужыка, па якіх, калі багатыр, дык ня мужык, а пан, а калі мужык, дык ня пан.) Калі–ж

[1] Як творчы дух „цэлай фамілії“ або ў быцьці чужой волі, як благі яго лёс.

ён хоць мужык, але багатшы за свайго брата, дык гэтаму прычынаю нейкі чорт, а ня сам чалавек, г. зн. нейкая **стараньняя сіла,** суб'ектыўным корэлятам якой ёсьць жыцьцё крутам–мутам над сваім брат[ам]. Народная думка гэту сілу ўяўляла ў вобразе **чорта,** што насіў Юстапу дабро. Г. зн. вясковая грамадзкасьць непасрэдна адчувала прычыну багацтва Юстапа як работу на яго стараньняй сілы грамадзкай (і выражана гэта ў дзейках пра чорта) ды нават выяўляла сваю варожасьць да такой установы грамадзкай (калі чорт носіць аднаму дабро з чужы[х] засекаў), у форме дзейкі пра здарэньне з Тахвіляю.

Так грамадзкая апінія як супроць гэтай установы (калі чорт аднаму „яму", а ня ўсім „нам" носіць дабро), так і супраць таго, каб быць музыцы ў мужыцкім быце як установе грамадзка паважанай, супроць таго, каб мужыцтва засталучаць мастацтвам. Тое–ж і з Савостам. Яго нядоля ў тым, што яму, сыну мужыцкаму, трэба быць панам, вучыцца на пана, прадстаўляцца сынам багатыра, бо гэтак панаваў розум, што калі вучыцца на пана, дык гэта багатыр, значыць, ня мужык. Яго нядоля, што яму трэба быць об'ектам дзейнасьці стараньніх, ягонам[у] духу чужых, сіл. Зубрыцкага нядоля, што яму трэба быць „настаўнікам", а „ідзеалёгіяй" Заблоцкага — быць розумам Заблоцкага наўпрэкі свайму духу быць вольным героем свайго ўласнага роману, быць чужым розумам замест быць самому разумным, быць разумным, ня маючы ўласнага розуму. Нядоля ўсіх гэтых людзей, усёй гэтай фамілii ў тым, што яе канечнасьць быць ня тым, чым свабода яе духа ёсьць, свабода яе таленту, яе гістарычнага назначэньня. Нядоля яе ў тым, што яна сваімі рукамі сама сабе **павінна** труну рабіць, сама сябе ўмагіліць (такая канечнасьць вызначана для яе пануючымі яе часу, вызначана ўсім тагачасным ладам грамадзкім, у той час, як **воля** яе ў процілеглым, як дух яе ў **творчасьці** цікавага **сьвету**, у творчась[ці] сябе як сьвету вольнага часу, у творчасьці сябе чалавекам вольнае часіны, як сьвету ўцехі людзкое…).

Наша сьвядомасьць арганізуе разуменьне твору. Твор ёсьць люстра для людзей. І калі чалавек, прачытаўшы твор, угледзеў сябе ў ім непрыгожым, дык у гэтым ня твор прычына, а сам той чалавек. І калі такі чалавек ганіць твор, ён ганіць самога сябе, хочучы паказаць, што ён сам не такі, як пра яго думае аўтар тво[ру].

Няд[оля] фамілii Заблоцкіх у супярэчнасьці канечнасьці яе быцьця свабодзе яе духа.

„Апавядальнік" выступае перад „чытачом" як прадстаўнік супярэчнасьці быцьця, вызначанага стараньняй канечнасьцю, і свабоды духа, вызначанай натураю свабоднага ад работы чалавека. Ён прадстаўляе сабою гэту нядолю.

Ён як пісьменьнік, як аўтар пэўнага часу і месца, па розуму пануючаму (па пануючых паняцьцях) павінен быць такім а такім. **Ён** павінен, *так бы мовіць, усё разжаваць ды ў рот палажыць чытачу і* **быць дармовым дадаткам** да якой–небудзь „Нивы" ці падобн[ага]. Ён, т[ак] ск[азаць], павінен быць пасрэднікам між пануючым розумам і неразум'ем чытача.

Прадстаўніком такіх паняцьцяў, відавочна, у „Н[ядолі] З[аблоцкіх]" і павінен быць „чытач". Ён, напэўна, і хацеў–бы бачыць у „апавяд[альніку]" пісьменьніка, адпаведнага ягонаму чытачоваму розуму. Апавяд[альнік]–жа па натуры свайго духа знаходзіцц[а] у супярэчнасьці з гэтым розумам. Ды воля быць апавядальнікам — творцам паводле свайго розуму, як ён разумее апавядальнае мастацтва, быць змагаром супроць розуму „Нивы", быць змагаром за новае мастацтва. І ён сваім апавяданьнем як–бы кажа чытачу: ну як ты вось гэта ўсё скажаш па–твойму, калі яно зусім не ўкладаецца ў рамкі тваіх паняцьцяў, калі яно ўласна за межамі твайго паз-

наньня? Ня думай, маўляў, што толькі і сьвету, што ў вакне (тваіх паняцьцяў), ёсьць на сьвеце і большае куды цікавейшае і важнейшае пытаньне, гэта пытаньне **лёсу цэлай фамілii**, якая ў няведаньні сваім робіць сама сабе труну, мусіць гінуць у супярэчнасьці між сваім быцьцём і сваёю натураю, мусіць гінуць у няведаньні гэтай супярэчнасьці як прычыны свае пагібелі, у няведаньні, як збудаваць жыцьцё паводле свайго духу, у няведаньні, як перамагчы варожае яму быцьцё чуж[ога] духа.

„Н[ядолю] З[аблоцкіх]“ можна разглядаць як об’ектыўную **падставу**: 1) для разьвіцьця азначанай плыні літаратуры, якую прад[стаўляе] Л. [Калюга]; 2) для розных суб’ектыўных суджэньняў, часткаю падставы якіх зьяўляецца сам суб’ект суджэньня.

Калі К. і Гл[ебка] выказваюцца пра „Н[ядолю] З[аблоцкіх]“, то падстава гэтых выказв[аньняў] у самых суб’ектах выказваньня, у іх паняцьцях, а больш за ўсё ў іх **палітыкаваньні**. Бо што азначае выказаць прыхільны да „Н[ядолі] З[аблоцкіх]“ погляд? Гэта азначае ў некаторай меры вызнаць плынь **за раўнапраўную** ў прэтэнзіях на **быцьцё прол[етарскай] літ[аратуры]** або тэй прынамсі, якая ўважаецца „сільнымі міра сего“ за адпавядаючую сучаснасьці, за адпавядаючую іх патрэбам. А для К[учара] гэта значыць вызнаць К[алюгу] за роўнага сабе. Ну, канечне, ён гэтага з–за свайго **самадумства** ня можа зрабіць. Наадварот, гэта самадумства дыктуе яму ставіць К[алюгу] ніжэй сябе, а значыць, і не вызнаваць за праўную на суч[асную] літ[аратуру] і на будучыню.

Што да Гл[ебкі], ды ці ведае ён, што такое суб’ектыўны ідэалізм?

Што ёсьць у „Н[ядолі] З[аблоцкіх]“, што заключае ў сабе будучыню?

К[алюга]:
1) мае здольнасьць да літаратуры;
2) умее і кепікі строіць, і сур’ёзна ставіцца да сьвету людзей;
3) адчувае, што шмат ёсьць чаго сказаць сьвету і людзям новага;
4) шукае свой пункт гледжаньня на сьвет і людзей;
5) знае белар[ускага] чалавека ў яго быце;
6) уладае майстэрствам літпісьма („у ролі“ апавяд[альніка] і спадчыньні[к]а).

[1932]

[На сьмерць „Узвышша“]

Калі я пачынаю думаць, што азначае факт, аб якім паве[даміў] „ЛіМ“, дык першае, што я адчуваю, гэта пустэчу. От зусім неяк анічога ня вяжацца з гэтым фактам. Ну ўсё роўна што гэта і ня факт, а толькі ягоная відомасьць. *І сапраўды,* умірaць можа жывое. *А якая можа быць сьмерць у мёртвага? А тое–ж аб чым „ЛіМ“ пав[едаміў], што яно дабрахоць памерла, бо прызнала, што няма чаго жыць яму на сьвеце белым? Яно хіба жывым было? Даўно ўжо мярцьвяком.* Мёртваму не дано пазнаць гэтага шчасьця ці няшчасьця ў сьвеце. І *таму* адчуваецца, што як–бы нічога і ня здарылася. Сапраўды, хіба гэта чым–небудзь на літар[атуры] адаб'ецца? Уважаю, што нічога ні дадатнага, ні адмоўнага гэты факт сабою не становіць. Гэта толькі „благараствaрэньне воздухаў“. *„Узвы[шша]“ не памерла. Яго жывым пахавалі. „Узв[ышша]“ на ўздальлі. Яно пахована ў 1930 г., каб прыняць крыт[ыку] і сьмерць за бел[арускую] літ[аратуру]. Як яно ўскрэсьне…* Каб жыць, трэба сьмець дзярзаць, *трэба мець самом[у] свае мысьлі.* Каб жыць, трэба мець волю жыць. *А калі яе няма…*

Каб вызначыць значэньне сьмерці „Узвышша“ трэба ведаць, чым „Узвы[шша] было пера[д сваім канцом].

Пер[ш] таго, „Узв[ышша]“ перад сваі[м] канц[ом]:

а) жыв[ы] мяртвец ці мёртвы жывец;

б) у літ[аратурным] руху гэта пазаднік, падбіральнік крохаў, пад[аючых] са стал[а] хаджаіна;

в) компрометатар „Узв[ышша]“ да 1930 г. — гэта сапажырацель, гэта тыя чужыя рукі, якімі заграбалі жар хаджаіны, гэта сьляпая зброя ў руках адмаўленцаў „Узвыш[ша]“ як літ[аратурнай] школы ў бел[арускай] літ[аратуры];

г) гэта аматары самааплёўваньня, і самабічаваньня, і самарасьпінаньня.

Сьмер[ць] яго — гэта сьмерць літарат[урнага] пасьмешышча. Яны добра зрабілі, што памерлі. *Бо* [нрзб.] *так жыць, як яны жылі, такую ролю адыгрываць, як яны адыгрывалі, [падобна] жывой сьмерці.* Сён[ьняшняя] сьмер[ць] — гэта пасьмертн[ае] выданьне, фактычн[ая] сьм[ерць] — 1930 г., гэта запозьнен[ае] сьцьвердж[аньне] факта, што „Узв[ышша]“ памерла ў 1930 г. не само, а будучы задушаным бандытамі, наладзіўшым[і] пагром па бел[арускай] культ[уры].

[Сакавік — красавік 1932]

[У. Дубоўка.] „Дзяўчына“

Дзяўчына дала волю двум пачаткам, што пратэндавалі на ўладу над ёю змагацца самім у форме спаборніцтва. Каторы акажацца мацней, таму падуладна стану і я, — так[і] сэнс дзяўчынінай задачы. Уласна гэта значыць, што ёю ўжо аўладалі абудва гэтыя пачаткі, яны над ёю пануюць ужо, а не яна над імі. Панаваньне гэта канчаецца сьмерцю. Падзеі адбыліся. Факт зьдзейсьніўся. Што гэта сьмерць значыць? Гэта знач[ыць] сьмерць уладаньня двух пач[аткаў] над дзяўчынаю. А сьмерць гэтых уладаньня[ў] азначае сьмерць і самой дзяўчыны, бо гэтыя ўладаньні ў ёй самой, у яе нутры. І ўсё ўмірае, а ўсё гэта пераходзіць з рэальнага быцьця ў ідэальнае — становіцца сьвядомасьцю людзей, перажытае ўсьведамляецца нашчадкамі як навука сваіх продкаў для нашчадкаў. Але што значыць усьвядоміць? Гэты процэс можна разглядаць і як станаўленьне пазытыўнага, і як адмаўленьне нэгатыўнага. З апошняга п[ункту] гледжаньня — усьведамленьне ёсьць адмаўленьне несьвядомасьці. А сьвядомасьці процілегласьць ёсьць рэальнае быцьцё, дзейснасьць. Значыць, усьвядоміць што–небудзь — адмовіць дзейснасьць. *Але дзейснасьць* дадзеная нам у адчуваньнях. Значыць, адмовіць дзейснасьць азначае адмовіць яе такую, якою яна дадзена ў адчуваньнях нашых, непасрэдна дадзена нам, або тую, якою яна нам прадстаўляецца. Іначай кажучы, гэта азначае зрабіць тое самае, што зрабіў той, хто першы адмовіў, што сонца ўсходзіць і заходзіць, а ўстанавіў процілеглае: паварот зямлі то адным, то другім бокам да сонца. Ото–ж і дзеяпесьня „Дзяўчына“ ёсьць нішто іншае, як усьведамленьне сябе як нацыі ў палажэньні падуладнасьці і зах[аду], і ўсх[оду]. Што адбылося — ці дзяцюкі і дзяўчына, якая здалася на іх сусьцігі, памерлі, ці памерла процілеглае гэтых падзей, — гэта несьвядомасьць сябе, свайго палажэньня ў сьвеце. Менавіта памерла другое, аб тым–жа, што жыве першае (толькі ў іншым ужо становішчы), гавораць дубы і бярозы між імі. Адчуваньне выхаду бел[арусаў] як нацыі на міжнар[одную] сцэну — пасьляваен[ны] курган — перайшло ў сьвядомась[ць], будучы адмоўленае як адчуваньне і прызнанае як сапраўдная падзея. Памерла несьвядомасьць, памерла пасыўнасьць, бязмэтнасьць, памерла падпарадкаванась[ць] выпадку і сусьцігу, памерла падуладнась[ць]. То–ж „дзяўч[ына]“ была задачаю для „дзяцюкоў“: хто першы здолее дабегчы **ад** і **да**, таго і будзе „дзяўч[ына]“ (б) Ці ня так разважа[ла] старая Бел[арусь]? Яна вось і памерла, г. зн. памяткаю аб ёй — „**дубы і бярозы між імі** на кургане“ ды **песьня ў людзях**. Яе ўжо няма, ёсьць толькі памятка аб ёй. Памяць аб ёй жыве. У процілежнасьць ёй жыве новая Бел[арусь], якая ўжо ведае патрэбы, свае інтарэсы — гэта ўсьведамленьне (у галін[е] ідэол[ёгічнай]) свае мэты жыцьця, патрэба вызначэньня адзінай мэты — „жыцьцю — дай адну ты мэту, адну — бо і сам адзіны“. Адну можна разглядаць як колькаснае азначэньне, а также і як якаснае ў сэнсе аднэй з некім, у сэнсе адзінства асобы з нацыяй, з народам. Ото–ж песьня з выслоўем „жыцьцю адну ты мэту дай“ укладзена ў [вусны] прадст[аўніка] ад народу — у вусны лірніка. Адначасна гэты зварот „жыцьцю дай адну ты мэту“ ўкладзены у вусны нар[однае] песьні — ці ня ёсьць гэта зваротам таго пачатку развагі ў поэты, які поруч з пач[аткам] пачуцьця такую вялікую ролю грае ў разьв[іцьці] Дуб[оўкавай] поэзіі, і якія адзіны ў тым, ад каго і словы „чуў, ах колькі чуў я, як шуміць трысьцё“. Гэта азначае народны загад, падан[ы] у разуменьні ў развазе самога поэты, як зразумеў ён патрэбу народу і яго інтарэс у вызначэньні адзінства мэты жыцьця.

[1932]

[Асобныя нататкі пра літаратуру]

Л[ітаратурныя] н[ататкі]

Калі Ф. Багушэвіч кідаў кліч „Не пакідайце мовы роднай, каб не памерлі“, то гэты кліч перадусім адносіўся да інтэлігенцыі, якая выходзіла галоўным чынам з дробнага шляхецтва і часткаю таксама з сялянства, бо–ж сялянства ў сваёй масе не пакідала сваёй мовы нават у такіх выпадках, калі яго дзецям даводзілася праходзіць пачатковую расейскую ці то польскую школу. Кідаў мову той стан, тая сацыяльная групоўка, якая станавілася інтэлігенцыяй, выходзячы ў рознага роду чыноўнікі і г. д. і якая паміралa як нацыянальная інтэлігенцыя.

Ф. Багушэвіч уласнымі вачыма бачыў і разумеў той процэс дэнацыяналізацыі, які адбываўся ў яго час і вёў да растапленьня беларускай нацыянальнасьці ў расейскай, а сялянства, застаўленае без інтэлігенцыі, — да становішча рабочага ската (гл. „Скаціная апека“), да пастаўшчыка рабочай кваліфікаванай і некваліфікаванай жывой сілы, з аднаго боку, і з другога — да пастаўшчыка матар’яльных сродкаў...

І вядома, усьвядоміўшы гэта, Багушэвічу застаецца адно — протэставаць, клікаць да сьвядомасьці, выклікаць спагаду да „мужыка“, абуджаць у самым гэтым мужыку пачуцьцё чалавечай дзейнасьці і змаганьня з праявамі яго рабскай псыхолёгіі, якія мелі месца ў дачыненьні пануючых станаў і ладу.

Пытаньне: чым адрозьніваецца той сьвет хрысьціянства ці „царства сьценяй“ або „царства ідэалаў“ Шылера ад сучасных „Заўтра“ або „Будучыні“, у якую ідуць, а ня твораць некаторыя сучасныя поэты?

Адраджаністы падобна Фіхтэ лічылі, што толькі слова, літаратура зьяўляецца адзінаю аб’яднаючай сувязьзю нацыі.

Апяваньне дзей Дуб[оўкі] можна параўн[аць] з такім апяв[аньнем] маладога Шыл[ера].

Адраджанізм для сваіх мэтаў браў у сьведкі з мінулага Бел[арусі] і літаратуры на Беларусі, і схіляліліся перад ім не такім, якім яно было, а такім, якое яны стваралі сабе для сваіх патрэб, для патрэб адраджэньня нац[ыі].

Якасьць сучаснай творчасьці поэтычнай адпавядае спосабу яе вытворчасьці.

Мы жывём у надзвычайна цікавую эпоху, эпоху барацьбы і творчасьці новага прыгожага па свайму багацьцю формаў жыцьця.

„Вывеў героя“. У гутарках аб мастацкіх творах часта можна пачуць, што ў тым ці іншым творы выведзены такія а такія асобы. Узнікае пытаньне: адкуль выведзены гэтыя асобы і нашто? Ці ня значыць гэта тое, што гэтыя асобы недзе былі так, што яны ня былі вядомымі і відомымі людзям, а вось мастак іх знайшоў, адкрыў і вывеў на сьвет, каб усе яго бачылі?.. Або ці ня значыць гэта, што ў чалавека, з якім гутарыць мастак і якому ён расказвае тое, што ім пазнана ў жыцьці, утварылася пэўная думка або погляд ці настрой і г. д., і вось дзеля таго, каб пераканаць такога чалавека ў ісьцівасьці сваіх (мастака) поглядах і патрэбах, мастак як–бы для даваду і выводзіць тую ці іншую асобу перад сваім чытачом ці слухачом і такім чынам уводзіць у яго сьвядомасьць новы элемэнт веды, новы мотыў у настроі.

Да „Думак і нататак аб беларускай літаратуры“

У нас, бадай, кожнаму, хто хоць крыху цікавіцца літаратураю, вядома, што літаратура перадусім ёсьць зброя клясавай барацьбы. Аб ісьціне гэтага палажэньня ў нас не спрачаюцца: адны раней, другія пазьней, але прызналі гэта палажэньне як факт, якога ніяк нельга абмінуць і які вымушае з сабою лічыцца кожнага, хто мае тое ці іншае дачыненьне да літаратуры. Поэт, пісьменьнік, мастак мусяць мець на ўвазе гэты факт, калі пішуць новыя творы і жадаюць павялічыць гэтым самым моц тэй зброі, якою карыстаецца яго кляса ў змаганьні з сваім ворагам. Чытач таксама мусіць гэта ведаць, каб пазнаваць, з якога боку накіроўваюцца стрэлы на яго тым ці іншым творам, які ён чытае, а цераз гэта змагчы адпаведным чынам рэагаваць на іх, выяўляючы моцныя і слабыя стораны самога твору і, такім чынам, паказваючы сваім мастакам, куды і на што патрэбна зьвярнуць ім увагу пры іх творчасьці, каб мець магчымасьць выступіць супроць твораў варожае клясы з сваёю зброяй, больш моцнаю і пэўнейшаю, якая разьвяжа пытаньне аб перамозе ў барацьбе. Аднак, прызнаючы, што літаратура ёсьць зброя клясавай барацьбы, у нас мала цікавяцца другім пытаньнем: якая гэта зброя і як ёю ўладаць, як ёю апэраваць у патрэбе і г. д. Важнасьць гэтага пытаньня сама па сабе наяўна, і разважаньні на гэту тэму былі–б падобны гутаркам аб тым, што якавасьць сродкаў і спосабаў апрацоўкі зямлі ня мае ніякай значнасьці ў справе разьвіцьця сельскай гаспадаркі. Прымітыўнасьць і кансэрватыўнасьць–жа ў дадзеным пытаньні мае месца пры вызначэньнях значэньня і ацэнках літаратурных зьяваў і фактаў, якія даюцца нашымі сучаснікамі. Калі–б у сучасны момант хто сьцьвярджаў, што найлепшым спосабам пры гаспадараньні на зямлі зьяўляецца асабовая гаспадарка і апрацоўка зямлі з дапамогаю сахі, то, напэўна–б, з такога чалавека ў нас падзівіліся, а то нават і пасьмяяліся–б з яго, аднак калі гэта робіцца ў літаратуры, то тут ня толькі ня лічыцца чым–небудзь адсталым, а нават проста прыймаецца як натуральны парадак рэчаў. Што такія погляды і прывычкі зьяўляюць сабою перашкоду ў разьвіцьці літаратуры, гэта ясна і даводзіцца такімі фактамі, як *[рукапіс абрываецца]*

---

1. Маст[ацтва] як сред[ак] абагач[эньня] і пазн[аньня] Бел[арусі].
2. Віды маст[ацкай] твор[часьці].
3. Патр[эба] маст[ацкага] выраж[эньня] (30).
4. Што так[ое] маст[ацка]сьць?
5. Ідэал[ы], ср[одкі] (31, 2, 3, 4...).

Маст[ацтва] як называньне

як выражэньне
як сродак абаг[ачэньня]
як арганіз[ацыя] стылю
як замяш[чэньне] рэлігіі
як пазнаньне жыцьця
як выразіцель патрэб і інтар[эсаў]
як адкрываньне
як творчасьць
як сац[ыяльны] факт
як выявіцель сьветагляд[у]

Кругабегі бел[арускай] літар[атуры]. Гісторыя бел[арускай] літаратуры можа быць падзелена на тры кругабегі: 1) прасьветніцкі, 2) адраджэнскі і 3) сучасны.

Прыгожа тое, што ажыўляе на творчасьць. (Эстэтыка аквітызму.)

1) Перажываньні, што выплываюць з пачуцьцёвага ўражаньня, выкліканага мастацкім творам. Аквітыстычны твор сваёю вонкі–адчувальнаю старано[ю] (рытм, мілагучнасьць, рыфма) павінен ствараць уражаньне стромкага ў спакоі і спакойнага ў стромкім, жывога ў нежывым і нежывога ў жывым; імклівага, моцнага, уласнага і адначасна ціхага, мяккага.

2) Прадстаўленьні, якія выклікаюцца поэт[ычным] творам і якія маюць сваю аснову на ранейшых жыцьцёвых успрыяцьцях. Аквіт[ыстычны] твор павінен сваім словам (як „вобразам“) выклікаць такі сынтэз з запасу пачуць[цё]в[ага] успрыяц[ьця] чытача, па якому–б яму ўяўлялася неабходнасьць дзейнасьці, накіров[аная] на ўтвар[эньне] прыгож[ага] жыцьця і які–б вызначаў пачуцьцё ажыўленьня і імкненьня да творч[ай] дзейн[асьці].

3) Паняцьці. Акв[ітыстычны] тв[ор] павінен дапамагаць утварэньню новых паняцьцяў і ажыўленьню старых.

Перад поэтам маса (хаос) фармальных вобразаў, з якіх ён павінен дастаць і паказаць сьвету гармонію і красу цэльнасьці, павінен аформіць яе. Паказаць не адзінства разнастайнасьцяў, а **разнастайнасьць адзінстваў**, дзеля таго, каб чытач сам мог вызначыць сваё месца сярод іх, словам, каб чытач мог самавызначыцца. Самавызначэньне чалавека — вось тая канчатковая мэта, якую сочыць твор аквітыста.

(Твор[ы] аквіт[ыста] патрабуюць голаснага чытаньня.)

Разьв[іцьцё] бел[арускай] літ[аратуры] можна параўнаць з разьв[іцьцём] чалавека, які прах[одзіць] стадыі: 1) эмбр[ыянальнага] разьв[іцьця], 2) росту і 3) зрэлы ўзр[ост].

Калі разглядаць суч[асную] бел[арускую] літ[аратуру] як нешта адно цэлае, то можна канстатаваць наяўнасьць разнаст[айных] кірункаў (сынтэтычнасьць яе) з перавагаю ў бок грамадз[янскай] тэндэнцыі.

Шукаць ідэол[ёгічныя] сілы ня ў творах, а ў жыцьці, шукаць нашэльн[ікаў] гэт[ай]

ідэол[ёгіі].

Мы пераж[ываем] пэрыяд падрыхтоўкі так[ой] літ[аратуры], якая–б бы[ла] прыстасо[ва]на да жыцьця ў зрэлым узросьце.

У будучым літарат[ура] павінна быць абудзіцелем да ўздым[у] мас, да ўзд[ыму] да зм[аганьня], творч[асьці] і г. д.

І людзі, і веды, і дзейнас[ьць], і ўменьні, і прод[укты] дзейнасьці — усё гэта мат[ар'ял] для ўтв[арэньня] соц[ыюму].

1. Кр[ыніцы] асабовыя.
2. Грамадзкія.
3. Прыродныя.
4. Літаратурн[ыя].

1. Прырода.
2. Жыцьцё грамадзкае ў яго разнаст[айных] праявах.
3. Жыцьцё асабовае.
4. Літаратура (культ[ура]).

1. Прырода.
2. Жыцьцё людзкое.
3. Культура як плод вопыту гэтага жыцьця.
4. Ідэалы як пункты сьвядомас[ьці].

Што такое твор? Істотная яго адзнака ў тым, што ён носіць у сабе знак чалавечай дзейнасьці, што ён вынік гэтай дзейнасьці над матар'ялам. Знач[ыць], у творы ёсьць матар'ял + тое, што ад дзейнасьці чалавека над гэтым мат[ар'ялам], наданыя дзейнасьцю выгляд, форма, у якой гэты матар'ял становіцца здольным выпаўняць пэўныя функцыі, ін[акш] каж[учы], служыць пэўным патрэбам ці ў патрэбах.

Для Дуб[оўкі] мэта поэзіі ня толькі ў ёй самой, але па–за ёю.

У Пушч[ы] — у ёй самой.

У К[узьмы] Ч[орнага] — для ідэі.

---

1. Што ёсьць.
2. Што разум[еюць] пад літ[аратурай].
3. Задача асноўная.
4. Першы этап як зьб[іраньне] сіл (1920 — да 1926), зав[аёвы] чыт[ача] (верш).
5. Другі этап. Арганіз[ацыя], **афарм[леньне] і вызн[ачэньне]** літ[аратурных] сіл і выхав[аньне], вучэньне на чуж[ых] уз[орах], на ўласнай практыцы (прозаічны твор вял[ікага] пам[еру]). **Мат[ар'ялы] выхаваўчыя** = вывучэньне нар[однай] тв[орчасьці], адр[аджэнскай] літ[аратуры] і літ[аратур] іншых нар[одаў], пашырэньне кругазору.
6. Поэты і пісьменьнікі, іх характ[арыстыка]. (Ёсьць выдатн[ыя] спробы, але я затр[ымаюся] пак[уль] на выд[аньнях] прол[етарскай] **літ[аратуры]**.)

Работы многа! Няхай кожны вывучыць тое, што мы маем, скарыстае жывое, у чым ёсьць зерне жыцьцёвасьці і няхай кожны выкажа свае думкі наконт таго, што ёсьць у бел[арускай] літаратуры, не баючыся таго, што другія думаюць ня так, як ён. Трэба мець цярпімась[ць] да чуж[ых] думак.

Багушэвіч адкрыў нам, што мы гаворым ня проста, а беларускай мовай і што яна мае правы, як іншыя мовы, на разьвіцьцё.

Няслухоўскі адкрыў, што праз поэта гаворыць народ, што праз яго ён выказвае сьвету свае гора і радасьц[ь] і свае думкі.

Я. Купала адкрыў, што мы беларусы і што мы знаходзімся ў немагчым[ых] умовах жыцьця, што мы людзі, хоць і мужыкі, і маем права як такія на лепшае жы[цьцё].

Я. Колас адкрыў нам, што наш край прыгожы і што ў ім ёсьць сілы (сьвеж[ыя] крыніцы) для таго, каб уладзіць, збудаваць жыцьцё прыгажэй і лепей.

М. Багдан[овіч] адкрыў нам прыгож[асьць] нашай песьні, а таксама пазнаёміў нас з культурнымі формамі і мысьлямі аб сьвеце і жыцьці.

А. Гарун адкрыў, што прырода — найлеп[шы] настаўнік у жыцьці і што жыцьцё — у працы і змаганьні.

Літар[атуру] наз[ываюць] зброяй кл[ясавага] зм[аганьня] (якая зброя? у руках каго?). Ачыв[ідна], што літар[атура] можа быць у рук[ах] і бурж[уазіі], і ў руках пролет[арыяту]. Ачыв[ідна], што літаратураю адна старана змагаецца з другою. Як? Адна старана выпускае творы літар[атуры] для паражэньня поглядаў, пач[уцьцяў], якія абавязаны сваёю наяўнасьцю другой стар[ане], творы для распаўсюдж[ваньня] сваіх ідэй, творы для выкліканьня пачуцьцяў, сугучн[ых] сваёй клясе, творы для перайначаньня спосабаў думаньня. Але творы павінны быць моцнымі і здольнымі зрабіць сваё прызначэньне праз задавален[ьне] эстэтычных патрабаваньняў. На іх павінна ляжаць пяч[аць] мастацкага. Твор мае мэт[авае] прызначэньне вонку сябе. Твор мае мастацтва ў сабе.

П[ролетарскай] літар[атурай] будзе збор такіх слоўных твораў, якія, зьяўляючыся пладом індывідуальнага мастацтва, маюць вонку сябе, за прызначэньнем эстэтычнага, станавіць адзінства (ажыцьцяўленьне матарыяліст[ычнага] разуменьня жыцьця), станавіць сабою ўсю тую форму быцьця, якая вызначае адпаведную ёй форму сьвядомасьці, адпаведную яму ідэю. Адгэтуль тв[ор] пр[олетарскай] літ[аратуры] павінен быць: 1) індывідуальным, 2) мастацкім, 3) быцьцём, 4) ідэяй. Прол[етарскі] пісьм[еньнік] павінен вызначацца: 1) асабовасьцю (павінен [адлюстроўваць] зьм[ест] нац[ыянальны] і прол[етарскі]), 2) мастацкасьцю (чуцьцём мастацкасьці), 3) веданьнем быцьця (веданьнем жыцьця як формы для твору), 4) ідэёвасьцю (усьвядомленьнем ідэі, адпаведнай быцьцю).

На творы „Р[аніца]“ ляжыць адзн[ака]: а) асабовасьці поэты, якая выражаецца: 1) у сваістым яму сынтэзаваньні зьяў рэал[ьна]–быт[авога] парадку з зьявамі прыроды, 2) у сустаўленьні разнаст[айных] зьяў, як конкр[этных] праяваў жыцьцёвага процэсу, у суцэльны малюнак; б) мастацкага чуцьця, якое выражаецца: 1) у адчуваньні прыгожасьці ў праявах ст[анаў] пр[ыроды], 2) выбары ўкрашаюч[ых] слоў–аздоб, у сугучн[асьці] слоў; в) ведань[ня] быцьця, якое выраж[аецца] у тым, што поэта прыст[асоўвае] сваё маст[ацтва] да маст[ацтва] суч[аснасьці]; г) ідэёвасьці, якая выр[ажаецца] у тым, што поэта хоч[а] сказаць: „Бел[арусь], абнаўл[яйся]!“

Калі пісьм[еньнік] не перамог сваім **творам**, не прывабіў вас на свой бок, ня здолеў даць вам магчымасьць перажываць тое, што перажывае і ён, ня здолеў зрабіць так, каб вы адчулі ісьціну за ім, ня здолеў стварыць сваім творам умовы для адчуваньня праўды ў тым, у чым і ён адчувае, тады такая яго і зброя, такі яго твор, такі і ён сам.

Усё, што–б ні разглядалася чалавекам, разглядаецца ў адносінах да чаго–небудзь. Таму і вызначыць які–небудзь прадмет — гэта значыць вызначыць яго адносіны да другое данасьці. І калі мы пытаем, што такое, скажам, творы х–а, то гэта значыць, што мы хочам ведаць, у якіх адносінах знаходзяцца яны да якой–небудзь пэўнай катэгорыі. Напр[ыклад], да чалавека, да сьвету, да другога роду мастацтва і г. д. Вось мы, скажам, уяўляем, што чалавек — гэта разумная жывая істота, што яна валодае пэўнымі здольнасьцямі адчуваць, дзейнічаць, тварыць, мысьліць, гаварыць…, што яна бывае розных характараў… І вось у адносінах да такога вось роду людзей гэтыя творы ёсьць тым об'ектам, які імі адчуваецца як вялічавае ці прыгожае, а для другіх, скажам, тое–ж самае зьяўляецца адваротным, ці для трэціх ён зусім ніяк не адчуваецца.

Калі я чытаю мастацкі твор, то ў ім мяне перадусім захапляе тое, што абуджае ўва мне самым тыя ці іншыя пачуцьці, думкі, жаданьні, імкненьні — словам, тое, што дае мне зьмест для перажыванняў. І важна тут у першую голаў не самы характар гэтага перажыванья, не яго зьмест, а самы процэс перажыванья, які дае магчымасьць чалавеку адчуваць у сабе жыцьцё. Думка–ж [аб] тым, якавы гэтыя перажыванні, які іх зьмест, ацэнка яго прыходзіць ужо потым і дае зьмест для новых перажыванняў і адчуванняў. Толькі пасьля факту перажыванья, пасьля заканчэньня процэсу яго я пачынаю яго суглядаць або разьбіраць і ацэньваць. Толькі post factum я пачынаю вызнаваць за ім або яго важнасьць, або яго нязначнасьць, яго вялікасьць або мізэрнасьць, яго прыгожасьць або брыдкасьць і г. д. Гэта ацэньваньне потым і падае тую ці іншую ахварбоўку маім настроям і новым перажываньням. І вось калі процэс перажыванья, абуджаны мастацкім творам, праходзіць інтэнсіўна, калі ён зьмяшчае ў сабе багаты зьмест і разнастайны, калі ён зрушае ўсю маю істоту, закранаючы і прыводзячы ў рух усё нават самае затоенае ў глыбі маёй істоты, калі гэты процэс не спыняецца ўва мне і пасьля прачытаньня твору і пачынае падпарадкаваць сабе і іншыя перажыванні, калі потым ён пераходзіць у новыя формы, у формы об'ектывізаваныя ў постаці або ідэй, або вобразаў і г. д., і, нарэсьце, калі ён становіцца ўжо об'ектам маёй мысьлі, маёй ацэнкі, тады я кажу, што твор, мною прачытаны, зьяўляецца мастацкім творам. Яго мастацтва і зьмяшчаецца якраз у тым, што ён выклікаў у маёй істоце процэс перажыванья свайго вопыту адчуваньняў, пачуцьцяў, думак, жаданьняў і імкненьняў, што ён да гэтага вопыту дадаў нешта яшчэ новае, што дасюль не было яшчэ ў сфэры маіх перажыванняў, што ён прымусіў мяне **жыць** ім, не зважаючы на зьмест і характар гэтага жыцьця. Я потым ужо ацаню гэта мастацтва па зьместу і характару жыцьця, ім абуджанага, і альбо прыму яго (мастацтва гэта), альбо адкіну. Альбо прыму яго як мастацтва, што адпавядае інтарэсам маёй сацыяльнай групы, а значыць, і маім, альбо прыму яго як мастацтва, якое можа адыграць пэўную ролю ў справе разьвіцьця і ўзмацненьня гэтай грамады, у справе адкрыцьця ў ёй новых творчых магчымасьцяй, альбо адкіну яго як шкоднае, як такое, што можа сабою паставіць перашкоды ў разьвіцьці грамады.

Мастацкі твор заўсёды ў пэўнай меры зьўляецца знакам (сымболем) чаго–небудзь з таго, што адбываецца ў жыцьці. М[астацкі] тв[ор] можа быць знакам або настр[ояў] тых ці іншых людзей, або рэчаў саміх, або процэсаў, якія адбываюцца ў жыцьці. Для чытача маст[ацкія] творы сучаснасьці павінны сымболізаваць, г[эткім] ч[ынам], жыцьцёвыя процэсы (сацыял[ьныя], культ[урныя], псых[ічныя], ідэёвыя і г. д.). У чытача пасьля прачытаньня твору павінна застацца ўяўленьне аб тым, што ў жыцьці адбываецца пэўны процэс, знакам якога зьяўляецца дадзены твор, і што яму (чытачу) патрэбна вызначыць сваё дачыненьне да гэтага процэсу, ведаць яго, карыстаючы яго знак (м[астацкі] тв[ор]) як азначэньне дадзенага процэсу.

Пераглядаючы сучасн[ыя] часопісы, уважлівы чытач ня можа не заўважыць найменаваньня іх органамі. Часопісі абярнуліся ў органы.

Калі часопіс — орган, то ўсякі ў праве запытаць, што гэтым органам робіцца, якія работы ён выконвае. Таксама магчыма пытаньне, які сам гэты орган, моцны ці слабы. Орган для чаго–небудзь да служыць.

„М[аладняк]“ — орган досыць–такі ўжо ў гадох. Ён служыць ужо скора 4 гады. Гэтым органам арудавалі сьпярша адны, цяпер другія. Ён пераходзіць з рук у рукі.

Належыць орган усебапіпу, якое мае свае мэты. Відавочна, што гэты орган і служыць яму для гэтых мэтаў.

Маст[ацтва] можна разгл[ядаць] як прыём (спосаб) у тым разе, калі глядз[ець] на поэта як на чалавека, які іграе (іграка), а на чытача — як на інстр[умэнт], на якім іграе мастак. Як прыём можна разгл[ядаць] маст[ацтва] у тым разе, калі на яго глядзець з пунк[ту гледжаньня] мэты, т. е. зам[ыслу] аўт[ара] стварыць у чытача пэўнае ўражаньне, калі поэт хоча узьдзеяць на чытача ў пэўным кірунку, адказваючым прасьледуемай аўтарам мэце (скажам, у кірунку асмысьленьня ім свае ролі ў жыцьці ці адрадж[эньні] і г. д.), калі разглядаць пісьм[еньніка] як арганізатара эмоцый, дум — словам, сьвядомасьці мас[авага] чытача. Ясна, што ён павінен знаць гэтага чытача, каб на яго ўзьдзейнічаць. Пісьм[еньнік] зн[ае], што чыт[ач] любіць сьмех. Ён гэта выкарыстоўвае і застаўляе чыт[ача] сваім расп[оведам] сьмяяцца, гэтым самым прыцягваючы яго сымп[атыю] да сябе, а па–другое, выклікае ў яго сьвяд[омасьці] такія–ж сытуацыі, і па–трэц[яе], предупреждае[т] яго ад небясьп[екі] самому стаць у такую сытуацыю.

У жыцьці людзей многа і радасьці, і смутку, якога ніяк ня зважаць на шалі. Іх больш, чым у поэзіі. Чалавек за сваё жыцьцё шмат чаму радуецца і шмат над чым сумуе. І гэтыя радасьці бываюць усялякія, часта вельмі непадобныя адна на другую. Бывае радасьць малая й вялікая, поэтычн[ая] і прозаічн[ая], сьвят[очная] і штодз[ённая]. Поэзія — гэта таксама радасьць і сум чалавека.

Радасьцяй у сьвеце многа: і вялікіх, і малых, сьвяточных і будніх, поэтычных і прозаічн[ых], рэальных і выдуманых… Але не пра іх зараз гутарка. Калі думаю зараз пра радасьць, якая зрабілася сумам, я думаю пра мал[адую] поэзію.

Што гэта за радасьць? Перш за ўсё, гэта мал[адая] поэзія часоў ст[анаўленьня] „М[аладняка]“. У чым яна была? А ў тым, што людзі бачылі многа рад[асьці] і пра яе пялі.

Пісьм[еньнік] — арг[анізатар], зн[аўца] і тварэц, публіцыст, філёзоф, тэорэт[ык], мораліст, эст[эт].

Сродкі выклікаць пэўнае ўраж[аньне] у чыт[ача] пісьм[еньнік] альбо бярэ гатовыя (з жыцьця і літ[аратурных] папяр[эднікаў]), альбо вынаходзіць, выдумоўвае іх. У перш[ым] вып[адку] мы гаворым, што пісьм[еньнік] піша натуральна, ён знаўца жыцьця ці літ[аратуры], у другім выпадку — што пісьм[еньнік] — тварэц, мастак, ён стварае ўмоўнасьці.

Пісьменьнік — знаўца жыцьця. З гэтага боку мастацтва ёсьць выяўленьне знаньня жыцьця. Якое жыцьцё выяўл[яецца] і як.

Пісьмен[ьнік] — тварэц поэзіі (жыцьця). З гэтага боку маст[ацтва] ёсьць утварэньне жыцьця (поэзіі), умоўн[асьцяй]. З чаго (якіх мат[арыялаў]) стварае і як.

Пісьменьнік — прапаведнік ідэі. Ён можа даказв[аць] ісьціну.

Пісьм[еньнік] — філёзоф. З гэтага боку маст[ацтва] ёсьць выраж[эньне] ісьціны, даказываем[ай] пісьм[еньнікам].

Пісьм[еньнік] — масьцер слова.

Што за рад[асьць]? Поэзія, разьвіўш[аяся] у пэўны пэрыяд гіст[орыі] бел[арускай] літ[аратуры], разьв[іваецца] і культывір[уецца] опред[еленными] групамі. Поэзія, кат[орая] абвясьц[іла] сябе гегемонам у бел[арускай] літ[аратуры]. Поэзія, кат[орая] гаварыла пра рад[асьць], дыкт[авала] сваю волю. Поэзія, кат[ораю] здаволі[лі]ся ўсе і ўжо не прыйм[аюць] яе за поэзію.

Цяпер мы радуемся, калі бачым, што чал[авек] сум[уе] над гэтым, і гэту рад[асьць] адм[аўляем], калі чал[авек] гэты сум праг[аняе], адмаўл[яе], нішчыць.

Р[адасьць] — сьв[ята], як[ое] выяв[ілася] быцьцём.

Р[адасьць] — гіст[орыя], якая разьбярэ.

Р[адасьць] — час, калі было „сусьв[етнае] сьв[ята]“.

Р[адасьць] — крыт[ыка], якая зрабілася закр[ытаю].

Р[адасьць] — маса, для якой пісалі.

Машына ці чалавек — вось пытаньне, якое зараз хвалюе літаратуру і вакол якога адбываецца барацьба на ідэол[ёгічна]–літ[аратурным] фронце. Што было ў адрадж[энцаў]? Чалавек, які? Што ў рэв[олюцыйнай] поэзіі? Маш[ына].

А **чалавек ідзе**, напірае як у жыцьці, так і ў літар[атуры]. Які–ж гэта чал[авек]?

Гісторыі літаратуры вонку гісторыі **стварэньня** маст[ацкіх] твораў, з аднаго боку, і гісторыі **разуменьняў** мастацкіх твораў [— з другога,] няма і ня можа быць. Гіст[орыя] літар[атуры] ёсьць нішто іншае, як гіст[орыя] тэй сярэдняй, якая праходзіць між апошнімі дзьвюма гісторыямі, вырастаючымі на аснове грам[адзкага] разьв[іцьця] наогул ва ўсіх яго галінах і праявах.

У м[астацтве] адрозьн[іваем]: 1) зьмест, 2) форму, 3) ідэю, 4) стыль.

Адзін з мал[адых] поэтаў нашых сказаў, дзівяч[ыся] сваім адкр[ыцьцём]: „Дзіўна! Жыцьцё глыбей за нашу літаратуру“.

Ул. Дубоўка

У літаратурным разьвіцьці выступаюць тры асноўныя моманты: 1) утварэньне мастацкага твору, 2) спажываньне мастацкіх твораў (чытаньне), 3) вывучэньне гісторыі твору. Суб'ектам першага моманту зьяўляецца пісьменьнік, другога — чытач (–крытык), трэцьцяга — гісторык (–крытык).

I

Гісторыя беларускай літаратуры — гэта гісторыя барацьбы ўнутрылітаратурных супярэчнасьцяй, гісторыя перамаганьня гэтых супярэчнасьцяй і на аснове гэтага паступовае яе ўзмацаваньне.

II

Крыніцаю супярэчнасьцяй у літаратуры зьяўляецца: 1) уплыў і націск чытача на літаратара, разнастайнага па свайму агульна–культурнаму разьвіцьцю наагул і літаратурна–мастацкаму паасобку (чытачом зьяўляецца і сам пісьменьнік); 2) разнастайнасьць самых пісьменьнікаў, якіх у асноўным можна было–б падзяліць на некалькі станаў: 1) пісьменьнікі, што жывуць з пісьменства, пісьменьнікі, што адарваліся ад усіх іншых галін працы як сродку для жыцьця; 2) пісьменьнікі, што нядаўна вышлі ў пісьменьнікі і ўжо часткаю адарваліся ад жыцьця іншага, а часткаю яшчэ не; 3) пісьменьнікі, якія шчыльна зьвязаны з іншаю працаю і з яе жывуць, а пісьменствам займаюцца ў часы адпчынкаў ад працы, пісьменства для іх адпачынак фактычна.

III

Асаблівасьці адмаўленства: 1) масавасьць, 2) рэвалюцыйнасьць, вытрыманасьць, 3) папулярнасьць.

IV

Разнагалосьсі літаратурныя: 1) у пытаньні аб магчымасьці ўтварэньня бел[арускай] прол[етарскай] літ[аратуры]; 2) аб умовах сучаснага пролетарскага становішча беларускай літаратуры; 3) аб „нацыянальных“ і інтэрнацыянальных задачах літаратуры.

---

1. Чытач разнастайны як у сэнсе сац[ыяльна]–псыхол[ёгічным], так і сац[ыяльна]–культурным. Пераважаючы чытач — моладзь.

2. Мэты чытача. Для пісьменьніка чытач, які перш за ўсё не маўчыць, а выказвае, які ўплыў робіць на яго той ці інш[ы] твор, і, другое, які ўсьвядом[лівае] свае патр[эбы] у галіне маст[ацтва] і выказвае іх, і як[і] выкар[ыстоўвае] тое, што ёсьць, з маст[ацкіх] твораў.

3. Калі твор, які на аднаго робіць прыгнёт[нае] уражаньне, а на другога ўзьнімаюч[ае], то ачыв[ідна], прычыны гэтага ня ў творы, бо твор толькі раздражальны, знадворны імпульс, а ў апэрцэпцыі, стане ўспрыймаючага. У такіх выпадк[ах] цікава параўнаць абудвых чытачоў.

4. Аднолькава зразумеўшыя твор маюць агульную глебу для збліжэньня і супольнічаньня, яны тым самым разумеюць адзін аднаго. У іх ёсьць пункт агульнасьці. Хоць гэта яшчэ ня значыць, што ў іх няма іншых пунктаў, у якіх яны разыходзяцца.

5. *[рукапіс абрываецца]*

---

1) А павін[ен] схіліць Б на згоду выдаць **Ц**. Б не згадж[аецца] і схіляе А на **Ж** (N), ад чаго А пагр[ажае] няшч[асьцем].

2) Ж (N) — прач[ытваецца] — першае задумвае вырат[аваць] А (N) ад няшч[асьця] цаною выдален[ьня] Б (N), для чаго робіц[ь] Ц (N), якое паграж[ае] Ж гіб[ельлю].

3) А прых[одзіць] да Ж (N) і робіць Z, што–б Ж схіліла Б, на што дае зг[оду].

4) А пр[ыходзіць] да Б і бач[ыць] Ж.

Пісьменьн[ік] загадзя ведае ўсё, што будуць рабіць яго гэроі, якое палаж[эньне] зоймуц[ь], што будуць гавар[ыць]. Ён з імі жыў, ён іх знае, як пяць сваіх пальцаў і ведае іх гісторыю.

Чытач нічога гэтага ня ведае. І вось пісьменьнік адкрывае заслону і паказвае іх у такі момант, што чытач знаёмі[цца] з імі крыху, ня ведае яшчэ шмат чаго, і ў яго зьяўл[яецца] жадан[ьне] ведаць, „што далей“. Тады пісьмен[ь]нік паказвае другі акт, які яшчэ больш узмацняе цікав[асьць] чыт[ача], але пакідае ў сьцені яшчэ шмат чаго з вядомага самом[у] пісьм[еньніку]. Чытач зацікаўлен, у яго інтарэс[ах], скажам, каб гэрой N зрабіў менавіта так, а ня йначай. Пісьменьніку і гэта вядома.

Гаварыць пра поэзію (з некаторага часу) цяжка, не рызыкуючы папасьціся на злыя языкі, а яшчэ больш не рызыкуючы быць аплёваным і закіданым гразёю з „тутэйшых“ „отечественных“, як сказаў–бы В[аронскі], падваротняў. Так многа цяпер усякіх надзірацелей з блёкнотамі і бяз іх стаяць у зацішку па–за вугольлямі! З поўнымі жменямі нянавісьці і бясьсільнае злосьці да ўсякага, хто малаволі здольнейшы за іх саміх, хто ніяк ня можа прыстасавацца так, каб быць толькі громкагаварыцелем або грамафонам, хто ніяк ня можа страціць свайго чалавечага аблічча і абярнуцца ў бяздушную машыну. Але, канечне, ня ў гэтым уся цяжкасьць. Заўсёды знойдуцца людзі, якія будуць апраўдваць патрэбу блёкнотыстых і гразі, бо бяз іх яны ня могуць па натуры ўжо распазнаваць чыстае. Цяжкасьць у тым, што пра поэзію ня любяць, калі хто загавораць, лічаць гэта за грэх адзін з сямі сьмяртэльных. Уласна кажучы, ня то што ня любяць, а баяцца любіць без асобай на гэта інструкцыі. Таму пра поэзію гавораць употай ад вуха пільнага. Не гавораць яшчэ й таму, што існуе так–бы сказаць „Общество попечителей поэтической славы“, якое тым і займаецца, што раздае лаўровыя і цярнёвыя вянкі, як каму.

Я хачу напісаць цікавае апавяданьне пра (–). Але я ня ведаю, як яго пачаць, каб вы адразу–ж зацікавіліся ім, і як яго кончыць, каб вы не расчараваліся. Я абдумваю гэта супярэчнае становішча, у якім спаткаліся два пачаткі: з аднаго боку, жаданьне напісаць цікавае апавяданьне, а з другога — няведаньне, як яго пачаць і кончыць, каб яно мела посьпех. Па законах разьвіцьця гэтыя пачаткі павінны паміж сабою пазмагацца, і калі пераможа першае, дык я буду мець жадань[не], калі–ж другое, дык я ня буду мець гэтага жаданьня. Так гэта разважыў[шы], я па прыкладу ўсіх вядомых апавядальнікаў іду ў навуку. Прыходжу гэта я да аднаго дый гляджу, як гэта ён пачынае.

Крытык пав[інен] выясьніць сабе, якая мен[авіта] стар[ана] грам[адзкай] сьвяд[омасьці] выраж[ана] у дан[ным] творы. Гэта гаворыць аб тым, што ёсьць многа старон грам[адзкай] сьвядомасьці. Якія–ж могуць быць староны?

—Гэроі ў суч[асным] пісьм[енстве] ня столькі мэта выяўленьня, сколькі кампазыцыйны спосаб (прыём), ня столькі „изображ[ение]“, сколькі стварэньне.

—Поэт улаўляе моманты, а ня цэлае, і з момантаў складае карціны.

—Чытач зараз ня столькі скажа „каб быць мне такім“, сколькі проста толькі падзівіцца, пасьмяецца, палюбуецца, і толькі.

—Поэзія абуджае тонкія струны душы, калі дае моманты і дае прыгожа.

—Кампазыц[ыю] „С[ымона] М[узыкі]“ можна прадставіць у выгл[ядзе] ~~0 0 0 0 0~~ ~~0~~→ Поэт. Хто такі? Як ён адн[осіцца] да суч[аснай] поэзіі?

—Камп[азыцыя] „Сал[аўя]“ — ~~% % % %~~→

—Камп[азыцыя] „Веч[ара]“ К[узьмы] Ч[орнага] — ↵⊗

—Камп[азыцыя] „З[ямлі]“ — $\frac{\downarrow\downarrow\downarrow/}{\uparrow\uparrow\uparrow}$

Тв[ор] = об’ект, пр[эдыкат] — выр[ажэньне] суб’екта.

Твор прыгожы. **Прыгож[ае] выражае наша непаср[эднае] перажыв[аньне]**, якое мы прып[ісваем] твору.

У **сугляд[аемым]** ёсьць **прыгожае**.

Яно цэнна таму, **што тв[ор] здол[ьны] яго ўтварыць**.

Ці перажывалі вы калі такі стан, што чытаючы вершы, разам з імі з глыбі вашага нутра ўзьнімалася нейкая нязнаная для вас песенная мэлёдыя і так зьвязвалася з прачытанымі вершамі, што потым ужо ніколі з імі не разлучалася. І ўжо ў другі, трэці… дзясяты і соты раз вы не маглі чытаць гэтыя самыя вершы іначай, як толькі расьпяваючы іх мотывам тэй песеннай мэлёдыі. Калі вы гэта перажывалі, вы зразумееце, што значыць лірыка.

Ёсьць розная лірыка, яе творы выклікаюць розныя перажыванні. Фактычна па гэтых перажываннях людзі і цэняць самыя творы. Адзін твор цэніцца таму, што ён выклікае, скажам, успамін аб мінулай радасьці, што калісьці перажывалася, другі — таму, што абуджае думку аб жаданым, трэці — таму, што стварае магчымасьць адчуваньня прыгожага і г. д. І тады мы мысьлім цэннасьць твору як прыісную яму, тады мы гаворым, што дадзены твор мае такую а такую цэннасьць.

Цэнным будзе той твор, які дае магчымасьць „перажыць у момант век“, які адкрые ў табе самым тое, чаго ты й сам ня знаў у сабе, які абудзіць жаданьне ўчынку гэроічнага, які дасьць табе, калі ты ўтомлены, супакой, які навядзе цябе на думку вельмі табе патрэбную, якую ты шукаў, які ажывіць цябе на творчасьць…

Розныя людзі ў адным і тым–жа творы ўгледзяць і розную цэннасьць. Для аднаго чалавека дадзены твор будзе цэнны адным, а для другога той–жа твор — другім. Адгэтуль маст[ацкі] твор можна разглядаць як свайго роду баромэтр, па ім можна пазнаваць людзей („скажы, што думаеш пра гэты твор, і я скажу, хто і што ты“). Пастаўце ў цэнт[р] які твор, а вакол яго розных людзей, розных эпох і розных сац[ыяльных] станаў, і кожны вам пра гэты твор скажа сваё непадобнае да другога.

Мне цяжка гаварыць аб (…) пасьля яе прачытаньня. Да чытаньня ў мяне былі свае погляды, свае патрабаваньні, свае жаданьні. Але калі я пачаў чытаць, я адчуў, што ўсе яны няшчадны, разбураюцца, і я апыняюся ў становіш[чы] ня маючага сваіх уласных поглядаў. Я адчуваю, што гэта кніга дыктуе мне свае погляды, гаворачы „няма бога, кроме бога, і Магомет прарок яго“. У гэтым, канечна, я не магу ня вызнаць сілы яе, але адначасна я не магу пагадзіцца з тым, што бог — гэта тое, што кажа яна. Я адчуваю штосьці няладнае, але што — не магу ніяк вызначыць.

Значэньне літаратуры як мастацтва, як праявы эстэтычнай культуры ніколі так ясна не выступае ў сьвядомасьці, як у моманты грамадзкіх сьвят. Досыць зьвярнуцца толькі да народнага быту і ўспомніць, што там ні адна важная ў жыцьці народу падзея не адбываецца без справаджэньня яе народным мастацтвам, каб пераканацца ў правільнасьці гэнага сьцьвярджэньня. Сапраўды, што такое мастацтва ў сваём рэальным выяўленьні, калі ня тыя страі і ўборы духа чалавечага, у якіх ён выступае ў сьвеце як об’ектыўна існучая прырода самога быту грамадзкага, у якіх ён выступае як адчувальная існасьць, ажыцьцёўленая ў жывую постаць працаю народных выбраньнікаў–майстроў, яго песьняроў, поэтаў і мастакоў.

Калі літаратура ёсьць адлюстраваньне жыцьця (як вызн[ачае] яе Ш[ылер]), і калі гэта жыцьцё разумець як жыцьцё моладзі, якая прышла з вёскі ў горад і тут яшчэ не жыла факт[ычна], а толькі вучылася жыць, толькі ўвазнавала гэта жыцьцё [ў] нов[ай] абст[аноўцы], часта ўступаючы з ім у канфлікты, лятуцеючы пра будучае (невыразнае, запоўненае толькі фразаю аб яго вялікасьці, нечуванасьці, нязнанасьці), то такая літар[атура] у нас ёсьць.

---

1. Цікавасьць да літаратуры.
а) адн[осіны] як да **палітычн[ага] дакумэнту**;
б) –//– як да агіт[ацыйна]–проп[агандысцкага] сродку;
в) –//– як да спосабу жыцьця;
г) –//– як да органу самавыказваньня;
д) –//– як да „бяспл[атнага] прылаж[эньня]“ да грам[адазнаўства];
е) –//– як да ўкрасы, раск[азу], разьв[іцьця];
ж) –//– як да творчасьці маст[ацкіх] фор[маў];
з) –//– як да навукі, да рэал[ізацыі] у слове **дасьве[д]чан[ага]** пазн[аньня].

2. Эст[этычныя] адн[осіны]. Упадак інтарэс[у] да літарат[уры].

3. Дзейнасьць твору залежыць ад умоў, у якіх яна адбываецца.

4. Устанав[іць] адн[осіны] як да літар[атуры], якая можа — і ставіць — цікав[ыя] і важн[ыя] пытан[ьні] і якая адначасна задав[альняе] нашы эст[этычныя] патр[эбы].

[1926 — 1928]

[Асобныя нататкі пра паэзію]

Крытыкі ў інш[ых] кр[аінах], опэруючы паняцьцямі „поэт“, „поэзія“, „талент“, „творы“, напаўнялі іх пэўным зьместам, і калі гэтымі паняцьцямі азначалі тую ці іншую зьяву, то рабілі гэта на падставе даных. Яны абмяжоўвалі гэтыя паняцьці пэўным зьместам, адрозьнівалі адно ад другога і прыкла[далі] да конкр[этных] зьяў гэтыя агульныя паняцьці на падставе таго, што ўглядалі ў гэтым конкрэтным праяву агульнага, праяву таго, што складае зьмест іх агульных паняцьцяў. Агульнымі–ж паняцьцямі іх ёсьць нішто іншае, як усьведамленьне практыкі жыцьця конкрэтн[ых] зьяваў творч[асьці]. Ін[акш] каж[учы], яны йшлі ад конкр[этнага] к агульнаму і затым агульнае прыл[агалі] к конкрэтнаму, індывідуальнаму. Практыка конкр[этнага] вызнач[ае] паняцьці агульнага. І паскольк і, скажам, да Б[агушэвіча] ня было практыкі рэал[істычнай] поэ[зіі], у яго не магло быць і такога паняцьця поэзіі, якое зьмяшчала–б у сабе ці адлюстроўвала–б сабою і гэтую зьяву. Яго паняцьці поэзіі абмяжоўваліся вопытам р[эалістычнай] л[ітаратуры], які адбыўся да яго.

У нас часта паняцьці з чуж[ой] глебы пераносяцца на сваю ў выніку нашага азнаямл[еньня] з гэтымі паняцьцямі. Прылаг[аючы]–ж іх да сваіх бац[ькаў]шч[ынных] зьяў, мы нярэдка параж[аемся] тымі нечак[анымі] вынікамі, да якіх прыходзім. Мы або находзім, што нашы зьявы не падыходзяць пад гэтыя паняц[ьці], і тады асуджаем гэтыя зьявы, або падых[одзяць], і тады іх узьвялічваем, забываючы на тое, што ўзьвялічв[аючы] такія зьявы, мы фактычна распаўсюджв[аем] чужыя паняцьці і выганяем з ужытку свае бац[ькаў]шчынн[ыя] або выпускаем з віду цяжкасьці гэтага свайго і прывіваем чужое, а потым дзівімся, чаму жыцьцё пераварочвае нашы судж[эньні] і зьмятае тое, што мы ўзьвялічвалі, што „превозн[осили]“ да нябёс, чаму яно хутка забыв[аецца], хірэе і адцьвітае не расьцьвіўшы.

Гаворачы пра поэзію, мы звычайна разумелі напісанае разьмера[мі], якое будзіла ў нас нацыял[ьную] сьвядомасьць, адкрывала ў нас саміх новыя магчымасьці і стор[аны] нашага духу, узьнімала ў нас новыя пачуцьці, дадавала нам энэргіі на дзейнасьць. А вось зьявілі[ся] творы (ск[ажам], „Б[осыя] на в[огнішчы]“), якія апраўдвалі перад намі канечнасьць рэв[олюцыйнага] руху, апраўдв[алі] рэв[олюцыйную] буру бедн[аты], і мы гатовы былі ня вызнаць у ёй ужо поэзіі, апраўдв[аючы] усе яго праявы, узводзячы іх на ступень поэтычнага, і наша паняцьце аб поэзіі як поэзіі адмаўленьня таго, што ёсьць, і адкрываньня закрытага, зрываньня пялёнак, выяўленьня вясны пад зімовай маскай не магло ўжо абняць сабою новага факту і павінна было або рушыцца зусім, або знайсьці выхад у новым паняцьці — сынтэзе. Такім паняцьцем зьявілася паня[цьце] поэзіі як поэзіі, апр[аўдваючай] процэс[ы] праз раскрыв[аньне] іх зьместу, поэзіі станаўленьня таго, чаго яшчэ няма, але што павінна быць вынікам успр[ыманьня] процэсаў. Творы разілі нас, яны не апраўдв[алі] таго, што ёсьць, і не адмаўл[ялі] яго, яны толькі казалі, што ёсьць, што адбываецца, што адчуваецца, незалежна ад таго, што іншым быць можа гэта адчув[аньне] ці ўяўл[яцца] іншым. Яны сказалі, што ёсьць людзі, якія адчув[аюць] жыцьцё вось так. Яны нас паставілі перад гэтым як перад фактам і прымусілі задумацца — творы, якія **паказалі** на існаваньне таго, што мы назыв[аем] індывідуальным сьветаадчуваньнем, паказалі на праяўленьне **асобы** ў дачыненьні да сьвету жыцьця, якое выразілася ў сваеасаблівым успрым[аньні] усяго і сваеасаб[лівых] погл[ядах] і дачыненьні.

(Нар[одная] песьня [адкрыла нам], што песьня ёсьць патр[эбаю], што быт без яе ня мысьл[імы]. Поэзія Баг[ушэвіча] адкр[ыла] нам, што мы гавор[ым] па–бел[аруску].

Поэзія Нясл[ухоўскага] — што поэзія інд[ывідуальная] ёсьць выр[ажэньнем] нар[однага]. Поэзія Куп[алы] — што мы бел[арусы]. Поэзія Кол[аса] — што мы жывём сваеасаб[лівым] жыцьцём, што ў нас ёсьць і гора, і рад[асьць], што ў нас ёсьць тое, што наз[ываецца] душою. Поэз[ія] Гар[уна] адкр[ыла] нам, што мы прол[етарыі], што мы багаты сіламі творчымі, што людзі, маючыя ўнутр[анае] права на жыцьцё, і павін[ны] яго здабыць прац[ай] і барацьб[ой]. Поэз[ія] Багд[ановіча] адкр[ыла] нам, што мы ўмеем адчуваць і цан[іць] прыг[ожае], умеем узьнімацца на вышыню дум і пач[уцьцяў], на якой стаіць лепш[ае] у другіх нар[одаў]. Поэзія Чар[ота] пак[азала], што мы здол[ьныя] чужыя формы напаўн[яць] сваім зьместам, пераспраг[аць]. Поэзія Пуш[чы] адкр[ыла], што мы можам адчув[аць] сьвет па–свойму, згодна з духам нар[одным]. Поэз[ія] Дуб[оўкі] адкр[ыла], што мы маж[ам] імкнуц[ца] сваім шл[яхам] да агульн[ых] ідэал[аў] прол[етарыяту], што ў нашым сваеасабл[івым] ёсьць агульнае з імк[неньнямі], уласьц[івымі] прол[етарыяту] інш[ых] краёў, што ў нас ёсьць агульнапролетарскае.)

У нар[одным] разум[еньні] поэзія ня ёсьць сродак чаго–небудзь, а ёсьць істот[ная] патрэба, ёсьць неабходн[ая] непасрэдная праява духу, маюч[ая] мэту ў самой сабе, а не выяву сябе, ёсьць украса жыцьця, неабходн[ая] умова прых[арашэньня] чалав[ечага] быту.

У раз[уменьні] адрадж[аністых] поэзія была **сродкам пашыр[эньня] ідэй нац[ыянальнага] самасазнаньня**, вось чаму адрадж[аністы] ахвотна выкарыст[оўвалі] формы, створ[аныя] іншымі народамі і на іншай глебе.

У разум[еньні] Чар[ота] поэзія — **сродак** ці спосаб апраўданьня дзей, вось чаму яна схэмат[ычная] (тэор[ыя]).

Адгэт[уль] у нас і раз[ьвіцьцё] **поэзіі як умовы**, і **як сродку**, і **як спосабу**, і **як выніку** (ж[ывапіснасьць] П[ушчы]).

Ач[ывідна], што поэзію мы павін[ны] разум[ець] як такую створ[аную] форму індыв[ідуальнага] выражэньня ўсяго, чым жыве чалавек, што ёсьць у рэч[аіснасьці], якая, становячы сабою выяўленьне агульнай ідэі, зьяўляецца аднач[асна] *(сродкам для мэт вонку самой поэзіі)* і ўмоваю поўнага, глыбок[ага], прыг[ожага] жыцьця (у новых яго формах), на сацыял[ьных] асновах яго быту.

1) усё, чым жыве чал[авек], што ёсьць у рэч[аіснасьці], што пераж[ывае] чал[авек] (жыцьцёв[ае]);

2) індыв[ідуальнае] яго выражэньне, становячае (асабов[ае]);

3) выяўленьне агульнай ідэі (процэсу) (ідэёвае);

4) форма (формальн[ае]);

5) умова сац[ыяльнага] быту (умоўнасьц[ь]).

Мы часта ня сходзімся ў ацэнках таму, што па–рознаму ўяўляем меру ацэнкі або ня маем агульнай меры пры ацэньваньні.

Беларуская поэзія, нягледзячы на яе беднасьць, якая ўсьвядомлена ня толькі прадстаўнікамі іншакраёвых літаратур, але пачынае вызнавацца нашымі беларускімі поэтамі і крытыкамі[1], за час свайго разьвіцьця перажыла досыць шмат розных уплываў і вызначаецца разнастайнымі кірункамі, прайшоўшы досыць вялікі шлях разьвіцьця іншакраёвых поэзій у скарочаным, паўторным выглядзе і выходзячы на свае ўласныя шляхі[2]. Новая наша поэзія пачалася ў той час, калі ў вышэйшых станах грамадзтва, нацыянальна і сацыяльна чужых масе

[1] „Узв[ышша]“, № 1. Ад згур[таваньня] „Узв[ышша]“.

[2] М. Багд[ановіч]. „Забыты шлях“.

працоўнага беларускага народу, абудзілася імкненьне этнографічнага вывучэньня народаў б[ылой] Р[асійскай] І[мпэрыі], пачалося зьбіраньне матарыялаў народнага вуснага мастацтва слова ды імкненьне да асьветы простага люду. Асьветніцтва і кірунак яго быў ня столькі мастацкім, сколькі таму, што кірунак дзеячоў, што яго ўтварылі, быў ня толькі мастацкі, сколькі этнографічна–асьветніцкі. Яны надалі ёй характар панска–навучальны або жартаўліва–пацяшальны. Аднак гэты кірунак ня меў вялікага посьпеху і ўжо ў канцы 19 ст. Багушэвіч дае новы кірунак бел[арускай] поэзіі, які ў далейшым разьвіўся ў нашаніўскі адраджанізм.

Што такое поэзія? На гэта пытаньне адны адказваюць па–рознаму, а другія і зусім адмаўляюцца даць адказ на такое пытаньне, лічачы, што ў гэтым ім паняцьце поэзіі вельмі агульнае, а пасколькі ў жыцьці няма агульнае поэзіі, ёсьць толькі конкрэтная, то яны і адмаўляюцца адказваць на гэта пытаньне. Яны ахвотна вам адкажуць на больш конкрэтныя пытаньні, відам такія, як: што такое адраджанісцкая поэзія, або беларуская і яшчэ ахватней на такое, як што такое Дуб[оўкава] поэзія, Пушч[ава] поэзія і г. д. Нам усё–ж здаецца, што гэтыя другія ня зусім правы, і хоць яны адмаўляюцца даць адказ на агульнае пытаньне, адказ на яго яны маюць, толькі носяць яго пры сабе. І вось чаму. Адмаўляючыся даць адказ на пытаньне, што такое поэзія, яны ўсё–ж такі ня прымаюць за поэзію, скажам, публіцыстыкі або навуковага якога трактату, а гэта значыць, што ў іх ёсьць агульнае паняцьце поэзіі, якім яны кіруюцца пры вызначэньні конкрэтных зьяў і кажуць: вось гэта поэзія, а гэта — не. Няхай гэта паняцьце не абсалютнае, няхай яно толькі адноснае, але яно ў іх ёсьць. А гэта ўжо гаворыць за магчымасьці, вядома, не абсалютнага (яно наогул ня бывае), а ўзгляднага вызначэньня агульнага паняцьця „поэзія". Якія–ж ёсьць магчымасьці для гэтага? А такіх магчымасьцяў, на наш погляд, дзьве. Адна, т[ак] ск[ажам], дасьледч[ага] парадку, а другая — догматычнага.

Поэт — гэта званьне, якім надзялялі людзей, займ[аўшыхся] творч[асьцю] такіх форм выра[жэньня] *[не дапісана]*

Калі зьверн[емся] да мінулага з зап[ытаньнем], што такое поэзія, то Марц[інкевіч] практ[ычна] адкажа, што гэта асьвета і забава.

Поэзія — **гэта добрае слова**.
Поэзія — гэта тое, што сабою красіць, асьвятл[яе].

Цяпер існуе так многа разуменьняў поэзіі, што некаторыя ў шуканьні вызначэньня агульнага паняцьця поэзіі прыходзяць да перакананьня, што такога агульнага паняцьця няма і быць ня можа, і яны адмаўляюцца ад такога паняцьця, хоць гэта не перашкаджае ім усё–ж такі мець яго, бо іначай як–бы яны маглі прызнаваць поэзію ў адным і адмаўляць яе ў другім?

Калі–б і ня было гэтакага паняцьця, яго патрэбна было–б стварыць.

Поэзія — гэта чалавек. Але тут могуць пярэчыць, што, аднак, нельга зьмяніць чалавека поэзіяй. Чалавек шырэй за поэзію. Поэзія — гэта частка чалавека. Каб зьняць гэта пярэчаньне, патрэбна выясьніць зьмест паняцьця „чалавек".

Паняцьце аб поэзіі ўтвараецца тады, калі ёсьць ужо сама поэзія. Бяз гэтай апошняй немагчыма і першае. Бо што такое паняцьце, як не ўсьведамленьне таго, што ёсьць у рэчаіснасьці, праз нашы адчуваньні ў дачыненьні да яго дайшоўшае да сьвядомасьці і ў ёй праясьненае. Як магчыма было–б усьведамленьне хараства прыроднага пейзажу, калі–б гэтага пейзажу не было ў рэчаіснасьці і мы не адчувалі–б і не пераж ылі яго, устаўшы ў пэўнае да яго дачыненьне. Паняцьце аб харастве зьяўляецца ў нас толькі пасьля таго, як мы ў рэчаіснасьці дачыніліся да яго, яго адчувалі сваім нутром, пасьля таго, як мы яго прынялі ў сябе праз свае адчуваньні, як ператворанае ў адчуваньні ды ўсьвядомілі гэтыя адчуваньні, пасьля таго, як здолелі адчуць гэта хараство ў рэчаісным сьвеце. Паняцьці — гэта сваеасаблівыя адлюстроўкі сьвядомасьці рэчаў рэальнага сьвету, сьвету вакольнага, якім жыве чалавек.

Падобна таму, як у рэчаісным сьвеце няма нічога раз назаўсёды даннага, падобна таму, як у рэчаіснасьці „ўсё цячэ і ўсё зьмяняецца“, такому–ж закону падлягаюць і нашы паняцьці аб рэчах і зьявах гэтага сьвету. Гэтыя апошнія, як і першыя, маюць сваю гісторыю, ажыцьцяўл[яюцца] як у постаці адной асобы, так і постаці грамады. Паняцьці таксама разьвіваюцца, становяцца, зьмяняюцца, умірaюць. І калі–б вы спыталі аб паняцьці поэзіі ў сьвядомасьці беларускай ды прасачылі яго гісторыю, то вы ўгледзелі–б, што яно пераж ыло ўжо некалькі этапаў у сваім разьвіцьці, вы ўгледзелі–б, што такое паняцьце поэзіі, якое пануе зараз, далёка ўжо адышло ад таго, якое панавала да рэволюцыі або яшчэ раней — у XIX [ст].

Самоопределяющийся = госп[одствующий] тип наш[ей] эпохи.

Некаторыя вызначаюць сутнасьць мастацтва тым, што яно вылучае ў цікавым для нас прадмеце і „воплошчае“ ўнутраную ці вонкавую лёгіку яго, або, іначай, будову, склад і суадносіны частак, затым што яно мае на мэце выявіць (абнаружыць) асноўны характар прадмету. Такое азначэньне атрымліваецца ў іх з пункту гледжаньня адносін твору мастацтва да рэльн[ага] прадмету ў рэчаіснасьці, які гэты твор выяўляе (изображае). Тут бяруцца як–бы два рады рэчаў — рэчы ў рэчаіснасьці і тыя–ж рэчы ў выяўленьні (изображ[ении]) мастацтва.

П[ушча] вывучае стан вонк[авага] сьвету ў моманты яго станаўленьня, які адкрыўся яго ўнутранаму зроку як карціна, як музыка.

У гэтых станах кожная зьява жыве сваім асабістым жыцьцём, і ў той–жа час яна зьяўляе сабою неад'емну[ю] часьць цэлага; усе зьявы становяць сабое цэлае, арганізацы[ю], што ажыцьцяўляе адзінства ідэй жыцьця (**усё жыве**).

Кожны твор можа разглядацца як: 1) самастойнае цэлае і 2) у сувязі з абставінамі яго, як часьць некаторага адзінства.

Агульнага паняцьця поэзіі няма. І калі хто кажа „поэзія“, то гэтым паняцьцем ён абазначае пэўны круг конкрэтных зьяў слоўнае творчасьці, зьвязаных з тымі ці іншымі імёнамі яе аўтараў. Для аднаго поэзія — гэта творы Я. Купалы, Коласа... Для другога — творы іншых аўтараў. Так што, калі мы дапусьцім такое суджэньне: „творы Я. Пушчы — гэта поэзія“, то для таго, каб адказаць на пытаньне, што такое поэзія, відавочна нам трэба адказаць на пытаньне, што такое творы Я. Пушчы.

Што такое поэзія? Такое агульнае азначэньне ці паняцьце нам патрэбна таму, што ад яго наяўнасьці будзе залежаць разьвязаньне пытаньня: прызнаць ці ня прызнаць за поэзію даныя конкрэтныя зьявы, прадстаўленыя на суд. Агульнае паняцьце патрэбна як норма, як крытэрый для азначэньня годнасьці гэтай зьявы. Без наяўнасьці такіх паняцьцяў немагчыма і суджэньне аб конкрэтным факце. Таму вось, каб судзіць аб іх, патрэбны агульныя паняцьці мастацтва, поэзіі, пясьнярства, творчасьці. Гэтыя паняцьці мелі ўсе выдатныя крытыкі, іх маюць у той ці іншай меры і зараз усе, хто мае тое ці іншае дачыненьне да твораў мастацтва. Ад іх залежыць у значнай меры лёс твораў, г. зн. быць ім прызнаны за мастацкія ці не. Усё гэта залежыць ад тых агульных паняцьцяў, якімі опэруе крытыка таго ці іншага стану ці партыі, а таксама ад мэтадаў і прыёмаў опэраваньня гэтымі паняцьцямі. І відавочна, хто разумее поэзію толькі як майстэрства слоўнае, той напэўна ня прызнае за поэтычны твор такі, у якім ня ўгледзіць гэтага майстэрства.

Той, хто творыць, бязумоўна, мае свае агульныя паняцьці што да поэзіі і яе твораў, і калі ён выдае той ці іншы свой твор за поэтычны, то, відавочна, толькі таму, што гэты твор адпавядае яго разуменьням, яго паняцьцям поэзіі ці поэтычнага твору. Адгэтуль вельмі важна ўстанавіць сьпярша гэтыя паняцьці аўтара; яны нярэдка, апроч таго, што выражаюцца пра самі факты твораў, знаходзяць і непасрэднае выражэньне ў саміх творах. Так, калі поэта гаворыць: „песьня — сяліб пазалота“, то гэта поэтычнае выражэньне, вынутае з вершу, можна разглядаць як пэўнае суджэньне аўтара, прадметам якога зьяўляецца песьня, а таму і як выражэньне яго паняцьця песьні. „Песьня — пазалота сяліб“ азначае, што пад песьняю поэт разумее ўкрасу сяліб, іх арнамэнтыку, зробленую чалавекам для задавальненьня сваіх эстэтычных патрэб, для таго, каб сяліба выглядала прыгожай для людзкога вока, каб яно магло любавацца яго красою. Гэта, з аднаго боку. З другога — пазалота — гэта ня ўнутраное поэта, а толькі знадворнае. Вядомае менавіта толькі як украса. І вось калі поэта называе свае песьні цёмнавірымі, калі ён зьвяртаецца да іх і пытае: „нашто вы ўсьпенілі музыку слоў і паводкай шумуеце вобразаў сьмелых? ці ня хочаце быць новым паслом ад сялянскіх мурожных аселіц?“, то тут ужо выражаецца некалькі іншае паняцьце. Тут ужо ня толькі ўкраса, ня толькі арнамэнтыка, а нешта большае. Тут пад песьняю поэта разумее пэўнага чыньніка, носьбіта стыхійнай ігры, які ўтварае (пеніць) музыку слоў, (шумуе) паводку вобразаў сьмелых, які прадстаўнічае ад прыроды (стыхійнай) „сялянскіх мурожных аселіц“ у некім новым вакольлі, ува ўсякім разе за межамі „сялянскіх мурожных аселіц“, які йдзе ад таго, што душу ня прывіць, ад таго, у каго ў „грудзёх жыве сакалінае слова“, які калосіць яго „думак ячмень“. Урэшце, усё гэта тое, што можна слухаць і чым можна любавацца як стыхіяй, што можна суглядаць як стыхію прыгожага, адкрытага, шчырага і сьмелага ў сваёй стыхійнасьці, незалежнасьці. (Унутр[анае] — стыхійнасьць, эмоцыянальнасьць, вонк[авае] — музычнасьць, плястычнасьць.)

Дуб[оўкавы] вершы просяцца на дэклямац[ыю], Пушча[вы] — пяяць.

Колас быў сказаў: „О край родны, край прыгожы!“ Ён адчуваў гэту прыгожасьць і гаварыў пра яе. Пушча паказаў гэту прыгожасьць. Ён паказаў, у чым поэзія гэтага роднага краю. Ён пражыў яе і паказаў гэту поэзію ў тонкіх рысах, дробных, штодзённых зьявах, як прыроды, так і быту.

Калі для адраджаністых Беларусь у пераважнасьці была сынонімам сялянскага, сынонімам беднасьці, забітасьці, суму, сну, сынонімам таго, што трэба было будзіць,

усьведамляць, зваць, паказваць, што сілы яго ў ім самім, што і яно чалавечнае, хоць і мужыцкае, што і яно хоча звацца людзьмі, што і ў ім ёсьць „сьвежыя крыніцы“, што ў ім ёсьць і свая краса, то для Пушчы Беларусь стала сынонімам маладога, прыгожага рознакаляровага, жывапіснага, муз[ычнага] жыцьця, новага процэсу, што аднаўляе ўсё і асьвятляе новым сьвятлом, сын[онімам] задушэўнага, стыхійнага, жыцьцярадаснага, закаханага ў жыцьцё і змаганьне, песеннага, музычнага, якое вышла ў сьвет занімаць свой „пачэсны пасад“ у жыцьці між вольных народаў, якое ўва ўсёй сваёй шматстайнасьці вышла па славу за сваю існасьць, за сваю прыгажосьць і багацьце нутраное, эмоцыянальнае пры ўсёй беднасьці знадворнай, пры ўсёй нагаце і босасьці сваёй, сваёй первястковасьці. Беларусь стала золатам, падн[ятым] з сьмецьця.

Поэзія — ува ўнутранай, нявідомай, толькі чуцьцём унутраным пасягаемай сувязі зьяў у сьвеце, поэзія — ва ўнутраных адносінах, у формах гэтых адносін у сьвеце, тонкіх, нявідных для вока, але адчувальн[ых], улоўленых пачуцьцём, ува ўнутраных рухах чалавека, у жыцьцёвасьці зьяў (не адухоўленасьці, а жывізны). У поэты ўсё жыве нейкім асоба арганізаваным жыцьцём. Кожная зьява, выконваючы пэўную ролю, выяўляючы сваю жыцьцёвасьць, як–бы падпарадкована агульнаму жыцьцю, выражае часьць агульнага жыцьця, адзінага па ідэі ці ў ідэі.

Шчэбет пільнуе раніцу, жнівень туліцца ў мур[ожныя] далі, песьні пудзя[цца] у зарасьл[ях], вясна цешыць сял[янскае] сэрца, сівер хрысь[ціць] расой паплавы, сонца песьціцца ў трысьці. Ці не адчуваеце вы тут біцьцё аднаго нейкага пульса жыцьця, ці не адчуваецца, што адбываецца нейкі адзіны процэс жыцьця, які выяўл[яецца] такімі конкрэтнымі разнастайнымі зьявамі, як пільн[аваньне] шчэб[етам] раніц[ы] і г. д., разнакаляровымі й нібы гэта адбываецца нейкае натуральнае таінства жыцьця, нейкая ўрачыстасьць, нейкі гымн жыцьця, нейкая натуральная **музыка** ў вобразах тонкіх, ледзь улавімых, **невясомых** і [ў] той–жа час адчувальных, у якой кожны вобраз — гэта цэлы малюнковы акорд, сувязь між якім праведзена мотывам: **„у лісьці жоўта–зял[ёным]“, „у тумане“, „у зарасьлях“, у „сіні шырокай“, „у трысьці“, „у лісьці“**, а таксама дзейн[ікамі] **„шчэбет“, „жнівень“, „сонца“, „ветры“, „песьні“, „вясна“, „сівер“, „сонца“, „шчэбет“, „жнівень“** = пільнуе, **туліцца**, губляе, **рвуцца, пудзяцца**, цешыць, ахрысьціў, **песьціцца**, пільнуе, **туліцца** (ав ав/ва/авав) (2. abcd ef dcab). Многастайнасьць жыцьця.

Поэзія — гэта мастацтва. Але мастацтва чаго? Гэта мастацтва ствараць такія слоўныя тварэньні, якія будучы слоўным уцялесеньнем поэтычнага сьветаадчуваньня, адчуваньнем красы сьвету і жыцьця, даюць нам магчымасьць праз іх адчуць гэты сьвет у новым яго асьвятленьні, адчуць гэту красу і харство сьвету і жыцьця, адчуваньне жыцьця, чуцьцё харства яго — гэта першае, што зьяўляецца неад'емнаю часткаю ў гэтым мастацтве. Уменьне — гэта чуцьцё „воплотить“ у слове, стварыць слоўны яго эквівалент і тым самым даць магчымасьць выразіцца (об'ектывізавацца) гэтаму чуцьцю, стаць яму адчувальным об'ектам людзкога ўспрыманьня. Гэта другі момант. Такім ч[ынам], поэзія — ня толькі мастацтва (уменьне) ствараць прыгожыя слоўныя рэчы, поэзія — гэта асобага роду (непасрэднае) адчуваньне красы і харства сьвету і жыцьця, гэта сьветасугляданьне. Поэзія — гэта сьвет у тым яго асьвятленьні, якое выходзіць з адзінае крыніцы (ідэі), якая поўніць тварца праз берагі, якою ён жыве і адняць якую — гэта значыць адняць ад чалавека, што валадае ёю, жыцьцё. Поэзія — гэта выражэньне эстэтычнага дачыненьня чалавека да сьвету.

Поэзія ёсьць усякая. Так, для поэтаў мін[улага], для большасьці адраджаністаў, поэзіяй было пачуцьцё таго сац[ыяльнага] гора, якое скавала народ, поэзіяй было мастацтва спачуваньня, суперажываньня гэтага гора, яго выказваньня ў слове, мастацтва жаласьлівасьці стану, бедаваньня, самаўсьведамленьня нац[ыянальнага] і сац[ыяльнага], самаўсьведамленьня сябе чалавекам, пратэсту мастацтва пераўвасабленьня, пераадчуваньня ў палажэньне сьціснутага горам, у палажэньне канаючага, у палажэньне „прарока“, правідца будучага, правадыра, што вядзе народ з цемры ў сьвятло, што адкрывае за надворным жыцьцём „душу жыву“, што хварэе за лёс мільёнаў, што зьяўляецца як–бы органам ці рупарам (на ўвесь сьвет) народу, органам, праз які гаворыць народная маладая нацыя, узываючы да пачуцьця і розуму чалавека, да яго волі жыць, да ўсяго лепшага і чалавечнага, што ёсьць у чалавеку, да тых ідэалаў, якімі ён жыве. Поэзіяй было дуалістычнае адчуваньне, адчуваньне дысгармоніі ў ладзе сьвету і будове яго, гэта было імкненьне перабудаваць лад, сьвет адпаведна чалавечым ідэалам, падпарадкаваць яго разумнаму пачатку, ідэі. Гэта было драма[тычнае] перажываньне барацьбы (Гар[ун]) за гэту перабудову, перажыв[аньне] творчасьці хараства жыцьця (Багд[ановіч]).

Для Пуш[чы] поэзія — гэта пачуцьцё красы сьвету, гэта мастацтва перажываньня і радасьцяй, і смуткаў жыцьця, гэта захапленьне хараством, гэта художніцкія адносіны да сьвету, гэта адносіны, як да музыкі, як да жывой карціны, як да йгры стыхійных маладых сіл, праз якія праходзіць чалавек, любячы жыцьцё, праходзіць, як госьць з нізін–далін, у шырокі сьвет, праходзіць у заўтрашняе, нясучы з сабою адзінае, чым ён уладае — гэта „сакалінае слова“, „музыку слоў“, якою ён „ня знае каго цешыць“. Жыцьцё — гэта як–бы нейкі сад, у які прыходзіць ён з песьняю.

Ён прышоў туды, дзе пад песьняй (поэзіяй) разумелі... (раз[гледзець] Я. Куп[алу], Коласа і г. д.).

Т[акім] ч[ынам], пераносячы на поэзію, можна сказаць, што для поэты поэзія — гэта тое, што пеніцца музыкай слоў (слоўная музыка), што шумуе паводкаю вобразаў сьмелых (вобразная моваплынь), што „выбрыкуе рытмам сівагрывым“ (узнятая рытмічна), што жыве сваім асабістым жыцьцём (незалежна ад асабовых настрояў поэты, які ня крывіць душою).

І калі слухаеш гэтыя песьні, то перш за ўсё чуеш гэту слоўную музыку, а потым у гэтай музыцы пачынаеш бачыць плынь вобразаў, як у кіпу, і нарэшце ўлоўліваеш рытміку нейкага сваістага жыцьця і толькі за ўсім гэтым, у самай глыбі, ужо вырысоўваецца вобраз самога поэты як творцы гэтага жыцьця, як носьбіта гэтага поэтычнага сьвету. Яго поэзія — гэта як–бы яго орэол, як шапка–нявідзімка, у якой ён выходзіць у сьвет, выступае перад людзьмі.

Каб зразумець гэту поэзію, перадусім патрэбна ўявіць сабе характар гэтай музыкі, вобразаў, яе рытму і таго, што формуе ўсё гэта ў нешта цэлае, асабістае (аснову, унутраную конструкцыю, на якой трымаецца ўся будова). Для таго, каб гэта зразумець, трэба вызначыць характар той поэзіі, якая бытавала да зьяўленьня данае поэзіі, выясьніць тую абстаноўку, у якую яна ўвайшла.

Словы маюць сваю музыку. Ня ўсе словы аднолькава гучаць, не ўва ўсіх іх аднолькавая музыка. Пра адны можна казаць, што яны гучаць груба, пра другія — мякка, адны — роўна, другія — узрыўна, у адных многа шуму, у другіх — музыкі і г. д. Што характэрна ў муз[ыцы] поэт[ычных] слоў? Напеўнасьць. Пераважнасьць адносін галосн[ых] да зычн[ых] 1:1. Адсутнасьць зьбегу вялікіх зьбегаў зычных. Мэлёдыйнасьць гукавая. Пераважнасьць санорнага гучаньня.

У вобразах — пластычнасьць, „невясомасьць“, тонкасьць малюнку, арнамэнтальнасьць, жывасьць, эмоцыянальная ахварбоўка.

Поэта

Па Марцінкевічу — гэта дудар, г. зн. выканаўца „песень“, ужо створаных іншымі. Поэт толькі выконвае і ў гэтым выконваньні можа выяўляць сваё мастацтва. Выконвае як–бы на інструманце, выбраным ім. Поэзія для яго — інструмант, на якім ён іграе — выконвае песьні духу яго асяродзішча, песьні ідэй, якімі жыве яго грамада.

Па Багушэвічу — творца інструманту, на якім можна выконваць „песьні“ „ідэй“. Ён робіць „дудку“, на якой граць можа ўжо другі. Поэзія для яго — гэта тварэньне формы для выражэньня перажываньня, свайго ўнутранога жыцьця, жыцьця ідэі сваістасьці сябе.

Па Няслухоўскаму — голас народу, сродак народу выказваньня сябе. Поэзія для яго — гэта вернае перадаваньне народнага духу, яго выражэньне.

Па Купалу — фарматар народнага самаўсьведамленьня, гэта тварэц песьні, уладар яе. Поэзія для яго — гэта жыцьцё нар[однага] духу.

Па Коласу — вадзыўца, адзначацель праяваў жыцьця народнага духу. Ён адгукаецца і адзначае. Поэзія для яго — гэта непасрэдныя вадзыўкі яго душы, гэта рэагаваньне душы на праявы народнага жыцьця, гэта рэакцыя душы на яго.

Па Гаруну — выразіцель свайго ўнутранога жыцьця. Поэзія — гэта выражэньне дум аб праўдзе тэй, што на зямлі.

Па Багдановічу — творца паэтычных каштоўнасьцяй. Поэзія — гэта галіна выяўленьня творчых здольнасьцяй высякаць „іскры з каменьняў людзкога сэрца“ сілаю поэтычнага слова.

Па Дубоўку — мэліяратар душ, ювелір слова, даўца жыцьця. Поэзія для яго — гэта зброя.

Па Пушчы — жывапісец зьяў жыцьця, змагар за песьню народн[ую] (за народнае), складальнік песень. Поэзія — сродак, або што для жывапісца фарбы, для кампазітара — гукі.

Па Чароту — будзіцель балота, выканаўца, музЫка. Творчасьць — іграа. Поэзія — вясельле (знадворнае, паказное).

Цяпер многа гавораць пра пр[олетарскую] поэзію. І гавораць так, быццам яна такая ясная для ўсіх рэч, што ня вымаг[ае] ніякіх тлум[ачэньняў]. Аднак калі паслухаць, як адзін другому тлумачыць што такое, то і выходзіць, што адзін разумее ваду, а другі агонь.

Адны тлумачаць, што пролет[арская] поэзія — гэта такое выяўл[еньне] рэчаіснасьці, якое–б дапамагала буд[аваць] сац[ыялізм], а калі спытаеш, якое выяўл[еньне] дап[амагае], а якое не, то і выйдзе, што Ціш[кава] выяўл[еньне] дап[амагае], а Пуш[чава] — м[ожа], не, выходзіць, што тое, што піша Ц[ішка], ёсьць прол[етарская] поэзія, а што піша П[ушча] — не. Калі–ж далей папыт[ацца], што і як піша Ц[ішка],

то і выйдзе, што поэзія прол[етарская] — гэта пісаць пра сел[ьскую] міт[алёгію] ці пра горад, і пісаць так, што гэтае пісаньне нічога не гаворыць ні сэрцу, ні розуму, калі ня лічыць таго, што яно гав[орыць], як ня трэба пісаць. Другія разум[еюць] пад поэзіяй выражэн[ьне] прол[етарскай] ідэолёгіі. Трэція кажуц[ь], што гэта ўтв[арэньне] зброі змаг[ара] ці сац[ыяліста]. І гэта зразумела. Калі нельга [даць] вызн[ачэньне] поэзіі нав[уковым] шл[яхам], то яшчэ цяжэй вызн[ачыць] яе знач[эньне] моваю для ўсіх адналькава зразумелаю. І калі–б гэта нават і ўдал[ося], то яно задав[оліла–б] нямногіх — тых, хто адн[ых] з вамі настр[ояў]. Сапраўды, калі я разумею за прол[етарскую] поэзію Ц[ішкі] Г[артнага], то як вы перак[анаеце] мяне, што поэзія ёсьць жывапісь тых зьяваў, якія ёй пражыў у суч[аснасьці], ёсьць зброя кл[ясавага] зм[аганьня]?

Як здаецца — здаецца ўсё ў сьвеце маладога, яскравага, дзейнага.
Яму здаецца, што ён як–бы ў сьвеце новым, нявід[омым].

Поэзія — гэта сваеас[аблівы] сьвет з яго жыцьцём.

Чыт[аць] — гэта пабыць у сваесабл[івым] с[ьвеце].
Чыт[аць] — гэта пазнаём[іцца] з нов[ым] чал[авекам] маст[ацтва].
Чыт[аць] — гэта пашыр[аць] свае ўяўл[еньні] аб жыц[ьці].

Ён з нейкай прагаю накідаўся на ўсё (чыт[аў]) і як–бы **галодны** піў акавіту гэт[ых] слоў, убіраў у сябе — і ніяк ня мог насыціцца.

---

1. Нар[одная] творч[асьць] — погляд на сьвет, на мастацтва, уменьне тварыць песьню.

Поэ[зія] ёсь[ць] маст[ацтва] паср[одкам] слов[аў] пастр[оіць] вяд[омыя] формы, даст[авіць] эст[этычную] ас[алоду], зрабіць на чал[авека] опр[еделенное] ураж[аньне], выкл[ікаць] пэўн[ыя] адчув[аньні], ляж[ачыя] у асн[ове] сьвет[апогляду]. Маст[ацтва] ств[арэньня] сл[оўных] паб[удоў] як ср[одак] для ўзьдз[еяньня] на апар[ат] суп[ражываньня] (ведан[ьне] гэтага апар[ату]). Ведан[ьне], што на яго ўзьдз[ейнічае] і ў якім кір[унку]: а) ум[еньне] зрабіць, б) улад[аньне] матар[ыялам], в) ведан[ьне] апар[ату], г) вед[аньне] сродкаў узьдз[еяньня] на яго, д) цэль.

Мэта можа быць па–за творам і мэтай мож[а] быць сам твор.

Поэзія — гэта творчасьць; поэзія — гэта змаганьне; поэзія — гэта сьветагляд; поэзія — гэта чалавек. Гэта творчасьць адбываецца ў моўнай сфэры, матарыялам гэтай творчасьці зьяўляецца слова. Той, хто творыць, — творыць новыя пабудовы слоўныя, творыць з слова, такім чынам, гэта творчасьць ёсьць слоўная творчасьць. Але, апроч таго, той хто творыць, — творыць асабога роду слоўныя пабудовы па свайму прызначэньню ў жыцьці. Гэтыя слоўныя пабудовы за сваё прызначэньне маюць прадстаўляць чалавеку жыцьцё выдуманага сьвету, адчутага чалавекам, сьвету суглядальнага, жыцьцё таго сьвету, які крыецца ўнутры чалавека як сваеасаблівае, індывідуальнае адлюстраваньне сьвету вакольнага рэальнага; яны прадстаўляюць жыцьцё сьвету не ў яго натуры, а ў ідэі (хараства) і прадстаўляюць яго для таго, каб

чалавек пазнаў харство, яго сілу, каб выклікаць у чалавека прадстаўленьне аб гэтым жыцьці ў ідэі і асмысьленьня рэальнага жыцьця як жыцьця ідэальнага; *[працяг страчаны]*

Поэт перажыў і адчуў пэўны настрой (лад ці парадак) адчуваньняў, усьвядоміў яго за патрэбны для жыцьця (лепшага, чым тое, што ёсьць), адчуў яго, як прыгожае. Адпаведна гэтаму **настрою** поэт узгадняе, што маюцца ў яго распараджэньні формальныя рэальнасьці, якія вядомы кожная ў паасобку і іншым людзям, і гэтую ўзгодненасьць паказвае людзям як ідэал настрою, патр[эбнага] для жыцьця. Каб быць ідэалам, сам настрой, усьвядомлены поэтаю і матарыялізаваны ва ўзгодн[енасьці] форм[альных] рэальнасьцяй, павінен быць не звычайным, не вядомым ува ўсёй сваёй цэльнасьці іншым людзям, але выразным у сваім акрэсьленьні.

Поэзія — ня толькі слоўнае мастацтва. Поэзія гэта і сьветагляд.

Ёсьць мастацкія творы, якія цэльны і прыгожы, калі іх разглядаць і любавацца імі ў асобку. Будучы–ж у[ва]с[о]бленыя ў кантэкст іншых твораў, яны як–бы зацяняюцца іншымі творамі і ў іх губляюцца. І наадварот. Ёсьць поэты, творы якіх нельга разглядаць паасобку без таго, каб яны ня страцілі сваёй пекнаты і нейкага ўнутранога праменяваньня, якім яны асьвятляюцца пры ўзаемным узьдзеяньні аднаго на другога. Уся паўнат[а] іх гожасьці і харства раскрываецца толькі ў супольным іх існаваньні ў цэльнай творчасьці. У гэтай суцэльнасьці тады яны выступаюць як канечныя самастойныя часьці адзінага раскошнага будынку, як тое неад'емнае, што фактычна і становіць гэты будынак, гэты хорам. І калі вы ахопіце сваім спазорам гэты хорам, тады толькі для вас, як станеце вы набліжацца да таго, што яго складае, будзе зразумелым значнасьць гэных складанак, тады толькі яны ўявяцца вам тым, чым яны ёсьць, ін[акш] к[ажучы], вы іх зразумееце.

Творчасьць некат[орых] бел[арускіх] суч[асных] поэтаў прадстаўляе сабою нішто іншае, як спэц– і проз–адзежу, якую яны надзяюць дзеля таго, каб заняць удобненькае месца каля стала з грамадзкім пірагом.

Пасыўны ідэалізм.

[1926 — 1928]

[Асобныя нататкі пра крытыку]

Крытыка ёсьць своеасаблівая ці спэцыфічная пэдагогіка. Адгэтуль яна павінна кіраваца адп[аведнымі] зак[онамі] пэдаг[огікі] у дапасаваньні да сваёй галіны. Іх можна фарм[уляваць] наст[упным] ч[ынам]: крытычнае ўзьдзеяньне патрабуецца пераважна для замацаваньня або аслабленьня ў асобе (пісьмен[ьніку] ці чытачу) найбольш позьніх утварэньняў (погл[ядаў], падых[одаў], манер і г. д.) яго віду.

Узьмежныя нататкі

Кажуць, што справа крытыка — гэта ацэнка. Вось выйшла, скажам, чыя кніжка твораў, дык крытык садзіся ды ацэньвай, чаго варта яна, назначай, т[ак] б[ы] ск[азаць], цану. Як вам падабаецца такая работа? Мне дык і вельмі... Гэта–ж любата! Падумайце самі... Чалавек пісаў або тварыў, а ты сабе нічога гэтага ня ведаючы бярэш гатовае ў рукі, пакруціш яго гэта разоў колькі дый цэніш сабе. І я проста не разумею, чаго гэта адзін з ацэншчыкаў нашых скардзіўся, быццам такая ўжо тут работа цяжкая?!

А зрэшты, мізэрная ўсё–ж роля крытыкі, калі яна сапраўды толькі такая. Па–мойму, ацаніць можа ўсякі, хто чытае творы. Так што спэцыяльная работа тут лішняя.

1. Адчуваў (перажываў).
2. Калі вы — не, то можаце перажыць пры такіх вось умовах.
3. Думаў... (гадаў).

Ці можна па крытыцы судзіць аб стане мастацтва, а калі можна, то якія паняцьці могуць быць аб гэтым мастацтве? Канечне, можна, бо крытыка сама ў пэўнай меры ёсьць мастацтва (мастацтва суджэньня). Але калі па нашай крытыцы ўтвараць паняцьці аб тым мастацтве, аб якім яна судзіць, то тут вы натыкаецеся на такія супярэчнасьці, у якіх можаце заблудзіцца. Скажам, вы хочаце мець паняцьце аб пролетарскай поэзіі і зьвяртаецеся да крытыкі. І што–ж вы там знаходзіце? Пролетарская поэзія — гэта тая поэзія, якая творыцца пролетарамі па пахадж[эньні]. У другой вы знаходзіце, што гэта такая поэзія, якая сваім об'ектам мае быт рабочых. У трэцьціх — што гэта такая, якая выражае ідэі пролетар'ята і г. д. без канца. Або ў аднаго вы знойдзеце, што пролет[арская] поэзія — гэта поэзія Алекс[андровіча] або Ц. Гартн[ага], у другога знойдзеце, што гэта поэзія Дуб[оўкі], Пушчы, а ў трэцьцяга — што яе зусім няма.

Стыхійна–рэвалюцыйная практыка („я — бунтар").
Сацыяльна–нацыянальная ўсьвядомленасьць (я — мужык–беларус — чалавек).
Псыхолёгічна–бытавая прырода (натура) (я — сьвет у сьвеце).

Крытыка — гэта суд.
Матар'ял — творы.

Вынік — суджэньне або погляд на судзімага.
Як судзіць?
Па законах? А дзе яны? (Поэзія — гэта жывое жыццё: нарадж[аецца], жыве, разьвів[аецца], зьмян[яецца].)
Вывучэньне твораў. (**Зразумець.**)
Улавіць агульнае, характэрнае.
Прасачыць яго выяўленьне ў паас[обных] творах.
Вызначыць, дзе поэт здрадж[вае] сабе, супярэчыць.
Ацэнка =
= Вызначэньне адносін да пэўнай катэгорыі.
Вызначэньне катэгорый
Устанаўленьне адносін да яе творч[асьці].

Вывучэньне жыцьця твору, гісторыі яго, умоваў яго жыц[ьця].

Погляд на крытыку літ[аратуры]

(Факт. Задача. Справаздача. Грамадзкасьць.)

Бытав[алі] паняцьці аб крытыцы, утвораныя на падставе мат[ар'ялаў], выданых за крытыку. Гэтыя паняцьці не адказваюць тым паняцьцям аб крытыцы, якія павінны быць аб ёй у ідэа[ле]. Якавы павінны быць пал[ажэньні] аб крытыцы? Крытыка — сур'ёзнае, глыбокае, шматбаковае, вернае сапраўднасьці, кандэнсіруючае сьвядом[асьць] эпохі, шчырае, добрасумленнае, пераканаўчае, праўдзівае, моцнае, ідэёвае, яснае, грунтоўнае (мастацкае) суджэньне. Крытыка — гэта самаб[ытны] пролет[арскі] погляд на маст[ацтва].
Крыт[ыка] — грам[адзкі] суд над факт[амі] рэальн[ага] ажыцьцяўленьня агульн[ай] ідэі эпохі.
Крытыка выра[жае] і „кодэкс маст[ацтва]" свайго часу. З гэтага боку калі глянуць на крыт[ыку]…

Даказв[аньне] сучаснасьці (Дзярж[ынскі]). Сучасн[асьць] замоўчвае[цца].
Даказв[аньне] мал[адой] навізны.
Даказв[аньне] сацыяльнась[ці].
Даказв[аньне] маст[ацкасьці].

Перавобра[жаньне] жыцьця на сац[ыяльных] аснов[ах], стварэньне новых форм.
Уладань[не] чал[авека] над рэчам[і].
Арганізов[анае].
Плянава[нае].
Рэальнае.
Культурн[ае].

Як адн[ясецца] крытыка. Гэта залежыць ад яе кірункаў, а кірункі гэтыя ў нас досыць–такі невыразныя. Нав[ейшая] кр[ытыка] фарм[альная], канечне, ацэніць яго нізка, як старую форму, укінен[ую] у новае віно. Кр[ытыка] сацыял[ягічная] — бу-

дзе цаніць як адбітак рэвал[юцыі] і, канечне, не зусім пахваліць за тое, што аўтар за галоўнага героя ўзяў не рабочага, а спадарожніка. Гэта роман грам[адзкага] самапазнаньня пераходн[ых] клясаў, а не роман кляс[авага] самап[азнаньня] пролетары[яў].

У нас часта і чытачы, і пісьм[еньнікі] наракаюць на адсутнасьць крытыкі. На маю думку, наракан[ьне] гэта слушнае. Каб пераканацца ў гэтым, варта прагледзець толькі тое, што выд[аецца] за крытыку. І вядома, калі вы, ад абвініцельных пракурорскіх прамова[ў], накіраваных як супроць поэтаў, так і цэлых груп, ад самай безадказнай вульгарнай лаянкі да абарончых прамова[ў] і папярэджаньняў, ня лічыце за крытыку, то дарэмна будуць вашы шуканьні. Яе ня знойдзеце. Паўстае тады пытаньне, што гэта за такая крытыка, у якой адчуваецца патрэба і якое ў нас няма.

Часта можна пачуць: патрэбен матар'ял, або ёсьць матар'ялы ці няма патрэбных матар'ялаў. Пры гэтым заўсёды маюць на ўвазе якую–небудзь мэту, загадзя перад сабой пастаўленую. Матар'ялам гэтымі бываюць асобныя выразы ці факты выказваньняў. З гэтых выразаў, як з матар'ялаў, будуецца, скажам, артыкул абвінаваўчы або пахваль[ны]. Т[акім] ч[ынам], матар'ялам можа быць усё, што толькі ў дачыненьні да пэўнае мэты можа прычыніцца да яе дасягненьня. Напр[ыклад], патрэбна давесьці, скажам, што аўтар Ц. — не поэт. Гэта магчыма такім чынам. Трэба вызначыць зьмест разуменьня „поэт" і паказаць, што ў зьмесьце разуменьня Ц. ён адсутнічае. Вось тут і патрэбен матар'ял, з якога льга было–б злажыць зьмест паняцьця „поэт" і зьмест паняцьця „Ц."

У [нас] досыць разьвілася **дыдактычная** крытыка, крытыка „наставіцельная". Пішэце пра тое а тое, а пра гэта ня пішэце. Чаму гэта так? У гэтым ёсьць праява некаторага „ergo ego хачу" — „бо так мне ці некаму там трэба", быць можа, для нейкіх асобых мэтаў. Ня ўказваць пісьменьніку, пра што пісаць і як. Ён на тое і пісьменьнік, каб самому ведаць, як і пра што пісаць, калі ён сапраўды пісьменьнік, а ня пісар. Сапраўдны пісьменьнік сам сабе вызначае плян свае пісьменьніцкае чыннасьці як у галіне выбару об'ектаў сваёй творчасьці, так і ў галіне спосабаў апрацоўкі. І тут ня нам яму ўказваць, калі мы ня ўпэўнены, што якраз нашы ўказаньні патрэбны яму і прычыняюцца яму ў яго творчасьці. Мы толькі можам патрабаваць ад пісьменьніка: 1) веданьня таго, аб чым ён піша, 2) выразнасьці ў тым, што піша, 3) самавітасьці ў пісаньні, 4) узгодненасьці, 5) эмоцыянальнай эквівалентнасьці напісанага выражанаму і 6) нязвычайнасьці...

Мы можам патрабаваць таго, каб яго твор адпавядаў ці станавіў сабою ўмову дзеля ўзвышэньня і абуджэньня нашага ўнутранага жыцьця ў кірунку павялічэньня нашай актыўнасьці ў жыцьці. Пісьменьнік — гэта ўзбудзіцель і ажывіцель, пісьменьнік — гэта аквітысты, і калі яго творы не дасягаюць гэтых мэтаў, то такі ён пісьменьнік, то лепей яму й ня пісаць, а заняцца якою іншаю больш карыснаю работаю.

...Што знач[ыць] курс на ажыўл[еньне], на індустры[ю]? Гэта знача, курс на выўл[еньне] максімум[у] актыўнасьці ў грам[адзкім] жыцьці, у справе будаўніцтва сацыялізму. Гэтай акт[ыўнасьці], як відаць, ня досыць.

...Але вядома, не ў адным ажыўленстве, аквітычнасьці, хоць–бы яно праходзіла і ў самых разнастайных галінах чалавечых магчым[асьцяў], зьмяшчаецца канчатковы пункт мэтаімкнённ[асьці] пісьменьніка, а нашых патрабаваньняў. Мы людзі, любячыя харство, а таму і ад пісьмен[ьніка] можам патрабаваць, каб тое, што ён піша, адпавядала ці, інач[ай] каж[учы], станавіла сабою ўмову для адчуваньня хараства, каб яго творы адпавядал[і] эстэтыч[ным] інтарэсам, станав[ілі] ідэал прыго-

жага, наогул адпав[ядалі] нашым ідэальным імкненьням, у якіх–бы галінах гэта ні выяўлялася: ці ў галіне мысьлі, паняцьцяў, адчуван[ьняў], звычаяў абыходку, практычнай дзейнасьці, працы, змаган[ьня] і г. д.

Часта чутны з розных бакоў галасы наконт таго, што ў нас няма крытыкі. Гэта наводзіць на некаторыя сумныя разважаньні. Калі праўда тое, што ў нас няма крытыкі, то паўстае пытаньне, што такое тое, што ў нас ёсьць і што выдаецца за крытыку, хоць за гэткую і ня вызнаецца? Як відаць, гэта суб'ектыўна крытыка ня ёсьць крытыка об'ектыўна, а нешта другое. І гэта так. У нас ёсьць выкрывацельства, шукацельства, дзяўканьне, пракурорства, паклёпства, данасіцельст[в]а, але няма крытыкі. І тут паўстае другое пытаньне: ці будзе яна, а калі будзе, то калі і ў якіх умовах? Мы пераканаы, што яна будзе тады, калі для яе жыцьця будуць утвораны адпаведныя ўмовы. Покуль што яны далёка ня спрыяльныя для яе. Як можа яна быць, калі ў нас няма яшчэ і такога чытача, які–б за свой абавязак [меў] ня толькі чытаць мастацкія творы, але і выказваць свае суджэньні пра іх?

Аб крытыцы, як і аб поэзіі, параўнальна з мінулым (бел[арускім]) цяпер многа гавораць. І адны гавораць, што крытык — гэта свайго роду доктар па поэтычных хваробах, другія гавораць, што гэта толькі рэгістратар „входящих поэт[ических] бумаг", трэція — што гэта „искатель золотых приисков", чацьвёртыя — што гэта „оценщик поэт[ического] товара", пятыя — што гэта надзірацель з блокнотом, шостыя — што гэта „паганяты буйвалаў", сёмыя — што гэта „квінтарус поэт[ычнай] славы", восьмыя — што гэта „исполнитель служебных обязанностей", дзявятыя — што гэта „інфарматар па часьці поэт[ычных] дзел" і г. д., і г. д. Аб тым–жа, што крытыка — гэта творчасьць, што крыт[ык] — гэта мастак, звычайна ніхто і ня думае нават. Быў час, калі казалі, што крытыка — гэта заканада[ўства] і ўстаноўка эст[этычных] густаў, што крытык — гэта пашыральнік паняцьцяў аб поэзіі, аб прыгожым, аб эстэтычным і г. д., што крытык — гэта тварэц форм эст[этычнага] суджэньня, што гэта вынаходца пэрлаў поэт[ычнага] тварэньня, што крытыка — гэта суд (ад κριτική).

Адназгоднасьці ў разуменьні крытыкі няма. Дык што гэта такое гэта крытыка, што яе па–рознаму разумеюць? Канечне, ёсьць розныя крытыкі і, як–бы сказаў Ю[ры] Б[ярозка], можна даць азначэньне толькі вось дадзенай крытыцы. Аднак ёсьць–жа нешта агульнае, што ўсе гэтыя крытыкі аб'ядноўвае аднэй агульнай назвай. Што–ж гэта за агульнае? Я лічу, што гэтым агульным зьяўляецца суджэньне аб мастацкім творы (ці мастацтве). Чалавек дачыняецца да мастацтва, адчувае яго дзейнасьць у гэтым дачыненьні і на падставе гэтай дзейнасьці выказвае аб ім суджэньне, прыпісваючы яму той ці іншы прэдыкат, які фактычна і зьяўляецца выражэньнем апазнанай суб'ектам уласьцівасьці твору, як яна выявілася ў дачыненьні яго (суб'екта). (Дзейнасьць твору залежыць ад умоваў, у якіх ён дзейнічае.) Калі мы гаворым, што твор Х — прыгожы твор, то гэта значыць, што: 1) мы мелі дачыненьне да гэтага твору, 2) мы перажылі некаторы стан узьдзеян[ьня] гэтага твору, 3) мы асьвядомілі гэты стан як прыгожасьць, 4) мы вылучылі яго з іншых станаў і 5) зьвязалі яго з наяўнасьцю твору, прыпісаўшы яму як яго якасьць ці ўласьцівасьць. Словам, адбыўся складаны процэс, пакуль мы выказалі гэта суджэньне. Чаму мы назвалі яго прыгожым? Тут могуць быць розныя прычыны, а агульн[ая] — гэта тая, што твор даў нам магчымасьць перажыць такое, што мы лічым прыгожым. Гэта можа быць успамін, пачуцьцё радасьці і г. д.

[1926 — 1928]

[Асобныя нататкі пра творчасьць розных аўтараў]

[Пра вершы „Ня дзівіся“, „Можаце лаяцца“, „Не знайду“, „Трыщіх“, „Ты руку сваю забінтавала“ з кнігі У. Дубоўкі „Трысьцё“ (1925)]

Ня дзівіся, што йдзе змаганьне, бо такі ўжо закон, што без змаганьня жыцьцё ня дынаміць. Што такога, што змаганьне? Гэта ня дзіва. Ідзе яно, і зоры сьвецяць, і зямля, як была, пад нагамі. Адно другому не перашкаджае ў існаваньні ці быцьці. Нібы Б[абілён], Э[гіпэт], Ф[інікія] дыхалі іншым паветрам. Тым самым. І яны складалі гімны жыцьця. Бамбукі і лотасы ў гімнах маўклівых... „Мы **ў сасоньніку ці пад паветкай**“ — і ня ў гімнах. (А мы горшыя?) „І адв[ечная] каз[ка] сьціск[ала] мільён[ныя] грудзі народаў“. Народы захапляліся жыцьцём, адвечна[ю] казкаю сьвету, прыгожасьцю яго. „Хваля імкн[ецца], імк[нецца] на скалы і назад адыходзіць заўсёды“. Часовае дзіва не парушае стойк[асьці] скалы, цьвёрдага. „Ня дзівіся — жыцьцё у змаганьні, дык змаг[аньне] віт[ай] істотай!“ Асалоды жыцьця ня возьмуць і ня зганяць, ня зганяць адвечнага, што для нас асалода. Хай зайздросьцяць табе, вітаючаму змаганьне істотай і пакідаючаму **сьляды**. „Прыспусьціся ў даліну з узвышша, каб узьняцца ізноў, і — вышай“, калі патрэбен гэты спуск. Такі шлях жыцьця. „Гэта лёс на спатк[аньне] вышаў і пярэст[асьцю] сьцежку [нам] вышыў!“ Хай будзе гэта лёс, вышыўшы пярэстасьцю сьцежку жыцьцёвую! Дык „хай спрунж[ыняцца] муск[улаў] пасмы, апран[аецца] зірк твой сталью“. Узмацняйся. „Ня спыняй свайго лёту бясчасна: яшчэ ногі ў шляхох ня прысталі!“ Ня спыняйся, пакуль не ўтаміўся жыць–змагацца. (Дыхай усім адвечным, а не часовым.)

(Поэт сам сябе (об’ект у друг[ой] асобе) упэўнівае ў патрэбе прыняць змаганьне як адзін з адвечн[ых] зак[онаў] жыцьця і дыхаць усім адвечным у жыцьці, не зьвярт[аючы] увагі на часовае, пераходнае, пражыць жыцьцё па свайму вобразу і пад[абенству], па сваёй ідэі, упівацца сваёю асалодаю, г. зн. тым, што для цябе асалода; гэтага ніхто не адхіне. Рабі сваю справу, якую ты можаш.)

Заява — адказ — перакон[аньне]. Поэт заяўляе, што ён не спал[охаецца] лаянак, яго думка шук[ае] пазнаньня, ён сьвят[куе] выгн[аньне] (выгн[аньне] для яго сьвята), ён помніць словы і сьпевы, дзе слоў ня было (што бачыў). Ён бачыў: вясло турб[авала] зоркі маўк[лівыя], нямое прад[оньне] калыхала човен, месяц і сонца ўпр[ыгожвалі] шлях (гэта было). Цяпер няма, і ён ведае, пераконан, што дарагое і апрык[рае] сягоньня будзе ляжаць далавах, пройдзе, мінецца. Ён чуе заўтрашняе і вітае істотай, кленчыць на дзіды, рас[с]т[айны] пыл (прекланяецца на шыпы, коп’я, рас[с]т[айны] пыл), прекл[оняется] перад заўтр[ам], хоць гэта прекл[онение] і боль для яго, але ён адчув[ае] яе як радасьць. **Ён радуецца, што яму баліць**, што колецца, што пылам уядаецца. „Вясна мая… табе я ня здрадзіў, з табою быў“. Прайшла вясна. Будзе лета. Ён будзе з летам.

Поэта пытае, ці знойдзе словы, лятуц[еньні] заіст[ужыць] шлях, аб под[ыху] жыв[іцы] сасн[овай], а так[сама] хварэе чым дуб? У шуканьні ён, ногі ў пяск[у], рукі ў глеі, ноч спрыяла здрантв[еласьцю] млець. Чым а[д]дзяч[ыць] яе? І таму вочы шукаюць. „…Навошта пыт[ацца], які і каторы“. Сіней за неба лён ад соку, калі многа соку. Дакляр[уе], што разьл[іецца] струною і прыкл[енчыць] ядл[оўцавым] куп'ём. Ён ня хоча прыгон[аў], „прадв[ясеньнюю] смагу ў вянок завіём“. Няхай будзе гэта ня гімнам. Ён пасьціл[аецца] ніц. **Ты прыгожа.** Перад прыгожым преклон[яется], [красою] дзявочаю.

Надзв[ычай] баліць душа. „Наша доля павінна быць з намі“. Песьняю праганяць журбу.

Сэрца паранена. Чым забін[таваць] яго раны? Яно рвецца на кав[алкі] за сябе, цябе і за другую. Нечым. Тваёю прытульнасьцю.

---

1) Усё мінецца, застаюцца ўспаміны. Надыходзіць наступнае, тое, што ня было. (Сьвяд[омасьць], што ўсё мін[ецца], адчув[аньне] надых[оду] новага).

2) Прадвяс[еньнюю] смагу ў вян[ок] завіём. Імклівасьць як асноўн[нае] песьні. (Жаданьне завіць у вянок прадв[ясеньнюю] смагу новае вясны бяз прыгонаў).

3) Ёсьць боль. Сьвядом[асьць] у неабходн[асьці] болі быць з намі; у залеж[насьці] болі ад саміх сябе. Песьняю праган[яе] журбу, песьня павінна натхняць.

4) Жад[аньне] прытульн[асьці] ад мысьляй, забінт[аваць] руку, якую невяд[ома] як і клікаць. (Сьвядом[асьць] неабходн[асьці] дзейнічаць, а журбу праганяць песьняю.) (Жаданьне прытульн[асьці] ад маладой).

Поэт усьвядомлен у тым, што ўсё мінецца, пакідаючы толькі ўспаміны пра былое. І ён жадае былое заістужыць шурпав[ата]–звыч[айнымі] словамі і лятуценьнямі, бо гэты і шлях быў шурп[авата]–звыч[айным] з лятуценьнямі. Ён хоча бяспрыгоннасьці, адчувае гэту **смагу** і яе запрашае завіваць у вянок поэзіі. Ён ведае, што ёсьць боль і што для яе зьнішч[эньня] патрэбна дзейнічаць. На гэту дзейнасьць павінна натхняць песьня. Яна павінна праганяць журбу. У яго паранена сэрца, ён балее і за сябе, і за другіх. Яго боль вялікая. Яму няма чым забінт[аваць], залечыць гэту боль. Ён плача, ведаючы, што сьлёзы зав[іюцца] у каралі. Ён жадае прытульнасьці ад маладой, якую ня зн[ае] як і клікаць, з забінт[аванаю] рукой.

[Пра верш „Думкі лятуць“ з кнігі У. Дубоўкі „Наля“ (1927)]

1. Для У. Д[убоўкі] об'ектыўнае падзяляецца на дзьве катэгорыі: 1) ворагі і 2) браты.

2. Прыстасоўваючыся да гэтага об'ект[ыўнага], У. Д[убоўка] вызначае свае адносіны да яго ў дзьвёх формах: 1) да ворагаў — варожа, 2) з братам — па–братняму.

3. У. Д[убоўка] усьвядомлен, што ўсё падпарадкавана закону „адцьвітаньня“, „усё зьмяняецца“ ў сваім выглядзе, у адносінах аднаго да другога, а ў тым ліку і таксама стан моладасьці. (Фактычна моладасьць як форма стану жывога ня знікае, зьмяняецца толькі яе канкр[этны] асаб[істы] зьмест.)

Ёсьць пэўныя формы, праз якія праходзіць жывое, якія перажывае жывое або ў якіх перабывае жывое. Так можна разгл[ядаць] моладасьць, дарослась, старасьць. Усё жывое перажывае гэтыя формы на сваім шляху ад адвечнасьці да

вечнасьці. Усё, што не радзілася, яно прабывае ў форме адвечнасьці, з адвечнасьці яно пераходзіць у жыцьцё і перажывае формы м[аленства], д[зяцінства] і ст[аласьці], пасьля чаго пераходзіць у форму вечнасьці (усё гэта з пунк[т]у гледжаньня жывога жыцьця). Дзеля таго каб перайсьці з адвечнасьці ў жыцьцё, патрэбна адмаўленьне адвечнасьці, а з жыцьця ў вечнасьць — адм[аўленьне] жыцьця. Жывое станов[іцца] у суп[ярэчнасьць] з формаю, у якой яно зьявілася, — з адвечнасьцю. Аднім[ецца] тое, што ад веку, што адвечна, застанецца тое, што неадвечна (неадв[ечным] зьяўл[яецца] арг[анічнае] несьв[ядомае] жыцьцё). Адкід[аецца] неадвечнае, заст[аецца] тое, што ад не неадвечн[ага] (не неадвечнасьці, т. е. не ад зьяўл[еньня] арг[анічнага] жыцьця ёсьць зьяўл[еньне] вечн[ага] жыцьця (духоўнага), сьвядом[ага]).

4. Ёсьць дзеі, а ў іх думкі да сьв[ядомасьці] горн[уцца] (ці ёсьць думкі, і яны ў дзеях (апранутыя, выяўляныя) горнуцца да сьветл[ага]).

1. Адчувае. 2. Мысьліць стан[оўча] і адмоўна аб прадм[етах] думкі і адчуваньня. 3. Выказвае гэты[мі] словамі сьц[іплымі] і квол[ымі] сваю моладасьць. 4. Знае, што ўсё адц[ьвітае]: і моладасьць, і гэта знаньне зьяўл[яецца] прычынаю трывогі ў голасе. 5. Мае веру, што ня згіне, бо прос[та] ідзе пуцяв[інаю] і гэта зьяўл[яецца] крыніцаю ўцехі. 6. Адносіц[ца] вар[ожа] да вор[ага] і па–бр[атняму] да бр[ата]. 7. Працуе з нап[орнасьцю], з думкай да сьветл[ага]. 8. Чуе: „вец[ер] галосіць над наш[аю] сьцеж[каю], сілы нав[альныя] [нас] не пацеш[ылі]“ (стыхія не пац[ешыла]). 9. Бывае, дзяўч[ына] прыт[уліцца], вусны на вусны, цалуецца, бывае, яна адчуе яго. 10. У гэтым жыцьц[і] і задачаю мае ўшанав[аньне], выканаць яму прадст[аіць] — ушанав[аць] жыщ[ьцёвае] полымя. 11. Як рэзульт[ат] гэтага і лятуць думк[і], выр[ажаныя] словамі.

Перадае так: 1) думкі лятуць, 2) з тым разьм[інуцца, а з тым прывітаюцца], гэта ад рад[асьці], ад см[утку].

Радасьць і смутак зьяўляюцца крыніцаю думак, якія лятуць, як [дэпешы] бяз адр[асу], з т[ым] разьм[інуцца], з тым прыв[ітаюцца], якая–б ні была пара. Гэта ёсьць, т[ак] ск[азаць], суб'ект. Так мол[адасьць] выпяю (пройд[з]е мол[адасьць]).

Усё адцьвітае, мол[адасьць] таксама мінецца, яна адцьвітае, ад гэта[га] трыв[ога] у голасе, што мінецца.

„Цешуся толь[кі], што марна ня згіну я, пр[оста і чэсна] іду пуц[явінаю]. З бр[атам] па–бр[атняму], з вор[агам] па–вар[ожаму]… працую…“

Ад гэтага ўсяго вец[ер] гал[осіць], часам дзяўч[ына] прыт[уліцца], пацал[уе]. У гэтым і ўсё жыцьцёв[ае] полымя. Яно люба, а таму і яго і ўшаную (хачу) і ў дум[ках] больш радасьці ад таго, што жыў, жывеш.

---

1. Сьвядомае дачыненьне да сьвету, жыцьця і сябе. Разуменьне яго як простага, яснага, выразнага.

2. Надзвычайнае каханьне жыцьця як факту, адчуваньне радасьці ад усьведамленьня, што жывеш маладым, і смутку, што гэта маладосьць мінаецца, адцьвітае, як і ўсё.

3. Імкненьне і воля ўшанаваць дадзенае жыцьцё, яго полымя, „воспеть жизнь“ за ўсё, што яна дала ў моладасьці, ушанав[аць] самы факт жыцьця за яго гарэньне, за тое, што чалавек можа прыйсьці ў гэты сьвет і пражыць яго, можа перажыць яго, пераадчуць і перадумаць яго, нешта зрабіць, пакінуць свой сьлед і адыйсьці. У гэтым як–бы ён бачыць вялікае шчасьце і асалоду для чалавека. Ён жыве тым жыцьцём, якое наўкола яго, рэальным, звычайным, ім ён поўны, ім захоплен, і ў гэтым яго ўвесь сэнс, па–за гэтым для яго няма нічога, ён не захапл[яецца] тым, чаго няма, не захапл[яецца] марамі, ён увесь у жыцьці, у думках, адчуваньнях, дзеях сёньняшнага.

[Пра верш „Не кажу — запявайце, цымбалы“ з кнігі „Наля“]

Нэрвы напружаны, на іх „мы ігр[аем] і скл[адаем] лады, страі“. Песьня — гэта гукі мэл[ёдый], нэрваў, іх раздражэньня.

Ёсьць смага („жажда“) унутраная, арганічная — прыродная (яна прыгожа як факт). Ёсьць жаданьне гарачае. Цыг[анка] гаворыць, што гэта можа загубіць. Нехай мяне. Але яно ёсьць у многіх. Смага — сіньшая, [чым] вочы дзя[ўчыны] і боль, і бял[ейшая], [чым] ростань і сьнег. Белае лётае, і здаецца — у сьне, але ёсьць і на яве, бо чаму ў радасьці сум? Жад[аньняў] многа, што ад іх можна заваліцца, але адно імкн[еньне] — прасьпява[ць], як думаю, так, як яно бывае ў рэчаіснасьці.

[Пра творчасьць К. Чорнага]

К[узьма] Ч[орны] сваёю творч[асьцю] зьвяр[тае] увагу на імкн[еньне] да збліжэньня, заве да жыцьця, заве вучыцца ў жыцьця яго разуменьню, яго патрэбам і вызначэньню свае дзейнасьці, патрэбнай для жыцьця. Многія з нас ведаюць жыцьцё не па жыцьцю, а па кнігах, па газэтных артыкулах, па палітграмаце ведаюць тэорэтычна, ведаюць тэорыю жыцьця, а зусім ня ведаюць практыкі жыцьця, ня ведаюць конкрэтных насіцеляў тых ісьцін, якія вядомы нам з кніг, з другіх рук. Многія з нас не тэорыі выводзяць з практыкі жыцьця, а, наадварот, жыцьцё стараюцца ўвагнаць у схэмы і сыстэмы, утвораныя ў іх галовах.

———

Першы пэрыяд творч[асьці] К[узьмы] Ч[орнага] носіць характар рэгістрацыі і падсумаваньня жыцьцёвых рэсурсаў. Ён памячае тыя асноўныя іх лініі, якія ёсьць, і стараецца ўстанавіць сваё дачыненьне да іх.

———

У Талстога і Дастаеўскага ідэал новага жыцьця разьвіваўся ў кірунку да збліжэньня з народам і да асваеньня яго „истинного величия“, аснаванага на „простоте, добре и правде“. У гэтым дачыненьні падобны да іх К[узьма] Ч[орны].

———

Наглядальны (дастасаван[ьне] сувязі між зьява[мі] у прыро[дзе]).
Глыбіня перажываньняў.
Гуманныя адносіны да ч[алавека].
Любоў да расказв[аньня], вост[рых] славечак, творчасьць.
Філёзафаваньне.
Праніклівасьць.
Здольнасьць мысьліц[еля] да абагуленьня практ[ыкі].
К[ожны] ж[адае] зблізіцца з гэтым чалав[екам].
Ёсьць чаму павуч[ыцца] у гэтых людзей.

———

Ён чалавек у сабе, але мы яшчэ ня бачым яго як чалавека для сябе.

———

Адрадж[аністы] паказв[аюць] „беларуса ў сабе“.
Кол[ас] — „бел[арускага] селяніна ў сабе“.

Кузьма — „чалавека ў сабе“.
2. Багд[ановіч] — „бел[аруса] для сябе“.

У Мікал[ая] ёсьць нешта ад романтычных захапл[еньняў].

Разнастайнасьць жыцьця („Вечар“).
Адносная цэннасьць жывое іст[оты] на сьвеце („Буланы“).

М. Лужанін. Крокі: Поэзіі. [Менск: ДВБ, 1928]

М. Лужанін кажа: „Зьвіняць **нячутыя дагэтуль** гукі: на зьдзекі — зьдзек; на гвалты — гвалт!“ Гэта вельмі падобна на: „око за око, зуб за зуб“, а гэта–ж чутае.

А. Ал[ександровіч]

А[ндрэй] А[лександровіч] выхваціць без разбору з жыцьця тую ці іншую зьяву, чуць не сфатаграфуе і тады нібы кажа: глянь, як я цябе адчыкрыжыў, што, добра? Га. Знай нашых, з голымі рукамі да нас ня лезь, а то мы табе пакажам. А яшчэ і ня так мы можам „ізабразіць“ цябе. З намі не займайся. Гэта ў прозе.

„Песьні на санках возіць“

(А. Александровіч — „Угрунь“. [Менск: ДВБ, 1927])

1) **Новы год**
–5 — „ішоў на лыжах Н[овы] Г[од]“
„вязе нам песьні з паднябесься“
–6 – „ў зорных санках Н[овы] Г[од]“
(занадта многа разоў [паў]тар[аецца] слова „Новы Год“)

2) **Сасна**
як сьлёзкі апілкі
„Сею вею, вею вью“ — вей — вецер

стыжам?
прсьн**ецца**
клоніцца

Сосна — хвоя (хваіне)
апілкі (пілавіньне)

[Пра неўстаноўленага аўтара]

Дзіўная рэч! У нас столькі літаратараў — пісьм[еньнікаў] і поэтаў, што, здавалася–б, наша культура павінна была–б літаратурызавацца. Аднак яно ня так. І прыходзіцца дзівіцца, да чаго літаратура сучасная страціла грамадзкую ролю і значнасьць! Гэта–ж столькі поэты і пісьменьнікі пішуць, а вось вазьмеце–ж вы нашу моўную, газэтную, спэцыяльную кул[ьтуру], ці ўбачыце вы там сьляды літаратурнай працы? Не. Вось нек людзі зусім абыходзяцца без літаратурных дасягнен[еньняў] і набыткаў. І выходзіць так: літаратура сабе, а славесн[ая] культура сама па сабе. Літаратура як–бы выспа якая. Нездарма нават зьяўляюцца такія вызначэньні яе як асобнага сьвету. Нават, больш таго, вакол яго як–бы мора, і хвалі гэтага мора размываюць цёс гранітных скалаў гэтай выспы, гэтага сьвету. Гэта–ж сапраўды: адно толькі паглядзець на шмат якія і апавяданьні, і нават большыя рэчы — дык усё роўна, ці ты чытаеш газэту або пераклад які, ці гэта апавяданьне, і ўрэш[це] сам ня ведаеш, як яго лічыць — за мастацкі твор ці проста халтуршчыну. Вось што. Але дзе ёй і мець уплыў, калі яна сама такая маленькая. Вось хоць–бы кніжка *[нрзб.]*: ну які яна можа зрабіць уплыў, калі яна сама ўся вырасла з газэты і адрозьніваецца ад яе ўсяго толькі тым, што рыфмаваная. Але–ж рыфм[ы] толькі ў поэзіі. Гавораць–жа найбол[ьш] бяз рыфмы. Назва гучная, але яна не аднакава таму, што пад гэтай шыльдай. Вы думаеце, тут ёсьць нешта вялічавае, вялікаснае, гэроічнае. Вы, можа, думалі знайсьці тут тыповае што, такое, што–б магло стаць для вас назваю, што само ўвайшло ў вашу памяць. Вы дум[аеце], мо' тут ёсьць якія трапныя выразы, афорыстычн[ыя] ці што. Дарэмна: нічога гэтага вы тут ня знойдзеце.

[Пра творчасьць М. Зарэцкага]

Да 1. Тв[орчасьць] Зар[эцкага] выяўляе пэўную законамернасьць, пэўную стылёвую сыстэму. У тэматычнай разнастайнасьці ёсьць агульнае. Што–ж гэта за агульнае?

Да 2. Цэнтрам кожнага апавяданьня ёсьць чалавек. Што гэта за чалавек?

Героі падзелены на тры групы: а) цэнтральная група (унутрана абмалёваная), б) крайняя, да якой цягнецца цэнтрал[ьная] і в) другая крайняя, ад якой адпіхаецца цэнтр. Хто-ж яны такія? Абедзьве апошнія груп[ы] абмалёўваюцца знадворнымі рысам[і].

[1926 — 1928]

Працы, прысьвечаныя творчасьці Язэпа Пушчы

[Формы быцьця ў народнай песьні й паэзіі Я. Пушчы]

Нататкі.

1. (Да песьні з мат[арыялаў] Шэйна, стар. 176–7.) Песьня „Дубровачка ай зялёная“ ёсьць выражэньне перажываньня пачуцьця каханьня. Песьня складаецца: з шматразовага звароту да дубровачкі і выказваньня ёй таго, што было з асобаю, якая зварочваецца („я“); гэтае „было“ складаецца ў першым звароце з такіх падзей–момантаў: 1) я — пахадзіла; 2) я заблудзіла; 3) я **ня** чула — клічу таткі; 4) па голасу **не** спазнала; 5) родным таткам **не** назвала… У апошнім… 3) пачула — кліч мілага; 4) спазнала па голасу; 5) міленькім назвала. Зваротак зьяўляецца: 1) праяўленьнем унутранога жыцьця таго, хто зварочваецца; 2) знакам, праз які праяўляецца ўнутраное жыцьцё; 3) і выражэньнем для таго, каму накіраваны зваротак. Усё–ж разам узятае ёсьць выражэньне процэсу „общения“ „я“ з дубровачкай — чалавечае асабістасьці з асабістасьцю (зьяваю) прыроды post factum дачыненьня між імі пэўнага характару. Значыць — перажываньне каханьня ёсьць процэс „общения“ таго, што роўна „я“ з тым, што роўна зьяве прыроды („дубровачка“), які адбываецца ўнутры чалавечае асобы; „общение“ „я“ ўнутранога з вобразам каханага пасьля таго, як адбылося абхапленьне гэтым вобразам „я“, інач[ай] кажучы, пасьля таго, як гэта „я“ пабыло, т[ак] ск[азаць], у сярэдзіне ці нутры вобразу („у шуме“ яго). Гэты процэс складаецца з некалькіх момантаў „общения“, якія паўтараюцца праз пэўныя раўнамерныя „промежутки“ часу (што стварае рытм процэсу) з пэўнымі модуляцыямі, зьменамі і заканчваюцца такім момантам, у які вобраз каханага выяўляе сябе голасам да „я“ і гэта „я“ ў сваю чаргу **пазнае** яго і **называе** міленькім, ін[акш] к[ажучы], процэс заканчваецца момантам усьведамленьня асобаю свайго пачуцьця каханьня і яго вызначэньня ці называньнем для сябе самой. Т[акім] ч[ынам], перажываньне пачуцьця ёсьць процэс самаўсьведамленьня характ[ару] адчуваньня праз усьведамленьне магчымасьцяй таго, што ёсьць неадчуваньне, праз усьведамленьне выключэньняў магчымага адчуваньня (ёсьць процэс усьвядомленьня магчымых адчуваньняў, які прыводзіць да пазнаньня дзейснага пачуваньня і яго азначэньня як „міленькага“).

2. (Да [стар.] 175.) Песьня складаецца: 1) з звароту да васілька і выказваньня былых да яго дачыненьняў: а) садзіла, б) палівала, в) зрывала; дачыненьня, якое мае адбыцца: а) сарву цьвяток, б) саўю вянок, в) пайду ў танок; магчымага ў танку: а) прысутн[ага] ня любіла, б) ігра яго на подзе, в) лубянасьць яго кобзы, г) мачал[ьнасьць] струн, д) смыч[ок] з лучок, е) ігра, няўзіраньне на яе, ж) засых[аньне] на ём вянка, з) заплюшч[ваньне] яго вочак, і) падлам[анасьць] нож[ак] маіх, к) апуск[аньне] ручак; 2) з паўторнага звароту да васілька з зьменаю выказваньня, пачын[аючы] з танка: а) прысутн[асьць] мілага, б) ігра на гусьлях, в) характ[арыстыка] яго гусьляў —, г) ігра–ўзіраньне, д) зацьв[ітаньне] вянка, е) блішч[аньне] яго воч, ж) ускак[ваньне] ножак і з) усплясканьне ручак.

Выраж[аецца] „общ[ение]“ „я“ з „вас“, усьведамл[еньне] дачыненьня былога, усьведам[леньня] намеранага, усьведам[леньне] адбываючагася па–за „я“: 1) непасрэдн[ага] „общ[ения]“ з прыгож[ым]; 2) усьведамлен[ьня] дачын[еньня] „я“

да прыг[ожага] у мінулым; 3) усьведам[леньня] дач[ыненьня] „я“ да прыг[ожага] у намеры; 4) сугляданьне палаж[эньня] вонку ў цяпер[ашнім]; 5) усьведам[леньне] стану „я“ ў зьдзееным. Процэс дачыненьня ўнутр[анога] „я“ да „ня я“. Процэс асабовага сьвядомага, вонкавага дачыненьня з вакольным, які прыводзіць да самавыяўленьня, выражэньня (вылучэньня) унутранога дзейснага „я“ вонку.

Поэзія ёсьць афармованае выражэньне процэсаў унутранога чалав[ечага] жыцьця, якія вызначаюць перажываньне рытму дзей або рухаў (перажываньне **формы** быцьця).

3. (Да „Раніцу шч[эбет пільнуе…]“.) Верш гэты ёсьць выражэньне перажыв[аньняў]. Верш скл[адаецца] з паведамленьня, у якім выказваецца тое, што адбываецца: раніцу пільнуе шчэб[ет], туліцца жнів[ень] пад пуняй і да [т. п.]. Гэта выражэньне процэсу раскрываньня асаб[істых] адчуваньняў быту вобраза вакольнага. Знач[ыцца], пераж[ываньне] ёсьць процэс раскрываньня ўсьведамленьня адчуваньняў ці ўяўленьняў вак[ольнага]. Процэс асабов[ага] пазнаваньня вакольн[ага], які прыводзіць да станаўленьня малюнку адзінства чалавеч[ага] і пыродн[ага].

4. („Раніца“.) Гэты верш ёсьць выражэньне адбываючыхся зьяў: а) хістаньне цені ў сут[оньні], б) выг[аняе] сон[ца] дні на пашу і да [т. п.]. Першая зьява выражае палажэньне быцьця ў сут[оньні], **зрушэньне цёмнага**, другая выраж[ае] **дзейнасьць сьветлага**, ачысьціўшагася раніцай, трэцяе — **чыстасьць** і ім[г]неньне сьветл[ае], чацьв[ертая] — адбыўш[аеся] спатк[аньне], уцеха і прапад[аньне] яе, **засмучэньне**, пятае — стан дзейн[асьці], **пераходн[ы]** малю[нак], **выражэньне адчувальнага**. Процэс выяўленьня падзей–зьяў, якія прыводзяць да станаўл[еньня] малюнку формы абноўленага быцьця.

Поэзія ёсьць афармов[анае] выражэньне **станаўленьня** формаў быцьця, **якія** вызначае перажываньне рытмічнага фармаваньня быцьця.

---

5. (Да „Вясновае“.) Верш складаецца з выр[ажэньняў], сьледуючых адзін за адным. Першае слоўн[ае] выражэньне — „Марац, думак скінуўшы гольле, марыць аб мурожнай мяжы“ — выражае зьяву дзейнасьці (мар[ыць] аб м[урожнай] м[яжы]) пэўнага дзейн[іка] пры пэўн[ай] акал[ічнасьці]. Дзейн[ік] — гэта **лятуц[еньнік]**. Дзейнік — марац, першы вясн[овы] мес[яц], у якім ёсьць яшчэ ад зімы і пач[атак] новага, акалічн[асьць] — схіл[еньне] гальля дум[ак], укланіўшы думкі разр[ослыя]. Другое выр[ажэньне] — выказ[вае] зьяву дзейн[асьці] імжэньня далей, дзейн[ік] — чырв[оны] гал[ёп] сонца, спос[аб] дзеян[ьня] — золат[а]. Трэц[яе] — **рык[аньне]** у зял[ёную] сінь — раніцы. Чацьв[ертае] — раненьне грудзей раніцы ці зял[ёнай] сіні — **рака**. Пят[ае] — **вісеньне — каласьн[іка]** вясны.

[1925—1926]

Нашы поэты і пісьменьнікі: Язэп Пушча

(„Раніца рыкае“. — 1925 г. „Vita“. — 1926 г. „Дні вясны“. — 1927 г.)

[Варыянт 1]

Я. Пушча, шырока вядомы чытачу як аўтар [зборнікаў] „Раніца рыкае“ і „Vita“, прынёс нам у „Днёх вясны“, кажучы яго словамі, „душой сагрэты сьпеў… з лясоў“. Наша грамадзтва, якое чытае творы поэзіі, па–рознаму прыняло гэты „душой сагрэты сьпеў“. Адны прачыталі творы „Днёў вясны“, пры выпадку пагаварылі наконт іх з сваімі сябрамі ды пакінулі пры сабе свае думкі пра іх з няпрывычкі выказваць іх публічна, а то і з таго, што наогул яшчэ ня лічаць за свой абавязак выказваць свае меркаваньні пра творы таго ці іншага пісьменьніка. Другія–ж ужо выказаліся публічна і, пасьпяшыўшы адмежавацца ад поэзіі Я. Пушчы, як ад адмоўнага зьявішча, палічылі патрэбным даць адпаведныя дырэктывы што да поэты накшталт таго, што поэту трэба прайсьці інфэкцыйную (!) камеру або што поэту трэба вучыцца і працаваць, забыўшы пры гэтым канкрэтна паказаць, як працаваць, чаму вучыцца і да т. п., бо ні для кога ня сакрэт, што Я. Пушча і вучыцца, і працуе, сьведкаю чаго зьяўляюцца тыя „Дні вясны“, якія не прыняты гэтымі навучацелямі. Аднак, якія–б ні былі выказваньні, яны ўзьнімаюць адно пытаньне, а менавіта: ці сапраўды поэзія Пушчы ёсьць хворае і адмоўнае зьявішча і калі так, то якія прычыны яе і якімі спосабамі магчыма яго пазбыцца. Іначай кажучы, пасколькі Пушчава поэзія ёсьць факт незалежна ад таго, як–бы да яго ні адносіліся — адмоўна ці станоўча, — яна патрабуе таго, каб было вызначана яе значэньне як у разьвіцьці нашае поэзіі, так і ў разьвіцьці нашых разуменьняў мастацкага і наогул у разьвіцьці нашых патрэб у поэзіі.

Язэп Пушча як поэта прышоў у беларускую літаратуру якраз у той момант, калі толькі яшчэ пачынаўся той пералом у яе разьвіцьці, які ў наш час ужо больш–менш яскрава вызначаецца і выяўляе асноўныя тэндэнцыі свайго разьвіцьця надалей. Гэта быў момант, калі ў беларускую літаратуру ў асноўным адраджэнцкага кірунку, што называецца, уварваліся новыя маладыя стыхійныя сілы, разьвязаныя рэвалюцыяй, і пачалі ў ёй усё пераварочваць, пачалі рабіць рэвалюцыю ў літаратуры, адмаўляючы каштоўнасьць усяго, што было да іх прыходу, і ўстанаўляючы і вызначаючы свае правы на творчасьць таго новага, на якое прад'яўлена было патрабаваньне рэвалюцыйным жыцьцём. Гэта быў момант, калі скрозь узьнімаліся галасы: „Палі старое і будуй новае“, „мы старое зьнішчым і на руінах палац працы пабудуем“. Гэта быў момант разбурэньня старых устанаўленьняў і ў літаратуры. Усім, пэўна, памятны нават спэцыяльныя творы, якія так выдаваліся пад знакам **разбурэньня**, які ў літаратуры ахрышчан быў як „Гвалт над формаю“. І нельга сказаць, каб гэта разбурэньне праходзіла бяз посьпеху. Яно выражалася ў тым, што разбураліся азвычаеныя ў адраджэнскай літаратуры рытмы, вобразы, спосабы кампазыцыі, спосабы наогул поэтычнага выражэньня і выяўленьня. І сколькі пры гэтым было патасу, сколькі захапленьня гэтаю справаю, сколькі радасьці ад таго, што разбураліся „старыя літаратурныя ўстоі“. Успомніць хоць–бы, з якім патасам казаў тады Чарот: „Весялей трэба йграць, хоць–бы струны парваць, хоць і сам мо' вясельлю ня рад“, або Дудар, калі казаў: „Мне жыцьцё — сусьветнае сьвята, мне прапоны большы разгон“ і

дадаваў як апраўданьне гэтага: „Што–ж рабіць, калі **дух юнацкі** агарнуў ваяўнічы запал… што рабіць, калі кроў барабаніць, заклікае ісьці у паход? …Хто прышоў — галаву павесіў. Ну а **я малады** — мне весела разагнацца ў мяцежную даль“. Памятна ўсім, калі адзіным праўным у поэзіі элемэнтам, як процівастаўлень[не] старому, была вызнана і агалошана радасьць, якая фактычна на справе аказалася нічым іншым, як радасьцю разбурэньня старога. Вось у гэты час, „час, калі навокал людзі махалі мячамі“, Я. Пушча „прышоў у гэты сьвет яснавокі“, „прышоў, апаясаны путам пянчаным“. І як прызнаецца поэта ў тым–жа вершы, ён мімавольна тады падумаў — „як–жа мне быць, чупірадлу?“ і быў вельмі рад, „калі вёска ўзбуяніла кольлем“ (куды людзі, туды й я), г. зн. калі вёска таксама паўстала на старое, калі вёска выявіла сваю „мужычую адвагу за мазоль“ і свой звычай „хмялёва і брава“, калі ў ёй прарвалася на сьвет стыхія — расправы і адплаты за крыўды. Гэта ў беларускіх умовах было маладым, новым і адначасна вялікасным, было такім, што захоплівала дух, а для поэты, што вырас у „мужычай хаце“, а кажучы словамі Гарына, „у агрaбленай хаце“, у якой астаўся не забраным адзіны скарб — мова, і адтуль прышоў у сьвет „у надраньні новай эры“, гэта было блізкім, родным і дарагім. І вось поэта стаў сьвядома ці несьвядома, але ў шэрагі тэй вёскі, якая „ўзбуяніла кольлем“, якая вышла ў сьвет дамагацца сваіх правоў, якая зараз ужо ў дзейнасьці ажыцьцяўляла тое, што калісьці было асьвядомлена Янкам Купалам і выражана ў такіх словах, як „І я чалавек, і мне гараваць надаела ўвесь век“, „што чалавек я, хоць мужык“. Што мела гэта вёска і што кашто[ў]на ў гэтым, дык гэта тое, што Я. П[ушча] гэтага ня толькі ня скрываў, а адкрыта, сьмела і шчыра аб гэтым сказаў. І гэта ў той час, калі некат[орыя] гэта скрывалі, саром[еліся] гэтага, баяліся гэта сказаць у вочы. Апрача таго скарбу, які застаўся забраным у агрaбленай хаце, як казаў у свой час А. Гарун, яна ўжо к гэнаму часу мела замілаваньне да свайго краю і сьвядомасьць у сваёй сіле, у сваёй чалавечай годнасьці і сваіх правох на жыцьцё, што была знайшла сваё поэтычнае выражэньне і афармаваньне ў творах Я. Купалы і наогул у творах адраджаністы. З гэтым–жа скарбам выйшаў і Я. Пушча. Як сам ён гаворыць пра гэта ў сваіх творах, ён, вырасшы ў мужычай хаце, падслухаў там родныя песьні, **як пелі дажынкамі жнеі**, там–жа навучыўся любіць зямлю і звыкся з працаю („сахою я гонейкі песьціў“), там–жа адчуў радасьць ад збліжэньня з прыродаю, яе хараство і тыя зьявы, якія навявалі на яго боязь (як туманы, г. зн. няяснае, цёмнае, мутнае, нявыразнае), страх, там–жа пазнаў гора, боль („яе выпіў я поўную чару ў застаронку мужычых сяліб“, там–жа пазнаў і сны пра лепшае, пра „вырыс з зорамі“, адтуль жа вынес „у грудзёх **сакалінае** слова“, якое поэта, як ён прызнаецца, любіць болей як моцна, і „блакіту вачэй“ якога цешыцца ён. Адтуль–жа вынес ён і дар песьні, сваю істотную патрэбу выражаць свае перажываньні ў песьні, справаджаць кожны свой крок у жыцьці песьняю, падобна таму, як і ў народзе песьняю справ[аджаецца] усё ад рад[зінаў] і да сьмерці, і адгэтуль погляд на песьню як на неадлучнае ад вясковай Беларусі, як і пазалоту яе сяліб, і як падругу працы сялянскай, як яе спадарожніцу, якая надавала сілы і моцы ў жыцьці, якая саграваля надзеяй („гнала вясновыя сокі“ нат тады, калі „вецер нядоляю царскаю ляскаў“), будзіла дух, уз[ь]німала на паўстаньне („каласіла паўстаньне ў жыце“), авявала радасьцю („чупрыніла радасьці высадкі“), весяліла напевам Беларусь і сама падваялася сілаю, ды зараз ня плача ля весьніц. Там–жа ён прачытаў сказ… у вачох вясёлкава–вясновых аб „трактар, дай у палосы“ ды „хай сыгн[ал] элек[т]р[ыкі] бліск[учай] мільг[ане] ў лучн[ік] сял[янскі]“. Там–жа чуў: „Мы волю сваю абаронім“ — і ведае, што там–жа жнея яшчэ ня верыць машыне, там–жа бачыў, што селянін спаткаў прамень сонца і ўцеха гойснула ў сінь бягом. З гэтым усім поэта вышаў з вёскі і прышоў у горад, у гарбаты Менск. Прышоў, як бачыце, з вялікім багажом у потэнцыі. Гэты багаж —

сваеасаблівыя адносіны як да прыроды, краю, так і да жыцьця, словам з сваім поглядам на каштоўнасьць песьні (шырэй — мастацтва), з сваім падыходам да шчасьця, з сваім сакаліным словам, з нялюбоўю „гнацца па выбітых сьцежках ідэй“, з сваімі адносінамі да жыцьця і поглядамі на яго (яно і расьц[ьвіўшы] куст каліны, і б'е часта рубам), з сваім успрыяцьцем наўкольнага, з сваімі ідэаламі і вымогамі ад жыцьця, з сваім унутраным зьместам, які і быў яго багацьцем і які як адзіны ён і мог выражаць, з якім ён і мог знаёміць людзей і дамагацца вызнаньня за ім правоў, т[ак] ск[азаць], на існаваньне як за фактам рэальнага быцьця, які ён мог прынесьці ў сьвет і з якім ён мог прадставіцца ў тым сьвеце, у які прышоў, і самавызначыцца ў ім, па якому ён мог атрымаць права на ўдзел у будаўніцтве новага жыцьця. І поэта раскрыў свой зьмест, але раскрыў яго так і ў такой форме, як і якая вызнавалася за новую, за лепшую ад старой, за дасягненьне культурнае. Іначай кажучы, Пушча, таксама процівастаўляючы сваё старому, пачаў тварыць новую форму, убіраць свой зьмест, сваё багацьце нутраное ў новыя ўборы, ва ўборы, якія–б не падобны былі да ўбораў старых, агортаць яго ў новую красу. Што–ж гэта была за краса, з чаго яна склада[ла] ся? Для ўбораў патрэбны матар'ялы. У распараджэньні–ж поэты было толькі тое слова, якое ён вынес з вёскі і якое ўвазнаў у горадзе, узоры з практыкі складаньня песень у народзе, а такс[ама] і з практыкі адраджэнскіх. Першае, што ўвазнаў Пушча з гэтае практыкі, — гэта тое, што ў нар[однай] песьні звычайнае ўбіралася ў нязвычайнае, аддаленае або згушчанае і г. д. Успомніць хоць–бы валачобн[ыя] ці даж[ынкавыя] песьні, у якіх звыча[й]ная бытавая практыка селяніна ўбрана ў страі хрысьціянскіх чыньнікаў, або ў адраджэнцаў звыч[айны] пры цары гнёт нац[ыянальны] — у цёмныя, змрочныя колеры, страшныя сваім выглядам і не магчымыя. Пушча пашоў гэтым–жа шляхам, узяўшы за ўборы для свайго нутранога зьместу прыроднае і рэальна–побытавае, аддаленае, тое, што раней (у адр[аджэнцаў]) выкарыстоўвалася як сымбалі ідэальнага, моцнага і прыгожага, вялікага, і т[акім] ч[ынам], злучыў тое, што для адраджэнцаў, асабліва для Я. Купалы, было сымбалем ідэалу, было мэтаю імкненьняў з блізкім, з тым, што вынес сам поэта ў сваіх перажываньнях, тое, што звыч[айна] лічыл[ася] красою і што было для П[ушчы] прыгожым (маладое, блізкае ў далёкім, жывое і г. [д.]). І ў поэзіі Пушчавай мы бачым у якасьці гэтых страёў–убораў або ў якасьці чыньнікаў–заназоўяў такія стыхіі прыроды, як сонца (аднак гэта сонца не такое ўжо, як ск[ажам], у Ян[кі] Куп[алы], яно вельмі падобнае на блізкае поэту бытавое, яно падобна на пастуха, у той час, як для Я. К[упалы] яно было знакам канч[атковага] пункту імкн[еньня], цяпер гэты канч[атковы] пункт зьведзен з неба на зямлю, з будуч[ыні] у суч[аснасьць][1*]), месяц, зоры, вецер, зьявы часу — раніцу, дзень, поўдзень, вечар, ноч, марац, вясну, зіму, зьявы зямлі — полю, ніву, пушчу, бор, чарот, даліны, нізіны, ракіты, каліну, зьявы вясковыя — селянін, жняя, падпасак, каровы, коні, зьявы вясковай культуры — песьня, сонечны гоман і як жаданыя ўвазнаныя поэтам ужо не ў вясковай, а гарадзкой абстаноўцы — сыгнал электрыкі, бляск сталіцы, шаўро, анг[ельская] сьв[ітка], літсплаў, дынамо, век з стальнымі днямі, падковы радасьці ў дынамічна–звонным гоне, фабр[ычныя] трубы, жал[езная] брама, вітры[ны], нэпман, машына, матор, трактар, залатыя пагоны, з барацьбы панскі лёскат, стрэлы, паўстаньне, оружэ́ль, паходня, сьцягі чырв[оныя], рэвалюцыі левы марш, камуна і г. д. Другое — гэта звычай парушаць клясычн[ыя] нормы рытмаў. Усё гэта той матар'ял, які скарыстаў поэта на ўбраньне свайго прынесенага з вёскі зьместу, орнамэнтуючы яго сваімі (у якіх прадст[аўлены] вобразы) настроямі маладосьці, захапленьня новым процэсам ажыцьцяўленьня імкненьняў да ўростаньня ў сьвет культуры, вітаньнямі красы і праклёнамі і протэстамі супроць праяваў старога, кляйменьнем, штапаваньнем. І

[1] „З намі сонца“ („Vita“).

скарыстаў, орыентуючыся, калі льга так сказаць, на зьдзіўленьне людзей новай абстаноўкі і на ўражаньне іх лятуценьню, унутранай (ня выбіўш[айся] на паверх[ню]) сьмеласьцю выразаў–вобразаў, іх нечаканасьцю, іх нязвычайнасьцю, надзіўленасьцю, складанасьцю, словам, не прастатою іх як–бы наперакор узвычаеным у паняцьцю аб вясковым і беларускім як аб простым, мужыцкім, некультурным, і адначасна нейкаю ўнутраною, што адразу й ня кідаецца ў вочы, суцэльнасьцю, законамернасьцю і зьвязнасьцю сваіх вобразаў у творы (падобна жывапісцу, які накідв[ае] камкі, а адыдз[е] ад яго, гляне — і мал[юе] карціну), як–бы захоўваючы ў гэтае знадворна досыць крыклівае і стракатае, хоць і створанае па т. зв. культурных узорах, адзеньне вобразаў, нешта простае, ціхае, мяккае, кволае, чулае, далікатнае па свайму духу, ветлівае, прывабнае і імкненнае, як стыхія, дзікае, як воўчае, гульлівае, як дзіця, нешта дзіцяча буйнае і свавольнае, з узрывам радасьці і такімі ўзьвівамі журботнае тугі. Гэта было рыканьне раніцы, іржаньне дню, месяцавае жарабеньне вечару. Гэта было вянчаньне сьветлага, яснага, высокага з нізкім, звычайным, штодзённым, вяскова–бытавым. Як гэта ўдалося Пушчу, ня будзем тут судзіць, толькі факт той, што яго поэзія была прынята пасьлякастрычнікавай беларускай літаратурай як новае адкрывеньне ў беларускай літаратуры і ахрышчана было па аналёгіі з вядомай плыньню ў расійскай літаратуры таго часу як імажынізм, хоць гэта і не адпавядала рэчаіснасьці, прынята як таленавітая вобразатворчасьць і з гэтага боку была ацэнена як зьява станоўчая, прогрэсіўная. У першую чаргу Пушчавы творы ўразілі чытача сваім знадворным выглядам і прыкавалі да сябе яго ўвагу, выклікаўшы сярод маладзейшых вершапісцаў упадабленьне, насьледаваньне ды перайманьне і шмат гаворак, у якіх выяўляліся як адмоўныя, так і станоўчыя адносіны да гэтых твораў і таго кірунку, за ажыцьцяўленьне якога яны былі прыняты. Нутраная старана засталася вонку чытачовага ўсьведамленьня, калі ня лічыць адзінкавых ацэнак яе з боку некаторых асоб як выяўленьня замілаваньня і любові да свайго краю, як выражэньня маладога нацыянальнага „я“ ў абстаноўцы пасьлякастрычнікавае пары. Вядома, такое прыяцьце не магло ня мець пэўнага ўсплыву на разьвіцьцё Пушчавае поэзіі. Поэта зрабіў з гэтага адпаведныя вывады. Яго поэзія ўразіла чытача вонкавым уборам, але не дайшла сваім нутром да яго — гэтаму сьведкаю шматлікія нараканьні на яе незразумеласьць, на яе труднасьць, нявыразістасьць успрыманьня. Поэта быў праў, калі казаў: „Я сёньня ўсім чужы“. Так, яго не зразумелі. Яго прынялі па адзежцы, а не па нутру, не зразумелі тэй красы, якую ён адкрыў людзям тымі спос[абамі], якія былі ў яго магчымасьцях. І ён засумаваў, засумаваў сумам па новых споса[бах], па дарозе ў людзкое сэрца, да пачуцьцяў, да розуму. Ён убіраў ляментам, з яго браў мат[ар'ял]. Ён думаў, гэта мова гор[аду], і гаварыў так сам. [Складаў] гукі ў музыку. Мо' праз музыку пачуюць. І поэта праў, калі сказаў, што людзі сталі „багамі“ і ня могуць адчуваць зямнога, рэальнага, прыгож[ага] на Зямлі.

Пушча ўжо ў „Vit'e“, ацэньваючы рунь свае песьні як схапленьне чыстымі пальцамі радасьці перагібу вякоў, кажа, што „кожны з нас заўтра другі“; што ён аддае сваё сэрца пералівам васеньніх тонаў; што „дух яго ўзьвіўся высока — сонца палае агнём“; што яго песьні “ня шумець асокай сёньнешнім сонечным днём“; што яму хочацца сьмяяцца дзіцем, галоў схіліўшы на прыпол вякоў, але адначасна ён вымагае: „Даволі гімны нюняць, каб радасьць ня ўпілася болем па сялянскіх пунях“, жадае, каб узышло сталецьце сонцам на скрыжаль яго песьні вясны, каб яно гэту скрыжаль асьвятліла тым, што новай эпохі сыны скажуць поэту: „Нашы сэрцы сягоньня ня ў лейцах“ і паложаць яго творы на бальцы, бо ў іх выцьвітуць дум берагі і ўжо радасьці чыстыя пальцы ня схопяць вякоў перагіб; што прыгожага ён ніколі ня ганіў; што яго хмель заўсёды ў яго душы; што душа людзкая халадзее, — „ня звоняць песьні словамі“; што вякі прышлі ў новым звоне, прышлі ў надломленай сугучнасьц[ці], сьцюдзёны

дух у іх магутнасьці лунае над новым словам. І што ён верыць, што ў гэтых вяках гэні родзіцца негаданы, песьні разьв[есяць] сваё вецьце над хатамі, што ён пачне **гучную** песьню. Што песьняю далі абніме… Словам, поэта гаворыць, што ў яго ўжо новыя імкненьні, новыя настроі, ноўнасьць якіх у тым, што ён мае пачаць гучную песьню і „цьвярозую“, больш спакойную. І тут ужо выявілася, што сапраўды поэтычнае „шаўро і ангельская сьвітка“ — гэта часовае, што для поэты яно ня было самамэтай (у чым істотная розьніца Пушчавае поэзіі ад поэзіі імажынізму), а толькі сродкам, толькі фармальным спосабам змаганьня за „песьню–мужычку“, за песьню, у якой ня крывяць душою, у якой усё, як у крышталі, за душой сагрэты сьпеў, за сьпеў, у якім–бы крышталілася жыцьцё такім, якім яно ёсьць з яго законам і суровасьцю, яго рогатам і плачам і яго красою, яго прыгожасьцю, яго музыкай. Паколькі–ж дзякуючы гэтаму поэтычнаму „шаўро і ангельскай сьвітцы“ яго песьня прынята ў новай абстаноўцы, хоць, праўда, людзі ацанілі толькі ўборы, поэта робіць вывад, што людзк[ая] душа халадзее. Ён хоча, каб цанілі за нутро, поэта йдзе далей, яму непатрэбна ўжо гэтакае ўбраньне, ён дамагаецца вызнаньня правоў на існаваньне за тое, што пад гэтай сьвіткай, дзеля чаго ўбірае сваю песьн[ю] музыкаю слоў, „слоў сугучным граньнем“, і адкрытасьцю свае кволае душы, адкрытасьцю сваіх перажываньняў, сваіх жаданьняў, надзей і настрояў. І гэты новы крок быў заўважаны ў грамадзе, і адны ацанілі яго як адмоўнае, як адыход ад ранейшага credo поэты, як ухіл ад сучаснасьці (разумей: ад радасьці ўсёразбурэньня, бо поэта прызнаўся, што ён прыгожага ніколі ня ганіў, што ён ніяк з жыцьцём ня ладзіць, што ён ня верыць актавам радасьці, адчуваючы фальшы камертонаў), як ідэолёгічны зьвіх і мастацкую слабасьць. Другія віталі крок у кірунку да адмаўленьня патрэбы разіць уборамі і нязвычнасьцю іх, усьведамляючы новую патрэбу ў мілагучнасьці, у музыцы вершу і яго лірычнасьці, яго вялікай прастаце, адрасованай не да зьдзіву, а да адчуваньня, пачуцьця і думы. Напаўадкрыты зьмест зноў не дайшоў да нутра чытача ў новай абстаноўцы такім, якім ён быў у рэчаіснасьці, а ішоў ахрышчаным як пад знак[ам] упадк[у], ухільны, як упадачны. Але факт быцьця песьні новага кроку застаўся вызнаным, і поэта пашоў далей сваёю дарогаю, бяручы ўжо асноўны кірунак як выкліканьне ў чытача захапленьня шчырасьцю, адкрытасьцю і прастатою. Праўда, поруч з гэтым поэта пробуе карыстаць яшчэ як сродак літаратурнае клясычнае, як убор для свайго зьместу, набытага практыкаю жыцьця ў гарадзкой абстаноўцы і абстаноўцы літаратурнай, а таксама і мастацкае (з выяўленчых і музычных мастацтваў), але ўсё гэта зноў–такі не як мэту, а як сродак змаганьня за песьню **красы**, за песьню новую, сагрэтую душою, за песьні, з якімі вырас поэта ў дуброве, якія яму дарагі, за новыя настроі, за права на зьбірань[не] кветак, за права ўсьміхн[уцца] сонцу, дню, за сваю душу, за босасьць, за сьпеў, што з сэрца льлецца, а не такі, што прызначаны некага цешыць, ласкатаць яго сваімі знадворнымі ўборамі, за сьмеласьць духу, за напевы з гімнам — стыхійнай вечнасьці, за жаданьне жыць, на бляск зары глядзець, за права на раўнапраўны ўдзел у творчасьці новага жыцьця, новых каштоўнасьцяй і гордасьцяй маладой працоўнай Беларусі. І вось перад намі трэці крок поэты, які ён сам расцэньвае як завяршэньне шляху Днёў вясны і мінаньне рубяжоў, а песьні свае — як душой сагрэты сьпеў з лясоў, г. зн. з прыроднага натуральнага, песьні, якія выклікалі ў некаторых асобах раздражэньне некаторымі ўкрасамі, як Ave Maria, Антоні, Клеопатра, Апалон, або такімі вобраза–выразамі, як „кветкі крыві парасьлі ў Беларусі“, „сьніцца мне з зорамі вырыс“, і яны пасьпяшылі абурыцца на Пушчу за тое, што ён каторы ўжо год не дае спакойна ім спаць і ўпівацца бяскраснаю красою сваіх фантазій і красою свайго мастацтва прыстасоўвацца да жыцьця хоць–бы нават ззаду яго, і сваім увабражэньнем гэтага заду перадам, сваім гнаньнем па выбітых сьцежках ідэй. Зноў поэзія Пушчы закранула за жывое і за-

кранула так, што ўмоўчаць закраненьня не змаглі і пачалі крычаць гвалт, усю віну, а і ўсе грахі свае звальваючы на поэта ды называючы тое, што іх закранула, упадкам у той час, калі гэта ў сапраўднасьці ёсьць ні што іншае, як выпрабаваньне поэтаю новых сродкаў і спосабаў мастацкага афармаваньня рэальнага зьместу яго адчуваньня жыцьця, зьместу яго перажываньняў у новай абстаноўцы, перажываньняў імкненьня да „новых нязнаных станцый“ у разьвіцьці беларускае поэзіі, імкненьня ў кірунку да вялікага і прыгожага ў звычайным, рэальным, пазбаўленым якога–б ні было містычнага адзеньня ці ідэалізацыі ўбораў, імкненьня быць такім, як ёсьць, а не такім, якім–бы яго жадалі некаторыя бачыць, імкненьня застацца самім сабою, у сваім уласным убраньні празрыстым, сьветлым і ясным, праз якое–б прасьвечвала яго нутро, нутро таго, што крые ў сабе вялікія магчымасьці творчасьці, і тое, што, будучы выяўленым, стане красою і гордасьцю працоўнай Беларусі. Гэта маладое, нутраное, сьвежае, чыстае і ёсьць існасьць Пушчавае поэзіі, якое дагэтуль поэта прадстаўляў завэлюмаваным ва ўборы стыхійна–прыроднага, вяскова–натуральна–пабытовага, рэволюцыйна–гарадзкога, песенна–народнага, культурна–музычнага, стараклясычнага і асабова–эмацыянальнага і заарнамэнтаваным „слоў сугучным граньнем“ ды „паводкаю вобразаў сьмелых“. Гэта нутраное дагэтуль выяўляў поэта ў слоўных малюнках зьяваў прыроды, зьяваў побыту, зьяваў мастацкага жыцьця і зьяваў асабовых перажываньняў, настрояў, пачуцьцяў і імкненьняў як некаторых адлюстраваньняў у вонкавым выглядзе гэтых зьяў нутраных жыцьцёвых процэсаў, як малюнкаў конкрэтнага знадворнага выяўленьня (адбітку) самых гэтых процэсаў, процэсаў абнаўленьня, ажыўленьня, апоэтычваньня, абытаваньня далёкага ідэальнага, абуджэньня імкненьняў і а[і]дэйніваньня вакольнага, разнастайваньня конкрэтнага выяўленьня ці станаўленьня адзінае ідэі, убіраньня ў сілу маладога, злучэньня ў адзінства далёкага і блізкага, стыхійнага і культурнага, аідэёваньня, напаўненьня ідэёвым зьместам паўнакроўным зьменлівых формаў жыцьця, адлюстраваньня вакольнага ў асабовых перажываньнях. У гэтым нутраным, чаго знакамі зьяўляюцца Пушчавы творы, і тая ісьцівая краса, ісьцівая поэзія стыхійнага рэволюцыйнага ў жыцьці маладой Беларусі, якое за знадворнымі ўборамі, што не заўсёды былі да стану, за дрэвамі ня ўгледзелі лесу красы тыя, што пасьпяшаліся адмежавацца ад Пушчавае поэзіі і адракціся ад яе. Так, яе краса не ў знадворным абліч[ч]ы, а ў нутраной існасьці, поўнай сугучнасьці нашага рэволюцыйнага часу, часу ўсебаковага адраджэньня Беларусі на асновах, вызначаных Кастрычнікам (ад перакладу Пуш[чавы] творы шмат страчв[аюць]), існасьці, якая злажылася і ёсьць плод жыцьця Беларусі ў надраньні новай эры, выяўлен[ая] пачаткам гэтай эры і ёю афармованая, увайшла ў яе як адзін з элемэнтаў яе зьместу з адзіным імкненьнем — быць паўнапраўным удзельнікам вялікае перабудовы жыцьця, вялікае яе творчасьці, існасьць, якая ня будучы ўгледзенай і прынятай як раўнапраўная ў тэй абстаноўцы, у якую прышоў поэта з вёскі, дала повад сказаць вуснамі поэты ў „Днёх вясны“: „Я сёньня ўсім чужы“, і сказаць проста, без дакораў і скаргі, проста як факт. У гэтым і ісьцівае значэньне Пушчавае поэзіі ў разьвіцьці беларускае літаратуры. У досыць складанай рэчаіснасьці нашае поэзіі яна ёсьць рэальна[е] ажыцьцяўлень[не] таго адвечна ім[к]лівага працоўнай Беларусі, якое, будучы разьвязаным з путаў дарэволюцыйнага быту, вышла ў сьвет, каб шчыраю працаю, шчырым удзелам у творчасьці новых яснот жыцьця на паставе, вызнача[на]й Кастрыч[нікам], выявіць сябе поўнасьцю, разьвіць свае магчымасьці, ператварыўшы іх у дзейсную краіну новага быту. І не цкаваць і адпіхаць яе мы павінны, а беражна яе пеставаць, ствараць для яе спрыяльныя ўмовы для пышнага росквіту. Яна–ж яшчэ толькі зерне, яшчэ толькі рунь, як ацэньвае яе і сам поэта, і не таптаць яе мы павінны, а даць ёй „новых настрояў“, гэта зн[ачыць] стварыць умовы рэальнага жыцьця, у якіх яна паўстане перад намі

ўва ўсёй велічы яе красы. Не заглушаць яе зельлем, а расчышчаць для яе глебу. Любоўна яе культываваць і даглядаць, каб ня вырасла яно выродлівым, гарбатым. Такія ўборы, у якіх яна паўстала перад намі, — гэта ад сучаснасьці, гэта дань вясковаму дню рэволюцыйнай рэчаіснасьці, вызначнага сваім шуканьнем новых убораў, новых формаў рытму жыцьця.

У наша разуменьне мастацкага і прыгожага яна ўліла новы элемэнт. Яна сказала нам, якія могуць быць уборы і што ўборы гэтыя — гэта вымогі часу, дань часу (што формы зьменлівы, пры нязьменлівасьці ўнутр[аной] існасьці жыцьця як факту), што як–бы яны ні былі прыгожыя, ня ў іх існасьць поэзіі, а за імі ў нутраным, а не знадворным, і што тая поэзія ёсьць сапраўдная поэзія і можа быць гордасьц[ю] працоўных, неабдымным, і дарагім, і патрэбным [для] іх жыцьця, якая праз уборы выйдзе ў сьвет чыстаю тым, чым маці яе радзіла, якое і знадворны выгляд будзе тым–жа, чым і ёсьць яе і нутро. Гэта–ж яна вінавайца і таго ўсьведамленьня ў нашых патрэбах мастацкага, якое выражаецца ў патрабаваньні шчырасьці, эмоцыянальнай насычанасьці, яснасьці, выразнасьці, стройнасьці глыбіны і мысьлі ў творах поэзіі, вялікай прыгожасьці ў прастаце і звычайнасьці блізкіх нам зьяў. І таму, як–бы мы ні адносіліся да Пушчавай поэзіі, мы павінны яе зразумець як цікавую і значную зьяву пасьлякастрычнікава[й] літаратуры і прызнаць яе значэньне ў разьвіцьці нашае поэзіі наогул як фактара прогрэсіўнага, жыцьцёвага, абмінуць які ўжо нельга без таго, каб ня стаць аднабаковым і не паўтараць вопыту, праробленага Пушчавай поэзіяй. Дзеля таго каб стаць вышэй, нельга абыйсьціся без выкарыстаньня Пушчавага вопыту, таксама як дзеля таго каб узьняцца галавою над усёй сучаснай поэзіяй, нельга абмінуць практыкі іншых суч[асных] поэтаў, якую яны робяць, абраўшы для сябе той ці іншы шлях. Практыка–ж Пушчавае поэзіі вельмі навучальна. Узяўшы за аснову свае творчасьці **сваё нутраное** (жыцьцё), **свае перажываньні**, свае адчуваньні як сябе, так і вакольнага сьвету (усе як праявы адзіна вечнага і вялікага ў сабе стыхійнага процэсу жыцьця, які адбываецца па сваіх унутраных законах), поэта ў кірунку яго выяўлен[ь]н[я] прайшоў значны шлях, выпрабаваўшы розныя ўборы — ад апасродкаваных да непасрэдных формаў — дзеля таго, каб урэшце іх адкінуць, сарваць з душы параліны як не пасуючыя да стану яго існасьці і натрапіць на свой уласны шлях такіх поэтычных утварэньняў, якія былі–б адпаведнымі, эквівалентнымі чыстаце яго поэтычнае душы, каб праз блуканьні выйсьці на дарагую яму родную сьцежку. Адзнакі гэтага шляху на тэй лініі прастаты і непасрэднасьці формы, на якой разьмяшчаюцца такія яго песьня–вобразы, як „Ад радасьці“, „Я аддаў дню [вясновaму дань]…“, „Прапл[юскочуць] гады, [як вада]…“, „Праходжу дні вя[сны]…“. На гэтай лініі Пушча выяўляецца як поэта самабытны, як поэта, які стане пры адпаведных умовах для разьвіцьця ўзорнай красою і гордасьцю працоўнай Беларусі, унёсшы ў агульналюдзкую мастацкую скарбніцу працоўных былых забраных краін сваю часьць, ня менш багатую за іншыя.

Прывыкшы за час рэволюцыі да разьлівага, да крыклівага, да нэрвова–ўзьнятага, да бурнага і бурапеннага, да агульнага, Пушча можа выдацца за вельмі дробнага па об'ектах свайго апяваньня, за вельмі індывідуальнага і абмежаванага ад агульнага і характэрнага для нашае сучаснасьці, якое зазвычай і ставіцца ў загану поэце. Але такі погляд памылковы. Усякая рэальная вялікасьць таму і вяліка, што складаецца з разнастайных вялікіх дробязей жыцьця. Вялікая фраза сама сабою яшчэ не становіць сабою вялікасьці, калі ў рэчаіснасьці няма адпаведнае ёй вялікай рэальнасьці. Быць можа, такая зьява ў жыцьці, як спрэчка аб песьні, і дробная зьява, але калі адкінуць падобныя дробныя зьявы, што–ж астанецца рэальнага — фраза аб вялікім не заменіць пустаты. І поэту абыходзяць самыя звычайныя на першы погляд нязначныя зьявы. Ён апявае і іх, бо фактычна–ж з гэтага звычайнага, нязначнага, дробнага і малога

і складаецца вялікі зьмест жыцьця. Поэта ўглядае няпростае, прыгожае і значнае ў звычайным і простым падобна таму, як другі поэта Дубоўка ўзірае, што ў звычайнай праяве хіжыць вялікая сіла. А гэта звычайнае і простае — гэта ўмовы быцьця і сродкі нашай творчасьці. Адгэтуль якое рэальнае наўкольле ў сваім конкрэтным выглядзе, такія і об'екты поэтавага апяваньня. І калі вызначаць гэтыя апошнія за дробныя, то трэба вызнаць і эквівалентна–рэальнае таксама за дробнае, ды каб мець вялікае ў поэзіі, замяніць гэта рэальна дробнае вялікім і вялічавым. Паколькі–ж у жыцьці не адымаецца ад дробнага яго права на існаваньне, пастолькі неразумна выганяць яго з поэзіі, калі мы хочам, каб поэзія была праўдзіваю, а не фальшываю. Для нашай–жа сучаснасьці характэрна ня толькі вялікае, але яшчэ болей тое дробнае, з якога складаецца само рэальнае вялікае нашай эпохі. І калі поэта за об'екты свайго апяваньня бярэ на першы погляд дробнае, індывідуальнае, то тым самым ён апявае зьмест вялікага (вялікага ў яго рэальным зьмесьце). А таму павінны вызнаць за дробным права на тое, каб быць об'ектам поэзіі. Пушчава поэзія тым і значна, што бяручы за свае об'екты індывідуальнае, яна ў сваёй суцэльнасьці моцная поэзія, здольная рабіць моцнае ўражаньне безадносна да таго, які будзе характар гэтага ўражаньня — за поэзію ці проціў яе. Ці за, ці проціў, але ўражаньне моцнае, чаму сьведкаю гарачыя рэцэнзіі супроць яе апошняга зборніку. (Рэцэнзія, якая ківае нават на тое, што Пушча — хворая зьява і яго ня трэба друкаваць.) У гэтым і яе годнасьць, і яе сіла, але не яе адмоўнасьць. Сама па сабе любая зьява поэзіі не адмоўная і не станоўчая. Адмоўнаю–ж ці станоўчаю яна становіцца адносна да тых, што да яе так ці інакш дачыніліся. З гэтага боку яе можна разглядаць як той вымернік станаў сьвядомасьці ў грамадзе, які яе ўскрывае і робіць даступнаю для азнаямлень[ня] усіх удзельнікаў грамады і які служыць спосабам увазнаваньня людзей у гэтай грамадзе. Так, мы за Пушч[аву] поэзію. І калі хто перакан[ае] нас у тым, што мы мыляемся ў яе разумен[ьні], разум[еньні] яе значн[асьці], мы будзем рады таму, што ёсьць людзі, якія за ісьціну, і мы публ[ічна] адкін[ем] сваю памыл[ку] — і ісьцін[а] за людзь[мі]. Пушчава поэзія выкрыла, што ў нас ёсьць асобы, якія гатовы ўцякаць ад зьяўленьня яе твораў, бачачы ў іх постаці нешта страшнае, якое яны называюць то хворым, то слабым. Аднак ня могучы нічога зрабіць з імі, з фактам, яны пачынаюць біць трывогу, каб узьняць думку супроць віноўніка твораў, супроць поэты, і адгэтуль такія парады, як трэба палячыцца, галасы аб патрэбе лекаў і лекароў для поэты. Фактычна–ж гэта значыць ні што іншае, як тое, што яны адчулі самі патрэбу ў леках для сябе, у леках ад адносін да поэзіі наогул і хворых на яе поглядаў. І вось чаму. Пушчава поэзія ёсьць зьява неабходнасьці выяўленьня і ў мастацтве таго процэсу, які выкліканы правам да жыцьця і які адбываецца ў іншых галінах жыцьця, — гэта процэсу нац[ыянальнага] узвышэньня Беларусі як сваеасаблівай культурнай адзінкі паміж іншых нацыянальных фармацый. І не зрабіў–бы Пушча гэтага ў мастацтве, зрабіў–бы другі, але ўсё роўна яно выявілася–б. Ад Пушчавай індывідуаль[насьці] залежыць толькі моц і сіла мастацкага афармаваньня. І калі Пушчава поэзія рабіла гэта несьвядома, стыхійна, то наш зараз абавязак — усьвядоміўшы гэты процэс, да[па]магчы поэту сьвядома ўжо весьці яго мастацкае выяўленьне да лёгічнага канца. Адгэтуль задача практыкі — увазнаўшы прыроду Пушчавае творчасьці, выявіць магчымыя для яе надалей крыніцы для поэтычнага выяўленьня ўсяго, што складае зьмест процэсу нац[ыянальнага] узвышэньня працоўнай Беларусі.

Можа, я памыляюся, тады будзь ласкавы, чытачу, давядзі гэта *sine ira et studio* на мае мысьлі, але як я разумею, прырода Пушчавае творчасьці зьмяшчаецца ў тым, што поэта мае **дар жывапісаць музыкаю слоў** (па ўзору характ[эрных] апіс[аньняў] зьм[енаў] рэв[олюцыйнага] жыць[ця]) зьявы сваіх перажыванняў, прадметам якіх зазвычай бываюць факты штодзённага навакольнага жыцьця, што поэта мае тонкае

чуцьцё хараства слова і слоўнай мэлёдыйнай сугучнасьці, музыкі гукаў бел[арускай] мовы (заўважу, што для Пушчы не характ[эрны] зьбег зычных, як не хар[актэрны] ён і для нар[однай] мовы) і чуцьцё хараства ўнутраных рухаў чалавека як яны выяўляюцца ў знадворным выражэньні сваім, што поэта наогул за аснову ў сваёй творчасьці бярэ **адчуваньне** жыцьця ў яго конкрэтных праявах асобнага моманту, што поэта мае нахіл **складаць** з апрацованага ў вобразы матар'ялу па прынцыпу дойлідзтва або жывапісаньня малюнку, што поэта мае нахіл да апрацоўкі сваіх матар'ялаў з перажыванняў матар'ялаў, пачэрпнутымі з літаратурных пісьменных крыніц, бяручы яго як умоўнасьць ці заназоўе чыньнікаў або акалічнасьцяй сваіх перажыванняў. З гэтага апошняга пункту гледжаньня яго творы ўяўляюцца як маністы паралельных параўнаньняў з апушчанымі сувязямі раўнаваньня, ін[акш] к[ажучы], маністы **сынтэзаў** з двух раўнаваных палажэньняў ці вобразаў, зробленага т[акім] ч[ынам], што чыньнік першага суставу раўнаваньня з дзеяньнем другога суставу або дзеяньне першага з акалічнасьцямі другога. (Для прыкладу, вобраз „раніцу шч[эбет] пільнуе ў лісьц[і]…" мог вынікнуць з наступн[ых] паралельных палажэньняў. Як чалавек пільнуе надыходу якое–небудзь зьявы, так птушкі ў лісьці ж[оўта]–з[ялёным] шчабечуць раніцаю. Ці шчэбет пт[ушак] у ліс[ьці] раніцаю падобен на пільнаваньне кім–небудзь каго– ці чаго–небудзь. Дзеяньне аднаго ўзята за чыньнік, дзеяньне другога за выказьнік, а акалічнасьць аднаго перастворана ў дапаўненьне да выказьніка. Або падобна таму, як падарожны ношаю туліцца пад пуняю, скажам, ад холаду, так пара–жнівень адыходзіць пад сьцень мінулага.) Каб поэту ствары[ць] новыя песьні, яму трэба перажыць новае вакольнае. Яму трэба даць „новых настрояў". Выходзячы з гэтай прыроды, нам здаецца, што для поэты маглі–б быць удзячнымі матар'ялямі для поэтычнага афармаваньня перажыванняў падзей нашае сучаснасьці глыбей выкарыстаныя матар'ялы народнай творчасьці, беларускай літаратуры, літаратур іншых народаў і самі падзеі сучаснасьці, іх мова як формы поэтычнага выяўленьня сваіх перажыванняў. Ня кажучы ўжо пра тое, што з народнай творчасьці ня выкарыстана яшчэ лексычнае быцьцё, у ёй шмат можна знайсьці ўзорных фармальных спосабаў мастацкага выяўленьня. Зазначым тут хоць–бы на спосаб выяўленьня моцы пачуцьця каханьня. Спосаб просты і ў той–жа час вялікі сваёю прыгожасьцю. Дзяўчына пяе, што заблудзілася ў шуме дубровы, і каб выявіць моц свайго каханьня, свайго перажыванья любага, яна кажа, што ня чула голасу ні маткі, ні бацькі, ні братоў, ні сясьцёр, якія яе клікалі, а пачула голас толькі свайго мілага. Або ў другой песьні дзяўчына пяе, што кінецца ў воду, разаб'ецца на белы камень, і канчае такімі словамі, як „няхай людзі знаюць, што й ад каханьня ўміраюць", гэта значыць, што яе дзеі будуць знакам моцы каханьня. Альбо спосаб выяўленьня няпрыязьні — дзяўчына сьпявае, што ноччу йдзе па воду, пасланая сьвякрухаю, дзяўчына йдзе да сваіх родных, якія ёй і адкрываюць, што гэта сьвякруха пасылала яе на згубу. Вядома, гэта адзінкавыя прыклады. Іх можна было–б павя[лі]чыць на вельмі шмат. Там–жа выяўляецца сужэтнасьць лірыкі. А якімі нявычэрпнымі крыніцамі могуць быць казкі! У літаратурах можна знайсьці вобразы як сродак дзеля выяўленьня і азначэньня эквівалентнай сілы сваіх перажыванняў. Тут–жа можна знайсьці адказы на тое, як дасягалі мастакі таго, што ў чытачоў зьяўляліся жаданыя мастаку ўражаньні вялікага, моцнага, прыгожага, прывабнага, трагічнага, узвышанага, камічнага, імкненнага, рэволюцыйн[ага], неспакойнага, захоплівающага, падпарадкуючага сваёй волі, выклікающага жаданьні творчасьці, узнімающага на творчасьць, на змаганьне, абуджающага жаданую сьвядомасьць, выклікающага прызнаньне простага, непасрэднага і г. д. Гэты[м] вопытам патрэбна аўладаць і яго скарыстаць. Поэзія–ж — гэта мастацтва, і мастацтва перадусім сродкамі слова іграць на пачуцьцях, адчуваньн[ях], настроях сьвядомасьці чытача ў першую чаргу, вынікам чаго зьяўляецца той ці іншы

эфэкт. І поэта сьвядома павінен ставіцца да таго, які эфэкт ён хоча выклікаць да жыцьця — ці эфэкт прыгожага, ці вялікага, ці шчырага, ці простага і г. д. Орыентуючыся на гэта, поэта павінен і адпаведным чынам тварыць сродкамі свайго мастацтва свой твор, тварыць так, каб кранаючы разнастайныя струны душы чытача, выклікаць у выніку пэўную мэлёдыю яго перажыванъняў вялікага ці прыгожага, ці чаго іншага. Калі мы з гэтага пункту глянем на вопыт нар[однага] маст[ацтва] або адрадж[энскай] літ[аратуры], то знойдзем, што творцы іх твораў кіраваліся (сьвядома ці несьвядома, але факт, што кіраваліся) на выкліканьне ў слух[ача] ці чытача праз непасрэдную прыгожасьць выка[на]ньня твору пачуцьця спачуваньня, скажам, долі замужняй жанчыны і абуджэньня імкненьня да стварэньня лепшых умоў праз адмаўленьне выяўленьня ў творы, на выкліканьне спагады ці ўсьведамленьня ў немагчымасьці такіх адносін да Бел[арусі], якія знайшлі сваё адлюстр[аваньне] у творы. Зараз мне здаецца, што асноўнае, на што павінен кіравацца пісьменьнік, — гэта на выкліканьне ўсьведамленьня ў вялікасьці і патрэбнасьці тэй справы, якая робіцца самімі працоўнымі, на выкліканьне да дзейнай творчасьці, да змаганьня і да знахаджэньня радасьці ў процэсе гэтай дзейнась[ці], у яе выніках, на выкліканьне думаньня і такой сьвядомасьці, згодна якое было–б правілам кожнае асобы зрабіць магчымае для агульнае справы, не дарэмна пражыць на Зямлі. Але гэта ня значыць, што аб гэтым і трэба пісаць. У тым і мастацтва, каб пісаць такія творы, у выніку дачыненьн[я] якіх да чытача ў чытача зьяўлялася такая сьвядомасьць. Г. зн. гэта апошні твор, канч[атковая] мэта, якая павінна зьдзейсьніцца ў выніку дачыне[ньня] між творам, з аднаго боку, і чытачом — з другога. Твор і чытач — гэта дзейнікі як–бы супярэчныя. Твор як дзейнае адмаўляе чытача як пасыўнае, і чытач як актыўнае адмаўляе твор як пасыўнае. Так[ім] чын[ам], процэс чытаньня ёсьць ні што іншае, як барацьба актыўнага з пасыўным, рэвол[юцыйнага] з консэрватыўным. Вось у выніку гэтай барацьбы і павінна быць перамога, станаўленьне жаданай поэту сьвяд[омасьці] ці пачуцьця, настрою як перамога актыўнага. Бо–ж поэта — гэта перадусім арганізатар перамогі таго ідэёвага, прыгожага, што ёсьць у ім як у чалавеку, грамадз[яніну] і сыну сваёй нацыі, на[д] тым неідэальным (рэальным), што зьяўляецца цёмнай спадчынай вякоў; арганізатар асмысьленьня рэчавага–рэальнага ідэёвым, адухаўленьня матар'яльнага і новай вышы[ні] матар'ялізацыі адухоўленага ў чалавеку.

Пушча — арг[анізатар] перам[огі] культ[уры] новафарм[альнай] над азвычаен[ым] нац[ыянальным] зьместам. Цяпер задач[а] — арг[анізаваць] перам[огу] кул[ьтуры] свайго новага зьместу (у які ўвайш[ло] і фарм[альнае]) над гэтым фармальн[ым], якое ня мае яшчэ нац[ыянальных] пр[ыкмет] новага зьместу.

(„Я для Бел[арусі] радасьць дзён нашу", а хіба ня радасьцю дзён было тое, што маладыя разбуралі старыя формы?)

Раскрытае, шчырае, любасьць да прыгожага, простае ў поэце перамагло тое, што ад нявольніцкага, тое, што ад умоваў жыцьця[2]. Чалавечае перамагло рэчавае. Духоўнае перам[агло] матар'яльнае, яго дух стаў матэрыяй, стаў рэальным фактам у постаці яго твораў поэзіі, ён матар'ялізаваўся ў **Слова**, каштоўнасьць якога залежыць ад часу. Сёньня яно для нас цэнна. Заўтра, як справядліва кажа сам поэта, яго паложаць на бальцы, бо ў ім выцьвітуць дум берагі. Заўтра прынясе з сабою і новае заўтрашняе слова. Родзяцца новыя гэніі, і песьні іх разьвесяць сваё вецьце над хатамі. І гэта правільна таму, што не зьяўляе для нас ужо такой цэннасьці слова Скарыны, якую зьяўляла яно ў свой час. Мы ўжо гаворым сваімі словамі, а не скарынінскімі. Але тое, што матэрыяй яны зьявіліся, тое, што праз іх было перамагло чалавекам у самім сабе, — гэта гуманнасьць, адданасьць яго паспалітаму люду, прысьвячэньне сябе на паспалітае добрае, тое ня страціла сваёй каштоўнасьці. Яно

[2]Сьведкаю гэтага — шлях поэты ад апасродк[аванага] да непасрэднага — формы поэтычнай.

жыве і цяпер у нас як высокае і вялікае. Мы і Скарыну цэнім не за слова, бо слова для нас ужо стр[аціла] сваю значнасьць, а менавіта за тое, што ён вопытам свайго жыцьця перасіліў цемру, што ён адкрыў людзям наяўнасьць у іх тэй уласьцівасьці, якую мы зараз называем зацікаўленасьцю асобы грам[адзкімі] паспалітымі інтарэсамі, уласьцівасьць, якую мы ўсьведамляем як канечнасьць сьвядомасьці, што асабовае (радасьць) магчыма **толькі** пра[з] грамадзкае, індывідуальнае праз агульнае. Так і Пушчавае будзе жыць і ня страціць свае каштоўнасьці, нягледзячы на тое, што ў яго творах прыдзе час — і выцьвітуць дум берагі. (Слова — гэта берагі дум, прыдзе час, калі для выраж[эньня] новых дум яго слова ўжо ня будзе здольным для іх азначэньня, іх акрэсьленьня берагамі.) Але поэта знае, што тое, што скажуць новай эпохі сыны яму: „Нашы сэрцы сягоньня ня ў лейцах“, — гэта будзе ацэнка таго, што зроблена поэтаю.

І калі вы судзіце поэту, то перш чым выносіць яму сьм[яротны] прыгав[ор], як хвор[аму], вы павінны судзіць чалавечае — любоў да родн[ага] краю. Калі вы дакажаце, што любіць свой край ёсьць злачын[ствам], любіць за тое, што шчасьце ў кож[най] хаце, што музыкі граюць у клюб[ах] на р[асхліст], — гэта ёсьць хворае, што любові да родн[ага] краю не павінна быць месца ў чалавечым сэрцы, што чалавек не павінен быць сынам зямлі, сынам плянэты, — чалавекам, тады вы правы, калі кажаце, што Пушча хворы і што яго трэба інфэкцыяваць. Калі–ж вы кажаце, што вы ня можаце не любіць свайго краю, калі вы сьпяваеце, хоць і дрэнным голасам, што хочаце жыць, хочаце любошчаў палкіх, зелені поля, сьветл[ага] сонца, паху квятоў і ў іх купацца, калі пяяце, што хочаце знаць, што жыв[яце] як трэба, ня доўг, ня службу валочыце, калі вы пяяце, што любы вам кнігі, калі траўка на лугох не жахнецца, калі вы пяяце, што ў вашай душы — любові мора да зял[ёных] гаёў, да зор, да захм[арных] краёў, калі вы пяяце „родная Случчына“, ня можаце ня любіць свайго, таго, што вам дорага, і за гэта–ж судзіце другога — тады вы падляцы, а ня судзьдзі, тады вы юды, вы найгоршае, што ёсьць у сьвеце, бо вы хочаце ўсё заграбці толькі для сябе, абы не для другіх — хоць–бы нават яны былі і вашымі братамі. Вы можаце яго засудзіць, ачарніць яго, бо [ў] вашых гэта сілах, але песьні яго вы не ачэрніце. Але сіла — гэта яшчэ ня довад ісьціны. Чаго вы баіцёся довадаў?

[Дапісана на палёх:] Калі хочаце пазнаць нар[одны] дух, псых[олёгію] творч[асьці], чыт[айце] Пушчу. Ён апош[ні] вяск[овы] музыка, пад[няў] золата раніцы з сьмецьця — прыгож[ае], што злажыл[ася] у адвечн[асьці] у беларуса і што было засыпана сьмець[цем] наноснага. Беларус мог скэптычна паглядзець на сонца, да якога яго звалі. Для яго яно было сіл[аю]. Ён яго ня цяміў. Ён знае песьню, у якой выяўлял[ася] душа, дарагое і любае чалавеку з канкрэтнага, з жыцьцёвага — рэальныя радась[ці]. Ён радасьцю называе павялічэньне ў хляве.

Народнасьць Пушч[авай] поэзіі. Сымболіка жыцьцёвага рэальнага. Сваім нутром яна рэальная, матарыяліст[ычная]. Сваім знадв[орным] выглядам яна **сынтэтычная**, **концэнтрацыйная**.

„Адвечн[ая] краса“ — у П[ушчы] гэта краса таго душэўн[ага] складу, які вызначае сабою тое, што мы назыв[аем] нацыян[альным] беларускім, і якое злажылас[я] даўно адвеку і зараз жыве, выяўл[яецца] у новых формах, розных формах.

Поэта адчувае красу жыцьця. Жыцьцё — прыгожа.

Жыць — даражэй усяго. **Жыць** — вось адно, што найвышэйшае і найпрыгажэйшае ёсьць у сьвеце. Большага за гэтае поэта ня знае. **Жыць**–жа — гэта значыць, па–ягонаму, працаваць, адчуваць гэта жыцьцё, рад[авацца] і сум[аваць], імкн[уцца],

вітаць клян[ы], узьнімацца, складаць, песьні. Для П[ушчы] жыцьцё — гэта як–бы савяршэньне абраду, натур[альнае] сьвяшчэннадзейства.

[Варыянт 2]

Маё паняцьце аб поэзіі Пушчы ўтварылася ў выніку процэсу, што адбываўся на працягу пэўнага часу ў дачыненьні да лірычных вершаў, якія складаюць зьмест трох кніжак: „Раніца рыкае“, „Vita“ і „Дні вясны“. Гэты процэс дачыненьня праявіўся такімі зьявамі, як чытаньне вершаў, перажываньне іх і мысьленьне аб іх. І зараз, калі я азначаю гэтыя творы паняцьцем Пушчавай поэзіі як музычна–жывапіснай поэзіі Маладой Беларусі пасьлякастрычнікавае пары, то гэта трэба разумець як абагуленае ўсьведамленьне практыкі майго дачыненьня да творчасьці Я. Пушчы і таго, што выявілася ў гэтай практыцы як уласьцівае гэтай творчасьці. Так менавіта, а ня іначай трэба гэта разумець таму, што ўсякае азначэньне ёсьць нішто іншае, як абагуленае ўсьведамленьне практыкі суб'ектнага дачыненьня да пэўнага об'екту. У гэтым і ўзгляднасьць усякага азначэньня. Набліжэньне–ж апошняга да абсолютнай ісьціны адбываецца ў процэсе праверкі яго практыкаю як мага большым лікам суб'ектаў. Ісьцін–жа саміх па сабе ня бывае. Ёсьць ісьціны для чалавека. І калі я кажу: гэта ісьціна, то гэта ісьціна для мяне і для тых, хто падзеліць яе са мною, і ісьціна да тых часоў, пакуль яна ня будзе адмоўлена ў імя большай. Але для мяне яна і тады застанецца ісьцінаю, хоць і ў новай вопратцы, у вопратцы адмаўленьня. Яна будзе жыць як адмоўная, але ад гэтага яна не перастане быць ісьцінаю, якая была станоўчаю ісьцінаю для мяне, таксама як зараз чытаньне, перажываньне і мысьленьне аб творах Пушчы, што адбывалася на працягу пэўнага часу, ісьціна для мяне, дадзеная ў практыцы дачыненьня да творчасьці названага аўтара, і таксама для Гл[ыбоцкага], Др[ука], Галя зьяўляецца ісьцін[аю] для іх іх чытаньне, іх пер[ажываньне] і іх мысьл[еньне]. Так, іх чытаньне — ісьціна толькі для іх, але яшчэ не для мяне. Для мяне ісьцінаю зьяўляецца тое, што назв[аныя] крытыкі ня чыталі твораў Пушчы, не зважаючы на тое, што яны аб іх пісалі і гаварылі ці мала. Для чытаньня патрэбна перадусім уменьне чытаць, а гэтага якраз і ня відно з іх пісаньн[я]. Узяць вынятку і прыпісаць да яе „……“ — хіба чытаньне? Дазвольце вам не паверыць, бо гэта нішто іншае, як узяць вынятку ды прыпісаць да яе падобнае на „рукамі не чапаць“. Не, гэта ня чытаньне. Гэта выйманьне вынятак, гэта выбарка слоў, гэта шуканьне інкрымінуючага, гэта ахварбоўваньне… словам, усё, што хочаце, але ня чытаньне, не перажываньне і ня мысьленьне. Калі–ж гэта аўт[арамі] гэтай крыт[ыкі] лічыцца за чытаньне, то я маю права сказаць, што яны альбо ня чытаюць знарок наогул альбо ня ўмеюць чытаць, калі гэта робяць шчыра. Дзіўна? Нічога дзіўнага няма. Чытаць маст[ацкія] творы трэба ўмець, трэба вучыцца гэтаму чытаньню такжа, як усе мы вучыліся чытаць літары і іх злучэньні ў кніжцы. І ня ўмеючым чытаць, няпісьменным называецца зазвычай той, хто ня ведае значэньня ўмоўных знакаў, якімі людзі азначаюць пэўныя гукі, што выражаюць і адчув[аньні], і прадст[аўленьні], і паняцьці. Гэтаму мы вучымся, прыстасоўваем сябе да ўстаноўленых умоўнасьцяй перш чым парушаць гэныя ўмоўнасьці і ствараць новыя, словам, перш чым прыстасоўваць іх да сябе. А творы–ж маст[ацкія] ёсьць таксама ў пэўнай меры гэныя ўмоўнась[ці], якімі поэт выражае сябе, сваё дач[ыненьне] да сьвету, свае патрэбы словам у прыгож[ым]. Значыць, і іх трэба навучыцца чытаць, навуч[ыцца] разумець перш чым судзіць аб іх, прыстасавацца да іх перш чым прыстасоўваць іх да сябе. Гл[ыбоцкі], напр[ыклад], хоча прыст[асаваць] П[ушчу] да сябе парадаю вучыцца і працаваць у той час, калі сам ня прыст[асоўваецца] да П[ушчы], не разумее яго. І гэта парада ня толькі не да-

сягне для Гл[ыбоцкага] стан[оўчых] рэзульта[та]ў, але наадварот. П[ушча] ня толькі ня стане прыст[асоўвацца] да Дудара, а, наадварот, зусім ня зьверне на яго ўвагі да тых пор, пакуль ён не зразум[ее] таго, што гаворыць П[ушча].

Так, трэба вучыцца чытаць творы. Ня мне, вядома, судзіць аб тым, наскольк і я гэта ўмею. Адно для мяне ісьціна, што я чытаю, пераж[ываю] і мысьлю. Аб гэтым я і хачу падзяліцца з сваім чытачом.

Першы раз, калі я чытаў творы П[ушчы], я іх чытаў як кніжку, напісаную на ня зусім знаёмай мне мове. Я чуў гукі, чуў словы, бачыў перад сабою малюнкі і зьяў, і адчуваньняў, і пераж[ваньняў], але ўсе яны для мяне былі як у тумане. Мне часам здавалася, што я чуў гэтыя гукі, бачыў гэтыя малюнкі недзе ў абрыўках і калісьці яны былі мне блізкімі, прывычнымі і прыгож[ымі], але ў такой іх композіцыі, у такім відзе, як яны паўсталі цяпер перада мною, яны былі для мяне незнаёмыя, новыя і як–бы ў тумане (П[ушча] — сузярцальнік). Я не разумеў іх такімі, якімі я пачуў іх з вуснаў поэты і ў той–жа час гэта было нешта блізкае і роднае мне па духу. Мне хацелася такога, так я адзначаў сваё пачуцьцё да іх. Відзь я хацеў новага, маладога, нязвычайнага. І тут я зразумеў, што хочучы новага, я ня знаў і ня мог знаць, у якім выглядзе паўстане перада мною гэта новае канкрэтна. Від[авочна], жаданьне было агульнага, цяпер–жа перада мною было канкрэтнае. І тады я задумаўся, ці гэта тое, што я хацеў, ці не. Я захацеў пазнаць агульнае ў канкрэтным. Дзеля гэтага мне трэба было навучыцца разумець, і я пачаў вучыцца. Першае–ж маё заключэньне было, што Пушча гаворыць пра блізкае для поэты, а быць можа, і для мяне, як пра няблізкае, як туманнае, невыразнае, але новае для таго, што было да поэты, для сваіх папярэднікаў. І я думаў, што калі я навучуся чытаць тое, што нова для папярэднікаў, навучуся яго разумець, то яно перастане быць для мяне новым, яно стане звычайным для мяне. І я пачаў чытаць і пераживаць чытанае і абдумліваць яго. Перадусім у мяне паўстала думка, што тое, што піша поэта, нішто іншае, як тое, што ён адчувае, што яму так уяўляцца (здаецца). Поэту ўяўляецца, што „раніцу шчэбет пільнуе". Ён адчувае такую зьяву, ці, іначай, яму ўяўляецца ў такой постаці нейкая зьява, якая мае месца ў рэчаіснасьці. Што гэта за зьява такая? І я думаю, шчэбет — гэта тое, што ад птушак, пільнасьць — гэта пэўны стан, у якім бывае чалавек ці іншае што жывое, калі яно або вартуе што, або наджыдае каго з не[й]кай мэтаю, ведаючы, што гэты „хто" мае звычай праходзіць пэўнай дарогаю ці ў пэўны час. Гэтага „хто" поэта называе „раніца", г. зн. пэўную пару. Т[акім] ч[ынам], я заключаю, што шчэбет птушак раніцаю (у лісьці жоўта–зял[ёным]) поэту ўяўляецца птуш[ыным] шчэбетаванъ[нем], пільнаваньнем ранічнай пары, якая мае надыйсьці. Поэта пер[адае] самы факт як пільнаваньне, г. зн. што ён адч[увае], што ёсьць такія, якім патрэбна гэта пара і, што натуральна, яны, ведаючы яе прыход, пільнуюць яе. Пара — жнівень, які нясе аўсян[ую] салом[у], мае прытул[ак], туліцца пад пуняй. Сонца, даючы дзённае сьвятло, губляе іскры ў тумане, яно ідзе ўсходзіць, губляючы іскры ў тумане, яно ўсх[одзіць] у тумане бяз іскраў — туманна, як плясконьне бліскучае, але пустое. Ветры ўзьнімаюцца, як ірв[уцца] у мур[ожныя] далі. Чуюцца песьні, як[ія] хоч[уць] выбр[ыкваць]. Рыпяць весьніцы варот, сяляне едуць. На паплавох сін[іх] раса, ян[ы] ахрышчаны расою сів[ерам]. Сонца стаіць над трысьц[ём] (узьнялося), цалуе, роднае ветру, блізкае яму, яно сышло на зямлю (прасьвятлела). Словам, гэта раньняя ранічная восень, пара, у разнастайных зьявах выяўленая, блізкіх поэту, знаёмых яму. Яна, уяўл[яючыся] поэту, накладае сваеасаблівы адбітак на ўсе блізкія яму зьявы, ахварбавала іх у свой колер. У выніку я прыходжу да такой думкі, што поэта гэтым верш[ам] гаворыць нам, што ён адчувае, як восень накладае свой сьлед на блізкія яму праявы раніцы, выяўляецца ў сваеасаблівых фарбах і колерах, у гэтых зьявах, і што ў гэтым ёсьць нейкае сваеасаблівае харство.

У гуках, птушыным шчэбеце ён чуе пільнав[аньне] раніцы. У жнівені з ношкай аўс[янай] саломы, туляньн[і] пад пуняй [ён бачыць] промні сьвятла. У сонцы, гублянь[ні] іскраў — як бліск[учае] пласк[оньне] у тумане. У ветры, павевах пужлівых — [коней], ірвучых[ся] у мур[ожныя] далі за пашаю раніцай. У песьнях — радасьць селяніна. У вёсцы — рух, пацеху сял[янскага] сэрца. У сіверы, халодн[ых] павевах — хрышчэньне расою пап[лавоў]. У сонцы — пяшчоту. У трысьці (расьлін[ах]) — як цалав[аньне] павеваў імгненных.

[Варыянт 3]

Язэп Пушча, вядомы чытачу як аўтар „Раніцы рыкае“ і „Vit'ы“, прынёс у „Днёх вясны“, кажучы яго словамі, „душой сагрэты сьпеў… з лясоў“. Грамадзтва, якое чытае творы поэзіі, па–рознаму прыняло гэты сьпеў. Адны прачыталі „Дні вясны“ і пакінулі свае думкі пра іх пры сабе ці то з таго, што ня маюць яшчэ звычаю выказваць іх публічна, ці то з таго, што ня лічаць за свой абавязак рабіць гэта, адносячы яго да рэцэнзэнтаў, крытыкаў і г. д. Другія–ж публічна ўжо ад новых твораў Я. Пушчы адмежаваліся як ад зьявы, якая не адпавядае іх духу, іх паняцьцям наконт поэзіі. (Мала таго, яны зрабілі больш, яны абвінавацілі аўтара „Днёў вясны“ ў хворасьці і казалі, што яму патрэбна прайсьці нейкую „інфэкцыйную камеру“, каб стаць здаровым; у праціўным выпадку, казалі гэтыя, Я. Пушчы пагражае небясьпека быць ня прынятым да… друку.) У гэтым, вядома, няма нічога дзіўна[га] і нязвычайнага. Кожны ў праве мець свае густы і прынімаць ці не прынімаць тое, што выдаецца за мастацкае, выдаецца за тое, што йдзе, як казаў у свой час М. Багдановіч, на спажытак душы. І калі чалавек, які мае свае ўласныя паняцьці аб поэзіі, адмаўляецца ад прыняцьця таго ці іншага твору за канкрэтную зьяву поэзіі, як ён яе разумее, і робіць гэта чэсна, угрунтоўваючы кожны крок свайго адмаўленьня, то ў гэтым ня толькі няма нічога нязвычайнага, наадварот, такую зьяву трэба толькі вітаць. Яна абагачае наш унутраны сьвет тым, што паказвае на існаваньне такіх паняцьцяў аб поэзіі, якія маюць сваю аснову, быць можа, зусім іншую ад тэй, на якой грунтуецца звычайнае, абыходнае наша паняцьце.

Такое высьвятленьне толькі ўспамагае разьвіцьцю ісьцін[н]ых паняцьцяў аб поэзіі, пашырае іх, прымушаючы кожны раз нанава пераглядаць тыя асновы, на якіх пакоюцца нашы паняцьці аб тым–жа прадмеце. І калі вы думаеце, што і ў тых крытыках, калі іх льга так назваць, якія былі ўжо апублікаваны з поваду выхаду ў сьвет „Днёў вясны“, перад вамі такое–ж вось выяўленьне агульных паняцьцяў аб поэзіі, пра якое мы гаварылі вышэй, і ўгрунтованае адмаўленьне права твораў Я. Пушчы на вызнаньне іх за поэзію, як твораў не адпавядаючых гэтым агульным паняцьцям, ісьціна якіх не падлягае ўжо ніякім сумненьням, як праверанае на жыцьцёвай практыцы, калі вы так думаеце, то вы глыбока памыляецеся. Аўтары гэтых практык робяць зусім іначай. Яны проста ўзяўшы з твораў Я. Пушчы па некалькі выімак, якія на іх погляд зьяўляюцца інкрымінуючымі поэта, будуюць на іх сваё абвінавачаньне поэты ў такіх учынках, за якія, зноў–жа па іх поглядах, належыць прапускаць чалавека праз інфэкцыйную камеру. Але гэтым яны не абмяжоўваюцца. Яны з бацькаўскім, падобным да адміністраў, арганізацыйных вывадаў яшчэ ня робяць, яны толькі паказваюць на грахі, якія ўчыніў поэта і за якія належыць строга караць, і робяць папярэджаньне поэту, перасьцерагаюць яго ад небясьпекі, якая можа звалiцца на яго. Вы, пэўна, думаеце, што гэту небясьпеку яны бачаць у тым, што поэта ня будзе вызнаны за поэту, а поэзія яго за поэзію, што яго поэзія хутка забудзецца? О, калі–б гэта! І калі гэта было ўсё стала абгрунтавана, што–б можна

было супроць гэтага сказаць, апроч таго, што быць такому правідцу ўзьдзячным і сапраўды задумацца на[д] тымі асновамі, на якіх яшчэ пакоіцца творчасьць поэты. І якое–ж ваша зьдзіўленьне, калі замест усяго гэтага чытаецца грубы намёк на тое, што небясьпека гэта ў тым, што „Госіздат друкаваць ня будзе“. Ад такой нечаканасьці могуць паўстаць валасы дыбам. Гэта–ж нішто іншае, як выражэньне паняцьця аб поэзіі, як друкаваньне. Гэта–ж выходзіць, што поэзія — гэта толькі тое, што выдрукавана Госіздатам. Большага ўбоства разуменьня аб поэзіі трудна знайсьці ў наш час ад таго, якое выявілася гэтым[і] крытык[амі]. У людзей агульныя паняцьці аб поэзіі, аб мастацтве ёсьць крытэры для ацэнкі твораў таго ці іншага поэты. Тут–жа крытэрыем мастацкі каштоўнага зьяўляецца Госіздат. Нячуваная яшчэ мера мастацкага, меры поэзіі. Бачачы гэта, нявольна згодзішся з тым, хто кажа „Плюнь на розум цьвярозы, розум жыцьця не асьвеціць“, бо, дабавім ад сябе, цяпер жыцьцё асьвятляе Госіздат, а ня розум. Як ні дзіўна, а гэта ўсё ўзьнімае пытаньне, здаецца, даўно ўжо вырашанае і не выклікаючае ніякіх спрэчак, — гэта пытаньне, што такое поэзія. Пры шуканьні адказу на гэта пытаньне магчымы два шляхі. Адзін — гэта зьвярнуцца да існ[уючых] поэтык, да думак і ўзяць гатовы на гэта адказ. Але гэты шлях нам здаецца няправільным, і вось чаму. Усякае азнач[эньне], якое яно нам не здавалася здавальняю[чым], ёсьць азначэньне ўзгляднае. Узгляднае ў тым сэнсе, што яно грунтуецца на практыцы, абмяжованай пэўнымі фактамі, на поэтычнай творчасьці. І калі для прыкл[аду], скажам, мы возьмем цудоўныя азначэньні поэз[іі], дадз[еныя] бел[арусамі], то мы ўгледзім, што яны ёсьць ні што інш[ае], як усьведам[леньне] факт[у] рас[ейскай] поэзіі, ёсьць паняцьце, аснованае на фактах творч[асьці] Пушк[іна], Лерм[антава], Гог[аля]. Ачавідна, што і яго паняцьце аб поэзіі абмяжована, а таму і ўзгляднае. Другі шлях шуканьня адказу — гэта самі факты поэт[ычнай] твор[часьці] нацыян[альнай]. Інач[ай] каж[учы], калі мы возьм[ем], скаж[ам], факт нар[однае] творчасьці і ўмоўна вызнаем яе за поэзію, то перад намі будзе наступ[нае]: нар[одная] тв[орчасьць] = поэзія, а таму ўзьнікае пыт[аньне], што такое народн[ая] творчасьць, разьвязаньне гэтага пытаньня будзе разьвязаньнем пытаньня, што такое поэзія. Канкр[этна] бяром твор — песьню „Блудз[іла] я ў дуброве“ і паст[авім] пыт[аньне], што гэта такое. Перш, што мы бачым — гэта выражэньне жыцьця **пачуцьцяў** сродкамі разьмеранае мовы. Дзяўчына перажывае моцн[ае] пачуцьцё каханьня, моц якога выраж[аецца] у тым, што яно запаўняе яе ўсю, і [яна] ім толькі і жыве, што рэшта сьвету для яе як–бы перастае існаваць; яна яго як–бы не адчувае, усё для яе — як–бы шум дубровы, у якім яна заблудзіла і на які яна не адклік[аецца]. І яна адчувае, ці здольна адчуць толькі гол[ас] мілага, каб адклікнуцца; яна не чувств[енна] да іншага, яна чорства да іншага, на яе яно ня дзейнічае. Яно выраж[ае] гэта сродкамі мовы, якімі ўвобража[н] вобраз дзяўчыны, якая паведамляе: 1) што я забл[удзілася], 2) што яе клік[алі] мат[ка і бацька], 3) што яна іх ня чула, і, нар[эшце], 4) што яе клік[аў] мілы 5) і яна адгукнулася. Асноўн[ае] ядро гэтага вобразу, што цэмэнтуе ўсе часткі, гэта — **гукавое**. Яно цэнтральн[ы] асяродак. Праз гэты вобраз мы бачым жыцьцё пачуцьця каханьня, моцнае і адначасна як–бы застыўшае, акамян[елае], спакойнае ў сваім станов[ішчы], якім любуецца пяюшч[ая] песьню як мэлёдыяй, як ст[атычнаю] карцінаю. Т[акім] ч[ынам], поэзія тут — гэта сьвет быцьця вонкавых дзеяньняў і станаў, падобны на рэальнае. І ў той–жа час ад яго адменны тым, што ён адухоўлены ці напоўнены жыцьцём унутранога перажываньня чалавека. Ён жыве ў духу асабовым. Адкіньце дух ці мэлёдыю таго пачуцьця, якое зьвязвае ўсе гэтыя вонкавыя дзеяньні — і сьвет гэты рассыпецца, ён перастане жыць. Поэзія ў выяўленьні [ў] такой форме вонк[авых] зьяў рэальнага быту, якая эквівалентна моманту ўнутранога перажываньня, жыцьцю ўнутранаму, жыцьцю духа чалавека. Калі мы возьмем яшчэ твор, ск[ажам], вал[ачобную] песьню,

то там поэзіяй будзе выяўленьне такой формы вонкавых зьяў рэальнага быту і быту ўвображанага, якая адпав[ядае] унутран[ым] перажыванньям рэальнага.

(Поэзія — гэта сьвет вонк[авых] зьяў рэальн[ага] і ўвобр[ажанага] быту і сьвет такой формы, якая ёсьць адлюстровак унутр[анога] жыцьця чалавека. Гэта слав[утыя] знакі таго шляху, якім прайшоў чалавек у сваім нутры, у сваіх перажываньнях.) За гэтым сьветам вон[кавых] зьяў мы адчуваем пульсацыю іншага сьвету (сьвету рэальных унутран[ых] перажыв[аньняў] чал[авека]), якога нельга бачыць, які можна толькі адчуваць унутраным чуцьцём, усёй істотай, бачыць унутраным зрокам. Поэзія, т[акім] ч[ынам], ёсьць вонкавае выражэньне ўнутранога жыцьця, ёсьць душа ў уборы відомага, знадворна адчуваем[ага], суглядальнага сьвету, ёсьць **жыцьцё чалавечага духу, выяўл[енае] у суглядальных уборах, у вопратцы ці аправе адчувальнага, пачувальнага сьвету**.

Калі ўзяць верш **Я[нкі] К[упалы]** „Мужык“, то тут бачым жыцьцё чал[авечага] духу, усьведамляючага адносіны да яго, месца сваё, сябе як чалавека. Ён прадст[аўлены] перад намі ў постаці асобы, усьведам[ляючай] адносіны да сябе сьвету як да мужыка, які ня ўмее чытаць, пісаць, у якога ня ходзіць гладка язык, які вечна арэ, сее, з працы хлеб здабывае, зносіць лаянку, крык, рэдка калі знае сьвята, дзеці якога галеюць бяз хлеба, усьвед[амляе], што ён чалавек, хоць мужык, і ён гардзіцца тым, што ён мужык, ён мае права на жыцьцё, не зваж[аючы] на адносіны да яго іншых.

Калі ўзяць верш[ы] **Багуш[эвіча]**, то там убачым жыцьцё, [герой] усьведамл[яе] сваё палажэньне.

Марцінк[евіч] — жыцьцё духу, пазнаюшчага вакольнае як жыцьцё людзей і імкнуч[агася] асьвяціць гэта жыцьцё.

Колас — жыцьцё духу, пазнаюш[чага] вакольнае як свае крыніцы, як праяўленьне самабытнай душы.

Гарун — жыцьцё духу, які дзейнічае, выбіваецца ў сьвет, зав[аёўвае] сваё месца на зямлі.

Багд[ановіч] — жыцьцё духу, які пазнае сябе ўва ўборах людзк[ае] творчасьці. („Чуеш гул?“ — постаць, зьвярт[аючая] увагу на гул і раскрываючая яго значэньне як праяву міфолёгічнае творчасьці, фантазіі народнае, увображаюч[ай] зьявы прыроды ў постаці звышнатуральныя; а пасьля раскрыв[аючая] пыт[аньне], ці трэба пытаць, чаму сьціхла рака…, як–бы гавор[ачы], што ў творчай фантазіі разгадка ўсяго, у каго ёсьць творч[ая] фант[азія], для таго ня[ма] загадак сьвету, для таго ўсё ясна, і на кожнае пытаньне ў яго ёсьць адказ яго творчай фантазіі) = (жыцьцё духу ўсьведам[ляе] цану творчага духа, фантазіі першаб[ытнай]). („Возера“ — суглядаючага карціна жывога, адчуваючага перабор, вяс[новы] перабор = жыцьцё духу, суглядаючага вакол[ьнае] і сябе.)

П[ушча]. Р[аніца] = зьявы нязвыклыя, якія адч[уваюцца] як нешта дзіўнае, нязвычайнае, у іх мы адч[уваем] жыцьцё духу чалавека, адчув[аем] процэс абнаўл[еньня], праяўляюч[ыйся] у вонкавым выглядзе разваст[айных] зьяваў.

Поэзія — гэта ўнутр[аное] жыцьцё чалавека, **выяўл[енае]** сродкамі мовы ў постаці адчувальнага сьвету, створанага, увображ[анага] па вобразу і падоб[ію] гэтага ўнутр[анога] жыцьця.

Поэзія — гэта сьвет, створаны суб’ек[тыўным] унутр[аным] жыцьцём чалавечага духу як сваё ўласнае (об’ект[ыўнае]) быцьцё, як быцьцё вонку сябе.

Паняцьце поэзіі ўтвараецца альбо на падставе канкрэтных твораў, што выдаюцца за поэзію, альбо выводзіцца з агульнае якое ідэі.

Пушча — поэт — жывапісец музыкай слоў. Ён адчувае тое, што перажывае. Ён баромэтр настрояў таго вакольля, у якім знаходзіцца. Ён прапаведнік пачуцця.

У „Р[аніца] р[ыкае]“ П[ушча] выступіў перад чытачом як **поэт–жывапісец**, як **прадстаўнік вяск[овай] моладзі**, што прышла ў горад (буяніць новай раніцай), як **правесьнік новых паглядаў на поэзію**.

У „Vit'e“ — як устанаўляю[чы], вызначаючы свае адносіны да жыцьця, як адчуваюч[ы] мэлёдыі прыроды, адчуваючы музыку прыроды, як прымаючы радасна жыцьцё, усталёўв[аючы] адносіны да сучаснасьці. **Самавызначаючыйся чалавек, займаючы пэўнае месца**.

У „Дн[ёх] в[ясны]“ — як **прымаючы жыцьцё** (як музыку, як поэзію, як маст[ацтва]), як зьбіральнік **кветак красы** жыцьця, як пясьняр — **складальнік песень каханьня** (залат[ога] пахмельля) і ўслаўл[яючы] жыцьцё.

[Варыянт 4]

Язэп Пушча, вядомы чытачу беларускае поэзіі як аўтар „Раніцы рыкае“ і „Vit'ы“, прынёс нам у „Днёх вясны“, кажучы яго словамі, „душой сагрэты сьпеў… з лясоў“. Наша грамадзтва, якое чытае творы поэзіі, па–рознаму прыняло гэты „душой сагрэты сьпеў“. Адны прачыталі вершы „Днёў вясны“, пры выпадку пагаварылі наконт іх з сваімі прыяцелямі ды на тым і супакоіліся, быццам нічога асаблівага і ня здарылася ў іх штодзённым шматклапатлівым жыцьці. І калі думаеш пра такую зьяву ў чытачовым сьвеце ды імкнешся высьвятляць яе прычыны, то міжвольна паўстаюць самыя разнастайныя здагадкі, розныя апрыорныя палажэньні, якія патрабуюць таго, каб быць праверанымі на практыцы перш чым быць вызнанымі за адпаведныя праўдзе. Быць можа, чытачу твораў Я. Пушчы за іншымі справамі ня было яшчэ магчымасьці выказаць свае думкі пра чытанае публічна. Быць можа, чытач ня прызвычаіўся яшчэ да таго, каб аддаваць свае думкі на грамадзкі суд. Быць можа, чытач яшчэ не ўсьвядоміўся, што кожная літаратурная зьява ёсьць зьява сацыяльная, а таму і яго, як сябра грамады, павінна яна абыходзіць як зьява яго–ж інтарэсаў. Быць можа, чытач ня лічыць яшчэ за свой крэўны абавязак выказваць свае меркаваньні пра творы мастацтва, а ў тым ліку і поэзіі. А быць можа, чытач… баіцца гэта рабіць, выходзячы з апаскі за свой лёс або з апаскі, што нехта думае ня гэтак, як ён. Быць можа… чытач цалкам падзяляе думку тых рэцэнзэнтаў, якія пасьпелі ўжо абгаварыць поэзію Я. Пушчы, наконт таго, што творы гэтага поэта ня варты таго, каб ім аддаваць увагу. Быць можа… Бо–ж як адзін рэцэнзэнт „Днёў вясны“ апраўдваўся перад грамадою за сваю рэцэнзію, творы апошняга зборніку Язэпа Пушчы „меней усяго разьлічаны на гутарку аб іх“. І „толькі стромае [ўхіленьне аўтара зборнічку ў бок шкадлівага ўпадніцтва зьвярнула на сябе ўвагу напісаўшага гэта]“… *[канец старонкі]*

[Варыянт 5]

Характар таленту Я. Пушчы, як ён выявіўся ўжо ў ранейшых яго творах, зьмешчаных у зборніках „Р[аніца] р[ыкае]“ і „Vita“, якія падзялі[лі] чытачоў у ацэнках

поэты на два процілежныя лягеры, вызначаецца здольнасьцю жывапісаць перажываемыя зьявы музыкаю слоў. Я. Пушчу можна без пераўвялічэньня і апаскі памыліцца назваць жывапісцам, які рысуе малюнкі рэальных зьяў у жыцьці музыкаю слоў. У гэтым лёгка пераканацца, уважліва перачытаўшы яго першыя зборнікі. Гэтыя–ж апошнія паказваюць і яшчэ на некаторыя ня менш важныя ў характары Пушчавага таленту асаблівасьці — гэта на асаблівую чуткасьць яго да праяваў прыгожага, маладога, нацыянальнага і стыхійна–рэвалюцыйнага, як у прыродзе, быце, так і ў мастацтве. Поэту таксама нельга адказаць у тым, што ён жыва цікавіцца навакольным, тым, што па–за ім і што складае грамадзкія інтарэсы. Аднак калі–б мы сказалі, што поэту цікавіць уся тая разнастайнасьць інтарэсаў, якімі жыве наша сучасная грамадзкасьць, то гэтым–бы зрабілі вялікую памылку. У поэты ёсьць свой крытэры важнасьці і значнасьці тых пытаньняў грамадзкага характару, якія праходзяць перад яго вачыма і з якіх ён толькі на некаторых спыняе сваю ўвагу. Ня будзе пераўвялічэньнем, калі сказаць, што Пушчава цікавасьць да зьяваў грамадзкага жыцьця носіць, калі льга так сказаць, пэўны процэсыўны характар. Галіна таго навакольнага, што зьвяртае на сябе ўвагу Пушчы як мастака, вельмі вузкая, яна вызначаецца выключна нацыянальным характарам. Іначай кажучы, Пушча вызнае за годныя яго поэтычнае кісьці толькі тыя зьявы грамадзкага парадку, якія адзначаны пячацьцю нацыянальнага або ў якіх ён бачыць праяўленьне гэтага нацыянальнага характару. Пасколькі–ж у тым грамадзкім асяродзішчу, у якім жыве поэта, прышоўшы ў яго з вёскі, інтарэсы грамадзкія не абмяжоўваюцца інтарэсамі выключна нацыянальнага парадку і далёка выходзяць за гэтыя межы, то круг пытаньняў і зьяў, выбраных поэтаю за об'ект свае творчасьці, натуральна, павінен быць вузкім і не заўсёды адпавядаць тым патрабаваньням, якія прад'яўляюцца ў гэтай грамадзе ў дачыненьні да поэзіі наогул. У гэтым, канечна, нельга ня бачыць пэўнай аднабаковасьці ў кірунку разьвіцьця Пушчавае поэзіі, які прыводзіць поэту да настрояў крайня індывідуалістычна[га] характару, уласьцівых поэтам сымболістычнага кірунку, калі настроі тугі і суму па ідэалу ня толькі што пераважаюць над рэдкімі выбліскамі радасьці з дасягнутага, але становяцца адзінаю радасьцю жыцьця чалавека, які ня бачыць у жыцьці ніякай іншай радасьці, апрача тэй, што прыносіць тугу і сум.

З „Днёў вясны" мы бачым, што поэту больш за ўсё цікавяць праявы ў мастацкім жыцьці, якое больш за іншыя носіць на сабе характар нацыянальнага, затым праявы прыроды вясковай у зьвязку [з] тымі перажываньнямі, якія яны абуджаюць у поэты, нарэшце, праявы асабовага інтымнага жыцьця — дума аб сваім лёсе, месцы і ролі ў грамадзкім жыцьці, і каханьне. Такі той круг інтарэсаў, які паказвае, у параўнаньні з ранейшымі зборнікамі, на паглыбленьне ўхілу да зьяваў асабістых пачуцьцяў і дум, да гаворкі з самім сабою, да позы, гэсту і захапленьне самарыцарствам або пакутніцтвам за ідэал нацыянальны, досыць–такі туманны ў сваім мастацкім выяўленьні. Тут могуць сказаць, што і ідэалу гэтага няма. Гэта будзе няпра[ві]льна. Ідэал у Пушчы ёсьць і, нягледзячы на сваю туманнасьць, у сродках свайго ажыцьцяўленьня досыць адчувальны. Ён выражаецца ў словах — узьняць гэні Беларусі, паруганы ў мінулым, да славы, ін[акш] к[ажучы], уславіць гэніяльную Беларусь. Слава Беларусі як гэніяльнай — вось ідэал. Канечна, у гэтым няма нічога прадсуднага, калі пад гэтым разумець Беларусь рабоча–сялянскую, якая ў сваім рэальным змаганьні і творчасьці сацыялістычнага жыцьця выявіць свой гэні. Але ў дасягненьні гэтага ідэалу ня можа быць іншага шляху, як толькі праца па разьвязаньню рэальных задач, якія ставіць перад Беларусьсю жыцьцё ў яе кірунку да сацыялізму. Пасьпяховае разьвязаньне гэтых задач і ёсьць ні што іншае, як рэальнае праяўленьне гэтага гэнія. Адгэтуль натуральным было–б апяваньне тых грамадзкіх зьяў, якія зьяўляюцца разьвязаньнем рэальных задач, з іх нутра, пасколькі і сам поэта ўдзельнічаў у гэтым процэсе.

У Пушчы гэта выглядае некалькі іначай. У яго перадусім Беларусь — гэта адно, а сам поэта — гэта другое. Беларусь у Пушчавым выяўленьні некалькі адцягнена ад рэальнасьці, у той час, як сам поэта — рэальная канкрэтная зьява. Поэта на гэту Беларусь глядзіц[ь] некалькі збоку, а не з яе нутра. Такое збоку глядзеньне на „гэнія“, паруганага ў мінулым і сучасным, некага нявыразнага ды толькі ў будучым маючага выявіцца як слаўнага, канечна, не магло не адбіцца на характары творчасьці поэты. І першае, што адгэтуль выплывае, дык гэта тое, што творчасьць Пушчы мае арыентацыю на чытача, які як–бы знаходзіцца па–за гэтым „гэніем“, і[накш] к[ажучы], ён праслаўляе яго як–бы перад тварам іншых народаў ды так, як праслаўляў–бы яе небеларус, пазнаўшы вялікасьць яе прастаты ды асьмеліўшыся сказаць пра яе праўду сьвету дзеля таго, каб на яе зьвярнулі ўвагу і пранікліся да яе павагаю і пашанаю, каб ёй пакланіліся. Беларусь для Пушчы — гэта ідэя, якая ўяўляецца ў вобразе свайго роду „прекрасной дамы“, сымб[олі] „блакітнае кветкі“ ром[антыкаў] або „васілька ў жыце“ („блакітная краска“ і[енскіх] романтыкаў). Яна ў палёх, у дубровах, у пушчах. Яна мужычая, ад імя якое выступаў поэта ў „Р[аніцы] р[ыкае]“ і пасылаў праклёны „беламу арлу“. Яе мінулае пахавана ў курганах. Яе гэні, у мінулым паруганы, „да славы ўзьнімуць вольныя сыны“. Яна траціла сілы дазваньня, яе аплакваў клён. Яе штогод укрыжоўвалі, мучылі. Над ёй штогод вісеў праклён гісторыі. Яна ў песьнях, як у цярнёвым вянку. У ёй парасьлі кветкі крыві. Ёй „сусьвет“ плёваў у вочы, яе зьневажалі. Словам, гэта гэніяльная пакутніца, за невядомыя грахі праклятая гісторыяй, якая, як жывы дух, як жывая душа, жыве ў палёх, дубровах, пушчах, песьнях (прыродзе і поэзіі). Яе–ж поэта воблік угледзеў і ў быце, у людзях. Для яе поэта, сын вёскі, а цяпер наогул сын зямлі, сын плянэты, „носіць радасьць дзён“, яе любіць. Яна для яго об’ект услаўленьня, і калі ён пяе аб чым–небудзь, то толькі таму, што ў ім бачыць вобраз яе, адчувае яе тут блізкасьць; пяе тады, калі яе бачыць — тады радасна, альбо, калі ня бачыць — тады сумуе. Ён як–бы яе рыцар, яе „Д[он] К[іхот]“, які пасьвяціў сваё жыцьцё служэньн[ю] ёй, змыванью „грахоў“ і зьніманью яе з „крыжа“ гісторыі. Гэта служэньне ён ажыцьцяўляе як поэта ў форме складаньня песень і праз іх паказваньня сьвету хараства яе вялікае прастаты, яе жыцьцёвасьці, яе ласкавасьці, добрае яе душы, юнацкае, маладое, і тых крыўд і ранаў, якія ён нясе ў змаганьні за яе ўваход у горад, у сьвет. Ён хоча бачыць яе ў славе сьвету, у славе гэніяльнае пакутніцы за новае слова сьвету, за новую песьню для яго. І таму ён выступае то як апостал яе, то як прадстаўнік, і пасылае праклёны то як вызнанец веры новае, веры ў будучы надыход яе славы, то як воін з параненым за яе сэрцам, то як жрэц яе, то як саграшыўшы тым, што быў яе забыў, аддаўшы „юнацтва на распусту, а песьні суровым пабоям“. Ён глядзіць вачыма чалавека, для якога айчына — успамін і натхніцель, крыніца жыватв[орнага] агню, які адчувае сябе маладым і моцным і які прыходзіць на дапамогу слабым, які хоча ісьці сваёй дарогай, для якога дорага краіна, якое сэрца цьвіло ранамі, якая была ў адвечнай нядолі і няволі, ён заступнік абяздоленых, які штодзённа працуе і які на зьдзіў адчувае сябе адзінокім, чужым усім (у сьвеце) і які гатоў быў узяць у загрудзі сусьвет за тое, што ён носіць помсту, а цяпер, зьмірыўшыся з сваім палажэньнем „чужога ўсім“, жыве надзеяю сабраць „краскі“, пакідаць іх на шлях — мо’ хто падыме з адну, — і пайсьці сьпяваць па родным краі, там сустрэць брата і з ім разам ісьці. Ён дакарае песьню, што давяла да бяды, да страху за лёс, зьвяртаецца да яе, каб яна рассып[ала] яго боль, утапіла ў **лыжцы вады**, і ўсьведамляецца, што гэты боль — яго душа, і кажа, што не ўтапіць яму душы, лепш захлынецца ён з песьняю сам, т. е. усьведамляецца, што не перарабіць яму душы, і ён у адчаі рашаецца на згіненьне з песьняю ў моры жыцьцё[вы]м, у восені. Але хто, жадаючы застацца самім сабою, гатоў на згіненьне? Або герой, або бязумец. Хто гаворыць зараз: „я ўсім чужы“? Той, хто адчувае, што

тое, чым ён жыве, усім чужое, хто ня можа ў сабе зьмясьціць таго, што ўсім блізка і родна. І тут можа быць адно з двух: альбо асоба высока і шырока, а ўсе нізкі і высокае чужа нізкім, або асоба вузка, а ўсе шырокі і шырокаму чужа вузасьць. *Фактычна гэта пытаньне зводзіцца к пытаньню, што шырэй: ці нац[ыянальнае], якім жыве асоба, ці сацыяльнае, чым жывуць усе.* Альбо ён „сын зямлі“, якому, здавалася, з імі жыць, а ўсе „сыны неба“ — „богі“, альбо наадварот. „Идейны[й] запас всякого данного человека определяется и обогащ[ается] его отношениями к этому миру“. І той, чые адносіны склаліся так, што ён лічыць сябе „чужым“ усім (ін[акш кажучы], лічыць родным для сябе толькі самога сябе), той натуральна пачынае замыкацца ў сабе самым (сам для сябе) і ўпадабляцца сымболістым, альбо, іначай, той можа адносіцца да ўсіх об’ектыўна не па–сваяцку, можа разглядаць іх, любавацца або ганьбаваць, праходзячы між імі або абмінаючы іх.

[1927]

Язэп Пушча. Дні вясны. Поэзіі. БДВ. Менск, 1927.

[Варыянт 1]

Поэт ад поэты розьніцца перадусім тым, што зазвычай называецца поэтычным сьветаадчуваньнем. Гэта сьветаадчуваньне — бадай, тое асноўнае, чым абумоўліваецца характар твораў кожнага поэты ўцалку і вызначаюцца прыёмы і склад мастацкага выражэньня паасобку. Без наяўнасьці сваеасаблівага такога сьветаадчуваньня і таго, што становіць яго адзінства разнастайнасьці элемэнтаў, якія ўваходзяць у яго склад, бяз гэтай наяўнасьці нямысьлімы поэта. Іначай гэта можна назваць устаноўкаю поэты на мастацкія выражэньні падпарадкаваньня пэўнай сыстэме выяўленчых сродкаў, эквівалентных пэўнаму, уласьціваму для дадзенага поэты, спосабу поэт[ычнага] пераживаньня (адчуваньня, успрыяцьця і мысьленьня).

Усе выдатныя беларускія поэты мелі сваё поэтычнае сьветаадчуваньне, якое складалася ў выніку пазнаньня (дачыненьня да) рэальнага жыцьця, яго складу і яго законаў і якое ў сваёй суцэльнасьці мастацкай зьяўляла сабою нішто іншае, як усьвядомленасьць, афармаваную сродкамі мовы ў пэўную сыстэму, адцягненую ад рэальнасьці і ўзьведзеную ў прынцып, у асноўны адыходны пункт мастацкае творчасьці. Іначай кажучы, гэта эмпірычнае пазнаньне рэальнасьці, ператворанае ў ідэю (у надбудову).

У Янкі Купалы гэта сьветаадчуваньне складалася з уяўленьня суцэльнасьці сьвету па вобразу апазнанага ім грамадзкага ладу, па вобразу дачыненьняў між людзьмі ў грамадзе дакастрычнікавае пары ў межах Беларусі. Гэты сьвет для Ян. Купалы ўяўляўся як дадзенае адвеку, якое складаецца з дзвюх частак–роўніц: сьвятло і цемра, якія вечна змагаюцца паміж сабою. У гэтым змаганьні–руху яны перамяшаліся: у сьвятле ёсьць цемра і ў цемры сьвятло. Жыцьцё–ж у тым, што сьвятло імкнецца да сьвятла, а цемра да цемры. Кожная частка імкнецца стаць на сваё месца, прызначанае ёй адвеку. Роля поэты ў гэтым руху — выяўляць сьвятло ў цемры і цемру ў сьвятле і казаць шлях лучнасьці сьвятла супроць цемры. У рэальнасьці таму, што было для поэты цемраю, адпавядала ці не было эквівалентным існуючаму, суч[аснаму] для яго грам[адзкаму] ладу, а таму, што было для яго сьвятлом, — адпавядала ўяўная будучына, будучы грам[адзкі] лад, аснову якога поэта бачыў у сваёй сучаснасьці ў сіле, волі і імкненьні бел[арускіх] прац[оўных] мас. Вось чаму часты ў Я. Купалы закліканьні да сонца, да зор. Вось чаму тварэньне новага ладу, жыцьцё, прысьв[ечанае] яму, яму ўяўлялася як хада па шляху ў сьвятло.

Іначай уяўляўся сьвет для Я. Коласа. Яго ўяўленьне, калі льга так сказаць, насіла антропоморфічны характар. Сьвет прадстаўляўся па вобразу чалавека як жывой істоты, асобы, у якой ёсьць унутранае жыцьцё (думкі, жаданьні, адчуваньні, пачуцьці, настроі) і вонкавае жыцьцё (дзеі, словы), выражэньне ўнутранога жыцьця вонку сябе. Гэта вонкавае жыцьцё дзякуючы акалічнасьцям, незалежным ад асобы, ад унутранага „я“, не адпаведна ўнутраному. Роля поэты — выяўляць ісьцівае ўнутраное жыцьцё па вонкавым выражэньні і казаць спосабы да гармоніі першага з другім. Вось чаму жыцьцё чалав[ечае], прысьвечанае на ўтварэньне вонкавага жыцьця па вобразу ўсьвядомленага ўнутранога жыцьця, уяўляецца яму як лучэньне духу зямлі з духам сусьвету, як ператварэньне дум у жыцьцё, ідэальнага ў рэальнае.

Для Кол[аса] край, яго выгляд як выраж[эньне] унутр[анога] жыцьця яго ўласьніка не адпав[ядаюць] нутру гэтага ўласьніка.

Для А. Гаруна сьвет быў арэнаю працы, змаганьня, пазнаньня, пакут і радасьцяй, зьвязаных з усім гэтым для чалавека. Чалавек перш за ўсё работнік у гэтым сьвеце. Ад яго залежыць зрабіць сваё жыцьцё ў ім прыгожым. Сьвет — гэта арэна трагэдыі, якая адбываецца на ёй і галоўнай дзеючай асобаю якою зьяўляецца чалавек — народ працоўны. Сьвет — гэта арэна трагэдыі прац[оўны]х. Усьвядоміцца ў гэтай трагэдыі і парваць усё, што зьвязвае вольны дух імкненьня да красы пазнаньня і хараства, — вось асноўнае, што выпадае на ролю поэта па ўяўл[еньні] А. Гаруна. Вось чаму ўсе яго песьні былі накіраваны да ўсьведамленьня канечнасьці змаганьня і працы.

Для М. Багдановіча сьвет выяўляўся як глеба для выяўленьня чалавека, для яго росту. Сьвет — гэта крыніца патрэбнага для чалавека, чым чалавек жыве і расьце духоў[на] і культурна на дзіва і славу гэтага сьвету, расьце як краса яго і гордасьць. Сьвет — гэта крыніца чалавечага абагачэньня хараством, прыгожасьцю. Вось чаму Баг[дановіч] убірае ў сябе ўсе сокі гэтага сьвету то з радасным захапленьнем, то трагічнымі пакутамі заваёўвае свае набыткі. Вось чаму з практыкі жыцьця ён ведае, што трэба дзеля гэтага многа сілы і самаахвярнасьці, і таму ня раз пытае, ці хваце нам сілы, пытае, ці вераць у свае сілы тыя, што ўзяліся быць красою і гордасьцю радзімы і г[этым] с[амым] правярае іх веру і сілы.

Словам, розныя вопыты жыцьця паслужылі асноваю і для розных прынцыпаў мастацкага выражэньня, для розных сыстэм сьветаадчуваньня ці сьветаразуменьня, праўдзівей, абумовіўшых характар мастацкага выражэньня жыцьця. Для адных такою асноваю была практыка пазнаньня сацыяльных дачыненьняў у грамадзе, нараджэньне ідэі з рэальн[асьці], для другіх — практыка самапазнаньня або ін[шага] пазнаньня чалавека як жывога арганізма, неадпаведн[ая] рэальнасьць ідэі, для трэціх — практыка пазнаньня спосабаў жыцьця, змаганьня за яго ў грамадзе, пазнаньня пружын гэтага жыцьця, яго законаў, спосабаў задавал[ьненьня] патрэбаў, пераход ідэі ў рэальнасьць, для чацьвертых — практыка пазнаньня спосабаў ці закону ўсходу на вышэйшыя ступені чалавека, спосабу пераходу „грубага жыцьця ў жомчуг“, пераходу ў красу, пераходу рэальнасьці ў ідэю. Адзін пазнаў, што пазн[аньне] рэальн[асьці] родзіць адчув[альную] ідэю; другі — што выр[ажэньне] ідэі супя[рэ]чна адч[уваньню] рэальнасьці; трэці — што ўсьв[едамленьне] ідэі ажыцьцяўляецца ў адч[увальную] рэальнасьць; чацьверты — што пазн[аньне] рэальнасьці ператвараецца ў сьв[ежую] ідэю. Усё гэта патрабуе яшчэ дасьледаваньня і вывучэньня. Гэта з мінулага.

Пасьлякастр[ычніцкая] сучаснасьць стварыла ўмовы для зьяўленьня новых сьветаадч[уваньняў] і сьветаразум[еньняў]. Зьмяніліся грам[адзкія] адносіны, адчыніліся новыя магчымасьці жыцьця. З сялянства пачалі вылучацца сілы і накіроўв[ацца] у горад за культураю, за навукаю, як жыць, як будаваць новае жыцьцё. Паплыла плынь з вёскі ў горад, каб зьліўшыся з гар[адзкой] раб[очай] стыхіяй, на роўных правох браць удзел у будаўніцтв[е] агульнага, каб узяць на сябе па сілах пэўныя абавязкі ў агульнай грамадзе, якой жыцьцё вызнач[ыла] ролю кір[аўніка] і будаўніка новых формаў грам[адзкага] ладу, новага жыцьця. Адны прышлі ў горад і зьліліся з грамадою, узяўшы па сілах сваіх [н]а сябе абавязкі. Другія прышлі і, не перамогшы недавер'я да сябе, адчулі сябе чужымі. На іх усклалі абавязкі, якія не па душы для іх, бо яны не прыстасованы да таго, каб усякую справу лічыць за аднолька[ва] каштоўную і за грунт выяўленьня сябе, яны не прызвычаіліся лічыць сябе гаспадарамі ўсякай справы, якая выпадае на іх долю, абы–б была гэта справа ў агульных інтарэсах грамады. Яны гатовы рабіць толькі тое, у чым яны–б адчувалі сябе гаспадарамі, што было–б ім па сэрцы і душы.

Адны здаволі[лі]ся тым, што на іх долю выпала выконваньне абавязкаў вершапісца, што іх роля зьвялася да пісаньня вершаў на надзённыя політ[ычныя] тэмы, роля вершаваць патрэбнае: дырэктывы, лёзунгі, інфармацыю, справаздачы, даклады, агіт[ацыйныя] прамовы і г. д. Другія–ж хацелі–б тварыць поэзію з сваіх перажыванняў. Яны разумелі поэзію не як вершаваньне патрэбнага ў даны момант, а як складаньне новых песень, адпав[едных] новым ідэалам пры[г]ожага, эстэтычна хацелі перажываць усе зьявы жыцьця адпаведна новым густам эстэтычным. Яны хацелі рэалізаваць сваю эстэтыку, сваё разуменьне прыгожага. Для адных прыгожым была адпаведнасьць вершаваньня патрэбе палітычн[ай], сацыял[ьнай], эканам[ічнай] і якой іншай. Для другіх прыгожым здавалася тое вершаваньне, якое абуджала эст[этычныя] перажыванні незалежна ад адпав[едных] політ[ычных] патр[абаваньняў], але абудж[аныя] пераж[ываньні] былі ў інтарэсах пэўнае клясы, сябрам якое яны сябе лічылі. Гэтым прыгожым яны лічылі музычн[ую] і пляст[ычную] мяккасьць, ціхасьць твору, яго апрацов[анасьць], яго мілагучнасьць. Другія з гэтых лічылі сілу слова, напорнасьць, яго здольнасьць хваляваць думкі і пачуцьці ідэямі. Здольнасьць слова абуджаць пачуцьці сваёю муз[ычнаю] мякк[асьцю], сваёю прыродаю пачуцьц[яў], вонку залеж[наю] ад ідэі, якое знакам зьяўл[яецца] слова, — адно. Здольнась[ць] слова ня толькі сваёю прыродаю, але і ідэяю, якое зн[ачэньнем] яно зьяўл[яецца], абуджаць пачуцьці і ўтвараць настроі — вось другая адметнасьць таго, што лічылі прыгожым другія, прыш[оўшыя] з вёскі ў горад. (Для П[ушчы] слова каштоўна сваёю музыкай і плястычнасьцю, а таксама тым пачуцьцём, знакам якога яно зьяўл[яецца]. Для Д[убоўкі] слова кашто[ў]н[а], апрача муз[ыкі], пляст[ычнасьці], сваёю сілаю і тым настр[оем], імкн[еньнем] і ідэяй, знакам якіх яно зьяўл[яецца]. У Пушчы на першым пляне пачуцьцё. У Дуб[оўкі] на першым пляне настрой, імкненьне, ідэя.)

На гэтай аснове ўтварыліся такія сьветараз[уменьні]. Сьвет для адных уяўл[яецца] абмяж[ованым] кругам, з якога няма выйсьця, і чалавеку ў ім суджана воляю лёсу (нек[аторыя] наз[ываюць] гэта „воля гр[амадзтва]“) выконваць ролю вершапісца, усьв[едамляючы] тое, што хваляць тыя, ад каго залежыць мат[ар'яльны] дабрабыт поэты, і ганіць тое, што ганяць яны. Для другіх сьвет уяўляецца прасторам, карцінаю, па якой праходзіць (перажывае свой век) чалавек, узышоўшы на яго з сьвету другога, не знаём[ага] для гэтага, які йдзе ў новы сьвет, яшчэ невядомы для першых двух. Гэты новы ёсьць канеч[ны] пункт яго хады. А таму ён у гэтым, што сёньня знах[одзіцца], лічыць яго дачасным і сябе ў ім адч[увае] то як падарож[нік], то госьцем у лепш[ым] выпадку. Для яго сьвет падзяляецца на тры часткі: сьвет, у якім жыў, сьвет, у якім жыве — які праходзіць, і сьвет, у які ідзе, будзе жыць ня ён, дык другія падарожныя.

Калі шукаць у маст[ацкім] творы „патрэбнага“ для загадзя вызначанае мэты, то заўсёды пры жаданьні можна яго знайсьці.

Калі ў зб[орніку] „Дні вясны“ шукаць ілюстр[ацыю] ці аргум[энт] для таго, каб назваць Пушчу індыв[ідуалістычным], незразум[елым], нацыян[алістычным], упадачн[ым], сял[янскім], маст[ацтвам] для маст[ацтва] і г. д., то ўсё гэта, бязумоўна, пры пэўных здольнасьцях у шуканьні можна вычарпнуць з яго. І мы ўпэўнены, што такія аматары зьявяцца, прыложаць усе сілы, і знойдуць, і выкрыюць, і абвінавацяць поэту, і прыгавораць яго да бя[с]слаўнасьці аджыв[аючага] поэты і да адыходу ад сучаснасьці і г. д. Наперад можна сказаць, што гэта зьявішча яны і вытлумачаць тым, што П[ушча] адарваўся ад мас, і параяць яму чытаць газэты і артыкулы папулярныя, параяць бліжэй прыгледзецца да сучаснасьці і ўгледзець у ёй радаснае і г. д. І толькі адно забу[ду]ць, самае патрэбнае пры крытыцы маст[ацкіх] твораў, — гэта прачытаць іх (яны ня чытаюць, а шукаюць або выкрыв[аюць]), забу[ду]ць адкінуць пры гэтых шуканьнях тых знарок пастаўленых мэтаў, дзеля якіх бяруцца яны за творы. Забу-

дуць сказаць поэту пра гэтыя магчымасьці канкрэтн[ыя] у яго творчым шляху. Забудуць зразумець поэту. Абыдуцца домысламі, дагадкамі, фантазіяй, тлумачэньнямі і агульнымі ні для кога нічога не гаворач[ымі] парадамі, абвін[авачаньнямі]. І на гэтым супакояцца. Забудуць сваю злосьць адкінуць і спакойна з[а]думацца, пераж ыць яго творы. Самае галоўнае — гэта што не зразумеюць.

Мы заўсёды патрабуем зразумеласьці. Але прад'яўл[яем] патрабаван[ьні] да другіх, каб гаварылі зразумела для нас, ці ня ў праве другія патрабаваць ад нас, каб мы ўмелі зразумець, каб мы навучыліся разумець зразумелае для іх і незразумел[ае] часам для нас. Так, трэба вучыцца разумець і незразумелае. Сколькі бывае ад гэтага лішніх спрэчак, і толькі ад таго, што мы ня ўмеем зразумець і што мы ня хочам вучыцца разумець, выстаўляючы наша за норму, за закон, навязв[аючы] свой кодэкс зразумелага і г. д.

Дзеля таго каб цаніць, перш трэба зразумець. Як можна ацаніць той ці іншы твор, яго не разумеючы? Як можна ацаніць, скажам, тую ці інш[ую] вынаходку, калі не зразумець яе ўласьцівасьць, яе якасьці, яе здольнасьцяй вык[онваць] пэўную работу, ня вывучыў[шы] яе на практыцы? Тое–ж і з творамі. Каб іх ацаніць, трэба перадусім зразумець.

Дзеля разуменьня ёсьць многа спосабаў ці выпрабав[аных] шляхоў. Аднак не заўсёды яны дапасавальны да новых, ня знаных дасюль рэчаў. Прыходзіцца іх выпрабоўваць, пакуль не нападзеш на які, што табе адчыніць магч[ымасьць] разуменьня. Бывае так, што ўласнага вопыту досыць для таго, каб зразумець той ці іншы твор. Бывае, уласнага мала. Прыходзіцца на дапамогу выкарыстоўваць вопыт другіх. Бывае–ж так, што і гэтага ня выстарчае, тады прыходзіцца шукаць новых спосабаў. А такім застаецца „экспэр[ымэнт]". (Для прыкл[аду], выр[аз] „Ой, галосяць мін[орныя] стр[уны]", каб зразумець, трэба даведацца, што значаць у разум[еньні] поэты словы. Мы можам ведаць струны мэталічн[ыя], жыліст[ыя] і інш., ведаць струны як прыладу, якая пры пэўных умовах дрыжыць, выдае гукі, разр[азае] паветра, і мы ўспрыймаем гэта як гукі струны, гукі могуць быць прыем[нымі], няпрыем[нымі] для вуха і г. д. Але што азнач[ае] струна ў разум[еньні] поэты, якое паняцьце ён укладае ў яго? Пагл[ядзім], як, у якіх злучэньнях ён ужывае іх. Аказ[ваюцца] „стр[уны] сонца", „струны жыцьцёв[асьці] горкай", „струны рвуцца", „залатаструньне", „струны сьмех–рассып", „ірвуцца хай струны ў запале" (на гусьлях), „плач струны", (плач) „ліецца са струн Апалёна", „стр[уны] настр[оены] стр[ойна]". Т[акім] ч[ынам], струны — гэта нешта пачуцьцёвае, яно можа нал[ежаць] да сонца, Апал[ёна], можа рвацца, сьмяяцца, плакаць, галас[іць]. Яно можа быць мінорн[ым], можа быць настроеным, гэта нешта настраёвае, нешта нявыразна–выразнае, адзыўнае, такое, што ўласьц[іва] галаш[эньню], што адзываецца, калі яго хто ці што дакранаецца гукамі. Галосяць, зн[ачыць], да іх настр[ою] мін[орнага] штось дакранулася такое, што выклікала галашэньне, заходжаньне ад жалю, жаль, нешта вялічавае ў сваім смутку. Т[акім] ч[ынам], бачым, што „стр[уны]" ёсьць выразн[ае] выражэньне настрояў, абуджаных, абумоўлен[ых] нечым грандыёзн[ым], жыцьцём нявызначаным, але вялікім і вялічавым, новым, няведамым.)

У творах можна адрозьнів[аць] тры бакі:
1) у якім адлюстроўваецца об'ект[ыўны] сьвет;
2) у якім адлюстроўваецца „я" поэты, яго погляд на сьв[ет], яго сьветапогляд;
3) у якім адлюстроўваецца мастацтва поэты, яго ўменьне выражаць, строіць.

Да 1 адн[осяцца]: а) прырода; б) вясковы поб[ыт]; в) гар[адзкі] поб[ыт]; г) людзі; д) мастацтва; е) мысьлі (сьв[етапогляд]), суб'ект[ыўныя] пераж[ываньні].

Да 2 — а) прыр[ода] — **малюнак** сын[тэтычных] праяў на ст[атычнай] аснове;
б) вяск[овае] — **маладое, бунтоўн[ае], моцнае**, крыніца;
в) гар[адзкое] — **блуднае, фальшыв[ае], знадв[орна] прыгожае**;
г) люд[зі] — **родныя** і **чужыя**, **мал[адыя] бравыя хл[опцы]**;
д) маст[ацтва] — **жывіц[ельная] песьня** і **заст[ылая] песьн[я] сьцюж[ы]**;
е) мысь[лі] — **абаронім волю**,
суб[’ектыўныя] пер[ажываньні] — няхай і гэтак, няма роспачы і безнад[зейнасьці].
Да 3 — а) вобраз[ы] прыр[одных] об’ект[аў]; б) малюнковасьць; в) музык[а] слоў; г) сагрэтасьць, эмоц[ыянальная] цеплата, ціх[ая] радасць[ць]; д) прастата вяліч[авасьці]; е) клясычнасьць.

Да 1 — круг шырокі, ад прыроды да ўласных пера[жываньняў], у якіх поэта паглыбляецца, адрыўныя зьявы, мэханічная сувязь, сувязь у даннасьці (ёсьць), каталёгічная, маніcты[чная].
Да 2 — *[запіс абрываецца]*

Для пазнаньня людзей, рэчаў і наогул разнастайных зьяваў існуюць розныя шляхі, выпрабаваныя людзьмі. Адны людзі пазнавалі зьявы непасрэдна ў дачыненьні да гэтай зьявы, выводзяць свае веды з непасрэдных адчуваньняў зьявы. Яны пераймаюць знаньне аб зьявах праз знаньне другіх людзей. Які з гэтых спосабаў лепшы, нельга казаць: і той, і другі патрабуе праверкі. Першы — на практыцы знаньняў другіх людзей. Другі — на ўласнай практыцы.

Абодва гэтыя спосабы ўжываюцца людзьмі і ў дачыненьні твораў мастацтва, і іх тварцоў, і іх чытачоў. Па колькаснаму–ж карыстаньню пераважае другі. Людзі часта здавальняюцца тым, што гавораць пра таго ці іншага поэту, асабліва яшчэ калі профэсар ці наогул аўторытэт. Калі мы папытаем, ці ведаеце вы Я[зэпа] П[ушчу], то многія скажуць: ведаем. Калі–ж далей папыт[ацца], як вы даведаліся, то адны (менш) скажуць, чыталі яго творы, або ведаем яго самі, а другія скажуць: а чытаў–чуў я пра яго ад Глыб[оцкіх], Друкаў і ім пад[обных]. А ці чыт[алі] вы самі яго тв[оры]? Адны скажуць — чыт[алі], другія — не, раз пішуць так, то нашто чытаць? Гэтыя, зн[ачыць], вераць на слова друкав[анае]. Жывуць веру. Легкадум[на]. Гэтыя не навучыліся яшчэ крытычна адносіцца да ўсяго. І гэтакіх шмат. Бо калі было гэтаму мастацтву (а ўмець прыст[асоўвацца] адн[осна] да ўсяго — ня меншае маст[ацтва], чым якое другое)?..

Пра П[ушчу] і яго творы існуюць разнастайныя знаньні. Усе гэтыя знаньні можна падзяліць па прадметах ведаў на такія катэгорыі: 1) тое, што адн[осіцца] да поэта, яго сьветаадч[уваньне], яго ідэол[ёгія]; 2) тое, што адн[осіцца] да яго твораў, іх складу, іх характ[ару] і іх уласьціў[асьцяй]. Што да першага, то з ласкі некат[орых] „дабрадз[еяў]“ бытуюць сярод грамадзт[ва] такія веды, як П[ушча] паніч, шляхціц, кулак і ім пад[обны], што яго сьветаадч[уваньне] кансэрватыўнае, што яму трэба было радзіцца ў якім XIX ст., што яго ідэолёгія складаецца з імкн[еньняў], ідэй, жад[аньняў], уласьцівых кулакам, нэпман[ам] і г. д., прасякн[утая] нацыянал–дэмакратызмам і г. д. Што–ж да яго твораў, то тут адны гатовы адмаўляць за імі ўсякую кашт[оўнасьць] і значнасьць, але не заўсёды асьмельваюцца гэта рабіць, і нават тыя, каму ня люб П[ушча], гатовы вызнаць за яго твор[амі] высокую мастацкасьць, складанасьць тонкую, музычна–пластычную, ашліфоўку і г. д. Што да разьвіцьця, то адны гатовы адмаўляць яго за П[ушчам], казаць, што Пуш[ча] ідзе назад або ўбок, што ён застыў і г. д. (Вядома, гэта мае знач[эньне] пастолькі, пасколькі будзе ўстаноўл[ена], у якім палаж[эньні] той, хто гаворыць гэта, знах[одзіцца] да об’екта гаворкі. З аднаго

пунк[т]у, ён глядзіць. Калі суб'ект гаворкі сам стаіць на месцы і сам лічыць гэта рухам наперад, дык вядома, усе об'ек[ты] вонку яго, у якім–бы кірунку ні прах[одзілі], ён будзе лічыць за рух назад. Альбо калі сам об'ект руш[ыць] да аднаго пунк[ту], які ўжо пройдзе[ны] об'ектам судж[эньня], і лічыць гэта рух[ам] напер[ад] яго, то вядома, што рух об'екта таксам[а] будзе для яго рухам назад.)

Т[акім] ч[ынам], існуюць разн[астайныя] веды (і ня веды зусім), супярэчныя між сабою (кажучы тым самым на супярэчнасьці між людзьмі, насіцелям[і] гэтых вед). Якія–ж з іх адпавядаюць об'ектыўнаму стану рэчаў, якія набліж[аюцца] да ісьціны абсолютн[ай]? Вядома, ня ўсе. Адны маюць у сабе долю праўды, другія–ж веды ілжывыя, зманныя.

Усе гэтыя веды абумоўліваюць сабою (зьяўляюцца суб'ект[ыўнымі] прычын[амі]) характар процэсу ўспрыйманьня і ўтварэньняў паняцьцяў наконт новага факту — вых[аду] у сьвет „Д[зён] в[ясны]". Тут можна чакаць самых разн[астайных] суджэньняў і, бязум[оўна], паглыбл[еньня] асноўных ліній. Тыя, што настр[оены] адмоўна ў дачынен[ьні] П[ушчы] і яго твораў, вядома, не прамінуць таго, каб і ў новым зборніку знайсьці (яны заўсёды шукаюць таго, чаго ня згубілі) такія „факты", якія–б ізабліч[алі] П[ушчу] у ўхіле сял[янскім], якія–б сьцьвярджалі іх палажэньні загадзя сфабрыкаваныя, якія–б іх ілюстравалі. Другія знойдуць (калі будуць шукаць) сьцьверджаньні сваіх палажэньняў і г. д.

Мы тут выкажам толькі свае меркаваньні. Перш за ўсё нам здаецца, што поэты пішуць не для таго, каб у іх творах шукаць **нечага**. Ня шукаць мы ў іх павінн[ы], а чытаць і пазна[ва]ць іх (вярней, тыя свае адчуваньні і пачуцьці, а то і думкі, якія зьявіліся ў выніку дачыненьня нашага да яго твораў). Мы павінны ўсьвядоміць свае станы, іх прааналізаваць і вылучыць з іх **тое, што** за непасрэднаю прычынаю сваёю мае твор[часьць] чытанную з яе ўласьцівасьцямі, потым праверыць гэта яшчэ шляхам экспэрым[энту] і параўнаньня з вопытам іншых. І толькі ўжо пасьля гэтага зрабіць ацэнку твораў, прылажыўшы да іх пэўны крытэры. Толькі так, прынамсі нам так здаец[ца], магчыма і пазнаньне, і ацэнка, блізкая да об'ект[ыўнай] ісьціны.

Чыталі мы нек[алькі] раз[оў] і пра сябе, і ўслых. Яшчэ да друку нярэдка раіліся, як лепей каб было тое ці інш[ае] выраж[эньне]. Чытаў пры ўсякіх настроях: і чым–небудзь заклап[очаны], і вольны, і спэц[ыяльна] праднамерна браўся за чыт[аньне]. Чытаў і з мэтаю напіс[аць] рэцэнзію. Былі моманты, калі мы не прачыт[валі] да канца і пакід[алі] да другога разу. Бывала так, што незразум[елае] сьпярша станавілася зразум[елым] потым. Быв[ала] так, што ад аднаго чыт[аньня] у мяне зьяўл[ялася] такое адчуван[ьне], што я нічога ня ўспрыняў, што нічога не дайшло [да] мяне, а быццам нешта пранесл[ася] міма, мігнуўшы нейкім цьмяным бляскам. Часам хацелася вярнуць яго назад і яшчэ раз яго прапусьціц[ь] праз сваю ўвагу. Часам хацел[ася] як–бы што прыпомніць. А часам пашукаць нейкае слова, каб праз яго выказаць тое, што зьяв[ілася]. Але слова не знах[одзілася]. Часамі хацел[ася] чытаць і чыт[аць] бясконца, здаецца, пайсьці і ўсім у вочы яго прачыт[аць]. Хацел[ася] знайсьці нейкую сыст[эму] ці схэму, праз якую–б перадаць свае ўраж[аньні] і думкі. Часам дум[алася], як усп[рымуць] яго інш[ыя].

Самыя разнахаракт[арныя] адчув[аньні] зьяўляліся пры чыт[аньні] твор[аў]. І вось цяпер, калі я пачынаю аналіз[аваць] гэтыя адч[уваньні], я перадусім стаўлю пытаньні, якія яны, і стараюся сыстэматызаваць у адну цэльную карціну, знайшоўшы для яе адпаведн[ае] слоўн[ае] выражэньне дзеля таго, каб іншыя чыт[ачы] маглі параўн[аць] свае ўр[ажаньні] з маімі, дапоўніць яе або выправіць нек[аторыя] мом[анты].

На першы плян у гэт[ай] карц[іне] пастаўлю вобраз Я[зэпа] П[ушчы] як поэты (у[в]асабленьня яго сьветаадчув[аньня], яго сыст[эмы] і ман[еры] рэагав[аць] на зьн[ешнія] ўраж[аньні] і ўнутр[аныя]). У гэтай пост[аці] ён уяўл[яецца] нам у

наст[упным] выглядзе. Перш за ўсё ён чалавек, як усякі іншы. Ён радуецца, сум[уе], працуе і г. д. Ён узбуджаецца (у яго выкл[ікаюцца] тыя ці інш[ыя] пач[уцьці] і адч[уваньні]), з аднаго боку, праявамі зьне яго паходж[аньня], і праявамі, што адбыв[аюцца] у яго нутры. Адны з іх абудж[аюць] яго мацней, другія слабей. Шмат якія ён прапуск[ае] міма сваё[й] увагі. Ён з іх выбірае (выбірае з сваіх адч[уваньняў] і пач[уцьцяў]) і тады творыць адпаведн[ае] (эквів[алентнае]) ім мастакоў[с]кае выраж[эньне], гэтым самым замац[оўваючы] яго як–бы ў вобразе–здымку, ствараючы помнік яго, аддаючы яму дань, г[этым] с[амым] значачы шлях перажытага, ствар[аючы] слав[есны] рад як знак, па якому прайшоў чалавек, як знак таго, што пяяў поэта, чым захапл[яўся], што адчуваў як прыгожае, слаўнае і любае. І вось калі я стаўлю пыт[аньне], што ён лічыць прыгожым, годным услаўленьня песьняю, то тут перада мною паўст[аюць]: 1) перажываньне ўсяго таго, што зьяўл[яецца] зьнешнім выражэньнем жыцьця, даступным сугляданьню і адчув[аньню] уся[ка]га, хто ня страціў здольн[асьці] гэтага адчуваньня і сугляданьня ў перакладзе ці адбітку яго ў „слоў сугучных граньні“, у песьні, 2) пэўн[ыя] зьявы прыроды, 3) зьявы ў дачынен[ьні] між поэт[ам] і людзьмі і 4) пэўн[ыя] зьявы індывідуал[ьна] перажыв[аных] пачуцьцяў, перажыв[аньні] слова, рытму, складу. Кожную такую зьяву ён услаўляе (вітае) песьняю. Ін[акш] каж[учы], усяму гэтаму адпавядае таксама і першае — бесьпер[апынная] песьня, якая жыве ў нутры поэты і якая вынікае як прывет блізкаму, роднаму, што дачынілася поэты. Гэта як–бы адказ на прывет поэту з зьне дадзенага моманту, гэта як–бы лучэньне поэты з зьн[ешняю] зьяваю ў нейкае адзінства абсолютнага. А каб так уславіць, ён, як комп[озытар]–жыв[апісец], стварае музыку пляст[ычных] слоў, стварае строі слоў, ачышч[аных] ад зьвяз[анага] з імі штодзён[нага] разуменьня (значэньня). Ён кожн[ае] сваё з гэтых пераж[ываньняў] убірае ў строі пл[ястычна]–м[узычных] сл[оваў]–вобр[азаў].

Для П[ушчы] зьнешнія праявы ёсьць ні больш ні менш як выражэньні ўнутранога, блізкага, роднага, эквівал[ентнага] пачуцьцям поэты, яны — выражэньні яго эмоцый, яго асабістасьці.

Вось перад намі трэцяе выступленьне Я. Пушчы з сваёю песьнятворчасьцю, прадстаўленаю ў зборніку „Дні вясны“, у якім поэта заяўляе, што ён завяршае пэўны кругабег у сваім творчым разьвіцьці, мінае рубяжы і самому сабе выдаецца як „другі“, „ня той“, што раней. З другога боку, поэта там–жа характарызуе ці самавызначае свае творы як „душою сагрэты сьпеў“, прынесены ім „з лясоў“ для нас — чытачоў. І ёсьць ведама, незалежна ад таго, ці прымем мы гэты „сьпеў“ цалкам як патрэбнае для нас або як пэўнае ўзбагачэньне, ці мы яго цалком адкінем, ці мы прымем толькі часткова, умоўна, наш абавязак — агледзець „прынесенае“ поэтаю і сказаць сваё слова наконт яго каштоўнасьці, наконт яго, т[ак] ск[азаць], об'ектыўных годнасьцяй, выказаць наша разуменьне аб ім дзеля таго, каб у колектыўным і шырокім абгаварэньні і абмене практыкаю такіх аглядаў дайсьці да об'ектыўнай, блізкай да абсолютнай ісьціны, ацэнкі яго.

Прадмет нашага агляду залежыць ад нашага ўласнага выбару. Мы можам агледзець і гаварыць пра творчасьць поэты ўцалку, можам выбраць сабе толькі некаторыя творы або нават толькі некаторыя стораны іх. Усё гэта залежыць ад нас самі́х, хоць, вядома, наш выбар заўсёды будзе абумоўлены пэўнай практыкаю ў гэнай галіне, дзякуючы якой не пазбаўлена магчымасьць абмінуць тыя стораны, заставіўшы іх за межамі нашай увагі, у галіне якіх у нас бракуе практыкі. Канечна, наш выбар заўсёды абумоўліваецца пэўным інтарэсам і яго значэньне залежыць ад таго, наскольк і шырока ім прадстаўляецца гэтым інтарэса[м] грамада. Аднак усё, што падлягае выбару, можна падзяліць на дзьве катэгорыі: 1) тое, што выражалася поэтычнымі творамі по-

этам і 2) само выражэньне, самі творы, тое, што выражана, што выразілася ў дадзеных, т[ак] ск[азаць], гатовых, утвораных поэтаю выражэньнях. Другое нам дадзена, першае–ж можа быць заданым. Дзеля гэтага, вядома, наша ўвага перадусім павінна быць спынена на другім, на дадзеным, якое ў сваю чаргу можа быць падзелена таксама на пэўныя катэгорыі. Такімі катэгорыямі ў асноўным могуць быць наступныя: 1) тое, з чаго складаецца выражэньне, 2) прынцып складаньня, 3) форма выражэньня, 4) выражальная старана іх, 5) выяўленчая старана іх.

Але аднаго выяўленьня катэгорый агляду і канстатаваньня наяўных фактаў — іх яшчэ мала. Гэта толькі першы этап агляду. Самае трудна[е] — гэта з якою мераю падыходзіць у кожным асобным выпадку вызначаных нам фактаў? Практыка ацэнак нам гаворыць аб двух магчымасьцях у гэтай галіне. Мера ацэнкі або бярэцца гатовая, выпрацаваная гадамі і стаўшая ў сваім родзе адцятаю нормаю ці ўмоўнасьцю прызвычаенай, або гэта мерк[аваньне] выводзіцца шляхам аналізу нашых патрэб і інтарэсаў. Мера можа быць дадзеная і заданая, або „іскомая“. Вядома, што мы павінны карыстацца і той, і другою, прычым з пэўнай асьцярожнасьцю, асабліва першаю. Заўсёды трэба мець на віду, ці не ўстарэла яна і наколькі яна зьяўляецца выверанаю, агульнапрынятаю і годнаю для ўжываньня ў дадзеным канкрэтным выпадку. Бязумоўна, паколькі ўсякая мера ёсьць умоўнасьць, пастолькі ўсяго дамэтней зьвяртацца за ёю да другой катэгорыі мер, хоць гэта і зьвязана з пэўнымі труднасьцямі іх устанаўленьня.

І, пэўна–ж, калі мы хочам адшукаць гэты об'ектыўны крытэры, то мы павінны зьвярнуцца да выяўленьня духу тэй клясы, якой ходам гісторыі вызначана роля перабудовы жыцьця на новых асновах, да выяўленьня тых якасьцяй і формаў, якія забясьпечаюць гэтай клясе выкананьне яе ролі. Углядаючы ў іх, мы перадусім заўважаем, што **мова** гэтай клясы вызначаецца аднэй характэрнай асаблівасьцю — гэта сваёю **фактычнасьцю**. Рабочая кляса гаворыць **моваю фактаў** і толькі гэтую мову вызнае за адзіны орган яднаньня, годны веры і вызнаньня. Слова каштоўна як адлюстраваньне факту. Другою асаблівасьцю зьяўляецца **рацыяналізм** як фактар, арганізуючы стыхію пачуцьцёвую ў гэтую сыстэму. Трэцяя асаблівасьць — гэта **сваеасаблівая рытміка** жыцьця, якая вызначаецца патрэбамі часу і месца, рытміка самаруху, самадзейнасьці, а ня статыкі, рытміка сацыя[ль]насьці. Менавіта гэтыя тры асноўныя асаблівасьці, па нашай думцы, складаюць аснову тэй новай культуры, якую будуе новая кляса.

У духу гэтай асновы, як відаць, трэба шукаць і крытэрыя каштоўнасьці тэй ці іншай літаратурнай зьявы. Гэтыя асновы ў дачыненьні да літ[аратурна]–маст[ацкага] твору азначаюць тое, што літ[аратурна]–маст[ацкі] твор павінен быць адначасна выканаўцаю пэўнай сацыяльнай функцыі ажыўленьня грамадзкай кляс[авай] самадзейнасьці і арганізатарам у пэўнай меры гэтай самадзейнасьці. Адлюстроўваючы факты, даводзячы іх да ведама сьвядомасьці, літ[аратурна]–маст[ацкі] твор павінен гэтым самым як–бы ажыўляць і сыгналізаваць дзейнасьць, вызначаць рытм падзей. Усё гэта, бязумоўна, патрабуе ўтварэньня адпаведных формаў выражэньня, формаў аквітычных. Да гэтага часу мы карыстаемся ўсё яшчэ старымі формамі, прыстасоўваючы іх да новых патрэб. Спробы ўтварэньня новых зусім яшчэ ня значныя. Так мы і да гэтага часу процэс дзейнасьці, накіраваны на дасягненьне пэўнай мэты, выражаем такімі застарэлымі спосабамі, як шлях да чаго–небудзь. Да гэтага часу зьявы выяўленьня ў часовай роўніцы мы стараемся выражаць праз паняцьці прасторавага характару і наадварот. Альбо свае наважаньні ў дзейнасьці, задачы плянавага станаўленьня рытму нашых дзей выражаем праз выказваньне намеру ісьці і г. д. Усё гэта споса-

бы і формы застарэлыя і не заўсёды пераконваюцца, ня кажучы ўжо пра тое, што яны не адпавядаюць існасьці таго, што выражаецца імі.

Калі мы канкрэтна паглядзім на тое, што прынесена поэтаю „з лясоў“, праз прызму вышэйазнача[на]е меры каштоўнасьці, то дойдзем выніку, што далёка ня ўсё зьяўляецца аднолькава каштоўным.

Свае выражэньні ўцалку поэта сам вызначае як „слоў сугучных граньне“, як мэлёдыі, якія складаюцца з сугучных слоў. Гэтыя словы ў першую чаргу той запас, які характэрны як меньне чалавека, выгадаванага ўва ўмовах вясковага быту. Яно, гэта ня вельмі багатае меньне, узбагачаецца ім з літаратурных крыніц, да якіх гэты чалавек прычасьціўся праз горад.

Ф[акты] адчув[аньня] вак[ольнага] і асабов[ага]. У гэт[ых] адч[уваньнях] усё для поэты выд[аецца] простым і звыч[айным], выд[аецца] як малюн[кі], як муз[ычныя] малюнкі, якія рад[уюць] вока, зах[апляюць], даюць эст[этычную] асал[оду] або ўшчамл[яюць].

Адчув[ае], што Бел[арусь] маладая, што прыр[ода] — жыв[ая] прыг[ажосьць], што бел[арус] люб[іць] песьні;

што сам поэта, вырасшы там, пашоў упрочкі, што буяніць, б'ецца за муж[ычую] песьн[ю];

што песьня яго новая, маладая, бадзёрая, залатая, ранішняя.

Адч[увае] сьвет маладым, зьмян[яючым] старое, імкненьн[ем] да новых убораў, адважным, бурным, прыгожым, а сябе мал[юе] яго ўдзельнікам, выхадцам з яго, мужычым у анг[ельскай] сьвіт[цы] песьня[ром].

Адгэтуль погляд, што сьвет — гэта музычная карціна, што сьвет — гэта прыр[одаю] данае ад веку мастацтва, гэта краса, сярод якое праходзіць як падарожны, як госьць чалавек удаль да новых і нязнаны[х] станцый, спатыкаць „грядушчае“, што жыць-цё — гэта атрад.

Адгэт[уль] дзейн[асьць], зьбіраньне кв[етак], убіраньне ў красу, жывапісаньне, граньне, прызнань[не], крата[ньне], складаньне песень, вітаньне.

Адч[увае].

а. Зьявы прыроды (вясна, сонца, зоры, дзень, клёны, ліпы…).

б. Зьявы пабыт[овыя] (спатык[аньне] раньня ў палёх, плач далі, бяз Хрыст[а]).

в. Зьявы сац[ыяльна]–культ[урныя] (маст[ацкія]) — цымб[алісты], поэта, мастак, людзі з роз[нымі] пам[кненьнямі].

г. Зьявы індывідуальнага жыцьця (жад[аньні], думы над лёсам, пач[уцьцё] зябк[асьці]).

Усе зьявы дынамічнага на стат[ычнай] аснове. Усё гэта рушыцца. У гэтым іх хараство. Краса **ў зьявах**, краса ў тым, што **зьяўляецца** ўсё гэта. У іх нязвыч[айнае] для абстан[оўкі], новай, незнаём[ай] для поэт[а]. Яны звычайны для сьвету не таго, у якім жы[ве] поэта, а для таго, у якім жыў, які зараз ад яго далёка.

---

1. Аснова сьвету статычная.
2. Зьявы ў сьвеце дынамічны.
3. Чалавек у гэтых зьявах, як дзіця на прып[оле] вякоў або воўк у лесе. Чалавек адчувае іх і праходзіць між іх. Ён падарожны, ён госьць. Ён падарожны з „таемных нізін“ у родны край, у прасторы, у бязьмежн[асьць], у даль. Яго гэт[ыя] зьявы або

рад[уюць], або раняць, і ён рэагуе на гэта міжвольна „песьняю“, голасам, гукамі, апранут[ымі] у вопратку прыгаж[осьці], красы (культ[уры]), таго, што ім ліч[ыцца] прыгожым. Непасрэдн[ае] ён пераводзіць на мову пасрэдн[аю] **музыкаю слоў, вобраз[нымі] выразамі**, звыч[айнаю] **поэтычн[аю] моваю**.

4. Што гэта за чалав[ек]? Што ён умее? Поэта самавызн[ачаецца]: „Я сын зямлі“. Ён прах[одзіць] дні вясны. Мінае руб[яжы], цалуе даляў медзь. Хоча жыць і на бляск зары глядзець, любавацца бляскам, прын[осіць] сьпевы. Ён ведае, што ў сон[цы] зьв[іняць] акорды, што не ляч[ыў] раны альяс. Ён любіць стр[унны] сьмех–рассып, вед[ае], што юн[ацтва] вечна, што кус[аюць] уцехі ўсе чэр[ствую] лусту, што песьня акв[ечана] маем, верыць, што ген[і] Бел[арусі] узьн[імуць] вольн[ыя] сыны, ведае, што ёсьць музыка, поэт і мастак, што ўсе спат[каюць] долю. Ён скл[адае] песьні. Яму сьніц[ца] з зор[амі] вырыс. Яго дух ня скован.

Поэта адчув[ае], што прах[одзіць] дні вясны „пад вопл[ескі] лістоў“, усьвядомл[ены] у тым, што „мінае руб[яжы]“ і жадае жыць і сузіраць хар[аство]. Ён адчув[ае] сябе ўжо „др[угім]“ — „мой дзень даўно пасьпеў“ — настаў дзень для асып[аньня] зерня слоў, для яго песьні. Яго песьні ад лясоў. Ён адчув[ае], што будзе другім.

„Дні вясны“, па дум[ках] поэты і яго адч[уваньнях], — гэта завяршэньне нейкага кругу. „Ран[іца] р[ыкае]“, „Vita“ і „Дні вясны“.

Сумн[ая] муз[ыка], на ўсх[одах] прыг[ожыя] дар[агія] сьлёзы. Жаль, ня вымер[ны] суму. У смутку ясноты. Выс[окія] ноты. Жахл[івыя] мэл[ёдыі], зав[ітыя] у санату.

„Дні вясны“ — гэта музычная жывап[ісь] пачуцьцяў (беспрадм[етных]), чыстых. Музыка прыроды. (Ня шумі, бяроза.)

У верш[ах] П[ушчы] адчув[аецца] нейкая „изнач[альная]“ жыццярадаснасьць.

„Слоў сугучных граньне“.

Чаму мы павінны разумець іншых? Мы павінны зразумець і П[ушчу]. Яго песьня — гэта яго душа. Поэзія — гэта вобраз душы чалавека. Пазнаць яго песьню — значыць, пазнаць яго душу. Навучыліся–ж мы пазнаваць па законах–словах чалав[ечыя] думкі, жад[аньні], пач[уцьці]. Чаму–ж нам не навучыцца пазнаваць па песьні поэту? Мо’ хто скажа, ці варта траціць час, ці варты поэта таго, каб пазнаваць яго? Усё чалавечае (а поэта перш за ўсё чалавек) павінна быць для нас каштоўным і вартым нашай увагі. Яно можа нам не падабацца ці падабацца, але мы павінны яго пазнаць, калі мы хочам стаць над ім, калі мы хочам ісьці далей. Ня кажучы ўжо пра тое, што поэта цікавы як асоба, як псых[ічны] арган[ізм], ён–жа аднач[асна] і сябра грамады. І нас павінна цікавіць, **што гэты чалав[ек]** для грамады.

За апошн[ія] гады мы прыв[ыклі] да шумн[ай] поэзіі, траскучай, прызвыч[аіліся] так, што яна нас нават ня ўражае. Мы лічым яе звычайным зьявішч[ам] штодзённым. І ўсё, што хоць крышку выходзіць за межы гэтай абыкласьці, нас пачын[ае] нейк трывожыць, і мы гатовы яго расцэньваць перабольш[ваючы], надаваць яму і тое, што яму не ўласьціва. Можна і песьні П[ушчы] так расцаніць — як індыві[дуалізм], эстэт[ычную] абмяжов[анасьць], нават упадніцтва, сум і г. д. З другога–ж боку іх можна ацаніць як нешта нязвыч[айна] высокае, нячуванае, як радасьць, праява кал[ектыўная], рэальн[ая] і г. д. Вядома, гэтыя магч[ымасьці] ня выключаны. Але мы павінны падыйсьці да іх спакойна і ўважліва і ацаніць іх так, як–бы гэта адпавяд[ала] об’ектыўн[асьці].

[Варыянт 2]

Пісаць пра той ці іншы зборнік поэзіі не заўсёды так лёгка, як здаецца на першы погляд. Мы заўсёды з нецярплівасьцю чакаем новых зборнікаў ад таго ці іншага поэты і перажываем іх пры чытаньні. І гэта таму, што кожны зборнік — гэта свайго роду справаздача поэты аб сваёй працы ў галіне творчасьці поэтычных формаў выражэньня ўсяго, што ім перажываецца ў жыцьці. Адначасна–ж гэта і дэмонстрацыя вынікаў, набыткаў яго працы, якія праходзяць перад намі і ці то хвалююць нас сваёю велічы, ці то выклікаюць сьмех, а то проста адчуваньне мізэрнасьці і да т. п. У кожнай такой сваеасаблівай справаздачы нас цікавіць, што перажыта поэтаю, чаму пашанцавала папасьці ў поле яго перажыванняў і быць формованым у поэтычных выражэньнях. Гэта адно. Другое — гэта самы гэтыя выражэньні. Наскольк яны зьяўляюцца мастацкімі і здольнымі выклікаць у нас эстэтычныя перажыванні. Канечна, поэта, апрача хіба якіх гурткоўцаў, ня будзе адмаўляць вялікага значэньня працы поэты над словам, над формамі поэтычных выражэньняў. Апрацованае слова, трапна выдуманая форма ня толькі лашчыць наш слых, становіць сабою ўмову для эстэтычных перажыванняў. Яно адначасна зьяўляецца таею формаю, што дае магчымасьць для выяўленьня такіх перажыванняў, якія нярэдка прападаюць для нас толькі таму, што мы не знаходзім адпаведнага для іх слоўнага выражэньня. З прычыны гэтага для нас цікавы поэтычныя формы і з боку іх прыстасаванасьці да выражэньня пэўных адрэзкаў чалавечых дум, настрояў, ідэй і г. д. Трэба сказаць, што ў беларускай поэзіі апошніх часоў за невялікім выключэньнем не шанцавала на выражэньні пэўных сьветаглядаў. Дык вось–жа, калі падыходзім да новага зборніку, мы імкнемся дазнацца ня толькі аб самых выражэньнях, але і тым сьветаглядзе, які гэтымі выражэньнямі выяўляецца. Калі мы кажам „сьветагляд", дык мы разумеем пад гэтым пэўныя слоўныя палажэньні як адыходныя пункты, якімі чалавек кіруецца ў сваёй дзейнасьці, якія накладаюць адбітак на ўсё, што робіцца чалавекам.

Калі мы спытаем, што гэта за выражэньні ў Я[зэпа] П[ушчы], то перш за ўсё мы пачуем наступны адказ ад поэты: „Мне ня рваць адцьв[іўшай] руні. Мне краса ўмывае скронь". Гэта азначае, што поэта вызнае красу як вышэйшае, як тое абсолютнае, што асьвядае поэту, што кіруе ім у яго поэт[ычнай] чыннасьці. Што гэта за **краса**, які яе экв[івалент] у рэальн[асьці]? На гэта мы атр[ымаем] адказ, што гэта тое, што прываблівае поэты зрок сабою. Гэта тое, што ў **палёх**, гэта вясна, сьветлых дзён хараство, гэта бляск зары, гэта шум клёнаў, хвалі і г. д. Словам, гэта тое, што любіць поэта. А любіць ён палёў сінь–пл[ынь], дубровы звон, далін, нізін расхліст і г. д. Усё гэта вонкавы выгляд зьяваў, іх аблічча знадворнае, усё гэта ўборы (страі) іх пазнаваньня непасрэдна праз адчуваньні вонкавыя. Але гэтым не абмяжоўваецца. Да гэтага трэба далучыць яшчэ вонкавае **выяўленьне адносін між людзьмі**, т[ак] ск[азаць], гэсты іх. Вітаньні, паклоны як знак паш[аны] вялічавай, спатыканьні, урачыст[ыя], ласкавыя і г. д. Апроч гэтага, красою для поэты зьяўляюцца і **ўнутраныя рухі чалавека**, як шчырасьць, нутраная цеплата, лятуценьні і задума пра будучае, прастата, бясштучнасьць, вернасьць самому сабе, сьмеласьць духу, буйст[ва] у песьні (хто дух[ам] баязьл[івы]), мяккась[ць], любоў да красы, адкрытасьць, бясхітраснасьць, любоў да радз[імы], імкненьне ўпрыгажаць, працаваць і да т. п. Вось прыблізны круг таго, што, будучы абагульненым і адцягнен[ым], назыв[аецца] поэтам красою. Бязумоўна, усё гэта не такі ўжо грэх, як стараліся некаторыя выстав[іць] перад чытачамі абвін[авачваньні] Я. П[ушчы] у адходзе ад сучасн[асьці] і г. д. Для Пушчы не характ[эрна] жорсткасьць, яе ён адкідае. Ласкавае слова, слова прывету, уцехі — вось што галоўнае для яго ў дачын[еньні] да людзей. Хоць за жорсткасьць ён ліч[ыць] адзінаю платаю — гэта помсту віхры, завеі. Але гэта неабходнасьць, гэта

патрэба, канечнасьць, і яна ўсё–ж такі ня ёсьць краса. Патрэба — не краса. Краса — гэта тое, што дадзена адвеку, што жыве ў чалавеку і ў сьвеце незалежна ад яго патрэбы, выкліканай пэўнымі абставінамі жыцьця, пэўн[ымі] вымогамі ад яго. Яна можа быць толькі насіцелем красы. Патрэбнае можа адбывацца ў уборах красы, можа выяўляцца і выражацца ў прыгожых формах у прастаце, закаханасьці, шчырасьці, адкрытасьці, урачыстасьці, песеннасьці і г. д. Змаганьне таксама ня ёсьць краса, хоць яно і можа быць насіцелем яе. Яно таксама патрэба „буйства для іх дарагіх“, яно не адходнае для красы, для яе выяўленьня. Яно толькі сродак, і па П[ушчу] вынікае, што калі–б льга было яе ўпікнуць, знайсьці іншыя сродкі для станаўленьня жыцьця і красы, то можна было–б ад яе і адмовіцца. Быць можа, дзеля гэтага П[ушча] і не апявае змаганьня, выключае яго з об'ектаў, што складаюць яго ідэю красы. Ён пакідае яго як неабходнае ў жыцьці, без чаго яно ня можа абыходзіцца. Ён змаганьне для змаганьня адкідае, таксама [як] і дзейнасьць для дзейнасьці, і вызнае толькі як сродак для нечага вышэйшага, станаўленьне чаго зьніме неабходнасьць змаганьня ў жыцьці. Вось чаму ён кажа: „Хоць вусны жаліла аса, хоць сьцюжай веяла з граніц, — казаў: няма чаго схіляць чала і падаць ніц“, гэта значa карыцца. Вось чаму ён вітае: „Няхай рас[с]тупяцца вякі для лепшага ў жыцьці“, а ясна, што самі сабою яны не рас[с]тупяцца, дзеля гэтага ня трэба „ў маўклівасьці цьвісьці“, дзеля гэтага–ж патрэбна і буйства, зн. змаганьне („помста крывёй прыліецца“). Вось чаму трасуцца асіны ў лесе. Яму стыдна ад таго, што па крыві топчуцца людзі і плямяць свае ногі, што праліт[ая] кроў для некаторых краса. Не таптаць яе, а шанаваць і за яе тварыць такое, каб больш ня трэ было праліваць. Яго ахв[ярная] злосьць ад таго, што столькі руін чалавечага жыцьця, ён ляжа касьцьмі на руінах і гатоў захоўваць іх сьвятасьць, ня даць, каб ёю жартавалі, на ёй тапталіся. І калі Пушча кажа: „О, дар[агая] краіна, сына уцеш ты да сьлёз“, то ў гэтым ёсьць, адчуваецца жаданьне, каб людзі пранікліся шанаваньнем пралітае братняе крыві. Ён хоча ад жыцьця ўцехі, красаваньня краіны. Ён вызнае дзейнасьць для станаўленьня красы жыцьця, для зьнішч[эньня] „жыцьцёвасьці горшай“, для таго, каб сум ня вырас болей. Вось прыблізна што характэрна для сьветагляду поэты, як яно выявілася ў „Дн[ёх] в[ясны]“. (Змаг[аньне] — гэта стыхія.) Калі далей мы папрабуем асмысьліць форму, у якой гэта выражана, то перад намі яна вырысуецца ў такім выглядзе. Муз[ычныя] вобразы, а ў іх пляст[ычныя] вобразы з вырыс[ованымі] асабов[ымі] эмоц[ыйнымі] вобразамі. Форма складаная і далёка ня простая і не натуральная. На ёй адчуваецца „ізысканнасьць“ сваеасаблівая мастацтва. Гэта як–бы супярэчыць першаму. Чаму так: замест прастаты складанасьць, замест адкрытасьці завэлюмаванасьць і глыбіннасьць і г. д.? Канечна, у гэтым адлюстроўваецца хар[актар] наша[й] эпохі. Складанасьць наш[ай] эпохі перажыта поэтам і ўзята ім як форма для выражэньня свайго сьветагл[яду]. Складанасьць — гэта адзін з элемэн[таў] сьветаадчуваньня поэты поруч з вонкавасьцю ўбораў, вонкавых прыгожых формаў выражэньня, бляскам, шумам і г. д. За якімі поэта поруч з радасьцямі адчувае і сумныя настроі (душу) чалавека як прыснае яго прыродзе, нешта стыхійнае.

Нам П[ушча] уяўляецца як вялікае дзіця або „воўк“, прыйшоўшы з лесу і папаўшы ў абстаноўку, якое ён не разумее, ня ведае рацыянальных спосабаў узьдзеянь[ня] на грамаду, апрача толькі натуральнага: крык, радасныя выкрыкі, плач, завываньне, песьня, мальба і г. п. Гэтая абстаноўка прычыняе яму або болі, або спрыяе яму. У першым выпадку ён крычыць, што баліць, у другім — што ён рад. Станьце яго вучыць манерам новым, і калі ён іх успрыйме, станеце яго выхоўваць у новым кірунку, і ён тады зробіцца дарослым. Ён як бяспомашчны ў новых абставінах. Ён верыць толькі сваім адчуваньня[м], яны ў яго асноўная крыніца для пазнаньня акружаючага сьвету. Разумець–жа акружаючае, пазнаваць яго шляхам рацыянальным — ён не

пазнае і не разумее. Але ён звыкаецца з новай абстаноўкай, хоць яе і не разумее. Ён звыкаецца з болямі, якія ўчыняюцца яму, і яму яны ўжо ня страшны, ён не баіцца іх, бо ведае з практыкі, што яны не сьмяртэльны. Ён і да радасьці адносіцца ўжо больш спакойна, бо таксама ведае, што яна зьмяняецца сумам, што яна ня вечна, „прехадзяшча“, а таму ён радуецца ціха. Ён ведае, што песьню яго пачынаюць разумець, і чуюць, і прыходзяць на яе, і робяць альбо тое, што ён хоча, альбо яшчэ больш б’юць яго, каб балела, а таму ён кажа, што буйны ў песьні больш ня будзе, што буйства могуць зьмірыць, могуць увапраць у ўсьмірыц[ельную] рубашку. І ён цяпер ад буйства пераходзіць да пачуцьцяў, да ўспамінаў і да задуменьня, каб гэтым дамагацца таго, што яму патрэбна. Ён зьмірыўся з абстаноўкай, звыкся з ёю. Яго ўжо ня так паражае надв[орнае] харство, у яго ўжо зьяўляецца сумненьне наконт таго, што за ім і ці адпавядае яно надворнаму. Яго ўжо пачынае вабіць ідэя, а не рэальнае, і больш яго паражаць аддалённа будучае, яго займае больш як сучаснае „мне страшна за лёс“. Гэта стра[х], што яго разгадаюць (а ён хацеў неразг[аданым] застацца). Ён больш захапляецца ўспамінам вобразамі мінулага перажываньня.

Другім характ[эрным] для П[ушчы] зьяўляецца погляд на слова–вобраз, на вобразнае (мэт[авае]) выражэньне, як на рэч (res). Для яго слова–вобраз зьяўляе сабою такую–ж рэчавую каштоўнасьць, як і ўсякая іншая рэч. П[ушча] усё ў сьвеце расцэньвае як рэчы, якія знаходзяцца ў стыхійным руху („у віхры стыхійным плянэта“), як дадзеныя „res“ адвеку, у абкруж[эньні] якіх знаходзіцца чалавек, сярод якіх ён жыве. Дачыненьне гэтых рэчаў да чалавека прадумоўлівае стан настрояў чалавека. Калі гэтыя рэчы паслушны чалавеку, чалавек рад, калі не — ён сумуе. Над аднымі ён уласьцен, над другімі — не, а наадварот, знах[одзіцца] у іх палоне.

Магутн[асьць] чалав[ека] вымераецца вялічынёю рэчаў, якімі ўладае чалавек. Яго ўлада — над уласнасьці над рэчамі. Для паэты засталася ўлада над словам–вобразам. Ён багат толькі ім, не аднятым у яго. Ён уласьнік слова, дум, пачуцьцяў, адчуваньняў, мар, ідэі красы. Вось усё, чым ён багаты. Гэтым ён і жыве, гэтым і арудуе. Аддае іх сьвету, і сьвет за гэта дае яму патрэбнае для жыцьця і непатрэбнае (пабоі). Ён усё прымае і ператварае яго ў словы–песьні, якія аддае назад. Слова яго звонкае, мілагучнае, думы яго ня шырокія — гэта Бел[арусь], будуч[ае], мінул[ае]. …… За словам ён вызнае рэчавую каштоўнасьць (веществен[ную]). Ён не шукае ў ім каштоўнасьці ў сабе. (Яно не каштоўна само па сабе або сваёю гукавою ст[руктураю] як для фарм[алістаў].) Яно каштоўна для яго сваёю рэчавасьцю. Калі–ж слова — рэчава, то з рэчаў можна скласьці што–небудзь па першаму замыслу, і ён складае песьні або „слоў сугучных граньне“, якое ён можа перадаваць каму–небудзь другому. Складае ён так, як складаюць якую–небудзь будову. Сьперша ачышчаюць дрэва, робяць яго такім, што яно прыгодна для будовы. Так і ён ачышчае слова ад напластаваньняў на ім, ад тых звыклых значэньняў, якія зьвязваюць людзі з ім, а бярэ яго ў такім выглядзе, у якім яно было пры сваім як–бы нараджэньні, бярэ яго ў маленстве, дзіцем, бярэ яго **зерне**, г. зн. тым яго значэньнем, якое за ім замацована ў натуральнай, няштучнай, „нязначнай“ абстаноўцы, „у дуброве“, у „нізінах і далінах“ жыцьця, г. зн. у вясковых абставінах. Для вясковага слова і рэч, якая ім абазначаецца, ёсьць тожсамасьць. Калі вясковае наша „сонца ўзышло“, то гэта і разумеецца літаральна, а ня як вобраз, гэта і разумеецца так, што сонца ўзышло, што пэўны суб’ект „совершил“ пэўнае дзеяньне, чын, учыніў узыходжаньне. Вось чаму пры ўзглядна невялікім ліку дзейнікаў (многа самадзейнікаў) ці чыньнікаў у П[ушчы] абстрактныя падзеі вакол, як у цяперашнім, так і ў мін[улых] і будуч[ых] часох з перавагаю ў цяперашнім. І вядома, для нас цікавы і гэтыя дзеяньні, і самадзеяньні (неперах[одныя] дзеяньні). Далей складае ён ачышч[альныя] словы–вобразы ў вобразы прадметаў і асоб у іх дзеяньні. У сваю чаргу гэтыя вобразы ён **складае** ў цэлае „песьні“–твору, ставячы адзін пры адным по-

плеч у рад як паўнапраўныя самастойныя адзінкі (бяз вонкавай сувязі), у выніку чаго атрымліваецца паводка — нізка вобразаў як рэч для **„пазалоты сяліб“**, як украса, убор для любячых красу і харство слоўнага выражэньня, для любячых убіраць сябе (сваю мову) слоўна–вобразнымі ўкрасамі (песьнямі). (Вядома, што прол[етар] таксама любіць, як сял[яне], але ці будзе ён убір[аць] у гэтыя ўкр[асы] — вось пытаньне, ці прысвоіць ён іх сабе, ці будзе іх лічыць за свае? Гэта залежыцьме ад таго, наколькі гэтыя рэчы будуць адпавядаць яго патрэбам — раз, і яго эстэтычным густам — два. Ня ўсё, але шмат чаго, бязум[оўна], ён возьме і ад П[ушчы].) Яго нізкі адпавядаюць, эквівалентны пэўным **настроям**. Ён складае песьні па вобразу і падобію сваіх уласных настрояў. Гэта ёсьць здымкі яго настрояў, запечатл[ённыя] на слоўным матар'яле. Песьні яго — гэта тыя–ж настроі, адчуваньні, а ў цэлым яго творчасьць — гэта адвображанае сьветаадчуваньне. Поэта адчувае рады разнаст[айных] прадметаў у іх разн[астайных] дзеяньнях, і ён гэта **паказвае** ўвображ[аным] у песьню і кажа, што гэта песьня–твор. Прыме яе, што ён „абніме ўсьм[ешку] зарніц“, не, ён у роспач ня кінецца, ён адчуе гэта і пакажа як жахл[івую] мэлёдыю. Якое адчуваньне, такая і песьня. Зрабеце, каб поэта адчуваў інакшае, і ён зложыць і песьню інакшую. Будзе так, як **краса**, — і ён адчуе радасьць, і песьня будзе радасная. Ці досыць аднаго **паказваньня** сябе? (Бяз[умоўна], не. Патрэбна паказв[аць] у разьвіцьці, а не статычн[ых] адрэзках. І далей, апроч паказваньня, патрэбна **дзеяньне**, накір[аванае] на пэўнае станаўленьне. Патрэбна, можа, і ўсьведамляць, адчув[аць] перамаганьне некаторых. Патрэбна паказваць **процэсы**, а ня статыку адчуваньняў.)

Слова — зерне (пачатк[овая] адз[інка]), вобраз склад[аецца] з „зерняў“ зьяў, і нар[аджае] „малюнак“ моманту, зложаны з вобразаў–зьяў.

Адчув[аньне] кантр[астаў] у Я[нкі] К[упалы] абумоўл[івае] склад[аньне] песень па прынц[ыпе] кантр[асту], супяр[эчнасьці]. Адчув[аньне] унутр[анага] за надв[орным] у Кол[аса] абумовіла склад твораў па прынц[ыпе] лучэньня ўнутр[анага] з вонк[авым] або наадварот. Адчув[аньне] характ[ва] як узвышэньня драмат[ычнага] абум[овіла] [ў] Багд[ановіча] склад па прынцыпе ўзвышэнь[ня] асабовага. Адчув[аньні] разн[астайнага] скл[аду] абум[овілі] у П[ушчы] скл[ад] песень па прынц[ыпе] склад[аньня] разнаст[айных] асабовых вобразаў.

---

1) слова, 2) вобраз, 3) малюнак. З слоў (сугучных) [поэта] складае вобраз, з вобразаў — малюнак. П[ушча] робіць свае вершы па вобразу і форме маст[ацкіх] малюнкаў–рэчаў. Як мастак піша малюнак, накладаючы на палатно фарбы розныя і пэўным чынам іх кампануе, так і П[ушча] складае з слоў сугучн[ыя] вобразы, а з вобр[азаў] малюнкі. Перш за ўсё ён глядзіць, каб было прыгожа, каб малюнак адпавядаў яго ўяўленьню аб прыгожым. І гэта незалежна ад таго, малюнак чаго ён дае. П[ушча] не клапоціцца аб тым, каб малюнак перадаваў тое, што ён малюе дакладна, каб малюнак, скажам, рэчы якой–небудзь быў цалком падобен да рэчы. Ён клапоціцца аб тым, каб сам малюнак быў прыгожым, незал[ежна] ад таго, ці падобен ён да рэчы, з об'ект[аў] якое малюнак робіцца. І гэта таму, што ён дае малюнкі перадусім ня рэчаў, не об'ект[ыўнага] сьвету, а малюнкі сваіх перажыванняў, малюнкі свайго суб'ект[ыўнага] сьвету. Аб падобнасьці малюнку рэчам гэтага сьвету ён клапоціцца шчыра. Скажам, пераж[ывае] ён сваю вяск[овую] хату як свой стары запушч[аны] палац. І ён дае малюнак гэтага настрою. Малюе ён суч[аснымі] слов[амі], словамі простымі, словамі клясычн[ымі], выпрабав[анымі] у першасн[ым] яго значэньні, а сочным, такім, што лічыцца прыгожым, не адцьвіўшым, маладым.

[Варыянт 3]

Пісаць пра творы поэты, каторага блізка знаеш, з каторым працуеш, так–бы сказаць, пад аднэю страхою, — ці, як–бы сказаў Глыбоцкі–Дудар, мяркуючы па сабе, пад аднэй шыльдаю, — справа не такая ўжо ё лёгкая, як дзе хто пра гэта думае. Ня верыце, дык папробуйце! Напішаце гэта вы пра свайго таварыша па працы, а вам з ласкі розных шаптуноў і скажуць: мала што вы пішаце! рука руку мые! Ну што тады адкажаце? Вы, кажучы па–старамаладнякоўску, „угроблены“! І вось вам утвараецца зданьне, што, скажам, узвышаўцу пра ўзвышаўца пісаць „няўдобна“, няёмка, таксама як няёмка, напрыклад, казаць, пра тое, што З. Жылуновіч або Сымон Друк піша пра Цішку Гартнага, бо бачыце, гэта… ну, так–бы сказаць, адзін бог, але ў трох асобах. Альбо няёмка, скажам, казаць, пра тое, што Тодар Глыбоцкі — гэта шыльда Алеся Дудара, выдатнага тым у „Маладняку“, што ён… ну, адным словам, маладняковец… і — камандныя высоты па раздударваньню пісьменьнікаў, і так–бы сказаць, прарок і выканаўца волі „паслаўшага яго“ — гэта наконт таго, што „будуць бэсьціць адважных, што ўзьняліся на ўзвышшы і ад злосьці бясьсільнай, як ваўкі, заскавычуць“. Дык бачыце, пра ўсё гэта казаць няёмка, бо гэта, бач, як–бы сказаў Андрэй Александровіч, нетактычна і груба, і… неэтычна, — дабавіў–бы яшчэ хто–небудзь, скажам, ну, хоць той–жа Сымон Друк. „Ды гэта–ж злачынства маўчаць пра гэтакія штукі, калі ўсё гэта праўда“, — скажаш ты, шаноўны чытачу. Табе і кнігі ў рукі. Але факт застаецца фактам: наўкола нас шмат гэтых „няёмка“ і „няўдобна“. Аднак–жа мы, не зважаючы на гэтыя няёмкасьці, мяркуем, што куды больш злачынна, калі ёсьць рука, якая **ня мые** рукі. Такая яна й рука! І хоча яна таго ці ня хоча, але яна ня толькі ня спрыяе сваёй руцэ, а больш таго, яна становіцца вінавайцаю небясьпекі закаросьлівець, забросьнівець і зацьвіліцца, як гэта мы сям–там бачым на практыцы некаторых літарацкіх груповак. Як бачыце, не заўсёды выходзіць ёмка, калі рука ня мые рукі.

Дык от–жа мы і зважаем, што ўзвышавец пра ўзвышаўца ня толькі мае права пісаць і пісаць пра яго ёмка, але ён абавязан гэта рабіць, калі ён сапраўды прасякнуты імкненьнем тварыць тое мастацтва, у імя якога залажылася згуртаваньне і аб'яднаньне ў працы пад адным сьцягам. Кожны ўзвышавец абавязан гаварыць пра працу свайго таварыша, пра яго ўдачы і няўдачы, не зважаючы ані на якія зданьні і забабоны, узвычаеныя ў некаторых колах з ласкі безадказных і бяздумных адносін да твораў літаратурнага мастацтва з боку некаторых пісароў. І таму, шаноўны чытачу, мы зараз будзем гаварыць пра „Дні вясны“ Язэпа Пушчы, як мы іх разумеем, і будзем гаварыць дзеля таго, каб супольна з табою, чытачу, потым ацаніць іх па іх годнасьці.

Так, будзем гаварыць пра Я. Пушчу, якраз таго Пушчу, якога некаторыя маладыя людзі абзывалі і панічом, і шляхціцам, і пустазвонам, і кулаком, — адным словам, нейкаю, як–бы сказаў Варонскі, кракадзілаю, так вельмі–ж патрэбнаю для гэтых людзей, каб на ёй выехаць у царства „камандных высот“ пролетарскай літаратуры на Беларусі, каб на ёй, так–бы сказаць, гегемоніць… Але не пра гэта зараз гутарка. Паклёп заўсёды застанецца паклёпам, бо–ж ёсьць такія людзі, якія іначай ня ўмеюць гаварыць, як толькі паклёпамі: такі іх стыль. І калі верыць таму, што кажуць — „стыль — гэта чалавек“, то паклёп — гэта душа яго аўтара. І нікому не заказана даведацца, хто такі Пушча сапраўды. Калі–ж хто ня ведае адрасу, па якому належыць шукаць праўды аб Пушчу, будзьце ласкавы запытацца, і вам з ахвотаю скажа яго кожны каралішчавец.

Але куды цікавей, пра што Пушча піша і як піша. Ды гэта вы ўжо ведаеце, калі чыталі яго творы. А таму няма рацыі пераказваць тут гэта. Калі–ж вы ня чыталі, то прачытайце, бо ў праціўным выпадку вы будзеце нячытач яго і нам з вамі няма пра

што гаварыць. Я–ж хачу гаварыць зараз толькі з чытачамі, каб абмеркаваць некаторыя пытаньні. А пытаньні гэтыя вось у чым. Пушча піша добрыя вершы. Іх хваляць адны, другія ганяць, што, вядома, ня так ужо й цяжка зрабіць пры жаданьні. Нам цікава, што адбіваецца ў гэтых вершах, каторых і хваляць, і ганяць. На якім узроўні яны стаяць. Мы прачыталі творы Пушчы і пэўным чынам зразумелі іх. Вы таксама, калі іх прачыталі, то таксама іх зразумелі, альбо, што зусім магчыма, не зразумелі зусім. І вось мне цікава, як вы іх зразумелі, каб на вашым зразуменьні праверыць і сваё. Гэта адно. Другое. Гэта ці абмяркоўвалі вы пытаньне, што адбіваецца ў творы.

Дык вось, калі вы прачыталі „Д[ні] в[ясны], то, пэўна–ж, заўважылі, што круг таго, пра што піша Я. П[ушча], не такі ўжо шырокі, каб яго нельга было ахапіць поглядам сярэдняга чытача. Ён пачынаецца, як вы памятаеце, ад зьяваў мастацкага жыцьця і канчаецца зьявамі асабовых настрояў, вырысаваных на фоне, у пераважнасьці, прыродных і вяскова–бытавых зьявіш[чаў] ды завэлюмаваных у „слоў сугучных граньне“. Самі зьявы гэтага кругу надзвычай простыя, нескладаныя і знаёмыя ўсякаму, хто выйшаў з вёскі і прышоў адтуль у горад, па сваіх уласных перажываньнях, незалежна ад таго, ці даведзены былі яны да сьвядомасьці, ці не, і ці былі яны выражаны ў тых ці іншых формах, ці не. Але ня ў гэтым справа.

Кожны, пэўна, памятае, што для разуменьня ці ўлаўленьня гэтага простага ў творах Я. Пушчы патрэбна была некаторая напружанасьць мысьлі і разважаньня, што доступ для гэтага знаёмага ў нашу сьвядомасьць быў затруднены цэлым шэрагам **умоўнасьцяй** і абставін, якія даводзілася, так–бы сказаць, браць сілаю, перамагаць, каб урэшце дайсьці да зерняці гэтага простага. Пэўна, шмат каму здавалася, што простае ў творах Пушчы захавана як–бы ў складаным, што Пушча як–бы сароміцца сам гэтай прастаты і хавае „стыд у жменю“ ўмоўных убораў і страёў, што Пушча як–бы хоча паказаць простае ўвабраным у прыгожыя ўборы, у „слоў сугучных граньне“, у бліскучыя і яркія кветкі слоўных выразаў. І вы, пэўна, за ўсім гэтым адчувалі не непасрэднага песьняра, а мастака, майстра песьні, які сьвядома падбірае, шліфуе і **складае** песьні. Калі ўсё гэта было пры чытаньні твораў Я. Пушчы ў зб[орніку] „Д[ні] в[ясны]“, то ў гэтым і галоўная справа, аб якой мы хочам гаварыць, прыпусьціўшы, што ўсё гэта ўласьцівасьці Пушчавых твораў.

Перадусім паўстае пытаньне: чаму простае і звычайнае Я. П[ушча] выражае ва ўзглядна складанай форме, і па чыйму вобразу і падобію складае ён песьні і чыім ідэалам красы адпавядаюць яго ўборы **простага, звычайнага і натуральнага**? Але перш чым адказваць на гэтыя пытаньні, зьвернемся да самога Пушчы наконт яго погляду на песьню. „Песьня плыве“, — кажа ён у ранейшых сваіх творах. „Песьня цьвіце і адцьвітае пад хмелем“, „песьні расьцьвілі“, „песьня красы ня ўтоіць“, — кажа ён у „Днёх вясны“. Словам, песьня — гэта як–бы нейкі жывы арганізм, жывая постаць, раўнацэнная ўсяму, што здольна жыць, расьці, цьвісьці і адцьвітаць, што здольна дзейнічаць, праяўляць сябе. У самой песьні можа быць і сьцюжа, і цеплата… У песьні можна быць буйным і ціхім… За песьню–мужычку калісь поэта пабіўся з хлапцамі. Для песень — і буйства. Поэта ня хоча другіх песень, а толькі тых, з якім[і] ён вырас у дуброве. Песьня красы давяла поэту да бяды… Ён гатоў захлынуцца сам з песьняю, але не аддась[ць] іх на ачарненьне. Песьня можа заначаваць у палёх… Т[акім] ч[ынам], як бачым, песьня ва ўяўленьні поэты — складаны арганізм. Яна вельмі падобна на жывую асабовую арганізацыю, якая служыць „пазалотаю сяліб“, іх украсаю. Песьня — гэта багацьце, прынесенае поэтам для нас з лясоў (песьня ў сэрцы; і поэта ў іх — як–бы іх душа). Яно натуральнае, і адпрыроднае, і бытавое. І ёсьць ведама, што гэтаму ўяўленьню павінна адпавядаць і тая песьня, якую складае поэта. Каб быць верным сабе, ён і простае выражае ў складаным.

Цяпер зьвернемся да поэты з пытаньнем наконт красы. Што лічыць прыгожым Пушча, які зьмест яго красы, каб высьвятліць пытаньне, каму ўласьцівы погляд, выраж[аемы] поэтаю на красу. У „Днях в[ясны]“ падаецца шмат матар'ялаў па гэтаму пытаньню. Нядарма цэлы разьдзел названы „Кветкамі красы“. Хто чытаў іх, то пэўна памятае, што поэта вясну называе харaством сьветлых дзён, што расхрыст[аны] дзень над ялінаю, іскр[ыстыя] колеры скрозь поэта таксама наз[ывае] красою, што краса ў бярозе асып[ае] лісьця, рась[цьв]ет сонечн[ага] дню таксама харaство, зялен[іва] сочнае травы, шум лісьця ў павеве лёгкім, шум сасоньніка, прастор і паплавы ў тум[ане], летнія кветкі (сьлёзы можна агарнуць у красу), палёў сінь–плынь, ветру сьвіст, дубровы звон, нізін расхліст, таемны шум, шум клёнаў, прастор і завеі ў даліне, зоры, што льлюць віно на даліны, зоры, што паўзорылі сьвіран, сонечныя завеі. Яна ў прыродзе, яна ў мастацтве, яна ў асабовых праявах чалавека, яна ў снах–марах, яна ў помніках мінулага, у мінулых зьявах, яна ў песьнях палявых, народн[а]–сялянскіх. Словам, краса, якая ўмывае скроні поэту і якою ўквечана яго чало, як кажа поэта, у яркасьці і каляровасьці прыроды, у яе натуральных шумах і гуках палёў і лясоў, у звонкасьці песень і калёрытнасьці вобразаў мастацт[ва], у асабовых праявах простай шчырай цёплай „стыхійнай думы“, яна ў помніках мастацтва. Ёй, дадзенай адвеку, па погляду поэты, ён і складае песьні. Канечна, ува ўсім гэтым ёсьць краса, але яна, аднак, ня ўсімі і не ва ўсе часы вызнавалася за красу. Гэта краса — краса для ўзросшых на яе ўлоньнях і адчуўшых яе толькі тады, калі яны апынуліся ў іншай абстаноўцы, для іх нязвыклай і нярэдка патрабаваўшай ахвяры некаторымі сваімі прывычкамі і звычаямі дзеля таго, каб у ёй жыць, нярэдка адчуваемая як чужая і балюча біўшая па іх, патрабаваўшая ад іх зразуменьня, прыстасаваньня і **ўменьня жыць** па законах гэтага асяродзьдзя, у якім ёсьць свая краса і харaство. І вось яны, прыняўшыя толькі надворнае харaство новай абстаноўкі, прыняўшы яе, так–бы сказаць, форму і ня прыняўшы яе зьместу, адчулі харaство таго, скуль вышлі, з чым вырасьлі, пачалі знаходзіць харaство ў мастацтве, літаратуры, поэзіі, у асаблівых рухах душы, у словах і пачуцьцях, прынесеных імі з нізін, гэта значa, з вёскі, і яны сталі буяніць у новай абстаноўцы з прызнаньн[ем] гэтай красы, за яе паказваньне ва ўборах, пачалі самавызначацца ёю, паказваць яе багацьце, даводзячы гэтым сваё права на… калі не на гаспадараньне, то прынамсі на раўнапраўнасьць. Адгэтуль і іх песьня складаная, т. е. ня зусім простая, як ня зусім простае вызнаецца за красу і багацьце ў новай абстаноўцы. У імя гэтай красы яны даюць песьні складаныя. Маўляў, і наша не такое ўжо простае, як дзе хто думае. Вось паглядзеце і папробуйце зразумець вы, каторыя патрабуеце, каб мы разумелі вас і прыстасоўваліся да вас, а вось папробуйце прыстасавацца і зразумець нас, — быццам так гаворыць поэта. Т[акім] ч[ынам], яны складаюць песьні па вобразу і падобію свайго адчуваньня ваколічнай абстаноўкі жыцьця, якая выдаецца яму як складаная і ў той–жа час ярка–бліскучая па сваіх надводных формах.

Аднак калі вы чыталі песьні Я. Пушчы, то, пэўна, заўважылі, што іх складанасьць не арганічная, не прычынна абумоўленая ў сувязі тых элемэнтаў, што ў яе ўваходзяць. Іх складанасьць хутчэй мэханічная і штучная, задуманая, а не натуральная, такая, як у жывапісі, арнамэнтальная, абумоўленая замыслам поэты даць карціну. Іх складанасьць такая, як у маністах. Усе элемэнты трымаюцца на нітцы настрою або адчуваньня прыгожасьці маністы слоў–вобразаў. Адзін ад другога яны не залежаць, яны раўнацэнны і раўнапраўны між сабою і адначасна ўсе яны ў дадзенай арганізацыі, у песьні ці творы падпарадкаваны таму, што вонку іх знаходзіцца і ад іх незалежнаму, гэта таму, што іх арганізоўвае, што іх парадкуе, гэта адчуваньне красы, сама гэта краса як абсолют, як ідэя ўласная і ўсё сабою вызначаючая па свайму вобразу і падобію, па свайму розуму, па законам і нормам, ёю ўстаноўленым. Гэта ідэя як–бы

гаспадар, а словы–вобразы — яго рэчы, якімі ён распараджаецца і складае іх водлуг патрэб. І гаспадар, і рэчы дадзены як–бы адвеку. Яны ня сходзяцца ў адным пачатку, з якога разьвіваюцца шляхам супярэчнасьцяй. Сьвет іх як–бы плюра[лі]стычны ў сваёй даннасьці адвечнай, а не моністычны, і толькі ў разьвіцьці сваім стаўшы множным па формах свайго станаўленьня ў быцьці. Для яго ня важна нават, які пачатак рэчы, адкуль яна ўзялася. Для яго куды важней, што гэта рэч ёсьць і што ёю можна ўладаць, або ёй падпарадкоўвацца, што ёсьць таксама гаспадар іх — абсолютная ідэя, якая імі распараджаецца. Насіцель–жа гэтай ідэі — ня рэч, а чалавек, асоба або іх сац[ыяльнае] групаваньне. Ад шырыні і кругу ўладаньня над гэтымі рэчамі залежыць вялікасьць ідэі і яе насіцеля, яе жыцьцё, слава і дабрабыт. Канечна, усё гэта ўласьціва сьветагляду ці сьветаадчуваньню, аформіўшамуся ва ўмовах вясковага сялян[скага] быцьця. У гэтым адбіваецца погляд, што чалавек захацеў зрабіць вось так і зрабіў, бо яму гэтак трэба, бо ён адчувае, што гэтак трэба водлуг тэй ідэі, якое насіцел[ем] ён зьяўляецца, або водлуг свайго адчуваньня, незалежна ад таго, як на гэта паглядзяць другія об'екты, за што яго палічаць. Яго чыннасьць як–бы абумоўлена патрэбаю для сябе самога. Тое, што ён робіць, ёсьць канечнасьць для яго, ёсьць натуральная патрэба, ад яго самога як–бы не залежная. Ён яе адчувае не таму, што хоча так сам, а таму, што гэтага **патрабуе** яго існасьць, яго жыцьцё, яго **прырода**. А патрабуе гэтага менавіта, а ня іншага чаго таму, што адчувае **ў сабе** яго недастачу, што адчувае, калі яго ня будзе, дык ён сам жыць ня будзе. А жыць ён хоча. Нават больш — проста само „хочацца… жыць, на бляск зары глядзець".

Жыць–жа для яго — значыць глядзець на бляск зары, адчуваць харство, любіць струнны сьмех–рассып, дубровы звон, таемн[ы] шум, завеі на душы, праслаўляць юнацтва, іграць яму на гусьлях, аддаць душу, сьвятк[аваць] яе ўрачыстасьць, складаць песьні красе, паказваць красу, спатыкаць долю, заклікаць вясну, пакл[аняцца] дал[інам], узгор[кам], спатык[аць] у полі ўдачу, заплакаць песьняю пад клёнам, быць вольным духам, сьніць з зорамі выр[ыс], аддаваць радасьць сваю зелені вясн[овай] плыні, глядзець на хар[аство] палёў, не баяцца студз[ёнай] золі, завіваць усьм[ешкі] у вянок, ціснуць ліст[ы]–далоні, вітаць далін[ы], узгоркі, ісьці спаткацц[а] з госьцем дара[гім], сваволіць з бязьм[ежжам], аддавацца пачуцьцям, слухаць дарог перазвон, абнімаць зарн[іцаў] усьмешку, ня буяніць у песьні, калі карова зарык[ае], зьвесіць чупрыну, умыц[ь] твар расою і абняць зямлю, аддаць для жыць[ця] усё, што ў магчым[асьцях], стаць задум[енным], згубіць бярозавы кій і сярм[ягу] з пляч[эй], выйсьці ў прастор і не спатк[аць] там сясьц[ёр], завіц[ь] дзень апошні свой у вянок, узьняць кілішак за здар[оўе] братоў–зьвяроў, пакланіцца зары, абвіцца водблескам залатых кос, зьбіраць кветкі і пакідаць на шлях для падарожнага, ня стрэць жыць[ця] з падарож[ным], усьм[іхнуцца] сонцу, дню, зьбіраць сьлёзы, весяліць песьню, сьпяваць па родн[ым] краі, ня кратац[ь] струн у шуме, агарнуц[ь] сьлёзы ў красу, разьнесьці гора і сум свой, слаць паклоны і слоў суг[учных] граньне, захм[ялець] з песьняю самому, ня верыц[ь] у мажоры, хаваць у жмен[ю] стыд, сьніць прастор і завеі, завесьці струны на зав[ейны] строй, ня знаць, каго цешыц[ь], паляцець з ветра[м] і сіверам цалаваць цьвецень, ня тушыць агню на душы, панесьці ў песьні сум на жв[ірыста–халодны] камень, жыць бяз імені сьвятога, не баязьлівым духам, казаць „няма чаго сх[іляць] чало", ня цьвісьці ў маўклівась[ці], знаць, хто вусны насіній, абмыць песьняю крыв[авыя] раны, пагасьціць, аддаць сягоньняш[ні] дзень за заўтрашні, буяніць за песьню.

У гэтым дачынен[ьні] характэрны на[ступныя] параўнан[ьні] — „сьмяяцца дзіцем" і „воўк у восень вые". Радавацца, як дзіця, і сумаваць, як воўку. У гэтым і тое, на наш погляд, простае, што пяе Пушча. Быць па–дзіцячаму (на прыполе вякоў) і воўчаму (увосень) натуральным. У гэтым яго прастата. Ён як–бы з нутра гэтага хоча глянуць

на сьвет і быць такім, не зважаючы на тое, што хто скажа. Ён як–бы хоча быць прынятым у сьвеце менавіта такім, якім ён ёсьць. У ім як–бы адначасна жыве **і дзіця, і воўк**. Вось гэта дзіцячае і воўчае ён паказвае сьвету ўвабраным ва ўборы красы, у слоў сугучных граньне. Яно — ісьцін[ны] твар, як–бы завэлюмаваны ў тое, што лічыцца ў сьвеце прыгожым, і па яму прымаецца ў гэты сьвет. Гэта ўжо ад сьвядомасьці адчуваньня гэтага сьвету. І таму па свайму ўбору, па сваім формам выяўленьня дзіцячае і воўчае — зусім ня дзіцячае і ня воўчае, а такое–ж, як усё вакольнае, такое, за якім вызнаецца цана, каштоўнасьць, аб чым сьведчыць агульнае прызнаньне высокай мастацкасьці за творам[і] Пушчы, нават іх узорнасьці бел[арускага] слова і яго талентнасьці, факт[ычна] майстэрства ў гэтай галіне. І, наадварот, ня прымаецца тое, што ў гэтых уборах і ня раз асуджана[я] іх т[ак] зв[аная] ідэолёгія. Аднак нам здаецца, што ня ў ідэолёгіі рэч, як заяўляў у свой час і сам Пушча, а менавіта ў тым, што дзіцячае і воўчае да ня ў дзіцячых і воўчых уборах. Нам здаецца, што ўборы якраз не да стану і што дзіцяч[ае] і воўчае ў іх выдаецца ня столькі прыгожым, сколькі, калі хочаце, сьмешным, штучным і нацягнутым, адрасованым не да нутра, а для вока, для вонкавых адчувань[няў], а не да эмоцый і перажыванняў, не да мысьлі. Прычына гэтага мне здаецца ў адчуваньнях новае абстаноўкі і тэй красы, быццам–бы вызнаваемай і цанімай у гэтай абстаноўцы, якія ўвялі поэта ў „заблуждения“ наконт погляду на каштоўнасьць, якая нібыта вызнаецца толькі ў складанасьці, штучнасьці і мэханічнасьці, надворнай бліскучасьці і яркасьці. У гэтым, бязумоўна, адыграла немалую ролю і літаратура, кнігі, якія трактавалі аб каштоўнасьц[ці] вышуканых штучных, часам модных, формаў і віталі ўсё, на чым ляжы[ць] пячатка нязвычайнага, не зважаючы на характар гэтага нязвычайна[га], не зважаючы на тое, якое гэта нязвычайнае, ці яно ад нутра, ці яно роблена штучнае, ці яно ад сілы асабовае, ці яно ад майстраваньня і выдумкі. Нам здаецца, што сам поэта пачаў над гэтым задумвацца і пераацэньваць цэннасьці. Аб гэтым яскрава гавораць такія вершы, як „Хвалі“, „[Любыя, мілыя] ліпы…“, „Я аддаў дню вясновому дань...“. І нам здаецца, што сапраўдны шлях, па якім павінен пайсьці поэта ў далейшым, ляжыць менавіта там, дзе дзіцячае будзе і выражан[а] як дзіцячае, воўчае як воўчае, а разумовае, задуменнае, філязофскае як філязофскае. Болей сьмеласьці і менш стыду за сваю босасьць, меней хаваньня стыду ў жменю. Няхай, калі яно босае, — і будзе босым, калі яно дзіцяча[е] — будзе дзіцячым, калі яно сьлёзы — ды і будуць сьлёзы, а ня сьлёзы, атуленыя часта беспрадметнымі. Між іншым, спроба выразіць задуменьн[е], філяз[офскую] думку Пушчу не ўдалася. Я маю на ўвазе верш „Сьцюдз[ёнаю] зімою…“. І мне здаецца, што гэтаму памяшала менавіта імкненьне простую думку ўвабраць у няпростыя строі. Тое самае і з песьня[мі] аб каханьні, толькі наадварот. Далёка ня простае пачуцьцё каханьня Пушча стар[аўся] увабраць у простыя ўборы і палучыў тое, што ўборы прыгожыя, але каханьня за імі так і ня відаць. Гэта песьні хутчэй не каханьня, а з поваду каханьня ці нават, можа, больш таго, часовага захапленьня дзявочаю красою.

Так, Пушча мастак. Гэта ён давёў сваёю творчасьцю. Ён і поэт, душою — чысты лірык. І нам здаецца, што для Пушчы шлях зараз — выявіць сваё мастацтва ў выражэньні поэтычнага, лірычн[ага] такім, якім яно ў яго ёсьць, а не такім, якім яно павінна быць дзеля таго, каб быць прызнаным за каштоўнае, за прыгожае. Непасрэднасьць і прастата патрабуе ня меншага мастацтва для свайго выражэньн[я], чымся ўтварэньне ўмоўна прыгожых убораў для гэтага непасрэднага і простага. Нам–жа здаецца, што толькі тое і каштоўна, што знаходзіць эквівалентную сваёй існасьці форму выражэньня. Яно тады сапраўды становіцца акавітаю для духу, яно тады здольна нас ажывіць. Яно тады аквітычна. Тыя–ж формы, якія зьяўляюцца затрудненымі для разуменьня, не заўсёды здольны стаць формамі для выражэнь-

ня таго, што перажываецца, і многімі, ды толькі не заўсёды, знаходзіць адпаведную форму для свайго выражэньня і таму або зусім прападае для чалавека, або ападае на дно засьвядомасьці, пакуль якая форма, данная звонку, ня выкліча яго наверх і ня вызваліць чалавека ад яго, даўшы месца для іншых перажыванъняў. Мне здаецца, што форма павінна быць больш сацыяльная нават і тады, калі зьмест будзе ня столькі сацыяльны, сколькі асабовы, індывідуальны. І, наадварот, няхай будзе зьмест наскрозь сацыяльным, але калі форма будзе надзв[ычай] асабоваю, даступнаю толькі для вузкага кола, зьмест наўрад ці здолее быць сацыяльным, ён будзе годнасьцю асобы, а ў лепшым выпадку гуртка. Патрабаваньне сацыяльнасьці нісколькі ня выключае моманту яе эстэтычнасьці. Бязумоўна, што і сацыяльная форма павінна быць эстэтычнай, іначай няма ніякага сэнсу займацца поэзіяй. Яна павінна быць і прыгожаю, а гэта ўжо залежыць ад мастака, ад поэты, каб злучыць у адным і сацыяльнае, і эстэтычнае ў форме з асабовым у тым, што выражаецца гэтымі формамі.

Мне ня раз даводзілася чуць такое жаданьне: я хачу ня толькі адчуваць прыгожасьць формы, атрымаць ад яе асалоду, але разам з гэтым я хачу і разумець тое, што выражаецца гэтымі формамі, хачу, што выражанае ўспрымалася мною так–жа, як і прыгожасьць формы, каб на шляху да разуменьня не стаяла такіх перашкод, які[я] трэба браць прыступам і сілаю, а то і зусім адмаўляцца ад разуменьня, ад прыйманьня яго ў сваю сьвядомасьць. Мне здаецца, што ў гэтым патрабаваньні ўвесь дух нашай эпохі, эпохі творчасьці [ў] новых і культ[урна] прыгожых грамадзк[іх] формах жыцьця. Сапраўды, няўжо толькі прыгожа тое, што зроблена мэханічна? Няўжо няма прыгаж[осьці] у тым, што выростае, як з зерняці, і разьвіваецца шлях[ам] зьніманьня супярэчн[асьцяй] у пышн[ым] цьвет[у]?

[Варыянт 4]

Пісаць пра творы поэты, каторага блізка знаеш, з каторым працуеш, як–бы сказаў, мяркуючы па сабе, Глыбоцкі–Дудар, пад аднэю шыльдаю, справа не такая ўжо лёгкая, як дзе каму гэта здаецца. Ня верыце, дык папрабуйце! Глыбоцкі, напрыклад, ніколі ня піша пра свайго таварыша Дудара, і я ўпэўнен, што ніколі і не напіша: так–бы сказаць, ня хоціць пораху. Бачыце, такая справа. Напішаш ты гэта пра свайго таварыша па працы, а табе з ласкі розных шаптуноў возьмуць ды скажуць: мала што ты пішаш!!! рука руку заўсёды мые! Ну што ты на гэта адкажаш? Ты ўжо, як сказаў–бы калісьці маладняковец, „угроблены“! І вось у другі раз ты ўжо й падумаеш, што пісаць пра свайго таварыша няўдобна і няёмка. І няёмка якраз гэтак сама, як няёмка, прыкладам, пісаць (гаварыць, бач, можна, бо–ж не завяжаш людзям языкоў) пра тое, што З. Жылуновіч або Сымон Друк піша пра Цішку Гартнага. Бачыце, гэта — ну, так–бы сказаць, — адзіне бог, але тройчан у асобах. Альбо няёмка, скажам, пісаць пра тое, што Тодар Глыбоцкі — гэта шыльда Алеся Дудара, выдатнага ў „Маладняку“ тым, што ён, па–першае, маладняковец, па–другое, што ён, так–бы сказаць, спэц з „камандных высот“ па раздударваньню пісьменьнікаў, па–трэцяе, тым, што Дудар у свой час прарочыў: „Будуць бэсьціць адважных, што ўзьняліся на ўзвышшы і ад злосьці бясьсільнай, як ваўкі, заскавычуць“, а цяпер, каб спраўдзіць гэта прароцтва, ён пад шыльдаю Тодара Глыбоцкага ўзяўся шчыра і сумленна за гэту работу. Дык бачыце, пра ўсё гэта пісаць няёмка, бо гэта–ж, як–бы сказаў Андрэй Александровіч ці бок Аркадзь Галь, хоць гэта ўрэшце ўсё адно хто, нетактоўна і груба, і… неэтычна, дабавіў–бы яшчэ там хто–небудзь, ну, хоць–бы той–жа Сымон Друк. Вы скажаце, што гэта–ж злочын — маўчаць пра такія штукі. Я з вамі цалком згодзен, але сьмею вас запэўніць, што ніхто пра гэта не маўчыць, а таму і злочыну тут няма. Усе пра

гэта гавораць. Але не ў гаворках справа. Гаворыць, бачыце, ёмка, а вось пісаць — дык не. Вось і судзі, чытачу, як хочаш. Я гэта ўсё так сабе, да рэчы. А рэч уся ў тым, што наўкола нас шмат гэтакай вось няёмкасьці. І гэта факт. Я ўпэўнен, што яго зьняпраўдзіць не асьмеліцца ні адзін з аўтараў гэтай няёмкасьці. Аднак–жа, не зважаючы на гэныя няёмкасьці, я мяркую, што куды большы злочын мець руку, якая **ня мые** рукі. Такая з яе ўжо й рука! І хоча яна таго ці ня хоча, але „ўхіленьне аўтара зборнічку ў бок шкадлівага (а ёсьць і не шкадлівае? — А. Б.) упадніцтва зьвярнула на сябе ўвагу напісаўшага гэта…“ (абвінавальны акт супроць Я. Пушчы? — А. Б.). Прычым, як піша рэцэнзэнт, „увагу для папярэджаньня ня толькі яго (аўтара) самога (г. зн. Я. Пушчы. — А. Б.), а і выдавецтва…“ (якое выдае творы Я. Пушчы. — А. Б.). І выходзіць, што творы „Днёў вясны“ разьлічаны (кім толькі, рэцэнзэнт не сказаў) не на гутарку аб іх, а на прад'яўленьне рэцэнзэнтам, які чамусьці схаваў сваё прозьвішча пад Пыльным псэўдонімам, ультыматуму як да аўтара, так і выдаўца гэтых твораў. Так… усё можа быць. Але факт застаецца фактам. Чытач маўчыць. І маўчыць ня толькі ў дачыненьні да поэзіі Я. Пушчы! Рэцэнзэнты–ж працуюць: адных хваляць, другіх ганяць, трэціх абвінавачваюць… І ўсё гэта незалежна ад таго, як яны як чытачы адносяцца да твораў тых аўтараў, якіх яны і хваляць, і ганяць, і абвінавачваюць, незалежна ад таго, якую каштоўнасьць маюць гэныя творы ў тых ці іншых адносінах. І калі ім верыць, дык проста аж жудасна робіцца ад стану нашае поэзіі і страшна за лёс ня толькі саміх поэтаў, але чытачоў. Да таго ўсё ў нас і нялюдзкае, і грэшнае, і неправеранае… Што калі далей так будзе ісьці, дык можа надыйсьці такі час, калі рухне… ну, увесь сьвет і ня будзе яго, гэтага сьвету, а адна толькі „ўпадачная поэзія“, будзе ня сьвет тады, а голая поэзія… І поэт, як той дух боскі ў Бібліі, будзе насіцца над ёю. Словам, канец сьвету падобны на біблейскі пачатак, так–жа падобны на праўду, як і гэты апошні ў разуменьні веруючых… Усё гэта было–б сьмешна, калі–б такія рэцэнзэнты сваёю пісанінаю не наводзілі на чытачоў такіх „страхаў“ ад разьвіцьця поэзіі, ад чаго робіцца горка і сорамна за такіх рэцэнзэнтаў. Аднак якія–б ні былі рэцэнзэнты і што–б яны ні пісалі ды ні ўзводзілі на поэтаў, а на гэты раз на Язэпа Пушчу, абавязак усіх, хто любіць поэзію, хто сам сябе паважае за грамадзяніна, не за страх, а за сумленьне пацікавіцца тэй поэзіяй, якая ахрышчана рэцэнзэнтамі як хворая і адмоўная зьява ў нашым жыцьці, і праверыць, ці сапраўды гэта так, а калі *[канец старонкі]*

[Варыянт 5]

[пачатак страчаны] на справе спрыяе сваёй руцэ закаросьлівець і зацьвіліцца, як гэта вядома з практыкі некаторых літсплаваў. І дзеля гэтага я глыбока перакананы, што не заўсёды выходзіць ёмка (з об'ектыўнага боку, як–бы сказаў М. Зарэцкі), калі рука ня мые рукі.

Дык от–жа мы і зважаем, што ўзвышаўцу пра ўзвышаўца ня толькі ёмка пісаць, але што ён абавязан гэта рабіць, калі ён сапраўды прасякнуты імкненьнем тварыць тое, у імя чаго адбылося згуртаваньне ў працы пад адным сьцягам. Кожны ўзвышавец абавязан шчыра і адкрыта пісаць пра працу свайго таварыша, пра яго ўдачы і няўдачы, не зважаючы ані на якія зданьні і забабоны, узвычаеныя ў некаторых колах з ласкі безадказных і бяздумных адносін да твораў літаратурнага мастацтва з боку некаторых літаратараў. Так нам мысьліцца ўзвышаўская самакрытыка як зерне тэй крытыкі, патрэба ў якой адчуваецца скрозь і на якую наракаюць, што яе няма.

І вось таму, шаноўны чытачу, я зараз буду гаварыць пра „Дні вясны“ Язэпа Пушчы, як я разумею яго, дзеля таго, каб супольна з табою ўрэшце ацаніць яго твор-

часьць па яе годнасьці і заслугах. …Але–ж, буду гаварыць пра Я. Пушчу, якраз таго самага, якога некаторыя маладыя й ня зусім маладыя людзі абзывалі і панічом, і шляхціцам, і пустазвонам, і кулаком — адным словам, як–бы сказаў Варонскі, нейкаю страшэннаю кракадзілаю, вельмі–ж патрэбнай для гэтых людзей, каб на ёй выехаць у царства „камандных высот“ пролетарскай літаратуры на Беларусі, каб на ёй, так–бы сказаць, нейкі час пагегемоніць… Ды ня ў гэтым зараз справа. Паклёп заўсёды застанецца паклёпам як цікавы дакумант таго, што ў такі а такі час былі людзі, якія ня ўмеючы іначай гаварыць, як толькі паклёпамі, хацелі гэтымі паклёпамі тварыць пролетарскую літаратуру. Хто–ж захоча даведацца праўды наконт Я. Пушчы, таму шляхі не заказаны, ён заўсёды здолее дайсьці яе, даведаўшыся адрасу яе… ну, там, дзе вісіць шыльда адраснага стала…

Зараз справа прыблізна вось якога парадку. Ты, шаноўны чытачу, пэўна, ведаеш, пра што піша Я. Пушча і як піша, бо ты–ж чытаў яго творы. Выбачайце, не чытачы, што я зьвяртаюся не да вас, бачыце, з вамі мне пакуль што няма пра што гаварыць. Хіба толькі што я магу вам сказаць — гэта выказаць пажаданьне, каб і вы сталі чытачамі. Даруйце мне на гэтай адкрытасьці, але я ня хочу вас гэтым пакрыўдзіць і ў знак добрых да вас адносін маіх я выказваю сваё вам пажаданьне, каб і вы зрабіліся чытачамі.

[Варыянт 6]

[Развагі й нататкі пра кнігу Я. Пушчы „Дні вясны“]

П[ушча] досьць шырока вядомы нашаму грамадзтву сваімі першымі поэт[ычнымі] выступленьнямі, поўнымі… Адны яго ведаюць па яго вершах, другія па тых паклёпах, якімі яго асыпалі разьвязныя „крытыкі“, стараючыся яго ачарніць у вачу грамады, відавочна, з тым, каб самім сарваць воплескі безадказ[ных] хуліг[анаў].

Ацаніць тое ці іншае літаратурнае зьявішча па яго годнасьці — справа не та[ка]я ўжо лёгкая, якою яна выдаецца на першы погляд. Труднасьці гэтай справы зьмяшчаюцца ў тым, што ў нас няма яшчэ практыкі ацэнкі — раз, ня выпраца[ва]ны меры ацэнак — два, і, нарэшце, у нас няма яшчэ і традыцыі, звычаю ацэнкі.

Вось перад намі „Д[ні] в[ясны]“. Ацэнцы можа падлягаць усё. Але дзеля таго каб ацэньваць, трэба мець у руках тое, што мы называем мераю ацэнкі — раз, а па–другое, сьвядомасьць, дзеля чаго мы робім ацэнку (вядома, ня дзеля самой ацэнкі).

Прадметам ацэнкі ў дадз[еным] разе служаць самі творы, песьні, іх **склад**, іх будова. Што ўзяць за меру ацэнкі — ці нашы патрэбы, ці якія–небудзь адцятыя правілы вершаваньня, песьнятворчасьці — і па іх судзіць аб годнасьцях даннага твору? У перш[ую] чаргу нашы патрэбы ў песьні пэўнай годнасьці, наша патрабаваньне на песьню сьціслую, ясную, выразную, **на форму**, адпавядаючую нашаму ўнутр[аному] жыццю, ня меўш[аму] да гэтага часу маст[ацкага] выражэньня. Дзе шукаць таго, якою павінна быць гэта песьня? Ачывідна, у духу тае клясы і таго часу, у формах таго жыцьця, якое ідзе на зьмену старому. Тут мы можам знайсьці такія якасьці, як **фактычнасьць** (ня слова, а факт), **рацыяналізм** як арганізуючы фактар пачуцьц[ёвай]

стыхіі, **сваеасаблівую рытміку** жыцьця, вызначаемую не ўстанаўленьням[і] ці звычаямі, злажанымі здаўна, а патрэбамі ў часе, **гнуткасьць**, **хуткасьць**, **напорнасьць**, **дынамічнасьць**, **сацыяльнасьць**, **працоўнасьць культуры**. Ачывідна, што гэтымі якасьцямі павінны вызнач[ацца] і тв[оры] маст[ацтва], каб быць на вышыні свае годнасьці, быць годн[ымі] новага грам[адзтва]. Ачывідна і тое, што яны павінны знайсьці сабе адпаведную форму выражэньня. Песьня павінна выпаўняць пэўную сацыяльную функцыю **ажыўленьня** на творчасьць, песьня павінна быць аквітычнаю.

У песьнях П[ушчы] мы бачым **поэта**, лірыка пачуцьц[яў], бачым майстра „слоў суг[учных] граньня", майстра ператв[араць] у прагу самыя прост[ыя], звыч[айныя] праявы індывід[уальнага] жыцьця. Цікав[ая] і значн[ая] зьява.

Але што яго песьні? Песьні для ад[п]ачынку, для раздумлів[аньня], для любаваньня, агляду, для вольн[ага] перажываньня, але **не** для дзейн[асьці].

Яго песьні — гэта паказы, гэта ўборы, гэта формы, ств[ораныя] па вобразу і падаб[енству] індывід[уальнага] сьветаадч[уваньня], уласьціў[ага] мол[адзі] сял[янскай], прыш[оўшай] у горад з сваім унутр[аным] багац[ьцем] і даст[аўшай] тут уменьня апрацоўв[аць] яго культ[уру] і паказваць людзям сваё багацьце ў прыгож[ых] формах. Багацьце гэта невялікае. Яно папаўн[ялася] спадч[ынай] клясыцызму, музычн[ай] пляст[ыкай] дасягн[еньняў] інш[ых] культур. Яно для паказу, **паказное**. За ім абмяжованасьць. Канечна, калі шукаць апраўд[аньне], можна яго знайсьці, можна знайсьці яго эквівалент. Але не апраўд[аньне] мы павінны шукаць, а канст[атаваць] яго наяўнасьць, сказаць, ці ёсьць у нас магч[ымасьць] павяліч[ыць] гэта багацьце і ці павінна яно быць такім, указаць, куды мы павінн[ы] ісьці.

Няўж[о] мы пав[інны] абмяж[оўвацца] **канстатаваньнем** фактаў і іх маністамі, як пацеркамі? Ачыв[ідна], гэтага мала. Патрэбна яшчэ мысьл[еньне] гэтых факт[аў].

Няўжо мы павінны абмеж[авацца] **марамі** аб асаб[істым] лёсе, выабр[ажанымі] мал[юнкамі] або **ўспамінамі** аб мінулым, захапленьнем, літаньнямі некат[орым] зьявам? Усё гэта павінна быць асьветл[ена] мэтай гр[амадзка] значнай.

Поэзія ня толькі адчув[аньняў] — поэзія пачуцьц[яў] і мысьлі, **поэзія дзей**.

П[ушчава] поэзія — поэзія адчув[аньняў], асабов[ых] у перав[ажнасьці]. Гэта вузкі круг. Адчув[аньні] толькі прыр[одныя], быт[авыя], вяск[овыя] і асаб[овыя] пераж[ываньні] у новым абкружэньні. Гэтага мала. Павінна быць поэзія волі, дзейнасьці.

Слова ня толькі рэч, слова павінна быць дзеяй, слова павінна быць акавітай, сыгналам. Слова ня толькі гук і фарба. Слова — **чыньнік**. Слова ня толькі знак па-

трэб. Слова само — патрэба. Слова само — **твор**. Слова ня толькі **дадзенае** адвеку. Слова — **створанае** ў змаганьні, у патрэбе, у дзейнасьці. Слова ня рэч, а жывая істота, арганізм жывы, а не мэханічна складзены[я] рэчы. Слова такое, што мы маглі сказаць, што яно жыве і дзе яно зьяўляецца, яно вымагае ад людзей пэўн[ай] чыннасьці, яно ажыўляе іх на гэту чыннасьць. Яно чыньнік, яно зарад энэргіі. Яно зерне, яно дрожджы, абудзіцель, а ня толькі кветкі. Слова — канечнасьць, патрэба, без якой нельга жыць і тварыць.

У Пуш[чы] цэнн[ыя] музыкальнасьць, пластычн[асьць], асабовасьць, эмоцыяналь[насьць]. Але няма ў ім глыбіннасьці. Каштоўна знадворнае харство, але няма вялікасьці, драма[тызму]. Спакой, але не напруж[аньне], ня імклів[асьць], сугляд[аньне], любав[аньне] [прыродаю], ня дзейн[асьць].

Песьні — гэта ўмовы, гэта асяродзьдзе для прыходз[ячага] у іх. Нам здаецца, што такая ўмова, як П[ушчавы] п[есьні], разьв[івае] эстэтычнае, абмяж[оўваецца] яе вузкім кругам яго праяўленьня. Яно абмяж[оўваецца] тым, што ёсьць з прыр[оды], быту і асабовых адчув[аньняў], што мінул[ае] нацыян[альнае], і марамі аб буд[аўніцтве]. Яно спрыяе статычн[асьці] чалавека, але не яго дынамічн[асьці]. Яно спрыяе ўтварэньню сьвяд[омасьці] заст[ацца] самім сабою праз увахо[д] у сугляд[аньне] прыр[оды], в[ясковага] быт[у], сябе і праходжаньня жыцьця, падарожнічаньня ў жыцьці, абыходжаньня ўсяго, што заступ[ае] дарогу ў імя сугляд[аньня] жыцьця, адыходжаньн[я] ад яго, мінаньня і да т. п., але не да творч[асьці], не да выяўленьня сябе ў дзеях. Канечна, калі–б літ[аратура] гэт[ым] абмяжоўв[алася], то варт[асьць] яе была–б невялік[ая]. У тым яе і годнасьць, што яна дыфэрэнцыяльн[ая]. П[ушчавы] п[есьні] дапаўняюць тое, чаго няма ў іншых. Як дапаўненьне іх і трэба цаніць. Яны ня столькі каштоўныя самі па сабе, сколькі частка адзінага арганіз[му] суч[аснай] бел[арускай] літ[аратуры]. Без яе нельга зразумець і цэлага. Цэлае без яе ня будзе цэлым. Яна, канечн[а], яго складаньніца, яе орган.

Піша аб струнах, якія галосяць
аб музыку, які плача пад клёнам, і музыку, які грае на цымбалах
аб поэце, які аддаў юнацт[ва] на рас[пусту], а песьні [суровым пабоям]
аб мастаку, які бачыў з усх[ону] нявед[амы] сум, смутак народу

аб спатыканьні долі
аб хвалях, што ўлюлялі сонца [вясны]
аб вясьне, хар[астве] сьв[етлых] дзён, якую выйдз[е] закл[ікаць] поэт
аб выс[окай], арцы, сон[цы], аб люб[ові] да песьні
аб бязбояз[насьці] перад сьц[юдзёнаю] зім[ою]
аб жада[ньні] песьні нов[ай] злож[анай]
аб абудж[эньні] рані
аб ласках далі[ны] зял[ёнай]
аб красе дал[ёкіх] пал[ёў], аб пав[евах вятроў], пап[лавох], спат[каньні] з гось[цем]
аб дні (мэл[ёдыі])
аб песьні, якую не ачэрн[яць]
аб св[аім] стане

аб будуч[ыні] („Прапл[юскочуць] гады…“)
аб зьвязе брац[ьц]яў
аб сваёй дзейн[асьці] у жыцьці, аб адн[осінах] да сябе
аб сьлязах, што ўпалі
аб сваёй любові
аб клёнах, якім шле пакл[оны]
аб зябі на сэрцы
аб нявер'і ў маж[ор]
аб завеях на дар[огах] кр[асы]
аб рытмах
аб суме
аб жыц[ьці] бя[з] ім[ені] сьвят[ога]
аб ранах зямлі
аб пачуц[ьцях] людзкіх, аб сваіх да іх адн[осінах]
аб Зах[одняй] Б[еларусі]
аб будуч[насьці]

Аб адчуваньнях наўк[ольных] зьяв[ішчаў] **прыр[однай]** красы, **маст[ацкая]** прага, **асабов[ае]** кр[анальнае] пачуць[цё] адносін мінул[ага], будуч[ага] у каханьні.

Аб момантах, станах, вырв[аных] з асаб[овага] жыцьця.
Аб асобных настроях асабовых у жыцьці, прадум[оўленых] адчувань[нем] сьвету.
1) захапл[еньне]
2) імкненьн[е]
3) нездавальн[еньне]

Аб простым піша складана ці як аб складаным, абстаўленым розн[ымі] умоўнасьцямі, аблячоным у склад[аную], затрудн[іцельную] для разум[еньня] форму, але форму натуральнай быт[авой] складанасьці. Ён як–бы хавае гэтае простае за ўмоўнасьці, ён як–бы стыдаецца гэтай простасьці і таму ўбірае яе ў пашыт[ыя] адзеньні, слоў суг[учных] гран[ьне] і вобраз[ы]. Ён як–бы не паказаць, а захав[аць] хоча сьвет свае душы ў сваіх словах (52 Р.). Ці праўдзів[а] хоча яе паказаць увабранаю ў дар[агі] колер, уборы слоў і вобразаў.

Пушча калісь пісаў, што хоч[а] сьм[яецца] дзіцем (воў[кам] вы[ць]). Аднак П[ушча] не сьм[яецца] і ня вые воўк[ам], а ўбірае гэта ў формы даросл[ага] стан[у], роўн[ага] сур'ёзн[аму]. Стыхія сьцюдзёніцца яго духам і адзяваецца ім у панцыр склад[анай] песьні, затрудн[іцельнай], штучнай.

Пушча ў „Дн[ёх] в[ясны]“ піша пра струны, які[я] галосяць, пра цымбаліста, пра шум бярозы, пра поэту, пра мастака, пра хвалі, высяч[уюся] арку, пра вясну, пра настрой. І піша пра ўсё гэта, як пра дзейнае, жывое, чалавечае, бытавое, асабовае, як пра невядомае ў вядомым; як пра адбываюч[аеся] прад вачыма, як пра былое або як пра жаданае ці намеранае; як пра хвалюючае, пра радаснае, пра сумнае; *[фрагмэнт абрываецца].*

[1927]

[Аб крытыцы чытачоў і зборніку Я. Пушчы „Дні вясны“]

[Варыянт 1]

Самым выдатным і вялічавым нашага часу зьяўляецца абуджэньне працоўных да творчасьці новага жыцьця на тых падставах, якія вызначаны кастрычнікавай рэвалюцыяй. Ажыцьцяўляючыся ў розных галінах і разнастайных формах, яно не абмінула і літаратурнага мастацтва — гэтай галіны творчасьці эстэтычных формаў выражэньня чалавечых перажываньняў. Зьявіліся новыя песьні, поэмы, байкі, апавяданьні... Пачынаюць паказвацца парасткі аповесьцяй, раманаў... Узьняўшыя сілы працоўных, разбураючы адны формы, а другімі апаноўваючы, выяўляюць практыку ўтварэньня новых, адпаведна сваім ідэалам прыгожага, адпаведна сваёй „эстэтычнай ідэолёгіі“. Бязумоўна, цяжка казаць пра што–небудзь ужо ўстаноўленае, выкрышталізаванае ў гэтай галіне творчасьці. Процэс у азначанай галіне яшчэ толькі ўбіраецца ў сілы, яшчэ знаходзіцца ў стадыі свайго разгарненьня, і яшчэ не надышоў час грунтоўнага падлічэньня і агляду яго вынікаў. Гэта будзе магчыма тады, калі яскрава вызначыцца завяршэньне пэўнага этапу ў ім і вызначацца лініі пераходу і яго перарастаньня з стады[і] падрыхтавальнае, спробнае творчасьці, з стадыі разнастайных т. зв. шуканьняў у кругабег сталае „плянавае“ творчасьці культурных, а ў тым ліку і эстэтычных каштоўнасьцяй, годных вялікае клясы будаўніка новага жыцьця, жыцьця сацыялістычнага. Аднак і ў сучасны момант, момант вялікае практыкі творчай магчыма час ад часу адзначаць як „удачы“, так і „няўдачы“ гэтай практыкі, каб на гэтых дасягненьнях і свайго роду паражэньнях вучыцца і знаходзіць правільныя мэтады разьвязваньня высунутых самім жыцьцём задач у галіне літаратурнага мастацтва. Непасрэдна ў задачу гэнага артыкулу не ўваходзіць пералічэньне ўсіх гэтых „удач“ і „няўдач“ — гэта можа быць тэмаю асобнага агляду ці нарысу. Тут мне хочацца адзначыць, што ў галіне творчасьці эстэтычных формаў выражэньня найменш пашанцавала суцэльным сьветаглядам, асабліва дыялектычна–матарыялістычнаму пры ўсёй наяўнасьці імкненьняў да яго эстэтычнага афармаваньня ў некаторых групах сучасных пісьменьнікаў. Выяўленьне гэтых імкненьняў і ўсьведамленьне патрэбы поэтычнай працы ў гэтым кірунку ў свой час было ўжо адзначана „Узвышшам“ у яго тэзах да пытаньня аб утварэньні „Узвышша“. Ажыцьцяўленьне–ж гэтага, бязумоўна, магчыма толькі ў процэсе ўпартае працы пісьменьнікаў як над аўладаньнем творчымі мэтадамі і дасягненьнямі, набытымі і выпрабаванымі чалавецтвам ва ўмовах дарэвалюцыйных, так і над утварэньнем новых формаў і выпрабоўваньнем новых мэтадаў творчасьці. У гэтай працы вялікую ролю павінны адыграць самі чытачы сваім абмеркаваньнем вынікаў пісьменьніцкае працы, якія ён ([пісьменьнік]) дэманструе перад намі ў форме выданьня зборнікаў сваіх твораў або наогул у форме апублікаваньня іх праз часопісі. Не заўсёды гэтая роля ўсьвядомлена нашым чытачом, не заўсёды ён лічыць сваім **абавязкам** выказваць свае меркаваньні, выяўляць сваю практыку пазнаньня ў зьвязку з тэй ці іншай літаратурнаю зьяваю. Ня кажучы ўжо пра тое, што ня ўсякі твор чытаецца, шмат якія з тых, што дасталі гэткую годнасьць, абыходзяцца маўчаньнем і нярэдка не таму, што яны гэтага заслугоўваюць, а таму проста ў сілу прызвычаеньня да поглядаў, што чытача справа толькі чытаць,

а судзіць — хай судзяць „спэцы“, „крытыка“ — гэта іх справа. Такія неправіловыя погляды падсабл[я]юць ня толькі разьвіццю неправіловых разуменьняў крытыкі, гэтай асобай галіны творчасьці формаў для выражэньня крытычных суджэньняў, але дапамагаюць зьяўленьню сапраўды „спэцаў“, якія падмяняюць крытыку рознага роду сурагатамі і выдаюць гэта за чыстую манету. Выкрывацельства, шукацельства, „пракурорскія прамовы“, укладаньні абвінаваўчых актаў, паклёпства і розныя даносы ды нагаворы — усё гэта сталася фактам, які яскрава гаворыць аб тым, што ў галіне крытыкі ня ўсё стаіць добра, што замест яе разьвіваецца, мякка кажучы, шальмоўства і спэкуляцыя на безадказнасьці за свае пісаньні, на прызнаньні чытача легкаверным і яго падкасьці на розныя інсінуацыі. Думкі такіх спэцаў знаходзяць сваё выражэньне нават і ў поэзіі. Яны пераконаны ў тым, што ўсё пройдзе і сьледу ніякага не застанецца, як і „ўсё прашло і сьледу больш няма: і мяцежны шлях, і перазвоны“, як радаваўся адзін глыбоцкі дудар з поваду падзей у літаратурным жыцьці Беларусі вясною 1926 году. Аднак гэтых спэцаў пачынаюць ужо разумець і то там, то тут чуюцца ўсё часьцей галасы аб тым, што ў нас няма крытыкі. І, вядома, яе ня будзе да тых пор, пакуль сам чытач не пачне выказвацца наконт мастацкіх твораў і наогул пакуль ня ўтворацца адпаведныя для крытыкі ўмовы. Чытач пачынае разумець, што творы таго ці іншага поэты, апублікаваныя ці то ў часопісі, ці то асобным выданьнем — гэта свайго роду справаздача пісьменьніка перад грамадою, што вылучыла яго тварыць патрэбную для яе поэзію. Чытач, зацікаўлены гэтай працаю, пачынае сам узьнімаць сваё слова наконт вынікаў гэтае працы, пачынае ўсьвядомляцца ў сваіх абавязках у справе мастацкае творчасьці. Гэты процэс пачынае адбывацца, хоць яшчэ і не знайшоў сабе адпаведных формаў для выяўленьня. Аднак наяўнасьць яго — гэта факт, і каб пераканацца ў гэтым, варта прыслухацца да тых гутарак, якія адбываюцца ў чытачоўскіх колах наконт таго ці іншага твору або ўсёй творчасьці таго ці іншага пісьменьніка. Нядаўна мне прышлося быць сьведкаю і адначасна ў некаторым родзе ўдзельнікам гарачых спрэчак з поваду твораў Я. Пушчы, апублікаваных ім у зборніку „Дні вясны“, што нядаўна вышаў у сьвет. Выказваліся самыя разнастайныя думкі і разуменьні, або і зусім неразуменьні твораў. Выказваліся меркаваньні наконт таго, якім шляхам пойдзе поэта ў сваёй творчасьці, калі яго паставіць у такія а такія ўмовы. Меркавалася таксама і тое, што і як будуць яго крытыкаваць.

[Варыянт 2]

Самай вялічавай характэрнай праяваю нашай эпохі зьяўляецца шырокае абуджэньне сярод працоўных — былых нявольнікаў — сьвядомасьці і імкненьне да ўсебаковага пазнаньня з тым, каб набытыя веды ўжыць як сродкі дзеля будаўніцтва новага жыцьця, дабра як мат[арыяльнага], так і духовага, утварэньня новых прыгожых формаў, змаганьня з старымі. Ажыцьцяўляецца гэта абуджэньне і мкненьне ў самых разнастайных формах. Пераход на шматпольле, асушка балота, арганіз[ацыя] каапэрату, арг[анізацыя] пункту, хаты–чытальні, школы і г. д. Усё гэта ёсьць формы ажыцьцяўленьня імкненьняў, перадумоўленых пэўнымі формамі быцьця працоўных. Гэтыя імкненьні не абмінулі і таго, каб выявіцца ў галіне літаратурнага мастацтва ў галіне поэзіі — гэтай галіне прыгожай мовы чалавечае душы, гэтай адзежы душы, гэтай „пазалоты людзкіх сяліб“, гэтых эстэтычных формах чалавечае мовы. Зьявіліся новыя песьні, поэмы, апавяданьні, байкі, пачынаюць зьяўляцца романы і г. д. Узьнятыя сілы імкнуцца і тут, разбураючы чужыя ім формы, тварыць новыя, адпаведныя іх ідэалам прыгожага, іх эстэт[ычным] патрэбам, іх эстэт[ычнай]

ідэолёгіі. Бязумоўна, дарэмна яшчэ тут шукаць ужо чаго–небудзь устаноўленага. Яшчэ йдзе змаганьне з старым, ідзе практыка ўтварэньня новага, ідзе аўладаньне старым для выражэньня новага. Аднак трэба быць сьляпым, каб ня бачыць, што і ў гэтай галіне ёсьць ужо тое, што можна назваць дасягненьнем. Мы можам наглядаць праявы апанаваньня некаторым[і] старымі формамі, прыстасованымі для новага выража́нага, праявы спроб утварэньня новых формаў выражэньня, спробы адмаўленьня, разбурэньня старых формаў (Глебка), выпрабоўваньня пэўных спосабаў, праверку іх на творчай практыцы. Мастацкая агітка, вершаваная адозва, урачыстая песьня–гімн або ода — усё гэта, бязумоўна, набыткі нашага часу, шырока прывітыя ў моладзі. Найбольшае, бязумоўна, пашырэньне атрымала публіцыстычн[ая] поэзія. Апошнія гады прыкмячаецца моцнае імкненьне да поэзіі ў сьціслым яе значэньні, імкненьне да мастацтва выражэньня ня толькі публіцыстычнага ці палітычна[га], але і асабовага, і калект[ыўнага] — словам, усяго, чым жыве сучасны чалавек. У гэтым кірунку найбольшае дасягненьне зроблена ў галіне ўтвар[эньня] формаў мастацкага асабовага, інтымнага, настраёвага ці пачуцьцёвага. Нярэдка гэта асабовае шчыльна зьвязана з сацыяльным, з калектыўным. Аднак, што да гэтага апошняга, а таксама да выражэньня філёзофскага, эстэтычнага, этычнага, да выражэньня таго, што называецца сыстэмай пэўнага сьветагляду, зроблена яшчэ надзвычай мала. Толькі цяпер прыкмячаецца імкненьне да эстэтычнага фармаваньня і гэтай галіны выража́нага. Яно, між іншым, асьвядомлена ў дэкл[ярацыі] „Узв[ышша]“ тым пунктам, дзе гаворыцца аб „выраж[эньні] і фарм[аваньні] дыал[ектычна]–мат[арыялістычнага] сьветагляду“. Бязумоўна, усё, што ёсьць, усе праявы гэтых дасягненьняў абавязаны сваёй наяўнасьцю працы адпаведных сіл, працы пісьменьнікаў і поэтаў, іх практыцы творчасьці. Іначай ня можа і быць. Толькі ў процэсе працы, у процэсе перамаганьня і аўладаньня спадчынаю магчымы і дасягненьні, і разьвіцьцё мастацкага пазнаньня, уласьцівага ўжо толькі гэтым сілам. З гэтага пункту гледж[аньня] творы, публікуемыя пісьм[еньнікамі], можна разглядаць як справаздачы ў іх працы і іх дасягненьнях, якія поэта дае перад грамадою. І, вядома, абавязак чытачоў — перадусім праслухаць (прачытаць) справ[аздачу] поэты, прадумаць яе, праверыць факты і вывады яго і тады сказаць сваё заключэньне. Праўда, мы яшчэ не заўсёды прывыклі лічыць гэта сваім абавязкам. Не кажучы ўжо пра тое, што не заўсёды чытаем мастацкія творы, мы часта абыходзім маўчаньнем, устрымліваемся ад выказваньняў сваіх думак наконт чытаных твораў, аддаючы іх на суд прысяжных судзьдзяў літаратуры, т[ак] ск[азаць], „спэцаў“ — „крытыкаў“, не падазраючы, што крытыка — гэта ёсьць асобы від творчасьці і зусім не яе справа судзіць творы, судзіць поэтаў. Яе справа — тварыць формы выражэньняў для крытычных суджэньняў аб тым ці іншым зьявішчы літаратуры, як поэты твораць формы для выражэньня эстэтычных. А як можа крытыка тварыць гэтыя формы, калі адсутнічаюць самі гэтыя крытычныя суджэньні? Нярэдка крытыка падмяняецца судом, выкрываньнем, шуканьнем, пракурорскаю прамоваю, абвінаваўчым актам, а то і проста вымыслам ці паклёпам, узьведзеным на таго ці іншага поэту. (1) Адгэтуль і зразумела, чаму ў нас на кожнай ростані чуваць голас: „Крытыкі няма“. Вядома, яе і ня будзе да тых пор, пакуль ня ўтворацца адпаведныя ўмовы для яе зьяўленьня. На нашу думку, адна з такіх умоваў, што адыгрывае не апошнюю ролю ў справе зьяўл[еньня] крытыкі, ёсьць крытычныя суджэньні чытача наконт чытаных ім твораў. (1) Ёсьць і адпаведныя людзі, што гэтым займаюцца, што гэтая справа для іх — як–бы іх амплуа. Ні для кога–ж, канечна, не сакрэт, што з часу ўтварэньня „Узвышша“ ў некаторых пісьменьніцкіх гуртках і колах зьявіліся т. зв. крытыкі, пра якіх нават другія крытыкі пасьпяшылі напісаць, што яны падаюць надзеі вялікія. Гэтыя крытыкі толькі тое і рабілі, што практыкаваліся ў „ізоблічэньні“, у абвінавачаньні, выкрываньні грахоў

„Узвышша“ і нагаворвалі проста да таго, што на ваніты брала ад іх гутарак, нагаворвалі, ня грэбуючы аніякімі сродкамі, каб давесьці перад адпаведнымі коламі гэрэтызм рэвалюцыянэраў у літаратуры. Каб пераканацца ў гэтым, досыць прагледзець такія дакумэнты, як пісаньні Глыбоцкіх, Друкаў і інш[ых] новаяўленых Саўлаў з вядомых Паўлаў — Дударoў, Гартных — дрэнных поэтаў. У нашы заданьні зараз не ўваходзіць характарыстыка гэтых дакумэнтаў. Мы толькі зазначаем на іх як на факт распаўсюджаньня ілжывых паняцьцяў аб творах тых ці інш[ых] пісьменьнікаў, які характарызуе яскрава сабою ўмовы для ўспрыйманьня твораў поэты чытачамі і іх разуменьня і тым больш для выказваньня сваіх або іх думак і суджэньняў. Мы зазначаем на гэта яшчэ і таму, што факт наяўнасьці такіх „крытыкаў“ прымушае думаць, што яны не прамінуць і таго, каб ня „выказацца“ наконт новых фактаў нашае літаратуры і знайсьці ў іх матарыял для абвінавачаньня, нагавору, выкрываньня грахоў і адпаведнага даносу або науськіваньня адпаведных колаў супроць вінавайцаў гэтых фактаў. І, вядома, пры іх спрытнасьці і спэцнасьці ў гэтай галіне яны знойдуць для сябе багаты матарыял у „Дні вясны“ Пушчы, на якога яны пасьпелі ўжо нагаварыць, што ён і шляхціц, і падпанак, і палупанак, і пустазвон, і імажыністы, і ўпаднік, выраб шчык прысмакаў, індывідуаліст і пэсыміст, консэрватар і чужы пролетар’яту, і г. д., і г. д. Яны ўмеюць гэта знаходзіць пры жаданьні і там, дзе яго няма. Яны могуць усё гэта знайсьці ў любога пісьменьніка, толькі ні ў сабе. Не адбірацьмем–жа ад іх хлеба, хоць скажам, што дабываюць яны яго ня чэсна і не па–пісьменьніцку, а спэкулюючы на адсутнасьці крытыкі, з аднаго боку, а з другога — на легкавернасьці чытача і на думцы, на аўтарытэтах, безадказнасьці за свае пісаньні і на думцы, што ўсё пройдзе бяскарна, як і „ўсё прайшло — і мяцежны шлях, і перазвоны“, як радаваўся адзін на сьвеце Дудар. Усё гэта мы казалі не таму, каб слаць дароны, а таму, што перад чытачамі дае справаздачу аб гадавой сваёй працы Я. Пушча — адзін з поэтаў, таленавітасьць за якім пры ўсёй сваёй злосьці на яго прызналі і яго літаратурныя ворагі, адзін з поэтаў надзвычайна самабытных і цікавых, як продукт сучаснай сацыяльнасьці, тэй сацыяльнасьці, якая карэньнямі выходзіць з вёскі і, увайшоўшы на гарадзкую глебу, расьце ў абстаноўцы новай для яе, у ўмовах нараджэньня і творчасьці новых формаў сацыяльнасьці, у ўмовах пераходнага часу, часу перабудовы грамадзтва на сацыял[ьных] пачатках, умовах беларусізацыі (у сэнсе насычваньня гораду плынямі з вёскі), адзін з тых поэтаў, што ўпарта працуюць над утварэньнем эстэтычных формаў выражэньня ў інтарэсах беларускае прол[етарскае] культуры. Адзін з тых поэтаў, што вышаў з вёскі з сялянскай сям’і, прышоў у горад, атрымаў у ім асьвету і зараз працуе над разьвіцьцём бел[арускай] культуры, абраўшы ў ёй адну галіну літаратуры і практыкуючы ў адным з яе аддзелаў, менавіта ў тым, які зазвычай называюць лірычнай поэзіяй. Зьява цікавая і, бязумоўна, заслугоўвае ня толькі ўвагі з боку чытаючага грамадзтва, але больш глыбокага ўнікненьня ў яе, зразуменьня яе і вызначэньня яе значэньня ў процэсе вялізманай перабудовы жыцьця, якая адбываецца ў такіх шырачэзных памерах. Зьява патрабуе таго, каб яе вывучыць, пазнаць закон, якому яна падпарадкавана, і зрабіць адпаведныя вывады (гл.: Плеханаў аб эстэтыцы, „якая выв[учае] законы“ разьвіцьця літар[атурных] формаў). Мы не бяромся разьв[язаць] гэту задачу. Гэта задача патрабуе для свайго разьвяз[аньня] удзелу не аднаго чалавека. І ня сіламі аднаго магчыма яе разьвязаць. Сваю задачу мы абмяжоўваем тым, што выкажам некаторыя нагляданьні і думкі наконт гэтае зьявы.

Пушча — адзін з поэтаў, якія працуюць над самавыражэньнем, адч[утым] з свайго вопыту жыцьця. Поэта ств[арае] выраж[эньні] для выражэньня сваіх адчуваньняў сьвету (прыроды, краю, процэсаў, якія адбываюцца ў ім, людзей, асабовых пераж[ываньняў], прыродн[ых], нац[ыянальна]–быт[авых] і асабов[ых]).

Адчуваньне сьвету як гамы зьяў, што адбыв[аюцца], як прыгожасьці.

Дзеля выраж[эньня] карыст[аецца]: 1) утварэн[ьнем] вобр[азных] выражэнь[няў], 2) злучэн[ьнем] іх у малюн[ак], 3) украса[й] яго эмоц[ыйнымі] выразамі.

Форма — прыем[ная], стройная, музыч[ная] форма, затрудн[яльная] для разуменьня таго, аб чым гавор[ка]. Гав[орка] аб художн[ім] пазнаньні сьвету, аб адчув[аньні] сьвету, аб прадм[етным] адчув[аньні] сьвету. Адчута, як музыка, у якую выяўлена быць-цё з яго праявамі на фоне асабовага. Што за музыка? Гэта музыка рухаў стыхійн[ых]. Быцьцё — гэта быцьцё кругу поўнага: асобы, поб[ыту] і прыр[оды]. Ачывідна: гэта адчув[аньні] поэты, мастака, чалавека з пэўным складам. **Пачуцьцёв[ая]** аснова. Адчута ў **сугляданьні** і ў **руху** — праходжаньні да пэўн[ага] пункту — далі.

[1927]

Творы як мова загадак

Калі гавораць пра таго ці іншага пісьменьніка, то зазвычай адзначаюць, пра што піша ён і як ён піша, гэтым самым падзяляюць творы яго як–бы на дзьве часткі ці, праўдзівей, глядзяць на іх з двух бакоў. Першы — гэта тое, што знаходзіцца па–за творам і пра што гаворыць твор, а другі — гэта самы твор фактычна як **уменьне** поэта гаварыць пра існае. Канечна, калі глядзець з пункту пісьменьніка, то можна адзначаць і гэтыя моманты. Ясна, калі пісьменьнік піша, то ён мае на ўвазе тое, пра што ён піша (поэму) і як ён пра яго піша (ці як пра значнае ці не, ці як пра прыгожае ці непрыгожае і г. д.). Але–ж гэта ўсё моманты, што знаходзяцца па–за межамі твору, гэта моманты, што ўваходзяць у зьмест сьвядомасьці пісьменьніка, уласьцівыя яму, як кожнаму чалавеку. Праўда, пісьменьнік можа пра што–небудзь пісаць і не ўсьведамляць, што ён піша пра яго як пра нешта вялічавае, яму досыць прадмет свайго пісьма гэткім адчуваць. Усё гэта зрэшты адносіцца да псыхолёгіі творчасьці, да процэсу, у выніку якога перад чытачом зьяўляецца зусім ня тое, пра што пісаў і як пісаў, а „словесный“ твор ужо гатовы, як нешта цэльнае, закончанае, як пэўная арганізацыя з слоўнага матар'ялу. І калі гавораць пра тэму гэтай арганізацыі і тэхніку яе, то ў гэтым выяўляецца ні што іншае, як утылітарны падход да твору, падход з практычнымі мэтамі. Заключаючы, што тэма твору такая вось і што яна распрацавана так вось, гэтым самым робяцца домыслы аб звычаю чалавека ці яго манеры гаварыць аб рэчах пэўным чынам, каб або насьледаваць ці пераняць ці ўпадабяцца яму або сьвядома адпіхацца ад яго і не ўпадабяцца яго манерам у рэальным жыцьці. Дзеля гэтага бывае рознае разуменьне як тэмы, так і тэхнікі аднаго–ж твору ў розных людзей і эпох. Калі–б на момант адкінуць цікавасьць да культуры пісаньня ці гаварэньня пра рэчы існага ці прадметы адчуваньня і мысьлі (а ў разглядзе твору з боку тэмы і тэхнікі або зьместу і формы і ёсьць менавіта выяўленьне цікавасьці да культуры гэтай), то перад чалавекам творы паўсталі–б менавіта як творы, падобна таму, як прадстаюць прад намі тыя ці іншыя карціны або будынкі, калі на іх проста дзівімся, іх суглядаем, у цэлым ня зьвязваючы з інтарэсам нашых да іх прызначэньня і ролі ў пэўных жыцьцёвых патрэбах, да іх тэхнікі, т. е. таго, якім спосабам, як яны зроблены, каб, можа, і самім зрабіць падобнае ці што, або з інтарэсам да таго, хто зьяўляецца яго творцам, і да яго ўменьня рабіць такія рэчы. І толькі пры такім падыходзе мы–б здолелі „испытать“ пачуцьцё цэлага, пачуцьцё–„наслаждение“, падобнае таму, якое мы перажываем, калі слухаем музыку або любуемся відамі прыроды, або наглядаем процэс якой–небудзь зьявы ў часе. А відзь мы–ж фактычна ня ўмеем падыходзіць да твораў поэзіі як да твораў поэзіі. Мы прывыклі падыходзіць да іх як да чаго хочаце, але не як да поэзіі. То мы разглядаем іх як палітыкі, то разглядаем іх як майстры, то як ацэншчыкі, то як „іскацелі залатых прыскаў“, то як рамесьнікі або цэхаўшчыкі і г. д. І не разглядаем яго як людзі, якім уласьціва любіць, радавацца, „захапляцца, любавацца, негадаваць“, словам, адчуваць і мысьліць. Мы падыходзім з практычным інтарэсам, адкідаючы (або маўчучы) інтарэс эстэтычны, уласьцівы чалавеку апроч практычнага (наш век — век практыцызму), не ўраўнаважваючы гэтых двух інтарэсаў у падыходзе да рэчаў. А фактычна–ж творы поэзіі прызначаюцца ў першую чаргу для эстэтычных інтарэсаў і ўжо ў другую чаргу яны могуць намі выкарыстоўвацца ў практычных мэтах (цытаты, напрыклад). Такога падыхода патрабую[ць] да сябе творы поэзіі і асабл[іва] творы П[ушчы]. Яны патрабуюць перш за ўсё, каб яны былі перажыты чалавекам як творы.

І вось калі вы так падыдзеце да твораў П[ушчы], то прад вамі яны прадстануць: 1) як мова, у якой вам знаёмы словы (па таму сэнсу, які з імі ў вас счапіўся), але незнаёма тое, у якой сувязі яны прадстаўлены прад вамі, незнаёма іх арганізацыя (па таму сэнсу, які ёю счэплены поэтам), і вам прыходзіцца строіць дагадкі, перад вамі як–бы **загадкі**, вы мусіце да іх так адносіцца, як да загадак, радасьць ад якое наступае тады, калі вам здаецца, што вы нашлі яе разгадку; 2) як карціны кіно, як кінофільм; 3) як „слоў сугучных граньне"; 4) як вобраз „іншага сьвету"; 5) як разячае, вялікаснае, напеўнае...

Вам, канечне, вядомы словы „раніца", „шчэбет", „пільнаваць", „лісьце", „жоўты", „зялёны". З кожным з іх у вас зьвязана пэўнае прадстаўленьне ці паняцьце. Нават, больш таго, вы, быць можа, адчуваеце іх і як словы, што робяць на вас непасрэднае ўражаньне, напр., мяккага або цяжкага, гучнага або глухога, плаўнага ці шумнага і г. д. Знаёмы вам, пэўна, гэтыя словы ў розных контэкстах як элемэнт іх зьместу, напр., „раніцою мы выехалі з вёскі", у якім слова „раніца" выступае ў ролі азначэньня часу адбываньня дзеяньня. Словам, вам так ці іначай знаёмы гэтыя словы, але вам зусім незнаёма і невядома такая іх арганізацыя, у якой: „раніцу шчэбет пільнуе...", г. зн. у якой гэтыя словы пастаўлены ў пэўныя між сабою адносіны і сувязі, прадстаўляючы сабою такую форму арганізацыі, у якой „раніца" выступае об'ектам, на які накірована дзейнасьць суб'екта „шчэбета", выступае ў ролі падпарадкаванага шчэбету, а гэты, у сваю чаргу, — у ролі вартаўніка яе. І вы, канечне, ніколі ня чулі і ня бачылі такое зьявы, у якой–бы шчэбет (г. зн. птушыныя галасы, гукі, мова) выступаў у ролі вартаўніка раніцы (г. зн. пэўнай пары сутак). На вас гэта непасрэдна робіць уражаньне нечага незвычайнага, нячуванага. У вас узьнікаюць абрыўныя розныя прадстаўленьні, якія ніяк ня могуць зьвязацца ў адзіны цэльны ясны і выразны малюнак: усе яны ўзьняты, прыведзены ў рух і засталіся ў вас як–бы ў хаотычным стане. І вам патрэбна некаторае ўсільле, каб прывесьці ў раўнавагу, каб надаць ім пэўную форму, арганізаваць іх, каб азвычаіць іх. І, канечне, калі вы чалавек нялюбячы беспарадку ў сваіх прадстаўленьнях, які[я] выклікан[ы] гэтым верш[ам], вы пастараецеся аднавіць парадак, аднавіць спакой, парушаны вершам. Так, ён прывёў вас як–бы ў замяшацельства. Калі вы гэта ўжо зьведалі, у другі раз вы, канечне, пастараецеся падыйсьці да яго ў пэўнай абараніцельнай адзежы, каб не адчуваць гэтага замяшацельства, і будзеце суглядаць яго спакойна, вы ўжо ім як–бы аўладалі, і вам ужо стане ясным, чым і як ён зрабіў на вас першае ўражаньне. Т. е. вы ўжо падыдзеце да яго як да твору, які выклікае ў першы раз уражаньне нечага незвычайнага і робіць замяшацельства ў прадстаўленьнях, выклікае на работу нашу сьвядомасьць. Ён для вас набывае ўжо пэўны сэнс. Яно, напрыклад, можа быць ужо для вас прадстаўніком незразумелага, у якасьці якога пры патрэбе вы ўжо зможаце яго і выкарыстаць, як гэта звычайна і робіцца. Але папробуйце адразу падыйсьці да яго як да твору, і тады вы незалежна ад сьвядомасьці наконт таго, для чаго прызначаны ён, і не задавальняючыся мэтай пазнаньня гэтага назначэньня, зможаце адчуць яго і перажыць яго як поэтычны твор, як тонкую неўлавімую форму арганізацыі разнародных элемэнтаў, якія, здавалася, ня маюць між сабою ніякай сувязі, а між тым сапраўды знаходзяцца ва ўнутранай сувязі між сабою, адкрываюць перад вамі гэту форму сувязі, нават знаёмую вам, паміж зьявамі, якія вы мысьлілі дагэтуль па–за гэтай формай сувязі, мысьлілі іх існаваньне незалежным адно ад другога і самастойным. Аказваецца, што гэта ня так, што і яны знаходзяцца між сабою ў пэўных адносінах, што і яны жывуць арганізаваным жыцьцём у адзінстве поэтычнага адчуваньня. У гэтым адчуваньні шчэбет выступае **вартаўніком** раніцы ў лісьці жоўта–зялёным, жнівень — **носьбітам** аўс[янай] саломы, тулячымся пад

пуняй, сонца — **уласьнікам** іскр, губляючым іх у тумане, ветры — **пужл[івымі]** коньмі, рвуч[ыміся] у мур[ожныя] далі і г. д. Словам, перад намі як–бы асобы сьвет ці куток яго, у якім ідзе сваё жыцьцё і ў якім дзейнічаюць знаёмыя нам зьявы ці стыхіі прыроды ў ролях, знаёмых нам з другой роўніцы, а менавіта з побыту, яны выступаюць у **бытавых** ролях і выпаўняюць самастойна, утвараючы разам грамадзкую гармонію жыцьця гэтага сьвету, гармонію **грамадзкага** процэсу жыцьця, стыхій, арганізаваных у новыя для іх бытавыя ролі. Перад намі прырода ў быце (ці бытавых зьявах) або бытавыя адносіны ў прыродзе (адвечнае натуральнае ў быце). І калі вы станеце ўдумвацца ў прадстаўлены перад вамі вобраз, вы яго і зразумееце, вы яго разгадаеце. Прадстаўце сабе чалавека, які сваім словам ахоўвае, абараняе прыход новай эпохі ад пасяганьняў на яе, вы, суглядаючы гэта, можаце сказаць: слова абараняе пачатак эпохі. Або калі чалавек адчуў, што пачала[ся] новая эпоха, якую патрэбна ахоўваць і ён сваім словам выконвае ролю гэтага ахоўніка, і вы зразумееце магчымасьць вобразу „раніцу шчэбет пільнуе“. Вы адчуеце ў ім стыхійнае, падпарадкаванае арганізацыі, пастаўленае на службу пэўнай ідэі, або накіраванае ў пэўнае акрэсьленае рэчышча ў інтарэсах цэлага, ці то само ўзяўшае на сябе пэўную бытавую ролю, патрэбную ў інтарэсах цэлага, інтарэсах агульных, т[ак] ск[азаць], грамадзкіх, гармоніі грамадзкага быту.

Ці ўслухоўваліся вы калі ў галасы і гукі, якімі напоўнена бывае прастора? Калі вы ўслухоўваліся, вы пэўна адчувалі, быццам вы знаходзіцеся як–бы [ў] цэнтры нейкага гукавога хаосу, як–бы ў моры гукаў. А чым далей вы ўслухоўваліся, вы пачыналі ўлоўліваць у гэтым моры пэўны рытм, пэўную мэлёдыю, вы іх вылучалі з гукавога хаосу, і яны да таго былі для вас выразнымі, што вы маглі іх паўтарыць у другі раз, маглі яго зафіксаваць, перадаць другім. Адначасна гэтыя рытмы і мэлёдыі выклікалі ў вашым уяўленьні вобразы карцінныя, вам здавалася, што вы ня толькі чуеце музыку, але і бачыце карціны або іх пазнаяце па гуках. І вам уяўлялася, быццам гэтыя гукі раскрываюць перад вамі карціны, быццам яны адкрываюць перад вамі сьвет відочны, які як–бы атулены ў музыку гэтых гукаў і рытмаў, або які трымаецца на гэтых гуках. Альбо вось вы ўслухаліся ў натуральную музыку, вылучы[лі] пэўную з яе мэлёдыю, якая раскрыла перад вамі пэўную такі–ж карціну, і вы любуецеся ёю, а тут раптам даляцеў да вас новы гук, прынёс з сабою новы вобраз і разбурыў ранейшую мэлёдыю і карціну, або асьвятліў яе зусім неча[ка]ным для вас сьвятлом, зьмяніў рытм і г. д. І вы ўжо бачыце і чуеце ўсё бачанае і чутае ў новых колерах і новым рытме. Перад вамі як–бы новая карціна. Вось калі вы перажывае[це] такое, вы зразумееце і „слоў сугучных граньне“. Вы пачуеце і ў вершы арганіз[аваную] у рытм гукавую асноўную мэлёдыю і пазнаеце ў ёй карціну. Вось, скажам, вы чуеце: „Л**ю**быя, м**і**лыя л**і**пы! Р**а**дасьць квяц**і**стых нізі**н**. Кв**о**ліцца л**а**скавы л**і**пень. Ш**у**мы кал**о**сяць аз**і**м“. І, услухоўваючыся, вы ўлаўляеце мэлёдыю плаўных і шумна–звонкіх, як звон рассыпаўшагася срэбра, гукаў, лісьцяных, замкнёных ці падзеленых на адрэзкі ўзрыўна–глухімі *бп дт нт кп*.

Любыя мілыя ліпы	*б — п*
Радасьць квяцістых нізін	*д — к — т*
Кволіцца ласкавы ліпень	*к — к — п*
Шумы калосяць азім	*к*
Дні загарэлага лета,	*д — т*
Сочыцца сонца з суніц.	*ч — ц*

Далі апырсканы цьветам	*д — п — к — т*
Далі схіліліся ніц	*д — ц*
Цісну лістоў я далоні	*т — д*
Золата сыплюць аўсы	*т — п*
Ласкі даліны зялёнай	*к — д*
Ласкі таемнай красы	*к — т — к*

л м п р с з

люмілі, рацізі, волалі, шулозі
нірэле, сосоні, дапыве, даліні
цітоло, зосысы, лалілё, лаесы.

Быццам штосьці разрываецца і адтуль плывуць мэлёдыі гукаў, быццам пырскае музыка звонкіх напеваў і разьліваецца вакол, асыпаючы вас сваім цьветам. Вы чуеце гэтае разьліўнае асыпаньне. Гукі звонка ліючагася і звонка сыплюча[га]ся зьліваюцца ў адну мэлёдыю.

Некаторыя творы прадстануць перад вамі як гутарка чалавека з самім сабою, як прызнаньне самому сабе, як развага ўголас („Я аддаў дню вясн[оваму дань]…“), як размова з песьняю, вясною, як успамін ці расказ пра мінулае, расказ аб сабе, як захапленьне, як непасрэдная рэакцыя — выкліч, выражэньне пачуцьця, як песьня.

Тэма — гэта тое адзінства, якое, праходзячы праз усе элемэнты, што складаюць твор, яднае іх у цэлае і робіць з іх твор. Тэма — гэта тое, што становіць твор і бяз чаго твор як цэлае перастае быць творам. Тэма — гэта асноўны элемэнт твору, падпарад[коў]ваючы сабе ўсе іншыя. Яна такі–ж продукт творчасьці, як і цэлы твор. Яна — прынцып, якому падпарадкаваны часьці твору. Яна пазнаецца пачуцьцём. Так, тэмай вершу „Ран[іцу шчэбет пільнуе]…“ зьяўляецца адчуваньне прыроды ў быце, арганізаванай у грамадзянска–значныя ролі для станаўленьня прыгожасьці жыцьця (прырода, арганізаваная ў быт). Карціннасьць.

[1927]

[Мае ўражаньні ад поэзіі Язэпа Пушчы]

Напісаць крытыку аб творчасьці поэты — справа куды цяжэйшая і складанейшая, чым пра гэта некаторыя асобы прывыклі думаць. Куды лягчэй паглядзець на творы мастацтва і іх аўтараў як на музэйныя рэчы або рэчы, якімі можна ўкрасіць свой пакой і, выставіўшы іх на палічках этажэркі, паказваць тым самым перад людзьмі сваю „культурнасьць“, „сучаснасьць“, сваю „перадовасьць“… Куды лягчэй у залежнасьці ад моманту, ад павеваў часу пераглядаць гэтыя рэчы і, на адны налажыўшы „з пудры маску“, абяліўшы іх, а на другія „з сажы маску“, ачарніўшы іх, перастаўляць з аднаго месца на другое, з першага на апошняе і наадварот… Куды лягчэй, глянуўшы на якую рэч, прычапіць да яе карталюшку з надпісам або „навінка“, або „стар’ё“, або „танна і весела“, або „дорага, а тандэтна“… Куды лягчэй абыходзіць творы як вітрыны літаратурнага магазыну і вешаць над імі шыльды з надпісам: „тут прадаецца…“ або таблічку: „рукамі не чапаць“… Словам, куды лягчэй аглядаць, пераглядаць, вывешваць таблічкі, рэцэнзаваць і крытыкаваць рэчы і кідаць у рэдакцыйныя кошыкі, выдаючы гэта за крытыку, як гэта практыкуюць некаторыя разьвязныя асобы ў сучаснасьці на працягу ўжо некалькіх год, чым пражыць і перадумаць творы таго ці іншага поэты ды напісаць крытыку. Трэба любіць поэзію і мець чыстае сумленьне, каб пісаць крытыку. Гразь гразьзю застанецца заўсёды, якая–б яна ні была. Чалавек, вядома, не бяз плям, але хто асьмел[іцца] назваць плямы крытыкаю? Падобныя вышэйшыя адносіны — гэта выяўленьне плям легкав[ажнага] дачын[еньня] да маст[ацтва]. Цяжка пісаць крытыку.

Асабліва цяжка, калі гэта крытыка мае сваім об’ектам поэзію таго таварыша, з якім крытык працуе пад адным сьцягам. Па тых паняцьцях, якія пашыраны ў наш час, пісаць пра творчасьць свайго таварыша ня зусім ёмка і зручна. І зазвычай гэтага правіла некаторыя асобы вельмі моцна трымаюцца, і Т. Глыбоцкі ня піша пра свайго таварыша А. Дудара. Праўда, ня бывае правіла, як кажуць, бяз выключэньня: другія крытыкі, як З. Жылуновіч і Сымон Друк, даўно здаўшы у архіў такі звычай як пражытак старога, пішуць пра поэта Ц. Гартнага, трымаючыся новага правіла, што калі слава не даецца, то яна бярэцца… Але, калі нават крытык і знаходзіцца ў такім дачыненьні да свайго об’екта, як названыя вышэй, усё–ж яшчэ, як прынята лічыць, нязручна пісаць пра таварыша, з якім працуеш у ваднэй арганізацыі, без таго, каб не пачуць потым дакораў у тым, што „рука руку мые“ або адваротнага „рука ня мые рукі“. Прычынаю гэтаю тое, што творы крытыкаў прычыні[лі]ся да ўтварэньня паняцьцяў аб крытыцы як аб пахвальбе, дыфірамбу свайму прыяцелю або лаянцы свайго літаратурнага ворага. Калі спытаць чытача, выгадаванага на такой крытыцы, што такое крытыка, то ён без замінкі адкажа — гэта паданьне ніц перад сваім прыяцелем, гэта рабскія адносіны да сільнейшага, гэта культ асобы на час, альбо гэта цкаваньне, лаянка, брахня на поэта таксама на час, пакуль яму не загадае начальст[ва]: „Годзі!“ Пры такіх паняцьцях аб крытыцы, вядома, цяжка пісаць крытыку як разуменьне творчасьці т[аго] ці і[ншага] поэты. Бо пісаць крытыку фактычна значыць пісаць супроць падобных паняцьцяў аб крытыцы, г. зн. даводзіць няправільнасьць такіх паняцьцяў, даводзіць, што справа зусім ня ў тым, што „рука мые руку“ ці „рука лае руку“, а ў тым, што патрэбна крытыка, з аднаго боку, як факт, які вызначае паняцьце аб крытыцы, а з другога боку, як факт патрэбны для вызначэньня шляху разьвіцьця творчасьці пэўнага поэты ці поэтаў і вызначэньняў паняцьця аб поэзіі, як адзін з фактаў, што стымулююць разьвіцьцё поэзіі.

Нарэшце, яшчэ адна труднасьць пісаньня крытыкі — гэта панаваньне няправільных паняцьцяў і прадстаўленьняў аб поэзіі таго ці іншага пісьменьніка, пашыраныя з ласкі ворагаў ці прыхільнікаў поэты, або і зусім адсутнасьць усякага паняцьця аб ёй з прычыны нячытаньня або чытаньня павярхоўнага, чытаньня з другіх рук, асабліва з рук тых людзей, які[я] перадаюць зусім безадказна за дакладнасьць перадачы і потым радуюцца, калі яны выходзяць з такой работы чыстымі, соладзенька пяючы ці махаючы мячамі пасьля бою („Усё прайшло і сьледу больш няма“). Адгэтуль пісаць крытыку — гэта значыць пісаць супроць падобных паняцьцяў аб поэце, даводзіць іх няправільнасьць, давесьці беспадстаўнасьць тых прынцыпаў, на аснове якіх грунтуецца гэтакае паняцьце.

Як бачым, пісаць крытыку — гэта складаная справа, і трэба быць самому моцным у сэнсе знаньняў і здольным адчуваць, мысьліц[ь] і разум[ець], каб напісаць крытыку. Крытыкаваць — гэта любіць поэзію, мастацтва, а ня толькі ўладаць ёю як рэччу ці надзіраць за ёю, як за вучнем у старой школе або крамолаю, як рабілі ў старыя часы паліцэйскія, альбо камандаваць ёю, любіць яе і рабіць для яе ўсё, што ў магчымасьцях чалавека для яе красаваньня (гэта ня значыць, што поэт дзеля гэтага павінен быць абавязкова прыяцелем, можна любіць поэзію, ня любячы поэта, яе творцы, і, наадварот, — любіць поэта і ня любіць яго творчасьці); крытыкаваць — гэта тварыць тое, што патрэбна для ўтварэньня правільн[ых] паняцьцяў як пра самую крытыку, так і для таго, каб утварыліся правільн[ыя] паняцьці аб поэзіі, адпаведныя разуменьням тых ідэалаў і поэзіі, і крытыкі, якімі жыве прадстаўленая крытыкам грамада. Любіць поэзію, тварыць крытыку, разьвіваць мастацтва з–за сумленьня, а не з–за ганарару, паважаць чытача і сябе як удзельнікаў і прычынцаў вялікае справы творчасьці — гэта і значыць пісаць крытыку. А гэта нялёгка: трэба мець нахіл і ўменьне. Гэтага вось якраз адны не разумеюць, а другія ня хочуць разумець і старанна сачыняюць і распаўсюджваюць усякія плёткі ды паклёпы на прадмет нашае думкі сёньня, на поэзію Я[зэпа] П[ушчы] і на самога поэта. Зараз я стаўлю сабе задачы пісаць крытыку, я абмяжоўваюся меншым выказам свайго паняцьця. Я не зьбіраюся тут казаць пра гэтыя плёткі, гэта не ўваходзіць у маю задачу, я толькі зазначу, што яны маюць ужо сваю гісторыю і свае прычыны, і я быў–бы несправядлівым, калі–б ня вызнаў славы за тымі асобамі, якія адыгралі ў стварэньні гэтай гісторыі выдатную ролю, якія былі віноўнікамі гэтай гісторыі. Нельга адняць, прыкладам, ад такіх крытыкаў, як Жылуновіч, Глыбоцкі, Галь, Друк, што ім належыць гонар няпрыязных бяздумных адносін да твораў Я. Пушчы і гонар зьняслаўліваньня поэты і яго поэзіі ў духу такіх выслаўленьняў, як Пушча — паніч, Пушча — шляхціц, Пушча — кулак, Пушчава поэзія — пустазвонства, прысмакі, Пушчава поэзія — ідэолёгічна ня вытрыманая поэзія, Пушчава поэзія ўпадачная і да т. п. Казаць пра беспадстаўнасьць падобных суджэньняў — гэта значыла–б даводзіць, што гэтыя асобы не паважаюць сябе як чалавека, які, ведаючы аб сапраўдным пахаджэньні Пушчы з сялян, абгаворвае чалавека, сочачы, як відаць, далёка не літаратурныя і крытычныя мэты, выдаць сябе як асобу, для якое абсалютна нікога ня існуе, апрача яе, і якой зусім мала справы да поэзіі і крытыкі, а, зрэшты, гэта пагарджаньне ўсімі, апроч сябе, гэта самааўтарытэтства, гэта ілжывая ўпэўн[ен]асьць у тым, што раз ён сказаў — значыць, слова сьвята, і яму паверылі, бо прынялі бяз жадных разважаньняў, бяз жаднае праверкі правільнасьці гэтага слова. Тое самае сказаць, што поэзія Пушчы — пустазвонства, прысмакі, гэта, калі прыняць слова на веру, значыць выкрыць, што ёсьць людзі, якія займаюцца распаўсюджваньнем пустазвонства, прысмакаў, што іх выпускаюць на рынак і іх купляюць, гэта значыць даваць „нялестную“ характ[арыстыку] тых выдавецтваў, якія выдаюць яго творы, з аднаго боку, і тых, хто чытае гэтыя творы — з другога, гэта значыць рабіць палітыку ў лепшым разе, але гэта ня значыць крытыкаваць

поэзію Пушчы. Бо–ж сапраўды ў гэтых мэтах мог–бы прыгадзіцца любы поэта з тых, якіх выдае выдавецтва. Тут для крытыкаў, ясна відаць, патрэбна была ня крытыка поэзіі Пушчы, ня ў іх гэта было інтарэсах, а ім патрэбен быў „казёл адпушчэньня“, патрэбна была страшная кракадзіла, і яны яе зрабілі, іх выбар паў на П[ушчу]. Канечна, гэтаму былі свае прычыны, але гэтыя прычыны як мэты крытыкі ляжаць вонку літаратурнай роўніцы. Аднак пры наяўнасьці такіх суджэньняў адкрываецца і другі бок. Чытач у нас невялікі, і чытач не заўсёды мае магчымасьць чытаць, чытач яшчэ не заўсёды крытычна адносіцца да таго, што чытае. І вось такія суджэньні, пранікаючы ў чытачоўс[кія] гушчы, бязумоўна, робяць сваю справу, і справу далёка ня ў інтарэсах самога чытача, справы поэта яны ня псуюць. У чытача складаецца няправільнае разуменьне як [аб] крытыцы, так і аб поэзіі, якая крытыкавалася, і ясна, што задаваленьня сваіх дух[оўных] інтарэсаў, інтарэсаў маст[ацкіх], выражэньн[я] паняцьцяў, якія яго займаюць, ён пачынае шукаць за межамі і гэтай крытыкі, і тэй поэзіі, да якой належыць даны скрытык[аваны] твор. І, бязумоўна, патрэбна моцная любоў да поэзіі наогул, каб зьняважыўшы падобныя суджэньні, самому дайсьці правільнага паняцьця аб ёй незалежна ад таго, што зьяўляецца яе творца і што пра яе казалася. Задача, якую я сабе зараз паставіў, якраз і зьяўляецца выявіць сваё паняцьце аб Пушчавай поэзіі, не прэтэндуючы на а[б]салютную ісьцін[н]асьць яго для ўсіх чытачоў. Гэта ісьціна пакуль што ісьціна толькі для мяне. Ісьціна–ж для ўсіх утвараецца ўсімі. І калі хто ня прыме мае гэтае ісьціны на веру, а праверыць яе на ўласным вопыце чытаньня, перажываньня і прадуманьня поэзіі Я. Пушчы і [ў] выніку гэтага або адкіне зусім маю цалком ці частк[ова], або прыме яе і дабавіць, паглыбіць ці пашырыць яе сваімі назіраньнямі, сваім вопытам, я буду лічыць, што я сваю задачу выканаў бліскуча. У надзеі, што маё слова знойдзе сабе водгук сярод маіх чытачоў, я і выказваю сваё паняцьце аб поэзіі Пушчы.

Сьвядома паставіўшы такую задачу (мне, вядома, няма чаго таіць ад чытача), выступаючы як перад ім, так у тым ліку і перад поэтаю, з якім я маю шчасьце працаваць у адным згуртаваньні. (У даным разе і поэт, творчасьць я[ко]га я выбраў зараз за об’ект свайго выказваньня, зьяўляецца таксама маім чытачом, падобна таму, як сам я быў чытачом яго твораў перад тым, каб выступіць зараз з сваім словам.) А таму лічу патрэбным сказаць аб тым, як утварылася маё паняцьце аб поэзіі Я. Пушчы, якім я і азначаю яе[1]. Азначыць — гэта ні што іншае, як усьвядоміць сваё дачыненьне і тое, што выявілася ў гэтым дачыненьні як уласьціў[ае] творам і як уласьц[івае] таму, што дач[ыняецца]. Але дачыненьне я азнач[аю] такімі паняцьцямі, як чытаньне, перажываньне і мысьленьне аб іх. Я чытаў творы Я[зэпа] П[ушчы], і чытаў іх не адзін раз, чытаў пры ўсякіх настроях: і тады, калі мне хацелася іх чытаць, і тады, калі не хацелася іх чытаць, і тады, калі я [браўся] ставіць пэўныя пытаньні і шукаў адказаў на іх у тв[орах] Пушчы. У выніку гэтага ў мяне былі самыя разнаст[айныя] і адменныя адно ад аднаго ўражаньні, прадстаўленьні, паняцьці і суджэньн[і], што выплывалі ў зьвязку з уражаньнямі непасрэднымі. Другім момантам якраз і было абдумліваньне гэтых сваіх уражаньняў. Я стараўся ў іх разабрацца і выясьніць, што з гэтых уражаньняў абавязана творам, а што ўласна мне. Трэцьцім момантам былі думкі аб творах, якія азначаў тымі ўражаньнямі і прадстаўленьнямі сваімі, віною якіх былі творы. Нарэшце, апошнім момантам было падсумаваньне гэтага пазнаньня і заключэньне вывадаў адносна некаторых пытаньняў пэрспэктыўнага характару. Такім шляхам я дайшоў таго паняцьця, якім я адзначаю зараз поэзію Я. П[ушчы] і

[1] Яно ўтварылася ў процэсе майго дачын[еньня] да поэзіі Пушчы, якое выражалася ў чытаньні твораў, перажыван[ьні] іх і мысьленьні аб іх. І зараз, калі я гэтым паняцьцем азначаю поэзію П[ушчы], то гэта трэба разумець як усьведамленьне практыкі дачыненьня да гэтай поэзіі і таго, што выявіл[ася] з гэтай практыкі як ул[асьцівае] поэз[іі] Пуш[чы], словам, абагульненьне гэтай практыкі.

якое падаю [на] праверку і суд чытачоў. Як бачыце, зьмест гэтага паняцьця складаны. Перадy[сі]м у яго ўваходзіць момант маіх непасрэдных уражаньняў, якія льга азначыць як уражаньні чалавека, выгадаванага на поэзіі, з аднаго боку, р[асійскай], і з другога боку, творч[асьці] беларускіх адраджэнцаў, і які ад поэзіі вымагае, апроч непасрэднае асалоды, яшчэ й абуджэньня нейкіх сваіх старон душы, а таксама таго, што раскрывае самога, што дае форму для выраж[эньня] сам[ога], ад навіны, сьвежасьці і адначасна незразумел[ага], нявыразнага, захаванага, ад чалавека, які гаворыць новаю моваю, чалавека, які прышоў з аднаго круга жыцьця ў другі, для яго незнаёмы, і апавядае тут прыгожасьці тэй краіны, скуль ён прышоў, пра новыя настроі, якія там зьявіліся сярод людзей, які расьпісвае музыкаю слоў, паводкаю вобразаў сьмелых нейкую новую дасюль зьяву і ў той–жа час знаёмую і блізкую, паказвае яе тэю стараною, якая хоць мо' калі і адчувалася, але ня была яшчэ выражана, чалавека, які прышоў у горад з вёскі „буяніць раніцай новай", які пабіўся за песьню–мужычку, які па–свойму адчуў і горад, у якім ён адчуваў сябе як–бы часова, прыняўшы яго новае аблічча, ня прыняў яго зьместу, адчуў у ім сябе падарожнікам, госьцем, а то і зусім чужым ды накіраваўся далей (не паставіў сабе канечным пунктам яго, а краіну), адчуўш[ы] жыцьцё як „суровасьць і закон", з якім ніяк ня можа паладзіць. Пачаў філяз[офстваваць], што адзін зак[он] зьм[яняе другі] закон, што „мы ідзем з стаг[одзьдзя] у стаг[одзьдзе]", словам, мне ўявілася ажыцьцяўленьне таго, што Куп[ала] кажа „гэй да сонца, гэй да зор", і вось ідзе ён і гаворыць сваёю моваю, але „ў анг[ельскай] сьв[ітцы] і шаўро". **Муж[ычы] Яз[эп] у анг[ельскай] сьв[ітцы]**. І мне здавалася, што добра ён гав[орыць] пра дажынкавае, добра пра песьню беларускую, пра сябе. Чулася адкрытасьць, прастата, але завэлюмаваная ў нешта новае, нязвычнае, што б'е ў вочы, часам рэжа аж, як ня стану адзетае, **маладое** і **стыхійнае**.

І тут я стаў параўноўваць з гэтым уражаньнем уражаньні ад іншых твораў. Мне ўспомніліся творы Я[куба] К[оласа], Ян[кі] К[упалы], М[аксіма] Б[агдановіча], А[леся] Г[аруна], але гэтыя ўражаньні былі непадобныя на ўраж[аньні] ад П[ушчы]. Там перадусім я адчуваў празрыстую яснасьць нават і тады, калі што–небудзь было завэлюмавана алегорыяй. Я ўспамінаў, што Я. Куп[ала] у мяне абудзіў перадусім сьвядом[леньне], што я бел[арус] і што я чалавек, хоць мужык, абудзіў імкнень[не] да сон[ца] і зор, хоць гэтыя сонца і зоры мне не ўяўл[яліся] у конкр[этнае] постаці. Мне хацелася гаварыць гэта другім, нешта рабіць. Ад Кол[аса] у мяне было ўраж[аньне], што ў мяне ўнутры ёсьць жыцьцё і што гэта ўнутр[аное] пачуць[цёвае] багацьце не адпавядае надворнаму яго выражэньню, надворнай вопратцы і што трэба вопратку новую, пр[ыкладам], ад Багд[ановічавага] ураж[аньня]: як прыгожа Беларусь, колькі ў ёй багацьця, як думаюць нашы людзі, што трэба злучацц[а], працаваць. Што сьвет для Я. К[оласа] падзел[ены] як–бы на дзьве пал[овы]: цемру і сьвятло, і мы жывем у цемры. Па Я. Кол[асу], сьвет — гэта вялікі чалав[ек], у якога ёсьць баг[атае] нутраное жыцьцё і беднае з надворнага выгляду, неадпав[еднага] нутраному, што Беларусь багата яшчэ ў сабе, але не для сябе. Багдан[овічаў] сьвет — гэта дзьве часткі: сьвет як фон, арэна, прырода як мат[ар'ял] для культ[уры] і **чалавек** як дзейнік на ём, які любуецца гэтым сьветам і ўладжвае на ім сваё жыцьцё па вобразу сваіх дум і чуц[ьця]. Гаруна сьвет — дзьве часткі: сьвет як правобраз жыцьця (прырода) і як наст[упства] жыцьця чалав[ека] і змаганьне, якое адб[ываецца] між двума стан[амі]: баг[атым] і бедн[ым].

Я ўсп[омніў] поэзію „Мы", поэзію тых, хто ўзяў на сябе ролю пуцявадзіц[еляў], якія ўсё звалі і звалі, сьпяв[аючы] гімны перамогам, і я ўгледзеў, што [ў] Я. П[ушчы прысутнічае] ажыцьцяўл[еньне] старэйшых запаветаў, і [ў] той–жа час нешта адрознае ад „мал[аднякоўскіх]" [і] іншых заклінаньняў. Ён амаль ня кліча. Ён нясе дары і патрабуе таго, [што] дэклярав[алі] малодш[ыя], па[ка]звае свае правы на яго, дае каштоўнасьці.

У выніку ў мяне зьявіл[ася думка], што сваімі ўраж[аньнямі] я абавязан творам Пушчы, я адчуў, што ў маёй асобе гаворыць маладое пакаленьне, якое ажыцьцяўляе на справе запаветы старэйшага пакаленьня, якое [толькі] казала „бедная Беларусь“, а гэта [пакаленьне] робіць яе багатаю. Паказвае яе багацьці (у сэнсе маст[ацкім]). Я маю дачынен[ьне] з новаю маладою зьяваю, сваеасабліваю. І я пачынаю думаць далей аб творах, іх характары. І перадусім яны мне выдаюцца як малюнкі, акварэлі, збудаваныя па прынц[ыпе] жывапісі, аснашч[аныя] музыкаю слоў і ахварбаван[ыя] у эмоцыянал[ьныя], настраёвыя колеры, як вітаньні, звароты, прызнаньні, выражэньні настрояў, жалобы і задумліваньня (жывапісец, імпрэс[ыяністы]). Сам поэта адрозьнівае і называе шмат разнастайных відаў песень. Аднак з усіх тых відаў, што наз[ывае] сам аўтар, я лічу магчымым вызначыць толькі некаторыя тыпы: 1) песьня–малюнак у аправе, 2) вітальная песьня, 3) песьня народнага складу, 4) элегійная песьня, 5) песьня–дум[а], 6) эпічная песьня і 7) ліпрапрыпеўка (лір–частушка).

Я думаю, што творы — гэта настр[оі], якімі поэта іграе на нэрвах чыт[ача], што гэта выяўленьне „я“ поэты вонку сябе, што гэта чалавек (сам поэта), адлюстраваны ў маст[ацкай] стыхіі, выяўлены з камлыгі слоўна–мастацкага мат[ар'ялу], і я заўв[ажыў], што вобраз яго выкаваны з слоў суг[учнага] граньня, з слоў–вобразаў, сакавітых „і значэньн[ем]“, які сочацца моладасьцю, жыцьцёвасьцю, пачуцьцёвасьцю (з слоў бел[арускага] ст[ылю], апрацаванага пад стыль імпрэс[ыяністычнае] жывапісі, пад стыль слоўнай лірыкі, пад стыль дабрараднасьці культ[уры], пад стыль культурнай поэзіі, пад стыль мастацтваў).

Поэта малюе не такім, як яно ў рэчаіснасьці вядома на падставе нашага разумовага пазнаньня. Ён малюе яго такім, якім яно яму здаецца, якім яно яму адчуваецца, якім яно ёсьць для яго (а не для сябе, а не ў сабе, а якім яно вонку сябе). Для прыкладу, раніцою шчабечуць птушкі ў зялён[ых] лісьцях — зьява простая. Поэта малюе яе, як адчувае, і яму здаецца, што шчэбет пільнуе раніцу, г. зн., што шчэбет раўнасільны дзейніку, нейкай асобе, якая ў лісьці жоўта–зялёным (восень) пільнуе (наджыдае спатканьня, вартуе) раніцу, другую асобу. Зьявы звычайныя, простыя падаюцца ў дзеяньні, характэрным для чалавека, зьявы ачалавечаны, ажыўлены. Шчэбет **пільнуе** раніцу. Жнівень **туліцца**. Сонца **губляе** іскры. Ветры **рвуцца** ў далі. Песьні **пудзяцца**. Вёска **цешыць** сэрца сел[яніна] рып[амі] весьн[іц] (весьніцы рыпяць). Сонца песьц[іцца] у трысьці, **цалуючы** ветр[азь]. **Адны** зьявы выяўлены ў дзейнасьці ў дачыненьні другіх, другія выяўл[ены] у самадзейнасьці (дзеян[ьне] не пер[аходзіць] на інш[ае]). Адно: пільнуе, губляе, цешыць; др[угое]: само туліцца, самі рвуцца, пудзяцца, самі песьцяцца, цалуючы (адно само робіць, другое само робіцца). Адно пільну[е] ран[іцу], другое туліцца, трэцяе губляе, чацьв[ертае] рвецца, пят[ае] пудзіцца, шост[ае] цешыць. Сёмае ахрысьціў — [восьмае] песьціцца (на папл[авох] раса, і ціха). Малюн[ак] складаны з складаных зьяў, многасны, разнакалёрны і разнадзейны, усё жывое. Многасьць зьяў аднаго моманту. Жыцьцёвасьць зьяў. Поэта іх ацэньвае як **дзейныя** зьявы, як зьявы, дзейнасьць якіх знаёма нам і блізка вядома, і прыемнае, дарагое (пільнаваць, туліцца, губляць, рвацца, пудзіцца ад рад[асьці], цешыць, песьціцца, цалаваць, хрысьціць) — ацэньвае як адбываньне нейкага абраду прыродаю. Прырода спраўляе музыку дзей, дае акорд. Акорд дзей у прыродзе. Прырода як–бы для сябе іграе дзеямі, **спраўляе абрад вяс[ковае] раніцы**. Ацэньвае зьявы прыроды як зьявы абр[адава]–быт[авыя] сярод людзей і як–бы кажа, што гэта прырода так–жа яму дорага і прыгожа, як гэтыя абр[адава]–быт[авыя] зьявы сярод людзей, што яны робяць такое–ж уражаньне, як і гэтыя апошнія. Тут можна сказаць і так, што зьявы пабыт[овыя] людз[кія] так–жа кашт[оўны], як кашт[оўны] і прыгожы прыродныя зьявы, што варты годнасьці прыроды (натуральна). Пушча ставіць знак роўнасьці між зьяв[амі] людз[кога] пабытов[ага] жыць-

ця з штодз[ённымі] звыч[айнымі] зьявамі прыроды. Пушчу любы мэлёдыі дзей, гамы вобр[азаў]: / **пільнав[аньне]**; **тулян[ьне]**, / **гублян[ьне]**; / **ірван[ьне]**; **пудж[аньне]** (жад[аньне] выбр[ыкваць]); / **цешан[ьне]**; **ахрышч[ваньне]**; / **пешчан[ьне]**; / **пільн[аваньне]**, **тулян[ьне]** (**пільную, туляючыся**), / **губляю, ірвуч[ыся]**, **пуджуч[ыся]** (**жад[аючы] выбр[ыкваць]**), / **цешу, ахрысьц[іўшы]**, **пешчуся, пільн[уючы]**, **тул[яючыся]**; [ці ў вершы „Раніца“:] / **хістаючыся** / **выганяе** / **зьмёўшы, пабег[ла]**, / спатк[аўшы], хлынуўш[ы], **гайснуўш[ы]**, лапоча **разьбіўш[ы]** /, якія трэба адчуць і неяк выразіць адцятым паняцьцем. Гэта[к] мэлёдыю справ[аў] аўтар называе гамаю вобразаў, дадам, знаём[ых] і прыем[ных] зьяваў, якія пераадчуў поэта па–свойму, зья[ва]ў, якія здаюцца поэту красачнымі, жывымі, радаснымі, дарагімі і складанымі, якія ў сваёй знад[ворнай] бедн[асьці] ня бедныя. У поэты вельмі мн[ога] жыцьцярадаснасьці і любві да гэтых зьяў, і ён апранае іх у раск[ошныя] адзежы (кавал[кі] груб[ага] жыцьця ператв[араюцца] у жэмчуг) альбо ў свае пач[уцьці] і настроі. Я спачатку думаў, што гэтыя вобразы зьвязаны мэханічна між сабою. Але ўчытаўшыся, я адчуў, што яны маюць між сабою нейкую ўнутраную сувязь, ня будзь якое, яны разьб[іліся–б]. Гэта сувязь адчув[аньня] поэты шматвобразнасьці жыцьця, шматкалёрнасьці яго (аб якой казаў Колас), разнаст[айнай] жыцьцёвасьці, прыгожасьці, якая зьяўл[яецца] пазалотаю сяліб, якая радуе чалавека, якая для чалавека, для яго радасьці жыцьця. У П[ушчы] многа моладасьці. У тумане, у смузе. П[ушчавы] творы — гэта гамы вобразаў моманту. Гэтыя моманты зьвязаны між сабою адзінствам „я“ (поэт[ы]), якое праходзіць іх.

Перш за ўсё мы слухаем (чытаем уголас) творы Я. П[ушчы] як справаздачу. І перад намі вырысоўваюц[ца] перадусім вобразы (формы) музыкальнага парадку, вобразы рытма–фонічныя. Мы чуем перадусім „слоў сугучных граньне“. У гэтым граньні наша вуха ўлаўляе вобразы самых разнастайных гучаньняў, гукаў, рассыпаных у прыродзе і жыцьці… Далей перад намі ў гэтых муз[ыкальных] вобразах раскрываюцца новыя вобразы, вобразы жывапіснага парадку. У іх мы ўглядаем самыя разнастайныя малюнкі прыроды, галоўным чынам, і жыцьц[я], знаёмыя нам, адчуваныя калісь, але ня выражаныя, не ўсьвядомленыя, не даведзеныя да ведама сьвядомасьці і толькі цяпер стаўшыя яе годнасьцю (дабром) дзякуючы выраж[эньню] поэты… Нарэшце, на гэтым фоне вобразаў другога парадку і ў іх саміх, як–бы ў іх цэнтры перад намі праходзяць вобразы трэцьцяга парадку, вобразы об'ектывізаваных асабовых настрояў, пачуцьцяў і дум. Яны для нас новыя. Адначасна мы адчуваем, што ўсе гэтыя вобразы ўяўляюць сабою як–бы арганізацыю трох стыхій: **гукавой**, **маляўнічай–каляровай** і **эмоцыянальнай** у адзіным клубку. Гэты клубок складаецца як–бы з трох пластоў: верхні — **гукавы атмосфэрны**, празрысты, другі пад ім — **калярова–малюнкавы**, **фонавы**, і, нарэшце, пад гэтым ці на гэтым **у цэнтры трэці — эмоцыянальны, асабовы**. У гэтакай цэласнай арганізацыі мы ўглядаем вобраз, што адлюстроўвае сабою тую арганізацыю, у цэнтры якой стаіць чалавек–асоба, акружаны асяродз[ьдз]ем праяваў об'ектыўнай абстаноўкі, якая ахварбована гукавымі зьявішчамі, арганізацыю тэй ячэйкі, у цэнтры якой чалавек–нутро, праменьнем якога асьвятляецца навакольнае і ахварбоўваецца гукавою, музыкальнаю выражальнасьцю. Цэнтр — чалавек. Прырода — асяродз[ьдз]е, асьвятл[яецца] **унутраным сьвятлом чалавека**. Вонкавая гукав[ая] пазалота абрамляючая, вэлюм гукавы, якім адкрыты і ў які спавіты моманты праяваў быцьця. Гэтаму адпавядаюць праявы нутр[анога] жыцьця чалавека, разгортаючыеся на фоне праяваў об'екты[ў]нага прасторава[га] быцьця, прадумоўленыя і акрэсьленыя, вызначаныя гэтым быцьцём і спавітыя ў славесныя выражэньні, акружаныя гаворкамі, праявамі гукавой выражальнасьці. Нас, вядома, павінны цікавіць усе гэтыя тры моманты. Аса-

бовая праява, што разгорненая дарога быцьця, і выражэньні — гутаркі аб гэтай праяве, або гэта праява ў гукавым абкружэньні. (Быцьцё з выяўленай у ім асабовай праявай, агорненае ў гукавы вэлюм.) **Завэлюмаванае ў гукавую абалонку быцьцё з вырысоўваючыміся на ім, як на аснове, праявамі асабовае чалав[ечае] сьвяд[омасьці]–нутра**[2] — вось так нам уяўляецца існасьць песень Я. П[ушчы]. Яно, нам здаецца, выражае аснову маст[ацкага] сьветапогляду поэты, якая складаецца з элемэнтаў „слышимого“, „видимого“ і „чувственного“, адчуваемага вухам, адчуваема[га] для вока і адчуваемага нутром. Т[акім] ч[ынам], аснова яго **„пачуць-цёвая“** (–вальная), якая вызначае сабою сьветаўяўленьне поэты, якое складаецца з вонкавых выражэньняў — форм быцьця–сьвету і настраёвасьці асобы, яго дачыненьне да сьвету. У гэтым, вядома, ёсьць і свае годнасьці, і недастаткі. Непаср[эднае] пачуцьцё — не заўсёды верная крыніца пазнаньня; набытае праз пачуцьці вымагае яшчэ таго, каб быць сьвядомасьцю, перавераным экспэр[ымэнтам], вопытам іншых людзей. Пачуцьці нярэдка зьяўл[яюцца] крыніца[ю] зданьніх ведаў. Сфэра іх пазнаваньня абмяжованая. Непасрэдныя пачуцьці вымагаюць дапаўнен[ьн]я, „умозрения“ і таго, што атрымл[іваецца] у выніку дзейнасьці, у выніку дзейнага дачыненьня з сьветам, доказа[м] вопытным знаньнем. Нярэдка набытае непас[рэднымі] пачуцьцямі патрабуе адмаўленьня іх і перамаганьня іх у імя об'ект[ыўнай] ісьціны пазнаньня. Гэтага патрабуюць і некаторыя элемэнты і Пушч[авага] сьветаўяўленьня, якое вырысоўваецца за яго маст[ацкімі] песьнямі–выраж[эньнямі]. Гэта сьветаўяўленьне нам вырысоўваецца ў наступным выглядзе. Сьвет як статычная роўніца–аснова, адкрытая перад поглядам настолькі, наколькі ў сілах ахапіць яе вока. На гэтай аснове вырысоўваюцца розныя праявы, відомыя воку. На гэтай–жа аснове ў яе як–бы цэнтры знаходзіцца чалавек — асоба поэты, суглядаючая навакольнае. Яе жыцьцё — гэта хада яе між гэтых зьяваў у даль з круга ў круг, наперад за перагіб, за сінь, акружаючую відомы круг. Сам сьвет статычны як аснова. Рухома толькі тое, што на ім відома. Рухома толькі тое, што на ім жыве. І гэтым жывым уяўляецца для ідучага чалавека ўсё: і дзень, і ноч, і вечар, і раніца, і вясна, і восень, і лета, і зіма, сл[овам], усе зьявы часовага парадку, усе праявы часу, праявы прыроды, што адбываюцца ў прасторы і праяве „слышимого“ (рытмы справілі гулі). Усё гэта жывое ўяўляецца па вобразу чалавечага жыцьця быту і праяваў. Яно абсалютна ў сабе, і яго рухі, жыцьцё ў вачох поэты–суб'екта адносна статычнасьці сьвету. Усе гэтыя рухі вызнач[аюць] паняц[ьці], характ[эрныя] дачыненьні **жыв[ога]** адносна пэўн[ых] стат[ычных] пункт[аў]: „пайду“, „выбег“, „галосіць“… Зьмены палажэнь[няў] гэтых індывідаў часам „благоприятны“ для поэты, яны ачышч[аюць] яму шлях, адкрываюць яму прастор, а часам „неблагоприятны“, заступаюць яму дарогу і вымушаюць яго зьмяняць яго шлях у яго прамалінейным імкненьні да сугляданьня ўлюбёнага, вымушаюць яго занімаць новую пазіцыю, з якой–бы льга было суглядаць і насаладжацца гэтым сугляданьнем і суглядаемым, і поэт тады кажа ў адносінах да такой зьявы „пайду“, але ён ніколі не паднімае на яе рукі. Ён або абыходзіць, або чакае праходу зьявы, саступленьня ёю яму дарогі („няхай рас[с]туп[яцца] вякі“). „Благопр[иятному]“ ён гатоў пакланіцца, вітаць, рад[авацца], „небл[агоприятное]“ ён крыўдз[іць], злуе, праклін[ае], кляйміць яго. Усё гэта абвэлюма[вана] гукавою шатаю, гук[авым] туманам. Усё гэта адбыв[аецца] і выяўляецца ў гукавым абрамленьні, у гукавых хва-

[2] Сувязь між гэты[мі] элем[энтамі] мэханічная. Адрэзкі быцьця ўзяты ў іх статычнасьці зьне сувязі з абум[оўліваючымі] іх фактарамі, адарв[аныя] ад карэньняў. Яна выраз[іла] сьв[етапогляд] тых, што стаяць вонку і нагляд[аюць] з[а] ходам падз[ей], але ня з нутра гэтых падзей гляд[зяць] на сьвет. Яны глядзяць з нутра сябе. Аб чым гав[орыць] такая форма? Што сабою адлюстр[оўвае]? Вонк[ава] выр[ажанае] быцьцё натур[альнае] і на ім чал[авечае]. Захав[анае] пад вэлюмам, пазал[отай] сял[іб] у рэал[ьнай] абстан[оўцы].

лях, у музыцы стыхіі. Сусьвет — гэта як–бы стых[ійная] музыка, якую спраўляе нейкая абсалютная стыхія, нейкі абсалют адвечны. Альбо ўсё гэта зьліваецца ў музыку быцьця, якая адбываецца для сябе („я ня знаю, каго цешыць?“) як канечнасьць, неабходнасьць у моц[ы] адвечн[ых] унутр[аных] законаў быцьця. Гэта самавызначэньне, самаафармленьне, саманасалода, саматворчасьць. Я[зэп] П[ушча] глядзіць на сябе і на сьвет вак[ольны] як–бы нутранымі вачмі, глядзіць „извнутри“ сябе. Такое поэтычнае сьветаўяўленьне Я. П[ушчы]. *(Бязумоўна, Я. П[ушчу] трэба перагледзець пытаньне аб статычнай аснове жыцьця, сьвету. Яна стат[ычная] адносна руш[аньня] па ёй, але яна і дынамічна ў дачыненьні нейкай другой асновы нясьвету, скажам, нябыцьця.) Сьвет тады прадстаўляецца ў такіх умовах: нябыцьцё як абсалютн[ая] статычнасьць. Быцьцё як дынамічнасьць адносна нябыцьця і статычнасьць адносна тых зьяў, якія на яго аснове адбываюцца. Яно раскрываецца, самавызн[ачаецца] у формах дынамічнага адносна нябыцьця і статычн[ага] адносна сьветавых праяў жыцьця. Гэтыя зьявы, у сваю чаргу, дынамічны адносна стат[ычнага] сьвету і статычны адносна зьяваў, якія адбыв[аюцца] на іх аснове — зьяв[аў] чалав[ечага] жыцьця. Т[акім] ч[ынам], сьвет з усім яго зьместам дынамічны адносна нябыцьця. У сваю чаргу, зьмест сьвету дынамічны адносна сьвету як формы, у якой адбыв[аецца] быцьцё.*

Жыцьцё дынамічна на сьвеце адносна нябыцьця. Асабовае таксама дынамічна адносна статычных формаў станаўленьня жыцьця. Яго формы — гэта струны, на якіх разыгрыв[аюцца] мэлёдыі асабовага жыць[ця]. Сам сьвет — гэта струны, на якіх разыгр[ываецца] наогул жыцьцё ў прыродзе. Адгэтуль акорды. *(Сьвіст мэл[ёдый], разыгр[аных] ветрам на стр[унах] вечнасьці. Сьцел[ецца] шаўк[овая] мэл[ёдыя], раз[ыграная] зорамі на стр[унах] тых–жа над дал[ямі]. Удалеч[ыні] у лес[е] на малітву з лістамі пад мэл[ёдыю], раз[ыграную] падар[ожным] на стр[унах] веч[насьці]. Акорд стр[унаў] істага. Пуста. Прые[мная] зроку мэл[ёдыя] разыгр[ываецца] змрокам на стр[унах] пустэчы, хаваньня, адыханьня. Граньне на пустоты. Сонца раз[ыгрывае] мэл[ёдыю] усходу і зал[оціць] сьпіну зьверу на стр[унах] пустаты. Чал[авек] раз[ыгрывае] мэл[ёдыю] нявер'я ў* ***маж[орнае]*** *граньне на жал[ейцы] або прызн[аньня] пазалоты, зьвяр[таючы] на стр[уны] стан[овішча] маж[орнай] пазалоты. Жор[аў] раз[ыгрывае] адлят[аньне] у вырай на стр[унах] станаўл[еньня] адсутнасьці пажывы на адмаўлень[не]. Чал[авек] раз[ыгрывае] мэл[ёдыю] дапушч[эньня] так[ога] зьявішча на стр[унах] адм[аўленьня]. Чал[авек] раз[ыгрывае] мэл[ёдыю] жад[аньня], шум гаю на стр[унах] яго адсутн[асьці]. Чал[авек] раз[ыгрывае] мэл[ёдыю] прызн[аньня] [сябе] босым і стано[вішча] аст[ыласьці] шуму.)*

[1927]

[Слова і мастацтва: Заўвагі аб формальнай школе і поэзіі Я. Пушчы]

В. Шклоўскі азначае слова як рэч і тут–жа дадае, што „...изменяется слово по своим словесным законам, связан[н]ым з физиологией речи и т. д.“. Так слова адасабляецца ад яго нашэльнікаў, разглядаецца як нешта самастойнае, незалежнае, па–за яго сувязямі з людзьмі і па–за яго адносінамі да іх дэкрэтуюцца яго ўласныя законы. Словам, яно разглядаецца як нейкая субстанцыя, якая зьмяняецца па сваіх уласных законах („словесных“). Але ці гэта так?

Чалавек перажыў тое ці іншае адчуваньне, пачуцьцё, настрой, думку ці што да г. п. Далей ён усьведамляе яго–ж пэўную каштоўнасьць, патрэбную і для іншых. Ён хоча даць адчуць тое–ж і ім, перажыць падобнае. Для гэта[га] яму патрэбна або аднавіць умовы перажываньня і паставіць у іх другога чалавека, або стварыць іх эквівалент, які даў–бы магчымасьць перажыць тое–ж. Мастак стварае эквіваленты і паскольк ў яго распараджэньні ёсьць толькі слова, то стварае гэтыя эквіваленты з слова. Гэта значыць, што ён арганізоўвае словы ў такую грамаду, якая павінна быць роўназначнаю ўмовам пэўнага перажываньня. У стварэньні гэтых грамад і выяўляецца мастак, менавіта як мастак–творца–канструктар, словам, выяўляецца ўвесь, выяўляецца і яго творчасьць, і фантазія, і выабражэньне, і здольнасьць, і ўменьні, і тэмпэрамэнт.

Слова дзейнічае, выклікае процэсы.

З погляду на мастацтва як на майстэрства, а на твор мастацтва як на рэч вынікла і вучэньне аб гэтым майстэрстве, вучэньне аб тэхніцы яго. З гэтага погляду вынікла пытаньне „як зроблена рэч?“. Сам–жа такі погляд вынік з узросту інтарэсаў да тэхнікі, з патрэбаў у гэтай тэхніцы. Само–ж вучэньне аб тэхніцы мастацкага майстэрства аснавана на аналізе ўжо існуючых твораў мастацтва як рэчаў самастойных, незалежных, па–за іх сувязьзю з іншымі фактарамі, па–за іх соцыяльнымі, т[ак] ск[азаць], адносінамі. Твор разглядаецца як эквівалентнае, скажам, будынку якому, як рэч сама па сабе ў яе адносінах да такой–жа другой рэчы самой па сабе, прычым адна з іх бярэцца за адзінку, якою і вымяраецца другая рэч. Заслуга формальнай школы ў тым і зьмяшчаецца, што яна стварыла паняцьце тэхнікі мастацтва слова, улажыўшы ў яго пэўны зьмест. Але, на мой погляд, формальная школа на гэтым і застыла. Стварыўшы ўраўненьне: мастацтва = майстэрству, яна гэтым і абмежавалася. Яна толькі гэтым паказала на месца мастацтва як спэцыяльнай галіны дзейнасьці, у шэрагу іншых, фактычна прыраўнаўшы яго да іх у значэньні. Яна паставіла мастацтва ў адзін рад з майстэрствам, інжынэрствам, сталярствам і да т. п. прафэсійнай дзейнасьці, ці спэцыяльнасьці чалавека, што патрабуе вывучкі. Але яна забыла правесьці аналёгію да канца. Падобна таму, як у любой галіне спэцыя[ль]най дзейнасьці можа быць творчасьць, пастаноўка вопытаў, вынаходзтва, якія робяць цэлыя пераваротыў гэтай галіне, так бывае і ў мастацтве слова. І ў мастацтве бываюць тэхнікі, і бываюць інжынэры, і бываюць вынаходцы — творцы. І ў мастацтве чалавек можа добра ўладаць тэхнікай сучаснага яму

ўзроўню, можа вытвараць мастацкія рэчы (вершы, новэлі, романы і г. д.) і гэтым задавальняць патрэбы сучасьнікаў, попыт чытацкага рынку ды ў той–жа час нічога не стварыць для разьвіцьця тэй галіны, у якой ён працуе, для яе ўдасканаленьня, для яе росту ўверх, а ня толькі ўшыркі, над чым ён можа працаваць з посьпехам.

Адсюль для таго, каб уявіць сабе таго ці іншага і поэта ці пісьменьніка творцаю, патрэбна выясьніць, якія способы і формы ён стварыў, якія вопыты ён прарабіў у мастацтве і якое яны маюць значэньне ў разьвіцьці гэтага мастацтва.

Лірыку па яе прадметах падзяляюць на об'ектную і суб'ектную. Пры такім разглядзе яе можна ставіць пытаньне аб крузе об'ектаў лірыкі таго ці іншага поэты. Круг об'ектаў будзе адным з момантаў, патрэбных для вызначэньня характару поэты. Другім пытаньнем будзе пытаньне творчасьці, пытаньне аб тым, якія способы і формы поэта стварыў у гэтай галіне. Круг об'ектаў, формы і способы (у іх дачыненьні да пануючых ці існуючых) — вось фактычна асноўныя лініі, па якіх вызначаецца характар поэты. Пры такім падыходзе схэма характарыстыкі можа быць такая: 1) род поэзіі, 2) віды яе (па прадметах), 3) формы яе (па родах і відах) і 4) способы яе (таксама па родах і відах).

П[ушч]а стварыў формы: верш–малюнак, які складаецца з мотываў–зьяваў. Асноўнаю адзінкаю такога вершу ёсьць самастойны рытма–сказ, замкнёны ў двухрадкоўі. Два такія сказы, зьвязаныя сугучнасьцю пэўных тактаў, складаюць страфу. Строфы складаюць верш, зьвязваюцца яны ў яго пры дапамозе ўнутраной адзінай лініі, або па прынцыпу куставаньня, г. зн. строфы ўяўляюць сабою як–бы кусты: 1) лісьце жоўта–зялёнае; 2) туман; 3) зарасьлі; 4) сінь шырокая, трысьцё; 5) лісьце. Орнамэнтальная поэзія.

Плян.

1. Жыцьцё — і — сьветаадчуваньне, як яно выразілася ў творах.
2. Творы як формы выражэньня гэтага сьветаадчуваньня.
3. Тэхніка твораў як выражэньне мастацтва поэты.

„Слово производит действие". Слова можна параўнаць з капляй фарбы, якая, будучы апушчана ў чыстую ваду, афарбоўвае яе ў той ці іншы колер. І чалавек, прачытаўшы які твор, ужо ня той самы чалавек, ён пад узьдзеяньнем яго перафарбаваўся: ён прыняў у сябе кроплю гэтай фарбы, якая калі не ўсяго яго, то частка[ю] афарбавала ў пэўны колер. Яна можа зрабіць яго цьвёрдым, мяккім, злосным, добрым, задумённым, насьмешлівым і г. д.

Што цікава ў творчасьці П[ушчы], дык гэта тое, што яго творы дзейныя. Яны дзеляць чыт[ацкую] гр[амаду] на два лягеры, і адны злуюць, абураюцца, другія радуюцца, захапляюцца. Яны, як баромэтры, вымяраюць стан пагоды ў гэтых групах чыт[ачоў].

Як–бы важна менавіта ўнутраное слова, „сак[алінае] слова, што жыве ў грудзёх“, у адносінах да якога тое, што ён гаворыць, ёсьць толькі адчувальны, матар'яльны слоўны эквівалент, па якому людзі могуць дазнацца пра першае. Ён не разьвівае, а **прадстаўляе** ўнутр[аное] слова ў канкрэтнай постаці твору. Ён не разьвівае якой–небудзь думкі, а прадстаўляе адчуваньне яе або адчуваньне якога жыцьцёвага процэсу. Ён і не апісвае, і не характарызуе, а стварае слоўны эквівалент адчуваньня зьявы. Ён як–бы хоча даць тым людзям, якія непасрэдна ня маюць магчымасьці перажываць ці адчуваць ім перажываную ці адчуваную зьяву такі славесны эквівалент, які–б даў ім магчымасьць у дачыненьні да яго перажыць тое–ж, што перажыў сам поэта, дачыняючыся да рэальнае жыцьцёвае зьявы. І яго творы — гэта як–бы само жыцьцё, толькі перанесенае з рэальнага быцьця ў быцьцё поэзіі, з роўніцы самога жыцьця ў роўніцу поэзіі, з першага, т[ак] ск[азаць], натуральнага паверху быцьця ў другі паверх яго, створаны самім чалавекам, з прыроды ў культуру, з сьвету натуры ў сьвет культурных каштоўнасьцяй, створаных чалвекам. Поэт у такім разе — гэта толькі як–бы перадатчык, гэта той орган, праз які адбываецца пераўвображаньне рэальнага сьвету ў сьвет поэзіі. (Ён, канечне, не стэнаграфісты, і таму перадача адбываецца не бес[ь]перарыўна. Далей, ён ня статык у жыцьці, ён рухаецца з аднаго месца ў другое, ён перажывае розныя моманты. Месца і момант, найбольш яскравыя, што найбольш уразілі поэту, ён і перадае поэзіі. А таму і ў поэзіі кустовасьць, пераходы між якімі абарваны ці, іначай кажучы, з прагалінамі між кустамі, якія патрабуюць ужо творчага ўвображаньня чытача, каб устанавіць поўную карціну разьвіцьця і росту. Перад чытачом яны выступаюць усё роўна, што карціны ў кіно, але без надпісаў паясьняльных, або экспанаты ў музэі, але без тлумачэньняў, ці віды з акна вагона краіны, праз якую едзеш першы раз: у незнаёмым бачыш і знаёмае, і ў знаёмым незнаёмае, незразумелае без аб'ясьненьняў, хоць гэта не перашкаджае вашаму ўражаньню і перажыванъ[ню] бачанага, нат і захапленьню, або абуджэньню цікавасьці ці ўзьнікненьн[ю] вобразаў, успамінаў, параўнаньняў і г. д.) Ён **прадстаўляе жыцьцё** ў адчувальных вобразах. У гэтым ён падобны С[ымону] М[узыку], які пяе тады, калі яго што ўражае, і выказвае ці то радасьць, ці то сум, збуджаны ў ім гэтым уражаньнем.

[1927]

[Лірыка Язэпа Пушчы як поэтычная аўтабіографія]

[Варыянт 1]

Калі паглядзець на творы поэзіі як на апавяданьне чалавека пра сваё жыцьцё, то праз іх мы даведваемся аб двух рэчах: 1) пра само гэта паняцьце і 2) пра мастацтва, з якім пра яго апавядае чалавек, што перажыў яго. З Пушч[авай] творч[асьці] мы давед[ваемся], што ён вырас у муж[ычай] хаце... Словам, расказана пра жыцьцё, шмат каму з нас вядомае з уласнай практыкі або з расказаў другіх, якіх мы чулі. (Так, нам вядома з раск[азаў] Я. Кол[аса], што за жыцьцё ў „муж[ычай] хаце“, якія ёсьць людзі і г. д.) Што тут новага? Гэта тое, што поэта расказвае пра жыцьцё вышаўш[ага], вырасш[ага] у м[ужычай] хаце, а цяпер у **горадзе**, пра жыцьцё вясковага выхадца ў невясковай абстаноўцы, у абстаноўцы нязвыклай для яго і новай, і настроі, пачуцьці і думы пра сваё ўнутр[анае] жыцьцё ў гэт[ай] абстан[оўцы]. („Дз[ядзька] у Вільні“ — аўтар любуецца ім збоку, а тут перажы[вае] сам.)

Другое. Мастацтва, з якім расказвае (у параўн[аньні] з іншымі расказ[чыкамі]). Тут мы даведваемся, як пачын[ае] і канчае аўтар сваё апавяданьне, як ён разьвівае тэму, якімі прыёмамі карыстаецца, каб зрабіць пэўнае ўражаньне, як асьвятляе прадметы свайго расказв[аньня], як гаворыць наогул, з якім тонам, якім тэмпам, голасам і г. д. Для вызначэньня гэтага мастацтва важна ўстанавіць: 1) аўтарава асьвятленьне і яго спосабы, 2) яго манеру расказваньня, прыёмы ўзьдзеяньня, іначай кажучы: а) мэтавую ўстаноўку і б) спосабы і срэдства, якімі аўт[ар] карыст[аецца] для дасягненьня мэты. Для поэты сродак адзін — гэта слова, значыць, пыт[аньне] астаецца толькі ў дачын[еньні] спосабаў. Разглядаючы твор як спосаб, якім аўтар карыст[аецца] для дасягн[еньня] пэўнай мэты, якая, бязум[оўна], нам не вядома, мы, прааналізаваўшы з гэтага боку твор, можам устанавіць, якімі спосабамі ўладае поэта.

Поэта паведам[ляе], што адбыв[аецца] пэўная зьява, без усякіх комэнт[ароў] і ўступаў. Ён проста канстатуе яе як факт адбываючыся, як факт об'ектыўна існуючы. За гэтым ідзе другі, трэці і г. д., і нарэсьце поэт паўтарае першае. Такім чынам, перад намі як–бы прадстаўлена маніста об'ектыўна адбываючыхся зьяў; аўтар тут як–бы ні пры чым, ён толькі паведамляе факты, ён ня робіць ніякіх вывадаў, ён дае права нам самім іх зрабіць, ён дае карціну, і мы даведваемся, што факт гэты — гэта раніца ў вясковай абстаноўцы. Аднак калі паглядзім, у якім асьвятл[еньні] ён пададзены, то ўгледзім, што аўтар ня зусім тут у баку ад гэтага факту. Ён кажа: „Раніцу шчэб[ет] пільн[уе] у лісь[ці] ж[оўта]–з[ялёным]“. Гэта зн[ачыць], што раніца — нешта такое важнае, што пільн[уецца] шчэб[етам] у ліс[ьці] ж[оўта]–з[ялёным], галасамі ў ж[оўта]–з[ялёным] лі[сьці], а шчэб[ет] — вартаўнік яе. Жнівень — як тулячыйся пад пуняй.

Бярэ ран[іцу] як выражэньне таго, да чаго мае пэўнае дачын[еньне] пэўны суб'ект. Вядомае дачынень[не], наз[ыванае] пільнаваньнем, ён бярэ як выражэньне пэўнага стану, адбыв[анага] перад вачыма. Вяд[омую] зьяву, як[ая] наз[ываецца] шчэб[етам], ён бярэ як выраж[эньне] дзейніка, суб'екта. Гэтыя выр[ажэньні] адпавядаюць яго эмоцыям, і ён з шэрагу іншых выбірае менавіта гэтыя і па прынцыпу сынтэзаваньня

іх у дакт[ылічным] гучаньні ён афарм[ляе] гэтыя выраж[эньні] у поэт[ычны] вобраз „Р[аніцу] ш[чэбет] п[ільнуе]“ таго, што бытуе, ёсьць непасрэдна ў яго адчуваньні — гэта асьведамленьне нязвыч[айнай] важнасьці адбываюч[агася] моманту ў жыцьці. (Музыка, натуральнае мастацтва ахраняе раньняю пару, пачатак дня, канец ночы ў малюнку жоўт[а]–зял[ёным], сьпела–маладым.) Час жніва (туліцца) накіроўваецца, знаходзіцца пад будовай, прызнач[анай] для складу харчы на зіму, якая з ношаю аўс[янай] сал[омы], накр[ыта] аўс[янай] сал[омай]. Кр[ыніца] сьвят[ла] і цяпл[а] бліск[учая] [у] пустат[у] кідае то, з чаго загар[аецца], у няясьнасьці. Стыхійн[ыя] [ветры] — стр[уменяць] у полым[я] зял[ёнае], будучыну.

В. І. Ленін, кажучы пра Л. Талстога як люстру расійскай рэвалюцыі, пісаў: „…калі перад намі сапраўды вялікі мастак, то некаторыя, хоць–бы з істотных бакоў рэвалюцыі, ён павінен быў адлюстраваць у сваіх творах“.

Тое–ж павінны сказаць і мы ў дачыненьні нашых сучасных мастакоў слова. І калі мы паставім пытаньне, які бок рэвалюцыі адлюстроўваецца ў творах Я. Пушчы, то на гэта нам прыдзецца адказаць наступным.

У творах Я. Пушчы адлюстроўваецца процэс уростаньня вяск[овай] Маладой Беларусі ў агульналюдзкую культуру як **нацыянальна**–сваебытнай постаці, і трэба сказаць, процэс у яго слабых сторанах.

Супярэчнасьцяй у творах Я. Пушчы шмат. З аднаго боку, гэта мастак, які любіць Беларусь сялянскую, вясковую, прыродную. З другога боку, ён ня любіць, сароміцца яе „нацыянальнай вопраткі“, ён ненавідзіць яе „лапцей“ (ён „у ангельскай сьвітцы“), лучніка і гатоў замяніць яго на электрыку. З аднаго боку, ён прагна ўбірае ў сябе ўсё культурнае, дасягненьні мастацтва (інш[ых] народаў) і гарадзкое (у яго знадворных праявах); з другога — ён скэптычна адносіцца да гарадзкой культуры і жадаў–бы застацца „ўсё тым–жа Язэпам мужычым“, жадаў–бы скінуць „шаўро і ангельскую сьвітку“. З аднаго боку, яму „хочацца сьмяяцца дзіцем, галоў схіліўшы на прыпол вякоў“, а з другога — яму вядома „воўк у восень вые“. З аднаго боку, ён „сёньня толькі госьць“, ён падарожнік, а з другога — ён „сёньня ўсім чужы“. З аднаго боку, ён ведае, што згубіць „бяр[озавы] кій і сярмягу з плячэй“, а з другога — яму ня хочацца „песень другіх“, апроч тых, з якімі вырас у дуброве і для якіх ён аддае сваё буйства. З аднаго боку, ён сын „дубровы круглалістай“, сын „сялянскіх ураджаяў“, а з другога — ён „сын зямлі, сын плянэты“. З аднаго боку, яго браты — дзіка–чулыя, апошнія госьці дуброў бел[арускіх] — зьвяры, а з другога — ён ня мае „дружбакоў–таварышоў“, не спаткае сваіх сясьцёр у прасторах, сустрэне брата, з ім буйства растрасе. З аднаго боку, ён пачуў „актавы радасьці“ (новае), з другога — не паверыў ім („недаверлівасьць“ да новага: „маршчын шматсот“ ён угледзеў на радасьці, яму здалася яна старою). З аднаго боку, ён бачыць, „які бунтоўны штаб, якія ў песьнях тоны“, а з другога — адчувае, „што песенны запал астыў“. З аднаго боку, імкнецца к „радасьці квяцістых нізін“, цісьне „лістоў далоні“, а з другога — ён любіць „больш залатазвонны сум“, які панясе на жвірысты камень у песьнях — ён болей там ня выросьце (ён яго схавае ад вока людзкога). Ён бачыць сьлёзы, а з другога — ён убірае іх у красу. З аднаго боку, ён ня можа сябе ніяк сагрэць, а з другога — ён расьпісуе ў новыя стылі нашы дні, яму люба „залатое сталецьце“. З аднаго боку, ён „пальцы паплямію у кроў“, праходзячы босым, а з другога — ён бачыць: **кветкі** крыві парасьлі ў Бел[арусі]. З аднаго боку, ён ведае, што „ногі завязнуць у пяскох“ у буд[учыні], з друго[га] — ён гатоў аддаць дзень сёньняшні за заўтрашні. (Такая мяцежнасьць!)

З аднаго боку, протэст супроць расьпінаньня душы, важаньня суму, а з другога — самарасьпінаньне (юнацтва аддаў на расп[усту], а песьні — сур[овым] пабоям) і важаньне суму (Беларусь расьпіналі ня раз на крыжы), любаваньне гэтым расьпінаньнем і зьбіраньне сьлёз для весяленьня песьні.

Гэтыя суп[ярэчнасьці] трэба ацэньваць з пункту гледжаньня таго недавер'я да новага і пасыўнага протэсту (консэрватызму як псых[олёгічнага] зьявішча) супроць надых[одзячага] сац[ыялізму], разбураючага старыя формы, стары рытм жыцьця і вымагаючага псыхол[ёгічнай] перастройкі чалавека, прыст[асаваньня] яго да новага сац[ыяльнага] рытму жыцьця, прыносячага незнаёмае, чужое, супроць процэс[у] прышчэпліваньня і перасадкі дрэў з чужой глебы на бел[арускую], зьвязанага з надужыцьцем, з ломкаю (надломленая сугучнасьць). Пушча сьмеш[ны], калі кажа „няхай рас[с]т[упяцца] вякі для новага ў жыцьці", і вялік як выр[азнік] настрояў, што склаліся ў моладзі к часу **псых[олёгічнай] рэвалюцыі**.

З аднаго боку, гэта мол[адзь] хоча выйсьці „ў людзі", у культ[урны] сьвет, з другога боку, яна ня ведае, як гэта зрабіць, ня ведае, чаму гэтыя інт[арэсы] трэба падпар[адкоўваць] кляс[авым] інтарэс[ам] пролет[арыяту]. Яна ў большай часцы надзяе на сябе толькі ўборы, не перастр[ойваючы] сябе, надзяе спэц– і працадзежу, не перастр[ойваючы] свайго нутра. Яна баіцца за свой лёс, баіцца за „восень у песьнях". Яна вітае, прымае, але **ня дзейнічае**. Яна „ў сабе" пакуль што, але не „для сябе". Яна любіць жыцьцё („з яе жыцьцём глухім") і хоча жыць, але ня ведае і нічога не прадпрымае, каб ствар[ыць] адпав[едныя] для сябе ўмовы жыцьця. Яна **аддае** для жыцьця што можа (што мае), а мае „слова сакалінае" (стварэньне песень, росквіту культ[уры]), для сябе ня хочучы ўцех (калі краіны сэрца ранамі цьвіло) і жадаючы яе цяпер („дарагая краіна, сына ўцеш ты да сьлёз").

Яз. П[ушчавы] песьні — гэта адлюстраваньне „слабасьці" нашай моладзі, якая выражаецца ў тым, што яна **аддае** для жыцьця **ўсё што можа**, бяручы ад яго тое, што і народ яго, тое, што і ўсякі ад яго бярэ[1]. Поячы другіх з чары сэрца і хмялёвай дайніцы, яна сама ня п'е з чары жыцьця, а п'е пітво з свае прыроды, з самога сябе, пітво натуральнае, звычайнае, простае, не падфарб[ованае] зельлем.

П[ушча] — „эпік" у дачыненьні сваіх асабовых перажываньняў і настрояў.

Лірыка Я[зэпа] П[ушчы] як поэтычная аўтабіографія.

Поэта адчув[ае] маладую Беларусь як наджыд[аную] раніцу, як спатк[аную] „з сяв[енькай] працы на пл[ячох]", як гат[овую] абар[аніць] сваю волю, як пяюч[ую] песьні сонцу, як заклікаюч[ую] вясну, як дажын[кавую] бадзёр[асьць], недаверл[івую] да маш[ыны], радасн[ы], сонечны гоман, зад[орную] мяцел[іцу], жад[аючую], каб элект[р]а стала на калені, не баюч[уюся] новага, старое вымірае; яна сьмел[ая], яна гат[овая] дап[амагчы] братам, праклін[ае] „orzeł", „яны цемры разуюць", „бунтаршчына госьціць".

Ён пяяў пра харство бел[арускай] прыроды, пра харство звыч[айнага] беларус[а], пра настроі малад[ой] вяск[овай] Белар[усі], пра мал[адое] жыцьцё за ст[арой] Бел[арусьсю], пра поўдзен[ь] у песьнях (пра Мал[адую] Беларусь вясковую); пра сябе, сваё мал[енства], пра свае прочкі ў горад, пра свае наст[роі] у веч[ар] [аўсяна–] зял[ёны] (туга па начл[ежніках]), пра сваю любоў да вёскі (а сваёй цяге да вёскі), пра сваё адчув[аньне] гораду, пра тугу, што „зайш[ліся] цымб[алы]", пра свае няўдачы

[1] Здавальняліся аджытым, тым, што міру — тое і бабінаму сыну. Яму здаецца, што „бабіна[му] сыну" жыцьцё дае мала, куды менш, як „міру", што з яго ўзыскуецца куды больш, чым з „міра", і ён протэстуе. Ён хоча роўнасьці з „мірам". Ён хоча быць сынам, і толькі. Ён не прэтэнд[уе] на гаспадараньне.

ў Менску, пра спак[ушэньне] горада яго (пра сябе як прадст[аўніка] вёскі ў горадзе); пра сваю любоў да сак[алінага] слова, пра сварку за песьню, наст[рой] „зноў апр[ануся] папросту“, пра наст[рой] вяр[таньня] у вёску, пра веру ў моц свае песьні, пра зьмест свае песьні (акралі), пра песьню бел[аруса] „як–жа сягоньня зав[ешся] пасьля **раніцы сон[ечных] бур**“, пра фантазію на Бел[арусі] (пра свае адн[осіны] да песьні).

Пра жыцьцё (пра свае да яго адн[осіны]: жыцьцё прыгожа[е] і жарстока[е], плямы, багі на дар[огах], зьмен[а] стал[ецьцяў] — зак[он], умыв[алася] **расою майск[ай]** у крыніцу па ваду, горад — „тут аддаю[цца] за грошы“ простыт[уткі], **няроўн[асьць]** (адны ідуць, другія не); пра заміл[аваньне] мэлёдыям[і] вясн[овымі], восень[скімі], **прыродн[ымі]**, вечар асеньні („песьня збл[уталася]“, песьня ў гаі), пра зорны вечар, пра дзень і наст[рой] „мы чырвань даляў [песьняй засяём]“, надраньне, сэрца крын[іцаю] стыне, бяскр[айнюю] сінь, над Прыпяцьцю, непагода, пра ноч–тугу, „дух мой узьв[іўся] высока“; „лятуць мэт[эоры]…“, „ад радасьці [хочацца сьмяяцца дзіцем]“, каханьне (нездав[оленасьць] бяз брата), пра сваё асабовае, сусьвет[ныя] адносіны, хутк[а] дзень — любасьць да іх мол[адасьці], песьню сваю, сугляданьне, кругі, туга, адцьв[ітаньне] надзей; радасьць, Бел[арусь] люб[ую], грэецца дзень, гасьцей Бел[арусі], песьні — мол[адасьці] сьвята).

[Вёска] **мела** свой **псыхічны** склад, сфармована ва ўмовах шматвяковага падн[явольнага] жыц[ьця] (мела пэўныя прыкметы), мела сваё сваеасаблівае сьветаадчуваньне, выраж[анае] у сваёй творч[асьці], сваё разуменьне сьвету і жыцьця, свае адносіны да сьвету і людзей, свае звычаі, прывычкі, патрэбы і інтарэсы, сваю сьвядомасьць, свае погляды на вакольнае, на самое сябе, на праявы свайго духу, на мастацтва, мела ўстанавіўшыяся на працягу вякоў формы быту, у рамках якіх здолеў выразіцца народны дух праз украсу іх песьняю.

Да таго–ж маладая вёска к гэтаму часу ўжо [ведала] тое, што было адкрыта адраджэнскаю літаратураю, і перажываньне рэвалюцыі ў тых формах, у якіх яна выявілася на вёсцы, а таксама тое, што яна ўзяла ад гораду.

У асноўным тут было: 1) сялянскі склад унутранога жыцьця псыхікі; 2) нацыянальная сьвядомасьць; 3) стыхійна–рэвалюцыйная імкнёнасьць; 4) гарадзкая фармальнасьць і 5) усё гэта авеянае маладоснай імпэтнасьцю, запалам.

З усім гэтым і выш[аў] П[ушча] у сьвет. Сялянскасьць складаецца: 1) рэалістычна–мат[ар'ялістычная] аснова ў адносін[ах] да жыцьця; **патрэба — кіраўн[іцтва] дзей — вызначае дзейнасьць**; 2) погляд на сьвет як **на вонкавае выражэньне** адзінай існасьці ў многасьці і разнастайнасьці зьяў (я ёсьць, бо ёсьць сьвет–прырода; прырода як умова існав[аньня][2]), на асобныя зьявы як на сродак ці спосаб утварэньня формы выражэньня чалав[ечага] унутр[анога] жыцьця; 3) непасрэднасьць у ўзаемаадносінах; 4) прызнаньне **міру** як меры асабовага дабрабыту, „што міру — тое й бабінаму сыну“, ці „як людзі, так і я“, праз агульнае да асабовага, а не наадварот; 5) гаспадарскасьць („я — гаспадар на сваёй дзедзіне“, знадворная аўтаномнасьць (сам сабе гаспадар); 6) прызнаньне ў другім роўнага сабе, гаспадара.

---

[2] Прырода (і людзі — грамада) — аснова існав[аньня]. Дрэнная яна — дрэннае і жыцьцё, яна добрая — добрае і жыцьцё = быт. Ад чалавека залежыць — толькі ведаць яе норавы і звычаі, яе патрэбы, задав[альненьне] якіх зале[жыць] ад чалавека, яе вымогі, якія яна прад'яўляе чалавеку; ведаць законы, па якіх яна спрыяе чалавеку, яго быту. І ён ведае, што „дар за дар“. Ён ведае, што ўвесну зямля патр[абуе] таго, каб быць узаранай (быць адамкнёнай) і засеянай збож[ж]ам, тады яна ўлетку дасьць ураджайн[ы] хлеб. (Дай гною, дык пачуеш смак зямлі.) Ён ведае, што калі **людзі** адмыкаюц[ь] зям[лю] плуг[ам] і сілы больш, дык і яму трэба плугам.

Нацыянальн[ае] — усьведамл[еньне] сябе як адрознага ад інш[ых] і годнага на такое–ж палажэньне ў сьвеце, якое іншыя займаюць. **Рэвалюцыйн[ае]** — у стыхійн[ым] разбур[эньні] таго, што зьвязвала, займаньне палаж[эньня], якое займ[алі] інш[ыя], абагачэньне сродкамі (набываньне сродкаў) для жыцьця. **Гарадзк[ое]** — знадв[орнае] харство **надв[орнага] убраньня** і абстаноўкі жыцьця — быту, выражаючае **багацьце** і **людзкасьць** („вышаў у людзі“). **Малад[ое] — перайманьне**, ідэалізаваньне, імкненьне да ідэал[аў] нявыразных, прага пазнаньня, жыцьцярад[аснае] уяўл[еньне] сьвету.

Вырас поэта, як мы дав[едваемся] з яго песень, апрануты лат[аным] зрэб'ем, „у муж[ычай] хаце“, у вясковай абстаноўцы. Быў падпаскам, насіў шарач[ок] і зрэб'е. Перажываў разам з вёскаю яе радасьці і горасьці. Працаваў на полі, езьдзіў на начлег. Слухаў песьні жнеек, іх наз[ывае] роднымі. Адчуваў прытульнасьць прастора, які ўяўляўся яму сінявокім юнаком, страшнаватае ў туманох (бел[аруская] боязь), прыветлівага раніцы (кл[аняўся] ёй у ногі), ласкі ветра (калых[аньне]), утульнасьць жытн[яе] пасьц[елі], усьмешк[і] Сьвіслачы. Мінулага боязь. Чары. Ня ведаў сьмеху. Радасьць у нівах. Бачыў тут–жа сказ новы. Жаданьні: „Зазванеце, зоры“. Адчув[аў], што старое ўмірае. У вёск[ах лапцюжныя хлопцы] зажы[наюць] паўст[анчую] постаць.

Друзьямі яму былі і варан[ы] конік, і клён, і зара, і сабака, і песьня, і старэньк[ая] баб[улька]–вярба, якія робяць праводзіны поэту, калі ён пашоў упрочкі ў зам[ызганы] горад, у Менск.

І поэт[а] называе па праву сябе сынам дуб[ровы] круг[лалістай], сынам **сялян[скіх] ураджаяў**. Усё гэта яму блізка, абудж[ае] у яго хмель–песьню. Усё вясков[ае], успаміны аб ёй у яго будзяць радасьць.

Тут у М[енску] бачыць **мешчаніна**, які супяр[эчыць]. Раніц[ай] новай буяніць. „Сонца зак[інула] вёсл[ы] у песьні майго вадапою“. Яму ня хоч[ацца] зьвесіць чупрыны. Ён п'ян сёньн[яшнім] хмелем. Думае а сонцы, якое абв[яжа] яго пром[нямі] (зн[ачыць], цёмна). Просіць праб[ачэньня] у раб[очага] і дарава[ньня] ў злат[азубага] гор[аду], што ён іх няродны пясьняр. Аднак гора ў песьні ня будзе. Знае, што жыцьцё быв[ае] рубам і песьні аб тым, што аўсы б'юць пакл[оны] камуне. Тут ня бачыў вяск[овае] Ганны, не падсл[ухаў] яе выр[азаў]. Убачыў нэпмана, муры, промбан[кі], нэпм[ана]–трэсты (зьмест гор[аду] чужы поэту, няродны). Яго песьня заходзіцца — гэта боль мінулага. У гэта лета не ўдал[ося] нажаць песень. У Менску ўцех[аю] рэдка быў ахмелены, яго цягне на аселіцу, яму ўсп[амінаецца] ліпень, зарою адзеты.

Зьвярт[аецца] к сваім песьням. Песьня пасв[арыла] з хлапцам[і], і [поэт] ня злуе на хлоп[цаў], вызнае і цэннае і ў іх (друж[бу], брат[эрства]). Ён у паходзе за шчыраю песьня[ю]. Ён ня цяміў сьл[япога] сонца. Ён ня ганіць Бел[арусі] натр[уджаны] крок. Думае, што дасьць такое, што ніколі не было, вер[ыць] у свае сілы. Трыб[уніць] у песьн[ях] пра вёску. Пабіўся за песьн[ю]–мужычку на літсплаве. („Майго сэрца рабунак“ — хтось аграбіў, прысвоіў сабе тое, што належ[ала] сэрцу поэты, і ён кажа, што гэта яшчэ крэс[іцца] вогн[евым] крэмн[ем]. Вёска — гэта сэрца, яе аграбілі, але–ж не напрасна ён трыб[уніць] пра яе ў песьні, яна яшчэ крэсіц[ца] вогн[евым] крэм[нем], яна дае іскры. Яна давала мне **радасьць**, і я сяг[оньня] за яе, песь[ню], пабіўся, **я помню яе**, дзеля гэтага аб ёй трыбун[ю], няхай ведаюць, што ў ёй іскры ёсьць, яна натхняе да дзей і песень.)

„Сьмех паранен… я з ім“, яго даглядаю, — даглядае, гадуе тое, што [зьяўляецца] для яго радасьцю, сьмехам. Радасьць для яго — маладая вёска, праявы мал[адога] жыцьця. Радасьць — каплі вады, што яны ў срэбрамёце, што яны ўдзельнікі сонц[авай] сяўбы. І на іх дзень малады ён кул[акі] скам[ячыць] не пась[пеў]. Ён імі ўмывае свой

твар. Усё прах[одзіць], каплі крышт[аляць] кругі, і ў гэтым іх уцеха. Будзем уцешаны тым, што сваю задачу выканалі сёньня, ведзь усё роўна жыц[ьцю] не дагодзіш.

Пушч[ава] поэзія ёсьць поэт[ычны] жыцьцёпіс, напісаны самім поэтам і напісаны так, што ў ім раскрываецца сьвет, напіс[аны] так, быццам перад намі ня зв[ычайны] г[орад], а сваеасаблівы круг сьвету, у якім праходзіць падарожны, што выйшаў з–за межаў гэтага кругу і пераходзіць яго, каб увайсьці ў новы круг, яшчэ нязнаны.

Калі паглядзець на творы поэзіі як на апавяданьне чалавека пра сваё жыцьцё, то з іх мы даведаемся аб двох рэчах: 1) аб самым гэтым жыцьці, 2) пра мастацтва, з якім чалавек апавядае пра гэта жыцьцё.

Пушч[ава] поэзія — гэта поэма аб днёх вясны мастака, С[ымона] М[узыкі] пасьлярэв[алюцыйнага] часу.

Чалавек у сьвеце — абм[яжованы] ім. Чал[авек] на зям[лі] — абм[яжованы] ёю. Чал[авек] у грам[адзе] абмяж[ованы] ёю. Словам, чалавек выск[ачыць] з свае прыроды ня ў змозе, дый жыцьцё яго вонку яе ня мысьліц[ь].

1. Пахадз[еньне] поэты.
2. Абстаноўка.
3. Месца яго і роля.

Суб'ект[ыўная] „муж[ычая] хата", што гэта знач[ыць] об'ект[ыўна]? Інач[ай] каж[учы], што знач[ыць] „муж[ычая] хата" для об'ектыў[нага]? Для Я[нкі] К[упалы] муж[ычая] хата — гэта азнач[ае] вёска. Об'ект[ыўнае] — гэта азнач[ае] такі быт, які быў не знаком **для немужыкоў**, гэта адначасна існаваньне такога, што для адных было „мужыч[аю] хатаю", а для другіх — гэта месцам нарадж[эньня], гэта азнач[ае], што адтуль, **пра што** раней гаварылі і лічылі муж[ычым], вышаў чалавек, які **сам пачаў гаварыць** пра сябе, прышоў і сказаў: „Я выр[ас] у муж[ычай] хаце", але я чалавек — „я песьціў гон[ейкі] сахою", а ня толькі „араў землю", я з люб[оўю] да яе адносіўся, як вы песьцілі словам людзей.

[Варыянт 2]

Людзі на сьвет не раджаюцца поэтамі. Але прыходзіць час, і чалавек ***зьяўляецца*** *ў грамадзе поэтам. (Поэт — гэта зьява.)*

П[ушч]а не радзіўся, а **зьявіўся** ў сьвеце. На першы погляд, гэта настолькі парадаксальна, але гэта так. Сапраўды, П[ушча] — гэта поэта. Нідзе–ж яшчэ на сьвеце людзі не раджаліся поэтамі. Поэтамі становяцца, і становяцца ў грамадзе. Так ёсьць і з П[ушч]ам. Ён зьявіўся і становіцца поэтам у нашай грамадзе. Гісторыя гэтага поэтычнага станаўленьня пачынаецца з таго моманту, як у друку зьявіліся вершы яго аўтарства, цягнецца да нашых дзён і працягнецца яшчэ ў будучыну. Да гэтага часу яна вызначаецца такімі момантамі. ……г. выдрукаваны …… Гэтыя вершы выклікалі …… У ……

Усе гэтыя вось моманты і становяць П[ушч]у для адных дрэнн[ым], для другіх добрым.

У час, калі „людзі махалі мячамі", Я. Пушча прышоў у гэты сьвет яснавокі і прышоў „апаясаны путам пяньчаным". І як кажа поэта ў тым–жа вершы, ён заўважыў гэта

маханьне мячамі, міжволі падумаў, як яму быць „чупірадлу“, і быў вельмі рад, „калі вёска ўзбуяніла кольлем“, калі яна, як ацаніў гэтую зьяву сам поэта, выявіла мужычую адвагу за мазоль, выявіла „звычай разгуляцца хмялёва і брава“. Гэта было маладым, новым і адначасна вялікасным і прыгожым у сваёй стыхійнасьці, было такім, што захоплівала дух, а для поэты, які вырас у „мужычай хаце“, ці, кажучы словамі А. Гаруна, у аграбленай хаце, у якой незабраным застаўся адзін скарб — мова, для поэты, які з гэтай хаты, з „пакрыўджанай сям'і“ прышоў у сьвет у „надраньні новай эры“, гэта было блізкім, родным, дарагім, гэта было як–бы праяваю часткі яго ўласнае істоты. І вось поэта сьвядома ці несьвядома, але стаў у шэрагі менавіта тэй вёскі, якая „ўзбуяніла кольлем“, якая стыхійна вышла ў сьвет дамагацца сваіх правоў на лепшае, чалавечае жыцьцё і якая пачала ўжо ў дзейнасьці ажыцьцяўляць тое, што ў свой час было ўсьвядомлена Я. Купалам і выражана ў такіх словах, як „і я чалавек, і мне гараваць надаела ўвесь век“ або „чалавек я, хоць мужык“ і ў такіх закліканьнях, як „гэй да сонца, гэй да зор“. І што каштоўна ў гэтым, дык гэта тое, што Я. Пушча адкрыта, шчыра і сьмела сказаў аб сваёй роднасьці, аб сваім адзінстве з гэтай вёскай у яе маладым і новым выяўленьні бяз жаднага імкненьня апраўдаць ці ахварбаваць гэту зьяву запазычаным ад якіх–небудзь іншых сацыяльных праяўленьняў сьвятлом, што ён сказаў аб гэтым так, як было яно ў яго перажываньні.

Але што мела тая вёска, праявы якое поэта перажыў як роднае, блізкае, як сваё ўласнае? Апрача таго скарбу, пра які казаў у свой час А. Гарун, яна ўжо мела ў „надраньні новае эры“ сьвядомасьць у сваёй сіле, у сваёй чалавечай годнасьці, у сваіх правох на чалавечы быт, на званьне людзей, што знайшло сваё поэтычнае выражэньне і афармаваньне ў творах Я. Купалы і наогул у творах адраджаністых. Мела яна таксама сваю ўласную практыку шматгадовага жыцьця, якое выхавала ў ёй сваеасаблівы склад псыхікі і вызначыла яе звычаі ў дачыненьнях як да сьвету наогул, так і да людзей, грамады і самое сябе, словам, утварыла сваеасаблівую культуру вясковага духу, якая знайшла сваё выражэньне ў народным мастацтве, у народнай поэзіі, а таксама ў формах народнага быту, яго рытме і ўстановах, што знайшлі сваё яскравае выражэньне ў поэзіі Я. Коласа. Агульна кажучы, характар гэтай вёскі складаўся ў асноўным з трох элемэнтаў — стыхійна–рэвалюцыйнае практыкі, сацыяльна–нацыянальнага ўсьведамленьня і сваеасаблівага псыхолёгічнага складу, свае[а]саблівай псыхолёгічнай арганізаванасьці характару і натуры (бытавой псыхолёгічнай прыроды), надзвычай багатай і разнастайнай у сваіх праявах.

З гэтымі–ж скарбамі вёскі прышоў у „яснавокі сьвет“ і Я. Пушча. Як сам ён кажа пра гэта ў сваіх творах, ён, вырасшы ў мужычай хаце, падслухаў там родныя песьні; там–жа навучыўся любіць зямлю і працу на ёй („сахою я гонейкі песьціў…“); там–жа, ганяючы гавяда ў поле, адчуў радасьць збліжэньня з прыродаю, пазнаў і яе харaство, і тое, што навявала „таемнасьць і страх“; там–жа пазнаў сацыяльнае гора і боль, „яе выпіў поўную чару ў застаронку мужычых сяліб“, „пазрываў у маленстве церні, з жоўтацьвеценьню смутак атрос“; там–жа пазнаў і сны пра новае, лепшае і сьветлае, сны пра „вырысы з зорамі“, пра чары, калі „сонца цадзілася з ліп“; адтуль–жа вынес „у грудзёх сакалінае слова“, якое любіць, як сам поэта кажа, болей як моцна, „блакіт вачэй“ якога яму ўцеха; адтуль–жа вынес і дар песьні, сваю істотную патрэбу выражаць сябе ў песьні і справаджаць ёю сваё жыцьцё падобна таму, як і ў народзе справаджаецца песьняю кожны крок жыцьця чалавека ад яго нараджэньня да сьмерці; адтуль вынес погляд на песьню як на неадлучнае ад вясковае Беларусі, як „пазалоту сяліб“ і як падругу сялянскай працы, як яе спадарожніцу, якая натхняе на жыцьцё, надае сілы ў ім, саграваe надзеяй, будзіць дух, узьнімае на паўстаньне, авявае радасьцю, вяселіць сваім напевам Беларусь, якая здольна падваяцца сілаю і якая зараз ня плача ля весьніц (гл. „Прывітаньне табе…“); там–жа „ў вачох вясёлкава–

вясковых“ ён сягоньня прачытаў сказ аб новых імкненьнях, аб імкненьнях да новае культуры ў быце з дасягненьнямі гарадзкой культуры, з электрыкай, з трактарам у палосах (гл. „Зазванеце“); там–жа ў „пакрыўджанай хаце“ чуў і новую сьвядомасьць: „Мы волю сваю абаронім“; там–жа бачыў і ратая, які спаткаў промень сонца і ў якога „ўцеха хлынула з вачэй і гойснула ў сінь бягом“; там–жа бачыў і Беларусі жнею–маладзіцу, якая праліла многа поту ў полі, „а сягоньня уцехай сваволіць і мінулым ня хоча дзівіцца“, „а таксама ня верыць машыне, што рогат сталёвы ў сінь разальле і што коні к зялёнай канюшыне ня будуць ірзаць у сяле“ (гл. „Дажынкавае“).

З гэтым усім Я. Пушча вышаў з вёскі, пашоў у „замызганы горад“, „забуяніў новаю раніцаю“ ў „гарбатым Менску“. Свaеасаблівыя погляды і адносіны да прыроды, краю, жыцьця і быту наогул, свае ўласныя погляды на каштоўнасьць песьні (шырэй — наогул мастацтва), свой падыход „да шчасьця“, нялюбоў „гнацца на выбітых сьцежках ідэй“, сваё ўспрыман[ьн]е навакольнага, свае ідэалы і вымогі ад жыцьця, сваё сакалінае слова, словам, свой нутраны зьмест — вось тое багацьце, вялікае ў сваіх магчымасьцях да разьвіцьця пры наяўнасьці творчае здольнасьці, з якім прышоў Я. Пушча ў „яснавокі сьвет“. Гэта адзінае багацьце ён і мог вырашаць у сваім новым быце, з ім ён і мог знаёміць людзей у гэтым новым крузе свайго жыцьця, дамагаючыся вызнаньня яго, т[ак] ск[азаць], права на існаваньне, як за фактам рэальнага быцьця, які ён мог прынесьці ў гэты сьвет, з якім мог, т[ак] ск[азаць], прадставіцца ў гэтым сьвеце, самавызначыцца ў ім і атрымаць за яго права на дзейны ўдзел у агульным будаўніцтве новага жыцьця ў сваім краі.

І Я. Пушча бясхітрасна раскрыў свой зьмест перад сьветам у сваёй песьні, якую, будучы падпарадкаваны духу эпохі, пастараўся настроіць на новы (у дачыненьні таго, які быў) лад; раскрыў так і ў такой форме, якой выявілася яго мастацтва, адпаведнаў пэўным мэтаімкненьням духу маладой, ранічнай пары рэвалюцыйнага быту. Падуладны агульнаму духу процістаўленьня т. зв. старому, ён творыць новую форму, убірае свой нутраны зьмест, сваё багацьце нутранога жыцьця ў новыя страі, непадобныя да былых, агартае яго ў новую красу „слоў сугучных граньня“ тымі поэтычнымі сродкамі, якія былі ў яго распараджэньні і якімі ён аўладаў ужо ў гэтым „яснавокім сьвеце“. І ў гэтым тварэньні Я. Пушча выявіўся талентам жывапісаць музыкаю слоў тое, што блізка яму па духу, што перажыта ім і пакінула ў яго нутры адлюстровак.

Гэты талент яскрава ўжо адзначыўся на юнаць[т]вен[н]ых творах першага выступленьня пры ўсім тым невялікім яшчэ запасе поэтычных сродкаў, якімі аўладаў ён да гэтага, выявіў у гэтым выступленьні. У поэты было толькі тое слова, якое ён вынес з вёскі і якое ўвазнаў у горадзе, ды ўзоры практыкі складаньня песень у народзе, а таксама практыка адраджаністых і некаторых поэтаў з суседніх краін і ў першую чаргу з нівы расійскае поэзіі. І першае, што адлюстравалася на яго творах з гэтых узораў, гэта звычай убіраць свой нутраны зьмест, сваё блізкае, роднае і любае ў страі аддаленага, згушчанага, сынтэзаванага, нязвычайнага і штодзённага, а як–бы сьвяточнага, у страі таго, што вызнавалася ў сьвеце, кажучы адным словам, за прыгожае, за ідэальнае. Успомніць хоць–бы валачобныя песьні, у якіх штодзённая бытавая практыка сялянскае працы і жыцьця ўвабрана ў страі хрысьціянскіх чыньнікаў, або дажынкавыя песьні, у якіх пераживаньні ўбраны ў зьявы прыроды, ці тое–ж у адраджаністых, у якіх звычайны пры царызьме нацыянальны і сацыяльны прыгнёт увабраны ў творах згушчанымі, сынтэзаванымі цёмнымі і змрочнымі фарбамі, так што ад сьвету поэзіі хутчэй абуджалася сьвядомасьць, ніж ад праяў самога рачаіснага сьвету, толькі адлюстраваньнем якога быў сьвет поэзіі. Пушча пашоў гэтым шляхам, надзвычай яго выпукліўшы. За ўборы–ж і страі для свайго нутранога зьместу ён узяў прыроднае, рэальна–пабытовае і аддаленае, тое, што ў адраджаністых выкарыстоўвалася як сымбаль ідэальнага, прыгожага, вялікага, бу-

дучага, і злучыў гэта ў новае адзінства невядомага ў вядомым, далёкага ў блізкім, ідэальнага ў рэальным. Тое, што для поэтаў старэйшага пакаленьня, асабліва для Ян[кі] Купалы, было знакам ідэалу, знакам канечнага пунк[т]у імкненьняў, Пушча ўгледзеў у блізкім, штодзённым, рэальным, у тым, што было маладога, прыгожага і ажыўленага ў новым быце юнацьтвен[н]ай рэвалюцыі. І ў Пушчавай поэзіі ў якасьці новых страёў і ўбораў духу маладой вясковай Беларусі, што прышла ў горад, выступаюць такія стыхіі прыроды, як сонца, месяц, зоры, вецер, якія бытуюць у поэзіі і старэйшага пакаленьня. Аднак яны выступаюць у Пушчавай поэзіі далёка не такімі, якімі вядомы яны ў поэзіі, прыкл[адам], Купалы. Калі ў Купалы сонца — гэта знак канечнага пункту імкненьняў („гэй да сонца, гэй да зор“), то ў Пушчы гэта сонца надзвычай падобна на бытавую вясковую зьяву і адначасна нешта большае за яе („умыўшыся яркай раніцай, на сіні выган выганяе **сонца** пасьвіць дзень“). І нядарма поэта ў другім сваім выступленьні, у „Vit'e“ выклікае: „Хлапцы! сягоньня з намі сонца, мы з ім у дарозе ня прыстанем“. Выступаюць у яго поэзіі зьявы часу — раніца, дзень, поўнач, вечар, ноч, марац, жнівень, ліпень, вясна, дні загарэлага лета, восень, зіма; зьявы расьлін[н]ае прыроды — пушча, бор, чарот, трысьцё, каліна; зьявы зямлі — даліны, нізіны, узгоркі, нівы, поле; зьявы вясковага быту — селянін, жняя, падпасак, каровы, коні; зьявы вясковае культуры — песьня, дажынкі, сонечны гоман; і зьявы, увазнаныя ў горадзе, і як жаданыя — сыгнал электрыкі, бляск сталічны, дынамо, век з стальнымі днямі, машыны, трактар; зьявы, пазнаныя ў рэвалюцыйнай барацьбе, — паўстаньне, стрэльбы, паходня, чырвоны сьцяг, левы марш рэвалюцыі, камуна, а з другога боку — панскі лёскат, залатыя пагоны, *orzeł* бялы і інш. Усё гэта той матар'ял, які скарыстаў поэта на строі сваіх перажываньняў, на малюнкі і вобразы прынесенага з вёскі нутранога зьместу, орнамэнтуючы іх настроямі моладасьці, захапленьня новым процэсам ажыцьцяўленьня імкненьняў маладой Беларусі да ўростаньня ў сьвет культуры, вітаньня новае красы рэвалюцыйнага жыцьця, словам, тым, што можна назваць рэалістычным, а то нават і натуралістычным романтызмам юнацкага жыцьця. І скарыстаў, орыентуючыся, калі льга так сказаць, на зьдзіўленьне людзей новае абстаноўкі, на ўражэньне іх сьмеласьцю сваіх выразаў–вобразаў, іх нечаканасьцю, іх, здавалася, нязвычайнасьцю і складанасьцю, як–бы наперакор узвычаенаму ў гэтай абстаноўцы паняцьцю аб вясковым і беларускім як аб простым, мужыцкім, някультурным. Фактычна–ж гэта было і звычайнае, і простае для вясковага быту. Яно ў сабе зьмяшчала ўнутраную, што адразу й ня кідаецца ў вочы, суцэльнасьць, законамернасьць, зьвязанасьць сваіх вобразаў і закончанасьць, захоўваючы ў знадворных, на першы погляд, такіх нязвыклых і стракатых сваёю яркасьцю свойскіх страёх, утвораных па ўзору культурных, ін[акш] кажучы, як–бы мадэрнізаваным адзеньні вобразаў, нешта простае, ціхае, мяккае, кволае, чулае, ласкавае, ветлівае, гульліва–дзіцячае і адначасна імкненнае, як стыхійна–дзікае, свавольнае, бунтарскае і надзвычай далікатнае па свайму духу з узьвівамі чыстае юнацкае радасьці і такімі непасрэднымі паняцьцямі журботнае тугі.

Гэта было сапраўды „рыканьне раніцы“, „іржаньне дню“. Гэта было вянчаньне сьветлага, яснага, яскравага і высокага з нізкім, звычайным, будзённым, вяскова–бытавым. І поэзія Пушчы ў яго першым выступленьні была прынята пасьлякастрычнікавай літаратураю як новае адкрывеньне і ахрышчана было па аналёгіі з вядомаю плыньню ў расійскай літаратуры таго часу як імажынізм, хоць гэта і ня зусім адпавядала рэчаіснасьці. Яна была прынятая як таленавітая вобразатворчасьць і з гэтага боку была ацэнена як зьява станоўчага парадку, як зьява прогрэсіўная. Пушчавы творы ў першую чаргу ўразілі чытача сваім знадворным выглядам, прыкавалі да сябе ўвагу з боку шмат якіх пачынальнікаў у поэзіі і выклікалі шмат гаворак, у якіх выявілася, што нутраная існасьць Пушчавае поэзіі засталася вонку ўсьведамленьня яе чытачом новае абстаноўкі.

Так, чытаючы такія радкі — „раніцу шчэбет пільнуе ў лісьці жоўта–зялёным“ — для нас вядома паасобку кожнае разуменьне, якое ўваходзіць у склад гэтага выражэньня. З вопыту мы ведаем і раніцу, і шчэбет, і пільнаваньне, і жоўта–зялёнае лісьце. І адначасна ў такім злучэньні ці ў такім сынтэтычным быцьці, у якім яны выступаюць перад намі ў паданым выражэньні, яны для нас новы і невядомы. І гэта невядомае мы адносім на кош[т] індыв[ідуальнасьці] аўтара. Гэта–ж выражэньне адчуваецца як выражэньне пэўнага палажэньня, якое займае тое, што сябе выраж[ае] вонку, як шчэбет у лісьці ж[оўта]–зял[ёным], у дачыненьні да пэўнага часу, які назыв[аецца] раніцай. Гэты стан назв[аны] аўт[арам] пільнаваньнем. Палажэньне, у якім знаходзіцца пара, што абазначаецца раніц[ай], — жнівень. Дзейнасьць таго, якую выяўляе тое, што наз[ываецца] сонцам. Стан, у якім знах[одзіцца] тое, што вядома пад назв[аю] ветры, характ[арызуецца] аўт[арам] як палахлівыя коні, у адносін[ах] да далі. Палажэньне — у тым, што вядома як зарасьлі. У іх выяўляецца пуджаньне песень як выраж[эньне] жаданьня выбрыкваць. Дзейнасьць вёскі ў дач[ыненьні] да сял[янскага] сэрца. Яна цеш[ыць] яго рып[амі] весьн[іц]. Дзейнасьць таго, што вяд[ома] як сівер у адн[осінах] да папл[авоў] у сіні шыр[окай]. Ён ахрысьціў іх расою. Стан сонца ў трысьці ў дач[ыненьні] да ветра. Яно песьціцца, цалуючы яго ў шчокі.

1) Раніцу 2) шчэбет аднос[іны] — пільнуе; места — у лісьці жоўт[а]–зял[ёным].

Туліцца (стан) — 3) жнівень; места — пад пуняй (з чым — з ношкай аўс[янай] сал[омы]).

4) Сонца — бліск[учым] пласк[оньнем] (уяўляец[ца]); 5) іскры — аднос[іны] — губляе (выходзяць ад перш[ага]); места — у тумане.

Места — у зарасьлях — пудзяцца 6) песьні (выбр[ыкваць] хоч[уць] — пав[ерце] — успрыйм[аецца] так)

[старонка абарваная] 7) сял[янскае] сэрца.

[1927]

Напярэдні. Эскіз вобразу.

Калі вы чытаеце творы поэта, нават і такога, якога і ў вочы ня бачылі, у вас, пэўна–ж, ва ўяўленьні складваецца яго вобраз, вы яго ўяўляеце сабе ў пэўнай адчувальнай постаці, у пэўным вобразе. І ў вас ёсьць шмат такіх вобразаў. У вас, пэўна–ж, калі вы чыталі творы П[ушчы], стварыўся і яго вобраз. І што гэта так, аб гэтым кажуць дакумэнты, якія выдрука[ва]н[ы] у выглядзе рэцэнзій, нататак і г. д. Для адных ён уяўляецца кулак[ом], для другіх — буянам, для трэціх — нейкім страшыдлам. І кожны стараўся ў залежнасьці ад таго вобразу, у якім ён яму зьявіўся, так ці іначай рэагаваць. Адны казалі: гэта вораг, трэба з ім змагацца, другія казалі: гэта мяртвечына, выкіньце яго з свае галавы і г. д. І выяўлялі сваё азлабленьне, спаганялі злосьць на поэце…

У мяне ёсьць свой вобраз поэты. Вось гэты вобраз я і хачу нарысаваць перад вамі ці, праўдзівей, апісаць яго ў яго контурах. Перш за ўсё ўяўляецца мне гэты вобраз у постаці коласаўскага С[ымона] М[узыкі], які жыве толькі ня ў творы, а ў рэальным жыцьці і талент якога ня гра на скрыпцы, а маляўніцтва, художніцтва, жывапісаньне музыкаю слоў. Гэта С[ымон] М[узыка], пайшоўшы пясьнярскаю каляінаю сьвядома. Я. Колас расказаў пра С[ымона] М[узыку], пра яго песьні, расказаў яго гісторыю, падаў канкрэтныя прыклады з яго жыцьця. С[ымон] М[узыка] у Коласа ня сам гаворыць за сябе, за яго і пра яго гаворыць аўтар. Пушча–ж — гэта С[ымон] М[узыка], які сам за сябе гаворыць, які сам расказвае, што ён перажыў і што перажывае, сам расказвае, як уяўляецца яму сьвет і жыцьцё, сам гаворыць, што і хто ён ёсьць. Колас расказаў пра яго. У постаці–ж П[ушчы] С[ымон] М[узыка] зьявіўся перад намі сам з сваімі песьнямі. П[ушча] — гэта С[ымон] М[узыка] у горадзе ў рэволюцыйны час.

Калі пра С[ымона] М[узыку] Кол[ас] казаў:

У яго быў сьвет цікавы,
Свае вобразы, жыцьцё,
І ў душы ў яго ўсе зьявы
Сваё мелі адбіцьцё,

то С[ымон] М[узыка] — П[ушча] сам ужо каж[а]:

Хоць я вырас, як сын той сабачы,
Ўсё–ж жыве у грудзёх сакалінае слова.

[1927]

С[ымон] М[узыка] у горадзе

У поэме „С[ымон] М[узыка]“ Я. Колас расказаў лірыч[ную] аповесьць пра песьня[ра] Сым[она] Музыку. Ён азнаёміў чыт[ача] з тым, хто такі С[ымон] М[узыка], ён раск[азаў] усе тыя здарэн[ьні], якія давял[ося] прайсьці яму ў жыцьці, расказ[аў] пра яго погл[яды], яго мастацт[ва], пра тую абстаноўку, у якой прых[одзілася] жыць С[ымону] М[узыку]. Закон[чыў] Я. К[олас] поэму зваротам да чыт[ача] так[імі] слов[амі]… Ён расказаў пра яго як пра адну „з родных зьяў“, якая паказвае, што ёсьць прыр[одныя] песьн[яры] паміж [людзей], і што ў якіх умовах прыходзіцца жыць прыроднам[у] песьняру з „ніз[шага] стану“. Ён расказаў пра яго як **пра** трэц[юю] асобу. Ён апісываў. Часам сваю аповесьць ён ілюстраваў перадачаю дум ці гутаркі як дум і гутарак самога Сым[она], ілюстр[аваў] для таго, каб зрабіць больш праўдзівым, каб зрабіць, узмоцніць ураж[аньне] аб С[ымону]. Чытаючы К[оласа], мы, канечна, і прым[аем] гэтыя гут[аркі] за гут[аркі] С[ымона] М[узыкі], хоць, канечна, не маглі не адчуць, што гут[аркі] гэтыя стылізов[аны] К[оласам] пад гут[аркі] С[ымона] М[узыкі] ужо па адн[аму] таму, што С[ымон] М[узыка] гаворыць такім–жа стыл[ем], як гавор[ыць] і аўтар пра яго, гаворыць колас[аўскаю] моваю. Я дум[аю], што, каб сам С[ымон] М[узыка] з[ь]явіўся ў літ[аратуры], прышоў у літ[аратуру], ён–бы загаварыў сваёю моваю, б[ыць] м[ожа], адрозн[ай] ад коласаўскай. У Кол[аса] ён гаворыць кол[асаўскаю] моваю. Вось каб зьявіўся гэты С[ымон] М[узыка], ці пазналі–б мы яго? Паўст[ае] пыт[аньне] аб ад[з]наках, па якіх можна пазнаць, ці дае К[олас] яго адзнакі для пазнаньня С[ымонаў] М[узыкаў] рэальных у жыцьці. Так, дае. Гэтыя адзнакі такія. С[ымон] М[узыка] — гэта асобы псых[олёгічны] тып чалавека, які вызначаецца такімі ўласьцівасьцямі: 1) тонкая пачуцьцёвая організацыя, павыш[аная] здольнасьць чуцьця, усераз[ь]мерная чуласьць; 2) творчае выабражэньне; 3) нявінна–дзіцяч[ая] наіўнасьць; 4) практ[ычная] нецьвярозасьць, яны заўсёды пад хмелем пачуцьця; 5) прыродн[ая], праўд[зівая] музыка, адклік[аючаяся] рэхам на „родную зьяву“; 6) жыве бяг[учым] момантам; 7) сынтэтык; 8) ён толькі праява і голас мікракосму; 9) сконцэнтр[аванасьць] творч[ая]; 10) патрэбнась[ць] выказацца; 11) творыць у час узьнёсласьці; 12) творч[асьць] яго вобразна і конкр[этна]; 13) шуканьне свабоды духа; 14) шчыры, просты, не прыкід[ваецца].

І яна [(поэзія Я. Пушчы)] пры розных умовах у розных чытачоў рабіла *самыя* разнастайныя ўражаньні, было–ж і так, што яна нічога не абуджала, зусім не адчувалася, застаючыся за парогам адчуваньня для тых, хто ня чытаў яе твораў. Сярод гэтых розных адчувал[ьнікаў] былі такія, што адчувалі яе як незразумел[ае], як не поэзію, а нейкую дзіц[ячую] забаўку; былі і такія, што адчувалі яе як поэзію настаяшчую, тую, якая і патрэбна для жыцьця. Адзіным, што было агульным для ўсіх, — гэта што яна ўсё–ж ёсьць нешта новае. Разыходзіліся ў ацэнках яе значэньня (для жыцьця). Ацэнкі былі супярэчныя. Вяліся гарачыя спрэчкі: адны баранілі свае погляды, другія — свае. У процэсе гэтых спрэчак кожны імкнуўся абаснаваць, даказаць свае погляды. А гэта вымагала аналізу твораў, гэта вымагала ўнікненьню і разбору твораў — фактаў гэтай поэзіі. І былі моманты, калі перамагаў адзін погляд, а ў другія — другі. Нарэшце ўсе сталі шукаць таго, што зьняло–б супярэчнасьці, і так сынтэзавалася тая ісьціна, якая раскрылася ў спрэчках і якая зьняла супярэчнасьці. Было выстаўл[ена] два тэзісы, якія адзін другога адмаўлялі. Першы, адмаўляючы

другі, даваў станаўленьне пэўнай ісьціны. Другі, адмаўл[яючы] перш[ы], такжа даваў ст[анаўленьне] пэўн[ай] ісьціны. Вось гэта ісьціна дала сынтэз, які пакрыў супярэчныя тэзы. Сынтэз–жа такі. Гэта новая поэзія гораду ў горадзе, які карэньнямі сваімі выходзіць з вёскі, а верхавіна ў горадзе. Гэта поэзія жыцьця і росту сучаснага беларускага рэв[алюцыйнага] маладога гораду ў горадзе, што вырас з беларускай вёскі. Поэзія П[ушчы] — гэта вёска ў горадзе. Сам–жа поэта — гэта кола[са] ўскі С[ымон] М[узыка] у сучасным горадзе, у горадзе пераходнай эпохі, эпохі новае, рэвал[юцыйнае]. Яго мастацтва слова — гэта мастацтва жывапісаньня муз[ыкаю] слоў, гэта конструкцыйная вобразапісь. Жыцьцядчуваньне яго — гэта жыцьцявізм, гэта адчуваньне жыцьця як процэсу.

Прыходзілі ў горад Я. Куп[ала], Я. Кол[ас]. Першы прышоў і стаў званць інш[ых], стаў выказваць крыўды, протэсты на несправядл[івасьць]. Стаў бунтаваць. Другі прышоў і стаў жаліцца, „взывать“ да пачуцьцяў чалавечнасьці, стаў шук[аць] спачувань[ня] да „бедн[ых] людзей“. А[лесь] Г[арун] і М[аксім] Б[агдановіч] прышлі з гораду ў Бел[арусь]. Сталі клік[аць] да змаганьня і ўзьнім[аць] абагачваньне.

У выніку прышлі да такога заключэньня, што поэзія П[ушчы] — гэта лірычная повесьць інтымных перажываньняў у горадзе чалавека, выш[аўшага] з вёскі, што яго творы больш за ўсё гавораць тады, калі іх чытаць сам–насам, тады яны раскрываюцца ўва ўсёй сваёй інтымнасьці. Законам яе зьяўляецца (С[ымон] М[узыка] у горадз[е]): а) твор — гэта слоўны эквівалент вобразу перажываньня кожна[га] асобнага моманту ў жыцьці поэты (твор = моманту перажываньняў), б) усе творы — гэта маніста, гісторыя моман[таў], кінофільм іх, в) у іх адзін сьвет, калі яны ў асобку і [ў] другім сьвятле адкрываюцца, калі яны разглядаюцца як зьвеньня цэлай творч[асьці], г) яны даюць адно ўражаньне „зблізку“ і другія „здалёк“, д) нечаканасьць пераходаў па закону блізкае ў далёкім і далёкае ў блізкім, е) „папярочнасьць“ ці „веернасьць“, або адзінства па–за плошчаю твору, ж) залежнасьць сэнсу ад інтонацыі, з якой будзе прачытаны твор, з) пабудова карціны з вобразаў, і) акорднасьць вобразаў, к) проэкцыйнасьць ці конструкцыйнасьць трыадзінства, верш — гэта прызма, крышталь, які пераліваецца рознымі сконцэнтраванымі ў ім колерамі.

Нам хацелася адкрыць агульныя законы яго твору, менавіта тыя законы, знаючы якія, чытач, як толькі пачынае чытаць твор поэты, ужо загадзя можа здагадацца, што будзе далей і чым скончыцца тое, аб чым гаворыцца ў творы. Нам хацелася ўсьвядоміць манеру пісьма поэты, яго стылёвы звычай. І нам здаецца, што гэты закон можна выразіць так — закон фэервэрка, або праўдзівы закон маст[ацкае] шматфарбнае карціны на шкле, або орнамэнта, або кінофільма.

Поэт творыць песьні. Ён творыць іх па вобразу тых уяўленьняў, якія складаюцца ў яго дух[оўным] „я“, уражаным тэй ці іншай зьяваю жыцьця, сьвету. Вось што–небудзь зрабіла на яго ўражаньне. У яго ўзьнік вобраз гэтай зьявы. Гэты вобраз ён і афармляе ў слове, ён з слова і стварае эквівалент яго, ён пераводзіць яго на мову песьні. Прадмет[ам] яго поэзіі зьяўляецца той сьвет, які ўтвараецца ў яго ўяўленьні ад уражаньняў вак[ольнага] сьвету.

Ёсьць сьвет рэальны. У гэтым сьвеце чалавек. Ад узьдзеянь[ня] ці дачыненьня між сьветам і чалавекам ва ўяўленьні чалавека ствараецца вобраз сьвету, уяўны сьвет — эквівалент духу рэальн[ага] сьвету, як ён адчуты поэтам. Гэты ўяўны сьвет

матар'ялізуе словам і аб'ектывізуе гэты чалавек. Ён адувае дух сьвету, дух быцьця. Ён зьвязвае так словы, што–б іх пабудова адпавядала вобразу ўяўнага сьвету. Яго вобразы — гэта вобразы адчутага ім духу быцьця, яго законаў, яго быту, яго звычаяў.

П[ушча] — С[ымон] М[узыка] — як А[дам,] прыходзіць у сьвет і называе яго сваім словам, сваімі **песьнямі**. Строячы гэту песьню з таго матар'ялу слоўнага, якім ён уладае і які вядом[ы] усім.

Ён адчувае дух руху, процэс анаўленьня, дух росту, дыханьне жыцьця і сьвету, і ў яго ўзьнікаюць адпаведныя гэтаму духу вобразы, гэтыя вобразы ён рэалізуе словам, ажыцьцяўляе ў песьню.

Сьвет — гэта казка, песьня.

[1927]

Гутарка наконт поэзіі Я. Пушчы

— Ці чыталі вы вершы Я. Пушчы?

— А як–жа, чытаў і вам нават раю пачытаць, хоць загадзя папярэджу вас, што калі вы чалавек у поэзіі „не искушены“, то першае ўражаньне ў вас будзе ня зусім самавітае.

— Я сёе–тое ўжо чытаў і якраз гатоў думаць наадварот з прычыны таго самага, што вы называеце несамавітым. Я–б, скажам, не параіў–бы яго чытаць, хіба што для чалавека, які мяне зусім мала абыходзіць, што ён будзе чытаць.

— Калі вы так думаеце, дык вы памыляецеся. Прачытаць Пушчу карысна, нягледзячы нават на тое, што першае ўражаньне ад яго твораў будзе, можа, й не на карысьць поэты, або калі нават ён і зусім вам не спадабаецца. І карысна таму, што і ў тым, што чалавеку можа не падабацца, чалавек можа знайсьці важнае і патрэбнае для тэй ці іншай мэты.

— Вы хочаце сказаць, што і Пушчава поэзія можа паслужыць у тэй ці іншай патрэбе? Дык я вам скажу, што наўрад ці можа быць у каго такая патрэба, асабліва, калі мець рабочых і сялян на ўвазе, у якой–бы творы гэтай поэзіі маглі чым–небудзь паслужыць.

— Дарэмна вы так думаеце. Якраз у рабочых і сялян і ёсьць такая патрэба, у інтарэсах якое чытаньне Пушчавае поэзіі можа адкрыць шмат чаго цікавага і навучальнага.

— Я хацеў–бы ведаць, якая–ж такая гэта патрэба, прызнацца, я яе ня бачу.

— Вы ўсьміхаецеся… А таму на ваша пытаньне я адкажу пытаньнямі: як вы лічыце, ці патрэбна рабочаму мастацтва, і калі патрэбна, то ці мае ён права прад'яўляць мастакам, поэтам, пісьменьнікам, якія ўзялі на сябе абавязак служыць гэтаму мастацтву, свае вымаганьні і патрабаваць ад іх такіх твораў, якія задавальнялі яго?

— Ну, што за гаворка. Усё гэта ясна як божы дзень. Гэта, т[ак] ск[азаць], азбука. Але я ня ведаю, нашто вы гэта кажаце. Пры чым тут поэзія Пушчы?

— А пры тым яна тут, што калі ўсё гэта ясна, то чытаньне яе якраз і можа абудзіць таго, каму патрэбна мастацтва, да ўсьведамленьня таго, што ён патрабуе ад твораў поэзіі наогул і ці можа ён спадзявацца атрымаць гэта ад аўтара прачытаных твораў.

— Я вас не разумею, якім гэта чынам можа стацца, калі прачытаўшы некалькі Пушчавых вершаў, робіцца такое ўражаньне, быццам ты апынуўся ў лесе і нічога тут ня можаш зразумець.

— Можна нават і больш сказаць. Што калі першы раз чытаеш Пушчавы вершы, то робіцца ўражаньне, быццам слухаеш чалавека, які гаворыць на незнаёмай або мала знаёмай мове, робіць розныя гэсты і, здаецца, хоча сказаць вам нешта важнае або запытацца што хоча. Ды вы з прычыны неразуменьня гэтай мовы альбо будучы зьдзіўлены гэтым простым, здавалася–б, чалавек[ам], адмаўляецеся зусім яго слухаць альбо кажаце гэтаму чалавеку, каб ён зьвярнуўся да каго другога. Але ўрэшце ў вас нешта ўсё–ж засталося, і праходзіць некаторы час, і вы пачынаеце пытацца ў другіх — ці чыталі вы творы Пушчы.

— Гэта нічога яшчэ ня кажа аб тым, што яго творы ўсё–ж варта чытаць і што ў іх можа чалавек знайсьці нешта важнае і патрэбнае.

— Не, гэта кажа аб тым, што вас усё–ж нешта абышло ў іх, калі вы пытаеце пра іх у другіх, а гэта ўжо адно паказвае на тое, што зьява, з якою вы мелі дачыненьне, варта таго, каб ёй аддаць пэўную ўвагу.

— Ну, добра, хоць я з вамі й ня згодзен у гэтым, але дапусьцім, што гэта так. Што, па–вашаму, ёсьць важнага і патрэбнага ў інтарэсах рабочых у творах Пушчы?

— Каб адказаць вам на гэта пытаньне, трэба хоць коратка выясьніць інтарэсы рабочых у поэзіі наогул. Я думаю, што вы ня будзеце супярэчыць, калі я скажу, што гэтыя інтарэсы зводзяцца перадусім да таго, каб атрымаць ад твору поэзіі эстэтычнае задавальненьне і праз гэта пытаньнямі, з якімі прыходзіцца мець дачыненьне ў жыцьці і якія выяўлены і высьветлены былі ў творы, атрымаць новую зарадку энэргіі для творчасьці ў гэтым жыцьці.

— Вось гэтаму–та ўжо ні ў якай меры ня могуць адпавядаць Пушчавы творы. Вы–ж самі сказалі, што яны не зразумелы, а якое ўжо можа быць эстэтычнае задаваленьне ад таго, чаго не разумееш, ня кажучы ўжо пра рэшту таго, што вы лічыце інтарэсамі рабочых у поэзіі?

— Наконт эстэтычнага задаваленьня вы ня правы. Музыку можна і не разумець і адначасна атрымаць пэўнае эстэтычнае задаваленьне ад слуханьня яе.

— Дык што–ж з гэтага. Поэзія–ж гэта ня музыка.

— Гэта так, але і поэзія, і музыка маюць такія ўласьцівасьці, якія пры пэўных умовах могуць даць раўнацэнныя рэзультаты.

— Вы хочаце сказаць, што поэзія Пушчы падобна на музыку. У гэтым ёсьць доля праўды, але–ж і музыка бывае ўсякая. І я думаю, што такая музыка, як Пушчавы вершы, яна не натуральн[ая], а выштукаваная, ня можа даць такога задаваленьня, як тое, што носіць на сабе сьлед непасрэднасьці і прастаты.

— Гэта ў пэўнай меры так, але гэта ні ў якай меры ня можа быць мотывам для таго, каб сказаць пра Пушчавы творы, што ня варты ўвагі чытача. Гэта толькі азначае, што аўтар іх праходзіць першы кругабег у разьвіцьці свайго таленту — кругабег, які можна назваць кругабегам поэтычнага вучнёўства.

— І ў які, дабаўляйце, аўтар навучыўся штучна падбіраць сугучныя словы і складаць іх у мэлёдыі па ўзору, скажам, расійскіх сымболістых, мала клапоцячыся аб унутраной музыцы гэтых мэлёдый.

— Не, гэта ня толькі так. Я ведаю, вы, пэўна, маеце на ўвазе такога роду музыку, як „вусны вясны васільковай сонечны солад нясуць“, у якой б'е ў вочы знарочнасьць. Але гэта гаворыць і наконт таго, што аўтар разьвіў сваё чуцьцё да музыкі слоў і аўладаў тэхнікаю гэтае музыкі. А гэта ўжо вялікі плюс кругабегу поэтычнага вучнёўства. І тое, што вам некаторыя ўзоры слоўных мэлёдый нагадваюць работу расійскіх сымболістых, ні ў якім разе ня можа быць мотывам для кваліфікаваньня гэтай зьявы як мінуса.

— Але гэта і ня плюс.

— Так, я згодзен з вамі, а ў даным выпадку цікава зусім ня гэта старана, а тое, што данная зьява зьяўляецца характэрнаю ў адносінах імкненьня ў беларускай поэзіі раўняцца па поэзіям культурных народаў.

— Т. ё. вы хочаце сказаць, што гэта зьява зьяўляецца выражэньнем таго, што звычайна называлася „выйсьцем у людзі“.

[1927]

[Казка пра дзіўнага і цікавага чалавека]

[Варыянт 1]

Вы мо' любіце казкі, дык я загадзя кажу, што вам няма чаго слухаць мяне. Вам лепш тады паслухаць такіх казачнікаў, як (…). Яны вам раскажуць казку пра масонскую лёжу, пра сэктантаў, пра мяшчан, пра балота. Яны майстры расказваць пра тое, што вам патрэбна. І калі вам патрэбна будзе пачуць пра страшную кракадзілу, яны з ахвотаю раскажуць вам і пра яе. Дык калі вы хочаце казкі, то вам, лепш за ўсё, я–ж кажу, зьвярнуцца да іх. Я–ж буду казаць вам праўду, як яна была там, дзе мы жывём. А праўда гэта такая. Жыў сабе на сьвеце адзін дзіўны і цікавы чалавек. Усё, што ён бачыў наўкола сябе, яму здавалася нейкім асаблівым, ня гэтакім, як вядома яно было іншым людзям. Дык ось хадзіў гэта ён па людзях ды расказваў ці то сьпяваў песьні аб тым, якім здаецца яму сьвет. Пачуе гэта ён, як птушкі шчабечуць раніцою ў кляновых лістох, а яму здаецца, што гэта „раніцу шчэбет пільнуе…". Угледзіць ён, як сонца ўзьнімаецца ўгору раніцою, і здаецца яму, што гэта „сонца… на сіні выган выганяе пасьвіць дзень"… І гэтак усё, што–б ён ні ўгледзіў ці ні пачуў. Усюды, здаецца яму, робіцца нешта нязвычайнае ў звычайным або звычайнае ў нязвычайным, робіцца ўсё так, як робіцца яно ў побыце або ў песьнях і казках, робіцца нешта прыгожае, блізкае і роднае. Быццам перад ім не рэальны сьвет, а казка ці песьня якая. От быццам ён прышоў у сьвет гэты — з нейкага чорнага (невядомага людзям) сьвету ў сьветлы радасны сьвет і пазнае ў гэтым сьвеце тое, што рабілася там, адкуль ён прышоў. І ён радуецца, што ўгледзеў тое, аб чым у тым сьвеце толькі марылася — блізкае і роднае, радуецца радасьцю **дзіцяці** і тут–жа аб гэтым кажа людзям, тут–жа сьпяшае падзяліцца сваёю радасьцю з усімі людзьмі, якія жывуць у тым сьвеце, у які ён прышоў. Калі–ж спатыкае ён у сьвеце гэтым такое, чаго не разумее, бачыць такое, у чым не знаходзіць ні блізкага, ні роднага, ні прыгожага, тады пачынае сумаваць і аб гэтым кажа таксама людзям. Сумуе ён тады сумам зьвярка, што заблудзіўся ў лесе і ніяк ня трапіць да свайго гнязда; або сумуе сумам чужога чалавека, што папаў у незнаёмае месца з людзьмі непадобнымі да тых, якіх ён знаў ці знае і якіх лічыць блізкімі да сябе, роднымі; або сумуе сумам чалавека, які памыліўся ў людзях, якому людзі здаліся сьперша блізкімі і роднымі, а потым выявілася, што яны яму чужыя, што яны былі прыкінуліся толькі гэтакімі, што яны былі ў масках. Дык ось ходзіць такі чалавек і сьпявае пра ўсё, што ён бачыць у сьвеце прыгожым, блізкім і родным і што бачыць сабе чужым, незразумелым, агідным, далёкім і непатрэбным. І прышоў раз гэты чалавек з сваімі песьнямі да другога чалавека, прасьпяваў шчыра і пашоў далей. А гэты другі чалавек, ён, мусіць, у гэтым сьвеце служыць некім доктарам, а мо' проста знахаром, хто яго ведае, дык ось гэты чалавек пачаў крычаць на ўсю акругу, што чалавек, які сьпяваў песьні, — хворы чалавек, што яму трэба палячыцца. І хворы ён, — крычаў той чалавек, — таму, што бачыць гэты сьвет ня гэтакім, якім **павінны** яго людзі бачыць, што пяе ён ня гэтак, як **трэба** было–б сьпяваць. Ён казаў, што людзі павінны сьпяваць так, каб усе разумелі, пра што і што ён сьпявае, пра што і што хоча сказаць чалавек. Хто–ж робіць іначай, той хворы. І ўзяў ён песьню адну таго чалавека як прыклад таго, што гэты чалавек робіць іначай, што ён сьпявае так, што і не зразумець, што і пра што сьпявае ён. Ды вышла гэта так, што прызнаўся гэты чалавек, што ён калі чаго не разу-

мее, дык лічыць хворым, хоць яно мо' зусім і ня хворае. І паказаў гэты чалавек, што ня ўсё тое хворае, чаго Янка не разумее. І яшчэ паказаў ён, што ня ўсякі Янка доктар, што ня ўсе тыя дактары, што Янкамі завуцца. Але Янка крычаў. І пачуў той чалавек, што сьпяваў, гэты крык, і здалося яму, што гэта ня крык, а ветры хочуць патушыць зоры, і здаліся яны яму сьмешнымі, гэтыя вятры, і ён прасьпяваў ужо ў далі:

[Няхай сабе я сёньня й страшна хворы,
Ня трэба ўсё ж рэцэптаў для душы.
Сталецьцямі гараць і сьвецяць зоры,
І іх вятры ня ў сіле затушыць.]

[Варыянт 2]

Перада мною народныя казкі, і я пераглядаю іх, каб даведацца, як расказваюць казачнікі свае казкі. „Было гэта якась улетку…“, — чытаю я пачатак аднэй. „Пашоў адзін пан у лес на паляваньне…“, — бачу ў другой. „Быў у ваднаго чалавека вельмі разумны сабака“, — чытаю ў трэцяй. „Быў сабе адзін нікчэмны мужычына да такі нясклады, плюгавы, што звычайныя людзі не хацелі на яго і плюнуць…“, — пачынаецца чацьвертая. „Жыў колісь прамудры Салімон“, — адчыняецца так пятая. „Жылі сабе дзед да баба“, — кажа шостая. Перагортаю далей і бадай скрозь бачу — жыў, быў, былі, жылі і да т. п., ды толькі ў некалькіх чытаю пачаткі накшталт таго, што „Разумныя людзі кажуць…“ або „Праўду людзі кажуць…“, ці „Вы хочаце, каб я вам казку сказаў, а я от, здаецца, усё казаў, а якія яшчэ знаю, ды вы гаворыце, што гэта так напісана ў кніжках…“, альбо „Паслухайце, што даўней было…“ або яшчэ „Нядарам людзі кажуць…“ і да т. п. Ёсьць нарэсьце і такія пачаткі, як „Гэта цяпер сталі людзі хітрыя ды вельмі разумныя. Усе яны знаюць, навошта яно і зачым гэ, а ня йнак…“ або „Ці ведаеце вы, як ліхо жыць на сьвеце, калі ўсю жытку трэ служыць другім людзям і ніколі няма табе слабоды, няма свайго вугла…“. Ды шмат і іншых. Але ня ў гэтым справа. Мне кінулася ў вочы тое, што казальнікі зазвычай кажуць толькі пра тое, што **было**, не заўсёды верачы ў гэтае „было“, іначай кажучы, у гэтых казачнікаў „тое, што было“ нярэдка бывае ні больш ні менш як толькі **спосабам** выказаць якую–небудзь думку або зьвярнуць увагу сваіх слухачоў на што–небудзь ці накіраваць іх думку ў пэўны бок, словам, спосабам да пэўнай мэты, і спосабам надзвычай улюбёным. Але тут мяне могуць запытаць, навошта ўсё гэта я кажу, калі ў загалоўку гэтага артыкулу вызначана зусім іншая тэма. Дык вось, каб не пакідаць такога пытаньня, я загадзя адкажу на яго. Справа ў тым, што тэма мая абавязвае мяне таксама расказваць, і расказваць якраз пра тое, што было. Дык я вось *[канец старонкі]*

[Варыянт 3]

Ня казку, а шчырую праўду раскажу вам. Дзе тое было, ці блізка, ці далёка, можа й там, дзе мы жывём — гэта ўсё роўна. Але вось жыў дзіўны такі чалавек, якому ўсё здавалася нек па–свойму. Ось чуе ён птушак, а яму здаецца, што гэта раніцу шчэбет пільнуе, усходзіць сонца, а яму здаецца, што гэта яно выганяе пасьвіць дзень на сіні выган. І так ось усё. І любіў гэты чалавек расказваць гэта людзям, як яму здаецца сьвет. Расказвае, а людзі дзівяцца і кажуць: не разумеем.

Дык ось, здалося яму нек раз, што ён ня проста складальнік песень, ня проста пясьняр, а расьпявальнік псальмаў аб краіне роднай, што гэта ён спраўляе страшнае маленьне, што ён ня можа ўхапіцца за корні, што ён усё роўна як выradак, не знайшоў броду, каб перайс[ьці] нейкую плынь–раку, што ён строіцца выйсьці на дарогу насустрэч Матулі. А другі раз, што ён гэта моліцца, будучы грэшным, што ён грэшнік, што раскаянь[не] ня можа расчуліць сэрца, што яно сьціскаецца ў камень, што ён стр[оіцца] уславіць народ песьняй чулай. То яму здаецца, што ён п'ян ад песень і мэлёдый. То замол[ьвае] да словаў, песень агнявых. То здал[ося] яму, што ён друг сабакі і піша яму лісты з Расіі, а лістоў ад сабакі не пры[ходзіла], аж покі не прыслаў сын сабакі. На ўсё, вядома, былі прычыны. Былі яны і на тое, што яму тая ці іншая зьява здавалася так, а ня йначай. І калі хто спытаў, чаму ось сам сабе ён здаўся спраўляючым маленьне, то пэўна ён–бы прычыны гэтаму знайшоў, калі–б стаў шукаць. Ён складаў песьні аб краіне роднай, апяваў яе прыгажосьці, хацеў паказаць іх і паказваў, што гэта прыгажосьць у тым, як адчуваецца сьвет, а яму на гэта казалі, што ён містык, што ён хворы, што ён выконвае ролю плакальніка. Адгэтуль заключэньне, што сьпяваць пра краіну — гэта ў разуменьні людзей рабіць грэх, а ён ня можа не рабіць гэты грэх, бо ў яго жыве любасьць да краю, бо песьні самі сьпяваюц[ца]. Адгэтуль трагэдыя і шуканьн[е] разьвязаньня супярэчнасьці, шуканьне адказу на пытань[не], як пагадзіць любоў да краю і погляды, што любіць свой край — злачын[ства]. І вось яму здаецца, што ён ужо ня песьні складае пра родны край, а спраўляе страшн[ае] маленьне (па погляду інш.).

[Варыянт 4]

Разумныя людзі кажуць: песьня — гэта спажыва для душы. Бывала, нашы бацькі–поэты як напішуць гэта вершаў да такіх складных, што, здаецца, от чытаў–бы іх і перачытваў, то нек і пасьвятлее ў вачу. Бачыш, што людзі добрыя не зьвяліся яшчэ на сьвеце, што клапоцяцца і пра нашага брата, ды ўсё навучаюць, што мы хоць і мужыкі, а таксама людзі, ня горшыя ад іншых, што і гаворым мы зусім не „па–просту", а па–людзку, што і адчуваць мы таксама ўмеем і сілы ў нас ёсьць… Ды шмат чаго казалі тыя людзі. Прарэкавалі нам нават вялічную славу, абы толькі мы іх паслухалі ды думалі і рабілі гэтак, як і яны. Потым пашлі накшыя людзі, нейкія вельмі–ж дзіўныя. Гавораць, бывала, і здэцца, складна, а от не разьбярэш ніяк, да чаго ён гэта табе гаворыць. І рукамі махае, і галавою круціць, і чупрынаю трасе, ну вось быццам–бы яго на патэльню хто ўскінуў, яму пячэцца, а зысьці з яе ніяк ня можа, ці то ў яго сілы няма, ці тое яму ўвесь сьвет гэтай патэльняю здаецца, і ня бачыць ён, як зыйсьці з яе, дык ось ён і крычыць на чым сьвет стаіць. Паслухаеш, бывала, такога, ды й рукамі разьвядзеш: „Злазь, блазнота", — от так і карціць яму сказаць. Гаворыць такі блазьнюк, і быццам перад ім ня людзі, а так, нейкія машынкі. Чуеш, што не да нас гаворыць, а што моцна, дык гэта, каб нешта чуў ды пахваліў яго. І, бывала, хвалілі іх, мы–ж толькі пацепалі плячыма ды ня ведалі, як думаць пра гэта: ці то гэта такія разумныя тыя, што так пішуць вершы, а мы дурныя, ці дурныя тыя, што хваляць так гэтых разумных. Але–ж было гэтакае. Вось нек раз гэта чытаў свае вершы і П[ушча], дык што–ж вы думаеце, усе так тут і казалі: „Глядзі ты, як ён там у горадзе адукаваўся, як гаворыць. Гэта, мусіць, так там усе гавораць, па пісанаму. Але глядзі ты, нас усё–ж не забывае, часта там успамінае. Сумуе, відаць, хлопец бяз нас там. І, мусіць, цяжка там яму прыходзіцца, гэтулькі–ж ён усё спрачаецца з людзьмі. І што там за людзі такія, што так крыўдзяць нашага Я[зэпа]?" Бывала, дык расказвалі, што было, потым пачалі гаварыць, хто мы такія, як пра нас думаюць і як мы самі пра сябе думаем. Цяпер–жа больш за ўсё пачалі гаварыць, што **робіцца, ад-**

бываецца, што перажываецца, што адчуваецца і што думаецца тым ці іншым поэтам пра якую–небудзь зьяву. І калі паслухаеш якога з іх, дык здаецца, што робіцца нешта надзвычай важнае, пачынаеш у гэтым пераконвацца, хоць гаворыцца гэта ўсім па–рознаму, ды так, быццам гутарка йдзе не пра звычайнае, а нешта нязвычайнае, пра невядомае. Узяць хоць–бы Я[зэпа] П[ушчу]. Ён у [зборніку] „Р[аніца] р[ыкае]“ гаварыў, што адбыв[аецца] у прыродзе, у вёсцы, у ім самым і ў мастацтве, у песьні. Ён гаварыў, што адбываецца такі адзіны процэс, які кладзе адбітак на ўсе зьявы, якія толькі пападаюць у круг погляду поэты, і адбітак маладога, жывога, нацыянальнага, сялянска–рэвалюцыйна[га]. Гэта проц[эс] узьніманьня „золата раніцы з сьмецьця“, гэта процэс рэвалюцыйнага аднаўленьня, процэс скіданьня абсолютаў, азямненьня зямнога, ачалавечваньня чалавечага, процэс барацьбы за права зямнога на існаваньні на зямлі. Вось прырода. Раніца. Яе пільнуе шчэбет у лісьці ж[оўта]–зял[ёным]. Ветры імк[нуцца] у мур[ожныя] далі. Пудзяцца песьні і г. д. Усё гэта выяўленьні процэсу дзейнасьці, руху — адзінага знаўленьня ў разнаст[айных] праявах. Вось сам поэта, выгад[аваны] у вёсцы. У ім адбыв[аецца] процэс перайначваньня. Ён разьвітв[аецца] з вёскай. Ён у горадзе буян[іць] новай раніц[ай], ён шукае тут выр[атаваньня] Ганны і абз[ывае] сьцерв[ай] вуліцу. Ён трыб[уніць] пра вёску, ён успам[інае] пра вёск[у], ён не знах[одзіць] у горадзе ўцехі. Ён хоча скінуць шаўр[о] і анг[ельскую] сьвітку, вярнуцца на [вёску].

[1927]

Аб мастацкіх шляхох беларускай поэзіі

1. Поэзія выражае пачуцьці і мысьлі (гл. Плеханава), выражае яна і настроі, і адчуваньні, і імкненьні, і жаданьні, і надзеі, словам, зьмест псыхікі (псыхолёгію) тэй ці іншай сацыяльнай групы таго ці іншага народу.

2. Поэзія ўсё гэта выражае не звычайна, не „будзённа“, а так, што робіцца для тых, хто слухае або чытае гэту поэзію, прыгожым, вялічавым, узвышаным, трагічным ці камічным і г. д., словам, такім, што захапляе чалавека і адкрывае ў ім магчымасьці, якіх ён і сам ня ведаў, выклікае гэтыя магчымасьці да дзейнасьці, да творчасьці і г. д.

3. Аднак тое, што лічыцца прыгожым, не зьяўляецца абсалютным і прыгожым для ўсіх людзей і часоў. Прыгожае мяняецца (гл. Плеханава). Аднак ніколі не мяняецца само адчуваньне прыгожага. Яно ёсьць у самой прыродзе чалавека. Ад прыроды ўжо ў яго ёсьць магчымасьці і здольнасьці адчуваць прыгожае, ад прыроды ўжо ў яго патрэба ў гэтым прыгожым (гл. Плеханава аб магч[ымасьцях] ад прыроды). Яны толькі могуць разьвівацца, або прытупляцца, ці выціскацца разьвіцьцём іншых здольнасьцяй у залежнасьці ад умоваў жыцьця.

4. Што лічылася і лічыцца за прыгожае тым народам, які стварыў сваю песьню, які мае вусную поэзію, і наогул культурнымі народамі, што маюць і штучную асабовую поэзію? Калі тая ці іншая песьня пануе ў народзе, значыць, ён яе любіць, значыць, ён яе лічыць прыгожаю. Возьмем для прыкладу матыў каханьня, які можна на адц[ягненай] мове фармуляваць так: чалавека, які кахае, нішто не абыходзіць, нават самае роднае і блізкае, апроч толькі об'екту каханьня; гэты об'ект каханьня запаўняе сабою ўсе пачуцьці, думкі і адчуваньні кахаючай асобы (суб'екта) так, што ёй здаецца, што на сьвеце існуе толькі ён — гэты об'ект каханьня, што ім повен увесь сьвет і больш нічога няма, больш нічога ня існуе; кахаючая асоба бачыць ува ўсім толькі об'ект свайго каханьня, а рэшта — усё гэта такое, чаго можа і ня быць дый не павінна быць, каб не перашкаджаць яднаньню, любаваньню, словам, таму, што завецца каханьнем дзьвёх асоб. Вось гэта ў ваднэй народнай песьні выражаецца такім чынам: дзяўчына пяе, што яна блудзіла ў шуме дубровы, што яна ня чула, як яе клікалі бацька, матка, браты, і што толькі пачула, як клікнуў мілы, і тады адгукнулася[1]. Што тут лічыцца прыгожым, вялічавым і моцным? Дубровы шум і ў гэтым шуме блудзячая дзяўчына, якое пачуцьцё напруджана так, або яе адчуваньні настроены так, што ў гэтым шуме здольны і могуць пачуць голас толькі мілага і ня чуць нічога іншага, іншыя галасы для яе ў гэты момант як–бы ня існуюць. Вось вобраз, які збудаваны з таго матарыялу, які вядомы ўсім, які блізкі ўсім. З аднаго боку, гэта зьявы прыроды (дуброва, шум), з другога боку — гэта зьявы сацыяльныя (матка, бацька і г. д.), з трэцьцяга — гэта зьява псыхолёгічная, якая фактычна зьяўляецца фармуючым пачаткам, яна надае форму бясформен[н]аму матарыялу. Дзяўчына, што пяе так, з азначанага матарыялу збудавала такі вобраз об'ектыўны, які цалком адпавядае (ці выражае), зьяўляецца эквівалентам яе перажываньню суб'ектыўнаму. Мы–ж, успрыймаючы гэты вобраз, з аднаго боку, любуемся ім як прыгожым, як нечым узвышаным над звычайнасьцю, зробленым з гэтай–жа звычайнасьці, з вядомага, блізкага і бачым у вядомым нешта новае і невядомае. (А з другога боку, як вобраз, што мае нейкае значэньне.) Гэта невядомае мы можам разумець і можам не разумець яго значэньня, але калі ў нас ня брак здольнасьці адчуваць прыгожае, то

[1] Як адгукалася — гэтыя словы песьні можна скарыстаць як эпіграф для працы аб „ідэалах прыгожага“.

мы і гэты вобраз успрымем як прыгожае. Зразумець–жа яго значэньне мы здолеем толькі тады, калі ў нас саміх або быў ужо вопыт падобнага перажываньня, або калі ў нас ёсьць магчымасьці падобнага перажываньня. Мы можам і ня ведаць функцыі таго ці іншага зьявішча, скажам прыкладам, ня ведаць функцыі тэй рэчы, якая завецца сярпом, ня ведаць яго значэньня, і адначасна можам адчуць яго як прыгожую ці не прыгожую рэч (дзікуны і блішчастыя гузікі). Ад разуменьня пачынаецца ўжо ўтылізацыя рэчы.

Значэньне можна адкінуць, скарыстаўшы вобраз для іншай мэты або ў яго злучэньні з іншымі зьявішчамі. Прыкладам, мы адкідаем матарыяльнае значэньне сярпа, калі ўжываем яго як знак сялянскай працы, ужываем яго на малюнку ці гэрбе. Тут фактычна ўжо ня серп, а толькі яго форма, а матарыял ужо іншы, і значэньне іншае, і функцыя іншая. Серп, які мысьліўся як пэўная прылада, маючая сваю форму будовы (узаемаадносіны часьцей), што служыць дзеля пэўнай мэты (зрэзваньня каласоў, жніва), зрабіўся сярпом, які мысьліцца толькі як форма і як гэткая ўваходзіць у зьмест іншай рэчы, зробленай з іначшага матарыялу і служачага іншым мэтам.

5. Прыгожым рабілася тое, ад чаго адцягвалася яго звычайнае матарыяльнае значэньне і што выкарыстоўвалася ў такім выглядзе як матарыял для ўтварэньня новай рэчы ці зьявы з іншымі функцыямі (суб'ектыўнага значэньня, якое з цягам часу набывала значэньне об'ектыўнае), што выкарыстоўвалася ў новым концэнтрацыйным пляне, што станавілася сродкам ці спосабам выражэньня перажываньняў. Дуброва — зьява об'ектыўнага парадку з пэўным матарыяльным значэньнем (збор дрэваў). Яна выкарыстоўваецца як форма, якая ўваходзіць у зьмест моўнага выражэньня псыхолёгічнага, унутранога, суб'ектыўнага перажываньня таго, што завем каханьнем; яна ўваходзіць у зьмест рэчы, зробленай з матарыялу перажываньня каханьня і служыць дзеля об'ектыўнага выражэньня гэтага перажываньня каханьня, аднаго з яго момантаў, найбольш яскравых, і моўных, і прыгожых ад гэтага, што выходзяць з раду звычайнасьці і штодзённасьці. Адбываецца гэта выражэньне пасьля факту перажываньня, на што паказвае і прошлы час дзеяньня ў песьні (а гэта ў сваю чаргу паказвае, што прыгожае бачылася толькі ў праявах, што мінуліся).

6. За матарыялы для стварэньня рэчаў прыгожага, рэчаў адпавядаючага эстэтычным патрэбам у беларускай народнай поэзіі браліся зьявы з прыроды, пазнанае ў прыродзе і пазнанае ў сацыяльных адносінах, у псыхолёгіі сацыяльнай, а таксама з гісторыі, з галіны вераваньняў, рэлігійных адносін, з міталёгіі..., словам, з тае галіны, якая была найбольш знанаю і вядомаю, блізкаю і роднаю.

7. Як гэтыя матарыялы апрацоўваліся і ў якіх плянах складаліся ў адно цэлае, у адзіны вобраз, што адпав[ядаў] эстэтычным патрэбам, з аднаго боку, а з другога — выражаў тое ці іншае перажываньне? быў об'ектам, што ўвасабляў сабою тое ці іншае перажываньне, думку, пачуцьцё і г. д.? што заставаўся знакам, памяткаю важнага ў тых ці іншых адносінах і значнага моманту ў сацыяльна–псыхолёгічных перажываньнях, у процэсе разьвіцьця ўнутраных перажываньняў? Матарыял разнастайны апрацоўваўся такім парадкам, што–б у ім не заставалася матарыяльнага значэньня, а толькі фармальнае, праз якое–б утваралася адзінства між рознымі матарыяламі. Далей у цэлае складаўся так апрацаваны матарыял такім чынам, што ён станавіў сабою адзіную якую–небудзь лінію за формальнымі разнастайнасьцямі, лінію ці то ўзьніманьня, ці то апусканьня, лінію росту ці а[д]цьвітаньня, усіленьня ці аслабленьня, нарастаньня, разьвіваньня ці зьвіваньня, ажыцьцяўленьне процэсу, станаўленьне яго ў застыўшы[м] выглядзе ў статы[цы]. Яны прадстаўляюць сьвет у асобым (т. зв. эстэтычным) дачыненьні да яго чалавека. Адгэтуль поэзія — гэта і сьветагляд, і сьветаадчуваньне [гэта выражэньне эстэтычнага дачыненьня да сьвету, г. зн. такога дачыненьня, якое ў аснове свае мае сугляданьне сьвету рэальнага, любаваньне ім, як

прыгожым, шырокім, захапленьне ім, як моцным, вялічавым, слаўным, імкненьне да яго, як да ідэальнага, жаданьне яго, як жаданага, дарагога, любага, вера ў яго, як ва ўсемагутнае, прэкланеньне перад ім, як перад вялікасным, усьведамленьне гордае ўзвышэньня чалавечага духа над рэчамі, узьніманьне, ажыўленьне, адухаўленьне сябе, урачыставаньне, сьвяткаваньне, радаснае прыяцьце, радасьць духовая (асалода) ад прыяцьця гэтага сьвету чалавечае творчасьці]. Адгэтуль — поэзія гэта і чалавек, выяўлены ў яго эстэтычным дачыненьні да сьвету, гэта чалавек **у сваім прэабражаньні**, **у пераўвасабленьні ў дух дачыненьняў**, якія існуюць у рэальным сьвеце або ў выдуманым, выабражальным, гэта чалавек, адухоўлены ідэяй, гэта сама ідэя.

Роль і значэньне поэзіі вызначаецца яе дзейнасьцю, вынікамі гэтай дзейнасьці ў людзях. Так, калі чалавек, прачытаўшы поэтычны твор, гаварыў, як сладна тут усё гаворыцца, усё гэта праўда чыстая, калі чалавек загараўся радасьцю, быццам ён што знайшоў вельмі патрэбнае і важнае яму, быццам ён знайшоў сваё месца, быццам ён зразумеў увесь сьвет, быццам ён адчуў, што нехта ўліў яму новай сілы і энэргіі, адчуў, што ён мацнейшы, чым сам аб сабе думаў, што ён чалавек, што ён можа тварыць таксама прыгожае жыцьцё, — значыць, твор адыграў вялікую ролю акавіты, значыць, ён для гэтага чалавека будзе значным. Яго значэньне будзе вялікае, і чалавек будзе ўкладаць у яго вялікі зьмест. І калі значэньне самога гэтага чалавека ў жыцьцёвым процэсе станоўчае (гл. Мэрынга аб значэньні эст[этычных] судж[эньняў]), то і значэньне твору об'ектыўна будзе станоўчым. І вось калі перад намі такое палажэньне. Адзін і той–жа твор прачытаны двума суб'ектамі і на аднаго ён зрабіў тое, што ён называе добрым уражаньнем, а на другога тое, што ён называе дрэнным. Якаво тады об'ектыўнае значэньне твору? Пры такім палажэньні об'ектыўнае значэньне твору выясьніцца толькі тады, калі выясьнена значэньне і роль гэтых суб'ектаў у жыцьцёвым процэсе. Калі, скажам, суб'ект (з адм[оўным] ураж[аньнем]) адыгрывае ў жыцьцёвым процэсе адмоўную ролю, то твор, робячы на яго адмоўнае ўражаньне, становіць станоўчае об'ектыўна (адмоўнае адмаўляе адмоўнае). Тут таксама важна выясьніць крытэрыі дрэннага і добрага ў аднаго і другога. Магчыма, што тое, што для аднаго зьяўляецца дрэнным, для другога — добрым, а магчыма, і наадварот. Пры гэтым апошнім палажэньні важна тады ўстанавіць разуменьне, давесьці да разуменьня тое, што адзін не разумее...

(Поэзія гэта змаганьне. Гэта змаганьне за форму. Той, хто змагаецца, — змагаецца з тым, што стаіць на яго дарозе да станаўленьня сябе, да адзінага панаваньня — гаспадараньня ў сьвеце, да становішча **над**. Той, хто змагаецца, — разбурае, зьнішчае ўсё, што супярэчыць яго станаўленьню. Змаганьне поэта пераходзіць у сфэры моўных стыхій. Ён змагаецца супроць бясформавасьці, хаосу моўнага, ён нішчыць гэту бясформавасьць, як свайго заклятага ворага, ён разбурае хаос і на яго руінах творыць новы хорам, ён вызваляе формы, якія крыюцца ўва ўсім бясформным, ён дае ім вольнае жыцьцё, ён творыць сьвет формавага жыцьця, ён творыць форму, у адзінстве якой пачынаюць жыць самастойным арганізаваным у адзінстве жыцьцём усе вызваленыя з хаосу формальныя сілы, ён творыць новае жыцьцё. Так творчасьць ідзе сьледам за змаганьнем. Само змаганьне ёсьць тая–ж творчасьць, толькі з мінусам у дачыненьні да таго, супроць чаго яно накірована, а таксама і ў дачыненьні таго, што мае быць створана. Уласна–ж творчасьць ёсьць творчасьць з плюсам у дачыненьні да рэальнага станаўленьня творчага задуму.)

Нормат[ыўныя] палажэньні. Поэзія — гэта змаганьне супроць бясформавасьці, хаосу, моўнага быту, у які ўваходзіць поэта. Прыкладам, у гэтым быце ёсьць слова „сонца“, і гэта „сонца“ тут зьяўляецца нашэльнікам і паняцьця аб рэальнай зьяве, і азначэньня, сымбалю ідэалу ці ідэі, і паняцьця сьвятла ці цяпла або яго крыніцы і г. д. Яно прадстаўнічае за самыя разнастайныя нічога супольнага між сабою ня маючыя рэчы і паняцьці. Хочаш пабачыць сьвятло, з ім пазнаёміцца — перад табою паўстае „сонца“, хочаш ідэю пазнаць — зноў паўстае тое–ж сонца. У гэтым і выражаецца бясформавасьць, нявызначанасьць таго, што ім прадстаўляецца, і не нявызначанасьць ролі самога „сонца“, яно зводзіцца як–бы на ролю затычкі ці падстаўное рэчы. Поэта змагаецца супроць такой сыстэмы (ці бяссыстэмнасьці) у арганізацыі жыцьця гэтага моўнага сьвету, ён разбурае яе і тым самым вызваляе і „сонца“ з няволі быць затычкай, яно пачынае сьвяціць сваім сьвятлом і знаходзіць сваё месца ў новай арганізацыі быцьця ў новай форме, якую творыць поэта, адмаўляючы бясформнасьць. Так яно, напрыклад, само становіцца вобразам (г. зн. тым, чым яно было ў пачатку, становіцца тым, чым ёсьць у поэзіі, скідаючы з сябе ўсё накінутае на яго, усе прымусовыя ролі) для самога сябе. Яно ўжо можа сказаць: „Я вобраз ня толькі для каго другога, я вобраз для сябе самога, і таму мне па праву належыць тое месца ў жыцьці поэзіі (твору), якое займаю, падпарадкуючы сабе ўсе іншыя элемэнты, іх арганізоўваючы і імі кіруючы для таго, каб прадставіць малюнак поэтычнага жыцьця, каб даць адчуваньне ці ўяўленьне красы сьвету натуральнага“.

„Сонца выганяе пасьвіць дзень“ — тут „сонца“ зьяўляецца вобразам самастойнага дзейніка, які па сваёй волі дзейнічае, робіць пэўную работу, „выганяе пасьвіць дзень на сіні выган“, які выконвае ролю **пастуха** ў дачыненьні да „дня“ (гэта другога вобразу, „падпарадкаванага“ волі першага, вобразу таго, што знаходзілася ў хляве і што для свайго жыцьця патрабуе пашы, **сіняга** выгану, што для таго, каб выканаць пэўную ролю ці сваё назначэньне ў жыцьці, патрабуе перадусім задаваленьня сваіх натуральных патрэб.) Цень выконв[ае] ролю **хістаючагася, нястойкага**.

„Сінюю смугу памялом зьмяло“ — вобраз **дзеяньня**, якое адбылося бяз удзелу пэўнага дзейніка, а як–бы **безасабова** (стыхійна), у выніку якога асталася чыстата і яснасьць. „І промень сонца на шляху пабег ў сутулае сяло“. „Промень сонца“ — вобраз самастойнага дзейніка ў ролі як–бы **пасланца** сонца, але ён самастойна выконвае свой абавязак. Дзеяньне адбылося як–бы перад тым, як сонца пачало выганяць дзень на выган. „З сяв[енькай] працы... ратай спаткаў яго: уцеха хлынула з вачэй і гойснула у сінь бягом“. „Ратай“ — вобраз прадстаўніка таго, што чакала гэтага пасланца і спаткала „з сяв[енькай] працы на плячох“, не з пустымі рукамі, а патрэбнай працай, якая на плячах і якую трэба было сеяць, з якой ён сее. Спатканьне адбылося так: „Уцеха хлынула з вачэй і гойснула у сінь бягом“. Уцеха — вобраз **прадст[аўніка] оптымізму**, таго, што **трымалася ў берагох вачэй**, што потым як–бы **прарвалася з гэтых граніц**, хлынула, мінулася і гойснула ў сінь бягом, ускакала ў сінь, пакінула месца свайго прабываньня, гойснула туды, куды сонца выганяла пасьвіць дзень, і што зьмяло памялом. [Сіні выган і сіняя смуга: у сіні і выган, і ў сіні смуга, вось у гэту сінь (і выгану, і смугі зьмеценай) гойснула ўцеха.] „Падшывалец–вецер лапоча песьняю ў лісьцьве: разьбіўся мутны вечар аб сонца ў сіняве“. Вецер выконвае ролю **падшывальца–лапатуна песьняю (гэта песьняр такі!)**. Гэта лапатаньне такое: „Разьбіўся мутны вечар аб сонца ў сіняве“. Вечар адыгрывае ролю **цемені**, што білася аб сонца і разьбілася ў сіняве (гэта ўсё там–жа ў той–жа сіні, у якой і выган, і ў якую гойснула ўцеха, што хлынула з вачэй ратая пры спатканьні пасланца сонца, якая цяпер выступае як арэна бойкі вечару з сонцам, іначай, у якой было і сонца, і вечар, і ў якой у выніку засталося сонца і разьбіўшыся вечар). Такую песьню стварае „падшывалец–вецер“, г. зн. ён прадстаўляе ў вобразах тое, што ад-

былося ў натуры, як–бы раўналежна таму, што адбываецца. Адбываецца: хістаньне цені пад платом; выган сонцам дню на выган; лапатаньне ветрам песьні. Адбылося: бег сонцавага промню па шляху ў сяло; спатканьне яго ратаем; прарваньне з вачэй ратая радасьці і яе гойс[аньне] у сінь. А ў песьні: разьвіцьцё вечару аб сонца ў сіняве, г. зн. тое, што адбылося яшчэ да таго, як промень сонца пабег у сяло і да таго, як плаксівую смугу зьмяло памялом. Т[акім] ч[ынам], з песьні даведваемся аб учарайшых, мінулых падзеях. Яна як–бы дапаўняе карціну, дарысоўваючы вобраз таго, што адбываецца. І цяпер становіцца зразумелым, чаму хістаецца ў сутоньні пад плотам цень (гэта цень вечару), чаму сонца, умыўшыся яркай раніцай, выганяе пасьвіць дзень, чаму пасылаўся промень у сяло і чаму ўцеха хлынула з вачэй і гойснула ў сінь бягом [яна выклікана сонцам на сіні выган, на якім яно пасе дзень (уцеха ратая там, дзе сінь]. Перад намі, т[акім] ч[ынам], карціна з некалькіх малюнкаў–эпізодаў: 1) барацьба вечара з сонцам у сіняве, у выніку якое вечар застаецца разьбітым, 2) зьмятаньне **сіняй** смугі, 3) бег променя сонцавага ў сяло, 4) спатканьне яго ратаем, 5) як вынік — гойс уцехі ратаевай у **сінь** — гэта ўсё, што адбылося, і 6) хістаньне ценю пад плотам у сутоньні, 7) умываньне сонца раніцаю, 8) выганяньне сонцам дню на **сіні** выган, 9) лапатаньне песьняю ветру ў лісьцьве — гэта ўсё, што адбываецца, і дзеяньне чаго ня скончылася. У вершы гэтыя эпізоды адзін за адным ідуць у такім парадку: 1 — 6, 2 — 7, 3 — 8, / 4 — 2, 5 — 3, 6 — 4, 7 — 5, / 8 — 9 / 9 — 1.

Поэзія — гэта творчасьць такіх формаў моўнай арганізацыі, у якіх–бы слова было вобразам, у якіх–бы яно вызвалялася ад путаў няволі і станавілася тым, чым ёсьць, самастойна выбіраючы сабе ролю ў станаўленьні карціны прыгожага жыцьця. (Пушча творыць такія формы. Імі ёсьць свабодны слоўны рысунак — гэта формы слоўнай самаарганізацыі ў малюнак, авеяны ці завэлюмаваны ў музыку гукаў, а малюнкаў — у карціну (кінофільм слоўны) з адзіным цэнтральным вобразам.

„Шчэбет“ выступае ў ролі вартаўніка „раніцы“.

„Жнівень“ — вандроўніка ці падарожніка, які **туліцца** пад пуняй з ношкай аўсянай саломы.

„Сонца“ — ідучага „сейбіта“, які губляе іскры ў тумане (**„бліскучым пласконьнем“**).

„Ветры“ — імклівага „рушачага“ (**„пужлівыя коні“**), што **рвецца** ў мурожныя далі.

„Песьні“ — „іграючага“ ў зарасьлях — пудзяцца (**выбрыкаваць хочуць — паверце**).

„Вёска“ — „уцехі“ сялянскага сэрца рыпамі весьніц (адкрыв[аюцца] вароты).

(Рух–жыцьцё. **Адбываецца.**)

„Сівер“ — „хрысьціцеля“ зьдзейсьн[еных] расой паплавоў у сіні шырокай. (**Адбылося.**)

„Сонца“ — „пястуна“, „іграючага“, **песьц[ячагася]** у трысьці, цалуючага **ветра** ў шчокі.

„Шчэбет“ —

„Жнівень“ —

Пераходнае:

пільнуе
губляе
цешыць
ахрысьціў

Самі вытвара[ю]ць дзеяньне:
туліцца
рвуцца
пудзяцца
песьціцца

Прад намі праходзяць малюнкі, як–бы ў кінофільме. Перад намі паўстае сьперша „шчэбет“, які пільнуе „раніцу“ ў лісьці (вартаўнік), потым „жнівень“, які сам туліцца пад пуняй (носьбіт падарожны), далей „сонца“, што губляе іскры ў тумане (валадар іскраў, які ідзе ў тумане), „ветры“, што рвуцца ў далі (імклівая стыхія), „песьні“, што пудзяцца ў зарасьлях (спуджаная ці абуджаная пудам стыхія творчасьці), „вёска“, што цешыць сялянскае сэрца рыпамі весьніц (спраўляе музыку „рыпаў“ і цешачая сэрца селяніна — крыніца адчуваньня радасьці, уцехі селяніна), „сівер“, які ахрысьціў поплавы расой (прайшоўшы, зрабіўшы абрад хрысьціцель), і, нарэшце, зноў паўтараюцца першыя два малюнкі, якімі абнімаецца ўсё, што прадстаўлена ў гэтай карціне і якімі яна як–бы замыкаецца. З гэтых малюнкаў і вырысоўваецца адзіны цэнтральны вобраз на такім фоне: жоўта–зялёнае лісьце, **пуня, аўсяная салома** / **туман** (з бліск[учым] пласконьнем), **мурожныя далі** / **зарасьлі, вёска з** рыпуч[ымі] **весьніцамі** / росныя поплавы **ў сіні** шырокай, **трысьцё** / ветразь (тон **сіня**–жоўта–зялёны з плямамі палаваг[а], аўс[янага] і шэрага) — вобраз замкнутага ў сабе жыцьця, якое выяўляецца ў разнастайных праявах. Дзе тут той пачатак, што арганізоўвае і падпарадкуе сабе ўсё гэта? Ён ня відзен, але адчуваецца, што ён ёсьць, што ўсе гэтыя зьявы ёсьць праявы адзінага нейкага процэсу, які адбываецца на вачох постацьцю вось гэтых праяваў. Адчуваецца нейкая дынамічнасьць, жыцьцёвасьць, шматвобразнасьць на нейкай статычнай непарушнай аснове, як на полі ці сцэне, на якое выходзяць дзейнікі і дзейнічаюць. Адкрылася на адзін момант і закрылася заслона, а перад нашымі вачыма засталіся сцэны незакончаныя, і мы гатовы чытаць і гадаць, што–ж зрабілася, чым кончылася тая ці іншая падзея. Быццам на адзін момант адкрыўся для вас нейкі своеасаблівы сьвет, у якім, здаецца, і знаёмае ўсё, але паўстала перад вамі ў незнаёмым і нязнаным сьвятле, у сьвятле, у перасунутых, зрушаных плянах. Усё паасобку нам вядома і знаёма, скажам, і раніца, і шчэбет, і лісьце жоўта–зялёнае, і дачыненьне „пільнаваньне“, але ў такой сувязі, у такім пляне, дзе раніца зьяўляецца об’ектам пільнаваньня, а шчэбет яго суб’ектам, а лісьце — абстаноўкаю, гэтыя рэчы нам невядомы, у такіх ролях і стасунках нам незнаёмы, і мы ўсё гэта ўспрымаем як нешта новае, па–новаму пачынаем адчуваць іх, мы адчуваем новую форму арганізацыі слоў, у якой кожнае з іх, ня трацячы свайго аблічча, а нават, больш таго, захоўваючы яго і рэльефна яго выпукляючы, у супольнасьці з іншымі складае некаторае вышэйшае адзінства, некаторую агульную як–бы грамадзкую арганізацыю.

Р**ані**цу шчэбе**т пі**льнуе
у лісьці жоўта–зялёным.
Туліцца жнівень п**ад пу**няй
З ношкай аўс**яна**й саломы.

Адзінства іх у тым, што яны прадстаўнічаюць: раніца за час, шчэбет — за выражэньне птушак, пільнаваньне — за форму выражэньня адносін птушак да часу, лісьце — за ўбор, абстаноўку, жоўт[а]–зялёнае — за асьвятленьне яе. Яны прадстаўляюць адчуцьцё процэсу жыцьця ў сугляданьні конкрэтных зьяваў і адносін об’ектыўнага ажыцьцяўленьня (ці станаўленьня, ці выяўленьня) гэтага процэсу ў адзін момант.

„Раніца“ — гэта зьява пераходнага часу (ад ночы к дню), „шчэбет“ — выражэньне жывога, „пільнаваньне“ — форма адносін. І вось выражэньне жывога выступае ў якасьці дзейнага суб’екта, які стаіць у пэўным дачыненьні да пераходнага часу; форма гэтага дачыненьня прадстаўлена як пільнаваньне першым (выражэньнем) другога (пераходнага часу). Выражэньне ахоўвае пераходны час. „У лісьці жоўта–зялёным“ — гэта зьява надворнага ўбору, гэта надворнае выяўленьне растучага, яго вопратка каляровая. Пераходную пору выражэньне ахоўвае ў каляровай вопратцы раст[учага].

Усё, што сябе выражае, у пэўнай абстаноўцы мае ўласнае дачыненьне да свайго часу. Сама пара знаходзіцца ў пэўным стане, яго перажывае. У бясформным становіш[чы], у нявызначанай, невыразнай абстаноўцы ўладары растрачваюць каштоўнасьці ў пусты бляск. Нявыразнае стыхійнае ў імкненьні да кірунку, да ідэала. Творчасьць у дзікіх а растучых абставінах абуджаецца бурна. Сац[ыяльна]–бытавое дае сябе адчуваць, уплывае на пачуцьці сваімі праявамі. Стыхійны холад перавобр[аз]іў поле ў бясформ[ную] аснову, зрабіў яе адчувальнай. У натур[альна]–**аформ[леных]** абставінах праяўляецца стыхія сьвятла ў абоймах яе.

Пераходную пару (ад ночы к дню), выражаньне (жывога) выяўляе ў яркай, прам[яністай] надворнай форме. Находзіць прытулак сходняя пара пад складам, ношаным дабром.

Усе конкрэтныя зьявы, што суглядаюцца ў адзін асобна ўзяты момант, вызначаюцца тым, што яны носяць на сабе адзнакі жыцьцёвай рухавасьці і падпарадкаванасьці адзінаму пачатку — гэта пачатку прадстаўліваньня (у кожным разе індывідуальнага) аднаго агульнага стану (ці ідэі) абнаўленьня сьвету, праз **перамяшчэньне роляй рэчаў і зьяў** у гэтым сьвеце, **у творчасьці яго жыцьця**. Так, „раніца“ становіцца ў падпарадкаванае палажэньне да „шчэбету“, „шчэбет“ выступае ў ролі вартавога ў дачыненьні да падпарадкаванай яму „раніцы“ (выражэньне сабою ці ў сваім уборы ахоўвае свой час), у знадворным выглядзе выражэньня адлюстроўваецца пэўны час яго **зары** (спачатны сэнс). Спачатнае, захованае ў глыбі ў самарэчы, ачышчаецца ад путаў, ад напластаваньняў часу, ад яго пут і выступае ў сваім уласным сьвятле, яно выплывае на поверх і займае сваё месца адпаведна свайму характару, выконвае сваю ролю ў творчасьці жыцьця злоўленага сьвету, у быце сынкрэтычным сьвету, шматвобразн[асьці] сьвету. Вытворнае становіцца ў палажэньне творачага, дзейнага, яно ахоўвае ўмову акалічнасьці ў надворным уборы, пры якой магчыма існаваньне ці пры якой утварылася гэта зьява. Вытворнае, стаўшы само творным, ахоўвае акалічнасьць, пры якой утварылася ўжо як свой убор, як сваё вонкавае выяўленьне, як эстэтычнае (становіцца ў эстэтычныя да яе адносіны). Падпарадка[ва]ўшы сабе, яно яго карыстае як сродак для эстэтычнага самавызначэньня.

[Канец 1927 — пачатак 1928]

[Мае асабістыя дачыненьні да творчасьці Я. Пушчы]

1. Няправільнасьць паняцьця аб П[ушчу] у гр[амадзтве] (з адн[аго] боку, ад слабога знаём[ства] чыт[ачоў] з поэтаю, а з другога боку, у выніку пашырэньня гэтых няпр[авільных] паняц[ьцяў] некатор[ымі] усл[ужлівымі] крытыканамі).

2. Што такое поэзія П[ушчы]? (У гэтым азнач[эньні] неабходна прыняць пад увагу, з адн[аго] б[оку], самы творы, а з другога — тыя ўраж[аньні], якія яна робіць на нас. Мы можам гаварыць пра поэзію П[ушчы], як яна адбіл[ася] у сьвядом[асьці] чытача. Гэту поэзію можам азначаць як поэзію, адлюст[раваную] у сьвядомасьці пэўн[ага] чытача. І, вядома, паняцьце аб гэтай поэзіі будзе ў шмат чым залежаць ад гэт[ай] сьвяд[омасьці]. Якім шляхам ісьці да гэтага азначэньня? 1) Свае ўражаньні ад чытаньня і разум[еньня], 2) азначэньні іншых, 3) дасьледаваньне твораў. Што значыць азначэн[ьне]? Гэта значыць выразіць сваё дачыненьне да твораў, гэта значыць адказаць на пытаньні, якое я меў дачынен[ьне] да гэтых твораў, і якія іх уласьців[асьці] выявіліся ў гэтым дачыне[нь]ні, што я пазнаў у выніку дачын[еньня] да іх. Мае дачын[еньні] азнач[аны] паняцьцем — чытаньне. Я чытаў гэтыя творы, і чытаў іх ня раз. Я думаў аб тым, што ў мяне зьявілася ад іх чытаньня. Я думаў аб іх саміх, параўноўваючы іх з творамі іншых пісьменьнікаў, правільніў свае ўража[ньні] ад іх з уражаньн[ямі] ад твораў іншы[х] поэтаў. У выніку гэтага дачыненьня я прышоў да вываду, што ўражаньне, якое льга азначыць як: 1) поэзія моладасьці, 2) радасьць новага і г. д. абавязана сваёю наяўн[асьцю] у мяне толькі творамі Я[зэпа] П[ушчы]. Я гэта праверыў, перачыт[аўшы] творы інш[ых] пісьм[еньнікаў], і прышоў да выніку, што творам Я[зэпа] П[ушчы] уласьціва здольнасьць абуджаць такія ўражаньні пры ўмовах такога стану сьвядом[асьці], які льга ахаракт[арызаваць] наступным чынам: чалавек многа слухаў ура–поэзіі, якая прызвыч[аілася] для яго і ня выклік[ала] асобых ураж[аньняў]. Чалавек мно[га] слухаў поэзіі аб Бел[арусі] і прывыч[нымі] для яго сталі заклікі, яны ўжо не абудж[алі] яго думак і г. д. Я пазнаў, што поэзія П[ушчы] адкрывае мне вочы на процэсы, якія раней я, можа, і адчуваў, але не ўсьвядоміў іх. Гэта перадусім процэс уростаньня Беларусі мал[адой], не пудлів[ай], зьдз[ейсьніўшай] таго, да чаго заклікаў Я. Купал[а], кліч[у]чы „да сонца, да зор!“, у культуру гор[аду], гэта процэс адзяваньня Бел[ар]усьсю новых убораў, гэта процэс раскрываньня псыхол[ёгічных] магч[ымасьцяў] (душы) белар[уса] на фоне вялікай перабудо[вы] жыцьця, вялікага вопыт[у] рэвал[юцыі], перааранізаваньня ладу ўсяго чалавецтва, на фоне вяліка[га] процэсу фарма[ва]ньня новага чалавека, чал[авека] сац[ыялістычнага] грам[адзтва] як яе асновы. Я дазнаўся, што поэта закончыў, можна сказаць, першы этап свайго разьвіцьця, які характарызуецца тым, што поэта для сваіх перажыва[ньняў] выбіраў і тварыў страі па вобразу і падобію таго, што лічылася апошнім словам у поэзіі, што лічылася апош[нім] дасягн[еньнем] у іншых народаў, што поэта адчуваў: гэтыя страі не да стану, і тужыў аб тэй гадзіне, калі скіне шаўро і ангельскую сьвітку, каб надзець уборы да свайго твару, што поэта, адчуваюч[ы], што яго нутро мужыч[ае], але ўборы ня зусім мужычы[я] і што пад гэтымі ўборамі і яго нутро непраметку для сябе ператвараецца ў немужычае, што ён робіцца „ўсім чужы“ ў гэтым убраньні і яму страш[на] за буду[чы] лёс, ён тужыць аб магчым[асьці] наз[ь]біраць кветак і пакідаць на шлях, сабірае сьлёзы і лям[ант], каб песьні весяліць і каб стварыць сваю ўласн[ую] вопратку, што ён адчувае або жаданьн-

не сьмяяцца дзіцем, або выць па–воўчы, але што ён сьмяецц[а] і ня дзіцем (сьмех паранен[ы]), і не як воўк вые (бо ня восень, а раніца, па яго азначэньні, тая пара, у якой ён вышаў у сьвет з сакалін[ым] словам у грудзях, ня воўчае яно, перанятае ад родных сьпеваў — глядзі: „Прыв[ітаньне] песьні“, хоць яно было такім для другіх. Для яго яно госьць, запрош[аны] у госьці селянін, тое, чым жыве селянін), што поэта пераходзіць да выяўле[ньня] воўч[ага] як воўч[ага].

П[оэзія] П[ушчы] — гэта поэзія бел[арускай] моладзі ў тэй яе часцы, якая прышла ў горад шчыра і адчула сябе не гаспадаром, не раўнапраўн[ым], і якая выбрала сабе шлях праз культуру, праз назапаш[ваньне] багацьцяў нац[ыянальнай] культуры дайсьц[і] да вызнаньня раўнапр[аўя], давесьці свае правы на ажыцьцяўле[ньне] таго, што казаў Куп[ала]: „Мы жыцьц[я] гаспадары“, выбрал[а] шлях да выяўл[еньня] свайго таленту ў творч[ых] уборах, у накапл[еньні] багацьця маст[ацкага]. Поэта задумліваец[ца] над пачуць[цямі], прынесен[ымі] імі з вёскі.

Няўжо толькі прыгожы малюнкі старога, а самі **процэсы**, скажам, хоць уростаньня Мал[адой] Беларусі ў культуру рабочага гораду, у культуру краіны, у культуру пролетарскую інтэрнацыянальную, хіба гэтыя процэсы ня прыгожы сваёю і вялікасьцю, і напорнасьцю, і нават сваёю неабходнасьцю гістарычнага разьвіцьця? Мне здаецца, што і ў гэтым можна знайсьці эстэтычныя сацыяльныя формы для выражэньня асабовага і поэтычнага. Альбо працэс уростаньня гарадзкой культуры ў вёску, інтэрнацыянальнага ў нацыянальнае, хіба тут нельга знайсьці прыгожага для выражэньня? Бязумоўна, аднаго суглядан[ьня] тут мала, патрэбна і умозрэніе, і пазнаньне разумовае, патрэбна разумень[не], усьведамленьне гэтых процэсаў. Патрэбна і сугляданьне, але сугляданьне менавіта процэсаў, а ня толькі рэчаў і зьяваў у адзін адрэзаны момант. Патрэбна сугляданьне зьяваў у іх разьвіцьці, у процэсе іх быцьця. Тут, нам здаецца, і крыніца для новых формаў выражэньня. Але гэта ўжо пытаньне іншага парадку, якое патрабуе асобнага артыкулу.

Зараз жа закончым свае меркаваньні аб Я[зэпу] П[ушчу] зазначэньнем яшчэ на адзін факт, характэрны для яго поэз[іі]. Пушча амаль вычарп[аў] сродкі выраж[эньня], скарыст[оўваючы] мэтад вобразнага выяўлень[ня] і музычн[ага] выражэньня на тым слоўным матар’яле, якім ён уладаў, набыўшы яго ў вяск[овай] абст[аноўцы]. Зараз Пушча ў шуканьнях новых матар’ял[аў] кінуўся ў клясыцызм і ў іншыя мастацтвы. Гэта, бязумоўна, нядрэнна, але нам здаецца, што яно не павінна абмяжоўваць сабою поэты. Поэта яшчэ ня выпрабаваў сваіх сіл на мат[ар’яле] нар[однай] творчасьці, а таксама на тых матар’ялах, якія дае сучаснас[ьць]: і вёска, і суч[асны] горад. А варта было–б іх увесьці ў поле сваёй поэтычнай збраёўні і карыстаць яе як матар’ял пры ўтварэньні поэтычных формаў.

[1927 — 1928]

[Язэп Пушча — „пераживацель“, тварэц, жывапісец]

З часоў рэвалюцыі, бадай, усе, каму толькі час і ахвота, загаварылі пра поэзію, і загаварылі пра яе, як пра данае ў быце. Відаць, што поэзія ўвайшла ўжо ў быт і становіцца патрэбаю кожнага, хто хоча быць на адным з сваім часам культурным узроўні. І зараз гавораць пра поэзію і пра поэтаў як пра об’ектыўна дадзеныя факты, пра якія ня можа быць аніякіх спрэчак. Наконт фактычнасьці іх і не спрачаюцца. Кожны верш прымаецца за твор поэзіі, а кожны, хто выдрукаваў некалькі іх у газэце ці часопісі, ідзе за поэта, часам з агаворкаю „пачынаючы“, а часам і без яе. Найбольш–жа гавораць цяпер і спрачаюцца наконт таго, што выяўляе такі твор, якую рэчаіснасьць ён адлюстроўвае, сучасную ці мінулую, што і каго выражае аўтар твору, якую ідэолёгію выказвае поэта такі, якія ўжывае ён разьмеры, рытмы, рыфмы, сугуччы, эпітэты, параўнаньні, вобразы, як компануе ён часткі ў цэлае і г. д. Іначай кажучы, інтарэсы для поэзіі зараз цалком засяроджваюцца вакол трох рэчаў — выяўленьня сучаснай рэчаіснасьці, выражэньня пролетарскай ідэолёгіі і тэхнікі літаратурнай (поэтычнай) творчасьці. Гэта–ж зьяўляецца і мераю як каштоўнасьці твораў літаратурных, так і мераю талентаў і значнасьці іх аўтараў. І калі паслухаць усё гэта, то на першы погляд здасца, што ў нас стаіць усё добра: цікавасьць да поэзіі вялікая. Разуменьне поэзіі таксама на ўзроўні свайго часу, крытэрыі каштоўнасьці твораў поэзіі ў наяўнасьці, уменьне карыстацца імі пры ацэнках таксама ў наяве, мэтадамі ацэнкі ўладае, бадай, кожны, хто судзіць пра поэзію. Тут вы можаце пачуць, што поэзія — гэта тое, што выяўляе сучасную рэчаіснасьць або што выражае ідэолёгію пэўнай соцыяльнай групы сродкамі слоўнага мастацтва, што поэта — гэта той, хто ўладае гэтымі сродкамі, г. зн. разьмерамі, рытмамі, рыфмамі, эпітэтамі, параўнаньнямі, вобразамі — словам, тэхнікаю літаратурнае творчасьці і хто ведае рэчаіснасьць і ідэолёгію свае групы, што значны і патрэбны поэта — той, хто выражае пролетарскую ідэолёгію, выяўляе сучаснасьць і хто сваімі творамі дапамагае соцыялістычнаму будаўніцтву; што пролетарскімі поэтамі зьяўляюцца A, B, C.., а непролетарскімі, дробнабуржуазнымі D, E, F; што здаровы поэта — гэта X, а хворы — Y і да т. п. Здаецца, усё ў парадку — ёсьць азначэньне поэзіі, якое выяўляе разуменьне яе, ёсьць вызначэньне патрэбнага, якое служыць адначасна і мераю ў ацэнках поэтаў, і ёсьць гэтыя ацэнкі, якія распарадкавалі ўсіх поэтаў па клясах, разрадах і рангах. І калі вы, чуючы і бачачы ўсё гэта, раптам выклікніце, дык пры чым–жа тут поэзія, гора тады вам: вас ня толькі ўзьнімуць на сьмех, але прымуць за гэрэтыка і гатоў пабіць каменьнямі, а ў лепшым разе закідаюць вас гразёю лаянак і збэсьцяць вас на чым сьвет стаіць. Лепш маўчаць вам і не пытаць, чым адрозьніваецца публіцыстыка ад поэзіі такога вось азначэньня і чым адрозьніваецца ад так вызначанага поэты публіцысты, які і выяўляе рэчаіснасьць, і выражае ідэолёгію пэўнай соцыяльнай групы, і карыстаецца мастацкімі сродкамі, ужывае пэўны рытм, эпітэты, параўнаньні, пэўны спосаб кампанаваньня частак у цэлае, і дапамагае соцыялістычнаму бадаўніцтву. Не, лепш вам не казаць, што ня ўсё тое, што выяўляе рэчаіснасьць, выражае ідэолёгію, карыстае тэхніку мастацкае творчасьці, ёсьць поэзія і што ня ўсякі той, хто ўладае рытмамі, рыфмамі…, ёсьць поэта–мастак. Не кажэце таксама, што такія поэты, як Ц. Гартны і падобныя яму, зусім не поэты, хоць яны і выражаюць пэўную ідэолёгію, выяўляюць сучасную рэчаіснасьць і ўладаюць некаторымі сродкамі

мастацтва, — не кажэце, што гэтакія поэты ўсяго толькі публіцыстыя ў поэзіі, словам, не кажэце гэтага, бо вы ня толькі нажывеце сабе лішніх ворагаў, але й станеце шкодным элемэнтам у беларускай літаратуры, якому які–небудзь пільны ягомасьць парадзіць прайсьці інфэкцыён[н]ую камеру і палячыцца ад дробнабуржуазнае хваробы. Словам, вам лепш альбо маўчаць зусім, ці, як казаў адзін поэта, „у маўклівасьці цьвісьці“, а калі вы ня можаце ўмоўчваць, то лепш вам гаварыць сьледам за дзедам, як кажа прыказка, лепш гаварыць тое, што гавораць пільныя людзі, лепш падтакваць ім, не зважаючы на тое, што яны гавораць, і ня судзячы, добра гэта ці кепска — тады вы можаце быць упэўнены, што пойдзеце далёка, заслужаным чалавекам станеце і добрая слава пра вас пракоціцца па ўсіх установах... Нічога не парадзіце, такі пашоў тут звычай, такі парадак запанаваў тут з некаторага часу, асабліва–ж з таго, калі пачаліся гаворкі пра ўзвышэньне беларускае літаратуры. Якраз у гэты час асабліва стаў папулярным звычай, пра які прыказка кажа „скачы ўража, як пан кажа“. Дык вось чаму калі вы хочаце праслыць за ідэаліста чыстай вады, калі вы не баіцеся таго, што вас зьвінавацяць у буржуазнасьці, то лепш за ўсё вам асьмеліцца і сказаць: „Людзям, таксама як і шмат якім жывёлам, уласьціва пачуцьцё прыгожага, г. зн. у іх ёсьць здольнасьць адчуваць („испытывать“) асобага роду („эстэтычнае“) задавальненьне пад уплывам пэўных рэчаў або зьяваў. Але якія менавіта рэчы і зьявы даюць („доставляют“) ім такое задавальненьне, гэта залежыць ад умоваў, пад уплывам якіх яны выхоўваюцца, жывуць і дзейнічаюць“. Іначай кажучы, калі вы не баіцеся благое славы, то вам лепш за ўсё, не зважаючы на пануючыя ў практыцы крытычных суджэньняў наконт поэзіі таго ці іншага аўтара, сказаць, што для твору вершаванага ці невершаванага дзеля таго, каб яму быць творам поэзіі, мала аднаго толькі выяўленьня сучаснасьці або выражэньня ідэолёгіі ці адлюстраваньня ўменьня аўтара твору пісаць з рытмам, рыфмаю, эпітэтам, вобразам і да т. п.; што для твору, каб быць творам поэзіі, патрэбна, апроч усяго гэтага, яшчэ адна зусім маленькая рэч, а менавіта ўцелаішчаньне ў ім таго, што вышэй названа „пачуцьцём прыгожага“ або „здольнасьцю адчуваць асобага роду („эстэтычнае“) задавальненьне пад уплывам пэўных рэчаў і зьяў“; што для чалавека, каб быць поэтам, апрача пазнаньня жыцьця, уменьня мастацкага выражэньня, уладаньня пэўнаю культураю, патрэбна яшчэ наяўнасьць гэтай вось здольнасьці эстэтычнага перажыванъня сьвету, дадзенай ад прыроды. На вас тагды раззлуюцца не на жарты, бо, бачыце, калі прызнаць гэтае палажэньне правільным, дык тады прыдзецца шмат каму разьвітацца з годнасьцю поэта, якая яму так лёгка дасталася ў гэты час. Але калі вы стойкі чалавек і калі для вас дорага праўда, то вы ўрэшце дачакаеце моманту, калі выказанае вамі будзе вызнана за ісьціну. І будзе гэта таму, што калі аб гэтым не гаворыць зараз крытыка, дык затое аб гэтым красамоўна гавораць самі факты поэзіі.

Адчуваньне ў сьвеце таго, што ня ўсякаму даступна і адначасна для ўсякага магчыма ў перажываньнях; адчуваньне таго, што вечна старое як самы сьвет і што адначасна вечна маладое і новае як усякі дзень на зямлі; адчуваньне таго, што нязьменна, беспачаткова і бясконца, як законы, па якіх існуе ўсё ў сьвеце і самы сьвет, і адначасна зьменна, пачаткова і канцова, як усё, што жыве ў гэтым сьвеце ў формах матар'яльнага быцьця — гэта адчуваньне ёсьць тое адзінае, што вызначае сабою поэзію і што ў процэсе поэтычнае творчасьці падпарадкуе сабе ўсё, што ведае, умее і чым уладае поэта. Поэзія і ёсьць нішто іншае, як выяўленае сьвету сродкамі пазнаньня мастацтва і культуры роўнае сабе адлюстраваньне чалавечага адчуваньня сьвету і жыцьця ў ім. Поэзія — гэта відомае быцьцё нявідомага пачуцьця сьвету, прынцыпаў яго быцьця. І калі ёсьць у чалавека гэтакае чуцьцё, то незалежна ад таго, наскольки шырока яго пазнаньне рэчаіснасьці, які характар яго мастацтва і культуры, у яго творах яно выдасьць у ім поэта тым адлюстраваньнем, якое вольна

ці нявольна кладзецца ў канечнасьці сьледам на гэтых творах і робіць тое, у чым усё, што пападае ў поле яго сьвятла, іскрыцца сваеасаблівым сьветам. Што гэта так, таму сьцьверджаньнем факт поэзіі Я. Пушчы, нягледзячы на ўсю яе юнацтвен[н] асьць, у вэлюме якое яна зьявілася ў сьвет постацьцю трох кніжак: „Раніца рыкае“, „Vita“ і „Дні вясны“. Здольнасьць эстэтычнага перажываньня сьвету і жыцьця, пачуцьцё прыгожага ў сьвеце, не зважаючы на тое, што яно ў першай кніжцы заценена вобразатворчасьцю, у другой — імкненьнем усьвядоміць законы жыцьця, яго асновы і ў трэцяй — „слоў сугучных граньнем“, выявілася надзвычай яскрава і акрэсьлена. І гэта здольнасьць выдае ў Пушчы перадусім суглядальніка, які любуецца ўсім, што ёсьць у сьвеце, радуецца яму, дзівіцца з яго і сумуе над ім, як чалавек, істота якога перапоўнена кволаю замілаванасьцю да жыцьця і сьвету. Гэта ўсьвядоміў і сам поэта, калі ў „Vit'e“ казаў:

Стаю ў павевах сонечнай красы
і думкі ў прамяністасьць агартаю.
Стаю, а ў сэрцы песьні на рассып,
а ў песьнях вобразы бягуць гуртамі.

Гэта надзвычай важнае прызнаньне, якое вымагае таго, каб разабраць яго падрабязьней. Павевы сонечнай красы, асоба поэты і яго думкі — вось першыя тры об'екты, якія знаходзяцца ў сваеасаблівым між сабою дачыненьні. Павевы сонечнай красы — гэта быцьцё, унутры якога знаходзіцца асоба поэта і думкі, якія ён агартае ў прамяністасьць, г. зн. убірае ў страі з праменьняў гэтай сонечнай красы. Гэта вонкавае выяўленьне. Адначасна з гэтым адбываецца і ўнутраное жыцьцё — у сэрцы песьні на рассып, а ў песьнях вобразы бягуць гуртамі. І перад намі як–бы некалькі сьветаў у сьвеце. Павевы сонечнай красы і ў іх поэта, які агартае думкі ў прамяністасьць — гэта першы сьвет. Далей сэрца і ў ім песьні на рассып — другі сьвет. Нарэшце, песьні і ў іх вобразы, якія бягуць гуртамі, — трэці сьвет. Калі–б льга было выразіць гэта схэматычна, то перад намі–б паўсталі тры кругі адзін у адным і цэнтры іх — вобразы, а на пэрыфэрыі — круг павеваў сонечнай красы. Іначай кажучы, перад намі малюнак, які складаецца з трох момантаў: сьвет, асоба і поэзія. У сьвеце дзейнічае асоба. У чалавеку — пераживаньні. Поэзія–ж ёсьць сьвет, ператвораны чалавекам у пераживаньнях. Поэзія ёсьць выражэньне адносін між сьветам адчуваньня і асобаю. Сам поэта агорнуты павевамі сонечнай красы, па вобразы гэтага ён творыць: агартае думкі ў прамяністасьць. Думкі, агорнутыя ў прамяністасьць, і ёсьць сьвет поэзіі. Яны вобразы, якія бягуць гуртамі ў песьні. Яны самы песьні, рассыпаныя ў сэрцы. З гэтага відаць, што поэта ня толькі **суглядальнік** („стаю ў пав[евах] сон[ечнай] красы“), ён адначасна і **творца** („агартаю думкі ў прамян[і]“) — жывапісец.

П[ушча] не сузіральнік, а **„пераживацель“**, ён перажывае тое, што суглядае, перажывае свой кожны жыцьцёвы крок. (Яго адносіны да жыцьця.)

П[ушча] — **тварэц** вобразаў. (Выражэньне яго сутнасьці, псыхол[ёгіі].)

П[ушча] — **жывапісец** музыкаю слоў. (Яго адносіны да мастацтва, афармленьне створан[ага].)

Па адносінах да жыцьця ёсьць людзі, якія толькі суглядаюць яго, любуюцца ім, захапляюцца або абураюцца, паварочваюцца да яго тварам або адварочваюцца ад яго. Ёсьць людзі, якія дзейнічаюць, разбураюць ці твораць формы жыцьця, якія актыўна бяруць у ім удзел, паставіўшы пэўную перад сабою мэту і радуюцца перамогамі, а

сумуюць паражэньнямі. І ёсьць людзі, якія **перажываюць** жыцьцё, перажываюць яго як „совершение“ нечага вялікага, перажываюць як няўхільны процэс пераходу з аднаго стану ў другі, з палажэньня, скажам, раба ў палажэньне вольнага чалавека, з палажэньня пакутніка ў палажэньне творцы, з палажэньня бясслаўнага, пануранага ў палажэньне слаўнага, вялікага, з палажэньня арудзьдзя ў палажэньне самастойнага вольнага заканадаўца (гл. Куп[ала]: „Бел[арускаю] рукою [сьветлай праўды сіла] славу леп[шую] напіша [Бацькаўшчыне мілай]“, „законы напіша“), у пачатак жыцьця, у волю жыцьця, у гаспадара жыцьця, у вольнага творца, тварца па вобр[азу] і пад[обію] сваіх ідэалаў, сваіх пераж[ываньняў] і **пачуцьцяў**. Яны, усьвядоміўшы сябе зьвяном процэсу гістарычнага, адным з тых, праз каго ажыцьцяўляецца гэты процэс у быцьці, хто зьяўляецца рэальным носьбітам яго, перажываюць кожны момант яго. Яны ўсьвядоміўшыся, што процэс адбываецца і што ён ня можа не адбывацца і не адбыцца, і таму яны спакойны за лёс яго. Яны ў адносінах да процэсу аддаліся на яго волю, выбраўшы сабе адну па сваіх сілах ролю, і яе сумленна выконваюць у інтарэсах адбываньня гэтага процэсу, але яны перажываюць увесь процэс, яны яго адчуваюць і то радуюцца, то сумуюць, словам, хварэюць за яго і ім, посьпех яго — гэта іх радасьць, замінкі ў ім — гэта іх сум. Да такіх адносіцца П[ушча].

Па ўяўленьню жыцьця ёсьць людзі, якія ўяўляюць сабе ці перад сабою жыцьцё і сьвет як станаўленьне якой ідэі абсолютнай або выражэньне якой існасьці адзінай; ёсьць людзі, якім жыцьцё ўяўляецца як пераход ад сьвету цемры ў сьвет відна, як падарож, або змаганьне якіх асноўных пачаткаў быцьця, або зьяўленьне рэальнае ці на’т натуральнае творчасьці адзінага пачатку сьвету; і ёсьць людзі, якія ўяўляюць сабе жыцьцё ў постаці імі самі[мі] створаных вобразаў, уяўляюць жыцьцё **як вобразы** (створаныя па падобію іх адчуваньня і перажываньня), **эквівалентныя іх пачуцьцям, настроям і перажываньням** гэтага жыцьця. Да такіх адносіцца П[ушча].

Па метадах мастацтва, па афармленьню жыцьцяадчуваньня ёсьць людзі, якія пераказваюць жыцьцёвыя зьявы, апісваюць іх так, як шк[ольнік] робіць пераказ чыйго твору сваімі словамі; ёсьць людзі, якія комбінуюць жыцьцёвыя праявы, монтажуюць, **фотаграфуюць** або расказваюць ці паказваюць жыцьцё водлуг свайго ўяўленьня для пазнаньня яго іншымі, або выяўляюць яго факты для ўзьдзеяньня пэўнага, для пэўнай мэты, і ёсьць мастакі, якія жывапісуюць вобразы слоўнаю музыкаю або „слоў сугучных граньнем“, афармляюць словам створаныя імі вобразы, малююць словамі, як мастакі–жывапісцы фарбамі. Мэтад гэтых апошніх конструкцыйны. (Ёсьць мэтад публіцыстычны, мэтад пераказа ці расказу, ёсьць мэтад пабудовы, **мэтад „созидания“**, ёсьць мэтад разьвязваньня вузла або разьвіваньня клубка ці правядзеньня лініі праз кольца, мэтад „падарожжа“.) Мэтад конструкцый характэрны для П[ушчы]. Ён канструюе так–жа, як будуецца будынак. Ён складае „песьні“ з рытма–сказаў, вобразаў ці малюнкаў у цэлую карціну або кінофільм. Вось ён дае адзін вобраза–сказ: „Р[аніцу] ш[чэбет] п[ільнуе ў лісьці жоўта–зялёным]“, поруч з ім ставіць другі — „Тул[іцца жнівень пад пуняй з ношкай аўсянай саломы]“, зьязаны з першым: „У лісьці — туліцца“, „пільнуе — пуняй“, „зялёным — саломы“, т. е. сугучнасьцю слоўнай і колерам „жоўта–зялёным і саломы“. Поруч з гэтым дае вобраз „Сонц[а] бліск[учым] пласк[оньнем] іск[ры] ў тум[ане] губл[яе]“, — колер пласк[оньня], туману = шэры. „Ветр[ы], пуж[лівыя] кон[і], рвуц[ца] ў мур[ожныя] далі“ — далі зялёныя. Зьвязаны з першым колерам, што ад жоўт[ага] праз шэра–бліск[учы] пераходзіць у зялён[ы]. Далей ставіцца вобраз: „У зар[асьлях] пудз[яцца] песьні…“, колер жоўта–зял[ёны], зьвяз[аны] з пап[ярэднім]: пужл[івыя] пудзяцца, рвуцца — рыпы весьніц. Далей вобр[аз]: „Сівер р[асой] ахр[ысьціў] попл[авы] ў сін[і] шыр[окай]“. Колер жоўта–зял[ёна]–сіні. Сівер — ветры. У трысьці — бліск[учае] пласк[оньне] у тум[ане]. Вось карціна жыцьця, карціна таго, як адчуваецца ім пражы[ты] момант. Ён як–бы кажа:

вось што адбываецца ў гэты момант, вось якою красою распускаецца кветам наша краіна, вось што давялося ёй перажыць. Як прыгожа яна ў сваёй прастаце, яна варта таго, каб яе любіць. Вось вобраз яе быцьця. Гэта быцьцё — нібы кветка.

Штосьці нявіднае прыходзіць у быцьцё, і ўсё ў ім пачынае жыць, усё ажыўляецца, усё ажывае і жыве сваім сваеасабл[івым] жыцьцём.

Гэтае штосьці — час[овы] настрой, які ахоплівае сабою ўсё вакольнае і кладзе на яго свой адбітак. Гэтае штосьц[і], што капля фарбы, упушч[аная] у ваду, што промень сьвятла, пушча[ны] ў цемру. Гэтае штосьці — сам тварэц, асьвятляю[чы] усё вакольнае сваім сьвятлом або зрываючы заслону невядомага, яго пачуцьці ці адчуваньне жыцьця, маладога, новага, разнафарбнага, сьветлага, радаснага, жывога...

---

1. Жывапіснасьць.
2. Музычнасьць.
3. Напеўнасьць.
4. У адносінах да сьвету — „эстэтычнасьць“, сузіральнасьць („так здаецца“, „так адчуваецца“).
5. У адносінах да прадмету „песьні“ — убіраньне.
6. Каб другі так адчуў тую ці іншую зьяву, як адчувае яе поэта, у гэтага апошняга ёсьць адзін сродак — гэта „слова“. Ён павінен гаварыць такое слова, якое павінна выклікаць, т[ак] ск[азаць], эквівалентнае адчуваньне таму, якое перажыў поэта ад зьявы. (У поэта можа самая дробная зьява (на першы погляд) выклікаць якое–небудзь асаблівае адчуваньне, ну, скажам, падобнае таму, якое ў другога выклікаецца другою зьяваю або яе азначэньнем слоўным і да г. п. м. Пры такіх акалічнасьцях поэт, каб азнаёміць людзей з сваім адчуваньнем, вымушан тварыць такое слоўнае пабудованьне, якое–б магло выклікаць ці было экв[івалентнае] адчуваньню.) Прыкл[адам], каб выразіць свае адносіны да працы на зямлі, поэт гаворыць: „Сахою я гонейкі песьціў“. Слова „песьціў“ у нас выклікае прадстаўленьне аб ласках, скажам, маці да дзіцяці, або з ім зьвязана разуменьне аб асобага роду адносінах суб’екта да об’екта, у якіх гэты суб’ект выяўляецца як любячы па–дзіцячаму. У адносінах–жа араньня гэта будзе ўбіраньне яго ў вопратку выяўленьня эмацыянальных дачыненьняў.
7. Прадставім сабе на момант поэта ў палажэньні чалавека, які прыходзіць у незнаёмую для яго абстаноўку, у незнаёмы для яго сьвет, у якім жыцьцё йдзе па сваіх законах, у якім свае рытмы і вобразы. Уявеце, што гэты чалавек па–свойму адчуе і зразумее гэты сьвет, ён гэты сьвет як–бы перакладзе на сваю мову, на свае паняцьці і г. д. Яму прадставіцца гэты сьвет як сваеасаблівая камбінацыя таго сьвету, з якога ён прышоў і які яму добра знаёмы. І гэта акажацца на сваеасаблівай арганізацыі слоў, якімі азначаецца той сьвет, што яму вядомы. Для людзей таго сьвету, з якога выйшаў і гэты чалавек, такая камбінацыя дасьць агульнае ўяўленьне нечага новага, невядомага. Для людзей з таго сьвету, у які прышоў чалавек, гэта камбінацыя (калі ў яе былі свае прывычныя азначэньні), тая–ж камбінацыя здасца незразумелаю, калі–ж словы знаёмы, то прыблізна такое–ж уражаньне, як і ў першым будзе. Так ось і у П[ушчы].
8. Музычнасьць вершу дасягаецца праз рытм (тактавае цячэньне мовы) і праз сугучнасьць, паўтарэньні і мэлёдыі гукаў. Усе гукі можна падзяліць на тры катэгорыі: пявучыя (галосныя), звонкія і глухія. Усе зычныя можна прыраўнаць да тых гукаў, якія справаджаюць удары, яны „мгновенные“, яны тэмбральныя. Музыку фактычна становяць сабою галосныя гукі, ім бываюць сугучны зычныя, якія іх ахварбоўваюць або з якіх як–бы выплывае музыка галосная. Гэта музыка можа нам на[па]мінаць ці нагадваць або выклікаць уяўленьні, якія ў нас маглі быць з вопыту ўспрыманьня

музыкі і шумаў у прыродзе, таксама як самы рытмы могуць выклікаць уяўленьні чутых песень або рытмаў прыроды ці іншых процэсаў. Так, рытм „Раніцы“ выклікае ўяўленьне падніманьня зьнізу ўверх, або выцягваньня чаго з глебы на поверх, а „Парах[оды ў ходзе, падаюць сыгналы]…“ — уяўленьне адпіхаваньня ад сябе к чаму, перадачу каму–небудзь ад сябе, прычым сьпешнае, у той час як першае больш павольнае, а рыт[м] „Трасец[ца асеньні заплаканы вечар]…“ — гайданьні з'ім[к]ліваюцца ўверх да пэўнай ступені, з якой пачынаецца спусканьне ўніз.

Калі ўспрымаць твор поэзіі, як успрымае яго слухач, то тут могуць быць суджэнь[ні]: а) аб тым, што сказана поэтам, б) на падставе гэтага аб тым, якім ёсьць поэта, ін[акш] к[ажучы], аб сказаным і сказаўшым. Можна гаварыць, што мы чулі, скажам, слоўную карціну, зробл[еную] умела і мастацка, якая зрабіла на нас уражаньне, быццам прад намі прайшла к[іно]карціна прыроды, бы[цца]м мы пабылі ў нейкім асаблівым сьвеце, дзе „ўсё жыве“, дзе твор[ыцца] жыцьцё.

Характар таленту Я. Пушчы, як ён выявіўся ў яго творах, што ў кніжках „Раніца рыкае“ і „Vita“, якія падзялілі чытачоў у ацэнках поэты на два процілеглыя лягэры, вызначаецца здольнасьцю жывапісаць зьявы перажыванньняў музыкаю слоў. Гэта–ж сьцьвярджаецца творамі апошняе кніжкі „Дні вясны“, якую сам аўтар ацэньвае як завяршэньне першага, я–б назваў, юнацтвеннага, кругабегу ў разьвіцьці яго поэтычнае творчасьці. І калі ўважна прачытаць тыя творы, то нельга не заўважыць, што яны носяць на сабе ўсе адзнакі менавіта характару жывапісца, які піша малюнкі, толькі ня фарбамі і лініямі, а музыкаю слоў або, кажучы яго–ж выразам, „слоў сугучных граньнем“. Падобна таму, як творы жывапісца прадстаўляюць сабою малюнкі асобных, замкнёных у сабе, момантаў, вылучаных з агульнага і бесьперарыўнага цячэньня зьяваў у часе, так і вершы Пушчы зьяўляюцца поэтычнымі малюнкамі момантаў, вылучаных з агульнага цячэньня ўнутраных перажыванньняў чалавека, які вышаў з вёскі і зараз жыве ў горадзе, у новай абстаноўцы, у новым (углядна да вясковага) быце.

[1927 — 1928]

[Фармальна–вобразныя асаблівасьці вершаў Я. Пушчы]

Чытаньне твораў Пушч[авай] поэзіі ўтварае такое ўражаньне, быццам я пабыў у нейкім асобым сьвеце, у якім ёсьць і сонца, і месяц, і зоры, і дзень, і ноч… наогул, усё тое, што вядома нам з практыкі пазнаньня рэальнага сьвету, рэчаіснасьці, але пры тым усё далёка ня гэтакае, як яно выступае перад намі ў гэтай рэчаіснасьці, усё яно нейкае інакшае, усё яно вызначаецца нейкім асаблівым сьвятлом, усё яно праходзіць перад намі ў нейкім новым выяўленьні і асьвятленьні — украшаным, аддаленым. Яно аднач[асна] далёкае і блізкае. І першая асаблівасьць гэтага ўсяго, што адразу кідаецца ў вочы, гэта тое, што яно неяк як–бы ажыўлена, абытована. Вось сонца. Яно выступае перад намі то як такое, што губляе іскры ў тумане, то як такое, што песьціцца ў трысьці, цалуючы ветразяў шчокі, то яно, умыўшыся яркай раніцай, выганяе пасьвіць дзень, то яно зьмятае смугу памялом, то яно блутае бліскучыя лейцы ў кожным завулку, то яно рвецц[а] у пошыбе, то яно ўсплывае з–за бору, то імч[ыцца] чырвоным галёпам… то яно кідае поэта ў шлеі… Словам, яно выступае перадусім у постаці маладога і то ў постаці губляючага (сейбіта) іскраў у тумане, то ў постаці як–бы дзіцяці, што песьціцца, то ў постаці пастуха, то ў постаці блутаючага лейцы, то ірвучагася ў пошыбе, то ўсплываючага, то ў постаці як–бы каня, якога кілзаюць у шлеі, у постаці з[ь]біраюч[агася] ісьці ў бандыты, хаваюч[агася] за кустам, то ў постаці плыўца, закідаюча[га] вёслы ў песьні поэт[ычнага] вадапою, то [ў] пост[аці] нечага плы[т]кага, жывіцельнага, нябеснага, што цэдзіцца з ліп, то ў постаці [сонца], абвязв[аючага] промен[ем], размахаў, калос[ячых] думак ячмень, то ў пост[аці] паходу, у броні, як адз[інае] у песьні „я“ — у постацях, знаёмых нам у вяск[ова]–побыт[авай] а[б]станоўцы. Праявы з аднае роўніцы паб[очна] прэдыцыраваны з праяваў з другой роўніцы. Атрымліваецца сьвет асаблів[ы], у якім „аблагарожаны“ звыч[айнае] прыв[ычнае] і апрывыч[анае] азвычаенае Далёкае. **Блізкае ўвабрана ў вопратку далёк[ага], прыр[однага], прыгож[ага]**.

Другая асаблівасьць — разнастайнасьць і багацьце зьяваў мастацкага (песенн[ага]) парадку, песеннае багацьце. Вось песьні, якія выступаюць у разнастайных постацях…

Гэтае сьвятло выходзіць ад поэты. Ён паказвае зьявы ў сьвятле пабытова–псыхол[ёгічных] зьяў, дзей, умоў і асабовых перажыв[аньняў], зьяваў жыцьця ў сьвятле свайго нутр[анога] перажываньня, па якому прырода яму здаецца ахварбав[анай] пад колер блізкага, нацыян[альнага], дара[г]ога. І перада мною выступае поэта як творца гэтага сьвету, як чалавек, якому дорага ўсё блізкае і які ўбірае яго, упрыгожвае, надзяе любоўна на яго адзеньне далёкага, якому блізкае так дорага і міла, як далёкае, як аддаленае, недасяжнае, як поэта, які глянуў на блізкае з аддаленьня і ўгледзеў яго прыгожым, хвалюючым яго, абуджаючым яго, любым, а ў далёкім угледзеў блізкае, роднае, падобнае таму, якое ёсьць у рэчаісн[асьці] блізкай, і яго прывабіла гэта далёкае, ён імкнецца (ідзе) да яго, каб ім аўладаць, каб зьліцца з ім, каб раствар[ыцца] у ім. (З аддаленьн[я] угледз[еў] усё маладым, разнакаляровым, дзейным, жывым, бліскучым, яркім, імкненным да нязнаных станцый. Нават тады, калі жыцьцё бывае рубам.) І каб паказаць людзям, што гэта прыгожа, ён прадставіў яго перад намі ва ўборах рэальнага, прыгожага, жыцьцёвага, ва ўборах аддаленага ад нас, ва ўборах таго, што зьяўляецца для нас сынонімам об'ектаў–пун[к]таў нашага імкненьня. Ён прадстаўляе звычайнае ў нязвычайным і нязвычайнае ў звычайным, далёкае ў блізкім і блізкае ў далёкім.

Вышаўшы з гэтага сьвету, я пытаю сябе: дзе поэта бачыў гэты сьвет, ці які сьвет увабразіў поэта ў постаці ўтворанага ім поэтычнага сьвету? І адказваю, што гэты поэтычны сьвет ёсьць нішто іншае, як мал[адая] Беларусь у сьвятле поэтавых лірычн[ых] перажыв[аньняў]. Беларусь з яе прыродаю, яе людзьмі, якія ня вер[аць] у рог[ат] машын і якія хочуць элек[трыкі] у лучн[іку], якія шан[уюць] песьню, з яе песьнямі, з яе новымі шляхамі ў сьвет. І мне ўспамін[аюцца] і жыва ўяўляюцца яе зьявы, што знайшлі сваё адлюстр[аваньне] у поэзіі Я. Пушчы.

У гэтым сьвеце ўсё поўна якойсьці свае асаблівае мяккае, ціхае, сьмяючайся красы. Усё ў ім адбываецца так, быццам гэта адбываецц[а] якійсьці абрад, прырода-дзейства (прыродны адвечны абрад жыцьця, музыка жыцьця). І нават тыя зьявы, якія цёмнымі выдаюцца ў жыцьці, нават і яны атулены нейкай ласкай, нават гора і сьлёзы тут ня гора і ня сьлёзы, нават болі тут ня болі, а толькі гукі нізкія жыцьця. Як ласкава гаворыцца: „Ой да боль–балючасьць ў сэрца упілася, абступілі радасьц[ь] чорныя балясы…“ Цымб[алісты] ня вые ад болі, як воўк, а плача песьняю (плач–песьня). Сьц[южа] у песьні, ноч — гэта раны сэрца.

П[ушча] свае перажываньні ўбірае ў зьявы сваеасаблівага ўтворанага ім сьвету, у якім „усё жыве і душу мае“, кажучы словамі Я. Купалы. У гэтым сьвеце ўсё сваеасаблівае і арыгінальнае. **Сонца** ў ім ня простае, а чырвонае, палкае, яснае, юнацкае. Яно тады, як раніцу пільнуе шчэбет, губляе іскры ў тумане, яно песьціцца ў трысьці, цалуючы ветразь у шчокі, яно выганяе пасьві[ць] дзень (?), яго промень пабег у сут[улае] сяло, яно ў сіняве, ім усьм[іхаецца] раніца, яно блутае лейцы ў кожн[ым] завулку, яно яснае ўсплывае з–за бору, яго чырвоны галёп золатам далі імжыць. Яго вугалі сівер на выгане студзіць, яно праменіць чырвоным палівам, яно часам хавае[цца] за кустам, яго кілзаў у шлеі поэта ў маленстве, яно закінула вёслы ў песьні майго вадапою, яно абвяза[ла] поэту пром[нямі], яно цадзілася з ліп. **Раніца** тут бывае такая, якую пільнуе шчэбет, якою ўмыв[аецца] сонца, якая ўсьміх[аецца] сонцам, якая рыкае ў полі, якой грудзі раніць ран[іца], якая расплюшчвае вочы, якой кланяўся поэта ў пояс і г. д. Словам, не аднастайная, а разнастайная і кожны раз па сваеасабліваму прыгожая. **Вечар** бывае таксама разнастайны. На гэтым як–бы фоне вырысоўваюцца і іншыя зьявы па свойму прыгожыя. **Шчэбет**, які пільнуе раніцу. **Жнівень**, які туліцца пад пуняй. **Ветры** — пужлівыя коні. **Ратай** з сяв[енькай] на плячах, які спатыкае промень сонца. **Ніва**, якая маніцца засьпяваць калосьсем. **Калёсы**, якія зарзалі па краі. **Поле**, якое рунее ў зарыве песьні ратая. **Марац**, які марыць аб мурож[най] мяжы. **Сяляне**, якія ўсьцяг[ваюць] на вышкі сані. **Жняя**, дажынак разлогія гоні. **Песьні — сам поэта**, з сваімі думамі і пачуцьц[ямі].

У гэтым кан[трасьце] мы пазнаём прыр[оду] Бел[арусі] і вёску, пазнаём, што на прыроду перанесен[ы] вопыт жыцьця вясковага, маладога. Проста і звыч[айна] увабрана прырода. Простае лічыць прыгожым. Сваё прост[ае] цэніць высока, годнае на ўборы прыроды, на ўборы сваіх перажываньняў (адчув[аньне] прыгож[асьці] прыроды, прыгож[асьці] маладога).

Разглядаючы зб[орнік], мы павін[н]ы вых[одзіць] з як[ога]–небудзь палажэньня. За выходнае палаж[эньне] мы можам узяць прадпал[ажэньне] аб тым, што даны зб[орнік] зьяўл[яецца] збор[нікам] мастацкіх твораў, якое неабходна яшчэ давесьці. Дапусьціўшы, што ў зб[орніку] маст[ацкія] творы, мы павінны паст[авіць] пыт[аньні], якія пачуцьці яны выражаюць, г. зн. вызначыць адну з умоваў маст[ацкага] твору.

Струны мінорныя (?) галосяць — нехта іграе так, што здаецца, струны галосяць — іграе па–мастацку. „Пэрл[амутныя] сьлёзы на руні“. Нехта пускае сьлёзы, але гэтыя сьлёзы пэрламутныя — нехта плача па–мастацку, прыгожа. „Зайшліся ад жалю…“ — ігра маст[ацкая] узмацняецца. „Ніяк суму ня зваж[аць] на шалі“. Нехта важыць сум, вымерае яго і не вымерае — яго многа, ня вызначыць яго экв[івалент]. „Весн[авыя] у смут[ку] ясноты“ — што здаецца вясною ясным, тое ў смутку, яно смуткуе чагось (?). „Лем[антуюць] выс[окія] ноты“ — ігра ўзмацн[яецца] маст[аком]. „Ня скрышт[аліцца] роспач іх лёдам“ — ігра ня стане лёдам, яна сагрэе. „Кольк[і] новых жахл[івых] мэл[ёдый]“, яна натхніць, яна ператворыцца ў песьню — мастацтва, струны, здаецца, „стр[уны] жыц[ьцёвасьцю] горкай“ — **уражаньне жыцьцёвага–горкага**, няпрыемнага.

Ігра, хоць яна робіць уражаньне на чалавека жыцьцёвага–горк[ага], хоць няпрыемнага, але калі яна мастацкая, тады яна здолее выклікаць водгук на тугу, яна сагрэе.

Ёсьць клён, ён зялёналісты, прыгожы, над ім зара, пад ім **плача** цымбалісты. Здаецца, рвуцца струны — такую моц болі ён выражае. Месяц прысл[аніўся] да сьцен. Здаец[ца] тое, што радасьць акр[ужылі] балясы чарнаты. Скав[ытаць] зуб[амі] воўк ахвоч…, ахвота–ж скав[ытаць] зуб[амі] увосень. Ён воўкам здаецца з такою ігрою. Значыщ[ь], у яго ёсьць раны, яму нешта балюча, калі ён так іграе і ня леч[ыць] іх альясам, трэба нешта другое. Што? Калі мастак у сьветл[ай] прыгож[ай] абстаноўцы іграе сумна, але [па–]маст[ацку], гэта значыць у яго ёсьць прыч[ыны] такое ігры і ён ня воўк, а чалавек, але гэтая ігра яшчэ ня значыць, што трэба яго ран[ы] лячыць альясам, а трэба ўстраніц[ь] прычыны, што ўчыняюць, робяць раны.

Поэт любіць радасн[ую] раск[аваную] ігру, ігру, выр[ажаючую] рад[асьць].

У вершы П[ушчы] у пераважнасьці гаворыцца, што адбываецца (перш[ы] зб[орнік]), радзей, што адбылося ці адбывалася (др[угі] зб[орнік]), ці што мае адбыцца (тр[эці] зб[орнік]).

Некаторыя в[ершы] носяць характар звароту да пэўнага об’екта, у якім выказваецца, што дзеецца і што думае пра гэта сам аўтар. Так, у в[ершы] „Ой ты, клёне…“ поэт звар[очваецца] да клёну і гаворыць, што **над** ім зара **цьвіце**, а **пад** ім **плача** цымбалісты, струны рвуцца (боль у сэрцы), што месяц каля жарст[вяных] сьцен (прысланіўся да іх), што радасьць заценена чорным (абступілі чорн[ыя] балясы) і што поэт думае, што „калі у песьні сьцюжа, у слове ноч“ (холад і цемра, т. е. калі песьня не сагравае (эмоц[ыйнае]), калі слова не асьвятляе (выразн[ае]), то не лячыць–жа раны альясам (г. зн. калі ёсьць раны, то і *[не дапісана]*

Пушча ўсё–ж яшчэ ня скінуў у сваёй творчасьці ўсіх умоўнасьцей, што перадаліся яму ад адраджанізму. У апошніх вершах „Л[істы] да с[абакі]“ гэта ўмоўн[асьць] выражаецца ў літар[атурным] прыёме ліставаньня з жывёл[аю] (зварот да сабакі).

Пушч[ава] поэзія адрасавана да чытача, які знаходзіцца па–за тэй грамадо[ю], з якой выходзіць і ў якой жыве поэта. Ён як–бы мае на ўвазе апроч сваёй грамады грамаду яшчэ другую, больш моцную, больш культурную за тую, у якой ён жыве. Ад гэтай другой грамады, па яго ўяўленьню, залежыць лёс і першай. І таму, жадаючы зьвярнуць увагу гэтай другой на палажэньне першае, поэта стараецца перадусім

выявіць усё станоўчае, чым уладае першае, яе, т[ак] ск[азаць], духоўнае багацьце, яе здольнасьці, як–бы прасьледуючы мэту зьмяніць устаноўленыя ў другой погляды на першую, як–бы пераканаць у годнасьцях першай. Адначасна, робячы гэта, ён стараецца зрабіць гэта ў такой форме, якая адпавядае эстэт[ычным] паняцьцям гэтай другой грамады. Т. е. калі ён заўважае, што ў гэтай другой высока цэніцца вобраз, або музыка, або літар[ат]урнасьць, то і ён стараецца перадаць свае мысьлі і пачуцьці гэтай грамадзе менавіта ў гэтых формах. Але што гэта за першая і другая? Першая, канечна, ня вёска, але яна выходзіць адтуль. Гэта той круг вясковых выхадцаў, якія вышлі з вёскі ў горад якраз на пераломе гісторыі, г. зн. у рэволюцыю (і якія, зьвязаўшы свой лёс з пер[аважна] рабочаю часткаю гораду), [гэтая грамада] не знайшла яшчэ свайго пэўнага месца ў процэсе сац[ыяльнай] нераб[удовы] жыцьця. Ёй уласьцівы лятуценьні аб вялікай ролі вадзіцеляў у гэтым процэсе, прычым жыцьцё на кожным кроку гэтыя мары–сны разьбівае тым, што вызначае ім больш „дробныя“ ролі — радавых работнікаў культуры, т[ак] ск[азаць], рабочых культуры, акрэсьліваючы пэўную [в]обласьць для работы і даючы самыя шырокія магчымасьці для выяўленьня асобы як арганізатара, так і выканаўцы ў гэтай [в]обласьці. Яны–ж гэта акрэсьліваньн[е] пэўнай воблас[ьці] успрыймаюць як абмежаваньне асобы, як прадастаўленьне ёй ролі толькі выканаўцы, што якраз не адпавядае іх паняцьця[м] аб сваёй ролі, і яны пачынаюць протэставаць. Зьвяртацца да др[угой] грамады, якою яны лічаць грамаду, у якой засяроджваюцца арганіз[ацыйныя] функцыі. Прычым склад[нікамі] гэтай грам[ады] па іх уяўленьню зьяўляюцца культурныя людзі, якія вызначаюць ход і палаж[эньне] першай грамады. І поэта як–бы хоча зьвярнуць увагу гэтым на няправільныя адносіны да перш[ае] гр[амады], на няправільныя аб ёй паняцьці і месца, ёй вызначанае ў жыцьці. Яго слова ня столькі зьвернута да пачуцьця, сколькі да розуму гэтай другой, стараючыся задаволіць яе эст[этычныя] густы ці пачуцьці толькі формаю гэтага слова. У гэтым, мне здаецца, асноўная памылка поэты, здолеўшага выявіць у гэтым, па сутн[асьці], няправільным кірунку поэзіі, талент тонкага суглядальніка быту, талент чуцьця рухаў у ім, а таксама талент жывапісца музыкаю слоў тых зьяў, якія перажыты ім як блізкія і важныя ў жыцьці, з яго пункт[у] погляду. Мне здаецца, задача поэта — быць поэтам, г. зн., даводзячы да сьвядомасьці **народу** адчутыя і пера[жы]тыя процэсы жыцьця сродкамі поэтычнага іх афармаваньня, даваць яму як–бы новую зарадку энэргіі для барац[ьбы] і працы, т. е. для жыцьця, альбо тым самым ускрываць у ім і адкрываць новыя крыніцы энэргіі (акавіты, ажыўлен[ьня]) у ім самім для жыцьця. Задача поэта — быць гаспадаром тэй справы, якая выпала на яго долю ў грамадзе, т. е. справы тварэньня патрэбн[ага] грамадзе мастацтва, быць гаспадаром утварэньня кашт[оўных] маст[ацкіх] сродкаў у яе барацьбе клясавай і яе творчасьці новых форм быцьця. З гэтага пунк[т]у гледж[аньня] „ложна“ асноўная ідэя, якая пранізвае творы поэта — гэта ідэя казыраньня „пакрыўджанасьцю“ тых, к ліку якіх залічае сябе поэт, — ідэя, што „бабіна[му] сыну“ дасталося ня тое, што „міру“, што ён пакрыўджан. „Бабін–жа сын“ гэты ёсьць нішто, як беларус і Беларусь, а „мір“ — увесь культурны сьвет, усе культурныя народы. І пакрыўджаны гісторыяй, пакрыўджаны лёсам, сілаю, якая самому поэту прадст[аўляецца] (і выраж[аецца]) няясна. Што на долю гэтаму „сыну“ выпала быць пакутнікам за няведамыя яму самому грахі. Ён пакутуе, хоць ён надзвыч[ай] ідэальная, чыстая і бязгрэшн[ая] асоба.

Вось поэта паведамл[яе], што галосяць мін[орныя] струны, гэта значa, што поэта чуе пакуты гэтага сына і верыць, што акорды, у якіх выр[ажаюцца] гэты[я] пакуты, зьвіюцца ў сонату, што гэта стане дарагім, што гэтыя пакуты — гэта жахлівы[я] мэлёдыі (прыгожае ў жахлівым), што гэта горкая жыцьцёвасьць (моц жыц[ьцёвая] гэтага сына, хоць гэта жыцьцё і горкае). Вось зварот да клёну (поэт як–бы хоча гэ-

тым сказаць, што клён можа адчуць, бачыць, а людзі, як глухія і сьляпыя, ня бачаць, што горка плача цымбалісты, і так вяліка яго боль, што аж месяц прысл[аніўся] к сьцяне, зжахнуўся. І поэт закл[ікае]: „Не ляч[ыць]–жа раны, калі ў песьні сьцюжа“, як–бы кажа: „Не мяша[йце], няхай выплача боль, не перашкаджайце“).

Вось зноў зварот да дрэва (рыт[орычны] прыём), адчувае ласку слоў, якой не адч[уваюць] людзі і якую выр[ажае] юнак–цымбаліст (лісты мкл[івяць] лас[кавыя] сл[овы], а ня людзі). Бяроза лісьце асыпае — адказвае ласкаю на ласку. Няхай ён ласкавасьць выяўляе, гэта чуюць і адчув[аюць] дрэвы, расьл[іны], прырода. Поэта гэта **любіць** — ласку маладога. Ён хоча ласкі.

Зварот да моладасьці вечнай, як радасьц[і] далёкай. „Сын“ ня знаў моладасьці радаснай. Ён цал[кам] прост[ы], кусаў уцехі **чэрствую** лусту, ня знаў чыстага каханьня, яго песьні білі. Яго мол[адасьць] — гэта ружа з пахіл[еным] станам, умыв[аючая] пял[ёсткі] сьлязою. Ласку чуў ад зор, на мом[ант] забыв[аючы] пра боль, песьня багатая. Людзі ня „чу[в]ствит[ельные]“, няма ў іх пачуцьцяў, яны тлеюць. Ён чуе роспач. Вітайце! Ён прыт[уліўся] пад клёнам, як брат іх, яны ажылі, яны чуюць песьні **лірніка**–старца. Поэт па[д] шатамі клёнаў, ён схаваны, яны захавалі. Клён быў песьняром, апява[ўшым] мінулае Бел[арусі]. Мінула[е] адлюст[роўвалася] у курганах, а не мастацтва. Настаў час, і адчуў [поэт] цяр[пеньні] нар[оду], і гэта яго натхніла, і ён з ліст[оў] клёну, з таго, што ласкаю было для сына, складае песьні красе. Якая прыгаж[осьць], якое вялічча, рыцарс[тва]!

Мастак тое самае бачыў і радуецца новаму шляху, па якім мае прахо[дзіць] Матуля, што родзіць сына вялікага, абудз[іцца] вялікасьць, вера ў вялікую будучыню.

Ёсьць вясна, надзея, хар[аство], смут[ак] зьнікае, **ціхая радасьць**, прыгожасьць, ласкі зямлі, чакаецца дарагі госьць (новым векам).

У тых вершах, у якіх поэта гаворыць нібы з самім сабою або сабе, кажа ўпэўненасьць, што яго песьня чыстай застанецца. Гэта прыём. Гэтым гаворыць, што ёсьць верныя сабе. Любіць боль. Аддасьць усё — туга, што нічога не палучыць за гэта. Вось які парадак у жыцьці! Зьвярнеце, мол, увагу. Словам, патрэбна зьмяніць нешта. Лёс мой — лёс зьвера.

П[ушча] піша шчыра, у гэтым яго засл[уга], але гэта шчырась[ць] робіцц[а] няшчыр[ай] для гра[мады], у якой жыве.

Кампазіцыя Пушч[авага] вершу — гэта кампазіцыя „куста“. (Ня дарма і сам поэта кажа: „За кустом маіх песень…“).

---

1 т[ып]. „Раніцу шч[эбет] пільнуе“ (дз[ейнік] і вык[азьнік] у цяп[ерашнім] ч[асе]; рысуюць зьявы ў іх адбываньні).

2 т[ып]. „Сів[ер] расой ахрысьціў“ (дз[ейнік] і вык[азьнік] у прош[лым] ч[асе]; рысуюць зьявы ў стане адбыўшагася).

3 т[ып]. „Эх вы, марозныя далі!“ (выклічныя; выражаюць асабовы настрой, узьнятасьць).

4 т[ып]. „Ось дзе будзе [ўжо] рад[асьці] поўна…“ (у буд[учым] час[е]; рысуе ўяўныя станы буд[учага] (захапленьне, жаданасьць), зьявы ідэальнага).

5 т[ып]. „Туляўся выб[оямі] грэблі…“ (у пр[ошлым] ч[асе] як адбывалася; рысуе зьявы ў іх прошл[ым] адбываньні).

---

1. Малюнкі **чыст[ыя]** (у цяп[ерашнім] або пр[ошлым] няск[ончаным часе].
2. Малюнкі з украсамі, якія выраж[аюцца] у аўтар[скіх] выклічн[ых] орнам[энтальных] сказах.
3. Малюнкі з устаўнымі малюнк[амі] дзей адбыўшыхся.
4. Малюнкі законч[аныя], малюнк[і] асаб[істых] настрояў.
5. Малюнкі з устаўн[ым] выраж[эньнем] асаб[істых] наст[рояў] ці ўраж[аньняў].

---

1. Успамін чыст[ы], гутарка з сабою.

Раск[аз] другу, што адбылося.
Звар[от] да песьні ў вяск[овым] зав[ульлі].
Раз[вагі] аб цяпер[ашнім] стане.
Звар[от] да муж[ычай] хаты (што ўзр[асьціла] груб[іяна]): ты дала таго, хто вясл[уе] у „заўтрае“ **з песьняю**. Ён з тым, што пяе муж[ычая] хата, йдзе ў заўтрае, з муж[ычаю] культ[ураю], з песьн[яю], з мужыцкім ідзе ў тое, што будзе заўтра. Сонца асьвятліла тое, што зьяўл[яецца] крыніцаю жыв[ой] вады, тое, адкуль п'е поэт.
Разьв[ітаньне] з вёскай: „Быв[ай] здарова“.

---

1. Песьні, якія пачынаюцца з абазначэньня прадмету (дзейнік), найчасьцей канчаюцца зваротам („Дн[і] в[ясны]“ — 12, 53, 65; „Р[аніца] р[ыкае]“ — 9, 12, 17, 50; „V[ita]“ — 20, 21). З гэтых зваротаў некаторыя пашыраны („Р[аніца] р[ыкае]“, „V[ita]“ — 20, 21). Два першыя з апошніх разьвіты ўяўленьн[ем] будучага, а апошні замкнёны пачаткам. Некаторыя песьні заканчваюцца пачаткам („Дн[і] в[ясны]“ — 29), катэгор[ычнымі] сьцьверджаньнямі („Дн[і вясны]“ — 83; „V[ita]“ — 47), магчыма, у сучасным („V[ita]“ — 15), вынікам ці прынц[ыповым] павядз[еньнем] („Р[аніца рыкае]“ — 30, „З таго часу…“), пераходам да чутнага (27), процівяст[аяньнем] дзейнасьц[і] (24).
Дзейнікі гэтыя наступныя: дзень, вечар, марац, ветры, лес, зара, зоры, вуліца, стол, песьня, смутак, задуменьне, душа, вочы, сыгналы, выгляд.

Успамін аб ул[асным] жыцьці ў вяск[овай] абст[аноўцы] („Тул[яўся ў выбоінах грэблі…“]).
Успамін аб моманце вых[аду] з вёскі і пав[едамленьне] аб суч[асным] стане поэты ў зьвязку з **разы[ходам]**. Нарыс адбываючагася.
Непасрэднае адчув[аньне] — **сугляданьне** адбываючагася ў быцьці.
Зваротак да як[ога–]небудзь об'екту з паведамленьн[ем] аб сваіх станах.
Паведамленьне аб адб[ываючайся] зьяве ў бы[ць]ці наогул („Мастак“).

Тое, што блізка, што абуджае песьню. Па[г]этаму ён любіць **загарэлы твар вёскі**, расплёсківае свой напеў **на сонца–жытняй акварэлі**, **вясна любіць усьміх[ацца] зял[ёнымі] мал[юнкамі]** у песьні. Ён поэт сялян, нярродны злат[азубаму] гораду, але ня гора абудж[аецца] у яго песьнях і ня толькі фабр[ычныя] трубы, а тое, што па вёсках аўсы камуне б'юць паклоны, тое, што асазнала сябе як вольнае і вітаючае перад паклонам камуну, тое, што абывае вечару бровы, што йдзе ў зычн[ым] звоне птушак да яе, што лічыць сябе непрапаўшым для вёскі, што заст[аецца] яе сынам.

Простасьць, далікатн[асьць], кволасьць, блізасьць, цеплата, прыветлівасьць, выпяваньне гора, болі (гэта ня **„скор[бь]“**) у адносін[ах] поэт[а] з вак[ольным] — з [г]этага ён шукае і ў новай аб[станоўцы], ён патр[абуе] вызнаньня на права яго існаваньня.

Перад намі адзін які–небудзь факт, скажам, нараджэньне чалавека на сьвет. Адзін можа пра яго расказаць так, быццам гэта няшчасьце для бацькоў, другі — быццам гэта радасьць, трэці — быццам гэта радасьць грамады, чацьв[ерты] — радасьць сусьветная.

П[ушча] раск[азвае] пра свае пераж[ываньні] як пра факты об'ект[ыўнага] быцьця, як пра **зьявы** па–за ім так, як яны ёсьць, у абалон[цы] натуралізму.

Дзейн[ік] выяўл[яецца] як постаць з адзн[акаю] **шчэб[ету], жніўня, сонца, ветраў**, песень, вёскі, **сіверу, сонца — шч[эбету], жн[іўня]**. Дзеяньне яго носіць на сабе характар — **пільн[аваньне] ран[іцы]** у ліс[ьці] зял[ёным], **тулян[ьне]** пад пун[яй], **гублян[ьне]** іск[раў] у тум[ане], **рваньне** ў мур[ожныя] далі, **пуджань[не]** у зарасьля[х], **цешаньне** сял[янскага] сэрца рыкамі весьніц, **ахрыш[чаньне]** расой паплавоў у сіні шыр[окай], **пешчаньн[е]**, цал[аваньне] з ветр[азем] у трысьці, **пільн[аваньне]** ран[іцы], **тул[яньне]** пад пун[яй].

[2]. Гэрой песьні — гэта адзін[ка] песеннага (неп[асрэдна–натуральнае]), жніўнага (пара–часовае), сонечнага (далёк[а]–ідэал[ьнае]), ветравага (імкнен[нае]), вясковага (пабыт[овае]).

Ён выяўляецца: **пільнуе, тул[іцца] / губл[яецца]** у т[рысьці], **рвецца / пудзіцца, цешыц[ь]** сял[янскае] сэрца / рып[іць], **хрысьц[іць] расою, песьціцца, цалуюч[ы] ветразь**, пільн[уе] ран[іцу], туліцца пад пун[яй] з нош[кай] аўс[янай] саломы…

Гэр[ой] другі — адзін[ка]: 1) **цені**, 2) **умытага сонца**, 3) **пром[няў]**, 4) **ратая**, 5) **падш[ывальца]–ветра**.

Ён хіст[аецца], выган[яе] пасьв[іць] дзень, зьмят[ае], бяж[ыць], спатык[ае], уцеш[ыцца], лапоча.

Адз[інкі] **раніцы, нівы, голасу, калёс, сонца, паст[уха],** поля, **пушчы, рынушч[ыхся песьняю], чарота**.

---

3. Поэзія П[ушчы] — гэта апоэтызаваны быт. Гэты быт увабраны ў вопратку хараства або, іначай кажучы, прадстаўлены ў эстэтычных адносінах да яго.

4. „Я“ (поэт) веруючы ў запанаваньне народнае песьні (12. „Р[аніца] р[ыкае]“), правадыр у песьні, адважнік (13), жадаючы „соладу красы мар[скіх] даляй“ (14), сваволеньня песьні (14), чытаючы сказ у вачох вясёла–васільк[овых] (15), ня трывож[ачыся] боязьзю перад будуч[ыняй] (15), бласлаўляючы, вітаючы надыход новага („Зазван[еце]“), ап'янены сёньнем (17), пераконаны ў [тым, што] „згасіць ніхто не дазв[оліць]“ сонца (17), кланяючыйся жыцьцю маладому за куж[эльным] ст[алом] беларуса, заклікаючы „рэволюцыя, марш левы іграй!“ (19), заклікаючы ня хіст[ацца], паказваючы на новыя песьні, на юнацкую сьмеласьць, пераконаны: „Нядолі мы крыльлі абрэжам“ (20–1), адчуваю[чы] блізкасьць сьвята — „яго заўтра мы ў хаты загонім“ (21).

Вырас у муж[ычай] хаце (25–6), пакінуў вёску, прышоў у Менск (27–8), разьвітваючыся з вёскай, ня хоч[а] зьвес[іць] голавы. У яго весн[у карагодзіць] ку-

дзер. Ён п'яны сёньня[шнім] хмелем (29), ён пойдзе да начлежнікаў буяных (29). Ён сын дубр[овы] кругл[алістай], сялян[скіх] ураджаяў, любіць твар загарэлы вёскі, напеў свой распл[ёскаў] па сонца–жытн[яй] акварэлі, поэт сялян — бяспуцьця, ідучы к ляс[а]м, дубровам „у зычным звоне песень–птушак" (30–1), сын вясковых аколіц, яе кашуль раднян[ых], радуецца пры ўспам[іне] аб парканах, абзывае вуліцу сьцервай, у горадзе не падслух[аў] выразаў Ганн[ы], запуск[ае] „так і так" у вітрыны. Яго ня вабіць бляск элект[рычны], калі ў іх нэпман мурлы[ча], не пануры, нарыхтова[на] усім рэшта (33–4), выпіў боль мінул[ага], ня ведаў радасьці–сьмеху, захацеў высяваць зыкі балючыя (35), у сэрц[ы] песьні базырац[ь] буяна і на новыя хочуць цымбаліць лады, рэдка быў ахмелены ўцехаю ў Менск[у], цягне на аселіцу (33).

Зьвярт[аецца] да песень сваіх. У яго жыве сак[алінае] слова, ён яго любіць (41). Зьвяр[таецца] да песьні, ня цям[іць] сьляп[ога] сонца, ён робіць паход песьняю, жадаючы заст[ацца] муж[ычым] Язэпам, б'ючы[ся] аб муры і дорачы прост[ытуткам] каханьне, сум[уе] па вяск[овай] Ганьне, дума[е] скінуць шаўро, апран[уцца] у сьвітку, ня злуючы на хлопцаў, цэнячы іх. З буйны[м] хмел[ем] ня зганіць Бел[арусі] крок, з хме[ле]м дась[ць] вобр[азаў] гам[у], — перальлецца ў іх зорамі зрок; веры[ць], што радась[ць], п[р]аўда ўсьм[іхаецца] за кустом яго песень, ён першы падняў „золата раніцы з сьмецьця", верыц[ь], што рытмам росасрэбным усыпл[е] усход, пойдзе ў сял[янскія] гумны; ён трыбуніць пра вёску, прышоў апаяса[ны] путам пянчан[ым], заўв[ажыў, як] людзі мах[аюць] мячамі і быў рад, калі вёска збуян[іла] кольлем, пабіўся на літсплаве за песьню–муж[ычку], вітаючы бел[арускую] песьню.

5. У „Р[аніца] р[ыкае]" П[ушча] выступае: 1) як мастак (художнік) прыроды і быту, 2) як прадстаўнік вясковай моладзі, што прышла ў горад, 3) як прадстаўнік новай плыні ў поэзіі (як тэорэтык новага кірунку), як рэволюцыянер у поэзіі.

Калі чытаеш творы П[ушчы], то адчуваеш перад сабою то мастака, які словамі рысуе перад табою малюнак чаго–небудзь, то чалавека, які непасрэдна што–небудзь перажывае, то песьняра, які сьпявае песьню… Словам, адчуваеш чалавека, які выступае перад табою ў розных ролях, што артысты на сцэне. Але сама гэта артыстычнасьць не адчуваецца як артыстычнасьць, а як натуральнае палажэньне, перажыванье звычайнага чалавека, што папаў з аднаго сьвету ў другі, для яго новы.

Вось ён малюе перад вамі карціну грамадзкага быту прыроды, якім ён прадставіўся яго аччу ў зроку аднаго моманту, т[ак] ск[азаць], у мгненьні вока („Р[аніцу] шч[эбет] п[ільнуе]"). Вось ён малюе тую–ж прыроду ў дзеях і сувязях з чалавекам, у разьвіцьці зьяў. Вось малюе карціну быту прыроды і людзей у стане яго разнастайнай дзейнасьці, зьяўленай у адзін момант, у адным спазоры. Вось поруч з малюнкам вакольнага стану ён малюе стан сваіх перажыва[ньняў] („Вясн[овае]") як цягу на ўлоньне прыроды, да *соверш[ения]* абраду „закл[іканьне] вясны", як жаданьне вітаць і клікаць вясну „цэлы дзень". Вось рысуе адбываньне бытавога зьявішча („Даж[ынкавае]") і свае перажываньні, як пракла[неньне] перад тэй красою, якая ў гэтым ёсьць, якою людзі простыя аздобілі гэтую зьяву, і веру, што гэта краса разьвіецца на ўсё, — прадчуваньне новай радасьці і жаданьне злучэньня з гэтай поэзіяй, жаданьня праслаўленьня законч[анай] працы, аддава[ньня] ёй чэсьці, яе ўслаўленьня — песьняю скон[чыцца] праца.

Часам ён малюе толькі тое, што прадстаўляецца яго зроку, а часам гэты малюнак уснашчае яшчэ выражэньне непасрэднага адчуваньня ці перажываньня, зьвязанага з суглядaньнем, часам рысуе карціну настрояў у выглядзе пажаданьняў, выражаных поглядам, вачамі сугляданага. І здаецца, вось перад чалавекам і прырода, і людзі, быццам кніга, якую ён чытае і якая яму гаворыць аб сваім жыцьці, аб сваім стане, аб сваім быце, дзеях, гісторыях. Ён не гаворыць аб выражэньні, а гаворыць аб тым, што выражана ці выражаецца. Само выражэньне застаецца за межамі яго твор[аў]. Даецца малюнак як–бы духу, якім дыша тое, з чым меў дачынень[не] поэта, што ён суглядаў, даюцца вобразы настрояў, якімі напоўнены вакольны сьвет, вобразы таго, чаго нельга бачыць, але што можна адчуваць і пазнаваць чуцьцём.

Часам ён выражае непасрэдныя пачуцьці і настроі, якія яго ахапілі, і ён як–бы чалавек, акружаны разнастайнымі праявамі быцьця, зьвяртаецца да гэтага быць-ця з словам нейкай сваеасаблівай узрушанай радасьці і імкненьня („Там і тут“). Ён зьвяртаецца да розных стыхій, як–бы стараецца іх ажывіць, натхніць на дзейнасьць.

Ён дае вобразы жыцьцяадчуваньня, вобразы адчуваньня жыцьця як нейкага „соверше[ния]“ абраду, як процэсу эмоцыянальнага, як процэсу адносін тонкіх. Для яго жыцьцё — гэта перш за ўсё дух і формы адносін рэальна–існага, зьяў і рэчаў, у быцьці. Самы зьявы — гэта выражэньні, носьбіты грамадзка–натуральнага жыцьця.

Часам адчуваецца, быццам поэт гаворыць сам з сабою, разважае („Я сын [дубро-вы круглалістай]…“), то быццам ён апраўдваецца за свае ўчынкі і настроі перад некім, апраўдваецца, што ён менавіта такі, а ня іншы („Вуліца рукі [прасьцерла]…“).

Ці перажывалі вы такі стан? Вы прыходзіце ў незнаёмы, новы для вас сьвет. У гэ-тым сьвеце вы раптам бачыце постаць вам дарагую, вам блізкую, вы бачыце тое, што любіце вы ўсёй сваёй душою, і бачыце яе радаснаю, вясёлаю, маладою, цьвітучай. Ці ня ўявіцца тады і ўсё, што вы бачыце вакол яе, асьветленым яе промн[ямі], яе сьвятлом, і ці ня здасца і ўсё вам поўным моладасьці, жыцьця і сьвятла, ахварбаваным яе колерамі? Вось так і поэт. Ён прыходзіць у сьвет. Адчувае ў ім прысутнасьць новага жывога духу, адчувае „совершение“ а[б]наўленьня, і ён бачыць яго праявы ва ўсім вакольным.

Вось прышла **вясна**, і ўсё ажывілася, пачало жыць па–вясновaму, ва ўсім відно гэта вясновае.

Вось прышлі **дажынкі**, і ўва ўсім адчуваецца дажынкавая пячаць, прышоў час радасьці ад скончан[ай] працы, прышоў час радасьці, урачыставаньня.

Об’екты яго любові: сонца, зоры, месяц, раніца, дзень, вясна, мароз, дажынкі, во-сень, прыветлівасьць… Словам, усё, на чым ляжыць пячатка бел[арускага] духу.

---

1. Зварот да бярозы, каб ня шум[ела] з клён[амі] над пун[яй] і ня хіст[алася] наўслонь ветк[амі].

(Паўст[аюць] дзьве постаці: 1) шум бярозы з клён[амі] і 2) асоба, якая зьв[яртаецца] да бяр[озы], каб ня шум[ела].

2. Хар[актэрнае] адбыв[аньне] нейк[ага] **дзеяньня**. „Трым[ціць] зал[атаструньне], лісты люл[яюць] **ласку слоў**“.

3. Павед[амленьне] аб зьяве. Муз[ыка] грае на цымб[алах].

4. Павед[амленьне] аб асабіст[ым] *уласьціў[ым]* пачуцьці. „Люблю я стр[унны] сьме[х]–рассып“.

5. Выр[ажэньне] **а[д]чув[аньня]**: шмат красы ў бярозе, асып[аючай] лісты, **пры ўмове**.

6. Зварот да цым[балаў], каб зв[анчэй] званілі (1) цымб[алы] звон[кія] ня зв[іняць] пад бедн[асьцю] сял[іб] і 2) асаб[істае] жадан[ьне] званчэйш[ага] іх звону).

7. Хар[актэрнае] адб[ываньне] пр[оцэсу]. „Ліе зар[ніца] кол[еры] ў крын[іцу]“.

8. Павед[амленьне] аб зьяве калін[ы], гарашч[ай] ад соку, цьвіц[еньня] верасоў расою.

9. Пав[едамленьне] аб адбыўш[ымся] ад згар[аньня]. „Зьляц[еў] акорд высокі“.

10. Пав[едамленьне] аб асабіс[тым] пачу[цьці]. „Люблю я стр[унны] сьм[ех]–расс[ып]“.

Ня шумі, бяроза.
Трымц[іць] зал[атаструньне].
Грае муз[ыка].
Я люблю.
Адчув[аю] красу ў бяр[озавым] асып[аючымся] лісьці, **асып[аецца] ліст[ота]**.
Жадань[не] званч[эйшай] ігр[ы] (асып[аецца] ак[орд]).
Ліе зарн[іца].
Калі[на] гар[ыць].
Зьляц[еў] акорд... (ас[ыпаўся] ак[орд]).
Я люблю.

Нежад[аньне] шуму бяр[озы] з кл[ёнамі].
Трымцен[ьне] залат[аструньня], люл[яньне] ласк[і] сл[оў].
Ігра муз[ыкі] на цымб[алах].
Любящ[ий] стр[унны] сьмех–расс[ып].
Захапл[еньне] красою бяр[озы], асып[аючай] лісьце.
Жадань[не] званч[эйшай] ігры.
Ахварбоўв[аньне] зарн[іцай] крын[іцы].
Гарэньне каліны ад сок[у], цьвіцен[ьне] верас[у].
Акорд выс[окі] зьляцеў.
Люб[лю] стр[унны] сьмех–расс[ып].

———

[1927 — 1928]

„Лісты да сабакі“

1. Гэта поэтычныя творы, напісаны ў форме трох лістоў поэты, які жыве ў “шумнай сталіцы” Расіі, да сабакі, што застаўся на Радзіме, і адказнога ліста на іх сына адрасата.

2. У першым лісьце часоўны парадак такі: 1–ая страфа ў **цяперашнім** часе; 1–ае 2–хрaдкоўе 2 стр[афы] — у будучым зак[ончаным], 3 рад[ок] гэт[ай] стр[афы] — у буд[учым] незак[ончаным], або трывальным, і апошні рад[ок] — у аднаразовым. 3 стр[афа] пачынаецца: “І тольк[і я адзін, поэт бяздомны…”] — процівастаўленьнем “я” натоўпу ў адносінах да ліста ружы. Час будучы. 2–ая палова гэтай страфы, умоўны сказ “Тады [забросьнеюць душы затоны], калі [ў грудзёх мой дух зусім мне займе]” — час будучы. 4 стр[афа] пачынаецца: “А покуль: [б’е жывой вады крыніца]” — процівастаўленьне будучаму цяперашняга, час цяперашні. 2–ая пал[ова] гэтай стр[афы] — пытаньне “Нашто–ж [мне падхалімам быць, крывіцца і ў хмары ўрэзвацца чырвоным буслам?]”, якое адыгрыва[е] ролю сьцьверджаньня аб тым, што “яму няма **для чаго** быць падхалімам”. 5 стр[афа]: 1 пал[ова] — безасаб[овы] сказ у неазнач[альнай] форме: “Лепш [вольным птахам] рэзаць [шыр нябёсаў і супраць ветру размахнуць крыламі], 2 пал[ова] — загадн[ы] лад. 6 стр[афа] — у цяпер[ашнім] часе, сказ прыч[ына]–закл[ючэньне]. 2 п[алова] — умоўн[ы] сказ “[Мне] лепей [быць звычайным] бы [ратаем], чым [грэх з сябе змываць ў атрутнай ваньне]”. 7 стр[афа] — зварот з прадгадваньнем: “Даруй, што [я пішу табе аб гэтым, — тваё нутро] гатоў яшчэ [расчуліць]”. 2 пал[ова] загадная: “Вартуй, [вартуй лепш хату да расьсьвету, вуглоў каб не разьнесьлі людзі вуліц]”. 8 стр[афа] — у цяпер[ашнім] часе: “Я ведаю — цяпер у вас [там восень і ночы чорныя жуду калышуць]”. 9 [страфа] — выключана ў мінулым часе: “І ты адзін правёў [у ноч такую, правёў мяне ў далёкую дарогу]”. 2 пал[ова] зноў у цяпера[шнім часе]. 10 [страфа] — выклічн[ая]: “Ніхто, ніхто!” 2 рад[ок] — прошлы час. 2 пал[ова] стр[афы] = зварот прыч[ына] = заключ[эньне].

Сэнс вершу такі: цяпер я ў сталіцы; ёсьць хлеб і краса моладасьці, адарваная ад карэньняў ды пасадж[аная] у воду ў збанок; хутка моладас[ьць] пройдзе, натоўп яе ўтопча ў гразь, абгаворыць; поэт аплача, пашкадуе, што прайшла. Але гэта будзе, цяпер–жа ёсьць жывая вада і творч[ая] хваля, і таму няма зачым быць падхал[імам], адчувае сілу, а ня слабасьць, ён перам[ожна] выступіць супроць ветру, што зрывае лісты з ружы, не зважаючы] на бэшч[аньне], такі лёс пясьнярскі. У адчув[аньнях] болю трыво[жнасьць] агартае рытмы [песьні].

Форма перапіскі поэта, што жыве ў сталіцы, з тым, што для пануюч[ых] клясаў было “сабакам” (а ў сабе было чалавека[м]). Гісторыя гэтага. Ён быў [у] гаспадара, служыў яму, з гаспадаром вандраваў і быў гаспадаром за бохан хлеба прададзены другому гаспадару, не вярнуўся на радзіму пасьл[я] выгнаньня. Поэт пасьля рэволюцыі пакінуў свой дом, пашоў у сьвет шукаць славы, пашоў па няведамае шчасьце, туга і боль яму пабілі душу на раны, цяпер ён у сталіцы з акр[айцам] хлеба і **ружаю** юнацт[ва] у збан[е] на вакне, чуе, што скора яна адцьвіце; ён выходзіў на шляхі–дарогі спатыкаць няведамых гасьцей, цяпер хоча запрасіць к сабе “сабаку” ў госьці. Ніхто к яму не прыходзіў у госьці (зацяты ланцугамі), ён адгароджаны ад “гасьцей”.Тое, што людзьмі лічыцца за “поэта”, і тое, што лічылася за “сабаку”. З гэтага выйшаў поэта. І таму, чым ёсьць “я” цяпер (поэт), дорага тое, чым яно было

як успамін (“саб[ака]”). Да гэтага ён адносіцца як да ўспаміну, як да сьведкі, які гаворыць, чым чал[авек] быў і чым стаў, чым ёсьць цяпер, якая вялікая адлегласьць аддзяляе яго цяпераш[няга] ад яго былога (у адносінах да сьвету, па месцу, якое ён займаў і займае). Ён быў нявольнікам, цяпер ён вольны. Няхай жыве “саб[ака]” як успамін, як жывы сьведка, вартуючы дом, **ахоўваючы бацьк[аву] спадчыну**, углядаючы[ся] у даль і чакаю[чы] прых[оду] поэта. Толькі **ўспамін** аб сваім мінулым ахоўвае бацьк[аву] спадчыну, бацьк[ава] дабро. Застаўся толькі ўспамін. Няма ўжо ў рэчаіснась[ці] таго, што было, што ахоўвала спадчыну. Няма ахоўнікаў старыны, ёсьць вартаўнікі сіні–чыстаты.

Форма перапіскі поэта, што вышаў з вёскі і жыве зараз у сталіцы, з сабакам, які праводзіў яго ў дарогу і застаўся пад “страхой старой”. Брат поэта прачытвае лісты другому сабаку — маладому сыну стар[эйшага], на якога яны робяць вялікае ўражаньне, і ён піша ліст да поэты. Гэта як–бы сюжэт гэтага твору.

Пытан[ьні]. У поэты там, адкуль ён “пашоў у горад па нязнаную славу”, ёсьць бацька (што выяўляецца з лістоў), аднак ён піша не яму, а сабаку. Яшчэ з ранейшых вершаў даведваемся, што калі поэта пакідаў вёску, яго праводзіў толькі “сабака”. У горадзе таксама “схіліўся поэце” адзін раз “сабака”. З 1 ліста даведваемся зноў, што “сабака” праводзіў яго, той сабака, які перажыў выгнаньне, якога гаспадар зьмяніў на бохан хлеба і які тады падумаў: “Мы сталі адзін аднаго разумець”. Гэта верны слуга свайго гаспадара, падзяліўшы з ім свой лёс, ня здрадзіўшы яму ў цяжкія моманты жыцьця, але якога гаспадар “зьмяніў на бохан хлеба”. Гэта той “сабака”, якога чаплялі на ланцугу (хоць гэта было ўжо ў бацькі поэта). Гэта той сабака, канец якога невядомы для яго сына, што застаўся на месцы бацькі. Гэта той сабака, які ўвасобіў сабою пакутніка, вернага раба свайго гаспадара, які перанёс многа гора, на долю якога выпала адна пакута, лёс “лішняга ў сьвеце”. Гэта ёсьць увасабленьне лёсу вернага раба. Вось яму, а ня бацьку–гаспадару (хоць ён і бацька, але ён гаспадар “сабакі”) піша поэта лісты. Ён адчувае больш блізкасьці і аднолькавасьці ў сваёй долі з сабакам, ніж з бацькам–гаспадаром. Нядарма і заве яго другам (усп[омнім] верш[ы] “Дружбакоў–таварыш[оў] ня маю…”, “Я сёньня ўсім чужы…”). Ён адчувае сваю блізкасьць да “верных рабоў”, да тых, якіх трымаюць на ланцузе. Ён адчувае, што між імі ёсьць узаемнае разуменьне, нягледзячы на няроднасьць натур (“Ня ведаю, былі ці не, ў нас родныя натуры, але адзін другога мы сталі разумець”). А вось–жа поэта пашоў у горад за нязнанай славай, а “сабака” астаўся пад “страхой старой”. І каму–ж ён павінны быў напісаць аб тым, што ён перажыў і які лёс яму выпаў на долю, што яго спаткала на гэтай дарозе па славу? Канечне, таму, хто мог зразумець, хто сам хадзіў па шчасьце ў чуж[ую] зямлю (гл. 2 ліст), хто сам быў слугою свайго гаспадара. А поэт–жа і сябе адчувае верным (ня здраднікам) свайго гаспадара — краіны — свае ідэі. Для поэты ідэя краіны бяз церняў на чале — гэта што сабакі гаспадар і палажэньне аналёгічнае. І таму поэта піша яму, а не каму другому. Відзь поэта пашоў славіць Беларусь. Ён думае яшчэ вярнуцца дамоў з услаўленай **Беларусьсю**, а таму наказвае “сабаку” вартаваць ганак і дом, бо прыдзе поэта з свайго падарожжа — дык каб было яму прыстанішча–начлег, прыдзе з услаўленай Беларусьсю — каб ён меў дзе прытуліцца. Ён наказвае яму чакаць яго звароту. Ён упэўнен, што славу здабудзе і прынясе яе ў дом свой. Але дом разбураецца. Ён яшчэ адчувае цягу да бацькаўшчыны, ён і ў сьвет пашоў толькі дзеля яе. Але ці вернецца, ён ня ведае. Ён бродзіць па сьвеце, складае песьні, за гэта мае акр[аец] хлеба і ружу юнацтва. І вось калі прыдзе на бацьк[аўшчыну], яго стрэне ля варот “сабака–сын”, ён знойдзе раскрыты дом і сінь у ім. За тое ён прынясе славу (“краіна бяз церняў на чале”, краіна вызвалена з пакут, вольная, і сын, ня ведаючы болю іх). Ён прыдзе з

песьнямі (песьні разьвесяць сваё вецьце над хатамі), такімі, які[я] аблягчаюць жыцьцё да “слуг”, з якімі душа ня хоча сівець. Сам для сябе ён **шукае песьні**, якая–б **зажывіла раны** яго, што ад тугі і болю на душы. (Туга і боль па бацькаўшчыне. Ён бацькаўшчыну хоча замяніць сабе песьняю. Ён шукае такой песьні, ён сам складае такія песьні, што слоўна–мастацка эквівалентны бацькаўшчыне, зьяўляюцца яе слоўна–мастацкім вобразам, знаходзячыся ў акружэн[ьні] якога, адчуваеш сябе як на бацькаўшчыне, як дома.) Яго падарож яшчэ ня кончыўся. **Куды–ж ён ідзе і па што?** Ідзе ў даль у сьвет, раскрываючы адну заслону за другою — невядомага, — каб там знайсьці вобраз (слоўны) **для Беларусі**. І зараз ён піша аб такім пункце, у якім ён сам сваё палажэньне ўсьведамляе як параненага рыцара, а сваю даму ў вобразе краіны з цернямі на чале, і ён прысягаецца іх вырваць з чала, каб болю іх ня ведаў сын (для яго самога церні = боль), не зважаючы на пагрозы, нават калі–б гэта каштавала жыцьця або было зьвязана з пазбаўленьнем жыцьця. Гэта будзе славаю Беларусі. І вось чым далей ён ідзе, чым багацейшыя, і прыгажэйшыя, і свабоднейшыя бачыць віддалі сьвету, чым радасьнейшае бачыць жыцьцё, тым больш кантрасьней уяўляецца яму вобраз Беларусі. Чым вышэй ідзе, тым ніжэйшай, бяднейшай і нешчасьлівейшай у адносінах да гэтага вышэйшага ўяўляецца яму Беларусь, тым больш у яго жаданьня падняць і сваю Бел[арусь] на гэтую вышэйшую ступень. Ён усюды шукае вобразу Беларусі. Усюды ён яго і бачыць, толькі гэты вобраз не аднолькавы. Ён разнастайны, як разнастайна і тая абстаноўка ці той сьвет, у якім ёсьць гэты вобраз. Вось: шумная сталіца, тэатры, палацы, рэстараны, атр[утная] ванна, гіцлі, падхалімы, дом зацят[ы] на замок, далі, а ў іх “хтось рукі заламаў”, **“жалобныя банты”**, зоры, вятры, гаворкі, газэты, “ня сын краіны”, “ня рытмы песень і ня смутак **сон[ечнай] красы**”, холад, “невядомае, гатовае ўкрыжаваць”, і тут ён бачыць **чало** краіны **ў цернях**. Усё гэта вак[ол] — церні “на чале краіны”, іх боль — гэта боль і сына краіны. Ён паранен такім відам, ён перажывае моцна. Гэта пераж[ываньне] — слава Беларусі. **Здольнасьць усё перажываць надзвычай моцна і глыбока** — гэта слава Бел[арусі]. Толькі бел[арусу] уласьціва агонічнае перажыванье трагічных моман[таў], перанясеньне іх, выцерпліваньне іх і **ня здраджваць сабе, быць самім сабою**, не паддавацца чужой прыродзе, захаваць сябе чыстым і не заплямленым, ня страціць свайго вобліку і такім выйсьці ў сьвет.

Воблік як даннае, ад прыроды. Поэта глядзіць на самабытнась[ць], на сваістасьць, на натуру як на даннае ад прыроды. І мэта застацца самім сабою, ня здрадзіць сваёй прыродзе, ня стаць з сабою ў супярэчнасьць, не зважаючы ні на вошта: ні на пагрозы, ні на прыманкі і спакусы стаць арудзьдзем у руках чужой волі і страціць самастойнасьць і вольнасьць. Вытрымаць усе націскі і спакусы з боку. Быць моцным **воляю** — “**жыць** і на бляск зары глядзець”, славіць дарагое і роднае ў жыцьці, працаваць і **тварыць**. Свае ўласныя перажыванні ў новых абстаноўках станов[яцца] формаю, вобразамі для Беларусі.

Поэт прадст[аўляе] сябе разарваным на дзьве часткі: адна ў горадзе, другая ў вёсцы. Такім ён ідзе ў сьвеце. Гэта і ёсьць яго рана. (Адзін у двух постацях.) Адна цягне ў вёску, другая ў горад. Ён разрываецца. Але ёсьць іх адзінства. Вяскова[е] ахоўвае дабро бацькі, другое шукае славы для бацькаўшч[ыны]. Саюз. Абое служаць бацькаўшчы[не], гаспадару свайму. Для перш[ага] бацьк[аўшчына] — дом, для другога бацькаўшч[ына] — песьні.

Але гэта–ж поэт гаворыць сам з сабою. Поэтава, чалав[ечае], гаворыць да саб[ачага] заставацца верным, варт[аваць] ганак, ахоўваць дабро гаспадара–бацькі ад пасяганьняў чужых, ахоўваць уласнасьць бацькі. “Сабачае” адабрае поэтава як песьню, з якой лягчэй жыць, бласлаўляе яго на жыцьцё. Яно чакае поэтавага, каб зьліцца ў пацалунку. Прысяг[ае, што] яму не адыйсьці з–пад вакна, бо чуе яго крок

у людзкой хадзьбе, што яно ахоўвае гаспадарова, што яно верна гаспадару, хоць у жыцьці сваім ня мае радасных гадзін, ня ведае сваіх бацькоў, адзінока.

[фрагмэнт страчаны] у гісторыі грамадзкага разьвіцьця. Гэта будзе слава Беларусі, слава аб тым, як моцна маглі і ўмелі поэты перажываць вялікія моманты ў гістарычным жыцьці. І ён упэўнен, што такія перажываньні, што падобны агоніі, і будуць славаю Беларусі. Трэба моцна перажываць, каб гэтыя перажываньні сталі славаю Беларусі, каб па гэтых перажываньнях пазнавалі Беларусь. Поэта аклапочаны, каб быць славаю Беларусі, быць гэтага вартым. Бо быць поэтам — гэта быць славаю, сынам свае краіны, калі–ж не — то лепей ня быць і поэтам. Думкі аб гэтым зьвіваюць заўсёды яго рытм. Ён напісаў гэта, жадаючы друга запрасіць у госьці (г. зн. вядомае адносна тых невядомых гасьцей, якіх ён запрашаў). З гэтага вядомага ён ведае "сабаку", што астаўся вартаваць дом, вартаваць бацькаўскае дабро. Але ён непакоіцца, што калі гэтае вядомае і даедзе да яго, то яму не дазволяць жыць у сталіцы, яно будзе чужым сталіцы ў тым выглядзе, у якім яно яму вядома, а таму ён ір[анічна] кажа: жыві, знаць, дома лепей, услухвайся ў таемны шум, чужыя людзі ходзяць каля склепу (гл.: Купалава "Спадчына"). Каб жыць у сталіцы, трэба перамяніцца, сталіца вымагае прыстасаваньня да сваіх звычаяў. І калі ты ня ў сіле іх усвоіць, табе лепш пільнаваць дому і склепу (набыткаў старога).

[1927 — 1928]

[„Асеньнія песьні“]

Калі чытаю вершы Я. П[ушчы], гэтыя слов[аў]тварэньні, я адчуваю ў іх тое, што наз[ываецца] поэтам. Якое яно? Яно „чув[ственное]“. Мастацтву можна навуч[ыцца], поэзіі–ж — не. Трэба радз[іцца] поэтам, каб ім быць.

Поэт гаворыць ад імя „я“, прадстаўляе самога сябе ў цяперашнім часе. Якім–жа ён прадстаўляе сябе? Перш за ўсё іграком, які ня знае сам, што ён сягоньня сыграе, але які адчувае, што струны ліры ўзьнімаюць граньне, іначай, Музыкаю, які пачынае іграць з унутраной патрэбнасьці іграць, ня знаючы ў той час, што сыграе, г. зн. гэта будзе тое, што сыграе. Ён ня ставіць сабе пэўнай мэты сыграць вось тое а тое, ён іграе тое, што іграецца і грае таму, што іграецца само. Ён толькі насіцель ліры, якая іграе сама, калі прыходзіць час яе іграньня, калі яе струна нечым скранута. Ён сам ліра, струны на якой кратае нехта нявідомы. Далей ён прадстаўляе іншыя зьявы: „Параходы ў ходзе, падаюць сыгналы, хвалі разм[ываюць] цёс гран[ітных] гран[яў]“, разьб[іваюць] (граніцы), „хвалі узьнім[аюць] на Няве трывогу, бы ў душы поэты гн[еўныя] усплёсы“ (Нява = душа поэты). Нешта адзінае прымушае струны ліры ўзьнімаць граньне, параходы пускаць у ход, падаваць сыгналы, хвалі размы[ваць] цёс гран[ітных] гран[яў], „хвалі узьнім[аць] на Н[яве] трывогу“. Далей ён пра[д]ст[аўляе] сябе ў становішчы, калі нельга ня ўспомніць чор[ную] дарогу і свайго юнацтва дзень сьветлавалосы (дарога была чорная, юнацтва сьветлавалосае). Тое–ж прымушае запомніць усё гэта. Далей прадст[аўляе] сябе ў стане зябнушчага ад ветру на з[аліве] Ф[інскім]. Тое–ж прымушае зябнуць. Далей прадст[аўляе сябе] стаячым перад ак[адэміяй] маст[ацкай], сугл[ядаючым] перад сфін[ксамі], пытаючым „ці ўзьв[іецца дух мой творча–сакаліны?“], ці ўдасца разг[адаць]“, аб’ясьн[яючым] рэйсы, пралож[аныя] людзьмі для сувязі, тулячым[ся] у суме да сам[отных] статуй (сьляза спад[ае] на мармур: Бел[арусь] у рв[анай] вопр[атцы]), клікаючым: „Ой, [Зямля–плянэта і браты]–нар[оды]“, спраўл[яючым] штодня ст[рашнае] мал[еньне], расьпяваю[чым] псальм аб краіне роднай, сашч[апіўшым] рукі і ўзьнім[аючым] угору, бачучым бяспр[ытульны горад], ня могуч[ым] ухап[іцца] за корні, думаючы, што такі лёс, уяўляючы будучае адбываньне, [з] намерам выйсьці на дар[огу], па якой ідзе Мат[уля], ёй настрэчу і злажыці ёй віт[аньне] ня ў чэр[ствых] словах, ветры зрываюць сал[ому] і ўсьц[ілаюць] дарогу, дзень др[угога] прыйсьця… парах[оды] у ходзе.

Адбываецца нейкі процэс, які выяўляецца ў розных вобразах ва ўсіх разнастайных зьявах акал[яючага] сьвету. Ён кладзе сваю пячаць на ўсім. Што гэта за процэс? Гэта процэс, што ператварае сьвет у музыку, рэальнае ў ідэальнае. Поэт прадставіў карціну яго ў адзін момант, як–бы разрэзаўшы яго ўпоперак. У гэтай карціне ён прадст[авіў] разнаст[айныя] зьявы ад цёмных да сьветлых, ад рэальных да ўяўных на аднэй плошчы. Карціна гэта такая: струны, узьнім[аючыя] граньне, параходы, хвалі, размыв[аючыя] грані, я ўспамін[аючы], я зябнуч[ы], я стаяч[ы], пытаюч[ы], туляч[ыся], плач[учы], Беларусі ў рв[анай] вопр[атцы] спраўл[яючы] мален[ьні], бач[ачы] бяс[прытульны] г[орад], заміраючыся, уяўл[яючы] буд[учыню].

Асабовы стан, выраж[аны] словамі: „Сам ня знаю, што сягоньня я сыграю, — толькі струны ліры узьнімаюць граньне“, для бел[арускага] чыт[ача] вядомы з вершаў Куп[алы]: „Думкі–весял[ушкі], скуль вы узяліся, што щ душы, як тыя птушкі, песь-

няй азваліся“. Тут поэта адчувае, што зьявіліся думкі, выклікалі песьню, але ён ня ведае, адкуль яны ўзяліся. Яны прадстаўляюцца яму як нейкія жывыя існасьці, як птушкі, што адзываюцца ў душы песьняю. Яны самі зьявілі песьню. Поэт, зьвяртаючыся да думак з запытаньнем, гадае, адкуль маглі зьявіцца, ён думае–гадае: можа, адтуль, можа... і гэтым выяўляе тыя дзеі, якія мелі месца, і вырысоўваюцца карціны вакольля і жыцьця — так адказ становіцца ясным. Усё, што было, арадз[іла] думкі і абудзіла, таму што „сэрца б’ецца“. І далей ён кліча іх громка пець, ён вер[ыць]: прыдзе час іх прывітаць. Ён вядзе размову з думкамі (людзі, якія думаюць), з якой выяўляецца, што ёсьць, як ён жыве, і што думкі адзываюцца песьняю ў душы. Песьні — гэта адказы думак, і што–б іх зразумець, трэба прыслухацца да песьні і яе зразумець. Песьні — гэта гаворкі думак. Верш выражае задуму аб будуч[ыні], аб каштоўнасьці і значнасьці думак. У першым–жа — як–бы адказ на пытаньне, што сыгр[аю] сягоньня. Адказ: „Ня знаю“, адчуваю, што ўзьнім[аецца] граньне.

Поэт глянуў на сябе як на лірніка, ігра якога не ў яго ладзе, а ў волі таго агульнага настрою, які ахапляе ўсё вакольнае, у якім знаходзіцца і ён. Гэты агульны настрой іграе праз яго; у ім праламляючыся, выходзіць у сьвет да таго відазьмененым, што становіцца самастойнай, асабовай існасьцю. Так, перамаганьне творчага духу над абмяжованасьцю, разбурэньне граніц яго бытаваньня і пашырэньне яго, выяўленьне яго магутнасьці і стыхійнай вялікасьці ахапляе лірніка да таго, што ён робіцца ня ўладным над сабою, аддаецца на волю гэтай стыхіі, якая праз яго вусны зьяўляецца прад людзьмі ў постаці гімнаў–псальмаў творчасьці. [Лірнік] расьпявае песьні (псальмы) аб краіне роднай і сьвядомы таго, што яго лёс цалкам залежыць ад лёсу яго Матулі (тэй, што ў парванай вопратцы), што толькі з ёю ён прыдзе ў сьвет, і будзе песеннае сьвяткаваньне ў садзе. Толькі тэй дарогай ён пяройдзе брод, якой ідзе і Матуля.

Пад гэтым настроем ён адчувае сябе іншым, чым быў. Цяпер ён у захапленьні перад вялікасьцю, а быў у чарнаце дарогі і сьветл[авалосасьці] юнацк[ага] дня. У гэтым захаплен[ьні] ён адчувае сябе зябнучым. Захапл[еньне] яго не сагравае. Ён бачыць загадкі, і ў яго раджаецца дума, ці ўдасца іх разгадаць? Вось тэй холад, які студзіць захапленьне. Ён у суме, што Бел[арусь] у рв[анай] вопр[атцы], што яго вопратка ня здольна яго сагрэць і затуліць ад золкага ветру, ад думы, ці ўдасца. Ён бачыць сябе зьвярт[аючымся] да народаў і расказв[аючым], чым ён жыве, хто ён, што робіць, — і прадстаўляе сябе як пясьняр псальм[аў] аб краіне роднай, не знайш[оўшы] броду, каб перайсьці мяжу, што аддзяляе яго ад сэрц[аў] людзкіх, ён не дайшоў сэрца тых людзей, якім пеў. І ён думае выйсьці на дар[огу] к Мат[улі], з якой прыйсьці другі раз у песен[ны] сад. Калі Бел[арусь] будзе **вопраткай**, тады яму ня будзе зябка; калі будзе яна багат[ай] і цёпл[ай], тады ня будзе холадна і яму перад сфін[ксамі], загадкамі.

У „Асеньніх песьнях“ Я. Пушча прасьпяваў пра свае адчуваньні таго процэсу жыцьця, які вядзе да песеннага сьвяткаваньня ў садзе людзкога быцьця. Ён расказаў пра гэта як пра нязнаны творчы ўздым, авеяны сумам зябкіх успамінаў. Ён прадставіў сябе ў гэты момант як сьвяшчэннадзейніка–фанатыка, які спраўляе „страшнае маленьне“ для славы свайго бога — Беларусі і які гатовы перанесьці за яго ўсякія пакуты, аддаць сваё жыцьцё, пражыць век з песьняй бяспрытульнай, праслыць выродкам, але выйсьці яму на спатканьне, злажыць яму вітаньне і другі раз прыйсьці „па дарогах і сьцежках усланых саломаю з старых стрэх“ у гэты сьвет, у гэты сад зямнога быцьця, дзе „параходы ў ходзе, падаюць сыгналы“, дзе „хвалі размываюць цёс

гранітных граняй“, прысьці для песеннага сьвяткаваньня. Ён адчувае, што йдзе тое, што роўна Матулі па роднасьці і блізкасьці.

П[ушча] гаворыць, але гаворыць так, як–бы гаварыў пра данае (зьявы) чалавек, апынуўшыся ў няведамым для яго сьвеце. Ён бачыць перад сабою дзіўны сьвет, у якім усе вядомыя нам зьявы і рэчы знаходзяцца ў нейкіх сваеасаблівых стасунках. Нам вядомы і шчэбет, і раніца, і пільнаваньне, і лісьце жоўта–зялёнае, але нам невядомы ўсе гэтыя зьявы ў такім стасунку: „Раніцу шчэбет пільнуе ў лісьці жоўта–зялёным“. Аб невядомых стасунках вядомых рэчаў і зьяў і расказвае поэта. Інач[ай] кажучы, поэта глянуў на вядомае з такога пункту гледжаньня, з якога яны прадставіліся перад ім у невядомых дасю[ль] стасунках. Атрымаўся як–бы новы сьвет. Ён узглянуў на відомы сьвет як чалавек, ня знаючы гэтага сьвету, але адчуваючы яго сваеасаблівасьць, красу ў ім, адчуваючы нявідомыя, нязвычайныя сувязі між звычайнымі зьявамі, адчуваючы **формы** прыгожага, што тое–ж, сынтэтычнага і сынкрэтычна[га] бытаваньня гэтых зьяў ува ўнутран[ым] гарм[анічным] адзінстве існага (фактычна ідэі) як ідэальнага нечага. А гэтае існае як аснова, як „непреходзячае“, як адвечнае, як непарушнае ёсьць маладое жыцьцё (быт), штодзённае, але разнастайнае, багатае зьявамі, творчае і любае, „язычаскае“, стыхійнае і рэальнае (матар'яльнае ў сваёй аснове), але ўкрашанае чалавекам, яго духам, як–бы ім адухоўленае, „очувствованное“, прачуленае, увабранае ў пачуцьці. Калі адкінуць гэтага чалавека адгэтуль, то жыцьцё–сьвет страціць тады ўсю сваю прывабнасьць, астанецца голая матэрыя, голы рух яе, усё роўна што скелет бяз цела, што эскіз бяз фарбаў, што схэма бяз жывога конкрэтнага зьместу, астанецца плян бяз жывога яго ваплашчэньня, астанецца рэч бяз жыцьця, статыка бяз дынамікі, лёд без агню ці агонь бяз полымя, сьвятло–бліскучасьць бяз сонца. Чалавек — гэта тая крыніца жывое вады, што ажывае і сагравае ўсё мёртвае, халоднае, дае жыцьцё, дае душу жыву[ю] бяздушнай матэрыі, дае жывую форму ёй. Чалавек — гэта сонца, цэнтр сьветабудовы.

Што гэта за чалавек? Перадусім гэта творчы чалавек, адчуваючы красу, украшаючы жыцьцё, гэта „художник“, поэт ад прыроды, гэта „С[ымон] М[узыка]“, гэта бел[арус], сел[янін].

Гэты чалавек даў жыцьцё таму, што носіць імя раніцы, ён зрабіў раніцу раніцай. Гэта ён даў жыцьцё „шчэбету“, які цяпер жыве, **пільнуе** раніцу, выконвае долю вартаўніка. Гэта ён даў жыцьцё жнівеню, які зараз выконвае ролю **тулячагася** пад пуняй з ношкай аўсян[ай] саломы. Гэта ён даў жыцьцё сонцу, якое вык[онвае] р[олю] **губляюч[ага]** іскры ў тумане, а ветрам — р[олю] **ірвуч[ыхся]** у мур[ожныя] далі, а песьням — р[олю] выбрыкваю[чыхся], а вёсцы — ролю **пацяшаю[чай]** сял[янскае] сэрца, а сіверу — ролю **хрысьціц[еля]** паплав[оў] у сіні шыр[окай], а сонцу — р[олю] песьцяч[агася] у трысьці. І кожная зьява жыве сваім асабістым жыцьцём, а ўсё разам — гэта пестр[ыня] карціны, гэта разнагуч[ная] музыка, гэта прыгожае, гэта жывое жыцьцё, адухоўленае чалавекам, насычанае ім сваім рэал[ьным] духам быцьця.

У „Ас[еньніх] п[есьнях]“ П[ушча] узглянуў на самога сябе з такога пункту, з якога ўгледзеў сябе ў трагіч[ных] стасунках. Угледзеў зябн[учага], адчув[аючага] вялік[ае] вакол сябе і не знайш[оўшага] броду да чалав[ечага] сэрца, ня ўпаўш[ага] ад гэтага ў роспач, а мысьляч[ага] **зьвярнуцца**, выйсьці на дарогу насустр[ач] **Матулі**, ёй злажыць вітаньне, верачага, што прыдзе дзень, калі яго прыйсьце з Мату[ляй] будзе сьвяткаваньнем песенным у садзе. Ён адчуў у гэтым сваеасаблівую красу прадвесьненьня, красу чалавека.

[Пра верш „Сам ня знаю, што сягоньня я сыграю…“ (зь нізкі „Асеньнія песьні)]

[Варыянт 1]

Пачатак:

Сам ня знаю, што сягоньня я сыграю, —
Толькі струны ліры узьнімаюць граньне.

Даецца як–бы папярэджаньне, што той, хто іграе, не паставіў перад сабою пэўнага заданьня сыграць вось тое а тое. Ён выступае як–бы не таму, што паставіў перад сабою задачу сыграць пэўную рэч, а таму, што йграньне ўзьнімаецца само, што такі пайшоў настрой, што зьявілася ўнутраная патрэба йграць, выказвацца. Ён як–бы аддаецца на волю стыхіі, што яго ахапіла і выклікала на граньне, закрануўшы струны ліры. Т[акім] ч[ынам], поэта тут выступае ў ролі асобы, ахопленай пэўным настроем (узьнятым), якая ня можа ня выказацца ці ня выказаць таго, што адчувае, калі іграецца само сабою.

Параходы ў ходзе, падаюць сыгналы;
Хвалі размываюць цёс гранітных граняў.

Малюнак. Дадзена называньне зьяў (умоўныя знакі) для прадстаўленьня карціны нейкага руху, адным з выяўленьняў якога зьяўляецца і такая зьява, як размываньне гранітных граняй хвалямі.

Хвалі узьнімаюць на Няве трывогу,
Бы ў душы поэта гнеўныя усплёсы.

Даецца называньне для новага прадстаўленьня, для прадстаўленьня зьявы ўзьніманьня трывогі на Няве хвалямі, падобнага на тое, як бываюць у душы поэта гнеўныя ўсплёсы. Гэтым асьвечваецца як–бы ўвесь малюнак. Ён падобны на душу поэты. А таму дадзеныя знакі для прадстаўленьня карціны руху гавораць пра рух поэтычны, гавораць, што настрой, які ахапіў сабою асобу гэтай песьні, ёсьць настрой поэтычнага руху. Поэзія вакольная, поэзія ў факце руху кранула струны гэтай асобы, і яны ўзьнімаюць граньне, як „хвалі узьнімаюць на Няве трывогу“, як „хвалі размываюць цёс гранітных граняў“, як „параходы ў ходзе, падаюць сыгналы“. Гэта йгра — і „ход“, і „сыгнал“, і „размываньне граняў“, і „трывога“ — гэта стыхія поэтычнага ўздыму.

Як ня ўспомніць тут мне чорную дарогу
І свайго юнацтва дзень сьветлавалосы.
(**Адчув[аньне] патр[эбы] успамін[аў].**)

Называецца стан — немагчымасьць ня ўспомніць; стан, калі сьвядома ўспамінаецца „чорная дарога“… Пасьля таго „ходу“, „сыгналу“ **тут** павінны ўзьнікнуць успаміны.

Зябка мне і сэрцу ў палітоне штацкім, —
Ўзьняўся вецер золкі на заліве Фінскім.
(**Адчуваньне зябкасьці.**)

Падаецца называньне адчуваньня зябі асобаю і „сэрцам у палітоне штацкім“, быццам–бы ад таго, што вецер золкі на заліве Фінскім.

Я стаю ля сьценаў акадэміі мастацкай,
Прад вачмі маімі вяліканы–сьфінксы.
(**Адчуваньне свайго палаж[эньня].**)

Адчуваньне вялікасьці задачы, што прад ім.
Адчув[аньне] магутн[асьці] чалавечай.
Адчув[аньне] свайго палаж[эньня] і стану.
Адчув[аньне] бел[арускай] убо[га]сьці.
Адчув[аньне] зьвяртаюч[агася] да нар[оду], да зямлі з словам–прызнан[ьнем], вызначэнь[не] свае ролі.
Адч[уваньне] сябе як малітв[енна] настр[оенага], хоць ня містык, адчув[ае] супярэчнасьці.
Адч[увае] сябе, бачучы бясп[рытульны] гор[ад], ня могуч[ы] ух[апіцца] за корні.
Адч[уваньне] сябе ў роспачы, „обреченным“.
Адч[уваньне] сябе ў выхадзе знойдзен[ым].
Адч[уваньне] сябе ў ролі вітаюч[ага] Матулю — тое, што нарадзіла яго такім „обр[еченным]“.
Адч[уваньне] у сабе надзеі на сьв[етлы] дзень, уяўляючага новы дзень.

[Варыянт 2]

Поэта пачынае так:

Сам ня знаю, што сягоньня я сыграю, —
Толькі струны ліры узьнімаюць граньне.

Гэтым ён папераджае чытача, што поэта ня ставіў перад сабою заданьня сыграць менавіта вось тое а тое, што ён не выступае ў загадзя вызначанай ролі. Ён кажа, што будзе іграць таму, што ў гэтым адчуў унутраную патрэбу, што гэта граньне абумоўлена не яго воляю, а нейкім асобым станам, нейкай унутранай патрэбай (выказацца ці выйгрbalца), пачынае йграць, бо іграецца само — такі **настрой**. Што сыграецца, у якой ролі выйдзе — яго гэта як–бы ня цікавіць і ня турбуе. Ён як–бы аддаецца на волю стыхіі (настрою), што яго ахапіла і выклі[ка]ла яго граньне, выклікала яго граць, закранула струны яго ліры, якія да гэтага і загучэлі, узьнялі граньне. Так пачаўшы, чытачу, вядома, цяжка наважваць, што іграецца. Поэт зрабіў адвод, адвёў чытача, і гэты ўжо не падазрае, што поэта выступае перад ім у знарочыстай якой ролі, не падазрае, што поэта выступае перад ім у ролі менавіта асобы, ахопленай пэўным настроем, якая жадае выказацца аб тым, што яе закранула. Так адвёўшы чытача ўбок, поэта ўжо кажа:

Параходы ў ходзе, падаюць сыгналы;
Хвалі размываюць цёс гранітных граняў.

Гэтым як–бы паведамляе, што робіцца наўкола, даводзіць да ведама пра рух, але гэта [поэт] разыгрывае прадстаўленьне, рысуе карціну. Прадстаў[ляючы] карціну

віду, даючы як–бы ўмоўныя знакі (называньні зьяў) для таго, каб чытач выабразіў гэту карціну і меў яе навідоку. Прадстаўляе настрой у карцінах, факт[ычна] самога сябе. Пасьля гэтага падае:

Хвалі узьнімаюць на Няве трывогу,
Бы ў душы поэта гнеўныя усплёсы.

Маўляў, уявеце такую карціну, вось у такім стане „я“, такі „настрой“, раўназначны гэтай карціне. 1) Рух ідзе, размывае грані. На Няве трывога ўзьн[імаецца], як у душы поэта. Нява = душа поэты. 2) Успамін[ае] чор[ную] дар[огу] і юн[ацтва] сьветлавалосае.

І гэтым вось спалучае, сынтэзуе першае. Хвалі, што ўзьнімаюць трывогу, — гэта поэтычныя хвалі, быццам гэта ня хвалі, а гнеўныя ўсплёсы ў душы поэты. Т[акім] ч[ынам], усё, што ране[й] падавалася, — гэта як–бы раскрытая душа поэты. У першым струны ліры ўзьнім[аюць] граньне, гаварыў поэта. Тут хвалі ўзьнімаюць на Няве трывогу, бы ў душы поэты… Раскрыта стыхія, што ахапіла поэт[у], гэта: кругом поэзія — кругом само сабою іграецца. „Пар[аходы] ў ходзе“ — гэта акорд у гэтай музыцы. Давед[ваемся], што поэту ахапіла трывога.

За гэтым:

Як ня ўспомніць тут мне чорную дарогу
І свайго юнацтва дзень сьветлавалосы.

Гэтым кажа ў такой абстаноўцы: ён ня можа ня ўспомніць чорн[ую дарогу] і сьв[етлавалосы] дзень юнацтва, каб на фоне гэтага ўспаміну выпукліць сёньняш[няе], каб гэтым „тут“ падкрэсьліць, што ёсьць сёньня, дзе зараз знаходзіцца асоба з узьнятым настроем, і што было, калі ён ішоў сюды, што было „там“, што было, пакуль прыйшоў. Ён ня можа не сапаставіць „чорную дарогу“ і „свайго юнацтв[а] дзень сьветлавалосы“. І вось далей:

Зябка мне і сэрцу ў палітоне штацкім, —
Ўзьняўся вецер золкі на заліве Фінскім.

„Ўзьняўся вецер золкі…“ (адбылося), холадам павеяла, і „мне зябка“ зрабілася ў пал[ітоне] штацкім. А можа, так: супастаўляючы чорную дарогу і „дзень сьвет[лавалосы]“, асобе робіцца зябка ад гэтага, падобна таму, як–бы ўзьняўся вецер на заліве Фінскім. Зябка ад успамінаў сэрцу ў палітоне, у штацкім (сэрца „ў шт[ацкім] пал[ітоне]“) і мне (як–бы двум асобам — штацкаму і ня штацкаму).

Я стаю ля сьценаў ак[адэміі] мас[тацкай],
Прад вачм[і] маімі вял[іканы]–сьфінк[сы].

У паліт[оне] шт[ацкім] (= сьфінксы) і я. Дзьве зябнучыя постаці апынуліся твар да твару, адзін перад адным. (Было зябка і таму, і другому. Ці ёсьць зябка і таму, і другому ад супаст[аўленьня] чорнай дарогі і юнац[кага] дню?)

Ці ўзьвіецца дух [мой творча–сакаліны?]
Ці удасца толькі мне іх разгадаці?

Ён у стане пытаюча[га]ся сябе, ці яны (сьф[інксы], шт[ацкі] пал[ітон]) пытаюць яго, ці яму ўдасца іх разгадаць, бо яны загадка.

Пралаж[ылі] людзі [рэйсы–каляіны,
Пралажылі ўсюды: праз паветра й гаці.]

Каб разгадаць, ці разгадвалі, ды не разгадалі, не дайшлі да сутнасьці, людзі ўсё зрабілі, усяго дасягнулі.

Забудзь[це] на момант, што мова вам знаёма і слухайце верш, як–бы вы слухалі яго, калі–б ён быў у мове для вас не зразумелай, т. е. такой, па якой вы не здагадаліся, пра што гаворыцца і што гаворыцца, а толькі–б чулі, што нешта гаворыцца, чулі–б саму гаворку. Дык вось, калі вы так паслухаеце верш, то вы пачуеце слоўную музыку, вы адчуеце мяккую напеўнасьць, вы пачуеце рытмічны бег гукавых груп

(см зн, сгн сгр, тлн стр лр, тм грн, прл дз, пд сгнл, хвл рзмв, цегрн грн
а оа оці аа оо уа а а іа).

Вы можаце азначыць такты гэтага рытму такім чынам: *[зьмешчаны схемы]*

Прычым вы можаце адзначыць і ўсе варыяцыі, напр.: „Ці ўзьвіецца дух мой“. Вы таксама можаце адзначыць характар гукавых груп па іх высаце, па адносінах галосных да зычных:

3–5/12 3:1 4:8 5:7 6:6

На 12 бывае 3, 4, 5, 6 зьбежных.

[1928]

„Песьня вайны“

1. Перад Маладой поэзіяй пасьлякастрычнікаўскага кругабегу рэволюцыя паставіла была задачу — стварыць вобраз вялікасьці эпохі, узьнятасьці працоўных мас, словам, стварыць поэтычныя портрэты сучаснасьці, портрэт рэволюцыі. Гэта была асноўнай умовай самой поэзіі. Поэзія павінна была адказваць гэтай умове, каб быць поэзіяй. Поэзія павінна была стварыць вобраз рэволюцыі. Па тым, як гэта рабілі асобныя яе прадстаўнікі, чытацтва пазнавала, якая гэта поэзія[1]. І поэты, як хто ўмеў, — адны горш, другія лепш — тварылі поэзію рэволюцыі. П[ушча] ня мог, канечне, выскачыць з свае эпохі. Ён таксама мусіў падпарадкаваць сваю творчасьць умовам рэв[олюцыі]. Ён творыць таксама вобраз рэволюцыі, але творыць яго па–свойму, творыць яго такім, якім ён яго пражыў. Гэтым і ёсьць „Песьня вайны“.

2. Месца „П[есьні] в[айны]“ у бел[арускай] поэзіі вызначаецца характарам тае поэзіі, якую яна прадстаўляе. Перадусім гэта поэзія асобага роду. Гэта род поэзіі **інтымнай**. Інтымнай у сэнсе асноўнае свае накіраванасьці. На самай справе „П[есьня] в[айны]“ зьяўляе сабою расказ песьняр[а]–лірніка („я“) у кругу сваіх сяброў пра падзеі мінулага, расказ памінальны, расказ бяседны, у якім раскрываецца гісторыя поэта. У гэтым родзе яна паказвае, да якой выш[ыні] дайшла поэзія бел[аруская] пасьля рэволюцыі. Па маст[ацкай] культуры — гэта поэзія, што станові[ць] пачатак новай маст[ацкай] культуры, асноўнай адзнакай якое ёсьць уяўленьне як констр[укцыйны] прынцып поэзіі. Гэта поэзія **складанай** мотывацыі. Прык[лад] — расказ „я“ пра мінулае і ў гэтым расказе расказ Іскр[ыніча] пра свае перажыв[аньні] вайны, гісторыя яго перажыв[аньняў], як яны адлюстраваліся ў яго сьвядомасьці (праўдз[івыя] уяўленьні). „Я“ расказвае пра падзеі вайны як пра тое, на фоне чаго адбылося выйсьце Марыі з вёскі ў горад, праўдзівей, не расказвае, а **прадстаўляе** ў словах, у слоў сугучных граньні. І ў гэтым прадстаўлень[ні] прыводзіць расказ поэты аб сваіх перажываньнях (спатканьне з Марыяй у горадзе і прысьвяч[эньне] ёй песень). Т[акім] ч[ынам] аўтар як–бы пераносіць з сябе адказн[асьць] за песьні на ўяву, ён об’ектывізуе сваю адказнасьць за песьні ў поэта. Іскрыні[чам] мотывуец[ца] такі, а ня іншы характар Песьні песень. Расказ–жа Іскр[ыніча] — гэта ілюст[рацыя] таго, як робіцца рэвол[юцыя] у пачуцьцях чалав[ека] (поэты) пад уплыв[ам] Марыі. Марыя для Іскр[ыніча] — гэта рэволюцыя ў яго пачуц[ьцях], яго сьвядомасьці. Т[акім] ч[ынам], і тут адказнасьць за пералом у пач[уцьцях] Іскр[ыніча] об’ектывізавана ў Марыю. Як Іскр[ынічам] мотываван[ы] харак[тар] Песьні песень, так Марыяй мот[ываваны] пераварот у пач[уцьцях] і сьвядом[асьці] Іскрыніча. Тады {[(Іскр[ыніч] як воін імп[эрыі] і як поэт) — Марыя] — „я“}. Марыя мотывавана падзеямі мінулага (у вайне дзьвёх імпэрый зьявілася Марыя). Так што зноў такі адказнасьць за Марыю об’ект[ывізавана] у падзеі мінулага. Самі–ж падзеі мотывуюцца апавяданьнем „я“ ў кругу сваіх сяброў як пытаньнем, як павінны „мы“ паставіц[ца] да М[арыі] сёньня. А чым „я“ мотывуецца? Яго мотывацыя ў аўтаравым уяўленьні. *[рукапіс абрываецца]*

[1928]

[1] Па тым, як тварылі, чытацтва пазнавала, хто такія поэты і што ў іх за поэзія.

Увага да „П[есьні] О[купацыі]“

П[ушча] як–бы расказвае, які жахлівы момант перажыла краіна. Ён нібы кажа: вось што тут чынілася, вось што давялося перанесьці, перацярпець гэтай краіне. Яна вялічава і вяліка ў сваіх перажываньнях, у сваіх пакутах. Яна варта таго, каб быць услаўленай, каб быць узьвялічанай, каб перад ёю схіліць сваю голаў, каб перад ёю расступіцца і даць ёй дарогу ў сьвет, даць ён пачэснае месца ў „садзе жыцьця“.

Песьня ўсё–ж як–бы зьвернута да „братоў–народаў“, да людзей, што вакол гэтай краіны, па–за краіны, але не да людзей у краіне. Яна як–бы адрасована вонку Беларусі.

Што–ж кажа яна, ці што павінна казаць беларусу? Яна ўсьведамляе яму яго перажываньні, яго пакуты і кажа яму быць гордым тым, што перажыта. Яна кажа яму, што ён ня бедны, ён багаты на моцныя перажываньні, яна кажа яму, што ён моцны, што ён у сілах усё перанесьці, але ня страціць свайго аблічча, не перастане быць сабою. Нішто ня ў сіле сьцерці яго твар, нішто ня здольна яго сагнуць, яго можна зламаць, можна расстраляць, але не сагнуць. У ім ёсьць вялікая моц жыцьця, у ім ёсьць нешта такое ад самой прыроды, што ня гнецца і што патрабуе ад іншых вызнаньня права на жыцьцё такім, якім яно ёсьць. „Я буду жыць, бо я мужык“ (Я. Купала), „П[есьня] О[купацыі]“–ж як–бы кажа: „Я буду жыць, бо я беларус“. Гэтай песьняй выражаецца нацыянальная працоўная гордасьць, выражаецца ўсьведамленьне сваёй нацыянальнай працоўнай годнасьці (достоинства): мы горды тым, што перажылі, мы горды тым, што выйшлі з гэтых гістарычных іспытаў ня толькі ня зломанымі, ня прыкутымі, а яшчэ больш моцнымі, загартованымі. Такую песьню, як „П[есьня] О[купацыі]“, можа перасьпяваць толькі той, хто выйшаў пераможцам у змаганьні за жыцьцё, можа сьпяваць толькі пераможца, узьняўшыся над усімі пакутамі, перашкодамі, над усім тым, што жыцьцё і сьвет ставілі перашкодамі на яго шляху да „сонца і зор“, да „славы“, да вольнага творчага жыцьця, да гаспадараньня ў жыцьці, на шляху ад рабскага становішча да гаспадара жыцьця, да таго, што Я[нкам] К[упалам] выражана: „Мы жыцьця гаспадары“. Такую песьню можа прасьпяваць той, хто ўжо ўсьвядоміўся ў сваёй годнасьці, хто знае сабе цану, хто знае, „хто ён і што ён у сьвеце значыць“, хто знае, што ён змог і што ён **можа,** хто знае свае сілы і магчымасьці, якія заложаны ў ім ад прыроды, якія загартованы ў процэсе яго жыцьця, узмоцнены гісторыяй і захованы ў ім самім і для якіх прышоў час раскрыцца, выявіцца творчасьцю, разьліцца на ўсё вакольнае, рэалізавацца ў быцьці фактамі творчасьці, перайсьці з духа матэрыі ў матэрыю духа.

Вобраз рэволюцыі, які маецца быць у „П[есьні] Р[эволюцыі]“, павінен быць вобразам стыхійнае ці арганізаванае творчасьці новых форм і законаў жыцьця вольным чалавекам, чалавекам, што з рабоў вышаў у сьвет гаспадаром, героем жыцьця. Яна будзе вобразам ужо не таго, што перажыта, не таго, што мог перажыць, а таго, што перажываецца творачы, што змог стварыць і што можа тварыць „яшчэ ўчорах раб пакутны, а сёньня зямлі ўладар“, вобразам таго, на якія творчыя под[зь]вігі здолен гэты вольны чалавек. Аджа–ж рэволюцыя для яго — гэта тое, што разьвязала рукі да творчасьці, раскрыла яму для яе дзьверы ў сьвет, у той час, калі ўсё ранейшае яму давала магчымасьць выявіцца аднэй старане; гэта моцы жыцьця, моцы перажываньня цярпеньня ды захоўваньня **ў сабе** сілы, для таго, каб потым яе рэалізаваць для сябе. Аджа–ж і чалавек — гэта пакутнік у мін[улым] і геній–творца сучасн[асьці], гэта перайшоўшы, перажыўшы пакуты, „змыўшы грэх у атрутнай ваньне“ творца.

[1928]

Літаратурнае падарожжа

1. Марцінкевіч.
2. Багушэвіч.
3. Купала.
4. Колас.
5. Ядвігін Ш.
6. А. Гарун.
7. М. Багдановіч.
8. Цётка.
9. Няслухоўскі.

1. Кажуць, што поэзія — гэта іншы сьвет, створаны поэтамі па вобразу і падобію таго рэальнага сьвету, у якім і якім яны жылі. І творчасьць кожнага такога поэты ёсьць нішто іншае, як асобная краіна з сваімі людзьмі, звычаямі, наогул з сваім асаблівым жыцьцём. Гэтыя краіны для поэтаў ёсьць тое–ж, што для чалавека звычайнага ідэальнае, прыгожае. Яны іх і стваралі, кажуць, для таго, каб паказаць людзям гэта прыгожае, гэта ідэальнае і тым самым даць гэтым людзям уцеху ў штодзённым, шматклапатлівым жыцьці. Ствараючы гэтыя краіны прыгожага сьвету, яны хацелі ўцешыць людзей у горы і пакуце, яны хацелі стварыць умовы для загадзя праднаважаных дзеяньняў.

2. Змалку яшчэ я наслухаўся гэтых дзеян[ьняў], і мне як піць у гарачы летні дзень захацелася няйменна пабыць у гэтых краінах поэтычнага сьвету і пазнаць іх дзеля таго, каб штоколечы ад іх пераняць і па іх узорах перабудоўваць жыцьцё. Але–ж у мяне было практычнае імкненьне — павучыцца ў гэтых краінах для будаваньня прыгожага жыцьця ў рэальным сьвеце, для перабудаваньня рэальнага сьвету ў ідэальны.

3. З гэтаю мэтаю я задумаў падарожжа па краінах літаратурнага сьвету. Ня буду казаць, як я падарожнічаў. Але вось я пабыў ужо некалькі краін (калі гэта краіны), нават больш таго, я жыў нейкі час іхным жыцьцём. Цяпер–жа, вярнуўшыся з іх, я хачу падзяліцца з усімі тымі, хто любіць краіны поэтычнага сьвету, з тым, што я там бачыў і што перажываў. Мо' гэта выкліча ў іх новыя якія думкі ці імкненьні, а мо' паслужыць акавітай у жыцьці. А гэта і будзе тым найлепшым, да чаго імкнуўся я з сваім падарожжам.

4. Падарожнічаючы і жывучы ў краінах поэтычнага сьвету, я пазнаў іх будовы і законы жыцьця ў іх. Аб гэтым я і буду сёньня гаварыць. Падарожнічаў я па краінах, што называюцца творчасьцю М[арцінкевіча], Б[агушэвіча], К[упалы], К[оласа], П[ушчы], Б[агдановіча] і інш. Першай краінай, у якой я пабыў, была краіна творчасьці М[арцінкевіча]. Чаму я пачаў з гэтай, а ня з іншай, быць можа, вам і нецікава. Зрэшты, я ня ведаю, што вас зараз цікавіць. Сказаць–жа чаму я мушу, каб вы не падумалі, што падарожжа праводзілася няплянава. А вы–ж самі ведаеце, што плян цяпер — гэта аснова ўсяго, бяз пляну, можна сказаць, цяпер і ў сьвет не патыкайся. Што ты за чалавек, калі ў цябе няма якога пляну. Каб ня быць апошнім, я таксама абдумаў плян і яго сам перад сабою (каб ня мучала сумленьне) добра мотываваў або ўгрунтаваў яго жыцьцёвасьць і па ім пачаў дзейнічаць. Дык вось па пляну майму першай краінай была краіна творчасьці М[арцінкевіча].

5. Пра гэту краіну я наслухаўся ад старых. Казалі, што гэта бацькаўшчына наша. Я, як чалавек ня меўшы яе, але хацеўшы яе мець, і пайшоў у гэту краіну. Доўга ці

не ішоў я, але вось прыязджаю я на ст[анцыю] „Г[апо]н“. Паглядзеў гэта я, бачу — вясёлая і, галоўнае, справядлівая краіна, і народ тут гэткі, здаецца, як і ў нас, а жывуць, ведаеце, ну ўсё роўна як у раі якім — па „закону“. Я гэта бліжэй, бачу, карчма, чую: „шум, крык, гоман“. Кажу дзень добры ў хату. Маўчаць, быццам і ня чуюць, ці не да іх гэта гаворыцца.

———

6. Праз некаторы час я прыех[аў] у сонечную краіну тонкіх і празрыстых вобразаў. Яшчэ ў дарозе да гэтай краіны я многа наслухаўся пра яе. Адны гавораць, што гэта краіна зусім нейкая дзіўная і незразумелая і нават раілі вярнуцца з дарогі. Казалі, што ўладар яе страшны гэрэтык, чуць ня выradак чалавецтва і ўсякага, што прыбывае ў яго „владения“, ён „совращает с пути истинного“, гаварылі таксама, што гэты ўладар сьляпец, і краіна яго ёсьць вымысел хворага выабражэньня. Другія, наадварот, самі ехалі туды ўжо ня першы раз і расказвалі дзівы дзіўныя.

7. І вось я ў сонечнай краіне тонкіх, мяккіх, цёплых і прыгожых вобразаў. Як стаў толькі пад'яжджаць да яе, я пачуў нейкі знаёмы голас, быццам рыкалі каровы, але глянуўшы ў вакно, я нідзе іх ня бачыў. Я бачыў толькі раніцу: яна гэта й рыкала. Толькі–ж гэта вышаў я з цягніка, у вочы мае кінулася нейкая дзіўная гармонія. Абвёў я вачыма наўкола і бачу: „раніцу шчэбет пільнуе“, бачу новы сьвет: у ім ёсьць усё тое–ж, што і ў нашай краіне, толькі ўсё нейкае ня гэткае. Тут кожная рэч ці зьява жыве самастойным асабістым жыцьцём, кожная выконвае свае ролі, шмат якія напамінаюць мне тыя, якія я знаў з жыцьця ў сваёй роднай краіне рэальнага. І ўсё гэта было нібы адзіная якая натур[альна]–грамадзкая арганізацыя, усё разнастайнасьці падыхалі, былі авеяны адзіным духам. Адбываўся нейкі адзіны процэс станаўленьня гарманічнага жыцьця.

[8]. Перада мною адкрываліся ўсё новыя і новыя малюнкі, быццам хтосьці вось паднімаў заслону і адкрываў перада мною на адзін момант жыцьцё розных куткоў гэтага сьвету сонечнай краіны, а потым апускаў заслону, каб падняць зноў і паказаць новы куток. І праходзілі перад ваччу адна за другой карціны, нібы я быў у кіно і глядзеў адзіны вялікі кінафільм. Так перада мною крок за крокам вырысоўваўся гэты сьвет ува ўсёй яго паўнаце, у суправадж[эньні] чароўных мэлёдый гукавой і слоўнай музыкі, у слоў сугучным граньні. А часам мне ўяўлялася, быццам я іду шырокім полем, па кругу з парасонам над ім, а па гэтым крузе і парасону з далі выбягаюць адна за адной карціны ў чароўным граньні сугучных слоў. І я забываўся, дзе я. Мне здавалася, што я ў казачна–песеннай краіне.

[9]. Нарэшце, я пабачыў і галоўнага гэроя гэтай краіны. У яго былі блакітныя вочы і блакітная чупрына, душа і песьня. Ён зьяўляўся перада мною ў розных постацях і вопратках і часе, але кожны раз я ў ім пазнаваў галоўнага гэроя, мастака муз[ыкаю] слоў, поэта. І мне ён уяўляўся як новы рыцар, рыцар мяккага слова. Я бачыў і яго даму сэрца. Ён сьпяваў ёй песьні і вялічаў то Малад[зіцай], то Бел[арусьсю], то Марыяй.

Гэроя я бачыў у дзейнасьці, вярней, ня бачыў, а адчуваў яго, калі перад мною ўзьнімалася заслона. Адчуваў я яго творчую руку. Я бачыў яго і тады і калі ён паказваў куткі мінулага з свайго ўласнага жыцьця, паказваў сябе ў мінулым, бачыў яго ў дзейнасьці, калі ён непасрэдна тварыў, бачыў яго ў будучым, якое ён адкрываў уяўнаю карцінаю (постаці: 1) нявідная, 2) у мінулым жыцьці, 3) у непасрэдным тварэньні, 4) ва ўяве). Часом–жа я чуў толькі яго голас і ня бачыў яго постаці. І гэты голас даносіўся да маіх вушэй быццам з тумана або пушчы і толькі пасьля ўжо вырысоўваўся ён у маім уяўленьні пэўнай постацьцю або пэўнай мэлёдыяй песеннай. (Калі вы не перажывалі такога стану, што вам хац[елася] сьпяв[аць], вершы пісаць, вы не зразумееце, што значыць мэлёдыйнай постацьцю. Бывае, адны чыта-

еш і хочацца дэклямаваць, другія — сьпяваць... А гэта–ж праз вас выступае сам поэта. Гэта вы зрабіліся яго органам, праз які ён выступае ў сьвеце. Чытач — гэта орган поэты, і гэтых органаў столькі (па характару), сколькі чытачоў. Праз аднаго ён выступае крыкам — прыкл[адам], Сянк[евіч] — сыгналам трывогі, праз другога — песьняю і г. д.) Часта было так, што мне здавалася, я бачу самога сябе, як–бы ў люстэрцы, як–бы свайго двайніка, або пазнаваў што–небудзь даўно знаёмае ў нейкім дзіўным сьвятле.

10. І ўсё, што я бачыў, што перажыў у гэтай краіне, чым жыў некаторы момант, фактам паўстала перада мною ўва ўсёй цэльнасьці сваёй як тварэньне поэты–мастака. Я вяртаўся з гэтай краіны. Я ацьвярозеў ад яе, і ўжо ў маім уяўленьні яна вырысавалася як тварэньне мастака. Я ўсьведамляў, што ўсё гэта стварыў мастак і сваім пераж[ыванньнем] я абавязан яму. Усё, што было, — гэта тварэньне мастака, і я быў толькі органам, праз які ён зьявіў сваё ідэальнае тварэньне ў сьвеце рэальным. Я адчуваў, быццам гэты мастак на нейкі час выбраў местам свайго жыцьця мяне і [ў] маім нутры жыў. І тады я сказаў сабе: я перажыў поэту. І тады я думаў, што ён ня толькі ўва мне вось так жыў, але ўва ўсякім, у якога не забросьнелі душы затону. У адных ён жыў радасьцю... [у] другіх сумам... у трэціх як сумная радасьць або радасны сум, у чацьвертых як боль трагічны... і г. д. (Ня жыў ён толькі яшчэ ў таго, хто не чытаў яго поэзіі і прад ім яшчэ вялікі ляжыць шлях жыцьця — прайсьці праз душы людзкія, дзяліць іх і, дзелячы, яднаць у вышэйшым адзінстве ваплашчэньня ў людзях поэтычнага духа.)

11. Ён жыў ужо ў некаторых як слоўная тэхніка, а ў некаторых як „ідэалёгія“, але яшчэ мала ў каго жыў як поэзія. І перад ім ляжыць шлях жыцьця як поэзіі, як талента, як поэта, мастака, выразіцеля дум і філёзофіі раніцы сонечных бур, як поэт[ычнага] рэвалюцыянэра і г. д.

12. Калі я вышаў з краіны гэтага сьвету, у мяне пыталі, як яна зроблена, быццам людзі хацелі пераняць гэту культуру і рабіць такжа. Я адказаў, што яна ня зроблена, зрабіць яе нельга, яна **створана** ў парыве поэтычнай узьнятасьці і ўзьнёсласьці ў мінуты прасьвятленьня, калі чалавеку здаецца, што ўвесь сьвет ён пасяг, што ўсё яму зразумела і няма такога ў сьвеце, што–б не было ў гэту хвіліну незразумелага. (І як вы навучыцеся рабіць краіну прыгожага, калі вам невядомы гэтыя мінуты, як вы можаце зразумець поэта, калі вы ў душы не перажывалі яго, калі вы ў самым сабе не былі поэтам?) Я знаю толькі, што яно створана. І створана па вобразу і падобію тых адчуван[ьняў], пачуц[ьцяў] і дум, якія перажыў поэта ў нашым жыцьці. Ён стварыў **песенны вобраз нашай эпохі** і яе перажываньняў, як ён яе перажыў і пераадчуў. Ён стварыў поэтычны эквівалент гэтых перажываньняў, каб даць магчымасьць і нам перажыць тое–ж, але ўжо ня як рэальнае перажываньне, што бывае ў рэчаісн[ым] жыцьці, а як поэтычнае перажываньне, як тварэньне прыгожага, як прыгожае, як об'ект яго, як эстэтычныя каштоўнасьці. (Ёсьць плач ці радасьць натуральныя і ёсьць поэтычныя, у якіх мы ўрэшц[е] усё–ж перажываем эстэт[ычную] асалоду. Калі мы перажыв[аем] натурал[ьны] плач ці гора, мы далёкі ад таго, каб ім насладжацца, і толькі калі мы перажылі яго і потым далёка пачынаем глядзець на яго, тады мы здольны наслад[жацца] імі, тады гэтае і гора становіцца для нас эстэт[ычным] горам, мы і ў ім тады бачым што–небудзь прыгожае або вялікаснае, або трагічн[ае] ці камічнае...)

13. Я бачыў гэту краіну, пазнаў законы яе і магу гаварыць пра іх, але не магу гаварыць, як яна зроблена, бо яна створана. Ды няма зачым вывучаць, як яна створана. Творчасьць непаўторна. І калі вам здасца, што вы пасягнулі мастацтвам такжа тварыць і будзеце такжа тварыць, вы будзеце не тварцом, а ўсяго рамесьнікам. Вы будзеце паўтараць, дубальтаваць. А гэта зусім непатрэбна. Зрэшты, калі вы на-

ват і думалі, што тварыце такжа, як творыць і той, каго вы перайм[аеце], то і тады вы ня створыце тое–ж, што стварыў ён; вы будзеце тварыць (калі вы творыце) нешта ўсё–ж новае ад яго тварэньняў. І таму можна гаварыць пра законы толькі яго краіны, пра філёзофію яго твораў.

14. Сьвет разнаст[айны] у сваіх праявах. Кожная праява выконвае пэўную ролю, у кожны асобны момант новую, і будучы падпарадкавана цэламу гэтага моманту. Усе праявы ёсьць мат[арыяльнае] станаўленьне адзінага процэсу жыцьця. У іх ён ваплашчаецца і ў іх ён раскрываецца перад намі як адчувальнае. Яны — ваплашч[эньне] духу жыцьця грамадзкага. Увесь сьвет — гэта грамада з сваімі гэроямі і сваімі бытам, жыцьцём, звычаямі і законамі і рознымі ступенямі культуры. Лёсам цэлага тут вызначаецца лёс адзінкі. У адносінах да цэлага адзінка выконвае толькі адну якую ролю для паўнаты гармоніі цэлага. У межах–жа гэтай ролі адзінка ёсьць тварэц і кожная роля — гэта асобны сьвет, асобнае жыцьцё, у яе межах ёсьць свае і гора, і радасьці, якія ў межах другой ролі могуць быць адваротнымі зьявамі. Гэта аснова руху ў сынкрэтызьме цэлага, аснова грамадзкага жыцьця сьвету, аснова супярэчнасьці ў цэлым, што здымаюцца перамогай аднаго канцавосься над другім, каб адразу стаць новым, новым канцавосьсем і адкрыць новае супярэчаньне. Чалавек — гэта і тварэц, і выканаўца.

15. Закон сынкрэт[ычнасьці] быцьця: 1) **дзейнасьць** (кожная зьява дзейнічае, выступае ў артыстычн[ай] дзейнасьці, выпаўняе пэўную ролю ці работу), б) кожная зьява жыве самастойным жыцьцём, кожная адчувальна, в) выступаюць у цэльнай **арганізацыі** (арганізаванасьць у цэлае карціны, успамін[аў], адозвы, песьні, прамовы вітальнай), г) невясомасьць адчувальных вобразаў, д) музычнасьць, е) жывапіснасьць цэлага, ж) замкнёнасьць зьяўная, з) сувязь між зьявамі (формальна) унутраная, і) вострая контурнасьць зьяў, к) складнасьць формальная ў будову, л) шматфарбная каляровасьць, м) вобразнасьць (вобраз цэльны пачуцьця, ці адчуваньня, ці думкі або вобраз формы станаўленьня жыцьця, дачыненьняў быту, няўлоўных для простага вока).

16. Калі перад намі адкрываецца заслона і паказваецца дзеяньне, то гэта дзеяньне адбыв[аецца] па такіх закон[ах]. Яно павінна быць шматвобразным, нечаканым. Калі пройдзе перад намі адзін вобраз які, то ў далейшым пройдзе другі вобраз, выплываючы з першага (яны паўстаюць перад намі адзін з аднаго вырастаючым <<<<<<) або контрастуючы яму, або родны з ім, сугучны яму.

17. Поэта стварае вобразы, ён іх (вобразы) перажывае як што–небудзь рэальнае, адчувальнае, як рэч ці зьяву сьвету новага, інакшага. П[ушча] стварае вобразы бел[арускай] прыроды, бел[арускай] культуры (і песьнятворчасьці як яе часьці), чалав[ека] яе, яго духа (перажываньняў) у эпоху пералому соц[ыяльных] адносін у грамадзе.

Першы вобраз — „Раніцу [шчэбет пільнуе / Ў лісьці жоўта–зялёным]“. Другі, што сьледам за ім ідзе, — „Туліцца [жнівень пад пуняй / З ношкай аўсянай саломы]“. Сувязь між імі ў „у лісьці — туліцца“, „пільнуе — пуняй“, „зялёным — саломы“, „лісьце ***жоўта–зялёнае****“, „ношка* ***аўсянай саломы****“ — у колеры (сьвет як жоўта–зялёны, саламяны). Трэці вобраз — „Сонца* ***бліск[учым] пласк[оньнем]****...“, колер (палавы, шэры). 4 в[образ] — „Ветры, [пужлівыя коні]...“ — колер (****мурожны****, цёмна–зялёна–сіні, 5 вобр[аз] —* ***зялён[а]–шэры****, 6 вобр[аз] —* ***шэры****, 7 — вобр[аз]* ***бліск[уча]–зял[ёна]–сіні****, ярка–зял[ёна]–****палавы****. Мэлёдыя колераў —* ***жоўта–зялёны, аўсянай саломы, бліскучага пласконьня*** *— туман мурожны,* ***зарасьляў*** *(****вёска****),* ***сіні — попл[аў] у расе****,* ***сонечн[ае] трысьцё****,* ***жоўта–зялёны****,* ***аўсян[ай] саломы****.*

На жоўта–зялёным фоне — што кусты зьяў, блізкіх толькі тым, што яны на адным фоне і што адносіны ў іх [на]памінаю[ць] адносіны ў быце.

1. Вобраз дзеяньн[я], пераход з аднаго об'екта на другі, або стану, ускрыв[аючага] ***залеж[насьць]*** *аднаго ад другога.*

2. Вобраз абстаноў[кі], у якой дзеяньне суб'екта ***замык[аецца] у ім самым****, на яго–ж і пераходзіць.*

3. Дзеянь[не], што мае вынікам ***адлучэньне заключанага ў сабе****, адасабленьне таго, што было ўласны[м].*

4. Вобраз дзейнасьці, заключ[анай] у сабе і накіраванай да зьмены абстаноўкі.

5. Вобраз дзеянь[ня], заключ[анага] у сабе ў новай абст[аноўцы], пераходз[ячага] на сябе і зьяўл[яючагася] выраж[эньнем] рад[асьці].

6. Дзеян[ьне], пераходз[ячае] ад аднаг[о] на другі суб[']ект] (дзеян[ьн]е, заключ[анае] у об'екце, служыць другом[у] об'екту перажыван[ьнем]).

7. Дзеян[ьне], якое пашыр[аецца] ад суб'ек[та] на об'ект.

8. Дзеян[ьне], замык[аючаеся] у абстаноўцы між двум[а] суб'ектамі.

Часу ў гэтай краіне ў нашым разуменьні не існавала. Там тое, што мы завем часам, было нічым іншым, як адным з жыхароў гэтай краіны, падуладным ці самастойным.

Устанаўл[іваюцца] адносіны між відам і чут[ным].

[1928]

Супроць ветру

У поэзіі і крытыкі адна маці — творчасьць. Поэзія і крытыка — гэта дзьве родныя сёстры. Кожная з іх мае свой твар, свой характар, сваё „я“. Кожная з іх прадстаўляе сабою самастойную каштоўнасьць. Кожная з іх выконвае ў жыцьці грамады сваю, кожнай уласьцівую, ролю. Кожная мае свае задачы і мэты. Кожная жыве сваімі патрэбамі, сваімі пачуцьцямі, думкамі, ідэямі і ідэаламі. І ні адна з іх ня можа сабою замяніць другой або падмяніць… Крытыка ня можа замяніць сабою поэзіі, як і поэзія ня ў сілах падмяніць крытыкі. Кожная з іх перастае быць сабою, як толькі пачынае прэтэндаваць на ролю другое. Поэзія мае свой прадмет і свае мэтады. Крытыка — свае. Поэзія мае справу з тымі перажываньнямі, які[я] дае ёй непасрэдна жыцьцё. Крытыка дзейнічае ў абсягу твораў мастацтва, калі гэта крытыка мастацкая, і ў галіне наогул твораў чалавечае дзейнасьці, калі гэта крытыка ня выключна мастацкая. Поэзія глядзіць на сьвет і жыцьцё праз прызму вобразаў непасрэдна перажытага ў гэтым жыцьці, праз прызму пераадчутага і канструкцыйна–сынтэзаванага адзінства „я“. Крытыка дзівіцца на жыцьцё ў яго творчым выяўленьні праз прызму паняцьцяў аб творчасьці, аб поэзіі і наогул аб мастацтве, праз прызму творча–мастацкіх цэннасьцяй. Канечне, гэта зусім ня выключае для поэзіі магчымасьці прыйманьня ў круг свайго спазору зьяваў крытыкі. Падобна таму як для крытыкі поэзія служыць адным з прадметаў кругу яе дзейнасьці, так і для поэзіі не зачынены дзьверы для прыняцьця ў сябе і ўвабражаньня свае малодшае сястры крытыкі. Але і ў гэты момант яны застаюцца ўсё–ж сёстрамі. Нават і тады, калі між імі прабяжыць кот і яны стануць нязьмірымымі ворагамі ў жыцьці, яны ня могуць адкінуць таго, што яны дзьве дачкі аднае маці, што яны родны па маці ў творчасьці. Поэзія, разбураючы застарэлыя паняцьці аб мастацтве, творыць мастацка–слоўныя эквіваленты свайго непасрэднага жыцьцяадчуваньня. Крытыка нават і тады, калі яна адмаўляе цэн[н]асьці, утвораныя на грунце той ці іншай сыстэмы жыцьцяадчуваньня, творыць крытычна–слоўныя формы выражэньня, апасродкаванага мастацкімі каштоўнасьцямі пазнаньня жыцьця, творыць слоўныя эквіваленты свайго жыцьцяразуменьня або ўсьведамленьня жыцьця. Як поэзія, так і яе сястра крытыка кожная ў сваім абсягу перажывае творчыя процэсы, кожная з іх ведае т. зв. мукі творчасьці, кожнай знаёмы шуканьні формаў для выражэньня, кожнай вядомы процэс тварэньня гэтых формаў. У кожнай з іх ёсьць свой круг створаных імі формаў і спосабаў. І падобна таму як у поэзіі гэтыя формы і спосабы разьмяшчаюцца па родах і відах, так і крытыка можа гаварыць аб родах і відах сваіх формаў і спосабаў. Як тая, так і другая мае сваю тэхніку творчасьці. Нарэшце, яшчэ адна рыса родніць гэтыя дзьве галіны творчасьці. Як поэзія, так і крытыка опэруюць у сваёй творчасьці формаў адным і тым–жа матар'ялам — словам. І для тэй, і для другой слова — адзіны орган іх дзейнасьці, адзіны орган іх яўленьня сьвету, адзіны орган сыгналізаваньня іх жыцьця, іх дум, настрояў і наогул усяго таго, чым поўна іх жыцьцё.

У жыцьці як аб поэзіі, так і аб крытыцы існуе надзвычай шмат розных і разнастайных паняцьцяў. Адно з такіх паняцьцяў кажа, што існасьць крытыкі заключаецца ў суджэньні твораў мастацтва, у ацэнцы іх годнасьцяй і недахватаў. Прадметам крытычнага суджэньня і ацэнкі, кажа гэта–ж паняцьце, зьяўляюцца або творы ў цэлым, або іх аўтары, або паасобныя стораны ці моманты іх творчасьці. Канечне, усё гэта так. Аб гэтым ніхто не спрачаецца, ніхто і не адбірае ад крытыкі прадмету яе веданьня. Тут цікавей паставіць другое пытаньне, а менавіта: ці абавязана кры-

тыка ведаць прадмет свайго суджэньня, **ведаць**[1] тое, што яна судзіць. На першы погляд, гэта пытаньне можа выдацца як пытаньне лішняе, як пытаньне настолькі яснае, што няма ніякай патрэбы ня толькі яго разьвязваць, але і ставіць. Абавязковасьць веданьня прадмету крытычнага суджэньня для крытыкі — гэта аксіома. Аднак–жа нават і ў крытычнай літаратуры на беларускай мове ёсьць факты, якія сьцьвярджаюць адваротнае. Як гэта, быць можа, ня прыкра, але ёсьць факты, якія кажуць аб тым, што ёсьць людзі, якія крытыкуюць, ня ведаючы прадмету свае крытыкі. Вось, калі ласка, прыклад, які застанецца ў гісторыі крытыкі на Беларусі прыкладам чорнае плямы, — гэта пахаваньне жывога паэта адным крытыкам, як мёртвага, бяз жаднае турботы даведацца, памёр сапраўды ці не, пахаваньне выключна па злоснаму загаду немачы перад талентам гэтага поэты, па загадзе свае зайздрасьці... Гэты факт гаворыць яшчэ і аб тым, што ў крытыцы на Беларусі ёсьць людзі, якія не адказваюць за свае крытычныя ўчынкі. Вядома, факт гэты — не закон. Для крытыкі, вернай сабе, абавязкова веданьне прадмету свайго суджэньня. Каб судзіць, трэба ўведаць, каго і што судзіць. Як гэта зрабіць — другое пытаньне. Увазнаваньне — гэта таксама свайго роду мастацтва. Бо–ж тут адзін матар'ял — гэта творы таго, каго судзіць мае крытыка. І каб судзіць, яна павінна перш на падставе гэтых твораў выявіць сабе вобраз іх творцы. Тут якраз і месца творчасьці крытычнай. Тут якраз і патрэбна яна, калі крытыка хоча судзіць аб аўтару твораў як аб поэце, мастаку, таленце... На падставе твораў яна павінна нарысаваць сабе вобраз іх творцы, праўдзівей, выявіць яго, як ён склаўся ў яе ўяўленьні пры яе непасрэдным дачыненьні з творамі. Выявіць–жа гэта — і значыць стварыць форму, адчувальны слоўны эквівалент вобразу, што склаўся ва ўяўленьні крытыкі. Адгэтуль першы акт крытыкі — гэта творчы акт выяўленьня вобразу судомага. Другім актам будзе само суджэньне, аснаванае на пэўных законах ці то крытэрыях мастацка–каштоўнага, соцыялёгічна–вартага. Першы акт крытыкі складаецца з наступных момантаў: 1) непасрэднае дачыненьне да твораў (чытаньне бяз загадзя пастаўленай мэты); 2) экспэрымэнтальнае чытаньне (чытаньне з загадзя пастаўленай мэтаю); 3) параўнаньне свайго набытку ў практыцы чытаньня з вопытам іншых чытачоў (праверка свайго вопыту дасьведчаньня на вопыце іншых); 4) сынтэзаваньне ў адзінст[в]а ўсяго вопыту для вывядзеньня законаў дадзенай творчасьці; 5) слоўнае афармаваньне ўсёй практыкі і яе набыткаў. Вось толькі ў выніку гэтага процэсу выявіцца поўны вобраз поэты, чакаючы слова крытыкі, — гэта[га] грамадзкага суду, гэтага органу пролетарскага сумленьня.

Выходзячы з папярэдніх агульных меркаваньняў, адпаведным чынам пабудаваны наступны крытычна–творчы нарыс вобразу сучаснага беларускага поэты Язэпа Пушчы. Гэты нарыс складаецца з дзьвюх асноўных частак: **першая** — уласна творчая частка мае на мэце прадставіць вобраз поэты, як ён склаўся ў выніку разнастайнага дачыненьня да твораў, аўтарства якіх належыць Я. Пушчы, як гэта значыцца подпісам пад гэтымі творамі; **другая** — уласна крытычная частка мае на мэце на падставе існуючых паняцьцяў каштоўнасьці вызначыць значэньне творчасьці Я. Пушчы. Прапануемы тут мною нарыс зьяўляецца толькі першай часткай, якая ў сваю чаргу складаецца з такіх момантаў: 1) Уласьцівасьці творчасьці поэты, выяўленыя ў непасрэдным да яе дачыненьні; 2) Вобраз поэты, як ён увазнаны па фактах яго твораў, па характару гэтых апошніх; 3) Уласьцівасьці творчасьці, выяўленыя ў апасродкаваным дачыненьні да іх (экспэрымэнтал[ьнае] чытаньне); 4) Вобраз мастака, якім ён увазнаны па характару яго творчасьці (як процэсу), па яе мэтадах; 5) Сынтэтыч-

[1] Ведаць — зн. мець у сваім уяўленьні ясную карціну таго, чым ёсьць прадмет пазнаньня (выразы: „Я ведаю лес...“, „ведаю гэту рэчку“).

ны вобраз як адно з творча–мастацкіх выяўленьняў пясьнярскага тыпу прац[оўнага] беларускага (нац[ыянальнага]) жыцьцяадчуваньня. Кожны з гэтых момантаў будзе складацца з суб'ектыўнага і об'ектыўн[ага] дасьведчаньня[2]. У выніку гэтага нарысу перад вамі павінен паўстаць вобраз рэальнага С[ымона] М[узыкі] у сучасным горадзе, які праходзіць тут розныя кусты рэвалюцыйнага быту па шляху да сьвету і які ўжо сам гаворыць аб сваіх перажываньнях гэтага падарожжа ў сьвет агульналюдзкай вядомасьці з сьвету нязнанасьці і няпрыкметнасьці, падарожжа сьвету быцьця ў сабе ў сьвет быцьця для сябе. Ён паўстане перад намі ў абліччы ўсяго таго, што ім створана за дні свае вясны для таго, каб выслухаць аб сабе суджэньне, каб выслухаць думкі аб сабе тых людзей, якія яго творы чытаюць і якія па яго творах складаюць свае паняцьці ня толькі аб ім, а наогул аб беларускай поэзіі часу рэвалюцыі і барацьбы двух сьветаў і часу, творчасьці новых формаў жыцьця на зямлі працоўных.

I

Уласьцівасьці кожнага твору, у тым ліку поэтычнага, выяўляюцца ў процэсе яго дачыненьня да чалавека. Яны ўскрываюцца ў чытаньні твораў рознымі па характару, па культурнаму ўзроўню і сацыяльнаму палажэньню людзьмі. Творы Я[зэпа] П[ушчы] чыталіся і чытаюцца рознымі людзьмі, аднак не ад усіх іх у літаратуры ёсьць весткі аб тым, якое ўражаньне зрабілі чытаныя імі творы. Тое–ж, што выразілася ў форме розных рэцэнзій і нататак у прэсе, далёка ня вычэрпвае таго, што зрабілі і робяць творы Я. П[ушчы] у галіне фармаваньня новых паняцьцяў аб поэзіі. Аднак і тыя досьць скупыя весткі, які[я] ёсьць ужо дакумэнтамі, гавораць аб некаторых уласьцівасьцях твораў Я. П[ушчы], якія выявіліся ў дачыненьні да аўтараў гэтых дакумэнтаў. Аднэй з гэтых уласьцівасьцяй зьяўляецца іх здольнасьць **ажыўленьня**, выкліканьня ў грамадзкай сьвядомасьці ажыўленай развагі. Гэта падмечана Ул[адзімерам] Г[айдуковічам] як зьява ў колах пераважна літаратурных і блізкіх да іх, якую ён адзначыў як „гармідар", выкліканы творчасьцю поэты. Другою ўласьцівасьцю іх ёсьць іх здольнасьць быць для адных **радасьцю**, а для другіх **сумам** у адзін і той–жа час. Гэта выяўлена фактамі выказваньняў аб іх (гл.: Ул. Г[айдуковіч], Ш[укайла] — ч. с… Гл[ыбоцкі], С[янкевіч]…). Трэцяя іх уласьцівасьць, што ўскрылася ў тым–жа дачыненьні, — гэта іх здольнасьць **уражаньня** сваіх чытачоў **асобнымі** сваімі **момантамі** як цэльнымі арганізмамі, іначай, здольнасьць адводзіць увагу на гэтыя асобныя моманты з шэрагу іншых разнастайных элемэнтаў, з якіх яны складаюцца. Пра гэта сьведчыць тое, што ўсе суджэньні, якія выказваліся аб іх, зазвычай аснаваны не на творах у цэлым, а на іх паасобных элемэнтах. Праўда, у гэтым факце выяўляецца і другая старана, а менавіта домінуючы літаратурны інтарэс у чытачоў. Чацьвертая — **разнастайнасьць элемэнтаў**, з якіх складаецца твор, і, нарэшце, пятае — **адзінства іх** у цэльнасьці твору, якое фактычна і зьяўляецца іх душою, што вызначае сабою іх першую ўласьцівасьць — здольнасьць ажыўленьня грамадзкай сьвядомасьці. Усё гэта іх агульныя рысы, якія характарызуюць іх як такія слоўныя арганізмы, якія здольны жыць і разьвівацца ці то ў цэлым, ці то асобнымі сваімі часткамі ў пэўных сьвядомасных умовах. Але гэта фактычна тыя

[2] Об'ектыўнае дасьведчаньне тут абмяжуецца кругам выяўленых праз друк суджэньняў асобных аўтараў незалежна ад іх ацэнак ці вызнаньня тае ці іншае зьявы за станоўчую ці адмоўную. Гэты круг складаецца з тых аўтараў, якія так ці іначай адгукнуліся на творы поэты. Гэтымі аўтарамі ёсьць Ул. Гайдуковіч, М. Гарэцкі, А. Д., Я. Кудзер, Т. Глыбоцкі, А. Сянкевіч, Джугар, Садовіч, Я. Пільны, Ю. Лявонны…

ўласьцівасьці, якія павінен мець усякі твор мастацтва, каб жыць і разьвівацца ў грамадзкай сьвядомасьці. Бяз іх нямысьліма жыцьцё твору ў гэтай сьвядомасьці. Гэта, так сказаць, радавыя адзнакі твору. Яны ня вылучаюць іх з шэрагу іншых твораў. І таму тут важна ўстанавіць тыя адзнакі іх, якія робяць іх творамі Я. П[ушчы], а не каго–небудзь іншага. А яны маюць такія адзнакі. Першая — гэта тое, што кожны з твораў, зьяўляючыся сам па сабе закончаным і цэльным, адначасна становіць сабою толькі элемэнт лірычнай самааповесьці (аўтара аб сваім жыцьці і росьце). Другое — гэта тое, што кожны твор праясьняецца толькі пры спазоры яго з пэўнага аддаленьня ад яго ў часе. Трэцяе — тое, што яны конструкцыйны ў сваёй будове. Чацьвертае — кустова–завостраны, і пятае — празрысты, як кінофільмы, або як карціна на шкле, якое выгляд мяняецца ад характару сьвятла, пушчанага праз шкло. Вось гэта ўжо ўсё тое, што робіць іх творамі менавіта Я. П[ушчы]. Такім чынам, творы поэты ў непасрэдным чытаньні выступаюць як такія слоўныя грамады ці організацыі, якія маюць свае ўласьцівасьці і якія падобна зярнятам здольны прарастаць і выростаць у тыя ці іншыя грамадзка– ці асабова–сьвядомасныя зьявы ў залежнасьці ад тэй глебы і ўмоваў, у якія яны пападаюць. Яны падобны істотам з заложанымі ў іх разнастайнымі магчымасьцямі для разьвіцьця ў грамадзкай сьвядомасьці ў новыя зьявы. Будучы кожны з іх самастойным, яны адначасна зьвязаны нявідочнымі сувязямі ў адзінства творчасьці. Праз усе іх цячэ адна і тая–ж кроў, у цэлым яны падобны кусту, што разрастаецца галінамі, або кінофільме.

II

Пазнаньне твораў не заканчваецца пазнаньнем іх асобных уласьцівасьцяй. Зазвычай пасьля першых уражаньняў ад твораў у сьвядомасьці адбываюцца процэсы, якія сынтэзуюць гэтыя асобныя ўражаньні ў адзін вобраз. З асобных урыўкаў складаецца цэльнае прадстаўленьне аб іх як аб дзейнай асобе, якая выступае перад намі фактамі вось гэтых прачытаных твораў. Калі мы зьвернемся сьпярша да тых вестак, якія ёсьць у літаратуры па такому пытаньню, то зноў прыходзіцца сказаць, што яны вельмі скупа прадстаўляюць вобраз гэроя, што паўстаў фактамі Пушч[авых] твораў перад яго чытачамі. Вось якім уявіўся ён Ул[адзімеру] Г[айдуковічу]: малады непак[орны] хлапец, што вядзе змаганьне сродкамі маст[ацкай] літ[аратуры] за новае жыцьцё, хлопец, які выш[аў] з вёскі, выходзіць на шырокі шлях, які адчувае нэрвовасьць жыцьця й эпохі, сувязь з народнымі карэньнямі, хлопец арыгінальны, самабытны, разнастайны ў адзінстве імпэтнасьці і імклівасьці, хлопец — мастак слова, **творца**, крышталізатар мовы, разнастайны ў прыёмах мілагучнасьці, вобразатворца, шчыль[на] зьвязаны з народнай творчасьцю, перажывальнік і адлюстроўнік новага жыцьця ў трох яго праявах Беларусі, яе сын і мастацтва, абуджальнік моладзі, любячы песьню. Гэтым усім ён характарызуе яго як вобраз маладой нац[ыянальнай] прац[оўнай] імкненнасьці, сьвядомай мэты, як вобраз валявы. Праўда, усё гэта агульна вельмі і хутчэй характарызуе ідэю такога вобразу, ідэю маладнякоўца, ніж конкрэтны вобраз. Вызначае радавыя адзнакі вобразу, па якіх яшчэ цяжка ўявіць сабе конкрэтны вобраз, вобраз менавіта Пушчы. Аснованы ён на толькі асобных элемэнтах, якія ўразілі аўтара як чытача. Што гэта так, за ілюстр[ацыю] падаюцца толькі асобныя месцы, на якіх „ня можна забыцца“ ад прачытаньня іх адзін раз. Па гэтых момантах П[ушча] — малады здольны творца, прадстаўл[яючы] адну з зьяў новае сілы прац[оўнай] Бел[арусі], адчуваючы новае жыцьцё і па яго вобразу творачы свае песьні. І вось калі тут падкрэсьл[іваецца] момант творчы, то ва ўяўленьні Ш[укайлы] гэты вобраз выступіў перадусім як вобраз **разбуральніка** ў адносінах

да старой поэзіі. У Д[ударовым] уяўленьні поэта прадставіўся як самазахоплены, ізаляваны ад жыцьця, замкнёны ў кругу сваіх уласных перажыванняў, паставіўшы сябе па–за межамі жыцьця, вышэй яго, з „вялікамуч[аніцкімі]“і „парногр[афічнымі]“ тэндэнцыямі, казыраючы „ўдалай рыфмай ці вобразам“. У гэтым выяўляецца адчуцьцё поэты, які самавызначаецца менавіта як поэт стыхійны, неарганізаваны, бязідэёвы. У Гл[ыбоцкага] — як перажываючы жыцьцё ў яго зьявах і задаючы ім тон (хоць фальш[ывы], па Гл[ыбоцкаму]). Словам, у гэтага ўяўленьне нявыразнае, смутнае. У Сян[кевіча] уяўленьне аб прадстаўніку кулацтва, рызыкуючым сваёй адвагай, пяючым гімн адходз[ячай] Бел[арусі] і г. д., здрадніку рэволюцыі, ворагу, што перажывае нездавальненьне. Усё гэта гаворыць толькі аб тым, што адзін і той–жа вобраз уяўляецца ў разнастайных постацях, нярэдка супярэчных адзін аднаму. Асновны гэтыя ўяўныя вобразы на паасобных элемэнтах, якія ўразілі аўтараў гэтых дакумэнтаў як чытачоў. Усе імкнуцца разгадаць унутраны вобраз, цэнтральны, які прадстаўляецца поэтам фактамі сваіх твораў, т. ск., знадворнымі выражэньнямі, якія імі прымаюцца як статычныя прадстаўнікі ўнутранога вобразу, і абмінаецца час, не разглядаюцца як моманты аднае лініі. Верна ў гэтым толькі адно, а менавіта тое, што цэнтральны вобраз творца, нутраны вобраз творчасьці праз факты твораў выступае перад [вачыма] чытачоў у розныя моманты ў розных постацях або ролях. Калі ў нас ёсьць некаторае жыцьцёвае дасьведчаньне, то на яго падставе мы можам увазнаваць характар чалавека па тым, што і **як** ён гаворыць, па яго мове, па яго слову. І вось калі мы слухаем некаторыя вершы Я. П[ушчы] (∨), то нам уяўляецца ён то як **жывапісца**, які музыкаю слоў рысуе перад намі малюнкі і карціны праз констатоўнае называньне шэрагу зьяў, праз іх пералічэньне, часамі з уласнымі рэмаркамі да іх, а часамі з выяўленьнем паасобных падзей, ці гісторый або здарэньняў, якія адбыліся на фоне ці ў рамках пэўных агульных зьяў, часамі з выяўленьнем асабістых перажыванняў, зьвязаных з гэтай карцінай. У некаторых выпадках ён уяўляецца як **прамоўца**, які зьвяртаецца з словам да пэўнага об’екта і перад ім малюе карціну сваіх перажыванняў з поваду якога–небудзь здарэньня. У іншых — як чалавек, які як–бы гаворыць **сам з сабою**, разважае, рысуючы карціну розных нярэдка процілеглых зьяў, ім перажытых. У некаторых — як **прадстаўляючы сябе** зноў–такі ў зьявах мінулага ці цяперашняга часу або апраўдваючы перад сабою ці прад некім трэйцім свае ўчынкі і тое, што ён такі, а ня інакшы. То ён выступае як чалавек, які наважыўся нешта рабіць і прад гэтым як–бы сам сабе гаворыць напуцтва словы, каб адначасна зьвярнуць увагу на тое, на што рашыўся чалавек і што з гэтага будзе, словам, каб заінтрыгаваць увагу вакольнага і сконцэнтраваць яе на сабе, на сваім учынку. То ён выступае як пясьняр, складальнік песень... Адначасна ва ўсім гэтым адчуваецца адзін і тэй–жа суб’ект, толькі ў розных ролях; што ён адзін, мы ўвазнаем па голасе, па манеры гаварыць і рысаваць. Ён гаворыць заўсёды як–бы пераскакваючы з аднаго прадмету на другі, жадаючы тым самым прадставіць у конкрэтнай постаці тое, што адчувае, ці наогул, што мае сказаць. Для яго *[фрагмэнт страчаны]*

III

Як прадстаўленьні асобныя, так і цэльны вобраз цэнтральнага гэроя даходзіць да нашай сьвядомасьці перадусім у постаці ці праз постаць слоўных, організаваных у некаторае адзінства, гукаў. Мы перша чуем гукі, іх мэлёдыю, іх рытмічны лад, і ўжо толькі на падставе чутага і папярэдняга нашага дасьведчаньня ў нас узьнікаюць прадстаўленьні, карціны і вобразы падобна таму як мы пазнаём у цемры па гуках, каму належаць гэтыя гукі, пазнаём іх носьбіта на падставе папярэдняга дасьвед-

чаньня. Вось чаму часта кажуць: у рытме і музыцы таго ці іншага твору чуецца шум палёў, бег ручаёў і да т. п. Вобраз–жа поэты і прадстаўленьні таго сьвету, праз які ён праходзіць, зьяўляюцца прад намі „ў зычным звоне песень птушак“, у „слоў сугучных граньні“, ін[акш] к[ажучы], у адзеньні таго, што можна чуць, што пазнаецца праз слых, а не праз зрок. Наконт уласьвівасьцяй і характару П[ушчава]га гучаньня ў літаратуры няма бадай аніякіх даведак. Тое, што знаходзім, усё вызначае наступнае ў характары гэтага гучаньня як арыгін[альнага] і самабытн[ага]: 1) парыўчасьць, якую Ул[адзімер] Д[убоўка] адзначае як нэрвовасьць; 2) натуральную музычнасьць, што адзначана як чуцьцё звону ручаёў, шуму збожжа...; 3) народную напеўнасьць; 4) імпэтнасьць і імклівасьць. „Чуем у іх (рытмах) і прастор бел[арускіх] палёў, і працяжнасьць народных мэлёдый, і... пульс нашых дзён“ (шырыня, працяжнасьць, парыўчасьць). Гэта ў рытме, а ў самым якасным характары гучаньня — бадай нікім нічога не адзначана. Аднак і тут вызначаецца пэўны адзіны характар, праўда, [у] разнастайных постацях. *[фрагмэнт абрываецца]*

Пушча — той поэт, каторому, як нікому іншаму ў бел[арускай] літ[аратуры], пашанцавала на благую славу поэта ідэолёгічна нявытрыманага дзякуючы стараннасьці некаторых асобаў, што выдаюць сябе за ахраніцеляў ідэолёгічнай чыстаты ў поэзіі. Ужо нямала страчана слоў на тое, каб давесьці, што поэзія Пушчы — гэта поэзія ўпадку, поэзія, што адлюстроўвае настроі кулацкія і г. д. Канечна, такія, асабліва апошні час узмоцнена стараюч[ыся], не маглі не пасеяць у дачыненьні да поэта сярод чытац[кай] публікі некаторай падазронасьці і прадузятасьці. З другога боку, той тон, з якім пісаліся розныя пашкв[ілі] на поэту, ня мог ня выклікаць некаторай баязьні выказваць адкрыта свае меркаваньні аб гэтай поэзіі тым, якія трымаліся сваіх асабістых поглядаў, нярэдка процілежным тым, што знаходзілі сваё выражэньне ў прэсе. Пры такім палажэньні тая роль, якую я добра[а]хвотна бяру на сябе ў дачыненьні да творчасьці Пуш[чы], ня можа быць адказкаю, патрабуючай і ўменьня, і такту. Для суджэнь[ня] аб ім як аб поэце ў мяне ёсьць толькі яго творч[асьць]. Прада мною стаяць такія пытаньні, ці поэт П[ушча], а калі поэт, то якога таленту, і чый. Гэта апошняе пытаньне важна ня толькі таму, што ў творах яго знаходзім такія выражэньні, як „я сын зямлі“, „я — сын сялянскіх урадж[аяў]“, „я сёньня ўсім чужы“, але і таму, што пісаўшыя аб ім стараюцца ад яго адлучыць і рабоч[ых], і сялян, і інт[элігенцыю], і Беларусь, выстаўляючы яго як сапраўды чужога ўсяму гэтаму.

Кажуць, прадметам крытыкі зьяўляюцца творы мастацкае творчасьці. Гэта, канечна, так. З гэтым відочна ніхто ня стане спрачацца. Але вось пытаньне, ці павінна крытыка ведаць той прадмет, які яна судзіць? На першы погляд, пытаньне як–бы лішняе. Кожны мысьлячы скажа: вядома, як можна судзіць аб тым, чаго ня знаеш? Аднак у практыцы гэта не заўсёды бывае так. Ужо і ў бел[арускай] крыт[ычнай] літаратуры ёсьць факты, якія сьцьвярджаюць палажэньне, падзял[янае] некаторым[і] крыт[ыкамі], аб тым, што веданьне прадмету суджэньня для крытыкі не абавязкова. Калі ласка, вось некалькі прыкладаў: С[ымон] Д[рук], Д[удар], Гл[ыбоцкі].

Усё гэта гаворыць аб тым, што ёсьць крыт[ыкі] — людзі, не адказ[ваючыя] за сваю работу. Усё–такі, вядома, гэта не выключае патрэбы для добрасумленнага крытыка ведаць прадмет свайго суджэньня. І калі вы хоча[це] не судзіць аб П[ушчу], вы, канечна, перш за ўсё павінны **ўвазнаць**, каго вы судзіце, павінны разьведаць судомага. Як гэта зрабіць — гэта другое пытаньне. Гэта таксама свайго роду мастацтва. Так, мастацтва, бо прад вамі ёсьць толькі адзін матар'ял — гэта творы таго, каго

вы зьбіраецеся судзіць. Вы павінны на падставе іх **прадставіць**, уявіць вобраз іх тварца для таго, каб потым судзіць. Тут якраз і патрэбна творчасьць; калі вы хочаце судзіць аб іх аўтару як аб поэту, мастаку, вы павінны **нарыса[ва]ць** сабе вобраз поэта, праўдзівей, выявіць яго, як ён склаўся ў вашым уяўленьні пры непасрэдным вашым дачыненьні з творамі. Выявіць — гэта ўжо тварыць форму, адчувальны слоўны эквівалент вашага вобразу. (Адгэтуль першы **акт** крытыкі — гэта **выяўленьне** вобразу судомага. Другі — само **суджэньне** на падставе пэўных законаў, крытэрыяў маст[ацкі] каштоўнага.)

Мэтад увазнаньня — 1) непасрэднае дачыненьне (чытаньне), 2) экспэрымэнтальнае чытаньне, 3) параўнаньне свайго вопыту з вопытам іншых (праверка свайго вопыту на вопыце іншых), 4) сынтэзаваньне і афармленьне здабытых палаж[эньняў] у адзінства.

Сутнасьць мэтадаў...

Калі вы чытаеце першы раз творы П[ушчы], на вас ня ўсё робіць уражаньне. Вас уразяць сьпярша паасобныя моманты (а цэлае можа застацца за парогам вашага ўспрыяцьця), рэшта можа не дайсьці вашай сьвядомасьці, і вы можаце сказаць, што твор незразумелы. Калі вы так прачытаеце ўсе творы, у вас пачне праясьняцца і папярэдняе, што на першы погляд, здавалася, ня робіць уражаньня. У выніку ў вас узьнікне смутны, няясны, туманны вобраз. Пры паўторным чытаньні пачнуць выясьняцца і іншыя моманты. Па меры таго, як вы будзеце аддаляцца ад твораў і глядзець на іх, яны будуць усё ясьней і ясьней прадстаўляцца вам, падобна таму, як гэта бывае пры разглядзе карціны. У далейшым — адзіны вобраз гэроя, а па–за ёю перад вамі паўстане вобраз самога творцы, які выступіць з „слоў сугучных граньнем“, „у звоне песень птушак“. Гэты вобраз уяўляецца сьпярша ў разнастайных постацях: то ў постаці жывапісца, то зьвяртаюча[га]ся з выклікам, вітаньнем, то пяючага песьні, то гутар[ачага] з самім сабою, то ідучага кудысьці падарожніка, то стаяч[ага], суглядаючаг[а] або перажыва[ючага] жыцьцё, то растучага, як кветка, то рыцара красы, то апавядальніка, то дзіцяці, то зьвярка... Але ўва ўсім гэтым вы будзеце пазнаваць аднаго і таго–ж гэроя, толькі ў розных постацях выяўленага ў розныя моманты, у розных палажэньнях і момантах. Калі–ж вы станеце прыслухоўвацца к музыцы (голасн[ае] чытаньне), вы пачуеце розныя мотывы, мэлёдыі і акорды, пранізаныя зноў–жа адзіным нейкім лейтмотывам. Вы будзеце чуць і ветру сьвіст, і пелеск рэчкі, і шум бору, і шэлест жытоў, і ва ўсім гэтым вы адчуеце адзіны лейтмотыў парыўчае напеўнасьці, адзіны рытм натуральнага звону, голас сьпеўны, залацісты шэлест, шэпат, сьвіст, „слоў сугучных граньне“. Часам вам будзе ўяўляцца павольнасьць, часам быстрыня, часам вы ў іх учуеце сумны напеў песьні бел[арускае] вёскі і ў вас вынікне нейкая мэлёдыя ды зьвяжацца з песьняй поэты, часам нешта вясёлае, радаснае, узнятае, прывядзе з сабою таксама нейк[ую] мэлёдыю, нейкі мотыў. Часам вам уявіцца, быццам штосьці хаваюць і вы чуеце песеннае галошаньне, разрыванье сэрца ці ціхае, ці бурнае. Часам вы ўчуеце малітву–гімн і ўявіцца прад вамі вобраз узьняўшага рукі ўгору і цягнучагася да нечага далёкага, прызываючы яго... Урэшце канчаецца сьпеў, зачын[яецца] заслона, і прад вамі паўстае вобраз іх творцы. Вы бачыце то як кветку, то як падарожніка, вы бачыце перад сабою вобраз С[ымона] М[узыкі] у горадзе. Вам уявіцца, што ўсё гэта, што вы перажылі, абавязана творам, створан[ым] поэтам. Аджа–ж усё гэта ад слова. Вы–ж чыталі толькі словы. Прад вамі нічога больш ня было. І вы пачынаеце дзівіцца, як слова можа дзейнічаць, якія процэсы можа выклікаць. І гэта слова сказана поэтам. Тут вос[ь] ужо ўзьнікае ваша

суджэньне аб аўтару як аб **мастаку** слова. (Папярэдні вобраз быў вобразам поэта.) Вы пачынаеце гаварыць — **умее** сказаць такое слова, каб было яно дзейным, слова такое, што выклікае такія ўяўленьні, выклікае да жыцьця ня знанае, не перажыванае яшчэ, слова, якое **жывіць** і ажыўляе вас. І вы кажаце, што аўтар — мастак узьняць словам цэлае жыцьцё, сьвет адчувальны ў вашых пачуцьцях і сьвядомасьці.

Усё гэта вы даводзіце да ведама сьвядомасьці і ў вас вынікае паняцьце і аб поэзіі, і аб поэце, і аб яго мастацтве, яго жыцьцяадчуваньні... аб яго здольнасьці іграць сугучнымі словамі, аб яго здольнасьці арганізоўваць іх у такі жывы арганізм, і ўдыхаць у яго душу жыву[ю], які, калі пападае ў пэўныя ўмовы, пачынае жыць і дзейнічаць; выклікае да жыцьця процэсы творчыя, прыцягвае да сябе адно і адпіхвае другое (творы яго рассыпчатыя). Вы заключаеце аб тым, ці гаворыць ён гэта слова знарок, ці гаворыць ён яго таму, што так адчувае, ці зьяўляецца для яго слова сродкам для загадзя пастаўленай мэты, для загадзя намечанага эфэкту, які пажадана выклікаць поэту, ці ён гаворыць **так** таму, што так, а ня йнач[ай] **адчувае**, што слова зьяўляецца **органам пачуцьця**, яго сыгналам, яго эквівалентам, яго „слов[есным]“ ваплашчэньнем непасрэдным. Ці яно загадзя разьлічана на эфэкт, ці поэту самому невядома, які яно выкліча эфэкт. Ці для яго важна выклікаць эфэкт патрэбны поэту, ці важна выказаць і выказацца незалежна ад таго, які яно выкліча эфэкт, падобн[а] С[ымону] М[узыку], **выказац[ца] ад паўнаты** душэўнай. Іначай кажучы, вы заключаеце, ці перад вамі штукарства, мастацтва дзейнасьці словам, ці перад вамі поэзія перажываньня, ці перад вамі розум і воля, ці перад вамі пачуцьцё, рэалізаванае ў слове як кіраўнік, як асноўны пачатак. Перад вамі — у асобе П[ушчавай] поэзіі — мастацтва матар'ялізацыі ў слове. Розум у першага падначален дзейнасьці волі, і розум у другога — матар'ял[ізацыі] пачуцьця. Далей вы заключаеце, як **будуе свае творы**: ці так, каб з аднаго палажэньня выцякала рэшта, разьвівалася падобна расьліне з зерняці — паступова, натуральна, ці падобна архітэктару, складаючаму з асобных элемэнтаў цэлы будынак, ці ён апісвае, ці ён творыць, ці ён сьпісвае, пераказвае па вонк[авай] форме якой, ці ён творыць па ўнутранаму вобразу, па ўнутранаму пляну. Ці ён разьвівае, разьвінае, ці ён складае — **сынтэзуе**. Ці ён паказвае створанае ці зьяўленае, ілюструе, ці ён стварае, разгортвае сы[н]тэтыч[нае] цэльнае для паказу, а паказ[в]аць будзе другі. Ці ён піша для зразуменьня, ці ён піша для **адчуваньня**. Ці ён аб'ясьняе факты, ці ён дае вобразы, факты. П[ушча] творыць факты. Ён сынтэзуе, а не раскладае, дае вобраз цэльнага, а ня цэлае ў вобразах, ня цэлае, разложанае на вобразы. Далей вы заключаеце, па вобразу чаго будуе: ці па вобразу надворных формаў, ці **па вобразу нутранога перажываньня**. Даеце адказ, што па вобразу нутранога перажываньн[я]. Тады яшчэ ўзьнікае пытаньне аб **жыцьцяадчуваньні**. Вы заключаеце, як ён адчувае і за што прымае жыцьцё і сьвет. Заклю[чаеце], што зьяўляецца асновай пазнаньня. Заключаеце, што пачуцьцё, непасрэднае адчуваньне яго, а ня мысьль. Ён верыць, што сьвет і жыцьцё такое, якім яно адчуваецца, а адчуваецца яно як песьня, казка, як поэзія, як творчасьць, стыхійная, натуральная, прыродная, прыгожая і дзіўная. Адчуваецца як радасьць, як сум, адчуваецца як жыцьцё сусьветавай казкі, первястковай поэзіі. Вось калі ўсё гэта выяўлена, тады можн[а] судзіць аб ім у адносінах да чаго трэба.

Беларуская поэзія пасьлярэвалюцыйнага часу ўяўляла сабою купальскую ніву з адзінокімі каласамі, на якую рэвалюцыйнай паводкаю рынула маладая поўная сілы і юнацкай энэргіі плынь, што выйшла з разбураных берагоў дарэвалюцыйнага быту. Гэта маладая плынь, зьмятаючы на сваім шляху, кажучы словамі поэты, „плаксівую смугу“, несла разам з тым на ніву „зёрны новых слоў“, якія пачынаюць ужо расквітаць

і аздабляць яе малюнак новымі колерамі і новымі галасамі. Такою ўяўляецца беларуская поэзія першых часоў пасьля рэвалюцыі з таго недалёкага аддаленьня, у якім знаходзіцца яна зараз у адносінах да мінулага. У гэтым непаўторным моманце жыцьця беларускае поэзіі ёсьць сваеасаблівае харство прадвясеньняга стыхійнага абуджэньня маладых народных сіл, якія строма памкнулі да тых „сонца і зор“, да якіх клікаў усё маладое ў свой час трыбун беларускага адраджэньня Я. Купала.

І ў той час па–рознаму дзівіліся на новае зьявішча ў беларускай літаратуры. Адны з захапленьнем любаваліся паводкаю маладых сіл і, бачачы ў ёй выяўленьне рэвалюцыйнай канечнасьці, ад радасьці, што збываецца жаданае, голасна пляскалі ў ладкі, часамі нават так голасна, што цяжка было й разабраць, дзе канчаюцца галасы новае плыні ў поэзіі і дзе пачынаецца пляскaньне ў ладкі. Чулася сапраўдная бурапена нязвычнае музыкі і шумаў. Для другіх гэта зьява ўяўлялася нейкай страшэннай і пагрознай для будучыны поэзіі навалаю, і яны, ахвачаныя разьбежным страхам, страхам надыходзячых халадоў, прыцішыліся і туліліся, падобна Пушчаваму жнівеню, „пад пуняй з ношкай аўсянае саломы“ ў чаканьні, калі пройдзе навала, каб пасьля яе далей ісьці сваім шляхам і данесьці да месца сваю ношу. Трэція–ж не падзялялі зданьняў першых і другіх. Не ўпадаючы ні ў юнацкае захапленьне, ні ў нявыразны страх, гэтыя глядзелі вачыма людзей, якія прайшлі ўжо вялікую практыку жыцьця; яны спакойным разважлівым голасам казалі сьвету гэту сваю практыку і на праявы маладога абурэньня і імпэтнасьці казалі падобна таму дзеду з „Досьвітак“ М. Гарэцкага: „паглядзім, што–то ўжо будзе з вас маладых ды бойкіх“; самі ціха, але напорна робячы патрэбнае, яны чакалі і ад „маладых унукаў“ дзей, а ня слоў. І тады ў такім разрэзе ўяўлялася, што „маўчыць тады, бывала, малады ўнук“, і маўчыць якраз дзейнымі словамі. Былі і яшчэ ўсякія, што або глядзелі на новую зьяву песеннай паводкі з–за вугла і ўсё нешта занатоўвалі ў свае блёкноцікі… пра патрэбу на заўтрашні дзень або і ніяк не глядзелі ў надзеі, што неяк–жа ды будзе, што ўсё само сабой зробіцца і пройдзе ўсё — і мяцежны шлях, і перазвоны — і сьледу больш ніякага ня будзе, і таму гэтыя бясклопатна сабе гулялі, забаўляючыся рэвалюцыйным, як цацкамі.

Зусім іначай, хоць таксама па–рознаму, глядзелі на зьявішча новае маладое плыні тыя, што былі яе нашэльнікамі. У той час, калі першыя дзівіліся на яе як–бы звонку яе, гэтыя думалі пра яе як–бы з нутра самога зьявішча як яго ўдзельнікі і чыньнікі. Калі першыя казалі пра яе як пра зьяву ў трэцяй, а ў лепшым выпадку, у другой асобе, калі казалі „яно“ або „ты“ ці „вы“, то самі дзейнікі на ўсе лады скланялі слова „мы“, у лепшым выпадку і радзей „я“. І адны глядзелі на новую зьяву як на вясёлую ігру, якую могуць утвараць і нярадыя вясельлю дзеля разьвясельваньня вакольнага, дзеля яго забаўляньня, і гэтыя лічылі сябе найправільнейшымі ігракамі–музыкамі–дударамі ды йгралі „ў клюбах нарасхліст“, заплюшчыўшы вочы на ўсё, што яны адчувалі сваім нутром з вакольнага. Другія, пачуваючы ў маладой зьяве на ніве беларускай поэзіі зерне вялікіх дзей, парасткі ці атожылкі вялікаснага процэсу рэвалюцыйнага перайначваньня быту і жыцьця па ўнутраному вобразу тых народных сіл, якія вышлі на сьвет, кажучы словамі М. Багдановіча, „з душных, падзямельных нораў“, вышлі з глыбокіх студняў са сьлязамі, вынясшы з сабою „пуцяводныя зоркі“, гэтыя другія глядзелі на сябе як на ўдзельнікаў з пэўнымі, вызначанымі самім ходам падзей, ролямі ў гэтым жыцьці. І яны альбо жывапісалі дзеі музычным словам сваім, або акоўваючы сваю руку стальлю, складалі песьні ці, кажучы словамі саміх поэтаў, дайлідзілі трыкліні новага духу рэвалюцыйнага жыцьця, або пасылалі ў сьвет „слоў сугучных граньне“, ці прыносілі „з лясоў“ „душой сагрэты сьпеў“, ці адчынялі крыніцы ажыўляючай на новыя дзеі народнай акавіты. Для трэціх–жа новая зьява была вонкавай умоваю, якая вымагала сабе даніны дзеля таго, каб, такім

чынам яе абыйшоўшы, ажыцьцёвіць свае жаданьні пэўнага палажэньня на ступенях сацыяльнага хораму і забесьпячэньня яго за сабою як месца, якое дазваляе бясклопатна і дабрабытна грэцца на сонцы ўвесь свой век; і яны казалі: „мы — настаўнікі“, „мы — прарокі“, і хто не за нас, той вораг клясы працоўных і рэвалюцыі. Былі і ёсьць яшчэ і іншыя ўдзельнікі, якія глядзяць на ўсякую зьяву з усіх бакоў і тады кажуць сваё слова, а іншыя й ніяк не глядзяць, а толькі падглядаюць… ды тупаюцца „па выбітых сьцежках ідэй“ або, як тыя гэроі народнае казкі, пераліваюць ваду ў рэчцы.

Усялякія былі чутны галасы ўва ўсім гэтым зьявішчы: моцныя і слабыя, высокія і нізкія, крыкліва–разьлівыя і ласкава–ціхія, задзёрыстыя і ўмяркованыя, чыстыя і хрыплыя, натуральныя і штучныя. Усякія былі і сьпевы: у адных свайго голасу, а ў другіх і з чужога. Разносіліся ў гэтых сьпевах і словы ўсялякія рознай каштоўнасьці: адны — як золата сьпелых ніў, другія — як зелень вясновае руні, трэція — як палова, сьлёзы ні слова, чацьвертыя — як нафарбаваныя мерцьвякі або як гніль з халодным сьветам сьветлячкоў… А колькі тонаў, якія лады! І калі акідаеш поглядам гэты час пачатку рэвалюцыі ў беларускай поэзіі, гэтае, кажучы словамі поэта, чоканьне кілішкаў буйных і дробных (дабавім ад сябе) слоў, то міжвольна скажаш разам з поэтам:

Які бунтоўны штаб!
Якія ў песьнях тоны!

Сапраўды, сваеасаблівая гармонія рэвалюцыйнага абуджэньня, натуральная музыка–шум, экзотыка рэвалюцыі, якая найлепей характарызуецца трапнымі словамі аднаго з поэтаў, што выступілі ў гэты час, а менавіта: „раніцы рыканьне“.

Пясьнярства дзён маладосьці, чым фактычна і быў пачатак рэвалюцыі ў беларускай літаратуры, мае сваю наіўную, некранёную выштукаваным мастацтвам, натуральную поэзію, мае сваю першабытную — у сэнсе першых пачаткаў рэвалюцыйнага быту — рамантыку натуралізму. (Яно найлепей азначаецца высунутым мною ў свой час паняцьцем маладнякізму.) Выштукаванасьць мастацкая ў гэтай поэзіі бліскала толькі як павярхоўна–павейнае, што было ў большасьці водгаласам перанятага з галасоў на іншакраёвых, іншамоўных дзедзінах рэвалюцыйнае поэзіі. Водгульлем у гэтым пясьнярстве беларускага рэвалюцыйнага юнацтва адзываліся галасы расійскіх поэтаў. Тут быў і Блок, і Маякоўскі, і Есенін, і Ціханаў, былі і ўкраінскія песьняры рэвалюцыі Тычына, Сасюра, былі і іншыя слабейшыя або маладзейшыя галасы — і ўсе яны чуліся ў беларускім пясьнярстве абытованыя ў колеры тутэйшыя, чуліся ў сваеасаблівай колерлёкальнай ахварбоўцы або адлюстраваньні. Але ня толькі іншакраёвае адлюстравалася ў гэтым пясьнярстве. Сваё бацькаўшчыннае таксама знайшло сябе тут у пэўных водгаласах, нават больш моцных і глыбейшых за першыя. Народная песьня, Купала, Колас, Гарун, Багдановіч, Бядуля і інш. — разнастайнымі модэрнізаванымі водзыўкамі гучаць у беларускім пясьнярстве юнацтвеннай (юнацтвуючай) рэвалюцыі.

Поруч з гэтым ужо й тады чулася некалькі мацнейшых галасоў, якія не заўсёды яшчэ выразьліва, але яскрава вылучаліся з агульнага хору сваёю асабістасьцю і сваістаю самабытнасьцю ў тоне і ладзе пры ўсёй маладосьці, неспрактыкаванасьці і нявыкрышталіза[ва]насьці свайго мастацтва. У ліку гэтых нямногіх захвалявалася новымі колерамі і слова таго песьняра, які прышоў, як кажа ён сам у сваіх песьнях, у гэты сьвет яснавокі ў надраньні новае эры, і прышоў „апаясаны путам пяньчаным“, прышоў у зрэбным шарачку з бярозавым кіем у руках і жывым сакаліным словам у грудзях ды роднымі песьнямі, якія ён падслухаў, як пелі дажынкамі жнеі. Я маю тут на ўвазе Я. Пушчу, аднаго з песьняроў пары юнацтвен[н]ай рэвалюцыі ў

Беларусі, таго Пушчу, які ўжо пасьпеў за такі кароткі час свайго пясьнярства (першы верш быў выдрукаваны ў „Полымі“ ў 1923 г., а першы зборнік выйшаў у 1925 г.) набыць незаслужаную славу шляхціца, кулака, пустазвоннага поэты, беларускага Есеніна (у найгоршым разуменьні яго), імажыністага і ў дадатак да ўсяго хворага поэты, упадачніка, чужога пралетарскай сучаснасьці, „дзівачы“, „плакальніка“, падобнага на тых, што былі [ў] жоўтых кофтах і лапцях на Неўскім. Кажу „незаслужаную славу“, бо як выявіцца з далейшага, такім, якім выстаўляюць яго папячыцелі азначанай славы, Пушча ніколі ня быў. Менавіта вось гэты Пушча, як адзін з нямногіх, здолеў ад першага свайго выступленьня наладзіць сваю песьню на новы — у адносінах да бытаваўшай на ніве беларускае поэзіі песьні — лад, вызначаны тым, што з гэтай песьні былі скінуты ўборы з „лапцей і латаных сярмяжак“. І ён здолеў стварыць надзвычай сваеасаблівыя і разнастайныя ўражаньні сваёю настроенаю на новы лад песьняю. То ён уяўляецца незразумелым, паклоньнікам тугі, то поўным сьветлай і яснай жыцьцярадасьці. То ён увесь у сучаснасьці, то патанае ў затуманных успамінах з мінулага, то ён [у] снох аб заўтрашніх вырысах. То паўстае ён як жывапісец блізкіх зьяў вядомага, перажытага, то як музыка сугучных слоў аб настроях тонкіх а нявыяўных. То яго мастацтва выдаецца зблізу грубым і стракатым, то, будучы на пэўным аддаленьні, яно становіцца рэльефным, колёрытным і тонка акрэсьленым.

У самых песьнях сваіх Пушча на першы погляд высту[па]е як жывое ўвасабленьне, здавалася–б, нязьмірымых кантрастаў і супярэчнасьцяй. З аднаго боку, ён квола і пяшчотна любіць Беларусь сялянскую, вясковую, прыродную, з другога–ж — ён ненавідзіць яе „лапцей, латаных сьвітак“ — гэтага ўвасабленьня „нацыянальнай формы быцьця“, ня любіць яе лучнікаў і гатоў замяніць іх на электрыку. З аднаго боку, ён прама ўбірае ў сябе ўсё культурнае, мастацкае і гарадзкое (у яго вонкавых формах), носіць „шаўро і ангельскую сьвітку“ — гэта ўвасабленьне знадворнае гарадзкое культуры; з другога — ён повен жаданьня застацца „ўсё тым–жа Язэпам мужычым“ і скінуць гэта „шаўро і ангельскую сьвітку“. З аднаго боку, яму „хочацца сьмяяцца дзіцем, галоў схіліўшы на прыпол вякоў“, а з другога — яму вядома, што „скавытаць зубамі ўвосень воўк ахвоч“. З аднаго боку, ён падарожнік, ён „сёньня толькі госьць“, які любіць сінь палёў, ветру сьвіст, дубровы звон, які „далін, нізін расхліст вітаць гатоў ізноў“, з другога — ён „сёньня ўсім чужы“. З аднаго боку, ён ведае, што згубіць бярозавы кій і сярмягу з плячэй, у якіх прышоў у яснавокі сьвет; з другога — яму ня хочацца „песень другіх“, апроч тых, з якімі вырас і для якіх аддае сваё „буйства“. З аднаго боку, ён сын „сялянскіх ураджаяў“, з другога — „сын зямлі, сын плянэты“. З аднаго боку, ён мае братоў, сясьцёр, братамі называе нават „дзіка–чулых братоў–зьвяроў, апошніх гасьцей дуброў Беларусі“; з другога — ён ня мае дружбакоў–таварышаў, ён не пазнае сястры. З аднаго боку, ён „пачуў актавы радасьці“; з другога — угледзеў на радасьці маршчын шмат сот, угледзеў яе старою і не паверыў актавам. З аднаго боку, ён адчувае, „які бунтоўны штаб, якія ў песьнях тоны, з другога — адчувае, што „песенны запал астыў“, што „на грудзёх жыцьця апаўшыя лісты“. З аднаго боку, яму хочацца „жыць, на бляск зары глядзець“, з другога — ён ня можа ніяк паладзіць з жыцьцём, з яго суровасьцю і законам, ня хоча быць званком яго рогату і плачу. З аднаго боку, ён любіць „радасьць квацістых нізін“, цісьне лістоў далоні, а з другога — любіць „больш залатазвонны сум“, з якім у яго штодзень спатканьне і які ён хоча схаваць ад людзкіх вачэй, занёсшы на жвірыста–халодны камень, дзе ён болей ня вырасьце. З аднаго боку, ён бачыць сьлёзы; з другога — убірае іх красу. З аднаго боку, ён ня можа сябе аніяк сагрэць; з другога — ён расьпісуе ў новыя стылі нашы дні. З аднаго боку, ён, праходзячы босым, „пальцы паплямiў у кроў“, з другога — бачыць: кветкі крыві прарасьлі ў Беларусі. З адна-

го боку, ён ведае, што прыдзе дзень, калі „ногі завязнуць у пяскох“, з другога — ён гатоў аддаць сягодняшні дзень за заўтрашні. З аднаго боку, сучаснае для яго — гэта „залатое сталецьце“, з другога — гэта грахі ў надломленай сугучнасьці, у якіх старое захлынецца і гэні родзіцца нягаданы. Усё гэта, далёка ня вычарпанае з Пушчавых песень, яскрава гаворыць аб адным — гэта аб тым, што перад намі зьява зусім ня звычайнага парадку, якая заслугоўвае таго, каб уважлівей аднесьціся да яе сваеасаблівага голасу, глыбей услухацца ў яго гукі, пазнаць яе сапраўдную існасьць, вызначыць яе характар і тое месца ў разьвіцьці беларускае поэзіі, на якое дае ёй права гэты характар. Гэты–ж голас, такі на першы погляд нязвыклы, ва ўмовах таго вялікаснага абуджэньня маладых народных сіл да творчасьці, гэты голас, як–бы ні стараліся папячыцелі благой славы для Пушчы даводзіць, што гэты голас ня сучасны, якраз сучасны факт, які моцна гаворыць аб сваёй наяўнасьці, аб сваім быцьці, не зважаючы на тое, што некаторыя гатовы ўсё зрабіць, нават вушы заткнуць ватаю, каб ня чуць яго, каб не раздражаць сябе ўпартым праніклівым зрокам ісьціны, што сьвеціцца ў яго вачох.

І незалежна ад таго, як–бы мы да яго ні аднесьліся, адмоўна ці станоўча, мы павінны перш за ўсё яго пазнаць. Быць можа, перад намі голас мастака вялікага (калі ня ў дзейнасьці, дык у патэнцыі). „…Калі–ж перад намі **сапраўды вялікі мастак**, — пісаў Ленін, кажучы пра Л. Талстога як пра люстру рас[ійскай] рэвалюцыі, — то некаторыя з істотных бакоў рэвалюцыі ён павінен быў адлюстраваць у сваіх творах“. Я загадзя не кажу, што Я. Пушча вялікі мастак, таму што ў яго творч[асьці] ёсьць нешта суп[ярэчлівае] на перш[ы] погляд. Гэта трэба яшчэ давесьці. Аднак, якім–бы Пушча ня быў, — малым ці вялікім, — факт той, што ён „прымае душой сагрэты сьпеў“, на падставе якога мы і можам судзіць аб Пушчы. Іншае падставы быць ня можа, як ня можа быць пах[оджаньне] поэты мераю для ацэнкі яго таленту. Таленты былі і ёсьць у розных станах і нісколькі прыналеж[насьць] іх да тэй ці іншай клясы не перашк[аджае] ім быць талентамі.

Усё гэта абавязвае нас перад тым, каб услухацца глыбей у „душой сагрэты сьпеў“ Пушчавае поэзіі і зразумець яе характар, азнаёміцца з жыцьцёпісам аўтара, як ён выявіўся ў яго–ж песьнях, іначай кажучы, азнаёміцца з поэтычнай аўтабіяграфіяй Я. Пушчы. Гэта мае вялікае значэньне для разуменьня агульнага характару поэзіі. Усё сапраўды творчае, а ня робленае па–рамесьніцку, па пэўнаму трафарэту, ёсьць найвышэйшае праяўленьне чалавека, ёсьць найлепшая яго частка, яго квет. Усё–ж лепшае, што ёсьць у чалавеку, будучы выражаным праз песьні па–за межы асабовага „я“, становіцца даступным для пазнаньня ўсякага і робіцца годнасьцю таго, хто ў сілах прыняць яго ў сабе і зрабіць яго сваім унутраным зьместам. І калі хто паважае ў сабе чалавека, той павінны гэтак–жа аднесьціся і да таго найлепшага ў другой асобе, якое аб'ектывізавана ёю ў хвіліны творчага настрою ў песьню ці іншую якую творчую форму і якое дзеля гэтага можа адчувацца і ўспрымацца ўсякім, хто ня страціў гэтых здольнасьц[яй]. І хоць адчуць і ўспрыняць — яшчэ ня значыць зразумець, аднак без адчуваньня і ўспрыняцьця яе немагчыма і разуменьне. Nihil est in racio, qui non fuit in sensum — гэта ўжо старая ісьціна, якую, на жаль, даводзіцца нагадваць для тых, хто бачыць, ня бачачы, і чуе, ня чуючы. Для гэтых апошніх наша асмысьленьне Пушчавае поэзіі, бязумоўна, нічога ня скажа, што, зрэшты, нас менеі усяго й непакоіць. І даводзіць тут таго, што Пушчавы песьні ёсьць творчая зьява, я лічу лішнім, як лішнім лічу даводзіць і тое, што ў постаці гэтых песень паўстае ўсё лепшае **дзён вясны** Пушчы. А таму будзем гаварыць далей для тых, каму гэта ясна само сабой, у надзеі, што ў іх знойдуць водгук і нашы думкі аб Пушчавай поэзіі.

І вось калі падыйсьці да твораў поэзіі як да апавяданьня чалавека пра ўсё, што яму вядома, што ім перажыта ў жыцьці, іначай кажучы, як да выражэньня перажы-

тага жыцьця, то з іх мы даведаемся пра такія рэчы: 1) пра самы перажываньні чалавека, 2) пра жыцьцё, ім перажытае і 3) пра мастацтва, з якім ён выразіў перажытае. Вызначыць гэтыя тры рэчы — значыць адначасна вызначыць характар гэнае поэзіі, ін[акш] к[ажучы], вызначыць тое асноўнае, што дасьць падставу для вызначэньня таго месца поэты ў літаратуры, права заняць якое дае якраз гэна асноўнае. І калі мы жадаем быць справядлівымі ў дачыненьні поэты, не зважаючы на тое, як мы адносіліся да яго твораў, адмоўна ці станоўча, мы павінны паглядзець на яго творы менавіта з гэтых трох пунктаў гледжаньня. Ня бачачы ніякіх падстаў для таго, каб да Пушчавай поэзіі адносіцца іначай, перад тым, каб вызначыць тыя тры моманты ў ёй, якія толькі што былі паказаны, як магчымыя ўва ўсякім творы поэзіі, мы перадусім павінны выясьніць, што ўкладаем у паняцьце „перажываньне“ ці „перажытае“. Не падаючы загадзя вычэрпваючага азначэньня гэтых паняцьцяў, мы зазначым на яго ў парадку папярэдняга, выходнага яго азначэньня з тым, каб далей яго папаўняць на падставе фактаў, якія будуць перад намі з практыкі ў даным разе Пушчавае поэзіі.

Як паказвае само слова, перажываньне ў першую чаргу ёсьць паўторны процэс, які адбываецца ў суб'екце пасьля таго, як што–небудзь перажыта. Паясьнім гэта. Чалавек у пэўных умовах і абстаноўцы пераадчувае ўсё, з чым ён мае тут дачыненьне або як радасьць, або як гора, ці надзею, ці жаданьне, ці патрэбу, канечнасьць і да т. п. Гэта значыць, ён жыў. У рэзультаце ў яго істоце застаецца як–бы сьлед ці адлюстровак гэтага жыцьця, г. зн. адчуваньне жыцьця як формы, у якой чалавек жыў і з якое вышаў у тую, у якой жыве зараз, іначай кажучы, сьлед таго, чым жыў і што ўжо перажыў. Адчуваньне жыцьця яго як формы, яго ўсьведамленьне post factum станаўленьня самой гэтай формы і ёсьць нішто іншае, як **перажываньне**, а яго зьмест — **перажытае**. У мастацкім творы апошняе дадзена нам у выражэньні ці, і[накш] к[ажучы], як выражанае. Т[акім] ч[ынам], вызначыць творы поэзіі як выражанае — значыць вызначыць перажытае. Адгэтуль, каб вызначыць перажытае П[ушчам], патрэбна адказаць на асноўнае пытаньне — што такое Пушчава выражанае? З гэтага боку ня будзе памылкаю, калі адзначым, што Пушчавы творы ўяўляюць сабою альбо **ўспамін** ці то аб уласным жыцьці ў пэўнай абстаноўцы (як верш „Туляўся выбоямі грэблі…“), ці то аб пэўнай зьяве быцьця наогул (як верш „Мастак“), альбо **зваротак** да пэўнага аб'екту з выяўленьнем або сваіх адчуваньняў („Песьня юнацтву“), ці то з усьведамленьнем таго, што адбылося ў быцьці або адбываецца („Васількова–зялёнаю ночкай…“), альбо гэта выява — **нарыс** таго, што адбываецца як–бы перад вачыма поэты ў даны момант („Раніцу шчэбет пільнуе…“), ці таго, што мысьліцца поэтам як няўхільнае ў будаваньні, як канечнае ў ім, выража[на]е ці то ў якасьці ўсеагульнага заключэньня–закону („Усё праходзіць“), ці то як дэдукцыйнае заключэньне, пэрспэктыўнае („Праплюскочуць гады“). Пасколькі гэта выражанае ёсьць перажытае (вынік перажываньня), пастолькі гэта апошняе ёсьць нішто іншае, як альбо **ўспамін**, альбо **зварот**, альбо **выява**, сагрэтыя асабістым поэтавым пачуцьцём ці настроем або асабістым да іх дачыненьнем, і таму носіць чыста **поэтычны** характар, у якім раскрываецца перад намі зьмест і іншага парадку. Праз яго, т[ак] ск[азаць], пасярэдніцтва, г. зн. праз тое, што непасрэдна адрасована да нашага ўспрыяцьця як эстэтычнае, мы і даведваемся пра жыцьцё як **об'ект поэтавых перажываньняў**, выражэньне якіх, ужо як эстэтычна каштоўнага, афармована поэтам у творы. Гэта жыцьцё мае ў сабе дзьве адмены: 1) жыцьцё самога поэты, як яно выявілася вонку і 2) жыцьцё вакольнага быцьця ў яго вонкавым зноў–жа выяўленьні. Ня трэба пры гэтым забываць таго, што як першае, так і другое ў творах пададзена такім, якім яно выявілася ў **перажываньнях поэты**, а жыцьцё ў асабістых перажываньнях і жыцьцё ў об'ектыўнай рэальнасьці, дакладней, па–за асабістымі

пераживаньнямі, вонку іх — зусім не адно і тое–ж. Прыкладам, поэта калісьці, жывучы ў вёсцы, займаўся тым, чым займаюцца наогул сяляне ў вёсцы, а менавіта: малым — пасьвіў гавяда, быў падпасычам, падрос — араў поле, у поэтычным–жа пераживаньні гэта ўжо зусім нешта іншае: у вершы „Туляўся выбоямі грэблі…“ мы чытаем: „Сахою я гонейкі песьціў, кілзаючы сонца у шлеі“; тут, як бачым, работа ў полі перажываецца ў яе, т[ак] ск[азаць], эмоцыянальным значэньні як для самога суб'екта гэтай работы, так і для яе об'екта; для першага сам об'ект уяўляецца як нешта блізкае, дарагое, любае, ласкавае (гонейкі, а ня проста гоні), самы процэс гэтай работы — як вонкавае выяўленьне асабістага ўнутранога жыцьця об'екта (песьціў); для об'екта гэта таксама было не звычайная праява ўзьдзеяньня на яго чалавека, а прыяцьце ад апошняга ласкі, што і выяўляецца ў наступных за згаданымі радкамі: „Прастор — сінявокі юнак — **да мяне прытуляўся** ў сутоньні; губляючы зоры ў хмызьняк, яму сьнілася новае сёньня“. Гэта розьніца яшчэ болей выясьніцца, калі мы параўнаем даны мотыў з яго выяўленьнем у пераживаньнях іншых поэтаў. У народнай песьні — „буду поле сахой араці і цябе, песенька, сьпяваці“ — выяўляецца як работа, справаджаемая песьняй. У Я[нкі] Куп[алы] — гэта толькі факт у шэрагу іншых, якімі ўсьведамляецца палажэньне селяніна ў быцьці і яго права на пэўныя чалавечыя адносіны да яго ў грамадзе з боку іншых яе сяброў. Маючы адменнасьць у паняцьці жыцьця, на якую мы толькі што зазначылі, пры разьвязваньні пытаньня наконт жыцьця поэты, адлюстраванага ў яго творах, мы загадзя можам адзначыць, што яно мае зусім нескладаны характар як жыцьцё, выяўленае вонку ў рэальным быцьці, і наадварот, яно складанае і багатае эмоцыянальным сваім характарам у поэтычных пераживаньнях.

Праз пасрэдства Пушчавых песень аб яго жыцьці ў вонкавых яго выяўленьнях мы даведваемся нісколькі ня больш, як і з яго аўтабіографіі, зьмешчанай у „Выпісах з беларускай літаратуры“, што ўкладзена Ул. Дзяржынскім. Як з гэтай апошняй, так і праз творы мы дазнаёмся, што Я. Пушча радзіўся і рос у вёсцы, займаўся там тэю–ж работаю, што і яго бацькі, пасьвіў быдла змалку, падросшы, араў поле, касіў, малаціў, вадзіў на начлег коняй; насіў такую–ж, як сяляне, вопратку: лапці, шарачок, кужэльнае і зрэбнае; потым, прышоўшы ў горад, тут вучыцца, пачынае складаць песьні, імкнучыся пабудаваць іх на новы лад (вядома, у дачыненьні тых беларускіх песень індывідуальнага мастацтва, якія яму былі вядомы ў быцьці), прымае ўдзел у пісьменьніцкім жыцьці–быце, носіць ужо гарадзкую вопратку. Вось фактычна і ўсё. Як бачым, у гэтым няма нічога складанага і нязвычайнага. Усё гэта чыста бытавое. Аднак калі гэта параўнаць з бытавым моладасьці пісьменьнікаў старэйшага пакаленьня, то ўсё[–ж] нельга не заўважыць, што ў гэтым бытавым жыцьці Пушчы ёсьць нешта і новае, якое невядома было быту першых у іх юнацтве, — гэта ўдзел у пісьменьніцкіх арганізацыях. Адгэтуль мы бачым, што ўва ўсёй нескладанасьці Пушчавага быту ёсьць і некаторая складанасьць. Яна ў тым, што Пушча, выходзячы з быту, вядомага юнацтву пісьменьнікаў старэйшага пакаленьня, **з быту вёскі дарэвалюцыйнага часу**, уваходзіць і творыць новы **быт рэвалюцыйнага часу ў горадзе**. Адрозьніваючы[ся] гэтым ад старэйшага пакаленьня, Пушча падзяляе гэты быт з іншымі маладымі поэтамі і пісьменьнікамі, выхадцамі з вёскі ў час рэвалюцыі і ў гэтых адносінах, у інтарэсах выяўленьня характару яго творчасьці і месца ў літаратуры, [яго] патрэбна раўнаць з іншымі сучаснымі яму пісьменьнікамі, што ўвайшлі ў літаратуру пасьля рэвалюцыі і пашлі ў ёй сваімі дарогамі. Т[акім] ч[ынам], з гэнай біографіі мы бачым, што перад намі зьява, у якой скрыжаваліся дзьве асноўныя плыні: адна — гэта пражытае ў вясковым быце і прынесенае стуль у горад пасьля рэвалюцыі і другая — гэта пражытае і пераживаемае ў новым гарадзкім рэвалюцыйным быце ўдзельніка гэтага быту, выхадца з вёскі.

Зьява, бязумоўна, такая, што заслугоўвае ўвагі да сябе, бо зьяўляецца аднэй з зьяваў вялікага процэсу рэвалюцыі, менавіта зьявай уростаньня маладой Беларусі ў горад пасьля Кастрычніка, зьява абацькаўшчэньня беларускага гораду, ім[к]неньне знайсьці ў ім сваю радзіму або стварыць яе і тут у адрознасьць адраджаністам, для якіх бацькаўшчына была яшчэ толькі вёска, або ад вясковага селяніна, для якога бацькаўшчынаю толькі тое месца, дзе жылі яго бацькі і дзяды. Гэту бацькаўшчыну ў горадзе поэта знаходзіць у праявах бел[арускае] песьні, у праявах барацьбы за яе ў пісьм[овым] быце, што яму напамінае вясковы быт, у тварэньні беларускае песьні, тварэньні бел[арускае] культуры. (Пакуль што надзвычай вялікі круг бацькаўшчыннага ў горадзе.)

І вось калі мы параўнуем біографію поэты з яе выяўленьнем у яго творах, то перад намі азначаная зьява раскрыецца больш поўна як перажываемае з усімі супярэчнасьцямі. З поэтычнае аўтабіографіі мы дазнаёмся аб усёй складанасьці на першы погляд нескладанага быцьця поэты ў яго нутры. Тут поэта, як ужо бачылі, выяўляецца перадусім як асоба, якая ўспамінае, зварочваецца да другіх асоб, выяўляе тое, што адбываецца. З гэтых успамінаў, зваротаў і выяваў мы даведваемся, што поэта ня толькі вырас у вясковай абстаноўцы і адтуль прышоў у новую — гарадзкую — „буяніць новай раніцай“. Мы тут даведваемся, што поэта ў сваім нутры прынёс з сабою ў горад і сваеасаблівы сьвет–адлюстровак вясковага быцьця як сваё ўласнае, што асабліва дало аб сабе знаць, с[у]тыкнуўшыся з новым быцьцём і пачало ўпарта гаварыць пра сябе. Ён прынёс тое, што пачало патраба[ва]ць свайго права на існаваньне ў новай абстаноўцы ад таго зьместу, якім запоўнена гэта абстаноўка, падобна таму, як формы нов[ых] абст[авінаў] атрымалі ад поэты вызнаньня на права быць уборамі для вясковага, для выяўленьня яго ў сьвеце ці як умова існаваньня для вясковага. З успамінаў пра сваё быцьцё ў вёсцы выяўляецца, што ў поэты ўнутры жыве нейкая юнацкая, проста дзіцячая кволасьць у дачыненьнях між ім і вакольным сьветам пры ўсёй беднасьці, як факту, у гэтым быцьці. Мы ўжо казалі раней, што поэта, успамінаючы аб працы на полі, гаварыў пра гэта як пра пешчаньне ім гонеяк, як кілзаньне сонца ў шлеі. Такія адносіны ён адчувае зараз пры ўспаміне аб дачыненьні вакольнага да яго. Прастор туліўся да яго. Ветры яго калыхалі ў жытняй пасьцелі, яму ўсьміхалася Сьвіслач. Сам ён кланяўся раніцы ў пояс, ганяючы быдла. Шлючы разьвітаньне вёсцы з гораду, поэта ўспамінае абстаноўку, у якой адбываўся яго сход „у прочкі“ з вёскі. Заржаў вараненькі. Конь лісьцямі ўспляснуў. Забляяла зара ў агародзе. Сабака правёў да прысадаў і назад невясёла памуляў. Як бачым, тут поэта адчуў кволасьць, ласкавасьць зьяў жыв[ёльнага], расьлін[нага] і прыроднага ў дачыненьні да яго, але ў дачыненьні людзей нічога нязвычайнага не адбылося, усё цякло сваім звычайным парадкам. Зьвяртаючыся да вёскі, якую называе саламянаю радасьцю, з пытаньнем „чаму зайшліся так цымбалы“ і гадаючы, ці „ня высяць хочуць мінулага боль“, поэта пры ўспаміне аб ёй адчувае яе сьляды ў сабе. У застаронках мужычых сяліб ён выпіў яе поўную чару. Яго вусны ня ведалі сьмеху. І таму, зьвяртаючыся ўжо да цымбалаў, ён кажа, каб яны высявалі балючыя зыкі, і адчувае, што ім, балючым, ужо ня ўзысьці ў новую вёску, што такая ігра — гэта ігра апошняга музыкі ля вясковых весьніц. Самавызначаючы сябе як сына дубровы круглалістай, сына сялянскіх ураджаяў, як сына таго, што блізка сэрцу і абуджае песьню, поэта зварочваецца з запытаньнямі да вёскі наконт прычын свае любві да яе, свайго напеву, расплёск[анага] па сонца жытняй акварэлі, усьмешкі вясны ў песьні, і выказвае жаданьне: няхай рабочы праб[ач]ыць яму, што ён поэта сялян. Далей, зварочв[аючыся] да златазубага гораду, ён кажа і яму даруй, што поэта ня родны табе. Ён пераконан, што гора ў песьню не запражэцца, яно сплыло ў раздум'і бродам у цемень дзён мінулых і стуль ня вынырне на хвалі. Але перад ім паўстае пытаньне, нашто нам

песьні муляць, калі ў іх толькі поўдзень хвалім. Ён ведае, што жыцьцё бывае часта рубам, дык аб чым нам пець, няўжо толькі аб фабрычных трубах? Поэта адказвае сам сабе: „Не“. Ён адчувае, што па вёсках аўсы б'юць камуне паклоны. Дзеля гэтага заключае поэта зваротам да песьні, у якім выказваецца жаданьне, каб яна раскудлачыла кудры ў вясковым аблавухім клёне, каб лапцюжнік паслухаў напеў прасьцяцка–сакаліны, у якім няма болей слоў „лапцюжнік“, каб вечар памыў бровы ў вадаспадзе лір–частушак гэтага напеву. Заключае поэта зваротам да лясоў і дуброў з паведамленьнем: „Я к вам іду, лясы, дубровы, у зычным звоне песень–птушак“, зваротам да вёскі з прысягаю, што ён ня скажа, што ён яе ліст, вясной апаўшы, што для яе прапаўшы і што ўспамін аб ёй абуджае радасьць свавольную. Т[акім] ч[ынам], поэта адчувае ў сваім дачыненьні ад творчасьці сувязь з новым і шлях да прыроднага, натуральнага, звычайнага ў звоне песень–птушак, адчувае сябе ідучым да дуброў, лясоў. Пры ўспаміне аб зьявах / гар[адзкім] быце выяўляецца, што ў ім жыве няпрыязьнь у яго дачыненьні да некаторых праяў вакольнага. Ён ня раз абазваў вуліцу сьцервай за вяск[овую] дзяўчын[у] Га[нну], хоць і бескарысна: ён [не] спаткаў яе ні разу, не падслухаў яе выразаў у сьпевах машыннага рэмня. Ён адчувае, што яна далёка, што яе цешаць пів[а]хм[ельныя] нівы, а сам ён запускае „так і так“ у вітрыны. [Яму н]я мілы іх бляск, бо і ўхмылка ў ядв[абным] убраньні, бо ў іх мурлыча нэпман.

Т[акім] ч[ынам], з поэтычнае аўтабіографіі даведваемся пра ўзглядную разнастайнасьць перажыванняў па іх об'ектах і пра самы іх характар, які вызначаецца прастатою, далікатнасьцю, кволасьцю, ласкавасьцю, прыветлівасьцю, сымпатычнасьцю ў суперажываньнях, натуральнасьцю, непасрэднасьцю ў выражэньні перажыванняў, замілаванасьцю да прыгожага, стыхійнай адважнасьцю, любоўю да працы, унутраною цеплатою, моладасьцю, чуласьцю да праяваў маладога, раздуменьнем ці разважлівасьцю, пэўным крытыцызмам, шчырасьцю, запальнасьцю, ідэёвасьцю, усьвядомленасьцю ў канечным і веру ў яго. Усё гэта можна зьвесьці да такіх уласьцівасьцяй: 1) непасрэдная тонкая адчувальнасьць, 2) натуральная задушэўнасьць, 3) крытычная задумёнасьць і 4) ідэёвая імкнённасьць. Гэтыя ўласьцівасьці, якія выяўлены яшчэ толькі ў іх маладосным станаўленьні, у іх юнацтве, прадстаўляюць перад намі натуру поэтычнага складу. А гэтага якраз досыць для таго, каб, незалежна ад нашых адносін да твораў поэты, прызнаць у ім выяўленьне чалавека з сваім асаблівым характарам, з сваім асаблівым душэўным складам, які дае яму права вымагаць такіх адносін да сябе, як адносіцца кожны паважаючы сябе чалавек да самога сябе.

Усякі чалавек, па трапнаму азначэньню К. Чорнага, ёсьць цэлы сьвет. І калі мы любім сьвет, калі мы ім цікавімся, мы павінны прыгледзецца да яго, навучыцца яго разглядаць менавіта як сьвет. І тым больш мы павінны сур'ёзна ставіцца да поэзіі, што яна ёсьць той–жа чалавек, той–жа сьвет, об'ектывізаваны сродкамі мовы і як–бы прадстаўлены перад намі ў замацованай постаці, у постаці статычнай, як твор мастака — карціна, статуя, твор дойлідзтва, як хорам, кожная рыса якога ёсьць застыўшы ў сваім станаўленьні рух таго, хто жыў і тварыў. Поэзія ёсьць помнік жыцьця, які ставіцца творцаю на памяць аб гэтым жыцьці, аб сьвеце чалавека для наступных пакаленьняў. Разглядаючы і судзячы гэты помнік, гэты твор, мы разглядаем і судзім чалавека, дух якога ператвораны ў рэальнае быцьцё гэнага помніку. Але адначасна з гэтым мы разглядаем і судзім сябе, судзім тое агульнае, што называецца чалавекам. Судзячы творы чалавечага мастацтва, ты судзіш самога сябе. І калі ты кажаш, што твор дрэнны, ты асуджаеш дрэннае ў самым сабе, ін[акш] к[ажучы], асуджаеш у сабе ўсё, што падобна ці эквівалентна гэтаму твору. Усякая зьява, якая толькі існуе ў сьвеце, сама па сабе ні дрэнная і ні добрая, ні прыгожая і ні брыдкая. Такою яна выступае толькі ў дачыненьні да чалавека або наогул для пэўнага суб'екта ў дачыненьні.

Калі–ж мы вызнаём што за дрэннае ці добрае, то гэтым самым вызначаем і сябе ў дачыненьні да яго, а таксама і для трэцьцяе асобы.

Некаторыя асобы ў дачыненьні да Пушчавае поэзіі вызначылі яе як зьяву адмоўную, як зьяву хворую і пасьпяшылі ад яе публічна адракціся, ад яе адмежавацца, г. зн. сказаць перад сьветам чытачовым, што ў іх няма нічога супольнага і агульнага з тым, што прадстаўляе сабою творчасьць Пушчы і што значыць, каб у іх саміх было гэткае, то яны і яго асуджаюць. У гэтым, канешне, іх шляхетнасьць, адкрытасьць і прастата, якая заслугоўвае павагі к сабе і вітаньня. Але… маленькае але. Гаворачы так сьмела, яны **пабаяліся** зрабіць аднэй зусім, здавалася–б, маленькай справы, а менавіта: сказаць сваё праўдзівае імя. І гэта іх цалком выдала. Яны яшчэ самі ня ведаюць, як аднесьціся да новае зьявы, і яны, як трусы, баючыся, што іншыя людзі аднясуцца іначай, і тады перад гэтымі ім будзе сорамна вочы свае паказаць, робяць **„экспэрымэнты“** — выпускаюць у сьвет, так–бы сказаць, голуба для разьведкі, і калі гэты „голуб“ прынясе ім „лаўровую ветку“, тады яны выйдуць самі з свайго „каўчэгу“, здымуць сваю маску і будуць гардзіцца тым, што яны правільна вызначылі новую зьяву; калі–ж „голуб“ ня вернецца, яны будуць сьцішыўшыся сядзець у сваім каўчэгу несапраўднага імя і прыслухоўвацьмуцца да вятроў, гадаючы, з якога боку мацнейшы. Гэта адна акалічнасьць — пусканьне галубоў — пазбаўляе ўсякае цаны іх суджэньні. Але калі дапусьціць, што гэтыя суджэньні (галубы) выражаюць сабою погляды ня выдуманых асоб, а рэальных, то паўстае пытаньне, што значыць іх вызнаньне твораў Пушчавае (у даным разе) поэзіі за зьяву адмоўнага парадку? Першае — гэта тое, што гэныя людзі глядзяць на сьвет як на нешта такое, што падзяляецца на дзьве часткі ў дачыненьні да гэтых асоб: на адмоўную і станоўчую, ін[акш] кажучы, на такія зьявы, якія для іх карысны, і такія, што для іх не карысны; такія, што становяцца ў іх патрэбе, і такія, што ў гэтых патрэбах ім не становяцца. Словам, яны адносяцца да сьвету так, як гэта знайшло сваё выражэньне ў вершы аднаго поэты, якога цяпер называюць пролетарскім і які калісьці пісаў гімны „богу праведнаму“. А гэты поэта пісаў: „Усё на сьвеце для мяне, для мяне“. Так вось падыходзяць і тыя рэцэнзапісцы, што вызнаюць поэзію Пушчы за зьяву адмоўную. Яны і на поэзію глядзяць вачыма, як яна — „для мяне“ ці „не для мяне“. Калі першае, то яна добрая, калі другое, то яна дрэнная і адмоўная. Адзіная мера, з якою яны падыходзяць да поэзіі, — гэтага вялікага праяўленьня чалавека вонку сябе, гэтага сьвету ў сьвеце, — гэта палажэньне і дабрабыт іх уласнае асобы, іх „я“, гэта патрэбы і інтарэсы гэтага „я“. Якаво–ж гэта „я“, відаць з таго, што яно процівастаўляе сябе ўсяму сьвету, што яно сябе лічыць **абсалютам**, а „ўсё на сьвеце“ — прызначаным для служэньня гэтаму абсалюту, падначаленым яму; яно — гэта абсалютны ўласьнік, а ўсё на сьвеце — яго маёмасьць; яно — адзін чалавек, а ўсё на сьвеце — падуладныя яму рэчы, над якімі ён волен рабіць, што хоча, волен распараджацца іх жыцьцём і лёсам. І вось таму, пакуль яны ня прызнаюць, што ў сьвеце ня толькі „я“ і „рэчы“, пакуль яны ня прызнаюць, што ў гэтых рэчах ёсьць людзі ня менш цікавыя, чым іх уласная асоба, што гэтыя людзі ўмеюць па–свойму глядзець на сьвет, словам, пакуль яны ня ўбачаць „ва ўсім на сьвеце“ чалавека, за якога яны вызнаюць толькі сябе, да тых пор іх суджэньні будуць гучаць толькі за анахронізм і для будучыны будуць помнікам перажыткаў і грубага індывідуалістычнага абсалютызму як адлюстроўку ў сьвядомасьці людзей форм быцьця капіталістычнага ладу, перажыткаў, якія мелі месца ў вялікую эпоху пазнаньня і перабудовы жыцьця працоўнымі людзьмі.

На гэта мы зазначылі дзеля таго, каб папярэдзіць сваіх чытачоў аб тым, што асабовыя адносіны да творчасьці любога поэты меней за ўсё могуць быць мэтаю ў ацэнцы яе. Нам могуць падабацца ці не падабацца творы, але гэта ні ў якай меры ня можа быць крытэрыем у вызначэньні іх характару, якім, і толькі адным, вызначаецца іх

каштоўнасьць, месца ў літаратуры і, т[ак] ск[азаць], даўгавечнасьць іх жыцьця ў памяці нашчадкаў, іх эстэтычная сугэстыўнасьць. Гэты–ж характар можа перад намі раскрыцца, гэты характар мы можам зразумець толькі тады, калі мы падыходзім да творчасьці і яе вынікаў — твораў — як да рэальнага сьвету, створанага чалавекам па свайму вобразу і падобію, як да сьвету, які ёсьць нішто іншае, як об'ектывізаванае і матар'ялізаванае ўнутранае жыцьцё чалавека сродкамі мастацтва.

І калі мы так падыдзем да творчасьці Пушчы, то першае, што мы заўважым, гэта тое, што асобныя яго творы, часта трудныя для ўспрыяцьця паасобку, раскрываюцца для нашага разуменьня цалком толькі ў сувязі з цэлым. Яны, бытуючы ў цэлым як элемэнты гэтага цэлага, самастойныя і па–свойму закончаныя, шмат трацяць у сваім ізоляваным ад гэтага цэлага існаваньні. У гэтым апошнім тое, што становіць іх адзінства ў цэлым творчасьці Я. Пушчы, перад намі паўстае або як нявыразнае або як неўлавімае, вынікам чаго бывае тое, што зазвычай называецца „незразумеласьць" і на чым спэкулююць некаторыя рэцэнзапісцы дзеля таго, каб выставіць поэту перад чытачом у чорных фарбах, каб умаліць перад ім значэньне поэты ў справе разьвіцьця беларускае поэзіі і разьвіцьця паняцьцяў аб поэзіі наогул[3]. У цэлым–жа творчасьць Я. Пушчы прадстаўляецца як сваеасаблівая сьветабудова, у якой кожны асобны твор (песьня ці верш) займае сваё пэўнае месца, выпаўняе пэўныя функцыі ці пазначэньне ў гэтым цэлым. У цэлым яе можна параўнаць з поэмаю, якая раскрывае перад намі пэўны круг сьвету, пэўны круг унутранога быцьця чалавека ў сваеасаблівым асьвятленьні, ін[акш] к[ажучы], у тым сьвятле, крыніцаю якога зьяўляецца нутро поэты. Даводзіць гэта ўражаньне так–жа немагчыма, як немагчыма даводзіць непасрэднага адчуваньня. Гэта пазнаецца ў непасрэдным дачыненьні да творчасьці поэты. Кожны можа гэта адчуць, калі ён учытаецца ў творы Я. Пушчы і калі ён ня страціў здольнасьці адчуваньня. Але адчуваць — гэта адно, а разумець — гэта другое. У інтарэсах апошняга неабходна паставіць перад сабою і адказаць на пытаньні: 1) аб характары асьвятленьня, 2) аб характары зьместу гэтага сьвету і прынцыпах яго быцьця і 3) аб характары таго, у чым выражаны гэты сьвет, або аб характары формы.

Перад тым, каб адказаць на гэтыя пытаньні, патрэбна выясьніць перадусім пытаньні агульнага характару наконт асьвятленьня, зьместу, прынцыпаў і форме. Не даючы загадзя адказаў на іх, зьвернемся да некаторых фактаў, на якіх найлепей выясьняецца існасьць пастаўленых пытаньняў.

Поэзія Пушчы мае тую ўласьцівасьць, што яна поўнасьцю раскрываецца для разуменьня ня столькі ў асобных адмежаваных ад цэлага творамі сваімі, а [ў] цэлай іх злучнасьці. Асобныя яе творы могуць быць і не зразумелымі, але ў цэлым яны выразна праясьняюцца, займаючы ў ім пэўнае месца і становячы неабходную ўмову ў выяўленьні адзінства.

І калі чытаеш гэтыя творы як часьці адзінага цэлага, то ў выніку застаецца такое ўражаньне, быццам ты пабыў у асобным сваявідным сьвеце, па–своему прыгожым і цэльным, у якім ёсьць вядомае нам з практыкі пазнаньня рэальн[ага] сьвету і ў той–жа час яно ўсё ня гэтае, як у гэтай рэчаіснасьці альбо як яно вядома нам па выяўленьню іншых поэтаў. На ўсім зьмесьце гэтага сьвету ляжыць адбітак асаблівага сьвятла, і яно праходзіць перад намі ў сваявіднай ахварбоўцы, будучы адначасна і блізкім, і далёкім. У гэтым ужо выяўляецца адна з уласьцівасьцяй Пушчавага таленту, якую адзначым пакуль што як **здольнасьць чуцьця** (праз вядомае пака-

[3] Так было зроблена некім Я. Пільным у дачыненьні прыгожага вершу Я. Пушчы „Высіцца, высіцца арка", а таксама з выняткамі іншых вершаў, як „Мастак", „Рабіндранату Тагору" і інш.

заць невядома[е]) сваеасаблівасьцяй жыцьця вакольнага сьвету, што выражаюцца перадусім у вонкавым выглядзе яго зьяў, якімі ён афармоўвае выражэньні свайго ўнутранога жыцьця. Аднак гэта ўласьцівасьць, не выяўляючы наяўнасьць таленту ў Пушчы, яшчэ не вызначае сабою характару гэтага таленту. Гэты апошні выяўляецца ў выніку раскрыцьця іншых старон поэзіі Пушчы (**фармавідзец**).

Круг сьвету, як ён прадстаўлены творамі трох зборнікаў, вызначаецца межамі таго далягляду, які раскрываецца перад вачыма поэты ў яго быцьці і зьмест якога складаецца са зьяваў: прыроды, вясковага быту, нацыянальнай сьвядомасьці, рэвалюцыйных павеваў мастацтва (усё гэта як фон выяўленьня), асабовых перажыванняў (зьяў біографічнага парадку) чалавека. Тут перад намі выяўляюцца і сонца, і месяц, і зоры, і вёска ў постаці ратая, жняі, і зьявы культуры — абрад, звычаі, песьні, музыка, і „я“ поэты, і г. д. Але калі прыглядаемся да конкрэтных іх выяўленьняў, то тут перад намі выкрываецца сваеасаблівасьць іх бытаваньня. Яны выступаюць перад намі ў сынтэтычным быцьці, ці, іначай, у сынкрэтызьме свайго поэтычнага быцьця, які зьмяшчаецца ў тым, што яны выступаюць перад намі не адрозьненна, а ў процэсе, у дзейнасьці, у якой яны займаюць тое ці іншае месца і адыгрываюць тую ці іншую ролю, іначай кажучы, яны выступаюць у вобразе пэўных прыватных дзей, выступаюць як іх вонкавае адчувальнае аблічча, складаючыся ў малюнкі агульных унутраных процэсаў жыцьця. Прыкладам такога сынкрэтычнага быцьця зьяваў можа служыць [зборнік] „Раніца [рыкае]“, у якім дадзены малюнак зьяў, што адбываюцца як–бы перад нашымі вачыма і адначасна зьяўляюцца выражэньнем адбываючагася абнаўленьня процэсу жыцьця. У гэтым об’ектыўным па сваёй істоце малюнку прысутнасьць поэты выкрываецца ў выражэн[ьні] „выбрыкаваць хочуць — паверце“. Гэта „выбрыкаваць хочуць“, яно адносіцца да песень і паясьняе выражэньне „ў зарасьлях пудзяцца песьні“ і „паверце“ (якое на першы погляд гучыць як–бы дысанансам і здаецца прыстаўленым тут толькі для арыгінальнага сугучча: паверце — сэрца) аказваецца зусім на месцы і выражае асноўны настрой усяго вершу, гэта як–бы ключ да ўсяго вершу ці тое цэнтральнае, ад якога выходзіць сьвятло на ўвесь верш. „Нашы дзеі ёсьць выражэньне нашага ўнутранога жыцьця, **нашай маладосьці**“. Поэт як–бы зьвяртаецца да тых, хто можа паверыць… у свае пачуцьці, няхай паверыць і пачуцьцям песень, які[я] выражаюцца гэтымі, што выяўлены, дзеямі. Пачуцьці нельга даказаць, іх можна прымаць толькі веру, а не пераконаньнем. Ісьціна пачуцьця не даказуема, яна пасягаецца веру. Так выяўляецца тут сьвядомасьць поэты.

У гэтым сынкрэтызьме поэт[ычнага] быцьця зьяў рэчаіснасьці здольнасьць сынтэтычнага афармаваньня сваіх унутраных перажыванняў, якія выражаюцца. У гэтым–жа выяўляецца і здольна[сьць] жывапісаньня вобразаў (**вобразапісец**).

Сьвет Пушчавае поэзіі, як наогул поэзіі, раскрываецца перад намі перадусім у тым, што зазвычай азначаецца словам „рытм“, ці як дакладна называе гэта поэта, „слоў сугучных граньне“. І вось калі ўслухацца ў гэта граньне сугучных слоў, гэту слоўную музыку, то ўяўляецца, быццам мы знаходзімся то ў тым шуме дубровы, у якім заблудзілася гэроіня народнай песьні, то ў шуме асеньняга **жоўталісьця**, то ў пералівах іхніх тонаў, то ў плынях хваль. Прыкл[адам] можа быць: „**Сівер расой ахрысьці**ў поплавы ў **сі**ні шы**ро**кай. Пе**сьці**цца **со**нца ў т**рысьці**, **ц**алуючы **ве**тразь у **шч**окі“ (**сів со**й сьці**ў** / п**о сі ро** / сьц**і со**н сьц**і** / л**у ве чо** (**і о**) а **б в** / п а п / в **б в**). Граньне гэта нейкае сваеасаблівае, мяккае і ціха–разьвейнае, быццам цымбальнае, быццам абрадавае, вольна–голаснае, унісоннае.

У гэтым выяўляецца трэцьцяя ўласьцівасьць поэты, якую можна адзначыць як здольнасьць чуцьця рытму мовы, яе мілагучнасьці, альбо як **уменьне** (мастацтва) граць сугучнымі словамі заўсёды ў пэўных тонах, тонах сваіх уласных (**музыкасловец**).

Сугляданьне формаў быцьця, вобразапісаньне зьяў гэтага быцьця і словавыйграньне іх — вось тыя тры асноўныя ўласьцівасьці, наяўнасьць якіх вызначае ў чалавеку талент поэта–**мастака**. Але выкрыцьцё гэтых вельмі агульных якась[цяй] яшчэ ўсё–ж зусім не вызнач[ае] характару гэтага таленту і не паказвае на месца, на якое дае права гэты характар у поэзіі. Каб–жа вызначыць гэты характар, патрэбна падрабязьней разгледзець конкрэтныя факты Пушч[авай] поэзіі па тых лініях, якія вызначыліся ў выніку агульнага ўзгляду на яе.

У чым заключаецца сваеасаблівасьць таго асьвятленьня, у якім мы бачым сьвет Пушчавае поэзіі і адкуль яно йдзе, яго крыніцы? Што за зьмест гэтага сьвету, на падставе якіх прынцыпаў аснована яго быцьцё і чаго адбіткам зьяўляюцца гэтыя прынцыпы? Якія асаблівасьці „слоў сугучнага граньня“ Пушчавае поэзіі, у якім раскрываецца яе сьвет і якое іх значэньне? Вось фактычна тыя пытаньні, разьвязаньне якіх павінна прывесьці да выяўленьня характару Пушчавае поэзіі. Перш чым разьвязаць гэтыя пытаньні, патрэбна спыніцца на выясьненьні некаторых агульных пытаньняў, зьвязаных з вышэй пастаўленымі. Што разумець пад **асьвятленьнем** наогул? Не даючы загадзя канчатковага адказу, зазначым толькі, што асьвятленьне гэта — тое–ж, што поэта называе „сагравaньнем душою“, гэта тое цэнтральнае ў поэзіі, без якога яна нямысьліма як такая, гэта „душа“ поэзіі, дух яе твораў, гэта тое, што робіць жывым усё тое, што пападае ў яго поле, у яго, т[ак] с[казаць], сфэру.

Практыка жыцьця бел[арускае] як народнае, так і індывідуальнае поэзіі гаворыць, што „душа“ бывае вельмі разнастайная па сваёй існасьці, а гісторыя літаратуры кажа, што бытаваньне яе вызначае[цца] часам і што яна, як і ўсё іншае, зьмяняе формы свайго быцьця і разьвіваецца ў залежнасьці ад пэўных умоваў жыцьця наогул. Душою народнае поэзіі зьяўляецца народнае разуменьне ці пачуваньне хараства сьвету, якое зьмяшчаецца ў адчуваньні сябе як аўтаномнай часткі гэтага сьвету і мысьленьня сябе толькі ў ім і праз яго (але не ў самым сабе), вольнай у сваёй дзедзіне — гэтага сьвету, гэтага разнастайнага многаснага і часта незразумелага выражэньня нейкай існасьці. Ад гэтага сьвету залежыць жыцьцё чалавека, і калі ён ведае, што трэба сьвету ад яго і калі ў яго змозе даць патрэбнае яму, тады ён можа лічыць жыцьцё сабе забясьпечаным. Бачачы вакол сябе вымаганьне быць прыгожым, ён і сам імкнуўся быць такім для прыроды і людзей, для сьвету, бачыць, як выражае сябе прыроднае ў прыродзе і грамадзкае ў грамадзе, і ён, як яно, імкнуўся быць такім, што падабаецца (быць па добе) ці да ўпадобы сьвету — быць **годным** у сьвеце. Адным з сродкаў гэтага была і песьня, і ён тварьў яе. Быць падобным сьвету — гэта–ж значыць быць падобным і сабе як аўт[аномнай] частцы гэтага–ж сьвету. Араць, сеяць, жаць, пасьвіць, слов[ам], жыць і гаспадарыць — гэта было тое, што зьяўлялася выяўленьнем сябе і што было самым „я“. Кахаць і блудзіцца ў выбары пач[уцьцяў], аддаць перавагу ці крэўн[ым] сувязям, ці пачуцьцёвым — гэта было таксама „я“. Вызнаньне сьвятых і багоў як магутных сіл — гэта было сьветам. „Блудзілі былі ў дуброве“. Дарагое для сябе ён злучае з дарагім сьвету і вось так вырашае яе, выступае ва ўбрані, каб быць падобным і годным сьвету. Адгэтуль і ў песьні яго ён выступае, як Юры (лірн[ік]) землі адмыкае. (Сочачы мэту ўпадабл[еньня] ці кіруючыся на ўпад[абленьне], ён выяўляў сваё мастацтва [в]обл[асьці] гэт[ага] ўпад[абленьня].) Душою народнае поэзіі было народнае жыцьцё.

Новы характар асьвятленьня выявіўся ў літ[аратуры] інд[ывідуальнага] маст[ацтва]. У Марцінкевіча гэты характар вызнач[аецца] наступным: вызнаньнем станоўчасьці існуючых формаў жыцьця, праклaненьнем перад імі, сьвядомасьці, што і ў існуючых формах. „Хл[оп]“ можа быць чалавекам, г. зн. быць такім, якім прыймае гэтыя формы безагаворачна і вызнае існ[уючых] гаспадароў жыцьця за гаспадароў добрых.

Багушэвічава асьвятл[еньне] процілегла Марц[інкевічаваму] і зьяўляецца нашэльнікам адзнак іншага характару — адмаўленьне існ[уючых] формаў, вызнань-

не патэнцыял[ьнай] сілы ў сял[янскім] народзе, сьвяд[омленьне], што ў такіх умовах, якія ёсьць, нар[од] ня можа быць народам, быць самім сабою, што мова, якой гаворыць гэты народ, ёсьць ня простая, а беларуская.

Купала разьвівае гэта. Цемра ў сьвятле і сьвятло ў цемры. Падзяленьне сьвету на дзьве часткі: адна — мужык — беларус — чалавек, другая — пан–чужынец. Сіла ў першым пры ўсьведамленьні сябе бел[арусам] і чалав[екам], як усьвядоміў сябе поэта.

Колас інш[ага] характар[у]: вызначаецца тым, што ён вызнае душу сьвету і чалавека–бел[аруса] — праяваю гэтае душы, што знадворнае выраж[эньне] яе не адпавядае ўнутраной існасьці. Сіла народу — быць — выраш[эньне] свайго ўнутранога вобразу.

Гарун вызнае асноваю жыцьця змаганьне як канечнасьць. Усьведамленьне гэтай канечнасьці — умова для вызваленьня, для таго, каб парваліся „духа путы".

Багдановіч: жыцьцё — харство. Вырашэньне яго — сродак уростаньня ў жыцьцё.

Прыклады. Сонца і зоры ў К[упалы] — гэта пун[к]т імкнен[ьня], гэта ідэал. У Коласа гэта вырашэньне душы сьвету. У Гаруна — хіба об'ек[т] любві, тое, што грэе; высокае сонца аглядае працу, яно нізка бывае і ня грэе („брат мой беларусін гібее бяз слонца") — гэта крыніца цяпла і асьвятленьня („будзем зорак прыглядацца", „хоць промень сьвету прынясьлі мы ў пушчу гэту!"), „і месяц, і зоры, і сонца прывет" — настаўнікі рабіць прысудж[аны] шлях дарагім, крас[авацца] на радасьць сабе і другім (сумна, што ня разам з зорамі на сьцежкі іх — усё тыя–ж, як прад векам).

У Багдан[овіча] „сонца ціха скац[ілася] з горкі, месяц белы заплакана сьвеціць, аглядае багатыя зоркі, цягне з возера срэбныя сеці". „У цёмным небе хараводы сіняватых зорак". „Калі–жа пабляднее золак… зазьзяе серабром іголак зор грамада, зор пасеў, у небе ціха зоркі расьцьвілі". „Імгла — пылам зор небасхіл абсявае". „Неба ўсю глыб ажывіўшы, патроху праз цемень выглядалі зорак дрыжачых агні". „У небі зоркі ад марозу пахаладзеўшыя дрыжаць". „Навакол усё паветра ў струнах сонца залатых, — ён (мат[ылёк]) дрыжачымі крыламі звоніць ледзьве чутна ў іх". „Зорка Вэнэра ўзышла над зямлёю, сьветлыя згадкі з сабой прынясла…" Зорка чаруе „сьветлам сваім". Але зорку ўспомніць яшчэ сьвет, „бо у сэрцах гарыць яе сьлед". „Калі на гэты камень упадзець праменьня сонца, ураз ён блісьне дзіўна і вясёлкавыя іскры рассыпа[ць] пачне бясконца, ярка, пераліўна". У Багдановіча гэта выяўленьне жывое красы сьвету, сваеасабліва[га] жыцьця.

У Пушчы сонца губляе іскры, сонца песьціцца, сонца выган[яе] пасьвіць дзень — зусім не такое, як у папярэдн[ікаў]. Яно гаспадар. Яно суб'ект з рысамі, уласьці[вы]мі маладому селяніну, гаспадара сьвету. Яно асьвятл[яе] гэта маладое рэвалюц[ыйнае] сял[янскае] быцьцё (быт), яно выходзіць з нутра гэтага быту, з якога выходзіць і сам поэта.

Бядуля.

Зьмест — гэта тое, што жыве або існуе ў гэтым асьвятленьні і займае пэўнае месца, мае пэўнае назначэньне. Гэта найлепей выясьняецца, калі паспр[абаваць] зьвярнуцца да поэзіі. У народн[ай] поэзіі жыве фант[астычнае] увображан[ьне]: асобы, жыв[ёлы], расьл[іны], людзі і г. д. У Я. Куп[алы] мужык, доля, умовы жыцьця, падзеі, настроі, ёсьць думка двуіснасьці сьвету, ёсьць рэальнае веданьне асноў быцьця да рэв[алюцыі] на Бел[арусі], адцягненае ў абсалютнасьці. Чалавек у сабе не такі, якім ён выд[ае сябе] для другіх. Гэта другія, гэта ўмовы зрабілі чалав[ека]–бел[аруса] мужыком. Самаўсьведамляючыся–ж ён становіцца сілаю, ён пераходзіць з стану цемр[ы] у стан сьвятла, з раба ў гаспадара, з сён[ьня] у заўтр[а].

У Кол[аса] прын[цып] — пазнаньне самога сябе, адц[ягненае] у абсалют, надв[орнае] выраж[эньне] і ўнутр[аное] жыцьцё. Чалавек — гэта сьвет у сьвеце, гэта як–бы яго водгульле, гэта той пун[к]т, у якім адлюстр[оўваецца] увесь сьвет.

У Гаруна прынц[ып] — пазнаньне рэальн[ага] месца і ролі ў грам[адзкім] жыцьці, адц[ягненае] у абсал[ют]. Чалавек прыходзіць на сьвет з невядом[асьці],

куды і зыходзіць. На зямлі ён часовы госьць, ён толькі пераходзіць яе, пераходзіць, зьнішч[аючы] перашк[оды] на шляху, сам сабе ачышч[аючы] шлях. Ён красуецца тут на рад[асьць] сабе і другім, робіць шлях свой дарагім, і гэта зьмена ад яго самога, робіць ён па вобразу ўсяго, што жыве ў гэтым сьвеце — зоры сьвецяць, і ён павінен сьвяціць, змагацца.

У Багдановіча прынц[ып] — пазн[аньне], што ёсьць краса для чалавека. Адц[ягненае] у абсалют. Чалавек — гэта крыніца, ад якой выходзіць асьвятленьне сьвету, ён — як тое сонца, ад прамень[ня] якога дыям[энт] зіяе, або як зорка, якая пакідае сьлед у сэрц[ах] людз[к]іх. Самаўсьведамлен[ьне] магутнасьці свайго творчага духу, які жыцьцё[м], працаю чалавека ператвара[ецца] у сьвет адч[увальны] (дух сьвету ў сьвет духу).

У Пушчы прын[цып] — пазн[аньне] рэал[ьнага] быцьця маладога, адц[ягненае] у абсал[ют]. Сьвет — гэта кругі. Жыцьцё чалавека — гэта пераход з адн[аго] круга ў другі. Усё, што мін[ула] (ніз) — гэта той круг, з якога (прастор) прыходзіць чалавек у другі круг, у тое, што адбываецца і йдзе ў тое, што адбудз[ецца], — далей трэці круг („пек[ла] — чысьц[ец] — рай“). Чалавек — гэта падарожнік у сьвеце, як песьня — падарожніца ў працы селяніна. Нацыянальн[ае] самаўсьвед[амленьне] гэтага падарожн[іка] ёсьць усьведам[леньне] каштоўн[ага] для чалав[ечага] сьвету і жыцьця. Апыняюч[ыся] у новым крузе, чалавек толькі тады пазнае цану і красу мінул[ага] кругу, бо новае сугл[ядаецца] па кантрась[це], выклік[ае] мінулае і яго як–бы ўпрыгожае, калі само прыгожае, і, наадварот, няпрыгожае выклікае ўспамін аб прыгожым. У Пушчы ўсё ацэньваец[ца] у адносінах да **конкрэтных** праяў таго, што было або што ёсьць, ці што ўяўляецца як будучае.

Граньне. Гэта тое, што зьяўляецца пачуцьцёвым выразам, тэй матэрыя[й], якая робіць на нас уплыў, у якім раскрываецца тое, аб чым ішла гут[арка] раней. Які яго характар?

У Ян[кі] Куп[алы] — вызнач[анае] разьмеранасьцю клясычнаю, у якім то адчув[аецца] густ[ое] рэальн[ае], то няяснае романтычнае (адзінства іх — адраджанізм), сугучнасьць захаваная, унутраная. Монолёг аднае асобы (настр[ой] і сьвяд[омасьць]). Зварот. Гэта выдае трыбуннасьць констр[укцый] („для другога“). Аздоба — звычайная. Рытмы — клясычныя, тракт[оўка] — ром[антычная] або рэаліст[ычная], сугучн[асьць] — унутр[аная], аздоба — звычайн[ая], констр[укцыя] — трыбунная.

У Коласа рытмы — аднагучныя, працяглыя, тракт[оўка] пачуцьцёвая і вонкавая — (дзейная) вырашальная. Сугучнась[ць] узглядн[ая], мяккая, роўная, ціхая, спакойная, плаўная. Аздоба рознаколёрная, найбольш эмоцыянальна–ацэначная, констр[укцыя] — апавядальная, казачная.

У П[ушчы] рытм[іка] не кляс[ычная], вольна–дольная; тракт[оўка] пабытовая, сымбал[ічная], унутраная; сугучн[асьць] яркая і мяккая, музык[альная]; аздоба бліскуч[ая], колёрытная, жывапісн[ая]; канструкцыя „сам сабе“, маст[ацкая], вобразная.

Песенныя прызнаньні і паведамленьні, пісаныя яшчэ ня хітраю рукою, разгортаюць перад намі перадусім юнацкі вобраз поэты ў яго вонкавым, акрэсьленым слоўнымі незамыславатымі сродкамі, выяўленьні. Радзіўся поэта там, дзе гумны, там, дзе „туляўся выбоямі грэблі заплаканы променя вырыс“, і вырас „апрануты латаным зрэб’ем у мужычай хаце“, у вясковым быце, падзяляючы яго радасьці і горкасьці (і смуткі). Падпаскам ганяў ён быдла і „кланяўся раніцы ў пояс“, „сахою гонейкі песьціў“; едучы з начлегу, бачыў, як сьмех ціхім шопатам абмінаў каня; на пуні прывязваў прывязь; там–жа „ў застаронку мужычых сяліб“ выпіў поўную чару болю мінулага; пазрываў у маленстве церні, з жоўтацьвеценьню смутак атрос; „падслухаў там род-

ныя песьні, як пелі дажынкамі жнеі“, там–жа пазнаў харство ў вялікай прастаце. І вось разьвітаўшыся з вёскай, васількова–зялёнаю ночкай ён пакінуў яе, пашоў **у прочкі** ў замызганы горад, дзе і буяніць новай раніцай. У гэтым горадзе ён перажывае новыя ўражаньні і трыбуніць пра вёску. Тут–жа „на літсплаве“ ён пабіўся з хлопцамі за песьню–мужычку, аднак на іх не зазлаваў і вызнаў у іх бравых мальцаў, якіх не адзін пабываў у бойцы, не адзін мацюкнуў па асфальце, тут–жа абазваў ня раз вуліцу сьцерваю „за дзяўчыну каханую — Ганну“ да пераканаўся, што дарэмна: яе не спаткаў ніводнага разу, і ў сьпеве машыннага рэмня не падслухаў яе выразаў. Меў тут раз уцеху — сабака схіліўся поэце — з гэтага часу больш ня ходзіць панурым. Тут–жа ўбачыў блуд па калені, бачыў дзяўчыну, якая чакала, ці не падыдзе хто, бачыў электрабляск, вітрыны, промбанкі і нэпмана–трэсты, бачыў мешчаніна, які супярэчыць супроць новага, супроць раніцы, і адгэтуль, прызнаецца поэта, яго цягне на аселіцу, пры ўспамінах аб якой у яго сэрцы расьце ліпень, зарою адзеты. Побач з гэтым тут–жа ўбачыў — прышлі з дуброў музыкі, завялі свае цымбалы на лад нячуты і граюць у клюбах на расхліст, бачыў — хлопцы ад плуга й сахі заліваюцца сонечным сьпевам, бачыў — высіцца арка… Тут–жа пачуў і фальшы камэртонаў — і гэта параніла яго сьмех, з таго часу ён з ім — параненым сьмехам.

Уявіце сабе мінулае, сучаснае і будучае ў выглядзе трох кругоў, разьмешчаных адзін за адным на прасторавай роўніцы. Цяпер уявіце чалавека, які жыў сьперша ў першым крузе мінулага, перажыў яго і адтуль вышаў у круг сучаснага, якое перажывае і праходзіць у кірунку да трэцяга кругу — кругу будучага, рэальнасьці якога і ня можа знаць, паскольк[і] яго не перажыў, а толькі мае смутнае ўяўленьне аб ім. Жывучы ў першым крузе, у яго існасьці адлюстраваўся вопыт гэтага жыцьця, ён сфармаваны на пэўны лад і строй, адпаведны ўмовам жыцьц[я] гэтага кругу. Ён там набыў, т[ак] ск[азаць], пэўнае ўменьне жыць, набыў пэўныя навыкі і звычаі, усвоіў пэўныя формы адносін да людзей і сьвету ў тых ці іншых выпадках, кар[ацей] каж[учы], ён прыстасаваў сябе да рытму жыцьця ў гэтым крузе, якое йдзе па сваіх унутраных законах, ідзе як–бы само сабою, ня пытаючыся дазв[олу] на свой ход у чалавека, ідзе па ўнутраной нейкай неабходнасьці, да якое чалавеку, каб жыць, астаецц[а] толькі прыстасаваць сябе, пазнаўшы гэту неабходнасьць з практыкі. І вось гэты чалавек уваходзіць у новы круг, у якім яму на першы погляд выдаецца ўсё новым, ня гэтакім, якое яму вядома з першага кругу. Тут ён бачыць свой рух, бачыць сваю мову, бачыць падзеі і зьявы, якія выклікаюць у яго або захапленьне, якія яму здаюцца прыгожымі і вабнымі, або такія зьявы, якія ўчыняюць яму боль. І вось ён, ведаючы тую мову, якой навучыўся ў крузе мінулага, выражае свае адчуваньні гэтага новага кругу. Ён або як дзіця, або як зьвер то сьмяецца ад радасьці, то вые ад болю, не зважаючы на тое, ці хто з гэтага новага кругу разумее ці не разумее яго мову, яго голас — гэта голас непасрэдных адчуваньняў, гэта „непроизвольный“ голас — выражэньне свайго ўнутр[анога] жыцьця ў новым крузе, свайго перажываньня зьяваў новага кругу, яго жыцьця, альбо гаворка самому сабе, ін[акш] к[ажучы], думкі ўголас, пазнаваньне новага і яго аформаньне ў сваёй сьвядомасьці праз камбін[ацыю] вядомага, праз сынтэз[аваньне] у цэлае элемэнт[аў], вядомых з мінулага, праз перанясеньне ў новае вядомага ў пэўных адносінах, адпавед[нага] гэтай форме новага, адчутай у нов[ым] крузе, як–бы параўноўваючы адчуваем[ае] з вядомым у пэўных адносінах. Перш[ы] яго крок — гэта вітаньне новага кругу і самавызначэньне, програм[а] ў песьн[ях]. Другі — гэта імкненьне ўсьвядоміць ход падзей, закон быту новага кругу і вызнач[ыць] да яго адносіны. Трэці — гэта асьведамл[еньне] свайго палажэньня і азначэньня ў новым кругу, яго ролі ў ім і ўяўл[еньне] будуч[ага] кругу.

Дзьве струі. Суб'ект[ыўнае], якое складаецца з матар['ялаў], прыдабытых у мінул[ым] крузе і якімі ён афарм[аваў] новую друг[ую] струю об'ект[ыўных] перажыв[аньняў]. Перажыв[аньні] новыя, а афарм[аваньне] стар[ое]. Сынтэз старога з новым. Об'екты пераж[ываньня] новыя, зьмест іх новы, а выраж[эньне] іх праз стары зьмест, а перажыв[аньні ў] стары[х] формах. (Нов[ая] зьява па сутн[асьці] падобна на тое, калі–б перад намі была такая вось зьява з вядомага нам. „Перажываю такое пачуцьцё, якое роўна таму, калі–б перад намі адбывалася такая карціна, адчуваю жыцьцё так, усё роўна як перада мною такая вось карціна".)

У чым выражаецца маст[ацтва] П[ушчы]? Ва ўменьні **жывапісаць музыкаю слоў** тое, што пера[жываецца], ва ўменьні даць **эмоцыянальна насычаны малюнак**, за якім адчуваецца біцьцё пульсу жыцьця, ва ўменьні прадстав[іць] перад намі сваеасаблівае быцьцё, ва ўменьні асьвятліць яго ўласным, сьвежым, асабовым.

Наша эпоха — эпоха разбурэньня і творчасьці. У нашу эпоху разбураюцца адны формы і звычаі жыцьця і ўстанаўляюцца другія. Гэта разбурэньне і ўстанаўленьне адбываецца ўва ўсіх абсягах быцьця. Не становіць сабою выключэньня і такая дзедзіна, як мастацкая літаратура. На нашых вачох зьмяняецца адно пакаленьне творцаў другім. На нашых–жа вачох робіцца перастройка ўсіх паняцьцяў, пераацэнка ўсіх каштоўнасьцяй, перагляд усіх формаў і спосабаў творчасьці. Зрэшты, усё гэта так агульнавядома, што пярэчыць гэтаму адважыцца хіба толькі той, хто пазбаўлены здольнасьці адчуваць і бачыць процэс аднаўленьня жыцьця. Гэта агульнае месца. Куды цікавей заўважыць, якія–ж формы набывае тое новае, ідэя якога нарадзілася ў агні рэвалюцыі і стварэньню якога прысьвячаюцца лепшыя сілы працоўных. Вось узяць–бы літаратурную дзедзіну. Напіша поэт творы, выдасьць. І чым–жа ў нас гэтае тварэньне, якое выходзіць у сьвет, каб жыць у сьвядомасьці грамады, адзначаецца? Ды бадай нічым. У культурных краінах выхад твораў у сьвет лічыцца сьвятам: іх чытаюць, іх судзяць, імі радуюцца, імі сумуюць. У нас–жа зазвычай піша рэцэнзэнт які рэцэнзію, у якой або паганіць, або пахваліць, і ўсё. Зноў пачынаецца ціш, хоць у гэтай цішы і ёсьць сваё ціхае жыцьцё. Кніжку чытаюць, кніжка разыходзіцца, аб кніжцы і гавораць, але ўсё гэта цішком, быццам жывем мы ня ў шумным сьвеце, а ў зацішку, усё гэта робіцца як–бы па–за межамі гласнасьц[і] і не выяўляецца. Канечна, работа твораў не застаецца бясьсьледнай, яна з часам аказваецца, і твор аб сваім жыцьці дае аб сабе знаць тым ці іншым фактам, ды нярэдка ў такіх формах, што цяжка бывае і пазнаць самы твор. Ну хто, напрыклад, увазнае ў факце пашырэньня такога паняцьця аб поэзіі, як паняцьце слоўнага рамесьніцтва, работу прадуктаў рамесьніцкай работы ў поэзіі? Альбо хто скажа, што паняцьце аб поэзіі як вобразатворчасьці, ці паняцьце аб новым жыцьцяадчуваньні, якое склалася ў практыцы парэв[алюцыйнага] жыцьця, абавязана сваім пахаджэньне[м] поэзіі пэўнага кірунку? А яно–ж так і ёсьць. Творы робяць сваю работу, яны разбураюць адны паняцьці, яны ствараюць і другія, новыя. Яны ствараюць ва ўяўленьні вобразы мастакоў ці поэтаў новага тыпу, і вобразы разнастайныя, як разнастайны самы чытачы. Гэтыя паняцьці, так і вобразы, ня выяўлены, ня сказаны сьвету. Часта яны становяць годнасьць невялікай групы чытачоў і зусім невядомы другім. Вось, для прыкладу, такое паняцьце аб П[ушчу], як аб кул[ацкім] поэце, прагрымела ў друку, яго ведае кожны, хто чытаў газэты, а такі вобраз поэты, які застаўся ад чытаньня яго твораў і які стаіць у супярэчнасьці з пашыраным паняцьцем, ня выяўлены. А існаваньне такога вобразу, пра які мне расказаў чытач Л. Д–ік, гаворыць аб тым,

што чытач чытае ня толькі рэцэнзэнтаў — гэтых пашыральнікаў тэй ці іншай славы, але чытае і самы творы; мала таго, ён стварае наперакор тым паняцьцям, якія пашыраюцца рэцэнзапісцамі, свае вобразы поэтаў — тварцоў мастацкіх твораў. Гэта–ж гаворыць і аб тым, што ў грамадзкай сьвядомасьці адбываецца барацьба за разуменьне поэты, адбываецца барацьба тых паняцьцяў аб поэзіі, якія ствараюцца на падставе чытаньня твораў, з тымі, якія прыпадносяцца ў гатовым выглядзе, адбываецца барацьба паміж вобразамі, у якіх уяўляецца поэзія таго ці іншага аўтара чытачамі. У інтарэсах разьвіцьця літаратуры — азнаёміцца з усімі паняцьцямі і вобразамі, якія пануюць і які[я] утвараюцца аб поэзіі таго ці іншага аўтара, бо–ж стан іх у кожны асобны момант гаворыць пра стан грамадзка–літаратурн[ай] культуры данае краіны. Вось пра адзін з вобразаў поэты, расказаны мне Л. і невядомы яшчэ крытычнай літаратуры, я і хачу паведаміць наша грамадзтва.

«Тое, што я буду гаварыць, — казаў мне Л., — ня ёсьць толькі мая думка. Гэта думка цэлай грамады чытачоў, выпрацаваная намі супольна ў процэсе досьць працяглага чытаньня і абмяркоўваньня твораў Я[зэпа] П[ушчы]. Для таго каб ясьней для вас было, якім шляхам мы прышлі да адзінага погляду, які мы гатовы заўсёды бараніць, я павінен пасьвяціць вас з тым, як мы чыталі. Быць можа, для вас гэта пытаньне пакажацца некалькі дзіўны[м]. Аднак яно ня так дзіўна, як гэта выдаецца на першы погляд. Усякае бывае чытаньне. Мы–ж у выніку практыкі нашага чытаньн[я] прышлі к вываду, што для таго, каб твор аказаўся дзейным, каб ён выявіў свае ўласьцівасьц[і], свае здольнасьці да дзейнасьці, патрэбны пэўныя ўмовы. Пры адных умовах твор будзе жыць, будзе дзейнічаць і зробіць пэўны эфэкт, а пры другіх можа застацца зусім бязьдзейным. Вось вам факт. Адзін з нашых чыт[ачоў], атрымаўшы „П[есьню] о[купацьі]“ і прачытаўшы радкі …… застаўся ад іх у захапленьні, называючы іх шэдэўрамі і ўзносячы сьмеласьць і адважн[асьць] аўтара іх. Мы яго спыталі, у чым–жа тут шэдэўрасьць. І што–ж вы дума[еце], якаво было расчараваньне, калі яму раскрылі, што ён ня так зразумеў. І ён збавіў тон, і яго потым ацэнка выражалася слов[амі] „ну й лоўка“, „усё–ж такі аўтар мастак“, „але–й падвёў–жа ён мяне“, „каб ня гэтыя радкі, ня вырвалася–б і ў мяне тое, што стала цяпер вядомым вам“, „ён прабіў сваімі словамі заслону, сарваў як–бы пакроў з мяне і даў мне сыгнал выйсьці перад вамі з затоеным у глыбы, прадстаць перад вамі як–бы голым, выявіць свае грэшныя помыслы“. Так потым і выявілася, што ў яго былі затоеныя думкі, нахіл да адмаўленьня зн[ачнасьці] усякай палітыкі, але баяўся гэта выказваць або ня мог знайсьці формы для выражэньня гэтага, а калі ён прачытаў словы поэты, яму здалося, што ён гаворыць тое–ж, што думаў і сам, ды так сьмела, проста і адкрыта, яму здалося, што ў гэтых словах нашоў сябе, і зразумела, радасьць такога адкрыцьця і выразілася ў ацэнцы гэтых радкоў. Фактычна ён хваліў не поэта, а свае думкі, за выражэньне якіх ён памылкова прыняў словы поэты. Як і другі, які ганіў. Гэты апошні ганіў, канечна, не поэта, а тое, за выражэньне чаго прыняў творы П[ушчы]. Вось што значыць умовы і чаму вас трэба азнаёміць з практыкай нашага чытаньня. І трэба вам сказаць, што чытаць мы любім. Так мы і лічым, што трэба любіць чытаць творы поэзіі для таго, каб нацешыцца ёю, каб пазнаць яе цану і значэньне для жыцьця чалавека. І мы практыкавалі самыя разнастайныя спосабы і формы чытаньня. Вам, канечне, вядомы спосабы асабовага жыцьця і колектыўнага, уголас і сам–сабе, чытаньня з пэўнай загадзя пастаўленай мэтай і чытаньне як забава, чытаньне–шуканьне і чытаньне экспэрымэнтальнае і г. д.»

Зараз да справы. Але дазвольце яшчэ сказаць пару слоў у бок. Я зусім ня буду гаварыць з нячытачамі, бо, прызнацца, з імі мне няма чаго зараз гаварыць. Выба-

чайце за адкрытасьць, але гэта так. Я гэтым зусім не хачу пакрыўдзіць нячытачоў, і што гэта так, таму доказ маё шчырае пажаданьне для іх, каб і яны зрабіліся таксама чытачамі. Ну а цяпер справа. Ты, чытачу, ужо ведаеш, што і як піша Я. Пушча, бо сам–жа чытаў яго творы. Дзеля гэтага тут няма аніякае патрэбы пералічаць гэтае што і як. Я думаю, што куды цікавей і карысьней пагаварыць зараз наконт таго, што адбіваецца ў творах Я. Пушчы з сацыяльных процэсаў і на якім узроўні стаяць самі гэтыя творы.

Дык от–жа, як памятае чытач, круг таго, пра што піша Пушча, не сказаць, каб такі ўжо быў шырокі, што яго нельга было–б ахапіць нашым поглядам. Гэта круг таго згустку звычаёва–людзкага, якое вызначылася ў шматвяковым гіст[арычным] процэсе бел[арускага] вясковага быцьця і якое прадстаўляе сабою пэўны quantum сваеасаблівае культуры чалавека, што жыве ў гэтым быцьці. Яно проста і звычайна ў гэтай абстаноўцы ці для гэтай абстаноўкі і нязвычайна для абстаноўкі іншага быцьця. Аднак яно ходам гістар[ычнага] разьв[іцьця] грамадзтва вымушана адыходзіць ад свае абстаноўкі і пападаць у другую, для яго нязвыклую. Каб захаваць сябе, яно вымушана прыстасавацца да новай абстаноўкі, відазьмяніцца адпаведна формам новага быцьця. У гэтым прыстасаваньні перад ім дзьве магчымасьці: альбо апрануцца ў новае адзеньне, уласьцівае для нов[ай] абст[аноўкі], застаўшыся нутром сваім нязьменным, альбо застаючыся ў сваім адзеньні, нутром сваім зьліцца з духам новай абстан[оўкі], г. зн. пераламіць сябе нутрана, нутром сваім стаць новым чалавекам. І вось бываюць такія людзі, што вышлі з адп[аведнай] і пры[тым] звыч[айнай] для іх абстан[оўкі] у новую, для іх нязвычайную, якія апранулі на сябе „шаўро і ангельскую сьвітку“ гэтай новай абстаноўкі, а нутром ім хочацца застацца такімі, якімі і былі, „мужычымі Язэпамі“. Але ня могуць застацца, ня могуць уст[рымацца] перад ходам рэчаў, якія вызн[ачаюць] іх сьвяд[омасьць]. Па сваёй форме, па свайму вонкаваму агляду яны нічым ня розьняцца ад людзей нов[ай] абст[аноўкі], але па свайму нутру між імі вял[ікая] розьніца. Іх адзінства толькі ў форме, але ня ў зьмесьце. І, наадварот, ёсьць такія, адзінства якіх з н[овай] абст[аноўкай] у зьмесьце (нутраное) і адрознасьць вонкавая, фармальная. Нарэшце, ёсьць і такія, што адзінства іх і ў форме, і ў зьмесьце. Яны растварыліся, распусьціліся ў нов[ым] дашчэнту, як расп[ускаюцца] у моры, і тады не пазн[аць], якая вада рачн[ая], а якая марская ў моры. Ёсьць яшчэ і такія, што адзінства ў іх няма ані ў форме, ані ў зьмесьце. Яны цалкам чужыя для нов[ай] абст[аноўкі] як па нутру, так і па форме. Між людзьмі гэт[ымі] няма нічога агульнага, апроч хіба таго, што яны жыв[уць] у аднэй абстан[оўцы], між сабою змагаючыся за свае правы, адно другога выціскаючы. Першыя заўсёды ўбіраюцца ў тое, што звычаёва для нов[ай] абст[аноўкі], а незаметна для сябе пад уплывам гэтых убораў яны мяняюцца і формы іх нутра (формы быцьця вызн[ачаюць] і формы сьвяд[омасьці]). І яны адчува[юць] гэта („я цяпер ня той, другі“), заст[аючыся], адн[ак], усё тым–жа чал[авекам]. Гэта іх рост. Але ўборы мян[яюць] хутчэй і стар[аюцца] за імі пасьпяваць, у іх убірацца, і калі яны ўжо прызв[ычаіліся] да аднаго ўбору і раптам яго трэба скідваць, яны гэта робяць, але не бяз шуму. Яны выказваюць сваё нездавальнень[не] такім станам вак[ольных] рэчаў, якія іх штохвільна турбуюць. Калі–б гэтыя рэчы іх не турбавалі, яны ўпалі[–б] у летарг[ічнае] акамяненьне, яны застылі–б у аднэй позе, у адным уборы.

[Дапісана на палёх:]

*) Яны задум[ваюцца] над тым, што прапл[юскочуць] гады, па[ш]чап[аюцца] вусны нашчэнт (ад цал[аваньня] квецені), дык няўжо–ж і ўсё жыцьцё іх пройдзе толькі на ўборы. І яны кажуць, што адд[адуць] для жыцьця што могуць, што прыдзе дзень, калі ня будзе каго ім вітаць, і тады, ачывідна, яны стануць тварыць сваё. Зараз яны

выбір[аюць] скромную для сябе работу зьбір[альнікаў] кветак. Гэта будзе багацьце красы, з якім спатк[ае] ён [(поэт)] жыцьцё (зараз ня жыцьцё яшчэ наст[ала]). Тады ён пойдзе з братам, каб браць багац[ьце], зьб[іраць] кв[еткі] кр[асы], і яму ўсьм[іхнецца] бял[явы] поўдз[ень].

*) І яны адчув[аюць] гэта самі, што ня тыя ўжо, а другія. І вось яны з болем пытаюць сябе, няўжо восень іх жуд[асны] госьць, няўжо восень яны ў песьні носяць. Яны адч[уваюць], што нутро іх ужо ня мужычае і [другое], таксама ўласьц[івае] нов[ым] абстав[інам], а яны нутром чужыя гэтым абстав[інам], хоць ім здав[алася], што з імі весела жыць. І вось яны адзін[ую] надз[ею] ускл[адаюць] на красу пал[ёў] далёкіх, хочуць уцехі ад краіны. Уцяш[аючы] сябе тым, што будуць зьбіраць *[фрагмэнт абрываецца]*

**) Яны будуць сам[ыя] багат[ыя], і тады ім усьм[іхнецца] бял[явы] поўдзень на сьц[ежцы] буйн[ых] рос. Тады яны будуць браць росы, жывіцельн[ыя] для жыцьця. Бо ў яго яны будуць, ён зьмяце іх з лістоў. Ён стане гаспадар[ом] і будзе задав[аць] тон.

Язэп) Ён зьменіцца настолькі, што захл[ынецца] з песьняю, і тады яго кроўю будуць жыв[іцца] зьвяры. Ён–жа тады дасьць апошні акорд, які будзе яго акордам, які прыцісьне даль да грудзей. Ён перакр[оіць] усе ўборы і тады створыць свой.

Ці знаеце вы, што бывае, калі размахнуць крыламі супроць ветру? Не? Ды вам лепей за ўсё пап[ытацца] у А[леся] С[янкевіча], ён вам скажа. Ён скажа, што гэта значыць — быць кулаком. Зн[ачыцца], калі ты ня кул[ак], дык не разм[ахнеш] кр[ыламі] супроць ветру. Во. Вы ня верыце. Дык от вам факт. Адзін поэт не разм[ахнуў] крыл[амі], а толькі напісаў, што яму лепей разм[ахнуць] крыл[амі] супр[оць] ветру. Ды што вы думаеце? Толькі за тое, што выказаў думку аб тым, чым лепей быць: падхал[імам] ці вольн[ым] птахам, і што на яго зданьне лепей быць апошнім, яго А. С[янкевіч] назваў кул[ацкім] поэт[ам]. Па С[янкевічу] выходзіць, што гэтак думаць можа толькі кулак. Дык гэта–ж толькі думаць, а што, каб гэта і зрабіў, тады ўжо, па С[янкевічу], быў–бы кул[ак] у квадраце — напэўна.

Ці лічыць нам П[ушчу] сваім, ці не?

Трэба ведаць, хто такі П[ушча]: поэт, мастак ці не — і калі поэт, то які, якога характару? Як дазнацца, які? Ачывідна, толькі параўноўваю[чы] з інш[ымі] поэтамі.

З параўнань[няў] бачым, што гэта П[ушча] як поэт вызначаецца тым, што ён прымае сьвет як разн[астайныя] зьявы адзінага процэсу жыцьця (— адрадж[эньня]), што ўва ўсім ён бачыць або праяву бел[арускага], або не бел[арускага]; гэтым абумоўлів[аюцца] яго адносіны: першае выклікае ў яго адчув[аньне] ст[аноўчага] пар[адку], другое — адм[оўнага].

Хто такі Пушча

(З кнігі „Супроць ветру“)

У нас не спрачаюцца аб тым, ці зьяўляецца поэтам той ці іншы аўтар твораў, напісаных вершам ці пад верш. У нас гатовы ўсіх прымаць за поэтаў. Нядарма пры такіх умовах былі магчым[ыя] нават арганізацыі з 500 і больш лікам поэтаў. Мы

яшчэ не дайшлі да таго, каб судзіць, поэт той ці іншы аўтар ці не, а калі поэт, то ці вялікага таленту, ці пасрэдны. Аб гэтым толькі пачынаюцца гаворкі. Дагэтуль–жа гэта пытаньне як–бы зусім ня цікавіла нас. Мы нібыта думалі, што поэтам можа быць усякі, хто толькі гэтакім захоча зрабіцца. І тыя нават, што працавалі ў гэтай галіне, ня столькі ўважалі сябе за поэтаў, сколькі за будаўнікоў (пабудую духу піраміду) або песьняроў, складальнікаў песень. Яны самі былі яшчэ ня ўпэўнены ў тым, ці ёсьць у іх даныя, каб быць поэтамі. Некаторыя і дагэтуль лічаць гэта часовым зьявішчам для сябе і зьбіраюцца павесі[ць] жалейку на дрэва, толькі ніяк не адважацца гэта зрабіць. Але яны, канечна, гэта зробяць: адумаюцца.

У нас больш спрачаюцца аб тым, якога стану грамады зьяўляецца выразіце[ле]м поэт. Пралетарскі ён, кулацкі, ці нэпманаўскі, мяшчанскі і г. д. У гэтых спрэчках нярэдка даходзіць да кур'ёзаў. Чытацтва падзяляецца на партыі. Адзінства ў поглядах няма. Аднаго і таго–ж аўтара некалькіх твораў адны лічаць (і даказваюць нават гэта!) за пралетарскага, а другія за кулацкага. Адны лічаць за праяўлень[не] пралетарскасьці адно, другія другое. Усё гэта, канечна, азначае нішто іншае, як змаганьне за паняцьце поэзіі, за права ёй (гэтага паняцьця) на тое месца ў жыцьці, якое яна павінна займаць там, дзе гаспадаром жыцьця зьяўляецца пралетар'ят, дзе доля працоўнага знаходзіцца ў іх–жа руках, а не наадварот, як гэта было, калі доля кірав[ала] чалавекам, а не чалавек гэтай доляй. У гэтым змаганьні, канечна, дастаецца больш за ўсё **поэтам**, то ест тым людзям, якія ад прыроды маюць песьнятворчы дар ці нахіл, маюць здольнасьці да маст[ацкай] поэт[ычнай] працы, маюць на гэта даныя, як–та і павышан[ую] чуласьць, жывое выабражэньне, творчыя здоль[насьці], чуцьцё формаў, слова, чуцьцё красы слоўнага вобразу і здольнасьць выражэньня. Яны нярэдка дзякуючы такім уласьцівасьцям адчуваю[ць] і выражаю[ць] тое, што толькі яшчэ ў зародку і што як такое няпрыкметна бывае для звычайн[ых людзей]. Занят штодз[ённым] клопатам чалавек, а таму нярэдка выклікае недавер'е або неразуменьне і абвінавачваньне поэта, яго няпрыняцьце.

Так фактычна сталася з Пушчам. З некаторага часу ў друку „ўсіленна" выступае адна партыя чытачоў, якая стараецца даказаць і ўстанавіць на яго погляд як на поэта, выражаючага ці выяўляючага кулацкую ідэолёгію, усталююць погляд, што Пушча — поэта кулацкі і таму іх ад сябе адпіхае. Быць можа, уся гэта кампанія ёсьць толькі іспытанія. Быць можа, гэта толькі штучныя ствараюць сьцены дзеля таго, каб выпрабаваць поэта, каб дазнацца ў стойкасьці яго перакананьняў, яго моцы. Быць можа, гэта экспэрым[энт]. Але калі гэта экспэрымэнт, які праводзіцца сьвядомымі асобамі, у тым, што „ў перашкодах дух расьце", то з друг[ога] боку, людзі, прымаючыя ўсё за чыстую манету, людзі, жадаючыя выслужыцца, сьвядома–ж пачынаюць травіць поэта з дня ў дзень, трубячы, як громкагаварыцелі па ўсіх крыжавых дарогах, аб тым, што Пушча сапраўды кулацкі поэта, і таму ў гэтым паходзе не саромяюцца кідаць гразёю і балотам, пляваць у твар аднаму з тых С[ымонаў] М[узыкаў], для якіх Каст[рычніцкая] рэвалю[цыя] дала магчымасьць жыць у шумнай сталіцы, для якіх яна адкрыла магч[ымасьць] сапраўды вольным птахам рэзаць шыр нябёсаў, тварыць поэзію новага жыцьця, тварыць поэзію новае пасьляк[астрычніцкае] эпохі разьвіцьця прац[оўнае] Беларусі, поэзію бел[арускага] пралетар'яту. Яны, бессаром[на] хіхікаючы, кідаюць гразь у твар тых, хто прысьвяціў сваё жыць[цё] гэтай вялікай пралетарскай справе — тварэньню пралетарскае поэзіі. Гэтым агідным [чынам] чэрніць гатовы ўсё сьвятое для пралетар'яту, абы–б выслуж[ыцца]. Гэта сапраўды буслы, ахварбаваўшыяся ў чырвоны колер, гэта чырвоныя буслы. Ці не пара ўжо ім абрэзаць крыльлі, каб так ня ўрэзваліся ў хмары, у тое, што яшчэ ня ясна для сам[ога] пралетар'яту, які здабывае гэту яснасьць, гэту сінь у змаганьні, на практыцы барацьбы з старым і працы па будове новага.

Чыім поэтам зьяўляецца П[ушча]? Ці сапраўды ён кулацкі, як сьцьвярджае тая партыя чытачоў, якая стараецца на ўвесь голас заявіць, што яна нічога супольнага ня мае з поэтам, што яна ўмывае рукі ў дзейнасьці поэта, што яна ня лічыць яго сваім. Ці права гэта партыя, што так робіць? Канечна, спрачацца з ёю няма ніякага сэнсу. Яна не праяўляе адзнак таго, што называецца думаньнем і лёгічн[ымі] разважаньнямі. Яна тры[валая], цьвердалобая і ўпартая. Сярод яе ёсьць і такія, якія заўтра будуць даводзіць супраціўнае. І калі я стаўлю гэта пыта[ньне], то зусім не дзеля таго, каб пераконваць яе ў памылковасьці яе поглядаў. Гэта было–б і бескарысна, і не патрэбна. Я стаўлю гэта пытаньне і пастараюся яго асьвятліць па меры сваіх сіл і ўменьня, здабытым дома спосабам (напры[клад], адзін з ярых папікаў мяне дамарошчан[асьцю]. Я гэта прымаю не за абразу, а прызнаньне: так, я гард[ж]уся тым, што дамарошчаны, бо мне ня прышлося гадавацца ў якой–небудзь аранжарэі і прымаць гальванізуючыя і „іскуственнае пітаніе“, ад гэтага пакуль што я яшчэ мілаван) для тых, каму дорага розьніца, хто сапраўды жадае бачыц[ь] бел[арускую] літ[аратуру] на пралет[арскім] узвышшы сусьветнай літара[туры], хто гатовы ўсім, чым толькі мож[а], дапам[агчы] процэсу тварэньня бел[арускай] прал[етарскай] поэзіі.

К чыслу каго нал[ежыць] П[ушча]? Ён перш за ўсё выхадзец з вёскі, такі выхадзец, як Купала, Колас, Гарэцкі, як Дубоўка, Чарот. Але ён адрозьніваецца ад выхадцаў старога пакаленьня тым, што час выхаду розны. Старыя выш[лі] да рэв[алюцыі]. Мал[адыя] вышл[лі] пасьля рэвалю[цыі] і вышлі ў горад, як і старыя. Гэты выхад ёсьць нішто іншае, як адлюстрава[ньне] таго зьявішча, якое можна было–б назваць урошчваньн[ем] Беларусі вяск[овай] у горад. Гэта адна з праяў пралетарызацыі вёскі. Гэта процэс выбрасваньн[я] вёскаю лішняй раб[очай] сілы, „выхад вёскі ў людзі“, выкіды пралетарыяў. Лішняя раб[очая] сіла вёскі выходзіла і выходзіць у горад. Тут яе спатыкае розны лёс, але тут яна цалкам пралетарызуецца. Адны з яе ідуць рабочым на фабр[ыкі] і заводы і прыстасоўваюцца да новае абстан[оўкі], пераварочваю[цца] у руск[іх] ці палякаў, другім абставіны паспрыялі дастаць асьвету і выйсьці „ў людзі“, г. зн. зрабіцца чыноўнікам, трэцім — дастаць асьвету, усьвядоміць сябе нацыянал[ьнымі] (гэта больш конст[рукцыйны] элемэнт у сэнсе падатлівасьці на прыста[саваньне] і зьмену аблічча нацыяналь[нага], на прыяцьце чужой культуры, на ўшч[амленьне] нацыянальнае, на скон) рабочымі, пралетары[ямі]–інтэлігэнтамі і або народнічалі, або рэвалюцыянеравалі, т. е. прысьв[яцілі] сябе справе палітычн[ай] барацьбы. Гэта вось і ёсьць бел[арускі] пралетарыят. Так, вядома, гэты пралетарыят зусім іншы, ніж той, што быў у другіх нацый. Гэта, [інакш] кажучы, народны пралетарыят без пралетарыята або пралетар[скі] авангард без пралетарскіх мас. Трэба было яшчэ стварыць гэты пралетарыят беларускі. І яны рабілі тое, што маглі: яны ўсьведамл[ялі] нацыяналь[на] сялян[ства], процівастаўляючы яго памешчы[цтву], усьведам[лялі] рабочых, проці[ваставячы] буржуазіі. Для іх было перш стварыць нацыю з сялянскага і рабочага матар'ялу, стварыць нацыю народную, нацыю працоўную. І яны гэта рабілі.

Але прыходзіць Кастрыч[нік], калі яшчэ процэс стварэн[ьня] нацыі не закончыўся. Я гавару „стварэн[ьня]“, а не „адраджэньня“ таму, што адраджаць фактычна ня было чаго. Паміж літ[аратурай] — был[ой] і суч[аснай] — такую час зрабіў прорву, што адрадж[аць] — гэта фактычна азначала–б ісьці назад. І калі яго называлі адраджэньнем, то гэта толькі па аналёгіі з заходнеэўрап[ейскім] рэнэсансам і з пункту погляду менавіта процэсу нацыяналь[най] дыфэрэнцыяцыі, якая пачалася на Захадзе і якая адбывалася адначасна з разьвіцьцём капітал[істычнага] чыно[ўніцтва] з яго прынц[ыпам] „дзялі і ўладай“. Тое, што рабілася ў Беларусі, фактычна было некальк[і] іначай, гэта ўтварал[ася] нацыя працоўная, праўда, адначасна ўтварала[ся] і нацыя буржуазная, памешчыц[кая], у асобе Скірм[унтаў], Радзівілаў. Ужо тады пачал[ося] змаган[ьне].

Адны хацелі скарыць масы ў сваіх інтарэсах. Другія, апіраюч[ыся] на масы, стараліся выкарыстаць памешчык[аў] і буржуазію ў інтарэсах мас. Кастр[ычнік] пастан[оваю] аддаў працоў[ны] лёс працоўным. Яны расправіл[ія] бязьліт[асна] з панамі нават і тымі, якіх выхадцы з вёскі выкарыст[оўвалі] для гэт[ых] мас. Гэта навяло страх на яе, жах. Яна жахнул[ася], не пазнаўшы таго, што тварыла сама, і атулілася ў страху. Яна выявіла сваю трусасьць, выраж[аную] асабліва ярка ў літара[туры], хоць–бы ў вершы „Перад будуч[ыняй]“. Тут сказалася інтэлігэнтн[асьць], тут сказала[ся] тое, што было вынікам прым[ірэньня] з панамі, сказала[ся], што яны і самі не падазравалі гэта, тое, што яны абінтэлігэнціліся. Вось фактычна чаму патрэбна было столькі часу, каб прым[кнуць] к прал[етарыяту], аб чым нап[ісалі] З[ьміцер] Жыл[уновіч] і старыя. Гэта вытл[умачана] тым, што яны прыглядаліся і г. д. (**Літ[аратурны] дад[атак]**). Зусім іначай сябе адчувалі і ставілі[ся] маладыя выхадцы, пасьлярэвал[юцыйнае] пакаленьне. Яно радасна прыня[ло] Кастр[ычніцкую] рэвалю[цыю]. Яно ўгледзела ў ім зьдзейсьнен[ае] „прадвесьне[ньне] Купал[ы], акавіту Коласа[вых] слоў“, і яно гэта выража[ла] у поэзіі ў асобе Дубоўкі, Чарота, у кожнага індывід[уальна]. Для Пушч[ы] гэта было „сонца выга[няе] на выг[ан] пасьв[іць] дзень“, гэта была раніца, якая зарыкала, гэта была новая эра, гэта быў чырв[оны] галёп сонца, [які золатам] імж[ыць] далі. Гэта было зьяўл[еньне] таго сонца і зор, да якіх клікаў Пуш[ча] у быце, у працы, барацьбе і будаўніцтве. Гэта былі тыя далі ў блізі, аб якіх марылі старыя, гэта былі далі ўжо на зямлі, будучае (для Куп[алы]) у цяперашнім часе для Пушчы. І Беларусь для яго адкры[ваецца] у новым сьвеце, а менавіта як **Маладзіца**, якая ня хоча мінулым дзівіцца, якая **багата** ў сваёй прыг[ожай] прастаце, у сваіх прыродных фарбах, у сваёй аснове. Гэтым выхадцам ня было чаго выбіраць і апасацца. Яны самі бралі ўдзел у рэвалюц[ыі], яны самі выганя[лі] паноў з маёнт[к]аў, і ясна, што яны свой лёс цалкам зьвязалі з пралетар’ятам. Яны і ў горад прышоўшы, рабілі тут рэвалю[цыю], працягва[лі] тое, што рабілі на вёсцы. Тут яны стрэліся з нэпм[анам], з мешчанінам і накірав[алі] свае стрэлы супроць іх. „Давай і табе, мешч[анін], супярэч[ыць]“, — пісаў Пушча. Але тут яны сустрэліся і з рабочы[мі] не бел[арусамі] па нацыянальн[асьці], іх назыв[алі] інтэлігэнт[амі] (Дуб[оўка]), і яны казалі: „Няхай рабочы прабачае, што я поэт сялян, — „бяспуцьця“, і гораду гава[рылі]: „Даруй, што табе ня родны“, але яны адчува[лі], што робяць адну справу, што ідуць разам з прале[тар’ятам], і казалі: „Не запра[жэцца больш] у песьні гора“, і яны хацелі сьцьве[рдзіць] аб тым, што ім радней, што ім больш вядом[а]. Дамаг[аючыся] на гэта права, б’ючы[ся] за песьн[ю]–муж[ычку] на літ[аратурных] сплавах. Яны адчува[лі], што ня толь[кі] пець аб фабр[ыках] тут: „О, не! Па вёска[х] унь лахудрых аўсы каму не б’юць паклоны“, — казаў Пушча, гэтак указваючы, што і вясковае, што ідзе разам з пралетар[’ятам] нага ў нагу, дастойна песьні, годна быць апетым. Канечне, яны ня плюшча[ць] воч на тое, што жыць[цё] біла часта рубам, што не заўсёды было весела, і яны далі права на тое, каб пець і пра тое, што часам сумна было, што ў жыць[ці] ёсьць і радась[ць], але ёсьць і сум. Радась[ць] яны прым[алі] без агаворак, сум — як тое, што патрэбна выкінуць з жыцьц[я], занесьц[і] на ніцы лозы або на камень, каб больш ня вырас. Гэтае некаторыя не разумелі і толь[кі] пасьл[я] доўгіх і ўпарт[ых] спрэчак прызналі права суму ў песьні (гл. Чарот „Майскае“, пасьля Пушчы). Яны перажывал[і] кожны свой крок нутром, апявалі тое, што робяць, а ня тое, што трэба рабіць, на шлях чаго сталі некаторыя выхадцы ў асобе хоць–бы Чарота („Сей, сейбіт, сей“, у той час, калі ўжо сейбіт ня толькі сеяў, але і засеяў зерн[е] новага). Яны гаварылі, што трэба сьпяваць тое, што перажываньні бяруц[ь] удзел у будаўніцт[ве] новага жыцьця (і Пушч[а] прызнав[аўся], што за лета не нажаў мэндляў песень) у той час, калі другія сталі на шлях с[ь]пяваць весела, хоць і сам[і] ня рад[ы] вясельлю (Чарот). Пушча застаецц[а] верным сабе. Ён асазнаў, што пралет[ар’яту] патрэбн[а]

сваё мастац[тва], і ён прысьвяціў сябе яго тварэньню, прайш[оў]шы за гэты значны шлях ад вобразатворчась[ці] праз клясычн[ага] да самабытн[ага] жыцьцёвага зьмнога сымбалізму, не ўстаю[чы] шукац[ь] новых шляхоў, выйш[аў] на самабыт[ны] шлях клясычнае рэаліст[ычнае] сымболікі (аквітызм **П[ушчы] і Д[убоўкі]**). Ён выбраў песьню. Ён лірык. Ён вузкую галіну выбраў, але не напачаў раскідацца. Ён творыц[ь] лірыку, а трэб[а] быць лірык[ам] сапра[ўдным]. Трэба пець аб тым, што перажываеш. Круг перш[ы] накладае адбітак на тэмат[ычнае] кола лірыкі. Што робіць Пуш[ча] — ён вучыцца, ён працуе ў „Малад[няку]“. Які круг перажывае? Ясна, ён абмяжован пераж[ываньнямі], зьвязаным[і] з поэзіяй і літар[атурай], з прыродай, успамінамі аб [вёсцы], і таму так часта гучаць тэм[ы] аб пес[ь]н[і] у яго песьнях. Ён жыве проблемаю стварэнь[ня] бел[арускай] прал[етарскай] песьні і, ясна гэта, шукае адпаведн[ых] і фарбаў для песен[най] лірык[і]. Гэтага вось ніяк ня могуць зразумець. Відзь для поэта срэда — што для рыбы вада. „Так, поэт — кондэнсатар пэўнай груп[авой] (общ[ественной]) сьвяд[омасьці]“. Відзь для таго, каб напісаць на рабочую тэму, трэба пераж[ыць] рабочае. Гэта баромэ[тр]. А скажыц[е], якая срэда акружае Пушч[у], — моладзь — выхадц[ы] з вёскі і моладзь гораду — выхадцы з гарад[з]кога прадмесьця. Вёска, выступл[еньні] у клюбах, студэнты (сял[янская] у перав[ажнасьці] моладзь, то ест тая моладзь, якая зьяўляецца кандыдатам у пралетары „умст[венного] труда“, калі льга так сказ[аць], у інтэлігэнтны пралетарыят, кандыдаты на прадстаўнікоў прафэсій „вумс[твеннай]“ працы). Вось гэтага асяродзьдзя Пушча і зьяўляецца выразіц[елем] у поэзіі. Гэта поэт мала[дой] вяск[овай] Белару[сі], якая выйшла ў рэвалю[цыю] у горад, радасна прым[аючы] гэту рэвалю[цыю] і разам з пралетар[ыятам] будуючы новае жыцьцё, уростаюч[ы], укарэньваючыся ў горад, а праз яго ў сьвет. Яна не знаходзіць броду і яна ў гэты сьвет робіць пераправу цераз усваеньне не гарадзко[га] рытму, а дасягнень[няў] літаратуры іншых народаў, не падрадж[аючы] „фабр[ыкам] і заводам“ („Мая песьня“ Александр[овіча], адкуль і рытмы бульв[арных] песень „рэвал[юцыі]“, дасканальн[ых] расійскіх прыпевак: „Эх, сасна–сасонка“), а прыслухоўв[аецца] да голасу сусьв[етных] літар[атурных] дасягне[ньняў], якія ацэнь[ваюцца] пралет[арыятам] як культ[урныя] каштоўн[асьці] і выдаю[цца] ў вялік[ім] ліку (выдань[ні] Талст[ога], Пушк[іна] і г. д. іншакр[аёвых], а ў нас Куп[ала], Багд[ановіч], Гарун), грунтуючыся на народн[ай] бел[арускай] песьні. Канечна, гэта адзін[ы] правіль[ны] шлях. Такім шляхам ідзе і прал[етарыят]. Гэта і ёсьць адлюстравань[не] пралетар[скага] руху. Тое, што робіць Александр[овіч], ёсьць фатагра[фаваньнем] (гл. „Дубініца“), а не адлюстра[ваньнем]. Пушч[а] адмет[ны] сваёю працаю, сваім перажыва[ньнем], сваім жыцьцём. Яго шлях — вобр[аз] слова, музыка слова, клясыка слова і са[ма]быт[нае] слова, сваё ўласнае.

Пушчавы творы выклікаюц[ь] абурэнь[не]. Хто боль[ш] за ўсё трывожыцца за [іх] і клапоціцца аб ім? Перш[ыя] яго крокі выклікалі абурэньне сярод старых пісьменьнікаў і выклікалі нават пародыі на іх. Выклі[калі] абурэн[ьне] у узгадованых на расій[скай] старой поэзіі, а так–жа на кляс[ычнай] беларус[кай]. Для іх гэта было незразумела. І яно, канечна, так павінна было быць. Зразумел[а] яно было тым, хто сам пераживa[ў] творчась[ць] новага жыцьц[я]. Выклікала абурэн[ьне] у тых, хто лічыў, што трэба пець весел[а], хоць ня рад вясель[лю], у тых, хто наог[ул] не разумеў поэзіі. Выклікала абурэньне ў тых, хто яра трымаўся канонаў старой поэзіі, будучы і сам не ахці якім талент[ам] (глядз[і] Вара арт[ыкул] і Ц[ішкі] Г[артнага]). Выклікала абурэн[ьне] у тых, хто разумеў поэзію як апяван[ьне] фабрыч[ных] труб, як падладжван[ьне] пад густы сёньня[шняга] дня, хто займаўся верш[аванай] публіцыстыкай, хто публіцыстыку ў вершах прымаў і лічыў за поэзію. Нарэшце, абураліся і тыя, якія заняткі сваё[й] уласн[ай] поэзія[й] лічылі дачас[нымі] і зьбіраліс[я] павесіць жалейку на дрэва і аднач[асова] цягнуліся за ім у хвасьце, былі яго падпяваламі, рабскі сьледуючы яго

формам, хоць і няўдала (факт з лістамі Дудара пасьля лістоў Пушчы і ўказаньне Сянкевіч[а] пісаць лісты са скаргамі да камсамольцаў). І ўсё–ж урэшц[е] і гэтыя ўсе групы ня могуць адмовіць Пуш[чу] у тым, што ён поэт. Яны больш за ўсё самі далёкія ад пралетар[ыяту], працуюць над тым, што выславіць Пушчу за кулацкага, а сябе за ортодокс[альных] бязгрэшн[ых] пралетар[ыяў]. Фактычн[а]–то пралет[арыту] у нас няма ў тым сэнсе, у якім гэта мысьліма ў Расіі і нават ужо на Ўкраіне. У нас ёсьць пралетарыят у тым сэнсе, у якім гаварылі „вытрымка інтэлігэнтна–пралетарская", калі можна так выразіцца.

І вось да голасу гэтых, што найчасьцей любяць хавацца пад псэўдонімы і вылятаць чырвонымі буслами ў хмары магчымага незразуменьня (якое не віна поэтаў і ня іх недахват, а наша бяда, спадчына някультур[насьці], адстала[сьці], але ці павін[ен] поэт на гэта зважаць, калі ён хоча застацца поэтам, а не ліквідатарам няпісьм[еннасьці], культурасьветчыкам, настаўнікам, урэшце. А[л]е раз ён поэт — няхай ён і будзе поэтам, а ліквідац[ыяй] ня кір[уе]. Няхай ліквідую[ць] тыя, хто [да] гэта[га] мае нахіл і хто навуч[аўся] гэта рабіць), — вось да іх далучы[ўся] Сянкевіч, выступі[ўшы] з укрыжа[вальніцкім] (як–бы на кліч поэта „Хто [там]? Прыдзі і ўкрыжуй") артыкулам у „Зьвязьдзе", абазва[ўшы] поэта чуць ня сук[іным] сынам і папікнуў[шы] стыпендыяй (зусім не да твару). І ён даводзіць, што П[ушча] кул[ацкі] поэта, а чаму? А таму, што ён напісаў „Лісты да сабакі". Такім чынам выходз[іць], па Сянк[евічу], што ліст да сабакі зьяўл[яецца] характэрн[ай] адзнакай кулацкасьці. Чаму менавіта кулацкасьці? Я ня ведаю, ці ад[з]нач[аў] Сян[кевіч] інак[ш] як, бо гэта лісты да сабакі, т. е. што ён робіць circulus in demonstrando. А можа, гэта экспэрымэнт? Як знаць. Відзь вось–жа Джугар праз колькі дзён пасьля Сянкевіча пісаў, што змаг[ацца] так і трэб[а] было. Дзеля чаго трэба, ён не сказаў, але ну дзеля чаго яно патрэбна было, калі не для экспэрымэнту. Джугар, відаць, лічыць, што экспэры[мэнт] зроблен і што пара ўжо перайсьці да далейш[ых] экспэры[мэнтаў], і ён стараецца (між інш[ым], якраз пасьля таго, як пыта[ньне] паста[вілі] ва „Узв[ышшы]") перавесьці агонь „налева", у бок пытаньня аб поэзіі. Эксп[эрымэнт] на званьне поэта прал[етарскім] ці кул[ацкім] як–бы ўжо зроблен, і цяпер эксп[эрымэнт] на тое, хто поэт і што такое поэт. Канечна, гэта куды ўзьдзячней. Тут сапраўды ўжо тым, што кулак нудзіць, дык і Пушча нудзіць. Нічога не паробіш, прыдзецца папрацаваць і пападумаць, ды ўжо не па схеме „кулак — пралетар", дык і „поэт, кулак і пралетар". Але ўсё–ж такі, ці сапраўды лісты да сабак — адзнак[а] кулацкасьці? Сянк[евіч] гавор[ыць], што бачы[ць] „Бел[арусь]–краіну [найміцай астатняй]" — гэта таксама ўлась[ціва] кулаку. Ну а што, калі гэта ўласьціва ня толькі кула[ку], як гэта сьцьв[ярджае] Сян[кевіч], а і пролетару, які мысьліць? Тады як–жа гэта лічыць: за кулацкую ці за пралетарск[ую] адзнаку? Вось прыклады: Ігнат[оўскі], Чарв[якоў], Кнорын, Чарот. Няўжо яны таксама выраж[аюць] гэтым кулацку[ю] ідэолёгію? Ачывідна, штосьці ня так ладна, як здаецца Сянкевічу. Альбо перал[ічаныя] прыклады выра[жаюць] кул[ацкую] ідэол[ёгію], і тады Сянке[віч] пр[авы], альбо яны выраж[аюць] ня кулац[кую] і тады [ў] Сянк[евіча] у думк[ах] ня ўсё ладна. На карыс[ць] апошн[яга] гаворы[ць] сам Сянк[евіч], сьцьвярдж[аючы], што ў творах крыт[ыку] трэба шука[ць] сац[ыялёгічны] экв[івалент]. Плех[анаў] гаво[рыць], што ня ў творах шукац[ь], а сац[ыялёгічны] эквів[алент] твору. Іначай кажучы, уманастра[еньні] і погл[ядыі] якой сац[ыяльнай] групы, настроі [якога] раўназначнага эквівал[енту] выраж[ае] верш. А так сьцьвярдж[аць], што пралет[ару] няма калі нудзіц[ь], бо ён заняты работай, — ну гэта–ж нясур'ёзна. Няўжо прал[етар] толькі тым і занят, што ўсё стр[оіць] і ніколі нічога ня думае, і нічога не адчув[ае], і не пераж[ывае] ні радась[ці], ні суму? Далей Сянке[віч] сьцьвярдж[ае], што ліст да [сабакі] — гэта праўда Пуш[чава] кулацкая. Я думаю, што сам Сян[кевіч] у гэтым не перакан[аны]. Але гэта дробязі. Самае

гало[ўнае] цьвердж[аньне] — гэта, што ліст да саб[акі] — гэта ўлас[ьціва] кул[аку]. Ён гаворы[ць] гэты фак[т], сьцьвярджае яго нам аб тым: Пуш[ча] — кул[ацкі] поэт. Але ці даказвае ён тое, што хац[еў]–бы ім Сянк[евіч] даказаць?

Відзь Сян[кевіч] не зрабіў аналізу гэтаг[а] ліст[а]. Нельг[а] сур'ёзна думаць, што тое ці іншае асьвятле[ньне] факта, а тым боль[ш] такое, — яно надае[цца] гэтым ліст[ам] Сян[кевічавым] аналізам. Не, няўжо вы, т. Сянк[евіч], лічыце сур'ёзн[ым], што вы робіце аналіз, калі пішаце такія радкі: „Таму, калі мы [аналізуем той ці іншы твор]…". Ну, калі гэта аналіз, калі ізлажэ[ньне] таго пал[ажэньня, якое] вы пацьв[ярджаеце] факт[ам] ліст[оў], — аналіз, тады ўжо даруйце мне, але вы або ня ведаеце, што такое аналіз, або–ж гэта вы так шуткі радзі. Аналіз, канечна, [бывае] разност[айны], але–ж не такое, як вы зрабілі: узялі вершы, ра[зь]біл[і] іх на часткі і гаворы[це]: вось тут ня так, так, і ілюстра[цыя] — Пуш[ча] скардзіцца, і ілюст[рацыя] новага вершу. Не, гэта не аналіз. Ды поты[м] ужо нешта падазронае наконт аналі[зу], калі вы гаворы[це] „Плехан[аў]…" і шука[еце] „сацыялёгічны эквівалент". Плехана[ва]–та і мо' чыталі, але нешта нам няўцям[на], каб Плех[анаў] так гавар[ыў], як вы трактуеце. Ня ведаю, вам ня варта было падпісва[ць] пад гэтым арт[ыкулам] сваё прозьв[ішча], бо калі гэта сур'ёзна, дык ведаец[е], як сорамна за вас робіцца. Ну, калі вы пажартава[ць] хацелі, тады справа другая. Дык усё–ж ня шкодзіла і сказ[аць], што гэта вы жартуеце, а то вы такім сур'ёзным тонам ды яшчэ такім злосным гаворыце, што людзі гатовыя прыняць за чыстую манету. Я–б і сам прыняў, каб ня ведаў вашага, што вы гэта жартуеце. Даль[бог]–жа, праўда. Але да аналізу. Пушча напісаў верш[ы] „Ліст[ы] да саб[акі]" і „Ліс[т] ад сабакі", ну, ці як Сян[кевіч] называе, сабач[ыя] лісты (хоць гэта і не адно і тое–ж), т. е. П[ушча] напісаў верш у форме перапіскі поэта, жывуча[га] у сталіц[ы], з сабак[ам], які заст[аўся] недзе на вёсцы. Форма пасла[ньня] ў наш[ых] умовах нязвычайная і на перш[ы] погляд нават, можа, здаецца вычварнай ды позаўнай. Але гэта менавіта на першы погляд. Нічога тут нязвыч[айнага] няма, калі прааналіз[аваць], як магла зьявіцца гэта форма і ці магчыма было яе зьяўлень[не] у беларускай поэзіі і ў якога поэта.

Мы ўжо ведаем, выраз[іцелем] [якіх] погл[ядаў] зьяўл[яецца] Пуш[ча]. Гэта выражэньне [поглядаў] тэй сялянс[кай] моладзі, якая, прыняўшы рэвалю[цыю] як зьдзя[йсьненьне] Куп[алавага] пр[адвесьненьня], вышла ў горад, каб тварыць і тут рэвалю[цыю], каб будаваць новае жыцьцё на асновах, вызнач[аных] Кастрычні[кам], каб праз гор[ад], асьвет[у] гарадзкую выйсьці ў сьвет. Гэта выходзіць якраз адтуль і з таго, пра што Купала ў свой час казаў: „Жыцьцё нашае нас, бедных, [заганяных мужыкоў, горш за ўсякае стварэньне, за сабак і чарвякоў]" або заклі[каў] ня йсьці да пана, проста ім казаў: „Табе, як сабацы, косьць кінуц[ь пад ногі]" і г. д. Так[ім] чын[ам], у мінулым самі беларусы ўсьведам[лялі] сваё жыцьц[ё] горш за сабачае. Адносіны выш[эйшых слаёў] — панавала стаўл[еньне] таксам[а], як да сабакаў. Але гэта мінулае, у мінулым–жа яшчэ Куп[ала] гавар[ыў]: „Ніколі не забуду, што **чалавек я**, хоць мужык". Для Пушчы тое, што ён вышаў з гэтага стану, які людзі ліч[ылі] сабач[ым], быдлячым, таксама ўжо мінулае. Ён жыве ў сталіц[ы], акраец хлеба [на стальніцы] і **ружа** юнац[тва] на вак[не]. Я падкр[эсьліваю]: ружа. Скаж[ыце], хто з бел[арускіх] пісьм[еньнікаў] назваў сваё юнацтва ружаю? Для каго яно было **ружаю**? Вось што гавор[ыць] Купал[а] пра маладосьць (_____), вось што гавораць народн[ыя] пес[ь]н[і] („леты мала[дыя] мар[на] гін[уць]"). Ачавідна, што юнацт[ва] за пана[мі] для беларуса не магло здавацца ружаю. Дык ось ён жыве ў сталі[цы]. Там–жа, адкуль ён прыш[оў] у сталіц[у] шукац[ь] славы і шчасьця, астаўся сабака, тое, што людзі называлі сабакам, і тое, што для поэта яўляецца другам („любы дружа"), якога ён цалуе, які перанёс столькі гора бежанца і які застаўся вартаваць стары дом (старая традыц[ыя], калі хочаце, ахоўваць старыя набыткі, старую Бела-

русь, мін[уўшчыну], пра якую ён пісаў: „Там у кург[анах] паснула…“). Поэту сабака адказвае, што дом раскры[т], што ў ім толькі **сінь — фон** (ці аснова — палітра, як казаў Дубоўка), на якім можна рас[ь]піс[ваць] узоры). Ну вось ці ня мог–жа поэт напісаць ліст да гэта[га] і ня выказа[ць] сваіх думак, ці ня мог **сьлёзна–горка** выплак[аць], як ацаніў сабака, ад якога рад стаў ён — што ідзе ў людзкой хадзьбе. Які ня можа пера[адолець] яго страх, ён консэрват[ыўны]. Поэт іронізуе над гэтым консэрват[ызмам], над гэт[ай] прывязана[сьцю] да свайго кутка, хоць ён і гнілы (як піса[лі] Багрым, Купала). Дык няўжо гэтыя настроі ўласьц[івыя] кулаку? Не сазнаецеся, т. Сян[кевіч], што вы не зразумелі гэтых лістоў. Вы ўжо забылі, што калісь ваша жыць[цё] было горш за сабачае, а моладзь пра гэта памятае, яна чытае і Купалу. „Так, [поэт] просіць дарав[аньня ў сабакі], што мож[а] яго сэрца расч[уліць]“. Так, ён угадаў, калі сказаў, што яго сэрц[а] расч[уліць], і не расчулі[ць] таго, хто ўжо забыўся пра ўчарайш[ае] мінулае, забыўся, кім быў і кім стаў, забыў, што „хто быў ніч[ым], той стаў усім“, і забыў на спагаду да мен[шага] брата і „менш[аму] ўжо брату рукі не падае“ (Куп[ала]). Ён знае, што юнац[тва] скора пройдзе і намаг[аецца] не зьвярт[аць] на гэта ўвагі (Дуб[оўка]. Пялёст[кі] ў гразі з „Нал[і]“), але ён поэт, адчувае ўсю красу юнацтва, аддась[ць] ёй даніну, ён над ёй заплача, і заплача так, як плача маці, хаваю[чы] сына па звыч[аі] бел[арускім]. Але поэт пакуль яшчэ адчув[ае] у сабе сілы гэта юнацтва гарачымі. І ён лічыць, што яму няма зачым быць падхалім[ам] — гэта ўдзел слабых, удзел трусоў. Ён лічыць, доля сільнаг[а] — гэта быць вольн[ым] птахам, незалеж[ным] ад літар[атурных] уплыв[аў], не ўзіраючы ні н[а] якія бэшча[ньне] і лаянку. Такі песьня[ра] лёс. Ён адчувае трывож[насьць] рытму, боль у адчува[ньнях] нязнана[–востры] (дасюль; нараджае трыв[о]ж[ны] рыт[м] песьні боль менавіта ад набліж[эньня] канца юнацтва, сілы і жаданьня быць незалежным, прадч[уваньня] вынесьці бэшча[ньне] і лаянку, праграды, які[я] трэба прайсьці, ідучы гэтым шляхам). Гэта ўсё як–бы за грэх, што ён з сялян, што яму пакуль лепш тады быць ратаем звычайн[ым], чым ратаіць шыр нябёсаў, ратаіць поле поэтычнае, узьнім[аць] цаліну. Табе пак[уль] лепш аб гэтым ня думаць, лепш вартава[ць] хату, каб вуглы не разьнесьлі. У вас восень, я гэта кож[ны] год сьвятк[ую]. Гэта сьвята — тая гадзіна, калі вышаў адтуль, кінуў і слуха[еш], ці хто ідзе яшчэ. Ніхто. Хтось рукі залам[аў] у далях сініх (Дуб[оўка]).

Так, яны [(„Лісты да сабакі“)] напісаны так, што раз толькі расчуляць таго, што быў нядаўна яшчэ сабакам, але паклічуць у ім жаданьне ўпартае дзейнасьці, выклічуць ажыўленьне на дзейнасьць, яны аквітычны. Для гэтых яны будуць менавіта тым, як іх ацаніў сам поэта ў лісьце ад саб[акі–]сына. Відзь гэта–ж ён здолеў пераплаціцца ў сабаку, гэта час[ь]ціна яго самога, менавіта таго, у якога яшчэ засталіся раны на сэрцы ад таго, што яго звалі і прымалі як сабаку, пазбаўляючы яго бацькоў і братоў, пакідаючы яго ў няведаньні ні свайго роду, ні плоду. Для гісторыі літара[туры] гэта будзе помнік таго, на якое „Узвы[шша]“ узышла (уздым[алася]) бел[аруская] поэзія. Пуш[чавы] „Лісты да саб[акі]“, Дуб[оўкава] поэм[а] „Кругі“. Для будучых пакален[ьняў] гэта найлепш[ы] узор ісьцін[н]ай лірычнай поэзіі, ісьціннага мастацтва ліры[кі].

Другі ліст. Расказвае аб сваіх успамі[нах], у якіх раскрыва[ецца] гісторы[я] сабакі, яго лёс і разумень[не] яго будуч[ым] поэтам, пайшоў[шым] у горад па нязн[ануюю] славу і пераж[ўшым] многа ран ад тугі і болю і таму як–бы пераж[ыўшым] аналёгічны лёс, успамі[наючы] часьцей аб сабаку, ён пачаў вых[одзіць] на шл[яхі]–дарогі, запр[ашаць] няведам[ых] гасьцей (канечна, гэта ў літар[альным] сэнсе [ён] запраш[ае] к сабе ў госьці клясыку). І ўсё–ж ён адчувае, што ўспа[міны] гэтыя да таго моцныя, што нічым іх не расьсеяць, і ён знае, што тое, аб чым ён успам[інае], зараз пазнае яго, як поэта–Адысея, як вандроўніка, пераж[ыўшага] шмат за час вайго вандрава[ньня]. І ён шле гарачы паклон.

Трэці ліст. Піша аб тым, што зрок вачэй блакі[тных] вяне, усю[ды] ба[чыць] жалобны бант, бачыць, што носяць жалобу, такое прадчуваньне, што нешта ўмёрла і па ім жалобу носяць. Ён гэта адчувае. Ён гавор[ыць], што можа гэта ад хворасьці, [але] ён адчув[ае], што не, што яго душа патрабуе яшчэ рэцэптаў. Гэта вятры хочуць затушыць зоры, але ён ведае, што зоры гарац[ь] стал[ецьцямі]; тое, што гарыць і сьвеціць, — жыве сталецьцямі, гэта пачуцьці, якім аддаўся поэта, выкон[ваю] свае абяц[аньні] сягоньня — аддам пачуцьц[і], прышлі што з далін. Няхай гавораць, аб гэтым ня варта думаць і агарчац[ца] гэтым, бо ня ў гэтым агарч[эньні] рытм[ы] песень і смут[ак] сонечн[ай] кра[сы]. Сын, які сумуе смуткам наш[ай] сон[ечнай] красы, ён усё–ж сын свае радзімы. Яму бывае холад[на], ніхто не сагрэў, хоць ён не цалаваў здра[днымі] губа[мі], за што саграва[лі] тых, хто гэта рабіў, хто любіў тое, што аджыло.

Вось яго пераж[ываньні]: ён стаіць перад [Зімнім палацам] і сам ня ведае чаго дрыж[ыць] і плача. І ён кліча: „Хто там? Прыйдзі і ўкрыжуй!“ Няхай канец цярпень[ням], няхай лісты разьв[еюцца] з асін, усё–ж ён вырве церні, каб ня ве[даць болю], гэта ён вырывае церні з чала Краіны, ён пераж[ывае] у першую [чаргу] балюч[а] тое, каб так балюча не пераж[ываў] ужо сын, які будзе йсьці гэтым–жа шлях[ам], ён гоіць гэтыя раны песьняй, ён усё выказвае, вылівае ў песьні і гэтым аблягчае вызвал[еньне] сябе ад балючы[х] пережыван[ьняў], дае магчым[асьць] і другім супераж[ываць] гэта як эстэтычн[ыя] пережы[ваньні], з якога даво[дзіць], што гэтыя эстэт[ычныя] пераж[ываньні] абавязаны практыцы рэальных пераж[ываньняў], што яны адлюстрава[ньне] гэтых жыцьцёвых пережыванъняў. Няхай пережытае будзе красою, будзе ўжо не рэальны[м] пережыван[ьнем], а эстэтычным фактам, якім любуюцца, саперажы[ваючы] як эстэтычнае, як прыгожае, як тую песьню, якою зрабіліся стогны пакуты, як памяць аб мінулым пережыванъні, як сьведку, як адну з старонак свае непрарыўнае гісторыі грамадзкага разьвіцьця. Гэта будзе слава Беларусі, ён упэўнен, што толькі глыбокія і моцныя, што толькі агоніі–пережыва[ньні] будуць славаю Беларусі. Трэба пережыва[ць], каб пережыв[аньні] сталі славаю Беларусі, каб ад гэтых пераж[ываньняў] і па гэтых пережыв[аньнях] пазнав[алі] Беларусь. Ён аклапоча[ны] тым, каб быць славай Беларусі, быць дастой[ным] гэтага (ён відзь да гэтага сябе рыхтуе, бо быць песьняр[ом] — гэта быць славай Бел[арусі]; калі–ж не — лепей ім ня быць зусім). Гэта [слова] ён раск[рывае] як тое, што зьбівае заўсёды рытм, як дарагое, яго натхняючае. Ён напісаў аб гэтым, жадаю[чы] напіса[ць] другу запраш[эньне] у госьці (вядомае ўжо ў пары з невядом[ым]!). Але ён непакоіц[ца], што калі яно і даедзе да яго, то яму не даду[ць] жыць у сталіцы, яно будзе чужым сталіцы (у тым выглядзе, у якім яно яму вядома), а таму ён каж[а]: „Жыві, знаць, дома лепей; услухва[йся] ў таемны шум [і шэпт], чужыя людзі [ходзяць] каля склепу (набыткаў)“, што, каб жыць у сталіцы, трэба перамяніцца, сталіца вымагае перастаць быць самім сабою, надзець нумар, шыльду і хадзіць з ёю, прадаць сябе, запр[эгчыся] у яе воз. Калі ты гэта ня ў сіле, табе застаецца пільн[аваць] лепш дом, услухвацца і пільнаваць склепу (набыткаў старога).

Нарэшце „Ліст ад сабакі“ ён ацэньвае як сьл[ёзна–]гор[кі] плач, крыніцу таго цяпла, [што] яго гарачыць, ажыўляе. Далей ён паведам[ляе], што адрасат[а] ужо няма, немаведама дзе ён, што ён, пішучы ліст, сын таго. Што дом раскрыт і што ў ім вартуе сінь. Так, калі раней Пуш[ча] саромеўся, што босы, то цяпер ён радуецц[а] таму, што дом раскрыт, бо ўжо былі сарваны параліны з душы, скінута ангельск[ая] сьвітка і шаўро (павеў імажынізму). У доме сінь асталася, чыстата, аснова блакіт[ная] нечарпаная, якую ён ахраняе, гэта ўсе і скарбы, увесь набытак мінулага. Далей ён паведамляе аб тых пачуцьцях, якія выклікалі ў яго лісты. Ён рад стаў па–сабачаму, гойсаў па траве, выў на Млечны Шлях (маліўся), а потым заплакаў, што ня мае радні (я ўсім чужы), што адзінок, што ня мае радасн[ых] хвілін, там жывучы (я выпіў поўную

чаш[у] ў застар[онках] муж[ычых] сяліб, я ня ведаў сьмеху, ён у прочках блукаў, ён сьлёзы ў роспач акунаў, ня ведаў уцехі, у мален[с]т[ве] пазрываў церні, песьні пеў, і песьні давялі да бяды — усё гэта моты[вы] аднаго парадку, яны разьвіваюць адну мэлёдыю). Далей ён перадае свае пажад[аньні]: пішы яшчэ, відзь гэта песьня (вось як ацаніў), з ёю жыць лягчэй, душа ня хоча ў ёй сівець, застаецца **маладою**. Далей ён кажа, што ўглядаецца ўдаль, каб убач[ыць] яго вобраз, і бачыць: „Разьвявае лёгкі шаль ў даліне сонечн[ай] туман". Дале[й] дае клятв[у]: „Не пайду я з–пад вакна" (яго прагналі з–пад вакна, гэты, хоць праганяцьмуць, ня пойдзе, каб глядз[ець] удаль і сачыць, ці ня зьявіцца вобраз, ці ня прыдзе сюды поэт), бо ён чуе яго крок у людзкой хадзьбе. Далей ён кажа, як стрэне, калі прыедзеш вясною, стрэне ля варот па свайму закону–звычаю, будзе сьмяяцца і цалавацца. Заканч[ваецца] ліст: „Знаю, знаю, ты жывы, цябе ніхто не запражэ", ты застанешся вольным, незалежн[ым], будзеш не па прымусу пісаць, не па–рабску ў ярме. „Будзь–жа, будзь здароў, жыві" — ён як–бы благаслаўляе яго на далей[шае] жыцьцё. Бо ён патрэбны для яго як пясьняр, як той, хто песьняй ушчувае душу, каж[учы] слов[амі] Дуб[оўкі]. (Так, Пуш[ча] — гэта Сым[он] Музыка, вышаў[шы] на вольны шлях, гэта С[ымон] М[узыка] пасьля Кастрычніка, злучаючы дух сусьвету з духам зямлі (гл. „С[ымон] М[узыка]")). Гэта С[ымон] М[узыка] на вышэйшай ступені разьвіцьця, магчымасьці якога дала Кастр[ычніцкая рэвалюцыя].

Гэта драма зусім іншая, чым тая, што адбываецца там, дзе прапаведу[юць] пець весел[а], хоць і сам ня рад вясельлю, там канчаецца ўрэшце тым, што самом[у] іграку абрыдае такое іграньне, і ён замаўкае надоўга, там лірыка забівае публіцысты, пачуць-цё — абавязак, доўг. Там чалавека ўбівае раб, а калі ня раб, то рэч, машына, аўтамат, сродак, арудзьдзе, сазнаньне сябе арудзьдзем іспалн[еньня] волі пасл[аўшага] мя[не] (зрабіўшага поэтам пралетарскім), чынавенст[ва] забівае арганізм, чырвоны бусел — вольнага птаха. Ужо Тры[ер] паказаў, да чаго можа дайсьці такі поэта. Успамін[аюцца] словы Чаро[та], накіров[аныя] у дачын[еньні] да старых: „Мы выявілі, — казаў ён, — свой твар, а вы чаго баіцеся, пакажэце свой твар". Горкая праўда: уся творчасьць Чарота за невялічкім юнацк[ім] вын[яткам], ёсьць менавіта твар вонкавы, зроблены для паказу ў людзі, але ня нутро, якое ён закрыў гэтым тварам і зашыў урэшц[е] так глыбока ў сярэдзіну, што вось ужо каторы год маўчыць, ходзячы з тварам, ім–жа сам не задаволены (аб чым ня раз прызнаваўся ў тавар[ыскіх] гутарках). Так атрым[ліваецца] вясёлая ігра, а пад ігрой невясёлая туга — маўчаньне, нездавол[е]н[асьць] вясельлем. Гэта павучаль[ны] вурон. Ці вінен у гэтым поэт? Канечна, гэта гаворы[ць] аб слабасьці волі, але ў Чарота былі магчым[асьці] і ёсьць (толькі цяпер яны загнаны глыбока ў нутро) разьвіцца і ў іншы[м] кірунку. Больш за [ўсё] віны павінна ўсё–ж легчы на тыя ўмовы, у якіх апынуўся Чарот, таго акружэньня няправільн[ых] паняцьцяў аб поэзіі, уплыву якіх паддаўся. Чаму б вы, т. Сянкевіч, не зьвярнулі на гэта ўвагі, не зьвярн[улі] увагі на тое, што гіне, гіне вачывідкі ўсё–ж такі як–ніяк, а поэтычны талент, які мог–бы быць і сільным. Няўжо ня большы гэта праст[упак] і з боку Чар[ота] закапаць, забіць у сабе талент, паганяц[ца] за таньнен[ькай] на адзін дзень славаю, якую ўжо сам поэт перашоў і ходзіць жывым мертвяцом поэзіі, хіба гэта ня большы праступак у дачын[еньні] да пралет[арыяту], чым той, які вы па непаразуме[ньню] угле[дзелі] у Пушчы, раскрыўш[ага] да нагаты свой душ[эўны] сум і сваю драму і паказаўшы, што ў гэтай драме чалавек перам[агае] быдла („ня буду [ў песьні] буйн[ым] больш, калі карова зарыкае"), чалав[ек] перамагае „дам[ашнюю] жыв[ёлу]".

Так, для крыт[ыка] няма большай радасьці, як глядзець, як у чалаве[ку] чалав[ек] перам[агае] зьвера, як чалавек узьнім[аецца], і няма большага суму, як бачыць гібеньне таленту як вынік адваротнага.

Усё гэта я гавару зусім не для таго, каб даваць рэцэпт[ы] якія–небудзь. Я — ня доктар поэзіі. Наш доктар — жыццё і моцнае жаданьне жыцьця, выйсьц[е] з таго станов[ішча], у якім апын[уўся] поэт.

Яшчэ адно. Скаж[эце], т. Сянк[евіч], няўжо вы сур'ёзна думаеце, што адняцьце стыпендыі (вы–ж на гэта намяк[аеце]) — рацыяналь[ная] мера для таго, якім–бы вам хацелася бачыць Пушчу. Паверце, што адняцьце стыпенд[ыі] ня толькі ня ўб'е ў Пушчы поэта, і поэта менавіта з пралетар[скімі] тэндэнцыямі ў разьвіцьці (аб чым сьведчыц[ь] уся яго творчасьц[ь]), бязумоўна сваеасабліва выяўлянымі дзяк[уючы] беларуск[ім] спэцыфічным умовам. Не, я больш чым упэўн[ены], што гэта яго толькі ўзмацуе. А калі вы робіце экспэр[ымэнт], я ад чыстага сэрца, як моцна любячы поэзію пралет[арскую] і жадаючы ёй слаўнага разьвіцьця, параіў–бы вам зрабіць экспэры[мэнт], які быў зроблен у дачын[еньні] Чарота. Вось тут–та сапраўды і можа выявіцца сіла таленту. Пачнеце камп[анію] хвальбы, расхвалеце яго на ўсе коркі, залічэце яго безагаворачна „ў лік сьвятых" пралет[арскіх] поэтаў. Вось гэта будзе сапраўды іспытаньне. Вытрым[ае] Пушч[а] яго ці не? Гэта будзе экзамэн на сапраўды пралет[арскага] поэта. І калі тады ён здолее перабароць у сабе тое, што ўсыпляе імкнен[ьне] да творчасьці, імк[неньне] тварыць, тады сапраўды і вам прыдзецца прызн[аць], што Пушча сапраўды талент — і вялікі, і што ён сапраўды поэт пралетарскі.

Так, быць можа, гэта надта жорсткі экспэрым[энт]. Але ў пераш[кодах] дух расьце. Такой–жа перашкоды, як усхвал[еньне], узьніман[ь]н[е] на высоты, Пушча яшчэ ня знае і не перажываў. Ён кажа, што яго ніхто не сагр[эў]. Папробуйце сагрэць, прытуліць, як маці сына, і тады паглядз[ім], ці застане[цца] Пушча Пушча[м], ці зробіцца мамкіным сынком. Я лічу, калі выхоўваць моцнага поэта, то трэба выпрабава[ць] і ўсе сродкі. Асабліва калі вы лічыце сябе выхаваўцамі і пэдагогічн[ымі работнікамі]. Бо–ж поэзія — гэта ня рэч, а чалавек — жывы чалавек.

Тут могуць упікнуць, як рабіў гэта Жыл[уновіч], што гэта ачар[адная] праява шкодн[ага] у бел[арускай] літ[аратуры]. Хвалі[ць] адзін аднаго друга. Менш за ўсё я тут зьбіраўся хваліць і хваліў Пушчу. Канечна, нельга адкінуць ад яго тое, што ім зроблена. Але тое, што ён зрабіў, ня цалкам абавязан[а] яму, не зрабіў–бы Пуш[ча] — зрабіў–бы другі. Гэта выяўлен[ьне] неад['емных] выяў таго проц[эсу], які адбыв[аецца] і ў жы[цьці], і [ў] поэз[іі].

Пушча — пясьняр таго пралетар'яту, які выходзіць з вёскі ў горад і становіцца пралетарам умст[веннай] працы, пралетарам–інтэлігэнтам па працы, якога лёс не аднакі: адзін стан[овіцца] прал[етарам]–рабочым, другі — прал[етарам]–інтэліг[энтам].

Пушч[а] пытаў: „Хто там? Прыдзі і ўкрыжуй". І гэты хто на кліч поэты адгук[нуўся]. У ролі ўкрыжавальніка выступіў Сянке[віч], каб паказаць, „вось якія мы сьмелыя, вось як мы змагаемся супроць ворагаў". І ён паказаў. Перадусім ён нагаварыў шмат глупства, а па–другое, вылаяў поэта: *„Ах ты, вол[ьны] пт[ах] з кул[ацкімі] крыл[амі]". Гэта точка ў точку, як: „Ах ты сукін сын, камарынскі мужык".*

1. Пасьля паведамленьня аб тым, „што мы павінны гл[ядзець], што нам сп[атрэбілася] там шукаць і што перад намі важ[ны] факт", С[янкевіч] ставіць так пыт[аньне]: „Які мы знойдзем сац[ыялёгічны] экв[івалент] у тв[орах]?"

Такая пастан[оўка] супярэчыць погл[ядам] таго, на каго спас[ылаецца] Сян[кевіч] — Плех[анаў] гавор[ыць]… Гэта значыць, што крытык павінен перакл[адаць] ідэі твора з мов[ы] маст[ацтва] на мову сац[ыялёгіі]. Каб зн[айсьці] **сац[ыялёгічны] экв[івалент]** дан[най] літ[аратурнай] зьявы, а **ня ў творы**. Шукаць–жа ў творы — гэта зн[ачыць] прыпісыва[ць] тое, што жад[ае] крыт[ык].

Пал[ажэньні] Сянк[евіча]:

1) Пушча ня бачыць іншай Бел[арусі] (Асін[буд], посьп[ехі] каап[эрацыі] і г. д.), а бачыць „Бел[арусь]–кр[аіну] найм[іцай] аст[атняй]“.

2) Пушча дае малюнкі „гін[учай] Бел[арусі]“.

3) Пушча сьпяв[ае] (дае) жалобны марш, законч[аны] апат[эоз] „гін[учай]“ Бел[арусі].

4) Пушча апранае настр[оі] ў форму саб[ачых] ліст[оў].

5) Пушча пасыл[ае] скаргу сваю сабаку, яму піша скаргу, „што ў Бел[арусі] нікога не расч[уліш]“.

6) Пуш[ча] пыт[аецца]: „[Поэт, які ня ведае агоній, ня здолее] усл[авіць] Бел[арусь]“. | Зусім ня пыт[аньне] у гэтых радкох, а сьцьвярд[жэньне]: хто ня мае моц[ных] пераж[ываньняў], той ня ўславіць.

7) Пушч[а] лічыць заслугу, што вяшч[ае] сьвету нейк[ую] праўду. | Праўда яго тая, што цяпер песьн[яры] маюць магч[ымасьць] быць вольнымі пт[ахамі], могуць твары[ць] мастацтва, аб гэтым ён і вяшчае сьвету.

Усё гэта, па Сян[кевічу], і ёсьць элем[энты] кул[ацкай] ідэол[ёгіі].

1) Няўжо толькі кул[аку] уласьціва бачыць „Бел[арусь] у рв[анай] вопр[атцы]“, а прал[етарыю] — не? Няўжо пралет[ары], параўн[оўваючы] Бел[арусь] з інш[ымі] краін[амі] па галіне маст[ацтва], ня скажа, што яна ў рванай вопратцы? Відзь, калі так казаць, то і той, хто гаворыць аб някульт[урнасьці], адсталась[ці] нашай, такс[ама] кулак. Параўн[аньне] з найміцай. Хіба не адн[осіцца] да Бел[арусі] як да [такой]? Гэта найміца матуля яго, гэта найміца ідзе ў горад. Там у ім толькі сын, не знайшоўшы броду, ня могучы ўхапіцца за порт (гораду). Каб стаць прадст[аўніком] гораду, каб расьці гарадзкім, каб быць гарадзкім.

2, 3) Не зразум[еў] Сянк[евіча].

4) Няўжо форма перап[іскі] чал[авека] з саб[акам] — гэта ўласьціў[асьць] кул[ацкай] ідэол[ёгіі]? Праўда, форма нязвычайная ў умовах бел[арускай] літаратуры. Але няўжо пісьм[еньнік], не падзяляючы кул[ацкую] ідэол[ёгію], ня мог стварыць такое формы, калі–б ён прымаў пад увагу словы Ян[кі] Куп[алы]:

> Жыцьцё нашае нас, бедных,
> Заганяных мужыкоў,
> Горш за ўсякае стварэньне,
> **За сабак** і чарвякоў.
>
> (Т. 1. [С.] 63)

Або:

> О, я знаю: сэрца маеш,
> Бо па сьвінцы нават плачаш,
> А што мовай пагарджаеш,
> Дык ты гэтага ня бачыш. (19)
>
> Як цыган той, па сьвеце век цэлы бадзяюся
> **Бяз прытоньня**, бяз родненькай, цёплен[ь]кай хаткі (25).
>
> Ня рвіся к багатым
> .....
> Табе, **як сабацы**, косьць кінуць пад ногі (69).

Відзь ён–жа быў у вачох паноў сабакай ды й сам лічыў сваё жыцьце горш за сабачае. Няўжо ён ня мог узяць гэты вобраз для сябе, каб даказаць моц сваіх пачуцьцяў. Няўжо ня можа напісаць таму, што асталося ззаду і што цяпер прагнана, а застаўлен сын, які вартуе сінь у раскрытага дому.

Дом раскрыт. Што гэта за дом? А вось ён. У Пушчы як чалав[ека], асобы жывуць два як–бы пачаткі: 1) гэта той, які йдзе ад жыцьця горшага за сабача[е], ад адносін як да сабак[і], а ня як да чалавека; і 2) гэта той, які йдзе ад усьведамл[еньня] сябе чалавекам, ад таго „ніколі, брат, я не забуду, што чалавек я, хоць мужык". Між гэтымі пачаткамі спадчынаю „нацыян[альна] дастойны". (Нядарма Пушча часта выслаўляе супроць Беларусі як нацыі і паказвае яе гадкай нацыяй — гэта менавіта супроць таго псыхолягічнага беларуса, які вызнаецц[а] рабствам, падхалімам, чырвоным буслам, як называе яго ў „Ліст[ох] да саб[акі]".) У Пушчы менавіта йдзе ўнутры змаганьне з астатнім, з гэтым нацыянальным, і яго перамаганьне („лепш быць вольн[ым] птахам"), і голас „сабакі" гэта адабрае: „Жыві, я знаю, цябе ніхто не запражэ". У Пушчы ваплацілася драма маладой Беларусі, у якой (драме) перамагае пачатак чалавека над рабом, над „сабакам", над падхал[імам], над чырвон[ым] буслам, над стыхійным. Т. е. плянавае, арганізуючае перамагае стыхійнае. Ды гэта–ж драма нашай эпохі. Гэту барацьбу Пушча скрываў апрану[тую] ў ангель[скую] сьвітку і шаўро (імаж[ынісцкае]), ён стыдаўся таго, што робіцца ў яго сярэдзіне, ён яго ўкрываў у патоку вобразу, у вобразатворчас[ь]ц[і], у песен[насьці]. І калі вы прасочыце самы вобразы, вы скрозь заўваж[ыце], што яны складаюцца з двух пачаткаў: блізкага і далёкага, што яны як–бы стракатая вопратка асобных момантаў гэтай барацьбы. Па вершах яго можна прасачыць усе важнейшыя моманты. Гісторыя яго вершаў — гэта гісторыя разьвіцьця гэтай барацьбы. „Ліст [ад] сабакі" — найвышэй[шы] пункт, які паказвае на пералом у барацьбе, на перамогу [над] „зьверам". Трэба чакаць, што Пушча не супыніцца над гэтым. Ён і далей будзе яго дабіваць канчаткова. І калі цяпер ён ужо над ім чуць прыкм[етна] толькі ўсьміхаецца пра боль, які адчувае ад гэтай барацьбы, то трэба чакаць, што ён у дэмонічн[ай] болі засьмяецца над ім і заўрачыгуе як горды пераможнік, як „Одысей", як гэрой, і як новы чалавек (арганізатар і выкан[аўца]). Трэба спадзяв[ацца], ён дасьць гэроічнае. Мы ў праве ад яго гэтага з часам чакаць. Калі–б Пушча ня быў песьняром, то гэта выявіцц[а] у другой форме, а менавіта ў той, што ён–бы бяспашчадна зьнішчаў–бы старое ў быту, праводзіў–бы электр[ыку] у лучн[ік] сялянскі, заносіў–бы лапці ў цэркаў як муз[эйную] рэч на пам[яць] нашчадкаў, як жылі продкі і як працавалі і змагаліся, каб выйсьці з гэтага сабач[ага] жыцьця; адчыніўшы для іх Унівэрсытэт, даўшы ім магч[ымасьць] з асьветаю ясны шлях свой бачыць.

Так, дом раскрыт. Гэтыя творы самыя інтымн[ыя] у бел[арускай] поэзіі, ім раўня „Кругі" Дуб[оўкі], „Сым[он] Муз[ыка]" Коласа. Усё гэта тая „наст[оящая]" поэзія. Так, „Сымон Музыка", Пушч[авы] „Асен[ьнія] песьні", „Ліст[ы] да саб[акі]", „Кругі" — вось адна лінія, гэта адзін кірунак (па свайму ўнутрана[му] зьместу), гэта тыя творы, якія твораць гісторыю поэзіі. Гэта тыя творы, якія ўтвараю[ць] паняць[це] аб поэзіі беларускай. Так, калі вы хочаце ведаць, што такое бел[аруская] інтымн[ая], найлірыч[нейшая] поэзія, чытайце Гаруна, чытайце „Сым[она] Муз[ыку]", чытайце Пушчу: „Асень[нія] пес[ь]ні", „Лісты да сабакі", чытайце „Кругі" Дубоўкі. Калі ў ранейшых творах іх юнацьтвенная рыцарнасьць, можа, нават поза, то тут вы ўгледзіце абнажоныя душы поэтаў рэвалю[цыі], тут вы ўгледзіце „зусім, зусім раскрытыя дамы" з чыстай і яснай сіньню, раскрытыя дамы таго, што мы называем беларускім і таго, што йдзе ў пралетарск[ае], таго, што адлюстроўвае сабою вялікі процэс „выйсьця Беларусі праз пралетарск[ую] Беларусь у сьвет", той процэс, пра які Дубоўка,

пачын[аючы] сваю поэт[ычную] дзейнасьць, сказаў: „Тваім шляхом — прыду ў шырокі сьвет, паміж [людзей], народаў разьліюся“, таго процэсу, пра які ў другі[м творы] ён казаў: „Сьпеў… пакоціцца лясной суніцай“ („Наля“). Так, гэта ажыцьцяўлен[ьне] таго процэс[у], пра які казаў М[аркс], што пралетар сам стан[овіцца] нацыяй, што пралет[ар] перш за ўсё мусіць зав[есьці] сабе пралет[арскую] уладу, падняцца да палаж[эньня] нацыян[альна]–кляса[вага] („Капітал“, 41). Калі Дуб[оўка] розум[ам] пасяг[нуў], то Пуш[ча] нутром, інтуіцыя[й] пасяг[нуў], што іначай быць ня можа.

Цяпер ужо мне асталося ня многа сказаць. Тое, што павед[амлена] тут мною, ты, дарагі чытач, ні знойдзеш нідзе. А відзь гэта–ж факты, факты, дадзеныя самім жыцьцём. І ты, чытач, павінен іх прыняць пад увагу, калі хочаш зразумець, менавіта зразумець поэзію Пушчы, яе ацаніць. Яны табе павінны дапамагчы разабрацца ў пытаньні, каго выражае Пушча сваёю поэзія[й]. І ты сам павінен устанавіць, кулацкая яна ці можа якая іншая.

Супроць ветру

(Лісты да невядомага друга)

Дарагі дружа! Ты просіш напісаць пра навіны ў літаратурным сьвеце. Я з ахвотаю гэта зрабіў–бы, ды толькі адно непакоіць, ці будзе тое, пра што я напісаў, навінаю для цябе. А што, калі–б тое, пра што я табе напісаў–бы, не навіна? Тады–б ты перастаў мне верыць, а я, прызнацца, не хачу гэтага. Ты, пэўна, ня ведаеш, што значыць, калі табе вераць на слова і ўсё, што–б ты ні сказаў, прымаюць за чыстую манэту. Калі ты гэтага ня ведаеш, то табе тады добра–б мог растлумачыць гэта Т[одар] Г[лыбоцкі] або хто іншы. Яны добра ведаюць цану таму, што зазвычай называецца крэдытам. Яны ведаюць, што пры наяўнасьці яго з боку, скажам, звычайнага чытача можна часам прапіхнуць і фальшывае за чыстую манэту. Мо’ ня верыш, ды запытай, і яны табе скажуць, што яны прапіхнулі, напрыклад, такую рэч, як паведамленьне аб тым, што арт[ыкул] К[ундзіша] зьявіўся пасьля арт[ыкулу] Ц[ішкі] і зышло за праўду, за чыстую манэту, нягледзячы на тое, што „Узв[ышша]“, у якім быў зьмешчаны арт[ыкул] К[ундзіша], выйшаў у сьвет …., а „Пол[ымя]“ з арт[ыкулам] Ц[ішкі] выйшаў… і ніхто яму не сказаў, што ён хлусіць: усе паверылі і сказалі яму: цаца. Дык вось што значыць быць чалавекам, якому вераць на слова. Дык вось, прызнацца, ёсьць і ў мяне такі грэх, што хочацца, каб і мне верылі, бо чым–жа я горшы за друга? Я апасаюся, каб не напісаць такое што, з–за чаго ты перастанеш мне верыць. А таму перш чым пісаць табе пра тутэйшыя навіны, я проста запытаю цябе, ці будзе гэта навінаю, каб здарылася вось такая зьява. У аднэй найлепшай часопісі выдрукавалі, скажам, вершы аднаго, як яго наз[ывае] А[лесь] С[янкевіч], поэты. Тут трэба заўважыць, што гэты А. С[янкевіч], як сказаў ён сам потым, называў раней гэтага поэту поэтам шлях[ты], і на яго, на А. С[янкевіча], шмат абур[аліся], казалі, што ён займаецца нацягваньнем. Гэта ён сам потым скажа. Дык вось, выдрукаваліся гэтыя вершы. Каб доўга не казаць табе тут пра вершы, то вазьмі іх і прачытай сам. Няхай пакуль што будзе табе вядомым, што я лічу гэтыя вершы моцнымі. Але ты ўсё–ж ня вер на гэты раз мне і вазьмі ды правер, вазьмі прачытай сам. Ну, выдрукаваліся тыя вершы, дык што ты думаеш, іх чытаў хто? Ды не, ніхто і ўвагі не зьвярнуў, каб не А. С[янкевіч]. Ён, як толькі яму паказалі ці зрабілі яму даклад аб гэтых вершах, адразу ляснуў сябе рукою па лбу і сказаў: ага, пачакай–жа… і ўспомніў сваю павіннасьць. Ты мо’ ня ведаеш, што ён гэта сказаў, дык слухай яго самога. Вось ён гаворыць: „Кожны літ[аратурны] факт мы павінны разглядаць у конкрэтн[ых] гіст[арычных] абставінах

і шукаць у яго зьмесьце тых або іншых грамадзкіх настрояў“. Як ты думаеш, што гэта ён сказаў? А ён перш за ўсё сказаў аб тым, што ён ведае свой абавязак разглядаць і шукаць. Словам, чалавек загаварыў пра павіннасьць. Вядома, гэта нядрэнна, што чалавек ведае сваю павіннасьць, ну а раз ведае, то мусіць–жа і выконвае, г. зн. будзе разглядаць нейкі літ[аратурны] факт у конкр[этных] гіст[арычных] абст[авінах] і шукаць у яго (літ[аратурнага] факта) зьмесьце тых або інш[ых] грам[адзкіх] настр[ояў]. Гэтае–ж, мусіць, на нешта некаму патрэбна. Але пачакайце, не сьпяшайцеся вельмі. Так от, думаеце, ён і вылажыў перад вамі літ[аратурны] факт і конкр[этныя] гіст[арычныя] абставіны ды пачаў разглядаць яго ў гэтых гіст[арычных] абст[авінах] і шукаць у яго зьмесьце тых або іншых грам[адзкіх] настр[ояў]? Не, ён яшчэ перш растлумачыць, што гэта ён сказаў іншымі словамі. Вось–жа слухай гэтыя іншыя словы: „Кожны літаратурны факт мае тую ці іншую сацыяльную значымасьць“. Бачыш, гэта іншыя словы вызначэньня павіннасьці, якая ляжыць на ім. Гэта ўсё роўна, што чалавек–бы сказаў так: „Мы павінны рабіць меліяр[ацыю] балот, іншымі словамі, кожнае балота мае тую ці іншую [*прапушчана месца*] значымасьць“. Але гэта, аказваецца, ня толькі іншыя словы, гэта пункт погляду. Што тут пункт погляду: ці тое, што „мы павінны разглядаць і шукаць“, ці іншыя словы: „кож[ны] літ[аратурны] факт“?.. Але А. С[янкевіч] тлумачыць далей: чыст[ае] маст[ацтва] з гэтага пункту таксама мае сац[ыяльную] знач[ымасьць], паколькі яно азн[ачае]. Ну, каб яно не азначала гэтага адмаўленьня, тады як? Але слухай далей. „Таму (ці гэта таму, што мы павінны, ці таму, што інш[ымі] словамі літ[аратурны] ф[акт] мае зн[ачымасьць], ці таму што маст[ацтва] з гэт[ага] пун[к]т[у] мае зн[ачымасьць], ці таму, што яно азначае?), калі мы анал[ізуем той ці іншы твор“], мы, як кажа Пл[яханаў], шукаем…“. Гэта як кажа Пляханаў, а як кажа А. С[янкевіч] — дык хто яго ведае, што ён робіць, калі аналізуе, ці то ён шукае, ці што іншае робіць. Вось такую зрабіўшы прадмову, сказаўшы, якая яго павіннасьць і што ён робіць, аналізуючы твор, як кажа Плях[анаў], ён прыступае да работы, да выкананьня абавязку. Словам, сказаў, што мы павінны і мы гэта зробім, як кажа Плях[анаў], маўляў, не падумайце, што мы ня ведаем нашай павіннасьці і ня шукаем. Шукаем, чаму не. Успомніўшы павіннасьць, ён далей паказаў, як яе выконвае. Вось глядзіце. „Перад намі досыць важны літ[аратурны] факт, — кажа ён. — У пят[ым нумары часопісу „Узвышша“ зьм[ешчаны два лісты Язэпа Пушчы — „Лісты да сабакі“ і „Ліст ад сабакі“, а таксама верш „Асеньнія песьні“]… Які–ж сац[ыялёгічны] э[к]в[івалент] мы знойдзем…“ Вось вам, угадайце, які сац[ыялёгічны] экв[івалент] ён знойдзе ў творах. О не, вы ня ведаеце, які ён знойдзе сац[ыялёгічны] экв[івалент] у творах. Гэта для вас яшчэ загадка. А от ён знойдзе. Вы от ня скажаце, чые і якія настроі адбівае гэты сац[ыялёгічны] экв[івалент] ці П[ушча] (гэта, мусіць, усё роўна, ці хто яго ведае). А от ён скажа. Канечна, вы ня ведаеце, які ён знойдзе экв[івалент]. От слухайце: „Калі я раней называў…“, дык мне ня веры[лі], нібы абавязкова трэба быць такім, каб выяўляць вось такое. Бачыце, ён раней ужо гаварыў, а яму казалі, што гэта нацягв[аньне]. Ды от–жа ведайце, што гэта не нацяг[ваньне], а сац[ыялёгічны] эквівал[ент], што гэта ён шукаў і знайшоў. От ён які: ён выконваў павіннае, ён разглядаў і шукаў, як кажа Плях[анаў], „факт з „саб[ачымі] ліст[амі]“ пацьв[ярджае] мае пал[ажэньні]“ (т. е. што ці ён наз[ывае] упадн[іцтвам], ці што ён у прыв[атнай] гут[арцы] цьвяр[дзіў], ці што на яго абур[аліся], ці што казалі „нацягв[аньне]“, ці што неабавязкова быць [сынам буржуя], каб выяўл[яць у сваёй творчасьці буржуазную ідэалёгію] — ачавідн[а], усё гэта, бо ён кажа „мае палажэньні“, мо нават і тое, што ён шук[ае] сац[ыялёгічны] экв[івалент]). Словам, факт пацьвярджае, што ён шук[ае] сац[ыялёгічны] эквів[алент] у творах. І ён кажа далей: „Ведаю, [што знойдуцца крытыкі тыпа Кундзіша… Кундзіш… „давядзе“, што ягоны верны Язэп ня

кулацкі, а „самдзелішны“ „пралетарскі“ поэта]“. Маўляў, ёсьць вось такія, а я ня гэтакі, я не давяду, што П[ушча] прал[етарскі] поэта, будзьце спакойны. Я ведаю, што яны будуць рабіць вось так, але я гэтага не зраблю. „Нас сёньня цік[авіць] П[ушча] як сац[ыяльнае] зьяв[ішча]“. Вось вам, а вы думалі што? Думалі, што не цікавіць, а от–жа цікавіць, і ня як што–небудзь такое, а як сац[ыяльнае] зьявішча. Гэта вам ня аханькі. От які ён, ён цікавіцца сац[ыяльнымі] зьявішчамі. Ён выкон[вае] павін[насьць], ён разглядаў раней, ён шукаў, ён называў, ён ведае, ён цікавіцца сац[ыяльнымі] зьяв[ішчамі], як кажа Пл[яханаў], ён не такі, як Кундзіш, ён слова знойдзе — „сац[ыялёгічны] экв[івалент]“. Вось слух[айце]. „Мы жывем [у дзяржаве дыктатуры пралетарыяту]“. А вы думалі што? Мо вы гэтага ня ведалі, дык ведайце, дзе мы жывем і што тут ёсьць, чаго няма. Бачыце: чалавек сьвядомы, не такі, як Кундзіш, скажам, які аблаяў Джугара, ён ведае, як у нас і як у іх, напр[ыклад], Зах[одняй] Б[еларусі], ён ведае, што ў літ[аратуры] „ёсьць больш магчымасьці прасочв[ацца]“ і г. д. Так што будзьце ўпэўнены, што ён знойдзе сац[ыялёгічны] эквівалент. „Прасочвань[не]…, як я адзн[ачыў], назір[алася] ран[ей]“. Вот вам гэта магчыма[сьць]: Пушча. Ён, як адзн[ачае], назіраў за прасочваньнем (кім? ня ўсё роўна!). Важна, што справа рабілася: назіралася прасочваньне, я называў, але некат[орыя] абураліся, але я рабіў правільна. А цяпер пытаюць, дык чаму не сказаць. „Паўстае пыт[аньне], ці сапраўды [Пушча выяўляе ў сваёй творчасьці ідэалёгію заможнай, кулацкай часткі нашае вёскі?]“, т. е. ці правільна назіралася прасочваньне. Назіралася прасочваньне, дык ці сапраўды выяўляе ён тое, што прасочвалася ў яго твор[часьці], як гэта назіралі. „На гэта пыт[аньне мы] адк[ажам] тады, калі выявім, з якіх сацыяльных пластоў ідуць матывы ўпадніцтва“. А выявіць гэта лёгка па метаду адмаўленьня. Ён ужо пав[едаміў], што ў нас ёсьць. Дык адгэт[уль] немагчыма і адгэтуль немагчыма, бо няма калі ўпадаць, заняты народ, няма калі хныкаць (хн[ыкаць] = уп[адаць]). Заст[аецца] кулак, ну ад яго яны й ідуць. Ясна? „Гэта ён…“ — усё! Я–ж яго знаю! Выявіў, што мат[ывы] упадн[іцтва] ідуць ад кулака. А раней назір[аў] прасочваньне наст[рояў] кул[ацтва] у П[ушчы] — выходзіць, ясна, што П[ушча] выяўляе, т. е. што А. С[янкевіч] раней прав[ільна] даводзіў. Яшчэ ня верыце, дык от вам. „Ін[шай] Бел[арусі] П[ушча] ня бачыць і ня можа бачыць (гл. Пільн[ы]), бо [для таго пласта грамады, ідэалёгію якога ён выяўляе], дзян[ькі ўжо] адліч[аны]“. Ужо ён тлумачыць, чаму ня бачыць і ня можа бачыць. Бачыце, дзе кул[ацкія] дзян[ькі] адлічаны, дык П[ушча] ня бачыць і ня можа бачыць, а вы й ня ведалі, чаму ня можа бачыць, бо яму няма калі бачыць, яму трэба быць незд[аровым], трэба крыч[аць], не знаходзіць сабе месца (пар[аўн]. Пільн[ы]), перад ім здань… Ён прадстаўляе Пушч[аўскі] мал[юнак] „гін[учай]“ Б[еларусі]. Ён ужо ў якасьці Пушч[авага] прадстаўніка. Вось, маўляў, палюбуемся, і гэта аб наш[ай] С[авецкай] Б[еларусі]. Бачыце, як ён ведае, што аб чым. Узяўшы Пушч[авы] сл[овы], ён выдае іх за Пушч[аў] малюнак гін[учай] Бел[арусі], бачыце, які ён сьмелы. Не пабаяўся сказаць, што гэта мал[юнак] С[авецкай] Б[еларусі]. Ну а вось такія словы: „Паглядзелі мы спачат[ку]…..“. Гэта мал[юнак] чаго? „Пушча ня бачыць [ні Асінстрою, ні посьпехаў каапэрацыі, ні вялізарнай работы па асушцы балот Беларусі, а ні той культурнай рэвалюцыі, якая назіраецца на вёсцы], бо гэта… кул[аку] нясе сьм[ерць]… Вось чаму сьпявае“. Зноў тлумачыць, чаму так пяе, а ня іначай. Ну а каб кул[ацтва] зусім не было, то вых[одзіць], што Пушча не выяўляў–бы яго ідэолёгіі, а выяўляе толькі таму, што ён ёсьць, ці як гэта.

Я не бяз цікаўнасьці прачытаў артыкул А[леся] С[янкевіча], зьмешчаны ў „З[ьвязьдзе]“. Загаловак яго гаварыў аб нязвычайнасьці яго зьместу. У гэтым, ка-

нечне, А. С[янкевіч] не расчараваў. Зьмест сапраўды вызначаецца такою нязвычайнасьцю, якая абуджае моцнае зьдзіўленьне разуменьнямі, выказанымі аўтарам. Першае, што паражае ў артыкуле т. С[янкевіча], дык гэта той узрыў злосьці, які не дазволіў аўтару прадумаць усяго таго, што ён нагаварыў на пяцёх падвальных слупкох газэты. Канечне, ня мне судзіць аб тым, якімі прыёмамі т. С[янкевічу] можна карыстацца ў крытыцы, а якімі не. Аб гэтым да твару было–б сказаць тым асобам, якія стараюцца ўстанавіць пэўныя нормы крытычных вырашэньняў. Прыкладам, З[ьміцер] Ж[ылуновіч] мог–бы ў артыкуле С[янкевіча] найсьці куды ўдзячнейшы матар'ял для ілюстрацыі сваіх мысьлей аб сучасных прыёмах крытыкі, чым той, які ён адшукаў у арт[ыкуле] Бабарэкі. Але ён, вядома, гэтага ня зробіць, ён на гэты раз змоўчыць, а ў лепшым разе скажа, што тое, чаго ня можна было Бабарэку, тое можна С[янкевічу] — у гэтым–такі дыялектыка. Перад гэтым, канечна, мы пасуем. А шкада. Матар'ял вельмі а вельмі каштоўны, т. З. Ж[ылуновіч]. Але ўсё–ж я, як просты сьмерт[н]ы, што цікавіцца разьвіцьцём літаратурна–мастацкае культуры, не магу не зазначыць на тугасьць, адсутнасьць гэтай культуры ў арт[ыкуле] А. С[янкевіча]. А гэта–ж абніжае значэньне і таго зданьня, якое выказана ім аб Пушчы, а таксама дае повад усумніцца ў яго правільнасьці. Асноўнае палажэньне ў адносінах да П[ушчы], якое выстаўлена ў гэтым артыкуле, зводзіцца да наступнага: Пушча — кулацкі поэта. Даводзіцца гэта палажэньне вельмі проста: Пушча напісаў „Асеньнія песьні", „Лісты да сабакі" ды „Ліст ад сабакі". Канечне, гэта правільна, што Пушча напісаў гэтыя творы, аб гэтым сьведчыць яго подпіс над гэтымі вершамі. Але гэты факт яшчэ не даводзіць таго, што стараецца давесьці ў сваім артыкуле А. С[янкевіч], і не даводзіць таму, што А. С[янкевіч] выходзіць з няправільнага па сутнасьці асноўнага пункту гледжаньня на задачы крытыкі. Паінфармаваўшы чытача аб тым, што перад ім (А. С[янкевічам]) важны літ[аратурны] факт, а мен[авіта] апошнія творы Я. П[ушчы], А. С[янкевіч] ставіць пытаньне: „Які мы знойдзем сац[ыялёгічны] экв[івалент] у гэтых творах?" Такая ўстаноўка некалькі разыходзіцца з тым разум[еньнем] задач крыт[ыкі], якое вык[ладае] Пл[яханаў]. Плях[анаў], робячы заўвагі ў прадмове да зб[орніка] „За 20 л[ет]", першую задачу крытыкі форм[улюе] так: „Першая задача крытыка складаецца ў тым, каб перакласьці ідэю маст[ацкага] твору з мовы маст[ацтва] на мову сацыялёгіі, каб знайсьці тое, што можа быць назв[ана] сац[ыялёгічным] экв[івалентам] дан[ага] маст[ацкага] твору". Гэта формула гаворыць аб тым, што маст[ацкі] твор выражае ідэю моваю мастацтва і што гэта–ж ідэя можа быць выражана моваю сацыялёгіі. Гэта, канечна, абавязвае крытыка знаць, з аднаго боку, мову мастацтва, а з другога — мову сацыялёгіі, для таго, каб перакладаць ідэю з аднэй на другую, каб знайсьці тое, што можа быць назв[ана] сац[ыялёгічным] экв[івалентам] дан[ага] літ[аратурнага] твору, а не сац[ыялёгічным] экв[івалентам] у творы, як кажа Сянк[евіч]. Гэта–ж абавязвае яго перадусім паст[авіць] пыт[аньне], якава ідэя дан[нага] твору. Калі так падысьці да „Ас[еньніх] п[есьняў]", то пры аналізе гэт[ага] твору выявіцца, што яго ідэя заключаецца ў наступным: бел[арус], прыйш[оўшы] у вялікі горад, адч[увае] сваю беднасьць у пар[аўнаньні] з гэтым горадам.

Вы просіце мяне выказаць свае думкі наконт творч[асьці] N. Прызна[юся], мяне ўзрад[авала] тое, што вы зацікав[іліся] гэтымі думкамі. Адно толькі мяне непакоіць: як вам выказ[аць] гэтыя думкі. Справа ў тым, што думка гэта адна — твор[часьць] N = поэзія. І вось ня ведаю, калі гэта скажу, то ці ясна[я] будзе ўся гэта думка. Вам, пэўна–ж, даводзілася чуць слова „поэзія" з іншых вуснаў, і гэтыя іншыя кожны па–свойму ўкладваў свой зьмест у гэта слова. Мне, прытым, вядома, што адны, калі гавораць „поэзія", то пад гэтым разум[еюць] творы X. або Y., або нешта сустаўное з X. і Y.

Для паразум[еньня] я павінен сказаць, што разумею я, калі гавару — „поэзія“ і калі гэтым паняцьцем азначаю твор[часьць] П[ушчы]. Уявеце сабе, што прыяж[джаеце] у невядомы для вас сьвет, закрыты заслонаю, і вы ня ведаеце, што яшчэ вы ўгледзіце перад сабою. І вось прыходзіць чалавек, адкрывае заслону і асьвятляе сваім сьвятлом гэты сьвет. Пры гэтым сьвятле перад вашымі вачыма праходзяць разнастайныя **малюнкі** момантаў у „прыг[ожай]“ афарбоўцы (украшаныя), расьпісаныя пад колер стракатага, яркага, бліскучага... І вам здаецца гэты сьвет прывабным, цікавым ў сваёй бурл[івасьці]. Вы бачыце, сонца выган[яе] пасьвіць дзень, росы–іскры. Вы адчуваеце, што адбываецца нейкі адзіны процэс, які кладзе адлюстрава[ньне] на ўсе зьявы, што перад вамі праходзяць. Вы адчуваеце жыцьцё нейкае асаблівае, замкнёнае ў пэўныя рамы. Калі вы прыгл[ядаецеся] бліжэй, вы пачынаеце пазнаваць у гэтым жыцьцё–быць[цё] знаёмае вам з вясковага быту, з рэвалюц[ыі], з быту моладзі ў горадзе. Калі ўслухаецеся ў музыку гэтага сьвету, вы пачуеце мэлёдыі: ветру сьвіст, плёскат ручая, тэлегр[афных] дратоў і г. д. Вы пачуеце нейкія знаёмыя мэлёдыі, і вам захочацца ім падпяваць, і вас пацягне яшчэ і яшчэ раз глянуць на гэты сьвет і ўжо з аддаленьня. І ў вас абудзіцца жаданьне тварыць. І вось вы пабачыўшы, і пачуўшы гэты сьвет, скажаце, што ёсьць прыгожае ў звычайн[ым], што чалавек стварыў з тонкай душою, адчуўшы сьвет па–свойму. То гэтым вы будзеце абавязаны творч[асьці] П[ушчы].

Пушча — поэт, поэтызуючы жыцьцё.

Дарагі дружа! Ты пытаеш, якія ў нас навіны. Ня ведаю, што лічыш ты навінаю і ці будзе гэта навіна вось такая зьява. У нас тут выходзіць часопісь „Узв[ышша]“. У пятым яго № надрукованы вершы Я[зэпа] П[ушчы], вершы, на мой погляд, моцныя. У гэтых вершах Я. П[ушча] выступае ў ролі песьняра–мастака, які прадстаўляе перад чытачамі „я“ поэты, які адчувае творчы ўздым, ня ведаючы яшчэ, што створыць, і аддаецца на волю нахлынуўшых настрояў. Ён адчувае ход пар[аходаў], сыгналы, размыва[ньне] гран[ітных] граняй, трывогу на Няве. Гэта й выклікае ў яго ўспаміны (нявольна) аб чорн[ай] дар[озе] і сьвет[лавалосым] дні юнацтва. Ён адчувае холад у пал[ітоне], стоячы пер[ад] Ак[адэміяй] м[астацкай] і г. д. Настроі гэтага „я“ паказаў шчыра і добрасумленна, узяўшы насіцельства іх на самога сябе…

Дык вось, адзін чалавек, які занімае высокую кіраўн[ічую] пасаду, з поваду гэтых вершаў напісаў артыкульчык, у якім, вызна[чы]ўшы, што гэта досыць важны літар[атурны] факт, памкнуўся скарыстаць яго ў мэтах доваду таго, што ён калісь і дзесьці ацэньваў поэта як поэта шлях[ецка]–кул[ацкіх] пластоў і што ў гэтым ён не памыляўся. Ён гаворыць, што гэты факт пацьвярджае яго палажэньне, і выходзіць так, быццам ён калісьці выказваў гэта палажэньне без факт[ычнай] асновы, а от так сабе, што яму так здавалася ці то як іначай. А вось цяпер ён, гэты факт, пацьвярдж[ае] яго палажэньне. Як–жа ён пацьв[ярджае]? А бачыце, вось як. Ён зразумеў гэты факт як хулу на БССР, як праяву кул[ацкай] ідэолёгіі. Чаму ён так зразумеў? Хто–ж яго ўрэшце ведае. Аб гэтым ён нічога ня кажа. Ачывідна таму, што „нашоў сацыялёг[ічны] эквів[алент]“, і дзе? У творах. Гэты эквівал[ент] ім прадст[аўляецца] выняткамі: „Беларусь–краіна — найміцай астатняй у апранасе рванай, днём і ноччу хмарнай“ і г. д. Па ягонам[у], першае — гэта здань, якую бач[ыць] перад сабою кулак. Чаму гэта здань і чаму яе бачыць уласьціва толькі кулаку — невядома. Няўжо Бел[арусь] у рван[ай] апрат[цы] — гэта здань? Калі гэта не рэальнае, а толькі здань, ды здань, якую ня ўсякі бачыць, а толькі кулакі, то ачыв[ідна], што для пралет[арыяў] альбо наогул Бел[арусі] такой няма, а калі ёсьць, то ён яе ня бачыць. Дапусьцім першае: што няма. Тады раз такое няма, то ачыв[ідна], аб ёй і ня думаюць і аб ёй ніхто ня

дбае. Калі–ж ёсьць Бел[арусь] у апр[атцы] багатай, то цікава, як–жа адн[осіцца] да яе прал[етары]? Дап[усьцім] другое, што ёсьць, але [пралетары яе] ня бач[ыць], тады альбо ён сьляпы, альбо, хто ўжо яго ведае, мо яе яму не паказв[аюць]. Далей другое („У полі…“). Прычына, толькі не разабраць чаго: ці таго, што П[ушча] ня бачыц[ь], ці таго, што т[аго] пласта адл[ічаны] дзянькі, ці гэта мал[юнак] гін[учай] Бел[арусі].

Чалавек разважае так: у нас ёсьць прал[етары], селян[ін], кулак і нэпм[ан]. Літар[атура] ёсьць адлюстр[аваньнем]. Значыць, павінны быць прал[етарскія] поэты, сял[янскія] і кулацк[ія]. Калі–ж кул[ацкага] няма, трэба яго зрабіць або знайсьці, а то рухнуць палажэньні. І ён робіць. Як гэта ён робіць? Ён найперш называе якога поэта шлях[оцкім] і цьвердзіць у прыв[атнай] гут[арцы]. І калі яму каж[уць], куды так[ому] поэту быць кул[аком], на гэта ён выст[аўляе] палаж[эньне], што неабавязкова быць сам[ому]. Далей ён устан[аўлівае] назіраньне за прасочв[аньнем] кул[ацкіх] наст[рояў] у творч[асьці]. Нарэсьце, назір[аньне] прыносіць яму верш гэтага поэта. Ён тады піша: а што, ці не казаў я гэтага? І ён пачынае пісаць, што робіць гэты поэт, і адгэтуль вывад, што поэта кулацкі, што палаж[эньне] літар[атурнае] ёсьць, выяўленьне пацьверджана.

Дарагі дружа! Ты дзівішся з таго, што напісаў С[янкевіч] наконт Пушч[авых] верш[аў]. О, які–ж ты наіўны. Зробл[енае] Сян[кевічам] ня варта зьдзіўленьня. Відзь гэта такая звычайная зьява там, дзе многа, каж[учы] сл[овамі] Кн[орына], яшчэ някульт[урных] дзікунскіх адносін і да т. п., што не дзівіцца трэба ёй, а „посожалеть“. Ня дзіва яна, а бяда наша, якая перамагаецца ўпартаю працаю па ўзвышэньню нашай культурнасьці. Няўжо ты ня бачыш, з якою мэтаю зрабіў С[янкевіч] учынак, падобныя якому рабіліся неаднакроць і да яго. Успомні, з якою мэтаю была напіс[ана] рэц[энзія] некім Я. Ч. на „Credo“, у якой было сказана, што форма даскан[алая], але зьмест такі, што твораў ня трэба пускаць у школы, бо яны там наробяць шкоды. Няўжо–ж ты думаеш, не дзеля таго, каб паказаць, што Я. Ч. выконвае свае абавязкі добрасумленна, сочыць за тым, што даецца поэтамі і паведамляе аб гэты[м] усенародна і сьмела. Няўжо ты думаеш, не дзеля таго, каб атрымаць „цаца“ за ахраненьне школ ад шкоднага, за блюсьціцельства і папячыцельства аб школах, дзецях малых сіх. Відзь дзяцей трэба выхоўваць, і калі ім ня даць Дуб[оўку], то ачывідна, астаецца даць тое, што ёсьць апроч Дуб[оўкі], ну а ў гэтым апрочным ёсьць і Дудар, скаж[ам], і інш. Адгэтуль — дастачай [у] школу Дудара! Аб ім–жа не казалі яшчэ, што ня мож[на] пушч[аць] яго ў школу. Успомні яшчэ і Пільн[ага], які пісаў, што кніга менш за ўсё разьліч[ана] на гутарку аб ёй і зьвярн[уў] увагу аўтара толькі сваімі ўжо для папярэдж[аньня] Выдав[ецтва]. Ну няўжо ты ня бачыш, што чалавек папераджае выдавецтва, каб у другі раз такіх кніг ня выдавалі, што чалавек стварае дакумэнт, які можа выкарыст[аць] выдавецтва, каб аўтару, прын[ёсшаму] верш[ы], сказаць: бачыце, вамі не здаволены, грам[адзкая] думка супроць вас, ня будзем друкаваць. І як–бы зьдзіўлен быў аўтар, даведаўшыся, што той, хто адмовіў, сам–жа і напісаў. Відзь немагчыма–ж гэта пры псэўдонімах. Як ты думаеш? Я, канечна, не сьцьвярджаю, што ў гэтым выпадку так, але–ж ці такія выпадкі не магчымы пры такіх умовах. Вядома–ж, пэўна, і табе, што адзін амэр[ыканскі] пісьменьнік, каб заінтрыгаваць чытача сваім творам, пачаў яго крытыкаваць, і ў аднэй часопісі пад адным прозьвішчам пісаў за твор, а ў другой супроць, і так ось палемізаваў, нарабіў такога шуму, што кніга была раскуплена. Калі такія магчымы выпадкі, дык чаму–ж не магчымы і такі, як той, хто выдае, той–жа і папераджае выдаўца, каб другі раз не выдаваў. Я ня ведаю, як ты глядзіш на такія выпадкі. Канечна, гэта таксама свайго роду мастацтва, але ўсё–ж мастацтва, якое не заслугоўвае таго, каб яго пераймаць. Гэта спрыт, лоўкасьць рук! Пры

такіх зьявах і магчымасьцях, канечна, нічога няма дзіўнага ва ўчынку Сянк[евіча]. Відзь „бытие определяет сознание“ і павядзеньне. Сянкевічу трэба было (чаму — гэтага–та я ўжо ня ведаю), але трэба было паказаць: 1) што „мы“ (гэта зн. ён) заўжды, як кажа Пл[яханаў], шукаем „сацыял[ёгічны] эквівал[ент] у творах (ён так і піша: „Які–ж сац[ыялёгічны] экв[івалент] знойдзем **мы** ў твор[ах] Я. П[ушчы], якія і чые [настроі] ён (тут не вядома, хто ён: ці то сац[ыялёгічны] экв[івалент], які зной[дзе] Сян[кевіч], ці то П[ушча]. Калі вы параўн[аеце] выразы „сац[ыялёгічны] экв[івалент] у тв[орах]“ з „ён“ у іх, то прыход[зіцца] думаць, што сац[ыялёгічны] экв[івалент]) у іх адбівае?“; 2) што Сян[кевіч] не памыл[яўся], калі раш[уча] „цьвердзіў“ (ён так і нап[ісаў]: „Калі я раней… цьв[ердзіў], дык абур[аліся]… Нібы аб[авязкова трэба быць сынам буржуя, каб выяўляць у сваёй творчасьці буржуазную ідэалёгію?]) і што яго палаж[эньні] (ран[ейшыя]) пацьв[ярджаюцца] фактам саб[ачых] л[істоў] (раней–жа яны, як відна, нічым не пацьвярдж[аліся]); 3) што Сянкевіч ня зробіць так, як К[ундзіш] (ён так і напіс[аў]: „Я ведаю, што знойд[уцца] такія…, але нас цікавіць…“; 4) што раз „побач з прал[етарыятам] існуюць нэпман і кулак у дзярж[аве] дыкт[атуры] прал[етарыяту], якія маюць сваю ідэол[ёгію], то і ў літар[атуры] павінны быць поэты: поэт–кул[ак], поэт–прал[етары] і г. д., выяўленьні іх ідэол[ёгіі], т[ак] с[казаць], поэтычна–ідэол[ёгічныя] прадстаўленьні іх; і 5) што Сянк[евіч] знайш[оў] поэта–кулака, аб чым і даводзіць да ведама. Па першаму дык ён паведамл[яе], што ён сьвядомы ў тым, што павінен рабіць. „Кожны літ[аратурны] факт мы павінны разгл[ядаць]“, — кажа ён, пач[ынаючы] арт[ыкул], і далей сьцьвярдж[ае], што ён гэта і робіць, калі аналізуе твор. „Калі мы аналіз[уем] твор, мы заўжды шукаем, як кажа Плях[анаў]. (Цікава, дзе гэта казаў Плях[анаў], што Сян[кевіч], калі аналіз[уе], дык шукае, а таксама цікава, што робіць С[янкевіч], калі не аналізуе твору, альбо калі кажа, што „перад намі досыць важны факт“. Ён тады піша арт[ыкул] „Сац[ыяльныя] мот[ывы]…“ і пытае, які–ж сацыял[ёгічны] эквів[алент] мы зн[ойдзем] у твор[ах] Пушчы?“)

Каб вы зналі, як мне хочацца павандраваць па сьвеце, пажыць у самых разнастайных абставінах і выведаць на сабе ўсе людзкія радасьці і горасьці, вы–б ня мучылі мяне неабходнасьцю чытаць такія нудныя рэчы, як артыкульчыкі Т[одара] Г[лыбоцкага] і думаць аб тым, што вось ёсьць–жа людзі, якія ні аб чым ня думаюць, а лапочуць, як удоты. Але вы гэтага ня ведаеце і па сваёй прастаце, жадаючы карысьці і душы маёй ратунку, з дня ў дзень прымушаеце мяне сядзець у М[енску] і грызьці граніт навукі. Я ўжо зьмірыўся і грызу. Грызу і думаю: за якія гэта грахі я пакараны?

Пры жаданьні можна зьдзівіцца ды запытаць: супроць якога ветру пасылаюцца лісты? Дык ось каб ніхто не пасьмеў гэтага зрабіць, я адразу–ж і кажу. Я ведаю, што вецер нядрэнная рэч, калі ёсьць вятрак, а таксама калі патрэбен дождж. У першым выпадку вецер будзе круціць крыльля (кул[ацкія] ці бядн[яцкія]), а крылы — кола, а кола — камень, а камень малоцьбе збожжа. У другім ён падгоніць хмар. Так што я, уласна кажучы, ня супроць ветру наогул. Але… ведаеце чаму я сказаў, што ня супроць? Не. А вам надта хочацца ведаць. Ну дык маеце: я сказаў „ня супроць“ таму, што мне трэба, каб вы не падумалі, што я наогул, а калі вы гэтага не падумаеце, тады падумаю я. Скажэце, вам хочацца пасьмяяцца над кім–небудзь? Хочацца — ну дык сьмейцеся. Што, няма з чаго? Ды з гэтага–ж „каго–небудзь“. Ня сьмешна. Ну што–ж, я вінават, калі ня сьмешна. Ня віньіце, я й не кажу, што вы віньіце, бо ўсё–роўна–ж ад гэтага вам сьмешна ня зробіцца, а мне ад гэтага лягчэй ня стане. Я й сам думаю, як–бы гэта засьмяяцца, дык не сьмяецца, ліха на яго. А от людзі сьмяюцца. Умеюць, кажаце. Да няўжо–ж. От бывала, … як засьмяецца, дык проста любата, і сьмяецца так, што й не пазнаеш, як. Сьмяяцца — гэта таксама мастацт[ва].

Дык ось я гэта й вучыўся сьмяяцца, дык ніяк не навучыўся. І вучыўся я ў такіх, што й самі ня ўмеюць, а на іх кажуць, што яны майстры сьмеху. А як засьмяецца каторы, дык плакаць хочацца, гледзячы на яго. Вы й глядзець–бы на гэтакіх не захацелі. Дык што тут зробіш, калі павінен.

[1927 — 1928]

[Супроць ветру: Фрагмэнты чарнавых накідаў]

У гістарычным жыцьці народаў і клясаў бываюць такія моманты іх разьвіцьця, калі аб тым, ці зьяўляецца той ці іншы вершапіс[ец] поэтам ці не, не спрачаюцца, а прымаюць усіх, хто піша вершам, за талентаў, усіх шчодра ўвешваюць лаўрамі поэтаў. Гэтыя моманты, канечне, з часам праходзяць і з узростам сьвядомасьці; калі грамада сталее, яна пачынае рабіць рэвізію.

Што такое поэзія?

У нас яшчэ няма звычаю ставіць і абмяркоўваць пытаньне наконт таго, ці зьяўляецца аўтар, які напісаў некалькі вершаў, поэтам, ці не. Гэтага не абмяркоўваюць. Вераць на слова. Некаторы час мы былі вельмі шчодрымі, прымалі на веру ўсіх вершапісцаў за поэтаў і ўвенчвалі іх голавы „лаўравымі вянкамі", аж покуль голавы ў лаўровых вянках не падашукалі нас і не аказаліся проста слупамі.

У моманты гістарычных пераломаў у жыцьці народу вельмі лёгка бывае зрабіцца тым, чым хочаш.

[пачатак страчаны] не песьняру чыстае красы і ня прыхільніку мастацтва для мастацтва, не імпрэсіяністу, а мастаку–дойліду хараства новага адраджонага жыцьця, да якога ён імкнуўся ўсёю душой, — мастаку–аквітыстаму.

Калі мы чытаем зборнік твораў таго ці іншага поэта, то ён перад намі перш за ўсё ўяўляецца як свайго рода справаздача поэты перад грамадою за пэўны час у сваёй працы. Перад намі поэта як–бы расказвае пра тое, як ён адчуваў сьвет, што ў ім прызнаў за прыгожае, і поруч [з] гэтым ён дэманструе вынікі свае працы над выражэньнем гэтага сьветаадчуваньня. Гэта адзін бок справы. Другім–жа зьяўляецца тое, што гэты зборнік твораў зьяўляецца менавіта зборнікам **твораў**, зборнікам таго, што стварыў поэта, зборнікам пэўных каштоўнасьцяй, якія поэта аддаў у наша распараджэньне, на нашы патрэбы.

Кожны мае свае паняцьці аб слове. Для кожнага слова чым–небудзь зьяўляецца, чым–небудзь ёсьць. Кожны надае яму пэўнае значэньне. Чым яно для нас зьяўляецца?

Слова дзейнічае. Слова валодае ўласьцівасьцю дзейнічаць. Гэта даводзіцца тым, што чалавек, пачуўшы слова, або радуецца, або сумуе, або сьмяецца, або плача... Слова мае сілу. Слова бывае ўсякае: добрае, благое, харошае, брыдкае, мяккае, грубае... праўдзівае, ілжывае... вялікае і малое. Слова нараджаецца, жыве і ўмірае („мёртвае слова")... Слова — чалавек, грамада... (П[ушча] даў адчуваньне слова як вобраза, як муз[ычнага] ак[орду].) Слова бывае абазначэньнем прадмету, як–бы слоўным эквівалентам яго або яго прадстаўленьня ці паняцьця аб прадмеце. Грамада — поле,

а словы — зярняты, якія прарастаюць і растуць на гэтым полі. Слова — прамова, слова — расказ, слова — песьня, слова — верш, слова — размова. Слова выклікала прадстаўленьне аб рэчах, адчувалася як дзея, зьява, выклікала новае слова, выклікала дзею да жыцьця, рух, абурэньне, адчув[аньне].

[1928]

[Нататкі, эскізы, накіды пра паэзію Я. Пушчы ўвогуле] (1925 — 1928)

Пра кожнага поэта і яго творы ёсьць самыя разнастайныя веды ў грамадзтве. Крыніцай для гэтых ведаў служаць матар'ялы рознага пахаджэньня. У адных яны злажыліся на аснове асабовага знаёмства з поэтам, нагляданьня за ім ці яго творамі непасрэдна. Іначай кажучы, гэтыя выніклі на падставе непасрэдных адчуваньняў, што зьявіліся ў процэсе дачыненьня да поэты ці яго твораў. Другія ведаюць на падставе таго, што пра гэтага поэта і яго творы чулі ад другіх. Тут веды непасрэднага характару. Нарэшце, можна адзначыць трэці рад ведаў — гэта тыя, што атрыманы на падставе пэўнага экспэрымэнту, калі так льга сказаць, над поэтам і яго творамі. Веды ўсе гэтыя, атрыманыя рознымі спосабамі ці шляхамі, не заўсёды аднолькавыя і нярэдка супярэчныя між сабою на першы погляд. Аднак гэтыя супярэчнасьці — гэта супярэчнасьці мэтадаў пазнаньня, а не самых ведаў. Кожным з іх пазнаецца толькі адзін які–небудзь бок об'екта, які адкрываецца адпаведна ўжытаму спосабу пазнаньня. Пры пэўных умовах усе нагаданыя спосабы прыгодны для пазнаньня і адзін другога дапаўняюць і правяраюць. Умоваю для атрыманьня ісьцінных ведаў зьяўляецца перадусім праверка здабытых тым ці іншым спосабам, а таксама праверка прыгоднасьці спосабу і іх удасканаленьня.

У ведах пра П[ушчу] можна адрозьніваць веды па об'ектах пазнаньня, па спосабах і па вывадах. З об'ектаў пазнаньня можна вылучыць поэта і яго творы. Па спосабах: веды, атрым[аныя] па спосабу экспэрым[энту], веды, атрым[аныя] па спосаб[у] непаср[эдна] нагл[яднага] успрыйм[аньня] твораў, і веды, атр[ыманыя] па спосабу перадачы, чутак і г. д. Па вывадах: веды станоўч[ага] характару і веды адмоўнага характару ў дачыненьні самога об'екту пазнаньня.

Нябыцьцё як **стат[ычны] а[б]салют**, сьвет як дын[амічны] аб[салют], яго музыка. І статычн[ы] адносна тых зьяў, якія ў ім на яго фоне адбыв[аюцца], а гэтыя, у сваю чаргу, стат[ычныя] адносна тых, што на іх адбыв[аюцца] — гэта зьявы асабов[ыя].

Сьвет — струны, на якіх раз[ыгрываецца] жыцьцё. Формы жыцьця — струн[ы], на якіх разы[грываюцца] мэл[ёдыі] асаб[овага] жыц[ьця].

Калі спытацца ў чытача, ці вы знаеце П[ушчу], то адказы расп[адуцца] надвое: адны скажуць знаем, другія — не.

Падлічваліся яго дасягненьні, вызначаліся яго моцныя і слабыя стораны. Але ўсе вызнавалі адно, гэта што Я. Пушча як поэта — цікавая і значная зьява і як такая яна ня толькі заслугоўвае да сябе ўвагі, але нават, больш таго, яна варта таго, каб яе вывучаць і выясьніць той закон разьвіцьця, якому яна падпарадкавана, і зрабіць адпаведныя вывады. У гэтым вызнаньні якраз выявілася разуменьне задач тэй эстэтыкі, пра якую пісаў у свой час Г. Пляханаў…

Але гэта задача далейшая. Зараз нам хочацца падзяліцца з чытачом тымі думкамі, якія выказваліся з тым, каб чытач сам праверыў іх, дапоўніў і выказаў свае думкі наконт твораў Я. П[ушчы].

Ці ня змушае вас лірыка казаць: „Як усё гэта няпроста, незразумела, нязвычайна і ў той–жа час „изящно“, адпрацована, адшліфована, арыгінальна“. Як цяжка за гэтымі ўборамі пазнаць простае, зразумелае, звычайнае нашай эпохі, якое і вы самі перажывалі, адчуваючы яго то простым, зразум[елым], звыч[айным], то складаным, незразум[елым], туманным, нязвычайным.

Ці чыталі вы поэта, які рабіў–бы такія разнастайныя ўражаньні на вас, што самі пачыналі губляцца ў гэтых уражаньнях і ня ведалі, што сказаць пра поэта, як вызначыць яго: ці за талент, ці за майстра, добра вышкаленага. Ці чыталі вы такія творы лірыкі, якія сьперша здаваліся вам незразумелымі, якія здав[аліся] наборам слоў часамі сугучных, разьмешч[аных] у рамках таго ці іншага рытму і адначасна пазбаўленых у іх злучэньнях таго звычайнага сэнсу і значэньня, якое ў вас шчапілася з імі, у ваш[ым] шт[одзённым] жыцьці? І адначасн[а] адчувалі, што гэтыя словы як–бы авеяны нейкім пачуцьцём, што гэтыя словы як–бы вылушчаны з вашага першабытнага іх асмысьленьня.

Вось што. Я буду гаварыць аб Пушчавай поэзіі. Дык каб вы зразумелі, што я буду гаварыць, давайце перш за ўсё ўмовімся наконт некаторых паняцьцяў агульнага характару, якія будуць ужывацца мною потым. Першае — гэта паняцьце поэзіі. Пэўна–ж, вам вядома, што ўсякі культурны чалавек адно што–небудзь лічыць за поэзію, а другое — не. Таксама вам павінна быць вядомым і тое, што адна і тая–ж рэч для аднаго ёсьць поэзія, а для другога чалавека (асобы) — не поэзія, а што–небудзь іншае. Дык вось адгэтуль можна зрабіць такі вывад, што об'ектыўна поэзіі няма і што ёсьць яна толькі для людзей. Ды сапраўды яно так: вось уявеце сабе, што людзей няма, ці мысьліма тады бяз іх поэзія? Відавочна, што не. Адгэтуль для вас павінна быць ясным, што поэзія як існае мысьліма толькі разам з чалавекам: існуе чалавек, існуе і поэзія. Гэта вось першае, што вы павінны мець на ўвазе. Цяпер другое, што вынікае з першага. Калі чалавек прымае што за поэзію, то фактычна гэтым самым ён толькі вызначае свае адносіны да гэтага што, адначасна гэтым–жа ён як–бы самавызначаецца ў гэтых адносінах да об'екта і ацэньвае яго значэньне для сябе. Такім чынам, паняцьце поэзіі — паняцьце адноснае (поэзія для чалавека), ацэначнае (даны об'ект = поэзія), умоўнае, нарматыўна–агульнае (даны об'ект адпавядае такім–жа ўмовам і агульным законам, устаноўленым для чалавека), сацыяльнае (даная група вызнае гэтыя законы) і аграничанае ў быце (часам, станам, месцам). Дык вось адгэтуль вывад: калі чалавек называе данны об'ект поэзіяй, ён гэтым самым: 1) выяўляе свае адносіны да яго, 2) ацэньвае яго значнасьць для сябе, 3) выражае сваё агульнае паняцьце аб поэзіі, 4) паказвае на ўмовы, пры якіх той ці іншы об'ект становіцца для яго поэзіяй, 5) выказвае сваё разуменьне і прызнаваньне законаў, якімі тлумачыць данную зьяву як поэзію, 6) выкрывае сваю належнасьць да пэўнай сацыяльнай групы і 7) акрэсьлівае граніцы аб'ёму канкрэтных зьяў агульным паняцьцем поэзіі як рэальную аснову апошняга. Вось гэта другое. Гэта якраз вы і павінны ўзяць на ўвагу, інакш вы нічога не зразумееце. Вы павінны прыняць гэта як даннае пакуль што і калі не аксіому, то як рабочую гіпотэзу, без якое немагчыма гутарка ў аднэй, зра[зу]мелай для абедзьвёх старон (таго, хто гаворыць, і яго слухача). І калі вы на гэта ўважылі, то можна перайсьці і далей. Уявеце сабе, што тое, што поэта выдае за поэзію ці яе

творы, ёсьць яго суджэньні, выражаныя ў слоўных формах, аб об'ектах рэчаіснага, да якіх ён меў тое ці іншае дачыненьне. Адгэтуль усе яго творы можна разглядаць як выяўленьні яго адносін да рэчаіснага, па якіх можна судзіць аб характары іх, як ацэнкі значнасьці для яго тых об'ектаў, як выражэньне агульных паняцьцяў і г. д.

З некаторых часоў усе гавораць пра поэзію. Вядома, гэта зьява сама па сабе нядрэнная, яна гаворыць аб тым, што поэзія пачынае ўваходзіць у быт, становіць сабою інтарэсы ўсё шыршых і шыршых кругоў людзей. Па адносінах да поэзіі пачынаюць судзіць аб чалавеку, а гэта ўжо ёсьць праява надзвычай важнага значэньня: у гэтым зародак таго, што ў будучым на чалавека, які ня знацьме і не разумецьме поэзіі, будуць глядзець так, як зараз глядзяць на чалавека, які ня ўмее граматы. Але як і кожная зьява, так і гэта мае ў сабе і адваротны бок. І гэты адваротны бок у тым, што пра поэзію гавораць далёка не як аб поэзіі, а як пра публіцыстыку, тэхніку выражэньня або слоўнага выяўленьня і да т. п. Зазвычай цяпер у модзе гаварыць, што поэзія — гэта выяўленьне рэчаіснасьці, што поэзія — гэта выражэньне ідэолёгіі, што поэзія — гэта мастацтва (у сэнсе штукарства рытму, вобразу і да т. п.). Іначай кажучы, гавораць пра тое, што бывае і не ў поэзіі, не зьвяртаючы ўвагі на адну зусім, здавалася–б, маленькую рэч, але такую, што фактычна і становіць сабою поэзію, без чаго яе і ня можа існаваць — гэта пачуцьця хараства, якое, ажыцьцяўляючыся праз выяўленьне ў рэчаіснасьці і выражэньне ідолёгіі і праз уменьне (мастацтва), фактычна і робіць не поэзію поэзіяй. Гэта–ж якраз самае важнае ў поэтычнай творчасьці. І калі ў мастацкім творы ёсьць і выяўленьне рэчаіснасьці, і выражэньне ідэолёгіі, і адзнакі ўменьня мастацкага аўтара, а няма адлюстроўку гэтага пачуцьця хараства, такі твор усё–ж яшчэ ня будзе творам поэзіі. Твор можа быць творам мастацтва і ў той–жа час ня быць творам поэзіі. Найвысшай–жа каштоўнасьці будзе той твор слоўнага мастацтва, які адначасна будзе і творам поэзіі. Але як выкрывае сябе пачуцьцё хараства ў творы? Яно адлюстроўваецца надзвычай разнастайна. Эстэт[ычныя] адносіны чалав[ека] да рэчаў і зьяваў перадусім вызначаюцца непасрэднасьцю і бескарыснась[цю], тым, што чалавек любуецца той ці іншай зьявай ці рэччу проста таму, што яна выклікае сама па сабе безадносна да якой–небудзь карысьці ці жыцьцёвага (у сэнсе матар'яльнай якой патрэбы ці адносна пэўнага мэтавага праднамераньня) інтарэсу, ці інтарэсу, вызначаемага якой–небудзь практычнай мэтаю, асобага роду зада[ва]льненьне ці, іначай кажучы, якая непасрэдна перажываецца як інтэнсіўная каштоўнасьць. Ачывідн[а], што такія адносіны ў творы павінны праявіцца ў тым, што яны будуць, „воспроизводя" гэтыя адносіны, станавіць сабою як–бы іх помнік, напамінань[не] аб гэтых перажываньнях і выклікаючых прадстаўленьне аб іх, уторачы іх перажываньне як перажываньне прадстаўленьня, успаміну. І таму разглядаючы творы як помнікі гэтага і ўнікаючы ў іх, па іх фактару можна судзіць і аб наяўнасьці ці адс[у]т[насьці] у іх тварца гэтага пачуцьця.

Перад намі творы П[ушчы], і першае пыт[аньне], якое ўзьнікае тут — гэта ці зьяўляюцца яны творамі поэзіі, ці адлюстр[оўваюць] яны пачуцьцё хараства іх творцы, ці было яно ў яго. На гэта пытаньне трэба загадзя адказаць: так. Выяўляецца гэта перадусім у тым, што гэтыя творы прадстаўляюць сабою адбіткі непасрэдных перажываньняў прыроды як такое („Любыя мілыя ліпы…"), безадносна да якой–небудзь мэты.

Але тут вынікае другое пытаньне: да чаго П[ушча] адносіцца эстэтычна, эст[этычныя] адн[осіны] да якіх зьяваў адлюст[роўваюцца] у яго творах? Тут трэба сказаць, што круг іх няшырокі і што ўсе зьявы гэтага кругу носяць выразны харак-

тар або маладога, або нацыян[альнага] (у пераважнасьці), або стыхійна–жыцьцёвага, або эмоцыянальнага.

Эст[этычныя] адн[осіны] П[ушчы] да праяваў **Беларусі** ці беларускага, у якой–бы галіне яно не праяўлялася. Так, П[ушча] любуецца раніцай, але ня толькі, што яна раніца, але што зьявы гэтай раніцы адбыва[юцца] на фоне беларускага лан[д]ш[афту]. (У рыпе весьніц, у зарасьлях, у тумане, у росн[ых] папл[авох], у трысьці — усякі пазнае карц[іну] бел[арускай] прыр[оды].) Але тут — любаваньне тым, што адбываецца ранішняй парою, любаваньне дзеямі, таму, што яны — дзеі родныя, блізкія яму, што яны выдаюцца такімі, якія вядомы з быту (пільнуе, туліцца, рвуцца і г. д.).

Любуецца тым, што адбылося ў яго жыцьці, таму, што гэта былі дзеі, у якіх выявіліся адносіны між ім і вакол[ьным], што выразіліся ў **любасьці** да яго, ва ўзаемным паразуменьні, што гэта дало яму магчым[асьць] даве[да]цца песьні.

Любуецца пераж[ываньнем] разьвіт[аньня] з вёскаю.

Словам, любуецца альбо тым, што адбываецца, або што адбылося ці ўяўленьнем таго, што мае ці будзе адбывацца.

У „Р[аніца] р[ыкае]“ прадметам апяваньня для поэты было ўсё тое, што насіла на сабе характар нат[уральнага] маладога, сялянскага, стыхійнага самавыяўленьня жыцьцёвасьці, і поэта апявае такія зьявы, як ранічныя, вясновыя, зьявы прыроды, дажынкі, і рэв[алюцыйна]–паўст[анцкія], зьявы быту, падзеі свайго юнацкага быцьця, праявы песенн[ай] творч[асьці].

У „V[it'e]“ прадметам апяваньня становіцца ўжо тое, што носіць характар шчырага выяўленьня існасьці жыцьця наогул, што носіць на сабе характар праўдзівага, як яно ёсьць, палажэньня быту. І ён апявае такія зьявы як зьявы адмоўнага парадку — фальш у жыцьці, прадажніцтва, простыт[уцыя], няроўнасьць у правох людзей, отверж[ение], нячуласьць, холад сэрца, а з другога боку — мэлёдыі **прыроды**, асенькія, харство вячэрняе, дзённае, ранічнае, праявы мастацкія, жаданьні радасьці, сьвядомага дачыненьня да жыцьця, каханьне, асабовасьць, служэньне Беларусі, уростаньне сял[янскага] бел[арускага] мастацтва ў горадзе.

У „Дн[ёх] в[ясны]“ апявае тое, што носіць на сабе характар прыгожага, мастацкага, нацыяльнага, пачуцьцёвага. І поэта апявае такія зьявы, як музыку, жы[ць]цё поэты, мастака, праявы красы прыроднае, новае ў быце, асабовыя пераж[ываньні], мары а будуч[ыні] — задуменьне аб будучым, аб сваім месьце ў жыцьці і назначэньні, свае адносіны да вак[ольных] зьяваў, свае жаданьні, праявы каханьня.

У першым пераважна маладое сялянскае (сацыяльнае), у другім — маладое жыцьцёвае наогул, у трэцьцім — маладое нацыянальнае.

Прырода простая выяўляецца ў аспэкце бытавых адносін і праяў. Пераважна гэта карціны ў розныя поры дня, а то і году, кожны раз яны выяўляюцца ў сваеасаблівым выглядзе. Так, сонца — яно то губляе іскры ў тумане, то песьціцца ў трысьці, то, умыўш[ыся] раніцай, выган[яе] пасьвіць дзень, то пасылае свае пром[ні] у сяло, то блутае лейцы ў кожным завулку. Самы дзень — то ён іржэ раніцай, то выбяга[е] спуджаным, як лось.

Быт выяўляецца як моцная аснова, зрушаная ў сваім вонка[вы]м выяўленьні. Адбываюцца дажынкі. У хатах чутно „мы вол[ю] сваю абар[онім]“, зьявілася сьвядом[асьць] у патрэбе новае культуры, ёсьць астаткі моцы старое спадчыны. Мешч[анін] супярэчы[ць] супроць новага, прадаюцца, фальш, прост[ытуцыя] і да т. п.

Асаблівае як радаснае прыяцьце жыцьця ў яго вонк[авым] выглядзе, прасяканьне ў яго нутро, задума над ім, вызначэньне свае ролі ў жыцьцё[вы]м процэсе, накіров[аным] да перайначань[ня] быту, стварэньн[я] новых формаў жыцьця — пазнаньня сябе як

поэты — зьбіральніка красы, услаўленьня таго, што варта славы, упрыгож[ваньня] жыцьця, тварэньне песьні, патрэбнай для таго, каб было лягчэй жыць, каб лягчэй перажываць і гора, і радасьць таго, што дае жыцьцё, падрыхтоўван[ьне] прыходу вялікага, нарадж[эньне] гэнія, быць уцехаю для падарож[ных], асьмеяных, іграць тое, што іграецца, што па душы.

„Мне хочацца сьмяяцца дзіцем".
„Vita"

„Воўк увосень вые".
„Дні вясны"

У Пушчы ёсьць два, на наш погляд, характэрныя для яго сьветаадчуваньня параўнаньні — „сьмяяцца дзіцем" і „воўк увосень вые". Мне здаецца, гэта тое цэнтральнае, з якога выходзіць П[ушча] як поэта. Ён, як дзіця, гатовы ўсім захапляцца яркім, невядомым, новым, і ён–жа гатовы выць, як воўк увосень, калі для яго няма гэтага хараства, калі яго б'е, учыняе боль ваколічнае. **Дзіця і воўк** — у аднэй асобе — вось аснова, праз прызму якое ўспрымае ваколічныя зьявы поэта. Гэта нейкае першабытна–натуральнае, „изначальное".

[Вобраз сонца ў паэзіі Я. Пушчы]

Сколькі разнастайнага сонца! Поэт ведае сонца чырвонае, юнацкае, палкае, яснае… і сонца сьляпое. Поэт бачыў сонца, што: 1) губляе іскры ў тумане, 2) песьціц[ца] у трысьці, цалуючы ветры, 3) умыўшыся раніцай, выганяе пасьвіць дзень (?), 4) блутае бліскучыя лейцы ў кож[ным] зав[улку], 5) рвецца ў пошыбе, 6) усплывае з–за бору, 7) імч[ыцца] чырв[оным] галёпам, 8) пакідае вугалі, 9) праменіць чырв[оным] налівам, 10) ідзе ў банд[ыты], хаваецца за кустом, 11) закілзана ў шлеі, 12) закінула вёслы ў песьні, 13) абвяжа промен[ем] поэту, 14) цадзілася з ліп, 15) размахамі каласіць можа думак ячм[ень], 16) ня цямленае поэтам, 17) юнац[кі] паход спраўляе, 18) у сьнежні, 19) у сіняве, 20) бронь яго адзета ў песьні поэтам.

[Вобраз Беларусі ў паэзіі Я. Пушчы]

Беларусь для Я. Пушчы — гэта адцятая ад рэальнасьці ідэя, якая ўвображаецца ім то як маладзіца, то як матуля, то як Марыя, ін[акш] к[ажучы], у сваеасаблівай постаці „прекрасной дамы" сымболістых або ў постаці „васілька ў жыце", гэтай як–бы модэрнізаванай і абеларусізаванай „блакітнай кветкі" нямецкіх романтыкаў. Мінулае гэтай маладзіцы не пакінула пасьля сябе сьлядоў мастацтва, сьлядоў шчаснага жыцьця. Курганы толькі на[па]мінаюць аб тым, што яна жыла ў мінулым, што гэтае мінулае пахована ў курганах. Яна гэніяльна, але гэты гэні яе ў мінулым быў прадметам паругі, яго не вызнавалі за гэні. Яе штогод укрыжоўвалі, расьпіналі на крыжы, штогод яна была праклёнам гісторыі. Яна траціла ў змаганьні за жыцьцё сілы. Ёй сусьвет ня раз пляваў у вочы, яе зьневажалі. Яе аплакваў клён (людзі яе

не шкадавалі). У ёй кветкі крыві парасьлі. Але яна не памерла, яна жыве, як дух, як жывая душа, у палёх, у дуброве, у пушчы, у песьнях, аквечаных маем. Усё гэта яе цярновы вянок. Словам, яна — гэта гэніяльная пакутніца за невядома чые грахі. Яе поэта і любіць.

Для Пуш[чы] Беларусь прадстаўляецца ў жаночым вобразе, у вобразе маладой дзяўчыны.

[1925 — 1928]

[Нататкі, эскізы, накіды пра асобныя творы Я. Пушчы]

[Пра кнігу „Раніца рыкае“]

Скажэце, што вас цікавіць у мастацкім творы? І што вам у ім падабаецца? Ці цікавяць вас тыя мысьлі або пачуцьці ці адчуваньні, якія знаходзяць сваё выражэньне ў творы? Вось, скажам, вы адчуваеце ўвесь сьвет як адзіную нейкую ідэю, а зьявы ў ім — як зьявы ў конкрэтных вобразах гэтай ідэі. Вы цікавіцеся ёю, яе любіце, вы імкнецеся да яе, вы адчуваеце асалоду, радасьць, калі бачыце ў зьяве яе выяўленьне. Вы плешчаце ў ладкі, калі чуеце „Гэй, да сонца, гэй, да зор!“, бо вы ў гэтым бачыце праяву некага моцнага, што вам заве, што вам хоча дапамагчы, вывесьці з цемры, з якою вы асацыюеце сваё палажэньне. Вы прагнеце моцнае рукі, якая–б вас сагрэла, бо вам холадна. І ўсё, у чым, вам здаецца, ёсьць праява гэтага цяпла, вы гатовы вітаць. А вось уявеце сабе зьяву, якая не прэтэндуе на тое, каб вас саграваць, а толькі стаць перад вамі як малюнак таго, як чалавеку ўяўляецца сьвет, як ён яго адчувае, у чым ён бачыць радасьць, а ў чым сум. Вот слоўная карціна прыроды, якая адчуваецца ім, як разнастайныя зьявы ў такіх дачыненьнях, якія ўласьцівы ў быце чалавечым, у быце жывога: пільнав[аньне], туленьне, імчаньне, пуджаньне, цешаньне, хрышч[эньне], пешчаньне. У гэтых дачыненьнях прадстаўлены жнівень, раніца, песьні і г. д. І вы адчуваеце, што творыцца нейкае сваеасаблівае жыцьцё, незнаёмае ў знаёмай абстаноўцы, якое накладае свой адбітак на знаёмыя вам зьявы. Перад вамі шчэбет, які пільнуе раніцу ў лісь[ці]; жнів[ень], які туліц[ца] пад пун[яй]; сонца, якое губляе іскры; песьні, якія пудзяцца; вёска, якая цеш[ыць] рып[амі] весьн[іц]; попла[вы], ахрыш[чаныя] расою, сонца, якое песьці[цца] у трысьці.

Гукі.
Час.
Прыр[ода] (сонца, ветры).
Культ[ура] (песьні, весьні[цы]).

Поэзія — ня толькі слоўнае мастацтва. Поэзія — гэта і сьветагляд.

Раніч[ная] пара: [Пра вершы з кнігі „Раніца рыкае“]

Раньня радасьць — як усьміх[аецца] ран[іцай] сон[ца] чырв[онае]. **Намер выяўленьня** (стан нівы) — як мае[цца] засьп[яваці].

Чутнае ўсьвяд[омленае] (стаг[наньне] у хат[ах] людзей) — як чутнасьць у пак[рыўджанай] х[аце] гол[асу]: „Мы вол[ю сваю] абар[онім]“. **Выяўлень[не]** (**галасы**) — кал[ёсы] зарз[алі] (як вынік).

Заблута[на]е, нявыразн[ае] — выразна–вясёлае (мастац[кі] твор) — **яснае** (за ўзрост) — **імклів[ае]** (стан прыр[оды]) — **прызыўн[ае] — гордае**.

Ніва, хата, край, завул[кі], **за** гарою (далі), **пад** рэчкай (верх) — маст[ацкі] зьмест поэз[іі] у афармл[еньні], вонк[авы] выгляд.

Процэс **абрадаван[ь]н[я] вясновага**. Услаўлены („Песьн[я] сонцу“).

Манераю, з якою чалавек гаворыць (піша — пісьм[еньнік]), выражаюцца і яго інтарэсы. (Прыкл[адам], Пушч[а] пачын[ае] і канч[ае] свой верш аднымі і тым[і] словамі („раніцу шч[эбет пільнуе]“), гаворыць так, быццам паведамляе аб тым, што робіцца па–за ім, вонку яго, пераходзячы ад аднае зьявы да другое ў парадку таго, што кідаецца ў вочы, у некаторых выпадках ён дае свае паясьненьні (напр[ыклад], „ветры — **пужлівыя коні**“; „песьні — **выбрыкаваць хочуць, — паверце**“, „сонца **бліскучым пласконьнем**“), канчае тым, чым і пачаў. Гаворыць так, быццам нешта ўбірае ў сябе, быццам п’е што („рАніцу шчЭбет пільнУе) з перадыхамі і працягамі („ВЁска рЫпамі вЕсьніц“), гаворыць аб зьявах прыроды так, быццам у іх адбываюцца дзеяньні вельмі падобныя на вядомыя нам з дзеяньняў і станаў (у іх вонкав[ым] выражэньні) чалавечых адносін у быце. Гаворыць пра вядомае па сутнасьці, як–бы пра такое, што не вядома ў вядомым. Нам вядома і раніца, і шчэб[ет], і пільн[аваньне], і лісьце, аднак нам невядома, якую пільнуе шчэбет, нам вядомы шчэбет, але не вядомы такі, які выпаўняе пэўнае назначэньне — пільнаваньне. Нам вядома пільн[аваньне], але не вядома такое, якое мае месца ў дачыне[нь]нях між шчэб[етам] і раніц[ай]. Нам вядома лісьце, але не вядома такое, у якім адбываецца ці бывае такі стан, як пільн[аваньне] шч[эбе]там ра[ні]цы. (У абстан[оўцы], успрыймаем[ай] знадв[орным] пач[уцьцём], заключ[аецца] зьява, успрыйм[аемая] нутром.) Знадворнае ёсьць выражэньне ўнутранога жыцьця. Гавор[ка] аб усіх гэт[ых] зьявах ёсьць выражэньне ўнутр[анога] жыцьця поэты, яго пачуваньня, жыцьця **за** знадв[орным] выраж[эньнем], пачуваньня ўсеагульнага процэсу жыцьця, які выяўляецца ў асобай ахвар[боўцы] знадв[орных] даступных нашаму пач[уцьцю] зьяў. Гэты процэс робіць тое, што кладзецца адбіткам на зьявах, на іх вонкав[ым] выглядзе. Так, зьяву ранічн[ага] птуш[ынага] шчэбету ён прадст[аўляе] перад намі ў выглядзе пільнаванъ[ня] шчэб[е]там раніцы. Жнівеньскую пару, сход лета — у выгл[ядзе] туленьня жнів[еня] пад пуняй. Хмурнасьць, цьмян[ы] бляск надвор’я ці пагоды — у выгля[дзе] гублян[ьня] сонцам іскраў у тум[ане]. Ветранасьць — як імчаньне вятр[оў], пужл[івых] кон[ей], у мур[ожныя] далі. Спалохамі галасы сьпеваў людзкіх — як пуджаньне песень у зарасьлях, як жаданьне іх выбрык[аваць]. Скрып вяск[овых] весьніц — як цешань[не] вёскаю сял[янскага] сэрца. Сьцюдзёнась[ць] на папл[авох] — як вынік хрышч[эньня] сівер[ам] паплавоў расою. Пробліск, сьвятло, разьясьніваньне пагоды — як цешань[не] сонца ў трысьці. І, нарэш[це], зноў — раніца, птуш[ыны] шч[эбет] і жнів[еньская] пара, сход лета. Ранічнае на сходзе лета ў вясковай абстаноўцы або прадасеньняе ранічнае ў вяск[овай] абстаноўцы. Процэс **абасеньваньня ці прадасеньваньня** ранічняга ў вясковай абстаноўцы. П[ушча] мог–бы сказаць, што наша эпоха не прадвесьце, але **прадасеньне**.

Гаворыць сугучнымі словамі, мяккімі: і — піль — у лісьці — зялё, ту**ліц**[ца] ж**нів**ень [пад] пу**няй** з **нош**[кай] аў**сян**ай с**ало**мы — **сів**[ер] ра**сой** ахр**ысьціў по**плавы ў **сіні шырокай**, пе**сьціцца** сонца ў тр**ысьці**, цалу**ючы** ве**тразь** у шч**окі** (**сі — сой** — сь**ціў — по — сін — ро — пе**(сьціцца) — **сон — сьці** — ц — **вет — шчок** (абавав**свасв**) **ран**(іца) — шчэб(ет) — (пі)**лну** — лі(сьці) — **жоў**(т) — лёк — **тул — жнів** — (пад) **пун** — з **нош**(к) — **сян — лом**(бтпк).

Словам, гаворыць так, быцам у яго спакой, замілаваньне і жаданьне ласкі, быццам прыятным хоча быць.

Раніш[няе] сут[оньне] — хіст[аньне] ценьні пад плотам. **Расьвет** — як выган[яе] сонц[а] пасьв[іць] дзень новы. **Чыст[ая] сінь** — як вынік зьмятаньн[я] пл[аксівай] смугі і скрыван[ьня] (захаваньня) у ёй рат[айскай] уцехі. **Ціхі ветр[ык]** — як лапат[аньне] ветру песьн[і] у ліс[тве] аб тым, што вечар разьб[іваецца] аб сонца

ў сіняве, што [ў] сіняве няма вячорнага, а ёсьць сонечнае як апяваньне ім **сонечнага**. **Ранічны выгляд наогул** у вяс[новай] прыродзе. Процэс **аранічваньня або** ранічнага **абнаўленьня** бытавога ў вяск[овых] абст[авінах].

Маст[ацкія] пераживаньні.

Уважліва разглядаючы лір[ычныя] творы Я. Пушчы, нельга не заўважыць, што эмоцыян[альнае] жыцьцё і фантазія поэты прыводзіцца ў рух звычайна пачуцьцёвымі зьявамі: творы поэзіі — пэ[й]зажам („Раніцу шч[эбет] пільн[уе]“), бытавою зьяваю („Дажынк[авае]“), падзеяй жыцьця пераважна асабовага („Тул[яўся] выб[оямі] грэблі“); прычым усё гэта галоўным чынам зьявы, у якіх поэта ўглядае значэньне **маладога**, сялянскага, **нацыянальнага**, рэволюцыйнага, прыгожага (нацыянальна) больш, чым чыста поэтычнае значэньне.

[Пра верш „Раніцу шчэбет пільнуе“]

Першы радок вершу „Ран[іцу] шчэб[ет пільнуе]“ гаворыць нам, што гутарка ідзе пра стан прыродных зьяваў у сьвятле адносін, уласьцівых для быту людзей. Аб гэтым гавораць такія дзеясл[овы], як пільнуе, туліцца, губляе, **рвуцца**, **пудзяцца** (выбрыкава[ць] хочуць), цешыць, ахрысьціў, песьціцца.

[Пра верш „Раніца“]

Поэта адч[увае], што Раніца (ран[ічн]ая пара) накладае свой сваеасаблівы адбіт[ак] у зьявах на бліз[кія] зьявы. Пясьняр апявае эпоху. Процэс, ахопліваючы зьявы, робіць работу па асьвятленьню зьяў–кругавіду. Праўдзівыя адносіны да праяў гэтай работы ратая — працоўных сялян спаткан[ьне] (узр[адаваліся], а потым і не задаволіліся). Мастацтва выявіла неадпав[едную] рэч. Лапатаньне: разьбіўся мутны вечар аб сонца ў сіняве. Вечар, пачатак цемнаты, гнаўся, наткнуўся на сонца, разьбіўся (рассыпаўся, падзяліўся, зьнік).

[Пра верш „Я сын дубровы круглалістай…“]

Вось верш „Я сын дубровы кр[углалістай]…“. Яго пачатак як–бы адказвае на чыесь пытаньне „хто ты?“. Затым як–бы на пыт[аньне] „дык што?“ ці „што з таго, нашто табе яно?“, быцца[м] той, хто прышоў, **чагось вымагае**, чагось патрабуе. Пасьля–ж раптам пытаньне: „Скажы…“ Колас казаў: „Я ня знаю, чым мне дораг від палёў благенькіх“, — гэта таксама як–бы ня ведае, чаму ён любіць, але гэтага мала, **ён** як–бы **хоча ведаць**, ён зьвяртаецца да „в[ясны]“ з пытаньнем, быццам яна можа яму адказаць, чаму **яе твар** загарэлы любім, дораг сыну сял[янскіх] ур[аджаяў], яе сыну, **сыну яе** кашуль, яе ўбораў, яе страёў, яе аколіц, **яе лісту** неапаўшаму, зьвязанаму з ёю шмат якім[і] ніцямі. Аказв[аецца], ён хоча **ведаць прычыну** таго, што ён такі, а ня іншы. Далей ён як–бы зноў адказвае на пыт[аньне]: „А што скажа раб[очы] і зл[атазубы] гор[ад], што ты зьвярт[аесься] да нас?“, і ён адказвае: „Нях[ай рабочы] прабач[ае, што я поэт сялян]…“ Тут як–бы падск[оквае] зл[атазубы] гор[ад] і пытае, а як са мною, і ён зьвяр[таецца] да яго: „Даруй, што я табе нярodны“. Ён як–

бы ўчуў адказ — прычына ў тым, што ты поэт сял[янскі], што ты пясьняр ня родны злат[азубаму] гораду. І вось ён, як–бы дазнаўшыся прычыны, даведаўшыся, што яго лёс такі, што яго доля такая, выклікае: „Не запр[ажэцца больш] у песьню гора“ — было раздум'е — гэта сплывала бродам гора, ня гора цяпер будзе песьню с[к]ладаць, а **нешта** іншае. „А дзе яно?“ — як–бы хто пытае. І адказв[ае], што яно ў мінулым, што яно ня вынырне на хвалі. Цяпер будзем складаць песьні **„мы“**, мы іх будзем весьці. Але калі хваліцц[а] толькі поўдзень, то гэтым муляецца песьня. Ня трэба **муляць**, ня трэба ўганяць у вузкія рамкі. Чаму? Жыцьцё бывае рубам. Стаіць пытаньне, аб чым пець нам. Ён пытае самога сябе. Ён хоча вызначэньня кругу таго, аб чым пец[ь]. Ён супярэчы[ць]. Указвае на вёску і заключае зваротам да песьні „раск[удлач–жа] кудры“ для таго, каб лап[цюжнік] пасл[ухаў] напеў прасьц[яцка]–сакаліны, у якім даецца новае адчуваньне жыцьця („жыцьцё — расьцьв[іўшы] куст каліны“). Зварот да ляс[оў], дубр[оваў] з апав[яданьнем], што ён ідзе да іх. Як быццам гэта „лясы і дубровы“ вялі з ім гутарку і яго пыталі, хто ты і куды ідзеш і ў чым. Сл[овам], „мы ў горадзе, мы ствараем песьні для таго, каб вёска пачула **роднае** ў горадзе, блізкае, пачула новае жыцьцё, якое пачатак свой бярэ ад яе сыноў, ад сыноў яе ўраджаяў, дуброў, аколіц, кашуль, лістоў, з таго, што сеяла вёска і што ўзьнік[ла] у горадзе“.

П[ушча] — поэт гораду, але гораду сялянскага, беларускага, гораду беларускіх сялян, гораду таго, што вышаў з вёскі, што ёсьць сялянскім ураджаем. Поэт гораду ў горадзе, „бяспрытульнага гораду на панэлях“, гораду, які ня можа ўрасьці ў панэлі, ня можа ўхапіцца аніяк за корні, ня можа прырасьці, прышчапіцца да корняў–панэляў, як да чужароднага яму. У гэтага гораду ў горадзе ёсьць маці — гэта Беларусь, яна ўжо ідзе, яна прыдзе з сынам–горадам „у сад“ быцьця, і гэта будзе другое прыйсьце сына Беларусі — „гораду ў горадзе“ для сьвяткаваньня песеннага ў садзе.

[Пра верш „Эх, вёска!..“]

Ніхто–хто, як–бы дакар[аючы], пытае аб прыч[ынах] сумн[ай] ігры. Поэта адказвае, што прыч[ына] — мін[улага] боль, і зьвярт[аецца] да цым[балаў], высява[ючых] гэту боль.

Зварочваючыйся да **вёскі** з пытаньнем, „чаго зайшліся цымбалы“.

У звароце прадстаўляецца: 1) вёска, салам[яная] радасьць дуброў (дубровы, для якіх вёска — салам[яная] мат[чына] радасьць), 2) граючыя цымбалы, якія зайшліся ў такіх адносінах, што вёска — **носьбіт тайны**, яна тоіць прычыну гэтакага становішча цымбалаў (дзейн[асьць] цымб[алаў] у цяп[ерашнім], у мін[улым]).

Згадваючы ці мяркуючы аб прычыне („**ці ня**“) — сам, чары, сонца, сьмех. У гэтым згадваньні выяўляецца: 1) **боль мінулага**, што палыном запала ў сэрца, 2) магчымасьць высяваньня яе, выдаленьня з сэрца, з пачуцьцяў праз [ігру] цымбалаў.

Паведамляючы аб былым, аб тым, што адбылося, у чым ён быў дзейнікам. У гэтым паведамлень[ні] выяўляецца: 1) гаворачы, 2) **поўная чара** мін[улага] болю **ў заст[онку] муж[ычых] сяліб** у такіх адносінах, што першы **выпіў яе**, зьведаў, пазнаў яе. Далей працягв[аецца] гэта, выяўляецца ўмова (калі **сонц[а] цадзілася з ліп**), пры якой гаворачаму ўсьміхалі[ся] **чары** (чаруючае ў дачын[еньні] да гав[орачага] як усьміхаючаеся яму).

Вусны ня ведалі сьмеху (сам не сьмяяўся), **сьмех у прочках блукаў без мяне**.

Бывалае (што здаралася) — язда з начлегу, сьмех у пост[аці] шопату, абмін[аньне] каня.

Зварот да цымбал сваіх, з якога выяўляецца: 1) цымб[алы], 2) высяван[ьне], 3) балюч[ыя] зыкі, звароч[аньне] у стане жаданьня такога дзеяньн[я] з боку цымбалаў, як выніку таго, што ў яго сэрца ёсьць болі, якіх ён хоча пазбавіцца, высеяць.

„Ня ўзысьці ім (бал[ючым] зыкам) у новую весну“. Новая вясна — умова для немагчымага ўсходу ім. Высеюцца і прападуць. Ня будзе іх. Будзе відно толькі іх высяван[ьне].

Заключаючы „Гэтак грае...“, з яго выяўл[яецца]: 1) **апошні музыка**, 2) вяск[овыя] палом[аныя] весьніцы, няма загарод ад сьвету, 3) яго дзейнасьць — такая гра (музыка высяваньня балючых зыкаў). Няхай ачысьціцца сэрца для прыяцьця новых зыкаў (не балючых). Апошні музыка ачышч[ае] сябе ад бал[ючых] зыкаў для прыяцьця новых, для прыяцьця сучаснага.

Вёска тоіць у сабе боль мінул[ага], якой зьведаў і поэта. Чары, радасьць хадзілі асобна і міма, ён ня ведаў іх (адным боль, другім сьмех). Гэтым „болем“ напоўніліся і цымбалы. Яго трэба высеяць (ён ня ўзыдзе), каб прыняць у сябе „сьмех“. Высяваецца боль — гэта апошні муз[ыка] ля весьніц.

Мал[адосьць] у **„Ранічнае“**, **„Вясновае“**,
у **„Дажынкавае“** (новае ў стар[ым]),
у „Зімовае“ (як будуч[ыня]).
Настраёвае сял[янскае].
Нацыянальнае.
Настр[аёвае] нацыян[альнае].

Ранічная Бел[арусь] (прыр[однае] і быт[авое]) і таму „П[есьня] сонцу“).
Веснавая Бел[арусь] (прыр[однае], быт[авое], асаб[овае]).
Дажынк[авая] Белар[усь] дажынае разл[огія] гоні мін[улага] ураджаю (адрадж[энскае]) (прыр[однае] **бел[аруска]–псых[олёгічна]–нов[ае], быт[авое], асаб[овае], будуч[ае]**).
Зімовая **будуч[ая]** Бел[арусь] (**прыр[одна]–асаб[ова]**–быт[авое], **прыр[одна]**–маст[ацка]–**асаб[овае]**, **прыр[одна]–асаб[овае]**) — „Марозныя далі“, „Мяцеліцай поле ўскудлач[ана]“.
Наст[упная] мал[адая] Бел[арусь] („Зазванеце“) — сказ і поэта.
Бел[арусь] сав[ецкая] і Бел[арусь] Зах[одняя] (адн[осіны] поэты).
Жаданьне паўдня! Вера ў вял[ікае] сьвята. Настроі агульн[ыя].

Усп[аміны].
Вяск[овае] — мінулае.
Гар[адзкое] — сучасн[ае].
Прыр[однае] — адч[уваньне] суч[аснасьці].
Поэт[ычнае] — самаадч[уваньне] суч[аснасьці].
Гор[ад] — адч[уваньне] суч[аснасьці].
Вёск[а] — адч[уваньне] суч[аснасьці].
Гор[ад] — адч[уваньне] суч[аснасьці].

У Кол[аса] „ой, забыты Богам край“, край бедны. Край, ахварб[аваны] у сацыяльныя хваробы беднасьці, забытасьці, нуды.

Кол[ас] пачаў гаварыць, што край прыгожы, выказв[аць] сваё захапленьне ім, ацэньв[аць] яго харство выш[эй] усяго.

Кол[ас] пачаў і паказв[аць] гэта харство ў об'ект[ыўнай] эпічн[ай] тон[альнасьці], але ўсё–ж ён больш аб ім гаварыў, чымся паказваў.

Пушча пачаў паказв[аць] яго, даваць малюнкі яго харства, ахварбов[аныя] не сац[ыяльнымі] хваробамі і не захапл[еньня], узьнятасьц[і] ім, а ў колерах свайго **ад-**

чуваньня яго (ці пазнаньня, як ён кажа), ахварбаваўшым яго сваімі эмоцыямі (у эмоц[ыйнае] сакалін[ае] слова), расьпісваючы яго словам–вобразам у песьні.

Белар[усь] ранейш[ымі] пісьм[еньнікамі] апісв[аецца] як няшч[асная], забітая, забыт[ая], працавітая.

Пушча выяўляе яе як маладую, бунтар[скую], свавольн[ую], ідучую ў горад буяніць, якая кажа: „Мы волю сваю абаронім".

Асоба. „Ня я пяю — народ Божы" (Нясл[ухоўскі]); „Я не поэта", „ціха ігр[аю]", „я толькі вер[у ў народ і край свой]", „хоць і рвуся", „я ўладар песьні" (Куп[ала]); „Хацеў–бы быць", „Водгульле" (Кол[ас]); „А не поэт" (Гарун); „Ой, чаму я стаў поэт[ам]" (М. Багд[ановіч]).

Пушча — поэт сялян, сын урадж[аю], мужыч[ых] сял[іб]: складаю песьні, баюся за песьню, буяню за песьню. Сл[овам], яго больш за ўсё займае пытаньне Мала[дой] Бел[арусі], асобы і мастацтва Бел[арусі] (сац[ыяльна] як–бы вырашана).

Песьня. Выбіваць іскры з кам[енных] сэрцаў людз[ей] (Багд[ановіч]); селянін у госьці паклікаў, сяліб — пазалота (нар[однае] і Пушча); Песьня — водгульле (Колас); Песьня — думка, сродак сац[ыяльнага] усьвед[амленьня], служка ідэі (Куп[ала], Гарун, Багуш[эвіч]); Пушча — маст[ацтва] сяліб пазалота, краса, патрэба, **насеньне для будучыны**, пасол ад сял[янскага] прадстаўніцтва культуры.

Тры пытаньні, якія найбольш хвалявалі наш[ых паэтаў] — гэта: 1) Беларусь, 2) беларус — асоба („я беларускае") і 3) мастацтва. 1) Што такое Беларусь? — так факт[ычна] став[ілі] яны пыт[аньне]; 2) што такое бел[арус], «бел[арускае] „я"»? і 3) што такое маст[ацтва] Бел[арусі]?

Беларусь — гэта край **бедны**, забыт[ы] і **забраны**. А хто там ідзе? Бел[арусы]. Гэта муж[ык]–**чалавек**. Маст[ацтва] — нудная песьня, якая дакажа гора, адкр[ые] праўду людзям, і адзежа душы — багацьце. „Што бяз песень варт народ" (Купала).

Прыродн[ыя].
Нацыян[альна]–рэвалюцыйныя.
Асабовыя.
Муз[ычна]–сл[оўныя] — вобразапісныя.

1. Музыкальная жывапіснасьць.
2. Моладасьць.
3. Эмоцыяна[льна]сьць.

1. „Маладзіца" (Бел[арусь], „я", „песьня").
2. Беларусь.
3. „Я".
4. „Песьня".

Слоўна–муз[ыкальная] жывапіснасьць.
Музыкальна–слоўная жывапіснасьць.

---

1. Маладая Беларусь (яе прырода і побыт).
2. Асоба сялянскага выхадца. Маладое бел[арускае] „я".
3. Маладое беларускае мастацтва.

Асабл[івасьці]:
1. Паглыбленае **эмоцыянальнае** жывапісаньне.
2. Рэвалюц[ыйная] моладасьць бел[арускага] „я“.
3. Змаганьне за бел[арускае] мастацтва.

Беларусь (прыр[однае], весна[вое], горад, сучасн[ае], мін[улае]).
Я.
Мастацтва.

*Жыцьцё **рэчаіснае** (гораду).*
*Мэлёдыі **моладасьці Белар[усі]** (вясна).*
Сугучнасьць асаб[істага] з кол[ектыўным], асобы з Бел[арусьсю] і гор[адам] (надл[аманая] сугучн[асьць]).
Нашы дні Беларусі.

1. Моладасьць.
2. Бунтарскасьць.
3. Прыгажосьць.

1. „Маладзіца“.
2. „Я“.
3. „Песьня“.

1. „Жыцьцё“.
2. „Мэлёдыі“.
3. „Сугучнасьць“.
4. „Нашы дні“.

1. „Струны сонца“.
2. „Кветкі красы“.
3. „Залатое пахмельле“.

Беларусь
а) прырода, быт і праца, сацыял[ьнае] мастацтва;
б) вёска;
в) горад;
г) мінулае (старое);
д) сучаснае (маладое);
г) песьня.
„Я“
а) у вёсцы;
б) у горадзе;
в) у сучасн[асьці] наогул;
г) у мастацтве.
„Песьня“
а) вобразн[а]–пляст[ычнае] („вобразы гурт[амі]“);
б) музыкальн[ае] („слоў суг[учных] граньне“);
в) эмоцыян[альнае] („табою выпя[ю] душу“).

[Аналіз вершаў з кнігі „Vita“]

I. [„Жыцьцё“].

1. М[атар'ял]. Жыцьцё — адно, а „я“ — другое. Там „суровасьць і закон“, фальш камэрт[онаў], часам „зоры“, „окт[авы] рад[асьці]“. У „я“ ёсьць нешта сваё, што ня можа паладзіць з усім гэтым, што ня хоча падпарадкавацца гэтаму і згладзіцца. Адгэтуль недавер'е да вакольнага, параненьне радасьці (сум) па нечым невядомым = гэта песьня.

2. Ід[эя]. Неадпаведнасьць рэал[ьнага] жыцьця ідэалам родзіць сум–тугу, нездаваленьне, учыняе боль чалавеку, аб якім ён і кажа сьвету.

3. В[ыражэньне]. Мякка і ціха, як–бы „жаль душу агарнае“. Поэта ня хоча і яго крыўдзіць, ён толькі кажа, што адчувае і як–бы здымае з сябе віну: „Даруй…“ Ён як–бы кажа, што мо я і іначай адчуваў, каб ня тое, што ёсьць, але–ж яно ёсьць, дык хіба–ж я вінаваты ў гэтым. Няхай–бы гэтага ня было.

4. Пр[ычына]. Фальш[ывыя] окт[авы] рад[асьці] паранілі сьмех. Балюча, калі ён бачыць, што ёсьць, што радуюцца, ды фальш.

5. М[э]т[а]. Каб ня было суров[ага] закону, фальш[у], каб зоры раня[лі срэбра], каб жыцьцё было поўна наліву вясны.

6. Ар[ыентацыя]. Сялянск[ая] інтэл[ігенцыя].

II. [„Каплі вады“].

Ід[эя]. Ёсьць у жыцьці і нязьменнае прыгожае, яно незалежна ад людзей існуе. Зьмяняюцца людзі, а краса гэта не зьмяняецца.

М[атар'ял]. Каплі вады і я.

В[ыражэньне]. „Кулакі скамячыць не пасьмеў“ — адышла злосьць — „уміленьне, любаваньне і задуменьне“.

Пр[ычына]. „Люба гэта“.

М[э]т[а]. Каб такім было і ўсё — прыгож[ым], срыбнамётным.

III. [„Не хацеў ахаладжваць ён сэрца“].

Ід[эя]. Абнадзейваньне (не ахалоджваньне, не разбурэньне мары аб ідэальным) робіць жыцьцё лягчэйшым, прыгожым, шчасьнейшым (цёплым сэрц[ам]).

М[атар'ял]. Ён — мы.

В[ыражэньне]. Умільная ўзьдзячнасьць.

Пр[ычына]. „Нашто холад зімы“? Люба лета. Пэрлам[утны] дожд[ж] плямаў ня змыў.

М[э]т[а]. Каб чалавек чалавека не расчароўваў.

IV. [„Стаяў ён нагім на дарозе“].

Ід[эя]. „Нагі“ мае багацьце — „зоры“.

М[атар'ял]. Ён.

В[ыражэньне]. Шкадаваньне. „Прабегла сьцеж[каю куна]“...

Пр[ычына]. Трата зор у росп[ачы].

М[э]т[а]. Зоры ў хату.

V. [„За сталецьцем у сталецьце“].

Ід[эя]. Зьмена гад[оў] не перашк[аджае] твар[ыць] песьні.

М[атар'ял]. Ст[алецьці] — мы.

В[ыражэньне]. Просьба мяккая: „хай сьц[елюцца пад зорамі лугі]“, угаворв[ае] ня шкодзіць.

Пр[ычына]. Усё зьмяняецца.
М[э]т[а]. Краса на лугі і лета.

VI. [„Бегучы ў крыніцу па ваду“].
Ід[эя]. На зары ўмыв[аецца] і расою па дарозе за вадою ў крыніцу. („Ідзем у крыніцу, а покуль што і расою ўмыв[аемся]“.)
М[атар'ял]. Яна. Кр[ыніца]. Росы.
В[ыражэньне]. „Прыгожа“ і надзейна і шч[ыра].
Пр[ычына]. Чыстата.
М[э]т[а]. Чыст[ата] крыніцы („У шчасьці зор[ачку] знайду“).

7. [„Міма радыё мчыцца“].
Ід[эя]. Гандаль душамі.
М[атар'ял]. Вечар гарадзкі.
В[ыражэньне]. Апавядальнік.
Пр[ычына]. „Туга націск[ае на вочы]“.
М[э]т[а]. „…“

8. [„Яна“].
Ід[эя]. Пры відзе падз[ей] чалав[ека] агорт[вае] сум.
М[атар'ял]. „Яна“ на вуліцы.
В[ыражэньне]. Раздумнае.
Пр[ычына]. Сум.
М[э]т[а]. Пазб[ыцца] росп[ачы].

Мэл[ёдыі].
1. [„О, жаўталісьце мой асеньні“].
Ід[эя]. Шум сосен увосень навявае спакой, заміл[аваньне].
М[атар'ял]. Шум, „я“, песьня.
В[ыражэньне]. Захоплів[аючая] урачыст[асьць].
Пр[ычына]. Радасьць каханьня.
М[э]т[а]. Выпяяць сэрца, так пець, як шум сосен.

2. [„Вечар асеньні, вечар маўклівы“].
Ід[эя]. Краса вячэрняя асеньняя — вянок поэта.
М[атар'ял]. Вечар. Песьня, сугуч[ныя] струны і г. д.
В[ыражэньне]. Песеннае.
Пр[ычына]. Струны ў сэрцы ня ціхнуць, яны водгук муз[ыкі] вакольн[ай].
М[э]т[а]. Каб песьня ня блудзіла і за красу ня было калюч[а].

3. [„Зоры мітусяцца, сьвецяць“].
Ід[эя]. Краса вяч[эрніх] зор навявае настрой „малітв[енны]“.
М[атар'ял]. Зоры, вецер, месяц, восень і г. д.
В[ыражэньне]. Паўната красы — малюнк[і].
Пр[ычына]. Хоч[ацца] прыкланіцца.
М[э]т[а]. *[рукапіс абрываецца]*

[Пра кнігу „Дні вясны“]

У дачыненьні да ўсякае новае кнігі дарэчы пытаньне, якую яна зьяўляе каштоўнасьць або чаго варта гэта кніга. Перадусім гэта кніга лірыкі, або, як сам аўтар называе, поэзіі. Па–другое, гэта кніга лірыкі вядомага ўжо аўтара па кнігах „Р[аніца] р[ыкае]“ і „V[ita]“, гэта значыць аўтара, знаёмага чытачу сваім майстэрствам, спосабамі лірычнага выяўленьня прадметаў яго перажываньняў. Але каб ацаніць даную лірыку, патрэбна ўстанавіць, што гэта за лірыка. У гэтым вызначэньні адыгрываюць галоўную ролю такія моманты, як настроі, якія знайшлі сваё выражэньне ў творах, характар выяўленьня іх і мастацтва. Нятрудна заўважыць, што настроі гэтыя носяць характар настрояў чалавека, тонка адчуваючага зьявы ў чужога яму вакольля, якія павышаюць жыцьцёвыя імкненьні і настроі гэтага чалавека. Так, чуючы галашэньне струн, сумную музыку, поэта не ўпадае ў „уныние“, наадварот, ён успрымае гэту зьяву як мэлёдыі, хоць і жахлівыя, і ён пераконан, што роспач, выражэньнем якое яны зьяўляюцца, не скрышталіцца лёдам, а, наадварот, у сонату зьвіюцца акорды, г. зн. што яна ператворыцца ў мастацкі твор, што да яе будуць адносіны як да маст[ацкага] твору, што яна будзе об’ектам мастацтва, дастаўляючага эстэтычную асалоду і адначасна напамінаючую аб тым, што яна зьяўляецца помнікам „горкай жыцьцёвасьці“. Іначай кажучы, поэт усьвядомлены, што горкая жыцьцёвасьць раджае сумныя сьпевы, даходзячыя да роспачы, і што гэтыя апошнія вызначаюць характар першай, што песьня зьяўляецца баромэтрам жыцьцёвага палажэньня чалавека. І калі ён бачыць, як плача цымбалісты, то ён знае, што гэта ёсьць выражэньне болі, якая ўпілася ў яго сэрца, што гэта ёсьць выяўленьне яго ран, якія ён і лечыць песьняю, ён выпявае гэты боль, і таму ён знае, што калі поэт адчувае сьцюжу ў песьнях, то гэта сьцюжа — яго боль, яго раны, якіх ня сьледуе лячыць „альясам“.

[Пра верш „Струны“]

Песьня не эмоцыян[альная], слова не выразнае. Гэта — што раны. Але іх нельга лячыць альясам (зёлк[амі]), прыкладаць да іх целител[ьный] сродак, бо гэта раны сэрца, гэта боль, што ўпіл[ася] у сэрца. Гэта не скавыт[аньне] ваўка ўвосень, які ахвоч, гэта ня воўч[ая] ахвота скавытаць увос[ені]. Калі ў песьні няма цяпла, а холад, няма душы, а **рассудак** хал[одны], калі ў слове няма сьвятла выразн[ага], а нявыразнасьць, **цемень**, то такія песьні і словы, што раны: яны абнаруживаюць, што незвычайнае і ненармальнае зьявішча, якое трэба лячыць. Але ці вінавата ў гэтым песьня? Быць можа, песьня, калі ў ёй і холад; але гэта песьня і ёсьць лек, якім лечыць сябе той, з вуснаў каго чуецца гэта песьня.

Ты краса і плач (сьлёзы) цымбалістага (маст[ака]).
Ты некі асаблівы (у сьветл[ым] ёсьць цёмнае, у рад[асным] ёсьць сумнае).
Ты мае тайн[ы] і бац[каўшчына].
Ты маё сьвятло і бал[ясы] мае рад[асьці].
Ты мая варта адв[ажная].
Ты лек для ран маіх.
У табе цяпло і сьвятло (ад у песьн[і] сьц[южы], ад у сл[ове] ночы).

Ты зал[аты] прыгожы між красою і горам.
Ты **балючае натхненьне**.
Ты месячн[ае] **сьвятло на жарствян[ых] сьценах**.

Ты (абступ[ілі] радасьць чорн[ыя] балясы) **радасьць у чорн[ых] бал[ясах]**.
Ты ахвот[а] у воўч[ым] скав[ытаньні].
Ты лек для ранаў, калі сьц[южа] у песьн[і], [калі] у слове ноч.
Хол[ад] у песь[ні], ноч у слове.

Якім здаецца (адчув[аецца]) сьвет? Сьвет чаго?

1. Сьвет статычны ў сваёй аснове. Дынамічны толькі зьявы, якія адбыв[аюцца] у гэтым сьвеце. Іх знач[эньні] поэта вым[алёўвае] водле іх дачын[еньня] да поэты. Чуе ён галасы стр[унаў] — і яму здаецца, што яны галосяць. Ён як–бы і спач[увае] ім, і аднач[асова] рад гэт[аму] зьявішчу. Бачыць плач[учага] цымб[аліста].

[Пра верш „Зялёны шум лясны…“]

Трохст[опны] ямб. 4 страф[ы]; рыф[мы] мужч[ынскія] abab. Пачынае з азначэньня. Паведам[леньне] аб тым, што **адбываецца**. Канчаецца другой паловай 1 стр[афы] 1(–). Першыя два радкі — як–бы ўступ, вобраз абстаноўкі, акалічнасьці, дзеяньня па–за „я“. Далей разьв[іваецца] тэма аб „я“: 1) Праходжу дні, 2) Мінаю рубяжы, 3) Цалую даляў медзь. Гэта вонкавыя палажэньні „я“. Далей ідзе ўнутраное: 1) хочацца жыць і глядзець… як выяўл[еньне] ізначальн[ай] цягі да жыцьця і любаваньня красою быцьця. Далей — паведамл[еньне] аб стане свайго часу — пададзена як вывад: „Мой дзень даўно пасьпеў“ з факта **„ён сыпле зёрна слоў“**. (Пар[аўнаем]: „Ад радасьці мне хочацца сьмяяцца дзіцем, мне хо[ча]цца дзівіц[ца], як чокаюць кілішкі буйных слоў“. Цяпер: „хочацца... жыць і на бляск зары глядзець, дзень пасьпеў, сыпле зёрны слоў. „Дзень“ уяўлены як нешта падобнае расьліне, якая расьце, сьпее і сыпле зёрны. „Дзень“ тут заместа „я ў пэўным узросьце“, узросьце „сьпеласьці“ — **дарослы**, ня дзіця. Гэта зн[ачыць] поэта як–бы глянуў на самога сябе з аддаленьня ад сябе, об'ектывізаваў сябе і ўгледзіў толькі „дзень пасьпелы“, які „сыпле зёрны слоў“, угледзеў час і „**зёрны** слоў“, што сыплюцца ў гэты час.) Цяпер ён паведам[ляе]: „Душой сагрэты сьпеў прынёс я вам з лясоў“. (У лясох сьпеў, ён сагрэты **душою**, поэта яго прынёс нам.) Ён толькі **прынёс**. Нарэсьці, заключэньне, што поэту сьняцца сёньня сны, што „я другі, ня той…“, ня той, якога чакалі, (ці) ня той, які быў, ці ня той, якім думаў быць, ці ня той, які павінен быў прысьці, ня той, за якога прынялі, ня той, які павінен быць, павінен прынесьці — і „я другі“, невядомы сьвету „падарожны“, „госьць“. Наогул, малюнак такі: шум прыродн[ы], натуральны, звыч[айны], малады, які ачышчае кусты ад суму, ад таго, што ёсьць сумам для чалавека (кусты, відаць, жыцьця). І вось як–бы першы куст: „праходжу дні вясны“ (**юнацтва**). Другі — „мінаю рубяжы, цалую даляў медзь“ (за рубяжамі блізкага — **меднае**, бліскучае, але не дарагое; за рубяжамі дзён вясны — **у леце**). І жаданьне **жыць** і **глядзець** на харство не зьнікае. Ужо пасьпеў куст. У лясоў душой сагрэты сьпеў. Лясы захавалі ці скла[лі] сьпеў, і ён вынес яго.

Палаж[эньні]: „Зял[ёны] шум лясны зьм[ятае] сум з кустоў“, г. зн. маладая шумн[ая] натур[альная] песьня ачышчае зьявы бедн[ага] жыцьця ад таго, што зьяўляецца для чалав[ека] сумам; яна адмаўляе. „Праходжу дні вясны пад воплескі лістоў“, г. зн. поэта малады т[ак]с[ама] адмаўляе „веснавыя“ пад ухвалы „лістоў“ — ухвалы маладога, таго, што ўвабралася ў лісты, што зазелянела, увабралася, адзела[ся]. „Мін[аю] руб[яжы]...“, г. зн. «канчае адмаўленьне, становіць „даляў медзь“, уцьвярджае бліск[учасьць] недараг[ога] далёкага», становіць узор будучага на мес-

ца адмоўленага, дае праграму. „І хоч[ацца] жыць…“, г. зн. і ўсё–ж ня зьнік[ла] жаданьне жыць, апраўдаў сваё права на жыцьцё і любаваньне зарою. Адгэтуль новае апраўданьне або мотыў дзейн[асьці] (жыцьця). „Дзень пасьп[еў]“. На ўсё свой час. Цяпер поэта „**прынёс** сьпеў з лясоў“, г. зн. ён выканаў пэўн[ы] абавязак, доўг. Быццам „было патраб[аваньне] на сьпеў, і поэт яго прынёс, гэты сьпеў, сагр[эты] душой, — з лясоў (ён у лясох быў), і калі вы ня прым[аеце] — зн[ачыць], лясы вам не па сэрцу“. Сёньня поэту „сьн[яцца] сны, што я др[угі], ня той“. Пра гэта ён і кажа. Ён кажа, што яму здаецца, ён той, катор[ы] „прынёс сьпеў з лясоў“, што ён другі, што ён прах[одзіць] дні вясны пад воп[лескі] лістоў — **адмаўляе** тое, што сумам ёсьць для чалавека.

[Пра разьдзел „Струны сонца“ з кнігі „Дні вясны“]

Ігра, незалежна ад зьместу яе, г. зн. хоць яна перадавацьме няпрыемныя рэчы, але калі яна мастацкая, тады яна здолее выклікаць водгук у слухачоў, яна здолее іх сагрэць. І калі мастак, знаходзячыся ў сьветлай абстаноўцы, іграе сумнае, гэта значыць, што ў яго ёсьць прычыны гэтага, і ён ня воўк, а чалавек, але гэтая ігра яшчэ ня значыць, што трэба яго раны лячыць „альясам“; трэба адхіліць прычыны, якія ўчыняюць раны. Калі музыка іграе сумнае, то гэта значыць, што ў абстаноўцы, у якой ён знаходзіцца, ёсьць нешта такое, што выклікае гэты сум. (Але ці ўказвае на гэта „нешта“ мастак?) Ён указвае на няправільныя адносіны да мастацтва. Мастацтва каштоўна мастацтвам. П[ушча] любіць гэта мастацтва, ігру музыкі на цымбалах, г. зн. на нац[ыянальным] інструманце („Ня шумі, бяроза!“). Маст[ацтва] павінна быць мастацкім, выкан[ым] на нац[ыянальным] і мат[ар'яле], нацыянальным па сродках, маладым, юнацтвеным. Поэта гатоў юнацтва праславіць, але як? — „як радасьць за сонечнай далью“, г. зн. як нязнанае і далёкае, як нешта ідэальнае за рэальным, якое (ідэал[ьнае]) мае „гарачыя вусны“, якому аддае ўсю душу, якога ўрачыста[сь]ць ён сьвяткуе, не зважаючы на „шал[ёныя] ветры“, бо ён любіць „на душы завеі“ (для завей?). І вось карц[іна] гэтага юнацтва. Юны поэта „схіліўся да ног Клеоп[атры]“, ён цалуе „бяс[с]т[ыднае] цела, асм[угла]–ласк[авыя] персі“, „расплецены [гнеўныя чорныя] косы, заст[ыў] пацал[унак] гар[ачы]“, у гэтым ён атр[ымлівае] „чэрствую лусту ўцехі“, як і ўсё; ён юнацтва аддаў распусьце, „а песьні (пясьн[ярскія] здольн[асьці]) суров[ым] пабоям“, яго песьні не спаткалі прыв[етнага] слова, а былі пабіты, адкінуты. Ён скрыпнуў каліткай, ступае нэрв[ова], лёгка, ня чуе душэўнага болю (што **чэр[ствая]** луста ўцехі была) — песьня ня скнара скуп[ая], людзі–„богі“, тлеюць пачуцьці, гукі, зал[атое] стал[ецьце], роспач, віхры — рух — поэта. Поэту захавалі клёны, упрыгожа[нае] лістамі сутоньне, поэту вітае лірнік, у яго знайшліся для яго песьні, не зважаючы на беднасьць. Гэта песьня аб тым, што бел[арускае] мінулае не пакінула помнікаў мастацтва, заместа іх курганы, што ў гэтым вінават нехта, гісторыя, але не сама Беларусь, ні яе гэні, які ўзьнімуць да славы вольныя сыны. Поэта адчуў, што настала пара, прабіў час яму сэрца нас[к]розь, ён успомніў сваю айчыну, і яго ахват[іла] натхненьне, і ён складае песьні адв[ечнай] красе (што гэта за адв[ечная] краса, якое складае поэты юны песьні). Карц[іна]: малады поэта ня знаў чыст[ага] каханьня, яго песьні ня зналі прывету, але ён забывае на гэты боль, ён знах[одзіць] прыг[ажосьць] у маст[ацтве] лірнікаў–беднякоў–старцаў, любячых радзіму, і ён складае песьні любві да гэтай радзім[ы]. Сл[овам], юнацтва гэта няпрыгляднае ў сваей рэальнасьці, яно дорага як самы факт гэтага юнацтва, яно багатае ў магчымасьцях, вялікае ў ідэале, у сваіх здольнасьцях тварыць. Беднае рэальнае суглядаецца як вялікае прыгожае, годнае ўслаўленьня, годнае паважаньня.

Давольст[вуючыся] тым, „што міру“, ён заслугоўвае да сябе пашаны, як дабрадайн[ага] дн[я], як адчуваючы гэта жыцьцё з яго болямі і яго выяўляючы. Вось вобраз мастака, вер[ачага] у прыход М[арыі] на новым шляху, прыход сьветл[ай] будучай радасьці.

Поэт перажывае карціны: 1) галашэньне струн, плачу цымбаліст[ага], 2) радаснай ігры цымбаліст[ага], 3) юнацтва поэты, 4) суглядан[ьня] мастака. У перш[ым] ён бачыць мастацкую моц і шчырасьць, у другім — харство радасьці, у трэцім — адданасьць любві да радзімы, у чацьвертым — надзею ў буд[учыню]. Поэт жыва цікав[іцца] акруж[аючым] яго, але гэта з усяго акруж[аючага] яго удаст[ойваецца] увагі вельмі вузкая абласьць, а менавіта праяўленьне мастацкага нацыянальнага. І паскольк і вакол сябе поэта бачыць вельмі мала гэт[ага], то ён альбо ўпадае ў сум, альбо радуецца і ідэалізуе заўважанае, альбо яго стварае. Мастацкая ігра, хоць гэта ігра будзе выраж[аць] сум ці радасьць, але калі ў ёй ёсьць адзнакі нац[ыянальнага], яна зьверне на сябе ўвагу, поэт убачыць яе і скажа пра яе. Поэт юны, хоць ён і ня будзе мець у жыцьці ўцехі сьвежай, хоць ён будзе давольс[твавацца] тым, „што і міру“, але калі ён любіць радзіму, калі ў яго жыве нац[ыянальнае] пачуцьцё, ён таксама ўдастоіцца ўвагі поэты. Мастак, які ўгледзіць смутак свайго народу і новы Мл[ечны] шлях у нашых далін, па якім будзе праходзіць Марыя (ач[ывідна], Беларусь), ён таксама будзе ўслаўлен поэтам. Т. е. усё, на чым будзе ляжаць пячаць нацыянальнага ў гэтай абст[аноўцы], ён апяе яго.

Карціна прыр[оды], хоць яна будзе прост[ай], але калі яна адраджае песьні родн[ыя], любоў да сваіх песень, яна будзе ўслаўл[ена] (высл[аўлена]). Песьн[я], хоць я[е] і ня пусьцяць нанач, але калі яна новае слова родн[ае], яна таксама будзе ўслаўл[ена]. Думы аддаць для жыцьця, усё хоць–бы, — за гэта аст[ацца] адзінокім.

Завіваньне ў вянок дзён.

Беларусь — гэта пак[утніца].

Поэт — сын сял[янскіх] урадж[аяў], сын дубровы кругл[алістай], сын зямлі. Шуканьне баць[каўшчыны].

Сьвет — станаўленьне, самавыяўл[еньне], вечнае станаўленьне адзінага ў разнаст[айнасьці] праяваў, па сваіх унутр[аных] законах.

Жыцьцё — хада.

Мастацт[ва] — „завіваньне дзён у вянок“. Прыходзіць дзень, прыносіць радасьць ці сум, і гэта поэт апявае.

П[ушча] падходзіць да сьвету **як мастак** (для сябе).

[Пра разьдзел „Кветкі красы“ з кнігі „Дні вясны“]

…У сьвеце многа красы, многа хараства і прыгажосьці. „Сёньня вочы свае праглядзеў… Харство, прыгаж[осьць] у палёх“, — кажа поэта. Гэта краса прыкоўвае да сябе погляд поэты, яна ўмывае яму скронь, яна ўквечвае яго дух, яго чало, яна яго вабіць да сябе. Ён зьбірае яе кветкі, кідае на шлях для падарожных. Ён сьлёзы агартае ў красу. Ён адрозьнівае красу прыродную стыхійную, красу штучную — творчасьць чалавека, творы мастацтваў, гукі музыкі, песьні, малюнкі, і красу пачуцьцяў, красу адзінства ідэі ці прынцыпу, па якому чалавек жыве. Краса для яго зьяўляецца тэй адзінай абсалютнай ідэяй (абсалютам, дадзеным адвеку), служэньню якой прысьвячае жыцьцё поэта, перад якой ён схіляецца ніц, ажыцьцяўленьня якой ён дамагаецца сярод людзей. Краса — гэта як–бы яго бог, а поэзія — **сваеасаблівая** рэлігія.

Ня ўсякі адчувае гэту красу. Адчувае яе толькі поэта. А яна — тое патрэбнае для чалавека, без чаго ня мысьліма прыгожае жыцьцё. Яна патрэбна кожнаму, хто

мае пачуцьці, хто не зрабіўся „богам“, дзеля таго, каб быць чалавекам, каб быць ня госьцем ці падарожным, а гаспадаром сьвету, жыцьця. Роля поэты — выяўляць гэтую красу, паказваць яе людзям, не зважаючы на тое, ці пазнаюць яны ў ёй красу, ці не, паказваць яе ў песьні, у „слоў сугучных граньні“, яе вызначаць сродкамі мастацкае мовы, зьбіраць яе, упрыгажаць ёю жыцьцё (тварыць яе ў слове), **пачуцьці**, **думкі**, свой шлях жыцьцёвы, перамагаць яго сум, услаўляць ёю **адвечнае**. (Поэта ведае, што па законах гэтай красы нават сумнае, жудаснае, жахлівае ператвараецца ў прыгожае.)

Што–ж гэта за краса, што гэта за новы бог? Якая рэальная аснова яго? Які „сацыялёгічны экв[івалент]“ яго? Гэта перш за ўсё зьведзеныя на ступень абсалюта адчуваньні прыгожага, уласьцівыя тэй сялянскай бел[арускай] моладзі, якая вышла з вёскі і прышла ў горад, прынёсшы з сабою свае асаблівыя густы, унасьледаваныя ёю ад бацькоў і разьвітыя бесьсьвядома ў умовах вясковага жыцьця, у горадзе ўсьвядомленыя і востра адчутыя пры новых умовах разьвіцьця, асьветы і сац[ыяльных] дачыненьняў, адчутыя ў выпукленым выглядзе пры абстаноўцы нязвыклай для яе, абстаноўцы, што запатрабавала прыстасаваньня да сябе і ахвяраваньня дзеля гэтага прыстасаваньня некаторымі сваімі прызвычаенькнямі або іх перааранізаваньня, пераўстаноўкі.

Некаторая частка з гэтай моладзі, у процэсе гэтага прыстасаваньня крута павярнуўшы сябе, пакалечыла сябе, прыняўшы разуменьнем і на словах новую абстаноўку за сваю ўласную, а на справе адчуваючы яе для сябе чужою, адчуваючы ў сабе прадоньне між разуменьнем і пачуцьцямі, між ідэолёгіяй і псыхолёгіяй. Яна гэта тоіць у сабе, старанна захоўвае гэта ад вока другіх або маскіруе свае адчуваньні ў адзеньні знадворна адпаведныя ідэолёгічным разуменьням і настроям. Але не заўсягды ім гэта ўдаецца ўдала зрабіць. Іх псыхолёгія то там, то тут міжвольна вырываецца на поверх і выкрывае сябе, выдае сваю існасьць (Чар[от]).

Другая частка ня толькі прыняла новыя ўмовы, яна іх пераадчула, перажыла, увабрала ў сябе, асвоіла іх, зрабіла іх уласнымі, але не стушавала ў іх свае асабістасьці. Наадварот, яна прад'явіла правы на яе існаваньне, раўнапраўнае з іншымі перадумовамі, ёю ўспрынятымі і асвоенымі з новага асяродзьдзя. Гэта частка, ідучы поруч з новым асяродзьдзем, змагаецца за прызнаньне яе правоў на прынесенае ёю з сабою стуль, скуль яна прышла. Я[на] застаецца вернаю сабе і вернаю новаму ўспрынятаму і перажытаму з новай абстаноўкі. Яна як–бы зьяўляецца насіцелем сынтэзу таго, што карэньнямі сваімі йдзе з вёскі, і таго, што выросла на грунце гораду і яго культуры. Гэты сынтэз у яе ўяўленьні і разум[еньні] ёсьць наогул культ[ураю] з нацыян[альнай] сваеасаблів[асьцю] (Дуб[оўка]).

Нарэшце, ёсьць трэцяя частка, якая прышоўшы ў горад і ўзяўшы ад яго толькі знадворнае, вонкавае і ня прыняўшы яго ўнутранога, засталася вернаю вынесенаму з народнай сялянск[ай] глебы, у чаканьні поўнага прызнаньня за ім права **на гаспадараньне**, на яго перавагу перад гарадзкім. Яна церпяліва чакае гэтага прызнаньня і падпарадкаваньня або прыстасаваньня да тэй культуры, насіцелем якое яна зьяўляецца, гэтага новага асяродзьдзя. Але чакаючы, яна, як Саломін Тургенева, робіць справу, яна разьвівае тое, сваімі карэньнямі йдзе з нар[одных] сял[янскіх] гушчаў у вышэйшыя ступені, карыстаючы дзеля гэтага тое, што дастала яна ад гораду (асьвету). Яна разьвівае яе ў культуру **краіны**, якая па іх поглядам павінна стаць вышэй гораду і падпарадкаваць яго сабе, прыстасаваць яго да сябе. Сродкамі да гэтага разьвіваньня яна лічыць культуры іншых краін (убіраньне іх у сябе і ператварэньне іх у сваё), пры гэтым яна ўпікае карыстаньня культураю, што карэньнямі мае непасрэдна горад свой блізкі, яна перавагу дае над ім культуры краіны ў мінулым, культурам іншых краін, пакуль што таксама ў мінулым, але тым яе зьявам, што

засталіся жыць і ў сучасным, у горадзе (хоць–бы ў выглядзе выхаваўчага сродку ці матар[’ялістычнага] пазн[аньня] гіст[орыі] = вывучэньня ў школах). Гэту культ[уру] яна лічыць за нацыянальную, краёвую.

Да гэтай часткі, мне здаецца, нал[ежыць] поэта П[ушча]. Яе патрэбы, яе інтарэсы, яе спосабы думак, ідэалы П[ушчам] адцягнены і ўзьведзены на ступень абсалютнае ідэі з імем **краса**. Раней ён буяніў за песьню–мужычку, за яе прызнаньне. Гэта прызнаньне ёсьць і цяпер, ён кажа: „Ня буду больш буяным у песьні, сваё буйства растрасу“, буйства было толькі для „іх дарагіх“, гэта значыць песень, з якімі вырас у дуброве. Цяпер ён аддаецца пачуцьцям, прынесен[ым] з таёмных нізін, зьбірае кветкі, даклярує аддаць для жыцьця ўсё, што можа, сваю поэзію апраўдвае сваёю душою і протэстуе супроць яе расьпінаньня на цернях. Ён упэўнен, што яго песьні не ачэрняць, бо яна пераважае сваёю красою, сваёю мастацк[асьцю] песьню іх, сваёю навіною („Мне ня рваць адцьвіўшай руні“).

Ён даклярує паслаць паклон вясьне і выйсьці ў поле спатыкаць удачу. Яго дух сёньня ня скован, ён студз[ёніцца] расой. Яго дух, чало ўквечаны красою. Ён верыць, што будзе і радасьць, і шчасьце, ветры ня будуць іх шастаць. Яму сьніцца (мар[ыцца]) з зорамі вырыс. Яго раньне — гэта абуджаная маладзіца — Беларусь маладая. Ён даклярує пайсьці спаткацца з госьцем дарагім (гэта красой далёкіх палёў, ажыц[ьцёўленай]). Ён сарве там бял[явую] лілею, надзею ласкай атуліць. Ён сын Зямлі, сын Плян[эты]. Ён заначуе ў палёх з песьняй, будзе слухаць дарог перазвон, абніме там зарніц[аў] усьмеш[ку] і схіл[іцца] на дол. Ён перажыў пакуты ў маленстве. Сёньня ён умые расою твар і абніме зямл[ю] рукамі. Ён дакл[яруе] аддаць для жыцьця ўсё, што можа. Стане больш задум[лівы]. Ня будзе свавольным такім, спахм[урнеюць] павекі вачэй. Ён згубіць бярозавы кій і сярм[ягу] з плячэй, зусім рас[с]т[анецца] з тым, што прынёс з вёскі. Вечарам выйдзе ў прастор. Пэўна, ногі завязнуць у пяскох.

Было жаданьне застацца „мужычым“. Але гэтаму не адпавядала тое „шаўро і ангельская сьвітка“, у якую ён апрануўся. Ён гэта адчуў і рашыў скінуць іх. Аднак „сьвітка анг[ельская] і шаўро“ не прайшлі для яго бясьсьледна. Яны пэўным чынам вызначылі і адпав[едныя] формы сьвядомасьці. І вось, скінуўшы іх, ён адчуў, што ён ужо ня той, а другі, і што босаму яму ўжо стыдна, што гэты стыд ён хавае ў жменьню, г. зн. апранаецца ў новыя ўборы. (Ён адчувае патрэбу ў адзеньні, адчувае гатоўнасьць апран[уцца] у сівер з ветрам, у іх лямант, у мары, у завейна заведзеныя струны — ва ўсё, што прыгожа, не зважаючы на тое, каго цешыць гэта прыгожае. Ён адчувае песьні, і смут[ак] яго не агорн[е].) Ён адчувае, што ён ужо ня той, другі, і што ён усім чужы: і мужычаму, і шаўроваму. І ён задумваецца над тым, што рабіць, над тым, дзе яго месца ў жыцьці, якая яго роля. Праплюскочуць гады, кажа ён, пашч[апаецца] сэрца нашчэнт — разарвецца на кавалкі ад мілав[іднай] красы, убораў, ад аддаваньня. Ён–жа хоча жыць, на бляск зары глядзець. Дзеля гэтага ён гатоў аддаць усё, што можа, стаць яшчэ больш задуменным. Ён адчувае, што прыдзе дзень, калі ня будзе каго яму вітаць больш, усё састарыцца, і яму ўсьм[іхнецца] бял[явы] поўдз[ень]. Дзеля гэтага ён зьбір[ае] кветкі і кідае на шлях, апран[аецца] у новыя і скідае, каб перапроб[аваць] усе, услаць імі шлях. І калі ўжо ня будзе больш кветак дзе зьбіраць новых, тады ён стане тварыць сам кветкі, ён зьмяце расу, каб ёю жывіць, аддась[ць] сваю кроў, каб ёю жыв[іліся] зьвяры. Гэта будзе апошні акорд. Яму больш ня трэба будзе ўбірацца. Ён сам стане ўборам для іншых, **даль** прыцісьне яго акорд да грудзей.

Пушча праходзіць зараз стадыю „зьбіраньня кветак і кіданьня на шлях“ Бел[арусі]. Ён зьбір[ае] кветкі музык[альнай] бел[арускай] мовы, кветы кляс[ычных] вобр[азаў] і кветкі інш[ых] маст[ацтваў]. Калі ўсё гэта ён зьбярэ, ён стане гаспадаром песьні і стане тварыць сам кветкі пес[ень].

„Дні вясны“ — гэта кв[еткі], сабр[аныя] і сагрэт[ыя] душою і вынес[еныя] з лясоў і жыцьця асабов[ага], і вяск[овага] побыту, і з лясоў мастацтваў, кляс[ыкі] — гэта зерні слоў, што сып[ле] яго даўно **пасьп[елы]** дзень.

[Пра верш „Мілыя, любыя ліпы…“]

Літаратурна–мастацкі твор ёсьць формальная слоўная організацыя, што мае быць у эстэтычных патрэбах. Гэта такая організацыя, якая павінна даваць уражаньне, эквівалент[нае] тэй ці іншай рэальнай падзеі ці зьяве. Мастацкага твору прызначэньне — рабіць мастацкае ўражаньне.

Слова можа выклікаць пачуцьцё вялікасьці або прыгожасьці або адваротнае гэтым — нікчэмнасьці, брыдкасьці і г. д.

Кожнае слова выклікае якое–небудзь пачуцьцё або эмоцыянальную афарбоўку.

Мову — у сэнсе гаворкі — можна параўнаць з крыніцай, што выбіваецца з зямлі і цячэ па нізіне. Так і гаворка. Калі ўслухацца ў яе, то ня цяжка ўлавіць і рытм, г. зн. некаторае чаргаваньне або гукавое хваляваньне гутаркі, падпарадкаванае нейкай пэўнай заканамернасьці. Больш таго, уважна ўслухоўваючыся, можна ўлавіць якасны рытм або рытм якаснага гучаньня, рытм якаснага складу або зьместу гутаркі. Так, калі ў першым мы заўважым павышэньне і паніжэньне галасавое (хваляванъ[не] гукавой плыні), то ў другім выпадку заўважым чаргаваньне або выплываньне праз пэўны момант пэўнага гуку, заўважы[м] ігру гукаў. Праўдзівей, гэта ня рытм ужо, а гукавая мэлёдыя, або гукавы мотыў. Возьмем верш

Любыя, мілыя ліпы —
Радасьць квацістых нізін!

[Пра верш „Дружбакоў–таварышоў ня маю…“]

Калі мяне другая асоба пытае: „Хто ты?“, я адказваю: [*закрэсьлена*], і тым самым гэтае „ты“ называю імем [*закрэсьлена*]. Калі–ж у гэтае асобы пытае трэцьця асоба, хто ён, паказв[аючы] на мяне, то яму яна ўжо адкажа: [*закрэсьлена*]. Так, для другое асобы я — гэта „ты“, для трэцяе я — гэта „ён“, і толькі для самога сябе я — гэта „я“. Мяне ведаюць як „ты“, як „ён“, і ніхто мяне ня ведае як „я“, бо я — гэта толькі для сябе, для другога я — ня я, а ты, для трэціх я — ня я і ня ты, а ён. Так, мяне няма ў сьвеце, я толькі ў сабе і для сябе, зьне сябе і для гэтага зьне–сябе (другіх) існуе ня я, а ты і ён, зьне сябе мяне няма, я не існую. Для мяне зьне мяне існуе таксама толькі „ты“ ды „ён“.

І калі чуеш: „Дружб[акоў]–тав[арышоў] ня маю, я сёньня ўсім чужы“, то гэта значыць, [што] „я“ для–сябе і ў–сабе ня мае др[ужбакоў]–тав[арышоў], што „я“ — усім чужы: для сябе, для другіх, зьне–сябе, гэта знач[ыць], „ён“ ня мае, „ён“ — чужы, або ты ня маеш, ты чужы.

Зьне др[ужбакоў]–тав[арышоў], зьне чуж[ых] (ён).

Ён нам не тав[арыш], чужы, яму зд[аецца], што з намі весел[а], ён згодзен на „ня з намі“, ён ня шле дакораў нікому (інш[ым]). Ён зьбярэ кветкі і пакід[ае] на шлях, ён у надзеі, што праход[зіць будзе] пад[арожны] і падыме, што ён ня стрэн[е] з парож[нім], што ён усьміхн[ецца] сонцу дараг[ому], дню, што ён марыць, ён перакон[аны], што з ветр[ам] лям[ант] ходзіць, сьлёзы з хмар. Ён **зьбірае іх** і песьню **весяліць**. Ён пойдзе сьпяваць па родн[ым] краі, там спатк[ае] брата, буйства растрасе, ня будзе стру[ны] кратаць у шуме, зьмяце расу, пойдзе з братам, дзе блудзіў ня раз, і верыц[ь], што ўсьм[ешка] пойдз[е] па сьц[ежцы] буйн[ых] рос.

Ён **сёньня** чужы, ня мае др[ужбакоў]–тав[арышоў], хоць яму здав[алася], што ён павін[ен] быў–бы іх мець сёньня. Іх няма, і ён прымае гэтае „сёньня“ і гэтакім, ня шле нікому дакораў.

Летам ён зьбярэ кветкі і пакідае на шлях, прах[одзіць] будзе пад[арожны], мо’ падыме з адну. Жыцьця ня стрэне ён з парож[нім]. **Дню, сонцу, заранцы** па ўсходзе ўсьміхнецца. Гэта яго **мары** (не вялікія), як мног[а]?!

Заўсёды з ветрам лят[учым] ходзіць, сьлёзы з хмар. Ён зьбірае іх і песьню весяліць.

Пад хвойны шум пойдзе сьпяваць па родн[ым] краі, **там** спаткае **брата**, там буйства растрасе.

У **шуме** струн ня будзе кратаць, зьмяце з лістоў расу. Абняўшы[ся] пойдуць разам, блудзіў–жа **там** скрозь.

Бялявы поўдзен[ь] усьміх[нецца] **нам** на сьцеж[цы] буйных рос.

[1925 — 1928]

Крытычна-палемічныя артыкулы і нататкі

Думкі ўголас пра беларускую літаратуру

Мы часта думаем: друкуюцца вершыкі, друкуюцца апавяданьні. Чытаюць ці ня чытаюць іх людзі? Калі чытаюць, то якія ў іх абуджаюцца думкі, якія пачуцьці выклікаюцца прачытаным, у які бок накіроўваецца іх сьвядомасьць і ці гэтае чытаньне вызначае сабою якую дзейнасьць? Думаем таксама і пра тое, што было–б, каб усё, што надрукована, чыталася ўсімі бяз выключэньня. Калі–ж не чытаюцца, то ці многа ад гэтага трацяць людзі і поэты? Думаем яшчэ і пра тое, адкуль вядомы людзям, якія ніколі ня чытаюць поэзіі, імёны поэтаў, адкуль у гэтых людзей нават думкі аб поэзіі гэтых імён, і ці гэта добра ці кепска — ня ведаючы ведаць і судзіць, ці гэта добра для літаратуры, а таксама і для справы новага будаўніцтва жыцьця, ці гэта добра для саміх такіх людзей? Шмат пытаньняў у нас зьяўляецца, і каб іх толькі адны пералічыць, дык трэба было–б напісаць вялікую кніжку. І думаем мы, адкуль гэта і чаму так шмат зьяўляецца пытаньняў і як на гэтыя пытаньні адказаць хоць–бы самому сабе, каб мець хоць на хвіліну спакою, а то проста яны–ж дыхнуць не даюць.

Калі прыняць палажэньне, што з нічога нічога й ня можа быць, што энэргія захоўваецца нязьменнаю ў колькасьці і што матэрыя ў масе заўсёды роўна сабе самой, не зважаючы на яе форму, шчыльнасьць і якасьць, то прыдзецца заключыць, што сьвет у сваёй масе ёсьць нешта раз назаўсёды дадзенае і абсалютнае ў сваёй меры. Калі–ж гэтак, то ўзьнікае пытаньне, што разумець пад „разьвіцьцём“. Застаецца толькі адно сказаць, што разьвіцьцё — гэта ёсьць процэс пераарганізаваньня, пераразьмеркаваньня матэрыі і энэргіі (масы) аднэй адзінкі за кошт другое, што разьвіцьцё ёсьць менавіта павялічэньне колькасьці ці якасьці аднэй адзінкі за кошт зьмяншэньня іх у другой. Ін[акш] каж[учы], ператварэньне формаў быцьця існага (ці то духу, ці то матэрыі).

Усе гэтыя думкі наплылі мне пры прачытаньні ў „Кам“ В. Б. аб мал[адой] бел[арускай] поэзіі. Чалавек узяўся аб ёй казаць, і ня толькі казаць, але й судзіць. Чалавек ня толькі не дальнавідны, але й вузкі.

Гэты чалавек ведае ўзараць, пасеяць, скасіць, змалаціць, у вольны час паслухаць песьню, набыць начыньне і прылады добрыя і г. д., каб мець было чым жыць. Жыве ён працаю і песьняю, пачуцьцём і думкаю аб тым, што яму блізка, што яму родна. Такі чалавек чытацьме твор у вольны час. Як–бы ён судзіў пра яго? А пэўна–ж, узяў–бы за ўзоры свае песьні і казкі, а ня „спрос“... Словам, пры суджэньні аб мастацкім на ім заўсёды будзе ляжаць адбітак таго, чым жыве чалавек, адбітак яго інтарэсаў (і яго профэсіі!). Нам–жа думаецца, што гэты элемэнт суб'ектыўнага пры суджэньні аб мастацкім самы шкодны, бо апроч блытаніны нічога новага ня ўносіць. Судзячы маст[ацкі] твор, трэба мець некаторае больш агульнае, мець на ўвазе інтарэсы найбольш агульныя для найбольшага ліку людзей, тады яно будзе бліжэй да абсалютнай ісьціны. І такім агульным, нам здаецца, будзе некаторы псыхолёгічны „сумарыум“, г. зн. тое, што прыісна чалавеку, усім людзям, хоць і не ў аднолькавай меры. Што гэта прыіснае, які зьмест „сумарыя“? Кожнаму чалавеку прыісна радавацца і тужыць, сумаваць, любавацца прыгожым, яго любіць і ганьбаваць брыдкае, схіляцца прад вялічавым і сьмяяцца з мізэрнага, ганьбаваць яго, словам, адчуваць... Вядома,

што ня кожны любуецца адным об'ектам, тым, чым можа любавацца другі. Але гэта датычыць зьместу об'ектаў любаваньня, але ня формы. Прыгажосьць — у **форме** чаго–б там ні было: у форме матарыяльнай, ці форме душэўн[ых] перажыв[аньняў], форме дзей, форме думак, адчуваньняў і г. д. І вось „элемэнту суб'ектыўнага" можа не падабацца той ці іншы зьмест з прычыны яго чужасьці гэтаму элемэнту („суб'ект[ыўныя] інтар[эсы] асобы"), аднак гэта не павінна засланіць сабою і заглушыць таго, што формаю сваёй у патайку ён падабаецца суб'екту, іначай твор будзе ацэнен няправільна. Для правільнай–жа ацэнкі неабходна на нейкі час адцягнуцца ад „элемэнт[у] суб'ектыўнага" і перачуць твор цалком. Тады, на't калі ня будзе зразумелы ці чужы нам зьмест, мы здолеем зрабіць гэту агаворку, але ніколі не памылімся ў ацэнцы твору як твору мастацкага. У тым выпадку, калі наша „суб'ектыўнае" (у вузкім разум[еньні]) носіць у сабе нешта агульнае, што можа быць цікавым і быць у інтарэсах агульных, тады мы маем права на яго паказаць і толькі, дзеля інтарэсаў далейшага разьвіцьця мастацтва (поэта — яго наглядальнасьці і пашырэньня вопыту яго, а таксама і чытача).

Пры ўмове–ж, што на сьвеце жыве чалавек, які радуецца, не ўважачы чым, але пры факце, што ён здолен радавацца, што ён здолен мысьліць, адчуваць, любавацца, цешыцца і г. д., крытыка сапраўдная павінна глядзець, ці здольны маст[ацкія] творы выклікаць гэткія ўласьцівасьці і магчымасьці ў чытачу і глядзець, **у які** бок яны могуць накіроўваць іх. Калі мы лічым, што чалав[ек] (р[абочы] і с[елянін]) павінен люб[ав]ацца ня толькі вузкім кругам яму блізкага, а таксама і другім, што служыць яго–ж інтар[эсам] і інт[арэсам] чалавецтва, адгэтуль мы павінны выходзіць у крытыцы [*канец старонкі*].

[1926]

[Аб „шукальніцтве“ ў крытыцы]

У нас часта любяць казаць, што крытыка марксісцкая павінна шукаць у літаратурна–мастацкай творчасьці выяўленьня (изображения) „совершенно определенной, конкретной классовой среды, а не „народа вообще“, существующего разве только в головах некаторых наших критиков“. І думаецца нам: нашто гэта яшчэ шукаць гэтага праяўленьня, калі мастацкая творчасьць ёсьць выяўленьне срэды, а не „народа вообще“. Ці не дарэмная гэта будзе фатыга, ды нашто шукаць таго, чаго ніколі не губляў. Срэда заўсёды будзе срэдою, якая–б яна ні была. Другое: нашто гэта шукаць яе „изображения“ ў творчасьці? Каб на яе паглядзець? Ці–ж ня лепей тады самому пайсьці ў гэту „срэду“ і паглядзець яе ў сапраўднасьці, чым „изображение“? Наогул, нашто яе шукаць, калі яна ёсьць? Калі–ж няма — дарэмнае дзяньгубства займацца такою работаю. Ну вось узяў такі шукаючы срэды крытык творч[асьць] Чарота і пачаў шукаць срэды. Балазе знайшоў. Знайшоў сялянскую беднату, паўпролетарыят і люмпэн-пролетарыят. Ну а далей што? Нашто–ж яму былі гэтыя беднякі, паўпр[олетары] і люм[пэн]пролетары? Што ён зрабіў з іх „изображениями“? Нашто ён іх шукаў, няўжо толькі дзеля самога процэсу шуканьня, няўжо толькі таму, каб потым пахваліцца на ўсю камсамолію: браткі, вось ёсьць, знайшоў у бел[арускай] поэзіі бедн[якоў], паўпрол[етарыят] і люм[пэн]прол[етарыят]. А шукаў доўга. Шукаў і ў Д[убоўкі], і ў П[ушчы], дык там не было, а вось у Ч[арота] знайшоў. Каму гэта патрэбна? Нашто гэта патрэбна? На гэта ён маўчыць, як вады ў рот набраўшы. Але ў нас так заведзена, што нат за шуканьне ўжо па галоўцы гладзяць, і яго пагладзіла „Кам.“, зьмясьціўшы яго марк[сісцкія] шуканьні. Аказваецца, штука вельмі простая. Шукаецца ўсё гэта дзеля таго, каб пахваліць ці паганіць тое ці другое імя як поэта, дзеля таго, каб сказаць: „глядзеце, во наш чалавек, а гэта — не“, каб павялічыць капіталы гэтага чалавека, калі яны ўпадаюць, і зьменшыць у тых, у каго растуць. Аказваецца, ёсьць срэда — значыць поэт, няма — значыць не. Вось як у нас цяпер судзяць пра поэтаў і як іх пазнаюць. Вось якая мерка поэтычнасьці. Нам–жа здаецца, што кепскі той поэта, калі так, што ў яго творчасьці трэба яшчэ шукаць таго, чым выяўленьнем ёсьць яго творчасьць, калі аб ёй яшчэ трэба спрачацца, якую „срэду“ выяўляе. Дапусьцім так, што мы ня ведаем, з якой „срэды“ поэт, дапусьцім, што й гэтых наогул „срэд“ мы таксама ня ведаем, што яны ёсьць на сьвеце, а ведаем толькі, што ёсьць людзі, якія жывуць і змагаюцца за жыцьцё як [з] прыродаю, так і між сабою і нават з самімі сабою. Дапусьцім на адзін момант, што жыцьцё ня йдзе па схэмах, выдуманых тым ці іншым крытыкам, а што гэта жыцьцё вызначае ў словах у людзей гэтыя схэмы дзеля таго, каб лягчэй было яму жыць, скажам, пасколькі зьявіўся спрос на схэмы і пасколькі гэта жыцьцё такое, што бяз схэм гатоў рушыцца ўвесь сьвет. Я ня ведаю, што тады рабіў–бы такі крытык і ці пацікавіўся–б ён калі мастацкаю творчасьцю. А калі заглянуў–бы ў яе, то якою мераю мераў–бы яе. Пэўна–ж тэю, ці можна яе выкарыстаць на якую патрэбу ўласную. Займаецца, скажам, чалавек гандлем. Ён ведае адно танна купіць, а дорага прадаць, каб выручку мець. І калі–б такі чалавек падышоў да творчасьці, як–бы ён яе судзіў? Ясна, раз прачытаў = купіў. Патраціў час на чытаньне = заплаціў. Трэба вярнуць ды яшчэ й выручыць. Значыць, прадае. Піша рэкламу = крытыку. Такая й такая цана — крытычна–літар[атурная] ацэнка. Ён ведае спрос = літаратурныя патрэбы, эстэтычныя густы = патрэбы на „срэду“. Ён і коціць, ведае, што заплацяць за такі тавар дорага, і падносіць „матарыялы“. Вось, вось і вось добрага гатунку! І яму, знаеце, прыбытак, і поэту слава = пашоў у

людзі! Выабразеце–ж, што чалавек займаецца, скажам, тым, што арэ, сее, косіць і г. д. У гэтага чалавека, ведаеце, ёсьць свае песьні і казкі. Гэты чалавек і сам складае іх за работаю, і ў час адпачынку ад работы. Ён падыходзіць да творч[асьці] чужой. Ён *[Працяг, відавочна, страчаны. Далейшы фрагмэнт запісаны на палёх.]*

Шукаць можна або тое, што згублена, а значыць наперад вядома. Тады невядомым застаецца месца знаходжаньня гэтага невядомага. І тады ясна, што пры такім шуканьні гэта места так і застанецца невядомым, апроч толькі той сьцежкі, па якой прайшоў чалавек, шукаючы свайго вядомага. І можа быць шуканьне інакшае. Адно, калі ў вядомым шукаецца невядомае, і другое, калі невядомае шукаецца ў невядомым — словам, калі шукаемае Х. Тады чалавек у першым разе (пры вядомым месьце) можа ўскрыць невядомыя дасюль падрабязнасьці, дэталі самой вядомасьці, а па–другое, можа знайсьці зусім нечаканае, скажам, хоць–бы самы фак[т] шуканьня (яго псыхолёгічны зьмест). У другім разе магчымасьці знаходак неабмежаваны, як неабмежаваны і самы знаходкі. Тут шукаючы можна адкрыць людзям самую новую мясцов[асьць], яе характар, знайсьці якую–небудзь новую крыніцу, адшукаць якую–небудзь старажытн[ую] і г. д. [Як]ім павіне[н] быць крытык?

Крытык павінен адпраўл[яцца] у поіскі абсалютна вольным ад усякіх загадзя пастаўленых мэтаў знайсьці пэўнае і вызначанае наперад. Ён павінен мець з сабою ня больш патрэбнага на пражытак і на задаваленьне сваіх уласных патрэб на час сваіх шуканьняў, ня больш. І толькі пасьля сваіх шуканьняў, толькі пасьля таго, як ён што знойдзе новае, невядомае дасюль сьвету, толькі тады як скончыць ён сваё вандраваньне па маст[ацкай] творч[асьці] таго ці інш[ага] поэты, толькі тады ён мае права выказаць сваю думку наконт каштоўнасьці і значэньня знаходак для разьвіцьця тэй ці іншай галіны чалав[ечага] грамадзкага жыцьця.

[1926]

Да „Тав[арышаў]–крыт[ыкаў]“

1. ...У нас часта чуюцца жалабы на адсутнасьць крытыкі. Дзеля асьвятленьня гэтага зьявішча важна выясьніць, з аднаго боку, пытаньне, ад каго, з якога асяродку выходзяць гэтыя жалабы: гэта дапаможа выясьніць патрабаваньні, якія прад'яўляюцца як да літар[атуры], так і да крытыкі, а з другога боку, выясьніць прычыны адсутнасьці крытыкі і якой менавіта крытыкі. ...Жалабы гавораць аб тым, што існуючая крытыка не задавальняе інтарэсаў грамады ў гэтай галіне, што грамада перарасла ўжо тое, што дае суч[асная] крытыка.

2. ...Выясьніць гісторыю крытыкі бел[арускай], выясьніць, як крытыкаваліся, што даюць магчымасьць выявіць, на што, на якія стораны літ[аратурных] тв[ораў] зьвярталася ўвага і што ў іх цанілася, якія „правілы“ дастасоўваліся да літ[аратурных] тв[ораў].

3. ...Патрэбна разьвязаць пытаньне аб тым, якія „правілы“ мы павінны прызнаць за „правілы“, каб з імі падыходзіць да літ[аратурных] твораў, выясьніць, што трэба браць за ўзор, за ідэал ці за бяс[с]прэчнае палажэньне, каб параўноўваючы з літар[атурным] твор[ам], судзіць аб годнасьцях і недахватах гэтага апошняга. Фактычна гэта пытаньне аб крытэрыях значэньня і мерцы каштоўнасьці літар[атурных] твораў. Ці павінны яны іх пераймаць гатовымі ад культ[ур] іншакр[аёвых], ці падых[одзіць] з сваімі меркамі? І дзе шукаць гэтыя меры: ці толькі ў соцыялёгіі, ці зьвяртацца і да навукі, і да філёзофіі, і да маст[ацкіх] тэорый, да поэтыкі і г. д. Таксама патрэбна выясьніць ролю крытыкі: ці яна павінна ўсё апраўдваць, абвіняць (роль абаронцы і пракурора на сябе браць?), ці яна павінна шукаць нечага (роль шукальніка, „іскацеля“), ці займацца выкрываньнем, вынаходкамі, адкрыцьцямі, ці яна павінна вызначаць моцныя і слабыя стораны твораў, дапамагаць разуменьню і разьвіцьцю творчасьці і інш.? (Ад ролі крыт[ыкі] залежаць і яе мэтады.) Ці яна павінна аб'ясьняць факты?

4. ...Які кодэкс узяць за аснову для крытыкі літ[аратурных] твораў? Вачывідна, гэты кодэкс павінен абхапіць сабою па магчымасьці ўсю шырыню інтарэсаў і за[па]трабаваньняў, якія прад'яўляюцца да літаратуры ці могуць прад'яўляцца ў недалёкім будучым. Гэты кодэкс павінен быць у некаторай меры **ўнівэрсальным** па свайму аб'ёму магчымасьцяй літ[аратурнага] разьвіцьця, а яго назначэньне — у аквітызьме.

5. ...Ці можам мы прад'яўляць да нашых літ[аратурных] твораў такія патрабаваньні, якія прад'яўляліся кляс[ыцыстамі], романт[ыкамі], рэаліст[амі], сымб[олістамі] і г. д., і г. д.? Ін[акш] каж[учы], ці можам мы, а калі можам, то што, лічыць за ідэал нашай літ[аратуры]: тое, што лічылася за ідэалы кл[ясыцызму], ром[антызму], рэал[ізму] і г. д. Трэба тады выясьніць іх ідэалы.

6. ...Абгаварэньне маст[ацкіх] твораў можа йсьці па такіх лініях: 1) выражэньнем **чаго** зьяўляецца твор? (значнасьць гэтага выражанага); 2) якаво само выражэньне?; 3) аб выклікаемым гэтым выражэньнем.

Абгав[арыць] тв[ор] = 1) аб выражальным, 2) аб выражэньні, 3) аб абуджаным, выкліканым. Якім павінна быць выражэньне? Чалавек жадае выразіць нейкі ***а****. Ён павінен выразіць яго так, што–б яно было і для другога* ***а****. Пасрэднікам дзеля гэтага служыць мова (як пэўная сыстэма ўмоўнасьцяй, знакаў, праз якія адбываецца разуменьне двух.) Зн[ачыць], ён павінен браць знакі зразумелыя для абудвых і падаваць іх у такіх суадносінах, каб выклікаць у другога зразуменьне таго, што хоча сказаць першы. Суладжанасьць гэтых знакаў у іх суадносінах і ёсьць твор (суадносіны знакаў = форма).*

Прыгожае = умовы пачуцьця прыгожага і яго разуменьне.

Формы — суадносіны эл[емэнтаў] у цэлым.

[1927]

[Крытыка артыкулу З. Жылуновіча «Ці сапраўды „Узвышша“ ёсьць узвышша?»]

Об’ектыўнасьць бывае ўсякая! І ня ўсё тое, што выдаецца за об’ектыўнае, ёсьць сапраўды об’ектыўнае, бо выслаўленьне чаго–б ні было той ці іншай асобаю за об’ектыўнае ёсьць нішто іншае, як форма выражэньня суб’ектыўнага, якое бязумоўна адбівае сабою адначасна і погляды пэўнай групы людзей, да якой належыць аўтар гэтакага об’ектыўнага або да якой ён сам сябе залічае. Значнасьць і важнасьць яго вымяраецца тым значэньнем, ролью і месцам, якое займае гэты выражальнік у процэсе гістарычнага разьвіцьця. Адгэтуль, калі хто выдае свае суджэньні або самога сябе за об’ектыўнае, заўсёды трэба ставіць пытаньне, якая гэта об’ектыўнасьць, які яе зьмест, у чым яе сутнасьць?

З гісторыі нам вядома нямала прыкладаў, калі выдаванае за об’ектыўнае было нічым іншым, як выражэньнем інтарэсаў і патрэб — у тэй ці іншай галіне — пэўнай сацыяльнай групоўкі, якая дзеля апраўданьня іх адцінала ад сябе і абагульвала да ступені абсалютнасьці і выдавала іх за абсалютныя ісьціны „іх–жэ не прэйдэшы“, выражала іх за непарушныя законы наогул жыцьця, якім падпарадкуецца ці павінна падпарадкавацца ня толькі тая ці іншая група або кляса, але ўсё чалавецтва.

Нядарма кажуць, што гісторыя паўтараецца. У наш час ёсьць таксама такія асобы, якія імкнуцца такім шляхам — шляхам агалашэньня сваіх інтарэсаў за абсалютныя законы ці ўстанаўленьні — забясьпечыць свой дробны мяшчанскі дабрабыцік і быць неабмяжованымі панамі палажэньня, быць накшталт[т] зямных багоў, маленькіх буддаў ці магомэтаў. Першая адзнака іх — гэта **вызначэньне** саміх сябе **за** нешта **об’ектыўнае**, г. зн. вонку ўсяго, што ёсьць на зямлі і што робіцца ў жыцьці, стаячае. Яны зазвычай калі гавораць пра што–небудзь, дык абавязкова дадаюць, што гавораць ці судзяць з „пункту гледжаньня об’ектыўнага чытача“, калі йдзе справа пра літаратурныя творы, або „об’ектыўнага слухача ці гледача“, калі гавораць пра што іншае.

Адгэтуль выплывае і другая іх адзнака, шчыльна і непадзельна зьвязаная з першаю, — гэта **выдаваньне** сябе **за прадстаўніка** тэй ці іншай сацыяльнай групы або літаратурнай плыні, калі гутарка йдзе пра літаратурнае мастацтва і г. д., хоць гэткімі і не зьяўляюцца ў сапраўднасьці і за сабою ня маюць аніводнага чалавека. Дзеля гэтага яны ніколі не гавораць ад „я“, а заўсёды ад „мы“ (як „мы Нік[алай] другі...“) і гэтым самым закрываюць, хаваюць свае „я“ пад вопратку „мы“ (каб было мацней!). Ад сябе яны зазвычай ня выступаюць, баяцца. Бо яны ўцямілі, па–свойму, ісьціну, што „асоба ў гісторыі ролі ня йграе“, як той Цэнтразыхер з апавяданьня К[узьмы] Ч[орнага] „Ня пі густога чаю“.

Далей гэтым–жа абумоўліваецца і тое, што такія асобы выражаюць свае асабовыя інтарэсы і патрэбы ў формах „сацыяльных“, якія нібыта зьяўляюцца агульнапрынятымі або прынятымі (што бывае ў пераважнасьці) пануючаю клясаю. У гэтыя формы яны апранаюць свае асабовыя погляды і т[акім] ч[ынам] ствараюць уражаньне відомай, зданьневай об’ектыўнасьці. Матар’ялам для такіх формаў зазвычай ім служаць газэтныя перадавіцы і павярхоўна ўспрынятыя агульныя палажэньні таго ці іншага пануючага сьветагляду, без канкрэтнага вызначэньня іх зьместу. Словам, яны маскіруюць свае погляды і маскіруюцц[а] самі ў тогі сучасных пануючых

ісьцін, надзяваюць на сябе маскі афіцыяльнасьці і бязьвіннасьці, ортодоксальнасьці афіцыйнай, спрыяльнасьці існуючаму парадку рэчаў і г. д.

Нарэшце, яны выступаюць (асьмельваюцца!) у якасьці пракуроўраў або абаронцаў ці нават, больш таго, судзьдзяў, аўтарытэтных і непаграшымых. У гэтай ролі яны выносяць зазвычай або суровыя прыгаворы, нават сьмяротныя, тым, хто асьмеліцца ня зьняць перад імі шапкі, не падзяліць іх поглядаў і не прэкланіцца перад імі, або пакрываюць голавы вянкамі славы тых, хто цалуе сьляды іх ног, і абяцаюць іх вечнае збавеньне, але ўжо не на тым сьвеце (ня той, бач, час!), не ў „захмарных краёх“, да якіх калісьці яны былі нераўнадушнымі, а на гэтым, але... але адносячы яго, гэта збавеньне, на пэўную адлегласьць ад сучаснасьці, у туманную і няясную, прыгожымі словамі закрытую будучыну. У гэтай–жа ролі яны надзвычайна любяць выступаць у якасьці **прарокаў** і тым самым туманяць людзям галовы, адцягаюць увагу ад сябе і таго, што яны самі робяць і чым жывуць у сучаснасьці, каб цераз гэта найпаўней упівацца дабром і асалодаю сучаснага жыцьця, якую яны разумеюць па–свойму і надзвычайна далёка ад тых, чыім імем і для каго яны твораць свае справы, нярэдка надзвычай цёмныя, нізкія і подлыя.

Такія асобы вельмі апасныя ў сэнсе тэй, шкоднай для грамадзкіх інтарэсаў, работы, якую яны робяць. Яны надзвычай шматаблічны[я] і прыкідлівыя, што іх з першага погляду бывае цяжка й пазнаць. Яны выступаюць у самых разнастайных постацях. Іх бывае шмат варыяцый, разьвіваецца грамада, разьвіваюцца й яны, прыстасоўваючыся да яе абстаноўкі і ўмоваў жыцьця ў ёй. Аднак, нягледзячы на разнастайнасьць і нярэдка дасканаласьць формаў выяўленьня і выражэньня іх у грамадзе, сутнасьць іх заўсёды адна і тая–ж. Яна, гэтая сутнасьць, кажучы сучаснаю моваю, складаецца з вышэй пералічаных, у асноўным чатырох, элемэнтаў: 1) об'ектыўнасьць як форма выражэньня суб'ектыўнага, 2) прадстаўніцтва ад групы ці колектыва як форма выражэньня іхняй нахабнасьці, безадказнасьці і „анагленьня“ легальнага, 3) агульнапрынятыя ісьціны ці пануючы сьветагляд (яны любяць „ідэолёгіяй“ пакрываць) як формы выражэньня іх асабовых патрэб і інтарэсаў, дробных і нязначных, найчасьцей супярэчных інтарэсам грамады, ад імя якой яны гавораць, і 4) судоўства і прарокаўства (піфійства) як форма выяўленьня ўзятай на сябе такімі асобамі ролі кіраўніцтва лёсам „малых сіх“, ніжэйшых, іначай кажучы, „папячыцельства“ іх над ніжэйшымі, якімі для іх уяўляюцца ўсе людзі, апрача іх саміх.

Яны бывалі ўва ўсе эпохі. Ня мінулі яны і сучаснай, каб час ад часу ня выплысьці на поверх, не скаламуціць вады і не палавіць у мутнай, толькі ня рыбы — не, а капітальчыку на аўтарытэтва, на выдатнае месца ў гісторыі разьвіцьця тэй ці іншай галіны ці стараны грамадзкага жыцьця. Ня ўнікла ад іх і літаратура. Яны надзвычай спрытныя, каб прапусьціць падхадзячы час, каб ня выкарыстаць яго ў сваіх інтарэсах, пусьціўшы людзям туман у вочы, выступаючы перад грамадою ўсё ў новых і новых постацях пад разнастайнымі повадамі і імёнамі, якіх яны маюць пра запас пры сабе ўдоваль. Асабліва–ж узьдзячным грунтам для іхных прадпрыемстваў зьяўляецца літаратура і рознага роду падзеі літаратурнага жыцьця.

Апошні–ж год літаратурнага жыцьця на Беларусі, багаты падзеямі вялікай значнасьці ў разьвіцьці беларускай пасьлякастрычнікавай літаратуры ў сторану яе пролетарызацыі, паслужыў узьдзячным грунтам (дзякуючы пэўным абставінам і ўмовам) для пажывы розным авантурнікам і правакатарам ад літаратуры. Вылучэньне з „Мал[адняка]“ групы пісьменьнікаў, утварэньне імі новага згуртаваньня, выхад у сьвет часопісі гэтага згуртаваньня, распад, што ня спыняецца і да сягодня, аб'яднаньня „Маладняка“, вызнаньне некаторых старых пісьменьнікаў за нар[одных] поэтаў, юбілеі і г. д. — усё гэта факты, якія ўзрушылі сабою ня толькі грамадзтва, але і прыціхлых было розных цёмных дарог махляроў...

Глыбоцкія, Друкі і ім падобныя — найяскравейшыя выражэньні гэтай цемрадзі і цемрашальства, гэтых перадсьмяротных сударгаў аджываючага свой век мяшчанства ў ідэолёгічным, галоўным чыне, яго разрэзе. Яны поўнасьцю выкрылі парожнае нутро гэтага выдадка папярэдняй эпохі, яе насьледку, што ў спадкі перайшоў у сучасную эпоху і пасьля кароткага часу спрануў на сябе новыя адзежы, як той Лукавіцын–Цыбульскі–Цыбулевіч, і выйшаў на сцэну літаратурнага жыцьця. У апошні–ж час на падмогу ім выйшла асоба, якую раней трудна было западозрыць у дачыненьні да тэй катэгорыі асоб, пра якіх ішла гутарка вышэй. І нават цяпер, калі яна паказала сваё нутро аголеным, ня хочацца верыць, што яна іх саратнік, але–ж што такое вера ці нявер'е перад рэальнымі фактамі, як ня мыльная бульбалка, якая лопаецца, нішчачы тым самым усякую відомасьць ці то жаданьне бачыць або лічыць чалавека чалавекам (а ня хатняю жывёлінаю ў вобліку чалавечым), а не асобу з перажыткамі нявольніка, з нявольніцкім складам псыхікі і г. д.

Я ня думаю, што З[ьміцер] Ж[ылуновіч], які на трох падвалах рашаў ня існ[уючую] проблему «Ці сапраўды „Узв[ышша]" ёсьць узв[ышша]» належыць дзеля гэтага да гэтакай катэгорыі, але факты гавораць зусім адваротнае, і мае думкі адыходзяць убок, саступаючы ім месца, належнае па праву. З. Ж[ылуновіч] вядомы ўсім як выдатны дзеяч, публіцысты, ён–жа і пісьменьнік, поэт, крытык і г. д. Так ён і сам сябе вызначыў яшчэ ў 1918 г. (гл. „Курс белорусоведения"). Да яго голасу прыслухоўваецца грамадзкасьць, якая яго ацэньвала адпаведным чынам (глядзі ацэнкі М. Гар[эцкага], Люб[ецкага] і інш.), а таму, здавалася–б, што яго слова пра той ці іншы факт у літаратуры павінна было–б мець пэўную вагу, вызнаваючы сапраўднае яго значэньне і паказваючы на шляхі далейшага разьвіцьця. Здавалася–б, што яго слова павінна–б было быць аднэй з умоваў для далейш[ага] разьвіцьця гэтага факту, выражаючы тым самым думкі пэўнай, гістарычна значнай групы. Аднак гэтага ня сталася, і вольна ці нявольна (трэба думаць, вольна, на гэта ёсьць падставы) З. Ж[ылуновіч] узяў на сябе незавідную ролю далакопа, грабара ўсяго, што не ўкладаецца ў рамкі яго разуменьняў, што выходзіць з межаў яго звычаёвасьці і ня йдзе сьледам за ім і не па яго ўяўленьнях, ролю, навязаную яму з боку тых, хто ў сілу гістарычных умоваў стаўся адмоўным фактарам у разьвіцьці бел[арускай] літ[аратуры], стаўся тым, што затрымлівае і перашкаджае разьвіцьцю яе, што тармозіць гэты гістарычны ход падзей літаратуры. На першы погляд гэта дзіўна, але толькі менавіта на першы погляд, бо калі прасачыць гістарычна, якую ролю адыгрываў З. Ж[ылуновіч] у бел[арускай] літ[аратуры], то стане ясным, што іначшай, як зазначаная вышэй, ролі ён ніколі і не адыгрываў і што гэта ўжо ўвайшло ў яго нутро, сталася прывычкай, асноваю якое ёсьць «дабрабыт свайго „я"». Каб ня быць галасл[оўнымі], пададзем некаторыя факты.

З. Ж[ылуновіч] — поэт Ц. Гартны, якога ацэньвалі... і якога З. Ж[ылуновіч] ацэньваў…

Усё гэта паказвае на адно: менавіта на манію адыгрыванья ў бел[арускай] літ[аратуры] нейкай асаблівай ролі, ролі апостала, прадцечы пролет[арскай] літ[аратуры], аснованай выключна на тым, што З. Ж[ылуновіч] з гарбароў, што пісаў пра іх і г. д.

З такім вось багажом З. Ж[ылуновіч] падышоў да ацэнкі фактаў апошніх дзей у літ[аратурным] жыцьці, якія ня вызналі Яго (З. Ж[ылуновіча]) за прадцечу ў літар[атурным] маст[ацтве] пролетарскім, а палічылі яго за тое, што ён ёсьць у сапраўднасьці (чалавек з вял[ікай] энэрг[іяй], настройны, нат упарты, але як поэт другарадны, ня выдатны і малазначны, пры іншых умовах ён зусім–бы і ня быў поэтам, бо гэта пра[та]каліст, натурапісчык, агітатар у лепшым разе, але не поэт). Адчуваючы, што йдзе новае, якому ў той ці інш[ай] форме, але належыць заступіць яго, ён у страсе перад ім мабілізуе усё, каб толькі затрымаць ход гэтага новага. Ён

выступіў у пост[аці] С[ымона] Д[рука] з пэўн[ай] правакацыяй і паведам[леньнем] па адпав[едных] інстанцыях аб адмоўнасьці новай арган[ізацыі]. Раскусілі і не паверылі. Тады ён надзяе на сябе плашч „об'ектыўнага чытача“ і пад прыкрыцьцем яго б'е зноў у тую–ж самую точку. „Узв[ышша]“ нясе хворую плынь, разлагаюш[чую] плынь у бел[арускай] літ[аратуры] (**яго** і **„М[аладняк]“**), а таму трэба гэту літ[аратуру] ратаваць ад „Узв[ышша“], а таксама і тых з яго складу, надзеі на якіх яшчэ ня страчаны, нав[ат], больш таго, гэтыя–ж могуць і выратаваць, калі выйдуць з „Узв[ышша]“, тады, бач, яно само разваліцца, а калі не, можна будзе й разваліць яго як арганіз[ацыю] літ[аратурную] шкодную, кулацкую і г. д. Чым–жа гэта даводзіць „об'ект[ыўны] чытач“? Чым ці кім вымагаецца такая патрэба ў развале „Узв[ышша]“ і ў чыіх гэта інтарэсах? На довады „об'ект[ыўны] чытач“ ня скупіцца. Падае ён іх, здаецца, аж занадта дзеля таго, каб прызнаць правільнасьць патрэбы. Вось гэтыя довады: 1) „уваходзяць вядомыя Майсеі“, 2) няправільная ацэнка мінулага, няпісьм[еннасьць] у пытаньнях мінулага літаратуры, 3) адмаўленьне каш[оўнасьцяў] нрав[ственных], проц[івастаўленьне] творч[асьці] служ[эньню] каз[ённай] радасьці, 4) процівастаўленьне ёй „якогасьць туман[нага] маст[ацкага] узвышша, кам[андных] выс[от] і інш. г. п., 5) нудны „Салав[ей]“, „уцяканьне ў мінулае“ ад суч[аснасьці] Бяд[улі], праступае ўхіляньне ад суч[аснасьці], 6) апуск[аньне] уніз К. Ч[орнага] і „ня хоча выйсьці на сьвятло з ціх[ага] змроку“, „нястрым[ная] фант[азія] твор[чых] шук[аньняў], змодэрніз[ованая] андрэеўшчына, „загразаньне ў балоце міст[ычнай] трасяніны“, 7) маладаст[упнасьць] мэл[ёдый] Д[убоўкі] для вуха бел[арускага] чытача, падобнасьць на какофонію, занядбайваньне звычайнымі тонамі, 8) інш[ыя] песьн[яры] падтрым[ліваюць] К[узьму] Ч[орнага], нуда па мін[улым] шчасьці, ня ўхіляюцца ад дэкл[ярацыі] С. Д[арожны] і П. Гл[ебка], спанталыжаньне іх у прав[ільнай] арыент[ацыі] на жыцьцё, надаўміл[ася] карціна бязвыходнасьці, выпадковае зьвіхн[еньне] іх з прав[ільнай] дарогі (чытай: маладняк[оўскай] або Цішкаўскай), 9) старэйшыя згубна ўплываюць на малодшых (Пушча), далёкія ад жыцьця настр[оі], „вечнае маст[ацтва]“, ныцьцё, людзі–богі, страх перад правадырамі, выяўляе плыні, якія шук[аюць] абм[ежаваньня] ад рэв[алюцыі], мат[эрыял] для паб[удовы] фальв[аркаў], 10) шкодныя байкі Кр[апівы], 11) кучарав[ае] узвыш[ша], 12) недаскан[алае] вывуч[эньне] разн[астайных] галін бел[арускага] жыцьця, 13) сухі пераказ зьм[есту] Вазьнясенскім, 14) двуісн[асьць] Плашч[ынскага], 15) няпрызн[аньне] Баб[арэкам] факт[аў] экан[амічнага] стану і клясавае залежн[асьці], 16) прэтэнцыёзн[асьць] Я–ра. А далей вывадныя: 1) не стварылі ўражаньня, аб якім казалі ня раз (дзе?), 2) «„Узв[ышша]“ ня ўзв[ышша], кніжка скаргаў па мінул[ым]», сыгнал[іць] трывогу аб згубе асноўнай якасьці..., 3) усё гэта ад кулака і нэпм[ана], 4) адчынілі дзьверы бел[арускай] літ[аратуры] для шкодных павеваў, упадніцтва, 5) часова паддал[ася] уплывам, бо яны секта, пасьвечаньне, 6) гонар, забіяцтва, няўмерная прэтэнцыёзнасьць, манія *grandiosa*, 7) мажлівасьць многім з радавых адкасьніцца ад нездар[овай] атмасф[эры] (і мусіць, прыпась[ці] да здаровае атмасф[эры] Ц. Г[артнага] або „Мал[адняка]“? Гэтак?)

Усе гэтыя довады можна падзяліць на такія катэгорыі: 1) знарочнае прыпісв[аньне] „Узвыш[шу]“ таго, чаго ў яго няма і чым хварэе сам Ц. Г[артны], 2) упрашчэнскае і вузкае разум[еньне] задач літарат[уры], 3) устаноўка на разьяднаньне ўзвыш[анцаў] (на тое, каб пасварыць іх), 4) суб'ект[ыўнае] асьвятл[еньне] фактаў, староннасьць маладн[якоўская] ці цішкаўская. Да першага адносяцца такія сьцьвярджэньні, як „увах[одзяць]… Май[сеі]“ і г. д.

Разьбяром гэтыя довады, якія падаюцца ў выглядзе **аксіём**, па парадку.

Якасьць творчасьці прадбачылася. „У яе ўвах[одзяць] вяд[омыя] Майсеі“. Г. зн., што якасьць тв[орчасьці] (зямлі) вызначаецца асобамі, у яе ўваходзячымі, і толькі. Гэта ўжо ўпрашчэнства, бо якасьць вызн[ачаецца] ня толькі асобамі, але тым станам

культ[урнага] разьв[іцьця], у якім творч[асьць] і мат[ар'ял] для яе (тканіна) знаходзяцца ў кожны дадзены момант. Ня ўсё залежыць ад асобы. Але хай, дапусьцім, як што вызн[ачаецца] толькі асобамі, дык якія–ж такія Майсеі ўвах[одзяць], што адразу ўжо можна было прадбач[ыць], якая будзе якасьць і чаму гэта калі Майсеі, дык абавязкова і якасьць якраз такая, якую хоча бачыць **З. Ж[ылуновіч]**. У склад згурт[аваньня] па нац[ыянальнасьці] увайшлі да 90% бел[арусаў] і 10% яўрэі, якія працую[ць] над разьв[іцьцём] бел[арускай] літ[аратуры]. Дык няўжо гэта таму, што ўвайшлі яўрэі? Адкуль такое „прэзрэньне" да іх, няўжо калі яны, дык і нічога добрага ня можа быць з Назарэту? Гэта ўжо адрыжка нядобрага духу, за які не пасаромеўся–б „аблабызаць" З. Ж[ылуновіча] і самы яры юдэнфрэсен (Чорнас[оценец]). Адкуль гэты дух? Нам здаецца, што ён навязаны З. Ж[ылуновічу] збоку.

Другое: няправ[ільная] ацэнка старых, якая бач[ыцца] З. Ж[ылуновічу] у хар[актарыстыцы] настрояў Багд[ановіча], Гар[уна] і Ц. Г[артнага]. Рэшта, выходзіць, правільныя. У чым–жа няправільнасьць? А ў тым, што, па З. Ж[ылуновічу], Багд[ановіч] не адбіў[аў] ідэал[аў] бел[арускай] інт[элігэнцыі] — раз, а па–другое, што Ц. Г[артны], бачыце, большы рабочы стаж мае, як А. Гарун. Бачыце, З. Ж[ылуновіч] лічыць Ц. Г[артнага] першым раб[очым] поэтам на падставе таго, што Ц. Г[артны] пісаў пра гарбар[оў] і лічыць гэта правільным, усё–ж, што не згадж[аецца] з З. Ж[ылуновічам] у ацэн[цы] Ц. Г[артнага], ён лічыць за няправільнае. А мы лічым, што дзеля таго, каб быць рабочым поэтам, выражаць рабочыя настроі, мала таго, што пра іх пісаць.

Калі поэта ці пісьменьніка ня можа быць вонку грамады, то і грамада патрабуе таго, каб у яе былі поэты і пісьменьнікі свае, якія–б афарм[л]ялі ў мастацкіх выражэньнях адчуваньні, пачуцьці, жаданьні, імкненьні, настроі і г. д., адпаведных ці, іначай кажучы, задавальняючых яе (грамады) патрэбу ў прадметах эстэтычных перажываньняў. Грамада нуждаецца ў мастацкіх выражэньнях і формах, праз якія яна выражае і сябе і праз якія адбываецца ўзаемнае разуменьне і „общение", яднаньне разнастайнасьцяй.

Ня лічым–жа мы, ды й ніхто ня лічыць … за выразіц[еля] рабочых настр[ояў], хоць ён і пісаў аб рабочых. Патрэбна яшчэ нешта дзеля таго, каб быць выразіцелем рабочых настрояў. Ачывідна, патрэбна яшчэ і **раб[очая] псых[алёгія]**, прасякнутасьць твораў рабоч[ай] ідэал[ёгіяй]. А гэтага якраз у Ц[ішкі] Г[артнага] і няма. Вось некалькі фактаў з яго раб[очых] песень: … Адгэтуль, як від[аць], рабоч[ыя] песьні Ц. Г[артнага] ёсьць нішто іншае, як самазахапленьне Ц. Г[артнага], ці бок З. Ж[ылуновіча], сваёю творчасьцю.

Трэц[яе]. Адмаўл[енства]. Казён[ная] рад[асьць]. Тут, як відаць, і Ц. Г[артны] залічыў сябе падыходзячым да гэткай катэгорыі. Ну што–ж, ніхто ня вінават, што ён падышоў пад яе. Ды навошта ламаць дзьверы і біць вокны? У чым–жа тут грэх „Узв[ышша]"? А, бачыце, у тым, што яно адкр[ыта] канстатавала факт наяўнасьці такой творчасьці і кваліф[ікавала] яе як адмаўленскую плынь, якая вядзе да заняпаду, якая ёсьць яскравая форма выражэньня ўпадніцтва. Можа гэтага няма? Вось канкр[этныя] прыклады, якія за **выр[ажэньне] адмаўл[енства] прызнаў** нават і „Маладняк". 1) „Пой весела, хоць ня рад вясельлю". Гэта што, ня ўпадніцтва, не адмаўленства, мо' скажаце! 2) „Жыцьцё — сусьв[етнае] сьвята". А гэта не мяшчанства ў чырв[онай] вопр[атцы]? 3) „Усё прайшло, і сьледу больш няма". А гэта не адмаўл[еньне] спадчыны! 4) „Плюнь на розум цьвярозы, розум жыцьця не асьвеціць". А гэта што, не вар'яцтва! А разьв[язка] апав[яданьня] Зарэц[кага] — гэта не царкоўнічаньне ў сав[ецкай] вопратцы? і г. д. А Ц. Г[артны] („я" — „мая душа") — гэта не эгоізм першабытны? і г. д., і г. д. (Узяць з „Урач[ыстасьці]".) Ёсьць усё гэта,

ды мала таго, якраз яно–жа і прэтэнд[уе] на **гэгэмонію** (чытай: мал[аднякоўскую] дэкляр[ацыю] пра „кам[андныя] высоты“). А нам вядома, што „кам[андныя] выс[оты]“ трэба запрацаваць (**Гусеў**), нам вядома, што патрэбна мець унутр[аны] аўтар[ытэт], каб кіраваць (**Бухарын** на Ленінгр[адзкай] канф[эрэнцыі]).

4) Супрацьставяць „маст[ацкае] узвышша“. Бачыце, З. Ж[ылуновіч] лічыць, што ў нас і так ужо ўзвышша, і лічыць непатрэбным узьнімаць маст[ацкую] творч[асьць] на больш культ[урную] ступень. Пішы з натуры, па яго, пратакаліруй, бо жыць-цё разнаст[айнае] і будзе маст[ацтвам]. Так ён і робіць, і палучаецца вельмі нудна (гл. „С[окі] цаліны“). Атрымліваю[цца] „лунныя лапы“, абмяжованасьць, вузасьць, калупаньне ў носе і г. д. А нам, бачыце, вядома, што мы яшчэ не „прэодолелі“ і не „аўладалі“ нават бурж[уазнай] культ[урай], каб ісьці далей. Мы ня маем яшчэ **раманаў** па сіле такіх, як Даст[аеўскага], Талст[ога] і г. д. і лічым, што Ц[ішка] Г[артны] не Талст[ой] (па сіле), а ўсяго на ўсяго Ц[ішка] Г[артны], другар[адны] поэта (і ёсьць лепей поэты), нават разам узяты з С[ымонам] Д[рукам] і З[ьмітром] Ж[ылуновічам]. Нічога не парадзіш, супроць фактаў не папрэш. (Варон[скага], Бух[арына] узяць слов[ы].)

5) Уцяканьне ў мінулае. [*Рукапіс абрываецца.*]

[1927]

[Аб кампаніі крытыкаў супраць Я. Пушчы]

Я. Пушча досыць шырока вядомы чытачоўскай грамадзе сваімі першымі поэтычнымі выступленьнямі, поўнымі юнацкага захапленьня жыццём, неякай сваеасаблівай паганскай жыццярадаснасьцю („Раніца рыкае“), сваёю задумаю, адкрытасьцю, адначасна нейкаю як–бы забачнавасьцю, якая была ўспрынята як незразумеласьць („Vita“), сваім майстэрствам песьні, сваім „буйствам у песьні“. Адначасна гэта вядомасьць выклікала ў некаторых літарацкіх групах зайздрасьць, і некаторыя з іх заядласьцю ўзьнялі кампанію супроць поэты, узводзячы на яго розныя паклёпы і тым самым стараючыся ачарніць яго ў вачох чытача, уменшыць значэньне і цікавасьць яго песень. Яны заядла заняліся тым, што вышуквалі ў яго песьнях „сьмертныя грахі“ поэты і выкрывалі яго гэрэтычнасьць у дачыненьні ортодоксальнай ідэолёгіі пролетарскай у іх разуменьні яе. І заўсёды гэта работа была нічым іншым, як злоснай лаянкаю, накіраванаю па адрасу поэты. Канечна, куды лягчэй палаяць чалавека, чым яго ацаніць па яго годнасьці. Аднак–жа лаянка ніколі ня была і ня будзе крытыкаю, як і сапраўдная крытыка лаянкаю, і якая–б яна ні была ядраная, ёй ніколі ня ўдасца ачарніць поэзію. І правільна сьцьвярджае поэта, калі кажа ў адказ на ўсе лаянкі: „Песьні маёй ніхто не ачэрніць і ня выцьвітуць строфы ад рос“. Усякая лаянка ня зьніжае годнасьці поэта, а, наадварот, яна іх [(„крытыкаў“)] падкрэсьлівае толькі адмоўным шляхам. Яна толькі характарызуе сабою здольнасьці тых, хто яе стварае, будучы бясьсільны[м] і ня здольным ні навошта іншае, апроч лаянкі.

Лаяць любога поэту або ганіць ці хваліць яго творы па патрэбе куды лягчэй, асабліва чалавеку разьвязнаму і нахільнаму да такой работы, чалавеку „ня сьмеюшчаму сваё суджэньне мець“, чым ацаніць поэту і яго творчасьць па заслугах. Усякая ацэнка патрабуе для свайго ажыццяўленьня пэўнае практыкі ў гэтай галіне, прызвычаенай ад таго, хто яе робіць, патрабуе ўладаньня мераю ацэнкі, або таго, што зазвычай называецца крытэрыем або прынцыпам ацэнкі і, нарэшце, творчасьці формаў ацэнкі, па свайму значэньню ня меншай, чым і ўсякая мастацкая творчасьць. Якраз гэтых умоваў у практыцы сучаснай „крытыкі“ і бракуе, і ня дзіўна тое, што зараз усё часьцей і часьцей чуюцца з усіх бакоў скаргі на адсутнасьць крытыкі. Чытачоўскае грамадзтва пачынае ўсьведамляцца, што „крытыка“ па патрэбе — гэта яшчэ ня крытыка, і шукае яе ня ў „крытычнай“ літаратуры, а ў самім жыцьці.

Але, крытыка — гэта нялёгкая справа, і справа адказная, наўпрэкі ўсякага роду лаянкам, адзіным прынцыпам якіх зьяўляецца безадказнасьць іх аўтараў, хваравітая сьвядомасьць, што ўсё праходзіць і сьледу не застаецца, як прызнаўся адзін Глыбоцкі Дудар у сваіх творах. У нас няма багатай крытычнай спадчыны, няма ўстаноўленых крытэрыяў прыгожага, вялічавага — словам, таго, што зьяўляецца об’ектам эстэтычных перажываньняў, няма практыкі ў творчасьці формаў крытыкі. Мы вельмі яшчэ маладыя, каб усё гэта мець у такой меры, у якой маюць яго народы, што налічваюць за сабою стагодзьдзі вольнага жыцьця і творчасьці. Мы толькі пачалі жыць. І, бязумоўна, калі мы хочам жыць, то нам патрэбна з над[з]вычайнай хуткасьцю, прысьпешаным тэмпам наганяць тое, што намі ўтрачана дзякуючы незалежным ад нас умовам нашага гістарычнага жыцьця і разьвіцьця, тварыць амаль з нічога сваю крытыку, крытыку нацыянальную па форме і пролетарскую па зьместу.

Перадумовай разьвіцьця крытыкі, вядома, зьяўляецца перш за ўсё ўтварэньне адпаведных умоваў для яе. Аднэй з такіх умоваў, па нашай думцы, ёсьць пэўнае прызвычаеньне чытачоў да выказваньня сваіх суджэньняў аб мастацкіх творах і іх усьведамленьне гэтага выказваньня як свайго абавязку. Гэта дасьць магчымасьць утварэньня тых паняцьцяў і катэгорый мастацкага, якіх да гэтага часу ў нас бракуе. З другога боку, патрэбна ўпартая праца над аўладаньнем паняцьцямі мастацкага, выпрацаванымі на працягу вякоў з іншых народаў і вывучэньня дасканалага спадчыны беларускай як народнай, так і асабовай творчасьці. Толькі такім чынам утворыцца магчымасьць для разьвіцьця самастойнай крытыкі. Усё гэта мы зазначаем, таму што патрэба ў ёй усё больш і больш насьпяе і адчуваецца як канечная дзякуючы ўглядна быстраму разьвіцьцю літар[атурна]–мастацкай творчасьці.

[1927]

[Развагі, выкліканыя крытыкай твораў Я. Пушчы]

Крытыка гэта ня тое, што ўзяў агл[едзеў] прадм[еты], рас[с]тавіў іх у пэўн[ым] парадку і на тым задаволіўся. Крытыка не надзірацельства, не пракурорства… Крытыка — гэта творчасьць. І куды лягчэй рас[с]т[авіць] прадм[еты], як напісаць крытыку. Бо–ж і тут як перад пісьм[еньнікам] стаяць задачы сабраць матар[’ял] і знайсьці адп[аведную] форму для яго (аформ[іць] мат[ар’ял]). Але самае цяжкае як для пісьм[еньніка] — гэта стварэньне формы. Напіс[аць] крыт[ыку] — гэта значыць напісаць твор. Гэта зн[ачыць] аба[гульніць] суж[джэньні], пал[ажэньні], прыв[есьці] іх у пэўн[ы] пар[адак].

Зах[одзіць] да мяне N і пыт[ае]: „Чытаў П[ушчу], што ты скаж[аш]?“ „Чытаў, але што мне сказаць?“ Добры, кепс[кі] — гэта амаль нічога не сказаць. Ён чыт[аў] і я чыт[аў]. Зн[ачыць], мы нейкі момант жылі гэтым твор[ам], перажывалі адзін прадмет. Думалі пра адно. І зараз, калі ён пыт[аецца], ці чыт[аў], ён факт[ычна] узруш[ае] успаміны аб гэтым моманце пераж[ываньня], будзіць успаміны. Чытаў — гэта знач[ыць] жыў і я гэтым прадм[етам], гэты прадм[ет] напаўн[яў] маю сьвяд[омасьць], уваходзіў і заняў у ёй пэўны куток. Цяпер ён маё. Што я маю ад яго ў сабе? І я кажу: ты пытаеш, што я маю ў сабе? І я кажу: у рэчку ўліўся ручайка і прынёс сюды свой колер і свае гукі. Мы былі адзіны ў П[ушчы], адзінства ў тым, што мы [паяднаны] тым твор[ам] Пушчы, а гэта знач[ыць], што ў нас яшчэ на адно зьвяно павяліч[ылася] агульнага між намі, зьвяно, праз якое мы лучымся ў адзінства, робімся роднымі. Тв[орчасьць] — поле, на якім мы сходзімся і пазнаем друг друга і альбо расх[одзімся] як другі альбо як ворагі. Для мяне было яно дарагім, для вас было яно прыкрым, і вы паліч[ылі] яго за непатр[эбнае]. Гэта знач[ыць], што і я для вас прыкр[асьць], непатрэб[ства], перашкода ў вашых замерах, і вы ўжо, змагаю[чыся] суп[роць] П[ушчы], змагаецеся і са мною, выкід[аючы] яго, вы вык[ідаеце] і дарагое мне. І калі вы кажаце — дрэн[на], гэта зн[ачыць] вы каж[аце], што дрэн[на] і тое, што мне дорага. Вы гэтым самым зьневаж[аеце] і мяне. Калі я кажу, што мне яны дарагія, гэтым сам[ым] я кажу, што мне блізкі і тыя, для каго яны таксама дарагія, я вызн[ачаю] іх родн[ымі] для мяне, я залічаю сябе ў іх сям’ю. Гэтым–жа самым я выключаю сябе з кругу тых, каму ня дорагі гэтыя тво[ры], я адкрыта выступаю перад іх тварам, і кажу я не за іх, а супроць іх. Я выкрываю сябе ў адносінах да іх і тым самым падвяргаю сябе анал[ёгічнаму] нападу на сябе з іх боку. І тут, ясна, патрэбна съмеласьць і абдуманасьць, патрэбна зрабіць усё, каб быць гатовым прыняць гэту бойку і ня быць пераможаным. Дзеля гэтага я раблю адпаведныя захады, умац[оўваю] сваю позыцыю і яе затуш[оўваю], выстаўляю сваё падобіе на адным месцы, а сам займаю другое, каб з яго ў пэўны мом[ант] выцяць ворага з тылу, альбо раблю падобна на іх, паказв[аю], што ёсьць абуран[ыя] і гатовыя ім дапам[агаць] толькі дзеля таго, каб выклікаць іх на тое, каб яны [занялі] выгодн[ую] для мяне позыцыю.

І мне хацелася–б, каб П[ушча] перажыў вялікае і глыбокае, будзь то радасьць, будзь то сум, бо ён стварыў–бы тады вялікую песьню. Што магу я зрабіць дзеля таго, каб прычыніцца яму ў гэтым пераж[ываньні]? Я толькі магу сказаць сваё слова ў надзеі, што яно з часам ператв[орыцца] у дзею.

[1927]

[Палеміка з Я. Пільным пра кнігу Я. Пушчы „Дні вясны“]

[Варыянт 1]

Язэп Пушча, досыць шырока вядомы нашаму грамадзтву як аўтар „Раніцы рыкае“ і „Vit'ы“, прынёс нам, у наш сьвет у „Днёх вясны“, кажучы яго словамі, „душой сагрэты сьпеў… з лясоў“, гэта знача з прыроднае, натуральнае зьявы нашае зямлі. Наша грамадзтва, якое чытае творы поэзіі, па–рознаму прыняло гэты „душой сагрэты сьпеў“. Адны яшчэ ня чыталі іх зусім. Другія–ж прачыталі, пры выпадку пагаварылі пра іх з сваімі сябрамі ды на тым і супакоіліся, пакінуўшы пры сабе свае думкі пра гэтыя творы. Прычыны гэтага розныя. Але самая асноўная — гэта тая, што мы альбо не прызвычаіліся выказваць наогул свае меркаваньні пра творы поэзіі публічна альбо наогул яшчэ ня лічым за свой абавязак, за свой–жа інтарэс выказваць свае думкі або адносіны да твораў таго ці іншага пісьменьніка, яшчэ не ўсьвядоміліся, што ўсякая літаратурная зьява ёсьць зьява сацыяльная, зьява грамадзкая, а таму кожны грамадзянін павінен цікавіцца ёю, павінен знайсьці час для ўвагі дзеля яе, кожнага сябра грамады павінна абыходзіць, што гэта за зьява, якая яна, як яна вынікла, а пасколькі гэта зьява індывідуальнае творчасьці, то як яна выказана, якую яна мае каштоўнасьць, дзеля чаго можа прычыніцца ў патрэбе. І толькі адной–дзьвюм асобам належыць гонар пяршынства ў выяўленьні адносін да „Днёў вясны“ і наогул да твораў іх аўтара і самога аўтара. Гэтыя асобы, затаіўшы свае прозьвішчы пад псэўдонімамі, выявілі гэтыя адносіны як адмоўныя і, не паклапаціўшыся наконт таго, каб праа[на]лізаваць, чаму яны аднесьліся адмоўна да твораў Я. Пушчы і ўгрунтаваць правільнасьць менавіта такіх, а ня іншых адносін, пасьпяшылі ачарніць (іначай нельга разумець таго, што яны зрабілі) творы Пушчы, прыпісаўшы свае адмоўныя адносіны да іх як нібы іхнюю–ж уласьцівасьць, іхнюю якасьць. Фактычна яны не сказалі, як яны адносяцца да твораў Пушчы і ня вытлумачылі, чаму так адносяцца, а няйначай, і не давялі, што толькі менавіта такія, а ня другія, адносіны правільныя. Яны проста з відам аўтарытэтаў заявілі, што творы Пушчы вызначаюцца адмоўнымі ўласьцівасьцямі і даводзілі гэта ня зусім добрым спосабам, а менавіта тым: для пацьвярджэньня свайго палажэньня наконт адмоўнасьці твораў Пушчы яны бралі выняткі з яго твораў і імі ілюстравалі сваё палажэньне, дадаючы да гэтых ілюстрацый свае комэнтарыі. Спосаб зусім ня чэсны. Спосаб, прасьледуючы адзіную мэту скомпромэтаваць поэту ў вачох чытача. Замест таго каб вызначыўшы ўласьцівасьці твораў Пушчы, давесьці, што яны адмоўныя, яны бяруць проста палажэньне аб адмоўнасьці твораў Пушчы як ужо даведзенае, як ісьцін[н]ае, ілюструюць яго выняткамі з твораў і робяць з яго адпаведныя вывады. Каб ня быць гал[аслоўным], пак[ажам] гэта канкр[этна]. Не[й]кі Я. Пільны, пачаўшы сваю рэц[энзію] з таго, які па ліку зб[орнік] „Дні вясн[ы]“, сколькі ў ім вершаў і на сколькі разьдз[елаў] яны падзелены, адразу заяўляе: „Як назвы вершаў, гэтак і большасьць разьдзелаў маюць зычныя, вычурныя назовы“. Відаць, аўтар хацеў сказаць: „як разьдз[елы], так і больш[асьць] вершаў маюць зычныя і выч[урныя] назовы“, а сказаў, што „як **назвы** разьдзелаў, так…“, выходзіць, быцца[м] назвы разьдзелаў маюць зычн[ыя] і выч[урныя] назовы — карацей, назвы маюць назовы. Што хац[еў] гэтым сказаць рэ-

цэнзэнт? Ну але хай гэта мо' проста апіска (а мо' стыль). Дапусьцім, што аўтар хацеў сказаць: „разьдз[елы] і больш[асьць] верш[аў] маюць **зычн[ыя] і выч[урныя]** наз[овы]". Але–ж гэтага мала, трэба яшчэ давесьці, што назвы адначасна зычн[ыя] і **вычурныя**. Аўтар гэтага ня робіць, а падае сваё палажэньне як факт, як аксіёму, не патрабуючую довадаў. Адразу паўстае пытаньне: чаму гэта аўтар так робіць? Але чытаем далей. „Зборніч[ак] наогул выведзены пад знакам хараства і выдае сабою ўжо вядомы па ранейшых зборн[іках] і настрой, і стыль аўтара" (г. зн. Пушч[ы]). Па–першае, што значыць „выведзены", кім выведзены, аўтарам рэцэнзіі ці аўтарам зборніку? Дапусьцім, што рэцэнз[энт] хацеў сказаць: „Зборнік выведзены аўтарам пад зн[акам] хар[аства]", ды тады яшчэ застаецца незразум[елым], што хацеў гэтым сказаць рэцэнз[энт]: ці тое, што зборнік выдрукаваны толькі таму, што аўтар паставіў на ім знак хараства, рэкамэндаваў яго як харство, ці тое, што аўтар злажыў зборнік з вершаў, якія маюць на сабе знак хараства. Даруйце мне, але я нічога тут не магу зразумець, і я думаю проста, што рэцэнзэнт хацеў тут паставіць ня знак хараства, а нейкі знак запытаньня. А мо' гэта апіска зноў. Глядзім другую частку таго–ж сказу — „выдае сабою ўжо вядомы" і г. д. Першае: каму вядомы, рэцэнз[энту] ці чытачу, ці аўтару зборн[іку]? Ну, дальбог–жа, не магу зразумець. Дапусьц[ім], што „чытачу" хацеў сказаць аўт[ар]. Але што зноў–такі знач[ыць] „зборнік **выдае** сабою настр[ой і стыль]": ці тое, што рэцэнз[энт] падазрае аўтара зборн[іку] у тым, што ён хацеў скрыць гэты настр[ой] і стыль пад знакам хараства, ды ня скрыў, бо зборнік **выдае** яго, ці тое, што выяўляе (але тады паўстае пытаньне, чаму рэцэнз[энт] не сказаў проста „выяўляе", а „выдае", няўжо гэта па аналёгіі з такім, скажам, выразам, які можна было стрэць у хроніцы — Дз[яржаўнае] В[ыдавецтва] выдае зборн[ік] „Дн[і] в[ясны]", ці так рэцэнз[энт] выдае сабою вядомую па рэц[энзіях] другіх рэцэн[зэнтаў] і няпісьменнасьць, і неразуменьне імі таго, пра што яны пішуць). Дап[усьцім], што аўт[ар] хацеў сказ[аць], што зборн[ік] выяўляе вяд[омы] наст[рой] і ст[ыль]. Чытаем далей, каб [даведацца], як ён выяўл[яе] ці выдае гэты наст[рой] і стыль, думаючы, што аўт[ар] азн[ачыў] гэты настр[ой] і стыль.

«Што дат[ычыць] стылю, — піша рэц[энзэнт], — то Яз[эп] П[ушча] увесь час туж[ыцца] пабудаваць яго пад Багдан[овіча], даючы ў больш[асьці] цяж[кія] з спат[ыкненьнямі] строфы, накшт[алт]: „Мадон[н]а, стварыў што мастак Рафаэль", невы[гаворныя] сказы і незраз[умелыя] вобразы». Як бачым, гут[арка] пра зб[орнік] скончана. Я не разумею, што тут да[ты]чыць да стылю. Аўтар не гаворыць, як выдае сабою ран[ейшы] стыль, а пераходзіць ужо да аўтара і выст[аўляе] новыя пал[ажэньні] што да поэты, а не да стылю. 1) Пушча ўвесь час туж[ыцца] паб[удаваць] стыль пад Багд[ановіча] і 2) як перадумовы такога закл[ючэньня]: 1) Пушча дае цяж[кія] стр[офы], невыг[аворныя] (для каго?) сказы і незр[азумелыя] (каму?) вобразы. Думаеш, што гэта будзе даводз[іцца]. Дык дзе там — далей зноў новае пал[ажэньне]: „Ні мякк[асьці], ні муз[ычнасьці] апошняга (г. зн. вобр[азу]) у П[ушчы] — ні званьня" (зн[ачыць], ёсьць цьвёрд[асьць] і шум вобр[азаў]). Усё зноў–жа без ніякіх довадаў, а як аксіёмы, не патр[абуючыя] доказаў, адрасав[аныя] на веру чытача. Ужо з гэтага можна бачыць, што рэц[энзэнт] падае свае судж[эньні] як аксіёмы ў такім парадку: 1) аб назвах, 2) аб зборн[іках] наогул, 3) аб поэце, 4) аб мілаг[учнасьці] вобр[азаў], 5) аб вершах, 6) аб тым, што думаецца рэц[энзэнту], чыт[аючаму] некат[орыя] вершы. Далей: 7) „да прыкладу" прыводзіцца верш — да прыкладу чаго (ці таго, што дум[ае] рэц[энзэнт], ці таго, што вершы перап[оўнены] недак[азанымі] думкамі — сам алах не разьбярэ), 8) шэраг пытаньняў у зьвязку з вершам, 9) аб **бязумоўным**, 10) аб тым, што няма месца, і таму рэц[энзэнт] не прыв[одзіць] болей прыкл[адаў], 11) зноў аб Пушчы, 12) прадпал[ажэньне] „напэўна прагл[ядае] аўтар" (значa, ён не „праглядае", а ўважна адн[осіцца]).

„Затое амаль усе вершы перап[оўнены]…“. Гут[арка] пра вершы. Што яны вызн[ачаюцца] недак[азанымі] дум[камі] і няясным сэнсам, які хац[еў] укл[асьці] у іх аўтар. Аўтар хацеў укласьці няясны сэнс у вершы. Вершы вызн[ачаюцца] няясн[асьцю] сэнсу, вершы перап[оўнены] недак[азанымі] думкамі. У вершах няясн[ы] сэнс, бо так хацеў аўтар. Віна ўся ў аўтары, і баста. А ці сапраўды недак[азаныя] думкі? Гэта не даказана. Па верных, ня здолеў рэц[энзэнт] дайсьці, што хац[еў] аўтар сказаць. І гэта растл[умачыць] вельмі проста: вінаваты аўтар. „Чыт[аючы некаторыя з іх], думаецца, што [Язэп] П[ушча] не га[няецца за думкамі і не даражыць імі], а піша для слоў“. Такое ўражаньне. Чаму? Рэц[энзэнт] не прааналізаваў. Ці гэта сапраўды ад таго, што аўтар не даказвае думак, ці ад таго, што аўтар **так** будуе свае вершы.

Да прыкл[аду] (чаго? ці таго, якое ўражаньне робіць, ці таго, што аўтар неда[ка]зв[ае] думкі, укл[адае] няясны сэнс). Пасьля гэт[ага] вершу став[іць] рад пытаньняў, якія адн[осяцца] ачав[ідна] да чытача — мол, ці зразумелі? І не чакаючы адказу, сьцьвярдж[ае]: бязумоўна, толькі для рыфмы, тлумач[ыць], што гэта модна і спрытна. А дал[ей] аўт[арытэтная] заява, што „гэт[ага] спр[ыту] хоць адбаўляй“ і што рэц[энзэнт] толькі за недахв[атам] месца ня прыв[одзіць] больш прыкл[адаў].

Не зразумела, да чаго прыклад, якога палаж[эньня] ён зьяўл[яецца] канкр[этным] выяўленьнем. І што хацеў аўтар сказаць рытар[ычным] прыёмам запыт[альных] зваротаў да чыт[ача], што знач[ыць]: „Хто тут што зраз[умее]“? Ці гэта выкліч, ці пагроза? Асьмелься, мол, хто зразум[ець] гэты верш? Ці гэта знач[ыць], што ніхто не зразумее, тады трэба гэта давесьці. І ці сапр[аўды] ужо так і няясна, што апяв[ае] аўтар, куды хіліць свае думкі?

У другіх нар[одаў] ісьц[інная] крытыка, займаючыся ацэнкаю пісьм[еньнікаў], вызначала характар яго творчасьці (тэорыяй маст[ацтва]) і поэтавага месца, якое яна дае ў кругу іншых прадстаўнікоў літаратуры (параўноўваючы яго з пішучым ці пісаўшым у адным з іх родзе). Знаючы сваё назнач[эньне], яна знала меры каштоўнасьцяй, ясна ўсьведамл[яла] мэты сваіх ацэнак, мела свой мэтад і ўмела выражаць гэтыя ацэнкі ў лёг[ічных] і адц[ягненых] формах, яна пашырала вядом[ыя] паняцьці аб прыгожым. У нас–жа крытыка больш за ўсё **даказвае**, і **даказвае** або тое, што творчасьць дрэнная і аўтару яе ня месца ў наш[ай] літ[аратуры], або што творч[асьць] добрая, адпавядае ўсім вым[огам] і што аўт[ару] належыць адно з першых месц. І нельга ёй адмовіць у тым, што яна часамі даказвае так, што публічна згаджаецца з крытыкаю, але што дрэнна — што яна хутка забывае раней яшчэ як крыт[ычныя] доказы тое, што ён даказваў. Наша крытыка стар[аецца] **даказаць**, што гэта цэнна, а гэта не, зусім не клапоцячы[ся] аб вызначэньні характ[ару] твораў. І робіцца так, што аўтар такой крытыкі даказвае фактыч[на] для сябе, што калі цэнна, то цэнна для яго, а калі–ж то не для яго, але зусім не таму, што Х–вая творчасьць мае такі а такі характар і што гэты характар яе дае права аўт[ару] на такое а такое месца.

У суджэньні аб тым ці іншым прадмеце неабходна адрозьніваць абазначэньне об'екта адносін выказваючага суджэньне (суб'ек[тыўнае] сужд[жэньне]), абазначэньне таго, што перажывалася выказв[аючым] сужд[жэньне] у дачыненьні да гэтага об'екта (прэд[ыкатыўнае] сужд[жэньне]). Так, калі ўзяць суджэньне „твор прыгожы“, то „твор“ — гэта ёсьць абазначэньне таго об'екта, да якога меў дачыненьне выказаўшы данае суджэньне, „прыгожы“–ж ёсьць абазначэньне таго, што перажыў (як яно яму ўяўляла[ся]), выказаўшы суджэньне ў процэсе дачыненьня да об'екту (абазн[ачэньне] выраж[эньня] унутр[анага] жыцьця) і ў даным выпадку ён назваў яго „прыгожасьць“. Т[акім] ч[ынам], гэта значыць, што об'ект адносіцца да выказ[анага] суджэньня

так, як выказ[анае] суджэньне адносіцца да перажыв[аньня], выклік[анага] гэтым об'ектам. І калі мы адносімся да **пераж[ываньня]**, выкл[іканага] пэўным об'ектам, як да **пэўнай цэннасьці**, намі набытай, то мы павінны прызнаць, што об'ект, выклік[аўшы] гэт[а] пераж[ываньне], адносіцца да нас менавіта як да **пэўн[ай] цэннасьці**. Адгэтуль ад характ[ару] **цэннасьці** выказваючага суджэ[ньне] залежыць характар **цэннасьці яго пераж[ываньня]**, ці тое–ж **прэдыката**, прыпісваемага ім об'екту. Па гэтаму апошняму можна судзіць аб першым.

(Прыкл[адам], Піл[ьны] вык[азаў] суджэ[ньне]: „Дн[і] в[ясны]" — упадачны, жудасны, нэндзны, роспачны". Гэта зн[ачыць], што Піл[ьны] вызначыў свае перажываньні (сваё **выр[ажэньне] уп[адачнасьці], ж[удаснасьці]**), выкл[іканыя] у ім у дачын[еньні] да „Дн[ёў] в[ясны]", як „упадачнасьць, жудаснасьць, нэндзу, роспач", ін[акш] к[ажучы], ён адносіцца да гэтага пераж[ываньня] (выр[ажэньня] уп[адачнасьці], ж[удаснасьці]), як да „ўпадачн[асьці], жуд[аснасьці], нэндзы, роспачы". Значыць, „Дні в[ясны]" адносяцца да П[ільнага], як да „ўпадач[насьці], жуд[аснасьці], роспачы", т. е. Пільны для „Дн[ёў] в[ясны]" ёсьць **упадак, жуда, нэндза, роспач** (выр[ажэньне] уп[адку], ж[уды]), і[накш] к[ажучы], калі „Дн[і] в[ясны]" маюць перад сабою падобнага Пільнаму, то яны ў яго вачох будуць „упадкам…". Адгэтуль, што–ж такое Пільны, што ў яго вачох „Дн[і] в[ясны] — упадак–роспач? Каб адказац[ь] на гэта, трэба выясьніць, што такое **роспач–упадак**. Роспач ёсьць азначэньне псых[ічнага] стану чалавека, хар[актарызуецца] тым, што ён ня знае, якое палажэньне заняць у адносінах да акаляючага яго, каб не прапасьці ў ім, каб яго перамагчы, ін[акш] к[ажучы], ня знае выхаду з утварыўшагася гібельн[ага] палажэньня. І калі чал[авек] гаворы[ць], што „Дн[і] в[ясны]" — роспач, гэта значыць, што ён знаходз[іцца] **у роспачы** і „Дн[і] в[ясны]" не паслуж[ылі] для яго спас[ацельным] кругам, што яны не далі яму выхаду з яго гіб[ельнага] пал[ажэньня], а дзеля гэт[ага] і яны ў яго вачох нішто інш[ае], як роспач, як упадак. Значыць, Пільны — гэта той чал[авек], які знаходзіцца ў стане роспачы, які знаходзіцца ў гібельн[ым] для сябе палажэньні і ня знае з яго выхаду. Канечна, для тых, хто свае палаж[эньні] так ацэньв[ае], хто знах[одзіцца] у стане роспачы, для тых „Дн[і] в[ясны]" нічога даць ня могуць, для тых, хто шукае ў поэзіі спас[ацельных] кругоў для выхаду з роспачы, для тых „Дн[і] в[ясны]" заўсёды будуць зьяваю адмоўнага парадку. Для таго, каб „Д[ні] в[ясны]" змаглі што–небудзь даць, трэба самому, хто хоча ад іх што ўзяць, знаходзіцца ня ў стане роспачы, упадку, нэндзы, жуды, а ў стане жыццярадасьці, у стане, гатовым прыняць „душ[ой] сагрэты сьпеў", слухаць музыку чуж[ых] пульсацый, непасрэдна **суглядаць** данную зьяву, ізалявана ад усякіх пабочн[ых] сув[язяў], калі ён гатоў у поўнай меры „прочувствовать" то, што па зьместу, б[ыць] м[ожа], нават супярэчыць яго індывідуальнасьці, калі ён хоча глядзець на твор маст[ацтва], поэзіі так, каб нішто пастароньняе не парушала яго (твору) абасобленасьці. Калі ён сам прадст[аўляе] сабою як–бы чысты арк[уш] паперы альбо фон з твораў інш[ых] пісьм[еньнікаў], калі ён адн[осіцца] да твору маст[ацкага] як да ўмовы для перажыв[аньняў].)

Выказ[ваньне] суджэ[ньня] заўсёды ёсьць срэдства ці спосаб у дасягн[еньні] пэўнай мэты, якую ставіць перад сабою выказваючы яго. (Пільн[ы] хоча давесьці перад чыт[ацкай] публ[ікай] тое, што **чытаньне пад[обных] „Дн[ям] в[ясны]" твораў ёсьць заняцьце шкоднае, бескарыснае**, а т[ак]с[ама] выд[авецтвам] — што выд[аньне] такога ня робіць яму чэсьці, ін[акш] к[ажучы], дзейнасьць памылковая. Каб дасягн[уць] гэтай мэты, ён і вык[азвае] суджэ[ньні] такога пар[адку], як „тв[оры] П[ушчы] — незраз[умелы], нудны" і г. д., зусім не клапоцячыся аб тым, ці гэтыя суджэ[ньні] ісьцін[н]ы, ці не. Дав[одзіць] гэта П[ільны] ускосна, даводзіць

тое, што чыт[аць] твор[ы] ня П[ушчы] карысна, ін[акш] к[ажучы], гэта рэц[энзія] ёсьць нішто іншае, як кліч — чытайце творы не Пушчы, а скажам, Гартн[ага] і г. д., і даводзіцца гэта тым, што ў твор[ах] многа нуды і да т. п., а значы[ць], адваротн[ае] Пушч[у] знойдзеце ў Ц[ішкі] Г[артнага], словам — іншых. Рэц[энзія] П[ільнага] — прыклад ускоснага рэкл[ям]аваньня тых твораў, якія хацел[ася]–б крытыку бачыць распаўсюджанымі.)

Калі разглядаць поэт[ычны] твор як сужд[жэньне], сродак, прасьл[едуючы] мэту аўтара, то напр[ыклад], аб Пушч[авых] творах можна сказаць, што аўтар імі хоча зьвярн[уць] увагу на тое, што перажываньне (якое–б яно ні было) усяго, што ні перажыв[аецца] чалавекам, цэнна само па сабе як факт і дастойна таго, каб яго апець, уславіць, замацаваць аб ім памяць, як аб дарагім, блізкім, сваім.

Усякі процэс можна разглядаць як знак, праз які выкрываецца ўнутр[аное] жыцьцё. Адгэтуль па характ[ары] гэтага процэсу можна судз[іць] аб хар[актары] унутр[анога] жыцьця. (Прыкл[адам], чал[авек] купіў кнігу, разрэзаў яе і пачаў пераглядаць. Зьвярнуў увагу, што кніга з ст[олькі] аддз[елаў], што ў ёй столькі вось верш[аў], што ў ёй такія а такія назвы разьдзелаў. Далей прачытаў адзін верш (не зразумеў), перагарнуў і прачытаў яшчэ колькі вынятак, падкрэсьліў некалькі слоў і выразаў. Пасьля гэтага пачаў пісаць водзыў на кнігу. Калі чалавек пераглядае кнігу, знач[ыць] ён нечага шукае ў ёй. Калі прагл[ядае] загал[оўкі] і падлічае, колькі вершаў — зн[ачыць], ён мае нешта даводзіць. Словам, гэты процэс выражае павярхоўнае дачыненьне з загадзя пастаўленай мэтаю. Гэта ёсьць праява чытаньня з мэтаю найсьці матар'ял для асуджэньня поэты і адн[есьці] як довад бескарысн[ага] занятку чытаньня падобн[ых] кніг і іх выдаваньня.)

[Варыянт 2]

Паведаміўшы наконт таго: 1) што „Дні вясны“ — трэці зборнічак (дадаўшы, што „гэтага досі (балазе!)“ для мал[адога] поэты, якім ёсьць Пушча), 2) што першыя зборн[ікі] вышлі ў мал[аднякоўскай] кніжн[іцы] і „крыху горай з маст[ацкага] боку выданы“, 3) што „Д[ні] в[ясны]“ зьм[яшчаюць] 40 вершаў (падлічана як!), падзеленыя на 3 „зусім нераўнамерныя разьдзелы“, Я. Пільны адразу аўтарытэтна заяўляе, што назвы як адд[зелаў], так і большасьці вершаў, „маюць **зычныя**, **вычурныя** назовы“. Чаму вычурныя назвы „Стр[уны] сон[ца]“, „Кв[еткі] кр[асы]“ і „Зал[атое] пахм[ельле]“, аднаму Пільнаму вядома. З такім–жа правам можна назваць вычурнымі і такія назовы, як „Песьні пра[цы] і зм[аганьня]“, бо анічым фарм[альна] яны між сабою ня розьняцца.

Абазваўшы назвы вычурнымі, Я. П[ільны] бярэ зб[орнік] наогул і нічога сумляшэся хрысьціць — „зб[орнічак наогул] выведзены (што гэта значa — выведзены?) пад знакам хараства (!) і выдае сабою ўжо вядомы па ран[ейшых] зб[орніках] і настрой, і стыль аўтара“. Тут чытач, пэўна–ж, чакаў, што аўтар рэц[энзіі] далей скажа: 1) пад знакам **якога** хараства выв[едзены] „Дні в[ясны]“ і 2) які настрой і стыль выдае сабою зб[орнік]. Але Пільны думае іначай. Нашто пра гэта гаварыць? Чытач, бач, ужо ведае сам. І таму Пільны гаворыць пра стыль і став[іць] у задачу, што „П[ушча] **увесь час** тужыцца пабудаваць яго (стыль) пад Багдановіча, даючы ў большасьці цяжкія з **спатыкненьня[мі]** (!) строфы (у прыкл[ад] прыв[едзена] „Ой, чаму не

прайду я ўсіх сьлёз, на зары пачынаў калі жыць“), накшталт: „Мад[онна], ств[арыў] што маст[ак] Раф[аэль]“, невыгаворн[ыя] сказы і незразум[елыя] вобразы“…

Словам, Я. Пільны налічае от сем сьмер[тных] грахоў Пушчы: 1) дае цяжкія з спатык[неньнямі] строфы, 2) невыгаворныя сказы, 3) незразум[елыя] вобразы, 4) няма ні мяккасьці, ні музычнасьці апошн[яга] (ач[авідна], стылю), 5) недаказаныя думк[і], 6) няяснасьць сэнсу амаль ня ўсіх вершаў, 7) піша выключна для слоў. І ўсё гэта Я. П[ільны] называе „туж[ыцца] пад Багд[ановіча]“. Усе суждэньні катэгорычныя.

Замест доваду Пільны падае да прыкл[аду] верш „Высіцца, [высіцца арка]…“, у якім ставіць пыт[альнік] пасьля слова „яркне“, пыт[альнік] з кліч[нікам] пасьля „Песьні цудоўн[ай] красе“, пыт[альнік] пасьля „Дух мой сьцюдз[ёніць] расу“, пыт[альнік] пасьля „Сьніцца мне з зор[амі] вырыс“, пыт[альнік пасьля] „Буйства для іх дарагіх“. І пасьля гэтага П[ільны] падае кола пытаньн[яў]: 1) Хто можа зраз[умець]? 2) Куды хіліў дум[ку] аўтар? 3) Што ён хацеў апець? 4) Што захоўв[аецца] у рад[ку] „Сьніц[ца мне] з зор[амі] вырыс“? 5) Які вырыс? 6) Чаго? І сам адказв[ае]: „Бяз[умоўна], што толькі рыфм[ы]; вырыс і вырас — модна і спрытна“. Мала гэтага, Піл[ьны] дабаўля[е]: „Гэта[га] спрыту — хоць адбаўляй. Было–б месц[а] — прыв[есьці] можна дзясяткі прыкл[адаў]“. І зам[ест] дзясяткаў — толькі адзін.

Так і асталося невядомым, якія сказы ня выгаварыў Пільн[ы], якія вобразы не зразумеў, якой мякк[асьці] і муз[ычнасьці] не знайшоў, што недаказа[ў] П[ушча], у чым няясн[асьць] сэнсу і [з] чаго відаць, што П[ушча] піша для слоў. Пара ўжо, нарэшце, зразумець і тое, што выпісаць верш, паставіць супроць радкоў пытальн[ікі] — гэта яшчэ ня значыць давесьці. Гэта ня довад. Па–другое, ня довад і спосаб запытаньняў. «Сказаць „модна і спрытна“» — гэта яшчэ мала. Трэба давесьці. А так гэта падобна, як–бы ск[азаў] Хвіл[ёвы], на „дзеда Яш[ку]“. Чаму невыг[аворныя] сказы? Бо модна і спрытна? Чаму модна і спр[ытна]? Бо пад Багдановіча. Такі спосаб завецца circulus in demonstrando.

Далей: 1) русіцызмы, 2) бляск вобразаў дзівосны (падаюцца прыкл[ады] і нічога не гав[орыцца], чаму дзівосны такія радкі, як „мес[яц] ух[аплю] за шлею“).

Пасьля гэтага Піл[ьны] запабягае, што „Рык кар[овы]“, напэўна, астаўся ад „р[аніцы], якая [таксама] рык[ала] два гады наз[ад]“. Заключ[ае], што „Пуш[ча] мае заміл[аваньне] ад гэткіх зыкаў, як наогул яму падаб[аюцца] нялюдз[кія] вобраз[ы], словы і разум[еньне]“. Доказаў ніякіх. Тлумач[ыць], што гэта з моладасьці.

«З пункту [гледжаньня] вобр[азнасьці вершы]… нічым не адрозьні[ваюцца] ад [вершаў у зборнічку] „Р[аніца] р[ыкае]“. Але гармід[ару] яны не паднім[уць]…»

„…Не да твару псэўдаімажын[ізм]“. Дзе? Не даводзіцца. „…Вядз[е да таго, аб чым кажа сам аўтар]…“

„Буйства і свавольства“ — заг[ана].

„Смутак“.

Асн[оўныя] тэз[ісы] П[ільнага] — план.

1) нац[ыянальная] вычурн[асьць];
2) зб[орнік] пад зн[акам] хараства, вядом[ыя] наст[роі] і стыль;
3) цяжкія **ў большасьці** строфы;
4) невыгав[орныя] сказ[ы];
5) незра[зу]м[елыя] вобра[зы];
6) ні мяк[касьці], ні музычн[асьці];
7) не даказ[анымі] дум[камі], **амаль** ня ўсе [вершы перапоўнены];

8) няяснас[ьць] сэнсу;
9) піша для слоў;
10) модна і спрытна;
11) русізмы, прымітыв[ы];
12) бляск вобр[азаў] дзівосны;
13) заміл[аваньне] да **нялюдзкіх вобр[азаў], слоў, разум[еньня]**;
14) псэўдаімажын[ізм];
15) буйства і свавол[ьле];
16) смутак, жуда, роспач;
17) містыка, абстр[актная] высь;
18) розум засмуц[іўся] няпрыя[зным] пачуц[ьцём];
19) не шануе, ненавідз[іць] будав[аньне];
20) **упадак, дух роспачы**;
21) Пушч[а] — балюч[ая] мясьц[іна].

Адны не прынялі таму, што для іх здалас[я] поэзія **нялюдзкаю** і настр[оі] ёю выраж[аюцца] **упадач[ныя]**, і на падставе гэтага ацанілі поэту як хворага, як плакальшчыка. Другія — [таму], што поэзія здал[ася] ім не маст[ацкай] і поэта безнадзейн[ым], і на падст[аве] гэтага вывелі, што гэта ад таго, што хвалілі. (Не хвалі — будуць мастацкія і ня ўпадачныя.) Перш палячыц[ь] — і ня будзе нялюдзк[ага] і ўпадачнага. Чым лячыц[ь]? Яны раю[ць] прайсьці нейкую інфэкц[ыйную] камэру (каб ачышч[ацца] ад заразы). П[ільны] паставіў дыягназ і прызн[аў], што П[ушча] заразны. Але каб давесьці, што якая зьява здарова[я], трэба паказ[аць], якую лічыц[ь] здароваю. Гэта рэц[энзія] ня робіць. Ён назыв[ае] адзн[акі] і прост[а] кажа, што гэта хворае. Чаму гэта хворае — невядома. Чаму гэта нельга ліч[ыць] за здаровае? Аўт[ар] выходзіў з палаж[эньня], што нявыр[азнасьць] і г[эты] смутак — ёсьць хвароба. Але дзеля таго, каб зрабіць закл[ючэньне], што Пуш[ча] хворы, трэба было давесьці, што ў яго ёсьць нявыр[азнасьць], смутак і г. д. І аўт[ар] шукае нявыразн[асьць] і г. д. Верш не зразум[еў], а значыць — „незразумелы“, але ці можна на падставе таго, што нам здае[цца] сонц[а] усх[одзіць], гав[арыць], што сон[ца] круц[іцца] наўк[ола] зямлі? Гэта error fundamentalis. Гэта ўсё роўн[а], што ўгледзеўшы рогі ў аленя, сказаць, што гэта вол. Чаму вол? Таму што ў яго рогі. П[ушча] плакальш[чык]. Чаму плак[альшчык]? Таму што ў яго незраз[умеласьць] і смутак.

[1927]

Запіскі [пра неразуменьне Я. Пільным кнігі Я. Пушчы „Дні вясны“]

Ацэньваючы той ці іншы твор, мы фактычна ацэньваем (прыпісваем прэдыкат цэннасьці) або непасрэднае перажыванье, як яно ўяўляецца нам, або пераўтварэньне гэтага перажыванья (вынутыя з непасрэднага перажыванья элемэнты). Адсюль калі чалавек гаворыць, што твор прыгожы ці няпрыгожы (часта ўжываюць эт[ыкеткі]–п[рыметнікі] „добры“, „кепскі“), то гэтым самым ён ацэньвае не самы твор, а сваё перажыванье ці, дакладней, уяўленае ім уласнае перажыванье, якое выклікана было ў яго дачыненьні да твору. (Прыкл[ад]. Некі Я. Пільны (З. Ж[ылуновіч], або Ц. Г[артны], або С. Д[рук]) выказаў такое суджэньне: „творы Я. Пушчы — хворыя, упадачныя“. Гэта значыць, уяўленае Я. Пільным яго ўласнае перажыванье, якое было ў яго дачыненьні да твораў Пушчы, ён (Пільны) ацаніў як хворае, г. зн. ненармальнае. Гэта, вядома, яшчэ ня вызначае цэннасьці самых твораў, а толькі паказвае на ўласьцівасьць іх выклікаць у такіх асобах, як Я. Пільны, ненармальнае перажыванье. Цэнная–ж гэта ўласьцівасьць, ці не — гэта ўжо пытаньне другога парадку, і ўстанаўліваецца яна (цэннасьць) у рэзультаце ўстанаўленьня, якія (якога характару) перажыванні такіх асоб, як Я. Пільны, у даным разе яны лічаць за нармальныя і насколькі нармальнае („здаровае“) у іх разуменьні об’ектыўна зьяўляецца здаровым ці насколькі „хворае“ у іх разуменьні об’ектыўна зьяўляецца хворым. З рэц[энзіі] Пільнага чытач даведваецца, што Піл[ьны] лічыць за „хворае“ перажыванье неразуменьня твору. Так разваж[аючы], можна сказаць, што перажыванье неразуменьня наогул чаго–небудзь ёсьць зьява хворая і што чалавек павінен перажываць толькі разуменьне. Што гэта супярэчыць прыродзе чалавека — ясна кожнаму. Нармальны чалавек перажывае і неразуменьне, і разуменьне, і першае — заўсёды, калі ён дачыняецца да новага невядомага яму з ранейшай практыкі прадмету. Але ніхто і ніколі ня лічыў гэтага за хворае. Кожны лічыць гэта звычайнаю зьяваю. Наадварот, хворым зьявішчам будзе гаварыць аб незразумелым як зразумелым і называць яго хворым толькі таму, што яно незразумела і нежаданьне зразумець незразумелае. Калі што для нас і незразумела, то перш чым аб ім гаварыць і называць яго хворым, трэба ўсё–ж яго зразумець, іначай як можна сказаць, што яно хворае ці здаровае, добрае ці кепскае? Хто–ж незразумелае яму называе хворым толькі таму, што яно яму незразумела, у тым у праве мы ўсумніцца, ці здаровы ён сам.)

[1927]

[Палеміка з Я. Пільным пра верш Я. Пушчы „Рабіндранату Тагору“]

Язэп Пушча, досыць шырока вядомы чытачу як аўтар „Раніцы рыкае“ і „Vita“, прынёс нам, кажучы яго словамі, „душой сагрэты сьпеў… з лясоў“. Наша грамадзтва па–рознаму прыняло гэты „душой сагрэты сьпеў“. Адны адгукнуліся тым, што проста, набыўшы „Дні вясны“, прачыталі зьмешчаныя там творы, а пры выпадку і пагаварылі пра іх з сваімі сябрамі, не абвяшчаючы шырока сваіх думак, ня робячы іх годнасьцю ўсяе грамады. Другія пасьпяшыліся ўжо выказацца публічна і, не прыняўшы Пушчавае поэзіі, адкінуць яе і адмежавацца ад яе, выходзячы з агульн[ага] палаж[эньня], што „нялюдз[кія] сл[овы], вобр[азы] і раз[уменьне] ды настр[ой] см[утку] зьяўл[яюцца] адзн[акамі] хворасьці“; мотывуючы гэта тым, што яна ня сугучна з духам сучаснасьці і што яна не адпавядае вымогам мастацкасьці. Пры гэтым адны раілі аўтару вучыцца і працаваць, г. зн. вучыцца працаваць так, каб папасьці ў іх ток, а другія казалі, што аўтара такой поэзіі, як Пушчава, трэба інфэкцыраваць як шкодны элемэнт. Словам, адны маўкліва прынялі поэзію альбо адкінулі таксама ма[ў]кліва. Другія ж, адкінуўшы поэзію, палічылі патрэбным уголас **зрабіць адпаведныя вывады**, што да аўтара яе і да яе самой, з якімі нельга згадзіцца таму, што яны не ўгрунтованы і крыюць за сабою выключна асабовыя адносіны аўтараў рэцэнзій да поэты, што яны прадыктованы гэтым аўтарам меркава[нь]нямі далёка не літаратурна–крытычнага характару. Каб ня быць галаслоўным, пададзём узоры іх рэцэнзаваньня, іх разуменьня і тлумачэньня Пушчавых твораў. Я. Пільны, падаючы Пушчавы верш, прысьвечаны Тагору, дадае, што Пушча сьпяшаецца паскард[зіцца] Р[абіндранату] Т[агору] на тое, што ў Бел[арусі] парасьлі кветкі крыві, і далей тлумачыць, што гэта значыць. Другі рэцэнзэнт прыводзіць вынятку …… і дадае, што ён з далікатнасьці не дае тлумачэньня. Як бачыць чытач, тут няма крытыкі, а ёсьць нешта іншае. І вось чаму: у вершы „Р[абіндранату] Т[агору]“ няма скаргі, а выражана жаданьне бач[ыць] Р[абіндраната] Т[агора] на Б[еларусі] як поэту, **блізкага па песьнях**, як поэту, якога аўтар паважае, як бацьку, сьляды якога будуць сьвятымі, як поэту — гордасьць і славу Бэнгаліі, як гэнія народаў забраных, як поэту, якому аўтар (кветка крыві) у песьні моліцца стых[іяй] і клен[чыць] на дз[ікім] кургане. 1) Чакае ў кр[аіну], дзе „Зара–зараніца цьвіце ў падн[ябесьсі], залоціць красою разлогі“ (прыгож[ую] краіну), дзе ветлівыя людзі шануюць гэніяў краін забраных, чуж[ынцы] хац[елі] народ зьнясл[авіць] і сэрца скр[ывавіць] на раны, дзе ў песьнях стыхіям мол[яцца], кленч[аць] на дзік[ім] кургане перад гэн[іем] народы забраныя. Словам, там, [дзе] зара ўпрыг[ожвае] разлогі, дзе стыхійная песьня выр[ываецца] з грудзей, дзе кветкі **крыві** парасьлі (краскі жыць-ця, радасьць душы, дні вясны, бляск зары, зёрны слоў, воплескі лістоў, струны сонца, кветкі красы, струны жыц[ьцёвасьці] гор[кай], ласка слоў, золата асеньніх ліп, луста ўцехі, кудры поэты, цярпеньні народу, шум хвоі, смутак народу, хмель душы, вобраз Мадон[н]ы, промені сонца). Прыналежнасьць, **адзнака**, **уласьцівасьць** пэўнай зьявы. Прыгожасьць: была кроў — гэта кроў вырасьціла кветкі.

Пушча гэтым зваротам да Р[абіндраната] Т[агора] кажа, што і ў Бел[арусі] ёсьць што паглядзець, што і ў Беларусі адбываюцца цікавыя процэсы, што і тут ёсьць людзі, якіх хацелі зьняславіць, але не зьняславілі, і якія стыхійна выбів[аліся] на сьвет. Ува ўсякім разе тут скаргі няма. Поэта толькі перад тварам Р[абіндраната] Т[агора] канстатуе факты.

Тэнд[энцыя] падыходу вачывідна. Рэц[энзэнты] не разглядалі, што прынесена, які сьпеў, а выбіралі, вышуквалі, не крытыкавалі, а судзілі. Падыходзілі як да тавару. Поэзія–ж ня рэч. І калі поэта кажа „прынёс сьпеў з лясоў“, то гэта ні што іншае, як поэтычны спосаб выражэньня характ[ару] сваіх твораў, а зусім ня рэч, прын[есеная] з лясоў. Гэта поэтычна выражанае адчуваньне поэтам сьвету навакольнага. І нас, бязумоўна, перадусім цікавяць поэтавы адчуваньні, а па–другое, іх выражэньні.

Першаю адзнакаю гэтых адчуваньняў зьяўляецца асабовасьць. Поэта адчувае сьвет па–свойму. Гэта свойнасьць выражаецца ў тым, што П[ушча] адчувае сьвет як жывапісную карціну жывых зьяваў, авеяных музыкаю. Уся карціна прыгожа, хоць гэта не пазбаўляе поэту бачыць і адчуваць у паасобных яе момантах плямы. Адчувае сьвет як жыцьцё, рух разнастайных і шматвобразных зьяў, якое і стварае музыку. Адчувае сьвет як музыку шматвобразных зьяў (гама вобразаў). Што гэта так, варта прадумаць верш „Ран[іцу шчэбет пільнуе…]“.

Другою асаблівасьцю зьяўляецца тое, што

[Тэкст абрываецца на палове старонкі; ніжэй пазначана алоўкам:]

Жывапісн[асьць].
Народнасьць.
Жыц[ьцёвая] сымбол[іка].
Сынтэт[ычнасьць].
Концэнтрац[ыйнасьць].

[1927]

Т. Глыбоцкі ў ролі выкрывацеля...

Яго асн[оўнае] палажэньне:

„Прыкрыўшыся, як шчытом, лёзунгам прол[етарскай] літ[аратуры], група працягвае ідэі зусім для пролет[арыяту] чужыя“.

Довады:

1) „Узв[ышша]“ ухіл[яецца] ад дыскусіі. (Чаму намаг[аньні] на дыск[усію] суп[ярэчаць]? Ці не таму, каб у мутн[ай] вадзе рыбу лавіць.)

2) „Узв[ышша]“ захапл[яецца] Багданов[ічам] (Хто не зах[апляецца], дык і не „превзош[ёл]“ Багд[ановіча].)

3) На прац[ягу] году не спатык[аліся] на ст[аронках] час[опісяй] творы ўзв[ышанцаў] П[ушчы], Д[убоўкі], Б[абарэкі]. (Ня ведае, дык прыдумае — не асьм[ельваецца] прыдумаць.)

4) Узв[ышанцы] лічаць твор[амі] прат[акольнай] каз[ённай] рад[асьці] тв[оры] Чар[ота], Зар[эцкага], Ал[ександровіча]. (Дудара забыў уставіць Т. Гл[ыбоцкі].)

5) „Узв[ышанцы] імкн[уцца] да выр[ажэньня] і форм[аваньня] дыял[ектычна]–мат[ар'ялістычнага] сьвет[агляду]. (Па–перш[ае], адкуль узяў, а па–друг[ое], гэта грэх?)

6) Цяжка сказаць канч[аткова] пра „Сал[аўя]“: Бяд[уля] не паклап[аціўся] пазнаём[іцца] з нав[уковым] мат[ар'ялам], кар[ыстаецца] трафар[этнымі] прыёмамі агіткі, і г[этым] с[амым] паніжае маст[ацкую] варт[асьць] твору.

7) Лёкалізацыя „чалав[ечага]“ у паас[обным] індывідууме пры аднач[асным] наданьні гэтаму індыв[ідууму] нейк[ай] асабл[івай] сілы — ці не нагадв[ае] нам шук[аньне] нейкага звышчалавека? Аблудныя нетры дуал[істычнага] сьвету, ізоляц[ыя] аўт[ара] ад жыцьця — літар[атурны] прыём–жанр К[узьмы] Ч[орнага].

8) У Дуб[оўкі] гуч[аць] мотывы грамык[аўскія], Дубоўка **нібы** цалк[ам] стаіць на гр[амадзка]–сац[ыялістычным] буд[аўніцтве]. Сьлёзы–туга, нэрвов[ая] поэзія Дуб[оўкі], жонгляваньне формаю, некатор[ыя] нязграбн[асьці] стыліст[ычнага] парадку, ламаньне стр[уктуры] сказу.

9) Не вызн[ачаюцца] **асаблівай** маст[ацкасьцю] [вершы] П[ушчы], часьцей усяго ня маюць зьм[есту], перах[одзяць] да лёгк[ага] гумару. Сучаснай Бел[арусі] няма ў Пушчы. Пушча ня бач[ыў] сапр[аўднай] Эўропы.

10) Узвыш[аўцы] супроцьст[аўляюць] культ[урную] спадч[ыну] Бел[арусі] культ[урнай] с[падчы]не інш[ых] краёў, асабліва сумежн[ых]. Увага завостр[ана] на Захадзе, як у Хвілёв[ага].

11) Надмерн[ае] ужыв[аньне] „вумн[ых]“ слоў.

12) У ўзв[ышаўцаў] Венера і г. д., а „толькі **не знайсьці** жыв[ога] сучаснага“.

13) Крапіва — антыэст[этычныя] байкі, зусім бледн[ыя] апав[яданьні], Кр[апіва] можа напіс[аць] толькі на такую тэму... для нев[ялікай] гр[упы] люд[зей]. Крапіва стр[аціў] грунт.

14) Вузкасьць тэмат[ыкі], нацыяналіст[ычная] абмяж[ованасьць] у выбары тэм — **аднаст[айная]** скарга на сьвет і жыцьцё.

15) Сьмешна было–б адн[есьці] П[ушчу], Л[ужаніна], Ш[ашалевіча] да пр[олетарскай] літ[аратуры]. Няма прол[етарскага] зьм[есту] ці ідэол[ёгіі] [у] Д[убоўкі], Б[ядулі], Ч[орнага].

16) Узвыш[аўцы] — супроць выяўл[еньня] поэт[аў] праз літ[аратурныя] арг[анізацыі].

17) „Л[ітаратурныя] н[ататкі]“ Б[абарэкі] — „твор“.
18) Д[убоўка] у некальк[іх] абліч[ч]ах.
19) Зам[оцін] перасаліў.
20) „Узв[ышша]“ прадст[аўляе] густы і інт[арэсы] суч[аснай] гар[адзкой] бел[арускай] інт[элігенцыі], ня маючай сув[язі ні з сялянствам, ні з пролетарыятам]… дэкл[ясаванай], але лёяль[най]. Узв[ышаўцам] бліж[эй] нац[ыянальныя] мотывы, і стаяць яны за дзес[яць] гадоў да сён[ньняшняга] дню. Сучас[насьць] ня мае прыв[абных] бакоў для ўзв[ышанскай] лір[ыкі].

[1927]

[Характар крытыкана]

Характар крытыкана выяўляецца з наступнага тону:

1) „Часопісь „Узвышша“ дае **нам**…“ (г. зн. Т[одару] Глыб[оцкаму] і іжэ з ім сушчых). [Часопісь меней за ўсё разьлічана на тое, каб даваць Глыбоцкім няскупыя весткі.]

2) „Перад **намі** № 4 час[опісі]…“ (гэта перад Глыб[оцкім]; падумаеш, некаму цікава, што перад Глыб[оцкім]).

3) „**Мы** абмяжуемся пералічэньнем…“

4) „Ня спыняючыся... на адшуканьні (спэц па адшукваньні), **пяройдзем** далей…“

5) „**Мы дазволім сабе**...“ (ён сам сабою камандуе).

6) „Ня будзем і мы **дакапывацца**…“ (зн[ачыць], ён усё нечага дакапваецца).

7) „**Мы гатовы** згадзіцца…“ (падумайце, яны нават **гатовы** згадзіцца, але яны не згаджаюцца).

8) „Колькі **ў нас** цяпер такіх…“ (ніяк ня ўтрымае Глыб[оцкага] цягнуцца за вэтэранам).

9) „...калі прыняць пад увагу, дык можна ўявіць…“ (і вось Тодар прыняў пад увагу і **ўявіў**, што вышла „нейк[ае] трымц[еньне]“, прыняў пад увагу тое, чаго ён сам ня ведае (знаём аўт[ар] ці не, яму здалося незнаём[ым], а довадаў і ня даў).

10) „А вось яшчэ…“ (знайшоў, значыць, нешта, паказвае). „Як глядзіць на гэту справу Жылка — **ня ведаем**“ (балазе, а то–ж каб ведалі яны — бяда тады Жылку). Тут–жа **пападаюцца**… **Прывядзем**…

11) „Адрывак… **нагадуе нам**…“ (відаць, толькі і ведае Трэцьяк[оўскага]).

12) „Аб іх **нічога** сказаць **нельга**“ (і гаворыць).

13) „Пакінем жадаючым…“

14) „**Пяройдзем** да прозы…“

15) „**Мы прымушаны** ўстрым[ацца]…“ (хто гэта прымусіў?).

16) „**Мы** таксама **ня рызыкуем**…“

17) „**Мы спадзяемся** зрабіць…“

18) „**Можна дзівіцца**, як… пап[ала ў друк]…“

19) „У гэтым аўтару **нельга адмовіць**…“ (льга і нельга) (зазв[ычай] дык ён адмаўляе).

20) „Нічога благога сказаць **нельга**…“

21) „Прымушаюць нас…“

Ёсьць людзі, якія не адрозьніваюць крытыкі ад надзірацельства і апошняе выдаюць за першае. Яны зазвычай, выконваючы ролю надзірацеляў, самі–ж думаюць, што яны не надзірацелі, але крытыкі. І таму яны заўсёды стараюцца прыкрыць сваё надзірацельства маскаю крытыкі. Яны імкнуцца паказаць, што яны не надзіраюць, а толькі робяць паслугі пісьменьнікам, сірэч, паказваюць ім памылкі, слабыя месцы, вывіхі і г. д. — і ўсё гэта на карысьць–жа самім пісьменьнікам, бо, бачыце, яны вельмі аклапочаны іх лёсам, яны, бачыце, усё гатовы зрабіць для іх шчасьця, такія яны ўжо па прыродзе сваёй дабрадзеі, для іх дабро вышэй усяго (дабро для дабра) (але „лішняя дабрата — дурата“). Але як яны не стараюцца прыкрыць, але шыла ў мяшк[у] ня ўтоіш. Так і ў іх — яны заводзяць сабе блёкноты (культуру карыст[аюць]!) і з імі ходзяць, менавіта ходзяць (у гэтым яны самы прызн[аюцца]) па літаратуры ўсё роўна як па вуліцы ці карыдоры і падглядаюць, дзе што робіц[ца].

Так паназапі[са]ўшы ў свой блёкнот тых і тое, што выходзіць па–іхняму з рамак парадку, які імк[нецца] праз іх устанавіць начальства, яны ідуць да яго і робяць перад ім справаздачу. З гэтых вось „справаздач“ і выяўляецца іх сапраўдны твар і роля, якую яны самохаць ці па доўгу службы, як дуда, як яе надзьмеш — так я[на] і грае, выконваюць у... літаратурным жыцьці. У такіх рапартах яны зазвычай асабліва любяць гаварыць „мы“, каб зрабіць від, што яны гавораць ня толькі ад сябе, але што яны прадстаўляюць пэўную групу; яно, уласьціва кажучы, так і ёсьць, што іх ёсьць цэлая група так з чалавек трох–чатырох, а таму яны правы, калі пішуць „мы“. Напрыклад: „Усе... перагледжаныя **намі** артыкулы яскрава і горда (!?) сьведчаць **нам** аб...“; „Зусім іншае **мы бачым** у...“; „**Мы пераканаліся** ў багацьці энскага аддзелу часопісі N“; „Зусім ня горш, зусім ня бяднейшы“ і эмскі аддзел, „але толькі стройнасьць літ[аратурнага] мат[арыялу] **крышку** (гэтак у іх заўсёды, дзе йдзе справа аб тым, што трэба хваліць) парушае поэзія“. У гэтым № заканчала раман імярэк, але „аб ім мы будзем гаварыць спэцыяльна як аб законч[аным] творы“; пісьменьнік імярэк зьмясьціў новую аповесьць, зварочвае на сябе ўвагу такі–та, а вершы такога **гавораць нам** аб дваіснасьці аўтара, а такі–та хоць глядзіць на **нашы** ўраджаі і песім[істычна], але ўсё–ж ткі... З гэтага вершу відаць... Трэба адзначыць і г. д. Словам, шлях часопісі — шлях буйнага росквіту... і ўсё.

Словы: перагледжана **намі**, сьведчыць **нам**, бачым **мы**, **мы** пераканаліся: усё як палагаецца. Гэтак адзін хваліць. А вось другі ганіць: „Часопісь такая–та **дае нам** вельмі скупыя весткі...“ Перад **намі** № такі–та гэтай часопісі. Нумар **даволі** тыповы. **Мы абмяжуемся** пералічэньнем. Выключэньне прадстаўляе арт[ыкул] **такі–та** (якраз як у першага крышку, толькі наадварот: там гэта крышка псуе, а тут гэта крышка прадст[аўляе] выкл[ючэньне], бо ўвесь мат[арыял] „тыповы“). „Некаторай увагі заслугоўваюць палажэньн[і] такога–та аўтара, які **наогул пакідае** больш сталае ўраж[аньне], чымся яго верш. Ня спыняючы[ся]..., **пяройдзем далей**“. „Мы дазволім сабе...“; „Ня будзем... дакапывацца...“; „Мы гатовы згадзіцца...“; „Колькі ў **нас** такіх...“; „Прывядзём адзін адрывак...“; „Возьмем для прыкладу...“; „Гэты ўрывак нагадуе нам....“; „Аб гэтым сказаць нічога нельга...“; „Пакінем жадаючым разьвя[заць]...“; „Ня рызыкуем разглядаць...“; „Мы прымушаны ўстрымацца...“; „Адносна першага мож[на] дзівіцца...“; „А творы гэтага прымушаюць нас непакоіцца за лёс аўтара...“ і г. д.

У трэцьцяга — „Перад намі...“; „Пяройдзем...“; „Прыступім...“; „Пяройдзем далей...“ і г. д. Тут вось быццам пісаў адзін чалавек. Але фактычна гэтакія рапарты пішуць тры асобы. Але якая аднолькавасьць формы. Як відаць, і істота іх аднолькавая.

Механіка–ж іх работы надзвычай простая, проста–казённая. „Перад намі“, „мы прыгледзелі“, „мы пераходзім“, „мы пяройдзем“, „дае нам“... і ў выніку тут усё на яць, а тут дрэнь справа — масонская лёжа, сэктанты — бяда! Словам, што хочаце, тое й рабеце, а мы сваё дзела зрабілі і „ізвольце манету“...

Што да таго як яны раюць водзывы, дык гэта вельмі зноў–жа проста, асобай тут мудрасьці не патрабуецца. Справа ў тым, што яны толькі глядзяць і разглядаюць, праўдзівей, падглядаюць, як адзін з чэхаўскіх гэрояў, або **шукаюць** не раўнуючы як шукайлы, або дакопваюцца. І вось які–небудзь пісьменьнік сказаў „а!“ або разявіў рот — і сьпяшаць запісаць у свой блёкноцік, што пісьменьнік імярэк нешта замышляе. Або вышаў новы нумар часопісі, і такі надзірацель з блёкнотам зараз–жа занатоўвае: згуртаваньне такое–та давяло нормы свайго ізаляван[ьня] да вельмі высокага стопню. Або такі–та поэт напісаў верш на тэму аб значэньні поэты ў справе культуры мовы, і надзірацель запісвае: «Імярэк узяўся „ўзбагачваць“ мову і слова ўзбагачваць бярэ ў лапкі». Другі поэт напісаў верш наконт сваіх пераж[ыванъняў] гораду, і надз[ірацель] запісвае, выпісвае пару строф і дадае: „тут сапраўды застаецц-

ца разьвесьці рукамі, чаго хоча чалавек“. (Бач, нехта ўжо разводзіў рукамі, ну ды ён сьцьвярдж[ае], што **сапраўды** застаецца разьв[есьці] рукамі, тут ён ужо ня ведае як і сказаць, што гэта значыць.) Але ён далей ужо ўпэўнена дакладае, што гэты — аканчальны непрыміры[мы] вораг. Ня верыце — ён вам прывядзе і другі верш цалком, і ставіць некам[у] пытан[ьне], як і што, словам, дае навадзяшчыя пытаньні, а далей ужо бяз пыта[ньняў] — што тут зьвяртае на сябе ўвагу вось роспач паэта, хварэнь[не] за долю краіны, хвар[эць] за якую ня прыходзіцца (бо надзір[ацель] надзірае); і, нарэшце, ён прышывае і ярлычок да гэтага сьмертнага — прапашчы, а гэта выглядала ўгрунтованым, дык ён гатоў паказаць і падставу — аўтар сам вінен, сам гэтага захацеў, сам зрабіў грэх. Мілая аснова. А хто там знойдзецца разум[ны] пытаць, што за віна гэтага аўтара. Нач[альству] гэта няцікава, а надзір[ацелю] таксама. З яго досыць таго, што гэты аўтар напісаў такія вершы. От каб ён напісаў такія, як піша Нэрон, піша Цэзар, тады справа іншая. І віна фактычна, што поэт ня піша гэтак дрэнна, як Цэзар.

Гэтаму надзірацелю вядомы ўжо ўсе загадзя — і ў яго для кожнага ёсьць свая клічка. Гэта „гэнэрал ад поэзіі“ і абавязкова ў лапках, гэта зн. верхавод, а гэта хлапчук ці хлопец бяз лапак, гэта значыць падначалены першаму. Ён толькі так іх і называе, а ня йначай, мол, начал[ьства] ведае, аб кім рэч ідзе, і яно здаволенна, [што] яго надзірацелі так клічуць, яно хіхікае, яно любіць гострыя славечкі ці крылатыя славечкі.

Ён–жа ведае і політыку. Да старога пісьм[еньніка] у яго адзін падыход. Тут ён ведае, што патрэбны больш грунтоўны падыход, якога нельга даць (гэта падыхода?) без падрабязнага разгляду твору, і гэта (даць падыход, відаць) ён спадзяецца зрабіць у наст[упным]. А, думаеце, для чаго гэты падыход? Ды ўсё для таго–ж, каб запісаць у блёкнот, але тут ён сам без дырэктыў, як рабіць, ня рызыкуе. А вось да іншых ды ён можа адносіцца і бяз грунтоўнага падыходу. Тут ён ведае, што проста „можна дзівіцца“, як яно папала ў друк, або сказаць, што і такі–та ўжо лічыць сябе поэтам, хоць гэта ў сапраўдн[асьці] можа й ня так, або выпісаць пару радкоў і сказаць: ага, папаўся хлопчык.

[1928]

[Крытычная нататка пра тэатральную дыскусію, распачатую Т. Глыбоцкім]

«Зачым, ныні, чужыя аб'едкі, калі мы можам стварыць свае, уласныя, хатнія, свае гадоўлі? Нашто тэатр рабіць „інтэрнацыян[альным]“ рукамі Івановых, калі ён можа гэта–ж самае зрабіць нашымі рукамі; хай будуць яны горшыя, але–ж свае», — вось існасьц[ь] выст[упленьня] Глыбоцкага. Відаць, „свае“ без работы, ці што? Здаволіліся, мусіць, з літаратуры, давай ім цяпер тэатр. Эклектыкі!

---

1. Глыбоцкі дзейнічае (выступае) не самастойна, а зьяўляецца органам у трэціх руках, якія жадаюць зьмяніць кіраўніцтва тэатру. Дзеля гэтага прыцягваюцца за вушы розныя туманныя тэорыі і да т. п.

2. Жылуновіч выступае як абаронца Глыбоцкага, яго стараньнік, т[акім] ч[ынам] маскуючы, што той, каго ён абараняе, ёсьць толькі рупар абаронцы. Ён таксама выстаўляе тэорыі, што тлумачаць труднасьці і перашкоды, якія становяцца на шляху да ажыцьц[яўленьня] паст[аўленай] мэты (зьмены кіраўніцтва), „старой пагудкай на новы лад“.

3. З другога боку стаў Мірончык і Баліцкі, якія ўгледзелі правы ўхіл у першых, г. зн. фактычна ў дамаганьні зьмены тэатр[альнага] кіраўніцтва. Па іх выходзіць, што гэтая зьмена пакуль што не патрэбна, усё, на іх думку, стаіць добра.

Выходзіць, што тыя мала высунулі аргумэнтаў за зьмену кіраўніцтва. Яны выставілі ўсяго фактычна адзін, менавіта, што суч[аснае] кір[аўніцтва] вядзе тэатр па шляху перайманьня ад расейскага тэатру, што робіць яго фактычна расейскім тэатрам у беларускай мове, або ў беларускіх умовах. Тэатр, на іх думку, зьяўляецца правадніком не бел[арускай], а расейскай культуры на Беларусі пад шыльдаю пролетарскай культуры (ён не дае расейскіх дасягнень[няў] у сваёй апэрцэпцыі, а проста перасаджвае з Масквы ў Менск).

Цікавае зьявішча! Тое, што гэтыя літаратары (Глыб[оцкі] асабліва) робяць самі ў літаратуры і выстаўляюць як заслугу сваю, тое–ж акурат яны лічаць заганаю, калі яго робіць тэатр. Ці ня ёсьць гэта выяўленьне ўсё той–жа прагнасьці на манаполію, за якую ваявалі яны і былі пабіты летась? Чытаеш іх, і выходзіць, што вось яны толькі прававерныя, што яны толькі прызваны рабіць перасадку. Усё што не ад іх, то ад лук[авага].

[1928]

[Пра „забаўкі“ некаторых аўтараў]

[Пачатак страчаны] таго, што гэта былі ўвображаныя сабакі, плод хворае фантазіі, на іх зноў не зьвярталі ўвагі. Людзі рабілі сваю справу, а яны ўсё шукалі новых забаў. Нарэшце ўсё ім абрыдзела і яны задалі заснуць, так, каб тысячу гадоў праспаць, а там прачнуцца і быць „дзіковінным“ экзэмплярам для тых людзей, т. е. каб быць цацкаю, каб ужо з імі цацкаліся, пасадзілі ў зьвярынец у клетку і напісалі: „Рукамі не чапаць“. Вось тады–б ішлі людзі і дзівіліся–б на іх, а яны–б і рады былі гэтаму, што на іх зьвяртаюць увагу. Але ім ня сьпіцца. Ніяк ня могуць яны так заснуць, каб праспаць тысячу гадоў. І жыць ім ужо надаела, яны скардзяцца зараз. Але ніхто не зьвярнуў увагі на іх, на тое, што ім надаела жыць. І аказалася, гэта напускное, гэта чарговы, так ск[азаць], іх выбрык, каб на іх зьвярнулі ўвагу, бо хоць і надаела ім жыць, а яны жывуць. Тады яны пачалі капацца ў Рымах і Элядах, пачалі шкадаваць, што іх няма ўжо. І на гэта ніхто не зьвярнуў увагі. Нарэшце, яны пачалі біць сябе ў грудзі кулакамі і казаць, што яны на ўсё гатовы, нават, калі трэба, на тое, каб сэрца вытачыць на камень, на жвір (да таго яно ў іх атупела ад забавак). Пачалі гаварыць, што ўсё прайшло і сьледу больш няма, т. е. яны ўжо гатовы забыць на мінулае, што яны гатовы йсьці наперад, не спыняць крок. Што ўсё прайшло дарма і сьледу не засталося, на іх не зьвярталі ўвагі, і разам з тым — што шляхоў пройдзенага ня выкрасьліць, значыць, засталіся сьляды. І вось гэта хар[актарыстыка] — нішто іншае, як шлях, пройдзены гэтымі людзьмі, якога ня выкрасьліць. І думалі гэтыя, што яны поэты, і радаваліся. Вось яна, адна радасьць, якая зрабілася сумам у гісторыі разьвіцьця мал[адой] бел[арускай] поэзіі па[сьля] Рэвалюцыі. Да чаго яны дойдуць далей, адгадаць нятрудна. Знойдуць сабе якую–небудзь новую забаўку і будуць забаўляцца, і будуць думаць, што яны поэты. Калі–ж яны скінуць з сябе напускное, перастануць натурыцца, тады яны ўгледзяць, да чаго–ж яны пустыя, што аж зжахнуцца, і тады яны або возьмуцца за розум, на які яны зараз плююць, і зойміцца работаю, якую яны здольны рабіць, або схаваюцца ад сораму ў ціш свае сям'і, мяшч[анскага] кутка, і сьцішацца, знайшоўшы там забавы. Канечна, мы зусім не хацелі–б, каб іх лёс быў гэтакі. Ня будзем і казаць, што з імі будзе. Адно толькі скажам, што дорага каштуюць бел[арускай] поэзіі такія вопыты, як гэткія поэты. Сколькі траціцца часу на чыт[аньне] іхняе пісаніны, ня кажучы ўжо пра тое, сколькі каштуе друкаваньне. Для іх гэта забава, але пры чым–жа тут чытач? Завошта ён павінен пакутаваць? За якія грахі? Чытаць іх пісаніну, ды яшчэ й слова не сказаць у абарону свае годнасьці, ды ня сьмець сказаць, што ён ня цацка для Дударoў і што ён перш за ўсё чалавек, які патрабуе, каб і абыходзіліся з ім як з чалавекам, а ня з цацкаю, што ён яшчэ ня страціў розуму і ня хоча яго траціць. Чытач ня дурань, за якога яго лічаць і прыймаюць яго Дудары ды абыходзяцца з ім, як з дурнем, падносячы яму фігу на талерцы з патрабаваньнем, каб ён пляскаў ім у ладкі. Так, чытач мае права сказаць, што вельмі многа крыўды ад поэтаў і вельмі мала слоў — яны не поэты. Але ня дзеці. Бо дакуль ім усё дзяцініцца і дараваць гэтае дзяцінства? Пара сказаць ім: няма чаго натурыцца і маладзіцца, станьце людзьмі, калі хочаце жыць у поэзіі.

Другія выабразілі сябе конструктарамі вясёлай ігры і пачалі даваць конструкцыі гэтай ігры. За матар'ял яны ўвобразілі людзей, а людзей за рэчы, і пачалі рабіць конструкцыі, абавязк[ова] ломячы ўвображ[аных] імі за рэчы людзей. Яны не абыходзіліся ні ў водным апавяданьні без таго, каб не зламаць увображанага імі якога–небудзь чалавека і хіхікнуць ад задавальненьня. І ламалі яны і моцных людзей

(Яр[оцкі]), і слабых (Дан[іла]). Словам, яны займаліся ісьцяжан[ьн]ем на вачох чытача, каб паказаць, што яны маюць асалоду ў жорсткасьці. Але ніхто не зьвяртаў увагі на гэта. Наадварот, іх, як дзяцей, гладзілі па галоўцы і казалі: „Гуляйце сабе, дзеткі, якія харошыя ў вас цацкі“. Але зноў–жа, пры чым тут чытач? Што для некага людзі — гэта рэчы, з якіх можна што х[очаш] рабіць, хоць нават зьдзекавацца над ім, калі яны не ўваходзяць у рамкі задуманага па прыхамаці якога забаўніка, самазв[анага] конструктара конструкцыі, дык за гэта павінен цярпець чытач, ды ў ладкі яшчэ пляскаць? *(Як кот з[а]мышкаю ганя[ўся], а потым зьеў, пазьдзекаваўся над Д[аніл]ам, а потым зусім яго ўгробіў, быццам хацеў сказаць, што вось, маўл[яў], і над табою так пазьдзек[уемся] і ўхаўт[урым], ня будзь, як Даніла, як Яр[оцкі], блажэнны людзі–рэчы, ібо яны будуць цяпер констр[укцыямі]. З Дан[ілам] (раб[очым]) нічога ня вышла, з Яр[оцкім] (служ[ачым]) — так[сама], з М., разнач[ынцам], такс[ама]. Нічога добрага з Назарэту ня можа выйсьці. Няхай умір[аюць] [нрзб.].)* Яны іграюць весела. Даніла ўмір[ае], Яр[оцкага] арышт[оўваюць], Мал. умірае і г. д. Людз[і], бачыце, як весела. Загадзя пахаваў ён усіх. Рве струны.

Пачалі іграць весела. І да таго–ж гэтага вясельля было, што проста хоць з хаты ўця[ка]й, кожны кажа, што ён весялей за ўсіх іграе, і стар[аецца] іграць, каб весела выходзіла. Адзін — на мат[ыў], што жыцьцё нашых дзён — гэта машы[на], другі — **жарабцы**, трэцьці — сьмех, чацьверты — гульня ў сьвята, пяты — рэчы, матар’ял — для экспэр[ымэнтальна]–констр[уктарскіх] схэм. І адзін толькі сказаў, што жыць[цё] — змаганьне, другі: жыцьцё — бунт, мах[аньне] мячамі, свавольств[а]. Найгралі да таго, што аж прыт[омна] стала. А сам вучыцель перастаў іграць зусім.

II. Сьв[ядомасьць] вызн[ачаецца] быцьцём.

Вось узор.

[1927 — 1928]

[З. Жылуновіч і Т. Глыбоцкі як крытыкі „Узвышша“]

1. Ад часу заснаваньня „Узв[ышша]“ пад відам крытыкі „Узв[ышша]“ некаторыя асобы, прыкрываючыся псэўдонімамі, увесь час выступаюць у друку з мэтаю прадставіць „Узвышша“ перад чытачом як зьяву адмоўную ў разьвіцьці бел[арускай] пасьлякастр[ычніцкай] літаратуры. Аб гэтым яскрава сьведчаць тыя прыёмы, якімі карыстаюцца гэтыя асобы для ажыцьцяўленьня гэтай мэты. *Пасьля выхаду 1 нум[ару] „Узв[ышша]“* у 1927 г. у Інбелк[ульце] два дні адбывалася дыскусія аб першым нумары. Пасьля яе нехта С. Друк зьмясьціў у „Сав[ецкай] Бел[арусі]“ артык[ул] „Скуткі двухдн[ёвай] дыск[усіі]“, у якім знарок перакруціў усе факты дзеля таго, каб давесьці, што „Узвышша“ — шкодная арганізацыя. Гэта згуртаван[ьне] выявіла ў сваім паведам[леньні] (гл. „Узв[ышша]“, № 2), на якое С. Д[рук] не знайшоўся нічога адказаць, як толькі абазваць узв[ышэнцаў] хлапчукамі. Аб тым № 1 З. Жыл[уновіч] у „Сав[ецкай] Бел[арусі]“ зьмясьціў арт[ыкул] «Ці сапр[аўды] „Узв[ышша]“ ёсьць узвыш[ша]», у якім з тою–ж мэтаю разглядвае „Узвыш[ша]“ і тэндэнцыйна асьвятл[яе] яго матар'ялы, паўтарае С. Друка. Ён піша, што кірун[ак] быў вядом[ы], бо ў „Узв[ышша]“ уваходз[яць] вядомыя Майсеі, што „Узв[ышша]“ — гэта масонская ложа, нічым гэтага не сьцьвярджаючы. Пасьля выхаду 2 нума[ру] піша ўжо нехта Глыбоцкі, які зьявіўся разам з арганізац[ыяй] „Узвыш[ша]“. Ён з мэтаю давесьці, што ў „Узв[ышша]“ толькі шыльда прол[етарская], а сутнасьць не пролетарс[кая], ён адзначае, што **яго погл[яды]** на орг[анізацыйныя] пл[яны] „Узв[ышша]“ **пацьвердж[аны]** у арт[ыкулах] З. Ж[ылуновіча] і С. Д[рука], і з свайго боку выдумвае факты для довадаў выст[аўленага] палажэньня. Ён гаворыць як аўтарытэт: „мы дазволім сабе“, „мы будзем гаварыць“, „мы–б сказалі“, „нам думаецца“, „мы параілі б“, „мы мусім пацьвердзіць“, „мы высоўвалі“ і г. д. і выдумвае і ізлагае факты: 1) не друкаваліся, 2) ухіляюц[ца] ад дыскусіі, 3) зьбіраюц[ца] фармаваць дыял[ектычна]—мат[ар'ялістычны] сьветагл[яд]. Пасьля трэцяга № выступае зноў З. Жыл[уновіч] з артыкул[ам] „Шкоднае ў [беларускай] літ[аратуры]“, у якім стараецца „изобраз[ить]“ справу так, што прычын[аю] шкодн[ага] зьяўляец[ца] існаваньне „Узвышша“. Дзеля гэтага ён вытаск[івае] з архіву факты, што мелі месца ў „Маладняку“ і, апраўд[ваючы] Чар[отаву] гр[амаду], усю віну звальва[е] на ўзвышаўцаў. Пра 4 нум[ар] піша зноў Глыбоцкі, стар[аючыся] давесьці, што „Узв[ышша]“ — сэкта. Пра 5 нумар піша зноў той жа Глыбоцкі, апрача таго, зьяўл[яюцца] артыкулы Сянк[евіча], Вара, Глыбоц[кага] з поваду асобных матар'ялаў у гэтым і ранейшым нумарох.

[1928]

[Пра нападкі крытыкаў на „Узвышша“]

Усякая новая зьява, у якой–бы роўніцы яна ня мела месца, выклікае станоўчае і адмоўнае суджэньне аб сабе тых (хто так ці іначай да яе дачыніўся), хто меў ці мае з ёю тое ці іншае дачыненьне. Перамога таго ці другога суджэньня ў сэнсе яго распаўсюджваньня сярод людзей (колькаснае аб’яднаньне суджэньнем людзей), з аднаго боку, паказвае на перавагу ў даны момант інтарэсаў гэтых людзей у грамадзе, а з другога боку, паказвае на характар і ступень разьвіцьця гэтых інтарэсаў і патрэб і характар дачыненьня да прадмету суджэньня.

„Узв[ышша]“ — новая зьява ў літар[атурным] жыцьці Беларусі, — таксама выклікала суджэньне абудвых радоў з тэй сваеасаблівасьцю, што дзякуючы пэўным і магчымым умовам выяўленьня гэтых суджэньняў стварала відомае ўражаньне перавагі адмоўных над станоўчымі. Паўстае пытаньне, чым абумоўлена гэта адмоўнае і яе перавага, адкуль яна паходзіць і што сабою азначае, якое дачыненьне мелі тыя, што зьяўляюцца нашэльнікамі адмоўных суджэньняў?

Пачнем з апошняга. Адмоўныя суджэньні выказвалі Т[одар] Гл[ыбоцкі] („Літ[аратурнае] б[алота]“), С[ымон] Д[рук] = З[ьміцер] Ж[ылуновіч] і інш. Якое дачыненьне яны мелі да новай зьявы? 1) Ня бралі ўдзелу ў яе ўтварэньні (значыць, ня могуць лічыць сябе ўдзельнікамі яе). 2) Тармазілі яе ўзьнікненьне, ставілі перашкоды, якія ўрэшце пераможанымі сталіся (зн[ачыць], адчуваюць сваю слабасьць перад новаю зьяваю і недасканаласьць сваіх тармозячых сродкаў у разьв[іцьці] нов[ага]). 3) Апынуліся перад фактам вынікненьня нов[ае] зьявы, што самым фактам свайго быцьця зьменшае іх вагу, ролю і значэньне ў проц[эсе] разьвіцьця (зн[ачыць], лічаць яе шкоднаю для сябе), і ёсьць вядома, што з такога адмоўнага дачыненьня магло вынікнуць толькі адмоўнае й суджэньне аб гэтай зьяве. Гэта апошняе ёсьць толькі новая форма выяўленьня адмоўнага дачыненьня да таго процэсу аднаўленьня і ажыўленьня літаратуры, які адбываецца на нашых вачах, ёсьць больш дасканалая форма выяўленьня літаратурнай **рэакцыі**, насіцелямі якое заўсёды бываюць прадстаўнікі ўстанавіўшыхся **паняцьцяў**, т[ак] ск[азаць], паны літаратурнага палажэньня ў даны момант, панства якіх складаецца або ў тым, што ў іх распараджэньні знаходзіцца больш матар[ыяльных] магчымасьц[яў] для рэалізацыі сваіх твораў, або ў тым, што яны задаюць тон сваёю творчасьцю ў стварэньні паняцьцяў, фармаваньні поглядаў на тыя ці інш[ыя] зьявы жыцьця, або ў тым, што яны адкрываюць новыя крыніцы для разуменьняў зьяваў, ствараюць новыя формы для выражэньняў жыцьця, патрэб і інтарэсаў чалавека, даюць ход няясным імкненьням у грамадзе, робячы іх яснымі і аформленымі. На пэўнай ступені разьвіцьця гэтыя паны стаюцца тормазам для далейшага разьвіцьця, якое абумоўліваецца зьяўленьнем сіл, роўных ім. (Іх творчасьць была ўмоваю для зьяўленьня новых разуменьняў, а самі творцы ўмоваў, застыўшы ў сваім разьвіцьці, сталі супяр[эчыць] ім.) З другога боку, у апазыцыю да новых зьяў ставяцца тыя, для каго ўмовы, створаныя самім фактам новае зьявы, выдаюцца непадсільнымі для преадаленьня і выхаду на вышэйшую ступень культ[урнага] разьвіцьця. Прадстаўнікамі апошніх былі тыя, што адкідалі значэньне (на практыцы) спадчыны і яе каштоўнасьць (глядзі дэкл[ярацыю] „Мал[адняка]“, а таксама „ўсё зраўняем і сьледу больш няма“). Прадстаўнікамі першае былі тыя, што вымагалі прызнаньня за спадчынаю правадырства бел[арускага] нар[оду] (С. Друк). Цяпер між імі адбылося блакіраваньне, іх інтарэсы на даннай ступені саўпалі — гэта барацьба з „Узв[ышшам]“ за захав[аньне] свайго „панаваньня“.

Яны імкнуцца абмежаваць літ[аратурную] творч[асьць]: 1) **тэм[аю] сучаснасьці (у іх разум[еньні])**, 2) выяўленьнем (изобр[ажением]) дэкорацыйн[ай] стар[аны] (вонкавай) жыцьця ў яе выкл[ючных] праявах, 3) настроя[мі], афіцыяльна вызн[ачанымі] за прогрэсыўныя, 4) натуралізмам, 5) выключэньнем эстэт[ычных] суджэньняў і 6) упрашчэньнем соц[ыяльнага] объясн[ения] літ[аратурных] зьяваў, выключэньне псыхолёгічн[ых] фактараў (гл.: Плех[анаў] аб залеж[насьці] між настр[оямі]). (Выбар.)

У чым яны бачаць адмоўнасьць „Узв[ышша]“? 1) У тым, што ва „Узв[ышша]“ ўваходзяць „вядомыя Майсеі“; 2) што „Узв[ышша]“ лічыць сябе „кам[анднымі] выс[отамі]“; 3) што „Узв[ышша]“ вызнае твор[часьць] Багд[ановіча] за выр[ажэньне] наст[рояў] інт[элігенцыі], Гар[уна] — рабочых, Ц. Г[артнага] — рамесьн[іцтва]; 4) што „Узв[ышша]“ адмоўна адносіцца да бурапеннай літ[аратурнай] пра[к]т[ыкі] творч[асьці]; 5) што „Узвыш[ша]“ распрац[оўвае] гіст[орыю] тэхн[ічна]; 6) што [сябры] „Узв[ышша]“ не схэматычна ўспрыймаюць праявы жыцьця, што яны вывучаюць жыцьцё і г. д.

Ці–ж сапраўды гэта адмоўнае з пункту гледжаньня тых задач, якія стаяць зараз перад літаратураю, з пункту інтарэсаў і патрэб разьвіцьця бел[арускай] прол[етарскай] літаратуры?

> (Аналіз літ[аратуры] з боку яе літ[аратурных] сіл, жанраў, стылю, формаў, тэм і г. д.) <

Дык чаму–ж адмоўнасьць? Дзе асновы для такіх агульных суджэньняў? У об’ектыўным няма асновы. Застаецца толькі адно — гэта што асновы крыюцца ў суб’ектыўным разуменьні аўт[арскай] адмоўнасьці разьвіцьця бел[арускай] літ[аратуры] і яе задач, правільн[ей], у неразуменьні іх, гэтых задач і разьвіцьця. Якаво–ж гэта дачыненьне ці неразуменьне?

1) Уяўленьне аб тым, што процэс разьвіцьця літар[атуры] з боку ідэолёгічн[ага] йдзе раўналежна і па такой–жа схэме, як і процэс дыфэрэнцыяцыі насельніцтва, і між процэсам „у базе“ і процэсамі ў літар[атуры] (надбудове) ставіцца знак роўнасьці і непасрэднай залежнасьці другой ад першай.

2) Адсутнасьць пэрспэктывы ў разьвіцьці сіл, формаў, жан[раў], стыл[яў] і г. д., туманнае ўяўленьне аб пэрспэкт[ывах] разьв[іцьця], адсутнасьць канкрэтн[ага] ідэалу буд[учыны] літарат[уры].

Адгэтуль вынікае вызнаньне імі: 1) пасыўнай ролі за пісьменьнікам; 2) агульныя, адцятыя фразы аб будучыне; 3) зьвядзеньне ролі пісьм[еньніка] да ролі фіксатара, пратакаліста і ў лепшым разе мітынговага агітатара (мітынгоўца або бурапеньніка), перакладчыка; 4) адмаўле[ньне] творчай ролі ў галіне разьвіцьця формаў, жанраў, стылю і г. д. (досыць, яны лічаць, толькі ўмець пісаць вершам, не зважаючы на яго, які ён, пісаць так, як пішуць па модзе апошняй, досыць толькі пераймаць).

М[аладнякоўская] дэкл[ярацыя] кажа, што п[оэты] і п[ісьменьнікі] павінны сьвядома прысвойваць кляс[ава]–прол[етарскую] псыхол[ёгію] і ідэол[ёгію]. **Прысвойваць** можна чужое, зн[ачыць], прысвоенае будзе і сваё = двуіснасьць, двупостаснасьць: і прысвоенае, і сваё. Ня прысвойваць, а перажыць, прасякнуцца ўсёй істотаю, растварыцца ў ёй, напоўніцца ёю да краёў істоты — вось што трэба. Таксама мала аўладаць культ[урнымі] дасягн[еньнямі], трэба іх пусьціць у справу, трэба іх выкарыстаць дзеля справы ствар[эньня] прол[етарскай] літ[аратуры]. Ды мала выкар[ыстаць], трэба і тварыць, карыстаючы дасягненьні ды навуч[аючы] імі опэрыраваць.

„Мал[адняк]“ вызнае нізкі культ[урны] узр[овень] пісьм[еньнікаў]–мал[аднякоўцаў], нізкую якасьць м[аладнякоў]скай прод[укцыі], адсутнасьць сур’ёз[най] марк[сысцкай] крыт[ыкі]. (Арганіз[ацыя], як гэта яе арган[ізавалі], — ці не сказ[аў] гэта Ц[ішка], каб нап[асьці] на „Уз[вышша]“?)

Як відна з усяго вышэйшага, гэтыя довады ня толькі не „состоятельныя“, але больш таго, зьяўляюцца выражэньнем: 1) **літаратурнай рэакцыі**, якая пераходзіць у наступ на ўсё жывое, што становіць сабою факт разьвіцьця бел[арускай] пр[олетарскай] літ[аратуры] у бок узьніманьня культ[уры]; 2) страху за сваю фіктыўную „гегем[онію]“ некат[орых] пісьменьнікаў, выпісаўшыхся і зацьвіўшых, страх за страту „манополіі“; 3) неразуменьня ходу разьвіцьця прол[етарскай] літ[аратуры]; 4) „палітыканства“ пісьменьнікаў, якія займаюцца арганіз[ацыяй] свае ўласнае славы; 5) крыніцаю, якая дастачае недабраякасны матар’ял для разум[еньня] суч[аснага] літ[аратурнага] жыцьця, якая дае матар’ял дзеля ўтварэньня няправільных, блытаных разуменьняў літаратуры і 6) праз тое самае спраўляе добрую службу на карысьць поглядам, варожым пролетарыяту, і становіцца на службу ворагу раб[очае] кл[асы], становіцца на службу інтарэсам, адпавядаючым інтарэсам буржуаз[іі].

А можа, гэта толькі сьвядомае выпрабоўваньне пісьм[еньнікаў]–узв[ышэнцаў] у іх стойкасьці, загартованасьці, у ідэях прол[етарскай] літ[аратуры], у яснасьці іх матар[ыялістычнага] сьветагляду і г. д.? Калі гэта так, то гэта ня робіць чэсьці экспэрымэнтатарам ці экзамэнатарам, бо ім самім яшчэ трэба праверыць на практыцы саміх сябе, бо ў саміх іх нестае аднаго толькі — дзе гэтакай работы, але самага асноўнага — гэта багацьця ўнутранага вопыту і аўтарытэту, які яшчэ ім трэба набыць цяжкаю, сыст[эматычнаю], культ[урнаю] працаю як над самімі сабою, так і над тэй продукцыяй, якую яны выкідаюць на рынак голаду прол[етарскай] бел[арускай] літаратуры. Пакіньце экспэрымэнтыраваць і выпрабоўваць другіх, вазьмецеся лепш сур’ёзна за працу над разв[іцьцём] прол[етарскай] літар[атуры]. А праверка адбудзецца і бяз вашай фатыгі, бо найлепшай праверкай ёсьць заўсёды само жыцьцё, бо найлепшаю праверкаю правільнасьці літ[аратурна]–маст[ацкага] кірунку і літ[аратурнай] тэорыі ёсьць практыка жыцьця іх. Хто праў, а хто вінават, — скажа практыка будучага жыцьця, і цяпер дарэмна аб гэтым спрачацца. Вы можаце лічыць, што мы памыляемся, што вы правы, мы–ж лічым пустою забаваю і шкодным самі гутаркі аб правіл[ьнасьці] адных і няправ[ільнасьці] ці памылковасьці другіх, бо яны зьяўляюцца заслонаю для бязьдзейнасьці, для „нічагонядзелания“ і „самамнения“, „самазахапленьня празьмернага“ і ўрэшце паразітарства. Замест лічыць сябе за ортодоксаў, а другіх за гэрэтыкоў, лепш дайце ортод[оксальныя] творы, лепш зрабеце хоць адзін крок наперад ад таго, у чым вы загразьлі, дайце прыклады, узоры прол[етарскай] творч[асьці]. Адкрыйце сьвеж[ыя] крыніцы для разьв[іцьця] прол[етарскай] літар[атуры]. Не баючыся адступіць ад „самамн[ения]“ у сваёй ортод[оксальнасьці], прасякнецеся велічай суч[аснай], „прылажэце вуха да долу“ і стварэце формы для яснага выражэньня патрэб і інтар[эсаў] свае клясы, якія ў масе не заўс[ёды] ясна адчув[аюцца] і часта зусім не ўсьвядомлены. Варта прыслухацца да такіх галасоў, якія часта можна пачуць у жыцьці, аб тым, што „жыцьцё куды разнастайней і багацей на прыг[ожае], вял[ікае] і г. д., чымся літаратура“, што „лепей суглядаць харство самога жыцьця, чым чытаць бедную літар[атуру]“, „лепей вывучаць непасрэдна жыцьцё на практыцы, чым зьвяртацца да жыцьця праз літаратуру“, „лепш знаёміцца з людзьмі ў проц[эсе] працы і змаг[аньня], чымся шукаць іх у літ[аратуры] і не знаходзіць іх там і днём з агнём“, лепей чытаць і слухаць вялічэзную поэзію жыцьця ва ўсім багацьці разнастайных яе відаў, чымся шукаць яе ў поэзіі. Вось над чым варта падумаць.

[1928]

[Пра прыёмы „здаровай“ крытыкі]

Будуць бэсьціць адважных, што ўзьняліся на ўзвышша
І ад злосьці бясьсільнай, як ваўкі заскавычуць…

Так прарэкаваў А. Дудар у „Мал[адняку]“, № 12, што выйшаў у сьвет пасьля вядома[га] расколу ў „Маладняку“, што адбыўся 26 мая 1926 году. І вось як–бы для ажыцьцяўленьня гэтага прароцтва ў першую чаргу мабілізуецца не[й]кі Т. Глыбоцкі (той–жа А. Дудар, як сьцьвярджаў т. Шукайла — рэдактар „Росквіта“ — на дыспуце ў Камвузе па дакладу Бабарэкі „Бел[аруская] літ[аратура] за дзесяць год“), які сумленна выконвае пастаўленую А. Дударом задачу вось ужо на працягу паўтара год. На падмогу яму далучылася з самага пачатку кампаніі супроць „Узв[ышша]“ яшчэ некалькі асоб, як С. Друк, праз некалькі часу З. Жылуновіч і ў апошнія часы Вар, Сянкевіч, Джугар, Байкоў. Пасколькі–ж іх артыкулы ахвотна зьмяшч[аюцца] рэдакцыямі „Сав[ецкай] Бел[арусі]“, „Мал[адняка]“, „Полымя“ бяз жадных уваг ад рэдакцый, што звычайна яны робяць у дачыненьні матар’ялаў „Узвышша“ (гл. „Сав[ецкую] Бел[арусь]“, № [285 (1880)], у якім зьмешч[аны] комунікат згурт[аваньня] з прыпіскаю ад рэд[акцыі], што яна ня згодна з некат[орымі] палаж[эньнямі]), пастолькі ўтвараецца ўражаньне, што і гэтыя рэдакцыі цалком далучаюцца да кампаніі выстаўленьня „Узв[ышша]“ у вачох грамадзтва як шкоднага ў разьвіцьці бел[арускай] літаратуры, кажучы словамі загалоўку аднаго арт[ыкула], зьмешч[анага] у „Полымі“. Што менавіта гэтымі асобамі прасьледуецца мэта выставіць „Узв[ышша]“ як зьяву адмоўную, аб гэтым яскрава сьведчаць нават тыя тэндэцыйныя назвы артыкулаў, якія прысьвечаны імі „Узвышшу“: „Аб фальшы камэртонаў“, „Пад шыльд[аю] прол[етарскай] літ[аратуры]“, „Літар[атурнае] балота“, „Шкоднае ў бел[арускай] літ[аратуры]“ — вось назвы арт[ыкулаў] Глыб[оцкага] і Жыл[уновіча]. Яшчэ–ж болей гэта сьцьвярджаюць факты прыёмаў „здаровай крытыкі“, як яны называюць свае артыкулы, у адносінах „Узвышша“. Перш за ўсё яны заўсёды выступаюць як адміністратары, надзірацелі з блёкнотамі, як пракуроры і дактары. „Дык ці варта іх баяцца? Досыць толькі **сыкнуць** на іх, як яны разьбягуцца“, — такую дырэктыву даваў некаму т. Глыб[оцкі] у арт[ыкуле] „Гам[аніць] — галава не баліць“. „Калі–ж некаторы[я] з бел[арускіх] пісьмен[ьнікаў] паліч[аць]… тады можн[а] папярэдзіць… аб якіх пара ўжо казаць уголас“, — аддаваў яшчэ раней загад С. Друк. „Задача наш[ай] кр[ытыкі] — выкр[ываць] пам[ылкі] групы“, — вызначыў задачу Глыб[оцкі], беручы на сябе ролю кіраўніка крытыкі. «Прыклад „Узвышша“ павінен стацца перасьцярогаю для ўсіх наш[ых] літ[аратурных] арг[анізацый]. Сам[ім]–жа прав[адырам] трэба, пакуль ня позна, перак[рыць] шлях», — паўтар[ае] загад С. Др[ук]. „Посьп[ехі] дал[ейшага разьвіцьця] зал[ежаць], ці здол[еем] мы адкін[уць] шкодн[ае], нездар[овае]“, — піша Байкоў, вызначаючы здольнасьці адкінуц[ь] нездар[овае] посьп[ехамі] крыт[ыкі]: посьпехі вызнач[аюцца] здольн[асьцю] адкідаць хвор[ае] і нездаровае і здольн[асьцю] дараст[аньня] да об’ект[ыўнай] крытыкі“. Т[акім] ч[ынам], гэта можна разглядаць як выяўленьне здольн[асьцяй] адкідаць хвор[ае] і нездаровае, як **доктарск[іх]** здольнасьцяй.

Другім прыём[ам], што карыст[аецца] поўны[м] грамадз[янскім] прав[ам] у гэтых асоб, зьяўляюцца неахайныя верхаглядныя адносіны да матар’ялаў, разглядаем[ых] гэты[мі] „здар[овымі] крыт[ыкамі]“. Так, Вар піша „Lina iwa et studjo“, тады як такога арт[ыкула] не было. Гэта не апяч[атка], бо папраўкі не было. З. Жыл[уновіч] піша, што

„Сут[арэньне]“ — вершы, у той час як „Сутар[эньне]“ — апав[яданьні]. Папраўкі таксама не было. Той–жа Жыл[уновіч] піша: Ігнат[оўскі] напіс[аў] „Лір[ыка] Чар[ота]“, у той час калі арт[ыкул] пад такою назв[аю] належ[ыць] Бабарэку, а арт[ыкул] Ігн[атоўскага] носіць назву „Мот[ывы] лір[ыкі] бел[арускага] песьн[яра] М. Ч[арота]“. Гэта не агаворка, бо паўт[араецца] два разы ў арт[ыкуле] Жыл[уновіча] і папраўкі не было. Вар піша, што арт[ыкул] Кундз[іша] зьяв[іўся] пасьл[я] „Полы[мя]“, у той час калі „Узв[ышша]“ з арт[ыкулам] вышла раней. Ул. Ж. піша, што „сустр[эчныя] папяр[эчныя]“, нарочна выкідаў запят[ую], бо яму здав[алася] яна лішняй, і на гэтым будуе цэлы артыкул. Сянкев[іч] з цыт[атаю] Плеханава.

Трэцьцім прыём[ам] зьяўляецца ўзьвядзень[не] паклёпаў і сплецень. С. Др[ук] піша: некат[орыя], у прыв[атнасьці], гут[араць], што рэвал[юцыі] няма. З. Жыл[уновіч] — што радкі аднося[цца] да Кол[аса]. Відзь так мож[на] было–б сказаць, што словы Кноры[на] аб пупінк[ах] адн[осяцца] да Жыл[уновіча], Зар[эцкага] і Чар[ота]. Падтасоўка фактаў: Дудар аб распаўсюдзе — разыходз[яцца] усе, апроч [„Узвышша“], Жылун[овіч] — ра[с]ходзя[цца] „Полым[я]“, ні слова аб „Узвыш[шы]“. У ацэнках твораў карыст[аньне] прыёмаў безадк[азнага] характ[ару] выходзяць з такіх крытэр[ыяў]. Вырываньне з контэксту асобны[х] фраз і выразаў. Якія крытэрыі ў ацэнцы твораў? Адсутн[асьць] усякіх прынцыпаў. 1) Прыналежна[сьць] да групы: Глыб[оцкі] аб Пуш[чу], Дуб[оўку], Кр[апіве], 2) адносіны рэдакц[ый] да мат[ар'ялаў], 3) асабовы[я] адносін[ы]. Кірав[аньне] на раскол групы.

[1928]

[Пра „сыкуноў“]

Сучасны момант у разьвіцьці літаратурнага руху вызначаецца наяўнасьцю: 1) некалькіх літ[аратурных] арганізацый, якія групуюць выяўленчыя і невыяўленчыя літаратурна–мастацкія сілы; 2) наяўнасьцю абаронцаў пэўных поглядаў на літаратуру да яе сілы; 3) самы погляды.

Справа будаўніцтва соцыялізму вымагае разьвіцьця працоўнае культуры. А гэта патрабуе адпаведных людзей: арганізатараў і кіраўнікоў культ[урнага] разьвіць[ця] і выканаўцаў штодзённай работы.

І вось зьявіліся асобы, якія пачалі практыкавацца на кіраўнікоў. Практыку гэту праходзяць яны ў галіне кіраўніцтва літаратураю.

Як вы думаеце, якія патрэбны людзі нашай эпосе? Калі паверыць Т[одару] Гл[ыбоцкаму], то выйдзе, што нашай эпосе патрэбны сыкуны. Вы, можа, зьдзівіцеся, дык вам з сур'ёзным відам знаўцы Т. Гл[ыбоцкі] давядзе, што менавіта патрэбны гэтакія людзі. Вось паслухайце яго довады: «У нас вельмі пашырана катэгорыя людзей... мяшчан... „тутэйшых“» (гл. I). Чым апасны гэты[я] катэгорыі? А вось чым (гл. II). Адгэтуль ясна, што „трэба даваць ім адпор“. А каб даваць адпор, патрэбны людзі, якія–б давалі гэты адпор. Якія–ж такія людзі могуць гэта рабіць? А вось якія. Тыя, што не баяліся–б іх, а другое — умелі–б сыкаць на іх. Гл[ыбоцкі] так і кажа: „Ці–ж варта баяцца іх (гэт[ых] кат[эгорый] людз[ей])?“ — ставіць ён пыт[аньне] і далей разьвязвае: „Даволі сыкнуць на іх, і яны (гэт[ыя] кат[эгорыі] л[юдзей]) рассыплюцца“. Ну хіба–ж не даведзена, што наша эпоха патрабуе сыкуноў. Так ось адкрывае адну з магчымасьц[яў] для выяўленьня талентаў з раб[оча–сялянскай моладзі], новыя пэрспэктывы для прыстасав[аньня] сіл, адчын[яе] новыя выйсьці для р[абоча]–с[ялянскіх] сіл. Я ня ведаю, як падаб[аецца] гэта пэрспэкт[ыва] для раб[очай] і сял[янскай] мол[адзі], а мне як чалав[еку] з розн[ымі] ухіл[амі] вельмі падабаецца. Падумайце сабе, чым не вялікая годнас[ьць] талент[у] — сыкуны? Адкрыв[аецца] спэц[ыяльная] школа, дзе вучацца сыкаць, потым пасыл[аюцца] людзі на практыку, ну, скажам, хоць–бы сыкаць на ўзвышанцаў, а потым чалавек атрым[лівае] спэц[ыяльную] пасаду і г. д. Любата. Канечна, у гэтым не адм[аўляе], відаць, і Гл[ыбоцкі], што сыкаць — гэта трэба ўмець, а дзеля таго, каб умець, трэба павучыцца ў знакам[ітых] сыкуноў. І тут перашкода, дзе ўзяць іх. У „Узв[ышшы]“ іх няма. Там толькі ёсьць спэцы на лайку, як даводзіць Вар, там ёсьць злачын[цы], пахабнікі, як дав[одзіць] сам Гл[ыбоцкі]. Няма дзе вучыцца. Дык што тут рабіць? Гл[ыбоцкі] сам бярэ на сябе ролю настаўніка і дае некалькі ўзораў таго, як сыкаць. І трэба яму аддаць справядлівасьць, што ў гэтай галіне ён зрабіў ужо вялікія посьпехі, і даў шэдэўры сыкунства, па якіх можа вучыцца ўсякі, каго „прельшчае“ спэцыял[ьнасьць] сыкуна. Будучы гісторык, канечна, не праміне адзначыць вялікія залугі ў гэтым дзеле Т. Гл[ыбоцкага]. Трэба спадзяв[ацца], што зьявяцца і тэорэт[ыкі] сыкунст[ва], якія з дакладнасьцю ўстановяць. Я, як чал[авек] дамарошчаны, заўсёды гатовы дапамагчы ўсякай новай справе, лічу проста сваім грамадкзім абавязкам аблягч[аць] работу будучых дасьледнікаў, з аднаго боку, а з другога — хачу проста папулярызнуць ці зрабіць рэклям[у], як–бы сказаў Вар, новы талент, няпрызнаны яшчэ талент. Мне проста крыўдна за такую няўважнасьць з боку нашага грамадзтва і таму хоць чым–небудзь да рашыў я аддаць належнае гэтаму тал[енту].

Перш за ўсё мал[енькая] спраўка, што ў гэтай справе вызнаньня я не зьяўля[юся] першым. Яшчэ ў 1925 г. Ул. Дубоўка заўважыў зьяўленьне новых талентаў і характарыз[аваў] іх наст[упным] чынам. Ён пісаў, што сыканьне выявілася ў адносінах да „Маладняка“ некаторых пісьменьнікаў, што гэтыя сыкуны маюць нават правадыра — аднаго поэта, які стаў (вольна ці нявольна) на іх чале. Гэта было [ў] 1925 г. Цяпер сыкуны зьмяніліся і зьявіўся новы тып сыкуна — ужо з „маладых ды раньніх“.

Але што ў параўнань[ні] з стал[ым] сыкуном той, якога прадст[аўляе] Т[одар] Гл[ыбоцкі], — гэта ўсё роўна, што неба ад зямлі. Дык як–жа ён сыкае? Вы думаеце, як гусак: разявіць сваю дзюбу, высуне язык, выцягне шыю і бяжыць усьлед за чалавекам? О не! Ён сыкае мастацка, ці бок крытычна. Ён перш за ўсё сочыць, аглядае, ці не сказаў які там поэта „а“, а калі сказаў, ён зараз–жа на заметачку ў блёкнот. А потым ён ідзе да начал[ьства] і дакладвае: «N сказ[аў] „а“, М сказаў „б“, з гэтым трэба зрабіць так, а з гэтым так».

[1928]

[Лаянка]

Нататкі:

1. За апошнія часы „лаянка“ набыла досыць шырокую папулярнасьць, за што павінна быць удзячным двайным стараньням: дарэмным папулярызатарам з „Полы[мя]“ і „С[авецкай] Б[еларусі]“. Яна ўжо мае сваю, праўда, яшчэ не напісаную, а якая мае быць напісанай, гісторыю і тэорыю, якая ў сучасны момант распрацоўваецца, праўда, яшчэ не вядомым і не дасьвед[чаным], але маючым быць вядомым і дасьведчаным, пакуль што адзіным у гэтай вобласьці тэорэтык[ам] Гартн[ым]. Я нават больш таго думаю. Я думаю, што неўзабаве прыдуць і тэорэтыкі лаянкі, якія даскана распрацуюць тэорыю гэтага няўміручага віду слоўнага мастацтва. Я ў гэтым пераконан. І вось чаму. Як вам ужо вядома з інф[армацыі] В[ара], «спосаб… лаянкі… „Узвышша“ абрала, як **сродак** барацьбы з… пісьменьнікамі», — паведамляе нехта Вар. А гэта–жа азначае нішто іншае, як тое, што зьявілася–ж от у людзей патрэба на лаянку. Аб гэтым дзякуючы такім дасьціпным інфарматарам, як Вар, даведзена ўжо да ведама ўсяго чытацкага грамадзтва і тым самым адкрыта магчымас[ьць] для многіх дарэмнікаў выпрабаваць свае сілы ў галіне адпаведных прадуктаў і тым самым набыць сабе славу і… (самі павінны ведаць, што за і). Але вядома, што займацца саматужным спосабам у век індустрыі — дзела зусім прапашчае. Патрэбна мэханізаваць вытворчасьць. Вось тут якраз і спатрэбяцца тэорэтыкі.

———

Лаянка. За апошні час гэта слова дзякуючы некаторым аматарам яго стала вельмі папулярным. Яно ўжо мае сваю гісторыю і досыць цікавую, і трэба думаць, што з часам зьявяцца яго гісторыкі і тэорэтыкі. Кажучы „тэорэтыкі“, я зусім не жартую, а гавару сур’ёзна. Бо й сапраўды, гэта слова ходзіць з вуснаў у вусны, яно красуецца амаль у кожным нумары газэты „С[авецкая] Б[еларусь]“, без яго ня можа абыйсьціся ні адзін „крытык“, які піша пра „Узвышша“, дык нічога дзіўнага ня будзе, калі ў адзін слаўны момант выступіць, скаж[ам], які тэорэтык і пачне вызначаць, што такое лаянка. Каб аблягчыць работу гэтаму адважніку і спагадаючы яму ў яго шуканьнях азначэньня, мы прапануем сьледам за народам як выходнае наступнае азначэньне. Лаянка — гэта тое–ж, што лайка, а лайка — не нагайка, на плячах не ляжыць. [(Што гэта за лайка, калі я на цябе сказаў: дурань.) (Сабака лаіць, а дваранін едзе сабе.) (Яго лаяць, а ён сьмяецца.) (Не глядзі на лаяньне сабак: пабрэшуць ды назад пойдуць.) (Лаеньне сваё сабе бяры!)] Гэта азначэньне найбольш спадручнае. Яно выключае з паняцьця „лайка“ толькі нагайку і тое, што ляжыць на плячах, а таму пры беднасьці на славесны[я] абазначэньні ці на словы для адказаў ім можна кваліфікаваць усё, што не нагайка і што не ляжыць на плячах, як гэта і практыкуюць некаторыя „кр[ытыкі]“.

[1928]

[Крытычныя развагі аб утварэньні літаратурнага аб'яднаньня „Полымя“]

Група пісьм[еньнікаў] прыняла на ўвагу тое, чаго раней не прымала — гэта асаблів[ае] знач[эньне] калект[ыўнай] працы ў галіне літ[аратурнага] буд[аўніцтва]. Прыняла яна, значыць, гэта, і ўзгарэлася творчасьцю — заклала аб'ядн[аньне] „Пол[ымя]“. (Першы твор! Хоць, праўда, некат[орыя] з іх ужо тварылі такія штукі.) Хоць, праўда, і тое, што яна прыняла на ўвагу, — дык хто яе ведае? Бо што знач[ыць] асаблівае знач[эньне] кал[ектыўнай] працы ў галіне літ[аратурнага] буд[аўніцтва]? Якое гэта за такое **асаблівае** знач[эньне] кал[ектыўнай] працы, прычым у гал[іне] літ[аратурнага] буд[аўніцтва]? Што гэта за такое літ[аратурнае] будаўніцтва? Ці гэта ўтварэн[ьне] літ[аратурнай] арганіз[ацыі]? Ці гэта літ[аратурна]–маст[ацкая] творч[асьць]? Ці гэта арганіз[ацыя] распаўс[юду] твор[часьці] ці пісьм[еньніцкай] славы?

Задачы аб'ядн[аньня] — „разьв[іцьцё] бел[арускай] маст[ацкай] літ[аратуры] шляхам узм[ацненьня]...“

1. Вось, маўляў, табе шлях дам[о], ідзі па ём і прыдзі па ім да N. Узмацняй працу сваіх сяброў. Яна слабая. А як? Трымай сувязь з вымаганьня[мі] сац[ыялістычнага] буд[аўніцтва]. Вось табе сац[ыялістычнае] буд[аўніцтва]. Ды ня з ім трымай сувязь, а тым, што яно вымагае. Ну, скажам, так яно вымагае ад чалавека культурнасьці, граматнасьці, дык ты трымай сувязь з граматн[асьцю], з культурнасьцю, а там ужо як сабе хоча. Ск[ажам], чалавек культ[урны], дык ты ня з ім трым[ай] сувязь, а толькі з яго культурнасьцю. Ці ты трым[ай] сувязь з гэтым вымаганьнем, т. е. і ты вымагай, ці то як? Узмацняй, вымагай і такім чынам разьві[вай] маст[ацтва], т. е. што–б у рэзульт[аце] была маст[ацкая] літ[аратура], ці толькі разьвіцьцё яе, г. зн. процэс самы адбываўся. Дык процэс–жа адбываецца і бяз гэтага, а мо' гр[упа] адмаўляе гэта, лічыць, што яго яшчэ няма, няма разьвіцьця маст[ацкай] літ[аратуры]? Ды ў чым тут соль: ці ў тым, каб узм[ацоўваць] і вым[агаць], ці ў тым, каб разьвіва[цца]?

2. Вось зноў. Афармляй і зам[ацоўвай] у бел[арускай] м[астацкай] л[ітаратуры] прол[етарскую] ідэол[ёгію]. Вось маст[ацкая] літ[аратура], а вось прол[етарская] ідэол[ёгія] (не аформ[леная] і не замац[аваная] у літ[аратуры]). Аформ яе, надай ёй форму, а ідэол[ёгія] — гэта сыст[эма], і замац[уй] у літ[аратуры], дзе яна слаба, прыш[ый] яе, ці як гэта замацаваць? Але мала гэтага. Аформ, замацуй і зьвяжы гэта яшчэ з разьв[іцьцём] і ўдаск[аналеньнем] нац[ыянальнай] формы (чаго — невядома). Знач[ыць], ёсьць раз[ьвіцьцё] і ўдаск[аналеньне], гэта яшчэ форму трэба ўдаскана[льваць].

Удаск[аналеньне] і паглы[бленьне] літ[аратурнай] творч[асьці] (ачыв[ідна], не ўдаск[анальваецца] і не пагл[ыбляецца]). Як? А вось разьві[вай] маст[ацкую] крыт[ыку], пашыр[ай] агул[ьныя] веды сваіх сяброў і памятай (словы Лен[іна]), што „вед[аньнем] і пе[р]апр[ацоўкай] можна будав[аць]…“, т. е. будаваць тым, што ёсьць вед[аньнем] і перапрац[оўкай], ні з чаго, а чым. Мала — памятаць трэба гэта „политич[еское]“ каз[аньне] Леніна. **Разьвів[ай]**, **пашыр[ай]**, **памятай**, і так[ім] чын[ам] удаскан[альвай] і паглыб[ляй] літ[аратурную] творч[асьць].

Ці ведаеце вы, што робяць людзі, якія сьпярша ня прымалі чаго–небудзь пад увагу, а потым… ну а потым прымаюць пад увагу асаблівае знач[эньне] кал[ектыўнай]

пр[ацы], скажам, у гал[іне] літ[аратурнага] буд[аўніцтва]? Вы думаеце, што яны пач[алі] прац[аваць] калект[ыўна]? Але мы з вамі памыляемся! І вось чам[у]. Яны перш за ўсё **закладаюць** аб'яднаньне, потым публікуюць паведа[мленьне] аб тым, што яны прымаючы... закладаюць, што аб'ядн[аньне], якое, яны закладаюць, ставіць (сваімі задачамі), што яно агалашае…, што яно будзе змагацца... і што яно ўступае ў выкан[аньне] задач (усё роўна як приступает к исполн[ению] служ[ебных] обязан[ностей]) не абы–як, а з надзеяй (нібы можна ўст[упаць] без надзеі), і падп[ісваюць] па альфабэту. Другое, што вынікае з першага, гэта вось што: яны **гавораць** пра аб'яднаньне, якое закладаюць, і гавораць пра яго, што яно ставіць, што агалашае, што будзе рабіць і што робіць. Словам, яны выступаюць, так–бы сказаць, у ролі адваката аб'ядн[аньня], якое яны закладаюць, і ўпэўн[ены], што тое, што яны закладаюць, ужо варушыцца, нешта робіць і агалашае. Ну і як вам здаецца, хто–б, [в]ы думалі, выступае ў такой ролі? Як вы думаеце, каму так[ое] выст[упленьне] і роль да твару? Канечне, вы не дагадаліся. І вось чаму. Выступ[аюць] у гэтай ролі разам і несур'ёзн[ыя], і сур'ёзныя людзі, людзі, якія карыст[аюцца] аўт[арытэтам] поэт[аў] і пісьм[еньнікаў]. Вы каж[аце], ня можаце сабе ўявіць, скажам, М[іхася] Ч[арота] у ролі адваката таго, што ён закладае. Аднак–жа, як вам ні цяжка гэта, вы мусіце гэта на свае вочы ўгледзець і на свае вушы чуць. Ну вось слухайце, як яны гавораць пра тое, што яны закладаюць. «Літ[аратурнае] аб'яд[наньне] „П[олымя]" (так яны наз[ываюць] тое, што заклада[юць]) **ставіць** сваімі задачамі…» І перад вамі адразу малюнак, што тое, што яны закладаюць, ужо нешта ставіць, і вось каб вы не падумалі, што гэта ня выдумка, пералічаюць, што яно ставіць. І вы чуеце: „1) разьв[іцьцё], 2) аф[армленьне], 3) удаск[аналеньне] і 4) сувязь". Выходзіць, быццам і сапраўды, тое, што закл[адае], ставіць. А як яно, ужо паставіла ці не? Будзь ласка, скажэце. А то выходзіць, што яно вельмі–ж доўга ставіць. Але яно ўсё гэта ставіць не абы–як, а сваімі задачамі. Гэта, ну, так бы сказаць, паставіла тое, што закл[адала], у паветры мыльн[ым] пузы[ром], і кажа: вось гэта мая задача, і я ўжо ўступаю ў выкан[аньне] яе з надзеяй, што яно зьдзейсьн[іць] іх (задачы). Вось першае: „Разьв[іцьцё] бел[арускай] м[астацкай] літ[аратуры]". А што, яно не было, ці як? Калі было гэта разьвіцьцё ці йдзе гэта разьвіцьцё, то тады чаму гэта яно паст[анавіла] ставіць св[аёй] задачаю? Мы думалі, што разьв[іцьцё] бел[арускай] маст[ацкай] літ[аратуры] — гэта задача грамадзкая, што наша грам[адзтва], калі для яго дор[ага] бел[аруская] маст[ацкая] літ[аратура], павінна ставіць сваёй зад[ачай] яе разьвіцьцё, т. е. утварэньне ўмоваў, у якіх–бы яна разьвівал[ася]. Няўжо–ж такі грам[адзтва] і ня ставіць гэтае задачы, што аж патрэб[на] таму, што яны заклі[каюць], ставіць іх. Ну а сло[в]ы *[нрзб.]* — хіба гэта не паст[аноўка] задачы гэтай, а хіба тое, што арганіз[оўваюцца] часоп[ісі], дзярж[аўная] падтр[ымка] і г. д., — ня ёсьць разьвязв[аньнем] гэтай задачы, ня ёсьць утвар[эньнем] умоваў для разьв[іцьця] бел[арускай] пр[олетарскай] літ[аратуры]? Э, дык то прол[етарскай], а то, бачыш, наогул бел[арускай] маст[ацкай] літ[аратуры], — думаеце вы. А, ну калі так, то праўда, што грам[адзтва] не клап[оіцца] аб тым, каб разьв[іваць] маст[ацкую] літ[аратуру] „вообще". Ну і якім гэта шляхам? А вось: „узмац[неньня] твор[чай] працы сваіх сяброў…" Ну, вядома, што раз асаблі[вых] умоў для разьв[іцьця] „бел[арускай] маст[ацкай] л[ітаратуры]" „вообще" няма, то яна мусіць быць слабаю, а таму, каб яе разьвіць, трэба ўзмоцніць слабае, т. е. „узмоц[ніць] творч[ую] працу сваі[х] сябр[оў]". А скаж[эце], як гэта вы будзеце ўзмацняць? Па–мойм[у], дарэм[ная] работа — узмац[няць] тое, што слаба. Слабае ўсё роўна будзе слабым, хоць колькі[–б] вы не ўзмацнялі. Узмацн[еньне] можа пак[азаць] вашу моц, але ўсё–ж ня моц таго, што вы будзеце ўзмацняць.

Другое. Адн[осна] прол[етарскай] ідэол[ёгіі]. Выходзіць так, што бел[аруская] маст[ацкая] літ[аратура] сама па сабе, а ідэол[ёгія] сама па саб[е], прычым яна

не аформ[лена] і не зам[ацавана] у гэтай літ[аратуры]. Дык вось яно і бярэцца — яе аформ[леньне] і замац[аваньне]. Як гэта вы будзе[це] рабіць — афарм[л]яць і зам[ацоўваць], ды яшчэ зьвязв[аць] з разьв[іцьцём] і ўдаск[аналеньнем] нац[ыянальнай] формы?

Словам, паведамл[яецца], што робіцца вось так, а вы ўжо самі судзеце, што гэта такое. Але вось робіцца. Гэта сьцвярдж[аюць] такія вось асобы. Каб гэта казаў які Ал[ександровіч], можна было і веры ня даць, а то, бачыц[е], — цэлая група. Нешта, мусіць, ня так сабе, калі гэта група кінула сваю работу ды сочыць, што робіцца, і паведам[ляе] аб гэтым. Мусіць, і сапраўды, нешта ёсьць. А ёсьць такое, што група закладае аб'я[днаньне], а аб'ядн[аньне] ставіць сваім зад[аньнем] і г. д. Ну дык што, хай сабе, што, хіба гэта кепска? А мусіць–такі, і ня зусім, калі цэл[ая] група ўспалашы[лася] і паведам[ляе] аб гэтым чыт[ачам]. Гэтак ня так сабе. Хіба калі П[іятуховіч] быў гэтым зацік[аўлены], што дзе робіц[ца] у літ[аратурным] жыцьці? Ды не. Хавай божа, западозрыць яго ў гэтым. А, мусіць, у тым, што нешта ня так, нязвыч[айна] робіцца, што яны заварушылі[ся]? А вось яны пішуць, што груп[а] прын[яла] пад ув[агу], закладаюць… Якая–ж гэта група, а хто яго ведае? Яны ня кажуць, мусіць, гэта сэкрат, інкогніта, т[ак] сказаць. От шкада, а то і я–б падн[яўся]. Я зусім гэтага ня бачыў. Глядзі ты іх. А–я–яй, гэта–ж думаць — прымаюць пад увагу і заклад[аюць]. Прымаюць ужо пад увагу. Дык гэта–ж мо' добра. А хто яго знае, ці добра гэта, ці не — глядзеце самы. Бачыце, мала таго, што гэта груп[а] прымае пад увагу, але яны закладаюц[ь] „Полым[я]". Ну ды[к] што, мо' ж і гэта добра. Ну, утвары[лі] былі хлоп[цы] „Мал[адняк]", а пот[ым] друг[ія] — „Уз[вышша]", ну дык чаму гэтай групе, гледзячы на іх, не ўтварыць? О, дык яны–ж не ўтвар[аюць], а закладаюць. А што гэта значыць? Я ўжо і сам ня ведаю. Можа, што за што залаж[ылі], можа, людзі прайгралі, дык цяпер ужо закладаюць, а ці я ведаю, што вы мяне пытаеце? Папытайце ў тых, што паведамля[юць]. Але мала гэтаг[а], група закладае, а само аб'ядн[аньне] ставіць задачы, потым агал[ашае], поты[м] уступае. Яны яго закладаюць, а яно ставіць, агал[ашае] і ўступае. Мусіць, гэта нешта нядобрае. Мусіць, трэ было, каб яно ляжала, а яно варушыц[ца]. Ды што вы мяне пытаеце. Хіба я бачыў? Я ня бачыў гэтага. А ведаеце, цік[авая] штука. От, бедн[ае], яно ставіць, бо мусіць, павалі[ла]ся ўсё гэта: і разьв[іцьцё], і ўдаск[аналеньне], і г. д., ды як яшчэ ставіць св[ае] зад[ачы]? Гэта знача, што яно работу само сабе задае — разьвів[аць], дык нашто тады гэта ставіць? Ну а ці–ж ведаю? То няхай[–бы] і казалі, што задае сабе работу. От у тым, мусіць, і справа, што не задае, а як табе сказалі — ставіць.

[Пачатак 1928]

[Аб „посьпехах разьвіцьця“:

Водгук на артыкул М. Байкова „Да пытаньня аб мэтадах і прыёмах нашае крытыкі“ (Полымя. 1928. № 1)]

Посьпехі разьв[іцьця] зал[ежаць] ад здольн[асьці] адкін[уць] шкоднае.

Байкоў бярэ на сябе ролю адкідаць шкоднае.

Зн[ачыць], калі ён здолеў адкінуць шкоднае, тады гэта трэба лічыць посьп[ехам] разьв[іцьця] літаратуры, наогул посьпехам нац[ыянальна]–культ[урнага] будаўніцтва. Такім усё зводзіцца да здольнасьцяй. Здольнасьцямі вызнача[юцца] посьпехі. Адгэтуль пытаньне: якія–ж здольнасьці выявіў Байкоў, каб судзіць аб посьпехах будаўніцтва?

1. Здольнасьць азначэньня прыёмаў крытыкі. «Крытычн[ыя] „здольн[асьці]“, — пач[ынае] ён азнач[эньне], бяручы адразу ў лапкі „здольн[асьці]“, — Лёс[іка]…» Што гэта значыць? А тое, што Байкоў азначае — крыт[ычныя] здольн[асьці] Лёсіка — ня лічыць здольнасьцямі. Чаму? Першае, таму што Н. М–чук прызнаў, што рэцэнз[іі] Лёсіка вызнач[аюцца] гарачн[асьцю], вульгар[насьцю] і г. д. Здольн[асьці] — ня здоль[насьці], бо Н. М–чук прызнаў рэцэнз[ію] вульгар[наю] і г. д. Адгэтуль, калі Байкоў прызн[ае] які твор вульгар[ным], то гэта знач[ыць] будзе: здольн[асьці] аўт[ара] зьяўляюцца ня здольнасьцямі. Бачыце, якая мера, а Байкоў яшчэ кажа, што гэта об’ектыўная крытыка. Але чыт[аем] далей: „Пасьля гэтай водпаведзі крыт[ычная] дзейн[асьць т. Лёсіка на некаторы час] прыпын[ілася]“. Вы бачыце, адк[азаў] М–чук, — і кр[ытычная] дз[ейнасьць] спыніла[ся]. Трэба адказац[ь] — і крыт[ычная] дзей[насьць] сп[ыніцца]. Далей: „**Аднак…**“ — Лёсік асьмел[іўся] крыт[ыкаваць] Байк[ова]. Бачыце. Далей зноў: „**Аднак** ці…“ — пады[ход] не суб’ект[ыўны]? І г. д.: „кідаецца ў вочы…“ Ён піш[а]: „Рэцэн[зэнту, бач], **не падабаецца**… дзякую[чы] чаму…“ Дык што–ж гэта? Не суб’ект[ыўны] падыход? Гэта корэкт[на] так паводзіць з мат[арыяламі]? Калі чалав[ек] канст[атуе] факты, дык гэта знач[ыць], што ён мае супроць аўтараў.

2. Тэма: „Мэтады і прыёмы крытыкі“, а спыняец[ца] толькі на Лёсіку, Кундзішу, Бяр[озку]. Чаму? Вельмі проста, паводле Крап[івовага] зазнач[эньня]: падмацуй арт[ыкул] цыт[атамі] з верш[аў] рэд[актара] — і пойдзе.

Яны пішуць артык[улы], каб на іх **адказвалі**.

3. Усё, што пішацц[а] К[ундзішам], Б[ярозкам], Л[ёсікам], — дрэнь, а што Глыб[оцкім] і Жыл[уновічам] на „Узв[ышша]“ — гэта цаца. Крыт[ыкуюць]–то „Узвыш[ша]“, а гэта полымцы.

4. Скажэньне фактаў. Кундз[іш].

5. Чаму не зьвярт[ае ўвагу] на тое, а мен[авіта] на гэта (прыём, каб даказаць, што крытык падых[одзіць] прадузята, што крытык выбіраў).

6. Байкоў не чапае таго, што сьмярдзіць, бухае ў звон: паглядзеце ў сьвятога. Ёсьць лаянкі высокага гатунку. Да іх можна аднесьці Байк[ова].

Здольнасьць азначэньня прыёмаў крытыкі пры дапамозе выказваньня сумненьня наконт здольнасьці крытыка пры дапамозе непрызнаньня крытыка за крытыка. „Раз я не прызна[ю] *Х* за аўтарытэт, значыць, у яго нічога добрага быць ня мо[жа]. Што добрага можа быць з Назарэту?“ Здольнасьць выбіраць толькі тое, што накіров[ана] супроць людзей, займаюч[ых] палажэньне, ад якіх залежыць лёс крыт[ычнага] пісаньня, якіх можна выкарыстаць у сваіх інтарэсах. Здольнасьць

ацэньваць гледача на тое, да якое арганіз[ацыі] належыць аўтар: ці да тэй, што ад якое можа чым пажывіцца, ці да тэй, ад якой нельга пажывіцца. Здольнасьць перакручваньня фактаў. Здольн[асьць] пусьціць дым у вочы, каб зрабіць відочн[асьць] справаты свае. Здольнасьць надзяваць маску об'ектыўнасьці, надзяваць спэцадзежу.

[1928]

Матар'ялы да гісторыі літаратурных нораваў у Беларусі

1. Аб перакручваньні фактаў

Разумныя людзі кажуць: факты — упартая рэч або супроць фактаў не папрэш. Яно й сапраўды так. Ну папробуй, скажам, паперці супроць такога факту, як разьвіцьцё беларускай літаратуры ў пасьлякастрычнікавую эпоху. Я думаю, што т. Гл[ыбоцкі] нашто ўжо сьмелы хлопец, а вось не асьмеліцца ісьці супроць гэтага факту. І людзі зразумелі сілу фактаў, асабліва калі каго трэба пераканаць у чым–небудзь. Даўней людзі ў такіх выпадках карысталіся проста словам, а каб было яно мацнейшым, дык гаварылі, што гэта слова, якое яны кажуць, гэта слова божае, калі–ж перастала гэта слова пераконваць, то сталі спасылацца на аўтарытэтнае слова. Але ўрэшце і гэтым словам сталі ня зусім верыць. Тады людзі пачалі гаварыць фактамі, пачалі вучыцца і думаць фактамі. Стварылася нават такое паняцьце, як „лёгіка фактаў", і будзе, напэўна, „філёзофія фактаў", а з часам, напэўна, утворыцца і асобая навука, скажам, факталёгія. Дык вось–жа я й кажу, што факт цяпер прызнаны за самы верны спосаб пераканаьня людзей, факт зрабіўся самай моцнай зброяй у змаганьні за жыцьцё, за ідэі, за справы. Ул. Ленін на гэта ўжо зазначаў у аднэй прамове. Ён казаў, што (гл. XVII, ст. 326) і людзі, што зразумелі гэта, пачалі вучыцца гаварыць фактамі. З практыкі гаворкі фактамі выявілася, што адзін і той–жа факт можа па–рознаму асьвятляцца рознымі людзьмі. Скажам, факт (...). Але мала таго, з гэтай–жа практыкі выявілася, што ёсьць людзі, якія, калі для іх не стае фактаў што–небудзь давесьці, то яны іх выдумваюць. Адгэтуль узьнікла патрэба ў праверцы фактаў і навука гэтай праверкі. Выявіліся таксама людзі, якія з тымі–ж мэтамі даказаць правільнасьць сваіх палажэньняў перакручваюць факты або падтасоўваюць факты так, як ім трэба. Словам, выявіліся рознага роду людзі, розныя спосабы стварэньня фактаў і карыстаньня імі.

Практыка літ[аратурнага] жыцьця Беларусі ўжо досыць багата на матар'ялы, якія высьвятляюць гэтыя пытаньні. Некаторыя з іх ужо маюць сваю гісторыю. І будучаму гісторыку нораваў, скажам, літаратурных нельга будзе абыйсьціся без таго, каб не зачапіць пытаньня факталягічнага парадку. Каб аблягчыць гэту работу, я падам тут некаторыя матар'ялы, што да пытаньня аб карыстаньні спосабам перакручваньня фактаў з літаратурнага жыцьця. З некатораго часу гэты спосаб у некаторай групе тутэйшых літаратараў атрымаў усе правы грамадзянства ў т. зв. крытычнай літаратуры і за досыць кароткі час зрабіў досыць значныя посьпехі. Гэтыя посьпехі, канечна, будуць адзначаны будучым гісторыкам і імі будуць увечаны вянкі славы іх аўтараў. Першым, калі не памыляюся (гэта, канечна, будучы гісторык праверыць), фундатарам перакручваньня фактаў зьявіўся Т. Глыбоцкі, вядомы, як сьцьвярджаў на дыспуце ў Камвузе „баец Камуны" Шукайла, рукаблудны поэта А. Дудар. Пасьля вядомага расколу ў „Маладняку" гэты поэт, ачывідна, не здавальняючыся лаўрамі „рукаблуднага поэта", пачаў новую бліскучую кар'еру блёкнотыстага пад ім[ем] Т. Глыбоцкага. Пачаў ён гэту кар'еру з аблічэньня „сэцыяністых" у ерасі. З гэтаю мэтай ён напісаў досыць плюгавенькі артыкул „Аб фальшы камэртонаў", які ахвотна зьмясьціла рэд[акцыя] „Маладняка" (трэба заўважыць, што ў гэту рэ-

дакцыю ўваходзіў і А. Дудар) на старонках свае часопісі за няменьнем нічога лепшага. У названым артыкуле паміж усім іншым т. Глыбоцкі, расказваючы, што было на мал[аднякоўскім] пл[енуме], напісаў такую рэч, што Чарот, Зар[эцкі] і інш. стаялі за такое палаж[эньне]: „ніякіх форм[альных] школ нам ня трэба…“ Ня кажучы ўжо пра тое, што Гл[ыбоцкі] тут выст[авіў] іх адмаўленцамі форм[альных] школ і карыстац[елямі] усіх маст[ацкіх] напрамкаў (хай нехта творыць напр[амкі], а мы будзем выкарыстоўваць, ці бок чуж[ымі] рук[амі] жар заграбаць, нешта падобнае), дык–жа яно крыху ня так. Калі вы перагл[едзеце] бюлетэнь, то там вы ніводнага слова ня знойдзеце, за што стаяў Чарот, бо ён іх ня выказваў. Дзеля чога Чар[от] прышп[ілены] тут? Мусіць, дзеля таго, што „поэт і пісьм[еньнік] вядом яго закл[ючным] словам для вагі“. У тым–жа арт[ыкуле] ён кажа, што на зьезьдзе А. Баб[арэка] выст[упіў] з сваёй ацэнкаю **гіст[орыі]** як „вызв[аленьня] бел[арускай] душы“. От–жа каб не было дакум[энтаў], дык можна падум[аць], што й праўда.

Праз нейкі час выст[упіў] ужо Жыл[уновіч] з арт[ыкулам]–агляд[ам] і піша такую рэч: «Роўналежна гэтаму выдаюць свае творы маладнякоўцы: „Сутарэньне“ (вершы) А. Александр[овіч]…»; проф[эсар] У. Ігнат[оўскі] — „Лірыка М. Чарота“: «У… 1921 г[одзе] ён–жа (Ігнат[оўскі]) выдае крыт[ычны] нарыс „Лір[ыка] М. Чарота“»; «Новае аб'ядн[аньне]... агаласілі змаг[аньне] за лёзунг „маст[ацтва] для маст[ацтва]“» (204 — 205).

Каб вы ведалі, як мне хочацца даць вам адбітак жывога жыцьця, даць такі яго малюнак, які–б ня быў крывым люстэркам гэтага жыцьця... вы–б напэўна не пашкадавалі–б гэтага жывога жыцьця і паставілі–б яго перада мною, каб я мог зрабіць гэты адбітак і даць яго вам. Вы, можа, зьдзівіцеся, чаму ў мяне такое жаданьне, дык я вам скажу, нічога тут дзіўнага няма. Калі–б вы былі пісьменьнікам і хацелі застацца гэткім, то вы–б, пэўна, і самі хоцькі–няхоцькі, а захацелі–б разьвязаць задачу, якая, як вызначыў Джугар, стаіць перад вамі. Пасколькі–ж я, калі ўжо прызнавацца вам, зьяўляюся, т[ак] ск[азаць], пісьменьнікам, пастолькі мне і хочацца даць вам адбітак. Але вось бяда, я ня ведаю, якое гэта — жывое жыцьцё, каб не памыліцца ды не зрабіць адбітку з такога, што потым акажацца нежывым жыцьцём. А памылішся, дык тады–ж і ўся справа прапала, Джугар скажа, што задачы ты не разьвязаў, дык можаш быць вольным ад выкананьня абавязкаў. Вы–ж, пэўна, ня ведаеце, што значыць быць вольным ад выконваньня службовых абавязкаў для чалавека, якога гэтыя абавязкі кормяць славаю лаўраў. Дык вось, калі ў вас была яшчэ хоць капелька чалавечага пачуцьця, то вы не адмовіліся–б паказаць мне кавалак жывога жыцьця. Вы ўзялі–б, скажам, і паказалі–б мне для адбітку ну хоць–бы вось такі кавалак гэтага жыцьця. Сядзіць гэта чалавек ў габінеце і думае аб тым, што ён ня бачыць. Не пасьпеў ён дадумацца да таго, што ня бачыць ён, што робіцца за сьценамі яго габінету, як адчыніліся дзьверы і яму падалі кніжку. Кніжка гэта была такая, што адразу–ж спыняла чалавечыя думкі аб тым, чаго ён ня бачыць. Дык ось і гэты чалавек пакінуў думаць, а ўзяўся чытаць кнігу і думаць, што ён бачыць, шукаючы ў ёй, ці не напісана чаго там пра яго. Гартаў так, гартаў, ды й наткнуўся на такія словы, што крытыка „нагадвае туман у цёмным лесе“. І ўспомніў гэты чалавек, што ён пісаў крытыку, ну, значыць, „гэта пра мяне тут напісана“ — падумаў той чалавек. Вось глядзі ты іх, што яны там за дзьвярыма робяць — гэтак падумаць, пішуць аб тым, што я гуляю ў цотку–лішку. Гэта–ж атрымліваецца так, нібы я патрабую пролетарскіх настрояў, а пра форму і не клапоцімся. От да чаго могуць дайсьці гэтыя людзі. Не, я гэтага не ўпушчу. Я павінен апраўдацца, паказаць, што думаю ня гэтак, як пра мяне піша гэты поэта. І вось гэты чалавек што робячы бярэ пяро ў руку і піша пра літаратурнае змаганьне, пра аб'ектывізм і інш. рэчы і тут–жа паказ-

вае беспадстаўнасьць закідаў поэты. Ён піша, што каб мы думалі гэтак, як пра нас піша поэта, то мы павінны былі–б прызнаць *Х* твор за ўзор мастацкага твору, але мы гэтага не прызнаем, значыць, мы ня гэтакія, як піша пра нас поэта. І вось, паказваючы гэты кавалак жыцьця, вы напэўна–б паказалі мне і дакумэнты, з якіх я мог–бы пераканацца, што гэта сапраўднае жывое жыцьцё, а не якое–небудзь іншае, скажам, падробленае ці што там. Вы–б, канечне, сказалі–б мне: вось чытайце, калі ласка, каб ня сумняваліся. Я, вядома, прачытаў–бы («Каб мы разважалі так, як думае ……, дык мы павінны былі–б прызнаць..... Не скажу, што такія рэчы не патрэбны..... Але ці здавальняе нас..... Мы рашуча (тут–бы вы, канечне, падкрэсьлілі) кажам: не. Чаму? Таму..... Зусім другое мы бачым у ..... Паданыя два апавяданьні (тут–бы вы падкрэсьлілі таксама) паказваюць на беспадастаўнасьць закідаў ....., што наша крытыка толькі і патрабуе „настрояў пролетарскіх“»), і падзякаваўшы вас за гэты і яшчэ іншыя дакумэнты, пачаў–бы тады рабіць адбітак. Я ўзяў гэты кавалак жывога жыцьця, памазаў–бы яго твар адпаведнаю фарбаю, а тады ўзяў–бы чысты ліст паперы, прылажыў–бы да гэтага твару чысты аркуш паперы ды правёў–бы па ім такою спэцыяльнаю качалкаю. Адняўшы паперу з адбіткам, я разьвесіў–бы яе на сьценцы, каб прасохла фарба, а тады ўжо і даў–бы вам адбітак. Але вы мне не паказваеце жывога жыцьця, вам, мусіць, зусім не абыходзіць тое, што я хачу быць пісьменьнікам. Дык вось я цяпер і апынуўся ў такім трагічным становішчы, што і хачу даць адбітак, ды вы ня ведаеце, чаго я хачу, і задача застаецца задачаю.

Чытаў я сёньня арт[ыкул] Джугара і дзівіўся з гэтага „сьведкі пэрсанальных лаянак і асабістага ахайваньня“, як сам сябе ён называе. Напэўна, зьдзівіцеся і вы, калі паглядзіце, як ён разважае. Пачынае ён з таго, што паведамляе: „Змаганьне на літаратурным фронце не спыняецца“ і кажа, хто змагаецца, як ідзе гэта змаганьне, якія разьмеры прыняла яна [(барацьба)], хто ў яе ўцягнуўся, і далей такое заключэньне: „Вядома, што гэтая барацьба мае сацыяльныя падставы, ідзе змаганьне за ідэолёгію, за стыль, форму. Але, на жаль, гэтага няма на справе. Пакуль што мы зьяўляемся сьведкамі пэрсанальнай лаянкі, асабістага ахайваньня“. Ну вось і папробуйце тут ня зьдзівіцца. Сьпярша чалавек кажа, што змаганьне йдзе, а потым праз некалькі–ж радкоў сьцьвярджае, што гэта не змаганьне, а відомасьць. Ну дык на што–ж тады было пісаць: „На полі бойкі...“ і г. д. Што–небудзь адно: альбо змаганьне, альбо пэрсанальная лаянка, альбо ні тое, ні другое. Цяпер далей, ці разумееце вы, чаго няма на справе: ці то сацыяльных падстаў барацьбы, ці самой барацьбы? Я прынамсі не разумею, чаго няма, [што] хоча сказаць Джугар. Ці ня можна было–б крыху выразьней выражацца ці, як–бы сам Джугар сказаў, вырашаць праблему стыля? Вы мо' скажаце, што тут ясна, што ён–жа кажа, чаго няма і што ёсьць. Дык ось у тым уся і справа, што ня ясна. Сказаць, чаго ён зьяўляецца сьведкаю, гэта яшчэ ня значыць давесьці, што на справе няма барацьбы ці сацыяльных падставаў яе. Можна быць сьведкаю лаянак пэрсанальных і ня ведаць, ці йдзе на справе змаганьне, ці не, ці ёсьць у яго сацыяльныя падставы, ці не. І гэта палажэньне яскравей за ўсё пацьвярджаецца па самым–жа Джугару. „Дагэтуль, — піша ён далей, — ні адна старана не паставіла як сьлед“... і тут–жа пералічаюцца праблемы, якія не пастаўлены як сьлед ніводнаю стараною і якімі не займаюцца, як кажа Джугар, „нашы крытыкі“. І не пасьпеў чалавек пералічыць гэтых праблем, як тут–жа ўжо забыўся, што ён сказаў і ніч[т]оже сумняшэся піша такую рэч: «У першай частцы паэмы „Кругі“... Ул. Дубоўка ставіць некаторыя з гэтых праблем...» і тут–жа, мусіць, апомніўшыся ці то проста замятаючы сьляды дабаўляе „але“: „але ставіць іх па–свойму“. Дык што–ж урэшце: паставіла „некаторыя з праблем“ адна якая старана ці не паставіла, як па–вашаму, т. Джугар? Вы скажаце, паставіла і дабавіце „але“:

але не як сьлед, бо паставіў іх Дубоўка, і ставіць па–свойму, а ставіць па–свойму — гэта не як сьлед. Што, мо' вам хацелася–б, каб Дубоўка паставіў „некаторыя праблемы" па–Джугароваму, тады было–б як сьлед, ці як прыкажыце вас разумець? Вы мо' скажаце, што пастаўлены яны суб'ектыўна, а не об'ектыўна, дык вы–ж самі далей у сваім арт[ыкуле] даводзіце, што вы даводзіце об'ектывізм. Ну, скажэце, калі ласка, няўжо ня праў Дубоўка, калі кажа, што крытыка „канкрэтна ня кажучы, яна нагадвае туман у цёмным лесе". Але дапусьцім на момант, што ставіць „некаторыя праблемы" як сьлед — гэта ставіць так, як ставіць праблемы Джугар, ну дык які–ж паказвае Джугар „сьлед"? Прызнаўшы, што „ў нашай (чытай: Джугаравай і К°) крытыцы ёсьць многа недарэчнасьцяй, што яна не заўсёды сталая" і што „на конт гэтага ніхто не спрачаецца", Джугар гаворыць, што яго цікавіць. А што яго цікавіць, дык зноў трудна разабраць: ці то пытаньне, што не падабаецца Дубоўку ў сталай крытыцы, ці то самы факт таго, што не падабаецца Дубоўку і ў гэтай крытыцы. Сказана ў Джугара гэта цікавасьць так: „Нас цікавіць, што наогул не падабаецца Дубоўцы нават і ў сталай крытыцы". Пастаўлена кропка. І далей: „Аб тым, што іменна не падабаецца, скардзіцца поэту Нарутавічанка". Выходзіць, быццам, што Джугара цікавіць тое, што не падабаецца Дубоўку ў сталай крытыцы? Калі гэта так, дык чаму–б тады Джугару так і не напісаць ці то бок вырашыць проблему стыля (ужо ў другі раз). Ну, але хай так. Што гэта за штука такая ў сталай крытыцы, якая не падабаецца Дубоўку? Тут Джугар выпісвае некалькі радкоў з „Ліста Нарутавічанкі", якая, па Джугару, скардзіцца поэту аб тым, што не падабаецца поэту Дубоўцы — г. зн. таму–ж поэту — у сталай крытыцы. Адкуль узяў Джугар, што Нарутавічанка гаворыць пра сталую крытыку, толькі самому Джугару і вядома. Ну, але дапусьцім, што Джугар правільна зразумеў ліст Нарутавічанкі і правільна выпісаў тыя радкі, якія сьцьвярджаюць яго палажэньне, хоць ён і павыкідаў аўтарскія знакі прыпынку, а пастаўляе свае. У Дубоўкі было так:

Напішуць: „добра ўсё у самы раз",
а заўтра: „брак настрояў пролетарскіх".
Ня крытыка, а нейкі самавар:
усё залежыць ад стараньняй ласкі.

У Джугара–ж гэта выглядае так:

Напішуць, добра ўсё, у самы раз,
А заўтра: брак настрояў пролетарскіх.
Ня крытыка, а нейкі самавар,
Усё залежыць ад старон[ьн]яй ласкі.

Тое ды ня тое крыху, як казаў адзін цыган у беларускай казцы. За гэтым, прывёўшы яшчэ тры радкі, Джугар робіць такое заключэньне: „Адгэтуль (відаць, з выпісаных радкоў, нельга–ж падумаць, што адтуль, адкуль і перайначаныя радкі) два палажэньні, якія высоўваюцца ў цьверджаньнях Ул. Дубоўкі: першае — патрэбна поўная об'ектыўнасьць аўтара да ўсяго таго, што ён малюе, і другое — патрэбен об'ектывізм у крытыцы". Ох, зарэзаў! Во гэта дык ставіць праблемы як сьлед! Пав[ык]ідаць знакі прыпынку аўтарскія і паставіць свае ў вынятых радках ды зрабіць вывад, што тут два сьцьверджаньні, якія высоўваюцца ў цьверджаньнях Дубоўкі, ды якія палажэньні. Ну, няўжо так–такі гэтыя палажэньні высоўваюцца ў цьверджаньнях Дубоўкі, а не Джугаровых? Аб чым гаворыць Дубоўка? Перш за ўсё, што крытыкі ня сталыя: сёньня піша „добра ўсё", а заўтра тыя–ж крытыкі аб тым–

жа пішуць, што ня ўсё добра, што „брак настрояў пролетарскіх". Няўжо гэта так не зразумела, што такая крытыка, якая так робіць, „ня крытыка, а нейкі самавар"? Ну дзе–ж тут палажэньне аб тым, быццам Дубоўка сьцьвярджае, што патрэбна поўная об'ектыўнасьць аўтара да ўсяго, што ён малюе? Тое самае і з другім палажэньнем. У „Лісьце Нарутавічанкі" гаворыцца далей, якое ўражаньне ствараецца ў яе ад такое крытыкі. Яна кажа:

І ўражаньне ствараецца само:
гуляе крытыка у „лішку–цотку".
Замкнула об'ектыўнасьць на замок
і задаволена „на сто адсоткаў".

Няўжо і гэта так не зразумела, што тут гаворыцца аб тым, што ў такой крытыкі няма об'ектыўнага крытэрыя ў ацэнках творчасьці, што ў крытыцы патрэбен гэты об'ектыўны крытэры не пад замком, а ў дзейнасьці, а ня гульня ў „цотку–лішку" або палітыканства ці крытыканства, што адно і тое–ж, толькі розных відаў. Джугар–жа прыпісаў Дубоўку палажэньні, якіх Дубоўка не выказвае ў гэтай поэме. Няўжо гэта значыць ставіць „проблемы як сьлед"? Калі ўжо так хацеў даводзіць правільнасьць даўно даведзеных палажэньняў, то няхай–бы сабе гэта рабіў на здароўе. Нашто–ж тут ні к сялу ні к гораду прычэпліваць Дубоўку, які гаворыць зусім пра другое?

З арт[ыкула] Вара даведваемся:

1. Што поэзія Ц[ішкі] Г[артнага] — гэта сур'ёзнае пытаньне.
2. Што З[ьміцер] Ж[ылуновіч] пісаў пра [творчасьць] Ц[ішкі] Г[артнага] толькі таго, каб чытачы даведаліся пра яе.
3. Што з аглядаў З. Ж[ылуновіча] больш усяго можна даведацца пра творч[асьць] Ц. Г[артнага].
4. Што З. Ж[ылуновіч] даваў об'ектыўныя характ[арыстыкі] творч[асьці] Ц. Г[артнага].
5. Што гэта дрэнна, але ёсьць і куды горшыя „дзела", якімі нехта некалі займаўся, так што З. Ж[ылуновічу], прымаючы гэта на ўвагу, павінна быць дарована.
6. Што Пят[уховіч], Байк[оў] зьяўляюцца няштатн[ымі] алалоўнік[амі] і што [такая назва] да іх падыходз[іць].

[1928]

[А. Сянкевіч як чытач–рэцэнзэнт і яго тэорыя шукацельства]

Калі я што чытаю такое, што мне падабаецца, у мяне зьяўляецца моцнае жаданьне напісаць самому нешта падобнае. Калі–ж я чытаю, што не падабаецца, у мяне жаданьне або вылая[цца], або пагн[евацца], або супярэчы[ць].

Я чытаў верш[ы] П[ушчы] многа раз і „испытывал самые разнообразные ощущения“. Уставіць, якія і пры якіх абставінах яны былі, я затрудняюся зараз. Мне толькі запомнілася, што былі моманты, калі яны мне падабаліся, і чытаў іх расьпяваючы да таго, пакуль не ўтамляўся. Былі–ж і такія часіны, калі я ня мог іх чытаць і адкла[даў] у бок. Гэта акалічнасьць навяла мяне на думку, што вершы могуць дзейнічаць толькі пры пэўных спрыяльных для іх дзейнасьці ўмовах. І ў мяне зьявілася было жаданьне дасьледаваць, пры якіх конкрэтных умовах вершы даннага поэта могуць быць дзейнымі (у тым сэнсе, што яны дадуць пэўнае эстэт[ычнае] ці якое іншае задавальненьне іх чытачу). Учэсьць іх — задача, канечна, надзвычай цяжкая. Першым пытаньнем было, канечна, конкрэтны чытач з яго „ўстаноўкай“, з яго поглядамі на поэзію, яго адносінамі, характарамі яго ўспрыяцьця, яго прывычкамі, яго разьвіцьцём у даны момант, яго настоенасьцю ў момант чытаньня і г. д. Я ведаў, што гэты конкрэтны чытач надзвычай разнастайны і па–разнастайнаму дачыняецца поэзіі. Усё–ж сярод іх вылучаюцца некалькі тыпаў. Некаторыя з іх зарэстраваны літаратураю (іншакр[аёваю]). Але больш іх ня ўвображаны. Схэматычна іх можна прадставіць сабе ў двух асноўных відах: чытач, які чытае маст[ацкія] творы з загадзя пастаўленаю мэтаю, і чытач, які чытае па ўнутраной патрэбнасьці чытаць маст[ацкія] творы. Кожны з гэтых відаў канечна падзяляецца на шмат груп. Калі судзіць па тых матар’ялах, які[я] публікуюцца ў друку, то прыходзіцца заключыць, што чытачом, т[ак] ск[азаць], гэроем нашага часу, зьяўляецца чытач якраз першага віду, чытач з мэтаю, а ня чытач з патрэбнасьці. У першую чаргу гэта чытач–рэцэнзэнт, крытык–публіцысты. Па тым, з якімі мэтамі чытаюцца маст[ацкія] творы, гэтых чытачоў можна падзяліць на некалькі груп. Першая і самая большая — гэта чытачы, якія чытаюць з мэтаю найсьці аблічыцельны матар’ял, які можна выкарыстаць супроць аўтара твору. Апраўдваючы сваю дзейнасьць, гэты чытач стварыў нават сваю тэорыю шукацельства як адзінага вернага падыходу да твораў. Вот як фармулю[е] гэту тэорыю адзін з гэт[ых] чыт[ачоў]: „у кожным літар[атурным] творы мы павінны шукаць...“, далей пералічаецца, чаго шукаць. У ліку гэтага „чаго“ знаходзяць сабе месца і „пэўныя грам[адзкія] настроі“, і „выражэнь[не] ідэолёгіі“, і „выяўленьне рэчаіснасьці“, і да т. п. рэчы. І яны, верныя сваёй тэорыі, шукаюць і шукаюць звычайна загадзя вызначаныя рэчы. Перад чытаньнем яны ставяць сабе мэту адшукаць у даным творы, скажам, выражэ[ньне] ідэалёгіі кулака. Гэтаю мэтаю ў іх вызначаецца і спосаб чытаньня, якое прапускаюць з–пад свае ўвагі ўсё, што не адпавядае пастаўленай ім мэце. І зьвяртаюць увагу толькі на тое, што па іх разуменьні можа адказваць іх мэце. І калі чалавек паставіў сабе мэтаю знайсьці ў творы П[ушчы] выраж[эньне] кул[ацкай] ідэол[ёгіі], то ён, канечне, зьверне ўвагу на радкі: „Бел[арусь–краіна, найміцай астатняй, — ў апранасе рванай днём і ноччу хмарнай]…“, як гэта і засьве[дчана] фактам Сянкевічавага чытаньня. Зьвярнуўшы

на гэта ўвагу, ён, як уцілізатар, далей мысьліць, як скарыстаць гэты матар'ял. І тут ён не находзіць іншага спосабу, як толькі прыфастрыгаваць гэтыя радкі да сваіх агульных выказваньняў на тэму аб поглядах кулака. Ён кажа, што „кулак нездаволен... гэта яму прадс[тала] здань", і тут для характ[арыстыкі] гэтай зданьні ён выкар[ыстоўвае] радкі Пуш[чавага] вершу і кажа не сваімі словамі, а словамі поэты: „Бел[арусь–краіна, найміцай астатняй]..." А далей ён ужо разважае так: пасколькі гэтыя радкі належаць такому–та аўтару, то гэты аўтар, як азнач[ае] такі выраз, зрабіў нішто іншае, як выразіў кулацкую ідэолёгію, адсюль поэт = кулак. [Канечна, такое разважаньне ёсьць нішто іншае, як софістыка. Памылка тут тая, што ў лёгіцы называецца..... Сапраўды, бо што палучаецца, калі разважаць так, як разважае Сянк[евіч]: „Кулак нездаволен"? Гэта выраж[эньне] сказ[ана] Сянк[евічам], адгэтул[ь] Сян[кевіч] выраж[ае] ідэол[ёгію] кулака. Выраж[эньне], узятае ў поэта, выкарыст[ана] для характ[арыстыкі] кул[ацкіх] пастулят[аў], выстаўлена за выражэньне кул[ацкай] ідэолёгіі. Але чаму выражэнь[не], што згадзілася Сян[кевічу] для характарыс[тыкі] кул[ацкіх] наст[рояў], зьяўляецца менавіта выраж[эньнем] кул[ацкай] ідэолёгіі — гэта не даказана. Відзь так можна сказаць, што і Кн[орын] кулак, бо і ён пісаў у арт[ыкуле] „За культ[урную] рэв[олюцыю]" (адносіны да ап[а]рат[у], выяўляў недавольства такім станам). Відзь так і Купала — кулак, бо і ён у свой час пісаў: „Бедн[ая] стар[онка] наша Бел[арусь]". Сянк[евічу] нужн[а] было даказаць, што П[ушча] зьяўл[яецца] выр[азьнікам] кул[ацкай] ідэолёгіі, а ён даказвае, што ўпадач[ныя] наст[роі] ідуць ад кулака. Калі–ж прыняць за аксіёму, што ў літ[аратуры] упад[ніцкія] н[астроі] ідуць ад кулака і што ў П[ушчы] такс[ама] упадачн[ыя] настроі, то гэтага ўсё–ж ня досыць для таго, каб зрабіць такое закл[ючэньне]: „П[ушча] = кул[ак]". Таму што трэбуецц[а] не даказ[аць], што характ[эрныя] уп[адніцкія] наст[роі] П[ушчы] = упад[ніцкія] наст[роі] кулака. Але Сянкевіч разважае іначай. Ён сьцьвярджае, што прычын[а] упадн[іцкіх] наст[рояў] у літ[аратуры] — гэта недавольс[тва] кулака, у той час, калі прычына ўпадач[нага] настрою можа быць зусім у другой зьяве (палым[янцы] non causa pro causa).] Ён выстаўляе іх як ілюстрацыі да сваіх палаж[эньняў]. Канечна, аб тым, як выкарыстоўваюцца радкі з верша таго ці іншага поэта ў артык[улах], можна ўжо скласьці цэлую навуку.

Замест азначэньня, характары[стыкі] паняцьця, апісаньня ці ўказаньня, якая здань, — прыводз[яцца] радкі з поэта.

Замест указаньня прычыны — сьцьвярдж[эньне] палажэньня і адначасна — як вещест[венное] доказат[ельство] на карысьць уцьв[ерджанага] палаж[эньня] або як прадстаўленьне. (Вось… *[не дапісана]*)

„Разглядаць літ[аратурны] факт у конкр[этных] гіст[арычных] абстав[інах]"… Гэта так, яле чаму „Шукаць у яго (літ[аратурнага] факту) зьмесьце тых або інш[ых] грам[адзкіх] настрояў"? Нашто іх шукаць, калі „маст[ацтва] ёсьць выр[ажэньне] дум[ак] і пач[уцьцяў]" (гл. Плехан[аў]), а гэта значыць, што калі перад намі маст[ацкі] твор, то гэта і ёсьць выраж[эньне] настр[ояў]. Задача–ж крытыкі — перакла[сьці] ідэю маст[ацкага] твору з мовы мастацтва на мову соцыялёгіі дзеля таго, каб адшукаць соц[ыялёгічны] экв[івалент] гэтай зьявы. А гэта вымагае, з аднаго боку, веданьня мовы мастацтва, а з другога — мовы соцыял[ёгіі]. Вы–ж пача[лі] шукаць гр[амадзкія] настр[оі], а потым шук[аеце] соц[ыялёгічны] экв[івалент] у творах П[ушчы]. Дык чаго вы шукаеце? Але як вы шукаеце. Вы перш за ўсё гаворыце, што вы калісьці называлі тв[орчасьць] П[ушчы] упадніцкай і што вы ў прыв[атных] гут[арках] цьвярдзілі. Дзеля чаго гэта вы гавор[ыце]? Ці не дзеля таго, каб сказаць: ось гляджэце, я умніца, я вось гаварыў і не памыліўся. Але чаму вы так гаварылі, дык вы й

забылі сказаць. Далей вы каж[аце], што фак[т] з „Саб[ачымі] ліст[амі]“ пацьвярдж[ае] ваш[ы] палаж[эньні]. Выходзіць накшталт нейкага прароцтва, накш[т]ал[т] „я–ж так і ведаў, я–ж так і казаў, і от па маё і вышла“. Пасьля гэтага вы кажаце, што вы ведаеце, т. е. вы зноў прарочыце. Як будзе даводзіць Пуш[чаву] прол[етарскасьць] Я[каўчык]–К[ундзіш]? Дзеля чаго гэта, няўжо гэта шуканьне эквівалентаў? Далей вы каж[аце], дзе мы жывем, хто існуе поруч з намі, хто йдзе з пролет[арыятам], што кул[ацтва] мае ідэол[ёгію], што абр[уч] прол[етарскай] дыкт[атуры] не дае ёй выл[езьці] на паверх, што ў нас няма бур[жуазнай] сваб[оды] друк[у] і што вось у З[аходняй] Б[еларусі] бел[арускае] кул[ацтва] мае рупар, што там Ярэміч чэрніць С[авецкую] Б[еларусь]. Словам, у нас вось так, а ў іх вось так. Далей вы гаворы[це], што ў літ[аратуры] ёсьц[ь] магч[ымасьць] для наст[рояў] тых ці інш[ых] пластоў грам[адзтва], што ў маст[ацткай літаратуры] можа прасочв[ацца] тое, што сьцісн[ута жалезным абручом пралетарскай дыктатуры] у інш[ых] дзедзінах дзейнасьці. Усё гэта, так ск[азаць], уводзіны. Пасьля вы каж[аце], што прасоч[ваньне] кул[ацкіх] наст[рояў] у творч[асьці] П[ушчы] назір[алася] ран[ей], як вы адзначалі (дзе, калі?). Якраз ішло гэтак, як вы гаварылі. Далей кажаце, [што] паўст[ае] пытан[ьне], ці сапраўды П[ушча] выяўл[яе] у сваёй творч[асьці] ідэол[ёгію] кул[ацкіх] нас[трояў]. На гэта пыт[аньне] магчым[ы] два адказы: або выяўл[яе], або не. Вы далей каж[аце], [што] вы адка[жаце] на пыт[аньне], калі выявіце, з якіх пластоў ідуць упадн[іцкія] настр[оі]. Быццам ужо вы й даказалі, што матывы Пуш[чавай] твор[часьці] — матывы ўпадніцкія. Трэба–ж гэта даказаць. Далей вы каж[аце], што ў прол[етарыя] няма глебы для смутку, што крыніц[ай] упад[ніцтва] зьяўл[яецца] [пласт], ахвяр[ованы] на гібель, што гэты пласт боль[ш] за ўсё нездавол[ены]. Далей, што П[ушча] ня бач[ыць] іншай Бел[арусі] таму, што ён выяўл[яе] ідэол[ёгію] таго, чые дзя[нькі] ужо адлічаны (а ці вы даказалі, што менавіт[а] гэту ідэол[ёгію] выяўляе, а ня іншую, трэба ўсё–ж даказаць. Бо калі чал[авек], стоячы перад Зал[івам] фін[скім], сказаў: „Бел[арусь] у апр[анасе] рван[ай]“, то няўжо гэта знач[ыць], што гэта мог сказ[аць] толькі кулак?) Адліч[аны] таму, што для яго (для каго: для П[ушчы] ці да пласта?) „Вецер дзіка вые“ (трэба ясьней гаварыць). Прывод[зіце] яго і як доказ, і як прыч[ыну] — малю[нак] Пушч[ы]. Дык як–жа вы, урэшце, лічыце: ці гэта прычына, ці гэта малюнак гін[учай] Бел[арусі]? Далей вы кажаце, што Пуш[ча] пяе аб на[шай] Сав[ецкай] Б[еларусі] — адкуль–жа гэта відно? Далей вы кажаце, чаго Пушча ня бачыць і ня бач[ыў] (адкуль–жа гэта вы ўзялі?), што гэта нясе сьмерц[ь] кул[ацтву]. Ну скаж[эце], калі ласка, усё гэта нясе сьм[ерць] кул[ацтву], дык Пушча ня бачыць яго. Ну й кулак–жа т. П[ушча]: ня бачыць таго, што яму нясе сьмерць. Сянк[евіч] адкрыва[е], што П[ушча] ня бачыць гэтага. Асін[строй] нясе сьм[ерць] кул[ацтву], дык П[ушча] (кул[ак]) з прыч[ыны] гэтага ня бачыць Асінстр[ою]. Кулакі ня бачаць таго, што нясе ім сьмерць. Асінстрой нясе ім сьмерць. Кулакі ня бачаць Асін[строю]. Пушча — кул[ак]. Пушча ня бачыць Асі[нстрою]. Асін[строй] нясе сьм[ерць] кул[ацтву]. П[ушча] — кул[ак]. Ergo Пушч[а] **ня бач[ыць]** таго, што яму нясе сьмерць. Ну і лёгіка! Ён ня бачыць, таму што гэта нясе кул[акам] сьм[ерць] і дзел[я гэтага] ён пяе: „Да яго прысела з жоўт[ым] твар[ам] в[осень]“. Пушча кулак, Пушча ня бачыць, што яму нясе сьмерць, і таму Пушча пяе: „Да яго п[рысела з жоўтым тварам восень]“. (Ал[ександровіч] ня кул[ак], Ал[ександровіч] бач[ыць], што яно не нясе сьм[ерць], і Ал[ександровіч] пяе: „Як ён гадав[аўся] машын[амі]“.) Зноў верш як сьледзт[ва] таго, што ён ня бач[ыць], і верш як жалобны марш, апатэоз „гінуч[ай]“ Бел[арусі]. (Трэба–ж даказаць, што гэта марш, а нішто іншае.) „…Гэты марш адносіцца да Бел[арусі] Ярэміч[аў], Пушч[аў] і etc. Ну трэба–ж даказаць, што Яр[эміч] і П[ушча] гэта адно і тое–ж. Далей вы прыв[одзіце] выр[іску] з Пл[еханава], у якой ён вызн[ачае] задачы крыт[ыка]. Ён кажа, што „определ[ение] соц[иологического] экв[ивалента]“

будзе поўным толькі тады, калі крытык ацэніць і „худ[ожественные] дост[оинства] произвед[ения]“, т. е. што „опред[елённый] соц[иальный] экв[ивалент]“ складываецца з пераводу ідэй маст[ацкага] твору на мову соц[ыялёгіі] і ацэнкі „худ[ожественных] дост[оинств] произв[едения]“.

[1928]

[Адкрытая заўвага пра крытыку А. Сянкевічам твораў Я. Пушчы]

А[лесь] Сянк[евіч], называючы апошнія творы Я[зэпа] П[ушчы] „стопроцантнай эмігр[анцкай] творчасьцю“, кінуў такія словы, што „ёй месца на старонках Ярэм[іцкай] прадаж[най] шматы“, гэтым самым, паколькі вершы былі зьм[ешчаны] ва „Узв[ышшы]“, А. С[янкевіч], хацеў ён тое ці не хацеў, але прыраўняў „Узв[ышша]“ да прад[ажнай] Яр[эміцкай] шматы. Гэта вымушае рэд[акцыю] зрабіць наступную заўвагу.

1. „Узвышша“ ня мае абсал[ютна] нічога суп[ольнага] з тымі, хто чэрн[іць] і плям[іць] Сав[ецкую] Ул[аду]. Яно ган[ь]біць усе праявы прадаж[най] дзейн[асьці] ня толькі Яр[эміча], але і ўсіх яму падобн[ых]. Гэта яно даказв[ае] факт[амі] сваё[й] дзейн[асьці].

2. Адзіны[м] правільн[ым] шляхам да разьв[іцьця] нац[ыянальнай] культ[уры] як аднаг[о] сродку ажыц[ьцяўленьня] культ[уры] сац[ыялістычнага] грам[адзтва] „Узв[ышша]“ лічыла і лічыць шлях, па[д] кір[аўніцтвам] Кам[уністычнай] парт[ыі], аб чым яно ня толькі заяўл[яла] (гл. Кам[унікат] і Тэз[ісы]), але й на справе праводз[іла] пр[актычна].

3. Злосн[ае] абур[эньне] Сянк[евіча], выкл[іканае] верш[амі] П[ушчы], зьм[ешчанымі] ва „Узв[ышшы]“, супр[оць] іх аўтара і ў зьвязку з гэтым закіды па адр[асе] „Узв[ышша]“ згурт[аваньне] лічыць проста непаразуменьнем, аснованым на няправільн[ай] інфарм[ацыі] аб вершах П[ушчы], і зьвядз[еньнем] асабістых счотаў з тымі, хто асьмеліўся паказаць на памылкі крытыка Джуг[ара], які імкнуўся затуш[аваць] ляпсусы Алек[сандровічавай] твор[часьці] („экон[ом]–надстр[ойка]“).

4. Зьм[яшчаючы] верш[ы] П[ушчы], што пасл[ужылі] повадам для нап[аду] А. С[янкевіча] як на аўт[ара], так і „Узв[ышша]“, рэд[акцыя] кіравал[ася] інтар[эсамі] разьв[іцьця] бел[арускай] прол[етарскай] літ[аратуры], якія, як яна глыбока перакон[ана], заключаюцца ў тым, каб даць такія літ[аратурна]–худ[ожественные] творы, якія–б, паказваючы на разьвіцьцё літар[атурнага] мастацтва ў суч[асную] эп[оху], утвараючы разум[еньне] мастацкага, адпаведнага асноўнаму пролет[арскаму] сьветагляду, адначас[на] абуджалі–б пачуцьцё неабх[однасьці] дзейнічаць і ажыўлялі–б на дзейную творч[асьць], накір[аваную] на [імкненьне] да адзінай мэты — мэт[ы] будаўн[іцтва] сацыял[ізму].

5. Верш[ы] П[ушчы] у пэўнай меры адказв[аюць] гэтым вымаганьням, і вось чаму:

а) вершы, бязум[оўна], зьяўляюць сабою творы асаб[істага] мастацтва, прайш[оўшага] ужо пэўны этап свайго разьвіцьця ад юнац[т]ваваньня да самаст[ойнае] дасьпяваючае творчасьці з дынам[ікай] да клясычн[ае], а гэта яўляецца найлепш[ым] адлюстр[аваньнем] культ[урнага] росту наогул.

б) вершы зьяўляюцца выражэньн[е]м настрояў тэй часткі бел[арускай] сял[янскай] моладзі, якая выйшл[а] з вёскі пасьля рэвал[юцыі], гнаная адтуль мат[эрыяльнай] незабясьп[ечанасьцю], радасна прыняўшая рэвалюцыю як зьдзе[й]сьнен[ьне] яе заветн[ых] лятуцень[няў] аб тым, куды звалі Ян[ка] К[упала] і Я[куб] Кол[ас] (да сонца і зор), як процэс перабудовы жыцьця на новых асновах, і аднач[асна] адчув[аючая] на сабе ўвесь гнят[учы] дух тэй спадч[ыны]. Спадч[ыны], якая заст[алася] ёй ад мінулага і якая адчув[аецца] цяжкім, як камень, лежам (?), патрабуючы[м] таго, каб быць зьнішч[аным] і выкінутым з свайго нутра праз сваё выяўленьне, і якая

прысьвяціла сябе на творчасьць новае нац[ыянальнае] поэзіі праз прол[етарскае] імкненьне, убір[аючы] і перакр[эсьліваючы] вопыт мінулага і яго перапрацоўваючы. Яна надзвычай чула рэагуе на ўсе праявы вакольн[ага] і радасна вітае ўсё, што зьяўляецца праявам[і] росту, адначасн[а] усе праявы, затрым[ліваючыя] гэты рост, выклік[аюць] у яе сум і тугу і імкнень[не] перамагчы іх.

в) Конкр[этна] верш[ы] П[ушчы] выраж[аюць] адчув[аньні] любяч[ага] Бел[арусь] раб[очага]–сел[яніна], апынуўш[агася] перад фактам багат[ай] культ[уры] і маст[ацтва] і характ[арызуюць] як сьведк[у] творч[асьці] братн[яга] народу. Ён адчуў, наскольк і яшчэ нізка культур[а] яго Бел[арусі], як многа яшчэ трэба працав[аць], каб дасягнуць таго ўзроўню культ[уры], які ў Р[асіі], і ён выр[ажае] гэтыя настроі, стварае песьні, вызыва[е] імкн[еньне] да творч[асьці], да дзейнасьці. Аднак ён не ўпадае ў адчай, ён упэўн[ены], што ён верн[ы] Одыс[эй], ён упэўн[ены] у тым, што ўсе яго думы і адчув[аньні] будуць на славу Бел[арусі], тэй Бел[арусі], якая яшчэ ў рван[ай] вопратцы ў параўн[аньні] з тым сьфін[ксам], рэй[камі] праз паветра і гаці, якія прал[ожаны] людзьмі. Ён упэўн[ены], што песьня залеч[вае] раны, нанес[еныя] мінулым. Ён упэўн[ены], што з песьн[яю] лягчэй жыць (чым бяз песьні) і што з ёю можн[а] перам[агчы] і сум ад мінул[ых] нягодаў. Бо–ж ён — сын Бел[арусі] — жыве ўжо ў шум[най] сталіцы (Бел[арусь] ужо ў шум[най] стал[іцы]).

г) Форма–ж ліст[оў] да саб[акі] яшчэ аста[ўляе] позіроўкі, але яны паказваюць артыст[ызм] поэты, што цудоўна выканаў ролю прост[ага] і шчыр[ага] выказв[альніка] сваіх адчувань[няў] і настрояў перад людзьмі, перад краін[аю], якое ён сынам ёсьць. Ён выст[упіў] як прадст[аўнік] Бел[арусі] перад небел[арусамі], і ён сказаў, што ён сын рван[ай] Бел[арусі], што ён цяпер у шум[най] стал[іцы] і што дома аст[аўся] сабака, яго друг, які сьцеражэ сінь. Ён–жа — апаўшы ліст, якога лёс залеж[ыць] ад лёсу вакол[ьнага]. Выст[упіў] як артыст, пра[д]ст[авіўшы] перапіску вых[адца] з вёскі з другам–саб[акам], перад[аючы] ліст застаўш[амуся] дома пад стр[ахой] старой ахраніц[елю] нац[ыянальнай] стар[аны] і не вяд[ома] дзе дзеўш[амуся], аб чым гавор[ыць] ужо яго сын. У гэтым выяўл[еньні] выхадзец, пачуваюч[ы], што скора міне мол[адасьць], што над ёй ён запл[ача] — пашкадуе яе, і клапоціц[а] аб тым, каб родн[ы] гана[к] ахоўваўся. Друг прапаўшы, той, хто вартаваў, ужо не вартуе, бо вартаваў з прымусу, з неабход[насьці], з жаданьня жыць, вартуе ўжо сын, нязнаючы лёсу бацькі, гатовы спаткаць і абняць яг[онаму] звычаю, і ведаючы, што друг яго бацькі жывы, склад[аючы] песьні, з якімі лягч[эй] жыць, і ў гэтым адчуўш[ы], пазн[аўшы] радасьць (знайш[оўшы] гаспад[ара]). Гэтым аўтар як–бы кажа, што выхадз[ец] ня мае ўжо сувязі з вёскай, хоць і помніць аб ёй, цяпер яго інтарэс[ы] другія — гэта складаць песьні.

[1928]

Адкр[ытыя] лісты да чытача

Ты можаш чытаць іх ці ня чытаць — гэта воля твая.

1. Дарагі чытач! Я ня ведаю, хто ты будзеш. Я ня ведаю твайго імя. Мо' будзеш ты Дудар–Зьніч–Глыбоцкі, мо' Гартны–Друк–Жылуновіч, мо' Кулагін, мо'....., тым ня менш, я пішу да цябе, да таго, хто чытае і хто ў суч[асны] момант яшчэ ня чытае, але будзе чытаць; і ведаю адно — што ты раздвоішся на дзьве постаці: на ворагаў мне і прыяцеляў. Я ведаю гэта з практыкі. Я пісаў чытачу, праўда, ня лісты, і вось цяпер бачу я перад сабою і вораг[аў], і прыяцеляў–таварышаў. Адгэтуль я выводжу, што і гэтыя лісты выявяць перад[а] мно[ю] адных і другіх. Адношуся–ж я да іх не аднольк[ава], а так, як і Дуб[оўка] казаў: „з вора[га]м варожа, а з другам па–тавары-ску". Чаму–ж я пішу да цябе? Мо' таму, што ня ведаю конкр[этна], хто мой вораг і друг будзе? Мо' й таму. Тады мае лісты роўны вудам, якія закід[ваюцца] у ваду, каб злав[іць]. Мо' й гэтак. А мо' й таму, што ведаю, хто мне цяпер вораг, а хто друг, а хто ні тое ні другое. Тады лісты мае будуць для адных адказам, сродкам змаг[аньня] з вор[агам], стрэламі, накір[аванымі] у яго, а для другіх — паведамл[еньнем] аб стане тых ці іншых агул[ьных] нашых спраў і высьвятл[еньнем] узьнік[лых] пытаньняў. Табе, вядома, цікава, хто піша, ад каго табе ліст і скуль. Дык вось ведай. Перш за ўсё — як пра мяне гавораць. Адны кажуць, што я талент, крытык, „бел[арускі] Бял[інскі]", яны прарочаць мне славу і г. д. Другія кажуць, што я „дамар[ошчаны] крытык", значa, вырашчаны дамашнім спосабам, саматужным, а не індустрыяльн[ым], не машын[ным] спосабам зроблены, хоць я яшчэ ня чуў, каб дзе гэтак гадав[алі] крытыкаў. Але вядома, і тое, і другое я расц[эньваю] ні больш ні менш як ярлыкі, навешаныя на мяне, дзеля чаго? А мусіць, дзеля таго, каб як будзе хто праходзіць каля мяне (мець са мною дачын[еньне]), дык каб бачыў, што ўжо да мяне заходзілі іншыя і адны каз[алі]: „дзень добры, брат", а другія: „чаго ты тут", адны знаходзілі ўва мне адно, другія — другое, патрэбнае для іх. Аднаму патрэбны былі „бел[арускія] Бял[інскія]", тал[енавітыя] кр[ытыкі], і ён знайшоў гэткага ў мне, для другога патрэб[ны] быў дамар[ошчаны] кр[ытык], і гэта ён знайш[оў] так[сама] ува мне. Словам, гэта кажа толькі аб адным: што ў розных людзей і розныя патрэбы, нават, больш таго, што ў адн[аго] і таго–ж чалав[ека] у розны час бываюць і розн[ыя] патр[эбы]. Дуд[ару] у 1926 г. патр[эбны] быў „дам[арошчаны] кр[ытык]", каб на гэтым падзарабіць сёе–тое. Як яму гэта ўдало[ся], гэта ўжо ня наша справа. Я толькі абураны адным зьявішч[ам] — гэта начэпл[іваньнем] ярлыкоў і адносінамі да людзей як да рэчаў. А я перш за ўсё чалавек. Завуся Адамам, бо так назв[алі] бацькі, а ім параілі мяне так назваць дзеля таго, каб ня ўміралі дзеці (у бацькоў маіх да майго зьяўл[еньня] на сьвет пам[ерла] 7 чал[авек]). Прозьвішча я нашу тое–ж, што і мае бацькі і дзяды. Прадзеды ня ведаю, якое насілі, бо бацькі так[сама] ня ведаюць. Чаму такое прозьвішча, таксама ня ведаю. Але факт застаецца фактам, і я дагэтуль завуся Адамам Бабарэкам, а па бацьку Антосевым, а па матцы Настуліным, а па тым, чым займаліся мае бацькі і дзяды — Шаўцовых, а тэй вёсцы, у якой я радзіўся — Слабажанін, а па тэй губ[ерні], да якой нал[ежыць] гэта вёска, — Менскі, а па тэй сац[ыяльнай] групе грам[адзтва], да якой нал[ежыць] мая сям'я, — Селянін, толькі бруковы (так звалі сяляне тых, хто ня меў уласн[ай] зямлі). Звалі мяне яшчэ беларусам, а дале[й] — „кам[уністам]", а дале[й] — пісьм[еньнікам], а дале[й] — мал[аднякоўскім] крыт[ыкам] і г. д. Словам, тут можна было–б цэлую гісторыю ўлажыць наконт таго, як калі звалі аднаго і таго–ж чалавека,

а можа, і не аднаго, бо ці можна параўнаць дзіця з дарослым, але аднаго ў тым сэнсе: ён быў адзіным нейк[ім] арган[ізмам], які толькі ад часу і ўмоваў мяняўся сваім выглядам для другіх, застаючыся для сябе аднэй існасьцю. Можаш верыць мне ці ня верыць — гэта твая справа, а калі захоч[аш] перак[анацца] і ўпэўн[іцца], то можаш прав[ерыць]. Яшчэ ёсьць вёска, ёсьць матк[а]. Мож[аш] папы[тацца] пра мяне ў Пук[аве], Сьвін[цы], Пясоч[ным], Бадз[яжах], у Акса[мітах], Кандр[атавічах] і г. д., калі табе гэта трэба будзе. Так вось адзначалі мяне другія (гэта з тых, якіх я сам на свае вушы чуў, таго, як азнач[алі] тыя, што я сам ня чуў, ня ведаю, а таму і не скажу, дый даведацца дык я ніколі ня імкнуўся, не цікавіла гэта мяне). Дык вось хто я, як кажуць, казалі, звалі і завуць другія. А як і за каго я сам сябе лічу ці лічыў — дык гэта таксама, бадай, цэлая гісторыя. Але цяпер мне адно вядома, што я — гэта перш за ўсё я, па–друг[ое], што я жыву на зямлі сярод людзей і жывёл, што карм[люся] я і расьл[іннымі] і жыв[ёльнымі] прадукт[амі], каб іх дастаць, я працую, і гэта дае мне магч[ымасьць] жыць, што ня ўсе людзі адн[осяцца] да мяне аднолькава: для адных я вораг, для другіх друг (маю вор[агаў] і тав[арышаў]), люблю чытаць кніжкі, гавар[ыць] і слух[аць] разум[ных] людзей, люблю браць удзел у справах адных і ня люблю другіх, люблю, калі раблю што, каб было прыгож[а] і добра зроблена, люблю мысьліць і разважаць. Вось прыбл[ізна] хто я.

Дык вось, я (якога ты, чыт[ач], можаш ліч[ыць] за якога табе патр[эбна] чал[авека]) рашыўся напісаць табе некалькі лістоў. Цікава будзе гэта для цябе ці не, парадуешся ты гэтаму ці не, я ня ведаю. Ведаю: будуць і такія, і другія. Вось бачыш, кажу „ня ведаю, ці цікава“, бо ня ведаю, што для цябе цяпер цікава. Каб ведаў гэта, дык я–б хоць ужо знарок пісаў–бы так, каб было цікава, бо людзі–ж умеюць гэта рабіць, дык можна было–б і навучыцца. На шмат што ёсьць навука. Нават і на тое, як даведацца, што для цябе, чытачу, цікава. Розная ёсьць навука. Можа, ты будзеш сьмяяцца з гэтага, гэта т[ак]с[ама] магч[ыма], бо з усяго льга пасьмяяцца, калі ёсьць на тое ахвота, толькі людзі ўмаўл[яюцца], над чым можна, над чым ня можна, нарміруюць сьмех. Што да мяне, то я нічога ня мецьму супроць, калі ты пасьм[іхаешся], адно толькі каб гэты сьмех быў сьмехам прыгожым, тады мо’ й я таксама пасьмяюся. Дык вось, пішу да цябе. Мо’ табе цікава, пра што я маю напісаць да цябе. Я ня ведаю, але калі–б гэта было так, дык я–б адказаў усяго толькі тым, што маю пісаць пра тое, пра што пішу. Мо’ табе цікава, як я маю пісаць, — на гэта зноў скажу: пішу так, як пішу. Зрэшты, мне мала ходзіць пра тое, цікавіць гэта цябе ці ня цікавіць. Я гляджу так, што калі цікавіць, то ты сам даведаешся пра гэта, калі–ж не — то я тут мала магу дапамагчы. Я лічу, што цікавасьць — гэта ўсё роўна, што голад. Найдзе на цябе голад — тады і скарыначка дасца табе ці будзе для цябе найвялікшаю ў сьвеце радасьцю, і ты будзеш яе шукаць, будзеш біцца і за яе, будзеш яе расцэньваць мераю чалавечага жыцьця, і яна здасца для цябе каштоўнейшай за ўвесь сьвет. *Ты гатоў тады будзеш сказаць: „Хай ня будзе сьвету, абы была–б яна, скарыначка“*. Калі нашла на цябе цікаўнасьць, тады табе будзе цікававым і няцікавае. Але я не магу навесьці гэтай цікавасьці і пішу да цябе тое, што пішу, і пішу да цябе так, як пішу. Я не хачу ды й не магу я, каб навесьці на цябе цікаўнасьць да поэзіі, скажам, бо гэтая такая асоба, што выме ўсе лёстачкі з цябе, як кажуць. Я–ж не хачу, каб на сьвеце замест чалавека была поэзія. Мне здаецц[а], што тады маркотна стане на сьвеце. Калі–ж надыдзе на цябе гэта цікавасьць да яе, я праганяць яе ад цябе ня буду. Яе прагоніць сама поэзія, якою ты зацікавішся і якая заступіць яе месца сама. І будзе ў цябе поэзія ды ня будзе цікавасьці. Мо’ ты аб гэтым пашкадуеш, а мо’ й не, я ня ведаю. Толькі станеш ты ўжо ня цікаўным чалавекам, а поэтычным, аж покуль сам не ператворышся ў поэзію і будзеш тады не чалавек, а поэзія. І будуць тады дзівіцца дзіўныя людзі з поэзіі, але не з чалавека. Скажуць: „вось поэзія“ і ня скажуць: „вось

чалавек“. Вось я й пішу пра тое, што пішу, бо я, зараз пішучы лісты да цябе, чалавек, і мяне абыходзіць, што кажуць „поэзія“ і ня кажуць, што гэта чалавек.

Пішу некалькі лістоў наконт таго, як крытык[уюць], як пішуць, як твораць і г. д. (Мне падабаецца больш за ўсё, калі чую, што тое, што для мяне „я“, людзі называюць „чалавек“. І тады я думаю, што я — гэта ня я, чалавек. Тады я кажу: „ня я думаю, а чалавек думае“, і раблю[ся] для сябе 3 асоб[ай]. [Тое, што я наз[ываю] „я“, — другі назыв[ае] „ты“, і тады думаю: „я“ для сябе — гэта 2 асоба. Так, „я“ (1 ас[оба]) для сябе — і „ты“ (2 ас[оба]), і ён (3 ас[оба]). „Я“ адзіны ў трох 3 асобах (я, ты, ён). І сьвету вядомыя найбольш як 3–яя асоба, якую яны завуць рознымі іменьнямі.])

Клімат у нас, каб сказаць сур[овы], ды не. Быв[аюць] хал[ады], дажджы і цяпло. Сонца часта сьвеціць і грэе. Бывае, аслы хочуць засл[аніць] сваімі вуш[амі], дык адно сьмех адзін бывае. Ня верыц[е], папытай[це] у Крапівы. Вышла два нумары „Узв[ышша]“. Ці чыталі вы? Я толькі ведаю, што некаторыя чыталі, а некаторыя „чыталі“. Адны чыталі, успрыймалі і думалі, а другія надумалі, потым чыталі, а потым прымяркоўвалі і, нарэшце, пісалі і друкавалі, ін[акш] каж[учы], гэтыя шукалі нечага і потым выкрывалі, а гэтае нешта яны раней надумалі.

У нас, кажуць, няма крытыкі. Я дум[аю], гэта зраз[умела] чаму так кажуць, бо зазвыч[ай] выст[упаюць] у ролі прак[ураў], выкр[ывальнікаў], шукац[еляў] і інш. Вядома, гэта ўсё ня крытыка…

[2]

Дарагія мае! Вы просіце, каб я вам напісаў што–небудзь. Прызнацца, мне не падабаецца такая просьба. І вось чаму. Ну што такое гэта „што–небудзь“? Я не разумею. І таму я вас запытаю. Ці будзе гэта нешта што–небудзь, калі–б вам напісаў такое, чаго мо’ яшчэ ніхто ня пісаў, але, магчыма, што некалі будзе напісана. І вось пачаў–бы ён, скажам, з таго, што прышоў да вас так–бы проста правесьці вольны час, узяў вас за руку і вывеў на сьвежае паветра з вашай душнай і цеснай хаты. Потым распачаў з вамі гутарку на тэму пра літаратуру і заспрачаўся з вамі. І якія–б думкі вы ня выказвалі, на ўсё знайшоўся, што–б вам сказаць насупроць. Прыкладам, вы сказалі, што беларускай пролетарскай літаратуры яшчэ няма і сталі гэта даводзіць горача і запальна, даводзіць так, як вы гэта навучыліся рабіць „растучы дома“. Ён–ж[а] на гэта, выказаўшы сваё задаваленьне наконт вашага мастацтва даводзіць, зусім спакойна і холадна пачаў адкідаць адзін за другім вашы довады і дайшоў да сьцьверджаньня, што пролетарская беларуская літаратура ёсьць. Так вось у спрэчках неўзаметку для вас саміх ён завёў вас у такое месца, дзе вы ніколі не былі, хоць і чулі, што такое ёсьць і ня раз жадалі там пабыць. Тут вас зараз–жа абступілі кругом людзі, вельмі прыемныя і сымпатычныя, якіх даўно вы ўжо праглі ўгледзець на зямлі і з якімі хацелі жыць і тварыць. Гэтыя людзі пачалі вас вітаць так, як–бы вы самі віталі і прыймалі тое, што для вас усяго даражэй на сьвеце. Яны будуць радавацца, як–бы вы радаваліся якой знахадцы, што адразу робіць пераварот ува ўсім жыцьці. Ён–жа неўзаметку ад вас зьнік з поля вашага погляду, а вы, узрадаваныя такою прыемнаю нечаканасьцю, забыліся дзе вы і што вы ды намерыліся ўжо сказаць сваё слова. І толькі гэта вы расчынілі рот, як зараз–жа вам пачалі пляскаць у ладкі і падняўся такі шум выклічаў, што вы проста аж вушам сваім ня верылі. У гэтым шуме да вас даляталі такія галасы, што вы зусім ня просты чалавек, а проста гені, што вас чакалі тут ужо даўно, што вы адкрылі тут новую эпоху, што вы адзіны правадыр народу гэтага і што ваша месца — першае сярод іх. Шум і крыкі радасьці

ўсё ўзнімаліся, і не пасьпелі вы яшчэ добра агледзецца, як вас ужо падхапілі на рукі і панясьлі на пасад правадырскі. Пасадзілі гэта вас там і паставілі варту, кажучы, што гэта для вашага–ж дабра, а самі тымчасам памаленьку пачалі разыходзіцца хто ў які бок, пачалі шушукацца і рабіць свае штодзённыя справы. Адзін пабег да нейкага вялікага, мусіць, начальніка і пачаў выхваляцца, што ён першы ўгледзеў вас і першы пазнаў, хто вы такі, што ён шмат з вамі папрацаваў, а цяпер утаміўся і яму патрэбны адпачынак. Другі пабег да прыяцеля і пачаў яму нагаворваць на начальства, што яно зусім і не начальства, што яно ня гэтак ступала, як несьлі вас на пасад, і што ён трымаўся за адно ваша крысо, а цяпер на яго начальства не зварочвае ўвагі. Трэці пачаў пісаць–трубіць ва ўсіх газэтах, што ён самы найлепшы чалавек у сьвеце і што яго дарэмна не вызнаюць за гэткага. Чацьверты, пяты... дзясяты таксама ўзяліся кожны за сваю звычайную штодзённую работу і кожны чакаў ад вас пахвалы, кожны хацеў, каб вы яго пагладзілі па галоўцы і сказалі: „цаца“. Больш ад вас нічога не вымагалася. Вы глядзелі–глядзелі на гэту работу ды калі крыкнеце на ўвесь голас: „бяка“, дык аж усе й папрысядалі. „Здрада“, — гукнуў нехта, і за яго ўхапілася добрая палавіна тых людзей. Другія–ж пачалі тлумачыць, што гэта значыць зусім ня „бяка“, а „**бя**сьсьмертная **ка**муна“, і пачаў[ся] з таго часу паміж тых людзей разлад, пачалі яны біцца між сабою і змагацца. Паднялася такая каша, што вы ўжо ніяк не маглі ўседзець і пачалі думаць ды гадаць, як–бы парадак тут навесьці. Тут вы ўспомнілі яго і загадалі сваім прыхільнікам наказаць яму, каб ён зьявіўся да вас. Ён заўсёды гатовы для вас на ўсё, як бачыш, зьявіўся перад вашымі вачыма. Вы пачалі яму казаць пра палажэньне, у якім вы апынуліся і выказваць свае меркаваньні, як вы думаеце выйсьці з яго і што, па–вашаму, трэба рабіць, каб людзі ўзяліся за розум і працу, каб яны ўсьвядоміліся ў сваіх інтарэсах і няўхільнасьці процэсу перабудовы сьвету і да т. п. Ён зноў пачаў вам супярэчыць, праходжваючыся з вамі па вуліцах вашага места, якія вы яму паказвалі як довады вашых палажэньняў і думак і знаёмілі яго з людзьмі, таксама як „вещественными доказательствами“ правільнасьці вашых поглядаў. Ён тут–жа абвяргаў вашы довады і неўзаметку для вас саміх прывёў вас назад у вашу хату. Вас ужо там чакала жонка на вячэру, а таксама паведамленьне, што вы вылучаны, каб рабіць заўтра даклад на агульным сходзе пра задачы культурнай рэволюцыі. Ён тым часам, падзякаваўшы за запрашэньне на вячэру, разьвітаўся з вамі да другога пабачэньня і пашоў сабе дадому, думаючы, што яго задум яму ўдаўся, як лепей ня трэба. І гэтым вось, каб ён і закончыў сваё пісаньне, дык як яно, па–вашаму, гэта будзе што–небудзь ці не? Я думаю, што гэта будзе ня што–небудзь, а нешта, што мне вельмі–б спадабалася, каб хто–небудзь ды напісаў. Я сказаў–бы, што гэта цэлы роман, і якраз такі, што паказваў–бы сьвету на зьяўленьне ў нас тэй літаратуры, якое зараз няма. Зрэшты, будзьце спакойны, я гэтага не напішу. Я толькі запытаю вас яшчэ, а ці было–б што–небудзь, каб я напісаў такое, чаго яшчэ ніхто не пісаў? Скажам так, пачаў–бы з гэтага: поэзія — гэта мастацтва пры дапамозе слоўных пабудоваў пэўнай формы зрабіць уплыў на адчуваньні чытача ў пэўным кірунку. Далей сказаў–бы, што яно патрабуе ад таго, хто займаецца гэтым мастацтвам, уменьня строіць сл[оўны] твор такой формы, якая дае эст[этычную] асалоду; веданьня, якія формы даюць асалоду; уменьня ўладаць матар'ялам; веданьня чыт[ацкага] апарату і тых сродкаў слоўных, якія на яго могуць узьдзейнічаць; і, нарэшце, меньня пэўнай мэты пры пабудове твору. Потым сказаў–бы, што ўсё гэта, калі яно ёсьць у мастака, бяспрыменна наложыць свой сьлед на яго творы. Пасьля гэтага ўзяў–бы які твор, ды паглядзеўшы, што на ім няма гэтых сьлядоў, сказаў, што гэта твор не мастацкі, або, угледзеўшы іх, сказаў–бы, наадварот, што твор мастацкі, робячы гэта, скажам, ну, такім хоць–бы чынам. Сьперша распытаўся добра ў вас і ня ў вас, што вам падабаецца, што вы–б хацелі бачыць,

што жадалі–б ад твораў мастацкіх, што любіце, — адным словам, разьведаў–бы вас так, што бачыў–бы ўжо вас навылёт так, быццам вы для мяне сьвяціліся–б. Пасьля гэтага я, жадаючы зрабіць вам прыемнае, прынёс–бы вам такое, што як язда на непадмазаных калёсах, ад якое вы звычайна злуяцеся. Вы, вядома, узлаваўшыся, пачнеце рабіць так, каб збавіцца ад гэтае няпрыемнае прыемнасьці. І вось у гэты час я падстаўлю вам такое, як ласка, — вам супакоіцца. І, нарэшце, калі вы ўжо будзеце надзвычай здаволены, я і скажу тады, што гэта–ж так паіграў з вамі ў жыцьцё такі а такі пісьменьнік сваім творам такім–та. І вы не прамінаеце, каб яго не прачытаць. Тады я й кажу, што я зрабіў усё, што мог.

А далей вы ўжо вытрым[ліваеце] тону. Раптам вы пачынаеце казаць „напэўна“, „відаць“, т[акім] ч[ынам], вы ўжо самі ня ведаеце, што пішаце, ці пэўна гэта, што вы гавор[ыце], ці не. А далей ізноў „наогул“. Нарэш[це], вы выст[упаеце] у ролі тлумача, чаму гэта ўсё ў П[ушчы] (тое, што вы аб ім падумалі), і тлум[ачыце], што „мал[адому] хл[опцу] цікав[а] усё гэта з прыч[ын], усвойн[ых] (мус[іць], уласьціў[ых], ці як) маладосьці“. Вы адкрыва[еце] закон мал[адосьці] усв[ойных] прычын, з якіх вын[ікае] іх цікав[асьць] да нял[юдзкіх] слоў, вобр[азаў] і разум[еньняў]. І „гэт[кія] зыкі“. Адгэтуль вынік[ае], што пад[обнае] можна знайсьці ў люб[ога] малад[ога], а зн[ачыць], і Ц[ішкі] Г[артнага], і К[упалы], і К[оласа], і г. д. Ці гэта толькі для так[ога] мал[адога], як П[ушча]? Выходзіць, што ў Ц[ішкі] Г[артнага] павінны быць так[ія] нялюдзк[ія] разум[еньні]. Ды наогул, што вы разум[ееце] пад людзкім і нялюдзкім? Ну вось, па–вашам[у], выходзіць што „Мес[яц] ух[апіўся] за шлею“, „І кл[ён] з кар[оваю] ля ст[айні]“, „Калі кар[ова] зар[ыкае]“ — нялюдзкія вобразы, вобр[азы] нялюдзкія, ну а такія, як „бляск гэтых вобр[азаў]“ — гэта людзкі ці нялюдзкі, або „Рык кар[овы], аст[аўлены] аўт[ару] у спадч[ыну]“ — людзкі ці нялюдзкі, гэта–ж ужо вашы вобразы. Далей вы ўжо ўступ[аеце] у спрэчку з Гайд[укевічам] і заяўл[яеце], што ён прароч[ыў] вял[ікі] посьпех. Выбач[айце], што я не паверыў вам ды пагл[ядзеў], што піс[аў] Гайд[укевіч], а пісаў ён...

І выходзіць, што вы, як–бы ск[азаў] Хв[ылёвы], перасмыкнулі, а кажучы па–бел[аруску], „перадзёрнулі“, перакруцілі. Далей усё–ж відаць, што вы ў Г[айдукевіча] пав[ерылі], вы піш[аце], што Гайд[укевіч] прар[очыў], а далей вы і самі ўжо праročыце, толькі адв[аротнае] таму, што прар[очыў] Гайд[укевіч], і тлум[ачыце], чаму яно станецца гэтак, як вы кажаце, а ня інакш. „Гармід[ар]… надазаляе адразу“. Так–такі і адразу. Ну няўжо. Поты[м] — гарм[ідар], „калі чал[авек] ст[алее]… не да твару“. Скаж[ам], Ц. Г[артнаму] — стал[аму] чал[авеку] — ён не да твару. Ну а вы як сябе лічыце — стал[ым] чал[авекам] ці не? Няўжо ваша рэц[энзія] не гармідар, які вы ўзьнялі з таго, што чыт[алі] „Д[ні] в[ясны]“, бо гармідар гэта–ж у „Сл[оўніку]“ Н[асовіча] — шум, трывога, беспокойство.

Далей вы пач[ынаеце] вызн[ачаць], што да твару П[ушчу], а што не, што П[ушчу] не да твару прэтэнд[энцыйнасьць] ды замахі (покушение), ну, Ц. Г[артнаму] — да твару ці не? Вы вызн[ачаеце], што каму да твару, а чым вы кіруецеся, вызначаючы, што да твару, а што не? „Гэта верна вядзе (што „гэта“, ці тое што не да т[вару], ці прэт[эндэнцыйнасьць]) да захлыненьня“ — адкуль гэта вам вядома, з якое гэта практыкі вы выявілі? Далей вы ўжо каж[аце], што трэба, а што ня трэба. «Буйства м[оладзі, ветранае і бязумнае], трэба „растрасьці“, [а] ад „свав[ольля]“ — адказацца». А калі гэта буйств[а] стар[ога], тады як — або ня ветр[анае] і не бяздумн[ае], а такое, як „буйс[тва] для іх дарагіх“. „Гэт[ых] як[асьцяй], анарм[альных], не пав[інна быць], бо, іначай, ня выйсьц[і аўтару на дарогу, па якой можна прысьці да пастаўленае мэты]“ (зноў прарэкаваньне!). Буйст[ва] моладзі і свавольле — гэта якасьці, так–такі і якасьці, вы ўпэўнены, што анармальн[ыя]. „Літар[атурнае] будаўніцтва ня годзіцца ані з буйств[ам], ані з свав[ольлем]“. Дык гэта буд[аўніцтва] літ[аратуры].

„У наш час, наогул (зноў наогул, а як не наогул, а ў прыватнасьці?), літ[аратура з блутаным сэнсам, ці ў баку ад усякага сэнсу, — рэч] мала кар[ысная]“. Вы ўсё–ж не адваж[ыліся] сказаць „некарысн[ая]“, яна карысн[ая], а толькі мала. Выходзіць так, быццам вы самі ня ведаеце, што і як. „Эпоха… мусіць (павінна) справод[зіцца бадзёрымі], пазы[ўнымі] вокл[ічамі] пісьм[еньнікаў]“. Т. е. вы хочаце сказаць, што вокл[ічы], то бок літ[аратура] — падарожніца эпохі, Пантал[онэ] як Чычэронэ, ці як гэта. „Яны пав[інны] быць будзіц[елямі]“ і г. д., „падбівац[ь]…“ (гэта падахв[очваць]), з чаго і трэба было–б пачаць. А што вы ліч[ыце] вокл[ічамі] пісьм[еньнікаў] — адозвы ці маст[ацкія] творы?

Далей ізноў наконт паўнаты. Там было „поўна недаказ[аных] думак“, тут „поўна неабм[ежнага] смутку“. (Выходзіць, што вы зразум[елі], што ёсьць і смут[ак], і недак[азаныя] думкі, так?) Але рап[там] вы зрыв[аецеся] і кажаце: збор[нік] нядрэн[ны] і настр[аёвы] верш пасьля эпігр[афу], дык ніякага–ж эпіграфу няма. (Што гэта з вамі, так часта вы агаворваецеся, ці ня ў вас гэта вуч[ыўся] і З[ьміцер] Ж[ылуновіч]?) «У яго радасьць [дзесьці] „за сон[ечнай] дал[лю]“», а ў верш[ы] сказан[а] так: „Усл[аўлю], як р[адасьць] за с[онечнай] д[альлю]“. Дал[ей] вы каж[аце]: „Выходзіць, што яго не ратуе…“ Што тут вых[одзіць], шт[о] вы хоч[аце] сказ[аць]: што Пушча ў апасцы, ці што? Далей: „Пэўней“ — значыць, тое, што выходз[іць], гэта яшчэ ня пэўна, прынамсі, вы ня ўпэўнены, ці выходзіць яно, ці не. А „пэўней, што ад наст[рою] якраз ідзе гэт[ы] дух[овы] стан поэты“ — гэта–ж які стан, ці ня той, што ў апасцы, ці як? Словам, уся бяда ад настрою, а настрой ад чаго? „У захопе іх (буйн[асьці] і свав[ольля] — паясьн[яеце] вы) Я. П[ушча] не знах[одзіць] месц[а] на зям[лі] і кід[аецца] у міст[ыку]“. Пушчу ахап[ілі] буйн[асьць] і свав[ольле], дык ён не зн[аходзіць] месца і — у міст[ыку]. Няўжо вы ўпэўнены ў гэтым? Няўжо так ад буй[насьці] і свав[ольля] не знах[одзяць] месца на зямлі? „Ён усхв[аляе] блікі Марыі… да якой пяе…“ Гэта ад буйн[асьці] і свавольля. Ну, як вам падабаецца? Замест таго, каб буяніць і свавол[іць], дык ён усхв[аляе] блікі М[арыі] — ну й буйнасьць, ну й свавольле! Дзе гэта сказана, што ў існ[асьці] Мар[ыі] ён бач[ыць] хар[аство] і скл[адае] п[есьні]? Далей зноў: „**Наогул** перад ім нічога [нідзе] няма“. „Выдзьм[утасьць Пушчавых вершаў]“ тлум[ачыцца] тым, што перад ім няма нічог[а], а „сьв[еціцца] абстр[актная] высь“. Ну з чаго–ж гэта відаць? „Але ціка[в]ей…“ Выходзіць, што то яшчэ ня так цікава, а то цікава, чаму „Яз[эпу] П[ушчы] ня міла зямля...“. (Няцікавых рэчаў у гэтым сьвеце няма, а ёсьць людзі, якія нічым ня цікавяцца — Ц[ішка] Г[артны].) А далей вы ўжо забылі, што ўзяліся прычын[ы] высьв[ятляць], а гавор[ыце], што „Пуш[чу] ня відно [праяў вагромністага процэсу будаўніцтва краіны]“, і скуль вы ўсё гэта ведаеце, што ён „**знарок** прапушчае [між вачэй] і начапляе на Беларусь „цярнёвы вянок“. „Бач[ыце] — Бел[арусь] пак[утуе]“, і вы пыт[аеце]: чаму? А далей кажаце, што Пушча не адкр[ывае гэтага], але ў вас ёсьць спос[абы] дазн[ацца]. Вы ведае[це], што захоў[ваюцца] мотывы „ў нутры“ і „іх маж[на] ведац[ь] па аналізу выяўл[еных] думак“. Па анал[ізу] выяўл[еных] думак — ведаць мотывы пачуцьцяў ці пачуцьці? Нешта вельмі ўжо заблытана. „Бел[арусь] у цяр[нёвым] вянку“ — ну нашто вы зноў перасмыкнулі? То–ж „жыць[цё] песень“ — „цяр[нёвы] вянок Бел[арусі]“ — гэта–ж ня тое, што „Бел[арусь] у цярн[ёвым] вянку“, а далі „бо... “, „а іншым [усякая навіна] не да густу“. Вых[одзіць], Пуш[ча] — [з] такіх, што яму не да густу. Далей „Мажліва…“ — вы й самі ня ведаеце, чаму „роз[ум] яго засм[уціўся] адм[оўнымі] на[шаму] часу дум[камі]“. Далей зноў **наогул**.

[3]

Ці знаеце вы, што робіць чалавек, калі ён зазлуе на якога поэта? Не, вы гэтага ня знаеце і не дагадаецеся. А калі вам моцна захочацца даведацца аб гэтым, дык вам найлепш запытацца ў таго самага чалавека. Я ня ведаю, ці ён вам раскажа, ці не, а толькі паказаць — дык ён пакажа вам.

Калі тое... было, ці ня ўсё роўна вам. Тут важна, што яно–такі было. А што яно, пра гэта вам можа расказаць N. Вы–ж, пэўна, яго знаеце. Ну, той самы, што нап[ісаў] рэц[энзію] на П[ушчу]. Але, дык вось як усё гэта было. Купіў гэта N сабе кніжку поэзіі. Ну, купіў, то й чытай сабе на здароўе. Бо на тое–ж яна й кніга, каб яе чытаць. Але вы думаеце, так–такі яе й чытаў? Ды хавай божа. Ён узяў кніжку ў рукі, пакруціў яе, потым падышоў да паліцы, дастаў там яшчэ дзьве кніжачкі, паглядзеў на іх і на купленую і рашыў, што купленая лепей выдана з маст[ацкага] боку. І ўзяў ён тады кав[алак] паперы дый запісаў крыт[ыку]: „Ды[ня] зьедзена такога–та чысла“, ці бок „Кніга выд[адзена] лепей з маст[ацкага] боку“. Ну, запісаў дык запісаў. Вядома, граматны чалавек, ён усё запісвае, нават і тое, што ён закладае, а што не. Дык от–жа не. Мала гэтага, ён адгарнуў кніжку з канца, паглядзеў на зьмест і давай гэта лічыць, колькі ў гэтай кнізе зьмешчана вершаў. Падлічыў і таксама запісаў. Паглядзеў, на колькі частак падзелены зьмест, і запісаў. Прачытаў, як называюцца разьдзелы, і запісаў. Перагарнуў кніжку, сям–там тыцнуў вокам і выпісаў некаторыя радкі з яе, а адзін верш дык і цалком выпісаў ды паставіў сям–там значкі — то пытальнікі, то клічнікі. На гэтым і кончыў ён кнігу ды палажыў яе на паліцу, каб болей да яе ўжо й не вяртацца. І як вы думаеце, дзеля чаго гэта ён усё рабіў, глядзеў, лічыў, перагортаў, запісваў і выпісваў? Думаеце, так сабе, з „любви к иск[усству]“? Ну, калі вы так думаеце, то вы памыляецеся. Усё гэта ён зьбіраў мат[ар'ял], каб напісаць, што з мал[адога] поэты досі, што гэты зб[орнік] зьмяш[чае] 40 в[ершаў], што наз[овы] яго выч[урныя], што збор[нічак] выда[е] наст[рой], вядомы па ран[ейшых] зб[орнічках], што поэт туж[ыцца], што дум[аецца] яму, што поэта [піша выключна для слоў], што [„вырыс“], бязум[оўна], тут для рыф[мы], што, напэўн[а], поэт засьляп[іўся], што рык — ран[іцы], пэўна, спадчын[а], што Гайд[укевіч] праroч[ыў], **што** ён прарочы[ў], што ня трэба [буяніць і сваволіць], што ў [вершах] поў[на] суму, што наогул поэт [не знаходзіць на зямлі месца], што гэта таму, што ня б[ачыць процэсу будаўніцтва], што поэт[а] — плак[альнік], што ён хворы і што яму трэба пал[ячыцца], што збор[нік] не разьлічан на гут[арку] і што ён зьвярн[уў] уваг[у]… Вы мо' ня верыце, што ён гэта напіша. Ну дык паглядзеце самі. Ну вось бачыце, ён ня толькі напісаў, а ўжо й выдаў. Дык чытайце! Чытайце, чытайце да канца. Ну вось, што вы скажаце? Напісаў. Вось–жа. Ну а як вы думаеце, праўду ён напісаў ці не? А хто–ж яго ведае. А як вам здаецца, як гэта можна пераканацца, ці праўда гэта, ці не? Ды проста вазьмеце і праверце. Вось вам кніжка і вось тое, што напісана. Ого, лёгка сказаць „праверыць“, калі як тут праверыш, напрыклад, першае, што мал[адому] поэту гэтага досі. А хто–ж яго ведае, ці досі гэта, ці не. Тарыфаў–жа такіх яшчэ няма. Дык як тут праверыш? А чаму мал[адому] досыць: ці таму, [што] ён мал[ады], ці таму, што ён гэтакі, якім ёсь[ць] П[ушча]? Невядома, бо П[ільн]ы не растл[умачыў]. Ён проста заяўляе „досі“, і ўсё. Мусіць, ён не[й]кі адміністратар, як вы каж[аце]. А каб гэта ў яго запытаць, ці для стар[эйшых], ну, скаж[ам], такіх, якім ёсьць Ц[ішка Гартны], досыць ці не? Ды адкуль ён узяў гэтыя нормы? Або ўзяць і такое пал[ажэньне]. Ён піша, што яму думаецца, чытаю[чы] кн[ігу]. Ну як ты тут праверыш, ці праўда, што яму гэта думаецца, ці што іншае. Мо', скажам, ён думае зусім другое. Мо' ён думае, а пад якую кор-

ку ці рубр[ыку] гэта падых[ыходзіць]. І ён зусім ня кажа, чаму яму так думаецца, а ня йначай. Мо' ў яго ўжо такое ўстройства апарату думальн[ага].

Ці яшчэ: як ты тут праверaш тое, што ў чым ён сам добра ня ўпэўнены? От ён кажа, што „рык каровы, напэўн[а], заст[аўся]...". Ён сам гадае. А хто–ж яго ведае, ці ён гэта застаўся, ці гэта як інакш.

Ці вось яшчэ. Ну як тут праве[ры]ш. Ён кажа, што верш[ы] ня выкл[ічуць] гармід[ару] (шум, непак[ой], трывога). А што яго вед[ае]. Ужо сама тое, што Піль[ны] напіс[аў], ёсьць гармідар. Ён жа от занепакоіўся і давай пісаць аб тым, што трэба паляч[ыцца]. Хіба–ж гэта не гармідар? Гэта ось так, усё роўна як доктар, які паст[авіў] дыягн[аз], і апрац[аваў], і вызн[ачыў], што трэба рабіць. Ну а ня ўсякі–ж доктар, каб праверы[ць]. Гэта–ж трэба ўмець. А хто яго ведае, мо' П[ільны] на гэта якраз спэц. Дзе гэта толькі ён навуч[ыўся] так? Ось цікав[а].

Словам, хто яго й праверыць, калі ён то як адміністр[атар], то як інфарм[атар], то як доктар, то як экзаменатар выступае. Словам, на ўсе рукі мастак і нек кідаецца ад аднаго да другога. Тут калі ўжо правяраць, ды хіба правер[ыць], ці сапраўды ён адміністр[ратар], інфарм[атар], докт[ар], экзам[енатар], прарок, тлумач і ўсё гэта разам. От гэта дык можна праверыць.

От, скажам, так. Людзі ня ведалі, ці да, ці не, і пыталі[ся] у нач[альства]. А нач[альства] і кажа: вядома, досі. П[ільн]ы якраз таксама кажа, што гэтага досі. Ну, знач[ыць]. Толькі цікава, хто гэта ў яго пытаў? Ці выдум[аў] гэта? Мо' ён і зусім не адм[іністратар], а толькі зрабіў від такі?

От што да таго, што ён інф[арматар], дык сум[неву] няма. Вось вазьм[еце], скаж[ам], хроні[ку] якую. Там так і пішуць. Ды калі сапраўды пагл[ядзець] збор[нік], то трэба прыз[наць], што інф[арматар] ён сумл[енны]. Ён паведамл[яе], колькі верш[аў], павед[амляе], колькі разьдз[елаў]. От толькі што назв[ы], дык тут ён крыху зблышыў. Ён паінф[армаваў] так, быццам назвы разьдз[елаў] маюць выч[урныя] назвы. Хто яго знае. Я ня знаю ды наогул нідзе ня бачыў, каб назвы ды мелі яшчэ свае назвы. Скажам, „Ст[руны] с[онца]", якую яны маюць яшчэ назву — ды гэта ўжо сэкр[ат] інфарм[атара]. А мо' ён бачыць і тое, што ня існуе.

Што ён так–бы як э[к]спэрым[энтатар] ці экзам[енатар], ці, праўдзівей, майстар загадваць загадкі. От ён прыв[одзіць] верш і пытае, што тут хто зразум[ее]? Але толькі зноў–жа, загадкі ды загадкі і трэба. А то чалав[ек] бярэ верш, а потым пыт[ае], хто тут яго зразум[ее]. Дык што гэта–ж за загадка? Ну, калі хто скажа „я зразум[еў]", што тады? Тады П[ільн]ы зноў пыт[ае], куды хіл[іў] дум[кі] аўт[ар]. Ну, калі хто адк[ажа], дык што? Тады П[ільн]ы яшчэ адно пыт[аньне] паст[авіць]. І не зваж[аючы], ці хто адказв[ае], ці не, скажа: „Бязум[оўна], што толькі для рыф[мы]". Ну вось тут і правер, ці трэба бязумоўна, ці ўмоўна. Словам, ён такое піша, што не паддаецца праверцы, што не падлягае ёй.

Ды бачыце, гэта ўсё адносіцца не да зборніку. Тут альбо да таго, што дум[ае] аўт[арытэтны] чыт[ач], альбо да таго, які аўтар зборніку. І П[ільн]ы піша, што аўтар дрэнны, а зборнік — то ён зусім і не разьліч[вае] (Пільн[ы], як відац[ь]) на гут[арку] аб ім. Гэта толькі выв[ад], а Пільны тут гавор[ыць] пра аўтара. Магчым[а], што зборнік і ня дрэнны. Піл[ьны] пра гэта не гаворыць. Яму абыходзіць аўтар. Дап[усьцім], што гэта і так, што аўт[ар] дрэнны, дык дзеля чаго аб гэт[ым] піша П[ільн]ы? Пэўна, дзеля таго, каб людзі ведалі, што аўт[ар] дрэнны. На падст[аве]–ж чаго ён вывеў гэта, што дрэн[ны]? Хто–ж яго ведае. Яму так думаецца, і ўсё. А што вы сказ[алі–б], каб рап[там] я ўгл[едзеў], што выв[ад] рэцэн[зіі] сказаў, што аўт[ар] яе — паклёпнік?

[4]

Ліст я ваш атрымаў, але каб сказаць, што ён мяне парадаваў вельмі — ды не. І вось чаму. Вы пішаце так, быццам на вас навалілася якое няшчасьце і вы ня ведаеце, як яго пазбыцца. Такое паддаваньне настрою мне не падабаецца. Зусім яно ўжо ня так страшна, як гэта вам уяўляецца. Ну вось хоць–бы „Т[анзілія]“. Вы пішаце, што прачыталі яе і зараз–жа пабеглі каму сьлед нагаворваць, што на беларускую літаратуру насуваецца бяда. А ці падумалі вы, што вы зрабілі? Ну, добра, калі той, каму вы нагаварылі, ды возьмецца праверыць вашы словы. Тады будзе толькі тое, што вы страціце ў яго вачох усякае давер'е. А што, калі ён праверыць без праверкі ды зробіць адпаведныя вывады з вашых слоў і ажыцьцёвіць іх? Вы ведаеце, чым пахне ўсё гэта для поэты, якога вы чыталі і на якога вы нагаварылі. Нядобра, ведаеце, так рабіць з бухты–барахты. Калі вы не зразумелі, дык вам лепей за ўсё было–б проста і сказаць, што вы не зразумелі, а то не пабаяліся ў гэтым прызнацца, а прыкінуліся ўсё разумеючымі і нагаварылі ўсякае дрэні. Ну вось, прыкладам, вы сказалі, што поэт туж[ыцца] увесь час пад Багд[ановіча]. Няўжо гэта, калі–б яно так было, дрэнна? Але хай сабе гэта дрэнна, дык–жа мала яшчэ сказаць, што поэт туж[ыцца] пад Баг[дановіча], так–жа можа нагаварыць што хаця, язык–жа без касьцей. А вось вы, калі гэта сказалі, ды ўзялі і давялі гэта фактамі, як гэта робяць усе сумленныя людзі. А то нек так выходзіць, быццам вы паклёпамі займаецеся. І наогул, калі–б паверыць таму, што вы нагавар[ылі], дык проста трэба было–б узяць поэта і пасадзіць за краты, а то выслаць за межы Беларусі, аб чым вы і самі вельмі яскрава намякаеце, кажучы, што поэту трэба палячыцца, што такіх поэтаў–плакальшчыкаў не патрэбна і т. д. А вось калі станеш правяраць тое, што вы гаворыце, дык нек сорамна робіцца за тое, што чалавек мог так ня чырванеючы казаць. Вось хоць–бы і гэта. Вы ўзялі адзін з лірычнейшых вершаў, выпісалі яго цалком, паставілі сям–там пытальнікі ў дужках, не сказаўшы, што гэтыя пытальнікі вашы, і далей выпускаецца паток пытаньняў у паветра накшталт[т] таго, як хто тут што зразумеў, аб чым хацеў сказаць аўтар і да т. п. Зусім, ведаеце, слаба. Няўжо вы думаеце, што так–такі й ня нойдзецца чалавека разумнейшага за вас, які зразумее нешта? Не, вы зусім ня гэта думалі, вы добра ведаеце, што ёсьць людзі разумнейшыя за вас, як ск[ажам], Ц[ішка] або Ж[ылуновіч]. Гэта вы зрабілі зусім з другою мэтаю. Вы хацелі проста застрашыць чытачоў, каб яны пабаяліся гаварыць аб гэтым вершы і аб тым, што яны зразумелі, і аб тым, як ім уяўляецца, што хацеў сказаць аўтар і г. д. Іначай дык нашто–б вам было казаць, што кніжка зусім не разьлічана на гутарку аб ёй. Ды казаць не дагаворваючы, кім разьлічана, а калі й разьлічана, дык на што–ж другое. Няўжо на тое, каб вам напісаць з поваду яе абвінаваўчы акт на поэту, няўжо на тое, каб паслужыць, т[ак] с[казаць], замест „вещественного доказательства“ ў тым, што вы супроць яго прадпрынімаеце? Але вы ня зусім добра разьлічылі. Вы выдалі сябе з галавою. Прыпусьцім, кніжка менш на ўсё разьлічана на гутарку аб ёй. Тады нашто вы пра яе гаворыце? Няўжо так–такі й праўда, што на тое, каб зьвярнуць увагу аўтара і выдавецтва? Ой, нешта тут ня так. Бо каб гэта толькі, то навошта–б вам пісаць рэцэнзію, якую будуць чытаць ня толькі аўтар і выд[авецтва], а ўсе тыя, што чытаюць ваш час[опіс]. Лепш за ўсё было–б напісаць вам ліст і да аўтара, і да выдавецтва, зьвярнуць іх увагу і зусім не чапаць чытача. Дык не, вы зрабілі іначай, няхай, маўляй, ведае і чытач, які я добры чалавек і верны абаронца яго інтарэсаў. І вам ня сорамна? І ў вас ня чырванеюць вушы ад гэтага? Сьпярша нагаварыць перад гэтым–жа чытачом на поэта ўсякай чапухі, а потым перад ім пакруціцца на аднэй назе і самога сябе пагладзіць па галоўцы: „Які я цаца“, як добра гэта я выкруціўся. Але ці выкруціўся? От–жа паглядзі сам. Ты пішаш, што

„гэта (зн[ачыць], „Д[ні] в[ясны]“) зьяўл[яюцца] тр[эцім] зборнічкам верш[аў] аўт[ара]“. Ну, яно пэўна–ж, што калі гэта збор[нік] вершаў, то мусіць–жа гэта вершы аўтара. Добра, што вы ня ўсумніліся ў тым, што вершы аўтара. Ай–я–яй, якое вы зрабілі адкрыццё. Мол, не падумайце дурнога, вершы аўтара. Ну, добра, мы ўжо, ня думаючы нічога дурнога, слухаем вас далей. Вы і кажаце: „За тры–чатыры гады працы для мал[адога] поэты, якім ёсьць П[ушча], гэтага досі“. Вось вам, а то вы ня ведаеце, што для мал[адога] поэты, якім ёсьць П[ушча], досі, а што не. Ну а як для старога, якім ёсьць, скажам, Ц[ішка Гартны], для яго за тры–чат[ыры] гады працы досыць трох зборнічкаў ці не? Я гэта пытаю зусім сур'ёзна, бо мяне гэта цікавіць, мне хочацца ведаць, колькі для каго досыць, іначай–жа як судзіць пра поэтаў? Будзь ласка, вызначце ўжо нормы да канца. І я тады буду ведаць, што калі малады поэта, то яму за тры–чатыры гады працы палагаецца ня больш трох зборнічкаў напісаць, а калі ён напісаў адзін, то гэта мала і, значыць, ён ня выпаўніў праграмы, а значыць, дрэнны поэта (ці як вы на гэта скажаце?), а калі поэта напісаў чатыры або пяць — во тады ён маладзец, яму варта выдаць і прэмію (так ці не?). Словам, кожны тады будзе мець меру ў руках і зможа судзіць аб поэтах зусім беспамылкова. Будзь ласка, зрабеце гэта вызначэньне нормаў, бо мы дагэтуль думалі, што для мал[адога] поэты, які прац[уе] тры–чат[ыры] гады, досі будзе выпусьціць у сьвет столькі зборнічкаў, у скольких ён лічыць патрэбным прадставіць вынікі свае працы перад чытачом, а таксама ў залежнасьці і ад таго, якія ёсьць магчым[асьці] для выданьня. Але мы ня думалі, што трох збор[нікаў] досі для выяўленьня і разьвіцьця ўсіх здольн[асьцяў] поэты цалком, а як вы думаеце? Але, ну, добра, вы ўзяўшы на сябе ролю нарматара, ці то бок экспэрта, вызначылі, што для Пушчы досі. Ну што–ж. Будзем слухаць, што далей. А далей вы ўжо кідаеце ролю экспэрта і, становячыся звыч[айным] інформатарам, паведамляеце, што першыя зб[орнічкі] вышлі ў выд[аньні] мал[аднякоўскае] кн[іжніцы] і што яны па разьм[еры] крыху мен[шыя] за „Дн[і вясны], а таксама крыху горай з маст[ацкага] боку выданы. Ну, але праўда, бяз гэтага не абыйсьціся, каб перайсьці зноў да ацэ[нак]. І так, вы ўжо ў ролі ацэншчыка. Уяўляю сабе. Вы ўзялі тры кніжкі П[ушчы], павярцелі іх прад сабою, і параўналі, і заключылі: гэты меншыя, а гэта большая, гэта з маст[ацкага] боку выд[адзена] горш, а гэта лепш. Словам, вы падыходзіце з усіх бакоў — пахвалілі выдавецтва Дзяржаўнае. Гэта мне падабаецца, што вы не забываеце пра выдавецтва. Да душы кажу, а то піша хто–небудзь рэц[энзію] і не ўпамінае пра выдав[ецтва]. Не гадзіцца. Ды й для аўтара прыемна, што яго кніжка выдана з маст[ацкага] боку добра. Гэта, так–бы сказаць, прадмова, а мова будзе наперадзе. І вось вы каж[аце]: «„Дн[і] вя[сны]“ зьм[яшчаюць] у сабе апош[нія] творы П[ушчы], лік[ам] у сор[ак] верш[аў]». І я дум[аю]: як ўсе–ткі добра чалавек паінформ[аваны], — ён ведае, што творы гэтыя апошнія, — і як ён сумленн[а] адносіцца да іх, нават пералічыў, колькі іх. Вось так і ўяўляецца, як узяў чалавек кніжку, паглядзеў на яе, параўнаў з ранейш[ымі] кніж[камі] аўтара, знайш[оў], што гэта больш і лепш выдана, успомніў, якім зьяўл[яецца] аўт[ар] — мал[адым] ці старым, прыкінуў так сабе, колькі ён год працуе, і рашыўш[ы], што з яго гэтага досі і што вершы апошнія, пачаў лічыць, колькі–ж гэта іх у зборнічку і палічыў па зьместу: сорак. Далей у тым–жа зьмесьце ўгледзеў, што ён падзяляецца на тры разьдзелы, „зус[ім] не раўнамерныя“. (Ды што гэта, добра ці кепска?) Але дзе–ж крыт[ыка]? Чыт[аю]: „Як назв[ы] аддз[елаў], гэтак і больш[асьць] верш[аў] маюць зычн[ыя] і выч[урныя] назовы“. Во тут, мусі, яно і пачынаецца: назвы **маюць** назовы. (Ну але гэта мо' проста апіска: хацеў чалавек сказаць „як аддзелы, гэтак…“, а сказаў „назвы аддз[елаў]“), але ўсё–ж такі гэта неахайнасьць, але чал[авек] першы раз крыт[ыкуе], дык яму гэта дар[уем].) Чытаю далей: „Збор[нік] наогул выведзен пад знак[ам] хар[аства] і выдае сабою ўжо вядом[ы] па ран[ейшых] зб[орніках] і настр[ой], і стыл[ь]

аўтара“. Ну, думаю, чалавек прачытаў ужо зб[орнік], але гэтае „наогул“… От каб не яно, усё было–б добра. А то выходзіць так, што ад зьместу рэц[энзэнт] перайшо[ў] да вершаў наогул, перакіну[ў] гэта іх вокам, там тыцну[ў], там, і рашыў, што ён выдае вядом[ае]. Мне падабаецца, што вам вядом[ы] настрой і стыл[ь] аўт[ара] па ран[ейшых] зборніках. Але мне не падаб[аецца], што вы пішаце „выдае“. Выходзіць, быццам вам вядома яшчэ тое, што аўтар хацеў скрыць гэты настрой падобна таму, як рэц[энзэнты] скрываюц[ь] сваё прозьвішча пад псэўдонімам, ці як гэта там, ня скрыў, хоць наогул зборнік і выведзены (кім гэта: вамі ці аўтарам?) пад зн[акам] хар[аства]. Выходзіць, што знак характ[ва] (гэта што вы маеце [на ўвазе]: маст[ацкі] бок выд[аньня], так?) нічога не памог, вядомы вам наст[рой] і стыль зборн[ік] выдаў. Так–бы гэта падвёў аўтара зборнік. Яй–богу я здавол[ены]: гэтак тонка вы падходзіце ці то пад'яжджаеце, га. Мне падабаецца такая тонкасьць. Гэта–ж думаць, выдавецтва зрабіла ўсё, што магло, выдала зборнік з маст[ацкага] боку добра, а што–ж калі зборнік — здраднік аўтара, ён выдае вядомы па ран[ейшых] зб[орніках] наст[рой] і стыль. А як гэтыя ранейш[ыя] — добрыя наст[рой] і стыль ці не? Вядомыя, праўда? Словам, вы, мусіць, хацелі сказаць, што новага ў пар[аўнаньні] з ран[ейшымі] зб[орнікамі] тут нічога няма, ды тады так трэба і сказаць, а то так ужо і адчув[аецца], што нешта тут будзе нядобрае. Рэцэнз[энт] або будзе бараніць аўтара і асуджаць зборнік за тое, што ён выдае вяд[омы] наст[рой], або ўхапіўш[ыся] за тое, што зборнік выдае, будзе паказваць, які вось ёсьць поэт. Чытаю далей. „Што датыч[ыць] стылю, то Пуш[ча] увесь час...“ Ага, значыць, гут[арка] пашла пра Пушчу. Ён „туж[ыцца] пабуд[аваць] стыль пад Багдан[овіча], даючы ў больш[асьці] цяж[кія] з спат[ыкненьнямі] стр[офы], нак[ш]талт „Мадон[на], ствар[ыў што мастак Рафаэль]“, нявыгавор[ныя] сказы і незраз[умелыя] вобразы“. Тут ужо стадней. Пушча тужы[цца] паб[удаваць] сты[ль] пад Баг[дановіча] (дык што гэта, добра ці кепска?). „А як, ды проста даючы...“ Выходзіць, што Багдан[овіч] буда[ваў] свой стыль, даючы ў больш[асьці] незраз[умелыя вобразы] і г. д. Даваць гэткія — значыць туж[ыцца] пад Багдан[овіча]. Вось а[д]крыцьцё — скажам, калі ўзяць так[ую] з спатыкн[еньнямі] страфу хоць–бы і ў Ц. Г[артнага], як то гэта будзе азн[ачаць] — што Ц. Г[артны] тужыцца паб[удаваць] свой стыл[ь] пад Багд[ановіча]? Дзякуй за адкр[ыцьцё], а то мы й ня ведалі, як гэта — туж[ачыся], пабуд[аваць] пад Багд[ановіча]. Бо ўсё–ж такі Багд[ановіч] — гэта найлепшы майстар. Ось толькі што Багд[ановіч] буд[аваў] свой стыль, даючы... дык гэта вы, будзь ласка, усё давядзеце, а то дык выходзіць, як бы–вы паклёп хочаце ўзьвесьці. Я, вядома, гэтага пра вас ня думаю, вы проста мо' забылі гэта зрабіць або месца тут ня было. Але тут і вось яшчэ што вы каж[аце]: „строфы накшталт…“ Ці гэта я не зразумеў, ці вы ня ведаеце, што так[ое] страфа. Хіба „Мадонн[а], ства[рыў] што маст[ак] Раф[аэль]“ або тыя два радкі, якія вы пад[аяце] у зносцы, — гэта строфы? Я не хачу вас падазраваць, а гэта ўжо другі раз у вас апіска і ўсяго гэта ў якіх–небудзь 30 радкох ваш[ай] рэц[энзіі]. Далей мне таксама не падаб[аецца], што вы каж[аце]: „Ні мяк[касьці], ні муз[ычнасьці] апошняга (мусіць, трэба было „апошніх“, калі гэта адн[осіцца] да вобразаў, нешта ў вас і грам[атыка] кульгае, тав[арыш]!, ці гэта зноў апіска?) у Я. П[ушчы] — ні званьня. Ну няўжо так–такі і ні званьня, дык нашто–ж вы тады прывялі крыху ніжэй верш „Высіцца, [высіцца арка]…“, вы–ж самі сябе высеклі. Я–б на вашым месцы або–б ужо зусім ня прыводзіў, або калі прывёў–бы — дык сапраўды такія, што ні муз[ычнасьці], ні мякк[асьці] няма. Праўда, вы былі так і зрабілі, мусіць, не нашлі ці проста не шукалі, ну прызнайцеся, але тады ня трэба–ж забывацца, а то вы ўзялі дый шарахн[улі] аж цэлы верш з мілагучн[ымі] і мяккімі вобразамі. Хоць, праўду кажучы, дык мне і невядома, якія такія вы вобразы лічыце за мілагучн[ыя] і мяккія, а якія не. Ну, скаж[ам], вось такія вобразы, як у Ц. Г[артнага]. (Вы мо' дзівіцеся, што я ўсё спасыл[аюся] на Ціш[ку]

Г[артнага], быццам–бы падаз[раючы], што ён піса[ў] рэц[энзію], дык кажу, што зусім ня маю гэтага на ўвазе, а бяру яго проста таму, што адзін профэ[сар] расхв[аліў] яго як пролет[арскага], ідэол[ёгічна] вытр[ыманага], ды як сабе й думаю, чаму–ж мне ня браць для ўзораў — яно і менш грэху, а па–другое, проф[эсар] сказаў, пахваліў.) ...Ці будзе ён музычн[ым] і мяккім? Гэта вы ўсё–ж такі высьвет[ліце], будзь ласка, а то яшчэ хто што падумае. Далей вы кажаце **„Затое“**, ну, думаю, нешта скаж[аце] — і якое расч[араваньне]. Няма ні зва[ньня] ні мяк[касьці], ні муз[ычнасьці], і затое (за тое, што няма гэтага) ёсьць нед[асказаныя] думкі і г. д. Зноў мне не падаб[аецца], як вы пішаце. Вы каж[аце], што верш перапоўнены, быццам вершы — гэта пасудзіна, бутылка або бочка якая, а думкі — гэта кефір які, або верш — гэта скрынка якая, а сэнс — гэта клунак, які можн[а] уклась[ці]. Калі вы скажаце, што гэта вобраз — дык да душы–ж каму што: ён і ня мяккі, і ня міл[агучны], і што ў вас няма гэтага чуць-ця, іначай–бы вы гэтак не напісалі. Але калі вы ўжо пач[алі] гаварыц[ь] такім стылем, дык трэба было весьці да канца, а то раптам вы перах[одзіце] да таго, што вам думае[цца], калі вы чыт[аеце] некат[орыя] з гэтых перапоўн[еных] верш[аў] і кажаце, што вам «думаец[ца], што П[ушча] наогул (зноў „наогул“, там быў „зборнік наогул“, тут „Пуш[ча] наогул“, дрэнна гэтае „наогул“, лепш, каб гэта без „наогулаў“, а конкрэтна) не ганяе[цца] за думк[амі] і не дараж[ыць] імі, а піш[а] выкл[ючна] для слоў». Вось гэта цікава: выходзіць па–вашаму, што хто дараж[ыць] думк[амі] — дык ганяецца за імі. А, скаж[ам], нашто гэта ганяцца за думкамі і дараж[ыць] імі: што — з іх хл[еб] есьці можна, ці што? Ды што ж, па–вашаму, думкі такое (скажэце, а то я не разум[ею])? Потым — выходзіць так, што быццам вершы пішуцца і для слоў, і для думак. Як гэта разумець? Я дагэтуль думаў, што вершы пішуцца для таго, што ня могуць ня пісацца тым ці іншым поэтам, што гэта іх, т[ак] ск[азаць], патрэбнасьць выказацца (наст[роі], пач[уцьці], думк[і]) у прыг[ожай] форме, эст[этычна] кашт[оўнай] форме, або паказ[ам] прыг[ожых] форм выраз[іць], стварыць гэтую форм[у] (маст[ацтва] для маст[ацтва]), а тут вых[одзіць], што вершы пішуцца для слоў або для думак. Што гэта за такія істоты — гэтыя думкі і словы, для якіх пішуцца вершы? Няўжо гэта так: скажам, што вось куча слоў або думак ляжыць, дык поэт такі добры для іх, што ўзяў ды напісаў для іх вершаў: маўл[яў], думкі і словы, вось для вас верш (скаж[эце], так трэба разумець ці як іначай?) — любуйцеся і разумейце. Далей вы: „Да прыкладу наст[упны] верш…“ — зноў мне не пад[абаецца]: быццам–бы ўжо дава[лі] прыкл[ад] і цяпер дадаецца да яго яшчэ наст[упны] верш. Ну няхай вы хацелі ска[заць] „для прыкладу“ (зноў апіска). Але да прыкладу чаго: ці таго, што вам думаецца, ці таго, чым напоўнены вершы, ці таго, што ў Пуш[чы] ні зва[ньня] мяк[касьці] і муз[ычнасьці] вобр[азаў], ці таго, што Пушча туж[ыцца] пад Баг[дановіча]. Ачывідн[а], гэта да прыкладу на ўсё гэта: мо’ нават і на тое, што „зб[орнічак] выв[едзены] пад зн[акам] хар[аства]“, але „выдае наст[рой]“. Тады–б гэта трэба было сказаць. А то нек выходзіць ніякава. Калі для прык[ладу] таго, што вам дум[алася], чыт[аючы] Пуш[чавы] вер[шы], дык няўдалы прыклад, бо вам дум[аецца], што П[ушча] не ган[яецца] за дум[камі], а з вершу гэтага ня відно, ці ган[яецца] Пуш[ча] за думкай, ці не, бо верш гавора толькі аб тым, што П[ушча] выраж[ае] настрой у форме малюн[ка] і што наст[рой] гэты такі, які быв[ае] у чалав[ека], бачуч[ага] яркасьць дня, адчув[аючага] вясну, вольн[ы] дух свой, надз[ею], што буяе і радасьц[ю], і шчасьц[ем], і не жад[аючага] інш[ых] песень, як толькі тых, з якімі вырас, любяч[ага] гэтыя песьні і для іх аддан[ага] буйств[у] і дум[цы], што як гр[ом] з нав[альніцай] хлы[не] — дык схіл[яцца] усе ніцам, што рад[асьць] у яго ваччу. Так што чаму вам так дум[аецца], заст[аецца] тайнаю пакуль што: ці таму, што Пуш[ча], ці таму, каб сказаць: вось да чаго ты, Пушча, дайшоў ці давёў цябе зборнік, што ты мо’ гэтага й не хац[еў], а вось твае вершы прым[ушаюць] гэтак аб табе думаць, а калі ўжо ста-

нуць аб табе гэтак думац[ь], дык кепска, брат, будзе для цябе. Тады добра, калі пра цябе будуць думаць, што ты ганяешся за думкам[і], што ты даражыш імі. Але далей вы падалі да прыкладу, а пасьля сыплеце пыт[аньні]: „Хто тут мож[а] зраз[умець]?..“ Што гэта вы, выклікаеце каго на бой ці што, або загадваеце загадкі (куды хіл[іць]), ці экзаменуеце, дапытваеце чытача? Дзеля чаго гэта вы робіце? Вы добра ведаеце, што чытач вам не адкажа вось тут–жа. А што–ж будзе, як даведаецца пра гэта З. Ж[ылуновіч]? Вы ведаеце, як ён прабраў Б[абарэку]? Калісь З. Ж[ылуновіч] прабіраў Б[абарэку] за тое, што ён напісаў „Дзеля чаго тут…“ і назв[аў] гэта Скот[лэнд]–Ярд[ам], ну а чаму маўчыц[ь] З. Ж[ылуновіч], калі робіць допыт чыт[ача] Пільны? Нешта не зразумела: ці гэтага З. Ж[ылуновіч] ня бачыў, але–ж З. Ж[ылуновіч], здаец[ца], рэд[актар] час[опісі], і рэц[энзія] была зьм[ешчана] у 5 н[умары], а ў шост[ым] ужо З. Ж[ылуновіч] праб[ірае] Баб[арэку]. Па–перш[ае], гэта нядобра, што З. Ж[ылуновіч] п[р]акт[ыкуе] і пашырае тое, што ён асуджае. Ці гэта толькі ён асудж[ае], калі Б[абарэка] робіць у дач[ыненьні] да Куп[алы], што да Куп[алы] няможна так падх[одзіць], а да Пушчы можна — словам, дыялектыка. Ці гэта ён хоча пак[азаць], што Б[абарэка] роб[іць] др[энны] упл[ыў], дык тады чаму З[ьміцер] нічога пра гэта не сказаў? Ці гэта ёсьць паўтарэнь[не] задоў, паўт[арэньне] курс[у] „Мал[адняка]“ — дык тады не вялікая–ж чэсьць для „Полымя“?

Словам, дальбог, я нічога тут не раз[умею]. Будзь лас[кавы], растлумач мне ўсё гэта. Далей вы каж[аце]: „Бязум[оўна]“, так, быц[цам] вам хто адказаў, што ўсё гэта толь[кі] для рыфмы, і вы ўжо толькі пацьвярдж[аеце] правільнасьць выказ[анай] думкі, але пасколькі ніхто вам не адказаў, то выходз[іць], што вы самі сябе пыт[алі], і самі адказв[алі], і самі сьцьвярджалі. Для чаго? А ўсё дзеля таго–ж, мусіць, каб даказаць, што Пушча стар[оньні], нов[ага] нічога ня даў у гэт[ым] зб[орніку], што Пушча — гэта нешта шкодн[ае], каб прадст[авіць] Пушчу такім, што ён і не ган[яецца] за думк[амі], і туж[ыцца] пад Баг[дановіча], ужыва[е] рус[іцызмы] (ня ведае б[еларускай] м[овы]), бясстыдны, неахайны, вобр[азнага] сьвету ня бачыць.

[5]

Вы, канешне, ведаеце, што пры ўсякай рабоце трэба перш за ўсё добра ведаць, дзеля чаго гэтую работу робіш, і ўмець яе рабіць. Ну дык вось і я перш за ўсё выставіў сабе мэту напісаць рэцэнзію на кніжку, назва якой паказана ў загалоўку, потым падрыхтаваў матар'ялы і інструмэнты і давай прыступаць да пісаньня рэцэнзіі.

Як пісаць, дык я навучыўся гледзячы, як пішуць разумныя людзі. Я пачаў з таго, што сказаў, якая па ліку гэта кніжка і адзначыў, ці досыць гэтага ліку для такога аўтара, якім ёсьць аўтар гэтай кніжкі. Потым я паінфармаваў наконт таго, кім выданы першыя кніжкі аўтара і кім апошняя, і вызначыў, як выдана гэта апошняя з мастацкага боку ў параўнаньні з першымі. Вы бачыце, што я ўжываю нават мэтад параўнаньня. Далей я ўжыў мэтад статыстычны: падлічыў, колькі зьмешчана твораў у кніжцы і добрасумленна аб гэтым напісаў, прывёўшы цыфры, каб вы не падозрылі мяне, што я грунтуюся не на фактах. Заслужыўшы т[акім] ч[ынам] ваша давер'е, я пераходжу ўжо да таго, што трэба прымаць на веру, і гавару, што кніжка выдана пад знакам хараства, але гэты знак не выратоўвае, бо кніжка выдае вядомыя настроі і стыль аўтара і далей ужо расьпяразваюся зусім і гавару аб тым, што датычыць і не датычыць стылю — словам, абрабляю аўтара так, што проста аж любата выходзіць. Канчаю я тым заключэньнем, што аўтар хворы і што яму трэба палячыцца, і што толькі гэтым аклапочаны, я зьвярнуў увагу на кнігу, якая меней усяго разьлічана на гутаркі аб ёй. Ну вось я й напісаў. Што, вы нездаволены, вы кажаце, што гэта не

рэцэнзія, а данос на гэтмана–злодзея? Ну як сабе хочаце. Дык што вы разумееце пад рэцэнзіяй? Вы кажаце, што рэцэнзія — гэта адзін з жанраў крытычнае творчасьці. Таксама як новэля адзін з відаў поэтычнай творчасьці. Во гэта дык ужо для мяне навіна. Вы кажаце, што ёсьць нават такая крытычная творчасьць. Зусім ня чуў. А што гэта такое? Крытычная творчасьць — гэта творчасьць форм літар[атурнай] ацэнкі. Ацаніць жа — гэта значыць, як кажуць людзі, вызначыць характар твораў. Але што значыць „характар твораў“ і што значыць яго вызначыць? Характар — гэта тое, што ўласьціва твору і што выяўляецца як уласьцівае яму ў дачыненьні пэўным, ну, скажам, у чытаньні. Вызначыць–жа — гэта значыць рашыць задачу.

Дадзена: твор, напісаны такімсьці аўтарам і прачытаны такімсьці чытачом зрабіў такое ўражаньне. І вось, калі нам вядомы твор, чытач і яго ўражаньне, а невядомым застаецца аўтар, то трэбуецца знаць, чаму раўняецца аўтар. Можа–ж быць і так, што будзе вядомым аўтар і яго твор, і будзе трэбавацца рашыць, якое ўражаньне ён зробіць у такога а такога чытача. Дадзенымі зьяўляюцца творы і аўтар, вядомы ранейшымі сваімі творамі. Застаюцца невядомымі чытач і ўражаньне, якое зробяць на яго гэтыя творы. Творы гэтыя такія. Гэта расказы: 1) аб тым, як жанчына пераж[ывала] імкн[еньне] быць мат[каю] і зрабіла[ся] ёю: жанчыне, якая была выдадзена замуж не па сваёй волі з[а] чалавека, які накладаў на яе цяжкія абавязкі выконваць ролю прыцяг[ваць] гасьцей, за невыкананьне якіх яе біў, і якая, жадаючы мець дзяцей, быць маткаю, ня маючы іх ад свайго мужа, зышлася з вясков[ым] хлопцам і радзіла сына, які выдаў яе тайну перад мужам і стаў ахвярай барацьбы між жанч[ынаю] і мужам, а сама жанчына звар'яцела; 2) расказ аб тым, як мучыўся селянін, калі яго дапрош[валі], дзе яго сын; 3) расказ пра Ісл[ам]–Бэя. Словам, гэта расказы аб тым, што было, што вядома аўтару. Вось аўтар расказвае пра Танзілію. Пачынае ён з таго, што ўказвае месца, і ўражаньняў ад абстаноўкі, і гаворыць пра гэта так, быццам гэта месца сапраўды ёсьць і цяпер. Ён кажа: „Татар[скі] хут[ар] стаіць **на паляне**“ і робіць ураж[аньне] „маленьк[ай] сямейкі“. З абодвух бакоў цягне[цца] лес цеснымі радамі і сьлеп[не] прастор. Уражаньне такое, што „здаецца, што дрэвы“ і г. д. Што гэтым хоча сказаць аўтар — ці толькі ўказаць месца? Канечне, не, ён гэтым хоча сказаць, што месца гэта адкінута ад сьвету, што яно на ўзлон[ьні] прыроды і зьвязана з сьветам дарогаю, што ў гэтым месцы ёсьць сваё харство і таемнасьць. Харство гэта ў тым, што робіць уражаньне нейкага загадачнага жыцьця: дрэвы атуляюць, ветрык вандруе, голас ступ[ова] ачышчаецца і перах[одзіць] у цьвёрд[ыя] мядз[яныя] тоны, калі–нікалі жаласн[ы] піск чуцен. Гэта агульн[ы] мом[ант]. А вось і конкр[этны] момант. Сонца апуск[аецца] у лес. Яно ўтапіла[ся]... На хутары ціха. На двары ні жывой душы. І думаецца, што тут нейкае зацішш[а]. Але раптам, павед[амляе] аўтар, адч[ыняюцца] дзьверы... Словам, вы ўжо бачыце, што аўтар рысуе перад вамі карціну так, як–бы вось яна адбы[ва]ецца перад вашымі вачыма. І вы за ёю наглядаеце.

„Тан[зілія]“ — гэта песьня ў чэсьць вернасьці чалавека прыродзе. Танз[ілія] — гэта ўвасабл[еньне] гэтай вернасьці. Яна застаецца вернаю прыродзе, застаецца сама сабою, не зважаючы на тыя мукі, якія яна пераносіць за гэту вернасьць ад нраўств[еннага] доўгу. Застацц[а] вернаю прыродзе ўва ўмовах нраўст[венных] пут і чалавеч[ых] законаў — гэта значыць аддаць сябе на ахвяру гэтай прыродзе, а прынесьці сябе ў жэртву прыродзе, гэтаму ўсем[агутнаму] богу — няма большага шчасьця на зямлі, гэта выканаць сваё прызначэньне, дадзенае чалавеку богам–прыродаю; быць славаю яго, паказаць яго вялікасьць — гэта зьявіць сабою яго тайну. Танз[ілія] савярш[ыла] богам–прыр[одаю] асьвяшч[онае] дзела і прыняла за гэта пакуты. У гэтым яе харство і вялікасьць, дастойн[ыя] услаўленьня.

[6]

Ліставаньне

Дарагі дружа! За апошні час мне давялося бачыць шмат выдрукаваных вершаваных і невершаваных лістоў. На мяне гэта зрабіла такое ўражаньне, якое бывае звычайна тады, калі бачыш перад сабою лісты якога–небудзь пісьменьніка да сваіх друзей, выда[дзе]ныя пасьля яго сьмерці. Але прачытаўшы гэтыя лісты, уражаньне атрымалася некалькі другое. І вось чаму. Я ведаю, што тыя людзі, якія пісалі гэтыя лісты, жывы і здаровы, дык я рашыў, што гэта не сапраўдныя лісты, а толькі літаратурныя спосабы выказваньня. Дык от, пішучы да цябе, я й падумаў, а што калі й ты іх уважыш за літ[аратурныя] прыёмы?

[7]

Дарагі дружа! *Я вельмі ўзьдзячны за тваю цікавасьць да мяне. Ты ня можаш уявіць сабе,* Як прыемна пачуваць, што ёсьць на сьвеце людзі, якія й тваю асобу хоць сягды–тады ды й успомняць. Ты ось пішаш, што я зараз раблю, чым займаюся, а мне чуецца, быццам мой дарагі друг заве мяне на праходку за горад, каб дыхнуць сьвежага паветра. І я зноў з табою, адначасн[а] дум[аць] лёгка і проста ў вясёлых гаворках пра ўсё, што толькі пападаецца ў коле нашага зн[аёмства]. Ты мяне папр[акаеш], што я заняўся вучэн[ьн]ем пісаць рэцэнзіі і дзеля гэтага чытаю ўсё, што толькі пап[адаецца] у рукі, жадаючы знайсьці сэкрат іх пісаньня. Я й не апраўдваюся. Такая, браце, усё нудота, прычым нудота з сур'ёзным тварам, што проста зусім ніякава сябе адчуваеш. От нібы ты не сярод людзей жывеш, а нейкіх аўтаматаў, машын. Хоць–бы табе дзе жывое слова. Як завядзе каторы — дык што шэйнакатрына тую „Разлуку". І ведаеш, да таго гэта табе напілікае, што ўвесь становішся, як разьбіты: і вушы баляць, бо не заткн[еш]–жа іх ватаю, і ў вачох колікі. Адзін сэкрат — гэта забыцца, што ты чалав[ек].

[8]

Дарагі дружа! Як прыемна пачуваць, што ёсьць на сьвеце людзі, якія й тваю асобу не забываюць ды хоць сягды–тагды ўспомняць пра яе: ці жыва яна, ці здарова ды як маецца. Ты ось пытаеш, што раблю зараз, чым займаюся, а мне здаецца: прышоў гэта насьмешлівы Юзік Яначкаў да Шаўцовых Адама, згроб усе паперы ад яго на падлогу, узяў яго за руку, надзеў яму на голаў кепку і — „Якое добрае тут паветра!" — кажа Адам, забыўшыся ўжо на ўсё, што было і што трывожыла, ды ўваходзіць сьледам за Юзікам у пышна расквечаны сад з поэзнымі дарожкамі ўдоўж і поперак. І Юзік ад душы сьмяецца, і сьмяецца доўга–злосна і ласкава разам, сьмяецца датуль, пакуль першы Адам ня зробіцца і апошнім Адамам. Тады Юзік пачынае гаварыць сур'ёзна і кажа ўсяго адно толькі слова: „Вось", якое Адаму выдаецца такім вялікім і такім заслужаным, што ён гатоў абняць Юзіка і наўзрыд загаласіць, ды ня можа гэтага ніяк зрабіць. І Адам апраўдваецца. Адам гаворыць многа, а Юзік чуе адно толькі: „Ну што–ж!"

[9]

Нібы–лісты з падарожжа

Дарагія мае! З чаго мне пачаць свае „нібы–лісты з падарожжа“, калі я ніколі ніякага падарожжа не рабіў і жыву ўжо каторы час на сваёй дарагой бацькаўшчыне, праўда, другой, так сказаць, чым як лічыць ад пачатку, то–бок ад таго, што калісьці я радзіўся і жыў на вёсцы. Ну што–б вы рабілі ось на маім месцы? Я ведаю, што калі вы чалавек чулы і дасьціпны, то вы зразумелі і ад шчырага сэрца пашкадавалі мяне. Але, як вы ведаеце, мне ад гэтага лягчэй стала? А ведаеце, такі й лягчэй. Я магу ўжо быць спакойным. Пісаць лісты будзеце ўжо вы. Ах, які вы недагадлівы чалавек! Ну, сядайце–ж, калі ласка, хутчэй за стол. Вось вам папера і да паперы. Пішэце цяпер. Сягодня я пазн[аёміўся] з адным дзіваком, якога вы можаце пазнаць з гэтага вось ліста. Ёсьць–жа яшчэ на сьвеце такія людзі. Нідзе, кажа, ня быў, нічога ня бачыў, а яго ў кар[эспандэнты], ці то–бок у крыт[ыкі] выбіраюць. Ды ён, што вы думаеце, згадзіўся і стаў думаць, што, мусіць, людзям лепш вядома, чаго ён варты. А чалавек ён шчыры. Проста аж шкода робіцца, гледзячы, як ён гэта сядзіць і думае, што раз ён кр[ытык], дык трэба–ж крытыкаваць. Думае–думае Адам, ізноў думае, і да таго–ж ён ужо многа надумаў, што каб гэтулькі, скажам, панакасіў, то нарабіў[–бы] сена на ўсю акругу.

[10]

Лісты з літ[аратурнага] падарожжа...

Дарагія мае! Пра што мне вам напісаць? Ці [пра] таго дзівака, які выходзіў сягоньня ў людзі ды папаў у такую гісторыю, што я ня ведаю, як пра яе й казаць ужо, ці лепей расказаць вам пра тое, як тут робяць людзі поэзію. Да праўды–ж ня ведаю, як мне пачаць свае лісты. *Усё гэта вы зразумееце, калі возьмеце на ўвагу тое, што ніякіх падарожжаў я–ж не рабіў. Бачыце, калі пісаць з дзівака, то й ліст выйдзе дзіваком, бо–ж, як кажа прыказка, які бацька — такі й сын, якое дрэва — такі й клін. Калі–ж пачаць з таго, як глядзяць, то выйдзе…* Мо’ б вы мне дапамаглі. Бачыце, такая справа. Я ня ведаю, пра што вы хочаце даведацца і што вы любіце. Мо’ вы хочаце, каб я вам расказаў пра Яр[оцкага], а я буду раск[азваць] пра М., дык вы й слух[аць] не захоч[аце]. А мо’ вы люб[іце], каб раск[азвалі] вам бурапенн[а], а я буду раск[азваць] ціха, дык і зноў выйдзе, што вы пераст[анеце] слухаць. Прымусіць–жа каго–небудзь слух[аць] тое, што ён ня хоча або ня люб[іць], я ня ўмею. А N–жа гаворыць, што калі ты гавор[ыш], а цябе ня слух[аюць], то гэта ўсё роўна, што малоць зб[ожжа] не падст[аўляючы] мяшок, а так, абы малоць. І я–б вельмі хацеў, каб у другі раз вы мне пісалі, пра якія навіны вы хоч[аце] ведаць і што вы любіце слухаць. А то так, дык вы мяне ставіце ў гадк[ае] палажэньне, не раўн[уючы] вешаеце мне на шыю, якога і ня відно, і які давіць.

[11]

Дарагія мае. Вы просіце, каб я вам напісаў што–небудзь. Прызнацца, я вас не зразумеў. Што вы хочаце, каб я вам напісаў: ці будзе гэта „што–небудзь“ нак[онт]

таго поэта, які глядзіць на сьвет праз пальцы містычн[ага] і бачыць, што сьвет — гэта тайна, што чалавек — гэта загадка і што радасьць і шч[асьце] жыцьця ў тым, каб разгадваць гэтыя тайны і загадкі. Ці пра поэта, які ніяк не глядзіць, а толькі ўсё робіць такое, што, як яму здаецца, патрэбна для ўсяго сьвету і што калі ён ня будзе гэтага рабіць, дык і сьвет разваліцца, а дзеля гэтага ён патраб[уе], каб яго шан[авалі] і паваж[алі] за спасіц[ельства] роду чалавецкага. Самі, здаровенькі, падумайце. Пачну я пісаць: „N выдаў ужо нек[алькі] збор[нікаў]. У такім–та ён гавора тое, а ў другім...“, а вы раптам возьмеце ды й скаж[аце], што зусім ня гэтага вы чакалі ад мяне, што вы думалі, што я не дамар[ошчаны], што я ня ўмею рабіць допыты і даносы і што вам не падабаец[ца], калі я стаўлю пыт[аньне], дзеля чаго Ц[ішка] Г[артны] піша, калі пісаць ня ўмее. Вы думалі, што я зраб[лю] так: пахв[алю] адн[аго], а друг[ога] пага[ню]. А як вы дум[аеце], адкуль мне ведаць, што вам хоч[ацца] і што падабаецца вам, калі ня пыт[аюць] ні аб чым, калі толькі хваляць. Ды ось вы, будзь ласка, у другі раз ужо напіш[эце], што вы любіце... Дык я буду ведаць, што мне трэба напіс[аць] пра...

Ну, вось бачыце, яно так і вышла. Вы адр[азу] пачалі пытаць, чаму я прашу тое.

Пачну, скажам, з таго, што вазьму вас за руку і павяду на спат[каньне]. Завяду з вамі разм[ову] пра лёс бел[арускай] літ[араутры] і няпрыкм[етна] прывяду да вас чалавека, якога вы ня ведаеце і якога я ведаю наскрозь, ведаю яго мінулае, яго сучаснае і яго будучае, ведаю, што ён будзе гаварыць з вамі і што вы будзеце на гэта адказваць і што вы будзеце рабіць, што ён замышляе і г. д. Дык ось, прывяду я гэтакага чалавека і прадстаўлю яго такім, быццам ён сам ня ведае сябе і вы ня ведаеце, як з ім быць, прывяду, пазнаёмлю яго з вамі і скажу аб ім, што ён з сябе прадстаўл[яе], скажу, што ён па дарозе зайш[оў] да вас. А тым часам ён зробіць такое, быцца[м] што ў вас украдзе, і вы тады пойдзеце за ім, абураныя на гэтага чалавека, і будзеце яго прасьледаваць да тых пор, пакуль я ня выведу яго з поля вашага віду.

…Скажу, што поэзія — гэта тое і тое, што гэта тое ёсьць у творах такіх а такіх, і выведу, што гэныя творы ёсьць творы поэзіі. Або вазьму так: скажу, што людзі лічаць твор[амі] поэзіі вось такія творы і лічаць іх таму і таму, што я ўзяў гэтыя творы, каб правер[ыць], ці гэта так, і правер[ыўшы], прыходжу к вынік[у], што твор[ы] — не поэзія *[нрзб.]*, а людзі, якія лічаць іх за поэзію, не распазналі іх.

[12]

Дарагія мае! Вы просіце, каб я вам што–небудзь напісаў. Прызнацца, мне зусім не падабаецца такая просьба. Ну што такое „што–небудзь“ — я зусім не разумею. І таму я вас пытаю. Ці будзе гэта што–небудзь, калі я вам напішу апавяданьне такое, якіх ня піш[уць] нашы суч[асьнікі], ну, прыкладам, як піша адзін з нашых сучасьнікаў. Пачну, скажам, з таго, што паведамлю вам, дзе знаходзіцца месца дзеяньня, потым раскажу, як яно выглядае і якое яно робіць на мяне ўражаньне, далей перайду да таго, які быў час, калі раптам у гэтым месьці адбылася такая вось зьява, прадстаўлю перад вашы вочы саму гэту зьяву і на гэтым закончу першы, т[ак] ск[азаць], разьдзел. Другі разьдзел пачну з таго, які быў ужо час, калі адзін з герояў першага разьдзелу, уцякаючы ад другога героя таго–ж разьдзелу, апынуўся ў другой ужо абстаноўцы, і

раскажу, што яна там рабіла, што адчувала, куды думала накіравацца, як яна тут арыентавалася, як ёй прыслужываў, скажам, вецер і што гэта для яе было прывычным, што прывыкала яна ў такіх вось умовах: першая асоба займалася тым а тым і ўскладала на першую такую а такую ролю, што гэтак цягнецца даўно, што яе крыўдзіць другая асоба, але першая ня [звыкла] скардзіцца, выкручвалася і вярталася дамоў, і кончу гэты разьдзел тым, што паведам[лю], як было на гэты раз, т. е. пацьверджу свае палажэньні. Трэці пачну з таго, што мела асоба, апроч абавязкаў, у сваім сэрцы і чым яно вызначалася, што казалі на гэта суседзі, як глядзелі, як выглядала асоба, як сябе адчувала, што бачыла навокал і як да гэтага ставілася, як і каму выказвала сваё гора і як адносіліся да яе тыя, каму выказвала яна яго, як глядзела асоба на суцяшаньне, як кпілі і як рэагав[алі] на гэта ас[татнія], што пера[д] ёю стаяла пыт[аньне]: „У каго знайсьці падтр[ымку]?“. І кончу тым, што асоба гэта з[н]ойдзе нават ж[ыцьцё].

Дык ось як па–вашаму — гэта будзе што–небудзь ці не? Або, скажам, калі напішу я крытыку такую, скажам, як піша адзін з сучасных хл[опцаў], які думае, што ён ой які крытык, што калі–б ён ня пісаў, дык–бы й чорт ведае да чаго дайшло. І вось пачаў–бы я з таго, што перад намі такое–та апавяданьне, што мы бачым у ім тое а тое і ня бачым таго–та, што мы ня зьбіраем[ся] рабіць таго, што мы пяройдзем да таго, паглядзім на тое і г. д. Ну а гэта, як па–вашаму, будзе што–небудзь ці не? Дык от–жа самі, здаровенькі, падумайце, што вы мяне паставілі ў ніякавае становішча. Напішу гэта я вам, а вы і скажаце потым, што гэта ня што–небудзь, а нешта такое, што вы чакалі ня гэтага, што вы думалі так, як думае Ц[ішка] Г[артны].

[13]

Дзень добры вам! Дазвольце вам прадставіцца! Я той самы, пра якога з ласкі адных пашла ў сьвеце слава дам[арошчанага] крыт[ыка], а з ласкі другіх — талентнага крытыка, які ўхіляецца ў эст[этызм] і формалізм. Мо’ чулі? Дык от я гэта той самы крытык і ёсьць. Да вас я па справе. Прызнацца, я ня ведаю, ці маеце вы якое значэньне ў грамадзе, ці не. Зрэшты, гэта для справы ня так важна. Калі вы яшчэ не вялікі чалавек, то хто вам не дае быць такім? От–жа і я сам ня быў крытыкам, а–ж, бачыце, зрабіўся. Я так гляджу, што і вам няма чаго, канечне, траціць надзеі на тое, што вы з часам будзеце вялікім чалавекам, калі вы цяпер малы, і малым, калі вы цяпер ужо вялікі. Дык ось як вы ўжо зробіцеся ня тым, чым вы цяпер ёсьцека, вы зможаце дапамагчы мне ў аднэй справе, зачым я і прыйшоў да вас. Я–ж чалавек такі, што заўсёды рад памагчы чалавеку стаць ні тым, чым ён ёсьць. Гэтак я зычу і вам! Вось я прышоў да вас. Вы што–ж думаеце, вы застаняцеся такім, як і былі, ды, хавай божа, нашто–ж мне тады прыходзіць да вас? Пабуду ў вас, пагавару, і пра вас ужо скажуць: ён мае нейкія сувязі з крытыкам. А вы, можа, і Богу дужэй ня вінны. Мо’ потым і пашкадуеце, што пусьцілі мяне ў хату. Але–ж як чалавеку ўсьцерагчыся ад выпадкаў? Хіба вы ведалі, што я прыду, хіба вы клікалі мяне? Канечне не, я сам прышоў. Дык вы ўжо, калі што якое, — усё звальвайце на мяне. Я ўжо вынесу. Можаце нават, калі вам ня будуць верыць, вылаяць мяне, абы–б толькі вам застацца і надалей ортадоксам, застацца такім, якім вы хочаце быць у вачох патрэбных для вас людзей. От бачыце, я ўжо й загаварыўся, якраз гэтак, як вы, пэўна, і чулі пра мяне, што я магу шмат гаварыць і нічога не сказаць. Такі ўжо чалавек я ўдаўся. Але ўжо годзі пра гэта. Пачынаю справу, хоць і справа гэта якая там справа, але ўсё–ж лічыцца справа. Бачыце, я–ж крытык, дык ці няма ў вас, калі ласка ваша, чаго па-

крытыкаваць? Мо' вы пішаце што, а мо' чытаеце. Вы выбачайце, што я так проста вас пытаю — што–ж зрабіць, такі я ўжо чалавек. От, бачу, стаіць хата, думаю: калі хата ёсьць, то, мусіць, і чалавек у ёй жыве, а калі жыве чалавек, то, пэўна, і піша, а калі не — то чытае або хоць проста так гаворыць. А калі чалавек гаворыць або піша, або чытае ці слухае, то пэўна–ж у яго ёсьць і для крытыкі работа. Дай, думаю, зайду. Вось і зайшоў. Дык як, ці няма чаго ў вас пакрытыкаваць? Дорага я не бяру... Але што гэта з вамі? Я бачу, вы дзівіцеся на мяне як на чалавека не пры сваім розуме, як на чалавека, які німаведама што чаўпе. Вы памыляецеся. Я чалавек зусім пры розуме і не сьмяюся, калі пытаю, ці няма чаго ў вас пакрытыкаваць. І я гэта вам давяду. Вот, скажам, я вас пытаю: „Што гэта значыць?" Ды чаго гэта вы маўчыце, быццам вады ў рот набраўшы? А ці ня хочаце гэта вы, каб я пакрытыкаваў ваша маўчаньне? Калі ласка. Я гатовы. Маўчаньне. Прышоў гэта крытык да чалавека ды пытае ў яго, ці няма чаго пакрытыкаваць, а чалавек маўчыць. Які тут мы знойдзем соцыялёгічны эквівалент? Як я ўжо казаў раней, гэты чалавек выяўляе ўсе адзнакі таго, каб быць не такім, якім ён ёсьць вось цяперака. І я гэта яму казаў, дык ён усё маўчыць. Факт апошняга маўчаньня сьцьвярджае маё палажэньне, што чалавек гэты маўчыць. Адкуль ідзе гэта маўчаньне? Кулак крычыць. Пролетар будуе і яму няма калі крычаць. Адгэтуль ясна, што гэты чалавек зьяўляецца пролетарскім поэтам, выразіцелем пролетарскай ідэолёгіі? Ну вось я й кончыў. Дык што вы цяпер скажаце, пры сваім я вуме, ці не? Канечне, я цяпер ведаю, што што–б я ні пытаў у вас, вы будзеце маўчаць, іначай вам ня быць пролетарскім поэтам. Дык я ўжо і пытаць ня буду. Адно толькі буду прасіць вас, калі вы будзеце ня тым, чым ёсьць вы цяпер, дык не забудзьцеся пра мяне і заходзьце ўжо самі, калі ў вас будзе што крытыкаваць. Я з вялікай прыемнасьцю заўсёды буду рад выпадку выкарыстаць свой талент і апраўдаць тыя надзеі, якія людзі ўскладаюць на мяне, і тую славу, якою яны так шчодра абдараюць кожнага ім патрэбнага на час чалавека. Дык ось і ўсё. Бывайце здаровы і шчасьлівы!

[14]

Адкрытыя лісты

1.

Дарагі чытач! Ты, пэўна, зьдзівішся, што я пішу лісты, не паказваю адрасу і называю іх ад[к]рытымі. Каб ты–ж ня дзівіўся, дык я загадзя скажу, чаму гэта так. Бачыш, я ад цябе атрымліваю лісты, хоць ты спэцыяльна мне ліста ніколі і ня пішаш. Усё, што вакол я бачу, гэта ўсё роўна, як лісты ад цябе, і я іх штодзень чытаю. З іх я даведваюся, як ты маешся, як жывеш, чым заняты, што цябе цікавіць, чаго нестае, чым аклапочан, што думаеш, адчуваеш, жадаеш. Словам, усё твае жыцьцё з іх — як на далоні. Ты шмат што пытаеш у людзей, і вось таму і я, адзін з гэтых людзей, пішу табе ў адказ лісты. А што бяз адрасу — дык гэта таму, што [хоць] ён і патрэбен у наш час, я ведаю, што ўсе яны дойдуць да цябе, калі ты ўмееш чытаць і чытаеш друкованае слова. Затым–жа і адкрыты, каб чытаў яго ўсякі, каб ты ведаў, што калі ліст адкрыты, то яго прачытаў ужо і ведае, аб чым у ім да цябе пісалася, апроч цябе, і другі. А гэта, калі ты будзеш мець якое дзела да другіх людзей, будзе для цябе ніткаю, па якой ты пазнаеш, з якім ты чалавекам маеш справу: з тым, што ведае пра гэты ліст ці ня ведае, а калі ведае, то ці ён родны табе па думках, ці не, ці ёсьць у яго што агуль-

нае з табою, ці не. І тагды ты будзеш ведаць, як гэтым чалавекам абыходзіцца: ён абавязкова выявіцца ў гутарцы на аснове гэтага лісту. Калі–ж цябе не за[да]вольніць гэта тлумачэньне, то ты аб гэтым напішаш, як гэта ты робіш заўсёды.

А цяпер, дар[агі] ч[ытач], наконт тваіх пытаньняў. Ты пішаш, што табе незразумела, што такое сучасная крытыка і якая розьніца між ёю і надзірацельствам. Ты пішаш, што гэтай розьніцы ня бачыш, што гэтыя назвы зрабіліся для некаторых пісачоў сінонімамі і што яны, займаючыся надзірацельствам над літаратураю, вялічаюцца і сходзяць за крытыкаў і нават багата абяцаючых. І яшчэ ты пішаш, што ты за крытыку раней ніколі не лічыў надзірацельства, што крытыкам ты лічыў такога чалавека, які творыць, як твораць і поэты, і пісьменьнікі, і інжынэры і г. д., што літ[аратурны] крытык — гэта чалавек, які творыць каштоўнасьці ў галіне суджэньняў наконт маст[ацкіх] твораў, што ён вызначае характар твораў таго ці іншага пісьм[еньніка] і месца, на якое дае яму права гэты хар[актар] у літ[аратуры], што вызначае гэты характар ён на падставе пэўн[ай] тэорыі маст[ацтва] і параўн[аньня] з інш[ымі] пісьменьнікам[і], што крытык дастасоўвае пэўную тэорыю да пісьм[еньніка] на падставе фактаў яго творчасьці.

І як[і]–ж ты пасьля гэтага дзіўны. Няўжо ты яшчэ да гэтага часу ня ўцяміў, што ў наш час куды прасьцей.

Ты пытаеш мяне пра мастацтва, што яно такое. Нялёгкую ты задачу даеш, каб так ось табе і адразу і адказаць. А зрэшты, пра якое ты мастацтва пытаеш? Ці пра тое, якім людзі (ня ўсе, вядома, але ёсьць такія чалавекі!) даводзяць ісьцін[н]асьць усяго, што толькі не захочаш, або што толькі ад іх не патрэбуюць? Ці пра тое, з якім людзі (таксама ёсьць і такія) могуць сыкаць на ўсё, што ім толькі скажуць? Ці пра тое, з якім людзі вінавацяць другіх у тым, чым самі грэшны? Ці пра тое, з якім людзі ўмеюць складна гаварыць, што ёсьць што паслухаць, з якім людзі расказваюць цікава й пра няцікавыя рэчы?

Калі табе цікава ведаць, што такое за мастацт[ва] даводзіць ісьціннасьць усяго, што толькі ад цябе запатрабуюць, то наконт гэтага мастацтва табе лепей за ўсё запытаць у тых, хто яго ўмее. Я, канечне, не магу ручацца за тое, што той, хто ўмее, сам возьме ды адкрые табе свой сэкрат і скажа, што гэта за такое мастацтва, у чым яго цьвік. Што я тут магу толькі, дык гэта сказаць табе адрас таго, хто ўмее гэтае мастацтва, калі табе ён невядомы. Калі табе так пільна патрэбна ведаць, што яно такое, як ты гэта пішаш, дык лепш за ўсё зьвярнуцца да аўтара артыкулу „Соц[ыяльныя] мотывы [творчасьці], або Саб[ачыя] ліст[ы] п[оэта] [Язэпа] П[ушчы]“. Што–ж ён мастак даводзіць тое, што патрэбна давесьці, у гэтым ты можаш быць пэўным. Каб–жа ў цябе ня было ніякіх сумненьняў наконт таго, што сапраўды той, пра каго я зараз табе кажу, ёсьць мастак, ты можаш пераканацца з тых фактаў, якія падае ён сам у памянёным артыкуле. Калі ты чытаў гэты артыкул, то, пэўна–ж, памятаеш, як ён рэкамендаваў сябе. Калі–ж ты ня чытаў, то як маеш ахвоту, прачытай: каб пераканацца, яно не зашкодзіць. Адтуль ты даведаешся: 1) якая павіннасьць ляжыць на ім і ці выконвае ён яе; 2) што знаходзіцца перад ім; 3) што яму казалі, калі ён раней гаварыў; 4) што тое, што знаходзіцца цяпер перад ім, пацьвярджае тое, што ён раней гаварыў; і 5) што ён ня зробіць гэтак, як робяць другія, і інш.

Ведаць–жа, якія мае чалавек павіннасьці, і ці выконвае ён іх — гэтага ўжо досыць дзеля таго, каб уважаць у ім чалавека спраўнага і сьвядомага ў самым сябе. Зноў–жа, ведаць, што **перад ім** знаходзіцца, таксама досыць дзеля таго, каб бачыць, што чалавек заняты, што чалавек паказвае нейкую штуку перад гледачамі, што чалавек рашае нейкую задачу. Ды нават і тое, калі будзеш ведаць, што тое, што цяпер перад ім даводзіць правіл[ьнасьць] таго, што ён казаў раней, то гэта цябе пераканацца з тых фактаў, якія падае ён сам у памянёным артыкуле. Калі ты чытаў гэты артыкул, то, пэўна–ж, памятаеш, як ён рэкамендаваў сябе. Калі–ж ты ня чытаў, то як маеш ахвоту, прачытай: каб пераканацца, яно не зашкодзіць. Адтуль ты даведаешся: 1) якая павіннасьць ляжыць на ім і ці выконвае ён яе; 2) што знаходзіцца перад ім; 3) што яму казалі, калі ён раней гаварыў; 4) што тое, што знаходзіцца цяпер перад ім, пацьвярджае тое, што ён раней гаварыў; і 5) што ён ня зробіць гэтак, як робяць другія, і інш.

нае ў тым, што перад табою ня звычайны чалавек, а нешта накшталт прарока. Вось толькі я сумняваюся, ці адкрые ён перад табою сэкрат свайго мастацтва. Бачыш, такая справа, што ня любіць гэтага рабіць, і я думаю, за тым, што ня хоча яшчэ адказваць свайго мастацтва.

[1927 — 1928]

Што пісаць?

1. Стала „прытчай во языцех“, што „Узвышша“ ня прызнае сваіх памылак. Гэта ў розных варыяцыях паўтараецца, бадай, на кожным кроку, і т[акім] ч[ынам] ствараецца, а ў пэўных колах і ўжо стварылася ўражаньне, што „Узвышша“ — гэта нейкая грэшная істота, якая ня хоча ісьці ў споведзь, што „Узвышша“ з гэтай прычыны — ад'яўлены, т[ак] ск[азаць], бязбожнік, які не прызнае грамадзкага ўстанаўленьня прызнаньня памылак *(або яно бязгрэшнае, а і тыя, што патрабуюць ад яго споведзі, грэшны самі)* і, т[акім] ч[ынам], яно ёсьць контра сучаснай грамадзкасьці. Што гэта ўсё значыць? Ці сапраўды „Узв[ышша]“ лічыць сябе бязгрэшным? Не, гэткім яно сябе ня лічыла і ня лічыць. Ці заяўляла яно аб гэтым? Так, яно аб гэтым гаварыла, і ня раз (арт[ыкулы] «„Узв[ышша]“ перад новым годам БССР», „Узвыш[энская] поэзія“). Яно ня тоіць сваіх грахоў і цяпер. Яно гаворыць, што галоўным яго грэхам ёсьць яго склад, пахаджэньнем дробнабуржуазны. Цяпер, ці ставіцца яно ў контру сучаснай грамадзкасьці, ці процівастаўляе яно сябе генеральнай лініі партыі? Не. Яно лічыць, што яно сваёй творчасьцю выконвае патрабаваньні гэтай грамадзкасьці, што яно адпавядае інтарэсам рабочае клясы ў абсягу стварэньня беларускай пролетарскай літаратуры. Праўда, яно не адмаўляе таго, што ў гэтай рабоце былі памылкі, што нярэдка яно сваім друкаваньнем санкцыянавала твор, які не адпавядаў патрабаваньням моманту і тым самым рабіла палітычныя памылкі. Яны вынікалі з недастатковай увязкі сваеасаблівасьцяй разьвіцьця кожнага сябра „Узвышша“ ў творчасьці з сваеасаблівасьцямі кожнаг[а] паасобку ўзятага моманту гістарычнага разьвіцьця наогул. Канкрэтна гэта выявіцца ў далейшым. Цяпер–жа што да пытаньня наконт дачыненьня „Узв[ышша]“ да суч[аснай] грамадзкасьці, то ясна, што яно ня толькі ня ставіцца ў контру да яе, а, наадварот, уважае сябе за част[к]у яе, за невялічкую яе літаратурна–мастацкую адзінку, што працуе на гэту–ж грамадзкасьць і што зьяўляецца адначасова і яе органам у яе клясавым змаганьні з грамадзкасьцю варожае клясы. Аб гэтым яно таксама ня раз заяўляла („Да чыт[ачоў]“ і тыя–ж арт[ыкулы]). Калі–ж гэта так, то паўстае пытаньне, што значаць гутаркі аб контры, адкуль яны ідуць і што яны маюць на мэце?

2. Нікому ня сэкрат, што з расколам „Маладняка“ ў 1926 г. у маладой пасьлякастрычнікаўскай літаратуры ўтварылася два кірункі, змаганьне між якімі вядзецца ўвесь час і толькі то заціхае, то выбухае і набывае розныя формы ў залежнасьці ад таго ці іншага гістарычнага моманту. Гэта можна прасачыць ад самага пачатку існаваньня „Узвышша“. Асноўнай асаблівасьцю гэтага змаганьня аж да апошняга часу зьяўляецца адсутнасьць адкрытай дыскусіі між гэтымі двума кірункамі. І трэба сказаць, што ад удзелу ў дыскусіі ў тым яе кірунку, у якім робяцца вызавы з боку другога кірунку аж да апошняга часу, „Узвышша“ сьвядома ўнікала, ніколі не адмаўляючыся весьці дзелавой дыскусіі па любым пытаньні літаратурнае творчасьці і літаратурных твораў як сваіх, так іншых. (Глядзі аб гэтым даклад у ЦК і паведамленьне 1928 г.). Гэта яно паўтарае і цяпер. Яно заўсёды гатова дыскутаваць, але не па прынцыпу „хто каго пераплюе“, а па прынцыпу „мастац[кай]“ творчасьці, яно заўсёды гатова дыскутаваць фактамі саміх твораў, як яно, уласна кажучы, рабіла гэта і дагэтуль. Бадай на ўсе вызавы з боку тых, што прадстаўлялі маладнякісцкі кірунак (па істоце — публіцыстычны) „Узвышша“ адказвала фактамі твораў. Канечне, гэта не магло не палажыць адбітку на характар самых твораў, яны нярэдка набывалі вузкалітаратурнага, а часам проста групавога значэньня, і праз гэта былі зразуме-

лы вузкаму колу асоб, пераважна самім літаратарам. Адказы ўзвышэнскага кірунку (па істоце — літ[аратурна]–мастацкага) у асноўным насілі дваякі характар па сваім праяўленьні: актыўныя (Дуб[оўка], Глебка) і пасыўныя (Пушча і інш.). Які–ж характар носяць выступленьні з боку публіцысты[чнага] кірунку? Перадусім гэта характар надзірацельства, шукацельства і як вынік гэтага — пракурорскага абвінавачаньня.

3. Якімі спосабамі ўсё гэта робіцца, „Узвышша“ не аднойчы выяўляла (гл. Даклад у ЦК). Ва ўсякім разе ясна толькі адно, што гэтыя спосабы за спосабы мар[к]сы[с]цкія „Узв[ышша]“ вызнаць ня можа, а таму ня можа і вызнаць усёй пісаніны, пабудованай на гэтых спосабах, за марксы[с]цкую крытыку. Наадварот, яно лічыць гэта за праявы мяшчанства, невуцтва і палітыканства ў літаратурным жыцьці, з чым „Узвышша“ змагалася, змагаецца і будзе змагацца. Але дапусьцім на адзін момант, што гэта крытыка, і крытык[а] марксысцкая. Якія–ж абвінавачаньні яна выставіла за ўвесь час у дачыненьні ўзвышэнскага кірунку?

Асноўнае абвінавачаньне, да якога зводзяцца ўсе выступленьні гэтага кірунку супроць „Узв[ышша]“, зьмяшчаецца ў тым, што „Узвышша“ — арганізацыя не пролетарскае літаратуры, а необуржуазнае, толькі пад шыльдаю пролетарскай. Ці правільна гэта абвінавачаньне? Я лічу, што няправільна. На чым асноўваецца гэта абвінавачаньне? А галоўным чынам на творчасьці Я. Пушчы, Ул. Дубоўкі, К. Чорнага і інш. (пераважна на тых творах, якія былі зьвернуты тварам да процілеглага кірунку). Але дапусьцім на хвіліну, што абвінавачаньне правільнае. Што тады яно азначае? А азначае яно вось што. Па зьместу ці па істоце „Узвыш[ша]“ буржуазнае, а па форме пролетарскае. Гэта значыць, што „Узвышша“ толькі формальна пролетарскае, але не па істоце. Т[акім] ч[ынам], такі тып арганізацыі літаратуры, які прадстаўляе сабою „Узв[ышша]“, вызначаецца за пролетарскую форму. [Якая–ж гэта марк[сысцкая] крытыка можа вызнаць такі тып арганіз[ацыі] літ[аратуры] за форму пролетарскую? Я думаю, ніякая. Наадварот, я думаю, што ня можа быць і спрэчак аб тым, што гэты тып арг[анізацыі] — тып буржуазны (згуртаваньне літ[аратурных] адзінак).] Гэта значыць, „Узв[ышша]“ — пераапранутая ў пролет[арскую] вопратку буржуазія. А гэта вымагае чаго ў творчасьці кожнага паасобку сябра „Узв[ышша]“? Пераймаць форму ад пролетарскай літ[аратуры] і пры дапамозе яе выражаць свой буржуазны зьмест. А гэта прадумоўлівае наяўнасьць пролетарскай формы. Хто яе носьбіт? У белап[паўцаў] формы чыста буржуазныя (новэля, аповесьць, роман, верш і г. д.). Іх няма яшчэ. Аб іх толькі яшчэ ставіцца пытаньне. Дасюль–жа стаяла пытаньне аб нацыян[альных] (па іст[оце] бурж[уазных]) формах прол[етарскай] літ[аратуры]. Дык вось і пытан[ьне], каму–ж і нашто гэта патрэбна было вызнаць форму пролетарскай? А пэўна, на тое, каб можна было іх браць і пашыраць як пролетарскія, замяніўшы толькі зьмест.

Так яно і робіцца. Усе формы, якія толькі ўжывалі[ся] ва „Узв[ышшы]“, перайманцца тымі, хто выступае з абвінавач[аньнямі] супроць „Узв[ышша]“. Такім чынам, узвышэнская форма становіць **адзінства** двух, што змагаюцца, кірункаў маладой пасьл[я]каст[рычніцкай] літ[аратуры]. Адрознасьць прыпадае на зьмест, на істоту. Калі істота бурж[уазная] ва ўзв[ышэнскім] кірунку, то гэта значыць, што кожны ўзвышэнец прадстаўляе сабою ідэолёгію буржуазіі, ідэолёгію ўласьніцтва.

4. Ці правільна гэта?

[1930]

Камэнтары

Гэта першае выданьне творчай спадчыны Адама Бабарэкі — адной з ключавых постацяў беларускага літаратурнага працэсу 1920–х гг., аднаго з заснавальнікаў і галоўнага тэарэтыка творчых аб'яднаньняў „Маладняк“ і „Ўзвышша“. У Зборы твораў сабрана літаратурна–крытычная, празаічная, паэтычная, журналісцкая, філязофская і эпісталярная спадчына пісьменьніка, а таксама дакумэнты і матэрыялы да яго біяграфіі.

Крыніцамі для публікацыі зьявіліся:

1) прыжыцьцёвыя выданьні (кніга „Апавяданьні“, зборнік „Маладняк Янку Купалу“, часопісы „Маладняк“, „Маладняк Каліньшчыны“, „Малады араты“, „Полымя“, „Радавая рунь“, „Чырвоны сейбіт“, „Узвышша“, газэты „Савецкая Беларусь“, „Работніцка–сялянская Беларусь“, „Чырвоная зьмена“, „Беларуская вёска“); улічаны таксама пасьмяротныя публікацыі, найперш — падрыхтаваныя Алесяй Бабарэкай, Мікалаем Ількевічам, Уладзімерам Конанам;

2) асабісты архіўны фонд пісьменьніка (Беларускі дзяржаўны архіў–музей літаратуры і мастацтва (БДАМЛМ), ф. 407); акрамя гэтага, некаторыя дакумэнты і матэрыялы да біяграфіі А. Бабарэкі публікуюцца паводле першакрыніц, якія захоўваюцца ў фондах Нацыянальнага архіву Рэспублікі Беларусь (НАРБ) і Архіву Камітэта дзяржаўнай бясьпекі Рэспублікі Беларусь (КДБ РБ).

Многія тэксты (каля 250) публікуюцца ўпершыню. Асабліва гэта датычыцца літаратурна–крытычных прац, прысьвечаных творчасьці Язэпа Пушчы, крытычна–палемічных артыкулаў, філязофскіх эсэ і нататак, дзеньнікавых запісаў і многіх лістоў.

Творы разьмяшчаюцца паводле жанрава–храналягічнага прынцыпу. Друкаваныя пры жыцьці творы датуюцца годам апублікаваньня, за выключэньнем тых выпадкаў, калі захавалася аўтарскае датаваньне ці пэўныя сьведчаньні пра час напісаньня твору. Творы, апублікаваныя аўтарам пад уласным прозьвішчам, асобна не агаворваюцца. У дачыненьні да шэрагу неапублікаваных твораў выкарыстаны прынцып прыблізнага датаваньня, заснаванага на зьмесьце тэкстаў, а таксама тыпе почырку, атраманту (алоўка) і паперы. Час напісаньня ў такіх выпадках пазначаны ў квадратных дужках. Па прычыне разрозьненасьці многіх тэкстаў у архіве А. Бабарэкі некаторыя зь іх рэканструяваныя паводле захаваных плянаў, складзеных самім аўтарам („З літаратурных нататак“, „Пытаньні літаратурнага жыцьця і творчасьці“, „Супроць ветру“), альбо паводле тэматычнага прынцыпу (напрыклад, зборы невялікіх нататак і накідаў, прысьвечаных літаратуры, паэзіі, крытыцы, творчасьці Язэпа Пушчы і іншых аўтараў). Адпаведна, у зьвестках пра архіўныя крыніцы адзінкі захоўваньня і асобныя аркушы падаюцца ў тым парадку, у якім паводле іх друкуецца тэкст.

Што тычыцца правапісу ў тэкстах Адама Бабарэкі (найперш запазычаных словаў), то нягледзячы на тое, што „Граматыка“ Браніслава Тарашкевіча выйшла ў 1918 г., у выданьнях 1920 — 1930–х гг. назіраецца разнабой. Адны зь іх (часопісы „Маладняк“, „Малады араты“, „Радавая рунь“, „Полымя“, „Узвышша“, „Чырвоны сейбіт“) ужывалі формы з *„о“*, *„е“* (напрыклад: *поэт, поэзія, конкрэтны, процэс, філёзофія*), іншыя (газэты „Работніцка–сялянская Беларусь“, „Савецкая Беларусь“, часткова часопіс „Маладняк Каліньшчыны“) — з *„а“*, „я“ (напрыклад: *паэт, паэзія, канкрэтны, працэс, філязофія*). А здаралася, што ў адным і тым выданьні (прыкладам, часопіс „Маладняк“, 1924, № 5) засьведчаны абедзьве формы: *комсамол* і *камсамол*, *комсамольскі* і *камсамольскі*. Часам у рукапісах самога А. Бабарэкі сустракаюцца

формы аднаго і таго слова то з *„о“*, то з *„а“*. Перавага ў такіх выпадках аддавалася прынцыпу частотнасьці ўжываньня. Хоць і тут у межах аднаго тэксту могуць сустракацца, напрыклад, *акупацыя* і *організацыя* — словы ў прынцыпе аднае артаграмы.

У выпадку ўласнабеларускіх словаў / словаформаў у адзін час аўтар пісаў *роўназначны, рознастайны, поўнагучны,* потым схіляўся да формы зь літарай *„а“* ў першай частцы такіх словаў — *раўназначны, разнастайны, паўнагучны,* а тады зноў вяртаўся да *„о“*. Як паказаў аналіз рукапісаў, А. Бабарэка не трымаўся нейкай пэўнай сыстэмы правапісу, а меў на мэце найперш занатоўваць думкі. Да таго ж, з–за асаблівасьцяў почырку шмат у якіх выпадках нават цяжка вызначыць, якому з правапісных варыянтаў крытык аддаваў перавагу: літары *„а“* і *„о“*, *„я“* і *„е“*, а таксама *„п“* і *„н“* (а ў неаторых выпадках і *„к“*) ён часам пісаў амаль аднолькава.

Пакінутыя бабарэкаўскія формы *ўспрыйманьне, прышла, падыйдзі* і падобныя, з варыянтаў *сваеадметныя, своеасаблівасьцямі* выбраны першы (з часткай *свае–*). Выпадкі дзьвюхмоўя ў асобна ўзятым тэксьце, слове (найперш гэта характэрна для лістоў А. Бабарэкі апошніх гадоў жыцьця), пакінутыя ў асноўным бязь зьменаў.

Асаблівасьць рукапісаў (найперш — чарнавых) Адама Бабарэкі — у тым, што ў мэтах хуткапісу ён часта скарачаў словы ці не дапісваў іх да канца (асабліва ў канцы радкоў), прапускаў кропкі над літарай *„ё“*, крэску над літарай *„ў“*, а таксама знакі прыпынку. Акрамя гэтага, у рукапісах 1930 — 1935 гг. пісьменьнік выкарыстоўваў распрацаваныя „Ўзвышшам“ знакі для афрыкатаў *„дз“* і *„дж“*, а таксама надрадковыя рыскі для абазначэньня падваеньня зычных. Пры публікацыі ў гэтым выданьні ўжытыя літары кадэфікаванага беларускага альфабэту; знакі прыпынку расстаўленыя, зыходзячы з сучасных правілаў пунктуацыі. Адноўленыя фрагмэнты словаў (а ў асобных выпадках — напрыклад, у цытатах — і сказаў) заключаны ў квадратныя дужкі. Загалоўкі тэкстаў, неназваных аўтарам, дадзены і прастаўлены ў квадратных дужках супрацоўнікамі БДАМЛМ пры навуковай апрацоўцы фонду А. Бабарэкі альбо рэдактарам і ўкладальнікам пры падрыхтоўцы гэтай кнігі.

Мэта нашага выданьня — прадставіць творчасьць пісьменьніка як мага шырэй. Аднак яно не зьяўляецца поўным зборам твораў і, спадзяемся, паспрыяе далейшаму, больш інтэнсіўнаму вывучэньню жыцьця і дзейнасьці А. Бабарэкі і літаратурнага працэсу 1920 — 1930–х гг. увогуле. Так, за межамі выданьня засталіся:

1) Пераклады:

Э. М. Рэмарк. „На Захадзе нічога новага“: Раман. Урыўкі / Пер. зь ням. мовы (1930 — 1931; адз. зах. 88, арк. 1 — 58);

Ё. В. Гётэ. „Ліс Хітровіч“ = „Рэйнэке–Ліс“: Паэма / Пер. зь ням. мовы (1933 — 1935; адз. зах. 90, арк. 1 — 124);

Ё. В. Гётэ. „Поэзия и действительность“: Артыкул / Пер. зь ням. на рас. мову (1933; адз. зах. 90, арк. 1 — 7);

Ё. В. Гётэ. „Выбарчая роднасьць“: Урыўкі зь „Дзёньніка Атыліі“ / Пер. зь ням. мовы (1933; адз. зах. 65, арк. 18 — 18 адв.; адз. зах. 92, арк. 1 — 2).

2) Бібліяграфічныя працы:

бібліяграфія твораў беларускіх пісьменьнікаў, складзеная паводле пэрыёдыкі 1923 — 1929 гг. Картатэка (адз. зах. 93, арк. 1 — 146; адз. зах. 94, арк. 1 — 106);

запісная кніжка зь бібліяграфічнымі зьвесткамі пра беларускіх пісьменьнікаў (1929; адз. зах. 95, арк. 1 — 38).

3) Запісы „лябараторнага“ характару: выпісы лексычных адзінак, вобразаў, фанэтычныя схемы і г. д., якія А. Бабарэка часам зьмяшчаў на палёх ці адваротах рукапісаў.

4) Тэксты, якія маюць падкрэсьлена кампіляцыйны характар:

даклад „Маяковский“, падрыхтаваны для сэмінарскіх заняткаў па расейскай літаратуры на этноляга–лінгвістычным аддзяленьні БДУ (1924; адз. зах. 78, арк. 1 — 47);

даклад „[Да 65–годзьдзя М. Горкага]“, напісаны для жонкі — Ганны Бабарэкі з мэтай выкарыстаньня ёю ў пэдагагічнай практыцы (1933; адз. зах. 77, арк. 1 — 8);

5) Тэксты, якія сабраны А. Бабарэкам, але не належаць яго аўтарству:

„Конспэкт па гіст[орыі] перш[абытнай] культ[уры] па Шурцу“ (пач. 1920–х гг.; адз. зах. 207, арк. 1 — 25);

выпіскі з трактату Б. Сьпінозы „Этыка“ (1930–я; адз. зах. 91, арк. 4 — 13), за выключэньнем цытатаў, якія маюць камэнтар А. Бабарэкі);

выпіскі з прац П. Крапоткіна (1930–я; адз. зах. 212, арк. 1 — 12);

выпіскі з прац Вальтэра і П. Мантагацца (1930–я; адз. зах. 213, арк. 1 — 6);

выпіскі філязофскага зьместу з раману Сэрвантэса „Дон Кіхот“ (1930–я; адз. зах. 214, арк. 1 — 7), з твораў Г. Флабэра, перакладзеных на расейскую мову: „Ноябрь“, „Нормандская хроника V века“, „Сентим[ентальное] воспит[ание]“ (тамсама, арк. 9 адв);

выпіскі з прац А. Шапэнгаўэра „Сьвет як воля і прадстаўленьне“ і „Афарызмы жыцьцёвай мудрасьці“ (1930–я; адз. зах. 215, арк. 1 — 35 адв.).

Выключэньне складае канспэкт трактату Дж. Лока „Дасьведчаньне пра чалавечы розум“, які ўтрымлівае багата камэнтароў самога А. Бабарэкі і зьяўляецца неад'емнай часткай ягонага дзёньніка „Запіскі выгнанца“.

6) Асабістыя дакумэнты пісьменьніка (асобна пералічаны ў камэнтары да разьдзелу „Дакумэнты і матэрыялы да біяграфіі Адама Бабарэкі“).

7) Тэксты, якія не ўдалося выявіць у даступных бібліятэках і архівах. Да такіх, у прыватнасьці, належыць верш „Гутарка аб харчовым падатку: Рабочы і селянін“, апублікаваны пад псэўданімам Адам Гаротны ў газэце „Савецкая Беларусь“ за 2 верасьня 1921 г. Гэты нумар газэты ў бібліятэках і архівах Менску, Масквы, Санкт–Пецярбургу адсутнічае. Не ўвайшоў у выданьне таксама аб'ёмны цыкль папулярных урокаў–гутарак „Малады Араты вучыць грамаце“, які друкаваўся цягам сакавіка — жніўня 1924 г. у газэце „Малады Араты“, поўны камплект якой падчас падрыхтоўкі Збору твораў здабыць не ўдалося.

Праца над Зборам твораў А. Бабарэкі дазваляе істотна скарэктаваць некаторыя недакладнасьці, дапушчаныя складальнікамі біябібліяграфічнага даведніка „Беларускія пісьменьнікі“.

З–за падабенства псэўданімаў А. Бабарэку былі памылкова прыпісаныя апавяданьні „Атамсьціў“ (пад псэўд. Чырвоны), „На балоце (З нядаўняга мінулага)“, артыкулы „Паны і ксяндзы“ і „Мы сьмяемся, сьмяецца і Максім Горкі“, а таксама верш „Тут раней“ (падпісаны Я. Каліна) і артыкул «На хлебазаводзе „нашы дакумэнты правяралі ўважліва“» (падпісаны Я. Каліна, у суаўтарстве з Р. Мурашкам і В. Палескім). Два апошнія творы былі зьмешчаны адпаведна 6 красавіка і 14 кастрычніка 1930 г. у гомельскай газэце „Полесская правда“, зь якой А. Бабарэка ніякіх кантактаў ня меў, прычым другі матэрыял выйшаў тады, калі пісьменьнік пяты месяц знаходзіўся ў зьняволеньні.

Не зьяўляецца А. Бабарэка і перакладчыкам раману „(CHCl–CH) з AS (льюізін), або Адзіная справядлівая вайна“ Еганэса Бэхера, артыкулу „Гішпанскі рабочы раман“, апавяданьняў „Забойцы“, „Непрыкметным змаганьнем“ і „На шляху да змаганьня“ Марыі Кальтофэн, як і апавяданьня „Не за белых лебедзяў…“ Ф. Вайскопфа. Усе гэтыя творы выйшлі ў 1930 — 1931 гг., калі А. Бабарэка сядзеў у турме як „нацдэм“. У зьняволеньні ён і напраўду перакладаў зь нямецкай мовы, але — як мы ўжо згадалі ў прадмове — гэта быў раман Э. М. Рэмарка „На захадзе бязь зьмен“.

Камэнтары падрыхтавалі: да разьдзелаў „Літаратурна–крытычныя працы“, „Проза“, „Філязофія, эсэістыка“, „Публіцыстыка, карэспандэнцыі“, „Паэзія“, „Запісныя

кніжкі, дзёньнікі“, „Іншае“ — В. Жыбуль; „Лісты“, „Дакумэнты і матэрыялы да біяграфіі Адама Бабарэкі“ — Г. Запартыка, В. Жыбуль. У асобных выпадках скарыстаны таксама вытрымкі з дасьледаваньняў А. Адамовіча, Дз. Бугаёва, М. Ількевіча, А. Каўкі, У. Конана, І. Куркова, Я. Лецкі, дачкі пісьменьніка Алесі Бабарэкі.

Зьвесткі пра асобаў, якія згадваюцца ў творах А. Бабарэкі, зьмешчаны ў Іменным паказьніку (Том 2).

ЛІТАРАТУРНА–КРЫТЫЧНЫЯ ПРАЦЫ

Крытычныя і літаратуразнаўчыя артыкулы, рэцэнзіі, нататкі

Лірыка Міхася Чарота (с. 37)

Друкуецца паводле час. „Маладняк“, 1925, № 9, дзе апублікаваны ўпершыню. Датуецца паводле аўтарскай заўвагі (у гэтым выданьні — зноска № 5): *„Праца гэта напісана ў 1923 годзе і зьяўляецца адным з разьдзелаў задуманае мною вялікай манографіі аб усёй творчасьці М. Чарота“*. Сваю задуму А. Бабарэка так і ня зьдзейсьніў, а пачынаючы прыкладна з 1926 г. у творчасьці М. Чарота расчараваўся, пра што сьведчаць такія працы, як „Літаратура за 10 год“, „С. Фамін „Балота“. [Менск: ДВБ, 1928]“, „Супроць ветру“ і інш.

Як зазначае У. Конан, „артыкул Бабарэкі вылучаецца ўменьнем гаварыць пра творчасьць паэта неаддзельна ад яго паэтычнай асобы: аналіз паэзіі Чарота ўвязваецца з фактамі яго грамадзка–палітычнай і жыцьцёвай практыкі яго біяграфіі. А. Бабарэка ўмела пераадольвае адзін з характэрных недахопаў нашай крытыкі 20 — 30–х гадоў — няўменьне аналізаваць мастацкую структуру твору, сыстэму вобразаў і стыль пісьменьніка. У артыкуле пра творчасьць Чарота Бабарэка паспрабаваў знайсьці і паказаць тыя жыцьцёвыя факты, што паўплывалі на стварэньне адпаведных лірычных вобразаў — на іх ідэйны сэнс і на іх пачуцьцёвую, „слоўную“ структуру“ (Конан У. Адам Бабарэка: Крытыка–біяграфічны нарыс. — Мінск: Маст. літ., 1976. С. 50 — 51).

Так кажа Ігнатоўскі ў сваім нарысе „Мотывы лірыкі беларускага песьняра Чарота“. — Нарыс выйшаў асобным выданьнем у Менску ў 1922 г.

Але ўсе мы любім слухаць песьні Чарота „На Купальле“… Відаць, маецца на ўвазе народная драма „На Купальле“ (1921; муз. У. Тэраўскага).

Чарот працуе ў падпольнай організацыі. — У грамадзка–палітычнай арганізацыі „Маладая Беларусь“ (1917 — 1919).

І тут–жа ўспамінаюцца імёны „ваякаў–атаманаў казацкіх, што з адвагаю білісь яны, як Нябаба, Антон Галавацкі“. — М. Чарот згадвае антыфэадальную вайну 1648 — 1651 гг. на Беларусі, дзе Антон Нябаба і Пётар Галавацкі былі кіраўнікамі казацкага атраду. Паўстаньні былі задушаныя войскамі ВКЛ на чале з гетманам польным Янушам Радзівілам.

Нарэшце, Рыскі мір, які дзеліць Беларусь папалам… — Рыскі мірны дагавор, у выніку якога Заходняя Беларусь адышла да Польшчы, быў падпісаны ў Рызе 18 сакавіка 1921 г., паміж РСФСР і УССР з аднаго боку і Польшчай з другога.

Во имя нашего завтра сожжем Рафаэля, / Музеи разрушим, растопчем искусства цветы. — Цытата зь вершу У. Кірылава „Мы“ (1917).

Ленін у беларускай паэзіі (с. 60)

Друкуецца паводле час. „Радавая рунь“, 1924, № 1, дзе апублікаваны ўпершыню. Датуецца годам апублікаваньня.

Артыкул зьяўляецца аглядам першай хвалі беларускай ленініяны. Творы, якія згадваюцца ў тэксьце, былі напісаны адразу пасьля сьмерці камуністычнага правадыра: паэмы „Чорна–чырвоная жалоба“ З. Бядулі, „Мікіта“ М. Чарота (абедзьве — „Полымя“, 1924, № 1), верш „На сьмерць У. І. Леніна“ Н. Чарнушэвіча („Савецкая Беларусь“, 1924, 25 студз.). Месца публікацыі іншых працытаваных твораў у артыкуле пазначана.

Керанщчына — Мяцеж Краснова — Керанскага 26 — 31 кастрычніка (8 — 13 лістапада 1917 г.), першая спроба контрарэвалюцыйных сіл захапіць Петраград і скінуць толькі што ўсталяваную савецкую ўладу. Ліквідавана рэвалюцыйнымі войскамі.

Комсамольскі сьпеўнік (с. 68)

Друкуецца паводле час. „Маладняк“, 1924, № 5, дзе апублікаваны ўпершыню пад псэўданімам Ад. Анінскі. Фактычна гэты подпіс аб’ядноўвае тры рэцэнзіі, аўтарства якіх належыць А. Бабарэку (пра што сьведчаць таксама стылістычныя, сынтаксычныя і лексычныя асаблівасьці тэкстаў): „Комсамольская нота“, „Комсамольскі вечар“ і „Комсамольскі сьпеўнік“. Датуецца годам апублікаваньня.

„[М]аладняк“ („Маладая Гвардыя“) — савецкая камсамольская песьня. Тэкст перароблены ў 1922 г. расейскім паэтам А. Безыменскім зь нямецкай юнацкай песьні „Зары насустрач, таварышы ў барацьбе“ (словы Г. А. Эйдэльмана), зь якой запазычана і мэлёдыя.

„Чырвоная армія“ — савецкая ваенная песьня. Напісана ў 1920 г. кампазытарам С. Пакрасам і паэтам П. Грыгор’евым.

Комсамольскі вечар (с. 69)

Гл. камэнтар да рэцэнзіі „Комсамольскі сьпеўнік“.

11 ліпеня — дзень вызваленьня Менску ад белапольскіх акупантаў, адно з галоўных сьвятаў даваеннай БССР.

Але, напэўна, „Комсамольскі вечар“ і аб гэтым пагутарыць з хлапцамі ў далейшых сваіх выпусках. — У далейшым „Камсамольскі вечар“ выходзіў у якасьці дадатку да моладзевай штотыднёвай газэты „Малады араты“ (1924, № 74–75, 81 і інш.).

Комсамольская нота (с. 71)

Гл. камэнтар да рэцэнзіі „Комсамольскі сьпеўнік“.

„той ньюпор, што ў небе часта так грукоча“ — Радок зь вершу „Комсамольская нота“ А. Вольнага. *„Ньюпор“* — марка французскіх самалётаў, што пачынаючы з 1911 г. мела распаўсюд у Расеі, а пазьней — у СССР.

Крытычна–літаратурная сучаснасьць (с. 74)

Друкуецца паводле газ. „Савецкая Беларусь“, 1925, 16 студз., дзе апублікаваны ўпершыню. Датуецца годам апублікаваньня.

У гэтым артыкуле А. Бабарэка ўпершыню ўводзіць ва ўжытак прыдуманыя ім тэрміны „адраджанізм“ і „маладнякізм“ для абазначэньня двух пакаленьняў (і адпаведна — ідэйна–творчых кірункаў) у беларускай літаратуры сярэдзіны 1920–х гг.

М. Гарэцкі параўнаў быў маладнякоўскую крытыку з канём, які шалёна мчыцца наперад, а седакі махаюць мечам назад. — Ідзецца пра яго артыкул „Маладняк“ („Савецкая Беларусь“, 1925, 7 студз.). Параўнаньне, ужытае М. Гарэцкім, датычылася А. Бабарэкі і Я. Пушчы зь іх „крытыкай старога“.

Інбелкульт — Інстытут беларускай культуры. Першая ў гісторыі Беларусі шматгаліновая навукова–дасьледчая ўстанова. Створаны 30 студзеня 1922 г. у Менску. 13 кастрычніка 1928 г. пастановай ЦВК і СНК БССР рэарганізаваны ў Акадэмію навук БССР.

Так, пазаўчора т. Чаржынскі зачытаў у Інбелькульце частку свайго рэфэрату на тэму „Літаратурная сучаснасьць“. — Праца У. Дзяржынскага (Чаржынскага) „Беларуская літаратурная сучаснасьць“ (1920 — 1925)“ публікавалася ў зборніках „Зарысы і нататкі“, 1925, № 1, 2, 5.

Літаратура як зброя клясавага змаганьня і шлях да яе аўладаньня (с. 77)

Друкуецца паводле час. „Маладняк Калініншчыны“, 1925, № 2, дзе апублікаваны ўпершыню. Датуецца годам апублікаваньня.

Артыкул напісаны пад уплывам тэорыі „марксысцкай крытыкі“, якая разглядала літаратуру як зброю клясавага змаганьня.

І яшчэ пакойны Плеханаў вучыў… — А. Бабарэка мае на ўвазе працу Г. Пляханава „За 20 лет“, больш дакладная цытата зь якой ёсьць у артыкуле „Вясну радзіла восень“, зьмешчаным у гэтым выданьні.

ВАПП — Всероссийская ассоциация пролетарских писателей. Існавала з 1920 г. У 1928 г., пасьля стварэньня ВОАПП (Всесоюзного объединения ассоциаций пролетарских писателей), ВАПП была перайменавана ў РАПП (Российская ассоциация пролетарских писателей).

„Гарт“ — саюз пралетарскіх пісьменьнікаў Украіны. Існаваў з 1923 да канца 1925 г. (асобныя мясцовыя арганізацыі — да 1927 г.).

„Плуг“ — украінская літаратурная арганізацыя, Усеўкраінскі саюз сялянскіх пісьменьнікаў; заснаваны ў пачатку 1922 г. У 1931 г. перайменаваны ў Саюз пралетарска–калгасных пісьменьнікаў. Ліквідаваны пасьля Пастановы ЦК ВКП(б) ад 23 красавіка 1932 г. „Аб перабудове літаратурна–мастацкіх арганізацый“.

К часу пленуму „Маладняка“, які адбыўся ў Менску 21–23 сакавіка гэтага году… — Рэзалюцыю па дакладзе А. Бабарэкі, прачытаным на гэтым пленуме, гл. у разьдзеле „Дакумэнты і матэрыялы“ гэтага выданьня, № 6).

…для скліканьня зьезду „Маладняка“, які намечаны на травень (май) месяц — Зьезд быў перанесены на 25 — 29 лістапада 1929 г.

„Вясну радзіла восень“, — сказаў адзін паэта маладняковец. — М. Чарот у вершы „Зарунела“.

…узыходзіць ён кудравы і на Калінінскіх загонах. — Афіцыйна Калінінская філія „Маладняка“ была заснавана 11 красавіка 1925 г. у Клімавічах пры ўдзеле А. Бабарэкі. У розны час у філію ўваходзілі: Я. Вігура, Я. Гоманаў, А. Карачун, С. Му-

зыка (Іваноў), Я. Падабед, Я. Панамароў, А. Пякарчык, Н. Чубакоў і інш. Філія выдавала часопіс „Маладняк Калініншчыны“ (выйшла 6 нумароў; № 1 ад 23 лістапада 1924 як аднадзёнка).

„Звоніць сэрца жарам“ (с. 81)

Друкуецца паводле газ. „Савецкая Беларусь“, 1925, 22 сак., дзе апублікаваны ўпершыню. Датуецца годам апублікаваньня.

…вырас „Барвёнак“… — Кніга вершаў А. Гурло „Барвёнак“ выйшла ў Менску ў 1924 г.

З жыцьцёпісу Янкі Купалы (с. 85)

Друкуецца паводле зб. „Маладняк Янку Купалу“ (Менск, 1925), дзе апублікаваны ўпершыню. Датуецца годам апублікаваньня.

Вясну радзіла восень: (с. 88)

Друкуецца паводле час. „Маладняк“, 1925, № 3, дзе апублікаваны ўпершыню. Датуецца годам апублікаваньня.

Артыкул зьяўляецца перапрацаваным і дапоўненым варыянтам тэксту дакладу А. Бабарэкі «„Маладняк“ і яго месца ў літаратуры», прачытаным на Пленуме Цэнтральнага Бюро Ўсебеларускага аб’яднаньня паэтаў і пісьменьнікаў „Маладняк“ 21 сакавіка 1925 г. Прывядзём пачатак дакладу, які істотна адрозьніваецца ад тэксту артыкулу (да словаў „Асаблівасьць літаратурнага разьвіцьця на беларускім полі…“:

У апублікаванай „замест дэкляpацыі“ („Маладняк“ № 6) „Маладняк“ адзначаны як „Усебеларускае аб’яднаньне поэтаў і пісьменьнікаў, якія згуртаваліся дзеля таго, каб ідэі матар’ялізму, марксызму і ленінізму ажыцьцёвіць у беларускай мастацкай творчасьці“. Такая формуліроўка вызначае сутнасьць ідэолёгічнай пляцформы „Маладняка“.

Трыма словамі — „матар’ялізм, марксызм і ленінізм“ — мы рэзка адмежавалі сябе ад усякіх іншых пісьменьнікаў, вызначылі сваё сьветаразуменьне, наогул і ў прыватнасьці, на будову і гісторыю чалавечай грамады. Мы рэзка адмежавалі сябе ад усялякіх ідэалістычных і эклектычных сьветаглядаў і вызначылі сваё месца ў процэсе клясавага змаганьня і соцыялістычнага будаўніцтва.

Гэтым адзначэньнем ужо вызначаліся і самыя задачы працы „Маладняка“ па галінах крытычнай, творчай і „рэалізацыйнай“, вызначаўся характар мэтодаў гэтай працы.

Перанясеньне мэтодаў з дыалектычнага матар’ялізму, з грамадзкіх навук, з практыкі рэволюцыйнага змаганьня ў практыку мастацкай працы — вось сэнс і сутнасьць вышэйазначанай ідэолёгічнай пляцформы „Маладняка“.

І сапраўды, чаму–б Ленінскі спосаб працы, Ленінскі мэтод у практыцы рэволюцыйнага змаганьня не перанесьці ў практыку мастацкай творчасьці, у практыку крытычнай ацэнкі момантаў літаратурнага жыцьця–руху? І сапраўды, чаму–б не карыстацца тэорыяй пазнаньня дыалектычнага матар’ялізму ў далажэньні яе да мастацкіх праблем, да будаваньня тэорыі літаратуры і г. д.

Усё гэта патрэбна рабіць, і „Маладняк“ да некаторага стопню ўжо зрабіў некалькі крокаў у напрамку да разьвязаньня вызначанай задачы. Крытычныя выступленьні маладнякоўцаў як у прэсе, так і на вечарох–дыспутах, зьяўляліся першымі, быць можа, не заўсёды сьмелымі спробамі рабіць гэтыя крокі. Але цяпер, калі „Маладняк“ стыхійна разросься, трэба цьвёрда вызначыць лініі для ажыцьцяўленьня пастаўленай задачы, трэба конкрэтызаваць свае пагляды на сутнасьць мастацкай літаратуры, яе асобныя элемэнты, на яе процэс разьвіцьця.

Гэта патрэба тым больш павялічваецца, што пачынаюць узьнімацца галасы і на беларускіх крытычна–літаратурных загонах з трактоўкаю пытаньняў мастацкай літаратуры, калі ня зусім адкрыта ў ідэалістычным духу, то выцягваючы для заслоны нават і матар'ялізм, і марксызм.

Так, пара ўжо цьвёрда сказаць, што мастацкая літаратура зьяўляецца зброяй клясавай барацьбы, а ў руках пролетарыяту і сялянства — зброяй і соцыялістычнага будаўніцтва. Гэта адносіцца і да літаратуры беларускай.

І сапраўды, што такое па сваёй сутнасьці мастацкі твор? Калі глядзець на яго з боку тэй асобы, якая яго творыць, то ён зьяўляецца ні больш ні менш, як і ўсякі продукт чалавечай працы–творчасьці, толькі формаю матар'ялізацыі, у даным выпадку сродкамі мовы, а цераз гэта і формаю об'ектывізацыі зьместу пэўнага стану сьвядомасьці поэты ці пісьменьніка. І ясна, калі ў творцы сьвядомасьць клясавая, а яна заўсёды такая, ці хоча таго ці ня хоча прызнаваць сам пісьменьнік, то й матар'ялізаваны і об'ектызаваны зьмест яе ў мастацкім творы носіць адзнакі гэтай клясавасьці. Ён прасякнуты тэлеолёгічнасьцю і імкнёнасьцю такой, што адпавядае тэй клясе ці групоўцы, да якой належыць аўтар твору.

З другога боку, мастацкі твор ужо, як канчатковы вынік творчага процэсу, становіцца об'ектам, які можа ўплываць (і ўплывае) на нашы пачуцьці і выклікаць тыя ці іншыя адчуваньні, формаваць волю ў бок пэўнай накіраванасьці. Такім чынам, што ў першым выпадку зьяўлялася формай, у другім зьяўляецца зьместам нашых думак, матар'ялам нашых пачуцьцяў і адчуваньняў. І ясна, што і ў гэты момант клясавая сьвядомасьць поэты, об'ектываваная ў мастацкім творы, робіць сваю справу, формуючы волю і мысьлі чытача ў бок накіраванасьці тэй клясы, да якой належыць і аўтар твору, у бок інтарэсаў яго клясы.

Такім чынам, як бачым, прырода і значымасьць мастацкага твору функцыянальная. У абудвых выпадках ён зьяўляецца зброяй клясавай барацьбы.

Да рэчы сказаць, што на аснове гэтай функцыянальнасьці мастацкага твору выплывае тоежсамасьць паняцьцяў формы і зьместу як выходных пунктаў пры дасьледаваньні продуктаў мастацкай творчасьці. Словам, устанаўляецца моністычны погляд на сутнасьць мастацкіх твораў, што адпавядае монізму як выходнаму пункту ў тэорыі пазнаньня дыялектычнага матэрыялізму.

Так, мастацкі твор — гэта зброя клясавай барацьбы. У руках пролетарыяту і сялянства ў часе мірнага будаўніцтва мастацкі твор становіцца адным са сродкаў соцыялістычнага будаўніцтва. Адгэтуль выплывае задача — аўладаць пролетарыяту і сялянству такой магутнай зброяй і сродкам, як мастацкая літаратура — гэтай сыстэмай мастацкіх твораў. На беларускіх загонах „Маладняк“ якраз і высунуты жыцьцём, вынесены хвалямі Кастрычнікавай рэволюцыі, каб разьвязаць гэту задачу. Апанаваць беларускай літаратурай і сьвядома карыстацца ёю як зброяй і сродкам у інтарэсах пролетарыяту і сялянства, у інтарэсах рэволюцыі і яе перамогі на мірным будаўнічым фронце, — так мысьліцца нам задача „Маладняка“.

Шлях да яе разьвязаньня „Маладняк“ выбраў правільны. Гэта ня шлях поэтаў і пісьменьнікаў буржуазнага грамадзтва, ня шлях індывідуалістычнага апанаваньня

ня літаратурай, ня шлях літаратурнай конкурэнцыі. „Маладняк“ пашоў шляхам, агульным для пролетарыяту, а іменна шляхам колектыўнай арганізаванасьці. Колектывам і праз колектыў, арганізаваным шляхам, пры таварыскай узаемадапамозе — да апанаваньня літаратурай. Правільнасьць выбранага шляху сьцьвярджае і такі факт, як стыхійны рост „Маладняка“ ў колькасных адносінах за лік рабочай і сялянскай моладзі. Гэта тая моладзь, якая сазнала ўсё значэньне такой зброі ў руках пролетарыяту і сялянства як мастацкая літаратура, і прызнала адзіным шляхам апанаваньня яго — „Маладняк“.

Такое становішча сучаснага моманту ў беларускай літаратуры высоўвае перад намі цэлы рад конкрэтных задач, шляхі да разьвязаньня якіх мы і павінны тут, на пленуме, намеціць. Зазначу самую галоўную, а іменна: апанаваць усімі мастацкімі формамі і прыёмамі творчасьці і навучыцца ўмела імі карыстацца ў інтарэсах пролетарскае справы, справы Кастрычнікавай рэволюцыі. Ад разьвязаньня гэтай задачы залежыць будучына беларускай пролетарскай літаратуры, а таксама і іншых галін мастацтва, паколькі „Маладняк“ пачынае ўжо ахопліваць іх.

Важнасьцю і вялікім значэньнем задач, што стаяць перад „Маладняком“, вызначаецца і яго месца ў сучасным моманце разьвіцьця беларускай літаратуры і наогул беларускай культуры. „Маладняк“ — гэта яе будучына.

*Але прыгледзімся бліжэй да сучаснага моманту сьцісла літаратурнага жыцьця–руху [так у арыгінале. — **Рэд.**], каб конкрэтней вызначыць месца і ролю ў ім „Маладняка“. Дзеля гэтага хоць бегла трэба кінуць вокам на мінулае беларускай літаратуры.*

(Бюлетэнь Пленуму Цэнтральнага Бюро Ўсебеларускага аб’яднаньня поэтаў і пісьменьнікаў „Маладняк“ 21 — 23 сакавіка 1925 г. — Менск: Выданьне ЦБ „Маладняк“, 1925. С. 6 — 8; гл. таксама матэрыял № 6 у разьдзеле „Дакумэнты і матэрыялы да біяграфіі Адама Бабарэкі“ ў гэтым выданьні і камэнтар да яго).

Аналізуючы гэты даклад, а таксама створаны на яго аснове артыкул, У. Конан зазначыў: „Тут ён *[А. Бабарэка. — **Рэд.**]* значна адышоў ад прасталінейных афіцыйных установак сваёй арганізацыі, правільна заўважыў паасобныя спэцыфічныя заканамернасьці ў разьвіцьці нацыянальнай мастацкай культуры (напрыклад, адсутнасьць да канца разьвітых літаратурна–мастацкіх напрамкаў, дэмакратызм беларускай літаратуры, арганічнае адзінства эстэтычнага і ўтылітарнага ў ёй і г. д.). Гісторыка–літаратурная канцэпцыя Бабарэкі ўжо выходзіць за рамкі маладнякоўскай „сацыялягічнай крытыкі“. Нягледзячы на паасобныя прыватныя памылкі, якія былі вынікам залішняй абстрактнасьці, гэтая канцэпцыя была своечасовай і неабходнай, паколькі яе звышзадачай было выратаваньне спадчыны для сацыялістычнага грамадзтва“ (Конан У. Адам Бабарэка. С. 47).

М. Грамыка „сямімільнымі крокамі“ блукае па сымболістычных сьцежках сярод буралому адраджанізму. „Мільёнам“ рэволюцыйнай рамантыкі, апрануўшы вобразы бураломнай сьвядомасьці… — Намёкі на паэмы М. Грамыкі „Сямімільнымі крокамі“ („Полымя“, 1923, № 2) і „Мільён“ (тамсама, № 5, 6).

Ленін казаў, што „мастацтва належыць народу…“ — Словы У. Леніна, сказаныя ў гутарцы з Кларай Цэткін у 1918 г.: „Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, подымать их. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их“.

За творчую працу (с. 104)

Друкуецца паводле газ. „Савецкая Беларусь“, 1925, 11 кастр., дзе апублікаваны ўпершыню. Датуецца годам апублікаваньня.

Шлях „Маладняка“ (с. 106)

Друкуецца паводле час. „Малады араты“, 1925, № 14, дзе апублікаваны ўпершыню. Датуецца годам апублікаваньня.

Крапіва. — „Крапіва“ (с. 108)

Друкуецца паводле газ. „Савецкая Беларусь“, 1925, 15 лістап., дзе апублікаваны ўпершыню пад крыптанімам А. Б. Датуецца годам апублікаваньня.

З далін на ўзвышшы (с. 109)

Друкуецца паводле час. „Маладняк“, 1926, № 1, дзе апублікаваны ўпершыню. Датуецца канцом 1925 г. — з улікам часу падрыхтоўкі першага нумару часопісу.

Эпіграфы да артыкулу ўзяты зь вершаў „Я ад вас далёка…“ (1910) Я. Купалы, „Вы, панове, пазіраеце далёка…“ (1913) М. Багдановіча, „Ты руку сваю забінтавала…“ (1924) У. Дубоўкі.

Высокую ацэнку гэтай працы А. Бабарэкі даў У. Конан: «Артыкул „З далін на ўзвышшы“ пачынае новы этап ня толькі ў эвалюцыі сьветапогляду Бабарэкі, але і ў беларускай савецкай эстэтыцы наогул. Па сутнасьці гэта грунтоўны перагляд усёй папярэдняй крытычнай думкі, адмаўленьне ад абмежаванай сацыялёгіі мастацтва, першая спроба ўсебаковага падыходу да літаратуры, яе эстэтычная ацэнка. Пафас гэтага артыкулу — у доказе гуманістычнай, чалавечна–асабістаснай сутнасьці мастацтва. […] Артыкул „З далін на ўзвышшы“ быў першай спробай маладнякоўскай крытыкі адкінуць вульгарна–сацыялягічныя схемы і падысьці да складаных праблем мастацтва з навуковых пазыцый. І не выпадкова, што вульгарызатары мастацтва адразу адкрылі па ім агонь, абвінаваціўшы аўтара ў ідэалізьме» (Конан У. Адам Бабарэка. С. 61 — 62, 65).

„Хто дайлідзіць духу трыкліні?..“ (с. 122)

Друкуецца паводле час. „Маладняк“, 1926, № 1, дзе апублікаваны ўпершыню. Пра датаваньне гл. заўвагу да артыкулу „З далін на ўзвышшы“.

Трыкліні (лац. triclinium) — у старажытных рымлянаў — стол з трыма ложкамі для трапэзаў, бяседа–баляваньне за якім адбывалася з удзелам трох раўнапраўных патрыцыяў высакароднага паходжаньня. На думку літаратуразнаўцы Ірыны Багдановіч, «у Дубоўкавай ідэйна–мастацкай канцэпцыі геапалітычнага становішча Беларусі такі вобраз мог азначаць толькі тое, што паэт бачыў сваю родную краіну Беларусь раўнапраўнай удзельніцай гістарычнага „балю“ паміж Польшчай і Расеяй» (Багдановіч І. Уладзімер Дубоўка й паэтыка „Узвышша“ // Запісы Беларускага Інстытуту Навукі й Мастацтва. 2005. № 28. С. 153).

„Вецер, вецер — буйны вецер!..“ (с. 124)

Друкуецца паводле час. „Маладняк“, 1926, № 1, дзе апублікаваны ўпершыню. Пра датаваньне гл. заўвагу да артыкулу „З далін на ўзвышшы“.

„Зарунела, зарунела аксамітам“ (с. 125)

Друкуецца паводле час. „Маладняк“, 1926, № 1, дзе апублікаваны ўпершыню пад крыптанімам А. Б. Пра датаваньне гл. заўвагу да артыкулу „З далін на ўзвышшы“.

„Радасьць людзкога жыцьця“(с. 126)

Друкуецца паводле час. „Маладняк“, 1926, № 1, дзе апублікаваны ўпершыню пад крыптанімам А–скі. Пра датаваньне гл. заўвагу да артыкулу „З далін на ўзвышшы“.

Прыналежнасьць крыптаніму А–скі А. Бабарэку пацьвярджаецца яго асабістым запісам у нататніку зь бібліяграфічнымі зьвесткамі пра беларускіх пісьменьнікаў (БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 95, арк. 31). Крыптанім зьяўляецца скарочанай формай псэўданіму Анінскі, утворанага ад імя каханай, а потым жонкі Адама Бабарэкі — Ані (Ганны Дзянішчык).

А. Якімовіч. Вершы. Выданьне ЦБ Маладняка. Менск, 1925 (с. 127)

Друкуецца паводле час. „Маладняк“, 1926, № 2, дзе апублікаваны ўпершыню. Датуецца годам апублікаваньня.

У Шукайлы ўжо лепш: „Жыцьцё, як Ленінград“. — Гаворка пра верш П. Шукайлы „Маё каханьне“ (1925).

Аб разуменьні мастацкай творчасьці і аб некаторых пытаньнях у вывучэньні беларускай літаратуры (с. 131)

Друкуецца паводле час. „Узвышша“, 1927, № 5, дзе апублікаваны ўпершыню. Датуецца паводле аўтарскай заўвагі (у гэтым выданьні — зноска № 1): *„Гэты артыкул зьяўляецца ўводнаю часткаю кнігі аб творчасьці Ўл. Дубоўкі, падрыхтаванай аўтарам да друку ў траўні месяцы 1926 г.“*. Астатнія часткі падрыхтаванай кнігі надрукаваныя ва „Ўзвышшы“ ў выглядзе артыкулаў „Творчасьць Ул. Дубоўкі як форма нацыянальнай сьвядомасьці пралетарскага характару“, „Творчасьць Ул. Дубоўкі“, „Аквітызм творчасьці Ўл. Дубоўкі“ (гл. ніжэй адпаведныя камэнтары). Акрамя кніг У. Дубоўкі , што выйшлі да 1926 г. уключна („Строма“, 1923; „Там, дзе кіпарысы“, 1925; „Трысьцё“, 1925; „Credo“, 1926), у працы А. Бабарэкі згадваецца і пазьнейшы зборнік „Наля“ (1927). Гэта сьведчыць пра тое, што кнігу пра творчасьць У. Дубоўкі А. Бабарэка дапрацоўваў і ў 1927 г., і дае падставу пазначыць падвойны год напісаньня: 1926 — 1927.

Асобным выданьнем кніга не выходзіла. Захаваліся таксама чатыры варыянты яе пляну, пад назвай „Тв[орчасьць] Ул[адзімера] Дуб[оўкі] у аспэкце філёзофс[кага] яе асьвятл[еньня]“ (БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 51, арк. 7, 10 — 12). Прыводзім найбольш поўны і разгорнуты зь іх (арк. 10 — 10 адв.):

1) Тры моманты ў вывуч[эньні] маст[ацкіх] тв[ораў]:
а) форма выражэньня;
б) месца ў сьвяд[омасьці] чытача (гіст[арычна]–сац[ыяльны] разр[эз]);
в) паняцьці аб творах (гіст[арычна]–сац[ыяльны] разрэз).
2) Асноўнае твораў як параўнальн[ая] адзінка і ключ да разум[еньня] твор[аў].
3) Віды сьветаўяўленьня:
а) К[узьма] Ч[орны];
б) ін[шыя] п[ісьменьнікі];
в) Дуб[оўка].
4) Азнач[эньне] маст[ацтва] і знач[эньне] перакл[аду] маст[ацкай] мовы на мову адц[ягненага].
5) Строма. **„Я“ на чужыне** (Дзейн[ая] асоба на чуж[ыне]):
а) „Я“ Дуб[оўкі];
б) „Я“ Купалы;
в) „Я“ А. Гар[уна].
(**Матар'ялы**, з якіх пабуд[аваны] маст[ацкія] творы.)
6) Прынцыпы будовы цэльн[ых] твораў („На чуж[ыне]“) Дуб[оўкі].
7) Лятуценьні як матар'ял твор[часьці] і іх характар:
а) форм[альны] характ[ар] вершаў, лят[уценьні].
8) Поэтычн[ыя] вынаходкі, адкрыцьці:
а) Куп[ала];
б) Багд[ановіч];
в) народн[ыя].
9) Адкр[ыцьці] Дуб[оўкі]:
а) форм[альны] хар[актар] вер[ша] „Зданьні“;
б) сэнс „зд[аньняў]“;
в) знач[эньне] ці соц[ыяльны] эквів[алент] „Зд[аньняў].
10) **Пацеркі**:
а) звычайн[ыя];
б) Багданов[іча];
в) Дубоўкі.
11) Характ[ар] лятуц[еньняў] Дуб[оўкі] і сугучн[асьць] эпосе.
12) Тры псыхол[ёгічныя] віды людзей і тры хар[актарыстыкі] лятуц[еньняў]:
а) уласьн[іцкія];
б) безуласьн[іцкія];
в) серадзін[ны], экл[ектычны].
13) Лят[уценьні] Дуб[оўкі], адвар[отныя] ясенінскім.
14) Лятуц[еньні] аб „ёй“:
а) яна робіць мал[адым];
б) клубок мар;
в) „ку–ку“;
г) „душа–жабрач[ка]“.
15) Ап[ошні] разьдз[ел] „Стр[омы]“.
16) Азнач[эньне] „Стромы“.
17) Асабл[івасьці] Дубоўкав[ай] формы выраж[эньня].
18) Адмоўн[ае] у гэтых формах.
19) Трысьцё. Звыч[айнае] яго азнач[эньне] і надз[вычайнае].
20) Сьветаўяўл[еньне] прыродн[ае], культ[урнае], чалав[ечае].
21) Азнач[эньне] поэзіі.
22) Крыт[эрыі] каштоўнасьці маст[ацкай] творч[асьці].

23) Самаазн[ачэньне] Трыс[ьця] (Багд[ановіч]).
24) Знач[эньне] пазнаньня.
25) Мэта жыцьця:
а) Гарун;
б) Дуб[оўка].
26) Моц жыцьця.
27) Знач[эньне] **чал[авечай] асобы**:
а) народн[ае].
28) Нар[одны] дух[оўны] кап[італ] як зьмена для бурж[уазнага] фарм[альнага] кап[італу].
29) Дуб[оўка] як рэалізат[ар] нар[однай] спадч[ыны].
30) Разум[еньне]: „формы“ і „зьмест“ культ[уры] (сталін[ская] формула).
31) Знач[эньне] Дуб[оўкавай] поэзіі (яе вучэньне), яе філёз[офія] (знач[эньне] асобы як абсол[юту]).
32) Поэзія Дуб[оўкі] як выраж[эньне] вакол[ьнага] гучаньня сучаснасьці маладой.
33) Сродкі гэтага выраж[эньня]:
а) гукі;
б) шурп[ата]–звыч[айныя] словы;
в) вобраз дзяўчыны.
34) Выяўл[еньне] рэчаісн[асьці] і выр[ажэньне] духу як мэты бел[арускай] поэзіі.
35) Творч[асьць] Дуб[оўкі] як рэвал[юцыйная] у дач[ыненьні] адрад[жанісцкай].
36) Характар „асабовага“ ў Дуб[оўкі].
37) Жыць[цё]в[ы] вопыт, яго складаньне, уяўленьне сьвету (вобраз сьвету) і пераваротy ў гэтым уяўленьні.
38) Крыт[эрыі] кашт[оўнасьці] маст[ацкага] твору.
39) Чалавек сац[ыялістычнага] грам[адзтва].
40) Мэта творч[асьці] Дуб[оўкі].
41) Выражэньне гэтай мэты (імкн[еньне]) у форме і матар'ялын[ыя] сродкі будовы формы (кампаз[ыцыя] слоў розных звыч[айнага] значэньня):
а) прыкл[ады]: „Трыпц[іх]“ (выклічы як выраж[эньне] бурнасьці).
42) Выраж[эньне] асабов[ага] праз прыроднае (об'ектыўн[ае]) — канстр[уяваньне] малюнкаў:
а) адзін[ства] мат[ар'яльнае] і дух[оўнае] („я“ і „прыр[ода]“);
б) адзін[ства] „я“ і „ты“.
43) Формы выражэньня існага праз „ёсьць“ і „няма“.
44) Мова як выраж[эньне] дачыненьняў між „я“ і „не–я“.
45) Прадст[аўленьні], вобр[азы] і паняцьці як выраж[эньне] сьвядом[асьці] чалав[ека].
46) Магчым[асьць] чалавечых перажыв[аньняў] бесканцова.
47) „Няма“ як выражэньне дачынен[ьня] (знач[эньне] „туга вялікая“).
48) Перажыв[аньні] і выражэньне перажыв[аньняў].
49) Поэтыч[ны] вобраз як форма выраж[эньня] чалав[ечых] пачуцьцяў (вонку).
50) Мэта выказваньня ці выражэньня (наогул).
51) Поэт[ычны] вобраз як потэнц[ыйная] жыц[ьцёвая] энэргія.
52) Вобраз зьбіраньня з „Вандрав[аньняў]“ у Дуб[оўкі] (вопыт, вынес[ены] з вандр[аваньняў]):
а) боль, ня чутны за сівакр[акамі], сум па чырв[ані];
б) зьмена колеру мора і жалоба, што ня знойдзе выйсьця;
в) адсутн[асьць] песьні ў дзяўчыны;
г) ператварэньне каханьня ў песьню;

д) „песьня не такая“;
е) „нафарб[аваныя] вусны“;
ж) „пагалоска“ як аб згвал[чанай] дзяўч[ыне];
з) поэтаў вывад:
1) **„рытмам думкі песьціць“**,
2) прылаж[ыў] вуха да долу;
і) вакольны рух і „мы“.

53) Зьмена формаў пры нязьменнасьці „жыцьця“ як факту (зьменнась[ць]). „Зьменнасьць нязьменная“. „Дзяўч[ына]“ як выр[ажэньне] гэтага.

54) Мін[улыя] падзеі як вокр[ыўка] сучасн[асьці].

55) Вялікасьць ад зьместу, укладз[енага] у зьяву, крыт[эрый] вялік[асьці] поэты.

56) Ідэя „Дзяўч[ыны]“.

57) Песьня — выр[ажэньне] дзеі (песьня = дзея, занатов[аная] у словах).

58) Дзеяпесьні Дуб[оўкі].

59) Дзеяпес[ьні] Дуб[оўкі] як канва дзей.

60) Знач[эньне] твор[часьці] Дуб[оўкі].

61) Знач[эньне] тлум[ачэньня] маст[ацкіх] твораў і соцыял[ьны] экв[івалент] творч[асьці] Дуб[оўкі] (дадаць — „Выхад з вёскі, урост[аньне] бел[арусаў] у горад, гаспад[араньне]: „Мы жыцьця гаспадары“).

62) Гукі, песьні (маст[ацтва] „Credo“ Дуб[оўкі]).

63) Філёз[офія] „Credo“.

64) Знач[эньне] „Credo“.

65) Публ[іцыстычная] поэма.

66) „Верую“ як тэорыя.

67) Тры віды ўбораў.

68) Адзінства іх у фармальнасьці.

69) Заключ[ная] хар[актарыстыка] тв[орчасьці] Дуб[оўкі].

Адтуль і ў літаратурнай навуцы зьмены школ „формальнай“ і „ідэолёгічнай“. — Расійская фармальная школа — літаратурна–тэарэтычны кірунак, што зьявіўся ў 1910 — 1920 гг. і зрабіў уплыў ня толькі на станаўленьне сучаснай літаратурнай тэорыі, але і на разьвіцьцё іншых гуманітарных навук, а таксама на мастацкую практыку (літаратура, кіно, тэатар). У 1916 — 1925 гг. існавала арганізацыя расейскіх фармалістаў — Таварыства па вывучэньні паэтычнай мовы (Общество по изучению поэтического языка — ОПОЯЗ), выдаваліся „Сборники по теории поэтического языка“ (1916 — 1919). Першай працай фармальнай школы лічыцца дэклярацыя В. Шклоўскага „Уваскрашэньне слова“ (1914). Найбольш вядомыя прадстаўнікі — В. Шклоўскі, В. Тынянаў, Б. Эйхенбаўм, Р. Якабсон. Дзейнасьць фармальнай школы паўплывала на фармаваньне эстэтычных поглядаў А. Бабарэкі.

Пад „ідэолёгічнай“ школай аўтар, відавочна, разумеў сацыялягічны мэтад у літаратуразнаўстве — мэтадалягічныя і мэтадычныя прынцыпы вывучэньня літаратуры як сацыяльнай зьявы. Найбольш выбітным тэарэтыкам сацыялёгіі мастацтва ў Расеі на пачатку XX ст. быў Г. Пляханаў, прадстаўнік „сацыяльна–генэтычнага“ мэтаду. Тэорыю сацыялёгіі літаратуры (у марксісцкім варыянце) разьвівалі ў сваіх працах У. Ленін, В. Вароўскі, М. Альмінскі, А. Луначарскі. Да канца 1920–х гг. у савецкім літаратуразнаўстве на глебе гэтай тэорыі фактычна разьвіўся вульгарны сацыялягізм.

…такая–ж задача, што і перад скульптарам, пра якога казаў Леонардо да Вінчы. — Верагодна, маецца на ўвазе прызнаньне мастака, што ён бачыць у цэльным кавалку мармуру гатовую статую і „проста прыбірае лішняе“. Аднак гэтыя словы належаць не Леанарда да Вінчы, а Мікеланджэла.

…„агностыцызм“ Спэнсэра… — Ангельскі філёзаф, сацыёляг і псыхоляг Гербэрт Спэнсэр (1820 — 1903) быў адным з заснавальнікаў пазытывізму. У філязофіі ён выступаў як агностык, задачаю дасьледчыка лічыў толькі пазытыўнае апісаньне зьяваў. Так, Спэнсэр лічыў, што „веды ня могуць манапалізаваць сьвядомасьць“, і тлумачыў гэтым шырокае распаўсюджваньне рэлігійных вераваньняў.

Творчасьць Ул. Дубоўкі як форма нацыянальнай сьвядомасьці пралетарскага характару (с. 149)

Друкуецца паводле час. „Узвышша“, 1927, № 6, дзе апублікаваны ўпершыню. Артыкул зьяўляецца працягам падрыхтаванай аўтарам кнігі пра творчасьць У. Дубоўкі. Пра датаваньне гл. камэнтар да артыкулу „Аб разуменьні мастацкай творчасьці і аб некаторых пытаньнях у вывучэньні беларускай літаратуры“.

„Думкі — дыямэнты, краскі жыцьця…“ — Верш А. Гаруна са зб. „Матчын дар“.

…рэцэнзія Я. Ч. на „Credo“ ў „Маладняку“, № 11 (1926 г.)… — Рэцэнзія мае назву „Форма і ідэолёгія“. Крыптанім Я. Ч. належыць А. Дудару. Гл. запіс А. Бабарэкі ў нататніку зь бібліяграфічнымі зьвесткамі пра беларускіх пісьменьнікаў (БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 95, арк. 8).

…набавачаная вартасьць… — Так у А. Бабарэкі.

Творчасьць Ул. Дубоўкі (с. 175)

Друкуецца паводле час. „Узвышша“, 1928, № 1, дзе апублікаваны ўпершыню. Артыкул зьяўляецца працягам падрыхтаванай аўтарам кнігі пра творчасьць У. Дубоўкі. Пра датаваньне гл. камэнтар да артыкулу „Аб разуменьні мастацкай творчасьці і аб некаторых пытаньнях у вывучэньні беларускай літаратуры“.

Ф. Дастаеўскі вуснамі аднаго з сваіх герояў колісь быў сказаў, што „чалавек зашырок, я б яго звузіў“. — Маюцца на ўвазе словы Дзьмітрыя Карамазава, героя раману Ф. Дастаеўскага „Браты Карамазавы“: „Нет, широк человек, даже слишком широк, я бы его сузил“ (Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы // Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. 14. — Л.: Наука, 1976. С. 100).

„Профессией повеял человек“ — ключавы радок вершу В. Казіна „Всплеск удивленья, трепет вдохновенья…“ (1924).

„Іх гэй аройс афн ганэкул ды штэтэле банукун“... — „Выйду, выйду ў сені–ганак, вачыма прастор пацалую“ (габр.), цытата зь вершу У. Дубоўкі „Што складаць…“ (1925).

…„як–бы адказваючы на „Сямімільныя крокі“… — на паэму М. Грамыкі „Сямімільнымі крокамі“.

Іван Вашчула — паводле У. Дубоўкі, „у 1740 годзе організаваў паўстаньне супроць паноў. На кароткі час заўладаў быў г. Крычавам, у якім быў зрабіў свой стан“ (Дубоўка У. Трысьцё. С. 101). Рэальна прататыпам гэтага героя зьяўляецца Васіль Вашчыла, кіраўнік антыфэадальнага паўстаньня сялянаў Крычаўскага староства ў 1743 — 1744 гг.

Пярвуша Шэршань — герой паэмы „Грахі чубатыя“, селянін, пакараны сьмерцю ў 1654 г. пасьля нападу войскаў князя А. Трубяцкога на Амсьціслаў падчас вайны Расеі з Рэччу Паспалітай.

Станіслаў Дрозд — паводле У. Дубоўкі, „селянін з Нясьвіжу, нялюдзка катаваны польскімі панамі. Для сьцьвярджэньня сваёй праўды адсек сам сабе чатыры пальцы на руцэ“ (Трысьцё. С. 102).

Янка Глушка — заходнебеларускі паўстанец, які ў ліпені 1925 г. польскімі ўладамі быў асуджаны на сьмерць, але адмовіўся прасіць памілаваньня. Прысуд Глушку вынес акружны пінскі суд на выязной сэсіі ў Лунінцы 20 ліпеня. Празь дзень адважны барацьбіт быў пакараны. Паведамленьне аб гэтай трагічнай падзеі зьмясьціў польскі „Kurier Poranny“ (№ 202 за 1925 год), адкуль яно трапіла і ў „Савецкую Беларусь“ за 30 ліпеня. Разам з паведамленьнем у газэце друкаваўся верш Ул. Дубоўкі „Далёкае мы любім надта“ з прысьвячэньнем: „Памяці беларускага паўстанца Янкі Глушкі“. Напісаны твор 29 ліпеня 1925 г. Гэта адзін з тых нешматлікіх у дваццатыя гады выпадкаў, калі Дубоўка мастацкім творам вельмі апэратыўна адгукаўся на „злобу“ дня, на канкрэтную, хаця і выключную, грамадзкую падзею. *(Заўвага Дз. Бугаёва зь яго кнігі: Уладзімір Дубоўка: Кніга пра паэта. — Мінск: Бел. навука, 2005. С. 69.)*

Аквітызм творчасьці Ўл. Дубоўкі (с. 211)

Друкуецца паводле час. „Узвышша“, 1928, № 2, дзе апублікаваны ўпершыню. Артыкул зьяўляецца заканчэньнем падрыхтаванай аўтарам кнігі пра творчасьць У. Дубоўкі. Пра датаваньне гл. камэнтар да артыкулу „Аб разуменьні мастацкай творчасьці і аб некаторых пытаньнях у вывучэньні беларускай літаратуры“.

„зазубраны лёскат“ у мастацтве — словы зь вершу У. Дубоўкі „Часіна ды з сокам рабіны“ (зб. „Credo“, 1926): *„Ня хоча Ладзімер Дубоўка / сьпяваць пад зазубраны лёскат“.*

А тэорыя, як вызначыў яе Ленін, ёсьць угрунтаваньне праднаважаных дзеяньняў („предпринимаемых действий“). — Словы У. Леніна з прамовы пра нацыяналізацыю банкаў на пасяджэньні ВЦИК 14 (27) сьнежня 1917 г. (гл.: Ленин В. И. Полн. собр. соч. Изд. 5. Т. 35. Октябрь 1917 — март 1918. — М.: Гос. изд. полит. лит–ры, 1962. С. 172).

За культуру мастацтва (с. 221)

Друкуецца паводле час. „Чырвоны сейбіт“, 1926, № 1, дзе апублікаваны ўпершыню. Датуецца годам апублікаваньня.

Коласаўская праўда жыцьця (с. 223)

Друкуецца паводле час. „Чырвоная зьмена“, 1926, № 3, дзе апублікаваны ўпершыню. Датуецца годам апублікаваньня.

[Аб кампазыцыі й моўна–стылістычных асаблівасьцях народнай казкі „Закалдованая шапка“] (с. 225)

Друкуецца ўпершыню з чарнавога аўтографа, які захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 12, арк. 1 — 2.

„Закалдованая шапка“ — беларуская народная казка, запісаная А. Сержпутоўскім ад казачніка зь вёскі Чудзін Лявона Лебедзіка; публікавалася ў кн.: Казкі і апавяданьні беларусаў з Слуцкага павету: (Матэрыялы для вывучэньня беларускай мовы, этнаграфіі і літаратуры) / Зап. А. Сержпутоўскі. Кн. 1. — Л., 1926. С. 7 — 9.

[Літаратура як орган грамады] (с. 228)

Друкуецца ўпершыню з аўтографа, які захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 26, арк. 1 — 1 адв.

Вось перад намі лірычныя ізьл[іяньні] Дудара „Мал[адняку]“ на тэму аб тым, што небясьпека мінавала, ніко[га] не зачапіўшы і ніякага сьледу не пакінуўшы… — Гаворка пра верш А. Дудара „Маладняку“ (зб. „І залацісьцей, і сталёвей“, 1926): „Усё прайшло… / І сьледу больш няма — / І мяцежны шлях, і перазвоны… / Скрозь тугу, імглістасьць і туман / Ўсё прайшло бяз крыўд і бяз праклёнаў“.

[Аквітызм і пролетарскае паняцьце прыгожага ў поэзіі] (с. 230)

Друкуецца ўпершыню з аўтографа, які захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 56, арк. 6.

На адваротным баку — накіды аналізу вершаў (баек К. Крапівы), выпісы зь вершаў Я. Купалы, а таксама выказваньне: „Сьвет — гарэньне і жыцьц[ё] чалавека, гэта праява сусьветн[ага] гарэньня, адна з яго формаў“.

Лір[ыка] N. прыгожая. — Спачатку тут і далей на месцы *N.* было *Д.* і *Дуб.*, што сьведчыць: А. Бабарэка меў на ўвазе творчасьць У. Дубоўкі, але потым вырашыў надаць развагам больш абагульнены характар.

Дапусьцім, некаторы х *гэтай лірыкі…* — У пачатковым варыянце сказу зьмешчаныя ўдакладненьні ў дужках (пазьней закрэсьленыя): „куп[алаў]скі *(мілагучн[асьць])*, а некат[оры] *у*, як Гар[уно]вы *(эмац[ыйнае] гл[еджаньне])*, а некаторы як Баг[дановіча]вы *(вобраз[насьць])*“.

Новае разуменьне поэзіі (с. 231)

Друкуецца ўпершыню з аўтографа, які захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 58, арк. 1 — 2.

Думкі аб усім пакрысе (с. 233)

Друкуецца ўпершыню з аўтографа, які захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 60, арк. 1 — 3. Паводле згадкі ў першым сказе тэксту датуецца 1926 г.

„Усё плыве, усё мяняецца“… — У аснове разважаньняў А. Бабарэкі — ідэя бесьперапыннага зьмяненьня, станаўленьня, выказаная Гераклітам Эфэскім (кан. VI — пач. V ст. да н. э.). Яшчэ адно разважаньне на гэтую тэму ([„Усё цячэ, усё мяняецца“], 1931) гл. у разьдзеле „Філязофія, эсэістыка“.

Але зьяўляецца кніга, усё напісанае ў якой сам аўтар называе поэзіяй. — Тут і далей гаворка пра кнігу паэзіі Язэпа Пушчы „Раніца рыкае“ (Менск: Маладняк, 1925).

Усяк (с. 237)

Друкуецца ўпершыню з аўтографа, які захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 53, арк. 1 — 74; месца захоўваньня некалькіх асобных нататак (№ 53, 76, 77) пазначана ніжэй.

Тэкст уяўляе зь сябе збор літаратурна–крытычных, эстэтычных і філязофскіх нататак, напісаных на асобных аркушах, частка зь якіх мае аўтарскую нумарацыю. Адноўлены паводле зьместу, складзенага самім аўтарам; тэксты да асобных пунктаў (61, 65, 91) выявіць не ўдалося. Зробленыя на тых самых аркушах запісы, якія ў зьмесьце не адлюстраваны і, адпаведна, у збор не ўваходзяць, зьмешчаны ў падразьдзеле „Думкі, запісы розных гадоў“.

Магчыма, А. Бабарэка меркаваў скарыстаць гэтыя нататкі для больш аб’ёмных артыкулаў. Характэрна, што ў пляне дадатковага разьдзелу цыклю „З літаратурных нататак“ аўтар спасылаецца на асобныя пункты (28, 29) збору „Ўсяк“.

Датуецца паводле часу выхаду ў сьвет твораў, згаданых у некаторых нататках; пісалася адначасова з цыклем „З літаратурных нататак“.

„Хвоі гавораць“ — кніга апавяданьняў Кузьмы Чорнага. Першае выданьне — Менск, 1926.

„Бель“ — апавяданьне М. Зарэцкага (1924). Увайшло ў яго зб. „У віры жыцьця“ (1925).

5) Зіма, Фабрыка… — Недакладнасьць. Героі апавяданьня „Бель“ Даніла Чаборскі і Ганна Матузова працавалі не на фабрыцы, а на заводзе.

„С[ымон] М[узыка]“ — паэма Я. Коласа (1917 — 1925).

11. ***Думкі аб „мастацтве* для мастацтва“.** Тут і далей у гэтай нататцы ў трох падобных выпадках словы *„для мастацтва“* ў арыгінале закрэсьлены.

На палажэньне В. Плетнёва аб тым, што пролетарыю патрэбна навука не для навукі… — Адзін з тэарэтыкаў Пралеткульту В. Плятнёў выступаў за стварэньне „чыста пралетарскай культуры“, адмаўляў традыцыі клясычнай спадчыны, сьледам за А. Багданавым лічыў, што псыхалёгію клясы „можа даць толькі мастак–пралетарый“ („Горн“, № 4). Артыкул В. Плятнёва „На идеологическом фронте“ (Правда. 1922. № 217), у якім найбольш поўна адлюстраваны яго погляды, быў рэзка раскрытыкаваны У. Леніным.

…і разьвіцьцю яго творчасьці. Пасьля заканчэньня нататкі „Думкі аб мастацтве для мастацтва“ А. Бабарэка запісаў накід артыкулу «Паэма „Сымон Музыка“ Якуба Коласа» („Узвышша“, 1927, № 3), зьмешчаны ў камэнтары да адпаведнага тэксту.

1. Хлеб — гэта дар боскі. Яго трэба шанаваць (Ш[эйн]. [Т] II. [С.] 356). — Гэтая і наступныя вытрымкі (п. 1 — 6) узятыя А. Бабарэкам з выданьня: Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо–Западного края, собранные и приведенные в порядок П. В. Шейном: В 3 т. — Т. 2. Сказки, анекдоты, легенды, предания, воспоминания, пословицы, загадки, приветствия, пожелания, божба, проклятия, ругань, заговоры, духовные стихи и проч. — СПб., 1893.

Вечар іскрыцца цішаю водырных слоў… — паэтычныя радкі, хутчэй за ўсё, належаць самому А. Бабарэку. У арыгінале закрэсьлены.

23. Поэт–акв[ітыст]. — На адной старонцы з гэтай нататкай А. Бабарэкам запісаны верш М. Багдановіча „Песьняру“ і сказ „Гэта запавед Максіма Багдановіча маладому песьняру“, г. зн. пачатак артыкулу „Аб разуменьні мастацкай творчасьці і аб некаторых пытаньнях у вывучэньні беларускай літаратуры“ — уступнай часткі да кнігі пра творчасьць У. Дубоўкі, падрыхтаванай крытыкам у 1926 г.

2. Мастацтва — арганізатар сацыял[ьна]–прац[оўнага] жыцьця (Багданаў). — Гэты тэзіс А. Багданава разьвіты ў яго кнігах пра мастацтва „Искусство и рабочий

класс“ (М., 1918) і „Элементы пролетарской культуры в развитии рабочего класса“ (М., 1920). Усё, напісанае А. Багданавым на гэтую тэму, зьмешчана ў ягонай кнізе „О пролетарской культуре“ (Л., М., 1924).

3. Гістарычнае і непасрэдна эстэтычнае значэньне да маст[ацкага] твору (Троцкі). […] Форма бывае шырмаю пустаты (Троцкі, 36). — Палажэньні ўзяты з кнігі Л. Троцкага „Литература и революция“ (1923).

У мастацтва ёсьць асоба, (мастацкі) выражаная ідэолёгія (па Луначарскаму). — Тэзіс А. Луначарскага, разьвіты ў яго кнізе „Основы позитивной эстетики“ (1923).

…пад дэкадэнства, футурызм і інш. лічыць формаю. — Так у аўтара.

31. Ідэал. — Фрагмэнт рукапісу з нататкамі № 31 — 50 (арк. 22 — 27) аб'яднаны таксама аўтарскай нумарацыяй старонак (1 — 13) і дапісанай уверсе пазнакай: ***„Выкарыстаць пры разгл[ядзе] творч[асьці] К[узьмы] Ч[орнага]“.***

(Казку пра Каваля, забойства дзяцей параўн[аем] з эванг[ельскай] казк[ай] аб забойст[ве] Ірад[ам] дзяцей.) — Маецца на ўвазе народная казка „Каваль“. У ёй распавядаецца пра тое, як падчас голаду цар загадаў забіваць малых дзяцей, каб ня множыліся людзі („бо й гэстым няма чаго есьці“). Гл.: Сержпутовский А. К. Сказки и рассказы белорусов–полешуков. — СПб.: Изд. Отд. рус. языка и словесности Имп. Академии Наук, 1911. С. 152 — 166.

Так, апісан[ьне] прыроды і быт[авой] абстаноўкі „Мельн[ікаў]“… — Ідзецца пра апавяданьне К. Чорнага „Мельнікі“ (упершыню — „Савецкая Беларусь“, 1925, 12 — 14 мая).

46. Якім павінна стаць слова. — Тэма гэтая закранута і ў нататцы № 87 („Сіла слова“).

„Ды знае дзед слова…“ (Багдановіч) — недакладная цытата. У М. Багдановіча: „Даўно пачаў «хадзяін» дбаць, / Каб пушча тут была нанова, / Ды толькі ведае дзед „слова“, / А то дабра бы не зазнаць“ („Па ляду, у глухім бары“; 1909 — 1912).

nasce (лац.) — народжанае.

1. Апісаньні; яны падзяляюцца на некалькі відаў… — у аўтара нумарацыя падпунктаў парушаная: *а), в), г), д), е), ж)*. Пры публікацыі нумарацыя скарэктавана.

Схэма літ[аратурнага разгляду]. — Перад схемай зьмешчаны запіс „Куз[ьма] Ч[орны] сказаў…“ (гл. „Думкі, запісы розных гадоў“ у разьдзеле „Запісныя кніжкі, дзёньнікі“.

2. Творчы сынтэз. — У аўтара нумарацыя падпунктаў парушаная: *а), б), г)*. Пры публікацыі нумарацыя скарэктавана.

„Бул[аны]“ — апавяданьне К. Чорнага (у поўным варыянце ўпершыню — „Маладняк“, 1926, № 2), увайшло ў зборнік „Хвоі гавораць“ (1926).

profession de foi (фр.) — веравызнаньне.

53. Зап[ытаньні]. — Гэты запіс (у зьмесьце — „Маст[ацтва] як фарм[альны] капітал Беларусі; і Белар[усь] як цэнт[р] Эўр[опы]“) друкуецца паводле БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, спр. 65, арк. 20.

55. Азн[ачэньне] літ[аратурнага] кір[унку]. — Перад гэтым фрагмэнтам у рукапісе занатаваны наступны плян:

„1. Агульны стан культ[урна]–грам[адзкага] жыцьця і **фактары**, вызначаючыя той ці іншы стан літаратурнага жыцьця.

2. Літаратурнае жыцьцё.

1) Літар[атурныя] патрэбы і інтарэсы, запросы чытача.

2) Стан літаратуры.

3) Дзейныя сілы (1 і 2 мом[анты] вызнач[аюць] задачы, якія пастаўл[ены] былі жыц[ьцём] і перад літ[аратурай]).

4) Мэты, што сачыл[ія] пісьм[еньнікам].

3. Літар[атурна]–маст[ацкая] творчасьць.
а) Аб чым пісалася (мат[арыял] творч[асьці]).
б) Як пісалася (спосабы апрац[оўкі] мат[арыялу]). Літар[атурна]–маст[ацкія] кірункі.
4. Літаратурныя факты як фактары далейшага разьвіцьця літаратуры.

Да 3 п. — Матар'ял творч[асьці] вызначаўся станам культ[урнага] і грам[адзкага] жыцьця (станам ідэй, сацыял[ёгіяй], *ідэолёгіяй і* псыхолёгіяй); спосабы–ж апрацоўкі (кірункі) вызнач[аліся] літаратур[ным] назапасеньнем задач, мэтамі, якія сачыліся пісьм[еньнікам], словам, станам асабовым пісьменьніка, яго сьветаадчуваньнем".

„Бурапеньнікі" (ад „бурапена", „бурапеніць", аўтарскі нэалягізм А. Александровіча) — маладыя паэты 1920–х гг. (галоўным чынам, сябры „Маладняка"), якія напаўнялі вершы новымі экспрэсіўнымі рытмамі й вобразамі, супрацьпастаўляючы сваю творчасьць „цішкізму" — звыклай пралетарскай паэзіі Цішкі Гартнага. Гл. таксама заўвагу да вершу „Годзе гымны хвалебныя пеці…" (разьдзел „Паэзія").

Так, М. Багдан[овіч] тое, што людзі выражаюць словамі „дождж праліўся", выражае так, што па небу плыве жывёла, яе расьсякае агністы меч, ад чаго сьцякаюць халодныя бічы крыві. — Маецца на ўвазе верш М. Багдановіча „Бура" (1911).

Павенчана рожа з жабаю (Есенін). — Гаворка пра верш С. Ясеніна „Мне осталась одна забава…" (1923): „Розу белую с чорной жабой / Я хотел на земле повенчать".

Мастацтва — гэта… — На палёх рукапісу А. Бабарэка дае расшыфроўку сыстэмы скарачэньняў, якою карыстаецца пры правядзеньні літаратуразнаўчага аналізу. Гл., напрыклад, аналіз вершаў з кнігі „Vita" („Нататкі, эскізы, накіды пра асобныя творы Я. Пушчы") у падразьдзеле „Працы, прысьвечаныя творчасьці Язэпа Пушчы":

Ідэя" = **Ід.**
„Матар'ял" (пра што кажа) = **М.**
„Выражэньне" (як кажа) = **В.**
„Чаму так кажа" = **Пр.**
„Для чаго" каж[а] = **Мт.**

Па думцы Патэбні… — Гэтая думка выказана А. Патабнёй у кнізе „Думка і мова" („Мысль и язык").

…рушыцца адзінства (монізм), і на сцэну выходзіць многасьць (мультызм) — Гл. таксама нататку № 74 („Прынцып будуч[ага] сьветагл[яду]").

60 [а]. ***Думкі. Па–за сыстэмамі.*** — У аўтара нумарацыя падпунктаў парушаная: дублюецца № 4. Пры публікацыі нумарацыя скарэктавана.

[61. Да сьветагл[яду] адраджаністых.] — Нататка, адпаведная гэтаму пункту зьместу, у рукапісе адсутнічае, аднак, магчыма, зьмест яе дубляваўся са зьместам нататак № 75 („Да „ацэн[кі] адр[аджаністаў]"; паводле аўтарскага сьпісу — „Адраджанізм як фармуючы цэнтр наростаючай супаратн[асьці]") і часткова № 19 („Народны сьветагляд у сваім выражэньні").

64. Асновы пазнаньня; магчымасьці ацэнкі м[астацкай] тв[орчасьці] і віды крыт[ыкі]. — Да тэмы, закранутай у гэтым фрагмэнце, А. Бабарэка працягваў зьвяртацца і пазьней, у пэрыяд высылкі. Гл. Думкі, запісы розных гадоў у разьдзеле „Запісныя кніжкі, дзёньнікі", том 2 нашага выданьня („Сьвятло", „Пасярэдніцтва", „Від з аддалі", „Від з вакна ў ноч").

[65. Да карыстаньня мастацтвам.] — Нататка, адпаведная гэтаму пункту зьместу, у рукапісе адсутнічае. Тэма карыстаньня мастацтвам знайшла адлюстра-

ваньне ў працах А. Бабарэкі „З літаратурных нататак: [Неапублікаваны варыянт]“, „Пытаньні літаратурнага жыцьця і творчасьці“ (гл. адпаведныя артыкулы ў гэтым выданьні).

69. З поваду Дэкарт[а] (Паводле зьместу — „Існаваць як выраж[эньне] дачыненьня“). — Адсылка да трактату Р. Дэкарта „Разважаньне пра мэтад“ (1637).

Кожнае дачыненьне з праявамі об’ектыўнага… — На адвароце (арк. 53 адв.) запіс: „Адкуль рух?“

„Законы дыялектыкі былі адцягнены з гісторыі прыроды і чалавечага грамадзтва…“ — Цытуецца праца Ф. Энгельса „Анты–Дзюрынг“ (1878).

Не монізм, а мультанізм (multum) манізмаў. — Гл. таксама нататку № 60 [а] „Думкі. Па–за сыстэмамі“.

76. Да пробл[емы] ацэнак маст[ацтва]. — Першая частка нататкі (ад словаў „Пры ацэньваньні…“ да словаў „пашырэньнем? і г. д.“) друкуецца паводле БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 56, арк. 19. Гл. таксама падразьдзел „[II.2. Ацэнка твораў мастацтва і наогул творчасьці]“ цыклю „З літаратурных нататак: [Неапублікаваная частка]“.

77. Да хар[актарыстыкі] суч[аснай] эпохі. — Нататка друкуецца паводле БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 56, арк. 18.

78. Па Канту ***вопытнае пазнаньне*** *складаецца…* — Маецца на ўвазе трактат І. Канта „Крытыка чыстага розуму“ (1781).

прыкл[адам], „Мельнікі“ — Маецца на ўвазе апавяданьне К. Чорнага (камэнтар гл. вышэй).

„Дзень раніцай іржэ…“, „Вечар месяц ажарабіў…“ — радкі зь вершаў Я. Пушчы „З–за лесу, лесу…“, „Яна“.

„Бурапеніў, буяніў па бруку…“ — першы радок вершу А. Александровіча „Усеваладу Макаравічу Ігнатоўскаму“ (1924).

87. Сіла слова. — Гл. таксама нататку № 46 („Якім павінна стаць слова“).

[91. Эпоха задач.] — Нататка, адпаведная гэтаму пункту зьместу, у рукапісе адсутнічае.

З літаратурных нататак: Аб літаратурных пытаньнях наогул; Аб самавызначэньні і самаацэнках творчых сіл мастацтва (с. 285)

Друкуецца паводле час. „Узвышша“, 1927, № 1, дзе апублікаваны ўпершыню. Датуецца годам апублікаваньня.

Тэма самавызначэньня і самаацэнкі творчых сіл — толькі адна з тых, што меркаваў разгледзець А. Бабарэка ў цыклі „З літаратурных нататак“. Іншыя разьдзелы захаваліся ў рукапісах (гл. наступны тэкст „З літаратурных нататак: [Неапублікаваная частка]“ і камэнтар да яго).

Ян Няслухоўскі (Лучына) пачынае свой зборнік „Вязанка“ вершам „Ня я пяю — народ божы даў мне ў песьні лад прыгожы…“ — Калі дакладней, паэтычны зборнік „Вязанка“ быў выдадзены ў Санкт–Пецярбургу ў 1903 г., г. зн. праз 6 гадоў пасьля сьмерці Я. Лучыны. Адпаведна, ідэя пачаць згаданым вершам зборнік належыць не самому паэту, а складальнікам кніжкі. „Ня я пяю — народ Божы…“ зьяўляецца не арыгінальным творам Я. Лучыны, а ягоным перакладам другой часткі аднайменнага вершу У. Сыракомлі.

З літаратурных нататак: [Неапублікаваная частка] (с. 295)

Друкуецца ўпершыню з аўтографа, які захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 59, арк. 50 — 50 адв.; адз. зах. 54, арк. 2 — 3; адз. зах. 15, арк. 1 — 2 адв.; адз. зах. 24, арк. 3 — 3 адв.; адз. зах. 210, арк. 57 адв. — 61 адв.; адз. зах. 15, арк. 2 адв.; адз. зах. 24, арк. 4 — 5; адз. зах. 28, арк. 1 — 2; адз. зах. 4, арк. 1 — 1 адв.; адз. зах. 57, арк. 2 — 2 адв., 13; адз. зах. 59, арк. 2, 5; адз. зах. 36, арк. 1 — 3; адз. зах. 59, арк. 21; адз. зах. 57, арк. 5; адз. зах. 59, арк. 11, 50; адз. зах. 208, арк. 2; адз. зах. 51, арк. 17 — 17 адв; адз. зах. 59, арк. 36, 37 адв., 37.

Датуецца паводле часу выхаду ў сьвет твораў, згаданых у нататках. Параўн. паведамленьне ў „Хроніцы“ „Ўзвышша“: „Адам Бабарэка канчае сэрыю артыкулаў — літаратурныя нататкі“ (Узвышша. 1927. № 6. С. 202).

Тэкст цыклю захаваўся ня цалкам; адноўлены паводле пляну, складзенага А. Бабарэкам (адз. зах. 51, арк. 13):

Некаторыя літаратурныя пытаньні

I. Творчы процэс

1. Самавызначэньне і самаацэнка творчых сіл (суб’ектаў творчасьці).
2. Матарыялы творчасьці і іх крыніцы.
3. Спосабы творчасьці.
4. Пазнаньне інтарэсаў і патрэб чытача.
5. Мэта творчасьці.

II. Працэс „спажываньня“ творчасьці

1. Разуменьне твораў мастацтва.
2. Ацэнка іх і наогул творчасьці.
3. Выражэньне інтарэсаў і патрэб чытача (пытаньне крытыкі).
4. Вызначэньне ролі мастацтва.
5. Умовы разьвіцьця мастацтва.

III. Працэс вывучэньня творчасьці і яе гісторыі

1. Матар’ялы вывучэньня.
2. Мэтады вывучэньня.
3. Мэта вывучэньня.
4. Фармаваньне вынікаў вывучэньня.
5. Значэньне вывучэньня.

I а. Процэс выяўленьня вынікаў творчасьці

1. Формы выяўленьня (часопісі, выступленьні, вечары і г. д.).
2. Дзейныя сілы выяўленьня (ведаючыя справаю выяўленьня).
3. Інтарэсы і мэты выяўленьня.
4. Супярэчнасьці.
5. Вынікі выяўленьня.

Спажыванне: а) твор як каштоў[ны] тавар, які купляецца для расп[аўсюду] выдаўц[а];

б) твор як продукт, патрэбны для чытача і для рэвізыі крытыка;

в) твор як матарыял для гісторыка.

Выявіць пытаньні, накіраваць думку на іх разьвяз[аньне].

Плян (у выглядзе пераліку пытаньняў літаратурна–мастацкага разьвіцьця, якія цікавілі А. Бабарэку) прыводзіцца аўтарам таксама ў апублікаванай частцы артыкулу („Узвышша“, 1927, № 1; гл. папярэдні тэкст у гэтым выданьні і камэнтар да яго).

[I.]1. Аб літаратурных самаацэнках. — Рукапісная частка падразьдзелу дапоўненая разглядам азначанай праблемы ў творчасьці сучасных А. Бабарэку паэтаў Я. Купалы, А. Дудара, Ц. Гартнага, У. Дубоўкі, Я. Пушчы, З. Бядулі, М. Чарота, А. Александровіча.

„Я малады — мне весела“ — радок зь вершу А. Дудара „Я малады“ (упершыню — „Радавая рунь“, 1924, № 1).

дрвіцца (укр.) — мроіцца.

„Я ня ведаю, што будзе заўтра, мне сягодня — апошняй мяжой...“ — радкі зь вершу А. Дудара „Скрыжалі“ (упершыню — Маладняк. 1926. № 3).

„Сьцежкі васільк[овыя]“ — назва аднаго з разьдзелаў кнігі А. Дудара „І залацісьцей, і сталёвей“ (1926), а таксама аднайменнага вершу, напісанага 6.VI. 1926 г.

[Самаазначэньне і самаацэнка поэта ў пасьлярэвалюцыйны час]. — Першы абзац фрагмэнту мае таксама чарнавы, карацейшы варыянт (адз. зах. 54, арк. 1). У фрагмэнце цытуюцца вершы Ц. Гартнага „Мая хата — постаць нівы…“, „Я жыць хачу“, „Белым матылёчкам…“, „Я жыву“ са зб. „Урачыстасьць“ (Менск, 1925). На гэтае выданьне падаюцца і спасылкі (нумары старонак у дужках).

„ня хоча Ул[адзімер] Дуб[оўка] сьпяваць пад зазубраны лёскат“ — гл. камэнтар да артыкулу „Аквітызм творчасьці Ўл. Дубоўкі“.

„Поэты гімны ўсім складаюць“ — радок зь вершу У. Дубоўкі „Далёкае мы любім надта“ (зб. „Credo“).

„Падслухаў там родныя песьні“ (25). — Тут і далей (у фрагмэнце пра Я. Пушчу) спасылкі падаюцца на выданьне: Пушча Я. Раніца рыкае. — Менск: Маладняк, 1925.

„шчыр–думкі сею сьмела я“ (36). — Тут і далей (у фрагмэнце пра З. Бядулю) спасылкі падаюцца на выданьне: Ясакар. Пад родным небам: Вершы. — Менск, 1922.

Чарот кажа: „Я — малады“… — у аднайменным вершы (1926).

„Я пяю, што пяе селянін…“ — цытата зь вершу М. Чарота „Ведай, сьвет…“ (1921).

*„Я шумлівы чарот, я балота **буджу** гучным сьпевам“.* — Недакладная цытата. У М. Чарота: „Я шумлівы чарот, я балота буджу гучным *шумам*“ („Бунтар“, 1922).

„Мая песьня — звон машын“ (Алекс[андровіч]) — У А. Александровіча: „Мая песьня — / песьня фабрык, / Маё слова — звон машын“ („Мая песьня“, 1926).

[I.]2. Матарыялы творчасьці і іх крыніцы. — Падразьдзел мае варыянт (адз. зах. 24, арк. 1 — 1 адв.), які адрозьніваецца ад асноўнага тэксту:

Акв[ітызм].

Аб мат[ар'ялах] тв[орчасьці]

Пытаньне аб матар'ялах творчасьці і іх крыніцах у сучасны момант разьвіцьця беларускай пролет[арскай] літаратуры надзвычайна актуальнае і патрабуючае вялікай увагі як з боку творчых сіл, так і з боку нашай грамадзкасьці. Якія матар'ялы

браць для творчасьці, з якіх крыніц іх чэрпаць — так стаіць гэта пытаньне перад пісьменьнікамі, і якія матар'ялы даць пісьменьніку, на якія крыніцы паказаць яму і як дапамагчы гэтыя матар'ялы даставаць — так ставіцца гэта пытаньне перад грамадзкасьцю.

Дзеля таго, каб выясьніць, якія патрэбны матар'ялы і дзе іх крыніцы для сучаснай творчасьці, патрэбна перадусім глянуць у мінулае разьвіцьця беларускай літаратуры і выясьніць, як перад пісьменьнікамі, яе тварцамі, стаяла гэта пытаньне і як імі вырашалася яно.

У пэрыяд асьветніцкі ў разьвіцьці бел[арускай] літаратуры, абнімальны такімі пісьм[еньнікамі], як Бар[шчэўскі], Рып[інскі], Марц[інкевіч] і інш., патрэбныя матар'ялы для творчасьці вызначаліся тымі грамадзкімі задачамі, разьвязаць якія была прызвана літаратура. З гісторыі вядома, што гэты кругабег для польскай грам[ады] быў кругабегам барацьбы з цар[скім] самаўл[адзьдзем] за сваё паліт[ычна]–нац[ыянальнае] вызваленьне. Задачаю гэтай барацьбы, правадзімай выш[эйшымі] шляхецкімі станамі, вызначаўся кірунак дзейнасьці ва ўсіх галінах сацыя[льна]–паліт[ычнага] і сацыял[ьна]–культурнага жыцьця на Беларусі. Гэтаю шляхтаю выкарыстоўваліся ўсе матар'ялы, якія ў той ці іншай меры служылі разьвязаньню гэтай асноўнай задачы. Можна было–б указаць масу прыкладаў з розных галін, а ў даным разе мы іх абмінаем і зьвяртаемся непасрэдна да літаратуры як прадмету нашых нататак. Літаратура ў гэтай барацьбе, у разьвязаньні гэтай асноўнай задачы павінна была адыграць роль дваякага характару: 1) яна павінна была прывіць і замацаваць у ніжшых станах грам[адзкую] сьвядомасьць адзінства іх інтарэсаў з інтарэсамі буйн[ой] шляхты, з аднаго боку, і 2) яна павінна была разьвіваць, распаляць нацыянальную нянаві[сь]ць у грам[адзтве] да Расеі.

Адгэтуль ужо вынікалі задачы больш канкрэтнага характару, гэта: 1) асьвета мужыка (Марцінк[евіч]), 2) абуджэньне ў ім сьвядомасьці чалавека; дабрабыт яго залежыць — з аднаго боку — ад паноў, а з другога боку — ад яго самога, ад яго дачыненьня як да паноў, так і да таго, што ён робіць па ўказаньню паноў.

Дзеля разьвязаньня гэтых задач польск[ія] пісьм[еньнікі] прыбягаюць к бел[арускай] мове як удзячн[аму] матар'ялу, які патрэбна выкарыстаць у справе асьветы мужыка, а з другога боку — к такім фактам сацыяльнага жыцьця з галіны польска–мужыцкіх дачыненьняў, шляхецка–чыноўніцкіх дач[ыненьняў] мужыцкага побыту і наогул праяў мужыцкага жыцьця, якія–б яскрава гаварылі аб тым, што мужык з панам можа жыць і жыве дружна, што пан клапоціцца аб дабрабыце мужыка, зацікаўлен у гэтым і што мужык у сваю чаргу зьяўляецца істотаю, з якой можа [атрымацца] чалавек у панскім разуменьні г[этага] слова, асабліва яшчэ калі зьвяртаць увагу на яго неахайнасьць, нядбаласьць і штурхаць яго да чыннасьці праборкаю за гэту неахайнасьць і г. д.

Мы тут ня можам указаць канкрэтных крыніц, з якіх чэрпаў Д[унін]–Марц[інкевіч] матар'ялы для сваіх твораў, паскольку гэта пытаньне абсалютна ня вывучана і паскольку пад рукою ў нас няма фактычных даных па поваду гэтага. Мы маглі–б абмяжавацца агульным выслоўем, што М[арцінкевіч] браў мат[ар'ялы] з нагляд[аньняў] над жыцьцём, але гэта не вырашала–б пытаньня, а было–б абгаворкаю, бо нам невядома, ці ён чэрпаў з непасрэдных нагляданьняў, ці з другіх рук, ці з кніг і г. д.

Аднак, згодна твораў саміх, застаецца ясным той факт, што з якіх–бы крыніц ня чэрпаліся, яны носяць характар выключны, вонкавы, фармальны. Гэтымі матар'ялямі былі выпадкі з пан[ска]–муж[ыцкіх] адн[осінаў], як пан заступаецца з[а] мужык[а] перад аканомам..., формальныя, знадворныя абставіны муж[ыцкага] побыту, гулянка ў карчме, вясельле... гуманныя настроі шлях[ты] і г. д.

Пытаньне наконт матар'ялаў творчасьці можа высьвятляцца з двух пун[к]таў погляду: 1) з пунк[т]у погляду самога мастака і 2) з пун[к]ту гледжаньня чытача. Адгэтуль: могуць быць такія пастаноўкі данага пытаньня: што зьяўляецца і можа зьяўляцца для мастака матар'ялам і адкуль ён іх бярэ. Для выясьненьня гэтага пытаньня перадусім патрэбна выясьніць, як глядзіць мастак на сваю творчасьць, чым яна для яго зьяўляецца. Гэта ў значнай ступені залежыць… Высьвятляюць такія факты…

Адгэтуль ясна, што матар'ялам для мастака зьяўляецца ў першую чаргу слова, якое выражае тую ці іншую думку або пачуцьцё і г. д. Мастак зьбірае гэтае слова ў залежнасьці ад мэты, якую ён ставіць сабе (задум). Калі поэт ставіць сабе мэтаю даць твор, скажам, апавяданьне пра якое–небудзь здарэньне ў жыцьці сялянскае сям'і, якое чым–небудзь вызначаецца, чым небудзь цікава і заслугоўвае таго, каб быць апісаным, каб быць об'ектам слоўнага твору, то ён зьбірае такі слоўны матар'ял, які пры пэўнай апрацоўцы ў форму, адпаведную задуму, мог–бы найяскравей у гэтай форме прадставіць гэта здарэньне менавіта з таго яго боку, які здаўся цікавым для мастака.

Для мастака словы і выразы — гэта тое, пры дапамозе чаго (што пальцы) ён перабірае струны чытача. Пры іх дапамозе пісьменьнік выклікае ў чытача прадстаўленьні, думкі, вобразы, успаміны, адчуваньні, жаданьні, імкненьні, пачуцьці і г. д. Выбар матар'ялу слоў і іх арганізацыі залежыць ад таго, што сочыць пісьменьнік: адзін будзе выбар у таго, хто хоча абудзіць думку, і другі ў таго, хто хоча даць адчуць прыгожасьць слоўнае пабудовы мовы.

На арк. 1 (адз. зах. 24) — закрэсьлены ранейшы запіс: *«Кожны чалавек па–за залежнасьцю ад яго прын[алежнасьці] да гр[амадзтва], часу, месца, адчувае і называе той ці інш[ы] прадмет прыгожым. Скажам пакуль што, што чалавеку прыісна „пачуцьцё красы“».*

На арк. 2 — чарнавыя накіды артыкулу «[„Асеньнія песьні“]» (гл. у падразьдзеле „Працы, прысьвечаныя творчасьці Язэпа Пушчы“).

Аб гэтым матар'яле ў свой час Ленін казаў: … — У арыгінале замест цытаты стаіць шматкроп'е. Верагодна, А. Бабарэка хацеў прывесьці выказваньне У. Леніна з брашуры „Успехи и трудности советской власти“: „…Мы хотим построить социализм из тех людей, которые воспитаны капитализмом, им испорчены, развращены, но зато им и закалены к борьбе… Мы хотим строить социализм немедленно из того материала, который нам оставил капитализм со вчера на сегодня, теперь же, а не из тех людей, которые в парниках будут приготовлены, если заниматься этой побасенкой… У нас нет других кирпичей, нам строить не из чего. Социализм должен победить, и мы, социалисты и коммунисты, должны на деле доказать, что мы способны построить социализм из этих кирпичей, из этого материала, построить социалистическое общество из пролетариев, которые культурой пользовались в ничтожном количестве, и из буржуазных специалистов…“ (ПСС. Т. 38. С. 54).

„Чуеш гул“, „Возера“ — вершы М. Багдановіча (з разьдзелу „У зачараваным царстве“ зб. „Вянок“, 1913).

Аб крыніцах у Коласа.

А. Гурло ў вершы „Песьні–думкі“… — Верш цытуецца ў артыкуле «„Звоніць сэрца жарам“: Контуры творчага шляху Алеся Гурло».

[І.]З. Спосабы творчасьці. — Першыя тры сказы падразьдзелу (вылучаны курсівам) у арыгінале закрэсьлены.

„На пыльнай дарозе“ — апавяданьне К. Чорнага (упершыню — Беларуская вёска. 1926. 21 мая).

„Ну чым мяне ты пераломіш?“ — Недакладная цытата зь вершу У. Дубоўкі „Сьцежка“ (зб. „Credo“, 1926). У Дубоўкі: *„Сапраўды* — чым мяне ты пераломіш?“

„Ці ўзьвіецца дух мой творча сакаліны? Ці ўдасца толькі мне іх разгадаці?“ — Радкі зь вершу Я. Пушчы „Сам ня знаю, што сягоньня я сыграю…“ (упершыню — Узвышша. 1927. № 5).

„Юнацтва, маё ты юнацтва, ты вечна, як вечна й мастацтва!“ — Цытата зь вершу Я. Пушчы „Песьня юнацтву“ (упершыню — Узвышша. 1927. № 1).

„О, гордасьць! О, чыстыя майскія росы! З масьліны зьмятаў вас Горацый!“ — адтуль жа.

„О, Беларусь, мая ***шыпшына****, зялёны ліст, чырвоны цьвет!“* — Цытата зь вершу У. Дубоўкі „О, Беларусь, мая шыпшына“ (зб. „Credo“, 1926).

„Ой, фэрмато, шырай і вышай, ой, акорды, акорды, — ў прастор!“ — Цытата з VIII мэлёдыі цыклю „Плач навальніцы“ (1926) У. Дубоўкі.

„У вёсцы“ — верш Т. Кляшторнага (упершыню — Чырвоны сейбіт. 1927. № 8–9).

[II.3. Выражэньне інтарэсаў і патрэб чытача (пытаньне крытыкі)], [II.4. Вызначэньне ролі мастацтва] — падразьдзелы, адпаведныя гэтым пунктам пляну, у рукапісе адсутнічаюць.

„Літаратура ёсьць злучнасьць усякіх твораў чалавечае мысьлі…“ — цытата з артыкулу Ю. Айхенвальда „Литература и словесность“ (Словарь литературных терминов. Т. 1. М.; Л.: Изд–во Л. Д. Френкель, 1925. С. 416).

[III.2. Мэтады вывучэньня]. — Падразьдзел захаваўся ў выглядзе разгорнутага пляну.

[III.5. Значэньне вывучэньня]. — Падразьдзел, адпаведны гэтаму пункту пляну, у рукапісе адсутнічае.

Літаратурныя нататкі: [Дадатковы разьдзел] (с. 320)

Друкуецца ўпершыню з аўтографа, які захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 18, арк. 1, 2 адв., 3, 5 адв., 1 адв., 2 адв., 4, 4 адв.

Назва „Літаратурныя нататкі“ дадзена тэксту А. Бабарэкам (гл. наступны тэкст, які ўяўляе зь сябе іншы варыянт), аднак зьмест яго не адпавядае аніводнаму з пунктаў пляну цыклю „З літаратурных нататак“ (гл. папярэдні тэкст). Гэта дазваляе кваліфікаваць артыкул як дадатковы разьдзел цыклю. Датуецца 1927 — 1928 гг.

Захаваўся наступны плян разьдзелу (адз. зах. 18, арк. 3):

1. Існасьць суджэньня[ў] і іх знач[эньне] у дач[ыненьні] маст[ацкай] тв[орчасьці].
2. Матарыял суджэньняў аб маст[ацкай] твор[часьці].
3. Мэта суджэньняў — разьвіцьцё культуры чалавека і пазнаньне суч[аснага] чал[авека].
4. Прыкл[ады] суч[аснага] маст[ацкага] стылю і формаў маст[ацтва]. Іх значэньне.

I. а) вобразы; эпітэты, параўнаньні, мэтафары, фігуры, новасловы;

б) сынтакс[ычная] будова;

в) мэтро–рытм[ічнае] гучаньне (прыёмы выраж[эньня] 29);

II. г) адозвы; поклічы, заклікі, вызначэньні задач, інформ[ацыя], корэсп[андэнцыі] і г. д.;

д) песьні, поэмы, апавяданьні і г. д. (28);

е) новыя жанры;

III. ж) пляны, схэмы, сыстэмы твораў;

з) прынцыпы творч[асьці], апавяданьня і вершаваньня;

і) мэты ці маст[ацкія] заданьні і іх мэтаімкненнасьць;

IV. к) тэмы як галіны, якія цікавяць і запаўн[яюць] сьвядом[асьць] поэты, знаходзяць водгук у поэт[ычнай] творч[асьці] (сьветаадчуваньня круг) (аб чым?);

л) асьвятленьне яго (сьветаразуменьне) (што аб гэтым чым?);

м) мараль, этычн[ыя] філёзофскія, імкненьні і кірунак (на што?);

V. н) сац[ыяльны] эквів[алент]; чый выразіцель;

о) стан суч[асны] і пэрсп[эктывы] разьвіцьця;

п) лёс выразіцеля з яго форм[амі] у віддалі.

Пазнакі *(прыёмы выраж[эньня] 29), (28)* адсылаюць да адпаведных нататак са збору „Ўсяк“ („29. Прыёмы выражэньня“, „28. Задачы ў сужэтатворч[асьці]“).

…„да мастацкай формы поэтычнага твору мы павінны падыходзіць, карыстаючыся зброяй, якую дае нам музыка і выяўленчае мастацтва“ (О. Вальцэль)… — Цытата з працы О. Вальцэля „Праблема формы ў паэзіі“ (расейскі пераклад: Вальцель О. Проблема формы в поэзии. — Петроград: Academia, 1923).

…„жыцьцё расьцьвіўшы куст маліны“… — Недакладнасьць. У Я. Пушчы: „жыцьцё — расьцьвіўшы куст **каліны**“ („Я сын дубровы круглалістай…“).

(гэта ж сказана ў 1925 г.) — Верш А. Дудара „Я малады“, адкуль узяты радок „мне жыцьцё — сусьветнае сьвята“, напісаны ў 1924 г. (апублікаваны ў часопісе „Радавая рунь“, 1924, № 1); верш Я. Пушчы „Я сын дубровы круглалістай…“ упершыню зьмешчаны ў зб. „Раніца рыкае“ (1925).

І ест вядома… — так у аўтара.

Троцкі. „Аб новым чалавеку“ — Магчыма, адсылка да прамовы Л. Троцкага „Задачы камуністычнага выхаваньня“, агучанай на пяцігадовым юбілеі Камуністычнага ўнівэрсытэту імя Я. М. Сьвярдлова 18 чэрвеня 1923 г.: „Товарищи, иной раз говорят, что задачей коммунистического просвещения является воспитание нового человека. Это немножко слишком обще, чересчур патетично“ (http://www.zhurnal.ru/magister/library/trotsky/trotl965.htm).

Літаратурныя нататкі: [Іншы варыянт дадатковага разьдзелу] (с. 325)

Друкуецца ўпершыню з аўтографа, які захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 30, арк. 1 — 6. Зьяўляецца зьмененым (з большым ухілам у тэарэтычны бок) незакончаным варыянтам папярэдняга тэксту (гл. камэнтар да яго). Датуецца 1927 г.

Эпіграф узяты з працы Ф. Мэрынга „Эстэтычныя нататкі“ (1898 — 1899). Гл. таксама артыкул „Максім Багдановіч у літаратурных ацэнках“ і камэнтар да яго.

…Г. Пляханаў, вызначаючы задачу марксысцкай крытыкі, кажа… — далей цытуецца Прадмова Г. Пляханава да трэцяга выданьня зборніка „За двадцать лет“, напісаная ў 1908 г. (гл. Плеханов Г. В. Литература и эстетика. В 2 т. Т. 1: Теория искусства и история эстетической мысли. — М.: Гос. изд. худ. лит., 1958. С. 123).

Пытаньні літаратурнага жыцьця і творчасьці (с. 328)

Друкуецца ўпершыню з аўтографа, які захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 36, арк. 6, 6 адв., 8, 8 адв.; адз. зах. 24, арк. 5 адв.; адз. зах. 208, арк. 1; адз. зах. 59, арк. 23; адз. зах. 36, арк. 3 — 5; адз. зах. 11, арк. 1 — 1 адв.; адз. зах. 37, арк. 1; адз. зах. 25, арк. 1 — 1 адв.; адз. зах. 59, арк. 47. Тэкст цыклю захаваўся ня цал-

кам; адноўлены паводле пляну, складзенага А. Бабарэкам (адз. зах. 36, арк. 7 адв.). Датуецца 1927 г.

Калі разл[ушчыць]… — тут: разгледзець, раскрыць.

…з раскрытым домам… — адсылка да цыклю вершаў Я. Пушчы „Лісты да сабакі“ (упершыню — „Узвышша“, 1927, № 5): *„Дом зусім, зусім раскрыт, / Цяпер я ў ім вартую сінь“*. Гл. таксама нарыс „Супроць ветру“ (у падразьдзеле „Працы, прысьвечаныя творчасьці Язэпа Пушчы) і камэнтар да яго.

…і гэта выраж[аецца] у перш[ым] вершы „Думкі лятуць“… — Гэтым вершам адкрываецца зборнік У. Дубоўкі „Наля“ (Масква, 1927).

[10. Аб відах літаратурнай творчасьці] — разьдзел, адпаведны гэтаму пункту пляну, у рукапісе адсутнічае.

Максім Багдановіч у літаратурных ацэнках (с. 339)

Друкуецца паводле час. „Узвышша“, 1927, № 2, дзе апублікаваны ўпершыню.

Накіды гэтага артыкулу і яго пляну, а таксама выпіскі з разнастайных публікацый пра М. Багдановіча захаваліся ў адным са сшыткаў А. Бабарэкі (БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 210, арк. 22 — 56). Мяркуючы па дарчым надпісе („Любаю матчынаю рукою занясі сюды першыя крокі жыцьця і накіруй іх на шлях праўды–красаты. Казя. 1/I–26 года“), сшытак пачаткова быў падораны жонцы А. Бабарэкі Ганьне яе сяброўкай. Адпаведна, артыкул „Максім Багдановіч у літаратурных ацэнках“ пісаўся цягам 1926 — пачатку 1927 г.

„Ёсьць ведама, — кажа ён у сваіх „Эстэтычных нататках“ („Aesthet[ische] Streifzüge“)… — Гэтыя словы Ф. Мэрынга А. Бабарэка скарыстаў і ў якасьці эпіграфу да тэксту „Літаратурныя нататкі: [Іншы варыянт дадатковага разьдзела]“.

…М. Багдановіч, як сьцьвярджае ў сваіх успамінах пра яго В. Ластоўскі… — Тут і далей А. Бабарэка спасылаецца на публікацыю: Ластоўскі В. Мае ўспаміны аб М. Багдановічу // Крывіч. 1926. № 1.

…Я. Плашчынскі ў сваім артыкуле „Кніга лірыкі як мастацкае цэлае“ („Узвышша“, № 1). — За 1927 г.

Пад перакладам з Ю. Сьвятагора „Дзьве песьні“… — У арыгінале: „Н. Сьвятагора“.

Вершамі ўшаноўвалі памяць поэты ў жалобнае пяцёхгодзьдзе Ясакар, Макар (1918 г.), а пазьней Ул. Дубоўка, Лебедзь, Александровіч (1925 г.). — Маюцца на ўвазе наступныя публікацыі: Ясакар [Бядуля З.]. М. Багдановічу: [Верш] // Вольная Беларусь. 1918. 26 мая; Макар [Краўцоў М.]. Памяці Максіма Багдановіча: (У рочніцу яго сьмерці): [Верш] // Тамсама; Дубоўка У. „Нават мора зьмяніла свой колер“: [Верш] // Дубоўка У. Трысьцё Менск: ДВБ, 1925; Лебедзь М. Пясьняр хараства: [Верш] // Полымя. 1925. № 7; Александровіч А. На магілу Максіма Багдановіча: [Верш] // Савецкая Беларусь. 1927. 25 мая.

З. Бядуля, заканчваючы свой нэкролёг… — Маецца на ўвазе публікацыя: Бядуля З. М. А. Багдановіч: [Нэкролёг] // Вольная Беларусь. 1917. 28 мая.

З гэтага боку поэзія М. Багдановіча вызнаецца за „працу мысьленьніка, апранутую прыгожаю слоўнаю шатаю» (М. Гарэцкі)… — Цытата ўзята з выданьня: Гарэцкі М. Максім Багдановіч // Гарэцкі М. Гісторыя беларускае літэратуры. Выд. 3 (папраўл.). — Вільня: Выд–ва Б. А. Клецкіна, 1924.

…піша А. Луцкевіч у сваіх нарысах „Нашы песьняры“… — Навіна А. [Луцкевіч А.]. Нашы песьняры. Вільня, 1918.

Тое–ж ён кажа ў 1918 г. у дачыненьні вершаў М. Багдановіча. — Бядуля З. У гадаўшчыну // Вольная Беларусь. 1918. 26 мая.

У 1920 г. гэтыя азначэньні дапаўняюцца наступнымі… — Бядуля З. Натхненьне і гармонія: К 3–яй гадаўшчыне сьмерці М. Багдановіча // Рунь. 1920. № 5–6.

Да гэтага пяцёхгодзьдзя належаць зьяўленьне нарысаў па беларускай літаратуры Е. Карскага, спэцыяльных прац пра М. Багдановіча Ул. Дзяржынскага, праф. Пічэты (1922 г.), М. Пятуховіча, этуду М. Грамыкі (1923 г.), агульных нарысаў З. Жылуновіча (1924 г.), агляду А. Узьнясенскага (1926 г.) і інш. — Аўтарам разглядаюцца наступныя працы: Карский Е. Максим Адамович Богданович // Карский Е. Белорусы. Пг., 1922. Т. 3. Вып. 3; Карскі Я. М. А. Багдановіч — беларускі паэт чыстага мастацтва // Беларусь. 1920. 25 лют.; Дзяржынскі У. Максім Багдановіч як прыродаапісальнік // Вольны сьцяг. 1922. № 1 (9); Яго ж. Максім Багдановіч як стылізатар беларускага верша // Адраджэньне. 1922. Сш. І; Пічэта У. Багдановіч як гісторык беларускага адраджэньня // Вестник Наркомпроса. 1922. № 5–6. Вып. 7–8; Пятуховіч М. Максім Багдановіч як поэта імпрэсыяністы // Полымя. 1923. № 7–8; Грамыка М. Пясьняр сноў і чараў // Полымя. 1923. № 3–4; Жылуновіч Д. Беларуская літаратура: (Нарысы і агляды) // Курс белорусоведения. М., 1918 — 1920. С. 281 — 284; Узьнясенскі А. Поэтыка М. Багдановіча // Крывіч. 1926. № 1.

De mortius aut bene aut nihil... (лац.) — Пра памерлых альбо добра, альбо ніяк…

Бальмонта — у арыгінале: Бальманта.

Віктора Гюго — у арыгінале: Віктара Гюго.

…зазначаецца на каштоўнасьць творчасьці М. Багдановіча для пролетараў, „штодзенных цегляроў“ (М. Грамыка, Ганчарык)… — М. Ганчарык апублікаваў артыкул „Аб творчасьці Максіма Багдановіча“ (Аршанскі маладняк. 1925. № 1).

Паэма „Сымон Музыка“ Якуба Коласа (с. 363)

Друкуецца паводле час. „Узвышша“, 1927, № 3, дзе апублікаваны ўпершыню. Датуецца годам апублікаваньня.

Жыцьцё–ж гэта — як–бы кусты на ўлоньні прыроды, але кусты лазовыя, у якіх свой лад і строй, што вымагаюць ад усякага, хто зьяўляецца ў іх, дапасаваньня да сябе, але не наадварот. Так пабудована і поэма. — Вобразнае азначэньне „кустовасьці“ як тыпу структуры літаратурнага твору ўжываецца А. Бабарэкам і ў іншых літаратурна–крытычных працах: „[Слова і мастацтва: Заўвагі аб формальнай школе і поэзіі Я. Пушчы]“, „Супроць ветру“ і інш.

Невялікі накід артыкулу захаваўся ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 53, арк. 12 (разам са зборам нататак „Усяк“). Тэкст прыводзім:

У разьвіцьці нац[ыянальнага] усьв[едамленьня] — разьвівае пач[уцьцё] любові да радзімы, робіць яе казачна–прыгожаю.

У разьвіцьці літар[атуры]. Калі мы хочам **мець** маст[ацкую] літар[атуру] такую, што была прызнанаю за агульналюдзк[ую] каштоўнасьць, павінны вучыцца на поэме „С[ымон] М[узыка]“ шырокаму па абхвату зьяў жыцьця ўспрыяцьцю і глыбокаму па прасячнасьці сваім чуцьцём у гэтыя зьявы; вуч[ыцца] архітэктонічнай стройнасьці будовы разнастайных вобразаў у адзінства; концэнтр[ычнаму] пляну разьмеркаваньня іх, па якому звычайныя зьявы набываюць прыгажосьць; насычэньню твору ідэяй, і ідэяй правіловай; арамату месца і часу; музычнасьці, лёгкасьці й плаўнасьці вершу, **выразнасьці**; уменьню зрабіць пачуцьцё, ідэю адчувальнай праз словы; уменьню праз словы перадаць творчую энэргію, што *[не дапісана]*

Твор — зарад энэргіі, зрабіць яго такім, што ён пры дачыненьні ператвараўся (абуджаў) у творчую энэргію чыт[ача], якая павінна выявіцца ці то ў дзейнасьці, ці то ў імкненьні, ці то ў перажываньні.

Значэньне таго пунк[т]у, ідучы ад якога бел[аруская] літ[аратура] манумэнт[альная].

Ярка выражана індывідуальн[асьць] поэты багатая. **Мон[умэнтальны] вершав[аны] твор.**

Ярка выяўлены маст[аком] зьявы родн[ыя], адбів[аючыя] Беларусь.

Ярка [выяўлена] форма, адпаведная крыніц[ам] творч[асьці], якая **адчуваецца** як музычнасьць вершу, як пластычнасьць вобразаў, як архітэктурная будова, як суразьмернасьць частак з узьніманьнем уверх, як рост расьліны. Натуральнасьць росту — эвалюцыйнасьць. Як Коласы. Сусьвет. Яў — сон — лес — сад — хата. *[Схемка.]*

[Жыцьцёвая сымболіка твору] (с. 373)

Друкуецца ўпершыню з аўтографа, які захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 19, арк. 6 адв. Тэкст уяўляе зь сябе чарнавы накід.

„Рас[кіданае] гн[яздо]“ — драма Я. Купалы (1913).

„Фабр[ыка]“ — які менавіта твор маецца на ўвазе, дакладна не ўстаноўлена.

„Б[осыя] на в[огнішчы]“ — паэма М. Чарота (1921).

„Дзяўч[ына]“ — „народная легенда“ У. Дубоўкі (1922).

Літаратура за 10 год (с. 375)

Друкуецца ўпершыню з аўтографа, які захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 38, арк. 11 — 14 (Варыянт 1); адз. зах. 59, арк. 7 — 7 адв. (Варыянт 2); адз. зах. 38, арк. 10 — 10 адв., 2 — 3 адв. (Варыянт 3); адз. зах. 38, арк. 1 — 1 адв. (Варыянт 4); адз. зах. 38, арк. 20 (Варыянт 5); адз. зах. 38, арк. 21 (Варыянт 6).

Як вынікае са зьместу артыкулу „[Пра прыёмы здаровай крытыкі]“ (гл. падразьдзел „Крытычна–палемічныя артыкулы і нататкі“ нашага выданьня), у канцы 1927 г. А. Бабарэка прачытаў у Камуністычным універсытэце Беларусі імя У. І. Леніна даклад „Беларуская літаратура за дзесяць год“, пасьля чаго па дакладзе неўзабаве адбыўся дыспут. Дадзеная праца ўяўляе зь сябе тэкст прамовы А. Бабарэкі на гэтым дыспуце. Датуецца канцом 1927 г.

Захаваўся таксама плян дакладу (адз. зах. 38, арк. 19).

…адзін поэта напісаў поэму з поваду сьмерці Леніна. — Гаворка пра паэму М. Чарота „Ленін“ (1924). Гл. далей у тэксьце.

Поэт напісаў верш „Мастак“. — Я. Пушча, зборнік „Дні вясны“ (Менск, 1927).

Крытык, знайшоўшы ў ім слова „Марыя“… — Маецца на ўвазе З. Жылуновіч з рэцэнзіяй у часопісе „Полымя“, 1927, № 5, пад псэўд. Янка Пільны.

Вось ён, гэты верш… — У аўтара пропуск радка. Тэкст вершу прыводзім:

Мастак

На стромкім усхоне
Стаяў задуменны мастак.
Шум гонкае хвоі
Навеяў таемнасьць і страх.
Глянуў на дол
Ён маўкліва, —
Сьціснуўся боль:
Сплямлена кроўю каліна!

Далей
У хмялёвыя хвалі
Кінуў пранізьлівы зрок:
Смутку народу майго не схавалі,
Тоіце нейкі няведамы змрок!

Холад у вашым прадоньні! —
Скрухай наліўся душы яго хмель;
Бачыць ён вобраз бясьсьмертны
Мадонны,
Стварыў што мастак Рафаэль.

Далі
Празрыстымі сталі,
Промені сонца
Яснотай чало апавілі.
Істота уся ў захапленьні бясконцым, —
Рукі прастор ахапілі.

— Любы мой, мілы прастору,
У нашай забытай нізіне
Сьцелецца новы Шлях Млечны! —
Вечарам зорыста–сінім

Праходзіць ім будзе Марыя;
Юнак прывітаецца чула,
З каханьнем у сэрцы затоена–вечным.
— О, сьветлыя зоры,
Пад вэлюмам срэбным я з ёй заначую!
Палкія вусны пяшчотай акрыю,
Ave Maria!

Што ў ім ёсьць… — Далей у аўтара парушана нумарацыя: у пераліку два пункты маюць лічбу 8. Пры публікацыі нумарацыя скарэктавана.

…якая лішні раз, кажучы словамі т. Кнорына, выявіла, як „гэтая басота падлягае сусьветнаму рэвалюцыйнаму руху, дыктатуры гарадзкога пролетарыяту, як яе жыцьцё пачынае цячы ў новых гарадзкіх рытмах“… — Цытуецца артыкул: Кнорин В. На пути к белорусской пролетарской поэзии // Чарот М. Босыя на вогнішчы: Паэма. — Клімавічы: Выд. Калінінскага акрпалітасьветы, 1925. С. 5.

…якое перасаджвал[а] Блока на бел[арускую] гл[ебу]. — Маецца на ўвазе стылістычнае падабенства паэмы „Босыя на вогнішчы“ М. Чарота да паэмы „Дванаццаць“ А. Блока.

… я дазволю сабе тут прывесьці хоць бы першы верш з зб[орніка] „Наля“. — У аўтара пропуск радка. Тэкст вершу прыводзім:

Думкі лятуць

Думкі лятуць, як дэпешы бяз адрасу,
можа, ад смутку, а можа, ад радасьці.

З тым разьмінуцца, а з тым прывітаюцца,
ці гэта вечар, ці мо гэта раніца?

Словамі квольмі, словамі сьціплымі
так пакрысе сваю моладасьць выпяю.

Ўсё адцьвітае, таксама і моладасьць,
вось і трывога зьяўляецца ў голасе.

Цешуся толькі, што марна ня згіну я, —
проста і чэсна іду пуцявінаю.

З братам — па–братняму, з ворагам — воража.
Любы мой дружа! — заўсёды так хораша.

Праца — працую з імклівай напорнасьцю,
думка у дзеях да сьветлага горнецца.

Вецер галосіць над нашаю сьцежкаю,
сілы навальныя нас не пацешылі…

Часам дзяўчына прытуліцца ласкава,
часам ля воч мільгане маіх казкаю.

Вусны на вусны, і сэрца адчынена…
Ой жа ты, сэрца, ты, сэрца дзяўчыніна!

Словамі сьціплымі, словамі квольмі
я і ўшаную жыцьцёвае полымя.

Думкі лятуць, як дэпешы бяз адрасу,
многа ў іх смутку, а больш яшчэ радасьці…

1926

Адказ на гэта можна знайсьці ў т. Бухарына, які ў „Зл[ых] нат[атках]“ пісаў… — Артыкул М. Бухарына „Злыя нататкі“, скіраваны супраць С. Ясеніна і „ясеніншчыны“, упершыню быў апублікаваны ў газэце „Правда“ (1927, 12 янв.), пазьней выйшаў асобным выданьнем (Бухарин Н. Злые заметки. — М.; Л.: Гос. изд., 1927). Пераклад на беларускую мову друкаваўся ў час. „Узвышша“, 1927, № 1, с. 128 — 133.

…тэорыя ёсьць „сознание законов, по которым существует всякий предмет челов[еческого] знания“. „Созн[авать] же мож[но] только сущ[ествующее]… “. — Цытуецца артыкул В. Бялінскага „Гамлет, принц датский. Драматическое представление. Сочинение Виллиама Шекспира. Перевод с английского Николая Полевого. Москва. 1837“ (1838). Гл.: Белинский В. Полн. собр. соч. Т. II. — М., 1953. С. 425.

Другія вызн[ачаюць] тэорыю як „обоснование предприн[имаемых] действий“. — Гл. камэнтар да артыкулу „Аквітызм творчасьці Ўл. Дубоўкі“.

1. Хто бярэцца судзіць пра другіх, той аддае і самога сябе яшчэ пад больш строгі суд. — У гэтым варыянце вылучаныя курсівам сказы, фразы і словы ў арыгінале закрэсьлены.

…слова дамарошча[на]га крыт[ыка]… — „Дамарошчаным „крытыкам“ імпрэсыяністым“ назваў А. Бабарэку Т. Глыбоцкі (А. Дудар) у артыкуле „Аб фальшы камэртонаў“ (Некаторыя ўвагі да становішча беларускай літаратуры)“ („Маладняк“, 1926, № 9).

Яны найбольш клапоцяцца, каб весялей іграць, хоць–бы струны парваць, хоць і сам мо' вясельлю ня рад. — Адсылка да вершу М. Чарота „Маладому песьняру“ (1921): „Гэй, пясьняр малады, не вучыся сьпяваць / Новай песьні на сумны той лад. / Весялей трэба йграць, хоць бы й струны парваць, / Хоць і сам мо вясельлю ня рад“.

Канкрэтна для выражэньня пачуцьця, абудж[анага] сьм[ерцю] Л[еніна], адзін поэта ўжыў наст[упны] спосаб… — Ідзецца пра М. Чарота і ягоную паэму „Ленін“.

„[Беларускі] Піонэр“ — назва дзіцячага часопіса „Бярозка“ ў 1924 — 1929 гг. Выходзіў раз на месяц, у 1927 — 1929 гг. — два разы на месяц. З кастрычніка 1929 г. да красавіка 1941 г. называўся „Іскры Ільіча“.

*(Ім[ёнаў] такіх поэта[ў], як Ц[ішка] Г[артны], М[іхась] Ч[арот], зараз ужо ня чув[аць]. **Для прыкл[аду]** узяць верш[ы] Дуд[ара] або Алекс[андровіча].)* — У чымсьці аўтар мае рацыю. У 1927 г. Ц. Гартны апублікаваў толькі адзін новы верш — „Адзін, другі дзясятак будзе“ („Савецкая Беларусь“, 8 студз.). Астатнія ягоныя публікацыі гэтага году склалі перадрукі ранейшых вершаў, а таксама крытычныя матэрыялы. Амаль не зьмясьціў новых вершаў у друку і М. Чарот. Што да А. Дудара і, асабліва, А. Александровіча, чыя творчая актыўнасьць на той момант не перапынялася, дык А. Бабарэка, хутчэй за ўсё, намякаў не на колькасьць, а на якасьць іх паэтычных твораў.

А што пісьм[еньніцкіх] сіл было выяўлена мала, аб гэтым яскрава сьведчыць той факт, што „М[аладняк]“, пачаўшы свой выхад з 23 г. і зьмясьціўш[ы] у перш[ым] № творы стар[ых] пісьм[еньнікаў] і творы, друк[аваныя] ужо ў газ[этах] Чар[ота], Дуд[ара], Воль[нага], Ал[ександровіча], Ду[боўкі], Пушчы і інш., Якім[овіча], Тарасэв[іча] (з новых) да 26 г. (за 3 г. — 9 нум[ароў] у 8 кн[ігах], а за адзін 26 [г.] — 10 нум[ароў]). — Так у аўтара. У першым нумары „Маладняка“ (1923) сапраўды быў зьмешчаны шэраг твораў пісьменьнікаў–„адраджаністаў“: вершы „Арлянятам“ Я. Купалы, „Яна ідзе“ Ц. Гартнага, верш „Крылатыя машыны“ і апавяданьне „У глушы“ З. Бядулі.

Зьява самавызначэньня — у творах, і вось адзін кажа, што ён малады, што ён шум[лівы] Чарот, другі кажа, што ён чакае, калі стал[ьлю] акуецца рука, каб пяяць а Бел[арусі], трэцьці — што ён сын сялян[скіх] урадж[аяў], чацьв[ерты] — што ён мал[ады] рабочы. — Адсылка да вершаў „Бунтар“ (1922) М. Чарота, „Ты дэкляруеш“ (1922) У. Дубоўкі, „Я сын дубровы круглалістай…“ (1925) Я. Пушчы, паэмы „Менскі рытм“ (1924) А. Александровіча.

А хто, як каз[аў] Бял[інскі], бярэцца судзіць аб другіх, той аддае і самога сябе яшчэ пад больш строгі суд… — Адсылка да твору В. Бялінскага „Литературные мечтания: Элегия в прозе“ (1834).

Пералом у станаўленьні натуральнай культуры ў творчасьці З. Бядулі (с. 390)

Друкуецца паводле час. „Узвышша“, 1928, № 3, дзе апублікаваны ўпершыню. Датуецца годам апублікаваньня.

…„каторы будзе дзень сьсякаць?“ — Цытата з паэмы У. Дубоўкі „Там, дзе кіпарысы“ (1925).

І калі ўважна прыглядзецца да „Буралому“ — гэтага зборніку вершаў на рэвалюцыйныя тэмы, — то ня цяжка заўважыць, што гэта тыя–ж „Абразкі“, толькі зробленыя з іншага матар'ялу. — Кніга лірычнай прозы З. Бядулі „Абразкі“ выйшла ў 1913 г. у Санкт–Пецярбургу, кніга вершаў „Буралом“ — у 1925 г. у Менску.

[З. Бядуля. „Танзілія“: Неапублікаваныя варыянты і нататкі] (с. 396)

Друкуецца ўпершыню з аўтографа, які захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 66, арк. 1 — 4, 12 — 12 адв., 9; 14, 14 адв.; 11; адз. зах. 34, арк. 3 — 3 адв.; адз. зах. 66, арк. 5 — 5 адв.; адз. зах. 34, арк. 13 адв.; адз. зах. 66, арк. 13, 13 адв., 10 адв., 4 адв., 9 адв., 8, 7 — 7 адв., 16 — 17.

Па захаваных рукапісах можна меркаваць, што А. Бабарэка зьбіраўся прысьвяціць З. Бядулю больш аб'ёмную працу, чым апублікаваны ва „Ўзвышшы“ артыкул „Пералом у станаўленьні натуральнай культуры ў творчасьці З. Бядулі: (Замест рэцэнзіі)“ (гл. папярэдні тэкст). Крытык меўся зрабіць больш грунтоўны, дэталёвы аналіз сюжэтна–кампазыцыйнай структуры навэляў з кнігі „Танзілія“, надаць болей увагі вобразам галоўных герояў, разгледзець на прыкладзе творчасьці З. Бядулі філязофію натуралістычнай культуры, а таксама канцэпцыю пісьменьніка як „сейбіта шчыр–думак“. На арк. 14 уверсе зьмешчаны накід пляну палемічнай працы „Матар'ялы да гісторыі літаратурных нораваў у Беларусі“, што сьведчыць пра адзін час напісаньня гэтых тэкстаў:

1. Выдр[укаванае] „паведам[леньне]“ „П[олы]мя“.
2. Вар.
3. Гл[ыбоцкі].
4. Сян[кевіч].
5. Дж[угар].

На падставе таго, што Статут аб'яднаньня беларускіх пісьменьнікаў „Полымя“ быў апублікаваны ў часопісе „Полымя“, 1928, № 1, а артыкул А. Сянкевіча „Сацыяльныя матывы творчасьці, або Сабачыя лісты паэты Язэпа Пушчы“ — у газэце „Зьвязда“, 1928, 11 студз., нататкі А. Бабарэкі пра З. Бядулю датуюцца пачаткам 1928 г.

Захаваліся таксама больш чарнавыя варыянты нататак, якія ня ўтрымліваюць у сабе дадатковай інфармацыі: БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 34, арк. 13; адз. зах. 50, арк. 21 — 21 адв.

Такое самавызначэньне аўтара названага зборніку новэль было выражана ім у адным з вершаў зборніку „Пад родным небам“. — У вершы „Пяе струна надхнёная…“ (1921): „Шчыр–думкі сею сьмела я“.

…пра гісторыю з Ісламам–Бэем… — Па невядомай прычыне А. Бабарэка пэрыядычна называе героя Бядулевай навэлі Ізмаіл–беем, а таксама Ісламам–беем (Ісламам–Беем). Пры публікацыі ўсе варыянты ўніфікаваны на карысьць Бядулевага напісаньня: Ісламам–Бэй.

…(апавяданьне „Поведзь, дзе ест твуй сын?“)… — У З. Бядулі названа па–польску: „Powiedź, dzie jest twój syn?“

…яе неісповедзімасьць, прекланіцца перад тайнаю. — Так у аўтара.

З далейшага расказваньня даведваемся аб выглядзе чаканага сябра… — У аўтара: З далейшага расказваньня даведваемся, *што* аб выглядзе чаканага сябра…

Усё, што дзеецца ў сьвеце… — Вылучаны курсівам фрагмэнт у арыгінале закрэсьлены.

…яна змагаецца, сходзіц[ь] сума… — так у аўтара.

…нарэшце, чацьвертыя толькі паказваюць на іх існаваньне. — Вылучаная курсівам частка сказу ў арыгінале закрэсьлена.

[Пра „раптоўнае“ ў З. Бядулі: На матэрыяле паэмы „З сказаў буры і віхораў“] (с. 418)

Друкуецца ўпершыню з аўтографа, які захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 66, арк. 15. Арыгінал захоўваецца ў адной адзінцы захоўваньня з рукапісамі неапублікаваных варыянтаў і нататак пра кнігу З. Бядулі „Танзілія“ (гл. папярэдні тэкст і камэнтар да яго) і пісаўся, хутчэй за ўсё, адначасова зь імі. Датуецца пачаткам 1928 г.

Паэма „З сказаў буры і віхораў“ упершыню апублікавана З. Бядулем у часопісе „Полымя“, 1924, № 3 пад псэўд. Ясакар.

— *0)* — Так у аўтара.

Крапівіна Біблія — гэта праверка сьвятасьці біблейскіх гісторый (с. 420)

Друкуецца паводле газ. „Беларуская вёска“, 1928, 5 крас., дзе апублікаваны ўпершыню. Датуецца годам апублікаваньня.

Артыкул А. Бабарэкі, вытрыманы ў характэрным для савецкай прапаганды атэістычным духу, прысьвечаны 2–му выданьню сатырычнай паэмы К. Крапівы „Біблія: Кніга быція (Вольны пераклад)“ (Менск, 1928). Першае выданьне ўбачыла сьвет у 1926 г.

Беларуская літаратура да X гадавіны БССР (с. 425)

Друкуецца паводле час. „Узвышша“, 1928, № 6, дзе апублікаваны ўпершыню. Датуецца годам апублікаваньня.

…і тое, што прыдбана ім (як тымі сынамі ў Ян. Лучыны) на старане ў часе іхняга выходзтва… — Відавочна, адсылка да перакладу вершу „Горсьць пшаніцы“ У. Сыракомлі, зробленага Я. Лучынам (упершыню — „Северо–Западный календарь на 1892 год“ (Мінск, 1891).

…зрабіўшыся, па словах М. Багдановіча, кароткім паўторным курсам эўропэйскай поэзіі… — Маецца на ўвазе выказваньне М. Багдановіча ў артыкуле „Забыты шлях“ (1915, апубл. 1918): „З нашых вершаў можна было б лёгка зрабіць „кароткі паўтарыцельны курс“ эўрапейскіх пісьменьніцкіх напрамкаў апошняга веку“.

„Узвышша“ перад новым годам БССР (с. 433)

Публікуецца паводле час. „Узвышша“, 1928, № 6, с. 104 — 107, дзе зьмешчаны бяз подпісу аўтара. Паводле У. Конана, тэкст напісаны А. Бабарэкам (Конан У. Баронячыся пралетарскасцю // Скарыніч: Літ.–навук. гадавік. Вып. 4 / Уклад. А. Каўка. — Мінск: Бел. кнігазбор, 1999. С. 113).

Трэція — у абсягу сатырычнай паэзіі (Крапіва, А. Мрый). — Недакладнасьць: А. Мрый паэтычных твораў не пісаў.

Т. Кляшторны. Сьветацені: Вершы. Беларускае Дзярж. Выд–ва. Менск, 1928 (с. 436)

Друкуецца паводле час. „Узвышша“, 1928, № 6, дзе апублікаваны ўпершыню пад крыптанімам А. Б. Датуецца годам апублікаваньня.

У асабістым фондзе А. Бабарэкі захоўваецца і рукапіс рэцэнзіі (БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 70, арк. 1 — 2), які быў апублікаваны дачкой пісьменьніка ў 2005 г.: Бабарэка Алеся. З нататак Адама Бабарэкі, прысвечаных паэтычнай творчасці Тодара Кляшторнага // Пра час „Узвышша“: Матэрыялы Узвышаўскіх чытанняў (Мінск, 2003 — 2004) / Уклад. Г. В. Запартыка, Т. В. Кекелева, Я. М. Кісялёва. — Мінск: РІВШ, 2005. С. 56 — 57. Захаваўся і чарнавы варыянт рукапісу (адз. зах. 70, арк. 4 — 5), на адным развароце зь якім (арк. 3 — 3 адв.) — накіды макету вокладкі часопісу „Ўзвышша“, 1929, № 1, а таксама некалькі філязофскіх нататак: „Сьвета– і жыцьцяадчуваньне…“, „Само ўяўленьне часу…“ (арк. 5).

Рукапісны варыянт мае нязначныя граматычныя, сынтаксычныя і пунктуацыйныя адрозьненьні. Акрамя гэтага, апошні сказ апублікаванага варыянту — „Але „сьветацені“ — усё ж не па–беларуску“ — у рукапісе адсутнічае. Верагодна, ён быў дапісаны У. Дубоўкам, які надаваў моўным пытаньням болей увагі (правільная беларуская форма — „сьвет**л**ацені“).

„Сьветацені“ Кляшторнага: [Неапублікаваны варыянт] (с. 437)

Друкуецца з аўтографа, які захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 70, арк. 6 — 6 адв.). Упершыню апублікаваны дачкой пісьменьніка Алесяй Бабарэкай разам з папярэднім тэкстам у выданьні: Пра час „Узвышша“… — С. 55 — 56. Прывядзем камэнтар Алесі Бабарэкі да ўсёй публікацыі:

«Калі я азнаёмілася з той часткай рукапісаў майго бацькі, што прысвечаны аналізу вершаў Тодара Кляшторнага ў зборніку „Сьветацені“, паўстаў перада мною вельмі прывабны твар маладога паэта. Гэта вобраз асобы, закаханай жыцьцём, такім, якім яно ёсць у сучаснасці, што перажывае паэт, жыццём, якім яно яму падаецца з усімі супярэчлівасцямі і складанасцямі ў бягучым зменлівым часе. Вялікае жыццялюбства ёсць галоўнай рысай натуры паэта. Тым часам не менш прывабна і яскрава вынікае тое, што бязмерна радуючыся жыццю, упіваючыся маладым жыццём, паэт выступае і як даследчык–шукальнік, выкрывальнік сэнсу быцця, вытокаў ягонай зменлівасці. Такім чынам перад намі паўстае вобраз складанага чалавека, якому ўласціва супярэчлівая натура неабмежаванага жыццялюба і заглыбленага ў свае думкі філосафа.

Нататкі Адама Бабарэкі, што тут падаюцца, уключаюць частку з даволі канкрэтным аналізам вершаў, што адлюстроўваюць згаданыя вышэй рысы вобраза паэта, са спасылкамі на старонкі зборніка „Сьветацені“. Другая частка рукапісу [маецца на ўвазе папярэдні тэкст, апублікаваны ва „Ўзвышшы“ — **Рэд.***] як бы абагульняе тое, што выказана ў першай».*

Дадамо, што ў неапублікаванай частцы крытык спыняе большую ўвагу на ключавых дэталях, падмацоўвае свае развагі прыкладамі з канкрэтных вершаў.

А. Дудар — Вежа. Бел. Дзярж. Выд. Менск, 1928 г. (с. 439)

Плян і варыянты друкуюцца ўпершыню з аўтографа, які захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 71, арк. 2 адв.; 3 — 3 адв., 1 — 1 адв., 7 — 7 адв., 4 — 4 адв., 6, 5 адв., 2, 4 адв., 5, 8. Датуюцца часам выданьня рэцэнзаванай кнігі — 1928 г.

У ёй вы знойдзеце перадавіцу аб тым, што… — Слова „перадавіцу“ ў арыгінале закрэсьлена.

…калі форма прыстае к ёй, як сядло…… — Кропкамі аўтар замяніў вульгарызм (= „як сядло к срацы“).

…так вучыць Т. Глыбоцкі. — Іранічны намёк на „раздвоенасьць“ асобы А. Дудара, які ў крытыцы выступаў пад псэўданімам Тодар Глыбоцкі.

Тут ён пераходзіць нярэдка ў крыкунст[ва]… — Словы „ў крыкунст[ва]“ ў арыгінале закрэсьлены.

…„мы падуш[ым] немаўлят“… — Ідзецца пра верш А. Дудара „Прайшлі гады“: „Мы панскіх немаўлят падушым ля парогу — / ім не знайсьці ад помсты нашай схоў…“ („Вежа“, с. 15).

„За будучы[ну] ня шкода мінуўшчыну спаліць“. — У А. Дудара: „За будучыну нашу залатую / ня шкода нам / мінуўшчыну спаліць“ („Вежа“, с. 19).

[„Вежа“]. На вежы сёньня паст[авілі] радыё. — Тут і далей А. Бабарэка занатаваў тэмы вершаў А. Дудара ў парадку іх разьмяшчэньня ў зборніку „Вежа“ — з мэтай давесьці іх „газэтна–хранікальны“ характар. Дзеля зручнасьці ў квадратных дужках пададзены назвы ўсіх вершаў.

С. Фамін. „Балота“. [Менск: ДВБ, 1928] (с. 447)

Абодва варыянты друкуюцца ўпершыню з аўтографаў, якія захоўваюцца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 69, арк. 3 — 3 адв.; адз. зах. 59, арк. 42 — 42 адв. Датуюцца часам выданьня рэцэнзаванай кнігі — 1928 г.

Варыянты адрозьніваюцца стылістычна (верагодна, рыхтаваліся для двух розных выданьняў): першы мае іранічна–зьедлівы характар, другі вытрыманы ў цалкам сур’ёзным і аналітычным тоне. Захаваўся таксама чарнавы накід 1–га варыянту разам з выпісамі цытатаў (адз. зах. 69, арк. 1, 2 — 2 адв.).

Мінулы раз, пішучы пра чаротаўскага Мікіту… — Маецца на ўвазе рэцэнзія на паэму М. Чарота „Ленін“, зьмешчаная ў часопісе „Ўзвышша“, 1927, № 3, і падпісаная псэўданімам Л. Трыер.

…(народам з дапамогай савецкай улады)… — Тут і далей вылучаныя курсівам фразы і фрагмэнты тэксту ў арыгінале закрэсьлены.

Голад быў, сьлёз з вачэй пралілася рака (як у чаротаўскага Мікіты)… — Характэрныя прыклады з паэмы М. Чарота „Ленін“: „У Мікіты сьлёзы выплылі…“, „Глядзіць на портрэт і плача…“, „А Мікіта — / праліў сьлёз лужу, / дзень і ноч на портрэт глядзеў…“ і г. д.

З Масквы прышоў Мікола (як Мікітаў з войска)… — У паэме М. Чарота сына галоўнага героя Мікіты таксама звалі Мікола.

6) „Я люблю вас палка і пяшч[отна] у сер[абры] вясёлк[авых] крыніц“… — У арыгінале парушана нумарацыя: нумар 6 паўтараецца двойчы і адстутнічае пункт 14. Пры публікацыі нумарацыя скарэктавана.

Калі процівастаўляць чал[авечы] сьв[ет] і вонкавы сьвет, або калі ўявіць чал[авека] як цэнтр вакольн[ага] сьвету. — Так у аўтара (незакончаны сказ).

Аднак Чарот ужо каторы год нічога ня піша. — Гл. заўвагу да працы „Літаратура за 10 год“.

Гэта процэс перарадж[эньня] вёскі. Але гэта трэба паказаць, каб гэта адчулі людзі, адчулі яго няўхільнась[ць] і сьвядома і прысьпяшалі гэты процэс, што неабходн[асьць] дзейн[асьці] ператворыць у свабоду дзей[насьці] для людзей, якія зьяўл[яюцца] насіцелямі гэтага процэсу. — Так у аўтара.

Увагі аб кнізе М. М. Піотуховіча „Нарысы гісторыі беларускай літаратуры“ (с. 454)

Друкуецца ўпершыню з аўтографа, які захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 72, арк. 2 — 2 адв.

Кніга М. Піятуховіча „Нарысы гісторыі беларускай літаратуры: Агляд літаратурна–ідэалягічных плыняў XIX і XX в. Ч. 1“ выйшла ў Менску ў 1928 г. „Увагі…“ А. Бабарэкі датуюцца часам выданьня рэцэнзаванай кнігі.

…вельмі нагадвае В. Евгеньева–Максимова „Очерк истории новейшей русской литературы“. — Першае выданьне згаданай кнігі выйшла ў 1925 г. (Ленинград — Москва. — Гос. изд.).

Гл.: Шклоўс[кі]. Пра Вай[ну] і м[ір] (Зноска). — У 1928 г. у Маскве выйшла кніга В. Шклоўскага «Материал и стиль в романе Льва Толстого „Война и мир“».

Пра Бядулеву аповесьць „Салавей“ (с. 456)

Друкуецца паводле час. „Узвышша“, 1929, № 2, дзе апублікаваны ўпершыню. Датуецца годам апублікаваньня.

Аповесьць З. Бядулі „Салавей“ упершыню апублікавана ў час. „Узвышша“, 1927, № 1 — 4. Уключалася аўтарам у кн. „Салавей: Аповесьці“ (Менск, 1928).

Аўтар твору — гэта толькі носьбіт яго як „спадчына вякоў, сын даўных пакаленьняў“. — А. Бабарэка згадвае Бядулеву самаацэнку ў вершы „Я — спадчына вякоў, сын даўных пакаленьняў…“ (зб. „Пад родным небам“, 1922).

…за час „сказаў бур і віхораў“ і „бураломаў“. — Намёк на паэму З. Бядулі „З сказаў буры і віхораў“ (1924) і ягоную кнігу вершаў „Буралом“ (1925).

Трэція бачаць мастацкія малюнкі і портрэты цэлай галерэі тыпаў, у якіх адлюстравалася шмат чаго з вобліку дзейных асоб сучаснага быцьця. — Падрабязьней пра гэтую асаблівасьць аповесьці З. Бядулі пісаў Антон Адамовіч у артыкуле „Беларускае літаратурна–мастацкае згуртаваньне „Ўзвышша“: «Тутака Бядуля выкарыстаў гістарычны сюжэт з часоў прыгону для „пераапрананьня“ сучасных яму падзеяў: у эпізодах зь гісторыі прыгоннага тэатру „пераапраналася“ зьмена дачыненьня бальшавікоў да беларускага тэатру, мастацтва й нацыянальнага разьвіцьця наагул. […] Бядуля пашырыў мэтад „гістарычнага пераапрананьня“ ўлучэньнем партрэтаў сваіх сучасьнікаў пад выглядам гістарычных асобаў (як у roman á clef — рамане з ключом). Гэтак, у прыгонным пане Вашамірскім чытач лёгка пазнаваў Крыніцкага, тагачаснага першага сакратара ЦК ВКП(б); у каталіцкім сьвятару Кураковічу — прафэсара Піотуховіча, аднаго з найбольш бліскучых і апартуністычных марксысцкіх навукоўцаў; у купцу Вольскім — маладнякоўскага паэту Анатоля Вольнага, які намагаўся пралезьці ў кола прыдворных панэгірыстаў і одапісцаў; у шляхціцу Завішу — Ігната Шыпілу, рэдактара афіцыёзнай „Савецкай Беларусі“ і г. д. Як паводле фізычнага выгляду, так і паводле жыцьцяпісных фактаў гэтыя „партрэты“ былі выпісаныя вельмі да-

кладна, за імі лёгка пазнаюцца прататыпы — такое партрэтнае падабенства дапамагала чытачу зразумець аповесьць „гістарычна“» (Адамовіч А. З гісторыі беларускае літаратуры. — Менск: Выдавец ІП Зьміцер Колас, 2005. С. 687 — 688).

Пра Коласаву „Новую Зямлю“ (с. 460)

Друкуецца паводле час. „Узвышша“, 1929, № 3, дзе апублікаваны ўпершыню. Датуецца годам апублікаваньня.

Зусім іначай паставілася да „Новай Зямлі“ моладзь. Яна прыняла яе з некаторым халадком. — Параўн. выказваньне пра Коласаву паэму Лявона Жыценя (Леапольда Родзевіча): „Але час ужо разьвітацца з устарэўшай „Новай зямлёй“. Прачытаўшы, ставіш яе з даволі несамавітым настроем на паліцы кніг побач Шэйна ці Хведароўскага — вось так, на ўсялякі выпадак“ (Жыцень Л. Слова аб літаратуры // Радавая рунь. 1924. № 3–4. С. 10). Сам А. Бабарэка ў артыкуле „Вясну радзіла восень“ заклікаў Я. Коласа „пераступіць круг адраджанізму, які дашоў ужо ў „Новай зямлі“ да свайго крайняга пункту — гэта смутку“.

„Зямля“ Кузьмы Чорнага (с. 463)

Друкуецца паводле час. „Узвышша“, 1929, № 4, дзе апублікаваны ўпершыню. Датуецца годам апублікаваньня.

Раман К. Чорнага „Зямля“ ўбачыў сьвет асобным выданьнем у 1928 г.

Нават і раман „Сястра“… — Упершыню: „Узвышша“, 1927, № 2 — 6, 1928, № 1 — 4.

„Сокі Цаліны“ — раман Ц. Гартнага, пісаўся на працягу 1914 — 1929 гг. Асобнымі выданьнямі выходзілі часткі: „Ч. 1: Бацькава воля“ (Бэрлін, 1923), „Ч. 2. На перагібе“ (Менск, 1926; 2 выд. 1928), „Ч. 3: Крыжавыя дарогі“ (Менск, 1930).

„Сьцежкі–дарожкі“ — раман М. Зарэцкага (упершыню — Полымя. 1927. № 1 — 7). Убачыў сьвет асобным выданьнем у 1928 г.

Гэта–ж талент такога роду, які мог–бы пра сябе сказаць словамі М. Багдановіча: „Я пад яе зімовай маскай, пад сьнегам бачу твар вясны“. — Цытуецца верш М. Багдановіча „Кінь вечны плач свой аб старонцы!..“ (1911).

…„на радасьць сабе і другім“, кажучы словамі А. Гаруна. — Цытуецца верш А. Гаруна „Ідуць гады“ (1913).

Гэта тыя формы, у якіх, кажучы словамі Леніна, прыемней рабіць вопыт рэвалюцыі, ніж пісаць пра яго. — Маецца на ўвазе наступнае выказваньне У. Леніна з прадмовы да першага выданьня працы „Государство и революция“ (1917): „Приятнее и полезнее „опыт революции“ проделывать, чем о нем писать“ (Ленін У. І. ПСС. Т. 33. С. 120).

Узвышэнская поэзія (с. 476)

Друкуецца паводле час. „Узвышша“, 1929, № 6, дзе апублікаваны ўпершыню. Датуецца годам апублікаваньня.

Досыць успомніць выступленьні Глыбоцкіх, Друкаў, Гародняў ды інш. — Маюцца на ўвазе скіраваныя супраць „Узвышша“ артыкулы, пералічаныя ў камэнтарах да падразьдзелу „Крытычна–палемічныя артыкулы і нататкі“.

„Сталёвы ўзьлёт“ — літаратурны зборнік. Выйшаў у Менску ў 1926 г.

„Усплёскі“ — маецца на ўвазе літаратурны зборнік Магілёўскай філіі „Маладняка“ „Дняпроўскія ўсплёскі“ (Магілёў, 1927).

„Уздым“ — літаратурны альманах Бабруйскай філіі „Маладняка“. Выйшлі дзьве кнігі: у 1926 і 1928 гг.

„Росквіт“ — літаратурна–мастацкі часопіс, орган „Беларускай Літаратурна–Мастацкай Камуны“. Выдаваўся ў Менску са сьнежня 1927 да красавіка 1928 г. Выйшла 2 нумары.

„Угрунь“ — зборнік вершаў А. Александровіча (1927).

„Вежа“ — зборнік вершаў А. Дудара (1928). Гл. рэцэнзію А. Бабарэкі „А. Дудар — Вежа. Бел. Дзярж. Выд. Менск, 1928 г.“.

…(сучаснасьць як натуршчык композыцыі „Салаўя“)… — Гл. камэнтар да артыкулу «Пра Бядулеву аповесьць „Салавей“».

„Наля“ — паэтычны зборнік У. Дубоўкі (Масква, 1927).

„Сястра“ — раман К. Чорнага (Узвышша. 1927. № 2 — 6; 1928. № 1 — 4).

„Кругі“ — паэма У. Дубоўкі (Узвышша. 1927. № 5 — 6).

„Песьня вайны“ — паэма Я. Пушчы (Узвышша. 1927. № 3, 6; 1928. № 1).

„Цень Консула“ — паэма Я. Пушчы (зб. „Песьні на руінах“, 1929).

„Шкірута“ — паэма К. Крапівы (Узвышша. 1928. № 1).

„За стыль эпохі“ — артыкул Я. Пушчы (Узвышша. 1929. № 1).

Увод казачных матар'ялаў быў заўважан у свой час яшчэ Ю. Бярозкам (арт. пра Ўл. Дубоўку). — Бярозка Ю. Уладзімер Дубоўка // Узвышша. 1928. № 2.

…паводле прынцыпу „што загіне, то загіне“, абвешчанага Ўл. Дубоўкам яшчэ ў 1925 г. — Маюцца на ўвазе словы У. Дубоўкі зь вершу „Абяруч прыціснуў скроні“ (нап. 1924, апубл. 1925, зб. „Credo“): „Спавіём надзеі песьняй, / можа гэта толькі дрвіны… / Будзем думкі рытмам песьціць; / што загіне — то загіне…“.

…таксама В. Сокалам („Некаторыя заўвагі аб творчасьці К. Чорнага“). — Згаданы артыкул друкаваўся ў газэце „Савецкая Беларусь“, 1929, 21 крас.

…узоры якой даў і Язэп Пушча сваімі лістамі… — Маецца на ўвазе нізка вершаў „Лісты да сабакі“ (Узвышша. 1927. № 5).

…(тэзы да пытаньня аб утварэньні „Узвышша“)… — Гл. матэрыял № 30 у разьдзеле „Дакумэнты і матэрыялы“ (том 2 нашага выданьня).

Тут я зноў мушу згадаць сваю працу пра Ўладзімера Дубоўку… — Гл. разьдзелы 4. „Строма „На чужыне“, 5. „Форма самасьвядомасьці радзімы“ артыкулу „Творчасьць Ул. Дубоўкі як форма нацыянальнай сьвядомасьці пралетарскага характару“.

Гэтаю клясаю ў Беларусі ёсьць пролетарыят, які ўласьне зьдзяйсьняе задачы, вызначаныя яшчэ ў „Комуністычным Маніфэсьце“ такімі словамі… — Далей цытуецца „Маніфэст Камуністычнай партыі“ К. Маркса і Ф. Энгельса (1848).

І калі некаторыя „крыцікі“ імкнуцца нам прыпісаць разуменьне гэтай культуры як „нацыянальнай па форме і пролетарскай па імкненнасьці“ (Барашка)… — Гаворка пра артыкул І. Барашкі «Інжынэры–канструктары з „Узвышша“» (Савецкая Беларусь. 1929. 17 лют.).

…тэй культуры, якую т. Сталін азначыў як „нацыянальную па форме і пролетарскую зьместам“… — А. Бабарэка спасылаецца на тэкст прамовы І. Сталіна „О политических задачах университета народов Востока“: „Пролетарская по своему содержанию, национальная по форме, — такова та общечеловеческая культура, к которой идет социализм“ (Сталин И. В. Сочинения. — Т. 7. — М.: Гос. изд. полит. лит., 1952. С. 138).

„Браніслава“ — паэма У. Дубоўкі (Узвышша. 1929. № 4).

„Я сын зямлі, я сын плянэты“. — Цытата зь вершу Я. Пушчы „Ой ты, краса палёў далёкіх…“ (1926).

Тым больш патрэбна гэтай згуртованасьці і шчыльнасьці, што Глыбоцкі, т[ак] ск[азаць], памёр… — На момант апублікаваньня А. Бабарэкам артыкулу А. Дудар (Т. Глыбоцкі) знаходзіўся ў высылцы ў Смаленску як аўтар „контрарэвалюцыйных“ вершаў. Гл. пра гэта ў кнізе: Міхнюк У. Арыштаваць у высылцы: Дакументальны нарыс пра Алеся Дудара. — Мінск: БелНДІДАС, 1996.

„Песьня окупацыі“ — частка паэмы Я. Пушчы „Цень Консула“ (Узвышша, 1928, № 2).

„Язэп Крушынскі“ — раман З. Бядулі (Узвышша. 1928. № 1 — 5; 1931. № 1 — 4, 10 — 12).

„Краса маладосьці“, „Агні сусьвету“ — нізкі вершаў П. Глебкі (Узвышша. 1927. № 4; 1928. № 1).

„Рабінавае шчасьце“ — паэма М. Лужаніна (Узвышша. 1928. № 3).

„Дома“ — верш М. Лужаніна (Узвышша. 1927. № 4).

„Калі асядае муць“ — паэма Т. Кляшторнага (Узвышша. 1927. № 6; 1928. № 2, 3).

„…Для мяне, наадварот, ідэальнае ёсьць нішто іншае, як перакладзенае (праведзенае) і пераапрацованае ў чалавецкай галаве матар'яльнае“. — Цытата з працы К. Маркса „Капітал“. Гл. адпаведную заўвагу ў камэнтары да артыкулу „Поэзія як уяўленьне: Некаторыя думкі пра пролетарскую школу поэзіі“.

„Грахі чубатыя“ — паэма У. Дубоўкі (зб. „Трысьцё“, 1925).

„…всякий шаг практического движения важнее дюжины программ“. — Цытата зь ліста К. Маркса да В. Браке ад 5 траўня 1875 г.

Поэзія як уяўленьне: Некаторыя думкі пра пролетарскую школу поэзіі (с. 492)

Друкуецца з аўтографа, які захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 76, арк. 1 — 23. Датуецца паводле аўтарскай заўвагі (у гэтым выданьні — зноска № 5): „З дакладу, чытанага на адчыненьні сёлетняга літаратурнага сэзону „Узвышша“ 4 кастрычніка“.

Урыўкі з артыкулу ўпершыню апублікаваны ў выданьні: Скарыніч: Літ.–навук. гадавік. Вып. 4 / Уклад. А. Каўка. — Мінск: Бел. кнігазбор, 1999. С. 117 — 122. Публікацыя Ўладзіміра Конана, які зьмясьціў у якасьці прадмовы артыкул «Баронячыся „пралетарскасьцю“». Разважаючы пра вымушаныя рэвэрансы ўзвышэнцаў у бок пралетарскай ідэалёгіі, дасьледчык зазначыў: „Гэткі „пролетарскі“ зарок у сярэдзіне 1920–х гадоў быў ня толькі палітычным рамантызмам таленавітай, але абязбожанай, пазбаўленай традыцыі крытычнага скептыцызму ў адносінах да ўсякага таталітарызму сялянскай інтэлігенцыі, але і сялянскай хітрасьцю. Бо ў яе не было альтэрнатывы: альбо не бяз хітрасьці супрацоўнічаць з бальшавікамі, альбо пакінуць свой народ і зьнікнуць з гістарычнай сцэны. Пасьля гвалтоўнай індустрыялізацыі і яе аграрнага забесьпячэньня — яшчэ больш гвалтоўнай калектывізацыі (фактычна ліквідацыі сялянства) камуністычныя ілюзіі зьніклі, засталася адна надзея — абхітрыць бальшавікоў, спадзявацца на развал іхняй імпэрыі.

Вось у такіх абставінах пісаў Адам Бабарэка напярэдадні арышту свой даклад „Поэзія як уяўленьне“ і артыкул „Супраць ветру“, замаскаваныя „марксысцкай ідэалёгіяй“ (Скарыніч. С. 114).

Параўнаньне першага (аўтограф; адз. зах. 76, арк. 1 — 23) і другога (машынапіс; тамсама, арк. 24 — 39) варыянтаў тэксту дазваляе ў дэталях убачыць працэс гэтага „маскаваньня“. Аўтар, відаць, меў намер апублікаваць тэкст дакладу і таму спрабаваў надаць яму большую „ідэалягічную вытрыманасьць“, пра што сьведчаць праўкі ў машынапісным варыянце (хоць, паводле сьведчаньня А. Адамовіча, тэкст усё адно

не прайшоў цэнзуру; гл. камэнтар да матэрыялу „Сучасная беларуская літаратура [Урыўкі з уводзінаў у курс лекцый]“. Так, асобныя словы, фразы і даволі буйныя фрагмэнты тэксту былі перакрэсьлены (у нашым выданьні яны вылучаны курсівам). Гэта найперш датычыць згадак пра аквітызм і ўзвышэнства (заменены аўтарам на больш нэйтральна–агульнае „новая (сучасная) пролетарская поэзія“), грамадзка–палітычнай тэрміналёгіі (замены слова „соцыяльны“ на „клясавы“, „соцыяльна–клясавы“ ці „пролетарскі“), а таксама г. зв. „нацдэмаўскай“ лексыкі (у прыватнасьці, слова „кругабег“ паўсюль заменена на агульнаўжывальнае „этап“). Таксама некаторыя словы былі заменены, выкрасьлены альбо ўстаўлены пазьней, што было абумоўлена ня толькі ідэалягічнымі, але й стылістычнымі прычынамі.

…гэта на ступень соцыяльна–мастацкага вызначэньня. — Пазьней заменена на „клясава–мастацкага“.

…калі называлі нас „сэктаю“, „масонскай ложаю“. — У аўтара „люжаю“. Падобныя выказваньні пра „Ўзвышша“ характэрныя, напрыклад, для артыкулаў Т. Глыбоцкага (А. Дудара): „Паступовае замыканьне ў сваю ракавіну, адыход ад літаратурнага жыцьця Беларусі зрабілі ўжо і цяпер „Узвышша“ нейкаю патаемнаю сэктаю, дзе, як у масонскай лёжы, ідзе сваё нічым не зьвязанае з надворным сьветам жыцьцё“ (Глыбоцкі Т. Літаратурныя сэктанты // Глыбоцкі Т. Пра гашы літаратурныя справы. — Менск: БДВ, 1928. С. 186).

…хоць яно і мае адзіную праграму… — Пазьней заменена на „хоць яно і *мела*“.

Не для таго ж бо Кастрычнікавая рэволюцыя… — Слова „Кастрычнікавая“ ўстаўлена пазьней.

…ў тэорыі пролетарскай поэзіі як ***мастацкага кірунку.*** — Словы „мастацкага кірунку“ вылучаны пазьней.

…узяўшы за адыходны пункт сваю ўзвышэнскую практыку… — Пазьней заменена на „узяўшы за адыходны пункт практыку *суч[аснай] прол[етарскай] поэзіі*“.

… ў нас няма падстаў адмаўляцца ад таго новага, што мы ўжо здолелі ўнесьці сваёю творчасьцю. — Пазьней заменена на „ў нас няма падстаў адмаўляцца ад таго новага, што *прол[етарская] поэзія* ўжо здолела ўнесьці сваею творчасьцю.

Усьведамленьне яго конструкцыйнага прынцыпу… — Пазьней заменена на *„Усьведамленьне конструкцыйнага* гэтага новага *прынцыпу…“.*

Гэта — аквітызм пролетарскай поэзіі… — Пазьней заменена на *„Гэта* — кірунак *пролетарскай поэзіі…“.*

Для ўзвышэнца і яго чытача слова аквітызм — ня новае слова. — Пазьней заменена на *„Чытачу „Узвышша“ спатыкала некалькі разоў слова аквітызм“.*

„Аквітызм творчасьці Ул. Дубоўкі“ — Бабарэка А. Аквітызм у творчасьці У. Дубоўкі (Узвышша. 1928. № 2. С. 111 — 120). Гл. адпаведны артыкул у нашым выданьні.

«„Узвышша“ перад новым годам БССР» — Артыкул друкаваўся як рэдакцыйны, бяз подпісу А. Бабарэкі (Узвышша. 1928. № 6. С. 104 — 106). *(Заўвага У. Конана.)*

…пад тытулам „Узвышэнская поэзія“ ў № 6 „Узвышша“. — У пачатковым варыянце памылка: у № 5. Праца апублікавана ў 1929 г. Гл. адпаведны артыкул у нашым выданьні.

У сучасны–ж момант перад ім стала задача ўзьняцца на ступень… — Пазьней заменена на *„У сучасны–ж момант* ён мае тэндэнцыю *ўзьняцца на ступень…“.*

…аквітызм павінен стаць зброяй… — Пазьней заменена на *„аквітызм* становіцца *зброяй“.*

…ён павінен перайсьці ў мастацкую катэгорыю нашай поэзіі. — Пазьней заменена на *„ён* пераходзіць *у мастацкую катэгорыю* поэзіі“.

А гэта і вымагае ад нас усьведамленьня аквітызму ня толькі як наяўнае зьявы, але і як паняцьця нашай, т[ак] ск[азаць], норматыўнай поэтыкі, іначай кажучы,

як паняцьця нашай мастацкай орыэнтацыі. — Пазьней заменена на „Гэта *вымагае ад нас усьведамленьня аквітызму як паняцьця* аб кірунку мастацкай орыэнтацыі на пяройдзеным этапе нашага разьвіцьця“.

І гэта–ж патрабуе выяўленьня нашага дачыненьня да яго на гэтым этапе. — Сказ устаўлены пазьней.

…наконт асноўнага прынцыпу аквітызму… — Пазьней заменена на „*наконт асноўнага прынцыпу* новай пролетарскай поэзіі“.

На практыцы яно ажыццяўляецца праз мастацкую творчасьць поэтаў і пісьменьнікаў, якія аб'яднаны адзінствам гэтага разуменьня, якія гэта разуменьне ператвараюць практыкай свае творчасьці ў адчувальныя факты поэзіі… — Пазьней заменена на „На практыцы яно ажыццяўляецца *мастацкай творчасьцю пэўнай групы* поэтаў і пісьменьнікаў, якія аб'яднаны адзінствам гэтага разуменьня. *Праз іх* гэта разуменьне *ператвараецца* ў адчувальныя факты поэзіі…“.

Гэтае разуменьне, уласьне, і зьяўляе крытэры… — Пазьней заменена на „*Яно*, уласьне, і зьяўляе крытэры…“.

Сымболізм, скажам, ёсьць абмежаваньне поэзіі… — Пазьней заменена на „Сымболізм, скажам, ёсьць *вынік абмежаваньня* поэзіі…“.

…соцыялістычным разуменьнем поэзіі. — У пачатковым варыянце было „пролетарскім разуменьнем поэзіі“ (без вылучэньня); фрагмэнт рыскай не аддзяляўся.

…такі факт, як тое, што папутнікі любяць называць пролетарскіх поэтаў на гэтай стадыі сваімі папутнікамі. — Пачаткова было: „такі факт, як называньне папутнікамі пролетарскіх поэтаў сваімі папутнікамі“.

…і якая перакрыжоўваецца непасрэдна і з расійскім сымболізмам (Блок, Брусаў). — У пачатковым варыянце: „…а таксама праз іх вырастае і з расійскага сымболізму“.

Характэрнай асаблівасьцю гэтага кругабегу ў разьвіцьці пролетарскай поэзіі ёсьць пераймальнасьць форм і сродкаў… — У пачатковым варыянце: „Гэты кругабег у разьвіцьці пролетарскай поэзіі характарызуецца пераймальнасьцю форм і сродкаў…“. Пазьней выпраўлена на „Характэрнай асаблівасьцю гэтага *этапу*…“.

…нэгатыўным перайманьнем. — Вылучана пазьней; пазьней і дададзена зноска.

„Узвышша“ ***ў асноўным*** *гэту стадыю…* — Словы „ў асноўным“ вылучаны пазьней.

Але ў даным разе гэта пакуль што непатрэбна. — Пазьней заменена на „Але ў даным разе *важна ня гэта*“.

„У абарону маладой поэзіі“ — артыкул Я. Пушчы (Савецкая Беларусь. 1929. 27 кастр.).

…шчыльны зьвязваецца з ***соцыяльным азначэньнем****…* — Пазьней заменена на „соцыяльна–*клясавым* азначэньнем“.

…пролетарскай поэзіі як ***соцыяльнага*** *кірунку…* — Слова „соцыяльнага“ вылучана пазьней.

…яна пачынае кругабег ***самастойнай*** *творчасьці.* — Слова „кругабег“ пазьней заменена на „этап“.

…з новымі ***мастацкімі*** *прынцыпамі творчасьці…* — Слова „мастацкімі“ вылучана пазьней.

…пачынае кругабег ***самастойнай*** *творчасьці.* — Слова „самастойнай“ вылучана пазьней.

У беларускіх умовах на даным этапе разьвіцьця такой мастацкаю школай становіцца аквітызм — гэта асобае разуменьне поэзіі, якое, разьвіваючыся практыкай узвышэнскай поэзіі, выявілася як найбольш моцнае і пладатворнае, найбольш самастойнае ў творчасьці. — Пазьней заменена на „У беларускіх умовах

на даным этапе разьвіцьця такой мастацкаю школай становіцца *тая ўзвышэнская поэзія, якая адзначаецца сваеасаблівым пролетарскім і разуменьне[м] поэзіі і якая* выявілася як найбольш моцная і пладатворная, найбольш самастойная ў творчасьці".

Што такое аквітызм? На гэта мы можам папярэдне адказаць так: аквітызм — гэта пераход… — Пазьней заменена на „Гэта поэзія на даным этапе ёсьць пераход…".

*…**галоўнага героя нашай эпохі — гэта пролетарыяту.*** — Дададзена пазьней, як і рыска пасьля абзацу. Словы „соцыяльнае ўяўленьне", што папярэднічаюць гэтай фразе, пазьней заменены на „пролетарскае ўяўленьне".

…становіць у сабе сучасную поэзію. — Пазьней заменена на „становіць *сабою ў потэнцыі* сучасную поэзію".

Для прадстаўнікоў клясычнай поэзіі існасьцю поэзіі было боскае натхненьне (нядарам яны любяць параўноўваць поэта з прарокам)… — Пад клясыцызмам А. Бабарэка [у дадзеным выпадку. — ***Рэд.***] у кантэксьце свайго часу разумеў не клясыцызм у спэцыфічным значэньні гэтага паняцьця як канкрэтна–гістарычны мэтад, кірунак і стыль мастацкай культуры XVIII — першай чвэрці XIX ст., а класічнае мастацтва, як яно выявілася ў Заходняй Эўропе, Польшчы і Расеі пераважна ў мастацкай літаратуры, жывапісу і музыцы XVII — XIX стст., а ў Беларусі — у першай чвэрці XX ст. *(Заўвага У. Конана.)*

…для нас–жа ўвесь сакрэт натхненьня ва ўяўленьні, як процэсе ператварэньня матар'яльнага ў ідэальнае, што адбываецца ў чалавечай галаве. — Гэтая тэза сфармулявана К. Марксам у працы „Капітал" (гл. камэнтар да артыкулу „Узвышэнская поэзія"). Тым ня менш нават адсылкі да твораў клясыкаў марксізму–ленінізму ня выратавалі артыкул, які ўжо на стадыі рукапісу быў жорстка раскрытыкаваны бальшавіцкімі ідэолягамі. Паводле сьведчаньня А. Адамовіча, высакапастаўлены партыйны крытык А. Канакоцін, заўважыўшы ў працы А. Бабарэкі гэтую тэзу (але без спасылкі на Маркса), „па–грубіянску абсёк яго на гэтых–жа Марксавых словах: „Што адбывалася ў галаве А. Бабарэкі ў той час, калі ён гэта пісаў, меркаваць цяжка, але з усяго больш–менш ясна, што Бабарэка стаіць за адрыў паэзіі ад сацыяльных працэсаў" (О. Канакоцін. Літаратура — зброя клясавай барацьбы. Менск, 1931, б. 80 — 81), і Бабарэкава праца ня была дапушчаная да друку…" (Адамовіч А. Да гісторыі беларускае літаратуры. — Менск: Выдавец ІП Зьміцер Колас, 2005. С. 1137).

Вось гэта ўяўленьне і зьяўляецца асновай аквітызму як узвышэнскай школы пролетарскай поэзіі на даным этапе яе разьвіцьця. — Пазьней заменена на „Яно — аснова мастацкай школы пролетарскай поэзіі на даным этапе яе разьвіцьця".

Гэта думка ёсьць органічны вынік узвышэнскай творчай практыкі, праверанай на практыцы іншых поэтаў. — Пазьней заменена на „Гэтак усьведамляецца творчая практыка ў сучаснай пролетарскай поэзіі, праверaная творчасьцю паасобных поэтаў".

Вось на гэтую ступень у суч[асны] момант і робіць пераход пролет[арская] поэзія Беларусі. — Сказ дададзены пазьней.

Перадусім аквітызм адрозьнівае тры моманты ў паняцьці ўяўленьня… — Пазьней заменена на „Гаворачы пра ўяўленьне, трэба мець на ўвазе тры моманты ў гэтым паняцьці…".

Вось гэта менавіта ўяўленьне і становіцца для аквітызму адзіным спосабам пролетарскай поэзіі. — Пазьней заменена на „Вось гэта менавіта ўяўленьне і становіцца *ў сучасны момант* адзіным спосабам пролетарскай поэзіі".

*З гэтага часу поэзія **мысьліць процэсамі**…* — Словы „мысьліць процэсамі" вылучаны пазьней.

З паданага прыкладу… — Творы, аналізам якіх А. Бабарэка паспрабаваў праілюстраваць сваю тэорыю аквітызму як сацыяльна–творчага ўяўленьня — па-

эмы „І пурпуровых ветразей узьвівы…“ Уладзімера Дубоўкі (1929), „Песьня вайны“ (1927) і „Цень Консула“ (1928) Язэпа Пушчы, — сталі повадам ідэалягічных нападкаў на пісьменьнікаў, іх арышту і высланьня ў Расею (1930), а пазьней (1937) доўгатэрміновага зьняволеньня на катарзе. *(Заўвага У. Конана.)*

…нявычэрпныя крыніцы новых мастацкіх сродкаў і спосабаў… — Слова „мастацкіх“ дададзена пазьней.

…вялікі процэс соцыялістычнае перабудовы сьвету. — Слова „соцыялістычнае“ дададзена пазьней.

*…**адзіным мэтадам яе ёсьць мэтад дыял[ектычнага] матар'ялізму**…* — Устаўлена пазьней.

[Пляны і накіды лекцый і аглядных артыкулаў па гісторыі беларускай літаратуры] (с. 503)

Друкуецца ўпершыню з аўтографа, які захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 51, арк. 1 — 6 адв., 8 — 9 адв., 14 — 16, 18 адв. — 19.

Першыя два пункты пляну [1] разгорнуты аўтарам у артыкуле „Беларуская літаратура да Х гадавіны БССР: Стэзаваны агляд“.

…(уступленьне аднаго атраду бел[арускай] літ[аратуры] „Маладняка“ ў ВОАПП і ў зьвязку з гэтым самарэарганізаваньне яго ў БелАПП)… — ВОАПП — Всесоюзное объединение ассоциаций пролетарских писателей. 25 — 28 лістапада 1928 г. адбыўся 2–і Ўсебеларускі зьезд „Маладняка“, які абвясьціў пра рэарганізацыю аб'яднаньня ў Беларускую асацыяцыю пралетарскіх пісьменьнікаў. Статут БелАПП прыняты 10 сакавіка 1929 г.

…пераклады (асабліва Ўл. Дубоўкі ва „Узвышшы“)… — У часопісе „Ўзвышша“ ў перакладзе У. Дубоўкі друкаваліся вершы Ю. Янаніса (зь літоўскае мовы; 1927, № 2), С. Шырвані (з азэрбайджанскае; тамсама, № 4), М. С. Ордубадзкага (з азэрбайджанскае; 1928, № 3), К. Каладзэ (з грузінскае; тамсама), Э. Чарэнца (з армянскае; тамсама, № 4), В. Брусава (з расейскае; 1929, № 7).

…(гл. пераклады з нямецкай у „Полымі“, пачатыя ў свой час „Узвышшам“)… — Ва „Ўзвышшы“, 1927, № 2, у перакладзе А. Дыліса было апублікавана апавяданьне нямецкага пісьменьніка Ф. Вайскопфа „Салдат рэволюцыі“.

1. Заява ў ЦК КП(б)Б ад 26 мая 1926 г. — Гл. дакумэнт № 12 у разьдзеле „Дакумэнты і матэрыялы“ (том 2 нашага выданьня).

2. Заява ў ЦК КП(б)Б ад 1926 г. — Так у аўтара (прапушчана месца). Верагодна, акрамя папярэдняй заявы, узвышэнцы даслалі ў ЦК КП(б)Б яшчэ адну, зьмест якой нам невядомы.

3. Ліст у рэд[акцыі] „С[авецкай] Б[еларусі]“ і „З[ьвязды]“ ад 1926 г. — Так у аўтара (прапушчана месца). Пісьменьнікі К. Чорны, К. Крапіва, П. Глебка, У. Дубоўка, М. Лужанін, Я. Пушча, А. Бабарэка, С. Дарожны і В. Шашалевіч даслалі ў рэдакцыі газэт ліст, у якім гаварылася: «…Мы выйшлі з „Маладняка“ 27 траўня г. г., не згаджаючыся з мэтадамі працы арганізацыі і яе характарыстыкай сучаснага становішча беларускай пралетарскай літаратуры». „Савецкая Беларусь“ апублікавала ліст 10 ліпеня 1926 г.

4. Паведамл[еньне] ад ЦК КП(б)Б ад 1926 г. аб магчымасьці арганізацыі. — Гл. дакумэнт № 13 у разьдзеле „Дакумэнты і матэрыялы“ (том 2 нашага выданьня).

5. Статут і тэзы „Узв[ышша]“ і іх зацьверджаньне ад …… — Гл. дакумэнты № 16, 30 у разьдзеле „Дакумэнты і матэрыялы“ (том 2 нашага выданьня). На афіцыйным узроўні Статут „Узвышша“ быў зацьверджаны 3 сьнежня 1926 г.

6. Паведамленьне ў газэтах аб арганіз[ацыі]. — Напрыклад, у „Савецкай Беларусі“ паведамленьне пра стварэньне „Ўзвышша“ зьявілася 12 кастрычніка 1926 г.

7. Арганізацыйная праца — каштарыс. — Пра гэта гл. Пратакол № 11 Пасяджэньня ЦБ „Маладняка“ ад 26 мая 1926 г. (дакумэнт № 11 у разьдзеле „Дакумэнты і матэрыялы“, том 2 нашага выданьня).

8. Удзел у „Ч[ырвоным] с[ейбіце]“. — „Чырвоны сейбіт“ — ілюстраваны літаратурна–мастацкі дадатак да газэты „Савецкая Беларусь“. Выдаваўся ў Менску з кастрычніка 1926 да сьнежня 1928 г. На старонках часопісу публікаваліся творы сяброў „Узвышша“: А. Бабарэкі, П. Глебкі, С. Дарожнага, У. Дубоўкі, У. Жылкі, Л. Калюгі, К. Крапівы, Т. Кляшторнага, М. Лужаніна, А. Мрыя, Я. Пушчы, К. Чорнага.

10. Дэклярацыя „Мал[адняка]“ і іншыя арт[ыкулы] Дуд[ара]. 28/XI–26 г. — Дэклярацыя „Маладняка“ была апублікавана 30 сьнежня 1924 г. у газэце „Савецкая Беларусь“. З запісу А. Бабарэкі вынікае, што асноўным яе аўтарам быў А. Дудар.

11. „Маладняк“ № 9, артык[ул] Глыбоцкага. — Глыбоцкі Т. [А. Дудар]. Аб „фальшы камэртонаў“ // Маладняк. 1926. № 9.

12. „Читатель“ аб „Ч[ырвоным] с[ейбіце]“. — Читатель [А. Крыніцкі]. Заметки читателя // Зьвязда. 1926. 5 сьнеж.

„Надзьвіньне“ (правільна: „Наддьзвіньне“) — літаратурны зборнік Полацкай філіі „Маладняка“, выйшаў у 1926 г.

15. Комунікат „Узвышша“. — Савецкая Беларусь. 1926. 15 сьнеж. Гл. таксама „Тэзісы да пытаньня аб утварэньні „Узвышша“ (дакумэнт № 30 у разьдзеле „Дакумэнты і матэрыялы“, том 2 нашага выданьня).

1. Дэклярацыя „Мал[адняка]“. 1924. — Гл. вышэй.

2. „Рожкі са старымі“. — 2 студзеня 1925 г. у менскім Доме працаўнікоў асьветы адбылася вечарына „Маладняка“ пад лёзунгам „У рожкі са старымі“. З тэарэтычнымі дакладамі на вечарыне выступілі А. Бабарэка і Я. Пушча.

3. „Вясну радзіла восень“. — Гл. адпаведны артыкул А. Бабарэкі ў гэтым разьдзеле.

4. Арганізацыя філіяў. — Першая філія „Маладняка“ — Маскоўская — узьнікла ў красавіку 1924 г.; пазьней, цягам 1924 — 1925 гг., утварыліся Аршанская, Барысаўская, Віцебская, Гомельская, Калінінская, Ленінградзкая, Магілёўская, Полацкая, Слуцкая філіі.

5. Зварот Дуб[оўкі] і Алекс[андровіча]. „Усеб[еларускае] аб'ядн[аньне]“. — Статус Усебеларускага аб'яднаньня паэтаў і пісьменьнікаў згуртаваньне „Маладняк“ набыло ў красавіку 1924 г. пасьля ўтварэньня Маскоўскай (заснавальнік У. Дубоўка) і Віцебскай (заснавальнік А. Александровіч) філій.

6. Пленум Ц.Б. і дакл[ад] Баб[арэкі]. 25 г. — Маецца на ўвазе Пленум Цэнтральнага Бюро Ўсебеларускага аб'яднаньня паэтаў і пісьменьнікаў „Маладняк“ (21 — 23 сакавіка 1925 г.), на якім А. Бабарэка прачытаў даклад «„Маладняк“ і яго месца ў літаратуры». Гл. артыкул „Вясну радзіла восень“ і камэнтар да яго, а таксама дакумэнт № 6 у разьдзеле „Дакумэнты і матэрыялы“ (т. 2).

7. «Кніжніца „Мал[адняка]“», арг[анізаваная] Дуб[оўкам]. — Кніжная сэрыя, якая выдавалася Цэнтральным Бюро „Маладняка“ на працягу 1925 — 1926 гг. Усяго ў сэрыі выйшла каля 60 кніг паэзіі і прозы сяброў аб'яднаньня.

9. Арганізацыя філій і выд[аньне] „Кал[інінскага] Мал[адняка]“. — На працягу 1924 — 1925 гг. было ўтворана 14 філій „Маладняка“ ў гарадах Беларусі і за яе межамі. Часопіс „Маладняк Калініншчыны“ выдаваўся Калінінскай філіяй „Маладняка“ ў Клімавічах у 1924 — 1926 гг.

10. Зьезд „Мал[адняка]“ — дакл[ад] Баб[арэкі]. — Даклад мае назву „Творчы шлях „Маладняка“. Гл. дакумэнт № 7 у разьдзеле „Дакумэнты і матэрыялы“ (том 2 нашага выданьня).

11. Разборы твораў на філ[іях]. Тэзы Баб[арэкі] у „К[алінінскім] М[аладняку]“. — Гл. артыкул „Літаратура як зброя клясавага змаганьня і шлях да яе аўладаньня“ (упершыню — „Маладняк Калініншчыны“, 1925, № 2) у разьдзеле „Літаратурна–крытычныя працы“.

12. Аб вершах Гурло дак[лад] Дуб[оўкі]. — Тэкст дакладу ў архіве „Маладняка“ не захаваўся.

13. Аб Дубоўку — дак[лад] Баб[арэкі]. Дубр[оўскі] — Дуд[ар], Алек[сандровіч], Капл[ан]. — Гл. Пратакол № 1 агульнага сходу „Маладняка“ за 4/I 26 г. (дакумэнт № 8 у разьдзеле „Дакумэнты і матэрыялы“, том 2 нашага выданьня).

14. Аб вершах Александр[овіча]. 15. Аб верш[ах] Пушчы. — Тэксты пратаколаў і дакладаў не захаваліся.

16. Рэцэнзія Бабар[экі] аб Якім[овічу] і Я. Ч. аб Дубоўку. — Кудзер аб Дубоўку. — Бабарэка А. — Бабарэка А. А. Якімовіч. Вершы. Выданьне ЦБ Маладняка. Менск, 1925 // Маладняк. 1926. № 2; Я. Ч. Форма і ідэолёгія // Тамсама; Кудзер Я. Ул. Дубоўка. „Credo“. Вершы // Савецкая Беларусь. 1925. 16 сьнеж.

17. Рэцэнзія Кудзера аб Алекс[андровічу] і Касов[іча] аб Александр[овічу]. — Кудзер Я. [Пушча Я.] Андрэй Александровіч. „Прозалаць“ // Савецкая Беларусь. 1926. 28 лют.; Касовіч З. Андрэй Александровіч. „Прозалаць“ // Маладняк. 1926. № 2.

18. Заява Дуб[оўкі] і выхад з „Мал[адняка]“. — Гл. дакумэнты № 11, 12 у разьдзеле „Дакумэнты і матэрыялы“ (том 2 нашага выданьня).

2) „Лірыка Чарота“. — Гл. артыкул „Лірыка Міхася Чарота“ ў гэтым разьдзеле.

3) „З далін на ўзвышша“. — Гл. адпаведны артыкул А. Бабарэкі ў разьдзеле „Літаратурна–крытычныя працы“.

Баб[арэка] — Чар[от] — Кудз[ер] — Бабарэка А. Лірыка Міхася Чарота // Маладняк. 1925. № 9; згодна зь бібліяграфічным нататнікам А. Бабарэкі (БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 95, арк. 32), Я. Кудзер (Плашчынскі–Пушча), надрукаваў рэцэнзію на паэму М. Чарота „Карчма“ пад крыптанімам З. Ж. (Маладняк. 1926. № 2).

Баб[арэка], Кудзер — Дубоўка — Я.Ч. „Арш[анскі] Мал[адняк]“. — Бабарэка А. Аб разуменьні мастацкай творчасьці і аб некаторых пытаньнях у вывучэньні беларускай літаратуры (Узвышша. 1927. № 5); Творчасьць Ул. Дубоўкі як форма нацыянальнай сьвядомасьці пралетарскага характару (Тамсама. № 6), Творчасьць Ул. Дубоўкі (Тамсама. 1928. № 1); Аквітызм творчасьці Ўл. Дубоўкі (Тамсама. № 2); Кудзер Я. Ул. Дубоўка. „Credo“. Вершы // Савецкая Беларусь. 1925. 16 сьнеж.; Я. Ч. Форма і ідэолёгія // Маладняк. 1926. № 2; Дробуш С. Пра мастацтва і Дубоўку // Аршанскі Маладняк. 1926. № 2).

„Мал[адняк]“ — Пушча — „Арш[анскі] Мал[адняк]“. — Бібліяграфію артыкулаў і рэцэнзій, прысьвечаных творчасьці Я. Пушчы, гл. у камэнтарах да крытычнага нарысу „Супраць ветру“ ў падразьдзеле „Працы, прысьвечаныя творчасьці Язэпа Пушчы“.

Бабар[эка] — Якім[овіч]. — Гл. рэцэнзію „А. Якімовіч. Вершы. Выданьне ЦБ Маладняка. Менск, 1925“ у нашым выданьні.

Бабар[эка] — Трус — „Сав[ецкая] Бел[арусь]“, „Полымя“. — Бабарэка А. „Вецер, вецер — буйны вецер!...“ // Маладняк. 1926. № 1; Т. Гр. П. Трус. Вершы // Савецкая Беларусь. 1925. 22 сьнеж.; Жылуновіч З. Купчастыя руні // Полымя. 1926. № 2; Байкоў М. П. Трус Ветры буйныя // Полымя. 1927. № 6.

„Вольны сьцяг“ — літаратурна–мастацкі і навукова–ілюстраваны часопіс. Выдаваўся ў Менску ў верасьні 1920 — студзені 1922 г.

„Адраджэньне“ — беларускае каапэрацыйна–выдавецкае таварыства. Існавала ў Менску з красавіка да канца 1922 г. Рэарганізавана ў выдавецтва „Савецкая Беларусь“.

„Арш[анскі] Мал[адняк]“ — літаратурна–мастацкі часопіс, які ў 1925 — 1928 гг. выдавала Аршанская філія „Маладняка“.

„Пол[ацкі] Мал[адняк]“ — Полацкая філія „Маладняка“ выдала тры літаратурныя альманахі: „Наддзьвіньне“ (1926), „Росквіт“ (1927) і „Зарніцы“ (1928).

„Маг[ілёўскі] Мал[адняк]“ — Магілёўская філія „Маладняка“ выдала літаратурны зборнік „Дняпроўскія ўсплёскі“ (1927).

…Хто заглянуў у чужыя грудзі… — цытата зь вершу Я. Купалы „Я ад вас далёка…“ (1910).

а) „Дурны мужык, як варона“. — Верш Ф. Багушэвіча (зб. „Дудка беларуская“, 1891).

а. „усё да сэрца штось гавора…“ — цытата зь вершу Я. Купалы „Грайце, песьні“ (1911).

„Каб я князем быў…“ — верш Я. Купалы (1911).

„сягоньня ўжо працярабіўся гэты шлях“ („М[аладняк] Я[нку] К[упалу]“, 53) — Спасылка на кнігу „Маладняк Янку Купалу“ (Менск, 1925. С. 53), дзе зьмешчаны ў скароце верш Я. Купалы „Шляхам гадоў“, зь якога А. Бабарэка і прывёў цытату.

*б) „**Усё жыве** і душу мае“* — словы галоўнага героя паэмы Я. Коласа „Сымон Музыка“.

6. М. Багдановіч… — У арыгінале парушэньне нумарацыі: дублюецца пункт 6. Пры публікацыі нумарацыя скарэктавана.

*а) Жыцьцё рабі яшчэ цяжэй (песьняю), і тады парвуцца **духа** путы…* — У А. Гаруна: „Прашу цябе, сьпявай аб горы песьнь адну ты / І наш гаротны лёс рабі яшчэ цяжэй. / Тагды убачыш сам, парвуцца духа путы“ („Паэту“, зб. „Матчын дар“, 1918).

1) А ты, жывёлаў цар, ці–ж ты жывеш іначай? — Заключны радок вершу А. Гаруна „Жыцьцё“ (1917).

2) На што пачаўся я ад Бога — чалавекам? — Заключны радок вершу А. Гаруна „Адбітак“ (зб. „Матчын дар“, 1918).

Казка „Чортава балота“. — Публікавалася ў выданьні: Сержпутовский А. К. Сказки и рассказы белорусов–полешуков. — СПб.: Изд. Отд. рус. языка и словесности Имп. Академии Наук, 1911. С. 171 — 173.

22. Беларусь больш ня стане крыжам… — Цытата зь вершу С. Дарожнага „Эх, люблю я Дон сіні ўвечар…“ (нізка „Я мінуўшчыны не шкадую“, 1925).

…Гэй, наперад, покі сэрца… — Цытата зь вершу Я. Купалы „Гэй, наперад!“ (1911).

Сучасная беларуская літаратура: [Урыўкі з уводзінаў у курс лекцый] (с. 513)

Друкуецца паводле выданьня: Адамовіч А. Да гісторыі беларускае літаратуры. — Менск: Выдавец ІП Зьміцер Колас, 2005. С. 1143 — 1145. Працытаваныя Антонам Адамовічам у артыкуле „Да пытаньня пра месца Праньцішка Багушэвіча ў гісторыі беларускае літаратуры“ (упершыню — у час. „Запісы Беларускага Інстытуту Літаратуры і Мастацтва“ (Мюнхэн), 1965, кн. 3) з наступнымі камэнтарамі й заўвагамі аўтара:

„У аўтара гэтых радкоў сярод жмені папераў, прыемным выпадкам выцалелых з усіх жыцьцёвых перагасаў, захаваліся ягоныя студэнцкія запісы з апошняга Бабарэкавага курсу, чытанага ім у Беларускім Дзяржаўным Універсытэце ў Менску зусім напярэдадні арышту абодвых, і лектара й слухача, паміж іншых „нацдэмаў“ (у вадну й тую–ж ноч з 24 на 25 ліпеня 1930 г.). Курс быў пад афіцыйным назовам „Сучасная беларуская літаратура“ й чытаўся ў травені — чырвені 1930 г. на тагачасным IV курсе літаратурна–лінгвістычнага аддзяленьня пэдагагічнага факультэту Беларускага Дзяржаўнага Ўнівэрсытэту, запісы ведзеныя ў звычайнай тады аўтару як студэнту канспэктыўнай, сынаптыкальнай форме занатоўваньня асноўных тэзаў. […]

Захаваўся запіс уводнае лекцыі (на асобным шматку паперы, бяз даты) і наступных па ёй лекцыяў, задатаваных 27, 29 травенем ды 8, 28, 29 чырвенем 1930 г. (у сшытку, першыя балоны якога пакінутыя пустымі на плянаваны перанос на іх запісу ўводнае лекцыі із таго шматка, так і ня зроблены). Усе запісы перадаюцца ў архіў Беларускага Інстытуту Навукі й Мастацтва ў Нью–Ёрку".

[Па словах Лявона Юрэвіча, спробы адшукаць у архіве БІНІМ гэтыя запісы засталіся беспасьпяховымі. — ***Рэд.***]

5. Літаратура як ператварэньне матар'яльнага ў ідэальнае. — Гэтую тэзу Бабарэка выставіў, паклікаючыся пры тым на адно з выказваньняў Карла Маркса, у сваім дакладзе на трэйцім гадавым сходзе беларускага літаратурна–мастацкага згуртаваньня „Ўзвышша" 26 травеня 1929 г. у Менску, выдрукаваным у часапісе „Ўзвышша" (№ 6 за 1929 г.) пад загалоўкам „Узвышэнская паэзія (аналіз паняцьця)" (гл. разьдзел IV, на б. 88). Яшчэ больш разьвіваў ён яе ў дакладзе на наступным, чацьвертым гадавым сходзе згуртаваньня 26 травеня 1930 г., але тэкст гэтага дакладу (пад загалоўкам „Паэзія як уяўленьне") [у А. Адамовіча, відаць, недакладнасьць: даклад пад такім загалоўкам А. Бабарэка чытаў „на адчыненьні… літаратурнага сэзону „Узвышша" 4 кастрычніка" 1929 г.; гл. адпаведны тэкст у нашым выданьні. — ***Рэд.***] ня быў ужо прапушчаны цэнзураю да друку й пасьля стаўся аб'ектам зьдзеку высакапастаўленага партыйнага крытыка [А. Канакоціна. — ***Рэд.***] якраз за гэтую тэзу й нат за Марксавыя словы ў ёй (пра гэта гл. у нашым артыкуле, паданым вышэй у зносцы *2*) [Адамовіч А. Да пабудовы навуковае гісторыі беларускае літаратуры // Запісы Беларускага Інстытуту Літаратуры і Мастацтва" (Мюнхэн), 1965, кн. 3, ці: Адамовіч А. Да гісторыі беларускае літаратуры. С. 1113 — 1139. — ***Рэд.***].

Літаратура як працэс, а ня рэч. — Калі гэтыя тэзы пра літаратуру як працэс, а ня рэч, не расьціну, Бабарэка разьвіваў яшчэ год раней, на кіраваным ім сэмінары зь беларускае літаратуры XIX в., студэнты падалі яму, што якраз і праф. Бузук у сваіх лекцыях з моваведы згадваў пра крытыку традыцыйных уяўленьняў пра мову як пра рэч, расьціну, арганізм, а не працэс, у тагачаснай заходняй лінгвістыцы. Добра памятаецца, як Бабарэка, зацікаўлены (і пэўна–ж, задаволены) гэткім неспадзяваным падтрыманьнем, тут–жа зазначыў, што гэта зусім супадае зь ягонай лініяй, бо літаратура, як паясьніў ён, ужо нат паводля этымалёгіі слова — збор літараў, ці бо значкоў, што замацоўваюць пісьмова гукі мовы, — значыцца, мову наагул, дык у найбольш агульным сэньсе літаратура — гэта найперш мова, адно замацаваная ў літарах. Ужо апыніўшыся ў ЗША, колькі год таму давялося набрысьці на адпаведнае выказваньне ведамага лінгвістага, праф. Отто Еспэрсэна, і якраз прыблізна з таго–ж часу (з 1928 г.) з крытыкаю ўяўленьняў пра мову як пра „нейкую самаісную рэч або субстанцыю, або — ужыўшы часта ўжываны выраз — як пра арганізм, што жыве й памірае, як нейкая расьціна ці кажны іншы арганізм" (гл.: Otto Jespersen. Mankind, Nation and Individual from a Linguistic Point of View. Harvard University Press, 1928, p. 4). […]

Літаратурны працэс у папярэчным разрэзе — як працэс тварэньня–адтварэньня (твор — другі, сярэдні тэрмін у ім між крайніх: першага — творцы–аўтара ды трэйцяга — адтвараньніка — чытача й крытыка, чытача–крытыка). — Цікава прыраўнаваць да тэзы цытаванага кагадзе (у папярэдняй зносцы) амэрыканскага аўтара [Маецца на ўвазе выданьне: Thomas Clark Pollock. The Nature of Literature. Princeton University Press, 1942, p. 13, 14. — ***Рэд.***]: „Працэс, зь якім мы маем дачыненьне ў літаратуры, складаны, а складаецца ня толькі зь літаратурнага „твору", што становіць першую фазу, і з водгуку чытача, што становіць трэйцюю" (цытаваная фраза на б. 203). Трэба дакінуць таксама, што як і гэты аўтар (асабліва на наступных па цытаванай балонах 203 — 206), Адам Бабарэка заўсёды вялікую ўвагу

аддаваў на „трэйці тэрмін“ (ці „фазу“) — на чытача (а за ім, у Бабарэкі, і крытыка — „адтваральніка“ наагул). Гэты аспэкт заўсёды закранаўся ў ягоных разглядах асобных твораў у форме рэцэнзіяў (прыкладам, на аповесьць Зьмітрака Бядулі „Салавей“ — гл.: Узвышша, № 2 за 1929 г., на б. 97, або на паэму Якуба Коласа „Новая зямля“ — у тым–жа часапісе, № 3 за 1929 г., на б. 101, або на раман Кузьмы Чорнага „Зямля“ — пашыраная рэцэнзія — „нарыс сынтэтычнага разуменьня твору“ — у тым самым часапісе, № 4 за 1929 г., на б. 78 — 79), або ў вагульных аглядах (як, прыкл., „Беларуская літаратура да X гадавіны БССР“ — Узвышша, № 6, за 1928 г., на б. 101 — 102; прынцыповыя выказваньні маем і ў згадванай працы пра паэзію Ўладзімера Дубоўкі, у цытаваным уводным артыкуле да яе, у вапошнім разьдзеле VIII — Узвышша, № 5 за 1927 г., на б. 144 — 145, і ў наступным артыкуле — той–жа часапіс, № 6 за 1927 г., на б. 146 [маецца на ўвазе артыкул „Творчасьць Ул. Дубоўкі, як форма нацыянальнай сьвядомасьці пролетарскага характару“ — ***Рэд.***]). І ў дадзеным дачыненьні Адам Бабарэка папраўдзе быў адзіным у сваім часе — савецкая літаратураведа таго часу наагул уважала гэткі падыход за „немаркcыстаўскі“, дый дасюль ён застаецца там занядбаны, як і ўвесь падыход да літаратурнага працэсу ў папярэчным разрэзе“. Тым–жа часам канцэпцыя літаратурнага працэсу „ў наўздоўжным разрэзе“ пакрысе ўсё–ж набыла пэўныя правы грамадзянства і ў савецкай літаратураведзе, яшчэ нат за сталінскімі часамі, і цяперака ёй апэруюць ужо нат у падручніках — як, прыкладам, у вадным з апошніх зь іх: Ф. М. Головенченко. Введение в литературоведение. Москва, 1964 — дзе гэтак, прыкладам, апісваецца гісторыя літаратуры: „Гісторыя літаратуры сыстэматызуе й дасьледуе ўвесь працэс літаратурнага разьвіцьця, азначае значаньне кажнага літаратурнага факту й зьявы ў гэтым працэсе, вызначае месца кажнага літаратурнага твору, кажнага пісьменьніка, літаратурнага кірунку“ (на б. 4) ды цэлы разьдзел (II) азагалоўлены „Літаратурны працэс“ (б. 57 — 82). Паранейшаму аднак цікавяцца ня гэтак самым літаратурным працэсам, як тым, што вонках яго, за ім, што ён „адлюстроўвае“, бо бач, „літаратурны працэс — гэта сваеасаблівае адлюстраваньне жыцьцёвых працэсаў, разьвіцьця клясавага змаганьня“ (на б. 57) — паранейшаму займаюцца найперш і найбольш „літаратурным эквівалентам“ гэтых „жыцьцёвых працэсаў“, „клясавага змаганьня“…

2. Літаратура як расьціна. — Гл. зноску *6* [да тэзы „Літаратура як працэс, а ня рэч. — ***Рэд.***].

[Аб дачыненьнях паміж „я“ і творам] (с. 514)

Друкуецца ўпершыню з аўтографа, які захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 59, арк. 40 — 40 адв. Нататка напісана алоўкам на аркушы ў лінейку, часткова „ўзвышшаўскім правапісам“ з надрадковымі пазначэньнямі для падваеньня зычных. Датуецца пачаткам 1930 г.

…„вынік дум і творчага гарэньня“… — словы з паэмы У. Дубоўкі „І пурпуровых ветразей узьвівы…“ (1929).

Л. Калюга. „Нядоля Заблоцкіх“ (с. 515)

Друкуецца ўпершыню з аўтографа, які захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 73, арк. 5 — 10 адв.

Першая частка аповесьці Л. Калюгі „Нядоля Заблоцкіх (Нягоды і лятуценьні)“ была надрукавана ў час. „Полымя“, 1931, № 6–7, 9. Разгляду гэтай аповесьці А. Ба-

барэка прысьвяціў таксама два лісты да Антона Адамовіча ад 25 і 26 сьнежня 1931 г. (гл. №№ 63, 64 у разьдзеле „Лісты“). Адпаведна, артыкул датуецца канцом 1931 — пачаткам 1932 г.

Вылучаныя курсівам словы ў арыгінале закрэсьлены.

*…**ў мясцовым матар'яле***. — Знак „*“, відаць, азначае адсылку да пункту *6 (гл. ніжэй па тэксьце).

**6* — так (двойчы) у аўтара.

…(пар[аўнаем] з Пушч[авым]: „Маладосьць аддаў на расп[усту], а песьні сур[овым] пабоя[м]“)... — Недакладная цытата зь вершу „Песьня юнацтву“ (напісаны 8–XI–1926 г.). У Я. Пушчы: „Паэта юнацтва аддаў на распусту, / А песьні суровым пабоям…“.

Гэта не мастацтва, а дармовы дадатак да апрацоўкі людзей у пэўным кірунку, што вядзецца якой–небудзь „Ніваю“. — „Нива“ — папулярны расейскі штотыднёвы часопіс з дадаткамі. Выдаваўся з 1869 да верасьня 1918 г. у Пецярбургу (з жніўня 1914 г. у Петраградзе) у выдавецтве А. Ф. Маркса. Меў танны падпісны кошт і працяглы час зьяўляўся самым распаўсюджаным расейскім выданьнем; быў своеасаблівай прыкметай правінцыйнай Расеі. Адзін з герояў аповесьці „Нядоля Заблоцкіх“, настаўнік Зубрыцкі, захапляўся чытаньнем кніг — дармовых дадаткаў да „Нівы“, і бачыў сваё ўласнае жыцьцё таксама ў выглядзе раману ці аповесьці — чакаў, калі ж пачнецца „першы разьдзел“, але насамрэч заставаўся ў „нуднай, нецікавай прадмове“.

Калі К. і Гл[ебка] выказваюцца пра „Н[ядолю] З[аблоцкіх]“… — Хто менавіта маецца на ўвазе пад скарачэньнем *К.* — дакладна невядома. Гэта можа быць адзін з крытыкаў канца 1920 — пачатку 1930–х гг.: Н. Кабакоў, А. Канакоцін, К. Крапіва, А. Кучар ці С. Куніцкі.

Што да Гл[ебкі], ды ці ведае ён, што такое суб'ектыўны ідэалізм? — Магчыма, падставай для такой кпінкі стаў артыкул П. Глебкі „Нацдэмаўшчына, замаскаваная марксысцкай фразай“ (гл. разьдзел „Дакумэнты і матэрыялы“ нашага выданьня), у якім той, кіруючыся балышавіцкімі ідэалягічнымі ўстаноўкамі, а фактычна — беспадстаўна, абвінавачвае А. Бабарэку ў ідэалізьме, фармалізьме і нацыянал–дэмакратызьме.

[На сьмерць „Узвышша“] (с. 520)

Друкуецца ўпершыню з аўтографа, які захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 61, арк. 1 — 2. Напісана алоўкам на адваротных бакох блянкаў „Сведения о движении кладей в тоннах“. Датуецца сакавіком — красавіком 1932 г.

Разам з арыгіналам захоўваецца ксэракопія расшыфроўкі тэксту, зробленай Г. Запартыкай у 2000 г. (арк. 3).

Нататка прысьвечана афіцыйнай самаліквідацыі „Ўзвышша“, якая адбылася ў сьнежні 1931 г. (гл. матэрыял № 39 у разьдзеле „Дакумэнты і матэрыялы“). Запіс на тэму сьмерці „Ўзвышша“ ёсьць і ў дзёньнікавых запісах А. Бабарэкі „Развагі вольным часам“ ад 26 траўня 1932 г. (гл. № 9 у разьдзеле „Запісныя кніжкі, дзёньнікі“).

Фрагмэнты тэксту, вылучаныя ў публікацыі курсівам, у арыгінале закрэсьлены.

„ЛіМ“ — „Літаратура і мастацтва“, літаратурная і грамадзка–палітычная газэта, выдаецца ў Менску з 26 лютага 1932 г. У адным зь першых нумароў зьмясьціла паведамленьне пра ліквідацыю „Ўзвышша“.

Хаджаін (ад пэрс. ходжа) — пан, гаспадар дома *(заўвага Г. Запартыкі)*.

[У. Дубоўка.] „Дзяўчына“ (с. 521)

Друкуецца ўпершыню з аўтографа, які захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 43, арк. 1 — 2 адв.

„Дзяўчына“ — паэтычны твор (паводле падзагалоўка — „Народная легенда“) У. Дубоўкі, напісаны ў 1922 г. і ўключаны ў зборнік „Трысьцё“ (1925). Яшчэ раз зьвярнуцца да гэтага твору (ужо ў высылцы) А. Бабарэку падштурхнулі разважаньні пра ролю дзяўчыны ў лёсе ягонага сябра Антося Адамовіча (гл. камэнтары да лістоў №№ 65 — 68).

Але дзейнасьць — словы ў арыгінале закрэсьлены.

[Асобныя нататкі пра літаратуру] (с. 522)

Друкуецца ўпершыню з аўтографа, які захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 36, арк. 7, 10, 9; адз. зах. 18, арк. 5; адз. зах. 57, арк. 1 — 1 адв., 7 адв.; адз. зах. 38, арк. 5; адз. зах. 59, арк. 5 адв.; 6, 8, 9, 18, 27 адв., 28, 43, 46 адв.; адз. зах. 50, арк. 38, 40 — 40 адв.; адз. зах. 1, арк. 12 — 14; адз. зах. 10, арк. 5 адв.; адз. зах. 67, арк. 24; адз. зах. 1, арк. 9; адз. зах. 9, арк. 2; адз зах. 59, арк. 4, 5, 35. Датуецца 1926 — 1928 гг.

А. Гарун *адкрыў, што прырода — найлеп[шы] настаўнік у жыцьці і што жыцьцё — у працы і змаганьні.* — Пачатковы варыянт сказу: „**А. Гарун** адкрыў, што прырода — найлеп[шы] настаўнік у жыцьці і што *працаю, і калектыўнай, магчыма дасягнуць красы жыцьця*“.

На творы „Р[аніца]“… — Маецца на ўвазе верш Я. Пушчы (1925).

„М[аладняк]“ — орган досыць такі ўжо ў гадох. Ён служыць ужо скора 4 гады. — Адпаведна, нататка пісалася ў 1927 г.

Належыць орган усебапіпу… — Г. зн. **Усеб**еларускаму **а**б’яднаньню **п**аэтаў **і п**ісьменьнікаў (наватвор–абрэвіятура).

У жыцьці людзей многа і радасьці, і смутку… — Вылучаны курсівам фрагмэнт у арыгінале закрэсьлены. Пра „радасьць, якая зрабілася сумам“ гл. таксама тэксты „[Пра „забаўкі“ некаторых аўтараў]“ (падразьдзел „Крытычна–палемічныя артыкулы і нататкі“), „Разважаньні N–скага“ (разьдзел „Філязофія, эсэістыка“).

Р[адасьць] — час, калі было „сусьв[етнае] сьв[ята]“. — Намёк на зьмест вершу „Я малады“ А. Дудара (1924).

1) А павін[ен] схіліць Б на згоду выдаць ***Ц****. Б не згадж[аецца] і схіляе А на* ***Ж*** *(N), ад чаго А пагр[ажае] няшч[асьцем].* — Фрагмэнт уяўляе зь сябе накіды сюжэтнай схемы нейкага твора (магчыма, толькі задуманага А. Бабарэкам). Падобныя схемы сюжэтных канструкцый гл. таксама ў „Думках, запісах розных гадоў“ (разьдзел „Запісныя кніжкі, дзёньнікі“).

…закіданым гразёю з „тутэйшых“ „отечественных“, як сказаў бы В[аронскі], падваротняў. — Саркастычная пэрыфраза: у артыкуле А. Варонскага „Ля склепу“ (1924) сустракаецца выраз „тявкнуть из–под зарубежной подворотни“.

Заўсёды знойдуцца людзі, якія будуць апраўдваць патрэбу блёкнотыстых і гразі… — Намёк на аўтара цыклю крытычных артыкулаў і рэцэнзій „З літаратурнага блёк–ноту“ Т. Глыбоцкага (А. Дудара).

„Я хачу напісаць цікавае апавяданьне пра (–). — Так у аўтара.

„Верасьнёвыя ночы“ — Апавяданьне К. Чорнага. Упершыню — Узвышша. 1928. № 4.

Мне цяжка гаварыць аб (…) пасьля яе прачытаньня. — Так у аўтара (пропуск са шматкроп’ем).

[Асобныя нататкі пра паэзію] (с. 535)

Друкуецца ўпершыню з аўтографа, які захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 58, арк. 6 адв. — 7 адв., 8 — 14, 13 —13 адв., 15, 16 — 16 адв.; адз. зах. 34, арк. 11; адз. зах. 59, арк. 2, 10, 12, 13, 25. Датуецца 1926 — 1928 гг.

…(сродкам для мэт вонку самой поэзіі)… — Вылучаная курсівам частка сказу ў арыгінале ўзята ў дужкі і закрэсьлена.

Беларуская поэзія, нягледзячы на яе беднасьць… — Вылучаны курсівам фрагмэнт у арыгінале закрэсьлены. Аўтарскія зноскі да яго адсылаюць да наступных публікацый: Ад беларускага літаратурна–мастацкага згуртаваньня „Узвышша“ // Узвышша. 1927. № 1. С. 168 — 170; Багдановіч М. Забыты шлях // Вольная Беларусь. 1918. 28 крас.

Так, калі поэта гаворыць „песьня — сяліб пазалота“… — Маецца на ўвазе Я. Пушча (верш „Эх, песьня!.., 1925“).

І вось калі поэта называе свае песьні цёмнавірымі… — Маецца на ўвазе верш Я. Пушчы „Ой ды песьні мае цёмнавірыя!“ (1924).

Колас быў сказаў: „О край родны, край прыгожы!“ — У паэме „Сымон Музыка“ (1911 — 1925).

Адсутнасьць зьбегу вялікіх зьбегаў зычных. — Так у аўтара.

[Асобныя нататкі пра крытыку] (с. 545)

Друкуецца ўпершыню з аўтографа, які захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 57, арк. 1, 3 — 3 адв., 6, 11; адз. зах. 12; адз. зах. 38, арк. 8, 16, 22, 26 адв.; адз. зах. 50, арк. 38 адв.; адз. зах. 57, арк. 14. Датуецца 1926 — 1928 гг.

З гэтага боку калі глянуць на крыт[ыку]… — Так у аўтара (незавершаны сказ).

У нас ёсьць выкрывацельства, шукацельства, дзяўканьне, пракурорства, паклёпства, данасіцельст[в]а, але няма крытыкі. — Падрабязьней разгляд недахопаў тагачаснай крытыкі гл. у разьдзеле „Крытычна–палемічныя артыкулы і нататкі“.

…крытыка — гэта суд (ад крітікэ). — У грэцкай мове згаданае слова мае значэньне ‘суджэньне; майстэрства разьбіраць, судзіць’.

[Асобныя нататкі пра творчасьць розных аўтараў] (с. 549)

Друкуецца ўпершыню з аўтографа, які захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 34, арк. 18 — 18 адв.; адз. зах. 208; арк. 3; адз. зах. 59, арк. 26 — 26 адв., 24 адв., 48; адз. зах. 50, арк. 41 адв.; адз. зах. 65, арк. 19; адз. зах. 59, арк. 24. Датуецца 1926 — 1928 гг.

Мікалай — герой рамана К. Чорнага „Зямля“.

„Вечар“ — апавяданьне К. Чорнага (упершыню — Маладняк. 1926. № 1).

„Буланы“ — апавяданьне К. Чорнага (упершыню — Маладняк. 1926. № 2).

*„Зьвіняць **нячутыя дагэтуль** гукі…“* — Цытата зь вершу „…А Беларусь узьняла ўтомленыя рукі…“, якім адкрываецца першы паэтычны зборнік Максіма Лужаніна „Крокі“ (Менск, 1928).

Вось хоць–бы кніжка [нрзб.]… — Назва кніжкі напісана скарочана і неразборліва.

Працы, прысьвечаныя творчасьці Язэпа Пушчы

Адама Бабарэку і Язэпа Пушчу зьвязвалі сяброўскія і творчыя стасункі, а пачынаючы прыкладна з 1925 г. Пушча–паэт стаў адным з галоўных аб'ектаў дасьледаваньня Бабарэкі–літаратуразнаўца. Артыкулы, рэцэнзіі нататкі, эскізы, чарнавыя накіды, прысьвечаныя творчасьці Я. Пушчы, складаюць значную частку ад агульнага аб'ёму рукапіснай спадчыны А. Бабарэкі, таму было вырашана аб'яднаць іх у асобны падраздзел. Такое рашэньне абумоўлена яшчэ і тым, што тэксты ўзаемазьвязаныя, пераклікаюцца ці часткова дублююцца па зьмесьце і, магчыма, утвараюць разам агульны матэрыял, на аснове якога А. Бабарэка рыхтаваў выніковую працу–манаграфію пра жыцьцё і творчасьць Я. Пушчы (гл. „Супроць ветру“).

Творы, якія траплялі ў поле інтарэсу крытыка, — вершы са зборнікаў „Раніца рыкае“, „Vita“, „Дні вясны“, паэтычныя нізкі „Асеньнія песьні“, „Лісты да сабакі“, паэмы „Песьня вайны“ і „Песьня акупацыі“. Часта адзін і той твор рабіўся аб'ектам усебаковага, падрабязнага дасьледаваньня, прыводзіўся як прыклад для ілюстрацыі таго ці іншага літаратурна–крытычнага палажэньня. Так, на матэрыяле аднаго вершу „Раніцу шчэбет пільнуе…“ А. Бабарэка аналізуе вобразную і фанэтычную структуру паэтычнага твору, прыроду мэтафары, характар паэтычных перажываньняў, разглядае псыхалёгію творчасьці і яе ўспрыманьня і іншыя літаратуразнаўчыя і эстэтычныя праблемы.

На жаль, ніводная з прац А. Бабарэкі пра Я. Пушчу ня ўбачыла сьвет. Галоўная прычына палягала ў тым, што Я. Пушча пэрыядычна рабіўся ахвярай выпадаў з боку крытыкаў–вульгарызатараў. Імкнучыся абараніць сябра, А. Бабарэка нават не пасьпяваў перапрацоўваць свае артыкулы з улікам фактаў новых крытычных нападак на Я. Пушчу і адпаведна — з новымі контраргумэнтамі супраць гэтых несправядлівых абвінавачаньняў. Гл. таксама артыкулы 1927 — 1928 гг. „[Аб кампаніі крытыкаў супраць Я. Пушчы]“, „[Развагі, выкліканыя крытыкай твораў Я. Пушчы]“, „[Палеміка з Я. Пільным пра кнігу Я. Пушчы „Дні вясны“]“, „Запіскі [пра неразуменьне Я. Пільным кнігі Я. Пушчы „Дні вясны“]“, „[Палеміка з Я. Пільным пра верш Я. Пушчы „Рабіндранату Тагору“]“, „[А. Сянкевіч як чытач–рэцэнзэнт і яго тэорыя шукацельства]“, „[Адкрытая заўвага пра крытыку А. Сянкевічам твораў Я. Пушчы]“, „Адкрытыя лісты да чытача“ ў разьдзеле „Крытычна–палемічныя артыкулы і нататкі“.

[Формы бьіцьця ў народнай песьні й паэзіі Я. Пушчы] (с. 557)

Друкуецца ўпершыню з аўтографа, які захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 52, арк. 1 — 1 адв. Датуецца прыблізна 1925 — 1926 г.: напісана пасьля выхаду паэтычнага зборніка Я. Пушчы „Раніца рыкае“ (1925).

1. (Да песьні з мат[арыялаў] Шэйна, стар. 176–7.) — Аўтар спасылаецца на выданьне: Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо–Западного края, собранные и приведенные в порядок П. В. Шейном. Т. 1. Ч. 1. Бытовая и семейная жизнь белоруса в обрядах и песнях. — СПб., 1887.

„Дубровачка ай зялёная“ — Гэтую песьню як прыклад спосабу выяўленьня моцы пачуцьця каханьня А. Бабарэка ў далейшым скарыстаў у працах „[Формальна–вобразныя асаблівасьці вершаў Я. Пушчы], „Нашы поэты і пісьменьнікі: Язэп Пушча“ (Варыянт 2), „Аб мастацкіх шляхох беларускай поэзіі“, „Супроць ветру“. Матыў песьні выкарыстаны Я. Пушчам у вершы „Не шуміце, вятры!“ (1926).

Нашы поэты і пісьменьнікі: Язэп Пушча (с. 559)

Друкуецца ўпершыню з аўтографа, які захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 67, арк. 7 — 7 адв., 10 — 10 адв., 8 — 9 адв., 11 — 12 адв.; адз. зах. 6, арк. 14 адв. — 15 адв. (Варыянт 1); адз. зах. 67, арк. 3 — 3 адв. (Варыянт 2); адз. зах. 67, арк. 13 — 14 адв.; адз. зах. 50, арк. 13 (Варыянт 3); адз. зах. 67, арк. 20 (Варыянт 4); адз. зах. 67, арк. 21 — 23 (Варыянт 5). Датуецца 1927 г. — паводле часу выданьня апошняй з разгляданых у артыкуле кніг Я. Пушчы „Дні вясны“.

Захаваўся плян (адз. зах. 6, арк. 18) задуманай А. Бабарэкам працы, прысьвечанай разгляду творчасьці Я. Пушчы ў агульным кантэксьце тагачаснай беларускай літаратуры (часткова задума вылілася і ў напісаньне кнігі „Супроць ветру“):

1) Агульн[ы] стан:
а) уяўлен[ьне] з аддал[енасьці];
б) у поглядзе інш[ых];
в) у погл[ядзе] саміх дзейн[ых].
2) Стан агульн[ы]:
а) харак[тарыстыка] асобн[ых] ч[ленаў];
б) Пушч[а];
в) ураж[аньні] аб ім перш[ыя].
3) Гіст[орыя] яго выст[упленьняў]:
а) першае і яго хар[актарыстыка];
б) другое;
в) трэцьцяе.
4) Агул[ьныя] асаблів[асьці] яго поэзіі:
а) асьвятл[еньне];
б) зьмест быцьця поэз[іі];
в) афармав[аная] хар[актарыстыка] агул[ьнага].
5) Асьвятленьне:
а) характ[арыстыка] асьв[ятленьня] у адрадж[аністаў];
б) характ[арыстыка] асьв[ятленьня] у мал[аднякоўцаў];
в) хар[актарыстыка] асьв[ятленьня] [у] П[ушчы].
6) Быцьцё:
а) [у] адр[аджаністаў];
б) [у] мал[аднякоўцаў];
в) у П[ушчы].
7) Афармав[аньне]:
а) [у] адр[аджаністаў];
б) [у] мал[аднякоўцаў];
в) у П[ушчы].
8) Агульн[ыя] выв[ады] — ацэнка.

…„Весялей трэба йграць, хоць–бы струны парваць, хоць і сам мо’ вясельлю ня рад“. — Словы зь вершу М. Чарота „Маладому песьняру“ (1921).

„Што–ж рабіць, калі дух юнацкі…“ — Цытуецца верш А. Дудара „Я малады“ (1924).

І як прызнаецца поэта ў гэтым жа вершы… — у вершы „Я ў песьні пра вёску трыбуню…“ (упершыню — у зб. „Раніца рыкае“).

…а кажучы словамі Гаруна, „у аграбленай хаце“… — Словы зь вершу А. Гаруна „Ты, мой брат, каго зваць беларусам“ (1910): „Ад дзядоў і ад прадзедаў, браце, /

Гэты скарб нам адзін захаваўся, / У сялянскай аграбленай хаце / Толькі ён незабраны застаўся“.

…для Гл[ыбоцкага], Др[ука], Галя зьяўляецца ісьцін[аю] для іх іх чытаньне… — Тодар Глыбоцкі, Сымон Друк, Аркадзь Галь — псэўданімы, пад якімі з крытычнымі артыкуламі (нярэдка — з элемэнтамі вульгарызатарства) выступалі паэты Алесь Дудар, Цішка Гартны, Андрэй Александровіч. Уключэньне іх А. Бабарэкам у адзін кантэкст мае тут іранічнае адценьне.

Узяць вынятку і прыпісаць да яе „……“ — хіба чытаньне? — Так у аўтара.

Гл[ыбоцкі], напр[ыклад], хоча прыст[асаваць] П[ушчу] да сябе парадаю вучыцца і працаваць… — Напрыклад, у рэцэнзіі на зборнік Я. Пушчы „Дні вясны“: „Менш роспачы, болей працы над сабою — вось той шлях, якім павінен пайсьці Пушча і які прывядзе яго, магчыма, да самых найлепшых вынікаў“ (Глыбоцкі Т. „Я сягоньня ўсім чужы“ // Савецкая Беларусь. 1927. 18 верас.; ці: Глыбоцкі Т. Пра нашы літаратурныя справы. — Менск: БДВ, 1928. С. 163).

Язэп Пушча… прынёс у „Днёх вясны“, кажучы яго словамі, „душой сагрэты сьпеў… з лясоў“. — У Я. Пушчы: „Мой дзень даўно пасьпеў / І сыпле зерні слоў. / Душой сагрэты сьпеў / Прынёс я вам з лясоў“.

…яны абвінавацілі аўтара „Днёў вясны“ ў хворасьці і казалі, што яму патрэбна прайсьці нейкую „інфэкцыйную камеру“, каб стаць здаровым; у праціўным выпадку, казалі гэтыя, Я. Пушчы пагражае небясьпека быць ня прынятым да… друку. — А. Бабарэка мае на ўвазе рэцэнзію Янкі Пільнага (адзін з псэўданімаў З. Жылуновіча), у якой той пісаў: „Пісьменьніку трэба лячыцца, каб не спаралізаваць сябе. Яму трэба прайсьці інфэкцыённую камэру і збавіцца ад шкодных наростаў, атруціўшых яго думкі і ўзбаламуціўшых яго настрой. […] Толькі стромае жаданьне аўтара зборнічку ў бок шкадлівага ўпадніцтва зьвярнула на сябе ўвагу напісаўшага гэта… Увагу для папярэджаньня ня толькі яго (аўтара), а і выдавецтва…“ (Пільны Я. Язэп Пушча. Дні вясны // Полымя. 1927. № 5. С. 200).

…як казаў у свой час М. Багдановіч, на спажытак душы. — Адсылка да празаічнага твору М. Багдановіча „Апокрыф“ (1913): „І адказаў яму [Пятру] Хрыстос: няма красы без спажытку, бо сама краса і ёсьць той спажытак для душы“.

…яго поэзія была прынята пасьлякастрычнікавай беларускай літаратурай як новае адкрывеньне ў беларускай літаратуры і ахрышчана было па аналёгіі з вядомай плыньню ў расійскай літаратуры таго часу, як імажынізм… — Насамрэч беларускім імажыністам пачаў называць сябе сам Я. Пушча. У сваім праграмным артыкуле „Вобраз у беларускай паэзіі“, надрукаваным пад псэўданімам Я. Кудзер (упершыню — „Радавая рунь“, 1924, № 2 (18 траўня)), ён напісаў пра сябе ў 3–й асобе: „За Чаротам таксама вясёла ўсьміхаюцца вобразы ў вершах зусім маладога паэта Я. Пушчы, які сябе сьвядома лічыць беларускім імажыністым. І з гэтым нельга і не згадзіцца, бо хто дае такія сьмелыя і калярытныя вобразы, як ня Пушча…“ (Пушча Я. Збор твораў. У 2 т. Т. 1. Вершы, паэмы, артыкулы. 1922 — 1930. / Прадм. Л. Мазанік. — Мінск: Маст. літ., 1993. С. 264).

Поэта быў праў, калі казаў: „Я сёньня ўсім чужы“. — У вершы „Дружбакоў–таварышаў ня маю…“ (зб. „Дні вясны“; упершыню — Маладняк. 1926. № 4).

Ён апош[ні] вяск[овы] музыка, пад[няў] золата раніцы зь сьмецьця… — Адсылка да вершу Я. Пушчы „Ой ты, хмелю!.. (1925): „О, я веру, што радасьць паўдня / за кустом маіх песень ўсьміхнецца, бо я першы, што сьмела падняў / золата раніцы з сьмецьця“.

Беларусь для Пушчы гэта ідэя, якая ўяўляецца ў вобразе свайго роду „прекрасной дамы“, сымб[алі] „блакітнае кветкі“ ром[антыкаў] або „васілька ў жыце“ („блакітная краска“ і[енскіх] романтыкаў). — Маецца на ўвазе блакітная квет-

ка, убачаная ў сьне галоўным героем раману нямецкага пісьменьніка–раманты-ка Наваліса „Генрых фон Офтэрдынген“ (1799), дзе яна ўвасабляе сымбаль адвеч-нага імкненьня да ідэалу. „Васілёк у жыце“ — вобраз з празаічнага твору Максіма Багдановіча „Апокрыф“ (1913), алегорыя мастака сярод працоўнага народу.

Ён як–бы яе рыцар, яе „Д[он] К[іхот]“… — Параўнаньне з галоўным героем ад-найменнага раману Мігеля дэ Сэрвантэса.

„Идейны[й] запас всякого данного человека определяется и обогащ[ается] его отношениями к этому миру“. — Цытата з Г. Пляханава (Плеханов Г. Литература и эстетика. Т. 1. — М., 1958. С. 182).

…поэта Дубоўка ўзірае, што ў звычайнай праяве хіжыць вялікая сіла. — Ад-сылка да вершу У. Дубоўкі „Ня кожная быль песьняй звоніць…“ зь нізкі „Кляновыя лісты“ (зб. „Трысьцё“, 1925).

sine ira et studio (лац.) — бяз гневу і прадузятасьці.

Дзяўчына пяе, што заблудзілася ў шуме дубровы… — Ідзецца пра народную песь-ню „Дубровачка ай зялёная“ (гл. таксама працы „[Формы быцьця ў народнай песьні й паэзіі Я. Пушчы], „Аб мастацкіх шляхох беларускай поэзіі“, „Супроць ветру“).

…прыдзе час — і выцьвітуць дум берагі. — У Я. Пушчы: „Мае ж творы паложаць на бальцы, / Бо ў іх выцьвітуць дум берагі“ („Не сядзець мне з хлапцамі“, 1925).

Язэп Пушча. Дні Вясны. Поэзіі. БДВ. Менск, 1927 (с. 579)

Друкуецца ўпершыню з аўтографа, які захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 67, арк. 1 — 2, 4 — 4 адв., 6; адз. зах. 50, арк. 3, 31, 34 (Варыянт 1); адз. зах. 7, арк. 1 — 2, 3 адв. — 4, 5 адв. (Варыянт 2); адз. зах. 10, арк. 6, 7, 9 — 10 адв. (Вары-янт 3); адз. зах. 10, арк. 11, 12 (Варыянт 4); адз. зах. 10, арк. 13 (Варыянт 5); адз. зах. 50, арк. 2 адв., 5 адв. (Варыянт 6: Развагі й нататкі пра кнігу Я. Пушчы „Дні вясны“). Датуецца паводле часу выданьня разгляданай кнігі Я. Пушчы „Дні вясны“ — 1927 г.

…у сьвятле ёсьць цемра і ў цемры сьвятло. — У арыгінале: „…у сьвятле ёсьць цемра і цемра ў сьвятле“.

…спосабу пераходу „грубага жыцьця ў жомчуг“. — Адсылка да вершу М. Багдановіча „Калі ў ракавіну цёмную жамчужніцы…“ (1912):

Калі ў ракавіну цёмную жамчужніцы
Упадзе пясчынка хоць адна, —
Жомчугам патроху робіцца яна!
Калі ў дух мой западзе і заварушыцца
Там кавалак грубага жыцьця, —
У жомчуг зьвернецца ён сілай пачуцьця.

1) перажываньне ўсяго таго… — У арыгінале пункт 1 стаіць пасьля пункту 4. Пры публікацыі парадак скарэктаваны.

4. Што гэта за чалав[ек]? — У арыгінале пасьля пункту 4 ідзе 5. Пры публікацыі нумарацыя скарэктавана.

„Хоць вусны жаліла аса, хоць сьцюжа веяла з граніц…“, „Няхай рас[с]тупяц-ца вякі для лепшага ў жыцьці“ — Цытаты зь вершу „Я ведаю…“ (У Я. Пушчы — „для сьветлага ў жыцьці“).

„О, дар[агая] краіна, сына уцеш ты да сьлёз“… — Зь вершу „Вечнае Раньне–Мэсія…“.

…гэта Бел[арусь], будуч[ае], мінул[ае]. …… — Так у аўтара.

…„будуць бэсьціць адважных, што ўзьняліся на ўзвышшы…“ — Цытата зь вершу А. Дудара „Скрыжалі“ (упершыню — Маладняк. 1926. № 3), напісанага пасьля расколу ў „Маладняку“, што адбыўся 26 траўня 1926 г. Гл. таксама артыкул „[Пра прыёмы „здаровай“ крытыкі]“.

Каралішчавец — жыхар Каралішчавічаў, роднай вёскі Я. Пушчы (цяпер Менскі р–н).

…„хочацца… жыць, на бляск зары глядзець“. — Цытата зь вершу Я. Пушчы „Зялёны шум лясны“ (1926).

У гэтым дачынен[ьні] характэрны на[ступныя] параўнан[ьні] — „сьмяяцца дзіцем“ і „воўк у восень вые“. — Зь вершаў „Ад радасьці“ („Ад радасьці / Мне хочацца сьмяяцца дзіцем“) і „На дарогах крыжавых“.

…але „ўхіленьне аўтара зборнічку ў бое шкадлівага… упадніцтва…“ — Цытата з рэцэнзіі Я. Пільнага (З. Жылуновіча) на кнігу „Дні вясны“.

Зараз справа прыблізна вось якога парадку… — Вылучаны курсівам фрагмэнт у арыгінале закрэсьлены.

П[ушча] досыць шырока вядомы нашаму грамадзтву сваімі першымі поэт[ычнымі] выступленьнямі, поўнымі… — Так у аўтара (незавершаны сказ).

[Аб крытыцы чытачоў і зборніку Я. Пушчы „Дні вясны“] (с. 604)

Друкуецца ўпершыню з аўтографа, які захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 23, арк. 1 — 2 адв. (Варыянт 1); арк. 3 — 3 адв. (Варыянт 2). Датуецца паводле часу выхаду кнігі „Дні вясны“ — 1927 г.

…як радаваўся адзін глыбоцкі дудар з поваду падзей у літаратурным жыцьці Беларусі вясною 1926 году. — Верш А. Дудара „Маладняку“ („Усё прайшло…“), зь якога прыводзіцца цытата, датаваны 26 траўня 1926 г., г. зн. напісаны акурат у дзень выхаду А. Бабарэкі, У. Дубоўкі, К. Крапівы, Я. Пушчы, К. Чорнага з „Маладняка“.

Яно, між іншым, асьвядомлена ў дэкл[ярацыі] „Узв[ышша]“ тым пунктам, дзе гаворыцца аб „выраж[эньні] і фарм[аваньні] дыял[ектычна]–мат[ар'ялістычнага] сьветагляду“. — Гл. пункт 5 «Тэзісаў да пытаньня аб утварэньні „Ўзвышша“» (матэрыял № 30 у разьдзеле „Дакумэнты і матэрыялы“ (том 2 нашага выданьня).

(1) Адгэтуль… (1) Ёсьць… — Верагодна, А. Бабарэка меркаваў уставіць у пазначаныя месцы іншыя фрагмэнты тэксту.

…а з другога — на легкавернасьці чытача і на думцы, на аўтарытэтах, безадказнасьці за свае пісаньні і на думцы, што ўсё пройдзе бяскарна… — Так у аўтара.

Творы як мова загадак (с. 609)

Друкуецца ўпершыню з аўтографа, які захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 13, арк. 1 — 1 адв.; адз. зах. 22, арк. 1 — 2. Датуецца паводле часу выхаду кнігі „Дні вясны“, у якой упершыню апублікаваны згаданы ў артыкуле верш Я. Пушчы „Я аддаў дню вясн[оваму дань]…“ (датуецца 10–XI–26 г.).

[Мае ўражаньні ад поэзіі Язэпа Пушчы] (с. 613)

Друкуецца ўпершыню з аўтографа, які захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 5, арк. 1 — 2. Датуецца паводле часу выхаду кнігі „Дні вясны“.

Зьмест артыкулу часткова дублюецца са зьместам варыянтаў 3, 4, 5 рэцэнзіі „Дні вясны. Поэзіі. БДВ. Менск, 1927“ (гл. камэнтар да гэтай працы).

Муж[ычы] Яз[эп] у анг[ельскай] сьв[ітцы]. — Вобраз, які паўстае з наступных радкоў Я. Пушчы: „Ой да скіну ня сёньня дык заўтра / Я шаўро і ангельскую сьвітку. // Ды зноў апрануся папросту: / У зрэб’е, шарачак стракаты“ („Эх, песьня!“, 1925).

…(„я ня знаю, каго цешыць?“)… — цытата зь вершу Я. Пушчы „На дарогах крыжавых“ (1926).

(Сьвіст мэл[ёдый], разыгр[аных] ветрам на стр[унах] вечнасьці. — Вылучаны курсівам фрагмэнт у арыгінале закрэсьлены.

[Слова і мастацтва: Заўвагі аб формальнай школе і поэзіі Я. Пушчы] (с. 621)

Друкуецца ўпершыню з аўтографа, які захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 5, арк. 1 — 2. Датуецца 1927 г.

Фармальная школа — гл. камэнтар да артыкулу „Аб разуменьні мастацкай творчасьці і аб некаторых пытаньнях у вывучэньні беларускай літаратуры“.

В. Шклоўскі азначае слова як рэч… — Гаворка ідзе аб працы В. Шклоўскага „Аб тэорыі прозы“ (1925), зь яе ўзята і цытата.

…або па прынцыпу куставаньня, г. зн. строфы ўяўляюць сабою як–бы кусты… — Ідэя параўнаньня структурных адзінак літаратурнага твору з кустамі і, адпаведна, тэорыя „прынцыпу куставаньня“ нарадзілася ў А. Бабарэкі падчас напісаньня артыкулу „Поэма „Сымон Музыка“ Якуба Коласа“ (гл. адпаведны тэкст у нашым выданьні).

„Слово производит действие“ — цытата з працы В. Шклоўскага „Аб тэорыі прозы“.

…„сакалінае слова, што жыве ў грудзёх“… — Вобраз зь вершу Я. Пушчы „Ой ды песьні мае цёмнавірыя!“ (1924): „Хоць я вырас, як сын той сабачы, / Ўсё ж жыве у грудзях сакалінае слова“.

У гэтым ён падобны С[ымону] М[узыку]… — Параўнаньне Я. Пушчы з героем паэмы Я. Коласа набывае далейшую распрацоўку ў артыкулах „Напярэдні. Эскіз вобразу“, „С[ымон] М[узыка] у горадзе“, нявыдадзенай кнізе „Супроць ветру“.

[Лірыка Язэпа Пушчы як поэтычная аўтабіографія] (с. 624)

Друкуецца ўпершыню з аўтографа, які захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 59, арк. 41 — 41 адв.; адз. зах. 50, арк. 27, 29; адз. зах. 9, арк. 2, 5 — 5 адв. (Варыянт 1); адз. зах. 9, арк. 3; адз. зах. 6, арк. 7 — 13 (Варыянт 2). Датуецца 1927 г.

„Дз[ядзька] у Вільні“ — разьдзел з паэмы Я. Коласа „Новая зямля“.

В.І. Ленін, кажучы пра Л. Талстога як люстру расійскай рэвалюцыі, пісаў… — Цытуецца артыкул У. Леніна „Лев Толстой как зеркало русской революции“ (Пролетарий. 1908. 11(24) сент. № 35).

*4) прызнаньне **міру** як меры асабовага дабрабыту, „што міру — тое й бабінаму сыну“, ці „як людзі, так і я“, праз агульнае да асабовага, а не наадварот…* — Гл. таксама артыкул „[Фармальна–вобразныя асаблівасьці вершаў Я. Пушчы]“.

Людзі на сьвет не раждаюцца поэтамі. — Вылучаны курсівам фрагмэнт у арыгінале закрэсьлены.

……г. выдрукаваны …… Гэтыя вершы выклікалі …… У …… — Так у аўтара.

„Прывітаньне табе“, „Зазванеце“. „Дажынкавае“ — Вершы Я. Пушчы з кн. „Раніца рыкае“.

4) Сонца — 9) бліск[учым] пласк[оньнем]… — Так у аўтара.

Напярэдні. Эскіз вобразу (с. 634)

Друкуецца ўпершыню з аўтографа, які захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 50, арк. 43 адв. Датуецца 1927 г.

Пад эскізам запісаны вырыянт (закрэсьлены):

„Гавораць, крытыка справа крытыкаваць. Калі гэта так, я **сёньня ня** крытык. Я толькі чытач. Я чытаю творы П[ушчы], і дзіўным робіцца мне самому, перада мною ва ўяўлень[ні] паўстае жывы, цэльны вобраз поэты. Гэты вобраз я хачу нарысаваць словамі.

Ці чыталі вы „С[ымона] М[узыку]“ Як[уба] Кол[аса]? Там Кол[ас] **расказаў** пра С[ымона] М[узыку]. Менавіта **расказаў**“.

С[ымон] М[узыка] у горадзе (с. 635)

Друкуецца ўпершыню з аўтографа, які захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 16, арк. 1 — 1 адв. Датуецца 1927 г.

Закон[чыў] Я. К[олас] поэму зваротам да чыт[ача] так[імі] слов[амі]… — У арыгінале сказ абрываецца. Канцоўка паэмы „Сымон Музыка“ выглядае наступным чынам:

Я разьвітаюся з Сымонам —
Тут круг замкнут адзін, а там
Сваім звычайным ходам–гонам
Пачнуцца новыя кругі —
Яшчэ далёкі берагі,
Аб іх раскажа повесьць вам
Ужо ня я, а хто другі.
Пайшоў Сымон сваёй пуцінай,
Бо ён прыроджаны пясьняр.
Панёс ён людзям песень дар —
Агонь душы і сэрца жар,
Панёс пясьнярскай каляінай.
Рука ў руку зь ім і з ахвотай
Дзяўчына мілая ішла.
Пад сховам дзеўчага крыла
Гарнула далі пазалотай,
І не кранала іх журбота,
Не засмучала іх імгла.
І ўжо ў пуці, ідучы зь ею,
Як надышоў той час–пара,
Дакончыў казку пра лілею
І пра пташыну–песьняра.

3) нявінна–дзіцяч[ая] наіўнасьць… — У аўтара парушана нумарацыя: прапушчаны пункт 3. Пры публікацыі нумарацыя скарэктавана.

б) усе творы — гэта маніста, гісторыя моман[таў], кінофільм іх… — Параўн. у 3–м варыянце працы „Язэп Пушча. Дні Вясны. Поэзіі. БДВ. Менск, 1927“: „Іх [Пушчавых песень. — ***Рэд.***] складанасьць такая, як у маністах. Усе элемэнты трымаюцца на нітцы настрою або адчуваньня прыгожасьці маністы слоў–вобразаў. Адзін ад другога яны не залежаць, яны раўнацэнны і раўнапраўны між сабою і адначасна ўсе яны ў дадзенай арганізацыі…“.

Гутарка наконт поэзіі Я. Пушчы (с. 638)

Друкуецца ўпершыню з аўтографа, які захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 79, арк. 1 — 2.

…„вусны вясны васільковай сонечны солад нясуць“… — Цытата зь вершу Я. Пушчы „Высіцца, высіцца арка…“ (1926).

[Казка пра дзіўнага і цікавага чалавека] (с. 640)

Друкуецца ўпершыню з аўтографа, які захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 59, арк. 4 — 4 адв. (Варыянт 1); адз. зах. 59, арк. 2 (Варыянт 2); адз. зах. 6, арк. 18 (Варыянт 3); адз. зах. 2, арк. 15. Датуецца 1927 г.

Тэкст (існуе ў некалькіх варыянтах) прыцягвае ўвагу сваёй казачнай формай, якую А. Бабарэка паспрабаваў надаць падзеям тагачаснага літаратурнага жыцьця, у прыватнасьці нападак крытыкаў на Я. Пушчу.

Вам лепш тады паслухаць такіх казачнікаў, як (…). — Так у аўтара. Мяркуючы па зьмесьце наступнага сказу, гаворка ідзе пра Тодара Глыбоцкага (А. Дудара).

І калі вам патрэбна будзе пачуць пра страшную кракадзілу… — „Кракадзіла“ згадваецца і ў артыкуле „Язэп Пушча. Дні Вясны. Поэзіі. БДВ. Менск, 1927“ (Варыянт 1) са спасылкаю на А. Варонскага.

А гэты другі чалавек… — Мяркуючы па зьмесьце, прататыпам гэтага пэрсанажа зьяўляецца Янка Пільны (Ц. Гартны).

[Няхай сабе я сёньня й страшна хворы…] — Словы, прасьпяваныя „дзіўным і цікавым чалавекам“, адноўлены паводле вершу Я. Пушчы „Ці я ў тэатры, ў рэстаране п’яным…“ (цыкль „Лісты да сабакі“, 1927), на зьмест якога намякае А. Бабарэка.

„Было гэта якась улетку…“ — А. Бабарэка цытуе рэальныя пачаткі казак са зборніка А. Сержпутоўскага „Казкі і апавяданьні беларусаў з Слуцкага павету“ (1926): „Цуд“, „Кальвінскі пост“, „Сабака й грошы“, „Закалдованая шапка“, „Прамудры Салімон“, „Хлапец удалец“, „Каму грэх, а каму не“, „Стралец і рыбак“, „Дзявочы набор“, „Шчодрая й скупая жанчына“, „П’яніца“, „Пятніца“, „Што бог злучыў, таго не разлучай“.

Дык ось, здалося яму нек раз, што ён ня проста складальнік песень, ня проста пясьняр, а расьпявальнік псальмаў аб краіне роднай, што гэта ён спраўляе страшнае маленьне... — Адсылка да вершу Я. Пушчы „Сам ня знаю, што сягоньня я сыграю…“ (з цыклю „Асеньнія песьні“, 1927): „Ой, Зямля–плянэта і браты–народы! / Я спраўляю штодзень страшнае маленьне: / Расьпяваю псальмы аб краіне роднай, / Расьпяваю ўвечар, стаўшы на калені“.

То здал[ося] яму, што ён друг сабакі і піша яму лісты з Расіі, а лістоў ад сабакі не пры[ходзіла], аж покі не прыслаў сын сабакі. — Адсылка да цыклю вершаў Я. Пушчы „Лісты да сабакі“.

Аб мастацкіх шляхох беларускай поэзіі (с. 644)

Друкуецца ўпершыню з аўтографа, які захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 21, арк. 1 — 7. Тэкст напісаны на адвароце машынапісу прынятага да друку ва „Ўзвышшы“ артыкулу пра замежную пралетарскую літаратуру, пад якім стаіць дата 4.XI.1927 (арк. 2 адв.). Адпаведна, артыкул „Аб мастацкіх шляхох беларускай паэзіі“ трэба датаваць канцом 1927 г. ці ўжо 1928 г.

1. Поэзія выражае пачуцьці і мысьлі (гл. Плеханава)… — Тут і далей маецца на ўвазе праца Г. Пляханава „Лісты бяз адрасу“ (1899 — 1900).

Вось гэта ў ваднэй народнай песьні… — Маецца на ўвазе песьня „Дубровачка ай зялёная“ (гл. таксама працы „[Формы быцьця ў народнай песьні й паэзіі Я. Пушчы], „Нашы поэты і пісьменьнікі: Язэп Пушча“ (Варыянт 2), „Супроць ветру“).

…(гл. Мэрынга аб значэньні эст[этычных] судж[эньняў])… — Маецца на ўвазе праца Г. Мэрынга „Эстэтычныя нататкі“.

[Мае асабістыя дачыненьні да творчасьці Я. Пушчы] (с. 651)

Друкуецца ўпершыню з аўтографа, які захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 50, арк. 38, 33. Датуецца 1927 — 1928 гг.

Тэматычна тэкст зьвязаны з цыклем „З літаратурных нататак“ (неапублікаваная частка, [II.2. Ацэнка твораў мастацтва і наогул творчасьці]; гл. падразьдзел „Крытычныя і літаратуразнаўчыя артыкулы, рэцэнзіі, нататкі) і мае наступны разгорнуты плян (адз. зах. 59, арк. 21 адв.):

1. Незразум[елыя] творы. Цягнучыя да сябе. Нешта ў іх ёсьць. Пасьля ўявіўся чалавек, які йдзе з аднаго пункта да другога і па дарозе бачыць рознае, што кідаецца яму ў вочы, лашчыць яго або б’е, прыгнятае, і ён пра гэта кажа такой моваю, якой навучыўся там, скуль вышаў (вёска, літ[аратура]). Кажа адкрыта, то сьцішка, то моцна, роўна–спакойна, то ўзрушана з гораччу, болем, то радасна вітаючы, то любоўна малюючы тое, што бачыць (**расьпісвае**). Цікавы чалавек, адароны, таленавіты, мае талент „расьпісваць“, жывапісаць музыкаю слоў–вобразаў усё, што блізка прыняў да сэрца. Ён, ідучы, як–бы кажа на ўвесь сьвет (канкрэтна ня маючы на ўвазе таго, да каго кажа): „Гляньце, якая прыгажосьць, якая тонкая сваеасаблівая краса тут, якое багацьце душы тут, якая кволасьць (нават болю), якая яркасьць, сочнасьць! і г. д. Усё гэта мае права на тое, каб прад ім схіліцца, каб яму пакланіцца і вызнаць у ім вялікасьць, каб адносіцца да яго з пашанаю, як да мастацтва, як да дарагога і важнага для чалавека! Яно варта і годна славы!“

2. На іншых робіць іншае ўражаньне. Адзін кажа: „ные“. Другі кажа: „робіць прысмакі“. Трэцьці — „сьлюнявіць“… і г. д. Хто–ж яны? Чаму такое ўражаньне? Чаго яны хочуць?

3. Думаю пра поэта, што ён прайшоў зн[ачны] поэт[ычны] шлях, на якім 1) вобр[азнасьць], 2) міл[агучнасьць], 3) кляс[авая] вобр[азнасьць] як убор, 4) Пуш[чава] поэтычнасьць простая (аквіт[ызм]), што ён пройдзе яшчэ.

Пра творы — што паасобку яны розн[ае] кашт[оўнасьці]. У цалку яны — помн[ікі] шляху поэты, вызначаюць сьвядомасьць **дзейную**, творчую (вывучаць і ўпрыгажаць).

Пра сьвяд[омасьць] поэты — што яна адбітак мол[адасьці] сял[янскай] і што яна разьвів[аецца] і разаўецца [да] адмаўленьня формаў і прыняцьця жыцьця (поэт прымае жыцьцё і адмаўляе формы, праўдзівей, прымае і формы (сац[ыяльная] л[ірыка]), але адмаўляе зьмест жыцьця ў іх, які ёсьць), жадае іншага, які павінен прысьці з в[ёскі],

апрануты ў культ[урную] вопр[атку] (культ[урную] і сав[ецкую]). Там, у в[ёсцы], ён адмаўляе форму, тут ён адмаўляе зьмест. У першым выпадку ён жадае культ[урнай] інт[элігенцкай], агульна–людз[кой] формы, у другім — культ[урнага] нац[ыянальнага] зьместу (г. зн. таго, што ўвабр[аў] у культ[урна]–інт[элегенцкія] формы з в[ёскі], запоўніц[ь] сабою, як нац[ыянальным] зьм[естам], формы тут. Н[ацыянальны] зьм[ест] — **нац[ыянальнае] нутро ў культ[урнай] вопр[атцы]** — гэта павінна стаць зьместам формаў г[рамадзкіх] інт[арэсаў] с[ялянства]. Словам, сьперша культура як воп[ыт], потым пал[ітычная] с[ьвядомасьць] як убраньне галаўное.) Пра яго адчувальнасьць — што яна кволая і багатая на хварбы, шчодрая на выабраж[эньне] простага ў вопратцы няпростай, што тым самым як–бы кажа, што гэта простае так–жа для яго каштоўна, як гэта няпростае, якое цэніцца людзьмі таксама высока. („Вобразапісец“.)

Пра думкі аб ім інш[ых]. Надзённыя і надуманыя, паклёпныя. Што яны сьведкі, як у наш час адн[осяцца] да поэты і які нізкі быў узровень, якія былі „мелачныя“ і мяшчанскія. Дзівіцца будуць нашчадкі, скажуць „ну і ну“ (Дуб[оўка]). Публіка любіць лаян[ку]. Яна ў нек[аторых] пісакаў — прыём таго, каб выклікаць гутаркі аб сабе, зьвярнуць на сябе ўвагу. Кажуць у такіх разох — „Ну й добра пакрыў N М–скі“. Дзейнікам служыць М–скі. Гавораць аб ім больш, чым аб тым, каго пакрыў.

Што думаю — мо’ каму й нецікава. Тады чаму–ж мне павінна быць цікава, што думае іншы? Цікава ці не, я слухаю. Аднак слухаць увесь век адно і тое–ж абр[ыдла]. Дазвольце–ж сказаць, што я думаю пра тое, што слухаю. Паслухайце й вы. Маю–ж права і я на вашу ўвагу, калі вы прэтэндуеце, як гаворыце, на маю. Што будзеце казаць вы — я ўжо ня чуцьму і не да мяне будуць адн[осіцца] гэтыя словы.

„Прыв[ітаньне] песьні“ — Маецца на ўвазе верш Я. Пушчы „Прывітаньне табе…“ (1925): „Прывітаньне табе, беларуская песьня, / Да ад постаці сьпелага жыта душы!“

[Язэп Пушча — „пережывацель“, тварэц, жывапісец] (с. 653)

Друкуецца ўпершыню з аўтографа, які захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 39, арк. 1 — 6; адз. зах. 29, арк. 4 адв.; адз. зах. 58, арк. 5 — 5 адв.; адз. зах. 67, арк. 16. Артыкул напісаны пасьля выхаду кнігі Я. Пушчы „Дні вясны“, датуецца 1927 — 1928 гг.

Тры іпастасі творчай асобы Я. Пушчы — „пережывацеля“, тварца, жывапісца — А. Бабарэка разглядае таксама ў працах „Нашы поэты і пісьменьнікі: Язэп Пушча“, „Супроць ветру“.

„Людзям, таксама як і шмат якім жывёлам, уласьціва пачуцьцё прыгожага…“ — Цытата з працы Г. Пляханава „Лісты бяз адрасу“ (1899 — 1900).

„Бел[арускаю] рукою [сьветлай праўды сіла] славу леп[шую] напіша [Бацькаўшчыне мілай]“ — Цытата зь вершу Я. Купалы „Нашай Ніве“ („Не загаснуць зоркі ў небе…“, 1911).

Для людзей з таго сьвету, у які прышоў чалавек, гэта камбінацыя (калі ў яе былі свае прывычныя азначэньні), тая–ж камбінацыя здасца не зразумелаю, калі–ж словы знаёмы, то прыблізна такое–ж уражаньне, як і ў першым будзе. — Так у аўтара.

„Раніца“ — Верш Я. Пушчы (зб. „Раніца рыкае“; упершыню — Маладняк. 1924. № 2–3).

„Парах[оды ў ходзе, падаюць сыгналы]…“ — Радок зь вершу Я. Пушчы „Сам ня знаю, што сягоньня я сыграю (зб. „Песьні на руінах“; упершыню — Узвышша. 1927. № 5).

„Трасец[ца асеньні заплаканы вечар]…“ — Першы радок вершу Я. Пушчы „Заплаканы вечар“ (зб. „Песьні на руінах“; упершыню — Ўзвышша. 1927. № 5).

[Фармальна–вобразныя асаблівасьці вершаў Я. Пушчы] (с. 659)

Друкуецца ўпершыню з аўтографа, які захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 50, арк. 35 — 36 адв.; адз. зах. 9, арк. 3, 6 — 8; 10, 12 адв.; адз. зах. 50, арк. 17 — 19 адв., 15, 7, 12, 43; адз. зах. 58, арк. 6. Артыкул напісаны пасьля выхаду зборніка Я. Пушчы „Дні вясны“ і ахоплівае вершы з усіх трох кніг паэта, а таксама цыкль „Лісты да сабакі“ (кастрычнік 1927). Датуецца 1927 — 1928 гг.

Вось песьні, якія выступаюць у разнастайных постацях… — Магчыма, сказ незавершаны і А. Бабарэка меркаваў уставіць прыклады.

Струны мінорныя (?) галосяць… — Разглядаецца першая частка вершу „Струны“ (1926).

Ёсьць клён, ён зялёналісты, прыгожы… — Разглядаецца другая частка вершу „Струны“.

…ідэя, што „бабіна[му] сыну“ дасталося ня тое, што „міру“, што ён пакрыўджан. — Гл. таксама артыкул „[Лірыка Язэпа Пушчы як поэтычная аўтабіографія]“.

„Там і тут“ — Маецца на ўвазе верш Я. Пушчы „Тут і там“ (зб. „Раніца рыкае“).

1. Зварот да бярозы, каб ня шум[ела] з клён[амі] над пун[яй]… — Разглядаецца верш „Не шумі, бяроза!“ (зб. „Дні вясны“; упершыню — Маладняк. 1926. № 5).

„Лісты да сабакі“ (с. 669)

Друкуецца ўпершыню з аўтографа, які захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 68, арк. 1, 4, 3 адв., 5. Датуецца канцом 1927 — пачаткам 1928 г.

Цыкль вершаў Я. Пушчы „Лісты да сабакі“ ўпершыню апублікаваны ў часопісе „Ўзвышша“, 1927, № 5, і складаецца зь вершаў „Жыву цяпер я ў шумнае сталіцы…“, „Успомніў восень я пятнаццатага году…“, „Ці я ў тэатры, ў рэстаране п’яным…“, а таксама „Ліст ад сабакі“. Пазьней Я. Пушча ўключыў іх у зб. „Песьні на руінах“ (Менск: Белдзяржвыд, 1929).

Гэты паэтычны цыкль А. Бабарэка падрабязна разгледзеў і ў неапублікаванай кнізе пра Я. Пушчу „Супроць ветру“, адна з мэтаў якой была абараніць паэта ад нападак крытыкаў–вульгарызатараў, найперш — А. Сянкевіча, які 11 студзеня 1928 г. у газэце „Зьвязда“ апублікаваў артыкул „Сацыяльныя матывы творчасьці, або Сабачыя лісты паэты Язэпа Пушчы“. Артыкул жа „Лісты да сабакі“ ня ўтрымлівае элемэнтаў палемікі і таму мог быць напісаны А. Бабарэкам яшчэ да выхаду артыкулу А. Сянкевіча, г. зн. у канцы 1927 г.

…чужыя людзі ходзяць каля склепу (гл. Купалава „Спадчына“). — Відавочна, А. Бабарэка мае на ўвазе купалаўскія радкі: „І ў белы дзень, і ў чорну ноч / Я ўсьцяж раблю агледзіны, / Ці гэты скарб ня збрыў дзе проч, / Ці трутнем ён ня зьедзены“ („Спадчына“, 1922).

[„Асеньнія песьні“] (с. 673)

Друкуецца ўпершыню з аўтографа, які захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 1, арк. 7 — 8; адз. зах. 59, арк. 14; адз. зах. 6, арк. 14; адз. зах. 1, арк. 5;

адз. зах. 9, арк. 1 — 1 адв.; адз. зах. 68, арк. 6 — 6 адв. (Варыянт 1); адз. зах. 68, арк. 7; адз. зах. 58, арк. 3 (Варыянт 2). Датуецца пачаткам 1928 г.

Цыкль вершаў Я. Пушчы „Асеньнія песьні“ ўпершыню апублікаваны ў часопісе „Ўзвышша“, 1927, № 5, і складаўся зь вершаў „Сам ня знаю, што сягоньня я сыграю…“, „Заплаканы вечар“, „Даліны адвеялі…“, „Словы мае, словы…“. Пазьней Я. Пушча ўключыў іх у зб. „Песьні на руінах“ (1929).

Свой артыкул А. Бабарэка прысьвяціў аналізу фактычна толькі аднаго вершу цыклю — „Сам ня знаю, што сягоньня я сыграю…“.

„[Думкі], думкі–весял[ушкі], скуль вы узяліся, што ў душы, як тыя птушкі, песьняй азваліся“. — Радкі зь вершу Я. Купалы „Да сваіх думак“ (зб. „Жалейка“, 1908).

П[ушча] гаворыць, але гаворыць так, як–бы гаварыў пра данае (зьявы) чалавек, апынуўшыся ў няведамым для яго сьвеце. — Гэтую думку А. Бабарэка падрабязьней разьвіў у артыкулах „Творы як мова загадак“, „[Лірыка Язэпа Пушчы як поэтычная аўтабіографія]“, „Аб мастацкіх шляхох беларускай поэзіі“, „Супроць ветру“.

„Песьня вайны“ (с. 680)

Друкуецца ўпершыню з аўтографа, які захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 68, арк. 8 — 9. Датуецца 1928 г.

Паэма Я. Пушчы „Песьня вайны“ ўпершыню апублікавана ў скарочаным варыянце ў часопісе „Ўзвышша“, 1927, № 3, 6; 1928, № 1. Пазьней уключана ў зб. „Песьні на руінах“.

Увага да „П[есьні] О[купацыі]“ (с. 681)

Друкуецца ўпершыню з аўтографа, які захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 29, арк. 4. Датуецца 1928 г.

Поэма Я. Пушчы „П[есьня] о[купацыі] (1918)“ упершыню апублікавана ў часопісе „Ўзвышша“, 1928, № 2. У далейшым „Песьня…“ ўвайшла (у выглядзе асобных разьдзелаў) у склад буйнейшага твору — паэмы „Цень Консула“ (упершыню — у зб. „Песьні на руінах“).

У нататцы цытуюцца вершы Я. Купалы „Мужык“, „Гэй, наперад!“, „…О так! Я — пралетар!..“.

П[ушча] як–бы расказвае, які жахлівы момант перажыла краіна. — Дзеяньне паэмы адбываецца ў 1918 г. у пэрыяд белапольскай акупацыі.

Вобраз рэволюцыі, які маецца быць у „П[есьні] Р[эволюцыі]“… — „П[есьня] о[купацыі] (1918)“ была апублікавана з наступным камэнтаром: „Гэтая „Песьня окупацыі“ зьяўляецца другой часткай вялікай лірычнай трылёгіі. Першая частка носіць назву „Песьня вайны“, урыўкі з якое выдрукаваны ў № 3, 6 за 1927 г. і № 1(7) за 1928 г. „Узвышша“ пад загалоўкам «З поэмы „Песьня вайны“». Зараз поэта канчвае працу над трэцяй часткай „Песьня рэволюцыі“, якая будзе выдрукавана ва „Ўзвышшы“ за 1928 г. *Рэдакцыя*“.

…„змыўшы грэх у атрутнай ваньне“ творца. — Адсылка да цыклю вершаў Я. Пушчы „Лісты да сабакі“: „Мне лепей быць звычайным бы ратаем, / Чым грэх з сябе змываць ў атрутнай ваньне“.

Літаратурнае падарожжа (с. 682)

Друкуецца ўпершыню з аўтографа, які захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 29, арк. 1 — 3. Тэкст пісаўся пасьля апублікаваньня А. Сянкевічам артыкулу „Сацыяльныя матывы творчасьці, або Сабачыя лісты паэты Язэпа Пушчы“ („Зьвязда“, 1928, 11 студз.). Датуецца 1928 г.

…прыяжджаю я на ст[анцыю] „Г[апо]н“. — „Гапон“ — вершаваная аповесьць В. Дуніна–Марцінкевіча (1855).

Я гэта бліжэй, бачу, карчма, чую: „шум, крык, гоман“. — У В. Дуніна–Марцінкевіча: „Шум, крык, гоман у карчме, / Кіпіць сельская дружына, / Піва, мёд, гарэлку п’е, / Ажны курыцца чупрына“.

Ён сьпяваў ёй песьні і вялічаў то Малад[зіцай], то Бел[арусьсю], то Марыяй. — „Маладзіца“ — разьдзел кнігі Я. Пушчы „Раніца рыкае“. Марыя — гераіня вершаў Я. Пушчы „Мастак“ (1926) і паэмы „Песьня вайны“ (1927 — 1928).

10. І ўсё, што я бачыў… — Пункты 8 і 9 у арыгінале адсутнічаюць; магчыма, аўтар зьбіраўся дадаць іх пазьней.

…(яны паўстаюць перад намі адзін з аднаго вырастаючым <<<<<<)… — Пасьля слова „вырастаючым“ у рукапісе — міні–схемка.

Першы вобраз — „Раніцу [шчэбет пільнуе / Ў лісьці жоўта–зялёным]“. — Вылучаны курсівам фрагмэнт у арыгінале закрэсьлены.

Супроць ветру (с. 687)

Друкуецца ўпершыню з аўтографа, які зьберагаецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 1, арк. 16, 18; адз. зах. 55, арк. 1; адз. зах. 1, арк. 17, 19, 20; адз. зах. 50, арк. 45; адз. зах. 57, арк. 9 — 10; адз. зах. 8, арк. 1 — 17; адз. зах. 57, арк. 3; адз. зах. 6, арк. 3 — 6; адз. зах. 67, арк. 15 — 15 адв.; адз. зах. 10, арк. 1 — 1 адв.; адз. зах. 2, арк. 14; адз. зах. 6, арк. 16 адв., 17; адз. зах. 2, арк. 1 — 2 адв., 5 — 6 адв., 7 адв. — 10 адв., 11 адв., 11 — 12 адв., 3, 13 — 13 адв.; адз. зах. 1, арк. 1 — 1 адв., 3, 2 адв., 3, 4, 6, 10, 11, 4 — 4 адв., 3 адв.

Кніга „Супроць ветру“ была задумана Адамам Бабарэкам як выніковая манаграфія пра жыцьцё і творчасьць Язэпа Пушчы. Назва была дадзена ў студзені 1928 г. — пасьля апублікаваньня А. Сянкевічам артыкулу „Сацыяльныя матывы творчасьці, або Сабачыя лісты паэты Язэпа Пушчы“, прычым у назву меркаванай кнігі А. Бабарэка вынес паэтавы словы, якія выклікалі найбольшы гнеў Сянкевіча і падобных яму крытыкаў–вульгарызатараў: „Нашто–ж мне падхалімам быць, крывіцца / І ў хмары ўрэзвацца чырвоным буслам? // Лепш вольным птахам рэзаць шыр нябёсаў / І **супроць ветру** [вылучэньне наша. — ***Рэд.***] размахнуць крыламі. / Хто хоча — кпіце над пясьнярскім лёсам / І бэсьце, лайце у гандлярскай краме“ („Лісты да сабакі“). Паведамленьне, што „Адам Бабарэка зараз заканчвае крытычны нарыс аб творчасьці Язэпа Пушчы“, зьявілася ў „Літаратурным дадатку да газэты „Савецкая Беларусь“, 1928, № 17, с. 8. Невядома, ці спадзяваўся А. Бабарэка выдаць кнігу ці хоць бы апублікаваць яе фрагмэнты, але калі справа дайшла б да друку, ён рызыкаваў, як мінімум, працай: на той момант А. Бабарэка быў выкладчыкам беларускай мовы і літаратуры ў Камуністычным універсытэце Беларусі імя У. І. Леніна, а А. Сянкевіч атрымаў пасаду рэктара гэтай навучальнай установы і адначасова — працаваў загадчыкам аддзелаў друку, культуры і прапаганды ЦК КП(б) Беларусі.

Раскіданасьць матэрыялаў, якія мусілі скласьці зьмест кнігі, па некалькіх адзінках захоўваньня запатрабавала грунтоўнага тэксталягічнага аналізу рукапісаў. У якасьці

назвы, пастаўленай аўтарам, спалучэньне словаў „Супроць ветру“ сустракаецца ў А. Бабарэкі пяць разоў: 1) перад уступнай часткай (адз. зах. 1, арк. 16); 2) перад чарнавым накідам аналізу цыклю вершаў „Лісты да сабакі“ (адз. зах. 1, арк. 15); 3) у якасьці падзагалоўку разьдзелу „Хто такі Пушча“ — „З кнігі „Супроць ветру“ (адз. зах. 2, арк. 1); 4) у якасьці асноўнага загалоўку перад разьдзелам „Лісты да невядомага друга“ (адз. зах. 1, арк. 1); 5) тое самае перад закрэсьленым чарнавіком аднаго зь лістоў (адз. зах. 1; арк. 7).

Акрамя таго, захаваўся плян (адз. зах. 57, арк. 10 адв.), у адпаведнасьці зь якім зьдзейсьнена спроба рэканструкцыі тэксту кнігі:

0. Поэзія і крытыка
I
(Чыт[аньне] сам[ому] сабе)
1. Уражаньне асобнымі момантамі.
2. Прасьвятленьне іншых (не зразумелых) момантаў.
3. Жаданьне вярнуцца для другога спазору.
4. Якасьць карцін з аддаленьня.
5. Кінафільмавая кустовасьць.
II
6. Вобраз гэроя цэнтральны, нутраны, зьвязваючы.
7. Разнастайнасьць яго постацяй у момантах яго выяўленьня.
8. Адзінства ў постацях.
9. Туманнасьць вобразу, яго завэлюмованасьць у зьяўленьні.
10. Яго падабенства да С[ымона] М[узыкі].
III
(Чыт[аньне] уголас)
11. „Звон песень птушак“, „слоў сугучных граньне“, „гром з нав[альніцай]“, „паводка вобразаў“, вэлюм гэроя як надворн[ае] зьяўл[еньне].
12. Разнастайнасьць мотываў, мэлёдый і рытмаў і іх характараў.
13. Адзінства лейтмотыву.
14. Прыведзеныя мэлёдыі, мотывы і вобразы.
15. Надворны вобраз сьвету і жыцьця і яго творца.
IV
16. Мастак слова, якое жывіць.
17. Выказваньне ад паўнаты.
18. Дойлідзкі спосаб будовы твору. Сынтэтык.
19. Вобраз нутр[анога] перажываньня як аснова і форма тв[орчасьці].
20. Орыентацыя на адчуваньне, пачуцьцё.
V
21. Жыцьцяадчуваньне як крыніца пазнаньня.
22. Жыцьцё як песьня і казка.
23. Жыцьцё як радасьць і сум.
24. Перажываньне жыцьця — рост.
25. Адбітак процэсу ўрошчв[аньня] бел[арусаў] у горад.
VI
26. Закл[ючэньне] аб суджэньні.

Чыт[аньне] грамадзк[ае].
1. Імажыніст.
2. Сялянскі.

3. „Хворы“.
4. „Кулак“.
5. Сым[он]–М[узыка] у горадзе.

Не згаданы ў пляне і ў апісаньні задумы кнігі разьдзел „Лісты да невядомага друга“, хутчэй за ўсё, А. Бабарэка хацеў зьмясьціць асобным блёкам — магчыма, у якасьці своеасаблівага дадатку — стараючыся пераканаць чытача ня толькі тэарэтычнымі і культурна–гістарычнымі довадамі, але і эмацыйна. Гэта не адзіны прыклад літаратурна–крытычнай палемікі, стылізаванай пад эпісталярны жанр: у А. Бабарэкі таксама ёсьць „Адкрытыя лісты да чытача“ (гл. падразьдзел „Крытычна–палемічныя артыкулы і нататкі“). Аўтар дзеліцца з уяўным адрасатам навінамі зь літаратурнага жыцьця, у цэнтры якіх — нападкі А. Сянкевіча на Я. Пушчу. Апэруючы амаль аднымі й тымі фактамі, А. Бабарэка по–рознаму расстаўляе акцэнты й інтанацыі, то іранізуючы, то выяўляючы гранічную сур'ёзнасьць, засяроджваючы ўвагу то на паэзіі Я. Пушчы, то на артыкуле А. Сянкевіча, то ўвогуле на супрацьстаяньні паміж згуртаваньнем „Узвышша“ і іншымі літаратурнымі арганізацыямі, г. зн. паказваючы сытуацыю ў розных ракурсах і з рознай адлегласьці. Адзін зь „лістоў“ (адз. зах. 1, арк. 3 адв.) цікавы тым, што ў ім раскрываецца дадатковы сэнс назвы кнігі „Супроць ветру“. „Пры жаданьні можна зьдзівіцца ды запытаць: супроць якога ветру пасылаюцца лісты?“ — фармулюе пытаньне А. Бабарэка, але сам жа ад наўпроставага адказу ўхіляецца, замяняючы яго жартоўнай сафістыкай, да таго ж завэлюмаванай эзопавай мовай, г. зн. фактычна сыгналізуючы пра тое, што насамрэч адкрыта разважаць пра прыроду гэтага „ветру“ небясьпечна. Але галоўнае — А. Бабарэка распаўсюджвае сымболіку пазыцыі „супроць ветру“ ня толькі на творчасьць Я. Пушчы, але і на сваю ўласную. Выказваючы салідарнасьць з паэтам, крытык і сам расцэньвае напісаньне сваіх „лістоў“ (а па сутнасьці і ўсёй кнігі) як нейкі нонканфармісцкі акт, таксама скіраваны „супроць ветру“.

Ня выключана, што некаторыя з фрагмэнтаў, напісаных для „Супроць ветру“, А. Бабарэка мог выкарыстаць (у выглядзе варыянтаў) і для іншых задуманых ім прац пра Я. Пушчу, альбо наадварот — уключыў у рукапіс кнігі створаныя раней эскізы пра паэзію Я. Пушчы. Гэтым можна патлумачыць наяўнасьць у рукапіснай спадчыне А. Бабарэкі артыкулаў, зьмест якіх часткова дублюецца са зьместам „Супроць ветру“.

Кніга „Супроць ветру“ каштоўная тым, што гэта першая (хоць і ня выдадзеная своечасова) манаграфія, прысьвечаная творчасьці Я. Пушчы, а таксама — адна са значных прац беларускай крытычнай думкі 1920–х гг.: на прыкладзе творчасьці аднаго паэта А. Бабарэка разглядае глябальныя агульналітаратурныя і агульнаэстэтычныя праблемы. Яшчэ ў 1970–х гг. азнаёміўшыся з разьдзелам „Хто такі Пушча“, У. Конан высока ацаніў яго ідэйна–эстэтычную скіраванасьць і ахарактарызаваў як „амаль цалкам прысьвечаны абароне паэзіі, у першую чаргу лірыкі, ад некампэтэнтнай ці проста злосьніцкай крытыкі“ (Конан У. Адам Бабарэка. С. 117).

Гэта падмечана Ул[адзімерам] Г[айдукевічам] як зьява ў колах пераважна літаратурных і блізкіх да іх, якую ён адзначыў як „гармідар“, выкліканы творчасьцю поэты. — У артыкуле У. Гайдуковіча (Дубоўкі) «„Раніца рыкае“: Агляд вершаў Язэпа Пушчы, а таксама адказ на некаторыя соймаваньні» (Маладняк. 1925. № 8. С. 91).

гл.: Ул. Г[айдукевіч], Ш[укайла] — *ч. с…* — апошняе скарачэньне расшыфраваць не ўдалося.

У выніку гэтага нарысу перад вамі павінен паўстаць вобраз рэальнага С[ымона] М[узыкі] у сучасным горадзе, які праходзіць тут розныя кусты рэволюцыйнага быту

па шляху да сьвету… — Пра тэорыю „кустовасьці“ гл. артыкул „Паэма Якуба Коласа „Сымон Музыка““ і камэнтар да яго (падразьдзел „Крытычныя і літаратуразнаўчыя артыкулы, рэцэнзіі, нататкі“). Пра лірычнага героя Я. Пушчы як „Сымона Музыку ў горадзе“ гл. таксама тэксты „[Слова і мастацтва: Заўвагі аб формальнай школе і поэзіі Я. Пушчы]“, „[Лірыка Язэпа Пушчы як поэтычная аўтабіографія]“, „Напярэдні. Эскіз вобразу“, „С[ымон] М[узыка] у горадзе“, „Асеньнія песьні“.

…ва ўяўленьні Ш[укайлы] гэты вобраз выступіў перадусім як вобраз ***разбуральніка*** *ў адносінах да старой поэзіі.* — Маецца на ўвазе трактоўка П. Шукайлам творчасьці Я. Пушчы ў артыкуле „Літаратурнае сёньня“: „Поэта, які ва ўмовах Беларусі першым сваім зборнікам „Раніца рыкае“ ўдарыў па літаратурных машчох, гвізданўў па заскарузлых трантах фармальнай стар’ёўшчыны“ (Росквіт. 1928. № 2. С. 50 — 51).

У Д[ударовым] уяўленьні поэта прадставіўся як самазахоплены, ізаляваны ад жыцьця, замкнёны ў кругу сваіх уласных перажыванняў… — Маецца на ўвазе рэцэнзія А. Д. (Дудара) на зборнік вершаў Я. Пушчы „Vita“ (Маладняк. 1926. № 4).

У Гл[ыбоцкага] — як перажываючы жыцьцё ў яго зьявах і задаючы ім тон (хоць фальш[ывы], па Гл[ыбоцкаму]). — Адсылка да артыкулу Т. Глыбоцкага „Аб фальшы камэртонаў: Некаторыя ўвагі да становішча беларускай літаратуры“ (Маладняк. 1926. № 9).

У Сян[кевіча] уяўленьне аб прадстаўніку кулацтва, рызыкуючым сваёй адвагай… — Адсылка да артыкулу А. Сянкевіча „Сацыяльныя матывы творчасьці, або Сабачыя лісты паэты Язэпа Пушчы“ (Зьвязда“. 1928, 11 студз.).

І вось калі мы слухаем некаторыя вершы Я. П[ушчы] (∨)… — Замест знаку ў дужках аўтар, відавочна, зьбіраўся ўставіць назвы вершаў.

1) парыўчасьць, якую Ул[адзімер] Д[убоўка] адзначае як нэрвовасьць… — У артыкуле „Раніца рыкае…“ (пад псэўд. Ул. Гайдуковіч; Маладняк. 1925. № 8. С. 91).

„Чуем у іх (рытмах) і прастор бел[арускіх] палёў, і працяжнасьць народных мэлёдый, і... пульс нашых дзён“… — Тамсама (с. 92).

Гэтымі аўтарамі ёсьць… — Захавалася бібліяграфія крытычных матэрыялаў пра Я. Пушчу, складзеная А. Бабарэкам у сярэдзіне 1928 г. (БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 50, арк. 1 адв.):

Я. Пушча

Бібліографія:

Ул. Гайдуковіч — „Раніца рыкае“ — „Маладняк“ № 8 за 1925 г.

Т. Глыбоцкі — „Я [сягоньня] ўсім чужы“ — „Сав[ецкая] Бел[арусь]“ № [212 за] 1927 г.

Я. Пільны — „Дні вясны“: рэц[энзія] — „Полымя“ № [5 за] 1927 г.

Прыбыткоўскі — „Яз[эп] Пушча. Vita: рэц[энзія] — „Арш[анскі] Мал[адняк]“ № 2(4) за 1926 г.

А. Сянкевіч — „Сац[ыяльныя] мот[ывы творчасьці], або Саб[ачыя] ліст[ы паэты] Я[зэпа] П[ушчы]“ — „Зьвязда“ № [9 за] 1928 г. У А. Бабарэкі недакладнасьць: 1927 г.

А. Д. — „Яз[эп] Пушча. Vita: рэц[энзія] — „Мал[адняк]“ № 4(13) за 1926 г.

М. Гарэцкі. „Г[історыя] Б[еларускае] Л[ітаратуры]“, „Окт[ябрь]“, „Маладн[як]“ за 1928 г. („Октябрь“ — 1928, № 4)

Т. Глыбоцкі: «Аб „фальшы кам[эртонаў]“» — „Мал[адняк]“ № 9 [за 1926 г.]; „Літ[аратурнае] балота“ — „Пол[ымя]“ № 1 за 1928 г.

Я. Кудзер — Пра вобраз — „Рад[авая] рунь“, [№ 2 за 1924 г.]

У бібліяграфічным нататніку А. Бабарэкі (ф. 407, воп. 1, адз. зах. 95, арк. 25) падобны сьпіс утрымлівае і іншыя пункты:

Саян — Пародыя на Я. Пушчу. „Сав[ецкая] Бел[арусь]“, № 263 за 20/XI–1927 г.

Ю. Лявонны — „Vita“ Яз. Пушчы. „С[авецкая] Б[еларусь]“, № 161 (1756) [за] 18/VII–1926 г.

Згаданыя ў зносцы Джугар і Садовіч — псэўданімы А. Сянкевіча, пад якімі ён апублікаваў, адпаведна, артыкулы „Літаратурнае змаганьне, „аб'ектывізм“ крытыкі ды інш. рэчы“ (Зьвязда. 1928. 22 студз.) і „Нашы часопісі („Узвышша“, № 6)“ (тамсама. 1928. 18 сак.), дзе ёсьць і крытычная характарыстыка Я. Пушчы і яго паэзіі.

…казалі падобна таму дзеду з „Досьвітак“ М. Гарэцкага… — Згаданае апавяданьне ўпершыню апублікавана ва ўрыўках у газ. „Чырвоная зьмена“, 1926, 24 вер.

І адны глядзелі на новую зьяву як на вясёлую ігру, якую могуць утвараць і нярадыя вясельлю… — Намёк на верш М. Чарота „Маладому песьняру“ (1921). Гл. камэнтар да артыкулу „Літаратура за 10 год“.

…ды йгралі „ў клюбах нарасхліст“… — Цытата зь вершу Я. Пушчы „Я для Беларусі мілай“ (1925): „Прыйшлі з дуброў музыкі / І ў клюбах граюць нарасхліст“.

… вышлі на сьвет, кажучы словамі М. Багдановіча, „з душных, падзямельных нораў“… — У М. Багдановіча: „Мы ўжо выйшлі зь цесных, душных / Падзямельных норак“ („Зьмяіны цар“, зб. „Вянок“).

…ды тупаюцца „па выбітых сьцежках ідэй“… — Адсылка да вершу Я. Пушчы „Не сядзець мне з хлапцамі“ (1925): „…Не люблю удагонку імчацца / Па выбітых сьцежках ідэй“.

Які бунтоўны штаб! / Якія ў песьнях тоны! — Цытата зь вершу Я. Пушчы „Ад радасьці“ (1925).

…першы верш быў выдрукаваны ў „Полымі“ ў 1923 г. … — Маецца на ўвазе верш „Новы дзень“, апублікаваны ў часопісе „Полымя“, 1923, № 3–4, з пазнакаю: „26–III–23 г. Я. Плашчынскі“.

…„дзівачы“, „плакальніка“, падобнага на тых, што былі [ў] жоўтых кофтах і лапцях на Неўскім. — Адсылка да рэцэнзіі Янкі Пільнага (З. Жылуновіча) на кнігу Я. Пушчы „Дні вясны“. У Я. Пільнага: „Дзівачоў жыцьцё перамагло і зьмяло з дарогі. Жоўтыя кофткі, лапці на Неўскім і пастаноўкі памятнікаў на пляцох самім сабе — згінула, як зглух і выкліканы імі гармідар“. Маюцца на ўвазе выступленьні расейскіх футурыстаў.

Nihil est in racio, qui non fuit in sensum (лац.). — Няма нічога ў сьвядомасьці, чаго не было б у адчуваньнях.

…з яго аўтабіографіі, зьмешчанай у „Выпісах з беларускай літаратуры“, што ўкладзена Ул. Дзяржынскім. — Маецца на ўвазе выданьне: Выпісы з беларускае літаратуры XIX — XX ст. — Менск, 1926.

А гэты поэта пісаў: „Усё на сьвеце для мяне, для мяне“. — Маецца на ўвазе Ц. Гартны, які ў вершы „Пакуль жыў — для мяне“ (1914) пісаў: „Зоры й месяц ў вышыне — / Для мяне, для мяне! […] А цяпер, калі жыву, / Калі рухаю, лаўлю / Кожны подых, кожны ўзьвей / Жыцьця радаснага дзей / На зямлі і ў вышыне, / Ўся прыгожасьць — для мяне, / Для мяне!“

„Блудзілі былі ў дуброве“. — Намёк на сюжэт народнай песьні „Дубровачка ай зялёная“ (гл. таксама працы „[Формы быцьця ў народнай песьні й паэзіі Я. Пушчы], „Нашы поэты і пісьменьнікі: Язэп Пушча“ (Варыянт 2), „[Фармальна–вобразныя асаблівасьці вершаў Я. Пушчы]“ і камэнтары да іх).

…(„брат мой беларусін гібее бяз слонца“)… — Цытата зь вершу А. Гаруна „Ветру“ (1909).

…(„будзем зорак прыглядацца“, „хоць промень сьвету прынясьлі мы ў пушчу гэту!“)… — Цытаты зь вершу А. Гаруна „Зь песьняў няволі“ (1912).

…„і месяц, і зоры, і сонца прывет“ — настаўнікі рабіць прысудж[аны] шлях дарагім, крас[авацца] на радасьць сабе і другім (сумна, што ня разам з зорамі на сьцежкі іх — усё тыя–ж, як прад векам). — У А. Гаруна: „З аднэю я думкай у сьвеце жыву, / Настаўнікам ўзяўшы і лес і траву, / Крыніцы, і кветкі, і цемру, і сьвет, / І месяц, і зоры, і сонца прывет. / Прысуджаны шлях свой рабі дарагім, / Красуйся на радасьць сабе і другім“ („Ідуць гады“, 1913).

…„сонца ціха скац[ілася] з горкі, месяц белы заплакана сьвеціць, аглядае багатыя зоркі, цягне з возера срэбныя сеці“. — У гэтым абзацы цытуюцца вершы М. Багдановіча „Над возерам“, „Зьмяіны цар“, „Прывет табе, жыцьцё на волі!..“, „Блішчыць у небе зор пасеў…“, „Цёплы вечар, ціхі вечар, сьвежы стог…“, „Добрай ночы, зара–зараніца!..“, „Ціха па мяккай траве…“, „Зімой“, „Па–над белым пухам вішняў…“, „Раманс“, „С. Е. Палуяну“, „Не блішчыць у час зьмярканьня ў глыбокай цемні ночы…“.

…і прачытаўшы радкі …… — Так у аўтара (замест цытаты — кропкі).

quantum (лац.) — колькасьць.

„Перад будучыняй“ — верш Я. Купалы (упершыню — час. „Адраджэньне“. 1922. № 1)

*Гэта вытл[умачана] тым, што яны прыглядаліся і г. д. (**Літ[аратурны] дад[атак]**).* — Магчыма, спасылка на артыкулы З. Жылуновіча „Цьвёрдымі крокамі: (Да арганізацыі пісьменьнікаў „Полымя“)“ (Літ. дад. да газ. „Савецкая Беларусь“. 1928. № 1) і „Як разыходзіцца беларуская мастацкая літаратура“ (тамсама, № 2).

„прадвесьне[ньне] Купал[ы], акавіту Колас[авых] слоў“ — цытата з паэмы Ў. Дубоўкі „Кругі“ (1927): „А жыцьцё, жыцьцё закрасавала, / закрасуе больш яшчэ вакол. / Зьдзейсьнена прадвесьненьне Купалы, / акавіта Коласавых слоў!“

…іх назыв[алі] інтэлігэнт[амі] (Дуб[оўка])… — Адсылка да вершу У. Дубоўкі „Нікне ўсё у нейкай шэрай мгле“ (1925).

Гэтае некаторыя не разумелі і толь[кі] пасьл[я] доўгіх і ўпарт[ых] спрэчак прызналі права суму ў песьні (гл. Чарот „Майскае“, пасьля Пушчы). — Верагодна, маецца на ўвазе нізка вершаў М. Чарота „Песьні маёвыя“ (упершыню — Савецкая Беларусь. 1927. 1 мая).

„Так, поэт — кондэнсатар пэўнай груп[авой] (общ[ественной]) сьвяд[омасьці]“. — Верагодна, адсылка да выказваньня Андрэя Белага ў прамове „Памяці Аляксандра Блока“: „Поэты – конденсаторы какого–то большого сознания“ (1921).

(„Мая песьня“ Александр[овіча], адкуль і рытмы бульв[арных] песень „рэвал[юцыі]“, дасканальн[ых] расійскіх прыпевак: Эх, сасна–сасонка)… — Акрамя вершу „Мая песьня“ (1925), А. Бабарэка згадвае тут верш А. Александровіча „Сасна“ (1926): „Эх, сасоньніца–сасна, / нашы дні суровыя… / Бервяно да бервяна — хата новая“.

Тое, што робіць Александр[овіч], ёсьць фатагра[фаваньнем] (гл. „Дубініца“)… — Намёк на верш А. Александровіча „На лева — леваю!“: „Эх, маць трохтварая! / Дубініцу зацягнем / і паставім / новыя масты“ (зб. „Угрунь“, 1927)

Выклікала абурэньне ў тых, хто яра трымаўся канонаў старой поэзіі, будучы і сам ня ахці якім талент[ам] (глядз[і] Вара арт[ыкул] і Ц[ішкі] Г[артнага]). — Маюцца на ўвазе рэцэнзія Ц. Гартнага на кнігу Я. Пушчы „Дні вясны“ (Полымя. 1927. № 5; пад псэўд. Я. Пільны), „Лаянка і нясталасьць на належным узвышшы“ (Савецкая Беларусь. 1928. 7 студз.; пад псэўд. Вар) і іншыя яго публікацыі пад рознымі псэўданімамі й крыптанімамі, скіраваныя супраць паэзіі Я. Пушчы ў прыватнасьці і дзейнасьці „Ўзвышша“ ўвогуле. Гл. падразьдзел „Крытычна–палемічныя артыкулы і нататкі“.

…факт з лістамі Дудара пасьля лістоў Пушчы… — Відаць, маецца на ўвазе верш А. Дудара „Ліст да таварыша“, апублікаваны ў „Літаратурным дадатку да газ. „Савецкая Беларусь“ (1928, № 1).

і ўказаньне Сянкевіч[а] пісаць лісты са скаргамі да камсамольцаў… — У А. Сянкевіча: „Сваю скаргу, сваю журбу ён пасылае не камсамольцу на вёску, і нават не свайму таварышу з „Узвышша“, ён гэтую скаргу пасылае сабаку. […] Ні камсамольца і нікога іншага ўжо не расчуліш — о, якая роспач! На ўсёй Беларусі застаўся толькі сабака Лыска, якога і можа толькі расчуліць паэта, і яму, сабаку, ён піша скаргу“ („Сацыяльныя матывы творчасьці…“).

Нарэшце, абураліся і тыя, якія заняткі сваё[й] уласн[ай] поэзія[й] лічылі дачас[нымі] і зьбіраліс[я] павесіць жалейку на дрэва… — Намёк на Алеся Дудара, які ў вершы „Помніш? Хмары чмарыя зьвіліся…“ напісаў: „І тады, калі прыдуць другія, / засьпяваюць інакшыя песьні — / зноў вярнуся ў свае берагі я, / каб жалейку на дрэва павесіць“ (зб. „Сонечнымі сьцежкамі“, 1925).

circulus in demonstrando (лац.) — „кола ў доказе“; лягічная памылка ў доказе, якая палягае ў тым, што праўдзівасьць пэўнага палажэньня (тэзісу) абгрунтоўваецца з дапамогай аргумэнту, праўдзівасьць якога абгрунтоўваецца з дапамогай тэзісу, які даказваецца.

Відзь вось жа Джугар праз колькі дзён пасьля Сянкевіча пісаў, што змаг[ацца] так і трэб[а] было. — У артыкуле «Літаратурнае змаганьне, „аб’ектывізм“ крытыкі і інш. рэчы» (Зьвязда. 1928. 22 студз.) Джугар (А. Сянкевіч) пісаў: „Можа той пэрыяд абвостранай барацьбы, што вылівалася часта ў лаянку, аб’ектыўна быў і патрэбен“.

„Жыцьцё нашае нас, бедных, [заганяных мужыкоў, горш за ўсякае стварэньне, за сабак і чарвякоў]“. — Цытата зь вершу Я. Купалы „Ах, ці доўга…“ (1905 — 1907).

„Табе, як сабацы, косьць кінуц[ь] [пад ногі]…“ — Цытата зь вершу Я. Купалы „Ня рвіся к багатым“ (1906).

Ён жыве ў сталіц[ы], акраец хлеба [на стальніцы] і ***ружжа*** *юнац[тва] на вак[не].* — У Я. Пушчы: „Жыву цяпер я ў шумнае сталіцы, / Далёка ад цябе, мой любы дружа. / Ляжыць акраец хлеба на стальніцы, / А ў збане на вакне юнацтва ружа“.

Вось што гавор[ыць] Купал[а] пра маладосьць (_____)… — Так у аўтара (падкрэсьлены пропуск).

…мін[уўшчыну], пра якую ён пісаў: „Там у кург[анах] паснула…“. — У Я. Пушчы: „Яно [мінулае Беларусі. — ***В. Ж.***] пахована ў глыбокія курганы, — / крывёй–бальзамам гоіць сны“ („Песьня юнацтву“, 1926).

„хто быў ніч[ым], той стаў усім“ — цытата з „Інтэрнацыяналу“ французскага паэта Эжэна Пацье (1816 — 1887).

„менш[аму] ўжо брату рукі не падае“ (Куп[ала]) — Недакладная цытата. У Я. Купалы: „Бяднейшаму ўжо брату / Рукі не падае, / Хоць сам такія ж лапці / На ногі надзяе“ („І як тут не сьмяяцца“, 1906).

Ён знае, што юнац[тва] скора пройдзе і намаг[аецца] не зьвярт[аць] на гэта ўвагі (Дуб[оўка]. Пялёст[кі] у гразі з „Нал[і]“)… — А. Бабарэка параўноўвае вобраз пялёсткаў, што сымбалізуюць хуткаплынную маладосьць, у паэтычных нізках „Лісты да сабакі“ Я. Пушчы („Вятры павеюць хутка золкай сьцюжай, / І ліст крывавы свой яна [юнацтва ружа] уроніць, / Праходзіцьме натоўп з душой няўклюжай / І ў гразь утопча, апусьціўшы скроні“) і „Пялёсткі“ (са зб. „Няля“) У. Дубоўкі („Палыны пасівелі на ўзгорку, / а ў далінах — пялёсткі ад кветак. / Мо затым і прыемна і горка, / калі скрозь распрыгоршчаць іх ветры?“ і г. д.).

Бо ён патрэбны для яго як пясьняр, як той, хто песьняй ушчувае душу, каж[учы] слов[амі] Дуб[оўкі]. — Відавочна, намёк на верш У. Дубоўкі „Песьня, ушчунь!“ (1925).

…гэта С[ымон] М[узыка] пасьля Кастрычніка, злучаючы дух сусьвету з духам зямлі… — У Я. Коласа: „Сьпіць усё, а дух сусьвету / З духам лучыцца зямлі / І адводзіць песьню гэту, / Каб шчасьлівы ўсе былі“ (паэма „Сымон Музыка“).

Ужо Тры[ер] паказаў, да чаго можа дайсьці такі поэта. — Маецца на ўвазе рэцэнзія Л. Трыера (Я. Пушчы) на паэму М. Чарота „Ленін“ (Узвышша. 1927. № 3).

Тут могуць упікнуць, як рабіў гэта Жыл[уновіч], што гэта ачар[адная] праява шкодн[ага] ў бел[арускай] літ[аратуры]. — Намёк на артыкул З. Жылуновіча „Шкоднае ў беларускай літаратуры: (Што было і чаго не павінна быць)“ (Полымя. 1927. № 6).

„Ах ты, вол[ьны] пт[ах]… — Вылучаныя курсівам сказы ў арыгінале закрэсьлены.

Такая пастан[оўка] супярэчыць погл[ядам] таго, на каго спас[ылаецца] Сян[кевіч] — Плех[анаў] гавор[ыць]… — Так у аўтара (незакончаны сказ). Маецца на ўвазе прадмова да трэцяга выданьня зборніка Г. Пляханава „За дваццаць год“ (1908): „Першая задача крытыка заключаецца ў тым, каб перавесьці ідэю дадзенага мастацкага твора з мовы мастацтва на мову сацыялёгіі, каб знайсьці тое, што можа быць названа сацыялягічным эквівалентам дадзенай літаратурнай зьявы. Гэта — ацэнка ідэі твора, за якой павінны быць „аналіз яго мастацкіх якасьцяў. […] Імкнучыся знайсьці грамадзкі эквівалент дадзенай літаратурнай зьявы, гэтая крытыка здраджвае сваёй уласнай прыродзе, калі не разумее, што справа ня можа абмяжоўвацца пошукам гэтага эквіваленту і што сацыялёгія павінна не зачыняць дзьверы перад эстэтыкай, а, наадварот, насьцеж расчыняць іх перад ёю“ (Плеханов Г. В. Литература и эстетика: В 2 т. — Т. 1. М., 1958. С. 123, 129). Як зазначае У. Конан, „сацыялягічная крытыка вельмі часта брала пад увагу толькі першую частку гэтых наогул правільных разважаньняў Пляханава, забываючы другую іх частку, на якой рускі марксіст рабіў асаблівы акцэнт“ (Конан У. Адам Бабарэка: Крытыка–біяграфічны нарыс. — Мінск: Маст. літ., 1976. С. 73).

„О, я знаю: сэрца маеш…“ — Цытата зь вершу Я. Купалы „Хоць ты, сэрца, лопні, трэсьні…“ (1905 — 1907).

„Як цыган той, па сьвеце век цэлы бадзяюся…“ — Цытата зь вершу Я. Купалы „Адповедзь“ (1905 — 1907).

„тваім шляхом — прыду ў шырокі сьвет, паміж [людзей], народаў разьліюся“ — Цытата зь вершу У. Дубоўкі „Ня трэба мне пяяць на Беларусі?..“ (1922).

„Сьпеў… пакоціцца лясной суніцай“ („Наля“). — Цытата з паэтычнай нізкі У. Дубоўкі „Наля“ (Мэлёдыя V; 1925).

Лісты да невядомага друга (адз. зах. 1, арк. 1 — 15) — алюзія на „Лісты да сабакі“, адначасова — палемічная абарона жанру пасланьня. На арк. 7 — закрэсьлены чарнавік аднаго зь лістоў з загалоўкам: „Супроць ветру (Лісты да невядомага)“:

„Хто ты бу[дзеш], каму я пішу гэтыя лісты, я ня ведаю. Мо’ ты будзеш мой вораг, а мо’ друг — скуль мне ведаць. Адно загадзя прашу: хто–б ты ня быў, прачытай усё–ж іх, а ну–ж і не пашкадуеш! Апошнімі часамі я сам, ведаеш, чытаў некалькі лістоў і з адрасам, і бяз адрасу, дык не шкадаваў, што іх чытаў. А ты–ж такі–ж павінен будзеш зрабіцца з невядомага вядомым“.

… паведамленьне аб тым, што арт[ыкул] К[ундзіша] зьявіўся пасьля арт[ыкулу] Ц[ішкі] і зышло за праўду, за чыстую манэту, ня гледзячы на тое, што „Узв[ышша]“, у якім быў зьмешчаны арт[ыкул] К[ундзіша], выйшаў у сьвет …., а „Пол[ымя]“ з арт[ыкулам] Ц[ішкі] выйшаў… і ніхто яму не сказаў, што ён хлусіць: усе паверылі і сказалі яму: цаца. — Так у аўтара (пропускі са шматкроп’ямі). А. Бабарэка мае на ўвазе, што артыкул К. Кундзіша „Sine ira et studio: Агляд паэзіі Цішкі Гартнага“ зьявіўся ва „Узвышшы“, 1927, № 3, г. зн. у канцы чэрвеня, а артыкул З. Жылуновіча „Шкоднае ў беларускай літаратуры: (Што было і чаго не павінна быць)“ — у „Полымі“, 1927, № 6, г. зн. пазьней, у верасьні (на той момант „Узвышша“ выходзіла з пэрыядычнасьцю раз на 2 месяцы, а „Полымя“ — раз на 1,5 месяца). У артыкуле ж „Лаянка і нясталасьць на належным узвышшы“ („Савецкая Беларусь“. 1928. 7 студз.), надрукаваным пад псэўданімам Вар, Жылуновіч

спрабуе давесьці, што ягоны артыкул выйшаў раней і, адпаведна, зьявіўся „прычынаю“ напісаньня Кундзішам артыкулу з адмоўнай крытыкай на свой адрас. Гл. таксама артыкул „[Пра прыёмы здаровай крытыкі]“ у падразьдзеле „Крытычна–палемічныя артыкулы і нататкі“.

„Калі я раней называў…“, дык мне ня веры[лі], нібы абавязкова трэба быць такім, каб выяўляць вось такое. — У А. Сянкевіча: „Калі раней я называў творчасьць Я. Пушчы ўпадніцкай, калі ў прыватных гутарках я цьвердзіў, што Язэп Пушча зьяўляецца паэтай заможных кулацка–шляхоцкіх пластоў нашага грамадзтва, на мяне некаторыя абураліся. „Дзе там, гэта нацягваньне“, гаварылі яны, „Пушча сын амаль не батрака, куды яму быць песьняром кулацтва“. Нібы абавязкова трэба быць сынам буржуя, каб выяўляць у сваёй творчасьці буржуазную ідэалёгію?“

Бачыце: чалавек сьвядомы, не такі, як Кундзіш, скажам, які аблаяў Джугара… — У рэцэнзіі на зборнік вершаў А. Александровіча „Угрунь“ (Зьвязда. 1927. 2 кастр.) Джугар (А. Сянкевіч) адзначыў за вартасьць наступныя паэтавы словы: „Пяю ня лірыку, / а эконом–надстройку“, за што быў абсьмяяны К. Кундзішам у артыкуле „Альбо грай, альбо скрыпку аддай…“ (Узвышша. 1927. № 5). Пасьля гэтага А. Сянкевіч у артыкуле „Сацыяльныя матывы…“ напісаў: „…Кундзіш за мае думкі аб Пушчы аблае мяне, як ён аблаяў Джугара за рэцэнзію на „Угрунь“ Александровіча“.

…ён ведае, што ў літ[аратуры] „ёсьць больш магчымасьці прасочв[ацца]“ і г. д. — У А. Сянкевіча: „Але калі мы не дапушчаем свабоды прэсы, свабоды для буржуазіі, разумеецца, дык у мастацкай літаратуры, дзе ёсьць больш магчымасьцяй для выяўленьня настрояў тых ці іншых пластоў грамадзтва, можа прасочвацца тое, што сьціснута жалезным абручом пралетарскай дыктатуры ў іншых дзядзінах дзейнасьці“.

„Паглядзелі мы спачат[ку]“ — словы надпісаны алоўкам; магчыма, адсылка да цытаты зь нейкага твора А. Сянкевіча.

Прыкладам, З[ьміцер] Ж[ылуновіч] мог–бы ў артыкуле С[янкевіча] найсьці куды ўдзячнейшы матар'ял для ілюстрацыі сваіх мысьлей аб сучасных прыёмах крытыкі, чым той, які ён адшукаў у арт[ыкуле] Бабарэкі. — У артыкуле „Шкоднае ў беларускай літаратуры (Што было і чаго не павінна быць)“ (Полымя. 1927. № 6. С. 196 — 197) З. Жылуновіч пісаў: *«„Безназоўным“ Янка Купала стварыў незабываны настрой, пераліў красу рэволюцыйнай падзеі ў прыгожасьць свайго мастацкага, захапляючага лірызму. Крытыку А. Бабарэку захацелася абвергнуць агульны настрой, створаны „Безназоўным“. Болей таго, ён рашыў зруйнаваць дашчэнту значнасьць гэтага Янкавага твору. І ўзяўся за крытыку. У № 7 „Маладняка“ за 1925 год у артыкуле „Вясну радзіла восень“ „маладнякоўскі Белінскі“ гэтак „крушит“ „Безназоўнае“ і яго аўтара. „У зборніку 1925 г., — піша ён, — Янка Купала акунаецца ўжо ў „Безназоўнае“», значa, невядомае, што знаходзіцца за межамі пазнавальнасьці. І вось адкрываецца зборнік вершам, у якім гучыць затайная ўсьмешка (?! — З. Ж.):*

... О, так! Я — пролетар!..
Яшчэ учора раб пакутны —
Сягоньня я зямлі ўладар
І над царамі цар магутны!
Мне бацькаўшчынай цэлы сьвет,
Ад родных ніў я адвярнуўся...
Адно... Ня збыў яшчэ ўсіх бед:
Мне сьняцца сны аб Беларусі!

А далей і само „Безназоўнае“:

Спачатку яно шалясьцела
Вельмі нясьмела,
А потым лізнула ваконца
Ціха, як сонца.

І чамусьці гэтае „яно“ далей называецца ліхам:

Во, як пачалося ў нас ціха
Тое ўсё ліха,
Што на’т беларускія межы
Усталі з залежы.

Ясна, можна тлумачыць гэты сымболь як вобраз ідэі адраджэньня Беларусі, як вобраз і самой Беларусі, але можна разумець і што–небудзь іншае, калі зьвярнуць увагу на такія выразы, як (курсіў наш. — З. Ж.):

Сяляне і сялянкі!
Цацанкі–абяцанкі
Збываюцца для вас.

Паўстае пытаньне, чаму такі эпітэт — „цацанкі“? Няўжо толькі для музыкі? Або:

Спраўляюцца заручыны
Вясельніцы засмучанай
З вясёлым жаніхом.

Чаму эпітэт „засмучанай“? Няўжо толькі для рыфмы? Альбо чаму іменна ўсім Беларусь павінна дагаджаць, калі яна „на куце ў хаце сваёй села“?“

Вось гэты доўгі допыт у тоне і напрамку допытаў крымі[на]льнага вышуку А. Бабарэка ўжыў для Янкі Купалы нездарма. Крытыку прышло ў розум улічыць поэту наводнымі пытаньнямі не ў якім–кольвечы „дробным ідэёвым непаразуменьні“, а чуць не… у контр–рэволюцыйным ухіле. Гэтыя яхідныя, са злосным выразам на твары запытаньні, гэтыя намёкі і наводы служылі крытыку вышэйшым самалюбаваньнем сваёю здольнасьцю няўмольнага пракурора. Нешта накшталт Робесьп’ера…

Так крытыку вялікасьць свайго вобразу лунала ва ўласным выабражэньні. Сапраўды–ж, грозны пракурор быў ня чым іншым, як сіратлівым Санчо–Пансо. Нават горш гэтага. Спусьціўшы некалькі часу пасьля свайго скэтлянд–ярдаўскага допыту Янкі Купалы ў артыкуле „Вясна радзіла восень“, А. Бабарэка к дваццацігадоваму юбілею песьняра, у кніжачцы „Маладняк — Янку Купалу“, гавора зусім іншае аб творчасьці і духоўным „я“ песьняра. Паміж іншым, на гэты раз нядаўні абвінавайца ўзьдзявае на сябе маску абаронцы…“. […]

Ці–ж трэба было больш трэзвага, больш бесстароньняга падыходу да найвялікшага з беларускіх песьняроў, як гэта зроблена ў прыведзеных вытрымках? І яшчэ цуднейшым рабіўся папярэдні выбрык А. Бабарэкі, які сьведчыў аб нясталасьці крытыка, аб дзяцінстве, занесеным на старонкі часопісі, аб мудрагельстве, замест сур’ёзнае і адказнае справы. Нельга–ж кіравацца правілам, што папера ўсё церпіць і… не чырванее».

Далей другое („У полі…“)… — Маюцца на ўвазе радкі зь вершу Я. Пушчы „Словы мае, словы — песьні агнявыя…“ („…Ў поле на кургане вецер дзіка выe! / Крыльлямі лапочуць чорных птушак зграі; / Віхар на кургане танец сьмерці грае“), працытаваныя А. Сянкевічам.

…там, дзе многа, каж[учы] сл[овамі] Кн[орына], яшчэ някульт[урных] дзікунскіх адносін… — Адсылка да артыкулу В. Кнорына „За культурную рэвалюцыю“ (1928), дзе аўтар, у прыватнасьці, пісаў: «Цяпер пытаньне аб нашай „поўдзікасьці“, „някультурнасьці“ выпірае яшчэ з большай сілай, чым пяць гадоў таму назад» (Кнорын В. За культурную рэвалюцыю: Збор артыкулаў. — Менск: ДВБ, 1928. С. 4).

Успомні, з якою мэтаю была напіс[ана] рэц[энзія] некім Я. Ч. на „Credo“… — Гл. камэнтар да артыкулу „Творчасьць Ул. Дубоўкі як форма нацыянальнай сьвядомасьці пралетарскага характару“ (падразьдзел „Крытычныя і літаратуразнаўчыя артыкулы, рэцэнзіі, нататкі“).

Пры жаданьні можна зьдзівіцца ды запытаць: супроць якога ветру пасылаюцца лісты. — Як нейкі акт, скіраваны „супроць ветру“ (г. зн. супроць панаваных у той час вульгарна–сацыялягічных канцэпцый), А. Бабарэка разглядаў і свае ўласныя „Лісты…“, выказваючы гэткім чынам сваю салідарнасьць зь Я. Пушчам. Параўн. у „[Развагах, выкліканых крытыкай твораў Я. Пушчы]“ (падразьдзел „Крытычна–палемічныя артыкулы і нататкі“): „…і вы ўжо, змагаю[чыся] суп[роць] П[ушчы], змагаецеся і са мною, выкід[аючы] яго, вы вык[ідаеце] і дарагое мне. І калі вы кажаце — дрэн[на], гэта зн[ачыць] вы каж[аце], што дрэн[на] і тое, што мне дорага. Вы гэтым самым зьняваж[аеце] і мяне“.

От бывала, … як засьмяецца… — Так у аўтара (пропуск са шматкроп’ем).

[Супроць ветру: Фрагмэнты чарнавых накідаў] (с. 734)

Друкуецца ўпершыню з аўтографа, які захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 57, арк. 9, 10 адв.; адз. зах. 59, арк. 17, 38. Датуецца 1928 г.

Чарнавыя накіды кнігі „Супроць ветру“, зробленыя чырвоным атрамантам, як і ўступная частка манаграфіі (адз. зах. 1, арк. 16, 18; адз. зах. 55, арк. 1; адз. зах. 1, арк. 17, 19, 20). Вылучаныя курсівам фрагмэнты ў арыгінале закрэсьлены.

[Нататкі, эскізы, накіды пра паэзію Я. Пушчы ўвогуле] (с. 736)

Друкуецца ўпершыню з аўтографа, які захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 50, арк. 8 — 8 адв., 37; адз. зах. 67, арк. 19 адв.; адз. зах. 9, арк. 4; адз. зах. 34, арк. 32 — 32 адв., 23; арк. 59, адз. зах. 16 адв.; адз. зах. 50, арк. 28, 6.

Кароткія тэксты (збольшага незавершаныя), напісаныя ў час працы А. Бабарэкі над буйнейшымі працамі пра жыцьцё і творчасьць Я. Пушчы. Датуюцца 1925 — 1928 гг.

…4) выказвае сваё разуменьне… — У аўтара парушана нумарацыя: пункт 4 паўтараецца двойчы, а пасьля пункту 5 адразу ідзе 7. Пры публікацыі нумарацыя скарэктавана.

У Пушчы ёсьць два, на наш погляд, характэрныя для яго сьветаадчуваньня параўнаньні — „сьмяяцца дзіцем“ і „воўк увосень вые“. — Гл. камэнтар да артыкулу „[Мае ўражаньні ад поэзіі Язэпа Пушчы]“.

[Вобраз сонца ў паэзіі Я. Пушчы]. — У гэтай нататцы ў аўтара парушана нумарацыя: пасьля пункту 4 ідзе пункт 6. Пры публікацыі нумарацыя скарэктавана.

…„васілька ў жыце“ гэтай як–бы модэрнізаванай і абеларусізаванай „блакітнай кветкі“ нямецкіх романтыкаў. — Гл. камэнтар да артыкулу „Нашы поэты і пісьменьнікі: Язэп Пушча“.

[Нататкі, эскізы, накіды пра асобныя творы Я. Пушчы] (с. 742)

Друкуецца ўпершыню з аўтографа, які зьберагаецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 59, арк. 11 адв.; адз. зах. 57, арк. 8 — 8 адв.; адз. зах. 34, арк. 27; адз. зах. 50, арк. 16 адв., 39 адв., 44 адв.; адз. зах. 21, арк. 5; адз. зах. 59, арк. 19 — 19 адв.; адз. зах. 50, арк. 11 — 11 адв.; адз. зах. 34, арк. 24; адз. зах. 2, арк. 15 адв.; адз. зах. 59, арк. 20; адз. зах. 34, арк. 30, 29 — 29 адв.; адз. зах. 50, арк. 39 — 39 адв.; адз. зах. 2, арк. 14 адв.; адз. зах. 50, арк. 42, 32; Датуецца 1925 — 1928 гг.

Кароткія тэксты — пераважна накіды аналізу асобных вершаў Я. Пушчы.

„песьні — ***выбрыкаваць хочуць, — паверце“*** — У пазьнейшым выданьні Я. Пушча замяніў гэты радок на „Ў зарасьлях пудзяцца песьні, / *Рэчанька льлецца, сьмяецца*“ Пушча Я. Збор твораў: У 2 т. — Т. 1. Мінск: Маст. літ., 1993. С. 26.

У Кол[аса] „ой, забыты Богам край“… — Цытата зь вершу Я. Коласа „Наш родны край“ (1906).

„Ня я пяю — народ Божы“ (Нясл[ухоўскі])… — Гл. камэнтар да тэксту „З літаратурных нататак: Аб літаратурных пытаньнях наогул; Аб самавызначэньні і самаацэнках творчых сіл мастацтва“.

„Я не поэта“, „ціха ігр[аю]“, „я толькі вер[у ў народ і край свой]“, „хоць і рвуся“, „я ўладар песьні“ (Куп[ала])… — Адсылкі да вершаў Я. Купалы „Я не паэта“, „Мая вера“, „Мая навука“.

„Хацеў–бы быць“, „Водгульле“ (Кол[ас])… — Адсылка да вершу Я. Коласа „Хацеў бы быць“ з кн. „Водгульле“ (1922).

„А не поэт“ (Гарун)… — Адсылка да вершу А. Гаруна „Людзям“ (1914): „Люблю жыцьцё, а ў ім людзей / І кшталты іхніх душ, / Люблю вянкі плясьці з надзей, — / А не паэт. — Чаму ж?“

„Ой, чаму я стаў поэт[ам]…“ (М. Багд[ановіч])… — Першы радок безназоўнага вершу М. Багдановіча з цыклю „Думы“ (зб. „Вянок“).

„Маладзіца“, „Я“, „Песьня“ — назвы разьдзелаў кнігі Я. Пушчы „Раніца рыкае“ (1925).

„Жыцьцё“, „Мэлёдыі“, „Сугучнасьць“, „Нашы дні“ — назвы разьдзелаў кнігі Я. Пушчы „Vita“ (1926).

„Струны сонца“, „Кветкі красы“, „Залатое пахмельле“ — назвы разьдзелаў кнігі Я. Пушчы „Дні вясны“ (1927).

4. Пр[ычына]. — У аўтара парушана нумарацыя: пасьля пункту 3 адразу ідзе 5. Пры публікацыі нумарацыя скарэктавана.

М[э]т[а]. „…“ — Так у аўтара (пропуск са шматкроп'ем).

Але чакаючы, яна, як Саломін Тургенева… — Маецца на ўвазе пэрсанаж рамана І. Тургенева „Новь“ (1876).

[Пра верш „Мілыя, любыя ліпы…“] — Гл. таксама артыкул „Творы як мова загадак“.

Крытычна–палемічныя артыкулы і нататкі

У 2–й палове 1920–х гг. творчасьць сяброў літаратурнага аб'яднаньня „Ўзвышша“ зьявілася аб'ектам нападак (часта — неабгрунтаваных) з боку прадстаўнікоў канкурэнтных літаратурных аб'яднаньняў „Маладняк“, „Полымя“, пазьней — БелАПП, якія разгарнулі цэлую кампанію супраць „Узвышша“. Таму многія тэксты, напісаныя А. Бабарэкам у 1926 — 1929 гг., маюць палемічны характар і скіраваны на абарону „Ўзвышша“ ад ваяўнічай атакі вульгарызатарскай крытыкі — найперш артыкулаў

Ц. Гартнага (пад прозьвішчам З. Жылуновіч, псэўданімамі С. Друк, Я. Пільны, Вар), А. Дудара (Т. Глыбоцкага, Ул. Ж.), А. Сянкевіча, М. Байкова, А. Гародні. Ведаючы, што любы выпад крытыка–вульгарызатара, прыраўнаны да палітычнага абвінавачаньня, мог адыграць фатальную ролю ў лёсе паэта, А. Бабарэка палемізаваў ня толькі са зьместам апанэнцкіх артыкулаў, але і зь іх якасьцю, аналізуючы тыя ці іншыя нэгатыўныя зьявы ў крытыцы.

Як і працы, прысьвечаныя жыцьцю і творчасьці Я. Пушчы, крытычна–палемічныя артыкулы і нататкі А. Бабарэкі перагукаюцца, а часам і дублююцца паміж сабой. Частка зь іх, паводле задумы аўтара, павінна была скласьці працу „Матар'ялы да гісторыі літаратурных нораваў у Беларусі". Вялікі даклад у абарону „Ўзвышша" раіў падрыхтаваць А. Бабарэку і У. Дубоўка: „Наконт выступленьняў дэмагогічных супроць нас. — Не чакаючы вялікага дакладу, дайце паведамленьне ў друк пра галавацяпства гэтых псэўдо–марксыстых. Пакажэце іхную фальш, дзікасьць. Гэта ж вельмі лёгка зрабіць. А вялікі даклад рыхтуйце сваёй чаргой. Паведамленьне трэба даць чым хутчэй. А то адцягнецца, а якія тыпы і оргвывады надумаюць зрабіць. Усё бывае на сьвеце" (Ліст У. Дубоўкі да А. Бабарэкі ад 1 лістапада 1929 г. // БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 164, арк. 8 — 8 адв.).

Думкі ўголас пра беларускую літаратуру (с. 761)

Друкуецца ўпершыню з аўтографа, які захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 27, арк. 1 — 1 адв.

Датуецца на падставе паведамленьня ў часопісе „Маладняк", 1926, № 9, с. 108: „Адам Бабарэка падрыхтаваў да друку свае крытычныя працы: „Творчасьць Ул. Дубоўкі", „Думкі ўголас аб сучасным становішчы нашае літаратуры". Задума А. Бабарэкі выдаць „Думкі ўголас…" засталася нязьдзейсьненай, а працяг рукапісу, відавочна, страчаны.

Усе гэтыя думкі наплылі мне пры прачытаньні ў „Кам". В. Б. аб мал[адой] бел[арускай] поэзіі. — Публікацыя і яе аўтар не ўстаноўлены.

Гэты чалавек ведае ўзараць… — У арыгінале „ўзарыць".

Вядома, што ня кожны любуецца адным об'ектам, тым, чым можа любавацца другі. — Насупраць сказу на палёх пазнака: „Ацэн[ка]".

[Аб „шукальніцтве" ў крытыцы] (с. 763)

Друкуецца ўпершыню з аўтографа, які захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 57, арк. 4 — 4 адв. Датуецца 1926 г., як і папярэдні тэкст.

…і яго пагладзіла „Кам"., зьмясьціўшы яго марк[сісцкія] шуканьні. — Гл. камэнтар да тэксту „Думкі ўголас пра беларускую літаратуру".

…самую новую мясцов[асьць]… — У арыгінале: „*самы* новую".

Да „Тав[арышаў]–крыт[ыкаў]" (с. 765)

Друкуецца ўпершыню з аўтографа, які захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 57, арк. 7. Датуецца 1927 г.

Абгав[арыць] тв[ор]… — Вылучаны курсівам фрагмэнт у арыгінале закрэсьлены.

[Крытыка артыкулу З. Жылуновіча «Ці сапраўды „Узвышша“ ёсьць узвышша?»] (с. 766)

Друкуецца ўпершыню з аўтографа, які захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 14, арк. 1 — 4, адз. зах. 19, арк. 7. Датуецца паводле часу апублікаваньня разгледанага артыкулу. Гэтая праца А. Бабарэкі засталася незавершанай.

…з апавяданьня К[узьмы] Ч[орнага] „Ня пі густога чаю“. — Твор упершыню апублікаваны ў газ. „Савецкая Беларусь“, 1925, 26, 27 мая.

Лукавіцын, Цыбульскі, Цыбулевіч — Герой сатырычнага апавяданьня „Мой сусед“ К. Крапівы (упершыню — Узвышша. 1927. № 2), тып кар’ерыста–прыстасаванца.

Так ён і сам сябе вызначыў яшчэ ў 1918 г. (гл. „Курс белорусоведения“). — У кн. „Курс белорусоведения“ (М., 1918 — 1920) апублікаваны тэкст лекцыі З. Жылуновіча „Беларуская літаратура“, дзе ён зьмясьціў наступную характарыстыку паэта Цішкі Гартнага, г. зн. сябе самога: „Фундамэнтны матыў яго [Ц. Гартнага] песьні — гэта пачуцьцё свае сілы — сілы ўсяго рабочага клясу, які творыць скарбы сьвету. Вось чаму ўсе мукі яго жыцьця — нічога перад яго сілаю і ня надрываюць у ім веры і надзей. Зварот чыстых ідэй і дзела — упорнаю працаю — захапляе ў Цішкі Гартнага сваёю вераю і неперадатнасьцю. Шчасьце і воля народу, любасьць да яго і гатоўнасьць легчы ахвяраю на аўтар яго аслабаджэньня ня даюць яму спакою. Яго няспакоіць вечная пакора, нявольнасьць і нядбайнасьць за сваё палажэньне, якое паэта лічыць самым страшным варагом зацяглага панаваньня нядолі. Вось чаму ён пража буры, у якой бачыць элемэнты вызваленьня ад рабства і сьветач свабоды“ (с. 280).

…(глядзі ацэнкі М. Гар[эцкага], Люб[ецкага] і інш.)… — Гарэцкі М. Гартны Цішка // Гарэцкі М. Гісторыя беларускае літаратуры. 4 выд. Менск, 1926. С. 225 — 229; Любецкі П. Беларуская выдавецкая праца ў Бэрліне // Савецкая Беларусь. 1922. 13, 15 верас.

Манія grandiosa (лац.) — манія велічы.

Юдэнфрэсен (ням. іран. Judenfresser) — заўзяты антысэміт.

Ня лічым–жа мы, ды й ніхто ня лічыць … за выразіц[еля] рабочых настр[ояў]… — Так у аўтара (пропуск прозьвішча).

Вось некалькі фактаў з яго раб[очых] песень: … — Так у Аўтара (на месцы шматкроп’я мусілі быць прыклады).

„Пой весела, хоць ня рад вясельлю“. — Недакладная цытата зь вершу М. Чарота „Маладому песьняру“ (1921). Гл. камэнтар да артыкулу „Літаратура за 10 год“.

„Жыцьцё — сусьв[етнае] сьвята“. — Цытата зь вершу А. Дудара „Я малады“ (1924).

„Урачыстасьць“ — зборнік вершаў Ц. Гартнага (Менск, 1925; 2 выд. 1928).

*…нам вядома, што патрэбна мець унутр[аны] аўтар[ытэт], каб кіраваць (**Бухарын** на Ленінгр[адзкай] канф[эрэнцыі]).* — Адсылка да дакладу М. Бухарына, прачытанага на XXIII Надзвычайнай ленінградзкай губэрнскай канфэрэнцыі ВКП(б) 10 — 11 лютага 1926 г.

„лунныя лапы“ — словазлучэньне зь вершу А. Вольнага „Мне і тут без Беларусі цесна“ (Савецкая Беларусь. 1925. 28 жн.), раскрытыкаванага У. Дубоўкам у артыкуле „Пра нашу літаратурную мову“ (Узвышша. 1927. № 2) за неахайнае абыходжаньне зь лексыкай. Тут: праявы літаратурнай і стылістычнай непісьменнасьці ўвогуле.

[Аб кампаніі крытыкаў супраць Я. Пушчы] (с. 772)

Друкуецца ўпершыню з аўтографа, які захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 67, арк. 6 адв. Датуецца 1927 г.

Актыўная кампанія крытыкаў–вульгарызатараў супраць Я. Пушчы пачалася ў 1926 г.; адным зь першых пачаў на яго нападаць Т. Глыбоцкі (А. Дудар).

[Развагі, выкліканыя крытыкай твораў Я. Пушчы] (с. 774)

Друкуецца ўпершыню з аўтографа, які захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 50, арк. 4 адв. Датуецца 1927 г.

[Палеміка з Я. Пільным пра кнігу Я. Пушчы „Дні вясны“] (с. 775)

Друкуецца ўпершыню з чарнавога аўтографа, які зьберагаецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 67, арк. 18 — 19, 24 — 24 адв. (Варыянт 1); адз. зах. 67, арк. 5 — 5 адв. (Варыянт 2). Датуецца часам выхаду кн. Я. Пушчы „Дні вясны“ і апублікаваньня рэцэнзіі Я. Пільнага (З. Жылуновіча) на яе.

Гл. таксама: „Нашы поэты і пісьменьнікі: Язэп Пушча“, „Запіскі [пра неразуменьне Я. Пільным кнігі Я. Пушчы „Дні вясны“]“, „[Палеміка з Я. Пільным пра верш Я. Пушчы „Рабіндранату Тагору“]“.

Замест таго, каб вызначыўшы ўласьцівасьці твораў Пушчы, давесьці… — У арыгінале: „Замест таго, каб даказваць таго, што каб вызначыўшы ўласьцівасьці твораў Пушчы давесьці…“.

Па верных, ня здолеў рэц[энзэнт] дайсьці… — Так у аўтара.

…і поэтавага месца, якое яна дае ў кругу іншых прадстаўнікоў літаратуры… — У арыгінале: „…і поэтавага месца, якое яна дае права ў кругу іншых прадстаўнікоў літаратуры…“.

„Песьні пра[цы] і зм[аганьня]“ — Зборнік вершаў Ц. Гартнага (Бэрлін, 1922).

error fundamentalis (лац.) — „асноўная памылка“; прыняцьце за ісьціну ілжывага аргумэнту альбо выкарыстаньне ў якасьці аргумэнту няіснага факту спасылкі на падзею, якая ў сапраўднасьці ня мела месца, і г. д.

Запіскі [пра неразуменьне Я. Пільным кнігі Я. Пушчы „Дні вясны“] (с. 782)

Друкуецца ўпершыню з аўтографа, які захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 57, арк. 8. Датуецца часам выхаду кнігі „Дні вясны“ і апублікаваньня рэцэнзіі Я. Пільнага (З. Жылуновіча) на яе.

[Палеміка з Я. Пільным пра верш Я. Пушчы „Рабіндранату Тагору“] (с. 783)

Друкуецца ўпершыню з аўтографа, які захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 67, арк. 17 — 17 адв. Датуецца часам выхаду кн. „Дні вясны“ і апублікаваньня рэцэнзіі Я. Пільнага (З. Жылуновіча) на яе.

…„нялюдз[кія] сл[овы], вобр[азы] і раз[уменьне] ды настр[ой] см[утку] зьяўл[яюцца] адзн[акамі] хворасьці“… — Цытата з рэцэнзіі Я. Пільнага.

Пры гэтым адны раілі аўтару вучыцца і працаваць… — Гл. камэнтар да артыкулу „Нашы пісьменьнікі і поэты: Язэп Пушча“.

Я. Пільны, падаючы Пушчавы верш, прысьвечаны Тагору… — Тэкст вершу (у пачатковай рэдакцыі, паводле зб. „Дні вясны“) прыводзім:

Рабіндранату Тагору

Увосень 1926 г. Рабіндранат Тагор меўся праяжджаць цераз Беларусь і затрымацца на пару дзён у Менску. Беларускае літаратурна–мастацкае згуртаваньне „Узвышша“ было падрыхтавала яму невялічкі зборнік, у які ўваходзіў і гэты верш.

Зара–зараніца цьвіце ў паднябесьсі,
залоціць красою разлогі.
Далёкі па вёрстах, а блізкі па песьнях,
я кветкамі ўсыплю дарогі!

Прайдзіся па іх ты, прайдзіся, чаканы!
Сьляды застануцца сьвятымі.
Цябе абніму я, як бацьку, рукамі, —
пачуцьці ў сталецьцях ня стынуць.

Хацелі народ мой чужынцы зьняславіць,
і сэрца скрывавіць на раны.
Бэнгаліі гордасьць, Бэнгаліі слава!
О, гені народаў забраных!

У песьні табе я стыхіяй малюся
і кленчу на дзікім кургане.
Кветкі крыві парасьлі ў Беларусі,
поэта мой любы, каханы!

Пазьней Я. Пушча (верагодна, пад ціскам крытыкаў) значна перапрацаваў верш: замяніў „кветкі крыві“ на „кветкі красы“, зьняў трэцюю страфу.

Другі рэцэнзэнт прыводзіць вынятку …… і дадае, што ён з далікатнасьці не дае тлумачэньня. — Так у аўтара (пропуск). А. Бабарэка мае на ўвазе рэцэнзію Т. Глыбоцкага (А. Дудара) „Я сягоньня ўсім чужы“, дзе цытуецца верш „Вечна…“ („Сонца ўсходзіць паміж гор / і сьпіну залоціць зьверу“) з наступнай заўвагай: „Ад комэнтарыяў устрымліваемся з далікатнасьці“.

Т. Глыбоцкі ў ролі выкрывацеля... (с. 785)

Друкуецца ўпершыню з чарнавога аўтографа, які захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 59, арк. 49 — 49 адв. Тэкст уяўляе зь сябе разгорнуты плян водгуку на артыкул Тодара Глыбоцкага (Алеся Дудара) „Пад шыльдай пролетарскай літаратуры („Узвышша“ № 1 — 2)“ (Полымя. 1927. № 4), напоўнены тэндэнцыйнай і беспадстаўнай крытыкі час. „Узвышша“. Датуецца паводле часу апублікаваньня разгляданага артыкулу.

[Характар крытыкана] (пасьля 4 сьнежня 1927 г.) (с. 787)

Друкуецца ўпершыню з аўтографа, які захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 74, арк. 1 — 2. Водгук на артыкул Тодара Глыбоцкага (Алеся Дудара) „Літаратурныя сэктанты“ (Савецкая Беларусь. 1927. 4 сьнеж.), прысьвечанага разгляду часопісу „Узвышша“, 1927, № 4. Датуецца пачаткам 1928 г.

…(відаць, толькі і ведае Трэцьяк[оўскага]). — Такое напісаньне прозьвішча ў артыкуле Т. Глыбоцкага. Маецца на ўвазе расейскі паэт XVIII ст. Васілій Трэдзьякоўскі.

Так і ў іх — яны заводзяць сабе блёкноты… — Намёк на цыкль крытычных артыкулаў і рэцэнзій Т. Глыбоцкага „З літаратурнага блёк–ноту“ (1927 — 1928).

…«Імярэк узяўся „узбагачваць“ мову і слова узбагачваць бярэ ў лапкі». — У Т. Глыбоцкага: „…Дубоўка зноў узяўся „ўзбагачваць“ беларускую літаратурную мову…“.

…„тут сапраўды застаецца разьвесьці рукамі, чаго хоча чалавек“. — У артыкуле Т. Глыбоцкага гаворка ідзе пра Я. Пушчу і ягоны верш „Вітрыны“.

Гэта „гэнэрал ад поэзіі“ і абавязкова ў лапках, гэта зн. верхавод, а гэта хлапчук ці хлопец бяз лапак, гэта значыць падначалены першаму. — У Т. Глыбоцкага: „Хто ад гэтага згубіць? Бязумоўна, у першую чаргу тыя падлеткі ў літаратуры, якія, зацяўшы вочы, пашлі за сваімі „генэраламі“. А „генэралы“ гэтыя настолькі–ж мала цікавяцца сваімі пасьлядоўцамі, наколькі цьвёрда перакананы ў сваіх уласных „сілах“. Яны маюць нейкую нявыразную мэту, ідуць да яе і вядуць за сабою ні ў чым непавінных хлапчукоў, накшталт Дарожнага ці Мрыя“.

[Крытычная нататка пра тэатральную дыскусію 1928 г.] (с. 790)

Друкуецца ўпершыню з аўтографа, які захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 38, арк. 6 — 7. Датуецца паводле часу правядзеньня дыскусіі.

Асноўны этап згаданай тэатральнай дыскусіі адбываўся на старонках газ. „Савецкая Беларусь“ у кастрычніку–лістападзе 1928 г. Сутнасьць дыскусіі наступная: „…Т. Глыбоцкі апублікаваў у газ. „Савецкая Беларусь“ палемічныя артыкулы „Калі ж запяюць верацёны?“ (27.10.1928) і „Даволі анэкдотаў“ (11.11.1928).

Крытык назваў памылкай драматурга п’есу Е. Міровіча „Запяюць верацёны“, дзе станоўчыя героі ўяўляюць зь сябе „хадзячую мараль“, а яе пастаноўку ў БДТ–1 няўдалай, бо ў ёй адсутнічаў „беларускі калярыт“ і наагул нацыянальныя рэаліі. Замест таго, каб „пашыраць і паглыбляць беларускае тэатральнае мастацтва“, БДТ–1, на думку Т. Глыбоцкага, выцясьняе яго перакладным расейскім рэпэртуарам („Браняпоезд“ 14–69“ паводле У. Іванава, „Разлом“, „Мяцеж“ Дз. Фурманава і С. Паліванава і інш.). Думку пра крызіс БДТ–1 Т. Глыбоцкі разьвіваў у артыкуле „Таптаньне на месцы“ (Савецкая Беларусь. 13.11.1928), дзе падкрэсьліваў, што капіяваць яму рэпэртуар і сцэнграфію МХАТа — справа безнадзейная і нават

амаральная, бо гэтыя тэатры маюць розныя тэндэнцыі і школы. У адказ на гэтыя выступленьні Т. Глыбоцкага газ. „Зьвязда“ апублікавала артыкул Д. Мірончыка „Супраць палітычнай двулікасьці: Да пытаньня аб правай небясьпецы ў культурным будаўніцтве (17.11.1928), у якім Мірончык з вульгарна–сацыялягічных пазыцый абвінаваціў крытыка ў распальваньні варожасьці супраць Расеі і рускай культуры, а тэорыю самабытнасьці беларускага тэатру аб'явіў накіраванай „на ўзмацненьне ўнутрыдзяржаўнага партыкулярызму“, падрыў адзінства СССР і абвастрэньне ўзаемаадносінаў рабочае клясы зь сялянствам.

На гэта газ. „Савецкая Беларусь“ адгукнулася артыкулам З. Жылуновіча „Беларуская самабытнасьць і безухільны інтэрнацыяналізм, ці Старая пагудка на новы лад“ (20.11.1928). Мірончык адказаў у газ. „Зьвязда“ артыкулам „Раскрыем дужкі. Аб правай сутнасьці выступленьняў тав. Жылуновіча“ (24.11.1928). Наркам асьветы А. Баліцкі склікаў усебеларускі зьезд працаўнікоў мастацтва, на якім выступіў з дакладам „Аб шляхох разьвіцьця беларускага тэатру“. Ён паспрабаваў прымірыць нацыянальную самабытнасьць з „пралетарскім“ нацыяналізмам і „па–сяброўску“ крытыкаваў Т. Глыбоцкага за „памылковыя“ выступленьні супраць расейскага перакладнога рэпэртуару на беларускай сцэне“ (Савецкая Беларусь. 20.11.1928)“ (Конан У., Гаробчанка Т. Дыскусіі тэатральныя // Тэатральная Беларусь: Энцыклапедыя: У 2 т. Т. 1 / Рэдкал.: Г. П. Пашкоў і інш. — Мінск: БелЭн, 2002. С. 390 — 391).

Ці ня ёсьць гэта выяўленьне ўсё той–жа прагнасьці на монаполію, за якую ваявалі яны і былі пабіты летась? — Магчыма, гутарка ідзе пра другі раскол „Маладняка“, у выніку якога ўтварыліся новыя літаратурныя аб'яднаньні „Пробліск“ і „Беларуская Літаратурна–Мастацкая Камуна“.

[Пра „забаўкі“ некаторых аўтараў] (с. 791)

Друкуецца ўпершыню з аўтографа, які захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 59, арк. 51 — 51 адв. Датуецца 1928 г.

Тэкст ня быў завершаны, пачатак не захаваўся. Артыкул (ці фэльетон) прысьвечаны праблеме „крызісу маладнякізму“, калі дэкляраваная маладнякоўцамі „казённая радасьць“ бадай вычарпала сябе і, як піша А. Бабарэка, „зрабілася сумам“. Ва ўрыўку, які захаваўся, асноўнымі аб'ектамі крытыкі зьяўляюцца паэт Алесь Дудар і празаік Міхась Зарэцкі.

…таго, што гэта былі ўвображаныя сабакі, плод хворае фантазіі… — У першым абзацы фрагмэнту ўтрымліваюцца алюзіі на вершы А. Дудара са зборніка „І залацісьцей, і сталёвей“ (1926): „Трыумф“, „Dies irae, dies illa…“, „Маладняку“.

…казаць, што яны на ўсё гатовы, нават калі трэба, на тое, каб сэрца вытачыць на камень, на жвір… — Намёк на А. Дудара, які ў вершы „Маладняку“ пісаў: „Калі трэба — пойдзем на нажы, / сэрца вытачым на жвір, на камень…“.

Так, чытач мае права сказаць, што вельмі многа крыўды ад поэтаў і вельмі мала слоў… — Алюзія на верш У. Дубоўкі „Апошняя песьня“.

І ламалі яны і моцных людзей (Яр[оцкі]), і слабых (Дан[іла]). — Ідзецца пра герояў аповесьці „Голы зьвер“ і апавяданьня „Бель“ М. Зарэцкага.

(Як кот з[а] мышкаю ганя[ўся], а потым зьеў… — Вылучаны курсівам фрагмэнт у арыгінале закрэсьлены.

І адзін толькі сказаў, што жыць[цё] — змаганьне, другі: жыцьцё — бунт, мах[аньне] мячамі, свавольств[а]. — Ідзецца пра У. Дубоўку і Я. Пушчу.

А сам вучыцель перастаў іграць зусім. — Маецца на ўвазе М. Чарот.

[З. Жылуновіч і Т. Глыбоцкі як крытыкі „Узвышша“] (с. 793)

Друкуецца ўпершыню з аўтографа, які захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 19, арк. 9 адв. Датуецца 1928 г. — паводле часу апублікаваньня згаданага ў тэксьце артыкулу Т. Глыбоцкага „Літаратурнае балота“.

Пасьля выхаду 1 нум[ару] „Узв[ышша]“… — Вылучаная курсівам частка сказу ў арыгінале закрэсьлена.

Пасьля яе нехта С. Друк зьмясьціў у „Сав[ецкай] Бел[арусі]“ артык[ул] „Скуткі двухдн[ёвай] дыск[усіі]“, у якім знарок перакруціў усе факты дзеля таго, каб давесьці, што „Узвышша“ — шкодная арганізацыя. — С. Друк (З. Жылуновіч), у прыватнасьці, пісаў: „Адыход у сваю шкарлюпу адразу–ж пасьля выйсьця з „Маладняку“ ўжо пасьпеў адбіцца на творчасьці ўсёй арганізацыі і кожнага яе сябра паасобку… Замест тых абяцанак, якія неаднораз дэклярыравала „Узвышша“ пры пачатку свае працы, абяцанак даць нешта „больш сталае“, „больш каштоўнае“ і з боку пралетарскага зьместу і, асабліва, з боку мастацкасьці (культурнае!), чымсь тое [што] даў „Маладняк“ і нават уся (!) беларуская літаратура і гэтыя абяцанкі засталіся абяцанкамі. Болей таго, што датыча творчасьці ўзвышаўцаў, то ў ім выразна зьвіхнуліся яны ў бок ідэалістычнасьці (чыстае харство, як антытэза казённай радасьці). За малы адрэзак часу (меней году) узвышаўцы намнога паглыбілі тую ідэёвую канаву паміж маладнякоўцамі і сабою, якая ў час падзелу была зусім яшчэ плыткаю. Гэта адметна і на творчасьці Крапівы і на творчасьці К. Чорнага, З. Бядулі, і асабліва, на „вопытах“ і „шуканьнях“ Я. Пушчы, гэтага пустазвоннага, густа падмасьленага шляхоцкай ідэалёгіяй, паэты. Двуіснасьць яго (якасьць самая адмоўная ў чалавека і мастака), дысгарманіраваўшая з ужо істотнай адналітнасьцю кожнага маладнякоўца (з тых, што зараз складаюць маладнякоўскую арганізацыю) у час яго быцьця ў „Маладняку“, зараз значна выпуклілася набыла [х]варавіты характар“.

…на якое С. Д[рук] не знайшоўся нічога адказаць, як толькі абазваць узв[ышэнцаў] хлапчукамі. — „Хлопцы ўмеюць цацкацца з рознымі цацамі, на тое яны і хлопцы. Няхай забаўляюцца. Толькі гэтыя іх забавы не павінны брудзіць беларускае літаратуры“ (Друк С. Узвышаўцы злуюцца, узвышаўцы лаюцца // Савецкая Беларусь. 1927. 17 мая).

Пасьля выхаду 2 нума[ру] піша ўжо нехта Глыбоцкі, які зьявіўся разам з арганізац[ыяй] „Узвыш[ша]“. — Глыбоцкі Т. Пад шыльдай пролетарскай літаратуры („Узвышша“ № 1 — 2) // Полымя. 1927. № 4. Аўтар артыкулу пісаў: „Мы павінны з вялікім задаваленьнем адзначыць, што нашы погляды на організацыйную пляцформу „Узвышша“ ў асноўным пацьверджаны ў артыкулах З. Жылуновіча і Сымона Друка“.

Пра 4 нум[ар] піша зноў Глыбоцкі… — Артыкул „Літаратурныя сэктанты“.

Пра 5 нумар піша зноў той–жа Глыбоцкі… — Артыкул „Літаратурнае балота“.

[Пра нападкі крытыкаў на „Узвышша“] (с. 794)

Друкуецца ўпершыню з аўтографа, які захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 19, арк. 6 — 6 адв., 8. Датуецца 1928 г.

Адмоўныя суджэньні выказвалі Т[одар] Гл[ыбоцкі] („Літ[аратурнае] б[алота]“), С[ымон] Д[рук] = З[ьміцер] Ж[ылуновіч] і інш. — Маюцца на ўвазе наступныя публікацыі: Глыбоцкі Т. Аб „Фальшы камэртонаў“: (Некаторыя ўвагі да становішча беларускай літаратуры) // Маладняк, 1926, № 9; Яго ж. „Вельмі многа слоў…“ // Савецкая Беларусь. 1926. 25 сьнеж.; Яго ж. „Пад шыльдай пролетарскай літаратуры („Узвышша“ № 1 — 2)“ // Полымя. 1927. № 4; „З літаратурнага блёк–ноту: Літаратурныя сэктанты“

// Савецкая Беларусь. 4 сьнеж.; „Літаратурнае балота: (Пра „Узвышша“)“ // Полымя. 1928. № 1; Друк С. Да скуткаў двухднёвай дыскусіі // Савецкая Беларусь. 1927. 13 крас.; Жылуновіч З. Ці сапраўды „Узвышша“ ёсьць узвышша? // Тамсама. 1927. 14, 15 мая; Яго ж. Узвышаўцы злуюцца, узвышаўцы лаюцца // Тамсама. 1927. 17 мая; Жылуновіч З. Шкоднае ў беларускай літаратуры: (Што было і чаго не павінна быць) // Тамсама. 12 кастр.; Вар. Лаянка і нясталасьць на належным узвышшы // Тамсама. 1928. 7 студз.

…глядзі дэкл[ярацыю] „Мал[адняка]“… — Дэклярацыя „Маладняка“ публікавалася ў час. „Маладняк“ (1924. № 6) і газ. „Савецкая Беларусь“ (1924. 30 сьнеж.).

…„ўсё зраўняем і сьледу больш няма“. — Алюзія на верш А. Дудара „Маладняку“.

1) У тым, што ва „Узв[ышша]“ ўваходзяць „вядомыя Майсеі“… — Прыводзяцца тэзы артыкулу З. Жылуновіча „Ці сапраўды „Узвышша“ ёсьць узвышшам?“ Гл. наступны артыкул і камэнтар да яго.

[Пра прыёмы „здаровай“ крытыкі] (с. 797)

Друкуецца ўпершыню з аўтографа, які захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 19, арк. 12 — 12 адв. Датуецца 1928 г. — паводле часу апублікаваньня артыкулаў А. Сянкевіча і М. Байкова. Гл. таксама артыкул „Матар’ялы да гісторыі літаратурных нораваў у Беларусі“.

Будуць бэсьціць адважных… — Гл. камэнтар да артыкулу „Язэп Пушча. Дні Вясны. Поэзіі. БДВ. Менск, 1927“.

…не[й]кі Т. Глыбоцкі (той–жа А. Дудар, як сьцьвярджаў т. Шукайла — рэдактар „Росквіта“ — на дыспуце ў Камвузе па дакладу Бабарэкі „Бел[аруская] літ[аратура] за дзесяць год“)… — Пра выпадкі публічнага выкрыцьця П. Шукайлам прыналежнасьці псэўданіму Тодар Глыбоцкі А. Дудару гл. таксама: Трус П. Выбраныя творы. — Мінск: Беллітфонд, 2000. С. 285; Жыбуль В. Два галоўныя скандалісты 20–х. Да 100–х угодкаў Алеся Дудара і Паўлюка Шукайлы // ARCHE. 2004. № 3. С. 74. Тэкст прамовы А. Бабарэкі на дыспуце па згаданым дакладзе — „Літаратура за 10 год“ — зьмешчаны ў нашым выданьні (с. 375 — 389).

„Гам[аніць] — галава не баліць“ — Артыкул Т. Глыбоцкага („Савецкая Беларусь“, 1928, 8 студз.), прысьвечаны разгляду рэцэнзіі К. Кундзіша „Альбо грай, альбо скрыпку аддай…“ (пра кн. А. Александровіча „Угрунь“; „Узвышша“, 1927, № 5).

„Калі–ж некаторы[я] з бел[арускіх] пісьмен[ьнікаў] паліч[аць]… тады можн[а] папярэдзіць… аб якіх пара ўжо казаць уголас“… — У С. Друка: „Калі–ж некаторыя з беларускіх пісьменьнікаў палічуць лепшым для сябе формы і напрамак чыннасьці, ужыўшы намечаныя „Ўзвышшам“ — тады можна папярэдзіць аб небясьпецы, аб хваравітасьці, супроць якіх пара ўжо ў голас казаць…“ („Да скуткаў двухднёвай дыскусіі“).

„Посьп[ехі] дал[ейшага разьвіцьця] зал[ежаць], ці здол[еем] мы адкін[уць] шкодн[ае], нездар[овае]…“ — У М. Байкова: „Посьпехі далейшага разьвіцьця беларускай літаратуры і нашага ўдасканаленьня ў навуковых адносінах, наагул посьпехі нашага нацыянальна–культурнага будаўніцтва ў значнай меры залежаць ад таго, ці здолеем мы адкінуць тое шкоднае, нездаровае, што выяўляецца цяпер у галіне нашай літаратурнай крытыкі, і дарасьці да ступені сапраўднай об’ектыўнай марксы[с]цкай крытыкі“ („Да пытаньня аб мэтадах і прыёмах нашае крытыкі“). Гл. таксама артыкул „[Аб „посьпехах разьвіцьця“]“ у нашым выданьні.

„Lina iwa et studjo“ — Так сапраўды ў артыкуле Вара „Лаянка і нясталасьць на належным узвышшы“. Меўся на ўвазе артыкул К. Кундзіша „Sine ira et studio“.

З. Жыл[уновіч] піша, што „Сут[арэньне]“ — вершы, у той час як „Сутар[эньне]“ — апав[яданьні]. — „Сутарэньне“ — зборнік апавяданьняў А. Александровіча (1925). У З. Жылуновіча: „Роўналежна гэтаму выдаюць свае творы маладнякоўцы: „Сутарэньне“ (вершы) А. Аляксандровіч…“ (Жылуновіч З. Беларуская літаратура і 10 год Кастрычнікавае рэволюцыі // Полымя. 1927. № 7. С. 203).

Той–жа Жыл[уновіч] піша: Ігнат[оўскі] напіс[аў] „Лір[ыка] Чар[ота]“, у той час калі арт[ыкул] пад такою назв[аю] належ[ыць] Бабарэку, а арт[ыкул] Ігн[атоўскага] носіць назву „Мот[ывы] лір[ыкі] бел[арускага] песьн[яра] М. Ч[арота]“. — Артыкул А. Бабарэкі „Лірыка Міхася Чарота“ зьмешчаны ў нашым выданьні (с. 37 — 59). Гл. таксама артыкул „Матар’ялы да гісторыі літаратурных нораваў у Беларусі“ і камэнтар да яго.

Вар піша, што арт[ыкул] Кундз[іша] зьяв[іўся] пасьл[я] „Полы[мя]“, у той час калі „Узв[ышша]“ з арт[ыкулам] вышла раней. — Гл. камэнтар да тэксту „Супроць ветру“.

Ул. Ж. піша, што „сустр[эчныя] папяр[эчныя]“, нарочна выкідаў запят[ую], бо яму здав[алася] яна лішняй, і на гэтым будуе цэлы артыкул. — Маецца на ўвазе артыкул „Сьпявайце песьні папярэчныя“ (Савецкая Беларусь. 1927. 11 сьнеж.), падпісаны крыптанімам Ул. Ж. У артыкуле цытуецца з недакладнай пунктуацыяй верш З. Бядулі „Рэвалюцыя лютага“: „Гэй, ладзьце сьвята, ўсе сустрэчныя! / Сьпявайце песьні папярэчныя!“. У „Слоўніку беларускіх псеўданімаў і крыптанімаў (XVI — XX ст.)“ Янкі Саламевіча (Мінск: Маст. літ., 1983, с. 120) у якасьці носьбіта крыптаніма называецца З. Жылуновіч, аднак сьведка тых падзей Мікалай Улашчык схільны сьцьвярджаць, што гэты крыптанім належыць Алесю Дудару, які хацеў такім чынам скампрамэтаваць Уладзімера Жылку: „…гэта выклікала пратэсты, бо такім чынам Дудар хацеў пра некага напісаць нешта непрыемнае, аднак каб адказнасьць за яго клалася на Жылку“ (Улашчык М. Навальніца / Публ. А. Улашчыка // Скарыніч: Літ.–навук гадавік. Вып. 3 / Уклад. А. Каўка. — Масква — Мінск — Смаленск: Тэхналогія, 1997. С. 152).

Сянкев[іч] з цыт[атаю] Плеханава. — Гл. працу А. Бабарэкі „Супроць ветру“ (разьдзел „Працы, прысьвечаныя творчасьці Язэпа Пушчы“) і камэнтар да яе.

З. Жыл[уновіч] — што радкі аднося[цца] да Кол[аса]. — У артыкуле „Шкоднае ў беларускай літаратуры“ З. Жылуновіч (Ц. Гартны) абвінавачіў У. Дубоўку ў нападках на Якуба Коласа, хоць у Дубоўкавых артыкулах з крытыкай пэўных „старых“ пісьменьнікаў („Янка Купала і „Маладняк“ // Аршанскі Маладняк. 1925. № 1. С. 14; [пад псэўд.] Гайдуковіч У. „Раніца рыкае“: Агляд вершаў Я. Пушчы, а таксама адказ на некаторыя соймаванкі // Маладняк. 1925. № 8. С. 15 — 16) непасрэдна імя Я. Коласа не сустракаецца.

…словы Кнор[ына] аб пупін[ах] адн[осяцца] да Жыл[уновіча], Зар[эцкага] і Чар[ота]. — Верагодна, гэтым словам В. Кнорын ахарактарызаваў „шкоднікаў на культурным фронце“ ў адным з сваіх выступленьняў. Параўн. выказваньне У. Дубоўкі ў лісьце да А. Бабарэкі ад 1 лютага 1929 г.: «Глушы шкоднікаў! „Пупінкі“ няхай ідуць у пуп, а не перашкаджаюць працы» („Мы застанемся чыстымі сумленьнем перад гісторыяй і народам…“: Лісты Уладзімера Дубоўкі да Адама Бабарэкі // Arche. 2009. № 11–12. С. 437).

…Жылун[овіч] — ра[зы]ходзя[цца] „Полым[я]“, ні слова аб „Узвыш[шы]“. — Маецца на ўвазе артыкул З. Жылуновіча „Як разыходзіцца беларуская мастацкая літаратура“ (Літ. дадатак да газ. „Савецкая Беларусь“. 1928. № 1).

1) Прыналежна[сьць] да групы: Глыб[оцкі] аб Пуш[чу], Дуб[оўку], Кр[апіве]… — Верагодна, ідзецца пра артыкул „Літаратурнае балота“.

[Пра „сыкуноў“] (с. 799)

Друкуецца ўпершыню з аўтографа, які захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 34, арк. 4 — 4 адв. Датуецца 1928 г.

Сучасны момант у разьвіцьці літаратурнага руху… — Вылучаны курсівам фрагмэнт у арыгінале закрэсьлены.

«У нас вельмі пашырана катэгорыя людзей... мяшчан... „тутэйшых“»… — У Т. Глыбоцкага: „У аднэй з нашых папярэдніх заметак нам давялося спыніцца на аднэй вельмі пашыранай у нас катэгорыі людзей. Гутарка ішла пра мяшчан, пра „тутэйшых“, пра тых, хто нацягвае на сябе марксы[с]цкі халат, каб захаваць сваю ідэёвую недалужнасьць, сваё моральнае калецтва ад людзкога вока“ (Глыбоцкі Т. З літаратурнага блёк–ноту: Гаманіць — галава не баліць // Савецкая Беларусь. 1928. 8 студз.).

Чым апасны гэты[я] катэгорыі? А вось чым (гл. II). — Магчыма, А. Бабарэка меў на ўвазе папярэдні артыкул Т. Глыбоцкага „З літаратурнага блёк–ноту: „Тутэйшыя“ (Савецкая Беларусь. 1928. 1 студз.).

Там толькі ёсьць спэцы на лайку, як даводзіць Вар, там ёсьць злачын[цы], пахабнікі, як дав[одзіць] сам Гл[ыбоцкі]. — Адсылкі да артыкулаў „Лаянка і нясталасьць на належным узвышшы“ Вара (З. Жылуновіча) і „Гаманіць — галава не баліць“ Т. Глыбоцкага (А. Дудара). Гл. таксама нататку „[Пра лаянку]“.

…а з другога — хачу проста папулярызнуць ці зрабіць рэклям[у], як бы сказаў Вар… — У Вара: „Ня варта было–бы нават спыняць увагу на гэткую „крытыку“ і рабіць, разглядам яе, рэкляму К. Кундзішу“.

Яшчэ ў 1925 г. Ул. Дубоўка заўважыў зьяўленьне новых талентаў і характарыз[аваў] іх наст[упным] чынам. — Ідзецца пра артыкул У. Дубоўкі „Да 20–гадовага юбілею (15/V 1905 — 15/V 1925)“: „Адзін паэта, які прэтэндуе на нейкае незвычайнае значэньне ў Беларусі, напісаўшы тысячы радкоў, зьвязаных прымітыўнымі дзіцячымі дзеяслоўнымі рыфмамі, стаў вольна ці нявольна на чале гэтых **сыкуноў**... Сьмехам і жартамі праводзяць цяпер гэткіх „дзеячоў“ (Маладняк Янку Купалу. — Менск, 1925. С. 15 — 16).

[Пра лаянку] (с. 801)

Друкуецца ўпершыню з аўтографа, які захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 19, арк. 5, 10. Датуецца паводле часу апублікаваньня цытаванага ў нататцы артыкулу Вара (Ц. Гартнага).

…пакуль што адзіным у гэтай вобласьці тэорэтык[ам] Гартн[ым]. — Намёк на артыкулы Ц. Гартнага „Узвышаўцы злуюцца, узвышаўцы лаюцца“ (пад прозьв. З. Жылуновіч), „Узвышаўцы злуюцца, узвышаўцы лаюцца“ (пад псэўд. Сымон Друк), „Лаянка і нясталасьць на належным узвышшы“ (пад псэўд. Вар).

[Крытычныя развагі аб утварэньні літаратурнага аб’яднаньня „Полымя“] (с. 802)

Друкуецца ўпершыню з аўтографа, які захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 17, арк. 1 — 3. Артыкул зьяўляецца водгукам на Статут аб’яднаньня беларускіх пісьменьнікаў „Полымя“, апублікаваны ў час. „Полымя“ (1928, № 1, с. 221 — 225), у адпаведнасьці з гэтым датуецца 1928 г.

Група пісьм[еньнікаў]… — У якасьці сяброў–закладчыкаў аб'яднаньня „Полымя" пазначаны М. Чарот, З. Жылуновіч (Ц. Гартны), Я. Пятровіч (Нёманскі), М. Піятуховіч, Я. Колас, А. Александровіч, Я. Купала, А. Гурло, М. Грамыка, М. Зарэцкі.

Задачы аб'яд[наньня]… — Прыводзім іх так, як яны сфармуляваны ў Статуце „Полымя":

„а) разьвіцьцё беларускай мастацкай літаратуры шляхам узмацненьня творчае працы сваіх сяброў і ў шчыльнай сувязі з вымаганьнямі соцыялістычнага будаўніцтва;

б) аформленьне і замацаваньне ў беларускай мастацкай літаратуры пролетарскай ідэолёгіі, зьвязваючы гэта разьвіцьцём і ўдасканаленьнем нацыянальнай формы;

в) удасканаленьне і паглыбленьне літаратурнай творчасьці шляхам разьвіцьця марксы[с]цкай крытыкі, а таксама пашырэньне агульных ведаў сваіх сяброў, памятаючы, што „толькі дакладным веданьнем культуры, створанай усім разьвіцьцём чалавецтва, толькі перапрацоўкай яе, можна будаваць пролетарскую культуру" (У. Ленін);

г) сувязь з літаратурнымі інстанцыямі, організацыямі і паасобнымі пісьменьнікамі як у СССР, так і іншых краін".

Ну а сло[в]ы [нрзб]… — Магчыма, *сло[в]ы З. Ц.*

[Аб „посьпехах разьвіцьця"] (с. 805)

Друкуецца ўпершыню з аўтографа, які захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 19, арк. 9. Датуецца паводле часу апублікаваньня разгляданага артыкулу М. Байкова.

Артыкул М. Байкова „Да пытаньня аб мэтодах і прыёмах нашае крытыкі" складаецца з наступных разьдзелаў: „I. Наагул аб нашай крытыцы", „II. Аб крытычных прыёмах Яз. Лёсіка", „III. Аб „крытыках" з „Узвышша".

Посьпехі разьв[іцьця] зал[ежаць] ад здольн[асьці] адкін[уць] шкоднае. — Гл. камэнтар да артыкулу „[Аб прыёмах „здаровай" крытыкі]".

…таму што Н. М–чук прызнаў, што рэцэнз[іі] Лёсіка вызнач[аюцца] гарачн[асьцю], вульгар[насьцю]… — Маецца на ўвазе артыкул Н. М–чука (крыптанім не раскрыты) у „Савецкай Беларусі" (1922, 30 жн.), дзе аўтар пісаў: „Гарачнасьцю, вульгарнасьцю і бульварным, нелітаратурным тонам вызначаюцца „рэцэнзіі" Яз. Лёсіка. Сустракаюцца, напр., такія словы, як „салапякі", „вярзьці", „дзяўчаты–б верацёнамі запаролі", „вар'яцкі дом" і іншыя пэрлі дзіўнага лексыкону. Чуецца ў такіх заметках нейкая надмерная нэрвовасьць, суровасьць і аднабокасьць ацэнкі. Папраўдзе, ацэнкі ніякай няма, а толькі брыдкая лаянка. „Рэцэнзэнт" ад вялікай гарачнасьці пачынае сыпаць расійскімі ядранымі фразамі. Глядзіш і ня верыш, — думаеш, што гэтыя „рэцэнзіі" памылкова перавандравалі з нейкага вулічнага лістка на старонкі паважнай часопісі…"

*„**Аднак**…" — Лёсік асьмел[іўся] крыт[ыкаваць] Байк[ова]"*. — Ідзецца пра рэцэнзію Я. Лёсіка на „Беларуска–Расійскі слоўнік" М. Байкова і С. Некрашэвіча (Узвышша. 1927. № 2).

…спыняец[ца] толькі на Лёсіку, Кундзішу, Бяр[озку]. — Акрамя рэцэнзіі Я. Лёсіка, М. Байкоў разглядае таксама артыкулы „Sine ira et studio" К. Кундзіша і „Проблемы прыгодніцкага роману" Ю. Бярозкі (Узвышша. 1927. № 3).

…падмацуй арт[ыкул] цыт[атамі] з верш[аў] рэд[актара] — і пойдзе. — Рэдактарам час. „Полымя" быў З. Жылуновіч (Ц. Гартны), шэраг аб'ёмных цытатаў з вершаў якога прысутнічае ў артыкуле М. Байкова.

Матар'ялы да гісторыі літаратурных нораваў у Беларусі: 1. Аб перакручваньні фактаў (с. 807)

Друкуецца ўпершыню з аўтографа, які захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 35, арк. 1 — 4; адз. зах. 59, арк. 14 адв. Датуецца 1928 г.

Захаваўся наступны накід пляну артыкулу (адз. зах. 59, арк. 2 адв.):

„Факты перакр[учаны]:

Дудар — аб Маладняк[у].

Жылун[овіч] — аб „Сутар[эньні]", „Лір[ыцы] Чар[ота]".

Вар — аб Кундзішу.

Джугар і Сянк[евіч]".

Такім чынам, у гэтай палемічнай працы А. Бабарэка меўся разгледзець праблему „перакручваньня фактаў" у крытычных публікацыях А. Дудара („Аб фальшы камэртонаў"; пад псэўд. Тодар Глыбоцкі), З. Жылуновіча („Беларуская літаратура і 10 год Кастрычнікавае рэвалюцыі" і „Лаянка і нясталасьць на належным узвышшы"; апошні — пад псэўд. Вар) і А. Сянкевіча („Сацыяльныя матывы творчасьці, або Сабачыя лісты паэты Язэпа Пушчы" і „Літаратурнае змаганьне, „аб'ектывізм" крытыкі ды інш. рэчы"; апошні — пад псэўд. Джугар). Артыкул застаўся незакончаным. Палеміка са згаданымі аўтарамі разгорнута ў працах „Супроць ветру" (падразьдзел „Крытычныя і літаратуразнаўчыя артыкулы, рэцэнзіі, нататкі"), „[Пра прыёмы „здаровай" крытыкі]", „[Пра „сыкуноў"]", „[Лаянка]", „[А. Сянкевіч як чытач–рэцэнзэнт і яго тэорыя шукацельства]", „[Адкрытая заўвага пра крытыку А. Сянкевічам твораў Я. Пушчы]".

Скажам, факт (…). — Так у А. Бабарэкі.

…Т. Глыбоцкі, вядомы, як сьцьвярджаў на дыспуце ў Камвузе „баец Камуны" Шукайла, рукаблудны поэта А. Дудар. — Гл. камэнтар да артыкулу „[Пра прыёмы „здаровай" крытыкі]". П. Шукайла быў арганізатарам і кіраўніком (верасень 1927 — травень 1928) творчага аб'яднаньня „Беларуская Літаратурна–Мастацкая Камуна".

…пачаў новую бліскучую кар'еру блёкнотыстага пад ім[ем] Т. Глыбоцкага. — Першы твор, апублікаваны пад псэўданімам Тодар Глыбоцкі, — верш „Чырвонаармеец" (Полоцкий пахарь. 1925. 21 февр.). Пазьней, пачынаючы з артыкулу „Аб фальшы камэртонаў" (Маладняк. 1926. № 9), А. Дудар пачаў падпісваць ім выключна крытычныя матэрыялы.

…т. Глыбоцкі, расказваючы, што было на мал[адняякоўскім] пл[енуме]… — На першым пленуме ЦБ „Маладняка" (21 — 23 сакавіка 1925 г.).

Калі вы перагл[едзеце] бюлетэнь… — Адсылка да выданьня: Бюлетэнь Пленуму Цэнтральнага Бюро Ўсебеларускага аб'яднаньня Поэтаў і Пісьменьнікаў „Маладняк" (21 — 23 сакавіка 1925 г.). — Менск: Выданьне ЦБ „Маладняка", 1925.

У тым–жа арт[ыкуле] ён кажа, што на зьезьдзе А. Баб[арэка] выст[упіў] з сваёй ацэнкаю ***гіст[орыі]*** *як „вызв[аленьня] бел[арускай] душы".* — Ідэя „вызваленьня беларускай душы" — „з–пад тэй кары, у якую царскае самаўладзтва пастаралася загнаць" яе — сапраўды прысутнічае ў дакладзе А. Бабарэкі «Творчы шлях „Маладняка"» (гл. матэрыял № 7 у разьдзеле „Дакумэнты і матэрыялы"), аднак Т. Глыбоцкі пераказаў яе ў скажоным выглядзе.

Праз нейкі час выст[упіў] ужо Жыл[уновіч] з арт[ыкулам]–агляд[ам]… — Жылуновіч З. Беларуская літаратура і 10 год Кастрычнікавае рэволюцыі // Полымя. 1927. № 7. Гл. таксама артыкул „[Пра прыёмы „здаровай" крытыкі]" і камэнтар да яго.

«Новае аб'яднаньне»... агаласілі змаг[аньне] за лёзунг „маст[ацтва] для маст[ацтва]"» (204 — 205). — У З. Жылуновіча: «Новае аб'яднаньне зьмесьціла свой комунікат (пляцформу), у якой пазнаёміла чытача са сваімі поглядамі на літаратуру.

Бяручы на словах за аснову сваёй творчасьці прынцыпы рэзолюцыі вядомае нарады па пытаньні літаратуры пры ЦК УсеКП(б), узвышаўцы, аднак, тут–жа абвесьцілі вайну „казённай радасьці“ і агаласілі змаганьне за лёзунг „мастацтва для мастацтва“».

Калі–б вы былі пісьменьнікам і хацелі застацца гэткім, то вы–б, пэўна, і самі хоцькі–ня–хоцькі, а захацелі–б разьвязаць задачу, якая, як вызначыў Джугар, стаіць перад вамі. — Намёк на наступнае выказваньне Джугара (А. Сянкевіча): „Задача пісьменьніка даць адбітак жывога жыцьця і даць такі яго малюнак, які–б ня быў крывым люстэркам гэтага жыцьця…“ Тут і далей у тэксьце разглядаецца артыкул Джугара „Літаратурнае змаганьне, „аб’ектывізм“ крытыкі ды інш. рэчы“ (Зьвязда. 1928. 22 студз.).

…крытыка „нагадвае туман у цёмным лесе“. — Словы Насты Нарутавічанкі ў паэме У. Дубоўкі „Кругі“ (упершыню — Узвышша.1927. № 5).

Каб мы разважалі так, як думае …… — Тут і далей пропускі са шматкроп’ямі аўтарскія.

Ну дык на што–ж тады было пісаць: „На полі бойкі…“ і г. д. — У Джугара: „На полі бойкі, дзе дагэтуль ламалі коп’я два варожыя лягэры — з аднаго боку, „Узвышша“, з другога — „Маладняк Полымя“ [так у арыгінале. — ***Рэд.***], на чорным паравозе пад’ехала „Літаратурная камуна“.

„Дагэтуль, — піша ён далей, — ні адна старана не паставіла як сьлед“… — У Джугара: „Дагэтуль ні адна, ні другая старана не паставіла як сьлед праблему аб сацыяльным значэньні літаратуры наогул, праблемы асобы (мастака) у прыватнасьці. А праблема стылю і формы — ці яна не зьяўляецца актуальнай для маладой беларускай літаратуры?“

З арт[ыкула] Вар’а даведваемся: 1. Што поэзія Ц[ішкі] Г[артнага] — гэта сур’ёзнае пытаньне. — У Вара: „Ужо першы абзац гэтага артыкулу адразу знаёміць нас з тым, як „паважна“ узвышаўскія крытыкі падыходзяць да сур’ёзнага пытаньня“.

2. Што З[ьміцер] Ж[ылуновіч] пісаў пра Ц[ішку] Г[артнага] толькі таго, каб чытачы даведаліся пра яе. 3. Што з аглядаў З. Ж[ылуновіча] больш усяго можна даведацца пра творч[асьць] Ц. Г[артнага]. — У Вара: „Папершае, Жылуновіч ня пісаў спэцыяльных артыкулаў пра творчасьць Цішкі Гартнага (г. зн. пра сваю творчасьць). Ён закранаў творчасьць Цішкі Гартнага выключна ў агульных літаратурных аглядах. К. Кундзіш, ставячы гэта ў дакор З. Жылуновічу, мусіць, чакае ад яго, каб, пішучы гэтыя агульныя агляды, З. Жылуновіч зрабіў–бы рэвэранс і сказаў–бы прыблізна наступнае: „Ёсьць яшчэ адзін паэта Цішка Гартны. Але, выбачайце, гэта я сам і таму нічога пра літаратурную творчасьць памянёнага паэта сказаць не магу. Пачакайце да 1927 г., калі зьявіцца К. Кундзіш, тады даведаецеся і аб маёй творчасьці“. З. Жылуновіч ня мог гэтага зрабіць хоць–бы таму, што з крытыкі К. Кундзіша менш усяго можна даведацца аб літаратурнай творчасьці Цішкі Гартнага“.

4. Што З. Ж[ылуновіч] даваў об’ектыўныя характ[арыстыкі] творч[асьці] Ц. Г[артнага]. 5. Што гэта дрэнна, але ёсьць і куды горшыя „дзела“, якімі нехта некалі займаўся, так што З. Ж[ылуновічу], прымаючы гэта на ўвагу, павінна быць даровано. — У Вара: „Я не хачу тут закранаць, паколькі гэта не ўваходзіць у тэму артыкулу, таго, што некаторыя сябры „Узвышша“, яшчэ калі яны былі ў „Маладняку“, займаліся сапраўдным пісаньнем „хвалебных дыфірамбаў“ адзін аднаму, а часам і сам–сабе. Можна было–б прывесьці прыклады з рэцэнзій і крытычных артыкулаў таго часу, напісаных сябрамі „Узвышша“. Гэта ўжо куды горш, чымся даваць аб’ектыўную характарыстыку сваёй творчасьці ў агульных літаратурных аглядах“.

6. Што Пят[уховіч], Байк[оў] зьяўляюцца няштатн[ымі] алалоўнік[амі] і што да іх падыходз[іць]. — У Вара: „Падругое, прагледзіўшы ўсе нумары „Полымя“ за ўсе 6

год яго існаваньня, мы знайшлі наступных аўтараў, якія ў сваіх артыкулах закранаюць творчасьць Цішкі Гартнага: М. Піотуховіч, М. Байкоў, Ю. Дрэйзін, праф. П. Бузук і інш.

Ды верш, прысьвечаны Жылуновічу, зьмясьціў Янка Купала. Залішняе будзе даводзіць чытачу, што вышэйпералічаныя аўтары не зьяўляюцца „штатнымі алалоўнікамі“ ў „Полымі“, што гэта назва ніякім чынам да іх не падыходзіць. Тут проста блазэнская выхадка з боку ўзвышаўскага „алалоўніка“ і больш нічога“.

[А. Сянкевіч як чытач–рэцэнзэнт і яго тэорыя шукацельства] (с. 812)

Друкуецца ўпершыню з аўтографа, які захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 34, арк. 21 — 21 адв.; адз. зах. 6, арк. 16 — 16 адв. Датуецца паводле часу апублікаваньня А. Сянкевічам артыкулу „Сацыяльныя матывы творчасьці, або Сабачыя лісты паэты Язэпа Пушчы“, які разглядаецца ў гэтай працы. Гл. таксама рукапіс нявыдадзенай кнігі „Супроць ветру“ (падразьдзел „Працы, прысьвечаныя творчасьці Язэпа Пушчы“) і наступны тэкст „[Адкрытая заўвага пра крытыку А. Сянкевічам твораў Я. Пушчы]“.

…„у каждым літар[атурным] творы мы павінны шукаць…“ — У А. Сянкевіча: „Кожны літаратурны твор мы павінны разглядаць у канкрэтных гістарычных абставінах і шукаць у яго зьмесьце тых або іншых грамадзкіх настрояў“.

…„кулак не здаволен… гэта яму прадс[тала] здань“… — У А. Сянкевіча: „Гэта ён [кулак ці нэпман. — ***Рэд.***] больш за ўсё нездаволен, гэта ён крычыць, мятусіцца, не знаходзіць сабе месца, гэта перад ім стаіць здань“.

Памылка тут тая, што ў лёгіцы называецца……. — Так у аўтара.

Відзь так можна сказаць, што і Кн[орын] кулак, бо і ён пісаў у арт[ыкуле] „За культ[урную] рэв[олюцыю]“ (адносіны да ап[а]рат[у], выяўляў недавольства такім станам). — Так у аўтара. У згаданым артыкуле (увайшоў у аднайменны зборнік у 1928 г.) В. Кнорын пісаў пра „перабудову нашага апарату ў культурнай рабоце для сялянства“ і выказваў незадаволенасьць перашкодамі, якія бачыў на гэтым шляху („наша някультурнасьць“, „нашы прадзедаўскія навычкі“ і г. д.).

„Бедн[ая] стар[онка] наша Бел[арусь]“. — Недакладная цытата. У Я. Купалы: „Невясёлая старонка / Наша Беларусь: / Людзі — Янка ды Сымонка, / Птушкі — дрозд ды гусь“ („Зь песень аб роднай старонцы“; 1905 — 1907).

non causa pro causa (лац.) — пасьля гэтага — значыць па прычыне гэтага; лягічная памылка, што палягае ў выснове.

Асін[астрой] нясе сьм[ерць] кул[ацтву], дык П[ушча] (кул[ак]) з прыч[ыны] гэтага ня бачыць Асінастр[ою]. — У А. Сянкевіча: „Пушча ня бачыць ні Асінстрою, ні посьпехаў каапэрацыі, ні вялізарнай работы па асушцы балот Беларусі, а ні той культурнай рэвалюцыі, якая назіраецца ў вёсцы, бо гэта ўсё — кулаку нясе сьмерць, усё гэта паставіць крыж на кулацкім панаваньні“.

…і Ал[ександровіч] пяе: „Як ён гадав[аўся] машын[амі]“. — Верагодна, алюзія на верш А. Александровіча „Буду піонэр“ (зб. „Па беларускім бруку“, 1925), дзе герой кажа: „Я дзіцё машын, заводу“.

Далей вы прыв[одзіце] вып[іску] з Пл[еханава], у якой ён вызн[ачае] задачы крыт[ыка]. — Даслоўна вытрымка выглядае наступным чынам: „Вот почему определение социологического эквивалента всякого данного литературного произведения осталось–бы неполным, а следовательно и неточным в том случае, если бы критик уклонился от оценки его художественных достоинств“.

[Адкрытая заўвага пра крытыку А. Сянкевічам твораў Я. Пушчы] (с. 816)

Друкуецца ўпершыню з аўтографа, які зьберагаецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 20, арк. 1 — 2.

Датуецца паводле часу апублікаваньня А. Сянкевічам артыкулу „Сацыяльныя матывы творчасьці, або Сабачыя лісты паэты Язэпа Пушчы“, які разглядаецца ў гэтай працы. Гл. таксама рукапіс нявыдадзенай кнігі „Супроць ветру“ (падразьдзел „Працы, прысьвечаныя творчасьці Язэпа Пушчы“) і папярэдні тэкст „[А. Сянкевіч як чытач–рэцэнзэнт і яго тэорыя шукацельства]“.

…(гл. Кам[унікат] і Тэз[ісы])… — гл. матэрыял № 30 у разьдзеле „Матэрыялы і дакумэнты“.

…зьвядз[еньнем] асабістых счотаў з тымі, хто асьмеліўся паказаць на памылкі крытыка Джуг[ара], які імкнуўся затуш[аваць] ляпсусы Алек[сандровічавай] твор[часьці] („экон[ом]–надстр[ойка]“). — Гл. камэнтар да тэксту нявыдадзенай кнігі „Супроць ветру“ (падразьдзел „Працы, прысьвечаныя творчасьці Язэпа Пушчы“).

Адкрытыя лісты да чытача (с. 818)

Друкуецца ўпершыню з аўтографа, які зьберагаецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 34, арк. 1 — 1 адв., 5 — 5 адв., 12 — 12 адв., 6, 7 адв., 15 — 16 адв., 14 — 14 адв., 2, 8 — 11, 19 — 19 адв., 22, 20 — 20 адв. Датуюцца 1927 — 1928 гг. Стылістычна і жанрава зьвязаныя зь „Лістамі да невядомага друга“ (гл. тэкст кнігі „Супроць ветру“ ў падразьдзеле „Працы, прысьвечаныя творчасьці Язэпа Пушчы“). Многія з „Адкрытых лістоў…“ засталіся незавершанымі, некаторыя часткова дублююцца па зьмесьце. Пры публікацыі тэксты лістоў разьмешчаны ў храналягічным парадку і пранумараваны.

Дудар–Зьніч–Глыбоцкі — Акрамя псэўданіму Тодар Глыбоцкі, А. Дудар непрацяглы час карыстаўся псэўданімам А. Зьніч (напр., нарыс „Камсамолія горада і вёскі (З жыцьця рабочай моладзі)“ у час. „Маладняк“, 1924, № 2–3, с. 84 — 96).

… мо'..... — Так у аўтара.

…як і Дуб[оўка] казаў: „з вора[га]м варожа, а з другам па–таварыску“. — У вершы „Думкі лятуць“ (1926): „З братам — па–братняму, з ворагам — воража. / Любы мой дружа! — заўсёды так хораша“ (зб. „Наля“, 1927).

Дуд[ару] у 1926 г. патр[эбны] быў „дам[арошчаны] кр[ытык]“… — Гл. камэнтар да тэксту „Літаратура за 10 год [Іншыя варыянты]“ (падразьдзел „Крытычныя і літаратуразнаўчыя артыкулы, рэцэнзіі, нататкі“).

…а па тым, чым займаліся мае бацькі і дзяды — Шаўцовых… — Продкі Адама Бабарэкі ворнае зямлі ня мелі, а таму зараблялі рамёствамі, у тым ліку шытвом абутку, за што іх і празвалі „Шаўцовымі Бабарэкамі“.

Звалі мяне яшчэ беларусам, а дале[й] — „кам[уністам]“… — Так празвалі А. Бабарэку за ягоныя памкненьні ў 1918 г. арганізаваць у Слабадзе–Кучанцы суполку, падобную да камуны. Рэальна ж чальцом камуністычнай партыі Бабарэка ніколі ня быў.

Маж[аш] папы[тацца] пра мяне ў Пук[аве], Сьвін[цы], Пясоч[ным], Бадз[яжах], у Акса[мітах], Кандр[атавічах] і г. д… — Г. зн. у вёсках тагачаснага Слуцкага павету (цяпер Капыльскі раён Менскай вобл.), суседніх са Слабадой–Кучанкай, роднай вёскай А. Бабарэкі.

Ты гатоў тады будзеш сказаць: „Хай ня будзе сьвету, абы была–б яна, скарыначка“. — У арыгінале сказ закрэсьлены.

Вышла два нумары „Узв[ышша]“. — Значыць, першы (а магчыма, і другі, трэці, чацьверты й пяты) з „Адкрытых лістоў да чытача“ пісаўся ў красавіку–траўні 1927 г.

Нарэш[це], вы выст[упаеце] у ролі тлумача, чаму гэта ўсё ў П[ушчы]… — У „Адкрытых лістах…“ № [2], [3], [4], [5] ідзецца пра рэцэнзію Я. Пільнага (З. Жылуновіча) на зборнік Я. Пушчы „Дні вясны“. Па сутнасьці, яны зьяўляюцца варыяцыямі развагаў на адну тэму. Гл. таксама артыкулы „[Палеміка з Я. Пільным пра кнігу Я. Пушчы „Дні вясны“]“, „Запіскі [пра неразуменьне Я. Пільным кнігі Я. Пушчы „Дні вясны“]“, „[Палеміка з Я. Пільным пра верш Я. Пушчы „Рабіндранату Тагору“]“.

Далей вы ўжо ўступ[аеце] у спрэчку з Гайд[укевічам]… — Артыкул У. Дубоўкі «„Раніца рыкае“: Агляд вершаў Язэпа Пушчы, а таксама адказ на некаторыя соймаваньні» (Маладняк. 1925. № 8) падпісаны псэўданімам У. Гайдук***о***віч, аднак Я. Пільны ў сваёй рэцэнзіі называе яго Гайдук***е***вічам.

Выбач[айце], што я не паверыў вам ды пагл[ядзеў], што піс[аў] Гайд[укевіч], а пісаў ён... — Так у аўтара (незакончаны сказ).

„Гэта верна вядзе… да захлыненьня“… — У Я. Пільнага: „Гэта верна вядзе да таго, аб чым кажа сам аўтар:

> Але не, не ўтапіць мне душы.
> Захлынуся лепш з песьняю сам…“

„Выходзіць, што яго не ратуе…“. — У Я. Пільнага: „Выходзіць, што яго [Я. Пушчу. — ***Рэд.***] не ратуе і хараство, якое ён пераказвае на ўсе лады, ня цешаць замыславатыя вобразы, ні да чога буйнасьць і свавольле“.

От ён кажа, што „рык каровы, напэўн[а], заст[аўся]...“. — У Я. Пільнага: „Рык каровы астаўся аўтару ў спадчыну ад раніцы, якая таксама рыкала два гады таму назад“.

Тады П[ільн]ы яшчэ адно пыт[аньне] паст[авіць]. І не зваж[аючы], ці хто адказв[ае], ці не, скажа: „Бязум[оўна], што толькі для рыф[мы]“. — У Я. Пільнага: „І што ён [Я. Пушча. — ***Рэд.***] захоўвае ў радкох, падобных да — „Сьніцца мне з зорамі вырыс“… Які вырыс? Чаго? Бязумоўна, што толькі рыфмы; вырыс і вырас — модна і спрытна“.

Ну вось хоць–бы „Т[анзілія]“. — Гл. тэксты „Пералом у станаўленьні натуральнай культуры ў творчасьці З. Бядулі (Замест рэцэнзіі)“, „[З. Бядуля. „Танзілія“: Неапублікаваныя варыянты і нататкі]“ (падразьдзел „Літаратуразнаўчыя і крытычныя артыкулы, рэцэнзіі“).

Хіба „Мадонн[а], ства[рыў] што маст[ак] Раф[аэль]“ або тыя два радкі, якія вы пад[аяце] у зносцы, — гэта строфы? — У зносцы Я. Пільны прывёў два Пушчавы радкі: „Ой, чаму не праліў я ўсіх сьлёз, на зары пачынаў калі жыць“ [курсіў Я. Пільнага. — ***Рэд.***].

…адзін профэ[сар] расхв[аліў] яго як пролет[арскага], ідэол[ёгічна] вытр[ыманага]… — Маецца на ўвазе М. Піятуховіч, які ў пэрыяд з 1923 да 1933 г. апублікаваў 8 прац, прысьвечаных творчасьці Т. Гартнага. На момант напісаньня А. Бабарэкам „Адкрытых лістоў да чытача“ выйшлі наступныя публікацыі Піятуховіча: Пралетарская паэзія і лірыка Цішкі Гартнага // Цішка Гартны: На дзень пятнаццацігадовага юбілею яго літаратурнай працы. 1908 — 1923. Менск, 1923; Творчасьць Ц. Гартнага // Росквіт. 1927–1928. № 1; Пясьняр працы і змаганьня // Літаратурны дадатак да газэты „Савецкая Беларусь“. 1928. № 20; Беларуская вёска. 1928. 16 сьнеж.; Пад знакам рэвалюцыйнай грамадзкасьці і загартаванасьці // Полымя. 1929. № 1.

Калісь З. Ж[ылуновіч] прабіраў Б[абарэку] за тое, што ён напісаў „Дзеля чаго тут…“ — Гл. камэнтар да тэксту нявыдадзенай кнігі „Супроць ветру“ (падразьдзел „Працы, прысьвечаныя творчасьці Язэпа Пушчы“).

Творы гэтыя такія. — Далей гаворка пра зборнік навэляў „Танзілія“ З. Бядулі (1927).

За апошні час мне давялося бачыць шмат выдрукаваных вершаваных і невершаваных лістоў. — Хутчэй за ўсё, ліст [6] пісаўся ўжо пасьля апублікаваньня Я. Пушчам цыклю вершаў „Лісты да сабакі“.

Я вельмі ўзьдзячны за тваю цікавасьць да мяне. Ты ня можаш уявіць сабе… — Вылучаны фрагмэнт у арыгінале закрэсьлены.

Як завядзе каторы — дык што шэйнакатрына тую „Разлуку“. — Ідзецца пра расейскую народную песьню „Разлука ты, разлука…“, мэлёдыю якой часта выконвалі катрыншчыкі.

Нібы–лісты з падарожжа. — Ліст [9] у арыгінале закрэсьлены. Магчыма, лісты (дакладней, фрагмэнты) [9] і [10] пісаліся А. Бабарэкам адначасова з артыкулам „Літаратурнае падарожжа“ (гл. у падразьдзеле „Працы, прысьвечаныя творчасьці Язэпа Пушчы“).

Усё гэта вы зразумееце, калі возьмеце на ўвагу…— Вылучаны курсівам фрагмэнт у арыгінале закрэсьлены.

Мо’ вы хочаце, каб я вам расказаў пра Яр[оцкага], а я буду раск[азваць] пра М. — Яроцкі — герой аповесьці М. Зарэцкага „Голы зьвер“, скарот М. расшыфраваць не ўдалося.

Які тут мы знойдзем соцыялёгічны эквівалент? — Тут і далей у лісьце іранічныя намёкі на артыкул А. Сянкевіча „Сацыяльныя матывы творчасьці, або Сабачыя лісты паэты Язэпа Пушчы“. Гл. таксама працы „Супроць ветру“ (падразьдзел „Крытычныя і літаратуразнаўчыя артыкулы, рэцэнзіі, нататкі“), „[Пра прыёмы „здаровай“ крытыкі]“, „[Пра „сыкуноў“]“, „[Лаянка]“, „[А. Сянкевіч як чытач–рэцэнзэнт і яго тэорыя шукацельства]“, „[Адкрытая заўвага пра крытыку А. Сянкевічам твораў Я. Пушчы]“.

Што пісаць? (с. 839)

Друкуецца ўпершыню з аўтографа, які захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 407, воп. 1, адз. зах. 19, арк. 1 — 3. Тэкст напісаны „ўзвышшаўскім правапісам“ з адмысловымі пазначэньнямі для гукаў „дз“ і „дж“ і падваеньня зычных. Датуецца пачаткам 1930 г.

…(або яно бязгрэшнае, а і тыя, што патрабуюць ад яго споведзі, грэшны самі)… — Вылучаны курсівам фрагмэнт сказу ў арыгінале закрэсьлены.

„Да чыт[ачоў]“ — Маецца на ўвазе артыкул «Ад рэдакцыі „Узвышша“ да чытачоў» („Узвышша“, 1927, № 2). Гл. матэрыял № 31 у разьдзеле „Дакумэнты і матэрыялы“.

Іменны паказьнік да тому 1

А. Д., гл. Дудар А.
Абуховіч А. 266
Адамовіч Алесь 216
Адамовіч Антон 20, 433, 434
Айхенвальд Ю. 315
Аксельрод Л. І. (Ортодокс) 281
Александровіч А. (Аркадзь Галь) 10, 13,16, 66, 67, 69, 71 — 73, 101, 102, 266, 301, 352, 376, 386, 387, 505 — 507, 511, 545, 553, 570, 593, 598, 614, 717, 785, 803, 808, 814
Аляхновіч Мікола 13
Анакрэон 357
Арлоўскі В. 266
Арыстотэль 214
Асьмоў І. 506
Атраховіч Алена 20

Бабарэка Алеся 21, 23
Бабарэка Анастасія 9, 12
Бабарэка Ганна 9, 12, 20
Бабарэка Ігнась 12
Бабарэка Элеанора 21, 22, 23
Бабровіч М., гл. Гмырак Л.
Багданаў А. 252
Багдановіч М. (Максім Крыніца) 41, 45, 89, 90, 109, 111, 116, 131 — 142, 144, 146, 154, 162 — 166, 174 — 177, 185, 193, 194, 204, 205, 207, 208, 219, 221, 230, 245, 249, 261, 266, 269, 283, 293, 294, 318, 339 — 362, 364, 428, 471, 487, 489, 495, 496, 510, 526, 536, 541, 542, 553, 572, 574, 580, 616, 636, 682, 695, 696, 707, 708, 717, 747, 769, 770, 776, 779, 780, 785, 795, 826, 828 — 830
Багрым П. 720
Багушэвіч Ф. (Сымон Рэўка, Мацей Бурачок) 41, 89, 145, 146, 185, 245, 266, 278, 288 — 292, 294, 303, 306, 363, 370, 428, 430, 488, 509, 510, 522, 526, 535, 537, 542, 574, 682, 706, 747
Бадлер Ш. 360
Байкоў М. 37, 483, 797, 805, 811
Байран Дж. Г. 141
Баліцкі А. 790
Бальмонт К. 360
Барашка І. 13, 484
Баршчэўскі Я. 144, 145, 245, 363
Безыменскі А. І. 495
Белы (Белый) А. 495
Блок А. 207, 379, 495, 696
Блох І. 142
Брусаў В. 207, 495
Буалё—Дэпрэо Н. 359
Бульба А. (Чыж В.) 346, 347
Бурачок М., гл. Багушэвіч Ф.
Бухарын М. 379, 380, 470, 771
Бядуля З. (Ясакар) 19, 20, 22, 60, 63, 66, 89, 90, 92, 96, 98, 146, 185, 297, 300 — 302, 333, 352 — 355, 360 — 362, 364, 380, 390 — 419, 433, 434, 456 — 459, 478, 481, 486, 505, 507, 696, 707, 769, 785
Бялінскі В. Г. 388
Бярозка Ю. 481, 548, 805

В. Б. 761
Вазьнясенскі (Узьнясенскі) А. 316, 317, 356, 359 — 361, 769
Вальцэль О. 321, 326
Вар, гл. Гартны Ц.
Варонскі А. К. 531, 600, 771
Вашчула І. (Вашчыла В.) 203, 219
Верхарн Э. 360
Віньі Альфрэд Віктор дэ 360
Войкаў П. Л. 444
Вольны А. 10, 11, 13, 15, 16, 66, 69, 71, 72, 101, 102, 266, 387, 507
Вэрлен П. 360

Г. Б., гл. Луцкевіч А.
Гайдукевіч У., гл. Дубоўка У.
Гайдуковіч У., гл. Дубоўка У.
Гайнэ (Гэйнэ) Г. 344, 347
Галавацкі Я. 50
Галубок У. 347
Галь А., гл. Александровіч А.
Гамэр 214
Ганчарык М. 361

Гародня А. 477, 483
Гартны Ц. (Жылуновіч З., Янка Пільны, Вар, Сымон Друк) 11, 78, 89, 91, 92, 96 — 98, 100, 245, 258, 297, 298, 333, 352, 361, 375, 376, 386, 387, 477, 483, 542, 543, 545, 570, 583, 593, 598, 607, 613, 614, 653, 689, 692, 704, 716, 717, 723, 726, 728, 729, 731, 766, 767 — 771, 775 — 783, 790, 791, 793 — 795, 797 — 799, 801, 805, 808, 818, 822 — 830, 834, 835
Гарун А. (Арцём Жывіца) 41, 91, 137 — 142, 146, 154, 158, 159, 165 — 167, 169, 177, 178, 185, 204 — 208, 221, 230, 245, 248, 249, 266, 292 — 294, 364, 366, 452, 473, 495, 510, 526, 536, 541, 542, 560, 574, 580, 616, 630, 636, 682, 696, 707, 717, 747, 769, 770, 795
Гарэцкі М. 74, 75, 89 — 91, 143, 316 — 318, 331, 333, 354, 355, 505, 689, 695, 715, 768
Гегель Г. 486
Гераклiт 170, 175
Гётэ Ё. В. 141, 150, 153, 205, 371, 452
Глебка П. 19, 20, 168, 433, 434, 478, 486, 519, 606, 769, 840
Глушакевіч В. 65
Глушка Я. 203, 219
Гмырак Л. (Бабровіч М.) 349, 350
Гобс Т. 275
Гогаль М. В. 573
Горкі М. 184
Грамыка М. 74, 75, 89, 92, 96, 98, 100, 101, 356, 361, 362, 380
Грышын М. 60
Грэк Ф. 69
Гурло А. 11, 15, 16, 81 — 84, 91, 102, 103, 152, 307, 507, 511
Гусеў С. 771
Гушча Т., гл. Колас Я.
Гэйнэ Г., гл. Гайнэ Г.
Гюго В. 360

Да Вінчы, Л., гл. Леанарда да Вінчы.
Дантэ Аліг'еры 205, 372
Дарожны (Серада) С. 20, 168, 433, 434, 478, 511, 769
Дастаеўскі Ф. 187, 205, 281, 452, 552, 771
Десницкий В., гл. Дзясьніцкі В.
Джугар, гл. Сянкевіч А.
Дзянікін (Деникин, Дэнікін) А. 74
Дзяржынскі (Чаржынскі) У. 74, 75, 328, 356 — 366, 546, 700
Дзясьніцкі (Десницкий) В. 142, 162
Д—ік Л. 710, 711
Драздовіч Я. 346
Дрозд С. 203, 219
Друк С., гл. Гартны Ц.
Дубоўка У. (У. Гайдукевіч, У. Гайдуковіч) 10, 13 — 15, 17, 19, 20, 69, 107, 109, 111, 116, 118, 120, 122, 123, 131, 133, 137, 139, 143, 149 — 151, 153 — 160, 163 — 175, 177 — 189, 191 — 203, 205 — 213, 215, 216, 218, 219, 266, 299, 301, 334 — 336, 338, 348, 352, 378, 379, 381, 386, 387, 433, 434, 440, 477 — 483, 485, 486, 488, 489, 493, 495, 501, 503, 505 — 507, 510, 514, 521, 522, 525, 530, 536, 537, 539, 542, 545, 549, 550, 566, 581, 689, 690, 715 — 717, 720, 722, 725, 726, 731, 755, 763, 769, 785, 786, 798, 800, 809 — 811, 818, 822, 824, 826 — 830, 840
Дуброўскі М. 507
Дудар А. (Глыбоцкі Т., А. Д., Ул. Ж., Я. Ч.)10, 11, 13, 15, 17, 65, 101, 102, 155, 158, 174, 215, 228, 229, 266, 296, 303, 320, 323, 328, 387, 439 — 442, 444, 445, 477, 483, 485, 505 — 507, 511, 559, 570, 571, 583, 593, 598, 605, 607, 613, 614, 689, 691, 692, 718, 726, 731, 732, 768, 772, 785, 787, 790, 793, 794, 797 — 800, 805, 807, 808, 818
Дунін—Марцінкевіч В. 89, 144, 146, 245, 288 — 290, 303, 317, 348, 363, 428, 430, 487, 488, 537, 542, 574, 682, 706
Дэ Віньі, гл. Віньі Альфрэд Віктор дэ.
Дэкарт Р. 275
Дэнікін А., гл. Дзянікін А.

Евгеньев—Максимов В., гл. Яўгеньеў—Максімаў У.
Есенін С., гл. Ясенін С.

Жывіца А., гл. Гарун А.
Жылка У. 20, 787
Жылуновіч З., гл. Гартны Ц.

Замоцін І. 786
Зарэцкі М. 13, 16, 103, 107, 266, 387, 505, 511, 554, 599, 770, 785, 798, 808
Зьніч А., гл. Дудар А.

Іванаў Ус. 790
Ігнатоўскі У. 13, 37, 39, 40, 55, 145, 352, 718, 798, 808

К. 519
Каганец К. 278, 364
Казін В. 187
Каліноўскі К. 146
Калюга Л. 433, 481, 515, 516, 519
Кант І. 279
Каплан Л. 13, 507
Капэрнік М. 162
Каравайчык (Любецкі) П. 768
Карскі Я. 37, 54, 143, 169, 318, 331, 344, 356, 357
Касовіч З. 507
Каўцкі К. 136, 162
Кірылаў У. 53, 58
Клюеў М. 56
Кляшторны Т. 20, 433, 434, 436, 437, 478, 486
Кнорын В. 378, 718, 731, 798, 813
Колас Я. (Тарас Гушча) 74, 75, 89, 90, 92, 94 — 96, 113, 114, 116, 118, 119, 146, 162, 185, 205, 221, 223, 224, 245, 249, 266, 276, 281, 289, 290, 297, 304, 333, 336, 363 — 372, 452, 460, 461, 470, 510, 526, 536, 538, 540 — 542, 553, 574, 579, 580, 616, 618, 624, 630, 634 — 636, 682, 696, 707, 708, 715, 716, 725, 744, 746, 747, 769, 798, 816, 822
Крапіва К. 13, 19, 20, 21, 107, 108, 334, 386, 420, 422 — 424, 433, 434, 478, 479, 481, 486, 785, 798, 805, 820
Краўцоў М. (Макар) 352
Крыніца М., гл. Багдановіч М.
Крыніцкі А. (Читатель) 506
Кудзер Я., гл. Пушча Я.
Кулагін М. 818
Кундзіш К., гл. Якаўчык К.
Купала Я. 13, 19, 41, 43, 44, 74, 75, 85, 86, 89, 92 — 94, 96, 109, 111, 114 — 120, 143, 144, 146, 150, 157 — 159, 161 — 143, 169, 177, 178, 185, 204 — 206, 208, 221, 245, 248, 249, 266, 281, 288, 290 — 297, 306, 327, 333, 336, 346, 348, 364, 386, 460, 461, 481, 488, 489, 495, 505, 510, 526, 536, 538, 541, 542, 560, 561, 574, 579, 592, 616, 630, 632, 636, 651, 652, 656, 660, 672, 673, 681, 682, 695, 696, 700, 707, 708, 715 — 717, 719, 720, 724, 747, 813, 816, 822, 830

Ласаль Ф. 325, 329
Ластоўскі В. 341, 342, 345 — 348
Леанарда да Вінчы 131, 134
Лебедзь М. 352
Ленін У. 60 — 67, 99, 217, 242, 302, 377, 378, 385, 447 — 449, 474, 484, 490, 493, 625, 698, 802, 807
Лермантаў М. 281, 573
Лёсік Я. 805
Лужанін М. 13, 20, 22, 170, 433, 434, 478, 481, 486, 511, 553, 785
Луначарскі А. 216, 252, 367
Луцкевіч А. (А. Навіна, Г. Б.) 346, 347, 349 — 352, 354, 355
Луцкевіч І. 346
Лучына Я. (Няслухоўскі Я.) 245, 266, 289 — 291, 294, 426, 461, 470, 526, 536, 542, 682, 747
Любецкі П., гл. Каравайчык П.
Лябрыоля А. 215
Лявіцкі А., гл. Ядвігін Ш.
Лявонны Ю. 689

Макар, гл. Краўцоў М.
Манькоўскі Я., гл. Окліч Я.
Маркс К. 162, 325, 339, 486, 490, 726
Марцінкевіч В., гл. Дунін—Марцінкевіч В.
Маякоўскі У. 387, 495, 696
Меліхаў 40
Мендзялееў Дз. 277
Мірончык Д. 790
Міцкевіч А. 245, 461
Міцкевіч М. 69
Мрый А. 433
М—чук Н. 805
Мэрынг Ф. (Mehring F.) 325, 326, 329

Навіна А., гл. Луцкевіч А.
Насовіч І. 822
Ніўскі 507
Ньютан І. 162
Нэрон 789
Нябаба А. 50
Няслухоўскі Я., гл. Лучына Я.

Окліч Я. (Манькоўскі Я.) 346
Ортодокс, гл. Аксельрод Л. І.

Падабед Я. (Чабор А.) 10, 13, 101
Паліклет (Паліктэт) 214
Паліктэт, гл. Паліклет
Палуян С. 346, 347
Пасколі Дж. 216
Паскрэбка Уладзімер 13
Патэбня (Потебня) А. 270
Паўловіч А. 347
Пашкевіч А., гл. Цётка
Пільны Я., гл. Гартны Ц.
Піотуховіч М., гл. Піятуховіч М.
Пічэта У. 356, 360, 361
Піятуховіч (Піотуховіч, Пятуховіч) М. 37, 43, 316, 356, 359, 360, 454, 455, 804, 811
Платон 214
Плашчынскі Я., гл. Пушча Я.
Плеханаў Г., гл. Пляханаў Г.
Плужнік Я. 166, 167
Плятнёў В. 242
Пляханаў (Плеханов, Плеханаў) Г. 77, 88, 154, 208, 218, 252, 254, 281, 318, 321, 326, 327, 607, 644, 719, 727 — 729, 732, 736, 795, 798, 813, 814
Пушкін А. 205, 281, 357, 452, 461, 573, 717
Пушча Я. (Я. Плашчынскі, Я. Кудзер) 8, 10, 11, 13, 15 — 17, 19, 20, 74, 100, 101, 107, 146, 171, 174, 197, 205, 300 — 302, 312, 323, 335, 342, 347, 377, 378, 380, 381, 386, 387, 433, 434, 474, 478, 480 — 482, 485, 486, 489, 496, 501, 505, 507, 510, 516, 525, 536 — 542, 545, 557, 559 — 572, 574 — 577, 579, 581, 583 — 585, 588 — 597, 599 — 605, 607, 609, 610, 613 — 622, 624 — 627, 629 — 632, 634 — 639, 642, 643, 648, 651 — 661, 663, 665, 666, 673 — 675, 680, 681, 685, 688 — 694, 696 — 700, 703 — 708, 710 — 732, 734, 736 — 747, 753, 756, 757, 763, 769, 772, 774 — 785, 798, 812 — 814, 816, 817, 822 — 824, 827 — 830, 837, 840
Пфляўмбаўм Яўгенія 13
Пшчолка А. 145
Пятуховіч М., гл. Піятуховіч М.

Радзівіл Я. 50
Радзівілы 715
Райніс Ян 19
Рафаэль 377
Рыпінскі А. 144, 145, 245, 363
Рэйнскі І. І. 40
Рэклю Ж. Э. 187
Рэмбрандт 360
Рэўка С., гл. Багушэвіч Ф.

Садовіч А., гл. Сянкевіч А.
Сакрат 214
Сасюра У. 696
Саўчанка С. В. 169
Сафокль 214
Серада С., гл. Дарожны С.
Сержпутоўскі А. 150, 170, 180, 181, 499
Скарына Ф. 568, 569
Скірмунты 715
Сокал (Сакалоўскі) В. 481
Спэнсэр Г. 144
Сталін І. 174, 447, 484
С—ч А. 65
Сыракомля У. 245
Сьвятагор Ю. 346
Сянкевіч А. (Джугар, А. Садовіч) 60, 684, 689, 691, 713, 718 — 720, 722 — 724, 726 — 729, 731, 732, 793, 797, 798, 808 — 814, 816

Тагор Р. 783
Талстой Л. 205, 281, 452, 552, 625, 698, 717, 771
Тапчэўскі Ф. (Юрка) 289
Тарасэвіч С. 387
Троцкі Л. 75, 252, 323
Трус П. 10, 14, 15, 100, 124, 165, 192, 387, 507, 511
Трыер Л. 722
Трэдзьякоўскі (Тредиаковский) В. 787
Туміловіч Я. 13
Тургенеў І. 755
Тычына (Тичина) П. 179, 209, 696

Узьнясенскі А., гл. Вазьнясенскі А.
Ул. Ж., гл. Дудар А.
Уласаў А. 346
Урангель (Врангель) П. 74

Фалес Мілецкі 180
Фамін С. 447 — 453
Фет А. 342
Фідзій 214
Фіхтэ Ё. 522
Функ А., гл. Гародня А.

Хвылёвы (Хвильовий, Хвілёвы) М. 11, 780, 785, 822

Цётка (Пашкевіч А.) 41, 91, 111 — 114, 116, 118, 364, 682
Цірцэй 213
Цітоў А. 347, 348, 352
Ціханаў М. 440, 696
Цэзар 789

Чабор А., гл. Падабед Я.
Чайкоўскі П. 354
Чарвякоў А. 718
Чаржынскі У., гл. Дзяржынскі У.
Чарнушэвіч Н. 10, 13, 16, 66
Чарот М. 10, 11, 13, 37 — 59, 61, 63, 65, 67, 69, 78, 80, 99, 100, 102, 107, 117 — 120, 125, 185, 266, 280, 301, 334, 378, 379, 381, 386, 387, 447 — 449, 452, 495, 505, 507, 510, 536, 542, 559, 715, 716, 718, 722, 723, 755, 763, 785, 793, 798, 803, 808
Чаховіч З. 86
Чачот Я. 245, 363, 454
Читатель, гл. Крыніцкі А.
Чорны К. 10, 13, 14 — 16, 19, 20, 103, 107, 126, 138, 151 — 153, 178, 190, 192, 252, 266, 380, 381, 386, 433, 434, 463 — 469, 471, 473, 481, 485, 486, 511, 525, 532, 552, 553, 702, 766, 769, 785, 840
Чыж В., гл. Бульба А.

Шапэнгаўэр А. 325, 339
Шаўчэнка Т. 146
Шашалевіч В. 20, 433, 434, 785
Шклоўскі В. 454, 621
Шпілеўскі П. 145
Штайн (Штэйн) Г. 325, 339
Штэйн Г., гл. Штайн Г.
Шукайла П. 13, 129, 387, 689, 690, 797, 807
Шылер Ф. 205, 452, 522, 533
Шыпіла І. 376, 380, 381
Шэйн П. 247, 557
Шэксьпір У. 141, 205, 452
Шэршань П. 203, 219

Энгельс Ф. 142, 277
Эўрыпід 214

Юрка, гл. Тапчэўскі Ф.

Я. Ч., гл. Дудар А.
Ядвігін Ш. (Лявіцкі А.) 86, 346 — 348, 364, 682
Якаўчык (Кундзіш) К. 726 — 728, 732, 798, 805, 814
Якімовіч А. 10, 13, 15, 100, 127 — 130, 387, 507
Янчук М. 143, 331
Ярэміч Ф. 814, 816
Ясакар, гл. Бядуля З.
Ясенін (Есенин) С. 167, 168, 269, 440, 696, 697
Яўгеньеў—Максімаў У. (Евгеньев—Максимов В.) 454

Mehring F., гл. Мэрынг Ф.