

Постаць Скарыны



Імя Францыска Скарыны ўзнеслася за гады культурнага будаўніцтва ў беларускай сацыялістычнай дзяржаве да ўзроўню патрыятычнага і гуманістычнага сімвала першай велічыні. Вытлумачыць гэта нельга нічым іншым, як сугучнасцю яго подзвігу тым ідэалам, якімі стаў жыць і даражыць адроджаны ў сацыялізме беларускі народ,— ідэалам стваральнай працы і абавязку бараніць створаныя каштоўнасці ад варожых пакусаў, шанаваць здабытыя свабоды. Не цяжка заўважыць адварожых пачуццяў, што ў дасавецкі час Скарына амаль не прыгадваўся ідэолагамі і песнярамі беларускага вызваленчага руху. З трох найвыдатнейшых мастакоў, стваральнікаў нацыянальна-вызваленчай легенды беларусаў — Янкі Купалы, Якуба Коласа і Максіма Багдановіча — толькі апошні прысвяціў Ф. Скарыне адзін верш — «Безнадзейнасць». Праўда, твор гэты аказаўся выдатным, паэт улавіў адну з сутнасных рыс прадвесніка беларускага рэнесансу, вучонага, мысліцеля, першадрукара і медыка — гэта універсальнасць ведаў і раздвоенасць свядомасці чалавека, які вымушаны дзейнічаць на сумежжы эпох. Скарына паказаны лекарам, які лечыць ад смяротнай хваробы пана пісара, кіраўніка вялікакняжацкай канцылярыі, двума спосабамі: адварам з лекавых зёлак, які і сёння ўжываюць гамеапаты, і адначасна — магічнымі дзеяннямі, астралагічнаю варажбаю на зорках, якая ўжо ў часы Скарыны выцясняялася з медыцынскай практыкі як спадчына сярэдніх вякоў. Лекаванне не ўдалося: пацямнеў аметыст у пярсцёнку знатнай асобы. Максім Багдановіч рабіў тут намёк на прадмову да «Псалтыра», у якім Скарына ўбачыў «якобы сокровище всех драгих скарбов, всякий немощи,

духовныи и телесныи уздравляють»¹, і на прадмову да Кнігі прытчаў Саламонавых, дзе выказана вера, што «ест бо в сих притчах сокрыта мудрость, якобы мощь в драгом камени» (20).

Якуб Колас і Япка Купала не назвалі ў сваіх дарэвалюцыйных творах імя Скарыны, Купала, як мяркуюць даследчыкі, меў на ўвазе Скарыну, калі славіў далёкага продка, што “роднаму слову ўмеў кніжны даць, ход”², але ўсяго ды і толькі.

Карысна падумаць пад тым, чаму так марудна асвойвала практычная плынь нацыянальнай думкі беларусаў падзвіг вучонага-патрыёта, пісьменніка, асветніка, пачынальніка друкарскай справы ў родным краі.

Прычын, канешне, знойдзецца шмат. Адною з істотных мне выдаецца тая, што думка і справа Скарыны аказаліся звязанымі і абмежаванымі адаптацыяй біблейскіх тэкстаў, а прагрэсіўны кірунак у вызваленчым руху на Беларусі быў ужо ў XIX стагоддзі канчаткова свецкім, у пачатку ж XX яго авангардная плынь стала наогул антыклерыкальнай. Праўда, у правым крыле адраджэння можна сустрэць некалькі патрыятычна настроеных каталіцкіх духоўнікаў — Казіміра Свяяка, Андрэя Зязюлю, Вінцука Адважнага, Янку Быліну, але гэтая акалічнасць не мяняе сутнасці справы: у масе сваёй «служы алтарныя» адмоўна ставіліся да вызваленчага руху беларусаў, як і да рэвалюцыі наогул. На папоўскія праклёны і нагаворы Купала, Колас Бядуля адказвалі багаборчымі поклікамі і выкрывальнымі памфлетами. Праўда, нашы нацыянальныя песняры самі ўводзілі ў вызваленчую легенду адраджальна-уважскасальныя матывы з біблейскіх міфаў, але рэдка бралі іх з першакрыніц і ніколі з багаслоўскіх трактатаў. Часцей за ўсё яны запазычвалі іх з народнай паэтычнай свядомасці: апокрыфаў, казак-легендаў, паданняў, прытчаў, прыказак. Свецкасць вызваленчага руху арыентавала песняроў бачыць супярэчлівасць сувязі патрыятычных матываў з Бібліяй, падкрэсліваць народнасць праграмага сюжэта аб прызванні паэта-прарока («Прарок» Я. Купалы, «Апокрыф» М. Багдановіча), не атаясамліваць вобразы пакутнай Беларусі з традыцыйнаю піетай («Ужо днее», «Суды», «Яна і я» Я. Купалы, «Сярод пяскоў егіпецкай зямлі» М. Багдановіча), прынцыпова абнаўляць уважскасальныя евангельскі міф народнаю вясновай і радзіннай, купальскай і вясельнай паэзіяй.

¹ Скарына Ф. Прадмовы і пасляслоўі. Мн., 1969. С. 10. Далей Скарынавы творы прыводзяцца па гэтым выданні. Нумары старонак — у дужках.

² Купала Я. Збор твораў: У 5 т. Мн. 1925—1929. Т. 2. С. 10. Березкин Г. Звенья. М., 1984. С. 103.

Думка Скарыны, як вядома, працавала ў межах біблейскага тэксту і тэалагічнай яго інтэрпрэтацыі. Вышукоўваючы там агульначалавечае, гуманнае, карыснае для жыцця і сужыцця людзей, Скарына, у асноўным, дабудоўваў біблейскія кнігі каментарыямі, уводзіў беларускага чытача ў Біблію як у скарбніцу ведаў, маральных і эстэтычных каштоўнасцей, а беларускія песняры пачатку ХХ стагоддзя будавалі новы свецкі пантэон грамадзянскіх святасцей, адмяжоўваліся ад царкоўных догм, якія асвятлялі існуючы несправядлівы свет, выдаючы яго за божае тварэнне. Фальклорныя язычніцкія сімвалы часта аказваліся больш прыдатнымі цаглянамі для новай будоўлі, чым прасякнутыя містыкай, пакарай і пакутніцтвам хрысціянскія.

Масавы беларускі чытач, абуджаны рэвалюцыяй 1905 года, не быў гатовы да таго, каб успрыняць подзвіг вучонага-перакладчыка, каментатара і выдаўца Бібліі як нешта безагаворачна надзённае і прыдатнае для падмацунку сэрцаў. Сэрцы гарэлі прагай баявых подзвігаў і рэвалюцыйных перамог. Легенда вызвалення стваралася як мастацкі адпаведнік палітычных праграм, яе творцы імкнуліся правільна схапіць агульны контур, устанавіць, што важнейшае для беларусаў: нацыянальнае вызваленне і дзяржаўная незалежнасць, як у польскай рамантычнай легендзе, ці сацыяльная справядлівасць і роўнасць як у рускай рэвалюцыйна-дэмакратычнай, а можа быць тое і другое, нейкая сістэма субардынацыі названых ідэй. Моцны ўплыў на свядомасць народа аказвала праграма пралетарскага рэвалюцыйнага руху, у якой сцвярджаліся дамінацыя сацыяльна-класавага пад нацыянальным. Вакол узгаднення ранжыру ідэй у Беларусі вялася вострая барацьба, паўставалі два варыянты легенды — нацыянальны і нацыяналістычны. Запаўненне схемы сімвалічнымі постацямі было ў гэтых абставінах справай другой чаргі. На першых парах задавальняў матэрыял традыцыйны, лепш засваяльны: клерыкальна-кансерватыўныя рамантыкі запазычвалі яго з хрысціянскай міфалогіі, рэвалюцыйныя — з апокрыфаў і фальклору, апошнія бачылі, што багародзіца, якая ходзіць па пекле, толькі часткова выяўляе пакуты Беларусі; Хрыстос, якога вядуць на Галгофу, ганьбяць, мучаць, — можа нагадваць толькі адзін і то не лепшы бок натуры беларускага мужыка, нават Хрыстос, які выганяе гандляроў з храма, прапаведуе і прадвяшчае лепшы лёс народу, не поўна ўвасабляў важакоў, асветнікаў і песняроў вызваленчага руху. Варта ўвагі дэталю, што найбольш чулы да нацыянальнай псіхалогіі прадстаўнік кансерватыўна-клерыкальнага рамантызму Казімір Сваяк увасобіў нацыяналістычную мадэль адраджальнай легенды з прыматам дзяржаўнай незалежнасці над сацыяльнай справядлівасцю ў вобразе язычніцкай, а не хрысціянскай міфалогіі (Берагіня і Сварожыц з паэмы «Купалле»). Матывы нацыянальнай вызваленчай легенды маглі паўставаць незалежна ні ад біблейскіх, ні ад язычніцкіх фальклорных першаўзораў, яе персанажы

часта аказваліся свецкімі або і сучаснымі, літаратурнымі па паходжанні тыпамі: Гусяр, Незнаёмы, Сымон Зяблік, Якім Сарока, Андрэй Лабановіч, Сымон-музыка і інш.

Вызваленчаму руху прыгнечаных нацый заўжды не хапае кадраў патрыятычнай інтэлігенцыі, не стае творцаў і пашыральнікаў ідэй, таму расце высокі прэстыж духоўных каштоўнасцей усіх відаў. Праблемай усведамлення народа займаюцца практычна ўсе актывісты — ад палітычных дзеячаў да паэтаў. Ф. Скарына ўспрымаўся ў асяроддзі народнай інтэлігенцыі ахвярным асветнікам, які, аднак, вёў карысную справу, як на XX век — старамодна, спажыткоўваў пераважна змест біблейскай кнігі. Сучаснікам Купалы і Коласа дзейнасць Скарыны патрэбна было вылушчваць з лушпін хрысціянскай дагматыкі, канфесіянальнай абрадавасці і багаслоўскай тэрміналогіі аддзяляць жа агульначалавечае ад рэлігійнага не проста, справіцца з гэтым маглі толькі спецыялісты, вучоныя-філолагі, а яны асвойвалі праблему покуль што на акадэмічным узроўні. Першая манаграфія «Доктор франциск Скорина. Его переводы, печатные издания и язык» была створана рускім даследчыкам П. У. Уладзіміравым у 1888 годзе. Некалькі дзесяткаў гадоў яна заставалася самаю поўнаю і да выхаду «Белорусов» Я. Карскага адзіною навуковаю крыніцай ведаў пра гуманіста.

Стваральнікі легенды беларускага адраджэння шукалі матывы і вобразы для ўвасаблення асветніцка-патрыятычнага міфа ў больш даступнай грамадскай практыцы. Яны, як і Скарына, гарэлі жаданнем дайсці да тых людзей «посполитых», «простых», што не ведалі граматы і не памяталі гісторыі, але жыццё падказала ім больш эфектыўны шлях. У паэме «Сымон-музыка» вясковы самародак пайшоў вандраваць па роднай зямлі, пазнаваць народ, станавіцца прафесіяналам, каб падняць свой край да ўзроўню сучаснай культуры. Перадавы настаўнік Якім Сарока шукаў і знаходзіў адзінадумцаў сярод самых чулых душою людзей з народа, тое самае Незнаёмы — у паэме «На папасе». Ідэя непадкупнасці народных змагароў аднолькава моцна гучыць у творах Купалы, напісаных на фальклорным і гістарычным матэрыяле («На Куццю», «Бандароўна», «Курган»), і ў творах публіцыстычных, сучасных («Там», «Перад вісельняй», «Я не для вас», «Тутэйшыя»), На матэрыяле сучаснасці плённа працаваў і дарэвалюцыйны Змітрок Бядуля, асуджаючы не біблейскага блуднага сына, а сучасных блудлівых кар'ерыстаў, якія, пнучыся ў верхні эшалон уласніцкага грамадства, адракаліся родных мацярок («На каляды к сыну»). Праблема прызнавалася такой бяспрэчнай, што для яе вырашэння не абавязкова было шукаць прэцэдэнтаў і аналогій у мінулым.

Адзін М. Багдановіч часцей сягаў уяўленнем да невычэрпных крыніц міфа, да паданняў і вестак сівой даўніны. Ён паэтызаваў рукапісныя кнігі, летапісы, рупную працу іх стваральнікаў і перапісчыкаў

(«Летапісец», «Перапісчык», «Кніга»). Варта заўважыць, што і мудраму «кніжніку Максіму» старая Беларусь ахвотней нашэптвала гераічныя матывы, вайсковыя подзвігі, чым асветніцкія. Нездарма ідэю вернасці роднаму краю ён увасабляў у сімвалічным вобразе пагоні, дзе рыцарскі меч аказаўся зброяй духоўнай. Паэт заклікаў міфічных коннікаў падняць мячы сумлення і ўдарыць у сонныя сэрцы канфармістаў, пагардлівых адшчапенцаў:

*Бійце ў сэрцы іх — бійце мячамі,
Не давайце чужынцамі быць!
Хай пачуюць, як сэрца начамі
Аб радзімай старонцы баліць...*

Таксама на гераічных матывах летапісных аповесцяў і «Слова аб палку Ігаравым» раскрываў М. Багдановіч ідэю ахвяравання жыцця за радзіму — «Песня пра князя Ізяслава Полацкага». Змяняльна, між іншым, што і ў гэтым шэдэўры, як і ў «Безнадзейнасці», апорным вобразам аказаўся амулет — залатыя пацеркі на шыі князя, цераз якія выйшла «у баю крывавым» яго ўдалая душа. Скарынавы натхнёныя словы пра птушак, якія помняць гнёзды свае, пра пчол, што бароняць вуллёў сваіх, пра яго «Біблію руску» — духоўную ахвяру роднаму краю, тады яшчэ чакалі лепшага часу. Усё залежала ад стану мыслення шырокага чытача, які шукаў адкрытага гераізму, грамадзянскіх бітваў, смерці і несмяротнасці. Толькі з такім чытачом хацелі яднацца душою паэты, нават, як бачым, самы адукаваны сярод іх — Багдановіч. І ён пераасэнсоўваў пісьмовыя і вусныя гераічныя народныя паданні («Страцім-лебедзь») або сам ствараў такія легенды, прымушаючы чытачоў верыць, што на справе была калісьці здзейснена пакутная ахвяра слуцкай ткачыхі, як і маральны подзвіг Бандароўны, а мадонна перасялілася ў замурзанае вясковае дзеўчанё.

Змяняльна і тое, што самы «ідэалагічны» з трох вялікіх беларускіх песняроў — Япка Купала, трывожачыся за лёс бацькаўшчыны, звярнуўся да «Слова аб палку Ігаравым» і перакладам гэтага помніка выказаў сваю веру ў будучыню народа. Праўда, у гэты час народны пясняр сягнуў і да біблейскіх легенд, але без пасрэдніцтва Скарыны. Біблейскі бог выступаў у яго апанентам, на якога разгневалы паэт сыпаў дакоры за недасканаласць свету і нялюдскасць жыцця.

Пара Ф. Скарыны прыйшла пазней, калі новае, сацыялістычнае грамадства ўзялося закладаць падваліны пад скарбніцу сацыялістычнай

беларускай культуры, а потым вымушана было абараняць створаныя каштоўнасці ад фашысцкіх захопнікаў. Менавіта ў пятрыятычнай паэзіі Вялікай Айчыннай вайны, у прыватнасці ў паэме П. Броўкі «Беларусь», аб'явіўся Скарына як аснетнік-патрыёт, чый прыклад служэння радзіме— узор для сучаснікаў.

Але франтальнае асваенне Скарынавай спадчыны на Беларусі разгарнулася фактычна ў пасляваенны час, набыло размах тады, калі навука і мастацтва, ачышчаючыся ад сацыялагітарскага спрашчэнства, узяліся наталяць духоўную смагу народа слаўным мінулым, знаходзячы там прагрэсіўнае і несмяротнае.

Складаны стап сучаснага свету патрабуе ад зямлян абноўленага бачання рэалій. Сутнасць гэтага абнаўлення ў тым, што самым надзённым, самым сучасным і самым ідэалагічна гарачым на сённяшні час становіцца адвечнае, агульначалавечае, гуманістычнае, усё тое, што збліжае людзей, дапамагае зразумець аднасць разрозненага чалавецтва перад небяспекай тэрмаядзернага самазнішчэння. У гэтых умовах як ніколі ўзвышаецца аўтарытэт маральнага імператыву: «Паступай з другім так, як хочаш, каб з табой паступалі». Скарына лічыў гэты прынцып прыроджаным законам міжчалавечага сужыцця.

Нашы ідэалагічныя праціўнікі за мяжой ствараюць сваю аблудную скарыніяну, прабелы ў праўдзівых ведах запаўняюцца там варожымі і абразлівымі беларускаму народу прыдумкамі. Ф. Скарына ўціскаецца ў нацыяналістычны міф і падаецца гэтакім узгадаваным на Захадзе місіянерам заходняй цывілізацыі, які на дзікім славянскім Усходзе цяпеў адны толькі ганенні ад кансерватыўнай «еўразійскай Масквы».

Прыкметнымі вехамі на шляху прасоўвання нашай навуковай і грамадскай думкі да Ф. Скарыны з'явіліся працы, апублікаваныя ў юбілейных зборніках, выдадзеных да 400-годдзя і 450-годдзя беларускага кнігадрукавання. У першым з іх навізной вылучаецца, галоўным чынам, праца В. П. Пічэты «Скарыніяна», у другім такіх прац больш, гэта даследаванне М. Г. Булахавы пра мову Скарыны і нарыс чэшскага вучонага А. В. Флароўскага «Skaryniana», што прадаўжае яго фундаментальнае даследаванне «Чешская Библия в истории русской культуры и письменности».

Карыснай формай папулярызацыі ведаў аб Скарыне з'явілася выданне падрыхтаванага і пракаменціраванага А. Ф. Коршунавым зборніка твораў Францыска Скарыны «Прадмовы і пасляслоўі» (1969), а

таксама альбома «Гравюры Францыска Скарыны» (1972), складзенага Л. Баразной.

Год 1979 прынёс цікавы зборнік прац савецкіх вучоных «Белорусский просветитель Франциск Скорина и начало книгопечатания в Белоруссии и Литве». Тут, поруч з арыгінальнымі даследаваннямі пра мову Ф. Скарыны беларускіх лінгвістаў — А. І. Жураўскага, А. М. Булькі з'явіліся тэарэтычна ёмістыя нарысы этычных ідэй Ф. Скарыны С. А. Падокшына і эстэтычных поглядаў — У. М. Конана. Праблему Скарынавых традыцый у беларускай літаратуры даследуе В. А. Чамярыцкі. Непасрэдным здабыткам даследаванняў савецкіх вучоных з'яўляецца плённае асэнсаванне жыцця і дзейнасці Ф. Скарыны ў кантэксце сучаснасці. На жаль, першакрыніцы, якімі могуць карыстацца сучасныя даследчыкі, амаль такія ж сціплыя, як і сто гадоў таму назад, павялічваюцца яны слаба, а тыя тэксты Скарынавых твораў, што дайшлі да нас, вельмі спецыфічныя, абмежаваныя тэмай і жанрам каментарыяў Бібліі. Сітуацыя пабуджае вучоных на пошукі новых твораў і новых гіпотэз. Нярэдка прабелы ў звестках лёгка запаўняюцца здагадкамі па аналогіі: Ф. Скарына параўноўваецца з выдатнымі сучаснікамі, на яго пераносяцца рысы славуцасцей эпохі Адраджэння. У такіх выпадках расце колькасць эпітэтаў і параўнанняў, але не шмат прыбаўляецца чалавечай і нацыянальнай самабытнасці беларускаму вучонаму мужу, здараецца наадварот, што папулярызатары размываюць і тыя індывідуальныя рысы натуры, якія ўжо замацаваліся за Скарынай раней. Вялікі дзеяч становіцца вобразам з лубка — «І швец, і жнец, і ў дуду ігрэц». Між тым жыццё настойліва ставіць перад скарыназнаўствам задачу ўсебакова і праўдзіва выявіць асабовасць гэтага дзеяча, знайсці яго канкрэтна-гістарычныя параметры. Дапытлівы сучаснік хоча мець больш яснае, дакладнае і нагляднае ўяўленне пра Скарыну, чым тое, што могуць даць яму даведнікі ці нават зборнікі навуковых прац, дзе даследуюцца часта ізалявана асобныя бакі асобы і дзейнасці выдатнага чалавека. Ролю стваральніка цэласнага вобраза можа адыграць мастацкая фантазія, інтуіцыя, але і яна павінна жывіцца рэальнымі фактамі і высновамі. Да Скарыны, як мне ўяўляецца, трэба ісці з двух напрамкаў — навуковага і мастацкага. Покуль што лідзіруюць тут выяўленчыя мастацтвы. У графікаў ёсць неаспрэчны першаўзор — дзве гравюры, на якіх невядомы аўтар, падпісаны ініцыяламі МВ, даў выяву Скарыны з натуры. На тыя выявы арыентаваліся, ствараючы свае вобразы, Жывапісца Пётра Сергіевіч, скульптар Аляксей Глебаў, графікі Сымон Герус і Арлен

Кашкурэвіч - усе, каму ўдаецца папоўніць іканаграфію Ф. Скарыны новымі знаходкамі.

Пісьменнікі, на жаль, не маюць такога мастацкага дакумента, ад якога магла б адштурхоўвацца іх фантазія. У іх распараджэнні толькі Скарынавы прадмовы да біблейскіх кніг ды некалькі дзелавых дакументаў. Гэтага малавата, каб скласці эскіз літаратурнага партрэта. Нават вобраз духоўнага свету мысліцеля даводзіцца будаваць па здагадках, гіпотэзах, меркаваннях, здабытых цераз кантэкст з духам эпохі ў цэлым. Покуль што ў літаратурнай Скарыніяне пераважае кароткі паэтычны твор, які задавальняецца асэнсоўваннем значэння Ф. Скарыны для беларускай нацыянальнай культуры і выказваннем удзячнасці ад імя нашчадкаў. Багдановічава «Безнадзейнасць» і надалей захоўвае ў лірыцы пазіцыю шэдэўра. У больш клопатным становішчы аказваюцца буйныя творы, якім у прынцыпе патрэбна больш гістарычнай і псіхалагічнай канкрэтыкі. Домыслы, якімі аўтары спрабуюць запоўніць прагалы ў прыватна-бытавой, духоўнай і грамадскай біяграфіі Ф. Скарыны, часта выглядаюць лішне свабоднымі, недастаткова пераканальнымі. Эпіка вымушана аперыраваць тымі ж сродкамі, якія ледзь задавальняюць лірыку: уяўленне, здагадка. Напэўна, нястача фактаў прымушала стрымлівацца У. Караткевіча, мастака, надзеленага незраўнанаю сілай гістарычнага ўяўлення і здольнасцю яскравага характаралагічнага малявання. Нават ён застаўся на подступах да Скарыны, а ішоў да яго ад наступнай эпохі, памечанай фанатызмам «рускага душагуба» Іясафата Кунцэвіча і каварствам яго гаспадароў езуітаў («Віцебскія званы»). Так і не разгулялася яго ўяўленне, не сіганула ў рэнесансавую строгую эпоху. Скарыніяна аказалася нездабытай, жыццё ж адмерыла мастаку мала часу на роздум і разбег. Напэўна, напамінала пра сябе і няўдача, якую пацярпела белетрызацыя тэмы Садковічам і Львовым. Са Скарынай справіцца хіба мастак шэкспіраўскага таленту. Спробу А. Петрашкевіча, яго п'есу «Напісанае застаецца», трэба прызнаць больш таленавітай і смелай за папярэднія творы, але таксама спробай. Творчая фантазія, смеласць вывелі дзею за межы гістарычнай верагоднасці, канфлікны вузел, што звязвае Скарыну не толькі з Лютэрам, але і Гусоўскім, моцна перанатуваны.

Наяўным мастацкім творам пра Ф. Скарыну станоўча не хапае гістарычнай канкрэтнасці і рэальнасці домыслу. А новыя факты прыходзяць ад навукоўцаў усё меншымі і меншымі крупінкамі.

Не шчодрія даследчыкі і на працы абагульняючага канцэптualaнага характару. Пасля манаграфіі М. А. Алексютовіча

«Скарына, яго дзейнасць і светапогляд» (1958) толькі кніга С. А. Падокшына «Скорина и Будный» (1974) можа прэтэндаваць на такую ролю. Карыснымі ў неспрыяльнай сітуацыі могуць быць пошукі на сутыках паміж навуковымі і літаратурнымі даследаваннямі. На такую думку наводзіць поспех папулярнай працы А. Клышкі «Францыск Скарына, або Як да нас дайшла кніга» (1983). Яна адрасавана чытачам школьнага ўзросту, але з цікавасцю і карысцю, мне здаецца, прачытаюць яе і дарослыя, нават пісьменнікі і мастакі, бо гэта ўдалая спроба сінтэзуючага жыццяпісу. Мне таксама хочацца бачыць прапанаваны чытачу эцюд як пошук на сумежжах. Я быў бы рады, калі б гэтыя штрыхі да партрэта Скарыны аказалі падмогу тым, хто хоча выразней уявіць сабе постаць Ф. Скарыны, палюбіць яго, мо і намаляваць ва ўсёй велічы і драматызме вобразным словам.

Час прыходу

У пачатку XVI стагоддзя краіны Заходняй Еўропы падыходзяць да новай фазы ў сваім эканамічным і духоўным развіцці. Феадальная саслоўная сістэма, што існавала вякамі і асвятляла імем бога справядлівасць падзелу людзей на высоканароджаных і простых (мужыкоў, нашчадкаў біблейскага Хама), цяпер пачала даваць расколіны, у якіх закараняліся зерні новага буржуазнага ладу. Новае сеялася ў феадальна-патрыярхальную глебу, структура грамадства, хоць спакваля, абнаўлялася, аднак не траціла сваёй уласніцкай сутнасці. Для злому саслоўнай піраміды феадалізму не хапала яшчэ сіл: антыпрыгонніцкія паўстанні сялян звычайна прымалі характар рэлігійных войнаў і канчаліся паражэннямі, хваляванні рамеснікаў жорстка падаўляліся. Аднак гарады раслі, убіраліся ў сілу, выходзілі на арэну грамадскага жыцця купцы і рамеснікі, узбагачалі духоўнае жыццё грамадства вучоныя-гуманісты, мастакі, пісьменнікі, кнігадрукары.

У Нідэрландах, дзе антыфеадальны рух спалучаўся з нацыянальна-вызваленчым, патрыятычныя сілы здолелі вызваліць край ад іспанскага панавання, нізы дабіліся паслаблення саслоўнага ўціску, гараджане станавіліся састаўной часткай новай, буржуазнай нацыі, якая абяцала ўсім грамадзянам апеку, роўнасць перад законам. Спакваля па ўсёй Еўропе феадальныя народнасці, падзеленыя на саслоўныя пласты, «станы» і «стадла», раздэртаты племянным сепаратызмам, рыхтаваліся

перарасці ў больш згуртаваныя адзінкі — буржуазныя нацыі, верхавіну якіх папоўняць, пацясняючы прывілеяваных феодалаў мяча і крыжа, дзелавітыя людзі былога «трэцяга» саслоўя. У рэчышчы гэтага працэсу адбывалася і падвышэнне нацыянальных моў, ураўнанне іх у правах з трыма «святымі» мовамі — грэчаскай, лацінскай і стараяўрэйскай. Асветнікі ўзяліся перакладаць на родныя мовы тэксты свяшчэнных кніг. Прадвеснікі новага — вучоныя, прагрэсіўныя палітыкі, рэфарматары, мастакі і паэты хочуць пазнаць законы будовы і функцыяніравання грамадскага арганізма, каб рацыянальна і справядліва ўладкоўваць узаемаадносіны паміж уладай і грамадзянамі дзеля агульнай карысці і росквіту асобы чалавека, якога яны прызналі адзіным стварэннем на зямлі, надзеленым ад прыроды свабоднаю воляй і несмяротнасцю душы. Між іншым, у гэты час узнікае сучасная навука як грамадская форма вытворчасці, якая стварае духоўныя каштоўнасці, веды. Навука ачышчаецца ад схаластыкі, з гушчы рамёстваў вырастае мастацтва жывапісу і скульптуры, ад дзелавога пісьменства адгаліноўваюцца мастацкія жанры і ўтвараюць мастацкую літаратуру, прытым не толькі на лацінскай, а часцей на нацыянальных мовах.

Капіталістычны лад, галоўнымі прынцыпамі якога былі свабода вытворчасці і абмену, вольнае прадпрыемальніцтва, юрыдычная роўнасць прадпрыемцаў і дзелавое партнёрства, закараняўся ў феадальную саслоўную структуру, спачатку духоўна і ідэалагічна. Урадліваю глебай аказаліся для развіцця рэнесансавай культуры багатыя з рамёстваў і гандлю італьянскія гарады-рэспублікі, абноўленыя вызваленчым рухам Нідэрланды, а таксама феадальна-дэмакратычныя дзяржавы, падобныя на Польскую Карону. Паводле польскага ўзору уладкоўваліся землі Вялікага княства Літоўскага, хоць і не трацілі сваёй спецыфікі. Тут яшчэ ў часы Гедыміна паўстала патрэба сужывацца хрысціянам з язычнікамі. Гарады звычайна засяляліся людзьмі праваслаўнай, каталіцкай і магаметанскай вер. У часы Вітаўта з Заходняй Еўропы пачалі перасяляцца рамеснікі і купцы яўрэі, ратуючыся ад праследавання з боку сваіх канкурэнтаў, фанатычных еўрапейскіх хрысціян. У літоўска-славянскай дзяржаве традыцыя верацярпімасці была наказана самім жыццём: стала пагроза з боку крыжакоў і татараў гуртавала грамадзян розных веравызнанняў і народнасцей. У магістраце сталічнага горада Вільні выбіраліся дзве лавы радцаў і два бурмістры — праваслаўны і католік. Талерантнасць спрыяла пашырэнню новых поглядаў: сюды яшчэ ў XIV стагоддзі мелі доступ гусіцкія ідэі. У беларускіх гараджан высока цаніліся грамадзянскія пачуцці, выпрацоўваліся навыкі самакіравання, раслі самапавага і

патрыятызм. У часе абарончых войнаў шырокае шляхецкае «паспольства» і перадавыя сілы гараджан выступалі як бы партнёрамі. Шляхціц і панцырны баярын ваявалі ў полі, а купец і рамеснік, узброеныя жалезнымі цапамі,— на гарадскіх мурах. У асяроддзі «людзей паспалітых» культываваліся патрыятычныя абавязкі, адчуванне адказнасці за лёс дзяржавы, за роўныя правы народнасцей, якія яе насялялі, уменне ўзнімацца над карыслівасцю, кланавым эгаізмам, аддаваць радзіме ў цяжкія хвіліны ўсе сілы, багацце, веды і нават жыццё. З гэтага асяроддзя і выйшаў прадвеснік беларускага Адраджэння.

Бацькаў дом і шырокі свет

Францыск Скарына нарадзіўся ў сям'і полацкага купца Лукаша Скарыны, які вёў гандаль у многіх гарадах, у тым ліку ў Рызе, Познані, Гданьску, Вільні. Гандляваў ён каштоўным для таго часу таварам — скурамі, матэрыялам, які ішоў на адзенне, абутак, вайсковы рыштунак і зброю. У купецкім доме жыло натуральнае адчуванне шырыні свету, яго разнастайнасці і аднасці, тут разумелі карысць повязяў чалавека з чалавекам, цэха з цэхам, саслоўя з саслоўем, асобы з калектывам, грамадствам, народам. З часоў старажытнай Русі, калі Полацк кіраваўся вечам і заключаў дагаворы з Рыгаю і Гоцкім берагам, купцоў называлі зычлівым словам госць. Купецкае гасцяванне вымагала ў часы Скарыны ведаў, прадпрымальнасці і адвагі. Ганарлівыя і сваявольныя феадалы часта гвалтам прымушалі купца плаціць падатак за пераезды цераз іх уладанні, грашовыя зборы патрабаваліся на княжацкіх перавозах, мастах і нават брадах – пры ўездзе ў гарады, на рынкавыя плошчы. Гэтыя падаткі і зборы часта былі адвольныя ў формах і дамерах рэгуляваліся не законамі, а толькі звычкамі ці прыхамацямі магнатаў. Купцу трэба было многае ўлічыць, прадбачыць каб абараніцца ад здарства і пазбегнуць банкруцтва. Каб весці гандаль у замежных гарадах, купцу патрэбна было ведаць мовы, звычаі і законы чужых краін. Асабістая адвага купцоў выпрабоўвалася пры сутычках з разбойнікамі ці мытнікамі. Імя Лукаша Скарыны трапіла ў архівы, між іншым, за ўдзел у парубежнай вайне, якая дазвалялася звычкамі старажытнай Полаччыны.

Расказы пра небяспеку далёкіх дарог, экзотыку земляў, своеасабліваць парадкаў, нораваў, звычаяў у розных гарадах складалі духоўную атмасферу дзяцінства Францыска Скарыны. Дата нараджэння

яго дакладна невядома, вучоныя мяркуюць, што ён прыйшоў на свет у 1486 ці 1490 годзе. Апошняя дата абгрунтоўваецца звычайна тых часоў аддаваць ва універсітэты хлапчукоў, як правіла, ва ўзросце трынаццаці — пятнаццаці гадоў. Але ж вядома, што з правіл заўсёды бываюць выключэнні. На ўзрост скалярноў кіраўніцтва універсітэтаў не надта глядзела, год нараджэння ў кнігі не запісваўся, бо не меў, відаць, істотнага значэння. Не выключана, што Скарына аказаўся студэнтам-пераросткам. Можна, адсюль і бярэ пачатак выключная сур'ёзнасць, з якой адносіўся ён да вучобы, а пазней і да культурнай і навуковай дзейнасці. Улічваючы сказанае, варта мець на ўвазе, што нараджэнне і падростанне будучага вучонага-гуманіста супала з адваяваннем палачанамі ў 1498 годзе Магдэбургскага права, якое тут магло ўспрымацца як адраджэнне у новых формах даўняй вечавой традыцыі, калі народ у роўнай згодзе вырашаў грамадскія справы, мог абвясціць вайну і заключыць мір, дамовіцца з суседнімі краінамі, як весці гандаць, мог нават прагнаць і выбраць самога князя.

З Полацкам і полацкай зямлёю звязваюць гісторыкі паходжанне тэрміну Бялая Русь, які ўпершыню быў ужыты ў Іпацьеўскім летапісе ў апавяданні пра жаніцьбу польскага караля Казіміра Вялікага з дачкой вялікага князя літоўскага Гедыміна Ганнай пад 1325 годам. Польскі хроніст Янко з Чарнкова называе у «Хроніцы Польшчы» горад Полацк «крэпасцю Бялай Русі». Тэрмін Бялая Русь у часы Скарыны азначаў усходнюю зону рассялення беларускай народнасці. Падзвіныя і Прыдняпроўе ўжываліся рэдка, часцей маладая народнасць называла сябе «языком руским», а людзі з заходніх яе тэрыторый — літвінамі. Тэрміналагічны плюралізм — паказчык станаўлення і пошуку нацыянальнай тоеснасці — захавецца па Беларусі доўга, аб чым засведчыць у незраўнанай па сваёй наўнай лапідарнасці эпіграме Ян Казімір Пашкевіч, паэт першай чвэрці XVII стагоддзя:

*Польшка квітнет лаціною,
Літва квітнет рускізною,
Без той в Польшце не прабудешь,
Без сей в Літве блазнем будешь.
Той лаціна езык дае,
Та без Русі не вытрвае.
Ведзь же юж Русь, аж тва хвала
По всем свете юж дойзрала;
Весели ж се ты, Русине,*

Тва слава нікгда не згине!

Старыя рукапісы захавалі гордыя словы палачан пра сваё «место слаутное», што не ніжэйшае «во чести Вилни, а ни... Кданьска». Гараджане ўпарта вялі барацьбу за вызваленне ад феадальнай залежнасці і прыніжэння. Пра гэта сведчаць граматы вялікіх князёў літоўскіх аб пераводзе розных груп палачан у разрад юрыдыкаў, гэта значыць людзей, што падлягаюць не ўладзе феадала, а закону. Па старому вечавому звычаю вялікі князь літоўскі абавязваўся перад палачанамі «давати воеводу по-старому, по их воли», гэта значыць па жаданню гарадской грамады. Улада княжацкага ваяводы была абмежавана законам, ён абавязваўся судзіць мяшчан не самаўладна, а «с бояры и мешчаны», паводле звычаю. Захоўванне даўняй вечавой традыцыі спрыяла маральнаму і культурнаму згуртаванню палачан, рабіла гэты горад ядром, вакол якога ў часы Скарыны гуртавалася беларуская народнасць, умацоўвалася нацыянальная свядомасць, расцвіталі грамадзянскія пачуцці — патрыятызм, дэмакратызм, спецыфічнае для феадалізму пачуццё сацыяльнай справядлівасці, роўнасці перад законам з захоўваннем саслоўнай субардынацыі.

Мяркуюць, што першапачатковую адукацыю Скарына атрымаў у доме бацькоў, там навучыўся чытаць па «Псалтытры» і пісаць кірылаўскімі літарамі. Атмасфера купецкага дома будзіла ў хлапчука ахвоту да пазнання свету і пазнання навук, якія гэты шырокі свет тлумачылі, падказвалі чалавеку, як у свеце арыентавацца, каб не трапіць у прыкрыя канфлікты і не цярпець няўдач. Ад бацькоў набраўся Скарына павагі да роднага Полацка, назву якога ён будзе заўсёды падмацоўваць эпітэтам «слаўны», прывык ганарыцца людзьмі «паспалітымі», народам «языка руского» (так называлася тады мова маладой яшчэ беларускай народнасці), а потым дайшоў да думкі даць супляменнікам святло ведаў, падключыць іх да жыцця багатай Еўропы.

Каб заняцца навукай, Скарыне спатрэбілася засвоіць латынь, тагачасную вучоную мову. Наўрад ці можна было зрабіць гэта ў дамашніх умовах. Таму мае падставу меркаванне, што ён павінен быў нейкі час навучацца ў Вільні або ў шkolцы пры бернардынскім манастыры ў Полацку.

А. Мальдзіс выказвае меркаванне, што там Скарына прыняў каталіцкую веру і атрымаў імя Францыск, захаваўшы, як на гэта дазваляў бернардынскі (францысканскі) статут, ранейшае праваслаўнае хрышчэнне і імя Георгі.

У 1504 годзе дапытлівы і прадпрымальны палачанін у ліку васьмі юнакоў з полацкага біскупства адпраўляецца ў Кракаў, паступае ва ўніверсітэт, дзе штудзіруе так званыя свабодныя навукі, ці, як тады гаварылі, мастацтвы, а праз два гады атрымлівае першую вучоную ступень бакалаўра, якая давала права насіць пярсцёнак-пячатку, прышыць круглы каўнер да тогі і выкладаць рыторыку ў падрыхтоўчай групе.

Кракаўскі ўніверсітэт быў заснаваны Казімірам Вялікім у 1364 годзе, тады ён называўся галоўнаю школай «Studium generale», а назва ўніверсітэт была ўстаноўлена пры Ягайле, таму і да нашага часу ён называецца Ягелонскім.

У сярэднія вякі ў Еўропе ўніверсітэты былі залежнымі ад гарадскіх і дзяржаўных улад, якія давалі сродкі па ўтрыманне і цераз назначаных канцлераў і кансерватараў кантралявалі прысуджэнне навуковых ступеняў і званняў, сачылі за захаваннем прыстойных званняў вучонага і студэнта звычайу, за выкананнем прывілеяў, якія надавалі ўніверсітэтам каралі і князі. Універсітэт быў установай аўтаномнай і меў права на самакіраванне. У Кракаўскім ўніверсітэце нейкі час па італьянскаму ўзору рэктара выбіралі студэнты (шкаляры), толькі каралева Ядвіга загадала ўзяць за ўзор французскую Сарбону, і ў часы вучобы Скарыны ўжо права выбіраць рэктара перайшло ў рукі прафесарскага сената. Ва ўніверсітэце былі чатыры факультэты: вызваленых мастацтваў (artium), лекарскі, праўны (юрыдычны) і тэалагічны. На зары гісторыі Кракаўскага ўніверсітэта галоўным лічыўся юрыдычны факультэт, на ім працавала ажно 8 кафедраў, у той час як на астатніх па адной-дзве, але паступова вядучая роля пераходзіла ад юрыстаў да тэолагаў. Факультэт вызваленых мастацтваў лічыўся падрыхтоўчым, праграма яго была шырокай і ўніверсальнай, студэнты вивучалі тры свабодныя мастацтвы (artes trivium): граматыку, рыторыку, дыялектыку і чатыры навукі (disciplinae quadrivium): арыфметыку, геаметрыю, музыку, астраномію. Змест гэтых дысцыпліны моцна адрозніваўся ад сучасных адпаведнікаў, напрыклад, у прадмет геаметрыі састаўною часткай уваходзілі геаграфія, заалогія і нават гісторыя.

На тры астатнія факультэты маглі запісвацца толькі тыя шкаляры, якія закончылі факультэт вызваленых мастацтваў і атрымалі вучоную ступень магістра. Першай навуковай ступенню на ўсіх факультэтах была ступень бакалаўра, якую прысвойвалі студэнту, калі ён паспяхова авалодваў палавінаю курса навук. Прэтэндэнту на ступень бакалаўра вызваленых навук патрэбна было ведаць лацінскую граматыку, рыторыку (тэорыя стыляў), набыць практычныя ўменні адліку каляндарнага часу,

засвоіць падручнік логікі Пятра Іспанца і некаторыя творы Арыстоцеля, асабліва логіку. Дакументы сведчаць, што менавіта гэтую ступень атрымаў Скарына ў Кракаўскім універсітэце. Для тых часоў гэта было ўжо аўтарытэтнае прызнанне здольнасцей і пільнасці ў занятках, самадысцыпліны, бо са ступенню бакалаўра канчала факультэт толькі 15—20 працэнтаў шкаляроў. Напрыклад, славыты польскі гісторык Ян Длугаш правучыўся на факультэце свабодных мастацтваў тры гады, а ступені бакалаўра не атрымаў, хоць, напэўна, меў не абы-якія здольнасці да разумовай працы. Скарыне патрэбна было атрымаць не толькі бакалаўра, але і магістра *artium*. Мажліва, ён атрымаў і гэтую ступень у Кракаўскім універсітэце, а мажліва, у нейкім іншым, але без гэтай ступені не мог ён быць прынятым на лекарскі факультэт. Некаторыя біёграфы мяркуюць, што Скарына меў нават тытул доктара вызваленых навук, але гэта, напэўна, агаворка, бо такога вучонага звання ў часы Скарыны не існавала. На факультэце вызваленых мастацтваў самай высокай навуковай ступенню быў магістр. Больш верагоднымі з'яўляюцца меркаванні, што наш вучоны муж меў тытул доктара філасофіі і медыцыны.

Метады навучання ва універсітэтах той пары называліся: *lectio*, *exercitatio*, *disputatio* (лекцыя, практыкаванне, дыспут). На лекцыі прасресар чытаў і каменціраваў пэўны тэкст, на практычных занятках замацоўваўся ў памяці слухачоў змест лекцыі, а дыспут быў ужо формай прымянення набытых ведаў на практыцы. Мастацтва дыялектыкі, як мяркуюць, і азначала ўменне весці спрэчкі-дыялогі па дыскусійных пытаннях. Для атрымання навуковай ступені патрэбна было набраць належную колькасць удзелаў у дыспутах, кожны тыдзень на факультэце *artium* адбываліся дыспуты магістраў вызваленых навук, іх пільна слухалі бакалаўры і шкаляры, засвойваючы правілы, набіраючыся вопыту. Шляхам дыспутаў абаранялася і ступень магістра вызваленых навук, і доктара ўсіх іншых навук.

Студэнты дзяліліся на багатых і бедных, знатных і прасталюдзінаў, апошнім часта даводзілася кідаць вучобу з-за матэрыяльных нястач. Каб збавіцца ад беднасці, некаторыя адмаўляліся ад высокіх парыванняў, станавіліся практычнымі і прайдошлівымі, ішлі на службу да вяльможных мецэнатаў, а сумленныя, але мяккія па натуре нярэдка, змогшыся ў жыццёвай барацьбе, шукалі прытулку ў манастырскіх сценах або асядалі на ціхіх парафіях. Месц гэтых было ўдосталь.

Скарына выстаіў у барацьбе са спакусамі сытага жыцця і цяжарам бурсацкай галечы. Вышыню жаданняў папамагалі зберагчы яму традыцыі роднага краю, слава старажытнага Полацка, які горда ўпісаў сваё імя ў летапісы і абавязваў сыноў сваіх, дзе б яны ні былі, чым бы ні «тружаліся», заставацца дастойнымі «славнага места і языка рускаго».

Студэнцкі стан часткова ўраўноўваў усіх аднолькавай цяжкасцю здабывання ведаў, адукацыя згладжвала нават саслоўныя бар'еры. Але ўсё ж магнацкія гадунцы і ў акадэміях часта не кідалі сваіх пыхлівых замашак, прыезджалі, акружаныя слугамі і апекунамі, здымалі дарагія кватэры ў горадзе за межамі універсітэцкага пасёлка, да іх прыстаўлялі нават персанальных педагогаў, якія займаліся з выхаванцамі па спецыяльна складзеных, паводле густу бацькоў, праграмах. Вяльможныя ганарліўцы дазвалялі сабе насіць нават асабістую зброю, вечары праводзілі ў славутых піўнушках, што размяшчаліся ў падвалах Кракаўскай ратушы, усчыналі там прэстыжныя бойкі, выклікалі праціўнікаў на двухбой, траплялі пад рэктарскі суд. Магнацкія сынкі, як правіла, доўга не затрымліваліся ў адным універсітэце, атрымаць навуковую ступень ім не хапала рупнасці, у пагоні за ўражаннем абязджалі яны многія універсітэцкія гарады, каб потым ганарыцца не так ведамі, як «кругаглядам», бываласцю.

Мяшчанскія дзеці і дзеці сялян траплялі ў вышэйшыя школы ў парадку выключэння, былі яны самымі стараннымі і дысцыплінаванымі студэнтамі. Гэтыя ведалі, чаго дабіваюцца — вучоныя званні, так, як для шляхты званні вайсковыя, падвышалі іх нізкае сацыяльнае становішча, адкрывалі перспектывы.

Ступень магістра свабодных навук давала права Скарыне паступаць на самыя прэстыжныя факультэты, якімі лічыліся медыцынскі і тэалагічны. Ужо здабытая адукацыя дазваляла яму заняць пасаду, якая забяспечыла б дастатняе жыццё. Недзе каля 1508 года Скарына часова служыць сакратаром у гаспадара Дакіі (старажытнай Малдавіі і Валахіі). Літоўскі даследчык Э. І. Гячаўскас натрапіў на дакументы, якія, па яго словах, даводзяць, што Скарына мог наладзіць пры двары ваяводы Радола кнігадрукаванне і выдаў там прататып пазнейшай сваёй «Малой падарожнай кніжыцы». У 1512 годзе мы сустракаем Скарыну ў італьянскім горадзе Падуі, які славіўся на ўсю Еўропу медыцынскім факультэтам: падуанскія медыкі мелі добрую батанічную базу, студэнты самі вырошчвалі там лекавыя зёлкі, варылі мікстуры. На пасяджэнні медыцынскай калегіі ў касцёле святога Урбана была прынята пастанова: дапусціць беднага, але здольнага і адукаванага русіна Францыска

Скарыну да экзамену на атрыманне вучонай ступені доктара лекарскіх навук (*de gratia speciali ad amorem Dei* — дзеля асаблівай удзячнасці да божай ласкі). Два дні ў дыспутах з выдатнымі вучонымі абараняў Скарына свае навуковыя тэзісы і аднагалосна быў прызнаны годным вышэйшага вучонага тытула, які ў некаторых еўрапейскіх краінах прыраўноўваўся тады да шляхецкага звання. Скарына быў прызнаны вучоным медыкам, які выдатна ўмее лячыць хваробы цела і душы. Гэта была знамянальная падзея ў жыцці купецкага сына і ў гісторыі культуры нашага краю: здольны і дзелавы палачанін упісаў сваё імя ў кантэкст аднаго з новых міфаў эпохі Адраджэння, які гаварыў: здольнасці і прызынанне больш варты чым арыстакратычнае паходжанне. Вось што пацвярджае гэты вандроўнік далёкай краіны. Ён хоць бедны, але здольны і вучоны, настойлівы і дзелавіты, ён той, хто сваёю працаю, воляй адолеў цяжкасці і узышоў да вяршынь. Скарына абвяргаў пашыранае сярод свецкай і духоўнай знаці на Захадзе памылковае ўяўленне, быццам у яго на радзіме панашыцца цемра, варварства. Ён сцвярджаў, што ідэалы Адраджэння, асабліва культ ведаў і дзейснага плённага жыцця прызнаецца і шырыцца ў яго краі.

Сёння трэба сказаць, што ідэалы Адраджэння сугучны ўсім новым эпохам на этапе іх узыходзячага развіцця. Нездарма ж вучоныя-гуманісты вычыталі многія з гэтых ісцін у працах антычных мысліцеляў і ў тэкстах біблейскіх кніг, таму і пазвалі свой час эпохай Адраджэння, аднаўлення таго, што аднойчы было, забылася і ажывае. Праўда, кожнае адраджэнне аказваецца не прыпамінаннем, а працягам таго, што было, гісторыя не паўтараецца, яна прадаўжаецца.

Пасля вучонага трыумфу звесткі пра Скарыну зноў загубіліся па пяць гадоў. Далейшыя факты паказваюць, што ён вярнуўся ад медыцыны да грамадскіх праблем і гуманітарных навук, з якіх пачынаў сваю вучоную кар'еру. Магчыма, яшчэ ў Кракаве, дзе існавалі лацінскія друкарні Я. Гелерта і К. Гохфедэра, а Светаполк Фіэль зрабіў першую спробу надрукаваць стараславянскім друкам царкоўны тэкст, зарадзілася ў Скарыны вялікая мара «ціснуць» кнігі Бібліі на роднай мове, зрабіць іх даступнымі для сваіх землякоў, каб самі чытачы, паспалітыя людзі, маглі звязаць рэальнае жыццё з прызнанымі ўзорамі і ўдаскапальвацца.

Свецкія вучоныя адваёўвалі тады права на каменціраванне Бібліі ў царкоўнікаў, заахвочвалі усіх і кожнага самастойна чытаць і ўспрымаць змест гдтых твораў, не толькі для ўсхвалення бога, а для асэнсавання акаляючага свету, зразумення свайго прызынання і месца ў жыцці.

Праўда, кірылаўскае кнігадрукаванне ў Кракаве, як і ў Венецыі, мела камерцыйны характар, таму магло быць для Скарыны толькі тэхнічным арыенцірам. Арыенціру ідэйнага трэба было шукаць у нейкім іншым месцы. І таму не пазбаўлены верагоднасці меркаванні, што пасля Падуі Скарына падаўся ў Прагу, якую мог пазнаць яшчэ раней, у часе сваіх вандраванняў за медыцынскаю адукацыяй. Там, у Празе, з часоў гусіцкага руху жыла вельмі моцная традыцыя спажытکوўвання біблейскіх кніг для фарміравання грамадскай свядомасці, справядлівага ўладкавання грамадства і выхавання людзей у патрыятычным духу.

Біблія — складаная кніга, адной з вядучых яе тэм з'яўляецца ператварэнне ізраільцянаў з народа пастухоў, качэўнікаў у народ земляробчы, аседлы, дзяржаўны. Працэс гэты апісаны ўмоўна як саракагадовая вандроўка племені, што ўцякло з егіпецкай няволі пад правадырствам былога наглядчыка Майсея. Важак дзейнічае па загаду бога, які нібыта абраў гэты народ як самы лепшы сярод усіх народаў свету. У свядомасці еўрапейцаў біблейскае падарожжа набыло сімвалічнае значэнне, як уцёкі ад нявольніцтва наогул, і стала матывам аднаго з папулярнейшых у еўрапейскай культуры міфа.

Пасля прыходу ў «зямлю абяцаную» нядаўнія нявольнікі фараона самі становяцца захопнікамі, скараюць і знявольваюць мясцовыя плямёны. Біблія дае маральнае апраўданне захопу чужых зямель. Зразумела, робіцца яно ў абход асноўнага прынцыпу маралі паступаць з другім так, як хочаш, каб з табой паступалі. Яўрэйскія плямёны, што адваёўвалі сабе землі ў даліне Іардана, выдаюцца за выбраны богам народ, на які нібыта ўскладзена вышэйшая місія. Суседнія плямёны — амалікіяне, маавіяне, філістымляне і іншыя — часта аказваліся дужэйшымі, мужнейшымі, таму што баранілі сваё. Каб адолець іх, божыя абраннікі ішлі на падман і здрадлівасць, дапускалі нечуваную жорсткасць. Усё гэта прыкрываецца ў адпаведных кнігах Бібліі божаю воляй, якая ставіцца вышэй маралі і справядлівасці.

У кнізе Быцця дзелавіта расказаны і апраўданы божым імем каварства сыноў патрыярха Якава, якія закаханаму ў іх сястру ханаанскаму князю Хамору паставілі ўмову: тады аддамо за цябе прыгожую Дзіну, калі ты сам і твае падданыя ўчыняць абрад абразання. Хамор згадзіўся. І вось, калі ён сам і ўсе мужчыны яго племені ляжалі хворымі пасля рытуальнай аперацыі, якую рабілі тады крамнёвым нажом, ізраільцяне напалі на іх і перабілі ўсіх мужчын, а жанчын і дабро падзялілі.

Пасля паражоных войнаў ізраільскія заваёўнікі часта чубіліся між сабою, не могучы згодна падзяліць здабычу і драпежную славу. Разбагацеўшы, яны акружалі сябе раскошай, плялі інтрыгі, падымалі грызню за ўладу. Пануючыя кланы і важакі браліся «выкараняць зло ўнутры Ізраіля», абмяжоўваць падданных і сябе маральнымі і рэлігійнымі засцярогамі, заканадаўчымі актамі. Так складваюцца вядомыя Майсейвы кнігі законаў і «божыя» запаведзі, Давыдавы псалмы, Саламонавы прытчы ствараюцца павучальныя міфы, складаюцца прытчы выпрацоўваюцца публічныя рытуалы і рытуальныя песні-малітвы.

У эпоху элінізму разрозненыя фальклорна-рэлігійныя творы ізраільцянаў былі перакладзены на грэчаскую мову, папоўнены ідэямі грэчаскай культуры і зведзены ў адно цэлае пад назвай Біблія, або кнігі Старога завету. Дзякуючы гэтаму перакладу Біблія ўвайшла ў кола духоўных інтарэсаў еўрапейскіх краін. У першыя вякі нашай эры Біблію дапоўнілі легенды пра Хрыста, выкладзеныя ў евангеліях, апостальскіх дзеяннях і пасланнях,— склаўся так званы Новы завет. У гэтых тэкстах у міфалагізаванай форме асэнсоўваецца пакутлівы пераход ад рабаўласніцкага да патрыярхальна-феадальнага ўкладу жыцця.

Кнігі Старога завету як творы мастацтва маюць у сабе больш яскрава выяўлены творчы і асабовы пачатак. Нават іх узнікненне прыпісваецца выдатным індывідуальнасцям — Майсею, Давіду, Саламону, жрацам-прарокам, а евангеллі — гэта плады абшчыннай міфатворчасці, у якіх менш прыкметна прысутнасць таленту і аўтарскай самабытнасці. Кнігі чатырох евангелістаў на чатыры лады перапяваюць адзін і той жа сюжэт аб цудоўным нараджэнні, прапаведніцкіх занятках, канфлікце са жрацамі і фарысеямі і пакутніцкай смерці на крыжы, а потым зноў жа цудоўным уваскрасэнні Ісуса Хрыста. Як гістарычныя крыніцы Евангеліі не маюць амаль ніякай каштоўнасці, галоўнае ў іх — прапаведніцкі элемент. Даследчыкі падзяляюць іх на творы, адрасаваныя яўрэйскім абшчынам, дзе легенда пра Хрыста падаецца як працяг Старога завету, здзяйсненне прадказанняў старых прарокаў (Евангелле ад Марка і Мацьвея), ды на творы, адрасаваныя язычнікам, дзегалоўнай ідэяй з'яўляецца асуджэнне багатых, прапаведзь сацыяльнай роўнасці ў рамках абшчыны і нацыянальнай паўнацэннасці розных не яўрэйскіх плямён і «языкаў» (пасланні апостала Паўла і Евангелле яго спадарожніка, вучонага эліна Лукаша).

Евангелле ад Іаана лічыцца тэкстам адрозным, але яго адметнасць праяўляецца ў крайнім містыцызме і змрочных прароцтвах пра канец свету (Апакаліпсіс). Евангеллі, наогул, драбнейшыя па маштабах за

біблейскія кнігі, нават цуды там сціплейшыя, а тым больш чалавечыя характары. Трагічны сюжэт Хрыстовай біяграфіі дзейнічае на чытача эмацыянальна як ядро міфа, але і ён аслабляецца супярэчлівасцямі: галоўнаму герою прыпісваюцца боскія здольнасці, вышэйшая місія, а гэта прыніжае сілу і чалавечую рэальнасць яго пакут. Паколькі ён сын божы, дык і пакуты мог адчуваць, як асалоду. У гэтым ірацыянальным парадоксе свецкія даследчыкі бачаць псіхалагічны «самастрэл», які пазбаўляе Евангелле чалавечай паўнагучнасці і моцы.

Беручы агулам, трэба сказаць, што кнігі Старога і Новага заветаў неслі багаты і супярэчлівы матэрыял, звязаны з пераходнымі момантамі гісторыі старажытнага Усходу. Не дзіва, што яго актыўна асэнсоўвала кожная новая эпоха, кожны новы вызваленчы рух.

На пераломе эпох, у часы Скарыны, кнігі Бібліі абуджалі ў думках сучаснікаў шмат аналогій, многія біблейскія сюжэты можна было ўспрыняць як вечна жывыя, сугучныя духу новага часу і асвечаныя аўтарытэтам мінуўшчыны ўзоры абнаўлення жыцця, мудрыя наказы і прадказанні прадкаў.

Відавочна, перадавыя беларускія гараджане адчувалі тады патрэбу ісці за прагрэсам, бо знайшлі немалыя сродкі для перакладу на родную мову і выдання друкам Бібліі. Мецэнатам Скарыны стаў віленскі бурмістр Якуб Бабіч, паплечнікамі — радцы віленскага магістрата Багдан Онкаў і Юры Адвернік.

Подзвіг першадруку

Заручыўшыся падтрымкай і матэрыяльнымі сродкамі віленскіх мецэнатаў, Скарына едзе ў Прагу і там заказвае друкарскае абсталяванне і бярэцца перакладаць, каменціраваць кнігі Бібліі. Адукаваны і дзелавіты палачанін даў пачатак беларускаму кнігадрукаванню. Першай кнігай, якую Скарына «повелел... тиснути рускыми словами, а словенским яыком» (11), быў “Псалтыр”, дата яго выхаду у свет - 6 жніўня 1517 г. За няпоўныя тры гады Скарына пераклаў, пракаменціраваў і падрыхтаваў да друку 23 кнігі Бібліі. Кожная з выдадзеных кніг пачыналася «предословием», або «сказанием», і канчалася пасляслоўем (калафонам).

Матывіроўкі якімі першадрукар тлумачыць сваё рашэнне выдаць Біблію, даюць матэрыял для роздуму. На першым месцы Скарына, як і належала, ставіць прычыны сакральныя, але выказваецца тут гатоваю формулай як бы дзеля парадку, аддаючы даніну звычаю: “наперёд ко чти

и к похвале богу в троици единому». Пераходзячы да прычын зямных, ён мяняе тон, выкладае справу канкрэтна і дзелавіта, хоць таксама ўзнёсла, бо і гэта прычына вышэйшага грамадскага парадку: ён выдае кнігі «к пожитку посполитого доброго, наболей с тое причины, иже мя милостивый бог с того языка на свет пустил» — чытаем у прадмове да «Псалтыра». «Людом... посполитым к пожитку и ко размножению добрых обычаев» — канкрэтызуецца асветна-выхаваўчая функцыя ў прадмове да кнігі прытчэў Саламона, «знаючи... иже ест наивышшая мудрость розмышльние смерти, и познание самого себе, н вьспоминание на приидушие речи»,—паглыбляе выдавец матывіроўку філасофскімі аргументамі ў прадмове да кнігі Іова. Прызнаючы самапазнанне найвышэйшаю мэтай, Скарына паўтарае вядомы афарызм Сакрата «Cognosce te ipsum». Але тут нельга дашукоўвацца суб'ектывізму ці ідэалізму ў поглядах Скарыны. Тут проста праяўляецца спецыфіка гуманітарных ведаў, якімі займаўся Скарына. Як слухна лічаць некаторыя савецкія вучоныя, гуманітарныя навукі бяруць прадметам вывучэння чалавека ва ўсёй яго сацыяльна-псіхалагічнай паўнаце, гуманітарый даследуе чалавека, падобнага па самога сябе, аб'ект вывучэння з'яўляецца тут у нейкай меры і суб'ектам, а самапазнанне — часткай аб'ектыўнай гуманітарнай веды. Карацей кажучы, пазнанне самога сябе можа быць формай, спосабам пазнання чалавека наогул, чалавека грамадскага. Паказальна, што Скарына ў адной з прыведзеных намі вышэй патрыятычных матывіровак выявіў у сваёй асобе спалучэнне індывідуальнага з агульным: гэта яго бог з «того языка на свет пустил, на які ён пераклаў і выдаў Бібліго «людом посполитым к пожитку». Скарына, купецкі сын, першы беларускі вучоны і перашдрукар, часта падкрэслівае сваю вынятковасць, называе сябе «избранным мужем», «в лекарских науках доктором», але ў той жа час гэтая вынятковасць схіляе яго асобным чынам служыць «посполитому доброму».

Прадмовы — гэта новы для беларускага пісьменства той пары жанр. Узнік ён у эпоху Адраджэння і выяўляў актыўныя адносіны выдаўца да апублікаванай ім кнігі. Пры дапамозе прадмоў Скарына бярэцца кіраваць успрыманнем чытачоў, падказвае ім, што ў кожнай кнізе складае галоўны змест, як гэты змест выкладзены, які ключ патрэбна ўжыць, каб зразумець не толькі апісанні знешніх падзей, але і ўнутраны сэнс — падтэкст.

Скарына-каментатар любіць пачынаць гаворку з чытачом ад растлумачэння загаловка кнігі і пераходзіць да яе асноўнага зместу. Так, прадмову да кнігі Левіт ён пачаў з нагадвання і тлумачэння першага

слова, стараяўрэіскага загалова «Ваікра», што азначае «Прызваў» (бог Майсея). У грэчаскім перакладзе кніга атрымала іншую назву «Леувітос» ад імя Майсеевага прадзеда. Нагадаўшы чытачу, што легендарны Майсей вывеў ізраільцянаў з Егіпта, даў ім «приказання и суды», пабудаваў храм Звестак і назначыў свайго брата Арона вярхоўным жрацом, Скарына падкрэслівае, што з таго часу жрацом мог стаць толькі прадстаўнік роду Левіі. Прадстаўнікі гэтага роду, маўляў, мелі пасвечаныя рукі, таму бралі ад людзей ахвяры жывёл і прыносілі іх богу, а падаянні «трэбы» спажывалі самі. Такім чынам, кніга ў легендарнай форме расказвае пра вылучэнне з роду Левіі і ўстанаўленне касты жрацоў, якія нават называліся ў ізраільцянаў «чынам левіцкім».

Усё сказанае лагічна падводзіць да лацінскай назвы кнігі «Либер Оферторпус», «еже по-русски сказуется — Книга о жертвах» (82). І гэтую пазву Скарына каменціруе шырэй, паколькі яна пайбольш адпавядае зместу кнігі, з'яўляецца, напэўна, самым рацыянальным сярод заглаваў: у кнізе ж апісваюцца ахвяры, якія павінны былі прыносіць богу ізраільцяне — «от зверей стадных — воны, агнецы а козлы; от птиц — горлице, а голуби; от родящихся з земли — муку пшеничную, масло древяное, ладан и иные оwoще» (82). Затым, апырэджваючы доўгі выклад аб адмене крываваў ахвяр і замене іх паводле Новага завету ахвярамі духоўнымі, Скарына прыводзіць, як наглядны прыклад, ахвяры без крыві і дыму, сваю дзейнасць перакладчыка і выдаўца. Гэта ахвяра незвычайная ахвяра без пасрэдніцтва жрацоў-левітаў, ахвяра, прынесена я народам, які міжвольна як бы ўраўноўваецца па дастойнасці з богам: «Також и мы, братия, не можем ли во великих послужити посполитому люду руского языка, сие малые книжки праца нашее приносимо им». Гэтае мы, ужытае замест я, можа тут выступаць не толькі як знак ветлівасці, але і як прызнанне, што гэта ахвяра калектыўная, яе прыносіць выдавец са сваімі віленскімі мецэтатамі, якія уклалі ў справу кнігадруку матэрыяльныя сродкі і свае іменны, свой грамадскі аўтарытэт. Такім чынам, каменціраванне пераходзіць у інтэрпрэтацыю біблейскага тэксту і звычайна.

Колькі ж наогул кніг у Бібліі? Адназначнага адказу на гэта пытанне няма. У старажытныя часы ізраільскія жрацы склалі біблейскі звод з 39 кніг, ён прыняты за канон праваслаўнаю царквой, а каталіцкія багасловы папоўнілі Біблію дадатковымі тэкстамі, знойдзенымі на Блізкім Усходзе. Залічаліся новыя тэксты ў кананічны звод афіцыйна царкоўнымі саборамі. Некаторыя даследчыкі Скарынавай спадчыны дапускаюць, што першадрукар мог лічыць «зупольнаю» Бібліяй свае 24 кнігі, тым больш,

што ён жа выбраў самыя змястоўныя кнігі і наогул укладаў іх гнёздамі — па некалькі ў адну. На жаль, не ўсе пражскія выданні Скарыны адшуканыя даследчыкамі. Знойдзена 20 кніг, 19 друкаваных і адна ў рукапісе, падрыхтаваная да друку.

Ужо ў загалюўку Скарына сцвярджае, што «Біблія руска» павінна служыць «богу ко чти и людем посполитым к доброму научению». Гэта азначала, што ён аддзяляе богаслужэбнае, канфесіянальнае прызначэнне кнігі ад асветнага. Вылучыўшы асветную функцыю кнігі, назваўшы яе самастойнай, Скарына прадэманстраваў новы гуманістычны падыход, якога прытрымліваліся перадавыя мысліцелі яго часу, нацыянальныя асветнікі і вучоныя-гуманісты. Скарына — наватар, які вымушаны быў служыць яшчэ патрыярхальна-феадальнай Беларусі, таму, натуральна, у яго поглядах і справах сплятаецца традыцыйная набожнасць з новым гуманістычным, асветніцкім разуменнем каштоўнасці Бібліі як крыніцы ведаў, як плода чалавечага розуму. Для нашага часу кнігі Бібліі страцілі колішняе навукова-асветніцкае значэнне, аднак лепшыя з іх захоўваюць яшчэ здольнасць узрушаць чытача як мастацкія творы, кветкі свежай фантазіі старажытных плямён Блізкага Усходу. Дзякуючы перакладам і выкарыстанню многіх матываў Бібліі мастакамі новых часоў біблейскія міфы, прытчы і псалмы ўвайшлі ў скарбніцу еўрапейскай культуры, а ў мастацкай практыцы і сёння выкарыстоўваюцца як скарбніца сталых тэм агульначалавечых матываў, этычных мадэляў, выказаных яскрава і хвалююча. Біблія і біблістыка застаюцца адной з крыніц матэрыялу і для навукоўцаў, якія даследуюць змест і формы функцыянавання агульначалавечых маральна-этычных і эстэтычных каштоўнасцей у грамадствах, праблему складвання нацыянальных варыянтаў грамадскай свядомасці, паўставання вызваленчых легенд, міфаў, сімвалаў, «святасцей».

З перакладамі Бібліі на нацыянальныя мовы Скарына мог сутыкнуцца ў студэнцкія гады яшчэ ў Кракаве. Першы польскі пераклад Бібліі быў зроблены для ўдавы караля Ягайлы Сонькі Гальшанскай, якая не ведала латыні і наогул чытала толькі кірылаўскія літары. Але тэкст таго перакладу не мог быць даступны вучоным. Польскія духоўнікі моцна трымалі манаполь на кнігі Старога завету, таму друкаваныя пераклады там з'явіліся толькі пасля Скарыны, пад уплывам рэфармацыйнага руху (Брэсцкая Біблія, 1563 г., Нясвіжская — Буднага, 1572 г.).

Наш першадрукар найбольш непасрэдна выкарыстаў культурны вопыт Чэхіі, у якой існавала некалькі дзесяткаў перакладаў Бібліі, разлічаных, падобна як і Скарынава, «к хвале бога і праслаўленню мовы

чэскай». Скарына праявіў іпіцыятаўнасць і сапраўды купецкую разваротлівасць, зпаходзячы ў чужым горадзе таленавітых мастакоў і гравёраў, рупных наборшчыкаў і друкароў, дастаў належнае абсталяванне, матэрыялы і дабіўся таго, што яго кніга стала адным з узорных выданняў свайго часу. У многіх пасляслоўях Скарына паўтарае, што пераклад і выданне ажыццяўляюцца яго «працею и пильностию». Але галоўную ролю іграла высакароднасць стымулу: паслужыць ведамі і ўменнямі роднаму краю і народу — «людем посполитым».

З якой мовы перакладаў Скарына? На гэты конт вучоныя не выпрацавалі адзінай думкі, называецца не адзін арыгінал, а па крайняй меры тры тэксты: чэшскі, лацінскі (на гутарковай, аброслай у еўрамоўныя запазычанні латыні, так званая Вульгата) і стараславянскі. Відавочна не адзін, а ўсе тры тэксты бывалі перад вачыма перакладчыка, калі той перакладаў найбольш адказныя мясціны, бо ствараў ён тэкст сінтэзаваны, выбіраючы на свой густ самыя ўдалыя і зразумелыя для шырокага чытача варыянты. Сёння моваведы лічаць, што за аснову Скарыне служыў усе-такі чэшскі тэкст, а цінскі і стараславянскі ігралі успаможную ролю, да стараяўрэйскага і грэчаскага Скарына звяртаецца толькі ў прадмовах, растлумачваючы некаторыя тэрміны ці назвы.

Скарынінскі пераклад Бібліі зроблены ў асноўным з чэшскага перакладу, які ўзнік у рэчышчы традыцый гусіцкага, г. зн. нацыянальна-патрыятычнага і вальнадумнага руху. Наогул у Чэхіі з часоў гусіцкага руху і да рэфармацыі існаваў своеасаблівы патрыятычны культ на пераклады і друкаванне біблейскіх кніг. У гады сваіх студэнцкіх вандровак па Еўропе Скарына павінен быў сутыкнуцца з гэтай патрыятычнаю традыцыяй чэшскага народа. Трэба яшчэ раз прызнаць верагоднасць гіпотэзы, што беларускі гуманіст пасля Кракава жывіў і вучыўся ў Празе. Для перакладу і выдання Бібліі яму патрэбна было не толькі пазнаёміцца з чэшскаю біблістыкай, але і грунтоўна вывучыць чэшскую мову. Абраць Прагу месцам для разгортвання беларускага першадруку мог толькі той, хто ведаў пражскія ўмовы і мажлівасці ў гэтай справе лепш, чым іншых гарадоў, нарэшце — меў асабістыя знаёмствы ў асяроддзі пражскіх выдаўцоў і кніжнікаў. Набыць усё гэта мог толькі той, хто доўга і стала жывіў у Празе, ужываўся ў яе вучона-кніжнае асяроддзе.

І вось у 1520 годзе Скарына нечакана пакінуў Прагу, вярнуўся ў Вільню. Задума надрукаваць усю Біблію засталася незавершанай, першадрукар выдаў падаўляючую большасць вядомых тады кніг Старога завету, прычым выбраў ён самыя важныя і цікавыя для чытача.

Даследчыкі лічаць, што раптоўна спыніць працу яго магла прымусіць каталіцкая рэакцыя, якая ў Чэхіі пачала праследаваць рэфармацыю, а заадно і ўсіх іншаверцаў, мог выгнаць Скарыну і страшны паморак у чэшскай сталіцы, але таксама верагодна, што яго адклікалі купцы-мецэнаты, якія палічылі, што дома ўдасца завяршыць гэтую справу танней. Вяртаўся Скарына з прыгодамі: у Вітэнбергу яму давялося аддаць пад заклад частку сваіх шрыфтоў, а старонкі яго Бібліі аказаліся ў справах гарадской пракуратуры. Віленскія сябры, на шчасце, падтрымалі яго, засталіся вернымі свайму слову і яго справе: «найвышшы» бурмістр Якуб Бабіч адвёў для друкарні памяшканне ў сваім уласным доме, Багдан Онкаў узяўся зандзіраваць кніжны попыт у Маскоўскай дзяржаве. Пераклад на царкоўнаславянскую мову, зручныя фарматы, колькасна багацейшае дэкарацыйнае афармленне — усё гэта можна прыняць за прыкметы новай камерцыйнай устаноўкі, якую маглі навязаць тыя, хто аплочваў выданне. Мажліва, намерваючыся заваяваць маскоўскі рынак, першадрукар прыступіў у Вільні да выдання кніг Новага завету — выдаў цікавейшыя з апостальскіх дзеянняў. Але нельга пагадзіцца з польскім публіцыстам Г. Лаўмянскім, які ў юбілейным водгуку на старонках зборніка «Ateneum Wileńskie» (1925) назваў Скарыну дзелавым чалавекам, які быў заняты камерцыйнаю справай і дбаў перад усім пра фінансавую карысць, прыкрываючыся асветніцкай патрыятычнай самарэкламай. Калі б гэта было так, то Скарыну трэба было б назваць няўдачнікам, які не здолеў зрабіць друкарскую справу даходнай. Толькі ідэйна-выхаваўчая накіраванасць можа апраўдаць малую рэнтабельнасць і вытлумачыць, чаму ўсебакова адукаваны медык так моцна быў захоплены кнігадрукам. Эканамічным бокам мерапрыемства займаліся, напэўна, віленскія мецэнаты, асабліва Багдан Онкаў.

Скарына ажаніўся на ўдаве віленскага купца Юрыя Адверніка, Маргарыце, палешшыў сваё матэрыяльнае становішча і прыняў разам з жонкай удзел у гандлёвай справе старэйшага брата Івана, які вёў оптавы гандаль скурамі. Але галоўны занятак, справа жыцця для Скарыны — гэта кнігадрукаванне і творчасць.

З першай у родным краі друкарні выйшла ў свет у 1522 годзе «Малая падарожная кніжыца» — зборнік рэлігійных і свецкіх твораў ад «Псалтыра» — да астранамічнага календара. Там былі пазначаны вясновае і асенняе раўнадзенствы, зімовае і летняе сонцастаянні, вылічаны велікодныя святы, даты зацьменняў Сонца і Месяца. Кніжка гэтая адрасавалася як людзям духоўнага звання, так і свецкім — купцам, службовым асобам, рамеснікам, воінам, якія па характары сваіх заняткаў

павінны былі часта вандраваць і ў дарозе атрымліваць канфесіянальную і астранамічную інфармацыю, а пры нагодзе прыгадваць і словы малітваў ці псалмоў. Два гімнічныя вершы (каноны) складзены Скарынай, пра што сведчаць пачатковыя літары радкоў, якія па візантыйскай традыцыі акраверша ўтвараюць слова «Скоринич».

У 1525 годзе Скарына выдаў апошнюю сваю кнігу «Апостал», прысвечаную дзейнасці першых прапаведнікаў хрысціянства ў Еўропе і краінах Блізкага Усходу. Яна выйшла на царкоўнаславянскай мове, але «на боцех», як і ў пражскім «Псалтыры», выдавец парабіў пераклады цяжкіх для разумення царкоўнаславянства, багаслоўскіх тэрмінаў і ў самым тэксце пераказаў асобныя выслоўі жывою, зразумелаю шырокаму чытачу мовай. Гэтая кніга Скарыны таксама прызначалася адначасна для самастойнага чытання, адукацыі, самаўзгадвання і для набажэнства.

У 1526 годзе Скарына выязджаў у Германію, у цэнтр рэфармацыі, горад Вітэнберг, дзе, як мяркуюць даследчыкі, сустракаўся з ідэолагам нямецкіх пратэстантаў Марцінам Лютэрам. На жаль, мэты гэтай паездкі застаюцца нявысветленымі, таксама як невядома дакладна чаму ў гэтым жа годзе спыніла сваю дзейнасць віленская друкарня Скарыны. Перашкодзілі нейкія цяжкасці, а ў сталіцу рэфармацыйнага руху вабілі нейкія спадзяванні. Знамянальна, што ў гэтым жа годзе супольнік Скарыны па кнігадрукаванню сын віленскага радцы Багдан Онкаў выбраўся ў Маскву, каб сыскаць ад князеў Мажайскага і Шамякі даўгі. Не выключана, што заадно ён вазіў на маскоўскі рынак свежавыдадзены Скарынаю «Апостал», а мажліва, гатовы быў прадаць самы новы спосаб вытворчасці кніг. На жаль, камерцыйныя разлікі яго праваліліся: у дарозе яго апрабавалі разбойнікі.

Невыносна цяжкім для Скарыны аказаўся 1529 год: летам памёр у Познані яго брат Іван. Францыск паехаў туды, каб заняцца спадкамі па нябожчыку. Гандлёвая справа Івана аказалася ў стане банкруцтва. На спадкі накінуліся крэдыторы. Скарыне ўдалося адеудзіць 23 500 малых скурак у карысць сваёй жонкі Маргарыты, якая была супольніцай дзевера, уклала ў гандаль 234 злоты і пастаў ліёнскага сукна.

У тым жа годзе Маргарыта раптоўна памерла, пакінуўшы на руках Скарыны малага сына Сымона. Родзічы нябожчыцы падалі на Скарыну ў суд, патрабуючы падзелу маёмасці нябожчыцы. Ім карцела адеудзіць дом у цэнтры Вільні побач з рынкавай плошчай. Судовая цяганіна, відаць, пайшла для Скарыны непамысна. Пошасці фатальнага года штурхнулі яго выехаць у пачатку наступнага ў Прусію пад апеку герцага Альбрэхта-старэйшага, які, захапіўшыся ідэямі рэфармацыі, хацеў наладзіць

кнігадрукаванне, каб пашырыць вальнадумныя ідэі цераз друк. У Кенігсбергу Скарына прабыў чамусьці нядоўга, летам ён вярнуўся назад у Вільню з рэкамендацыйнымі граматамі герцага, які паручаў «выдатнага і многамудрага мужа» зычліваці віленскага ваяводы Альбрэхта Гашталда, мецэната рэнэсансавай культуры, уладальніка буйнейшай у горадзе бібліятэкі, які быў адзін час полацкім ваяводаю. Герцаг прасіў віленскі магістрат вярнуць Скарыне канфіскаваную маёмасць.

Мецэнацкая зычліваць герцага неўзабаве змянілася гневамі, калі ён агледзоўся, што Скарына звабіў з яго двара ажно двух патрэбных людзей — медыка і друкара. Дзелавіты палачанін збіраўся прадоўжыць кнігадрукаванне ў сябе на радзіме і для такой высокай мэты гатовы быў пайсці на падступ, новыя ахвяры, затраты сродкаў і сіл. На жаль, прадоўжыць справу свайго жыцця яму не ўдалося. Невядома, ці вярнуў яму віленскі магістрат канфіскаваную маёмасць, мажліва, нес шмат чаго засталася і вяртаць, бо ў 1530 годзе ў Вільні здарыўся вялікі пажар, які змеў дзве трэці будынкаў горада. Прыціспуты абставінамі, Скарына шукае ласкі ў віленскага каталіцкага епіскапа Януша, ці Яна, становіцца яго хатнім лекарам і сакратаром. Праўда, апякун, хоць і быў знатны, паходзіў з каралеўскай сям'і, аказаўся кансерватыўным і фанатычным царкоўнікам. Па яго зласлівых нагаворах і ходаннях кароль выдаў некалькі эдыктаў, якія абмяжоўвалі традыцыйную верацярпімасць і свабоду веравызнання ў княстве, давалі прывілеяванае становішча католікам. Пра аднаўленне беларускага кнігадруку ў гэтых акалічнасцях цяжка было думаць. На Скарыну ж якраз новай хваляй нахлынулі варшаўскія крэдыторы нябожчыка брата. Зможныя купцы-яўрэі аб'явілі Францыска галоўным спадчыннікам і пачалі дамагацца ад яго ўплаты братавых даўгоў. У лютым 1532 года яны дабіліся каралеўскага дэкрэта аб арышце Францыска. Скарына прасядзеў сямнаццаць тыдняў у познаньскай турме. За дзядзьку заступіўся пляменнік Раман, які здолеў дабіцца аўдыенцыі ў караля і даказаў Жыгімонту Старому, што яго вучоны дзядзька не меў прамых адносін да гандлю скурамі. 24 мая 1532 года кароль загадаў вызваліць Скарыну з турмы і выдаць яму іmunітэт, ахоўную грамату, паводле якой яго мог цяпер судзіць толькі каралеўскі суд. Выйшаўшы на волю, Скарына пачаў судзіцца са сваімі крыўдзіцелямі, патрабуючы вярнуць яму патраты, якія панёс ён і яго пан епіскап у выніку несправядлівага арышту і зняволення — ажно ца суму шэсць тысяч злотых. Заўважым, што маёмасць брата Івана была ацэнена толькі на 1997 злотых. Наўрад ці выйграў гэтую справу Скарына, невядома, наколькі дапамагаў яму і каралеўскі іmunітэт.

Ёсць непацверджаныя звесткі папскага нунцыя, што нейкі падданы Жыгімонта спрабаваў друкаваць кнігі ў Маскоўскай дзяржаве, але рэлігійныя фанатыкі знішчылі надрукаванае. Мяркуюць, што і тым друкаром быў Скарына.

Такім чынам жыццёвых нягод, якія абрынуліся на Скарыну ў 1529-1534 гг., хапіла, каб прывыкламу да большай асабістай бяспекі і зычлівай падтрымкі вучонаму дзеячу рашыцца на змену месца жыхарства. Дарэчы, к гэтаму часу пауміралі ўсе яго віленскія мецэнаты.

Матэрыял для роздуму можа даць і ўпамінанне зробленае ў канцы Альшэўскага летапісу пад 1535 годам: «Ксёндз Януш, з князеў літоўскіх, выехаў з Літвы — біскуп віленскі». Далей ідзе абрывак фразы: «Таго ж часу па ім...»¹, на якой канчаецца захаваная да нашых дзен частка рукапісу. Што сталася на віленскім біскупстве пасля ад'езду Януша — невядома. І добрай ці дрэннай асабіста для Скарыны была гэтая перамена? Якой бы яна ні была, але пры ўсіх выпадках ставіла перад ім праблему: або ехаць за яго вялебнасцю біскупам і прынцыпалам, альбо знайсці нейкае трэцяе выйсце. У 1535 годзе Скарына прымае запрашэнне чэшскага караля Фердынанда Габсбурга на пасадку каралеўскага медыка і вучонага-батаніка ў толькі што адкрыты батанічны сад у каралеўскім замку Градчаны. Даследчыкі мяркуюць, што на чэшскім каралеўскім двары Скарыну ведалі і цанілі даўно, з той пары, калі ён, відавочна, вучыўся тут, у Карлавым універсітэце, і прыняў удзел у рабоце дыпламатычнай місіі Жыгімонта Старога, які завітаў на двор папярэдніка Фордынанда, караля Людовіка, свайго роднага брата. Матывы і прычыны паўторнага выезду Скарыны з Вільні ў Прагу ў многім застаюцца прадметам здагалак. Адным даследчыкам новая пасада выдаецца павышэннем рангу нядаўняга лекара і сакратара віленскага біскупа. Каралеўскі батанік мог выкарыстоўваць і веды медыка-гамеапата, рыхтаваць уласныя лекі з раслін батапічнага саду і лячыць каранаваных асоб. Іншыя, наадварот, шукаюць аргументаў, каб апраўдаць згоду вучонага мужа на пасадку, якую па дакументах займаў аднойчы італьянец Франчэска, усяго толькі магістр, а не доктар навук. Выезд Скарыны звязваюць з пажарам, які здарыўся ў Вільні. Але думаецца, усе меркаванні выявляць нам большую дакладнасць у кантэксце агульнай грамадска-палітычнай і культурнай сітуацыі. Перад фактамі грамадскага значэння яны могуць паблекнуць або адпасці зусім.

¹ Полн. собр. русских летописей. М., 1980., с. 192.

Інтэнсіўная друкарская і выдавецкая дзейнасць Скарыны, як вядома, супала з перыядам перамяр'яў: у 1515 годзе летапісы адзначаюць знамянальную для стабілізацыі міжнародных адносін сустрэчу «цэсара хрысціянскага» з каралямі польскім, вугорскім і чэшскім у Вене. У 1521 годзе «мистр пруский за прозбою своею одержал с королем перемире до чатырох лет»¹. У 1523 годзе «Посол московский приходил до короля Жнгимонта до Кракова в пятисот коней и постаповил с королем перемире на пять лет»². А ў 1525 годзе «Войтех, пруский мистр будучи от короля Жигимонта первовалькаю утисненный... голд в Кракове посеред рынку королю Жыгимонту чынил»³ ...

У тым жа годзе кароль атрымаў у спадак удзельнае мазавецкае княства і яго сталіцу Варшаву. У 1529 годзе Жыгімонт зрабіў дзевяцігадовага сына вялікім князем літоўскім, а праз год каранавану яго на польскага караля. Прыжыццёвая карананья была беспрэцэдэнтнаю справай, яна сведчыла пра давер і згоду паміж бацькам і сыпам, пра лад і спакой у дзяржаве Ягелонаў.

Але напярэдадні выезду Скарыны з краю пачынаюцца трывогі і благія зпнакі: у 1530 годзе памёр праваслаўны гетман Канстанцін Іванавіч Астрожскі, які дзiesiąткі гадоў удала адбіваў нашэці татар і аберагаў непарушнасць паўднёвых граніц дзяржавы. Астрожскі быў магутным мецэнатам праваслаўнай царквы і кніжнасці, мяркуюць, што пад яго апекай зпаходзілася і друкарская справа Скарыны ў Вільні. Гетман сем гадоў правёў у палоне ў Маскве і, вярнуўшыся, заняў ранейшую пасаду, каб рашуча стрымліваць націск Васілія III і яго прыбліжанага Міхаіла Глінскага на захад. Сваёй біяграфіяй гетман пацвярджаў ісціну, што ў шматнацыянальнай і шматрэлігійнай дзяржаве, якой было Вялікае княства Літоўскае, патрыётамі могуць і павінны быць людзі ўсіх вер і ніводная рэлігія не мае права займаць прывілеяванага становішча.

Важкаю палітычнай падзеяй года была заўчасная смерць вялікага князя маскоўскага Васілія III. Ён цяжка захварэў на асеннім паляванні над Валакаламскам. Паміраючы ў Маскве, Васілій перадаў уладу трохгадоваму сыну Івану, вызначыў яму апекуноў і назначыў баярскаю думу, якая мелася кіраваць дзяржавай да сцаунення пятнаццаці гадоў царэвічу. Неўзабаве паміж апекунамі і баярскаю думай пачаўся разлад. Маці царэвіча, Алена Глінская, прагнула вызваліцца ад апекуноў і правіць

¹ Полн. собр. русских летописей: Летапіс Рачынскага. С. 169.

² Тамсама.

³ Тамсама. С. 170.

дзяржавай за непаўлалетняга сына. Яе падтрымаў старэйшы баярын у Думе, князь Іван Аўчына-Целяпнёў-Абаленскі. Праслаўлены ваяўнічасцю яшчэ пры цары Васіліі, князь пасля смерці цара стаў фаварытам аўдавай царыцы. Пад яго ўплывам яна згадзілася пасадзіць у цямніцу «да жывата» роднага дзядзьку, князя Міхаіла Глінскага, які ўзначальваў раду апекуноў, а потым пасадзіла і Васілёвага малодшага брата, князя Андрэя. У турме быў замучаны голадам пляменнік вялікага князя Васілія Юрый. Паслы дакладвалі польскаму каралю пра разлад у вярхах Маскоўскага княства. Сітуацыя спакусіла Жыгімонта ўзяць рэванш за страчаны ў 1506 годзе з-за інтрыгі Глінскага Смаленск. Так насоўвалася і ўздымалася новая хваля войнаў Рэчы Паспалітай з Расіяй. Прагрэсіўная грамадскасць тагачаснай Беларусі ўспрымала гэтыя войны як братазбойчыя, яны абуджалі рэлігійны фанатызм у католікаў, падрывалі традыцыі талерантнасці і свабоды вер, якая склалася ў Вялікім княстве Літоўскім раней і была для Скарыны, можа, найдаражэйшаю традыцыяй роднага краю. Прывід вайны тушыў і без таго яшчэ не надта, відаць, палкую цягу людзей у Вялікім княстве Літоўскім да кнігі і навукі.

За год перад выездам Скарыны ў Чэхію ўзніклі нядобрыя з'явы ў прыродзе і грамадстве. Летапісцы з трывогай паведамляюць пад 1531 годам: «...прышла саранча на землю Лядскую и Литовскую, около Берестия и около Менска и Свержна, и Койданова, Ивенца, и около Вильни видели летающих, а поели жито и ярыну, и траву. Сее же все сталося для грехов наших»¹. Услед за тым суха запісаў летапісец, што кароль паслаў сваё войска на чале з гетманам Юрыем Радзівілам «Москвы воевати». У адказ на гэтыя напады «тое ж зимы приходила Москва и к Полотску и к Витебску»².

У час, калі Скарына пакідаў родную зямлю, Жыгімонт Стары і малады каралевіч зноў наслалі гетмана Радзівіла з «войском литовским на московского, а с ним было поляков много ездных и пеших, наемных литовских на пенезях».

У варажнечу і вайну з братнім народам памачаў пальцы і віленскі ваявода Гашталд. Войскі ўзялі Гомель, аблажылі Старадуб і «почалися копать под стену городовую... и подложили зелья под стену с бочками и зажгли кнотом, и выкинуло четыре городни... и была великая битва пад тою дирою... и город зажгли, и всех воевод м детей боярских живых поимали... Детей боярских гетман польский Тарновски велел стинати, из

¹ Полн. собр. русских летописей. С. 170.

² Полн. собр. русских летописей. С. 236.

станов вывода, и стинали их тот день целый, и много трупов мертвых стиненых лежаше до тысечи»¹.

Вайна, як бачна, не толькі разгаралася, а набіралася ўсё большай жорсткасці і нялюдскасці. Пражскія гады жыцця Скарыны прайшлі адносна спакойна. Ці не спакою ўрэшце зажадала душа выпрабаванага прыгодамі і нягодамі ўжо немаладога вучонага? Спакой жа для творчага чалавека азначае і прызнанне, і асноўную ўмову далейшай працы, плённасці роздумаў, разваг. Дакументы, што захаваліся, даюць мажлівасць меркаваць, што вучоны-медык займеў у Празе пэўную маёмасць, якая пасля яго смерці перайшла як спадчына сыну Сымону.

Жыццёвы шлях Скарыны ў многім паказальны для людзей Адраджэння, якіх Ф. Энгельс назваў «тытанамі па сіле думкі, страсці і характару, па многабаковасці і вучонасці»². Любоў да ведаў, шырыня адукацыі спалучыліся ў яго з высокаю грамадзянскаю культурай, дзелавітасцю і смеласцю, уменнем ставіць наватарскія задачы і разумна вырашаць іх. Скарына быў і арыгінальным мысліцелем, і даравітым пісьменнікам, плённым публіцыстам і рупным перакладчыкам, вынаходлівым і дзелавым чалавекам — першадрукаром. Багацце асобы Скарыны ставіць яго побач з выдатнейшымі людзьмі Адраджэння, а беларускую культуру, на ніве якой ён працаваў, упоравень з культурай еўрапейскай.

Роздум пра дасканалае жыццё, мудрых уладароў, добрых грамадзян і справядлівыя законы

Скарына жыве ў эпоху, калі свет ставіў вучоным іншыя, чым сёння, пытанні, часта загадваў загадкі, на якія ведае адказы сёння кожны пісьменны чалавек. Тады ж якраз вучоныя і вялі пошук адказаў, дзёрзка адкрывалі таямніцы, якія фанатычныя багасловы і тупыя схаласты аб'явілі педасяжнымі для розуму чалавека божымі сакрэтамі. Мікалай Капернік і Галілео Галілей адкрылі механіку сонечнай планетарнай сістэмы, вылічылі шлях і месца Зямлі ў руху зор. Хрыстафор Калумб узяўся пацвердзіць высновы астраномаў пра шарападобнасць Зямлі — паплыў на захад з намерам абкружыць шар і трапіць у самае сэрца ўсходу — казачна багатую Індыю. Падарожнік выпадкова адкрыў яшчэ невядомую

¹ Полн. собр. русских летописей. С. 236.

² Энгельс Ф. Дыялектыка прыроды. Мн., 1959. С. 6.

еўрапейцам краіну — Амерыку. Сучаснікі дакаралі Калумба за зман, але ўрэшце апамяталіся: Калумбава памылка яшчэ раз пацвердзіла, што свет мае мноства таямніц, якія чакаюць сваіх шчасліўцаў-адкрывацеляў. Адкрыцці ж могуць рабіцца і неспадзявана, непрадбачана. Так, усе мастакі эпохі Адраджэння былі свята пераконаны, што яны аднаўляюць забытыя ідэалы антычнага мастацтва, а на самай справе стварылі новае, невядомае ні грэкам, ні рымлянам мастацтва — рэалістычнае, здольнае глыбей пранікаць у таямніцы душы чалавека і заканамернасці існавання новых грамадскіх арганізмаў, якімі былі гарады-дзяржавы з крайне супрацьлеглымі прынцыпамі ўладкавання: тыраніяй і рэспублікай. Чалавечая дапытлівасць прабіралася ад таямніц да таямніц, часта пошукі вяліся вобмацкам, але адкрыцці ўсё ж здараліся, і не малыя. Іспанскі тэолаг і вучоны-лекар Мігуэль Сервет адкрыў закон кровазвароту ў чалавечым целе, італьянскі мастак Леанарда да Вінчы сканструяваў лётны апарат, немец Іаган Гутэнберг - друкарскі шрыфт і станок. Авалодваючы таямніцамі свету чалавек набіраўся веры ў сябе і неўпрыцям становіўся небяспечным «канкурэнтам» самога бога і яго паверных - духоўнікаў. Гэтага не жадала цяпець царква, магутная ў тую пару інстытуцыя, дзяржава над дзяржавамі. Канфлікт паміж вучонымі-гуманістамі і царкоўнікамі надаваў жыццю эпохі Адраджэння драматычнае напружанне. Але як ні герметычна замкнёнай была царква, і туды прасочваўся рацыянальны і асвятляючы дух эпохі. Рэфармацыя і справу веры рашыла паставіць на практычную аснову, дапусціць да святых кніг людзей свецкіх, нават прасталюдзінаў.

Новая эпоха — Адраджэнне — адчувала вострую патрэбу ў выхаванні новых людзей, ёй патрэбны былі мастакі і вучоныя, купцы і рамеснікі, а ў меру мадэрнізацыі рамёстваў — рабочыя для мануфактур. У перадавых еўрапейскіх краінах узнік попыт на такіх спецыялістаў, якіх не ведалі сярэднія вякі — гэта медыкі, карабелы, архітэктары, майстры ткацкай справы. «Попыт на людзей, — гаворыць К. Маркс, — непазбежна рэгулюе вытворчасць людзей як кожнага іншага тавару»¹.

Новай эпосе патрэбны былі не толькі работвікі, а перад усім сацыяльна актыўныя грамадзяне, энергічныя і мужныя, прадпрымальныя і жыццяродныя, закаханыя ў жыццё і поўныя веры ў прагрэс, у неабмежаваныя мажлівасці ўдасканалення свету і самога чалавека. Мысліцелі Адраджэння шмат думаюць і пішуць пра навучанне і выхаванне, пашырэнне адукацыі сярод духавенства і гараджан. Масавы попыт на адукацыю прывядзе да вынаходніцтва чэхам Янам Амосам

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Из ранних произведений. М., 1956. С. 523.

Коменскім класна-ўрочнай сістэмы навучання, больш таннай за індывідуальна-групавую, якой карысталіся арыстакраты і духоўнікі ў сярэднія вякі. У атмасферы пошукаў і адкрыццяў абнаўлялася светаўяўленне і ўзбагачаліся характары людзей Адраджэння: сярэдневяковая тэацэнтрычная сістэма мыслення, паводле якой адзіным уладальнікам ісціны лічыўся бог (deus), саступіла месца сістэме гомацэнтрычнай, дзе права на пазнанне законаў сусвету атрымліваў чалавек (homo). Прагрэсіўныя вучоныя, што верылі ў чалавека, яго розум, дослед і вопыт, называліся тады гуманістамі. Яны бачылі сваё прызвание ў тым, каб ачысціць веды аб свеце ад сярэдневяковай аўтарытарнасці, схаластыкі, рэлігійнай містыкі, дагматыкі і па-новаму прачытаць усё яшчэ «святыя» кнігі Бібліі. Парывы гэтыя былі снакучлівымі, але і небяспечнымі. Мігуэль Сервет, Томас Мор, а пазней Джардана Бруна і Тамаза Кампанела заплацілі жыццём за тое, што ўсумніліся ў догмах царквы аб тым, нібыта свет, чалавек і грамадскі лад створаны богам і божыя таямніцы нельга крытыкаваць. Такі ж лёс сустрэў Томаса Мюнцэра — ідэолага сялянскай вайны ў Германіі.

Эпоха Адраджэння мела свае вострыя супярэчнасці, абумоўленыя тым, што і новыя, прагрэсіўныя для таго часу раннебуржуазныя парадкі былі таксама ўласніцкімі, значыць, абмежаванымі, у прынцыпе варожымі чалавеку і чалавечнасці. Часта вызваленне асобы чалавека ад пугаў сярэдневяковай аўтарытарнасці, патрыярхальнай пакорлівасці і падпарадкавання духоўнікам суправаджалася зрывамі ў эгацэнтрызм, авантурызм, шарлатанства. У часы Скарыны тварылі ахвярныя вучоныя, але варажылі па зорках, палохалі канцом свету астралагі, шарлатанілі алхімікі, уздыхалі па райскім жыцці утапісты.

У Кракаве, дзе спыняўся на папасы Скарына, ездзячы з Вільні ў Прагу, аб'явіўся швейцарскі вучоны Валянцін Эк. Яго займала праблема дастойнага і мудрага спосабу жыцця, вучоны апублікаваў шэраг трактатаў пра дзяржаўнае ўладкаванне Польскай Кароны. Яму хацелася перанесці на тутэйшую глебу тып рэнесансавага дзяржаўнага дзеяча — адукаванага, мудрага, высакароднага. У «Дыялогу аб кіраванні Рэччу Паспалітай» (1520) вучоны патрабаваў ад знатных асоб узорных паводзін і падкрэсліваў, што ўсе прыклады жыцця зыходзяць звверху: якія ўладары, такімі стануць і падданыя, бо народ пераймае станючыя і адмоўныя рысы кіраўнікоў. Узорны кароль павінен сам навучацца і сябе самога выправіць, перш чым пачне павучаць і кіраваць народам. Лад у дзяржаве могуць падтрымліваць толькі справядлівыя і роўныя для ўсіх законы. Вучоны крытыкаваў факты, калі суровасць пакарання залежала не ад памеру злачынства, а ад знатнасці і багацця вінаватага.

Але нават стагоддзем пазней, пад тым жа вучоным небам Кракава, зазіхцела сляпучая зорка князя алхімікаў Міхала Сэндзівуя. Доктар «герметычных навук» веў пошук «эліксіру жыцця», які меў запэўніць

чалавеку несмяротнасць, адначасна ён хацеў знайсці «філасофскую тынктуру», пры дапамозе якой можна ператварыць усе металы ў шчырае золата, урэшце, ён шукаў абсалютнай праўды, каб пазнаць адразу ўсе таямніцы сусвету. Па горадзе пайшлі нават пагалоскі, што ўсе тры рэчы знойдзены, бо каралі еўрапейскіх краін пачалі запрашаць доктара, каб пачуць прадказанне, чым кончацца іх патайныя планы і намеры. Сэндзівай прадказвай і за ганарары скупляў і будаваў рэальныя камяніцы з трывай цэгля. Не ўсё і ў навуковых фантазіях было шарлатанствам. У часы Скарыны натхнёна шукалі ідэальных грамадскіх структур, гарманічных адносін паміж асобай і грамадствам прадстаўнікі ренесансавага утапічнага сацыялізма. За год да выхаду Скарынавага «Псалтыра» пабачыла свет «Утопія» Томаса Мора, кніга, што дала пачатак і назву новаму літаратурнаму роду — утапічнай фантастыцы. Наватарскі пачын скончыўся трагічна: стваральнік нязбыўнай мары аб свабодзе і роўнасці людзей заплаціў за выклік рэальнаму свету жыццём. А цвярозы ідэолаг рэфармацыі, Марцін Лютэр, заўважыўшы, што яго пропаведзі вярнуць апостальскія часы і норавы раннехрысціянскіх абшчын прыводзяць да сялянскай вайны, адмежаваўся ад паўстаўшых прыгнечаных сялян, апраўдаў феадалаў, што падаўлялі мужыцкія бунты. Ідэолаг рэфармацыі стаў над сутычкай, у якой гінулі яе бескампрамісныя прыхільнікі, сярод іх і яго колішні паплечнік, таксама доктар тэалогіі Томас Мюнцэр.

Падканцлер Фларэнтыйскай рэспублікі Нікало Макіявелі пасля аднаўлення тыраніі Медычы напісаў вядомую кнігу «Князь», у якой апраўдваў загубіцеля рэспублікі, узурпатара і тырана Джакома. Выводзячы інстытут дзяржавы і ўлады за межы хрысціянскіх святасцей, Макіявелі фактычна вывеў палітыку за межы маралі як такой, узнёс яе над этыкай. Скарына, прыхільнік ідэалу справядлівасці, безумоўна, не мог ухваліць «Князя», хоць у аснове кнігі ляжаў суровы рэалізм жыцця і бязлітасны рэалізм мыслення аўтара, які палічыў тыранію меншым злом, чым хаос безуладдзя. Скарыну павінна было бянтэжыць і карэжыць, што макіявелізм адхіляў запісаны ў сэрцы кожнага чалавека закон паступаць з другім так, як хочаш, каб з табой паступалі. У еўрапейскай свядомасці макіявелізм стаў сінонімам жорсткага, каварнага палітыканства. Напалеон нібыта гаварыў пра «Князя», што гэта адзіная кніга, якую можна чытаць усё жыццё. Толькі народы чамусьці не жадаюць бясконца цярэць самаўладцаў, хоць бы імі былі такія таленавітыя людзі, як Цэзар ці Напалеон.

Вядучымі ідэямі філасофіі грамадскага і дзяржаўнага жыцця эпохі Адраджэння былі: культ працы і дзелавітасці, прынцып дамінацыі грамадскіх інтарэсаў над асёбістымі, пошук справядлівасці, гармоніі на

аснове разумных законаў. Італійскія гарады-дзяржавы былі неаднароднымі, адны з іх мелі рэспубліканскі лад (Фларэнцыя), іншыя манархічны (Неапаль, Мілан), а трэція — змешаныя формы праўлення (Венецыя). Рэспубліканскія парадкі больш адпавядалі інтарэсам дэмакратычных нізоў (папалараў), але, на жаль, чыстыя рэспублікі аказваліся няўстойлівымі ўтварэннямі. Цэнтральныя ўлады ў рэспубліканскай Фларэнцыі выбіраліся толькі на два месяцы, бясконцыя перавыбары гонфаланера стваралі ўнутраную напружанасць, якая перарастала ў палітычную варожасць і прыводзіла ўрэшце да перахопаў улады грандамі ды ўстанаўлення тыраніі. У гэтых акалічнасцях палітычныя мысліцелі рэнесансу сталі адраджаць Арыстоцэлеву ідэю «змешанага праўлення». Яскрава вылажыў яе ў дыялогу «Аб рэспубліцы венецыянцаў» паплечнік Макіявелі Данато Джаноці. Венецыя на працягу двух вякоў не мела дзяржаўных пераваротаў, што знясілівалі рэспубліканскую Фларэнцыю. Патрыцыянскай Венецыяй кіравалі тры тысячы знатных родаў, абсеўшы ўсе органы ўлады — Вялікую раду, Сенат і Сіньярыю. Дож выбіраўся пажыццёва, але ўлада яго была абмежавана законамі. Да ўдзелу ў рабоце Сіньярыі (магістрата) дапускаліся акрамя патрыцыяў заможныя патомныя гараджане (яны мелі права насіць зброю і абавязак бараніць край ад нападу ворагаў), а папалары заставаліся пасіўнаю масай. Венецыя, дзяржава са змешаным праўленнем, аказалася жывучай, бо арыстакратыя не адышла там ад актыўнага вытворчага і грамадскага жыцця, яна насаджала культ дзяржаўнасці, на першае месца ставіла «абавязак перад айчынай», прапаведавала ідэал грамадзяніна і ўладара, шанавала абгрунтаваны яшчэ ў першай палавіне XV стагоддзя аўтарам «Прамовы аб справядлівасці» Матэо Пальміеры прынцып маральнай справядлівасці як асновы здаровага грамадскага сужыцця, дапускала два крытэрыі знатнасці: знатнасць крыві і дастойных дзеянняў чалавека. Панаванне венецыянскай верхавіны трымалася на тым, што яна давала прыклад дзелавітасці і дзейнасці. У гэтым асяроддзі быў папулярны афарызм: «не пакідайце грошай мёртвымі». Аб здароўі і плённасці грамадскага арганізма Венецыі сведчыла тое, што рамеснікі, гандляры і гранды маглі збірацца на пасяджэннях акадэміі ды разам абмяркоўваць праблемы філасофіі, мастацтва, роднай мовы, сумесна выпрацоўваючы рэнесансавы ідэал і стыль жыцця.

Разрыў з сістэмай духоўных каштоўнасцей, якія несла ў сабе хрысціянская ідэалогія, аказваўся ў эпоху Адраджэння заўчасным не толькі ў палітыцы, але і ў іншых сферах жыцця. Навука не стаяла тады

яшчэ так высока, каб даць паўнацэнную атэістычную замену веры. Вызваленне ад догмаў хрысціянскай маралі магло азначаць вызваленне ад маралі наогул. Станоўчым і заканамерным было тое, што навука, перадавая яе плынь, адводзіла позірк ад нябесных цудаў і скіроўвала яго на зямлю. Тут, на зямлі, смелыя галовы хацелі праверыць і паўтарыць подзвіг стварэння свету. Але, спазнаючы тайны светабудовы, некаторыя з іх і матэрыю свету прымалі за скарбніцу каштоўнасцей, цудоўна ўпрыгожаны каравай, прыдатны не толькі да эстэтычнага любавання, але і для спажывання.

Рацыянальная навука заахвочвала спажываць субстанцыю быцця, мала клапацічыся, што чалавек з мысліцеля-сузіральніка, напоўненага язычніцкім страхам перад прыродай або скаванага хрысціянскаю містыкай, якая дапаўняла прыродны страх страхам божым, страхам перад уласнай недасканалай душой, сам гэты чалавек ператвараўся з забабоннага хрысціяніна ў прагавітага драпежніка, гатовага пажэрці ўсю смакату экзатычнай Індыі, Афрыкі і Амерыкі нават разам з іх жыхарамі — цэлымі плямёнамі і народамі. Між іншым, хрысціянская царква — каталіцкая, англіканская, лютэранская, кальвінісцкая — апэратыўна прыстасоўвалася да ўзброенага порахам і свінцом, компасам і гарэлкай буржуазнага заваёўніка. Культура інкаў і сам народ, яго васемнаццацімільённая дзяржава, былі знішчаны з бласлаўлення хрысціянскіх царкоўнікаў. Апошні кароль інкаў быў пакараны смерцю за «ерась». Галоўны святар іспанскіх канквістадораў сунуў яму евангелле са словамі: «На, слухай слова божае!» А той, непісьменны, прасты чалавек, прыклаў кнігу да вуха, паслухаў ды, скрывіўшыся, сказаў: «Нічога не чую». Потым кінуў святую кнігу. Гэтага хапіла для смяротнага пакарання.

Пераход ад сярэднявекі да новых часоў — не ідылія, а жорсткая і часта крывавая драма. Пераход гэты нёс не толькі здабыткі, але і страты. Разбуралася выхаваная на звычаях патрыярхальнай абшчыны маральная цэльнасць чалавека, яго злучанасць з народам, знікала ранейшае падпарадкаванне асабістых жаданняў інтарэсам роду, племені. Разам з сярэднявековай забабоннасцю выветрываліся і абшчынныя калектывісцкая псіхалогія, сціпласць, памяркоўнасць, пачцінасць.

Скарына не мог стаць чалавекам крайнасцей хоць бы таму, што на Беларусі яшчэ захоўваліся і мелі сілу старыя ўстоі, не зніклі патрыярхальныя звычай і рэлігійная верацярпімасць. З пазіцыяй разумнай памяркоўнасці і талерантнасці Скарына і падыходзіць да светапоглядных пераломіў свайго часу. Мы не ведаем дакладна, як ён абараняўся ад фанатычных лютэран, што затрымалі яго ў Вітэнберзе, сталіцы

рэфармацыі, з абозам, наладаваным толькі што выдрукаванымі ў Празе кнігамі беларускай Бібліі. Не маем яшчэ пераказу той размовы, якую ён мог весці з Марцінам Лютэрам, прыехаўшы ў Вітэнберг з Вільні ў 1525 годзе, калі пераможанаму пад Франкенгаўzenам Мюндэру кат адсякаў галаву. Аднак мы можам досыць пэўна ўявіць, што не падабаўся Скарыне фанатызм лютэран, як і тактычная ўступлівасць Лютэра. Відавочна, насцярожанасць да рэлігійнага фанатызму кіравала ім і тады, калі ён кідаў двор прускага герцага Альбрэхта і калі пакціаў віленскага біскупа Януша. Скарына даражыў вынесенымі з роднага Полацка і пацверджанымі жыццём іншых краін пераконаннямі і звычаямі, што справа веры — асабістая справа чалавека, яго сумлення, грамадства ж мае права і абавязак кантраляваць толькі паводзіны грамадзян і караць толькі за ўчынкi шкодныя, нязгодныя са звычаямі і законамі.

Скарынінская разважлівая памяркоўнасць і талерантнасць у адносінах да інакаверуючых заслугоўвае на назву мудрасці. Ён быў такі, хоць бачыў і чуў жорсткіх рацыянальных рэфарматараў і летуценных утапістаў, смелых падарожнікаў і драпежных піратаў, знявераных блюзнерцаў і веруючых фанатыкаў, што размахвалі Бібліяй, як кат сякерай, але сам не кідаўся ў крайнасці. Доктар медыцыны, ён не стаў шукальнікам цудатворнага леку ад усіх хвароб, не выбраў і не прыдумаў найлепшай рэлігіі, не адмовіўся ад веры, а застаўся талерантным палачанінам, разважлівым, стрыманым купецкім сынам, які, пазнаўшы свет, здабыўшы вярыні вучонасці, памятаў правіла: «Дзесяць разоў адмер і раз адрэж». Гуманіст і патрыёт, ён не кідаўся ў амбіцыі, ён шукаў рашэнняў універсальных, тэарэтычных, ішоў традыцыйным шляхам і ўхваліў мадэль дзяржавы, вядомай Арыстоцелю і адроджанай палітычнымі мысліцелямі новага часу — канстытуцыйнай манархіі. Арыгінальнасць яго думкі праявілася ў разумных прапановах, як дасягнуць гармоніі адносін паміж грамадзянамі і грамадствам, як забяспечыць ініцыятыву розным сацыяльным пластам у цэнтралізаванай дзяржаве пры дапамозе разумных законаў, як выхаваць узорнага грамадзяніна і дастойнага ўладара.

Асобныя даследчыкі ў пасляваенныя гады называлі Скарыну дэмакратам, аргументуючы сваю ацэнку тым, што першадрукар паходзіў з мяшчан, а звяртаўся да людзей паспалітых, або ўсіх людзей. Але ж да ўсіх людзей звярталася і хрысціянская царква той пары, ходь дэмакратычнаю не была, бо прыкрывала і асланяла дагматам роўнасці ўсіх людзей перад богам, сацыяльную няроўнасць і панаванне адных класаў над другімі. Вучонага, які, падобна Скарыне, даследуе грамадства

дзяржавы і законы, шукае найдасканальшых форм, дэмакратам можна назваць толькі ў тым выпадку, калі ён аддасць перавагу рэспубліканскім сістэмам перад манархічнымі, дэмакратычным перад арыстакратычнымі. Скарына ж бачыў узор ва ўладкаванай мудрымі законамі манархіі. І тым не менш ён, не будучы ў прамым сэнсе дэмакратам, быў для свайго часу прагрэсіўным мысліцелем і дзеячам. Такою, уладкаванаю законамі манархіяй, была ў часы Скарыны і Жыгімонта Старога Польская Карона, а па яе ўзору ўладкоўваліся Літва і Беларусь, дзе ішла праца над стварэннем Статута Вялікага княства Літоўскага. Скарына слухна прадбачыў гістарычную перспектыву для дзяржаў такога тыпу. Бо што азначала бы для яго, ідэолага гарадскога саслоўя, прадстаўніка гуманістычнай культуры, стаць дэмакратам, рэспубліканцам у моцнай яшчэ феадальнай манархіі? Гэта азначала б адмовіцца ад абароны агульнанацыянальных інтарэсаў і прыкнунць да тых груповак шляхты, якія хацелі ўтварыць шляхецкую рэспубліку, дзяржаву для сваёй карысці. Гараджане часоў Скарыны не сталі ў Беларусі такім моцным саслоўем, якое было б здольна перахапіць ініцыятыву і павесці барацьбу за рэспубліку буржуазную. А польская шляхта, як трапна заўважыў у кнізе «Icones animorum» (1613) вучоны-шатландзец Ян Барклей, «сама абзавялася няшчаснымі прывілеямі, на аснове якіх можа сабе наўзаем шкодзіць»¹.

Шляхта ў Вялікім княстве Літоўскім таксама часта цікавілася не агульнаграмадскай карысцю, а прывілеямі і дзяржаву лічыла сваёй уласнасцю, патрабавала абмежаваць уладу караля, каб прыгнятаць сялян і гараджан. У часы Скарыны паднімаўся такі рух, які хацеў ператварыць шляхецкае самакіраўніцтва — павятовыя сеймікі і агульныя сеймы — у сістэму дзяржаўнай улады, а караля ў марыянетку на троне. Тагачасная шляхта, хоць і была саслоўем яшчэ грамадскі карысным, паколькі яна несла службу мяча, абараняла краіну ад нападаў ворагаў, але была яна ўжо саслоўем саманадзейным, ганарлівым, сварлівым, часта няздольным узяцца да разумення «посполитого добраго», да ўзвышэння інтарэсаў грамадства як такога над партыкулярнымі інтарэсамі свайго саслоўя. Праблема агульнадзяржаўных інтарэсаў у тых умовах была найбольш блізкай каралю, чый трон стаяў на вяршыні піраміды феадальнай улады. Кароль быў прызваны рэгуляваць узаемаадносіны паміж саслоўямі, але каб справіцца з гэтай задачай, яму трэба было стаць мудрым заканадаўцам, а не самаўладцам. Ідэя цара-заканадаўцы была вядома

¹ Цыт. па арт.: Tazbir J. W zwierciadle trzech epok//Kultura, 1979. 6 мая. С. 6.

яшчэ антычнасці, з Бібліі і твораў Арыстоцеля дайшла яна да Адраджэння і да Скарыны. Натуральна, узбагачалася гэтая ідэя вопытам тых краін Еўропы, дзе каралеўская ўлада пачала выступаць цывілізуючай сілай. Эпоха Асветніцтва, якая прыйдзе на змену Адраджэнню, выразна пакажа, што менавіта асвечаныя абсалютысцкія манархіі ў Еўропе здолеюць забяспечыць найбольшы росквіт эканомікі і культуры, тады як Польшча, стаўшы шляхецкаю рэспублікай, акажацца нежыццяздольнай, бо шляхецкія сеймікі і сеймы не змогуць адолець саслоўны эгаізм, пачнуць займацца вымагацельствамі, утрыманствам.

Арыстоцель вылучаў тры формы дзяржаўнага ўладкавання, але не абсалютызаваў ніводнай: у кожнай бачыў пэўную станоўчую норму і мажлівасць злаякасных адхіленняў ці пераростаў. Усе тыпы дзяржаўнай структуры — манархічная, арыстакратычная, дэмакратычная — па яго думцы, з'яўляюцца станоўчымі, калі дзяржавай уладарнічае не адзінка, не каста і не маса, а закон. Закон у разуменні Арыстоцеля — «гэта вольны ад безадказных позваў розум»¹. Там жа, дзе разумныя законы не створаны або парушаюцца, узнікаюць злаякасныя адхіленні і звырадзеласці дзяржаўнага ладу: манархія або царская ўлада перараджаецца ў тыранію, арыстакратыя — у алігархію. Нават тая дэмакратыя, дзе «просты народ, з'яўляючыся манархам, імкнецца ўпраўляць па-манаршаму (бо ў гэтым выпадку закон ім не ўпраўляе) і становіцца дэспатам (чаму і падхалімы ў яго паважаюцца), і гэты дэмакратычны лад больш за ўсё нагадвае з асобных відаў манархіі тыранію, таму і характар у іх адзін і той жа: і крайняя дэмакратыя і тыранія паступаюць дэспатычна з лепшымі грамадзянамі»². Найлепшы прынцып ацэнкі дзяржаўных уладкаванняў паводле Арыстоцеля — гэта іх карыснасць: «тыя дзяржаўныя ўладкаванні, якія маюць на ўвазе агульную карысць, з'яўляюцца, згодна са строгай справядлівасцю, правільнымі; тыя ж, што маюць на ўвазе толькі карысць пануючых, — усе памылковыя і з'яўляюцца адхіленнямі ад правільных...»³.

У прадмовах Скарыны няма такой дэтальнай тыпалагізацыі дзяржаўнага ладу, але Арыстоцелева ідэя дасканалай дзяржавы, як арганізма складанага, які павінен упраўляцца разумнымі законамі і звычаямі, што служаць агульнай карысці, праводзіцца беларускім мысліцелем настойліва і паслядоўна.

¹ Аристотель. Сочинения; В 4 т. М., 1983. Т. 4. Далее цитаты по этому изданию.

² Аристотель. С. 497

³ Тамсама. С. 456.

Скарына размяжоўваў паняцці дзяржавы і грамадства, а гэта было найноўшым здабыткам рэнесансавай думкі. Ён ставіў грамадства на першае месца: вышэйшае прызначэнне чалавека — служыць грамадству («не толіко бо самі народзіхомся на свет, но более ко службе божей и посполитого доброго»). Падключаючыся да грамадскіх шуканняў свайго часу, Скарына заставаўся тэарэтыкам, шукальнікам агульных прынцыпаў і аналогій, а не палітычным дзеячам, практыкам, які арганізуе дзяржаўныя ўстановы, загадвае і накіроўвае палітычную волю грамадства на выкананне канкрэтных задач. Дзеля паскарэння прагрэсіўных грамадскіх працэсаў, якія тады адбываліся ў Беларусі, ён выпрацоўваў ім тэарэтычнае абгрунтаванне: прыгадваў аналогіі з гістарычнага вопыту чалавецтва і з кніг свяшчэннага пісання. Вядома, што з гэтых кніг чэрпалі матэрыял не толькі кансерватыўныя сілы, але таксама ідэолагі і кіраўнікі антыфеадальнай барацьбы, правадары нацыянальна-вызваленчых рухаў. Знайсці прэцэдэнт і аналогію добрай перамены ці прагрэсіўнай ідэі ў Бібліі азначала для таго часу — забяспечыць гэтай новай праграме прыхільнікаў, бо яна аказвалася, паводле логікі таго часу і яго светапогляду, згоднай з божым наканаваннем, значыць — надзейнай, няхібнай, здзяйсняльнай.

Што галоўнае ў грамадскім уладкаванні, якое прапануе Скарына? Мысліцель выходзіць з тыпова рэнесансавага ўяўлення, што грамадства — гэта структура рухомая, нібы жывы арганізм, яно, як і чалавек, можа ўдаскапальвацца, а можа і псавацца пад уплывам абставін. Чалавецтва сабрала пэўны вопыт, як удасканальваць грамадства, выходзіць грамадзян і ацэньваць уладароў. Скарбніцай гэтага вопыту, на думку Скарыны, з'яўляюцца працы старадаўніх летапісцаў, кодэкс заканадаўцаў, трактаты філосафаў і дактароў, а перш за ўсё навучанні біблейскіх прарокаў і евангельскіх апосталаў. Усё гэта патрэбна ведаць сучаснікам і ўлічваць пры абнаўленні грамадскіх адносін у сябе на радзіме. Такім чынам, Скарына заахвочваў землякоў паднімацца да здабыткаў антычнай, раннехрысціянскай і рэнесансавай думкі. Ужо тое, што ён ставіць антычных язычніцкіх летапісцаў, заканадаўцаў, філосафаў і свецкіх вучоных, дактароў у адзін рад са святымі прарокамі і апосталамі, сведчыць пра шырыню і свабоду яго погляду на праблему духоўных каштоўнасцей. Адсылаючыся да рэлігійных кніг, Скарына застаецца на пазіцыях гуманістычнай свядомасці, недарма ж яго каментарый да біблейскіх тэкстаў пазней быў адхілены артадаксальнымі багасловамі і царкоўнікамі. Ягоны звод біблейскіх кніг князь Андрэй Курбскі назваў распусным, нязгодным з апостальскім статутам (мабыць, за «Песню

песняў)). Прадмовы Скарыны напоўнены клопатам пра тое, як разумна і сумленна ўладкаваць грамадства, як выхаваць грамадзяніна і ўдасканаліць жыццё на зямлі, зрабіць яго суладным, гарманічным.

У біблейскіх кнігах Скарына знаходзіць блізка Арыстоцелю прынцып: дасканалае грамадства — гэта грамадства, якое кіруецца разумнымі і справядлівымі законамі. Такое грамадства мае мудрых правіцеляў і выходзіць дасканалых грамадзян — патрыётаў, здольных ставіць грамадскія інтарэсы, «посполитое доброе», вышэй за асабістыя. Грамадству, якое кіруецца мудрымі і справядлівымі законамі, супрацьстаіць грамадства дэспатычнае, якое трымаецца на самаўладстве тыранаў, на прыхамацях і самадурстве дэспатаў, на страху ды падхалімстве падданных. Краіны, у якіх пануюць беззаконне, дэспатызм, страх і выслугоўванне падуладных перад уладарамі, варты асуджэння як шкодныя і праціўныя богу.

Вучоны-гуманіст далучаецца да думкі, што біблейскія кнігі — гэта універсальны кодэкс, дзе змешчаны «все законы и права, ими же люди на земли справоватися имають» (62). «Людьское естество,— піша ён, — двояким законом бывает справовано... то ест прироженным, а наигасаттым». Прыроджаны закон паводле Скарыны — гэта асноўны закон маралі: «то чинити иным всем, что самому любо ест от иных всех, и того не чинити иным, чего сам не хочеши от имх имети» (93). Абыходзіцца з другім так, як хочаш, каб і з табою абыходзіліся,— гэты прынцып выдаецца Скарыне універсальным законам чалавечага суужыцця. На ім трымаецца гармонія адносінаў паміж людзьмі, ён з'яўляецца асновай, на якой «яко на уднении (днішчы), все законы писаныи заложены суть...». Гэты прысуджаны закон «написан ест в серци единого каждого человека...» (93).

Ставячы па адным узроўні побач закон божа і чалавечы, Скарына ў прадмове да «Першай кнігі царстваў» зазначае, што найдаўнейшыя законы для афінян напісаў Салон, для спартанцаў — Лікур, а для рымлян — Нума Пампілій. Скарына і тут адштурхоўваецца ад Арыстоцеля, які вылучаў Лікура і Салона сярод заканадаўцаў антычнага свету на той падставе, што яны былі «не толькі стваральнікамі законаў, а яшчэ і стваральнікамі дзяржаўнага ладу»¹. Да імён двух грэчаскіх заканадаўцаў беларускі гуманіст далучае рымскага, Нуму Пампілія, якога, зразумела, не магло быць у Арыстоцеля. Дапаўненне гэтае лішні раз пацвярджае думку, што Скарына не аддзяляў грэчаскай культуры ад рымскай, як гэта з

¹ Аристотель. С. 440.

нацяжкамі робяць сучасныя яго інтэрпрэтатары з антыкамуністычных цэнтраў на Захадзе.

Арыстоцель часта абыходзіўся з заканадаўцамі мінулага досыць фамільярна, выбіраючы з іх кодэксаў парадак сальныя крайнасці, нават пра Лікурга сказаў, што той прыдумаў шмат мер, «каб крыцяне, для іх жа карысці, елі мала», а ў Платона вылучае закон аб выпіўках, на якіх старшынстваваць павінны людзі цвярозыя; заканадавец Пітак, па думцы філосафа, арыгінальны толькі законам, па якому п'яныя павінны карацца за праступкі больш сурова, чым цвярозыя. Скарына глядзіць на антычных заканадаўцаў з пашанай, як на аўтарытэты бясспрэчныя, хоць і зазначае, што хрысціянін не абавязан тых язычніцкія законы засвойваць і падпарадкоўвацца ім, бо хопіць яму Бібліі, дзе законы больш універсальныя. Але ў прадмове да «Другазаконня» растлумачвае, што законы пісаныя ўзніклі ў выніку заканадаўчай творчасці народаў, таму яны маюць сваю нацыянальную спецыфіку, «еже еднный каждый народ с своими старейшими ухвалили суть подле, яко же ся им налепей видело быти» (93). Законы гэтыя між сабою не «сравнавають», бо адны народы адным, а другія іншым «языком ся любяць».

Скарына, такім чынам, прызнае і ўхваляе права кожнага народа мець свае законы, адпаведныя нацыянальнай своеасабліваасці жыцця. Ён патрабуе толькі еднасці прынцыпу: каб усе законы былі «почтивыи, справедливыи... потребныи... пожиточныи... подлуг обычаев земли, часу и месту, пригожи и, явныи, не имея в себе закритости, не к пожитку единого человека, но к посполитому доброму написаныи» (95).

Закон у разуменні Скарыны — гэта універсальны сродак уладкавання і кіравання грамадствам, сродак выхавання ўсіх людзей: і каралёў, і падданых, рэгулятар жыццядзейнасці грамадскага арганізма. Універсальнае ў законах адпавядае універсальнаму ў грамадскім ладзе. Паказчыкам дасканаласці грамадскага арганізма з'яўляецца гармонія паміж уладаром і падданымі, паміж інтарэсамі саслоўяў і агульнаграмадскімі інтарэсамі. Аснова такой гармоніі — божая «опатренность» (наканаванне) і чалавечы розум, а інструмент гармоніі — разумны, справядлівы і адкрыты для ўсіх закон. Даючы свету законы, воля божая і розум чалавечы хочуць ператварыць жыццёвы хаос у суладдзе, варожасць у гарманічнае сужыццё. Хаос — гэта ўладанні д'ябла. У адной са скарынінскіх прадмоў ён і названы «беззаконнікам».

Па ўсёй Еўропе актывізавалася ў часы Скарыны заканадаўчая дзейнасць. Яе размах адпавядаў узрастаючай грамадскай актыўнасці паспальства, раннебуржуазных элементаў у гарадах і шляхецкага стану ў

пануючых вярхах грамадства. Барацьба за доступ да ўдзелу ў тварэнні гісторыі вялася на аснове права пад дэвізам ператварэння прыроджаных законаў у законы пісанья. Скарына называе прыроджаным законам натуральнае права, якое азначае ў яго ідэал правазаконнасці, узор для ўсіх складальнікаў законаў пісаных. Ідэал гэты ўзнік разам з чалавецтвам і запісаны ў «серцы единого каждого человека». Ён носіць формулу маральнага завету паступаць з другім так, як хочаш, каб з табой паступалі. На аснове ідэалу натуральнай справядлівасці ўзніклі раннехрысціянскія утапічныя мары пра ўсечалавечую любоў, пра закон «благодати», роўную свабоду і роўную еднасць для ўсіх зямлян.

Складанне на Беларусі земскага, шляхецкага і гарадскога пісанага права было прагрэсіўнаю тэндэнцыяй жыцця пачатку XVI стагоддзя, якая натхняла Скарыну на пошукі маральна-філасофскіх прынцыпаў заканадаўства: справядлівасці, роўнасці ўсіх грамадзян перад законам, адкрытасці закона і яго згоднасці са звычаямі народа. Такія законы здольны былі забяспечыць здароўе грамадству і годнасць чалавеку, засцерагчы краіну ад дэспатызму караля і ад анархіі магнатаў ці шляхецкага саслоўя. Каралеўскую ўладу падтрымлівалі тады магнаты і шляхта дзеля сваёй карысці, дзеля «вольнасцей» і прывілеяў за кошт іншых станаў. Скарына выступаў за абмежаванне каралеўскай улады мудрымі законамі, якія пашыраць грамадзянскія свабоды і рыцарства, і гараджан — усіх людзей паспалітых.

Такім чынам, мысліцель выходзіў насустрэч працэсу ўмацавання правапарадку, упарадкавання дзеючага заканадаўства і абнаўлення ўстарэлых юрыдычных норм. Яшчэ задоўга да Скарыны грамадская свядомасць Беларусі адчула, што раннефеадальны кодэкс законаў — «Руская праўда» Яраслава — устарэў. Была зроблена спроба ўвесці ва ўжытак «Статут Вісліцкі» польскага караля Казіміра Вялікага. У 1438 годзе ён быў перакладзены на беларускую мову, але кодэкс гэты не зусім адпавядаў беларуска-літоўскім традыцыям звычайнага права, а ў дадатак гэта быў толькі грамадзянскі кодэкс. З патрэбы дапоўніць яго крымінальным заканадаўствам і ўзнік «Судзебнік Казіміра Ягелона» (1468), які атрымаў рэпутацыю кодэкса жорсткага, суромага. Дэвізам заканадаўцы было там: «а над злодеем милости не надобе». Кодэкс аберагаў інтарэсы ўласнікаў, феадальнай верхавіны, князь пасылаў на шыбеніцу не толькі канакрадаў, што адпавядала звычайнай норме, але і таго, хто асмеліўся пераманьваць прыгонных сялян ад іх пана да свайго або выводзіць іх у стэпы на волю.

Каралі і вялікія князі дарылі розныя прывілеі магнатам і шляхце, часам гарадам, адзін з прывілеяў, наданы 2 мая 1447 года, гісторыкі назвалі «Вялікаю Хартыяй вольнасцей шляхецкіх». Але гэты былі разавыя акты, якія трацілі сілу пасля смерці караля, і вярнуць ім сілу мог толькі наступнік, пацвярджаючы прывілей адпаведнаю граматай. Адсюль узнікла патрэба стварыць агульны звод законаў, які б дзейнічаў вечна, ахопліваў усе галіны прававой свядомасці і ўлічваў здабыткі юрыдычнай практыкі Вялікага княства Літоўскага, раскіданыя ў мностве рукапісных дакументаў, хаатычна пасшываных у дзесятках тамоў «Літоўскай метрыкі».

Польская карона прарабіла ўжо гэтую працу на 20 гадоў раней. Шматгадовы канцлер пры каралях Аляксандры і Жыгімонце, пазней прымас Польшчы Ян Ласкі ўпарадкаваў і выдаў друкам усе статуты і заканадаўчыя акты (прывілеі) польскіх каралёў. Гэтая праца атрымала ў нашчадкаў назву «Статут Ласкага» (1506), а складальнік увайшоў у гісторыю як ахоўнік правоў шляхецкага стану, абаронца ўлады караля і сярэдняй шляхты ад самаволі магнатаў. Атрымаць такія ж пісаны звод законаў імкнулася і грамадскасць Вялікага княства Літоўскага. Пад яе націскам пачалося складанне «Статута Вялікага княства Літоўскага», які ўяўляў сабою адначасна судовы кодэкс і канстытуцыю феадальнай манархіі. Бясспрэчна, праца над «Статутам» абуджала грамадзянскую актыўнасць шырокіх пластоў насельніцтва, хоць тэкст кодэкса пісаўся ў вялікакняжацкай канцылярыі на аснове ранейшых заканадаўчых дакументаў з улікам звычайнага права і судовай практыкі пад наглядом А. Гашталда. Першы рукапісны яго варыянт быў аформлены ў 1522 годзе, якраз к часу, калі Скарына вярнуўся з Прагі ў Вільню. У студзені кароль выдаў указ аб увядзенні агульнага кодэкса законаў, прызнаючы ў вердыкце, што дасюль у Вялікім княстве Літоўскім такога закона фактычна не было (*nullius legum statutis*), што суды дзейнічалі на аснове ўказаў або звычайў, справы разглядаліся паводле «мудрасці і сумлення» самога судзі, таму нярэдка выносіліся несправядлівыя прысуды і каралю паступалі скаргі на неаб'ектыўнасць суддзяў, якія пры выкананні службовых абавязкаў нярэдка падаваліся асабістым пачуццям і настроям. Вялікі князь жадаў і загадваў, каб у яго ўладаннях была ўстаноўлена «аднолькавая справядлівасць». І ўсё ж на гродзенскім сейме 1522 года той праект кодэкса не прайшоў, спрацівіліся магнаты. Жыгімонт загадаў дапрацаваць «Статут» і перадаць на абмеркаванне чарговага сейма, які праходзіў у 1524 годзе ў Бярэсці. Але і тут ухваленне «Статута» блакіравалі магнаты. Толькі на віленскім сейме 1529 года была

адолена магнацкая апазіцыя. Вяльможы, аказваецца, не жадалі быць суджаны агульным кодэсам з паспалітаю шляхтай, і яны такі адстаялі сваё выключнае становішча ў княжацкай радзе і каралеўскім сенаце, захавалі непадсуднасць мясцовым судам. Але новы закон як такі ўсё ж пашыраўся на ўсе «станы» і «стадла», па ім абавязаны былі судзіць усе суды ад правінцыяльных — да каралеўскага.

Прыняцце «Статута» было знамянальнаю падзеяй у заканадаўчай дзейнасці феадальнага грамадства Беларусі. Агульны кодэкс законаў выступаў рэгулятарам юрыдычных узаемаадносін паміж саслоўямі, абмяжоўваў самаволью «княжат» і «панят», а таксама сунімаў незадаволенасць шляхецкага паспальства, якое мела адчуванне заслуг перад дзяржавай і патрабавала роўнага доступу да кіравання ёю супольна з магнатамі.

Па назіраннях акадэміка Пічэты, «Статут» сумяшчае ў сабе многія віды права: «дзяржаўнае, вайскова-феадальнае, саслоўна-шляхецкае, зямельнае і крымінальнае»¹. Калі параўнаць гэты пералік са скарынінскай класіфікацыяй законаў, дык заўважым, што ў «Статуце» не вылучана самае першае ў класіфікацыі асветніка права — «посполитое, понеже от всех народов посполите соблюдаемо ест, яко мужа и жоны почтливое случение, детей пильное выхование, близко живущих схожение, речи позыченое навращенне, насилию силою отпрение, ровная свобода всем, общее имение всех» (96). Апошні прынцып настолькі ідэальны, што яго ажыццяўленне Скарына пераносіць у царства нябеснае: «Тым законам;— піша ён,— живяху верующим во Христа по восшествии его на небеса». Праўда, палажэнні названага Скарынай «посполитого» права прысутнічаюць у «Статуце», яны толькі згрупаваны ў раздзелах, якіяносяць назвы, не ўжытыя Скарынаю. Права спадчыннае і апякунчае асветнік не вылучыў, хоць у «Статуце» пытанне спадчыны, апекі над сіротамі, жаніцьбы і замужаства адлюстраваны падрабязна. Між іншым, запісана там, што дзеўка (шляхцянка - У. К.) не магла быць выдана замуж без яе згоды, але, з другога боку, не мела права выйсці замуж без згоды бацькоў, а калі яны памерлі — старэйшых родзічаў, пры адсутнасці такіх — урадавых устаноў.

Няма ў «Статуце» вылучанага кодэкса права «языческаго», г. зн. міжнароднага, «от многих убо языков ухвалено ест, яко земля чужих мечем достование, градов и мест утвержение, послов без переказы отпущение...» (96). Але зноў жа многія палажэнні гэтага права можна

¹ Пичета В. И. Литовский статут 1529 г. и его источник//Статут Вялікага княства Літоўскага 1529 г, Мн.: АН БССР, 1960. С. 20.

сустрэць у тэксце «Статута», напрыклад, шляхціц мае «вольную моц выйці з тых земляў нашых Вялікага княства Литовскага і іншых, для набыцця лепшага шчасця свайго і навучэння учинков рыцэрскіх, до всіх земляў чужых, акром неприятелих нашых»¹. Уцёкі шляхціца ў непряцельскую зямлю лічыліся здрадай, і ўцякач пазбаўляўся чэсці, грамадзянскіх правоў, а яго маёмасць пераходзіла вялікаму князю.

Вылучана ў асобны раздзел «Статута» тое, што Скарына называў правам царскім, г. зн. правы і абавязкі вялікага князя і яго паўнамоцнікаў — гетмана, канцлера — з аднаго боку, і магнацкай княжацкай рады, сената, шляхецкага маршалка і сейма — з другога. Вялікі князь урачыста абяцаў не паменшыць граніц дзяржавы, а пры мажлівасці пашырыць іх, ён абавязваўся не даваць ніякіх пасадаў і даброт нікому, акрамя «тубыльцаў». Каралеўскія «даравізны», дадзеныя ў часе яго прабывання за межамі княства, напрыклад, у Польшчы, лічыліся ў Вялікім княстве Літоўскім бяспраўнымі і трацілі сілу.

Другім раздзелам у «Статуце» ішло тое, што Скарына называе «право рыцэрское или военное... Яко справовати полки, знати своя места, розумети глас труб, делити користи, давати оброки» (96). Складальнікі «Статута» паклалі ў раздзел «Об обороне земской» націск на ўтрыманні суровай дысцыпліны ў войску, пацвердзілі звычайную норму безагаворачнага выканання загадаў гетмана ў паходзе. Парушальнік, як правіла, «мене и честь тратить», г. зн. пераводзіцца ў прыгон, а ў асабліва цяжкіх выпадках «шыю тратить» — караецца смерцю цераз павешанне. Выбыць са шляхецкага стану наогул было лёгка, а вярнуцца, бадай, немажліва. Так той, хто хоць бы і не быў пакараны за крымінальныя злачынствы, але «в ката ружэ был... не маєт месца мети промеж добрых людей» (VII, 29). Нават харужы, які дасць паблажку і зволіць каго-кольвек ад паходу ці вайскавай службы без уважлівай прычыны — траціць пасаду і маёмасць на карысць «господаря».

Мала ў «Статуце» адведзена месца скарынінскаму праву «местскому и купецкому». Яно ў Беларусі яшчэ не склалася і фактычна ніколі не стане асобным кодэксам ці раздзелам ў зводзе законаў, застанецца на узроўні прывілеяў гарадам, брацтвам купцоў і рамеснікаў, што сведчыць пра замаруджанасць развіцця капіталістычных адносін у краі. Праўда, у першым раздзеле «Статута» быў 21-шы параграф, які ахоўваў інтарсы купцоў: «А хто бы кольве смел вставляти новые мыта, тое имение, в котором вставил, тратить...» Нават у раздзеле «Об обороне земской» гаворыцца: «Хочем... абы вси мещане и подданные наши часу повальное потребы (усеагульной неабходнасці.— У. К.) из иншими

¹ Статут Вялікага княства Літоўскага. АН БССР. Мн.: 1960. Раздз. III. Пункт 8. С. 49. Далей раздзелы і пункты падаюцца па гэтам выданні.

людьми нашими земскими войну служили» (II, 1). Раздзел «О свободах шляхты...» называе поруч са шляхтай, княжатамі, панамі харугоўнымі мяшчан, якіх вялікі князь абячае «заховати при слободах и вольностях», але, як зазначае У. Пічэта, артыкулы, падобныя на гэты, гавораць пра мяшчан-землеўладальнікаў, якія валодалі землямі на тых жа ўмовах, што і шляхта, абавязаны былі несці вайсковую службу. Іаарадоксам прававых і звычайных норм часоў Скарыны з'яўляецца віна, якую належала плаціць за забойствы, так за «путного человека (пасыльного.— У. К.) — дванаццаць рублёў... а за бортника—осьм (XI, 2)», «за паробка невольного головщины пять коп. грошей» (XI, 3). Найвышэйшую каштоўнасць мела жыццё шляхціца, яго і ахоўваў перад усім «Статут», караючы па прынцыпу вока за вока. Шляхецкім нормам падпарадкавана была нават сістэма цэн на жывёлу, напрыклад, з раздзела «О грабежи и о навязки» відаць, што вол ці карова каштавалі ў некалькі разоў танней за сокала ці паляўнічага сабаку. За кражу сокала і «кречота красного» ўстанаўлівалася такая ж «віна», як за забойства путнага чалавека — дванаццаць рублёў. Столькі ж належала «віны» і за кражу асабліва каштоўных паляўнічых сабак — набрэшніка, следніка, бабровага, ласёвага, медзялянскага пса і абточніка. Такім чынам, «Статут» устанаўліваў роўнасць перад законам людзей розных «стадлаў», але закон быў не роўны да ўсіх станаў, а судзіў іх паводле знатнасці паходжання. Гэтым ён уступаў закону евангельскаму, а таксама і Арыстоцэлеву прынцыпу ўсеагульнай карысці, які каменціруе Скарына ў прадмове да «Кнігі судзяў», «Другазаконня» і іншых.

Развагі аб прыродзе царскай улады

У прадмовах Скарыны выразна праглядаецца Арыстоцэлева думка аб прыродзе царскай улады, якую той параўноўваў з бацькоўскаю воляй: «Улада бацькі над дзецьмі можа быць упадоблена ўладзе цара: бацька ўладарнічае над дзецьмі ў сілу сваёй любові да іх і ў выніку таго, што ён старэйшы за іх, а такі від улады і ёсць менавіта царская ўлада» (398). Гэтая думка, як відаць, займала Скарыну.

Сярод біблейскіх прарокаў ён вылучае двух, на яго думку, ідэальных — Майсея, што першы ўстанавіў сваім падуладным законы і суды, «кими же ся имели справовати межи собою», і прамудрага Саламона.

Майсей — постаць шматгранная і складаная. Ён выступае ў Бібліі, перш за ўсё, як абраннік божы, які двойчы асабіста сустракаўся з богам: першы раз, калі быў пастухом і ўбачыў бога ў «неапалімым кусце», другі

раз — правадыром племені — на Сінайскай гары, і абодва разы атрымаў мудрыя наказы. Майсей усаўляецца ў біблейскіх легендах як прарок, надзелены цудоўнаю сілай, але ў той жа час ён прадбачлівы і нястомны ваяк, які ўмее даць супляменнікам прыклад вынослівасці і стойкасці. Божая моц адпускалася яму аднаразова і з мэтавым прызначэннем: для вываду племені Іосіфа з егіпецкай няволі. У аснову названага легендарнага сюжэта леглі сапраўдныя гістарычныя факты і сугучныя ім паданні. У засушлівы год некалькі плямён качэўнікаў падалося з ізраільскіх стэпаў у Егіпет і атрымала ад фараона дазвол пасяліцца на ўрадлівых землях усходняй часткі дэльты Ніла. Эмігранты сталі так шпарка рассяляцца, што стварылі этнічную пагрозу егіпціянам, і фараон загадаў стрымаць «сыноў Ізраіля». У Біблію трапіла легенда пра небяспекі і выпрабаванні лёсам Майсея ў дзіцячыя гады. Нарадзіўся ён як цудоўнае дзіця, а маці вымушана была яго хаваць, бо павітухі Шыфра і Пуа атрымалі загад фараона забіваць або выкідваць у рэчку ўсіх прынятых ад парадзіх-яўрээк хлопчыкаў. Маці паклала Майсея ў прасмоленую кашолку і хавала ў трыснягах.

Рамзес II абмяжоўваў правы чужапляменных, не прывыклых да дыспыпліны качэўнікаў, пасылаючы іх працаваць на дзяржаўныя будоўлі. Тыя згуртаваліся і пачалі бунтавацца. Майсей з наглядчыка стаў іх заступнікам і ваяком. Улучыўшы момант, калі Егіпет заатакавалі «марскія народы», ён павёў сваіх суайчыннікаў на ўсход, у «зямлю абяцаную». Біблія падае гэтую падзею як серыю цудаў, сярод якіх вылучаюцца тры: пераход праз мора, якое расступілася, а потым патапіла егіпецкую пагоню, дабыванне прэснай вады са скалы ўдарам чарадзейнага кія і, нарэшце, вымольванне ў бога «нябеснае манны» ў часе голаду ў пустыні. Усе тры цуды Скарына сцісла пераказвае ў сваіх прадмовах. Яго ўспрыманне вобразу Майсея вельмі строга сканцэнтраванае, выбарнае. Ён не спыняе ўвагі чытача нават на правадырстве Майсея, які ўтварыў з масы прыніжаных нявольнікаў незалежнае племя, згуртаваў яго ідэяй свабоды і пошукаў пакінутай калісь роднай зямлі, дзе, дарэчы, як мяркуюць гісторыкі, заставаліся жыць іншыя ізраільскія плямёны. Скарына не засяроджваецца на, умоўна кажучы, нацыянальна-вызваленчай і дзяржаватворчай дзейнасці Майсея. Думаецца, тут не простая выпадковасць, а нешта прынцыповае. Відавочна, наш мысліцель не палічыў актуальнымі і важнымі для беларускіх чытачоў гэтыя праблемы. Суайчыннікі Скарыны мелі незалежную дзяржаву, сумесную з літоўцамі і ўкраінцамі — Вялікае княства Літоўскае, а не хапала гэтай дзяржаве мудрага кодэкса законаў, каб зраўняцца з дзяржавамі ўзорнымі, хоць бы з тою, якую, паводле

біблейскіх кніг, заканадаўча ўладкаваў і ўзнёс Майсей. Царства Майсеева лічыцца прыкладным, і Скарына падкрэслівае гэта ў прадмовах, заахвочваючы суайчыннікаў раўняцца на той ідэал у сваёй дзейнасці, не спадзеючыся на цуды, ствараць і паляпшаць законы.

Заканадаўчая дзейнасць Майсея выступае ў Бібліі як заключны і завяршальны этап яго правадырства, г. зн. дзейнасці нацыянальна-вызваленчай. Скарыну найбольш займае менавіта гэты момант. Дарэчы, заканадаўцам паказаў Майсея Мікеланджэла ў сваёй славутай скульптуры «Майсей» (1516), заканадаўцам ён выступае і на барэльефе капліцы Жыгімонта Старога. Біблія перадала гэтую дзейнасць у форме міфа: бог запрасіў Майсея на гару Сінай для тайнай размовы. Тры дні цягнулася сустрэча, і прарок сышоў з гары, несучы дзве каменныя дошкі-скрыжалі, на якіх былі выбіты тэксты дзесяці заповедзяў. Гэтыя дзесяць заповедзяў лічыліся ў часы Скарыны першым у гісторыі чалавечтва пісаным законам. Сёння гістарычная навука ўносіць карэктывы, называе заканадаўцаў больш даўніх за Майсея, напрыклад, сумерскіх уладароў, а таксама славутага Гамурабі, уладара Вавілона. У часы Скарыны праблема пяршынства не была вырашана, і таму, натуральна, Майсей выступае ў прадмовах беларускай Бібліі як першы і найлепшы заканадаўца. Пасля Майсея праблема пяршынства, у разуменні Скарыны, набывае нацыянальны характар, і ён прыводзіць імёны першазаконнікаў у народаў Блізкага Усходу, а потым называе афіняніна Салона, спартанца Лікурга і рымлянна Нуму Пампілія. Такім чынам, Скарына ставіць Майсея ў кантэкст заканадаўчай дзейнасці чалавечтва і мяркуе толькі, што законы Майсеевы павінны быць для ўсіх заканадаўцаў адпаведным узорам, а не пачаткам і канцом. Заканадаўчая дзейнасць — натуральны і спантанны працэс, уласцівы кожнаму народу. Думаецца, што ў тэарэтычнай трактоўцы заканадаўчай праблемы Скарына арыентуецца на Арыстоцеля, хоць сам належыць да народнасці, якую антычны філосаф залічаў да варварскіх, а звычай і законы называў прымітыўнымі, як, зрэшты, і ў сваіх продкаў.

Заканадаўчая дзейнасць Майсея знайшла працяг, па думцы Скарыны, у судовай практыцы Саламона, які мудра рассудзіў цяжкі выпадак, устанавіўшы, якая з дзвюх жанчын, што прыйшлі судзіцца за дзіця, сапраўдная яго маці. Мудры цар параіў рассячы дзіця напалам і аддаць кожнай жанчыне яе частку. Сапраўдная маці адмовілася. Выявіўшы маці, каранаваны суддзя змог здзейсніць справядлівасць.

Не слухна будзе, відаць, лічыць, што дзяржаўна-палітычны ідэал для Скарыны абмежаваны манархічнаю сістэмай улады, наш асветнік не

растраціў натуральных для палачаніна сімпатый да патрыярхальна-абшчыннай формы грамадскага самакіравання. Манарх, цар-заканадавец мае ў яго ўяўленні як рысы асвечанага заканадаўцы, філосафа, так і рысы патрыярха, простага прадстаўніка народа, вызначальнаю рысай якога была пашана да традыцый, звычайнага права і абшчыннай маралі. Уладарамі патрыярхальна-абшчынага тыпу былі біблейскія суддзі, уведзеныя Майсеем. Па словах Скарыны, яны судзілі грамадзян не як дэспаты, што маюць уладу над падданымі, а «яко ровніин и товарищи, раду им даючи и справедливость межи ними чинячи» (115).

Цар-заканадаўца і цар-суддзя супрацьстаяць у Скарыны царам-заваёўнікам і дэспатам, бо яны ахоўваюць правы і годнасць усіх грамадзян, а заваёўнікі і дэспаты толькі задавальняюць сваю ненасытную прагу ўлады і славы. З асуджэннем называе асветнік імя вавілонскага цара Навухаданосара, або Камвізея, «пленившего Иерусалим» і забараніўшага «евреом, абы не будовали храму господьня в Ерусалиме» (59). Гэты дэспат «захотел не токмо царем быти, но и богом» (58). Дэспатам з'яўляецца фараон, якога Майсей просіць імем божым адпусціць на волю народ свой, а той адказвае, нібы д'ябал: «Не знаю господа и не отпущу Израниля» (77). Бог пакараў уладара дзесяццю язвамі, апошняя — шаленства, уладаманія: фараон загадвае знішчыць усіх «младенцев», у іх ліку і свайго першынца.

Бачачы выключную зацікаўленасць і кампетэнтнасць Скарыны ў заканадаўчай справе, міжвольна хочацца спытаць: ці ён сам не перайшоў ад тэорыі да практыкі. Беларускі прававед І. Юхо стварыў гіпотэзу пра ўдзел Скарыны ў складанні «Статута»¹. Ён лічыць, што ў прадмове да Другазаконня Скарына вылажыў арыгінальную, прынцыпова адрозную ад прынятай у рымскім праве класіфікацыю законаў (права дзеліцца не на публічнае і прыватнае, а паводле практычнага зместу — на дзяржаўнае, міжнароднае, вайсковае, купецкае, царскае і інш.). На жаль, як можна пераканацца, чытаючы нашы беглыя параўнанні раздзелаў «Статута» са Скарынавай класіфікацыяй, гаварыць можна толькі пра поўную пераклічку, а не пра тоеснасць сістэмы. Цалкам верагодна, што Жыгімонт, аб'яўляючы падданым у каралеўскім эдыкце, што «Статут» будзе надрукаваны, разлічваў на Скарыну як на выдаўца і адзінага ва ўсходніх славян знаўцу кнігадруку. Мажліва, для гэтай справы ён выклікаў Францыска з Прагі, мажліва, дзеля гэтага і апекаваўся ім,

¹ Юхо І. Хто склаў Літоўскі Статут//Беларусь, 1958, № 3. С. 31.

ахоўваў каралеўскім імунітэтам, які належаўся па праву членам каралеўскай рады. Так, усё гэта мажліва, але ж паміж надрукаваннем «Статута» і яго складаннем вялікая і прынцыповая розніца.

У тагачаснай Літве і Кароне заканадаўцамі маглі быць толькі вялікі князь ды кароль або іх давераныя, высокапастаўленыя дзяржаўныя дзеячы. Польскі заканадавец Ян Ласкі, як мы памятаем, быў каронным канцлерам, пазней прымасам Польшчы і палітычным лідэрам сярэдняй шляхты. У Вялікім княстве Літоўскім складаннем «Статута» кіраваў канцлер Альбрэхт Гашталд, прадстаўнік магутнага роду, які супернічаў з Радзівіламі і, па думцы М. Улашчыка, увёў у летапісы легенду аб паходжанні літоўскай знаці ад рымлян (аповесць «О княжати Палемоне»)¹. Афіцыйным жа заканадаўцам выступаў Жыгімонт Стары, кароль польскі, вялікі князь літоўскі і інш. Слава заканадаўцы была мілай Жыгімонту, гэта ведалі прыдворныя: каралеўскі архітэктар вырашыў аздобіць капліцу-маўзалею караля барэльёфам Майсея і прыдаў яму знешні выгляд Жыгімонта, апранутага ў сабаліную шубу, са скіпетрам у адной руцэ і звіткам пергаменту, на якім былі напісаны дзесяць заповедзяў, у другой. Жыгімонт аглядзеў праект месца свайго вечнага супакою і ўласнай рукою напісаў, што капліца яму падабаецца. Толькі ў Англіі той пары заканадаўчую работу мелі магчымасць весці прафесійныя юрысты, але ўсё роўна пад эгідаю каралёў. Патомны юрыст Томас Мор пісаў заканадаўчыя кнігі ад імя караля Генрыха і быў шчаслівы, што яго думка і каралеўская воля супадаюць.

У Польшчы ж адно эпоха рэфармацыі вылучыць дзеяча, які, займаючы сціплую пасаду вальбожскага войта, створыць сусветна вядомы трактат «Аб направе Рэчы Паспалітай» (1577) — гэта Анджэй Фрыч-Маджэўскі. Але трактат — не кодэкс, зрэшты, і аўтар трактата спачатку служыў пры двары Яна Ласкага, потым на пасадзе каралеўскага сакратара, а ў разгар сваёй дзейнасці стаў ідэйным важаком рэфармацыйнага руху. Ад расправы з боку кансерватыўных царкоўнікаў яго ахоўваў «жалезны ліст» Жыгімонта Аўгуста².

Скарынаў ідэальны ўладар адпавядае рэнэсансавай норме. Эразм Ротэрдамскі сцвярджаў у трактаце «Выхаванне хрысціянскага цара», што «ўладар павінен быць прыкладам працавітасці і дбайнасці для сваіх падданных, шчасце яму павінна прыносіць сузіранне квітнеючай яго

¹ Улащик Н. Н. Введение в изучение белорусско-литовских летописей. М., 198;). С. 158.

² Kosmanowa W. Modrzewski i jego przeciwnicy. Toruń. 1977

стараннямі, яго заканадаўчай дзейнасцю, выкараненнем дармаедства дзяржавы»¹.

Не цяжка адшукаць у прадмовах беларускага мысліцеля Арыстоцелевы дэфініцыі, паводле якіх асноўная рыса натуры ўладара — разважлівасць, а з падначаленым яго родніць уменне падпарадкоўвацца, толькі не іншаму кіраўніку, а закону.

Аснову закона, як ужо гаварылася, для скарынінскіх часоў складаў закон божы, таму і законнік у яго ўяўленні — чалавек веруючы, узорны хрысціянін. Да гэтага погляду трэба, аднак, аднесці гістарычна і не рабіць заўчасных высноў пра кансерватыўнасць ці абмежаванасць уяўленняў Скарыны. Прыгадаем, што новае, буржуазнае грамадства зараджалася ў нетрах старога феадальнага ладу, а новыя ідэі — у нетрах традыцыйнай хрысціянскай ідэалогіі. Каб даць правільную ацэнку скарынінскаму веруючаму чалавеку, трэба ўдакладніць, а што ж канкрэтна разумеў мысліцель і каментатар Бібліі пад верай у бога. У некалькіх яго прадмовах пераказваецца евангельскі афарызм: «К вере Христове потребны суть добрые дела», «вера бо без дел мертва ест». У прадмове да другога паслання апостала Паўла Цімафею Скарына заяўляе: «...закон Христов не во словах любых, но во делех чистых поставлен ест» (148). У свяшчэнных кнігах ён шукае не так слоў «о вере Христове», як «о делех и о добросоделстве человеческом...» (128).

Трымаючыся кантэксту гэтых выказванняў, можна абагульніць: па-сапраўднаму верыць у бога той, хто ўмее тварыць карысныя для грамадства справы, кожны чалавек «свое имея дарование к посполитого доброго размножению да уделяеть» (132). А дзейнасць, энергія, дзелавітасць — рысы ўжо новага чалавека, героя эпохі Адраджэння. Пацверджанне таго, што менавіта дзейсныя людзі падабаюцца богу, Скарына знаходзіць у звычаях і маральных прынцыпах раннехрысціянскіх абшчын і ў тэкстах апостальскіх пасланняў. Так, у прадмове да кнігі «Апостал» ён гаворыць, што першыя прапаведнікі хрысціянства называлі людзям, «дабы иные на свете збирали сокровища, иные крепости, иные богатства, иные премудрости... не боячися мучителей, ни смертн...» (120).

Не вяжацца гэтая зборлівасць з хрысціянскаю догмай аб марнасці ўсяго зямнога і пакутлівым чаканні раю на небе. Сам Скарына бачыў сябе адным з зямных эбіральных прамудрасці. Больш таго, купецкі сын,

¹ Урманова Л. П. Тема труда в творчестве Эразма Роттердамского // Культура возрождения и общество. М., 1986. С. 172—178.

стаўшы вучоным мужам, правёў бліскучую аперацыю па абмену скарбаў матэрыяльных, сабраных і ўручаных яму віленскімі мецэнатамі, на скарбы духоўныя, патрэбныя для выхавання людзей. На ілюстрацыях да Скарынавай Бібліі многа выяў працы — тут і будаўнікі, і жанцы, і вучоныя, удзельнікі дыспуту, паказаны і сімвал калектыўнай працавітасці — пчала.

У многіх прадмовах ён спыняе ўвагу чытача на людзях дзелавітых, мужных і разумных: напрыклад, Ісус Навін, ваявода, які «был муж богобойный, справедливый, мудрый, смелый, сильный, цнотливый, грозный и щасливый, и у своих делах чуйный и порадный». Цікава, што сярод мноства эпітэтаў няма слова «окрутный» (жорсткі), хоць адпаведная кніга падае жажлівыя факты вынішчэння Навінам цэлых гарадоў: «паразіў мячом усё дыхаючае ў іх». Прадстаўляючы чытачам асілка Самсона, Скарына як бы хоча здзівіць гіпербалічнымі сітуацыямі: «Той единою щекою ословою тысецу мужей филистымских убил и льва, поткавши на пути, расторгал и иньи богатырские многии дела чинил» (115). І зноў каментатар абмінае фатальныя слабасці гэтага волата, яго найўнюю даверлівасць, цераз якую ён і загінуў, здраджаны каханкай Далілай. Адраджэнне любіла ў чалавеку адназначнасць, а гуманіст Скарына быў сынам свайго часу: для яго Самсон заставаўся паўтарэннем Геракла.

Грамадства для Скарыны — гэта суладны калектыў людзей, а паколькі чалавек — гэта сукупнасць душы і цела, дык «посылаетъ нам господь бог пастырей и докторов, они же научаютъ нас противитися бесовским покусам, теже князей и воевод добрых, иже боронят нас от рук поганских» (116). Такім чынам, у прыныце феадальнае грамадства здаецца Скарыне арганізмам нармальным, а яго абодва верхнія саслоўі — патрэбнымі і карыснымі для жыцця: феадалы крыжа «пасуць душы», а феадалы мяча бароняць цела і ахоўваюць набыткі. Для яго важна толькі, каб грамадства «справовалося» мудрымі законамі. Гуманіст дапускае да апекі над душамі нароўні з духоўнымі вучоных — дактароў навук. Гэта ўжо рэнесансавая навіна, смелая думка. Людзі свецкія здабываюць права на ўладу над душамі, талентам, працай, навукай, самаўдасканаленнем, а не актам пасвячэння («мірапамазаннем»), як царкоўнікі. Больш таго, вучоныя самі ствараюць духоўныя каштоўнасці, памнажаюць веды падобна таму, як земляробы і рамеснікі вырабляюць, а купцы збіраюць і абменьваюць багацці зямныя. І што самае важнае: не толькі для сябе, але для «посполитого добраго».

З прыемнасцю паведамляе Скарына ў адной з прадмоў да «Апостала», што апостал Павел наказаў выганяць з абшчын тых прапаведнікаў, якія нічога не рабілі, а толькі «страшаху братію» канцом свету і жылі за кошт запалоханых прастакоў. Скарына з яўнай прыемнасцю пераказвае апостальскі наказ: «отлучати от себе таковых, иже суть бесчинни и празднующе, яко и сам в них празно хлеба не яде, и кто не хошет делати, да не ясть (хто не хоча працаваць, хай не есць) и к делу приставлен да будеть» (146). Але і ў сімпатыях да раннехрысціянскіх ідэалаў роўнай беднасці Скарына не дапускае перагібаў, нібыта памятае, што за такія крайнасці фанатычны фларэнцыйскі манах Саванарола трапіў на касцёр.

Пазіцыя Скарыны пераклікаецца недзе з духам рэфармацыі, якая спрасціла рэлігійныя абрады, заклікала пастыраў працаваць, утрымліваць фізічнаю працай свае сем'і, звяла царкоўны рытуал да чытання біблейскіх тэкстаў, выступленняў з пропаведзямі, зрабіла рэлігію больш «рацыянальнай», абрад танным, сціплым, як гэтага хацелі практычныя буржуазныя элементы. Праўда, прамых сімпатый Скарыны да ідэй Лютэра ці Кальвіна даследчыкі не ўстанавілі, ён заставаўся верным традыцыям свайго краю і народа, адносіўся да рэлігійнай веры шырока і талерантна, не надаваў значэння адрозненням паміж рознымі плынямі хрысціянства і, трэба думаць, не пахваляў фанатызму лютэран таксама, як і каталіцкай апазіцыі з яе інквізітарамі, «молатамі на ведзьмаў» і кастрамі (auto dafé).

«Для отчизны своея...»

Гараджане ў Вялікім княстве Літоўскім былі саслоўем патрыятычным. У часы Адраджэння яны сталі ўсведамляць гістарычную перспектывунасць сваёй дзейнасці, таму горача браліся за грамадскія справы, праяўлялі ахвярнасць і гатоўнасць службы радзіме. Кароль, у крытычныя для дзяржавы моманты, звяртаўся да гараджан і атрымліваў грошы на абарончыя войны. З удзячнасцю Жыгімонт Стары надаў нават шляхецкі герб і даверыў пасаду літоўскага падскарбія (міністра фінансаў) аднаму віленскаму гараджаніну, які ў час нападу непрыяцеля «крови и горла не пожалел».

На дзіцячай і юнацкай памяці Скарыны Вялікае княства Літоўскае вяло шмат абарончых войнаў, большасць з іх канчалася паражэннямі. На Беларусі ўсе гэтыя гады беспакarana гойсалі татарскія кошы, уганяючы ў

ясыр дзсяткі тысяч маладых бранцаў. Толькі ў 1506 годзе войску Вялікага княства Літоўскага пад камандаваннем тураўскага князя: Міхаіла Глінскага ўдалося разбіць каля Клецка крымскіх татар. Кароль Аляксандр, што меў у суайчыннікаў рэпутацыю няўдачніка, атрымаў вестку пра гэтую перамогу ўжо на смяротным адры.

Знешнія пагрозы і абарончыя войны абвастрылі патрыятычныя пачуцці насельніцтва. Гераічнымі матывамі сталі напаўняцца нават спрадвеку мірныя сялянскія калядкі і валачобныя песні.

Доўга прабываючы на чужыне, Скарына развіў свае патрыятычныя пачуцці, паглыбіў погляды на радзіму і ўмацаваў сувязь з духоўнымі каштоўнасцямі народа. У яго свядомасці жылі гераічныя падзеі вызваленчых войнаў у Чэхіі, Нідэрландах, Італіі. Скарына як вучоны-гуманіст высока ставіць творчыя сілы самой прыроды, адносіць патрыятычныя пачуцці да натуральных і універсальных прыроджаных здольнасцей усяго жывога. Прывязанасць жывых істот да сябе і да родных мясцін — гэта ўсеагульная, у разуменні Скарыны, заканамернасць быцця, дзякуючы якой жыццё індывіда становіцца мэтазгодным і разумным. Ідучы за гэтай уроджанай позвай быцця, кожная жывая істота збліжаецца з родам, а чалавечая асоба — з народам, так узнікаюць сувязі чалавека з грамадствам і з роднаю зямлёй.

Універсаліст Скарына імкнецца праілюстраваць закон патрыятычных сувязяў выключна яркімі, нават парадаксальнымі фактамі. Пад уплывам Бібліі ён звяртае ўвагу на красамоўны для свайго часу парадокс: нават жанчына, прадстаўніца «слабой» палавіны роду чалавечага, можа зраўняцца з мужчынам па сіле патрыятычнай ахвярнасці. Прынцып гэты меў у часы Скарыны актуальнасць і публіцыстычную вастрыню. Каб адчуць гэта, варта прыгадаць сентэнцыю з панура вядомага падручніка для інквізіцыі «Молат на ведзьмаў», складзенага манахамі-дамініканцамі: «Свет боз жанчын быў бы бяседай багоў» і супаставіць яе з артыкуламі «Статута», якія, як мы бачылі раней, ахоўвалі правы шляхцянак, або з народнымі песнямі пра гераічныя справы Войтаўны і пазнейшай Бандароўны. Інквізіцыя ж наогул не дзейнічала ў дзяржаве Ягелонаў. Такім чынам, Скарынава павага да жанчын вырасталала з традыцый роднага краю і пацвярджалася Бібліяй.

У кнігах Старога заповіту запісана некалькі выпадкаў жаночага патрыятызму і мужнасці. Найбольш даўнія з іх адносяцца да рода-племяннога перыяду жыцця народаў Блізкага Усходу. Так, у «Другой кнізе суддзяў» расказваецца пра выпадак, як адзін ваяцк племені, «суддзя», што пазводзіў са свету семдзсят родных братоў, каб захапіць

ую ўладу ў свае рукі, аблажыў вежу, у якой схаваўся апошні яго брат, і сам памкнуўся падпаліць. Нейкая жанчына спіхнула з вяршыні вежы абломак жарнавіка і праламала братазабойцу чэрап. Паранены ён паклікаў хлапчука-збраяносца і загадаў яму: «Дабудзь меч твой і ўмярцві мяне, каб не казалі пра мяне: «Жанчына забіла яго».

Жанчына, хоць і лічылася у бібленскія часы істотаю слабой, магла, як выключэнне, заняць пасаду суддзі — гэта Дзевара, правіцельніца і прарочыца, як на сённяшняе разуменне, паэтэса. Яна прадказала свайму ваяводу Вараку перамогу над «жалезнымі калясніцамі» агрэсара Сісары, а потым завабіла Сісару ў засаду, нагнала чарадзейным спосабам страху ў яго сэрца, і той у разгар бітвы саскочыў з калясніцы, уцёк і схаваўся ў шацёр да Іаілі, жанчыны, племя якой было звязана з ім умовай міру і дружбы. Іаіль напала яго малаком, накрыла дываном, а калі ён заснуў, прабіла скронь яго калом і выдала труп Вараку. Дзевара склала песню пра гэтае здарэнне і ўхваліла ўчынак Іаіль: «Няхай будзе бласлаўлена паміж жанчынамі Іаіль, жонка Хевера Пеняніна, паміж жонкамі ў шатрах хай будзе бласлаўлена! Вады прасіў ён, малака падала яму, у чашы вяльможаскай прынесла малака найлепшага. Левую руку сама працягнула да кала, а правую сваю да молата работнікаў: ударыла Сісару, разбіла галаву яго, разбіла і прабіла скронь яго». Скарына прамінуў гэтую гісторыю і толькі ў парадку пералічэння біблейскіх суддзяў назваў для парадку Дзевару.

Відаць, здарэнне з жарнавіком надалося яму проста божаю карай, а ўчынак Іаіль сумніцельным з маральнага пункту гледжання, паколькі яна пабіла саюзніка, прытым пераможанага, парушаючы ўмову міру і дружбы.

Тры біблейскія кнігі названы імёнамі жанчын: «Руф», «Эсфір», «Юдзіф», да ўсіх трох напісаў прадмовы і пасляслоўі Скарына, але толькі апошняя гераіня заімпанавала яму.

Пра Руф, якая ўвасабляла ўзор сляпой прывязанасці да роду мужа: нават пасля таго, як аўдавела, не пажадала вярнуцца ў родны дом, а пайшла за свякроўкаю на яе радзіму, апекавалася ёю і па яе навучанні прывабіла багатата родзіча мужа і выйшла за яго, каб такім спосабам зберагчы імя роду, Скарына нічога пахвальнага не сказаў, абмежаваўся пералікам гнасеалагічных галін роду царскага і пазваў Руф у загалоўку прадмовы «прабабой Давыдовой». На тытульнай гравюры яна паказана сціплай і рупнай збіральніцай каласоў за жанцамі на полі родзіча-багаця.

Пра Эсфір, якая стала фаварыткаю заваёўніка, цара Артаксеркса (адно з імён Навухаданосара), пераважыўшы многіх саперніц хараством і

прывабнасцю, Скарына ў прадмове таксама выказаўся стрымана. Ён паставіў у цэнтры ўвагі царскія граматы (так і называлася даўней гэтая кніга) — дазвол на знішчэнне народа, западозранага ў змове, і граматы ахоўныя, якія дастала ад цара сваім суайчыннікам Эсфір.

Самым выдатным сярод жаночых вобразаў Бібліі выдаўся Скарыне вобраз Юдзіфі. Яна ўвасабляла ідэал патрыёткі-падзвіжніцы, якая «непобедимаго от людей победила». Скарына ссылаецца па рэкамендацыю ўсяленскага сабора, які дазволіў чытаць гэтую кнігу «к нашему научению, абыхом, яко в зерцало, жену сию преславную пред очима имеюще, в добрых делех и в любви отчины не толико жены, но и мужн последовали и всякого тружания и скарбов для посполитого доброго и для отчины своея не лютовали (не шкадавали)» (59). Адсюль відаць, што Юдзіф — узор грамадзянкі, яна не шкадуе для айчыны ні скарбаў, ні «тружання», ні нават жыцця.

Сюжэт біблейскай кнігі расказваў пра тое, як прыгожая ўдава з Ветуліі ў час асады горада войскамі Навухаданосара пайшла па сваёй ахвоце, але з дазволу старэйшых, у варажы стан і спакусіла асірыйскага камандуючага Алаферна. Убачыўшы красуню, воін загарэўся любоўю, наладзіў пір у яе гонар і, развесяліўшыся, забраў Юдзіф у свой шацёр. Яна ж, калі Алаферн заснуў, забіла бестурботнага любоўніка яго ж мячом, затым адсекла галаву, паклікала служанку з мячом, і тая прынесла трафей на паказ суайчыннікам, каб падняць іх баявы дух.

Скарыну цікавіць Юдзіф як грамадзянка, што «выдала ест живот свой на небезпеченство». Каб раскрыць каштоўнасць падзвігу гераіні, ён прыдумаў грунтоўны падыход: даў у пачатку прадмовы выклад гісторыі Асірычскага, Вавілонскага і Персідскага царстваў, вылучыў і супрацьпаставіў два тыпы цароў — несправядлівага фараона, які гаварыў «Не знаю господа и не отпущу Израиля» (77) і справядлівага Кіра, які «выпустил ест жида из пленения вавилонского... и вси сосуды церковные, еже был побрал Навходносор-царь во храме Соломонове, им вернул» (58). Сын Ціра, сучаснік Юдзіфі, цар Камвизей, або Артаксеркс ці Навухаданосар - найвялікшы тыран, а яго военачальнік Алаферн - паслугач тырана, таму, у разуменні аўтара прадмовы, ён заслугоўваў пакарання. Юдзіф у кантэксце так зразуметых падзей вырастае ў постаць, якая смелым учынкам спыніла беззаконне, вызваліла родны горад ад нашэсця і знішчэння. Нават стрыманы мудрэц Скарына прыйшоў у захапленне ад яе патрыятычнай ахвярнасці і выбухнуў узнёслай тырадай, улаўляючы патрыятызм як прыроджаную якасць натутры ўсіх жывых істот, а найбольш людзей: «Понеже от прирочения звери, ходящие в

пустыни, знають ямы своя; птiци, летаючыя по воздуху, ведають гнезда своя; рыбы, пльваючыя по морю и в реках, чують виры своя; пчелы и тым подобная бороняць ульев своих,— тако ж и люди, игде зродилися и ускормлены суть по бозе, к тому месту великую ласку имають» (59).

Для таго часу, калі душа чалавека, г. зн. усе вышэйшыя пачуцці, была аб'яўлена царкоўнікамі дарункам бога, а не прыроды, гэтае выказванне стала паказальным як свецкая гуманістычная трактоўка праблемы патрыятызму.

Пра шырыню поглядаў Скарыны на жыццё сведчыць разнастайнасць чалавечых учынкаў, якія ў прадмовах ён аднёс да ліку патрыятычных подзвігаў. Так, патрыётам выступае ў скарынінскай інтэрпрэтацыі прарок Данііл, які пачаў «прарокаваць», перанёшы ва ўзросце трынаццаці гадоў духоўнае патрасенне: на яго вачах вавілонскія войскі захапілі і зрабавалі родны горад, забралі ў палон і павялі за сабою цара і ўсіх здаровых людзей, а ён застаўся на руінах з нямоглымі і калекамі, якіх нават у няволю не хацелі браць заваёўнікі. Пад уплывам перажытага ўзрушэння хлапчук пачаў бачыць «видения», у якіх яго суайчыннікі вярталіся з няволі на бацькоўскія котлішчы. Праклёны захопнікам і вера ў адраджэнне свайго народа і горада — вось «прароцтвы» Данііла.

Ахвярнаму, бескарысліваму і шчыраму прароцтву Данііла супрацьстаіць у Бібліі карыслівае, вымушанае прарокаванне Валаама, прарока-раба, які праракуе не ад набалелай уласнай душы, а ад «страху божага» і дзеля карысці.

Маавіцкі цар Валак прысылае да Валаама паслоў з падарункамі і запрашае прарока ў сваю краіну каб той за мзду і почасці пракляў свой «прыблудны» народ, аслабіў яго маральна і дапамог Валаку выгнаць з дзяржавы. Валаам разумее, што чужы цар падкуплівае яго, ведае, што прадажніцтва і адшчапенства - грэх, таму напышліва адказвае пасланцам: нават калі б цар ваш даў поўны свой дом срэбра і золата, прарок не пойдзе супраць волі бога. Ды ўсё ж не адсылае Валаам паслоў, пакідае іх начаваць, а сам ноччу спрабуе пагаварыць з богам: ану ж той дазволіць яму выслужыцца перад царом і зведаць царскую шчодрасць. Валаам гатовы прыняць падкуп і ўжыць прарочую сілу супраць свайго народа, абы была на гэта санкцыя зверху. Бог, канешне, забараніў праклінаць сваіх абраннікаў, але дазволіў Валааму паехаць на царскі двор. І той едзе на асліцы ў абкружэнні слуг і царскіх паслоў. Валаам называе сябе «мужам з адкрытым вокам», але ў справах вышэйшых аказваецца сляпым

і свет чалавечых адносін пазнае не вачыма сумлення, а носам удачы, настаўленым на памысны вецер зямной славы і страху божага.

Бог пасылае анёла пільнаваць прарока, але той не бачыць стоража. Раней за яго ўбачыла божага пастуха асліца. Яна спудзілася, кінулася ў поле, потым упала на калені, заўпарцілася, не захацела ісці па дарозе поспеху і здрады. Валаам лупцуе жывёліну кіем. Бог зжаліўся над пакрыўджанай, паслаў ёй дар слова. Асліца загаварыла пра сваю зычлівасць і вернасць гаспадару, але той не ведае такой мовы, не разумее дакору сабе. Тады бог на хвіліну адкрыў яму вочы, і той убачыў грознага анёла з мячом у руках. Валаам спалохаўся, скарыўся, абяцаў нічога не рабіць на сваю руку. Тут і высвятляецца, што бог — гэта дэспат, а прарокам пры дэспаце можа быць толькі сляпы верны раб. Складальнік кнігі не разумёў хібнасці такіх адносін, бо сам жыў у рабстве.

Цар Валак улашчваў прарока, даваў яму адборных казлоў на ахвяры, якія той прыносіў богу на вяршынях гор. Чакаў Валак, што Валаам урэшце пракляне яго ворагаў, прышэльцаў з Егіпта. Але прарок бачыў у далінах плямёны ізраільцянаў у поўным баявым парадку. Іэта азначала, што бог апякуецца імі і пашле ім перамогу, ад Валака ж бог адвярнуўся. Валаам благаслаўляў дужэйшых і прадскзаваў: «Ізраиль явит силу свою». Сіла для Валаама вышэй за праўду, паднявольны прарок жыве па прыказцы «На каго бог, на таго і людзі».

У Бібліі наогул прарокамі выступаюць акцэнтуйраваныя постаці, у выпадку Валаама мы маем феномен прарока-нявольніка, безасабовага, пудлівага і маральна хісткага. Богу-дэспату даводзіцца пасці яго больш пільна, чым Валааму сваю асліцу. Такія законы нявольніцтва. Парадокс прарока, пасаромленага асліцай, стаў адным з матываў еўрапейскай этычнай думкі, яго чытаюць як насмешку над усімі праявамі маральнай слепаты і духоўнага нявольніцтва. Вобраз Валаама супрацьстаіць у Бібліі не толькі Даніілу, як убачым далей, а яшчэ больш Іову, што дастойна прайшоў выпрабаванні на вернасць не так богу, як самому сабе, свайму сумленню і годнасці. Прыклад Валаама паказвае, што страх можа стрымаць ад нягодных учынкаў таго, каму не хапае сумлення, але сумлення страх не заменіць.

Скарына, як ні дзіўна, не асуджае маральнай слепаты Валаама, не бачыць яго ганьбы, а падкрэслівае акт шчаслівага вяртання да свайго народа і выканання наказу: «Той же воместо клятвы благословил их и пророковал о рождении Христове» (92). Відаць, на радзіме Скарыны карысталюбства, касмапалітызм і адшчапенства не сталі грамадскай праблемай, пануючае саслоўе было яшчэ патрыятычным, нягледзячы на

рэлігійную раз'яднанасць і станавую градацыю. Прымат патрыятычнага абавязку над рэлігійнай прыналежнасцю заставаўся рэччу само сабою зразумелай. Скарына быў прыхільнікам гуманістычнай ідэі аб згоднасці і згодзе людзей і розных вер і вераванняў, справа свабоды веры і вернасці не мела ў яго адчуванні ўнутраных супярэчнасцей.

У Скарынавым патрыятызме не выпіраюць ізаляцыянісцкія тэндэнцыі, уласцівыя ідэолагам шляхты, якія падпарадкоўвалі свае намеры вайсковай справе, абароне або захопу чужых зямель. Скарына ставіць на першы план прывязанасць і любоў да роднай зямлі, ахвярнасць і ўраўнанне розных форм і спосабаў служэння роднаму краю. Гэта яго самога «милостивый бог з таго языка на свет пустил», на якім ён ўдзячны і ахвярны, пераклаў, пракаменціраваў і выдаў Біблію, «Малую падарожную кніжыцу» і «Апостал».

Маральнасць розуму і разумнасць добрых спраў

Увасабленнем боскай і чалавечай мудрасці ў разуменні Скарыны выступала кніга прытчаў Саламона. Яна не ўваходзіла ў кананічны звод праваслаўнай Бібліі. Скарына залічыў яе да поўнага зводу кпіг святога пісання, арыентуючыся па традыцыі каталіцкай Еўропы. Па сутнасці, кніга гэтая — зборнік народных прыказак, афарызмаў на маральна-этычныя тэмы, якія складалі ядро маральнага кодэкса патрыярхальнай эпохі, прыстасаванае да новых мэт рабаўладання. Прытчы, відаць, захапілі Скарыну агульначалавечым пачаткам і рацыянальным тлумачэннем прынцыпаў чалавечага сужыцця, пахвалою мудрасці і розуму, справядлівасці і пачцінасці: «Прыміце вучэнне маё, а не срэбра, лепш веды, чым адборнае золата... мудрасць лепш за перлы, і нічога сярод каштоўнасцей не зраўняецца з ёй».

Як бачна, мысленне складальніка прытчаў на язычніцкі лад паэтычнае, вобразна-эмацыянальнае, і сама мудрасць тут не тое, што разуму, яна ўключае ў сябе і пачуцці, і божае наканаванне, і здольнасць адчуць яго. Гэта ў элінісім мысленні ўсё было лагічным і вытрыманым, а ў Бібліі такой якасці няма, таы побач з логікай дзейнічае таямнічная боская воля. Напрыклад, у кнізе Іова мудрасць выступае як нейкі звышрозум, уласцівы толькі богу: «Калі ён браў вагу і ваду размяшчаў паводле меры, калі ўстанаўліваў статут дажджу і вызначаў шлях для маланкі-грамніцы, тады ён бачыў яе і паказаў яе, і сказаў чалавеку: «Вось страх божы і ёсць сапраўдная мудрасць, і аддаленне ад зла — розум».

Такім чынам, мудрасць — гэта нешта прарочае, цудоўнае, але роднае розуму. Скарына настойвае на гэтай роднасці, у кнізе прытчаў ён бачыць спалучэнне Арыстоцелевай і Саламонавай мудрасці, з пазіцый антычнай разумнасці прачытвае Скарына прытчы, набліжае мудрасць да чалавека, лічыць яе дарадчыцай, а не дэспатычнай загадчыцай.

У Бібліі, як, зрэшты, у многіх рэлігійных і філасофскіх сістэмах старажытнасці, пад мудрасцю падразумяецца нейкі адвечны закон існавання сусвету, таямнічы і незалежны ад нікога закон жыцця. Спыраша ён быў вядомы аднаму богу, і на яго аснове той меўся стварыць матэрыяльны свет і самога чалавека. Прымаючы алегарычную постаць жывое істоты, сусветная мудрасць гаворыць у «Прытчах» пры сябе: «Бог меў мяне як пачатак шляху свайго. Я нарадзілася, калі не было яшчэ апраметнай... калі ён ствараў нябёсы, я была там, калі ен праводзіў кругавую рысу па твары бязмежжа, калі замацоўваў угары аблогі... калі даваў статут мору, каб воды не пераступалі межаў яго, калі назначаў аснову зямлі: тады я была пры ім мастачкаю і была радасцю кожны дзень, вясялячыся перад тварам яго на ўвесь час».

Адсюль відаць, што мудрасць — нешта старэйшае за свет іманентнае, незалежнае нават ад бога. У каментарыях да Бібліі Скарына настойвае на тым, што мудрасць даступная як богу, так і чалавеку, у яго часта паўтараюцца паралельныя азначэнні — «Дваякая правда: божія і чалавечая», што сведчыць пра наяўнасць у поглядах вучонага рэнесансавага гомацэнтрызму і пра знаёмства з новай для таго часу канцэпцыяй «дваістай ісціны» Авераса. Чалавечая мудрасць у разуменні Скарыны «ест мати всех добрых речей и учитель всякому доброму умению» (20), інакш кажучы, паняцце мудрасці спалучае ў сабе веды і звычайныя каштоўнасці. Такое разуменне ўласціва антычнасці, яго адраділі Эразм Ротэрдамскі і іншыя мысліцелі эпохі Рэнесансу. «Без мудрости и без добрых обычаев,— заяўляе Скарына,— не ест мощно, почтively жити людем посполитым на земли». Значыць, здольнасць пачцівага сужывання — воль самы важны аспект складанага і супярэчлівага паняцця мудрасць, якое бярэ з Бібліі Францыск Скарына.

У «Прытчах» чалавекам мудрым называецца той, хто ўмее надпарадкаваць страсці розуму, не выбухае гневам, не гаворыць лішняга, асабліва ўладарам. У сваю чаргу мудры ўладар, знаёмы нам цар-заканадаўца, разумна шануе законы і не злоўжывае ўладай, бо ведае, што «праўдаю ўмацоўваецца пасады». І яшчэ ён перакананы, што «праведнасць узвышае народ, а беззаконне — бясчэсце народаў».

Мудрасць наказвае разумнаму чалавеку шанаваць законы маралі, паважаць бацьку і маці, не грашыць з чужою жонкай, бо «вока, што насміхаецца з бацькі і не карыцца перад маці, выключоўць вароны», а за грэх з чужою жонкаю давядзецца цяпець помсту законнага мужа, страціць набытак, а то і жыццё. Такім чынам, беззаконне і грэх — проста нявыгадныя ўчынкі, і той, хто іх дапускае — дурань. Дурным акажацца рабаўласнік, які стане ўціскаць бедных, бо ад такога занятку мала карысці. «Не будзь рабаўніком беднага, таму што ён бедны, і не ўціскай няшчаснага ля варотаў». Той жа разлік наказвае рабаўласніку: «Ратуй узятых на смерць». У падтэксце гэтай сентэнцыі трэба чытаць: лепш ператварыць асуджаемых смяротнікаў у нявольнікаў і мець выгаду з іх працы. Сярод шматлікіх парад, якія дае Саламон мудраму чалавеку, паўтараецца папярэджанне — асцерагайся дурняў, бо яны не могуць дарасці да шанавання законаў маралі: «У вушы глупага не гавары, таму што ён здэкліва зганьбуе разумныя словы твае»; «Лепш чалавеку сустрэць мядзведзіцу, у якой адабралі дзяцей, чым дурня з яго дурнотай».

Усяго некалькі твораў у гэтым раздзеле Бібліі перарастаюць рамкі звычайных афарызмаў і набліжаюцца да жанру прытчы ў сучасным разуменні, г. зн. да павучальнага расказу пра нейкія жыццёвыя падзеі, што патрабуюць маральна-этычнай ацэнкі. Прадпрымальнаму і разважнаму чалавеку, якім быў Скарына, напэўна, падабалася прытча пра мураўя, што выкрывала ляюту і праслаўляла мурашынуто рупнасць, нястомную цягавітасць. Муравей быў на сутнасці бліскім да Скарынавай любіміцы пчалы — гэта «калектывіст», зборлівы, дбайны і амаль такі ж ваяўнічы, як пчала, гатовы абараняць свой набытак. Цар Саламон, якому прыпісвалася аўтарства прытчаў, гаварыў тут бесклапотнаму юнаку: «Пайдзі да мураўя, лянівец, паглядзі на дзеянні яго і будзь мудрым. Няма ў яго ні начальніка, ні прыганятага, ні загадчыка, але ён рыхтуе летам хлеб свой, збірае ў жніво ежу сваю. Дакуль жа ты, гультай, будзеш спаць? Калі ты ўстанеш са сну твайго? Крыху паспіш, крыху падрэмлеш, крыху, рукі залажыўшы, паляжыш, і прыйдзе, як валацуга, беднасць твая, галеча твая, як разбойнік».

Прадмова да «Прытчаў» з'яўляецца адной з найбольш грунтоўных у Скарыны. Спачатку каментатар ахарактарызаваў Саламона як асобу, якой бог паслаў «мудроць большую, нежэлі котарому іному чалавеку», само імя гэтага цара «выкладываецца же руськім языком... мирный или спокойный, понеже был мир и покой во вся времена царства его», і вось, карыстаючыся дабротамі міру, цар склаў «прытчей три тысеци и сопсал своего складания стихов пять тысецей». Падыход да Саламона атрымаўся

ў Скарыны акалагетычны, асветнік абмінуў прыведзеныя ў Бібліі сцэны жорсткай міжусобнай бойкі сына Вірсавіі, які быў самым малодшым сярод сыноў Давіда і не меў права па карону. Толькі знішчыўшы законнага спадчынніка, старэйшага брата, а пасля і выкарыстаных для гэтага злачынства военачальніка і вярхоўнага жраца, узурпатар адчуў сябе пэўным на троне. Нават біблейскія летапісцы хваляць Саламона асяярожна. Іх бянтэжыць не міжусобіца, а гіганцкі царскі гарэм, дзе поруч апынуліся 300 жонак і 700 наложніц з усіх плямён і народнасцей, якія толькі ўваходзілі ў ізраільскае царства. Такая ураўнілаўка яўрээк з неяўрэйкамі выдалася артадаксальнаму аўтару кнігі прыніжэннем абранага народа, парушэннем права выключнасці, і ён напісаў, што жонкі і каханкі разбэсцілі царова сэрца, схілілі яго пакланяцца чужым багам. Скарына моўчкі правёў чытача міма Саламонавага гарэма і не ўзяўся каменціраваць гэтага казусу талерантнасці. Каментатар падрабязна пералічвае ў прадмове літаратурную спадчыну Саламона і вылучае кнігу прытчаў як рэч першарадную, у якой гаворка ідзе «о мудрости, о науце, о добрых обычаех». Саламон аказваецца мысліцелем, мудрацом на троне, дзеячам, які вучыў і выхоўваў падначаленых, а не вымушаў сляпой паслухмянасці.

Скарына вызначае асноўныя прыкметы жанру прытчаў, і аказваецца, што ў яго часы прытчамі называлі розныя іншасказальныя выслоўі, насамперш прыказкі. «...притчи,— гаворыць Скарына,— или присловия, понеже иными словы всегда иную мудрость и науку знаменуют, нежели ся словами пишутъ» (19). Галоўнай каштоўнасцю прытчаў Скарына лічыць павучальнасць і падкрэслівае, што Саламон выказваецца ў прытчах зычлівым тонам, «якобы отец сына научая мудрости». Паводле ступені зашыфраванасці зместу і цяжкасці ўспрымання падтэксту вучоны-асветнік падзяляў прытчы на тры групы, у кожнай з якіх паступова ўскладняецца падтэкст і павялічваецца цяжкасць разумення. Нібы заахвочваючы чытача адолець гэты каскад умоўнасцей, Скарына пазызуе саму іншасказальнасць і афарыстычнасць як сродкі выяўлення зместу і ўздзеяння слова на свядомасць чалавека: «Ест бо в сих притчах сокрита мудрость, якобы мощь в драгом камени, и яко злато в земли, и ядро у вореху» (20). З пазіцыі асветніка, зацікаўленага ў выхаванні добрых нораваў, Скарына падрабязна пералічвае карысць, якую можа прынесці чытанне прытчаў: «Пожиточны же суть сие книги чести всякому человеку, мудрому и безумному, богатому и вбогому, младому и старому, наболей тым, они же хотят имети добрые обычае и познати мудрость и науку...» (20).

Звяртае на сябе ўвагу факт, што пасля «Прытчаў» Скарына надрукаваў таксама не ўведзёную ў праваслаўны канон кнігу «Промудрости Исуca сына Сирахова» і за ёю толькі дзве аношнія кнігі Саламона. Паміж псалмамі, прытчамі, паэмамі пра Іона і кнігай Ісуса Сірахава Скарына адзначае ўнутраную сувязь, еднасць стылю, паэтычнасць і падабенства кампазіцыі.

На пачатку прадмовы да «Исуса Сирахова» вучоны захоплена расказаў пра славу тае Александрынскае кнігасховішча егіпецкага цара Пталемея, які «имеаше различных книг... более, нежели четырьдесять тысячей». Цар гэты, падобна Саламону, больш хацеў «оставити в науце и в книгах вечную славу и память свою, нежели во тленных великих царских сокровищах». Тут не проста традыцыйна-хрысціянскае супрацьпастаўленне зямнога нябеснаму, матэрыяльнага духоўнаму, а іншасказальнае вызначэнне вучоным сэнсу і трываласці вынікаў сваёй працы. Пабываўшы ў гэтай бібліятэцы, Ісус Сірахаў, такі ж, як і Скарына, адукаваны чалавек, толькі сын ранейшай эпохі элінізму, «возревновал ест тому» і загарэўся жаданнем напісаць уласную кнігу, пакінуць «по себе память». Так была створана кніга «о крепости, о трезвости, о мерности, о почтливости, о щедроте, о тихости, о друголюбии... о справовании самого себя, о товаристве добром и злом» (24). Такім чынам, кніга Ісуса Сірахава аказваецца блізкай «Прытчам» і па тэме, у ёй тая ж устаноўка на ўхваленне агульначалавечага ў маралі як рэгулятара справядлівага сужыцця людзей. Кнігу напаяўняе характэрны для антычнай цывілізацыі культ розуму, мудрасці, якая валодае пачуццямі: «вся бо Саломонова и Аристотелева божественная и житейская мудрость в сей книзе краткими словы замкнена ест» (24). Збліжэнне Саламона з Арыстоцелем сведчыць пра тое, што наш асветнік і гуманіст сімпатызаваў элінскаму пачатку ў Бібліі і адрозніваў яго ад іудзейскага па прыкладу евангеліста Лукаша і апостала Паўла. Апошні выказаў сваё разуменне адрознасці словамі: іудзеі патрабуюць цудаў, эліны ж шукаюць мудрасці.

Беларускі асветнік і гуманіст звяртае ўвагу на тое, што кніга Ісуса Сірахава падзяляецца на дзве часткі: у першай аўтар «приводит нас к мудрости и к добрым обычаем путем розуму», а ў другой — «к добрым делом путем прикладу...» (26).

Скарына падкрэслівае, што гэтая кніга «добрых абычаев и дел паучает более, нежели иные многие книги» (25). Сімпацыі Скарыны да Ісуса Сірахава, бясспрэчна абумоўлены сходнасцю прызвання, сугучыасцю асветніцкіх імкненняў і поглядаў на месца ў жыцці як на служэнне людзям, збіранне і пашырэнне ведаў, маральных скарбаў і

добрых спраў. У асобе Ісуса Сірахава Скарына ўсхваляе вобраз прафесійнага вучонага, інтэлігента антычных часоў, які, займаючыся збіраннем і памножаннем духоўных каштоўнасцей, зраўняўся з царамі.

Пафасам маральна-этычнага самааналізу захапіла Скарыну кніга Іова, якую ён надрукаваў следам за Псалтыром. У аснове сюжэта гэтай маральна-філасофскай паэмы, напісанай у форме гутаркі мудрацоў, прыёмам, якім любілі карыстацца Сакрат і Платон, ляжыць выпрабаванне маральнай стойкасці чалавека. Д'ябал заспрачаўся з богам і даняў яго з'едліваю рэплікай, што і самы сумленны чалавек верыць у бога толькі таму, што яму гэта выгадна, узамен ён атрымлівае добрыя ўмовы жыцця, сталую апеку. Бог дазволіў д'яблу забраць у праведніка Іова ўсё багацце. Але і стаўшы галетнікам, гэты чалавек захаваў веру. Тады д'ябал заявіў, што маральная вынослівасць чалавека зломіцца ад страху перад смерцю. Бог дазволіў д'яблу выпрабоўваць Іова смяротнаю хваробай. І аказалася, што зняможаны пракажай праведнік прадаўжае верыць у божую справядлівасць, прытым не траціць пэўнасці, што ён не вінаваты. Іоў скардзіцца на фатальнае непаразуменне, на нейкі недагляд, што стаў, як яму здаецца, прычынай незаслужанай кары. Траіх сяброў пакутніка сышлося паспачуваць паміраючаму. Яны пачалі угаворваць Іова, каб той добра падумаў і прыгадаў, што ўсе ж напэўна нечым саграшыў і ўгнявіў бога. Адчуўшы віну — лягчэй пакутаваць, угаворвалі яго сябры. Але Іоў настойваў на поўнай бязвіннасці: «Няхай узважаць мяне на вагах праўды, і бог убачыць маю бязгрэшнасць». Пакутуючы, герой прыгадвае не грахі, а свае маральныя заслугі — актыўную барацьбу супраць зла: «Друзгатаў я беззаконнаму сківіцы і з зубоў яго вырываў захопленая».

Іоў не паслухаў зычлівых парад сяброў, не паддаўся ўгаворам: перабіраючы ў думках усё жыццё, ён умацоўваўся на сваім — пакуты яго бязвінныя. Не могуць дачакацца справядлівасці, пакутнік у адчай праклінае сваю долю. Лямант яго як бы ўзяты з народных кленічаў і галашэнняў: «Няхай бы я як не быўшы, з чэрава перанесены быў у труну», «Пакінулі мяне блізкія мае і знаёмыя мае забылі мяне», «Чаму беззаконныя жывуць, дасягаюць старасці, ды і сіламі моцны?» Са скаргаў выразна прабіваецца эстэтычна-адзначны лад мыслення героя, характэрны для антычнай культуры: «Я стаў братам шакалам і другам страўсам», «І цытра мая зрабілася панылаю, і свірэль мая — голасам плакучым».

Аднак не згадзіўся Іоў прызнаць неіснуючую віну, абгаварыць самога сябе і прыняць незаслужаную ім кару. Нават не схіліў яго да саманагавору фанатычны юнак, які напусціў на пакутніка артадаксальна-

дэмагагічныя тырады: «Вось нават месяц і то не светлы, і зоркі не чыстыя перад вачыма яго (бога)».

Усе дарадчыкі Іова ведалі, што, прызнаўшы хоць бы і неіснуючую віну, стане лягчэй пакутаваць. Але Іоў не хацеў аблягчаць сваіх пакут самападманам, склад яго мыслення быў элінскім, герой хацеў разумнай яснасці, а не цудоўнага самападману. Прыціх ён толькі ад страху божага, калі бог сам сышоў да яго і, параўнаўшы сябе з насарогам, перад сілаю якога чалавек — мошка, стаў патрабаваць пакоры. Не пасмеў спрачацца з богам Іоў, паклаў палец на вусны свае і змоўк. Богу спадабалася стойкая вера і субардынацыя, ён прыблізіў Іова, вярнуў здароўе і багацце, любоў родных, павагу знаёмых, дазволіў яму скласці богу ахвяру, ды не толькі ад сябе, але і ад тых сваіх сяброў, што раней угаворвалі яго прызнаць неіснуючую віну ды пры гэтым нагаварылі на бога шмат абразлівых блюзнерстваў.

Шчаслівая і павучальная развязка надае кнізе Іова рысы разгорнутай філасофскай прытчы, якая асэнсоўвае межы маральнай стойкасці чалавека, ухваляе нязломнасць і ворнасць сабе. Паэма вучыць чытача зносіць нягоды дастойна. З антычнай філасофіі пачэрпнуты прынцып, паводле якога асабістая годнасць, розум і мудрасць — аснова справядлівасці і маральнай вышыні. Іоў пакутуе не так, як сярэдневяковыя аскеты-фанатыкі, што даводзілі сябе да самазабыцця, не адчувалі болю, а пілі асалоду пакут, падманваючы сябе надзеяй, што вось-вось ад зямной юдолі перанясучца ў царства нябеснае. Біблейскі герой пакутаваў як сапраўдны жывы чалавек і ў пакутах не адчаяўся, не траціў любові да зямнога жыцця. Такі менавіта паўнацэнны тып пакуты і супрацьпастаўляла Адраджэнне містычнаму сярэдневякоўю, мастацтва эпохі Адраджэння вучыла нават хрысціянскіх святых пакутаваць пачалавечы. Скарына зазначае: «знагочи сее, иже ест наивышшая мудрость розмышление смерти, и познание самого себе... казал есми тиснути книгу святого Иова рускым языком...» (15).

На свой лад паказальна, хоць і нечакана, што ў прадмове да ўсей Бібліі Скарына раіць выкарыстаць кнігу Іова для навучэння логікі, можна, відаць, сказаць — жалезнай логікі паводзін, непакіснай стойкасці, уменню не падавацца ілюзіям, не ашукоўваць самога сябе, ніколі не падаць духам.

Аналіз маральна-этычных ідэй, выказаных Скарынаю ў прадмовах да біблейскіх кніг, дазваляе даследчыкам прызнаць, што беларускі мысліцель, адштурхоўваючыся ад жыццёвага зместу Бібліі, падыходзіў да новай рэнесансавай этыкі, якая лічыла асновай маральных пачуццяў і

ацэнак упутраныя помыслы індывіда, а не страх божы — пекла ці рай на тым свеце. Галоўным інструментам маральнага ўдасканалення чалавека Скарына лічыць мудрасць, ацэпачны розум, скіраваны суб'ектам на свой духоўны свет і на свет грамадскі, на сваё жыццё і прызванне. Скарына не ігнараваў «страху божага», не адмаўляў і ролі пакарання ў фарміраванні асобы чалавека. Аднак страх пакарання ён лічыць чагосьці вартым толькі там і тады, дзе перастаў дзейнічаць разумны самакантроль, дзе аслабела пачуццё ўласнай годнасці, якое засцерагае ад злых памкненняў, наказваючы не чыніць таго другому, што табе не міла. Страх і кара, па думцы Скарыны, існуюць менавіта «для людзей злых... абы добрыя межы злымі в покое жити могли, яко святыи апостол пишеть: «Вемы убо, иже добр ест закон, аще кто им законне дееть...» Апошняя рэпліка вельмі важная: асветнік патрабуе, каб страх і кара ўжываліся толькі законна, а не свавольна, бо вядома, што беззаконнае дзеянне, хоць бы і было яно скіравана супраць зла, само стане злом, паколькі выйдзе з-пад разумнага кантролю звычайў, этычных норм і законнасці.

Сучасныя вучоныя слухна бачаць у Скарыне рэфарматара састарэлай царкоўнай сярэдневяковай маралі і хрысціянскай этычнай дактрыны з яе прынцыпамі непраціўлення злу, асвятчэння беднасці і пакут¹. У яго разуменні Іоў пакутаваў дастойна, гэта значыць без самападману і насалод пакутамі.

У прадмове да «Другазаконія» Скарына побач са святасцю бацькоўскай любові і абавязку выхавання дзяцей называе асноўным законам чалавечага сужыцця і «насилию силою отпрение, ровная свобода всем, общее имение всех» (96). Такім чынам, асветнік даходзіць да асэнсавання ідэй першабытнаабшчыннага камунізма, якія прапаведаваліся ў творах ідэолагаў ранняга хрысціянства. Прынцыпова важным для этычных поглядаў Скарыны з'яўляецца шырокае разуменне асноўнага прынцыпу агульначалавечай маралі паступаць з другім так, як хочаш, каб з табой паступалі. У прадмове да «Другазаконія» ён перакідае мост ад гэтага «прыроджанага» прынцыпу да хрысціянскай маральнай максімы, сфармуляванай у пасланні апостала Паўла к галатам: «Возлюбиши ближнего своего, яко сам себе» (94). Скарынаў мост складаецца з рацыяпальнай інтэрпрэтацыі абедзвюх этычных ідэй. «Ныне,— гаворыць Скарына,— единый кажный человек имея розум,

¹ Падокшин С.А. Франциск Скорина и развитие этической мысли в Белоруссии XVI-XVII вв.// Белорусский просветитель Франциск Скорина и начало книгопечатания в Белоруссии и Литве. М., 1979. с. 53-61

познаеть, иже ...убийство, прслюбыдеяние, ненависть, татба, несправедливость, злоимание, неволя... гордость, нолюбость... клеветание, зависть и иная тым подобная злая быти, понеже сам таковых речей от иных не хошеть терпети» (94). Адсюль вынікае выснова, што хрысціянская маральная максіма супадае з асноўным прынцыпам агульначалавечай маралі, яна толькі канкрэтызуе зыходны прынцып, а не адыходзіць ад яго і не супрацьстаіць яму.

Уяўленні Скарыны аб ідзальным жыцці называюць часам утапічнымі, думаецца, гэтае азначэнне, як і залічванне светапогляду Скарыны да ідэалістычнага, мала што дае без гістарычнай канкрэтызацыі гэтых паняццяў. Думка Скарыны ў цэлым скіравана на зямлю, а не на неба ці ў замагільны свет. І гэта галоўнае. Што ж датычыць маральна-філасофскай аргументацыі, дык яна не можа выпякаць з навуковых прынцыпаў, бо навука эпохі Адраджэння, як мы ўжо гаварылі, не давала адказу на пытанне, адкуль узяўся свет і ўсё жывое па зямлі. Зрэшты, і сёння адказы вучоных з'яўляюцца толькі гіпотэзамі. Справа ж ідзе пра з'яву, якой мільярды гадоў. Таму трэба задаволіцца тым, што навуковыя гіпотэзы аказваюцца дастаткова плоднымі, каб стымуляваць далейшы пошук. Скарына ж дзейнічаў тады, калі навука толькі пачынала адваёўваць у царквы права на стварэнне рацыянальных гіпотэз, ставячы пад сумненне верагоднасць найўных біблейскіх міфаў, ператвораных царкоўнікамі ў догмы. Скарына праявіў чуйнасць да гэтай праблемы, для свайго часу гэта запчыла нямала.

Наватарства маральна-этычнага вучэння Скарыны ў імкненні вызваліць асобу, чалавечую індывідуальнасць ад путаў сярэдневяковай хрысціянскай дагматыкі, артадоксіі, якая асуджала асобу на бязвольнасць, пасіўнае мадзенне, на трывожнае чаканне «другога прышэсця», пекла ці раю нябеснага.

У разуменні Скарыны маральная вартасць чалавека вызначаецца не тым, наколькі ён набожны, а па тым, як ён паводзіць сябе з пункту гледжання універсальнага закона — паступаць з другім так, як хочаш, каб з табою паступалі, жыць не толькі для сябе, а і для «посполитого добраго». Катэгорыя справядлівасці хоць і звязана ў Скарыны з богам, але носіць падкрэслена грамадскі характар, яна ўздымаецца над саслоўнай, нацыянальнай і нават рэлігійнай прыналежнасцю чалавека, у часы, калі пануючыя сілы ў Еўропе падтрымлівалі такую спадчыну сярэдневякоўя, як святасць рэлігійных войнаў паміж хрысціянствам і магаметанамі, калі ўнутры названых рэлігійных сістэм ужо паўставалі свае прывавыя канфлікты сацыяльна-буржуазнага і нацыянальнага

характару. Маральны універсалізм дапамагаў Скарыне пазнаваць і даволі аб'ектыўна ацэньваць жыццё пераходнага часу. Ідэя універсальнай праўды, справядлівасці і роўнасці з'яўлялася для асветніка надзейным прынцыпам арыентацыі ў свеце, які апынуўся на парозе новага падзелу, рэлігійнай і нацыянальнай перабудовы.

Размыўка сярэднявечных тэалагічных догмаў і ўвядзенне рацыяналістычных поглядаў на чалавека і сужыццё людзей — вось паказчык самастойнасці і прагрэсіўнасці скарынінскіх маральна-этычных ідэй.

Па думцы вучоных, Скарына побач з Лютэрам і Эразмам Ротэрдамскім з'яўляецца прадстаўніком агульнаеўрапейскай ідэі абнаўлення хрысціянскай веры і маралі. На сваёй радзіме ён адыграў ролю толькі прадвесніка рэфармацыі, якому ўдалося зрэфармаваць перад усім мову царкоўных кніг і адкрыць іх змест для «людей посполитых руского языка». Рэфармацыя прыйшла на Беларусь у асобе Сымона Буднага і Васіля Цяпінскага пазней, у другой палавіне XVI стагоддзя, і рэалізавала заўчасна пастаўленую Скарынай ідэю спалучэння нацыянальна-патрыятычных і маральна-этычных поглядаў у адзіную універсальную сістэму светаўспрымання, аб'яўляла патрыятычнае служэнне ведамі і добрым прыкладам — вышэйшай дабрадзейнасцю. У эпоху асветніцтва наступіць поўнае аддзяленне маральных пачуццяў і поглядаў ад рэлігійных, свецкая мараль стане асновай крытыкі рэлігіі і прывядзе да атэізму С. Лавана і К. Лышчынскага.

Слодыч кахання, горыч пазнання і спакой душы мудраца

У прадмове «Сказание во первые книги Моисеевы» Скарына вылучае са складу Бібліі творы, якія, на яго думку, асабліва «суть трудны ко разумению», — гэта кніга Быцця, «Эклезіяст» і «Песня песняў». Змест названых твораў выходзіць «над разум людський». У чым жа справа? Што ж у гэтых розных па зместу кнігах аднолькава не ўкладваецца ў паняцце чалавечага розуму? Аказваецца, што ў кнізе Быцця — міф аб стварэнні свету богам з нічога, бо ён пярэчыць Арыстоцелеваму лагічнаму закону: «З ни с чего ничто же бысть». У «Эклезіясце» і «Песні песняў» розуму не хочучь падпарадкоўвацца, агульна кажучы, пачуцці, эмоцыі, іх заносіць нейкаю сілай і кідае ў адхон неразумнасці.

Антычная культура, як вядома, ставілася строга крытычна да капрызлівасці пачуццяў. Чалавека, у якога розум не пануе над пачуццямі,

Арыстоцель параўнаў з жывёлай. Скарына, як хрысціянін, не можа ісці так далёка за паважаным філосафам. Ён памятае словы апостала Паўла, што ёсць такое пачуццё, якое «не раздражняецца, не мысліць зла, не радуецца няпраўдзе, а сурадуецца ісціне», гэта любоў. Праўда, любоў сусветная, а не канкрэтная, пачуццёвая, зямная, якую ўраўноўвалі з боскай мастакі Адраджэння. Думка Скарыны апынулася ў гушчы супярэчлівасцей. І самі названыя кнігі былі розныя: у кнізе Быцця канфліктаваў вопыт з догмай, у «Эклезіясце» шчымяла горкае сумніва, нават скепіс, зняверанасць, а ў «Песні песняў» бушавала радасць, ап'яняў вітальны экстаз. Вабілі і палохалі Скарыну гэтыя творы, хацелася даць іх суайчыннікам, але ён ведаў, наколькі мала тыя былі падрыхтаваны да ўспрымання. Адсюль і з'явілася рашэнне сісла пераказаць у прадмовах думкі прызнаных багасловаў.

Яшчэ прафесар Уладзіміраў устанавіў, што Скарына часам паўтараў вядомых каментатараў Бібліі — святога Ераніма, а затым Мікалая і Ераніма Лірапаў. Як вядома, паўтараць можна чыесьці ідэі не абавякова тады, калі ва ўсім з імі згаджаешся. Бываюць і іншыя прычыны, але паўторы сведчаць пра нераўнадушнасць да прадмета.

«Эклезіяст» — кніга настраёвая, мінорная, скептычная. У ёй знайшла выйсце гарката чалавека, які перасыціўся смакам зямных асалод, багаццем, славай, раскошай, нават мудрасцю. Скарыну, напэўна, бянтэжылі прагорклыя парадоксы наконт таго, «што ў вялікай мудрасці шмат пакут, і хто памнажае веды, памнажае гора». Не адпавядае аптымістычнаму духу Адраджэння безнадзейна-скептычная сентэнцыя «Эклезіяста»: «І зненавідзеў я жыццё таму што агіднымі сталі мне справы, якія робяцца пад сонцам, бо ўсё таўкатня і тамленне духу». Не мог рупны асветнік прыняць філасофіі безнадзейнасці: «усё ўзнікла з праху і ўсё ператворыцца ў прах». Жыццё Скарыны, шукальніка ведаў, вучонай славы, збіральніка мудрасці, было адмаўленнем скепісу і ўпадніцтва, хоць, напэўна, ён ведаў, што такое сумніва, унутраныя разлады, тамленне духу, якія прыпадаюць на долю творчай асобы. У словах «Эклезіяста» Скарына мог чуць рэха ўласных надзей і расчараванняў, пакут і скаргаў на неспазнанасць свету, крыўды на сваё даверлівае сэрца. Так прыйшло рашэнне перакласці і надрукаваць кнігу, поўную гаркаты і сумніву, але заслانیць яе шчытом каментарыяў, а чытачам даць мажлівасць самім даходзіць сэнсу, прымаючы на аснове ўласнага душэўнага вопыту аўтарытэтны каментарый.

Скарына падкрэсліў толькі неабходнасць псіхалагічна-ўзроставага падыходу да гэтай кнігі. Яна, маўляў, напісана для людзей «сущих в летах

мужества», які маюць сталыя погляды, цвёрдыя характары і не пахіснуцца у сваіх прыпыцах і паводзінах, не саб'юцца з дарогі чэсці, толькі ўсвядомяць, як нялёгка жывецца чалавеку, які думае, шукае і не знаходзіць.

Да гонару асветніка трэба сказаць, што ён смела назваў у прадмове супярэчлівыя выказванні «Эклезіяста» і параіў прымаць іх за адбітак суб'ектыўнасці чалавечых эмоцый, захапленняў, настрояў: «людская кохання и мысли суть себе противна, един бо в том ся кохаеть, тое хвалить и о том мыслить, а другой другое». Скарына падняўся тут над Арыстоцелевай формулай поўнага падпарадкавання пачуццяў розуму як вышэйшай інстанцыі, аднак не ўхваліў і індывідуальна-пачуццёвага ўспрымання свету. Сенсуалісцкі тып бачання і ацэнак прырэчыў Скарынаваму ідэалу грамадскага чалавека, члена пчалаінага рою, што павінен жыць па законах калектыўнага розуму і прызначэння. Гуманіст закончыў прадмову высновай з пазіцыі абшчынна-саборных, запэўніўшы чытача, што цар Саламон скептычна паставіўся ў «Эклезіясце» менавіта да капрызаў асабістых, суб'ектыўных пачуццяў, знайшоў у іх капрызнасці «суету и утиснение души». Завяршыў Скарына разважанні біблейскаю рэплікай: «бога бойся и заповеди его соблюди» і тады ты будзеш «воистниун совершенный человек». Такім чынам, пытанне аб тамленні душы, якая прагне пазнаць сэнс быцця, засталася знятым усё ж такі догмай. Прызнаўшы цяжар яго і ўказаўшы на калектыўны вопыт як на апору, асветнік адкрыў права на асабісты роздум чытачам.

«Песня песняў» давала яшчэ менш мажлівасцей для самастойнай інтэрпрэтацыі, чым «Эклезіяст»: у ёй не было сумніву і няпэўнасці, перападаў настрою, уся яна дыхала прагай шчасця, кахання. Строгаму мысліцелю і маралісту, законніку можна было разгубіцца перад тэкстам любоўнай паэмы, складзенай у язычніцкія часы пад гарачым сонцам поўдня, але перамагла яго сіла кахання Саламона і прыгажуні Суламіфі. Гэтае нястрымнае пачуццё спрабаваў асвяціць хрысціянскаю цнотай яшчэ святы Еранім. Скарына і тут абапёрся на афіцыйную версію багасловаў, якія абвясцілі любоўную тэму твора святою алегорыяй, прароцтвам, дзе нібыта сапраўднымі героямі з'яўляюцца не Саламон і Суламіф, не жаніх і нявеста, а Хрыстос і хрысціянская царква. Скарына не рашаўся ў прадмове глянуць на каханне як гуманіст і падказаць чытачу рэнесансавы спосаб прачытання паэмы. Хваліць зямныя страсці небяспечна і не зусім прыстойна, а «Песня песняў» — гэта гімн хараству і каханню зямному, язычніцкаму, у ёй адкрыта смакуецца цялесная раскоша, як на карцінах Тыцыяна. Цяжка пагадзіць усё гэта з хрысціянскім этычным кодэксам,

ідэалам аскетычнага жыцця і падвесці пад прынцып усечалавечай любові. Скарына ж памятаў павучанні апостала Паўла: «Клопатаў аб целе не ператварайце ў цялесныя пажаданні», «цела не для блуда, а для Госпада». Напэўна, кранала яго пачуццёвая моц паэмы, экзотыка буянай страсці, але суровыя традыцыі роднага краю абавязвалі да стрыманасці. Складваецца ўражанне, што каментатар цалкам давярэўся эмацыянальнай сіле самога тэксту і патрактаваў каментарый як павязкі прыстойнасці на скульптурах і малюнках прарокаў у творах сучасных яму мастакоў Адраджэння.

Лірычны сюжэт паэмы заснаваны на драматызме спатканняў і разлук закаханых, якія шукаюць любоўных сустрэч, каб неспадзявана расстацца і зноў пакутаваць ад разлукі. Прытым дзяўчына выступае такой жа актыўнай партнёркай, як і хлопец. Суламіф сама шукае свайго каханага і на пытанне жанок ерусалімскіх, чым ён прыкметны сярод мужчын, адказвае: «Каханы мой белы і румяны, лепшы за дзесяць тысяч іншых. Галава яго — чыстае золата, кудры яго хвалістыя, чорныя, як воран. Вочы яго — як два галубы пры ручаі вады, што купаюцца ў малацэ і сядзяць задаволеныя.

Шчокі яго — кветнік духмяны, грады пахучых кветак, губы яго — ліліі, што выліваюць цякучую міру.

Рукі яго — залатыя круглякі, утыканыя тапазамі, жывот яго як разьба са слановай косці, абкладзеная сапфірамі...

Вусны яго — слодыч, і ўвесь ён — прыемнасць. Вось хто каханы мой і вось хто друг мой, дочки ерусалімскія!»

У гэтым прызнанні не цяжка заўважыць характэрныя для народных песень традыцыйныя рысы мужчынскага характа: чорныя кудры, румяныя шчокі і іншыя адзнакі здароўя, сілы, пародзістасці. Праўда, у нашай паўночнай славянскай паэзіі, як і ў мастацтве паўночнага Адраджэння, не так яўна дэманструецца цялеснае характа, там хіба ў купальскіх, радзінных і фрывольных песнях можна сустрэць дэталі цялеснасці, ды і то старанна зашыфраваныя ў сімвалах. Паэзія Усходу не саромелася красы аголенага тела.

Вось Саламон убачыў Суламіф, што прайшла міма і пачала аддаляцца:

«Хто гэтая зіхоткая, як зара, цудоўная, як месяц, светлая, як сонца, грозная, як войска са сцягамі?..

Азірніся, азірніся, Суламіта, азірніся, азірніся, мы паглядзім на цябе... О, як прыгожы ногі твае ў сандалах, дочка імянітая! Акругленне бёдраў тваіх — як ювелірная аздоба, справа рук здольнага мастака. Жывот твой — круглая чаша, у якой не канчаецца араматынае віно, лона

тваё — сноп пшаніцы, абстаўлены ліліямі. Два саскі твае — як два казляткі, двойні сарны. Шыя твая — як слуп са слановай косці, вочы твае — азёркі Есявонскія, што ля варот Батрабіма, нос твой — вежа Ліванская, павернутая к Дамаску.

Галава твая па табе — як Карміл, і валасы на галаве тваёй — як пурпур, цар захоплены тваімі кудрамі. Як ты прыгожа, як прывабна, каханая мая, тваёй мілавіднасцю! Гэты стан твой падобны па пальму, а грудзі твае на вінаградныя гронкі. Падумаў я: залез бы я на пальму, ухапіўся б за галіны яе, і грудзі твае былі б замест кісцей вінаграду, і пах ноздраў тваіх, як ад яблык.

На Скарыну твор гэты, відаць, рабіў моцнае эстэтычнае ўражанне, бо выдавец загадаў «тиснути» «Песню песняў» двума колерамі: чорным і чырвоным, зрабіў адзінае выключэнне з аднаколерных пражскіх выданняў. Атрымалася яўная неадпаведнасць паміж гэтым эстэтычным жэстам выдаўца і «безасабовай» поснай адчужанасцю яго каментарыя, дзе механічна пераказваецца артадаксальна-хрысціянская версія пра святую алегарычнасць «Песні песняў». Пад закаханым Саламонам трэба падразумяваць Хрыста, пад прыгожаю Суламіф'ю нават не жанчыну, а хрысціянскую царкву. Такім чынам, рэальнае каханне падменена ў прадмове ўмоўным, «грэшны» язычніцкі пафас здымаецца, эротыка субліміруецца, пераводзіцца ў сферу рэлігійнай экзальтаванасці і ўсясветнай любові. Так вырашылі чытаць змест «Песні песняў» царкоўныя артадоксы, прыклад падаў святы Еранім. Дзеля аб'ектыўнасці варта заўважыць, што толькі такая крайне надуманая інтэрпрэтацыя дазволіла католікам увесці гэты твор у кананічны спіс біблейскіх кніг, зрабіць даступным для чытача. Праваслаўная царква часоў Скарыны яшчэ не рашалася прызнаваць гэтай кнігі «святою», першадрукар пераклаў яе з чэшскай мовы, выверыў з лацінскім тэкстам, каб пашырыць круг чытацкіх уражанняў сваіх землякоў.

Не цяжка пераканацца з прыведзеных урыўкаў, што «Песня песняў» — плод язычніцкага мастацтва, яна спрачалася з хрысціянскімі маральнымі догмамі і са склаўшымся пад іх уплывам сярэднявковым эталонам красы і кахання бесцялеснага, бязгрэшнага, праявай якога было, з аднаго боку, містычнае ўздыханне манахінь-затворніц да здані Ісуса Хрыста, а з другога — свецкі варыянт — так званае рыцарскае слугаванне даме сэрца, пры якім выключалася сама мажлівасць утварэння сям'і. Для заснавання см'і ў свецкай феадальнай верхавіне існавалі дынастычныя шлюбы, якія заключаліся па прэстыжных меркаваннях, а зямная любоў і прадаўжэнне роду прымалі форму выканання дынастычнага абавязку.

Верхавіна духоўных феадалаў дзеля прэстыжу павінна была захоўваць «девицтво».

Эпоха Адраджэння, між іншым, адраджала і здаровую аснову антычнага кахання. Цялесны язычніцкі пачатак дапаўняўся тады духоўнымі асалодамі. Яны становіліся рэальнымі ў меру таго, як людзі Адраджэння набывалі веды развівалі вышэйшыя пачуцці, выпрацоўвалі асабовасць, унутраную незалежнасць і становіліся духоўна цікавымі адно аднаму.

Фактам надрукавання «Эклезіяста» і «Песні песняў» Снарына якраз і пацвярджаў права чалавека на індывідуальнасць, на асабістыя густы, імкненні да пазнання сэнсу жыцця. Прадмовы да «Эклезіяста» і «Песні песняў» хоць і маюць у аснове тэалагічны стандарт, у сукупнасці са смелым надрукаваннем дзёрзкіх твораў якраз дэманструюць мудрую царпімасць вучонага да супярэчлівасцей жыцця.

Чаму ж не пайшоў на адкрытае прызнанне новага стылю жыцця Скарына, сучаснік Тыцыяна, адукаваны чалавек, які чытаў жа, відаць, Петрарку, Дантэ, а мо і Бакачы? Ці сам не ўзвысіўся да квінтэсэнцыі Рэнесансу, да новага разумення любові і характава, зямнога шчасця, ці не дараслі яго землякі і рэальныя чытачы? Відаць, часткова першае і больш другое.

Свецкі чалавек, вучоны і асветнік быў не толькі сынам новага часу, а перш за ўсё сынам роднага краю, рэнесансавыя навіны прымаў асцярожна, трымаў курс на асвету, мудрасць, розум. Умеў быць разважлівым і стрыманым, памятаў, што яго думка і справа здзяйсняліся ў рэчышчы патрыярхальна-хрысціянскай традыцыі, якая цвёрда панавала на радзіме і словамі апостала Паўла наказвала: «помыслы цялесныя — гэта смерць, а помыслы духоўныя — жыццё і мір». Катэгарычнасць такіх маральных наказаў магла змякчацца хіба толькі талерантнасцю, якая законна прысутнічала ў шматлаццянальнай дзяржаве, як, зрэшты, і ў наказах апостала Паўла язычнікам. Але талерантнасць мела свае межы. І Скарына ў прадмове да першага паслання апостала Паўла, заклікаючы ўсіх людзей добраахвотна аддаваць свае дараванні «к посполитого доброго размножению», на першым месцы сярод добрых учынкаў станвіць любоў. Не каханне да жанчыны, а любоў да ўсіх людзей, любоў сусветную, «еже ест совершена над иные вси дарования, без нея же ничто prospешно ест» (132).

Скарына выбіраў з бурлівай, яшча неадстоенай свядомасці Адраджэння плынь рацыяналістычную, якая пазней дасць строга

зраўнаважаную этыку і эстэтыку класіцызму, напіша на сваім сцягу: «Толькі разумнае—прыгожа».

Хараства як гармонія і сіла

Светапогляд Скарыны нясе ў сабе ўласціваю гуманістам ідэю маральнага ўдасканалення грамадства і чалавека. Адпаведна і эстэтычныя погляды яго, паколькі можна меркаваць па творах, вызначаюцца сінкрэтызмам і асветніцкай практычнасцю: катэгорыі маральнага, прыгожага і карыснага выступаюць у яго непадзельна, комплексна, яны аб'яднаны задачай пазнаваць і паляпшаць свет і самога сябе, пашыраць веды, кіравацца мудрымі звычаямі і законамі, жыць «почтыве». Эстэтычнае ж пазнанне, як глыбока заўважыў К. Маркс, з'яўляецца духоўна-практычнаю, а не чыста разумоваю дзейнасцю. Скарына, трэба сказаць, улоўліваў некаторую адметнасць мастацтва ад іншых форм свядомасці і, як належала асветніку, прызнаваў яго карыснасць, дабрадзейную сілу, здольнасць улагодзіць душу чалавека і нават лячыць разлады душы. Даследчыкі знаходзяць у Скарынавых перакладах біблейскіх тэкстаў эстэтычную пераакцэнтаўку ацэнак розных жыццёвых з'яў і робяць слушную выснову, што ён арыентаваўся на рэнесансавы, вобразна-эстэтычны, гарманічна цэласпы тып культуры, лічыў акаляючы свет увасабленнем гармоніі. Духоўную сілу мастацтва Скарына бачыў у мнагапланавасці ўздзеяння на чалавека. Псалом, папрыклад, паводле яго слоў, «тело пением веселит, а душу учит». Аднак у гэтай двухпланавасці ўздзеяння — на цела і на душу — Скарына аддае перавагу другому, як бы мы сёння казалі, пазнавальна-выхаваўчаму аспекту, а не эмацыянальна-эстэтычнаму.

Адказаць вычарпальна на пытанне, наколькі мастацкай натурай быў сам Скарына, сёння яшчэ цяжка. Пры жаданні можна знайсці ў яго літаратурнай спадчыне сігналы, якія будуць гаварыць і «за», і «супраць». Найважнейшым аргументам «за» будзе яскрава выяўленая ў яго творах здольнасць адчуваць унутраную глыбінную сувязь сваёй асобы са знешнім светам, тую злітнасць «я» і «не я», якая парывае творчую асобу на мастацкае самасцверджанне, наказвае гаварыць са знешнімі з'явамі і староннімі людзьмі, як з самім сабою:

*Не копай под другом своим ямы,
Сам ввалишься в ню.*

*Не став, Амане, Мордохею шибенице,
Сам повиснеш на ней. (109)*

Каб напісаць гэтае чатырохрадкоўе, трэба адчуваць сваю глыбінную роднасць з людзьмі, перажываць нават за таго чалавека, які хоча зрабіць злачынства, папярэдзіць яго, засцерагчы. Так, тут, як і ў іншых каментарыях да Бібліі, Скарына з'яўляецца мастаком па натуре. Аднак жа чатырохрадкоўе гэтае носіць павучальны характар, гэта сентэнцыя, а не паэтычны маналог. Значыць, мастацкае ўспрыманне свету ў Скарыны стрыманае, падпарадкаванае задачам дыдактычна-выхаваўчым. Калі б ён меў моцна выражаны талент мастака, эмоцыі эстэтычныхы прарываліся б спантанна.

Асэнсоўваючы два супрацьлеглыя тыпы адносін да эстэтычныхы з'яў, зафіксіраваныя ў Скарынавых прадмовах да Бібліі, мы павінны шукаць рэальных прычын іх узнікнення. Прыгадваючы яго трактоўку «Песні песняў», варта адказаць сабе па пытанне: міжвольна ці свядома паставіў сябе Скарына ў сітуацыю эстэтычнага глушца. Калі міжвольна — значыць, ён быў ад прыроды недастаткова ўражлівым на хараство і каханне. Але чаму ж тады ён увогуле друкаваў «Песню песняў»? Мог жа пакінуць яе ненадрукаванай. А ён тым часам аздобіў гэтую кнігу, як ніводную дагэтуль, адбіў двума колерамі. Значыць, ён адчуваў яе эстэтычную прывабнасць, толькі не прызнаваўся да гэтага ў прадмове. Чаму? Напэўна, па той прычыне, што хрысціянска-багаслоўская думка наогул адмоўна ставілася да цялеснага хараства і кахання. Тут можна было б папракпуць Скарыну ў нястачы грамадзянскай смеласці, але раней нам трэба ведаць, што канкрэтна пагражала яму. Калі, скажам, пагражаў правал усяго выдавецкага мерапрыемства, то на пярэдні план выступіць у гэтай сітуацыі нешта большае, чым асабістая смеласць, бо справа выдання Бібліі была не прыватнаю справай Скарыны, а грамадскай справай, мерапрыемствам, у якім удзельнічалі, акрамя яго, аўтарытэтычныя і маёмасныя людзі — Якуб Бабіч і Багдан Онкаў, а можа, і Юры Адвернік. У так разумедай сітуацыі Скарына акажацца проста разважным, а не баязлівым, ён пастуіўся прыватным момантам, каб выратаваць справу ў цэлым. Разважнасць Арыстоцель называў галоўнаю рысай натуре кіраўніка, а Скарына ў гэтым выпадку быў кіраўніком выдавецкай справы, а не прыватным чалавекам, проста чытачом «Песні песняў».

Свет кахання, бурных і зменлівых пачуццяў наогул не мог быць для Скарыны светам хараства. Хараство ўяўлялася яму мудраю суладнасцю разнастайных і супярэчлівых з'яў быцця: падпарадкаванасць

частак цэламу, органаў — арганізму, асобы — грамадству, пачуццяў — абавязку, раўнавага антыномаў і дапасаванасць хоць розных, але, па тагачасным разуменні, адна тыпных з'яў: душы і цела, слова і справы, божай празорлівасці і чалавечага розуму.

Найбольш поўна выказаны погляд Скарыны на харавство і мастацтва ў прадмове да «Псалтыра» — біблейскай кнігі, якую ён надрукаваў двойчы — спачатку ў Празе, а затым у Вільні. Лічачы змест «Псалтыра» высокапэтычным, ён не рашыўся перакладаць яго, надрукаваў у старым царкоўнаславянскім варыянце, які ўспрымаўся чытачамі на Беларусі як эталон высокага стылю, выпрацаваны канфесіянальнаю практыкай. Каб зрабіць высокае зразумелым, выдавец змясціў па палях кнігі беларускія адпаведнікі архаічных, незразумелых простаму чытачу слоў (гloses).

Слова «псалтыр» выдавец растлумачыў у прадмове як назву музычнага інструмента, падобнага да гусяў, толькі з меншаю колькасцю (дзесяць) струн. Інструмент гэты ўваходзіў побач з гусямі, трубой, рогам і арганам у склад рытуальнай царкоўнай аркестры з часоў панавання цара Давіда. Кніга «Псалтыр» з'яўляецца пэтычным зборнікам, у якім сабрана паўтарыста рытуальных песень, аўтарства большасці з іх прыпісваецца самому цару.

У прадмове да «Псалтыра» Скарына амаль нічога не гаворыць пра Давіда як пра цара і чалавека, ён бачыць у ім натхнёнага богам складальніка і выканаўцу псалмоў, устанавіцеля рытуалу для ўсхвалення бога спевамі пад гукі дзесяціструннага псалтыра.

Псалмаспеў па волі Давіда аказаўся ўнесеным над крывавамі ахвярамі, якімі жрацы задобрывалі бога і заадно самі харчаваліся. Спеў узвысіўся над крывею, як ахвяра духа над ахвярамі рэчыўнымі: хлебам, віном, мясам ахвярных жывёл. Назва кнігі «Псалтыр» гаворыць пра блізкасць яе твораў да музыкі, а гэта праява сінкрэтызму даўняга народнага мастацтва. Традыцыя такая дажыла да новых часоў. Беларускія нацыянальныя пэты называлі зборнікі вершаў народнымі музычнымі інструментамі: «Дудка беларуская», «Смык беларускі» Багушэвіча, «Скрыпка беларуская» Цёткі, «Жалейка» Купалы, «Мая ліра» Свяяка і інш. Сувязь са старажытнаю традыцыяй тут відавочная. Названыя кнігі мелі, між іншым, падобнае да псалтыра прызначэнне — лячыць душу народа, самі ў нейкай меры былі прадуктам лекавання аўтарамі ўласных душ, якія спакушала абяцанкамі славы, багацця зямное жыццё.

Скарына апускае прычыны, дзеля якіх цару Давіду спатрэбілася лячыць сваю душу, ачышчаць яе ад віны, але псалмы ён трактуе як творы,

навеяныя патрэбай духоўнага самаачышчэння і маральнага ўдасканалення. З інтрыгуючай заявы пачаў Скарына рэкамендацыйную прадмову: «Всякое писание, богом водъхненное, полезно ест ко вчению и ко обличению, исправлению...» (153). Выходзіць, што чалавека аднолькава ўдасканальвае навучэнне праўдзе і выкрыванню памылак, гаворачы па-сучаснаму — самакрытыка. Цару Давіду было што выкрываць у сваім жыцці, было ў чым каяцца. Жыццё яго поўнае добрых і дрэнных спраў, высакародных і недастойных цара жаданняў, нават злачынстваў. Добраю справай Скарына лічыць творчасць, натхнёную з неба, пра ўсё астатняе, нават пра перамогу над Галіяфам маўчыць. Постаць Давіда не адпавядала Скарынаваму ідэалу цара: ён жа стаў узурпатарам, прагнаў з трона законнага цара Саула, якога раней лячыў ад прыступаў нястрымнага гневу іграю на гуслях. Было гэта ў гады маладосці, калі не вядомы нікому пастух Давід аказаўся божым абраннікам і перамог волата Галіяфа. Здавалася б, спалучэнне рыцарскага подзвігу з творчым у адной асобе — удзячная тэма для разважанняў, але яна не вязалася з агульнаю задачай прадмовы. Скарына хацеў расказаць, якую выхаваўчую карысць можа даць сучасніку кніга натхнёных вышэйшаю мудрасцю вершаў-песень, чым адрозніваецца і пераважае яна біблейскія кнігі іншых жанраў, аўтарства перад божай натхнёнасцю траціць значэнне. Змест псалмоў хоць і мог быць падказаны асабістымі перажываннямі аўтара, але выступаў у форме маральна-філасофскіх роздумаў і паднімаўся над канкрэтнымі фактамі біяграфіі, становіўся агульначалавечым. Давід не мудры цар-заканадаўца, як Майсей ці Саламон, а апантаны чалавечымі страсцямі божы «певца» які грашыць і каецца, вядзе міжусобную вайну з уласнымі сынамі, парушае дзевятую, па Скарынавым падліку заповедзь: «Не пожелай жены ближнего!», — адным словам цар-паэт паддаецца згубным страсцям, не выконвае Арыстоцэлевага прынцыпу быць заўсёды разважным. І хоць це бывае пакаяння без грахоў, але Скарына ўспрымае псалмы Давіда як універсальны сродак лячэння душы, а не індывідуальны акт раскаяння. Ён бярэ гэтыя песні ў кантэксте са Старым і Новым заветамі, пісаннямі прарокаў, дзеяннямі святых айцоў, «притчами премудрых учителей» і выяўляе, што псалмы пераўзыходзяць тыя творы лаканічнай змястоўнасцю і мастацкаю сілай уздзеяння на чалавека. Псалмы — гэта «якобы сокровище всех драгих скарбов, всякий немощи духовнии и телеснии уздравляют, душу и смыслы освещают, гнев и ярость усмиряют, мир и покой чиняты... людей в приязнь зводят, ласку и милость укрепляют, — бесы изгопляют, ангелы на помощь призывают»

(10). Адным словам, псалмы — цудадзейныя творы, якія прыводзяць разладжаную душу ў стан гармоніі, вяртаюць асобе, апантанай страсцямі, раўнавагу і чалавечую годнасць. «Псалом всякую противность, еже ест бога ради, усмиряетъ» (10). Такім чынам, падыход да біблейскіх тэкстаў рэнесансава-элітскі.

Скарына нідзе не назваў Давіда ідэальным царом таму, што яго асабістае жыццё было повадам для раскайвання. Беларускага гуманіста, у сэрцы якога жыў, як памяць роднага краю, ідэал патрыярхальнай пачцівасці, суладнасці бацькоў і дзяцей, недатыкальнасці сямейнага вогнішча і ложка, напэўна, карэжыў апісаны з цынічнай жорсткасцю факт старэчай распусты Давіда, выкарыстанне становішча, каб умяшцацца ў сям'ю сотніка Урыі і яго жонкі Вірсавіі. Калі Урыя быў на вайне, зносіў нягоды і небяспеку, цар з балкона палаца прыглядаўся, як на суседнім двары купаецца пад фантанам прыгожая Вірсавія. Даўшы волю старэчай страсці, загадаў прывесці падданую ў палац і зрабіў сваёю наложніцай. Калі ж даведаўся, што яна зацяжарала, выклікаў з вайсковага стану яе мужа, каб той прыкрыў царскі блуд. Урыя з'явіўся, далажыў пра падзеі па вайне, але не падпарадкаваўся загаду цара пайсці дамоў і «памыць ногі», начаваў ля дзвярэй дома, заявіўшы, што яго сябры-воіны начуюць пад голым небам, дык і ён жадае раздзяліць іх суровы лёс. Тады цар разгневаўся і адаслаў Урыю назад, загадаўшы даць яму смяротнае заданне. Там ён і загінуў, а цар зрабіў Вірсавію чарговаю сваёю жонкай.

Не магла знайсці апраўдання ў Скарыны і зацятая вайна ўжо састарэлага Давіда са сваімі сынамі за ўладу, вайна, у якой быў забіты царскі першынец, прыгожы і валявы Авесалом. Забойства старэйшага сына азначала парушэнне царом права першынства на ўладу і падрыхтоўвала ўзвышэнне дзесятаму па ліку сыну, сыну Вірсавіі, Саламону.

Прыведзеных фактаў дастаткова, каб зразумець, чаму вучоны асветнік і пачцівы мараліст Скарына не знаходзіў у Давідзе рыс ідэальнага цара, якім падавала яго Біблія, спісваючы ўсе амаральныя ўчынкі на рахунак божай волі. Так, напрыклад, пачатак кнігі Самуіла якраз і сцвярджае, нібыта сямейныя нелады, бітва цара з сапернікамі-сынамі, пагібель апошніх — гэта божая кара цару за грэх з Вірсавіяй. Але, відаць, такі аргумент не задаволіў Скарыну, і ён аддаў перавагу Майсею і Саламону, якія не парушалі так яўна Арыстоцэлевага прынцыпу быць заўсёды разважным.

Змест псалмоў мае, як на сучаснае ўспрыманне, здаровую агульначалавечую аснову, але разам з тым нясе ў сабе і шмат наіўнага

маральна-этычнага прагматызму. Цар Давід вядзе там бясконцыя перагаворы з богам, дамаўляецца, нават таргуецца з ім: я буду цябе ўслаўляць псалмамі, а ты за гэта возьмеш нада мною апеку і пакараеш усіх маіх ворагаў, Ворагаў жа ў цара аказваецца безліч: тут і ўладары суседніх краін, і змоўшчыкі, і нават родныя сыны, што не могуць ніяк дачакацца бацькавай смерці і хочуць пазбавіць яго ўлады пры жыцці.

Бог знаходзіць агульную мову з неўтаймаваным псалматворцам, бо высока цэніць узаемную карысць і не робіць паслуг задарма: Ягвэ пільна сочыць, ці не зазнаўся яго падапечны, ці не забыў на «страх божы», а той на кожным кроку запэўнівае апекуна ў сваёй адданасці. Чалавек ў «Псалтыры» выглядае часта нудлівым, а часам памаўзлівым і дакучлівым. Ён любіць выпрошваці ў бога розныя даброты, прывілеі, а разлічваецца абяцанкамі, лёгка дэкларуе выконваць заповедзі, але ставіць богу сустрэчныя ўмовы: «Пацяку рэчышчам заповедзяў тваіх, калі ты пашырыш сэрца маё». Звычайна чалавеку якраз і не стае патрэбнай шырыні, ці сілы самакантролю, і ён спакушаецца, грашыць: аддаецца распусце і абжэрству, дае волю прагавітасці і драпежніцтву. Бог напускае на грэшніка кары — аддае звычайна ў няволю да іншاپляменных. Напалоханы карай абраннік зноў вяртаецца на шлях заповедзяў. Прызнаючы фатальную хісткасць, слабасць чалавечай натуры, складальнік псалмоў гаворыць у скрусе: «Сыны чалавечыя — толькі пустата, сыны бацькоў — хлусня, калі пакласці іх на вагу — усе яны лягчэй пустаты»

Не давяраючы добрай волі чалавека, псалматворцы страшаць яго божым гневам і карамі: «Ён у дзень гневу свайго панішчыць цароў! Здзейсніць суд пад народамі, напоўніць зямлю трупамі!» З цяжкасцю ўдаецца чалавеку суняць страх і адчуць асалоду высокага захаплення богам, які фактычна з'яўляецца ідэалізаванаю яго ўласнай чалавечай сутнасцю: «Ускліквайце богу ўся зямля, узрушайцеся ўрачыста, восяліцеся, спявайце. Спявайце госпаду з гуслямі, з гуслямі з голасам псалмаспеву. Пры гуку труб і рога радуіцеся ўрачыста перад царом госпадам; хай пляскаюць ладкі-ладушкі рэкі, хай радуецца разам горы перад тварам госпада, бо ён ідзе судзіць зямлю. Ён будзе судзіць сусвет праведна і народы слухна». Падобныя моманты вызвалення чалавека ад «страху божага» рэдкія, але яны сапраўды паэтычныя ў «Псалтыры», і Скарына ўлавіў іх аптымізм, вылучыў у прадмове ўрачыста-хвалебны тон псалмаспеву. Ён успрымаў «Псалтыр» як кнігу аптымістычную ў цэлым. Прадмоўца арыентаваўся на лепшыя творы, дзе жыве вядомая фальклору наіўная паўнакроўнасць пачуццяў: бацькоўская паблаглівасць дужага

бога і дзіцячая згаворлівасць слабога чалавека. Відавочна, такую эмацыянальную шчырасць адзначыў Скарына, гаворачы: «Псалом жестокое сердце мягчить и слезы с него, яко бы со источника, изводитьь». Аднак яму імпанавала ў чалавеку не мяккасць сэрца, а мудрасць, уменне стрымаць напор пачуццяў, падпарадкаваць грэшныя жаданні розуму і дабіцца мудрай гармоніі, душэўнага спакою або цвёрдай рашучасці, гатоўнасці дзейнічаць высакародна і справядліва.

Скарына чытае «Псалтыр» у кантэксце гуманістычнага універсалізму і выхаваўчага прызначэння. Кніга гэтая не толькі мастацтва, але і веды, падручнік жыцця: «детям малым початок всякое доброе науки, дорослым помножения в науце, мужам мощное утверждение». Варта звярнуць увагу на эпітэт «доброе», ужыты ў адносінах да навукі. Скарына разумее тут пераважна маральна-этычныя і гуманітарныя веды, скарбніцу асноўных маральных каштоўнасцей, на якой трымаецца разумнае і прыгожае сужыццё паміж людзьмі.

У скарынінскім каментарыі мы сустракаем прынцыпова важнае для гуманіста і асветніка прызнанне еднасці паміж прыгожым, маральным і карысным. Маральнасць і гаючая сіла красы былі адным з найважнейшых эстэтычных прынцыпаў высокага Адраджэння. Выдатны скульптар Бенвенута Чэліні бачыў сваю перавагу над моднымі віртуозамі ў тым, што ўспрымаў красу «больш святая» г. зп. маральна, а Леанарда да Вінчы называў жывапіс навукай і законнаю дачкой прыроды.

З усіх мастацтваў, як сродкаў эстэтычнага асваення сусвету, яго хараства і брыдоты, велічнасці і нікчэмнасці трагізму і камічнасці, Скарына вылучае музыку — мастацтва, якое нясе пераважна сцвярдзальную эстэтычную ацэнку жыцця, пазбягае выяўляць дысгармонію. Скарына меў добрае эстэтычнае адчуванне і шырокія веды антычнай культуры, калі менавіта ў музыцы адчуў подых універсальнай гармоніі свету. Ён арыентуецца на веру піфагарыйцаў у ачышчальную сілу музыкі, у існаванне сусветнай гармоніі як узору для мастакоў і паэтаў, па разуменню Гарацыя.

Узважыўшы гэта, можна дапусціць, што перавага «Псалтыра» над праязнымі кнігамі Бібліі, творамі пераважна легендарна-гістарычнага плана, выведзена з вядомай пасылкі Арыстоцеля, што паэзія адлюстроўвае жыццё больш філасафічна, чым гісторыя.

Прадмова да «Псалтыра» вылучаецца сярод іншых прадмоў мастацкасцю і філасафічнасцю. Даследчыкі знаходзяць у ёй пераклічку з аналагічным творам візантыйскага багаслова Васілія Вялікага, але яна гучыць як актуальная спрэчка гуманіста з нейкім начытнікам і

артадоксам, якому догмы здаюцца лепшым увасабленнем ісціны, чым філасофскія вершы, здольныя спалучаць два тыпы пазнання і ўздзеяння — рацыянальнае і эмацыянальнае. Мажліва, тут трапна захаваны Скарынай адгалосак колішняй барацьбы за ўвядзенне народна-паэтычных язычніцкіх вершаў-псалмоў у хрысціянскі канон. Стаўшы ў кантэкст культуры Адраджэння, рэха колішніх спрэчак напоўнілася новым зместам. Прадмова ўхваляе псалом як сродак універсальнага духоўнага ўздзеяння на чалавока, з мэтай вярнуць гармонію яго душы, разладжанай дзённымі клопатамі і начнымі страхамі ды мроямі. Псалом — гэта твор вялікай маральна-выхаваўчай сілы. Такая ацэнка падмацоўваецца чатырма кароткімі хвалебнымі сэнтэнцыямі, кожная з якіх пачынаецца словам псалом. Атрымліваецца пяцічленная кампазіцыя панегірыка, падобная па пабудове на царкву з пяццю купаламі, якія сімвалізуюць Хрыста у абкружэнні чатырох евангелістаў: « Псалом ест всея церкви единый глас, свята украшает. Псалом всякую противность, еже ест бога ради усмирять...» Далей удакладняецца функцыянальная вартасць псалма, эстэтычная сіла яго, абумоўленая еднасцю думкі і пачуцця. Пасля такой зграбнай рытарычнай кампазіцыі зроблена перабіўка, паўза пры дапамозе двух рытарычных пытанняў. Яны зноў жа датычаць універсальнай змястоўнасці псалмоў: «Чого в псалмах не найдешь?» Услед за гэтым — новая рытарычная кампазіцыя «адказаў», якая складаецца з сямі членаў, Кожнае выслоўе пачынаецца анафарай «там»: «Там ест справедливость, там ест чистота, душевная и телесная» і г. д. Сямічленнасць гэтай кампазіцыі, відаць, знарокавая, як і пяцічленнасць папярэдняй. Прадаўня магічная лічба сем перанята складальнікамі Бібліі, мажліва, яшчэ ад шумерыйскіх варажбітоў.

З прадмовы да «Псалтыра» Скарына выглядае як лекар душы, у сучасным разуменні псіхіятр, які рэкамендуе псалмаспеў у якасці гаючага сродку супраць стрэсавых станаў, сімптомы якіх бачыць у «бесовских ношних мечтаниях и страхах», у перагрузках «дневных суетных забот». Скарына-медык меў права ўспрымаць «Псалтыр» як вопыт чалавецтва лекаваць душы словамі і «гудьбой» на псалтыры дзесяціструнным. Гравюра на тытульным лісце «Другой кнігі царстваў» паказвае цара Давіда ў момант, калі той, спяваючы пад акампаненент гусліяў, ідзе на чале працэсіі, якая пераносіць «кивот» — скрыню з Майсеевымі скрыжальямі, своеасаблівым дагаворам паміж богам-суддзёй і чалавекам, якога «заносаць» грэшныя памкненні.

Характэрна, яго эстэтычная сіла засяроджана, па ўяўленню Скарыны, у сферы міжлюдскіх адносін, гуманіста ўзрушаюць велічныя

ўчынкі, манументальныя постаці, узлёты да ідэалу, узнёслае для яго — ядро эстэтыкі, вяршыня характава. Але вядома, што дух узнёсласці можа зыходзіць як ад сітуацый гераічных, так і трагічных. Невыпадкова другою пасля «Псалтыра» была надрукавана кніга пра пакуты Іова, а потым плач Ераміі, прароцтвы Данііла і, урэшце, легенда пра пакуты і смерць Хрыста, якая ў элоху Адраджэння была эталонам на ўспрыманне трагічнага.

З катэгорыяй узнёслага цесна звязаны ўласныя скарынінскія спробы паэтычнай творчасці, а менавіта: пахвала патрыятызму Юдзіфі і маральна-этычнае павучанне ў адрас каварнага царадворца Амана, а таксама вершаваны пераклад тэкстаў дзесяці заповедзяў.

Скарына выбраў самую навішую чэшскую рэдакцыю гэтага кодэкса патрыярхальна-рабаўласніцкай маралі і адхіліў царкоўнаславянскі тэкст. Яму спадабаўся рацыянальна скароцаны і зарыфмаваны, лёгкі для запамінання выклад. Гэтая рэдакцыя заповедзяў аказалася на Беларусі раней, чым у Польшчы¹.

Мастацкая, паэтычная форма тэксту ў Скарыны падпарадкавана задачы папулярызаванні або рацыяналізацыі зместу, а не з'яўляецца раўнацэннаю са зместам ідэйнаю выяўленчаю сілай.

Прывячэнне да паэтычнай кнігі Іова Скарына пачаў вершам. Чатырохрадкоўе гэта аказалася найбольш зграбным з усіх вершаваных спроб Скарыны, даследчыкі лічаць яго першай праявай версіфікацыі сілабічнага тыпу ў кніжнай паэзіі ўсходніх славян. Але па зместу яно не паэтычнае, а публіцыстычнае, гэта выклад звышзадачи перакладчыка і першадрукара, якая ў іншых месцах перадавалася праявічна, падзелавому, як грамадзянская ахвяра:

*Богу в троици единому ко чти и ко славе,
Матери его пречистой Мари к похвале,
Всем небесным силам и святым его к веселию,
Людям посполитым к доброму научению.*

Шукаючы праяў версіфікацыі ў тэкстах Скарынавых выданняў, даследчык А. Турылаў выявіў у «Малой падарожнай кніжыцы» два каноны, напісаныя Скарынаю па ўсіх правілах візантыйскай царкоўнай гімнаграфіі. Гэта лішні раз пацвярджае, што Скарына меў урачыста-

¹ Зыгмунт Глогер адносіць яе з'яўленне ў Польшчы да XVI ст., а рыфмаваны варыянт да XVII. Гл.: Encyklopedia staropolska ilustrowana. W-wa. 1978. Т. II. S. 107.

ўзнёслы склад душы і валодаў версіфікацыйнай практыкай візантыйскай кніжнасці эпохі Адраджэння, дзе верш мог трактавацца як узор складальніцкага ўмельства з выкарыстаннем акраверша ўключна.

Скарына, хоць і не быў чыстым паэтам, як, скажам, Мікола Гусоўскі, але, бяспрэчна, валодаў словам і выступаў мастаком, паколькі на гэта дазвалялі жанры мастацкага перакладу і дзелавай навукова-публіцыстычнай літаратуры, у якіх ён працаваў. Скарына-мастак стварыў зусім новы для усходнеславянскіх літаратур жанр прадмовы. У сённяшнім разуменні гэта сінкрэтычны жанр, у якім спалучаліся рысы і функцыі праблемнага артыкула, навуковага каментарыя і анатацыі. Скрэзнаю праблемай Скарынавых прадмоў была праблема адэкватнасці і грамадскай карыснасці перакладзеных «зупольне» (цалкам) кніг Бібліі. У гэтым кантэксце прадмова - лагічнае завяршэнне перакладу, яна прызвана ўпраўляць працэсам чытацкага успрымання і далучэння чытачоў да зместу кнігі да божай і чалавечай мудрасці, да пазнання і «наказання» (перадчы) праўды, справядлівасці і хараства. Самастойнае чытанне павінна было вызваляць чытача ад духоўнага ўціску з боку царкоўнікаў, узброеных дагматыкай і артадоксіяй. Вызваленне духа было звышзадачай, бо здаровы дух увасабляў дабрадзейнасць і красу.

Майстэрства Скарыны-пісьменніка праявілася ў тым, што ён давёў прадмову да значнай ступені дасканаласці. Пад яго пяром жанр прадмовы набыў разумную мэтазгоднасць, гарманічную суладнасць зместу і формы. Лепшыя прадмовы Скарыны дапасаваны да зместу адпаведнай кнігі, яе жанравых і мастацкіх асаблівасцей: у кнігах апавядальных аўтар прадмоў сцісла пераказвае іх сюжэты і тлумачыць, як трэба ўспрымаць апісанне падзеі, выказаныя думкі, каб атрымаць найбольш духоўнай, асветнай карысці. У кнігах несюжэтных — «Псалтыр», «Прытчы» Скарына грунтоўна тлумачыць жанравыя асаблівасці твораў (псалмоў, прыказак) і прапануе чытачу ключ да іх успрымання, заахочвае да самастойнага чытацкага «перакладу» іх зместу з мовы метафарычна-ўмоўнай, афарыстычна-зашыфраванай па мову адкрытую, практычную, мову розуму і лагічнага сэнсу, выдзяляе рацыянальнае і містычна-рэлігійнае.

Мова Скарыны лексічна багатая і стыльова паўнагучная, гэта кніжнаславянскі пласт старажытнай беларускай мовы, узбагачаны элементамі мовы дзелавага пісьменства, свецкай мастацкай літаратуры, перад усім прамойніцка-грамадзянскім і фальклорна-сказавым яе струмянямі. Яна суадносіцца з царкоўнаславянскай і беларускай свецкай кніжнасцю. Не цураецца Скарына гутарковых прастамоўных слоў,

стараецца асіміляваць запазычаныя чэшскія і польскія словы, але ўмее захоўваць належную пры перакладах і каменціраванні аўтарытэтных кніг меру павагі, сакайную ўрачыстасць стылю. Чытаючы лепшыя скарынінскія прадмовы, адчуваеш, быццам яны разлічаны для чытання ўслых і слыхавога ўспрымання, такая выразная рытміка, пачынаючы ад загаловаў, такое багацце рытарычных фігур — зваротаў, паўтораў, умацненняў і афарыстычных выслоўяў.

Выяўленчая звышзадача нацэльвае мову Скарыны на перадачу мудрасці, галоўнае ў ёй — яснасць і афарыстычная змястоўнасць, часамі ўрачыстая прыўзнятасць, але без пышнаслоўя. Паказальна, што ў прадмовах ён унікае дыялогаў, ужывае толькі звароты, заклікі, маналагічныя павучальныя разважанні і сентэнцыі.

Усё сказанае дае падставу лічыць, што Скарына і ў падборы моўна-стылёвага матэрыялу быў тыповым прадстаўніком гуманістычнай літаратуры, якая паважала прастату, яснасць і сцісласць. Эразм Ротэрдамскі, калі яго дакаралі, што ён, славыты вучоны, не дужа вучона напісаў «Падручнік хрыстова салдата», кнігу, у якой выкладаў асноўныя маральныя прынцыпы хрысціянства, адказаў: «Няхай сабе яна і не навучыць весці дыспутаў у Сарбоне, абы толькі навучыла чытачоў спакою духа».

Кожная прадмова Скарыны нагадвае характэрны для часоў Рэнесансу Meisterstück (шэдэўр майстэрства). Яна мае сціслы ўступ, разгорнутую асноўную частку і поўнае аўтарскай годнасці заключэнне, у якім выдавец абвясчае, што вырашыў падмацаваць сваю высокую ацэнку гэтага твора яго поўным выкладам і друкаваннем. Адчуванне ўласнай годнасці не пераходзіць у высакамернасць. Скарына не выступае ўсёзнайкай, саманадзейным начытнікам, ён не саромеецца прызнацца, што ў біблейскіх кнігах сустракае гаворку «о речах трудных ко разумению».

Выказваецца гіпотэза, быццам Скарына сам рабіў малюнкi для гравюр. Прыхільнікі яе спасылаюцца на тое, што ён вучыўся ў Кракаўскім універсітэце на факультэце artium (мастацтваў), але вядома, што на гэтым факультэце мастацтвам лічылася граматыка і дыялектыка, а навукай — музыка. Жывапіс у часы Скарыны яшчэ быў цесна звязаным з рамяством, і вучылі маляванню не ва універсітэтах, а ў майстэрнях, кракаўскія шкляры і мастакі належалі да аднаго цэха. Няма пацверджанняў таго, што Скарына ў такой майстэрні вучыўся і авалодаў уменнем маляваць ці гравіраваць. Усё сказанае не перашкаджае нам бачыць у асветніку чалавека, які любіць і цэніць графіку як сродак уздзеяння на свядомасць

чытача. Каб дабіцца высокай паліграфічнай культуры пражскіх, а потым аздобнасці віленскіх выданняў, патрэбна было разбірацца ў афармленчым мастацтве, мець густ. Скарына адшукаў сярод пражскіх майстроў кніжнай гравюры людзей таленавітых і прагрэсіўных, якія валодалі новым рэнесансавым метадам адлюстравання жыцця ў мастацтве. Яны смела ўкаранялі ў практыку прынцып праўдзівасці і паўнаты ахопу розных праяў рэчаіснасці: высокага і штодзённага, клопатаў пра багацце душы і пра хлеб надзённы. Гэта быў па сваёй сутнасці новы свецкі, рацыянальны стыль мастацкага бачання, і Скарына праявіў наватарскую смеласць, дапусціўшы гэты стыль на старонкі «святое кнігі» Бібліі. Подпісы і каментарыі Скарыны да ілюстрацый падкрэсліваюць характэрную для прыкладнога мастацтва еднасць прыгожага і карыснага, формы і функцыі. Падобна як і тэксты скарынінскіх прадмоў, ілюстрацыі да кніг маюць выключную яснасць і змястоўную прастату кампазіцыі, яны чытэльныя, рэалістычна дакладныя, прызначаныя фарміраваць уяўленні чытачоў у духу жыццёвасці і праўдзівасці.

На афармленне кніг, якія Скарына выдаў у Вільні, станоўча паўплывалі народная эстэтыка і мясцовы стыль дэкаратыўнага мастацтва. «Малая падарожная кніжыца», «Апостал» маюць большы аб'ём дэкару ў параўнанні з тэкстам, чым пражскія выданні. Праўда, тэхніка гравіравання тут менш дасканалая, але ў арнаментых праглядаюць нацыянальныя асаблівасці: больш матэрыялу надрукавана чорным і чырвоным колерамі.

Прыручэнне міфаў

Ідэйная і эстэтычная самастойнасць Скарыны праявілася ў падыходзе да біблейскіх і евангельскіх вобразаў і матываў, пра што часткова ішла гаворка раней. Мастакі, пісьменнікі і вучоныя Адраджэння, як вядома, шмат сілы і таленту аддалі, каб наблізіць да сучаснікаў постаці самых цікавых, моцных целаў і духам «святых». Найбольшую папулярнасць у жывапісцаў атрымалі вобразы Давіда, святога Себасцяяна і Пятра. Знамянальна, што ў часы ранняга, яшчэ суромага Адраджэння ідэалізаваўся Давід, воін-пераможца Галіяфа, потым старац, закаханы ў Вірсавію, якая ўспрымалася на манер спакуслівай Венеры. Апостал Пётр увасабляў у евангельскіх міфах ідэал цвёрдасці веры. Праўда, ідэал гэты быў парушаны трохразавым адрачэннем, але то збываліся прадказанні Хрыста, які перасцерагаў вучня перад лішняй упэўненасцю ў сабе.

Скарыне апостал Пётр не імпанаваў, што відаць па адпісачным характары кароценькіх прадмоў да Пятровых пасланняў. У адной з іх Скарына, вылучыўшы настаўленне Пятра, што «бог отмстителъ злым», а да добра трэба прыходзіць «страхом судного дня», як бы з палёгкай аб'яўляе, што Пётр «велит святого Павла епистолы часто чести» (124).

Францыск Скарына самастойна расставіў ацэначныя акцэнтны на постацях святых: у Старым заповеце на першы план вывеў заканадаўцу Майсея і мудрага Саламона. Каранаванага мысліцеля Пталамея Філадэльфа і яго сына Пталамся Еверэта пахваліў за дружбу з вучонымі, складальнікамі тэксту Бібліі і Ісусам Седзехавым і яго сынам Ісусам Сіраховым, а ў дзейнасці Давіда адзначыў толькі заслугі творчыя — пісанне псалмоў і ўвядзенне ў царкоўны абрад псалмаспева. Прыклад Давіда гаварыў чытачам, што цары-заканадаўцы і мастакі — «божия певцы», па-рознаму, але адпалькава прэстыжныя людзі.

Сярод вобразаў евангельскіх легенд Скарына аблюбоваў не цвёрдага, валявога апостала Пятра (імя ўтворана ад лацінскага petrus — скала) і не містычнага Іаана, аўтара «Апакаліпсіса» — страхотлівага відзення пра канец свету, а нястомнага вандроўніка, руплівага прапагандыста Паўла і яго спадарожніка, адукаванага эліна-медыка, евангеліста Лукаша, збіральніка легендаў пра Хрыста. Абодва яны не бачылі Хрыста ў вочы, толькі па чутках і роздумах дайшлі да гуманістычнай вартасці утапічных раннехрысціянскіх ідэй абшчыннага «камунізма» і прапаведавалі перавагу прынцыпу братэрства і любові пад жорсткасцю, даравання над помстай, якая ляжала ў аснове кодэкса старазапаветнай рабаўласніцкай маралі з яе дэвізам: «Вока за вока і зуб за зуб».

Павел быў адукаваны знаўца старажытнаўрэйскіх і грэчаскіх кніг, разам з вучонай эрудыцыяй ён меў яшчэ простую прафесію ткача і ганарыўся тым, што фізічнай працай зарабляе сабе на хлеб, а не жыве, як вандроўныя сафісты-шарлатаны з аднаго прапаведніцтва. Ён многа разоў пакідаў родную Іудзею, адпраўляўся ў місійныя падарожжы па краінах Малой Азіі і паўднёвай Еўропы і, хоць не меў таленту прамоўцы, пакараў сэрцы язычнікаў шчырымі гутаркамі і пасланнямі, у якіх даводзіў роўныя мажлівасці яўрэйў і элінаў дайсці да «ласкі божай», гэта значыць да ісціны і дабрадзейнасці. У маладыя гады Павел быў фанатычным іудзеям і толькі пад уплывам абшчынных нормаў ранніх хрысціян перавыхаваўся, набыў цярпімасць і павагу да інакаверуючых. Нават разыходжанні сярод аднадуімцаў Павел стаў прызнаваць карыснаю справай, бо ў дыскусіях выяўляецца ісціна, шліфуецца погляды.

«Належна быць і рознадумству паміж вамі, каб адкрыліся сярод вас дасканалыя»,— піша ён у першым пасланні да карыньян. Павел ганарыўся тым, што стараўся прапаведаваць не там, дзе ўжо былі вядомы хрысціянскія ідэі, «каб не будаваць на чужых падвалінах».

Вобраз Паўла ўспрымаецца Скарынай як ідэал патрабавальнага да сябе і велікадушнага, цяпцімага да сваіх слухачоў настаўніка: ён «пішет, яко ласковый отец». У жыцці Павел, як заўважае Скарына, быў аскетам, не меў сям'і, стрымліваўся ад зямных спакус і «девицтво выхваляет над иные чины... не хулячи женатых, но в чем кто изволит, в том да пребываеть». Павел вучыў спрэчнікаў вырашаць канфлікты, аддаючыся на суд абшчыны: «Если бы ся пригодила между ними пря, да с obu сторон свою братию хрестян посадять, и что тые найдут, да терпят» (131).

Скарына прамінае, што Павел мог пахваліцца стойкасцю, выносліваасцю, трывучасцю, уменнем зносіць праследаванні старазапаветных фанатыкаў на радзіме, а язычнікаў у чужых краінах: «Ад іудзеяў мне пяць разоў дасталася па сарака ўдараў без аднаго; тры разы мяне білі кіямі, аднойчы каменавалі, тройчы я цяпеў караблекрушэнне, ноч і дзень прабывў у марской глыбіні, многа разоў быў у падарожжах, у небяспецы на рэках, у небяспецы ад разбойнікаў, у небяспецы ад аднадумцаў, у небяспецы ад язычнікаў, у небяспецы ў пустыні... У працы і стоме, часта ў бяссонніцы, у голадзе і смазе, часта ў посце, на сцюжы і ў нагаце... У Дамаску небяспечны правіцель цара Арэты пільнаваў... каб схаліць мяне, і я ў кашолцы быў спушчаны з акна і пазбегнуў рук яго».

Евангеліст Лукаш быў дапытлівым вучоным элінам, які зацікавіўся хрысціянскімі легендамі, пачаў збіраць іх накіштальт сучасных фалькларыстаў і ўпарадкаваў разрозненыя матывы, звёў у адзіны звязны сюжэт. Тав з'явіліся Евангелле ад Лукаша і яго ж «Апостальскія дзеянні».

Пра Лукаша Скарына гаворыць, што ён быў «лекарем телесным досконалым» і ўмеў падыходзіць да пацыента ўсебакова, «знал убо, иже не толико жив ест человек хлебом или лекарством, но более всяким словом». Прыклады такой пахвальнай многабаковасці ён бачыў са студэнцкіх гадоў і вакол сябе, шматгадовы рэктар Кракаўскага ўніверсітэта Мацей з Мехава быў медыкам, гісторыкам і выдатным публіцыстам, які адстойваў гераічнае мінулае радзімы ад даклёпнікаў, умацоўваў пачуццё нацыянальнай годнасці.

За шматгранную таленавітасць і вучонасць, за дасканалае валоданне словам падабаецца Скарыне евангеліст Лукаш, які «писал ест о слове божием навьшшей, наистей и нарядней». Выхаваны на грэчаскай

культуры, ён валодаў характэрнай для элінаў яснасцю стылю і лагічнай паслядоўнасцю выкладу, прадуманасцю аргументацыі. Высновы і абагульненні Лукаш любіў фармуляваць у выглядзе афарызмаў, многія з якіх увайшлі настала ў літаратурны абыход: «Хто не са мною, той супраць мяне»; «Не судзіце, да не судзімы будзеце»; «Якою мерай мерыце, такою і вам адмераць»; «Няма прарока ў сваёй айчыне»; «Не хлебам адзіным жыве чалавек»; «Лягчэй вярблюд пройдзе праз вушка іголки, чым багацей у царства нябеснае».

Скарына прызнае маральную перавагу евангельскіх прынцыпаў братэрскай любові над Майсеевым прынцыпам справядлівай помсты. На гэтым стаяла хрысціянская этыка. Любоў на практыцы была рознай: патрабавальнай ажно да фанатычнай жорсткасці і ўсёдаравальнай ажно да размяклай абыякавасці. Скарына трымаўся разумнай меры, што відаць як з яго адносін да апосталаў Пятра і Паўла, так і з кантэксту маральных каштоўнасцей, у які ён ставіць дабрадзейнасць любові. Каменціруючы першае пасланне апостала Паўла карынфіянам, Скарына звяртае ўвагу на папярэджанне хрысціянам не выхваляцца духоўнымі здольнасцямі, бо дараванні, «яко уды разна имуще в теле деание, вси вкупе себе суть помощни, тако каждый христианиц свое имея дарование к посполитого доброго размножению да уделяеть, наиболее любовь ко всем да соблюдаеть, еже ест совершена над все иные дарования, без нея же ничто prospешно ест» (132). Такім чынам, патрабавальная любоў Скарыны накіроўваецца супраць гардыні і нецяярпімасці, тых адмоўных страсцей, якія азмрочвалі жыццё еўрапейцаў, ахопленых рэфармацыяй, а ў родным краі асветніка падрывалі добрыя звычаі верацяярпімасці.

Скарына не ўпадаў у крайнасці ўспрымання евангельскіх легенд, як гэта здаралася з бунтарнымі ідэолагамі рэфармацыі на Захадзе. Тыя завастрылі супярэчлівасць паміж пропаведзю любові і гнеўнай нецяярпімасцю выступленняў Хрыста супраць кніжнікаў і фарысеяў. Левым плыням рэфармацыйнага руху заімпанаваў Хрыстос не з крыжам, а з розгай у руцэ і Хрыстос, ахоплены гневамі супраць аблудных артадоксаў, якія асвятчалі імем закона божага сацыяльную няроўнасць, саслоўны эгаізм, пагарду ізраільскай арыстакратыі да народа, яе згодніцтва з рымскімі захопнікамі.

Скарына захапляецца не бунтарнымі матывамі ў міфах пра Хрыста, а перад усім працоўна-стваральнымі.

Як сёння прызнаюць гісторыкі, у старажытнай Галілеі, дзе склаліся евангельскія легенды, сапернічалі дзве палітычныя групыкі: зелоты — крайнія бытаўшчыкі, якія, па словах гісторыка іўдзейскай

вайны Іосіфа Флавія, гатовы былі змагацца супраць усякай улады нават метадамі тэрору, і асеністы (назва ад сірыйскага слова асая—лекар), якія прапаведавалі лекаванне ўсіх немачаў і ўсіх бед шляхам духоўнага самаачышчэння. Яны вялі суровае жыццё ў абшчынах, калектыўна працавалі і мелі агульную маёмасць, спраўлялі калектыўныя вячэры-братчыны, вялі застольныя бядеды, абмяркоўвалі змест біблейскіх кніг. Да гэтай секты з павагай ставіўся Іосіф Флавій, хоць сам быў фарысеем. Пра асеністаў ён піша, што яны ўмелі панаваць над страцямі, унікалі жаніцьбы, лічачы яе прычынай разладаў і неспакою душы, добра адносіліся да людзей, былі маўклівымі, сур'ёзнымі і лагоднымі. Хрыстос, паводле міфаў, не належаў ні да асеністаў, ні да зелотаў, але сярод яго вучняў, як мяркуюць гісторыкі хрысціянства, маглі быць зелоты, а маральныя прынцыпы асеністаў таксама трапілі ў міфы пра Хрыста.

Міфы гэтыя пашыраліся ў ідэалагічна разрозненым асяроддзі прыгнечаных пластоў насельніцтва старажытнай Палесціны, таму і выспявалі там дзве супрацьлеглыя формы пратэсту: актыўная і пасіўная (дарэчы, вядомыя на Усходзе і да нашых дзён). У вобразе Хрыста з паданняў, пагалоскаў, прытчаў, маральных заветаў выразна выступаюць супярэчлівыя рысы характару: ён выглядае адначасна бунтарным і пакорлівым, гнеўным і лагодным, аскетычным і цяпімым да зямных радасцей жыцця.

Адзначаная раздвоенасць вобраза дала падставу для ўзнікнення розных плыняў у хрысціянстве і розных сект. У часы Скарыны ідэолагі рэфармацыі, выступаючы супраць каталіцкага духавенства і рымскага касцёла, адчувалі сябе паслядоўнікамі таго Хрыста, які выганяў з храма гандляроў, перамагаў у спрэчках артадаксальных начытнікаў-фарысеяў. Скарына бачыў Хрыста ўраўнаважаным, наказваючым рабіць добрыя справы, служыць людзям.

Евангельскія легенды ў міфалагічна-фантастычнай форме адлюстроўвалі непрыманне ніжэйшымі пластамі ізраільскага насельніцтва паняволення і ўціску з боку рымскіх заваёўнікаў і сваіх айчынных арыстакратаў-згоднікаў, якія ўтварылі касту садукееў. Другая каста фарысеяў (судзіяў-жрацоў), хоць і была апазіцыйна настроена да рымлян, паднімала нават паўстанне, падаўленае намеснікам імператара Пілатам, але таксама пагардліва ставілася да народных нізоў, абзываючы іх чэрню, не ведаючай «закона». Фарысейскія артадоксы ўстанавілі нават спісы простых прафесій, якімі належала пагарджаць. Акрамя пастухоў, мытнікаў, працоў і гарбароў сюды былі залічаны і маракі, і нават лекары. Зразумела, што ва ўмовах жорсткага каставага падзелу людзей міфы пра

Хрыста, прапаведніка братэрскай згоды і падвышэння прыніжаных, адпавядалі настроям нізоў, выяўлялі іх спадзяванні.

Сярод міфаў, якія ўзяло за аснову новай веры хрысціянства, галоўнае месца займае міф аб ачышчальнай і збаўленчай місіі Хрыста. Карэнні яго цягнуцца яшчэ са Старога завету, дзе падобным збавіцелем-месіяй выступаў Майсей. Хрыстос у гэтым аспекце быў як бы палепшаным паўтарэннем Майсея. У перыяд складвання хрысціянства пашыраліся два варыянты месіянскага міфа: адзін вузка нацыяналістычны, паводле якога Хрыстос меўся быць нашчадкам роду Давіда і браўся збавіць ад грахоў толькі яўрэяў. Гэтая версія пашыралася найбольш у Іудзеі, карэннай правінцыі Ізраіля, заселенай чыстакроўнымі яўрэямі, а ў Галілеі, адкуль меўся паходзіць Хрыстос, і ў Самарыі, дзе прыжыліся элінскія перасяленцы і насельніцтва было стракатым, склаўся другі варыянт месіянскай легенды, паводле якога Хрыстос меўся збавіць не адзін «выбраны» народ, а ўсіх людзей, і перш за ўсё іншаверцаў. Гэты варыянт міфа выразна выступае менавіта ў евангеліі Лукаша і ў творах апостала Паўла, прапаведнікаў, якія пашыралі хрысціянства пераважна ў Малой Азіі сярод язычніцкіх плямёнаў. Скарына засяроджваецца якраз на гэтым варыянце месіянскіх легенд і ўхваляе яго ў сваіх каментарыях да «Апостала».

Наш асветнік каменціраваў біблейскія і евангельскія міфы ў эпоху Адраджэння, калі яны актыўна пераасэнсоўваліся, спалучаліся з міфамі антычнай Грэцыі і Рыма ў адзіную сістэму, прасякнутую ідэямі актыўнага чалавека і дзейснага жыцця. Новае прачытванне гэтых легенд павінна было сцвердзіць вартасць гуманістычных ідэалаў Адраджэння, закласці падмурак раннебуржуазнай культуры. Біблейская міфалогія несла шмат ідэй і вобразаў, якія ўвасаблялі грамадзянскую гераічную пазіцыю, сугучную эпосе паўстання буржуазных нацый, што з'яўляліся на свет, паслабляючы ярмо прыгону або збаўляючы краіну ад іншаземнага панавання і ўмацоўваючы яе пазіцыі ў свеце.

І хоць у Бібліі народы трактуюцца як тварэнні божай моцы, але вызваленчыя рухі, якія асмельваліся папраўляць бога, пашыраючы межы гістарычнага быцця народам, часта чэрпалі апраўданне ў цэнтральным евангельскім міфе аб уваскрашэнні Хрыста, нібыта прадказаным і прарэпеціраваным яшчэ старымі біблейскімі прарокамі. Па аналогіі народы маглі таксама ўваскрасаць, як уваскрэс праглынуты кітом прарок Іона, і як збавіўся ад смяротнай хваробы пракажоны Іоў, і як выйшаў з магілы і падняўся на неба міфічны пачынальнік хрысціянскай веры Ісус Хрыстос. У кантэксце адраджальна-ўваскрашальных біблейскіх міфаў усе

народы, чые ўнутранае развіццё патрабавала адолець нейкія выключныя перашкоды — да паўстанскай барацьбы ўключна, маглі знайсці прэцэдэнты і маральнае асвятчэнне ў Бібліі. У «Словах» Кірылы Тураўскага, напрыклад, матывы гэтых прагучалі як своеасаблівыя замовы ад небяспекі татара-мангольскага нашэсця і эгаізму блізарукай феадальнай эліты Кіеўскай Русі, як заклікі да велікоднага гуртавання ўсіх русічаў. Арганічнай сувязю з калізіямі нацыянальнага жыцця ўласна тлумачыцца жывучасць названых матываў, іх пранікненне ў пазію і функцыяніраванне ў свядомасці нацыянальна-вызваленчых рухаў. Выступаюць адраджальныя матывы не толькі ў выглядзе тропай-сімвалаў, якія ўзбагачаюць мову патрыятычнай публіцыстыкі і гімнаграфіі, але і ў якасці асновы і кодавага ключа да падтэкставай іншасказальнасці ўсёй вызваленчай літаратуры. Вызваленчая ідэалогія заўжды карыстаецца іншасказальным кодам.

Скарына перпшы ў гісторыі беларускай грамадскай думкі ўзяў на сябе цяжар злучыць свядомасць сваіх землякоў з агульначалавечай скарбніцай маральных каштоўнасцей, у якую ўваходзілі біблейска-хрысціянскія легенды і антычныя міфы, філасофскія вучэнні, кодэксы законаў і звычаі. Усе прадмовы і пасляслоўі Скарыны да біблейскіх кніг можна чытаць як алегорыі, у якіх поруч з прамым асветніцкім зместам разгортваецца змест іншасказальны, падтэкставы — ланцуг намёкаў на тое, як трэба ўспрымаць родную гісторыю і сучаснае грамадскае жыццё на канве элінска-біблейскага канона — вышэйшай нормы.

Праўда, у часы Скарыны рэальнай пагрозы існаванню беларускай народнасці яшчэ не было, па крайняй меры такая пагроза не адчувалася асветнікам, таму і галоўны пафас яго прадмоў да Бібліі складаюць прадбачлівыя заклікі да разумнага ўладкавання і дасканалення існуючага грамадскага і асабістага жыцця, каб не дапусціць у ім мажлівых дэфармацый і не прывесці да бяды, замірання. Актывізацыя маральных і патрыятычных пачуццяў, культ асветы і мудрасці — вось ідэі, якія ўзяў Скарына з жыцця і, правёўшы праз сістэму біблейскіх міфаў, вярнуў народу як духоўны запавет, узбагачаны, асвечаны традыцыяй, надзейны спосаб засцярогі ад мажлівых бед, што могуць насунуцца полчышчамі знешніх ворагаў, а калі не ўладкоўваць грамадскага жыцця мудрымі законамі, не захоўваць добрых звычаяў, дык і ўнутраныя супярэчнасці могуць вырасці, стаць пагрозай краіне. Гаварыў жа апостал Павел, што «незгода бо и наибольшие царства разрушаеть» (130). А нязгоды такія вырасталі «при держаніи,—як піша Скарына,— наласкавшего господаря

Жикгымонта Казіміровича, короля полскаго и великаго князя литовскаго, и рускаго, и жомойтскаго и иных...» (152).

Праз нейкую палову стагоддзя пасля Скарыны Васіль Цяпінскі ў прадмове да Евангелля ўбачыць сваю радзіму на мяжы духоўнай смерці, смерці ад занядбанна культуры, асветы, роднай мовы і будзе разглядаць свой пераклад і надрукаванне кніг Новага завету як сродак ратавання роднага краю ад небяспекі не толькі мажлівай, а рэальнай. Калі б В. Цяпінскі ўчытаўся ў прадмову Скарыны да першага паслання апостала Паўла к карынфянам, дык мог бы прыняць за прароцтва словы: «распры посполите для гордости бываеть». Толькі прычынай гордасці ён называе вучоную надзьмутасць і вялікапанскае нядбайства, а не шляхецкую анархічнасць.

Скарына прывучаў суайчыннікаў да універсальнасці і канкрэтнасці ўспрымання маральна-патрыятычных ідэй біблейскіх кніг, апісаных там подзвігаў ахвярнай Юдзіфі, дужага Самсона, мудрых цароў-заканадаўцаў Майсея і Саламона, паэта на троне Давіда, цароў-мецэнатаў — Пталамея Філадэльва і Пталамея Еверэта, вучоных мудрацоў — Ісуса Седзехава і Ісуса Сірахава, нарэшце, ахвярных адукаваных і не фанатычных прапаведнікаў хрысціянства — апостала Паўла і евангеліста Лукаша. Ён праслаўляў мудрасць, як найвышэйшую цноту чалавека, а імкненне да мудрасці азначала ўменне разважліва прымяняць біблейска-евангельскія ўзоры да канкрэтных абставін жыцця, у якіх даводзілася жыць і дзейнічаць суайчыннікам.

Прымаючы пад увагу сказанае, можна зрабіць вывад, што Францыск Скарына быў прыхільнікам і прадстаўніком рэалістычнай і асветніцкай тэндэнцыі ў духоўным жыцці, навуцы і мастацтве Адраджэння, якая бралася спалучаць пачуцці з розумам і падарыць людзям сінтэз — мудрасць. Праз пару стагоддзяў гэтая тэндэнцыя зойме ключавое месца ў еўрапейскай культуры і атрымае назву класіцызму.

Ключы да партрэта

Партрэт Францыска Скарыны невядомага графіка, змешчаны ў трох кнігах Бібліі, з'яўляецца тыповым творам рэнесансавага мастацтва, сваёю задумай, кампазіцыяй і зместам ён выразна пераклікаецца з раннерэнесансавымі партрэтамі святога Ераніма. У эпоху Адраджэння мастакі ахвотна малявалі славу тага багаслова, выхаванага ў юнацтве на

ідэях Цыцэрона¹. Яму можна было прыдаць воблік рэнесансавага вучонага і закрануць гэтую аналогіяй сімпатыі сучаснікаў.

Еранім уславіўся самым поўным выкладам Бібліі на размоўнай, зразумелай і неадукаваным людзям Адраджэння, латыні. Называецца гэты тэкст, 46 кніг каталіцкага канона, Вульгатай.

Скарына высока цаніў працу Ераніма за паўнату і разбіўку на раздзелы. У прадмове да кнігі прарока Данііла, тлумачальніка страшных сноў цара Навухаданосара, Скарына хваліць візантыйскага багаслова Феадосія, які першы адшукаў найбольш поўны тэкст гэтага твора і пераклаў з халдзейскай мовы на грэчаскую, а Еранім пазней — з грэчаскай на лацінскую. Прадмова канчаецца вельмі важным прызнаннем Скарыны, што ён «недостойный последовник их» гэта значыць пачынальнікаў грэка-візантыйскай і лаціна-рымскай традыцый у біблістыцы. Далей Скарына матывіруе сваю сувязь з абедзвюма традыцыямі тым, што ён «нароченый в русском языке, с помощью божиею, яко повинен сый размножати хвалу Христову и посполитое доброе... выложих и Данила, мужа жадостей... на русский язык зуполне» (106).

У прадмове да кнігі Эсфір Скарына заўважыў, што стараяўрэйскае кананічнае тэкст гэтай кнігі не ўключае «ни единого листу царева», г. зн. граматы на пакаранне і на апраўданне яўрэяў, абалганах царадворцам Аманам, абвінавачаных у змове супраць цара Навухаданосара. Адсутныя там граматы адшукаў і ўключыў у лацінскі тэкст «Светыи пак Ероним или Еросим-презвитер». Скарына заяўляе, што сам ён асабіста «наследую мужа светого... своему прироженому рускому языку к науце всего доброго поднялся пращи тое и божиею помощию межи иными книгами выложил и сию книгу Есфер, не толико бо сами народихомся на свет, но более ко службе божией и посполитого доброго» (109).

Адпраўнымі творамі для аналізу партрэта Скарыны варта ўзяць партрэт Ераніма галандскага мастака Яна ван Эйка, створаны ў 1442 годзе, і гравюру Альбрэхта Дзюрэра 1514 г. Першы твор стаў эталонам для мастакоў ранняга Адраджэння. Ван Эйк паказвае Ераніма ў кабінце, за рабочым сталом, апранутага ў кардынальскую мантыю, у капелюшы. Пісьмовы стол мае форму тумбы, накрыты ён абрусам і ўстаўлены прадметамі, якія сімвалізуюць вучонасць: клепсідра — сімвал «мінучасці» жыцця, прылады пісьма, кніга, раскладзеная на спецыяльнай падстаўцы. Падпёршы галаву леваю рукою, а пальцамі правай

¹ O ikonografii świeckiej doby humanizmu: Tematy–symbole–problemy. W-wa. 1971.

прытрымліваючы старонку кнігі, Еранім спакойна ўчытваецца ў тэкст. На паліцах, прымацаваных да сцяны, у нішы, ляжаць, апраўленыя ў скуру, фаліянты розных фарматаў, над імі узвышаецца астралябія, на паліцах расстаўлены шклянны і гліняны посуд для хімічных ці медычных доследаў. Ля ног Ераніма патульна ўлёгся прыручаны леў. Прадметы, якімі абстаўлены інтэр'ер, маглі б скласці некалькі дасканалых, любоўна выпісаных нацюрмортаў.

Твар Ераніма поўны лагоднасці і павагі, ён выпраменьвае спакойную дабыню, такі стан духоўнай раўнавагі герой дасягаў шляхам заглыблення ў самога сябе. Кнігі, якія акружаюць яго, сімвалізуюць веру і розум, каштоўнасці, якія цаніла эпоха Адраджэння.

Падобным па трактоўцы вобраза творам з'яўляецца мініяцюра Станіслава Самастшэльніка з малітоўніка Жыгімонта Старога¹. Інтэр'ер кабінета прыбраны там зялёнаю з залатым гафтам гардзінай, а сам Еранім апрануты ў шыкоўную пурпуровую мантыю, што адлівае золатам на складках. Такой жа пурпурава-залачнай тканінаю абабіта спінка крэсла і абшыта падушка на лаве, што агінае з трох бакоў пісьмовы стол-тумбу. Святы паказаны тут глыбокім старцам з сіваю вялікаю барадой і лысінай на ўсё цемя. Ён схіліўся над сталом і засяроджана запісвае нейкую важную думку на чыстую старонку раскрытай перад ім будучай кнігі. А леў, што ляжыць на падлозе, з нуды забаўляецца мяцёлкай уласнага доўгага хваста, нібы блазнуе над гаспадаром і яго сур'ёзным заняткам.

Паглыбленне аналогій з партрэтам Скарыны мы знаходзім на гравюры Альбрэхта Дзюрэра 1514 года «Святы Еранім у кабінёце». Тут кідаюцца ў вочы падушачкі розных форм і памераў на крэсле, на лаве, падобныя да тых, што на партрэце Скарыны. Але Еранім Дзюрэра спалучае рысы вучонага-гуманіста з ідэалам сярэднявечавага аскета, пакутніка (распяцце па сталі і чэрап на падаконніку). Дзюрэр паяднаў рэнесансавую моду на зямную славу з сярэдне вяковай традыцыяй, прадстаўленай вядомым малюнкам Фра Філіпа Ліпі (1455), на якім святы паказаны аскетам у скальнай пустэльні.

Аўтар партрэта Скарыны пайшоў за рэнесансавай хваляй, нарысаваў Ф. Скарыну ў кабінёце за работай сярод кніг. Мы бачым па малюнку рэнесансавы, багата аздоблены, хоць па-сярэднявечавому цесны інтэр'ер, гэта ўжо не манастырская келля, але яшчэ і не зручна абсталяваны кабінет вучонага. Пакой застаўлены кнігамі і сімваламі вучонасці, упрыгожаны гірляндамі з дубовых лісцяў, якія ўвасабляюць не

¹ Kozokiewiczowa H. Renesans i manieryzm w Polasce. W-wa. 1978. II. II.

славу, як лаўровыя, а толькі сілу і цвёрдасць намераў, ды, можа, нагадваюць гаспадару родныя мясціны, язычніцкія дубровы, дзе цяпер на месцы колішніх алтароў-жэглішчаў Дажбога ці Перуна стаяць хрысціянскія капліцы. У глыбіні інтэр'еру перспектыва даецца мастаку цяжка — вычварныя гзымсы, нібыта аблямоўка нейкай нішы, ломяцца, не ствараючы эфекту аб'ёмнасці. На дзвюх падстаўках у выглядзе калон, завершаных трыма шарамі, сімваламі трох цнотаў: веры, надзеі і любові, стаяць скульптурныя статуэткі львоў, якія падтрымліваюць лапамі шчыты. На шчытах намаляваны вагі, адна, ураўнаважаная, сімвалізуе справядлівасць. Другая, зрушаная — нейкі момант пералому ці парушэнне гармоніі быцця¹. Перад зрушанаю вагай стаіць клепсідра, намякаючы на плыннасць часу, зменнасць усяго існага. Фігуры львоў — цароў над жывеламі — выступаюць ахоўнікамі цішыні і роздуму вучонага. Супадзенне сімвалікі ў партрэце Скарыны і Ераніма сведчыць пра добрае знаёмства аўтара і заказчыка з канонамі рэнесансавага партрэтнага жывапісу.

Скарына сядзіць анфас, займаючы сваёй постаццю ўвесь інтэр'ер. Ён прымасціўся на нізкім століку, выцягнуў уперад ногі; яму нязручна. але трымаецца ён упэўнена. Позай і павагай на круглым лагодным твары ён нагадвае статую Буды, які ведае ўсё, нават тое, што ўсяго ведаць немагчыма. Масіўнасць фігуры падкрэсліваюць шырока скроеныя доктарская мантыя і берэт па галаве. У складках мантыі патанае ніз невялікай тумбы — рабочага стала. Тумба накрыта сурвэткай, аздобленай махрамі. На ёй вышыты ці выткапы гербавы шчыт з выявай сонца і месяца — у стадыі зацьмення.

Па левай руцэ Скарыны, на паліцах, два ярусы кніг і папак, расстаўленых угору хрыбтамі. На ўзроўні акна да сцяны прымацавана астралябія. Па правай руцэ вучонага, на лаве, амаль вертыкальна прыпёртая да падстаўкі кніга вялікага фармату, а на стале раскладзены ёмісты, апраўлены ў скуру сшытак. Абапал ног стаяць дзве нізкія, з тоўстых дошак лавы, на якія пакладзены мяккія, фасонна сшытыя падушкі, што надаюць памяшканню ўтульнасць. Вучоны паказаны ў момант працы над перакладам. У руцэ пяро, якім ён неўзабаве запіша перакладзеную з чэшскай мовы фразу. На твары — засяроджанасць і задума, паміж бровамі пралеглі дзве глыбокія маршчыны, пад вачыма

¹ Літоўскі даследчык Э. І. Гячаўскас мяркуе, што гата выявы гербаў Жаба і Калантай, якія належалі багатым віленскім родам, але сувязь апошніх з друкарскай дзейнасцю Скарыны не ўстаноўлена.

кругі, што надаюць твару выраз зморанасці. Позірк скіраваны ўдалеч, над галавою глядача, перакладчык заглябіўся ў сэнсавыя нюансы, шукае лексічных эквівалентаў у роднай мове, якія б дакладна перадалі змест арыгінала. Слова гэтыя, відаць, поўныя глыбокага аместу, чалавечай мудрасці, бо на душу мысліцеля ўжо находзіць радасны спакой, які здымае заклапочанасць і няпэўнасць.

У пражскіх выданнях маюцца два варыянты партрэта Скарыны: адрозніць іх можна па тым, што на адным адсутнічае вельмі важны сімвал - пчала і мапаграма М і З у ніжніх вуглах кампазіцыі. Сімвал пчалы блізкі Скарыну, ён можа напоўніць выяву грамадскім зместам і зрабіць больш займальнай для глядача. Зазначым, што эпоха Рэнесансу захаплялася сімваламі і алегорыямі, адгадаць якія было таксама цікава, як і чытаць па выразу твару, жэсце, позы, адзенні пра грамадскую пазіцыю героя ці пра яго ідэалы, прынцыпы, прызначэнне. У часы Скарыны мастакі стваралі карціны, на якіх алегарычна паказваліся ўсе станоўчыя і адмоўныя пачуцці і схільнасці чалавека — ад сумленнасці і мудрасці да ашуканства¹.

Так і пражскі мастак падаў на гравюры пчалу каля падсвечніка, абсталяванага люстэркам, якое магло адбіваць святло і скіроўваць яго ў адным напрамку, напрыклад, на аркуш паперы, які паступова становіцца старонкай рукапісу. На схіленым улева твары Скарыны выраз клопату, засяроджанасці, засмучонай сціпласці. Даследаванні, праведзеныя В. Ф. Шматавым, паказалі, што абедзве выявы партрэта Скарыны адціснуты з таго самага клішэ (дошкі). Адсутнасць на другім па часе адбітку пчалы і манаграмы М і З цяжка вытлумачыць. В. Ф. Шматаў мяркуе, што мастак, аўтар партрэта, апрагэставаў змяшчэнне па яго творы манаграмы гравера і прымусіў зрэзаць яе. А чаму была «зрэзана» і пчала? Напэўна, не для захавання сіметрыі і раўнамернага запаўнення абодвух ніжніх рагоў малюнка. Выпадковым пашкоджаннем дошкі таксама тлумачыць адсутнасць пчалы па другім адбітку не хочацца, бо надта лёгкая гэта «прычына».

Скарынаў партрэт — гэта поўная сімвалаў і алегорый шылда ўсяго выдання, яго задумы, цяжару ажыццяўлення і прызнання каштоўнасці.

Спынімся на стрыжнявых сімвалах і алегорыях. Сімвал пчалы быў папулярным шматзначным атрыбутам іканаграфіі эпохі Адраджэння. Напрыклад, на гербе папы рымскага Урбана VIII у цэнтры сядзяць ажно

¹ Ткач М. Х. Испанские мастера. Будапешт: Изд. Корвина. 1966. Ил. 3

тры пчалы, акаймаваныя кальцом — сімвалам вечнасці. Яны трактуюцца як стварэнні мядлівыя, што нектарам выкормліваюць таленавітых людзей, асабліва паэтаў. Пчала на партрэце Скарыны намалевана побач з падсвечнікам, на якім пагашаная свечка сімвалізуе прамінанне жыцця або марнасць зямных спраў. Пчала ў гэтым суседстве набывае значэнне антыномы, сімвала, які мог заклікаць не паддавацца настроям адмаўлення ад зямных спраў, верыць у «пожиточность» штодзённых клопатаў, дбайнасці, працы і таленту. Падсвечнік і пчала займаюць ніжні правы рог партрэта, а ў левым рагу мы бачым побач з манаграмай М і З дзве кашолкі, якія адзін з савецкіх даследчыкаў медыцынскай дзейнасці Скарыны Р. Кручок¹ называе батанізіркамі, ёмістасцямі для лекавых раслін. З такою інтэрпрэтацыяй можна пагадзіцца. Адхіліць трэба толькі прапанаваную расшыфроўку сімвала свечкі як увасаблення працы ўрача, ахоўніка жыцця, бо свечка тут не запаленая, як піша аўтар, а патушаная, значыць, нагадвае пра мінучасць зямнога жыцця і патрэбу чалавечую пакінуць па сабе на гэтым свеце след пчалінаю мядліваю працай для душы.

На першы погляд працавітасць ды яшчэ ўменне пастаяць за сябе — пчаліныя рысы, сугучныя новай раннебуржуазнай эпасе. Але такі погляд быў бы залішне простым. Я рызыкнуў бы лічыць сімвал пчалы далёкасяжнай, шырокаахопнай выявай. Яна злучае стыль жыцця і мыслення людзей сярэднявечных і рэнесансавых.

Другая палавіна сярэдніх вякоў была, як лічаць гісторыкі, эпохай пчалінай ці мурашынай працавітасці. Менавіта ў гэты час еўрапейцы прывыклі рабіць рэчы салідна, на вякі. Яны браліся за будоўлю гіганцкіх святыняў, разлічаную на ўдзел некалькіх пакаленняў. Пачынальнікі не бянтэжыліся, што асабіста не пабачаць канца тварэння, якому аддадуць усё жыццё. Родавы тып мыслення, умацаваны патрыярхальна-абшчыннымі ідэямі ранняга хрысціянства, рыхтаваў іх да прыняцця такога вось пчаліна-мурашынага калектыву. Сімвал пчалы азначаў для Скарыны не толькі працавітасць і пільнасць, але перад усім — калектывізм, грамадзянскую лучнасць індывіда з родам, патрыёта, дзесяча свайго краю. І гэтая любоў да радзімы, свядомы патрыятызм быў рысаю новых часоў, калі абуджаліся нацыянальныя імкненні і з племяннога паралельнага мноства паўставалі буйныя супольнасці — нацыі. Такое разуменне было здабыткам выбраных — эліты, часткова духавенства,

¹ Кручок Р. Аб медыка-біялагічнай дзейнасці і прыродазнава-навуковых поглядах Ф.Скарыны //540 год беларускага кнігадрукавання. Мн., 1968. С. 383

сяляне ж, плебс, нават у эпоху Адраджэння сапраўднага пачуцця патрыятызму мець не маглі, бо заставаліся людзьмі паднявольнымі, значыць пасіўнымі ці наогул абыякавымі да нацыяцальных пытанняў, хіба што краіну ахопліваў вызваленчы рух. Скарына рабіў працу для суайчыннікаў, для свайго роя — для «братии своей руси», людзей «посполитых».

Такім чынам, тытульны сімвал пчалы выразна пасуе да пераходнасці эпохі, у якую жыў і дзейнічаў беларускі першадрукар. Не супрацьпастаўленне Рэнэсансу сярэднявеччу, як гэта часта робім мы, сучасныя літаратары, а пачуванне аднасці падзей у адзіным свеце божым і свеце чалавечым — вось стрыжань светавыяўлення Скарыны. Адназначна яму ён абраў ролю не бунтара-рэфарматара і не вучонага-алхіміка, а разважнага рацыяналізатара грамадства дзеля паляпшэння асобы чалавека, узгадавання культуры асабістых і грамадскіх зносін. Ён хацеў падняць сваёй працай асвету ў краі, актывізаваць думку заканадаўцаў і шырокіх мас, якія ствараюць юрыдычна-прававыя прэцэдэнты і звычайныя нормы адносін, асновы будучых законаў. Скарына хацеў абнавіць, рацыянальна ўладкаваць грамадскую сістэму, якая ў кожнай зямлі, у кожным народзе павінна быць сваёй, адрознай, але і універсальна мудрай і справядлівай, згоднай з біблейскім ідэалам. У гэтай сістэме жыла зусім натуральна, не выклікаючы бурнага пратэсту, сацыяльная няроўнасць, існавалі перагародкі паміж беднымі і багатымі, знатнымі і простымі, вышэйшым, сярэднім і нізкім саслоўямі. Натуральным здаваўся падуладным і каралеўскі гнеў, і самаволя, хоць Скарына гэтага не пахваляў.

У кабінёце Скарыны не відаць ніводнай рэторы, слоіка, прабірка, бутэлькі, наогул ніякага лабараторнага посуду, такое відовішча павінна здзівіць гледача, які ведае, што перад ім партрэт вучонага, у лекарстве доктара. Не магло здарыцца, каб і тут, як у выпадку з пчалой і манаграмай, мастак «зрэзаў» выяву або заказчык не падказаў яму такіх атрыбутаў. Калі ж усё на партрэце як трэба, то належыць спытаць, якім жа медыкам быў Скарына?

Як на сённяшнія паняцці, яго можна ўяўляць гамеапатам або і псіхіятрам у адной асобе. Тады верылі, што чалавек складаецца з цела, створанага богам, і душы, якую бог проста ўдыхнуў у цела з уласных вуснаў. Таму фізічныя і псіхічныя хваробы былі звязаны паміж сабой і абумоўлены ўздзеяннем божай або д'ябальскай сілы. Псіхічныя захворванні часта лічылі то д'ябальскай псотай, то божай натхнёнасцю і хворых называлі божымі абраннікамі, якія дапушчаны да незразумелых

звычайнаму чалавеку ідэй. Іх называлі «блажэннымі», зыходзячы з евангельскай заповедзі: «Блаженни нищии духом, яко тех есть царство небесное»¹.

Са сказанага вынікае, чаму медыцына ў тых часы была падпарадкаванай тэалагам, чаму Скарына абараняў вучоную ступень медыка ў касцёле перад духоўнікамі. Апісваючы ў прадмове да «Апостала» жыццёвы шлях евангеліста Лукаша, Скарына гаворыць: «...будучы лекарем телесным досконалым, видяй вси речи телесные, иже суть суетны и минуши, возжелe быти лекарем душ наших... Знал убо, иже не толико жив ест человек хлебом или лекарством, но боле всяким словом...» Тут мадэль, разгадка і апраўданне шляху самога Скарыны, яго звароту да гуманітарных ведаў і спалучэння іх з медыцынскімі.

Не лішне прыгадаць і тое, што універсальнасць і шматпрофільнасць Скарынавага ідэальнага лекара, як уменне лячыць адначасна душу і цела, проста з'яўляецца гуманістычнаю нормай медыцыны як навукі і лекарскага мастацтва, практыкі. Мажліва, сённяшняе звужэнне спецыялізацыі ўрача і адпаведна павышэнне ролі медыцынскай тэхнікі ў лячэбнай дзейнасці прымушае нас забывацца на былую норму. Невыпадкова ўзнікае сёння сярод медыкаў рух за гуманізацыю медыцыны, за захаванне і развіццё практыкі маральна-псіхалагічнага ўздзеяння на хворага з мэтай мабілізаваць яго духоўныя сілы на барацьбу з хваробай. Прадстаўнікі гэтага кірунку знаходзяць папярэднікаў. Прафесар-кардыёлаг Бернард Лаўн у прадмове да кнігі свайго калегі, выкладчыка літаратуры на медыцынскім факультэце Каліфарнійскага ўніверсітэта Нормана Казінса «Сэрца, якое лечыць», спаслаўся як на прэцэдэнт на дасціпнае выказванне аднаго славутага медыка XVII стагоддзя; «Прыезд добрага пацешніка карысней для здароўя цэлага горада, чым дваццаць аслоў, нагруданых лекамі»². Пацешнік той лячыў славеснымі, відовішчнымі мастацкімі вооразамі — пацешнымі выказваннямі, жэстамі, мімікай, экспрэсіяй рухаў і г. д.

Медык мог лячыць хваробы цела мікстурамі, настойкамі і адварамі з зёлаў і траў, а душу, якая мела рашаючы ўплыў на здароўе цялеснае, пакінуць у божай моцы або лячыць «божым» словам. Лячэбнае слова Скарына раіць браць не з усёй Бібліі, а з псалмоў Давіда, паэмы Іова, прытчаў Саламона, кнігі Ісуса Сірахава, а таксама з Евангеллі

¹ Сучасныя рэлігіязнаўцы тлумачаць гэтае выслоўе: «Блаженни нищие по велению своего духа»// Мифы народов мира. М., 1980. с. 493.

² Казинс Н. Врачующее сердце// Иностранная литература. 1985. №7. С. 216.

Лукаша, пасланняў апостала Паўла і твораў філосафаў, дактароў, мудрых суцяшальнікаў людзей хворых, слабых, спакутаваных душою. У яго разуменні лекавае слова — гэта слова мудрасці і любові, а не магічных заклінанняў.

Скарына-медык можа быць разуметы толькі з улікам супярэчлівасцей мыслення пераходнай эпохі. Гэта бліскуча паказаў Максім Багдановіч. Апісваючы ў вершы «Безнадзейнасць» выпадак лекарскай практыкі Скарыны, ён паставіў адкрытым пытанне, што ж, па думцы самога медыка, падвяло: мікстура, ці планеты, ці аметыст у пярсцёнку пана пісара.

Скарына, праўда, любіў не крайнасці, а сярэдзіну, яго трэба аднесці да прыхільнікаў памяркоўна-прагрэсіўнай плыні ў традыцыйнай медыцыне і біялогіі. Лекавыя расліны, як вядома, ужываліся ў народнай медыцыне з незапомных часоў, толькі там выкарыстоўваліся дзікія расліны, узятыя непасрэдна з прыроды, Скарына ж умеў вырошчваць патрэбныя зёлы, травы і кустарнікі ў батанічным садзе. Паколькі спецыялізаваны батанічны сад Падуанскага медыцынскага факультэта і яго малодшы брат — каралеўскі сад у Празе афіцыйна былі пастаўлены на навуковую аснову пасля атрымання Скарынай вучонага тытула доктара медыцыны, дык трэба лічыць прымяненне ім «культурных» лекавых траў зусім новаю з'явай у традыцыйнай гемеапатыі таго часу.

Сенсацыйную славу медыцынскага наватарства атрымалі ў тую пору лекі хімічныя. Іх пачаў уводзіць у практыку заснавальнік фармакалогіі швейцарскі алхімік Парацэльсус. Гэта ён паспяхова лячыў пры дапамозе ртутнай солі прывезеную з Амерыкі матросамі «інтымную» хваробу і наогул эксперыментаваў з рознымі хімічнымі элементамі — ад солі свінца і жалеза да аршэнніку, а над лячэбнымі заветама Авіцэны проста насміхаўся. Адначасна з пошукамі новых лекаў Парацэльсус займаўся тыпова алхімічнымі эксперыментамі па здабычы золата, дарагіх каменяў і філасофскага каменя, нават хваліўся, што можа зрабіць столькі скарбаў, што ні ў папы Льва X, пі ў імператара Карла не хопіць грошай іх выкупіць. Парацэльсус бываў у Кракаве, Гданьску і Вільні, таму не выключана, што Скарына мог яго сустрэкаць, у кожным выпадку, напэўна, чуў пра яго. Але алхімічныя эксперыменты, відаць, лічыў авантурамі, не вартымі ўпамінавання ў прадмовах да такой кнігі, як Біблія. Нават у «Малой падарожнай кніжыцы» не закрануў гэтага пытання.

Прага пасля другога прыезду Скарыны набыла славу сталіцы еўрапейскіх алхімікаў. Наступнік Фердынанда, Рудольф II атрымае прозвішча князя алхімікаў, ён прыме на службу ажно дзвесце

«спецыялістаў» гэтага профілю. Кароль даваў адукаваным шарлатанам не толькі сродкі на ўтрыманне, але і званні баронаў або прыдворных рыцараў. Усе каралеўскія дактары афіцыйна сталі называцца алхімікамі. Нават настойкі з зёл і траў пачалі атрымліваць кабалістычныя назвы: «месяцавы алей», «насенне золата», «тынктура Апалона» і інш. Там, у Празе, славыты кабаліст Лёва бен Бцалель узяўся рабіць агромністую гліняную статуу пачвары Галема, якога думаў ажывіць пры дапамозе магільных сродкаў і перадаць на службу каралю. Алхімікі аб'явілі, што створаць пры дапамозе хімічных субстанцый гамункула — штучнага чалавека.

Яшчэ сярэднявечная рэлігійная містыка ўявляла ў антычную медыцыну ідэю цудоўнага і адвяла яе ад заветаў Гіпакрата. Бог і свята на стагоддзі сталі галоўнымі лекарамі, яны маглі не толькі вылечыць паміраючых, але ажывіць мёртвага. Ажыўленне мёртвых было асноўным цудам, на якім трымаўся аўтарытэт святах. Якім сродкам здзяйсняліся падобныя цуды? Святою воляй... А выразнікам і носбітам божай волі лічылася слова. Нават у эпоху Адраджэння святое слова захоўвала аўтарытэт найлепшага леку ад усіх хвароб. Аднак і медыцына была пад наглядом духоўнікаў. Яны ж вялі барацьбу супраць знахарства і народных замоў пры дапамозе знахарства царкоўнага. У гэтых абставінах з асцярогай вызваліліся ад сярэднявечнага і вярталі правы заветам Гіпакрата і Авіценны медыкі, сучаснікі і калегі Скарыны. Нялёгка было адолець забабоннасць, паколькі цела чалавека афіцыйна лічылася тварэннем бога і ўмешвацца ў яго таямніцы, шукаць рацыянальных прычын хвароб і спосабаў іх лячэння азначала паўтараць той грэх пазнання добра і зла, за які бог калісьці выгнаў з раю Адама і Еву. У часы Скарыны яшчэ усур'ёз, без іроніі вымаўлялі лацінскую прымаўку: „*Contra vim mortis, non est medicamen In hortis*” (Супраць моцы смерці няма лекавых зёлак у агародзе) Скарына таксама палежаў да таго тыпу медыкаў, якія разглядалі хваробы пераважна як пакуты і болі чалавека, а не як дэфекты цялеснага механізму. Сучасны тып медыкаў складзецца пазней, яго прадстаўнікоў мы ўпершыню ўбачым на карціне Рэмбранта «Урок анатоміі». Праўда, і там яшчэ яны анатаміруюць труп са страхам божым на тварах. Называючы апостала Паўла лекарам дасканалым, Скарына падкрэслівае, што той лячыў адначасна цела і душу, лячыў лекамі і словамі. Скарына выразна трактуе тэксты апостальскіх пасланняў як сродкі такога «душнага» лекавання. На сённяшні дзень гэта можна ўявіць як спробу лячыць ад неўрозаў, але не толькі. Яго мэта — вярнуць хвораму душэўны спакой, раўнавагу, веру ў выздараўленне, а фізічнае

здараўе, можа, прыйдзе само сабой, бо не душа ідзе за цела, а цела за душой.

Сціплыя і па неабходнасці фрагментарныя выказванні Скарыны пра лекаванне даюць мажлівасць залічыць яго да прадвеснікаў той плыні ў медыцыне, якую сёння часам называюць гуманістычнай псіхіятрыяй. Не павінна нас дзівіць, што Скарына-медык дапускаў мажлівасці цудоўных выздараўленняў ці, як мы бачылі ў адпаведнай прадмове, нават «непорушного зачатия».

Нельга дакладна сказаць, паколькі цікавілі Скарыну цуды і алхімічныя сенсацыі, якімі напоўнілася Прага ў часы Фердынанда і Рудольфа. Для яго, відаць, найважнейшым было тое, што яна заставалася горадам, дзе пашыраўся культ навукі і дазвалялася свабода пошукаў, эксперыментавання. Напэўна, не абышлося без канфліктаў з плеймай вучоных шарлатанаў, напэўна, адпыхвалі сумленнага разважнага лекара ад каралеўскай ласкі шумлівых кар'ерысты. Не стаў саборніцаць Скарына з прайдошлівымі цудадзеямі над Влтавай, не абяцаў каралю, што вырасціць райскія яблыкі ў яго батанічным садзе, а то і дрэва пазнання, застаўся верным сабе, свайму ідэалу сапраўднай мудрасці і сумленнай працы. Гэтым і тлумачыцца, відаць, скупасць звестак пра другі, пражскі перыяд яго жыцця. Ён зпашоў у каралеўскім батанічным садзе збавенне ад агрэсіўных братавых крэдытораў і ад жончыных родзічаў, але не атрымаў, відаць, таго прызнання, без якога дзеёнасць вучонага не можа стаць «поспешной», і заплаціў за адносны спакой справай усяго жыцця. Гэтай справе ён аддаў лепшыя гады, яна адна прыносіла яму сапраўднае шчасце, бо была ахвярай духа, ахвярай вернасці народу і роднаму краю.

Трэба мець фантазію мастака, каб адказаць, як загадаў бы намалюваць свой партрэт Скарына, калі б давялося яму заказаць партрэт у перыяд свайго другога, пражскага прабывання. Мажліва, там былі б, акрамя батанізірака, і слоікі для масці, рэторы для адвараў і бутэлечкі для мікстур, але, мажліва, з'явіўся б і чэрап - сімвал марнасці жыцця чалавечага, як на выявах Ераніма, і, напэўна, быў бы на твары вучонага цень тугі па родным краі, па сваім асветніцкім прызванні і слугаванні «народу языка руского». Жыццё каралеўскага прыдворнага лекара і батаніка працякала з карысцю для яго і для людзей, пра што сведчыць хоць бы каралеўскі дакумент аб спадчыне, якая дасталася Скарынаваму сыну Сымону. Былі ў гэтай спадчыне кнігі, паперы, якіх мы не ўбачым ніколі. І былі даўгі, і сярод іх доўг патрыятычны, невыплатны.

Найбольш загадкавы і пайбольш мнагазначны сімвал на партрэце Скарыны — гэта выява сонца і месяца. Яна кідаецца ў вочы з першага

позірку, бо змешчана поблізу геаметрычнага цэнтра гравюры — вышыта па абрусе, які звісае з рабочага стала. Значыць, сімвалы сонца і месяца маюць прамыя адпосіны да працы вучонага і яго поглядаў па свет. Глядач па задуме аўтара партрэта, павінен адгадаць гэтыя сімвалы і, удумваючыся ў іх сэнс, адчуць павагу да асобы вучонага мужа. Выява сонца і месяца паўтараецца, як нейкі лейтматыў, на многіх малюнках і нават на застаўках Скарынавых выданняў.

Мы бачым яе, між іншым, на ілюстрацыі да кнігі Быцця — малюнак трэцяга дня тварэння свету, калі, паводле міфа, бог стварыў нябесныя свяцілы: дзённае і начное, а побач з імі зоркі — знак «знаменняў». Гэты занятак быў капкрэтызацыяй таго, што сталася ў першы дзень, калі творца загадаў: «Хай будзе святло!» і аддзяліў святло ад цемры. Святло і цемра — гэта, паводле біблейскіх міфаў, найбольш важныя сімвалы супярэчлівасцей быцця, яго глыбінных таямніц і памянальных пераходаў.

Сонца і месяц у Скарынавых выданнях змяшчаюцца звычайна на шчыце, выява робіцца падобнаю на герб. Гэта і дало повад даследчыкам лічыць, быццам сонца і месяц — сапраўдны герб Скарыны, які, нібы подпіс сцвярджае яго аўтарства прадмоў, перакладаў і нават малюнкаў

Вядома, што слова герб паходзіць ад нямецкага Herben (спадак), але гербавыя рэаліі даваліся ў феадальную эпоху толькі вайсковаму саслоўю — магнатам і шляхце як дазвол на ўладанне зямлёй і падданымі (прыгоннымі). Гісторыкі ўстанавілі, што на зары феадалізму, калі родавых гербаў яшчэ не ўжывалі, адзнакай прыналежнасці да пануючых саслоўяў былі меч і крыж. Уладальнік таго і другога меў права «карміцца» за кошт няўзброенага насельніцтва¹. Гараджанам гербы не належаліся, бо яны былі саслоўем, якое абавязана было карміць феадалаў, а не карміцца за кошт іншай сацыяльнай групы.

Рыцары звычайна насілі гербы на шчытах або на сцягах, па іх герольды пазнавалі закутых у зброю ўдзелынкаў турніра і аб'яўлялі прозвішчы. Гербавыя сімвалы выразаліся па пячатках, для непісьменных рыцараў пячатка замяняла подпіс. У некаторых краінах герб перадаваўся ў спадчыну толькі старэйшаму сыну, а малодшыя абавязаны былі пасля смерці бацькі парабіць у сваіх гербах нейкія змены або абраць новы герб, набыць уласнае аблічча.

У эпоху Адраджэння гербы маглі атрымліваць гарады ў знак узвышэння над іншымі негербоўнымі паселішчамі. Сімвалічныя знакі,

¹ Соловьёв С.М. Публичные чтения о Петре Великом. М.: Наука, 1984. С. 24

падобныя на рыцарскія гербы, ужывалі рамеснікі, цэхі або і вольныя прафесіі, напрыклад, чаша і змяя з антычных часоў сімвалізавала медыцыцу, пазней фармакалогію. У часы Скарыны нават бортнікі мелі індывідуальныя знакі, якімі значылі бортныя дрэвы, іх таксама называлі гербамі, хоць сапраўднымі гербамі яны не былі. Адным словам, гэта была эпоха, якая любіла прэстыжнасць.

У некаторых краінах Еўропы тады доктарская габілітацыя сапраўды прыраўноўвалася да наблітацыі і давала падставу каралю ўвесці знатнага вучонага ў саслоўе нобіляў. На жаль, Польская Карона і тым больш Вялікае княства Літоўскае такой традыцыі не завялі. Шляхецкія званні даваліся толькі за подзвігі на вайне і за ахвярнасць перад царквой і дзяржавай. Бацьку Скарыны не давялося ўдзельнічаць у войнах, не быў ён і настолькі багатым, каб заслужыцца значным папаўненнем каралеўскай казны ў часе пільнай патрэбы. Скарынаў бацька трапіў у гісторыю як удзельнік парубежнай сутычкі з парушальнікам гандлёвых звычаяў. Над Скарынавым родам не загаралася зорка ўдачы, якая зрэдку ўводзіла гараджан у гербоўны стан. Не давялося яму атрымаць герба і за вучонасць ад «наіласкавага Жигимонта Казимировича», хоць той ахвотна і часта надаваў гербы вучоным, але толькі тым, што працавалі ў Кракаўскім (Ягелонскім) універсітэце. Ёсць звесткі, што Альбрэхт Прускі, набліжаючы Скарыну да сябе, надаў яму шляхецтва, але гэта было ужо тады, калі яго выдавецкая дзейнасць абарвалася, каб спыніцца зусім.

Скарына, як патомны гараджанін, не мог насіць шляхецкага герба ў перыяд друкавання Бібліі, але ў той жа час сімвал паўмесяца з зоркай — адзін з папулярнейшых гербавых «клейнотаў» польскай шляхты, ён займае трэцяе месца пасля стралы і падковы; ужывалася ў геральдыцы і сонца, як магічны ахоўны знак жыцця.

Мне давялося адшукаць выяву сонца ў якасці гербавага знака на гравюры, што паказвае пасяджэнне каралеўскай рады пры Аляксандры Ягелоне. Малюнак гэты аздоблены рамкай, у якой дэкарацыйнымі матывамі выступаюць дзяржаўшыя гербы: белы арал і літоўская пагоня, гербы ваяводстваў, зямель, гарадоў і арыстакратычных родаў. Ёсць там і герб з выяваю сонца, падобнай на тую, якая пазней з'явілася на Скарынавых ілюстрацыях. Каму належаў той герб? Напэўна, не Полацку і ніводнаму са слаўных магнацкіх родаў. Мажліва, гэта быў сімвалічны знак Кракаўскай акадэміі, а можа, алегарычны знак астралогіі як навукі, якой у 1504 годзе выпаў гонар тлумачыць унікальнае знаменне «залатой кан'юнкцыі» — зацьмення сонца і месяца.

Каб сарыентавацца, якія адпосіны магла мець кан'юнкцыя да асобы Скарыны, трэба прыгадаць, што яна для сучаснікаў азначала, што сімвалізавала.

Сутык дня і почы з прадаўніх часоў лічыўся таемным, чарадзейным матывам у кругазвароце стыхій. Пералом гэты стаў сімвалам, які выступае ў фальклорным мысленні хіба што ўсіх народаў свету. Бытаваў ён у кабалістыцы старажытнага Усходу, калі там складваліся кнігі святога пісання¹. Сутык дня і ночы належыць да скразных сімвалаў Бібліі, ён аднолькава пашыраны ў кнігах Старога і Новага заветаў. Вось заклік з паслання апостала Паўла да рымлян: «...адкінем справы цемры і адзенем зброю святла». Пра што тут гаворка? Пра пераход ад Старога завету да Новага, ад Бібліі да Евангелля. ад Майсея да Хрыста. Скарынавы каментарыі даюць прыклады такога разумення. Чырвонай ніткай праходзіць там параўнанне Старога завету з Новым і скрозь даводзіцца перавага апошняга як больш гуманнага. Майсееў закон Скарына часта называе ценем, ноччу, а заповедзі Хрыстовы – сонцам, днём, нязгасным снятлом. Змена дня і ночы сімвалізуе і галоўную супярэчлівасць мыслення, перанятую Рэнэсансам ад сярэднявечча - канфлікт паміж суровым Ягвэ, богам-бацькай, які ўладарыў светам, наганяючы страх на людзей, і яго сынам Ісусам, які вырашыў кіраваць душой чалавецтва пры дапамозе любові, спагады і ўзвышэння прыгнечаных. Змену ўладароў і формаў духоўнага ўладарання было прынята тады абазначаць як патуханне халоднага месячнага бляску з надыходам дня, зыркага сонечнага святла.

Здаецца, у такой расшыфроўцы сімвала ўсё лагічна, але хочацца спытаць, чаму ж Скарына, свецкі талерантны чалавек, рэнэсансавы вучоны, прыдаваў такую вагу перамозе хрысціянства над іудзействам, калі апошняе ў яго на радзіме не адыгрывала істотнай ролі ў духоўным жыцці (секта старазаконных ці жыдоўствующих была з'явай перыферыйнай).

Відаць, вылучэнне гэтага сімвала абумоўлена тым, што Скарына ўкладваў у яго яшчэ нейкі змест, пашыраў яго. На Скарынавай гравюры да кнігі Лічбаў маецца подпіс: «Людие израилевы с полки своими около храму божия». Прыгледзеўшыся, мы ўбачым, што адзін з воінаў нясе сцяг з выявай сонца і месяца. Да таго ж дрэўка, ніжэй, прымацаваны шчыт з выявай вагі. Калі б гэта былі гербавыя знакі Скарыны, то змяшчаць іх у

¹ Иорданский В. Треугольник: вода – женщина – плодородие// Азия и Африка. 1985. №11. С. 52.

падобным кантэксте было б недарэчнасцю. Сонца і месяц, відаць, выступаюць тут як сімвалы ідэй абнаўлення жыцця.

Выява сонца і месяца змешчана і на ілюстрацыі, дзе паказаны плач Ерэміі на руінах Ерусаліма. Прарок прадказвае доўгія пакуты і шчаслівае адраджэнне гораду і народу. Кан'юнкцыя тут, відаць, сімвалізуе таемны рух падзей, з якога ўзнікаюць лёсы гарадоў і народаў. Мажліва, што і на партрэце Скарыны выява кан'юнкцыі азначае нешта падобнае.

Зацьменне 1504 года адбылося пад задзякавым знакам Рака, г. зн. у час летняга сонечнага пералому, па свята Купалы. Астролагі выдалі ў Кракаве спецыяльную лістоўку, у якой кан'юнкцыя падавалася як з'ява дзіўная, таямнічая і знамянальная. Сонца па астралагічнай сістэме сімвалаў азначала мужчынскі запладняльны пачатак, а месяц – жаночы, улонне сусвету, дзе нібыта праходзіла таямнічае спалучэнне субстанцый, якія даюць жыццё. Пры шчаслівых абставінах там магла пераадолецца субстанцыяльная нязгоднасць элементаў і ўтварыцца новы від матэрыі, пазбаўленай супярэчлівасцей, - матэрыі ідэальнай, якую алхімікі ўяўлялі як золата або філасофскі камень.

Кан'юнкцыя ў прынцыпе азначала ўсе асязальныя пераломы і абнаўленні жыцця, таму магла сімвалізаваць і тую лавіну пераломоў, якую несла эпоха Адраджэння. Паводле стану дзвюх «райскіх» планет вызначаўся рух часу, ад іх суадносін залежала святкаванне адраджальнага свята земляробскіх плямён - вялікадня, якое мела дату рухомую, залежную ад фаз месяца ў перыяд вясновага сонцастаяння. У плыні часу нараджаюцца ўсе добрыя і благія з'явы з якіх складаецца лёс свету і лёс чалавека. Ад руху часу залежала збыдненне Скарынавага брата Івана, заўчасная смерць Маргарыты, мор у Празе і пажар у Вільні, аграбленне разбоёнікамі Багдана Онкава па дарозе з Масквы, куды ён хацеў завозіць і выгадна збываць друкарскі тавар. Ад руху часу залежалі ўсе дарогі Скарыны, усе шляхі.

На ілюстрацыі да «Кнігі царстваў» шчыт з сімвалічнаю выявай сонца і месяца вісіць над акном палаца, з якога выглядае царыца Міхоль, яна іранічна насміхаецца з таго, што Давід, забыўшыся на царскую годнасць, іграе на гусях, ідучы на чале працэсіі, якая пераносіць скрыню заветаў у храм. За непавагу да рытуалу яна была пакарана няплоднасцю.

Сонца (грэчаскае *Hēlios*, лацінскае *Sol*) у многіх старажытных рэлігіях лічылася ўвасабленнем мужчынскага запладняючага і творчага пачаткаў. У беларускіх каляндарна-абрадавых песнях, асабліва ў

рытуальнай частцы песеннага рэпертуару, гаспадар называецца ясным сонейкам, гаспадыня светлым месячкам, а іх дзеткі зорачкамі.

Сонцаноснымі багамі былі: індыйскі Мітра, грэчаскі Апалон, славянскі Ярыла, хрысціянскія багасловы падвялі да гэтага архетыпу Ісуса Хрыста. Маюць рацыю тыя інтэрпрэтатары сімвалаў Скарынавай іканаграфіі, якія лічаць сонца ўвасабленнем пазнання, святла, ведаў. Толькі ж сонца ў Скарыны выступае не само, а разам з месяцам. Месяц — свяціла начное, увасабляла жаночы адраджальны пачатак (грэчаскае Selēnē, лацінскае Luna). Гэтая планета асацыявалася з багінямі любові і мацярынства, вады, плёну, шчасця - індынская Шакці, егіпецкая Ізіда, рымская Цэрэра і хрысціянская Марыя або Ева-Эклезія. Тоесны з Селенай сімвалічны сэнс мела Венера, якая адпавядала біблейскай Еве. Такім чынам, зацьменне сонца і месяца азначала на мове касмаганічнай сімволікі спалучэнне мужскога і жаночага пачатку, адраджэнне чалавечага роду і прадаўжэнне жыцця ў сусвеце наогул. На ілюстрацыі да кніг алхімікаў гэтая ідэя паказвалася як любоўная сустрэча свяціл пад фантанам жыцця або ў выглядзе любоўнага акту караля-сонца з каралевай-месяцам у вялікай шкляннай рэторце, напоўненай вадой. Кан'юнкцыя магла адбывацца і на хвалях крыніцы жыцця, тады ля ног каханкаў узносіліся здзіўленыя Сонца і Месяц. Еранім Босх у славутым «Садзе зямных асалод» паказаў кан'юнкцыю як рытуал пяшчот закаханай пары ў шклянным празрыстым шары — «яйку сусвету»¹.

Хрысціянскія багасловы суадносілі алхімічныя знакі з кнігамі Старога і Новага заветаў, пры іх дапамозе тлумачылі здзіўныя лёсы іх галоўных герояў — Евы — Марыі і Майсея — Хрыста. Між іншым. Зыгмунт Глогер у «Старапольскай энцыклапедыі»² змяшчае выяву двух крыжоў з Чарвінскага абацтва, якія прыхаджане насілі ў часе працэсій, над адным крыжам быў прымацаваны дыск праменнага сонца, а на другім ветах месяца. Гэтая традыцыя праглядае і з прадмоў Скарыны, які прызнае перавагу евангельскага завету любові і духоўных ахвяр над старазапаветным суровым законам кары і крываваых ахвяр адкуПЛення.

З такой расшыфроўкі алегорыі сонца і месяца вынікае, што асноўная праблема творчасці Скарыны пераклікаецца са зместам першай у гісторыі пісьменства ўсходніх славян царкоўнай прамовы «Слова о законе и благодати» Іларыёна Кіеўскага. Скарына, напэўна, пераклаў бы яго загаловак як «Слово о законе и ласце», дзе ласка адпавядала б

¹ Boczkowska A. Triumpf Luny i Wenus. Kraków. 1980.

² Glogier Z. Encyklopedia staropolska ilustrowana. W-wa. 1978. T. III. S. 292.

асноўнаму маральнаму прынцыпу хрысціянскай спагадлівай любові, якой супрацьстаіць суровы Майсееў закон без даравання, без шкадавання, дакору, болесці, адчування віны, закон бязлітасны, як і розум і карысць, якія яго стварылі. У Скарыны перад усім дамінуе ахвяра творчай працы, ахвяра асвочанага вучонага розуму, гэта, у разуменні асветніка, ахвяра «тружання», а ёсць яшчэ ахвяра «жывата». Праўда, і ахвяра працы можа стаць ахвярай жыцця, калі яна зойме ўсё жыццё і будзе працягвацца няспынна, да смерці.

Ахвярнасць, добраахвотнае ахвяраванне - галоўная маральна-міфалагічная ідэя Скарыны, за якую не стаіць яшчэ праблема смерці і ўваскрасэння, а толькі праблема растварэння індывіда ў родзе. Біблейскі матыў гістарычнай ці індывідуальнай смерці і ўваскрасэння не асацыяваліся ў свядомасці Скарыны з Беларуссю, для яго існавала адно сімволіка патрыятычных ахвяр і ахвярнасці. Толькі ўзбуранае паэтычнае ўяўленне Гусоўскага, як мы убачым далей падыдзе да ўваскрасальнага відовішча, але надзённым і шматзначным яно стане пазней, у часы Цяпінскага, Буднага і нясцерпна балючым у «Фрынасе» М. Смятрыцкага і «Дыярыушы» А. Філіповіча, двух выдатных змагароў за раўнапраўе веры і за асвету на роднай мове.

Скарына яшчэ не прадчувае тых драматычных часоў, але ён адчувае сябе чалавекам «языка рускаго», рыхтуе духоўную зброю для барацьбы за родныя каштоўнасці, удасканалвае родную мову, расшырае яе мажлівасці, памнажае аўтарытэт.

Яшчэ і сёння ўзнікаюць дэбаты наконт таго, у якую традыцыю — грэка-візантыйскую ці лаціна-рымскую — запусціла карэнні нацыянальная культура таго ці іншага еўрапейскага народа на зары яго ўзнікнення. Адным выстаўляюцца ацэнкі са знакам плюс, іншым са знакам мінус, але мала разважаецца пра мажлівасці сінтэзу візантыйскіх і рымскіх традыцый. Менавіта на такі сінтэз было настроена беларускае Адраджэнне, а піянерам сінтэзавання традыцый грэка-лацінскай еўрапейскай культуры з нацыянальнаю беларускаю быў Скарына. Яго слядамі ішоў Гусоўскі. пазней Сымон Будны і Васіль Цяпінскі, а ўрэшце Афанасі Філіповіч і паэты Андрэй Рымша і Ян Пашкевіч. Сцверджанне раўнапраўнасці роднай мовы як сродку тварэння і пашырэння культуры з мовамі іншых народаў было дэвізам нацыянальнай кансалідацыі беларусаў. Родная мова, а не рэлігійная вера аказалася ў Беларусі паказчыкам нацыянальнай тоеснасці чалавека. Беларуская арыстакратыя не вытрымала націску польскага феодалізму — акаталічвалася і

апалячвалася, рыхтуючы нашчадкам пакутлівае гібенне і, яшчэ больш, трагічнае адраджэнне.

Родная мова ў вуснах чалавека асабліва выдатнага, надзеленага аўтарытэтам вучонасці, была з часоў Скарыны і застсталася назаўжды сімвалам патрыятычнай вернасці.

КАМУНІКАТ.ORG

Алегорыя
зубра
Мікалая
Гусавяніна



Яшчэ нядаўна беларускае літаратуразнаўства займалася амаль выключна беларускамоўнымі тэкстамі пры даследаванні нацыянальнага пісьменства, у выніку чаго літаратуру эпохі Адраджэння прадстаўляла публіцыстыка Ф. Скарыны, В. Цяпінскага, С. Буднага. Пісьменству нашаму не хапала паэзіі, а яна была вядучым жанрам літаратуры еўрапейскага Рэнэсансу. Увядзенне ва ўжытак напісаных на лацінскай мове паэм «Песня пра зубра», «Новая і славетная перамога над туркамі» Міколы Гусоўскага, а затым «Радзівіліяды» Ія. Радвана карэнным чынам змяніла карціну і прыблізіла да нормы воблік беларускага прыгожага пісьменства названага перыяду. Пацвердзілася правіла, што вобразна-паэтычны тып мыслення быў характорным як для заходне-еўрапейскай, так і для беларускай культуры эпохі Адраджэння. Мэтай яе там і тут з'яўляўся чалавек, свабоднае развіццё яго асобы, духоўнае ўзбагачэнне.

Знаёмства з аўтарам найвыдатнейшага твора рэнэсансавай паэзіі на Беларусі — «Песні пра зубра» — Міколам Гусоўскім варта пачаць з разгляду яго слова да каралевы Боны, якое было надрукавана як своеасаблівы дарункавы падпіс і ўступ да першага выдання паэмы ў 1523 годзе. Тэкст гэты з'яўляецца самым важным сярод захаваных публіцыстычных твораў Гусоўскага. Тут; ён абгрунтаваў сваю канцэпцыю грамадскага ўладкавання і месца выдатных дзеячаў у гісторыі. Прынцып гэты, калі глядзець фармальна, ідэалістычны: рашаючую ролю ў грамадскім жыцці, па ўяўленні Гусоўскага, адыгрываюць ідэі і таленавітыя людзі, творцы гэтых ідэй. Але калі падысці да справы гістарычна канкрэтна, дык акажацца, што тады яшчэ не было гістарычнаму ідэалізму ніякай альтэрнатывы: матэрыялістычны

погляд па гісторыю проста яшчэ не існаваў. Нас павінна задаволіць тое, што Гусоўскі лічыць рухавіком гісторыі не волю каралёў і не сілу зброі, а культуру, духоўны патэнцыял антычных і хрысціянскіх краін. Такім чынам, само грамадскае жыццё здаецца яму працэсам свядомым, разумным і ўпраўляемым, залежным ад добрай волі і згодных дзеянняў грамадзян, патрыётаў сваёй краіны, якія, аб'яднаўшыся, могуць суняць самаволью і разбой магнатаў і князёў.

Духоўныя каштоўнасці ўзвышаюць народы і забяспечваюць ім аўтарытэт і ўплыў у свеце. Каб асвятліць сваю канцэпцыю святлом аўтарытэту, Гусоўскі, як і належала дзеячу эпохі Адраджэння, знаходзіць аналогіі ў гістарычных традыцыях старажытнай Грэцыі і Рыма, Знамянальна, што аўтар «Песні пра зубра» хоць і быў Католікам, ураўноўваў у правах рымска-каталіцкую і грэка-каталіцкую культурныя традыцыі. І рабіў ён гэта насуперак створанага кансерватыўнымі арыстакратычнымі вярхамі міфа аб генеалагічнай перавазе рымска-каталіцкай знаці ў Вялікім княстве Літоўскім над грэка-каталіцкай. На аснове гэтага міфа складаліся легендарныя аповесці навейшых летапісцаў, дзе паходжанне літоўскіх князёў і магнатаў выводзілася ад рымлян, ад міфічнага князя Палемона з роду Кітаўрус і яго дружыннікаў. Рымскія патрыцыі, уцёкшы ад дэспата Нерона, нібыта заснавалі свабодную дзяржаву ў рэчышчы Нёмана і Дубісы. Мабыць, у часы Гусоўскага гэтыя легенды толькі пачыналі складвацца, былі зусім свежымі і не дужа аўтарытэтнымі, паколькі не знайшлі ні ў паэме, ні ў слове да найяснейшай уладаркі ніякага адгалоску.

У свядомасці Гусоўскага феадальная знаць і яе генеалагічныя амбіцыі размяшчаліся недзе ў сферы смешнага. Арыстакратызму спадчыннаму, прыроджанаму, ён супрацьпастаўляў набыты арыстакратызм духу. Ставячы антычных грэкаў на аднолькавую ступень з рымлянамі, Гусоўскі падкрэслівае, што яны завалодалі антычным светам не мілітарнаю сілай і не матэрыяльным багаццем, а духоўным аўтарытэтам, адсюль ён выводзіць агульную заканамернасць: «Дзяржава абাপіраецца больш на мужнасць духу, чым на сілу цела, пра што сведчаць як грэкі, так і рымляне. Іх магутнасць квітнела найбольш тады, калі расцвіталі навукі. А як толькі пачалі нікнуць таленты, сілы іх згаслі, а з заняпадам апошніх бурылася іх дзяржава і ўсталёўвалася рабства. Таксама і ў нас»¹. Гусоўскі хоча адкрыць гэтую заканамернасць гістарычнага развіцця свету каралеве Боне і даказаць ёй, што клопат аб развіцці талентаў, творцаў духоўных каштоўнасцей з'яўляецца дзяржаўнаю справай, прытым вельмі актуальнай для Польшчы і Вялікага княства Літоўскага, дзе таленты марнуюцца ў занядбанні. «Бо бачу я з

¹ Гусоўскі М. Песня пра зубра. Мн., 1980. С. 52. Далей цытаты па гэтым выданні.

найвялікшым для сябе жалем і, зразумела, з пэўнай стратай для дзяржавы, што славуцейшыя сэрцы зусім не паважаюцца. Яны з-за матэрыяльнай нястачы і беднасці цалкам не могуць сябе праявіць. Бачу я таксама, што ёсць нямала людзей, якія валодаюць і багаццем, і талентам. Але калі яны заўважаюць, што вучоных, мастакоў і паэтаў так мала шануюць і паважаюць, то імкнуцца больш узбагачацца, чым ахарошваць душу» (52).

Гэта першая ў гісторыі беларускай грамадскай думкі пастаноўка пытання пра лёс і прызначанне талентаў у грамадскім жыцці. Марнаванне талентаў Гусоўскі лічыць небяспечным для дзяржавы і будучыні народа, яго гістарычнага быцця, таму заклікае каралеву стаць апякункай навук і мастацтва, паколькі яе мужу належыць больш займацца войнамі, не хопіць у яго часу асабіста апекавацца мастакамі, быць мецэнатам, што з'яўляецца даўняй традыцыяй слаўнага арагонскага роду Боны Сфорца.

Мікола з Гусава і сам сябе адносіць, хоць з агаворкамі, да ліку таленавітых людзей, стваральнікаў духоўных каштоўнасцей, таму, ахвяроўваючы каралеве «спехам напісаны твор», уручае ў яе рукі свой лёс. Як жа бачыць аўтар грамадскую функцыю мастацкага слова? Пра гэта сказана ў прадмове мімаходзь, як быццам праблема грамадскай функцыі мастацтва была зусім яснай і не выклікала ў сучаснікаў ніякіх дыскусій. Сапраўды, эстэтыка эпохі Адраджэння аднавіла антычны прынцып аб выхаваўчай функцыі красы і мастацтва. Прыгожае было прызнана маральным і праўдзівым насуперак сярэднявковым аскетычным догмам.

Мастацтвы тым карысны для дзяржавы, на думку Міколы з Гусава, што яны дапамагаюць дзяржаўным дзеячам «узнімаць ваенныя подзвігі» і адхіляць тое, «што замінае грамадскай дзейнасці». У кантэксце гэтай праблемы варта прачытаць і пытанне, звернутае паэтам да гістарычна свядомых, асвечаных мужоў, тых, «хто вядзе войны паводле звычайў старажытных, што адлюстраваны ў кнігах»,— «Дакуль нам баяцца туркаў!». Адказ напрошваецца сам сабою: датуль, покуль паэты не абудзяць мужнасці, напамінаючы сучаснікам, жыхарам паўночных краін, што іх продкі паставілі мяжу нават рымлянам на этнічных рубяжах Германіі, а грэкам, самому Аляксандру Македонскаму—на Дунаі. Гусоўскі запэўнівае каралеву, што «адвечная сіла неба і мужнасць нашага ратніка не падвядуць» пры адной умове, калі не паддамося «круцельству некаторых» (дарадчыкаў.— *У. К.*) і «уласнай бяздзейнасці» (52).

Такім чынам, паэзія не толькі апявае подзвігі, яна ўзбройвае мужнасцю, рыхтуе на подзвіг, ахоўвае ад расхалоджваючых уздзеянняў і ўвекавечвае тых, хто здзяйсняе подзвігі і апякуецца песнярамі. Мастацтва прыпісвае герояў да гісторыі, само яно — гістарычны занятак.

Думка пра лёс мастакоў і грамадскае прызначанне мастацтва дае нам ключ да разумення творчай задачы, якую ставіў перад сабою аўтар «Песні пра зубра». У прадмове да паэмы ён піша, што апякун і пратэктар, біскуп

Эразм загадаў яму, свайму сакратару і дарадчыку, «напісаць што-небудзь аб прыродзе і паляванні на звера, жадаючы паказаць папе (рымскаму) постаць зубра ве толькі ў натуре, але і ў словах» (51). Заказ біскупа, як не цяжка заўважыць, далёкі ад таго высокага разумення грамадскай місіі мастацтва і мастака, якой прытрымліваўся сам аўтар.

Хоць ён дыпламатычна і робіць жэсты сціпласці, але застаецца высокай думкі пра сябе як паэта, асмельваецца даваць парады амбітнай каралеве. Ён першы ў беларускай літаратуры паставіў мастакоў, твораў ідэй, над воінамі і каралямі. Ідзі, у яго разуменні, непераможная зброя. Пішучы слова да каралевы, Гусоўскі напэўна не думаў, што жыццё і словы яго дадуць пачатак аднаму з матываў патрыятычнай легенды беларускай народнасці, якая толькі складвалася ў Вялікім княстве Літоўскім. Гусоўскі быў вестуном гэтай народнасці, паэтам, які сцвярджаў яе права на прысутнасць і ўдзел у гісторыі.

Біяграфічны пункт

Польскія гісторыкі літаратуры, якія яшчэ ў мінулым стагоддзі выявілі і высока ацанілі мастацкую самабытнасць лацінскіх твораў Гусоўскага, адзінадушна прызнаюць, што ён быў беларусам па паходжанню¹ і патрыётам Вялікага княства Літоўскага — дзяржавы, якая аб'ядноўвала ўласна літоўскія землі (Жамойць і Аўкшоту), беларускія і ўкраінскія. Здагадкі пра беларускае паходжанне Гусоўскага робяцца, між іншым, на падставе расшыфроўкі яго прозвішча. У пісьмовых творах ён пазывае сябе *Hussovianus*, *Ussovius*, відаць, ад назвы Гусава, Гушчава ці Усы. Так называлася некалькі паселішчаў і рачулак на Беларусі, між іншым, прыток Нёмана ў зоне Налібоцкай пушчы і прыток Дняпра. Гусоўскаму даводзілася пераплываць на кані Дняпро, які ён на антычны лад заве глыбокім Барысфенам. Адсюль паўстаюць гіпотэзы, што радзімай аўтара «Песні пра зубра» магло быць Верхняе Прыдняпроўе або Наднямонне. Выказваюцца і меркаванні, што краем юнацтва паэта была Белавежская пушча.

Нарадзіўся Мікола Гусоўскі ў 70—80 гг. XV стагоддзя² ў сям'і вялікакняжага лаўца, ці лоўчага. У тую пару лаўцамі былі людзі вольныя,

¹ Першым, хто прызнаў, што аўтар «Песні пра зубра» не з'яўляецца палякам, быў польскі літаратуразнавец А. Ужэснёўскі, яго падтрымаў паэт і перакладчык паэмы Казімеж Тэтмаер.

² Пяцісотгоддзе Гусоўскага адзначалася па рашэнню ЮНЕСКО ў 1980 г.

шляхецкага стану, хоць яны маглі і не ўладаць зямельнай уласнасцю, не мець прыгонных сялян, а жыць толькі са службы, з лавецкага промыслу.

Княжацкая паляўнічая дружина ўяўляла сабой складаны прафесійны калектыў, у які ўваходзілі станаўнічыя — спецыялісты па расстаноўцы стральцоў на звярыных тропках, аб'ездчыкі, што наводзілі гайню хартоў на буйнога зверга, асочнікі — майстры стаўляць сеткі на ласёў і аленьяў, сакольнікі — дрэсіроўшчыкі сокалаў і знаўцы сакаліных ловаў. Узначальваў дружыну лоўчы — самы вопытны чалавек сярод іх. Ад жніва да святога Вайцеха (25 красавіка) кружылі паляўнічыя па лясах і пушчах, здабываючы сваім князям і панам смачную спажывальную ежу. Яшчэ з першабытных часоў асобным часткам звярыных туш прыпісваліся лячэбныя ўласцівасці. Мяса дзікіх звяроў цанілася значна вышэй, чым свайскіх, адсюль прывілеяванае становішча лаўцоў, чья прафесія прыраўноўвалася да рыцарскага занятку, удзел у паляванні лічыўся прыстойным нават для каранаваных асоб і саноўнікаў царквы. Ягайла і яго сын Казімір увялі звычай адорваць паляўнічымі трафеямі вельможаў і універсітэцкіх вучоных. Сігізмунд Стары прывучыў да палявання нават каралеву Бону. Ён дазволіў паляваць у каралеўшчынах на зайцоў, тхароў, ваўкоў, лісоў і расамахаў прыгонным мужыкам, пакінуўшы для каралеўскіх паляванняў толькі буйнога зверга. Называлася гэтак выключнае права *jus regale* (права арыстакратаў).

З дзіцячых гадоў прывучаў бацька Міколу Гусоўскага да паляўнічай прафесіі, якая была не спортам ці пацехай, а цяжкой працай, гаспадарчым промыслам і, галоўнае, заняткам рыцарскім, школай мужнасці, сродкам фізічнай і маральнай загартоўкі моладзі, якая на паляваннях прывучалася да вайскавай справы, што была тады пачэсным абавязкам шляхты, а ў Полацку і Віцебску яшчэ — конных гараджан, звязаных з землеўладаннем. Гусоўскі прайшоў гэтую школу і, як падкрэслівае ў паэме, многае пазнаў і зведаў на паляўнічых сцежках. Прафесійна расказвае ён пра паляванне на зубра, пра абавязкі і маральныя якасці ўдзельнікаў ловаў, ацэньваючы іх паводле дружнынага кодэкса этыкі. Гусоўскі ганарыцца коліняй асабістай прыналежнасцю да паляўнічых дружын, а суровыя норавы і крытэрыі, што панавалі ў гэтым асяроддзі, ужывае як універсальныя нормы, прыдатныя для меркавання аб чалавеку:

*Край мой (цяпер ужо ўласнасць Кароны) калісьці
Я перамераў удоўжкі і ўпоперак пешишу.
Змалку ад бацькі вучыўся ў бясконцых абходах*

*Крокам нячутным ступаць, каб нішто не шурхнула,
І спасцігаў, як звяроў прыкмяцаць па бярлогах
Нюхам, і вухам, і вокам. Без якасцей гэтых
Не намалюеш, бо звер палахлівы і пільны.
Колькі патоў ён, бывала, зганяў з мяне ў зімнюю сцюжу,
Коп'і шыбаць прымушаючы з бегу наводмаш!
Колькі нагледзеўся смерці, наслухаўся енку
У пушчах, пакуль мяне, сына, вучыў палясоўшчык! (63)*

Смеласць, вынослівасць, здружанасць, гатоўнасць у крытычны момант прыняць на сябе небяспеку, выручыць таварыша, які трапіў у бяду, вось рысы характару, якія Гусоўскі асабліва высока цэніць у мужчыне-паляўнічым, патэнцыяльным воіне, абаронцы радзімы. Такімі рысамі натуры валодаў ён сам і, як сведчаць кароткія рэмаркі ў тэксце паэмы, ганарыўся тым, што «быў і адважны, а дзе й неразважны».

У паляўнічых дружных навучыўся будучы паэт-лацініст чытаць кнігу роднай прыроды, адкрыў тайны звярыных тропаў, пазнаў павадкі звярыны, вывучыў прыкметы на пагоду і паляўнічае шчасце. Ён зведаў буйныя норавы вясновых разводзяў і наслухаўся мудрага гоману лясных волатаў-дубоў, гартаваўся ў пагоні за зверам, у рукапашных сутычках з зубрам і турам. Пераходзіла на яго і адчуванне прэстыжнасці паляўнічай прафесіі, калі гарадскія разлікі пастаўлялі княжацкім лаўцам харчы і корм — цялячыя голавы для сабак і вантробы для сокалаў, а сяляне — давалі дружным начлег і страву, фураж для коней.

Мікола Гусоўскі быў прыгавораны спадчынай прафесіяй на вандроўнае жыццё, у сувязі з гэтым пытанне аб яго родных мясцінах траціць істотнае значэнне. За выдатнага песняра зубрыных паляванняў могуць спрачацца ўсе беларускія пушчы і рэкі так, як спрачаліся за Гамера грэчаскія гарады. Прыведзеная згадка, што Гусоўскаму даводзілася перамераць пехатой або вярхом на кані ўвесь свой край, дае падставу меркаваць, што бацька яго служыў у лавецкай дружыне вялікага князя, а не быў адным з палясоўшчыкаў, асаджаных у нейкай канкрэтнай пушчанскай мясціне.

Прозвішча Міколы з Гусава ўказвае на сталую мясціну, але, мажліва, гэта была мясціна, адкуль паходзілі продкі, а не сам паэт. Калі прыняць, што прозвішча яго на роднай мове гучала як Гусоўскі, то давядзецца лічыць яго тыповым шляхціцам, бо якраз у пачатку XVI стагоддзя польская шляхта асвойвала прозвішчы такога тыпу, замяняючы імі даўнія рэдавыя назвы, якія складваліся з імён і далучаных да іх назваў

родных паселішчаў. Дакладней было б назваць паэта Гусавянінам, чым Гусаўскім, а тым больш Гусоўскім — на польскі лад, аднак апошні варыянт прозвішча занадта прыжыўся, каб ад яго можна было адмовіцца.

Паляўнічыя дружныны часоў Гусоўскага — гэта тое асяроддзе, у якім трывала жылі патрыярхальныя традыцыі і прадаўнія павер'і, прыкметы, нават асобныя «прафесійныя» прымхі. Пospех на паляванні ў многім залежаў ад збегу акалічнасцей, шчаслівай выпадковасці, удачы, усё гэта ў свядомасці нашых продкаў азначала дзеянне якіхсьці таямнічых сіл, якія або спрыялі, або шкодзілі лаўцу.

Трэба было навучыцца задобрыць гэтыя сілы, выконваючы паляўнічы рытуал, чынячы магічныя дзействы і вышэптваючы заклінанні. Мікола Гусоўскі засвоіў загадкавы свет паляўнічых міфаў, прыкмет і павер'яў і напоўніў ім аўтарскія адступленні паэмы. Ведаць родную прыроду азначала для паляўнічага — шкадаваць і любіць яе, бо гэта арэна яго дзейнасці, аснова яго поспехаў. Багаці і лясоў і рэк складалі тады гордасць і славу айчыны, стваралі ёй добрае імя ў свеце, вабілі заморскіх купцоў. Праўда, спакушалі яны і ворагаў, крываваых грабежнікаў. У часе варожай навалы паляўнічыя абавязаны былі надзяваць рыцарскі рыштунак і бараніць сваю зямлю ад навалы. Гусоўскаму не давялося прымаць удзел у вайне, але паданні пра войны супраць татар, напэўна, жылі сярод дружыннікаў і простага люду. Невыпадкава П. Шпілеўскі яшчэ ў XIX стагоддзі запісаў у ваколіцах Койданава легенду пра перамогу над ханам Кайданам¹. У кожным разе паляванне для яго — гэта як бы мірны варыянт вайны, занятак пачэсны, але цяжкі і суровы.

Магчыма, Мікола пайшоў бы следам свайго бацькі і застаўся выдатным паляўнічым на службе ў вялікага князя ці ў якогасьці знатнага беларускага магната, калі б не наступіла вялікая вясна Адраджэння, якая адкрыла перад маладымі здольнымі людзьмі новыя спакусы, падняла прэстыжнасць адукацыі, ведаў, кніжнай мудрасці. Пацягнуліся да асветы, культуры, духоўных каштоўнасцей беларускія гараджане і шляхта. Спакуса найшла і на маладога лаўца. Недзе навучыўся ён чытаць «граматы рускія», пісаць кірылаўскімі літарамі, атрымаў доступ да старадаўніх рукапісаў, якія маглі перахоўвацца ў нейкай царкве, касцёле ці манастыры або ў фамільнай бібліятэцы якогасьці магната, што з фантазіі адкрыў туды дзверы дапытліваму лаўцу. Інтэлектуальная

¹ Шпилевский П. Путешествие по Полесью и Белорусскому краю. Спб., 1854. с. 79.

актыўнасць прывяла Гусоўскага да знаёмства з вучоным мужам і вялікім княжацкім пісарам Эразмам Цёлкам (па-латыні Vitellius), які, выявіўшы ў простым лаўцу быстры розум, кемнасць і памятлинасць, прыблізіў юнака да сябе, стаў яго апекуном-пратэктарам, павёў у краіну навукі і культуры.

Эразм Цёлка паходзіў з мяшчанскай сям'і і сваёй кар'ерай абавязаны быў здольнасцям, поспехам у навучы і, як гаварылі зайздроснікі, удачы. Ён атрымаў у Кракаўскім універсітэце ступень бакалаўра, потым магістра свабодных навук. Лёс прыблізіў яго да вялікага князя Аляксандра, які даў яму пасаду пісара вялікакняжацкай канцэлярыі. Прозвішча Цёлка сучаснікі маглі асацыяваць не з назвай праявіўшага рахманай жывёліны, а з назвай старадаўняга польскага шляхецкага герба, якім ганарыліся многія ўладальнікі.

Мажліва, яшчэ тады, калі сагрэты княжацкай ласкай магістр філасофіі, гараджанін пачаў збліжацца з элітаю ўлады і пацягнуўся да модных у гэтым асяроддзі лавецка-рыцарскіх заняткаў, тады і звёў яго выпадак са здатным і да ловаў і да лавецкіх бясед, таксама маладым і на тутэйшыя меркі адукаваным Міколам з Гусава. Маладыя людзі прыйшліся да густу адзін аднаму, а мена ўзаемных паслуг адбылася натуральна: за пасвячэнне ў сакрэты лавецкага майстэрства, а мо і за выручку ў небяспечнай прыгодзе Эразм Цёлка адплаціў шырокім жэстам: забраў здольнага лаўца ў Вільню і адарыў яго лацінскай адукацыяй і гуманістычнай культурай, дабротамі, якімі карыстаўся сам. Узыходзячы на вышэйшыя ступені кар'еры, Эразм Цёлка паднімаў і Міколу Гусоўскага.

Вялікакняжацкая канцэлярыя ў часы Гусоўскага была высокаю ўстановай. Тут ствараліся праекты дзяржаўных дакументаў, рэдагаваліся тэксты законаў і зацвярджаліся прывілеі. Канцэлярыя падпарадкоўвалася канцлеру, які ў сучасным разуменні быў міністрам замежных спраў і юстыцыі, а ў нейкай меры нават і ўнутраных спраў у адной асобе, паколькі стаяў на варце законнасці, сімвалам якой была вялікая каралеўская (княжацкая) пячатка. Канцлер насіў яе пры сабе і абавязаны быў публічна знішчыць на пахаванні караля.

Усе заканадаўчыя акты і важнейшыя дакументы замацоўваліся гэтай пячаткай. Канцлер мог адмовіцца паставіць пячатку нават пад каралеўскім прывілеем, калі яго змест разыходзіўся з законам і прававой традыцыяй краю. Зацікаўлены чалавек павінен быў за «пячатаванне» плаціць. Так у канцлера збіраліся значныя сумы грошай. Маючы сродкі і ўладу, канцлеры імкнуліся ўмацоўваць аўтарытэт устаповы, яны набіралі адукаваных, добра дасведчаных у законах людзей. У эпоху Адраджэння

некаторыя канцлеры мелі звычай падбіраць здольных кандыдатаў і па свой кошт пасылаць іх вучыцца за мяжу.

Сучасны польскі даследчык Г. Барыч дапускае, быццам і Гусоўскі мог вучыцца ў Італіі і нават чытаць у Балонскім універсітэце ў 1519 годзе курс рыторыкі, выступаючы пад прозвішчам Мікалая Альбінуса, паляка-літвіна. У 1520 годзе той здольны літвін абараняў навуковую ступень доктара філасофіі. Што ж, гэта мог бы быць і Гусоўскі, каб к таму часу ён быў маладзейшы і не стаў ужо фаміліярусам, дамаўніком, дарадчыкам Эразма Цёлка і не ехаў з ім у 1518 годзе ў Рым у складзе дыпламатычнай місіі. У 1504 годзе, яшчэ пры каралю Аляксандру Ягелоне, была афіцыйна зацверджана пасада вялікага кароннага сакратара, які на практыцы кіраваў працай канцылярыі, з'яўляўся фактычна намеснікам канцлера, г. зн. амаль што міністрам. Вось гэтую высокую пасаду яшчэ да яе зацверджання заняў у 1494 годзе любімец Аляксандра Эразм Цёлак. У Вялікім княстве Літоўскім сакратар называўся вялікім пісарам, ці, як трапна назваў Максім Багдановіч у вершы «Безнадзейнасць», панам пісарам.

Вялікакняжацкі пісар — адзіная высокая пасада ў княстве, на якую дапускаліся людзі нешляхецкага стану за адукаванасць. Як лічаць польскія гісторыкі, каралеўская, а заадно і вялікакняжацкая канцылярыі сталі ў эпоху Адраджэння першымі вогнішчамі, каля якіх збіраліся групы свецкай інтэлігенцыі — новай праслойкі, якая падымалася ў верхавіну грамадства за вучонасць. Па сярэдневяковай традыцыі каралеўскія сакратары і вялікакняжацкія пісары часта ўдастоіваліся высокіх духоўных санаў і пасад. Такая годнасць сустрэла і Эразм Цёлка. У Вільні ён прыняў духоўны сан, стаў канонікам Віленскай капітулы, а потым плоцкім біскупам.

У эпоху Адраджэння тытул каралеўскага сакратара ці вялікакняжацкага пісара стаў важным ганаровым званнем. Каралі ўзнагароджвалі ім вучоных і паэтаў, якія ў канцылярыі зусім не працавалі, напрыклад, яго насіў паэт Ян Каханоўскі. Канешне, нельга лішне ідэалізаваць пісарскага звання, як і ўсякая бюракратычная група, пісары маглі перарастаць у касту. Захаваўся ў памяці сучаснікаў жарт Каралеўскага блазна Стапчыка, які аднойчы разам з Сігізмундам Старым прысутнічаў у Вільні на відовішчы цкавання сабакамі злоўленага мядзведзя. Кароль заўважыў, што сабакі не надта ўедліва бяруць здабычу, і выгаварыў лоўчым, што сабак, мабыць, абкармілі. Блазан адказаў у апраўданне: «Загадай, міласцівы кароль, выпусціць тваіх пісараў, дык хоць бы няведама як пааб'ядаліся, усё роўна будуць хціва браць».

Жыццёвыя шляхі Гусоўскага і Скарыны пераклікаюцца: выхадцы з сярэдніх пластоў грамадства, абодва яны сталі дзеячамі культуры, прадстаўнікамі новай для Беларусі сацыяльнай групы — свецкай інтэлігенцыі. Праслойка гэтая толькі-толькі складвалася, таму і культурная дзейнасць абодвух гуманістаў часта працякала за межамі Беларусі, хоць слугаванне радзіме для іх было галоўнаю мэтай.

Чытаць і пісаць Гусоўскі мог навучыцца дома, у кожным разе ён згадвае ў паэме, што «свет даўніны вывучаў я па кнігах славянскіх, граматах рускіх, кірыліцай пісаных вязкай». Былі гэта, відавочна, летапісы старажытнай Русі і беларуска-літоўскія летапісы, а магчыма, і юрыдычныя кодэксы і судовыя дакументы, якія ўваходзяць у Літоўскую метрыку. Змест айчынных рукапісных кніг Гусоўскі ставіў высока — упоравень з творамі антычных аўтараў, інакш бы ён пра іх не ўспамінаў у паэме, дзе аўтару належала па тагачасных патрабаваннях быць адукаваным і вучоным. Пазней, ужо, відаць, з дапамогай Эразма Цёлка, Гусоўскі вывучыў мову тагачаснай заходнееўрапейскай навукі і культуры — латынь. Як католік, ён павінен быў чуць гэтую мову з дзяцінства на набажэнствах у касцёлах, але там яна страшыла сваёй незразумеласцю, як мова недасяжнага і ўсемагутнага бога. І вось лавец прабіўся ў таямнічы свет лацінскай кніжнасці. Да гонару Гусоўскага трэба сказаць, што ён захаваў павагу да кніжнасці айчыннай і да народных паданняў. Мовай старажытных рымлян і сучаснай яму адукаванай Еўропы памятливы лавец авалодаў прыстойна, хоць і не выгладжваў яе накшталт зухаватых прыдворных паэтаў. Сам жа застаўся ў вачах прыдворнай каралеўскай эліты экзатычным «літвінам» з загадкавым паляўнічым мінулым, пушчанскай забабоннасцю, каталіцкай верай і лацінскаю паэтычнаю культурай. Тое, што Гусоўскі быў на службе ў Эразма Цёлка, калі той заняў пасаду епіскапа ў цэнтральнай Польшчы (Плоцк стаіць над Віслай, ніжэй Варшавы), даказвае, што яго прыныцпал не перастаў займацца справамі суседняй краіны. Адсюль паходзілі многія вяльможы, прадстаўнікі палітычнай групоўкі, духоўным важаком якое быў Эразм Цёлка, і тут, у Вялікім княстве Літоўскім, вялася барацьба за дамінацыю каталіцкай часткі магнатаў. Ад вынікаў гэтай барацьбы залежаў лёс краю, яго сувязь з Польшчай.

Біяграфія М. Гусоўскага ўвасабляе пэўныя сацыяльныя зрухі, якія адбываліся на Беларусі на пачатку Адраджэння, калі цераз вучобу, асвету і творчасць выходзілі на паверхню жыцця здольныя людзі з сярэдніх і нават ніжэйшых саслоўяў, паколькі пачыналі тады ўраўноўвацца ў

грамадскай цане радавітасць, рыцарская знатнасць і вучонасць, адукаванасць.

Сам Гусоўскі, напэўпа, успрымаў свой пераход ад паляўнічай долі да інтэлігенцкай прафесіі як падвышэнне сацыяльнага стану і ў той жа час як незваротную страту чагосьці дарагога. Каб гэта адчуць, трэба памятаць, што лавецкая дружина той пары ўяўляла сабою натуральны калектыў загартаваных паходамі і гераічным адольваннем небяспекі мужчын. У гэтым калектыве панавала патрыярхальная прастата, дух сямейнай зродненасці, павага да вопыту старэйшых і бацькоўская апека над маладымі, пачаткоўцамі, якія вырасталі пад наглядом і заахвочвальным прыкладам умельцаў. Тут ён навучыўся не толькі паляваць, а і сябраваць, жыць у калектыве, палюбіў прыроду і дзіўныя паданні, мудрыя прыказкі і дасціпныя прыкметы, авалодаў вусным расказам — любімым заняткам паляўнічых на стаянках. Гусоўскі пазнаў цераз дружыннікаў душу свайго народа, палюбіў яго і захачеў расказаць пра свой народ свету.

Відаць, да навукі ўзялі Гусоўскага пазнавата, і ён з цяжкасцю даходзіў да такой спраўнасці ў лацінскай мове, якую мелі яго калегі, што вырасталі пад святлом кніжных ведаў змалку год. Недахопы адукацыі былі паляўнічы кампенсаваў жыццёвым вопытам, што для паэта вельмі істотна. А ўсё ж такі яго не пакідала адчуванне раздвоенасці і пераконанне, што для паляўнічай справы ён больш здатны, чым да справы пяра.

Адрыў ад сяброў-дружыннікаў, ад штодзённых зносін з прыродай ён адчуваў душой як ахвяру, мажліва, занадта вялікую, якую давялося прынесці ўзамен за кніжную навуку. Хіба толькі высокі аўтарытэт Эразма Цёлка-Вітэліуса, які ахоўваў паэта ад нядобразычліўцаў, прыносіў Гусоўскаму паталенне душы. Напэўна, з адчування гонару сваім лавецкім вопытам, набытым у маладосці, які назаўжды звязаў яго з народам і радзімай, зарадзілася ў Гусоўскага патрэба і смеласць расказаць і напісаць паэму свайго жыцця «Песню пра зубра».

Паэма была створана ў 1522 годзе ў Рыме. Аўтар упершыню наведаў «вечны горад», калыску рэнесансавай культуры і мастацтва, у 1518 годзе ў якасці дарадцы Эразма Вітэліуса, які па даручэнню Сігізмунда Старога ўзначаліў дыпламатычную місію Рэчы Паспалітай у Ватыкан. Дапытлівы дарадчык пазнаёміўся са здабыткамі рэнесансавай культуры, увайшоў у кантакты з культурнаю верхавінай грамадства, урэшце сам адважыўся на творчасць. Лёс паэмы аказаўся драматычным ад самога яе нараджэння: у 1522 годзе памёр у часе эпідэміі чумы Эразм

Цёлак, Гусоўскі закончыў твор і выдаў яго ўжо як даніну памяці нябожчыку, вярнуўшыся ў Кракаў у 1523 годзе. Дапамаглі ў выданні твора ранейшыя сувязі аўтара з вучоным-італьянцам Карлам Бэнонскім, з каралеўскім сакратаром Янам Каханоўскім і яшчэ жывая памяць пра аўтарытэт нябожчыка мецэната.

У зборнік, які носіць назву паэмы, Гусоўскі ўключыў адзінаццаць лацінскіх вершаў, напісаных таксама ў Рыме, сярод іх адрасаваны Эразму Цёлку верш «Суцяшэнне», у якім паэт і дарадчык выказаў маральную падтрымку паслу, калі кароль у 1521 годзе звольніў таго ад дыпламатычных абавязкаў, паддаўшыся націску палітычных праціўнікаў Цёлка, што не хацелі, каб Рэч Паспалітая ўпраглася ў кааліцыю еўрапейскіх дзяржаў, хоць бы і скіраваную супраць турак і татар.

Чумны 1522 год аказаўся для загартаванага лавецкімі нягодамі Гусоўскага трагічным, страшным, але і творча плённым. У гэтым годзе ён напісаў тры вершы, якія эмацыянальнай напружанасцю і страснасцю пераклікаюцца з жахлівымі паляўнічымі мясцінамі паэмы, з павер'ямі, што нараджаюцца ад страху. Самы аб'ёмісты верш «На ахвяраванне чорнага быка» асуджае забабоннасць і хісткасць веры ў жыхароў «святога горада», якія паддаліся паніцы і са страху паверылі нейкаму знахару-шарлатану і па яго нагавору прынеслі крываваю ахвяру язычніцкім багам, урачыста спалілі галаву чорнага быка з просьбамі захаваць горад ад паморку.

Два іншыя вершы з'яўляюцца ўжо хрысціянскімі духоўнымі ахвярамі самога аўтара, гэта малітвы святым Себасцьяну і Анне, якія лічыліся ў хрысціянскім свеце апекунамі ад пошасцей і стыхійных бед. Апісанне жахаў і чалавечых пакут зроблена з такой страннасцю, якую можна бачыць хіба на палотнах Эль Грэка. Праявы масавага страху здараліся і на радзіме ў часе паляванняў, але тут, у ахопленым смерцю горадзе, апантанасць страхам і адчаем пераходзіць усе межы. Усё бачанае ўносіць паэт у малітву, каб праўдаю ўзрушыць святых. Ахвяры чумы перастаюць валодаць сабой: бацька заціскае рот хвораму сыну, каб гарадская стража не пачула яго стогнаў, муж, не помнячы сябе, душыць за горла і не дае плакаць жонцы над памерлым дзіцём. Месцамі аўтара агортвае сумненне ў боскую справядлівасць, ён не можа зразумець, чаму, за чые грахі павінны пакутаваць ні ў чым не вінаватыя людзі, гуманістычны пратэст супраць пасланных богам няшчасцяў складае аснову пафасу гэтых малітваў.

З большай стрыманасцю і зміранасцю напісана Гусоўскім эпітафія для «надгробку» памерламу ад чумы апекуну і заступніку Эразму Цёлку, якога і пахаваць давялося на чужыне.

Як бы паверыўшы ў сваё літаратурнае прызвание, Гусоўскі напісаў у Кракаве запар яшчэ два лацінскія творы буйных жанраў — гістарычную паэму «Новая слаўная перамога над туркамі ў ліпені месяца», дзе пафасна выказаў патрыятычныя пачуцці ў сувязі з пераможнаю бітвай пад Церабоўлем у 1524 г., а таксама вершаваны пераказ «Жыцця і подзвігу св. Гілцынта» (1525), а пазней і некалькі іншых. На жаль, ніводзін з іх не прыбавіў новых лаўраў у вянок паэта. Тэмы іх не судакраналіся з асабістым жыццёвым вопытам аўтара, апора на які дазволіла дабіцца высокай праўдзівасці і арыгінальнасці першай паэмы. Састарэлы, пакінуты лёсам і хворы паэт не змог падняцца ўжо да такой вышыні, на якую ўзышоў у «Песні пра зубра». Фактычна Гусоўскі застаўся паэтам аднаго твора, але гэта быў твор не толькі яго жыцця, што выяўляў вопыт паляўнічага і дзяржаўнае мысленне паэта-дыпламата, але твор нацыянальнага маштабу, які асэнсоўваў месца радзімы аўтара на шляхах гісторыі.

Дзяржаўнасць мыслення, спалучаная з паэтычнасцю адчування, з'яўляецца асновай змястоўнасці паэмы жыцця Міколы Гусоўскага. Праўда, літаратурны лёс гэтага шэдэўра аказаўся нялёгкім, каля чатырох стагоддзяў «Песня пра зубра» праляжала амаль забытай. Знешняю прычынай гэтага быў, напэўна, той факт, што тэкст напісаны на латыні, мове, якая ўжо ў часы Гусоўскага выцясняялася з еўрапейскага прыгожага пісьменства мовамі нацыянальнымі. Зразумела, што мярцвеючая мова, чужая, не пасавала да патрыятычнага адраджальнага пафасу твора. Але галоўная прычына — гэта нацыянальны ціск, які неўзабаве абрушыўся на беларускую народнасць і стрымліваў развіццё яе духоўных сіл. Факт, што на беларускую мову паэма была перакладзена зусім нядаўна, у 1969 годзе, паказальны як сведчанне таго, што працэс станаўлення і гістарычнага развіцця беларускай нацыі і яе культуры працякаў у феадальную і буржуазную эпохі вяла і замаруджана, уздым наступіў менавіта ва ўмовах сацыялізма. Але над усім лунае ісціна, што сапраўднае мастацтва — неўміручае, ідэі радзімы, гістарычнага быцця народа жывуць насуперак абставінам.

Нараджэнне і жыццё твора

Экспазіцыю паэмы складае аўтарскі расказ пра тое, як узнікла задума і па чыёй волі гэтая задума рэалізавалася. Факты, прыведзеныя Гусоўскім, адлюстроўваюць спецыфічныя для эпохі Адраджэння ўмовы жыцця і творчасці мастака. Мастацтвы тады толькі пачыналі вырастаць з рамёстваў ці дзелавой практыкі і складвацца ў асобную галіну духоўнай дзейнасці, таму было звычайна абыходзіцца з мастакамі як з рамеснікамі. Паэт расказвае пра здарэнне, якое мела месца ў Рыме, на трэцім ці чацвёртым годзе прабывання дыпламатычнай місіі Эразма Цёлка пры папскім двары. Папа Леў X усё адкладваў планы ўтварэння саюза хрысціянскіх дзяржаў, скіраванага супраць агрэсіі туркаў і татар, але не адпраўляў пасольства з адмовай. Нават калі Сігізмунд Стары пад націскам палітычнай апазіцыі астыў да гэтай ідэі ды звольў пасла ад даручанага абавязку, пасол працягваў перагаворы па ўласнай ініцыятыве. Усё гэта падштурхоўвала дыпламата выкарыстаць любыя прымальныя сродкі, што маглі паўплываць на рашэнне Льва X. Нечакана здарыўся зручны выпадак: калі пасольства Эразма Цёлка прысутнічала на відовішчы бою быкоў, нехта са світы заўважыў, што ўсё тут вельмі падобна на зубрыныя ловы. Сапраўды, удзельнікі бою быкоў гуртаваліся ў калектывы, падобныя да лавецкіх: там былі пешыя тарэадоры, якія ўмелі дражніць быка чырвонымі посцілкамі, наводзячы яго на пікадораў, коннікаў, а тыя ўжо калолі раз'юшанага быка пікамі, потым уключаліся ў бой так званыя бандэрыльё і спрытна ўбівалі ў карак быка тры малыя дзіды, упрыгожаныя сцягамі. У канцы бою на сцэну выходзіў матадор, які забіваў быка ўдарам шпагі. У выпадку няўдачы паранены бык мог кінуцца на свайго праціўніка, і гэта быў самы небяспечны момант, які дастаўляў глядачам вострыя адчуванні.

Мікола Гусоўскі якраз прысутнічаў у часе гаворкі на папскай трыбуне і ўключыўся ў размову пра паляванне на зубра. Расказ зацікавіў папу Льва X, які зыказаў жаданне дастаць чучала зубра і расказ пра яго выгляд, норавы і паляванне, выкладзены вершамі. Пасол спешна зарэагаваў на пажаданні папы, спадзеючыся мацней зацікавіць яго палітычнымі мэтамі сваёй місіі. Эразм Цёлка паслаў ганцоў да віленскага ваяводы, князя Радзівіла, з просьбай прыслаць у Ватыкан чучала самага буйнога зубра. Міколу Гусоўскага мецэнат абавязаў неадкладна напісаць паэму. Адчуўшы адказнасць даручэння, Гусоўскі набраўся адвагі, працу над паэмай параўнаў з небяспекай, якую адчувае паляўнічы, калі ідзе на зубра, не маючы належнага ўмельства і вопыту, але ўсведамляе

пачэснасьць абавязку. З аўтарскіх прызнаньняў можна зрабіць вывад, што «Песня пра зубра» была першым значным творам Гусоўскага. Але не выключана, што яшчэ раней ён быў вядомы сваім умельствам лацінскай версіфікацыі, дарэчы, гэтаму занятку вучылі тады ўсіх шкаляроў, якія навучаліся латыні. У арыстакратычным асяроддзі было прынята ўпрыгожваць розныя ўрачыстыя моманты жыцця вершаванымі творамі тыпу панегірыкаў, эпіграм, прывітаньняў. Лацінская версіфікацыя не дужа цяжкая: верш там не мае рыфмы, толькі рытм. Але стварэнне паэмы — гэта якасна іншая задача, чым проста вершаскладанне, для стварэння паэмы патрэбны талент і вопыт, здольнасць грамадска-гістарычнага мыслення і вобраза-творчасці. Паэма, як форма ўвасаблення рэчаіснасці, адрозніваецца ад вуснага расказу. Хоць у гераічныя часы паэмы складаліся і выконваліся як вусныя творы, але гэтыя творы спяваліся, а не апавядаліся, яны мелі іншую, больш высокую, чым праязныя расказы, ступень мастацкай арганізацыі тэксту, што рабіла іх больш эмацыянальнымі, змястоўнымі, філасафічнымі. Рэнэсансавы чытач, асабліва такі начытаны і адукаваны, як Леў Х, спадзяваўся знайсці ў творы водгалас паэмнай традыцыі антычнасці, працяг вядомых узораў Гамера, Гарацыя або Дантэ. Вусны расказ можа складацца з шэрагу каларытных здарэнняў, якія не абавязкова вяжуцца паміж сабою ў структурна-лагічнае ці эмацыянальнае цэлае, а для таго, каб расказ узвысіўся да паэмы, неабходна дабіцца вышэйшай ступені арганізаванасці, інакш не атрымаецца эфекту паэмнасці твора. Мікола Гусоўскі пачаў адбіраць і ўпарадкоўваць размоўна-апавядальны матэрыял па схеме, намечанай у загаловаўку: расказ пра выгляд зубра, дзікі нораў і паляванне.

Але апісанне толькі выгляду жывёлы патрабавала выказаць адпосіны да ўсталяваных у кнігах антычных і хрысціянскіх пісьменнікаў стэрэатыпаў. Так Пліній, апісваючы зубра, сцвярджаў, быццам у яго рог на пысе, як у насарога, і служыў гэты рог грознаю зброяй. У іншых аўтараў паўтаралася версія, быццам зубр — драпежнік, жывёла крыважэрная, а на самой справе ён — раслінажэрны рахманы волат. І Гусоўскі выконвае працу вучонага, каб упісаць свой твор у кантэкст кніжных ведаў. Свае прычэпкі ён сціпла называе толькі ўдакладненнямі, але настойліва просіць чытача, які прывык верыць кніжным аўтарытэтам больш, чым жывым сведкам, каб той усё ж прыняў удакладненні, без іх расказ мог бы страціць праўдзівасць і права на існаванне ў літаратуры.

Аўтар паэмы спрачаецца з аўтарытэтнымі папярэднікамі строга паводле правіл палемічнага этыкету: ён ставіцца да апанентаў з павагай,

дазваляе сабе іронію толькі ў адрас тых руцінёраў, чарнільных душ, якія слепа вераць напісанаму.

Паляванні на зубра наогул не былі апісаны ў літаратуры, і Мікола Гусоўскі мог цалкам даверыцца свайму жыццёваму вопыту і прафесійнай памяці лаўца. Такім чынам, галоўнай творчай устаноўкай, якую паставіў заказчык, была пазнавальнасць, і такая арыентацыя супадала з генеральным прынцыпам рэнесансавай эстэтыкі. Менавіта ў эпоху Адраджэння ўсталёўваўся погляд, што мастацтва — гэта перад усім пазнанне, ці, гаворачы словамі Леанарда да Вінчы, родная сястра навукі і законная дачка прыроды.

Гусоўскі ўсведамляў патрабаванні рэнесансавай эстэтыкі, ведаў яе ўстаноўкі на люстраную праўдзівасць паказу жыцця, якая супрацьпастаўлялася сярэдневяковай умоўнасці бачання свету цераз прызму хрысціянскіх міфаў і апокрыфаў, цудоўных сноў, экстазаў, відзненняў і проста фантастычных прыдумаў. Ён разумее, што еўрапейскі чытач не прыме твора, напісанага без уліку патрабаванняў новай эстэтыкі, таму рашыў адкрыта запэўніць чытача, якому па душы толькі праўда, што і ён, яшчэ невядомы, чужаземны аўтар, таксама прыхільнік праўдзівасці, і ён не стане карміць асвечаных еўрапейцаў выдумкамі лясной глушы. Гусоўскі запэўнівае нават лішне часта, ён як бы сам баіцца збочыць са шляху праўдзівасці ў нетры павер'яў, язычніцкай фантастыкі, якая свабодна жыла ў яго на радзіме, сужывалася з хрысціянствам і з іншымі рэлігіямі. Гусоўскі і сам спакушаецца гэтаю фантастыкай, але заўсёды захоўвае пазнавальную дыстанцыю: не падпадае пад уплыў прымхаў, а толькі праўдзіва расказвае пра іх бытанне і ролю ў жыцці сваіх землякоў.

У экспазіцыі паэмы аўтар дакладна паведамляе, як дайшло да напісання твора, прызнаецца, што яму давялося стаць аўтарам па чужой волі. Паэт не скрывае перад чытачом цяжкасці задачы — пісаць песню рукою, якая больш прывыкла да кап'я, лука і стрэлаў, чым да пярэ. Параўнанне пярэ з алеранаю стралой, канец якое мачаюць у атруту, як пярэ ў чарніла, узбуджае ў Гусоўскага асацыяцыю пра паэтычную творчасць і паляўнічую справу: пісаць паэму таксама небяспечна як паляваць на зубра. Паляўнічы можа загінуць, а паэт загавець душой, страціць павагу ў чытача, калі яму не хопіць ведаў і ўмельства. Гусоўскі спадзяецца на сваё веданне матэрыялу, на вопыт, на колішнюю загартаванасць лаўца. Але яму не хапае ўмельства паэтычнай творчасці, ён мастак па няволі.

Паказальна, што ў пачатку паэмы Гусоўскі дае супярэчлівыя звесткі пра сябе як паляўнічага: першы раз, калі хоча падкрэсліць магутнасць зубра, ён малюе сябе баязліўцам, які, здаралася, уцякаў ад раз'юшанага звера, не саромеючыся нават насмешак прасталюдзінаў, а другі раз заяўляе, што бываў на паляваннях адчайна смелым, прайшоў суровую бацькаву школу, стаў вынослівым. Але ці хопіць гэтага і для паэтычнай удачы?

Надзея на ўдачу трымаецца яшчэ і на памяці сэрца: заказ мецэната абудзіў у яго душы ўспаміны: далёкая радзіма, незваротная паляўнічая маладосць загаварылі жывымі галасамі, і ён адчуў у сабе здольнасць завесці іншаземнага чытача, рэнесансавага арыстакрата ў нетры лясістай краіны — Беларусі, захапіць яго экзотыкай гэтага краю, магутнаю прыродай, увасабленнем якой з'яўляецца зубр, і рыцарскімі нормаў народа, што праяўляюцца ў паляванні на зубра. Занятак гэты па небяспецы і мужнасці роўны, а мо і больш значны, чым бой быкоў на арэне цырка ў Рыме. Цераз асацыятыўную паралель: бой быкоў — зубрынае паляванне — Гусоўскі міжволі збліжае Рым з Беларуссю, як краіны, у якіх пануюць падобныя рыцарскія звычаі. На жаль, нельга даведацца, якія старадаўнія летапісы рускія і беларускія чытаў М. Гусоўскі, але, улічваючы яго дапытлівасць і ролю дарадчыка Эразма Цёлка па пытаннях Вялікага княства Літоўскага, трэба дапусціць, што ён ведаў легендарныя аповесці, якія ў яго часы ўводзіліся ў літоўска-беларускія летапісы з хронікі Мацея Стрыйкоўскага і разбудоўваліся, разрасталіся там.

У «Хроніцы літоўскай і жамойцкай» наогул гісторыя чалавецтва падаецца як адзіны непадзельны ланцуг падзей легендарных, міфічных і гістарычна засведчаных. Да міфалогіі адносяць летапісцы звесткі, узятыя з аптычных кніг — «Байка а забабоны элинов», і нават біблейскія творы, напрыклад, паданне пра Вавілонскую вежу, якое выдавала паходжанне розных народаў і моў за божую кару, шматмоўнасцю пакарана ганарлівасць і саманадзейнасць чалавека. У «Хроніцы» расказана спачатку «О напевах турецких, отколь повстали и яко размпожилися и зайшли в тые восточные крайны», а потым і пра «Пачаток и вывод старожитного и валечного народу словенского, з которых Русь и вси словяны початок и рожай свой выводят». Наступны раздзел — гэта «Хроника о Белой и Чорной Руси, восточней, полночной; полуденой и о всех народах их старожитных и княжатах...». Выклад перапыняецца кароткай хронікай польскай, а затым ідзе галоўная частка летапісу: «Вывод и початок о Великом княстве Литовском и Жомойтском, отколь

взяліся і пошлі». Натуральна, што беларуска-літоўскія летапісы ўслаўлялі дынастыю вялікіх князёў літоўскіх, даводзілі іх права на панаванне, распрацоўваючы генеалагічныя легенды, запазычаныя з хронікі Мацея Стрыйкоўскага, які першы стаў расказваць аб прыездзе проста з Рыма пяцісот патрыцыяў, абураных тыраніяй Нерона. Яны па ўзору біблейскіх ізраільцянаў пажадалі знайсці зямлю, дзе можна жыць багата, бяспечна. Такою зямлёю аказалася частка Літвы ў рэчышчы Нёмана і Дубісы. Там вандроўнікі аселі і «размножыліся». Прыезджыя арыстакраты аказаліся больш знатнымі за мясцовых, і па генеалагічнаму праву ім належала панаваць. Так абмяжоўвалася ў правах і прыцяглася беларуская знаць, якая не мела генеалагічнай повязі з Рымам, бо не была каталіцкай па веравызнанню. На справе каталіцкай знаці Вялікага княства Літоўскага не ўдавалася выцесніць беларускую і ўкраінскую арыстакратыю з пануючай эліты. Выдаваліся, праўда, прывілеі, у якіх дэкларавалася выключнае права на высокія пасады магнатаў-католікаў, але пастановы не выконваліся або адпаведныя іх пункты адмяняліся. Правядзенне іх у жыццё магло б скончыцца адрывам беларускіх і ўкраінскіх зямель, якія тады называліся Руссю, ад Жамойці, Аўкшоты, Польшчы, а гэта азначала б канец Вялікага княства Літоўскага. Адзначаная легенда, пададзеная Стрыйкоўскім, будзе, дарэчы, выкарыстана ў часы Сігізмунда магнацкім родам Гашталдаў для ўзвышэння Навагрудскага княства, у якім гэты род займаў высокія пасады¹.

Паказальны ў летапісах кампраміс паміж услаўленнем князёў літоўскіх і неславянскай галіны народнасцей, якія ўваходзілі ў Вялікае княства Літоўскае. Храністы, напрыклад, уключалі ў зводныя аповесці пра бітву на Куліковым полі (пераклад з наўгародскіх летапісаў), дзе рэзка асуджаўся Альгерд (фактычна яго сын Ягайла) за намер дапамагчы Мамаю.

Ідэя далучыцца гістарычнаю думкай да Рыма трапіла ў беларускія летапісы па волі каталіцкай знаці Вялікага княства Літоўскага, якой хацелася дамінаваць над праваслаўнай знацю ўсходнеславянскага паходжання. У моманты абвастрэння адносін з Маскоўскаю дзяржавай каталіцкая арыстакратыя распускала прыдумкі, што праваслаўная шляхта і духавенства — ненадзейны элемент. І хоць вызваленчы рух вялікаросаў быў скіраваны ў асноўным супраць татар, пануючыя колы Польскай

¹ Улашчак Н. Н. Введение в изучение белорусско-литовского летописания. М., 1985.

Кароны і каталіцкая арыстакратыя Вялікага княства Літоўскага не здолелі знайсці з ім агульнай мовы. Перашкаджалі амбіцыі аб утварэнні трэцяга Рыма. У сваю чаргу расійскі феадалізм, закончыўшы аб'ядноўваць карэнна рускія землі вакол Масквы, перайшоў да разбудовы сваёй дзяржавы ў межах старажытнай Русі, ігнаруючы той факт, што на заходніх яе тэрыторыях, у Вялікім княстве Літоўскім, паспелі скласціся дзве новыя народнасці — беларусы і ўкраінцы. Утварэнне вялікарускай дзяржавы апраўдвалася таксама легендамі аб трэцім Рыме, толькі ўжо праваслаўным... Як бачым, рускім, беларускім і літоўскім летапісцам, дакладней іхнім вяльможным заказчыкам і апекунам, сніліся тыя ж сны, толькі па-рознаму тлумачыліся — кожны на карысць сваіх сюзерэнаў. Гусоўскі не ўключаецца ў вялікадзяржаўную міфатворчасць і пашырэнне ідэі трэцяга Рыма, хоць з'яўляецца католікам і слугою каталіцкага біскупа. Яго ідэалам з'яўляецца краіна, вольная ад міжусобіц і звязаная абарончымі саюзамі з еўрапейскімі дзяржавамі, ідэал адроджанага княства часоў Вітаўта. Вярнуць гераічную веліч яго радзіме, па разуменню Гусоўскага, можа найперш розум і воля мясцовых князёў, іх адчуванне гістарычнай адказнасці і падтрымка Рыма, калі той створыць саюз хрысціянскіх дзяржаў і скіруе яго супраць агрэсараў — туркаў і татар. Абарончая вайна павінна згуртаваць народ і адрадыць страчаную ў міжусобіцах моц і веліч.

З пазіцыі пазнавальнай змястоўнасці Гусоўскі падыходзіць і да трэцяй крыніцы матэрыялу свайго твора — мясцовых, памятных з дзяцінства і пашыраных сярод паляўнічых легенд, павер'яў пра зубра, тых захапляючых, але часта неверагодных расказаў, якія жылі сярод паляўнічых і трымалася на аўтарытэце даўнасці. Паэт праводзіць іх крытычную праверку на аснове ўласнага вопыту. Гусоўскі будзе агаворваць народныя прымхі, хоць і не асмеліцца начыста адхіляць, паколькі яны інтрыгавалі яго і маглі захапіць чытача незвычайнасцю, займальнасцю расказаў пра здарэнні выключныя, загадкавыя, якія не кожны дзень выступалі ў лавецкай практыцы і рабілі паляванне заняткам не простым і не ардынарным. Салідарызуючыся з адукаваным еўрапейскім чытачом у выбары асноўнага прынцыпу творчасці, Гусоўскі, аднак, уводзіць у твор шэраг паданняў, каб стварыць уражанне дзівоснасці сваёй лясістай радзімы. Міфалагізацыя рэальнасці дапускалася мастацтвам Адраджэння. Асабліва яно любіла міфы прыгодніцкія і гераічныя. Такі характар носіць і паданне пра аднавокага велікана-зубра, які, па народных чутках, жыў дзвесце гадоў. Вока ён страціў на адным з турніраў, дзе змагаўся за права стаць важаком.

Гусоўскі ў прынцыпе выступае супраць прымянення сілы для здабыцця ўлады над людзьмі, але постаць аднавокага волата з пасівелаю грывай імпанавала яму. Для апраўдання ён уводзіць расказ пра цяжкі і доўгі шлях гэтага важака да ўлады. Зубр многа гадоў хадзіў непрызнаным, але, дасягнуўшы славы, цешыўся ёю многія гады. І што варта асабліва падкрэсліць, ён перадаў сваю натуру і пародзісты выгляд нашчадкам, заснаваў адметнае племя сівагрывых зуброў. Легенда нясе ў сабе зарад гераічнай фантастыкі патрыярхальна-феадальнага тыпу, у ёй чуецца культ роду і «прыроджаных» арыстакратычных рысаў, які, відаць, застаўся няпісанай нормай ацэнчнага мыслення часоў Адраджэння.

Царом птушынага царства выступае ў Гусоўскага глушэц. Ён, як і зубр, стаў на радзіме пісьменніка героем народных паданняў: мясу глушца ўласцівы выдатны смак, а яшчэ дабратворны ўплыў на розум. Расказаўшы гэтае павер'е, Гусоўскі пускаецца разважаць пра таямнічыя сілы наогул, прыгадвае ведзьмаў, ведзьмакоў, выказвае спагаду тым, каго фанатыкі аб'яўлялі слугамі нячыстае сілы і распраўляліся з імі шляхам «выпрабавання вадой ці агнём».

Гусоўскі займае гуманістычную пазіцыю ў адносінах да ахвяр варварскага звычаю змагацца з «ведзьмамі». Гэта была смелая пазіцыя, калі ўлічыць, што тады ў Еўропе ўвайшла ў практыку кніга «Молат на ведзьмаў», у якой багасловы давалі інструкцыі, як трэба знішчаць ведзьмаў.

Гусоўскі, з аднаго боку, адстойвае прынцып таямнічасці свету і аб'яўляе краінай таямніц сваю лясную радзіму, а хавальніцай таямніц — пушчу. Пушча выступае ў Гусоўскага як цудоўная лекарка, поўная гаючай сілы, здароўя цялеснага і духоўнага. Гэта яна ўзгадала зубра, і адважнага лаўца, і дзяржаўнага мужа, князя Вітаўта.

У часы Гусоўскага паляўнічыя былі хавальнікамі павер'яў і носьбітамі ведаў пра жывёльны і раслінны свет. Польскай літаратуры вядомы паказальны факт: у 1584 годзе непісьменны шляхціц Мацей Цыганскі прадыхтаваў свайму прыдворнаму слуге вершаваную гаэму «Птушынае паляванне», якая стала першаю польскаю кніжкай па арніталогіі.

Паэма Гусоўскага таксама ажывала як твор, цікавы прыродазнаўцам, хоць з'яўлялася чымсьці большым чым расказ пра выгляд, нораў і паляванне на зубра, яна была творам вялікага мастацтва, карцінай жыцця народа і лёсу краіны ў пераломны момант гісторыі, на этапе выхаду з сярэднявечковай патрыярхальнасці, рэлігійнай забабоннасці на прасцяг Адраджэння. У Беларусі часоў Гусоўскага не

хапіла культурных сіл, каб засвоіць гэты твор, яго вярталі з забыцця ажно ў XIX стагоддзі рускія прыродазнаўцы (у Расіі гэст паэмы быў перавыданы ў 100 экзэмплярах да 50-годдзя Маскоўскага таварыства даследчыкаў прыроды ў 1855 г.), польскія паэты — А. Міцкевіч, які разгарнуў некаторыя матывы твора ў «Пане Тадэвушу», і Ян Каспровіч, што пераклаў урыўкі твора на польскую мову. Беларускі пераклад з'явіўся толькі ў 1969 годзе, над ім перакладчык Язэп Семяжон працаваў каля дзесяці гадоў. Найбольш дасканалы гэст перакладу змешчаны ў юбілейным выданні паэмы 1980 года. Там жа змешчаны лацінскі арыгінал і пераклад на рускую мову Я. Парэцкага і Я. Семяжона.

Канцэпцыя праўды

Вызначаючы жанр «Песні пра зубра», нашы крытыкі часта называюць яе проста ліра-эпічнаю паэмай і разглядаюць так, нібыта яна твор сучасны з усімі прыкметамі свядома распрацаванай ліра-эпікі. Аднак да твораў мінулых эпох трэба падыходзіць гістарычна, толькі так можна іх разумець да канца.

Жанр паэмы ў еўрапейскіх літаратурах эпохі Адраджэння абнаўляўся, нават на самых выдатных творах яе — «Боскай камедыі» Дантэ, «Шалёным Раландзе» Тарквата Таса, «Песні пра Сіда» невядомага іспанскага аўтара выразна відаць яшчэ моцны ўплыў сярэдневяковых традыцый, дзейнічаюць устарэлыя ўстаноўкі на фактаграфічнасць, павучальнасць і на хрысціянізаваную сублимацыю эстэтычных эмоцый — экстазы, поўныя страшных і цудоўных відзненняў, жахі і змірэнне перад божым пальцам наканаванасці.

У славянскай рэнесансавай паэме літаратуразнаўства выяўляе дзве стылёвыя плыні — традыцыйна кніжную, што запазычвала вядомыя прыёмы адлюстравання з класічнай літаратуры, і народна-наватарскую, якая спрабавала ўзбагачаць твор нацыянальнымі вуснапаэтычнымі кампанентамі, адыходзіла ад кніжных схем, аддаючы перавагу жывому слову і жывой рэальнасці. Узорам эстэтычнай самабытнасці славянскай паэмы па праву лічыцца «Слова аб палку Ігаравым», у якім сціслы летапісны расказ разгарнуўся ў хвалюючы мастацкі вобраз патрыятычных пачуццяў і роздумаў сучаснікаў. Дзякуючы народнай, узыходзячай да язычніцтва эмацыянальна-вобразнай буйнасці, твор гэты загаварыў з чытачом шчыmlіва, узрушана, як з сынамі роднай зямлі. Да гераічнага тыпу вобразна-сінтэзаваных твораў належыць «Песня пра зубра».

Нездарма важак польскага рамантызму А. Міцкевіч адчуў у «Песні» Гусоўскага нешта блізкае сабе і роднаснае той плыні, якую ён прадстаўляў. А карэнні рамантызму ён выводзіў са старой, «дзікай», неабгладжанай паслужлівым розумам, затое шчырай і моцнай паэзіі раманскай поўначы. Паэма, у аснове якой ляжыць вобразнае ўсведамленне гістарычнага лёсу, нацыянальных шляхоў народа, знайшла ў эпоху Адраджэння ўдзячную глебу для развіцця, асабліва ў тых краінах, дзе барацьба за вызваленне ад сярэднявечаўя прымала форму нацыянальна-вызваленчых рухаў або абарончых войнаў, у агні якіх нараджаліся маладыя нацыі. Яны не мелі яшчэ цвёрдай эканамічнай базы, таму вымушаны былі зброяй сцвярджаць гістарычную паўнапраўнасць свайго жыцця. У такім аспекце плённа будзе ўспрымаць «Песню пра зубра» і «Новую слаўную перамогу над туркамі» Міколы Гусоўскага, «Прускую вайну» Яна Вісліцкага, «Раксаланію» Себасцяна Кляновіча, творы паэтаў, якія выражалі, агульна беручы, патрыятызм шырокіх пластоў трох народнасцей, што фармаваліся ва ўмовах Вялікага княства Літоўскага (русінаў (украінцаў), беларусаў (літвінаў) і ўласна літоўцаў, для вялікаросаў ужываўся ў тагачасных беларускіх і польскіх крыніцах тэрмін маскавіты).

Патрыятызм народнасцей, што складваліся ва ўмовах Вялікага княства Літоўскага, развіваўся, напаўняўся зместам пераважна пад уплывам абарончых войнаў супраць татараў, туркаў і крыжакоў. Беларуска-літоўскія летапісы, у якіх фіксіраваўся і сцвярджаўся працэс выспявання нацыянальных патрыятызмаў пры адначасным захоўванні традыцый дзяржаўнай еднасці і супольнай прыналежнасці гэтых народнасцей да хрысціянскага свету, папоўніліся ў часы Гусоўскага легендарнымі аповесцямі пра паходжанне літоўскай знаці ад рымлян, міфічным вандраванні князя Палемона. Самую назву Вільня летапісцы пачалі выводзіць ад слоў воўк, польскае — вільк. А ваўчыца, як вядома, была татэмам, апякункай старажытнага Рыма, яна мелася выкарміць сваім малаком двух немаўлят Ромула і Рэма — заснавальнікаў «вечнага» горада. Так Вялікае княства Літоўскае фантазіяй летапісцаў рыхтавалася адыграць ролю «трэцяга Рыма» (другім Рымам лічылася «рымская дзяржава нямецкай нацыі»). Пранікаюць у новыя рэдакцыі летапісаў і матывы палітычнага саперніцтва беларуска-ўкраінскай шляхты з польска-каталіцкаю пераважна за лідэрства — грэблівая рэпліка з хронікі Быхаўца: «Ляхове не была шляхта, але былі людзі простыі». Ажывала пад пёрамі летапісцаў уладарная постаць князя Вітаўта, які быў прызнаны годным тытулу караля, што азначала раўназначнасць Вялікага княства і

Польскай Кароны. Летапісцы складаюць панегірыкі Вітаўту, пышныя апісанні падрыхтоўкі да каранацыі ў Луцку, якая не адбылася зноў жа па злой волі зайздросных польскіх магнатаў, што перахапілі карону, пасланую рымскім імператарам. Летапісцы часоў Гусоўскага ўзбагацілі старыя тэксты новымі займальнымі аповесцямі, у якіх іншасказальна, часта ўмоўна развівалі канцэпцыю гістарычнай значнасці дзяржавы Гедымінавічаў. Гусоўскі ганарыўся веданнем паданняў з «кнігаў рускіх», дзе і набіраўся патрыятычнага духу. Параўноўваючы гістарычную канцэпцыю летапісаў з «Песняй пра зубра», не цяжка заўважыць змястоўныя перазовы. Гусоўскі быў патрыётам Беларусі, якая ўваходзіла ў склад Вялікага княства Літоўскага, звязанага пануючаю дынастыяй з Польскай Каронай. Ён раздзяляў патрыятычныя імкненні шляхецкага пасольства, якое хацела большай суверэннасці дзяржавы і большага ўдзелу ў вырашэнні дзяржаўных спраў, марыла вярнуць былую славу радзіме, адрадіць часы Вітаўта. Аднак Гусоўскі не даводзіць сваіх настрояў да крайнасці — бунту супраць цэнтральнай каралеўскай улады, на які ў гады яго юнацтва рашыліся гарачыя галовы, што падтрымалі бунт тураўскага князя Міхаіла Глінскага супраць караля Сігізмунда Старога і каралеўскага любімца, троцкага ваяводы Юрыя Забярэзінскага. Міжусобныя войны, у разуменні Гусоўскага, шкодныя дзяржаве, яны аслабляюць яе сілы, патрэбныя для барацьбы супраць знешніх ворагаў — туркаў і татар, якія пагражалі не толькі Літве і Кароне, але і ўсёй хрысціянскай Еўропе. Асуджэнне братазабойных войнаў і ахвярны патрыятызм, заклік да яднання ўсіх зямель рускіх і хрысціянскіх — скразная ідэя старажытнарускіх і літоўска-беларускіх летапісаў, там яе мог знайсці, успрыняць паэт. Такім чынам мы можам назваць Гусоўскага памяркоўным, стрыманым прыхільнікам ідэі ўзвышэння Вялікага княства Літоўскага, паколькі, па яго разуменню, клопат пра ўзвышэнне княства не павінен аслабляць саюзу з Польскай Каронай і краінамі Еўропы. Гусоўскі, відаць, сімпатызаваў апазіцыі шляхты супраць магнатаў, асуджаў як неразумную з'яву сепаратысцкія ўсобніцкія амбіцыі мясцовых князёў і вяльможаў, адначасна быў апалагетам моцнай цэнтральнай улады як рэгулятара і гаранта дзяржаўнай незалежнасці. Гусоўскі, трэба думаць, хацеў бачыць прамую і цесную сувязь паміж каралём і шырокімі нізамі шляхты без пасрэдніцтва магнатаў і мясцовых князёў, якія інтрыгавалі, вялі ўсобніцкія бойкі з канкурэнтамі. У рэшце рэшт канцэпцыя прамых зносін уладара з падданымі азначала пэўны крок у развіцці феадальнай дэмакратыі, паколькі паслабленне ці рэдукцыя магнацкага звяна ў сістэме сацыяльных залежнасцей тагачаснага грамадства вяла да ўзвышэння

шляхецкага паспольства, павелічэння яго ролі ў формах здзяйснення ўлады і ў дзяржаўным жыцці наогул. Такая структура ўлады была створана пры Вітаўце і з'яўлялася па сутнасці патрыярхальнаю традыцыяй у феадалізме.

Разам з тым Гусоўскі абмінае, як мы бачым, здавалася б, вельмі прыдатную для католіка і шляхціца легенду аб рымскім паходжанні літоўска-каталіцкай знаці. У яго святомасці ўсходнеславянскі свет жыве як магутная спрадвеку сіла, здольная аберагаць сябе і засланыць Еўропу ад нашэсця стэпавых качэўнікаў. Толькі сіла гэтая аказалася ў руках неразумных князёў, безадказных і драпежных, заслепленых амбіцыямі. Такім чынам, Гусоўскі ўзяў і спахыткаваў для сябе патрыятычную ідэю летапісаў і падняў яе да ўзроўню сучаснага яму рэнесансавага грамадскага мыслення.

«Песня пра зубра» захавала стыльвы каларыт вуснага расказу-гутаркі, адрасаванага слухачу. У стылі паэмы ёсць шмат чаго ад гутарковай жывасці казак, былін, дружынных прамоў і паляўнічых гутарак з іх шчыраю прастатою і непасрэднасцю мовы. Размоўнасць паэмы можна лічыць адгалоскам сярэднявковай літаратуры, дзе творы звычайна разлічваліся на вуснае чытанне і калектыўнае праслухоўванне. Аднак жа ў цэлым паэма як малюнак жыцця, арыентаваны на рэчаіснасць, на яе праўдзівае ўзнаўленне, належыць да новай эпохі — Адраджэння. Сказавая форма патрабуе ад аўтара ўводзіць акрамя аб'ектывізаваных характараў і знешніх праяў жыцця, прынамсі, два суб'ектыўныя вобразы: апавядальніка і ўяўляемага слухача. У нашым выпадку апавядальнік і слухач — людзі з розных краін, прадстаўнікі розных культур і літаратурна-мастацкіх традыцый. Каб зразумець адзін аднаго, ім трэба дамовіцца, прыняць нейкія агульныя прынцыпы зносін. Гусоўскі прапануе пакласці ў аснову паэтычных зносін праўду і сэнсоўнасць — прынцып рэалістычны, рэнесансавы. Для аўтара, у рэшце рэшт, гэта азначала добраахвотнае абмежаванне роднай нацыянальнай фальклорнай традыцыі, дзе асновай мастацкасці была фантастыка, выдумка, легенда, язычніцкае абагаўленне свету. Але Гусоўскі пайшоў на ўступкі. Ён прызнаваў перавагу рэнесансавага мыслення над фальклорна-прымхавым, хоць апошняе было яму дарагім як памяць уласнага дзяцінства, якая не здавалася толькі наіўнай, а і па-сапраўднаму страшнай, смешнай — любай. Пацясняючы фальклорна-казачнае, ён не закрэсліваў яго, а здымаў, так, як сталы ўзрост здымае мроі дзяцінства. Сутыкненне і зумяшчэнне нацыянальнай вусна-паэтычнай традыцыі з рэнесансавай кніжнай стала асновай аўтарскага метаду, што вызначыў істоту

кампазіцыі паэмы як ліра-эпічнай структуры. Падпарадкоўваючыся рэнесансаваму патрабаванню праўдзівасці, паслядоўнасці, яснасці, зграбнасці выкладання зместу, Гусоўскі стрымлівае лірычныя ацступленні фальклорна-фантастычнага характару, але робіць гэта ўслых і таму на справе ўзаконьвае іх, узбагачаючы такім чынам ліра-эпічную структуру твора. Набытае шляхам адукацыі рэнесансавы рэалістычнае мысленне і разумовы тып успрымання рэчаіснасці дазвалялі Гусоўскаму глыбей адчуць адрознасць і паўней зразумець гуманістычную універсальнасць роднай фальклорна-міфалагічнай сістэмы каштоўнасцей, якую выкараняла хрысціянская царква пры згодзе свецкай улады. Новая эпоха прызнавала больш ясныя юрыдычныя залежнасці паміж людзьмі, чым цьмяныя патрыярхальна-аўтарытарныя адносіны, а Гусоўскаму бачылася не выкарыстаным да канца і дарэмна закінутым даўняе гераічнае быццё, вывучанае са старадаўніх летапісаў рускіх і асабіста пазнаанае ў нормах і паданнях лавецкіх дружын, у якіх прайшла яго маладосць.

Прынцыповае значэнне для Гусоўскага мае прыгадваанне сваёй малалосці, услаўленне паляўнічага побыту, дружнай этыкі, цвёрдай школы рыцарскага выхавання. Ён жа імкнуўся схіліць сваім творам папу Льва X да ўтварэння ваеннага саюзу і разумеў, што рашэнню маглі перашкаджаць і звычкі раскошнага жыцця, смакаванне зямных асалод, мірных забаў. Паэт як бы хоча спакусіць распешчаных рымскіх арыстакратаў царквы мужнасцю суролага, поўнага небяспек, але і радасных перамог жыцця сваіх землякоў, паляўнічых і воінаў, абудзіць рыцарскія амбіцыі ў нашчадкаў ваяўнічых рымлян. Гратэскавыя сцэны канфузу знягных пестуноў-баязліўцаў на зубрыных ловах атрымлівалі двойнога адрасата: адзін быў на радзіме, а другі — у Рыме. Паэт ускосна высмейваў еўрапейскіх магнатаў мяча і крыжа, якія баяліся вайны з туркамі і хацелі задобрыць агрэсара дэманстрацыяй мірнага жыцця, прапановамі мірных дагавораў і нават саюзаў, скіраваных супраць трэціх дзяржаў. Шануючы свайго чытача, называючы яго дапытлівым і разумным, паэт запэўнівае, што гаворыць толькі праўду:

*Я ж разумею, што тым, для каго я спяваю,
Праўда за ўсё даражэй, і пагэтану стаўлю
Кропку над «і»: невядомае мне невядома. (67)*

*Я ж, не прыхільнік здагадак і розных фантазій,
Тое няру давяраю, што сам не аднойчы*

*Бачыў, праверыў, зрабіў — свой мазолісты вопыт.
Я ўваскрашаю карціны былога і знаю:
Праўдаю гэта палічаць адны, а другія
Скажуць — манюка! Хай скажуць... (74)*

Хто ж гэтыя другія? Як яны ўяўляюцца паэту? Другія — гэта, відаць, адукаваныя начытнікі, руцінёры, схільныя верыць літары кніжнай, прызнанаму аўтарытэту больш, чым жывому сведку і яго вопыту. Разбіць кніжныя выдумкі пра зубра — вось адзін сярод творчых стымуляў мастака. Былы паляўнічы выказвае немалую начытанасць, ён папраўляе некалькіх антычных аўтараў, што апісвалі зубра паводле чутак і сказілі яго вобраз. Сын асвечанай эпохі, Гусоўскі пранікаецца пафасам палемікі, страсцю праўдамоўнасці:

*Я прысягаю: заўжды, да апошняга слова
Пець толькі праўду, хоць кожнаму добра вядома,
Што і ў дасціпныя выдумкі — байкі і казкі —
Вераць і дзеці і, часам, дарослыя людзі. (73)*

Аднак жа паэт — не тое, што сведка на судзе, якому даволі назваць некалькі новых фактаў, каб пакінуць залу з пачуццём споўненага абавязку: суд разбярэцца, складзе з розных сведчанняў праўдзівую карціну і вынесе аб'ектыўны прысуд, дасць справядлівую ацэнку. Паэту трэба быць і кампетэнтным сведкам, і мудрым суддзёю ў адной асобе. Адчуваючы, што прамога вопыту нават яму будзе мала, Гусоўскі называе дадатковыя крыніцы, з якіх ён чэрпаў звесткі для твора—гэта старадаўнія рускія кнігі і народныя паданні, легенды, павер'і роднага краю. Да ўсіх гэтых крыніц ускоснага вопыту ён ставіцца крытычна, але менавіта з даўніх летапісаў, родных паданняў і з вопыту паляўнічых дружын возьме здаровую гераічную грамадзянскасць як узор, эталон і крытэрыі ацэнак сучаснасці.

Ацэнка — самы адказны момант у рабоце мастака. Паэт шчыра прызнаецца, што звязаны пэўнымі правіламі: яго знатны апякун і заказчык прызнае толькі тое, «што і прыстойна, і вартае сану духоўных». Паэт мусіць пісаць так, каб словы «богу і пану майму дагадзілі да густу». Хай не шукае чытач у паэме «ні асалоды жыцця, ні вяселля, ні ласкі». Тут важна адзначыць, што Гусоўскі адчувае розніцу паміж пазнавальнаю і эстэтычнаю функцыяй твора, ён не ігнаруе апошняй, а толькі абмяжоўвае яе рамкамі хрысціянскай дактрыны, увогуле, як убачым, паслабленай

гуманістычнымі павевамі жыцця. Якія ж асалоды ён лічыць цалкам прыстойнымі і карыснымі для чытача? Эмоцыі мужныя і высокія: адольванне страху, радасць паляўнічых перамог, захапленне магутнаю красой прыроды, зліццё са сваім лясным краем, мужае адольванне цяжкасцей, асуджэнне эгаізму і ганарлівасці вяльможаў. Мастацкасць у разуменні Гусоўскага — гэта перш за ўсё праўдзівасць і цнатлівасць, выбар узнёслага і маральнага, а затым майстэрства. Ён пасярэдневаковаму адчувае яшчэ блізкасць мастацтва і рамяства, таму не турбуецца думкай пра талент, а заклапочаны толькі няўмелствам, нявобразнасцю і бракам часу. Неспрактыкаванасць у вершаскладанні — вось адкуль ён чакае хібаў. А яшчэ хібы — гэта мажлівыя адступленні ад тэмы, парушэнні звязнасці ў сюжэце, суразмернасці яго частак:

*Я адчуваю: бракуе мне, мабыць, майстэрства
У складзе і ладзе паэмы: сяку яе часта
Жычкай — закладкай з разваг ды і з хронікі нашай,
Быццам гуляю ў адклад і староннім шматслоўем
Зубы сваім чытачам назнарок замаўляю.
Выбачце і не сярдуйце: развязка ўжо блізка. (112)*

Як вядома, важнейшым прынцыпам рэнесансавай кампазіцыі быў прынцып узгодненасці і яснасці структуры, суразмернасці і разумнай адпаведнасці цэлага і частак.

Аўтарытэт гэтага прынцыпу прымушаў Гусоўскага рабіць бясконцыя агаворкі там, дзе яго заносіла фантазія, дзе ён адхіляўся ад галоўнай тэмы — палявання на зубра — і дапускаў лірычныя адступленні, успаміны ці разважанні, парушаючы пlynнасць сюжэта, сіметрыю і гармонію пабудовы твора. Абцягаючы рацыянальны прынцып кампазіцыі на словах і адступаючы ад яго на справе, Гусоўскі свядома ці не, але падкрэсліваў, што немажліва напісаць сапраўдны мастацкі твор паводле канонаў, нават рацыянальных і правяраных вопытам класікаў. Жыве ў яго бачанні свету і малюнках тытанічны дух жывапісу Мікеланджэла і таямнічасць Эль Грэка, а класічная яснасць і гармонія заяўляюць пра сябе хіба толькі ў малюнках абжытай прыроды, якая сімвалізуе хараство свету, ідэал свабоднага і справядлівага жыцця. Але і ў малюнку прыроды верны праўдзе паэт вымушаны ўносіць дысанансы.

Творчая ўстаноўка Гусоўскага на шчырую праўду праяўляецца ў самым пачатку паэмы, дзе аўтар прызнаецца, што першыя сустрэчы на паляванні з зубрам закончаліся для яго ганебна: паддаўшыся страху, ён

пускаўся наўцёкі, хоць бачыў, як простыя людзі з пагардай плююцца. Паэт гэтай некарыснай аўтабіяграфічнай дэталлю дэманструе вернасць прынцыпу шчырай праўды як каштоўнасці надасабістай. Вернасць праўдзе павінна перакрыць нявопытнасць, няўмельства так, як вернасць уласнаму вопыту перакрывае нястачу вучонасці. Праўдзівая карціна жыцця роднага краю бачыцца Гусоўскаму то знутры, то збоку, ён ловіць яе памяццю свайго дзяцінства, юнацтва і, напружваючы фантазію, глядзіць на яе вачыма будучых чытачоў паэмы, чужаземцаў, людзей з іншым тыпам культуры.

Паэт не хоча адступаць ад тэмы, але насуперак яго жаданню думка збіваецца з галоўных тэм, падказвае розныя пабочныя ідэі, якія выходзяць на пярэдні план і замаруджваюць дзеянне:

*Гледзячы доўга назад, я паглыбіўся ў нетры
Даўняе даўнасці, збіўся з напрамку, а трэба ж
Брацца па сцежцы на поўнач, да свойзкага лесу,
Ды і пара б мне дапець сваю песню пра зубра. (105)*

Гусоўскі паважае розум, сэнсоўнасць, лад і зграбнасць, але ў натуры яго ёсць нешта такое, што перашкаджае яму спакойва і паслядоўна рэалізаваць гэтыя разумныя прынцыпы ў паэме. Песняра заносзяць пачуцці, ён абрывае сябе, дакарае і апраўдваецца, збіваецца зноў і папраўляецца так часта, што гэта выглядае знарокавай гульнію, бравіраваннем гутарковасцю і сказавасцю, рэчамі не абавязковымі для пісьмовага твора. Аднак, прыгледзеўшыся, можна ўцяміць, што менавіта ў адступленнях засяроджана аўтарская ідэя. А яна шырэй, чым заказ біскупа і пажаданні заказчыка, прагнага да экзотыкі і прыгод папы Льва Х. Тэма твора іпырэй, чым названая аўтарам у загалюўку.

Да заказанае тэмы пра зубра, небяспечнае паляванне і экзотыку паўночных пушчаў паэт падключыў спачатку роздум пра творчасць, пра спосабы адлюстравання жыцця ў мастацтве, пра вартасць прамога і ўскоснага вопыту, пераканальнасць праўды і выдумкі, пра два віды асалод. Маналог пабыў жывое дыханне, і тады паэт вельмі далікатна ўвёў у твор тэму радзімы. Зубр стаў заповітным вобразам, які абудзіў памяць радзімы, а радзіма — крыніцай натхнення. Заказ мецэната перарос у заказ сэрца, абавязак — у натхненне. Пясняр адчуў патрэбу выліць душу ў песні, выказаць тугу па далёкай і мілай Айчыне, па вольным жыцці паляўнічага, уздыхнуць па зухаватай маладосці, паляецца на крылах успамінаў з раскошных пасольскіх пакояў у родныя бары, да дружын, да

суровых, мужных і шчырых людзей, да родных паданняў і павер'яў — да ўсяго таго, што зрабіла яго чалавекам, асобай.

Мікола Гусоўскі аказаўся настолькі багатаю і самабытнаю індывідуальнасцю, што яму стала цесна ў рамках тэмы і задачы, пастаўленай мецэнатам, хоць і тая задача была яму блізкай. Далікатна агаворваючыся перад чытачом, ён спакусіўся падарыць «вечнаму гораду» свой вобраз радзімы, не дзікага экзатычнага краю, а краю пакутнага і мужага, вартага большай павагі і лепшай долі ў хрысціянскім свеце.

Ловы і алегорыя зубра

Развіццё задумы ад абавязку да натхнення вылілася ў тэматычна-вобразную двухпланавасць твора Гусоўскага, надало паэме спецыфічны падтэкст і ўскладніла структуру. Нават у заказной тэме зубра, палявання і экзотыкі пушчаў скрыжоўваюцца рэалістычныя штрыхі, адпаведныя эстэтыцы Рэнэсансу, і штрыхі фальклорна-фантастычныя, уласцівыя нацыянальнай традыцыі аўтара. У стылі рэнэсансавай паэтыкі з яе ўстаноўкамі на дакладнасць, яснасць і праўдзівасць апісаны выгляд зубра, яго пастава, магутнасць і спрыт. Рэліктавы волат, цар пушчы толькі здаецца непаваротлівым і грузным, на самай справе ён, бы віхор, імпэтны і жвавы. Паказваючы зубра ў руху, у дзеянні, паэт даходзіць ажно да натуралістычных падрабязнасцей:

*З месца рванецца і ўмомант, закінуўшы перад
Недзе да рэпіцы, схопіць на рогі ляпёшкі
І растрасе, быццам хоча слядоў не пакінуць. (66)*

Ідучы насустрач густам і запатрабаванням вучонага чытача, рымскага арыстакрата, Гусоўскі стараецца выбраць з постаці зубра і жыцця зубрынага стада інтрыгуючыя падрабязнасці. Што ж цікавага знаходзіць паэт-паляўнічы ў зубры? Незвычайнае суседства кантрастных рыс, напрыклад, сіла сужываецца з рахманасцю і спрытам. Зубр самы магутны звер у лясным царстве паўночных краін, але міралюбны, ён ніколі не нападае першы. Чалавек можа спакойна прайсці міма яго, калі не мае злых намераў. Нават наткнуўшыся на вартавога ў гурце — не панікуй, і ён цябе не зачэпіць. Небяспечна бывае наткнуцца на зубрыху з прыплодам, тады трэба ўцякаць, але зноў жа без панікі: адбяжышыся — не стане гнацца. Нават разгневаны зубр не лапамятлівы.

Задума твора перарастала і галінавалася ў душы аўтара па ходу творчай работы, спачатку, як відаць з прызнання, намер яго быў вельмі сціплы, не так эстэтычны, як пазнавальны: «Я пачынаю з адзіным памерам: унесці толькі свае ўдакладненні пра нашага звера». Прытым нават гэтая задача-мінімум здаецца пачаткоўцу зацяжкай. Але вывела яго з заклапочанасці шчасліва ўзніклая паэтычная надзея на жыццёвы вопыт.

У часы Гусоўскага жыў міф пра мастака, які намаляваў гронкі вінаграду так дакладна, што птушкі прыляталі да яго карціны і спрабавалі кляваць. Уваходзіў у рэнесансавы жывапіс часоў Гусоўскага і міф пра скульптара Мідаса, які па ўяўленню стварыў жаночую статую такой красы, якое не было ў свеце, і Венеры засталася адно — ажывіць яе, каб цудоўная Галатэя стала каханай аўтара. Такім чынам, рэнесансавое мастацтва ўмела маляваць прадметы люстрана падобнымі, а ідэі ўяўляць больш дасканалымі за прадметы.

Стварэнне люстраной выявы зубра вабіць, спакушае Гусоўскага. Паддаўшыся спакусе, паэт ажно ўсклікае:

*Хай ён рыкне, і прарвецца ў радкі мае рэхам
Тое рыканнэ — набудзе гармонію песня;
Хай ён бадне ў мой радок, каб маглі мы разгледзець
Гэтае дзіва з абшараў Літоўскага княства.
Волатным целам сваім ён настолькі вялікі,
Што, калі ранняць смяротна і ранены ўкленчыць,
Трох паляўнічых садзіцца ў яго між рагамі. (57)*

Нават гіпербала ў кантэксте аўтарскай задачы выглядае канкрэтным жыццёвым штрыхом, а незвычайнае, выключнае становіцца арганічнай уласцівасцю вобраза рэдкага звера, волата паўночных пушчаў. Праўда, і сам вобраз падымаецца да нормаў манументальнага рэалізму, уласціваму якога быў жывапіс Мікеланджэла:

*Грыва калматая шчыльна да самых лапатак
Шыю ўкрывае, звісаючы ўніз на калені. (57)*

Гіпербалічнасць яўна падабаецца Гусоўскаму, яна адпавядае эстэтычнай сутнасці аб'екта адлюстравання. Паэт умее адцяніць рэалізм сваіх манументальных гіпербал, сутыкаючы іх з існуючымі кніжнымі апісаннямі, у якіх выступаюць не мастацкія пераўвельчэнні, а проста

выдумкі: «дзе яны бачылі зубр ды з рагатаю пысай?» «А я ўдакладняю рогі растуць не на пысе і сіла не ў мордзе».

У другім раздзеле паэмы творчая задача паглыбляецца, нагадваючы пра асабісты вопыт, аўтар абяцае завесці чытача ў нетры, «паказаць таямніцы пушчаў і тое, што вы не знойдзеце ў кнігах і граматах даўніх». Значыць, не толькі ўдакладняць існуючыя апісанні бярэцца паэт, а дапаўняць, пашыраць іх змест назіраннямі, асабістаю памяццю і калектыўнай памяццю лавецкіх дружын. У гэтым кантэксце ён зноў паказвае сябе паляўнічым, цяпер удалым: «Часта і я быў раўнёю сваім пабрацімам». Вобразам, з якога вырас ідэйны стрыжань паэмы, стала знойдзенае на пачатку чацвёртага раздзела характарыстычнае азначэнне натуры зубра як дзіўнай супярэчнасці: ён «лютасцю больш небяспечны, як люты драпежнік», але ў той жа час мірны звер, нават рахманы—«не зачэпіш — будзе стаяць як укопаны». Падобная рыса натуры ўласціва і народу, у краіне якога жывуць зубры. Ясна, што ў кантэксце міфалагічнага мыслення зубр успрымаецца як татэм, апыкун краю. Увесь далейшы змест паэмы можна ўявіць мастацкім разгортваннем, метафарычна зашыфраваным выяўленнем гэтай ідэі. Сказанае дазваляе прызнаць, што ў творчым мысленні Гусоўскага выступае эмацыянальна-вобразны пачатак, здольнасць разважлівай алегарызацыі, здольнасць параўноўваць і творча пераносіць якасці адных прадметаў на другія.

Пачынаючы апісваць паляванне, паэт, нібыта медык на кансультацыі, раіць гэты занятак як ляксерства ад усіх чыста недамаганняў цела і духу: заўчаснага старэння, кволасці, палахлівасці і нудоты. Мастак склаў з дзесяткаў бачаных ім здарэнняў панарамную карціну: тут ловы мужыцкія і княжацкія, прафесійна-лавецкія і каралеўскія. На першы погляд крыху назалеяе таўталагізм адпраўных сітуацый: раз'ятраны волат-зубр і насупраць яго дружына смелых паляўнічых. Але паўтор тут апраўданы задумай: так жа было, так яно бачылася, урэзалася ў памяць або ўвайшло ў свядомасць з лавецкіх расказаў. Страхотлівы дынамізм бясконцых сутычак з волатам пушчаў павінен пераканаць чытача, што паляванне на зубра не забаўка і не проста забойства, а барацьба, рыцарскі занятак, проба смяротнай небяспекай.

Апісваючы зубрыны статак, гулі маладняку, у якіх звяры праяўляюць сілу і спрыт, набываюць вопыт змагання за свае правы, паэт натыкаецца на новую важную паралель: гулі зубранят падобныя на ўвядзеныя Вітаўтам рыцарскія вучэнні моладзі. Малюючы несамавіты вобраз легендарнага аднавокага адзінца, носьбіта грознае славы, паэт робіць падступ да вобраза князя. Але, перш чым гэтыя паралелі

разгорнуцца, Гусоўскі ўводзіць у абыходак параўнанне: «зубр хоць і звер, але ж ратнік», гэта значыць рыцар, які прызнае толькі адкрытую варожасць і сумленны бой, без хітрыкаў і падману. Падобнымі характарамі надзелены лаўцы, а зубрыныя ловы ў адрозненне ад паляванняў на іншых звяроў, хоць бы гэта быў мядзведзь ці лось, з'яўляюцца рыцарскай бітвай, у якой аднолькавая небяспека чакае звера і лаўца. Усе спосабы зубрыных ловаў, і ават хоць бы загон звера ў лабірынт двухсценку і запіранне ў «пасынак-пастку», ацэньваюцца як занятак, небяспечны для лаўцоў, значыць рыцарскі:

*Твой абавязак — і справу сваю і бяспеку
Сам барані, бо сваімі ж рукамі трымаеш
Дзёду ці лук ды і лёс. Не ўтрымаеш — загінеш. (84)*

Знамянальна, што ў апісанні бяскроўнага спосабу ловаў-загону зубра ў «сценку» Гусоўскі ўвёў найбольш жажлівых сцэн (у аўтарскіх адступленнях). Зубра наогул нялёгка загнаць у пастку: ён кемлівы звер, рвецца назад, кідаецца на лаўцоў. Тут і паўстаюць неспадчаныя, таму асабліва небяспечныя сітуацыі, а ў аўтара абуджаюцца ўспаміны. Вось трагікамічная сцэна: панскі сыноч-пястун, схваўшыся ў ельнік, стрэліў па раз'ятраным зубры наўздагон, падраніў, а той, замест уцякаць, вярнуўся пакараць крыўдзіцеля. Караць ужо не было каго: баязлівец памёр са страху.

Прэцэдэнт гэты даў падставу для ўзнікнення павер'я, быццам зубр можа забіць чалавека позіркам, на адлегласці, як васіліск ці Гаргона. Такім чынам, неверагодны выпадак у сістэме паэтычнага мыслення Гусоўскага выступае як пераходнае звяно ад рэальнага свету да казачнага, паміж якім аўтар абячае правесці рысу, але не можа знайсці выразнага сутыку.

Два іншыя жажлівыя выпадкі падобны адзін на аднаго: паранены зубр, сустрэўшыся з конным лаўцом, забівае каня, а верхніка закідае рагамі на разгалісты дуб.

*Помніцца неверагодны выпадак: аднойчы
Так бадануў рысака, што ўсе шлункі—на дрэва.
Егер жа, сілай удару падкінуў ўгору,
Дзесь на бярозе завіснуў уніз галавою. (90)*

Жахлівыя, незвычайныя здарэнні павінны па задуме паказаць прынцыповую перавагу зубрыных ловаў над боем быкоў у Рыме, дзе нічога падобнага не можа здарыцца.

Небяспечныя і цяжкія ловы выхоўваюць адпаведныя рысы характару паляўнічых. Гэтая думка вылілася ў ланцуг прыгадак аўтара пра вялікага князя Вітаўта, калі народы яго дзяржавы станавіліся рыцарскімі народамі, згуртаванымі, як зубрыныя гурты.

Пасля доўгіх адступленняў і заходаў у даўніну паэт зноў вяртаецца да моманту загону зубра ў «сценку» і апісвае, як яго дражніў лавец-завадатар чырвонаю накідкай, як заманьваў у «пасынак», а заманіўшы, хаваўся ў спуд. Урэшце зачынялі лаўцы пастку заваламі, залыгалі зубра на пастронак, стрыножылі. Застаецца толькі зацягнуць у ноздры кальцо і весці трафей на княжацкі двор, як даніну. У мужыцкіх ловах паэта не задавальняла тое, што рыцар лясоў аказваўся «здрадліваасцю лёсу прададзены», ён прыкрываў гэтую нізкую рэалію страхотлівымі і велічнымі паданнямі. Аказваецца, князь даваў злоўленаму подступам зубру шанц на адзінаборства, адпускаў яго на волю, як жывую мішэнь для практыкаванняў маладым воінам. Мужыцкія ловы давалі матэрыял для ловаў рыцарскіх.

Фінальны этап палявання — паядынак параненага, апантанага, але яшчэ дужага, небяспечнага ў ярасці зубра і смелага вопытнага лаўца, узброенага шабляй, — Гусоўскі лічыць найбольш напружаным і дынамічным этапам паляўнічай дзеі. Паэт выпісвае гэты момант з асаблівым пранікненнем у свет адчування паядыншчыкаў, надзяляючы і зубра чалавечаю псіхікай. Кожны наступны варыянт фіналу ўсё больш дынамічны і паўней псіхалагізаваны. Асабліва моцна выпісаны фінал палявання каралеўскага, што адбылося пры Аляксандру Ягелоне. Гэта мелася быць паляванні-відовішча, падобнае на бой быкоў у Рыме. На высокім памосце сядзела каралева Алена ў абкружэнні двара і прыглядалася, як паляўнічыя, ушчуваючы, выганяюць на паляну зубра, каб пачаць з ім паядынак перад памостам. Але раз'ятраны зубр кінуўся на памост і з разбегу выбіў магутным ударам адзу з чатырох паляў, на якіх трымаўся памост. Выпадак ледзь не каштаваў жыцця каралеве. Зубрыныя ловы не тое, што бой быкоў, там і глядачу даводзіцца праяўляць мужнасць. Пагрозлівае ў гэтай сцэне адцяняецца пікантным, бітва мяжуе з гульнёй, небяспека з забавай. Спалучэнне таго і другога псіхалагічна выверана і перадае атмасферу межавой узбуджанасці, пры якой падобныя пераходы ва ўспрыманні акаляючага свету не толькі мажлівыя, а жыццёва натуральныя. Вось развязка таго непрадбачанага страшнага палявання:

...Абодва —
Звер з паляўнічым — адзін на адзін. Сцеражыся.
Смелы дзяціна! Жыццём за памылку заплаціш:
Выткнешся бокам з-за дрэва — падыме на рогі.
Круцяцца, быццам у скоках, капыты і чобат,
Дама ж — дзябёлая елка — стаіць, як княгіня.
Меціць юнак-фехтавальчык парнуць пад лапатку.
Звер языком, нібы шчупальцам, ловіць за рукі.
Лоўчы таксама не дурань — мяня прыёмы:
Коле кароткім ударам, з падскоку на выпада. (113)

Лоўчы за дрэва — і чуе, як быццам з парыльні,
Парам дыхнулі і штось застагнала за дрэвам.
Момант! Клінок мільгануў і адскочыў—пацэліў.
Вось ён, удар сакрушальны! Схіснуўся і пысай
Тыцнуўся ў снег і прыкленчыў, нібы пакланіўся
Шумнай дуброве: «Даруй, мая родная, ўсё мне».
Недзе сябры зараўлі, пракацілася рэха —
Нават і ў пушчы свой звычай, свой звон памінальны.
Голас падняўся,— патрэбен удар міласэрны. (113—114)

На язычніцкі лад паэт жываецца з зубрам, які адчайна абараняецца ад лаўцоў. Ён паказаў волата ў ярасці першай сутычкі, у гневе і бязлітаснай помсце, а ў канцы, успомніўшы пра хрысціянскае міласэрдзе, спачувае загнанаму зубру, зняможанаму, ахопленаму прадчуваннем канца:

Хутка канец. Праб'ягаюць па скуру раз-пораз
Дрыжжыкі зябкія, дыхае з хрыпам, і пара
Верне клубамі — відаць, што стамілася сэрца.
Мерыцца скачыць — не можа: не слухаюць ногі.
Вяла брыдзе, галаву апусціўшы, і целам
Ледзьве валодае—так аслабеў, што, здаецца,
Ступіць — і рынецца потырч, дыхне — і сканае. (106)

Аднак ранены волат прымае бой з двума юнакамі і прымушае ўзброеных шаблямі праціўнікаў уцякаць, хавацца за дрэва. Гэты фінальны эпізод палявання на асочанага, натомленага параненага зубра нагадаў

аўтару бой быкоў: «Як на арэне сыходзяцца роўныя сілы». Толькі рызык і ад лаўцоў многа больш, і паэт час ад часу папярэджвае маладзёнаў напамінаннем пра небяспеку, а затым прыгадвае яшчэ адзін рэдкі выпадак, калі і сталы паляўнічы ў такі момант не ўтрымаў у руцэ шаблі. Выратавала яго снегавая навесь, што ўпала з сасны на зубра і асляпіла яго, засланіўшы паляўнічага, які паспеў уцячы пад рогат дружыны. Гусоўскі не падтрымлівае падобных насмешак, лічыць натуральным права чалавека на жыццё і не прымае легкадумнага смеху.

У паэме ёсць некалькі выпадкаў, калі Гусоўскі супрацьпастаўляецца рэагаваннем натоўпу, нячулага на пакуты асобнага чалавека. Ён усвядоміў гэта яшчэ тады, калі сам уцякаў ад зубра пад кпіны прасталюдзінаў. Меў падставу Гусоўскі не далучацца да маладых дружыннікаў, якія ўзяліся складаць пацешную эпітафію па баязліўцу Лаўрыну, памерлым ад страху. Гусоўскі пакідае за сабой права на спагадлівасць і гэтым як бы ўзвышаецца над нячулым натоўпам. Паэт настойліва праводзіць думку, што зубрыныя ловы — справа сур'ёзная, цяжкая і небяспечная, ён упершыню ў еўрапейскай паэзіі паказаў паляванне з пазіцый простага лаўца, паляванне з потам, страхам і крывёю. Погляд і пазіцыя аўтара кантрастна адцінаецца ад легкадумства маладзёнаў, што ідуць на ловы, каб паспытаць прыгод, і ад пыхлівасці вяльможных асоб, якія хочуць наглядзецца на вострыя відовішчы, нарэшце, і ад натоўпу, які ў сваіх успрыманнях бывае нячулым ці нават бяздумным, рагоча і галёкае там, дзе трэба спагадаць. Адмяжоўваецца паэт і ад традыцый рэнэсансавага мастацтва паказваць ловы як забаву, лёгкі збор «трафяёў Дыяны ў казачных ловах з багамі». Ён асмельваецца сказаць:

...а я не зайздросчу

Слаўным здабычам багіні, бо ў лепшыя годы

Сам быў здабытчыкам нават большых трафяёў. (78)

Большых, чым казуля, з якою звычайна паказвалі мастакі Дыяну. І, паіранізаваўшы над густамі тых чытачоў, якія прывыклі захапляцца стрэламі, «што пунсавеюць крывёю забітых аленяў», наўпрост заявіў: «Мода — наш біч, і не дзіва, што ўсе праслаўляюць шалы Юпітэра і блазнаванні Юноны». Гэтае праграмнае выказванне асабліва важна. Гусоўскі, аказваецца, не ўсё ўхваляў і прымаў у рэнэсансавай модзе, яго смяшыў і раздражняў некрытычны перанос антычных міфаў у мастацтва

Адраджэння, ён супрацьпастаўляў міфічным вобразам суровую праўду свайго жыцця і мужныя легенды роднага краю.

Мікола Гусоўскі разгарнуў перад вачыма рэнэсансавага чытача шматфарбную карціну, у аснове якой ляжыць шматварыянтнае паляванне на зубра ва ўсіх яго стадыях: асочка, спроба ўвагнаць у «сценку» супраціўленне звера, пагоня, шыбанне дзід, раненне, апошні паядынак на рогі і шаблі, нарэшце ўдар міласэрнасці. Кожны з гэтых этапаў па некалькі разоў вар'іруецца ў залежнасці ад таго, якое гэта паляванне: княжацкае, прафесійна лавецкае ці каралеўскае. У прафесійных ловах усё адбываецца сурова і проста, гэта цяжкая і небяспечная праца, мэта якой — здабыча мяса на княжацкі стол і хлеба сабе на пражытак. Нешта падобнае і ў мужыцкіх ловах. Яны — падступ да палявання рыцарскага і каралеўскага. Першае, па сутнасці, з'яўляецца вайскавай трэніроўкай, спаборніцтвам у лоўкасці і трапнай стральбе, спраўнай верхавой яздзе, а другое — свята і забава. У часы Гусоўскага ўжо вывеліся рыцарскія паляванні на зубра, ён апісвае іх паводле ўспамінаў, якія, мабыць, захоўваліся ў лавецкіх дружынах — памяць гераічных часоў Вітаўта.

На вачах і на памяці Гусоўскага былі ўжо толькі прафесійныя лавы і каралеўскія. Але і апошнія ён апісаў пераважна па расказах. У кожным разе самы сенсацыйны выпадак каралеўскага палявання, якім завяршаецца паляўнічая тэма «Песні», адбыўся пры Аляксандру, калі Мікола з Гусава быў, відаць, лішне маладым, каб удзельнічаць у ім; а небяспечны выпадак, які там здарыўся, мог памятаць і бачыць хіба любімы князеў пісар Эразм. Здарэнне ўвайшло ў паляўнічы фальклор і з успамінаў напросілася ў паэму. Другія каралеўскія лавы апісаны ў паэме як бы ўдзельнікам. Паэт, праўда, выхапіў і напісаў толькі конны партрэт Сігізмунда на ловах. Кароль вядзе рэй, дае прыклад мужнасці:

*Тут і кароль; ён бяспрашна ўразаецца першы
У пекла пабоішча. Прыкладам храбрасці ўласнай
Дух падымае ў дружыны. І гэта адвага —
Строгі разлік, бо з дружыны ніхто б не памкнуўся
Зрушыцца з месца, калі б ён камандаваў ззаду.
Як перад бітвай з татарамі меч валатоўскі
Мужнасцю раці натхняе, так гэтая мужнасць
Воіна-бацькі ў пачатку літоўскай аблавы —
Трапны пралог і залог баявой перамогі. (84—85)*

Кароль на гэтым малюнку — ваяк, патрыярх, воін-бацька, ён спалучае каралеўскую годнасць з адвагай простага воіна, лаўца. Такое спалучэнне адпавядала дружнай рыцарскай традыцыі славян, аб чым можна пераканацца хоць бы з аповесці «Пра пабоішча Мамаея», дзе расказана, як князь Дзмітрый Данской пераапрунуўся за простага воіна і пайшоў у бой, паднімаючы дух войска.

У фінальным моманце зубрыныя ловы маюць найбольш падабенства з відовішчам бою быкоў на арэне, але ёсць тут і прынцыповая розніца: замест шчыблетаў — чабоцце, замест пампучаў — коп'і ды пікі, заместа зіхоткай шпады — ёмістая шабля, лук-самастрэл, а то і навінка вогнестрэльнай зброі — мушкет. Менш галантнасці ды больш небяспекі. У апісаннях заключнага паядынку лаўца з зубрам паэт паварочвае ідэю паэмы новаю гранню: падае свой малазваны чытачу лясісты край радзімай мудрых людзей, гераічных традыцый, перад якою і варта схіліць галаву ганарлівым нашчадкам старажытнага Рыма. Мікола з Гусава хоча ацвярэзіць распешчаных пышнымі забавамі італійскіх арыстакратаў, паказваючы, што іх мірныя забавы акупляюцца абарончымі войнамі, якія вядзе яго народ супраць навалы з усходу.

Закончыўшы паляўнічую эпапею, аўтар адразу ж перайшоў да роздумаў пра вайну і мір:

*Спынім забойствы! Сумленне, і розум, і гонар
Уладна загадваюць кніжніку: як са з заніцы,
Бі ў сваё звонкае слова, узбройвай народы
Супраць разбою... (115)*

Князі і магнаты больш драпежныя за звяроў. Зубры толькі раз у год на любоўных турнірах сілай сцвярджаюць сваё права на ўладанне ў гурце зубрыц, а зубры вяльможныя — круглы год і ўсё жыццё:

*Болей за ўсё непакоіць іх сверб панавання:
Вострыць мячы пастаянна сусед на суседа —
Ты або я запаную, дваім жа нам цесна. (115)*

Раптоўны пераход ад ловаў да войнаў выглядаў натуральным толькі ў сістэме алегарычнага мыслення, уласцівага рэнесансаваму мастацтву.

Алегарычна малюецца і характар зубра ў любоўных турнірах — «трацякоў-кавалераў з-за нецеляў-самак». Зубрынае свята Венеры

падаецца Гусоўскім як пікантная дэталь, якою ён хоча пачаставаць арыстакратычнага чытача, выхаванага на любоўнай лірыцы Анакрэона, Тыбула, Катула і Праперцыя. 3-пад пяра паэта выходзіць жывая, але ўмела эстэтызаваная карціна. Яна і маральна вытрыманая. На шчасце, аўтар не ўпаў у нудлівую маралізацыю, а сам шчыра прызнаў стрыманасць сваіх апісанняў вымушанай прынукай і апраўдваўся тым, што яго заказчык, біскуп Эразм, «прызнае толькі тое, што і прыстойна, і вартае сану духоўных». Аднак жа паэт вылучыў пачуццё асалоды, якое дастаўляе лаўцу слуханне любоўнай песні зуброў:

*Музыка нашых лясоў мілагучнасцю строгай
Вуху і сэрцу мілей за літаўры і ліру.
Шум у вяршынях, і шолах, і шоргат, і гэгы ўладарны
Голас крыві неўтаймоўнай— сімфон я пушчы. (67)*

Ізноў жа музыка пушчы тут супрацьстаіць несамавітаю экзотыкай той музыцы, якую прывык чуць адукаваны італійскі слухач у палацах. Паказваючы норавы ў зубрыным статку, паэт падганяе гурт пад еўрапейскі хрысціянізаваны тып сям'і, хваліць сямейныя пачуцці: «вернасць у парах зубрыных адной толькі смерцю можа парушыцца». Мастацкі адбор тут праведзены так жорстка, што карціны страчваюць непасрэднасць, набываюць алегарычна-павучальны характар. Гусоўскі як паляўнічы не мог не ведаць, што зубр — жывёла гарэмная: у статак уваходзіць адзін дарослы самец і некалькі дарослых самак. Ён зрабіў зубрыную сям'ю парнаю, бо такая форма адпавядала хрысціянскай этычнай і еўрапейскай звычайнай норме. Імкненне да павучальнасці яшчэ мацней заявіла пра сябе ў апісанні боек самцоў: паэт называе іх мэтай — права на кіраванне статкам. На самай жа справе, гэта ведаюць паляўнічыя, зубрыны статак — свайго роду матрыярхальны род, важаком у ім выступае старэйшая, найбольш вопытная зубрыха, самец ідзе звычайна ў канцы статка. замыкаючым. Такім чынам, любоўныя турніры самцоў вядуцца за права прадоўжыць род, перадаць племя свае выдатныя фізічныя якасці: сілу, спрыт, адвагу. Таму яны рэдка калі канчаюцца смерцю або калецтвам: прырода аберагае свой вітальны патэнцыял, пераможаны сёння праз год можа стаць пераможцам. Слова паэта «Права царова над статкам на пашы і ў спрэчках даў яму вопыт, набыты магутнаю сілай», калі іх аднесці рэальна да зуброў, акажуцца толькі ўмоўнасцю, алегорыяй.

Дастаткова паўзірацца ў зубрынае стада восенню, калі яно гуртуецца перад зімой, каб заўважыць строгі падзел абавязкаў паміж дарослымі самкамі і самцом. Зубр-вартавы не гаспадар у статку. Зразумела, што яго пагібель прыводзіць да «аўдавення» не адной самкі, таму фраза «і аўдавелая матка вяртаецца ў статак» — ізноў жа алегорыя, што ўслаўляе ідэал сямейнай вернасці, патрыярхальную сям'ю. Арыентацыя на патрыярхальна-хрысціянскую марсьль падказвала Гусоўскаму красамоўную агаворку пры апісанні боек зуброў за ўладу: «Б'юцца на злом галавы, хоць такое іх права ў сэнсе маральным і спрэчнае». У душы недзе ён, былы лавец і вучоны слуга саноўнай асобы, спагадае праву свабоднага саперніцтва, у выніку якога адзінка ўмацоўвае сваё становішча ў грамадзе справамі, таму апісанне зубрыных турніраў атрымалася дынамічным, размашыстым, а ў канцы яно знарок прыглушана маралізатарскаю агаворкай — данінай хрысціянскай традыцыі.

Адпраўная асацыяцыя М. Гусоўскага: творчасць — паляванне падказала цэлую сістэму алегарычных параўнанняў: зубр — асілак і ратнік, зубрыны статак—волатная дружына, ідэальная патрыярхальная сям'я, на чале якой стаіць ваяк — паўнаўладны князь, які дбае пра дабро ўсёй дружыны і судзіць тых, хто паступае карысліва, на шкоду агульным інтарэсам. Прыведзены ланцуг эстэтычных параўнанняў створаны пры дапамозе рацыяпальнага ўяўлення, усе звёны тут лагічна асэнсаваны і звязаны. Сістэма алегорый цалкам адпавядае прынцыпам рэнесансвай эстэтыкі, нацэленай на пошук разумнай гармоніі свету, дзе ўсе часткі павінны абумоўлівацца, звязвацца з цэлым, утвараючы паязі сэнсоўных сузалежнасцей.

Зубр пад прямом Гусоўскага стаў вобразам-сімвалам, своеасабліваю эмблемай радзімы паэта — Вялікага княства Літоўскага, яго даўняй магутнасці, адраджэння якую ўсёю душою прагне аўтар, бо ён верыць, што адраджэнне гераічных часоў, непасрэднасці адносінаў паміж радавымі грамадзянамі і ўладаром стане каштоўнасцю, якая зможа аздавіць грамадскае жыццё ў сучасным свеце.

Ідэалізацыя зубра і зубрынага статка праводзіцца Гусоўскім спакваля, яна прыкрываецца запэўніваннем, што аўтар супраць усякай выдумкі, супраць прымхаў, якія прырачаць праўдзе розуму і логіцы рэальнага жыцця. Аднак поруч з гэтымі запэўніваннямі стаіць і аўтарскае здзіўленне, і выкліканае здзіўленнем тупіковае пытанне: чаму ж гэтыя неразумныя прымхі так моцна трымаюцца свядомасці яго народа.

Аўтар лічыць сябе вольным ад прымхаў, ён звязвае іх з перажытачнай язычніцкай свядомасцю і як узорны хрысціянін не прымае іх зместу ў прамым сэнсе. Але ж міфалагічнае мысленне мае яшчэ адну форму, паралельна з прымхамі, забабонамі, магічнымі дзействамі ў абрадах ёсць яшчэ мастацкія вобразы. Яны не прэтэндуюць на тое, каб іх успрымалі як рэальнасць, іх можна ўспрымаць як увасабленне фантазіі, у іх можна не верыць, але лавіць іх салодкую ману заманліва. Гусоўскі падыходзіць упрытык да адрознасці паміж міфам як элементам язычніцкай рэлігіі і міфам як мастацкім вобразам, як умоўна-метафарычным адлюстраваннем жыцця, своеасаблівым шыфрам чалавечых пачуццяў і эстэтычных уяўленняў, якія вабяць загадкамі, выклікаюць захапленне або здзіўленне велічным і таямнічым, даюць спажыву думкам. Спракаветная, поўная таямніц магічная фантастыка здэсці бярэ ў яго асабіста верх над рэнесансвай разумнай яснасцю і хоча кіраваць творчымі памкненнямі паэта. Як шчыры хрысціянін, Гусоўскі адхрышчваецца ад небяспечнай спакусы, а памяць дзяцінства падшэптвае паданні, навязвае чарадзейныя ўяўленні:

*Часта з трывогаю думаеш: чым растлумачыць
Сілу, што ў нас надаецца замовам і травам,
Песні і магii слова? Адказу не знойдзеш
І мімаволі згаджаешся: мы яшчэ дзеці
У свеце хрышчонных і верым у казкі Медэі.*

Трагічны вобраз антычнай міфалогіі ўспрымаецца Гусоўскім не па лініі трагічнага напаўнення, а па лініі чарадзейных здольнасцей. Трагедыя дачкі цара Калхіды Медэі, што забіла двух сыноў, каб адпомсціць мужу Язону за здраду, незразумелая Гусоўскаму. У яго час на радзіме жанкі нараджалі сыноў не мужам, як было ў часы Медэі, а таксама і сабе, таму і выпадкі дзетазабойства павінны былі ўспрымацца як паталогія. З антычных міфаў пра Медэю паэт выбраў чарадзейную практыку гераніі і адхіліў дзетазабойства як неверагоднае. У чары і казкі вераць дзеці і народы, што знаходзяцца ў стадыі гістарычнага дзяцінства.

Ідэалізуючы на казачны манер зубра, сам паэт прыпісвае яму вышэйшыя маральныя пачуцці і грамадзянскія рысы характару. Цар лясоў уяўляецца сапраўдным царом. Сілач між звяроў, нястомны і чуйны, ён і пад зямлёй бачыць: «праніжа толькі вачыма, аж дрыжыкі проймуць», «кемлівы звер па прыродзе». Як рыцар пальчатку, прымае зубр любы выклік пры адной толькі ўмове: змагацца чэсна, без хітрыкаў і падману:

*Зубр, як мы лічым спрадвеку, хоць звер, але ратнік,
Ён прызнае перамогу, здабытую часна —
Сілай на сілу, урожкі, і мужнасць на мужнасць.
Гэта павер'е жыве ў нас ад веку да веку:
Лічаць, што рыцар пушчанскі адправіцца ўпроcki
З тых заповітных урочышчаў, дзе ў паядынках
З ім сустракалася часта не дужасць, а хітраць —
Будуць там пасткі, засады ці стрэлы з мушкетаў. (78)*

Рацыяналістычныя адносіны да рэчаіснасці пясняр засвоіў толькі ў сталым узросце, ды і то ў рамках, даступных неафіту, па абавязку хрысціяніна, а не нутром. Розум яго, як вартаўнік, сочыць за паэтычнай фантазіяй, а тая запосіць песняра ў таемны, дзівосны, прывабны з дзяцінства свет народных легендаў і павер'яў. І ён ідзе за голасам сэрца, каб сцвердзіць маральную каштоўнасць таго казачнага народна-язычніцкага свету.

Зубры жывуць у паэме стадам-абшчынай, кіруюцца сцрадвечным ладам: важак здабывае права на ўладу ў паядынках, пераможца не распраўляецца з сапернікам, не помсціць пераможанаму, патрабуе толькі каб той сышоў з дарогі, пакінуў гурт, і хай прыжываецца ў іншай «дзяржаве». Калісьці так пакідалі землі Жамойці літоўскія князі, уцякаючы ад гневу сапернікаў, і прыжываліся ў славянскіх землях. М. Ермаловіч¹ выказаў меркаванне, што такім шляхам трапіў на княжы пасад у Навагрудак легендарны Міндоўг. Адсюль вёў ён войны са сваімі крыўдзіцелямі, ствараючы Вялікае кітэства Літоўскае.

Зубрыны гурт пад пяром Гусоўскага - мадэль ідэальнага калектыву, нават грамадства як такога, нейкая багатырская дружына ці пазнейшая казацкая вольніца, што кіруецца прынцыпамі вайсковай дэмакратыі. У гурце — роўнае права на ўладу, натуральная залежнасць слабых ад дужых і строгі абавязак дужых ахоўваць усіх, аддаваць свой вопыт і сілу на агульную карысць і дабро:

*Тыя ж паданні сцвярджаюць, што трон верхавода
Дарма і ў іх не даецца, а вока за вока. (67)*

¹ Ермаловіч М. І. Беларускія летапісы і Іх лёс//Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. 1970. № 4. С. 33.

Варта яшчэ раз адзначыць, што Гусоўскі ідзе тут за паданнямі і павер'ямі, хоць яны пярэчаць прамому вопыту і хрысціянскай маралі. Паэт, дзе толькі можна, падкрэслівае згуртаванасць і разумнасць зубрынага гурту-дружыны, структура якой па апісаннях стала патрыярхальнай:

*Там у іх выручка: гуртам — за кожнага ў стаўку,
Кожны ж — за гурт і за ўсіх, беспарадкаў — ніякіх.
Дужы са слабым уладай дзяліцца не стане:
Права царова ў чародах на пашы і ў спрэчках
Даў яму вопыт, набыты магутнаю сілай. (68)*

Народныя павер'і, фальклорная ідэалізацыя ў паэме з'яўляюцца не толькі стыхійнаю праявай нацыянальнай традыцыі, а сродкам мастацкага мадэліравання ідэалу жыцця. Туга па гераічнай еднасці асобы і грамадства надае вобразу зубрынага статка і карцінам паляўнічых сутычак эпічнае манументальна-дынамічнае гучанне. Узоры гераічных характараў, узятыя з народных павер'яў і паляўнічых паданняў пра зубра, пераклікаюцца з летапісамі роднага краю, у якіх захаваны подзвігі Вітаўта і яго дружыны.

Вобраз князя

«Песня» дае два вобразы ўладароў Вялікага княства Літоўскага — Вітаўта і Сігізмунда. Сігізмунд — сучасны паэту «бацька бацькаўшчыны», здавалася б, павінен заняць пярэдні план. А выйшла наадварот. Мімаходзь толькі паказаў мастак Сігізмунда як смелага паляўнічага, які першы кідаецца на раз'юшанага звера, парываючы за сабою лаўцоў. Сцвердзіўшы, што асабісты ўдзел караля ў ловах аніак не шкодзіць яго славе і годнасці, паэт прыпыніў сябе на паўслове і паабяцаў апець славу пануючай асобы другім разам, калі будзе мір, спакой і вольны час. Такі ход убок здаецца неўразумелым, бо, акрамя ўсяго іншага, Сігізмунд Стары быў апекуном рэнесансавай гуманістычнай культуры. Сам Эразм Ротэрдамскі хваліў яго мецэнацтва, а прыдворны паэт Андрэй Кшыцкі ад імя Рэчы Паспалітай заяўляў: «Маю такога ўладара, што больш знатнага не знайсці на свеце». Прыяцель Кшыцкага, Ян Дантышак уторыў яму: «Гэта муж, у якім можна бачыць згустак адных высокіх якасцей». Іншы прыдворны пясняр захоплена ўсклікаў,

што пры Сігізмундзе «дзікая Сармацыя (Польшча) стала другою Грэцыяй ці Італіяй». Чаму паэт і дыпламат адклаў такую аказію надалей? Хіба яму не хапіла праніклінасці? Але ж мы бачылі, як умела зацікавіў ён Льва Х зубрам. Справа, відаць, у нейкім прынцыпе, у незалежнасці пазіцыі Гусоўскага.

Чаму не пажадаў ён зацікавіць папу асобай караля? Ён жа прыехаў у Рым з Аугсбурга, дзе біскуп Эразм Цёлак абгаворваў з цэсарам Максіміліянам справу ўдзелу Польшчы ў кааліцыі дзяржаў супраць Турцыі і дамагаўся роспуску ордэна крыжакоў, вяртання паморскіх земляў да Польшчы і прасіў пасрэдніцтва ў паляпшэнні адносін з Маскоўскім княствам. Была, відаць, у Гусоўскага нейкая скрытая, але прынцыповая прычына.

Паколькі паэт прыгадаў вайну і мір, дык і параўнанне Сігізмунда з Вітаўтам варта пачаць адсюль. Нараканне Гусоўскага на вайну можа выдацца нават выпадковым, паколькі венская сустрэча манархаў 1515 года якраз спрыяла стабілізацыі міжнародных адносін у Еўропе, а ў 1521 годзе мір з Сігізмундам заключылі і крыжакі. Неспакойна было толькі ад татар, не наступал і прымірэння з Маскоўскай дзяржавай з-за Смаленска. Але, беручы ў цэлым, Сігізмунд пераўзыходзіў Вітаўта міралюбнасцю і роўны яму быў адвагай. На паляванні ён паводзіў сябе так, як у свой час Вітаўт на Грунвальдскім полі. Абодва яны трымаюцца еўрапейскай славянскай дружнай этыкі. Гэта дзед Сігізмунда, Ягайла, скарыстаў тактыку татарскіх ханаў: камандаваў боем з пагорка, пасылаючы цераз ганцоў свае загады. Польшкія храністы паганілі за такую тактыку караля-літвіна, напісалі, што ён больш маліўся ў шатры, чым ваяваў. Толькі адзін неабачана прагаварыўся, што кароль ахрып і пад канец бітвы страціў голас, аддаючы загады ганцам. Вітаўт на полі бою заахвочваў сваім прыкладам, як і крыжацкі магістр Ульрых. Але ж прымяніць двайную тактыку Ягайла і Вітаўт, напэўна, дамовіліся. Выходзіць, што па натуры Сігізмунд больш блізкі Вітаўту, чым свайму дзеду Ягайлу. Праўда, Сігізмунд асабіста ў бітвах амаль не ўдзельнічаў, але на гэта былі важкія прычыны. Уладыслаў, ваяўнічы дзядзька Сігізмунда, загінуў у бітве пад Варнай, маючы ўсяго дваццаць гадоў, і край перажыў прыкры час бескаралеўя. Бацька Сігізмунда, Казімір, заняўшы трон пасля Уладыслава, паводзіў сябе разважліва, стаў пасылаць на вайну гетманаў, сам кіраваў войнамі, а не бітвамі. Старэйшы брат Сігізмунда Ян Альбрэхт адступіў ад гэтага правіла і панёс такое цяжкое паражэнне ў Малдавіі, што ледзь сам застаўся жывы, уцякаючы дамоў «у малой дружыне». Памяццю аб нядоўгім панаванні гэтага, як мяркуюць гісторыкі, самага

здольнага Казіміравага сына засталася горкая прымаўка: «За круля Ольбрахта пагінула шляхта». Непасрэдны папярэднік Сігізмунда на троне Аляксандр Казіміравіч наогул не любіў рызыкаваць ні на ловах, ні на палях бітваў, якія, зрэшты, прайграваў.

Сігізмунд Стары, відаць, добра засвоіў урокі дынастыі, бо хоць быў асабіста смелы, але з вайною не жартаваў, трымаўся бацькавай тактыкі, даручаў гэтую рызыкаўную справу гетманам — Канстанціну Астрожскаму і Яну Тарноўскаму. Адвагу сунімаў развагай, ведаў цану каралеўскай асобе, не падстаўляў пад удар прэстыжу ўлады паказнаю ваяўнічасцю, памятаў, што прайграная бітва меншае зло, чым смерць караля і пакуты бескаралеўя. Хадзіў ён з войскам асабіста толькі туды, дзе можна было паказаць сілу каралеўскага «маестату», напрыклад, на пакаранне бунту Міхаіла Глінскага. Адганяючы мяцежнага князя ад Мінска, Сігізмунд нават першы кінуўся на кані ў Днепр і пераплыў раку, паддаючы ахвоту войску. Гусоўскі не прыгадаў гэтага выпадку, паказаў караля смелым толькі на паляваннях. Праўда, і тут здарылася ў 1521 годзе рэч, якая пашкодзіла інтарэсам дзяржавы. У часе палявання на мядзведзя, прывезенага з літоўскіх пушчаў, спудзіўся конь пад каралевай Бонай. Цяжарная каралева ўдарылася вобземлю, наступілі заўчасныя роды. Не парадавала каралева Рэч Паспалітую яшчэ адным сынам.

Па лініі вайсковай палітыкі Сігізмунд уступаў Вітаўту адно тым, што вёў войны з Маскоўскаю дзяржавай, якія Гусоўскі мог успрымаць як шкодныя міжусобіцы, што аслаблялі славян. Мажліва, гэтыя войны ён меў на ўвазе, калі адкладваў пахвалу бацьку дзяржавы. Сёе-тое можа адкрыцца нам у пазіцыі Гусоўскага, калі параўнаць Сігізмунда і Вітаўта па лініі нораваў і побыту. Вітаўт, як мы бачылі, належаў да патрыярхальнай эпохі. Яго браценік, а Сігізмундаў дзед Ягайла, ажаніўшыся з Ядвігай, прывёў у Кракаў дзіўную дружыну: у яе ўваходзілі жмудзіны, літвіны, смаленцы, гродзенцы і іншыя «русiны». Па прафесіі гэта былі лаўцы-сакольнікі, шчвачы, асочнікі, канюшыя. З імі любіў кароль паляваць, слухаць на прыгалах паляўнічыя згадкі, «рускія песні», ігру на простых музычных інструментах. Ягайлаў кухар, нехта Мікалай Каза, дагаджаў каралю тым, што ўмеў зварыць смачны кісель, якім больш чым сціплы ў гастронамічных патрэбах гаспадар частаваў на прыёмах сваіх вяльможаў і нават замежных дыпламатаў. Такім жа сціплым і стрыманым у побыце быў Вітаўт.

У часы Сігізмунда Старога змяніўся спосаб жыцця пануючай арыстакратычнай верхавіны: ад патрыярхальнай прастаты, што была пры дзеду Ягайле і бабе Соньцы Гальшанскай, прыдворная значь перайшла да

еўрапейскага шыку. Сам Сігізмунд Стары, праўда, стаяў на мяжы гэтага культурна-звычайнага перавалу, увасабляў аўтарытэт разумнага традыцыяналізму, не дапускаў такіх праяваў моды, якія лічыў правакацыйнымі ў адносінах да здаровых звычаяў і традыцый. Сунімаў ён багемныя выхадкі паэтаў, жаночыя ролі ў тэатры загадаў выконваць толькі мужчынам. Кароль найахвотней слухаў яшчэ Аляксандравага любімага гусяра Чурылку, які лепш за модных музыкаў мог дагадзіць яму шчыраю беларускаю песняй. Але гэта ўжо ацэньвалася як дзівацтва старога караля. Новае не толькі са сваімі плюсамі, але і з выдаткамі насоўвалася настэрна і запаноўвала над старым. Калі пакаёвы сабачка Сігізмунда Старога з гадоў яго дзяцінства зваўся проста Белік, дык сабачкі яго сына, каралевіча Сігізмунда-Аўгуста, атрымалі імёны герояў антычных міфаў — Грэікс і Сібіла. Напэўна, і зменаў моды на сабачыя клічкі часы Сігізмундаў у вачах Гусоўскага саступалі Вітаўтавым часам.

Ёсць і яшчэ адзін аспект параўнання Сігізмунда з Вітаўтам, і ён можа аказацца самым істотным: гэта сістэма ўлады. Сігізмунд Стары адступіў ад традыцыйнай палітыкі сваіх продкаў, якія наводзілі парадак у дзяржаве, абапіраючыся на шляхту. Ён зрабіў апорай трона магнатаў і выклікаў крызіс даверу ў шляхты, заслужыў клічку «сенатарскага караля». Канфлікт гэты ў трыццатыя гады прыме форму адкрытага шляхецкага бунту «ракошу» і прывядзе да так званай «курынай вайны» (шляхта, утварыўшы лагер пратэсту, пераб'е ўсіх курэй у аколiцы на харч), а покуль што ў Рэчы Паспалітай шырыўся шляхецкі рух за «экзекуцыю правоў», г. зн. за ўлік і строгае выконванне каралём усіх законаў і прывілеяў, якія давалі шляхце яго папярэднікі. Апазіцыю шляхты ўзначальваў славагіты заканадаўца Ян Ласкі, канцлер і прымас Польшчы. Як ужо гаварылася, ён і быў праціўнікам Эразма Цёлка, які выступаў ідэолагам арыстакратычнай верхавіны.

Барацьба за «вольнасці шляхецкія» перакінулася і на Вялікае княства Літоўскае, дзе ўдзельных князёў і магнатаў была процьма, а іх самавольства не мела граніц. Сігізмунд Стары трымаў руку магнатаў, а шляхту аддаў каралеве Боне. Толькі ў 1529 годзе ён даруе «Статут Вялікага княства Літоўскага» — звод законаў, які меўся рэгуляваць адносіны паміж шляхтай і магнатамі і «персонай гаспадарскай», але выбарныя земскія суды прыйдуць на месца магнацкіх, замкавых толькі пасля яго смерці.

У пачатку працы над творам аўтар павінен быў адчуваць сябе паміж двух агнёў, можна дапусціць, што кампаненты паэмы, скіраваныя супраць самаўпраўных магнатаў і князёў, былі канчаткова завершаны

пасля смерці Эразма Цёлка, пры падрыхтоўцы твора да друку ў Кракаве. Тады ж было напісана, адрасаванае каралеве Боне, уступнае слова і вершаванае прысвячэнне кнігі сакратару каралевы, яе паўнамоцніку ў Вялікім княстве Літоўскім, Лудовіку Альфію.

Як бы там ні было, але знамянальна, што ідэалам дзяржаўнага ўладара Гусоўскі аб'явіў не Сігізмунда і нікога іншага з Ягелонаў, а Вітаўта — пазіцыя прынцыповая і незалежная. Думаць так недыпламатычна, знаходзячыся ў кладзе дыпламатычнай місіі, мог толькі сапраўдны паэт і смелы грамадзянін.

Вітаўт, як ніхто да яго, узвысіў шляхту і пры яе дапамозе скарыў гардыню ўдзельных князёў, умацаваў цэнтральную ўладу. Пры ім Вялікае княства Літоўскае дасягнула найбольшых граніц, стрымлівала татар, паспяхова вяло абарончыя войны і незалежную палітыку. Княжанне Вітаўта паўстае ў паэме як час гераічных спаборніцтваў і дружыннай дэмакратыі, дзе кожны чалавек меў поле для подзвігаў і мог праявіць сваю мужнасць:

*Доблесць пры ім афіцыйна лічылася першай
Якасцю воіна, і на вайсковых аглядах
Ён, як аптэкар на вагах, узважаў, хто лепшы,
Лепшаму там жа за доблесць і дзякаваў шчодро.
Эх, не любіў баязліўцаў і пестаў з магнатаў!
Будзь ты магнатам, але калі дрэйфіш у справе,
Лёс незайздросны ў такога — пагарда дружыны.
Строга і крута судзіў, і прытым — справядліва.
Сам справядлівы ва ўсім, ён па гэтай жа мерцы
Кожнаму мерыў і нейкім сваім адчуваннем
Мог здагадацца адразу, дзе праўда, дзе крыўда.
Хлус перад ім не аднекваўся доўга: збялеўшы,
Змяк, затрымеў, як асінавы ліст, і прызнаўся. (99)*

Вітаўт малюецца ў гэтай пахвале як важак патрыярхальна-дружыннага складу, які абапіраўся на калектыў, выражаў яго маральныя ўстаноўкі і яго ідэалы. Пагарда дружыны — найвялікшая кара для таго, хто смеў парушыць прынцыпы дружыннай этыкі, хто баяўся падваргаць сябе небяспецы, ухіляўся ад цяжкасцей. Выражаючы волю дружыны, як нейкай вышэйшай істоты і сілы, князь судзіў падуладных хоць і крута, але справядліва. Права быць важным і суддзёю давала Вітаўту яго вернасць дружыне, і яшчэ яго незвычайная здольнасць пранікаць у душы

людзей, адчуваць іх станоўчыя бакі і заганы. Інтуіцыя на хлусаў і баязліўцаў была яго сілай, якая кідала апошніх у стан разгубленасці, прымушала прызнавацца і скарацца перад ведуном-князем. Вітаўт, такім чынам, надзелены рысамі прароццы, уладу над дружнай дае яму асабістая здольнасць, а не зтнасць паходжання. Можна сказаць, што Гусоўскі цераз вобраз Вітаўта аднаўляе паслабленыя ў яго час гераічныя ідэалы даўняй патрыярхальнай дружнай этыкі, супрацьпастаўляе іх ідэалам сфармалізаванай лясвіцы феадальнага падпарадкавання па знатнасці, а не па здольнасцях і заслугах. Можна, відаць, дапусціць, што паляўнічыя дружны, у якіх выходзіўся Гусоўскі і выпрацоўваў аснову маральна-этычных поглядаў, былі унікальнымі рэліктамі даўняй патрыярхальнай арганізацыі пануючага саслоўя. Пры Вітаўце гэты тып грамадскіх адносін яшчэ захоўваўся і прыносіў карысць у справе вайсковага і грамадзянскага выхавання моладзі. Змяняльна, што, пішучы паэму ў Рыме, адрасуючы яе папе і саноўнікам Ватыкана, Гусоўскі не падпадае пад уздзеянне панаваўшага там еўрапейскага стылю жыцця, а хоча дабіцца прызнання як каштоўнасці універсальнай гераічных традыцый сваёй роднай зямлі, яе сумленных і мужных людзей, справядлівых уладароў.

Урачысты, спакойны, як у храністаў, расказ пра заслугі Вітаўта пераплятаецца з экспрэсіўнымі сценамі-прыкладамі. Перад намі праходзяць поўныя дынамікі і запалу спаборніцтва па стральбе з лука, кіданні коп'яў у зубра, якога сяляне па загаду князя лавілі жывцом і распісвалі кругамі-мішэнямі. Паэт адчувае попыт арыстакратычнага італьяскага чытача на экзотыку і ўмее дагадзіць яму, прыводзячы экзатычныя дэталі, малюючы поўныя небяспекі прыгоды і жакі (пакаранне смерцю прадажных суддзяў і ашуканцаў). Гусоўскі добра адчувае стыхію паэзіі, яе сілу і здольнасць перадаваць плынь часу, рух падзей, змену пачуццяў. Спаборніцтва воінаў па пераправе цераз раку апісана так маляўніча, дынамічна, быццам ён бачыў гэтае відовішча ці сам у ім удзельнічаў, а было ж гэта гадоў за сто да яго нараджэння, у часы «старых князёў»:

*Боская воля! Нібы па вадохрышчы колісь
Рынулі з берага голыя людзі на конях.
Бачыш — пльвуць, пахаваўшыся ў плыні на шыі,
Толькі чутно, як пафыркваюць коні, а хлопцы
Боўтаюць нараўні з коньмі. Угледзішся — праўда:
Правай рукой учаліліся ў грыву, а левай*

*Горнуць, грабуць пад сябе болагрывыя хвалі.
Плёсу ж канца не відно, і з паўмілі да мелі.
Гэтым таксама былі ўзнагароды, і першы
Першую дачу асушваў са срэбнага кубка,
Кубак жа браў на ўспамін. Не міналі нікога. (98)*

Пахвала Вітаўту і яго гераічнаму веку нечакана канчаецца жыццыйнаю фігурай, аказваецца, князя варта славіць да нябес і за тое, што «ён быў набожным і першы з народамі княства сам ахрысціўся», «цэрквы богу адзінаму скрозь будаваў». Тут яўная ідэалізацыя агіятрафічнага стылю. Аўтар, напэўпа, ведаў, што Вітаўт адносіўся да веры так, як належала палітычнаму дзеячу – чыста ўтылітарна: ён дабіўся асобай праваслаўнай мітраполіі ў Наваградку бо хацеў, каб царква яго дзяржавы не падпарадкоўвалася замежным цэнтрам, але сам асабіста пераходзіў з язычства на праваслаўе, потым двойчы на каталіцызм у залежнасці ад палітычных абставін. Сын язычскай жрыцы Біруты, якая па словах летапісца «на Полонзе была хвалена от людей за богиню», покуль яе сілай не ўзяў за жонку князь Кейстут, Вітаўт насіў у сабе тыповыя рысы племяннога важака: быў ваяўнічы, уладарны, суровы і просты ў побыце, не браў у рот ні віна, ні піва, ні пават мёду. Пасля грунвальдскай перамогі над крыжакамі загадаў тут жа разбіць трафейныя бочкі з хмельным пітвом, і, па словах польскага летапісца, гарэлка цякла ракою, абмываючы трупы пераможаных. За суровую ваяўнічасць, за ўзвышэнне рыцарскіх цнотаў прававерны католік, але і шляхціц па духу, дарадчык біскупа-дыпламата, Гусоўскі гатовы быў дараваць Вітаўту рэлігійную хісткасць. Ён адхіляе таксама спробы ўскласці на князя віну за смерць многіх людзей на вучэннях і паляваннях. Паэт славіць уведзеныя Вітаўтам вайсковыя вучэнні як аснову магутнасці дзяржавы:

*Ён паміж войнамі ў шапку не спаў і дружыны
У дзікіх аблавах на звера прывучваў змагацца
Так, як і ў бітвах з татарамі, і гартаваў іх
Сілу і дух у нягодах няспынных паходаў. (94)*

Літаратурны ўзор ідэалізацыі Вітаўта знаходзіцца ў летапісах, якія ўзносілі гэтага князя вышэй за ўсіх князёў і каралёў. Аднак трэба заўважыць, што Гусоўскі падышоў да крыніцы самастойна, творча. Няма ў яго прамых перазоваў з летапіснаю пахвалаю Вітаўту, у якой на першым плане стаіць праблема караначыі. Летапісец з ганарлівай наіўнасцю

прыдворнага слугі паведамляе там, што ў лета 1430-е «Князь великий Витовт Кестутьевич созваша к себе короля польского Владислава, князя московского Василия... мистра немецкаго и пруськаго... и велици послы от наца царя царигородьскаго и от римскаго цесаря...» (пералік удзельнікаў зацягваецца да немажлівасці ўспрымання). Далей, адкрыта цешачыся сваёй прыдворнай асвядомленасцю, летапісец гаворыць, што ўся гэтая вялізная зборня гасцявала ў князя сем тыдняў «на его истраве, а на день шло оброка по 300 бочек меду, а яловиц триста же, а баранов и вепров по триста же»¹.

Прывёўшы вядому з Бібліі формулу «Тайну цареву таити добро есть, а дела великого господаря поведати добро жь есть», пераходзіць летапісец да міжнароднай дзейнасці Вітаўта. Для пацверджання, які моцны быў гэты ўладар, ён паведамляе, што Вітаўт дыктаваў сваю волю Залатой ардзе, вылучаў на пасады ханаў сваіх стаўленікаў. І завяршаецца лапідарны расказ сцверджаннем, што «князи ордыньские никакo не смеша разгневати славного господаря», а наогул Вітаўт у сваю чаргу, «на которую землю бываше гневен и которую землю сам хотяше познати или сильных воевод своих послати где усхочешь, и которому от tych великих земель повелеваше к себе быти, они без всякого ослушания ускоре прихожаху...»². Не цяжка заўважыць, што княжацкі партрэт напісаны тут па біблейскай схеме, і для Гусоўскага магла быць прыдатнай толькі ідэя высокай ацэнкі, а не ацэнка, што ў вачах рэнесансавага чытача выглядала досыць наіўнай. Гусоўскі наогул не прыгадвае каранацыі, ён прымае толькі гераічную канцэпцыю асобы Вітаўта, але для гераізацыі бярэ ўнутраную палітыку, а не знешнюю. Легенды на гэты конт, відаць, захаваліся ў вуснах лаўцоў. Паэт свядома супрацьставіўся польскім летапісным крыніцам, якія прыніжалі Вітаўта, прыпісвалі яму нават слабасць да жанчын, хоць ён быў адналюбам і высока цаніў сваю княгіню Ганну, прыпісалі баязлівасць, нібыта праяўленую на Грунвальдскім полі, хоць вядома было, што лёгкая конніца Вітаўта здолела, пасля адступлення пад націскам лепш узброеных крыжакоў, сабрацца і нанесла рашаючы ўдар на ворагу. Салдарызуючыся з беларускімі летапісамі і гераічнымі паданнямі, Гусоўскі пазваў Вітаўта «паходный вайны», але справядлівай, перад усім абарончай, супраць татараў і крыжакоў.

¹ Полн. собр. русских летописей: Слуцкая летопись. С. 75. У летапісе Рачынскага спіс пачастункаў дапоўнены; «по сту зубров, по сту лосей...»

² Тамсама.

Трэба прызнаць тонкае маральна-псіхалагічнае чутцё Гусоўскага, які паказаў Вітаўта не ў вайсковых паходах і не на полі бою, а ў клопатах вайскавай падрыхтоўкі, паказаў суддзёй і настаўнікам, які справядліва судзіць вайсковыя спаборніцтвы маладых шляхціцаў-воінаў, шчодро раздае ўзнагароды пераможцам, заахвочвае да грамадзянскіх цнотаў. Калі ўважліва ўчытацца ў летапісы, дык можна заўважыць там тэндэнцыю бачыць Вітаўта смелым, ваяўнічым, але не задзірыстым, не агрэсіўным князем. Ён умее так пагразіць праціўніку, што той мусіць скарыцца. Князь ашчадна ўжывае вайсковую сілу, якую ён з такою стараннасцю збіраў. Тут, мабыць, сакрэт, чаму гэтая «паходня вайны» імпанавала тым, каму войны былі небяспечным цяжарам. Прынцып такога падыходу Гусоўскі мог пераняць з летапсаў, у якіх няма нават апісання Грунвальдскай бітвы, затое шмат расказаў пра тое, як князь прымушаў праціўнікаў да паслушэнства, патрабуючы, каб «вдарілі б ему челом у службу», як гэта зрабілі непакорныя «вильневцы», а потым і друцкія князі, якіх спакушаў на замятню Швідрыгайла і Юры Святаславіч Смаленскі. Да апошняга Вітаўт пасылаў «послы о исправу» і толькі потым пайшоў з войскам і прымусіў падпарадкоўвацца ўжо сына Юрыя, бо Святаслаў загінуў у міжусобнай сутычцы, якую сам выклікаў. Скарыўся ўрэшце і пераможаны ў Віцебску Швідрыгайла. Любімаю зброяй Вітаўта была суровая і няхібная пагроза. Каб мець права так пагразіць, патрэбна было накапіць вайсковую сілу, і Вітаўт яе няспынна рыхтаваў і школіў. Гусоўскі не прыняў летапіснай канцэпцыі, па якой гісторыя Вялікага княства Літоўскага — працяг гісторыі Рымскай імперыі. Яго канцэпцыя была іншай — увесь усходнеславянскі свет у садружнасці з прыбалтыйскімі плямёнамі супрацьстаяў стэпамым качэўнікам:

*Лад алфавіту наш праічур для ўласнай карысці
У грэкаў пазычыў і, гукі мясцовых гаворак
Зладзіўшы з ім, інішаземцам, застаўся сабою. (59)*

Беларускі даследчык В. Дарашкевіч лічыць, што тут гаворыцца пра старажытнарускія помнікі пісьменства, напісаныя грэчаскім пісьмом. Гіпотэзу аб існаванні такіх помнікаў выказвае некалькі савецкіх даследчыкаў. Але паколькі ніводнага такога помніка, акрамя дагавораў Святаслава, пісаных грэкамі, не захавалася, трэба думаць, што і ў часы Гусоўскага яны, калі нават існавалі, дык былі рэдкасцю і не шмат чаго з мінулага можна было па іх пазнаць. Гусоўскі хутчэй за ўсё называе

грэчаскім алфавітам кірыліцу, падобна таму, як называлі яго сучаснікі «грэчаскай рэлей» праваслаўную веру. Для нас у гэтай матэрыі цалкам даволі таго, што католік і лацініст Гусоўскі ганарыўся веданнем старажытных помнікаў пісьменства роднага краю, быў патрыётам і талерантным чалавекам, здольным бачыць за формаю рэлігіі і пісьма сутнасць. Абагуленае праблемнае бачанне дазволіла яму глыбока расказаць аб прыродзе, гісторыі і гістарычным прызначэнні свайго краю, напісаць лацінскімі літарамі і словамі, але роднымі беларускімі вобразамі, нацыянальнымі складам.

Намалёваная паэтам панарамная карціна гераічнай эпохі Вітаўта нясе смелы падтэкст: у даўнія добрыя часы край яго бачыў спаборніцтвы не такія, якімі захапляецца сучасны Рым. Ды і цяпер там, на радзіме, захаваліся гераічныя традыцыі, якія могуць спатрэбіцца для абароны хрысціянскага свету ад мусульманскай пагрозы.

Эпохі, як жывыя істоты, маюць сваю маладосць і сваю старасць. Есць пэўнае падабенства паміж раннімі стадыямі розных фармацый: пачаткі шляху заўжды аптымістычныя, дзейсныя, акрылёныя духам пошукаў і стварэння. Эпоха Вітаўта была юнацтвам феадальнага грамадства ў карэннай Літве. Славянскія ж княствы, трапіўшы пад уладу літоўскіх князёў са сваім пераспелым феадалізмам, у нейкай меры як бы вярталіся ў маладосць, адраджаліся з попелу феадальнай распыленасці, цвілі другім цветам. Яны апладнілі маладую шматплямённую дзяржаву вопытам культуры і асветы, дзяржаўнага жыцця, накопленым у часы Кіеўскай Русі. Беларуская народнасць, што ўзнікла ў гэтых спецыфічных умовах, дала княству Гедымінавічаў, акрамя ўсяго іншага, дзяржаўную мову, пісьменства і літаратурную традыцыю, поўную гістарычнага аптымізму і патрыятычнага пафасу. Літаратура Вялікага княства Літоўскага таксама стала выражаць ідэалы феадальнай дэмакратыі з характэрнымі для яе пачуццямі ўнутрыаслоўнай роўнасці, чэсці, вернасці абавязку, любові да радзімы.

Грамадскія ідэалы жывуць у характарах, поглядах і справах людзей. Гусоўскі лічыць Вітаўта выдатным і мудрым дзеячам за тое, што той заахвочваў падданных сцвярджаць сваю грамадзянскую прыдатнасць і калектывізм у вайсковых спаборніцтвах і па паляваннях. Паміж князем і падданымі была тады згода, панаваў уздым і энтузіязм, цяпер жа феадалізм падыходзіў да свайго апагею — гераічныя традыцыі захаваліся хіба сярод служылай шляхты ды паляўнічых дружын, але ранейшай падтрымкі ў караля простая шляхта ўжо не мела, бацька дзяржавы

лавіраваў і быў больш ласкавы для тых, у каго мог атрымаць больш сродкаў і войска на абарону.

Носьбітам даўніх традыцый і гераічных ідэалаў Гусоўскі малое сучаснага яму лаўца, члена княжацкай дружыны. Ён свабодны чалавек, бо «Перад законам і правам лясным на здабытак роўныя ўсе — палной, здабывай, колькі хочаш» (72).

Тэма Вітаўта ўведзена ў твор спакваля, як адгалінаванне тэмы зубрыных ловаў, але яна набыла ключавое значэнне. Аўтар спачатку пераканаў чытача, што паляванне — гэта школа мужнасці, вынослівасці, сродак прадаўжэння актыўнага жыцця для мужчын усякага ўзросту, а потым прывеў супрацьлеглы погляд на гэты ж прадмет: «забойная забава, проста шалёная прыхамаць князя-варяга» (92). Князем, якога асуджае гэтая народная пагалоска, аказваецца Вітаўт. Аўтар бярэцца аспрэчваць ацэнку, рэабілітуе князя і на высокіх нотах апраўдання стварае ідэалізаваны вобраз Вітаўта як дзяржаўнага дзеяча, які «густа справамі век насяліў свой». Сярод выдатных спраў Вітаўта і справядлівыя войны, і суды, і ацэнкі заслуг падданных. У Гусоўскага Вітаўт — «факельшчык войнаў са слабым, а з дужым — анёл-міратворац ставіў свой меч пагранічны перад нашэсцямі ворагаў з поўдня і ўсходу» (94).

З многабаковай дзейнасці Вітаўта Гусоўскі выбірае мірную сферу, паказвае яго прадбачлівым гаспадаром краіны і выхавателем падуладных, ад простых мужыкоў да магнатаў, які вучыць іх грамадзянскаму абавязку, адказнасці за свае ўчынкi і лёс краю. Завяршаючы партрэт Вітаўта, аўтар гаворыць: «Славу і хвалу вялікаму князю аддаў я поўнай мерай, хаця і зусім не сумысля ратныя справы яго абышоў» (105). Значыць, хапіла спраў мірных, партрэт Вітаўта — гэта партрэт няўрымслівага і няўтомнага дзеяча, тып героя, што займеў цэнтральнае месца ў літаратуры і мастацтве эпохі Адраджэння. У дадзеным выпадку Гусоўскі адраджае ідэал важака быліннага тыпу, які захаваўся ў памяці яго землякоў, уладара, які «строга, крута судзіў і пры гэтым справядліва, ох, не любіў баязліўцаў і пестаў з магнатаў! Клятвапраступнікаў-сведак судзіў, як забойцаў». «Строга караў ён і суддзяў... за подкупы, хабар, ліхварства...» «Сквапнасць ён тыранічнымі сродкамі так пратараніў, што на вякі, нават звод іх вывеўся ў княстве» (100—104).

Вобраз Вітаўта — гэта стрыжнёвы кампанент паэмы, у які аўтар уклаў станоўчае ўвасабленне свайго грамадзянскага і эстэтычнага ідэалу. Эстэтычная канцэпцыя аўтара застаецца тая ж, што і ва ўсёй паэме, толькі выступае больш рашуча. Рысы манументальнага рэалізму, увасабленнем якога ў еўрапейскім жывапісе былі Мікеланджэла і Паала Веранезе,

напоўніліся тут сярэдневяковай таямнічасцю, што складала аснову стылю Эль Грэка і Дантэ. Вітаўт паўстае перад чытачом як постаць маштабная і таямнічая, апетая праўдзіва і ўзрушана. Дынамізм вобраза дасягаецца цераз увядзенне супярэчлівых рыс і выяўленне аднасці ў адрозным. Можна лічыць гэты вобраз вынікам рэнэсансавага мэтавага і творчага прачытання летапісных аповесцей пра Вітаўта, крытычнага перагляду народных паданняў пра гэтага князя. Пафас тэмы Вітаўта — роздум і прага героя новага тыпу, які змог бы вярнуць краіне славу і павагу ў свеце. У манументалізме, дынаміцы сутыкненняў супярэчлівых рыс рамантыкі XIX стагоддзя маглі пазнаваць у Гусоўскім свайго дзіўнага прадвесніка.

Гусоўскі ўзяў са старых і навейшых летапісаў эпічную пахвалу Вітаўту і ў велічным ключы вывёў вобраз уладара дзяржавы, дапаўняючы летапісы чутымі расказами пра вайсковыя вучэнні і паляванні-саборніцтвы, якія вусна бытавалі ў паляўнічых дружынах. Атрымаўся вобраз манументальны, ідэалізаваны, але поўны канкрэтных штрыхоў. Паэт узнёс постаць князя Вітаўта да ўзроўню сусветных тыпаў, уключыў у круг дзеячаў еўрапейскай гісторыі. Зрабіў ён гэта перад усім правам таленту. А ўсё ж трэба памятаць пра межы, якія ставіў мастаку час. Наўрад ці патрэбны яго таленту дыфірамбы накшталт таго, што ён стаў «першаадкрывальнікам жанру лірыка-эпічнай паэмы ў літаратуры Усходняй Еўропы, стваральнікам мастацкага стылю ў літаратуры Беларусі і адным з заснавальнікаў яе эстэтычнай навукі... Дасканалы валодаючы тэхнікай лацінскага вершаскладання, Гусоўскі стварыў сваю індывідуальную стылістыку паэтычнай мовы «Песні пра зубра»¹. Нават робячы скідку на стылёвую цьмянасць гэтых выказванняў, даводзіцца ўсё ж нагадаць, што лірызм у паэзіі — праява яе гістарычнага развіцця. Гусоўскі выступае ў лірычных кампанентах пераважна як грамадзянін, таму і лірызм паэмы гістарычна абумоўлены і абмежаваны. Асобе аўтара не хапае паўнаты асабістага жыцця, поўнай раскаванасці думак і перажыванняў. І гэта мяжа яго часу. Адраджэнне — досвітак буржуазнай эпохі, і, натуральна, аптымизм ранніх стадый феадальнага грамадства быў яму сугучны. Мікола Гусоўскі не адступаў ад ідэалаў новага часу, калі ўзвышаў гераічную эпоху Вітаўта і дарыў яго заветы сучаснікам. Дарэчы, гуманісты заходнееўрапейскіх краін такім жа чынам выкарыстоўвалі гісторыю і культуру старажытных Грэцыі і Рыма,

¹ Дарашкевіч В. Паэма жыцця//Гусоўскі М. Песня пра зубра. Мн, 1980. С. 179.

сучаснік і зямляк Гусоўскага Францыск Скарына — біблейскія часы і паданні.

Ноша Айчыны

Структура «Песні пра зубра» нагадвае аздобны ланцуг паляўнічых турніраў, упрыгожаны брэлакамі аўтарскіх адступленняў, роздумаў і разваг. Зіхцяць усё новымі гранямі звенні ювелірнага ланцуга, дапаўняецца паляўнічая эпапея новымі дзівоснымі і жахлівымі сцэнамі, узбагачаецца змест скразных метафар, паралеляў і алегорый: страла — пярэ, паляванне — творчасць, зубр — рыцар, гурт — грамадства, ваяк — князь, кароль. І з'яўляюцца новыя: аблава — вайна, лавец — воін, паляўнічы клопат — пакута айчыны. Апошнія вобразы ўваходзяць у самую сарцавіну ідэі, Тэма радзімы гучыць у паэме драматычна: глядзячы здаля на родную старану, паэт уражаны кантрастамі і супярэчліваасцямі яе жыцця. Яе мінулае грывіць славай, будучыня здаецца няпэўнай і трывожнай. Родны край дзівосна багаты і прыгожы: усяго дала яму шчодрая прырода — бары карабельнай сасны і гаі векавечных дубоў, поўныя звярыны, зубрынага рыку, птушынага спеву і пчалінага гуду, палі, на якіх буе збажына, лугі, услаўныя дыванамі траў, рыбныя рэкі і азёры. Апісанне красы і багацця радзімы, зробленае ў стылі Гесіёда, паступова вычэрпваецца, інтанацыя высокага захаплення пераходзіць у недаўменне: поруч з гэтым даступным багаццем і красой жыве ў яго краі нешта таёмнае: «Край наш — дзівосны прыстанак загадак і цудаў». Загадкай з'яўляецца само суседства рэальнага і цудоўнага, мройнага, забабоннага, аўтара здзіўляе наяўнасць неспазнаных сіл у глушцовым мясе, у травах і заклінальным слове. Жахлівымі загадкамі ўстаюць перад вачыма паляўнічага сцэны патаплення ведзьмакоў і ведзьмаў, калі «бедны тапельнік» б'ецца ў вірах, а натоўп на беразе «галёкае, свішча, плача і стогне і кленічы шле ў паднябессе». У такія моманты чуеш, «як сэрца з жаху мярцвее». Хто стварыў гэта суседства дабра і зла? Вопыт паляўнічага не можа адказаць на гэта пытанне: ён схільны бачыць тут водгалас адвечнай наканаванасці, неспазнаны цяжар лёсу:

*Цяжкі ты, хлеб наш надзённы, у промысле цяжкім -
Бачыце самі, аднак жа і гора радзімы
Нават цяжэйшае. Дзе нам знайсці твая лекі,
Каб ратаваць яе ў бедах,— і самі ве знаем. (77)*

Паэт вярнуўся да паляўнічай эпапеі, нібыта баючыся, што еўрапейскаму чытачу не спадабаюцца яго скаргі на лёс далёкага і малазнаёмага краю. Толькі за новым захадам дазволіў сабе паэт роздум шырэйшы. Ён не хоча, каб яго народ і радзіму недаацэньвалі, таму сцвярджае, што фанатызм гэты выходзіць ад царквы і афіцыйнай улады, паэту ж асабіста здаецца жаклівым, але гэча чыстая праўда: «У Літве ўсё гэта адбываецца на вачах». Не знайшоўшы адказу на пытанне, чаму так дзеецца, ён адкладвае гаворку.

Інтрыгуючы чытача адцяжкаю, Гусоўскі падрыхтаваў яго да разумення галоўнага цяжару тэмы. Пасля таго як была закончана карціна гераічных часоў Вітаўта і закрыта паляўнічая эпапея, паэт пад занавес рашыў сказаць пра тое, што набалела на сэрцы. Заклучнае аўтарскае адступленне пабудавана ў выглядзе пропаведзі і малітвы. Нібыта натхнёны з неба прарок, шыбануў ён маланкі і громы на ўладароў свету:

*Гонар, сумленне зямных уладарцаў, здаецца,
Спяць беспрабудна. Усе іх учынкi і справы
Людзям на гора, дзяржаве ж — на шкоду і страты.
Болей за ўсё непакоіць іх сверб панавання:
Вострыць мячы пастаянна сусед на суседа —
Ты або я запаную, дваім жа нам цесна.
Братазабойствы, грызня, міжжусобныя войны—
Іхні занятак фізічны і свет іх духоўны.
Б'юцца князі-ваяводы, а стогнуць народы. (116)*

Па сутнасці, тут ідзе гаворка не пра міжжусобіцы на радзіме паэта, а пра звадкі і бойкі за ўладу паміж каранаванымі галовамі хрысціянскіх краін. Гусоўскі ўстрыжаны тым, што «свет хрысціянскі... трэснуў даўно, і расколіна вельмі глыбока ў стрыжань пайшла». За гэтымі радкамі можна падразумяваць падзел царквы на праваслаўную і каталіцкую, гусіцкі рух, агрэсіўныя войны, якія вялі з Літвой і Польшчай крыжакі, але, перш за ўсё, рэфармацыю, якая была жывою расколінай каталіцкага касцёла і пайшла ў стрыжань.

Ці не наракае паэт на тое, што разбурылася сярэдневяковая канцэпцыя, згодна з якою ўвесь хрысціянскі свет — адзіная дзяржава? Адраджэнне ж, як вядома, суправаджалася нацыянальна-вызваленчым рухам у Еўропе, а правядыры рэфармацыі Кальвін і Лютэр сталі першымі дзеячамі на ніве нацыянальных культур. Як жа растлумачыць шкадаванне

Гусоўскага аб расколе хрысціянскага свету? Гусоўскі робіць ацэнкі палітычнай сітуацыі з пазіцый дыпламата, які абавязаны адстойваць інтарэсы сваёй радзімы, што апынулася ў крытычнай сітуацыі. Аўтар добра адчувае нацыянальныя інтарэсы краіны: яго выкрывальнае слова ўражвае вострай крытыкай унутранага становішча краіны. Дзяржаўны дэспатызм князёў, сваркі і бойкі паміж імі ды слабое супраціўленне нізоў грамадства вяльможнаму самавольству — вось у чым корань зла:

*Мы — шчэ натоўп, грамада непісьменная, цемра.
Князь і баяры — усе, каму льга заступіцца,
Глухі да нас і не горай, чым жорсткі татарын,
Душаць пятлёй галасы абурэння ў народзе.
Плаха і кат-выканаўца — вось доля любога,
Хто пастаяць за закон і за бога азваўся. (116—117)*

Гэтыя радкі не пакідаюць сумніву, што Гусоўскі, як ужо гаварылася, лічыць, што ратунак і збавенне можа прынесці толькі шляхта простая («паспалітая»), па яго разуменню — народ. Цяжка дакладна сказаць, якія канкрэтныя падзеі меў ён на ўвазе, апісваючы крызіс грамадскага жыцця ў сябе на радзіме. Фактаў, што маглі навесці на горкія думкі, было нямала.

Ужо ў год смерці Вітаўта ў Луцк, дзе памёр князь, як гаворыцца ў летапісе Рачынскага, «прыехалі ляхове, пана Довгирда с Каменца Подольского позвали к себе на раду и, не допускаючи его до рады, убили, и Каменец засели и Подоле забрали»¹. Услед за гэтым актам феадальнага разбою падняліся замятня па ўсім Вялікім княстве Літоўскім. Каталіцкая знаць з дапамогаю польскіх магнатаў пасадзіла на Віленскі пасад католіка Сігізмунда Кейстутавіча, а праваслаўны, беларуска-ўкраінскі лагер, падтрыманы рускімі князямі, вылучыў на гэты пасад Швідрыгайлу Альгердавіча. Міжусобіца прыняла маштабы грамадзянскай вайны, прывяла да крывавага пабоішча пад Вілкамір'ем, а неўзабаве і да забойства «пераможцы» Сігізмунда.

Але найбольш памятна была Гусоўскаму нядаўняя міжусобіца паміж тураўскім князем Міхаілам Глінскім і троцкім ваяводаю Юрыем Забрэзінскім. Гэтая падзея не толькі ўвайшла ў летапісы, пра яе пісалі, нават прыватныя паэты. Прэстыжны канфлікт магнатаў выліўся ў небяспечны палітычны інцыдэнт. Любімец караля Аляксандра,

¹ Полн. собр. русских летописей. С. 163.

праслаўлены ў бітве пад Клецкам палкаводзец, тураўскі князь Міхаіл Глінскі выкарыстаў незадаволенасць беларускай праваслаўнай шляхты, якую з прыходам на трон Сігізмунда пачала заціраць літоўска-каталіцкая «братыя». Глінскі таксама сышоў у цень, новы кароль прыблізіў Забярэзінскага, які ўвасабляў прэтэнзіі на ўзвышэнне каталіцкай шляхты, за што, між іншым, не раз абсякаў яго нябожчык кароль Аляксандр. Тураўскі князь, па-еўрапейску адукаваны натомак Мамаю, з уроджанай жвавасцю натуры, дзёрзкасцю ў норавах, падабаўся спакойнаму і прастадушнаму Аляксандру, які, паводле летапісу, «был вельми ласкав на падданных своих»¹. Праўда, на сейме ў Бярэсце нават ён упаў у такі гнеў на Забярэзінскага і магнатаў-католікаў, што пазбавіў яго ваяводства, і ледзь на трэці дзень здолеў супакоіць і злагодзіць караля канцлер Ян Ласкі. Цяпер Забярэзінскі браў рэванш і нашэптваў Сігізмунду, што Глінскі хоць праваслаўны па веравызнанню, але вядзе інтрыгі на татарскі лад, чыніць змовы, каб заняць пасад вялікага князя.

Улучыўшы момант, калі кароль паехаў на сейм, Глінскі сабраў у 1508 годзе атрад з вернай яму праваслаўнай шляхты і зрабіў наезд на гродзенскую рэзідэнцыю тады ўжо маршалка Забярэзінскага. Наездчыкі Глінскага адсеклі галаву саперніку, уваткнулі яе на дзіду і паехалі па ваколіцах Гродна, Слоніма, Мінска вербаваць аднадумцаў. Паўстанцы апусташалі ўладанні караля. Міжусобіца набыла рысы нацыянальна-вызваленчай барацьбы. Сігізмунд асабіста рушыў пакараць мяцежнага князя, які адважыўся падняць руку на яго карону. Але Глінскі ўцёк і перайшоў на службу да цара Васілія III. Ён дапамог рускім войскам узяць Смаленск². Здача Смаленска ў 1514 годзе выклікала шок у каралеўстве, не дапамагло пакаранне смерцю былога смаленскага каштэляна Салагубовіча і выйграная бітва пад Оршаю. На дварах еўрапейскіх манархаў загаварылі пра пачатак канца Рэчы Паспалітай. На землі аслабленага Вялікага княства Літоўскага лавінамі пайшлі татары і туркі. У жніўні 1519 года палякі пры ўдзеле невялікага літоўска-рускага войска на чале з Канстанцінам Астрожскім уступілі ў бітву з татарамі пад Сокалем і, як запісаў летапісец, «премозени и побити суть наши от великости татаров»³. Пасля гэтага «поляки стертися с ними (татарами. — У. К.) не смели, памятаючи Сокальскую свою поражку». У 1523 годзе

¹ Полн. собр. русских летописей. С. 166.

² Смаленск адышоў ад Вялікага княства Літоўскага пасля смерці Вітаўта і зноў быў далучаны Казімірам Ягелонам адразу ж пасля караняцыі ў 1447 г

³ Полн. собр. русских летописей. С. 169

татарскія «галастры» без бою ўгналі з Падолі 9 тысяч бранцаў, а летам наступнага года туркі захапілі 20 тысяч чалавек. Пад 1524 годам летапісец запісаў, што татары і туркі «Перемышльскую землю всю полонили, Саноцкую, Львовскую, Бэльзскую, Подольскую огнем и мечом попустошили»¹.

Зацятая сварка паміж князем Радзівілам, гетманам Астрожскім і новым трэцім ваяводаю Станіславам Гашталдам знясілівала край. Вяльможных буянаў мірыла сама каралева Бона, а Сігізмунд мусіў абкласці ў 1523 годзе чопным падаткам кралеўскую зямлю, каб выплаціць «падарунак» татарам. Кароль настойваў у сейме прыняць закон аб усеагульным падатку для вайны, а важакі шляхты патрабавалі «экзекуцыі правоў». «Сенатарскаму» каралю давялося згадзіцца на перамір'е з Масквой і, сціснуўшы сэрца, паабяцаць шляхце, што ён у 1525 годзе сазаве «сейм справядліваасці», які вырашыць унутраны разлад.

Адпусціў Сігізмунд грахі нават Міхаілу Глінскаму, ацаніў гэтага чалавека, які фактычна вывеў яго самога на вялікакняжацкі пасада, угаварыўшы хворага Аляксандра запісаць гэта як запавет у тэстаменце. Гэтыя падзеі праліваюць святло і дапамагаюць вытлумачыць, чаму ў малітоўным звароце да багамачі Мікола Гусоўскі гаварыў: «Там сёння страшэнныя здзекі чыняцца з нас, хрысціян» і заклікаў яе:

*Нашым князям, што ў сваіх міжусобицах розум
Нашай крывёй замуцілі, падай на пахмелле
Мысляў і ўчынкаў цвярозасць, вярні раўнавагу
Мудрых дзяржаўцаў, напамні пра іх абавязкі,
Гэтак злачынна забытыя, — карай напамні! (120)*

Звяртае на сябе ўвагу абагульненасць і нават адцягненасць просьбы Гусоўскага, ён не трымае рукі караля і Забярэзінскага і не бярэцца апраўдваць і Глінскага. З тое высокай пазіцыі, якую ён заняў, само сабою прыходзіла на думку асуджэнне ўзаемнага ваявання зямель маскоўскімі і літоўскімі войскамі пры каралю Казіміру Ягайлавічу і князю Іване Васільевічу. Смуткам краналі паэта летапісныя звесткі пра «поспехі» войска літоўскага ў той час, калі маскоўскі князь ішоў з асноўнымі сіламі супраць татар і панёс паражэнне ў бітве пад Суздалем, ля манастыра святога Спаса, і трапіў у татарскі палон. Засмучалі і

¹ Тамсама

тывожылі Гусавяніна і такія дзеянні, як паход Канстанціна Астрожскага ў 1517 годзе пад Апочку, дзе «многа лиха Московской земли вчинили».

Пазіцыя Гусоўскага — выклік і афронт прыдворным польска-лацінскім паэтам таго часу. Андрэй Кшыцкі і Ян Дантышак ва ўсім без агаворак падтрымлівалі караля, асуджалі барацьбу шляхты за грамадзянскія правы як пагрозу дзяржаве. У публіцыстычнай паэме «Скарга рэлігіі і Рэчы Паспалітай», якую напісаў Кшыцкі ў адзін год з «Песняй пра зубра», праводзіцца думка, быццам нерашучасць і мяккасць цэнтральнай улады асмельвае крыкуноў, спараджае «шум і гаману паспольшства, разруху і бунты». У «Эпіталамій» Дантышка, напісанай з выпадку шлюбу караля з Бонай, імя Махаіла Глінскага прыведзена ў дакор і на навуку патэнцыяльным бунтаўшчыкам: вось, маўляў, «пагубіў сваім самаўпраўствам сябе і родзічаў, страціў усю маёмасць», так яму і трэба, хай ведае, як «самавольна абвясчаць сябе незалежным князем Літвы». Гусоўскі глядзеў на сучасныя грамадскія падзеі глыбей і перажываў супярэчлівасці жыцця больш напружана. Паратунак ён бачыў не ў каралеўскім дэспатызме і не ў магнацкай алігархіі, а ў адраджэнні гераічных традыцый дружынай дэмакратыі часоў Вітаўта, які вучыў захапляцца грамадскімі справамі шляхты і даваў доступ да адказных спраў і пасадак не радавным, а здольным і здатным.

Малітва аб міры

Адной з ключавых грамадзянскіх тэм паэмы Гусоўскага з'яўляецца тэма вайны і міру, у ёй засяроджана філасофія гісторыі, погляд паэта на мажлівасці грамадска-палітычнага сужыцця паміж народамі, дзяржавамі і ўладарамі. Яго засмучае, што універсальным сродкам вырашэння палітычных канфліктаў спрадвеку была вайна і сіла, а не розум і справядлівасць. Аўтар выразна падзяляе войны на абарончыя, справядлівыя і захопніцкія. Зыходзячы з хрысціянска-гуманістычных ідэалаў, ён у прынцыпе супраць усякіх войнаў, супраць дзеянняў, што нясуць пакуты людзям, парушаюць хрысціянскія заповеды міласэрнасці, братэрства і любові:

*Спынім забойствы! Сумленне, і розум, і гонар
Уладна загадваюць кніжніку: як са званіцы,
Бі ў сваё звонкае слова, узбройвай народы
Супраць разбою! Бясконца купае і губіць*

Марс збраяносны людзей у крываваых купальнях.

Але разам з тым Гусоўскі разумее, што захопнікаў не стрымаць просьбамі ці дакорамі, звычайна даводзіцца супрацьпастаўляць сіле агрэсіі сілу абароны. Ён засмучаецца, але і ганарыцца тым, што яго радзіме выпала наканаванасць здаўна весці абарончыя войны з магаметанскай навалай:

*Войны! Злачынная справа — вайна выклікае
Гнеў мой, і слёзы, і боль. Без падтрымкі, бясконца
Войны вядзем мы адзін на адзін за свячэнны
Братні саюз хрысціянства з навалай з усходу. (80)*

*Там, дзе арда саранчай прапаўзе, застануцца
Толькі асмолкі ды печышчы, попел ды косці,
Зграі варон ды чароды сабак адзічэлых. (80)*

Канчаецца гэты ўсхваляваны і праніклівы маналог перасцярогаю ганарлівым і карыслівым заходнім суседзям Рэчы Паспалітай, якіх «напасць батагом не кранула», а «певень чырвоны па дахах спічастых крыллем пе лопнуў», каб адумаліся і не спрыялі «радай і справай набрыдзі лютай», бо «блізка жахаюць маланкі» і неўзабаве могуць запылаць і іх уласныя землі, тады «локаць гатоў будзеш свой укусіць у адчай».

Бясспрэчна, у гэтых філасофска-публіцыстычных радках праглядае і Гусоўскі-дыпламат, які хоча паказаць заходнееўрапейскаму чытачу, і перш за ўсё палітычным дзеячам, свой край як бастыён хрысціянскага свету, гераічную заставу, якая, на жаль, не мае падтрымкі краін Заходняй Еўропы. Сілы гэтыя, з горыччу заўважае паэт,— паслабляюцца ўнутранымі канфліктамі, палітычнымі разладамі і саперніцтвам паміж свецкімі і духоўнымі ўладарамі.

Аўтар наводзіць чытача на думку, што магаметанская пагроза, якая няўхільна насоўваецца са стэпаў, павінна паяднаць і згуртаваць хрысціянскі Захад дзеля яго ж карысці. Яднанне дзеля абароны — гэта не толькі наказ гонару, але і аргумент роздуму.

Не цяжка заўважыць, што ў вырашэнні гэтай тэмы Гусоўскі выступае прадаўжальнікам вялікай традыцыі, якая складае ідэйны стрыжань старажытнарускіх і беларуска-літоўскіх летапісаў (палітычныя аповесці), а таксама такіх розных па жанру твораў, як славуцая

Ўсходнеславянская паэма «Слова аб палку Ігаравым» і арыгінальны твор старажытнарускай агіяграфіі «Жыццё Барыса і Глеба». Напрошваюцца тут на думку і помнікі ўсходнеславянскага пісьменства, спароджаныя вызваленчымі войнамі супраць татар. У аповесці пра Меркурыя Смаленскага хвалююча расказана, як набожны юнак цаной уласнага жыцця збавіў Смаленск ад татарскай арды. Пасля цяжкага адзінаборства ён вярнуўся ў родны горад, трымаючы ў адной руцэ каня, у другой — уласную, адсечаную ў бітве, галаву. Герой упаў перад гарадскою брамай, а быў ён такі цяжэнны, што гараджане не маглі яго падняць і пахаваць. Ноччу пахавала яго сама багародзіца, якая згадзілася выратаваць горад ад няверных, але цаною жыцця гэтага чыстага душою юнака. Мажліва, і гэта была адна з загадак, якія загадала Гусоўскаму родная зямля, яе мінуўшына.

Узброены патрыятычнымі ідэямі вывучаных у маладосці «кнігаў славянскіх, граматаў рускіх», Гусоўскі смела выходзіць на прасторы грамадска-палітычнага мыслення свайго часу. Як і належыць дарадчыку пасла і аўтару твора, адрасаванага галаве каталіцкага касцёла, ён мысліць шырокімі маштабамі і бачыць свой край у кантэксте еўрапейскай цывілізацыйнай сістэмы. Паэт-дыпламат умее паглядзець на сваю радзіму збоку, вачыма зарубежных палітыкаў, вучоных і купцоў. Ён разгортвае, як прадавец на прылаўку, усе багацці сваёй роднай зямлі, каб яшчэ больш прывабіць да яе позіркі заморскіх гасцей:

*Нашы лясы — гэта наша скарбонка і свіран,
Наша камора жывіцы, і дзёгцю, і ягад,
Мёду і воску, куніцы і рознай дзічыны.
Так што купец чужаземны, тугой калітою
Не паскупіўшыся, можа раскінуцца шчодро
І на таргах і на менах — тавараў удосталь.
Тут і сасновыя бёрны, і бруссе, і кроквы,
Дуб на шалёўкі — купляй і будуйся, бязлесны. (70)*

*Бортнікі нашы на стаўках — разлаістых соснах —
Ставяць вуллі, а часамі і ў дрэве пад верхам
Выдзеўбуць долатам борці і лётвы прыладзьяць —
Вось і стаяк-каранёк для залётнага рою.
Так прыручаем пчалу і частуемся мёдам. (70)*

І вось гэты надзелены ад прыроды незлічонымі багаццямі край аказваецца слабым, няздольным абараніць сябе, бо ён адасоблены, недаацэнены патэнцыяльнымі саюзнікамі. Ёсць і ўнутраная прычына слабасці роднага краю — гэта цемната, забабоннасць, якая праяўляецца ў фізічным падаўленні асобы чалавека. Самаволя і дэспатызм арыстакратаў спарадзілі пасіўнасць, пакорнасць лёсу ў нізах народных, аслабілі край.

Мы ўжо бачылі пры разглядзе паэмы, што Гусоўскі рашуча адгароджваецца ад князеў і магнатаў, гэта значыць ад той сацыяльнай і палітычнай сілы, ідэолагам якой выступаў яго мецэнат. Лагічна дапусціць, што публіцыстычныя партыі паэмы — горкія роздумы пра няпэўны лёс краю, аслабленага сляпым эгаізмам князеў і вяльможаў, гнеўныя асуджэнні ўладароў, апантаных ганарліваю самаволяй, былі закончаны, а можа, і ўведзены ў тэкст пасля смерці Эразма Цёлка, калі паэма рыхтавалася да выдання і атрымлівала новых адрасатаў. Тады ж была напісана прадмова, адрасаваная каралеве Боне, вершаванае прысвячэнне твора яе сакратару. Адзначаныя кампаненты можна расцэньваць як прапанову супрацоўніцтва, якую рабіў і нядаўні слуга палітычнага апанента каралевы. Магчыма, ён ведаў, што Бона здабывала сабе падтрымку шляхецкіх прадстаўнікоў на свой лад: яна іх проста падкупляла і выкарыстоўвала для той жа мэты — умацавання ўлады, якой служыў блізка каралю Эразм Цёлак. Прадмову можна разглядаць як дэкларацыю вызвалення аўтара ад залежнасці. Пасля смерці патрона Гусоўскі адчуў сябе адзінокім, але ж і звольненым ад абавязку быць рупарам чужой волі. Жыццё дало слуге Эразма Цёлка шанц самастойна выступіць на арэне мастацтва і грамадскай думкі, выказацца без пратэктара. Ён разумеў, што імя паэта можа даць падставу для самавыяўлення. Патрэбна было яшчэ смялей напоўпіць сабою твор, адмежавацца ад прынцыпала, але не ўцякаць ад яго і не грэбаваць ім, адысці з захаваннем уласнай годнасці. Ролю абноўленай праграмы магла выканаць дапрацаваная паэма, у прыватнасці, яе публіцыстычны фінал. Гусоўскі захоўвае вернасць знешнепалітычнай пазіцыі Цёлка, яго ідэі збавяць край ад татара-турэцкай пагрозы шляхам утварэння саюзу хрысціянскіх дзяржаў, але паколькі Сігізмунд пад націскам шляхецкай апазіцыі адмовіўся ад гэтай ідэі, баючыся, каб не стаць аб'ектам маніпуляцый у руках заходніх дзяржаў, Гусоўскі паставіў акцэнт на патрыятызм увогуле і на амбіцыю каралевы, заявіўшы, што мецэнацкая місія Боны прынясе краіне плён, а ёй самой славу апякункі стваральнікаў духоўных каштоўнасцей, якія ў гістарычным ходзе падзей значаць больш,

чым перамогі і вайсковыя трафеі. На жаль, твор аказаўся поклічам у пушчы.

Перад Гусоўскім паўстала неабходнасць шукаць новага мецэната, жыць без апекуна паэту было немажліва. І ён адважыўся прасіць каралеву і яе даверанага пасланніка ў Вялікім княстве Літоўскім Лудовіка Альфію стаць яго пратэктарамі. Яго прамым апекуном стаў біскуп Ян Карнкоўскі, колішні сакратар Сігізмунда, прадстаўнік знатнага роду, які ў часы элекцый узвысіцца і ад імя шляхты будзе каранавань абраннікаў на польскі трон.

Палітычная пераарыентацыя дазволіла Гусоўскаму дайсці да сябе і глыбей сябе адкрыць, выказаць натуральную ў чалавеку з яго сацыяльным становішчам прыхільнасць да шляхецкай масы, якая была ў тую пару найлепш згуртаванай, нават збратаванай у палітычных бітвах і вайсковых паходах грамадскаю сілай краіны.

Ключавою ідэяй звароту М. Гусоўскага да Марыі мне падалося сцверджанне грамадскай згуртаванасці, дзяржаўнай волі як звышкаштоўнасці і супрацьпастаўленне яе самаволі магнатаў, гэтаму найвялікшаму злу, крыніцы няшчасцяў і пакут радзімы. Гусоўскі просіць у багамаці аб дзвюх рэчах: абразуміць магнатаў, суняць анархію і натхніць народ, узброіць яго грамадскімі пачуццямі, абудзіць волю і ўменне пастаяць за закон, за сябе і за край. Просьбы, трэба сказаць, вельмі кваліфікаваныя і сэнсоўныя. Паколькі асновай грамадскасці як такой была ў тую пору на Беларусі паспалітая шляхта і ў нейкай толькі меры гараджане ў асобе сваіх радных дык практычна малітва Гусоўскага ўяўляла сабой публіцыстычны твор, заклік да вяртання правоў паспалітай шляхце, галоўнай патрыятычнай сіле краіны.

Гусоўскі адраджаў даўнюю еўрапейскую традыцыю, паводле якой багамаці лічылася апякункай дзяржаў і народаў, заступніцай у справядлівай барацьбе супраць захопнікаў і інаверцаў. Знамянальна, што ў малітве Гусоўскі просіць багамаці паслаць вялікага героя, дзедзя сумленнага, справядлівага, здольнага паслужыць людзям у цяжкі час. Гэтыя матывы адродзяцца ў беларускай літаратуры і зоймуць вядучае месца ў часе распрацоўкі патрыятычнай легенды нацыянальнага адраджэння ў XIX — пачатку XX стагоддзя.

Калі скончылася праца Гусоўскага над паэмай? У каментарыях да юбілейнага выдання твора В. Дарашкевіч мяркуе, што не пазней прыезду ў Рым новага папы Адрыяна VI. Гусоўскі ўяўляе папу яшчэ на радзіме, у Іспаніі, ужо абраным, але не заняўшым пасады. Думаецца, нам важна ведаць для вырашэння справы не час прыезду Адрыяна VI у Рым (29

жніўня 1522 г.), а момант, калі звестка пра гэты прыезд дайшла да Гусоўскага. Дадзеных жа на гэты конт няма. Думаецца, тэкст паэмы дае права лічыць, што праца над ім закончылася канчаткова тады, калі ён быў надрукаваны, значыць, не ў Рыме, паміж 10 студзеня і 29 жніўня 1522 года, а ў Кракаве, у кастрычніку 1523 года. Аўтар жа мог рабіць свае папраўкі нават у часе друкавання.

Вострыя публіцыстычныя выпадкі супраць магнатаў былі пасведчаннем аб пераарыентацыі Гусоўскага і гатоўнасці да супрацоўніцтва з лагерам шляхецкай дэмакратыі. Фінальны публіцыстычны раздзел выглядае як устаўны кампанент, не зусім узгоднены з папярэднімі, асабліва з тымі мясцінамі, дзе ідэалізуецца перш мецэнат як асоба, якая кіруе творчым працэсам паэта, дае заказ і кантралюе яго выкананне.

Надрукаванае засталася

Еўрапейскія паэты і дзеячы культуры толькі ў XIX стагоддзі пачалі ўваскрашаць спадчыну паэта. Так, у 1887 годзе выдатны нямецкі перакладчык Артур Лейст пісаў: «Многія народы Еўропы і тыя, што маюць дзяржаўную незалежнасць, і тыя, што яшчэ спадзяюцца яе атрымаць, з нязвычайнай удзячнасцю пакланіліся б ад сябе і ад нашчадкаў таму свайму сыну, які б пакінуў ім у спадчыну падобны твор, незалежна ад мовы, якой такі твор мог быць напісаны. І першымі сярод іх беспамылкова можна было б назваць славян-беларусаў, старажытная культура якіх покуль што яшчэ вельмі мала вядома адукаванаму свету, але якія яшчэ ў рамках сумеснай сваёй феадальнай дзяржавы з Літваю мелі такога буйнога паэта, як Мікалай Гусавянін з яго «Песняй пра зубра», напісанай на старажытнай латыні»¹.

Гусоўскі — пачынальнік многіх матываў у беларускай легендзе нацыянальнага адраджэння, і асабліва важна для нас, што ён, перанёсшы ў паэзію свой асабісты жыццёвы шлях, пачаў беларускі варыянт легенды пра лёс мастака, якому выпала адказная і цяжкая місія пачаць спеў аб родным краі, каб злучыць яго шлях з еўрапейскай гісторыяй і культурай. Спеў гэты гучаў не на роднай мове, а на мове тых, каму адрасавалася слова — эліце рэнесансавага Рыма. Апошняя акалічнасць была сведчаннем грамадзянскай і культурнай слабасці Беларусі, якая,

¹ Польша. 1969. № 6. С. 100.

знаходзячыся ў складзе Вялікага княства Літоўскага, не магла ўжо тады весці самастойнай палітыкі, гаварыць са светам на сваёй мове.

Гукамі сусветна прызнанай латыні, адной з трох святых моў, давалося Гусоўскаму пачаць патрыятычны спеў пра родную зямлю, багатую палямі і лясамі, хлебам і звярынаю, мёдам і смалою, рыбнымі рэкамі і азёрамі, зямлёю, дзе растуць мачтавыя сосны і жыве каралеўскі звер — зубр, старажытную краіну, якая здаўна грэмела вайсковаю славай ды і зараз поўніцца гераічнымі легендамі, высокім рэхам мінулага, але, на жаль, аблытана бясціллем з-за княжацкіх боек і звадак. Апошні акцэнт ставіцца з дыпламатычным прыцэлам: выклікаць у знатных чытачоў прыхільнасць да экзатычнай радзімы паэта, якая стаіць на рубяжы паміж культурнай Еўропай і дзікім стэпам, бароніць хрысціянскую цывілізацыю ад пагрозы. Гусоўскі адкрываў перад элітаю Рыма новае, больш шырокае і рэалістычнае бачанне сувязі падзей і з'яў у тагачаснай грамадска-палітычнай рэальнасці. Творчую місію паэта ён параўнаў з цяжкой і небяспечнай паляўнічаю справай. Быў, напэўна, і ў гэтым параўнанні прыкід на дыпламатыю. Адказнай выдалася яму паэтычная творчасць, бо рука была прывыклай да кап'я і стрэлаў, потым да пяра пры двары дыпламата, а душа заставалася вернай родным пушчам і лавецкім звычаям. На арэне паэзіі душа бянтэжылася. Звычаем паляўнічага ён выганяе з сябе страх, вяртае загубленую ў кніжных занятках смеласць, будзіць надзею на ўдачу. У постаці Гусоўскага сужываецца беларускі паляўнічы, прадстаўнік народа са свецкім адукаваным чалавекам, прадстаўніком рэнэсансвай культуры. У зачыне паэмы аўтар не спрабуе прыхаваць гэтай акалічнасці, ён робіць рэверанс чытачу: «*Tu melius scribes, ego tendam fortius arcum*» («Ты лепш умееш пісаць, а я ваяваць»). Усё гэта не проста даніна этыкету, хоць яшчэ ў прысвячэнні паэмы каралеве Боне Гусоўскі паказваў, што ўмее карыстацца і этыкетам: «*...ubi necessaria brevitatis laege constringor*» («...бо ў выказваннях абавязвае мяне правіла сціпласці»). Не дзеля адной сціпласці падае ён сябе пачаткоўцам, а дзеля праўдамоўнасці.

Прызваннем мастака і вучонага лічылася ў эпоху Адраджэння адкрываць праўду аб чалавеку, у тым ліку і горкую праўду аб яго лжывасці, амаральнасці, жорсткасці, баязлівасці. Мастак мае права гаварыць у творах усё, абы гэта была праўда, цераз праўдзівае выяўленне зла яно атрымае адначасна прынцыповую належную ацэнку, г. зн. будзе асуджана, акажацца згуманізаваным, адоленым спярша ў чалавечай свядомасці, а ўрэшце і ў чалавечым жыцці.

Гусоўскі ўпэўнены і хоча пераканаць чытача, што школа жыцця дала яму перавагу над паэтамі-вучонымі. Са школы жыцця ён вынес практычныя веды, загартоўку, напорыстасць і пачуццё адказнасці. Асоба служыцеля праўды — на стыку практычнага і кніжнага вопыту — вось што робіць Гусоўскага цікавым чалавекам і паэтам новых часоў. Для беларускай літаратуры такі паэт стане нацыянальным тыпам і ў асобе Купалы, Коласа атрымае пачэсную назву песняра, будзіцеля, ідэйнага важака нацыянальнага адраджэння беларусаў.

Кроўнаю эстэтычнаю праблемай Гусоўскага стала ўпершыню ўведзеная ў інтэлектуальны абыход Рэнесансам праблема свабоды мастака, вызвалення мастацкай думкі ад канонаў і аўтарытэтаў. У канкрэтных умовах гэтая ідэя прыняла форму адстойвання права на творчасць чалавекам не столькі вучоным, як бывалым, дасведчаным і выпрабаваным цяжкасцямі. Праўда, яшчэ антычная эпоха ведала афарызм «Fuerunt poeti non docti» («Бываюць паэты і невучоныя»), але тэта быў афарызм, які выяўляў не правіла, а выключэнне. У эпоху Рэнесансу адраджаецца і замацоўваецца за паэтамі погляд, што гэта людзі і вучоныя, і даравітыя. Праўда, само мастацтва, асабліва выяўленчае, па сярэдневяковай звычцы стаіць яшчэ недзе поблізу з рамяством, і толькі асобныя творы паэзіі ўспрымаюцца як прароцтвы. Гусоўскі не рашаецца назваць сябе чалавекам даравітым, ён сціпла апраўдвае сваё права на паэтычную творчасць не талентам, а жыццёвым вопытам, веданнем прадмета, менавіта прадмета, а не рамяства, не майстэрства. Паэму сваю ён называе плодам мастацтва, але недаспелым. Маральна рыхтуючы сябе да творчасці, заахвочваючыся да працы, Гусоўскі даў названаму тыпу паэта права на жыццё. Выключнае падвёў да нормы. Прынцып гэты многа пазней увойдзе ў сістэму рамантычнай эстэтыкі, а славы Адам Міцкевіч адчуе ў Гусоўскім роднасную душу, як бы прадвесніка рамантызму ці нават сведку даўнасці рамантызму як тыпу творчасці.

Другі важны прынцып, які быў вылучаны Рэнесансам і ўключаны ў фундамент еўрапейскага цывілізаванага круга,— гэта прынцыповае прызнанне роўнасці розных нацыянальных культур і патрабаванне талерантных адносін да рэлігійных, нацыянальных адрозненняў, асуджэнне фанатызму. У еўрапейскім разуменні культура з'яўляецца агульным здабыткам чалавецтва і кожны народ уносіць у гэтую скарбніцу пасільны ўклад.

У сацыяльна-гістарычным плане Гусоўскі адчувае сябе прадстаўніком не прыдворных паэтаў і не духоўных саноўнікаў, нават не шляхты ці мужыкоў, а стваральных пластоў народа,— ён уздымаецца над

саслоўным падзелам, глядзіць на жыццё з пазіцый дзяржаўных інтарэсаў і адчувае сябе рупарам грамадска свядомай шляхты, на якой трымаецца асноўны цяжар нацыянальна-гістарычнага лёсу. І гэтым пластом спрабуюць маніпуліраваць ганарлівыя князі-міжусобнікі і прыдворная знаць, якія хочуць узяць даніну крыві з падданных для сябе ад імя дзяржавы. Голасам гэтай свядомай сілы, што несла на плячах сваіх ношу айчыны, і маліўся паэт да багамаці, прасіў апекі і ласкі.

Важным матывам нацыянальна-вызваленчай легенды, які ўводзіў Гусоўскі ў свядомасць чытачоў, быў ідэал нацыянальнага героя, ідэал дзяржаўнага мужа. Ён адрозны ад Скарынавага, больш нацыянальны, канкрэтны, хоць у прыныпе нясе ў сабе тыя ж рысы дынастычнага манарха і патрыярхалья-племяннога важака, надзеленага неабмежаванаю ўладай, які скіроўвае гэтую ўладу не для ўласнай карысці, а для агульнага добра, бяспекі, славы народа. Постаць гэтая знешне некалькі архаічна простая, але цэльная. Такі вобраз стаў скразным у беларускай літаратуры і адазваўся ў прадмове Цяпінскага да Евангелля, «Прамове Мялешкі» і «Лісце да Абуховіча», у «Дыярышы» Філіповіча, нарэшце дайшоў да Я. Купалы і вызваў вобразы князя і княжны з паэмы «На куццю».

Ёсць у Гусоўскага і зародак трэцяга вобраза — Беларусі, покуль што ён не вычленены і носіць выгляд Марыі, багамаці. Гэты сімвал будзе прарастваць у беларускай рамантычнай паэзіі марудна, толькі ў сталага Купалы набудзе акрэсленасць і грамадскае значэнне.

Талент і эпоха ўсклалі на плечы Гусоўскага цяжкую ношу. Ён першы ў беларускай літаратуры адчуў і выказаў надыход крызісу ў феадальным укладзе жыцця ў сябе на радзіме, крызісу, які даў парасткі новага ладу ў еўрапейскіх краінах. Гусоўскі не мог яшчэ ведаць, што новае можа прыйсці толькі з пакутай.

Тое, што Гусоўскаму здавалася загадкай, стане ў сярэдзіне стагоддзя адкрытаю драмай. Канфлікт гэтай драмы напоўніць творы публіцыстаў, лёс краю стане трывожнаю тэмай беларускай літаратуры з другой палавіны XVI стагоддзя.

Гэта будзе карціна шукання сродкаў абновы грамадства і змагання за абнову. Нашчадкі Скарыны і Гусоўскага трывожна задумаюцца над тым, як здаравіць жыццё роднага краю, як асвяціць і ўзвысіць свой народ, вярнуць да гістарычнай славы. Сымон Будны і Васіль Цяпінскі аб'являць радыкальным сродкам — новую веру і царкву, запрапануюць увесці ў рэлігійную практыку адказ ад багацця, абавязак асвятляць просты люд ведамі, шанаваць родную мову. Тады ім здавалася — бясконцыя багацці, што сабраліся ў руках знатных марнатраўцаў, будуць

добраахвотна павернуты на асвету і культуру. Будны стане намаўляць у градмове да «Катэхізіса» сваіх мецэнатаў князёў Радзівілаў, каб не толькі «у чужых языках ся кохалі», але любілі і дбалі пра родную мову. Васіль Цяпінскі ў прадмове да перакладзенага на беларускую мову Евангелля скажа пра народ свой, які «был зацный, славный, острый, доствипный народ», а цяпер стаў пагарджаць навукамі і занядаў родную мову. Гэты ўпадак напоўніць сэрца асветніка трывогай, абудзіць рашучасць змагацца за адраджэнне народа і радзімы, нават гатоўнасць памерці.

Цыпрыян Камуняка ў «Прамове Мялешкі», «Лісце да Абуховіча» літаральна паўторыць закон Міколы Гусоўскага: вярнуцца з гэтага аблуднага веку назад у век гераічны, адмовіцца ад раскошы, моды і любоўных брэдняў, што завозяць немцы ці ляхі, застацца сабою, захаваць суровую патрыярхальную прастату. Іван Мялешка выступіць як старамодны дзівак, але на справе ён разумны і смелы грамадзянін, праўдалюб, які самому каралю не збаіцца старым звычаем кінучь праўду, як соль у вочы. Аршанскі кашталян Філон Кміта Чарнабыльскі таксама выкажацца ў сваіх «Отпісах» за традыцыйную прастату нораваў, за давер і парадак у дзяржаве. Горка насміхаючыся з сучаснасці, дзе «вольнасці шляхецкія з'елі парадак», стары служака засумуе па былінных гераічных часах.

Дабіўшыся прывілеяў, за якія ішла барацьба ў часы Гусоўскага, шляхецкае «паспольства» не набыло шырыні мыслення і грамадзянскай адказнасці, пачало эгаістычна злоўжываць свабодамі. Былыя паляўнічыя і воіны цяпер сталі крыклівымі палітыкамі, землеўладальнікамі і гандлярамі збожжам, прыдворнымі спрытнягамі, абжорамі, выпівохамі — кім хочаш, толькі не дысцыплінаванымі грамадзянамі. Кміта нават спакушаўся мажлівасцю паклікаць на каралеўскі трон Івана Грознага, каб той навёў парадак сярод разбэшчанай шляхты. З горкай іроніяй адказвае Чарнабыльскі сваім праціўнікам, што спрабавалі абазваць яго здраднікам: супакойцеся, не пойдзе рускі цар у разгайданую дзяржаву, з якое нядаўна ўцёк назад у Францыю абраны каралём Генрых Валуа.

Традыцыя Гусоўскага можа быць прасочана па ўсёй старажытнай беларускай літаратуры — гэта абарона ўстояў патрыярхальна гераічнага жыцця, якое дало змест народнаму эпасу. На гэтым прынцыпе трымаецца беларуская казка і прагрэсіўна рамантычная плынь беларускай літаратуры.

Гусоўскі і Скарына — пачынальнікі дзвюх стрыжнявых тэндэнцый беларускага прыгожага пісьменства — рацыянальна-рэалістычнай і народна-рамантычнай. Скарына — рэаліст па натуре і

поглядах, ён свядома стрымлівае паэтычную фантазію, імкнучыся да яснасці, да ладу-парадку, разумных законаў і маральных паводзін — так паступаць наказвалі прынцыпы рэнесансавага рэалізму. Пафас Скарыны ўрачысты і стрыманы, свет у яго гарманічны, прасякнуты разумнасцю. Гусоўскі ж шукае не гарманічнай уладкаванасці, хоць і адмаўляе права сілы, асуджае міжусобіцы, але ён пакладаецца не на мудрасць і не на справядлівасць закону, а на сумленнасць, празорлівасць і волю ўладара. Які, абапіраючыся на грамаду, можа ўстанавіць справядлівасць. Свет Гусоўскага — шляхецка-феадальны свет, ён знаходзіцца ў пакутлівых супярэчнасцях, і паэт моліць бога, каб у родным краі перамагла высакароднасць над подласцю, адчуванне агульнага добра над карыслінасцю магнатаў.

Хрысціянства не магло быць паслядоўным у адносінах да міфаў: адхіляючы язычніцкую міфалогію як у яе антычнай сістэме, так і ў славянскім, яшчэ свабодным стане культу стыхій, нябесных свяціл, раслін, жывёл, продкаў, яно само трымалася на біблейска-евангельскіх міфах, спалучала язычніцкія племянныя культуры з культурам адзінага бога і яго трагічна ахвярнага сына, ператварала міфы ў царкоўныя догмы і абрады. Адносіны да міфалогіі ў Гусоўскага больш складаныя, чым дапускалі хрысціянская дактрына і багаслоўская дагматыка, гэта адносіны эстэтычныя, творчыя, мастацкія. Як узорны хрысціянін ён прызнае дагматы веры і маралі, асуджае язычніцтва, але чупцё мастака стрымлівае яго. Адмаўляючы тыя павер'і, што прэтэндуюць на званне ісціны, ён смакуе тыя, што з'яўляюцца праявамі проста мастацкай ацэначнай фантазіі і не прэтэндуюць на чыстую праўду, будзяць думку, спакушаюць на пошукі, вабяць таямнічасцю. Ён спакушаў ўводзіць у твор гіпербалізаваную вобразнасць казачнага мыслення, робіць казачныя гіпербалы асновай свайго манументальнага стылю. Манера Гусоўскага мне бачыцца недзе на стыку манументальнага рэалізму Мікеланджэла і напружанага, звязанага з міфалагічным светаўспрыманнем псіхалагізаванага рамантызму Эль Грэка.

Гусоўскі адрознівае тры сістэмы міфаў: адну—хрысціянскую, пасланую богам і ўведзеную ў рэлігійны культ, другую — антычную, адхіленую царквой, і трэцюю — народна-язычніцкую, адлучаную ад царквы, прыпісаную д'ябальскай сіле, злой вядзьмарскай хітрасці, але спакусліваю і жывучую. Адукаваны слуга біскупа прызнае, што народная міфалогія пярэчыць і ведам, і хрысціянскай веры, але яна мае здольнасць узрушаць, патрасаць. Свой край ён называе краем вялікіх багаццяў і дзіўных загадак, неверагодных паданняў. Дагаджаючы рэнесансавай

практыцы свабодных адносін да міфаў, збліжэння язычніцкіх міфалагічных матываў з хрысціянскімі, ён хоча і родныя легенды ўключыць у гэтую сістэму, падняць іх да еўрапейскіх.

Пры Скарыне і Гусоўскім нацыянальна-патрыятычная ідэя Беларусі-радзімы, якая мае адзнакі райскага закутка на вялікім зямным шары, спакваля звязваецца з хрысціянскай міфалогіяй, уплятаецца ў яе і набывае драматычную напружанасць, уласціваю ўсяму хрысціянскаму культу, які ўсведамляе жыццё як няспынную барацьбу паміж богам і д'яблам, паміж добром і злом. Няма толькі ў нашых гуманістаў уяўлення, быццам носьбітам д'ябальскай сілы выступае жанчына, што ў Заходняй Еўропе апраўдвала злачынствы інквізіцыі («Молат на ведзьмаў»), якая тапіла і паліла на кастры пераважна жанчын. У Гусоўскага спачуванне ахвярам рэлігійнага фанатызму падрыхтоўвае фінальны матыў твора— гімн Марыі, якую паэт хоча бачыць апякункай Беларусі.

Гусоўскі першы з ліку беларускіх народных бардаў, імя якога захавалася нашчадкам, быў натхнёным выразнікам лёсу сваёй радзімы. Звязаны са станам паляўнічых і воінаў памяццю юнацтва і навучаны дзяржаўнаму мысленню ў акружэнні Эразма Цёлка, ён убачыў Беларусь краінай супярэчлівай. Тыпам успрымання і грамадзянскага бачання Гусоўскі адрозніваецца ад Скарыны. Гэта можна прасачыць, назіраючы адносіны абодвух да праблемы трагічнага. У эпоху Рэнесансу прынята было вытрымліваць палажэнні эстэтыкі Арыстоцеля, які ўзорам чыстага трагізму лічыў цара Эдыпа. Гэты герой узбуджаў нават больш спачування, чым Праметэй, Антыгона ці Медэя. І сёння Эдып лічыцца эталонам трагічнага героя. Ён выклікае чыстае спачуванне, Праметэй жа ўзрушае нас не менш моцна, але не адназначна: паколькі ён пакутнік, мы і яму спачуваем, а паколькі ён мужны герой, велікадушны апякун людзей, мы і ганарымся. Спачуванне, такім чынам, як бы супернічае з захапленнем, трагізм падвышаецца ўзнёсласцю. У міфе пра Медэю, маці якая забіла дзяцей, каб адпомсціць іх бацьку, свайму нявернаму мужу, і пакутуе ад злачынства, наша спачуванне зніжаецца, гасіцца пагардай, агідай і страхам.

Свет Скарыны з'яўляецца адзіным, універсальным светам, які прабывае ў дзівоснай мнагастайнасці. Парадоксам выглядаюць факты, што універсаліст Скарына, прывязаны да роднай мовы, бачыць сэнс жыцця ў патрыятычным служэнні простаму люду «языка рускаго», а Гусоўскі, якраз наадварот, выяўляе экзатычную выключнасць сваёй краіны на універсальнай латыні, апявае цяжкі і суровы лёс патрыёта на мове, незразумелай народу. Скарына цягнецца да гераічнага, высокаякая

гармонія — яго стыхія, а Гусоўскага вабіць трагізм, як падвышаны гераічным бляскам, так і зніжаны. Першы ўзвышае і напружвае дзею, другі — зазямляе.

Мы ўжо адзначылі, што Гусоўскі як бы абмінуў трагічнае ў вобразе Медэі, назваўшы міфы пра яе толькі казкамі. Казкамі здаваліся беларускаму паэту міфы антычнага свету ў параўнанні з рэальнымі праявамі зніжанага трагізму, якія ён бачыў уласнымі вачыма і пра якія чуў у народных паданнях. Ён увёў у паэму некалькі эпизодаў, афарбаваных зніжаным трагізмам: выпадак бясплаўнай смерці лаўца Лаўрына са страху на паляванні, жахлівую сцэну патаплення ведзьмаў пад зларадны рогат і кпіны натоўпу, нарэшце — вялікую бяду княжацкіх міжусобіц, злачынных войнаў за ўладу і славу, што аплочваліся крывёй і слязьмі простых людзей.

Прадвеснік класіцызму, выдатны Тарквата Таса лічыў зніжана трагічнае слабую, кволаю праявай трагізму як такога. Параўноўваючы трагедыю Эдыпа, які па няведанні стаў забойцам свайго бацькі, з трагедыяй Медэі, якая свядома забіла сваіх дзяцей, ён гаварыў: «Значна большае спачуванне выкліча апавяданне пра пакутныя прыгоды Эдыпа, чым пра забойствы Медэі: у першым выпадку агонь спачування запалае ў душах, у другім — ледзь будзе толькі тлець»¹. Гусоўскі смела выходзіць за рамкі антычна-рэнесансавай схемы трагічнага. Ствараючы малюнкi зніжанага трагізму і, у прыватнасці, трагікамізму, ён скрозь аддзяляе сваё ўспрыманне падзей ад пачуццяў натоўпу, спачувае ахвярам на хрысціянскі лад. Гусоўскі імкнецца да чысціні трагічнага «па-варварску», як бы сказаў Арыстоцель, а мы скажам — на рамантычны лад прымешвае да спачувальнага болю насмешку, асуджэнне, святы гнеў і праклён, усімі гэтымі страсцямі паэт напаўняе нават малітву да дзевы Марыі. Тут асабліва яскрава відаць адрозненне яго эстэтычнага бачання ад Скарынавага, больш згоднага з класічнымі ўзорамі.

¹ Тассо Т. Рассуждения о героической поэме//Литературные манифесты европейских классицистов. М.: Изд-во МГУ, 1980. С. 132.

Жыў-быў казачнік Рэдкі



Сёння прагучыць як парадокс заява, што сярод пачынальнікаў роду сучасных беларускіх пісьменнікаў быў непісьменны мужык. Так, гэта парадокс нашай нацыянальнай гісторыі, праява роднай экзатыкі. Ды ці толькі экзатыкі?

Жыў сапраўды ў вёсцы Вялікі Рэжан, што сёння ляжыць недзе на паграніччы Салігорскага і Ганцавіцкага раёнаў, такі чалавек — земляроб, пчаляр, дамарослы ветэрынар, а перад усім самабытны мастак слова, мудры непісьменны пісьменнік. Пражыў ён больш за сто гадоў, быў для сваіх землякоў, напэўна, постацюю незвычайнай, яны хоць і не захавалі ў памяці яго прозвішча — цяжка слыць пракокам на дамашнім сметніку, але затое клічку далі адпаведную — Рэдкі.

Так было заведзена: цаніўся род, а не індывід, нават самабытнейшая індывідуальнасць — асколак роду. У філасофскай навеле «Суджано» данёс нам Рэдкі партрэт аднаго старога казачніка, назваўшы яго па звычцы ўсяго толькі імем — Грышко. Аднак аспект і ракурс паказу прыдумаў незвычайны — цераз успрыманне падлетка, надзеленага мастацкай уражлівасцю і патрэбай творчасці. Ён хоча зразумець таямнічы свет казкі ды ўрэшце стаць пераемнікам дзеда: «Пабег той хлапчук к старому Грышку на пчалнік, каб аба ўсём распытаць яго. Да як к яму дастуцца? Грышко хоць і добра бае казкі, ды такія ён грозны, такія разумны, што хлапчук баіцца з ім загаварыць. Падбег хлапчук, зірнуў праз плот, аж дзед Грышко, ужо весь сівенькі, як суседа кабылка, з доўгаю барадою па самы пояс, сядзіць на калодачцы ды пляце лапці.

Ускочыў хлапчук у пчальнік нібыта ненарокам дай пачаў хватацца за сваю гіру, от як бы там пчала заплуталася.

— А ты, дзеткі, не бойся — гэта божая слуга. Яна не ўкусіць,— кажа дзед.

— ...А яна ўмее гаварыць?

— Умее, дзеткі. Кожнае стварэнне ўмее гаварыць, толькі мы не разумеем, бо так бог вялеў, каб мы не зналі, што будзе ўперад.

— А пчала ведае, што з намі будзе?

— Ведае, голубе, ведае, што нам суджано...

— А яна мне кажа, што мая доля ліхая.

— Гэта, дзеткі, як бог дасць. Што суджано, тое й будзе.

— А я, дзеду, не хачу слухаць, што так суджано, я буду дужацца, буду біцца з ліхою доляю.— І хлапчук аж пачырванеў да й сашчапіў свае кулачкі. Паківаў дзед галавою ды патрос барадою. Бачыць, што гэты хлапчук не абы-які, а што вельмі жвавы і цікавы»¹.

Не трэба быць знаўцам фальклору, каб заўважыць у гэтай замалёўцы не фальклорную праблемнасць: у канфлікце сутыкнуліся два тыпы светаразумеўня, адзін — прымірэнчы тып — належыць старому казачніку з яго пакорай перад адвечнай наканаванасцю лёсу, вышэйшаю воляй, з пашанай да традыцыі, другі — супрацьлеглы тып — належыць хлапчуку, чые няўрымсліваць і бунтарства нагадваюць нам рамантыкаў, якія імкнуліся жыць свабодна, незалежна, лёсу наперакор, па загаду сэрца. Цікава, што і стары казачнік не такі ўжо сляпы нявольнік традыцыі: ён «доўга размаўляў з тым хлапчуком» і ў прынцыпе зразумеў яго, недзе ўхваліў нават бунт супраць звычаю, толькі раіў быць разважным, ведаць меру ў бунтарстве. Такім чынам і зноў парадокс: адмаўленне традыцыі ў казцы, жанры наскрозь традыцыйным.

Канфлікт даравітага чалавека з наканаванасцю, барацьба новага з традыцыйным, асабовага з безыменным, гуртавым. Ці не адчуваецца тут праблемы, характэрнай для нацыянальнага адраджэння?

Безыменнасць... Сучасны паэт ведае драму невядомасці. Але адначасна і прагу яе: «Молчите, проклятыя книги, я вас никогда не писал!» — А. Блок; або: «Я не паэта, о крый мяне божа! Не рвуся я к славе гэткай німала, хоць песеньку-думку і высную, можа, завуся я толькі — Янка Купала». Не проста жэст сціпласці тут, а цяжар творчай індывідуальнасці, цяжар абавязку, пакутнай місіі, прага і немагата застацца невядомым, замкнёным у сабе рамантычным маўчуном або ціхім

¹ Казкі і расказы боларусаў-палешукоў. Л., 1926. С. 208—209. Далей — Казкі.

складальнікам традыцыйных песняў. Таленавіты пастушок Іванчык і стары казачнік Грышко нейкім чынам адчулі, відаць, надыход падобных трывог. Паспагадаў стары свайму юнаму наступніку, які ўжо не хацеў ды і не мог застацца чалавекам родавым, гуртавым, схавацца ў калектыўную фальклорную безыменнасць. Але каб зразумець увесь цяжар мастакоўскай індывідуальнасці, патрэбна было сысці з арбіта агульнаасабовасці, упраўляемай формулай абшчыннага прыцяжэння: будзь такі, як папярэднікі.

У свядомасці пачынальнікаў новай беларускай літаратуры пэўны час пераважала імкненне схавацца ў гушчу народа, растварыцца ў масе, яны і назвы кніжкам сваім давалі надасабовыя: «Дудка беларуская», «Смык беларускі», «Скрыпка беларуская», «Вязанка», а літаратурныя імёны падбіралі таксама ў стылі абшчыннай безыменнасці: Мацей Бурачок, Сымон Рэўка з-пад Барысава, Гаўрыла з Полацка, Янка Лучына, Цётка. Знамянальнае ў гэтым сэнсе выказванне сучасніка Н. Роўбы: «Я не называю Ф. Багушэвіча паэтам, але песняром»¹. Аднак не змаглі б яны, каб і хацелі, застацца песнярамі ды гутарнікамі. Лёс уносіў іх. Народны лёс, нацыянальны. З вуснаў таго ж Бурачка вырываўся словы, поўныя глыбокага драматызму, словы пра патрэбу выказацца і быць пачутым, якая мацней за смерць:

*Ох! Каб мне той смык,
Каб на сэрцах граў,—
З радасцю бы знік,
Абы голас даў!..²*

Запаветнае жаданне збылося, голас дайшоў да людзей, паэт не застаўся безыменным масавым чалавекам, нейкім Сымонам Рэўкам з-пад Барысава, ён жыве ў памяці народа як мужыцкі адвакат, народны інтэлігент, Францішак Багушэвіч. І ўсё гэта стала мажлівым дзякуючы таму, што мужыкі, аб долі якіх на хаўтурны лад галасілі дудка Бурачка і скрыпка Рэўкі, аказаліся жывымі, пакутліва, але вырасталі ў нацыю, якая для свайго адраджэння патрабавала не безыменных музыкаў, а сапраўдных паэтаў, асветнікаў і грамадскіх дзеячаў.

У пафасе адраджэння фантазія беларускіх паэтаў убачыла нават далёка, у сівой мінуўшчыне, мастакоў, абцяжараных такой жа драмай

¹ Роўба Н. Беларускі пясняр//Пачынальнікі. Мн., 1977. С. 430.

² Багушэвіч Ф. Смык//Выбраныя творы. Мн., 1952. С. 85—86.

асабовасці, як сучаснікі: Гусяр з Купалавага «Кургана», Музыка з Багдановічавага «Апокрыфа», Сымон-музыка з аднайменнай паэмы Я. Коласа. Рамантычная ўмоўнасць такога ўяўлення знамянальная. З першых крокаў беларускай літаратуры на пачатку XX стагоддзя яе творчае крэда выказвалася цераз супастаўленне дзвюх традыцый, дзвюх эстэтычных сістэм: кніжнай — еўрапейскай, персанальна-асабовай, і айчынай — мужыцкай, фальклорнай. У першым праграмным маніфесте новай беларускай літаратуры «Энеідзе навыварат» класічная грэка-рымская міфалогія зніжана і пераведзена ў рэчышча беларускай авантурна-бытавой казкі або анекдота, а ў паэме «Тарас на Парнасе» — наадварот, герой авантурна-прыгодніцкай казкі, кемлівы палясоўшчык, пасланы на антычны Парнас, каб здзівіць багоў танцорскім спрытам ды вярнуцца ў родную казку, пераканаўшыся, што прынцыпова яна нічым не рознілася ад антычных міфаў, якія засялялі вобразамі еўрапейскую літаратуру. Ці выпадкова ўсё гэта? Ці не ў спецыфічных умовах нашай гісторыі закладзена гэтая патрэба зводзіць літаратуру з фальклорам? Сутыкаць і яднаць. Інакш чым бы вытлумачыць, што нават у сучасных беларускіх паэтаў цяжар адказнасці мастака часта прымае форму традыцыйнага жадання растварыцца ў народзе, у фальклорнай агульнаасабовасці. Як варыяцыі на гэтую тэму чытаюцца напалову жартоўныя папрокі М. Танка Апалону за тое, што бог паэзіі ўзяў яго, «вяскоўца», у сваю неспакойную свету, не дазволіўшы жыць проста — араць і сеяць з равеснікамі. І ён уцякае з Парнаса, залятае думкай у свет казкі, у той натуральны свет, дзе ўсё было дзіўна і прыгожа, дзе людзі да найўнасці шчыра любаваліся характам:

*Я люблю людзей, якія вераць
У буслоў, што нам вясну прыносяць.
У легенды ўсіх народаў свету,
У сяброўства, што злучае рукі...
І ацерагаюся заўсёды
Тых людзей, што ні ва што не вераць¹.*

Вершы А. Пысіна, нават на ваенную тэму, паэтызуюць спакусу растварэння героя ў масе: «Ведайце, калі мяне не стане — я ў сваю

¹ Танк М. Я люблю людзей, якія вераць, ...//Полымя. 1979. № 9. С. 4.

дывізію пайшоў»¹. Для Пысіна тут усяго адменнік адвечнага прыцягнення зямлі, голасу роду, які ён чуў недзе над родным Дняпром:

*Зямля — у воблаках і мяце —
Ляці ўвысь,
Глыбока сей!
Сасна паклікала, як маці,
Працяжна, глуха: «Аляксей...»²*

У падобным аспекце хочацца ўспрыняць і радкі з верша П. Панчанкі:

*Прылучацца нам варта
Не да прагнай гайні —
Да звычайнага жарту,
Да дзіцячай гульні³.*

Сюды ж стасуюцца словы запавету Р. Барадуліна равеснікам:

*Трэба дома бываць часцей,
Трэба дома бываць не гасцем,
Каб душою ты стаў чысцей
І не страціў святое штосьці⁴.*

А вось пару галасоў з іншага кантынента: аргенцінскі пісьменнік Луі Баржэ, да атрымання літаратурнай узнагароды ў Францыі зусім невядомы на радзіме, пасля — слаўтасць, гаворыць журналістам, што яго марай застаецца «пакінуць пасля сябе... казку, легенду, якая разышлася б і належала да ўсіх так, што ніхто б не ведаў, хто яе аўтар»⁵. Другі лацінаамерыканскі прэзаік, Скот Мамадэй, звяртае ўвагу калегаў па прафесіі на тое, што належыць да тых народаў, дзе «моцныя традыцыі вусных паданняў, іх мова — свайго роду акумулятар фантазіі, мастацкага ўяўлення. У іх асабліва развіта памяць, здольнасць слухаць, максімальна

¹ Пысін А. Палім мы маршанскую махорку...//Твае далоні. Мн., 1967. С. 120.

² Тамсама. С. 16.

³ Панчанка П. Прылучэнне//Літ. і мастацтва. 1979. 19 кастр.

⁴ Барадулін Р. Трэба дома бываць часцей//Адам і Ева. Мн., 1968. С. 24.

⁵ Kultura. 1978. 14 мая.

напаўняць слова сэнсам». Рыхтуючыся выступіць на міжнародным форуме, ён намераны расказаць нейкую індзейскую легенду і тлумачыць сваё жаданне так: «па-першае, я іх надта люблю, а па-другое, традыцыі і паданні адыгрываюць для мяне асаблівую ролю — ну проста з прычыны майго ўласнага паходжання»¹. Чытаючы такія прызнанні, пачынаеш заўважаць, што гісторыя літаратуры народаў, якія хоць і жывуць на розных кантынентах, але ідуць па шляху гістарычнага абуджэння, мае падобныя рысы. І натуральна прыгадваюцца спрэчкі нашых літаратуразнаўцаў пра літаратуру і фальклор, пра іх эстэтычную несумяшчальнасць. Ці не задалёка мы часам заходзім у пошуках спецыфікі гэтых двух тыпаў мастацкага асваення рэчаіснасці? Ці не скідаем з разліку сіл набліжэння, якія, калі верыць адчуванню саміх мастакоў — фальклорных і прафесійных, — магутна дзейнічаюць у свядомасці нацыянальна-вызваленчых рухаў, становяцца фактарам духоўнага адраджэння народаў, усведамлення сваёй адрознасці і сваёй прыалежнасці да чалавецтва.

* * *

Была на Беларусі такая пара, калі фальклор выступаў скарбніцай эстэтычнай свядомасці народа, жывой лабараторыяй яго моўнапаэтычнай культуры. Письмовая літаратура, апынуўшыся пад прэсам паланізацыі, праходзіла тады злаякасныя мутацыі, страчвала нацыянальнае аблічча так, як страчвалі яго і верхнія пласты грамадства, якія мелі здольнасць і абавязак яе развіваць. Вярхі асіміляраваліся, іх эстэтычныя запатрабаванні пачала абслугоўваць польска-лацінская і еўрапейская літаратура. Аднак беларускае мастацкае слова не знікла. Пачалі вырастаць ад фальклорнага караня новыя парасткі.

Зацятая калатня паміж каталіцка-уніяцкімі і праваслаўнымі духоўнікамі, што кірала на Беларусі стагоддзямі, размыла аўтарытэт аскетычнага хрысціянства ў народнай свядомасці. Паняцце веры стала ў народзе хісткім, зменлівым, скептычным, пачаў спакваля адраджацца даўні забаронены царкоўнікамі натуральны язычніцкі культ радасці жыцця. І хоць было гэта ў бязрадасны час прыгону, але наперакор гаротнаму бытаванню расцвіталі ў вёсках паэтычныя легенды аб красе зямлі, шырыліся вясёлыя павер'і, спраўляліся пачцівыя абрады земляробаў.

¹ Иностранная литература. 1977. № 12, С. 242.

Балочістае Палессе з яго натуральнаю непрыступнасцю і замкнёнасцю зносін аказалася ў гэтым выпадку слаўнаю мясцінай. Паляшук, як і той, створаны ім казачны «маскаль»¹ з філасофскай прытчы Рэдкага «Неба і пекла», пахадзіў сабе, пахадзіў па хрысціянскім раі, «бачыць, што святых не кураць люлек, не п'юць гарэлкі, не смяюцца, ні песень не пяюць, і моташна яму стала. Ведама, не мажэ чалавек ціхенька сядзець, бы намаляваны святы. І пайшоў... шукаць такога месца, дзе весела». Знайшоў маскаль такое вясёлае месца, і хоць на хрысціянскай мове яно звалася пеклам, прытарнаваўся там і не захацеў раю, бо там «вельмі ўсё святое, а чалавек грэшны»². І на пекла казачнік глядзіць з усмешкай, і на маскалёвы жаданні, што сышліся на люльцы ды пляшцы. Рэдкі вышэй пекла і раю, ён за іншае разуменне ідэалу жыцця. А за якое? Не кажа. Не павучае. Дае права задумацца самому слухачу. Ён толькі падказвае, што рай не можа быць ні нудлівым, ні карчомным, ні бязгрэшным, ні распусным.

Адрастала, як атава пасля вераб'інае ночы, прыглушаная хрысціянскімі догмамі даўняя вясёлая паэтычная вера народа. Духоўнае жыццё вярталася як бы на старыя кругі. Але ці не былі гэта віткі спіралі? Расцвітаў культ чарадзейнага слова, аднак жа часта ўспрымалася гэта слова ўжо як гаваркое мастацкае слова, трактавалася па-сучаснаму. Месца абсмейных пастыраў душ — блудлівага ксяндза і п'яніцы-папа займаў нехта дастойны — народны музыка, мастак...

У казцы «Музыка і чэрці» Рэдкі паказаў мастака мужыцкім заступнікам і чарадзеям. Вытокі гэтага вобраза, мажліва, недзе ў грэчаскіх міфах пра бога мастацтва Апалона, які іграннем па залатой кіфары ўціхамірваў драпежных ільвоў, прымушаў іх патульна сядзець побач з авечкамі ды слухаць сваё йгранне. Ахвярнасць музыкі, служэнне людзям — гэта ўжо рысы іншага героя антычных міфаў — Праметэя, даравальніка агню.

Беларускі музыка спачатку пакарыў зграю галодных ваўкоў. «Заступілі яны Музыцы ў лесе дарогу,— кажа Рэдкі,— стаяць ды зубамі ляскаюць, а вочы гараць, як гарачае вуголле. Няма ў Музыкі нічога ў руках, толькі пад пахаю ў мяшэчку скрыпка. Што тут рабіць? Думае

¹ Маскаль — царскі салдат, ветэран, у беларускіх казках персанаж, які ўвасабляе бывалага, свабоднага ад забабонаў, смелага чалавека, які, адслужыўшы 25 гадоў, вярнуўся на радзіму і жыве без страху і прымусу.

² Сержпутовский А. Сказки и рассказы белорусов-полешуков. Спб. 1911. С. 2. Далей — Сказки.

Музыка, што тут пачаць? Прыйшоў яму канец. Дастаў ён з мяшэчка скрыпку й смык, каб яшчэ раз напаследак пайграць. Прысланіўся к дзраву дый пацёг смыкам па струнах. Як жывая загаварыла скрыпка, раздаўся пошчак па лесе. Прытаіўся лес — і лістком не варухне, а ваўкі як стаялі раззявіўшы горла, так і акамянелі: стаяць ды слухаюць. А слёзы так і цякуць з воўчых ачоў. Перастаў Музыка граць, а ваўкі, бы сонныя, пасунулі ў лес»¹.

Чараванне драпежнікаў адбываецца ў беларускай казцы неак дужа проста, па-свойску. Няма ў нашага Музыкі Апалонавай ганарыстай упэўненасці, веры ў сваю недасяжнасць, што ажно засляпіла бога-арыстакрата, часам штурхала на жорсткасць: перамогшы сатыра Марсія, які навучыўся іграць на флейце ды вызваў яго на спаборніцтва, Апалон падвесіў саперніка за ногі і жыўцом элупіў з яго скуру. Гэта за тое толькі, што той асмеліўся спаборнічаць!.. Музыка Рэдкага больш падобны на сціплага бога лясоў Пана, чым на Апалона. Ён, як і Пан, іграе спярша на лазован дудачцы, лье ціхую слодыч песні ў сэрцы пастухоў і начлежнікаў, потым, падрасшы, пераходзіць на шчырую скрыпачку. Рэдкі не баіцца трапіць у сітуацыю прастака Мідаса, якому за пахвалу сціплай музыкі Пана Апалон адцягнуў вушы так, што яны сталі доўгія, бы ў асла.

Калі і якімі вятрамі занесла ў палескую глухамань матывы антычных міфаў? На гэта цяжка сёння адказаць дакладна і доказа. Мажліва, іх прывезлі сюды вучоныя-грэкі тады яшчэ, калі тураўскія князі жаніліся на візантыйскіх князёўнах і як вена бралі адукаваных слуг. Вучоныя-грэкі адкрывалі школы ў Тураве і навучалі вызначаных князем мяшчанскіх дзетак грамаце, а пасля і перакладу «от грек на словенский язык». У такой школе, мяркуюць, вучыўся хіба што самы «кніжны» і «вучыцельны» сярод пісьменнікаў і прапаведнікаў старажытнай Кіеўскай Русі Кірыла Тураўскі. Гэта было ў XII стагоддзі. Больш верагодна, што асколкі антычных міфаў трапілі ў абыход палешука пазней, цераз латынь Пінскай або Юравіцкай езуіцкіх калегій. А можа, і ніхто і ніколі сюды іх не прыносіў? Можа, яны ўзніклі стыхійна, калі тут склаліся ўмовы жыцця і адносіны, чымсьці падобныя на далёкія «класічныя»? Калі б не пасавалі тыя міфы да жыцця, яны б забыліся, хоць бы нехта навучыў палешукоў ці палевікоў іх расказваць.

Мог натрапіць Рэдкі на аднаго з тых нязводных рамантыкаў, што ў часы змяркання асвечаных манархій хадзілі да мужыка з каганцом братання і знаходзілі ў яго паэзіі мілую сабе натуральнасць, шчырасць,

¹ Сказки. С. 3.

загадкавасць — адзнакі «дзікай» рамантычнай красы. Для іх антычныя і паляшущыя міфы былі адзіным залатым дном ідэальнай паэзіі, не сапсаванай вучонай мудрасцю і аблудай арыстакратычнага выхавання. Рамантыкі пазычалі і аддавалі адразу.

На такія развагі наводзіць некалькі фактаў: кідаецца ў вочы частае ўжыванне Рэдкім паланізмаў, а таксама рамантычных прыёмаў кантраставання: «Як змяняецца расліна, так змяняюцца й людзі: родзяцца, жывуць, *клапоцяць*, потым паміраюць. *Замыст* іх раджаюцца другія. Пакрасуюцца на свеці, прагаруюць жыццё дай праходзяць *на калейцы*, баццэ чэргу адбываюць. Так усё змяняецца адвеку. Толькі ціхенька ў дуброўцы чарада каменя спіць паміж дубамі да чакае цуду...»¹

Нават у раі Рэдкі сустракае кантрасы і парадоксы. Яго герой «бачыць праз частакол, што цвітуць там розныя кветкі, лятаюць да пяюць птушкі, стаяць гошыя палацы, што аж зіхцяць ад золата, а тут каля самых варот валяецца якоесь падла, чэрві ў ім аж кішаць, і ад яго йдзе такі смурод, што аж нос верне»². Уражвае ў творах Рэдкага нават не рамантычны, а, можна сказаць, неарамантычны, сэдэсійны культ хараства. Вось зайграў Музыка начлежнікам, слухаюць яго вясковыя дзяўчаты і хлопцы, і «от ім здаецца, што якаясь слодыч улілася ім у сэрцы, а якаясь сіла ўхваціла за плечы і нясе ўсё ўгору і ўгору, к ясным зоркам, у чыстае неба, у чыстае сіняе шырокае неба»³. Краса і яе антыномы — агіднасць, брыдота — робяцца ў творах Рэдкага нейкаю дэманічнаю сілай, якая штурхае герояў на ўчынкі як высакародныя, так і злачынна-жахлівыя, нібы ў творах сімвалістаў. Вось хлапчук з навелы «Суджано» ўбачыў у калысцы дзіця, якое лёс вызначыў яму за жонку: «Хлапчук зірнуў на ту дзевачку, а яна чырвоная, зморшчаная, бы жаба, й вельмі яму не спадабалася.— Ото ж недачаканне тваё,— думае той хлапчук,— каб я з табою пажаніўся.

...Тут ён як шалёны схапіў на сталe канчаты нож, пырнуў ім раз дзевачку, а кроў так і пасачылася. Убачыў ён кроў, спалохаўся, схапіўся за валасы да чуць і сусім не вырваў.— Што ж я нарабіў! Я ж зарэзаў дзіця,— закрычаў ён ды кінуўся бягом з хаты і ўцёк у лес»⁴.

Зачараваны каралевіч з фантастычнай навелы «Любошчы» захаваў дабрату душы, уражлівасць на хараство і прыгожы голас, толькі

¹ Рэдкі. Каменне//Казкі. С. 175. Паланізмы падкрэслены мною.— У. К.

² Казкі. С. 202.

³ Казкі. С. 2

⁴ Казкі. С. 210

атрымаў ад паганай ведзьмы свіны лыч, нібы той гогалеўскі герой з навелы «Нос». Каханая дзяўчына перастала яго пазнаваць, стала брыдзіцца ім. «Ведамо, пачвара з свіным лычам, а не чалавек. На яго толькі зірнуць, дык з душы верне...»¹ Эстэтычнае адштурхоўванне і прыцягненне становяцца пружынай сюжэта, казачнік прымушае доўга пакутаваць герояў, покуль не знойдзецца спосаб пераадолення.

Хіба найбольш моцным звяном сувязі твораў Рэдкага з мастацтвам рамантычнага тыпу з'яўляецца вобраз Музыкі, які спалучае ў сабе рысы мастака і змагара. Менавіта ў польскай рамантычнай традыцы гэты тып быў узнесены на п'едэстал. Прытым ён мог часам прымаць постаць народнага гусяра-знахара, пасрэдніка паміж светам жывых і памерлых, паміж небам і зямлёю — як у паэмах А. Міцкевіча «Дзяды», «Конрад Валенрод», Ю. Славацкага «Ангелі» і інш. Вядомы польскі паэт і тэарэтык рамантызму К. Брадзінскі прама сцвярджае, што па заслугах перад разімай пясняр вышэй за мудраца і нават караля, бо покуль кароль прымусіць падданых слухацца праўды, а мудрэц дакажа яе слушнасьць, ён паспее адкрыць праўду сэрцу:

*On często więcej niż król, niż mędrzec dokazał
Nim ów zmusił, ten dowiódł, on sercu jeź wskazał
Prawdę.*

Музыка Рэдкага — чалавек сціплы, прасты і ў той жа час незвычайны. Рэдкі не збаяўся несумяшчальнасці такіх рыс, як прастата і чарадзейнасць, ён патрактаваў іх жыццёва, дазволіў пераплятацца ў адным чалавеку. Беларускае народнае казка наогул любіць зводзіць і сутыкаць кантрастнае (сціплы Іван-дурань заўсёды перамагаў «разумных» братоў ці пыхлівых сапернікаў і жаніўся на каралеўне), толькі антыномы там дзейнічаюць як дзівы дзіўныя, а ў Рэдкага яны — натуральная рэч, норма жыцця, сродак дасканалення свету, спосаб росту. Ці не будзе тут праявы сучаснага падыходу да жыцця, уласцівага новай літаратуры? Нездарма ж у каталогу казак Аарнэ-Андрэева вучонья не знайшлі такой рубрыкі, да якой бы творы Рэдкага пра Музыку цалкам пасавалі. Паслухаем яшчэ пра Музыку:

«Але ось Музыка жаласліва заграе, і заплачуць і лес і дуброва, набяжыць хмурка, і з неба слезкі так і льюцца. Ідуць позна да гасподы мужыкі і бабы, учуюць тую музыку, стануць, слухаюць, плачуць. От так

¹ Тамсама. С. 192.

уся іх горкая жытка перад аччу і стаіць. І такі іх апануе жаль, што й мужыкі старыя, барадатыя мужыкі плачуць, як бабы над пакойнікам або як праводзяць сынкаў у салдаты.

Але ось па не малым часе Музыка ад жаласлівага да вясёлага зверне. Пакаідаюць мужыкі й бабы косы, граблі, вілы, гаршкі й біклагі, возьмуцца ў бокі і давай скакаць. Скачуць малыя — дзеці, скачуць коні, скачуць кусты й лес, скачуць зоркі, скачуць хмаркі—усё скача й смяецца.

От такі то быў Музыка чарадзейнік: што захоча, то ён з сэрцам зробіць»¹.

Варта адкінуць з апісання ўсе чарадзействы, рамантычнае, і мы ўбачым, што застанеца, аднак, лаканічны стрыжань малюнка: «скачуць малыя дзеці». Паказальна, што Рэдкі разглядае Музыкавы чары ў кантэксце з грамадскімі злыбедамі жыцця. І ў слухача міжвольна ўзнікае сумненне; можа, гэта ніякія не чары, а проста сіла мастацтва. Авалодаць гэтаю сілай, каб ашчаслівіць добрых людзей,— вось праметэўская ідэя, што вядзе думку Музыкі. Гэтая ж ідэя давала адвагу Саму, герою купалаўскай паэмы «Сон на кургане», змагацца з Чорным, хавальнікам скарбаў народных; яна гнала Сымона-музыку ў пошукі майстэрства. Рэдкі не сухі практыцыст, якому карціць толькі асядлаць таемныя сілы сусвету, каб мець з іх карысць, Рэдкі — мастак, і мастак арганічны — рэаліст і рамантык, ён бачыць у самым існаванні таямніц свету духоўны стымулятар жыцця. Без таямнічага чалавеку жылося б надта будзённа і нудна. Чарадзейнае — гэта пазнавальгая спакуса, яна будзіць патрэбу пазнання, праганяе сон душы, дае надзею на цудоўныя перамены ў жыцці. Чарадзейны свет Рэдкага — супрацьлегласць поснага хрысціянскага раю, дзе можна заслужана гультаяваць. Супрацьлеглы ён і маскалёваму пеклу, дзе можна без працы спажываць, піць-гуляць, і не саромецца, і не баяцца кары. Яго ідэальны свет — рамантычна ўзбуйненае прадаўжэнне свету рэальнага, працоўнага, свету векавога змагання стваральнай мужыцкай сілы з панскаю спажывецкаю прагай. Прызванне Музыкі ў Рэдкага — барацьба супраць паноў, духоўнікаў, царскіх паслугачоў, агідных злыдняў, што смочуць народную кроў, аплутваюць душу. змаганне падаецца ў казцы сімвалічна: паны выступаюць тут д'ябламi, а д'яблы панамi, зброя супраць іх — музычны інструмент і сіла мастацтва. Вырашэнне гэтай ключавой канфліктнай сітуацыі падрыхтавана дзвюма папярэднімі (сцэна з ваўкамі і сцэна з

¹ Сказки. С. 3.

сялянамі), таму канфлікт вырашаецца адносна лёгка, усё ідзе як па торнай дарозе.

Музыкава гранне паскарае рытмы жыцця: зоркі мітусяцца шпарчэй і вада хвалюецца ў рэках, выходзіць з берагоў, зыбаецца твань, палыхаюцца жыхары балотнага царства. І вось чэрці рашылі схітрыць: нанялі Музыку, каб той граў ім вечарынкі, а былі яны апрануты за панічоў і паненак, Але разгадаў Музыка чартоўскі падман. «От і зайграў ён да так, што ўсё пекла разляцелася ў шчэпкі, а чэрці разбегліся па ўсяму свету. От з тае пары чэрці й баяцца Музыкі і больш яго не чапаюць»¹. Заўважым, што ў канву чарадзейнага сюжэта Рэдкі ўвёў матыў панскага подкupu і сцвердзіў непадкупнасць Музыкі. Подкуп і непадкупнасць — гэта сродкі з арсенала перад усім буржуазных грашовых рынкавых адносін. Патрыярхальная эпоха іх амаль не ўжывала, плаціла натурай.

Алегорыя паны — чэрці становіцца прадуктыўнай у мастацкай сістэме Рэдкага. Казка «Асілак» падае адменнік гэтай паралелі — паны — разбойнікі, казка «Іванка-Прастачок» паказвае паноў слугамі Змея-людаеда. «Гэтых слуг Змея, — кажа Рэдкі, — вельмі многа, яны бы плойма ўсюды находзяць людзей і адбіраюць у іх, што запарвуць. Няма ў іх лігасці — з жывога шкуру здзяруць! І пачалі яны лічыць людзей гарэй гаўяда, пачалі саромецца, што самі людзі»². У гэтую казку таксама ўведзены матыў цудадзейнай сілы мастацтва. Нейкія вандроўныя старцы (відаць, апакрыфічна перайначаны біблейскі міф пра вандраванне святое тройцы або яго былінны варыянт — пра калікаў перахожых) іграю на гусях ператвараюць нехлямяжага Івана ў таленавітага мастака. «Першы раз загралі — Іванку розум далі, другі раз загралі — у сэрца жаласці нагналі, трэці раз загралі — язык Іванку развязалі»³. Трэба было быць або эстэтычна адукаваным майстрам, або сапраўды геніяльным самародкам, каб так дакладна схопіць тры сутнасныя рысы натуры мастака — розум, сэрца і мову.

Стаўшы музыкам, Іванка-Прастачок змагаецца з ворагамі жыцця не чарадзейнаю сілай скрыпкі, як рабіў яго пабрацім Музыка. Сіла Івана-Прастачка не ў самым чарадзействе, а ў праўдалюбстве, здольнасці балюча адчуваць крыўду і ў патрэбе адкрываць вочы людзям на несправядлівасць, ва ўменні гуртаваць і паднімаць на змаганне накрыўджаных: «Як зайграе, дык і ўбачаць людзі, што вялікая крыўда на

¹ Сказки. С. 4.

² Сказки. С. 149.

³ Тамсама. С. 151.

свецe, што адны пануюць, другія гаруюнь, адны багацтву лічбы не маюць, другія з голаду падыхаюць. І разнесся ад Іванавae дудкі голас па ўсяму свету. Пачалі людзі к таму голасу прыслухоўвацца ды розуму набірацца: пачалі думаць ды гадаць, як за праўду пасеаяць»¹.

Іванка не чарамі перамог паслугачоў Змея, а заклікам да змагання. Рэдкі не прыводзіць слоў таго закліку, але дае нам зразумець, што заповітныя словы музыкі-будзіцеля былі высокімі словамі праўды, а не чарадзейнымі заклінальнымі формуламі.

У казцы «Асілак» расказчык нібыта вяртаецца да гэтай праблемы і стварае праграмную прамову народнага важака. Асілак і Музыка становяцца такім чынам героямі аднаго тыпу: яны заступнікі народа, арганізатары і важакі паўстання сялян. Асілак Рэдкага абвясчае, што «ўсе людзі самі па сабе паны», перад смерцю ён на манер Кастуся Каліноўскага наказвае сваім пабрацімам, каб яны жылі ў згодзе, «тады ніякае ліха з імі не справіцца, бо *згодная грумада, бы адзін вялікі чалавек, вялікі багатыр, дужэйшы за ўсіх багатыроў*»².

Грамада — адзін вялікі чалавек, грамада — волат! У казкавай фантастыцы ў чарадзейнасці была якраз схавана, зашыфравана ідэя, што волат — носьбіт зборнае сілы роду, племені, дружыны. Рэдкі раскрыў той шыфр, і яго адкрыццё аказваецца бліжэй сучаснай, новай аксіёме волатнасці. Здзіўляюча сугучна метафара Рэдкага вядомай формуле Маркса, выведзенай на аснове матэрыялістычнага погляду на дыялектыку асобы і чалавецтва: толькі чалавецтва ў цэлым з'яўляецца чалавекам ва ўсёй яго паўнаце. І справа, зразумела, не ў ступені фармальнай прыбліжанасці афарызма беларускага казачніка да тэарэтычнай формулы стваральніка навуковага камунізма, справа ў тым, што само новае паняцце волата стала здабыткам народнай свядомасці ў эпоху рэвалюцый, калі праходзіла абнаўленне грамадскіх адносін, ломка традыцыя і дэвальвацыя аўтарытэтаў, змярканне багоў і прарокаў, якія вякамі кіравалі чалавецтвам пры дапамозе неспазнанай сілы ці пераказу божай волі, наканавання. Волат новага тыпу — гэта згодная грамада, узброеная праграмай, гэта арганізаваны клас, нацыя, чалавецтва. Толькі такія зборны волат ды яшчэ вылучаны ім канкрэтны чалавек-важак — з'яўляюцца рэальным чарадзеям, чараўніком без чараў. Цікавая дэталё, ідэйны кіраўнік рэвалюцыйна-дэмакратычнага руху ў Заходняй Беларусі 20-х гадоў Браніслаў Тарашкевіч палічыў мажлівым выкарыстаць афарызм

¹ Тамсама. С. 152.

² Сказкі. С. 89,

Рэдкага ў сеймавай прамове. Звяртаючыся да перадавых сіл заходнебеларускай вёскі, ён заклікаў: «Усе разам, усе за аднаго, адзін за ўсіх, усе разам грамадой, бо грамада — вялікі чалавек!»¹

Новы погляд на героя і гераічнае складае ядро творчай праграмы Рэдкага. Гэта і дае падставу залічваць яго казкі да новай літаратуры, называць вуснымі навеламі, філасофскімі прытчамі, паэмамі. Вобразны свет Рэдкага яшчэ не вольны ад прыкмет даўняй, традыцыйна фальклорнай ідэалізацыі з'яў, ад схематычнага выкарыстання чарадзейнай сілы слова, але ўсё ж, на мой погляд, ён бліжэй да магічнай ідэалізацыі, захаванай у старым фальклоры. Пераходнасць, расчыненасць — асноўныя рысы паэтыкі Рэдкага.

З казкай-паэмай «Асілак» пераклікаецца «Каваль Багатыр» — гэта адметныя творы, толькі ў першым герой чарадзейным казачным спосабам перамагае Змея, а ў другім — ваяц паднімае на барацьбу народ. Нешта падобнае мы бачылі і ў дзвюх казках-паэмах пра Музыку: у адной ён чарадзей, у другой проста рамантычны мастак, верны народу, звышчулы на праўду і крыўду, чалавек, які мае смеласць зрушыць векавую традыцыю пакорлівасці, кінуць выклік лёсу. «Гэ жылі нашы прадзеды і дзяды,— парадыруе прыхільнікаў старога Рэдкі,— трэ й нам уступаць у іх сляды — дай нічога не рабіць, каб зрабіць лепшае жыццё»². А Музыка робіць усё, што ў яго моцы.

Такім чынам, дзве пары сацыяльна вострых праграмных твораў — адна пра мастака і народ, другая — пра асілка і свабоду. Ці мажліва такое ў чыстым фальклоры? Ці мае ўвогуле патрэбу фальклорны мастак абвяшчаць ідэйна-эстэтычную праграму? Праграмай жа тыповых народных казачнікаў і песеннікаў з'яўляецца сама традыцыя. Праўда, фалькларысты адзначалі, што ў беларускай казцы XX стагоддзя змешваюцца чарадзейныя матывы з былічкавымі, назіраецца «спалучэнне вострай сацыяльнай накіраванасці і міфалагічных перажыткаў»³. Але ці гэта рабілася свядома «праграмна»? Праграмы ж і школы — прывілей прафесійнай літаратуры з яе ўстаноўкай на праўдзівасць ды індывідуальную непаўторнасць вобразнага ўвасаблення рэчаіснасці. У фальклоры праграма адвечная: следам за дзедам, а школа — агульнанародная. Дык навошта спатрэбіліся праграмныя творы Рэдкаму?

¹ Цыт. па кн.: Ліс А. Браніслаў Тарашкевіч. Мн., 1966. С. 122.

² Сказкі. С. 150.

³ Бараг Л. Беларуская казка: Пытанні вывучэння яе нацыянальнай самабытнасці параўнальна з усходнеславянскімі казкамі, Мн, 1969. С. 106.

Мажліва, ён не казачнік, а пісьменнік? Пытанне гэта ўпершыню паставіў больш як 40 гадоў назад Л. Бараг¹.

Прааналізаваўшы 31 тэкст, запісаны А. К. Сержпутоўскім ад гэтага чалавека, фалькларыст прыкмеціў, што толькі адзін раз там ужыты традыцыйны казачны зачын і традыцыйная канцоўка, і зрабіў вывад пра «няказачнасць» стылю казак Рэдкага, паколькі ён пазбягае традыцыйных формул, затое смела дапускае спалучэнне лірызму з гумарам у мове і ўжывае «элементы псіхалагізму».

Нетыповасць казак Рэдкага Л. Бараг вытлумачыў толькі ўплывам на народнага мастака літаратурных твораў і яшчэ шырэй — гарадской культуры, на яго думку, больш высокай, чым культура палескага сяла. Разуменячы, што на непісьменнага чалавека кніжная культура не надта моцна паўплывае, фалькларыст цёпла адазваўся і аб патрыярхальнай культуры працоўнай палескай вёскі, дзе жывуць Рэдкі. Аднак, паддаўшыся ідэалізаванаму ўяўленню пра гарадскую культуру, Л. Бараг звёў праблему да ўплываў, пераймання, вучобы і г. д. У найноўшым сваім артыкуле, змешчаным ў БелСЭ, ён паўтарыў думку А. Сержпутоўскага, што Рэдкі казачнік, які «ўпрыгожваў апавяданне апісаннем малюнкаў прыроды і псіхалагічнага стану дзейных асоб»².

Праблема, якую Л. Барагу не ўдалося станоўча вырашыць, аказваецца жывучай, яе зноў ставіць жыццё. Паглыбленне даследчыкаў у літаратурны працэс XIX — пачатку XX стагоддзяў абвастрыла дэбаты вакол суадносін літаратурнасці і фальклорнасці. Літаратуразнаўцы, захопленыя знаходкамі новых мастацкіх тэкстаў XVIII—XIX стагоддзяў, лічаць, што знойдзена дастаткова, каб шляхам аналогій падвесці літаратурны працэс на Беларусі да еўрапейскіх нарматываў. Адкрыцці кружаць галовы даследчыкам, некаторыя наўпрост заяўляюць, што пара нам скасаваць шлюб-мезальянс беларускай літаратуры з фальклорам, бо ён, маўляў, сведчыць толькі пра беднасць літаратурнага працэсу ў Беларусі. Знаходкі ж новых літаратурных твораў дазваляюць сцвярджаць, што і ў нас было ўсё так, як у людзей, г. зн., як у багацейшых суседзяў. А калі і трапляліся прагалы, дык жа дзейнічаў закон паскоранага развіцця: слабейшыя літаратуры выраўноўваліся пад уздзеяннем мацнейшых, маглі нават пераскокваць праз этапы, кірункі, стылі. Адным словам, літаратура развіталася па сваіх законах. Фальклор жа — гэта, маўляў, ніжэйшы (у даўнім артыкуле Л. Барага — вясковы) пласт мастацкай культуры, там

¹ Бараг Л. Казачнік Рэдкі//Польмя. 1946. № 4. С. 143.

² Бел. сав. энцыклапедыя: У 12 т. 1969—1975. Т. 9. С. 243.

дзейнічае свой спосаб адлюстравання жыцця — ідэалізацыя, заснаваная на веры ў магію слова, а не арыентацыя на праўдзівасць узнаўлення рэчаіснасці, як у літаратуры.

Разважанні гэтыя ўвогуле маюць свой сэнс, у іх ёсць свая логіка, ды і падказаў іх пахвальны клопат вучоных пра раўнапраўнасць роднай літаратуры, пра належнае ёй месца ў еўрапейскім пантэоне. Аднак жа насцярожвае тут рэзкі дысананс прапанаванай карціны з тою, якую нам пераказалі заснавальнікі новага беларускага мгстацкага слова. Францішак Багушэвіч, Янка Купала, Якуб Колас, Максім Багдановіч бачылі і адчувалі, што новая беларуская літаратура нараджалася ў пакутах, вырастала «на запусцелым дзірване» і жыла інакш, чым літаратуры народаў, якія былі нацыянальна свабоднымі ці менш больш развітую нацыянальную самасвядомасць.

«Божа ж, мой божа! — бедаваў у прадмове да «Дудкі беларускай» Ф. Багушэвіч.— Што ж мы за такія бяздольныя?! Якаясь маленькая Балгарыя — са жменю таго народу,— якіесь Харваты, Чэхі, Маларусы і другія пабрацімы нашыя і розныя чужыя маюць па-свойму пісанья і друкаванья кніжачкі і газеты...»¹ Янка Купала бурна выкладваў тую ж крыўду песняра паняволенай і бяздольнай нацыі:

*Мы не жылі, як жывуць людзі,
Гасцінцам і часця не хадзілі,
Не зналі ўцехі нашы грудзі,
Вянкоў мы славы не насілі.
Быдлём асуджан быў бадзяца
Сын свайго краю, родных межсаў,
Калі ж хто ўздумаў прачынацца,
Курган прыбавіў толькі свежы².*

Пачынальнікі беларускай літаратуры балюча адчувалі цяжар і нетыповасць сваіх літаратурных лёсаў, смутак сваіх песень, а з усяго гэтага складвалася нацыянальнае аблічча літаратуры, яе эстэтычная сутнасць. Між іншым, Максім Горкі заўважыў і пахваліў Янку Купалу і Якуба Коласа за тое, што яны былі не падобныя на тагачасных «еўрапеізаваных паэтаў». У моры вытанчанай адукаванай і часта анемічнай ды хваравітай паэзіі яны заставаліся сабою, сціплымі,

¹ Багушэвіч Ф. Выбраныя творы. Мн., 1952. С. 25.

² Купала Я. Наша мінуўшчына//Збор твораў: У 7 т. Мн. 1975, Т. 2. С. 246.

простымі, заклапочанымі і засмучанымі сапраўды здаровымі народнымі мастакамі. Гэта было прынцыпова важна. На такой адметнасці беларускай паэзіі. настойваў і сам Купала ў вядомай палеміцы з Верашчакам, прадстаўніком нацыянал-рамантычнай, эстэцкай тэндэнцыі, якому хацелася надаць беларускай мужыцкай песні еўрапейскі модны сілуэт. Ці не адчувалі тады будучыя нашы класікі эстэтычнай абноўленасці роднага фальклору XIX стагоддзя, яго набліжанасці да літаратуры? А можа, рамантычная закраска іх уласнай творчасці дапамагала не прызнаваць эстэтычнай несумяшчальнасці паміж фальклорам і пісьмовай паэзіяй. Бачылі ж старыя рамантыкі ў народнай песні абсалютна дасканалы мастацкі твор, недасяжны шэдэўр.

У кожным разе, нам неабходна аспярожна пераносіць на беларускі літаратурны грунт тэорыі, выпрацаваныя ў іншых літаратурах, хоць бы на першы погляд гэтыя тэорыі выглядалі заманліва, як, напрыклад, гіпотэза літаратуразнаўцы Г. Гачава пра паскоранае развіццё. Спакусліва ўявіць сусветную літаратуру як сістэму мензурак, у якіх па шклянках і гумовых трубачках пераліваецца эстэтычная субстанцыя, займаючы сярэднесусветны ўзровень. Бяда толькі ў тым, што эстэтычная субстанцыя не хоча аддзяляцца ад чалавека, а кожны чалавек нясе ў сабе асобны свет, свой уласны лёс. Тым больш — народы. Універсальна пашыраюцца ў свеце толькі тэхнічныя адкрыцці. Калі «англічанін-мудрэц» вынайшаў паравоз, дык інжынеры ва ўсіх еўрапейскіх краінах неадкладна павінны былі будаваць паравозы, чыгункі, каб не выпасці з цывілізаванага свету, але калі амерыканскі паэт напісаў «Спеў аб Гаяваце», дык не ўсе еўрапейскія паэты і не адразу ўзяліся перакладаць яго на свае мовы, і ўжо зусім ніхто не важыўся складаць падобныя творы ў іншых краінах і на іншых мовах, ведаючы, што гэта немажліва і непатрэбна. Беларускім Гаяватам сталі Сымон-музыка і Гусліяр, а перад усім Музыка і Асілак Рэдкага.

Калі гаварыць пра праблему паскоранасці, дык не лішне пачаць з той пастаноўкі яе, якую запрапанавалі К. Маркс, сцвярджаючы, што мастацтва як форма грамадскай свядомасці адлюстроўвае базіс не прама, а апасродкавана. На нізкім узроўні эканамічнага развіцця могуць быць створаны выдатныя творы, бо паміж мастацтвам і базісам стаяць іншыя формы мастацкай свядомасці, якія могуць паскараць або стрымліваць развіццё мастацтва. У адносінах да антычнага грэчаскага эпоху такім паскаральнікам была, па думку К. Маркса, міфалогія, з якой літаратура і мастацтва чэрпалі матэрыял, матывы, вобразы. Стрымлівала развіццё мастацкай творчасці рэлігія, дагматызуючы вобразы, сімвалы, сюжэты —

плады свабоднай фантазіі народа. Дэфарміруе і ўціскае мастацкую фантазію новых часоў кансерватыўная палітычная міфатворчасць — фашызм, расізм, гегеманізм, імперыялістычная фетышызацыя мілітарнай сілы. У кантэксце гэтых разважанняў можна, відаць, дапусціць, што і на Беларусі ў перыяд разгортвання вызваленчага руху паскаральнікамі літаратуры выступалі вызваленчыя ідэі, як у першасным выглядзе палітычных праграм, так і ў выглядзе, перапрацаваным народнаю фантазіяй,— фальклорных вусна-паэтычных легенд і паданняў. Акрамя ўсяго іншага, фальклор быў тыпалагічна самым блізкім да літаратуры пластом народнай свядомасці, а на Беларусі ён квітнеў і сам як бы выходзіў насустрач запознаемаму і колькасна сціпламу пісьменству.

Мне думаецца, што нашаму літаратуразнаўству варта засяродзіцца на адметнасці шляхоў і лёсаў нацыянальнага мастацтва слова. І адным з напрамкаў пошуку тут павінен застацца наш фальклор XIX — пачатку XX стагоддзяў з яго эстэтычнаю спецыфікай.

Беларусь, асабліва Палессе, як і Заанежжа, унікальны куток на карце Еўропы, дзе яшчэ ў канцы мінулага і на пачатку нашага стагоддзя пышна цвілі і плённа радзілі сады вуснай народнай творчасці. Хіба магла гэтая творчасць застацца такою, як у класічна-патрыярхальную эпоху? Хіба не апладніў яе дух новага часу? Я не кажу пра ўплыў літаратуры на фальклор: гэта прыватнае і даволі добра асветленае пытанне, я маю на ўвазе перабудову ўсёй свядомасці і асабовасці народных песняроў, казачнікаў, мастакоў пад уплывам гістарычных зрухаў 1863 і 1905 гадоў. Феномен Рэдкага з яго праграмнымі казкамі пра Музыку і Асілка — самы яскравы і красамоўны ў гэтым сэнсе факт. Ён можа стаць ключом да праблемы.

У нядаўніх працах беларускіх фалькларыстаў, літаратуразнаўцаў і эстэтыкаў даследуюцца суадносіны Музыкі, героя казак Рэдкага, з вобразамі Багдановічавага Музыкі¹, Купалавага Гусляр², Коласавага

¹ Макаревіч А. Ад песень і думак народных. Мн.: Навука і тэхніка. 1965. С. 102—103; Шот І. М. Фольклор в творчестве Янки Купалы. М.: Наука. 1968. С. 103—106; Ярош М. Янка Купала і беларуская паэзія. Мн.: Навука і тэхніка. 1971. С. 117—118.

² Грынчык М. Фальклорныя традыцыі ў беларускай дакастрычніцкай паэзіі. Мн., 1969. С. 191; Конон В. М. Демократическая эстетика Белоруссии. Мн.: Навука і тэхніка. 1971. С. 123, 133.

Сымона-музыкі¹. Аднак літаратуразнаўцы больш рашуча, чым фалькларысты, лічаць музыку Рэдкага тыпова фальклорным вобразам і не спрабуюць ставіць пытанне пра творчую індывідуальнасць самога казачніка, пра яго самабытны талент і мастацкую праграму.

Даследчыкаў цікавіць сумесь у вобразях Багдановічавага Музыкі, Купалавага Гусяра і Коласавага Сымона-музыкі народна-фальклорнай і літаратурнай «крыві». Зусім слушна бачаць яны здаровую «гібрыднасць» гэтых праграмных вобразаў маладой беларускай літаратуры. М. Грынчык адзначае, што М. Багдановіч «значна пераасэнсоўвае сюжэт фальклорнай першакрынцы», гэта значыць, казкі Рэдкага; І. Шот заўважыла, што Купала, ствараючы вобраз Гусяра, адабраў з «вуснай творчасці тое, што адпавядае яго прагрэсіўным імкненням»; І. Навуменка сцвердзіў, што ў вобразе Сымона-музыкі Я. Колас ішоў, з аднаго боку, «за Пушкіным, Някрасавым, Горкім, а з другога, ён вырашаў тэму мастака «ў духу фальклорнай традыцыі».

Разуменне вобраза мастака ў беларускай літаратуры пачатку ХХ стагоддзя як вобраза складанага, у якім скрыжоўваюцца перадавыя традыцыі славянскіх літаратур, з аднаго боку, і традыцыі беларускага фальклору — з другога, з'яўляецца бяспрэчным здабыткам сучаснага беларускага літаратуразнаўства. Такая пастаноўка праблемы не выклікае жадання прэрэчыць. Калі б Музыка Рэдкага быў чыстым казачным вобразам, не ўзнікла б і патрэбы ўдакладняць. Але фальклорны прататып тут нетыповы. Я маю на ўвазе не толькі трансфармацыю ў Рэдкага апалонаўскіх і прамегэеўскіх міфаў, якія з часоў Адраджэння належаць еўрапейскай літаратурнай традыцыі, але перад усім сучаснае рамантычнае, сугучнае з тагачаснай беларускай літаратурай адчуванне Рэдкага ролі мастака ў грамадстве, праграмнасць думак і спраў Музыкі: свабодалюбства, праўдамоўнасць і непадкупнасць, бунтарны дух, скіраваны супраць класавага ўціску і патрыярхальнай застыгласці, вера ў сілу народа, культ згоднае грамады.

Каб грунтоўна вырашыць сумненні, нам трэба дамовіцца, чым адрозніваецца фальклор ад літаратуры эстэтычна. Беларускія літаратуразнаўцы любяць падыходзіць да гэтай справы утылітарна: бяруць звычайна адну фальклорную рысу, якая ў канкрэтным выпадку найлепш прыдаецца для назіранняў, і трактуюць яе як універсальную эстэтычную якасць фальклору. У працы І. Навуменкі пра «Сымона-

¹ Навуменка І. Я. Якуб Колас: Духоўны воблік героя. Мн.: Беларусь. 1968. 0. 174—183,

музыку» гэта — пантэізм, адушаўленне жывой і нежывой прыроды. М. Грынчык бачыць ідэйна-эстэтычную спецыфіку фальклору ў арганічным самавыяўленні нацыянальнага характару беларускага народа. Маладыя крытыкі часта наогул не задумваюцца над эстэтычнай сутнасцю фальклору, трактуюць фальклор як вядомую, хоць і туманную субстанцыю — нейкую агульную першааснову сучаснага мастацтва або яго наіўны антыпод.

Нявырашанай застаецца праблема эстэтычнай спецыфікі фальклору і ў нашай фалькларыстыцы. Працы вучоных поўняцца крытычнымі нараканнямі на абмежаванасць ужываных да нядаўняга часу вызначальных крытэрыяў калектыўнасці паходжання і бытавання фальклорнага твора. Рэабілітуюцца раней адхіленыя прынцыпы гістарычнай школы, тэрэтыкі якой слушна заяўлялі, што ніхто ў свеце не бачыў такой праявы, як калектыўнае складванне тэксту песні ці казкі. У скрусе дароўваецца пават відавочная недаацэнка прадстаўнікамі названай школы своеасаблівасці праяўлення творчай асобы ў фальклору, якая адчувае сябе там прырослай да пэўнага мікрасвету, натуральнага грамадскага арганізма, калектыву — сям'і, роду, сяла, што ў прынцыпе задавальняў усе духоўныя патрэбы ўласнымі сіламі і сродкамі.

Праблема прафесіяналізацыі мастака, які паходзіць з народа, у значнай меры абумоўлена здольнасцю або няздольтасцю перасягнуць межы такога натуральнага калектыву. І адпаго ўплыву гарадской культуры ці прафесійнай пісьмовай літаратуры аказваецца замала. Творчыя няўдачы славутай казачніцы Марфы Крукавай — паказальны прыклад і аргумент. Чаго-чаго, а ўплываў кніжнай культуры хапала на яе бедную галаву: вучылі яе фалькларысты і арганізатары народнай самадзейнасці, пават пісьменніка-настаўніка ёй знайшлі, падказвалі тэмы заказвалі творы, папулярызавалі, і ўсё гэта, як сёння бачна, было сізіфавай працай. Чаму ж не ўдаўся эксперымент? Бо найперш у самой казачніцы не хапіла творчага дару, яна валодала здольнасцю свабодна пераказваць запомненае, даволі арыгінальна інтэрпрэтаваць, а яе арыентавалі на творчасць, цалкам самастойную. У той жа час прыклады Джамбула і Сулеймана Стальскага паказваюць, што народны мастак прынцыпова можа ўвайсці ў нацыянальную літаратуру, нягледзячы на мядзведжыя паслугі настаўнікаў, гатовых лёгкаю рукою паскараць складання творчыя працэсы. Гісторыя паказвае, што найлепшым стымулятарам такога пераходу з'яўляецца гераічны стан грамадства, такія моманты ў гісторыі, калі індывід шпарка расце духоўна і далучаецца да вялікай агульнасці, імя якой клас, нацыя, чалавецтва. Калектывы гэтыя

прынцыпова розняцца ад таго натуральнага, дзе ўсе зналі ўсіх пайменна, гэтыя новыя калектывы і свае сувязі з імі чалавек можа спасцігаць у большай меры тэарэтычна, чым практычна, паколькі гэта адзінкі, неасязальныя ў аб'ёмах і часавых перспектывах.

Для прыходу самадзейнага мастака ў прафесійнае мастацтва патрэбны, перш за ўсе, мастацкі талент і сацыяльныя ўмовы, патрэба ў гэтым таленце — тое, што стымулюе яго знутры і звонку. Але пераход такі мажлівы ў прынцыпе, бо мастацтва адзінае.

Найноўшыя дэфініцыі фальклорнай спецыфікі часта не задавальняюць нястачай эстэтычнай чуласці і абстрактнасцю, што мела месца і раней. Фальклор, напрыклад, акрэсліваюць як нейкую свядомасць неспецыялізаваную, стыхійна ўзнікшую ў выніку даўняга падзелу працы, а літаратуру — як выспецыялізаваную ва ўмовах класавых ідэалогій мастацкую форму грамадскай свядомасці¹. Але ж рамантыкі, у эстэтычнай тонкасці густаў якім не адмовіш, маглі бачыць у фальклоры эталон мастацкасці. З другога боку, празмерная эстэтычная спецыялізацыя мастацтва, якое ствараецца ў слове, прыводзіць нярэдка да фармалістычна-эстэцкіх тупікоў. Прыгадаем заповіт М. Забалоцкага:

*И возможно ли русское слово
Превратить в щебетанье цегла,
Чтобы смысла живая основа
Сквозь его прорасти не могла?
Нет! Поэзия ставит преграды
Нашим выдумкам, ибо она
Не для тех, кто, играя в шарады,
Надевает колпак колдун².*

Дастаткова прыгадаць любы фальклорны жанр, каб заўважыць у ім адкрытую функцыянальнасць, натуральную ўстаноўку на выхаванне чалавека. Там жа калядка, велікодная і жніўная песні заахвочваюць да працы, узвялічваюць, уздымаюць земляробскую прафесію да чарадзейнага ці каралеўскага занятку або проста вучаць рабіць, пачціва хадзіць каля нівы. Толькі ў лепшых песнях спецыялізацыя гэтая як бы прыкрыта і адначасна падкрэслена фантастычна-магічным уяўленнем пра

¹ Гл.: Емельянов Л. И. Методологические вопросы фольклористики. Л., 1978.

² Заболоцкий Н. Читая стихи//Шестьдесят лет советской поэзии: В 4 т. М., 1977. Т. 1. С. 443.

механізмы знешняга і ўнутранага свету. Наіўнае, «нелагічнае» спалучэнне чарадзейнага пачатку з практычна выхаваўчым, фантастычнага з натуралістычным і ў той жа час натуральнасць і наіўная дысанансавая гармонія — вось што асабліва ўражае нас у эстэтыцы фальклору. Тут жа нават любоўныя песні ўтвараюць цэлы падручнік, параднік маладым людзям, як ладзіць інтымныя зносіны, каб стваралася моцная шчаслівая сям'я. Песні каляндарна-абрадавыя «спецыялізуюцца» на забеспячэнні здароўя і сілы натуральнаму земляробскаму калектыву, у якім сужываюцца людзі знаёмыя, для якіх віншавальныя святочныя песні неабходны як сродак ачышчэння ад розных непазбежных прыкрасцей, крыўд, абраз — шлакаў жыццядзейнасці ў абшчыне. Гістарычныя песні і быліны спецыялізуюцца на сувязях з вялікім светам, толькі якасці натуральнага калектыву прыпісваюцца ў іх дзяржавам, а характар земляробаў — князям. Такім чынам, ёсць спецыялізацыя і ў фальклору, прытым без прымусу. Справа, відаць, у адрознасці мэт і форм спецыялізацыі класічнага фальклору і сучаснай літаратуры.

Адна з плённых, на мой погляд, спроб вызначыць і тэарэтычна абгрунтаваць эстэтычную спецыфіку фальклору ў яго адносінах да літаратуры належыць У. Конану. Дэфініцыя вучонага абапіраецца на сучасную эстэтычную навуку і гучыць пераканаўча. «Народная эстэтыка, — піша У. Конан, — непасрэднае выражэнне сутнасных сіл народа і яго светапогляду, у той час як яе alter ego, а менавіта дэмакратычная эстэтыка, была адначасна ідэалогіяй і палітыкай, накіраванай па адраджэнне беларускай нацыі, яе культуры»¹. Шкада толькі, што аўтар не застаўся паслядоўным, калі перайшоў да праблемы мастака і народа. На мой погляд, тут ён пайшоў задалёка і прыпісаў фальклору якасці літаратурныя, затушоўваючы гэтым трапна вызначанае адрозненне двух тыпаў мастацтва і дзвюх эстэтык.

Ідэя еднасці мастака і народа сапраўды пранізвае творы Купалы, Коласа, Багдановіча і іншых пісьменнікаў, але ці яна ўзята з фальклору, ці яна сапраўды традыцыйная ў беларускім фальклору? Мастак жа там не адчувае свайго творчага «я», застаецца непадзельнай часцінкай народнай субстанцыі? Еднасць мастака і народа ў фальклору існуе як неўсвядомлены натуральны стан (між іншым, гэта ўлічвае прыведзеная вышэй Конанава дэфініцыя народнай эстэтыкі), таму ў фальклору не можа ўзнікнуць ідэя еднасці як праграма творчых пошукаў. Ідэя гэта ўзнікае ў класавым грамадстве на глебе мастацтва прафесійнага. Мастак-

¹ Конон В. М. Демократическая эстетика Белоруссии. С. 15.

прафесіянал становіцца індывідуальнасцю, асобай, народ жа застаецца масай, таму і паўстае небяспека адрыву і патрэба свядомага яднання адзінкі і масы, асобы і грамадства. У новай беларускай літаратуры такая сітуацыя выступіла ў двух варыянтах: спачатку пісьменнікі XIX стагоддзя, што паходзілі пераважна са шляхты, адчулі пакутлівую патрэбу ісці ў народ, слугаваць яму. Па-свойму праймаўся такою позвай сумлення першы беларускі прафесійны мастак слова Дунін-Марцінкевіч. Ён адчуў праблему яднання з народам востра і балюча — на рамантычны лад. Жыццё ставіла яго перад выбарам: або застацца ў асяроддзі польскай дваранскай інтэлігенцыі, да якога ён належаў па праву нараджэння, адукацыі і нават па службовым становішчы, або цалкам звязаць свой лёс з прыгонным сялянствам, якое складала яшчэ толькі этнічны матэрыял беларускай нацыі, не мела патрэбы ў пісьменніках, бо ў масе сваёй не ўмела пісаць, задавальнялася патрыярхальна-фальклорнаю агульнаасабоваю культурай. Выбар быў нялёгка і няпросты. Дунін-Марцінкевіч шчыра хацеў яго зрабіць на карысць беларускага сялянства, але жыццёвыя абставіны былі вышэй жаданняў, практычна ён заставаўся на мяжы. Біяграфічная паэма «З-над Іслачы...» выводзіць паэта рамантычнага тыпу, які, паддаўшыся высакародным парывам сэрца, сышоў у нізы, у галечу: «Ён марай багаты, а раўня галоце»¹. Як пясгка было рэалізаваць падобны ідэал самому Дуніну-Марцінкевічу, няхай сведчыць той факт, што прыведзенае крэда было папісана па-польску. А ў творах, адрасаваных беларускім сялянам, жыву яшчэ старэнькі казачнік дзед Анані і востры на слова гутарнік Навум Прыгаворка, ролю якога любіў іграць на сцэне сам Дунін-Марцінкевіч.

Першым беларускім пісьменнікам, які паслядоўна ствараў беларускі тып прафесійнага мастака, аказаўся Францішак Багушэвіч. Ён паспеў, на жаль, накідаць толькі контур, але такі трапны, што той увайшоў у літаратуру як нацыянальны архетып. У ім сужываліся рысы народнага песняра-чарадзея з ахвярным паэтам-рамантыкам. Пачынальнік народна-дэмакратычнай плыні ў беларускай літаратуры, Ф. Багушэвіч першы асэнсоўваў у духу дэмакратычнай эстэтыкі казачны прадмет — чарадзеіную дудку і цудоўны смык. Пад уплывам ідэй рускага народніцтва і польскага пазітывізму ён дайшоў да высновы, што сапраўднаю чарадзеяною сілай мастацтва можа быць толькі слова праўды, прызнанае народам:

¹ Дунін-Марцінкевіч В. Творы. Мн., 1984. С. 380.

*Каб яго пачулі, каб яго пазналі,
Каб яго, то слова, ды праўдай назвалі¹.*

У XX стагоддзі пісьменнікі, што прыйшлі ў літаратуру з-пад сялянскіх стрэх,— Янка Купала, Якуб Колас, Цішка Гартны, Максім Гарэцкі — зразумелі небяспеку адрыву народнай інтэлігенцыі ад роднай глебы і пачалі ствараць вобразы непадкупнага Гусяра, вернага народнай справе Сымона-музыкі, стойкага Андрэя Нязвычайнага, летуценнага героя «Руні». У сваю чаргу пісьменнікі, што сышлі ў «няразвітае і каравае» беларускае пісьменства з інтэлігенцкіх вышынь, мадыфікавалі даўні дэвіз шляхецкіх дэмакратаў, рамантыкаў — братацца з народамі, асвятчаць і ўздымаць яго (Каганец, Цётка, Багдановіч, Ядвігін Ш., па-свойму Бядуля).

Атрымліваецца, што праблема еднасці мастака і народа — гэта спецыфічная праблема новых часоў, праблема прафесійнага мастацтва, усёй нацыянальнай культуры, а не самога фальклору.

Але чаму яна існуе ў творах Рэдкага? Чаму склаў ён казкі-паэмы пра Музыку? Чаму яго Музыка мог стаць прататыпам для праграмных вобразаў Купалы, Коласа, Багдановіча? Чаму напісаная па тых матывах «Казка пра Музыку» выказала галоўную ідэю эстэтычнай праграмы Максіма Танка як важнага рэвалюцыйнага плыні былой Заходняй Беларусі? Чаму так моцна прагучаў гэты ж па сутнасці матыв у «Прыгодах цымбал» А. Куляшова? Відавочна, Рэдкі — казачнік няказачнай эпохі, а дакладней — непісьменны пісьменнік эпохі ўздыму сацыяльнага і нацыянальна-вызваленчага руху на Беларусі.

У творах Рэдкага, як мы ўжо адзначалі, Музыка стаіць побач з Асілкам, ён таксама — асілак, волат духу, герой. Подзвіг гэтага фальклорнага Музыкі па сутнасці такі ж, якімі бываюць подзвігі сучасных мастакоў. Гэта подзвіг праўдамоўнасці і непадкупнасці. У адных выпадках герой перамагае ворагаў чыстым чарадзействам, у другіх выпадках яго зброя — ваяўнічая праўда. Музыка праўдалюб, хоць гэтую рысу яго натуры казачнік не здолеў паставіць у канфліктны эпіцэнтр твора і выпрабаваць яе трагедыянімі абставінамі, як гэта зроблена ў «Кургане» ці «Сымоне-музыку». Для падобных сітуацый Рэдкі выкарыстаў заменніка Музыкі — Асілка. Толькі ў адной казцы «Гуслі» паставіў Рэдкі музыку Іванчыка ў трагедыяна-гераічную сітуацыю, але і там герой выратаваўся ад смерці казачна-чарадзейным спосабам: «От ужэ

¹ Багушэвіч Ф. Праўда//Выбраныя творы. Мн., 1952. С. 43.

кат падвёў Іванчыка к шыбеніцы дай хацеў накласці на шыю вяроўку, але той выняў з-пад пахі гуслі да як зайграе, дак усе пусціліся скакаць, баццэ гарох на гарачай скаварадзе. Скача кат, абняўшы шыбеніцу, скача суддзя з паперам у руках, скача поп з крыжам перад носам, скачуць мужыкі й бабы, аж пот з іх валіць, скача ўсё место, бы мошкі мак таўкуць. Іграў, іграў Іванчык да ўсё далей адыходзіў ад шыбеніцы, нарэшце зусім знік»¹.

Як бачым, і тут чарадзеяства не зусім тыповае — казачнае. Слушна лічыць балгарскі вучоны Міхаіл Арнаудаў, што «належала б праводзіць мяжу паміж зусім наіўным разуменнем, якое бачыць прамое ўмяшальніцтва звышнатуральных сіл у чалавечыя справы, і больш вытанчанай фантастычнай тэорыяй, якая звязвае высокія ідэі паэта з прарочымі звеставаннямі ў старым стылі»². Казачны музыка Рэдкага яшчэ толькі прадчувае, што мастацтва праўды можа стаць гераічнаю справай мастака, яго грамадскім подзвігам (той жа музыка Іванчык ідзе на службу да нейкага добрага Белага Рускага цара). Гэта Багушэвіч, Купала, Колас, Цётка, Багдановіч змаглі асабіста сцвердзіць, што мастацкая творчасць, калі яна нясе людзям праўду і свабоду, — пакута і подзвіг. Прытым подзвіг найвышэйшага рангу. У разуменні творчага подзвігу ёсць прынцыповая розніца паміж класічным фальклорам і літаратурай. Рэдкі дае нам пераходны варыянт, змешаны тып уяўлення, але прынцыпова ён бліжэй да літаратурнага, чым да фальклорнага. Растлумачым гэта падрабязней.

Патрыярхальна-феадальная эпоха не ведала адкрытага канфлікту пана з мастаком-прасталюдзінам, таму не ведаюць яго класічны фальклор і нават старажытная літаратура. Для падобнага канфлікту патрэбна хоць бы юрыдычная гарантыя незалежнасці асобы народнага мастака, але ён, халоп ці рамеснік, у дакапіталістычных фармацыях такіх гарантый не мог мець. Таму народныя мастакі хіба ажно да эпохі Адраджэння не адчувалі праблемы праўдамоўнасці і непадкупнасці як праблемы жыцця і сумлення. Нават калі славуці Баян дакранаўся вешчымі пальцамі да гусяў, струны «славу князю рокотаху». Славу, а не праўду.

Сказаць праўду ў вочы федалу, вядома, было заўжды панадна, але і небяспечна. Таму рабіў гэта звычайна ў казцы блазнюкаваты жартуўнік. Ён жыве і ў творах Рэдкага. Гэта мужык-балагур Стопак, які неўпрыцям пакрысе падае самадурнаму пану, як пілюлі, горкія звесткі — чаму і як «панскі ножык зламаўся». Стопак таксама ўжо не класічны

¹ Казкі. С. 197.

² Арнаудов М. Психология литературного творчества. М., 1970. С. 19.

блзан: ён гаворыць праўду, не забаўляючы пана, а насміхаючыся з яго. Раней людзі, чым прызваннем было абвяшчаць праўду ўладарам, становіліся ў іх штатнымі блзанамі, тайнымі саветнікамі, духоўнікамі-спавядальнікамі або рабіліся адкрытымі ворагамі і шукалі тады заступніцтва і ласкі быць блзанамі, тайнымі саветнікамі, спавядальнікамі ў такіх жа знатных праціўнікаў свайго ворага. Так рабілі мастакі і публіцысты на Беларусі нярэдка нават у эпоху Адраджэння: Францыск Скарына — сакратар і лекар віленскага біскупа Януша, Мікола Гусоўскі — слуга і дамаўнік епіскапа-дыпламата Эразма Цёлка, Сымон Будны — прапаведнік у Радзівілаў, нават пазней — слугою Сапегаў пачынаў свой шлях фанатычны змагар за свабоду веры Афанасій Філіповіч, а паэт Сімяон Полацкі быў выхавателем рускага царэвіча. Праўда, у выпадку з Філіповічам мецэнаты аказаліся здрадлівымі, а праваслаўная царква — слабою заступніцай, і падзвіжнік загавеў душою. Пасля падзвіжніцкай смерці царкве стала выгадна зрабіць яго святым пакутнікам і прыпісаць да сонму несмяротных.

Першай сучаснай трагічнаю постацю паэта-праўдамоўцы на беларускім Парнасе з'яўляецца Паўлюк Баграм. Ён хоць і карыстаўся ў юнацтве мецэнатствам ксяндза Магнушэўскага, але разам з ім стаў ахвяраю праўдамоўства. Канешне, каб падняць подзвіг Баграма да ўзроўню нацыянальнага, трэба было б даць яму біяграфію Франца Савіча ці Кастуся Каліноўскага, якія хоць і пісалі вершы, але былі публіцыстамі ў паэзіі. Нацыянальнымі паэтамі новага тыпу сталі ў Беларусі Янка Купала і Якуб Колас. Створаныя імі рамантычныя вобразы Гусяляра і Сымона-музыкі — аўтабіяграфічныя ў вышэйшым сэнсе. Слушна падкрэсліў гэта Іван Навуменка.

Купалаў Гусяляр — мастак новага часу, перанесены рамантычнаю фантазіяй аўтара ў патрыярхальна-феадальную, фальклорную далячынь, у эпоху, трэба сказаць, умоўную, бо ў сапраўднасці пры федалізме эксплуатацыя насіла яшчэ адкрытыя формы і абгрунтоўвалася звычаямі, традыцыямі, аўтарытэтамі. Федалы ў перыяд росквіту гэтага ладу жыцця не мелі патрэбы падкупліваць мастакоў для камуфляжу сваёй паразытычнай сутнасці: прыгонных сялян і рамеснікаў з поспехам дурманіла царква і традыцыя, вера ў слушнасьць адвечных устояў, а мастацтва цалкам свецкае паўставала толькі з часоў Адраджэння ў перадавых краінах Еўропы. Першы выпадак найму мастака зафіксаваны і на Беларусі ў 1539 годзе, г. зн. у эпоху Адраджэння. Паказальна, што наймаўся не музыка, а «маляр» Апанас, наймаў яго гродзенскі архімандрыт (прамая аналогія з Люцыянам Таполяем М. Танка). Наймы

ўкладваліся яшчэ ў патрыярхальныя формы адносін: архімандрыт меўся навучыць Апанаса «малярству», а той — адрабляць за навуку 5 гадоў. Але мастак «утёк... не дослуживши» і растлумачыў парушэнне ўмовы так: «учился есмь у него, лечь не от него навуку маю». Суд па гэтай справе ўсё ж засудзіў уцекача даслужыць год, за што і архімандрыт меў даплаціць паемніку — «две копе грошай, або сукно куприянское дати»¹. Першыя наймы літаратара на Беларусі здарыліся, відаць, пасля Брэсцкай царкоўнай уніі, калі князь Канстанцін Астрожскі, узначаліўшы праваслаўную апазіцыю, загадаў Хрыстафору Філалету, нейкаму, паводле пагалосак, лютэранцу, славуты «Апокрызіс»—водпаведзь езуітам-латыннікам, і падарыў аўтару вёску з сям’янамі за гэты палемічны трактат.

Фактычна толькі ў буржуазную эпоху набірае мастацтва сапраўдную прафесіянальнасць, становіцца «свабоднаю» прафесіяй, а новы пануючы клас у сваю чаргу абвясчае попыт на «свецкія» сродкі абслугоўвання тых знявераных душ, якія выйшлі з паслушэнства царквы і звычаю. У капіталістычным грамадстве паўстае вялікая спакуса і вялікая пагроза асобе мастака. Праўдалюбства і неадкупнасць становяцца там умовамі існавання самога мастацтва. Мастакі новага часу няспынна змагаюцца за свабоду творчасці. Гэта робяць Купалаў Гусяляр, Коласаў Сымон-музыка і Багдановічаў Музыка.

Народны ж пясняр ці казачнік жыве спакайней, у патрыярхальнай глухамані, нагляду за яго душой амаль не было, ён мог беспакарана гаварыць, што думаў, а думаць, што хацеў. Выпрабаванні прыходзілі толькі ў часы народных вызваленчых рухаў, але тады песнярам даводзілася станавіцца важакамі бунтаў. Такія часы і прабудзілі ў Рэдкага настроі і звычкі, уласцівыя мастакам новага тыпу. Дух наватарства пранік у самы традыцыйны від мастацтва — фальклор і пачаў абнаўляць яго прыроду. Казачнік з Вялікага Рожна стаў прадвеснікам і прадказальнікам грамадзянскай місіі сучаснага беларускага мастака.

Талант Рэдкага адкрыў А. К. Сержпутоўскі. Фалькларыст сам паходзіў з Палесся, доўга жыве ў вёсцы Чудзін, зжывае з палешукамі і, магчыма, успрымае Рэдкага з лішне блізкай дыстанцыі, каб на ўвесь рост разгледзець яго веліч. Пасля кожнага запісу казкі збіральнік робіць як бы агаворку: «пераказаў Рэдкі». Больш справядліва было б лічыць Рэдкага аўтарам. Лічым жа мы аўтарамі паэтаў, якія пераказалі пародныя казкі рыфмаванаю мовай, а мова Рэдкага не саступіць пайлепш паэтычна

¹ Высоцкая П.Ф. Забытыя беларускія мастакі XVI—XVII стст.//Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. 1974. № 3. С. 40.

арганізаванай мове. Між іншым, Л. Бараг у згаданым вышэй артыкуле прапанаваў лічыць казкі Рэдкага «да некаторай ступені яго ўласнымі творами», але не абгрунтаваў гэтай думкі. У працах апошніх гадоў, як мы бачылі, ён зняў гэтае пытанне.

Сержпутоўскі ў прадмове да свайго зборніка прызнаваў, што расказванне, як яно праходзіла ў народзе,— не механічны пераказ, а творчасць. «Добрыя расказчыкі,— піша фалькларыст,— гэта ў сваім родзе мастакі-раманісты плюс акторы-расказчыкі»¹. А далей ён растлумачвае, што мастацтва народных расказчыкаў «зключаецца ў тым, што ў свае апавяданні яны ўносяць асабістыя рысы — перадаюць расказ з пункту гледжання свайго светасузірання»².

Але смеласць нібыта пакінула збіральніка, калі дайшоў ён канкрэтна да Рэдкага. Сержпутоўскі не ўбачыў, што Рэдкі стварыў свой асобны мастацкі свет, што ўзяў ад папярэднікаў толькі тыя схемы, якія былі прыдатны для гэтай задачы. Схемы гэтыя можна было ператварыць або ў мастацкія творы, або ў славесныя рудыменты мінулай казачнай эпохі. Усё залежала ад таленту і ад развітасці асобы мастака.

Сержпутоўскі не паведаміў нам, калі нарадзіўся і памёр Рэдкі, не назваў і сапраўднае імя гэтага самародка, пакінуў яго ў гісторыі культуры толькі з мянушкаю. Дзякаваць збегу выпадкаў, што хоць гучыць гэта мянушка змястоўна і як псеўданім дзёрзка. Сапраўды, перад намі рэдкі мастак слова. У творах Рэдкага жыццё, як гліна ў руках ганчара, прымае жаданыя формы. У яго вобразах жыве вялікая душа з цалкам сучаснаю трывогай пра дабро, справядлівасць, характэро і чалавечае шчасце.

У наш час эстэтыка трактуе так званых найўных мастакоў-самародкаў аднолькава сур'ёзна, як і адукаваных прафесіяналаў. Пра польскага найўнага жывапісца Нікіфара, напрыклад, апублікаваны дзесяткі прац, у якіх устаноўлена не толькі яго сапраўднае прозвішча, месца і час нараджэння, але апісаны яго характар, яго мастацкі свет³. Біяграфічныя ўспаміны эскімоскай майстрыхі найўнага малюнка Пітсеолак надрукаваны на многіх мовах свету. Мастацтвазнаўцам аказалася не проста цікава, а павучальна ведаць, што гэтая непісьменная жанчына, жыццё якой прайшло ў пакутлівым змаганні за хлеб для сваіх дзяцей, на старасці, атрымаўшы мажлівасць маляваць, кранаюча шчыра

¹ Сержпутовский А. К. От собирателя//Сказки. С. IV.

² Тамсама.

³ Roszko J. Nikifor – nie Krynicki, lecz Frenecz//Przekrój. 1970. 26 listop.

заявіла, што хацела б і пасля сморці на тым свеце маляваць, калі яе малюнка прыносяць радасць людзям¹.

У 1945 годзе Л. Бараг паехаў на радзіму Рэдкага, каб запісаць хоць успаміны землякоў пра нашага самародка, але ў Вялікім Рожане ніхто ўжо не помніў яго. Нібыта казачнікаў было там замнога?

Нам сёння асабліва шкада, што Соржпутоўскі, адзіны вучоны, які слухаў і запісваў апавяданні Рэдага, аказаўся ў палоне традыцыі, абмежаваў біяграфічныя нататкі некалькімі экзатычнымі штрыхамі — жыву 115 гадоў, захаваў да апошніх дзён мужчынскую сілу, жывы розум і вясёлы жыццярадасны нораў. Задумваючыся над гэтым феноменам, этнограф у духу сучаснага яму натуралізму пытаецца, а ці не мае ўсё гэта сувязі з харчаваннем. Самавук-ветэрынар пакладаў бычкоў, і яму даводзілася спажываць падсмажаныя прадукты свайго рамяства. Наіўна і крыўднавата гучыць сёння гэтая біялагізатарская пікантнасць у адносінах да мастака, чые творы адкрываюць багаты чалавечы свет.

У Соржпутоўскага была традыцыйная мерка мастацкіх талентаў. Ён закончыў сваю прадмову да зборніка «Сказок и рассказов белорусов-полешуков» сумным уздыханнем: «Пры іншых умовах яны, можа, сталі б нацыянальнай гордасцю»². Сучасны стан эстэтыкі і фалькларыстыкі дазваляе бачыць у такіх мастаках, як Рэдкі, вялікага творцу не ў патэнцыі, а на справе. Адрознасцю мастака з народа сёння трэба лічыць хіба толькі тое, што яго талент выступае ў першасным, «сырым» і натуральным выглядзе. Але ад гэтага ён часта здаецца нам яшчэ большым чудам свету, чым абгладжаныя культурай таленты адукаваных майстроў, якія ў часы Соржпутоўскага лічыліся, на жаль, усё яшчэ адзінымі сталымі жыхарамі Парнаса.

Сёння эстэтыка шырэй бачыць сутнасць мастака і мастацтва. Сусветна вядомы фалькларыст Джузепе Какчыяра ў кнізе «Гісторыя еўрапейскай фалькларыстыкі», аналізуючы дыскусіі вакол народнай і прафесійнай паэзіі ў сучаснай эстэтыцы, падтрымлівае думку, што «у народным мастацтве хоць трапляюцца лепшыя і горшыя мастакі, але бываюць таксама мастакі вялікія»³. Італьянскі вучоны спасылаецца на Максіма Горкага, які лічыў народ найвялікшым мастаком і заклікаў

¹ Питсеолак. Картины из моей жизни//Иностранная литература. 1973. № 1. С. 251.

² Соржпутовский Л. К. От собирателя//Сказки. С. VII.

³ Cocchiara G. Dzieje folklorystyki w Europie/ Пер. з італ. мовы на польскую. Europe. Ekel. W-wa. 1971. S. 548.

прафесійных пісьменнікаў вучыцца ў гэтага геніяльнага аматара-самадзейніка.

Праграма КПСС бачыць будучыню сацыялістычнага мастацтва ў цесным творчым узаемадзеянні прафесіяналаў з масавай мастацкай самадзейнасцю. Супрацоўніцтва гэтых дзвюх сіл надасць паўнакроўнасць мастацкаму жыццю пры камунізме. У буржуазным грамадстве названыя сілы часта выступаюць як варожыя і канкурэнтныя, а рэакцыйная эстэтыка стараецца абгрунтаваць іх поўную інакшасць. У сваю чаргу прагрэсіўная эстэтычная думка, пачынаючы ад рамантыкаў, сцвярджае мажлівасць творчага яднання прафесійнага мастацтва з народным.

У святле с.казанага прыгода беларускага мужыка Тараса, які цудам трапіў на Парнас, здаецца толькі вясёлаю выдумкай. Тарасава «мяцеліца», ад якой «аж рот разінулі багі», з пункту гледжання рамантычнай эстэтыкі цалкам верагодная рэч, нават заканамерная, бо мастацтва — адзінае ў сваёй разнастайнасці, а талент чалавека з народа роўны прафесіяналу, таму не брыдка яму перад абсалютнай даравітасцю багоў.

* * *

Выдатны мастак Рэдкі бачыць свет драматычна, у многім пасучаснаму. У яго свеце ідзе няспыннае змаганне добра і зла, нават прырода чаргуе ўраджайныя гады з недародамі, здаровыя — з паморкавымі. Кавалі-асілкі Рэдкага нястомна куюць праўду і долю, куюць будучыню. І гэтае волатнае каванне мудра аб'яўлена сапраўдным сэнсам чалавечага жыцця, вяршыняю зямнога шчасця.

Уяўленне аб свеце як волатнай кузні, у якой куюцца матэрыя быцця, захапленне гэтым бясконцым волатным каваннем сугучна рамантычнаму ідэалу, які знайшоў тэарэтычнае пацверджанне ў філасофіі нямецкага ідэалізму на пераломе XVIII—XIX стагоддзяў. Раней панавала асветніцкая рацыяналістычная канцэпцыя свету, якая падавала свет чымсьці сталым і абмежаваным у сваіх праявах. Рамантыкі захварэлі космасам. Рамантычнае разуменне жыцця і свету востра дынамічнае, ірацыянальнае, але і канкрэтна чалавечае, такога ўяўлення не мог даць адзін метафізічны розум, і яно супрацьпаставілася вузкасці рассудку. Нам важна адзначыць, што рамантычная няўрымслівасць блізкая мастаку, які заўжды шукае прастору і свабоды для творчай фантазіі. Рэдкі, мастак-самародак, зведаў, выказаў гэтае імкненне. Традыцыйная казачная касмагонія ў яго свядомасці набыла рамантычную ўздыбленасць, напоўнілася жывымі захапленнямі і трывогамі. Волаты Рэдкага лётаюць

на цудоўных конях па свеце, якому няма ні канца ні краю, па свеце неспазнанаму, поўнаму загадак і скрытых небяспек. У такім загадкавым свеце здзяйсняюцца подзвігі. Стыхійная блізкасць канцэпцый свету ў Рэдкага да рамантычнай дае нам ключ да яго дзіўных казак-паэм.

Волатнае тварэнне свету эстэтычна ўзносіцца ў творах Рэдкага не толькі таму, што тут вызваляюцца лепшыя рысы чалавека, а дзеля таго, што гэта адзіны шлях да паўнаты жыцця, якая мысліцца народнаму мудрацу як гармонія, г. зн. разумная дапасаванасць чалавека і прыроды, чалавека і грамадства, чалавека і чалавека.

Імкненне да гармоніі цераз пазнанне супярэчлівасцей, змаганне і працу набліжае мастацкі свет Рэдкага да свету Я. Купалы, Я. Коласа, М. Танка, асабліва да паэм «Яна і я», «Новая зямля», «Сымон-музыка», нарэшце, да таго свету, які Леў Талстой абвясціў адзіна мажлівым на зямлі сапраўды чыстым і сумленным чалавечым светам. Прысутнічае тут у знятым выглядзе і тытанічны, ваяўнічы свет Міколы Гусоўскага, і «пчаліны», дбайны і рупны свет Скарыны. Ніткі ад яго цягнуцца ў паэмы і гераічныя вершы Максіма Танка, Аркадзя Куляшова, у сонечныя аповесці Янкі Брыля і сівыя легенды Уладзіміра Караткевіча, у дасціпную мудрасць вершаў Рыгора Барадуліна, у творы іншых сучасных мастакоў.

Гармонія ў творах Рэдкага — гэта не традыцыйна фальклорная ідэалізацыя, гэта залаты плён кавання супярэчлівасцей. Яна выступае як свята жыцця, як момант, калі пазнаннем, змаганнем і працай пераможана процьма злыбед, калі адолены адны жыццёвыя супярэчлівасці, а іншыя не паспелі завязацца. Гармонія — гэта завяршэнне пэўнага этапу на шляху росту, узыходжання і непрыкметная падрыхтоўка да пачатку наступнага. Гармонія — гэта апагейны прыпынак у няспынным палёце стыхій, лятункаў, сіл. Гармонія — гэта падрахунак здзейсненага або пакуль што чыста духоўнае, не абцяжаранае перананпружаннем духу новае далучэнне да спраў свету, сузіранне сімптомаў тых яго супярэчлівасцей, якія спакваля ўцягнуць героя ў новую работу і барацьбу. Гармонія любіць выступаць як ціхая задуменнасць самога расказчыка над таямніцамі свету і як найўнае дзіцячае сузіранне праў быцця.

Вясковы пастушок пасе гусей і «разглядае божы свет, а крутом так гожа, так радасно. Яснае сонейка свеціць і хукае, бы на дзіцятка родная матка. Ветрык ціхенька калыша зялёнае вецце на вербах. Рака блішчыць праз рэдкія кусты алешніку, бы тое люстэрка, што дзядзька купіў сваёй дачцэ Ганне, а ў затоцы адбіваюцца тоўстыя старыя дубы, курэнь дзеда Ахрэма каля перавозу, стог леташняга сена з плотам кругом, і нават каровы суседняе вёскі, што пасуцца на тым беразе. Толькі ўсё гэта

дагары нагамі. Задумаўся пастушок Іванчык, чаму гэта ў вадзе адбіваецца ўсё дагары нагамі»¹.

Плынь часу Рэдкі не проста сузірае, ён перажывае яе, сэрца яго сціскаецца, калі над простым людам навісае бяда. Не абьякава прыгадвае ён народную мудрасць: «Пастайш — бяда нагоніць, пабяжыш — на бяду наляціш»². Але беды не крышаць актыўнасці чалавека. Герой Рэдкага верыць, што бяда не абавязкова ад бога, часта яе «пасылаюць ліхія людзі», таму з ёю можна і трэба змагацца. На веры ў сілу чалавека стаіць свет Рэдкага. Права чалавека змагацца за лепшы лёс выдаецца такім натуральным, што яго не патрэбна даводзіць і абгрунтоўваць. Мастак любуецца актыўнасцю чалавека, яго дзёрзкаю барацьбой супраць адкрытага і скрытага зла. На змаганне са злом Рэдкі мабілізуе ўсе практычныя і магічныя сродкі. Прытым, як мы ўжо бачылі, магія часта страчвае ў яго сваю надчалавечую чудадзейнасць, яна нейкая жыццёвая, паэтычная, эмацыянальна даступная.

У апавяданні «Паморак» людзі адной глухой вёскай гоняць жывёлу ў цёмны лес на астравы і пасуць яе там аж да зімы, ратуючы ад пошасці, але разам з тым яны робяць вялікі крыж, саматугам прыносяць яго да вёскі і ля крыжа язычніцкім звычаем дабываюць агонь, разносяць жар па хатах, а ў канцы вёскі дзень і ноч паляць кастры, каб паморак не пранік у сяло. «Рана й вечар кожнага дня, — гаворыць расказчык, — абкурвалі гаўядо тхарынаю: паложак на вуголле кускі сушанай тхарыны й падкурваюць гаўядо. Кругом расходзіцца такі смурод, што аж нос верне. Тут ніякая хвароба, ніякая пошасць не вытрымае»³.

Як бачна, аберагальныя магічныя дзействы ў інтэрпрэтацыі Рэдкага набываюць жыццёвую, эстэтычную сілу, паморак у яго проста адпалохваецца непрыемным пахам дыму. Чарадзейныя матывы Рэдкі звычайна зводзіць да агульных схем, перадае іх сцісла і без цікавасці. Яго цікавяць псіхалогія чалавека, формы індывідуальнага і сацыяльнага рэагавання, складанасць адносін паміж людзьмі. Паставіўшы героя ў пэўную сітуацыю, прадугледжаную схемай чарадзейнага сюжэта, мастак усю творчую энергію скіроўвае на тое, каб дакладна перадаць, што мог адчуваць, думаць, перажываць у гэтай сітуацыі жывы чалавек.

У казцы «Любошчы» традыцыйны матыў ператварэння пачвары ў прыгожага каралевіча раскрыты так пранікнёна, псіхалагічна

¹ Казкі. С. 208.

² Сказкі. С. 139.

³ Сказкі. С. 140.

пераканальна, што казкая схема выглядае як няўмысны фонавы прыём. Цудатворным сродкам і тут выступае ўжо каторы раз мастацтва, песня і мілагучнае слова. Мастацтва выводзіць героя за межы рэальнасці, і ён міжвольна здзяйсняе цуд.

«І пачаў пачвара з свіным лычам пець песні, пачаў пець так гожа, што от голас так лезе аж у самую душу і разам хочацца плакаць і смяцца. І думаецца дзяўчыне, што от так слухала б усё жыццё і нічога б больш не хацела. От ужо сцямнела, заблішчалі на небе ясныя зоркі ды толькі мігаюць мілымі вочкамі ды шэпчуць: гожа свет, добра на ім жыць і любіць. Любі, ды ўсё адолееш. А ён усё пая ды пая, ды з такімі любощамі, што затапіў дзяўчыны і голаў і сэрца. Сама няведама зачым схапіла яна страшэннага чалавека за голаў і пацалавала. У той момант абярнуўся ён у гожага каралевіча»¹.

Аб'ектам адлюстравання ў Рэдкага становяцца характары і ўзаемаадносіны станоўчых і адмоўных персанажаў. Расказчык індывідуалізуе мову тых і другіх. Напрыклад, у анекдатычных расказах «Мужык і пан», «Што ні майстар, то злодзей» панская гаворка мае скрозь лексічныя і фанетычныя рысы польскай мовы, а гаворка Стопака і іншых сялян чыста беларуская, прытым аўтар добра адчувае адметныя рысы абедзвюх моў і трапна карыстаецца імі. Польскую гаворку пана ён як бы асімілюе, уцягвае ў рэчышча мовы беларускай, робіць яе зразумелай мужыку-беларусу і ў той жа час да смешнага адметнай. Мова ў Рэдкага вышэй за механічна індывідуалізаваную мову Дуніна-Марцінкевіча ў тых творах пісьменніка, дзе паны гавораць сабе па-польску, а мужыкі па-беларуску.

Разбойнікі ў Рэдкага размаўляюць з Асілкам па панскі лад, але не чыста па-польску. Асілак адказвае ім на чыста беларускай мове:

«— Гэта наш лес, наша паньство. Мы тут тубыльцы з даўніх час.

— Вы разбойнікі. Вы разбоем запанавалі гэтым лесам. А я прыйшоў, каб адабраць у вас божую пушчу, аддаць усім людзям».

Чытаючы такія рэплікі, адчуваеш, што народны мастак уступае ў каляіну сучаснай тыпізацыі і індывідуалізацыі. Дарэчы прыгадаць тут той падзел мастацкай мовы на мову эпасу і мову рамана, якім карыстаецца сучаснае літаратуразнаўства. М. Бахцін пранікліва выявіў, што эпас ставіць сваёю мэтай увекавечыць героя, часта загінуўшага, захаванага ў паданні. Для гэтага патрэбна высокая мова, якой не ўжываюць на кожны дзень у гутарцы пра жывых. Калі ў эпасе ўсе гавораць адною высокаю

¹ Казкі. С. 190.

мовай, якая складаецца з традыцыйных эпічных формул і выслоўяў, дык у сучасных эпічных жанрах кожны герой мае права на асабістую мову, узоры мовы персанажаў з'яўляюцца адбіткамі светаадчуванняў, псіхалогіі. «Сучасны пісьменнік адчувае мову сваіх твораў на фоне мовы ранейшых эпох, мову персанажа на фоне мовы іншых герояў, нават мову свайго народа ў кантэксце іншых сучасных моў, стылёвыя рысы мовы аднаго сацыяльнага асяроддзя на фоне нацыянальнай нормы. Адсюль, на думку М. Бахціна, узнікае «мнагамоўнасць» як адзнака новага часу, новай культуры і новай літаратурна-творчай свядомасці»¹.

У творах Рэдкага мы назіраем як бы нашчупанне прыёмаў сучаснага пісьма. Адчуванне жанрава-стылёвай пераходнасці твораў казачніка падказала Сержпутоўскаму назву зборніка — «Казкі і расказы...». Паэтыка Рэдкага — гэта яскравае ўвасабленне пераходнасці. Тут побач стаяць казачнае і псіхалагічна індывідуалізаванае, а высокае іранічна падсвечваецца канкрэтным, часам нават натуралістычнай дэталлю ці грубым словам. «Ось выходзіць смерць да такая страшная, што не можна й сказаць.— Ты зваў мяне? — пытае смерць.— От я прыйшла, але ты не памрэш.

— Чаго ж ты хочаш? — Нашто, нашто ты мяне мучыш? — кажа чалавек і давай яе зневажаць. Слухае смерць ды толькі смяецца так, што аж рэбры ляскаюць»². Адзначаныя дэталі «слухае... ды толькі смяецца», «аж рэбры ляскаюць» закантрасцілі традыцыйны малюнак, надалі псіхалагічную пераканальнасць сцэне сустрэчы чалавека са смерцю.

Яшчэ смялей узгоднена чарадзейнае з жыццёвым у сцэне продажу душы чорту: «Дам табе багацтва, якое толькі захочаш, а ты мне дасі сваю плюгавую душу, што яна табе саўсім не патрэбна, бо часамі толькі. есць да скрабе табе сэрца»³. Фантазіі мастака становіцца цесна ў рамках фальклорнага традыцыяналізму, Рэдкі як бы забаўляецца схематычнымі кампанентамі казкавай структуры, напаўняючы традыцыйнае сучасным індывідуалізаваным псіхалагічным і эстэтычным зместам.

Зменлівасць свету — вось найвялікшая загадка жыцця, цуда над цудамі. Зменлівасць Рэдкі бачыць ва ўсім, а ўмець гэта бачыць — прывілей дапытлівых і таленавітых.

Сярод мноства чарадзейных ператварэнняў вылучаецца ператварэнне поту, крыві і слёз людскіх у золата, грошы. Філасофскае

¹ Бахтин М. Слово о романе//Вопр. литературы. 1965. № 8. С. 89.

² Сказки. С. 35.

³ Казкі. С. 207.

асэнсаванне сутнасці золата, капіталу яўна выяўляе сувязь мыслення Рэдкага з грамадскімі ведамі новых часоў: «От назбіраў чорт поту, слёз ды крыві людзей, наліў у кацёл, варыў-варыў да й выварыў золата. Зірнуў Мякіннік на золата дай кажа: давай сюды, бо ў мяне яшчэ няма такое бліскучае рэчы.— Не,— кажа чорт,— мы яго перш пусцім у людзі, яно там забярэ ўсё багацтва й потым прыйдзе к табе.— І выдумаў чорт грошы да й пусціў іх па свету гуляць, да людзей абіраць»¹.

Не цяжка заўважыць тут пераклічку з папулярнымі народніцкімі гутаркамі «Пра багацце ды беднасць» і «Дзядзька Антон...».

Золата, стаўшы капіталам, збірае ў сабе яшчэ больш поту, слёз і крыві людзей. Але хцівасць перашкаджае Мякінніку, герою казкі «Хто выдумаў грошы», бачыць і ўсведамляць гэтую амаральную сутнасць грошай. Ён заслеплены адным жаданнем — жыць вечна, пазбегнуць смерці. «Сабраў хцівец усё сваё золата ў пограб і сам залез туды, схаваўся. Але і туды прыйшла смерць, паглядзела на хціўца, абкладзенага золатам, ды сказала:

— Чым было, тым і стань.— Як яна гэта прамовіла, дык усё золата разлілося ў пот, слёзы і кроў людзей, да і заліло пограб аж да верху і ўтапіла таго хцівага Мякінніка»².

Ператварэнням падлягае ўсё на свеце, нават сама праўда: «бо праўду кажуць людзі, што ўсялякая хлусня, як устарэе, та будзе й праўда»³. І мудрасць чалавека заключаецца ў тым, каб не супрацьстаяць пераўтварэнням і аднаўленню жыццёвай субстанцыі, а навучыцца разумець іх па-людску, кіраваць імі.

У жартоўных апавяданнях пануе стыль рэалістычнага пісьма, апавядальнік, ведаючы цану і сілу пераканальнасці факта, часта, нібы цвікамі, збівае рэальнымі фактамі анекдатычны, дасціпна выдуманы сюжэт. «Набраў пан з сяла хлопцаў і аддаў іх у Аршаву, а мо й за граніцу, вучыць каго на шаўца, каго на краўца альбо рымара, каго на стальмаха, каго на каваля»⁴. Свэг рамёстваў адразу становіцца тут светам рэальным, практычным, тым светам, дзе людзі многае ўмеюць і ведаюць. Ён супрацьстаіць свету панскаму, бздзейна-інфантальнаму. Пан ведае толькі сваё права заказваць, ды аказваецца, не ўмеючы рабіць сваімі

¹ Казкі. С. 207.

² Тамсама.

³ Тамсама.

⁴ Сказкі. С. 49.

рукамі, нельга ўмець талкова заказаць. Панскі заказ ідыёцкі, майстры не вераць сваім вушам, але спрытны кравец прыдурніваецца і падраджаецца дарабіць пані «ўсё, што трэз, толькі просіць матэрыялу». І вось гэты матэрыял, бровая шкура, трапляе ў аснову фабулы як выпрабавальнік кемнасці. Пан прыняў «работу» на вока. Назаўтра, праўда, пазваў яго і пананску адчытаў: «але што ні майстар, та злодзей: я табе даў цэлу брову шкуру, а ты ўставіў пані толькі кусочак»¹.

Рэдкі ўдала падбірае моўна-вобразныя сродкі ў адпаведнасці з задумай і жанрам твора, у жанравых ці прыгодніцкіх апавяданнях ён засцяроджаецца на падборы пераканальных дэталёў, а ў філасофскіх навелах ці прытчах-легендах — на лірычных адступленнях, роздумах, у героіка-фантастычных паэмах пра Музыку і Асілка — на арыгінальнасці і змястоўнасці фантазіі. Але і ў творах нечарадзейных апавядальнік умее выявіць і прадэманстраваць эстэтычную прывабнасць выключнага. Яго Музыка — выключэнне з кантэксту сялянскага працоўнага практыцызму, але выключэнне дабраякаснае. «З маленства ён нічога не рабіў, толькі йграў». Здавалася б, тут асуджэнне, але ж не — падвышэнне ігры да рангу выключна карыснай работы.

А колькі псіхалагічнай праніклінасці ў апісанні сутычкі Асілка з разбойнікамі! Варта было Асілку вырваць дуб з каранем, прадэманстраваць сілу, як разбойнікі спалохаліся і просяцца, але не здаюцца, рашылі хітрыкамі пераманіць Асілка.

«— Будзь у нас старшым, і тады мы ўсім светам запануем.

— Не,— кажа Асілак,— не затым я прыйшоў, каб светам панаваць, а затым, каб аслабіць свет ад паноў. Бо ўсякі чалавек сам сабе пан. А хто хоча быць панам над другімі, той мой вораг»².

Па-сучаснаму гучыць гэтая праграма народнага волата! Прыгадваючы масавую прадукцыю разбойных міфаў, што злятаюць з ідэалагічных канвеераў імперыялізму, народжаныя маніяй уладарніцтва над светам, міжвольна думаеш, што Рэдкі нібы ў вадуд глядзеў і для нашчадкаў складаў заветы Асілка. Пераклікаецца з філасофіяй народаў, што сталі на шлях вызвалення, галоўны дэвіз Асілка «жыві — спажывай, ды людзей не ўжывай».

У казцы-прытчы «Каваль» Рэдкі, «абмясцовіўшы» біблейскія матывы пра нішчэнне дзяцей жорсткім царом і шчаслівы паратунак адной маладзіцы, тонка, паэтычна малюе лясную схованку і адчуванні

¹ Сказки. С. 50

² Сказки. С. 88

выратаванай: «Ведамо, лес вялік — няма яму ні канца ні краю. Жыві ў ім хоць век — ніхто не трапіць. От ідзе тая маладзіца ды йдзе, назбірае ягад, прагоніць смагу ды й далей. І забралася яна ў такую гушчарню, што мо там ніхто зроду не быў. Наглядзела яна сабе дуплаватае дзерава, выкалупала ў ім парахню ды і зрабіла там сабе хатку. Тут непадалёку была крыніца, а ў ёй такая чыстая вада, бы сляза. Жыве сабе ў тым дупле маладзіца. З крыніцы п'е, а есць ягады ды грыбы. Назапасіла яна трохі сабе грыбоў ды ягад, назбірала арэхаў ды ўсякага карэння і чакае, покі прыйдзе пара»¹.

А крыху далей ён вяртаецца да гэтай сітуацыі, удакладняе яе адным вельмі істотным штрыхом: «Сядзіць сабе маладзіца, перабірае грыбы ды п'е песні»². Гэты стан высокага спакою, што пасяляецца ў душы героя насуперак пагрозам,— асноўная прыкмета цэльнасці натуры. Нават у самых небяспечных сітуацыях герой умее застацца спакойным, пачуццё ўласнай годнасці не дазваляе яму страціць панаванне над сабой. Вось Каваль-Багатыр у час навальніцы: «...бліснула маланка й загрымела, да так, што аж зямля задрыжала. Наляцеў вецер. Раве лес, стогне. Дубы трашчаць, хвоі стогнуць, а елі хіляцца чучь не да зямлі. А маланка блісне, блісне чучь не цераз усё неба, асвеціць цёмны лес, і зноў цёмна, як пад зямлёю. Але ось пачаў пярун палыскаць: трэсне ў хвою, дак і распаласуе ад самага верху аж да карэння, трэсне ў дуба — расколе дуба, як цэўку." Ну,— думае Каваль-Багатыр,— у гэтую ночку не аднаму чорту дастанецца на абаранкі. Лінуў дождж. Падняўся Каваль-Багатыр з-пад дуба, выбраў густую яліну і лёг пад ёю, каб дождж не даставаў. Ляжыць і любуецца, як пярун чарцей палое. Паляжаў Каваль-Багатыр пад ялінаю ды і заснуў, як малое дзіця. Добра яму спаць, як спяваюць буры і грымоты»³.

Усё гэта традыцыя, але як прадоўжана! Зусім новым і сучасным з'яўляецца спосаб псіхалагічнай матывіроўкі гэтага стану гераічнага спакою, велічнай гатоўнасці. Матывіроўка ў адным выпадку нават рэалістычная: падман зроку. «Ухваціла тая бура пчолку разам з Кавалём і мышкаю. Ухваціла, закруціла, завярцела ды і памчала чорт ведае куды. Прэ, аж табе ў вачу рабіць. Нясе іх бура, бы перца, а Кавалю здаецца, што ён на месцы, а гэта другое бяжыць, ляціць, як голаў не скруціць. Бягуць горы высокія, балоты, моры глыбокія, бягуць лясы цёмныя, сенажаці

¹ Сказки. С. 153

² Тамсама. С. 154.

³ Тамсама. С. 14.

вязкія, балоты гразкія, бягуць палеткі пярэстыя ды хаты курныя. Толькі сонейка яснае стаіць бы ўкопана»¹.

Сонца, стаіць, а свет бяжыць, імкнецца—мастакоўскі чуд, блізка да Капернікавага адкрыцця. Чытаючы гэты выдатны па псіхалагічнай глыбіні і пластычнасці ўяўлення малюнак, цяжка паверыць, што яго стварыў мастак, якому не даводзілася самому ўзняцца ў паветра на самалёце або паглядзець хоць адзін кінафільм з аэракадрамі і штосьці даведацца пра спецыфічную мову гэтага віду мастацтва. Бясспрэчна, тут мы маем справу з сапраўдным чудам таленту, які дазваляе носьбіту яго выходзіць з берагоў свайго часу і выхавання.

Выдатная празорлівасць і спецыфічная пераканаўчасць фантастычных казак-паэм Рэдкага праяўляецца пераважна ў чарадзейных сітуацыях. Паэмы «Каваль» і «Асілак» даюць нам цалкам наватарскае выкарыстанне традыцыйнай сімволікі: барацьба Асілка з разбойнікамі ўспрымаецца як алегарычны малюнак паўстання 1863 года. У паэмнай гісторыі Асілка, якога благія і дурныя людзі выдаюць царскім войскам ды панам, сімвалічна адлюстраваны і асэнсаваны трагічныя лёсы Кастуся Каліноўскага, Рамуальда Траўгута і многіх іншых важакоў паўстання 1863 года. Мне толькі цяжка бачыць тут адбітак рэвалюцыі 1905 года, як прапануе Л. Бараг, бо героі той рэвалюцыі траплялі ў палескія сёлы пераважна як прапагандысты, «забастоўшчыкі», а прапаганда — рабочая справа рэвалюцый—ўспрымалася вясцоўцамі «празаічна». Пра гэта сведчаць коласаўскія апавяданні «Січыліст», «Соцкі падвёў». Думаецца, што ў творах Рэдкага адлюстраваны падзеі і людзі ранейшых паўстанняў, з чых постацяў яшчэ і ў пачатку XX стагоддзя не сышоў рамантычны бляск. На Беларусі, заўважым, дзеячы нават другога пакалення рэвалюцыянераў (дэмакраты) паходзілі пераважна з дробнае шляхты, а не з духавенства і разначынцаў, як у Расіі.

Шляхецкія рэвалюцыянеры-рамантыкі з іх трагічнаю аддаленасцю ад народа маглі ўспрымацца беларускаю вёскай як людзі з казак, дзівакі-волаты. Формай волатнасці магло быць і традыцыйнае чарадзейства, але перад усім рэальнае ўменне заімпаваць масе прыкладам. Яны рабілі народную справу, спускаючыся да народа з гістарычных вышынь. Такім бачыць свайго Асілка Рэдкі.

«Ведамо,— разважае мастак,— заўжды многа знойдзецца дурных людзей, што яны гатовы самі ў вярхоўку лезці. Яны й казалі панам, дзе жыве Асілак. Набралі гэта паны маскалёў і нагналі на Асілка. А ведамо,

¹ Сказки. С. 159

маскаль. Яму як прыкажуць, та ён і роднага бацьку зарэжа. Тут маскале напалі па яго, скрампавалі вяроўкамі і вядуць к панам. Сабралася многа людзей...

Покуль паны крычалі да кару прыдумвалі, Асілак страпянуўся, вяроўкі парваў да і да людзей сказаў: «Браткі, калі б паноў чорт узяў, та б свет бяды не маў. А без гарапашнікаў-мужыкоў не было б ні хлеба, ні асьмакоў. А каб гэта ліха зламаць, трэ ўсім як адзін чалавек стаць; не грызціся паміж сабою, да ад ворагаў бараніцца гурбою».

Так сказаў Асілак і знік»¹.

І тут праява пераходнасці: Рэдкі, здаецца, адольвае звычайны для казачніка міфалагічны погляд на свет, адчувае розніцу паміж міфалогіяй і гісторыяй, ён уздымаецца над магчнаю верай у праўдзівасць міфа і прымае яго як мастацкую ўмоўнасць, якая мае нейкую хвалючую сілу. Сілу вобразнасці.

Сын патрыярхальнай вёскі, Рэдкі, як геніяльнае дзіця, не шмат ведаў пра гістарычныя працэсы і законы грамадскага развіцця, але ён шмат адчуваў. Духоўны багаж Рэдкага складаўся часткова з практычных працоўна-сялянскіх уменняў і навыкаў — ён земляроб, пчаляр і самавук-ветэрынар; але першае месца займала веданне рэгулятараў міжчалавечых зносін (звычайў, абрадаў, вераванняў, пачуццяў, этычных норм), гэта веды маральныя і псіхалагічныя, чалавеказнаўчыя веды. Пранізаныя жывымі эмоцыямі, напоўненыя інтуіцыяй, навыкамі абрадава-звычайных зносін, чалавеказнаўчыя пазнанні Рэдкага ў аб'ёме не былі меншымі за веды тагачаснага адукаванага пісьменніка ці вучонага, яны былі толькі інакшымі па зместу. Рэдкі ў сваім родзе — народны энцыклапедыст, ён сам увасабляў і Музыку, і Асілка, і Каваля, і пчаляра, і хітрага мужыка Стопака, пра якіх так цікава, арыгінальна расказваў. Гаварыць пра перавагу ведаў гарадскога адукаванага чалавека над ведамі Рэдкага няма сэнсу, лепш падумаць пра інакшасць гэтых ведаў.

Матухна-прырода не паскупілася, дала Рэдкаму здароўе і даўгалецце, збавіла на ўсе 115 год жыцця ад хвароб і недамаганняў, ад фізічнага болю і цяжару старасці, надзяліла вясёлаю і мудраю душой волата. Колькі ж трэба было яму перарабіць работы і спахыць яе плёну, каб задаволіць свае агромністыя патрэбы жыцця! Мужык-земляроб ва ўмовах натуральнай гаспадаркі, колькі ён і чаго ўмеў, колькі ведаў! Хіба толькі араць і сеяць, жаць і касіць? Гэта ўмелі ўсе, а ён умеў яшчэ лячыць

¹ Сказки. С. 90

худобу, даглядаць пчол і валіць лес, а галоўнае, ён умеў жыць з людзьмі і думаць, як трэба прыстойна жыць на зямлі чалавеку.

Яго пабочныя прафесіі легчая і пчаляра былі тады таямнічымі, амаль што як знахарства. Паслухайма:

«От падышлі яны к дубу. На дубе высока ўсцягнуты вулей. Мужык прыставіў астрогу.

— Ну, лезь,— кажа цыгану,— падглядаць пчолы.

Палез цыган. Узабраўся к вулю, прывязаў сябе поясам к ралу і давай адчыняць доўжань. Толькі ён прыадчыніў, а адтуль як высыплюць шаршне да пачнуць пекці: круціцца цыган, як уюн у гаршку.

— Бацю, падай тэе! — крычыць мужыку.

Мужык узяў ліпаўку і хоча лезці па астрозе.

— Не, падай тэе!

Мужык узяўся за сякеру.

— Не, бацю, падай тэе! — немым голасам крычыць цыган.

А тут шаршне рэжуць яго, бы нажом.

— Бацю, жыў не буду, падай тэе!

Ён хацеў, каб мужык падаў зубленку, але забыўся, як яна называецца.

— А чарты цябе ведаюць,— кажа мужык,— што табе трэба.— І ўзяўся за зубленку.

— Тэе, тэ!..— крыкнуў цыган і гримнуўся далоў.

Чуць пячанцэ сабе не адсадзіў!»¹

Вось як вучыць селянін-філосаф гультая, які ў пчалярстве бачыць адну толькі смакоту, а не складаную працу і веды.

Рэдкі ведаў пра тое, што расказваў. І расказваў таму, што ведаў больш за тых, каму належалася яго слухаць.

Нават пра нячыстую сілу гаворыць Рэдкі з вясёлай рэнесансавай усмешкаю жывога чалавека. Звышнатуральнае ў яго разуменні падлягае праверцы практыкай, і нячыстую сілу можна перамагчы, калі з ёю змагацца чэсна, так, як Каваль-Багатыр. Нячыстая сіла будзе рабіць добрую справу, покуль той, каму яна служыць, жыве сумленна, хораша, як той лягчай з казкі «Грошы цвітуць», якому нячыстая сіла дапамагала жарабцоў пакладаць: «Вылягчае гэта жарабца, а той і не чуе, быццам гэта муха ўкусіла»².

¹ Сказки. С. 75

² Сказки. С. 47

Рэальнаю нячыстаю сілай становіцца страх перад ёю, які сеюць ашуканцы, прыкідваючыся знахарамі.

Вось адзін бывалы чалавек, што, «кажуць, быў ажно ў Кралеўцу», запрасіў ведзьмара, каб той вывеў заламку на яго ніве.

«Падышоў вядзьмар к заламцы на шагоў дваццаць і кажа, што не можа ісці далей, такая моцная заламка. Скінуў ён гэта нагавіцы й сарочку да й так, як маці радзіла, і папоўз к заламцы ракам. Паўзе і ўсё стогне, што вельмі моцна ўдзеея. Маўчаў гэта, маўчаў той чалавек, а як падышлі другія людзі, усеў на ведзьмара верхам, дастаў з-пад палы арапнік ды давай паласаваць ведзьмара.

— От жа я табе, хварэць,— кажа,— тваёй матары, пакажу, як моцна ўдзеея. Бо гэтую заламку я зрабіў сам»¹

Фальклорны тэкст у навуковым разуменні — гэта безыменны, захаваны ў калектыўнай памяці ў мностве варыянтаў твор. Любы выканаўца можа яго расказаць або праспяваць, г. зн. сінкрэтычна спалучыўшы з неславесным мастацтвам (вуснага расказу, спявання), ажывіць твор, даць яму рэальнае жыццё, надзяліць канкрэтным тэкстам ці жывымі інтанацыямі. Кожны запісаны на паперу тэкст жывога фальклорнага твора — толькі адзін з бясконца мажлівых варыянтаў яго. Ен, аднак, настолькі падобны на іншыя, што з'яўляецца толькі «адзінкавым актам быцця калектыўнага твора, а не цалкам новым, асабістым, аўтарскім тэкстам»².

Аўтарскую індывідуальнасць казачнікаў фалькларысты бачылі перш за ўсё ў манеры выканання (расказвання, спявання), а не ў індывідуальнасці зместу, славеснага напаўнення. У адносінах да спадчыны Рэдкага такі падыход не задавальняе. У яго акт славеснай творчасці настолькі моцны, што атрымліваецца не індывідуальная разнавіднасць калектыўнага твора, а індывідуальны і непаўторны аўтарскі варыянт, а часам і твор. Калі тэкст Рэдкага пусціць у вусны абыходак, яго эстэтычная каштоўнасць сатрэцца, прападзе. Усю сваю каштоўнасць данеслі да пас гэтых творы дзякуючы пісьмовай фіксацыі ў зборніках Сержпутоўскага. У вусным захоўванні твора індывідуальная манера гіне. Творы Рэдкага — гэта з'явы пераходныя, яны стаяць на мяжы фальклору і літаратуры і заслугоўваюць выдання асобнаю кнігай. Чытаючы Рэдкага, месцамі адчуваеш, што гэты непісьменны пісьменнік зусім вызваліўся ад

¹ Тамсама. С. 49.

² Путилов Б. Современная фольклористика и проблемы текстологии // Рус. литература. 1963. № 4. С. 100.

традыцыйнай фальклорнай магіі і абвясціў чалавека адзіным творцам цудаў на зямлі. Увогуле пра магію слова і анімізм паэтычнай мовы трэба гаварыць асцярожна. Асабліва гэта датычыць рамантычнай паэзіі. Іаганес Бехер меў на ўвазе зусім не фальклор, калі пісаў: «Голас паэзіі, голас ачалавечвання і вечнай чалавечнасці». Ачалавечванне і адухаўленне — ядро паэтычнага мыслення. Толькі формамі праяўлення гэтай якасці розніцца паэзія сучасная, пісьмовая, ад традыцыйнай фальклорнай. Але сутнасць іх адна. З'яднанне чалавека са светам, які акаляе яго, гуманістычная еднасць суб'екта і аб'екта — умова мастацкасці адлюстравання. У творах сучасных паэтаў казачныя пераўтварэнні прадметаў, працэсаў і людзей часта складаюць аснову вобразнага дзеяння, драматызму. Гэта творы розных тэм і розных планаў: у вершы М. Танка «Готыка «Святой Анны» паэт прыпісвае сучаснікам вольнае бачанне сцэны пакарання прыгожай грэшніцы агнём:

*Ды дзіва дзіўнае бачаць людзі:
Агонь, цалуючы, абдымае
Сваёй ахвяры і стан і грудзі.
І застывае гатыцкім храмам,
Дзе быццам з бронзы гараць чаканнай
Званіцаў вежы, апсіды, рамы...¹*

Тут ідэя цудоўнага пераўтварэння як бы падказана традыцыямі агіяграфіі, але на самай справе паэт супрацьпаставіў цуду рэлігійнаму суду паэтычны. У рэшце рэшт і верш А. Куляшова «Камсамольскі білет» мае ў сюжэтнай аснове цудоўнае ператварэнне аблітага сцюдзёнай вадою камсамольца ў бронзавы помнік, але хто скажа, што гэты паэтычны прыём не адпавядае матэрыялістычнаму мысленню сучаснікаў. І на чарадзейства ў творах Рэдкага трэба глядзець з улікам асаблівасці паэтычнай фантазіі, якая ачалавечвае, творыць гуманістычны свет, у якім добра жывецца ідэалу роўнасці, сумленнасці і характава.

Калі прагрэс выганяў першабытнага чалавека з «раю» цёмнага жывёльнага існавання, акаляючы свет спакушаў і трывожыў яго душу жывымі таямніцамі, а свежая палахлівая фантазія падказала першую вялікую гіпотэзу пра сутнасць гэтага непазнанага свету. Ен такі ж, як я сам,— сказаў Чалавек і прыпісаў прыродзе, з якое выйшаў, свае здольнасці: здольнасць адчуваць, думаць, жадаць. Першы акт пазнання

¹ Танк М. Хай будзе святло. Мн., 1972. С. 296.

сутнасці свету. Ці быў ён толькі наіўнаю памылкай?.. Ці не прыдало гэтае ўраўнанне продкам пэўнасці? І ці не здольна яно стрымліваць сучаснікаў, у якіх пэўнасці аж замнога?

З пункту гледжання рацыянальных ведаў аб матэрыі — так, гэта была памылка. Толькі чаму ўтрымалася яна тысячы гадоў і дайшла да нас? Зацягтыя рацыяналісты з'едліва кажуць — у выглядзе могільніка метафар, а мы, гуманітарыі, скажам — вечна квітнеючага саду вобразных сродкаў у мове, сродкаў, без якіх нельга было б выказаць непаўторнасці чалавечых перажыванняў. Чым жа была для самога чалавека гэта памылка ачалавечвання ўсёй прыроды? Яна азначала пераход ад жывёльна-бяздумных да прасветленых свядомасцю адносін. Ачалавечаная прырода становілася маральным аб'ектам, што ўключаўся ў гуманістычныя сувязі з пазнаючым суб'ектам як роўны партнёр. Чалавек навучыўся любіць, ненавідзець і шкадаваць прыроду, як самога сябе. Адначасова ён вучыўся прыкмячаць гэтыя свае пачуцці і здольнасці. Ён загаварыў з Сонцам і Вадою, з Небам і Зямлёю, з Лесам і Полем, Жытам, і ад гэтага маці-зямля сапраўды становілася ласкавейшай да яго, поле пачынала лепш радзіць жыта, а жыта — спраўней выжыўляць запалоханага прывідам голаду, хвароб і смерці слабога яшчэ чалавека. Першабытны анімізм і татэмізм, хоць быў заблуджэннем, не стрымліваў росту рацыянальных ведаў пра свет: татэмамі становіліся не толькі жывёлы і расліны, якія імпанавалі чалавеку сваёй сілай і спраўнасцю, — мядзведзь, тур, арол, дуб, але таксама жывёлы прыручаныя — каза, сабака, пеўнік, расліны асвоеныя — жыта, проса, боб.

Такім чынам, у самым анімізме ідэалізацыя прыроды спалучана з рацыянальна практычным яе асваеннем. Рацыянальныя і гуманістычныя адносіны да свету аказаліся спрэжанымі ў дзіцячай свядомасці чалавецтва: розныя, але і непадзельныя. Гэты дыялектычны вузел з іншага боку муляе сёння, калі чалавек здабыў вялізную (лішне вялікую ў параўнанні са свядомасцю) уладу над прыродай і апынуўся перад пагрозай не толькі атамнага катастрафічнага знішчэння яе, але — што яшчэ больш небяспечна — перад мажлівасцю непрыкметнага, незнарокавага парушэння адвечнай раўнавагі яе сіл, на якой трымаецца жыццё і сама зямля, што носіць чалавека. Для сучаснікаў тое прадаўняе ўраўненне чалавека з прыродай, тая мілая памылка анімізму часта гучыць сапраўды як нейкі прарочы знак. Пазэзія сучаснасці, вольная ад анімізму і татэмізму як светапогляду, адчувае надзённасць і важнасць усеагульнага ачалавечвання свету. пра якое казаў Іаганес Бехер.

Сённяшняя сістэма гуманістычных каштоўнасцей не цураецца скарбаў, створаных у рэчышчы анімістычнай паэтызацыі прыроды. Яна дазваляе бачыць сувязь паміж ідэалізацыяй свету ў фальклору і праўдзівым яго адлюстраваннем у літаратуры. Тут зародак еднасці рамантычнага і рэалістычнага адлюстравання. Гэтая еднасць склала спецыфіку беларускай паэзіі XX стагоддзя. Яе пачатак у творах пародных казачнікаў.

І не здзіўляе нас, калі ў вершах сучасных савецкіх паэтаў, якіх мы заслужана залічаем у кагорту майстроў інтэлектуальна-філасофскай лірыкі, сустракаецца роднаснае с фальклорам, паэтычнае адухаўленне матэрыі як пазнавальна-ацэначнае ўраўнанне чалавека з прыродай.

Леанід Мартынаў:

*Конечно, так!
Не знаю разве я,
Что слеплены из одного мы теста?!
И мысль, что разум есть и у зверья,
Не вызывает у меня протеста.
Я сговорюсь с молчанием камней
И с вами, рыбы, как и с вами, птицы!
Так почему же все же всех трудней
Нам, людям, меж собой договориться?*¹

Мікалай Забалоцкі:

*Как сказка — мир. Сказания народа,
Их мудрость темная, но милая вдвойне
Как эта древняя могучая природа,
С младенчества запали в душу мне...*²

Вяртаючыся да феномена Рэдкага, трэба сказаць, што гэты самародак абнавіў, абсучасніў сістэму маральных і эстэтычных каштоўнасцей традыцыйнага фальклору настолькі, што яна гатова была ўзгодніцца з сістэмай, выпрацаванай у рэчышчы мастацкай літаратуры Багушэвічам, Купалам, Коласам і Багдановічам. Рэдкі стаў на

¹ Мартынов Л. Был дождь как дождь//Стихотворения и поэмы: В 2 т. М., 1965. Т. 2. С. 124.

² Заболоцкий Н. Голубниая книга//Стихотворения. М., 1957. С. 33.

фальклорным беразе паэтычнай ракі новага беларускага мастацтва і падаў руку песнярам маладой Беларусі. Іх поіск — як замыканне кантакту на лініі, па якой пайшла энергія гуманістычнага самапазнання народа, энергія адраджэння беларускай культуры.

Вытокі мастацкай фантазіі і вобразнай фантастыкі ў Рэдкага бясспрэчна фальклорныя, казачныя, але дух і склад яго твораў новы, блізкі да літаратуры, ідэі яго твораў і постаць апавядальніка належаць новым часам. Феномен Рэдкага ў тым, што ён даў непасрэдна і ярка вобраз народнага рэагавання на праблемы грамадскага жыцця, якія спарадзілі рамантыкаў і іх беларускіх паслядоўнікаў да Купалы ўключна.

Сувязі паміж літаратурай і фальклорам былі ў Беларусі канца XIX — пачатку XX стагоддзяў двухбакова плённымі. Паказальна, што фальклор аказваўся партнёрам генетычна больш дзейсным, ён пранікаў у літаратурныя творы і надаваў ім мастацкі каларыт. Калі глянуць нават на буйнейшыя праявіны рэчы, напісаныя на палескім матэрыяле, дык заўважым, што фальклор зрабіў і эстэтычную адмеціну на «Алесі» Купрына, падфарбаваў аповесці «У Палескай глушы», «У глыбі Палесся» Я. Коласа.

Асабліва рашуча фальклорна-казкавая стыхія падпарадкоўвае аўтараў невялікага таленту, схільных да папулярызавання стылёвых прыкмет часу. Вядомая польская пісьменніца Марыя Родзевіч напісала некалькі папулярных аповесцей на матэрыяле Палесся, дзе сама, дарэчы, жыла як гаспадыня маёнтка Грушава Кобрынскага павеата, гэта — «Грыўда», «Лета лясных людзей», том апавяданняў «З глушы» — і скрозь, як слушна адзначае польская крытыка, ляжыць на гэтых творах схема, уласцівая казцы, схема барацьбы добра са злом, схема шчаслівага канца. «Родзевіч мела выразныя схільнасці да казкі»¹, — заключае даследчык. Тое ж можна сказаць пра палескія аповесці польскага белетрыста Далэнгі-Мастовіча «Знахар» і «Прафесар Вільчур».

Толькі ў эстэтычным бачанні Ванды Васілеўскай (раман «Полымя на багнах»), Аляксандра Гаўрылюка (аповесць «Бяроза») і Піліпа Пестрака (раман «Сустрэнемся на барыкадах») вобраз Палесся вызваліўся ад казачнага стылю. Праўда, «Палеская хровіка» І. Мележа як бы вяртаецца да фальклорнай стылёвай канвенцыі, але не дзеля таго, каб пераймаць ці адмаўляць яе, а для таго, каб пераўтвараць, падпарадкоўваць

¹ Kurzyńska M. Maria Rodziewiczówna // *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku* / Seria piąta: Literatura okresu Młodej Polski. Kraków. 1973. Т. III. S. 526.

агульным эстэтычным законам буйнажанравай сучаснай поліфанічнай прозы.

Паэты-рамантыкі невыпадкова захапляліся фальклорам: фальклор — мастацтва, блізкае да рамантычнага па сваёй прыродзе. І сёння, натуральна, засталася ў паэтаў цікавасць да фальклору.

Рамантыкі, праўда, вылучылі ў мастацтве яго пераўтваральна-дзейсны пачатак і даходзілі да разрыву паміж пазнавальнай і выхаваўчай функцыямі, у крайніх праявах такая тэндэнцыя можа ператварыць мастацтва ў клікунства, духоўную наркатызацыю. Сучаснае буржуазнае мастацтва, асабліва кіно, дае такія творы, якія свядома ставяць адзінаю мэтай завесці глядача ў свет ап'яняючай мроі. Там, у цудоўным свеце знята супраціўленне абставін на сацыяльных кірунках і захавана або яшчэ згущана і ўздыблена — на ўзроўні чыста псіхалагічным. Псіхасацыялагічныя маніпуляцыі, зразумела, ствараюць глебу для «арыгінальных» прывідных канфліктаў, адарваных ад жыцця, далёкіх ад рэальна існуючых. Апынуўшыся ў казачным свеце, глядач неўпрыям становіцца ахвярай гвалту над сваім сацыяльным вопытам, узамен за гэта ён перажывае неверагодную рамантычную прыгоду. Мастацтва, пастроенае па рамантычнаму тыпу, становіцца сродкам антыгуманістычнай апрацоўкі псіхікі чалавека.

У святле сказанага раскрываецца яшчэ адзін аспект каштоўнасці фальклорнай традыцыі. Яна дапамагла развіцця мастацтву на здаровай гуманістычнай аснове і спраўна служыць грамадскаму, маральна-этычнаму і эстэтычнаму выхаванню. Гэта павучальна: рамантыка, аплодненая народнасцю, мае не толькі мастацкую, але і грамадскую каштоўнасць.

На Беларусі, што з часоў Скарыны мела сваю пісьмовую літаратуру на той мове, якую карысгаліся дзяржава і культурныя пласты грамадства, мова была выцеснена польскаю, у канцы XVII стагоддзя адбыўся фатальны паварот, фальклор стаў галоўнаю, калі не адзінаю рэальнаю формай існавання і развіцця мастацкага слова. Гэта была анамалія, вымушаная грамадска-палітычнымі абставінамі, а не працэсамі літаратурнага жыцця.

У новыя часы фальклор ужо не выступаў у такой ролі бадай ні ў адной з еўрапейскіх краін. Нават паняволеныя народы — палякі, чэхі, славакі, украінцы, літоўцы — мелі ўсё ж сваё пісьменства і пісьмовыя літаратуры — сучасныя формы славеснага мастацтва. Беларусь была фальклорным выключэннем, астраўком, які апалоскавалі з краю ў край хвалі суседніх літаратур. Такое было ўжо ў эпоху рамантызму, калі ў

польскую літаратуру цераз беларускі фальклор уваходзілі многія мастакі слова. Беларускі фальклор гэтай пары вымушаны быў браць на сябе функцыі нацыянальнага мастацтва. Ці пад сілу яму было замяніць літаратуру? Напэўна, не. Традыцыйны фальклор з такою задачай, якую выконваюць нацыянальныя літаратуры, справіцца не мог. Звычайна ён бываў толькі глебай для развіцця літаратуры. А тут яго скарбы перахопліваліся і вычэрпваліся іншымі літаратурамі, бо ў роднай не хапала сіл. Дунін-Марцінкевіч уводзіў фальклорныя матывы пераважна для каларыту, хоць ведаў прыклады іншыя — Міцкевіча, Сыракомлі, Манюшкі, дзе народныя паданні і песні былі ўведзены ў ранг нацыянальнага мастацтва, сталі апорнымі пунктамі нацыянальнай свядомасці. Каб з'явілася такая літаратура, беларускай народнасці трэба было стаць нацыяй. Нават Багушэвіч не меў мажлівасці чэрпаць з фальклору нацыянальныя і сацыяльныя ідэі ва ўсім іх багацці. Яго магчымасці былі абмежаваны неразбуджанасцю народа, паражэннем паўстання Каліноўскага. Ненармальная сітуацыя склалася ў беларускім мастацкім слове: ідэйна-эстэтычныя імпульсы ішлі да яго з суседніх літаратур, а нацыянальны фальклор не спраўляўся акумуляіраваць гэтай энергіі. Фальклор спрабаваў набліжацца да літаратуры, але не мог яе замяніць, стаць літаратурай. Творчасць Рэдкага як мастака — горкі, хоць і паказальны прыклад.

* * *

Аспрэчваючы канцэпцыю А. Яскевіча аб фальклорных вытоках беларускай прозы, В. Каваленка піша: «Фальклор не дарастаў да літаратуры, і літаратура не вырастала з фальклору. Справа ў тым, што яна была вымушана звярнуцца да яго, «апусціцца» да яго...»¹

Чаму фальклор не мог дарастаць да літаратуры? В. Каваленка адказвае на гэта пытанне формулай аб рознасці і несумяшчальнасці крыві: ён спасылаецца на сцверджанне Д. Ліхачова, што фальклор плённа развіваўся ў рускай літаратуры толькі да XVII стагоддзя, покуль пісьмовая літаратура была слабая, а з XVII стагоддзя літаратура выцесніла яго як творчасць вышэйшая ніжэйшую, фальклор з таго часу нібыта перастаў расці, а значыць *актыўна ўплываць* на пісьменства. Відаць, трэба капітальна заглушыць тэорыяй жывую ўспрымальнасць, каб не заўважаць, што фальклор — гэта не рудымент, а самае натуральнае мастацтва слова, мастацтва з меншай прымессю бязвобразнай дзелавой

¹ Каваленка В. Вытокі. Уплывы. Паскоранасць. Мн., 1975. С. 16.

інфармацыі, чым «вытворчыя» раманы ці інтэлектуальныя вершы. Мне больш даспадобы погляд Л. Мартынава, які ў гутарцы з крытыкам Л. Лаўлінскім сказаў: «Наша класічная літаратура стваралася на скрыжаванні двух магутных уплываў (влияний) — культурна-асветніцкага, пачынаючы ад Кантэміра, і народна-паэтычнага»¹.

Калі фальклор — натуральнае мастацтва слова, дык, відавочна, яно не можа спыніцца ў сваім развіцці, не можа засохнуць і перастаць узаемадзейнічаць з пісьмовай літаратурай. З'яўленне такіх рэчаў сёння, як мініяцюры Я. Брыля, дзе народны анекдот, прыказка, гаваркое выслоўе атрымліваюць пісьменніцкую апрацоўку, творчы працяг і замацаванне ў літаратуры — пераканальнае пацверджанне сказанага. І яно не адзінае. Ці стала б эстэтычнаю з'явай у савецкай прозе «Палеская хроніка» Івана Мележа без арганічнага засваення фальклору? Нават раманы яго настаўніка Кузьмы Чорнага, як слушна бачаць сучасныя даследчыкі, многім абавязаны вуснай апавядальнай традыцыі. Пра паэзію і гаварыць няма патрэбы, яна расце — як трапна падкрэсліў назваю свайго першага зборніка Уладзімір Караткевіч — з матчынай душы. А тое, што фальклор амаль зусім не ўзаемадзейнічаў так свабодна і плённа з творчасцю С. Полацкага ў другой палавіне XVII стагоддзя, зусім не даказвае, нібыта вершы гэтага адукаванага манаха вышэй у мастацкіх і духоўных адносінах за тагачасны фальклор. Беларускі фальклор плённа развіваўся і тады, калі пісьмовы працэс у нацыянальнай літаратуры аказаўся заглушаным на нейкія два стагоддзі. Фальклор не проста дарастаў тады да літаратуры, дарастаць яму наогул ніколі не патрэбна, бо ён такое ж мастацтва, разнавіднасць яго, толькі не так абцяжарана як літаратура ў часы С. Полацкага хрысціянскай дагматыкай, ідэалізацыяй улады цара і гісторыі, падпарадкаваннем антынароднай палітыцы і г. д. Увесь час, ад С. Полацкага да Ф. Багушэвіча і далей, пад уплывам фальклору літаратура ачышчалася ад тых немастацкіх прымесьяў, якія заглушалі яе эстэтычную чысціню і не станавіліся мастацтвам. У Беларусі XIX стагоддзя фальклор у сваім развіцці набліжаўся да таго пункту, калі мог у нейкай меры раўняцца з літаратурай і таму лёгка пераходзіў у аўтарскую творчасць. Пра гэта сведчыць гісторыя такіх кніг, як «Шляхціц Завальня», «Энеіда навыварат», «Тарас на Парнасе», — з памежкаў літаратуры і фальклору. Сюды адносяцца казкі-паэмы, казкі-навелы, казкі-прытчы і анекдоты Рэдкага.

¹ Лавлинский Л. Поэт и критик. М., 1979. С. 17.

Паказальным у гэтым кантэксте становіцца факт, што У. Конан у вышэйпамянёнай працы шырока ўжывае ў адносінах да беларускага фальклору літаратуразнаўчыя прыёмы і крытэрыі ацэнак, а не фалькларыстычныя. Па сутнасці, тут крэн супрацьлеглы таму, які рабіў В. Каваленка, ідучы па шляху, вызначаным Д. Ліхачовым. Між іншым, сам Д. Ліхачоў не трымаецца прыведзенага падзелу славеснага мастацтва так скрупулёзна, як яго паслядоўнікі. Пра гэта сведчыць хоць бы далучэнне ім «Знаку бяды» В. Быкава да гістарычнага жанру і матывіроўка: «Хіба сюжэт яго — не гісторыя народная, узятая ў самой сваёй сутнасці, без знарокавасці, без стылізацыі»¹. А ў загаловку ж твора і ў яго тканіне — народныя сімвалы бяды.

В. Каваленка не праходзіць міма факта, што беларуская літаратура XIX стагоддзя нарадзілася са смехам, але яму цяжка прызнаць, што яна смяялася над напышлівай штучнасцю высокага мастацтва і над густамі паноў і вучоных-літаратараў ды супрацьпастаўляла вычварнай штучнасці натуральнасць і прастату, якія былі ў народным жыцці, свядомасці і мастацтве. Ідэя «Тараса на Парнасе» ў рэшце рэшт заключаецца ў прызнанні еднасці тварэнняў Пушкіна, Міцкевіча, Каханоўскага, а ў іншых варыянтах — Пушкіна, Гоголя і Жукоўскага з тымі народнымі танцамі, якімі здзіўляў народны герой багоў.

Мастацтва жыве ў натуры беларускага мужыка як натуральная здольнасць і патрэба. Тарас не робіць з гэтай здольнасці фетышаў, бо ён натуральны чалавек, такое дзіця чалавечае, што нават не разумее, якой чэсцю адарылі яго богі, дапусціўшы на свае ігрышчы. Запытаны Зеўсам пра ўражанні, ён адказвае з мужыцкаю лапідарнасцю:

*Хадзіўшы на гары Парнаскай
Мне дужа захацелась есці...*

Сустрэўшыся з душами выдатных рускіх і польскіх мастакоў, беларускі мужык пазнаў іх і назваў па імёнах. Ананімная паэма хоць і жартам, але прызнала сваяцтва маладой беларускай літаратуры з рускім крытычным рэалізмам. Што ж магло стаць падставай для яднання? Што зберагала гэтую еднасць ад эклектызму? Відавочна, прынып народнасці як агульны для прагрэсіўнага рамантызму і рэалізму прынып творчасці.

Пры аслабленым працяканні літаратурнага працэсу ў Беларусі XIX стагоддзя не магло быць прамых сувязей паміж пісьменнікамі і

¹ Ліхачев Д. С. Лики слова//Лит. газета. 1984. 25 янв.

творамі, якія часта значацца ў сучасных параўнальных работах. Аўтары новых канцэпцый літаратурнага развіцця, як мне здаецца, скідаюць з разліку тое, што амаль усе творы XVIII стагоддзя і нават многія тэксты беларускай літаратуры XIX стагоддзя ў свой час перайшлі са сферы эстэтычнага ўжывання ў запаснікі гісторыі літаратуры і нават загубіліся там, не зрабіўшы прыкметнага зруху ў густах чытачоў. Фальклорныя ж творы заставаліся ў актыўным эстэтычным бытаванні, яны губляліся і ажывалі нанова, удасканаліваліся і жывілі душу не аднаго сялянства, а таксама інтэлігенцыі. З ліку беларускіх літаратурных твораў XIX стагоддзя толькі «Тарас на Парнасе», «Пінская шляхта» Дуніна-Марцінкевіча ды вершы Багрыма, Багушэвіча і асобныя творы Лучыны ўтрымалі сваю эстэтычную каштоўнасць да XX стагоддзя. Зразумела, толькі яны маглі стаць закваскай літаратурнага каравага, які пёкся на вуголлі рэвалюцыі 1905 года. Але мукою і цестам гэтага каравага была вусная народная паэзія, перад усім казкі і паэмы Рэдкага пра Музыку, Асілка і Каваля, гераічныя легенды пра Машэку, баллады пра змаганне за права на шчасце, каханне, як у песнях пра Бандароўну, Войтаўну, і жывыя, яшчэ не застыглыя легенды пра паўстанцаў Савіча і Каліноўскага. Прамовіла да стваральнікаў новай беларускай літаратуры і адшуканая ў сховішчах кніжная даўніна — гераічныя старонкі летапісаў, «Слова аб палку Ігаравым», творы Скарыны, Буднага, Цяпінскага. Што датычыць польскай і рускай літаратур, дык толькі яе перадавыя плыні маглі быць сугучны беларускаму вызваленчаму руху. Яны ўдзельнічалі ў акце тварэння грамадзянскай свядомасці і нават беларускай літаратуры, яе стрыжнявых вобразаў і вызваленчай легенды. Усё гэта ў меру талентаў скарыстоўвалі беларускія мастакі, кожны на свой густ і лад. Але з крыніц роднага фальклору павінны былі чэрпаць усе, чэрпаць свядома і падсвядома, бо фальклор даваў літаратуры, асабліва паэзіі ў час яе зараджэння, мову. Гэта была мова, якую народныя казачнікі і песеннікі выпесцілі, зрабілі сродкам узбуджэння эмацыянальна-эстэтычных перажыванняў. Калі аснову беларускай нацыянальнай мовы склалі цэнтральныя беларускія гаворкі, дык аснову мовы мастацкай, паэтычнай склала мова фальклору. Паэты, што прыходзілі ў літаратуру з розных раёнаў Беларусі, маглі разумець адзін аднаго, бо арыентаваліся на вобразную мову роднай песні і казкі.

Беларуская літаратурная думка ад самага пачатку свайго зараджэння, ад Скарыны, Буднага і Цяпінскага, адчувала сябе часткаю нацыянальнай думкі і не адрывала праблемы мовы і літаратуры на роднай мове ад праблемы гістарычнага быцця свайго народа. У нашай

літаратурнай свядомасці выпрацавалася ўжо ў эпоху Адраджэння і рэфармацыі ідэя спецыфічнасці лёсу беларускага народа, яго мовы і культуры, абумоўленая тым, што яны развіваліся на паграніччы славянскага Усходу і Захаду. Такая культура непазбежна павінна нешта браць ад суседзяў, але сэнсам яе існавання магло быць не запазычванне, а вяртанне пазыкі з працэнтамі. Так Скарына чэрпаў матэрыял для роздумаў з сусветнага помніка культуры Бібліі, перасаджваў яе тэмы, матывы на беларускую глебу і ствараў арыгінальную канцэпцыю грамадства. А Гусоўскі, наадварот, — чэрпаў матэрыял з роднага жыцця і, вылажыўшы яго лацінскім вершам, прапанаваў чытачу еўрапейскаму. Васіль Цяпшскі заўважыў і драматычна зарэагаваў на аслабленне культурна-асветнай сілы свайго народа, папярэджаў і заклікаў ратаваць бацькаўшчыну ад «неумеентнасці» як ад пагрозы смерці. Разуменне ўзаемасувязі паміж прысвойваннем здабыткаў еўрапейскай культуры і ўзбагачэннем яе нацыянальнымі беларускімі самабытнымі каштоўнасцямі на больш высокім узроўні адраджаецца ў беларускіх пісьменнікаў XIX — XX стагоддзяў. Яе вельмі ярка выказваюць і чотка фармулююць М. Багдановіч і С. Палуян. Асноўнай крыніцай самабытнасці яны лічаць творчае пераўтварэнне фальклорнага сырца на ўзроўні сусветнай паэтычнай культуры.

Як бачым, размова наша пра духоўны і вобразны свет беларускага казачніка міжвольна перарасла ў размову пра станаўленне нацыянальнай свядомасці беларусаў, пра іх вызваленчую легенду. Калі чытачу такое пашырэнне тэматыкі нарыса таксама выдасца натуральным, дык само гэтае адчуванне натуральнасці будзе ўскосным прызнаннем слухнасці стрыжнявой думкі: у часы складвання маладых літаратур узаемадзеянне прафесійнай пісьмовай і народна-паэтычнай плыняў славеснай творчасці дасягае незвычайных форм і маштабаў, узбуджэнне наступае на абодвух полюсах, узаемадзеянне становіцца двухбаковым. На скрыжаванні ўзнікае новы тып мастацтва — літаратура нацыянальнага адраджэння. Такі сплаў і сінтэз двух эстэтычных рэчываў мажлівы толькі дзякуючы рамантычнаму самападагрэву літаратуры і рэалістычнаму самаакудзванню фальклору. Мне думаецца, нашым літаратуразнаўцам аплаціцца папрацаваць над вывучэннем сінтэзу рэалізму і рамантызму ў беларускай літаратуры. Рашэнне гэтай праблемы прывядзе да разгадкі эстэтычнай своеасаблівасці беларускага мастацкага слсва ў перыяд яго адраджэння.

Тварэнне легенды



Вучоныя налічваюць дваццаць пяць азначэнняў рамантызму ў еўрапейскай навуковай літаратуры. Гэтае мноства — перасцярога тым, хто спадзяецца знайсці яшчэ адну дэфініцыю — яна будзе толькі дваццаць шостаі, — і тым, хто паспрабуе апісаць яшчэ адну грань рамантызму — яна будзе таксама дваццаць шостаі.

Даследчыкі знаходзяць рамантызм і ў натуры асобнага чалавека, і ў сацыяльнай псіхалогіі цэлых класаў або нават нацый, у эмацыянальным гучанні асобных учынкаў і ў абліччы гістарычных эпох, у лёсах народаў, у пануючым стылі жыцця, у тыпе, метадзе і стылі мастацтва. Што ж можа быць агульнаю рысай такіх розных рэчаў? Я бы сказаў — высакародная безразважнасць, ідэальнасць жаданняў, разумеючы, што рыса гэтая даволі агульная. Кожная грамадская рэвалюцыя сугучная рамантызму, бо яна змагаецца супраць старога, заскарузлага парадку рэчаў, абнаўляе застыглыя ўяўленні пра сацыяльныя, маральныя і эстэтычныя каштоўнасці, уносіць дзёрзкія рамантычныя папраўкі ў сістэму ацэнак, стварае новыя духоўныя багацці, новыя святасці. Асэнсоўваючы сутнасць рамантычных тэндэнцый, якія ўзніклі ў жыцці і свядомасці грамадства пад уплывам рэвалюцыі 1905 года. Максім Горкі праз тры гады пасля яе выбуху пісаў: «Романтызм як настрой ёсць складанае і заўсёды больш-менш няяснае (адбітае) адлюстраванне (выражэнне) усіх адценняў пачуццяў і настройў, якія ахопліваюць грамадства ў пераходных эпохі, але яго асноўная мэта — чаканне чагосьці новага, трывога перад новым, таропкае нервовае імкненне пазнаць гэтае новае»¹.

¹ Горький М. История русской литературы. М., 1939. С. 42.

Да горкаўскай канцэпцыі стасуецца ідэя Д. Маркава аб тым, што рамантызм як тып мастацкага і эстэтычнага асваення рэчаіснасці бурна развіваецца ва ўмовах нацыянальнага адраджэння прыгнечаных нацый¹. У шырокім плане абодва погляды сугучны з Марксамым вызначэннем рамантычнай ідэалогіі як формы рэагавання на французскую рэвалюцыю.

У сферы эстэтычнай рамантызм праяўляецца асабліва складана і зменліва, тут мы сустракаемся з катэгорыяй героіка-романтычнага, якая збірае ў агульным ацэнным фокусе прыгожае і ўзнёслае, велічнае і трагічнае. Ад яго праменьчы жыватворная стваральная сіла. Але ж недзе побач узнікае, як чорнае сонца смяротнікаў, і згубна-романтычнае: царства ценяў, поўнае адчаю і містыкі, страхотлівай бязвольнасці, зняверанасці і безнадзейнасці. Што ж звязвае гэтыя два царствы? Як быццам нічога. Аднак жа тут дзейнічаюць дыялектычныя сувязі: тое ж чаканне перамен і трывога перад новым. Зняверанасць у старым, аджываючым пераносіцца тут рамантыкамі смерці на новае, жывое, на ўвесь свет. І так у іх уяўленні белы свет становіцца чорным, замагільным.

Сутыкненні светапоглядных і эстэтычных крайнасцей надаюць выключную кантрастнасць рамантычнаму бачанню і ацэнкам жыцця. Своеасаблівы культ кантрастаў, барацьба антыномаў, ператварэнні з'яў і сутнасцей — усё гэта пры жыццесцвярджалнай арыентацыі складае прыцягальную сілу рамантычнага мастацтва, але — засцеражомся — і спакушае на суб'ектывізацыю, фармалізацыю, штукарства і павярхоўную манернасць. Як вядома, успрыманне рэвалюцыі рамантыкамі было супярэчлівым: і прызнанні, і адмаўленні насілі ў іх крайнія, дужа суб'ектыўныя формы. У рамантызме сутыкаліся супрацьлеглыя адносіны да мінулага, сучаснага і будучага, да перажыткаў феадальнай іерархічнасці і да асветніцкага рацыяналізму, да рэвалюцыйнай бунтарнасці і да панылай праязічнасці новабуржуазнага стылю жыцця, які здаваўся пародыяй на прадказанні філосафаў-асветнікаў. Канфлікт паміж мінулым і сучасным, праблема ломкі старога і захавання пераемнасці як умовы грамадскага развіцця новага грамадства — галоўныя прыкметы і антыномы рамантычнай свядомасці.

Романтычная сістэма эстэтычных каштоўнасцей і ацэнак складваецца і дзейнічае з устаноўкай на выключнасць, гістарычную незвычайнасць, пераломнасць жыццёвага працэсу. Напружанасць дыктуе падвышэнне рэгістра ацэнак, вылучае на пярэдні план катэгорыю героіка-романтычнага і адхіляе разуменне характава як чагосьці гарманічнага,

¹ Марков Д. Проблемы теории социалистического реализма. М., 1975

мернага, «нармальнага». Жыццё ацэньваецца ў рамазтычным мастацтве, напэўна, звужана, але затое па вышэйшым рахунку. Чалавек звычайна выступае тут як таямнічы творчы суб'ект, носьбіт ідэі і змагар ці пакутнік за ідэю. Такі герой тыпізуецца ў рамантыкаў не шляхам выбару характэрных прыкмет, а шляхам узвышэння да ідэалу, вылучэння яго выключнай рысы. Найбольшым няшчасцем для чалавека як асобы ў рамантычным успрыманні з'яўляюцца звычайнасць, сярэднеарыфметычнасць і бездухоўнасць. У рамантычнай свядомасці пераважаюць крытычныя тэндэнцыі, там бурліць страсць адмаўлення, якая можа выступаць нават у песнях, гімнах і одах. Асноўным паказчыкам тыпалагічнага падзелу ўнутры самога рамантызму з'яўляюцца адносіны рамантыкаў да чалавека і грамадства: для рамантызму рэвалюцыйнага ўласцівы культ гераічнай асобы, бунтара, змагара, ахвярніка, прарока, народнага заступніка і прыхільніка шчырай прастаты, маральных ідэалаў і звычайў народа, прызнання фальклору ўзорам мастацтва для ўсіх эпох, але ў той жа час і асобы, якая адбірае і асэнсоўвае здабыткі антычнай і сярэдневяковай культуры, адраджэння і асветштва, праўда, робіць гэта насуперак канонам класіцызму; герой рэвалюцыйных рамантыкаў — гэта чалавек вялікага сэрца. Пачуцці ўзвышаюцца ў яго над халодным рассудкам, але захоўваецца вера ў мудрасць народа. Наложчы да арыстакратычнай верхавіны або да інтэлігенцкай эліты, ён рашуча ўраўноўвае пана з мужыком паводле іх уроджаных здольнасцей і мажлівасцей. Для кансерватыўных, рэакцыйных плыняў рамантызму ўласцівы герой, які абмяжоўваецца ўнутранай асабістаю сферай жыцця, ён часта ўпадае ў хваравіты індывідуалізм, адыходзіць ад грамадства, пагарджае надзённымі патрэбамі дня, пазбягае сацыяльных праблем, не ўдзельнічае ў грамадскай барацьбе, хоць і грэбуе бяздушнасцю буржуазнай меркантильнай цывілізацыі. Ён упадае ў містыцызм, не верыць у прагрэс, аддае гісторыю ў рукі вышэйшых неспазнаных сіл, божага наканавання, шукае наталення ў веры, спадзяецца на цуды або знаходзіць асалоду ў пакорным змірэнні перад злом як трагічнай непазбежнасцю.

Ядро рамантычнай ідэі ў мастацтве — вызваленне творчай асобы ад рэгламентуючага канона догмаў. Перакананне, што геній не мае патрэбы ў правіліх, бо сам ён дае правілы мастацтву (Кант), прывяло прагрэсіўных рамантыкаў да адраджэння ідэалу народнага барда, песняра, паэта-прарока, што спалучае мастацкую творчасць з місіяй нацыянальнага героя, важака, нават военачальніка (тыртэйскі тып паэта).

Рэвалюцыйныя рамантыкі, і ў асаблівасці А. Міцкевіч, выходзілі на арэну як бунтары супраць мёртвых ісцін. Дэвізам Міцкевіча быў пошук «жывой праўды», г. зн. чалавечай паўнаты і дзейснасці мастацкага пазнання. Адным халодным розумам, настойваў паэт, нельга пазнаць самыя вялікія праявы жыцця, гістарычныя таямніцы і чалавечыя трагедыі. Халодны розум трэба ажывіць і ўзмоцніць высакароднымі пачуццямі, жаданнямі, мудрасцю сэрца, тады пазнанне стане жывым, чалавечым, усхваляваным, праніклівым і дзейсным. Такое пазнанне можа пранікнуць у сутнасць рэчаў, такія ісціны могуць зрушыць з падвалін стары свет.

У адным з першых твораў-маніфестаў — баладзе «Рамантычнасць» — А. Міцкевіч, салідарызуючыся з еўрапейскім рамантызмам¹, паказаў, што «вока і шкельца» вучоўага разумніка дрэнна бачыць душэўныя драмы людзей. Тыя драмы, якія вельмі натуральна прыкмячаюць прасталюдзіны і паэты, бо кожны з іх «мае сэрца і глядзіць у сэрца»:

*Czucie i wiara silniej mówi do mnie,
Niż mędrca szkiełko i oko.*

Янка Купала, аддаючы сябе па суд кніжнікаў і фарысеяў, халодных і карыслівых «ворагаў беларусчыны», таксама заяўляў, што сумленне яго «не спляміла аблуда», і ў парыве іроніі ўдакладняў:

*Адзін грэх толькі лёг мне на душу, як леў,
Праступак, судзі, мой: я сэрца, сэрца меў!²*

З першых сваіх крокаў у паэзіі Купала патрапіў на заповітную тэму «сэрца і шкельца». Вось «вучоны моль» разглядае «праз акулёры на насе» рукапісы паэта, адшуканыя ў архіве. Творы, што выпліліся з жывога сэрца, — толькі матэрыял для яго нуднага артыкула пра побыт людзей. Няма горшай кары мастаку, шукальніку і творцу жывой праўды, чым быць стваральнікам мёртвых ісцін, спажывы для пацукоў і вучонай молі. Уявіўшы гэта, паэт апантана праклінае лёс і свае творы, калі яны маюць стаць крыніцай панылай мярцвячыны:

¹ Zurowski M. Romantyczność wśród manifestów romantyzmu// Poezja. 1975. № 11-12. С. 70.

² Купала Я. Збор твораў: У 7 т. Мн., 1972—1976. Т. 3. С. 284. Далей цытаты па гэтым выданні, пумар тома і старопкі ў дужках.

*Спалі вас, песні, дым чырвоны,
Чым мае гэтка лёс спаткаць! (I, 218)*

Так павярнулася рамантычная антынома «сэрца і шкельца» ва ўмовах Беларусі пачатку XX стагоддзя, калі яе найвялікшы рамантычны пясняр вымушаны быў пакутаваць ад раўнадушша сваіх і зласлівай варожасці чужых «вумнікаў» ды насіў у душы адно заповітнае жаданне: «Каб мой люд маю песню запеў і пазнаў, аб чым песня пяе!» (III, 23).

Рамантычны культ сэрца і чалавечых ісцін прыводзіў рускіх і польскіх рамантыкаў да праявы «дзіўнай любові», якая мучыла, зводзіла, але і ўзносіла чалавека. Прадметам любові была радзіма. У «Родине» Лермантава нашчадак арыстакратычнага роду, як у тайным граху, прызнаецца: «Люблю отчизну я, но странною любовью...» А дзіўпасць, парадасальнасць гэтай любові ў тым, што яна не пашыраецца на прызнаныя святасці:

*Ни слава, купленная кровью,
Ни полный гордого доверия покой,
Ни древней старины заветные преданья
Не шевелят во мне отрадные мечтанья.*

Застаючыся халодным да духоўных каштоўнасцей дваранскай Расіі, рамантычны юнак усё ж любіць радзіму: ён любуецца раздоллем яе палёў і лясоў, шырынёю рэк, а галоўнае — спраўна зробленаю мужыцкаю хатай, поўным збожжа гумном і шчырым, простым сялянскім побытам, пародным мастацтвам:

*И в праздник вечером росистым
Смотреть до полночи готов
На пляску с топаньем и свистом
Под говор пьяных мужиков¹.*

У Міцкевіча дзіўная і безразважная любоў да радзімы вяла прыгожую арыстакратку, «літвінку» Эмілію Плятэр у паўстанцкі атрад, наказвала ёй узяць на кволыя плечы ўвесь цяжар паходаў, бітваў,

¹ Лермонтов Ю. Собрание сочинений: В 2 т. М., 1957, Т. 1. С. 63.

адступленняў і ўрэшце можна, па-салдацку памерці ад ваеннай ношы, памерці слаўным і таямнічым камандзірам («Смерць палкоўніка»).

Духоўны брат Міцкевіча і ідэйны пастаўнік Лермантава Рылееў у рамантычным захапленні перад святасцю безразважнай любові да радзімы адважыўся на вольны перагляд ацэнак гістарычных постацей («Вайнароўскі»).

На думку Міцкевіча, вышэйшае пачуццё «нацыянальны інстынкт» выхоўваецца ў чалавека не праз вучобу і кніжную адукацыю, а праз расказы бацькоў, родзічаў аб слаўных падзеях, у якіх тыя ўдзельнічалі, аб гераічнай традыцыі народа. У вершы пра смерць рамантычнага палкоўніка Міцкевіч паказаў, як просты люд, сабраўшыся, кленчыў ля парога леснічоўкі; гэтая прысутнасць народа была ў разуменні паэта найвышэйшаю формай прызнання заслуг гераіні. На самай справе такой чулай патрыятычнай салідарнасці паміж паўстанцамі, дваранскімі рэвалюцыянерамі і сялянствам не было: іх раздзяляла сцяна саслоўных супярэчнасцей, забабонаў. Але паэт лічыў, што не час гаварыць пра нязгоду, трэба братацца ў барацьбе за свабоду адну для ўсіх.

Маладая беларуская літаратура апіралася на сувязь з вызваленчым рухам працоўнага сялянства, таму не магла проста запазычваць тэмы «дзіўнай любові» з рускай ці польскай рамантычнай паэзіі класічнага перыяду, яна павінна была выпрацаваць сацыяльны і нацыянальны адпаведнік, па неабходнасці — пераймаючы суседнія ўзоры і адштурхоўваючыся ад іх, бо ўзоры існуюць не для аднаго простага пераймання. Глыбока адчувалі гэта беларускія песняры-вестуны. З болей пісаў пра пакутную інакшасць гістарычнага лёсу свайго народа Купала ў вершы «Наша мінуўшчына»:

*Мы не жылі, як жывуць людзі,
Гасцінцам ічасця не хадзілі,
Не зналі ўцехі нашы грудзі,
Вянкоў мы славы не насілі.
Мы ў паніжэнні, у вечным трудзе,
З днём кожным слабшыя на сіле,
Бясцэльна па калючай грудзе
Блудзілі, горасна блудзілі. (II, 266)*

А ў элегіі «Цару неба й зямлі» выгаворвае богу за тое, што той несправядліва пакараў паэта і яго народ нацыянальнай інакшасцю, «самабытнай» безгістарычнасцю:

*Ты ў цвет сваіх нялічаных народаў
Мінуўшчыню і будучыню ўбраў.
А ў нас — караючы чужой свабодай —
Мінулае, — і тое адабраў. (III, 131)*

Ужо ў Кастуся Каліноўскага дзіўная любоў да радзімы аказалася больш складанай, чым у Міцкевіча, Рылеева ці Лермантава. Яна напоўнена трагічнымі супярэчнасцямі. Каліноўскі кінуў з эшафота, як з трыбуны, у адказ экзекутарам, якія назвалі яго шляхціцам: «У нас няма шляхты». Шляхецкія фальваркі яго бацькі Сымона Каліноўскага — Мастаўляны і Якушоўка — з гнёздаў традыцыйна польскага патрыятызму ператварыліся ў месцы нараджэння і вырасання рэвалюцыянераў, мужыцкіх заступнікаў Віктара і Кастуся. Апошні адкрыў у сабе, нечуваная рэч, беларускі патрыятызм! Агульнарасійскі рэвалюцыйна-дэмакратычны дух моцна павінен быў асвяжыць атмасферу, калі і сярод маладога пакалення шляхты ўзнікалі такія парадоксы патрыятычнага пачуцця, якіх ніколі не прыдумала б замілаваная ў парадоксах рамантычная фантазія.

Правадыр паўстання настолькі праняўся культам мужыцкай праўды, зямлі і волі, што, здавалася, не адчуваў уласнай апантанасці: для яго смерць за праўду — маральная норма, узгодненая сэрцам і розумам. Каліноўскі — рамантык праўды і волі. Сярод гэтых высокіх пачуццяў толькі воля цалкам «рамантычная», што ж датычыць праўды, дык яна пачуццё рацыянальнае. Яно і надае публіцыстыцы Каліноўскага асветніцкі пафас. Рылееў вытлумачыў такое нязвычайнае суседства рамантычнага з рацыянальным: «Невежество народов — мать и дочь деспотизма». Каліноўскі не тлумачыў. Ен змагаўся, даваў прыклад, як паміраць за вольнасць і праўду мужыцкую. У часы Каліноўскага рамантычная хваля вычарпала сябе, пачынаўся ў Расіі народніцкі рух адкрыта рацыянальны, асветніцкі, хоць не пазбаўлены утапічных ілюзій, рамантычнай ахвярнасці і ідэалізацыі мужыка. А ў Польшчы паражэнне паўстання 1863 г. выклікала пазітывісцкую апазіцыю рамантычнаму смяротніцтву, хоць рамантызм не знік.

Рамантыкамі сумлення выступілі на Беларусі Багушэвіч і Лучына: у іх любоў да радзімы таксама несла знаёмую нам дзіўнасць. Гэта была гордая любоў да роднай беднасці — да ўласнай струхлелай хаты, да скупага поля, да голага, як бубен, выгану «без пашы» — з дзіўным

аргументам: «бо яны нашы»¹. Дзіўнае было тут і тое, што гэтая безразважна рамантычная любоў пераносілася на сялян, прыпісвалася мужыкам, хоць фактычна належала іх вальналюбным заступнікам.

Нацыянальныя песняры — Купала, Колас і Багдановіч — успрымалі заветы і трагічную ў сваёй логіцы любоў Каліноўскага да праўды мужыцкай, і гордую любоў Багушэвіча і Лучыны да чэснай мужыцкай боднасці, але жыццё паказвала ім ісці далей. «Неразумнае» сэрца прымушала нашых песняроў, праклінаючы, любіць многія іншыя рэчы, напрыклад, «нашу мінуўшчыну», засеяную курганамі, устаўленую крыжамі, і неразбуджаную, шматпакутную галетніцу — Беларусь:

*Так няміла, як магілай,
Неяк выдае
Беларусь, мая старонка,
Дый люблю ж яе. (I, 253)*

Купалава любоў да Беларусі ішла цераз народную рэвалюцыю, і ў гэтым была яе адметная сіла. Яна праслаўляла ўжо нянавісьць не толькі да паноў як прамых крыўдзіцеляў беларуса-мужыка, а да «ворагаў беларусчыны», сярод якіх — нахабныя царскія чыноўнікі і закаранелыя ў саслоўных забабонах апалячаныя дробныя шляхцюкі, а найбольш — практычныя, разуменькія і адукаваныя абывацелі, якія паціху адракаюцца ад роднага, бо яно беднае і прыніжанае, або яшчэ ўхітраюцца лоўка спекуляваць нават гэтай беднасцю.

Найгуманнейшы сярод новых беларускіх паэтаў — Максім Багдановіч насылае на гэтых адшчапенцаў праклён:

*Бійце ў сэрцы іх — бійце мячамі,
Не давайце чужынцамі быць!
Хай пачуюць, як сэрца начамі
Аб радзімай старонцы баліць...²*

Ад рамантычнага пафасу «Пагоні» і нават ад вобразнай задумы яе ішоў у пачатку 20-х гадоў Уладзімір Жылка, у сярэдзіне 30-х — Максім Танк.

¹ Беларуская літаратура XIX стагоддзя: Хрэстаматыя. Мн., 1971. С. 249.

² Багдановіч М. Збор твораў: У 2 т. Мн., 1968. Т. 1. С. 272.

Узятая тут жменька літаратурных фактаў, як мне здаецца, наводзіць на думку, што беларуская літаратура цесна судакранаенца са славянскаю рамантычнаю традыцыяй, але ў той жа час выяўляе сваю адметнасць у рамках ізноў жа рамантызму. Рамантызм у Еўропе, па асцярожных энцыклапедычных меркаваннях, пачаўся недзе ў 70-я гады XVIII стагоддзя і скончыўся ў 80-я гады XIX, а беларускі рамантызм пасля смерці еўрапейскага толькі ўбіраўся ў сілу, росквіту ж дасягнуў пасля рэвалюцыі 1905 года і прадоўжыў развіваць сваю рэвалюцыйную плынь у Заходняй Беларусі 20-х гадоў. Ужо ў гэтай запозненасці павінна ўзнікнуць нейкая адметнасць.

Але храналагічнае сумяшчэнне і тэматычная повязь беларускага рамантызму з рэвалюцыйным рухам на яго дэмакратычна-народніцкім і пралетарскім этапах дазваляюць ставіць пытанне пра змястоўнасць гэтай своеасаблівасці.

Беларускія літаратуразнаўцы шмат папрацавалі, каб паказаць плённасць уплыву рэвалюцыйна-дэмакратычных і пралетарскіх ідэй на рэалізм нашай новай літаратуры, але рамантызм аказаўся абыдзены ўвагай як з'ява аджыўшая.

Апошнім часам робяцца спробы шырэй асэнсаваць ідэйна-эстэтычную спецыфіку нашай літаратурнай спадчыны, і яны часта прыводзяць да перагляду граніц і суадносін паміж рэалізмам і рамантызмам. Плённыя пошукі ў гэтым кірунку, мне здаецца, можна весці толькі спалучаючы гістарычны аспект з тэарэтычным. Не трэба пры гэтым баяцца дыскусійнасці і супярэчлівасцей: яны непазбежны спадарожнік пошуку. Спакойна трэба прымаць такія сітуацыі, якія, напрыклад, склаліся ў 70-я гады пры пошуках метада-стылёвай дамінанты Дуніна-Марцінкевіча. У. Конон назваў яго рамантыкам, а М. Ларчанка — рэалістам. «Яго светапогляд, — піша першы даследчык, — сумяшчаў у сабе ўсе супярэчнасці эстэтыкі рамантызму»¹. «Аднак жа, — прярэчыць другі, — усе палажэнні, па-мойму, поўнасю можна было б аднесці да характарыстыкі Дуніна-Марцінкевіча... хутчэй як своеасаблівага рэаліста «асветніцкай плыні» пераходнага перыяду»². Што ж, вучоным самім няпроста адвыкаць ад стэрэатыпаў, а між тым сёння ўжо не здзіўляе думка, што рамантызм можа несці ў сабе асветніцкі пачатак, такая рыса называецца нацыянальнай асаблівасцю рускага

¹ Дорошевич Э., Конон В. Очерк истории эстетической мысли в Белоруссии. М., 1972. С. 164.

² Ларчанка М. Жывая спадчына. Мн., 1977. С. 41.

рамантызму¹. Беларускім даследчыкам ёсць тут над чым падумаць пры ацэнках не толькі творчасці Дуніна-Марцішкевіча, але і Я. Чачота, Я. Баршчэўскага і нават А. Абуховіча. І не ўсё тут можна вытлумачыць «сціснутасцю» пераходнага этапа ад рамантызму да рэалізму, як прапануе лічыць В. Каваленка: «...перыяд сціснуўся, і два метады сышліся ў часе»², як нельга прызнаць, што рамантызм у беларускай літаратуры выконвае прыватныя эстэтычныя функцыі пасля рэалізму. Калі б яно так было, дык паэт ярка выражанага рамантычнага таленту Я. Купала не змог бы стаць буйнейшым нацыянальным песняром, стаў бы яго паплечнік, рэаліст па дараванню Якуб Колас. Няма патрэбы і ў сціранні межаў паміж рамантызмам і рэалізмам, як гэта робіць, напрыклад, У. Казбярук, сцвярджаючы, што «рэалізм і рамантызм не адзелены мяжой у гістарычным плане, ні нават метадалагічным»³. Межы ёсць, як мы ўжо гаварылі, і ў самім рамантызме, у літаратуры пачатку стагоддзя наогул не было метода-стылёвай чысціні і адзінства. Нацыянальна-вызваленчы рух беларусаў, як і вызваленчыя рухі ўсіх народаў, быў па сваім эмацыянальным парыве і духу рамантычным, і ён патрабаваў рэвалюцыйна-рамантычнай літаратуры, бо толькі яна магла прыдаць яму крылі — вызвалепчую легенду.

* * *

Марксісцкая думка сутыкнулася з рамантызмам і рамантыкай ужо ў ранніх працах заснавальнікаў матэрыялістычнага вучэння. Карл Маркс, распрацоўваючы навуковую тэорыю грамадства, вымушаны быў адкінуць рамантычную крытыку старога свету ў сацыялогіі і філасофіі як суб'ектывісцкую, утапічную, ідэалістычную, дзе сутнасныя сілы чалавека і грамадства аказаліся містыфікаванымі, ператворанымі ў фетышы і пастаўленымі над людзьмі⁴. Разам з тым Маркс называў Персі Шэлі «сапраўдным рэвалюцыянерам», а Лермантава лічыў найдасканальшым песняром прыроды⁵.

У свой час прапагандысты марксісцкага вучэння Поль Лафарг, Франц Мерынг, Георгій Пляханаў надалі Марксавай крытыцы сацыяльнага рамантызму універсальны характар і пашырылі яе на

¹ Маймін Е. А. О русском романтизме. М., 1975.

² Каваленка В. Вытокі. Уплывы. Паскоранасць. С. 304.

³ Казбярук У. Ступені росту. Мн., 1974. С. 130.

⁴ История марксистской диалектики. М., 1971. С. 120.

⁵ К. Маркс и Ф. Энгельс о литературе. М., 1958. С. 183, 286.

рамантычнае мастацтва. У 30-я гады дагматычнае літаратурнаснаўства давяло справу да артадаксальнай крайнасці: «...рамантызм — гэта ідэалізм». Пад гэтым дэвізам кіраўнікі РАППа «разносілі» эстэтычныя канцэпцыі «Перевала», які імкнуўся зразумець спецыфіку мастацтва, звяртаючы ўвагу на суб'ектыўна-асабовы пачатак у творах, а не толькі на аб'ектыўна-светапоглядны, падкрэсліваючы стваральна-дзейсную функцыю вобраза, а не трактаваць яго толькі як адбітак ды ілюстрацыю, на чым упарта настойвалі рапаўскія дактрынёры¹.

Але марксісцкая думка ў Расіі мае прыклады прыхільных адносін да мастацкага рамантызму. Сімпаты да рамантыкаў настойліва выказваў і абгрунтоўваў А. Луначарскі. Нават В. Вароўскі, прынцыповы абаронца рэалізму, аддаваў належнае сіле і дзейснасці рамантычных вобразаў. «...Вобразы рамантычнай літаратуры,— гаворыць ён,— незвычайна выпуклыя, яскравыя, каляровыя, лёгка падкупліваюць сваёй нязбыўнасцю, выклікаюць больш моцныя эмоцыі, чым рэалістычныя вобразы, хоць апошнія суправаджаюцца больш спакойнымі і больш глыбокімі перажываннямі»².

Максім Горкі заставаўся ўсё жыццё прыхільнікам ідэі ўзаемапранікнення і ўзаемадзеяння рамантызму і рэалізму ў літаратурна-мастацкім працэсе, нават лічыў гэта нормай у творчасці самых буйных індывідуальнасцей.

Вульгарызатарскія антырамантычныя догмы не маглі доўга ўтрымацца ў савецкай літаратуры, паколькі яны падрываўлі эстэтычную сілу яе. На Першым з'ездзе савецкіх пісьменнікаў рэвалюцыйная рамантыка была прызнана заканамернаю з'явай у мастацтве сацыялістычнага рэалізму, паказчыкам стылёвага багацця гэтага метаду.

У 60-я гады савецкая эстэтычная думка пачала інтэнсіўна распрацоўваць тэарэтычныя асновы наватарскіх імкненняў літаратуры, і ў полі зроку зноў апынулася праблема рамантызму. Прыгадаліся выказванні А. Луначарскага, што ў 20-я гады ў нашай літаратуры ўжо існаваў сацыялістычны рамантызм, адзначалася, што некаторыя пісьменнікі ішлі да сацыялістычнага рэалізму ад рамантызму. Праўда, выказвалася трывога, што так можна дагаварыцца і да моднага плюралізму. Пачуліся рэзка крытычныя галасы ў адрас прыхільнікаў рамантызму як метаду савецкага мастацтва.

¹ Антонинова Э. В. Проблема художественной интуиции в советской эстетике 20-х годов//Вопросы истории и теории эстетики. Изд-во МГУ. 1975. С. 54.

² Воронский В. Литературно-критические статьи. М., 1956. С. 256.

Рамантызм ХІХ стагоддзя быў няўстойлівым на ўплывы і сувязі з утапічнымі сацыяльнымі вучэннямі, з містычнымі маральна-эстэтычнымі плынямі філасофіі, тэалогіі, а ў наш час — з ідэалагічна замаскіраванымі рэакцыйнымі плынямі ў палітыцы накшталт экстрэмізму, рэвізіянізму і інш. Літаратуразнаўцы памятаюць, як Томас Ман змяніў свае погляды на рамантычныя міфы Ніцшэ пасля таго, як іх узялі на ўзбраенне фашысты і ператварылі ў практыку генацыду.

Працягвае насцярожваць прыхільнасць да тэрміна «рэвалюцыйны рамантызм» сучасных рэвізіяністаў, якія гавораць аб «зняці формулы» сацыялістычнага рэалізму і замене яе формулай сацыялістычнага рамантызму. У святле сказанага зразумела, чаму савецкія вучоныя так настойліва ахоўваюць прынцып праўдзівасці і гістарычнай канкрэтнасці адлюстравання жыцця ў яго тыповых сучасных праявах — ядро сацрэалістычнага метаду.

Аднак той факт, што нашы ідэалагічныя праціўнікі любяць жангліраваць рамантычнаю фразеалогіяй, дэфармуюць паняцці і прыстасоўваюць іх да сваіх мэт, не можа нас адпалохаць ад рамантызму як з'явы жыцця і мастацтва. Праблемы рамантызму распрацоўваюцца сёння ў нас, і яны таго заслугоўваюць¹.

Рамантычны выбух зарэгістравала савецкае літаратуразнаўства ў 60-я гады, польская эстэтычная думка — у 1975 годзе. Няспынна развіваюцца рамантычныя тэндэнцыі ў мастацтве «трэцяга свету». Рамантычным парываннем ахопліваецца ўся планета, уяўляючы сваю будучыню — касмічнае рассяленне зямлян і яго жахлівую альтэрнатыву — атамную смерць самой Зямлі. Здабыткі навукова-тэхнічнай рэвалюцыі выклікаюць у сучаснікаў зразумелае жаданне гуманістычнай праверкі і апрабоўвання. І часта яно прымае форму эмацыянальнай рамантычнай апалагізацыі або крытыкі.

Савецкія вучоныя звязваюць вивучэнне рамантызму з праблемай спецыфікі мастацтва. Ідучы гэтым шляхам, можна вызваліць мастацкі рамантызм ад агульных закідаў у ідэалізме, ідэалагічнай нявытрыманасці і засяродзіцца на яго рэальных эстэтычных каштоўнасцях. Праўда, эстэтычная спецыфіка не выводзіць мастацкі рамантызм за межы

¹ Овчаренко А. Социалистическая литература и современный литературный процесс. М., 1975; Эльяшевич А. Единство цели, многообразие поисков в литературе социалистического реализма. М., 1975; Яго ж: Лиризм, экспрессия, гротеск. Л., 1975.

² Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Т. XII. С. 728.

ідэалогіі, а разам з тым і не выключае ідэалагічных ацэнак яго. Хутчэй наадварот. Каб разабрацца ў гэтай справе, неабходна прыгадаць, у чым жа бачылі спецыфіку мастацтва Маркс і Энгельс і як разглядае гэтую праблематыку сучасная савецкая эстэтыка.

Устанавіўшы, што мастацтва з'яўляецца формай грамадскай свядомасці, К. Маркс паставіў яго ў кантэкст пазнавальнай дзейнасці чалавецтва і параўнаў з тэарэтычным асваеннем свету «думаючай галавой». Гэты тэарэтычны спосаб «уласцівы толькі ёй» і адрозніваецца ад «мастацкага, рэлігійнага, практычна-духоўнага» асваення¹.

Сучасныя пошукі спецыфікі мастацтва ў савецкай эстэтыцы прымаюць два асноўныя кірункі. Адзін, звязаны з імем Ю. Борава, імкнецца адкрыць спецыфічны прадмет мастацтва, а цераз прадмет — і спецыфіку мастацтва самога па сабе. Зыходная пасылка Ю. Борава, відавочна, малаперспектыўная, бо мастацтва міжвольна тут ураўноўваецца з навукай, дзе сапраўды кожная галіна мае свой прадмет, сваю метадыку даследавання. Відавочна, і ў Ю. Борава атрымліваецца непрадбачаная нівеліроўка мастацтва з такою формай свядомасці, як навукa². Больш перспектыўным здаецца мне другі кірунак, прадстаўлены імёнамі М. Кагана і Л. Сталовіча, якія шукаюць не своеасабліваасці прадмета, а своеасабліваасці таго пазнання, якое ажыццяўляе мастацтва. Яны ўстанаўліваюць, што мастацкае пазнанне мае вельмі важную гуманістычна-ацэначную прыроду. На думку М. Кагана, спецыфіка мастацтва перш за ўсё ў тым, што яно пазнае прадметы, з'явы, працэсы і ідэі з пункту гледжання іх каштоўнасці для грамадскага чалавека ў святле выпрацаванага грамадствам эстэтычнага ідэалу, які базіруецца на ідэале сацыяльным і гуманістычным. Спецыфіка мастацкага пазнання развіталася гістарычна па меры таго, як распадаўся зыходны сінкрэтычны тып пазнання, характэрны для першабытнай свядомасці дакласавага мастацтва. Рэшткі сінкрэтызму прыхаваліся ў старым фальклору, які даўней быў адначасна мастацтвам і скарбніцай ведаў, вопыту жыцця пакаленняў і народнай мудрасці. Мне, аднак, здаецца, што развіццё спецыфікі мастацтва пад уплывам росту духоўнай культуры, спецыялізацыя і дыферэнцыяцыя розных галін свядомасці не адмяняюць патрэбы мастацтва ўступаць у сувязі з сумежнымі формамі грамадскай свядомасці, якія могуць стаць стымулятарамі, спрыяльнаю глебай, мацярынскім лонам — паводле слоў К. Маркса. Мастацтва звязана з

1 Оганова О. Н. Специфика эстетического восприятия. М., 1975. С. 9.

базісам не прама і непасрэдна, як, напрыклад, палітыка ці права, яно апіраецца на сумежныя свядомасныя формы. Таму і пры нізкім стане базісу мастацтва можа дасягаць высокага ўзроўню. «Перадумовай грэчаскага мастацтва,—гаворыць К. Маркс,— з'яўляецца грэчаская міфалогія, г. зн. прырода і грамадскія формы, перапрацаваныя ўжо стыхійна-мастацкім чынам народнай фантазіяй. Гэта яго матэрыял... Але не любая міфалогія... Егіпецкая міфалогія ніколі не магла б быць глебай або мацярынскім лонам грэчаскага мастацтва»¹.

Напрошваюцца пытанні: а якія надбудовачныя з'явы асабліва моцна стымулююць рост мастацтва ў новыя часы і ці аднолькавыя гэтыя стымулятары для рэалізму і іншых кірункаў?

Чалавецтву даўно вядомая неаднароднасць уплыву на мастацкую дзейнасць саміх станаў грамадскага жыцця, так сказаць, духу часу: «Калі гавораць гарматы, маўчаць музы» — паўтаралася вякамі. Сёння гэты тэзіс звычайна прыводзіцца, каб сцвярджаць супрацьлеглае, хоць вядома, што ў першую сусветную вайну сапраўды замоўклі музы Райнера Марыя Рыльке, Аляксандра Блока, Янкі Купалы. Але назіраецца і адваротнае: войны народныя, вызваленчыя, як і рэвалюцыі, даюць магутныя штуршкі мастацкай творчасці. Тыя ж паэты — А. Блок, Я. Купала — былі абуджаныя як мастакі і прызваны ў паэзію трыма рэвалюцыямі, якія абнаўлялі жыццё народаў Расіі. «Нараджэнне беларускай паэзіі,— заяўляў Я. Купала,— звязана з рэвалюцыяй 1905 года, як і росквіт яе з сацыялістычнаю рэвалюцыяй»². Абнаўленне жыцця ў рэвалюцыях прыводзіць і да абнаўлення мастацтва, даючы рамантычныя прылівы і выбухі. Гаворачы больш агульна, можна дапусціць, што рамантызм у жыцці і мастацтве ажывае тады, калі наступаюць моманты рэвалюцыйных інверсій паміж жыццём і свядомасцю. У такія моманты асабліва выразна сцвярджаецца ісціна: «Ідэі, авалодаўшы масамі, змяняюць свет». Культ ідэальнасці і ідэалогіі ў патаемна далікатных і ў адкрыта публічных праявах — вось асноўныя стымулятары рамантызму, яго хлеб і паветра.

Для рэалістычнага тыпу мастацтва характэрна сталае мацаванне сувязі з самою рэчаіснасцю і з навуковымі формамі яе пазнання, такімі, як матэрыялістычная філасофія, гісторыя, сацыяльная і індывідуальная псіхалогія, этыка і інш. Рэалізм арыентуецца на тыя свядомасныя формы, што спрыяюць рацыянальнай арыенціроўцы чалавека ў свеце; акрамя

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс о литературе. С. 44.

² Літ. і містацтва. 1939. № 8.

навуці тут можна назваць стыхійна матэрыялістычнае светаразуменне, практычна-працоўныя адносіны да матэрыяльна-прадметнага свету, калектывісцкую этыку як звычайны прынцып міжчалавечых зносін. Гэта, вядома, не азначае, што кожны твор, у якім можна дашукацца названых форм рацыяпальнай арыентацыі, будзе рэалістычным творам. Мастацкі рэалізм — гэта выключна высокая ступень развіцця эстэтычнага асваення рэчаіснасці, тут сутнасць чалавека і чалавечыя адносіны аналізуюцца і асэнсоўваюцца на ўсіх мажлівых узроўнях: адносіны асобы да самой сябе, адносіны да іншага чалавека, адносіны да грамадства (класавыя, нацыянальныя, інтэрнацыянальныя), нарэшце, адносіны чалавека да прыроды і сусвету, да сэнсу быцця. Пры вырашэнні гэтых задач рэалізм можа сужывацца з прагрэсіўным рамантызмам, які таксама імкнецца пазнаць праўду пра грамадскага чалавека і яго сувязі са светам, толькі ён арыентуецца на выключнае. Рамантычнаму тыпу мастацтва больш уласцівая повязь з ідэалагічнымі завастрэннямі і перапрацоўкамі вышэйпамянёных свядомасных форм, а кансерватыўнаму яго крылу — спляценні з формамі ненавуковымі — рэлігіяй, суб'ектыўна-ідэалістычнай філасофіяй, суб'ектывісцкай футуралогіяй, паліталогіяй і інш.

У класавым грамадстве сацыяльныя ісціны звычайна выступаюць у ідэалагічным завастрэнні, адсюль пульсаванне ідэй.

Рамантычныя прылівы адбываюцца ў пераходныя часы, а пасля іх звычайна настаюць перыяды зраўнаважанасці гістарычнага працэсу. Гэта спрыяльная пара для мастацтва рэалістычнага тыпу, сарыентаванага больш на пазнавальна-ацэначнае ўзнаўленне рэчаіснасці, чым на дзейсныя валявыя адносіны да яе. Рэалістычнае мастацтва таксама займаецца пераўтварэннем рэчаіснасці па законах характава ў святле сацыяльнага і эстэтычнага ідэалу, больш таго, яно робіць гэта грунтоўней, чым рамантызм, але апошні робіць сваю справу «апантана». Тут яго выключныя, хоць і часовыя грамадска-выхаваўчыя мажлівасці, нават перавагі. Праўда, рамантычныя прылівы не паўтараюцца механічна, кожны з іх мае сваё аблічча, напрыклад, польскі неарамантызм XX стагоддзя істотна адрозніваецца ад рамантызму Міцкевіча і Славацкага.

Пад уздзеяннем суб'ектывісцкіх форм ідэалогіі ў рамантызме могуць узнікаць мадэрнісцкія або яўна палітыканскія і багемныя перараджэнні¹. Адсюль перад даследчыкам сучаснага рамантызму асабліва востра стаіць праблема канкрэтнай сацыяльнай і гуманістычнай

¹ Давыдов Ю. Н. Эстетика негилизма. М., 1975.

ацэнкі гэтага тыпу мастацтва. Рамантызм даводзіцца часцей і старанней правяраць на гуманістычную дабраякаснасць, чым рэалізм.

Варта, аднак, памятаць, што матэрыялістычная эстэтыка, заглыбляючыся ў спецыфіку мастацтва, накоплівае ўсё больш аргументаў у карысць таго, што рэалізм і рамантызм не антыподы, а два тыпы эстэтычнага асваення рэчаіснасці, кожны з якіх мае свае сапраўдныя антыподы: у рэалізме — гэта мадэрнізм, у рамантызме — натуралізм. Для кожнага з гэтых тыпаў эстэтычнага пазнання ўласцівы свой прынцып і прыём абагульнення, тыпізацыі: у рэалізме — падвядзенне індывідуальнага пад агульнае (індывід—род), а ў рамантызме— узвядзенне асобнага да жаданага, да ідэалу. Між тым прыём ідэалізацыі, хоць і бярэ пачатак у анімістычным светаўяўленні ды ў ідэалізме Платона, не абавязкова мае быць наскрозь ідэалістычным. Матэрыялістычная тэорыя пазнання і сучасная навука поруч з узнаўляльнымі паняццямі і ўяўленнямі, якія фіксуюць існуючы стан матэрыяльнага свету як існай рэальнасці, карыстаюцца і так званымі мадэльнымі ўяўленнямі. Апошнія арыентуюцца не на аб'екты і працэсы ў іх рэальным стане, а на рэпрэзентатыўныя іх мажлівасці або на мэту і вынікі ўзаемадзеяння. Такія ўяўленні маюць ідэалізаваны характар, застаючыся ў рамках матэрыялістычнай гнэсеалогіі¹.

Відавочна, ідэалізацыя як пазнавальная ўстаноўка і прыём можа ўжывацца і рэалістам і рамантыкам (фантастычныя творы, вобразы, гратэскавыя «дэгералізаваныя» вобразы), яна не пярэчыць прынцыпу праўдзівасці пазнання свету да таго часу, пакуль нехта не пачне выдаваць мадэльныя ўяўленні за ўзнаўленне існуючых. Не сумяшчаецца з рэалізмам містыфікацыя мадэляваных структур, працэсаў ці відаў (раслін, жывёл, укладаў грамадскага жыцця, чалавечых характараў, мастацкіх твораў), выдаванне жаданага, задуманага, запланаванага за існае. Рамантызм як сістэма, нацэленая на ідэалізуючую тыпізацыю, не так баіцца містыфікацый, як рэалізм, бо рамантык настройвае чытача па ідэалізаванае ўспрыманне. Гэта яго эстэтычная канвенцыя.

* * *

Але прыступім да больш канкрэтнага пытання: якія ж ідэалагічныя з'явы давалі спажыву рамантызму ў беларускай літаратуры і

¹ Коршуков А. Ленинская теория отражения и активность познания//Коммунист. 1975. № 11. С. 76.

ў стварэнні якіх духоўных каштоўнасцей ён праявіў сябе? Даследчыкі тэарэтычных асноў новай беларускай літаратуры да нядаўняга часу зводзілі яе развіццё фактычна да аднаго кірунку і творчага метаду — рэалізму»¹.

В. Івашын, даследуючы вытокі сацыялістычнага рэалізму, адзін з першых выявіў прыкметы і рамантычнага метаду ў беларускай паэзіі ХХ стагоддзя. Асобныя творы З. Бядулі, М. Багдановіча і Я. Купалы, зазначае даследчык, «можна лічыць рамантычнымі па метаду»². Аднак В. Івашын не рашаецца адысці ад панрэалістычнай канцэпцыі. «Калі ў эпоху славянскага літаратурнага адраджэння,— піша ён,— нацыянальная міфалогія была крыніцаю рамантызму ў яго чыстым выглядзе, дык у беларускай літаратуры пачатку ХХ стагоддзя яна служыла перш за ўсё рэалізму»³. Шкада, што даследчык не растлумачыў, як магла наша нацыянальная міфалогія служыць рэалізму, калі гэты метада арыентуе мастака на сам жыццёвы працэс ды на навуковыя яго канцэпцыі, а не на такія ідэалагічна завостраныя, умоўныя адбіткі, як нацыянальная міфалогія. Хіба што беларуская нацыянальная міфалогія была незвычайнай ды набліжалася да навуковых канцэпцый нацыянальнага руху? Або беларускі рэалізм быў незвычайны, «рамантызаваны» і мог прымаць паслугі нацыянальнай міфалогіі як мастацкага матэрыялу і стымулятара творчасці?

Мне здаецца, што В. Івашын спрабуе пагадзіць традыцыйную канцэпцыю панрэалізму з новым адчуваннем эстэтычнай мнагастайнасці беларускай літаратуры пачатку ХХ стагоддзя. Але для новага разумення мастацкасці літаратуры патрэбна і новая тыпалагічная канцэпцыя.

У канцы 60-х гадоў М. Грынчык, звярнуўшыся да забытых прац Юзафа Галомбэка, назваў паралельную з рэалізмам тыпалагічную рысу беларускай літаратуры ХІХ стагоддзя — «этнаграфічны рамантызм». Тэрмін гэты, праўда, азначае ў Грынчыка рамантызм абмежаваны, пазбаўлены нацыянальнага пафасу. І не дзіва, што ў другой палавіне стагоддзя ён ціха ўступіў месца рэалізму, які пачаў развівацца, паводле слоў М. Грынчыка, «на фальклорнай аснове», а ў пачатку ХХ стагоддзя Я. Купала і Я. Колас выпрацавалі нават «рэалістычныя традыцыі...

¹ Ларчанка М. Р. Па шляху рэалізму. Мн., 1959; Яго ж: Шлях да рэалізму. Мн., 1959; Барысенка В. Францішак Багушэвіч і праблема рэалізму ў беларускай літаратуры ХІХ стагоддзя. Мн., 1957.

² Івашын В. У истоков социалистического реализма. Мн., 1963. С. 219.

³ Тамсама. С. 218.

выкарыстання фальклорных асноў»¹. Такім чынам, даследчык спачатку выказаў гатоўнасць пераадолець панрэалістычную канцэпцыю, але потым як бы адумаўся і вярнуўся да старога, усталяванага погляду, хоць не мог не адчуваць істотнай эстэтычнай розніцы паміж фальклорам і рэалістычнаю літаратурай. Праўда, паколькі сама беларуская літаратура не была толькі рэалістычнай, дык і пры канкрэтным аналізе яе сувязей з фальклорам М. Грынчык не сустрэў неадольных цяжкасцей у выглядзе эстэтычнай несумяшчальнасці.

У. Казбярук пайшоў далей у кірунку выяўлення рамантычных тэндэнцый, зрабіў трапныя назіранні над рамантычнымі рысамі твораў Купалы, Цёткі. Аднак значэнне яго ацэнак зніжаецца прынятым даследчыкамі сувязей уяўленнем пра літаратурны прагрэс як пра няспыннае засвойванне пісьменнікамі ўжо існуючых у перадавых літаратурах і ў вядучых майстроў глыбокіх праблем, дасканалых вобразаў, высокамастацкіх прыёмаў і нават фарбаў. Манаполію ж у даным выпадку на рамантычныя праблемы і вобразы мае трымаць польская літаратура. Ад яе пераважна і запазычваюць іх беларускія аўтары. Нават прыведзенае Казбеуком прынцыповае выказанне І. Навуменкі пра тое, што талент Я. Купалы рамантычны па сваёй прыродзе, а значыць, і рамантызм яго твораў арганічны,— засталася не выкарыстаным да канца, бо не клалася ў задачу даследаваць польска-беларускія літаратурныя сувязі як перайманні, хоць кніжка названа шырэй — «Ступені росту».

У аспекце нашай будучай гаворкі варта адзначыць як адну са знаходак гэтага аўтара — крытычны погляд на ідэалізацыю шляхецкага засценка ў творах Э. Ажэшкі. Сапраўды, у часы, калі са шляхецкіх фальваркаў і засценкаў выходзілі ўжо не толькі Грынявіцкія, Буйніцкія ці Гурыновічы, але і Дзяржынскія, малюнак Багатыровічаў, блізкі па духу да Міцкевічавых шляхецкіх ваколіц, выглядае анахранічным.

Значным здабыткам у гісторыі вывучэння эстэтычнай прыроды нашай літаратуры трэба лічыць канцэпцыю, прынятую і творча выкарыстаную І. Навуменкам, У. Конанам і В. Каваленкам², адносна свабоднага сужывання розных тэндэнцый і стыляў у беларускай

¹ Грынчык М. Фальклорыя традыцыі ў беларускай дакастрычніцкай паэзіі. С. 189.

² Навуменка І. Янка Купала: Духоўны воблік героя. Мн., 1967; Конан В. М. Демократическая эстетика в Белоруссии; Каваленка В. Вытокі. Уплывы. Паскоранасць

дакастрычніцкай літаратуры, што складае тыпалагічную норму ўсіх маладых літаратур наогул. Цераз прызму гэтай канцэпцыі В. Каваленка ўбачыў і станоўча ацаніў праявы рамантычнага стылю і вобразнасці ў многіх творах XIX—XX стагоддзяў, якія раней лічыліся наскрозь рэалістычнымі.

Але ўзаемадачынненні літаратуры з нацыянальнаю міфалогіяй даследчык разглядае, як мне бачыцца, традыцыйна і кампрамісна. Прыняўшы дужа літаральна сцверджанне Д. Ліхачова, быццам фальклор усходніх славян з XVII стагоддзя стаў мастацтвам застыглым і амярцвелым, В. Каваленка падмацаваў гэтак палажэнне іншым — пра эстэтычную несумяшчальнасць пісьмовай і вуснай разнавіднасцей славеснага мастацтва, паколькі ў літаратуры дзейнічае прынцып праўдзівасці адлюстравання, а ў фальклору пануе ідэалізацыя жыцця. Даследчык міжвольна ставіць знак роўнасці пам ж паняццем пісьмовае літаратура і паняццем рэалістычная літаратура, а затым дзеля паслядоўнасці вымушаны ісці на крайнасці і даводзіць справу ледзь не да адлучэння літаратуры ад народна-нацыянальнага ґрунту. Каб вытлумачыць, як маглі з'явіцца ў ёй патрыятычныя матывы, даследчык указваў на знаёмую нам крыніцу — польскую рамантычную паэзію. Атрымаўся парадокс: польскія рамантыкі маглі збіраць нектар з квецені беларускай народнай паэзіі, а нашы мастакі павінны былі жывіцца пераважна млечкам польскага рамантызму, бо, маўляў, толькі на літаратурнай спажыве адбываецца паскораны рост маладых літаратур.

Пакуль гаворка ішла пра беларускую літаратуру XIX стагоддзя, якой наогул не хапае ідэйна-мастацкай адметнасці і сілы, хібы прынятай В. Каваленкам пасылкі не моцна перашкаджалі разглядаць і кваліфікавана ацэньваць канкрэтныя з'явы. Але, дайшоўшы да XX стагоддзя, даследчык заўважыў, што працэсы паскоранасці «на сучасным этапе літаратурнага асэнсавання цяжка паддаюцца класіфікацыі»¹. І тут яму давалося прызнаць, што ізаляцыя літаратуры ад фальклору можа прыводзіць да недаацэнкі нацыянальнай своеасаблівасці. Даследчык прызнаў права за пісьменнікам XX стагоддзя чэрпаць ідэі і вобразы як з літаратуры, так і з фальклору. Але, каб застацца ў палемічным сядле, засцярог — не пераймаць фальклор жыўцом, як гэта на справе дазвалялі яго апаненты, прыхільнікі фальклорнага генезісу літаратуры, — В. Каваленка слушна гаворыць, што «міфалогія, перанесеная з фальклору без усякіх змен і пераасэнсавання, не можа сцвердзіцца ў літаратуры як народны духоўны

¹ Каваленка В. Вытокі. Уплывы. Паскоранасць. С. 219.

пачатак новага часу»¹. Але хіба вінаваты народная міфалогія і фальклор у тым, што пісьменніку можа не хапіць таленту і адчування нацыянальнага складу жыцця, патрэбных для творчага перастварэння гэтых каштоўнасцей? І чаму запазычванне без агаворак ідэй і вобразаў у суседніх, багацейшых літаратур мае называцца вучобай, паскарэннем і г. д., а такое ж запазычванне з народнай паэзіі — зніжэннем эстэтычнай культуры, замаруджваннем росту? У новай сваёй працы «Міфапаэтычныя матывы ў беларускай літаратуры», а яшчэ раней у аўтарэфераце доктарскай дысертацыі пра паскоранае развіццё беларускай літаратуры В. Каваленка ўнёс істотныя ўдакладненні ў гэтую праблему, прызнаў большую ролю фальклору і рамантызму ў літаратурным працэсе. На жаль, і там трапляюцца некрытычныя перанясенні на беларускую глебу ідэй польскай рамантычнай паэзіі, у прыватнасці неўласцівай беларускаму нацыянальнаму характару і адхіленай самімі палякамі этычна сумніцельнай ідэі валенрадызму.

Прычыны разыходжанняў у гнэсалагічных і тыпалагічных ацэнках беларускай літаратуры, як мне здаецца, абумоўлены ў значнай меры тым, што часта яна разглядаецца сёння лішне іманентна, як мастацтва, якое можа расці само па сабе або, у лепшым выпадку, вырастаць на іншым сумежным мастацтве (на фальклору ці сусветнай літаратуры), нібы амяла на бярозах. Зразумела, пры такім падыходзе міжвольна паслабляецца роля першакрыніцы — жыцця, пашыраюцца спрэчкі аб словах, а не аб з'явах.

Беларуская літаратура XIX — пачатку XX стагоддзяў толькі станавілася асобнаю формай грамадскай свядомасці. Стаць паўнакроўным мастацтвам яна магла пры ўмове глыбокага пранікнення ў сацыяльныя і нацыянальна-вызваленчыя працэсы. Гэтая сувязь і была, як мне думаецца, галоўным, вызначальным фактарам паскарэння ці замаруджання яе росту. Сувязі ж з фальклорам і суседнімі літаратурамі маглі станаўча ўплываць на літаратуру пры ўмове, што яна мела сілы і здольнасці ўзняцца ад простых запазычанняў да творчага перастварэння ўзораў. Апошнія В. Каваленка трапна паказаў, апалізуючы суадносіны «Новай зямлі», «Пана Тадэвуша» і «Яўгенія Анегіна». Першага ж працэсу, як мне здаецца, ён не ўбачыў ва ўсёй паўнаце. А менавіта фальклор і міфалогія, ужываючы выслоўе К. Маркса, былі глебай або мацярынскім лонам для беларускай рамантычнай літаратуры. Нельга думаць, быццам фальклор — гэта толькі патрыярхальнасць і прымітыў, а

¹ Тамсама. С. 239.

яго выкарыстанне толькі і прыводзіць да зніжэння мастацкай культуры. Так можна прыйсці і да адкінутых навукай прыдумак Ганса Наўмана. У Я. Купалы фальклорныя асновы наймацней адчуваюцца якраз там, дзе ставяцца найбольш высокія грамадскія і эстэтычныя праблемы: у «Адвечнай песні» — праблема сялянства на шляхах гісторыі, у «Сне на кургане» — героя і масы ў вызваленчай барацьбе, у «Кургане» — мастака, улады і народа, у «Нікому» і «Бандароўне» — асабістай і нацыянальнай годнасці простага чалавека, у «Яна і я» — праблема асабістага і грамадскага шчасця і г. д.

Праўда, узаемаадносіны паміж літаратурай і фальклорам, напэўна, былі больш складаныя, чым іх паказваюць часта прыхільнікі фальклорнага паходжання беларускай літаратуры. Беларускі фальклор XX стагоддзя рос інтэнсіўней, чым у іншых народаў, бо гэта быў фальклор народнасці, над якою вісела царская забарона развіваць сваю пісьмовую літаратуру. Фальклор гэты рос у атмасферы моцных іншанацыянальных літаратурных павеваў, ён па-свойму засвойваў рускую рэалістычную і польскую рамантычную традыцыі і выходзіў насустрач нацыянальнай літаратуры.

Гэта і адлюстроўваюць «самыя буйныя праграмныя творы беларускай паэзіі «Тарас на Парнасе», «Курган», «Сымон-музыка». Значым, што названыя маніфесты былі фальклорна-рамантычныя па спосабу ўвасаблення ідэі.

* * *

Кожная нацыянальная літаратура тады становіцца паўнакроўнай і паўнацэннай, калі мае сілы асвойваць, пераствараць, адраджаць скарбы вуснай народнай паэзіі, яднацца з народнай духоўнай творчасцю ў агульнай місіі эстэтычнага абслугоўвання жыцця і яго вышэйшай праявы — рэвалюцыйна-вызваленчага руху.

Гісторыя сусветнага мастацтва падказвае, што менавіта рэвалюцыйна-рамантычныя плыні бяруцца за гэта асабліва гарача. В. Дняпроў, напрыклад, называе ўменне ўлоўліваць гістарычна і нацыянальна своеасаблівае выключна станоўчае ўласцівасцю рамантызму. Беларуская літаратура не была ў гэтай справе выключэннем. Працы Р. Блрозкіна, І. Навуменкі, М. Яроша звязваюць нацыянальна-

патрыятычны пафас беларускай літаратуры з рамантызмам¹. Р. Бярозкін, здаецца, нават зайшоў задалёка, бо прыняў нарастанне патрыятычнай праблематыкі ў Купалы за рост рамантызму і ўбачыў у творчасці народнага пээта рух ад рэалізму да рамантызму. М. Ярош згаджаецца ў гэтым з Бярозкіным, але падкрэслівае спалучэнне ў творчасці Купалы рамантызму з рэалізмам. Праўда, яго цікавяць ізноў жа ўплывы Купалы на беларускіх паэтаў, праблема ж тыпалогіі апынаецца на другім плане, і спалучэнне рамантызму з рэалізмам выглядае досыць схематычным. Даследчык не знаходзіць звяна, якое звязвае рэалізм з рамантызмам. Фальклор ён таксама, як і В. Каваленка, трактуе як мастацтва, эстэтычна цалкам несумяшчальнае з літаратурай.

Рэалізм, між шшым, таксама можа засвойваць фальклорныя скарбы, толькі ён робіць гэта інакш, чым рамантызм. Рэалістаў цікавяць перш за ўсё тыя фальклорныя творы, матывы і вобразы, якія генетычна звязаны з канкрэтна-матэрыялістычным, працоўна-практычным і калектывісцкім этычным вопытам чалавека, — працоўныя песні, многія неабрадавыя песні, сацыяльна-бытавыя казкі, паданні і легенды, сказы, анекдоты, прыказкі, частушкі і інш. Гэтыя жанры можна досыць арганічна сумяшчаць з прынцыпамі рэалістычнай паэтыкі, хоць і тут не можа быць размовы пра механічнае запазычванне. Прыгадаем словы Пушкіна, сказаныя Далю пра народныя прыказкі: «Што за золата, а не даецца ў рукі, не!» Яшчэ больш складаная справа — засваенне фальклорных жанраў, матываў і вобразаў, звязаных з анімізмам і з верай у магічную сілу слова: рытуальныя песні, танцы, заклінанні, чарадзейныя матывы ў казках, паданнях, легендах, абрадавых песнях і іншыя плады язычніцкай фантазіі, фетышы першабытнай магіі. Пісьменнік-рэаліст можа выкарыстоўваць і такое, але ён абвядзе падобныя кампаненты рысай гнасеалагічнай і эстэтычнай несумяшчальнасці як нешта чужароднае і паставіцца да яго крытычна з адпаведнай светапогляднай дыстанцыі. Рамантык, наадварот, можа станоўча настройвацца на гэтае фантастычна-цудоўнае, ён асімілюе яго, асучаснівае, выкарыстоўвае як вобразную ўмоўнасць ці дэфармацыю, уплятае ў мастацкую тканіну, развівае, абуджае новыя асацыяцыі. Рамантыка цікавіць не столькі гнасеалагічны, колькі функцыянальна-ацэначны бок анімістычных фальклорных матываў, а вядома ж, што самыя ірацыянальныя магічныя заклінанні і дзействы мелі ў нашых продкаў практычны разлік і рэальную

¹ Бярозкін Р. Свет Купалы. Мн./1965; Навуменка І. Янка Купала; Ярош М. Р. Янка Купала і беларуская паэзія. Мн., 1971.

жыщэвую функцыю. Іх прызначэньне — памножыць ураджай, забяспечыць удалае паляванне, прывабіць добрую долю дзіцяці або жаніху і нявесце, вярнуць сілу жніі, урадлівасць маці-зямлі, цяпло сонцу, святло зорам, мяккасць ветру, збавіць племя ад нападаў цмока, адагнаць ад сяла паморак — адным словам, памагаць людзям у барацьбе за шчасце. Нацыянальная міфалогія адносіцца ў асноўным да гэтага менавіта пласта народнай свядомасці і мастацтва. Тут яе калыска, таму прагрэсіўныя рамантыкі і маюць асаблівыя заслугі ў яе тварэнні, засвойванні, абнаўленні і развіцці.

Калі ў рэалізме фальклорныя элементы былі як бы пабочным прадуктам, які ствараўся пры ажыццяўленні асноўнага прынцыпу гістарычнай (нацыянальнай) канкрэтнасці адлюстравання жыцця, дык для рамантызму яны азначалі нешта большае, Бо цераз іх рамантызм урастаў у жыццё, засцерагаўся ад зрываў у індывідуалізм, упадніцтва, зняверанасць. Фальклорна-міфалагічная вобразнасць у пэўных умовах можа стаць стымулятарам росту рамантычнага мастацтва і гарантам яго гуманістычнага здароўя, змястоўнасці і прагрэсіўнасці. Дарэчы, сувязі рамантычнай паэзіі з нацыянальным фальклорам карысны і для апошняга: яны засцерагаюць ад эстэтычнага старэння і нават ад забыцця тыя элементы фальклору, якія найбольш баяліся амярцвец і засохнуць пад промямі рацыянальных ведаў. Аб адраджэнні фальклору клапаціліся на Беларусі адначасна рамантычныя паэты і такія геніяльныя народныя казачнікі, як Рэдкі. Апошні, як мы бачылі, выйшаў за межы фальклорнай традыцыі і стварыў сваю эстэтычную і сацыяльную праграму, сугучную ідэям рэвалюцыйных рамантыкаў.

Народнасць, як яе разумелі рускія рэалісты і польскія рамантыкі XIX стагоддзя, была тым рэчывам, якое мела здольнасць зводзіць рамантызм з рэалізмам у прагрэсіўна-дэмакратычнай літаратуры.

Прыгадаем, што ў формуле народнасці, якую прапанаваў Дабралюбаў, закладзена такая мажлівасць: «Каб быць паэтам сапраўды народным... трэба прасякнуцца народным духам... адкінуць усе саслоўныя забабоны, прымхі кніжнага вучэння... пераадчуць усё тым простым пачуццём, якім валодае народ»¹.

Юзаф Галомбэк слушна адзначаў, што ў польскім рамантызме пачатку XIX стагоддзя склалася беларуская культурна-этнаграфічная плынь — гэта этнографы і паэты Ян Чачот, Ян Баршчэўскі, Аляксандр Рыпінскі. Праўда, яна не перарасла і не магла перарасці ў плынь

¹ Добролюбов Н. А. Избранные философские произведения: В2т. М., 1948. С.-172.

нацыянальна-вызваленчую. Названыя рамантыкі праявілі цікавасць да беларускай народнасці і яе культуры, застаючыся польскімі шляхецкімі рэвалюцыянерамі, і іх духоўным настаўнікам быў Адам Міцкевіч. Не рамантычная паэтыка, а нацыянальная адрознасць, моўная і сацыяльная мяжа перашкодзілі ім стаць народнымі песнярамі.

Гісторыя паказала, што беларускі сялянскі эпас павінен быў стварыць беларускі паэт на хвалі нацыянальнага адраджэння, і па збегу абставін аўтар яго называўся таксама Міцкевіч. Зрэшты, прозвішча сваё ён палічыў эстэтычна непрыдатным для таго, каб падпісаць той мужыцкі эпас, і падпісаў яго псеўданімам — Якуб Колас.

Так, напэўна, пераклад «Пана Тадэвуша», зроблены Дуніным-Марцінкевічам, адыграў важную ролю ў беларускім нацыянальным адраджэнні. Ён сцвярджаў факт, што геніяльны твор польскага рамантызму, які апалячаная шляхта на Беларусі лічыла выключна сваім скарбам, сваёю мастацкай біяграфіяй, рэліквіяй, кодэксам жыцця, можа быць у прынцыпе прачытаны па-беларуску, па-сялянску. Перастварэнне «Пана Тадэвуша» на беларускай мове аслабляла антымужыцкія міфы, якія ўзніклі вакол яго ў асяроддзі апалячанай шляхты на Беларусі. Нават ліберальна настроены культурны дзеяч А. Ельскі ў прадмове да свайго перакладу першай часткі «Пана Тадэвуша», што выходзіла ў Львове ў 1892 годзе, звяртаўся да беларускіх сялян: «Ваша старадаўняя беларуская мова, мусіць, варта чагось, калі можна на яе склад ператлумачыць найцальнейшыя паэтычныя творы вялікіх пісацеляў»¹. І ўжо на другім плане просьба «ўмілаваць» сам твор, у якім жыве «ўся быліца дарагога нам і вам краю». Быліца была не ўся, бо частка народа, хоць і паднятая аўтарам з пылу пагарды, засталася толькі аб'ектам гісторыі, якую не маглі ўжо тварыць, але тварылі пацешна і старамодна шляхецкія забіякі і дзівакі.

Для беларускай літаратуры таго часу пераклад гэтага твора станавіўся справай прэстыжу. Толькі так, у такой сувязі можна зразумець факт, чаму выдавецтва «Загляне сонца і ў наша ваконца» перавыдала ў 1908 годзе пераклад Дуніна-Марцінкевіча ў серыі «Беларускія песняры» як адну з найбольш каштоўных, на думку выдаўцоў, беларускіх кніг². Прэстыжныя меркаванні, напэўна, заахвочвалі і Браніслава Тарашкевіча ўзяцца за грунтоўны філалагічны пераклад «Пана Тадэвуша» ў турэмных камерах буржуазнай Польшчы 20-х гадоў.

¹ Беларуская літаратура XIX стагоддзя. С. 324.

² Гэты факт быў вядомы У. А. Жылку.

Неабходна ясна адрозніваць аб'ектыўную ідэйна-эстэтычную сутнасць твораў польскага рэвалюцыйнага рамантызму ад той ідэалагічнай функцыі, якую падавалі ім апалячаныя элементы засцянкавай шляхты па Беларусі, стараючыся абгрунтаваць і захаваць культурную перавагу пад мужыкамі. Дробнае ж шляхоцкае асяроддзе было тады фактычна галоўным пастаўшчыком творчай інтэлігенцыі ў краі, таму пашырэнне ў ім польскай нацыянальна-рамантычнай міфалогіі стрымлівала працэс фарміравання беларускай інтэлігенцыі і нацыянальнай культуры. Адчуўшы патрэбу ў распрацоўцы гераічных матываў сваёй, беларускай нацыянальнай міфалогіі, наша літаратура спярша праводзіла расчыстку плячу — абсмейвала забабоны і норавы апалячанай шляхты.

Яшчэ Душн-Марцінкевіч (напэўна, зусім незнарок) развянчаў легенду пра шляхецкі засценак як бастыён польскай патрыятычнай традыцыі на Беларусі. У «Пінскай шляхце» ён адкапаў такую шляхецкую ваколіцу, жыхароў якой зусім не кранула польская рамантычная легенда. Пінская шляхта выглядала як пародыя на Міцкевічавых засцянкавых ганарліўцаў і буянаў. Адзін нахабны царскі чыноўнік Кручкоў толькі грозным натапырваннем вусоў нагнаў такога страху на ўсю гэтую ваколіцу, у якім саромеліся б прызнацца і мужыкі. Шляхецкі гонар стаў тут рэзанатарам палахлівасці, якім маніпулюе Кручкоў. Калі ж звярнуцца да Міцкевіча, дык мы пачуем, што ў добрыя часы ды ў іншых мясцінах нават рота царскіх салдат не магла беспакarana паткнуцца ў шляхецкае гняздо. Праўда, гэта было даўно і было хіба апошні раз: «Апошні наезд у Літве» — з рамантычнай чуласцю напісаў у падзагалоўку да «Пана Тадэвуша» Міцкевіч.

Беларускі драматург не смеў і падумаць, што ён сказаў нешта наперакор ці наўздгон вялікаму польскаму рамантыку. У п'есе «Залёты» Дунін-Марцінкевіч, нібы замольваючы незнарокавую віну, узяўся ідэалізаваць апалячаных арыстакратаў так старанна, што нават дазволіў ім гаварыць па-польску ў адрозненне ад прасталюдзінаў, сярод якіх апынуўся разам з парабчанкай і яўрэем Мордкай кулак-выскачка Сабковіч. Праўда, апошні хоць гаворыць па-беларуску, але супрацьстаіць і беларускім сялянам, і тым больш польскамоўнай арыстакратычнай эліце як вырадак, што можна цалкам прызнаць за рамантычнае рэагаванне на модную буржуазную мараль чыстагана.

На жаль, «Пінская шляхта» не пабачыла свету аж да рэвалюцыі; царскія цензары не маглі дараваць аўтару насмешак над прыставам, які называўся тут іранічна «найяснейшаю каронай». Фактычна свядомае

развенчванне дробнашляхетчыны з яе сацыяльнымі і нацыянальнымі забабонамі і комплексамі пачалося на Беларусі ў часе паўстання 1863 года. А смяротны ўдар нанеслі, як па іроніі лёсу, выхадцы з гэтага ж саслоўя: сын паўстанца 1863 года Карусь Каганец у «Модным шляхцюку» і нашчадак абезземленага шляхціца Янка Купала ў «Паўлінцы». Героі названых камедый—фанабэрыстыя шляхцюкі — аказаліся «ворагамі беларусчыны», яны не вытрымалі саперніцтва не толькі з прадстаўнікамі народнай інтэлігенцыі, дзеячамі маладой Беларусі, але і са звычайнымі мужыкамі. У Заходняй Беларусі праблема гэтая як бы нанова ажыла, нездарма «Модны шляхцюк» і «Паўлінка» былі тут самымі папулярнымі п'есамі народных тэатраў, а паэма Танка «Журавінавы цвет» — своеасаблівым працягам тэмы, дзе месца шляхцюка заняў улан, асаднік, надзелены беларускаю зямлёй удзельнік легіёнаў Пілсудскага.

Пераадоленне польскага шляхецкага рамантызму У. Жылка лічыў найважнейшым здабыткам беларускай мастацкай літаратуры. І для Заходняй Беларусі ён прызнаваў актуальнай барацьбу супраць буржуазных і шляхецка-рамантычных уплываў на вызваленчы рух. Разглядаючы шляхі гэтага руху, ён адзначаў: «Толькі тады, калі беларускі рух набраўся вагі, значэння і глыбіні, мы бачым далучэнне да яго дробнабуржуазных і дробнашляхецкіх груп... Гэтыя групы з'яўляюцца творцамі ідэалогіі выключнасці «нацыянальнае справы». Буржуазныя і шляхецкія групы ў істоце варожы беларускай нацыянальнай стыхіі»¹. А ў рэцэнзіі на зборнік Л. Родзевіча «Беларусь» Жылка настойліва падкрэслівае: «Як бы ні стараліся ідэолагі шляхецкага рамантызму (а іх, дзякаваць богу, хапае ў нас) давесці, што беларускі рух ёсць справа не класавая,— гэтага ім не ўдасца...»²

Наогул рамантычныя ўяўленні пра ідэальны грамадскі лад не вызначаюцца ні арыгінальнасцю, ні яснасцю. Сярод рамантыкаў былі папулярнымі утопіі Платона, Кампанелы, Сен-Сімона, Мільтана, у Расіі пад уплывам народніцтва ў канон каштоўнасцей увайшла ідэалізаваная абшчына «Мір», у Польшчы на першым месцы стаяла вольная дзяржава, нацыянальная свабода. Заслугай беларускіх рэвалюцыйных рамантыкаў было тэе, што яны здолелі звесці ў адно праграмае ядро нацыянальную і сацыяльную свабоду. Праўда, гэтыя дзве задачы часта ішлі поруч, іх сувязь і ўзаемазалежнасць асэнсоўваліся пакутліва, але ўрэшце, як відаць

¹ Жылка У. У справе беларускага адраджэння//Перавясла. Прага, 1923. № 1. С. 13.

² Тамсама. С. 52.

з выказвання Жылкі, прыйшло разуменне, што прымат нацыянальнага, адрыў яго ад сацыяльнага ў патрыятычнай легендзе азначае не што іншае, як ухл у нацыяналізм.

Яшчэ ў дарэвалюцыйнай беларускай літаратуры намецілася размежаванне паміж прагрэсіўным і кансерватыўна-клерыкальным рамантызмам, першы ўслаўляў народ як творцу гісторыі, Праметэя, што рве свае ланцугі, другі лічыў, на біблейскі лад, грамадскае жыццё арэнай дзеяння божай волі, а рэвалюцыю праявай д'ябальскай гардыні.

Самая паспяхова крытыка любой з'явы — гэта крытыка сцвярдзальная. Працэс выпрацоўкі беларускай нацыянальнай міфалогіі больш даўні, чым абсмяянне дэградацыі шляхецкага рамантызму, і ішоў ён куды больш складана.

Ужо верш Паўлюка Багрыма «Заграй, заграй, хлопча малы», першы нацыянальны твор новай беларускай паэзіі, мае не толькі фальклорна-рамантычную стылістыку, але і нацыянальна-актыўную праблему і рамантычны спосаб увасаблення яе. Тут выяўляецца фатальны лёс мужыцкага сына, яшчэ хлапчука, жорстка і бязлітасна пакрыўджанага варожымі сіламі — крошынскім панам і царскімі салдатамі:

*... У Крошыне пан сярдзіты.
Бацька кіямі забіты,
Маці тужыць, сястра плача:
«Дзе ж ты пойдзеш, небарача?..»
Дзе ж я пайду? Мілы божа!
Пайду ў свет, у бездарожжа,
У наўкалака абярнуся,
З шчасцем да вас азірнуся¹.*

Фальклорны вобраз ваўкалака асэнсаваны юным паэтам у чыста рамантычным духу. Ваўкалак (вобарацень) — гэта не проста рамантычны ўцякач, а пратэстант, гатовы на чым страшыць сваіх крыўдзіцеляў ды цераз помсту вяртаць сабе адабраную свабоду, страчаную радасць жыцця. Праўда, паэт нечакана абарваў бунтарскі матыў і закончыў верш скаргай, збіўся на звычайную рэкруцкую песню-плачку. Ён паказаў як рамантычную схему калізію свайго ўласнага жыцця: у салдаты здаюць сына паўстанца, забітага тымі ж царскімі салдатамі.

¹ Беларуская літаратура XIX стагоддзя. С. 65.

Кастусь Каліноўскі першы назваў беларусаў народам і ў «Пісьме з-пад шыбешцы» прадказаў ім свабодную будучыню. Правадыр паўстання і яго паплечнікі сталі першымі героямі беларускай нацыянальнай легенды, як бы прататыпамі вобраза Асілка з казак Рэдкага.

Знамянальна, што галоўная ідэя Каліноўскага «бо адно з праўдай у грамадзе згодна»¹ пайшла ў сялянскую свядомасць і закаранілася там. Кастусь Каліноўскі, хоць і не быў паэтам, у перадсмяротны час паддаўся паэтычнаму ўяўленню і паставіў побач вобразы каханай Марысі і Беларусі. Ужо само спалучэнне ў гэтым пісьме тэксту палітычнага маніфеста з вершам з'яўляецца глыбока рамантычным. Многа разоў давёўшы лагічна ў артыкулах «Мужыцкай праўды», у адзых і дырэктывах, што вольнасць — найвялікшая каштоўнасць жыцця, і ўласным жыццёвым выбарам пацвердзіўшы гэта, Каліноўскі ў перадсмяротны час звяртаўся да той цудадзейнай сілы, якую, па ўяўленню рамантыкаў, была паэзія, каб узрушыць характвам свабоды братоў сваіх — мужыкоў. Свабодную радзіму, яе дэмакратычны лад ён увасобіў у вобразе маладой прыгожай дзяўчыны-галубкі. Краса яе змарнела ў няволі, вярнуць прыгажуні колішнюю прывабнасць можа толькі народ сваёй вызваленчай барацьбой:

*А калі слова праройдзе ў дзела,
Тады за праўду станавіся смела,
Бо адно з праўдай у грамадзе згодна
Дажджэш, народзе, старасці свабодна².*

Рамантычнае спалучэнне вобраза Беларусі з вобразам прыгожай дзяўчыны-пакутніцы стала вядучым матывам новай легенды беларускага вызваленчага руху.

Запаветы і прадказанні Каліноўскага на доўгі час заглушыў грукат салдацкіх бубнаў. Нават удзельнік паўстання Ф. Багушэвіч не смеў нагадаць беларусам імя іх першага нацыянальнага героя. Затое ён нагадаў ідэю, за якую гінулі і гібелі паўстанцы Каліноўскага, нагадаў моцна, з рамантычнай апантанасцю. Сымон Рэўка з-пад Барысава быў прадаўжальнікам Яскі — гаспадара з-пад Вільні.

Францішак Багушэвіч мае рэпутацыю рэаліста, лічыцца заснавальнікам крытычнага рэалізму ў новай беларускай літаратуры.

¹ Беларуская літаратура XIX стагоддзя. С. 180.

² Беларуская літаратура XIX стагоддзя. С. 180.

Праўда, у працах, дзе абгрунтоўваўся такі погляд, прабягае хмурынка заклапочанасці: рэаліст Багушэвіч, такі чулы да сацыяльшдх праблем, раптам не паказаў класавай дыферэнцыяцыі беларускай вёскі. Можна яшчэ дадаць, што яго мужык амаль не ведае асабістага жыцця, ён тыповы рупар аўтарскай ідэі, вясчун дэмакратычнай роўнасці і гуманістычнай раўнацэннасці людзей і народаў. Прыхільнікі панрэалізму тлумачылі такую з'яву народніцкай абмежаванасцю, аднак не дагаворвалі, што абмежаванасць такога тыпу адносіцца да рамантычных.

Найбольш рэалістычным з усіх твораў Багушэвіча літаратуразнаўцы згодна лічаць паэму «Кепска будзе!». Але ж яна фактычна створана паводле рамантычнага прынцыпу ператварэння вясковай патрыярхальнай ідыліі ў сацыяльную драму і вяртання назад да ідыліі.

Герой паэмы Аліндарка — дзіця прыроды, народжанае для шчасця ў замкнёным свеце вясковай патрыярхальнай свабоды. Але межы гэтага рамантычнага ізалятара груба парушаюцца. Як толькі даспеў гэты сіратлівы каласок на мужыцкай ніве, па яго цягнуцца злыя сілы і кідаюць яго ў чортаў млын самаўладна-бюракратычнай дзяржавы. Тут мелюцца і спажываюцца людскія лёсы. Ідылія змяняецца антыідыліяй. Але ж ідылічны рай у прынцыпе недзе існуе. Герой, нібы казачны царэвіч, выкрадзены цмокам, чакае вызвалення.

Рэалізм у гэтым творы выступае ў дэталях вясковага побыту, у дакладных штрыхах судова-гурэмных нораваў, але ў прынцыпе абедзве карціны — вясковы рай і турэмнае пекла — як эстэтычныя адзінкі, як кампаненты — карціны мадэльныя, акцэнтаваныя, ідэалізаваныя, значыць, рамантычныя. Рамантычны і прыём нечаканых пераўтварэнняў лёсу героя і лёгкіх пераскокаў з ідыліі ў антыідылію.

Калі ў паэме вясковае жыццё — рай у параўнанні з турмою (яно дае чалавеку свабоду ў рамантычнай ізаляцыі ад жахаў і прымусаў вялікага свету), дык у большасці вершаў Багушэвіча мужыцкае жыццё малюецца пеклам, бо яно параўноўваецца з ідэалам жыцця «істинно образованного», паводле слоў Чарнышэўскага, чалавека. Антрапалагічны прынцып гуманізму, пераняты Багушэвічам ад народнікаў, дае яшчэ больш дзіўныя кантрасты, калі паэт параўноўвае жыццё сялян з жыццём паноў: атрымліваецца сутычка двух пеклаў — пекла матэрыяльнага рабства з пеклам рабства маральнага. Цялесная галечка мужыкоў роўная маральнай галечы паноў, адзічэлых у сваёй ненажэрнасці. Не робячы ілюзій наконт прымірэння гэтых адвечных антаганістаў, паэт усё ж

ускладае надзею на мастацтва, якое мае адрадзіць ачарсцвельх у варажасці людзей пераз славу тае рамантычнае змякчэнне сэрцаў.

Складанасць паэзіі Багушэвіча ў тым, што яна, будучы пераважна рамантычнай па спосабу тыпізацыі жыцця, вельмі шырока выкарыстоўвае рэалістычныя прыёмы і манеру пісьма: сюжэт, апекдот, дэталі, афарызм і г. д. Аднак жа нельга сабе ўяўляць справу так проста, быццам Мацей Бурачок іграў сабе па жаданню на любой з дзвюх дудак, як гэта падаюць некаторыя даследчыкі (вясёлая — рамантычная, а смутная — рэалістычная). Не забывайма пра тое, што ж менавіта загадаў іграць смутнай жалейцы паэт:

*Плач так да астатка,
Галасі, як матка,
Хаваючы дзеці,—
Дзень, другі і трэці.
Іграй слёзным тонам
Над народу сконам!¹*

Залічыць форму пахавальнага галашэння да рэалістычнага тыпу паэзіі рызыкаўна, а тут, дзе нябожчыкам уявіўся паэту цэлы народ,— і зусім нельга. Не пасуе да рэалізму і параўнанне мастацкай творчасці з пошукамі казачнай жывой вады, «што як хто нап'ецца, дык вольным стаецца», якое прывёў паэт у тым жа вершы «Мая дудка». А ў іншых праграмных творах Багушэвіч то цягнеца займець чужоўны смык, «каб на сэрцах граў», то марыць пра панаванне над пачуццямі: «Хто над жалезнай струной запануе... той і над сэрцам панаваць можа». А ўсё гэтае панаванне дзеля адной вялікай справы — збавення народа ад гістарычнай смерці: «Не пакідайце ж мовы нашай беларускай, каб пе ўмерлі!» Калі патрэбна большых аргументаў у карысць рамантычнага ўяўлення пра грамадскае жыццё і мастацтва, дык можна дадаць яшчэ, што спалучэнне вясёлай і смутнай дудкі непадзельнае, яно ўвасабляе жахлівыя кантрасты неўладкаванага свету, які нагадвае тыповую для рамантычнага ўспрымання хімерычную карусель добра і зла, жыцця і смерці, весялосці і смутку. Адзіным выйсцем з гэтага зводнага круга паэту часта здаецца самаахвяраванне, ён гатовы памерці, знікнуць, абы народ пачуў, зразумеў, назваў праўдай яго заветнае слова.

¹ Багушэвіч Ф. Выбраныя творы. Мн., 1952. С. 29.

Сістэма маральна-этычных і эстэтычных каштоўнасцей, як яе разумее Багушэвіч і яго герой — беларускі мужык, знайшла найбольш поўнае выражэнне ў вершы «Ахвяра», які паводле жанру з'яўляецца тыповай для рамантыкаў малітвай-заклінаннем. Яна пачынаецца з парадаксальнай для свайго часу просьбы:

*Маліся, бабулька, да бога,
Каб я панам ніколі не быў...*

А далей ідзе патрыятычная споведзь ідэальнага героя, які просіць бога паслаць яму вышэйшыя чалавечыя здольнасці і пачуцці:

*Каб людзей прызнаваў за братоў,
А багатства сваё меў за іх,
Каб за край быў умерці гатоў,
Каб не прагнуў айчыны чужых¹.*

Багушэвічавы матывы падхапіў і развіў Янка Купала, ён давёў іх да маштабу нацыянальнага эпасу. Багушэвічавы гуманістычнае бачанне спалучалася ў Купалы з гераічным бачаннем Каліноўскага, а ўсё разам узыходзіла да Скарынавай духоўнай ахвяры, патрыятычнага слугавання Цяпінскага і пісьменшкаў-палемістаў.

У 1908 годзе Купала напісаў свой знамянальны твор «Ужо днее», дзе разгарнуў апафеоз уваскрашэння Беларусі, пераказаў рам штычную гісторыю яе пакут:

*З-пад гэтай хаціны на выдмах нязнаных
Ганялі, чаго не ззубіла, шукаць.
Глядзіце: во рукі і ногі у ранах,
А раны на сэрцы — каму ж іх паняць?!
Па грудях, каменнях хадзіла я босай,
Крывёю чырвонай дабрыла зямлю;
На шаты мае паглядалі з'укоса
І песню з насмешкай віталі маю!
З балотам мяшалі, пагардай плявалі
Усе тыя, што выраслі нават са мной!
З маім людам згінуць навек мне казалі,*

¹ Багушэвіч Ф. Выбраныя творы. С. 99.

Смерць і ўваскрашэнне Беларусі — вось цэнтральныя скразныя матывы нацыянальнай міфалогіі, ён пранізвае нашу літаратуру і зводзіць яе ў адзіны ланцуг народнага лёсу. Янка Купала назваў яго адвечнаю песняй.

Яшчэ да Багушэвіча і Купалы геніяльны казачнік Рэдкі падводзіў да гэтай праблемы. Працоўных людзей у яго казках вызвалілі ад пагібелі Музыка і Асілак. Музыка займеў тую чарадзейную сілу, пра якую марыў Багушэвіч, гэта сапраўдны чарадзей: «што захоча, то ён з сэрцам зробіць»¹. Зрабіў Музыка з мужычымі сэрцамі чуд: абудзіў здольнасць адчуваць пакуты, распаліў прагу шчасця, а з паноў зняў закліцце таямнічасці і выявіў, што паны — чэрці, злыдні. Абуджаныя Музыкам сяляне сустрэлі на дарогах жыцця Асілака, які адкрыў ім яшчэ адну ісціну, што «згодная грумада — бы адзін вялікі чалавек, вялікі багатыр, дужэйшы ўсіх багатыроў»². Асілак заклікаў мужыкоў амаль што словамі Каліноўскага «не грызціся паміж сабою, а ад ворагаў бараніцца гурбою»³.

Нязмерныя пакуты Багушэвіча былі абумоўлены тым, што ён не бачыў гэтых усенародных захадаў вакол уваскрашэння Беларусі. Яму бачылася, што таленавітыя беларусы не станавіліся ні Музыкамі, ні Асілакамі-змагарамі, а ператвараліся ў хмаркі, адрываліся ад зямлі і, гнаныя вятрамі жыцця, ападалі дажджом дзесьці на чужыя гоні. Ад адчаю паэта выратоўвала менавіта вера ў ідэалізаванага мужыка, узнятага да маральнага абсалюту. У вершы «Мая хата» Багушэвіч разгортвае і «нацыяналізуе» антэўскі міф, паказвае беларускага селяніна героем, які дужы сваёй сувяззю з роднаю зямлёю. Яго спакушаюць багатымі прымамі «у новую хату, на зямлю раджайну і дзеўку багату», але ён не паддаецца спакусам:

*Ды мне даражэйшы вугал гэты гнілы,
Камень пры дарозе, пясок ля магілы,
Як чужое поле, як дом мураваны! —
Не аддам за сурдут каптан свой падраны»⁴.*

¹ Сказкі. С. 3.

² Тамсама. С. 89.

³ Тамсама. С. 90.

⁴ Багушэвіч Ф. Выбраныя творы. С. 41.

Янка Купала і Якуб Колас прадоўжылі распрацоўку гэтага антэўскага матыву, але адкрылі, што ва ўмовах рэвалюцыйнага ўздыму ён дзейнічае супярэчліва і можа абясціць мужыка. Лявон Зяблік загавеў душою менавіта ад таго, што не здолеў адарвацца ад свайго гнязда, а Міхал з «Новай зямлі» пакутаваў, бо не мог адрачыся ад спрадвечнага жадання ўкараніцца ва ўласную зямлю Сымон Зяблік з «Раскіданага гнязда», Сам з паэмы «Сон на кургане», Незнаёмы з паэмы «На папасе», а найперш хіба — ваяка з верша «Перад вісельняй» перасілілі прыцяжэнне ўласнай зямлі і хаты, здолелі выйсці на прасцяг Бацькаўшчыны, каб ісці за ёю да чалавецтва і чалавечнасці. Не лёгка даўся ім гэты пошук. Страту роднага кута яны адчувалі трагічна, як гвалт з натуральнага права чалавека на сваё месца на зямлі, але ўрэшце ўсвядомілі веліч свайго ахвяры:

*А вы, ўпыры, вы, краваніўцы,
Мяне, сарваўшы з родных ніў,
Судзіць пасмелі, як убіўцу,
Хоць я ваякам толькі быў? (II, 54)*

Напружана гучыць апошняе слова героя верша «Перад вісельняй». Пра яго цяжка сказаць, ці ён селянін, ці рабочы, ці інтэлігент, бо гэта ідэалізаваны вобраз змагара, чалавека выключнага, натхнёнага, як Каліноўскі, святым духам праўды і свабоды:

*...Дзе ж кат?.. Гэй, шэльма, вешай лоўка!..
Не меў я волі, ні вугла..
Намыль з канца ў канец вярхоўку,
Каб лепей шыю абняла!
У наветры ногі затрасуцца,
Байца не стане аднаго,
Дый хоць званы й не адгукнуцца,
Не пахаваеце ўсяго!
Не ўмруць ніколі грозны клікі
На сонца захад і на ўсход:
Тут спіць ваяк, ваяк вялікі
За волю, долю і народ! (II, 56)*

Крытыкі часта лічаць вобразы змагароў у Янкі Купалы «няяснымі». Сапраўды, яны і называюцца ў яго загадкава — то

Незнаёмымі, то ваякамі, то сакалінай сям'ёю, то сынамі краю, родных межаў. Але ж гэтая няяснасць з'яўляецца паказчыкам рамантычнай ідэалізаванасці і праграмнасці іх зместу. Ідэал перастае быць ідэалам, як толькі становіцца зусім «ясным». Падвядзенне яснага (бо яно існуе) пад нясны (бо ўяўны) ідэал ляжыць у прыродзе прадбачання, прагназавання. А гэтым ахвотна займаецца рамантычная паэзія. Есць сэнс у тым, што Незнаёмы ў «Раскіданым гняздзе» кліча Сымона Зябліка ісці на «нясны» яшчэ сход «смока-ўпыра выганяць» і здабываць Бацькаўшчыну, а другі Незнаёмы, з паэмы «На папасе», спявае песню пра смерць і будучае ўваскрашэнне асілка Лявона. Праўда, гэтая песня больш «ясная», чым песня Сама са «Сну на кургане», дзе пясняр пытае толькі: «А калі ж к нам рыцар важны прыплыве Дунаем з княжнай?» — аднак і песня пра Лявона дастаткова ўмоўная, рамантычная, каб быць дэвізам, прадбачаннем, часткай нацыянальна-вызваленчай легенды:

*Ляжыць, дрэмле Лявон,
На грудзях вырас клён;
Калі ж вецер на свеце расходзіцца,
Шуміць шумна той клён:
Яшчэ ўстане Лявон —
Гэй, Лявоны у нас не пазводзяцца! (VI, 155)*

Знамянальна, што нясны заклік Незнаёмага з «Раскіданага гнязда» паўтарыў і памкнуўся здзяйсняць мужыцкі сын Сымон Зяблік, а песню Незнаёмага з паэмы «На папасе» запамнілі сяляне-падарожныя. Яны прызналі спевака сваім чалавекам і ўтаілі ад жандараў, ашукалі пагоню.

Для Купалы было пакутай і шчасцем навучыць мужыкоў печь недапетую гістарычную песню радзімы. Плебейскім і гуманістычным чуццём ён улавіў, што песня пра пакутную смерць і ўваскрашэнне Беларусі павінна пачынацца з адвечнага прадспеву пра заняволенне, крыўду і гора мужыка. Мужык-безземельнік запеў у яго, запеў так, як не пела ніводная сапраўдная мужыцкая песня (яна была гарманічная), запеў так, што яго спеву не змог і хіба не зможа пакласці на ноты ніводзін кампазітар. Гэта быў пераважна ўмоўны, рамантычны спеў, як умоўным, ідэалізаваным быў сам спявак:

*Я — багач, я — магнат! —
Усім рад, усім сьят!*

*Што мне пан, што мне кат?! —
Цэлы свет мне адкрыт!
Эй, дуж я да ўсяго —
На раллі, на лугу!
Толькі гора свайго
Я змагчы не магу!..
Толькі, як памру я,
Прападаю, як мыш,—
Няма хоць бы гнілля
На труну і на крыж... (I, 263—264)*

Песня Купалы — гэта не проста паэтычны жанр, гэта нейкі заклінальны твор, заповедзь духоўнага паяднання мужыка з песняром і са змагаром на рытуальным дзействе ўваскрашэння Беларусі. Яны ўсе трое папераменна спяваюць або прамаўляюць (гэта адно і тое ж): пясняр спявае, будзячы мужыка, змагар — клічучы ў дароіу, на сход, мужык — прачынаючыся і ідучы «куды йдуць вочы за крыўду плату адшукаць». Вялікі паход паяднаных крыўдай скіроўваецца да высокай мэты: «людзьмі звацца».

Паэту-вешчуну нават у касьбе чуўся пошчак бітвы, а ў ворыве бачыліся пошукі загубленай спадчыны, долі, сонца, сяўба ўяўлялася пашырэннем ідэй «свабоды, роўнасці і знання»:

*Наша зерне — нашы думкі —
Не загінуць свету,—
Бліснуць краскай непаблеклай
Вечных агняцветай. (III, 74)*

Дакастрычніцкая паэзія Купалы — гэта адна вялікая рамантычная паэма, паэма жадання, паэма асуджэння і прадказання, у якой мужык абуджаецца, братаецца з паэтам і змагаром ды ідзе спачатку ратаваць Бацькаўшчыну і змагацца за яе, весці яе ў сям'ю народаў, каб разам з ёю ачалавечвацца, станавіцца гістарычным суб'ектам.

У славурым вершы «Малаяя Беларусь» і ў 14-м раззеле паэмы «Яна і я», у паэме «На куццю» прадказванне гістарычнай будучыні становіцца самастойнаю задачай, маналог, прысвечаны Беларусі, перарастае ў апафеоз:

Паплыла, пацякла з светлай казкай жыцця

*Полям, лесам, гарой і далінаю...
З свойскіх кветак-пралесак — карона твая,
Ўся сама — ясная лебядзіная.
Зіхаціш і гусярскаю песняй звініш,
Узнімаеш мінуўшчыну даўную;
Час сягонняшні ўперад ісці не пыніш,
І глядзіш смела ў будучнасць тайную. (III, 142)*

Характэрна, што такі рамантычны, «няясны» Купала нідзе не паказаў ні песняра, ні змагара чыстым інтэлігентам. У паэме «Курган» — гэта непадкупны патрыярхальны старац, у гаэме «Яна і я» — ідэалізаваны, інтэлігентны земляроб, у «На папасе» — прафесійны рэвалюцыянер-падпольшчык. У апошнім творы наглядна відаць зліццё ў адным вобразе спевака і ваякі за волю. Гэта важна як рамантычны тып ідэалізаванага абагульнення.

Павучальна параўнаць купалаўскае тыпова рамантычнае ўвасабленне з коласаўскім. Рэаліст Колас не спалучыў у адным вобразе паэта з рэвалюцыянерам. Яго Сымон-музыка марыць пра тое, каб стаць прафесійным мастаком — значыць, інтэлігентам,— і гэта было жыццёва. Калі і думае Сымонка вярнуцца дамоў, дык для таго, каб паказаць бацькам зароблення грошы і пераканаць іх, што адарванасць ад мужыцкай хаты азначае не смерць, а вызваленне. Праўда, і рэаліст паводле таленту Якуб Колас, будучы мастаком нацыянальным, адчуваў патрэбу рамантычнага ўвасаблення жыцця, зрушанага рэвалюцыяй, ахопленага чаканнем новага. У паэме пра музыку ён звярнуўся да рамантычных алегорый, а потым пісаў і іншыя рамантызаваныя казкі жыцця.

Максім Багдановіч, прынцыповы прыхільнік гарманічнага спалучэння пачуцця і думкі, натхнення і працы ў мастацтве, таксама паддаваўся рамантычным крайнасцям.

У «Слуцкіх ткачыхах» ён малое творчы акт як эмацыянальны, амаль падсвядомы жэст: «і тчэ, забыўшыся, рука заміж персідскага узора цвяток радзімы васілька». Ткачыха, прыгонная сялянка, узятая «ў панскі двор дзеля красы», адарваная «ад родных ніў, ад роднай хаты», упадае ў стан творчага самазабыцця, паддаўшыся ўспамінам пра тое роднае, ад якога яе адарвалі паны. Атрымліваецца, што антэўская сувязь з зямлёй, з роднаю нівай спарадзіла творчую энергію ткачыхі. Як пагадзіць гэта з купалаўскімі і коласаўскімі творамі, у якіх герой мусіў адолець прыцяжэнне зямлі і хаты, каб выйсці на прасцяг радзімы і чалавецтва?

Натуральна. Там герой адольваў перад усім уладу ўласнай зямлі і хаты, а тут ён паддаецца ўладзе родных ніў. Ткачыха прыгадала васілёк, а не дажынкавы сноп ці каласок. Дажынкавыя атрыбуты былі б больш натуральнымі, а сітуацыя — больш рэальнай, але менавіта жыццёвая карысць зацяміла б сам вобраз. Васілёк нагадвае тут казачны прадмет, нацыянальны амулет, таямнічы абуджальнік натхнення. У гэтым вобразе спалучаюцца ўсе тры вядучыя ідэі вызваленчага руху тагачаснай Беларусі: сацыяльная, нацыянальная і эстэтычная свабода. Вось чаго дасягае ў рамантычным самазабыцці ткаля-беларуска.

Шукаючы мастацкіх сродкаў для ўвасаблення легенды пра смерць і абуджэнне Беларусі, Багдановіч дайшоў слядамі рамантыкаў да ўсходняй экзотыкі («Сярод пяскоў егіпецкай зямлі»), да скарбніцы фальклорнай варажбітна-заклінальнай фантастыкі («Ты не згаснеш, ясная зараначка»), апакрыфічных цудаў («Апокрыф»), да філасофіі прыгодніцтва і бадзяжніцтва («Эмігрантская песня»). Пакутлівае чаканне прыходу нацыянальных герояў ён выказаў трагедыйна-рамантычнымі сюжэтамі «Песні пра князя Ізяслава Полацкага», верша «Як Базыль у паходзе канаў», паэмы «Страцім-лебедзь». Апошняя перастварае разважлівую касмаганічную легенду пра патоп і лёсы птахаў у рамантычную гіпербалу пра звод гераічнага племя на зямлі беларусаў.

Нацыянальна-вызваленчыя сюжэты, матывы і вобразы, што ствараліся рамантычнаю літаратурай, былі, як мы бачылі, дастаткова шматзначнымі або «няяснымі», каб іх можна было свабодна тлумачыць і развіваць, паглыбляючы разуменне ідэалу. Грамадскі рух захопліваў мастацкія вобразы-сімвалы ў сваю арбіту і даваў ім свае тлумачэнні, запаўняў падтэкст ідэалагічнымі наяўнасцямі. Сэнсавыя ўмоўнасці пры гэтым зацвердзвалі, вобразы ператвараліся ў лозунгі, у праграмныя прынцыпы і дактрыны. Гэтая канкрэтызацыя ўспрымання часта прыводзіла да расшчаплення вобраза на дзве інтэрпрэтацыйныя ідэалагічныя адзінкі.

Вялікую актыўнасць у ідэалагічным захопе і дэфармацыі мастацкіх рамантычных вобразаў і сюжэтаў праявілі дробнабуржуазныя палітычныя групы, для якіх ідэі былі заўсёды прадметам культуры. Дагматызуючы рамантычныя вобразы, яны прымушалі іх абслугоўваць свае ідэалагічныя прыдумкі накшталт міфу пра асаблівую безбуржуазную, сялянскую, працоўную і бязгрэшную нацыю — беларусаў. Нацыя гэтая нікога нібыта не эксплуатавала, толькі сама вякамі пакутвала ад чужынцаў. Да лжэісціны пра бяскласавасць беларусаў прымкнула яшчэ некалькі «тэорый», сярод іх так званая волата-

крыўская тэорыя, якая абвяшчала беларусаў нашчадкамі вядомых калісьці Пталамею «велетаў», гэта значыць волатаў (слова «волат» захавалася толькі ў беларускай мове, і на гэтай зыбкай падставе ўсёй нацыі прыпісвалася асаблівая першаславянская сіла і чысціня). Рамантычныя вобразы Музыкі, Песняра, Асілка і Змагара, ваякі за «волю, праўду і народ», вобраз Беларусі-пакутніцы таксама сталі для дробнабуржуазных ідэолагаў матэрыялам, з якога канструяваўся міф пра інтэлігенцыю як адзінага творцу ідэй і духоўнага кіраўніка вызваленчага руху. Усё гэта адпавядала класавым інтарэсам буржуазіі, якая хацела скіраваць сілы вызвалення ў нацыяналістычнае рэчышча. Некаторыя з адзначаных ілюзій падзялялі і дробнабуржуазныя рэвалюцыянеры, народныя інтэлігенты. Яны, не будучы эксплуататарамі, мелі значны маральны ўплыў на масы, таму становіліся небяспечнымі носьбітамі нацыяналістычных забабонаў.

Але ці вінавата рамантычная літаратура ў ідэалістычных дэфармацыях і палітычных прыгодах яе вобразаў? Бясспрэчна, не. Нацыянальна-вызваленчая легенда, якую стваралі мастакі, была ў грэнце народнай, а яе вобразнае ўвасабленне дастаткова шырокім, гуманістычна ёмістым, каб быць сродкам здаровага выхавання мас. У гэтай вобразнасці свабодна чэрпала ідэі і знаходзіла сваё прызнанне рэвалюцыйна-дэмакратычная, нават пралетарская думка. Напрыклад, праблема героя і масы ў паэмах «Магіла льва», «Сон на кургане», «На папасе», «Сказ пра Вяля» і іншых вырашалася так, што сюжэты, канфлікты і вобразы гэтых твораў можна было чытаць як мастацкае пацверджанне вучэння гістарычнага матэрыялізму пра згубнасць адрыву героя ад масы і пра яго віну і адказнасць за такі адрыў. Вершы Купалы «Там», «Выйдзі», «Меладая Беларусь», апавяданне Цёткі «Прысяга над крывазаімі разораі», яе «Хрэст на свабоду», Чарота «Босыя на вогнішчы», «Уяўленне» Жылкі, паэма «Нарач» Танка давалі падставу ўспрымаць іх як гімны еднасці сацыяльных і нацыянальных задач у рэвалюцыі, устаўленне рэвалюцыйнага саюзу працоўных Беларусі і Расіі, саюзу вясковай беднаты, рабочых і салдат у барацьбе за свабоду. Прыклады можна памнажаць. Але і з гэтых дастаткова ясна відаць, што мастацкія вобразы рамантычнай паэзіі надзелены ідэйна-эстэтычнаю шырынёй, яны даюць штуршок і свабоду ўяўленню, накіроўваюць думку на ідэалы сацыяльнай і нацыянальнай свабоды і справядлівасці.

Каб аддаць належнае стваральнікам беларускай нацыянальна-вызваленчай легенды, нельга забываць, што яны тварылі яе, знаходзячыся ў сферы ўздзеяння неарамантычных плыняў польскай і рускай літаратур, якімі былі больш складана супярэчлівымі, чым стары рамантызм.

Даследчыкі польскага неарамантызму сцвярджаюць, ішо левыя плыні гэтага кірунку дайшлі да прызнання ўзаемасувязі паміж нацыянальным і сацыяльным вызваленнем, нават прызналі абумоўленасць нацыянальнай праблемы праблемай сацыяльнай¹, але ў той жа час неарамантызм неверагодна ўскладніў і нават забытаў сімволіку, даводзячы яе да містычных туманнасцей. Напрыклад, стары рамантызм успрымаў сувязь чалавека з міфічным Хрыстом, як сувязь патрыёта з народамі, гэта былі для яго тоесныя пакутуючыя і ўваскрашаючыя постаці, а неарамантыкі нярэдка станавіліся паміж Хрыстом і Люцыферам, некаторыя з іх бачылі ў апошнім трагічна ўцягнутую ў працэсы абнаўлення свету тую ж самую сусветную волю тварэння. Акрамя чорнага крыжа пакуты і белага — уваскрашэння, неарамантыкі ўвялі ў святomasць блакітны крыж — сімвал повязі неба з зямлёю і вечнага касмічнага абнаўлення.

Беларускія рэвалюцыйныя рамантыкі няблага арыентаваліся ў супярэчлівасцях польскага неарамантызму, бо схіляліся да яго левых тэндэнцый, пра што можа сведчыць хоць бы пераклічка сімвалічных вобразаў *Młodej Polski* і Маладой Беларусі. Апошні знаменаваў прыліў маладой крыві ў шэрагі вызваленчага руху, актывізацыю прагрэсіўнай беларускай інтэлігенцыі, увасабляў маладосць і хараство ідэалу адроджанай Беларусі. Шырока распрацаваная ў гэтую пару вызваленчая легенда ўваходзіць у ідэйна-вобразнае ядро беларускай літаратуры, яе матывы і сімвалы складаюць містэрыю адраджэння забытай нацыі, заняўдбанай гісторыяй.

У сюжэт патрыятычнай легенды кладуцца лепшыя творы Я. Купалы, Я. Коласа, М. Багдановіча, М. Гарэцкага і многіх іншых выдатных пісьменнікаў. Легенда ствараецца шляхам пераасэнсавання біблейска-евангельскай і фальклорна-язычніцкай сюжэтыкі і сімвалікі, у прыватнасці матыў аб нявінных пакутах, смерці і аплакванні Хрыста і адпаведна — асенне-зімовым засынанні прыроды, а потым — нараджэнні, уваскрашэнні Хрыста і адпаведна — вясновым абуджэнні прыроды. Да гэтага ланцуга прыбаўляліся складаныя паралелі і антыномы святла і цемры, дня і ночы, цішы і буры, сонца і месяца, явы і сну, коласа і васілька, жабрачай торбы і сякеры і многія іншыя.

¹ Krzyżanowski J. Neoromantyzm polski. Warszawa-Kraków. 1964

Купалы сны нязводныя



Заўважана, што у часы, калі згушчаюцца хмары на небе гісторыі, чалавечая думка любіць шукаць ідэальных мадэляў быцця пад курганамі. Навукова-тэхнічная рэвалюцыя абудзіла на Захадзе трывогу за лёс прыроды і сістэмы духоўных каштоўнасцей, без якое чалавек асуджаны на самазнішчэнне. Нават у нас, хоць грамадская жыццядзейнасць працякае ўвогуле згодна, паўстала праблема фізікаў і лірыкаў, як атожылак агульнай праблемы выхавання ўсебакова і гарманічна развітай асобы чалавека.

Дыскусіі даказалі неабходнасць сталай гуманістычнай чуйнасці, кантролю над шляхамі і формамі навукова-тэхнічнага прагрэсу. Узвысілася роля маральна-эстэтычных каштоўнасцей як адвечнага рэгулятара адносін чалавека з прыродай і з чалавецтвам. Спалахі тэрмаядзернага супрацьстаяння высветлілі постаці вялікіх заступнікаў — мастакоў і мысліцеляў, якія адарылі чалавецтва не толькі практычным розумам, але і сумленнем. Для беларусаў постаццю такога тыпу з'яўляецца Янка Купала. Стаўшы бронзавым манументам, ён і сёння застаецца ідэалам вечна жывога паэта-змагаара, духоўнага важака народа, вартавога спадчыны. І не дзіва, што сёння маладым паэтам сняцца Купалавы сны, ажывае тута па тым чудаўным яднанні таленту з народам, якое мае сілу адраджаць, весці ў несмяротнасць. Купалавы нашчадкі, яго пераемнікі шчыра дзеляцца з бацькам беларускага слова цяжарам творчай місіі. Шчыmlіва выказаў гэта ў вершы «Творчасць» П. Панчанка:

*Працуем, а нас не чытаюць амаль,
Жартуем, а людзям чамусьці не смешна...
Спакойны і мудры, глядзіць ён удаль,
Усё перад ім: гэты сад і бязмежнасць.
Крычаў і маліўся, стагнаў і спяваў,
Каб кроў мужыка не лілася на росы;
Ён сонца выворваў,
З магілы ўставаў,
Каб толькі ўбачыць у шчасці народ свой¹.*

Янка Купала дае прыклад подзвігу, ён народны бард, паэт-прарок, які словам-клічам будзіў і выводзіў народ свой з краіны забыцця і мадзення ў краіну свабоды, асвятчаў святлом праўды і надзеі шляхі і мэты вызвалення. Геній Купалы прыняў ад папярэднікаў дэмакратычную мадэль патрыятызму і напоўніў яе живою вадой адвечных духоўных каштоўнасцей народа. Купалаўскі дэвіз «людзьмі звацца» геніяльна ўвасабляе не толькі аднасць сацыяльнага і нацыянальнага, але і неад'емнасць духоўнага ў праграме гістарычнага аднаўлення. Адраджэнне ў творах Купалы мае велічны сэнс, гэта не толькі сацыяльная роўнасць, нацыянальная свабода і дзяржаўная незалежнасць, але і вызваленне прыгнечаных ад духоўнага рабскага сну, збавенне асобы чалавека ад цемры, бездухоўнасці, адраджэнне чалавечай годнасці шляхам далучэння да скарбніцы народных і агульначалавечых каштоўнасцей — свабоды, праўды, добра, характава.

Купалава думка невыпадкова жывіцца паданнямі роднай стараны і старадаўнімі легендамі Індыі, прароцтвамі польскіх рамантыкаў і падзвіжніцтвам рускай рэвалюцыйнай дэмакратыі, маральнымі заветаў Талстога, поклічамі Горкага. Купала лічыў беларускае адраджэнне адной з праяў сусветнага прагрэсу, актам абуджэння занябаных гісторыяй плямён і народаў. Ён адчуваў вызваленчы рух як узлёт да сонца ідэалу, бачыў яго непаўторным і сусветна заканамерным. Магутнае творчае ўяўленне дазваляе Купалу вылучаць і яднаць, знаходзіць каштоўнасці, блізкае ў далёкім. Легенда са старажытнай кнігі індусаў Махабхараты пра паляўнічага і пару галубкоў прачытана Купалам як сусветны трагічны канфлікт паміж людзьмі духу і бездухоўнасці, прапаведнікамі чыстай любові і рабамі зямной карысці. Фактычна гэта міф аб прабуджаным сумленні чалавецтва. Купалу ўразіла, што такая дзіўная гісторыя кахання

¹ Панчанка П. Крык сойкі. Мн., 1976. С. 27.

і вернасці мацней за смерць, гісторыя пра перамогу любові над жорсткасцю магла ўзнікнуць тысячы гадоў таму назад, і яна падобна да беларускіх балад, дзе каханне — таксама праява высокай духоўнасці, уступае ў канфлікт з карыслівай зайздасцю, злою воляй людзей без сэрца і сумлення. Купала і раней ужо асэнсоўваў гэты канфлікт, пераказваючы жывыя паданні роднага краю ў паэмах «Зімою», «Нікому», «Адплата кахання». Калі ж пісаў ён сваю баладу па матывах індыйскага эпаса, у інтэлігенцкіх кругах Расіі дэбатаваўся вядомы афарызм Рэдзьярда Кіплінга: «Захад ёсць Захад, а Усход ёсць Усход, і разам ім не бываць». Відаць, невыпадкова твор Купалы аказаўся палемічным сцверджаннем агульначалавечай прыроды духоўных каштоўнасцей, прынцыповай еднасці чалавецтва пры ўсёй адрознасці нацыянальных і індывідуальных форм чалавечага жыцця.

А возьмем гусяра з паэмы «Курган», прататыпамі яго маглі быць кароль-музыка з «Ліліі Венеды» Славацкага, які не згадзіўся зайграць на пацеху ворагам, што забралі яго краіну, а прыняў смерць, падаючы прыклад свабодалюбства падданым. І Вайдэлота з паэмы А. Міцкевіча «Конрад Валенрод» нагадвае Купалавых гусяра, прарока, званага, але толькі нагадвае. Вобразы паэта ў Купалы з'яўляюцца глыбока нацыянальнымі, пераклікаючыся ў нечым агульным з роднаснымі тыпамі сусветнай літаратуры, яны становяцца апазіцыйнымі да тых граняў ідэі, якія не адпавядаюць роднаму канону святасцей. Прыхільна прыняўшы думку Міцкевіча, што народная песня — магутны сродак патрыятычнага гуртавання і арыентацыі чалавека, Купала не падтрымаў ідэі валенрадызму, якая апраўдвала ўжыванне здрады, падману ў барацьбе слабейшых з дужэйшымі, паняволеных з захопнікамі. Падманная тактыка ў беларускім вызваленчым руху практычна не ўжывалася, бо ён не меў сваёй арыстакратыі, якая магла б закараняцца ў варожы стан, толькі асобныя згоднікі, перакульшчыкі з буржуазнага нацыяналістычнага асяроддзя маглі прыкрывацца валенрадызмам, фліртуючы то з кайзерам, то з Пілсудскім, то з Гітлерам. Купала адказваў на такія залёты палітычнаю сатырай («Беларускія сыны», «Пяць сенатараў», «Адшчапенцам (заходнім)»).

Свет ідэалу, які стварыў Купала ў сваёй душы, злучыўшы лёс і талент з вызваленчым рухам народа, — свет высакародны, дзівосны, цудоўны свет, у якім, нібы ў чароўнай казцы, неба злучаецца з зямлёй, мінулае з будучым, дабро адольвае зло, характэрна — агіднасць, а трагізм прасвятляецца несмяротнасцю.

Купала не проста прадоўжыў вызваленчую вобраза-творчасць беларусаў, ён завяршыў яе; замкнуў у адзіны круг, у ядры якога тры матывы: сказ адвечных пакут, смерці і адраджэння мужыка, легенда трагічнага лёсу песняра, званара, прарока, якія разам з мужыком ідуць цярновым шляхам смерці і ўваскрашэння, урэшце, міф пра нараджэнне і метамарфозы Беларусі, у якім салярныя язычніцкія і гуманістычныя хрысціянскія міфы напоўнены ўсё тою ж творчаю адраджальнаю воляй жыцця, стваральнага духу.

Да феномену Купалавай творчасці цягнуцца сёння і літаратуразнаўцы, яны вывучаюць яе сучаснымі прыёмамі ў розных аспектах і на розных узроўнях. Метад параўнання дзейнічае па гарызанталях і па вертыкалях: традыцыйна даследаваныя сувязі з рускай і ўкраінскай літаратурамі дапаўняюцца сувязямі з польскай і еўрапейскай паэзіяй і сучаснаю эстэтыкай, творчасць Купалы ўводзіцца ў канцэпцыю паскоранага развіцця беларускай літаратуры. Апошнім часам яна даследуецца ў аспекце паэтычнай міфатворчасці, правяраюцца і пераасэнсоўваюцца ідэі, што ўзніклі на трасе фальклор — літаратура — фальклор. Чытаючы працы вучоных, радуешся поспехам, але адчуваеш і пэўную заклапочанасць: досыць часта праглядае там правінцыяльная даверлівасць, гатоўнасць ледзь не ўсе скарбы роднай літаратуры прапусціць цераз калібровачны шатрак і падагнаць пад рубрыкі прызнаных ці модных канцэпцый. Бяда ў тым, што маладая літаратура наогул лёгка паддаецца розным пластычным аперацыям.

Добра, калі стараннямі вучоных нацыянальная літаратура ўключаецца ў еўрапейскі і сусветны кантэкст, глыбей адчувае свае вытокі, але каб уключэнне ў кантэкст стала нефармальным, неабходна паказаць і даказаць, што наша літаратура заслугоўвае гэтага сваёй творчаю арыгінальнасцю. Думаецца, нам, крытыкам, варта рабіць сваю работу не так пахопліва, памятаючы, што ніякі твор не ўвайшоў яшчэ ў скарбніцу чалавечага духу па адной толькі рэкамендацыі зычлівых крытыкаў. Нашы працы становяцца чагосьці вартымі толькі дзякуючы зычлівасці чытачоў. Гуманітарная ідэя датычыць усіх, і ўсім яна павінна служыць таксама як і мастацкі твор, з якога яна вырастае.

Купалазнаўчыя эцюды, якія падаюцца ніжэй, не ставяць задачы ацэньваць папярэднікаў, дыскусіраваць з імі, хоць чытач знойдзе ім месца ў кантэксце сучаснага купалазнаўства і прыгадае шэраг прац

папярэднікаў¹. Мая задача — не акадэмічная сістэматызацыя. Мне хацелася б прапанаваць чытачам свой спосаб сістэмна-канцэптуальнага прачытання Купалавай паэзіі і выкласці справу так папулярна, каб і воку, не ўзброенаму вучонаю лупай, адкрылася Купалава вострадыялектычнае бачанне свету, дзівосная духоўнасць яго паэзіі, яе еўрапейскі кантэкст і арганічная беларускасць, патрыятызм і гуманістычны дух яго вызваленчых міфаў, неба яго ідэалаў, патрасаючая сіла вобразатворчасці і вышыня духу.

Ёсць два спосабы ўспрымання творчасці мастака: адзін — гэта простае, адкрытае, пазбаўленае прадужытасці і гатовых сустрэчных пытанняў прачытванне твора за твора з натуральнай патрэбай ужыцця ў падтэкст, зрадніца з ідэяй і перажыццэ эстэтычную прыгоду, калі чалавек забывае пра існаванне нейкіх мастацкіх сродкаў, прыёмаў, канцэпцый, а другі спосаб — гэта чытанне мэтавае, чытанне прыцэльнае, выбарнае і збіральнае, яно ставіць мэтай не проста перажыццэ інтэлектуальную ці эстэтычную прыгоду, а яшчэ і вытлумачыць, адкрыць самому сабе ды падзяліцца з іншымі, у чым маральна-эстэтычная каштоўнасць, філасофская ці ідэалагічная змястоўнасць такіх перажыванняў. Вытлумачэнне звычайна прымае форму каментарыя да прачытаных твораў, які пры ўмове грамадскай значнасці мэты, добрага густу і аб'ектыўнай сістэмнасці падыходу можа выліцца ў нарыс або эсэ ці эцюд, з якіх сама сабою складзецца панарама. Мне хочацца карыстацца абодвума спосабамі.

Вобраз

Прыступаючы да разгляду Купалавай паэзіі на ўзроўні вобраза-персанажа ці скразнога вобраза лірычнай паэзіі, не лішне будзе прыгадаць, што такое вобраз.

Тэрмін гэты ў эстэтыцы мнагазначны, ён азначае і агульную панараму жыцця, якую стварае мастацтва або мастак, і асобны твор ці вобраз-персанаж, а ў паэзіі яшчэ суб'ект лірычнага выказвання і троп, мікравобраз, элемент паэтычнай мовы — эпітэт, параўнанне, алегорыя, метафара, сімвал. У Янкі Купалы вобразы ўсіх трох узроўняў

¹ Лойка А. Беларуская паэзія пачатку ХХ стагоддзя. Мн., 1972; Бярозкін Р. Звенні. Мн., 1976; Каваленка В. Міфа-паэтычныя матывы ў беларускай літаратуры. Мн., 1981; і інш.

самабытныя, цэласныя, яны ўтвараюць складаную сістэму, якая ўзнікла ў выключных сацыяльна-псіхалагічных абставінах і абумоўлена аб'ектыўнымі заканамернасцямі развіцця грамадства, станам яго эканамічнага базісу і ўзроўнем яго свядомасці, асабліва мастацкай культуры, а таксама суб'ектыўнай якасцю творчага дару, талентам беларускага нацыянальнага песняра, яго паэтычнай асабовасцю, характарам і светаўспрыманням. Сістэма вобразаў у паэта залежыць ад вобразна-паэтычнай канвенцыі, якая складалася ў яго на радзіме як сродак зносін паміж светам паэзіі і густамі чытача. Каб стаць наватарам, мастак павінен ведаць традыцыйныя сродкі, пры дапамозе якіх яго папярэднікі абуджалі перажыванні суайчыннікаў.

Агульны вобраз свету ў творах Я. Купалы характарызуецца маштабнасцю ахопу і рамантычным дыяпазінам эмацыянальнага ўспрымання: тут разгортваецца бясконцы, па-філасофску спасцігаемы сусвет, космас, неба, сонца, месяц, зоры і зямля ў бязмежжы апраметнай і чалавецтва на зямлі, сям'я незлічоных народаў, іх мінулае, сучаснае і будучае, а ўрэшце — чалавек, асоба, надзеленая сэрцам, душою і воляй, прагай свабоды і шчасця. Названыя аб'екты і іх вобразы не застыглыя, сістэма свету ў Купалы дынамічная, напружаная, зменлівая, тут «Сышліся два светы на сцезцы адной // І ўдарылі ў спрэчку яны між сабой»¹. Па законах барацьбы супярэчнасцей мяняюцца месцамі аб'екты і велічыні, абнаўляецца сузалежнасць рэчаў і з'яў: чалавек, напрыклад, бывае то царом, то нявольнікам, то змагаром, то небакапціцелем, істотай дробнай, марнай, пакутуючай, нават нікчэмнай, нават агіднай, але «ўсясільнай рукою тварэння» яму наканавана стаць «найвышэй ад усякага стварэння пад сонцам» (VII, 181).

Чалавек закліканы ўдасканальваць свет, вызваляць і вызваляцца. На жаль, цёмныя сілы нябыту ставяць на яго шляху перашкоды: «Дзе жыць, дзе тварыць жыццё новае трэба, — // Там сыплюць магілы, там — смерць, пахароны!» (III, 318). Разарваць гэты фатальны круг наканавання — вось заповітная мара і сэнс жыцця паэта, Стваральнік праўдзівага вобраза свету, мастак натуральна становіцца і яго гнасеалагічным уладаром, паэтычнае пазнанне і асваенне свету часта паказваецца ў творчасці Купалы як гераічнае адзінаборства святла, розуму і добра з цёмнаю апраметнай, хаосам зла, змрочнаю сілай духоўнага ўціску,

¹ Купала Я. Збор твораў: У 7 т. М., 1972—1976. Т. 3. С. 73. Далей цытаты, акрамя агавораных, па гэтым выданні, том і старонка ў дужках

фанатызму, аблуды: «Дух мой свабодна з вашых цянёгаў // Выйсці здалее к яснасці божай...» (III, 57).

Філасофскай аксіёме пра бязмежнасць свету ў Купалы адпавядае такі ж вобраз бясконцага пазнання: «Мае свет неадкрытыя сілы, // Што людское ўсёзнанне прайшлі, // Гэтых сіл не пазнаць да магілы // Табе, думнаму цару зямлі» (III, 149). Прынцыповай бязмежнасці свету, як бачна, супрацьстаіць у Купалы пазнавальная амбіцыя індывіда. Паэт сунімае «думнага цара зямлі», заяўляючы, што неадкрытых сіл сусвету ён не здолее пазнаць, бо індывідуальнае пазнанне абмежавана смяротнасцю суб'екта (магілай). Праўда, ёсць жа яшчэ пазнанне ўсечалавечае, яно можа выступаць як нацыянальная свядомасць, грамадская свядомасць, глабальная свядомасць. Такая свядомасць у прынцыпе можа ахапіць «нераскрытыя сілы» свету, хоць працэс гэты будзе трываць вечнасць, г. зн. — ніводзін, нават самы думны і мудры навуковец по дасягне завяршэння пазнавальнага працэсу. Дачакаецца хіба толькі ў сваім уяўленні, выдаючы, як, напрыклад, Гегель, уласную філасофскую канцэпцыю за канчатковы вобраз свету, яго разгаданую ідэю. Купала не дапускае сумненняў у пазнавальнай сіле грамадскай свядомасці і волі, ад імя авангарда вызваленчага руху ён заяўляе: «Свет паклічам мёртва-сонны // Аж да сонца, аж да сонца!» (IV, 100). Інтэлектуальным аптымізмам напоўнены творы Купалы савецкага часу, паэт выступае там як свабодны мысліцель і дзеяч, далучаны да навуковага матэрыялістычнага светаразумення, удзельнік усенароднай творчасці па абнаўленню жыцця.

У гады маладосці, калі толькі разгараўся вызваленчы рух на Беларусі, Купала імкнуўся стварыць такі вобраз грамадства, які б сваёй балюча напружанай праўдай абуджаў у сэрцах людзей святую крыўду, узнімаў на змаганне за справядлівасць. Адзначаная канцэпцыя вобраза грамадства родніць творчасць Купалы з паэзіяй Міцкевіча, Славацкага, Шаўчэнкі, Някрасава. Абставіны трох рускіх рэвалюцый, пад уплывам якіх складвалася грамадскае жыццё народных мас Расійскай імперыі і развівалася творчасць самога Купалы, прывялі да ўзбагачэння Купалавага вобраза гісторыі. Ужо ў лірычных вершах перыяду рэвалюцыі 1905 г. гістарычнае быццё напаўняецца кантрастамі, падаецца ў дынаміцы супярэчнасцей, у руху цераз адмаўленні. Вершы дыхаюць пафасам буджэння народа з мёртвага сну, закліку да гуртавання: «До спаць! Паўстаньце грамадою // І йдзіце ім там памагаць, // Паўстаньце крэпасцю такою, // Каб вораг вас не змог зламаць» (1,86). У перыяд рэакцыі інертнасць адсталай сялянскай масы здаецца паэту невыноснай, агіднай,

нібы свет увогуле асуджаны на вечнае гістарычнае гібенне і небышчэ: «Бяссільна народ свой пытаю, // Абняўшы пахілены крыж: // — За што ты ад краю да краю // Магілай жывою ляжыш?» (III, 120).

Але іскры надзеі ажываюць, прага свабоды гуртуе людзей, уздымае на гістарычнае дзеянне. Вобраз згуртаванай і акрылёнай парывам да свабоды і справядлівасці масы становіцца ў Купалы аб'ектам рамантычнай ідэалізацыі. Увесь свет абляцеў створаны ім вобраз масы народнай у вялікім шматмільённым шэці: «А хто там ідзе?..»

У савецкі час Купала стварае прывабны вобраз новага свету, што паўстае на руінах старога, як сацыялістычнае адмаўленне ўласніцтва, класавага, нацыянальнага, рэлігійнага ўціску і сцверджанне сацыяльнай роўнасці, братэрства людзей і народаў: «З Масквы, з Крамля хадою ўдумнай, // Усенароднай, чалавечай // Праз поле, поплавы, буруны // Ідзе, таварышы, камуна // На свеце шчасце ўвекавечыць!» (IV, 359). У новым свеце сацыялізма належнае месца заняла Беларусь («Безназоўнае», «Летапіснае», «Горад Барысаў» і інш.). Законам жыцця новага свету з'яўляецца права працы («Дыктатура працы»), вызваленая творчая сіла народа пераўтварае прыроду і ўладкоўвае грамадства на аснове розуму і характа («Над ракою Арэсай», Ляўкоўскі цыкл вершаў, цыкл «На заходнебеларускія матывы» і інш.). Напад гітлераўскай Германіі на СССР у 1941 годзе Купала ўспрымаў як шалёны выбух агрэсіўнасці, закладзенай у самой прыродзе аджываючага ўласніцкага свету, паэт заклікаў беларускі народ аб'яднацца з прагрэсіўнымі сіламі свету і знішчыць фашызм, вярнуць гісторыю на шляхі прагрэсу («Беларускім партызанам», «Зноў будзем шчасце мець і волю»).

Маштабнасць вобраза свету ў Купалы сведчыць пра філасафічнасць і грамадзянскую заглыбленасць яго паэтычнага мыслення.

Цэласнай і багатай з'яўляецца ў Купалы і сістэма вобразаў-персанажаў. Ужо раннія паэмы даюць нам серыю вобразаў беларускіх жанчын, пераважна сялянскіх часоў памятнага ў народзе прыгону. Іх лёсы ўплецены ў трагічныя калізіі кахання, якое вабіць шчасцем, а прыносіць пакуты, ад якіх збаўляе толькі смерць, — Ганна з паэмы «Зімою», Алена з — «Нікому», Зося Лаўчынская з — «Адплаты кахання». Прычына жыццёвых трагедый — нялюдскасць уласніцкага грамадства, падзеленага на замкнёныя і варажыя саслоўныя пласты. Трагічнымі развязкамі любоўных калізій паэт даводзіў, што ва ўмовах панавання саслоўных прывілеяў і забабонаў людзям недасягальна нават ціхае сямейнае шчасце. Трагічныя героі яго паэм выносілі гуманістычны прысуд уласніцкаму свету, яго цёмным забабонам. У паэмах фальклорна-рамантычных Купала

шукае выйсця з трагічных калізій, стварае галерэю вобразаў гераічных. Гэта непадкупны і бясстрашны праўдамоўца-гусліяр, які горда выбраў смерць ад рукі ўсясьлянага князя, але не стаў яму ўслужоўцаць вясёлымі песнямі, калі яго народ, прыгонныя браты, пакутаваў і гінуў у паняверцы («Курган»), поўная жаночай гордасці і пачуцця чалавечай годнасці ўкраінская вясковая прыгажуня Бандароўна, што не згадзілася з панам Патоцкім «піць-гуляці—ночкі каратаці», а выбрала смерць, якая стала пазыўным клічам да паўстання, адплаты, урэшце — гэта вясковы асілак Машэка, які пад цяжарам любоўнай драмы стаў мсціўцам-разбойнікам, помсціў саперніку-баярыну і ў помслівасці страціў чалавечую сутнасць, вырадзіўся ў разбойніка, чыю смерць з палёгкай сустрэлі ў народзе, нават даравалі віну Натальцы, якая ў свой час яму здрадзіла, а цяпер адкупіла здраду забойствам («Магіла льва»), урэшце, гэта вобраз князя-патрыёта (паэма «На куццю»), якога ўздымае над саслоўным эгаізмам любоў да радзімы.

Вобразы камунараў з паэмы «Над ракою Арэсай» раскрываюць ідэю грамадзянскага росту асобы, далучанай да рэвалюцыйнага руху на Беларусі, іх біяграфіі становяцца светлымі старонкамі гісторыі народа, яго барацьбы за сацыяльнае і нацыянальнае вызваленне.

Персанажы Купалавых драм і паэм у сукупнасці адлюстроўваюць нацыянальны характар беларуса ў яго гістарычным руху. Так вобразы Лявона, Марылі і Зосі Зяблікаў з драмы «Раскіданае гняздо» ўвасабляюць слабасці патрыярхальнага сялянства з яго верай у існаванне сусветнае справядлівасці. Крах гэтых ілюзій прыводзіць да трагічных патрасенняў — самагубства (Лявон), псіхічны крызіс (Зося), адчайнае апусканне на сацыяльнае дно, жабрацтва (Марыля). Сімвалічным абагульненнем таго ж сацыяльнага тыпу з'яўляецца вобраз мужыка з «Адвечнай песні»: народжаны для шчасця, ён праходзіць праз пекла зямных пакут, і нават цень яго, падняўшыся з магілы, не хоча застацца на зямлі, покуль тут пануюць несправядлівасць. крыўда, зло, і, пратэстуючы, вяртаецца назад у цішу нябыту.

Гістарычная смерць патрыярхальнага сялянства азначае нараджэнне новай фармацыі — сялянства буржуазнага і вясковага пралетарыяту. Гэта ўжо адчайна смелыя і дзейсныя людзі. Ведаючы, што на свеце пануе сіла ўласнасці, яны і справядлівасць рашаюць здабыць сілай, адчайнаю барацьбой, ахвярай грамадскай дзейнасцю, працай або словам-заклікам, песняй (сын Лявона Зябліка Сымон, падарожныя з паэмы «На папасе», Сам з паэмы «Сон на кургане», прарок з аднайменнага верша і інш.). У адзін рад з вобразамі сялянскіх бунтароў-

праўдашукальнікаў Купала ставіць вобраз народнага інтэлігента, рэвалюцыйнага агітатара — Незнаёмы з «Раскіданага гнязда» і «На папасе», Якім Сарока з камедыі «Паўлінка», Янка Здольнік з драмы «Тутэйшыя». Роднаснымі вобразамі выступаюць летуценны музыка Данілка і мудры вопытам старац з «Раскіданага гнязда», гусяр з паэмы «Курган». Гераічным і трагедыйным персанажам супрацьстаяць ворагі працоўных нізоў, «выроддзе ўража, зладзеі, трутні пчольных прац», прыгнятальнікі (ашалелы на глебе блакітнай і чорнай крыві шляхціц Лаўчынскі з паэмы «Адплата каханьня», пыхлівы князь, забойца гусяра з паэмы «Курган», забойца Бандароўны пан Патоцкі, цынічны паніч-спакуснік з «Раскіданага гнязда», фанабэрыстая засцяпковая марнота — пан Быкоўскі з «Паўлінкі»). Народным інтэлігентам, прафесійным рэвалюцыянерам і натрыётам супрацьстаяць у Купалы рэакцыйныя ідэолагі, якімі нярэдка становяцца адукаваныя адшчапенцы — «беларускія сыны» — Лявон Зносак з «Тутэйшых» і інш.

Стрыжыявымі вобразамі-постацямі, якія надаюць ідэйна-сэнсавую структурнасць лірыцы Я. Купалы, з'яўляецца мужык у трох увасабленнях: арагата, сейбіта, касца і цэласная постаць — сімвал класа і стрыжань нацыі — мужык-беларус, поруч з ім вобраз сялянкі ў асобе жніі, гаспадыні, маці, а ў больш шырокім і ўмоўным абагульненні — маці-Беларусь, пасля рэвалюцыі адпаведна: калгаснік і калгасніца. Аб'яднаўшыся ў сістэму цераз міфалагізуючую рамантычную тыпізацыю, гэтыя вобразы ўвасабляюць ідэю народа, які ўзнімаецца з небыцця, невядомасці да гістарычнай славы. Будзіцелем і духоўным важаком народа ў адраджальным руху становіцца паэт, прарок, пясняр, музыка, званар і блізкі яму сацыяльны тып — асілак, змагар, ваяк, казак. Названыя вобразы іграюць ролю ідэйна-сэнсавага каркаса, які надае грамадзянскай лірыцы паэта цэльнасць і эпічную завершанасць.

Нават у інтымнай лірыцы Купалы вылучаюцца дзве пары вобразаў закаханых: першая — вясковы хлопец і дзяўчына, нібы ўзятая з народных балад, іх мары аб шчасці разбівае вымушаная разлука або смерць; другая — прадстаўнікі Маладой Беларусі, людзі ідэі, якіх не можа разлучыць нішто на свеце, бо іх каханне злучана ідэяй свабоды і вызвалення народа. Групоўка персанажаў паказвае, што Купалавы вобразы-характары аб'ядноўваюцца па прынцыпу супрацьпастаўлення, значыць, з'яўляюцца вобразамі праблемнымі па зместу і рамантычнымі па тыпу.

Вобраз-характар будзеца ў Купалы звычайна па прынцыпу дамінанты, яму ўласціва моцная кандэнсацыя вызначальных рыс, па сіле

абагульненасці ён даходзіць да адназначнасці сімвала, часта ў структуры вобраза закладваецца ўстаноўка на ідэйную і характаралагічную адназначнасць: з пачатку і да канца персанаж — гатовы акрэслены тып, але часам ён раптоўна пераходзіць у свае крайнія супрацьлегласці, застаючыся ў адной і другой ролі рупарам аўтарскіх ідэй. Праўда, у вобразах драматычных твораў рамантычныя прыёмы ідэалізуючай тыпізацыі паглыбляюцца псіхалагічным аналізам, што дазваляе гаварыць пра іх рэалістычную змястоўнасць (Паўлінка, Якім, Сымон, Янка Здольнік і др.), аднак і тут імкненне да моцных форм абагульненасці, рамантычнай сімвалізацыі застаецца вызначальнаю рысай аўтарскай манеры. Найбольш ясна выступае складанасць, мнагапланавасць лірычнага зборнага вобраза ў паэме «Яна і я». Ужо назва паэмы — рамантычная, таямнічая, утвораная ў ключы аберагальнай магіі, дзе забараняецца называць чалавека ўласным іменем, каб не стаў ён аб'ектам зайздрасці і шкодніцтва злых сіл. У паэме Купалы героі не толькі названы неакрэслена, але ў прынцыпе яны задуманы як няўлоўныя, мнагазначныя: Ён — гэта можа быць сам Купала і беларускі паэт наогул, а можа быць нават працоўны селянін, увогуле грамадзянін, патрыёт Беларусі. Яна — гэта каханая Яго, беларуская сялянка, і муза паэта, і ў той жа час уся Беларусь, радзіма. Тэкст паэмы — двухпланавы, знешні яго змест — апісанне ідэальнага жыцця ў нейкім зацішным кутку маладой пары вяскоўцаў, якія хочуць жыць сумленна, з працы рук, а падтэкст — іншасказанне пра пакутлівы шлях патрыёта да сваёй паняволенай радзімы, пра засмучонае шчасце. Змяняльны ў паэме рух вобраза Яе: з гаспадыні, вясковай маладзіцы, сялянскай жонкі яна ператвараецца ў сястру, жонку, маці паэта — Беларусь, па ўзору Блокавай метаніміі: «О, Русь моя! Жена моя!»

Купалавыя тropy-вобразы натуральна цягаюць да рамантычнага стылю: галоўнае месца займае тут грамадзянская сімволіка, якая адлюстроўвае барацьбу прагрэсіўных і рэакцыйных сіл. Палітра Купалавых мікравобразаў убірае ў сябе характэрную для літаратуры пачатку ХХ стагоддзя ідэалагічную і эстэтычную напружанасць, трывожную дыскусійнасць, дух барацьбы розных канцэпцый жыцця і мастацтва: з аднаго боку — сімвалісцкай, дзе вобраз трактаваўся як таямнічы знак, умоўны адпаведнік таямніц непазнавальнага свету, якія часам прыадкрываюцца звышчулай душы мастака ў трансэ натхнёнасці і здольны потым узрушваць чытача, а з другога боку — рэалістычнай канцэпцыі, дзе, як і ў класікаў ХІХ стагоддзя, вобраз, троп лічыўся адзнакаю пазнання, роўнаю навуковаму паняццю па сваёй пазнавальнай

сутнасці, толькі спецыфічнаю па фэрме і асаблівай здольнасці эмацыянальнага ўзрушэння. Купала спрабаваў сінтэзаваць эстэтычную сарыентаванасць і чуйнасць сімвалістаў і іншых неарамантычных плыняў з рэалістычным кірункам і нават з фальклорнай паэтыкай. Буйны талейт дапамагаў Купалу ўнікнуць эклектызму, ён адбіраў і пераўтвараў адабранае, ствараючы аснову ўласнай манеры і стылю. Беларускі паэт салідарызаваўся з рэвалюцыйна-рамантычным мастацтвам, якое развіталася пад уздзеяннем пралетарскага рэвалюцыйнага руху і мела свайго духоўнага правадыра ў асобе Максіма Горкага. У 20—30-я гады барацьба вакол праблемы вобраза-тропа сканцэнтравалася па музычна-эмацыянальным і прадметна-зрокавым пачатках. Па сутнасці гэта была трансфармацыя барацьбы паміж рамантычнай і рэалістычнай школамі на ўзроўні паэтыкі.

Прыхільнікі рамантычнай канвенцыі ўзносилі высока музычнасць як сродак выяўлення стану душы і эмацыянальных кантактаў паміж душою аўтара і чытача. Супраць сенсуальных крайнасцей гэтай канвенцыі выступілі рэалісты, але найбольш заядлымі праціўнікамі аказаліся перафарбаваныя ў рапаўскіх «тэарэтыкаў» нядаўнія мадэрністы. Мадэрнісцкія школы, асабліва кубізм і канструктывізм, як вядома, арыентуюцца на структуру прадмета, на сухую, бязвобразную мову факта. Купала не ўпадаў у крайнасці, ён развіваў традыцыйную для беларускай паэзіі народнасць і фальклорную песеннасць, але і ўласціваю публіцыстычным жанрам афарыстычнасць, трыбунную палкасць. Не паступаючыся абагульняючай сілай тропа-вобраза, Купала стараецца, каб яго вобраз быў чытэльным, камунікатыўным, бо ў кутку яго жаданняў заставаўся на ўсё жыццё дэвіз: «з цэлым народам гутарку весці». Адрасатам яго паэзіі была шырокая народная маса — сяляне, рабочыя, інтэлігенцыя, выхаваная ў дзяцінстве на фальклоры.

Найбольш ёмістым вобразам-тропам усёй паэзіі Купалы застаецца сімвал. Купалава сімволіка выводзіцца з трох пластоў духоўных каштоўнасцей, што стварыла еўрапейская цывілізацыя: з фальклорна-язычніцкай фантастыкі (міфаў), у якой свабодна сужываюцца анімістычныя і наіўна-матэрыялістычныя ўяўленні аб свеце, з хрысціянскай, біблейска-евангельскай міфалогіі, апрацаванай і трансфарміраванай у царкоўных абрадах, і ўрэшце — з рэвалюцыйнай паэзіі і Эзопавай мовы публіцыстыкі вызваленчага руху царскай Расіі.

З фальклору прыйшлі і напоўніліся новым зместам язычніцкія сімвалы сонца-цемры, дня-ночы, долі-нядолі, зямлі-неба, буры-цішы, сокала-гругана, салаўя-вераб'я і інш., з хрысціянскай міфалогіі, у аснове

якой ляжыць трагедыны сюжэт, прыйшоў сімвал пакутнай смерці і ўваскрашэння — крыж, сімвалы бога і д'ябла, добра і зла і др.; з рэвалюцыйна-песенных крыніц выводзяцца сімвалы ланцугоў-кайданаў, свечача-паходні, шыбеніцы і пятлі, ачышчальнай буры, маланак і грамоў, сякеры і касы — сімвалаў народнай помсты. Усе сімвалы, нягледзячы на крыніцы паходжання, Купала абнаўляе, часта пераасэнсоўвае, уключаючы ў сістэму духоўных каштоўнасцей вызваленчага руху. У кантэксце гэтай сістэмы яны робяцца чытэльнымі, набываюць змястоўную іншасказальнасць, якая дае кодавы ключ да вобразнага шыфру: «Ці ж людзі сонца згасіць могуць, // Згасіць, як свечку, яснасць дня? // І волі ж дэспаты не змогуць, // Бо воля сонейку раўня» (I, 261); «Эх, каб так раскаваў // Петлі ўсе ў ланцугу, — // Я б усім паказаў, // Як быць вольным магу!» (I, 262).

Арыгінальна пераасэнсаваны Купалам традыцыйныя для хрысціянскай міфалогіі вобразы прарока, крыжа, суда і пакутнага шэсця асуджанага на смяротны курган — Галгофу, якім часта выступае то сам паэт, то маці-Беларусь («На шляху», «Пад крыжам», «Суды», «На суд», «Мой цень»).

У Купалавай паэзіі савецкага часу на першы план выходзіць сімволіка новага, сацыялістычнага ладу жыцця: серп і молат, чырвоная зорка, пераасэнсоўваюцца і традыцыйныя народныя сімвалы: долі-нядолі, сонца-цемры і інш. «А мы самі, сабе самі // Ужо гаспадары, // Малатамі і сярпамі // Звонім да зары» (V, 147).

На працягу ўсёй творчасці Купала смела абапіраецца на фальклорныя тропы-вобразы, але не пераносіць іх у тканіну твораў механічна, а пераўтварае, узбагачае новым зместам, надаючы метафарычнасці асацыятыўную шырыню, інтэлектуальную напоўненасць. Нават фальклорныя паралелізмы набываюць у Купалы новыя сэнсавыя значэнні, выклікаюць асацыяцыі, адпаведныя новаму тыпу жыцця і мыслення: «Не на рэчцы лялее вадзіца, // І не явар калыша лістком, — // Гэта кроў маладая бурліца, // Гэта сэрца пайшло хадуном» (II, 286); паэт узбагачае сталыя параўнанні, падводзячы іх да аб'ёмнасці сімвалаў. «Крутым хвостом на ўсе староны, як сучка, доля меле, дзеле» (I, 189), «Як сіроты, забытымі // Цэп з касой вісяць у пуні...» (IV, 93); мадыфікуе традыцыйныя ўвасабленні, сутыкае канкрэтныя і абстрактныя папяцці: «Бацькам голад мне быў // Гадаваў і карміў...» (I, 265), «Акавала сонца праўды // Няпраўды зіма...» (I, 248), «Я ў долю народа свайго ўзіраюся...» (I, 125), «Дзякуй тым, хто нашу мову // Родную ўскрашае...» (I, 140).

Эпітэты ў Купалы займаюць другараднае месца, апісальнасць выцясняяцца з яго мовы экспрэсіяй, дзеяннем, таму і эпітэты часта выяўляюць дынамічныя падтэкставыя значэнні, удзельнічаюць у стварэнні меіафар і сімвалаў. У вершы «Яшчэ прыйдзе вясна» сталыя эпітэты надаюць прадметам сімвалічнае значэнне, робяць іх апорнымі вобразамі ідэі твора: «здрадныя хмары», «ліст пажаўцелы», «бедная ніва», «вольныя сілы» (II, 32). Эпітэт як спосаб пераасэнсавання прадмета, з'явы, працэсу з мэтай сімвалізацыі, пашырэння зместу — характэрная адзнака Купалавай вобразнай стылістыкі: «вялікая арба», «мазолістая жменя», «зводны сон», «крыж цяжкі», «крыжавыя гасцінцы, дарогі», «нязгасны светач», «заклятая кветка», «купальскае сонца», «эй ты, бор гутарлівы». Падкрэсліваючы вобразаўтваральную функцыю эпітэта, Купала любіць ставіць яго ў постпазіцыі, карыстацца інверсіяй для ўзмацнення: «дым чырвоны», «моль вучоны», «сіла моцная, неўгамонная», «цёмната непрасветная», ужывае побач два эпітэты, якія часта азначаюць супрацьлеглыя якасці прадмета: «Загнанае слова, ты, роднае слова» (II, 47), спалучае ў адным вобразным радзе эпітэты прамыя і пераносныя, метафарычныя, ствараючы больш значныя асацыятыўныя вобразныя адзінкі: «**Чорная** долл з **чорнымі** хмарамі жудка завіслі...» (I, 195). Умела карыстаецца Я. Купала і бязвобразнаю мовай жыццёвай канкрэтыкі, здзіўляе дакладным веданнем тонкасцей хлебаробскай лексікі і фразеалогіі: «Родзе шнур несамавіта, // Колькі б працы ўнёс, — // Ячмень з сажай, з званцом жыта, // З свірэпкай авёс» (I, 252). Але аўталагічныя кампаненты служаць у Купалы пераважна фонам, які адцяняе, падкрэслівае рамантычную прыроду яго вобразатворчай фантазіі, магутнай сілы мастацкага бачання, уяўлення.

Усе Купалавы вобразы складаюцца ў сістэму, якая з'яўляецца вызваленчай легендай. Матывы і пафас гэтай легенды пабуджае і накіроўвае вобразатворчасць мастака.

Мужык

Адным з ключавых эпічных вобразаў паэзіі і драматургіі Купалы з'яўляецца мужык. Па сутнасці гэта вобраз беларускага працоўнага селяніна, яго прафесійна канкрэтныя ўвасабленні: касец, араты, сейбіт. Мужык можа адначасна выступаць як рэалістычна выпісаны земляроб, бядняк, парабак, беззямельнік, тыповы прадстаўнік ніжэйшага саслоўя самадзяржаўна-памешчыцкай Расіі: «Па зімовай па дарожцы // Мужычок

брыдзе, // Дух займаецца ад ветру, // Спег бадзе, бадзе...» (II, 290) і як вобраз-сімвал, увасабленне гістарычнага лёсу беларускага сялянства ад незапамятных часоў патрыярхальнай вольнасці, ён праходзіць праз паласу феадальнага паняволення і буржуазнай антаганістычнай дыферэнцыяцыі і завяршае свой шлях на залатой пары сацыялістычнага адраджэння ў новым выглядзе — вольнага сейбіта, камунара, калгасніка.

Сінтэзаваны паказ мужыка як вобраза-сімвала ўсяго сялянства выразна цягаецца да сюжэтаў уваскрашальных міфаў, вядомых земляробчай абрадаваасці і каляндарна-абрадавай паэзіі. Паколькі ўваскрашальныя міфы шырока выкарыстоўвае ў сваіх рытуалах хрысціянская рэлігія, дык і ў Купалы можна сустрэць хрысціянізаваныя атрыбуты ўваскрашальнай сімволікі: крыж, магіла, страшны суд і г. д., але яны пазбаўлены рэлігійнай артадаксальнасці і ўжываюцца свабодна, часта нават як зніжаныя гратэскавыя штрыхі-дэталі: «Крыжы яловыя // Набок скрывіліся, // Насы магільныя // Вадой размыліся» (I, 338). Звяртаючыся да мужыка, паэт з тым жа гратэскавым жэстам заклікае:

*Павер папам, што там па смерці,
За мукі рай мецьмеш свае,
Бо пекла лепшага і чэрці,
Як тут, не вынайдуць нідзе!* (I, 182)

Купалу больш блізкая салярная сімволіка земляробскіх міфаў, і на яе мове ён звычайна выказвае аптымістычныя думкі: мужык у кантэксце гэтых міфаў сімвалізуе беларусаў як нацыю, ахопленую вызваленчым рухам: — «Смялей, беларусе-араты! // Смялей уздымай к сонцу вочы!» (111,261).

Экспрэсіўная ацэнка вобраза мужыка з'яўляецца адначасна формай самавыяўлення паэта, сцверджаннем яго сацыяльных і гуманістычных поглядаў. Мужык становіцца ўвасабленнем пратэсту паэта супраць уціску і паніжэння чалавека працы, які «Свет корміць, — сам галодны век, // Адзеты лапцямі, сярмяжкай» (I, 85). Купала патрабуе для мужыка справядлівасці, спагады і павагі: «Пашкадуй мужыка-бедака, // Ты, што вечна адзеты і сыт», — папярэджае ён гаспадароў жыцця і пагражае: «Бо за крыўду сваю аддамсціць...» (I, 293—294).

Мужык і паэт — родныя браты па нядолі, у вершы «Брату» аўтар яднаецца з сялянінам і прымае агульную постаць чалавека: «Ці мы людзі, ці скаціна, — // Запытай // Гэту коску, гэту сошку, // Гэты гай» (II, 122), У

сваю чаргу і ад мужыка паэт патрабуе таго ж: «Хай быць чалавекам захоча брат мой» (I, 125).

Зродненасць паэта з мужыком настолькі арганічная, што, здаралася, даследчыкі называлі мужыка лірычным героем вершаў Купалы. На самай справе лірычны суб'ект у Купалы — гэта грамадскі абаронца мужыка, абвінаваўца і суддзя яго ворагаў на адкрытым вялікім судзе грамадскага сумлення. Сваёй канчатковасцю суд паэта нагадвае той страшны суд з біблейскай легенды, на якім бог мае судзіць жывых і мёртвых. Купала здзяйсняе праідэю суда раней за бога, ён падымае з курганоў і магіл многія пакаленні сялян і паноў, каб паказаць свету гістарычную правату, святасць працоўнага люду і злачыннасць паноў, крыўдзіцеляў, злыдняў.

Працу сваю Купала параўноўвае з ворывам «на запусцелым дзірване», з сяўбой і жнівом. Пясняр звычайна лунае думкамі ў паднябессі, але дзеля таго, каб з вышынь лепш бачыць зямлю і мацней парадніцца са сваімі землякамі.

Рэалістычная дэтэлізацыя звычайна складае толькі знешнюю форму вобраза, з'яўляецца своеасаблівым эстэтычным камуфляжам, з-за якога праглядае вядомая рамантычная іронія: «Бульба — як арэхі, // Як цвек—бурачок...//— Вось скарбы, пацехі //Твае, мужычок!» (III, 103). Спалучэнне рэалістычных прыёмаў з рамантычнымі — аснова двухпланавасці вобраза. Пераходы ад рэалістычнай да сімвалічна-ўмоўнай стылістыкі часта адбываюцца нечакана, раптоўна, але працякаюць натуральна, без прэтэнцыёзнага зухаўства. Купала ўспрымае мужыка адначасна рэальным тыпам і вобразам умоўным, увасабленнем долі, лёсу народнага ці люстрам уласнай набалелай душы. Такая шматаспектнасць дазваляе напоўніць вобраз багатым падтэкстам. «Дык выпрамя трошку, ды і жыва за сошку» — звяртаецца аўтар да мужыка ў бытавой рэалістычнай манеры і тут жа пераходзіць на іншасказанне: «Ды і поле — к вялікай арбе! // Бач, можа, і долю ў няўродлівым полі // Ты выраш, братка, сабе...» (II, 11). Падключаны да ўваскрашальнага міфа, вобраз набывае таямнічасць і рамантычную ўзнёсласць, яго праца на полі — ворыва, сяўба становіцца магічным абрадавым дзеяннем, мэтай якога з'яўляецца ўваскрашэнне долі, загубленай недзе ранейшымі пакаленнямі.

Верш «Касцу» задуманы як скрытае парадыванне дзіцячых лічылак-дражнілак, дзе алітэрыраванне, схопліванне рытму працы або гука-меладыхных эфектаў выклікае ў выканаўцы радасць пераймання, а ў слухача прыемнасць пазнання: «Стукі, стук, стук, малаток! Кляпі коску,

мужычок...» Але на справе гэта стук заклінальны, яго прызначэнне аберагчы таямніцу паэта і адкрыць яе толькі «дапушчаным». Тут рэальная ўстаноўка — толькі намёк і камуфляж задачы сапраўднай, таямнічай, змоўніцкай. Ужо нават зачын верша не так забаўляе, як бы належала, ён насцярожвае, паколькі праца, якую паэт увёў у кантэкст дражнілкі, вельмі адказная і самая небяспечная з усіх прац мужыка. Кляпанне касы — гэта выпрабоўванне спрыту, умельства, а касьба — выпрабаванне яшчэ сілы, вынослівасці, цягавітасці. На сенакосе дзецюкі праводзілі зухаватыя, са значнай дозай рызыкі, спаборніцтвы — хто каму «пяты падрэжа». Тонкае веданне чалавечага зместу касьбы абумовіла змястоўнасць задумы і надало глыбокі сэнс вершу: паэт малое падрыхтоўку да касьбы— кляпанне касы, але пад рытмічныя ўдары малатка ён думае пра сутнасць касы як прадмета, што мае рознае прызначэнне ў народзе: «Быў даўней народ хітрэй, // Не знаў стрэльбаў, дык аей! // Коскі шаблямі былі, // Ваяваць з імі ішлі» (I, 147).

Вобразы-сімвалы касы як народнай зброі і касьбы як вайны маглі ўзнікнуць у Купалы па аналогіі са жніўнай сімволікай («А мы поле зваявалі, усё жыта дажалі»), але хутчэй былі навеяны польскай нацыянальна-вызваленчай традыцыяй, у якой пачэснае месца займалі касіянеры, вайсковыя часці з прыгонных сялян, узброеныя косамі. Упершыню касіянеры выступілі ў часе паўстання пад кіраўніцтвам Т. Касцюшкі, які распрацаваў для іх нават спецыяльную тактыку бою, арыентуючы на захоп варожых гармат. Касіянеры ўдзельнічалі і ў паўстанні 1863 года на Беларусі. Камандаванне войскаў, што падаўлялі паўстанні, і царскі ўрад аб'явілі зброю касіянераў варварскай, не адпавядаючай «цывілізаваным» формам вядзення вайны. У вершы Купалы косы ідэалізуюцца як зброя народная («Касу ў шыйцы адагне, // І насадзіць, і махне»), а ўзброенае косамі войска ўслаўляецца як грамада, што пераўзыходзіць усякае іншае войска добраахвотнасцю, свядомаю воляй перамагчы, стыхійным гераізмам:

*Г гарматаў быў не страх,
Грамада вялікі гмах:
Адзін ляжа, сто ідзе,
А хто ж роўны грамадзе?! (I, 147)*

Расказаўшы мужыку пра мінулыя касавіцы-паўстанні, паэт як бы схамянуўся: а як жа павесці расказ пра памяць слаўнай традыцыі сёння, што сказаць сучаснікам у падцэнзурным творы? І ён зноў вярнуўся ў

гарэзлівы свет дзіцячых дражнілак — вярнуўся як бы да касьбы-працы. Але вяртанне свядома запозненае, бо касец і чытач не маглі так лёгка забыцца пра сказанае, яны міжволі будуць шукаць у падтэксе працягу паўстанцкай тэмы. Пераходзячы на рэальную касьбу-працу, паэт адначасова падтрымлівае ў свядомасці чытача цікавасць да ранейшай тэмы, якая становіцца і спакусай паэтавай фантазіі, развярджанай гістарычнаю думай. Падмены тэм: касьбы-вайны і касьбы-працы робяцца з гарэзліваю ўсмешкай пад бесклапотна бойкі рытм прыпеўкі: «А я йначай пець пачну. Гоп, гоп, гоп! Пець інакш пачну». Гэты жартоўны ход настройвае чытача на чуйнасць і здагадлівасць. Сапраўды, касьба як праца дае касцу гарт, патрэбны для касьбы-бітвы.

Абодва вобразы касьбы ўзаемазвязаны ўнутранай сацыяльна-псіхалагічнаю функцыяй, гэта эквіваленты двух відаў самавыяўлення мужыка. Глыбінная ідэя верша ў тым і заключаецца, каб даць зразумець мужыку, а заадно і чытачу, што касьба рэальная і касьба-вайна — рэчы па сутнасці аднолькава цяжкія, бо патрабуюць сілы, гарту, волі. Для вайны, праўда, патрэбна яшчэ адвага. І паэт асобнаю рэплікай заклікае касца, які ідзе на звычайную працу:

*Перуны, грывоты б'юць,—
Ты касі, адважным будзь.*

Адвага на звычайнай касьбе непатрэбна, таму тут уведзены вобразы перуноў і грывот, якія азначаюць вайну. Такім чынам, у другой частцы кампазіцыі касьба як праца аказваецца закамунфіраванай паўстанчай барацьбой. Эзопаўская мова верша трымаецца на падменах канкрэтнага і ўмоўна-сімвалічнага значэння вобразаў.

Двухпланавасць вобразаў касы і касьбы з'яўляецца тыповай для паэзіі Купалы. Яна ярка выражаецца, напрыклад, у песні Сама з паэмы «Сон на кургане» («А калі ж наклепем коскі на чырвоныя на росы»). Панаваму, але таксама двухпланавая асэнсавана сімваліка касы ў вершы «На смерць Сцяпана Булата», які лічыцца ідэйным рубяжом у творчасці Я. Купалы савецкага часу. Тут каса сімвалізуе традыцыйна фальклорную зброю смерці («Ой скасіла, не спытала...») і знаёмую з верша «Касцу» зброю народных паўстанняў: «Як сіроты, забытымі // Цэп з касой вісяць у пуні,— // Хто ж на ворага іх здыме? // — Сні, таварыш, аб Камуне!» (IV, 93). Працяг Купалавай сімвалічнай трактоўкі вобраза-касы і касьбы можна сустрэць у творах беларускіх паэтаў — З. Бядулі, верш «Кліч волі» (1917), М. Танка, верш «Павязлі цягнікі» (1937) і інш. Ён увайшоў і ў

папулярную ў Заходняй Беларусі песню, якая ўспрымалася як баявы гімн прыгнечанага сялянства, «Ад веку мы спалі».

Да рамантычнай стылістыкі ў паэзіі Купалы трэба аднесці патэнцыраванне сцвярдзальных і адмоўных вобразаў-штрыхоў, а таксама сутыкненне ў адным вобразе ідэалізуючай тэндэнцыі з іранічным яе адмаўленнем: «Нашто век зямлі хацеці?!// Памром — сажань будзем меці!» (III, 104), «Сеяць зерне-гора, // Жаць жніво-бяду» (III, 209).

Сугучную сабе ідэю вобраза мужыка Купала сустрэў у беларускім фальклоры і ў творах Някрасава, Нікіціна, Шаўчэнкі, Канапніцкай, Багушэвіча. Апошні паказваў мужыка стваральнікам усіх скарбаў жыцця, у іх ліку скарбу сумленнасці, а сам ён заставаўся галетнікам, ахвярай уціску з боку паноў. Мужык у Багушэвіча — пакутнік, пробны камень грамадскага сумлення, на варце якога стаяў паэт — гуманіст, асветнік, заступнік. Купалаў мужык гістарычна і псіхалагічна канкрэтызаваны, ён больш складаны, напоўнены іншымі супярэчлівасцямі. Яго фарміруе эпоха сацыялістычнай рэвалюцыі, што адкрыла перад беларускім сялянствам спакусу стаць сілай, рэалізаваць адвечныя мары пра зямлю і волю, пра годнае чалавека жыццё. Купалаў мужык сутыкаецца не толькі з панамі, ён уступае ў зносіны з рознымі пластамі земляробаў: адсталых і перадавых, заможных гаспадароў і парабкаў-беззямельнікаў, таму арганічна ў яго натуры суседнічае рамантычнае ўзвышэнне з камедычным прыніжэннем: «Калі шчасліў, мужычок?! — Як водкі нап'юся, // Калі грозен, мужычок? // — Як з жонкаю б'юся» (III, 190).

Маналогі мужыка — згусткі эмоцый: скарга, пакута змяняецца тут бунтам або горкай насмешкай над сабой: «Эй, дуж я да ўсяго — // На раллі, на лугу! // Толькі гора свайго // Я змагчы не магу!..» (I, 264). Часам Купала рашаецца нават падаваць рэальнае жыццё мужыка як увасабленне агіднасці: «Жыццё нашае, нас бедных, // Заганяных мужыкоў, // Горш за ўсякае стварэнне, // За сабак і чарвякоў» (I, 283). Але гэта жыццё як абставіны, а не самі людзі. На гэтым фоне яскравей адцяняецца ідэал жыцця, асновай якога выступаюць свабода, роўнасць і справядлівасць. Часам падкрэсліваецца сціпласць натуральных мужыцкіх патрабаванняў: «Чаго нам трэба? — Перш-наперш хлеба», але хлебам надзённым аказваецца і чалавечая годнасць, мінімальнае вяжацца ніцямі повязей з вялікім, гістарычным.

Беларускі селянін наогул неглыбока разумеў гістарычную сутнасць рэвалюцыі 1905 года, грамадская свядомасць вёскі была яшчэ аблытана забабонамі, патрыярхальная пачцівасць пераходзіла ў прыніжанасць, хрысціянскую пакорлівасць, душа жывая была агорнута

сном: «А ўхатках спяць цапы і косы — // Усё чакаюць ёмкіх рук» (111,316).

Замянальна, што Купалаў мужык, нават той, што стаіць на грунце патрыярхальнай этыкі, не маўчыць, не чакае абаронцаў збоку, як у Багушэвіча, а сам абараняецца на панскім судзе, хоча ператварыць яго ў грамадскі суд сумлення. Доказы патрыярхальнага мужыка ўхваляе паэт, хоць, можа, і разумее іх наіўнасць, анахранічнасць. Герой верша, названага бюракратычным русізмам «Праступнік», прамаўляе на судзе, што адчувае сябе нявінным, і абараняецца, парадыруючы панскія абвінавачанні, якія лічыць незаконнымі, паколькі яны пярэчаць звычайнаму праву і традыцыйна вясковым патрыярхальным уяўленням пра злачынства, віну і кару. З першых радкоў маналог дыхае сарказмам і гневам: «Судзіце мяне ў ссылку, // Закуйце ў ланцугі, — // Праступнік я вялікі, // Папоўніў я грахі» (I, 191). Пасля іранічнага «прызнання» ідзе пералік нібыта злачынстваў, якія на сялянска-патрыярхальны лад называюцца грахамі. Каменціраваны пералік «грахоў» не толькі ў разуменні простых сялян, але і ў свядомасці кожнага аб'ектыўна думаючага чалавека павінен выклікаць тое ж іранічна пагардлівае, з пераходам ў сарказм адчуванне, якім перапоўнена душа і словы мужыка. Далучыць чытача да сатырычна-насмешлівага настрою — значыць пераканаць яго.

Грахі селяніна не простыя, прычыны іх абумоўлены нялюдскімі абставінамі, у якіх з ласкі сваіх абвінаваўцаў вымушаны жыць беларускі мужык: «На хату сухастойку ў панскім лесе ссек». Сапраўды, калі згібла ў мужыка хата, дык нават у чужым лесе ссекчы на рамонт нейкую сухастойну, якую ўрэшце ўладар лесу не садзіў і не паліваў і якая, ссохшы, напэўна, змарнуецца, струхлее, — ніякі не грэх. У народзе жыло адвечнае ўяўленне, што лес — нічый, што ён, гаворачы словамі казак Рэдкага, «божы гай і «Той у хаце не гаспадар, хто ў лесе не злодзей». Злодзей той, хто гэты лес прысвоіў, зрабіў сваёй уласнасцю.

Другая група «грахоў» датычыць свабоды сумлення і правоў чалавека. У першым (неапублікаваным) варыянце твора тэма гэтая пачыналася з міжвольнага канфлікту мужыка з царквой, якая прысвоіла права кантраляваць яго сумленне. У апублікаванай рэдакцыі на першае месца пастаўлены канфлікт з уладай («У воласць не аддаў я падатку у пару»), а канфлікт з царквой ідзе другім («Схадзіць раз на абедню я не паспеў у царкву»). Варта падкрэсліць, што мужык не з'яўляецца свядомым бунтаром супраць цара і тым больш супраць бога. Ён у прынцыпе чалавек ляяльны, але яго даводзяць да зрыву ўдэлівыя царскія

чыноўнікі і пастыры душ, якія патрабуюць сляпога выканання законаў, не лічачыся з чалавечымі патрэбамі і мажлівасцямі. Паэт супрацьпастаўляе чыноўніцкай і папоўскай бяздушнай пільнасці натуральную чалавечнасць. Каб выклікаць у чытача больш спагады да героя, аўтар, дапрацоўваючы тэкст, змякчыў грубаватую прастамоўнасць у словах мужыка. У рукапісным варыянце было: «Урадніка, падпіўшы, хацеў раз адлупіць», у надрукаваным — «Урадніку, падпіўшы, хацеў касцей намяць». І адпаведна: «Раз перад земскім шапкі, аплуціўся, не зняў» — «Раз перад земскім шапкі, здурэў, забыўся зняць». Кульмінацыйны момант маналога, які па сутнасці з'яўляецца публічнай споведдзю «грэшніка», яго самаапраўданнем, узнікае ў перадапошнім страфе, з якой вынікае, што абвінаваўцы і судзі мужыка прынялі за злачынства нават такую святую рэч, як звычку чытаць кніжкі і газеты (пры вобыску ў яго «газетку раз знайшлі»). Бяспраўе, зневажанне правоў асобы, паліцэйска-чыноўніцкі глум, адным словам — уся сістэма самадзяржаўнага ладу, а не маральныя заганы селяніна вінаваты ў «грахах», якія яму прыпісваюцца.

На судзе сумлення, які ў падтэксце паэт супрацьпастаўляе свецкаму і духоўнаму судам, беларускі мужык атрымлівае апраўданне. Ён не вінаваты ні ў лясной пакражы, ні ў знявазе свецкіх і духоўных улад, ні ў канфліктах з чыноўнікамі, нават у тым, што «Крычаў з другімі з гора: Свабоды і зямлі!». Адчуванне праваты дае герою маральную падставу паўтарыць у заключных радках, звяртаючыся да бога, як да сумлення свету, словы пачатку:

*Я грэшнік, я праступнік,
Мой божа дарагі!
Судзіце мяне ў ссылку,
Закуйце ў ланцугі!*

Гэта не вокліч адчаю, а выбух абурэння. Галоўная інтанацыя тут — сарказм, таму клічнікі хочацца папярэдзіць пыталнікамі. Клічная інтанацыя гучыць зларадна і пагрозліва: судзіце, закуйце, але памятайце, што гэта вас і загубіць... Верш па задуме і ідэі стаіць паміж такімі шэдэўрамі публіцыстычнай паэзіі Купалы перыяду 1905 года, як «Спрасоння» і «Перад вісельняй».

Скінуць «адвечны сон, аслеплы сон» дапамагае мужыку паэт, які бачыць сваю місію ў барацьбе за гістарычнае адраджэнне народа. Сродкам буджэння аслеплай соннай душы служыць мастацкае слова, якое ў адных выпадках аказваецца словам суровай ці горкай праўды, звернутае

да развагі і сумлення, а ў другіх — рамантычным згусткам чалавечага духу, заклінаннем, святым агнём, здольным уваскрашаць упалыя душы, распальваць нячулыя сэрцы, напаўняць душы хараством свабоды і светлай будучыні. Розны падыход і разнабой у Купалавых ацэнках — прамы адбітак супярэчлівай сацыяльнай псіхалогіі сялянства як класа дробных вытворцаў у буржуазным грамадстве, працаўнікоў і ўласнікаў адначасна, спрадвечных нявольнікаў, якія адчулі спакусу свабоды і боль вызвалення. Там, дзе паэт малюе свядомых сялян, вясковых пралетарыяў, у ацэнках дамінуе ідэалізуючая рамантыка:

*Ты худы, кабылка худы —
Хвойку вывезці, аж міла!
Даказалі-такі цуду:
Конь, мужык на свеце — сіла! (III, 8)*

Але яна можа пераходзіць у рамантычную іронію: мужык-араты, «Курган чарпаючы нарогам, // Не ўспомніць прадзедавай песні» (II, 213) або трапляе ў яшчэ горшыя сітуацыі: «Чья доля ўсягды// Не мінае бяды, // Турмы, торбы, шынка?// Мужыка!» (II, 281). Купалаў мужык нясе ў сабе — несвядома і свядома — векавы духоўны вопыт беларускага сялянства, ён бачыў пажарышчы антыфеадальных паўстанняў, захаваў памяць пра іх у народных легендах і паданнях. Мужык быў удзельнікам трох рэвалюцый, дзвюх войнаў (імперыялістычнай і грамадзянскай). Такім чынам, мужык у Купалы яднае сваім лёсам і характарам мінулае з сучасным, зносячы ўціск, пакутуючы, ён ператвараецца ў суб'ект гісторыі — змагара, дзеяча, стваральніка, аснову нацыі. Купалаваму мужыку ўласцівы не толькі працавітасць і сумленнасць, як Багушэвічаваму, а нешта большае: грамадзянская актыўнасць, грозны змагарскі дух, пачуццё класавай і нацыянальнай годнасці: «Я мужык-беларус,—// Пан сахі і касы»,— прадстаўляецца ён у загалоўным радку верша (I, 265), а ў фінале іншага заяўляе ўпэўнена: «Што хоць мной кожны пагарджае, // Я буду жыць! Бо я — мужык!» Паэт скрозь падтрымлівае гэтае адчуванне сілы, ухваляе мужыцкую паставу, павучае і заклікае: «Ты ў шапку не спі, // Коску, знай, кляпі // І вастры, вастры!» (II, 312). Мужык вырастае ў Купалы да маштабаў казачнага волата: «Знаць, сіла ў сяўца немалая...// Захоча і свет пераверне!» (II, 96). Звяртаючыся да мужыцкай масы, «сваякоў па гутарцы», Купала пераконвае аратых і сейбітаў, малацьбітоў і касцоў:

*Вы не зломкі, вы не зноскі,—
Вы народ магучы:
Ваша панства — вашы вёскі,
Пан ваш — труд жывучы; (III, 137)*

У адзінаборстве з варожым светам і сваімі ўласнымі слабасцямі — забітасцю, забабоннасцю, пакорлівасцю лёсу — вырастае з мужыка «душою вольны чалавек». Мужык як сацыяльны тып складае рэальную сілу вызваленчага руху на Беларусі, ён нясе ў сабе многія станоўчыя рысы нацыянальнага характару беларуса. У вершах 1910-х гадоў мужыцкія атрыбуты часта атрымлівае свядомы грамадзянін, актыўны ўдзельнік грамадскага жыцця, прадстаўнік «Маладой Беларусі». У аднайменным вершы паэт з захапленнем сцвярджае: «У кнігі новы закон ёмка пёрамі з кос// Наўсягды людзьмі новымі пішацца» (III, 143).

Слова мужык, якому пануючыя класы надалі пагардлівую, нізкую ацэнку (мужык—хам), у вуснах паэта і ў свядомасці самога адроджанага селяніна пачынае гучаць горда і ўзнёсла. Але Купала не ўпадае ў апалагетыку, ён настойліва сутыкае станоўчыя і адмоўныя рысы характару беларускага мужыка, пры дапамозе сродкаў рэалістычнай тыпізацыі выяўляе слабасці яго натуры, а сродкамі рамантычнай міфалагізуючай тыпізацыі ўзбуйняе як станоўчае, так і адмоўнае ў ім, выстаўляе папаказ, як неверагодныя парадоксы. Роднячыся з мужыком, паэт часам, як бы незнарок, надзяляе героя ўласнай эмацыянальнай уражлівасцю, павышаным пачуццём асабістай годнасці, мяцежным духам непакоры, а таксама сваімі «праклятымі» сумненнямі, трывогамі за будучыню. Цераз спалучэнне рамантычнай і рэалістычнай тыпізацы: вобраз мужыка становіцца постаццю таямнічай, але змястоўнай, ён прываблівае загадкай свайго векавога трагічнага лёсу як чалавек, які валодае стваральнай сілай, ды сілай заклітай, бо яму не дадзена спажыць тых каштоўнасцей, якія сам ён стварае. Як сімвал класа, мужык — трагічна неадольны нават тады, калі рэальны чалавек гіне, сутнасць жа яго — цень — можа выйсці з магілы каб агледзець прасцяг свайго роду-племні і ацаніць жыццё зямное, параўноўваючы яго з нябытам.

Эстэтычны рух вобраза часта пачынаецца ад простага накладвання двух адбіткаў: рахманы дзяцюк Тамаш — пратэстант і дэманічны злачынца («Нікому»), бяскрыўдны ўдовін сын Янка Прывада — трагічны жаніх, ахвяра панскай помсты («Адплата кахання»); пазней паэт распрацоўвае больш складаныя прыёмы, дзе ўводзіць псіхалагічна і сацыяльна матываваны сінтэз кантрастных рыс. У барацьбе рамантычных

антыномаў звычайна перамагае адна з іх, але скрыта захоўваецца і другая: рахманы волат Машэка — даверлівы жаніх — апантаны крыўдаю мсцівец — прагны крыві нелюдзь, потым зноў — велікадушны, даверлівы каханак, у мажлівасць духоўнага адраджэння якога ўжо не верыць народ, таму ўхваляе забойства яго, дае адпушчэнне здрадлівай Натальцы, хоць ушаноўвае ў забітым разбойніку буйную постаць льва, сыпле курган волату, яго нераскрытым мажлівасцям.

Даследаванне характару мужыка вядзеца Купалам у гістарычным і сацыяльна-псіхалагічным аспектах. Вобраз выступае ў руху, прасочваецца індывідуальнае жыццё чалавека ад калыскі да магілы («Адвечная песня») і адначасова гістарычны шлях роду мужычага, фіксуецца пералом, канец патрыярхальнай роўнасці і прыход уласніцкіх адносін. Востра ўспрымаецца і драматычна ацэньваецца страта людскога пачатку, асабова-чалавечых сувязей, што злагоджвалі ўціск у патрыярхальна-феадальным грамадстве, калі нават мужык і князь яшчэ лічылі сябе нашчадкамі Адама і былі людзьмі, «сынамі божымі», нават у канфлікце смяротнай варожасці спрачаліся (Гусяляр і Князь з паэмы «Курган», Бандароўна і пан Патоцкі з паэмы «Бандароўна»).

Трагічнымі воклічамі агалошваецца пераход грамадства да буржуазнага чыстагану, жорсткай меркантальнасці адносін, адчужэння, страты асабовасці, калі ўжо і мужык мужыку не пачуваецца раднёй. Канец рахманай патульнасці патрыярхальнага селяніна — гэта пачатак асабістых трагедый (смерць Лявона Зябліка з «Раскіданага гнязда»), іншая гістарычная дзея, жорсткая непазбежнасць, з якой павінен нарадзіцца новы, больш жыццяздольны тып вясковага пралетарыя, мужыка-змагара (Сымон Зяблік).

Ролю прадказальнікаў і хросных бацькоў у гістарычным адраджэнні мужыка адыгрываюць народныя інтэлігенты, стваральнікі і носьбіты вызваленчых ідэй, да іх ліку належаць прафесійны рэвалюцыянер Незнаёмы з «Раскіданага гнязда» і з абразка «На папасе», Якім Сарока з «Паўлінкі» і інш. Названыя вобразы знітаваны ахвярнасцю, дружбай, іх біяграфіі даюць важны сюжэтны выток беларускай нацыянальна-вызваленчай легендзе. Разглядаць іх трэба як мнагазначныя гуманістычна разгорнутыя сімвалы, а не схемы, як гэта лічылі вульгарныя сацыялагізатары, прыпісваючы Купалу гістарычны ідэалізм.

Сучасныя даследчыкі ўстанавілі, што вобраз мужыка ў творах Купалы праходзіць знамянальную эвалюцыю: поруч з фізічнымі пакутамі (холад, голад, хваробы) і сацыяльнымі (галеча, беззямелле, бяздомнасць) паэт паступова глыбей раскрывае духоўныя сілы мужыка як асобы:

здольнасць адчуваць прыніжэнне чалавечай годнасці, пагарду да яго мовы, звычайў, песень. Адчуванне духоўных пакут — трагічная плата за грамадзянскае абуджэнне, за далучанасць да гісторыі. Пануючыя сілы класавага грамадства дапускаюць толькі адну форму свабоды для мужыка — сон душы, цемнату і слепату, забыццё, пасіўнасць.

Сацыяльныя ворагі мужыка ў Купалы таксама дыферэнцыраваны: сюды ўваходзіць землеўладальнік, царскі чыноўнік (Багушэвічаў «Пан»), а яшчэ мясцовы інтэлігент-прыстасаванец і падпанак — апалячаны дробны шляхціц, карчмар і нават свой брат — адсталы, забіты, цёмны, пакорны лёсу селянін або дэкласіраваны карчомны тып. Часта ворагі беларускага мужыка ўвасабляюцца на фальклорны лад у сімвалічных вобразах злыдняў, цямыц, начніц, нячыстае сілы, але гэтыя сімвалы па сацыяльнаму зместу выразныя і чытальныя.

У 1910-я гады Купала падкрэслівае дынаміку, перспектыўнасць вобраза мужыка, паказвае яго носьбітам не толькі працоўнай маралі, але і ўвасабленнем нацыянальнай гордасці, красы жыцця. Ілюстрацыя да сказанага — верш «Жня», адзін з шэдэўраў Купалавай лірыкі, у якім увасоблена багацце духоўных каштоўнасцей. Эстэтычны ключ твора знешне нагадвае фальклорную ідэалізацыю, жніво падаецца іншасказальна, як вайна або рытуальная гульня, у часе якой жнеі лагодна, каб не ўгнавіць нівы, зжынаюць плён. Купала запаўняе агульную схему ідэалізацыі рэалістычнымі дэталямі, індывідуалізуе вобраз. Калі ў жніўнай песні дзейнічаюць «жнеі маладыя» і «сярпы залатыя», дык у Купалы — адна жняя, у якой «у руках сярпчак зублены сталёвы». Цікава, што індывідуалізаваная вылучаная гераіня аказваецца больш тыповай за тых фальклорных, агульнаасабовых, бо гэта вобраз-сімвал жняі-беларускі, эталон нацыянальнай красы.

Жняя паказана ў руху, яна ідзе, набліжаецца, як у кінакадры, да аб'ектыва. Адзін кадр — поясны партрэт, другі — твар буйным планам, позірк вачэй, які дазваляе ўгадаць душэўны настрой, урачыстую радасць. Народная песня звычайна пазбягае індывідуалізацыі духоўных станаў героя. Купала выходзіць за межы фальклорнай паэтыкі. Раскаваны рытм харэя дазваляе стварыць уражанне свабоднай радаснай хады, душэўнай узрушанасці, святочнасці:

*А яна — царыца —
Весела, шчасліва
Карануе песняй
Залатое жніва.*

*Смела ідзе у сонцы,
Уся сама — як сонца,
Гэта жнейка наша
У нашай старонцы.*

Постаць жнія ўзвышаецца ў сімвалічным абагульненні да постаці Беларусі і пераклікаецца з галоўным вобразам патрыятычных вершаў Купалы.

Вобраз абуджае не толькі эстэтычную асалоду, а перад усім пачуццё працоўнай і патрыятычнай гордасці, становіцца носьбітам духоўных каштоўнасцей нацыянальна-вызваленчага руху. У гэтым плане паказальная аўтарская папраўка, якую зрабіў Купала, рыхтуючы тэкст да друку, ранейшы эпітэт — на грудзях *панадных* заменены на *шчаслівых*, узровень адухоўленасці вобраза падвысіўся. Вобразна-эмацыянальным цэнтрам верша з'яўляецца неалагізм «карануе» (відаць, запазычанне з польскай мовы).

Паэт сцвердзіў, што жняя — царыца жыва, царыца над царыцамі, над прыгажунямі прыгажуня, гордасць роднай палявой старонкі. Купалаў стыль у гэтым выпадку можна назваць сінтэзам рэалістычнай тыпалагізуючай і рамантычнай ідэалізуючай тыпізацыі, тая ж маладая жняя стала ўвасабленнем радзімы ў легендзе Маладой Беларусі.

Творы пачатку сусветнай і канца грамадзянскай войнаў выяўляюць агульначалавечую каштоўнасць мірнай сялянскай працы («Бяспутнасць», «Вясна 1915-я», «На прызбе», «Сявец», «Рунь», «На смерць Сцяпана Булата», «А зязюлька кукавала»).

Сучасныя даследаванні выяўляюць дзве розныя пазіцыі ў ацэнках вобраза мужыка: адна належыць прыхільнікам фальклорнай самабытнасці і заключаецца ў падвышаным успрыманні фальклорных асноў, а значыць і патрыярхальнага пачатку ў натуры селяніна, устойлівасці народнай асновы; другая належыць апалагетам сучаснасці, прыхільнікам перавагі літаратуры над фальклорам, сучаснай маралі над традыцыйнай. Вобраз Купалавага мужыка аб'яўляецца гэтымі даследчыкамі «сінкрэтычным», не выдзеленым з масы агульнаасабовым характарам, яму не хапае індывідуальных рыс, каб стаць рэалістычным літаратурным тыпам. Пры аналізе любоўнай лірыкі робяцца заўвагі пра збедненасць інтымнага жыцця мужыка, нястачу духоўнасці ў каханні. Адпраўною ідэяй становіцца тэзіс, быццам сучасны тып кахання супрацьстаіць патрыярхальнаму тыпу, як і духоўнае бездухоўнаму. А мужык як характар нясе па сабе таўро патрыярхальнасці, значыць, і духоўнасць,

уласцівая ідэалу сучаснага кахання, яму недаступна. Праўда, хараство паэтычнага свету Купалы штурхае найбольш чухых крытыкаў на пошукі хоць бы адзінкавых прыкладаў, якія б дазвалялі прыпісаць і Купалавых герояў да сучасных эталонаў духоўнасці ў каханні.

Знешне гэта ўдаецца зрабіць, паколькі паняцце духоўнасці, як і многія гуманітарныя тэрміны, з'яўляецца паняццем арыенціровачным, а не канкрэтна-назыўным: класіцысты, напрыклад, лічылі прыкметай духоўнасці асобы розум, асвечаны навукай і арыстакратычным выхаваннем, розум, здольны панаваць над пачуццямі, а рамантыкі кпілі з такой мадэлі і аб'яўлялі вышэйшым органам духоўнасці чулае, шчырае сэрца, не сапсаванае настаўленнямі халоднага і выкрутнага розуму. Класіцысты ад імя высокага розуму аб'яўлялі мужыка нізкаю істотай якая не валодае сваімі пачуццямі, жыве нястрымна і груба, а рамантыкі бачылі ў мужыку дзіця прыроды, здольнае на сардэчныя, бескарыслівыя парыванні, і любаваліся ім, нават зайздросцілі яму, дэманстрацыйна жаніліся з сялянкамі.

Адзначаны падзел арыентацый сёння паслабляецца, і, напрыклад, сусветнай славы даследчык культуры Леві Строс заяўляе, што агульны духоўны багаж прадстаўніка першабытнага племені не меншы, чым прадстаўніка сучаснай гарадской цывілізацыі, толькі ў таго «дзікуна» пераважаюць маральна-этычныя веды, а ў гараджаніна — тэхнічныя.

Але вернемся да праблемы духоўнасці кахання. Прыхільнікі сучаснага яе разумення ці не лішне даверліва ставяцца да пашыранай на Захадзе схемы, паводле якой паказчыкам духоўнасці кахання з'яўляецца бескарыслівая «надцялеснасць», а на практыцы каханне маладзенькай дзяўчыны да шанюўнага інтэлектуала. (Схема раманаў Ф. Саган ці «Лаліты» Набокава.) Паколькі фальклорна-патрыярхальная мадэль кахання настойвае на ўзроставай роўнасці закаханых і высмейвае шлюб маладой са старым, дык і паўстае тэзіс: там не хапае духоўнасці і бескарыслівасці. На чым жа трымаецца каханне патрыярхальнага тыпу? Выходзіць, толькі на прыродным інстынкце, а гэта грубая бездухоўнасць, доказы матэрыял пра зніжаную эротыку жыхароў беларускай патрыярхальнай вёскі бярэцца ў сучаснага польскага пісьменніка Э. Радлінскага, аўтара сенсацыйнай аповесці «Канепелька».

Той тып кахання і сям'і, які сцвярджае Купала, напрыклад, у паэме «Яна і я», узнік на аснове народнага ідэалу, замацаванага ў звычаях, абрадах і фальклорных творах — духоўным комплексе, які спрадвеку выходзіў пачуцці, рэгуляваў інтымныя зносіны і сямейны ўклад працоўнага селяніна. Для народа вышэйшы маральна-этычны прынцып

сямейнага сужыцця — роўнасць мужа і жонкі па ўсіх паказчыках: узрост, матэрыялытае багацце і розум. Формула шчаслівага шлюбу ў народнай песні гучыць коратка і ясна: «Ні за старага, ні за малага, а за роўнага — палубоўнага». Апошні эпітэт пастаўлены пад рыфму нездарма, ён дапаўняе маральна-этычныя прынцыпы шлюбу (роўнасць) — эстэтычным, пачуццёвым.

Канешне, традыцыйна-патрыярхальны погляд на каханне склаўся ў працоўным сялянскім асяроддзі, а не ў панскіх салонах ці ў інтэлігенцкіх элітарных сферах, таму няма ў ім такіх атрыбутаў духоўнасці і такіх крытэрыяў, якімі сёння аперыруюць літаратуразнаўцы, забываючы неўпрыцем на горкі вопыт старога Гётэ, які, атрымаўшы адмову ад маці маладзенькай, закаханай у яго дзяўчыны, здзівіўся і нават абурана ўсклікнуў: «Solcher Sinn», такі, маўляў, розум, а яна пасмела адмовіць. І не заўважыў вялікі мудрэц, што асмяшыўся.

Сялянскае асяроддзе не патрабуе ад кахання надцялеснасці, платанізму, бо памятае пра асноўную мэту, якой каханне служыць: прадоўжыць род і спалучыць у шлюбе паўнацэнных партнёраў, здольных утварыць і працай утрымліваць вялікую зладжаную сям'ю. Узроставае роўнасць мае ўплыў на эмацыянальны тонус сужыцця, на псіхалагічнае дапасаванне маладых: маладзіца, сустрэўшы сястру на вуліцы шырокай, скардзіца: «А стары муж сухата, не дзявоцкая красата: у клетку ідзе — пярхае, з клеткі ідзе — кашляе». Не задаволена і маладзіца, што жыве з «малым мужам», які «у клетку ідзе — есці просіць, з клеткі ідзе — піць просіць». Толькі трэцяя сястра, што пайшла за роўнага, шчасліва: «А роўны муж — любата, то дзявоцкая красата: у клетку ідзе — чапае, з клеткі ідзе — міргае».

Узроставае роўнасць, прадпісаная народным звычаем, з'яўляецца адной з умоў справядлівасці і гармоніі сужыцця, фізічная роўнасць ахоўвае сям'ю ад старэчай рэўнасці, бурклінасці і ад разлезласці недаростка, якому цяжар сямейных абавязкаў не пад сілу. Песня нагадвае пра адказнасць шлюбу:

*Бяры, блазнюк, да ўмей шанавачі,
Як родную маці.
У нас была — прала, ткала,
У вас будзе папыхала.*

Скардзіца на бацькоў і маладзіца, якую заўчасна, «не дадаўшы розуму, замуж адалі». Спелая маладосць, паводле народнага вопыту,

гарантуе эмацыянальную паўнагучнасць каханця і трываласць сямейнага жыцця, фізічная дапасавапасць — аснова справядлівасці ў шлюбе і каханні. А справядлівасць і ёсць духоўны фактар. Народная песня асуджае «прымушаны шлюб» і сквапнасць па багачце, маці раіць сыну браць бедную, аде працавітую, удалую, а не багатую няўдаліцу, вышэй цэняцца «чорныя бровы» сіраціначкі, чым валы ды каровы «багатыркі-худабыркі». Хіба гэта не выдатны арыенцір на духоўнасць, на каштоўнасць асобы як такой? Узроставая роўнасць — умова адчування маральнай справядлівасці, без якой не мае ні сэнсу, ні годнасці жыццё ў шлюбе, траціць сэнс, абавязак вернасці. Справядлівасць шлюб абавязвае да вернасці, і хочацца каму ці не, а трэба прызнаць, што ў ідэале народна-патрыярхальнага кахання, шлюб, сям'і менавіта духоўныя арыенціры дамініруюць над матэрыяльнымі і зямнымі. У крайніх выпадках народная песня нават вызваляе маладзіцу пры старым, дурным, нялюбым мужы ад вернасці, хоць робіць гэта ў камедыйных сітуацыях, як бы палюхаючы яго.

Шукаючы ідэалу кахання, народная песня не абыходзіць складаных праяў жыцця, яго спакусаў і спакуслівых мар:

*Яна ружу сашчыпала,
К свайму ліцу раўнавала:
— Ой, каб я ды такая была,
Не пайшла бы я за аратага,
А пайшла бы я за сенатара,
Што на рыначку паязджае,
Са страмён ножак не выймае
І каралю шапкі не здымае.*

Што тут? Карыслівы разлік ці праява павышаных амбіцый, значыць, як-нік духоўнасці? Ні тое, ні другое. Тут даўні патрыярхальны погляд на дзвячоае хараство як на каштоўнасць жыцця, роўную сенатарскай годнасці. Складальніца песні — чаму ж? магла і памарыць, і пашкадаваць, што не хапае ёй хараства, каб стаць кеханай і дайсці да свабоды і годнасці знатнага мужа. Там жа, дзе яна, парушаючы звычай, гарнулася да пана, дык трапляла ў бяду. Не знёшы ганьбы, ашуканая, тапілася, станавілася зласліваю русалкай — усё на страх і на навуку іншым. Праўда, песня велікадушна шкадавала бязмужнюю маці, суцяшала яе:

*Не плач, дзеўка, не плач красна,
Гадуй дзетачак маленькіх — будзеш шчасна.
Стануць дзеткі падростаці,
Будуць пана-ліхадзея праклінаці.*

У творах беларускіх пісьменнікаў ад Дуніна-Марцінкевіча да Купалы мудрасць, здабытая доўгім і часта горкім вопытам патрыярхальнай абшчыны, ухвалялася. Прыкладаў шмат, хоць бы трагедыя Зосі з «Раскіданага гнязда». Яе каханне да паніча цалкам духоўнае, хоць той быў яе равеснікам. Зося марыла ўзвысіць сэрца каханага, зрабіць яго людскім і добрым. Атрымалася ж — трагічнае крушэнне надзей. На жаль, чамусьці гэты прыклад не аналізуецца даследчыкамі. Мадэль духоўнасці кахання яны бяруць з «Магілы льва». Наталька асучасніваецца і выступае наватаркай, якая парушыла патрыярхальнае табу і, смела адкінуўшы «адналетка» Машэку, выйшла за баярына. Аднак і пра баярына Купала гаворыць, што ён быў «яшчэ лятамі малады», ды заімпанаваў дзяўчыне тым, што начаў «Пускаць туман і, як бы дзівы, ёй брэдні ўсякія складаць». Наталька «Пад чарам ворагавай казкі зраклася мілага свайго» (V, 105). Такім чынам, сышлося ашуканства з маральнай няўстойлівасцю. Што ж, і гэта катэгорыя са сферы духоўнага жыцця, толькі маральна заганныя. Тым не менш герояў Купалы падцягваюць да аналогіі з Мазепам і Марыяй з «Палтавы» Пушкіна, фармальнае разуменне духоўнасці дазваляе і на такое.

Калі ўжо шукаць у народным кодэксе любоўнай этыкі духоўнага крытэрыя, дык ён называецца там канкрэтней — розумам і дурнотай, сумленнасцю і лганствам, а сцвярджаецца прыкладна так:

*Лепей у татулькі чорны хлеб есці,
Як з дурным мужам на куце сесці.
Лепей у татулькі мора капаці,
Як з дурным мужам век векаваці.
Мора капаўшы — вады нап'ешся,
А з дурным мужам не разжывешся.*

З кантэксту гэтых няхітрых скаргаў маладзіцы вынікае, што разумовая няроўнасць партнёраў у сістэме патрыярхальнай этыкі таксама, як і няроўнасць фізічная, робіць каханне немажлівым, а шлюб бессэнсоўным. Народная мудрасць гаворыць, што ўмовай змястоўнага, гарманічнага кахання з'яўляецца фізічная, сацыяльная і духоўная

роўнасць, а крытэрыем шчаслівага кахання — вернасць. Роўнасць робіць патрабаванне вернасці маральным. Такім чынам, у ідэале сваім роўны шлюб у народнай песні — гэта партнёрскі шлюб, калісьці ён быў ідэалам, марай, цяпер стаў нормай жыцця. На суцяшэнне прыхільнікам абстрактнай духоўнасці нагадаем, што і патрыярхальная этыка дапускала свабоднае каханне. Толькі рабіла гэта ў тых выпадках, калі ў шлюбе адсутнічала роўнасць, свабода выбару і каханне. Тут праявілася геніяльнае этычнае чуждзё народа, яго мудрасць і здаровы сэнс, памяць пра мэты, якім служыць каханне. Працоўнае асяроддзе ўзвяло ў ідэал і назвала такую сям'ю клетачкай грамадскага арганізма, у якой узаемаадносіны заснаваны не на карысці, а на любові.

Я. Купала арыентаваўся адначасна на рэальнасць і на фальклорны ідэал, выказаны ў народнай песні, у прыказцы і паданні, якія складалі закончаны кодэкс інтымнай і сямейнай этыкі, кодэкс даўні і ў аснове нестарэючы. Купала радаваўся духоўнай напоўненасці кахання вясковага хлопца і дзяўчыны. У шэрагу яго вершаў мужыцкія дзеці кахаюць і спазнаюць шчасце кахання, на жаль, яно аказваецца кволым і вяне разам з лятункамі маладосці. Век мужыцкай любові кароткі, і скарачае яго не беднасць духоўнага пачатку, а сацыяльная беднасць і бяспраўе. Вершы Купалы пра мужыцкае каханне звычайна абрываюцца трагічна, як народныя баллады «Над ракою ў спакою», «Як у аповесці». Гэта датычыць і нерасцвіўшага кахання Наталькі з Машэкам. Купала не ўхваляў здрадлівасці дзяўчыны, ён не прымаў Наталькі ўсур'ёз, лічыў яе асобай ветранай, недастаткова развітай маральна, каб разумець, якую крыўду чыніць яна чалавеку, здольнаму так моцна яе кахаць. Яна не ведала, што можна загубіць сябе з-за кахання. А як кахаў яе баярын? Каханне не закрунула, бадай што, ні баярына, ні Наталькі, яно не змагло іх узвысіць. Яна не адчувала і сувязі з народам, не мела такога пачуцця годнасці, як Бандароўна. Наталька брала жыццё лёгка і жыла легкадумна. Сувязь з баярынам была абменам прыгожага тварыку на баярскую годнасць, а ў абмене ад духоўнасці — адна арыфметыка. Наталька лёгка пераходзіла ад Машэкі да баярына, а потым назад да Машэкі і ўрэшце робіцца апустошанай, драпежнай і помслівай эгаісткай. Праўда, народ дараваў ёй здрадлівасць за збавенне грамады ад разбойніка. Не прыгадаў, што цераз яе Машэка і стаў разбойнікам. У сваю чаргу Машэку народ ушанаваў курганом з назвай «Магіла льва», ушанаваў памяць аб нераскрытых мажлівасцях волата, свайго мужыцкага сына.

У Купалы, як у паэта народнага, прысутнічае народны погляд на каханне і шчасце, у гэтым поглядзе жывуць і патрыярхальныя прынцыпы,

праўда, яны пераасэнсоўваюцца, з іх бярэцца толькі здаровы агульначалавечы стрыжань, а тое, што было ўнесена ўласніцтвам, — адхіляецца. У «Паўлінцы», напрыклад, кампраметуецца бацькоўская воля не таму, што яна бацькоўская, а таму, што яна ўласніцкая. Паўлінка выпрабуе Адольфа на элементарную разумнасць і робіць гэта старым звычайным спосабам, ацэньвае здатнасці партнёра да танцаў народнаю прыказкай: «Ну і зграбны, як вол да карэты». У адказ на гэта чуе: «А панна Паўлінка ўсё мне кампліменты гавора». Выяўляецца не толькі разумовая абмежаванасць Адольфа, але і хібнасць бацькавага крытэрыя ацэнкі — па багацці. А ці з'яўляецца такі крытэрыў патрыярхальным? Ні ў якім разе, патрыярхальны звычай наказваў правяраць жаніха на здагадлівасць, звычай такой праверкі ўваходзіў у вясельны абрад, дзе маладому загадваюць загадкі, а яго трапныя адгадкі служаць выкупам. Сцяпан Крыніцкі з патрыярхальнага звычаю ўзяў толькі выгадны для сябе фетыш бацькавай волі. Але ў яго волі няма бацькоўскай любові, затое ёсць разлік. Для яго Адольф прэстыжны жаніх, бо ён шляхціц і мае шмат зямлі, а настаўнік Якім Сарока — мужыцкі сын, басота, хоць адукаваная, але ненадзейная, займаецца палітыкай, можа трапіць у турму, на катаргу і г. д.

Такім чынам, у аснове канфлікту «Паўлінкі» ляжыць менавіта праблема ацэнкі каштоўнасцей, супрацьпастаўленне сістэмы каштоўнасцей буржуазна-шляхецкіх, правінцыяльных і народна-дэмакратычных. Не так патрыярхальнасць перашкаджае Сцяпану Крыніцкаму зразумець духоўную каштоўнасць новых людзей і іх ідэалы, як уласніцтва, уласніцкае засляпленне. Агата Пустарэвіч як носьбіт чыстай патрыярхальнасці калі і не дайшла да сэнсу, дык шчырым сэрцам адчула чысціню памкненняў Якіма і Паўлінкі, паспагадала ім. Думаецца, што ў «Паўлінцы» шырэй і сучасней, чым у «Магіле льва», вырашана пытанне аб духоўнасці каханья. Духоўнасць, да якой дайшла народная інтэлігенцыя, не адмаўляе здаровага агульначалавечага пачатку патрыярхальных народных звычаяў і традыцый, а напаўняе іх новым зместам. Падобны погляд Купалы на духоўнасць каханья можна знайсці ў інтымных вершах, дзе закаханымі выступаюць прадстаўнікі новай моладзі — Маладой Беларусі: «Заручыны», «Гэй ты, дзяўчына», «Успомні», «Абнімі» і некаторых іншых.

Пры асвятленні праблемы мужыцкага каханья Купала не займаў ні пазіцыі тых дэкадэнтаў, якія прыпісваюць мужыку свой хваравіты біялагізм, каб апраўдаць як нешта прыроднае багемную спустошанасць любоўных адносін у гэтым асяроддзі. Не падзяляў Купала і інтэлігенцкай

экзальтацыі перад мужыком, хоць сімпатызаваў рамантыкам, якія, будучы адукаванымі людзьмі, знайшлі ў народзе і народнай песні ідэал шчырага кахання, паставілі мужыцкае каханне вышэй за панскае, уважанае, па абавязку.

Абшчына гуртам стварае звычай, абрады, песні, якія рэгулююць адносіны паміж асобай і калектывам. У такім выпадку можа ўзнікаць натуральная гармонія, натуральная мера патрэб, там развіваюцца карысныя здольнасці індывіда, выхоўваецца зададзены калектывам тып характару. Абшчына — гэта натуральнае грамадства, якое выступае як калектыўная асоба.

Даўняя міфатворчасць і паэзія, што вырастала на яе аснове, напоўнены адной ідэяй — сцвердзіць еднасць чалавека са светам. У яднанні — шчасце. Купала тварыў ва ўмовах разбурэння абшчыны і ўласніцкай раз'яднанасці людзей, адчужэння асобы мужыка ад вышэйшых сацыяльных мэт грамадства. Але ў той жа час заветнай мэтай нацыянальна-вызваленчага руху якраз было звязаць адзінокага чалавека з чалавецтвам, адолець адчужанасць. Гэтай задачы служаць у Купалы адраджальныя матывы народных паданняў і легенд, вобразы гераічнага самаахвяравання, буджэння мужыка, гераізацыя мінулай мужычай славы, услаўленне дружнай сялянскай сям'і, якой памагаюць жыць нават душы продкаў.

Сацыялістычны этап у жыцці беларускага сялянства ўспрымаецца Купалам як здзяйсненне адвечных мар пра шчасце, справядлівасць і чалавечую годнасць. Гістарычны і сацыяльна-псіхалагічны працэс развіцця вобраза мужыка завяршаецца на этапе калектывізацыі вёскі. Слова мужык у паэтычным лексіконе Купалы 30-х гадоў становіцца гістарычным паняццем, якое належыць пакутнаму мінуламу, сацыялістычны яго адпаведнік — камунары з паэмы «Над ракою Арэсай», калгаснікі з Ляўкоўскага цыкла вершаў, саюзнікі рабочага, савецкія сяляне. Здаровыя абшчынныя рысы іх натуры ўзбагаціліся калектывізмам, савецкім патрыятызмам, пачуццямі дружбы народаў, здольнасцю дзяржаўнага і глабальнага мыслення. Усё гэта адлюстроўвае працэс станаўлення сацыялістычнай беларускай нацыі, яе згуртаванасці і веры ў ідэалы сацыялізма.

Сацыялагітарская крытыка ў 30-я гады не змагла правільна ацаніць агульначалавечага пачатку ў вобразе Купалавага мужыка, яна разглядала гэты вобраз вузка, як эквівалент класа, які ў сацыялістычнай рэвалюцыі быў толькі другою скрыпкай, спадарожнікам пралетарыяту. Звузіўшы змест мастацкага вобраза да сацыялагічнай схемы, крытыкі

прыніжалі Купалу, навешвалі на яго ярлык паэта сялянскага, што лічыўся тады ніжэй за пралетарскага, да ліку якіх належалі Цішка Гартны, Міхась Чарот, Андрэй Александровіч і, канешне, самі «селекцыянеры»-вуглярызатары.

Сацыялагітарскія схемы пераадольваліся нашым літаратуразнаўствам у ходзе распрацоўкі тэорыі сацыялістычнага рэалізму як адкрытай эстэтычнай сістэмы. Сучаснае савецкае літаратуразнаўства лічыць Купалавага мужыка паўнакроўным мастацкім вобразам, які поруч з сацыяльна-класавым зместам нясе ў сабе змест нацыянальны, гуманістычны і агульначалавечы. Ключавая роля мужыка ў вобразнай сістэме Купалавай творчасці адпавядала ролі сялянскіх мас у грамадскім жыцці дарэвалюцыйнай Беларусі, краіны аграрнай, запознай у эканамічным развіцці, але ахопленай вызваленчым рухам. На вобразе мужыка адбілася ўстойлівасць сацыяльных, гістарычных, маральна-этычных і эстэтычных поглядаў Купалы, паслядоўнасць у развіцці яго светапогляду ад ідэалаў рэвалюцыйнай дэмакратыі да ідэй сацыялізма.

Паэзія Купалы — гэта дом, заселены паказальнымі тыпамі. Пачэснае месца ў гэтай галерэі займае беларускі мужык, постаць з эстэтычнага пункту гледжання трагічная: ён адначасова волат працы, хлебароб, карміцель свету і ахвяра эксплуатацыі, беззямельнік, парабак, «пагарджаны век, сляпы, нямы», цёмны, не здольны зразумець жажлівасці свайго становішча, апавясціць свет аб сваёй крыўдзе і прыніжэнні. Абуджэнне мужыка ад векавога сну, вызваленне яго было асноўным матывам містэрыі адраджэння беларускага народа.

Перад працоўным мужыком час паставіў задачу: або вызваліцца, або загінуць. Вызваленне працаўніка зямлі ў аграрнай краіне, якой была дарэвалюцыйная Беларусь, азначала вызваленне стрыжня нацыі, практычна гэта было — нацыянальнае адраджэнне беларусаў, адной са спозненых у сваім развіцці нацменшасцей царскай Расіі. На падмогу мужыку выйшлі — прафесійны рэвалюцыянер, змагар і пясняр, творца духоўнага клімату вызваленчай барацьбы, летапісец падзей і маральны суддзя. Саюзнікі мужыка па змаганню ўвасабляюць народна-дэмакратычную інтэлігенцыю, да якой належаў паэт. Купала стаяў на стыку двух асяроддзяў: працоўна-сялянскага і народна-інтэлігенцкага, вызваленчы саюз гэтых сіл быў асноўным аб'ектам яго думак і вобразаў.

Эстэтычная каштоўнасць і арыгінальнасць вобраза селяніна абумоўлена сінтэзам народна-рамантычнай і рэалістычнай паэтыкі. Купалаў вобраз мужыка станоўча ўздзейнічаў на творчасць беларускіх

паэтаў, асабліва народна-рамантычнай арыентацыі — Цёткі, З. Бядулі, Г. Леўчыка, а таксама паэтаў Савецкай Беларусі 20—30-х гадоў — М. Чарота, У. Дубоўкі, П. Броўкі, М. Лужаніна і Заходняй Беларусі — У. Жылкі, М. Васілька, М. Танка, В. Таўлая і іншых.

Пясняр

Купалава ўяўленне пра мастака, яго асобу, талент і месца ў грамадстве складвалася ў сілавым полі страсцей, што былі рэхам рэвалюцыі 1905—1907 гг. і азначалі для вызваленчага руху беларусаў перамогу пераможаных, абуджэнне для новых, яшчэ большых пакут. Народ выходзіў з гістарычнага небыцця, але сэрцамі сваіх лепшых сыноў адчуў такую сілу прыніжэння, уціску, якая была роўная смерці. І ўсё ж гэты трагічны народ хацеў жыць і патрабаваў песняроў-змагароў, паэтаў тыртэўскага тыпу.

Сам Купала прыйшоў у паэзію ў тым узросце, калі галоўным пабуджальным матывам жыцця чалавека становяцца вышэйшыя грамадскія пачуцці, сацыяльныя і філасофскія ідэі. Раннія вершы, пісанья на польскай мове, не ўвайшлі ў паэтаву спадчыну як арганічная яе частка. Купала пачаўся з беларускіх вершаў, бо яго нарадзіў і прызваў у паэзію вызваленчы рух беларусаў. Як і ўсе вызваленчыя рухі, ён патрабаваў паэтаў-змагароў.

Узор мастака, які падпарадкоўвае творчасць вызваленчай барацьбе, Купала мог сустрэць у славянскай рамантычнай паэзіі, у беларускім сучасным яму фальклору і ў творах сваіх непасрэдных папярэднікаў — беларускіх пісьменнікаў XIX стагоддзя. Праўда, яшчэ ў часе пачатковага навучання ў розных, прытым часта добрых настаўнікаў, Купала мог скласці знешняе ўяўленне аб прагрэсіўна-рамантычным тыпе мастака. Пра яго расказвалі хрэстаматыійныя творы рускіх і польскіх паэтаў. У Пушкіна гэта быў прарок, надзелены ад бога палымяным сэрцам і пасланы ў свет з божым наказам «глаголом жги сердца людей», рабі іх чутымі на боль і пакуты людскія; у любімага Купалам Лермантава паэт ужо меў за сваю чуласць плату — почут сярод людзей, ён быў як «колокол на башне вечевой во дни торжеств и бед народных». Польскія паэты-вешчуны А. Міцкевіч і Ю. Славацкі прагнулі гэтай жа ўлады, але пераканаліся, што даецца яна толькі разам з незноснымі пакутамі: панаваць над душой паняволенага народа, прыгнечанага, прыніжанага — значыць змясціць у сэрцы сваім усе яго прыніжэнні і вярнуць іх

увасобленымі ў вобразах, згушчанымі, як невыносны боль свайго ўласнага сэрца.

Чытаючы без разбору кнігі, пазычаныя ў зычлівага пана Чаховіча, які парадніўся з мужыкамі ў паўстанні 1863 года, Купала мог вычытаць скаргі А. Міцкевіча на невыносны боль за цэлы народ: «Czuje cierpienie całego narodu, jak matka czuje w łonie bóle swego płodu» («Чую пакуты ўсяго народа, як парадзіха адчувае боль свайго дзіцяці»), мог сустрэць і афарызм Ю. Славацкага, што боль гэты дае паэту ўладу над душамі, большую за царскую «myślą i wiarą zwałać i podźwigać tronu» («думкай і верай звальваць і ўзнімаць троны»), як гэта рабілі біблейскія прарокі.

Паэт у Купалы называецца на фальклорна-рамантычны лад музыкам, песняром, гусяром, прарокам, званаром. Ён постаць таямнічая: празорца і духоўны ваяк, на якога ўскладзена місія аблягчыць пакуты прыгнечанага народа, змяніць існуючы жорсткі свет на свет людскі, чалавечны. Сродкам пераўтварэння свету выступае слова і абуджаная прарочым прадбачаннем, поклічам ці закліццем, песняй пакуты ці баявым гімнам маса пакрыўджаных людзей, прагна я справядлівасці, свабоды і шчасця: «Калісь воклік песні і свет наш адмене, // Адслоне другія пуціны жыцця...» (11,81).

Гэтае ўяўленне рухлу гісторыі ў Купалы мадыфікавалася, развіталася, у ім сапернічалі рамантычна-інтуітыўныя і разумова-рацыянальныя, навуковыя формы пазнання і прадбачання, адны з іх маглі браць верх, але сутнасць захоўвалася да апошніх твораў, пра што балюча сведчаць радкі апошніх вершаў паэта «Зноў будзем шчасце мець і волю» і «Беларускім партызанам». У першым паэце прадбачыў вызваленне беларускага народа ад фашысцкай няволі, абапіраючыся на заканамернасці сусветна-гістарычнага развіцця, а ў другім — на веру ў гераічны дух свайго народа, у мужнасць сыноў Беларусі.

Беларускім пісьменнікам XIX стагоддзя блізкі быў рамантычны тып паэта-прарока, выбранага лёсам перажыць і вярнуць народу яго боль, адчуты сваім сэрцам, сваёй мастакоўскай уражлівасцю, каб горкім і гаротным словам будзіць нянавісць да няволі, прыніжэння, пакут, на ўзор біблейскіх прарокаў. Рамантычная мадэль паэта карэкціруецца, прыстасоўваецца да ўмоў Беларусі, яе грамадскіх патрэб.

Першы вобраз беларускага паэта новых часоў спісаў з самога сябе Паўлюк Багрым, і гэта быў незвычайны вобраз. Герой верша «Зайграй, зайграй, хлопча малы» (20-я гады XIX стагоддзя) нагадвае рамантычнага выгнанніка, які перажывае разлад са светам, і прычына разладу не так у яго звышчуласці, як у жорсткасці жыццёвых абставін: «У Крошыне пан

сярдзіты, бацька кіямі забіты»; на рамантычны лад прыгонны дудар песціць мару пра чарадзейныя ўцёкі ад страху жыцця: «пайду ў свет, у бездарожжа, у ваўкалака абярнуся», але смяротнаю хваткай уцапілася за яго доля і вядзе ў рэкрутчыну. Гэта азначае загіну таленту, адрыў ад роднай глебы. Цругі беларускі паэт з сялян, Вінцэсь Каратынскі (сярэзіна XIX стагоддзя), каб выратаваць свой талент, вымушаны быў перайсці на польскую літаратурную ніву і, абрабляючы яе, тужыць па ніве роднай. Жыццё зрабіла яго паэтам двухмоўным, як і многіх тады — Я. Чачота, В. Дуніна-Марцінкевіча, пазней Я. Лучыну.

Некалькі беларускіх паэтаў — папярэднікаў Купалы — прынялі ўдзел у паўстанні 1863 года. Самы таленавіты з іх, Францішак Багушэвіч, у агні паўстання адчуў сябе беларусам і стаў паэтам, непадатлівым на спакусы багацейшых суседзяў, на ціск польскага інтэлігенцкага асяроддзя. Сваю творчасць ён называе пошукам чарадзейных сродкаў: цудоўнай дудкі, смыка, жывой вады, якія павінны адрадзіць у душы цёмнага, забітага беларускага мужыка чалавечыя патрэбы, а найперш патрэбу ў асвеце на роднай мове. На справе чарадзействы Багушэвіча аказваюцца словам праўды, хоць слова гэтае часта гучыць несамавіта, нібы паэт расказвае пачварны сон. Салідарызуючыся з Багушэвічам, А. Гурыновіч ухваліў яго ідэал паэта-будзіцеля: «Няхай песнь смутная... будзіць у сэрцах мыслі аб лепшай долі»¹. Я. Лучыне прыйшлася даспадобы суязь чарадзейнага слова са словам праўды:

*Братцы, сястрыцы!—праўды нясыта.
Маці-зямліца! Ой, не забыта
Роднага слова святая сіла!..*

Цыкл арыгінальных казак-паэм пра Музыку і Асілка, складзеных геніяльным казачнікам Рэдкім, мы разгледзелі раней і пабачылі адгалоскі матываў Рэдкага ў творах прафесійных паэтаў. Я. Купала, выбіраючы літаратурны псеўданім, бачыў свой ідэал паэта ў кантэксце народных легенд пра цудоўную папараць-кветку, сімвал прывабнага шчасця, які будзіць надзею, але не збываецца. Купальскі матыў напаўняла зместам жыццё: вызваленчы рух беларусаў успрымаўся як пошук кветкі шчасця.

Рэвалюцыя 1905 года прызвала Купалу ў паэзію, яна ўнесла папраўкі ў ідэал паэта, які пакінулі ў спадчыну папярэднікі. Рамантычны

¹ Гурыновіч А. Усёй трэпе дабрадзея Старыцкага// Беларуская літаратура XIX ст. С. 251

тып паэта-прарока востра крытыкавалі як пазітывісты, так і крайне мадэрнісцкія школы. Яны згодна адмаўлялі прарочы дух мастацкай творчасці, яе сувязь з народамі, а разам з тым сумняваліся ў грамадзянскай місіі рамантычнага мастака. Купала ж настойвае на ідэале паэта народна-рамантычнага складу: «Паявіліся паэты, песняры свайго, забытага богам і людзьмі, краю і долі народнай. Прарокі яны ці не прарокі — аб гэтым скажа будучыня, але тое, што яны косць з косці свайго народа — аб гэтым і рэчы быць не можа» (VII, 198).

Паэт — сын свайго краю і народа, верны яго слуга. Слугаванне, а не апяванне славы — вось у чым прызванне песняра паняволенага народа. Паэт у Купалы востра адчувае сваю інакшасць у параўнанні са стэрэатыпам паэта, які абслугоўвае патрэбы дзяржаўных нацый. Адольваючы комплекс ніжэйшасці, ён піша:

*Я не паэта, о крый мяне божа!
Не рвуся я к славе гэткай німала,
Хоць песеньку-думку і высную, можа,
Завуся я толькі — Янка Купала. (I, 215)*

Гэта нібы покліч салідарнасці з рамантыкамі, напрыклад, з Рылеевым, які, прысвячаючы радкі паэмы «Вайнароўскі» А. Бястужаву, стварыў славетны афарызм:

*Как Аполлонов строгий сын,
Ты не увидишь в них искусства,
Зато найдешь живые чувства,—
Я не поэт, а гражданин¹.*

Апошні радок быў падхоплены, перафразіраваны М. Някрасавым і стаў праграмным дэвізам рускай рэвалюцыйна-дэмакратычнай паэзіі — «Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан». Такім чынам, у Купалавай формулы мастака багатая літаратурная радаслоўная, але змест яе канкрэтна беларускі, купалаўскі. Абмежавальнае слова «толькі» ў рэфрэне Купалавага верша вар’іруецца і становіцца сэнсава-інтанацыйным ключом да зашыфраванай супярэчлівай думкі. Пясяр Беларусі не можа стаць звычайным паэтам да той пары, покуль яго народ не жыве, як усе народы, гістарычным жыццём. Прыніжэнне народа —

¹ Рылеев К. Ф. Избранное. М., 1946. С. 80.

прыніжэнне і таленту паэта: «Нават я не салавейка, // Што пые так слаўна, // А я толькі верабейка, // Узрошчаны над Гайнай» (I, 228),—гаворыць Купала ў іншым вершы. Але не адну сціпласць хоча ён выказаць гэтымі словамі. Паэт развівае тут думку аб сузалежнасці часу і песні, гаворыць, што паняволенае становішча народа, скаванасць яго жыцця асуджае і паэтаў на вераб'іны шчэбет.

Драма талентаў, што гібелі і марнелі ў няволі, была ўпершыню адкрыта рамантыкамі. Славацкі, напрыклад, горда іранізаваў над тым, што маці нарадзіла яго салаўём, а ён стаў драчом, ахрыплым у эмігранцкіх сварках. Нераскрытасць таленту ў Купалавага песняра абумоўлена падобнымі прычынамі, хоць у грунце адменнымі, беларускімі. Ужо самы першы праграмны верш Купалы напоўнены трывогай за лёс беларускага мастака, у душы наспела заповітнае жаданне, якое не пакідала яго ажно да вызвалення Беларусі: «Каб мой люд маю песню запеў і пазнаў, аб чым песня пые» (I, 23). Тут можна бачыць таксама аналогію са славытым заповітам Міцкевіча з эпілогу да «Пана Тадэвуша»: «O, gdybym kiedy dożył tej pociechy, żeby te księgi zabłądziły pod strzechy» («О, калі б мне дажыць да той пацехі, каб гэтай кнізе прыблудзіць да стрэхі...» Пераклад Я. Семяжона), аднак пераклікаецца ўсё ж знешні бок, а не сутнасць: польскага вешчуна чыталі асвечаныя пласты, і ён хацеў сысці з гары да нізоў, а беларускі паэт жыў у нізах і тварыў выключна для іх, грэбуючы ўвагай багатых апекуноў і ўслужлівых адшчапенцаў: «Я не для вас, паны, о не, // А я для бедных і загнаных, // Я з імі мучуся ўраўне, // У адных закут з імі кайданах...» (I, 152). Тое, ці будучь яго чытаць бедныя і загнанныя, было не праблемай прызнання і славы, а справай жыцця і смерці як беларускага аўтара, так і яго народачытача. Рамантычную схему напоўніў новым зместам новы час, сацыяльная атмасфера пачатку ХХ стагоддзя. Адметнасць нацыянальнай сітуацыі ўносіла карэктывы ў статус мастака.

Светапогляд Купалы і родных яму па духу беларускіх пісьменнікаў складваўся ў барацьбе супраць самадзяржаўя, сацыяльнага і нацыянальнага ўціску, перажыткаў цемрашальства і феадальнага варварства, калі дэнацыяналізаваныя пануючыя вярхі пагарджалі мовай і культурай беларусаў, усімі сіламі не дапускалі беларускага селяніна да асветы, да скарбаў перадавой нацыянальнай культуры, да твораў песняроў нацыянальнага адраджэння. Уяўляючы свае песні мёртванароджанымі папяровымі творамі, спажывай для вучоных моляў, нудлівых каментатараў, паэт усклікае: «Спалі вас, песні, дым чырвоны, // Чым мае гэtkі лёс спаткаць!» (I, 218). У гнеўных публіцыстычных вершах

ён дае водпаведзь «Ворагам беларусчыны», «Апекунам», «Блізкім і далёкім» — няпрошаным дарадчыкам, фарысеям і суддзям. У бітве ідэй паэт адточвае пярэ публіцыста, набіраецца палкасці трыбуна і стварае такія шэдэўры прамоўніцкай паэзіі, як «Суды», «Цару неба і зямлі», «Перад вісельняй» і інш.

Апошні верш — натхнёны маналог змагара, якога ворагі нахабна абылгалі, зняславілі, «судзіць пасмелі, як убіўцу, хоць я ваякам толькі быў». Асуджаны на смерць герой верыць у духоўную перамогу, у несмяротнасць ідэі, за якую аддае жыццё. Нашчадкі скажуць: «Тут спіць ваяк, ваяк вялікі // За волю, долю і народ!» (II, 56). Прыпіска ў памяці народнай — найвялікшая ўзнагарода. Знамянальна, што ў вершы «Памяці С. Палуяна» думка гэтая амаль даслоўна паўторана ў адрас беларускага паэта: «Сышоў ваяк за долю, славу і народ...» (II, 225), уведзена толькі адно ўдакладненне: «сявец, у родных слоў сяўбе». Такім чынам, Купала бачыў рэвалюцыянера, змагара і перадавога паэта пабрацімамі, людзьмі адной ідэі, адной справы.

Ва ўмовах вызваленчага руху патрэбны былі мастакі, якія сумяшчалі творчасць з грамадскай дзейнасцю, мелі дар слова і грамадзянскую мужнасць сказаць слова праўды і свабоды насуперак маральнаму і палітычнаму націску пануючых вярхоў. Постацямі такога складу з'яўляюцца Незнаёмы з «Раскіданага гнязда» і Падарожны з драматычнага абразка «На папасе», Сам с паэмы «Сон на кургане», званар з «Песні званара», а найперш Гусяр з паэмы «Курган».

У ранніх праграмных творах Купалы ўладальнікамі зямных багаццяў і духоўных каштоўнасцей, у прыватнасці славы, выступалі паны. Яны маглі дарыць бляскам славы і званам золата адданых ім паэтаў. Спакушаючы мастакоў раскошамі зямнога жыцця і палохаючы жахамі галечы або і заўчаснай смерці, яны спрабавалі дабіцца ўлады над творчасцю, над сумленнем мастака. Купалаў пясняр паспяхова праходзіў выпрабаванне спакусамі і грозьбамі, перажыванні яго рамантычна ўзбуйняліся, даходзілі да трагічнай мяжы. Пасулы князя не спакусілі гусяра, не спалохалі яго і пагрозы, ён можна кінуў у вочы ўладару выкрывальную думу-песню, горда прыняў смерць і стаў несмяротным, як народны герой, сімвал пяснярскай годнасці, непадкупнасці таленту. Сам Купала часта ўяўляе сваю смерць і па ўзору рамантыкаў абяцае ворагам помсту нават з таго свету:

*Цень з таго свету ўстане мой ноччу,
Прыйдзе пад вашы сховы гнілыя*

*І засмяецца грозна у вочы,
Аж ваша хеўра гібельна ўзвые. (Ш, 57)»*

Паказальна, што і рамантычнае ўвасабленне помсты песняра нідзе не даходзіць у Купалы да каварства, якое, напрыклад, Міцкевіч называў адзінаю зброяю паняволеных. У свядомасці песняра беларускага вызваленчага руху валенрадызм лічыўся сродкам немаральным, неадпаведным народнай традыцыі.

Смерцю для песняра Купала лічыць адрыў ад народа і забыццё не толькі ў сваіх, а нават у ворагаў. Мажлівасць такога стану рэчаў гіпербалізуецца ў духу рамантычнай паэтыкі і нярэдка прымае форму скаргаў на адзіноту, блуканняў па бездарожжы ў поцемках: «Блуджу і не знаю, // Дзе праўда, дзе сіла...» (Ш, 60), «Доўга блудзіў я, блудзіў дзірванамі, // Крыж спатыкаў, дзе праходзіў...» (Ш, 62). Прымаючы постаць прарока, паэт шукае падтрымкі на небе, але, зняверыўшыся і ў богу, ён ідзе дарогай распачы, шлях яму заступаюць пакутнікі, звонячы кайданамі, якіх самі не бачаць і звону якіх не чуюць. Яны ставяць падарожніку евангельскае пытанне: «Дзе ты ідзеш?», і паэт адказвае: «Далей!» (Ш, 144). Няма прыстанішча шукальніку праўды: «Адзін іду, а падганяе тайным жахам // Прыяцель верны мой — бяссмертны сум» (Ш, 248), вандроўнік, здаецца, знясілеў, вось ён загіне ў пустыні, але зноў і зноў нейкая сіла заве і цягне яго да людзей, душа напаўняецца верай.

З балючых доследаў жыцця, з роздумаў пра эгаізм верхавіны грамадства і несвядомасць забітых нізоў складваецца ў Купалы глыбока праніклівая ацэнка паэта як дзеяча нацыянальнага адраджэння: «Пясняр — слуга слугі усякай, // Пясняр і цар усіх царэй!» (Ш, 93). Каб стаць уладаром душ, трэба быць цяплівым слугою прыгнечаных, слугою слуг. Будучыня беларускага паэта ўяўлялася трагічнай. Паэт рашаўся на свядомае самаахвяраванне: можа, хоць яго смерць зварухне нячулых, упалых духам братоў:

*За летию долю роднага краю,
За сваіх браццяў ў святой барацьбе —
Гэтакай толькі смерці жадаю,
Памяткі гэткай чакаю сабе. (Ш, 121)*

Тэма самаахвяравання мастака гучыць у новай беларускай паэзіі ад яе першых крокаў, яе можна сустрэць у вершах Франца Савіча і Кастуся Каліноўскага, потым у Багушэвіча, Лучыны, Цёткі. Купала

далучыў да гэтай тэмы выдатны рамантычны верш «Песня званара», які па ідэі блізкі да паэмы «Курган», толькі вырашаецца яна тут рамантычна. Званар сам збудаваў сабе вежу-званіцу, павесіў зvon і паставіў максімалісцкую задачу званіць, покуль не збярэцца пад вежай увесь народ,— званіць да канца.

Званар так апантана разгайдаў свой зvon, што званіца рухнула і сам ён загінуў пад абломкамі. Відаць, у час напісання верша, калі рэакцыя брала рэванш над удзельнікамі падаўленай рэвалюцыі 1905 года, акт трагічнага самаахвяравання здаваўся Купалу апошнім сродкам узрушэння знявераных людзей. Паэт хацеў словам-клічам і справай давесці, што смерць не страшная таму, хто жыве лятункам аб шчасці народа. Страх смерці можна адолець, калі ты служыш неўміручай ідэі. Пасля тваёй смерці будзе жыць у сэрцах людзей памяць пра ахвяру, а подзвіг узвысіцца над часам, павялічыць аўтарытэт асобы і слова паэта-званара, які ўсё ж падыме ўрэшце народ, адродзіць яго.

Купала выразна захоўвае дыстанцыю ў адносінах да хрысціянскай легенды пра збавенне чалавецтва цераз самаахвяраванне Хрыста, ён развівае рамантычны, бунтарны тып ахвярнасці, а не пасіўны, пакорлівы. «Песня званара» напісана як праграмны маналог, у якім летуценны паэтрамантык мроіць, даводзячы да трагічнай мяжы ўяўленне аб тым, як разбудзіць прыспаны, паняволены народ. Ён рашае пабудаваць вежу-званіцу як тыповы максімаліст: «На высокай гарэ, дзе ніхто не арэ, толькі птушка-арол дзе садзіцца». Зусім мажліва, што ўплыў на фантазію паэта зрабіў лермантаўскі «колокол на башне вечевой», а мажліва, і будаўнік Сольнес Генрыха Ібсена, хоць галоўным рухаўніком фантазіі была рэальная патрэба вызваленчага руху ў паэтах шырокага профілю: будзіцелях, асветніках і байцах. Званар, нібы герой чарадзейнай казкі, спачатку ўзводзіць званіцу паднебную і вешае магутны зvon (чарадзейную прыладу), у якога «роўны голас і віхру і грому». Ад такога звону «дрогнуць сховы цямніц, бліснуць іскры зарніц: заварушацца яры, папары». Багацце рыфмаваных сугуччаў пры свядомай зашыфраванасці зместу надае тэксту таямнічасць, набліжае яго да народных заклінанняў. Званар пачынае нагадваць змагара-вешчуна. Ён прарочыць паўстанне:

*На мой кліч вечавы хто жывы, чуць жывы,
Пад гарою касой загамоне. (II, 139)*

Званар-вяшчун абяцае тым, хто паслухае яго, даць «жывы вадапой, жыватворнае кожнаму зелле». Тут парушаецца жыццёвая логіка

на карысьць рамантычнай дзейнасці: каб ісці за званаром, спярша трэба прачнуцца, ажыць, а жывым «жыватворнае зелле» хіба ўжо не патрэбна. Пасля такога рамантычнага алагізму паэт робіць рытарычную паўзу і зніжаецца да рэальнасці, дапускае, што звон, якім бы ён ні быў зычным, можа «не трапіць к душам заспаным». І ў гэтай сітуацыі званар хапаецца за апошні сродак: «Вызву гром, перуны». Пад стогны буры і грукат грымот ён хоча разгайдаць свой звон так, што «Ляжа крушняю там вежа, звон і я сам» Пасля трагічнай развязкі тыпова баладнага сюжэта ідзе разгорнутая на чатыры страфы, выдзеленая шматкроп'ямі аўтарская медытацыя. Яна выконвае функцыю ачышчэння душы ад трагедыйнага ўзрушэння шляхам роздуму пра апраўданасць ахзяры; яна таксама форма ўваскрашэння званара ў памяці людзей. Праходзіць «лет шмат — званара помніць брат», пра яго расказаюць легенды, людзі «як у прошчу» прыходзяць да крушні званіцы, бяруць рэліквіі — кавалачкі муру, чарапкі ад звана. Гэта духоўныя лекі, што «будуць несці падмогу ў цяргенні». Канчаецца верш філасофскім апраўданнем безразважнага смяротнага парыву: «Эх, бо ведае свет, што вялікіх дум цвет // Адно толькі на зломе ўзрастае!»

Пасля напісання «Песні званара» Купала часта ставіў свайго лірычнага героя ў трагедыйную сітуацыю — «Памяці С. Палуяна», «Шчаслівасць» і засяроджваўся менавіта на моманце катарсіса. Паказальна блізкай да разгледжанага твора з'яўляецца паэма «Курган», яе зачын і канцоўка. Ды падабенства моцна адцяняе і прынцыповую адметнасць ідэі гэтых аднатэмных твораў. Герой «Кургана» не сам плануе і здзяйсняе смяротнае самаахвяраванне, ён не збіраецца смерцю ўзрушыць свет, гэта ўласніцкі свет паставіў яго ў трагічныя абставіны. Дэспатычны князь навязаў гусяру калізію безвыходную: калі ён паступіцца прынцыпам, праўдай, дык «сурганиць душу», загіне маральна. І ён выбірае смерць фізічную. Канфлікт гэты хоць таксама з'яўляецца рамантычным, але нясе ў сабе канкрэтны сацыяльны змест, ён больш жыццёвы, чым самаахвяраванне. Праўда, у выключных абставінах рэакцыі і такое магло мець месца, пра што сведчыць факт смерці С. Палуяна, памяці якога Купала прысвяціў паэму «Курган». Легенда аб разбітым звышчулым зване выкарыстана і ў «Сымоне-музыку» Я. Коласам, мастаком-рэалістам.

Пясняр Купалы не можа падацца нявер'ю, упадніцтву, ён дастойна праходзіць цераз вечнасць, бо акрамя рамантычнай узнёсласці ёсць у яго натуры працоўны мужыцкі гарт, аптымізм, уласцівая народу трывучасць. Глыбокай народнасцю мыслення вылучаліся беларускія

песняры Купала і Колас на фоне дарэвалюцыйнай, кранутай упадніцтвам і мадэрнісцкім штукарствам інтэлігенцкай паэзіі. Нават філасофскія прынцыпы рамантызму аб перавазе душы над целам, неба над зямлёю, сэрца над розумам, адзінкі над масай Купалаў паэт успрымаў у духу народнай этыкі і далучаў іх да ідэалаў вызваленчага руху. Пакідае ён у цэласці хіба толькі адну рамантычную максіму — перавагу паэта, збратанага з народам, над богам, уяўным творцам гісторыі, вырашальнікам лёсу чалавецтва.

Трагізм адрыву паэта ад народа даследуецца ў «Сне на кургане», канфлікт, яго трагедыянасць абумоўлена, з аднаго боку, — заскарузласцю сялянскай масы, а з другога, індывідуалізмам і экзальтаваным альтруізмам Сама, які імкнецца ашчаслівіць сваіх пабрацімаў здабытым скарбам, не патрабуючы іх удзелу ў барацьбе за агульнае шчасце.

Працоўны люд мае на гэты конт векавы горкі вопыт і не верыць у бескарысліваю філантропію дабрадзеяў. Звязанага ахвярніка аднавяскоўцы здалі ў воласць як злачынцу-падпальшчыка, хоць ён толькі бег тушыць пажар, а падпаліў вёску Чорны.

Старцам, вярнуўшыся з катаргі, Сам-лірнік запеў усё ж песню чакання, песню надзеі: «А калі ж наклепем косы на чырвоныя на росы» (V, 198), і пачуў водгалас, хоць сярод карчомных слухачоў было шмат людзей, дэмаралізаваных рэакцыяй.

Гістарычныя спадзяванні самі сабой не збываюцца, іх трэба здабыць грамадой, пясняр гэта разумее, таму пакутліва шукае ключоў да замкнёных душ пабрацімаў: «Бяссільна народ свой пытаю, // Абняўшы пахілены крыж: // — За што ты ад краю да краю // Магілай живою ляжыш?» (III, 120). Выпрабаваным сродкам уваскрашэння духу свабоды і годнасці ў народзе застаецца паэтычнае слова. Гэта не толькі канкрэтнае, прарочае ці трыбуннае слова, а таксама і слова беларускае, скарб душы народнай. Не толькі экспрэсіяй, празорлівасцю ці праўдзівасцю, а самой наўнасцю сваёй яно адраджае мёртвыя душы, усяляе пачуццё тоеснасці асобы, нацыянальнай годнасці, дае адчуванне гістарычнага быцця: «Ты зжылося з намі, бацькаўскае слоўца, // Як бы карань з дрэвам, як бы з небама сонца» (II, 209). Родная мова — скарбніца духу, а не сховак слоў, вечна жывая і дзейсная сіла народнай душы: «Бяссмертнае слова, ты, роднае слова! // Ты крыўды, няпраўды змагло...» (II, 47). Купала бачыць сябе работнікам на ніве роднага слова, аратым і сейбітам, што ўзнімае запушчаны злыднямі дзірван і засявае зернем роднай мовы. Паэт сцвярджае, што адраджэнне беларускай мовы і культуры — справа сацыяльнай і нацыянальнай свабоды, справа народна-дэмакратычная.

Вызваленчая праграма, якую нясе Купалаў паэт, гуманістычна сінтэзуе сацыяльныя і нацыянальныя патрабаванні, прызнае іх раўназначнымі і непадзельнымі. Гэтым яна адрозніваецца ад праграмы польскіх рамантыкаў, дзе ідэі нацыянальнага вызвалення абвешчаліся ў дыскусіях больш высокімі і значнымі, чым вызваленне сялян ад ганьбы прыгону. Радзкія пісьменнікі Польшчы толькі ў 20—30-х гадах здолелі скарэктываваць нацыянальна-рамантычны канон («Слова пра Якуба Шэлю» З. Ясенскага, «Кордын і хам» Л. Кручоўскага), дайці да думкі аб раўназначнасці сацыяльнага і нацыянальна-патрыятычнага пачатку ў сістэме грамадскіх каштоўнасцей. Купалу і яго паплечнікам — Я. Коласу, М. Багдановічу — дапамагала духоўная сувязь з вызваленчым рухам у краі, арыентацыя на традыцыі рускага рэвалюцыйнага руху, на творчасць Някрасава і Горкага. Адраджальная дзейнасць Купалавага песняра натываецца на бастыёны чарнасоценнай рускай і шавіністычнай польскай ідэалогій. Купалаў паэт смела ўступае ў бітву з шавіністычным цемрашальствам паню розных масцей: «Чаго вам хочацца, панове?! Які вас выклікаў прымус // Забіць трывогу аб той мове, // Якой азваўся беларус?» (I, 149).

Купала стварыў свой ідэал паэта-змагара, адштурхоўваючыся ад рэкламіраванага мадэрнісцкімі школамі ў Расіі і на Захадзе штампу паэтычнага «цыгана», безклапотнага валацугі, багемнага анархіста і ўпадніка-дэкадэнта. Паэт у яго выступае абаронцам народнай культуры, прадаўжальнікам яе гуманістычных ідэй. Рэакцыйная псеўдакультура варажыя народнай: «Вы песню хочаце спаганіць, // Якой адвечнасць не змагла» (II, 117). Паэт свядома ўдзельнічае ў тварэнні патрыятычнай легенды: «Дух мой... // к высотам, шлях свой праложа; // Далей, дзе йшчэ беларуская думка // Зоркай сягнуці часу не мела...» (III, 57).

Ён нясе народу дар сваіх празорлівых уяўленняў і прадбачанняў, прадказвае, што:

*І радзімым словам
рукой мазалістай
Беларус упіша на старонцы чыстай
Кнігі ўсіх народаў важна, ў непрымусе
Сумную аповесць роднай Беларусі. (II, 210)*

Купала патрабуе ад песняра яднацца душою з народам: «На думках братніх, як на скрыпцы, Ты песні выгалась свае!» (II, 93). Без паяднання душ і лёсаў пясняр не зможа выканаць сваёй місіі.

У часы творчай сталасці Купала і адчувае сябе гаспадаром вялікіх скарбаў паэзіі: «Слаўся, святая здабыча! // Пан я сягодня ўсіх ніў! // Песень маіх не паліча // Той аж, хто зоры злічыў!» (II, 103). Дэмакратызм, патрыятызм і гуманізм — тры апоры, на якіх узносіцца ідэал дарэвалюцыйнага Купала, ідэйная аснова яго творчасці. Паэт не пераймае і не падмяняе палітычных праграм і дэкларацый, якія выпрацоўвалі партыі і грамадскія арганізацыі, што ўдзельнічалі ў вызваленчым руху. Праўда, і яго праграма несла ў сабе пафас рэвалюцыйнай справядлівасці, таму была грознай і страшнай для пануючых сіл: «Смерць таму, хто хлеб астатні // Бедным выдзірае! // Смерць таму, хто на люд братні // Кайданы ўздзявае!» (I, 47). У праграмных мапалогях Купалавага песняра чуецца рэха ідэй сацыялізма, за якія змагаліся бальшавікі, і падтрымка ідэй нацыянальнай дэмакратыі, зразумелых шырокім пластам дарэвалюцыйнай Беларусі, тым «цёмным і загнаным», якія не заўжды маглі прачытаць і зразумець самога паэта. Духоўная шырыня паэта, грамадскі і гуманістычны дыяпазон яго твораў накіраваны на тое, каб гуртаваць, а не дзяліць пакрыўджаных, правяраць палітычныя ідэі на іх чалавечнасць. Гэта не мае нічога агульнага з эклектызмам ці апартунізмам, паколькі звышзадачу праграмы паяднання і гуртавання пакрыўджаных складае гуманістычны дэвіз «Людзьмі звацца!».

Няма падстаў папракаць Купалу за палітычную неканкрэтнасць заклікаў, якія апавяшчае ў яго творах Незнаёмы, прафесійны рэвалюцыйнер, ён жа і арганізатар «Вялікага сходу»: канкрэтызацыя не зрабіла б маналогаў Незнаёмага больш паэтычнымі, наадварот, магло б атрымацца нешта накшталт пародый на палітычныя лозунгі і дэкларацыі. Не слухна лічыць, што ідэал у Купала развіваўся ад рэалістычнага да рамантычнага канона. Апаліз паказвае, што адбываўся рост індыўдуальнай і нацыянальнай самабытнасці, духоўны рост асобы. Гэта відаць па свабодным падыходзе да спадчыны і смелым творчым праламленні рамантычнай паэтыкі, па асваенню здабыткаў рэалістычнай някрасаўскай школы і вопыту пайбоўш таленавітых рускіх і польскіх неарамантыкаў — Блока, Выспянскага, Тэмаера, а ў нейкіх момантах нават Пшыбышэўскага.

Ідэалам песняра-змагара ў перыяд «Жалейкі» быў узбагачаны рэвалюцыйным дэмакратызмам традыцыйны рамантык, а ў 1910-я гады ім стаў паэт новага тыпу, здольны асвойваць здабыткі еўрапейскай паэзіі і творчы вопыт М. Горкага, чэрпаць лепшае са скарбніцы беларускай фальклорнай вобразнасці, выпрацоўваць свой арыгінальны купалаўскі

стыль, які стаў стылёвым стрыжнем адроджанай беларускай літаратуры, стылем «Маладняка». Смелай сінтэтычнасцю стыль гэты як бы прадвясчаў шляхі сучасных літаратур народаў, што адраджаюцца на мацерыках трэцяга свету, іх метады называюць часта магільным рэалізмам, падкрэсліваючы несамавітасць спалучэння фальклорнага міфа з рэалістычнай сучаснай раманнаю манерай даследавання жыцця.

Вобраз паэта ў Купалы, бясспрэчна, убіраў у сабе адзнакі трох рэвалюцый і трох войнаў, але ён быў не толькі палітычным барометрам часу, а ўвасобленым у несмяротных вобразах лёсам свайго народа, яго вызваленчых надзей і парываў. Паэт станавіўся паходняй, якая то ўспыхвала святлом, то згасала: «Ужо сонейка ўсходзе, ўжо дух у народзе // Збудзіўся і к праўдзе заве!..» (II, 10); «Песні вольныя // Апанурылісь // І магільнымі // Звоняць жалёбамі» (II, 8). Для палітыка гэта была б непаслядоўнасць, для паэта — праўда настрояў, зменлівасць стану душы. Ідэяна-эстэтычная праграма Купалавага песняра не раскладваецца на раздзелы і пункты, не змяшчаецца на ступеньках лесвіцы, складзенай знаўцамі грамадскага працэсу, яна выступае як гарачы, плазменны струмень чалавечага духу. Мера вартасці яе — духоўнае характава песняра і сіла яго песень пра мужыка, пана сахі і касы, пра змагара-вестуна свабоды маладой Беларусі.

Па натуре Купала быў легуценны, схільны да акцэнтавання ўласных перажыванняў і настрояў чалавек. Неўсталяванае жыццё паўінтэлігента без прафесіі і асяроддзе ахвярнага, але беднага матэрыяльна моладзі, так званых народных інтэлігентаў, адданых вызваленчаму руху, спрыяла самаўдасканаленню. Паэт разумеў, што не быў створаны стаць прафесійным рэвалюцыянерам ці адмысловым палітычным дзеячам, бо «не мог бы вытрымаць партыйнага ці іншага падпарадкавання» (Пісьмо да Клейнбарта ад 21.09.1928 г.; VII, 425), гэта значыць дысцыпліны, абавязковай у арганізацыях і асяроддзях прафесійных рэвалюцыянераў, палітыкаў і ад якое звальняецца творчае асяроддзе, паколькі там прафесійна неабходна большая свабода ў праяўленні асабістых схільнасцей фантазіі.

Купала размяжоўваў тып зацікаўленага грамадскімі справамі мастака і тып грамадска-палітычнага дзеяча. Каб убачыць гэта, варта прыгадаць вершы «Я не для вас» і «Перад вісельняй». Лірычны герой аднаго і другога твораў удзельнічае ў руху нацыянальнага адроджэння, таму яны роднасныя па светапогляду і галоўных мэтах дзейнасці, але ў той жа час розныя па характарах і формах самавыяўлення. Мастак засявае ніву народнай свядомасці, ён сейбіт настрояў, уяўленняў, ацэнак, а змагар

дзеінічае на грамадска-палітычнай арэне, ён арганізатар волі і масавых дзеянняў. Толькі перад смерцю, калі змагар выяўляе сябе ў апошнім слове, ён як бы зліваецца з мастаком. Нават у вершах, дзе галоўнаю тэмай з'яўляецца тэма народнай волі і прызнання мастака, дзеянне адбываецца пераважна ў сферы духоўнай, паэт хоча «Самое сонца ўзяць у рукі // I, як з паходняй, з ім ісці, // Святлом ніштожыць нашы мукі, // Увесь плач роднае зямлі» (III, 86). У шэрагу праграмных твораў Купала, паддаючыся рамантычнай традыцыі, аб'ядноўвае ў адной асобе песняра і змагара (Гусяр з паэмы «Курган», Сам з паэмы «Сон на кургане», Незнаёмы з абразка «На папасе»), але гэта постаці ўмоўныя, сімвалічныя і ў многім павінны разглядацца як вобразы нязбытнай мары, жадання, таму адзін з іх прыпісаны ў далёкіх часах прыгону, другі — у краіне змрочнага сну аб пакутах беларускага адраджэння. Толькі Незнаёмы выступае ў рэальных абставінах і адначасова ў дзвюх ролях. Ён (дарэчы, надзелены аўтабіяграфічнымі рысамі Купалы) ужывае для палітычнай агітацыі мастацкае слова, п'е гістарычную песню пра асілка Лявона і расказвае сваю біяграфію, вылучаючы момант духоўнага грамадзянскага абуджэння, якое прынесла яму адчуванне самапавагі, але і наклала цяжкі абавязак распаўсюджаць вызваленчыя ідэі.

Служэнне мастака народу Купала разумеў як дзейнасць у сферы нацыянальнай свядомасці, прытым выбіраў, можа, інстынктыўна, пласты свядомасці, больш аддаленыя ад базісу, чым палітыка, хоць ускосна з палітыкай звязаныя, — гэта сферы гуманістычных, маральна-этычных і эстэтычных пачуццяў і ўяўленняў. Мастак як носьбіт магутнай уражлівасці, незвычайнай сілы адчування становіцца стваральнікам сістэмы вобразаў, матываў, міфаў, якімі ахоплівае і засяляе народную фантазію, стварае паэмы і вершы аб свабодзе, шчасці, чалавечай і нацыянальнай годнасці.

Знамянальна, што па меры таго, як здзяйснялася праграма сацыяльнага і нацыянальнага вызвалення, размежаванне вобразаў мастака і грамадска-палітычнага дзеяча паглыблялася — гэта адпавядала рэальнаму працэсу развіцця, спецыялізацыі розных форм грамадскай свядомасці. У сярэдзіне 20-х гадоў, калі Купала сам стаў дзяржаўным дзеячам, пачаў удзельнічаць у з'ездах Саветаў БССР, пазней у рабоце ЦВК БССР і Вяроўнага Савета рэспублікі, усведамленне адрознасці статуса грамадскага дзеяча і паэта выступала ў яго ўсё мацней і знайшло сваё выйсце ў праграмных творах, асабліва ў вершах «Мая навука» і «За ўсё».

Названья творы — два параметры, што вызначаюць месца паэта ў Савецкай Беларусі. Паміж імі вялікая дыстанцыя часу: першы быў напісаны праз паўгода пасля ўтварэння БССР, калі яе тэрыторыя часова апынулася пад белапольскай акупацыяй. Паэт, відаць, не жадаючы быць аб'ектам палітычных маніпуляцый з боку зычлівай Пілсудскаму групойкі беларускіх буржуазных нацыяналістаў, якія прыбылі ў Мінск у абозе польскіх войск, выехаў з горада і часова жыў у фальварках Акопы, Калісберг, Гайдукоўка, карыстаючыся гасціннасцю маці, сяброў і знаёмых. Тэма «Маёй навукі» — працяг даўняга роздуму аб адметнасці сваёй песні і свайго месца паміж паэтамі. Роздум той пачалі вершы «Я не паэта», «Я не сокал», «На дудцы», «Адповедзь» і іншыя. Са смуткам ці іроніяй аб'яўляў паэт сваёй доляй сціплую нетыповасць, няскладнасць песні, сумную праствакатасць, сцвярджаў і прыныц: які народ — такі і паэт. Цяпер ён працягвае тую ж размову па тым жа прыныце, але змест аказваецца новым. Там ён быў выключэннем, цяпер яго выключнасць аказалася новай заканамернасцю, не паэт, не сокал, не салавей аказаўся ўладаром беларускае песні. Як жа гэта адбылося?

Навука «без школы і кніг» дала ўсё, што трэба паэту, і не прыглушыла арыгінальнасці яго душы. Школа жыцця навучыла любіць радзіму, акрыліла душу прыгажосцю свету, прывучыла пазнаваць свет не розумам, а ўсёю душой, лёсам, выклікала патрэбу пазнаваць і ўзнаўляць пазнаанае ў творчым парыве: «У вырай лятучыя гусяў шнуры гармонію ўводзілі ў песенным складзе», «шум бору адвечнага» падказаў эпічную важкасць сказу, а буйны вецер настроіў фантазію на свабодны палёт. Такім жа натуральным спосабам пазнаваў паэт сферу грамадскіх адносін:

*Каса, і сякера, і цэп малацьбітны
Магутную волатаў сілу далі;
Марозы і спёкі далі гарт нязбытны —
Мне песню, як звон, як пярун, адлілі. (IV, 66)*

Навука жыцця, дзе настаўніцай была толькі маці, нічога не каштавала, затое вучань атрымаў духоўную незалежнасць, упэўненасць, што яго думы-саколы — гэта думы: роднай зямлі, думы сапраўдныя, не кніжныя, не прыдуманя. Галоўны вынік роздуму над навукай без кніг — усведамленне паэтам сваёй вартасці ў беларускім духоўным жыцці, якое само паднялося ў цапе і адчула патрэбу ў паэтах адметных, але сапраўдных, сваіх:

*Цяпер маймі скарбамі — думы-саколы,
Цяпер беларускай я песні ўладар.*

Агульная ідэя верша «Мая навука» пераклікаецца праз стагоддзі з паэмай Міколы Гусоўскага, яго творчым апраўданнем і абгрунтаваннем выключнага значэння для паэта суровай школы жыцця. Такую школу праходзілі не толькі Гусоўскі ці Скарына, але практычна ўсе паэты, якія жылі і тварылі ў рэчышчы вызваленчага руху.

У першым паслякастрычніцкім праграмным вершы «Для Бацькаўшчыны» Купала пашырыў круг задач беларускай паэзіі, яе адрасатаў і аматараў: «А ўсё ж як тамка сваякі-суседзі// Яе паймуць, хацелася бы знаць...» (IV, 7). Той жа новы клопат у вершы «Песня», дзе «Як крыніца, льецца, рвецца // З сэрца песня ў свет, за светы» (IV, 9). Прадстаўляць свой абуджаны край і народ у свеце — вось новая задача, якую трэба асіліць, памятаючы прыныцы: які народ — такі і паэт, які час — такія песні.

Ідэалам песняра ў часы грамадзянскай вайны, нямецкай і белапольскай акупацый зноў стаў званар, народны трыбун, важак паняволеных, які заклікаў: «Паўстань, народ! Прачніся, беларусе!» (IV, 12), толькі гашыраўся абсяг яго клічаў, сімвалічныя матывы буджэння, склікання сходу, вобразы масавых шэсцяў набылі рэальны змест: «Як роўны йдзі, жыхар між роўных жыхароў», ідзі не скардзіцца і «крыўду несьць» «на паказ», а дэманстраваць волгу да свабоды, пратэставаць і дамагацца: «За сябе сам пастаяці// І за Бацькаўшчыну-маці // Йдзі, народ, на сход!» (IV, 13).

Ідзі паэтычнай праграмы Купалы гэтай пары пранікаюць у творы грамадзянскай публіцыстыкі, нават палітычнай сатыры: «Паязджане», «На сход», «Час», «Беларускія сыны», «Пяць сенатараў». Назіраецца папружаная палярызацыя разбуральнага і стваральнага пачаткаў у сістэме грамадзянскай сімвалікі: «Буралом» — «Сявец», «Груган» — «Рунь», «Буслы» — «Пчолы», «Званы» — «Усяночная» і інш. Купала агорнуты прадчуваннем новых задач, якія неўзабаве паставіць перад беларускімі паэтамі час вызвалення, дзяржаўная воля вызваленага народа.

Але поруч з надзеяй нарастаюць адчуванні трывогі і адчаю: «У мазгі залазіць жах, што гэты буйны звон званоў — // Хаўтурны гэта звон спакон нямых сталеццяў...» (IV, 24). У гады ваенных ліхалеццяў беларусы сталі народам-бежанцам: «У бездарожжа, ў беспрыстанне // Едуць, едуць паязджане» (IV, 43). Ці збяруцца, ці вернуцца ў свае гнёзды? Але ў беспрасветнай завірусе паэт заўважае нябачныя паязджанам прыкметы

надзеі: «Эй, годзе ужо спаць! Уставайце! //Гляньце—світаць пачало» (IV, 45). Голас будзіцеля набіраецца сілы, глабальнага аптымізму:

*Кінем покліч гулказвонны
Ад аконца да аконца,
Свет паклічам мёртва-сонны
Аж да сонца, аж да сонца! (IV, 100)*

Купала нарэшце бачыць паэта мудрым летапісцам і прарорцам, які «Вызначае шлях наперад — //Дзе, кудой ісці нам лепей...» (IV, 115) і разам з тым настойвае на ўзмацненні эстэтычнага пачатку творчай праграмы. Ужо ў вершах часоў грамадзянскай вайны ён заклікаў паэтаў: «Гэй, вольныя птахі, ўладарнікі песні! // На шляхі, пад сцягі красы і свабоды...» (VI, 80). У рэвалюцыі, якая нясе свабоду, паэт убачыў жывы воблік красы, грамадзянскае і эстэтычнае паядналася.

Пад уплывам абуджанага Кастрычніцкай рэвалюцыяй культуры народа, свабоды і змагання ў творах Купалы павышаецца якасць самаацэнкі, глыбей ацэньваецца роля паэзіі ў сістэме духоўных каштоўнасцей. Калі ў «Спадчыне» паэт браў на сябе ролю вартаўніка і ахоўніка адвечных духоўных каштоўнасцей народа, а ў вершы «Мая навука» — ролю памнажальніка скарбніцы каштоўнасцей мастацкіх, дык у вершы «За ўсё...» ён удакладніў сферу духоўнага «ўладарства» паэта, устанавіў рэальныя межы ўздзеяння мастацкага слова на грамадскае жыццё і на лёс народа ва ўмовах створанай сацыялістычнай дзяржавы, здабытай свабоды. Вядучы настрой верша — шчаслівае адчуванне споўненасці заповітнага і гаспадарскі позірк на новую сучаснасць і на сваё месца ў больш складанай сістэме грамадскіх залежнасцей. Мера адказнасці мастака абумоўлена мажлівасцямі мастацтва: «Я адплаціў народу, чым моц мая магла», заяўляе Купала і, пералічыўшы заслугі духоўнага плана, ставіць рытарычнае пытанне: «А болей... — Што ж там болей жадаць ад песняра?!» Большае—ужо сфера палітычнай, арганізацыйнай, дзяржаўнай, працоўнай дзейнасці, і яно за межамі прамых мастакоў мажлівасцей.

Слова «паэт» Купала вар'іраваў і рыфмаваў: пясняр — званар, пявец — сявец, такім чынам; атрымліваўся вобраз стваральніка даброт жыцця. У вольнай Беларусі паэт выступае паплечнікам дзяржаўнага дзеяча, пасільна ўдзельнічае ў дзяржаўнай дзейнасці, развівае эстэтычную спецыфіку пяснярскага прызвання.

З утварэннем БССР і разгортваннем сацыялістычнага будаўніцтва Купала канкрэтызуе класавы аспект паняцця праўдзівасці твора і ролі паэта ў новым грамадстве. Падводзячы вынікі сваёй творчасці, ён падкрэслівае: «Што думаў селянін, што парабак-работнік думаў, // Падслухай іх і ў песню шчыра пераліў...» (IV, 123—124). Нават рамантычнае прадбачанне будучыні паступова пераходзіць на рэйкі навуковага прагназіравання, паэт жа прызваны, перш за ўсё, выпрабаваць гуманізм новага ладу жыцця, паказаць яго маральную перавагу над мінулым. І ён піша: «Не пра турмы, здзекі царскія, // Мукі люду і народаў, // А пра волю пралетарскую, // Залатыя нашы годы» (IV, 314).

На эвалюцыю ідэалу паэта рашаючы ўплыў аказаў факт, што ў Савецкай Беларусі нарэшце пасля стагоддзяў заняўдбанна паэтычная творчасць становілася прафесіяй, перастаючы быць выключна прызваннем ці аматарскім заняткам. Сацыялістычная дзяржава праводзіць палітыку мецэнацтва ў адносінах да мастакоў. Купала падзяляе думку, што ва ўскладнёных формах грамадскага жыцця патрыятычная задача паэта — сцвярджаць сваім аўтарытэтам гуманістычную вартасць ідэй, якія выпрацоўвае народ калектыўным розумам партыі, узмацняць агітацыйнасць паэтычнага слова: «Трэба нам песень, як гром перуповы...» (IV, 227).

У 30-я гады, пад уплывам парушэння ленінскіх норм грамадскага і партыйнага жыцця, нарастання культу асобы, Купала дапускае пэўнае звужэнне грамадскага статуса мастака, адводзіць яму ролю падпарадкаваную і служэбную ў адносінах да палітычнага лідэра («Табе, правадыр, мае песні і думы, і шчырыя шчырага сэрца парывы»), але захоўвае ранейшую пашану да народа і арыентацыю на голас народа, які адзін мае права быць заказчыкам і суддзёю песень: «Калгаснікам адвагі не хапіла // Прасіць, каб песню аб калгасе склаў» (IV, 273). Купала патрабуе і ад мастакоў слова такой жа сціпласці і самакрытычнасці, якія бачыць у народзе («На тэму крытыкі і самакрытыкі»).

У паэме «Гарасова доля», у вершах, прысвечаных памяці Т. Шаўчэнкі, М. Горкага, Ш. Руставелі, С. Стальскага, Купала пацвярджае і паглыбляе скразную ідэю сваёй праграмы аб ідэале паэта народнага па складу думак, характары, жыццёвым шляху і разуменні свайго прызвання. Найбольшую сваю заслугу народны паэт схільны бачыць у мінулым, калі справа адраджэння народа толькі пачыналася і вымагала вялікіх ахвяр і вялікай грамадзянскай смеласці.

У час Вялікай Айчыннай вайны Купала зноў выступае як народны трыбун, ваяк і ахоўнік годнасці народа, вартавы лёсу радзімы.

Звяртаючыся да беларускіх партызан, шаноўны патрыярх беларускіх паэтаў пісаў:

*Клічу вас я на пабеду,
Хай вам шчасцем свецяць дні,
Выразайце людаедаў,
Каб не стала іх і следу
На святой нашай зямлі. (IV, 383)*

Перад тварам смяротнай небяспекі для чалавецтва і яго культуры пясняр гатовы зноў выпрабаваць чарадзейную моц свайго паэтычнага слова («Зноў будзем шчасце мець і волю»), Купала цяпер выразна падкрэслівае матэрыялістычную аснову сваіх грамадскіх уяўленняў і нават прадказанняў.

Купала стварыў найбольш поўны і хвалюючы варыянт беларускай легенды пра паэта, яго ўдзел у барацьбе за нацыянальнае адраджэнне і ў стваральнай працы свайго вызваленага народа. Створаны Купалам ідэал паэта-змагара быў прыняты і прызнаны грамадскай свядомасцю беларусаў, стаў нацыянальным эталонам. Ён жыватворна ўплываў па беларускіх, а пазней на іншамоўных мастакоў слова, асабліва ў краінах прыгнечаных якія перажывалі і перажываюць сёння пакутлівы і гераічны час адраджэння. У савецкай літаратуры Купалава канцэпцыя паэта-змагара, народнага барда знайшла прызнанне і сёння паспяхова развіваецца, пра што сведчаць шматлікія творы, якія складваюцца ў вянок беларускаму пясняру на многіх мовах народаў СССР і ўсяго свету. Рэвалюцыйныя паэты былой Заходняй Беларусі — У. Жылка, М. Васілёк, П. Пестрак, А. Салагуб, В. Таўлай, М. Машара, М. Танк і іншыя ішлі па шляху, пракладзенаму Купалам, яны выказвалі пашану і ўдзячнасць настаўніку. З Купалавым званаром і гусяром родніцца герой праграмных вершаў давераснёўскага Танка, для якога паэтычная творчасць — зброя ў змаганні за ідэалы свабоды і рэвалюцыі. Звяртаючыся да сваіх апекуноў-арыстакратаў, яго паэт заяўляе, падобна Купалаваму:

*Я не магу вас песняй цешыць
З абмытых бурамі эстрад,
Хоць меў бы пенсію штомесяц
І спакойней бы жыў я шмат.
Таму, што на жывое слова,
Што вынес я з сялянскіх хат,*

*Сплыла крыві цяжская кропля
У мільёны тры карат¹.
(«Адказ»)*

У гады Айчыннай вайны Купалаў ідэал паэта-змагара на свой лад развівалі ўсе паэты малодшага пакалення, асабліва П. Броўка — паэма «Беларусь», А. Куляшоў — «Прыгоды цымбал», П. Панчанка — «Краіва мая», «Беларусі». У пасляваенны час ідзе плённы працэс асэнсавання Купалавага грамадзянскага і творчага вопыту, з ягоным Гусяром і званаром пераклікаецца Люцыян Таполя, герой аднайменнай паэмы М. Танка, Купалаў ідэал паэта нясе ў сабе фалькларыст, збіральнік скарбаў народнага слова з паэмы Н. Гілевіча «А дзе ж гая крынічанька», музыка з паэмы В. Зуёнка «Маўчанне травы» і лірычны герой вершаў многіх сённяшніх паэтаў, прысвечаных роднай мове, яе вызначальнай ролі для стану і будучыні нацыянальнай культуры. Сучасныя паэты імкнуцца не проста жыць і тварыць у суровых умовах Купалавага міфа, яны поўны жадання напоўніць несмяротную легенду сучаснымі матывамі, расказваючы, што сёння ім не лягчэй здабываць такую павагу ў народзе, якую заслужыў Купала. А без народнага прызнання, як засведчыў Купала, няма жыцця паэту.

Беларусь-радзіма

Успрыманне радзімы ў Купалы збліжаецца з пачуццямі любові да роднай маці, каханай дзяўчыны, да нейкай бясконца дасканалай істоты. Ен хоча бачыць Беларусь вольнай, шчаслівай незгасальнаю зоркай на небе дзяржаўнай сістэмы свету. Беларусь называецца ў Купалы Бацькаўшчынай, Айчынай, роднаю маці, царыцай, княжнай, дзяўчынай, вясельніцай і неакрэсленым імем Яна, спадчынай, зямелькай роднаю, у дарэвалюцыйную пару яшчэ — пакутніцай, забраным краем, забранай старонкай, забранай зямлёй. Для Купалы Беларусь — не толькі геаграфічнае, гістарычнае ці палітычнае паняцце, назва краіны і даяржавы, а яшчэ паняцце філасофскае, гуманістычнае — скарбніца духоўных каштоўнасцей, створаных народам за вякі, высока ацэненых калісьці дома і ў свеце, а потым затаптаных у гразь ворагамі, чужынцамі, захопнікамі, пагардліва забытых «радзімымі» адшчапенцамі,

¹ Танк М. Збор твораў: У 4 т. Мн., 1966. Т. 1. С. 270.

«перакульшчыкамі». Паэт лічыць сваім жыццёвым і творчым прызначаннем адраджаць бяспэчныя скарбы, памнажаць яго, праслаўляць па ўсім свеце.

Асобнае і асаблівае месца ў сістэме нацыянальных каштоўнасцей займаюць, на думку паэта, краса роднай зямлі, родная мова, песня і думка — усё гэта складае скарбніцу беларускай нацыянальнай культуры, неўміручы духоўны набытак народа.

Еўрапейскае мастацтва яшчэ ў эпоху Адраджэння выпрацавала тры асноўныя спосабы выяўлення патрыятызму: апяванне прыроды роднага краю, якая ўвасабляла Радзіму, міфалагізацыю патрыятычных пачуццяў і гераічных спраў, нарэшце — прамое выкладанне ідэй патрыятычнага руху ў выглядзе публіцыстычных дэкларацый, заклікаў, гімнаў. Рэдка калі названыя формы выяўлення патрыятызму выступаюць паасобку, хіба толькі ў сярэднявечных тэкстах часам ужываецца адна рэлігійная міфалагізацыя, а ўжо ў мастацтве Адраджэння суіснуюць усе тры формы, хоць найчасцей адна з іх. Гэта мы бачылі і ў Гусоўскага, і ў Скарыны.

Пейзажны жанр — натуральная форма ўвасаблення патрыятычных пачуццяў, паколькі радзіма мае свой краявід, прыродна-кліматичнае аблічча, сваю геаграфію, а малюнку прыроды нясуць эстэтычны зарад. Пейзаж і ўзнік у еўрапейскім жывапісе пад уздзеяннем нацыянальна-вызваленчых рухаў, якія ліквідавалі сярэднявечныя вертыкальны іерархічны падзел грамадства на саслоўі і стваралі ўмовы для зараджэння буржуазных нацый, дзе класы выстройваюцца па юрыдычнай гарызанталі. Нідэрландам, якія з XVII стагоддзя вызваліліся ад іспанскага ўладарніцтва, пейзажны жывапіс прынёс сусветную славу наватарства. Ройсдал, Конінк, Хабема навучылі суайчыннікаў любавання багаццем і красой вызваленай зямлі, пацвердзілі, што за яе свабоду варта было плаціць пакутамі і нават жыццём.

У эпоху Адраджэння ўзнікае патрыятычны пейзаж у паэзіі ўсходніх славян. Літаратура была тут высокая грамадзянскай з часоў старажытнай Русі, пра што сведчаць старадаўнія летапісы і «Слова аб палку Ігаравым».

Францускі Скарына, як ужо гаварылася, сцвердзіў у прадмове да біблейскага кнігі Юдзіф, што патрыятызм — універсальнае пачуццё, уласцівае ў нейкай ступені ўсім жывым істотам: пчолам, птушкам і чалавеку. Усё жывое любіць родныя мясціны і бароніць радзіму так, як пчолы вуллёў сваіх. Мікола Гусоўскі, лоўчы беларускіх пушчаў, даў прыклад абароны гераічных традыцый роднага краю зброяй паэзіі на вучонай мове сучаснай яму Еўропы.

З ліку вядомых Купалу літаратур найбольш рана засвоіла рэнесансавыя традыцыі польская. Там яшчэ ў XVI стагоддзі ўкараніўся польскі шляхецкі варыянт патрыятычнага пейзажу. Ян Каханоўскі ўзняў да вышыні патрыятычнага сімвала ліпу са свайго двара, Паэт пад ліпай марыў, тварыў, прымаў гасцей, і яна, як жывая істота, напоўнілася пачуццём годнасці, якая зыходзіла ад гаспадара і яго знатных субяседнікаў: «Хоць яблык я не раджу, а гаспадар цэніць мяне як найдаражэйшы шчэп з уласнага саду», з ліпы пчылы бяруць мёд, які «шляхціць» гасцінныя сталы («Да ліпы»). Знамянальна, што ў карэнна польскай паэзіі з часоў Каханоўскага радзіму ўвасабляе абжыты, свойскі пейзаж. Паэты, нібы згаварыўшыся, даводзяць відавочнае: назва Польшча паходзіць ад поля. У Марыі Канапніцкай, якую Я. Купала цаніў і пераклада, можна сустрэць ідылічную замалёўку самай хлебнай польскай правінцыі: «Куявы, Куявы, старая зямліца, абсеяў цябе сам пан бог жытам і пшаніцай». («Куявяк», падрадкавы пераклад.) У Т. Ленартовіча вобраз Польшчы лясіста-палявы, аднак рыфмаю выдзяляецца слова гоні: «Але бары, нашы бары, але гоні, нашы гоні, край, дагледжаны богам» («Ягада», падрадкавы пераклад).

Рамантыкі ўвялі ў пейзаж дысананс паміж лесам і полем. Увасабленнем пейзажу натуральнага, дзікага для карэнна польскіх паэтаў у перыяд рамантызму сталі Карпаты, Украіна і Літва (Беларусь). Горы загаварылі на зразумелым гуральскім дыялекце, стэпы азваліся думамі, а Літва страшыла пушчамі і смяшыла польска-беларускімі макаранізмамі. Знамянальна, што на польскіх рамантыкаў, якія паходзілі з беларускага шляхецкага асяроддзя, моцна ўздзейнічаў польскі патрыятычны канон пейзажу. У Сыракомлі, хоць быў ён пароднены з Міцкевічавай пушчанскаю прыродай Літвы, Наднямоння, ідэі польскага патрыятызму знаходзілі тыпова польскае пейзажнае ўвасабленне: «Stara, święta moich ojców ziemioco! // Kwitniesz jak dawniej żytem i przenicą» («Старая і святая зямелька бацькоў маіх! Квітнееш, як даўней, жытам і пшаніцай» «Староста Капаніцкі», падрадкавы пераклад). Беларускі пейзаж у Сыракомлі пераважна запусцелы — у кантэксце польскай паэзіі ён выяўляў ідэю паняволення айчыны. Адкрывальнікам двухчленнасці пейзажнага сімвала радзімы ў польскай паэзіі быў Міцкевіч, сімвал гэты ўвасабляў не так Польшчу, як Рэч Паспалітую «абодвух народаў» — плод вялікадзяржаўных амбіцый шляхты. Невыпадкова мы сустракаем у Міцкевіча як блізнят манументальныя вобразы ліпы і дуба. Ліпа на дзядзінцы ў паноў Галавінскіх была такая разгалістая, «że pod jej cieniami sto młodzieńców, sto panien szło w taniec parami» («што пад яе цяністым

шатром сто хлопцаў і сто паненак ішлі ў танец парамі». «Пан Тадэвуш», падрадкавы пераклад). Дуб мае такі ж манументальна рамантычны воблік: у яго агромністым, вякамі высечаным жарале, «jak by w dobrym domu dwanaście ludzi mogło wieszczać za stołem» («як бы ў добрым доме, дванаццаць чалавек магло вясцераць за сталом»). Эстэтычнае інтэграванне дуба і ліпы, дзікай прыроды з паркавай было мажлівым, паколькі з часоў рамантызму ў польскай нацыянальнай свядомасці і паэзіі дзейнічаў агульны супрацьлеглы эквівалент пейзажу абсалютна дзікага, чужога, жажліва мёртвага — гэта марозная пустынная Сібір. Дарога ў Сібір асацыявалася з евангельскім шляхам на Галгофу (адпаведна ў рускім жывапісе — «Владимирка» Левітана).

Павяволеную Польшчу XIX ст. рамантыкі паказвалі то краінай па прыродзе сонечнай і абжытай, ураджайнай, то змярцвелай, дзе нават дрэвы пасохлі, сталі шыбеніцамі або крыжамі. Гэтыя сімвалы смерці замянілі лясы і пушчы раскрыжаванага краю: «Krzyż ma długie na całą Europę ramiona z trzech wyschłych ludów, jak z trzech twardych drzew ukryty». («Крыж мае доўгія, па ўсю Еўропу, плечы, з усіх трох народаў, як з трох цвёрдых дзеравакаў выкаваны». «Дзяды», ч. III. Падрадкавы пераклад.) Рамантыкі ўвялі ў патрыятычныя вершы пейзаж могільнікавы, дзе пад хмурым небам стаяць бязвесныя курганы і магілы: «Boże, ojczyzna ta mre... to się zdaje, // że wszystkie kwiaty więdną na tym grobie». («Божа, гэтая айчына памірае... дык здаецца, што ўсе кветкі вянуць на гэтай магіле». Ю. Славацкі «Fantazy». Падрадкавы пераклад.)

У Расіі XIX ст. мастацтва асвойвала нацыянальны пейзаж пад уздзеяннем сацыяльна-вызваленчага руху, які ў XIX стагоддзі становіўся рухам не толькі антыфеадальным, але і патрыятычным, скіраваным супраць дэспатызму цара і касмапалітызму прыдворнай эліты, характэрна, што на першым дваранскім этапе вызваленчага руху ў Расіі паэзія апераджала жывапіс у жанры патрыятычнага пейзажу. Ранні Пушкін, Рылееў, пазней Лермантаў апелі хараство самабытнай рускай прыроды, супрацьпастаўляючы вольныя прасторы радзімы паняволенню, уціску яе жыхароў. Рускі жывапіс тады ўсе яшчэ маляваў блакітнае неба Італіі. Наперакор афіцыйным густам у рэвалюцыйных рамантыкаў з'явілася тэма дзіўнай красы і дзіўнай любові, калі герой, дваранскі атожылак, адчуваў сябе раўнадушным да заветаў і паданняў продкаў, а любаваўся хараством прыроды, вясковым побытам і народным мастацтвам. Гэтая анамалія асуджалася вышэйшым светам, які меў яшчэ сілу прымусіць самага рускага і сялянскага жывапісца Венецыянава расстаўляць на сваіх палотнах жнеяў, касцоў і аратых, падобна як

рэжысёры ў прыгонных тэатрах расстаўлялі актораў — прадумана, манерна. Паэты-рамантыкі ў Расіі смела церабілі шлях да самабытнага характава роднай прыроды і народнага жыцця. Велічнай і таямнічай паўстае руская зямля ў думках Рылеева, нават Сібір там яшчэ толькі пагрозлівая і велічная, а не страшны край пакуты:

*Ревела буря, дождь шумел;
Во мраке молнии летали;
Бесперерывно гром гремел,
И ветры в дебрях бушевали.
(«Смерть Ермака»)*

У думе пра Івана Сусаніна паэт узняў непразлыны кастрамскі лес да ролі патрыёта, ахоўніка нацыянальнай незалежнасці.

Руская рэвалюцыйна-дэмакратычная паэзія ў 60-я гады XIX стагоддзя развіла рамантычную ідэю дзіўнай любові і пашырыла матывіроўку дзіўнасці перажывання, увёўшы ў сферу думкі рэальныя супярэчлівасці рускага грамадскага жыцця. Сацыяльныя антаганізмы пранікаюць у пейзаж не як рамантычныя сімвалы, а як крытэрыі ацэнкі яго характава. Яны дапамагаюць усвядоміць балючую раздвоенасць бачання як цалкам рэалістычную норму:

*Выдь на Волгу, чей стон раздается
Над великою русской рекой.
Этот стон у нас песней зовется,
То бурлаки идут бечевой,—*

піша Някрасаў. Яму належыць і афарыстычнае абагульненае бачанне Расіі як згустку супярэчлівасцей: «Ты и убогая, ты и обильная, ты и могучая, ты и бессильная, матушка-Русь».

Створаныя рускімі рамантыкамі і дэмакратамі пейзажныя эквіваленты сацыяльных і патрыятычных пачуццяў знаходзілі адгалосак у беларускай паэзіі XIX стагоддзя. Багушэвіч бярэцца ствараць дэмакратычныя, беларускія, па-мужыцку сціплыя аналогіі «дзіўнай» любові да радзімы і адпаведна малюнак рамантычнай раздвоенасці прыроды.

Пейзаж у Багушэвіча наогул скупы, можна сказаць, пункцірны, але, угледзеўшыся ў гэты пункцір, бачыш, што абрыўкавыя кампаненты складваюцца ў нейкі сюжэт, нават у легенду. Сэнс легенды сацыяльны,

пейзаж выступае іншасказаннем грамадскага жыцця і ўвасабляе сістэму духоўных каштоўнасцей, якой прытрымліваецца мужык-беларус і яго абаронца паэт-дэмакрат. Як свет чалавечы складаецца — у разуменні героя — з панюў і мужыкоў, так і свет прыроды — з лесу і поля. Кампаненты гэтыя не рамантызаваны, а свядома сацыялізаваны: марац у Багушэвіча не месяц вясны, адроджанага сонца, ён і не прадвеснік процьмы бед, якія валяцца на сям'ю героя і на яго самога — «безыменнага» сірату Аліндарку. Зусім не. Марац не фатальны, а цяжкі месяц у гаспадарцы. У марцы пасадзілі Аліндарку ў астрог як брадзяжку, але ж у марцы і выпусцілі як тутэйшага чалавека з уласным імем Каліста. Павер'е развеелася, аднак у сюжэце яно дзейнічала і працавала па ідэю. Жывуць у паэзіі Багушэвіча і рамантычныя сімвалы пейзажу — два царствы: лесу і поля, як у казках Рэдкага палешукі і палевікі. Пушча, ройста, гілёс, заломы — на адным канцы ўспрымання, а на другім канцы — поле. У полі расце гай ці сад і красуецца ўтульны палац, праз поле пракладзены гасцінец і чыгунка, па іх едуць мяккія карэты і цягнікі з цёплымі вагонамі. Лес, пушча — гэта аблада цёмных сіл, жылло чорта і бярогі мядзведзя. Мужык, праўда, ходзіць туды збіраць грыбы, ягады, ездзіць па дровы сабе і на продаж, але туды ж крадзецца ён шукаць кветку шчасця і прадаваць душу чорту. У лесе жыве спакуса і страх:

*А ваўкі, мядзведзі, каты і сабакі,
Гадзіны, ропухі і зьяры ўсякі
Калі загалосыць, як закрычаць пташкі,
Аж хціўцу за скурай сыпнулі мурашкі...
(«Хцівец і скарб на святога Нна»)*

Ды не толькі хцівасць маніць чалавека ў лес хаўрусаваць з нячыстаю сілай, часцей яго прымушае бяда, жыццёвая патрэба:

*Пайшоў на ройста у пушчу
Збіраць сыраежкі, лісіцы, апенькі.
Забраўся ў заломы ў гушчу,—
Аж чорт з-над асіны вылазе...
(«Балада»)*

Багушэвічаў мужык — палявік па натуре, з лесам у яго звязана ўсё адмоўнае, што можа быць у чалавеку: няўдалая дзеўка танцуе, «як цялё з гілёса» і сама «ходзе, як чорт у смале, хоць ты адварніся»

(«Сватаная»), на пытанне: «Чаму чорны мужычок?» — той адказвае: «Бо ў хаце курыць», смаліна і дым — таксама з лесу. Мужык просіць бога: «Адварні ты, божа, злую нашу долю на сухія пушчы, адварні на камень ці на бездарожжа...» («Праўда»).

Усе нягоды жыцця мужык схільны ўяўляць у кантэксце казачных сюжэтаў пра пошукі долі і называе жыццё сваё блуканнем сярод лому. Як варыянт гэтых уяўленняў выступае апакрыфічны матыў шэсця на Галгофу: «Крыж уеўся ў плечы, ланцугі ў рукі!» («Праўда»). Селянін, нават калі вяртаецца вясёлым з кірмашу, уяўляе, нібы едзе з лесу па бездарожжы: «Гэй, ляці ж, кабылка, па пнях, па каменных, бо яна чакае уся ў пламеннях». Яна — гэта маладая жонка, а яе чаканне — адзіны інтымны штрэх, зроблены без іроніі ў вершах паэта. Хата мужыка расцелася з краю, «між пясчоў, каменняў, ля самага гаю, ля самага бору, на беражку лесу...» («Мая хата»). Гэтая хата — сімвалічны цэнтр Багушэвічавай вялікай метафары, цэнтральная частка панарамы роднай зямлі. Хата — сімвал радзімы ў мужыка і чарадзейны прадмет у паэта, хата мае нейкую дзіўную ўладу над чалавекам, гэта магніт, які прыцягвае сэрца, аб'ект любові, які вабіць героя, гэта сімвал патрыятычнай прывязанасці селяніна. Любоў у Багушэвіча, як і ў рамантыкаў, бескарыслівая, нават парадаксальная, нелагічная.

Гаспадара кепскай хаткі, у якой «і цёмна, і зімна», сватаюць у прымы ў «новую хату, на зямлю ўраджайну і дзеўку багату», але ён не ідзе і клянца ў вернасці роднай хаце:

*Да мне даражэйшы вугал гэты гнілы,
Камень пры дарозе, пясок ля магілы,
Як чужое поле, як дом мураваны! —
Не аддам за сурдут каптан свой падраны.*

Патрыятычнае пачуццё і ўраўноўвае мужыка з аўтарам, але не з панам, як гэта было ў паэзіі рамантыкаў і Дуніна-Марцінкевіча. Пан у Багушэвіча ніжэй за мужыка, пану не ўласціва бескарыслінасць, нават патрыятычныя пачуцці яго аплочаныя дабротамі, садранымі з мужыка (сурдут і каптан). Такім чынам, Багушэвічавая формула патрыятызму больш радыкальная, больш сацыялізаваная, чым у рамантыкаў. Але спакваля ў ёй жыве і рамантычны дух ідэалізуючага бачання пейзажных кампанентаў, сімволіка кантрастаў, дух таямнічых крайнасцей і парадоксаў, якія ўваходзяць у аснову міфа. Мужыцкая хата і падворайка

ідэалізуюцца ў двух напрамках. Зніжэнне мы ўжо бачылі, а вось рамантызаванае падвышэнне:

*Вун стаіць бярозка тут ля самай хаткі,
Косы папусціла... плача, кажуць людзе,
А мне так здаецца, што ёй ані гадкі:
Што было — не помне, не ўзнае, што будзе.*

(«Думка»)

Паэт хоць прэрэчыць рамантычнаму ўяўленню, быццам бярозка здольна адчуваць, помніць і ўяўляць, але ўсё ж дагледзеў, як яна косы распусціла і плача, значыць, мае чулае сэрца рамантыка. У вершы «Мая хата», зусім як у казцы, бярозка расце на страсе. «На страсе мох вырас, на імху бярозка — мільшая мне хатка, як чужая вёска».

Што ж з'яўляецца рухавіком бескарыслівасці пачуццяў паэта і лірычнага героя? А прыроджаная ўласцівасць душы, нявытручанае ўласніцтвам пачуццё любові да роднага кутка, тое спрадвечнае, што ўслаўляў яшчэ Ф. Скарына, тое, што дало сілу натхнення п'яру М. Гусоўскага і будзіла высокія словы ў казачніка Рэдкага.

Мужык Багушэвіча кіруецца простаю формулай патрыятызму нават у сваёй малітве да бога: «Каб сваю мне зямельку араць і ўмерці на ёй хоць калі» («Ахвяра»), гэта значыць, абы не жыць і не паміраць на чужыне, усе астатнія нягоды жыцця не лічацца ў параўнанні з гэтаю. Такім чынам, Багушэвічаў мужык — гэта паўнацэнны чалавек, а пан абмежаваны ўласніцтвам, карыслівасцю, прывычкай да раскошы. Мужык свабодны ад панскіх заган, ён бескарыслівы ў пачуццях, а пан — наадварот — нявольнік уласніцкіх звычак, чалавек сапсаваны.

У такім кантэксце зразумела, чаму мужыцкае дзіця, герой верша «Ахвяра», просіць: «Маліся, бабулька, да бога, каб я панам ніколі не быў». У матывіроўцы такога малітоўнага парадоксу раскрываецца ядро Багушэвічавага дэмакратычнага патрыятызму:

*Каб людзей прызнаваў за братоў,
А багацтва сваё меў за іх,
Каб за край быў умёрці гатоў,
Каб не прагнуў айчызны чужых.*

(«Ахвяра»)

Праўда, ёсць абмежаванасць і ў мужыка — гэта яго цемната, ізаляванасць ад даброт чалавечай культуры. Багушэвічу здавалася, што варта выбавіць селяніна ад гэтай бяды і ён праявіць усю паўнату свайго чалавечага багацця, узвысіцца над панам не толькі па сутнасці, але і ў жыцці. Багушэвіч першы ў беларускай літаратуры гістарычна абумовіў і матываваў супярэчлівасць вобраза мужыка і знайшоў яму апраўданне на судзе гісторыі.

Мужыкова хата нездарма стаіць паміж лесам і полем, гістарычнае прыванне мужыка — пацясніць лясное царства, пашырыць поле прагрэсу, абжываць край. Пераўтваральная дзейнасць мужыка паказваецца Багушэвічам на былінным лад, як цудатворства, волатная дзейнасць. Мужык — чарадзея працы:

*З камаровы нос сякерку
Сцісне, крэкне, замахае,—
Зробе пушчу, як талерку,
Свет дрываўмі закідае!
Глядзі! Горы паразрыты,
А чыгункай свет абвіты:
Усё з мужыцкай цяжкай працы,
Усе едуць у палацы...*

(«Дурны мужык, як варона»)

Творчую заслугу Багушэвіча як мастака можна бачыць у тым, што ён падрыхтаваў глебу для адраджэння беларускай нацыянальна-патрыятычнай легенды. Ён адчуў сілу і слабасць патрыятычнай міфатворчасці польскіх рамантыкаў, засвоіў вызваленчую сімваліку рускай дэмакратычнай паэзіі і, звярнуўшыся да беларускага фальклору, стварыў першы контур патрыятычнай легенды беларускага вызваленчага руху. Героямі яе сталі не экзальтаваны рамантык, а мужык-палявік і народны інтэлігент, іх дэвізам было спалучыць у адно нацыянальную і сацыяльную вольнасць.

Разнастайны кантэкст, у якім паўставала і разгортвалася пейзажна-патрыятычная вобразатворчасць Я. Купалы, даў аб сабе знаць у дынаміцы супярэчлівасцей, ва ўзбуйненай сінтэзаванасці малюнка, калі нават знешне рэалістычныя штрыхі разрастаюцца да бязмежнасці, паднімаюцца да ролі сімвалаў. Знамянальна, што самай ранняй пейзажнай выявай Беларусі ў Я. Купалы быў верш «Зашумеў лес разгуканы» (1906), які выразна прымае да рамантычнай паэтыкі сімвалізаванага пейзажу.

У вобразах і рытміцы адчуваюцца перазовы з Шаўчэнкам, да Багушэвічавых сімвалаў лесу і поля, калі і падключаецца, дык хіба што выпадкова, бо лес у Купалы пануе над полем, выступае пачаткам дамінаруючым, дзейным і вызваляючым:

*Зашумеў лес разгуканы,
Нівы задрыжалі,
Задрыжалі і тыраны,
Што бяду стваралі.*

Варта ўвагі ў гэтай трактоўцы лесу хіба тое, што яна палемізуе з сучаснымі даследчыкамі, якія прыпісваюць Купалаваму вобразу лесу прынцыповую непрыязнасць чалавеку¹. Купала, як бачна, уводзіў у паэзію лес, як сімвал народа, сімвал, які да яго ўжываў А. Гурыновіч (верш «Бор»). Услед за названым вышэй з'яўляюцца ў Купалы вершы пра пакутніцу-вольху, якой «Абломлівае вецер галіны без сумлення» («Вольха»), і пра ліпу, што «Ад віхраў і ад бураў не мела век патолі» («Ліпа»), пра ахвярніка-дуба, што сам «Рухне дупляныты і ўзыходзіць дасць месца Жалудам-зярнцям» («Дуб»). Урэшце вырысоўваецца патрыятычная дамінанта роднага краявіду ў вершы «Над сваёй Айчынай»:

*Адны ў шар курганы —
Сведкі бітваў — стаяць;
Косці к ім груганы
Прылятаюць збіраць. (I, 67)*

Выбар падказала польская рамантычная традыцыя, але не падпарадкавала творчай думкі, тэльні дала ёй штуршок.

У аснове гэтага верша — грамадзянская малітва, скарга на тое, што паэт не ведае, дзе, уласна, шукаць сваю радзіму, Беларусь жа — нібыта край яшчэ няствораны, нідзе не называецца, не значыцца ў спісках:

Божа! Гэткі свет тут

¹ Ленсу А. Я. Станаўленне метаду сацыялістычнага рэалізму ў творчасці Я. Купалы. Мн., 1962. С. 14; Каваленка В. Міфа-паэтычныя матывы ў беларускай літаратуры. С. 152.

*Моц стварыла твая!
Дзе ж мой дом, дзе ж мой люд?
Дзе айчызна мая?*

Паступова Я. Купала навучаецца і прывучае чытачоў пазнаваць у някідкім вобліку беларускай прыроды адметнасць. Яна відаць нават у сацыяльных атрыбутах: беднасці, няволі, адсталасці — «Бедна нашая старонка, // Яе ж люд бядней яе»,— піша паэт у вершы «Аўтарцы скрыпкі беларускай», прысвечаным Цётцы. Купала, аднак, і ўбогасць і шэрасць бачыць напружана ўзбуйнена і паказвае іх рамантычна ў кантрастным суседстве, неверагодным узаемадзейні, прыкмячае ўсякую нязгоднасць, дзівацкасць, каб прывучыць чытача да нязвыклага аблічча радзімы. Вось пачатак верша «3 песень аб сваёй старонцы»:

*Невясёлая старонка
Наша Беларусь:
Людзі — Янка ды Сымонка,
Птушкі — дрозд ды гусь. (I, 252)*

Шукаючы новыя адмеціны Беларусі, ён множыць сацыяльна-ацэначныя штрыхі краявідаў:

*Ці завьлі ваўкі, ці заенчыў вихор,
Ці затеў салавей, ці загагала гусь,—
Я тут бачу свой край, поле, рэчку і бор,
Сваю матку-зямлю — Беларусь. (I, 254)*

Паэт ідзе ад уражанняў гукавога музычнага плана да вобразаў пластычна-зрокавых і завяршае вобразам інтэлектуальным, вобразам-каштоўнасцю.

Паказальна ў гэтай іерархічнай сістэме рамантычнае спалучэнне антыномаў і дысанансаў (вихор, салавей, гусь), паэт падводзіць нас да адкрытай рамантыкамі і асвоенай Багушэвічам ідэі дзіўнай любові да радзімы: «Хоць гарыста яна, камяніста яна, // Вераб'ю па калена, што сею, расце, // Дый люблю ж я яе...» Купала як бы вар'іраваў свайго айчыннага папярэдніка, толькі надаваў варыяцыям большую напружанасць. Багушэвічаў сімвал Беларусь-хата напаўняецца драматызмам, герой падымае голас:

*Хоць старая, хоць крывая,
З аднаго гнілля,—
Не аддам яе нікому,
Бо яна мая! (I, 327)*

Ёсць у Купалы яшчэ адзін верш пра пахіленую сялянскую хатку, які пачынаецца нават боль катэгарычным зваротам:

*Бедна, хатка, ты,
Але вечная,
І палацы ўсе
Перастоіш ты. (II, 302)*

Купалаваму вобразнаму мысленню ўласціва маштабнасць бачання і пераўтварэння: хатка, дом у яго можа разрастацца да нейкага пантэістычнага ўяўлення аб жыллі паэтавай творчай душы («Мой дом — прыволле звёзднай далі...»; II, 172). Так і вобраз рэальнай сялянскай хаткі напаўняецца патрэбай пераўтварэння, з жылля беззямельніка яна хоча ператварыцца ў жыллё духу, прытым не толькі мужычага ці пяснярскага, а народнага:

*А праз нізкія аконцы,
Як ночай,
Хоць бы глянуць ясна сонца
Не хоча. (II, 278)*

У гучанні Купалавага верша— крык душы, а не скарга, ствараецца дысананс паміж пяшчотным тэмбрам дудкі і несамавітай узбуранасцю тэксту песні. У гэтай эмацыянальнай ацэначнасці прадметы прыроды страчаюць самаісны выгляд і значэнне, адухаўляюцца ці абстрагуюцца, становяцца сімваламі, асацыяцыямі, шыфравальнымі знакамі ідэі. Цікава прыгадаць для параўнання Багушэвічавы малюнкі пушчы ў купальскую ноч з аналагічнымі ў вершы «Заклятая кветка» Купалы:

*З надзеяй, і верай, і сілай
Зусюль, куды б дзе ні зірнуць,
Праз высі, даліны, магіль,
Па кветку бягуць і бягуць!
...Сава п'яе песню разлукі,*

*Лапоча крыламі кажан,—
Мільённыя цягнуцца рукі,
Дзе дрэмле купальскі курган. (II, 100)*

Тут купалле і не купалле, а сусветная драма, ноч кветкі шчасця і ноч гісторыі, цераз гэта спалучэнне вобраз становіцца больш велічным і таямнічым. Такога ў Багушэвіча не магло быць, бо яго мужык не ведаў смаку і не меў спакусы гістарычнага быцця. У Купалы знешне тыя ж, што і ў Багушэвіча, начныя сімвалы страху: сава і кажан, але іншыя па зместу: сава пяе песню, а кажан лапоча крыламі, яны робяць тое, чаго не ўмелі рабіць нават у казках. Купала выйшаў за рамкі казкі ў ацэнчнай нагрузцы прыродных аб'ектаў.

Сімвалічныя ўвасабленні грамадзянскіх пачуццяў былі ўсеагульнаю эстэтычнаю тэндэнцыяй тагачаснай беларускай паэзіі. Двухпланавая малое родны кут нават мудры рэаліст Я. Колас. «О край родны, край прыгожы, мілы кут маіх дзядоў...» — сімвалічна пачынае ён паэму «Сымон-музыка», але ў Коласа ёсць яшчэ іншы кут, рэальны: «Мой родны кут, як ты мне мілы, забыць цябе не маю сілы, не раз утомлены дарогай жыцця, вясны маёй убогай, к табе ў думках залятаю і там душою спачываю» («Новая зямля»). Я. Купала ні ў жыцці, ні ў пейзажных вершах такога роднага кута, які дае прытулак зморанай душы і з'яўляецца пачаткам, першаасновай зычлівай радзімы не ведае. Яго фантазію напаўняюць сімвалы паднябесныя або глабальна-гістарычныя, пясняр узятае думкамі к сонцу, каб разам агледзець прастор Беларусі і разгадаць яе загадку. Ён бачыць краіну, забытую нават сонцам, і просіць уладара неба: «Дык глянь з хорамаў вольных, высокіх // Да крывіцкіх туманнах нізін...» («Песня сонцу»; II, 163). Затое ён ведае пракляцце бяздомнасці, чуе ў сабе пакутны лёс заклатай кветкі, што маніць нязбыўным. У Багушэвіча і ў Коласа кампаненты пейзажу адназначныя, яны прагнуць ладу, гармоніі, просяцца ў сістэму, як цагліны ў гмах, а Купалавы — супраціўляюцца, вырываюцца, дысаніруюць, бо яны амбівалентныя, мнагазначныя, няўлоўныя. Нічога не дадуць нам пошукі адзінага пейзажнага эквіваленту радзімы ў Купалавых вершах, яго там няма, а калі ёсць, дык такі зменлівы, што невядома, дзе ў ім лес, а дзе поле, дзе неба, а дзе зямля. Выходзіць, у неакрэсленасці, у няздзейсненасці бачыць Купала адметнасць і сутнасць беларускага пейзажу дарэвалюцыйнай пары:

*А ў полі на загонах
Аруць віхры, барануюць,*

*Хутка, дружна, не натужна
Шнуры вузкія раўнуюць. (I, 61)*

Да роднага поля паэт звяртаецца мовай загадак, як бы гэта было зачараванае месца на Лысай гары: «Ты багатае горам-слёзамі, ты убогае шчасцем, доляю» (I, 179).

Калі звярнуцца да Коласа, дык убачым, што пейзаж у яго падпарадкаваны таму ж прышчыпу ідэйна-эстэтычнай ацэнкі, толькі пейзажныя эквіваленты прыродных з'яў і грамадскіх працэсаў скрозь рэалістычна ўзгоднены, па-сялянску суразмераны:

*Край наш бедны, край наш родны!
Лес, балота і пясок...
Чуць дзе крыху луг прыгодны...
Хвойнік, мох ды верасок. (II, 34)*

Самастойная выяўленчая вартасць гэтых штрыхоў у Коласа большая, чым у Купалы, для якога якасць ацэнкі часта важней за маляўнічую дакладнасць штрыха. Напрыклад, Коласаў лес — гэта цэлае царства, заселенае беларускімі дрэвамі, якія растуць там свабодна і прывольна, утвараючы такую дружную сям'ю ці грамаду, якой часта не хапае людзям. А ў Купалы лес — гэта не сям'я, не ідэальнае грамадства і не гарманічнае царства дрэў, а страхотлівае царства Чорнага бога, лесуна, русалак, ваўкоў і груганоў. Купалаў бор — гэта і мудры гутарнік, у яго ў запасе многа страшных сказаў пра разбойніка Машэку, пра шукальнікаў зачараваных скарбаў, пра закаханых, што не знайшлі шчаслівага самазабыцця ў лясной цішы і ў начной цемры. Сам лес у Купалы не толькі страшыць і саркастычна смяецца, ён баіцца цёмных духаў ночы — «Дух гамоніць — лес трасецца» («У купальскую ноч»).

У Купалавым пейзажы звычайна нешта дзеецца, а дзея гэтая поўная казачных дзіваў, драматычных і трагедыйных падзей. Коласава прырода — прытулак сузіральнага шчасця, яна гарманічная. Нават у грукаце гromу Колас чуе велічную суладнасць: «Першыя громы! Сэрцу вы мілы, // Люб мне ваш смех паміж гор» («Першы гром»). А Купала кругом чуе нязгоду: «Віхор жа ў боры // Гудзе і гудзе // Аб слёзах, аб горы, // Аб людскай бядзе» (I, 97). Колас, хоць і менш за Купалу ведаў польскую паэзію, нечакана сышоўся з двухадзіным канонам патрыятычнага пейзажу рамантыкаў: шум-гуд беларускіх бароў ён спалучыў з мядовым пахам грэчкі. Нават памяткі мінулага — курганы і

руіны замкаў — у Коласавым патрыятычным пейзажы выглядаюць урачыста і велічна, гэта «сведкі прошласці глухой». Абжыты і гарманічна зладжаны пейзаж мы знойдзем у многіх беларускіх паэтаў — М. Багдановіча, К. Буйло, З. Бядулі. Усе яны стараюцца зводзіць у адзіную велічную панараму бары і нівы, зямлю і неба.

Я. Купала ж прынцыпова паказваў беларускую прыроду як краіну кантрастаў, дысанансаў, супярэчлівасцей. Ён хацеў выклікаць у чытача патрэбу вярнуць прыродзе страчаную гармонію, адабраную красу і сілу. Вобразна-эмацыянальнымі полюсамі Купалавага пейзажу выступаюць неба і зямля, вясна і зіма, зялёны сад і лес чорных крыжоў на могільніку, засохлыя дрэвы выглядаюць таксама крыжамі:

*Стаіць вярба сухая
У полі на мяжы,
Кару з галін спіхае,
Галіны — як крыжы. (III, 25)*

Могільнікавы пейзаж нагадвае паэту лес крыжоў, а з дрэў вылучаецца міфічная асіна, дрэва смерці, на якім паводле апокрыфа павесіўся Іуда: «Толькі асіны скрыпяць над уміраннем сяліб» («Бледныя буднія дні... » III, 84).

Калі ўважліва прыгледзецца да Купалавага патрыятычнага пейзажу, дык можна заўважыць, што ў яго лес і поле не выступаюць эстэтычнымі антыномамі, яны толькі розныя з'явы роднай прыроды, а як вобразы-сімвалы могуць атрымліваць блізкія плюсавыя ацэнкі. Стары баравы лес часам успрымаецца як нешта больш велічнае за ніву, але не варожае ёй, бор — апякун нівы, начны вартаўнік:

*Як ноч, пустынна раскінуўся бор;
Горда над нівай высіцца соннай,
З небам ён толькі вядзе разгавор! (II, 35)*

У вершы «Лес» высокі падгалы бор выступае чулым песеннікам і казачнікам, які тонка рэагуе на змены ў прыродзе і зачароўвае расказамі пра недаступныя людзям таямніцы быцця:

*Зімой сапне сцюдзёнай думай,
Улетку песнямі уп'ешся,
А ўвосень там — ах, шумы, шумы!*

Не чуй—слязою абліешся! (III, 165)

Працяг і раззіццё гэтага сімвалічнага раду мы знаходзім у вершы «Ты зялёная дубрава», дзе паэт заказвае і даручае гонкаму лесу-чарадзею стаць пасрэднікам паміж небам і зямлёй, адрадзіць заклінальным словам край. Лес тут сімвалізуе народ-творцу або мужчынскі стваральны пачатак наогул. Толькі ў гэтым кантэксце мае сэнс заключны зварот паэта да зялёнай дубровы, якая мысліцца хутчэй як «Ён», творца, шум-бор, зялён-бор ці зялён-гай:

*Абніміся з нівай роднай
І душой, і грудзьмі;
Край прыбіты, непагодны
Ускалыхні, падымі... (III, 83)*

Канешне, пясняр мацней звязаны з беларускаю нівай, чым з лесам, але ніва, як сімвал, нераўназначная з полем, гэта арэна працы асветніка-сейбіта ці пясняра, які грае і спрабуе адгадаць: «Калі песню, гімн вясёлы // Нашым нівам, нашым сёлам // Я зайграю на жалейцы» (III, 114). У вершы «Грайце песні» ён падахвочвае: «Грайце, песні, хай красуе // Наш загон і сенажаць!» (III, 44). У вершы, прысвечаным выдавецкай суполцы, паэт радуецца: «Глядзіце, ўстае беларускі народ; // Айчызну будзе на борах, на нівах» (I, 143).

У Купалы няма адзінага ці хоць бы дамініруючага пейзажнага сімвала Беларусі, прырода яе — гэта шаты, убор, а яе сутнасць — душа, таму выпрацаваўся ў народнага паэта цэлы комплекс, гняздо сімвалаў, якое ахоплівала і знешні выгляд роднага краю і яго сутнасць. У вершы «О. М. Пяшчынскаму» думка паэта праносіцца

*Да папарных тых ніў, да пахіленых хат,
Да людзей тых, акрыўджаных доляй,
І да наспаў-крыжоў, пад якімі спіць брат,
Да нямых курганоў сярод поля...*

У гэтым чатырохрадкоўі мы бачым даволі поўны патрыятычны набор пейзажных сімвалаў: папар-ніва, пахіленыя хаты, наспы-крыжы, нямыя курганы сімвалізуюць тут пераважна духоўныя каштоўнасці, ідэалы і антыідэалы. З гэтага кантэксту можна вывесці і наспяванне патрэбы дапоўніць пейзажную сімволіку іншай, чалавечай,

«антропаморфнай». Фантазіі паэта становіцца як бы цесна ў рамках зрокава-ландшафтнага ўяўлення пра Беларусь, яго любоў да радзімы шукае іншых сімвалаў, больш адпаведных па складанасці грамадзянскіх пачуццяў і думак. Вельмі змястоўнымі ў Купалы аказваюцца творы пераходныя, у якіх Беларусь ужо мае воблік чалавека, але паэтычнасць ёй надае яшчэ прырода, вясна і паэзія вяснянак. Найбольш яскравым творам такога тыпу з’яўляецца верш «Выйдзі» (III, 110), у якім паэт геніяльна спалучыў у адзінае эстэтычнае ўзрушэнне — прыход вясны і абуджэнне Беларусі, якая ўступае ў сонечны час адраджэння. Беларусь выступае тут у вобразе роднай маці, якую паэт, яе сын, будзіць ад зімовага «рабскага сну» і апавяшчае прыход вясны. Матыў буджэння — уваскрашэння займае вядучае месца ў сюжэце твора, генетычна ён звязаны з вясновай абрадаваасцю і евангельскай традыцыяй («Сплецену з церняў маеш карону»), але сюжэтны стрыжань так густа абрастае сімволікай, язычніцкай і нацыянальна-вызваленчай, што чытач эмацыянальна ўключаецца менавіта ў вясновае абрадавае дзейства:

*Вырылі сцюзы віхрамі, снегам
Яму глыбоку табе не адну;
Снежныя насны мела начлепм...
Глянь, снягі таюць, рэчкі йдуць бегам...
Выйдзі спаткаці вясну! (III, 110)*

Паэт запрашае Беларусь у вясновы карагод, каб сваёй прысутнасцю яна надала святу большы змест. Запрашэнне гучыць так захоплена, што вобраз Беларусі становіцца адначасова і вобразам вясны, з вясельніцы ператвараецца ў багіню: аб’ект велічання.

*Ясна, святочна ў красы ўбяр’ся,
Птушкай свабоднай сягні ў вышыну,
З сонцам злучыся, зорамі йскрыся,
Песняй распейся, славай акрыйся,
Выйдзі спаткаці вясну!*

Падобную пераходнасць можна ўбачыць і ў вершы «Вясна 1915-я», знамянальным саркастычнай інверсіяй традыцыйна-фальклорнай сімволікі. Казачная красуня вясна раптам прыляцела разгневанай фурыяй, «калоцячы, як ліпай, змучанай зямлёй», у руках у яе заместа ранніх кветак — сцяг, «А напіс на яе агнёвым знамені: «Вайна!» (III, 299). Паэт

адчайна і дзёрзка зрыфмаваў антыномы жыцця і смерці — «вясна» і «вайна», каб ударыць па сумленню свету гэтым жахлівым дысанансам.

Яшчэ адзін, можа, найвыдатнейшы твор з ліку тых, што ўзніклі ў зоне пераходнай вобразнасці ад сімвалікі пейзажнай да грамадзянскай, — гэта «Спадчына». Яго загаловак з'яўляецца фактычна Купалавым новым сімвалам радзімы як скарбніцы народнай душы. Верш, датаваны лістападам 1918 года, напісаны ў Оршы, з-пад якой адыходзілі кайзераўскія войскі, што акупіравалі беларускія землі. Адступаючы, яны перадавалі многія раёны Беларусі белапалякам. Паэт балюча адчуваў трагедыю Бацькаўшчыны, прыгадваў ліхалецце імперыялістычнай вайны. З трывожных настройў, прадчуванняў і нарадзіўся роздумны верш аб ролі нацыянальнай культуры ў жыцці чалавека. «Ад прадзедаў спакон вякоў мне засталася спадчына, сярод сваіх і чужакоў яна мне ласкай матчынай». Пачатак верша загадкавы, інтрыгуючы, мы сустракаемся з лірычным героем, які трапіў у вострую духоўную калізію з рэчаіснасцю: бываў «сярод сваіх і чужакоў», адчуваў сябе беспрытульным, і ратавала яго, як талісман, спадчына, духоўныя скарбы народа.

Далейшыя радкі верша раскрываюць, апрадмечваюць загадкавы талісман — спадчыну. Спачатку спадчына ўвасабляецца ў атрыбутах беларускага пейзажу. Цяжка паверыць, што гэта яны робяць такі магутны ўплыў на душу героя. Праўда, не ўсе прадметы-скарбы належаць да прыродна-бытавой сферы, а тыя, што да яе належаць, паэт прыўзнямае то арыгінальным эпітэтам: «лесу шэлест верасны», то падвядзеннем пад закон рамантычнай злавеснасці: «крык вароніных грамад на могілкавым кладзёбішчы», то ахутвае флёрам даўніны: «стары амшалы тын», «у полі дуб апалены». А ўсё ж застаецца інтрыгуючай пазіцыі героя, які бярэцца сцерагчы, вартаваць бедныя ў цэлым скарбы сялянскіх спадкаў: «І ў белы дзень, і ў чорну ноч я ўсцяж раблю агледзіны...»

Чытач пачынае звякацца з рамантычнаю канвенцыяй успрымання. Перадапошняя страфа завастрае пазнавальна-ацэначную суб'ектыўнасць успрымання, лірычны герой даходзіць да фетышызацыі каштоўнасцей. Спадчына становіцца ўжо нават не зачараваным скарбам, які па народных уяўленнях з'яе ў купальскую ноч, а скарбам чыстага духу, каштоўнасцю, якая гарыць і не згарае:

*Нашу яго ў жывой душы,
Як вечны светач-полымя,
Што сярод цемры і глушы
Мне свеціць між вандалам.*

Рамантычная трактоўка перажывання, напружаная споведзь багатай і тонкай душы патрыёта надае дзейсную сілу маналогу. Нават паланізм «між вандоламі», што з'явіўся ў апошняй рэдакцыі верша (замест «між заломамі»), згушчае таямнічасць. Скарб становіцца ўжо нейкім чарадзейным прадметам, кампасам, які дапамагае герою ісці да мэты жыцця. А дарога ідзе нізам, лагчынамі, ярамі (бо такія значэнні мае слова вандолы). Заклучная страфа пабліжаецца да неўразумеласці заклінання. Са скарбам-спадчынай жыве «дум маіх сям'я і сніць з ім сны нязводныя...». Чытач уражаны незвычайнасцю з'явішча, несамавітасцю працякання і паказу духоўнага працэсу, які напаўняе верш.

У спосабе выяўлення сутыкаюцца трагедыйныя фальклорна-міфалагічныя матывы з літаратурнай рамантычнай сімволікай. Двухпланаваць, свядомая двухзначнасць вобраза-сімвала — казачны скарб і скарб душы, чаргуючыся і узаемадзейнічаючы, стварае сэнсава-эмацыянальнае ядро. Шматкроп'е пасля «і сніцца сны нязводныя...» азначае ў кантэксце маналога глыбокую псіхалагічную паўзу: сэнсавы тупік загадкаваці. Усё гэта рыхтуе нечаканую канцоўку-адказ: «Завецца ж спадчына мая ўсяго Старонкай Роднаю». Спалучэнне абмежавальнага займенніка «ўсяго» з напісанымі разрадкай ды з вялікай літары словамі «Старонкай Роднаю» разлічана не проста на рамантычны эффект чарговай парадаксальнай супярэчлівасці, іранічнай антыномы. Тут мы маем эффект выключнасці, бясцэннасці і нябачанага скарбу духу.

Пейзажнае ўвасабленне Беларусі Савецкай—лагічны працяг дакастрычніцкага — гімн аднаўлення роднага краю, радасць абжывання яго па законах розуму і характава («Дзе стаяў двор панскі», «Старыя акопы», «А мы сабе сеем і сеем»). Пейзажны верш у гэтую пору напаўняецца пачуццямі дружбы народаў, Беларусь выступае як сястра між савецкіх рэспублік. Патрыятычны маналог часта перарастае ў інтэрнацыянальнае іншасказанне:

*Сосны далёкія,
Блізкія сосны,
Сэрцу вы любяыя
З вёснаў да вёснаў. (IV, 267)*

Імя ўласнае Беларусь — назоўнік жаночага роду, дарэчы, ледзь не ўсе назвы еўрапейскіх краін — жаночага роду за рэдкім выключэннем. Адзначаная акалічнасць дала мастакам лінгвістычную падставу для тварэння алегорый і сімвалаў, якія ўвасаблялі краіны ў постацях жанчын. Словамі жаночага роду па-латыні называліся многія вышэйшыя этычныя паняцці і духоўныя каштоўнасці, напрыклад, справядлівасць — *Femida*, лёс — *Fortuna*, слава — *Fama*, помста — *Nemesida* і інш. Беларускія паэты пачалі ствараць асацыятыўны рад — Беларусь — жанчына ўжо ў эпоху Адраджэння, але традыцыі айчыннага пісьменства той пары на значны час амярцвелі, таму ў XIX стагоддзі пачынальнікі новай беларускай літаратуры адкрываюць гэтае алегарычнае ўвасабленне нанова, карыстаючыся еўрапейскаю рамантычнаю традыцыяй.

Першы выпадак сустрэкаецца ў перадсмяротным вершы К. Каліноўскага «Марыська, чарнаброва, галубка мая». У вершах Багушэвіча, Лучыны і Гурыновіча асацыяцыя прыглушылася фальклорна-бытавым аспектам бачання. Не настойвае Багушэвіч на тым, каб у вобразе маці-сялянкі, што схілілася над калыскай дзіцяці і спявае яму патрыятычную калыханку: «Ой, не будзь ты лепей панам, ні вялікім капітанам... будзь, чым матка нарадзіла...» — чытач бачыў маці-Беларусь, хоць мажлівасць такога бачання жыла ў беларускім пісьменстве з часоў Міколы Гусоўскага. Асацыяцыя Беларусь — жанчына свядома ўводзіцца ў беларускую паэзію і набывае арыгінальнасць толькі з пачатку XX стагоддзя, і вядучае месца тут належыць Янку Купалу, які задаваў тон рамантычнай вобразатворчасці. Генетычныя карэнні названага раду ён знайшоў у еўрапейскім — і перад усім польскім рамантызме і неарамантызме. З жывапісных вобразаў варта прыгадаць «Свабоду на барыкадах» Дэлакруза і два патрыятычныя цыклы станкавай графікі польскага мастака Артура Гротгера «*Polonia*» і «*Lituania*» («Польшча» і «Літва»), а з ліку набыткаў неарамантызму — патрыятычныя алегорыі Яцэка Мальчэўскага, Станіслава Высянскага, Мікалоюса Чурлёніса, Міхаіла Урубеля і іншых.

У польскай нацыянальнай міфалогіі вобраз жанчыны-радзімы складваўся з незапамятных часоў у паданнях пра патрыётку Ванду, што кінулася ў Віслу, каб не здацца ворагам, і загінула. Хрысціянства прынесла з сабою культ Марыі. У сярэднявковай рыцарскай песні «*Bogorodzica, dziewica, bogiem sławienna Maryja*» багамаці выступае апякункай Польшчы. Рамантыкі ажывілі гэтую рэліквію, удыхнулі ў яе

сваю мару. Закаханья ў сярэдневякоўе, яны запоўнілі схему няхітрага рыцарскага гімна сваім болем па зняволенай радзіме і жаданнем уваскрасіць яе, вызваліць і вызваліцца з ёю разам або нават «згарэць, як кадзіла ў ахвярную хвіліну»:

*Bogarodzico, Dziewico!
Słuchaj nas, Matko Boża,
To ojców naszych śpiew,
Wolności błyszczy zorza,
Wolności bije dzwon,
Wolności rośnie krzew.*

*Багародзіца, Прыснадзева!
Слухай нас, Матка Святая,
Гэта спеў нашых бацькоў,
Волі зара світае,
Волі ўдарае звон,
Волі рунее кроў*.*

Уся творчасць польскіх рамантыкаў — гэта вялікі спеў у імя ўваскрашэння радзімы. Мы сустрэнем там адгалоскі хрысціянскіх пахавальна-ўваскрашальных міфаў і дыянісііскіх воклічных матываў. І сёння, праз вякі, гэта гучыць хвалююча. Вось лірычны герой Ю. Славацкага аддае ў ахвяру Марыі душы тых, што загінулі ў барацьбе за вызваленне, пакутавалі за яе. Атрымліваецца неверагодная рэч — патрыятычная піета:

*U nóg twych kładę: o żalosa wdowo
Polskiego ludu! O Matko w żalobie,
Tych, co śpią w krwawym pochowani grobie
I tych, co wierzą, że wstaniesz na nowo.
(«Паэма Пяста Дантышка»)*

*Падаю ў ногі, о смутная ўдова
Польскага люду! О матка Святая,
Тых, што ў крывавай труне пахавалі,
І тых, што вераць — ты ўстанеш нанова*.*

* Пазначаныя зорачкай пераклады зроблены Р. Барадуліным для гэтага выдання.

А вось у таго ж аўтара дыянісіўскі варыянт уваскрашэння, якое выглядае як блюзнерства над хрысціянскай цнатлівасцю:

*A wstań, jak wielkie posągi bezwstydne
Naga, w styksowym wykapaną mule,
Nowa – nagością żelazną, bezczelna –
Niezawstydzona niczym - nieśmiertelna
(«Падарожжа ў святую змлю»)*

*A ўстань, як статуя ў бессарамносці
Галюткая, ў водах Стыкса купаная,
Галюткая — голасцю стылай рашучая —
Нічым неўсаромленая — неўміручая*.*

Малітоўныя і блюзнерскія экстазы маглі пераплятацца ў Славацкага з сацыяльна востраю публіцыстыкай, пародыямі, адрасаванымі рэакцыйным суайчыннікам: *zamiast krzyczeć: Polska żywa, wyście krzyczeli: Niechaj żyje... z cudzej pracy*. («Бяда вам—калі прачнецца дух...») Купалу, напэўна, імпанавала гэтая свабода адносін да патрыятычных рэліквій, што апраўдвалася бязмежнай, нястрыманай любоўю да радзімы. Ю. Славацкі ў песні канфедэратаў з паэмы «Ксёндз Марак» падае цэлую калекцыю рэліквій, прызначаных для падтрымання культу ўваскрашэння Польшчы — Марыі: «Тут, дзе калена Польшчы першы раз перад галечай уклечыла,— ёсць Кальварыя народаў, а там, дзе яна заплакала, як Марыя, — месца галашэння, а там, дзе яе бізун паганяе, цернямі і гарматамі, а яна ўпала пад крыжам у кароне з сонечнага ззяння,— месца вечных прыпаданняў» (падрадковы пераклад).

На Беларусі, з яе мноствам веравызнанняў, культ Марыі не мог стаць такім моцным, бо не было такой глебы для яго развіцця, як у каталіцкай Польшчы. Праўда, выдатны ўзор патрыятычнай малітвы, звернутаі менавіта да багамаці, мы бачылі яшчэ ў Міколы Гусоўскага — фінал «Песні пра зубра», а Лявонцій Карповіч у зборніку прамоў «Казанне двое...» і яго папличнік Мялецый Сматырыцкі у славурым «Фрынасе» паказвалі праваслаўную царкву адначасна ў вобразах багамаці і маці-сялянкі, спакутаванай і пакінутаі сынамі-адшчапенцамі. Афанасій Філіповіч склаў і змясціў у «Дыярыушы» малітву да багамаці аб вяртанні зблудзіўшых уніятаў да веры бацькоў. На жаль, большасць з названых фактаў у пачатку XX стагоддзя заставалася ў пасіўным кніжным

захоўванні. Ажыванне іх было абумоўлена ўздымам духоўнай актыўнасці ахопленых нацыянальна-вызваленчым рухам народаў Расіі. Для ідэалогіі гэтых рухаў была характэрна адаптацыя і адлучэнне гэтых матываў ад царкоўнай сакральнасці. Мастацтва адваёўвала ў царквы калісці захоплення і дагматызавання ёю міфы і сімвалы.

У «Італьянскіх вершах» А. Блока культ Марыі выступае ачышчаным ад рэлігійнай містыкі, пераведзеным у чыста эстэтычны план. Толькі паэт, а не скрытаблудныя манахі, умее і мае права захапляцца яе хараством:

*Он есть один вздыхатель тайный!
Красы божественной поэт...
Он видит твой необычайный,
Немеркнувший, Мария, свет¹.*

У гэты час адбывалася знамянальнае перараджэнне Блокавай прыгожай дамы ў сімвалічны вобраз Расіі, што апынулася перад таямніцай лёсу, як Марыя ў час звеставання. Галоўнаю крыніцай паэтычнай фаўтазіі было для Блока адчуванне «музыкі часу», творчае ўяўленне працавала ў кантэксце рускай народна-песеунай традыцыі, таму і культ Марыі, што стала трагічнаю маці, аказваецца сугучным вобразу дзяўчыны, маладзіцы з народных песень: «А ты все та же — лес да поле, // И плат узорный до бровей» (I, 297), і амаль адначасна: «Несут испуганной Марии весть о сжигающем Христе» (I, 438), а потым зноў, ужо пад уражаннем сусветнай вайны: «Идут века, шумит война, // Встает мятеж, горят деревни, // А ты всё та ж, моя страна, // В красе заплаканной и древней» (I, 450). Спалучэнне адзначаных пачаткаў было ў Блока арганічным, так, як адчуванне музыкі часу і спеву радзімы, нарэшце, разуменне сутнасці мастацтва, якое, па яго словах, «нараджаецца з вечнага ўзаемадзейня дзвюх музык — музыкі творчай асобы і музыкі, якая гучыць у глыбіні народнай душы, душы масы»². Блок лічыць, што мастак мае права ўспрымаць радзіму як жывую істоту: «Чым больш адчуваеш сувязь з радзімай, тым рэальней і ахвотней уяўляеш яе сабе як жывы арганізм...» А далей: радзіма — «родная, дыхаючая істота, падобная да чалавека». І адсюль вынікае мастакоўскі абавязак: «Мы ж, пісьменнікі, вольныя ад усіх абавязкаў, акрамя чалавечых, павінны іграць

¹ Блок А. Сочинения: В 2 т. М., 1955. Т. 1. С. 327.

² Блок А. Т. 2. С. 503.

ролю найтанчэйшых і галоўнейшых органаў яе пачуццяў». «Мы — не сляпыя яе інстынкты, а яе сардэчныя болі, яе думы і думкі, яе валявыя імпульсы»¹.

У падобным кірунку працавала і творчая фантазія польскіх неарамантыкаў. Польская і руская паэзія пачатку ХХ стагоддзя была для Купалы школай сучаснасці, з яе ішлі і прыёмы ўвасаблення патрыятычных пачуццяў у сімвалічных вобразах жанчын. Нерапрацаванасць у беларускай літаратуры патрыятычнай сімволікі і вызваленчага міфа прымусіла Купалу станавіцца першапраходцам, стваральнікам галоўнага вобраза нацыянальна-вызваленчай легенды — Беларусі. Карэнні Купалавай Беларусі — у народнай творчасці і адначасова ў пераасэнсаваных народна-апакрыфічным уяўленнем евангельскіх міфах. Самая ранняя спроба сімвалізацыі патрыятычных пачуццяў у Купалы сустракаецца ў вершы «Думы маркотныя» (1905), дзе Беларусь паказана краінай вандроўных жабракоў, апосталаў і катаржнікаў: «На кій ўспёртыя, // Босы, абдзёртыя... // А далей гляну я — // Там закаваныя» (I, 24). Рана ўзнікае ў Купалы схільнасць бачыць народ свой вялікаю сям'ёй, але, на жаль, бяздомнай: «Хлеба шукаю, // Чорнага хлеба, // З краю да краю // Цягацца трэба, // А гора жме» (I, 123).

У вершы «Ужо днее» (1908) Беларусь упершыню прыняла постаць жанчыны. Паказальна, што акцэнт надзеі, вынесены ў заглавак верша, кантрастуе тут са змрочнай танальнасцю рэакцыі. Для Купалы найважней усё ж тое, што рэвалюцыя 1905—1907 гг. абудзіла ў краі патрыятычны дух. Вобраз Беларусі ён стварае, як і ў вершы «Выйдзі», на аснове вясновай народнай абрадавасці і сімволікі вяснянак, дзе постаць маладой, прыгожай, апранутай у белыя шаты дзяўчыны сімвалізавала вясну. Гуканне вясны асацыяравалася ў Янкі Купалы з патрыятычнымі поклічамі, заклікамі да адраджэння, ажывання Беларусі. Адпаведнікі падобных асацыяцый ён мог сустрэць у Міцкевіча, які маляваў русалак-свіцязянак патрыёткамі, у нейкай меры пераклікаецца з імі і вобраз царэўны Гапляны з «Баладыны» Ю. Славацкага. Відаць, таксама пад уплывам польскай рамантычнай паэзіі Купала малюе Беларусь то катаржанкай, то знятаю з крыжа пакутніцай: «Глядзіце: во рукі і ногі у ранах, // А раны на сэрцы — каму ж іх паняць?!» (II, 36). Да сімволікі раскрыжвання, аплаквання (піеты) і ўваскрэшэння прыцягнуты ўяўленне паэта і ў фінальнай страфе:

¹ Блок А. Т. 2. С. 161.

*Здушылі мне голас на родных на нівах,
Крыж цяжкі упадку з народам нясла,
І думаў чужынец, што ўжо я няжыва.
Не верце! Жыву, як ад векаў жыла (II, 37)*

Асабліва блізкія да гэтага малюнка патрыятычныя відзенні Славацкага, які ў экстазе мог усклікнуць: «Польшча! Ты дачка Бога і родная сястра Раскрыжаванага» (Хрыста).

Вяснова-ўваскрашальная сімволіка асабліва шырока агортвае ўяўленні Купалы ў 1909 годзе. Тады пачалі складвацца контуры сімвалічнага вобраза Маладой Беларусі, як бы вольнай, адроджанай дачкі тае адвечнае пакутніцы. У першым па часе вершы з назвай «Маладая Беларусь» (1909) гераіня расказвае, як прыйшла на свет: «А з канаючай крыўды ў пахіленай хатцы, // Вызываная праўдай, таптанай, жывой, // Я ўзышла, расцвіла непагаслай зарой» (II, 65). Прынцыпова важна нам сялянскае паходжанне Маладой Беларусі, паколькі тут зашыфравана Купалава разуменне сацыяльнага генезісу беларускага адраджэння як руху працоўнага, сялянскага. Беларусь Маладая на ўвесь голас сцвярджае сваё жаданне жыць, гаспадарыць на сваім полі, хоць многа хто ў гэтым свеце лічыць яе непажаданым дзіцем веку: «Свету цэламу лжывыя вочы пратру, // Што ўладарка я тут, не ўмярла і не ўмру» (II, 65).

Кантэкст евангельскага міфа аб смерці і ўваскрашэнні вядзе ўяўленне паэта, якое нараджае вобразы, поўныя драматызму. У вершы «Я ад вас далёка...» аналогіі набываюць трагедыйнае гучанне:

*Не зрабіць нікому гэткай дамавіны
І не вырыць ямы гэткай глыбіны,
Каб у іх з вачэй мне Беларусю-маці,
Як людзей хаваюць, гэтак пахаваці. (II, 193)*

Паставіўшы ў кантэкст трагедыйна-ўваскрашальнага міфа асобу лірычнага героя, паэт заяўляе, што яго любоў да несмяротнай радзімы несмяротная. Само гэтае пачуццё і яго сутнасць робяць неўміручай паэзію:

*Устане цень з зямлі мой, на крыж абапрэцца.
І ў той бок глядзеці будзе век нязводна,
Дзе ляжаць загоны Беларусі роднай. (II, 193)*

Па меры нарастання вызваленчага руху расце ў сімволіцы патрыятычных вершаў Купалы галасавы дыяпазон: на адным з полюсаў узнікае нават іронія над пахаваннем. Пахаваць Беларусь прагнуць рэакцыянеры, а ў лірычнага героя іх патугі выклікаюць агіду і смех («Гэй, капайце, далакопы...»). У сімволіка-патрыятычных вершах Купалы адбываецца рэзкая змена аптымістычнага і песімістычнага настрояў. Прарок-рамантык прадбачыць светлую будучыню Беларусі, яе адраджэнне, а нехта з'едліва-практычны паказвае пальцам на пакутлівую немач сённяшняга дня. У пачатку верша «Роднае слова» рэаліст горка ўздыхае ад няволі, уціску: «Аж не нашай наша бацькаўшчына стала», а паэт у канцы верша заяўляе, што рахунак крыўд будзе складзены:

*І радзімым словам рукою мазалістай
Беларус упіша на старонцы чыстай
Кнігі ўсіх народаў важна, ў непрымусе
Сумную аповесць роднай Беларусі. (II, 210)*

Польскія рамантыкі хоць і называлі заняволеную радзіму Хрыстом народаў ці сястрой Хрыста, але гонар не дазваляў ім скардзіцца, дзейнічаў шляхецкі дэвіз: «Polak w kołysce i w trumnie przy szabli» («Поляк і ў калысцы, і ў труне пры шаблі»). (Ю. Славацкі, «Паэма Пяста Дантышка». падрадкавы пераклад.) Польскія паэты часоў пазітывізму азваліся скаргамі да грамадскасці, а рамантыкі ў скаргах не апускаліся ніжэй бога. Купала, як і яго «мужычы» паняволены народ, нясе бяду і скаргу «на свет цэлы» («А хто там ідзе?»), нават тады, калі ён звяртаецца да бога, верыць у народ, размовы з богам натуральна пераходзяць у спрэчкі і канчаюцца патрабаваннем: «Вярні нам Бацькаўшчыну нашу, божа, калі ты цар і неба і зямлі» («Цару неба і зямлі»). Па-народнаму гучаць яго словы з велікоднага верша, дзе лёс Беларусі не можа ўмясціцца ў рамках уваскрашальнага міфа:

*Хрыстос васкрос!.. К табе, о божа,
І я ў дзень гэты просьбу шлю:
Хай Беларусь, мая старонка,
Уваскрэсне к вольнаму жыццю! (III, 77)*

Язычніцкія фальклорна-славянскія матывы арганічна зліваюцца ў Купалы з матывамі хрысціянскімі, з-пад пяра выходзяць тыповыя для рамантыкаў «блюзнерскія» малітвы, у якіх паэт зрываецца з просьбы на

грозьбу або ўпадае ў транс натхнёнага прапракавання. Верш 1912 года «Мая малітва» Купала канчае па-язычніцку жыццярэдасна, гімнічна:

*Малюся я небу, зямлі і прастору,
Магутнаму богу — ўсясвету малюся,
Ва ўсякай прыгодзе, ва ўсякую пору
За родны загон Беларусі. (III, 115)*

Яшчэ ярчэй язычніцкі культ прыродных стыхій, зямлі і сонца выступае ў вершы «З кутка жадепняў»:

*К яснаму сонцу з цьмы, з беспрасвецця,
К славе з бяслаўя ўсім добрым людзям —
Гэткай шукаю сцезжкі на свеце,
Гэткаму богу і душу аддам. (III, 121)*

У аптымістычным рэчышчы творчага яўлення ўзнік у 1913 годзе другі верш Купалы — «Маладая Беларусь», выдатны ўзор гімнічнай лірыкі дарэвалюцыйнай пары. Паэту бачна, што час адраджэння настаў, ідэямі свабоды ахоплена беларуская моладзь: «Вольны вецер напеў вольных песень табе»,— звяртаецца аўтар да Беларусі, нібы язычнік да Вясны, а потым, пераключыўшыся на грамадскую ноту, радасна прадаўжае:

*Зіхаціш і гусларскаю песняй звiніш,
Узнімаеш мінуўшчыну даўнюю;
Час сягонняшні ўперад ісці не пынiш
I глядзіш смела ў будучнасць тайную. (III, 142)*

Праграма вызвалення будзе здзейснена, у гэта верыць паэт так, як продкі яго верылі ў вечна жывое нязгаснае сонца і вечна плодную маці-зямлю. Пераважае, аднак, у дакастрычніцкай патрыятычнай лірыцы Купалы сімволіка мiнорная, нават змрочная, евангельскага паходжання. Матывы несправядлівага Пілатавага суда, шэсця на Галгофу, памiрання на крыжы становяцца ўсё больш драматычнымi па меры нарастання грамадскага антаганiзму ў Расіi і свеце напярэдадні першай сусветнай вайны. Прыкметна павялічваецца дыстанцыя памiж мажорным і мiнорным полюсамi Купалавага патрыятычнага маналага. Усё жахлівей выглядаюць крыжы над магіламі і на ростанях дарог, усё жалобней

гучаць «песні магільныя», з'яўляюцца новыя вобразы жахаў: «Наскоча пошасць трупавя, // І царства ночнае шалее...» (III, 155). Трагедыйныя акцэнтны дасягаюць эпогею ў вершы «Суды», дзе Беларусь аказваецца сімвалічнаю арыштанткай, якую судзяць цемратворцы без віны, як калісьці кніжнікі і фарысеі — Хрыста. Матывы суда нагадваюць сярэднявекую інквізіцыю. Абвінаваўцы патрабуюць смерці Беларусі, яны і без прыговору зганьбілі і абязвечылі падсудную: «На суды павялі яе звязанай, сэрца вырваўшы з белых грудзей». Суд цемратворны судзіць закрыта, і загадзя «хаўтурную песню пабедную над ёй спелі праметнай сыны». На самых высокіх нотах рамантычнага пафасу падаў Купала акт пакарання:

*З плеч зрывалі ўборы злацістыя,
Разрывалі карону-вянок,
Разбівалі пасады ёй нячыстыя
Ў пад жалезны хавалі замок.
Накладалі ёй сковы сталёвыя,
Надзявалі жабрачы убор,
У намітку ўбіралі цярнову
Яе коску, сатканую з зор. (III, 158)*

Сіла лірычнага напружання дасягаецца тут несамавітым перапляценнем традыцыйнай сімволікі пакут з сімволікай сучасных паэту рускіх арыштанцкіх песень, напоўненых кандальным звонам. Праўда, у фінале верша Купала ўсё ж увёў аптымістычны акорд, поўны публіцыстычнага запалу: «Як была, будзе так непакорнаю // Адпраўляць вечнабыту імшу... // Не здалеюць суды цемнатворныя // Ёй спаганіць і вырваць душу» (III, 159).

Нават у польскіх рамантыкаў і неарамантыкаў цяжка знайсці такую крайнюю форму трагедыйнага ўзрушэння, хоць, бясспрэчна, адтуль выводзіцца вобразна-эстэтычная танальнасць Купалавага верша.

У патрыятычных творах Я. Купалы перыяду першай сусветнай вайны кандэнсацыя і сінтэзаванне эмоцый трагедыйнага плана даведзены да крайнасці. Там у адной вершаванай страфе можна сустрэць па некалькі сімвалаў, генетычна звязаных як з фальклорна-язычніцкай, так і апакрыфічна-евангельскай міфалогіяй:

*Ці ж нас такое з роду ўжо пракляцце
Зачаравала чарамі сваімі,*

*Што мусім мы пад вокнамі стагнаці,
Губляці пад крыжамі сваё імя,
Й не знаючы век бацькаўшчыны-маці,
У ёрмах валачыцца між чужымі?.. (III, 259)*

Грамадскі працэс адкрыта перадаецца на блокаўскі лад як музыка народнай душы, музыка часу. Мелодыю гісторыі ўтвараюць званы і молаты ў кузнях гісторыі, з глыбінь часу вырываецца то жалобны спеў, то раптам вызвоньваецца радаснае звеставанне. Кандэнсацыя сімволікі, напружанне лірычнага тону адпавядае нарастанню вялікага гістарычнага канфлікту, перад якім апынуліся Еўропа і Беларусь:

*Чутны воклік пахаронны,
Крыж стаўляюць новы;
Дзень і ноч у кузнях-горнах
Ладзяць, клеплюць ковы; (III, 349)*

Узнікае ўражанне нейкага пачварнага свету, поўнага ірэальных сувязяў і постацяў-вобаратняў. Падобна Блоку, Я. Купала ў вершах «Таеі даўгажданай», «Сыйду...» надае Беларусі воблік трагічнай у сваёй недасяжнасці каханкі: «Сыйду са сцежкі я тваеі, // Як цень з няведамага краю, // Хоць і не вырву ўжо з грудзей // Таго, з чым жыці сіл немаю» (III, 287). Развітанне з любімай азначае тут развітанне з самою ідэяй радзімы, загубленай дзесьці ў пекле вайны. Апошні верш ваеннага 1916 года называецца сімвалічна «Мой цень», і расказвае ў ім паэт пра сябе, але ўжо ў трэцяй асобе, як пра нябожчыка: «Без воч, без косці, жыл і сэрца, // Сам крыж, на крыж ён абапрэцца // І, ўвесь удумаўшыся ўдаль, // Сачыць пачне ўвесь ад пачатку // Мой шлях, якім шоў да астатку, // Які мне толькі кінуў жаль» (III, 309). Знамянальна, што паэт і пасля смерці «наракаць, клясці не будзе, што я, што мне зрабілі людзі» (111,309) — застанецца вечным гуманістам, чалавекам высакародным, які ўмее нароўні важыць цяжар уласнага лёсу з лёсам народа і свету.

Да 1918 года Купала, падобна Блоку і Рыльке, — змоўк. Адрэзіла яго пяснярскі дар рэвалюцыя і новы голас Беларусі, новы ўздым вызваленчага руху ў часе кайзераўскай і белапольскай акупацыі. У патрыятычных вершах сімвалічна-рамантычнага плана вырасла роля публіцыстычных матываў, але ўзнікаюць і вядомыя з даваеннай творчасці сімвалы Вялікага сходу, вечавога звана, і гучаць новыя званы гісторыі, з'яўляецца сімвал паязджан, выраю, спадчыны і іншыя. Змест іх

напаўпяецца ідэямі рэвалюцыйнага самавызначэння нацый, якое прымае вядомыя формы буджэння, уваскрашэння, але не толькі.

Акт буджэння ў Купалы мае тры варыянты, якія адпавядаюць тром аб'ектам: буджэнне мужыка, буджэнне духу свабоды і буджэнне Беларусі. Мужыка паэт будзіць то просьбай, то грозьбай, паказвае яму ганебнасць яго паднявольнага становішча, стараецца крытыкай абудзіць адчуванне прыніжаючай сутнасці пакут, збавіць яго ад праклятай патульнасці, цярплінасці, высмейвае яго санлівасць, нават абражае: «А вы, адродкі Белай Русі, спіцё, як быццам кат засека» (I, 86). Буджэнне духу свабоды — дзеянне высокае, яно само адбываецца ў сферы духу і часта працякае як таямнічы абрад. У прынцыпе буджэнне духу перанята ад рамантыкаў і генетычна выводзіцца ў беларусаў са старадаўняга, яшчэ дахрысціянскага культу продкаў (памінанне дзядоў). А. Міцкевіч зрабіў гэты абрад асновай сюжэтнага дзеяння ў паэме «Дзяды», дзе святар (каплан) выклікае з таго свету душы памёрлых, каб яны расказалі жывым, як ім жывецца на тым свеце, як ацаніў вынікі іх зямнога жыцця бог. У Славацкага культ Духу адзелены ад культу продкаў і выступае як абагаўленне творчай сілы, неўміручай прагі свабоды, барацьбы за яе Міцкевіч таксама будзіў Генія, а Славацкі назваў Дух забітых змагароў — вечным Рэвалюцыянерам: «Wieczny Rewolucjonista, pod męką ciała – leżący Duch». («Odpowiedź na Psalmy przyszłości...» «Вечны рэвалюцыянер — дух, што ляжыць пад пакутаю цел». Падрадкавы пераклад.) У Купалы буджэнне духу, падобна як і ў Міцкевіча, выступае часам незалежна ад памінальных абрадаў, а часам звязваецца з імі. Дух свабоды — субстанцыя вышэйшага парадку, ён можа жыць і пад курганамі, і ў замчышчах, і ў забыўлівай памяці людзей: «Няўжо дух свабоды, дух сілы мяцежнай замёр і не ўваскрэснеш ніякай прынукай?» (I, 155). Мабыць, найвышэй у іерархіі Купалавых вобразаў духоўнасці стаіць дух буджэння, ён жыве ў снах і атрымлівае постаць крылатага птаха, не евангельскага голуба, а нейкай больш моцнай істоты:

*Збуджэння дух махаў крыламі,
Няпамяць свой скідала пыл,
Вякі пражыты за вякамі,
Уставалі з попелаў магіл. (I, 146)*

З кантэксту гэтага сну вынікае, што галоўная місія абуджальнага духу — абудзіць народ, ды так абудзіць, каб ужо ніколі больш родны край, старана не заснулі. Праявай такога вечнага абуджэння стала ў

Купалавай міфатворчасці Маладая Беларусь. Гэта першы вобраз Беларусі, як жывога і жыццядзейнага грамадскага арганізма, які можа быць мілай жывой істотай. Гэтае ўяўленне выцесніла ілюзію, быццам радзіма бывае чыстым духам, каштоўнасцю бесцялеснай і няўлоўнай, як купальская кветка. Прыход вобраза Маладой Беларусі быў падмацаваны з'яўленнем аптымістычных канцовак у творах, прысвечаных драме ўваскрашэння.

Адраджэнне Беларусі складае аснову драматычнай паэмы «На куццю» (1911). Твор напісаны пад уплывам «Дзядаў» Міцкевіча, трэцяга рапсоду «Круля-Духа» Славацкага і найбольш — «Польскага Бэтлеему» Люцыяна Рыдэля. Кракаўскі інтэлігент склаў свой твор пасля шлюбу з сялянкай Ядвігай Мікалайчык, калі пераехаў на сталае жыхарства ў вёску Тоні і, як сам прызнаваўся, нарэшце зразумеў, што «хараство маральнае вышэй, чым хараство мастацтва». Каб дагадзіць рэлігійнасці і патрыятызму сялянскай масы, ён стварыў для народных тэатраў батлейку, устаўляючы ў евангельскі сюжэт аб нараджэнні Хрыста матывы патрыятычных міфаў, распрацаваных рамантыкамі. Цар Ірад там увасабляе рускага цара, які загадвае караць усе народы, што пакланяюцца не яму, а Хрысту. Неўзабаве цар гіне ад рук тыранаборцаў, а да ясляў сходзяцца дэлегаты ўсіх «станаў» польскага грамадства і падносяць новаму цару нацыянальныя скарбы: згубленую славу і свабоду. З цягам часу набор падарункаў папаўняўся, на сцэну выходзілі і легіянеры Пілсудскага, і слэнзскія паўстанцы.

Пры агульным параўнанні з «Польскім Бэтлеемам» Купалава паэма выглядае як твор, у якім распрацаваны маналог, а не дзеянне, гэта хутчэй філасофская драматычная паэма, а не нацыянальная драма.

Для нашай задачы выбарна-сістэмнага разгляду Купалавай творчасці паэма «На куццю» цікава як першы твор, у якім паэт паказаў усіх трох асноўных персанажаў беларускага нацыянальна-вызваленчага руху — песняра, асветніка і воіна і паспрабаваў вызначыць іх месца ў вызваленчай драме паводле традыцыі польскай літаратуры.

Купала разумеў, што беларускае сялянства пры ўсіх недахопах яго сацыяльнай псіхалогіі менш падуладна рэлігійным настроям, чым польскае, ён усведамляў, што падзел беларусаў па праваслаўных і католікаў стрымлівае нацыянальную кансалідацыю народа, таму зняў рэлігійны элемент увогуле, перанёс дзеянне з каляднага вечара ў павагодні. Адпала патрэба асноўваць дзею на канве калядных абрадаў і евангельскіх міфаў, як гэта рабіў Л. Рыдэль у «Польскім Бэтлееме». Канвою, на якой адбываецца вобразатворчасць, з'яўляецца навагодняя дахрысціянская абрадаваць — варажба і магія пачатку, выраслая з веры:

які пачатак, такі працяг і канец. Час у паэме мае тры вымярэнні: слаўнае мінулае, пакутная цяпершчына і будучыня, якая павінна стаць светлай. За гэты памысны ход часу паднімаюцца тосты.

Купала ў прынцепах свабодна аднёсся да народнай абрадавасці і міфалогіі, ён памясціў дзею ў старое замчышча, уключыў, такім чынам, у твор тэму ажыўлення рэальнай гісторыі, а з міфалогіі выбраў і спажыткаваў калядна-радзінныя міфы і вяснова-велікодныя, уваскрашальныя. Усе яны, як вядома, пранізаны культам сонца, раслін і продкаў. Атрымаўся свабодны ад хрысціянскай дагматыкі варыянт беларускага нацыянальна-вызваленчага міфа. Кідаецца ў вочы, праўда, звужанасць праблематыкі. Купала не вытрымаў генеральнага прынцыпу паказваць нацыянальнае ў яго сувязях з сацыяльна-класавым. Выдзяленне нацыянальна-патрыятычнай праблемы як асобнай пры нізкім яшчэ ўзроўні нацыянальнага ўсведамлення сялянства міжволі прывяло да таго, што народная маса аказалася адсунутай на задні план, не дзейнічае ў паэме, застаецца аб'ектам, а не суб'ектам гісторыі.

Князь, выпіўшы з княжнай першую чарку за дружыну, гэта значыць за мінулую славу, гаворыць маналог, у якім растлумачвае прычыну збору і застолля. Аказваецца, лёс перадаў яго пасад «другім» і тыя «суды вядуць над нашым краем», а князю засталася толькі права вечнага панавання ў свеце духу: «царым мы ў дум жывых гейнале»¹. Князь запэўнівае гасцей: «свяцілы нашы не замруць, што ў сэрцах вольных распяем». Як бы для доказу ён запрашае ў залу трох ганцоў: асветніка са светачам у руках, воіна з лукам і жалезнымі стрэламі і песняра з гусямі. Яны расказваюць, што бачылі, ходзячы па княжых уладаннях: людзі хоць і спяць, але не памерлі, бо заўважылі светач у руках асветніка і пацягнуліся да святла, пачулі ўдар стралы аб лук воіна і пацягнулі да «броні», славы, зразумелі спеў гусяра і сталі дамагацца: «Аддайце песню нашу нам, нашто схавалі, расхапалі?»

Выслухаўшы ганцоў, князь пацвярджае важнасць атрыманых звестак:

*Не ўмруць, не ўмруць ужо яны,
Раз хочуць сонца, славы, песні,
Заб'юць ім зычныя званы*

¹ Гейнал — сігнал трывогі. У даўнія часы яго падаваў вартавы з вежы. Па традыцыі гейналам называюць у Польшчы сігнал часу, які падае са званіцы касцёла ў Кракаве гарніст.

*Прабудным звонам напрудвесні,
Сваёй забранай старане,
Скаванай мучаніцы княжне,
Узнясуць пасады на кургане,
На панаванне недасяжне.
На дзеле — кожны йшчэ слугой,
У думках — вольныя ўжо людзі;
Над сэрцам іх, над іх душой
Наш дух лунаці вечна будзе¹.*

Такім чынам, князь выступіў у ролі духоўнага ўладара ці прарока, яго прамова, як і належыць прароцтву, мае цёмныя мясціны. Княжна, з вачэй якой б'е краса, «як бліск маланак развуглёны», называецца скаванай мучаніцай. Асветнік і пясняр аказваюцца слугамі князя. Гэта яўны адыход ад рамантычнай канвенцыі, паводле якой паэт вышэй за ўсіх князёў.

У Багдановічавым «Апокрыфе», на мой погляд, Бог, Пётра і Ягоры — больш жыццёвыя, чым Купалавы ганцы. У казачніка Рэдкага таксама больш канкрэтна праведзена групоўка сацыяльных вобразаў-сімвалаў: цар (князь) і разбойнікі (наны) складаюць адзін лагер, а Музыка і Асілак (каваль) і сялянская маса — другі. У паэмах і драмах Купалы традыцыйна ўстанаўліваецца такая ж групоўка. Уважлівае ўчытванне ў словы князя дазваляе зразумець, што ён — ахвяра наканавання, дапушчанага толькі раз у год пасядзець на былым пасады ў акружэнні дружыны. Гэты матыў міфа пераклікаецца і палемізуе з фіналам паэмы «Адвечная песня», дзе з таго свету прыходзіць цень мужыка, прадстаўніка народа, і пратэстуе супраць уціску і паняверкі. Князь з княжнай, у адрозненне ад мужыка, аказваюцца духамі згаворлівымі, ды і звесткі з гэтага свету ганцы прыносяць ім памыслы. Такім чынам, складваецца сітуацыя амбівалентная і палемічная ў адносінах да фіналу «Адвечнай песні», напісанай годам раней.

Есць у паэме «На куццю» супярэчлівасці, якія зацямяюць ідэю. Сам абрад аказваецца куццёй без куцці, без сумеснага спажывання рытуальнай стравы жывымі і мёртвым, куццю, якая сімвалізуе згуртаванне роду, замяніла віно. Ды і п'юць першы тост самі жыхары царства мёртвых, якія прыйшлі на зямлю нязванымі гасцямі, іх ніхто не сустракае, нават знахар, як гэта, напрыклад, было ў паэме А. Міцкевіча «Дзяды» Памёрлыя выглядаюць самазванцамі, але не заўважаюць

¹ Купала Я. На куццю// Выйдзі з сэрцам як з паходняй. Мн., 1982. С. 106.

двухсэнсоўнасці свайго становішча, паколькі з'яўляюцца несвядомымі нявольнікамі прызначэння.

Вобраз князя нясе ў сабе штосьці ад летапіснай ідэалізацыі, ён падобны на Аляксандра Ягелона, якога летапісец назваў «ласкавым на падданыя свае», увогуле ж яму ўласцівы рысы прымірэнца: бачачы, што яго пасады забралі іншыя, несапраўдныя спадчыннікі, і «суды судзяць над нашым краем», ён не рвецца пакараць узурпатораў, бо верыць у прызначэнне і задавальняецца тым, што яму пакінута панаванне ў сферы духоўнага жыцця: «Свяцільні нашы не замруць, што ў сэрцах вольных расвятляем». Тут мы маем дачыненне да ідэі, якую сустракалі ў прадмове Гусоўскага да «Песні пра зубра». Там яна выводзіцца са спадчыны старажытных грэкаў. Праўда, Гусоўскі, прапануючы Боне ўладу ідэй, усё ж заявіў, што славяне зброяй спынілі экспансію антычных цывілізатараў на поўнач. Князь жа цалкам ва ўладзе тэорыі, згодна якой духоўная зброя вышэй мілітарнай ці палітычнай. Такія ілюзіі ўзнікаюць звычайна ў вызваленчых рухах народаў, пазбаўленых дзяржаўнасці і рэальных надзей на яе адраджэнне. Відавочна, беларускі вызваленчы рух чэрпаў гэтыя ідэі з польскай традыцыі, з мастацтва, якое ўзбагачалася і здабывала пачэснае месца ў свеце як бы насуперак нацыянальнаму ўціску. Ніхто з прыхільнікаў гэтай суцэсальнай тэорыі не мог, канешне, адказаць, а як бы развівалася тое ж мастацтва, калі б творцы жылі ў вызваленай краіне, якая б апекавалася талентамі.

Паэма «На куццю» аказалася прыкметным этапам на шляху паэта ў распрацоўцы матываў нацыянальна-вызваленчай легенды, твор не страціў сваёй мастацкай вартасці да нашага часу. Але ў далейшай распрацоўцы праблемы паэту давалося многае перагледзець. Пры адлюстраванні грамадска-гістарычнага працэсу ён стаў больш прытрымлівацца думкі, што рухавіком гісторыі з'яўляецца не лёс, а народ і народу належыць асноўная роля ў гістарычнай драме, нават на этапе буджэння і гуртавання сіл вызваленчага руху, бо нацыянальнае неад'емна звязана з сацыяльным. Папраўка гэтая зроблена ўжо ў напісанай праз год паэме «Сон на кургане», дзе герой Сам, адпакутаваўшы за недаацэнку ролі народнай масы, стаў лірнікам, які ў душы слухачоў укладвае ідэю прыходу героя-вызваліцеля.

Поўна і глыбока праблема народа як творцы гісторыі раскрываецца Купалам у паэмах 1913 года — «Бандароўне», «Магіле льва», «На папасе», у п'есах «Паўлінка» і «Раскіданае гняздо». Паэт як бы прыйшоў да высновы, што міфалагічная канва не дае патрэбнага прастору для ўвасаблення ідэі ці не робіць ідэю даходлівай. Адпраўною тэмай і

акумулятарам патрыятычных ідэй у Купалы стала тэма «тутэйшага». Гэтаю назвай-сінналам і назваў ён сваю патрыятычную п'есу, дзе персанажы атрымалі не міфалагічную, а псеўданімна-цэліцыстычную зашыфраванасць, напоўніліся злабадзённымі праблемамі грамадскага жыцця.

Праўда, адначасна з публіцыстычна раскрытым варыянтам міфа разгортваўся і ўмоўна-сімвалічны варыянт. У лірыцы і паэмах Купала распрацаваў сваю сістэму таямнічай сімволікі, беларускі варыянт адраджальна-заклівальнага шыфру. На гэтай аснове паўсталі такія шэдэўры, як «Сон на кургане», «Яна і я», урэшце, лебядзіная песня яго паэтычнага эпасу «Безназоўнае», дзе адраджэнне зашыфравана магічным словам «Яно». Адраджэнне як з'яву нельга назваць па імені, каб не згубілася адраджальная таямнічая моц. Побач з сімвалічнай зашыфраванасцю ідэі ў гэтай паэме, як мы ўжо бачылі, актыўна працуе на ідэю Купалава публіцыстыка, напоўненая міжнародным палітычным зместам: «Селі макам усе тыя, // Што нас, вольны люд, // Не шкадуючы памыяў, // Аблівалі тут» (V, 146).

Паказальна, што ў асяроддзі беларускай патрыятычнай інтэлігенцыі ўсё ж захавалася спакуса стварыць патрыятычную п'есу на канве каляднага абраду, падобную да «Польскага Бэтлеему» Л. Рыдэля. Тэкст аднаго з мажлівых варыянтаў, напісаны Зыгмундам Нагродскім, адшукаў А. Мальдзіс у рукапісным фондзе акадэмічнай бібліятэкі Літоўскай ССР. П'еса не пабачыла свету, мажліва, па той прычыне, што аўтар яе выкарыстаў фальклорны матэрыял роднай вёскі Зулавы, побач з якой знаходзіўся фальварак сям'і Пілсудскіх. Беларускасць вёскі Зулавы Свянцянскага павета, натуральна, дражніла польскіх шавіністаў.

У святле сказанага паэма Купалы «На куццю» — паэма звеставання, прадказання шчаслівай развязкі гістарычнага лёсу народа, а значыць, і народнага песняра. Сімволіка вершаў Купалы, напісаных пасля 1918 г., больш магутная і пры ўсёй фантастычнай страхотлівасці бліжэй стаіць да жыцця. У вершах паэт адпакутвае страту ці мажлівасць безваротнае страты той Беларусі, якая ўжо была ўстала з магільнага сну, была не толькі краінай, грамадствам, а пачынала быць дзяржавай.

Вобраз другога памірання акупаванай радзімы папаўняе сабой выдатны верш «Званы», напісаны ў Смаленску ў 1918 годзе. Ён мае мала агульнага з «Песняй званара», дзе паэту здавалася, што варта разбудзіць народ, даць яму ідэю, прыклад ахвярнасці і ён ураз зменіць свет. Тут званы не сімвалізуюць паэтавых дум ці клічаў, а званар не з'яўляецца паэтам. Званы тут — галасы гісторыі, галасы народных мас, якія ў

калаўроце гістарычнай ломкі пакутуюць, стогнуць і галосяць над ахвярамі, заходзяцца ад болю. А званар тут — нейкі гістарычны дзеяч ці гістарычная сіла, што раскалыхвае гэтую трагедынную плынь падзей, агучвае час. Паэт жа, лірычны герой — слухае гучанне пераломнага часу і хоча ўгадаць, чаго ў гучанні больш — героікі ці жалобы, каб па тоне дзеён прадбачыць, што чакае край і народ у недалёкім будучым. Душа героя, заслуханага ў званы гісторыі, поўніцца жахам, бо не чуе ён у гудзе званоў пераможных тонаў. «Відзенне» гісторыі завяршаецца перазвонам, які гучыць ужо недзе ў душы паэта ды выліваецца пытаннем: А можа, «хаўтурны гэта звон спакон нямых сталеццяў», а на званіцы, можа, не званар, а грабар, «што косці згортвае па свеце?» (IV, 24). Паэт ставіць самому сабе такія трывожныя пытанні і не дае на іх адказу. Зрэшты, гэта такія пытанні, што ўпэўнены адказ на іх мог бы даць або шарлатан, або фанатык ці артадокс. У крытычныя моманты рэвалюцыі і грамадзянскай вайны, як вядома, Ленін адкрыта прызнаваўся, што ніхто не ведае, якой будзе развязка. І не задача паэта выступаць разумнейшым за палітычных лідэраў партыі. Паэт тым карысны ў падобныя моманты, што глядзіць на ход падзей перад усім вачамі гуманіста, яго жахае мноства ахвяр, якія паглынае гістарычная драма. Прагрэсіўны палітык з удзячнасцю павінен выкарыстоўваць такія сігналы, як засцярогу.

У чым жа ідэйнае ядро верша «Званы»? Мне здаецца, у тым, што нацыянальны паэт чытае галасы часу праўдзіва і адкрывае ў іх трагічную дамінанту. Трагедынны голас радзімы ў хаўтурным спеве абуджае ў душы паэта перажыванні нечуванай сілы, ён — трагічны адчувальнік часу. Але Купалаў паэт не шукае лёгкага выйсця з трагедыннага ўзрушэння для сябе аднаго, ён не ўхіляецца ад цяжару пакут, а застаецца на сваім пасту — нясе цяжкую службу гуманістычнай уражлівасці, дае прыклад гістарычнай адказнасці, прывучае сучаснікаў да высокага грамадзянскага і чалавечага светаадчування, дэманструе смеласць глядзець у вочы праўдзе, хоць праўда гісторыі аказваецца поўнай жахаў і няпэўнасці. Так павінен услухоўвацца ў званы гісторыі кожны грамадзянін і думаць: пра што ці па кім звоняць яны... І глядзець, хто ж на званіцы — народны дзеяч ці, можа, адшчапенец, грабар.

У пачатку 20-х гадоў ужо ў вызваленай Савецкай Беларусі, адроджанай дзяржаве, Купала завяршае вялікую, поўную сімвалічных постацей і драматычных сітуацый нацыянальна-вызваленчую легенду. Народны пясняр упершыню адчувае на сабе зычлівы позірк радзімы, яе клопат. Завяршальным вобразам яго патрыятычных відзенняў становіцца Беларусь — нявеста, вясельніца на пачэсным пасадзе і гаспадыня на

вясельным піры, якая прымае, частуе гасцей караваем (паэма «Безназоўнае»):

*А лапці і анучыны
Адбэрсаны, адкручаны,
Нуда маўчыць ціхом;
Спраўляюцца заручыны
Вясельніцы засмучанай
З вясёлым жаніхом. (V, 144)*

Беларусь савецкая ў вобразах-сімвалах Купалавай паэзіі мае рысы здзейсненага ідэалу: дзяржавы вольнай, справядлівай, якая хоча ладзіць справядлівыя зносіны з усімі народамі.

* * *

Патрыятычная публіцыстыка — вершаваная і праявістая — прызвана ў творчасці Купалы, між іншым, канкрэтызаваць поўны ўмоўнасцей шыфраваны сказ яго вызваленчай легенды. Зразумела, «дзелавы» жанр не толькі акампануе мастацкаму, ён нясе свае спецыфічныя задачы і рэалізуе свае мажлівасці выяўлення ідэі любові да радзімы. Увагу чытача можа спыніць незвычайная рэч: у ранніх публіцыстычных творах, пісаных у часе рэвалюцыі 1905—1907 гг., паэта хвалююць амаль выключна сацыяльныя праблемы, гэтымі праблемамі напоўнены яго шэдэўры мастацкай публіцыстыкі — вершы «Там» і «Перад вісельняй». У першым паэце заклікае беларускіх сялян да рэвалюцыйнай салідарнасці з рабочымі прамысловых цэнтраў Расіі:

*Там кроў ліецца, там за волю
Барцы на вісельні ідуць,
А вы, вы мучаны найболей,
Спіце, хоць вас даўно там ждучь.
До спаць! Паўстаньце грамадою
І йдзіце ім там памагаць,
Паўстаньце крэпасцю такою,
Каб вораг вас не мог зламаць. (I, 85—86)*

У другім вершы, які мае форму апошняга слова рэвалюцыянера, асуджанага на смерць, тэма нацыянальнага вызвалення не вылучаецца з агульнай рэвалюцыйна-дэмакратычнай праграмы, герой называе сябе ваякам «за волю, долю і народ», а сваім ворагам лічыць самадзяржаўе і яго ахоўнікаў — «прыблудаў з-пад Нявы крывавай» (II, 53).

Нацыянальна-патрыятычная праграма ў Купалы пачынае складвацца як раздзел праграмы агульна-вызваленчай, сацыяльнай, дэмакратычнай. Жыццё прымусіла яго рана засвоіць ісціну, якую А. Блок афарыстычна выказаў у дзённікавым запісе 1918 года: «Знание о социальном неравенстве есть знание высокое, холодное и гневное»¹.

На раннім этапе творчасці нацыянальны аспект у вызваленчай праграме Купалы іграў падпарадкаваную ролю, але па меры таго, як паэт уваходзіў у асяроддзе патрыятычнай інтэлігенцыі і станавіўся дзеячам адраджэння беларускай культуры, вырастаў у нацыянальнага паэта, патрыятычная праблематыка вылучылася ў асобны матыў і ўраўнаважылася ў яго творчасці з сацыяльна-класавай, пры ўсім тым яна не адасобілася і не супрацьстаяла апошняй.

Нават у буйных праблемных творах — «Раскіданае гяздо», «Адвечная песня», «Сон на кургане», «На папасе» праблема нацыянальнай годнасці і свабоды выступае як адзін толькі і не самы галоўны матыў дзейнасці герояў. У паэмах «Курган», «Магіла льва» станючыя героі яшчэ не ўсведамляюць сябе прадстаўнікамі нацыі, і гэта адпавядае гістарычнай праўдзе. Паэма «Бандароўна» так знітоўвае патрыятычныя пачуцці з класавымі, што ідэя яе вельмі натуральна выказваецца на матэрыяле ўкраінскай, а не беларускай гісторыі.

Нацыянальна-вызваленчая патрыятычная праблематыка пачала станавіцца асобнаю тэмай у вершах пра родную песню і мову, моцна прагучала ў «Паўлінцы», у паэме «Яна і я» і заняла ключавое месца ў паэме «На куццю» і ў п'есе «Тутэйшыя», утвараючы ў апошнім творы праблемныя вузлы, раўназначныя з сацыяльнымі. Публіцыстыка дазваляе больш дакладна пацвердзіць змест і рух патрыятычных поглядаў паэта, суадносіны іх са сферай класавых, гуманістычных і агульначалавечых ідэй. Першы публіцыстычны верш, у якім паэт вылучыў нацыянальную праблему з агульнай грамадзянскай праграмы, — «Песенька пра некаторых маладых людзей». Дакладней, трэба было б сказаць — пра багатых маладых людзей, якія мелі доступ да навукі, рабілі кар'еру, спачатку прамаўляючы высокія словы аб прызванні і служэнні народу, а

¹ Блок А. Т. 2. С. 297.

потым забывалі мары свайго юнацтва, адыходзілі ад народа і дэнацыяналізаваліся.

Паэт разумее, што літаратурная творчасць можа нармальна працякаць і развівацца толькі на нацыянальнай аснове, прызванне паэзіі — памнажаць духоўную скарбніцу народа. На жаль, беларускі пясняр той пары не меў такой клапатлівай радзімы, якую мелі паэты іншых народаў, ён быў акінуты, голас яго часта быў крыкам у пустыні — без рэха, без водгуку, абставіны скоўвалі рост яго таленту. Спынялася плынь жыццёзай эпергіі, з якой паэт мог ляпіць вобразы, душу агортвалі сумненні, адчувагне непаўнацэннасці і непатрэбнасці сваёй працы, страх за тое, што творы ніколі не дойдучь да народа і застапуцца спажывай вучоных моляў або пацукоў. Адчуваючы смяротную патрэбу ў бацькаўшчыне, пясняр шукае яе па шляхах гісторыі, жадае ведаць, дзе і калі яна згубілася, але, аказваецца, знікненне радзімы наступала спакваля і непрыкметна: «Парад цягнуўся за пародам, жыла, умірала старана» (I, 146). Гістарычнае паміранне (засынанне) народаў лірычны герой лічыць жаклівай несправядлівасцю, гэта крыўда для ўсяго чалавецтва, якое пабяднела на цэлую змоўклую нацыю. Пратэстуючы супраць такога стану рэчаў, паэт заяўляе: «І беларус можа змясціцца/У сям'і нялічанай славян!» (I, 149). Гэты аргумент паходзіць з верша «Чаго вам хочацца, панове?». Паны з'яўляюцца віноўнікамі, зацікаўленымі асобамі ў смерці радзімы паэта. Купалавы дамаганні прадыктаваны дэмакратычным пачуццём: дэвіз паэта — ураўняць Беларусь з іншымі краінамі свету.

У вершы «Цару неба і зямлі» паэт па ўзору польскіх рамантыкаў выбухае адчайнай бунтарнай малітвай, звяртаючыся да ўладара свету, якога ўяўляе істотай самазадаволенаю, нячулаю і няздарнаю, ён дакарае: «Ты ў цвет сваіх нялічаных народаў // Мінуўшчыну і будучыну ўбраў, // А ў нас — караючы чужой свабодай — // Мінулае і тое адабраў» (III, 133). Абураны такою несправядлівасцю, пясняр патрабуе: «Паймі! Пачуй! Сон наш і свой стрывожы, — Закон і суд свой праведны пашлі... // Вярні нам бацькаўшчыну нашу, божа, // Калі ты цар і неба, і зямлі!» (III, 132). Гістарычная і дзяржаўная неабуджанасць беларусаў кладзецца пакутным крыжам па лёсы таленавітых людзей. Я. Купала гатовы прыняць на сябе ўдары жыцця, стаць паэтам-ахвярнікам. З думкай аб радзіме ён заяўляе:

*За цябе загінуць гатоў я ў барацьбе
З крыўдай той, што цярпіш ад людзей і ад бога,
Ад чужынца і ад сына свайго сляпога... (III, 124)*

Паняволеная радзіма не можа выканаць мацярынскай функцыі ў адносінах да паэтаў, гэтую ісціну адкрылі рамантыкі. Крыкам болю прагучала яна ў польскай і ўкраінскай літаратурах. Кінуліся ў вока Купалу і горкія словы Тараса Шаўчэнкі, якія ён недзе ў 1905—1907 гг. перакладаў з украінскай: «За думаю дума роем вылятае. // Тая цісне сэрца, тая раздзірае...» (I, 407). Ю. Славацкі, усведамляючы згубнасць няволі для паэта, корчыўся ў патрыятычным экстазе: «Я ўвесь стаў айчынай... і ўвесь стаў прахам, увесь распаччу!» Я. Купала адчуваў у сваім сэрцы падобныя настроі, ён паказваў, што патрыятычнае пачуццё — магутная высакародная сіла, што выбухае насуперак развазе і асабістай выгадзе, пачуццё гэтае можа загубіць ахвярніка, але і ўзвысіць яго душу. Праблема нацыянальнага ўсведамлення народа становіцца для Купалы адной з балючых праблем. Спачатку ён асэнсоўвае яе ў кантэксце польскай патрыятычнай традыцыі. У адным з ранніх вершаў «Хто ты гэtkі?» чуецца перыфраза на матывы верша Уладыслава Белзы «Катэхізіс польскага дзіцяці», які пачынаўся лапідарным дыялогам: «Kto ty jesteś? – Polak mały. Jaki znak twój? – Orzeł biały». («Хто ты? — Малы паляк. — Які твой знак? — Белы арёл»). Падрадкавы пераклад.)

Купала паставіў тое ж пытанне беларусу і пачуў іншыя адказы. Беларускае дзіця не набыло яшчэ нацыянальнай свядомасці, якую мела польскае дзіця. «Хто ты гэtkі? // — Свой, тутэйшы. // Чаго хочаш? // — Долі лепшай» (II, 9). Аказваецца, просты беларус часта адчувае ўсяго толькі агульную этнічную прыпалезнасць, хоць увогуле ведае, чаго хоча, а хоча ён — «хлеба, солі» і «зямлі, волі», г. зн. перш за ўсё сацыяльнай справядлівасці. Тутэйшы ў разуменні Купалы — гэта ўвасабленне пераходнасці, ён толькі набліжаецца да пачатковай стадыі нацыянальнага ўсведамлення.

Вярнуўшыся да праблемы «тутэйшага» ў 1913 годзе, паэт заўважыў у яго асобе цікавыя рысы: гэта чалавек прынцыповы, сумленны, які ў рэшце рэшт аказаўся ўстойлівым і адпорным на палітыку дэнацыяналізацыі, што вякамі праводзілася пануючымі сіламі шляхецкай Рэчы Паспалітай, а потым і рускага самадзяржаўя. Купалаў «тутэйшы» стаіць ва ўсіх адносінах на галаву вышэй за шавіністычных дэнацыяналізатараў абедзвюх масцей, ён не мае ў сабе фанатычнай агрэсіўнасці. Гэта поўны годнасці талерантны чалавек, які ні ў пыхлівасць, ні ў рахманую пакорнасць не ўпадае. Ён — працаўнік, і яму арганічна ўласціва пачуццё ўласнай годнасці, унутранай незалежнасці:

Я не чыноўнік і не граф, не князь,

*Таксама — я не турак і не грэк.
І нават не паляк і не маскаль,
А проста я тутэйшы чалавек! (III, 215)*

Знамянальна, што і ў сферы рэлігійнай «тутэйшы» не паддаецца засляпленню догмамі, якія навязваюць веруючым царкоўнікі:

*У святую веру моц, здароў ці квол,
Набожна ў цэркаў і ў касцёл хаджу,
Хаця ў царкве крычаць: не йдзі ў касцёл,
А у касцёле — не хадзілі ў царкву. (III, 215)*

Грамадска-палітычны падтэкст прыведзеных маналогаў раскрыты аўтарам у артыкуле «Вера і нацыянальнасць», дзе Купала наўпрост абвінавачвае царкоўнікаў у раздзеле нацыі. «Гэтыя дзве царквы,— піша ён,— заходняя і ўсходняя, ведучы вечную спрэчку паміж сабою, раздзяляюць наш ядыны народ на дзве часці...» (VII, 212). У кантэксце сказанага зразумелы і страсныя заклікі нацыянальнага паэта да гуртавання і згоды, без чаго нельга адолець класавых і палітычных ворагаў вызваленчага руху («Любімось, мае суседзі»).

Адной з праграмных ідэй кожнага нацыянальна-вызваленчага руху з'яўляецца гуртаванне народа на дэмакратычнай аснове, барацьба за нацыянальнае самавызначэнне «тутэйшых». Яе вядуць у Купалы ідэолагі адраджэння, змагаючыся супраць «ворагаў беларушчыны». Сярод апошніх Я. Купала вылучае звычайных адшчапенцаў, людзей карыслівых, як героі з «Песенькі пра некаторых маладых людзей», альбо аблытаных класавымі і кланавымі забабонамі, падзеленых шляхецкай або чыноўніцкай пыхлівасцю: «Вось шляхціц, марны шэршань, // Той выскачак адзін, // Душу заціркай муча,— // Ужо ён гаспадзін! (I, 29). Ворагі беларушчыны — гэта ахвяры ўласніцкага правінцыяльнага снабізму, як, напрыклад, пан Быкоўскі з «Паўлінкі», або свядомыя прыстасаванцы, як герой верша «Мой пагляд і мэта», які як з рукава сыпле «па закону і па веры» сентэнцыямі накішталт наступнай:

*Знаём з расійскай, з польскай мовай;
Сваёй з гасцьмі ані мру-мру.
Хаця не зрокся і «вясковай» —
«Папросту» з «простым» гавару. (II, 168)*

Але найбольш небяспечную катэгорыю ворагаў беларушчыны складаюць рэакцыянеры па пераконаннях, «ідэолагі», якія свядома імкнуцца дыскрэдытаваць вызваленчы рух беларусаў, прынізіць нацыянальную культуру, пасмяцца з мовы, народных песень, пакпіць са сфальшаваных звычаяў і падвесці маральную базу пад апраўданне адшчапенства і нацыянальнага рэнегацтва. Постаці такога складу — «усходні» і «заходні вучоны» з п'есы «Тутэйшыя», а таксама адрасаты такіх публіцыстычных вершаў Купалы, як «Ворагам беларушчыны», «Апекунам», «Слугам алтарным», «Ісціна чорнае трыо», «Беларускія сыны», «Пяць сенатараў», «Адшчапенцам (заходнім)» і іншыя. У гэтых вершах паэт дасягае незвычайнай экспрэсіўнасці, смела спалучаючы і перамяжоўваючы прамоўніцка-рытарычныя фігуры з метафарычнымі асацыяцыямі і сімваламі. Ідэйную сілу яго выкрывальным, поўным іроніі, сарказму, гратэску маналагам забяспечвае ўменне бачыць у «ворагах беларушчыны» замаскіраваных, прыкрытых дэмагогіяй культурніцтва паноў, г. зн. эксплуатацараў, класавых ворагаў працоўнага беларускага селяніна, рабочага і інтэлігента.

Угодніцтва звычайна-моўнае перарастае ў палітычную здраду, такая ідэя верша «Беларускія сыны», напісанага ў жніўні 1919 года ў часе белапольскай акупацыі Беларусі:

*Над беларускай беднай хатай,
Як полка вырвана з труны,
Вісіць чужы сцяг, а трымае
Хто?
— Беларускія сыны! (IV, 51)*

Адной з вядучых тэм патрыятычнай публіцыстыкі Купалы з'яўляецца тэма межаў, граніц Беларусі, яна ўзнікла ў час нарастання рэвалюцыйнага ўздыму ў 1910-х гадах. Верш «Мой край» дае першае ўяўленне пра Беларусь, але яно тут яшчэ ўмоўнае, гіпербалізаванае як эквівалент ідэі патрыятызму: «Ляжаць твае гоні-загоны стомільна на свеце на белым». Геаграфічная маштабнасць рэзка кантрастуе з сацыяльнай мізэрнасцю, гістарычнай нэмаччу: «Так спіш, так жывеш мімаходам, // Мой край, як сцяпная магіла...» (II, 204). Глыбінны сэнс гіпербалізацыі межаў родных раскрываецца ў вершы 1914 года «Тутэйшы»:

Ад прадзедаў і бацькаўшчыну ўзяў —

*Вялікая, багатая яна! —
Граніц ніхто йшчэ вокам не абняў,
Як бог адзін — яна ў мяне адна. (III, 216)*

Іронія лёсу ў тым, што ніхто і не мог абняць позіркам граніц бацькаўшчыны паэта, бо Беларусь не мела дакладных граніц, не была дзяржавай. Праўда, не была яна ўжо і этнаграфічным паняццем. Шукаючы яе сутнасці ў паднебных вышынях, паэт аб'явіў Беларусь скарбніцай каштоўнасцей, вогнішчам беларускага духу. Гэта, канешне, мара на сущыяўне творчай інтэлігенцыі, для якой прафесіяй была творчасць ідэй, памнажэнне нацыянальнай культуры, мовы, мастацтва. Праз вобразы неабдымных і неазначаных граніц патрыятычная думка Купалы пераходзіць у сферу патрыятычнай ідэі. далучаецца да тварэння вызваленчай легенды, бярэцца яе працягваць.

Падобная неазначанасць граніц і абшару радзімы сустракалася ў польскіх рамантыкаў. Цыпрыян Норвід у паэме «Праметыдыён» заяўляў вуснамі героя Вєслава: «O, Polsko, granic twych nie widzę linii, // nic nie masz oprócz głosu – tak uboga». («O, Польшча. граніц тваіх не бачу лініі, нічога не маеш, акрамя голасу — такая ты ўбогая». Падрадкавы пераклад.)

У 1919 годзе Купала робіць спробу вызначыць этнічныя межы Беларусі з надзеяй, што народ ператворыць іх у дзяржаўныя граніцы. У вершы «Свайму народу» паэт называе геаграфічныя арыенціры «Дняпро і Сож, Дзвіна, Віля і Нёман... // Ды пушчы Белавежскай сумны гоман...» (IV, 11). Купала пашырае тут дзеянне прыёму ідэалізацыі мінулага з мэтай абудзіць пачуццё нацыянальнай годнасці. Паэт заяўляе, што народ яго «жыў... панаваў у краі родным, // Сцярог ад чужака й законы укладаў; // Звон векавы сход склікаваў народны, // І сход аб шчасці Бацькаўшчыны дбаў» (IV, 12). Гэтае ідэалізуючае адлюстраванне па сутнасці адыходзіць ад крытычнага Купалавага ўяўлення пра мінулае як пра скопішча пакут. Ідэалізуючая адназначнасць малюнку патрэбна для таго, каб папракнуць мінулае вольнасцю сучаснасць, дзе «Чужак-дзікун, крывёю ўпіўшысь свежай, // Запрог цябе ў няволю, у батракі // І тваю маці-Бацькаўшчыну рэжа, // Жывую рве на часці, на кускі» (IV, 12). Разгортваючы малюнак жахаў, канкрэтызуючы яго, паэт падводзіць чытача да ўспрымання дакору, абвінавачання, прысуду: «Упаў народ. Змарнеў народ, забыўся, // Як Бацькаўшчыну, як яго завуць» (IV, 12). Завяршае паэт свой публіцыстычны маналог заклікам: «Паўстань, народ! Прачніся, беларусе!» У параўнанні з дарэвалюцыйнымі формамі буджэння гэтае

больш напружанае і мае пад сабой больш канкрэтны кантэкст, яго раскрывае аўтар у заключных радках:

*Сваю магутнасць пакажы ты свету, —
Свой край, сябе ў пашане мець прымузь.
Паўстань, народ!.. З крыві і слёз кліч гэты...
Цябе чакае маці-Беларусь! (IV, 13)*

На сцвярдзальным полюсе патрыятычнай публіцыстыкі Купалы пачатку 20-х гадоў знаходзіцца цыкл ваяцкіх песень, задуманых як творы прыкладной паэзіі.

Пашыраным прыёмам выяўлення патрыятычных пачуццяў у публіцыстыцы Я. Купалы з'яўляецца падарожжа па краі, падарожжа сапраўднае і — у думках, абуджаных разлукай з роднымі прасторамі. Я. Купала пускаў па Беларусі ганцоў і прарока адраджэння. У савецкі час шляхі-дарогі паэта праляглі не толькі па землях Беларусі («Па Даўгінаўскім гасцінцы», «Горад Барысаў», «Над ракою Арэсай»), але і па ўсёй Савецкай краіне і за яе межы ў складаны тагачасны свет. У дзелавыя і паэтычныя падарожжы Купала адіраўляўся з думкай пра Беларусь, якая стала роўнай сярод роўных савецкіх рэспублік-сясцёр і выходзіла пад сцягам сацыялізма на міжнародную арэну.

У патрыятычнай публіцыстыцы Я. Купалы гэтага часу распрацаваны шэраг скразных тэм, сярод іх тэма ўз'яднання беларускага народа, падзеленага Рьжскім дагаворам 1921 года на дзве часткі, тэма дружбы савецкіх народаў і тэма антываенная, антыфашысцкая, якой у саракавыя гады суджана было перарасці ў тэму патрыятычную, напоўніцца заклікамі да ўзброенай усенароднай барацьбы супраць гітлераўскіх акупантаў. Кожная з названых тэм прадстаўлена ў Купалы адметнымі творами: апафеозам Савецкай Беларусі сталі Купалавы лірычна-публіцыстычныя паэмы «Безназоўнае» (1924), «З угодкавых настройў» (1927), «Летапіснае» (1928). У гэтых жа творах закранаецца і тэма ўз'яднання Беларусі, яна надае маналогі паэта драматызм і сатырычную вастрэню. Напрыклад, у «Безназоўным» бліскучыя сатырычныя радкі з'яўляюцца развязкай гістарычнага канфлікту, які для Беларусі быў праблемай жыцця:

*Барын веку дажывае,
Выгнаны Масквой,
Пан Варшаву прапівае,*

Гонар панскі свой. (V, 146)

Мажорную старонку ў Купалавай мастацкай публіцыстыцы складаюць вершы, прысвечаныя дружбе савецкіх народаў, асабліва моцна закраналі пачуцці песняра Расія, Украіна, Грузія («Вялікаму Кастрычніку», «Украіна», «Грузія» і іншыя). Дружбу народаў паэт узвялічвае як новы тып адносін, праяву рэальнага Інтэрнацыяналізму. У вершы «Шляхі» Купала ўрачыста і вобразна паказвае працэс інтэрнацыяналізацыі свядомасці народаў-братоў як сімвалічнае шэсце Камуны:

*З Масквы, з Крамля хадю ўдумнай,
Усенароднай, чалавечай,
Праз поле, поплавы, буруны
Юзе, таварышы, камуна
На свеце шчасце ўвекавечыць! (IV, 359)*

Высока цэніць Купала пачуццё пралетарскага інтэрнацыяналізму, ён верыць, што пралетарыят, адолеўшы ўладу капіталу, адкрые перад чалавецтвам новую эру свабоднага развіцця:

*Культуру хамства і далара,
Князёў і біскупаў палацы,
Ад Скандынаваў да Сахары,
Зруйнуеш, дыктатура працы. (IV, 184)*

Купала савецкага часу арганічна спалучыў у сваёй свядомасці і творчасці пралетарскі інтэрнацыяналізм з патрыятызмам, яго даймалі праявы нацыянальнага нігілізму, што прарываліся ў сектанцка-дагматычных спрэчках публіцыстаў. З балючай самаіроніяй выказаўся паэт у вершы-адказе ўяўным апапентам, якія са сваёй званіцы абзывалі яго адсталым патрыётам:

*...О так! Я—пралетар!..
Яшчэ учорах раб пакутны —
Сягоння я зямлі ўладар
І над царамі цар магутны! (IV, 117)*

У 1925 годзе з выпадку ўсенароднага святкавання 20-й гадавіны творчай дзейнасці Купала ўрачыста заявіў: «Інакшай Беларусі, як сялянскай і работніцкай, я сабе ў сваіх думках і песнях не ўяўляю...» (VII, 224). Гэта галоўны дэвіз усёй патрыятычнай публіцыстыкі Я. Купалы савецкага часу.

Вобраз Беларусі звязвае ў адно цэлае прарочыя сны пра вызваленне радзімы і адраджэнне душы народа, якімі трызніў нацыянальны паэт ва ўмовах няволі, ствараючы аснову вызваленчай легенды беларусаў. Вялікая Кастрычніцкая рэвалюцыя дапісала шчаслівую развязку драматычнай і часта трагедычнай дзеі. У гады вайны Купалава песня з нябачанай сілай заклікала і натхняла патрыётаў на барацьбу з фашыстамі, якія паднялі руку на гістарычнае быццё беларусаў.

Усёй істотай Купалы рухае звышлюбоў да Беларусі і яе працоўнага трывучага мужыцкага племені, любоў — сінонім сацыяльнасці. Яна, гэтая любоў, арганізуе ўсе сілы душы індывіда, упраўляе ўсімі памкненнямі, гуманістычна зараджае асобу патрыёта, унутрана дысцыплінуе нават паэта, запраграмаванага на зрывы, індывідуалізм, самалюбаванне і пагарду да нармальнай «сярэдзінкі» ў родзе чалавечым. І вось гэтая цяжкая, набраклая творчым духам, гатовая распасціся або стаць ахвярай самазнішчальнай адарацыі ці адмаўлення творчая асоба не гіне і не губіць іншых, яна ўраўнаважваецца і, хоць трымае ў сабе ўнутраныя напружанасці незвычайнай сілы, ее дэфармуецца, а расце, узбагачаецца, дасягае магутных і глыбінных узаемасувязяў з масай, апладняе масу сваім жахлівым і таямнічым вопытам жыцця.

Купалаў вобраз Беларусі, што складае кампазіцыйны цэнтр патрыятычнай легенды, робіць жыватворны ўплыў на ўсю мастацкую думку беларускага народа. Па-купалаўску бачаць Беларусь сучасныя беларускія паэты. Купалаву вызваленчую легенду на свой лад працягваюць паэты новых пакаленняў — П. Броўка, М. Танк, П. Панчанка, У. Караткевіч, Р. Барадулін, Д. Бічэль-Загнетава, А. Разанаў, па-купалаўску публіцыстычна востра сцвярджаюць Беларусь у кантэксце савецкай грамадскай думкі А. Куляшоў, А. Вялюгін, К. Кірэнка, Н. Гілевіч, Г. Бураўкін, А. Вярцінскі, У. Някляеў, Я. Янішчыц і мпогія іншыя паэты.

«Як жытцо ў красе»

Эстэтычныя густы і погляды Купалы складваліся як састаўная частка светаўспрымання, змест якому давала духоўная сувязь паэта з народным жыццём, сацыяльным і нацыянальна-вызваленчым рухам беларусаў. Асновы Купалавай эстэтыкі раскрыты пераважна ў яго праграмных мастацкіх творах: вершах, паэмах «Курган», «Гарасова доля», а таксама ў некалькіх артыкулах, выступленнях па грамадска-літаратурных формах і ў пісьмах да літаратараў і дзеячаў культуры. Але галоўная форма бытавання эстэтычных ідэй у паэта — мастацкая дзейнасць.

Эстэтычна-ацэначныя ідэі ў песняроў нацыянальнага адраджэння народаў выступаюць звычайна ў комплексе з грамадскімі ідэаламі, катэгорыі эстэтыкі як бы сплятаюцца ў іх з катэгорыямі маралі, з патрыятызмам і гуманізмам. Тое было і ў Купалы. Духоўным імператывам яго жыцця стала стварэнне грамадства сацыяльнай справядлівасці, свабоды, роўнасці, братэрства людзей і народаў.

Адзначаная комплекснасць светаадчування Купалы — заканамерны вынік таго, што грамадская свядомасць беларусаў на ранніх этапах нацыянальнага адраджэння развівалася нераўнамерна. У канцы XIX і пачатку XX стагоддзя мастацкая літаратура Беларусі аказалася больш развітай свядомаснай з'явай, чым навукі аб грамадстве і нават палітычная свядомасць і сацыяльная практыка сялянскай масы; паэзія і драма выконвалі ролю ідэалагічнай базы вызваленчага руху, які даваў спажыву думкам мастакоў, вызначаў ідэйны арыенцір для іх творчасці. Ад сваіх папярэднікаў Купала адрозніваецца тым, што яму ўдалося выпрацаваць і рэалізаваць эстэтычную праграму, дакладна ўзгодненую з задачамі вызваленчага руху на Беларусі ў перыяд рэвалюцыі 1905—1907 гг., дайсці да разумення народнасці і гуманістычнай сутнасці рэвалюцыі сацыялістычнай, у першыя гады Савецкай улады ўключыцца ў будаўніцтва новай культуры сацыялістычнай Беларусі, усёй Савецкай краіны.

Купала ўспрымаў навакольны свет як аб'ектыўную рэальнасць, якая павінна стаць прадметам эстэтычнага асваення і творчага пераўтварэння ў імя свабоды, справядлівасці і красы. Паэзія, мастацтва — не адзіная сіла абнаўлення жыцця. Яна — спадарожніца тых грамадскіх сіл, якія змагаюцца за новы лад сродкамі грамадска-палітычнай барацьбы і культурна-асветніцкай дзейнасці. Называючы дзеячаў, занятых практычнай работай на карысць прагрэсу, прэзаікамі, Купала ў артыкуле

«Чаму плача песня наша?» (1913) заклікаў іх да канструктыўнага партнёрства на аснове ўзаемнага разумення агульнасці гуманных мэт і спецыфікі форм, спосабу і сродкаў дзейнасці мастакоў і грамадскіх дзеячаў: «Думка паэты вольная, як вецер, і безгранічная, як даль гэтая ўсясветная, сэрца яго напоўнена вечным мілаваннем к бліжняму, як сонца вечным цяплом і святлом, а душа яго глыбокая, як гэтае мора-акіян, у глыбінях каторага крыюцца багатыя, недасціглыя чалавечаму воку скарбы. З гэтага святла і агню, што палае ў сэрцы, і з гэтых скарбаў, што крыюцца ў глыбіні яго душы, патрапіць паэта свабоднай думкай дабыць усё хараство свету і ўсе асалоды жыцця людскога... і перадаць усё гэта ў бяссмертнай песні свайму народу. Толькі вы, прэзаікі, устройвайце хутчэй матэрыяльны побыт гэтага народа паводле божых і чалавечых праўд і законаў» (VII, 200). Паэт выступае тут як асоба, надзеленая вольнаю думкай, узнёслым сэрцам і душой. З агню пачуццяў, якімі палае ўражлівае сэрца, і з прадчуванняў, уяўленняў, якімі поўніцца душа, паэт пры дапамозе вольнай думкі, якая азначае ў гэтым кантэксте непрымушаную, свабодную волю, стварае вобразы, увасабляе ў песнях хараство свету. Свае творы паэт ахвяруе народу як дар вольнага сэрца. Але для таго, каб паэтавы песні сталі вобразамі хараства, а не брыдоты, песнямі шчасця, а не пакут, свабоды, а не няволі, «празаікі» — дзеячы павінны ўладкоўваць аб'ектыўны свет па законах справядлівасці. Пакуль жа ідзе толькі змаганне за справядлівы свет, у творах паэта непазбежна будуць пераважаць сум, боль, гнеў, гідлівасць да брыдоты паднявольнага жыцця, песня будзе плакаць, паколькі яна голас сэрца і сумлення ў бессардэчным і несправядлівым свеце. «І пакуль буду бачыць, як плача брат мой, // Мне праўдзівага шчасця не знаць на зямлі» (I, 243). Скрызныя праграмныя вобразы Купалы — беларускі мужык, пясняр і змагар,— як мы бачылі, аб'яднаны менавіта актыўна пераўтваральнымі адносінамі да свету, які яны хочуць уладкаваць па законах справядлівасці, чалавечнасці і красы.

Пераўтваральная дзейнасць мужыка, як слухна бачыць паэт, спрадвеку абмяжоўвалася пераважна працоўным уздзеяннем на прыроду, на маці-зямлю, што за працу мужыка дарыла хлеб усяму свету. У прадаўніа, патрыярхальныя часы, калі зямлю абсявалі ўсе і кожны, такая натуральная форма жыццёвай актыўнасці задавальняла мужыка і адпавядала тагачаснаму ладу жыцця, але настала пара, калі набытак рук хлебароба пачалі адбіраць тыя, хто зямлі не араў і не сеяў — «трутні, зладзеі пчольных прац» («Спасоння»), паны-прыгнятальнікі. Селянін-працаўнік апынуўся ў становішчы нявольніка, бяспраўнага парабка,

служкі пануючых дармаедаў. Перад ім паўстала задача вызваліцца, вярнуць сабе ранейшую годнасць вольнага працаўніка зямлі, адрадіцца душою. У свядомасці мужыка ўкараніліся ўжо фатальныя звычкі прыгоннага чалавека — пакорнасць лёсу, сацыяльная пасіўнасць, чаканне на сусветную справядлівасць як на цуд з неба (філасофія жыцця Лявона Зябліка з «Раскіданага гнязда»). А тым часам лёс сялянства пайшоў па зачараваным коле. Нейкія злыя сілы, ствараючы ілюзію руху, трымалі працоўнага мужыка на адным месцы, выйсці з фатальнага круга ён не мог. Так бачыць паэт гістарычны трагізм класа. Вобраз лёсу мужыка становіцца ў Купалы дэманічным, часам д'ябальскім, па-мефістофельску здрадлівым, жыццю процістаяць злыя гратэскавыя постаці: бяда, гора («Адвечная песня»), відмы і Чорны («Сон на кургане»). Дарэчы, уяўленне пра фатальны рух жыццёвага працэсу па замкнёным крузе было ўласціва тагачаснаму еўрапейскаму сцэнічнаму мастацтву, што знайшло адбітак, напрыклад, у мастакоў «Młodej Polski», славуцая карціна Яцэка Мальчэўскага «Зачараванае кола» паказвае, як перад стомленым працай над роспісам нейкага храма ці палаца таленавітым хлопчыкам паўстае відзенне: карнавал хімераў праносіцца ў шалёным танцы, вабячы абяцаннямі шчасця і палохаючы нязбыўнасцю яго.

Прызваннем песняра і змагара (прафесійнага рэвалюцыянера, грамадскага дзеяча) становіцца ў дарэвалюцыйнага Купалы вызваленчая задача: парваць зачараванае кола жыцця і фатальных уяўленняў, абудзіць селяніна да грамадскай актыўнасці, згуртаваць ў грамаду і ўсенародна вялікім паходам пайсці па волю і долю, па чалавечае найменне, па нацыянальную годнасць («А хто там ідзе?»).

Ранні Купала прымае і развівае рамантычнае ўяўленне пра мастака як медыума, трагічнага адчувальніка, пасланага на свет пазнаць горыч жыцця і пераліць свой боль і надзею ў песні: «Выплакаў вас сэрцам, высніў вас душою» («Да песень»), «Што сасню вечаром... усё вылью пяром» («З маіх песень»). Але ж песня, народжаная ў рамантычным сне, павінна па задуме паэта выконваць функцыі пераўтваральнай грамадскай сілы: «Хай лятае ўвакруг // Над скаванай зямлёй, // Дзе спяць сіла і дух, // Дзе брат свой, як не свой!» («З маіх песень»). У першым з названых вершаў, між іншым, Купала ўпершыню параўнаў сваю песню са званом і перуном: «Няхай гучна грыміць, // як званы, перуны!» Гэтае параўнанне стала ў яго праграмных творах скразным, яно паўторана нават у адной з апошніх паэтычных дэкларацый паэта савецкага часу: «Трэба нам песень, як гром перуновы» («Трэба нам песень»).

Ад песняра і змагара патрабуецца быць духоўным важным зызваленчага руху мас. Праграма ўяўлялася маладому Купалу на рамантычны лад: будучае — антыпод існуючага несправядлівага паднявольнага жыцця. Праграмныя творы, як мы бачылі, паказваюць паэта вешчуном праўды і свабоды, будзіцелем, званаром, гусяром, народным бардам. Нярэдка пясняр надзелены і рысамі змагара. дзеяча народнага руху, менавіта важнага нацыянальна-духоўнага плана, будзіцеля і вешчуна, а не практычнага арганізатара руху ці стваральніка яго палітычнай праграмы. У гэтым прынцыповае адрозненне Купалы ад рамантыкаў, якія лічылі свае гімны-прароцтвы вышэй за ўсякія праграмы, бо верылі ў прымат ідэй вешчага духу над розумам і рацыянальным дзеяннем, браліся паляпшаць рэальнасць цудадзейнымі словамі, бунтарнымі парывамі.

І ўсё ж ідэал паэта і паэзіі пабудаваны ў Купалы на рамантычным проціпастаўленні народнага тыпу мастацтва арыстакратычнаму. Купала ідзе далей рамантыкаў, ён жадае вызваліць красу як праўду жыцця ад класавага і нацыянальнага ўціску, а таксама ад тэрору эстэцікі дактрын чыстай красы.

У самым раннім праграмным вершы «Чаго б я хацеў» Купала сцвердзіў, што змест яго песням-думам дало пакутнае жыццё народа, а вышэйшаю мэтай творчасці стала справядлівасць, патрэба ашчаслівіць народ.

*Не хачу я гуляць, дзе народ
Толькі гора цярыць на вяку,
Дзе сіротка стаіць ля варот,
Есці просіць, падняўшы руку. (I, 22)*

Як відаць, эстэтычная ацэнка ў ранняга Купалы адкрыта цягнецца да ацэнкі сацыяльнай і маральна-этычнай. Больш таго, ідэі сацыяльнай справядлівасці, чалавечнасці, маральнага абавязку могуць выступаць як каштоўнасці дамініруючыя. Так лапці — у параўнанні з ботамі абутак непрыгожы, прымітыўны — атрымліваюць у Купалы эстэтычнае апраўданне і падвышаную ацэнку ў аднайменным вершы:

*З імі шануйце
Цяжкую працу,—
Лапатнік корміць
Пана з палацу. (I, 331)*

Маральная кампенсация эстэтычнай ацэнкі свядома канфліктуе з сістэмай каштоўнасцей, прынятай у арыстакратычных сферах, панскім спосабе жыцця і выкладзенай у эстэцкіх праграмах. Там пануе ўяўленне аб красе як звышкаштоўнасці. Купала патрабуе ў імя праўды-справядлівасці, у імя чалавечнасці ўнесці прынцыповыя папраўкі ў эстэцкае разуменне красы, паколькі яно — разуменне панскае. Ён гатовы нават ахвяраваць красой, каб застацца з чыстым сумленнем, шукаць шляхоў да шчасця «пагарджаным век... сляпым... глухім» («А хто там ідзе?»). Эстэтычнае ў свядомасці ранняга Купалы ўшчэплена ў галінку дрэва маралі, ідэал красы выступае падпарадкаваным маральнаму і сацыяльнаму ідэалам. Зразумела, што сферай бытавання эстэтычнага, якое так зліта з маральным, з'яўляецца пераважна грамадства, свет чалавечых адносін, а свет прыроды разглядаецца цераз прызму сацыяльных і нацыянальных канфліктаў, вызваленчых ідэалаў: беларускі краявід выступае то сімвалам радзімы, то алегорыяй чалавечага жыцця, дзе сутычкі стыхій нагадваюць класавыя ці бытавыя антаганізмы і канфлікты. Існуючы свет супярэчлівы і аблудны, прыгожым ён лічыць тое, што абражае маральныя пачуцці чалавека працы, стваральніка даброт: раскоша, бясконцыя гулянкi, спажыванне асалод. Паэт абурана проціпастаўляе панскім уяўленням свае дэмакратычныя погляды на хараство. Прыгожым ён называе сумленнае жыццё і карысную працу селяніна. У вершы «Касцам» паэт дае цэлы набор прадметаў працоўнай дзейнасці селяніна і аб'яўляе іх наўпрост увасабленнем «нашай» дэмакратычнай красы: «Зямля, плуг і каса — гэта наша краса, // Гэта наша пацеха адна!» І ў той жа час проста прадметы хатняга ўжытку, якія не характарызуюць мужыка як прадстаўніка працоўнага сялянства, ацэньваюцца хутчэй у іранічна-зніжаным аспекце:

Як увойдзеш — пры парозе

З гліны поч стаіць,—

На ўсю хату, як ураднік,

З-над ілба глядзіць;

(«Мая хатка»; I, 827)

Развіццё таленту паэта, рост агульнай і эстэтычнай культуры азнаменаваліся прыходам Купалы да ўяўлення пра красу як катэгорыю шырока змястоўную, самастойную, роднасную праўдзе, свабодзе, справядлівасці, сумленню: «Сцежку хутчэй ідэалам!.. Квецься, палай,

хараство!» («Жальцесья, грайкія струны».) Але на ўсё жыццё Купала захаваў патрэбу правяраць эстэтычныя спакусы, імпульсы і парыванні наказаў сумлення і грамадзянскага абавязку:

*Песні маёй не патрэбны святліцы
У княжацкіх хорамах слухаць музык,
Коціцца-ўецца свабоднай крыніцай
К сонцу і зорам, прастор дзе вялік.*

(«Песня мая»; III, 40)

Падпарадкаванасць эстэтычнага маральнаму і сацыяльнаму была ў Купалы з'яваю натуральнаю, прынятаю як спадчына ад беларускай літаратуры XIX стагоддзя, якая ў аснове сваёй была грамадзянскай, рэвалюцыйна-дэмакратычнай, кроўна звязанай з пакутлівым лёсам сялянства.

У працэсе мастацкага і грамадзянскага сталення ў Купалы выпрацоўваецца сваё разуменне карыснасці красы для справы вызвалення народа. З пазіцый такога шырока гуманістычнага ўяўлення аб змястоўнай і дзейснай красе Купала мадэліруе і абнаўляе праграмныя вобразы мужыка, песняра, змагара і Беларусі, эстэтычна асэнсоўваючы гісторыю народа і яго будучыню. У паэмах «Яна і я», «Сон на кургане», «На папасе» адбываецца працэс ідэйна-эстэтычнага збліжэння песняра з мужыком і змагаром, пры захаванні адрознасці функцый. Своеасаблівым сімбіёзам селяніна і інтэлігента з'яўляецца Сам са «Сну на кургане» і Незнаёмы-прапагандыст з абразка «На папасе», а найбольш лірычны герой з паэмы «Яна і я».

Калі ў ранніх вершах пераважалі адмоўпа-зніжаныя ацэнкі роднай старонкі і толькі рамантычная цяга да бунтарнай незалежнасці ацэнак ды плебейская гордасць штурхалі героя захаваць вернасць у любові да непрыгляднай убогасці («Хоць гарыста яна, камяніста яна, вераб'ю па калена, што сею расце, ды і люблю ж я яе», «Гэта крык, што жыве Беларусь»), то ў вершы «Мой край» Беларусь называецца краінай велічнай: «Ляжаць твае гоні-загоны // Стомільна па свеце на белым». Прычыны змены фокусу эстэтычнага бачання роднай старонкі насамперш вынік таго, што Купала навучыўся дыферэнцыраваць Беларусь як зняволены, бедны «забраны» край і Беларусь як хавальніцу і стваральніцу духоўных скарбаў, якімі яна адорвае сваіх сыноў і дачок, каб яны адчулі ў сабе патрэбу «людзьмі звацца».

Купала выяўляе эстэтычнае ў прыродзе, гуманізуючы яго шматлікія праявы. Зборнік «Шляхам жыцця» (1913) раскрывае мнагастайныя адценні хараства. Паэт рэдка бачыць у наваколлі хараство лагоднае, мілае, што нясе ціхую асалоду душы («Колас гнецца ка мне, як я полем іду»), часцей яму трапляецца краса пагрозлівая, збліжаная да жахлівага або і агіднага, гэта краса стыхій — зіма, завіруха, хмары, дождж, вадаспад, спёка («Дзве таполі», «Калі пачнуць збірацца хімары», «Зіма», «Над Іматрай»). Вабіць Купалу і хараство велічнае, у якім увасоблена бязмежнасць вітальных сіл прыроды («Ліпа», «Дуб», «Лета»). Такім чынам, у Купалы як бы адраджаецца эстэтычны канон М. Гусоўскага, які пераклікаўся з ідэямі нацыянальнага адраджэння.

Ужо ў перыяд «Жалейкі» (1908) Купала падзяліў лета атрыбутамі велічнасці, бачыў у ім апагей разгортвання жыццяносных сіл расліннага свету:

*А лагі, а гумнішчы, аселицы?
Вось абняў, прытуліўся, ляжы...
Хто з вас, хто не любіці асмеліцца
Улетку свет ад мяжы да мяжы?..*
(«Лета»; I, 162)

У свеце анімізаванай прыроды жыве і хараство таямнічае, загадкавае. Гэтаю рысай найчасцей надзяляецца ў Купалы, як і наогул у рамантыкаў, цёмная поч, яе насельнікі, ахоўнікі таямніц: русалкі, ведзьмы, чэрці, лясун, чорны бог:

*Повен цепяў, мар...
Штось трасе душой,—
Нейкі страх і чар
Ноч нясе з сабой.*
(«Ночка»; II, 815)

Адкрываючы праявы эстэтычнага ў прыродзе, Купала арыентуецца на фальклорную фантазію, на беларускі варыянт міфалагічна-казачнага свету. У гэтым свеце розныя аб'екты — дрэвы і кветкі, рэчкі і азёры, горы і даліны, поры года і нябесныя свяцілы ўраўняны ў мажлівасцях і правах з чалавекам, а чалавек сам выступае ў канвенцыі фальклорна-анімістычнага мыслення часцінай прыроды, хай сабе вяршыняй, але таго пантэона, у якім пад адным небам жывуць і

птушкі, і мурашкі, распускаюць пялёсткі кветкі і трапечуць крыльцамі матылькі. Эстэтычныя ацэнкі ў фальклорна-міфалагічнай сістэме сталыя, традыцыйныя. Купала глыбока ведае гэтыя вартасці і прынцыпы ацэнак, таму і малюнкi прыроды, якія ён стварыў уласнай фантазіяй на фальклорны лад («Адвечная песня», «Сон на кургане», «Яна і я»), у прынцыпе адпавядаюць фальклорнай эстэтыцы, хоць часта выходзяць за яе межы, становячыся сімваламі сучаснай паэту рэчаіснасці, у тым ліку сімваламі філасофскіх ідэй, дыялектыкі адносін чалавека і прыроды.

Найвышэйшыя праявы красы ў грамадстве — свабода, а ў мастацтве — праўдзівасць і чалавечнасць або барацьба за іх панаванне. Прырода і грамадства, праўдзіва адлюстраванія ў мастацкіх вобразах, становяцца красой мастацтва, духоўнай сілай, зброяй у вызваленчай барацьбе народа. Класавыя і нацыянальныя антаганізмы паўстаюць у творах Купалы як смяротныя канфлікты паміж красой і агіднасцю, чалавечнасцю і схаванай за пыхлівым красаваннем жорсткасцю, паміж маральнай чысцінёй і разбэшчанасцю, сумленнасцю і здрадлівасцю (пан Лаўчынскі і Янка Прывада з «Адплаты кахання», Бандароўна і пан Патоцкі з аднайменнай паэмы, гусяр і князь з паэмы «Курган», пан Быкоўскі і Паўлінка з камедыі «Паўлінка»).

Купала дакладна адчувае і размяжоўвае знешнюю напышлівую пампезнасць і красу здаровую, прасветленую дабрынёй, красу ўсебаковай багатай чалавечай асобы, праяву велічы душы, высакароднасці. Такой паўнакроўнаю красой надзелены і знаюць ёй пану прадстаўнікі народа, яго лепшыя сыны, што, зрокшыся асабістага шчасця, выводзяць народ на прасцяг нацыянальнага адраджэння. Высока цэнячы адраджальную сілу красы, Купала ўключае яе ў духоўную скарбніцу вызваленчага руху, паэтызуе гэты рух як змаганне за красу жыцця і характава чалавека. Канфліктнасць яго твораў ускладняецца: поруч з кантрастна-антынамічнай, аблюбованай рамантыкамі расстаноўкай вобразаў сюжэты маштабных твораў Купалы напаўняюцца больш складанымі трох- і чатырохчленнымі канфліктнымі сістэмамі (мужык — жыццё і лёс сялянства ў «Адвечнай песні», баярын — Наталька — Машэка — народ у «Магіле льва», Лявон — Сымон — паніч — Зося — Незнаёмы ў «Раскіданым гпяздзе», Сам — Чорны — сялянскі натоўп у «Сне на кургане», Незнаёмы — жандары — падарожныя ў абразку «На папасе», «усходні» і «заходні» вучоны, Зносак — Здольнік у п'есе «Тутэйшыя», Беларусь — народная рэвалюцыя—паэт у «Безназоўным» і «Летапісным»).

Ідэйна-эстэтычная эвалюцыя Купалы завяршаецца творамі і вобразамі, у якіх ідэал жыцця, будучыня асэнсоўваюцца як прыход новай красы, незвычайнае характва новых людзей і новага тыпу адносін (Маладая Беларусь з аднайменных вершаў і Беларусь Савецкая з паэмы «Безназоўпае»). БССР становіцца рэальным увасабленнем мары пра красу-свабоду, яна прымае сімвалічную постаць адчараванай казачнай красуні, вясельніцы, нявесты або маці, якая не нарадуецца сваімі дзецьмі-арлянятамі. Свабодны народ у свабоднай Айчыне — рэальныя праявы красы грамадскага жыцця, найвялікшыя скарбы ў скарбніцы жыцця. Творы савецкага часу паказваюць гістарычны лёс беларусаў як здзейсненую мару аб красе, як увасабленне ідэалу не толькі эстэтычнага, але і сацыяльнага: свабоды, роўнасці і братэрства людзей і народаў. Такое грамадства дае прастор для творчасці ў розных галінах, гарантуе рост чалавека як асобы:

*А мы сабе сеем і сеем
Пшаніцу, і радасць, і кветкі;
Ачышчаным сеем пасеннем
Шчаслівыя нашы палеткі. (IV, 353)*

Па меры развіцця грамадскіх адносін на Беларусі нарасталая спецыялізацыя розных сфер грамадскай дзейнасці, і нацыянальная літаратура пачала больш спецыялізавацца на эстэтычным асваенні рэчаіснасці, але як нацыяпальная традыцыя захоўваецца ў ёй моцная патрэба сувязі эстэтычнага з маральным і грамадзянскім, літаратура хоча застацца школай ідэйна-эстэтычнага выхавання мас.

Разам з узмацненнем ролі эстэтычнага пачатку ў мастацкіх творах узмацнялася і патрэба ўзгаднення ідэалу эстэтычнага з сацыялістычным і рэвалюцыйна-гуманістычным ідэаламі. На глебе пошукаў больш свабоднага і гарманічнага спалучэння ідэйна-класавага і маральнага з эстэтычным праходзілі вострыя спрэчкі ў літаратуры. Купала, умудроны вопытам жыцця, часта займаў у гэтых спрэчках пазіцыю трэцейскага судзі, ён разумее, што высокамастацкае сцверджанне новай красы ў творы забяспечвае яму і праўдзівасць, і класавасць, і народнасць: вершы «Сонцу», «Дарогі», «Сосны», «Лён» і інш.

Купала ў савецкі час мысліць сябе песняром здабытай красы і свабоды, увасобленай у Беларусі, краіне, поўнай характва, якое, дзякуючы творчым намаганням мастакоў, стала здабыткам народнай свядомасці. Паэт прадаўжаў лічыць мастацтва сілай, якая можа актыўна

супрацьстаяць выбуху цёмных агрэсіўных інстынктаў уласніцкага свету, хоць яно і не ўсемагутнае. Сумненні наконт вядучай ролі творчага «непрыгоннага» духу ў грамадскім жыцці зарадзіліся ў Купалы пад уплывам асэнсавання жахаў імперыялістычнай вайны:

*Аднак чаму ж ты там нішто, дух непрыгонны,
Дзе дружна звонячы ў кайданы ўсімі тоны,
Крывёй, пажарамі частуе раба раб?*

(«Чаму»; III, 206)

У 20-я гады Купала асвойваў навуковае матэрыялістычнае разуменне заканамернасцей гістарычнага працэсу («Я пралетар», «Наш летапісец», «Шляхам гадоў», «Летапіснае», «Дыктатура працы»).

Першаю з падвалін, на якіх Купала ставіў гмах сваіх эстэтычных поглядаў, густаў, быў беларускі фальклор («песня матчына»), затым ішлі беларуская літаратура, паэзія польскага прагрэсіўнага рамантызму і эстэтыка рускай рэвалюцыйнай дэмакратыі. Ад фальклору і рамантычнай паэзіі рана прыйшоў да Купалы, як нейкае трывожнае адкрыццё, падзел сферы эстэтычнага на антыномы — прыгожае і агіднае, паэт пачаў успрымаць рэчаіснасць як зацятую барацьбу светлых і цёмных сіл — жыцця і смерці, сонца і цемры, свабоды і няволі. Унутры кожнай эстэтычнай з'явы Купала заўважае ўнутраныя градацыі: так, прыгожае можа выступаць як гарманічнае, прывабнае, з характэрнай для народнай паэтыкі памяншальнай і чуліва-пяшчотнай афарбоўкай ацэнак — «Грай, грай, жалечка! Грай, грай, вясёлая! // Выйграй з вясною і долечку мне» («Вясна»), то як велічнае, магутнае, поўнае жыцця, неўміручае: «Кальшацца сталетняя, // Шуміць на ўсе староны, // На ёй галінаў тысячы, // Лісткаў на ёй мільоны» («Груша»). Героіка і высокая трагедыянасць складаюць вяршыню эстэтычнага свету Купалы. Гераічны канфлікт, дасягаючы трагедыянага рубяжа, можа ўзрушыць чалавека жахам смерці і спатоліць боль душы роздумам пра несмяротнасць подзвігу ў імя свабоды і шчасця людзей. Узвышана-трагічным уяўляўся Купалу ў перыяд рэакцыі 1908—1910 гадоў шлях беларускага народа і ўласны яго шлях, падобны на пакутныя дарогі песняроў іншых паняволеных народаў — Шаўчэнкі, Славацкага, Сыракомлі. Асабліва пасля самагубства С. Палуяна Купала часта ўяўляў свой лёс трагічна, напрыклад, у вобразе ценю, які выйдзе з магілы «І крыжам стане на кургане»:

*Без воч, без косці, жыл і сэрца,
Сам крыж, на крыж ён абаврэцца
І, ўвесь удумаўшыся ўдаль,
Сачыць пачне ўвесь ад пачатку
Мой шлях, якім шоў да астатку,
Які мне толькі кінуў жаль.*

(«Мой цень»; III, 809)

Нават у вершы «Шчаслівасць» кульмінацыя лірычнага сюжэта даходзіць да трагічнай мяжы. Пераадоленне трагічнага болю, пераход душы, агорнутай спачуваннем, літасцю над сабой, у стан гераічны або ў стан узвышана-мудрага суцяшэння, патолі і надзеі — сутнасць духоўнага працэсу, які ляжыць у аснове лірычнай паэзіі Купалы дарэвалюцыйнай пары. Галоўным сродкам, пры дапамозе якога лірычны герой адольвае трагізм, з'яўляецца яднанне з народам, яно гарантуе неўміручасць ахвярніку, паколькі народ мысліцца як катэгорыя надчасавая, вечная. Народ неўміручы, бо неўміручая створаная ім мова, шчырая песня, дасціпная прыказка і гераічнае паданне — уся скарбніца духоўных каштоўнасцей, а калі так, значыць, стане неўміручай і паэзія. калі яе прызнае народ, прыме за сваю — «Няпамяць імя пяўца зліжа, А песня будзе жыць і жыць!» («Песняру-беларусу»). Жыватворчая сіла паяднання песняра з народам надае праграмным творам Купалы гістарычную маштабнасць і філасофскую глыбіню:

*Яшчэ ў калысцы я наўчыўся з песень сніць
Аб гэтых блізкіх мне, а цесных так мясцінах:
Што роднай нівы я мільённая часціца,
Што зоркі роднай ў сэрцы мне іскрынка тліць.*

(«Бацькаўшчына»; III, 297)

Параўноўваючы свой трагічны боль і свой бязмежны сум з пакутамі народа, паэт сцвярджае адноснасць асабістых пакут і самакрытычна сунімае боль, спаталіе душу ўсведамленнем таго, што трагізм неадлучны элемент быцця («Маё цярапенне»).

Вытокі трагізму могуць таіцца ў неадольнасці прыродных стыхій, ад якіх залежыць жыццё селяніна (мужык з «Адвечнай песні» гіне, прывалены хвойй у лесе, Ганна з паэмы «Зімою» замярзае ў яры), але асноўная крыніца трагізму — дэманічная сіла зла, закладзенага ва ўласніцкіх інстынктах чалавека і створанага ім уласніцкага драпежнага

ладу жыцця. Да найбольш глыбокіх сацыяльна-псіхалагічных каранёў трагізму дабіраецца Купала ў буйнафарматных творах — «Курган», «Бандароўна», «Магіла льва», «Раскіданае гняздо», «Тарасова доля» і іншых. Тут трагедыйныя калізіі ўзнікаюць на аснове ўзнёслага парыву душы станоўчага героя, які ўступае ў смяротны канфлікт з нізкай, бездухоўнай, нялюдскай, але яшчэ дужай уласніцкай сістэмай. Праз бязмежныя пакуты або заўчасную смерць ідзе герой да вечнай памяці ў свядомасці народа, і шлях яго асвятляецца як праява балючага характава жыцця, высокага і ахвярнага. Трагедыйныя героі Купалы звычайна паходзяць з асяроддзя працоўнага сялянства, адлюстраванне іх падзвіжніцтва служыць сродкам гераізацыі і духоўнага ўзвышэння народных нізоў. Як і ў Гусоўскага ці ў рамантыкаў XIX ст., у Янкі Купалы мы знойдем найчасцей не чысты трагізм, а альбо падвышаны гераізм — гусяр з «Кургана», Бандароўна, Сцяпан Булат, або зніжаны злачыннасцю — Машэка, пан Лаўчынскі, да ліку чыста трагедыйных герояў, якія выклікаюць толькі спагаду, можна хіба аднесці Лявона Зябліка, мужыка з «Адвечнай песні», Ганну з паэмы «Зімою», жонку Сама са «Сну на кургане» і няшмат іншых.

Сілай, спрыяльнаю гераічнаму адоленню трагедыйных калізіяў, у творах Купалы выступае народ, саўдзельнік пакут героя і духоўная апора змагароў супраць зла, мудры суддзя добрых спраў, пакут і памылак. Канчатковая ацэнка змагара ці ахвярніка, які ўзвышаецца да несмяротнасці, нясе ў сабе ачышчэнне, катарсіс, умацоўвае веру ў несмяротнасць подзвігу. На гераічна-трагедыйных калізіях заснаваны пафас найбольш значных зборнікаў паэта — «Гусяр», «Шляхам жыцця», «Спадчына», трагізмам апавіты найвыдатнейшыя вершы паэта — ад хвалючай грамадзянскай споведзі ўдзельніка рэвалюцыі 1905—1907 гг. «Перад вісельняй» да ўсенароднага клічу і бласлаўлення на помсту фашыстам-захопнікам у слаўным вершы «Беларускім партызанам», які стаў па волі лёсу і развітальным заветам Купалы. Над жахамі трагедыйных калізіяў, над пакутамі лірычнага героя, узрушанага народнай бядой, звычайна ўстае ў творах паэта зара надзеі, светлай веры ў незнішчальнасць адвечнай мары працоўнага люду пра свабоду і справядлівасць, пра дастойнае чалавека жыццё. Нават у самых адчайна трагічных вершах — «Пад крыжам», «Мой цень», «Пахаванне» Купала ўводзіў хоць праменьчык надзеі. Акордам безнадзейнасці абрываюцца толькі вершы аб сусветнай вайне, малюнкі яе набываюць рысы апакаліпсіса. Перад поступам гэтага монстра адступае нават свабодны

чалавечы дух, і ніякі геній не ў сілах стрымаць сляпога крыважэрства («Песні вайны»).

Эстэтычныя катэгорыі ўзнёслага і трагічнага з'яўляюцца ключавымі ў творчасці Купалы. Яны вызначаюць эстэтычны змест і мастацкі каларыт яго шматграннай спадчыны. Купала, як ніхто з беларускx майстроў слова, меў абвостранае адчуванне трагічных калізій, ён улаўліваў трагедыйнае напружанне ў самой плыні гістарычнага працэсу і адпаведна — у душы гістарычна свядомай асобы.

Першы магутны наплыў трагічнага ў грамадзянскую лірыку паэта прынесла рэвалюцыя 1905—1907 гг. і яе паражэнне, другі — сусветная вайна, трэці — вайна грамадзянская і акупацыя Беларусі, падзел яе зямель на дзве часткі, чацвёрты — Вялікая Айчынная вайна, фашысцкае нашэсце; у меру асэнсавання гэтых падзей разуменне сутнасці трагедыйнага стану жыцця ў Купалы развівалася і паглыблялася. У творах савецкага часу большасць трагедыйных калізій перанесена ў мінулае («Летапіснае», «Сонцу») або на свег капіталізму, які жыве па даўніх законах драпежнага ўласніцтва і спараджае бясконцую трагедыйнасць лёсу народных нізоў, людзей працы («Памрока над Польшчай навісла», «А ў Вісле плавае тапелец»). У сацыялістычным грамадстве змяняюцца, па ўяўленню Купалы, характар і формы праяўлення трагічнага, крыніцай трагізму па-ранейшаму могуць выступаць тут барацьба чалавека з пагрозлівымі неспазнанымі сіламі прыроды, стыхійныя бедствы («Голод»), а ў грамадскім жыцці — змаганне з перажыткамі старога свету, забабонамі, праявамі ўласніцкай псіхалогіі. Як развязку доўгай трагедыйнай калізій ў гісторыі свайго народа ўспрыняў Купала вызваленне Заходняй Беларусі і ўз'яднанне народа ў адзінай сацыялістычнай дзяржаве. Небывалай сілы трагічныя перажыванні выклікала ў паэта гітлераўская агрэсія, акупацыя Беларусі.

Захапляючыся прынцыпам рамантычнага супрацьпастаўлення антыномаў: жыцця і смерці, добра і зла, Купала нярэдка паралельна і адначасова з узнёслым, велічным і трагедыйным уводзіць у творы камедыйную перабіўку — крытыку адмоўных бакоў у станоўчым. Пясняр свабодна валодае ўсімі відамі камедыйнага смеху. Цёплы, зычлівы гумар ён адрасуе сялянину, які ў натуры сваёй нясе слабасці, нажытыя за вякі пагарды, прыніжэння, цемнаты, і заслугоўвае на паблажлівасць і спагаду («Янка Канцавы», «Дзе ні кінь — дык клін», «З кірмашу» і інш.). Але ўпартая сацыяльная пасіўнасць, кансерватызм асуджаюцца і адмаўляюцца вострай іроніяй, а то і сарказмам («А ты, браце, спі!», «На добры стары лад», «Мой пагляд і мэта»). Сіла сарказму роўная сіле любові да

пакутніка-мужыка, таму тыя сяляне, якія ўжо ўсвядомілі ўсю агіднасць паднявольнага становішча, самі надзелены іроніяй і сарказмам, яны камедыйна ацэньваюць свой векавы канфлікт са светам багатых і сытых («Праступнік», «Спрасоння» і інш.). Сарказмам, даведзеным да гратэску, паэт выкрывае антаганістаў мужыка — паноў, сацыяльныя сілы панявольнення, уціску («Беларушчына», «Блізкім ідалёкім», «Беларускія сыны»).

Для эстэтычнага мыслення Купалы характэрна рамантычная кантрастнасць, свядомыя сутыкненні прыгожага з агідным, гераічнага з трагічным, трагедыйнага з камічным. Запамінаюцца ў яго раптоўныя звязненні ў адно супрацьлеглых эстэтычных ацэнак, хвалебнага і адмоўнага або ўхвалення і сатырычнага адмаўлення, як у малюнку вайны, пабоішча:

*І вось жніва, што за жніва!
Бокам, сторчам, проста, крыва —
Труп ля трупа, як калоды...
Што за сон, што за выгоды!
Не на смехі, не на жарт,
Ката — брат, кат брата варт!*

(«Песні вайны»; III, 275—276)

Ад рамантычнай эстэтыкі ідзе Купалава антынамічнасць адносінаў да свету прыроды, захапленне яе дзікай пагрозлівай красой, магутнасцю яе стыхій — зімы, завеі, віхуры, навальніцы, маланак і грому, цёмнай ночы, разводдзя, якія ўспрымаюцца то як сілы ачышчэння свету ад бруду, застою, і паэт заве іх, любуецца імі, то зноў жа выступаюць як сілы знішчэння, што нясуць жах, сеюць смерць або пагражаюць бядой чалавеку. Эстэтычныя ацэнкі жыццёвых з'яў і ўласных лірычных перажыванняў пры ўсім незвычайным багацці выглядаюць у Купалы нават супярэчлівымі, але на самай справе яны дыялектычна рухомыя, вельмі чулыя на зменлівасць прадметаў і з'яў, працэсаў навакольнага свету. Адпаведна рухомыя эстэтычныя рэакцыі суб'екта, які гэты свет асвойвае. У розных кантэкстах жыцця той самы прадмет можа змяняцца або, застаючыся нязменным, адчуваць змену адносінаў да сябе чалавека. Адсюль вынікае патрэба ў рухомасці або амбівалентнасці вобразаў. Прыродныя з'явы, здавалася б, найбольш сталыя і ўстойлівыя ў сваіх адносінах да эстэтычных патрэб чалавека, таксама аказваюцца ацэненымі і ўвасобленымі эстэтычна ў супярэчлівых вобразах. Так, сонца выступае

найчасцей сімвалам жыцця і надзяляецца атрыбутамі красы то пшчотнай: «Усюды лета, лета, // Гулі строіць сонца, // Шалясціць зялёны // Колас на саломцы» («Усюды лета»), то велічнай: «Гэй, ты, сонца, гары // УАд зары да зары, // Ланцугі распалі // Па ўсёй чыста зямлі!» («За свабоду сваю»). Але ў той жа час сонца для селяніна, чья праца моцна залежыць ад стану прыроды, можа аказацца сілай як жыццяноснай, так і згубнай:

*Крык-жальба вырвецца з губаў
К сонцу з плачучых грудзей, —
Сонца зіе загубай,
Сонца смяецца, як змей.
(«Спека»; III, 71)*

Падобныя ж метамарфозы праходзіць і эстэтычная ацэнка ночы, цемры, якую Купала ўяўляе на язычніцкі фальклорны лад як «антысонца», сімвал таямніцы быцця і смерці. Найбольш пашыраная, можна сказаць, адпраўная ацэнка ночы — гэта ўвасабленне пагрозлівай, страхотнай красы: «Ноч за ночкай ідзе, сцішна тайна брыдзе, // Рассявае трывогу-знямогу» («Ноч за ночкай...») або сумесь жахлівасці і брыдоты:

*У караўніцах амшальных
З галавы да ног,
З дзікіх багнаў, перавалаў
Выбрыў чорны бог.
Ногці смоллю разлапушыў,
Ногці-варады,
З гікам пудлівыя душы
Гоніць дзе-куды.
(«Чорны бог»; II, 128)*

І ў той жа час ноч можа быць лагоднай, прыветнай і спагадлівай для закаханых або для самотных душ:

*Як летняе сонца свае згасіць косы
І кветкі нябесны зайграюць нясмела, —
Ноч сее тады серабрыстыя росы,
Над логам звісае туманнай пабелай.
(«Вячэрняя малітва»; III, 61)*

Шмат ацэначных градацый нясе ў сабе вобраз лесу, бору, пушчы. Гэты аб'ект прыроды выступае то як прытулак збалелай душы паэта: «Мой дом — амшэлай пушчы сховы» («Мой дом»), то як прывабна казачны лес зялёны, у якім «царэўна жыла, царэўнай зялёнага лесу была» («Лясная царэўна»). І пушча-дом і лес зялёны аднолькава могуць быць прытулкам творчай душы, гледзячы якім яна агорнута настроем: «Царэўна мая ты, зялёны мой лес, // Я вашы і песні і казкі пяю!»

Але бывае і ў вобразах лесу, як і ночы і сонца, нешта страхотлівае, пагрознае: «Толькі шум баравы з цёмнай далі нясецца // І пяе ў душы пахавальныя гімны» («Дзе ты, шчасце маё?»). Не меншай эстэтычнай разнастайнасцю і складанасцю вызначаюцца малюнкi ветру, туману і пор года, рэчак і дрэў і іншых элементаў Купалавага пейзажу. А крыніца гэтага багацця — душа паэта, яго творчая фантазія. У аснове сваёй фантазія фальклорна-рамантычная, яна ўраўноўвае прадметы і з'явы прыроды з жывымі істотамі, адухаўляе, ідэалізуе, ачалавечвае, нават абагаўляе іх, гэта значыць, уводзіць у сферу грамадскага і гуманістычнага быцця, чалавечых ідэалаў. Купалу ўласціва рухомасць і дваістасць (амбівалентнасць) эстэтычных успрыманняў, што выцякае з дыялектычнай супярэчлівасці з'яў, працэсаў, адносін, тыпаў чалавечых характараў, паводзін. Сумяшчаючы процілеглыя рысы і даючы як бы дваістасць ацэнкі вобразам, паэт дасягае мастацкай пластычнасці, стэрэаскапічнасці выявы. Так, Машэка з паэмы «Магіла льва» — добры, рахманы, потым жахлівы, страшны, а ў цэлым — велічны і трагічны, пра што сведчыць, між іншым, загаловак твора. Мужык у Купалы адначасна слабы і дужы, цёмны і відушчы, патульны і горды, чулы і іранічны.

Янка Купала быў паэтам-лірыкам рамантычнага складу, таму праявы і рух яго эстэтычных пачуццяў, уяўленняў і поглядаў зручна назіраць на вобразе лірычнага героя. Асабліва прыдатная гэтая каардыната для апалізу такіх паняццяў, як талент і натхненне, свабода творчасці і грамадская функцыя літаратуры.

Натхненне ў Купалы — гэта ўзлёт над жыццёвай будзённасцю, стан узнясення мастака ў свет духоўных каштоўнасцей:

*К зорам агністым, к прыволлю нябеснаму,
Вырваўшы з ціны жыццёвай душу.
Мчыся, не дайся цярпенню балеснаму,
Горда пакінь земляню глушу!
Горна расстаўшыся з буднімі справамі,*

*Тысячы ўздохаў пачуеш з грудзей;
Вызнаеш брата з рукамі крывавамі,
З сэрцамі гадзінаў поймеш людзей.
(«К зорам» ; II. 212)*

Натхненне — гэта стан вызвалення мастака-творцы з палону штодзённасці, якая сваёй нікчэмнасцю здрабняе пазнанне, навязвае спрощанае разуменне душы чалавечай. Натхненне — стымулятар і аснова творчага акту, яно актывізуе ўсе сілы душы, настройвае на пошук сэнсу і сутнасці жыцця, яно ўзносіць чалавека, але не адрывае яго ад жыцця. Гнасеалагічная парадаксалнасць натхнення ў тым, што ахоплены ім паэт цераз духоўнае аддаленне ад зямнога жыцця, як ад аб'екту назірання, шырэй і глыбей ахоплівае яго сутнасць. Мастак, у разуменні Купалы, пазнае рэчаіснасць спантанна, усімі фібрамі душы, натхненне будзіць пачуцці, узрушвае ўражлівае, чулае сэрца, якое адклікаецца любасцю і болям, радасцю і смуткам, спагадай і гневамі на праявы добра і зла, характава і брыдоты, велічнасці і нікчэмнасці, трагізму і камізму. Жыццё ж само па сабе супярэчлівае: прывабнае і адначасова жорсткае, таму сэрца мастака перапаўняецца трывогамі, яго даймае балючае адчуванне разладу паміж ідэалам і рэальнасцю, спляценне ў самым чалавеку добра і зла: «Куды ні глянеш — людзі, людзі, // Куды ні глянеш—шэльмы, шэльмы...» («Разлад»; I, 189). Знамянальна, што ў Купалы няма характэрных для прыхільнікаў чыстага мастацтва мізаптропіі і цягі да пустэльніцтва, уцёкаў ад недасканалай рэчаіснасці ў свет мары. Ён высока цэніць здольнасць мастака ўзносіцца думкай-марай над светам: «Не паніжай сам духа вольнага // І ў паніжэнне іншым не давай» («Нашто?»; III, 294), але нават узнясенне само па сабе не можа стаць самамэтай. Пабываўшы ў занябесных вышынях, Купалаў герой хоча вярнуцца ва зямлю, дзе жыве яго народ, каб зліцца душою з людзьмі, абудзіць іх змарнелыя ў будзённых клопатах душы, узняць да жыцця больш высокага. Натхненне выводзіць паэта на мяжу паміж ідэалам і рэальнасцю. Асэнсоўваючы ўсёй душой гэтыя сутокі дзвюх сфер, паэт пры дапамозе вольнай думкі стварае параўнанні, дае ацэнкі існуючаму, якія становяцца духоўнымі арыенцірамі, праграмай «збліжэння» зямлі і неба: «Зямлі і сонцу нізка пакланюся — // Я сын зямлі, і сонца вольны сын!» («Вечар»; III, 289).

У ранніх вершах Купалы жыве вобраз мастака-ахвярніка, які адракаецца ад славы і багацця дзеля ідэі служэння прыгнечаным братам. Маральная каштоўнасць такой ахвяры кампенсавала нястачу ў самавука

прафесійнага майстэрства, якое дасягаецца шляхам асветы, навукі. Адказваючы на анкету Л. М. Клейнбарта ў 1910 годзе, Купала прызнаваўся: «Пісаць пачаў я з 1904 г., але спачатку нічога... не выходзіла, бо не меў тады ні малейшага ўяўлення пра тэорыю вершаскладання. Пазней трапіла мне ў рукі стылістыка, і справа пачала наладжвацца» (VII, 411). Талент і вучоба ішлі ў пары. Нават пасля Пецярбурга засталася ў Купалы адчуванне незавершанасці адукацыі. Паэт глушыў гэтае адчуванне, прыгадваючы такія перавагі сваёй няхітра складзенай песні, як шчырасць, праўдзівасць, сумленнасць — рысы, якіх часта не хапала паэзіі, што стваралася літаратурнай элітай пад густы паноў. У часы вучобы ў Пецярбургу і Маскве Купала не здолеў зблізіцца са славуцасцямі літаратурнага свету ніводнай са сталіц, не ўвайшоў там у літаратурныя колы, аднак яго паэтычнае імя набывала вядомасць і аўтарытэт. Можна, і дзякуючы гэтай адасобленасці цяснелі, мацнелі сувязі песняра з ідэалагічнымі асяродкамі беларускага нацыянальна-вызваленчага і культурнага руху ў Вільні і Пецярбургу («Я ад вас далёка»). Многа далі яму курсы Чарняева: «Сістэматызавалі мае хаатычныя веды... тут я больш пазнаёміўся з тэорыяй і гісторыяй літаратуры» (Пісьмо Клейнбарту ад 21.09.1928 г.). Паступова адольвалася ранейшая нясмеласць, з'яўлялася вера ў свае творчыя сілы. Замест жэсту сціпласці накіталт «я не-паэта» прыходзіць дэманстрацыя перавагі таленту над вывучкай і школы жыцця над звычайнаю школай: «Уроджаная здольнасць альбо талент і без карэктываў праб'юць сабе дарогу», — напіша Купала Л. М. Клейнбарту (11.01.1929 г.), маючы на ўвазе маладых пачынаючых беларускіх паэтаў, якіх сам ужо вучыў і правіў, будучы рэдактарам «Нашай нівы».

У вобразе Купалавага паэта ажно да пачатку 20-х гадоў выступаюць традыцыйна рамантычныя рысы вандроўнага музыкі, жабрака, адзінокага выгнанніка, аднак ацэначная сутнасць гэтых рыс абноўлена ўсяго сацыяльна, а не прыродна ці лёсава: песняр, адвергнуты ўласнікамі — гэта вольны духам чалавек, і яго песня нясе ў сабе вышэйшыя маральныя каштоўнасці — ідэю свабоды, справядлівасці, народнага шчасця:

*Песня мая не шукае чырвонцаў —
Будучнасць гэтых не знойдзе ў ёй плям,—
Жыць хоча толькі ў радзімай старонцы,
Пеці на сэрцу ўсім добрым людзям.*

(«Песня мая»; III, 41)

Істотнае звязно ў разгортванні праблемы: талент і жыццё — верш «Прарок» (1912), яго герой усё яшчэ таямнічы вандроўнік, надзелены сілай уваскрашаць «аклічным словам» людзей і ўзнімаць народы да новага жыцця. Купала паслаў гэтага тыпова рамантычнага вешчуна на Беларусь, і аказалася, што яго праракаванне тут не дзейнічае. Для прарочых ідэй патрэбны водгалас, рэзананс, а тут, як і ў часы Гусоўскага, голас паэта застаецца голасам у пушчы. Паўстае зусім спецыфічная «беларуская» нацыянальная разнавіднасць калізіі паміж паэтам і народамытачом:

*Народ змарнеўшы таго краю
Свайго нат імені не знаў,
Як непатрэбшчына якая,
Гібеў на свеце і канаў.
(«Прарок»; III, 127)*

Заклікі прарока браць паходні і ісці на сход, патрабаваць суда на крыўдзіцеляў застаюцца без водгулля. Праўда, прарок чуе адказ, але гэта пародыя адказу: «— Па колькі нам дасі чырвонцаў, // Калі мы пойдзем за табой?» На гэтым канфлікт абрываецца, Купала тут не адказаў найпрост, якія ж сродкі ўздзеяння патрэбны для таго, каб узрушыць закарэлыя душы, але яго паэтычная практыка сведчыць, што дзейнымі сродкамі аказалася праўда ўласных пакут, цяваразая, горкая купалаўская іронія, сарказм, набліжаны да трагізму, цяжар лёсу самога паэта.

Амаль адначасна з «Прарокам» Купала стварыў вершы «Пад крыжам» і «З кутка жаданняў», дзе падвёў да трагічнай мяжы настойлівасць тварыць, знайсці шляхі да народа, разбурыць сцяну бездухоўнасці, неразумення, мужыцкай недаверлівасці, асцярожнасці, дробязнай карыслівасці:

*З цэлым народам гутарку весці,
Сэрца мільёнаў падслухаць біцця —
Гэткай шукаю цэлы век чэсці,
Гэта адно мне падпору жыцця.
(«З кутка жаданняў»; III, 121)*

Права на давер, на разуменне, на водгалас братніх сэрцаў можа даць песняру яго бязмежная ахвярнасць і бязмерная сіла цярпення

(«Спроба актавы», «Прыстаў я жыць», «Маё цярпенне», «Вечар»). У першым з названых і адным з самых ранніх наогул творы на гэтую тэму Купала паўтарае вядомую максіму рамантыкаў: просты ядок хлеба церпіць за сябе, а геній — за ўвесь свет, але потым, пад уплывам народніцкага ці пазітывісцкага кодэксаў этыкі, збаўляе цану і ў вершы «Я не для вас...» паэт пакутуе нараўне з прыгнечанымі братамі («Я з імі мучуся ўраўне, у адных закут з імі кайданах»). У санеце «Маё цярпенне» (1914) праблема ўскладняецца: «Маё цярпенне, мой крываваы боль — // Што значаць перад мукамі мільёнаў...» і потым: «Аднак чаму ж здаецца мне нязменне... // Як міліёнаў разам ўсіх цярпенне!» (III, 280). Можна прачытаць гэтае выказванне як дэмакратычную папраўку да прыгаданага вышэй дэвізу рамантыкаў; сумленне кажа Купалу лічыць пакуты мільёнаў большымі за пакуты адзінкі. Нездарма ж Чарнышэўскі дапоўніў паняцце трагічнага альтэрнатывай: або пакуты вялікага чалавека, або вялікія пакуты звычайных людзей. У Купалы таксама пакуты народа па зместу большыя, чым яго ўласныя, але пакуты мастака — нязмерная суб'ектыўная сіла паэтычнага адчування. Творчая асоба ў разуменні Купалы і тоесная масе, і вынятковая, спалучаючы адно і другое, мастак і з'яўляецца прадстаўнічым сынам свайго народа — болеадчувальнікам. З нязмернасці яго пакут вынікае маральнае права на слова і пераконанасць, што выпактаванае слова разбудзіць народ.

Тое, што паэт у Купалы надзяляўся здольнасцю прарока, вешчуна, звязана, як мне здаецца, не толькі з рамантычнымі традыцыямі, а нейкім чынам і з ідэалістычным уяўленнем пра вядучую ролю ідэй, свядомасці ў грамадскім жыцці, якога прытрымліваліся рэвалюцыйныя дэмакраты, а пазней народнікі. Праўда, калі гаворка ідзе пра мастацкія творы як вобразы рэчаіснасці, дык неабходна ўлічваць яшчэ і эстэтычную прыроду адлюстравання, у эстэтычным кантэксце ідэальнасць з'явы азначае неабавязкова прымат духу над матэрыяй, а проста эмацыянальнае прызнанне, ухваленне, станоўчую ацэнку з'явы. Напэўна, адзін час рамантычная максіма аб перавазе духу над матэрыяй, неба над зямлёй, розуму над сэрцам здавалася Купалу заманлівай, прывабнай як стымулятар творчай, духоўнай працы, аднак, прыняўшы маральна-этычныя прынцыпы рэвалюцыйна-вызваленчага руху, ён павінен быў уносіць папраўкі ў рамантычны канон. Пераасэнсаванне адбывалася на аснове рэвалюцыйнай практыкі, якая падказала паэту прынцып ідэі як сілы: «Павер сіле, толькі сілай // Збудзешся ўсіх мук!» («Не чакай...»; I, 156). Сіла гэта—і арганізаваныя дзеянні народных мас, і тыя ідэі, якія масу гуртуюць, натхняюць, завуць і вядуць. Асновай жа сілы ідэі была ў

разуменні паэта іх праўдзівасць, здольнасць пераконваць святлом праўды: «Але ёсць жа вялікая праўда на свеце,— // Праўда, сілаю роўная сонца агням...» («Можна...»; I, 258). Такім чынам антыномія неба і зямлі засталася антыноміяй, вырашыць яе ў карысць неба не дазваляла патрэба дзеяння, прага рэальнай перамогі. І яшчэ: прабыванне мастака ў эмпірэях азначала яго адрыў ад пакрыўджаных братоў, парушэнне дэмакратызму, адчування справядлівасці, роўнасці лёсу.

Сярод пакут, якія выпадаюць па долю творчай асобы, часта называецца ў Купалы пакута адзіноты. У ранніх вершах адзінота мае рамантычную афарбоўку і падкрэслівае выключнасць душы паэта, якога не разумеюць нячулыя чытачы: «Трудна, крыўдна жыць на свеце // Між нячулымі людзьмі» («З людзьмі»). Адзінокі паэт слухае толькі свае прадчуванні, а яны не абнадзейваюць:

*Ці, ўсеўшыся ціха на прызбе,
Зайграю там песню сваю,—
Дарэмна прывету чакаю,
Дарэмна вітаю, няю.
Душа мне і шэпча, і плача:
Адзін ты, адзін, небарача!*

(«Адзін»; I, 45)

Важна адзначыць, што і тут прычына адзіноты не асабістая, а сацыяльная: мастак хоча і не можа знайсці сувязі з людзьмі, таму пакутуе. Гэта быў пачатковы стан душы паэта, якому суджана было стаць песняром, важаком народных нізоў.

У перыяд творчай сталасці прыходзіць іншая адзінота — творчая, запоўненая цяжарам пакутлівых пошукаў ідэі, слова, вобраза: «Нявольнік дум сваіх і сноў, // Сябе самога раб няшчасны, // Я скрозь жыццё адзін сам шоў, // Пуціны не зазнаўшы яснай» («Сыйду...»; III, 287). І паэт разумее, што такая адзінота — яго прывілея і яго гора, ад яе няма збавення, мастак асуджаны на гэта. У вершы «Таварыш мой» ён называе творчую адзіноту сваім таварышам і сваім трупам: «Цябе, мой труп, я ў сне і ў явы барацьбе // Не кіну, як не кінеш ты мяне ў жальбе... // О, чэсць табе, маё ты Адзіноцтва, чэсць!..» (III, 283). Пазбыцца творчай адзіноты — значыць перастаць быць паэтам, доляй якога з'яўляецца выдзіранне з сэрца і з душы самых дарагіх, патаемных ідэй, г. зн. як бы ўмярцвенне самога сябе. Вось чаму адзінота — гэта паміранне, адыход ад нармальнага паўнакроўнага чалавечага жыцця. Творчая адзінота —

балючая ахвяра, але не бясплодная: яна патрэбна для нараджэння твораў, якія пазбавяць ад самотнасці і адчужанасці іншых людзей, ператвораць урэшце самотнікаў у масу, а масу ў народ. Тут апраўданне паэтавай ахвяры, і апраўданне годнае.

Пазбавіцца творчых пакут мастак не можа, покуль ён мастак. Жыццё пераканала Я. Купалу ў гэтым на апошнім годзе першай сусветнай вайны, якая забрала яго ўсяго дарэшты, пазбавіла права на творчасць і творчасць пазбавіла сэнсу. Паэт зняверыўся ў тым, што святло праўды, пакуты сумлення змогуць спыніць вакханалію крыважэрных інстынктаў. Пасля таго маўчання наступіла як бы другое нараджэнне паэта. Купала зноў адчуў сябе прызваным народам і рэвалюцыяй, ужо другой, сацыялістычнай, якая абвясціла канец вайне і адраджэнне ў міры ўсім народнасцям і нацыям былой царскай імперыі. Спакутаваны вайною, разрухаю народ пачаў ажываць, і разам з ім ажываў паэт, адчуўшы патрэбу ранейшай ахвярнасці і творчых пакут.

У савецкі час Купала стварае новы тып паэта, ён — гаспадар, ахоўнік скарбніцы незгасальнага народнага духу («Спадчына»), ён жа прызваны «беларускае песні ўладар» («Мая навука»). Змяняецца аблічча і традыцыйнага паэта-музыкі: ужо ў пачатку 20-х гадоў Купалаў музыка іграе пераважна вясёлыя бяседныя песні на свяце вызваленай Беларусі:

*Зручна, гучна грай нам, грайка,
Ад усіх рэж струн!
Не свісіць ужо нагайка,
Не гудзіць бізун!*

(«Везназоўнае»; V, 146)

На сутоках вобразаў гаспадара і вясёлага музыкі вырастае ў Купалы ўяўленне пра паэта-работніка на ніве народнай культуры, якое зараджалася ў сацыялістычнай паэзіі яшчэ да Кастрычніка і ўкаранілася як норма ў паэзіі савецкай. Гаспадаром у кантэксце гэтага ўяўлення выступае народ, а паэты — работнікі, інжынеры душ («На тэму крытыкі і самакрытыкі»).

Толькі ў вершах Вялікай Айчыннай вайны паэту зноў давялося адчуць сябе гаспадаром краіны, патрыярхам Беларусі, які прымае ўскладзеную на яго спрацаваных плечы адказнасць за лёс Бацькаўшчыны. Але гэта была сітуацыя экстрэмальная.

Творчы метады Купалы ўяўляе сабой адкрытую дынамічную сістэму прынцыпаў і сродкаў эстэтычнага асваення жыцця ў вобразным

слове. Як гэта звычайна бывае сярод буйных мастакоў-наватараў, якія становяцца песнярамі нацыянальнага адраджэння сваіх прыгнечаных народаў, Купала сінтэзаваў рысы некалькіх метода-стылёвых сістэм, выкарыстоўваючы іх як адпраўны матэрыял пры канструяванні сваёй эстэтыкі і паэтыкі. У змесце і вобразнай тканіне яго твораў праглядаецца тэорыя і практыка рускага крытычнага рэалізму з яго асноватворчымі прынцыпамі — праўдзівасцю, народнасцю, еднасцю прыгожага і маральнага, а таксама польскага прагрэсіўнага рамантызму з яго патрыятычнай ахвярнасцю і культам традыцый, з устаноўкай на дзейнасць мастацкага слова, даведзенага часта да таямнічасці заклінання, і, нарэшце, эстэтыка і вобразная сістэма беларускага фальклору з яго анімістычнымі адносінамі да свету прыроды, культам жывёл і раслін, нябесных свяціл і ідэалізацыяй земляроба і яго працы, з праўдашукальніцкаю тугой па загубленым раі абшчыннай роўнасці, з багаццем гераічных паданняў, легенд, спецыфічна беларускіх сімвалаў, параўнанняў, паралелізмаў, метафар, эпітэтаў — вякамі выпрацаванай вобразнай паэтычнаю мовай, адметнай эстэтычнаю канвенцыяй.

У Купалавай паэтыцы прысутнічаюць пераасэнсаваныя прыёмы і вобразныя сродкі неарамантычных школ польскай і рускай літаратур пачатку XX стагоддзя.

З эстэтыкі рускіх рэвалюцыйных дэмакратаў паходзіць прызнанне жыцця адзінай крыніцай мастацтва, прынцповым прадметам адлюстравання, мэтай якога з'яўляецца пазнанне праўды і выхаванне чытача праўдай, паколькі адна праўда можа абудзіць народ, узняць яго на барацьбу за лепшае жыццё, справядлівае, вартае чалавека.

Ідэя сацыяльнай абумоўленасці рэальных уяўленняў людзей пра характаво і брыдоту, узнёскасць і нікчэмнасць, трагізм і камізм жыццёвых праў, а таксама крытэрыі аб'ектыўнасці іх вобразнага асэнсавання і эстэтычнай ацэнкі выпрацоўваліся Купалам таксама пераважна на аснове творчай практыкі рускай рэалістычнай літаратуры (творчасць А. Кальцова, М. Някрасава, М. Горкага) і эстэтычных ідэй рэвалюцыйных дэмакратаў (В. Бялінскі, М. Чарнышэўскі, М. Дабралюбаў). Аднак жа і праблема праўдзівасці адлюстравання і якасці эстэтычнай ацэнкі рэчаіснасці, градацыі ў сістэме каштоўнасцей і выхаваўчай функцыі мастацтва вырашаюцца ў Купалы з характэрнымі для яго карэктывамі, зробленымі пад уплывам польскага рамантызму і патрыятычнай плыні неарамантызму (С. Выспянскі, М. Канапніцкая). Сам Купала, адказваючы на анкету літаратуразнаўца Л. М. Клейнбарта ад 21.09.1928 г., піша, што польская літаратура была яму бліжэй па душы: «У польскай літаратуры

пасля ўпадку Польшчы больш выражалася імкненне да палітычнага, а часам і да сацыяльнага вызвалення, чым, як мне здавалася, у рускай». Як бачым, Купала вылучаў па ўзору польскай літаратуры праблему нацыянальна-вызваленчую, якая па гістарычных прычынах у рускай літаратуры была на прээднім плане ў часы Дзмітрыя Данскога ці Івана Грознага, а ўжо ў часы рамантыкаў саступіла месца праблеме сацыяльна-вызваленчай, гуманістычнай і выклікала, папрыклад, у Лермантава, тэму «странной» любові да радзімы. Праўда, у свядомасці рускіх рэвалюцыйных дэмакратаў жыло перакананне, што народ, які ўціскае іншыя народы, не можа адчуваць сябе вольным, але вызваленне нацыянальных меншасцей разумелася як натуральны працэс, які адбудзецца па ходу ўстанаўлення сацыяльнай справядлівасці. Агульнапрызнана, што развіццю рамантызму ў літаратуры і мастацтве спрыяюць нацыянальна-вызваленчыя рухі. Польская літаратура абавязана сваім рамантычным профілем пакутліваму паўтарастагадоваму змаганню за свабоду і незалежнасць, якое прыняло форму адчайных паўстанскіх выбухаў, паражэнняў і новых узрываў. Прыняўшы патрыятычны дэвіз польскіх рамантыкаў, што мужык — роўны пану па ўроджанай чуласці сэрца, Купала дапоўніў яго прынцыпам рускай і беларускай рэвалюцыйнай дэмакратыі — мужык вышэй за пана ў маральных і гуманістычных адносінах.

Гаворачы пра водгалас рамантызму ў беларускай літаратуры канца XIX — пачатку XX стагоддзяў, трэба не выпускаць з увагі, што гаворка ідзе пераважна пра польскі прагрэсіўны рамантызм, стрыжань якога складала ідэя нацыянальнай самасвядомасці, канкрэтней гаворка можа ісці пра Адама Міцкевіча, якога польскія даследчыкі, пачынаючы ад выдатнага літаратуразнаўца-пазітывіста Пятра Хмялёўскага, лічаць памяркоўным і нетыповым рамантыкам. Міцкевіч настойваў на тым, што прыгожай у творы можа быць праўда і толькі яна, а пазнаваць праўду жыцця імкнуўся не толькі фантазіяй і пачуццямі, як гэта звычайна рабілі рамантыкі, а і розумам. Па словах П. Хмялёўскага, А. Міцкевіч «шчасліва ўнікнуў усялякіх рамантычных крайнасцей, бо шырокі розум яго не дапусціў гоісання раскіланай фантазіі і пушчаных самапасам пачуццяў»¹. У нядаўна выдадзенай кнізе Тамаша Вайса «Рамантычная генеалогія польскага мадэрнізму» сцвярджаецца, што Міцкевіч, «мажліва, не меў поўнага тэарэтычнага ўсведамлення сутнасці рэалізму — і нават

¹ Chmielowski P. Estetyka Mickiewicza. Lwów. 1918. s. 117.

рэлігійна-містычная настроенасць, напэўна, адводзіла яго ад рэалізму,— але здаровы паэтычны і светапоглядны інстынкт браў у яго верх»¹.

Ва ўсякім разе, Купала не супрацьпастаўляў думкі і мары, мары і песні, а трактаваў іх як роднасныя формы паэтычнага пазнання свету. І яго фантазія не гойсала раскілзана, бо розум і сумленне наказвалі яму трымацца народа, вызваленчага руху, а там бунтарны парыў і сціплая асветніцкая дзейнасць ураўноўваліся ў правах. Тут мне бачацца асноўныя фактары, якія дапамагалі Купалу-рамантыку стрымлівацца і рабілі яго нетыповым, затое блізкім літаратурнай традыцыі свайго краю, тыпова беларускім паэтам.

Ад польскага рамантызму дайшла да Купалы і драма абуджанай фантазіі мастака, скіраванай у свет ідэалаў свабоды, прачытаных у кнігі стварылі «сталую калізію паміж гэтай фантазіяй і рэальнасцю». Праўда, разрыў паміж ідэалам і рэальным жыццём, які рамантыкі часта даводзілі да фатальнай неадольнасці ды шукалі цудадзейных сродкаў яднання, Купала браўся адольваць, абапіраючыся на народ, яго аптымістычную філасофію жыцця, прасякнутую верай у лепшыя дні, і на практыку вызваленчага руху. Пра гэта сведчаць разгледжаныя вышэй развязкі трагедыяных калізій Купалавых твораў, матывіроўкі катарсіса без удзелу хрысціянска-рэлігійнага дэтэрмінізму, дараванай богам несмяротнасці, якую замяніла ў Купалы вера ў неўміручасць народа. Зыходзячы з устаноўкі на жыццёвае адольванне разрыву паміж рэальнасцю і ідэалам, Купала зрабіў прынцыповы папрок у адрас Ясеніна: «...яго нейкая безнадзейнасць і, калі можна так сказаць, паўнейшы разлад паміж сапраўднасцю і марай — такая паэзія яго хоць і вабіць да сябе, але й палохае». Прымат жыцця над мастацтвам, устаноўка на праўдзівасць — якое жыццё, такія песні,— адкрыта пастаўленыя народна-асветніцкія і маральна-выхаваўчыя задачы, падпарадкаванне асабістых інтарэсаў інтарэсам народа, агульналюдскаму дабру, адкрытая народна-дэмакратычная тэндэнцыйнасць, гуманістычная накіраванасць — усё гэта творча ўспрынялася Купалам і засявалася на беларускую глебу.

Часта, як мы ўжо бачылі, думка Купалы абапіраецца на спадчыну прагрэсіўных польскіх рамантыкаў, славутага ўкраінскага кабзара Т. Шаўчэпкі, на творчы вопыт неарамантыкаў, перад усім С. Выспянскага і А. Блока, і асабліва на вопыт пралетарскага пісьменніка М. Горкага.

¹ Weiss T. Romantyczna genealogia polskiego modernizmu. Rekonesans. W-wa. 1974. s. 17.

Беларуская літаратура пачатку XX стагоддзя, звязаная з нацыянальна-вызваленчым і рэвалюцыйным рухам, актыўна сінтэзавала рэалістычныя і рамантычныя тэндэнцыі. З двух выдатнейшых беларускіх мастакоў слова Я. Купала па складу таленту быў рамантыкам, а Я. Колас рэалістам, але ў першага моцна выступаюць рэалістычныя рысы ў малюнках народнага побыту і сацыяльнай псіхалогіі беларусаў — раннія паэмы, п'есы «Прымакі», «Паўлінка», «Гутэйшыя», а ў другога — рамантычныя прыёмы ў абмалёўцы вобраза паэта — «Сымон-музыка», духоўнага жыцця інтэлігентаў — «Казкі жыцця», экзатыкі глухамані — «У палескай глушы», «У глыбі Палесся». Рамантычная ідэалізацыя вясковага жыцця і духоўнага свету інтэлігентаў адчуваецца ў паэзіі і прозе Цёткі, З. Бядулі, К. Каганца, нават у асобных творах М. Багдановіча, М. Гарэцкага, хоць рэалізм у іх манеры пераважае. На пачатку XX стагоддзя вырысоўваецца размежаванне паміж прагрэсіўным і кансерватыўна-клерыкальным рамантызмам у беларускай літаратуры: першы прызнае народ адзіным творцам гісторыі, а рухавіком грамадскага працэсу — паўстанне, рэвалюцыю, усведамленне мас, асвету — «Раскіданае гняздо» Купалы, «Прысяга над крывавамі разорамі» Цёткі, «Кніга» Багдановіча; Другі — лічыць грамадскае жыццё сферай праяўлення божай наканаванасці, прымае асветніцкае месіянства, але асуджае бунтарства як д'ябальскую спакусу. Праўда, відовішча бязвінных ахвяр, пакут і крыўд народных ставіць найбольш таленавітых мастакоў гэтай плыні ў стан раздвоенасці (К. Сваяк, А. Зяблю).

Для Купалы блізкай была ўстаноўка на дзейнасць мастацкага творца і абвяшчэнне патрыятычна-вызваленчай дзейнасці грамадскім прызначэннем мастака, яго місіі. Гімнам дзейнасці паэтычнага слова можна лічыць верш 1911 года «Песня і сіла», у якім Купала заяўляе:

*Моц сваю свету накажам...
Здзіўляюца старцы і дзеці:
Што знача песня і сіла!
Што знача вельмі хацеці!*

Дзейнасць мастацкага выказвання забяспечваецца ў Купалы адначасова бескампраміснай праўдзівасцю і экспрэсіўнасцю вобразнага выяўлення ідэі. Дзеля павышэння сілы ўздзеяння вобраза на чытача паэт свядома ідзе на смелае творчае пераўтварэнне прадмета адлюстравання, патэнцыруе выяву, дэфармуе прадмет, выціскаючы з яго ўсё інертнае, але імкнецца пры гэтым захаваць, нават узмацніць сутнасную аснову

прадмета. Широкае выкарыстанне ідэалізуючага і дэфармуючага абагульнення, увядзенне сімволікі, умоўнасці, фальклорнай казачнасці і прыёмаў найўнага рэалізму фальклорнага тыпу для выяўлення сацыяльна-дэмакратычных ідэй вызваленчага руху асабліва характэрна для творчай сталасці Купалы — паэмы «Адвечная песня», «Сон на кургане», «На папасе», «На куццю», «Япа і я», «Безназоўнае», п'есы «Раскіданае гняздо», многія вершы са зборнікаў «Гусляр», «Шляхам жыцця» і «Спадчына».

Рамантычная эстэтыка ў тую пару трансфарміруецца практыкай неарамантычных школ — імпрэсіянізму, сімвалізму. Недастатковая канкрэтнасць паняццяў рамантызм і неарамантызм перашкаджае дакладна іх сфармуляваць. Неарамантыкі, у параўнанні з рамантыкамі, прыходзілі да яднання з народам, слугавання яго вызваленчай барацьбе больш складаным шляхам. На іх шляху ляжалі завалы суб'ектывісцкай філасофіі, містыкі, сімволікі. Напрыклад, старыя польскія рамантыкі адчувалі сваю лучнасць з міфічным Хрыстом і народам як тоеснымі пакутуючымі і ўваскрасаючымі сутнасцямі, а свядомасць неарамантыкаў блукала паміж Хрыстом і Люцыферам, яны схільны бачыць у апошнім трагічна ўблытаную ў працэсы абнаўлення свету тую ж самую, што і ў Хрыста, волю светабудавання. Хрыстос-творца быў адначасна антыподам і еднасцю Люцыфера, як святло і цемра, як дабро і зло. Акрамя двух сімвалічных крыжоў, якія ведалі рамантыкі — чорнага крыжа пакуты і белага — уваскрашэння, неарамантыкі ўвялі яшчэ крыж блакітны, сімвал сувязі неба з зямлёй, касмічнай бязмежнасці і абнаўлення сусвету. Толькі найбольш таленавітым мастакам удалося стаць уладальнікамі душ сучаснікаў — Чэхаў, Горкі, Блок — у Расіі, Выспанскі, Жаромскі, Стаф — у Польшчы; сувязь з іх творчасцю дапамагала беларускім пісьменнікам пачатку ХХ стагоддзя распрацоўваць нацыянальна-вызваленчую і рэвалюцыйную міфалогію і сімваліку, дабіваючыся большай змястоўнасці і вобразнай сілы. Ім удалося паглыбіць еднасць сацыяльнага і нацыянальнага ў праграме вызваленчага руху, што адлюстроўвае Купалаў покліч «людзьмі звацца». Падобныя працэсы адбываліся і ў польскім неарамантызме, які пад націскам грамадскай думкі, абуджанай рэвалюцыяй 1905 года, вызваляўся ад эстэцкай апалітычнасці і выпрацоўваў унутры сябе дзве грамадскія арыентацыі — нацыянальна-вызваленчую і інтэрнацыянальна-сацыялістычную¹. Заглыбленне польскіх неарамантыкаў у праблемы грамадска-палітычнага жыцця

¹ Krzyżanowski J. Neoromantyzm polski. Wrocław. 1963. s. 17.

знайшло адбітак у назве «Маладая Польшча», што ўвасабляла сувязь новага пакалення мастакоў з радыкальнымі кірункамі грамадскай думкі. Блізкім па зместу з'яўляецца Купалаў вобраз Маладой Беларусі, ён увасабляе прыліў моладзі ў рэчышча вызваленчага руху і хараство ідэалу свабоднай радзімы.

Ідэйна-вобразнае ядро беларускай рамантычнай літаратуры гэтай пары складае вызваленчая легенда, матывы і вобразы якой увасабляюць праграмную ідэю нацыянальнага і сацыяльнага вызвалення Беларусі на шляхах рэвалюцыйнага руху ў Расіі і Еўропе. У склад вызваленчай легенды ўвайшлі фальклорна-рамантычныя паэмы, драмы і праграмныя творы Я. Купалы: «На куццю», «Курган», «Раскідапае гняздо», «Сон на кургане», «Яна і я», «Безназоўнае» і многія вершы, а таксама творы Я. Коласа, М. Гарэцкага і Ц. Гартнага пра лёс талентаў народных і прызванне нацыянальнай інтэлігенцыі, творы М. Багдановіча, З. Бядулі, К. Каганца пра духоўныя агульначалавечыя каштоўнасці культуры старой Беларусі. У адпаведнасці з рамантычнымі і неарамантычнымі нормаў вобразнасць беларускай вызваленчай легенды ўбірае ў сябе пераасэнсаваную народнымі абрадамі, апокрыфамі і песнямі біблейска-евангельскую сімволіку — смерць і ўваскрэшэнне, крыж, цярновы вянок, німб, груган і голуб, сонца і месяц, пекла і рай, але побач з імі паўстаюць і дзейнічаюць сімвалы свецкія, нацыянальныя: стары курган і безыменная магіла, сон і абуджэнне, кайданы і слупкі пояса, дзірван і ніва, колас і васілёк, прастор і мяжа, вясна і зіма, святло і цемра, мароз і сонца, сцюжа і спёка, вецер і ціша, родны дом і чужая хата...

Свядомая ідэйна-эстэтычная падтрымка сялянска-дэмакратычнай рэвалюцыі, нацыянальнага адраджэння рабіла Купалу чулым на ідэйныя пастулаты новага творчага метаду сацыялістычнага рэалізму, які выпяваў у творчасці пралетарскіх пісьменнікаў. Купала імкнуўся да адлюстравання грамадскага жыцця ў яго рэвалюцыйным руху, прызнаваў працоўную народную масу галоўнай рухаючай сілай гістарычнага працэсу, а рэвалюцыю — адзіным дзейным сродкам гуманістычнага абнаўлення грамадства, стаяў на пазіцыі дэтэрмінаванасці асобы, у тым ліку мастака, сацыяльнымі, грамадскімі ўмовамі і абставінамі жыцця, шукаў суадносін паміж жыццёвымі мэтамі асобы і інтарэсамі класа, народа, сацыяльнаю псіхалогіяй тлумачыў праявы псіхалогіі індывідуальнай. Дзякуючы духоўнай сувязі з вясковым пралетарыятам, востра акрэслілася працоўна-сялянская класавасць і рэвалюцыйна-дэмакратычная настроенасць, арганічная ваяўнічая народнасць, у выніку чаго дарэвалюцыйная творчасць Купалы наблізілася некаторымі

пазнавальна-эстэтычнымі і выхаваўчымі аспектамі да маладой літаратуры сацыялістычнага рэалізму і была станоўча ацэнена М. Горкім.

Грамадзянская смеласць, праўдзівасць, выкрывальны гуманістычны пафас дарэвалюцыйнага Купалы, арганічная сувязь паэта з рэвалюцыйным і нацыянальна-вызваленчым рухам беларусаў — усё гэта дазволіла яму натуральна, арганічна ўключыцца ў «будаўніцтва новай сацыялістычнай грамады» («Пісьменнікам Заходняй Беларусі») у БССР і ўжо з сярэдзіны 20-х гадоў свядома і паслядоўна стаць на пазіцыях гістарычнага матэрыялізму, камуністычнай партыйнасці і развіваць метады сацыялістычнага рэалізму ў спецыфічных умовах Беларусі, краіны, усходняя частка якой адрадзілася ў агні Кастрычніцкай рэвалюцыі, стала сацыялістычнай рэспублікай і паспяхова вяла будаўніцтва рэальнага сацыялізма, а заходняя — апынулася ў складзе буржуазнай Польшчы і прадаўжала весці барацьбу за сацыяльнае і нацыянальнае вызваленне, пакутавала ад крызісаў, якія ахоплівалі буржуазны свет. Хоць арганізацыйна Купала не належаў да КПСС, але падкрэсліваў: «Так, я сам лічу сябе беспартыйным бальшавіком і гэтым ганаруся» («Успаміны»). У звароце да савецкіх пісьменнікаў, апублікаваным у газеце «Известия» 11 лютага 1938 г. пад загалоўкам «Наш доўг», Купала заяўляе: «Савецкі пісьменнік павінен усімі сродкамі мастацкага ўздзеяння, якія ёсць у яго распараджэнні, усімі жанрамі, ці гэта паэма, п'еса, лірычны верш, ці публіцыстычны артыкул, распаўсюджваць і ўмацоўваць у шырокіх масах вялікія ідэі камунізма».

Купала паслядоўна ішоў да ўсведамлення сябе паэтам нацыянальным, народным, беларускім і савецкім. Яго гістарычнае мысленне нязменна было напоўнена гуманістычнай марай пра дасягненне сапраўднага братэрства людзей і народаў. Змяняліся, эвалюцыяніравалі пад уплывам марксісцкай тэорыі і практыкі будаўніцтва сацыялізма погляды на канкрэтныя сродкі абнаўлення жыцця, але сам ідэал мысліўся глабальна як гармонія чалавека з грамадствам, як гуманізацыя міжчалавечых сувязей і зносін, развіццё асобы ў свабодным ад уласніцтва грамадстве.

Паколькі Купала быў самабытным народным мастаком-рамантыкам, які тварыў у часе рашучага абнаўлення рускага крытычнага рэалізму, пераростання яго ў сацыялістычны рэалізм, дык, відавочна, эвалюцыя эстэтычнай свядомасці аблягчала яму задачу арыгінальна сінтэзаваць рэалістычны і рамантычны пачаткі, не дапускаючы павярхоўнасці, эклектыкі і схематызму. Захаванне адзнак рамантычнага метаду ў спалучэнні са стылёвымі рысамі неарамантычных плыняў

(сімвалізм, імпрэсіянізм) надало яго творах своеасаблівы духоўна напружаны каларыт і свежасць — вобразам.

Эстэтычнаму мысленню Купалы ўласцівы шырыня і ўражлівасць на ўсё сапраўды таленавітае, ідэйна важнае і эстэтычна свежае. У савецкі час ён стаў любімым настаўнікам творчай моладзі, умеў аддаваць належнае арыгінальнасці маладых паэтаў, нават калі яны прыкметна адрозніваліся ад яго творчай манерай (М. Чарот, У. Дубоўка). Асноўны тып паэта, якому Купала застаўся верны, быў народны бард, кабзар, акын, ашуг, які не проста піша пра жыццё сучаснікаў, а сам належыць народу, жыве яго жыццём, звычаямі, традыцыямі і энергічна памнажае народную культуру. Купала быў праціўнікам сацыялагітарскай спрошчанасці ў падыходзе да мастацкай творчасці і асобы мастака, якая асабліва зацята насаджалася ў Беларусі пачатку 30-х гадоў артадаксальнымі «тэарэтыкамі» левых групавак.

Ён з палёгкай прыняў і актыўна падтрымаў ідэю ўтварэння адзінай пісьменніцкай арганізацыі — Саюза савецкіх пісьменнікаў, што клала мяжу пустому саперніцтву, групаўшчыне, канкурэнцыйнай барацьбе за лідэрства розных літаратурных груп. Купала асабіста аддаў шмат сіл стварэнню новай арганізацыі і ўстанаўленню здоровага творчага клімату ў пісьменніцкім асяроддзі. Паэт лічыў першаступенную справай светаўспрыманне аўтара, агульную ідэйна-эстэтычную накіраванасць твора, а стыль, маперу, форму выяўлення пакідаў аўтару, яго тэмпераменту і асабістаму густу.

Толькі ў некаторых палітычных вершах Купалы 30-х гадоў адчуваюцца трафарэты спрошчавых ацэнак грамадскіх праблем, але гэтыя выдаткі ў значнай меры абумоўліваюцца хібама тагачаснай грамадскай думкі ў краіне.

Сучаснае літаратуразнаўства, імкнучыся глыбей акрэсліць творчы метады Купалы, пераадоўвае вузкасць дэфініцыі, якая склалася пад уплывам тэндэнцыі дагматызаваць метадалагічныя прынцыпы. Творчы метады Купалы быў аб'яўлены адназначна рэалістычным, а яго развіццё — рухам унутры рэалізму ад крытычнага да сацыялістычнага варыянтаў гэтага метаду. Знешняя лагічнасць такіх сцверджанняў, аднак, разыходзілася з тыпам творчасці Купалы, дынамікай яго стылю і манеры, з асаблівацю яго вобразнай сістэмы, у аснове сваёй рамантычнай. Сучасныя савецкія літаратуразнаўцы, шукаючы індыўдуальных адрозненняў паміж манерай Купалы і Коласа, аднавілі азначэнні, прапанаваныя літаратуразнаўствам 20-х гадоў. Купала залічваецца да мастакоў рамантычнага, а Колас — рэалістычнага складу (І. Навуменка,

М. Ярош), выказваюцца нават крайнія погляды, што ў паэзіі Купалы адбылася метода-стылёвая эвалюцыя ад рэалізму «Жалейкі» да рамантызму «Гусяра» і «Шляхам жыцця» (Р. Бярозкін). У цэлым даследчыкі згодна прызнаюць Купалу паэтам рамантычнага тыпу, у творах якога, аднак, выступае рэалістычны пачатак, скразны пафас праўдзівасці і народнасці. Дасюль, аднак, недастаткова высветлены сам тып рамантызму Купалы, яго суадносіны з неарамантызмам у еўрапейскай паэзіі пачатку XX стагоддзя і пыганне аб характары ўзаемадзеяння рамантычнага і рэалістычнага пачаткаў унутры метода-стылёвай сістэмы самога Купалы.

Напэўна, у рамантызме Купалы мацней, чым у сучасных яму еўрапейскіх неарамантыкаў, выступалі вядучыя рысы класічнага рамантызму, яго прагрэсіўнага крыла: прынцыпы праўды сэрца, шчырасці, свабодалюбства і дзейнасці слова, народнасці ў яе спецыфічным праяўленні як дзіўнай любові да мужыка, прасталюдзіна і паняволенай краіны. Ад неарамантыкаў XX стагоддзя Выспянскага, Блока прыходзіла імкненне павысіць пазнавальную вартасць вобраза цераз выкарыстанне ў творчым акце пачуццёва-эмацыянальных сіл духоўнасці: уяўлення, інтуіцыі і натхнёнасці, прадчування лёсу, а таксама спантаннай фантастыкі, уласцівай народнай фальклорнай паэзіі. Ад польскага неарамантызму перадалося Купалу творчае выкарыстанне экспрэсіі, якая заключалася ў наіўнасці фальклорна-вобразнага прымітыву. Гаворачы сумарна, творчы метады Купалы характарызуецца рэдкай сінтэтычнасцю, здольнасцю спалучаць у тканіне твора элементы рамантычнай, рэалістычнай і фальклорнай вобразнасці і стылістыкі. Развіваўся гэты метады кірунку паглыблення сіптэзу названых элементаў. Калі ў ранніх творах панавала часта незгарманізаванае чаргаванне, то пазней усе элементы мэтанакіравана ўзаемадзейнічалі, ядналіся ў сістэму па кантрастах і сугучнасцях, стваралі стыль, насычаны сімволікай і асацыятыўнаю вобразнасцю структуры.

Платформай паяднання рамантычных і рэалістычных элементаў з'яўляецца для Купалы фальклор і выпрацаваная ў фальклоры ўстаноўка на фантастычную ўмоўнасць і да наіўнасці шчырую праўдзівасць адлюстравання, а таксама запраграмаваная даходлівасць, даступнасць, зразумеласць твораў шырокай сялянскай масе, якая ў часы станаўлення Купалы-мастака складала сацыяльны падваліны беларускай нацыі, была хавальніцай нацыянальных традыцый, культуры роднай мовы, гадавальніцай нацыянальнай інтэлігенцыі, а працоўна-пралетарскі пласт

сялянства — ядром арміі вызваленчага руху, пастаўшчыком яго ідэалагічных і арганізацыйных кадраў.

Рамантычны дух Купалавай паэзіі выцякае як з прыроды таленту паэта-лірыка, які ўспрымае рэчаіснасць востра суб'ектыўна, так і з асаблівасці самой жыццёвай явы, якую Купала апяваў і мадэляваў: вызваленчы народны рух — стыхія дужа рамантычная, у ёй вялікую ролю іграюць ідэі і яркія індывідуальнасці, важакі, ідэолагі і арганізатары. Праблемай жыцця і смерці для гэтага руху з'яўляецца стварэнне самой сістэмы духоўных каштоўнасцей, рашуча адрознай ад той, што прышчаплялі і пашыралі прыгнятальнікі. Усё гэта стварае сітуацыю, у якой, па словах К. Маркса, «ідэі становяцца матэрыяльнай сілай». Шырыцца своеасаблівы культ ідэалу і ідэолага, чалавека, які стварае праграмныя ідэі, прапаведуе іх словам і справай, нясе ў масы, становіцца трыбунам, асветнікам, уладаром душ.

У савецкі перыяд заўважаецца большая ўраўнаважанасць рамантычнага і рэалістычнага тыпу творчасці ў Купалы. Але ў 20-я гады рамантызм яшчэ аставаўся вядучаю метада-стылёваю тэндэнцыяй. Характэрна, што сама дыялектыка гістарычных заканамернасцей і рэальных пераўтварэнняў, якія адбыліся ў лёсе беларускага народа, успрымалася Купалам рамантычна («Час», «Спадчына», «Арлянятам», «Безназоўнае», «Хлопчык і летчык»), а ў 30-я гады наступае, бадай што, раўнавага рамантычнага і рэалістычнага пачаткаў (Ляўкоўскі цыкл вершаў). Эстэтычнае ўзрушэнне выклікаецца там як бы знароковым смелым сутыкненнем рэалістычна-апавядальнай асновы з рамантычна-песенным акампанеентам, закладзеным у стыль успрымання явы і ацэнкі падзей (рэфрэн з верша «Лён» — «Ой, лянок, лянок мой чысты, // Валакністы, залацісты!» і з верша «Як у госці сын прыехаў...» — «Які чысты, які стройны, // Які з твару малажавы!»), лірычныя адступленні ў вершы «Госці» — «Такога гонару не меў ніколі, // Як я на гэтае зямлі жыву, // Каб так віталі мяне хлебам-соляй // І то не ў сне якім, а наяву»).

Вершы «Дарогі», «Сосны» пераводзяць рэалістычна патрактаваны прадмет адлюстравання ў філасофскі план, ператвараючы яго ў сімвал-ідэю ўсёспранікаючых сувязяў сусвету. У шэрагу твораў гэтай пары наогул сустракаецца нават перабор канкрэтыкі, рэпартажнасць. Глыбіня асэнсавання падзей, эстэтычнае іх асваенне паслабляецца ўключэннем у кантэкст сацыялагізуючай рыторыкі — паэмы «Над ракою Арэсай», «Барысаў», вершы з цыкла «На заходнебеларускія матывы». Не варта адназначна лічыць гэтыя змены паказчыкам узыходзячага развіцця творчасці Купалы, бо нярэдка выкарыстанне рэалістычнага тыпу

адлюстравання суправаджалася паслабленнем лірызму і сілы мастацкага ўяўлення.

Напэўна, дрэнна ўплывалі на паэта антырамантычныя догмы «белапаўскіх» крытыкаў, якія выказваліся ў дырэктыўнай форме. Адным словам, змены і зрухі ў методнай і стылёва-вобразнай аснове творчасці Купалы савецкага часу павінны ацэньвацца з улікам як аб'ектыўных, так і суб'ектыўна-асабовых фактараў. Такі падыход дазволіць зразумець і выбух рамантычнай экспрэсіі ў вершах часоў Айчыннай вайны.

Адзнакі рамантычнага тыпу творчасці ў Купалы: разлад з рэчаіснасцю, змаганне за лепшы свет у дарэвалюцыйны перыяд і радасць паяднання з новаю явай, рамантычная ідэалізацыя сацыялістычнага ладу жыцця. Абнаўленне творчага метаду ў Купалы адбывалася пасля завяршэння Кастрычніцкай рэвалюцыі і грамадзянскай вайны ва ўмовах карэннай змены танальнасці сацыяльных эмоцый і гістарычнага самаадчування беларусаў, што нарэшце здабылі ўласную сацыялістычную дзяржаву, вызвалілі чалавека працы ад сацыяльнага ўціску і прыніжэння, ажыццявілі ў асноўных сферах грамадска-эканамічнага жыцця ідэал сацыялістычнай роўнасці і справядлівасці.

Стан здзейсненай казкі пачаў пашырацца ў народным светаадчуванні, нягледзячы на сляды разрухі, галечы, пакінутай імперыялістычнай вайной, нямецкай акупацыяй і белапольскай інтэрвенцыяй і шкодніцтвам класавых ворагаў. Купала адчуваў сябе чалавекам пакалення, якое выканала вялікую гістарычную місію і перадае нашчадкам у спадчыну «здабытую свабоду», стварае новыя каштоўнасці. Змена гістарычнай сітуацыі — змена пакаленняў, так усведамляў Купала ход грамадскай явы: «І прыйдзе новых пакаленняў // На наша месца грамада // Судзіці суд, ці мы сумленна // Жыццё прайшлі, ці чарада // Зняваг мінулых нас не з'ела...» («І прыйдзе»; IV, 136). Ставіцца пытанне аб прыдатнасці старога пакалення для новай справы. Мерай прыдатнасці Купала лічыў маральныя якасці: «Ці аб свой гонар дбайна дбалі // І дабравольна, без прынук, // Самі сабой не гандлявалі, // Не неслі ў петлі дум і рук» (IV, 136). Паэт як прадстаўнік старога пакалення перад судом гісторыі — гэта адчуванне ўзмацнілася ў Купалы ў савецкі час. Пясняр не баіцца прысуду, хоць ведае, што «суд гісторыі цяжкі».

Калі дарэвалюцыйная паэзія вырашала праблему народа і песняра драматычна, а часам і трагедыяна, дык у савецкі час устанаўліваюцца адносіны пэртнёрства, братэрства, узаемнай пашаны, якія ўзнікалі на шляху паэта, калі той змагаўся з перажыткамі мінулага і крытыкаваў недахопы сучаснага жыцця, праўда, гэтыя супярэчлівасці недаацэньваліся

Купалам, ён быў схільны прызнаць ледзь не ўсё існуючае прыгожым. У вершы «На тэму крытыкі і самакрытыкі» Купала сцвярджае, што народ і Савецкая ўлада стварылі паэтам ідэальныя ўмовы для творчасці, цяпер чарга за імі, за іх талентам і майстэрствам, за іх прафесійнай годнасцю, сумленнай самаацэнкай і барацьбой за якасць мастацкіх твораў. Жыццё паказала, што ў тых гады былі, на жаль, дапушчаны цяжкія памылкі, парушэнні ленінскіх норм жыцця, якія закранулі як партыйных і дзяржаўных дзеячаў, так і творчую інтэлігенцыю.

Праўда, здаровая аснова сацыялістычнага ладу брала сваё: краіна памнажала матэрыяльныя і духоўныя даброты, паспяхова развівалася ў цесных зносінах з братнімі народамі беларуская культура, адольваліся некаторыя памылкі і перагібы ў сацыялістычным будаўніцтве на вёсцы, таму сцвярджалны пафас Купалавай паэзіі не пярэчыў прынцыпу праўдзівасці адлюстравання, толькі больш глыбокае ажыццяўленне гэтага прынцыпу памагала ўзмацніць крытычны дух як дыялектычную процівагу пазнання і ацэнкі. Паслабленне крытычнай праніклінасці, славутай Купалавай іроніі знізіла пазнавальную і эстэтычна-выхаваўчую вартасць шэрагу твораў, якія сталі сёння толькі з'явамі гісторыі літаратуры.

Захоўваючы вернасць прынцыпам праўдзівасці, народнасці і чалавечнасці, Купала дабіўся змястоўнасці і цэльнасці свайго творчага набытку, яго спадчына стала скарбам першай велічыні ў пантэоне нацыянальнай культуры, а сам Купала — сапраўды народным паэтам.

Змест

ПОСТАЦЬ СКАРЫНЫ	
3	
АЛЕГОРЫЯ ЗУБРА МІКАЛАЯ ГУСАВЯНІНА	
123	
ЖЫУ-БЫУ КАЗАЧНІК РЭДКІ	
198	
ТВАРЭННЕ ЛЕГЕНДЫ	
253	
КУПАЛЫ СНЫ НЯЗВОДНЫЯ	
294	