

# “ПЭРЛАМУТНЫ СМУТАК У ІМГЛЕ...”,

## або ФУТУРЫСТЫЧНАЯ “ЗАУМЬ” УЛАДЗІМІРА ДУБОЎКІ

Уладзімір Дубоўка быў найбольш яркай фігурай не толькі “Узвышша”, але і ўсёй маладой беларускай паэзіі 1920-х гг. Ён быў лідэрам, які задаваў тон, на яго паэзію зважалі, яе спадкавалі, яе асабліва рэзка крытыкавалі ў другой палове дзесяцігоддзя. За што ж крытыкавалі паэта?

У 1928 г. кнігу крытычных артыкулаў “Пра нашы літаратурныя справы” выдаў Тодар Глыбоцкі – вядомы паэт Алесь Дудар (Дайлідовіч), які нямала месца адвёў там аналізу, разгляду паэзіі ўзвышаўцаў. Нават назвы артыкулаў гавораць самі за сябе: “Літаратурнае балота” і “Пад шыльдай пралетарскай літаратуры”. Артыкул “Дэпешы без адрасу” быў прысвечаны спецыяльна творчасці Уладзіміра Дубоўкі. Яго зборнікі “**Credo**” (1925) і “**Наля**” (1927) Т. Глыбоцкі разглядаў як этапы творчага заняпаду паэта, крытыкаваў за “экстравагантныя шуканні з боку мовы”, за “заняпад рыфмы” (пры гэтым прыводзіў прыклады наватарскіх асанансных рыфмаў У. Дубоўкі і яго моўныя наватворы)<sup>2</sup>. Асабліва з’едлівы крытычны пафас быў накіраваны на цыкл “мэлёдый” “Наля” ў аднайменным зборніку У. Дубоўкі: тут аўтару дасталося менавіта за “заумныя выкрунтасы”. У якасці прыкладаў Т. Глыбоцкі прыводзіў радкі, у якіх, на яго думку, “разабрацца цяжка нават добра падрыхтаванаму чытачу”. Прывядзем іх і мы:

1) Ціха... ціха...

*Гэта добра... так жа лепш...*

*Ня фіялкі, не...*

*Пад нагамі сьнег...*

*Пэрламутны смутак у імгле...*

2) Нечаканае

– дзе

– на

Канула

– дзень

– ля...

“Такія слоўныя практыкаваньні, – зрабіў выснову крытык, – ні да чога добрага ні беларускую паэзію, ні Дубоўку не давядуць. Мінулае іх у сусьветнай літаратуры – вельмі цёмнае, будучыня яшчэ цямней. Лепей як-небудзь так... папросту!...”<sup>3</sup>. Такім чынам, як можна заўважыць, Т. Глыбоцкі крытыкаваў У. Дубоўку менавіта за авангардысцкія мастацкія прыёмы, за паэтычнае наватарства, выстаўляючы пры гэтым сваю абсалютную эстэтычную абмежаванасць. Красамоўнай з’яўляецца і апошняя фраза “лепей як-небудзь так... папросту!”, якая фактычна заклікала не проста да прымітыўных вершаў, але да спрошчаных слоганаў і шаблонаў. І гэта ў той час, як еўрапейская паэзія поўнілася бязмежам авангардысцкіх груп і самых смелых эксперыментаў! А таксама і сам гора-крытык, калі станавіўся паэтам Алесем Дударом, прэтэндаваў на арыгінальнасць і наватарства, вучыўся, што праўда, гэтаму найперш у таго самага У. Дубоўкі. Працікаваўся узвышаўцаў да авангарду і жаданне самім сцвердзіцца ў ім гавораць і мемуарныя крыніцы. Так, ва ўспамінах Максіма Лужаніна чытаем: “Даходзілі чуткі аб вымудрах і рызыкаўных паводзінах маладых літаратараў з іншых сталічных гарадоў. А мы што, кіпцямі загон барануем?...”<sup>4</sup>.

На творчы пошук пісьменнікаў правакаваў сам час, новыя вынаходніцтвы ў самых розных сферах чалавечай дзейнасці. Культурны зрух у свеце быў звязаны таксама са з’яўленнем фатаграфіі, кінамаатографа, эстрады, з пераменамі густаў і стылістык у танцавальным мастацтве, музыцы, жывапісе. Элементы навацый у гэтых мастацтвах пранікалі ў паэзію, надавалі ёй дынаміку і дух сучаснасці, можа быць, болей выразную, чым шум фабрычных гудкоў. Модным станавіўся футурыстычны сінкрэтызм мастацтваў, які ўводзіў у глыбіню чалавечай культуры, скіроўваў да яе першабытных формаў, адкрываючы *прымітывізм* як форму новага авангарднага мыслення. Выкарыстоўваючы стылістыку кічу,

кірмашовасці, вулічных гутарак і спеваў, народных куплетаў, ён набываў самыя розныя афарбоўкі. Тут абнаўляліся прынцыпы народнага тэатра батлейкі, інтэрмедый, нараджаўся новы літаратурны “балаган”. У рускай літаратуры 1910-х гг. такі стыль, як вядома, шырока выкарыстоўваў вытанчаны паэт з ампула сімваліста Аляксандр Блок. Немалы ўплыў на фармаванне авангарднага дыскурсу мела таксама мастачка і паэтка Наталля Ганчарова, пра “футурыстычны тэатр” якой цяпер нямала пішуць даследчыкі. Яго называюць яшчэ “дзікай пантамімай” або “чыста футурыстычным кабарэ”. Пра гэты быў зняты нават фільм “Драма ў кабарэ футурыстаў № 13” (захаваліся яго апісанні). Тут спалучаліся дэкламацыя, пантаміма, танец, абавязковай была размалёўка твараў. Персанажы “футурыстычнай вечарыні” выходзілі на сцэну: паэт, размахваючы аркушам паперы, дзе зігзагам былі раскіданы літары верша, прывечанага Н. Ганчаровай; танцорка, якая выконвала “футурыстычнае танга”, “то падаючы на калені і апускаючы галаву на зямлю, то выкідваючы ногі перад сабой”. Потым на сцэне з’яўлялася Н. Ганчарова і ў пары з нейкім персанажам танцавала чачотку, “дробна перабіраючы нагамі”. “Цвіком праграмы” быў “футуратанец смерці”, калі адзін партнёра забіваў другога і адбывалася “футурапахаванне”<sup>5</sup>. Ставілася гэтая імпрэза ў 1914 г., калі кубафутурызм перажываў пік сваёй славы.

Ці на самай справе ўсё падобнае было нічога не вартымі “выкрунтасамі”? Сэнсавыя зрухі, слоўныя эксперыменты, нязвыклыя, мудрагелістыя камбінацыі з прадметаў рэчаіснасці – усё гэта напоўнена падкрэсленым, свядомым алагізмам, вонкавай бессэнсоўнасцю, унутры якой існуе пэўная матываванасць сэнсаў. У наш час даследчыкі робяць слушныя высновы пра тое, што “сутнасць падобных маніпуляцый прадметамі не толькі ў задавальненні забавляльнай патрэбы футурызму ў знаках і паролях”. Абгрунтоўваецца “прынцып інтэлектуальнага калажу”, які ляжыць у аснове футурыстычнай эстэтыкі” і разглядаецца “як адзін са сродкаў пабудовы новай мадэлі свету”<sup>6</sup>. Так рэалізоўваўся крэацыйны сэнс авангарду ў цэлым і футурызму ў прыватнасці. Значэнне іх было найперш у тым, што яны дэманстравалі бязмежжа і раскаванасць творчага пошуку, дэларавалі свабоду мастакоўскага самавыяўлення.

Уладзімір Дубоўка пастаянна шукаў шляхі абнаўлення паэтычнага тэксту. Адмысловая словатворчасць У. Дубоўкі, яго смелыя эксперыменты з рыфмай, строфікай праходзілі менавіта ў рэчышчы агульнаеўрапейскага эстэтычнага працэсу, у якім гучна і трыумфальна сцвярджаў сябе ўжо некалькі дзесяцігоддзяў авангард. Футурызм хоць і ўспрымаўся ўжо з вышыні 1920-х гг. як легенда, але заставаўся прыкладам для эксперымантавання і скіроўваў да творчай свабоды. “Выкрутасы” У. Дубоўкі мала каго маглі здзівіць, напрыклад, у рускім авангардзе, дзе экстраардынарнасць зместу і разбурэнне мовы дагэтуль уражваюць бязмежнасцю фантазіі ў мадэляванні “новай рэальнасці”, а часам шакуюць, як, скажам, паэмы “Родить мужчи-

нам” (1923) Барыса Нясмелава ці “Третье рождество великого мирового поэта титанизма социальной революции Константина Олимпова, родителя мироздания” (1922). Зважаючы на авангарднае “наваколле”, У. Дубоўка ашчадна і прыгожа эксперыментавала з беларускім паэтычным словам. Напрыклад, у прыведзенай вышэй цытаце вылучым радок “*Пэрламутны смутак у імгле...*” і звернем увагу на яго адмысловую фанетычную інструментоўку – вось тая “заумь”, супраць якой абураўся Т. Глыбоцкі, а яна якраз вытрымана ў рэчышчы футурыстычных гукавых эксперыментаў, накіраваных на павышэнне эксперэсіі і сугестыўнасці радка, а зусім не на тое, каб ён быў “зразумелым”. Цяпер даследчыкі глыбока вывучаюць такія футурыстычныя з’явы, як гукапіс (фонасімвалізм) і гукаперайманне (анаматапея), майстрамі якога лічыліся, як вядома, у рускім футурызме Аляксей Кручонах і Велімір Хлебнікаў, а ў італьянскім Філіпа Тамаза Марыніці. Вядомае кручонаўскае “Дыр бул щыл / убешщур / скум / вы со бу / р л эз”<sup>7</sup>, – з пункту погляду авангарду не было такой ужо недарэчнасцю, вартай абсмяяння, як тое рабілася ў крытыцы савецкага часу. З падачы аўтара, гэты адзін з вершаў, напісаных *на ўласнай мове*, і ў футурыстычным сэнсе каштоўны эксперыментатарскі твор. Тут, відавочна, рэалізаваны прынцып пераймання дзіцяці, якое, вучачыся гаварыць, вымаўляе на “сваёй мове” цэлыя чароды складоў, у якіх для дарослых сапраўды няма ніякага сэнсу. Гэта яркі прыклад неапрымітывісцкай практыкі ў межах футурызму. Тое, што раней называлася проста “заумью” і падлягала крытыцы, цяпер разглядаецца даследчыкамі як “канцэпцыі фонасімвалізму і анаматапеі (гукапераймання як моўнага факта)”<sup>8</sup>, шырока і сур’ёзна вывучаецца не толькі ў літаратуразнаўстве, але і ў мовазнаўстве.

Прыёмы футурыстычнай паэтыкі ў творчасці Уладзіміра Дубоўкі досыць размаітыя. Алітэрацыйная інструментоўка тут займае важнае месца. Такім прыёмам паэт досыць часта карыстаўся ў творах 1923 – 1927 гг., напрыклад у паэме “**Там, дзе кіпарысы**” (1925): “*Шастаньне хмар на хорах агорне...*”; “*пытаньне катаваньнем коліць...*”<sup>9</sup>. Паэт нямала эксперыментавала ў футурысцкім духу ў першым зборніку “**Строма**” (1923). Пра гэты зборнік яшчэ Антон Луцкевіч напісаў: «Уладзімір Дубоўка радыкальна разарваў сувязь з традыцыйным стагнаньнем... <...> Многа вольнасці ў яго словатварэнні, многа цікавых гукавых эфектаў. Слова “завіхрыцца” сустракаецца ў “Строме”, здаецца, ажно тры разы. І “віхрыстасць” зьяўляецца асноўным тонам вершаў Ул. Дубоўкі»<sup>10</sup>. Як можна заўважыць, тут зроблены акцэнт на авангардных рысах паэзіі Дубоўкі, сінонімам чаго стала слова *віхрыстасць*. Верш “Імжа, і склізота, і прыкрая золь...” цалкам пабудаваны на гукавых эфектах ды вышуканых словах:

*Імжа, і склізота, і прыкрая золь  
За скрогатам ветру – навалай.  
У чмарнасьць убралася сьветная столь,  
Блакит ад зямлі адарвала.*

Кудлатай лазой расплялася журба,  
Цярушыцца шэраньню ў сэра.  
Душа – ў падарожы жаллівы жабрак,  
Наўкол непакойныя гэрцы.

І скогат, і скарга, – ня скеміць, што скуль:  
Вялізманны восенні вераск.

Угрунь і угрунь, не для мэты пакуль,  
Праз стромы, амшары, праз верас...<sup>11</sup>

Не адзін-два радкі, а цэлы верш, як бачна, пабудаваны на гукавым падабенстве, асабліва яркавым у пералівах “жорсткіх” складоў “ро-ру-ра” ды “жу-шы-шэ-ша-жы-жа”, якімі перадаецца адчуванне сусветнага неспакою і душэўнай трывожнасці. Апрача гэтага, заўважаем нямала слоў нязвыклых, малаўжываных або ўжытых у нязвыклых формах і словаспалучэннях, прастамоўных: *чмарнасьць, гэрцы, скеміць, скуль, вялізманны, восенні, угрунь*. Як ніхто з паэтаў свайго пакалення, Дубоўка меў найбагацейшы паэтычны слоўнік і ўвесь час абнаўляў яго, шукаючы рэдкія “самавітыя” беларускія словы, карыстаючыся пры патрэбе запазычанымі ды актыўна ствараючы новыя словы, што адразу ж рабіліся метафарами. Асабліва значнай навацыяй стала ў творчасці У. Дубоўкі стыхія словастварэння – дзеяслоўная і назоўнікавая. Ужо ў прыведзеным вершы мы заўважылі такія назоўнікі – *чмарнасьць*. Словатворчасць пашырала поле вобразнай асацыяцыйнасці. Менавіта дзеля гэтага прапаноўвалі эксперыментавачы з мовай футурысты, разумеючы рух як ланцужок асацыяцый. Што датычыць галоўных часцін мовы, то яшчэ ў “Тэхнічным маніфесте футурысцкай літаратуры” Ф. Т. Марынэці заклікаў да ўжывання дзеяслова толькі ў неазначальнай форме, бо толькі яна “можа выразіць бесперапыннасць жыцця і тонкасць яго ўспрымання аўтарам”. Заклікаў ён таксама да адмены прыметнікаў і прыслоўяў як непатрэбных, а ў кожнага назоўніка, сцвярджаў ён, мусіць быць дваінік, або іншы назоўнік, з якім ён звязаны па аналогіі<sup>12</sup>. Гэты моўны кодэкс футурызму не стаў догмай, але штурхаў паэтаў да актыўнай словатворчасці. Рускі футурызм падхапіў гэтую ідэю з новым энтузіязмам і пайшоў далей, як мы бачылі, у творчасці А. Кручонных, В. Хлебнікава ды іншых.

Покліч футурызму да вышукання новага слова ў беларускай паэзіі быў пачуты і ўспрыняты для актыўнай практыкі менавіта Уладзімірам Дубоўкам, які, тонка адчуваючы стыхію роднай мовы, здолеў правесці такія форматворчы эксперыменты, што не разбураў моўнай структуры, але адкрываў шырокую прастору для словатворчасці і на будучыню, праклаўшы шлях для абнаўлення беларускага вершаскладання. Прывядзем шэраг прыкладаў Дубоўкавых слоў-навацый: “*Між зэлак пахлах і над ліпай / Ускоўдрыць нас з табой туман...*” (“Над ставам дым...”) <sup>13</sup>; “*Хай барвюцца, хай крышталяць, / як восень занізью журавін...*”; “*Але, – ўспаветрыліся тырскі / і стан у вільгаці застыў*”; “*Асмугласць рук лягла на ногі / і кармазыніць*

*вуснаў мак...*” (“Там, дзе кіпарысы”) <sup>14</sup>; “*У песьнях пабудую свой трыкліні / на лозах ніцых кіну сум-жуду*” (“Сьцежка”) <sup>15</sup>; “*Час імклівіў кудысьці, грунём...*”; “*І пняўсткі наземіць мак...*” (“Дзіваваўся так і кахаў”) <sup>16</sup>. Адмысловым наватарствам вылучаецца цыкл мелодый “Наля”, што выклікаў у свой час, як мы бачылі, разгромную крытыку. У. Дубоўка ўзнавіў тут матыў верша са зборніка “Строма”: “*Імжа, і склізота, і прыкрая золь...*” – з гэтага радка ён пачынае новы цыкл вершаў, нібы вяртаючыся да ранейшага трывожнага светаадчування, якое толькі ўзмацнілася з цягам часу, бо светлая мара сутыкнулася са змрочнай рэальнасцю: “*Імжа, і склізота, і прыкрая золь / у засьціле сьцелюцца чорнай...*”; “*Каб гэтак бясконца і жэцьці і любіць, / праменьнем пярэстым крышталіць...*” <sup>17</sup>. Прыведзенымі ўзорами, безумоўна, не абмяжоўваецца поле Дубоўкавых навацый. Мы прывялі характэрныя прыклады аўтарскіх дзеясловаў і назоўнікаў, што надзвычай узбагачаюць асацыяцыйнасць і метафарычнасць яго паэтычнай мовы, а таксама прыклады запазычанага слова-вобраза (“трыкліні”) і назоўніка-дваініка (“сум-жуду”), якія надаюць вершаванаму выказванню сімвалічную шматмернасць і пашыраюць прастору асацыяцый.

Такім чынам, вершатворчасць Уладзіміра Дубоўкі многімі прыёмамі паэтычнага пісьма шчыльна лучылася з *футурызмам*, хоць аўтар і не заяўляў пра сваю прыналежнасць да гэтай авангарднай плыні.

<sup>1</sup> Ад беларускага літаратурна-мастацкага згуртавання “Узвышша” // Узвышша. 1927. № 1. С. 169 – 170.

<sup>2</sup> Гл.: Глыбоцкі Т. Пра нашы літаратурныя справы. – Мінск: БДВ, 1928. С. 203 – 204.

<sup>3</sup> Тамсама. С. 152 – 153.

<sup>4</sup> Лужанін М. Наш рух – калодзеж непачаты... // ЛіМ. 1988. 1 крас.

<sup>5</sup> Боулт Дж. Наталья Гончарова и футуристический театр // Поэзия и живопись: Сборник трудов памяти Н. И. Харджиева / Сост. и общ. ред. М. Мейлаха и Д. Сарабьянова. – Москва: Изд-во “Языки русской культуры”, 2000. С. 254 – 255.

<sup>6</sup> Горячева Т. Иконология кубофутуризма // Поэзия и живопись. С. 146.

<sup>7</sup> Поэзия русского футуризма. – С-Петербург: Академический проект, 2001. С. 206.

<sup>8</sup> Импости Г. Роль звукоподражания в поэтике итальянского и русского футуризма // Поэзия и живопись... С. 469 – 478.

<sup>9</sup> Дубоўка У. Там, дзе кіпарысы. – Менск: Выд. ЦБ Маладняка, 1925. С. 8 – 9.

<sup>10</sup> Навіна А. Новае ў беларускай паэзіі // Заходняя Беларусь. – Вільня, 1924. С. 101.

<sup>11</sup> Дубоўка У. Строма. – Вільня: Выданьне “Нашай будучыні”, 1923. С. 20.

<sup>12</sup> Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века. – Москва, 1986. С. 163 – 164.

<sup>13</sup> Дубоўка У. Строма. С. 18.

<sup>14</sup> Дубоўка У. Там, дзе кіпарысы. С. 8, 12 – 13.

<sup>15</sup> Дубоўка У. Credo: Вершы. – Менск: Выд. ЦБ Маладняка, 1926. С. 6.

<sup>16</sup> Тамсама. С. 16 – 17.

<sup>17</sup> Дубоўка У. Наля: Малёды // Узвышша. 1927. № 1. С. 39.