

## Ірына Шаўлякова



...што можа быць больш складаным,  
чым простыя рэчы? Толькі простыя  
ісьціны...

## Pro Patria

*Апантанасьць айчынных літаратараў Беларуссю цягам апошніх гадоў набыла характар утрапёнасьці, пачала ўсьведамляцца – найперш імі ж самімі – ледзьве не клінічным дыягназам. Усе разумеюць (і амаль усе пагаджаюцца), што вобраз Беларусі, “субстанцыі” і без таго прывідна-міфічнай, віртуалізуецца ня проста хутка, але надзвычай імкліва. Аднак ці заклапочаны ўсур’ёз хто-небудзь з пісьменьнікаў тым, што найноўшая мастацкая літаратура, якая ратуецца ад абсурду “эрбэзнага” жыцьця элігантна-інтэлектуальнымі ўцёкамі (у Крывію, у перманентнае адраджэньства, у арфічнасьць, тутэйшасць і г.д.), спрыяе неабарачальнасьці ператварэньня Беларусі ў артэфакт? Не адзін суайчыннік міжвольна жэгнаецца, пачуўшы ці ўгледзеўшы “Жыве Беларусь!” – прычым сёньня “штатныя патрыёты” могуць ужо і не турбавацца пра стварэньне адпаведнага – адвёзнага – кантэксту: “нашыя людзі” ўсё зразумеюць правільна, бо меланхалічная рахманасьць надзейна муруецца найсучаснейшымі дзяржаўнымі дасягненьнямі ў тэорыі і практыцы боязі ды страху.*

*Форма паратунку ад легітымизаванага рэчаіснага ідыя-*

*тызму, абраная беларускімі пісьменьнікамі, – уцёкі з Беларусі ў... Беларусь, сам факт існавання якой яны могуць засведчыць, бадай, толькі сваім СЛОВАМ.*

Алесь БАДАК.

Маланкавы посах. Кніга лірыкі.

Мн., “Мастацкая літаратура”, 2004.

На тэрыторыі найноўшага прыгожага пісьменства амаль ніхто (ні аўтар, ні ягоны герой) і нішто ня могуць быць пэўнымі наконт уласнае унікальнасці ці хаця б адзінкавасці, бо ўсё, што колісь нараджалася ў дэміургічных пакутах, сёння здольнае самаадвольна памнажацца.

Аўтар “Маланкавага посаху” ўзвышаецца над створанай ім жа мастацка-эстэтычнай прасторай манументам “Януса двухаблічнага”.

**Вершы** ў зборніку відавочна ўзрошчаныя Бадаком-рэлістам: дакладнасьць паэтычнага малюнку (гл., напрыклад, верш “\*\*\*Ідуць халодныя дажджы...”), аскетычная “безуважнасьць” да тропаванага аздабленьня страфы (“Восеньскі эцюд”), “сангвіністычны” (з выхадамі ва ўмеркаваную “меланхолію”) рытміка-інтанацыйны фон – (“\*\*\*Прамовіць “падабаешся” лягчэй...” – і лагічнае, здавалася б, уражаньне манатоннасьці, нават аскамітасці аўтаравай манеры вершаваньня вас... так і не наведвае. Бо ў дадзеным выпадку *паэзія* не закратоўваецца ў словах, яна існуе як бы наўзбоч іх, а сэнсы зручна і *нібыта* выпадкова (прынамсі, без відавочнае натугі) укладваюцца ў *натуральныя* для іх формы: “Вогнішча вецер раздзьмуць паспрабуе – // Дым страпянецца і шлях загародзіць. // Ціха ў яго я ўвайду і адчую: // Лісьця душа // У мяне // Уваходзіць” (“Смутак апалага лісьця”).

У некаторых тэкстах зборніку назапашваецца “крытычная маса” рэчыўнасьці – і *рэалістычная* паэтыка выраджаецца ў прагматызм *reality show*, дзе сакральнасьць быццёвых праяў па законах жанру замяняецца відовішчнасьцю (“Мы з табой – нібыта дзьве дзяржавы, / / Што стаяць на востраве адным...” (“Дзьве дзяржавы”) альбо меладраматычнасьцю побытавых замалёвак (“Як на шляху машына // Сігналіць за сьпіной – /

/ Штодня крычыць жанчына // Ў кватэры мне чужой. // Муж не дае зарплату // І моцна г’е ўвесь час. // Увогуле, багата / / Ў яе прычын крычаць” (“Суседка”). У вершах “Маланкавага посаху” няма збыткоўнасьці рэчаў альбо эмоцыяў – затое зрэдчас не хапае *звычайнай* разнастайнасьці ў іх выражэньні: “Тут даўно ўжо ня тья парогі, // І пасыцелі, і сыцены – даўно” (“Запаветныя словы”); “– Можа, гэта і лепш, – ты адкажаш, – у нас // Ёсьць магчымасьць усё зноў пачаць нам спачатку” (“Калі я паверу...”). Затое кніга гарантаваная ад выкшталцёных недарэчнасьцяў кшталту “пішу пісьмо – рука дрыжыць, гляджу ў вакно – сьвіньня бяжыць”, спароджаных, звычайна, генетычным смуткам *найноўшых* ці тое па барокавай “гармоніі няправільнасьці”, ці тое па “рэвалюцыйнай славе” тых, хто з уласнаю найноўшасцю разьвітаўся гадоў сто таму.

Між тым, ужо сама назва зборніку – “Маланкавы посах” – бачыцца “брамаю” ў “двухсусьветную” мастацкую анталогію, дзе вонкавая рэчаіснасьць ёсьць іншаўказаньнем на сьвет сутнасьцяў. Менавіта *паэмы* ўтвараюць своеасаблівы стрыжань гэтай кнігі, структуруюць *унутраную форму* аўтараванага космасу. Ужо на ўзроўні архітэктонікі (зьнешняй будовы) зборніку выяўляецца “маркіраванасьць” тэрыторыі існаваньня лірычнага героя вобразамі-сімваламі, што яшчэ ў рамантыкаў сталіся лейтматыўнымі (“тонкай рысай далягляд злучае неба край з зямлёю”, “дарожны пыл, мой выпадковы брат” і інш.). Першы разьдзел “Таёмны сад” падсумоўваецца паэмай “Эміграцыя”, якая, аднак, аказваецца уверцюрай да другога разьдзелу “Смутак апалага лісьця”; у сваю чаргу, ягоная агульная настраёвасьць выбухова канцэнтруецца ў паэме “Ра”; пасля “выкідку” лірычнага пачуцьця ўлада захоплівае “Цень” (так называецца трэці разьдзел), прычым якраз у “эпілозе” да аднайменнай паэмы

(тэкст “На палях паэмы “Цень”), бадай, найбольш выразна адчуваецца пульс адмысловага – «аўтэнтычнага» – сімвалізму, што зьяўляецца каранямі і плёнам паэтычнага дойдства, што ўлучае і рамантызацыю сьвету (“Нябесны дух схіляўся нада мной, // Ды заставалася душа пустой...” (“Эміграцыя”), і ўласна сімвалісцкія іншаўказаньні-“адпаведнасьці” (якімі поўняцца ўсе паэмы і вершы з разьдзелаў “Цень” ды “Вяртаньне на Млечны Шлях”), і нават травестацыйны ўварваньні паўсядзённасьці ў існы сьвет (“Таёмны сад”, “Вятры”).

Лірычны герой “Маланкавага посаху” ня можа разлічваць на якую-кольвечы *адзінкавасьць* (лёсу, шляху, радзімы і г.д.). Здаецца, ён асуджаецца на дваістасьць і блуканьні нават не аўтарам, але самою прыродаю, ладам быцьця: “Што бачыў я? // Два вечныя шляхі / / І паміж імі – гулкае бяздоньне. // Нябесным ценом нашае Сягоньня // Над ім рабіла доўгія кругі” (“Ра”). Таму тон развагаў пра духоўную эміграцыю стварае ўражаньне не выключнасьці, але звычайнасьці, звыкласьці гэтага стану, “эмігрант” тут ня тоесны ахвяры абставінаў альбо чужой волі; “душой у эміграцыі” (паводле Алеся Бадака) – гэта **волевыяўленьне** (“Я не хацеў вяртацца больш назад, // Да лёсам неацэненае працы, // Да векам напрыдуманых пасадаў” (“Эміграцыя”), падобнае да выбару паміж *міражамі* (“...а там, у далечыні, // На ўвесь прастор, што вокам не акінеш, // Радзіма паўставала як міраж”) і іх *адсутнасьцю* (“Я позіркам блукаў па далячыні, // А там, дзе бачыў любую Айчыну, // Паўсюль былі пяскі, пяскі, пяскі” (“Ра”).

“Самасьць” апавядача “Маланкавага посаху” нельга аднавіць толькі з “рэалістычных” *вершаў* альбо выключна з “сімвалісцка-рамантычных” *паэмаў*: толькі ў зьліцьці і выбуховай раўнавазе *ratio* і *emotio* нараджаецца асоба, якой лёсіла мець Радзіму – і шукаць шлях да прывіднай Айчыны, асоба, што мусіць адначасна быць часткаю двух сусьветаў – і ўтрымліваць іх у сабе.

А некаму ж і адна Бацькаўшчына – цяжар невыносны...

**Е. А. ЛЯВОНАВА.**

**Агульнае і адметнае: Творы беларускіх пісьменьнікаў XX ст.**

**у кантэксьце сусьветнай літаратуры.**

Мн., “Мастацкая літаратура”, 2003.

Надзіва прыстойны па сёньняшнім часе наклад кнігі Евы Аляксандраўны Лявонавай – больш за чатыры тысячы асобнікаў – абумоўлены, відаць, ня толькі бяспрэчнай аўтарытэтнасьцю гэтага дасьледчыка ў сферы літаратурна-наўчай кампаратывістыкі, але і “жанрам” выданьня: “дапаможнік для настаўнікаў установаў, якія забяспечваюць атрыманьне агульнай сярэдняй адукацыі”. Але ж і зьмястоўнасьць, і пэўныя асаблівасьці кампазіцыйнай структуры “Агульнага і адметнага” надаюць працы сп-ні Лявонавай важкасьць самадастатковага навуковага дасьледаваньня, адаптаванага, зрэшты, для ўласна навучальнага працэсу. Мы маем справу, аднак, не з “квазінавуковай белетрыстыкай”, але з канцэптuallyна-цэласнай рэканструкцыяй дынамічных суадносінаў паміж універсаліямі, агульнымі заканамернасьцямі разьвіцьця сусьветнага літаратурнага працэсу другой паловы XIX – XX стагоддзяў (у “Частцы I” падаюцца характарыстыкі асноўных літаратурных напрамкаў азначанага перыяду, ад рэалізму і неарамантызму да тэатру абсурду і постмадэрнізму) – і арыгінальнымі зьявамі беларускай нацыянальнай літаратуры (“Частка II” складаецца з “кантэкстуальных” вопытаў прачытаньня твораў М. Багдановіча, М. Гарэцкага, У. Жылкі, У. Караткевіча, А. Адамовіча, В. Быкава і А. Разанава); апошняю, трэцюю частку – “Прызнаньня лепшымі” – складаюць зьвесткі пра гісторыю і лаўрэатаў Нобелеўскай прэміі.

Рэпрэзэнтуючы ў цэлым адэкватную панараму “агульнага”, дасьледчык унікае “экзальтаванага патрыятызму”, ахвярай якога стаўся не адзін айчыны літаратурнаўца, апантаны жаданьнем увапх-

нуць у гісторыю роднага пісьменства ўсё, што ні патрапіцца на вочы. “Не віна, а бяда беларускай літаратуры, якая не адно дзесяцігоддзе існавала “з пятлёй на шыі”, што ў ёй было ня так ужо шмат імёнаў, якія б вярталі паняцццо “зьява” яго першасную выразнасць, – значае сп-ня Лявонава ў артыкуле “Палову жыцця падаюся ў сьвет, палову – варочаюся са сьвету... (Алесь Разанаў і філасофска-эстэтычныя пошукі ў еўрапейскай літаратуры)” і канстатуе: – А. Разанаў – сапраўды зьява”. Абыходзіць аўтара “Агульнага і адметнага” і “*жарсьць класіфікатарства*” (якая, на мой погляд, можа ўважацца за *прафесійнае захворваньне* філолагаў, падобна ларынгіту ў выкладчыкаў ці артысту ў гандляроў). Е. А. Лявонава пасьлядоўна сьцьвярджае думку пра немэтагоднасць безапеляцыйных атаэсамленьняў творчасці, напрыклад, М. Багдановіча, У. Караткевіча ці А. Разанава з “пракруставым ложаў” якой-небудзь адной мастацка-эстэтычнай “дактрыны”, нават калі яна дэмакратычна называецца “сістэмаю”; дарэчы, уласна навуковая аргументацыя падмацоўваецца дасьціпнай іроніяй: “Творчасць А. Разанава даволі часта зьвязваюць з постмадэрнізмам. Прычым прыналежнасьць паэта да постмадэрнізму многія лічаць несумненнай. Творчасць Разанава сапраўды мае пункты судакрананьня з постмадэрнізмам (зрэшты, а што з постмадэрнізмам не судакранаецца? І, нарэшце, з чым не судакранаецца Разанаў?)...”. На жаль, некаторыя калегі не абцяжарваюць сябе архаічнымі ўяўленьнямі пра верагоднасць навуковага пошуку. Так, Валянціна Гарністава ў артыкуле “Трансфармацыя фальклорных традыцыяў у кантэксьце постмадэрнісцкай рэальнасьці” (зборнік “Фалькларыстычныя дасьледаваньні: Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі” (Мн., “Беспрынт”, 2004) разглядае раман У. Караткевіча “Хрыстос прыямліўся ў Гародні” як *апрыёрна* постмадэрнісцкі твор аўтара, які хоць “ніколі ня быў семіётыкам або тэарэтыкам постмадэрнізму”, затое “быў проста таленавітым пісьменьнікам і інтуітыўна адчуваў патрабаваньні эпохі”... Відаць, права на са-

моту, памножаную веданьнем, пакідаецца тым, хто, падобна сп-ні Лявонавай, “здагадваецца”, напрыклад, пра “філасофска-эстэтычную прысутнасць Ёгана Вольфганга Гётэ ў творах Уладзіміра Караткевіча” (падзагаловак артыкула “З намі гаворыць вялікі германец...”) ці выбудоўвае шматвектарную, складаналюстраваную інтэрпрэтацыйную парадыгму (гл. артыкул “Уся ісьціна ня варта такой цаны...”: Творчасць Васіля Быкава і Жан-Поля Сартра праз прызму традыцыі Фёдара Дастаеўскага: філасофска-эстэтычныя перасячэньні”). Адзеньваючы літаратурную значнасьць твораў беларускіх пісьменьнікаў, Е.А. Лявонава абыходзіцца без сентэнцыяў ды героіка-сентыментальнай рыторыкі, але падмацоўвае ўласныя высновы грунтоўнай фактаграфіяй, умеркавана і да месца апелюючы да аўтарытэту айчынных і замежных мысьляроў (згадаем, напрыклад, артыкул “І няма нічога вышэйшага...”, дзе творчасць М. Гарэцкага дасьледуецца ў кантэксьце заходнееўрапейскай літаратуры пра Першую сусьветную вайну).

З меркаваньняў усё той жа навуковай датклівасьці мушу зазначыць наяўнасьць у кнізе не падмацаванай аргументамі “антыпатыі” да некаторых літаратурных зьяваў, напрыклад, да дадаізму (“У 1916 г. у Швейцарыі ўзьнік ці не адзін з самых разбуральных у мастацтве напрамкаў – дадаізм”) альбо да постмадэрнізму. Бадай, якраз у кантэксьце размовы пра постмадэрнізм гучаць рэдкія ў гэтым выданьні “выкрывальныя” інтанацыі (канстатацыя постмадэрнісцкай прагматычнасьці, рацыянальнасьці – бяз згадак пра “постмадэрнісцкую чульлівасьць”, што вызначае дух эпохі і насамрэч магла б быць акрэсьленая як *чульлівасьць прагматычная*) і нават здзяйсняецца відавочная (праўда, і адзінкавая) *дасьледчыцкая несправядлівасьць* (калі сьцьвярджаецца “адсутнасць у постмадэрністаў усякіх міфалагемаў”).

У кнізе Е.А. Лявонавай безаблічнае “агульнае” персаніфікуецца ў *жывым* (і жывым!) “адметным”, у выніку чаго *універсальнае* набывае рэчыўнасьць *адзінкавага*, а *адзінкавае* ўзбагачаецца

поліфанічнасьцю, патэнцыяльнай невычарпальнасьцю *універсальнага*. Здавалася б, проста... да непрыстойнасьці. Але ж што можа быць больш складаным, чым простыя рэчы? Толькі простыя ісьціны.

### Віктар Шніпа.

#### Беларускае мора. Вершы.

Мн., “Мастацкая літаратура”, 2004.

Пры рэтрэспектыўным аглядзе паэтычных зборнікі Віктара Шніпа апошняга дзесяцігоддзя (“Шляхам ветру” (1990), “На рэштках Храма” (1994), “Выкраданьне Эўропы” (1996), “Воўчы вецер” (2001) – гэта тое, што патрапілася мне, магчыма, былі і яшчэ) складваюцца ў *кнігу* (ня дужа і тоўстую, што, зрэшты, не вызначае ступені яе важкасьці) *выбранага*. Ды сам факт зьяўленьня *выбранага* ёсьць ня толькі падстава дзеля ўганараваньня сябе, сьціплага, персьпектывамі някідкай геніяльнасьці, але і нагода для трывогі, калі паўсюль мрояцца знакі “пачатку канца”.

У “Беларускім моры” сустракаюцца вершы, якія друкаваліся ў папярэдніх зборніках сп. Шніпа (некаторыя баллады “мігрыравалі” сюды з “Воўчага ветру”, а з паўдзясятка “вершаў-рэчаў” – “Плот”, “Гаршчок”, “Калодзеж”, “Зорка”, “Яблык” – перанесеныя з “Выкраданьня Эўропы”) – заўважым, аднак, што названыя папярэднія зборнікі былі хоць і “самадастатковаю”, але ж *часткаю* сумесных з Людмілай Рублеўскай кнігаў; верагодна, аўтару захацелася “прадубляваць” найбольш вартыя, на яго думку, творы ў *аднаасобным* выданьні.

Эфект *выбранага* ў “Беларускім моры” дасягаецца ўсё ж ня столькі за кошт механічнага паўтору цэлых тэкстаў альбо вобразаў-сімвалаў, што набываюць у паэталогі В. Шніпа функцыянальную ролю топасаў, “агульных месцаў” (Храм, могількі, вецер, віно, шлях і нешматлікае *ініі*. – набор, пры ўсім, абмежаваны), – колькі за кошт максімальнай канцэнтрацыі мастацкай экспрэсіі: нібыта аўтар наважыўся зрабіць агледзіны – але ня з мэтай

пазбавіцца ад чаго-небудзь, а прагнучы ўсьвядоміць уласную “заможнасьць”.

Зборнік падзелены на тры “безыменныя” часткі. Першая ўключае баллады і мусіць дэманстраваць грунтоўнасьць (колькасна-якасную) дасягненьняў сп. Шніпа ў высакароднай справе рэфармаваньня айчыннай баллады, дзеля чаго даводзіцца “бледную ніву” (А. Разанаў) звыкла-сьцёртых тропай апладняць Апа-лінэравай ашаламляльнасьцю: “Сьцішла ўсё наўкол, нібы памёрла, // І сонца, як разрэзанае горла, // Афарбавала чырванню азёры, // Дзе рыба засьвяцілася, як зоры, // Што ноччу падалі, нібыта росы // З высокай беларускае бярозы” (“Балада дваіх”).

Другую – самую вялікую – частку складаюць *проста вершы*, якія пры відавочнай разнастайнасьці мікратэматыкі злучаюцца ў пэўны макратэкт сінтэтычнасьцю паэтычнага чуцьця, што пераплаўляе інтымна-асобнасьць перажываньні ў грамадзянскі пафас, а патрыятычную самоту ператвараюць у каталізатор любоўных перажываньняў:

Даўным-даўно на вуліцах Масквы  
З табой сустрэўся я, як нарадзіўся,  
Як праз асфальт прабіўся шум травы  
І цэлы сьвет травой асьвяціўся.  
<...>  
І пазіраў я ціха на цябе,  
Нібы на сьвечку ў Храме, і ў журбе  
Разгледзеў у табе сваю Айчыну.  
“Гісторыя аднаго каханьня”

Беларусь ня птушка, не шпышына,  
Беларусь – цяжарная жанчына,  
У якой даўно сівья дзедзі  
Параскіданы па белым сьвеце...  
“\*\*\*Беларусь не птушка...”

Нарэшце, трэці разьдзел уключае памянёныя “вершы-рэчы” (жанрава-стыльвая прырода гэтай літаратурнай зьявы выдатна прааналізаваная Е.А. Лявонавай у “Агульным і адметным”, с. 160 – 166). Заўважым, што сучасная беларуская літаратура прапанавала некалькі варыянтаў паэтычнага ўвасабленьня “новай рэчыўнасьці”: калі, напрыклад, у Алеся Разанава другі складнік ланцуга “сузіраньне рэчы – адлюстраваньне рэчы – спасьціжэньне і

перастварэнне рэчы” выдаляецца з поля зроку чыгача і той мусіць задавальняцца роляю агаломшанага сузіральніка (нібыта ён не спадзеючыся быць пасьвечаным у тэхналогію стваральнасці), дык у Віктара Шніпа менавіта *адлюстраваньне* рэчы паўстае зместам верша, рэч ня ёсць нагодаю для паэзіі, але ўсьведамляецца зместам паэзіі *рэча-існай*: “Карані як вужакі // Зьвязаныя ў адно цэлае хвастамі // Распаўзаюцца ў падземным царстве // Ва ўсе бакі сьвету // У пошуках сэнсу жыцця...” (“Карані”).

Дарэчы, пошукі сімвалічнага сэнсу назвы зборніка – “Беларускае мора” – будуць і нядоўгімі, і нескладанымі: “Неба ў нас – беларускае мора”, – паведамляе аўтар у аднайменным вершы-эпіграфе, у чатырох строфах якога, пасутнасці, выкладзеная ягоная грамадзянская пазіцыя разам з мастацка-эстэтычнаю праграмаю. Але нягледзячы на адмысловую *збыткоўнасць* згаданага “ўступу” ня варта змагацца са спакусаю *даць нырцака* ў гэтую кнігу: *морам*, як і *радзімаю*, не спатоліцца.

### Кастусь ЦВІРКА.

#### Край легенд: Гісторыя Беларусі паводле легендаў і паданьняў.

Мн., “Беларускі кнігазбор”, 2004.

Асабіста для мяне\* каштоўнасць “Краю легенд” паўстае *стратэгічнаю* і палягае найперш у рознабаковай *цяжкавызначальнасці* гэтай кнігі, што забяспечвае ёй (і аўтару) “кругавую абарону” ад любых заўвагаў ды прэтэнзіяў. Спынімся больш-менш дэталёва толькі на

\* Мушу зазначыць, што ў дадзеным выпадку «суб’ектыўнасць» крытычнага выказвання (што ўважаецца нашаю *аб’ектыўнаю* (каля)літаратурнаю публікаю за маветон) ёсць не эстэтычнаю *позаю*, але здароваю рэакцыяю здаровага дасьледчыцкага арганізму на доўгае знявольненне ў спратах уласна навуковай (літаратуразнаўчай – у процівагу літаратурна-крытычнай) бесстароннасці.

**P.S.** *Прыведзенае тлумачэнне ёсць не апраўданнем ці перапрашэннем, але канстатацый факту.*

адным аспектце: практычна немагчыма з пэўнасцю акрэсліць ня толькі жанравую прыроду сабраных у кнізе тэкстаў, але нават і прыналежнасць іх якомусьці дыскурсу.

Для “гістарычных *апаবাদаньняў*” – бракуе ўласна *мастацкасці*, адзнакі якое найбольш відавочныя ў абавязковых лірычных апісаньнях (найчасцей – пейзажнага характару), што выконваюць у К. Цвіркі ролю “зачынаў”. Зрэшты, аўтар ахвотна зьявртаецца да плёну гістарычнай раманістыкі, прыводзячы ладныя цытаты з “хронікі” Г. Далідовіча “Кліч роднага звона”, з “Імя ў леталісе” В. Чаропкі і інш., а таксама паслядоўна ўмацоўвае “гістарычныя апаведы” ўрыўкамі з твораў паэтаў-рамантыкаў (відавочна аддаючы перавагу Яну Чачоту) ды ўласнымі вершамі, што нязмушана перацякаюць у *non fiction* (*pardon* – у мілую сэрцу айчыннага літаратара *мемуарыстыку*):

...Завірыць хай завая над імі,  
ды ў вякі панясуць,  
сьцяг нібы,  
рэкі чыстыя наша імя:  
мы – ятвягі,  
мы – не рабы!

Гэты верш пра ятвягаў пасля напісаньня, недзе ў 70-х гадах, я занёс у наш “ЛіМ”. Тагачасны галоўны рэдактар газеты, вельмі паважаны мной чалавек і пісьменьнік Алесь Асіпенка, вярнуў яго назад:

– Нічога ня маю на конт мастацкасці верша, – растлумачыў мне Алесь Харытонавіч, – але ж гэта з намі змагаліся тады ятвягі” (“Ятвягі”).

Акрамя таго, сп. Цвірка часам *недвухсэнсоўна дэманструе* рашучасць сваіх *навукова-дасьледчыцкіх* намераў (“Назва Індзейскае царства, Індыя носіць тут умоўна-фантастычны характар, гэтым тэрмінам у народзе абазначаліся далёкія невядомыя краіны” (“Уся слава Усяслава...”), а таксама прыватна-навуковую ж няўважлівасць да “стылёвых мітрэнгаў” (“Дзе ж яна была, Краіна арыяў – наша першая прарадзіма?” (“Краіна арыяў, альбо Адкуль мы ро-

дам”); “Калі на дарозе закурэў пыл ад варожай коньніцы, Менск сеў у будку-кабіну свайго млына...” (“Млынар Менск і заснаваньне Менску”).

Для “гістарычных *нарываў*” – “дасьледаваньняў” (маючы на ўвазе “падпарадкаванасьць” скарыстанага матэрыялу метадалагічнаму і факталагічнаму досьведу гістарычнай *навукі*) – залішне *мастацкасьці*. Апавядальная манера нбыта ўвабрала ў сябе вопыт і фальклорнага эпасу, і раманных сагаў (“Гэты дзень назаўсёды застаўся ў памяці Менска. Пачынаўся ён, як звычайна. Над раскіданымі па зялёным узгорку хацінамі ціхага сялянскага паселішча ўзыходзіла з-за лесу краснае сонца...”), і нават найноўшых тактыкаў змаганьня за ўвагу чытача, абьякавага да роднай літаратуры ці тое з прычыны абкормленасьці чужым маслітам, ці тое ў выніку агульнадзяржаўнай нацыяналіфлегматычнасьці (“Пасьля вызваленьня Новагародскай зямлі ад Чырвонай Русі падзеі на Беларусі разгортваліся, як у вострасюжэтным дэтэктыўным рамане” (“Змаганьне за Літву”).

Гістарычныя персанажы абменьваюцца энергічнымі рэплікамі; думкі іх то празрыстыя для аўтара (“Зьвязанага па руках і нагах менскага непакору (князя Глеба Менскага. – I. III.) кінупі на просты сялянскі воз і павезьлі ў Кіеў. Перад яго вачыма праплывалі родныя менскія разлогі, векавечныя бары і дубровы... Князь ведаў, што бачыць іх апошні раз. Балела сэрца, што гэта будзе забрана цяпер кіеўскімі князямі...”), то раптам (літаральна ў наступным абзацы) становяцца “дзіўна” непранікальнымі (“Мы ня ведаем, што думаў князь Глеб у тым прорубе цяпер, як абыходзіліся там з ім” (“Годны сын Усяслава Чарадзея”). Калі б “Краі легенд” набліжаўся да мастацкай белетрызацыі гісторыі, бадай, *празаік* быў бы больш рашучым (і пасьялоўным) у абыходжаньні з рэальным ды ўяўным.

“Гісторыя Беларусі паводле паданьняў і легендаў” – менавіта гэтым бачыцца сп. Цьвірку створаная ім кніга. Прыведзенае *асьмачэньне* паўстае трыумфам стратэгіі “PRO PATRIA !”: легенды і

паданьні бясспрэчна ёсьць чыннікам нацыянальнай гісторыі, але ж яны ўключныя і ў сферу мастацкай творчасьці, каштоўнасьць якой абумоўліваецца ў значнай ступені ўгрунтаванасьцю ў нацыянальным, самабытным – развагі сягаюць у . Існаваньне ж самой *стратэгіі* ня выкліча сумненьняў і ў паталагічнага скептыка: “Вайна Вітаўта за незалежнасьць Беларусі”, “Вайна Сьвідрыгайлы за незалежнасьць беларускага гаспадарства”, “Барацьба беларускага народу за дзяржаўную незалежнасьць” – нават просты пералік некаторых назваў паўстае важкім аргументам; самі ж тэксты ўкараненьня ў незалежніцка-патрыятычным пафасе і муруюцца адпаведнымі рытарычнымі фігурамі: “Першы экзамен валадара Вялікага Княства Літоўскага быў вытрыманы бліскуча. Беларуская дзяржава яшчэ раз паказала сваю моц” (“Баявы экзамен Гедыміна”); “Палякі без вайны захапілі амаль удвая большае за сваю краіну Вялікае Княства Літоўскае і Рускае. Захапілі нашу Бацькаўшчыну” (“Крэўская унія”); “З вялікай радасьцю вітаў украінскі народ вызваліцеляў. Альгерд надзяліў украінцаў такімі ж правамі, якія мелі і беларусы” (“Беларусы вызваляюць Украіну ад татараў”). На мой погляд, калі штосьці і бянтэжыць на фоне агульнай дасканаласьці аўтаравай задумы, дык гэта пэўныя прарывы апавядальніка “Краю легенд” у “казачніцтва” (“Прытым мы ня ведаем, які з цэнтраў быў бы лепшы для нашых народаў – Масква ці Вільня. Уявім, што гэтым цэнтрам стала Вільня...” (“Паходы беларускіх войскаў на Маскву”) і ў напышлівую славесную арнаменталістыку (“Маці гісторыя ў сваіх аналах захавала назвы і дзеі вялікіх і малых гарадоў, што квітнелі некалі на Зямлі...” (“Горад Няміга”). Між тым, апошняя цытата многае прасьвятляе: калі гісторыя для аўтара “Краю легенд” – маці, дык пэўная *сэнтэментальнасьць* у стасунках з ёю бачыцца ня тое што даравальнаю, але натуральнаю...

“Многавякаяварацьба беларускага народу за сваю воллю, за ўласную дзяр-

беларуская паэзія, належным чынам заканспектаваўшы французскія, ангельскія, якія-колечы літаратурныя першаўзоры, у самым хуткім часе дадасць да іх і ўласную фінальную страфу, на якую, у сваю чаргу, абавязкова паквапяцца іншыя” (А. Хадановіч).

беларуская паэзія, належным чынам заканспектаваўшы французскія, ангельскія, якія-колечы літаратурныя першаўзоры, у самым хуткім часе дадасць да іх і ўласную фінальную страфу, на якую, у сваю чаргу, абавязкова паквапяцца іншыя” (А. Хадановіч).

ліпеня 1990 году, а потым зацвярджэннем свабоднай і незалежнай Рэспублікі Беларусь. Над Домам ураду ў стольным Менску ўзв’іўся нацыянальны бел-чырвона-белы сцяг і ўстаноўлены старажытны беларускі герб Пагоня”, – фінальны абзац перадапошняга артыкулу кнігі “Барацьба беларускага народу за дзяржаўную незалежнасць” красамоўна кантрастуе з назовам апошняга артыкула – “Як беларусы аддалі сваю гістарычную назву Літва, а з ёю сталіцу сваёй жа старажытнай дзяржавы Вялікага Княства Літоўскага Вільню і ўвесь Віленскі край жамойтам” – і ня менш красамоўна сьведчыць пра тое, што гісторыя *Беларусі*, паводле стваральніка “Краю легендаў”, скончылася не пазьней сярэдзіны 1990-х.

...Зрэшты, лепш замяніць “фінал гісторыі” на “паўзу”, “перапынак” – і ўзброіцца вераю ў **стратэгічную неабходнасць** бячасься.

## 12+1.

### Конкурс маладых літаратараў імя Натальі Арсеньневай.

Мн., “Логвінаў”, 2004.

Насуперак простаі матэматычнай логіцы, зборнік “12+1” насамрэч дае пэўнае ўяўленьне пра творчасць 15 літаратараў, бо тэксты лаўрэатаў конкурсу імя Н. Арсеньневай, праведзенага Беларускаім ПЭН-Цэнтрам у 2003 годзе, “аблямоўваюцца” прадмовай Ганны Кісьліцынай “Фабрыка зорак імя Натальі Арсеньневай” і “не зусім пасьямовай” Андрэя Хадановіча “Як беларусы вершы пішуць”; гэтыя *speech*-ы паўстаюць ня столькі звыкла-неабавязковымі для праектаў падобнага кшталту элементамі “дэкору”, колькі ўзорамі крытычнай рэфлексіі, што тут і зараз уважаецца за разнавіднасць *мастацтва слова*, дзе “тыповыя характары” тусуюцца ў “тыповых абставінах” – і складаюцца жыццёсцьвярджальныя пражэкты: “...я аптымістычна спадзяюся, што й сучасная

беларуская паэзія, належным чынам заканспектаваўшы французскія, ангельскія, якія-колечы літаратурныя першаўзоры, у самым хуткім часе дадасць да іх і ўласную фінальную страфу, на якую, у сваю чаргу, абавязкова паквапяцца іншыя” (А. Хадановіч).

Не магу сказаць, каб штосьці з плёну **трынаццаці нясьцёртна** абвастрала шкадаваньні хранічнага крытыка па ўласнае няспраўджанасьці ў якасьці паэта альбо прэзаіка, аднак некаторыя тэксты зборніку дазволілі ў сьціслыя тэрміны перажыць цэлы сыпектр пачуцьцяў – ад зьбянтэжанасьці да драйву. Так, адзін з эпизодаў “Флейты Дажду” Анатоля Івашчанкі (калі спадарыня В. адсякае мячом-катаная галаву ўяўнаму рабаўніку, чья роля *адносна* ўдалася яе адзінаму сыну – “студэнту, амагару пажартаваць, (на жаль, былому) капітану раённай каманды КВК”) прымушае паблякнуць і “неадэкаданскую” самоту ягоных жа “Чорных вершаў”, і нават падкрэслена цінэйджарскі (у сэнсе тэхнікі выкананьня і задоўжанасьці) эпатаж наступнага ўдзельніка гэтага літаратурнага дэфіле Вальжыны Морт (эпатаж, які Леанід Галубовіч у адной з “ЛеГалізацыяў” так “наіўна” – *па-даросламу* – прыняў за “жаночы цынізм”).

А вось Віка Трэнас, у чьёй верша-сферы “неагатычная” (з закідамі ў “некраготыку”) змрочнасьць дзівосным чынам лучыцца з лірычнаю пшчотаю рамантычных тропаў (“пачвара з задуменнымі вачыма // угледзела самоту за акном” (“Посттрыялет”); “Вершаваная іржа пануе ў срэбных мроях” (“Рух часу”) і інш.), складае ў “Каляровым вершы” выключна простую і дасканалую ў сваёй шчырасьці формулу *стылю “жыцьця/творчасьці”* гэткага неспасьцігальнага племені *вечна найноўшых*:

баліць галава балючая галава кепска  
быць ёлупам і вызнаваць аптымізм  
тут зьмешчаныя  
аўтабіяграфічныя звесткі  
гэта стыль суіцыдальны авангардызм.

Адэкватнасьць “самавызначэньня” В.Трэнас рэхам адгукаецца ў верша-



ваньнях ці ня кожнага з **трынаццаці**: так, у Вольгі Каленік неба хоць і ўкрыжаванае, але даволі рахманае, статычнае (“...на крыжах павісае неба // ў ім пятля // для гузіка сонца...” (“\*\*\*лабірынт не вяртае рэха...”), а ў Ірыны Поўх гэты “персанаж” паўстае ва ўсёй велічы *адмысловай* стваральнасці (“А неба звар’яцела // і заплявала горад // натоўпам парасонаў”), прычым крэатыўнай страснасці маладога літаратара, мяркую, пазаздросьціў бы сам мэтр апакаліптычных “калажаў” Іеранім Босх: “Тралейбусы аб’еліся // намоклай чалавечынай // і стомлена спыніліся, // разьлегшыся на вуліцах // у сытай нерухомасьці” (“\*\*\*А неба звар’яцела...”)).

Я-герой “Перакуленага келіха нябёсаў” Крысьціны Курчанковай дасягае вярышні, толькі апускаючыся “на перша-родную гліну”, адкуль найлепш відно, “як... уздрыгвае й шапаціць КРЫЛО НЕБА. Гэта, запаланіўшы ўвесь далягляд келіха, абагнуўшы зямлю па коле, з выраю вярталіся буслы й анёлы”. Згаданы твор – адзіны ў зборніку ўзор *прозапаэзіі*, што ўражае якраз *адзінкавасцю* аўтаравых адкрыццяў слова як сэнсаформы, а ня як лагчыны для пікніку, што мусіць быць неадкладна згнюшанаю. Магчыма, *адкрыцці* гэтыя здзіўляюць ды ратуюць найперш самога літаратара – бадай, сп-ні Курчанковай усё ж пашанцавала ня ўляпацца ў “новы хаос”, гэтае варыва з прэпараваных словаў, расчлененых на трухлю сэнсаў ды шалупіньне формаў.

Але ж і ад цяляпаньня ў хаосе паўсядзённасці хтосьці, падобна Сяргею Прылуцкаму, атрымлівае драбніцу кайфу – галоўнае, каб карцінкі мільгацелі як мага хутчэй, а іх фрагменты, у сваю чаргу, віравалі яшчэ імклівей, тады не пасьпееш стаіцца ні падчас “Уяўнага падарожжа”, ні цягам “Кабатажнага плаваньня”, і нават “Нямецкае порна (Амаральны санэт)” нечакана становіцца крыніцаю *эстэтычнага* задавальнення, бо гэты тэкст чамусьці абмінулі “засранцы”, якія, па ўсім, складаюць “нацболь-

шасьць” народанасельніцтва ў вершаваньнях сп. Прылуцкага.

Зрэшты, творца пькельнымі пакутамі выкупляе права мець “уласнаручна” створаны сьвет, насяляць яго кім заўгодна і быць у ім сабою.

Ды адным гэты сьвет ёсьць *айчынаю*, другім – *чужою бацькаўчынаю*.

Падобна, што кожны з **трынаццаці** зараз заклапочаны ўмацаваньнем сваёй *радзімы* – “асабістага” сусьвету, які, нягледзячы на “тэрытарыяльную” сыціласць, яны не зьбіраюцца мяняць на раскошу чужое бязьмежнасьці.

**Алена БРАВА.**

**Каменданцкі час для ластавак.**

**Аповесці, апавяданні.**

Мн., “Мастацкая літаратура”, 2004.

Нават асобныя часопісныя публікацыі твораў Алены Брва агаломшвалі аголенаю шчырасьцю пачуцьця, якое, набываючы *мастацкую* аб’ёмнасць, ня страчвала *жыцьцёвай* пераканаўчасці. Мне ўжо даводзілася зьвяртаць увагу на тое, што *адкрытасьць* аўтара аповесцяў “Бязьлігасны мой воін” (не ўвайшла ў дэбютную кнігу) і “Каменданцкі час для ластавак” ня мае нічога агульнага з прывабным для многіх “культурным эксгібіцыянізмам”, бо для гэтага прэзаіка *ичырасць* ёсьць адзіна магчымаю формаю спасьцігнуць сьвет – і перамагчы яго. Мяркую, аўтар зборніку “Каменданцкі час для ластавак” – альбо выключна сьмелы, альбо неверагодна (да абыякавасьці) стомлены чалавек: публіка, як правіла, не марнуе часу на рэканструкцыю літаратурна-філасофскага альбо філасофска-псіхалагічнага радаводу персанажаў, асабліва калі аповед вядзецца ад першай асобы: **я**-герой лёгка атаесамляецца з аўтарам, а ў выпадку, калі персанаж –

\* Спачатку – ад Чарнобылю, што ўвабраў у сябе ўсю *радзіму*, ад паэзіі, заснаванай на рэальнасці, дзе “фальклорная кроў з малаком” вусьцішна пазбаўленая метафарызму. Пасьля – ад кубінскай сонечна-ўсьмешлівай галечы, “калектыўнага трызьнення” і дзяржаўнай ідэалогіі, “узвездзенай у ранг веры”...

непазбыўны бяdotнiк i ярка выражаны неўрастэнік, акт атаесамленьня прыносіць дадатковую асалоду.

Нягледзячы на тое, што толькі аднайменная назве зборніку аповесць разгортаецца як расказаная ад уласнага імя *гісторыя ўцёкаў*\* Алены Брава са “сваёй клеткі” (якая цягаецца за ёй, бы скрытаўленая пастка за ваўчанём), галоўныя гераіні аповесці “Імя Ценю – Сьвятло”, апавяданьняў “Тапіць дзяўчынак тут дазволена” і “Зьмяя, пакрытая пёрамі птушкі Сонца” ўсьведамляюцца як працягі таго адважнага *я*, для якога “каханьне ёсьць мацярынства” – і адначасова “проста скрылёк апельсіну пад нагамі натоўпу”, для якога свабода – гэта і канец асабістага “каменданцкага часу”, і пачатак новай залежнасьці.

Свабода персанажаў А. Брава нараджаецца з іх страху. Так, Вікторыя (“Імя Ценю – Сьвятло”) гадуецца страхамі, па сутнасьці, яе сьвет ніколі не існаваў па-за страхам, бо з дзяцінства паўставаў “полем бітвы, дзе крыкі груганоў ды стогны параненых”. Вікторыя – колішняя выдатніца, што сталася Упэўненаю Пані, – назаўсёды застаецца “вязаем дзяцінства”, бо яе шлях (як і траекторыю палётаў “ластаўкі” Алесі, і жыцьцё-трызьненне Аэліты з апавяданьня “Тапіць дзяўчынак тут дазволена”) асьвятляе змрочны цень (прывід, здань)... **МАЦІ:** “Нікчэмнасьць! Дрэнь!” – істэрычна крычала маці, шпурляючы ёй у твар выдраны з “мясам” каўнерык, выварочвала на падлогу скрыні пісьмовага стала. У маці быў гучны, добра пастаўлены голас, звыклы да выступленьняў з трыбуны... “Рай” мацярынскага ўлоньня для гераіняў А. Брава аказваецца канцлагерам, дзе магчымая адзіная свабода – **СТРАХ**, які з прыватнай хваробы разрастаецца да агульнаацыянальнай паталогіі.

Васіль Быкаў у памфлеце “Абы ціха” зазначае наяўнасьць у беларусаў “прыроджанай здольнасьці да страху”. Гераіні Алены Брава міжволі ўкручаны ў спецыфічна-беларускую форму “бунту”,

якою ёсьць “калектыўны зыход у небьцё”. Заўважым, што прэзаік бліскуча валодае майстэрствам інвектывы: публіцыстычныя выхадзі з прыватнай вусьцішы на пляч агульнанароднага страху пульсуюць недыдактычнаю трасьцю, а рэчыўнасьць метафараў дазваляе ўнікаць дэкламацыйнасьці і выпусташанай дэларатыўнасьці (“...яна цярпеч не магла ўсіх гэтых жучкаватых, нахабных “фрэйдаў” сваёй гадоўлі, што з партыйнай эмпатыяй падаграюць на ленынскім агенчыку пераляжалыя заходныя травы, прыпраўляючы іх саўсам уласных неадрагаваных неўрозаў” (“Імя Ценю – Сьвятло”).

Мяркуючы па тэкстах, што ўвайшлі ў зборнік, прэзаік найбольш вольна пачуваецца менавіта ў жанры аповесці: два апавяданьні выдаюць на своеасаблівыя “матрыцы” твораў, дзе поліфанія ідэяў і сэнсаў як бы “прыціснутая” фабулай. Дарэчы, для гераіняў сп-ні Брава слова больш “антрапаморфнае”, чым сам чалавек: Алесь перажывае раман з самім El Castellano (класічнай іспанскай мовай) – і “тут, у адрозьненне ад зямнога ложка”, лёгка адчувае “захапленне паўнавартаснага аргазму” (“Каменданцкі час...”). Энтрапійнасьць самога айчыннага быцьця найяскравей выяўляецца ў той момант, калі “астываюць” словы – “ператвараюцца ў мёртвыя абалонкі-шкарлупіны, унутры якіх – пустата, нішто” (“Зьмяя, пакрытая пёрамі птушкі Сонца”). Слова “страх” тут зьмяшчае ў сабе ўвесь *нябыт*, гэтаксама як слова “свабоды” – усю адвечнасьць *быцьця*.

Нягледзячы на ўсюдынасьць і шматблічнасьць страху ў кнізе Алены Брава, непазбыўнасьць яго – уяўная, бо ён марудна, але няўмольна перараджаецца ў свабоду. І тады ўсе ластаўкі, што “робяць гнёзды не з галінак, як іншыя птушкі, а, лічы, з бруду – з гліны ды зямлі, замяшаных сьлінаю”, што “здольныя нарадзіць і выхаваць патомства практычна ў любых умовах, вось толькі ў клетцы жыцьця ня могуць”, вяртаюцца на **Радзіму** (ёсьць у **СВАБОДЫ** і гэткае *імя*).