

## Місія паэтычнага слова

Здавён-даўно паэты жылі ў атмасферы таямнічасці: той, хто прымушаў словы складвацца ў сугучныя выразы ды выказваць заветныя жаданні, лічыўся чарадзеям або прарокам, далучаным да таямнічных сіл быцця, да неспазнаных лёсаў свету. Сёння вера ў заклінальную сілу слова адпала, але прафесія паэта надалей захоўвае арэол загадканасці. На гэта ёсць іншыя прычыны. Адна з іх — тое, што занятку гэтаму нельга навучыцца і нельга навучыць кагосьці іншага, нават таго, хто дужа хоча і гатовы да ўпаду працаваць над сабой.

Сакрэт мастацкай творчасці не ў суме прафесійных ведаў і навыкаў, нават і не ў працавітасці, а ў маштабах асобы мастака, у здольнасці чалавечай душы ўбіраць у сябе, акумуляраваць і выказваць самыя вострыя і балючыя праблемы жыцця, матэрыялізаваць у слове дух часу. Вось чаму толькі ў творчым парыве рашаюцца мастакі часам гаварыць пра сваё прызначэнне, пра місію паэтычнага слова. «Nazywam się milion, bo za miliony Kocham i ciepłą katusze»<sup>1</sup>, — прызнаўся Адам Міцкевіч у славутай імпрэвізацыі з паэмы «Дзяды». Нібы цудоўнае рэха падхапіла праз гады і на новы лад выдыхнула тую ж думку радкамі санета Янкі Купалы «Маё цярпенне»:

*Веру я, што я нішто ў быцці —  
Іначай думаць не дае сумленне,—  
Аднак чаму ж здаецца мне нязменне,  
Што меж майму цярпсню не знайсці,  
Што так вяліка мне яно ў жыцці,  
Як міліёнаў разам ўсіх цярпенне!*<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Называюся мільён, бо за мільёны зношу і цярплю пакуты (польск.)

<sup>2</sup> Купала Я. Збор твораў у 6-ці тамах, т. 3. — Мн., 1973, с. 280

Арэол над чаламі паэтаў зьяе наймацней у часы вялікіх гістарычных зрухаў, калі мастацкае слова стварае праграмы змаганьня, увасабляе ідэалы, за якія вядзе бітву народ, аддаючы на ахвярны алтар лепшых сыноў. У такія часы нараджаецца тып мастака-змагара, што выводзіць свой род не ад алімпійца Апалона, а ад гераічнага Тыртэя. Народная маса адчувае тады і ў сваіх грудзях натхнёнасць, паэты выдаюцца чытачам абраннікамі свабоды, узнёслымі, але роднымі, сваімі. Складзеныя імі песні ўзрушаюць, уносяць, вядуць. Напэўна, у часы спакойнага цяжэння гісторыі роля паэзіі ў духоўным жыцці змяняецца. Як форма свядомасці яна, страчваючы універсальнасць, павышае маральна-эстэтычную спецыялізацыю.

Уладзімір Маякоўскі ў гады сацыялістычнага будаўніцтва называў сябе «асенізатарам душ», Андрэй Вазнясенскі ў адным з новых вершаў — «азанатарам жыцця». Максім Танк у сучасных праграмных творах схільны параўноўваць паэта з хлебаробам, а быў час — параўноўваў з полымем: «Я — ў кожным пажары, я — полымя брат». Усё гэта паказвае, што паэзія мірных дзён імкнецца гарманічна сужыцца з іншымі формамі пазнання і самапазнання грамадства, пакідаючы за сабою права развіваць сістэму эстэтычных і этычных ацэнак, шліфаваць густы, выхоўваць пачуцці прыгожага. На варце здабытай свабоды ў такія часы стаяць усе сілы грамадства, але і тады, калі многія заняты ўладкаваннем побыту, імкненнем да камфорту і прыемнага пражывання жыцця, паэтаў не пакідае трывога. Місіяй паэта і надалей застаецца перажываць за мільёны людзей. І ў мірныя дні ствараецца легенда быцця. Працоўныя творцаў яе справай, а паэты вешчым словам, падказваючы сучаснікам меру адносінаў да свету прыроды, да гісторыі, да сучаснасці з яе вытворчасцю і спажываннем. І не менш важыць у гэты час слова паэтаў, яно толькі інакш выяўляе сваю вартасць. Затое і багацце асобы і творчасці мастака ў такія перыяды ацэньваецца дакладней.

У часы мірныя, калі ціхім цурком цякуць дні будзённых, напоўненыя клопатамі, цяжэй бывае чуць паэтычнае ў жыцці і ў слове. Можна, таму чытачам так і карціць дайсці розумам да сакрэтаў творчасці, бярэ спакуса выявіць, што таямніцы наогул няма, што і тут, як і ўсюды, усё вытлумачальна. Адказваючы дапытлівам сучаснікам, з чаго ён складае свае песні, Максім Танк гаворыць: «Я і рад бы адказаць вам, ды, прызнацца, сам не знаю». А потым, шукаючы ў думках уразумелага адказу, пералічвае традыцыйна паэтычныя з'явы жыцця: гоман крыніц, шум ніў, кроплі

расы, гукі і пахі роднай мовы і заканчвае роздум прызнаннем знамянальным:

*Можа здасца — гэта лёгка,  
Думаў так і я, дарэчы,  
Покуль груз жыцця і смерці  
Каменем не лёг на плечы<sup>1</sup>.*

Сучаснікі, чыя памяць умяшчае перыяды вялікіх бур і шчаслівага замірэння, зацішшаў, пераконваюцца ўласным вопытам, што сапраўдныя таленты заўсёды застаюцца загадкавымі. Думкі і словы, якія зыходзяць ад паэтаў, кранаюць узнесенасцю над прозай побыту, уражаюцца ў свядомасць як выявы ідэалу жыцця, духу часу, складваюцца ў сістэму духоўных каштоўнасцей, ацэнак і самаацэнак, без якіх жыццё чалавечая страціла б сэнс і красу.

Адчуваючы асаблівасць свайго прызвання, сапраўдныя паэты ніколі не імкнуцца да выключнасці, бо разумеюць, што ідэал тады мае сілу, калі ён звязаны з жыццём і вырастае з жыцця. Так, у праграмным вершы «Перапіска з зямлёй» М. Танк вядзе філасофскую медытацыю над суадносінамі паэтычнай творчасці з іншымі відамі карыснай чалавечай працы. Выснова аказалася глыбока парадаксальнай: пісаў паэт лісты сучаснікам рознымі спосабамі, але адказ атрымаў толькі на ліст, напісаны плугам. Праца хлебараба, аратага і сейбіта аказалася найбольш плённай. Яна роднасная паэзіі сваёй гуманістычнай скіраванасцю да чалавека, яго асноўных патрэб. Тыповыя для верлібра ўмоўна-асацыятыўныя вобразы склаліся тут у моцны ланцуг парадоксаў: пісаць ліст зямлі, пісаць плугам, атрымліваць адказ жытам, каб, разламаўшы бохан, дзяліцца хлебам — крыніцай жыцця з людзьмі: «ещце!»

Жыццёвы і творчы вопыт народнага паэта Беларусі Максіма Танка, які паўстагоддзя нястомна працуе ў слове, можа даць нам адказы на многія загадкі творчасці: адкажа і на пытанне, чаму праца паэта мае права на высокую прэстыжнасць у грамадстве ва ўсе часы — змагарскія, вогненныя і мірныя. Запрашаючы чытача ў

---

<sup>1</sup> Танк М. Збор твораў у 4-х тамах, т. III. Мн., 1965, с. 374. (Далей цытаты, акрамя агавораных, даюцца па гэтым выданні, нумары тамоў пазначаны рымскімі літарамі, а старонкі арабскімі — у дужках.)

падарожжа па шляху выдатнага мастака, можна загадзя абяцаць не толькі хвалючую эстэтычную прыгоду, але і далучэнне да грамадзянскай гордасці за свой народ, які ва ўмовах сацыяльнага і нацыянальнага ўціску, што панавала ў былой Заходняй Беларусі, здолеў вывесці на арбіту гістарычнага жыцця свайго песняра. Мастакі талент не змарнаваўся, бо надзелены ім чалавек аказаўся светлым і моцным характарам, якому хапіла высакароднай мужнасці, каб звязаць свой лёс з барацьбой, з рэвалюцыяй, народам, радзімай, стаць гістарычнай асобай не толькі па праву таленту, але і па праву грамадзянскіх заслуг.



Літаратурным псеўданімам Максім Танк упершыню быў падпісаны верш «Заштрайкавалі гіганты-коміны», апублікаваны ў газеце-аднаднёўцы «Беларускае жыццё», якую легальна выдалі 7 красавіка 1932 года заходнебеларускія камуністы ў Львове. Аўтарам верша пра забастоўку рабочых-гарнякоў Дамбровы быў Яўген Іванавіч Скурко, сялянскі сын родам з вёскі Пількаўшчыва з-пад Нарачы. Знаёмства з рэвалюцыяй як сілай, якая можа змяняць грамадскі лад, адбылося ў Яўгена Скурко вельмі рана. Бацька яго Іван Фёдаравіч у часе імперыялістычнай вайны быў мабілізаваны ў войска і служыў салдатам у чыгуначным батальёне, потым — у ваеннай шавецкай майстэрні, маці Домна Іванаўна (да замужжа Хвалько) з набліжэннем фронту недзе ў 1916 годзе выехала з сынам у бежанства і апынулася ў Маскве, зарабляла на жыццё службай у багатых дамах, а потым працай на фабрыцы. Бурлівыя гады, па якіх прайшло дзядінства, адкладуцца ў памяці як час трывожны, суровы, узбураны, дзе бастыёнам бяспекі была толькі матчына любоў:

*Дзяцінства на цягніках праляцела.  
Тулілася ў змрочных падвалах,  
Забітых бежанцамі,  
Мышамі, клапами  
І толькі парою асветленых  
Казкамі маці<sup>1</sup>.*

Там, у Маскве, будучы паэт дзіцячымі вачыма бачыў рэвалюцыю. Жылі яны на ўскраіне горада, здымалі куток у нейкім сутарэнні, дзе туліліся яшчэ чатыры сям'і бежанцаў. Бацька, дэмабілізаваны з арміі па дэкрэтах рэвалюцыі, працаваў на заводзе. Хлапчуку запамяталіся вуліцы і плошчы, запоўненыя ўсхваляваным натоўпам, рашучыя жэсты аратараў, рэвалюцыйныя

---

<sup>1</sup> Танк М. Дарога, закалыханая жытам. Мн., 1976, с. 22.

песні, што прыводзілі масу ў стан узрушэння. Пазней гэтыя дзіцячыя ўражанні выльюцца ў адно таемнае, радаснае адчуванне: ён прысутнічаў пры знішчэнні старога ладу і нараджэнні новай эры ў гісторыі чалавецтва. Тыя дзіцячыя ўражанні папоўніць дзёрзкая камсамольская ўпэўненасць, што жыццёвы парадак, які вякамі існуе і здаецца непарушным, можна змяніць, палепшыць, бо гісторыю твораць народ. Перакананне, што трэба змяняць і той парадак, які ўстанавілі ў Заходняй Беларусі ўлады буржуазнай Польшчы, Яўген Скурко набываў з дня ў дзень пасля вяртання на радзіму. Сям'я вярнулася ў Пількаўшчыну ў 1922 годзе. Вяртанне з бежанства ў родную хату, якую ў вайну толькі пільнаваў дзед Фёдар Маркавіч, не выбавіла сям'і ад нястач, затое прыбавіла тых пакут, ад якіх за гады рэвалюцыі людзі працы паспелі адвыкнуць — пакут паніжэння, пакут сацыяльнага, пацыянальнага і рэлігійнага ўціску. Для ўражлівага хлопчыка гэта былі перажыванні балючыя.

У Маскве Яўген пачаў вучыцца, паспеў захапіцца паэзіяй, перавёз нават з сабой дамоў два сшыткі перапісаных вершаў Пушкіна і Лермантава. Восенню 1923 г. паступіў у пачатковую польскую школу ў вёсцы Шклёнікава. Паэт прыгадвае ў аўтабіяграфіі: «Памятаю верш «Kto ty jesteś – Polak mały», памятаю шырокую лінейку, пры дапамозе якой укладвалі нам і нацыянальную свядомасць і школьную мудрасць»<sup>1</sup>. Аднак ідэі, што сеялі ў школе рэакцыйныя настаўнікі, натыкаліся на ўнутраны адпор і на крытыку, якую сустракала паланізатарыў беларуская грамада. З вуснаў паважаных старэйшых вяскоўцаў падлетак чуў насмешлівыя ацэнкі тых міфаў, што насаджаліся школай, адчуваў правату новай рэвалюцыйнай легенды:

*Старыкі расказалі яе нам,  
падплятаючы лапці лазой,  
падплятаючы быль небыліцай,  
за лучынай у хаце курной*<sup>2</sup>.

У свой час вялікі польскі паэт Адам Міцкевіч называў падобныя сямейныя вусныя расказы незраўнаным сродкам патрыятычнага выхавання моладзі.

З 1926 па 1932 год Яўген Скурко вучыцца ў гімназіях: спачатку ў рускай прыватнай у Вілейцы, потым у беларускай у Радашковічах

<sup>1</sup> Танк М. На этапах. Вільня, 1936, с. IX.

<sup>2</sup> Тамсама, с. 47.

і Вільні, адзін час наведвае меліярацыйныя курсы і, нарэшце, канчае школьныя гады ў рускай Віленскай гімназіі імя Пушкіна. Канчае вучобу, але не гімназію. Атэстату сталасці не атрымаў, бо ў сакавіку 1932 г. быў арыштаваны за ўдзел у падпольнай камсамольскай рабоце. У красавіку вязня звольнілі, але яму было ўжо не да экзаменаў. Восенню Яўген Скурко падаўся цераз граніцу ў Мінск з надзеяй прадоўжыць вучобу, аднак неўзабаве вярнуўся на падпольную камсамольскую работу. Школы, у якіх паэт вучыўся, адрозніваліся паміж сабой: у рускіх гімназіях настаўнікамі былі пераважна белаэмігранты, у беларускіх — настаўнікі дзяліліся на прагрэсіўных і згоднікаў, а польскую мову і гісторыю, як правіла, скрозь выкладалі ваяўнічыя паланізатары.

Светапоглядныя разыходжанні ў настаўнікаў збіваюць з тропу асобных рахманых і падатлівых вучняў, але тых даравітых, якія адчуваюць у сабе ўнутраную сілу і патрэбу духоўнай незалежнасці, звычайна яшчэ больш актывізоўваюць і заахвочваюць да пошукаў ісціны. Яўген Скурко вынес з класаў гімназій не толькі праграмныя веды па беларускай, рускай і польскай літаратурах, але і патрэбу самастойных ацэнак жыцця і грамадскай функцыі літаратуры. Увасабленнем гэтай духоўнай самастойнасці можна лічыць яго псеўданімы: А. Граніт, А. Сівер і Максім Танк.

У апошнім класе гімназіі Яўген Скурко і старэйшы за яго школьны сябра Янка Гарох па сваёй ініцыятыве выдалі рэвалюцыйны часопіс «Пралом». Першы нумар перапісалі ў канцы 1931 года ад рукі ў двух экзэмплярах, а Гарох, маючы здольнасць да малявання, упрыгожыў вокладку сімвалічным малюнкам пралому ў турэмнай сцяне, праз які прабівалася сонца свабоды. Першы нумар часопіса не захаваўся. Аднак творы Яўгена Скурко кіраўнік замежнай рэдакцыі ЦК КПЗБ Леапольд Родзевіч уключыў у «Хрэстаматыю заходнебеларускай літаратуры», якая выйшла ў Мінску ў 1933 годзе. Там ёсць прэзіячныя імпрэсіі «Штандар», «Нашы дні», «Гаротнікі прачнуліся», аб'яднаныя рамантычным успрыманнем барацьбы горада і вёскі супраць уціску. Героямі выступаюць беспрацоўныя, вясковыя парабкі і палітвязні, гэта пратэстанты супраць існуючага зла, поўныя самаахвярнасці і таямнічасці.

Другі нумар «Пралому» выдавалі ў лютым 1932 года, па сведчанню М. Танка, старэйшыя таварышы з падполля. Тэкст размножаны на гектографі, няма там ніякіх ілюстрацый. Амаль усе 500 экзэмпляраў гэтага выдання былі накіраваны на Навагрудчыну, дзе якраз працаваў Яўген Скурко (Віктар) інструктарам ЦК КСМЗБ.

Там прагучаў і ўскосны пісьмовы водгук на гэтае і падобныя партыйныя выданні — у справаздачы Навагрудскага ваяводы ў міністэрства ўнутраных спраў з’явіўся новы раздзел: «Масавое пашырэнне новых форм камуністычнай прапаганды ў вёсцы», дзе, між іншым, сказана: «У шэрагу мясцовасцей Навагрудскага і Слонімскага павеятаў пры вобыхах у камуністычных дзеячэў знойдзены брашуры з камуністычнымі песнямі альбо сшыткі з перапісанымі вершамі антыдзяржаўнага зместу... Гэтага роду прапаганда дасягае вельмі вялікага поспеху ў справе радыкалізацыі мас»<sup>1</sup>.

У другім нумары «Пралому» змешчаны першы праграмны верш Яўгена Скурко «Там, дзе стаяў безработчы», падпісаны яшчэ ўсё псеўданімам А. Граніт. Праграмныя словы — «выкуем новыя (песні) — з граніту, жалеза, выкуем з сталі» — укладзены ў вусны беспрацоўнага. Сацыяльны пачатак у творчай праграме тут пераважае над эстэтычным, але ў душы будучага паэта жыве пакутлівая патрэба абнавіць паэзію свайго народа, стварыць песні, сугучныя новаму, надзвычай суроваму і жорсткаму этапу вызваленчай барацьбы, які пачаўся менавіта ў 30-я гады, у часе сусветнага эканамічнага крызісу.

1932—1934 гады Яўген Скурко пражыў пад клічкамі Сівор і Віктар. Рэпрэсіўныя органы польскай дзяржавы нокалькі разоў арыштоўваюць яго у Пількаўшчыне, у Вілыгі — неаднаразова судзяць і засуджаюць то на 8 год турмы, то на 2 гады з наступным пазбаўленнем правоў на 5 год. З перапынкамі Максім Танк прасядзеў у турмах каля 2 гадоў. Гэта была суровая, жорсткая школа жыцця. Малады паэт сутыкнуўся з пагардлівай лютасцю і каварствам следчай службы, якая ўмела біць і мучыць, не пакідаючы вонкавых слядоў знявечання, умела падсунуць у камеру правакатара. Юнак адчуў на сабе службовую зацятасць турэмных наглядчыкаў, якім дастаткова было знайсці ў камеры турмы, з якой яго выпусцілі, тэкст сатырычнай паэмы «Трынаццаты апостал», каб зноў патрабаваць арышту, следства, судзіць; ён адчуваў драпежную заядласць пракурора, які спраўна падаваў на апеяцыі, дабіваючыся павелічэння кары для інтэлігентнага бунтара — «вывратоўца». Але тады ж ён сустрэўся і з высакароднай гуманнасцю славутага адваката, ветэрана вызваленчага руху, дэлегата I з’езда РСДРП К. Петрусевіча, чый сын Казімір стане яму

---

<sup>1</sup> Дзяржархіў Брэсцкай вобласці, ф. 28, с/р — I, воп. 9, звязка 39, спр. 1049, арк. 50.



неўзабаве сябрам і аднадумцам. У турме Максім Танк мацней зблізіўся з людзьмі падполля, з нябачнаю дасюль арміяй падпольшчыкаў, сваіх братоў па ідэі, маральнае харакство гэтых змагароў стала для яго крыніцай натхнення, веры і духоўнай апорай у жыцці і творчасці. У лужыцкай турме ён пасябраваў са старшынёй турэмнага камітэта, нязломным камуністам Аляксандрам Мальцам і тэарэтычна падрыхтаванымі партыйнымі работнікамі С. Пшыбылам, А. Олькіным, І. Фрыдландам. Ён бачыў выпрабаванні і захапляўся гартам простага рабочага Гаўрыльчонка, якога следчыя злучылі з паэтам у адну «злачынную» групу.

У лужыцкай турме Максім Танк знайшоў спосаб паслужыць літаратурнай справе: у 20-я гады там выдаваўся рукапісны часопіс «Лужыцкі сцяг», у пачатку 30-х — «Палітзак», ён жа пачаў у канцы 1933 г. выданне новага часопіса «Краты». Адзін з першых яго чытачоў так ахарактарызаваў выданне: «Часопіс быў вельмі прыгожа выдадзены і як на турэмныя ўмовы нават раскошны: з выдатнай па сваёй кампазіцыі вокладкай»<sup>1</sup>. Умовы турмы, праўда, не дазволілі таму чытачу дакладна ўстанавіць пачатак выдання: ён адносіць з'яўленне «Крат» да пачатку 1934 года, калі ў турме апынуліся арганізатары Літаратурнага фронту сялянскіх і рабочых пісьменнікаў на чале з В. Таўлаем. На самай справе В. Таўлай, П. Пестрак, П. Радзюк прадоўжылі справу, пачатую М. Танкам.

Творчая сталасць прыйшла да Максіма Танка ў другой палавіне 30-х гадоў, калі ў Польшчы і другіх краінах Еўропы разгарнуўся шырокі антыфашысцкі рух, што атрымаў назву Народнага фронту. У Заходняй Беларусі Народны фронт прыняў форму ідэалагічнага гуртавання шырокіх пластоў дэмакратыі. Максім Танк як інструктар ЦК КПЗБ быў накіраваны на работу ў легальны друк і ў арганізацыі студэнцкай моладзі Вільні, дзе ідэі Народнага фронту знайшлі гарачы водгук. Спачатку паэт вядзе «Беларускую калонку» ў польскай народнафрантавай газеце «Prostu», а са снежня 1935 года літаратурны аддзел у беларускай газеце «Наша воля», затым у часопісе «Беларускі летапіс», які выдаваў Рыгор Шырма, супрацоўнічае ў часопісе «Калоссе». Ён друкуе вершы, апавяданні і літаратурна-публіцыстычныя артыкулы, у якіх развівае і паглыбляе ідэю кансалідацыі перадавых сіл заходнебеларускай літаратуры, абвешчаную Літаратурным фронтам. Асноўная думка, што

---

<sup>1</sup> Партархіў Інстытута гісторыі партыі пры ЦК КПБ, ф. 242, воп. І., спр. 34, арк. 58—59.

пранізвае праграмныя выступленні Максіма Танка,— гэта заклік да пісьменнікаў быць з народамі і з рэвалюцыяй. Адчуваючы сябе важным літаратурнай моладзі, Танк словам і справай пераконвае, што сапраўды новая літаратура можа быць створана толькі ў рэчышчы рэвалюцыйна-вызваленчага руху. Паэт распрацоўвае і прымяняе да заходнебеларускай рэчаіснасці прынцыпы народнасці, класавасці і партыйнасці мастацтва, якія леглі ў аснову таорыі сацыялістычнага рэалізму.

Выдатнымі з'явамі літаратурнага жыцця Заходняй Боларусі сталі зборнікі Максіма Танка «На этапах» (1936), «Журавінавы цвет», «Пад мачтай» (1938) і паэма «Нарач» (1937). Творы М. Танка атрымалі высокую ацэнку не толькі заходнебеларускай, але і прагрэсіўнай польскай крытыкі (газеты «Poprostu», «Sygnały», «Wiadomości Literackie» і іншыя), імя яго з'явілася ў чэшскіх прагрэсіўных выданнях.

Факты давераснёўскай біяграфіі М. Танка выкладзены ў кнізе «Лісткі з календара», створанай у сямідзесятыя гады на аснове дзенніка, архіўных матэрыялаў, пісьмаў, літаратурных артыкулаў і неапублікаваных вершаў, што захаваліся ў асабістым архіве паэта. Шмат цікавых звестак зпаходзіцца ў яго ўспамінах, змешчаных у зборніках «У суровыя гады падполля» (1965) і «Годы испытанія і мужества» (1973), «Вильнюсское подполье» (1966), найбольш поўная аўтабіяграфія паэта надрукавана ў кнізе «Пяцьдзесят чатыры дарогі» (1963).

## Праграма рэвалюцыйнага абнаўлення паэзіі

Ідэйна-эстэтычная праграма складвалася ў Максіма Танка ў выніку тэарэтычнага абагульнення ўласнай творчай практыкі і абароны ідэйных пазіцый прагрэсіўнага крыла паэтычнага маладняку, згуртаванага Літаратурным фронтам. Паэт выказваў яе ў мастацкіх творах, артыкулах і рэцэнзіях, змешчаных у «Нашай волі», «Беларускім летапісе» і другіх выданнях, а таксама ў пісьмах і дзённікавых запісах, свой закончаны выклад яна знойдзе ў кнізе «Лісткі календара».

Выказванні М. Танка пра паэта і паэзію былі палемічнымі і засяроджваліся вакол праблемы мастацтва і рэвалюцыя. Давераснёўскія творы паэта напоўнены эстэтычнаю барацьбой, праграмныя выказванні ахопліваюць праблему мастацтва і рэвалюцыі, пранікаюць і ў публіцыстычныя вершы, і лірычныя адступленні «Нарачы», а ў «Казцы пра Музыку» яны складаюць аснову канфлікту. Творы пра паэта і паэзію ў М. Танка звычайна баявыя, закліковыя або наступальныя, гнеўна сатырычныя, толькі зрэдку яны адцяняюць крыўдліва-роздумнымі элегічнымі матывамі, дзе мастак скардзіцца на цяжар сваёй місіі, апеліруе да велікадушнасці чытача, просячы падтрымкі і спагады. Але пад усім уздымаецца характэрнае для рэвалюцыйных рамантыкаў адкрытае функцыянальнае ўспрыманне паэзіі. Мастацтва — сродак уздзеяння на жыццё, адсюль галоўны паказчык яго дасканаласці — дзейнасць. На рамантычны лад М. Танк называе свае вершы песнямі, ён перакананы, што тады песня апраўдае сябе, калі стане баявым гімнам. Такіх песень патрабуе ахоплены рэвалюцыйным лятункам народ, такія песні дапамогуць перамагчы, вызваліцца, а разам з вызваленнем народа здабудзе свабоду жыцця і творчасці паэт. У свабодзе ён створыць песні сапраўдныя, песні шчасця і хараства. Вызначаючы месца паэзіі ў рэвалюцыі, М. Танк заяўляе:

*Жыць нам прыйшлося вялікімі днямі,  
На пераломе  
Жалеза і песні. (I, 50)*

Аб'яднанне змагарскай і пяснярскай справы асэнсоўваецца аўтарам як з'ява выдатная, незвычайная, адсюль поклічы: «Песень кінь у горны! Трэба іх напаліць дачырвона» (I, 68); рэвалюцыйны паэт, нібы той чараўнік, хоча «зрабіць жыццём — агонь, а ззяннем — нават смерць» (I, 279), ён дзёрзка выклікае праціўнікаў: «Хай хто зайграе з вас шыбеніц струнамі» (I, 62). Выклік звернуты да мастакоў-традыцыяналістаў, якія, па разуменню аўтара, у лепшым выпадку маглі адгукацца на змаганне, але не паднімаліся да таго, каб стварыць песні змагання. Для гэтага паэту трэба стаць змагаром, і тут менавіта перадавы паэтычны маладняк адчувае сваю перавагу. У агні змагання ён усвядоміў, што яму патрэбна свабода творчасці, а яе нельга здабыць без барацьбы за свабоду сацыяльную і нацыянальную.

Паэт у М. Танка змагаецца за права жыць і тварыць, адольвае напор варожых сіл і ўласныя ваганні, ён шукае, думае, робіць выбар, дзейнічае. Водгуллем рэвалюцыйнага змагання напоўнены ўсе праграмныя творы, канфлікты прымаюць у іх часам казачна-ўмоўны характар — пагоня каралеўскіх ганцоў за Музыкам («Казка пра Музыку»), пошукі чараўнага рэха («Памер стары лірнік»), але найчасцей дзея тут рэальная, суровая і бязлітасная, паэзія — адзін з адказных напрамкаў агульнага фронту класавай і нацыянальна-вызваленчай барацьбы. Выстаяць паэту дапамагае сувязь з народам, плебейская загартоўка, якую ён атрымаў у працоўнай мужыцкай сям'і. Болей, гневамі і агідаў напаўняюцца яго грудзі, калі ідэйныя ворагі ўжываюць у літаратурнай барацьбе подкуп, палітычны шантаж і даносы, запалохваюць паліцэйскімі рэпрэсіямі або спрабуюць падкупіць абяцанкамі зямных раскошаў. Высакародным трагізмам дышае паэтаў адказ:

*І на крыклівы, падкалодны,  
І на азефаўскі ваш гул  
Нат, можа, ў барацьбе няроўнай  
Не адказаць я не магу,—  
Таму, што на жывое слова,  
Што вынес я з сялянскіх хат,  
Сплыла крыві цяжкая кропля  
У міліёны тры карат. (I, 270)*

Ідэалагічны фронт нагадвае грамадзянскую вайну, мы часта бачым паэта загадкавым вандраўніком, пасланцом ці ганцом

рэвалюцыі. Цяжар місіі, балючая слодыч рамантычнага пасланніцтва праходзяць праз вершы элегічнага плана:

*І пяю, і плятуся  
З сэрцам — скрыпкай жывой —  
Па палёх Беларусі  
З палыновай тугой. (І, 107)*

Найчасцей вандроўніку даводзіцца ісці ў цёмную ноч, у туман — супраць ветру і плыней, адольваць варожыя сілы. Герой сумяшчае місію песняра з функцыяй падпольшчыка, і гэта ўзносіць таямнічую важкасць яго лёсу.

Пясяняр праняты балючым клопамат: «...толькі каб нам не пакінуць краіне межаў праклятых і песень глухіх!» (І, 272). І само гэтае адчуванне скоўваючай сілы абставін надае лірыцы Танка ўнутраны напал, выбуховасць. Энергія духа загараетца пры сутыкненні творчай думкі з прымусам, няволяй, прыгнёт становіцца як бы дэтанатарам паэтычнага выбуху, які наступае нечакана, спантанна, як акт самаабароны і натуральнае вызваленне творчых сіл, якія па сваёй сутнасці не зносяць уціску і прымусу.

Літаратурны псеўданім Максім Танк можна вывесці ад лацінскага слова *maximus* — «максімальна вялікі танк», самая грозная зброя. Такая расшыфроўка пацвярджае рамантычную прыроду таленту. Праўда, рамантызм павінен быў сужыцца ў Танка з матэрыялістычным поглядам на грамадства, што ў прынцыпе больш адпавядае рэалістычнаму метаду. Аднак рэалізм не выцесніў рамантычнай экспрэсіўнасці. Творчы метада заходнебеларускага паэта быў, відавочна, сінтэзам рэвалюцыйнага рамантызму з сацыялістычным рэалізмам — тут аснова яго арыгінальнасці і сілы. Уласцівае рамантызму аб'яднанне ў асобе песняра функцыі мастака, духоўнага ваяводы народа і героя-змагара, падае самабытную сілу такім творам, як «Нарач», «Спатканне», «Песня кулікоў» і інш. Рамантычная ўстаноўка на дзейнасць вобраза дазваляе ўжываць вельмі розныя сродкі мастацкага выяўлення — ад традыцыйна-фальклорных да наватарскіх, сучасных, нават авангардысцкіх прыёмаў. Праўда, рэалістычны метада і матэрыялістычны светапогляд складалі стрыжань творчага самавыяўлення, яны абмяжоўвалі фармальныя пошукі крытэрыям праўдзівасці, гістарычнай канкрэтнасці адлюстравання жыццёвых працэсаў, асабліва грамадскіх з'яў. У той жа час мастак усведамляў, што падполле, хоць яно мае менш сродкаў і сіл у параўнанні з ахоўнікамі рэжыму — перамагае,

адольвае ворага рамантычнаю безразважнасцю, ахвярнасцю, сілаю волі і перавагаю духа. У дыялектыцы рамантычнай і рэалістычнай установак — каштоўная рыса, напружаная поліфанічнасць Танкавай творчасці давераснёўскага часу.

Умацаванне рэалістычных тэндэнцый у барацьбе супраць аналітычнага эстэцтва і фармалізму складала аснову літаратурнага працэсу ў даваеннай Польшчы. Нават назвы народна-франтавых выданняў «Папросту», «Сігналы», «Наша воля», «Беларускі летапіс» складваюцца ў адзіны сэнсавы ланцуг з праграмным арыенцірам — даваць праўдзiвае сведчанне аб сваім часе, пісаць перад усім праўду, смела выкрываць рэакцыю, якая вымушана хаваць, зашыфроўваць, заблытваць антынародную сутнасць сваіх пазіцый, ствараючы аблудныя міфы і цьмяныя сімвалы ў стылі «чыстага мастацтва і характва».

Натуральна, што першым праграмным крокам, які зрабіў М. Танк, было адмежаванне ад ідэйнага праціўніка. Як часта бывае ў палеміцы, паэт дапусціў нават пэўную ператрымку — звеў усю нашаніўскую паэзію да слязлівай «песні пакуты» і начаў называць гэтую песню «пераедзенай іржаўчынай часу», г. зн. безнадзейна ўстарэлай. Аднак малады Танк не ўпаў у маладнякоўска-рапаўскі ці авангардысцкі нігілізм, не адварнуўся ад спадчыны. Палемічнае «прыніжэнне» нашаніўскай паэзіі спатрэбілася яму толькі для таго, каб стварыць фон, на якім лепш зазіхціць новая сцвярджальная праграма, адценіцца яе рэвалюцыйны аптымізм: новая паэзія — антыпод нашаніўскай слязлівасці. Ідучы далей, М. Танк павінен быў бачыць, што маладыя паэты, якія гуртаваліся вакол блізкіх да Беларускай хрысціянскай дэмакратыі часопісаў «Нёман», «Шлях моладзі» — таксама на свой лад аптымістычныя. Жыццярэдасна гучалі вершы і папулярнага ў моладзі Міхася Машары, які, адсядзеўшы некалькі год у турме за ўдзел у прэсе Грамады, перажываў ідэйны крызіс, аб'яўляў сябе мастаком вольным ад палітыкі і гэтае «вызваленне» мела нібыта даць яго слову цудоўную адраджальную сілу. Танк уступіў у палеміку з Машарам. Спачатку ў пісьмах, а калі гэта не падзейнічала — у друку востра раскрытыкаваў яго праграмную паэму «Падарожжа», назваўшы артыкул пра яе патрабавальным поклічам: «Досыць бездарожжа!» Толькі рэвалюцыйны аптымізм можа жывіць сучаснае мастацтва, бо аптымізм без рэвалюцыі, эстэцкі аптымізм — састарэлы і шкодны, таксама як і сентыментальнасць.

Максім Танк не быў бы сапраўдным паэтам, калі б дапусціў, што адною палемікай можна стварыць праграму новага мастацтва.

Ён разумеў, што цана эстэтычнай праграмы ў тым, наколькі яна забяспечвае творчы рост мастакоў, памнажае мастацкую культуру. Узор такога багацця заходнебеларускі паэт бачыў у савецкай літаратуры, у творах М. Горкага, У. Маякоўскага, С. Ясеніна, Я. Купалы, Я. Коласа, а таксама ў творчасці польскіх і заходнееўрапейскіх рэвалюцыйных паэтаў.

Творчыя пазіцыі Максіма Танка раскрываюцца глыбей, калі паставіць яго ў адзін шэраг з такімі прагрэсіўнымі пісьменнікамі 30-х гадоў, як Іганес Бехер, Уладзіслаў Бранеўскі, Назым Хікмет, Пабла Нэруда, што звязалі свае таленты з вызваленчым рухам уласных краін. Каб дастойна служыць свабодзе, яны вывучалі вопыт Кастрычніка, вучыліся спасцігаць ход гісторыі з марксісцкіх пазіцый. Ідэйную каштоўнасць іх твораў можна вымяраць тым, наколькі самастойна і творча прымянялі яны законы рэвалюцыйнага абнаўлення свету да непаўторных нацыянальна-псіхалагічных умоў сваіх краін і народаў, эстэтычную ж каштоўнасць адпаведна трэба бачыць у арыгінальнасці, творчым выкарыстанні здабыткаў тагачаснага мастацтва для развіцця нацыянальна-эстэтычнай канвенцыі і ўласнай творчай індывідуальнасці.

У Польшчы і на Захадзе паэзія той пары мела дзве плыні — пралетарскую і авангардысцкую. Першая насіла часта форму вершаванай агітацыі, яна, звычайна, цуралася псіхалагізму і складаных вобразных прыёмаў, хоць да яе маглі належаць такія адукаваныя і таленавітыя польскія паэты, як Эдвард Шыманьскі і Люцыян Шэнвальд. Авангардысцкія плыні, наадварот — развівалі псіхалагізм і эксперыментавалі ў форме, але ім не хапала сапраўднай рэвалюцыйнасці. Паводле сацыяльна-класавых паказчыкаў гэта былі групкі дробнабуржуазныя, інтэлігенцкія, якія заляцаліся да рэвалюцыі, але недзе ў душы баяліся яе. Тэарэтык польскай «Авангарды» Тадэвуш Пайпер прапаведаваў таорыю трох «М» — miasto, masa, maszyna, але быў ён мастаком невялікіх здольнасцей, многія яго эксперыменты выглядалі штучнымі, а то і безгустоўнымі, таму высмейваліся часта не толькі пралетарскімі паэтамі, але акадэмічнымі літаратуразнаўцамі. У той жа час творчасць таленавітых авангардыстаў, такіх, як Юльян Пшыбось і Ялю Курэк, высока цанілася.

Гад уплывам Народнага фронту ў Еўропе і ў Польшчы пачалося ў 2-й палове 30-х гадоў гуртаванне прагрэсіўных сіл літаратуры. Нямецкія фашысты сталі праследаваць сваіх мадэрністаў, і гэта адкрыла апошнім вочы на палітыку, прывяло многіх у шэрагі антыфашысцкага руху. У творчасці выдатных

польскіх паэтаў — такіх, як Бруна Ясонскі, Уладзіслаў Бранеўскі, працякаў унутраны працэс сінтэзу пралетарскай ідэйнасці з наватарскай формай, паэтычнай культурай, якая была ў набытку лепшых эксперыментатараў з «Авангарды», як, зрэшты, і ў прадстаўнікоў другой, бліжэйшай да класікі польскай паэтычнай групыкі «Скамандар» (Юльян Тувім, Казімеж Вежыньскі) і пекаторых дробных групавак. У Вільні маладзёжная авангардысцкая паэзія мела сваё аб'яднанне «Жагары» (назва, між іншым, ад паўночна-беларускага дыялектнага слова — жагаць — пячы агнём). Пад уплывам Народнага фронту «Жагары» пачалі абнаўляцца: тыя з жагарыстаў, што ўліліся ў народнафрантавы рух, перайшлі ў газету «Prostu» і загарэліся жаданнем ствараць сапраўды прагрэсіўнае мастацтва «для народа і разам з ім». Як і належала неафітам, яны кпліва прызывалі авангардыстаў «шарманшчыкамі», а скамандрытаў «грамафоншчыкамі».

Максім Танк больш глыбока разабраўся ў супярэчлівай сутнасці «Авангарды», ён убачыў, што гэтая плынь, абнаўляючы форму, баіцца абнавіць змест, а рэвалюцыя формы без рэвалюцыі зместу — фармалізм. Паэт хоча бачыць заходнебеларускую паэзію на ўзроўні еўрапейскай паэтычнай культуры і абавязкова вышэй за авангардысцкую па рэвалюцыйным змесце. Такой выдаецца яму паэзія У. Маякоўскага і У. Бранеўскага. Але як паэт адметнага таленту М. Танк разумее, што паэтычная вучоба павінна быць толькі творчай, перайманне спараджае літаратурных эпігонаў. Патрэбна вырацаваць уласную новую і адпаведную нацыянальным традыцыям паэзію. Заходнебеларускі паэт паглыбляе прыныпы класавасці і народнасці, паказвае на фальклор і падпольную песню як мажлівыя крыніцы нацыянальнай адметнасці і эстэтычнага багацця паэзіі «Маладняка».

Адносіны давераснёўскага Танка да літаратурна-эстэтычных традыцый вызначаюцца двума жаданнямі: адно — пазнаць і засвоіць фальклор, беларускую і сусветную літаратуру, і другое — не страціць самастойнасці, не стаць адукаваным рамеснікам, пераймальнікам. Спалучэнне гэтых імкненняў і дала належную меру крытычнасці, штурхала на пошукі. У сучаснай яму радзімай паэзіі Танк убачыў замала мастацкай культуры і замала аўтарскай арыгінальнасці. Ён ведае, што адзіная перспектыўная мажлівасць — гэта дабіцца сапраўднага наватарства на сучасным эстэтычным узроўні. Заходнебеларускі паэт шчыра зайздросціць літоўцам — яны бліжэй падышлі да еўрапейскай мастацкай культуры і выдалі рэчы арыгінальныя, асабліва ў прозе, ён зайздросціць палякам, чые



паэты творатць, выкарыстоўваючы падтрымку грамадскасі ў вольнай дзяржаве, маракуе ён на заходнебеларускае запусценне, абьякавасць да роднай мовы і культуры. Але ў той жа час паэт да ўсяго ставіцца крытычна: на Захадзе «нараджаецца нейкая паэзія — паэзія без радзімы» (IV, 353).

Кажучы сумарна, для Танка непрымальны выдаткі авангардыскага арыгінальнавання. «Што да мяне, — піша ён у дзённіку 27.VII.1935 года, — дык я цікавіўся і цікаўлюся рознымі школамі і напрамкамі, але асцерагаюся, каб не трапіць на пракрустава ложа іх тэорый» (IV, 216). Мяркуючы па «Лістках календара», ён чытаў шмат кніг, але, відаць, боязь, што вывучка можа знізіць яго арыгінальнасць, была крыху перабольшанай.

Перабольшаннем здаюцца і нападкі на «ўплывалогію», якая нібыта была пошасцю заходнебеларускай крытыкі (крытыку гэтую, дарэчы, Максім Танк назваў у адным з артыкулаў неіснуючай). Апраўданнем паэтычнай непаслядоўнасці можа быць у гэтым выпадку тая напружанасць, з якою паэт жадаў, імкнуўся стварыць новы тып паэзіі, аптымальна прыдатны для абслугоўвання новых формаў вызваленчага руху. Новым ён слухна лічыў нечуванае завастрэнне класавай і нацыянальнай барацьбы. Бязлітаснасць прыгнятальнікаў павінна спарадзіць і сваю супрацьлегласць — рост гуманістычнай уражлівасці ў грамадстве, чуласці да чалавека. Абнаўляючы паэзію ў адпаведнасці з новым станам міжлюдскіх адносін, Максім Танк умее засцерагчыся ад знешніх фармальных навацый. Ён разумее, што новае мастацтва не прыйдзе само, яго нельга пазычыць, а траба здабыць у барацьбе, выпактаваць. «Калісьці ў мяне было шмат любімых паэтаў, а зараз мне цяжка назваць нават некалькі імён» (IV, 407). Гэта занатавана 25. V.1939 г.

Дзённік паэта і яго творы адлюстроўваюць напружаныя пошукі ў галіне формы і заглыбленне ў спецыфіку матэрыялу. Паэт думае над тым, як набыць багацце мовы, і зазначае, што ў мастацтве аднолькава важна багацце лексікі, памятлівасць на слова і ўменне выбіраць, распараджацца: «Справа ў беспамылковым адчуванні паху, колеру, значэння кожнага слова, часу і месца для яго. Ну, а скарбонка самародкаў-слоў у запасе заўсёды прыдасца» (IV, 372).

Важным момантам у паэтычнай праграме Танка з'яўляецца ўсвядомленае імкненне да шматахопнасці вобраза. У прысвечаным Я. Коласу вершы «Тры песні» паэт ставіць сябе ў кантэкст гістарычнага часу і спрабуе ахапіць мінулае, сучаснае і будучае. Герой верша «За песні і сасонкі» выяўляе шматгалоссе патрыятычнага пачуцця, ён любіць краіну адначасна «звонка»,

«сумна», «бунтарна». У вершы «Думаў: сёння прайду сабе так...» пакутлівай складанасцю вылучаецца асоба паэта, яго нестандартнасць абарочваецца канфліткам са стандартызаваным светам, герой «чупрынай сем зор залатых на далоні мазольныя змеў» (I, 269).

Максім Танк спрабуе пераступіць мяжу паміж паэзіяй і прозай, ён заяўляе, што граніцы жанраў умоўныя — мастацтва адно. Такое адчуванне еднасці прынцыпова важна для паэта, якому наканавана абнаўляць мастацкае мысленне свайго часу, пашыраць эстэтычныя межы паэзіі ў адпаведнасці з павелічэннем яе ролі ў жыцці роднага народа. Унутры самой паэзіі ён спрабуе змяніць прапорцыі паміж песенным і размоўна-прамоўніцкім пачаткам у карысць апошняга, нагружае да рэшты аўтарскі лірычны кампанент. Закончыўшы верш «Акт першы», М. Танк запісаў: «Прабую вызваліцца ад старых паэтычных канонаў, з палону пявучасці, традыцыйнай вобразнай сістэмы...» (IV, 222). Праўда, сучасныя даследчыкі Танкавай паэтыкі (В. Рагойша, Д. Бугаеў) лічаць, што ў давераснёўскі перыяд песенна-меладычная стыхія была дамінаруючай<sup>1</sup>, але гэта адпавядала значнай удзельнай вазе рамантызму ў яго творчым метадзе: строгасць жанру здавалася паэту непатрэбным абмежаваннем творчай свабоды. Унутры самога жанру лірычнай паэзіі М. Танк гатовы адхіліць традыцыйны падзел на агітацыйныя і лірычныя творы: «Відаць, памыляўся і памыляюся далей, дзелячы вершы на агітацыйныя і лірычныя. Паэзія — адна. Справа ў тым, як атрымаць гэты цудоўны сплаў?» (IV, 233). Не цяжка заўважыць, што рамантычнае адмаўленне жанравых і стылістычных граніц рабілася дзеля паглыблення сувязі паэзіі з жыццём і аб'ектыўна адкрывала дарогу да рэалізму. У рэшце рэшт рэалістычным было імкненне вызваліцца ад пявучасці.

У чым жа сакрэт творчасці на ўяўлонні давораснёўскага М. Танка? У тым, каб «навучыцца на ўсё глядзець сваімі вачыма і выпрацаваць у сабе пачуццё мастацкае меры ва ўсім» (IV, 236). Думаецца, што гэтае прызнанне мае ў сабе шмат праўды. Галоўны сакрэт каштоўнасці паэзіі — у багатай асабовасці мастака, якая робіць персанальнае непаўторнае бачанне свету грамадскі змястоўным. Праўда, непаўторнасць можа быць і «злаякаснай», суб'ектывісцкай, эгацэнтрычнай. Эстэтычна каштоўнаю будзе толькі тая індывідуальнасць бачання, якая зыходзіць ад грамадскі

---

<sup>1</sup> Рагойша В. Паэтыка Максіма Танка. Мн., 1968. Б у г а ё ў Д. Паэзія М. Танка. Мн., 1964.

змястоўнай, уключанай у жыццё і змаганне асобы. Толькі перадавому чалавеку пад сілу выпрацаваць мастацкае пачуццё «меры ва ўсім».

КАМУНІКАТ.ORG

## Лірыка

Першую любоўчытачоў, асабліва маладых, прынесла М. Танку лірычная паэзія. Створаныя ў перыяд Народнага фронту вершы «Спатканне», «Павязлі цягнікі», «Песня кулікоў», «Паслухайце, вясна ідзе», «Лісце каштанаў» і інш. сёння ўваходзяць у скарбніцу нацыянальнай лірыкі.

Заходнебеларускі чытач у сярэдзіне 30-х гадоў меў абвостраную патрэбу эмацыянальнага самавыяўлення. Паўтара дзесятка гадоў лірыка ў заходнебеларускай літаратуры была вядучым жанрам, які абслугоўваў і развіваў гэтую патрэбу. Асабліва ў перыяд Грамады закліковы верш яднаў думкі і сэрцы на ўрачыстых вечарах і дзелавых сходах, нярэдка верш станавіўся песняй і вёў дэманстрацыі сялян і рабочых, што дамагаліся зямлі, свабоды і чалавечай годнасці.

Канешне, паэзія тая была аднапланавая, дэкларацыйнасць заглушала ў ёй асабісты лірызм. Толькі творы Уладзіміра Жылкі паднімаліся да свядомага выяўлення грамадзянскага цераз асабістае, але ў сярэдзіне 30-х гадоў невялічкія яго кніжкі «Уяўленне» і «На ростані» сталі бібліяграфічнаю рэдкасцю. Турэмныя вершы Піліпа Пестрака і Валянціна Таўлая, дзе гэты прынцып развіваўся, не трапілі ў друк. Голадам на мастацкую лірыку тлумачыцца папулярнасць у заходнебеларускай моладзі вершаў Казіміра Сваяка, якому дароўвалася нават хрысціянская містыка і ваганні паміж пакорай і бунтарнымі зрывамі, а прагрэсіўная прэса аказалася пад забаронай. І вось прыход Максіма Танка быў вольмі на часе, яго сустрэлі з надзеяй і адроджанай верай у поспех роднага слова.

Творам, у якім выразна выступілі прыкметы творчай сталасці Максіма Танка, варта лічыць некалькі яшчэ недаакцэнтаваны, але ўжо цэльны і глыбокі верш баладнага складу «Да дня». У аснове яго ляжыць трагедыйна падзея — смерць палітвязня. Лірычны герой верша выступае сведкам пакутлівага начнога памірання таварыша па камеры. Трагічная неабходнасць звязала іх на адну гэтую ноч. З глыбокаю эстэтычнаю інтуіцыяй падаў паэт самы акт смерці, размяжоўваючы цялесную смерць і духоўную несмяротнасць. У душы недасведчанага юнага таварыша праносіцца буро

супярэчлівых пачуццяў: тут і міжвольны, не зусім усвядомлены ахоўны рэфлекс («мала каму жыць — думаў — ахвота»), і глыбокае шкадаванне, і роздум над праблемай жыцця, смерці і несмяротнасці. Рэха трагічнай падзеі шырокае: ад салідарнасці таварышаў па змаганню да балючай памяці бацькоў, якія не могуць паверыць у смерць сына. Нават палеская прырода, здаецца, спыніла свой вясновы буйны карнавал перад горкай жалобай людзей.

Трагедыйнае ўзрушанасць лірычнага героя і вэлюм жалобы, накінуты на прыроду, становяцца сродкамі выкрывання і асуджэння жорсткасці свету турэмшчыкаў. Глыбока з'яднаў паэт у тканіне верша грамадзянскі публіцыстычны струмень з лірычным і трагедычным, дабіваючыся сцвярджэння паўнагучнай змястоўнасці духоўнага жыцця герояў.

Ідэя духоўнай перавагі ўдзельнікаў рэвалюцыйна-вызваленчага руху над яго ворагамі была генеральнай ідэяй, якая давала пафас усёй паэзіі Максіма Танка. У гэтым сэнсе ён з'яўляецца прадаўжальнікам традыцыі, якую ўвялі ў заходнебеларускую паэзію Уладзімір Жылка і Леапольд Родзевіч. Зразумела, Танк пайшоў далей рэвалюцыйных рамантыкаў пачатку 20-х гадоў, чым лірычным героем быў апантаны змагарскім парывам інтэлігент. Прынцыповая навізна лірычнай паэзіі Танка заключалася ў тым, што ён увёў новага героя — прафесійнага рэвалюцыянера, камуніста і здолеў напоўніць гэты вобраз большым чалавечым зместам, чым яго папярэднікі і сучаснікі—стваральнікі масавай паэзіі камуністычнага падполля, якія пачалі ўводзіць названы вобраз у вершы-песні, але не выйшлі за межы плакатнай агульнаасабовасці.

Герой паэзіі М. Танка інтэлігентны, але не рэфлексійны інтэлігент, ён па-сялянску разважлівы, але і не карпатлівы селянін, ён па-пралетарску баявіты, але не фабрычны рабочы. Чалавек гэты сінтэзуе ў сваім успрыманні тыя духоўныя каштоўнасці, якія ўласцівыя перадавым пластам народа, з'яўляючыся ўвасабленнем народнага ідэалу, узорам героя рэвалюцыйна-вызваленчага руху.

Такое менавіта багацце душы нясе ў сабе палітвязень у вершы «Спатканне». Прачытаны аўтарам на вечары беларускай паэзіі і песні ў зале Снядэцкіх Віленскага ўніверсітэта ў сакавіку 1936 года, верш гэты выклікаў буру авацый. Усхваляваныя слухачы падхапілі маладога паэта і пранеслі на руках цераз залу. Кожны заходнебеларускі юнак мог пазнаць у гэтым вершы нейкую часціну свайго лёсу. Змест верша складае размова палітвязня з бацькам-

селянінам, які прыехаў на спатканне ў турму. Захапляе ў гэтым дыялогу шчырасць, натуральнасць мовы субяседнікаў, якая, аднак, не з'яўляецца натуралістычным перайманнем жывой гаворкі або толькі імітацыя размоўнага стылю. Гэта сінтэзаваны тэкст, у якім лаканічна і ярка, па законах лірычнага пісьма выявіліся два характары, два сацыяльныя феномены — герой і народ. Стары селянін падрыхтаваўся ўбачыць сына пакутнікам, а ўбачыў мужным байцом, чалавекам, які ўмее валодаць сваімі пачуццямі, умее жыць высока, уздымацца над асабістай няволяй. Палітвязень распытвае бацьку пра дамашнія справы так, нібыта нядаўна там быў і неўзабаве будзе ізноў. Бацька спрабуе вытрымаць зададзены тон гаворкі, але пачуцці падводзяць яго: «успомніў жыта і авёс... А вочы... мокрыя ад слёз». Сын патрапіў суняць бацькаву жалю, ён раскажаў старому пра дружную грамаду палітвязняў, якая вернецца «вясной», каб «яшчэ ўбачыць свет зары». Бацька паверыў сыну, але гэтая вера не зняла пакут за сённішні лёс палітвязняў. Аўтар пакідае бацьку ў стане балючай узрушанасці:

*Стары, я знаю, верыць мне  
І сам гаворыць аб вясне,  
Здаецца, падужэў, падрос,  
Хоць вочы мокрыя ад слёз... (1,72)*

Апошні радок з'яўляецца своеасаблівым лейтматывам твора. Ён сімвалізуе цяжар лёсу, якім жыве народ, а ў псіхалагічным плане паказвае, што бацька палітвязня не найны чалавек, які лёгка можа паддацца на ўгаворы. Перад намі сур'езны чалавек, надзелены глыбокімі і ўстойлівымі эмоцыямі і жыццёвым вопытам, таму размова з сынам набыла жыццёвую значнасць, стала размовай двух пакаленняў, размовай героя і масы, гаворкай пра цяжар змагання і драму жыцця змагароў.

Верш «Паслухайце, вясна ідзе» як бы спрабуе рэалізаваць сітуацыю, прадказаную ў «Спатканні». Вясновай раницай палітвязель устаў і выглянуў праз закратаванае акно камеры. Тое, што ён убачыў на турэмным двары, ахмяліла яго, ён не пазнаў звычайнага куста бэзу, які «расцвіў, агнём гарыць, такім пахучым, мяккім, сінім; на дрот калючы, на мury, як хустку, полымя ускінуў». Такое гарачае ўспрыманне прыроды ўласціва чалавеку эмацыянальна багатаму, развітаму, які сілай абставін пазбаўлены волі. Справа аднак не толькі ў тым, што горой паняволены, адгароджаны ад хараства вясны турэмныя кратамі. Найважнейшае тое, што ён чалавек духоўна багаты і эмацыянальны: цвіценне бэзу

здаецца яму дзіўнай праявай свабоды, а свабода — найвялікшым характвам. Краса ва ўспрыманні героя выступае казачным чудам, якое вабціць і кліча на змаганне за разпяволенне жыццёвых сіл:

*Я ціха разбудзіў другіх.  
Ад слёз сінелі вочы бэзам.  
І недзе хруснула ў худых  
Руках іржавае жалеза. (I, 262)*

«Песня кулікоў» таксама тэматычна звязана са «Спатканнем», бо перадае як бы працяг сустрэч рэвалюцыянера з народам, сустрэч, у часе якіх далей раскрываецца чалавечнасць рэвалюцыі, духоўнае характва яе ўдзельнікаў. Праблемнасць у гэтым вершы пашырана: сустрэча адбываецца не ў сценах турмы, а на волі, сустракаецца герой не з бацькам, а з чужою сялянскаю сям'ёй. Рэвалюцыянер тут — рамантычны вандроўнік, які выконвае нейкую таямнічую місію, напэўна, даручэнне падполля. Марозным адвячоркам зайшоў ён пагрэцца ў сялянскую хату, яго сустрэлі гасцінна, вараць вячэру, гасмадар-дзед яшчэ апраўдваецца перад гасцем за беднасць пачастунку і клапатліва прапануе слаба апранутаму падарожнаму «пераспаць начлег». З традыцыйнага абмену ветлівасцямі гутарка перарастае ў сур'ёзную размову на грамадзянскія тэмы, прытым ініцыятарам аказваецца стары селянін:

*Час такі нядобры. З першых дзён марозу  
Маладых нямала ў турмы павялі.  
Шмат разоў, напэўна, шэрыя бярозы  
След іх белым ветрам ў полі замялі.  
Каб далі вучыцца нам на мове роднай,  
Усе мы дамагаліся грудзьмі...  
Я ўжо хутка лягу пад сасной зялёнай,—  
Што, скажы мне, будзе з нашымі дзяцьмі? (I, 119)*

Услед за гэтым трапна стылізаваным на былінны лад маналагам ідзе вельмі яркая аўтарская ілюстрацыя:

*У кутку, на нарах, на старую кніжку  
Ціхі голас льецца і чупрыны бель;  
Сумна з маладзіцай над малой калыскай  
Усхліпывае песняй белая мяцель. (I, 119)*

Расказ дзеда пра барацьбу за родную школу знаходзіць сваё апраўданне і матывіроўку ў намаляванай напружанымі штрыхамі сцэне «самаадукацыі» ўнука, беларускага школьніка, схіленага над старою кніжкай, роднаю кніжкай, якой улады не дапускаюць у дзяржаўную школу.

Трагізм, як найбольш важная субстанцыя жыццёвых адносін, згушчаецца на вобразе маладзіцы — жонкі палітвязня.

Лірычны герой даведваецца пра яе пакутлівы лёс з размовы. Іх дыялог з'яўляецца адной з вузлавых мясцін верша. Ён лаканічны і напоўнены глыбокім падтэкстам, а галоўнае — цераз яго паэт уводзіць матыў песні кулікоў — сімвал надзеі. Рэвалюцыйная вера і надзея ў форме калыханкі — гэта незвычайна і ў той жа час жыццёва:

— Спі, засні, маленькі!..

— Што, мужык на працы?

Кажаш, у астрозе? Дзесяць год далі!

— Спі, засні, саколік! —

Быццам дождж гарачы,

Так з вачэй у маткі слезы паплылі. (I, 119)

Пасля гэтай размовы вандроўнік звяртаецца да дзеда і выдае яму адну з таямніц свайго жыцця: «Я, стары, таксама з-пад страхі сялянскай, быў і там, дзе сёння твой гаруе сын...» Затым, як бы на кінаэкране, зноў у кадры апынаецца маладзіца, яна сунімае плач дзіцяці:

Ну, не плач, мой добры!..

Слухай: ля ракі

Не мяцель галосіць на заснуўшым полі.

А ў імгле збудзілі, пэўна, кулікі... (I, 120)

Паэт не гаворыць прама, што словы падарожнага далі ёй сілу адолець журботны настрой, прыступы безнадзейнасці. У сваю чаргу, яе словы падрыхтоўваюць і апраўдваюць два прыгаданыя вышэй маналогі мужчын. Дакладней, размова мужчын зведзена ў адзін маналог дзеда, у якім, як рэха, вяртаюцца раней сказаныя словы падарожнага:

Кажаш — ужо хутка выпрастаем плечы,

Кажаш аб шырэйшых нівах, аб вясне.

Вось і я, здаецца, вылез бы з-за печы,

Хай пакліча толькі моладзь і мяне. (I, 120)



Твор захапляе нас асабліваю паэтычнаю кандэнсацыяй зместу чалавечы адносін і абставін жыцця. Наогул падобныя сюжэты пра місійнае пасланніцтва вядомы літаратуры яшчэ з біблейскіх часоў, але кожная эпоха напаўняе адвечныя сюжэты сваім канкрэтным зместам. Максім Танк выдатна выказаў тут гуманістычны змест заходнебеларускага вызваленчага руху.

«Песня кулікоў» — твор паказальны для Танка і заходнебеларускай паэзіі: вобразы дзеда, маладзіцы і таямнічага пасланца нагадваюць нам паэзію рамантыкаў 20-х гадоў, але ў той жа час даюць магчымасць ацаніць дыстанцыю, якую прайшла заходнебеларуская літаратура ад рамантызму да сацыялістычнага рэалізму ў вырашэнні генеральнай тэмы жыцця — тэмы вызвалення. Драматызм асабістага жыцця герояў выступае тут як функцыя гістарычнага лёсу народа, сюжэтныя кампаненты арганічна з'яднаны ў вершы з пейзажнымі, апісальнымі мясцінамі драматызаваны цераз актыўнае, напружанае ўнутранай элегічнасцю ўспрыманне лёсу народнага лірычным героем. Менавіта знаёмае нам багацце асобы лірычнага героя дазваляе спалучыць і ўзгадніць у тканіне аднаго верша надзвычай разнастайныя па эстэтычных якасцях прадметы і з'явы. Мера эстэтычнай ацэнкі атрымліваецца шырокай, рэалістычнай, свядома супрацьпастаўленай эстэцкай грэблівасці і народніцкай чуллівасці. Мабыць, самай адметнаю рысай лірыкі Танка стала ўменне ўвасабляць у лірычных вершах спецыфічнымі для гэтага жанру сродкамі — трагедыйнае напружанне жыццёвай явы. Незвычайным трагедыйным бляскам адсвечваюць яго вершы «Павязлі цягнікі», «Плывуць стругі», «На пероне». Нават пейзажныя і любоўныя вершы нясуць усё такую ж шчымлівую мелодыю зраненага несправядлівасцю сэрца. Рэалізуючы праграму з'яднання паэзіі з прозай, ён пераступае на рамантычны лад жанравыя межы ўнутранай лірыкі: пейзажныя, інтымныя і філасофскія матывы выступаюць у яго часта як раўнапраўныя кампаненты ў адным і тым жа вершы.

У другой палавіне 30-х гадоў у паэтыцы М. Танка назіраецца працэс рэалістычнай стабілізацыі, але і ў гэты час прыкметная цяга да класічных форм верша нярэдка перамяжоўваецца выкарыстаннем рамантычных прыёмаў і ўмоўна-асацыятыўных вобразаў. У вершы «Павязлі цягнікі» паэт балюча перажывае, што цягнікі павязлі «восень з вёсак у горад». Але, аказваецца, яго боль выкліканы тым, што дары восені не трапілі «сіротам малым з беспрацоўных кварталаў... сутарэнняў глыбокіх, сырых». Абураная

чалавечнасць кліча яго «складаць песні пра восень», у якіх зазвінела «сталь вострая кос».

*Толькі гэткую песню  
Пачуўшы, вітрыны  
Раптам гаслі,  
Трывожна крычалі гудкі...  
І ляцелі на вёскі  
З новай весткай няспынна  
Ашалелыя,  
З грывай агню  
Цягнікі. (I, 274)*

У канцы 30-х гадоў паэзія Танка ўзбагацілася зместам і формай, грамадзянская лірыка напоўнілася патрыятычнымі матывамі. З напружанай шчымлівасцю загаварыў паэт пра балючае характэрнае родных палёў, лясоў і пералескаў, родных азёраў і рэк, характэрнае родных песень і мовы, якое сквапна раскрадаюць гандляры і прыблуды («На пероне», «Пакуль шумлівыя турысты»), загаварыў пра скарбы народнага мастацтва, якія за бясцэнна скупляюць і прадаюць чужынцы («Я гляджу на дываны»), пачаў смялей прыгдваць патрыятычныя традыцыі, выяўляць ідэю гістарычнай неўміручасці народа («Над курганамі»), узяў голас пратэсту супраць жорсткай раз'яднанасці людзей і народаў ва ўласніцкім свеце:

*Хочацца сіўснуць далоні,  
У поглядзе дружбу спаткаць,  
Поўныя накіпам, званам  
Хмельныя чары падняць.  
Высекчы іскрамі гукі  
З нашых цымбалаў жывых,  
Нат калі зраняцца рукі  
Дротам на межах глухіх. (I, 292)*

У зборніках «Журавінавы цвет» (1937) і, асабліва, «Пад мачтай» (1939) значнае месца заняла лірыка інтымная. Вершы, у якіх паэт на свой лад прадаўжаў пачатую яшчэ маладым Купалам паэтызацыю роднасці маладых людзей, чыё каханне асвятчаецца агнём ахвярнага вызваленчай барацьбы, марамі пра свабоду і шчасце радзімы («Ці помніш ты наша апошняе лета», «Ноччу», «Таму і сумна мне часамі», «Лісце каштанаў» і інш.). Закаханыя спалучаюць у сабе перадавы светапогляд, патрыятызм,

рэвалюцыйны інтэрнацыяналізм з тонкаю, далікатнаю чалавечай уражлівасцю, маральнай чысцінёй і цнатлівасцю. Такія людзі вырастаюць толькі ў свабодзе або ў змаганні за свабоду грамадства і асобы.

Максім Танк умеў ствараць баявыя гімны і слухаць жалобныя маршы, але найбольш любіў складаць дзіцячыя пабасенькі і калыханкі. Праўда, ён не дзяліў жыццёвых падзей па ўзору жанраў паэзіі: у адным вершы мог спалучыць, як у «Песні кулікоў», грамадзянскія роздумы з напевамі калыханкі. І гаварыць можна часта толькі пра вядучую тэму ў шматтэмных і многаідэйных вершах паэта. Так, у аснове верша «Матыль» — паэзія кантрасту паміж дзіцячым лятункам «пра палёт матыліны» і зямным прыцяжэннем, якое адчувае маці-жняя на чужым полі:

*Будзеш і ты,  
Сынку, лётаць высока.  
Вось зараблю  
Я на хлеб табе, сокал. (I, 141)*

Відавочна, не толькі змена суадносін паміж музычным і размоўным пачаткамі з'яўляецца вольна развіцця паэтыкі давераснёўскага Танка (як лічаць сёння даследчыкі), прапорцыі п'явучага, моўленага і прамойніцкага слова ён заўсёды імкнуўся абумовіць зместам, канкрэтнай задумай. Больш універсальным паказчыкам творчага развіцця з'яўляецца рост інтэнсіўнасці, шматахопнасці паэтычнага бачання і асваення рэчаіснасці, змены суадносін эмацыянальнага і інтэлектуальнага пачаткаў, паглыбленне эстэтычнай меры. У запеве «Песні кулікоў» свабоднае спалучэнне зрокавых, слыхавых і нават смакавых і пахавых «неэстэтычных» адчуванняў з інтэлектуальнымі пачуццямі, маральнаэстэтычнымі і эстэтычнымі суджэннямі падаецца як своеасаблівы творчы прынцып:

*Пахне дзэгцем, потам, рыжаю аўчынай,  
Цішыня у хаце згорбленай, старой,  
Ды гарыць памалу ноч даўгой лучынай,  
Сцелючы сасновым дымам і смалой... (I, 118)*

Калі раздзяліць і ўпарадкаваць тут сігналы, адчуванні і ўражанні, як гэта мы прывыклі рабіць пры пазнанні, дык выявіцца парадокс нелагічнасці: рыжая аўчына не можа пахнуць інакш, чым чорная ці сівая, ноч можа слаць толькі дымам, а не смалой, бо

смала — рэчыва цвёрдае і крохкае. Але менавіта гэтыя адступленні ад інфармацыйнай логікі паднімаюць экспрэсіўнасць выказвання, якое асацыіруецца ў нас з выключным духоўным узрушэннем чалавека, якому не да лагічнага ўпарадкавання ўражанняў. Мастак падуладны падману, жаданню даць маральна-эстэтычную ацэнку гэтай плыні падзей і пачуццяў.

Вершы Максіма Танка ўразлілі сучаснікаў нейкай асабліва буйнаю метафарычнасцю. Калі прыгледзецца бліжэй, дык заўважым, што гэтае ўражанне дасягасца эстэтычнаю актывізацыяй асяроддзя, якое ператворана ў суцэльны жывы свет. Свет прыроды не проста перажывае, па-чалавечы дапасоўваючыся або супрацьстаючы людзям, як у фальклору, а перажывае за чалавека. Атрымліваецца суцэльнае магутнае іншасказанне, якое надае вершам незвычайную, але арганічную для паэзіі пачуццёвую экспрэсіўнасць. Само асяроддзе ў вершах М. Танка вельмі багатае, як на заходнебеларускую лірыку пейзажаў, прытым чыстае прыволле, улонне прыроды змяняецца ў адным і тым жа вершы на гарадскі пейзаж або на турэмны, зрэшты, і самі вясковыя сельскія малюнкi часта з'яўляюцца арэнай дзеяння грамадскіх сіл, якія палоняць, уціскаюць, закоўваюць у кайданы дрэвы, рэкі, каласы на ніве, вясковая дарога ператвараецца ў этап, па якім гоняць закаваных сыноў краю.

У 30-х гадах Максім Танк смела зрэфармаваў рытміку і рыфмоўку ў заходнебеларускай лірыцы, ён шырока ўжывае асанансы і іншыя віды прыблізных рыфмаў, практыкуе рухомасць рытмічнага малюнка і зломы рытму але нідзе фармальны пошук і эксперымент не выступае ў яго як самамэта, асновай асноў застаецца змест, ідэйная задума твора.

## Давераснёўскія паэмы

Максім Танк рана асвоіў жанр паэмы і стаў у заходнебеларускай паэзіі прызнаным майстрам гэтага жанру. Паэма, як вядома, узнікае не толькі тады, калі мастак хоча сінтэзаваць творчыя здабыткі лірыкі. Паэма развіваецца ў выніку развіцця нацыянальнай, а не толькі мастацкай свядомасці, яна — адбітак пачуцця гістарызму ў народнай душы, балючай патрэбы жыць гістарычным жыццём, сабіраць і перадаваць наступным пакаленням вопыт як высокі заповіт. Давераснёўскія паэмы М. Танка адлюстроўвалі і яго асабісты творчы рост і рост заходнебеларускай паэзіі, а перш за ўсё выяўлялі сталасць вызваленчага руху, рост гістарычнай свядомасці народа. Гэтую акалічнасць заўважыла польская літаратурная крытыка, якая пазайздросціла заходнебеларускай літаратуры, паколькі ў 30-я гады паэма сустракалася ў палякаў рэдка, нават у творчасці рэвалюцыйных паэтаў.

Тады актыўна развівалася беларуская савецкая паэма, яна дыхала пафасам тварэння беларускай сацыялістычнай дзяржаўнасці, ухваляла веліч новай сацыялістычнай явы. Драматызм у нацыянальную свядомасць беларусаў уносіла тады барацьба за ўз'яднанне народа, раздзеленага Рыжскай мяжой. Найвыдатнейшыя паэмы, створаныя ў Савецкай і Заходняй Беларусі 20—30-х гадоў, дыхаюць гэтым пафасам: так, «Безназоўнае» Я. Купалы, «Уяўленне» У. Жылкі маюць два лірычныя акцэнтны — услаўленне рэвалюцыі як гістарычнай сілы, што вызваляе народы, і прад'яўленне рахунку гісторыі, якая падзяліла народ мяжой:

*Па беламу целу  
Знаком ад нажа  
Крывавіць мяжа.*

(У. Жылка)

*Яшчэ ўспалаюць там паднебныя  
Чырвоным полымем пажары,  
І будуць гінуць там патрэбныя  
І непатрэбныя ахвяры.*

(Купала)

Многія паэмы маладнякоўцаў напоўнены рамантыкай рэвалюцыйнай барацьбы на заходнебеларускіх землях, у сваю чаргу Піліп Пестрак, Валянцін Таўлай, Міхась Машара, Міхась Васілёк, прадаўжаючы добрую традыцыю, спрабавалі асэнсаваць у паэмах пафас вызваленчага руху перыяду Грамады. Творы гэтыя супрацьстаялі апавітым містыкай паэмам К. Сваяка і Н. Арсенневай. На жаль, рэпрэсіі пачатку 30-х гадоў перашкодзілі прагрэсіўным паэтам давесці свае задумы да канца. Паэма П. Пестрака «Ганцы» засталася незакончанай з-за арышту аўтара, а рукапіс паэмы М. Васілька «Арлы» быў знішчаны паліцэйскімі ў часе вобыску. В. Таўлай перарваў працу над паэмай, ратуючыся ад рэпрэсій уцёкамі ў СССР, а ў М. Машары не хапіла вопыту творчай сілы, каб падняць адказную задуму. Машару перашкаджалі пэўныя крызісныя моманты ў светапоглядзе і творчым метадзе. Яго паэмы «Падарожжа» і «Смерць Каліноўскага»<sup>1</sup> неслі ў сабе спрощаныя ўяўленні аб грамадскіх працэсах і ролі асобы ў гісторыі — вынік уплыву на аўтара дробнабуржуазных нацыяналістычных дактрын.

У сярэдзіне 30-х гадоў назіраецца спроба адрадзіць гэты жанр. У сілавым полі ідэалагічнай барацьбы, якую вяла КПЗБ супраць буржуазна-нацыяналістычнай канцэпцыі гістарычнага развіцця Заходняй Беларусі, узніклі паэмы Максіма Танка.

Першая з іх, «Нарач», напісана па жывых уражаннях, якія вынес аўтар з паўстання нарачанскіх рыбакоў. Максім Танк прымаў непасрэдным ўдзел у арганізацыі выступленняў па заданню партыйнага падполля. Ён перапраўляў параненага інструктара ЦК КПБ Аляксандра Багданчука цераз граніцу ў СССР. Гэты прафесійны рэвалюцыянер і стаў прататыпам вобраза Грышкі — галоўнага героя паэмы. Таямнічым падарожнікам прыходзіць Грышка ў нарачанскі край, дзе наспявае сацыяльны канфлікт, і становіцца дарадчыкам рыбакоў, важаком у змаганні супраць уладаў, якія хочуць пазбавіць нарачанцаў спрадвечнага права бясплатна карыстацца азёрамі. Абвяшчэнне азёраў дзяржаўнай уласнасцю і ўвядзенне арэнднай сістэмы карыстання для рыбацкіх арцеляў было праявай фашызацыі грамадскіх парадкаў буржуазнай Польшчы. Барацьба рыбакоў прыняла форму самавольных выхадаў з сеткамі на палоў, дэманстрацый пратэсту; дайшло нават да ўзброеных сутычак з паліцыяй. Прагрэсіўная грамадскасць Польшчы ацаніла нарачанскія падзеі як эпізод у змаганні за

---

<sup>1</sup> У савецкіх выданнях істотна перапрацавана аўтарам

сацыяльную справядлівасць і дэмакратыю — ідэі антыфашысцкага Народнага фронту.

Паэт настолькі захапіўся жаданнем праўдзiва адлюстраваць знамянальны падзеі, што ўвёў у тэкст малюнкi падпольных сходак, нарад і сцэну ранення Грышкі (Багданчука), а потым сам баяўся, каб паліцыя не здагадалася выкарыстаць яго твор як матэрыял на судзе нарчанскіх паўстанцаў.

На шчасце, творчая фантазія дзейнічае ў радках паэмы моцна: яна падказала любоўны трохкутнік Грышка — Тацяна — Іван, па логіцы сюжэтабудавання і арышт ваякоў адбыўся па даносу саперніка. Дакументальнасць непасрэдна праглянула ў сцэне сутычкі з паліцыяй. А. Багданчук апісваў яе так: «Прайшло з таго часу 34 гады, але ўвесь малюнак сутычкі з паліцэйскімі стаіць у маіх вачах. Я бачу яго твар, скарэжаны ад страху (відаць, і мой твар быў такі ж, толькі ад ярасці). Калі я бег да яго, каб абяззброіць, дык быў ад яго не больш як на дзесьць крокаў. Раздаўся стрэл, і куля прашыла мне плячо. Я не адчуў болю. Нібы раз'ятраны звер, кінуўся на яго, адзін разварот вакол сябе, і карабін аказаўся ў маіх руках. Што было далей — у двух словах не раскажаш»<sup>1</sup>. Паэма малюе сцэну гэтую абагулена, нават некалькі ўмоўна:

*Эх, што задумаўся, стражнік?  
Лепш не утлядайся ў гушчары!  
Позна хапіўся за браўнінг,—  
Злёг пад рыбацкім ударам. (I, 217)*

Мастацкасць такім чынам адолела голы дакументалізм, таму следчыя органы не ўцямілі, што твор мае ў сабе ажно столькі канкрэтнасці.

Цэнтральнай праблемай «Нарачы» з'яўляецца праблема класовай барацьбы за сацыяльную справядлівасць. Яна падпарадкоўвае сабе ўсе астатнія — нацыянальныя, псіхалагічна-бытавыя, асабістыя пытанні. Польшкая дзяржава, яе ўлады выступаюць у гэтым творы як сілы эксплуатауючыя. Нацыянальны ўціск, які гэтая дзяржава праводзіць (праблема роднай мовы, культура беларусаў) не стаў у фокус канфлікту, што лішні раз пацвердзіла вернасць марксісцкаму прынцыпу, паводле якога нацыянальнае — гэта падпарадкаваны аспект сацыяльнага. Паэма выкрывала ўладу буржуазнай Польшчы як асноўнага ворага

---

<sup>1</sup> 3 лістоў А. Багданчука В. П. Ласковічу. Тэкст у адрасата

працоўных мас Заходняй Беларусі, але ўскосна абвяргала і памылковасць буржуазна-нацыяналістычных дактрын, паводле якіх нацыянальная супярэчлівасць паміж беларусамі і палякамі мела быць важней за класавую. Сацыяльная мяжа стала ў паэме канфліктным бар'ерам нават у асабістых дачыненнях герояў, дзеля чаго любоўны трохкутнік набыў двойную матывіроўку. Падпольшчык Грышка закахаўся ў дачку беднага рыбака Тацяну, на якую меў віды кулацкі сын Іван. Рэўнасць, спалучыўшыся з класавым эгаізмам, штурхала Івана ў абдымкі паліцыі, зрабіла подлым прыслужнікам, даносчыкам.

Найбольшаю ўдачай аўтара з'яўляюцца лірычныя напевы і масавыя сцэны: вясковы сход, падпольная нарада, вечарына, пахаванне рыбака Прахора, застрэленага паліцыяй у начной сутычцы. Масавыя сцэны сцвярджаюць узнёслае характэрнае класовай салідарнасці, згуртаванасці і стойкасці рыбацкай грамады, якой уласцівы і баявы запал, і гуманнасць у адносінах да ахвяр змагання. Абуджанасць сацыяльных пачуццяў, інтарэсаў і патрэб сведчыць пра значны ўзровень грамадзянскай культуры ў асяроддзі рыбакоў, якія сваёю згуртаванасцю наводзяць страх на ворагаў. Паэт верыць у непераможнасць абуджанага народа.

Па жанру «Нарач» — ліра-драматычная паэма, аўтарскі лірычны кампанент іграе ў ёй вельмі важную ідэйную і эстэтычную ролю, у лірычных напевах канкрэтызуюцца, эмацыянальна ўзмацняюцца, эстэтычна з'ядноўваюцца ацэнкі падзей і герояў, дасягаецца гармонія і мера напружанага характэрнага. Агульная танальнасць лірычнага акампанемента — шчымлівы боль і туга па натуральным для чалавека праве жыць у свабодзе, без прыгнёту, галечы, прыніжэння годнасці, свабодна любіць родны край.

У сцэне пахавання Прахора лірычны сум перарастае ў трагедыі боль па ахвярах народнага змагання. Лірызм выступае то ў выглядзе пейзажных малюнкаў, якія вызначаюцца непаўторнаю напружанасцю ўспрымання і ацэнкі прыроды, то ў выглядзе своеасаблівых аўтарскіх унутраных маналогаў, у якіх пясняр, зліваючыся сэрцам з пераможанымі паўстанцамі, спагадае ім і хоча пераканаць, што ідэя свабоды непераможная. Натхнёным лірычным выказваннем з'яўляецца эпілог:

*За шыбамі тлеюць у інеі сінія зоры.  
Мерзнуць ад сцюжы апухлыя пальцы, баляць.  
Ведаю, песні, вам хочацца новых разораў,  
Шолаху лесу зялёнага, звону азёраў,—  
Сніцца не раз вам шчаслівая наша зямля.*



*Будзе ўсё гэта... Гартоўным нарогам падымем  
Новыя дні; залатых ураджаяў зару  
Збяруць у снапы маторы рукамі стальнымі;  
І вёснамі будзе цвісці маладымі,  
Вясёлкамі песняў мая Беларусь. (I, 245)*

Першая паэма М. Танка вырасла, бяспрэчна, з беларускай літаратурнай традыцыі як своеасаблівы працяг купалаўскіх здабыткаў у гэтым жанры — з «Адвечнаю песняй» пераклікаюцца, напрыклад, пастушыныя песні «Нарачы», з абразком «На папасе» — сцэны начных сустрэч падпольшчыкаў. Ідэйны стрыжань паэмы — праўдзівая, гістарычна канкрэтная трактоўка сялянскага бунту, выяўленне сілы сацыяльных страсцей знаходзіцца ў рэчышчы савецкай і пралетарскай паэмы (асабліва пераклікаецца з творам Бруна Ясенскага «Слова пра Якуба Шэлю»). Разам з тым паэма Танка з'яўляецца творам арыгінальным, самастойна вырашаным і натхнёна выспеваным аўтарам, творам непаўторным як па зместу, так і па вобразнай структуры. Адметнаю рысай Танкавай манеры пісьма стала тут смелае аб'яднанне драматычнага і лірычнага пачаткаў. Лірызацыя грамадзянскіх пачуццяў, якую выдатна валодаў М. Танк у вершах, зазьяла на старонках паэмы новым, больш зыркім святлом. Аўтар выявіў талент шматграннага грамадзянскага паэта, здольнага паднімаць найважнейшыя сацыяльныя праблемы жыцця свайго паняволенага народа.

Паэма «Журавінавы цвет» напісана як бы ў парадку кампенсацыі таго, што ў «Нарачы» было толькі намечана. Любоўныя адносіны падпарадкаваліся там логіцы сацыяльных законаў. У новай паэме інтымнае жыццё паўстае як нешта складанае і да пэўнай ступені незалежнае ад логікі сацыяльных і нацыянальных узаемаадносін. Аднак паэт не выходзіць за рамкі жыццёвага рэалізму, не надзяляе, як гэта рабілі рамантыкі і сімвалісты, каханна неспазнанаю дэманічнаю сілай. Раіна, дачка беларускага селяніна Баўтрука, парвала дружбу з вясковым хлопцам Васілём і пачала хахацца з польскім асаднікам, былым легіянерам, уланам, які засляпіў ёй вочы бляскім медалёў, зухаватасцю, расказами пра свае вайсковыя прыгоды, нарэшце, «культурнымі» манерамі. Неўзабаве высветлілася, што улан толькі падмануў дзяўчыну ды зняславіў яе. Сітуацыя як з народнай балады: гераіня павінна была адпакутаваць за тое, што паддалася спакусе выйсці за межы, устаноўленыя сацыяльнай і нацыянальнай неабходнасцю. Між іншым, само па сабе падобнае жаданне натуральна і жыццёва, як імкненне маладосці да нейкіх нязведаных

вяршынь. І паэт не карае герайню лішне сурова: душэўны боль яе і крыўда Васіля, які застаўся верным каханню, лечыць родная прырода, адзінота, блуканні па імшарах і водар журавінавага цвету, які і сімвалізуе ў паэме каханне сціплае, прыземлена-вясковае, але натуральнае і ў сваёй маральнай чысціні і цэльнасці прыгожае. Яно супрацьстаіць любоўнай авантуры, каханню груба пачуццёваму, якое толькі і прызнае улан, чужынец, пазбаўлены павагі і прыстойнасці, што ўласціва сялянскаму працоўнаму асяроддзю. Бацька зняслаўленай дзяўчыны, стары Баўтрук, хапае вілы, каб адпомсціць улану за абразу, якая ў падтэксце выступае як крыўда нацыянальная, бо для асаднікаў усе беларусы, мужыкі — людзі ніжэйшага гатунку, якімі можна карыстацца, як рэчамі, для задавальнення сваіх прыхамацяў.

Найбольш удаліся паэту сцэны сатырычнага паказу залётаў улана і лірычныя малюнкi прыроды, якія голяць параненыя жыццёвымі нягодамі сэрцы герояў.

Лішняя прывязанасць да фальклорна-баладнай паэтыкі, мабыць, перашкодзіла распрацоўцы псіхалогіі закаханых, вобразы якіх атрымаліся некалькі стылізаванымі. Грамадзянскі пачатак у іх духоўнасці аказаўся паслабленым у параўнанні з героямі «Нарачы». Новым для Танка тут патрэбна лічыць узмацненне сюжэтай асновы, апрабоўванне класічнай манеры пісьма і паглыбленне характарыстыкі вобразаў цераз абставіны.

«Журавінавы цвет» — паэма ліра-эпічнага складу, апавядальны сюжэтны пачатак займае ў ёй вядучае месца, лірызм выступае толькі як сродак узмацнення аўтарскіх эстэтычных ацэнак падзей і герояў.

Апавядальнасць прыходзіла ў паэмы Танка з народных казак, пра што сведчаць яго фальклорна-казачныя паэмы «Сказ пра Вяля», «Казка пра Музыку» і творы для дзяцей «Мухамор», «Дзед і шчупак», «Казка пра мядзведзя». Творы гэтыя не толькі развівалі апавядальнае майстэрства аўтара, але і жанравае багацце заходнебеларускай паэмы. У выкарыстанні фальклорных асноў і матываў Максім Танк ішоў шляхамі Купалы, Коласа, Багдановіча, якія ўмелі вылучаць з народнага архетыпу ідэйна-актуальныя, сугучныя часу матывы і творча развіваць іх, папаўняць актуальным грамадзянскім зместам. Так, «Казка пра Музыку» ідзе ў адным ідэйным ключы з першым Багдановічавым творам «Музыка», а таксама з паэмамі Я. Коласа «Сымон-музыка» і Я. Купалы «Курган». Прыгоды народнага музыкі, за якім кароль пускае пагоню, каб адабраць скрыпку і пазбавіць народ паэзіі, хараства і творчай

сілы,— усё гэта іншасказальна асвятляла злыбеды жыцця рэвалюцыйных паэтаў Заходняй Беларусі і самога Максіма Танка. Навізна гэтай паэмы засяроджваецца ў арыгінальнай перадачы казачна-фантастычных матываў, якія сцвярджаюць выключную паэтычнасць беларускай зямлі, «павучасць» яе простых людзей. Вось княжыя ганцы прыпыніліся і, забыўшыся пра даручэнне, заслухаліся:

*Адзін кажа:*

*— Можа, гэта здань?*

*Другі:*

*— Мо трава спявае?*

*Толькі трэці,*

*Прытуліўшы вуха,*

*Кажа:*

*— Браткі! Тут зямля такая!.. (1,320)*

Ідэя жыватворнай сілы мастацтва як згустка народнага духу здавалася паэту настолькі важнай, што ён хацеў данесці яе нават маленькім дзецям. Чалавеку патрэбна з калыскі навучыцца шанаваць роднае мастацкае слова і цераз гэту любоў далучыцца душой да народа, яго жыцця, культуры, яго характару і лёсу.

У паэме «Сказ пра Вяля» сцвярджаецца надзённая патрыятычная ідэя, а менавіта — неўміручасць гераічных традыцый, жыватворная сіла гераічных легендаў пра асілкаў, волатаў, змаганне, подзвігі. Герой паэмы — Вяля (імя ўтворана ад слова «в्याлікі», адсюль жа і волат) з'яўляецца ваяком сялянскага войска, на чале якога ён перамагае князя ў адкрытай бітве, але, на жаль, у бітве ідэй князь аказаўся спрытнейшым: падарункамі ён падкупіў Вялеву дружыну і, калі сам ваяк з крыўдаю адышоў ад кіраўніцтва, князь загадаў падпільнаваць яго і заваліць соннага ў лесе падсечанымі дрэвамі. Сітуацыя пераклікаецца з песняй пра асілка Лявона з купалаўскай паэмы «На папасе». Асілак пераможаны, але слава яго не загінула. Покуль жыць будзе ў народзе памяць пра гераічнае мінулае, не стане такі народ нявольнікам.

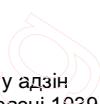
Да вызваленчых традыцый больш блізкага, ужо гістарычнага часу вяртае нас паэт у ліра-драматычнай паэме «Каліноўскі». Агульнаю ідэйнай задумай гэтага твора М. Танк абавязаны свайму другу па падполлі — сакратару ЦК Камсамола Заходняй Беларусі Мікалаю Дворнікаву. Бачачы, як буржуазна-нацыяналістычная заходнебеларуская прэса з аднаго боку, а польская шавіністычная

— з другога скажаюць праўду пра паўстанне 1863 года і ў крывым люстры паказваюць вобраз нацыянальнага героя Кастуся Каліноўскага, М. Дворнікаў абураўся, шкадаваў, што перадавая літаратура не можа супрацьпаставіць фальсіфікатарам свайго праўдзівага твора. І Максім Танк загарэўся жаданнем даць такі твор. Правадыр паўстання паказаны ў яго паэме як вучань і паслядоўнік Чарнышэўскага, а паўстанне — рухам, які ідэйна і арганізацыйна звязаны з рускай рэвалюцыйнай дэмакратыяй. Кастусь Каліноўскі — рэвалюцыянер-дэмакрат, для якога справа вызвалення беларускага мужыка з'яўляецца састаўною часткай агульнаеўрапейскага вызваленчага руху.

У параўнанні з «Нараччу» тут лірычны кампанент больш зраўнаважаны. З аднаго боку ён дапасаваны да драматычных калізій гістарычнай важнасці, а з другога — звязвае гісторыю з сучаснасцю, услаўляючы вернасць змагароў ідэалам свабоды, вернасць баявому братэрству ў цяжкую гадзіну, калі вораг перамог. Выпрабаванне на вернасць праходзілі ў 1938 годзе і заходнебеларускія камуністы. Ворагам удалося ачарніць Кампартыю Польшчы і яе секцыю — КПЗБ, дабіцца рашэння Камінтэрна аб часовым роспуску з мэтай франтальнай праверкі яе кіруючых кадраў. Актывісты партыі з гонарам праходзілі гэтае выпрабаванне, што і знайшло ўскосны адбітак у паэме і ў шэрагу лірычных вершаў Танка 1938 года.

Глыбіннаю ідэяй паэмы з'яўляецца ўслаўленне высакароднай стойкасці кіраўніка паўстання, яго маральнай перавагі над царскімі сатрапамі, карнікамі і паліцэйскімі, што плятуць і настаўляюць на яго цянёты. Максім Танк праявіў у гэтай паэме значную культуру пранікнення ў гісторыю, здолеў з'яднацца душою з асяроддзем найбольш светлых і прагрэсіўных удзельнікаў паўстання. Па пераканальнасці ў перадачы атмасферы высакароднай ахвярнасці, якая панавала ў штабе паўстання, паэма Танка не мае сабе роўных у беларускай літаратуры.

Такім чынам, яшчэ ў давераснёўскі перыяд Максім Танк стаў у лік выдатных майстроў беларускай паэмы, узбагаціў гэты жанр нацыянальнай паэзіі творамі новымі па праблематыцы і арыгінальнымі па форме. Яго давераснёўскія паэмы сталі ў беларускай літаратуры творамі значнымі.



У чатырохтомным Зборы твораў Максім Танк звёў у адзін раздзел усё, напісанае ад часу ўз'яднання народа ў верасні 1939 года і да заканчэння вайны, да моманту перамогі. Усе тыя гады можна разглядаць як перыяд урастання заходнебеларускага паэта ў сям'ю савецкіх пісьменнікаў, і называе ён гэтыя творы «пераломнымі» ў творчай біяграфіі. Вайна застала Максіма Танка ў Беластоку, дзе ён пасяліўся пасля жаніцьбы з сяброўкай па рэвалюцыйным падполлі Любоўю Андрэеўнай Асаевіч. Паэт упершыню змог займацца на ўсю сілу творчаю працай і жыць з літаратурных заробкаў. Ён выдаў у 1940 годзе зборнік «Выбраныя творы» і рыхтаваў да друку новую кнігу вершаў, а таксама пісаў сцэнарый кінафільма па матывах паэмы «Нарач», друкаваў у мясцовай прэсе урыўкі сцэнарыя і вершы пра абноўленае савецкаю ўладай жыццё, напісаў нават паэму пра асушку балот, але не друкаваў яе, бо і сёння лічыць гэты твор не даведзеным да ўзроўню ўласнай патрабавальнасці.

Беласток быў тады недалёка ад граніцы, і фашысцкая агрэсія абрынулася на жыхароў у першы ж дзень вайны. Максіму Танку, на шчасце, удалося эвакуіравацца з жонкай у Саратаў, там увосень нарадзіўся іх першынец Максім. На акупіраванай ворагам зямлі, у роднай Пількаўшчыне, засталіся бацькі паэта. Гэтая нітка кроўнай сувязі з паняволенаю зямлёй аказалася для яго своеасаблівым камертонам сэрца, па якім настройвалася патрыятычная песня.

М. Танк запісаўся ў народнае апалчэнне і чакаў адпраўкі на фронт, але ў Палітупраўленні палічылі патрэбным накіраваць яго ў рэдакцыю франтавой газеты «За Савецкую Беларусь». Рэдактарам яе быў Міхась Лынькоў, з якім Максім Танк зблізіўся і пасябраваў на ўсё жыццё. Сяброўскую перапіску падтрымліваў ён у гады вайны з Піменам Панчанкам, які служыў у Іране, быў вайсковым карэспандэнтам.

Лірыка Танка ваенных год, як і давераснёўская, аб'ядноўваецца ў своеасаблівы сюжэтны і тэматычны круг. Чытача кранае драматызм вайны ад балючых дзён адступлення да пераможнага вяртання ў родную Беларусь. Адначасова з развіццём

знешняй, аб'ектыўнай тэмы адбываецца і ўнутрана жыццёвае і духоўнае ўзбагачэнне лірычнага героя, а разам з ім і рост эстэтычнай культуры верша. У творах 1941— 1942 гадоў пераважае адкрыты, часта публіцыстычны адбітак падзей, вайна паказана як выбух злой агрэсіўнай волі, звярынай прагнасці ворага, які ў пыхлівым засляпленні згубіў воблік чалавечы, цынічна пагаптаў паняцці чэсці і годнасці. Якраз гэтыя высакародныя паняцці паэт абуджае ў сабе і натхнёна прарочыць беларускім салдатам і патрыётам шчаслівы дзень вяртання на радзіму, заклікае вастрывць зброю, адважна ісці на захопнікаў:

*Настане дзень баёў апошніх!  
Мы адступілі, каб было  
Дзе легчы ворагу на пожных,  
Парослых сіняй гавылой.  
А мы шляхі вярнуцца знойдзем,  
Як вырай іх знаходзіць век,  
Па сонцу, што над намі ўзойдзе,  
Па звону беларускіх рэк. (I, 393)*

Гэтыя радкі з першага ваеннага верша паэта сталі на тры гады вайны ідэйна-эстэтычнаю вяхой, на якую арыентаваны іншыя скразныя матывы і вобразы, як, напрыклад, матыў заходняга ветру, хмараў з захаду, пералётных птушак, лістоў, прыгнаных ветрам цераз франтавую паласу з далёкіх родных аколiц. Публіцыстычны дух пасланняў і заклікаў не слабне ў лірыцы Танка ўсіх гадоў вайны — вершы «Палякам» (1943), «Байцу Беларускага фронту» (1943), «На брацкай зямлі» (1944). Публіцыстычная плынь ахоплівае праблемы нацыянальныя, паэт шукае карэнняў патрыятычнай згуртаванасці і мужнасці свайго народа, які бачыцца яму легендарным волатам, што ўстае ад партызанскага вогнішча ды ідзе на ворага з узнятаю зброяй. Вайна і акупацыя абвастрылі ў народзе любоў да свабоды, паднялі адвагу, мужнасць, гераізм на вяршыню духоўных каштоўнасцей, прывучылі жыць і думаць гістарычна, ганарыцца гістарычнасцю свайго лёсу і гераічнай прысутнасцю ў свеце:

*Мы пазналі за гэты час многа:  
Поле бітвы, паўночную сцюжу,  
Цяпло братняй спагады і дружбы  
І цяжкія шляхі перамогі.  
Памужнелі і мы, і напевы.  
У шынеях, прапахлых ад дыму,*

*З сэрцам, поўным любові і гневу.  
Зноў стаім на парозе радзімы. (I, 405)*

Публіцыстыка Танка набывае ўсё большую сілу абагульнення, узбагачаецца філасофскімі матывамі. Найбольш яскравым прыкладам філасофскай заглыбленасці грамадзянскай лірыкі ваенных гадоў з'яўляецца верш «Родная мова». Яго галоўная тэма — роздум паэта пра лёс народа, нацыянальнай культуры, увасобленай у багацці і характэры роднай мовы. Напісаны верш як унутраны маналог, звернуты да роднай мовы, якая здаецца паэту цудоўным адбіткам народнага жыцця, што праходзіць прад вачыма ў сімвалах-вобразах «калося цяжкага», «бурлівых крыніц», «птушынага шчэбету», «шуму дубровы». Мова нацыянальная тут не проста сродак зносін паміж людзьмі, а сімвал душы народа, увасабленне нацыянальнай свядомасці, асаблівасці характару, бяспэчэнні скарб, які дае народу права на несмяротнасць. Такі погляд паўстае ў паэта ад усведамлення пагрозы, якую нёс Беларусі і яе культуры фашызм.

У другой дзевяцірадкавай страфе паэт паказвае мову як нейкі цудоўны казачны прадмет, падобны на нітку Арыядны. Гэтая чарадзейная нітка прывядзе мастака на радзіму. Радзіма ж намалювана ў трагічны момант свайго лёсу.

*Там, на роднай зямлі,  
Стаіць акрываўлены вораг з пятлёй  
Над спаленай хатай, над родным загонам,  
Над будучай і над песняй маёй. (I, 443)*

Пранікнёна гучыць гэтае прызнанне пра непадзельнасць лёсу паэта з лёсам народа, уласнай песні з народнаю мовай і душой. Канчаецца верш выяўленнем веры, святага пераконання, што народ пранясе сваю мову «святлом незгасальным у сэрцы сваім праз цемру і годы змаганняў суровых». І мова стане дзівоснаю сілаю адраджэння жыцця на спапялёнай зямлі. Звяртаючыся да роднай мовы паэт кажа:

*Ізноў прашуміш ты вясновым дажджом,  
Ізноў зазвініш ты ў кожнай у хаце,  
Цымбалам дасі іх сярэбраны гром  
І вусны расквеціш усмешкай дзіцяці. (I, 444)*

Кампазіцыя верша заснавана на лагічным прынцеple паслядоўнага разгортвання думкі, структура складаецца з трох частак, якія мы паслядоўна разглядзелі. Урачыста-роздумны настрой ствараецца пры дапамозе ўскладнёных сінтаксічных канструкцый, размеранага рытму моўнай плыні, арганізаванай у чатырохстопны радок амфібрахія. Усё ў вершы — адбор лексічных сродкаў, будова тропаў-вобразаў, рытміка і інтанацыя — служыць увасабленню ідэі: мова народная — рэч велічная і несмяротная, як сам народ.

Ідэйны і вобразны дух паэзіі М. Танка ваенных год можна прасачыць і па лініі ўвасаблення гуманістычнага пачатку ў ацэнках вайны. Паэт шукае сродкаў, каб паказаць вайну не толькі як узброеную сутычку сацыяльна-палітычных сістэм, а як смяротную трагедыю людзей. З мэтай чалавечага напаўнення канфліктаў ён уводзіць у аснову вершаў фантастычна-казачны элемент. Ужо ў вершы 1941 года «Асенняй поўначчу...» намалявана рамантычна-прывідлівая карціна дзікага свавольніцтва фашысцкага афіцэра, які нібы звыродны Нерон, загадвае падпаліць вёску, а жыхарам танцаваць «Лявоніху», забаўляць падпальшчыка, адганяць страхотлівасць — прадчуванне расплаты. Непакорныя жыхары заспявалі на пажарышчы «Інтэрнацыянал»:

— Стралець! — зэрoў Шміт-афіцэр.  
Ды раптам гулка з-за  
Гаручых хат, платоў і сцен  
Пачуўся дружны залп. (I, 398)

Гэта народныя мсціўцы-партызаны прыйшлі на выручку землякам. Стылізаваны сюжэт яшчэ выяўляе тут вайну ўмоўна, а вобраз варожага афіцэра выглядае плакатна. Толькі трапна ўжыты рытмічны злом і нечаканая рыфма «з-за — залп» выратоўваюць верш, віртуозна даносячы імкліваю раптоўнасць партызанскага ўдару.

Верш «У завею» (1942) ужо цалкам апраўдаў стаўку паэта на фальклорную фантастыку і рамантычную таямнічасць у паказе вайны. Тут раскрываецца маральная трагедыя нямецкіх салдат, якім даводзіцца заяваць і гінуць за ганебныя разбойныя планы Гітлера. Праз завіруху сунуцца ноччу прывіды салдат, што знайшлі бясплаўную смерць пад Масквой. Яны ўдзельнікі злачыннай агрэсіі — самі адначасна ахвяры фашысцкай сістэмы. І пасля смерці ім закрыты шлях да адступлення: вартавы-фашыст запыняе на



заградрубяжы нават мёртвых. Злою воляй фюрэра яны павінны  
назаўжды застацца ў чужой зямлі:

*Адзін — ледзь рызманом прыкрыты,  
З забінтаванай галавой,  
Другі — аблеплены зямлёй,  
У касцы, кулямі прабітай.  
— Ідзём ад самае Масквы.  
Там і зямля нас не прымае,  
А дома сем'і нас чакаюць...  
Ну што ж, прапусціш, вартавы? (I, 407)*

Паэт не дае развязкі гэтых перагавораў паміж мёртвымі і  
жывымі, але ўжо факт, што радавыя ўдзельнікі ваеннага  
злачынства вядуць такія перагаворы, знамянальны: у салдацкай  
масе, загіпнатызаванай страхам і ашуканай абяцанкамі фюрэра,  
прачынаюцца нармальныя чалавечыя пачуцці, якія падказваюць,  
што агрэсія — злачынства і яе трэба салідарна асудзіць.  
Псіхалагічная праўдзівасць цэнтральнай сітуацыі надала вершу  
мастацкую сілу, здольнасць трагедыйнага ўзрушэння. Фальклорна-  
рамантычная ўмоўнасць («там і зямля нас не прымае») здолела  
падняць сучасную ідэю аб злачыннасці ваенных агрэсій.

Фальклорная фантастыка аказалася таксама прыдатнай для  
гуманізацыі вобразаў савецкіх людзей, якіх вайна прызвала  
бараніць радзіму любою цаной, усімі мажлівымі сродкамі. Адзін з  
выдатнейшых вершаў Танка гэтага плана — «Маці». У нейкай меры  
ён мог быць навеяны думкамі аўтара пра сваіх бацькоў, што  
засталіся на акупаванай тэрыторыі і, як пазней стала вядома, былі  
звязаны з партызанамі (дзядзька паэта Фадзей быў сувязным і  
партызанскім ветэрынарам, а хата бацькоў — сталым прытулкам  
для баявых партызанскіх груп). Верш расказвае пра перажыванні  
старой сялянкі, якая не можа заснуць і ўсю доўгую асеннюю ноч  
трывожыцца пра сына. Ноч — пара партызанскіх засад, баёў,  
дыверсій, ноч — пара смяротных развязак. І маці-сялянка,  
прывыкшая ўспрымаць ноч як таямнічы час змагання добрых і злых  
сіл, час варажбы і заклінанняў лёсу, сама бярэцца за варажбітныя  
сродкі, каб з іх дапамогай адвесці ад сына-партызана смяротную  
небяспеку:

*Паўночны сон не хмарыць маці.  
На шыбах пачынае дзень,  
Чырвонай ніткаю закліцае  
Тчэ на кужэльным палатне.*

*Закляцце ад варожаі кулі,  
Ад лютай смерці, ад пятлі,  
Ад груганой, каб праз кашулю  
Дастаць да сэрца не змаглі. (I, 409)*

Фальклорна-казачнае аказалася ва ўмелых руках паэта дзейсным сродкам гуманістычнага ацяплення вобраза. Постаць маці стала прывабнай дзякуючы, між іншым, гэтай найўнай, але глыбока чалавечнай веры ў наднатуральныя сілы, якія, па яе ўяўленню, таксама павінны ўдзельнічаць у справядлівым змаганні супраць паслугачоў смерці.

Падобную функцыю эстэтычнага ацяплення вобраза выконвае фальклорна-казачны элемент у вершах «Развітанне», «Казак гнаў каня», «Яна хату бяліла» і інш. Характэрна, што цудоўнаю казкай-пабасенькай «Галінка і верабей» закончыўся ваенны перыяд у творчасці Максіма Танка. Казка прагучала як голас душы паэта, яго мары пра хараство жыцця ў яго найчысцейшых праявах.

Адметную пазіцыю ў спадчыне ваенных гадоў займаюць вершы, у аснове якіх ляжаць матывы і вобразы сусветнай культуры. Глыбіннае назначэнне гэтых вобразаў выявіць ідэю пра гуманістычную місію нашай барацьбы супраць фашызму, асудзіць фашызм як магільшчыка цывілізацыі.

Інтэлектуальнасцю вобразных асацыяцый захапляе верш «Рэквіем». Ён падказаны спецыфічна «ваенным» успрыманнем і прачытваннем камернай музыкі. Гукавыя вобразы, журботна-напружаныя інтанацыі паэт сутыкае са зрокавымі ўяўленнямі. Пальцы піяністкі здаюцца яму марскімі чайкамі, а белыя клавшы — ільдзінамі, што ўсплылі над чорным марскім прадоннем, у якое пайшоў гераічны экіпаж падводнага карабля. Паэт звяртаецца з прачулым маналагам да піяністкі-чарадзейкі, якая здолела мудра правесці яго цераз трывогу і боль, у глыбіні веры, запаліла надзею, што героі не могуць памерці:

*Ты клікала іх чула,  
Аж з рокатам прыліву,  
З марскога дна пачула:  
— Мы ля гармат, мы жывы! (I, 449)*

У славутым вершы «Мы ў свой горад прыйшлі» паэт прыгадвае і асэнсоўвае матывы «Божай камедыі» Дантэ, твора, у аснове якога апакрыфічны сюжэт пра вандраванне чалавека па пекле. Горш за

пякельныя пакуты той боль і скруха, якую адчувае воін-паэт, ідучы па руінах разбуранага вайной роднага горада:

— *Горад мой, горад мой,  
Колькі гордых іх, мужных і смелых  
Тут лягло пад табой,  
На руінах тваіх анямелых?  
Толькі цені ўстаюць —  
І цень кожны гаворыць мне імя —  
І праз горад ідуць,  
І, як Дантэ, іду я за імі...  
Гэта, можа, страшней  
Ад усіх падарожжаў у пекла,  
Дзе б агнямі мяне  
За грахі катавалі і секлі. (І, 458)*

Па ўзрушлівай чалавечнасці перажыванняў, па напружанасці душэўных сіл гэтыя радкі адметныя ў творчасці Танка, нават і ў беларускай паэзіі ваенных год. Не толькі знешне адпавядае праўдзе суседства аўтара з вялікім Дантэ. Верш Танка сапраўды падняўся тут да ўзроўню сусветнай паэзіі.

У гады вайны не закінуў паэт і сваёй даўняй звычкі абагульняць і развіваць вядучыя матывы лірыкі ў жанры паэмы.

На Бранскім фронце М. Танк пачаў пісаць, а ў Маскве ў 1942 годзе закончыў паэму «Янук Сяліба», якую аднёс у аўтабіяграфіі да ліку сваіх «буйнейшых і найбольш удалых паэм»<sup>1</sup>. Высокая самаацэнка абумоўлена, акрамя ўсяго, тым, што ў памяці застаўся ўспамін пра доўгі ўстойлівы стан творчай натхнёнасці, «апантанасці» працай. Паэма дышае патрыятычным і гуманістычным пафасам: сінтэз гераічнага з чалавечым, грамадзянскага з асабістым вылучае гэты твор сярод беларускіх паэм ваенных гадоў. У творчай працы знаходзіла выйсце і наталенне балючая туга мастака па радзіме, захопленай ворагам, трывога за родных і блізкіх, што засталіся на акупіраванай тэрыторыі. У радках і паміж радкамі паэмы жывуць таксама першыя пачуцці бацькоўства, адчуванне адказнасці перад маладой сям'ёй, якую ў вайну цяжка было атуліць належнай апекай. Апаленая вайною фантазія малявала, напэўна, і мажлівасць заўчаснай і вечнай разлукі. Трагізм, як агульная форма светаадчування,

---

<sup>1</sup> Танк М. Аўтабіяграфія.— У кн.: Пяцьдзесят чатыры дарогі». Мн., 1963, с. 483.

падказаў развязку лёсаў Янука і Раіны — галоўных герояў твора, біяграфічна блізкіх паэту і яго сяброўцы жыцця.

Янук Сяліба — тыповая для Заходняй Беларусі постаць: ён вясковы хлопец, які яшчэ «падпаскам бацькоўскай парог... пакінуў, у паноў служыў, Нёманам ганяў платы, у радах паўстанцаў з кобрынцамі быў». Памятны верасень 1939 года вызваліў Янука з турмы, палітвязень вярнуўся дамоў пасталелы, «на твары лёг маршчынаў першы след і пацямнела сінява вачэй». Як ні пакутна прайшла яго маладосць, але «нішто не пагасіла ў ім душы паэта». Паэтычнасць натуры аўтар бачыць ва ўменні героя любіць радзіму і людзей. Янук сябруе з музыкам-самародкам Куліком, блізка жыве з паважанымі ў вёсцы людзьмі — такімі, як шчыры і прастадушны каваль Таўкач, гаваркі сталяр Банадык, пачцівы фельчар Заруба, нават жэніцца Янук з дачкой слаўнага ў акаліцы паляўнічага Лукаша.

У акружэнні землякоў Янук раскрываецца як чалавек. Атмасфера даверу, зычлівасці, шчырых гўтарак, паляўнічых баек, нязлосных мужчынскіх жартаў узвышаецца ў творы да рангу спрадвечных каштоўнасцей жыцця. Для паэта, які прыгадваў і творча ўзнаўляў гэтыя каштоўнасці, сама праца мела значэнне патрыятычнага служэння роднаму, дарагому, таму, над чым навісла помслівая драпежнасць захопнікаў. Янук у гічатку паэмы паказваецца як чалавек, добры да людзей, шчыры, велікадушны.

Прыгожую Раіну перш за Янука нагледзеў сабе на жонку вясковы багацей Гарыдавец, які пры буржуазнай Польшчы хаўрусаваў з мясцовымі падпанкамі, быў запанібрата з самім войтам Шаронам, багатым асаднікам, былым капітанам войск Пілсудскага. Але гісторыя насмяялася над амбіцыямі Гарыдаўца. Верасень 1939 года перашкодзіў яму выйсці ў паны, і ён затаіў помслівую злосць на актывістаў новай улады— Янука, Лукаша, якога вяскоўцы абралі старшынёю толькі што створанага калгаса, і іншых. Вёска Чырвоны Лог шанавала пачцівыя патрыярхальныя звычаі, і Гарыдавец апынуўся за вясельным сталом у Янука і Раіны. Падвыпіўшы, нястрыманы і грубы сапернік сарваўся, пачаў буяніць, пагражаць і нават кінуўся ў бойку. Але бяспечны Янук прыняў усё гэта як выбух рэўнасці, ён толькі «услед Гарыдаўцу вядром пусціў».

Паэт слухна трактуе бойку на вяселлі як рэцыдыў сацыяльных антаганізмаў давераснёўскай пары, яго пазіцыя выяўлена ў «вешчым» сне Янука:

*Па ярыне Гарыдавец ідзе  
І на разораныя межы зноў  
Каменні зносіць*

*з крушань  
і крыніц.*

*Да сонца збуджанага падышоў.  
Плячом упёрся, каб перакаціць  
На шнур валочны свой.*

*Але Янук  
З другога боку не дае яму.  
І вось хістаецца па-над зямлёй  
То дзень, то ноч. (І, 486)*

Ды блягі сон не выводзіць Янука са стану паблагліваасці. Нават здрадлівы стрэл Гарыдаўца на паляванні прыняў Янук за выгадак: «Каторы з іх мог гэтак спудлаваць?» Настойліва надзяляе паэт героя рыцарскім высакародствам, а ято антаганіста—нізкімі якасцямі натуры. Вобраз Янука Сялібы дзякуючы такой трактоўцы стаў адметным сярод аналагічных вобразаў у беларускай паэме ваенных гадоў.

Савецкія актывісты з Чырвонага Логу не паспелі эвакуіравацца. Спачатку Янук хаваўся ў лесе, а потым сабраў групу аднадумцаў і стварыў партызанскі атрад. У атрадзе змагаюцца яго цесць Лукаш, сябры — каваль Таўкач, сталяр Банадык і іншыя. Не аказаўся ў партызанах толькі музыка Кулік, якога акупанты павесілі па даносу Гарыдаўца, не змог прыйсці ў партызаны і стары, нямоглы ўжо фельчар Заруба. Сацыяльная і псіхалагічная інтуіцыя дапамагла пісьменніку вельмі праўдзівая перадаць адну з асаблівасцей партызанскага руху на заходніх землях Беларусі, дзе часта патрыярхальна-сваяцкія сувязі, існаваўшыя ў вёсках, пераносіліся ў падполле, у партызанскія бары і становіліся асновай вайсковай дэмакратыі, што гуртавала і кіравала паводзінамі партызан.

Аднойчы, калі Янук ляжаў у лагеры цяжка паранены, Раіна рашылася на адчайны крок: пакінуўшы грудное дзіця, пайшла ў варажую зону, каб прывесці фельчара. Схопленая на зваротным шляху ворагамі, яна не згадзілася ратаваць жыццё цаной здрады. Ахвярная, як птушка, што адводзіць ворагаў ад гнязда, Раіна павяла фашыстаў не ў лагер, а на партызанскую заставу, пад верныя кулі. Манеўр ёй удаўся, але герайна загінула ад помслівых рук фашыстаў.

Вобраз Раіны — адзін з найбольш паэтычных жаночых вобразаў у Максіма Танка і ў беларускай паэме. Яна ўвасабляе

хараства жаночай натуры - уроджаную далікатнасць, цнатлівую пачуццёвасць, вернасць у каханні і дружбе, мацярынскую клапатлівую пшчотнасць. Трагедыяй мацярынства, знявечанага і растаптанага вайной, Раіна паднімаецца да высокай сімволікі партызанскіх мадоннаў, з'яўляецца прадвесніцай гэтага сёння папулярнага вобраза.

Постаць Раіны свеціцца ўнутраным бляскам, яе далікатнае хараства ўзносіцца да цнатлівай святасці і прызнання. Раіна варта таго вялікага ў сваёй стрыманасці кахання і чуласці, якую атуляе яе былы падпольшчык і партызанскі ваяк Янук Сяліба:

— Не плач, перажывем бяду-вайну,—  
Янук пачаў Раіну суцяшаць.—  
Нажытае нялёгка пакідаць  
На здзек і глум раз'юшанай арды...  
Не плач,

не бойся,

жаваранак мой...

— Я не баюся за сябе, Янук,  
А за дзіця сваё,

што у вайну

Жыць прыйдзе на пакутную зямлю.  
Як засланю яго я ад вятроў,  
Чым шчасце наша ў горы атулю?...  
Яны ўзышлі

на астравы дуброў.

Янук Раіну на руках панёс.

— Адкуль ты ведаеш дзіцячы лёс?

Мо перад ім шлях сонечны ляжыць...—

Ён гаварыў, а шум дажджу, крушын

І рокат грому ў сполахх зарніц

У словы

урываўся

і глушыў. (I, 510—511)

Адносіны паміж Януком і Раінай падаюцца ў паэме як змястоўная гармонія, праява хараства жыцця. Пагроза святому чалавечаму праву на каханне, сямейнае шчасце, мірнае жыццё, якую нясуць фашысты, выступае як злачынства супраць адвечных гуманістычных прынцыпаў. Нездарма так хваляваў людзей у першыя пасляваенныя гады цудоўны тэкст партызанскай калыханкі, якую пела над калыскай свайго першынца Раіна, узрушаў трагічным подыхам смяротны фінал яе жыцця:

Суседні бераг,  
выплыўшы з імглы,  
Здаваўся берагам і той зямлэй,  
Дзе' зможа волю адшукаць і зноў  
Пабачыць зарыва  
сваіх кастроў!..  
Але чаму дагэтуль цішыня,  
На беразе не шалахнецца куст,  
І толькі хрыплы голас гругана  
Трывожна будзіць сонную раку?  
.....  
Адразу па Раіне уздагон  
Шалёна немцы павялі агонь.  
Густы дождж куль па хвалях секануў.  
Скасіў Раіну.  
І калі яна  
Прыўстала, клічучы:  
— Янук, Янук! —  
Ёй толькі рэхам кожная сасна  
Адклікнулася ў нетрах векавых.  
.....  
У польмі вячэрняе зары  
З Раінай крыгу быстрая рака  
Праз нетры  
баравыя несла ўдаль.  
А па вясенніх горах, лазняках  
Раўла, грымела талая вада. (I, 563—565)

Партызанская барацьба паказана дынамічна, творчая фантазія аказалася ўвогуле неблагім заменнікам прамога вопыту, якога пазту не ставала. Разумеючы, што ў такіх выпадках лёгка дапусціць павярхоўнасць, аўтар з асаблівай стараннасцю распрацоўвае фэбулу ў партызанскіх раздзелах паэмы. Праўда, часам ад лішняй стараннасці перабіраецца мера: канфлікты і батальныя сутычкі набываюць такую звязнасць і займальнасць, нібыта яны разыграны на занятках па партызанскай тактыцы. У аснову пакладзены матыў пошукаў ворагамі партызанскага стойбішча. Увогуле ж зімою знайсці лагер не цяжка, толькі фашысты, звычайна, не квапіліся ісці ў лес, не сабраўшы вялікай сілы, яны ахвотней даймалі партызан засадамі на падступах у сваю зону. Рашэнне Янука разбіць гарнізон у роднай весцы выдаецца пахоплівым.


Адыходзіць ад нормы і загад оберштурмфюрэра Курта падпаліць будынкi ў сваім жа гарнізонным паселку ды правсеці масавы расстрэл жыхароў. Аблыжнаю палітыкай такіх мясцовых

фюрэраў звычайна была паказная «ахова» насельніцтва ў гарнізонах і масавае вынішчэнне яго ў зонах дыслакацыі партызан.

Калі любоўная млявасць псіхалагічна спрачаецца з агрэсіўнасцю натуры Гарыдаўца, дык яго расказ пра скрыпку Цішкі бянтэжыць лішняй паэтычнасцю. Супярэчліваці набліжаюць вобраз Гарыдаўца да дэманічных тыпаў, якімі любаваліся рамантыкі, але, відаць, для сапраўднага дэманізму вобразу не хапае ўнутранай сувязі супярэчлівых рыс. Паводзіны Гарыдаўца, як і оберштурмфюрэра Курта, выдаюцца часам неверагоднымі, хоць увогуле яны мажлівы, бо сугучны той дзікай самаволі і шалёнаму разгулу «звышчалавекаў», які быў явай акупацыі. Масцовыя фюрэры, бывала, заганялі і спальвалі ў тых жа адрынах сем'і партызан і паліцаяў, сваіх паслугачоў.

Сюжэт паэмы не пакідае ўражання надуманасці або фальшывасці, бо паэмныя сюжэты наогул успрымаюцца як своеасаблівая мастацкая ўмоўнасць. У нашым выпадку мера ўмоўнасці здаецца тут увогуле дапушчальнай, а ў шэрагу мясцін хочацца нават дзівіцца сіле творчага ўяўлення, якое кампенсавала паэту нястачу прамога жыццёвага вопыту ў партызанскай барацьбе. Па характары і ўмоўнасці паэма «Янук Сяліба» набліжаецца недзе да стылю оперных лібрэта. Гэта, бадай, вайбольш «опера» з усіх паэм М. Танка, і, думаецца, яна дачакаецца сваёй музычнай і сцэнічнай рэалізацыі. «Янук Сяліба» працягвае і развівае сюжэтна-апаўядальную стылёвую тэндэнцыю, пачатак якой можна знайсці ў «Журавінавым цвеце». Героі тут як бы спалучаюць грамадзяскія біяграфіі нарачанцаў і актыўна праяўлены інтымны свет Раіны і Васіля з давераснёўскай паэмы. Успрыманне чалавека як цэласнай асобы дало мажлівасць глыбей і старанней, чым у ранніх паэмах, распрацаваць фабулу і сюжэт, які ўбіраў розныя аспекты асобы, яе жыццёвы лёс. З мэтай выяўлення духоўнай актыўнасці герояў, іх чалавечага багацця шырока выкарыстоўваюцца рамантычныя прыёмы, уводзяцца ўстаўныя кампаненты — сны, казкі-прытчы, персаніфікаваныя стыхіі прыроды. Думаецца, не слушна было б зводзіць стыль паэмы да рэалістычнай адназначнасці, тут выразна відаць эстэтычная поліфанічнасць — рыса, характэрная для М. Танка.





Пасляваеннае дзесяцігодзе ў творчасці многіх паэтаў аказалася часам выпрабавання на цэльнасць асобы і творчасці. Цэльнасць дасягалася ў значнай меры захаваннем і ўмацаваннем гуманістычных пазіцый і ўласнай творчай індывідуальнасці, набытай у перыяд вайны. Максім Танк лепш за многіх сваіх літаратурных пабрацімаў супрацьстаяў нівеліруючай сіле абставін: яго пасляваенныя зборнікі «Каб ведалі» (1948), «На камні, жалезе і золаце» (1951), «У дарозе» (1954) хоць і нясуць у сабе сляды агульных цяжкасцей і хібаў тагачаснай паззіі, але застаюцца кнігамі паэтычна змястоўнымі, танкаўскімі, у якіх, акрамя ўсяго, выявілася арганічнае непрыманне буйным мастацкім талентам канонаў бесканфліктнасці і ілюстрацыйнасці, якія прадпісвала крытыка. Сучасныя работы літаратуразнаўцаў канстатуюць пэўны перапад эстэтычнай амплітуды ў творчым развіцці паэта, асабліва на сярэдзіне пасляваеннага дзесяцігоддзя.

Думаецца, больш істотным і плённым для разумення сутнасці праблемы з'яўляецца іншы аспект: важна прасачыць, як супраціўляўся мастацкі талент «нівеліраванню» і як ён трактаваў, як абмінаў прапанаваныя дагматыкамі ўстаноўкі, якія не адпавядалі эстэтычнай прыродзе мастацтва як творчасці, дзе, па словах У. І. Леніна, «неабходна забеспячэнне большага прастору асабістай ініцыятыве, індывідуальным схільнасцям, прастору думцы і фантазіі, форме і зместу»<sup>1</sup>.

Стрыжань першай у ліку названых кніг паэта складае яшчэ ваенная тэматыка, дакладней, суровая памяць вайны, якую ён імкнецца ўвасобіць у гуманістычных вобразах-пачуццях. Гістарычная драма персаніфікуецца ў новых каларытных характарах людзей, у мацярынскіх перажываннях, трагедыйных сітуацыях і балючых ацэнках сумлення («Пасылала маці думы»).

Лірычны герой выступае часта ў ролі вандроўніка, што вярнуўся з далніх ваенных дарог, дзе па-сапраўднаму спазнаў трагічны цяжар любові да радзімы, балючыя імгненні свядомасці,

---

<sup>1</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 12, с. 101.

што з роднымі крыніцамі і дрэвамі «зліецца мой голас і цень» («Крыніца»). Вяртанне ў роднае і прага растварэння ў родным выглядае ўрачыста, як адвечная зямная мера справядлівасці, альтэрнатываю якой выступае прымусовае выгнанне чалавека з родных мясцін. Прывязанасцю да роднага гнязда вымяраецца і веліч добраахвотнай ахвяры патрыётаў, што ў свой час замянілі хаты на партызанскія зямлянкі ці франтавыя бліндажы. Герой — нядаўні баец і выгнаннік — вяртаецца на родную зямлю не адпачываць, а прадаўжаць змаганне менавіта памяццю вайны. Ён адказны за памяць народную, таму шукае:

*Мо нейкая крыўда забыта  
На наших бясконцых прасторах,  
Ляжыць, скамянеўшы, гранітам... (II, 14)*

Дапамагчы народу-пераможцу завяршыць суд памяці — вось галоўная місія, якую ўскладае на свае плечы паэт пасля вайны. Ён разумее, што ад паўнаты і дастойнасці гэтата суда залежыць надзейнасць будучыні, трываласць міру.

У шэрагу вершаў баладнага складу Максім Танк на фальклорны лад знаходзіць чалавечыя маштабы нядаўняй глабальнай вайны.

Партызанскі камандзір, вясковы скрыпач Пракоп Дубяга, герой аднайменнай балады, прыходзіць у логава ворагаў і спярша сілай мастацтва выкрывае злачынцу — «І вось у Дубягавых чорстых руках іграе прамень серабраны смыка», — а потым разлічваецца з забойцам сваёй сям'і і выбухам гранат, «што смяротным агнём прагрымеў, дакончыў Дубягавай скрыпкі напеў». Балада «У Брэсце» (1946) аказалася адной з першых у беларускай паэзіі ацэнка подзвігу абаронцаў Брэсцкай крэпасці, прадвеснікам эпічных і дакументальных твораў, якія замацавалі ў свядомасці народа трагедыю старонку вайны як сапраўдны подзвіг. Вершы «Трасцянец», «Гета» прадаўжаюць лінію на гуманістычнае ўспрыманне вайны. У вядомым лагера смерці паэта ўразілі на ўбогім посудзе смяротнікаў «словы з бібліі і словы псалмаў, якія бога не знайшлі ў той дзень». Верш «З Умшлягпляцу» ідзе яшчэ далей у пошуках шматалічнасці гераізму. Ён расказвае пра смерць польскага педагога і пісьменніка Януша Корчака, паэтызуе рашэнне настаўніка добраахвотна пайсці на смерць разам са сваімі выхаванцамі — яўрэйскімі дзецьмі з дзіцячага дома:

*Каты самі нат пропуск табе  
Уручаюць — ідзі хоць куды,—  
І сябры твае просяць цябе,  
Каб хутчэй уцякаў ад бяды.  
Не ўратуеш асуджаных ты.*

.....  
*— Мне з дзяцьмі неабходна ісці,  
Я збіраў іх, расціў птушанят  
І апошнія дні у жыцці  
Мушу з імі сустраць, як салдат.*

*Аж да краю магілы сырой  
Падтрымаць у іх веру... (II, 24)*

Адметнасць паэтычнаму ўвасабленню народнай памяці пра вайну надае ў вершах Танка акцэнтацыя культурных каштоўнасцей, якія таксама, як і людзі, апыналіся пад пагрозай. Паэт умее вылучыць парадаксальнасць гэтага ўраўнення лёсаў людзей з каштоўнасцямі культуры. Так у вершы «Шапэн» фашысты крадуцца ноччу ў варшаўскі парк Лазенкі не для таго, каб лавіць уцекачоў з Асвенціма ці сталічных падпольшчыкаў, яны ціхачом хочуць знішчыць помнік нацыянальнага генія:

*І вось акружылі Шапэна яны,  
Прыкладамі ўдарылі ў бронзавы помнік,  
І з арфы разбітай, з парванай струны  
Маланкамі гукі рвануліся ў поўнач. (II, 30)*

Парадоксы злачыннасці фашыстаў спараджаюць і парадаксальныя парывы і жэсты супраціўлення. Вось у вершы «Той дзень...»

*Манах не крыж святы, а камень  
Упершыёю з зямлі падняў. (II, 26)*

Уваскрашэнне Яна Райніса, якое было абвешчана ў надмагільным надпісе, «збылося нечакана» таму, што побач з паэтам аказаліся пахаванымі — і разам з ім паднімаліся да жывых салдаты апошняй вайны — рускія і беларусы. Загадку вярбы, якая ўразіла паэта вясновай квеценню, дапамагло адгадаць суседства незарослых траншэяў і курганоў: «І я зразумеў: Яна прыйшла з далёкага свету, скуль нехта хоча да нас вярнуцца з вясеннім цветам». Нярэдка звычайныя прадметы выклікаюць у паэта

парадаксальныя асацыяцыі. Парадоксы ўспрымання таксама падказаны вайной:

*Каб ведала ў бары сасна,  
Што шыбеніцай стане,  
З малых, юнацкіх дзён яна  
Не распраўляла б стану... (II, 53)*

У вершы «Голуб» крылаты паштавік, пасланы за лінію фронту, нясе і сваё наканаванне:

*Не знаў шызы голуб, не ведаў,  
Што ён выклікаць паляцеў  
Агонь на падстрэшак пахілы,  
На дом, дзе гняздо сваё меў. (II, 68)*

Інтэлектуальная эмоцыя неад'емна прысутнічае ў творах Танка пра свяшчэнную памяць вайны. Вобраз вайны ўзбагачаецца адметнымі малюнкамі, часта створанымі з асабістых уражанняў і з уяўленняў, абуджаных самавітымі фактамі. Вось рэпатрыянты:

*Ідуць на мыліцах, як прывіды якія,  
Звісаюць рызмань з іх клеймаваных рук,  
Слязца вочы іх, калісьці маладыя,  
Ахрыплых галасоў плыве трывожны гук. (II, 46)*

Варта заўважыць, што ў вершах пра вайну М. Танк неўпрыцяма вядзе палеміку са схемамі мыслення, паводле якіх тэма вайны з моманту заканчэння баёў уступіла першынства тэме мірнай працы. Галоўнаю думкай верша «Гэта было, камісар», нагаданай успамінамі з Бранскага фронту, дзе паэт быў побач з Міхасём Лыньковым, з'яўляецца прызнанне, што памяць вайны не падлягае праву даўнасці і не перашкаджае, а дапамагае лепш разумець сучаснасць:

*Будзе доўга агонь  
Ад кастра франтавога гарэць,  
І нішто не пагасіць  
Занесеных іскраў у сэрцы.  
Ды яшчэ даражэй стане  
Сённяшні дзень... (II, 157)*

Прынцыповы характар носіць у гэтым вершы адстойванне права на паэтычную мару, на рамантычную лятункавасць, якая выводзіць чалавека за межы мілай бюракратам і пасрэднасцям сярэднеарыфметычнай ацэнкі жыцця:

*Нам, часамі, здаецца  
Мінулае сном.  
Можа, сон — наша стрэча.  
Была толькі Бранская пушча,  
Можа, нат і яе не было... (II, 156)*

Перспектыўнасць ваеннай тэмы для паэта не падлягае сумненню, бо ў гераічных сітуацыях часцей за ўсё вызвалялася багацце душы народа. Ідэя характва як шматфарбнасці і шматгучнасці жыцця застаецца для Танка творчай аксіёмай.

Паэт ніколі не быў свядомым прыхільнікам схематычных рэкамендацый, рэцэптаў, а тыя апісальныя і святочна бесканфліктныя вершы, што былі ў яго, маглі ўзнікаць як вынік міжвольных уступак патрабаванням часу, вымушаных кампрамісаў. Пра гэта сведчаць праграмныя прызнанні, якія выяўляюць балючую патрэбу творчай і гуманістычнай раскаванасці. У вершы «Паэту», звяртаючыся да свайго літаратурнага нашчадка, Танк зазначае: «Простым здасца табе наш напеў і глухім нашых рыфмаў метал» (II, 27), паэт будучыні здаецца яму чарадзеям, вольным ад свінцовага цяжару абставін:

*Злучыш спектры слоў і травы,  
Злучыш рэчышчы зораў і рэк,—  
Так, як фарбы агню і крыві  
Мы злучылі ў суровы наш век. (II, 28)*

Творчая самаабмежаванасць трактуецца як даніна часу, як свядомае звужэнне задачы дзеля дасягнення бязмежнай свабоды творчасці ў будучым. І само гэтае абмежаванне — праява шырыні грамадскай свядомасці мастака. Эстэтычны змест застаецца надалей вядучай творчай праблемай, тут адчувае паэт і асноўную небяспеку. У змесце ж бачыць і галоўны шанц. Подзвіг пазнання апаэтызуецца ў вершы «Рубікон»:

*І вось ужо за мной рака,  
Агні вандровішчаў знаёмых,  
І вось мой цень на ледніках,  
І голас на вяршынях стромых! (II, 47)*

Верш «Вясной» працягвае думку пра цяжар паэтычнага пазнання, упершыню тут уведзена альтэрнатыва — пазнанне казённа-бюракратычнае. Каб пазнаць і ацаніць свет сапраўды паэтычна, неабходна ўзняцца над схематызмам, пазнаваць адказна і асабіста: «трэба, ведама, нашча ўстаць, без ніякіх там камандзіровак», тады толькі спазнае паэт, як непаўторна ўвасобілася праўда-краса «ў спалучэнні... блакітнага з чорным». Максім Танк усведамляе цану паэтычнага слова:

*Я золатам лічаных дзён сваіх  
Шчодро і ўпарта  
Плачу за дарожныя  
І мімалётныя сны. (II, 74)*

Туга па чуласці, боязь затраціць уражлівасць, свежасць і адметнасць свайго ўспрымання пад «абкаткай» стандартных мерак — трывожыць паэта, калі ён пачынае прыгадваць, што працадзілася праз яго памяць:

*Столькі крыўды, дружбы, ласк,  
Смеху, слёзаў і дабра,  
Рознай дробязі ў жыцці —  
Медзякоў і серабра,—  
Што сягоння ледзь пачуў  
Я, прыпаўшы да зямлі,  
Як абмытыя расой  
Травы буйна прараслі. (II, 81)*

Істотнаю праблемай жыцця і творчасці ў разуменні паэта становіцца захаванне высокага ладу душы, палётнасці фантазіі. Гэта сапраўды важна ў часе, калі мысленне адчувальна зніжалася да ўзроўню побыту і надзённых клопатаў. Мастак запэўнівае сябе, што паэзія заўжды застаецца таямнічай. Кожную вясну, як і раней, выходзіць ён за акаліцу з тайнаю надзеяй злавіць чарадзейнае пярэ, што згубіць ваяжак жураўлінага выраю, пярэ, якое ператворыць свет штодзённы ў свет паэтычны. Герой робіць гэта па даўняй звычцы, «хоць даўно мінулі тыя дні, калі я ва ўсе прыкметы верыў». М. Танк быў ужо сталым майстрам і добра разумее эстэтычную прыроду мастацкага пазнання, ён не мог прыняць спрошчаных схем тагачаснай крытыкі, якая арыентавала на ідэалізацыю сучаснасці, на ілюстрацыйнасць, усталёўвала ранжыры тэм, праблем і нават падказвала «правільныя» рашэнні. У святле спрашчэнскіх устаноў нават назва другога пасляваеннага

зборніка «На камні, жалезе і золаце» гучыць палемічна. Аўтар заяўляе ў тытульным вершы, што будзе ўвекавечваць адразу ўсе тры вымярэнні часу, усе тры тэмы як раўнацэнныя:

*На камні — няволі мінуўшыя дні,  
Курганы ў палях адзінокія;  
На цвёрдым жалезе — акопы вайны,  
Разбітыя сосны высокія. (II, 201)*

Роўнаю сярод роўных, а не прывілеяванаю называецца і трэцяя задача: адлюстроўваць сучаснасць — «на золаце — свята краіны маёй».

І няхай паэту ў гэтай кнізе не ўдалося захаваць абяцанай тэматычнай раўнавагі, няхай бесканфліктная сучаснасць выйшла (колькасна) на першае месца, але мастак разумеў сваю слабасць. Яшчэ ў вершы «Наша восень», які ўвайшоў у папярэдні зборнік, ён спрабаваў драматызаваць свае адносіны да тэмы дня. Яго радуе тое, што «на паўстанку вагоны грымяць буферамі даўно, хлебаздача ў кіпучым разгары», і ў той жа час даймае паэта безгаспадарчасць чыгуначніка, ён умешваецца ў жыццё:

*Я таксама крычу на начальніка станцыі:  
— Зноў  
Не хапае для восені тары! (II, 160)*

На жаль, тарная праблема падмяніла і заслانیла тут праблему галоўную: нястачу ўраджаю. Сярэдняя ўраджайнасць была тады вельмі нізкай і адпаведна плата за працадзень — часта сімвалічнай. У тую пару названая тэма была «закрытай», гаворка пра недахопы ў абставінах халоднай вайны лічылася бездаказнай і шкоднай. Нават пасля XX з'езда КПСС, калі жыццё вярталася да ленінскіх нормаў, асобныя крытыкі прадаўжалі вешаць пісьменнікам біркі ворагаў калгаснага ладу за спробу апісваць цяжкасці.

У святле сказанага зразумела, чаму лірычны герой верша «Наша восень» не давёў да канца нават «тарнай» сваркі. У тэксце сказана, нібыта перашкодзіў дождж (не сімвалічны, а рэальны), а потым увагу прыцягнула вясковае вяселле, што падкаціла на станцыю «пад вясёлкавай сямікалёрнай дугой».

У канцы 40-х і пачатку 50-х гадоў прыкметна слабне ў М. Танка (асабліва ў вершах на сучасныя тэмы) напружаная рамантычнасць, апавітая трагедыйнасцю героіка. Узнікае схільнасць да зпешняй рэалістычнай апісальнасці, статычнай маляўнічасці. Нават яго

адметная пазытная мова выгладжаецца, робіцца агульнапазтычнай. Аднак пры ўсім гэтым паэт усведамляў слабасці, ён імкнуўся ўтрымаць шырыню тэматыкі і развіваць спецыфічнае для паэзіі індывідуальна-ацэнчнае бачанне жыцця.

Не віна паэта, што ў тэме мінулага якраз захавалася эстэтычная паўнагучнасць і адсюль пачаўся працэс аднаўлення і развіцця індывідуальнай творчай манеры. Гэта можна бачыць на паэме «Люцыян Таполя», вершах «Песня Яносіка», «Яносік», «Антон Нябаба». Яны аб'яднаны агульнай ідэяй — выяўлення моцнай і багатай асобы героя. Паказальна, што шырынёй натуры, даравітасцю надзелены і народны мастак Люцыян Таполя, і карпацкі разбойнік Яносік, і казацкі атаман Антон Нябаба. Ва ўсіх гэтых вобразах паэт выкарыстоўвае характэрныя для народнага мастацтва прыёмы наіўнай ідэалізацыі, лубковага перапляцення высокага з камічным.

Паэма «Люцыян Таполя» развівае скразную ў беларускай літаратуры праблему народных талентаў. У яе аснове канфлікт народнага ўмельца, разьбярэ з саноўнікам царквы, які па законах феадальнага грамадства вёў нагляд за душамі «паствы», кантраляваў і рэгламентаваў нават мастацкую фантазію, асабіста вырашаючы, што ў ёй ад бога, а што ад д'ябла. Д'ябальскаю штукай выдалася віленскаму біскупу Сямашку мастацкая праўда. Шчыры мастак Люцыян Таполя, робячы навагоднюю батлейку, паказаў багародзіцу падобнай да вясковай прыгажуні Тэклі, у якую сам разьбяр быў закаханы, а цара Ірада зрабіў падобным да свайго прыгонніка-пана. Мастак слухаў голас сэрца, арыентаваўся на праўду жыцця, шукаў і знайшоў святых і грэшнікаў сярод добрых і паганых людзей. Біскуп жа кіраваўся царкоўнымі догмамі, засланяўся імі ад жыцця, таму і ўбачыў у праўдзівых вобразах мастака блюзнерства і абразу божай вялікасці, парушэнне заповедзяў, свядомы паклеп на ўстаноўлены богам парадак. Багаслоў загадаў мастаку знішчыць батлейку і пад пагрозай праклёну дзесяць гадоў не браць ў рукі разца. Адлік гэтых гадоў палежыць да лепшых мясцін паэмы, тут узор гуманістычнага ўспрымання плыні часу:

*Дзесяць год!  
За гэты тэрмін дрэва  
Дзесяць раз убор зялёны зменіць,  
Дзесяць пакаленняў салаўіных  
Выкалыша на сваіх галінах,  
Дзесяць залатых кругоў адложыць,*



*Як пярсцёнкаў каля сэрцавіны.  
Што тады казаць пра чалавека! (II, 92)*

Мастак пасівеў і так змяніўся за дзесяць пакутных гадоў, што нават сябры перасталі яго пазнаваць і (помста жыцця!) крыўдзіцель біскуп Сямашка даручыў непазнанаму Люцыяну Таполі збудаваць не батлейку, а новую сапраўдную святыню.

З гэтага моманту фабула паэмы развіваецца паводле прынцыпу помста жыцця — помста мастака, як у народных казках. Назло саноўнаму артадоксу Люцыян Таполя дазволіў сабе поўную свабоду творчасці, даў выйсце пакутлівай патрэбе справядлівасці. Творчая апантанасць разьбяра падаецца Танкам як самавітае чарадзейства, выбух неспазнаных таямнічых сіл быцця:

*Пад яго рукамі,  
Бы ад нейкіх чараў,  
Ажывала нават нежывое,  
Немагчымае рабілася магчымым:  
Гнуўся камень,  
А з звычайнай цэглы,  
Быццам з бронзы,  
Паўставалі здані. (II, 93)*

Не самой помстай, а творчым і стваральным парывам поўнілася душа мастака, ён хацеў пакінуць людзям заповіт, асудзіць уціск над творчасцю. Сілы зла паказаны ў вобразах хімер, падобных да паноў і духоўнікаў-езуітаў, «да айца Сямашкі». Усе яны заўзята паўзуць «па душу, па думку чалавека, што як сонца слепіць вочы ім...— чорным сілам пекла». Мастак даняў свайго крыўдзіцеля за жывое:

*Дзесяць дзён хварэў Сямашка біскуп  
І крычаў, каб прывялі Таполю,  
На дзесяты дзень памёр світаннем. (II, 95)*

Люцыян Таполя вымушаны быў усё ж уцякаць ад жывых прататыпаў сваіх хімер. Ён знік у народзе, і толькі новыя творы, што выплывалі з народных глыбін, гаварылі пра неўміручасць таленту і мастацкай праўды, якім няма і быць не можа ні канца, ні пачатку:

*Бо ў народзе,  
Як ў прадвечным лесе,  
Дзе ты знойдзеш дрэва, ад якога*

*Шум вясны пачаўся?  
Дзе ты знойдзеш! (II, 96)*

«Песня пра Яносіка» (1945) і «Яносік» (1950) вызначаюцца ўстойлівасцю трактоўкі вобраза: карпацкі разбойнік надзяляецца не толькі буйнай шырокай натурай, але і паэтычнай уражлівасцю: ўяўляючы сваю заўчасную смерць, ён хоча ўпрыгожыць ахінуць аксамітам сасну, на якой суджана яму павіснуць, абмыць чыстаю слязою струны гусяляў, на якіх людзі складуць па ім песню-быліну. У другім вершы Яносік — бунтар супраць царкоўных канонаў, абрадаў, звычайў, родны брат Люцыяна Таполі. На вялікдзень ён прыносіць у касцёл пасвянціць заместа традыцыйных яек, пірага, сыру — вострую стальную цюпагу, якою збіраецца адпомсціць пану і яго цівунам за спаленую хату. Ксёндз-канонік жахаецца ад нечуванай выхадкі Яносіка, які аказаўся мастаком жыццевых парадоксаў.

Верш «Антон Нябаба» дапаўняе гэтую галерэю буйных натур. Праўда, пачатак яго атрымаўся крыху расцягнутым, вобраз атамана ажно да сустрэчы са смерцю выглядае трафарэтна-гераічным. Але напісаная ў стылі балад сцэпа апошняга паядынку параненага атамана, што цудам прабіўся «Праз гушчу конніцы шляхецак, бясконцы лес райтарскіх пік», сцэна паядынку са смерцю атрымалася хвалючай. Яна разгортваецца як каларытнае іншасказанне – гульня ў карты. Нябаба прайграе ўвесь свой паходны скарб — бурштынавую люльку, мушкет, каня, — але заўчасна пацірала рукі смерць: атаман паставіў апошнюю стаўку, убіў у стол сваю дамкага гарту шаблю — сімвал казацкай славы:

*Гуляюць зноў... Ды што за дзіва!  
Як зманнасць лёсу зразумець!  
Раскінулі калоду тройчы,  
І тройчы праіграла смерць.  
Яна ўсе зоры пагасіла  
І месяц хмарай абяяла,  
Атрутай акрапіла карты  
І выйграць славы не змагла. (II, 387-388)*

Калі акінуць увесь цыкл твораў пра мінулае адным позіркам і паставіць у кантэкст літаратурнага жыцця пасляваенных гадоў, дык можна будзе ўлавіць у іх міжвольны падтэкст, скіраваны супраць спробаў крытыкі навізаць мастацтву правілы бесканфліктнай ілюстрацыйнасці. У народным жыцці паэт знаходзіць адвечна

багатыя каларытныя постаці, якіх не ўмясціць у схемы, а ў народнай эстэтыцы — прызнанне за мастаком права на такое ж самастойнае каларытнае бачанне свету і людзей. Паэт нібы хоча сказаць прапаведнікам бесканфліктнасці, што мастацтва спрадзеву было самавітым, мастакоўскім пазнаннем і ў ім самым, у яго спецыфіцы трэба шукаць заканамернасцей, правіл адлюстравання і нормаў ацэнкі. Усе ж правілы, прынятыя за межамі творчай практыкі — бясплодныя, бо яны не могуць адпавядаць творчай прыродзе мастацтва.

Адначасна з баладай пра Антона Нябабу Максім Танк напісаў адзін са сваіх паэтычных заветаў, верш «Я хацеў бы», у якім, жадаючы, каб яго песні «не сцерла імгла забыцця на вялікай дарозе жыцця», запэўніваў сяброў-сучаснікаў:

*Бо ваш друг, ваш пясняр, як і вы,  
Не схіляў у бядзе галавы,  
Неблагім субяседнікам быў,  
Звонкай песняй сваёй не хлусіў. (II, 390)*

Пошукамі праўды-красы ў паўнагучнасці жыццёвай плыні напоўнены вершы Танка, прысвечаныя героям рэвалюцыйнага змагання, — «Памяці таварыша Таўлая», «Дума пра Веру Харужую». Яны выступаюць як прынцыпы паэтавай канцэпцыі жыцця і мастацтва. Выйсце з калён ілюстрацыйнасці паэт бачыў у пашырэнні геаграфіі сваіх пошукаў рэвалюцыйнай славы. У вершах «Дзекілетаж», «На прасторах Альфельда» ён адкрывае хвалючыя легенды вызваленчай барацьбы балгар і венграў, паэтызуе бязвесную смерць паэта і байца за свабоду радзімы Шандара Пецёфі. Прыкметным творам у гэтым ланцугу аказаўся карпацкі верш пра Леніна, напісаны пад уражаннем паездкі па ленінскіх мясцінах — «Хата гураля». Падзеі рэвалюцыйна-вызваленчай барацьбы, якую вялі працоўныя ў многіх краінах, выдаліся Танку арганічна блізкімі, і ён давёў гэтую тэму да сучаснасці. Вершы «Песня фелаха», «На Эгейскім моры» аказаліся цікавымі творамі зборніка «У дарозе».

Пашырэнне геаграфіі паэзіі Танка ў пасляваенным дзесяцігоддзі дазволіла яму ўзбагаціць і тэму вайны, звязаць арганічна памяць вайны, гераізму і трагедыі з актуальнаю задачай барацьбы за мір. Яго вершы «У Рандальсволе», «Востраў Цьета», «Перавал Штурэц» не проста множылі ўяўленні чытача пра вызваленчую місію савецкага салдата, чые магілы ў Скандынавіі і Карпатах наведваў і ўшанаваў паэт, яны ўключалі сучаснікаў у

напружаную палітычную атмасферу часоў так званай «халоднай вайны», прывучалі шырэй глядзець на свет і адчуваць адказнасць за будучыню. Натхнёнаю верай у сілу нашых ідэй гучаць радкі пра савецкіх воінаў, што загінулі ў змаганні з фашыстамі на прасторах Нарвегіі і былі пахаваны ў Рандальсволе. Іх магілы зраўнялі з зямлёй, а астанкі перанеслі.

*Далёка, на граніцы свету  
І айсбергаў, і крыг,  
На востраве нарвежскім Цьета —  
Там пахавалі іх.*

*Але ніякім чорным сілам  
Не знішчыць славы той,  
Што край паўночны азарыла  
Нягаснучай зарой. (II, 363)*

У гэтым страху ворагаў міру перад магіламі савецкіх воінаў паэт увавіў подых велічнасці і вечнасці. Калі параўнаць публіцыстычную страснасць гэтых вершаў з напісаным раней «Дзённікам міру», дык стане відаць, што ўжо на пачатку 50-х гадоў публіцыстычны струмень паэзіі Танка паспяхова ачышчаўся ад агульных мясцін.

Толькі ў вершах пра аднаўленне жыцця, працу і побыт людзей заставалася знаёмая нам святочная аблегчанасць позірку і неапраўданая рыторыка. У «Песні будаўнікоў», напрыклад, паэт дапусціў рытарычныя выслоўі пра хараство і мастацтва: «Што можа быць прыгажэйшым ад нашай цэгля чырвонай...» Праўдзівасцю і глыбінёй вызначаюцца ў яго творчасці той пары тыя вершы на сучасныя тэмы, дзе аўтару ўдалося паставіць сучаснае, нават асабістае ў кантэкст вечнага. Гэтых вершаў не багата, бо на іх найбольш нападала дагматычная крытыка, папракаючы за нястачу надзённай вастрыні і адыход у «непатрэбную» метафізічнасць. Так, верш «Камяні» алегарычны, умоўны, але, як бывае ў паэзіі, гэтыя адвечныя шаты прыкрывалі асабістую праблему. Праўда, і яна была праблемай адвечнай. Тэма жыцця і смерці. У госці да цяжка хворага (проста хворага) паэта прыходзяць «абветраныя валуны крутых маіх дарог»:

*Вось гэты — ў роднай старане  
Быў пад акном маім,  
Вось гэтым — кінулі ў мяне,  
І след крыві на ім. (II, 49)*

Але трэці валун, гаворыць паэт, «мне незнаёмы быў». Не цяжка здагадацца, што быў гэта камень надмагільны, з якім знаёмства наступае пасля смерці. Паэт і яго памкнуўся прывеціць чаркай, як прывык вітаць усіх сваіх гасцей. Толькі перад застоллем ён расчароўвае гасця, у іх не знаходзіцца тэмы для гаворкі:

*Я ўжо дамовіўся ўначы  
З хваінамі ў бары,  
З жывой птушынаю сям'ёй,  
З расталаю вадою  
І з громам, каб яны вясной  
Ўзялі мяне з сабой. (II, 50)*

Нават адкрыты аптымізм канцоўкі, напісанай у стылі пантэістычнага светаўспрымання, не супакоіў крытыкаў. Яны дагледзеліся тут нязгоды з пропісамі матэрыялізму. Факт гэты паказальны для характарыстыкі атмасферы, якая націскала на свядомасць паэта. І не дзіва, што наступны верш падобнага плана з'яўляецца ў Танка толькі праз тры гады, гэта «Рукі маці» (1951). Ён уражвае буйнай метафарычнасцю, якая ўласціва лепшым давераснёўскім творам паэта і здзіўляючай прастатой, яснасцю, даходлівасцю — здабыткам творчай сталасці. Зямля і неба цалавалі гэтыя рукі — пшчотнымі вуснамі, каласамі, спякотай, вятрамі, дажджамі. Тэкст наўздзіў паддаецца пераказу, нібыта рытма-меладычныя кампаненты, што пры пераказе страчваюцца, не іграюць тут паважнай ролі. Верш задуманы і выкананы як вялікая сінекдаха: біяграфія рук з'яўляецца біяграфіяй чалавека. Біяграфію мацярынскіх рук расказвае сын, і яго расказ напоўнены суб'ектыўнымі пачуццямі, якія сведчаць пра багацце душы лірычнага героя, яго здольнасць любіць і шанаваць маці, сям'ю, хатняе вогнішча. Наймацнейшы акцэнт перанесен у канец верша:

*Толькі заўсёды,  
Як мы зберымося дамоў  
І на стол пакладзе рукі маці,  
Быццам ад сонца, ад іх пасвятлее ў хаце  
І ў сэрцы. (II, 330)*

Як відаць з графічнага малюнка страфы, аснову тут складае «моўлены», а не песенны пачатак, апошні радок роўны толькі палове рыфмарада, ён іграе ролю інтанацыйна-прамоўніцкага завяршэння, своеасаблівай інтанацыйнай кропкі. Але прамова гэтая

не гучная, бо яна звернута да самога сябе, так званы ўнутраны маналог. Адпаведна характару паэтычнага выказвання, формай тут стаў свабодны верш — верлібр.

Знаходкамі на шляху паўнакроўнасці, свядомай шырыні жыцця і мастацтва трэба лічыць таксама вершы пра дзяцінства і вершы для дзяцей — узрост сам па сабе не «артадаксальны». Удаўся паэту «Далёкі снег», дзе ён апаэтызаваў басаногое дзяцінства, якое не вачыма і розумам, а босымі нагамі ўспрымала наваколле, таму так звонка і гучна ўмела радавацца зменам у прыродзе:

*Ляцім заснуўшымі садамі,  
Каля аб'інеўшых платоў,  
Ляцім, каб босымі нагамі  
Там напятляць сваіх слядоў.*

*А потым, калі шум-трывогу  
Бацькі падымуць, грамадой  
Бяжым назад мы да парогу  
І доўга, доўга грэем ногі  
На печы згорбленай, старой. (II, 496)*

На жаль, у гэтым вершы, хіба застрахоўваючыся ад мажлівых папрокаў крытыкі за несучасны матэрыял, паэт напісаў канцоўку ў духу палітграматы і не зусім дарэчы паплакаўся над «беднасцю» свайго вясковага дзяцінства. Толькі ў вершах для дзяцей паэт цалкам пераносіўся ў краіну казкі, выяўляў усё багацце сваёй дасціпнай і гарэзлівай фантазіі. Асабліва ўдалымі атрымаліся ў яго казкі «Конь і леў», вершы «Заечы дом», «Ехаў бай» — усе яны ўвайшлі ў зборнік «У дарозе».

Ёсць у гэтай кніжцы верш, які можна лічыць паэтычным падагульненнем творчых намаганняў пасляваеннага дзесяцігоддзя і агульнай праграмай на будучае — гэта верш «Быць чалавекам я рад». Паэт сцвярджае тут, што чалавечае шчасце даступна толькі таму, хто разумее і прымае ўвесь цяжар грамадскага гістарычнага лёсу, калі высокія ўсплёскі радасці студзятца халодным прыбоём жыццёвых нягод. Лёгкім бывае толькі шчасце жывёльнае, біялагічнае, а чалавечае — заўжды выпакутаванае ў барацьбе, заўжды цяжкае.

**Прызыванне  
сучаснага паэта.  
Эстэтыка  
і паэтыка**

Пачынаючы з сярэдзіны 50-х гадоў, у духоўным жыцці сацыялістычных краін адбываецца адраджэнне ленінскіх прынцыпаў і нормаў жыцця, больш поўнае выяўленне гуманістычнай сутнасці сацыялізма. Сучаснасць, спосаб пражывання жыццёвай явы, стала больш багатай, свядомасць прагрэсіўнага чалавецтва мацней напаўнялася пачуццём адказнасці за лёс планеты, шырэй пачалі праглядацца хібы мінулага і перспектывы будучыні.

На міжнароднай арэне клімат халоднай вайны змяніўся пацяпленнем, у свеце перамагала ідэя суіснавання дзяржаў з рознымі сацыяльнымі структурамі. Мастацтва як сродак збліжэння людзей і народаў, атрымлівае ад сучаснасці асабліва адказнае даручэнне.

Праўда, на літаратурным фронце здарыліся і рэцыдывы аджытага, напрыклад, спробы дагматычна трактаваць тэму сучаснасці, вырываючы яе з кантэксту гісторыі. Але старызна і вузкасць не маглі доўга ўтрымацца ў новых умовах. Савецкія мастакі адчувалі сучаснасць як момант у няспынай плыні гістарычнага часу. Характэрна і гармонія — не ідылічны сон, паэтычныя эмоцыі спараджаюцца драматызмам, збліжэннем палярных часцінак жыццёвай субстанцыі, імпульсамі, якія разганяюць і яднаюць супроцьлеглае, напаўняюць час рухам, душу марай.

Для творчасці Максіма Танка новы перыяд стаў парою творчага ўзлёту, перад паэтам адкрылася мажлівасць рэалізаваць найбольш складаны раздзел сваёй праграмы — дасягнуць шырыні спасцігання жыцця, сінтэзу і паўнагучнасці яго мастацкага ўвасаблення. Зарукай поспеху было тое, што працэс гуманізацыі жыцця шчасліва супаў з творчым эпагеам мастака.

Полюсамі духоўнага напружання, паміж якімі пачала функцыяніраваць сучасная паэзія М. Танка, стала, з аднаго боку — адчуванне ўнутранай раскаванасці, гуманістычнай свабоды і

палётнасці, а з другога боку — трывожнае і высокае адчуванне адказнасці за лёс планеты, ахопленай трывогай перад прывідам тэрмайдзернай вайны, спакутанай ад пачварных злачынстваў гітлераўцаў і шаленстваў неафашыстаў. Цуды тэхнікі адкрывалі перад чалавецтвам таксама дзве перспектывы: райскую і пыкельную — мажлівасць выйсці ў космас, абжыць далёкія планеты або самому ператварыцца ў касмічны пыл. Вось у гэтым прывабным і страшным полі глабальнага напружання разгортвала крылы творчая думка буйнага і дасведчанага жыццём мастака. Чалавецтва не магло звикнуцца з суседствам гэтых дзвюх перспектыв. І паэзія тут мусіла сказаць сваё слова.

Максім Танк адчуваў, што напружанне, якое часта прыпісвалі толькі навукова-тэхнічнай рэвалюцыі, носіць глыбока сацыяльны характар. Асноўнай адзнакай сучаснасці заставалася для яго супрацьстаянне свету ўласнасці і свету сацыялізма, няўхільнае абуджэнне краін трэцяга свету. Яго зборнікі «След бліскавіцы» (1957), «Мой хлеб надзённы» (1962), «Лірыка» (1963), «Глыток вады» (1964), «Вершы» (1967), «Ключ жураўліны» (1972), «Хай будзе святло» (1972), «Дарога, закалыханая жытам» (1976), «Прайсці праз вернасць» (1979), сцвярджаюць ідэю асаблівага прызнання паэта ў сучасным свеце.

Праграмныя пошукі М. Танка адбываліся праз далейшае асэнсаванне функцыі паэзіі, вызначэнне яе адноўленай сутнасці. Новае прызначэнне мастацтва павінна было адкрыць і новыя яго рысы. Верш «Пра сябе» з усмешлівай задумай гаворыць пра даўні намер мастака перастаць пісаць, як толькі народ завае свабоду і здзейсніцца прарочы завет песняроў змагання. Мастак збіраўся вярнуцца тады «да працы знаёмай — плуга і касы»:

*Але не ўлічыў аднаго я,  
Што ў вольнай маёй краіне  
Спатрэбіцца болей песень.  
І так я народам маім  
Прыпісаны быў пажыццёва  
Да цэху таго, дзе заўсёды  
Ідзе несціханая праца  
Над словам гарачым, жывым. (III, 41)*

Парадоксам новага часу аказалася не змяншэнне, а павелічэнне попыту на паэзію і аб'ёму паэтычнай работы, узрастанне ролі паэзіі ў жыцці. Мастак убачыў сваю місію ў пошуках гуманістычнай дамінанты эпохі таго, што набатам грывіць «у



вырашальны час над светам» (Ш, 58). Гуманістычная чуласць  
вылучае паэзію сярод іншых формаў грамадскай свядомасці:

*Паэзія — у бітве адеага,  
Не снобаў тупых рэвалюцыі,  
Не ведае белага флага  
Ў каханні,  
жыцці,  
рэвалюцыі. (III, 76)*

Разам з тым сёння, больш чым калі, паэзія не мае права  
цурацца надзённых клопатаў людзей, бо чалавек як асоба злучае ў  
сабе глабальныя і прыватныя вузлы жыцця, тыя ж рукі, што  
трымаюць молат, плуг, гушкаюць і туляць дзіця, яны павінны  
ўтрымаць на арбіце «планету зраненую нашу». І зразумелы  
сарказм, з якім адхінаецца Максім Танк ад эстэцікі догмаў, паводле  
якіх мае быць ганьбай для мастацтва ўмешванне ў практычнае  
жыццё. З такой пазіцыі патрэбна падыходзіць да іранічнага зачыну  
«Вясновай оды»:

*Напэўна, эстэты ды розныя снобы  
Не згодзяцца з гэтаю одай майі:  
Глядзіце — паставіў Пегаса ў аглоблі,  
Вазіць памагае калгаснікам гной! (III, 180)*

Згаджаючыся служыць асноўным патрэбам чалавека, мастак  
не дае затлуміць сябе драбязой даручэнняў накшталт «змагацца за  
якасць прадукцыі — нашых пакрышак, пантофляў, бюстгалтараў,  
мыла» (IV, 68), з запалам байца ён гатоў выступаць супраць  
кан'юктурнага і кар'ерысцкага ўслужавання. У вершы «Выклік на  
дуэль» паэт кідае пальчатку якомусьці Дон Гавэнду, што змушае  
паэзію «быць служанкай нешчаслівай, кожны дзень батфорты  
чысціць, бегаць на базар, па піва». Пакрыўджаны за здзек над  
музаю паэт гаворыць:

*Месца — самі выбірайце,  
Зброя — можа быць любая.  
Толькі трэба нам быць голым,  
Каб, з пасада і званняў скуты,  
Вы непрабіўны свой панцыр  
Не схавалі пад сурдутаю.  
1 каб вашы секунданты  
Не былі з пароды хіжых,  
Што адным кусаюць няtkі,  
А другім — азадкі ліжуць. (IV, 162—163)*

Найбольш вядомымі вершамі, у якіх М. Танк вызначае сутнасць сучаснай паэзіі цераз пазнанне яе наяўных і скрытых жыццёвых функцый, з'яўляюцца «Паэзія» і «Трактат аб паэзіі». У першым з іх мастак прыгадвае, што ведаў многае пра грамадскае прызванне паэзіі як сілы, якая вызваляе «з няволі і пекла», ведаў, што яна памагае суняць трагічныя ўзрушэнні душы, прабівае кветкай вясновай «камень магільны», ведаў, што яна збліжае людзей у дружбе і ў каханні, але аказалася, што ведаў яшчэ не ўсё:

*А ты аказалася большым:  
Ты — кроў, што пульсуе па жылах,  
Ты — сонца, якое  
Прасторы святлом азарыла,*

*І без чаго, як без маці  
Або без радзімы,  
Ні нараджацца, ні жыць  
На зямлі немагчыма! (III, 61)*

Знамянальна, што паэт адкрыў тут такія ўніверсальна-шырокія функцыі паэзіі, ад якіх, здаецца, страчваецца адчуванне яе традыцыйнай сутнасці як мастацтва, г. зн. Прасякнутага сардэчнай чуласцю пазнання і ацэнкі жыцця. Паэзія зліваецца з жыццём як яго неад'емная частка, аднак жа, трэба заўважыць, не жыцця наогул, а жыцця чалавечага. Без паэзіі, як і без радзімы, нельга стаць паўнацэнным, духоўна багатым чалавекам — такая выснова падмацоўваецца клічнікам у канцоўцы верша. Унутраны маналог набліжаецца тут да хвалебнага дыфірамбу.

«Трактат аб паэзіі» напісаны сем гадоў пазней, у 1962 годзе, і зусім у іншым ключы. Га задуме — гэта пародыя на навуковы трактат, жанр, у якім, звычайна, вучоныя-педанты любяць збіраць усе звесткі аб прадмеце і нярэдка абвешчаюць такі збор канцом пазнання, абсалютнай ісцінай. Паэт дзейнічае наперакор: ён прыбівае свой антытрактат «цвікамі іроніі, смеху» да зацверджанай у вучоных інстанцыях шылды «Паэзія». Іронія вырасла з пераканання, што для паэзіі нельга знайсці адназначнай дэфініцыі, паколькі яна частка зменлівага жыцця. Мастак адчувае што можа памерці «ад смагі слоў новых, якіх не хапае». Каб не аказацца злосным негацыянтам ці нігілістам, ён усё ж пачынае шукаць прымальнае азначэнне. Яго фармулёўкі пераклікаюцца з тымі, што былі ў папярэднім вершы, толькі ідуць яшчэ далей у кірунку

гэбальным. Паэзія аказваецца ўжо часцінкай жыцця наогул, а не толькі чалавечага жыцця, яна нейкі фермент жыццёвай субстанцыі:

*Паэзія — дружба  
Зярна і зямлі,  
Агну і крыві  
Прабуджэнне... (III, 450)*

Але пасля такой шырокай асацыятыўнай карціны паэт раптам спыняецца, заяўляючы, што ўсе дэфініцыі старэюць «яшчэ да таго, як засохне чарніла». Паўстае яшчэ адна перашкода на шляху вызначэння сэнсу паэзіі — яе рух, вечнае абнаўленне, за якім не паспявае думка і слова. Аднак аўтар не адступіў перад адкрыццём супярэчнасці паміж рухомасцю з’явы і сталасцю дэфініцыі. Ён дае ясную выснову: сутнасць паэзіі, якой бы складанай і няўлоўнай яна ні была, здольна высветліцца і раскрыцца цераз адносіны паэзіі да вызначальнай з’явы сучаснасці — камунізма, які для паэта і ёсць такая «праўда жыцця», ад здзяйснення якой залежаць праблемы «міру і вайны, жыцця і смерці». І зноў жа гэтую вялікую праўду паэт прапануе шукаць сэрцам, якое нібы найтанчэйшы прыбор «і пад пластамі зямлі, цемры, хлусні знойдзе яе выпраменьванне». Канчаецца верш заклікам да павышэння адказнасці за лёс планеты.

Асоба мастака ў праграмных вершах паўстае як багатая індывідуальнасць, надзеленая творчым уяўленнем, пакутлівай чуласцю ўспрымання і арганічна звязаная з магутнаю плынню духоўнай культуры чалавецтва. Як сапраўдная індывідуальнасць паэт з’яўляецца постацю ў чымсьці таямнічай, не да канца яснай нават самому сабе. Калі навука прызнае, што існуе непазнанае, дык шукаць яго патрэбна не толькі ў космасе, у сузор’ях галактык ці ў капрызным свеце мікрачасцінак, таямніцы жывуць і ў самім чалавеку, у яго духоўным свеце. Цераз гэтую неспазнанасць здзяйсняецца непадзельнасць чалавека як асобы, чалавек становіцца унікальнаю каштоўнасцю — ён інструмент пазнання і мера ісціны. Паэзія, будучы вытворам чалавека як паўнакроўнай асобы, прадуктам творчых сіл душы, дапамагае арыентавацца ў чалавечых узаемаадносінах і духоўных каштоўнасцях, вучыць дастойна любіць і ненавідзець:

*Скептыкі праверылі неба  
І не знайшлі  
Ні першага неба,  
Ні другога,*

*Ні сёмага...  
Я з імі заўсёды  
Асцерагаюся дружыць. (IV, 182)*

Максім Танк настойліва падкрэслівае розніцу паміж фармальналагічным мысленнем і паэтычным спасцігненнем ісціны. Мастацкае пазнанне заўжды жывое, гарачае, чалавечнае. Паэзіі «нельга глухой быць і супраць зла не пратэстуючай». Часта спецыфіка паэтычнай ісціны бачыцца мастаку ў эмацыянальнасці, як праслаўленая і ўхваленая рамантыкамі — праўда сэрца. У вершы «Тэмпература сэрца» паэт сцвярджае спантаннасць, гарачы спосаб тварэння песень. Сэрца ў часе творчага натхнення — «калі песні ў ім выплаўляюцца з тугаплаўкіх слоў руды», награвуюцца да тэмпературы, «якой нават сонца не мае» (IV, 66). «Я сэрцам пісаў сваю кожную песню» — апраўдвае сябе паэт у вершы «Няважна, што скажа глушэц-рэцэнзент...» (III, 205). Хвалі жыцця «вымылі з сэрца нямала руды, толькі чамусьці пакінулі чуласць», і паэт здзіўлены гэтай акалічнасцю, выказвае парадаксальную здагадку, можа, чуласць — самая «цяжэйшая» субстанцыя сэрца?! У вершы «Нумар хуткай дапамогі» праўда сэрца параўноўваецца з праўдай навукі і аказваецца больш далікатнай, тонкай:

*Сейсмографы зямны пульс адзначаюць.  
Але аб тым, што ў нечым сэрцы выбух,  
Парою нават блізкія не знаюць,  
Бо як пазнаць, калі не звоняць шыбы... (III, 430)*

Прызванне паэзіі ў тым і заключаецца, каб пазнаць і скрытыя рухі сэрца, якое можа выступаць не толькі сігналізатарам праўды, а і хавальнікам таямніц жыцця.

Жывая паэтычная ісціна супрацьстаіць акадэмічнай нуднай мудрасці (вершы «На хвалях акіяна» (III, 131). «Роздум» (III, 218). Званне паэта-акадэміка ўвасабляе ў М. Танка нейкага традыцыяналіста, чалавека, пазбаўленага паэтычнай уражлівасці, спантаннасці:

*Прывык да дызты, да цёплых галёш,  
Да лазні з бярозавым венікам.  
Пісаць пачынаю ўсё горш я і горш —  
Пара выбіраць акадэмікам. (III, 218)*

Літаратурны класік, акадэмік — гэта ўжо не мастакі, а жывыя помнікі ўласнай пыхі, яны не запальваюцца агнём пошукаў, пішуць і

думаюць па інерцыі, жывуць дасягнутым. Ды гэта яшчэ паўбяды — толькі літаратурны баласт, а ёсць яшчэ ваяўнічыя і небяспечныя антыпаэты. Найбольш закончаным экзэмплярам антыпаэта ў часы НТР аказваецца робат «з пластмасавай галавой». Ён прыходзіць да аўтара ў сне пахваліцца сваімі вершамі:

*І вершы нат нішто былі.  
І толькі не хапала  
Сапраўдных колераў зямлі  
Пачуццяў і запалу. (III, 514)*

У паэта-робата рыфмы гладкія, склады падлічаны, змест лагічна паслядоўны, як арыфметычная задача, робат мае марку суперсучасніка, у яго кібернетычна вылічана нават наватарства, яму не хапае толькі дробязі — нелагічных пачуццяў, агню, чалавечых слабасцей. Электронны робат можа стаць у паэзіі большым шкоднікам, чым браканьер-мадэрніст, чые экстравагантныя выкрутасы лёгка распазнаюцца, асмешваюцца і адкідаюцца здаровым эстэтычным густам простага чалавека, які прывык давяраць свайму зроку і слыху, пачуццю праўды, сумлення і хараства.

Робат страшнейшы за графмана, чья настырная прадукцыя адштурхоўвае чытача тапорнасцю, банальнай шматслоўнасцю.

Разнавіднасцю спраўнага механічнага літробата выступае ў сатырычным успрыманні М. Танка крытык-начытнік і літаратурны бюракрат. Гэта не проста антыподы паэта, падобныя на кібернетычнага робата, яны не проста канкурэнты, а яшчэ і судзі. Судзяць яны паводле мёртвых догмаў і ўмеюць спраўна прадукаваць новыя правілы і прадпісанні. Паэзія як жывое чалавечае пазнанне, у якім удзельнічае розум, сумленне і сэрца, не сумяшчаецца з пазнаннем фармальна-дагматычным. На гэтай глебе ў паэта з дагматыкам-крытыкам — адвечны і бясконцы канфлікт. Халоднае рацыянальнае тлумачэнне зместу і формы паэзіі аказваецца прынцыпова памылковым, яно бывае нават шкодным для грамадства, бо спрашчае і збядняе ўяўленні пра эстэтычны змест адносінаў чалавека да свету і чалавека да чалавека. У вершы «Табліца множання» дасціпна выказана прынцыповая розніца паміж арыфметычным і мастацкім бачаннем свету:

*І хай мне паставяць двойку  
Прыхільнікі Піфагора —  
Ніколі я мераць не буду  
Аднолькава шчасця і гора. (III, 249)*

У кантэксте сказанага набываюць палемічную вастрывню медытацыі радкі паэта пра сэрца:

*Сэрца маё — суверэнная дзяржава,  
У ім заўсёды прыстанішча мелі  
Людзі, пазбаўленыя нелюдзямі права. (IV, 169)*

Выяўляючы спецыфіку паэтычнага пазнання, паэт не цураецца гіпербал і не баіцца парадоксаў, ён смела ўстанаўлівае, напрыклад, сваю гуманістычную касмагонію, у якой сонца — гэта «неабдымная мара» чалавечая, таму сонца-мара «вечна кружыць навокал яго сэрца»<sup>1</sup>. Верш «Касмалогія» працягвае гэтую тэму. Паэт заяўляе, што з гуманістычнага пункту погляду не траціць каштоўнасці даўня мифалагічная гіпотэза, паводле якой зямля трымаецца на трох слахах, сланы на чарапасе, чарапах на голубе, голуб на жытнім коласе, колас на сцяблінцы, сцяблінка на калысцы, калыска на матчынай песні. Покуль будзе гучаць песня, покуль будзе гушкацца калыска, покуль будзе хістацца сцяблінка і г. д., «Зямля будзе век зелянец, зелянец, зелянец». Покуль у душы чалавека будзе месца на вышэйшыя пачуцці, на бескарыслівасць і дабрату — датуль зямля можа адчуваць сябе ў бяспецы.

Паняцце песні ў сучасных праграмных выказваннях М. Танка — умоўнае: гэта сінонім мастацтва як пазнання. Калі ў пачатку творчасці пывучасць зямлі і адпаведная ёй музычнасць вуха былі галоўнымі фактарам паэзіі, дык цяпер паэт як бы пераканаўся, што сапраўдная музыка не патрабуе слоў, як, зрэшты, і дасканалая карціна ці скульптура абыходзіцца без подпісаў. На сучасным этапе галоўным каналам, па якім успрымае жыццё М. Танк і трансфармуе яго ў вобразы, стала інтэлектуальная эмоцыя, а любімым тыпам вобразнага ўвасаблення — парадокс, іронія, пародыя і іншыя ацэначныя прыёмы, размешчаныя паміж полюсамі камізму і трагедыінасці. Унутраны цяжар пазнання пры знешняй лёгкасці, нават гуллівай гарэзнасці вобраза — вось адзін з карэнных парадоксаў паэтычнай прафесіі. У адным з вершаў паэт паказвае сябе канатаходцам, якому апладзіруе публіка, калі той ідзе над бяздоннем свайго сэрца. На пытанне, з чаго складае паэт свае песні, ён шчыра прызнаецца, што да канца і сам не знае. Спрабуючы ўсё ж дакапацца да таямніцы, пералічвае асобныя і

---

<sup>1</sup> Танк М. Дарога, закалыханая жытам. Мн., 1976, с. 33. Далей гэтая крыніца азначаецца літарамі ДЗЖ.

асаблівыя якасці паэтычнай мовы: «Можа — з простых слоў надзённых, з сэрца ўзятых, з роднай глебы», але потым прыгадвае, як нялёгка даецца яму гэтая работа, і ў цяжары яе ўгадвае новы адказ:

*Можа здасца — гэта лёгка,  
Думаў так і я, дарэчы,  
Покуль груз жыцця і смерці  
Каменем не лёг на плечы. (III, 374)*

Аказваецца, песні складаюцца не са слоў і не са з'яў жыцця, а перадусім з духоўных каштоўнасцей. Дасканалае ж адчуванне сістэмы каштоўнасцей даецца нялёгка, бо ўсё, што прэтэндуе на маральную і эстэтычную вартасць, паэт павінен прывесці да эталону трагічнага. Універсальныя меркі каштоўнасцей — жыццё і смерць, а з імі цяжка быць у няспынным кантакце. У цяжары працы паэта і грамадская вартасць яго мажлівых здабыткаў.

Знамянальным для М. Танка з'яўляецца зварот у сферу працоўнага народнага жыцця з намерам устанавіць цану паэзіі ў сістэме каштоўнасцей. Паэт часта параўноўвае сябе з касцом і аратым, з кавалём і рабочым. І няма тут ніякага какецтва. Справа ў тым, што свет працоўны трактуецца ў Танка як нейкі натуральны фундамент дасканалага, будучага свету. У гэтым натуральным свеце і праца мастака можа каціравацца на роўных правах з працай хлебараба:

*Мне прыемна прызнацца  
Перад роднымі, перад сябрамі,  
Што, здружыўшыся з працай,  
Я саборнічаў часта з касцамі,*

*З трактарыстамі — ў полі,  
З кавалямі — ля пыльнага горна,  
З рыбакамі — на тоні азёрнай,  
На бурлівым прыволлі. (III, 351)*

У народным жыцці знаходзіць мастак здаровы натуральны погляд на чалавечыя каштоўнасці і гатовы прызнаць гэты крытэрыі ўніверсальным, агульначалавечым.

*Хоць ніколі не быў стараверам,  
Але нават і сёння, прызнацца,  
Усе вартасці,*

*ісціны  
меру  
Я мужыцкім аршынам — працай. (IV, 9)*

З усмешкай прыгадвае ён тыя мілыя часы, калі паэты жылі, як усе людзі, у народзе і складалі свае вершы непасрэдна, а глады творчасці ацэньваліся аж надта натуральна і проста:

*Калі твор быў добры,  
дык ставілі чарку,  
А дрэнны —  
халтуршчыка білі па карку. (III, 276)*

Сёння паэт ведае, што яго творчасць трапляе на ацэначны канвеер, у рэдакцыі часопісаў, у выдавецтвы, навуковыя ўстановы, дзе ацэнка даецца паводле нейкіх рацыянальна выпрацаваных правіл. Але па законах дыялектыкі правілы тыя састарваюцца, а мастацтва вечнае. Устарэлыя ацэнкі робяцца больш далёкімі ад праўды за тыя наўныя, але жывыя эмпірычныя ўспрыманні продкаў. Паэт горка ўсміхаецца над святою вераю сваёй маладосці, якая лічыла,

*Што ўсе словы — хто б ні вымаўляў —  
Сэнс усюды аднолькавы маюць,  
Што любоў сустракае любоў,  
А пісаць вершы — трэба мець талент. (III, 468)*

Дасведчаны жыццём, ён часта бачыць нешта іншае, напрыклад, славуты класік «Што ні чыхне — апладысменты, рэклама, што ні напіша—цытаты» (III, 473). Паэтычная іронія ідзе побач з глыбокім жаданнем дасягнуць на больш высокім узроўні натуральнасці паэтычнага спеву і яго ацэнкі ў грамадстве. Многія вершы паэта паказваюць творчы акт як нешта глыбінна-натуральнае, як праяву жыццядзейнасці чалавечай натуры:

*Паміж мной і зямлёй  
Толькі розніца тая:  
З зямлі — травы, з мяне  
Мары-сны вырастаюць. (III, 500)*

Парадаксальная асацыяцыя з'яўляецца ў той жа час заповітнаю марай мастака, які ў глыбіні душы верыць, што поступ адродзіць і ўзнясе на новыя вышыні прадаўною, загубленую ў



вяках натуральнасць творчасці і ўспрымання, густу, ацэнкі, калі «між песняй маёй і блакітам нябёс толькі — пошум дубровы» (III, 519). Сваё сённяшняе прызванне паэт бачыць у тым, каб уносіць карэктывы, дапамагаць выпрацоўваць разумную меру ў сістэме каштоўнасцей, выяўляць усе мажлівыя дэфармацыі, якія перашкаджаюць людзям дастойна жыць і цаніць даброты жыцця. Надакучваюць мастаку бяздумныя мёртвыя догмы, спахывецкі пэнд, кар'ерызм, графаманства, бо па рангу свайго таленту нясе ён адказнасць за стан творчага жыцця і мусіць адольваць усё тую ж нязбыўную спакусу вяртання ў народную натуральнасць. Звяртаючыся да бога паэзіі Апалона, ён дакарае яго:

*Нашто мяне ўзяў ты  
У сваю неспакойную свету?  
Лепш бы хадзіў я,  
Як дзед мой ці бацька, з касцамі,  
Пасеў кароў, пльытагоніў  
Ды сеяў бы жыта. (III, 520)*

Але гэта не нараканні на свае асабістыя «непамыслоты», не ўцёкі ад крыўдных крытычных нападак. Паэт жартам раіць тым, хто баіцца цяжкасцей, пераходзіць у разрад класікаў, там яны будуць агароджаны ад крытыкі і нават промахі будуць ацэнены як арыгінальныя знаходкі. Паэт не жадае для сябе ніякай выключнасці. І тут можна бачыць таксама парахунак з ранейшымі часамі, калі ўзамен за статус выключнасці свайго прафесіі мастак аказваўся пад выключнаю апекай літаратурных ментараў. Апякунства заходзіла за межы, дазволена спецыфікай творчай работы. Адганяючыся ад назолістых «нянек у літаратуры», паэт патрабуе, каб яго трактавалі нараўне з людзьмі простых прафесій, якім звычайна давяраецца выкананне той працы, якую яны ўмеюць рабіць прафесійна. Відавочна, у падобным кантэксце патрэбна ўспрымаць радкі:

*Каваль — агонь і жалеза  
Пад молатам грукаець,  
А я — змушаю словы  
Пра гэта квітнець і пець. (ДЗЖ, 62)*

І другія, ужо надта патрабавальныя:

*Калі не змагу хлеб ад камня адрозніць,  
Няпраўду — ад праўды, слана — ад барана...  
Паэта сапраўднага — ад графамана,—*

*Мяне без прамоў, без труны пахавайце,  
А дошкі майстрам на цымбалы аддайце. (IV, 111)*

А таксама словы літаратурнага абвяржэння:

*Быў я паэтам, які  
нянек не знаў і пратэкцый,  
Радасць і боль адчуваў,  
перажываў і няўдачы,  
І ратаваўся як мог  
ад крытыкаў нудных, іх лекцый. (III, 90)*

Аказваецца, не лёгка ўраўняцца паэту з чалавекам рабочай прафесіі, вызваліцца ад літаратурных апекуноў. Парадаксальная сітуацыя складваецца ў вершы «Памылка». Педантычная смерць ніяк не хоча запісаць паэта рабочым, наведваюшы яго ў бальнічнай палаце, перапытвае:

*Дык запісаць — рабочы?  
Шкада, што справачная не працуе ноччу.  
Відаць, прыйдзеца яшчэ раз праверыць... (III, 509)*

Наш агляд асноўных ідэй і матываў праграмных вершаў М. Танка апошніх двух з палавінай дзесяцігоддзяў паказвае, што мастака займаюць пераважна агульныя праблемы эстэтыкі: сутнасць паэзіі як сродка пазнання жыцця і гуманістычнага выхавання чалавека, месца паэзіі ў скарбніцы духоўных каштоўнасцей чалавецтва. Яго хвалюе ўзросшая адказнасць паэзіі за будучае планеты і патрэба большага даверу да самога мастака, без чаго ён не здолее выканаць свайго творчага прызначэння. Пытанні ж паэтыкі знаходзяцца ў праграмных вершах М. Танка на другім плане. Паэт не квапіцца гаварыць пра сакрэты майстэрства, бо ў момант, калі гэтыя сакрэты будуць названы, перастануць быць сакрэтамі, індывідуальным аўтарскім майстэрствам, а стануць правіламі рамяства. У вершы «Як многа гаворым і нудна» паэт аб'яўляе бессэнсоўнай гаворку пра тое, якой мае быць паэзія, і тлумачыць: «Усё ад абставін залежыць». Праўда, у некалькіх вершах можна сустрэць разважанні пра форму, майстэрства, але яны дастаткова агульныя, каб не стаць рэцэптамі. Ён, напрыклад, стараецца:

*Каб у наш час  
Міжпланетных палётаў*

*І вершу даць строгую  
Форму ракеты  
І вывесці беспамылкова на трасу —  
Да сэрца. (III, 277)*

Але ў іншым месцы скажа, што баіцца аднаго:

*Каб верш не быў сляпым, глухім,  
Не задыхалася жывое  
Жыццё, абрамленае ў ім... (III, 190)*

Паказальна, што ў зборніку «Дарога, закалыханая жытам» ёсць дзве думкі пра санет як вершаваную форму. У адным выпадку аўтар гаворыць:

*Пад ветразем лірычнай сінявы  
Задумаў я, як даўнія паэты,  
Адправіцца на караблі санета  
На дальнія сузор'яў астравы. (ДЗЖ, 48)*

І ён запэўнівае, што старая класічная форма прыдатна для касмічных падарожжаў: «Мой карабель — санет калісьці збудаваў вялікі Дантэ. А сам Шэкспір па ім адкрыў сусвет». У другі вершы «Антысанет» аказваецца, што сучасная муза скардзіцца паэту на гэтую вершаваную уніформу:

*Як працаваць і цешыцца з табой,  
Калі санет твой грудзі і стан мой  
Чатырнаццаццю клямрамі сціскае. (ДЗЖ, 122)*

Даследчыкам кідаецца ў вочы самабытнасць лірычнага героя сучаснай паэзіі М. Танка, яны слухна бачаць тут аснову багацця, характава самой паэзіі, яе стыль. «Што надае вершу М. Танка ўнутраную цэльнасць і гарманічнасць?»— пытае У. Гніламёдаў і адказвае: «Перш за ўсё — наяўнасць і прысутнасць у ім чалавечай асобы, якая змацоўвае перажыванні паэта пэўным лірычным адзінствам»<sup>1</sup>. Зусім натуральна, што крытыкі імкнуцца вызначыць грамадзянскую і чалавечную сутнасць гэтага гороя. Перш за ўсё ім кідаецца ў вочы сялянская прастата натуры. В. Рагойша спакусіўся выказаннем паэта пра тое, што ўсе вартасці мастак гатовы

---

<sup>1</sup> Гніламёдаў У. Лірыка.—У кн.: Сучасная беларуская паэзія. Мн., 1970, с. 31.

мерыць мужыцкім аршынам — працай, і аб'явіў лірычнага героя паэзіі М. Танка проста селянінам, скінуўшы з разліку палемічную гіпербалізацыю, якая складае эстэтычны падтэкст гэтага выказвання. Крытык, як бы адчуваючы вузкасць такой інтэрпрэтацыі тэксту, тут жа запэўнівае, што сучасную паэзію Танка «з поўным правам можна назваць агульнанароднай, нацыянальнай»<sup>1</sup>, але ж вядома, што паміж сялянскім і народным, мужыцкім і нацыянальным — значная дыстанцыя. Відаць, бліжэй падышоў да праблемы Я. Шпакоўскі, які знаходзіць у паэзіі М. Танка арыгінальнае «выяўленне сутнасці з'яў вачыма інтэлігента і мужыка»<sup>2</sup>. Далей ён называе героя тэрмінам «сялянскі інтэлігент» і сцвярджае, што «Мужычы погляд на рэчы не толькі не памяншае, а можа, і пабольшвае яго інтэлігентнасць»<sup>3</sup>. Выказванне гэтае, на мой погляд, намацавае нешта істотнае, хоць у грунце з'яўляецца дужа прыблізным і нават разбэрсаным, бо ў вершы Танка гаворка ідзе не пра погляд на рэчы, а пра сістэму каштоўнасцей і крытэрыі іх ацэнкі. Думаецца, патрэбна назваць яго крытэрыі не мужыцкім і не сялянска-інтэлігенцкім, а народным, народным у тым значэнні, якое ўкладвалі ў гэтае паняцце рэвалюцыянеры-дэмакраты і з якім прыйшло ў савецкую літаратурна-эстэтычную думку. Народны крытэрыі — гэта крытэрыі, арганічна ўласцівы свету працы і прагрэсу, крытэрыі глыбока сучасны, універсальны, гуманістычны, агульначалавечы, як сама ідэя камунізма. Народны крытэрыі ацэнкі супрацьстаіць моднаму, суперсучаснаму, які на справе аказваецца павярхоўным, прэтэнцыёзным, а то і грубым, спажывецкім.

---

<sup>1</sup> Рагойша В. Преодоление барьера. — Неман, 1973, № 4, с. 179.

<sup>2</sup> Шпакоўскі І. Структура вершаванага вобраза. Мн., 1972, с. 152.

<sup>3</sup> Тамсама, с. 155.

## Антыномы і парадоксы. Далягляды

Сучасны свет у паэзіі М. Танка паказаны ў няспынным працэсе самастварэння або жывога творчага спасцігання. Гэта свет вострых аголеных супярэчлівасцей, напружаны трывожным духам сцвярджэння цераз самаадмаўленне. Антыномы быцця пры эстэтычным жывым узнаўленні становяцца парадаксальнымі вобразамі, якія не проста адкрываюць праўду, а здзіўляюць яе несамавітасцю. Дзяліць паэзію М. Танка на тэмы і праблемы практычна немажліва, бо ў аснове яе лафасу — прызнанне дзіўнай узаемазвязанасці рознага і непадобнага, пазнаваемага і пазнаючага, з'явы і сутнасці, прадмета і вобразу, рэальнасці і фантазіі. Фактычна ў вершах пра паэта і паэзію былі пастаўлены асноўныя праблемы сучаснасці і вызначаны стрыжань гуманістычнай сувязі рэчаў і з'яў — чалавек. Астатнія творы развіваюць праграму.

Як і многія сучасныя паэты, М. Танк пасвойму адносіцца да навукова-тэхнічнай рэвалюцыі, да касмічных падарожжаў, расшчаплення атама і лавіннага росту інфармацыі. Калі многія маладыя паэты з энтузіязмам віталі эру навукова-тэхнічнай рэвалюцыі, падтрымліваючы афарызм Б. Слуцкага «і поэзія ступенно отступила в логарифмы», дык М. Танк пажадаў застацца ў ліку тых «старамодных», якія паставіліся да здабыткаў навукова-тэхнічнага прагрэсу з гуманістычнай пільнасцю, свае прызванне яны ўбачылі ў тым, каб правяраць усе здабыткі і дасягненні сучаснай навукі і тэхнікі на іх «чалавечнасць». Свет матэрыяльны, «пашыраны» дакладнымі навукамі, узбагачаны тэхнічнымі вынаходствамі, аказаўся для паэта толькі адной сферай, а творчая думка падказала і нешта іншае, супрацьлеглае: свет грамадскі і чалавечы. Космасам у гэтым свеце было чалавецтва са сваёй гісторыяй, культурай, лёсам, а мікракосмасам — душа асобы, таямніцы сэрца індывіда. «Калі б мы так абследавалі, зналі,— гаворыць паэт,— падуладныя сэрцу глыбіні, як зямныя прасторы і далі... О, на колькі мільёнаў усмешак на Зямлі было б знойдзена больш!» (IV, 179) Верш «У аптэцы перад Новым годам» разгортвае

гэтую ідэю, выяўляючы дваістую прыроду рэчаіснасці. Так паўстаюць знамянальныя паэтычныя антыномы: космас і зямля, чалавецтва і асоба, свет навукі і свет дзіцячай наіўнасці, свет тэхнізаваны і свет натуральны, сялянскі, свет камунізма і свет уласніцтва, усебакова развіты чалавек і абмежаваны бюракрат, сноб і г. д. На стыках сілавога напружання вылучаных антыномай паўстаюць вобразы, гратэскавыя параўнанні, метафары, асацыяцыі, парадоксы і афарызмы, у якіх выпрабавуюцца і каменціруюцца многія ўсталяваныя паняцці, ўяўленні пра каштоўнасці, правяраюцца і дыскрэдытуюцца фармальна-лагічныя суджэнні, пацвярджаецца надзённасць чалавечага гуманістычнага асваення свету.

Ужо ў адным з першых вершаў пра касмічныя палёты «Шчасліва ўдалячынь ляцець» паэт перасцерагае юных касманаўтаў, каб хто з іх «не занёс з сабой туды прывычкі дрэннай і ліхой», прывычкі ўласніцтва:

*Каб там не паўтарылася калі  
Трагедыя народаў і зямлі,  
Трагедыя, якой настаў канец...  
І так, шчасліва ўдалячынь ляцець! (III, 18)*

У гэтых радках верша, змешчанага ў зборніку «След бліскавіцы», пануе пераконанне, што свет, які зорныя людзі збіраюцца заснаваць недзе на далёкіх планетах, можа быць лепшым за свет зямны, але толькі ў тым выпадку, калі яны будуць памятаць пра зямную трагедыю — уласніцтва. У іншым вершы, ужо са зборніка «Дарога, закалыханая жытам», паэт гаворыць:

*Скептычна адносіўся я  
Да касмічных палётаў,  
Аж покуль не ўцяміў,  
Што могуць яны быць  
Ратункам ад змогу...  
Ад розных  
Зямных іншых недамаганняў  
І ад графманаў. (ДЗЖ, 107)*

Паэтычны падтэкст тут не толькі ў тым, што пераарыентацыя зроблена з прыжмураным вокам, а ў тым, што сур'ёзнай застаецца прытоеная думка: касмічная і жыццёвая кампетэнцыі для паэта раўнацэнныя, бо ён пазнае наваколле па-чалавечы. Яшчэ парадаксальней сутыкненне касмічнага з зямным у вершы «Чуваць

галактыкі разлятаюцца», дзе герой больш занепакоены асабістым аддаленнем ад любімага чалавека. Адлегласць між імі калісьці «вымяралася вуснамі», а зараз — астранамічнымі велічынямі.

У М. Танка мы не знойдзем так многа, як у А. Куляшова, «касмічных» карцін, паказу зямлі з астранамічных адлегласцей. Часцей за ўсё ён глядзіць на сусвет з зямлі. Вяртаючыся з сенажаці, яго герой чуе пахі і шолахі жывога:

*Пахнуць пераспелыя суніцы,  
Чую подых кожнага лістка,  
Чую, як духмяная ігліца  
Ападае з голляў сасняка.  
Чую, як міжзорныя ракеты  
Пралятаюць недзе нада мной...  
Можа, мы — апошнія паэты,  
Што вось так цікавяцца зямлёй? (III, 363)*

Уяўленне паэта ўпарта малюе выгляд далёкіх планет па ўзору зямлі, часта наперакор сведчанню навукі. Вось у часе вясновага разводдзя, зорнай ноччу ідуць закаханыя:

*Мы ідзём асцярожна  
Млечным Шляхам адбітым  
Так, каб не наступіць нам  
На якуюсьці зорку.  
  
Дзе, напэўна, таксама  
Хтось вяртаецца позна,  
Як і мы з вечарынкі,  
Прытуліўшыся блізка. (III, 511)*

У касмічных малюнках М. Танк падкрэслівае падабенства нябесных свяціл да зямлі. Адзінства і мнагастайнасць сусвету — у адзінстве і мнагастайнасці чалавечага лёсу і ўспрымання — такі падтэкст верша «Перад падарожжам на Месяц», у якім паэт, падхапіўшы пытанне пра заселенасць самай блізкай да Зямлі планеты, заяўляе насуперак доказам навукі, што касманаўты «там знойдуць сляды закаханых і душы лірычных паэтаў» (III, 474). М. Танк захоўвае вернасць зямлі і з гэтай рыцарскай пазіцыі вядзе спрэчку з вучонымі і недавучанымі верхглядамі, што лёгка гатовы здаць Зямлю, багаці яе ў касмічны музей як устарэлую планету. У часы атамнай пагрозы выявілася неадчувальная раней унікальнасць Зямлі — калыскі чалавецтва. Ахову прыроды,

чалавека, цывілізацыі паэт лічыць галоўным клопатам сучаснасці. Ён верыць, што калі мы, людзі, злучым разам рукі, дык «жывым вянком мы апаяшам, вянком рук чорных, белых, жоўтых планету зраненую нашу». І да гэтага заклікае ў вершы «Тост за дружбу».

Спажывецкія адносіны да прыроды пачалі даваць непрадбачаныя вынікі — парушэнне экалагічнай раўнавагі. Розум чалавека, скіраваны на прыроду цераз тэхніку і ўласніцкую псіхалогію, аказаўся неразумным. Пра гэта нагадалі спазмы энергетычнага крызісу. Электронна-вылічальныя машыны вымушаны ўсё часцей падлічваць не толькі запасы нафты, вугалю, руды, але і такіх рэчаў, як прэсная вада, якой па колішніх народных уяўленнях было «хоць заліся». Так узнік трывожны парадокс сучаснасці: касмічная эра прыбаўляе чалавеку зямных клопатаў, глабальных праблем. У гэтым кантэксце трэба ўспрымаць і пасвойму парадаксальныя назвы зборнікаў М. Танка — «Мой хлеб надзённы», «Перапіска з зямлёй», «Дарога, закалыханая жытам».

— *Нesпакой за цябе, зямля мая,—  
Мой хлеб надзённы. (III, 151)*

У чым жа ўгадвае і прадчувае паэт прычыны парадаксальных пралікаў сучаснасці? У фетышызацыі і празмернай неабачлівай утылізацыі навукі, адрыве яе ад асабовасці чалавека. Вучоныя на паслугах капіталу бяруцца часта змяняць свет без належнага ўліку натуральных патрэб чалавека, яны скіроўваюць свае адкрыцці на тэхніку, а тэхніка, аказваецца, можа быць недзе над чалавекам, станавіцца фетышам сучаснасці. Парадаксальным увасабленнем фетышызацыі тэхнічных ведаў выступае ў паэзіі М. Танка «Шкляны чалавек», мадэль чалавечага арганізма, у якой праглядваюцца ўсе органы, усе крывяносныя сасуды, усе нервовыя валокны. Верш пад такім загалоўкам канчаецца горкім іранічным зваротам паэта да вучонага:

— *Прафесарі  
Я перажыў зямлі сваёй гора,  
Знаю трагедыю Хірасімы,  
Бачыў Асвенцім,  
чуў звон Бухенвальда.  
Дзе ў чалавека знаходзіцца цемра? (IV, 125)*

У гэтым пытанні глыбокі сэнс: дакладныя навукі не даходзяць да пазнання чалавечай душы. Гэта сфера паэзіі, чалавеказнаўства.



Паэт лічыць мажлівым і патрэбным скіраваць на чалавека і таямніцы яго душы ўсе сродкі пазнання, увесь вопыт цывілізацыі, зрабіць галоўнай навуковай праблемай пытанне: для чаго жыве чалавек на зямлі і як жыць яму дастойна, шчасліва. Такую ідэю прасякнуты вершы «Лекцыя батанікі», «Зямное прыцягненне», «Я дамаўляўся з небам і зямлёй», «Пасланне вучонаму», «Алхімія».

Апошні верш цікавы ўзведзенай у квадрат парадаксальнасцю: у век трыумфу дакладных навук паэт вывучаў не хімію, а алхімію, бо гэтая чарадзейная псеўданавука здавалася яму больш прама, чым яе законнанароджаная сястра, звязанай з чалавекам. Не абяцанкай лёгкім спосабам атрымаць золата з пяску вабіла яго чарадзейная псеўданавука, бо за скарбы «не купіш сонца ў сіняве, світалнага напеву жаўрука» Навошта ж тады вывучаў паэт алхімію?

*Таму я, вывучаючы алхімію,  
Найбольш увагі аддаваў сакрэтам:  
Як здабываць з зямлі хлеб і віно,  
А з хлеба і віна — дружбу,  
А з дружбы — любоў,  
А з любві — песню. (ДЗЖ, 138)*

Верш «Вывучэнне мовы» мае аналагічную задуму, паэт раіць не па граматыках і слоўніках вывучаць родную мову, а вывучаць яе:

*Па гоману дрэў  
У вясновым і зімнім уборы,  
Па матчыных калыханках  
На змярканні ў час зарападу,  
Па цішыні папялішчаў Хатыні,  
І брацкіх магіл... (ДЗЖ, 121)*

Парадоксамі гуманізацыі думкі і сістэмы каштоўнасцей зіхцяць такія вершы, як «Жалезныя кветкі», «Антэна», дзе буслы прывыкаюць да гэтайі «мадэрнісцкай копіі дрэва», сеўшы на яго нават забываюць пра паляванне на жаб.

Творам, дзе выключна яскрава выявілася дыялектычная супярэчлівасць сувязі касмічнага і зямнога, можна назваць верш «Канцэрт у сене». Паэт паказвае, што ён не толькі аднолькава добра ўмее слухаць музыку планет і канцэрты насякомых, але ўмее ўлоўліваць тоеснасць таго і другога як адзінай сімфоніі жыцця. Звычайна ў народных песнях канцэрты і вяселлі насякомых ужываліся для абуджэння пачуцця камічнага, як нешта

прэтэнцыёзнае, што хоча зраўняцца з чалавекам, але, па сутнасці, з'яўляецца ў лепшым выпадку наіўнай і бяскрыўднай пародыяй на чалавечае:

*А што ж там за шум учыніўся,  
Як камар ды на мусе ажаніўся.  
Ой, узяў сабе жонку невялічку,  
Што не ўмее шыці-мыці чалавечку.*

У вершы М. Танка канцэрт насякомых у сене пададзены ў плане эстэтычнай катэгорыі прыгожага, ён праява сусветнай сімфоніі жыцця. Вядомы філосаф Эмануіл Кант гаварыў, што найбольш поўнае адчуванне шчасця з усіх даступных чалавеку — гэта стан адпачынку пасля сур'ёзнай працы. Менавіта ў такім стане знаходзіцца лірычны герой верша, касец. Нібы само жыццё ўзнагароджвае яго дзівосным канцэртам у капе сена, ля якой ён прылёг адпачыць:

*Колькі ў адной копцы свежага сена  
Музыкі радаснай!  
Мы яе слухаем,  
Шырака рукі цяжкія раскінуўшы,  
Гледзячы ў неба пагоднае, сіняе... (III, 426)*

Перад мудрай велічнасцю гэтай сітуацыі недзе адступае на далейшы план і губляецца парадаксальнасць першапачатковай мастакоўскай задумы: найлепшы канцэрт той, які людзі, хіба жартам, могуць назваць «канцэртам». Ідэя аказалася больш глыбокай, набыла філасафічную значнасць у кантэксце больш шырокім, касмічным. Верш, хоць і напісаны верлібрам, здаецца нам твораў паўнагучным, меладычным, мы не адчуваем нястачы гучання, п'явучасць выклікаецца пластыкай апісанняў, атрымліваецца як бы перададзенай шляхам пластычнага іншасказання. Праўда, гэтае іншасказанне моцна падтрымана алітэрацыямі ўнутры нерыфмаваных радкоў: «Вось шэлест ветру прабег над пакосамі, недзе камар ціха струны наладжвае, звон падала свой пчала, пралятаючы». Так разрастаецца ў вобразна-меладычным рэчышчы верша філасофская ідэя: канцэрт у сене — роўны не толькі канцэрту ў зале, ён частка сусветнай сімфоніі жыцця. Для гуманістычнага бачання паняцці вялікага і малага свету зусім іншыя, чым для бачання, скажам, матэматычнага ці

адміністрацыйна-бюракратычнага з яго механічнай градацыяй знешніх велічынь і фармальных вартасцей.

Падтэкст верша «Канцэрт у сене» змяшчае бязмоўную спрэчку з нейкім антрэпрэнёрам, арганізатарам музычных мерапрыемстваў, у якога слова «канцэрт» выклікае звычайныя ўяўленні: зала, музыканты, інструменты, слухачы, праграма, білеты і г. д. Ёсць у М. Танка цыкл вершаў публіцыстычнага плана, дзе ён адкрыта высмейвае вузкасць бюракратычна-чыноўніцкага мыслення з яго вульгарным уяўленнем пра каштоўнасці — своеасаблівую скрыўленую прэстыжнасць паняццяў і назваў, гэта — «Анкеты» (IV, 124), «Была калісьці...» (III, 470), «Заява ў гарсавет» (III, 31), «...І іншыя» (III, 398). Аб'ектам у іх выступае чыноўніцка-бюракратычны шаблон мыслення, вульгарны штамп. Іранічна называе носьбітаў гэтага недамагання аўтар не прозвішчамі, а тэрмінам «чалавек адміністрацыйны»... Вось «загадкульт гарсавета» заўважыў, што ў парку няма надпісаў «указання»... дзе можна прысесці, а дзе пахадзіць, дзе можна смяяцца, а дзе — гаварыць». Неўзабаве «парк наш аблічча змяніў, за рознымі надпісамі не знайсці зялёных палянак». А вось збюракратызаваны журналіст, што, прыстасоўваючыся да тых жа шаблонаў, падаў у рэпартажы пра нейкую канферэнцыю прозвішчы і выказванні толькі найбольш прызнаных удзельнікаў, затым паставіў шаблоннае «і іншыя». Паэт пытае: «Штб гаварылі іншыя?» Ён непакоіцца, бо ведае, што «сярод іх павінны быць і новыя Капернікі, Бетховены, і Гагарыны, і... іншыя» (III, 399). У традыцыйную схему службовай анкеты паэт прапануе ўнесці гуманістычныя папраўкі: «Аб чым найбольш любіце марыць?», «Ці верыце ў дружбу, каханне?». Для яго такія пытанні прынцыпова важныя, таксама важныя, як пытанне «За што вы гатовы змагацца і нават памерці?»...

Рэальным антыподам свету матэматызаванага і збюракратызаванага выступае ў сучаснай паэзіі М. Танка свет натуральны, працоўны, народны і сялянскі свет, а таксама свет дзіцячы і закаханых. Тут чалавек не траціць асабовасці, а чалавечыя каштоўнасці не дэфармуюцца пад уплывам навукова-тэхнічнай рацыяналізацыі або дзяляцка-бюракратычнай схематызацыі. Здаровае разуменне каштоўнасцей чалавечых — вось што заслугоўвае паэтызацыі ў самым свеце. Паэт слушна лічыць своеасаблівым маральна-эстэтычным эталонам народнае паняцце шчасця:

*Простае шчасце людское,  
Так як і наша з табою,*

*Пэўна, складаецца з солі,  
З хлеба, сабранага ў полі.*

Так пачынае мастак верш «Шчасце», дадаўшы да гэтых радкоў такія каштоўнасці, як патрыятызм, дружба, родная песня, ён заключае: «Каб з чаго іншага скласці, дык ці было б яно шчасцем» (III, 221). Выходзячы на касмічныя маштабы мыслення, паэт застаецца ў рамках той жа сістэмы каштоўнасцей. Пытаючы, разважае:

*І нашто цябе, Зямля,  
Нехта вытачыў круглай?  
Ці каб цяжэй было знайсці  
Пясчынку шчасця людскога,  
Ці каб ніхто не мог бачыць  
Канца сваёй дарогі... (III, 538)*

Прызнанымі здабыткамі сучаснай лірыкі з'яўляюцца вершы М. Танка, напісаныя на матэрыяле сялянскага жыцця: «Печ», «Стол», «Пуня», «Цепліцца лазня». Аднак матэрыял іх схіліў некаторых крытыкаў на знешне звужаную інтэрпрэтацыю задум, тут бачылі толькі сувязь аўтара з сялянскай глебай. На самай справе, праблематыка гэтых твораў агульнанародная і агульначалавечая. Паэт разважае пра ўстойлівасць маральных каштоўнасцей, выпрацаваных у працоўным асяроддзі. Унутраны падтэкст дзейнічае тут супраць пахоплівых заяў пра састарванне маральных прынцыпаў пад уплывам хуткіх тэмпаў прагрэсу ў эпоху НТР. Мастак гарача сцвярджае трываласць асноўных маральных прынцыпаў, увасабленнем чаго з'яўляецца даўгавечнасць простых прадметаў сялянскага побыту:

*Я мог бы, сябры, звонкай одаю нават  
Ці нейкай пазмай печ хатнюю ўславіць.  
І ўсё ж я шкадую, што з доменнай печчу  
Я меў мімалётную толькі сустрэчу. (III, 212)*

Побач пастаўлены тут два сімвалы, і яны аказаліся тоеснымі ў маральных адносінах, бо адзіны маральны кодэкс працоўнага людю — рабочых, сялян і народнага мастака, які піша творы на вясковым матэрыяле, але шкадуе, што лёс не дазволіў яму ўзбагаціць песні матэрыялам індустрыяльным. Блізкая думка выказваецца і ў вершы пра стары сасновы стол, змайстраваны нейкім легендарным прадкам:

*Я мог бы шмат лепшы нажыць,  
Але, хай прабачаць суседзі,  
Даруюць шанойныя госці,  
Ніяк не магу з ім расстацца  
І памяццю не даражыць. (III, 156)*

За такім жа вялікім простым і моцным сталом народ наш працоўны вырашае «спрэчкі і розныя важныя справы». Думку пра універсальнасць маральных каштоўнасцей, што жывуць у народзе, разгортваюць як бы з другога праблемнага канца вершы, напісаныя на матэрыяле падарожжаў паэта: у розных кутках зямлі ён сустракае падабенства асноўных маральных прынцыпаў, звычайў, нораваў (вершы «Піяла», «Енісей», «Міска для рысу», «Фінская лазня» і інш.), і гэта стварае ў яго душы адчуванне адзінства працоўнага чалавецтва, тут маральная аснова даверу, дружбы. Паказальны ў гэтым сэнсе верш «Смаленне кабана». Дзесьці далёка ад роднага краю, частуючы падарожжных сяброў хатнім салам, лірычны герой прыгадвае сціплае сялянскае свята, калі «ў хату, як п'янага бога, ўняслі кабана грамадой», а потым, пасля чаркі, «гамонка пайшла пра розныя справы касмічныя».

Вершы «Цепліцца лазня» і «Фінская лазня» можна чытаць у адзіным кантэксце не таму, што тут агульнае слова ў загалоўках, а таму, што яны маюць у падтэксце думку пра адзінства маральнай закваскі чалавецтва, пра сумяшчэнне ў кожным, нават звычайным бытавым акце чалавечага жыцця, адзінкавага і гістарычнага, матэрыяльнай і духоўнай культуры. Зробленая з благоцця — сасновых вершалін, хатняя лазня можа раўняцца з музеем, столькі яна бачыла «ў сваіх чорных сценах драўляных... славурых байцоў-партызанаў! Хоць вешай мемарыяльныя дошкі» (III, 416). Лазня фінская, распаленая другам Арві, паэтызуецца ў фальклорна-эпічным ключы, тут ажывае казачны дух Калевалы, ад жару

*Уцякла лісіца-кету,  
Сусі-воўк — за ёю следам,  
Потым з карху-мёдаедам  
І вядзьмарка мойта-ака<sup>1</sup>.*

У гэтай пякельнай гарачыні добра было сябрам фіну і беларусу, бо яны абодва маюць у сабе падобную працоўную

---

<sup>1</sup> Танк М. Хай будзе святло. Мн., 1972, с. 144. Далей — ХБС.

загартоўку, падобныя жыццесцвярджальныя, гуманістычныя арыенцыры.

Пацвярджэнне маральнай еднасці свету паэт знаходзіць у вобразах людзей працы, асабліва ў вобразах старых жанчын. У гэтым сэнсе М. Танк мае нешта агульнае з Рэмбрантам, незраўнаным мастаком характа старога спрацаванага чалавека. Такія вершы паэта, як «Сустрэча», «Бабка», «Мыццё бабкі Улляны», з'яўляюцца новым крокам у філасофскім асэнсаванні жыццёвага характа простых людзей, што дасягнуў паэт у такіх вершах, як «Маці», «Рукі маці» і інш.

Зачараванне, якое ідзе ад верша «Сустрэча», заснавана на псіхалагічным парадоксе памяці старой жанчыны. Лірычны герой называе яе пачэсным словам «маці», а яна не памятае яго, суседскага сына. Той прыгадвае важнейшыя падзеі свайго жыцця — вяселле, якім завяршылася яго зацятае суперніцтва з іншым аднавяскоўцам, шумнае вяселле з бойкай, але старая не памятае і гэтага. Толькі тады, калі ён прыгадаў свае дзіцячыя выхадкі, удзел у налётах на бабчын сад, тая ўцяміла, хто ён, пазнала сурвіцеля «і пагразіла сваім бярозавым кійком». Жыццёвасць сітуацыі, якую паэт падаў надзвычай лаканічна і сцісла, яшчэ ўзмацняецца гуманістычным акцэнтам заключнай часткі верша. Удзельнікі сустрэчы не пасварыліся, але не было між імі і акту адпушчэння грахоў, які выглядаў бы чуллівай банальнасцю або маралізатарствам. Старая толькі пагразіла

*І сцежкаю павандравала  
Збіраць траву ў барах глухіх,  
Траву ад розных ран глыбокіх,  
Ад дум, што камянём знятуць,  
І ад вачэй, і ад урокаў,  
Што спаць начамі не даюць. (III, 101)*

Верш «Бабка» як бы прадаўжае гэтую сітуацыю, толькі пераводзіць яе ў план казкі, варажбы і добразычлівага гумару. Бабка збірае дубовы ліст «для бочкі, каб хрумсцелі агурочки», а «жменьку ядлаўцовых ягад — для лячэбных кропель — брагі, ад дакучлівай ламоты, рознай там непамыслоты...» (III, 370).

Зусім іншы эстэтычны аспект у вершы «Мыццё бабкі Улляны». Тут нас узрушае рэалізм прымітыву, парадаксальнае сутыкненне жалобы з наўным ажно да смешнага ўяўленнем пра замагільнае жыццё, якое сустракаецца на старонках апокрыфаў або ў фігурках святых у прыдарожных каплічках. Памерла працавітая, руплівая

бабка Улляна, «але перад апошняю дарогай ніяк яе адмыць рук не маглi ад скiб зямлi...». I ўдзельнiкi пахавальнага абраду

*Глядзяць усе на рукi гэтыя,  
Пасiвераныя, парэпаныя,  
I заходзяцца плачам:  
Бо як рукамі гэткімі  
Ды ў дзверы раю  
Грукаць! (ХБС, 30)*

Глыбокую праўдзiвасць вершам паэта пра маральнае характэрства людзей працоўнай вёскi надае асабiстая прысутнасць i маральнае ўхваленне змястоўнай прастаты i сумленнасцi жыцця людзей працы. У шэрагу выпадкаў гэтая прысутнасць носiць адкрыты бiяграфiчны характар. Шырокае прызнанне атрымалi аўтабiяграфiчныя вершы паэта «Гiсторыя вёскi Пiлькаўшчына», «Сямейны фотаздымак», «Мой родны кут», «Вiдаць, нiводная з каралеўскiх дынастый» i iнш., дзе аўтар, смела чаргуючы сур'ёзнае з жартлiвым, наiўны рэалiзм фальклору з iранiчным стылем лiтаратуры, прадаўжае гаворку пра ўлюбёны iм свет маральнага здароўя, працоўнага iдэалу простага шчасця. Вершы гэтыя можна разглядаць як свайго роду мост у дзяцiнства. Свет гэты ў сучаснай творчасцi М. Танка займае асобнае месца як свет райскага шчасця, свабоднай духоўнай актыўнасцi цэласнасцi жыцця i пазнання шчырага любавання прыродай. Мастацкая сiла такіх вершаў паэта, як «Першы дзень снегападу» (III, 377), «Пчалiны звон» (III, 81), «На пахаваннi жаўрука» (IV, 59), «Каб дайсцi да казкi» (IV, 145), «Гербарый» (ДЗЖ, 118), «Гэта — агонь» (ДЗЖ, 68), «Снег 1973 года» (ДЗЖ, 36), «Над ракой зялёны дуб» (III, 524),—у свежасцi, эстэтычнай непасрэднасцi ўспрымання жыцця. Гэта не толькi вершы для дзяцей, а часцей творы пра натуральны ў сваёй пазычнасцi дзiцячы свет, там казка пераходзiць у рэальнасць, там немагчымае магчыма, там натуральна праяўляюцца добрыя задаткi чалавечай натуры, свабодна i палётна жывуць эстэтычныя пачуццi i хваляваннi. Есць падстава залiчыць многія з гэтых твораў да фiласофскай паэзii, хоць яны i не маюць характэрнай для гэтага жанру iнтэлектуальнай нагружанасцi i медытацыйнасцi.

Асобны цыкл утвараюць вершы пра паляванне i паляўнiчыя прыгоды, творы, дзе ўспрыманне прыроды вядзецца з пагранiчна явы i казкi: «На паляваннi з вабiкам» (III, 438), «Зiмовая прыгода» (III, 386), «Цецерукi» (III, 424), «Першае паляванне» (IV, 174). Паляўнiчымі трафэямi тут аказваюцца дзiўныя здарэннi,

высакародныя рыцарскія памкненні, яднанне героя з прыродай і адкрыванне ў сабе чагосьці добрага, людскага.

Свет дзіцячы — гэта рэчаіснасць, дзе захоўваюцца першародныя сувязі прыроды з чалавекам, з мерай яго гуманістычных патрэб. Дарослыя цывілізаваныя людзі, пазнаючы свет шляхам розуму і навукі, далі строгія найменні прадметам, працэсам і з'явам, ды, на жаль, бязлітасна спрасцілі, уніфікавалі сапраўдны свет, дзе нават кожная пясчынка з'яўляецца непаўторнай. У шэрагу вершаў паэт кідае парадаксальныя заклікі аднавіць і ўзаконіць дзіцячае светаўспрыманне, каб кожны прадмет нас вабіў, радаваў ці засмучаў, пераліваўся колерамі, звінеў. Хіба можна застацца ў адносінах да свету халодным інвентарызатарам, які абдзірае з прадметаў іх адметнасць і складае ў штабелі відаў, родаў і класаў?!

Ужо само пасвячэнне дзяцей у мудрасць дарослых азначае для іх адначасна набытак і страту, страту цэласнага, хоць і наіўнага бачання прадметаў і з'яў. Дзіця не хоча разумець, як з мёртвых складоў «ма» і «ма» можа атрымацца жывая, любая мама (верш «Ты супакойся» (III, 502). Пазнавальная і творчая дзейнасць дзецей часта з'яўляецца ў М. Танка тэмай для роздумаў пра пакуты пазнання, пра супярэчлівасць пачуццяў і розуму, пра іх сілу і слабасць:

*Намалявалі дзеці  
Дрэва,  
Якое каранямі ў сонца ўрастае,  
Кветку,  
Якая і ў сне не прысніцца...  
Успомніў:  
Гэткі ж і мой свет калісьці быў —  
Казачны,  
неверагодны,  
стракаты —  
Пакуль не набыў  
Фотаапарата. (IV, 19)*

Туга па тым страшаным свеце — гэта не прыступ нейкай сантыментальнай настальгіі ўзросту. Тут нешта прынцыповае, больш істотнае, важнае. Мастак і сапраўды задумваецца, ці варта было «авалодваць арыфметыкай, поўнай супярэчлівасцей»:

*Бо сам бачыў,  
Як дадавалі*



*Двух з паловай чалавек  
Да двух з паловай —  
І не атрымлівалася пяць. (ХБС, 73)*

У вершы «Да чаго ж убогімі былі» паэт заклапочаны тым, як цяжка пераканаць вучоных і палітыкаў, «што ў жыцці няма падобных ні месяцаў, ні дзён, ні хвілін». Узрушаны гэтай немагатай, ён выказвае парадаксальнае меркаванне, што выправіць фатальную памылку ўдасца,

*Відаць, толькі тады,  
Калі да ўлады прыйдуць дзеці... (ХБС, 7)*

Ідэя чарадзейнага ажыўлення эастыглага ў мёртвых лагічных формулах свету, ідэя адраджэння дзіцячай вяселькавасці светаўспрымання становіцца праграмнаю задачай паэта.

*Кажуць: Дунай блакітны.  
Кажуць: Дунай залацісты.  
А ён такі колер мае,  
З якімі вачамі глядзіш ты. (III, 395)*

Пейзажныя вершы М. Танка часта засяляюцца таямнічымі і дзіўнымі казачнымі істотамі, чарадзейнымі здарэннямі, як у народных казках. Напэўна, ёсць у гэтых прыёмах уплыў паэзіі Баляслава Лесьмяна, польскага паэта-пантэіста, які падобна Чурлёнісу ўвасабляў і адушаўляў дрэвы, горы, каменні, напаўняў свет музыкай быцця. Але першаасновай «уздзіўнення» свету застаецца фальклор, чароўныя калыханкі, гульніёвыя прыпеўкі, лічылкі, дзіцячыя казкі. Часта сувязь гэтая настолькі відавочная, што вершы паэта нагадваюць як бы толькі крыху апрацаваны фальклорны тэкст. Народны паэт як бы бярэцца памножыць скарбніцу фальклору:

*— Дождж, дождж, секані!  
На вяселькавым кані  
Едзе першы весні гром  
Нашым полем за сялом.*

Чытаючы, пачынаеш думаць, што аўтар недзе пачуў і запісаў яшчэ адзін варыянт дзіцячай гульніёвай прыпеўкі, але другая страфа прымушае адмовіцца ад таго дапушчэння. Тут ужо цалкам аўтарскае і, бадай, цалкам дарослае:

— *Хто пад громам прабяжыць —  
Будзе вечна ў шчасці жыць!*  
— *Хто п'е першую расу —  
Будзе ў сэрцы мець красу!*  
— *А хто скача ў лужах з ім —  
Будзе вечна маладым!* (III, 457)

Увасабленне прыроды на стары фальклорны лад патрэбна паэту для таго, каб больш глыбока асэнсаваць яе сувязі з чалавекам і цераз пазнанне гэтых сувязяў паўней раскрыць прыроду самога чалавека, яго гуманістычныя патрэбы:

*Ля расстайнага гасцінца  
Шумяць вербы-чараўніцы.  
Дзень і ноч яны варожаць  
І праезджым і праходжым,  
Што каго за небакраем  
У жыцці-быцці чакае.* (ХБС, 18)

Казачна-варажбітнае напаўненне пейзажу тут прэлюдыя і падстава для таго, каб паставіць у канцы маральна-псіхалагічную праблему: а ці варта наогул выпрабуваць лёс, ці дапаможа нам, ці зашкодзіць веданне сваёй будучыні, можа, хада ў нязведанае варта больш, чым пражыванне запраграмаванага часу. Лёс чалавечы каштоўны тым, што непаўторны.

Казачнае мадэляванне пейзажных малюнкаў — задача нялёгкая, і тут падсцерагаюць няўдачы. Хоць крытыкі часта без аглядкі хваляць буйную асацыятыўнасць паэта, але варта памятаць, што і ў гэтай буйнасці ёсць свая эстэтычная мера. Там, дзе яе пераходзіць паэт, атрымліваецца як бы знарокавае, часта мазгавое награвашчванне гіпербал, якое манументальнай паэтычнай карцінай не становіцца:

*Хмара велізарнейшым карытам,  
У якім цяпер палашча бліскавіцы  
І гром-бугай сваю ўталяе смагу,  
Насунулася на сенажаць.* (ХБС, 181)

Казачная асацыятыўнасць набывае эстэтычную сілу толькі цераз філасофскі падтэкст. Вось, напрыклад, у вершы «Над ракой зялёны дуб» праблема непаўторнасці і аднатыпнасці з'яў разгорнута адначасна ў плане рэальным і алегарычным. Болатны

дуб — сімвал цвёрдасці і сілы — выступае тут гадавальнікам  
непаўторнага мастацтва:

*Дуб — не дзіва ля ракі,  
Нават тое, што — такі,  
Нават і не дзіва што  
На ім звіта гнездаў сто.*

*Дзіва — іншае, сябры,  
Што ў кожнага салаўя,  
Ад зары і да зары,  
Песня непаўторная. (III, 524)*

Паэт не абмяжоўваецца пошукам адрознасці казачна-паэтычнага бачання ад цвярозага, практычнага ўспрымання, ён выкарыстоўвае казачнасць для пранікнення ў глыбіні рэчаіснасці, даводзіць, што толькі спалучэнне двух тыпаў успрымання — навукова-практычнага і казачна-мастацкага — з'яўляецца поўным.

Думка паэта напаўняецца трывогай і трагізмам, калі навукова-тэхнічнае пазнанне і казачнае мадэляванне свету затрачваюць сваю спецыфічную якасць, пераблытваюцца ў нейкім экзистэнцыяльным лабірынце. Паўстае тады страхотлівая экзистэнцыяльна-кібернетычная казачнасць. Лірычны герой апынаецца, напрыклад, у цяні сасны, якую даўно ўжо ссеклі і спалілі. Казачны дзіцячы свет — гэта альтэрнатыўнае адмаўленне свету кібернетычнага, як жывая елка — адмаўленне штучнай, пластыкавай.

Варта адзначыць, што свет дзіцячы, свет казачны не выступае ў паэзіі М. Танка як прытулак, куды можна схвацца ад зямных клопатаў і трывог. Ён складае астравок у непадзельным трывожным сучасным свеце, астравок, які трэба любіць, берагчы, але не фетышызаваць.

Дзіцячы свет у шырокім эстэтычным разуменні — гэта канкрэтнае існаванне свету наогул і свету казкі, у прыватнасці, які патрэбны не толькі дзецям, а і дарослым для таго, каб не ачарствець душою, захаваць свежасць і шматграннасць сувязяў з жыццём. Катэгорыя казачнага, незвычайнага асабліва шырока ахоплівае ў сучаснай лірыцы М. Танка пейзаж, змяняе яго ранейшую паэтыку. Устаноўка на выяўленне цераз малюнк прыроды сацыяльных і патрыятычных пачуццяў саступае месца новаму паэтычнаму мадэляванню карціны на аснове казачнасці. Мастак-творца лічыць гэтую пераўтвараючую работу фантазіі

набліжэннем да заповітнай мэты—«стварэння свету, пра які я пеў» («Усё жыццё збіраю галасы сусвету», ХБС, 33).

Цяпер у малюнках прыроды ўсё — ад чалавека да пясчынкі не толькі жыве, але здзіўляе несамавітасцю свайго жыцця, змацяянальнаю раскаванасцю і паўнатай:

*Пераклікаюцца грамы —  
Буркун і Ракадун,—  
І бор грыміць пасля зімы  
Усім перагудам струн.  
Шуміць вяршалінамі хвой,  
Падлескам маладым  
І зелянеючай травой,  
Што сцелецца, як дым. (ХБС, 54)*

*Яны даўно збіраліся сустрэцца —  
Апошні снег і першы дождж вясны,—  
І толькі сёння, калі звёў іх вецер,  
Загрудкі схапіліся яны. (III, 362)*

Такая прырода, напоўненая водбліскамі чалавечага жыцця, яго праўды і крыўды, вабіць пазта, які ў вершы «Пушча» не дзеля прыгожага слоўца прызнаецца:

*Люблю я  
заглыбляцца ў нашу пушчу —  
Спадвечна зелянеючую кнігу.  
На кожным лісце ў яе —  
        песня песняў,  
На кожным лісце ў яе — казка казак. (ДЗЖ, 186)*

Яго родныя, да болю з дзяцінства знаемыя нарачанскія сосны кожны дзень «уброд пераносяць сонца, памагаюць рыбакам цягнуць з сялявай невад», а ў выключныя дні,

*У навальніцу  
З далоні на далонь  
Сваіх цакручаных  
1 вузлаватых рук-галін  
Перакідваюць  
Абліскавічанья  
Гром і хмары. (ХБС, 126)*

Асновай казачнасці вобраза з'яўляецца здольнасць да бескарыслівага фантастычнага бачання рэальнасці. У вершах «Колер снегу», «Метамарфоза агню» з'явы прыроды выступаюць менавіта ўзбуджальнікамі казачна-фантастычнага ці чарадзейнага бачання звычайных з'яў:

*Нічога больш рознакалёрнага,  
Як узмяцелены снег,  
Я не знаю.  
Які ён быў сіні,  
Калі замяраў я  
У пакоі настылым...  
Які быў ружовы,  
Калі я страсаў яго з плеч  
Той, што прыносіць шчасце! (IV, 171)*

Гэтыя радкі падводзяць нас да другога мацерыка казачнай краіны — мацерыка закаханых.

Любоўная тэма ў сучаснай паэзіі М. Танка кранае багаццем матываў, свежасцю і ўсведамленнем, што яе арыгінальнасць вырастае з глыбока засвоеных народных, нацыянальных і еўрапейскіх культурных традыцый. У беларускай лірыцы XIX стагоддзя любоўная лірыка амаль не развівалася, нават у пачатку XX ст. многія паэты пазбягалі яе, застаючыся ў межах аскетычнай грамадзянскасці. Я. Купала і Я. Колас выкарыстоўвалі любоўную праблематыку часта для таго, каб сказаць, што каханне для беднага і цёмнага беларускага мужыка — недасягальная раскоша. Ідэя няздзейснага шчасця звычайна напаўняла вершы, створаныя ў стылі народных балад, але матывіроўка трагічнай развязкі канкрэтызавалася ў адпаведнасці з праграмнымі ідэямі вызваленчага руху. Звычайна лятункі аб шчасці закаханых разбівае няўмольны лёс, варажы простаму чалавеку грамадскі лад, жорсткасць уладароў жыцця: хлопца здаюць у салдаты, садзяць у турму або нават забіваюць фанатычныя ахоўнікі саслоўных табу. Сонечныя лятункі абрывае віхура рэальнасці, і любоўны сон канчаецца балючым прабуджэннем...

Але ўжо Купалу не магла задаволіць фатальная безнадзейнасць баладных развязак. Жыццё падказвала, што з трагічных тупікоў ёсць выйсце: зберагчы каханне можна цераз удзел у вызваленчым руху, каханне ідэйна перакананых людзей акажацца не падуладным разлуцы, ніякія адлегласці і пакуты не змогуць астудзіць жару тых сэрцаў, што адначасна любяць сваіх

суджаных і свабоду радзімы. У многіх вершах і ў паэме «Яна і я» каханая лірычнага героя ператвараецца ў сімвалічную постаць спакутанай, поўнай балючага хараства Беларусі, у іншых творах Беларусь прымае воблік нявесты, вясельніцы, якая заручаецца з жаніхом. Выдатны раманс Багдановіча «Зорка Венера» глыбока спалучае тугу па любімай дзяўчыне з тугою па роднай старонцы. Арыгінальнасць любоўнай паэзіі М. Багдаповіча ў паглыбленай сувязі любоўнага пачуцця з сістэмай духоўных каштоўнасцей вызваленчага руху, з новым адроджаным чалавекам. Здольнасць моцна кахаць часта выступае ў яго як доказ багацця асобы чалавека. Каханне селяніна Максіма да арыстакраткі Магдалены ў аднайменнай паэме такое вялікае, што перад ім малее віна героя, які недатрымаў шлюбаванай вернасці жонцы. Маладосць, каханне, хараство мацярынства ўнесены Багдановічам на вяршыню духоўных каштоўнасцей.

У заходнебеларускай паэзіі плённа працягваў і сінтэзаваў традыцыі Купалы і Багдановіча Уладзімір Жылка. Успрымаючы здабыткі класікаў у кантэксце еўрапейскай і рускай рамантычнай канвенцыі, ён імкнецца пераплавіць і перакаваць у горне каштоўнасцей вызваленчага руху праграмную ідэю Персі Шэлі аб адраджальнай сіле хараства і дзейснага кахання. У цыкле «Вершаў спадзявання» паэт праслаўляе адраджальную сілу хараства і кахання, пераадольвае схему падзвіжніцкага аскетызму, які патрабаваў адмаўляцца ад асабістага шчасця ў імя абавязку, змагання. Каханая ў яго спалучае рысы дзяўчыны з рысамі радзімы-Беларусі. Ідэя дзейснага кахання як сродку далучэння чалавека да адраджальных крыніц хараства супрацьпастаўляецца дактрыне ўсёдаравальнай любові, якую прапаведуе хрысціянская царква. Жылкаў Хрыстос — асоба паўнакроўная, якой даступна адчуванне сілы любові зямной і нябеснай («Марта», «Альбігоец»).

Давераснёўская лірыка М. Танка, як мы бачылі, таксама вяла пошук сувязяў асабістага з грамадскім ва ўмовах вызваленчай барацьбы. Паэт адкінуў аскетычную схему адмаўлення ад асабістага дзеля вузка разуметай грамадзянскасці. Рэвалюцыйны рух як змаганне за вызваленне чалавека з'яўляецца і барацьбой за права на каханне, за новую, свабодную ад уласніцкіх табу мадэль інтымных адносін. Любоўны струмень у юнацкіх барацьбітніх вершах сёння здаецца паэту лішне нясмелым, і ён пытае ў каханай.

*Як з няўдалых маіх вершаў ранніх,  
Скрэсленых, знявечаных цэнзурай,*

*Адгадала аб маім каханні,  
І не толькі — да вясны і буры? (III, 227—228)*

Але ў гэтай самакрытыцы шмат перабольшання. Давераснёўская любоўная лірыка М. Танка знайшла захопленое прызнанне тагачаснай моладзі і літаратурнай крытыкі. Барацьба за прызнанне асабістых адносін часткай грамадскага чуваць і ў лірыцы паэта ваенных гадоў. Нават у сучаснай любоўнай паэзіі М. Танка мы бачым працяг той спрэчкі — выкрыванне і развенчванне хрысціянскіх догмаў затворніцтва («Ауе Магія», «Ода на смерць кардынала І. Данелона»), высмейванне айчынных ваяўнічых маралістаў, якімі на справе часта аказваюцца педанты, бюракраты ад маралі, нудлівыя старцы, педантычныя крытыкі і распусныя снобы-паэты:

*Хай пішуць распуснікі  
Посныя вершы,  
А я цябе, любая,  
Слаўлю, як грэшнік. (III, 393)*

Палемічна пачынае паэт оду каханай, якая ў час ліхалецця, у няпэўны час суролага змагання, паверыла сэрцу, якое «пастукала ў дзверы», паверыла і, паслухаўшы ўласнага сэрца, пераступіла мяжу, накрэсленую ў мёртвых правілах этыкі,

*Сагрэла ў сцюдзёную,  
Лютую восень...  
Калі ж пагасіла святло —  
Мне здалося:  
На правай руцэ,  
На якой спачывала,  
Ўсю ноч, не заходзячы,  
Сонца палала. (III, 394)*

Грэшнікам выглядае паэт у вачах нудлівых маралістаў ды скрытных распуснікаў, для якіх слова — спосаб прыхаваць уласную сапсаванасць.

Сатырычныя вершы «Сентыментальная трагедыя», «Выхаваўчы раманс» востра парадыруюць посныя падрабкі пад любоўную лірыку. Адзінай вартасцю гэтых серэнад мае быць узгодненасць з маралізатарскімі догмамі: «Агучана ў галоўморгу, адобрана і ўпраўдомам, і бабкай маёй, і прафоргам». Праўда, трэба сказаць, што М. Танк і ў справе раскаванасці інтымнага маналога

захоўвае меру, не спакушаецца модным спаборніцтвам у эратызацыі лірычных прызнанняў, чым нярэдка бравіруюць сёння маладыя паэты. Вяўленне эратычнага пачатку ў каханні — не вялікае адкрыццё і не вялікая смеласць. Па самой прыродзе інтымныя адносіны павінны захоўваць інтымнасць, таямнічасць, тут мажлівасць іх духоўнага багацця і характава. З другога боку, М. Танк не спакушаецца і крайнасцямі адухаўлення інтымнай сферы, якая ў еўрапейскай паэзіі бярэ пачатак ад сімвалістаў, а прадаўжэнне мае ў экзістэнцыялісцкіх плынях, дзе любоўны акт трактуецца як містычнае далучэнне да таямніц быцця.

Меркай і нормай падыходу да праблемы інтымнага застаецца наогул для М. Танка народная любоўная песня. Там ён знаходзіць асноўны прынцып ацэнкі любоўных адносін як праявы цвіцення жыцця, росквіту душы, незвычайнага парывання да ідэалу. Аказваецца, для закаханых, як і для дзяцей, найбольш блізкі казачны свет. Гэты ж свет патрэбны і паэтам, і знаходзіцца недзе ён «Каля трох крыніц»:

*Неўгамонныя тры крыніцы б'юць,  
З першай — саснякі баравыя п'юць,  
А ў другой, крутой, веснавой бруі,  
Галасы свае мыюць салаўі.  
А дзе трэцяя, там — на дошчачцы  
Ганна мыецца ды палошчацца. (III, 460)*

Вершы народнага складу па колькасці пераважаюць у сучаснай інтымнай лірыцы М. Танка. Мастацкія вартасці іх, як мне здаецца, не аднолькавыя, часам некаторыя тэксты аддаюць пэўнай манернасцю, вобразы закаханых дзяўчыны і дзецюка выдаюцца схематычнымі, а залёты праставатымі. Але калі браць гэтую лінію паэзіі Танка ў цэлым, як ідэйна-тэматычную і эстэтычную лінію, дык яе змястоўнасць, яе маральна-філасофская напоўненасць не можа падлягаць сумненню. Паэт у межах народнай традыцыі стварае такі свет казачнага характава, які, па яго ўяўленню, павінен гарманіраваць са станам закаханасці, са станам творчага ўзлёту асобы. Шэраг вершаў, у якіх паэт дасціпна і тонка схоплівае любоўныя перыпетыі — нязграбнасць залётніка, капрызнасць дзяўчыны, наіўны камуфляж закаханасці як пэўнай усё ж слабасці, якая можа прывесці да страты асабістай незалежнасці, і многае другое, — мае бяспрэчную эстэтычную вартасць. У лепшых творах гэтага тыпу паэт паднімаецца да вяршынь агульначалавечага. Такія вершы, як «Сварка», «На вечарынцы», «Просьба», сталі любімымі



творамі моладзі, іх чытаюць на вечарах і святах. Некаторыя тэксты М. Танка народна-песеннага характару сталі папулярнымі песнямі. Думаецца, іх прывабнасць менавіта ў адчуванні псіхалатічнай сутнасці кахання як свята душы, як прагі хараства, дасканаласці, шчасця.

*З першай сустрэчы знаў,  
Што далоні твае —  
Гэта гнёзды, ў якіх  
Птушка шчасця жыве.*

*Птушка шчасця, якая  
У мары і ў сне  
Кожны раз прылятае  
У мой сад да мяне. (III, 440)*

Варта адзначыць, што ў любоўнай лірыцы М. Танка няма непраходнай мяжы паміж творамі народна-песеннага складу і вершамі інтэлектуальнага складу, у якіх ідзе гаворка пра сучаснасць і сучасніка, надзеленага значным духоўным вопытам. Тут, у гэтых вершах, свет казачны ўскладняецца драмамі асабістага і сусветнага гістарычнага жыцця («Ты мусіш прыехаць», «Авідзію», «Адасланыя лісты», «Ноч без цябе» і іншыя). Героі гэтых вершаў прайшлі суровае жыццё. На этапных дарогах, на дратах і турэмных кратах пакінулі яны шмат нязбыўных лятункаў, каляровых сноў. Але з ліхалецця вынеслі яны вернае каханне. І цяпер яно дапамагае жыць, адчуваць сэнс жыцця, чалавечы сэнс. Змястоўны жыццёвы кантэкст, водбліск перажытага стварае ў гэтых вершах нейкую ўзнёслую атмасферу ачышчэння. Як і ў адной з ручаін ваеннай лірыкі М. Танка, тут таксама ткуцца ўзоры любоўных парыванняў на канве вобразаў сусветнага мастацтва — «як Фра Ангеліка маляю вобраз твой». Так сцвярджаецца агульначалавечая аснова кахання, гэтага спантаннага і цудоўнага парыву да роднасці, да ўзаемапазнання, сцвярджэння.

Цераз прыроду, прадметы побыту і лёсы людзей звязаны свет дзяцінства паэта, свет кахання і пачцівай працы са светам «супярэчнасцей грозных». Адзін з выдатных вершаў паэта «Конаўка» дае нам «гістарычнае» ўспрыманне гэтага простага бытавога прадмета — конаўкі, зробленай з гільзы снарада. Аналагічныя глыбінныя сітуацыі ўзбуджае паэт у вершах «Шыбы старой камяніцы», «Стары мост», «Дрэвы забылі пра буры і страты», «Дзе яны?». Паэт удасканальвае тут, гуманістычна

паглыбляе меру ацэнкі гераізму, подзвігаў, трагедыі. Найбольш выдатныя яго творы гэтай тэмы вылучаюцца менавіта шчымлівай чалавечнасцю. Ветэрану вайны цяжэй стала ступіць на запусцелы мост сёння, у мірныя дні, чым у дні вайны, калі ён прабег па ім пад варожым агнём, бо сёння ў праломках маснічын водарасці нагадваюць яму рукі загінуўшых сяброў. Прадмет апісання, становячыся адухоўленым аб'ектам, нясе ці выказвае аўтарскую гуманістычную ідэю. «Асцярожна выцірайце шыбы старой камяніцы!» — папярэджвае паэт у пачатку верша, а потым кранае чытача гуманістычным парадоксам тлумачэння:

*Яны бачылі болей,  
Як вочы людзей,  
Якія заўжды пасля стрэлаў  
Згасалі. (III, 388)*

Гіпсавыя анёлы ў спаленым храме, якія па задуме дойліда мелі запісаць кожнага, хто ўваходзіў маліцца і выходзіў адтуль, на пытанне героя, які ўбачыў у першым спісе тысячы імён, а ў другім ніводнага:

*Дзе яны?  
Але маўчалі і анёлы  
З апаленымі крыламі.  
Іх таксама  
Кулі  
Не мінулі. (III, 432)*

У шэрагу філасофскіх вершаў-роздумаў М. Танк пашырае асноўную ідэю гераічнага завету, паднімае яго да ролі універсальнай аксіёмы сапраўднага, адзіна мажлівага для чалавека зямнога шчасця. Нярэдка формула шчасця як змагання палемічна супрацьстаіць мяшчанска-спажывецкім уяўленням аб шчасці як смаку прысваення жыццёвых даброт. Гаворка напаўняецца іроніяй, нават сарказмам тут, дзе вульгарныя спажывецкія ўяўленні аб шчасці некаторыя звязваюць з камуністычным ідэалам.

У вершы «Мне здаецца» паэт даводзіць спажывецкія памкненні да абсурду, гаворачы:

*Некаторыя нават ужо  
Стараюцца запасіся  
Велізарнейшай лыжкай  
Ды міскай.*

Некаторыя нат ужо  
Стараюцца пазбыцца  
«Перажыткаў» —  
Сваёй культуры і мовы,

Быццам  
Ля варот Камунізма  
Кантралёры  
Будуць экзаменаваць  
Толькі на эсперанта...

Я ўпэўнены, што ля ўвахода  
У Камунізм спытаюць:  
— З чым прыходзіце вы,  
Які знаеце танец?

Танец жывата?  
Вы не індус, здаецца?  
А іграеце? На там-тამе,  
А не на жалейцы?

.....  
А спяваеце песні  
На мове якой?  
Кажаце, што на многіх,  
Толькі не на сваёй?..

І, мне здаецца,  
Адправяць ад парога  
Не аднаго давучыцца  
Дзівака такога. (IV, 30—32)

Паэзія М. Танка знаходзіць глыбінныя сувязі паміж спажывецкім варыянтам формулы шчасця і агульнай філасофіяй сузіральнага існавання, філасофіяй ухілення ад цяжару жыцця, ад віхураў часу. Што ж супрацьстаіць такой філасофіі і такому *modus vivendi*? Ці толькі змаганне? Не, яшчэ і праца, праца як творчасць, як сродак адолення супраціўлення жыццёвай інерцыі. Натуральнае ўяўленне аб такім ідэале паэт знаходзіць у народзе. Ён зноў прыгаврае сваё суровае дзяцінства і, ачышчаючы яго ад момантаў прыватных, вылучае галоўны тон. Праўда, у любым асяроддзі, нават у працоўным, узнікае сама сабой ахоўная псіхалогія, якая становіцца нейкай «мудрасцю» жыцця. Паэт не згодзен з бяздумнаю педагогікай унікання турбот, адгароджвання тых, каго мы любім, ад цяжкасцей:

*Гэта — агонь, Гэта — вада.  
З імі не знайся. Асцерагайся.  
Гэта — любоў. Гэта — бяда.  
Іх абысці стараной пастарайся.*

*Хутка закончу дарогу сваю  
Праз перавалы, адхоны, абрывы.  
Сёння настаўнікі не пазнаюць:  
Такі я паранены ўвесь... і шчаслівы. (ДЗЖ, 68)*



Характар поля ідэйна-эстэтычнай напружанасці сучаснай паэзіі Максіма Танка можна акрэсліць мерай гуманістычнай каштоўнасці перажываючага суб'екта. Паэт называе свайго лірычнага героя лацінскімі тэрмінамі *homo politicus* і *homo cosmicus*. У падтэксце зваротаў да латыні, даўняй мовы навукі, ужо закладзена цяжкасць або і немажлівасць адназначнага навуковага вызначэння героя, душа якога пульсуе, змяняецца пад уздзеяннем супярэчлівай рэчаіснасці.

Паняцце «чалавек палітычны», калі меркаваць па падтэксце верша «Дуб Ягелы», — гэта асоба, якая думае гістарычна, ён шкадуе, што не быў сведкам апошніх дзён ляснога волата і не змог угаварыць яго пакінуць успаміны пра каралеўскія таямніцы, якія той, напэўна, ведаў. Ведаў і не расказаў, не ў прыклад сучасным легкавісам па часці мемуараў, у якіх хвацкасць прапарцыянальна легкаважнасці зместу і нястачы пачуцця адказнасці за напісанае.

Чалавек касмічны — гэта сінонім сучасніка, надзеленага павышанай дапытлівасцю, здольнасцю заглыбляцца ў адносіны прадметаў і з'яў ажно да глабальна-касмічных межаў, заглыбляцца, каб знайсці гуманістычную меру рэчаў. Напэўна, абодвум тыпам сучасніка супрацьстаіць *homo furisticus* (эпітэт утвораны ад лацінскага слова *furor* — шаленства), які азначае чалавека, апантанага інстынктам спажывання, безадказнага пажырання матэрыі жыцця (ён «можа няведама што натварыць»). Рамантыкі лічылі апантанасць якасцю станоўчай, нават дэманічную апантанасць, але не варта думаць, нібыта М. Танк адмяжоўваецца тут ад рамантызму, бо гаворка ж ідзе пра апантанасць выключна злаякасную, скіраваную не супраць маральнага педантызму ці раўнадушнасці розуму, а супраць самога жыцця, прыроды і планеты. Чалавек шалёны, у кантэксце верша, — гэта чалавек шкодліва безадказны, а яго драпежная апантанасць ва ўмовах сусветнай звязанасці грамадскіх працэсаў у сучасным свеце можа каштаваць чалавецтву існавання. Паэт бачыць напружанае

супрацьстаянне чалавека палітычнага і касмічнага чалавеку, апантанаму спажывецтвам і ўласніцтвам. Гэтае супрацьстаянне вырываецца то гамлетаўскімі, то мефістофельскімі сітуацыямі (верш «Званіце, званіце»<sup>1</sup>).

КАМУНІКАТ.ORG

---

<sup>1</sup> Танк М. Прайсці праз вернасць. Мн., 1979, с. 60. Далей — ПВ.

**Лабірынт фетышаў,  
супрацьстаянне,  
пошукі  
будучыні**



Сёння, калі вершы, прывезеныя з загранічных паездак нашымі паэтамі, разрастаюцца да памераў анталогіі, набытак Максіма Танка, які пасля вайны аказаўся ў ліку першапраходцаў, замацоўвае сваю адметнасць і сілу. Сакрэт поспеху ў глыбокім веданні жыцця ўласніцкага свету, паэт умее мабілізаваць памяць юнацтва, спалучыць яе з новымі непасрэднымі ўражаннямі, набытымі ў часе паездак за мяжу. Але не менш важную роль іграе талент, спецыфіка мастацкага ўспрымання свету як чалавечай каштоўнасці. Мастак ведае тыя азначэнні, што даюць капіталізму вучоныя, гісторыкі і сацыёлагі, аднак не квапіцца іх паўтараць, не хоча падмяняць паэзіяй навуку. Дэвіз паэта — чалавечае багацце ўспрымання і ацэнкі, шматграннасць, на якую толькі здольны ўсебакова развіты, багаты чалавек. Ідэальны чалавек з'яўляецца інструментам пазнання ў мастацтве і крытэрыем эстэтычнай ацэнкі ўсіх рэчаў, характава і агіднасці з'яў навакольнага свету.

Звычайна ад твораў пра далёкія краіны мы чакаем экзотыкі, але М. Танк дае не толькі экзотыку, ён імкнецца да праніклівага сацыяльнафіласофскага асэнсавання тых супярэчлівасцей, што спарадзілі феномен уласніцкага свету. Свет гэты ўспрымаецца паэтам як нешта разарванае і раздвоенае, уласніцтва спараджае вытворчую актыўнасць, але адначасна бяздушнасць, эгаізм, прагавітасць, індывідуалізм. Паэт бачыць і балюча адчувае драматычны разрыў паміж гуманістычнымі ідэаламі, якія выпрацавала перадавая сусветная культура, і цынічнай, драпежнай рэальнасцю рынкавых адносін. Часта энергія верша, яго пафас поўняцца драматызмам перападаў паміж светам гуманістычнай культуры, сусветна вядомымі міфамі, легендамі, вобразамі, выпрацаванымі народным геніем, і вульгарнай цынічнай явай спажывецтва, бізнесу, каланіяльнага драпежніцтва. Лірычны герой то западае душой у светлую мару — легенду, то вяртаецца да сузірання бездухоўнай нялюдскай явы. На гэтых перападах і

пераключэннях свядомасці паўстае востры драматызм актыўнага эстэтычнага ўспрымання, духоўная драма сучасніка.

Буржуазнае грамадства перажыло ў гады маладосці М. Танка першы сусветны крызіс, які спаралізаваў гаспадарку. Праўда, супраць крызісу эканомікі знайшоўся спосаб: расшырыць фронт працы, узровень занятасці і пакупной здольнасці мас. Бяжучыся новага застою, капіталістычнае грамадства абвясціла сябе грамадствам масавага спажывання; улічваючы папулярнасць слова «рэвалюцыя», яно выхваляецца, што здзейсніла ажно дзве — тэхнічную і сексуальную. Аднак прывід новага крызісу стукае ў брамы спажывецкага раю: цяпер ужо крызіс энергетычны і сыравінны, глабальны крызіс капіталізму як сістэмы. Аказваецца, навукова-тэхнічная рэвалюцыя здзейсняецца там толькі ў метраполіях, а ўскраіны па-ранейшаму застаюцца адсталымі галетніцамі, сыравінным прыдаткам. Палавіна людзей у грамадстве масавага спажывання прадаўжае хранічна галадаць, прытым парадокс: найбольш галодны кантынент свету — Азія — вымушана рэгулярна выводзіць харчаванне ў Амерыку і Еўропу. Агульнае заняўбанне праблем сельскай гаспадаркі спараджае небяспеку глабальнай нястачы прадуктаў харчавання. Розныя лекары-шарлатаны капіталістычнай сістэмы прапануюць кожны свае спосабы наравы: адны хочучь стрымаць прамысловую вытворчасць, другія — рост насельніцтва, устанавіць межы росту людзей і межы ўмяшальніцтва тэхнічнага чалавека ў сферу прыроды. Як правіла, праекты рашэння глабальных праблем, з якімі выступаюць буржуазныя вучоныя, не ўлічваюць таго, што гэтыя «праблемы веку» ўзніклі ў абстаноўцы супрацьстаяння дзвюх сацыяльных сістэм і што сістэма сацыялізма выяўляе якраз здольнасць вырашаць лёс чалавецтва гуманістычна. Такія праблемы, як забруджванне атмасферы сусветнага акіяна і рэк патрабуюць адначаснага вырашэння ў межах планеты. Сучаснасць выяўляе прынцыповую абсурднасць заповедзяў капіталізму, быццам вытворчасць для вытворчасці, дабрабыт для дабрабыту, спажыванне для спажывання з'яўляюцца абсалютнымі дабротамі. Толькі сацыялістычны свет здольны супрацьпаставіць уласніцка-спажывецкім фетышам прынцыпы гуманістычныя — разумна вызначаць межы чалавечых патрэб і спосабы справядлівага іх задавальнення.

Вастрыня глабальных праблем сучаснасці жыве ў душы лірычнага героя вершаў Танка, асабліва адчувальна гэта ў творах, матэрыял для якіх далі паездкі паэта ў капіталістычныя краіны.

Уласніцкі свет паўстае тут як свет вялікага абсурду, у якім дзівосныя здабыткі тэхнікі, матэрыяльнай культуры адарваны ад гуманістычнай меры жыцця і патрэб чалавека. Гэта свет матэрыяльнага багацця і гуманістычнага галадання, свет, дзе нават фантазія вучоных і мастакоў упадае ў хваравітую скажонасць, дзе нават гумар пераходзіць у чорны жак.

Насмешліва трактуе паэт тых паслужлівых лектараў, якія запэўнівалі яго на радзіме, нібыта капіталізм «аслаб і на ложы смяротным ляжыць». За мяжой ён убачыў іншае: капіталізм «як той гад завіхаецца. Яго і дубінай не лёгка дабіць». Аднак дабіваць неабходна, бо завіханні гэтага гада — пагроза чалавецтву. Паўтараючы з роздумам слова «Капіталізм! Капіталізм!» лірычны герой у вершы «Амстэрдам» гаворыць: «Не, мы не павінны слоў гэтых пакінуць у спадчыне свету, каб ён не загінуў» (Ш, 115). Грамадзянскі паэт, якому даводзіцца часта сустракацца з капіталістычнаю явай, шчыра захапляецца цудоўным відовішчам урбаністычнага пейзажу, архітэктурна-тэхнічнымі збудаваннямі, тэхнікай на грані фантастыкі, нават узбагачэннем прыроды ў асобных мясцінах:

*Стакгольм — гэта дружба граніту і мора,  
Карал, што вясёлкай гарыць і не стыне,  
Стакгольм — гэта выклік паўночным шырыням —  
У парках увесь і ў зялёным уборы. (III, 109)*

Верш «У Парыжы» дадае ўжо да казачнафантастычнага малюнка буйнага сучаснага горада ноты трывогі, плошча яго становіцца мембранай, што ловіць адгалоскі сусветнага антаганізму:

*Быў вечар.  
Вуліц вогненныя струны  
Пад Эйфелевай вежай ўскінутым смяком  
Гулі надрыўна, быццам заглушыць  
Парыж стараўся навальнічны гром,  
Які з Паўночнай Афрыкі ляціць... (III, 120)*

І, пералятаючы цераз акіян, паэт бачыць яшчэ большую напружанасць супярэчлівасцей. Ахілесова пята капіталізму — несумяшчальнасць тэхнічных цудаў з гуманістычным убоствам чалавечых узаемаадносін:



*Я вась з захапленнем гляджу  
На Трайбера казачны мост  
Ці на шырачэзныя  
У Злучаных Штатах дарогі.*

*Яны, як асфальтныя рэкі,  
З прытокамі тысяч другіх,  
Не ведаюць ні скрыжаваньняў,  
Ні стромых пахілаў.*

*Яны, як п'явучыя стрэпы,  
Што пушчаны з лукаў тугіх  
Насустрэч прыгодам, вятрам,  
Міражам, небасхілам. (III, 335)*

Але ў тэхнічных здабытках, у архітэктуры, мастацтве, жыцці — часта паэта здзіўляе адсутнасць чалавечай меры. Адзін з яго заакіяньскіх вершаў названы «У краіне гігантаманіі»:

*Тут дамшчы такія высяцца —  
На паверхаў паўсотні,  
паўтысячы,  
Як бясконцыя паралелі,  
Пад зямлёю пралеглі тунелі,  
Вядукі, масты такоўскія,  
Як гіпербалы Маякоўскага. (III, 487)*

Сусветна вядомая статуя Свабоды ў вершы Танка «аслепла ад зьяння і бліскавіцаў рэкламы». Царства рэкламы паэт успрымае як нейкае хваравітае звырадненне творчай фантазіі; гіпербалізаваныя рэкламай спакуслівыя вобразы раскошы і асалоды ў месцах спажывання сутыкаюцца з прыгнятаючым рацыяналізмам і ўбоствам мясцін вечнага адпачынку. Амерыканскі могільнік уражвае бяздушной шэрасцю:

*Ні табе тут цяністага дрэва,  
Ні птушынага шчэбету, шуму,  
Ні мурашак, ні пчолаў руплівых —  
Нават мёртвы завые ад суму.*

*Толькі шэрыя пліты з крыжамі,  
Быццам лавы застыўшыя хвалі...  
Ажно дзіву даешся: як людзі  
Даюць згоду, каб іх тут хавалі!*

*Хіба толькі свет гэты бяздушны  
У іх, яшчэ за шмат дзён да спачыну,  
Усю паззію вытравіў з сэрца,  
Не пакінуўшы нат успамінаў. (III, 319)*

Культ уласнасці — гэта жажліва вядомы культ індывідуалізму, культ звышчалавека, які сядзіць у скуры кожнага буржуа, бізнесмена, наказваючы яму стаць спачатку міні, а потым мультымільянерам. Уласнасць мае сілу ўлады, такі стан свету спараджае і ўзвышае ўласніцкія фетышы, напаўняе планету подыхам трагізму, сусветнай катастрофы. У двух аспектах даследуе свет уласніцтва Максім Танк — у глабальным як homo politicus і ў інтымна-чалавечым, як homo humanus.

Найбольш яскравыя творамі першага плана аказаліся тыя, дзе паэт выкрываў каланіяльна-драпежніцкую прыроду імперыялізму, гэта вершы «У краіне міфаў», «Гібралтар», «У заапарку», «З берагоў Амазонкі» і інш.

Верш «Гібралтар» цалкам пабудаваны як напружаная спроба самаарыентацыі героя ў свеце, дзе здрадліва перамяшаліся адвечныя гуманістычныя сімвалы з рэаліямі сучаснай мілітарысцкай явы:

*Лёгка туман засцілае ўдалі  
Бераг гарысты Іспанскай зямлі,  
А за туманам, здаецца, ты бачыш:  
Рыцар Ламанскі над кручаю скача,  
Бачыш жалезныя латы і шчыт.  
Піку, якая падпёрла блакіт...  
Сонца ўздымае туману завесу.  
Не! Гэта — скалы!*

*Слупы Геркулеса!*

*Ззяе пагожых нябёс сінява,  
І Гібралтар вырастае прад намі  
З крэпасцю,*

*складамі і караблямі —*

*Прагнаў пашча брытанскага льва,  
Льва, чые век ненасытныя вочы  
Пільна, трывожна за Афрыкай сочаць. (III, 132)*

Перад намі цэлы каскад асацыяцый. Ідзе апазнаванне і самаарыентацыя героя-падарожніка, чья думка дабіраецца да суровай супярэчлівасці нашых дзён цераз матывы міфаў. Ад захаплення літаратурнымі вобразамі-сімваламі герой прыходзіць да суровай явы, і яго эстэтычнае любаванне астуджаецца,

пераходзіць у востры выкрывальны пафас, верш канчаецца сцвярджаннем салідарнасці з вызваленчай барацьбой народаў Афрыкі.

Адраджэнне краін каланіяльнага свету, барацьба за нацыянальную незалежнасць і чалавечую годнасць асабліва блізка душы Максіма Танка. Ён сочыць за яе ходам па розных каналах інфармацыі, піша многа вострых публіцыстычных вершаў («Песня фелаха», «Стамбул», «Чылійская бярозка», «Патрыс Лумумба»), але побач з публіцыстычнаю трактоўкай тэма гэтая знаходзіць і ўмоўна-асацыятыўнае, чыста метафарычнае ўвасабленне. Такі характар носяць вершы «Джунглі», «У заапарку» і інш.

Апошні сярод названых твор асабліва характэрны метанімічнасцю задумы: драма народаў каланіяльных краін увасоблена ў сне старой львіцы, якой у клетцы сніцца сон «пра Афрыку, радзіму продкаў». Яе расказ пра вольнае жыццё слухаюць прыціхлыя патомкі:

*І хоць яны даўно не вераць снам сваім,  
Але дрыжыць ад лап іх агароджа.  
Наглядчыца нясе хутчэй гасцінцы ім  
І доўга супакоіць іх не можа. (III, 69)*

Парадоксамі безвыходнасці можна назваць каскад сітуацый, знойдзеных паэтам у вершы «Турысцкая прыгода». Недзе ў джунглях член Таварыства аховы прыроды слухае скаргі звяроў, якіх бязлітасна забіваюць прагныя дабытчыкі трафеяў. У парыве спачування фантазія падказвае паэту парадаксальную параду:

*— Калі не можаце адмовіцца  
Ад сваіх біўняў і ад шкур,  
Ад грыў і пер'я,  
Мо замаскіраваліся б  
Пад чалавека...*

*— ...Няўжо не ведаеш,—  
Здзівіліся яны,—  
Што за людзьмі  
Тут яшчэ горш  
Каланізатары палююць? (ДЗЖ, 152)*

У вершы «3 берагоў Амазонкі» ўяўленне паэта ўзнаўляе фантастычную і жудасна праўдзівую карціну, як па стойбішчах індзейцаў Паўднёвай Амерыкі ходзіць смерць, «узброеная не

традыцыйнаю касой — бо колькі ёй выкасіш, а стрыхнінам, тыфам, пракажай»:

*У хатах племя Цікуна,  
Калі падалі ёй люльку міру,  
Яна зацягнулася раз-другі,  
Потым, падсыпаўшы марыхуаны,  
Атруту  
Перадала па кругу.  
І ўсё гэта — таму,  
Што за зямлю з магіламі індзейцаў  
Даюць больш долараў. (ХБС, 89)*

Выключнае прызнанне чытачоў сустрэлі тыя сярод вершаў Танка, прысвечаных праблеме двух светаў, двух спосабаў жыцця, дзвюх культур, якія вырашаюць гэтыя праблемы на лёсе простага чалавека, на яго натуральным праве спазнаць шчасце. Сацыяльныя і маральныя праблемы веку пераводзяцца тут у плоскасць гуманізму і вырашаюцца як вострая спрэчка гуманізму фальшывага, зніжанага да аблуднай філантропіі, раздзёртага крайнасцямі пустэльніцтва і спажывецтва — з гуманізмам здаровым, сацыялістычным.

Сталі хрэстаматыйнымі такія вершы Танка 60-х гадоў, як «Негрыцянка пяе», «Дзяўчыне з Коста-Рыкі», «Ave Maria». У цэнтры ўвагі аказалася тут постаць прыгожай маладой дзяўчыны. Яе маладосць і краса сталі своеасаблівым інструментам, пры дапамозе якога паэт даследуе сістэму каштоўнасцей грамадства, заціснутага ў абцугі супярэчлівасцей паміж працай і капіталам. У найноўшых кнігах паэта мы знойдзем шэраг твораў, якія далучаюцца да праблематыкі названых вышэй і ўтвараюць цікавы тэматычны цыкл: «Готыка «Святой Анны», «Хаціка», «Ода на смерць кардынала І. Данелона», «З дзённіка д'ябла».

Верш «Дзяўчыне з Коста-Рыкі» мае падзагалавак «Надпіс на падараванай кнізе», які падказвае, што эстэтычнай задачай паэта было выяўленне сімпатый да прадстаўніцы далёкай і экзатычнай для еўрапейца культуры. Дзяўчына належыць якраз да таго трэцяга свету, які ў М. Танка карыстаецца зразумелым спачуваннем. Мажліва, таму і ў паэтыцы верша адчуваецца шмат таго, што звычайна было ў «радзімай» тэматыцы.

Прынцып задумы і пабудовы твораў такога тыпу паэт назваў аднойчы тэрмінам «касмічна-альбомнае», у гэтым выпадку мы маем справу з «экзатычна-альбомным». Увасабленне дзясвочай

красы ў вобразах-сімвалах «агонь», «жар», «сонечнае ззянне» сустракаецца ў пасляваеннай лірыцы Танка часта. Напрыклад, верш «Прызнанне» (1954) пабудаваны як вялікая гіпербала, у якой Мар'іны вочы выглядаюць стыхійнай грознай, але прываблівай: яны «гараць ад сонца гарачэй». У другой частцы верша каханне выяўлена як небяспечная, хоць і прыемная гульня з агнём вачэй прыгажуні:

*Часам гляне зблізку ці здалёк  
І закіне ў сэрца вугалёк,  
Той, што разгараецца ў агонь,  
Той, што ты з далоні на далонь  
Будзеш, несучы, перакладаць —  
Так ён паліць! — і аберагаць  
Ад вятроў, дажджоў, сцюдзёных зім,  
Бо расстацца немагчыма з ім. (III, 261)*

Аналагічны прыём і ў вершы «Дзяўчыне з Коста-Рыкі», якую паэт ветліва называе сеньярытай і з шырокім жэстам аб'яўляе сваю здагадку, чаму ў яе, на радзіме, такая гарачыня — «ад вашых воч вялікіх». Канцоўка яшчэ ўзмацняе досціп здагадкі і даводзіць захапленне характвам вачэй да мілага гратэску:

*Быў бы ўладаром над вамі —  
Вы без варты не хадзілі б,  
Каб агнём вачэй часамі  
Коста-Рыкі не спалілі. (III, 490)*

Жартлівасць падтрымліваецца рытмікай танца і алітэрацыйным гукаперайманнем стукату кастаньет.

Менавіта народнасць мастацкай традыцыі, да якой паэт далучыў сваю «сеньярыту», звязвае гэты верш з беларускімі любоўнымі творамі народнага складу. У гэтай сувязі знаходзіць пацвярджэнне агульначалавечы характар асноў народнай маралі і гуманізму.

Вершы «Ave Maria» і «Негрыцянка пяе» ўтвараюць адзіны ідэйна-сэнсавы вузел. У іх таксама ўзважваецца праблема маралі, гуманістычных каштоўнасцей, толькі каштоўнасці гэтыя пастаўлены пад пагрозу. Ім пагражаюць крайнасці ўласніцкай цывілізацыі — хрысціянскі ідэал пустэльніцтва і драпежнае спажывецтва, як звыраднае паняцце зямнога бытавання.

У негрыцянскай спявачкі, што пяе ў нейкім прыстанішчы зямных уцех «паміж палым бутафорных, амулет на грудзях, як

ракушкі дзве, чорных». Амулет дала ёй маці, каб дачка не трапіла ў цянёты таго жыцця, якое яна вымушана выхваляць у песні: «Я хачу, каб мяне ўсе хацелі сягоння». Песня замоўленая і аплочаная прадпрыемствам уцех. Аднак лірычнаму герою боязна за лёс маладой спявачкі, якой даводзіцца жыць з падобнага заробтку.

*Чорны жаўранак Афрыкі,  
Вуліц Гарлема,  
І нашто табе ўсе —  
Гэты зброд і багема?!  
.....  
Уцякай з гэтых сцен,  
Покуль зграя шакалаў  
З громам апладысmentaў,  
З выццём не напала! (III, 323—324)*

Прыгажуня манашка з верша «Ave Maria» пастаўлена жыццём у супрацьлеглую жыццёвую крайнасць: яе чэсці і красе, здаецца, нічога не пагражае, але на самой справе і яна ахвяра тых самых адносін, якія продаж грубых уцех прыкрываюць пропаведдзю пустэльніцтва і асалод нібыта духоўных, бо на справе рэлігійна-містычны экстаз нельга лічыць высокім праяўленнем духоўнасці: ён не пазнанне свету і нават не самапазнанне, а толькі наркатызацыя душы. Канфлікт гэтага верша складае таксама барацьбу за душу, як і ў папярэднім. Яе вядзе хіба што той самы герой, толькі выступае ён тут з праграмай разумнага зямнога шчасця, здаровых зямных радасцей. Паэт глыбока выяўляе прынцыповую розніцу паміж гуманізмам сапраўдным, агульначалавечым і тымі хваравітымі крайнасцямі, да якіх давялі гуманістычны ідэал фанатычныя хрысціянскія аскеты.

Герою ў вершы «Ave Maria» не ўдалося выйграць бітвы за душу прыгожай манашкі. Сітуацыя аказалася нявырашанай:

*Но знаю, можа, мая малітва  
Мне памагла б выйграць гэтую бітву,  
Але пазвалі яе; манашка  
Пайшла за ўсімі, ўздыхнуўшы цяжка,  
Пад зводы змрочныя і глухія,—  
Ave Maria!.. (III, 138)*

Такая развязка падкрэслівае своеасаблівую ўстойлівасць і сталасць натуры манашкі. Яна паўстае перад намі асобай з моцнаю патэнцыяй душэўнай сілы, здольнай на вернасць і трываласць

пачуццяў. Трагізм яе ў тым, што вялікая жыццёвая сіла яе марнуецца, цячэ на млын скамянелай, антыгуманнай традыцыі пустэльніцтва.

Уласніцкі свет парадоксаў сапраўды мае бязмежную процьму незвычайных крайнасцей. Сярод іх увагу паэта спыняе бескарыснае, але задуманае з высокім намерам ускалыхнуць сусветную думку самаспаленне будыйскага манаха («Жывая свечка») і фарсавая сітуацыя смерці кардынала І. Данелона. Звяртаючыся да нябожчыка, які жыў грэшна і памёр смешна, паэт гаворыць:

*Спакусіў вас чар жаночы,  
Слёчны позірк васіліска,  
І закончылі жыццё вы,  
Абдымаючы стрыптызку.  
Дай вам божа рай нябесны,  
Хоць малітвай свет чмурылі,  
Ды сваёй вясёлай смерцю  
Вочы многім вы адкрылі. (ПВ, 24)*

На што ж адкрыла вочы смерць кардынала? Хіба не толькі на факт падзення духоўніка. Такое сустракалася не раз і здавён-даўно. Сучасныя хрысціянскія тэолагі не адмаўляюць таго, што і духоўнік можа ўпадаць у грэх, толькі настойваюць на тым, каб свет бачыў у падобных фактах пацвярджэнне слабасці чалавечай натуры або і акт божай кары за лішнюю гардыню і саманадзейнасць. Вясёлая смерць кардынала адкрыла ўдумлівым людзям, як можна меркаваць па кантэксце ўсяго вершаванага цыкла М. Танка, тое, што фанатызм, якія б высокія матэрыі ён ні абараняў, становіцца ўрэшце шкоднаю жыццёваю крайнасцю, пагвалтаваннем «разумнае меры ва ўсім». Фанатык — суб'ект заўжды абмежаваны. Кардынал не быў фанатыкам. У яго хапіла розуму, каб узяцца над догмай, але не хапіла мужнасці адарвацца ад касцёла, які яго абавязуў быць фанатыкам цэлібату. І гэтае фальшывае становішча прывяло саноўніка царквы да адкрытага амаралізму, штурхнула нават на паказную распуцу.

Вершы, напісаныя на матэрыяле жыцця зарубежных краін, не з'яўляюцца якімсьці асобным тэматычным раздзелам у творчасці М. Танка. Як мы бачылі, іх пафасам і галоўнаю праблемай з'яўляецца барацьба за чалавечнасць, за гуманістычнае вырашэнне глабальных праблем, якія выступаюць звязом сувязі паміж рознымі сацыяльнымі і палітычнымі сістэмамі. Бадай самай вострай сярод

гэбальных праблем сучаснасці ў разуменні паэта застаецца праблема вайны і міру. Ён раскрывае яе як на матэрыяле замежных краін — хірасімскай тэма («Жураўлі Садака Сасакі», «Цвіце сакура», «Гібакуша»), асвенцімскай тэма, — так і на матэрыяле айчынным — хатынская тэма і тэма балючай памяці. Сярод вершаў гэтых тэм вылучаецца важкасцю задумы і глыбінёй рашэння «Жэтон». Аснова кампазіцыі ў ім эпічна-апаведальная, з казачна-прыгодніцкім каларытам. Земляроб, гаспадар, як бывае ў казках ці прытчах, расказвае, што, аручы пасля вайны поле, нечакана выараў жэтон — смяротны знак варожага салдата. Знаходка ўзварухнула фантазію, і араты пачаў гадаць, распытваць:

*Я яго з пяску ачысціў. Кім ты быў, забіты вораг?  
Я хацеў бы знак твой родным адаслаць.  
Ды не знаю, як завешся, дзе сям'я і дзе твой горад,  
Нумар сем мільёнаў трыста сорок пяць.*

Роздум перарастае ў размову аратага з ценем забітага, у размову пра мінулую вайну, пагрозу новай вайны, якую недзе ў штабах рыхтуюць варожыя генералы. Араты заклікае цень забітага салдата ўстаць і сказаць слова пратэсту:

*Ці ж ты можаш ім дазволіць, каб дарогай  
беззваротнай  
Сын пайшоў твой, зазубіўшы моладасць сваю і часць,  
Каб павесілі на грудзі яму новы знак смяротны —  
Нумар сем мільёнаў трыста сорок шэсць! (III, 53)*

Можа, упершыню ў беларускай паэзіі тут паэтычным аб'ектам і ўзбуджальнікам паэтычнага ўяўлення выступае лічба, вялікая лічба, за якую схаваны трагічныя лёсы салдат, армій, асуджаных падпальшчыкамі вайны на ганьбу і смерць. Кант некалі абгрунтаваў эстэтычную ўзнёсласць матэматычных велічыняў, а паэт як бы ажыццявіў тэорыю на практыцы, толькі велічнасць лічбы набыла тут яшчэ аспект трагічнага. Лічба, выбітая на жэтоне, падкрэслівае трагічную абязлічанаць салдата ў сучаснай імперыялістычнай вайне. Паўторы лічбы ўзмацняюцца, калі нумар жэтона апынаецца пад рыфмай, паўторы рыфмаў нечакана завяршае перабіўка «пяць-шэсць», якая прасвятляе і адначасна звязвае структурна-кампазіцыйны вузел.

Тэма вайны і тэма міру спалучаюцца ў кантэксте сучаснасці ў агульную гуманістычную цэласць. Свет сучасны ўступіў у адказную



паласу ўзаемасувязяў паміж самымі рознымі далёкімі з'явамі, працэсамі, ідэямі. Гэта накладвае на мастакоў асаблівую адказнасць. Нават агонь сусветнай вайны не змяніў складу атмасферы так, як змяніў і змяняе дым заводаў Крупа, Форда, Боінга, нафтавых і вугальных кампаній. І не гуманістычная інтуіцыя мастакоў падала сігнал трывогі пра пагрозу экалагічнаму асяроддзю, а рацыянальныя падлікі вучоных, якія ўстанавілі, што за паўстагоддзе ў складзе зямной атмасферы павялічылася колькасць чаду, і сумленна прызналіся, што іх вучоная фантазія на сённяшні дзень не ў стане прадбачыць усе мажлівыя вынікі гэтай змены. Яны могуць аказацца фатальнымі, жahlівымі для планеты і чалавека як біялагічнага віду. Канешне, такая сітуацыя прыніжае мастакоў, якім здавён належала роля прарокаў, звестуноў, прадказальнікаў будучыні. Але гэта не значыць, што сучаснае мастацтва мае менш важную функцыю ў жыцці. Функцыя яго яшчэ больш адказная, а яе выкананне даецца мастакам цяжэй, чым у добрыя часы, калі іх чалавечныя поклічы лічыліся прароцтвамі.

Абвастрэннае праблемнасці, якім ахоплена сучасная паэзія М. Танка, пашыраецца і на тэму мінулага. Па-ранейшаму паэта інтрыгуюць постаці гераічныя, але ён ідзе глыбей, шукаючы ў героі чалавека і асэнсоўваючы сацыяльна-псіхалагічныя асновы гераізму.

Смялей выкарыстоўвае паэт у вершах пра далёкіх напauлегендарных герояў сродкі і прыёмы наіўнага рэалізму, узмацняе, фарсіруе ацэнку, нават робіць ацэнку праблемным вузлом твора. З прыёмам і такога тыпу мы сустракаліся ўжо ў вершах пра Яносіка і Антона Нябабу, цяпер сюды далучыўся цудоўны верш пра смерць важака сялянскага паўстання на Магілёўшчыне ў XVIII стагоддзі — Васіля Вашчылы. На ўзор народнага лубка звеў паэт разам традыцыйна-гераічнае з засмучона-камічным:

*Калі ехаў на той свет Вашчыла  
Паспрачацца, пацягацца з богам,  
Што магнатаў пасадыў ля шчасця,  
Мужыкоў — насупраць ліха злога,—  
Маці не змагла на развітанне  
Даць з прачыстай яркую грамніцу,  
Бо ў адной руцэ трымаў ён люльку,  
А ў другой — набітую рушніцу. (ХБС, 50)*

Дыхнула на чытача гэтая лубкавая сітуацыя сапраўдным гістарызмам і сапраўднай філасофіяй народнага ўспрымання гісторыі, наіўнаю праўдай патрыярхальна-сялянскага бунту. Адоленне дыстанцыі паміж героем і чалавекам з'яўляецца і сродкам адолення дыстанцыі паміж мінулым і сучасным. Гісторыя становіцца не традыцыйнай настаўніцай жыцця, а яшчэ і суддзёй сучаснасці і сучаснікаў, нашы адносіны да мінулага — пасведчанне на права сучаснасці стаць гісторыяй. Праблема адносін сучаснасці да гісторыі і наадварот выступае своеасаблівым стымулятарам думкі ў вершах пра герояў рэвалюцыйна-вызваленчага руху ў былой Заходняй Беларусі: «Памяці таварыша Таўлая», «Дума пра

Веру Харужую», «Памяці І. Л. Фрыдланда». Паэт ведаў гэтых людзей, што сёння перайшлі ў гісторыю, лёс зрабіў яго як бы сувязным паміж гістарычнымі постацямі і сучаснікамі. Місія пасланца выдаецца аўтару пачэснай і надзённай, бо ён заўважае ў сучаснікаў сімптомы нейкага ідылічнага смакавання гісторыі, нават, мажліва, пэўны гістарычны снабізм — праява моды на «рэтра», калі мінулае эстэтызуецца, выдаецца за сучаснае паэтычнае рэчыва без уліку таго, ці тое мінулае нам сугучна, ці павучальна, а толькі таму, што яно даўняе, а мы яго памятаем — значыць мы «культурныя».

Паэт хоча, каб сучаснікі захавалі пільнасць рэвалюцыянераў у адносінах да мінулага. Яго героі ўсе ў агні класавых канфліктаў, гэта постаці антыідылічныя. Прадстаўнікі гістарычна дзеючай масы, яны даюць мажлівасць паэту паставіць праблему ўлады і чалавека, праблему панавання і гістарычнага быцця, а таксама праблему гістарычнай праўды ў мастацтве.

Ізноў жа як і да іншых праблем жыцця і творчасці паэт шукае ключоў і да гісторыі цераз сваю біяграфію, спрабуе ўстанавіць месца ў іерархіі гістарычных каштоўнасцей свайго мужыцкага роду:

*Я лістаю стары каляндар і не бачу  
Ні з хлебарабаў, ні з рабочых нікога.  
І крыўдна, што ў святцах не маглі адзначыць  
Ні майго бацьку — сейбіта, старога,  
Ні яго суседа — каваля і друга,  
Якія век свой правялі за плугам. (III, 516)*

У вершы «Гісторыя вёскі Пількаўшчына» аўтар стварае трагікамічную хроніку роднай вёскі, высмейваючы ў падтэксце суб'ектыўнізм ацэнак, якія звыклі даваць падзеям і фактам вучоныя гісторыкі:

*Тут першая выйшла  
На мове тубыльцаў газета,  
У якой ўсе вучоныя  
Не разбіраюцца дагэтуль.  
Адны — яе хаюць,  
Бо ўсё сваё хаяць прывыклі,  
Другія — у іншы бок  
Перагінаюць, як звыклі. (IV, 36)*

Як жа вызваліцца ад гістарычнага суб'ектывізму? Дзе няхібны крытэрыі правільнай і справядлівай ацэнкі мінулага? У класавай прынцыповасці. Вяртаючыся да свайго мужыцкага роду, паэт піша:

*Відаць, ніводная з каралеўскіх дынастый  
Не можа пахваліцца такой вечнасцю,  
Як мой працоўны род,  
Трон якога быў з простага лемяша... (ХБС, 202)*

Ад гэтых простых, але ўстойлівых арыенціраў цягнуцца прамы шлях да вершаў «З хронікі», «Вавельскія галовы», «Перад рабамі» і іншых, дзе паэт вядзе адкрытую палеміку з аматарамі прыхарошваць мінулае і паказвае, што гістарычная праўда — адна з найвялікшых традыцый сусветнага мастацтва. Сарказмам б'юць удала спарадыраваныя словы паведамлення пра «сенсачыю» — адкрыццё вучонага-антраполога, які ўстанавіў паводле знойдзенага чэрапа падрабязны партрэт самадзержца: «нос з гарбінкай» і «на шчацэ яго — бародаўкі чатыры».

*О, Пугачоў,  
Балотнікаў  
і Каліноўскі,  
Вы ўсе, што рвалі панцугі няволі,—  
Дзе хоць адна пылінка праху вашага? (IV, 85)*

Каралеўская зала Вавеля ўпрыгожана скульптурнымі галовамі людзей эпохі Рэнесансу. І зусім зразумелы флёр эстэтызацыі гэтых рэліквій мастацтва і дакументаў мінулага. Але паэту, які праходзіць па зале з турыстамі, адна сярод вавельскіх галоў шэптам выдала сваю таямніцу: «Я — жывая, хаця і адсечана каралеўскім мячом» (IV, 181).

Гістарычная праблематыка ў сучасных вершах М. Танка можа разглядацца як подступ да паэмы «Мікалай Дворнікаў».

Значную частку зборніка «Прайсці праз вернасць» якраз і займае названая паэма, змест якой складае філасофія гісторыі, праблема асобы і грамадства ў час, калі дамінантаю грамадскага працэсу становіцца трагічнае.

Паэма пісалася тады, калі ў друку з'яўляліся ўспаміны сяброў пра яе героя, вядомага рэвалюцыянера, гісторыкі вывучалі яго ўклад у вызваленчы рух, выйшла ўрэшце ў 1975 годзе і біяграфічная кніга Я. І. Драбінскага «Ад Гомеля да Эстрадауры». У гэты час Максім Танк стварыў на падставе дзённікавых нататак,

пісьмаў, артыкулаў і неапублікаваных вершаў давераснёўскага часу вядомы мемуарна-дакументальны твор «Лісткі календара». Там можна сустрэць шмат цікавых запісаў пра «Гарасіма» (адна з партыйных клічак сакратара ЦК Камсамола Заходняй Беларусі), з якім паэту давалося дзейнічаць у Вільні ў 1935—1936 гадах, калі якраз паднімаўся антыфашысцкі рух пад лозунгам адзінага Народнага фронту дэмакратычных сіл. Партыя і камсамол вялі барацьбу за адваяванне ў «санацыі» сацыяльна актыўных груп моладзі і інтэлігенцыі, скіраванне іх у рэчышча народнафрантавога змагання. Максім Танк уваходзіў тады ў склад рабочай інструктарскай групы ЦК КПЗБ і камсамола, якая займалася арганізацыйнымі, ідэалагічнымі і тэарэтычнымі пытаннямі нацыянальна-вызваленчага руху. Кіраўнікі гэтай групы — «нацнікі» часта мяняліся, але з некаторымі паэт паспяваў сысціся бліжэй. Яму падабаўся Фёдар Аніськевіч — «Стары», што хоць вывучыўся ў Чэхаславакіі на інжынера, але здзіўляў субяседнікаў веданнем беларускай паэзіі, пасябраваў паэт з Самуілам Малько — «Паўлам», які ўмела вербаваў у шэрагі Народнага фронту культурных дзеячаў і сам мог напісаць востры артыкул у часопіс «Калоссе». Але найбольш паэтычна змястоўнай аказалася дружба з Гарасімам, які захапляў паэта гераічнасцю біяграфіі, шырынёю натуры, здольнасцю ўзняцца над догмамі ў ідэалагічных пытаннях. Ён падказаў Максіму Танку тэму гераічнай паэмы «Каліноўскі». Гэта было, між іншым, пры іх апошняй сустрэчы 20 ліпеня 1936 года: Гарасім, на след якога напала паліцыя, папрасіўся паслаць яго на іспанскі фронт. Развітваючыся з паэтам, ён падарыў яму аўтаручку маркі «Пелікан» і пажадаў напісаць шмат харошых твораў. Добрыя пажаданні прыйшліся на блэгі для паэта час: улады канфіскавалі яго першы зборнік «На этапах», цензура здымала вершы з газеты «Наша воля», следчыя і судовыя органы раз-пораз выклікалі аўтара для тлумачэнняў, заводзілі справу за парушэнні законаў аб друку, паліцыя рабіла начныя налёты на кватэру, вобвыскі. Але ён не здаваўся, упарта працаваў над паэмай «Нарач», прысвечанай бунту рыбакоў, і неўзабаве змог запісаць у дзённіку пра чацвёртую частку гэтага твора: «Яна, здаецца, лепш удалася, як папярэднія» (IV, 282). Выканаў паэт і заказ Гарасіма, напісаў у 1938 годзе ліра-драматычную паэму «Каліноўскі». Відаць, глыбока засела ў душы мастака пачуццё дружбы, і перарасло яно ў адчуванне доўга памяці перад таварышам, калі стала вядома, што Гарасім загінуў у баях з фалангістамі. Першае апісанне іспанскага фіналу біяграфіі Дворнікава было зроблена вясной 1938 года на старонках газеты

«Ochotnik wolności» — органа польскіх добраахвотнікаў з брыгады імя Дамброўскага. Праўда, Дворнікаў выступае ў некралогу пад прозвішчам Тамашэвіч Стах. Там гаворыцца, што ён беларус па нацыянальнасці, быў камісарам польскага батальёна імя Палафокса, а потым стаў камандзірам украінскай роты імя Тараса Шаўчэнкі ў тым жа батальёне і марыў аб утварэнні беларускай баявой адзінкі з ліку байцоў-суайчыннікаў. Ён хацеў прысвоіць беларускаму ўзводу імя Каліноўскага.

Другая сусветная вайна не спрыяла навуковым распрацоўкам нават новай гісторыі, хоць выключна абвастрала патрэбу духоўнага яднання з гераічнымі традыцыямі антыфашысцкага руху. Герой ваеннай паэмы М. Танка Янук Сяліба, рыхтуючыся да выхаду ў лес, хавае ад фашысцкіх акупантаў «лісты сяброў з атрада Каліноўскага, у якім змагаліся ў Іспаніі яны». Успаміны пра сяброў-антыфашыстаў з'яўляюцца актамі духоўнай падрыхтоўкі будучага партызанскага ваяка.

Пасля вайны гісторыкі вялі навуковы пошук ідэйных саюзнікаў, прадвеснікаў нашай Перамогі, але напластаванні даваенных памылак і сектанцкіх догмаў ускладнялі працу. Веды пра ўдзел камуністаў Заходняй Беларусі ў іспанскіх падзеях заставаліся недастатковымі, даследаванне праблемы зацягнулася. Максім Танк напісаў у 1955 годзе верш «Пётр Дворкін», загаловак якога яшчэ выдае прагалы ў распрацоўцы біяграфіі рэвалюцыянера, хоць першы радок верша фактычна з'яўляецца расшыфроваўкай ажно чатырох псеўданімаў:

*Тамашэвіч і Жэнька, Гарасім і Стах...  
Ды ці ўспомніш твае ўсе партыйныя клічкі!*

Дапрацаваны варыянт гэтага верша змешчаны ў чатырохтомніку паэта пад назвай «Пётр Дворнікаў». Імем тут служыць адна з партыйных клічак героя, але месца нараджэння названа правільна — Гомельшчына, а не Віцебшчына, як было ў першай публікацыі.

Мажліва, стан ведаў пра жыццё і дзейнасць Дворнікава, што пэўны час не дазваляў М. Танку давесці да ладу біяграфічны верш, задуманы па ўзору такіх прызнаных яго рэчаў, як «Памяці таварыша Таўлая», «Дума пра Веру Харужую», «Памяці І. Л. Фрыдланда», дзейнічаў як стымулятар.

---

<sup>1</sup> Танк М. Збор твораў, т. 2. Мн., 1958, с. 466.

Зусім зразумела, што, працуючы над біяграфічнай паэмай паралельна з гісторыкамі і мемуарыстамі, паэт павінен быў самому сабе даводзіць правамернасць такога паралелізму і, унікаючы суперніцтва, заглябляцца ў мастацкую спецыфіку адлюстравання. Але ж і дакументальная праўда мела тады яшчэ смак адкрыцця, яна спакушала на абнаўленне дакументальнасцю паэмы як жанру. Максім Танк сам вёў пошук і памнажаў гістарычныя веды. Узровень яго ведаў перавышаў тое, што з'явілася ў друку. І тут ключ да спецыфікі твора і да характару творчых пошукаў аўтара.

Паэма «Мікалай Дворнікаў» пабудавана па тыпу біяграфічных твораў эпічна-апавадальнага складу з элементамі драматызацыі, але асноўны змест — грамадзянская біяграфія заходнебеларускага рэвалюцыянера-падпольшчыка, успрынятая і эстэтычна ацэнена многімі і рознымі сведкамі падзей, з якімі звязала героя місія змагання. Шматаспектнасць паказу, рознахарактарнасць, нават крайняя антынамічнасць асоб, якія сустракаюцца з героем, па-свойму бачаць яго і «глядзяцца» ў ім,— усё гэта становіцца адным з прынцапаў задумы і кампазіцыі твора, яго паэтыкі. На кантрастах, перападах і парадоксах трымаецца актыўнасць эстэтычных перажыванняў і ацэнак.

Парадаксальнасць загадкі ўзнікае ўжо ў самым пачатку твора, у раздзеле «З дзённіка «Pelікана», дзе вечнае пяро з віленскага магазіна прыгадвае, як дачакалася яно, лежачы на вітрыне, дзіўнага кліента. Спярша ён выпрабуе пяро на цвёрдасць: пісаў ім словы грознай рэвалюцыйнай песні «Віхры варожыя...», потым, ацаніўшы гарт сталі, загадкавы пакупнік доўга шнураваў па горадзе, як бы нехта за ім сачыў ці гнаўся, і ўрэшце знік недзе ў шэрай хаціне на прадмесці. Разам з пяром для сябе нес ён і малой гаспадаровай дачцэ гасцінец — вялікі пернік-сэрца, куплены на Казюковым кірмашы.

Уступны раздзел з арыгінальным выхадам у сферу прыгоды, карнавальнай святочнасці і казкі з'яўляецца адным з найбольш паэтычных у творы:

*Я — пяро.  
Завуць мяне «Пеліканам».  
Фірму гэту  
Сустрэнецце побач з другімі  
У Парыжы і Рыме,  
У Нью-Йорку і Тэгеране.  
Шмат маіх  
Вастраносых сясцёр*

*Спрадвеку  
Працуе ў міністэрствах,  
Банках,  
Канторах,  
Падпісаюць маніфесты,  
Чэкі,  
Прыгаворы. (ПВ, 121)*

Віленскаму «Пелікану» выпаў іншы лёс: таямнічы ўладальнік пісаў ім лістоўкі, адозвы, а потым падарыў свайму сябру-паэту, каб з яго рукі экзатычны птах мог узлятаць пад аблокі фантазіі.

Далейшыя раздзелы паэмы — «Гончы ліст», «З рапарту каменданта паліцыі Сэмпя», «Строга сакрэтна» — напісаны ў стылі афіцыйных дакументаў. Яны нясуць у сабе прыгодніцка-дэтэктыўную фэбулу, але выяўляюць яе пераважна інфармацыйна. Цяжасць, якую вымушаны быў тут адольваць аўтар, заключаецца ў разыходжанні паміж нейтральнай інфармацыйнасцю паліцэйскага рапарта ці гончага ліста і эстэтычнай зацікаўленасцю паэзіі. Мастак стаяў перад выбарам — праязаваць паэму або паэтызаваць дакумент. Дылема такая, як мне бачыцца, з'яўляецца працягам не новага для М. Танка мастацкага эксперыменту і ў нейкай меры адгалошскам яго творчай эвалюцыі на сучасным этапе.

Мастак пайшоў па лініі свядомай праязацыі: зломы рытму і метра. У «Гончым лісце» — пяцістопны амфібрахій як асноўная рытмічная адзінка рыфмаванага радка вытрымліваецца толькі час ад часу, побач з пяцістопным ямбама ставяцца чатырохстопныя радкі, прыходзяць харэічныя і нават ямбічныя стопы. Ва ўсіх названых раздзелах знарок паслаблена рыфмоўка: юнак — пінжак, шукаць — спаць, прымяняць — спацыфікаваць. У мове зніжаецца метафарычнасць, тропы-вобразы як бы спрачаюцца са словамі-тэрмінамі. Аднак жа дабіцца поўнага супадзення паэтычнага тэксту з дакументам наўрад ці магчыма, ды, напэўна, — мастак гэта ведае, — і не патрэбна. У паліцэйскі рапорт уводзяцца падвышаныя выслоўі:

*Важак падпольны, сакратар ЦК,  
Што ў Вільні яўкі меў ля Вострай Браны,  
Што з Каплан Навасёлкі ўзбунтаваў,  
На штурм чырвоны Кобрыншчыну ўзняў  
І штрайкаваў з ткачамі Рэмбертова. (ПВ, 125)*

Жанравая прырода паэмы дапускае, нават патрабуе вылучаць высокае, класці яго ў аснову гучання. Некалі, у гераічныя часы,



існавала асобная ўзнёслая распейная мова эпасу. Даўняя традыцыя жыве і ў сучаснай эпічнай паэзіі, хоць пад напорам «раманнай» стылёва-раз'яднавай шматслойнай мовы размываюцца сёння жанравыя берагі паэтычнага эпасу. У прыцыпе і класічны эпас не мог абысціся без свайго антыподу — толькі антыподам была тады не стракатая штодзённая мова прозы, а мова паэтычна зніжаная, сатырычная мова.

У гэксце памянёных раздзелаў адчуваецца пераважна ўстаноўка на праўдзівасць перадачы дакумента, устаноўка на эксперыментальнае ўвядзенне ў паэзію дзелавой прозы, на абнаўленне такім чынам паэмы як жанру з яе традыцыйнаю стылістыкай. Названыя раздзелы адцяняюцца ад уступнага праявічнасцю, падкрэсленай інфармацыйнасцю. Утвараецца свядомы эстэтычны перапад у мастацкай глыні, якая зноў набывае імпат, зыркасць і звонкасць у раздзелах, напісаных на аснове ўласнага прамога вопыту паэта-рэвалюцыянера. У адным з іх, нібы на карціне мастакоў Адрадзэння, аўтар намалюваў і сваю постаць — вобраз маладога паэта Віктара. Нас уцягвае ў дзею таямнічасць падпольных явак, хвалюе ажыўшая метафарычнасць мовы аўтара і персанажаў:

*Дом, як жабрак стары, на Лешні.  
Тынк, з'едзены экземай плесні.  
Сыры падвал заняты пральняй,  
А на партэры — «Herbaciarnia»,  
Дзе можна выпіць шклянку чаю,  
Пагрэцца... (ПВ, 127)*

У маналогах, прысвечаных нелегальному пераходу Дворнікавым польска-чэхаславацкай граніцы ў Карпатах, ажывае рамантазацыя прыгоды, фальклорная ўмоўнасць. Паэт карыстаецца тут пераважна белым вершам. Але, адмовіўшыся ад рыфмы, ён імкнецца ўзмацніць выяўленчую сілу рытмікі, а разам з тым прыдаць як мага больш натуральнасці дыялогам у сценах драматызаваных. Кранаюць і пераконваюць паэтычнасцю сцэны сустрэчы і размовы Гарасіма з «пераводчыкам», які апякуецца сваім кліентам, хавае ў гумне ад жандараў, шчыра апавядае пра свае бясконцыя канфлікты з богам і ўладай, пра сямейныя турботы, беды і клопаты. Маналогі старога газды атрымаліся паэтычнымі, і тут ажыла ў сваіх правах эпічная мова, а дух паэмнай прыўзнятасці сустрэўся з бляскам афарызмаў:

*Я нат не прыгадаю, сынку,  
Хто з нас старэйшы:  
Ці Гевонт, ці я.  
Хутчэй, што разам з ім  
З'явіліся на свет мы.  
Бо той жа снег  
Ляжыць на нашых скронях.  
А што да пацер —  
Даўня фацэцыя,  
Якая, бачу, і да вас дайшла.  
Калі жаніўся,  
Ксёндз мне не хацеў даць шлюбу,  
Таму што я не знаў ніякіх пацер,  
Хоць я ўзамен і абяцаў яму  
Прапець гуральскія ўсе нашы песні,  
Прывалачы мядзведзя шкуру,  
Ахвяраваць на аднаўленне алтара,  
На пазалоту  
Маткі боскай і анёлаў. (ПВ, 131)*

Канфлікт скончыўся пагрозай, зробленай у стылі разбойных афарызмаў Яносіка: «Глядзі, вялебны, каб шлюбу я свайго не асвятцi тваёй плябаніі, як свечкай...»

З дванацатага і да апошняга раздзела паэма расказвае пра ўдзел героя ў вайне супраць фашызму ў Іспаніі. Іспанская частка спакваля падымаецца ад штодзённага да ўзнёслага, перад подыхам гераічнага адступае проза інфармацыйнасці.

Раздзел «Бой пад Альбасэта» рашуча вядзе наша ўяўленне ў стыхію змагання і подзвігу. Таксама «Пісьмо з фронту ЦК Камуністычнай партыі Заходняй Беларусі» не аслаблена вядомай нам арыентацыяй на дакументальную інфармацыйнасць. Паэт набліжаецца тут да героя, пранікае ў яго ўнутраны свет. Дворнікаў паўстае перад намі як чалавек няўрымслівы, дапытлівы і добры сэрцам, ён паведамляе ЦК, што авалодвае не толькі «граматай ваеннай», а вывучае іспанскую мову «па зводках, песнях, што пяём часамі, па вершах Альберці, Пла-і-Белтрана, Лоркі». Найбольш моцныя тыя радкі пісьма, дзе Дворнікаў з жалем паведамляе пра смерць сваіх баявых сяброў, камуністаў Заходняй Беларусі, і просіць дапамагчы іх родным. Тут пачынаецца, а ў батальных малюнках — «Эстрамадура» і «Апошняя ноч» — дасягае моцы заглыбленне гераічных матываў трагедыі ўзрушэннямі.

Устаноўка на дакументальную праўдзівасць патрабавала і ў іспанскіх раздзелах паступацца эмацыянальнай свабодай: назвы гістарычных памятных мясцін, геаграфія вайны, імёны і клічкі

ўдзельнікаў — усё гэта адрасавана не толькі эстэтычнай уражлівасці, але таксама розуму і цікаўнасці чытача. Паднімаючы эмацыянальна-эстэтычную валентнасць твора, аўтар дынамічна апісвае баі, ўводзіць жанравыя і фалькларызаваныя сцэны, такія, як перадача іспанскімі сялянамі харчоў салдатам, эпізод сустрэчы Дворнікава з цыганкай, якая варожыць яму, раскладаючы карты на скрыні з патронамі, і іншыя. Эмацыянальны пік паэмы — гэта сцэна трызнення героя, калі ён, смяротна паранены, пераносіцца думкаю ў Вільню і выступае сведкам на ўсенародным судзе над ворагамі свабоды:

*А потым неяк апынуўся ён  
У Вільні, сярод базыльянскіх сцен,  
Ля Беларускага музея, у якім  
Агні гарэлі, чулася гамонка.*

*— Што там?*

*Цішэй! Народны суд ідзе,—  
Хтось адказаў.*

*.....  
З натоўпу, што ўсе залы запаўняў,  
Выходзілі пакрыўджаныя, сведкі,  
Перад судом расказвалі, як іх  
Хто катаваў, хто іх жываў са свету.  
Адны з іх — у крываваых пісягах  
Ад бізунёў, шпіцрутэнаў, нагаек,  
Другія — ў ранах ад прыкладаў і штыкоў,  
Ад плесені падземных казематаў.*

*.....  
Мо хто яшчэ сказаць хацеў бы слова?  
— Дазвольце мне!..*

*І ўсталі суддзі ўсе,  
Пабачыўшы ў натоўпе Гарасіма,  
— Дазвольце мне!..*

*І сэрца боль працяў,  
І зніклі ўсе і здані і праявы.  
І ён не чуў, як зноў пачаўся бой  
І зноў пайшлі дамброўшчыкі ў атаку. (ПВ, 152-153)*

Канчаецца твор сцэнай пісання некралогі для брыгаднай газеты Багенам і спявання салдатамі песні пра Тамашэвіча — «Ramansa», складзенай паэтам і байцом гэтай брыгады Янам Выкам.

Такім чынам, у задуму заключнага раздзела ўвайшлі ізноў жа дакументы, хоць і літаратурныя. Становіцца скразной праблема

суадносін паміж фактам і яго мастацкай інтэрпрэтацыяй, паміж пазнавальным і эстэтычным пачаткам твора.

Мастацкі біяграфічны твор звычайна тым адрозніваецца ад навуковай біяграфіі, што мастак любіць і мае права выступаць як нейкі празорца, які ведае пра героя ўсё і паказвае яго так, нібы ўсё жыццё быў яго спавядальнікам. Дабіцца ілюзіі ўсяведання дапамагае мастацкая фантазія, творчае ўяўленне, якое падказвае дыялогі і ўнутраныя маналогі, якіх па справе аўтар не мог чуць, і псіхічныя рэакцыі, пра якія нічога пэўнага не мог ведаць. Мастак нават белетрызуе сітуацыі, якія нікім не зафіксаваны як факты біяграфіі гістарычнай асобы. Вучоны-гісторык не мае права на такую свабоду домыслу і выяўлення, ён павінен даваць толькі факты, а прагалы паміж імі ў лепшым выпадку запаўняць гіпотэзамі. Яму не канешне ствараць закончаную карціну жыцця героя, наадварот, калі для паўнаты не хапае фактаў, ён абавязаны абмежавацца апісаннем і каменціраваннем таго, што вядома, што дайшло. Сучасныя пісьменнікі, імкнучыся павысіць эфект праўдзівасці, часамі як бы наслідуюць вучоных-гісторыкаў, адкрыта кажуць чытачу, што абсалютнай дакладнасці ў біяграфічных творах быць не можа, таму адкінем ілюзіі. Да праўды можна толькі наблізіцца. Але зноў жа сродкам набліжэння па-ранейшаму застаецца дабраякасная творчая і прадукцыйная суб'ектыўнасць. Гісторыі ці жыцця чалавека нельга паўтарыць, узнавіць эксперыментальна, як хімічны дослед, каб праверыць яго на верагоднасць, але паколькі гісторык ці мастак — чалавек, дык ён узнаўляе, паўтарае чужое жыццё ў сабе самім. Самааналіз тут з'яўляецца аналізам. Часам суб'ектыўнасць выступае адкрыта, як драма пазнавальнага набліжэння мастака да героя, да таямніц яго душы (збліжэнне цераз прагалы забыцця, няведання, нагавораў, міфаў і г. д.).

Калі такім збліжэннем рухае бескарыслівая любоў і высакародная дапытлівасць, то яно само гатова заззяць эстэтычным бляскам. Адкрыта выказаная балючая немажлівасць пазнаць і вытлумачыць нейкія ўчынкі ці рухі душы героя можа ўзрушыць чытача мацней, чым павярхоўная белетрыстычная прыдумка.

Пашыраючы формай падкрэслівання пазнавальнай сумленнасці ў біяграфічным творы з'яўляецца суровы самакантроль мастака, адкрытае самаабмежаванне домыслу і ўніканне лірычных адступленняў, устаноўка на сведчанне і дакументальнае ўзнаўленне праўды. Нешта такое мы бачылі ў

паэме М. Танка, які свядома аддзяліў рысай даўнасці юнага паэта Віктара ад сябе, аўтара твора, і не прамовіў слова да героя, свайго былога таварыша. Праўда, у іспанскіх раздзелах мацней заявіла пра сябе традыцыйная манера: вобразная прырода паэзіі — аўтарскі домysel, уяўленне. Тут дасягаецца сінтэз пазнавальнага пачатку з эстэтычным. Дух гераічнай трагедынасці бярэ верх над інфармацыйнай стрыманасцю. Нават дыялогі напоены гэтым духам, яны гучаць паэмна, хоць і не трацяць сваіх жыццёвых межаў.

**Баген:**

*Эстрамадуры горныя хрыбты,  
Цясніны недаступныя і скалы  
Зайздросна таямніц сваіх пільнуюць.  
А што там хлопцы на двары пяюць?*

**Баец:**

*А гэта, значь, гатамса Яна Выкі  
Пра Тамашэвіча.  
«Па кім сумуюць струны гітары,  
Струны гітары тваёй, таварыш?  
Каго там клічуць арлы і буры  
На перавалах Эстрамадуры?» (ПВ, 155)*

Трагедынная ўзрушанасць падказвае Багену і словы некралога, вартыя назвы высокай паэзіі:

*«Бацькі Стаха!*

*Вы, што гадамі*

*Ад яго не мелі звестак,*

*Таварышы яго юнацкіх год,*

*З якімі некалі дзяліўся ён*

*Надзеямі і марамі сваімі!*

*Таварышы, сябры яго дзён баявых!*

*Шлю ад яго імя*

*Апошняе вам прывітанне.*

*Апошняе яго дыханне,*

*Якое было такім сардэчным і гарачым,*

*Што і цяпер дрыжыць рука,*

*Калі я з болем*

*Вам пішу пра гэта...» (ПВ, 155)*

Паэт падышоў да аднаго з рубяжоў мастацтва, знайшоў аптымальныя формы эстэтычнага засваення дакумента, выкарыстання факта і домysлу ў тых выключных, але і

натуральных для паэмы момантах, калі дзея ўзвышаецца да героя-трагедыйнага піку. Ранейшая ўстаноўка на праявінае зазімленне, імітацыю дзелавага дакумента, нават спробы шакіраваць чытача голым фактам — усё гэта ачысцілася ад палемічнага завастрэння, ператрымак і пэўнай знарокаваці, згарманізавалася ў фінальнай частцы пад уздзеяннем героя-трагедыйнага напружання. З'явілася ўстаноўка на эпічную аб'ектыўнасць, на годнае веры сведчанне. Мастацкі домysel, хоць і вядзецца пад неаслабным самакантролем, не шукае, аднак, дакументальнай імітацыі. Пошук індывідуалізуючай дэталі і ранейшая скупасць у гэтым плане завяршаецца знаходкай — адкрыццём: балючая праўда асабістага жыцця героя ў тым, што ён вымушаны ахвярна адмаўляцца ад асабістага. Сплываючы крывёю на полі бою, трацячы прытомнасць, Мікалай Дворнікаў «бачыць родны Сож, а ў лодцы з ім — каханая дзяўчына. Не ўспомніць толькі, як яе завуць». І пры ўсім балючым аскетызме герой застаецца чалавекам, якому нішто чалавечае не чужое. Тут галоўная разгадка таямніцы і сутнасць аўтарскай канцэпцыі.

Якасць адбору і арыентацыя чытача на галоўным, мажліва, аплачана ў паэме М. Танка лішняй стрыманасцю і аскетычнасцю эпічна-дакументальнай формы, але яна паказальная і змястоўная.

Шырокая літаратурная і гістарычная культура спатрэбілася аўтару для рэалізацыі творчай задумы — спецыфічна спалучыць гістарызм з мастацкасцю, эстэтычную, эмацыянальную функцыю мастацкага твора з пазнавальнай, смела разгортваючы перад чытачом барацьбу абедзвюх задач. У тканіне паэмы можна выразна бачыць звалюцыю прыёмаў і сродкаў ранейшых паэм М. Танка, асабліва «Нарачы», «Каліноўскага», «Янука Сялібы» і «Люцыяна Таполі», выразна адчуваецца адметнасць гэтага твора, які свядома парывае з традыцыйным лірызмам і з песенна-меладычным вершам ды паварочваецца да апавядальнасці, да слова моўленага, публіцыстычнага, нават дзелавага.

Чытач пранікаецца лёсам героя, хоць вобраз яго не шмат мае асабістых, бытавых ці псіхалагічных штрыхоў. Герой пераконвае і кранае нас высокай кандэнсаванай грамадзянскай сілы, рэвалюцыйнага гарэння і ахвярнасці. Маштабнасць грамадзянскага індывідуалізуе дзеяча.

У гістарычных творах пазнавальная функцыя мастацтва выходзіць на пярэдні план. Чытач бярэ ў рукі гістарычны твор, настройваючыся пазнаць нешта новае, пашырыць веды пра мінулае, а не толькі ўсхвалявацца, адчуць эстэтычную асалоду.

## Паміж маўчаннем і крыкам

Паэзія дзейнічае на нас інакш, чым проза: яна ўваходзіць у душу не змястоўнымі падзеямі, разгорнутымі ў займальную фэбулу, не разнастайнасцю характараў і лёсу персанажаў. Усё гэта — і значныя падзеі, і каларытныя характары, і драматызм лёсу — прысутнічае ў паэзіі, але падаецца збіральна, кандэнсавана і зашыфравана ў кодзе метафар, сімвалаў, метаніміі, выступае ў страсных маналогам, спавядальных прызнаннях, элегічных роздумах, дасціпных выслоўях, парадоксах. Таму і запамінаецца паэзія асабліва. У нашу памяць жывцом уразаюцца вершаваныя радкі, строфы, цэлыя вершы, а часам усяго толькі ўдала зарыфмаваныя канцы радкоў ці трапны эпітэт, параўнанне — адзін акорд, адзін штрых.

Канешне, і тут на першым плане — змест, здольнасць паэтычыага тэксту несці тыя духоўныя каштоўнасці, якія нам хочацца прыняць або адкінуць, ператварыць у кампаненты ўласнай сваёй сістэмы маральна-эстэтычных прынцыпаў, густаў, паводзін — спосабу жыцця. Эстэтычны змест выяўляецца ў паэзіі больш згучана, факусіравана, кідка, чым у прозе, таму майстэрства на ўзроўні тропы, вобразаў-пачуццяў, алітэрацый і асансаў, а таксама зрокавых маляўнічых і пластычных вобразаў, нарэшце, ёмістасць афарызмаў, парадоксаў, нават зіхоткасць каламбураў мае тут іншую вагу, чым у прозе. Для прозы гэта ўсяго дэталі, мікракампаненты, стваральнікі стылёвага каларыту, а для паэзіі — значныя кампаненты, важкія эквіваленты ідэі.

Чытачам, знаёмым з праграмнымі вершамі Максіма Танка, напэўна, помніцца, што народны паэт звычайна гаворыць пра паэзію ўсур'ёз на ўзроўні эстэтыкі. Яму карціць дабірацца да асноў, шукаць новыя аспекты грамадскага прызначэння паэзіі. «Я ведаў, што ты — бліскавіца, што хмары расекла; я ведаў, што ты — вызваленне з няволі і пекла... А ты аказалася большым...» М. Танк пільна сочыць за тым, як змяняецца прызвание мастака ва ўмовах інтэнсіфікацыі і рацыяналізацыі грамадскіх працэсаў, ускладнёных сувязяў паміж матэрыяльным і духоўным пачаткам жыцця. Паэт

ганарыцца, што ў сучасным цыклатроне зменлівасці здолеў стварыць:

*Песні суровага  
І незайздроснага лёсу,  
Але якія не ведаюць  
Старасці, зносу. (IV, 142)*

І характэрна, што пытанні паэтыкі, рамяства правіл і прыёмаў вершаскладання ўваходзяць у выказванні М. Танка пераважна цераз вароты камічнага. Нуднымі выдаюцца майстру беларускага верша рэцэпты крытыкаў на канструяванне няхібна «сучасных» мадэляў тропаў. Жалю вартыя спробы недасведчаных ці спакушаных міражом поспеху літаратараў рабіць творы па «найноўшых» матрыцах і схемах:

*Як многа гаворым і нудна  
Аб рэчы такой, як паэзія,—  
Ці быць ёй святочнай ці буднай,  
Ідыліяй ці марсельезаю?  
Усё ад абставін залежыць... (ІІІ, 76)*

І ў той жа час аматары паэзіі захапляюцца і радуюцца багаццем формы ў сучасных творах М. Танка. Даследчыкі бяруць яго тэксты ў якасці ўзораў пры разглядзе руху паэтыкі беларускага верша, гукавой, пластычнай і асацыятыўнай вобразнасці. Карыснасць такіх даследаванняў бясспрэчна. Яны, напэўна, дапамаглі павысіць тэхніку сучаснага беларускага верша, нават спарадзілі ілюзіі пра ўсеагульны высокі ўзровень.

Думаецца, грашаць часам нашы даследаванні паэтыкі лішняй спецыялізаванасцю, схільнасцю гаварыць пра асобныя, вырваныя з эстэтычнага кантэксту, прыёмы рамяства — гукапісу, рытмікі, асацыятыўнасці — гаварыць так падрабязна і прафесійна, што прыёмы тыя трацяць павабнасць «сакрэтаў». Addзьяленне пытанняў паэтыкі ад агульнаэстэтычных праблем, якія М. Танку выдаюцца найважнейшымі, робіць іншыя працы недастаткова цікавымі для шырокага чытача, якому пры ўсіх умовах адрасуе свае творы кожны сапраўдны паэт.

Нярэдка пасля чытання прац па пытаннях паэтыкі застаецца асадак няўтоленасці. Назіральнасць над тэхнікай верша і апісанне рамяства, звычайна, дамініруе там над узроўнем эстэтычнай інтэрпрэтацыі вобраза. Нават у працах акадэмічнага плана



абягульненні прымаюць выгляд падвядзення канкрэтнай структуры, прыёму ці вобраза пад вядомае загадзя правіла. Аднаведнасць з'явы прынцыпу лічыцца дастатковым доказам майстэрства. А правілы, на жаль, таксама паходзяць з той жа паэтыкі, а не са сферы больш высокай — эстэтычнай. І не дзіва, што ў такім разе прыпадабняецца творчасць да шахматнай гульні. Чытачу дастаецца роля балельшчыка на спаборніцтве паміж паэтавай знаходлівасцю і крытыкавай здагадлівасцю. А паводле законаў грамадскага функцыяніравання мастацтва чытачу, як і крытыку, належыць права на творчае партнёрства, якое працякае, як зносіны і сутыкненне асоб, індывідуальнасцей, поглядаў, густаў. Толькі такія ўзаемаадносіны маюць сэнс у мастацтве, толькі ад іх можна чакаць плёну — памнажэння эстэтычных каштоўнасцей.

Спынімся на дробным прыкладзе-ацэнцы дзвюх рэдакцый першага радка з эпілога паэмы М. Танка «Нарач»: «За шыбамі тлеюць у попеле сінія зоры» і «За шыбамі тлеюць у інеі сінія зоры».

Ад В. Рагойшы пайшла традыцыя ацэньваць другую рэдакцыю вышэй. І на першы погляд гэта здаецца лагічным: яна ж другая! Аўтар замяніў ёю першую, і ён мае рацыю. Даследчыку застаецца толькі аргументаваць замену, падводзячы факт пад правіла: «Гукавы паўтор павялічыў,— піша В. Рагойша,— эмацыянальны напал не толькі радка, але і ўсёй строфы»<sup>1</sup>. Сапраўды гука-меладычны эффект у другой рэдакцыі ўзрос. Даследчык устанавіў заканамернасць гэтага росту: аказалася, паэт знайшоў выслоўе «ў інеі-сінія», працуючы над паэмай «Сілаш Істома» і ў эпілогу «Нарачы» паўтарыў знаходку. Чытачу застаецца толькі з удзячнасцю прыпяць высновы даследчыка. І я гатовы быў зрабіць гэта, ды толькі стрымала старая памятлівасць: у паэзіі, таксама як і ў жыцці, кожны набытак павінен гаварыць і пра пэўную страту. Узбагаціўся другі варыянт меладычна — добра, а ці захаваў ранейшую малюнкавасць, жывапісную рэчыўнасць? Тыя ж «у шэрым попеле сінія зоры» — кранаюць жывапіснай асацыятыўнасцю, узбуджаючы ва ўяўленні дакладныя колеры зімовага неба на сутонні і рэчыўна даносячы адчуванне зімы, холаду, астылай печы, сцюдзёнай кватэры. У выслоўі «тлеюць зоры ў інеі» — страцілася маляўнічасць і рэчыўнасць (у інеі тлець нішто не можа), нам цяжка ўявіць такое неба, музычнасць выслоў'я не кампенсуе страты жывапіснай рэчыўнасці. Адным словам, пераклучэнне са зрокавай вобразнасці на музычную выдаецца не

---

<sup>1</sup> Рагойша В. Паэтыка Максіма Танка, с. 160.

бясспрэчнаю ўдачай. Яшчэ больш важкі контраргумент падкажа нам позірк на тэкст з пазіцыі эстэтычнай: выслоўе «у інеі-сінія» не працуе на настрой і характар лірычнага героя «Нарачы», паэта-змагара, адвержанага светам сытых, загнанага ў падполле, вымушанага пісаць эпас нарачанскага паўстання недзе ў халоднай каморцы на прадмесці горада. А гэтае адчуванне хіба што важней і за музыку, і за маляўнічасць.

Думаецца, пошук новых стыкаў паэтыкі з эстэтыкай можа быць карысным і перспектыўным як пры вывучэнні творчасці, так і ўсёй сучаснай беларускай паэзіі. Настаўнік і першы крытык маладога Танка Рыгор Раманавіч Шырма, помніцца, прыгадваючы сваё даўняе адчуванне навізны гэтай паэзіі, усклікаў: «Разумееце, я заўважыў — у яго такія кудлатыя метафары!» Тут, мне здаецца, ключ да разгляду суадносін гука-меладычнай і зрокавай вобразнасці паэта. Выдатны знаўца беларускага меласу, народны музыка Р. Шырма не вылучыў і не паставіў наперадзе мелодыкі Танкавага верша, а ўспрыняў тканіну паэзіі цэльна, як сплаў гуку, пластыкі і ўмоўнасці — «кудлатыя метафары»!

Вобразы-пачуцці, створаныя пры дапамозе меладычна-інтанацыйных сродкаў мовы, таксама як і вобразы зрокавыя, ствараемыя на аснове пластычна-маляўнічых значэнняў слова, могуць дзейнічаць, несучы ў сабе зарад, са знакам плюс і мінус. Нічога тут дзіўнага. Змешаныя разам колеры вясёлкі дадуць, як вядома, бясколерную, нейтральную бель, якая, страчваючы інтэнсіўнасць, будзе чарнець. Тое ж і ў сферы музычных гукаў: мелодыя — шум — цішыня... Праўда, нам, чытачам, скрозь хочацца бачыць маляўнічасць і меладычнасць. Але знайдзіце яе, скажам, у «Трактаце аб паэзіі» — творы, напісаным з устаноўкай на антымеладычнасць. Паўтарэнне зычных «ст», «с», «ч» знарок надае тут мове няспеўны характар, ударныя сілы верша засяроджаны ў самой думцы, у змесце, як і належыць чакаць ад твора палемічнага, публіцыстычнага, моўленага. Мастак свядома дражніць тут густы эстэтаў. Форма «Трактату аб паэзіі» выдаецца ім нелёгкастраўнай, паэт чуе дакоры ў свой адрас: «аўтар, чамусьці, адмовіўся нават ад рыфмы». Ды ён жа напісаў гэты «антыверш» для таго, каб даняць самую формай розных снобаў, «фальшываманетчыкаў, розных ілюзіяністаў», якія раяць мастакам «адмовіцца нават ад думкі цікаўнай, рукі сваёй правай... і слова зрабіць толькі словам-закляццем» (III, 449). Паэт даводзіць, што верш можа трымацца на цікавай думцы і абысціся без меладычнасці. «Трактат» прадаўжае, выказаную ў іншым

праграмным вершы думку, што паэзія — гэта нешта большае, чымсьці песня, хоць бы сабе тою песняй быў баявы гімн. Паэзія — частка духоўнай субстанцыі жыцця, без якой не могуць нармальна працякаць міжчалавечыя зносіны і грамадскія працэсы нашых дзён: рух да камунізма, змаганне за мір на зямлі, за экалагічную раўнавагу ў прыродзе... Свядамае адмежаванне паэта ад меладычна-музычнага пачатку ў «Трактаце аб паэзіі», зразумела, не азначае, што ён недаацэньвае, не любіць меладычнасці наогул. Максім Танк выступае за пошукі найбольш дасканалых форм узаемазалежнасці паміж эстэтыкай і паэтыкай, паміж ідэяй паэтычнага твора і яго гучаннем. Там жа, дзе задума патрабуе эмацыянальна-меладычнай выразнасці, паэт гатовы нястомна шукаць найтанчэйшых слыхавых інтанацыйна-меладычных рашэнняў:

*Лель лянівы дзьме ціха ў жалеіку,  
А Ляліва, Лялівіха злосна  
Цярушыць ў калдобіны жытнім калоссем.  
І дзьме доўга ў свой рог залаты... (IV, 635)*

Панылы псвіст асенняга ветру, што далятае з палявых разлогаў, шоргат стылага вецця кустоў і былін збоч дарогі перасяліўся тут, здаецца, у гучанне мовы, стаў нейкім шчымлівым настроем, сумаю замірання. Каляіны дарог свайго юнацтва прыгадаў і перанёс у гэты пераклад верша польскага паэта Юзэфа Фрасіка Максім Танк. Не цяжка знайсці ў М. Танка вершы, дзе ключ музычнай задумы даецца адразу, у першым радку. «Гончых зграя гучна галіць. Пачалося паляванне» — так пачынаецца «Зімовая прыгода» (III, 386). Зачын разлічаны на тое, каб абудзіць у чытача гукавыя ўражанні, успаміны, чутую недзе ў жыцці або ў кінатэатры непаўторную мелодыю палявання. Прыведзеныя радкі згарманізаваны асанансна-алітэрацыйнымі кампанентамі — гон-га-па-па. Мы чуем як бы гукавое суправаджэнне, меладычную аранжыроўку паляўнічай прыгоды. Слых вылучае фанічна дакладнае свежае слова «галіць», беларускі паляўнічы тэрмін аказаўся яшчэ і словам паэтычным, больш меладычна выразным за размоўнае «брэша». Не «брэшуць», а менавіта «галяць» гончыя сабакі, наганяючы звярыну пад стрэлы паляўнічых. Першы ключавы радок адначасна сэнсам і мелодыяй мовы ўводзіць чытача ў паляўнічую тэму, інтрыгуе, настройвае на ўважлівае і зацікаўленае ўспрыманне падзеі, бо яна выяўляецца па-майстэрску: паэтычна і дакладна.

Выдатная гука-меладычная арганізацыя тэкста, заснаваная на выкарыстанні гукавой інструментуўкі, а таксама асанансаў і алітэрацый, выступае ў вершы «Канцэрт у сене», дзе кожная казюрка мае свой спеў, свой меладычны воблік: «Недзе камар ціха струны наладжвае», «Хрушч у літаўры шарахнуў мядзяныя», «Чмель загудзеў, чмелянят аклікаючы», «Застракаталі бяссонныя конікі» і г. д. Аўтар стараўся падабраць словы, якія б не толькі сэнсавым значэннем, а і гукавым ладам абуджалі ў чытача радасць пазнавання стыхійных «музыкаў» з царства насякомых. Пэўная акцэнтаванасць малюнка, схільнасць да гіпербалізацыі, казачнага сумяшчэння несумяшчальнага як бы заахвочвае чытача да здзіўлення цудамі прыроды, музыкай, якую людзі павінны слухаць і чуць усюды, калі не хочучь збядніць сябе, сваё жыццё. Спалучэнне гука «р» з галоснымі і насавымі надае агульную музычнасць мове верша, ролю рэзанатараў выконваюць тут алітэрацыі на звонкія зычныя «р», «д», «з». Пявучасць насякомых кантрастна суаднесена з бязгучнымі, амеладычнымі праявамі жыцця: шолах ветру, напрыклад, перадаецца пры дапамозе зычных «ш», «п».

Верш «Рэха» фанетычна сутыкае звонкае гучанне з прыглушаным гулам, перадае самое працяканне гуку і адгалоскаў:

*Ёсць над быстрым Нёманам  
Векавыя хвоі,  
Дзе жыло калісьці  
Рэха баравое.*

*Рэха баравое  
З гулам стогалосым,  
Я яго шукаў там  
На мядовых росах. (III, 225)*

Вібрант «р» — пачынальнік самой з’явы гучання, паступова знікае ў тэксце ды ў другой страфе змяняецца алітэрацыяй гукаў «г», «л», «с». Сапраўды, выяўленчая сіла мелодыкі ў М. Танка функцыяніруе недзе, як кажа паэт, «паміж полюсамі майго сэрца — маўчаннем і крыкам». Гэтая метафара падкрэслівае шырыню дыяпазону, градацыю гукавых мажлівасцей мовы і паэзіі. Але не толькі: усё ж адбываецца ў сэрцы!

Верш «Пераклікаюцца грамы» нават у гучанні гому адкрывае свае гукавыя нюансы:

*Пераклікаюцца грамы —  
Буркун і Ракатун,—  
І бор грыміць пасля зімы  
Усім перагудам струн... (ХБС, 54)*

Рэдкае багацце гукапераймальнай настраёвасці дае паэт ў вершы «Вадаспад Адама Міцкевіча», там відна арыентацыя не на пявучае, а на грымучае, пагрозлівае гучанне стыхіі:

*Даліна, горная Растока,  
Крутыя Татры, буралом,  
Дзе, быццам крэсівам, патокі  
З круч высякаюць іскры, гром! (III, 35)*

Вуха адразу ловіць павышаную насычанасць мовы гукам «р», але, у адрозненне ад папярэдніх тэкстаў, тут вібрант выступае пераважна без насавога падмалёўка і таму гучыць як гук мужнасці, а не музычнасці: рас-кру-тры-рал-крэ-кру-кры — алітэрацыі пабудаваны на тым жа зычным, але яны спалучаны з іншымі асанансамі і падсвечаны іншымі алітэрацыямі, таму ствараюць зусім адменны эстэтычны эффект. Свет у вершы «Вадаспад Адама Міцкевіча» не пявучы, а грозна-бурлівы. Каб ім любавацца, трэба суняць адчуванне пагрозы. Чытач уяўляе сябе на месцы сузіральніка і адчувае, што перад магутнай грамавою сілай ён — слабая істота. Толькі розум можа супрацьстаяць пагрозліваму рокату, стрымае ад спакусы ўцячы, дазволіць залюбавацца стыхіяй, якую паэт называе «дзівам». Далейшы тэкст — гэта «любаванне» з'явай, і галоўнае ў ім — зрокавыя ўражанні. Мне думаецца, дарма В. Рагойша і ў гэтых партыях верша спрабуе шукаць новых адценняў гукавой характарыстыкі вадаспада, які ў яго «звініць», а потым «шуміць»<sup>1</sup>. Лірычны герой падышоў да грознай стыхіі ўпрытык, ён аглушаны рокатам і здзіўлены выглядам вадаспада. Тут паэт натуральна паказвае з'яву, а не аранжыруе:

*Вось ён, успенены, нясе  
Мігценні сонечныя ўсе,  
Бель снежных гор і зараніцы,  
Блакит нябёсаў, бліскавіцы. (III, 35)*

---

<sup>1</sup> Рагойша В. Паэтыка Максіма Танка, с. 57—58.

У вершы «Дзяўчыне з Коста-Рыкі» функцыя інструментоўкі яшчэ больш складаная. В. Рагойша лічыць, што паэт, інструментуючы верш на гук «р», меў на ўвазе наблізіць гучанне яго да фанетычных рыс іспанскай мовы, дзяржаўнай мовы Коста-Рыкі, і даказаў, між іншым, мілагучнасць, багацце выяўленчых мажлівасцей беларускай мовы. Інтэрпрэтацыя даволі пераканальная, аднак прыняць яе перашкаджае некалькі засцярог. Па-першае, перайманне гукавой дамінанты нейкай мовы — гэта парадыраванне яе, а пародыя не ўваходзіць у задуму верша, які ўяўляецца паэту надпісам на кнізе, падоранай гераіні. Па-другое, здольнасць адной мовы перадаваць гучанне мовы іншай — не паказчык яе «мілагучнасці». У народнай моўнай практыцы такія перайманні адносяцца да ліку жартоўных скарагаворак. Прыгадаем наслідаванне французчыні: «Іван тэля пасэ, Мары лён трэ» або яшчэ больш іранічнае — польскай мовы: «Проша пані, наша пані прасіла вашу пані, абы ваша пані пазычыла нашай пані рондля, бо наша пані ест така флэндра, жэ не мае свайго рондля».

Разглядаемы верш М. Танка не гумарыстычны, ён толькі падкрэслена далікатны (рыцарская манернасць — у звычаях іспанамоўных краін, спадчына рыцарскіх часоў), і такая ўстаноўка не магла спалучыцца з — парадычным у выніку — перайманнем фанічных рыс іспанскай мовы. Іншая справа, што паэт меў патрэбу дэманстраваць ветлівасць і рабіў гэта свядома, гіпербалізуючы сваё захапленне характам сеньярыты з Коста-Рыкі і асабліва яе тэмпераментам:

*Быў бы ўладаром над вамі —  
Вы без варты не хадзілі б,  
Каб агнём вачэй часамі  
Коста-Рыкі не спалілі. (III, 490)*

Калі гаварыць пра падтэкст гэтай страфы, дык ёсць тут затоены намёк на дыктатарскія рэжымы і норавы лацінаамерыканскіх краін, парадыраванне фантазлівага дэспатычных уладароў. Гук «р» выступае ў гэтай страфе як фанічны эквівалент уладарнасці, але ў пачатку верша — і гэта важна адзначыць — той жа вібрант не перашкаджаў дабівацца эфекту рыцарскай залетнасці. Справа ў тым, відаць, што гукавая інструментоўка на «р» дапаўнялася там інструментоўкай на «к», уступала ў сувязь з рытмаўтваральнымі фактарамі, даючы разам эфект пастуквання кастаньет у часе танца. Такім чынам, фанічная арганізацыя мовы верша можа ўдзельнічаць у стварэнні не толькі

гукапераймальных эфектаў, выяўляць не толькі з'явы, якія гучаць, а з'явы, якія нешта значаць, з'яўляючыся каштоўнасцямі культуры, сферай грамадскіх адносін.

Гукаперайманне, як і свядомае адмаўленне ад мілагучнасці, гэта натуральныя, простыя, але не адзіныя творчыя ўстаноўкі, якія можа падказаць аўтару ідэя твора. Ужо ў давераснёўскіх вершах М. Танк ставіў і вырашаў, як паказваюць даследчыкі, задачы больш складаныя. Напрыклад, у вершы «Матыль» першае чатырохрадкоўе паэт удала згарманізаваў на гук «л», атрымаўшы ў выніку гукавыя паўторы, якія наогул нельга лічыць гукаперайманнем, паколькі палёт матыля — бязгучны. Гук выступае ў вершы меладычным эквівалентам пяшчотнасці, якая існуе ва ўзаемаадносінах маці з малым дзіцем, такою пяшчотаю напаўняюцца звычайна фальклорныя калыханкі. Тую ж функцыю выконваюць і асанансы верша: інструментоўка галосных у кожнай страфе мяняецца, весці мелодыю бярэцца кожны раз іншы галосны гук. У выніку ўтвараецца гукавая сістэма, што нагадвае мелодыю калыханак: ы-о-ый-йа-у. «Матыль» і з'яўляецца своеасабліва варыяцыяй калыханкі, літаратурным жанрам, які ўвёў у беларускую паэзію Ф. Багушэвіч («Ой, не будзь ты лепей панам, ні вялікім капітанам»). Мелодыка, гукавая інструментоўка ўмацоўвае гэтую жанравую спецыфіку твора.

У вершы «Дом Рэмбранта», як трапна заўважыў В. Рагойша, спалучэнні гукаў «ра», «рм» выступаюць у ролі псіхалагічных рэфлектараў, якія нагадваюць чытачу гучанне прозвішча славутага мастака, лірычны герой, пад'язджаючы да памятнай мясціны, як бы чые паўтараемыя «рэмбрантавы» сугуччы:

*І рэха паўтараюць прыстані кварталы,  
І мы ўрываемся у лабірынт каналаў.*

Гэтыя сугуччы псіхалагічна рыхтуюць героя да сустрэчы з Рэмбрантам, напаўняюць сэрца ўрачыстым настроем, герой нават пачынае бачыць унутраным зрокам цудоўныя «відзенні»:

*У пераплёце крат цягнуець вокны тыя,  
Што бачылі яго, і шыбы, праз якія  
На пэндзаль ападаў, іграючы, прамень,  
Жывы прамень жыцця і неадлучны цень.*

.....  
*Хвіліну пастаім, бо, можа,*

*ў гэты поўдзень*

*Калі не Рэмбрант сам,  
дык Хейндрыке тут пройдзе. (III, 116)*

Своеасабліва праяўляюцца эстэтычныя функцыі музыка-гукавых сродкаў у філасофскай і прыродаапісальнай лірыцы М. Танка. Кожная пара года, кожны момант у жыцці прыроды можа атрымаць тут гукавыя, але адначасна і жывапісныя — абрысавыя, святлоценевыя, каляровыя характарыстыкі. Вобразы зрокавыя часта свабодна чаргуюцца і змястоўна суадносяцца пад пяром паэта з вобразамі-пачуццямі, створанымі на аснове інтанацыйна-гукавых адпаведнікаў душэўнага стану героя. Паказальны ў гэтым сэнсе давераснёўскі шэдэўр «Паслухайце, вясна ідзе». Палітвязень запрашае сяброў са сваёй камеры паслухаць, а не паглядзець, як «вясна ідзе». І гэта не агаворка: поступ вясны вязень чуе сам у звоне крат, якія брынчаць ад подыху вясновага ветру, і, галоўнае, чуе ў сабе, у сваім пульсе, у трывожным рытме сэрца:

*Паслухайце, вясна ідзе.  
Звініць ў маім акце жалеза.  
З вінтоўкай стражнік ноч і дзень  
Пільнуе куст пахучы бэзу. (I, 262)*

Гукавое ўспрыманне тут нечакана перайшло ў зрокавае, потым у сэнсава-падзейнае, нарэшце — у пахавае, але характэрна, што гэтыя пераходы — не простая змена аналізатараў ці прыёмаў, яны нарошчваюць адчуванне гуманістычнай еднасці чалавека і яго светаўспрымання. Паэт як бы мімаходзь і міжвольна дэманструе нам лёгкасць пераходу вобразаў-пачуццяў у вобразы зрокавыя і пахавыя, а ўрэшце ў інтэлектуальна-ацэначныя паняцці: «Ад слёз сінелі вочы бэзам...»

У вершы «Паслухайце, вясна ідзе» невядома, чаму аддаць перавагу: слыхавым вобразам ці зрокавым, яны тут зліты ў адно і падпарадкаваны адной задачы, рамантычнай антытэзы, супрацьпастаўленню красы, увасобленай у свабодным вясновым цвіценні куста бэзу, і брыдоты, сінонімам якой выступае няволя, турма, краты. Менавіта куст бэзу і ржавае жалеза — зрокавыя вобразы-антыномы пастаўлены тут пад рыфму. У канкрэтна-пачуццёвым, зрокавым (але і датыкальным, і абаняльным) аспекце паказана цвіценне куста: «ён расцвіў, агнём гарыць, такім пахучым, мяккім, сінім», і тут зноў варыянт антытэзы: «на дрот калючы, на муры, як хустку, полымя ускінуў». На тую ж антытэзу працуе і слыхавы вобразны струмень: «Звініць у маім акне жалеза», «і недзе



хруснула ў худых руках іржавае жалеза». Паказальна, што слыхавыя вобразы тут нідзе не выступаюць самастойна, а ўтвараюць сэнсава-эмацыянальныя адзінствы з вобразамі падзейнымі, якія перадаюць драму жыцця, надаючы вершу баладны характар.

Супрацьпастаўлена свабоднае цячэнне жыццёвага працэсу ў прыродзе («паслухайце, вясна ідзе») і скаванасць яго ў грамадскай, чалавечай сферы («з вінтоўкай стражнік ноч і дзень пільнуе куст пахучы бэзу»). Метанімія з пільнаваннем куста бэзу, бадай, самая кідка я ў вобразнай канве дэталі, тут якраз дасягаецца пераход канкрэтна пачуццёвай вобразнасці з характэрнаю для яе эмацыянальнасцю ўспрымання ў вобразнасць інтэлектуальную.

Прыклады ўскладнення паэтыкі можна бачыць і ў тых пейзажных вершах, дзе прыродаапісальныя матывы ператвараюцца ў казачныя алегорыі. Тонкай сувяззю з псіхічнымі працэсамі, у прыватнасці з эмацыянальнаю сферай душы, вызначаецца малюнак у вершы «Вясной»:

*На паўдарозе ў нетры бору  
Сустрэў нас золак і спыніў;  
І вось над намі сосны хорам  
Свой пачалі рэчытатыў.*

*Ім туравалі веснавія,  
Правяўшыся аж з-пад зямлі,  
Патокі бурныя, якія,  
Па стромах скачучы, гулі.*

*І хоць не ўсё мы зразумелі,  
Але здалося ў гэты час:  
Аб нечым вечным дрэвы пелі,  
Што хвалявала іх і нас. (III, 585)*

Гукапераймальныя алітэрацыі двух першых радкоў на гук «р» абуджаюць слыхавое адчуванне веснавога крыгаходу, грымучы звон ручаёў і адвечны гімн жыццю, які пяюць, абуджаючыся ад зімовага сну, дрэвы. Мелодыка верша, уздымаючыся над знешняй пераймальнасцю, напаўняецца філасофскім роздумам пра цуд ажывання. Мелодыя, гучанне, інтанацыя становяцца вобразнаю сілай, якая ідзе не ад прадмета да музычнага слыху героя, а выступае большым — мелодыяй жыцця, цудоўным імпульсам, які вьтходзіць з душы сусвету, пранікае ў душу мастака, прарастае там словам.

Вобразная структура аднаго з выдатных пасляваенных вершаў «Пасылала маці думы» дае мажлівасць назіраць як бы свядомае ўзважанне і выпрабаванне розных прынцыпаў і ўзроўняў выяўлення. Паказальны спосаб, якім паэт перадаў «размову» ворана з маці:

*Пралятае воран, крача:  
— Маці, маці,  
Не чакай дарэмна сына,  
Не пабачыш. (II, 8)*

Гукаперайманне, як бачым, выступае тут у словах аўтара, а самы маналог ворана зусім не «крача», тут аказаўся на першым плане голы змест, а не гучанне з'яў. Паэт адрасуецца не да эмацыянальнага слыху чытача, а да яго здольнасці гуманістычнага спачування, да эмоцый інтэлектуальных, абуджае гэтыя эмоцыі сам змест жыццёвых калізій, гуманістычны сэнс узаемаадносін, балючая для маці вестка. Вось чаму паэт дазволіў сабе скінуць з разліку той факт, што маналог ворана зусім не прыстасаваны да артыкуляцыйных мажлівасцей гэтае злавеснае птахі: «пракракаць» яго немагчыма. Устаноўка на алітэрыраванне ўступіла месца ўстаноўцы на актывізацыю гуманістычных пачуццяў цераз змест інфармацыі.

Зборнік «Дарога, закалыханая жытам» прыносіць яшчэ адзін цікавы прыклад суадносін гукавой і ацэначнай устаноўкі. Паэт вырашыў яшчэ раз праверыць межы гукавога, эмацыянальна-моладычнага спосабу адлюстравання з'яў і яго суадносін з іншымі спосабамі і ўзроўнямі, у прыватнасці, з інтэлектуальным. Мастак адкрыў у рэальным жыцці з'явы найвышэйшага рангу, і аказалася, што яны, між іншым, гучаць, аднак не могуць быць пазнаны толькі слыхам і звездзены да гучання, да акустыкі ці нават мелодыкі. Перад складанасцю гэтых з'яў недасканалым аказваецца найдасканалы музычны інструмент, найдалікатнейшы звяночак. Што ж можа стаць пазнаючым сродкам у такіх выпадках?

*Званалітнікі, скажыце,  
Ці вы зможаце звяночак  
Выліць гэтка, які звоніць  
На канваліі вясной?*

Гукапераймальнае сіла радка даведзена тут да вяршынь віртуознасці. Асабліва моцна адчуваецца сіла сугучаў, калі

паставіць тэкст побач з польскім перакладам, дзе на месцы Танкавага неалагізму «званалітнікі» перакладчык Ігар Сікірыцкі ўжыў тэрмін «людвісаж». Адно гэтае слова пагасіла звінючасць і выявіла, як шмат яе ў арыгінале. Але сугуччы арыгінала служаць для таго, каб у рэшце рэшт пераканальна прагучаў адказ майстроў, іх прызнанне ў бяспілі гукапераймання там, дзе адлюстроўваць даводзіцца з'явы складаныя, духоўныя, да якіх адносіцца мова — адзін з вытвораў чалавечага духу:

— *Мы адліць усё патрапім,  
Апроч звону векавога,  
Таго звону, які ўсе мы  
Роднай моваю завём.* (ДЗЖ, 25)

Мова мастацкага твора — паводле трапнага азначэння М. Бахціна — гэта «ідэалагічны матэрыял». Гучанне — важна для мовы паказчык, але не ядро яе сутнасці. Ядром з'яўляецца змястоўнасць, здольнасць выказаць гучанне і змест народнай душы, характару і лёсу.

Такой жа складанай выглядае карціна прымянення зрокавых вобразаў у Максіма Танка. Паэт аказваецца ў аднолькавай меры ўражлівы на гукі і колеры навакольнага свету. Яго вабяць зырккія, яркава афарбаваныя прадметы і з'явы, але ў той жа час і аб'екты бясколерныя, манахромныя, якія набываюць каляровасць пад уздзеяннем святла і водбліску суседніх прадметаў або пад уплывам суб'ектыўнага настрою сузіральніка. Цікавы матэрыял для назірання даюць нам такія вершы, як «Пасля снегападу», «Колер зямлі», «Колер снегу», «Метамарфоза агню». У першым з названых паэт захапляецца шматфарбнасцю свету, які прасвечвае цераз празрыстасць белага колеру, многімі храматычна афарбаванымі з'явамі. Малюнак адкрытымі колерамі добра перадаюць паўторы эпітэтаў:

*На жоўтай-жоўтай пожні,  
На шэрай-шэрай грэблі,  
На сіняй-сіняй руні,  
На цёмнай-цёмнай пушчы  
Лёг белы-белы снег.* (ХБС, 228)

Верш «Колер зямлі» разгортвае далей паэтычную спецыфіку малявання адкрытымі колерамі. Маляванне гэта асаблівае, слоўныя «колеры» з'яўляюцца вынікам псіхалагічных намаганняў і

напружанняў чалавека, «колерамі» становяцца ўчынкі, дзеянні і ўяўленні рознай інтэнсіўнасці. Лірычны герой вядзе ўнутраны маналог, звернуты ў думках да персаніфікаванай зямлі, дапытваючыся, кажа: можа, мала

*З году ў год потам шчыра мыў  
Плечы зраненых тваіх ніў?..  
А ты прыпамінаеш, зямля,  
Колер шэры майго шыняля. (IV, 71)*

Вершы «Колер снегу», «Снег белаю кружыць імглою» ідуць яшчэ далей у кірунку суб'ектывізацыі ўспрымання колераў: «Нічога больш рознакалёрнага, як узмяцелены снег, я не знаю».

*Снег белаю кружыць імглою  
І ад пацалункаў маіх  
Згарае на вуснах тваіх  
І з веек спадае слязоў. (III, 74)*

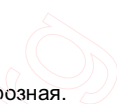
Ад гэтага прызнання вядзе прамы шлях да сімвалічнага ўспрымання колераў:

*Зацягнула далі  
Дыму чорным крэпам,  
Два арлы арлююць  
Над шырокім стэпам.  
Першы арол чорны,  
Чорны —  
Смерць салдата,  
Што ляжыць, гаранен,  
На траве прымятай. (III, 396)*

Дым успрымаецца тут маляўніча, а чорны арол сімвалічна. Сімваліка колераў дазваляе пранікнуць у сутнасць узаемаадносін паміж з'явамі, колер у такіх выпадках — абстракцыя, умоўнае выяўленне гуманістычнай каштоўнасці з'яў і адносін. Першы дзень снегападу ў аднайменным вершы ўспрымаецца паэтам не рэчыўна, не маляўніча, а сутнасна: гэта дзень «чысціні незвычайнай». Слоўнае маляванне дазваляе падсвечваць рэальныя колеры і святлоцені, інтэнсіфікаваць і паглыбляць іх, дапаўняючы адлюстраваннем руху тых жа аб'ектаў у часе і прасторы. Такого не можа рабіць сапраўдны жывапіс. Вось урывак з верша

«Нацюрморт», малюнка гэтага нельга пры любым жаданні аправіць у багетную рамку з-за дынамічнасці яго:

*Рассыпаны слівы, як груды рубінаў,  
А кожная — ў некалькі тысяч карат.  
І побач з раскrojенай свежай цытрынай  
Расшчэплены выбухам сокаў гранат... (III, 338)*



Функцыя колеру ў паэзіі і ў жывапісе падобная і розная. Адрознасць закладзена ў прыродзе слова, якім паэт малюе замест фарбаў. Слова толькі называе колер і цераз кантэкст можа азначаць умоўна-сімвалічны змест прадмета ці з'явы, якую гэты колер характарызуе. У адным з ранніх вершаў М. Танка «чорныя скібы» бачыліся чытачу не столькі як лакальны колер глебы, колькі як умоўна-сімвалічны колер настрою аратага, колер яго лёсу змрочнага, гнеўнага. У вершы «Гібралтар» Афрыка — «чорны, як порах, сухі кантынент». Тут лакальны сэнс нясе прыметнік «сухі», але яго ўзбагачае параўнанне «як порах», узвышаючы ў ранг эпітэта, а выраз «чорны кантынент» — якасны прыметнік з абстрактным паняццем і стварае ўяўленне пра расавыя праблемы жыхароў, абарыгенаў, а не пра колер глебы, як у папярэднім вершы.

Паказальны сваёй складанасцю прыклад малявання словам, яго спецыфічнага адрознення ад сапраўднага жывапісу ці скульптуры дае нам паэт у вершы «Метамарфоза агню». Тут пластычныя вобразы (аб'ёмы) схоплены ў руху, у зменлівым рытме пераўтварэнняў. Рухлівыя языкі агню не маюць у М. Танка ні колеру, ні гучання, ні нават рытмікі — тут свабодны, прывідлівы рух пластычных аб'ёмаў. Так выяўляець стыхію агню не змога ні жывапіс, ні скульптура, ні музыка, ні танец. Пластыку руху можа перадаць кінематограф, але і ён схопіць стыхію з нейкага аднаго пункту ў кожны канкрэтны момант, а слова-думка паэта можа спасцігаць працэс адначасова ў розных вымярэннях прасторы і часу, можа заглядаць у яго нутро. Слоўны вобразны адбітак поўны нечаканых асацыяцый, ілюзій. Гэты калейдаскоп элементарных эстэтычных якасцей (аб'ёмаў і рухаў) падключаецца да сістэмы духоўных каштоўнасцей лірычнага героя, напаяўняецца вышэйшым чалавечым сэнсам. Вобраз пачынае «гарэць» і «свяціць» з таго моманту, як паэт як бы ўвабраў стыхію агню ў сваю душу, распаліў драмайшыя ў падсвядомасці пласты ўражанняў, згадак, міфаў. У адным з ранейшых вершаў М. Танка агонь умеў нават «грукаець» пад кавальскім молатам, у іншым быў субстантывіраванай

небяспекай, рэчывам, якое пячэ («Гэта агонь, а гэта вада. З імі не знайсся»), быў агонь і стыхій знішчэння, што пагражаў жыццю чалавецтва (агонь фашысцкіх крэматорыяў, агонь Хатыняў). У разглядаемым вершы паэт як бы перабірае ўсе мажлівыя і выпрабаваныя раней аспекты ўспрымання агню, каб адкрыць новы. Агонь выступае як увасабленне зменлівасці, як стыхія дзівосных ператварэнняў, цуд руху, формы. Прыгадаем станы і кірунак гэтай зменлівасці, якая, дарэчы, вызначае дынаміку структуры ўсяго верша: агонь «нараджаўся, паміраў і зноў нараджаўся», потым пачаў «лашчыцца сабакам», «ператварыўся ў бусла», «стаў матылём», «прыкінуўся вожыкам». Як бачым, ланцуг ператварэнняў трымаецца адной лініі — замарфічныя матывы ствараюць ілюзію, што агонь жывая істота.

У другой частцы верша мастак як бы паднімае ранг асацыятыўнасці, пераносіцца ў сферу грамадскіх з'яў і каштоўнасцей. Агонь «узвіўся ў неба ракетай Гагарына», «стаў партызанскай папахай з чырвонай стужкай гневу», «закалыхаўся знічам над безымяннай магілай» і ў рэшце рэшт вярнуўся да сваёй першасубстанцыі — «зазыў маладым сонцам». Заўважым, што чырвоны колер тут не фізічная і не эстэтычная якасць, а духоўная каштоўнасць, гэта колерсімвал, колер-эмблема. Канчаецца верш абагульненнем сэнсу метамарфозы, што замкнула круг, стаўшы сімвалам жыцця. Сэнс яе мастацкага прызначэння — «здзіўляць», узбуджаць патрэбу пазнавання свету неверагоднай сувязі з'яў.

Сімваліка колераў вядома як паэтычная сіла здаўна, і можна толькі дзівіцца невычэрпнасці гэтай крыніцы.

У фальклоры — гэтай натуральнай лабараторыі вобразнага мыслення народа — чырвоны і чорны, белы і чорны колеры сталі сімваламі жыцця і смерці, сонца і змроку, крыві і абяскуроўленасці. Гэта сталыя пары сімвалаў, аднак фантазія народных мастакоў не механічна іх паўтарае, а часта шукае новыя аспекты ўспрымання. У свабодным пераасэнсаванні чорны колер можа стаць нават сімвалам жыццядайнасці, як у песні пра трох матчыных дачок, дзе найлепш выйшла замуж чорная — за караля:

*Сталі швагры з'язджацца,  
Сталі з караля смяяцца:  
— Чаму не браў тонкай-высокай,  
Чаму не браў белаі-румянай,  
Нашто ўзяў чорну-малую.*

І кароль загаварыў у адказ сіваламі, але не традыцыйнымі, а пераасэнсаванымі:

*Тонка былінка выгіблівая,  
Белая рэдзька чарвівая,  
А чорна зямелька ўрадлівая  
І малая пчолка мядлівая.*

М. Танк не даводзіць да крайнасцей сімволікі колераў, але ён смела выходзіць за межы традыцыйнай сімволікі, і ў яго ўяўленні супярэчлівасці сучаснай гісторыі знаходзяць смелыя ўмоўна-сімвалічныя эквіваленты колераў. Наш век, па словах паэта, «век супярэчнасцей грозных»:

*Паміж зялёным полымем лісця —  
І полымем крэматорыя. (III, 453—454)*

Разгляд двух розных тыпаў мастацкага адлюстравання і выяўлення ў паэзіі М. Танка прыводзіць нас да агульнай высновы: сакрэт эстэтычнай сілы твора залежыць ад умення знайсці той тып мастацкіх сродкаў, які найбольш адпавядае прыродзе эстэтычнай задумы. Многаідэйнасць паэтычных задум звычайна патрабуе і сінтэзаваных у адным творы рознага тыпу вобразаў: зрокавых, слыхавых, падзейна-інтэлектуальных. Уменне спалучаць адпаведныя тыпы выяўленчых сродкаў можна лічыць паказчыкам таленту і майстэрства, бо надае твору вобразную поліфанічнасць, адпаведную шматграннасці жыцця. Менавіта літаратура, паэзія дазваляе на свабоднае сінтэзаванне рознага тыпу вобразаў і выяўленчых сродкаў, тут яе спецыфіка і перавага над іншымі відамі мастацтваў. Праілюстраваць гэта можна мноствам прыкладаў, возьмем толькі адзін з верша «Мядзельскі вецер», дзе вецер становіцца спадарожнікам, які вучыць паэта ўменню прысутнічаць усюды ўсёй істотай: адначасна бачыць, чуць, датыкацца і ўяўляць, карацей — спасцігаць паэтычную шматмернасць успрымання:

*Пайшлі сцяжынаю лясною,  
Дзе толькі мы прайсці маглі,  
Дзе блакітнелі вадапоі  
І папаратнікі цвілі.*

*І столькі ён мне песень новых  
Пераказаў і нашаптаў  
На гэтай неўміручай мове*

*Маіх лясоў, азёр і траў.*

*Аж нават сорамна было мне  
Прызнацца, што часамі іх —  
Шматколерных, тысячазвонных —  
Шукаў я на шляхах другіх. (III, 571)*

У паэтычных тэкстах высокага класа гукавая і зрокавая вобразы заўжды выступаюць вобразамі спецыфічнымі — моўнымі. Словы і выразы, якія ўтвараюць паэтычны вобраз, павінны, перш за ўсё, нешта істотнае значыць, і толькі цераз сэнс, цераз рэчыўнае канкрэтнае значэнне могуць яны нешта маляваць або агучваць. Свет вобразны — шматфарбны і меладычны, складаецца, як слушна лічыць сучасная паэтыка, «з двух радоў — прадметных значэнняў і інтэлектуальных каштоўнасцей»<sup>1</sup>. Галоўны сакрэт вобразнай моцы твора ў змястоўнай «спрэжанасці» вышэй названых радоў: прадметна-гукавага з інтэлектуальна-ацэнным. Тут і поле для ўзлёту творчага ўяўлення, мастацкай інтуіцыі, тут найбольш праяўляецца «тое пачуццё меры ва ўсім», пра якое пісаў М. Танк яшчэ ў пачатку дарогі, у «Лістках календара», і якое ў адным з нядаўніх праграмных вершаў выказаў выслоўем: «Усё ад абставін залежыць» (III, 76). Так, ад абставін, ад суадносін прадмета і ацэнкі залежыць, якім мае стаць твор як вобраз свету і вобраз душы — «ідыліяй ці марсельезаю».

Нашы назіранні пад рознымі тыпамі і ўзроўнямі вобразнай арганізацыі вершаванага тэксту ў М. Танка прыводзяць да высновы, што яму арганічна ўласціва адчуванне магчымасцей слова як творчага матэрыялу, у рабоце са словам паэт ніколі не абмяжоўваў сябе ні слыхавымі, ні зрокавымі вобразамі, а імкнуўся аперыраваць даступнымі слову спалучэннямі і сутыкненнямі гукаў, колераў, пластычных аб'ёмаў, рытмаў і рухаў. Але асноўны цяжар мастацкай справы ляжыць там, дзе спантанная, прасцейшая эстэтычная ўражанні падключаюцца да сістэмы духоўных каштоўнасцей, узбуджаюць актыўнасць душы. Рух душы, а не аднаго толькі пачуцця-прадмета, яго пластычных і меладычных якасцей — вось у чым сіла паэзіі. Такую разгадку, на маю думку, нясе метафара М. Танка «паміж полюсамі майго сэрца — маўчаннем і крыкам». Самабытнасць яе сэнсавага напаўнення асабліва добра вырысоўваецца пры суаднясенні з падобным вобразам у Марыны

---

<sup>1</sup> Поляков М. Вопросы поэтики и художественной семантики. М., 1978, с. 12.



Цвятаевай: «Между молчанием и речью», што азначае творчую цішыню, час медытацыі, калі могуць паўставаць паэтычныя вобразы свету. Тлумны і стракаты свет засімвалізаваны ў вобразе куста:

*Что нужно кусту — от меня?  
Имущему — от неимущей!  
А нужно! иначе б не шел  
Мне в очи, и в мысли, и в уши<sup>1</sup>.*

Паэтычнае адлюстраванне таксама мысліцца тут як шматплановае спасціганне сутнасці гэтага галінастага, квітнеючага свету-куста, але Марына Цветаева патрабуе для гэтага цішыні. Вобразу-слову не дае нарадзіцца жыццёвы тлум.

У М. Танка адлегласць «паміж маўчаннем і крыкам» — гэта і дыяпазон мастацкага голасу, патрэбны для выяўлення той жа шматстайнасці жыцця. Але адлегласць гэтая з'яўляецца адначасова адлегласцю духоўнаю — паміж полюсамі сэрца, органа ацэнкі, сховішча духоўных каштоўнасцей. У такім кантэксце толькі і можна зразумець сэнс іншай Танкавай метафары «Маўчанне тваё бяскрайнім шуміць акіянам».

На пытанне, што ж знаходзіцца паміж маўчаннем і крыкам, можна адказаць і адным словам — сумленне мастака, яго здольнасць ацэньваць і судзіць свет, змагацца за яго паляпшэнне. А выказвае ўсё гэта мастак у слове, якому ўласціва называць колеры і гукі свету, а таксама перадаваць адносіны і ствараць характарыстыкі жыцця. Класічны прыклад твора, дзе рэчаіснасць аказваецца як бы ачышчанай ад колераў, гукаў і пахаў, звездзенай да міжчалавечых зносін і адносін, якія функцыяніруюць у пэўнай сістэме каштоўнасцей, уяўляе сабой верш М. Танка:

*Добры з ваўка музыка,  
Ды не скакаць пад выціць;  
Добры чарпак з рэшата,  
Ды толькі з яго не піццё;  
Добры мёд на памінках,  
Толькі ніхто не пяе;  
Добры рубель пазычаны,  
Толькі спаць не дае;  
Добры кажух са спагады,  
Толькі сцюдзённа ў ім;*

---

<sup>1</sup> Цветаева М. Избранные произведения. М., 1965, с. 306.

*Добры агонь на чужыне,  
Толькі грызе вочы дым. (ХБС, 46)*

Музыка тут не стварае гукаў, ён проста павінен весяліць, але іронія ў тым, што палюхае слухача, таксама чарпак не такі, які падабаецца зграбнасцю формы, ён проста павінен паіць, а іронія ў тым, што не поіць і г. д. Увесь верш задуманы як эстэтычнае асэнсаванне функцый і адносін з пазіцый натуральных чалавечых патрэб, а эстэтычную рэакцыю абуджае парадаксальная дысгармонія паміж аб'ектам і функцыяй, паміж належным і сапраўдным. Неадпаведнасць паміж чалавечаю здароваю нормай і жыццёвымі казусамі будзіць здольнасць ацэначнага ўспрымання, пашырае ўяўленні пра норму і меру як аснову гармоніі, разумнай мэтазгоднасці і характава.

На дарожнай стрэлцы, якая будзе паказваць агульны кірунак духоўнага і творчага развіцця М. Танка, бясспрэчна, можна напісаць тэрмін рэалізм. Безагаворачна будзе ён стасавацца да характарыстыкі асобы мастака, што ж датычыць творчасці, манеры і стылю паэта, дык тут справа ўскладняецца ўстойлівасцю і нават свядомым замацаваннем рамантычных тэндэнцый. Адпаведнае ўзросту паэта паглыбленне рэалізму жыццёвага, інтэлектуалізацыя духоўных працэсаў увогуле трансфармуецца ў творчасці, але не ліквідуе рамантычнай тэндэнцыі суб'ектывіравання ацэнкі. На сучасным этапе паэт, здаецца, усведамляе і настойвае на тым, што своеасабліваецца і непаўторнасць мастакоўскага свету — гэта вынік індывідуальнага, асабістага «персанальнага» сінтэзу паміж практычным, разумовым і эмацыянальным тыпамі пазнання. У ходзе такога сінтэзу адбываецца ўзбагачэнне рацыянальнай ідэі гуманістычнаю інтуіцыяй, што прыводзіць да своеасаблівага выбуху творчага ўяўлення і азарэння лірычнага героя святлом ісціны і характава. Рацыянальны і інтуіцыйны пачаткі застаюцца ў стане напружанага супрацьстаяння і самім актам такога антынамічнага партнёрства перасцсрагаюць чытача, звыклага да практычнай, жыццёвай адназначнасці і цвяроза-рэалістычнай арыентацыі, у недастатковасці і абмежаванасці такой пазіцыі.

Ніводзін беларускі паэт не звязаны так моцна з культурай братняга польскага народа, як Максім Танк. Яшчэ ў школьныя гады ён далучыўся да польскага мастацкага слова, але ўжо тады праявіў строгую выбарнасць густу. Нават найвыдатнейшыя польскія рамантычныя паэты, што насілі німбы нацыянальных прарокаў, успрымаюцца Танкам індывідуалізавана: захапляючыся Адамам Міцкевічам, ён адчувае дваякія пачуцці да лішне фантазлівага Юльюша Славацкага і зусім не прымае арыстакратычна вытанчанага містычнага Зыгмунта Красінскага. Нават да Міцкевіча не можа аднесціся беларускі паэт з тым піетызмам, які пашыраўся ў сценах польскіх школ. Плебейскі дух сялянскага сына і юнага рэвалюцыянера падказвае яму пэўныя засцярогі. Толькі ў сталыя гады ўзнімаецца беларускі паэт над натуральнай у яго становішчы сацыяльнай стрыманасцю.

У пачатку 30-х гадоў Максім Танк арыентуецца на польскую рэвалюцыйную паэзію, знаходзіць сваіх пабрацімаў у асобе Уладзіслава Бранеўскага, Бруна Ясенскага, песняра рабочай Варшавы Эдварда Шыманскага. У Бранеўскага боларускаму паэту былі, напэўна, сугучныя спалучэнні грамадскіх матываў з лірычнымі, смелыя пераходы ўзнёслых інтанацый у лірычныя, адчуванне героіка-трагедычнай напоўненасці таго жыцця, якое выпала на долю ўдзельнікаў рэвалюцыйна-вызваленчага руху ў Польшчы. Бруна Ясенскі паказваў узоры арыгінальнага асэнсавання вобразаў народнай паэзіі, асучаснівання і выкарыстання іх для вырашэння рэвалюцыйных тэм і задач. Беларускаму паэту, напэўна, імпанавала смеласць, з якой прадстаўнік польскай пралетарскай авангарды абыходзіўся з класікай і фальклорам, абнаўляючы традыцыйныя вобразы, напаўняючы іх зусім новым выяўленчым зместам. Асабліва карысны для Танка быў вопыт Ясенскага па стварэнню паэмы аб сялянскім паўстанні «Слова пра Якуба Шэлю». Адгалоскі гэтага твора, дарэчы, хораша перакладзенага ў 1932 годзе на беларускую мову Уладзімірам Жылкам, можна ўлавіць у паэмах Танка «Нарач»,

«Каліноўскі», «Журавінавы цвет», у шэрагу вершаў, дзе выяўляецца бунтарскі дух вёскі.

Творчасць Эдварда Шыманскага, як і Мар'яна Чухноўскага і найбольш таленавітага паэта з віленскай групы «Жагары» Чэслава Мілаша, падкупляла багаццем метафарычнасці, смеласцю буйнай фантазіі, заарыентаванай на дзёрзкае асацыяванне і спалучэнне прадметаў і вобразаў. Знаёмства з лепшымі прадстаўнікамі «Авангарды» і «Жагараў» дазваляла Танку пашырыць уяўленне пра вобразна-выяўленчыя сілы літаратуры, хоць, напэўна, крытычна ставіўся ён да канонаў і дэкларацый «Авангарды», беручы з яе толькі агульную ідэю пошуку новых паэтычных сродкаў, у чым мела патрэбу лішне аскетычная па вобразах заходнебеларуская паэзія. Была зразумелай Танку і ў цэлым прымальнай творчая ўстаноўка віленскіх жагарыстаў стварыць мастацтва, якое «павінна быць у элементарным крытычным канфлікце з рэчаіснасцю» (Ежы Загурскі). Як бы саборнічаючы з класікамі рамантызму, Чэслаў Мілаш супрацьпастаўляе іх стрыжнявому вобразу неба вобраз зямлі. Зямля гэтая рамантызуецца, яе паэт убачыў як бы не ў натуры, а на малюнках славітага віленскага пейзажыста-рамантыка Фердынанда Рушчыца. Як заўважыў М. Танк, польскія паэты, апісваючы зямлю, бачылі пераважна яе зялёны колер, а заходнебеларускія рэвалюцыйныя паэты — яшчэ і чырвоны.

Пераклады польскіх паэтаў сталі для М. Танка адным са сродкаў далучыцца да сучаснай еўрапейскай паэтычнай тэхнікі, хоць перабольшваюць тыя, хто лічыць, нібы пераклады з польскага сталі сродкам «творчага пераўзбраення» паэта. Перакладчыцкая практыка становіцца ўплывае на яго ўласныя творчыя пошукі, дазваляе асвяжыць вобразную палітру; з другога боку, пераклады Максіма Танка нясуць рысы ўстойлівасці яго манеры, што асабліва прыкметна ў тых выпадках, калі манера аўтара арыгінала моцна адрозніваецца ад Танкавай.

Напрыклад, перакладаючы ўрывак з паэмы Ю. Славацкага «У Швейцарыі», беларускі паэт здымае з яго каларыт рамантычнай няўлоўнасці, нават пэўнай містычнасці і надае больш змяное, рэчыўнае гучанне. З трох польскіх рамантыкаў найбольш ахвотна перакладае М. Танк. А. Міцкевіча (пачаў у 1940 годзе з «Крымскіх санетаў», затым пераклаў урыўкі з «Пана Тадэвуша», «Дзядоў», некаторыя баллады і раманы). Са Славацкага ён пераклаў толькі ўпамнутую паэму «У Швейцарыі», а Красінскага не перакладаў зусім. Міцкевіч аказаўся сугучны беларускаму паэту, па-першае,

беларускімі матывамі, па-другое, народна-дэмакратычным духам свайго рамантызму, адсутнасцю арыстакратычнай вычварнасці. У 70-х гадах М. Танк выявіў захапленне творчасцю Цыпрыяна Норвіда, самага філасафічнага і складанага з ліку старых польскіх рамантыкаў, цікавасць да якога ў Польшчы якраз адраджалася. Сярод польскіх паэтаў-сучаснікаў найбольш ахвотна перакладае М. Танк Уладзіслава Бранеўскага, Канстанты Ільдэфонса Галчынскага, Тадэвуша Ружэвіча. Першы Танкаў пераклад з Галчынскага з'явіўся ў 1937 годзе — гэта верш «Serwus, Madonna». Пераклады твораў Бранеўскага пачалі з'яўляцца толькі ў 50-я гады, яны замацавалі даўнія творчыя сімпатыі. Рэвалюцыйны пафас выяўляе М. Танк, пераствараючы «Элегію на смерць Людовіка Варыньскага», яго кранае трагедыйнасць вершаў, створаных у гады акупацыі Польшчы, — «Дрэва адчаю». Аналіз перакладаў з Бранеўскага дае мажлівасць заўважыць роднасць талентаў абодвух паэтаў, якія кожны на свой лад валодаюць таямніцамі грамадзянскага лірызму. Пераклады вершаў Ружэвіча, паэта, які карыстаецца вельмі шырокім дыяпазонам, смела ўводзіць у верш праязныя акцэнты, свабодна эксперыментуе з метрам, рыфмай, могуць засведчыць кірунак стылёвых пошукаў самога М. Танка на сучасным этапе. З польскіх паэтаў пасляваеннай пары М. Танк ахвочы перакладаць паэтаў, схільных да інтэлектуальна-філасофскіх пошукаў, якія адпаведна даюць наватарскія эквіваленты ў форме. На рахунак беларускага майстра трэба запісаць тое, што ён вельмі тонка адчувае не кожнаму бачную мяжу паміж наватарствам і навацыямі, фармалістычным жанглёрствам і віртуознасцю, таго і другога ў польскай паэзіі 60—70-х гадоў, па прызнанню саміх польскіх літаратараў, дужа багата. З ліку маладых польскіх паэтаў М. Танк перакладае Эрнеста Брыля і Віславу Шымборскую — паэтаў, схільных да самавыяўлення ў жанры інтэлектуальнай філасофскай лірыкі, і Ежы Герасімовіча, які па-майстэрску ўмее выкарыстаць фальклор і каларыт звычайу роднай яму Гуцульшчыны. Народна-паэтычны склад і каларыт прываблівае Танка ў вершах Яна Гушчы, паэта родам з Дзісеншчыны, знаёмага Танку па Вільні, які сёння з'яўляецца адным з актыўнейшых перакладчыкаў і прапагандыстаў беларускай паэзіі ў ПНР.

У цэлым Танкавы пераклады польскіх паэтаў з'яўляюцца высокамастацкім перастварэннем і пераводам тэкстаў у беларускую паэтычную канвенцыю. Гэтай галоўнай задачы падпарадкавана імкненне да дакладнай перадачы зместу,

падтэкставых ходаў, рытміка-інтанацыйнага ладу і вобразна-метафарычных структур.

Паказчыкам творчай самабытнасці М. Танка трэба лічыць тое, што ён выявіў выключную адпорнасць на крайнасці як рамантычна-эстэцкага характару, так і на знарокавую праявізацыю формы, што часта сустракаецца ў польскай сучаснай паэзіі. Для паэтыкі Танка застаецца ўласцівай шырыня дыяпазону, наватарская сутнасць яе праяўляецца ў абнаўленні прапорцыі і спосабаў спалучэння эмоцый і думкі, узнёсласці і суровай штодзённасці, меладычнасці і размоўнасці, сілабатонікі і верлібра, або белага верша. За пераклады польскіх паэтаў і прапаганду польскай літаратуры Максім Танк узнагароджаны ў 1957 годзе Афіцэрскім крыжам Ордэна Адраджэння Польшчы, а таксама літаратурнаю ўзнагародай Таварыства польска-савецкай дружбы, ён з'яўляецца шматгадовым старшынёй Таварыства савецка-польскай дружбы.

Знаёмства польскага чытача з паэзіяй М. Танка пачалося ў другой палавіне 30-х гадоў, першымі прапагандыстамі яго твораў і перакладчыкамі былі літаратары, што прымыкалі да народнафрантавога руху, у прыватнасці Ежы Путрамент, які ў свой віленскі зборнік «Лясная дарога» ўключыў пераклад верша «На шляху дзікіх гусей». Найбольш актыўнымі перакладчыкамі беларускага паэта ў 30-я гады аказаліся Казімеж Анджэй Яворскі і Ежы Каміль Вайнтраўб, якія спрабавалі нават выдаць зборнік перакладзеных вершаў беларускага паэта. Яворскі пераклаў тады паэму «Каліноўскі», вершы «Лісце каштанаў», «Паслухайце, вясна ідзе», «Лірнік» і інш. Вайнтраўб захапляўся лірычна-рамантычнымі вершамі Танка і пераклаў «Пад мачтай», «Павязлі цягнікі», «На пероне». Памяткай дружбы польскага і беларускага паэтаў стаў верш Вайнтраўба «Максіму Танку, або зімовы ліст пра беларускую восень», напісаны ў 1941 годзе. Цяжкахворы аўтар заўчасна памер у акупаванай фашыстамі Варшаве ў 1943 годзе. Памяць сэрца падказала Танку «Адказ на пісьмо друга» — выдатны верш, прысвечаны Вайнтраўбу.

Творчасць Танка яшчэ з 30-х гадоў заінтрыгавала польскіх крытыкаў: пра яго пісалі артыкулы Ежы Путрамент, Севярын Сасноўскі, Анатоль Мікулка і інш. Заслугай прагрэсіўнай польскай крытыкі было тое, што яна разглядала творчасць заходнебеларускага паэта ў кантэксце еўрапейскай паэтычнай культуры, і хоць польскім крытыкам не хапала належнага ведання нацыянальных глыбін і жыццёвых асноў паэзіі Танка, яны ўбачылі ў яго асабе талент першай велічыні. Асабліва імпанавала польскім

літаратарам здольнасць Танка ствараць паэтычны эпас — жанр, які можа расцвітаць толькі ў атмасферы нацыянальнага адраджэння. Польшкая паэзія 30-х гадоў страціла паэмы імпрэ, і беларуская была ёй зайздросным напамінам пра часы вялікіх нацыянальных прарокаў-рамантыкаў і здабыткі патрыятычнай плыні неарамантызму.

У народнай Польшчы М. Танк перакладаецца з першых пасляваенных гадоў, але пераважна — творы давераснёўскага перыяду. У 1951 годзе выходзіць асобнай кніжкай «Казка пра Музыку», у 1958 годзе — «Выбраныя творы», у 1965 — «На шляху «дзікіх гусей», але сапраўдны трыумф паэзіі Танка настае ў Польшчы ў палове 60-х гадоў, калі за пераклады яго твораў бяруцца Ігар Сікірыцкі, складальнік зборніка «Выбраныя вершы» 1974 года (ён жа аўтар глыбокай прадмовы да гэтай кніжкі), а затым Ежы Плесняровіч, складальнік «Выбраных вершаў» 1977 г., і Фларыян Няўважны, аўтар уступнага артыкула і каментарыяў да польскага перакладу «Лісткаў з календара», выдадзеных у 1977 годзе. Гэтыя кнігі пазнаёмілі польскую літаратурную грамадскасць з сучаснай лірыкай і прозай Танка, ён стаў адным з папулярнейшых у Польшчы савецкіх мастакоў слова.

Місія паэтычнага слова  
Пачатак дарог. Этапы і краты  
Праграма рэвалюцыйнага абнаўлення паэзіі  
Лірыка  
Давераснёўскія паэмы  
Ваенныя гады  
Устойлівасць таленту  
Прызванне сучаснага паэта. Эстэтыка і паэтыка  
Антыномы і парадоксы. Далягляды  
Лабірынт фетышаў, супрацьстаянне, пошукі будучыні  
Суд гісторыі  
Паміж маўчаннем і крыкам  
Максім Танк і польская паэзія