

УЛАДЗІМЕР ДУБОЎКА Й ПАЭТЫКА „ЎЗВЫШША“

Частка I

Уступ

Беларускі культурна-эстэтычны й літаратурны фэномэн 1920-х гг. для нас яшчэ дагэтуль застаецца ў пэўным сэнсе мала расчытаным і загадкавым, хоць за апошнія дзесяцігодзьдзе беларускімі гісторыкамі й літаратуразнаўцамі зроблена нямала ў справе пераадолення трывала ўгрунтаваных у сьведамасьць рэвалюцыйна-сацыялягізатарскіх стэрэатыпаў. І чым далей адсоўваецца ад нас той час, тым больш актуальным падаецца глыбокая й адэкватная расшыфроўка ягоных знакаў і сымбаляў, дасьледаваньне яго ідэйна-эстэтычнай адметнасьці й тыпалягічнай злучанасьці з эўрапейскім культурным працэсам. Ведама, што паэтычнае жыцьцё таго часу стракаціць літаратурнымі суполкамі, мастацкімі праграмамі й неардынарнымі творчымі лёсамі, сярод якіх заўсёды вылучаўся сваім талентам і пазыцыяй Уладзімер Дубоўка — актывіст „Маладняку“ й лідэр „Узвышша“. Нельга, аднак, сказаць, што паэтычнай спадчыне Дубоўкі сёньня нададзена вылучная ўвага. Тут больш пашанцавала іншым ягоным выбітным і таленавітым сучаснікам: так, акуратна сабраная й надрукаваная ў сэрыі „Беларускі кнігазбор“ спадчына Ларысы Геніюш, Вацлава Ластоўскага, Уладзімера Жылкі, Натальі Арсеньневай; выйшаў салідна падрыхтаваны двухтамовік твораў Язэпа Пушчы, грунтоўны аднатамовік Язэпа Лёсіка й поўны збор твораў Янкі Купалы, што яшчэ зусім нядаўна немагчыма было нават уявіць. Наша культурная спадчына паступова адкрываецца для нас у сваёй паўнаце, але поле дзейнасьці тут яшчэ невымернае.

Што датычыць Уладзімера Дубоўкі, то творчыя здабыткі яго дагэтуль застаюцца раскіданымі па выданьнях 1920-х гг. У 1965 г., як ведама, быў выдадзены духтамовік ягоных выбраных твораў, які паэт сам укладаў да друку й якім дагэтуль карыстаюцца спэцыялісты. Але зразумела, у якія ўмовы быў пастаўлены Ўладзімер Дубоўка, вярнуўшыся жывым пасля высылкі, канцлягеру й гэтак званана „вечнага пасялень-

ня“... Рэпрэсіі забралі амаль трыццаць лепшых гадоў жыцця ў самым росквіце творчых сілаў. Ён многім ахвяраваў, каб тое выбранае ўсё ж такі выйшла. Але яно адрознівалася, як плот ад гаю, ад таго, што ён укладаў пры канцы 1920-х гг. — напярэдадні арышту й закрыцця „Ўзвышша“, — ад „Дэпэшаў бяз адрасу“, як назваў той зборнік сам Дубоўка. Паводле выдання 1965 г. цяжка вывучаць Дубоўку як творцу 1920-х гг., бо паэтыка й стыль таго часу там скарэктаваныя ў адпаведнасці з парадыгмай све-таадчування 1960-х. „Дэпэшы бяз адрасу“ засталіся ў падрыхтаваным да друку аўтарам выглядзе ў Дзяржаўным выдавецтве Беларусі, але рэпрэсіі, якія абрынуліся на паэта ў ліку іншых ягоных сяброў па літаратурнай арганізацыі, пазбавілі кнігу магчымасці ўбачыць свет.

Карэктнае выданьне творчай спадчыны Ўладзімера Дубоўкі на грунце гэтага, падрыхтаванага ім самім, збору, на нашу думку, — неабходная й насыпелая задача, бо зборнік выбранага „О Беларусь, мая шыпына...“, выдадзены выдавецтвам „Мастацкая літаратура“ ў 2002 г. у сэрыі „Беларуская паэзія XX стагодзьдзя“ ёсць гожа зробленае, ды ўсё ж далёка ня поўнае выданьне. Тут зьмешчаныя асобныя вершы й пераклады розных часоў: ёсць выкрывальна-іранічны верш „Падобны з твару да машчэй...“, напісаны ў 1975 г., а надрукаваны толькі ў 1994-м, але няма знакамітых паэмаў Дубоўкі „І пурпуровых ветразей узьвівы“, „Шрурмуіце будучыні аванпосты!“, вакол якіх разгаралася палеміка ў другой палове 1920-х гг. і пазьней, а таксама многія вершы пададзеныя ў рэдакцыі 1960-х.

У айчынным беларускім друку цягам 1990-х гг. апублікавана ці мала цікавых матэрыялаў, пазначаных новым поглядам на постаць паэта й літаратурны рух 1920-х гг. Найперш тут трэба назваць гісторыка-архіўныя: артыкул Уладзімера Міхнюка „Вязень сумленьня“, дзе выкарыстаныя пратаколы паказаньняў Дубоўкі паводле справы „Саюзу вызваленьня Беларусі“ ў 1930 г.¹; публікацыю Яніны Кісялёвай успамінаў Марыі Дубоўкі „Мае санаторыі й курорты“, дзе перажытае паэтам і ягонай жонкай падчас рэпрэсіяў уражвае сваёй жорсткай, праўдзівай канкрэтнасьцю, за якой выразна адчуваецца трагізм эпохі й мужнасьць гэтых людзей, што здолелі вынесці ўсё й не зламацца, ня страціць сваёй чалавечнасьці²; артыкул Дзьмітрыя Бугаёва „3 эпістальнай спадчы-

¹ Міхнюк У. Вязень сумленьня // Польшыя. 1996. №2. С. 215—271.

² Кісялёва Я. Марыя Пятроўна Дубоўка: Мае санаторыі і курорты // Маладосць. 1994. №2. С. 201—234.

ны Ўладзімера Дубоўкі“, які дае шмат новых звестак пра паэта, і ў тым ліку пра лёс другой часткі паэмы „І пурпуровых ветразей узвьівы“³. У 2000 г. на філіялягічным факультэце БДУ была праведзеная шырокая міжнародная канфэрэнцыя, прысьвечаная стагодзьдзю трох пісьменьнікаў-узвышэнцаў: Уладзімера Дубоўкі, Уладзімера Жылкі і Кузьмы Чорнага, матэрыялы якой адметныя новымі акцэнтамі ў прачытаньні творчай спадчыны слынных юбіляраў. Ад 1999 г. у Беларускам дзяржаўным архіве-музэі літаратуры і мастацтва Беларусі (БДАМЛіМ) штогод у траўні наладжваюцца навуковыя „Ўзвышаўскія чытаньні“, якія збіраюць дасьледнікаў: архівістаў, гісторыкаў, літаратараў, сваякоў і нашчадкаў былых рэпрэсаваных паэтаў — зорак тагачаснай беларускай літаратуры. Ужо апублікаваны першы зборнік матэрыялаў такіх чытаньяў „Пра час «Узвышша»“⁴, тэматычна прысьвечаных постацям Адама Бабарэкі, Язэпа Пушчы, 75-годзьдзю стварэньня літаратурнага згуртаваньня.

Гэтае дасьледаваньне творчай спадчыны Ўладзімера Дубоўкі мае на мэце заглыбіцца ў творчы сьвет паэта 1920-х гг., з тым каб прыслухацца да ягонага дыялёгу з эпохай. Аўтар грунтуецца ў сваіх развагах на аўтэнтычных тэкстах з тагачасных выданьяў, на архіўных матэрыялах і па магчымасьці імкнецца ўлічыць творчы досьвед папярэдніх дасьледнікаў. Творы Ўладзімера Дубоўкі насамрэч маюць свой эстэтычны код, і нярэдка бывала дастаткова цяжка падабраць адпаведны ключ для расшыфроўкі гэтага коду. Дапамагала тут кніга Антона Адамовіча *Opposition to Sovietization in Belorussian Literature (1917–1957)*⁵, сучаснік і паплечнік Дубоўкі па „Ўзвышшы“, для якога расшыфроўка кодаў не была прыхаваная адлегласьцю часу. Мэта гэтай працы ёсьць ня толькі высветліць грамадзянскую апазыцыйнасьць Дубоўкі тагачаснай бальшавіцкай уладзе ў Беларусі (што было ключавой задачай кнігі Антона Адамовіча), але найперш пракамэнтаваць з пункту гледжаньня сёньняшняга гістарычнага і культуралгічнага досьведу той няпросты, сымбалічны дыялёг паэта з эпохай, які вёў Дубоўка ўсёй сыстэмай сваіх

³ Бугаёў Д. З эпістальнай спадчыны Уладзімера Дубоўкі // Польша. 2000. №7. С. 133–154.

⁴ Пра час „Узвышша“. Матэрыялы навуковых каферэнцый, узвышаўскіх чытаньяў (Мінск. 1999—2002). Мн.: БелНДІДАС, 2002. — 167 с.

⁵ Adamovich A. *Opposition to Sovietization in Belorussian Literature (1917–1957)*. München: Institute for the Study of the USSR, 1958. — 204 p.

паэтычных вобразаў, вызначаючы такім чынам уласны мастацкі фэномэн, што ў сваю чаргу ўплываў на агульную культурна-эстэтычную сытуацыю. У гэтым мастацкім фэномэне праглядаецца й глыбіня культурнай традыцыі, і новы, авангардны, спосаб паэтычнага мыслення, у якім былі свае вызначальныя акцэнты, пра што мы й збіраемся весьці гаворку. Гэта тым больш падаецца важным, што менавіта Дубоўкаў паэтычны сьвет шмат у чым вызначыў стыль „Узвышша“ дый наогул фармаваў культурную прастору, задаваў тон і служыў узорам для многіх іншых творцаў, прычым ня толькі ўзвышэнцаў, але й тых, хто лічыў сябе іх апанэнтамі.

І. Партрэт паэта ў рэтрэспэктыве

Кароткі жыцццяпіс паэта Ўладзімера Дубоўкі, арганізатара як „Маладняку“, гэтак і „Узвышша“, выглядае не зусім ардынарна на фоне масавага прыцёку ў літаратуру маладых сілаў на пачатку 1920-х гг. Ён нарадзіўся 15 ліпеня 1900 г. у вёсцы Агароднікі, якая, паводле ранейшага адміністрацыйнага падзелу, уваходзіла ў склад Віленскай губэрні, а сёньня гэта Пастаўскі раён Віцебскай вобласці. Скончыў Нова-Вялейскую настаўніцкую сэмінарыю (1918 г.), паступіў у Маскоўскі ўнівэрсытэт. Масква ператварылася для Дубоўкі ў сталае месца жыхарства, бо сямейныя абставіны склаліся так, што ягоны бацька, працаўнік чыгункі, у 1915 г., падчас ваеннага ліхалецця, выехаў зь Беларусі, атрымаўшы працу па спецыяльнасьці ў гэтым горадзе. Там сям’я астаявалася, але ж сэрца Ўладзімера Дубоўкі належала Беларусі. Маскоўскі ўнівэрсытэт паэт ня скончыў, бо мусіў перапыніць вучобу й працаваць, каб дапамагчы бацькам. Ён настаўнічаў на Тупальшчыне, у 1920—1921 гг. служыў у войску, удзельнічаў у Грамадзянскай вайне. Затым паэт зноў у Маскве, працаваў інспэктарам беларускіх школ пры Наркамаце асьветы РСФСР. У гэтым часе ён часта езьдзіў у Беларусь, актыўна займаўся літаратурнай працай, рыхтаваў свой першы зборнік вершаў, вучыўся ў Вышэйшым літаратурна-мастацкім інстытуце імя Валерыя Брусава.

Заняткі літаратурай захапілі Дубоўку. Глыбіня таленту, праніклівы розум, эрудыцыя ўвесь час цягнулі яго ня толькі да паэтычнай творчасці, але й да аналітычнай філялёгіі й культуралёгіі, да вывучэння асноваў народнага жыцця — навуковага беларусазнаўства. Пра гэтыя зацікаўленьні сьведчаць і пазнейшыя артыкулы Дубоўкі аб беларускім фальклёры, музыцы, пісьменстве й графалёгіі, а таксама ліст Фёдара Турука да Яўхіма Карскага ад 14.09.1924 г., у якім ён просіць знакаміта-

га вучонага аказаць навуковае садзеянне ўладзімеру Дубоўку. Гэты цікавы для грамадзка-культурнага жыцця 1920-х гг. і для біяграфіі паэта дакумэнт варта прывесць цалкам:

„Глыбокапаважаны Яўфімі Фёдаравіч! Памятаючы нашыя старыя добрыя адносіны, зьвяртаюся да Вас зь вялікай просьбаю, якая заключаецца ў наступным: сярод беларускай навучэнцкай моладзі ў Маскве ёсць студэнт Літаратурна-мастацкага інстытуту У. Дубоўка, аб якім Вы па зусім зразумелых прычынах ня згадваеце ў Вашай капітальнай працы „Беларусы“, т. III, в. 3, але які заслугоўвае быць адзначаным у Вашых „матэрыялах для слоўніка беларускіх пісьменьнікаў апошняга часу“. У часе знаходжаньня ў Інстытуце Дубоўка паказаў сябе вельмі здольным і пладавітым беларускім паэтам, які падае вялікія надзеі. Яго любіў да мовы й літаратуры наогул, у прыватнасці да вывучэньня вершаскладаньня, зьвярнула ўвагу кіраўнікоў-прафэсараў, і яго ўжо прызналі вучоным сакратаром кабінэту паэтыкі ў Інстытуце. У цяперашні час Дубоўка працуе ў галіне тэорыі славеснасьці, але яго больш вабіць вывучэньне беларускай мовы й літаратуры. Несумненна, яму патрэбна добрая навуковая школа, і ён, шануючы Вашы вялізныя навуковыя аўтарытэт, імкнецца папрацаваць пад Вашым вопытным і надзвычай цэнным кіраўніцтвам. Добра ведаючы цудоўныя якасьці душы Дубоўкі, я не магу не прасіць Вас аказаць усё магчымае Ваша спрыяньне й надаць увагу яго працы па паглыбленьні й удасканаленьні ведаў і мэтадаў у галіне роднаснай Вам навуковай дысцыпліны. Я ўпэўнены, што Дубоўка будзе вартым вучнем свайго настаўніка й прынясе сваімі ведамі значную карысьць як самой навучы, так і нашаму шматпакутнаму роднаму беларускаму народу. Яшчэ раз вельмі прашу не адмовіць Дубоўку ў Вашым навуковым кіраўніцтве. Шчыра паважаючы Вас Ф. Турук“^{6*}.

Ці працаваў Уладзімер Дубоўка непасрэдна пад навуковым кіраўніцтвам Яўхіма Карскага, сказаць пакуль што адназначна мы ня можам, трэба шукаць новыя дакумэнты ў маскоўскіх архівах. Але ж ліст красамоўна сьведчыць пра спэктар і глыбіню філялягічных зацікаўленьняў Дубоўкі, пра сур’ёзнасьць ягоных навуковых намераў, пра пад-

⁶ Копія ліста захоўваецца ў Адзеле рэдкіх кніг і рукапісаў ЦНБ Беларусі. Ф. 14. В. 1. Адз. зах. 815. Арк. 1—2.

* Усе цытаты ў тэксце падаюцца па-беларуску, правапісам, прынятым выданьнем. — **Рэд.**

трымку адным з найбольш уплывовых тагачасных палітычных кіраўнікоў маладога перспектыўнага беларускага паэта, які ўжо ад пачатку свайго творчага шляху й станаўленьня фактычна належаў дыяспары.

У беларускай паэзіі імя ўладзімера Дубоўкі стала ведамае ад 1921 г., калі газета „Савецкая Беларусь“ надрукавала ягоны верш „Сонца Беларусі“. А ўжо ў 1923 г. у Вільні выйшла першая паэтычная кніга „Строма“, якая зь цяжкасьцю прабіла сабе дарогу ў друк, але выклікала заслужаную цікавасьць і ўвагу чытачоў, крытыкаў, старэйшых пісьменьнікаў. На яе цёпла адгукнуліся Цішка Гартны й Зьмітрок Бядуля. Антон Навіна (Антон Луцкевіч) у заходнебеларускім друку адзначыў таксама выхад кнігі як новую цікавую зьяву: „Уладзімер Дубоўка радыкальна разарваў сувязь з традыцыйным стагнаньнем. Той дух, якім пранікнуты ўсе ягоныя вершы, найлепей сьведчыць аб тым, што аўтар пісаў іх не пад цяжкім ярмом чужацкае ўлады, а на волі, у варунках вольнага жыцьця“⁷. Адносна паэтыкі Навіна адзначаў, што аўтар „яшчэ ня выйшаў за межы старых формаў верша, усё яшчэ ўжывае старога трыялету... Затое многа вольнасьці ў яго ў словатварэньні, многа цікавых гукавых эфэктаў. Слова „завіхрыца“ сустракаецца ў „Строме“, здаецца, ажно тры разы. І „віхрытасьць“ зьяўляецца асноўным тонам вершаў Уладзімера Дубоўкі“⁸.

Пасьля выхаду „Стромы“ разгарнулася напружаная творчая й літаратурна-арганізацыйная праца. Спачатку Дубоўка — адзін з актывістаў „Маладняку“ — узначальваў Маскоўскую філію, у складзе якой у 1924 г. было 15 чалавек. Ён быў адным з кіраўнікоў Цэнтральнага бюро „Маладняку“ ў Менску й часта выяжджаў для арганізацыі новых філіяў у правінцыі (прыкладам, у Магілёў). У паэта выйшлі кнігі паэзіі „Там, дзе кіпарысы“ (1925), „Трысьце“ (1925), „Credo“ (1926). У гэты час „Маладняк“ шырыўся, набіраў творчай вышыні, стаў фактычна ўсебеларускай літаратурнай арганізацыяй. Гэта было засьведчана на I зьездзе „Маладняку“, які адбыўся ўвосень 1925 г. і вызначыў своеасаблівы пік у гісторыі згуртаваньня, што налічвала ў сваіх шэрагах больш за трыста сяброў і кандыдатаў, мела разгалінаваную структуру (на зьездзе зарэгістраваліся дванаццаць філіяў). „Маладняк“ перажываў тады сапраўдны росквіт: рэгулярна выходзілі ягоныя „кніжыцы“ (у Дубоўкі ў гэтай

⁷ Навіна А. Новае ў беларускай паэзіі // Заходняя Беларусь. Вільня, 1924. С. 101.

⁸ Тамсама. С. 103.

сэрыі выйшла паэма „Там, дзе кіпарысы“) — зборнікі вершаў і прозы маладнякоўскіх пісьменьнікаў, — наладжваліся творчыя вечары й сустрэчы. Максім Гарэцкі вылучаў тры пэрыяды дзейнасьці згуртаваньня, і гэта быў менавіта ягоны першы пэрыяд (1923—1925 гг.), які вызначаўся „арганізацыйнаю й масаваю працаю „Маладняку“, шуканьнем новых формаў творчасьці й змаганьнем за сваё пазыцыі ў беларускай літаратуры“⁹. У першы пэрыяд найбольш актыўна разьвівалася паэзія, якая характарызувалася ўзьнёслым апіяваньнем рэаліяў новага жыцьця, шчаслівай будучыні, адмаўленьнем усяго старога, перажытага, крытычнай ацэнкай творчай спадчыны папярэднікаў. У 1925 г., дзякуючы Дубоўку, адбылася публічная перамена поглядаў на літаратурную спадчыну „нашаніўцаў“. У артыкуле „Рэвалюцыя 1905 году й адраджэньне беларускай культуры“ Ўладзімер Дубоўка, зашыфраваўшыся псеўданімам Тупяец, назваў літаратуру 1905—1915 гг. „нашаніўскім кругабегам“ і зрабіў выснову, што яна сапраўды была „пачаткам адраджэньня беларускай культуры“, пэрыядам, што „заслугоўвае ўсебаковай увагі нашай моладзі, якая імкнецца сьведама працаваць над разьвіцьцём і пашырэньнем яе й надалей“¹⁰. Гэта было новае слухнае слова, якое прымушала прыслухацца праз авангардны „буралом“ да прыглушанага голасу традыцыяў.

Масавы характар, прыярытэтнасьць культурна-асьветніцкага кірунку працы сталі каталізатарамі творчага й арганізацыйнага крызісу „Маладняку“, які прывёў, як ведама, да ягонага расколу. Максім Гарэцкі вызначыў гэты пэрыяд як другі ў гісторыі арганізацыі (1926—1927). Ужо ў траўні 1926 г. на пасяджэньні цэнтральнага Бюро разглядалася заява групы пісьменьнікаў (Язэпа Пушчы, Кузьмы Чорнага, Кандрата Крапівы, Адама Бабарэкі) аб выхадзе са складу аб’яднаньня. Нязгоду пісьменьнікаў выклікала менавіта тое, што „Маладняк“ зь літаратурнай творчай арганізацыі ператварыўся ў „прасьветную“. Пушча й Бабарэка ў сваіх выступах адзначылі заняпад мастацкасьці ў згуртаваньні, а таксама тое, што творчасць ня можа разьвівацца камандаю зверху, а толькі культураю. „Сучаснае становішча вядзе да поўнага заняпаду, вядзе да адбіваньня чытача ад літаратуры, да ўпадку й

⁹ Гарэцкі М. „Маладняк“ за пяць гадоў. 1923—1928 // Гарэцкі М. Успаміны, артыкулы, дакументы. Мн., 1984. С. 234.

¹⁰ Тупяец. Рэвалюцыя 1905 году й адраджэньне беларускай культуры // Маладняк. 1925. №9. С. 82.

распусты мастацкіх густай. Вядзе да кампрамэтацыі ў вачах ворагаў беларускай культуры"¹¹, — сьцьвярджаў у сваёй прамове Адам Бабарэка, назваўшы й пункты разыходжаньня з „Маладняком“, дзе „камандныя высоты“ адводзяць кіраўнікоў убок ад творчых справаў, а агульная культура й культура творчасьці занепадаюць. Заява на пасяджэньні была „прынятая да ведама“, і такім чынам адбыўся першы раскол „Маладняку“: названая група пісьменьнікаў і Ўладзімер Дубоўка ў тым самым годзе выйшлі са складу арганізацыі, утварыўшы ўвосень 1926 г. новае літаратурнае аб'яднаньне „Ўзвышша“. У самой назьве яго выразна прачытвалася сымбалічная альтэрнатыва: свабоднае творчае „ўзвышша“ супрацьстаяла прымусовым „камандным высотам“ у любой іх, ня толькі маладнякоўскай, праяве. Ад таго часу творчы лёс Уладзімера Дубоўкі непарыўна быў звязаны з „Узвышшам“.

„Маладняк“ жа перажыў у 1927 г. свой другі раскол, а затым, у 1928-м — рэарганізацыю ў Беларускаю асацыяцыю пралетарскіх пісьменьнікаў (БелАПП), у Дэкларацыі якой сьцьвярджалася пераёмная сувязь зь літаратурным згуртаваньнем і ўступленьне ў „новы этап творчасьці й змаганьня за чысьціню пралетарскай ідэалёгіі“¹². Нягледзячы на істотныя разыходжаньні з „Маладняком“, многія пісьменьнікі, хто раней выйшаў з арганізацыі (Уладзімер Дубоўка, Язэп Пушча, Алесь Дудар, Міхась Чарот, Міхась Зарэцкі й інш.) не ўспрынялі рэарганізацыю аб'яднаньня ў БелАПП аптымістычна, бо прадбачылі яшчэ больш моцны й жорсткі кантроль над літаратурай, яшчэ большае звужэньне магчымасьцяў для праяўленьня свабоды творчасьці, паглыбленьня мастацкасьці.

Першай ахвярай расправы над літаратурай і пісьменьнікамі, над свабодай выяўленьня сваёй думкі ў творчасьці стала аб'яднаньне „Ўзвышша“ й ягоныя самыя актыўныя сябры: Уладзімер Дубоўка, Язэп Пушча, Адам Бабарэка, Уладзімер Жылка, арыштаваньня ўлетку 1930 г. і абвінавачаньня паводле справы гэтак звананага „Саюзу вызваленьня Беларусі“ — „контррэвалюцыйнай нацдэмаўскай арганізацыі“, створанай нібыта з мэтай барацьбы з савецкай уладай за адарваньне Беларусі ад пралетарскай Расеі й пабудову тут незалежнай нацыянальнай („нацыяналістычнай“, паводле ГПУ) дзяржавы буржуазнага кшталту...

Дваццаць сем шматпакутных гадоў правёў Уладзімер Дубоўка ў выгнаньні, у абсалютнай творчай ізаляцыі. Зьведаў высылку адразу

¹¹ БДАМЛіМ. Ф. 225. В. 1. Адз. зах. 1. Арк. 22—23.

¹² Маладняк. 1928. №12. С. 3.

пасля справы „СВБ“, якую рэпрэсіўным уладам так і не ўдалося раскруціць паводле жаданага сцэнару. Гучнага працэсу над „нацдэмамі“ тут не адбылося, нікому са зняволеных нельга было інкрымінаваць складу злачынства ў разыгранай сьледчымі органамі справе. Усё, што здолела зрабіць тагачасная ўлада зь ненавіснымі ёй „нацдэмамі“ — прадстаўнікамі творчай інтэлігенцыі, якія любілі сваю краіну й жадалі працаваць для яе карысьці й росквіту, — гэта выслаць іх як мага далей з краіны, каб нэўтралізаваць іхны ўплыў і ўпарты апазыцыйны супраціў паэтычнага слова размаху падаўленьня правоў чалавека й народу на свабоднае разьвіцьцё... Пасьля адбыцьця высылкі ў Яранску, замест вяртаньня ў Маскву або на радзіму, Дубоўку чакала дзесяць гадоў канцлягеру, якія ён здолеў вытрымаць, выжыць і не зламацца. Але й гэта было яшчэ не апошняе кола пакутаў у сталінскім пекле. У 1948 г. ён мусіў пакінуць Грузію, якую выбраў сабе за месца жыхарства, пазбаўлены права вярнуцца дадому пасля лягеру. Яго, як чалавека „заплямленага“ перад уладай, чакала гэтак званае „вечнае пасяленьне“ ў Краснаярскім краі... „І ня бойцеся, калі забіваюць цела, а душы ня могуць забіць“, — прарочыя словы Новага Запавету. Сапраўды бязьмежныя былі пакуты таго, Дубоўкавага, пісьменьніцкага пакаленьня літаратараў — кожны зь іх выпіў свой кубак пакутаў і цярпеньняў: хто — прыняўшы гвалтоўную сьмерць ад кулі ў патыліцу, як Міхась Чарот, Алесь Дудар, Міхась Зарэцкі й дзясяткі іншых іхных сяброў і паплечнікаў; хто — цудам ацалёўшы, як Уладзімер Дубоўка, Язэп Пушча, Алесь Званак, Сяргей Грахоўскі й яшчэ нямногія іншыя. Але сапраўды, забойцы цела былі няўладныя над душою й духам сваіх ахвяраў.

Пасьля рэабілітацыі ў 1958 г. Уладзімер Дубоўка жыве ў Маскве, атрымаўшы там кватэру. Часта прыяжджаў у Беларусь, займаўся тут выданьнем сваіх кніг, дзе былі папраўленьня вершы 1920-х гг., новыя творы, пераклады, творы для дзяцей. Няпростае было ўрастаньне паэта ў новую рэчаіснасьць, вяртаньне да любімай літаратурнай справы пасля амаль трыццацігадовага перапынку. У гэтым, трэцім, пэрыядзе яго нага жыцьця цікавым і красамоўным нам падаецца факт абмеркаваньня кнігі Лідзіі Залескай „Паэзія Савецкай Беларусі“ (у расейскай мове), што адбылося на сэкцыі крытыкі й літаратуразнаўства 9 сьнежня 1960 г. На пасяджэньні прысутнічаў і Ўладзімер Дубоўка. Было аднадушна зазначана, што ў кнізе Залескай няправільна адлюстраваны літаратурны працэс 1920-х гг. у Беларусі. Аднак Дубоўка з уласьцівай яму карэктнасьцю ўдакладніў: „Ці вінаватая ў гэтым Лідзія Івануна? Я сьцьвярджаю, што вінаватыя ў гэтым і, галоўным чынам, тыя

гісторыкі літаратуры, якія прысутнічаюць тут і якія да самага апошняга часу пайтаралі выказваньні вульгарызатарскай крытыкі 20—30-х гадоў¹³. Далей паэт, творы якога непасрэдна разглядаліся ў кнізе, дадаў: „Літаральна днямі выйшлі працы т. Пшыркова й т. Перкіна, дзе па-новаму асьвятляецца той пэрыяд. Пры гэтым выкарыстоўваюцца дакумэнтальныя звесткі, чаго ніколі не рабілі вульгарызатары (...). Ці можам мы патрабаваць поўнай яснасьці, аб’ектыўнасьці ад Лідзіі Іванайны, для якой гэтыя новыя матэрыялы былі няведамыя?“¹⁴. Кніга Лідзіі Залескай была, зразумела, рэцыдывам вульгарызатарскага падыходу, які толькі імкнуўся хаця б часткова пераадолець сам сябе, бо асноўныя ідэалыгічныя рыштаваньні заставаліся ранейшыя: кіраўнічая роля кампартыі на пераможным шляху да камунізму заставалася бяспрэчнай ідэалыгемай.

Дубоўка, чалавек надзвычайнай эрудыцыі, высокай мастацкай культуры, тонкага густу, вялікага жыцьцёвага й творчага досьведу, прыроднага такту й гжэчнасьці, расстаўляў свае аргумэнтаваныя акцэнты пры абмеркаваньні. Ён не абараняўся, а нібыта ўшчуваў, захоўваючы пры гэтым годнасьць знакамітага й легендарнага паэта як 1920-х, гэтак і 1960-х гг., а ягоная пакута за літаратуру надавала яму права быць у некаторай ступені й судзьдзём. Тым больш, што Ўладзімер Дубоўка добра памятаў сытуацыю канца 1920-х гг. і без ілюзіяў глядзеў на 1960-я. У сваёй прамове ён цытаваў з кнігі Лідзіі Залескай некаторыя месцы: „...У той час, калі адны сябры гэтых арганізацыяў прымалі актыўны ўдзел у фармаваньні й сьцьвярджэньні мэтаду сацыялістычнага рэалізму, іншыя імкнуліся супрацьдзейнічаць ім. Не разумеючы разьвіцьця Беларусі, яны стваралі пры канцы 1920-х — на пачатку 1930-х гадоў скажоныя карціны жыцьця маладой савецкай рэспублікі. Яны лічылі, што Беларусь не павінна ісьці па сацыялістычным шляху, выступалі супраць калектывізацыі сельскай гаспадаркі. Роля партыі, вобразы камуністаў, сяброўства расейскага народу зь беларускім — усё гэтае выглядала ў іхніх творах, як у крывым люстэрку. Такімі былі, прыкладам, творы Ўладзімера Дубоўкі „Камбайн“ ...“¹⁵. Самае парадаксальнае на сёньня тое, што, па сутнасьці, гэткая трактоўка мела свой грунт, але акцэнты адпавядалі тагачасным вульгарыза-

¹³ БДАМЛіМ. Ф. 78. В. 1. Адз. зах. 94. Арк. 41.

¹⁴ Тамсама. Арк. 41.

¹⁵ Тамсама. Арк. 42.

тарскім стэрэатыпам, якія працягвалі заставацца крытэрам ацэнак літаратуры. Дубоўка далей пракамэнтаваў прыведзеную цытату: „Дзякуючы такой пісаніне, я на 30 гадоў быў адарваны ад літаратурнае працы. Бо паводле сэнсу гэтага выказваньня атрымоўваецца, што я ледзь не выступаю супраць савецкай дзяржавы. Ці ёсьць у гэтым хаця б цень праўды? Вы спасьлаецеся на паэму „Камбайн“. Вы зьвярніце ўвагу, чаму ні ў т. Пшыркова, ні ў т. Перкіна няма нават згадкі пра яе? Ды таму, што яны такой паэмы не чыталі й на вочы ня бачылі. Я стаўлю проста пытаньне — Вы, дарагая Лідзія Іванаўна, чыталі такую паэму? (Залеская зь месца: — Не!)“¹⁶. Згадаем, што тут мелася на ўвазе паэма „Штурмуйце будучыні аванпосты!“, ведамая й нашумелая ў свой час, што мела жанрава-кампазыцыйны падзагаловак „Камбайн“, які адлюстроўваў складаную „мэханіку“ яе структурнай будовы. Інтэрпрэтацыя паэмы ў новым часе патрабавала й новых падыходаў, чаго не было ў кнізе Залескай, якая нават дакладна ня ведала, пра які твор пісала. Таму, мы можам зразумець іранічнае абурэньне паэта, якога вымушалі даказваць нават у 1960-х гг., што ён „не выступаў супраць савецкай улады“, бо добра ведаў, што значыць, калі трактоўка мастацкага тэксту пераводзілася з эстэтычнай сфэры ў крымінальную.

Уладзімер Дубоўка ўсьведамляў, супраць чаго ён змагаўся ў сваіх творах 1920-х гг., але ж ён змагаўся „паводле правілаў“ мастацкага тэксту, які мае свае коды й сымбалі. Гэта была, бясспрэчна, своеасаблівая „мастацкая гульня“, але ж літаратура й ёсьць адмысловая „гульня“, дзе існуюць пэўныя законы. Пасьля 30 гадоў знявольеньня паэт разумеў вельмі добра, што „правілы гульні“ даўно выйшлі за межы мастацкага тэксту, што для ўлады такіх правілаў не існавала ад пачатку. У гэтай сытуацыі „код“ ягоных твораў даваў магчымасьць абараняцца перад новымі няслушнымі нападамі: і ён паварочваў інтэрпрэтацыйны ключ у бясьпечны для сябе бок. Так, прыкладам, ён зрабіў гэта далей пры абмеркаваньні кнігі Залескай. Працывуем адпаведны кавалак стэнаграмы:

„Перайду да другога твору: „І пурпуровых ветразей узьвівы“, прычым трэба сказаць, што асноўныя палажэньні гэтага твору можна й зараз надрукаваць. Калі я прыехаў, мне прапанавалі падрыхтаваць гэты твор да друку, але я ўстрымаўся таму, што ўсе палажэньні, за якія я біўся, сталі цяпер аксіёмамі. Асноўная думка адлюстраваная ў наступных радках:

¹⁶ БДАМЛіМ. Ф. 78. В. 1. Адз. зах. 94. Арк. 43.

Ты уважаеш, што культура ходзіць
У портках ката слаўнае камуны
Парыскае, у портках галіфэ?
Або у марынарцы ходзіць Фрэнча,
Другога ката, ката нашых дзён?
Ня веру я у гэтка акрысы:
Я ненавіджу іх, змагацца буду!
І у імя змаганьня з рознай тваньню
Вось гэтае шляхетнае культуры —
Я лепш вазьму акрысы Беларусі...

У чым тут соль? У тым, што мы з вамі ўвекавечылі памяць душыцеля Камуны генэрала Галіфэ. Мы ўвекавечылі памяць гэтага душыцеля Парыскай камуны ўжываньнем гэтага слова „галіфэ“. Другі душыцель — генэрал Фрэнч насіў куртку такога фасону, і мы гэтую куртку назвалі фрэнчам і тым самым увекавечылі памяць гэтага генэрала — калянізатара, які расстрэльваў тысячы, дзясяткі тысячай нашых чорных і жоўтых братоў. Няўжо ў нас няма сваёй фантазіі, што мы бяром гэтыя назвы, зусім не патрэбныя нам? Вось я ў прапанавай — узяць народныя ўзоры ў ад іх ісьці наперад, ствараць сваю сацыялістычную культуру¹⁷.

Так, Дубоўку і ў 1960-х гг. даводзілася быць ня толькі аўтарам, але й адвакатам уласных твораў, бо хто, як ня ён, добра ведаў хісткасьць становішча, калі літаратурная палеміка абарочвалася судовым прысудам і зьнявольненьем. Але гэтым разам менавіта ён валодаў сытуацыяй і з годнасьцю працягваў адстойваць свой твор: „Але якая ж тут контррэвалюцыя?! (Паняткі, відавочна, заставаліся тыя самыя ў 1960-х гг. — **І. Б.**) Я не пагаджаўся з такімі ацэнкамі тады, і зараз я з Вамі не пагаджаюся. Я ня крытык, я не тэарэтык, а я, як нехта сказаў, пацярпелы. Але я яшчэ раз хачу падкрэсьліць, што Вашая кніга мне падабаецца тым, што яна ўжо напісаная (...). Памылкі, якія там ёсьць, — гэта справа напавімая, але ня трэба Вам чапляцца за іх. Калі Вы будзеце іх адстойваць, як Вы гэта робіце ў Вашым лісьце, у Вас добрай кнігі не атрымаецца“¹⁸. Далей у часе абмеркаваньня ішло выступленьне Язэпа Пушчы, які таксама адстойваў свае творы „Лісты да сабакі“ і іншыя ад рэцыдываў вульгарызатарскай трактоўкі. Сьведчыла гэта

¹⁷ БДАМЛіМ. Ф. 78. В. 1. Адз. зах. 94. Арк. 46—47.

¹⁸ Тамсама. Арк. 47.

зноў жа толькі пра тое, як мала зьменаў адбылося ў 1960-х гг. у ідэалёгіі й палітыцы ў параўнаньні з даваенным часам: таталітарная дзяржава заставалася такой самай, нягледзячы на пераадоленьне культуры адной асобы й рэабілітацыю яе ахвяраў.

Імідж Уладзімера Дубоўкі ў 1960—1970-х гг. меў адценьне легендарнасьці й таямніцы. Калі ён, сівабароды волат, ізноў зьявіўся на літаратурным небасхіле, пачаў друкавацца, браць удзел у жывых літаратурных дыскусіях кшталту разгледжанай вышэй, удзельнічаць у сяброўскіх вечарынах і імпрэзах, ён усё ж працягваў заставацца загадкавым чалавекам-легендай. У пісьмовых і вусных успамінах пра Дубоўку вельмі часта сустракаецца адно агульнае месца: як прыхаваны дакор паэту гучыць, што ён, прайшоўшы поўнае кола сталінскага рэпрэсіўнага пекла й вярнуўшыся да грамадзкага жыцьця, фактычна зламаны чалавек, быў занадта асьцярожным, баяўся сказаць што-небудзь лішняе (бо й сьцены маюць вушы); на пісьменьніцкіх вечарынах неадменна падымаў тост „за кампартыю“; асьцерагаўся браць у бібліятэцы кнігі палітычнай тэматыкі; перарабляў на „патрэбу дня“ ранейшыя свае вершы¹⁹. Няўжо ён сапраўды стаўся такім палахлівым чалавекам? Нам падаецца, што тут ня так усё адназначна й проста, і ёсьць падставы аспрэчыць гэты распаўсюджаны міт. У Дубоўкавай „асьцярожнасьці“ няцяжка заўважыць пэўны парадокс зьнешняга іміджу й нутранага глыбока іранічнага разуменьня паэтам сытуацыі. Думаецца, ня толькі што гэты закід Дубоўку не правамерны, але й што пісьменьнікі старэйшага пакаленьня ў самім паэце не зразумелі, не адчулі нечага патаемнага. Менавіта ён сам накінуў усім гэты свой імідж: ён быццам бы граў іншага Дубоўку на новых падмостках жыцьцёвай сцэны, але разумеў глыбока й бяз фальшу ілюзіяў сутнасьць часу. Галоўным і патаемным элементам у гэтай ягонай новай ролі была глыбока схаваная іронія — усё, чым „зламаны“ паэт мог аддзячыць хаця й постсталінскаму, але таталітарызму. Толькі як няспынную іронію, прычым так адмыслова схаваную, каб ніхто не разгадаў (бо ён і не жадаў, каб яе разгадалі, а яго западозрылі ў няшчырасьці!), — можна вытлумачыць Дубоўкавы хваласьпевы кампартыі. Менавіта залішняя падкрэсьленасьць, зь якой ён гэта заўсёды рабіў, як згадваюць тыя, хто бачыў, прыводзяць да думкі: а ці ня быў гэта сьведамы гратэск, іранічная маска? Бо якую дысыдэнцкую праўду ад паэ-

¹⁹ Брыль Я. Накіды трох партрэтаў // ЛіМ. 1988. 1 студзеня; Пальчэўскі А. Пра Дубоўку // ЛіМ. 1994. 21 студзеня.

та жадалі пачуць? Тую, якую апісала ягоная жонка Марыя Пятроўна ў сваіх успамінах пад назвай „Мае санаторыі й курорты“?..²⁰. Гэта быў яшчэ ня той час.

Што датычыць „залішняй асьцярожнасьці“ паэта ў выказваньнях, дык яна не была, відавочна, сьведчаньнем палахлівасьці. Дубоўка выдатна разумёў, у якім грамадзтве ён жыў, у якое грамадзтва вярнуўся пасля рэпрэсіяў — гэта не было грамадзтва вольных людзей, дзе чакалі ягоную споведзь для яшчэ больш глыбокага катарсісу пасля публічнага дзяржаўнага пакаяньня. Дый пакаяньня як такога не было: дзяржава не прасіла ў народа сваёй рэабілітацыі й прабачэньня за зробленьня ёю злачынствы, а проста абвесьціла людзям пра іх невінаватасьць, як быццам бы яны маглі паўстаць з магілаў альбо пражыць новае, нялягернае жыцьцё. Ацалелы пасля сваіх „курортаў“, Дубоўка мог дазволіць сабе быць асьцярожным, ведаючы, якую цану можа мець нават бяскрыўднае слова. У такой сытуацыі *духоўнай апазыцыяй* і адначасова *самаабаронай* магла быць толькі яўна перабольшаная на людзях „пашана“ да кампартыі, хоць ад яго чакалі, пэўна, іншага іміджу героя-пакутніка або выкрывальніка рэжыму. А паэт не жадаў быць выкрывальнікам, бо гэта проста пярэчыла ягонай нутранай сутнасьці, да таго ж яму трэба было нарэшце проста жыць нармальна па-чалавечы, а не па-лягернаму. Дубоўка ўжо зьведаў звыш магчымага тых пякельных бязьлітасных жорнаў, якія ператрушчвалі людзкія лёсы на жоўты пясок. Ён здолеў выстаяць, выжыць, вярнуцца. Малады, трыццацігадовы, занадта таленавіты, каб быць непрыкметным і другарадным, сьпякотным летам 1930 г. ён быў арыштаваны на сваім лецішчы ў Маскве, прывезены ў Менск, у турму, каб больш ужо ня выйсьці з абдымкаў — з „кіпцюроў“ ДПУ аж да 1957 г. Вярнуўся, калі было пад шэсьцьдзесят, калі два жыцьці ўжо былі пражытыя: адно на літаратурным беларускім парнасе-ўзвышшы, другое на „курортах“ і „санаторыях“ ГУЛАГу. Дык хто ж, як ня ён, ведаў цану Жыцьця й цану Слова? Дзе й за якую праўду, дзеля чаго ён павінен быў яшчэ змагацца, калі хто й хацеў бачыць у ім змагара? Ён проста ведаў Праўду, яна была адкрытая для яго, і яму за яе ня трэба было змагацца. Ён мог толькі выкарыстаць „этыкет“, абраўшы для гэтага шлях іроніі — сьведамай, перабольшанай, падкрэсьленай. У гэтым быў Дубоўкаў пратэст, калі ён узьнімаў свой славеты, усіх шакуючы тост „за кампартыю“. Гэтым „этыкетам“, духоў-

²⁰ АДДЗЕЛ РЭДКІХ КНІГ І РУКАПІСАЎ ЦНБ. Ф. 14. В. 1. Адз. зах. 838. Арк. 1—61.

най апазыцыяй і іроніяй можна вытлумачыць і тое, што ён аддаваў на суд разьбіральнікаў менавіта тэкст, сьведама адводзячы іх ад падтэксту, пакідаючы падтэкст даступным для „некрымінальнага“ прысуду нашчадкаў, для якіх мастацкая палітра 1920-х гг. ужо ня будзе звязаная з палітыкай, але адыдзе цалкам у сфэру эстэтыкі.

II. Сымболіка „Ўзвышша“ й мастацкая традыцыя

Створанае ў 1926 г. „Ўзвышша“ было альтэрнатывай „Маладняку“ ня толькі ў пляне адносінаў да „прасьветнай“ дзейнасьці ды ўласнай мастацкай творчасці, але й у пляне стасункаў з традыцыяй. Маладнякоўцы не былі настолькі катэгарычныя, каб „скідваць“ сваіх „нашаніўскіх“ клясыкаў з „карабля сучаснасьці“, як гэта дэкларавалі расейскія футурыстычныя (перадусім ЛЕФаўскія) групы. Яны не адмаўляліся, прыкладам, ад Купалы, аднак адраджэнскія матывы купалаўскай творчасці відавочна не супадалі з канцэптуальнымі ўстаноўкамі „Маладняку“, што прапагандаваў пралетарска-рэвалюцыйныя ідэалы. Купала быў іх сучасьнікам, меў уласны літаратурна-мастацкі досвед, выспелены папярэднім часам, меў у душы й у творчасці свой ідэал вольнай шчасьлівай Беларусі, для якога ў рэчаіснасьці было даволі мала падставаў. Для маладнякоўскай жа эстэтыкі наадварот ідэал быў ужо спраўджаны зь перамогай рэвалюцыі, і сваю задачу творцы бачылі ў апяваньні рэаліяў новага шчасьлівага жыцьця. І ўсё ж Купала быў бясспрэчны аўтарытэт як у рэальным жыцьці, гэтак і ў творчасці, нягледзячы на несупадзеньне ідэалыгічных дамінантаў.

Ўзвышэнцы першыя ўбачылі тую небясьпеку, якую несла занядабаньне нацыянальнага й абсалютызацыя клясавага, пралетарскага ў літаратурнай творчасці. Яны пачалі шлях вяртаньня беларускай літаратуры да сваіх каранёў, да ўзнаўленьня традыцыяў і пераемнасьці іх. На старонках „Ўзвышша“ зьявіліся грунтоўныя артыкулы, дзе ўсебакова й тонка дасьледавалася творчасць Янкі Купалы, Якуба Коласа, Максіма Багдановіча. Шануючы Купалу й Коласа, узвышэнцы ўсё ж аддавалі перавагу Багдановічу, якога ў 1920-х гг. ужо не было сярод жывых. Ён застаўся ў тым папярэднім, падзеленым мяжой рэвалюцыі, часе й быў самім лёсам пазбаўлены ідэалыгічнай неабходнасьці вызначыць свае адносіны да пралетарскай рэвалюцыі. Аднак для прадстаўнікоў партыйнага кіраўніцтва нават Багдановіч быў небясьпечны „прадстаўнік буржуазіі“, які „абараняў інтарэсы нацдэмаў“. Адзін з тагачасных маладых крытыкаў Сымон Куніцкі менавіта з такіх пазыцыяў аца-

ніў творчасць Багдановіча й ягоны ўплыў на плятформу „Ўзвышша“. Паводле меркаваньня Куніцкага, узвышэнцы цанілі ў Багдановічы тое, што ён быў выразнікам настрояў „усьведамленае культурнае беларускае інтэлігенцыі праз мастацкае выяўленьне вялікай культурнае вартасьці інтэлектуальнага багацьця Беларусі, багацьця творчае думкі беларускай“²¹, што лічылася на той час заганай. Складваецца ўражаньне, што маладому крытыку было дадзенае заданьне прааналізаваць творчую плятформу „Ўзвышша“ з пэўнага пункту гледжаньня й асудзіць яе як варожую інтарэсам пралетарскай літаратуры. Крытык паспяхова справіўся з задачай, падрабязна разабраўшы ўзвышэнскія „Тэзісы“ з патрабаванай ад яго інтэрпрэтацыяй, аднак ягоны артыкул „Літаратурна-мастацкае згуртаваньне «Ўзвышша»“ ня быў надрукаваны ў тагачасных беларускіх часопісах, а застаўся ў машынапіснай копіі ў архіўным фондзе Лукаша Бэндэ, які, магчыма, і быў ініцыятарам гэтага пасквільнага матэрыялу.

Куніцкі добрасумленна прааналізаваў гісторыю стварэньня й асноўныя праграмныя моманты „Ўзвышша“, зрабіў патрэбныя для Бэндэ акцэнты, абвінаваціў групу ў „адыходзе ад асноўнага напрамку разьвіцьця беларускай савецкай літаратуры, у якім афармлялася плынь пралетарскай літаратуры“²². Пры разглядзе „Камуніката“ (Статуту), першага праграмага дакумэнта згуртаваньня, Куніцкі ўбачыў сыгнал „буржуазна-нацдэмаўскага ідэалістычнага кірунку“²³. Стварэньне групы тлумачыў вынікам ідэйных разыходжаньняў узвышэнцаў зь літаратурнай арганізацыяй „Маладняк“ і „зь лініяй партыі ў галіне мастацкай літаратуры“²⁴. З тыповых вульгарызатарскіх пазыцыяў Куніцкі дакараў узвышэнцаў за тое, што ў „Камунікаце“ нічога не сказана „пра клясавасьць літаратуры як зброі клясавай барацьбы, пра стварэньне літаратуры сацыялістычнай паводле зьместу й нацыянальнай паводле формы“, а галоўны акцэнт зроблены „на нацыянальным афармленьні, беларускасьці літаратурнага твору“²⁵.

Цікава прасачыць на падставе такіх дакумэнтаў, як сур’ёзна й напорна адбываўся працэс дэфармацыі грамадзкай сьведамасьці, спаку-

²¹ БДАМЛіМ. Ф. 66. В. 1. Адз. зах. 1403. Арк. 10.

²² Тамсама. Арк. 3.

²³ Тамсама. Арк. 4.

²⁴ Тамсама.

²⁵ Тамсама. Арк. 7.

шанай рэвалюцыйнай дагматыкай, калі тое, у чым абвінавачваліся пісьменьнікі і згуртаваньне, насамрэч было найвялікшай і неаспрэчнай мастацкай каштоўнасьцю, а тое, ад чаго яны адмаўляліся, — па сутнасьці чужым і непрымальным для сапраўдных творцаў. Так, варожа ўспрымалася вяртаньне ўзвышэнцаў ва ўлоньне нацыянальных мастацкіх традыцыяў: „*замест ідэі пралетарыяту — ідэя нацыянал-дэмакратызму*“. Вернасьць нацыянальным вытокаам, прыярытэт нацыянальных культурных каштоўнасьцяў, або, як казалі вульгарызатары, „нацыянал-дэмакратызм“, быў самым галоўным ідэйным „ворагам“ пралеткультуаўскай эстэтычнай канцэпцыі, якую актыўна насаджала партыйнае кіраўніцтва. Ідэйным цэнтрам канцэпцыі, названай намі *рэвалюцыйным канцэптуалізмам*²⁶, быў пралетарыят і рэвалюцыя, зьдзейсьненая ім пад кіраўніцтвам партыі бальшавікоў. Гэтым ідалам трэба было пакляняцца й ім служыць, адсякаючы ўсё неадпаведнае. Немагчыма было прыпусьціць, што ідэйным цэнтрам для кагосьці сталася бацькаўшчына, радзіма ва ўсёй складанасьці жывых сувязяў з гістарычным мінулым, культурнымі традыцыямі, пэрспэктывамі далейшага нацыянальнага разьвіцьця. „*У чым канкрэтна выяўляецца нацыянал-дэмакратызм? — пытаўся аўтар артыкула, працягваючы свае абвінавачваньні, і адказваў: „Утой агульначалавечай нацыянальнай творчасьці, нацыянальнай культуры, якую абгрунтавалі й распрацавалі тэарэтыкі „Ўзвышша“. Да спадчыны беларускай літаратуры падыходзілі як да агульназначнай каштоўнасьці, як да агульначалавечых ідэалаў. Шукалі ў спадчыне не дэмакратычных ідэалаў, а буржуазна-нацыянальных*“²⁷. Сёньня абсурднасьць такіх абвінавачваньняў нават не патрабуе доказаў. Але сур’ёзнасьць, зь якой яны былі зробленыя ў 1920-х гг., не выклікае сумненьняў. У наш час можна толькі здзіўляцца й ганарыцца тым, што такі скарб нацыянальнай культуры, як „Узвышша“ ў ягонай ідэйна-мастацкай цэласнасьці, мог узьнікнуць і пэўны час быць цэнтрам літаратурнага жыцьця. Куніцкі дакладна ахарактарызаваў ідэі й кірунак „Узвышша“ як імкненьне да „беларускага стылю“ й „беларускай нацыянальнай формы“, а ў пляне спадчыны — акцэнтаваньне асноўнай увагі на адраджэнскай літаратуры. Выразьнікамі „беларускага стылю“ й „беларускай нацыянальнай

²⁶ Гл.: Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя: У 4-х тамах. Т. 2. Мінск: Беларуская навука, 1999. С. 8—45.

²⁷ БДАМЛіМ. Ф. 66. В. 1. Адз. зах. 1403. Арк. 9.

формы“ крытык і называў менавіта Алеся Гаруна й Максіма Багдановіча, што ўжо адышлі з жыцця. Артыкул Сымона Куніцкага напісаны, відавочна, пасля 1931 г., бо ў ім згадваецца працэс самаліквідацыі згуртавання, а гэта быў час, калі лідэры аб'яднання ўжо былі высланыя. Што датычыць багдановічаўскай традыцыі „Ўзвышша“, то пра яе варта сказаць асобна з пункту гледжання сучаснага досведу.

Творчасць Максіма Багдановіча ня толькі прышчапляла й замацоўвала на беларускай мастацка-паэтычнай глебе эўрапейскія літаратурныя традыцыі антычнасці, асветніцтва, мадэрнісцкіх плыняў канца XIX — пачатку XX стст., але й сама сталася традыцыяй для літаратуры наступных дзесяцігоддзяў. Замацаванне багдановічаўскай традыцыі асабліва адчуваецца ў 1920-х гг. у літаратурна-мастацкай тэорыі й практыцы „Ўзвышша“. Наследаванне Багдановічу ўзвышэнцамі падкрэсліваў Язэп Пушча падчас абмеркавання згаданай ужо кнігі Лідзіі Залескай. Адзначыўшы ўплыў Купалы й любоў да яго маладых пісьменьнікаў, Пушча падкрэсліў: „І Максіма Багдановіча мы цанілі, і ніхто іншы як я напісаў пра яго артыкул „Кніга лірыкі як мастацкае цэлае“. Максім Багдановіч зьяўляўся прыкладам для нас, узорам таго, як трэба складаць кнігу лірыкі“²⁸. Многія вобразы багдановічаўскіх твораў часта станавіліся ключавымі сымбаламі выяўленчай палітры ўзвышэнцаў. Апрача таго, вобразная пераклічка суправаджалася й рэальным падабенствам лёсаў.

Так, творчы лёс Уладзімера Дубоўкі складваўся падобна да лёсу Максіма Багдановіча, вершы якога, як ведама, спачатку трапілі ў архіў „Нашай Нівы“ з адзнакаю „вершай не для народу“. І толькі крыху пазней, дзякуючы падтрымцы Сяргея Палуяна, Вацлава Ластоўскага, яны былі прызнаныя тагачасным беларускім літаратурным парнасам, пасля чаго й пачалося імклівае ўзыходжанне Багдановічавай паэтычнай „зоркі“. Вершы ўладзімера Дубоўкі, што ён у 1921 г. даслаў у газету „Савецкая Беларусь“, таксама спачатку былі вернутыя паэту рэдакцыяй з адмоўнай заўвагай „Уладысю Дубоўцы“, што надрукаваць вершы нельга, бо яны „ня маюць рытму й вытрывай думкі“, і яму параілі лепш „пісаць прозу“²⁹. Аднак тыя ж вершы маладога паэта трапілі ў Вільню й там былі надрукаваныя асобным зборнікам пад назваю „Строма“ (1923). Менавіта Дубоўка стаў прадаўжальнікам багдановічаўскай тра-

²⁸ БДАМЛіМ. Ф. 78. В. 1. Адз. зах. 94. Арк. 81.

²⁹ Дробуш С. Пра мастацтва і Дубоўку // Аршанскі Маладняк. 1926. №2. С. 10.

дычыі ў беларускай літаратуры 1920-х гг. Адбілася яна таксама ў творчасьці яго сяброў-паплечнікаў Язэпа Пушчы, Уладзімера Жылкі ды склала канцэптуальную аснову плятформы „Ўзвышша“ цалкам.

Эстэтычная канцэпцыя „Ўзвышша“ была працягам „паэзіі красы“ Максіма Багдановіча ў глыбінным сэнсе разуменьня красы як мастацкага ідэалу. Паэтыка ўзвышэнскага аквітызму як „імклівасьці“ сапраўды ў істоце сваёй вяртала мастацкі твор у сфэру ідэальнага сьветабачаньня, што пры канцы 1920-х гг. было ня проста сьмелым грамадзянскім крокам літаратараў, але сьведамым выклікам афіцыйнаму партыйнаму курсу на палітызацыю мастацтва й ягоную прывязанасьць да надзённага праблемаў сацыялістычнага будаўніцтва. У гэтым была сутнасьць „аквітызму“ й тэарэтычная канцэптуальнасьць „Узвышша“. Праз паэтыку „аквітызму“, што ўключала ў сябе сынтэз мастацкіх прыёмаў розных напрамкаў і школ, а таксама ўласную традыцыю, зьвязаную з апорай на нацыянальную адраджэнскую дамінанту, узвышэнцы здолелі сказаць у мастацкім слове вельмі шмат пра сябе й свой час. У люстры „Ўзвышша“, у эзопаўскай мове й алегорыях, якімі шырока карысталіся паэты, асабліва Ўладзімер Дубоўка й Язэп Пушча, адбілася ўсё няпросте й трагічнае жыцьцё другой паловы 1920-х гг.

Відавочна, вытокамі паэтыкі „Ўзвышша“ можна назваць паэзію Максіма Багдановіча, якога крытык таго часу Ўладзіслаў Дзяржынскі назваў „першым спаміж беларускіх паэтаў і ядыным, хто спэцыяльна заняўся беларускім вершам як гэткам, яго стылізацыяй, гэта знача выпусканьнем тых паэтычных нормаў, якія ўласьцівы і могуць быць застасаваны ў беларускім вершы“³⁰. Калі мы зьвернемся да „Тэзісаў“ „Узвышша“, то ўбачым у аснове ягонай эстэтычнай канцэпцыі тую ж устаноўку на дасканалую форму твораў: „Мастацтва павінна быць узвышшам“³¹. Узвышша тут сынонім-мэтафара дасканаласьці. „Магчымасьць утварэньня ўзвышша беларускай мастацкай літаратуры“ бачылася ў наступных параметрах: „культура беларускай мовы; жыцьцёвая сымболіка мастацкага твору; яго канцэнтрацыйная вобразнасьць; дынамічнасьць кампазыцыі; беларуская жанравасьць; адзінства творча-мастацкай ідэі; разнастайнасьць фармальных

³⁰ Дзяржынскі У. Максім Багдановіч як стылізатар беларускага вершу // Адраджэньне. Літаратурна-навуковы веснік Інстытуту беларускай культуры. Сш. 1. Менск, 1922. С. 205.

³¹ Тэзысы да пытаньня аб утварэньні „Ўзвышша“ // Узвышша. 1927. №1. С. 168.

рэальнасьцей і — аквітызм, як тая імклівасьць, якою прасякаецца мастацкі твор у сваім ідэале³². Такім чынам, заўважаем, што дамінуе тут нацыянальная аснова творчасьці, устаноўка на вобразнасьць і сымболіку як галоўныя сродкі паэтызацыі, а таксама „аквітызм“, або жыватворчая адухоўленасьць тэксту, ягоная прыўзнятасьць над рэальнасьцю. Бясспрэчна, гэтыя мастацкія прынцыпы ўзнаўлялі „нашаніўскія“ традыцыі, а значыць, эстэтыку мадэрнізму (найперш тэндэнцыі сымбалізму й імажынізму, якія былі ўласьцівыя беларускай паэзіі 1910—1920-х гг.). Узвышэнцы сьцьвярджалі, што „Беларусі як крыніцы творчасьці новых формаў культуры яшчэ ня ведаюць“, а каб іх ствараць, неабходна „шмат ведаць і ўмець па-мастацку выражаць“³³. Што гэта, як ня сьведамая ўстаноўка на наватарства, на стварэньне нацыянальна адметнага авангарднага мастацтва? Ня толькі абноўленая канцэпцыя „чыстай красы“ ў выглядзе „аквітызму“ мела сваю актуальнасьць, але й фарматворчы нацыянальны экспэрымэнт, што, у прыватнасьці, узнаўляў досьвед багдановічаўскіх фальклёрных стылізацыяў. У творчасьці ўладзімера Дубоўкі гэта, да прыкладу, выразна выявілася ў тым, што ён уключыў у кампазыцыю сваёй паэмы „І пурпуровых ветразей узьвівы“ некалькі вершаваных народных паданьняў і ўклаў у іх шматзначны алегарычны сэнс.

Пра творчую школу Максіма Багдановіча гаворыць і паэзія прадстаўнікоў аб’яднаньня: Уладзімера Дубоўкі, Язэпа Пушчы, Уладзімера Жылкі, Тодара Кляшторнага, Сяргея Дарожнага. Апрача акалічнасьцяў выданьня першых кніг, Дубоўку з Багдановічам лучыў, да прыкладу, і такі асабісты фактар, як адарванасьць ад бацькаўшчыны. Трагічныя матывы падабенства асабістага лёсу да лёсу Багдановіча ёсьць і ў Жылкі. Язэпу Пушчу літаратурныя апанэнты закідалі „ўпадніцтва“ як ідэалёгічную хібу цэлага „Ўзвышша“³⁴. Згадаем, што вершы Багдановіча напачатку таксама называліся „дэкадэнцкімі“. Сымбалічна, што сама назва паэтычнага зборніка Багдановіча „Вянок“, дадзеная, як ведама, Вацлавам Ластоўскім, мела значэньне „вянок на магілу Сяргея Палуяна“ — аднаго зь першых прыхільнікаў паэзіі Максіма Багдановіча. Зборнік вершаў Уладзімера Дубоўкі „Строма“ быў таксама вянком-прысьвячэньнем сястры Максіма Гарэцкага: „Сьветлай памяці Ганулі

³² Тэзысы да пытаньня аб утварэньні „Ўзвышша“... С. 168.

³³ Тамсама. С. 169.

³⁴ Глыбоцкі Т. Літаратурнае балота // Польша. 1928. №1. С. 187.

Гарэцкай, як вяночак на магільку ў чужыне, — прысьвячаю“. Ганна Гарэцкая, як ведама, сталася адной зь першых бязьвінных ахвяраў рэпрэсіўнага апарату яшчэ ў 1922 г.: яна, студэнтка першага курсу Заатэхнічнага інстытуту, патрапіла пад колы трамвая ў Маскве й была сьмяротна пакалечаная, калі несла перадачу ў турму арыштаванаму ГПУ брату Гаўрыле³⁵. Яе сьмерць страсянула ўсе нацыянальна сьведамыя сілы беларускага грамадства, і Ўладзімер Дубоўка, ушанаваўшы яе памяць сваім прысьвячэньнем, тым самым дакладна вызначыў свой арыенцір — нацыянальна-патрыятычнае рэчышча беларускай паэзіі.

Пра насьледаваньне Дубоўкам паэтыкі Максіма Багдановіча гаворыць і ягоны верш „Ты ляжыш на руцэ маёй, верас“, дзе разьвіваецца матыў сыціплай кветкі-верасу як сымбалю роднага краю. Адчуваецца выразная арыентацыя на багдановічаўскую топіку — на ягоны вобраз сыціплага васілька з такой жа сымбалічнай сэмантыкай. Верш, датаваны 1928 г., прыводзіцца намі паводле архіўнага ўласнаручнага аўтарскага асобніка:

Ты ляжыш на руцэ маёй, верас,
найдрабнейшая з кветак.
Я пытаўся, пытаю яшчэ раз:
чым ты вабіш нас гэтак?
Ледзь прыкметны для нашага вока,
быццам зернейка маку.
Ад зямлі не расьцеш ты высока,
цябе топчыць усякі.
А калі расьцьвіцеш на узьлесьсі,
закрасуеш у пушчы, —
хараством ты тады апранешся
сапраўды неймірушчым.
Найдрабнейшыя кветкі складаюць
хараство у кілімы.
Наша доля хіба не такая?
Скажы,
верас любімы!
Ты ляжыш у мяне на далоні,
найдрабнейшая з кветак.

³⁵ Гарэцкі Р. Ахвярую сваім „Я“... (Максім і Гаўрыла Гарэцкія). Мн., 1998.

*Я пытаю, пытаю сягонья:
чым ты вабіш нас гэтак?*³⁶.

У паэтыцы Максіма Багдановіча, як мы ўжо згадвалі, сьціплы васілёк (вершы „На чужыне“, „Слущкія ткачыкі“) быў сымбалам радзімы; маленькая няяркая вясёлка ўкруг месяца — сымбалам паэта. Багдановічаўская эстэтыка „найдрабнейшага“, нібыта неістотнага й незаўважнага на першы погляд, але на самай справе якраз самага важнага, істотнага, вызначальнага, як бачым, аказалася арганічнай і даспадобнай Дубоўку як прадстаўніку „Ўзвышша“. Немагчыма лічыць выпадковымі ягонья паэтычныя сьцьверджанні: „*Найдрабнейшыя кветкі складаюць / характву у кілімы*“ й „*Наша доля хіба не такая? / Скажы, верас любімы?*“. Відавочна, што гэта невыпадковая асацыяцыя з багдановічаўскім вобразам сьціплай, няяркай кветкі, якая паэтызуецца як найвышэйшая сапраўдная краса й дасканаласьць і пры гэтым зьвязваецца з пачуцьцём любові да радзімы, лёс якой усьведамляецца таксама як незайздросны й „найдрабнейшы“.

Сапраўды, непераўздызеным было майстэрства Максіма Багдановіча адкрываць някідкія, няяркія праявы рэчаіснасьці й узводзіць іх на вяршыні мастацкага характву. Ён адбіраў для вобразнага пераўвасабленьня нібыта ўсё другараднае — тое, што іншыя проста не заўважалі, і ствараў цудоўную лірычную гармонію з паўтаноў, пераходаў і пераліваў адценьняў у настроях, фарбах, гуках. Менавіта гэта меў на ўвазе Антон Луцкевіч, калі пісаў, што Багдановіч „*іграе на бэмолях*“, і назваў паэта „*будаўніком новай гармоніі, які ў аснову гэтай гармоніі паклаў лад мінорны*“³⁷. Антону Луцкевічу належыць і наступная нечаканая эстэтычная паралель: „*Агульны тон паэзіі Багдановіча... напамінае сум і тугу несьмяротных твораў Шапэна*“³⁸. Зрабіўшы такое вызначэньне, крытык, безумоўна, ня думаў, што яно таксама будзе мець пэўнае дачыненне да паэтыкі „Ўзвышша“ й мастацкіх густаў ягоных сяброў. А між тым менавіта Ўладзімеру Дубоўку належыць артыкул, дзе ён дасьведчана й тонка дасьледуе ўплыў беларускіх мэлэдыяў на творы Фрэдэрыка Шапэна. Ён піша пра тры ступені такога ўплыву: „*а) чыстая народная мэлэдыя паложана ў аснову цэлага твору, узятая як*

³⁶ Адзел рэдкіх кніг і рукапісаў ЦНБ. Ф. 14. В. 1. Адз. зах. 25. Арк. 1—2.

³⁷ Луцкевіч А. Максім Багдановіч: У чацьвертыя ўгодкі сьмерці яго // *Наша Думка*. 1921. 27 мая.

³⁸ Тамсама.

тэма; б) народная мэлёдыя ўводзіцца як другарадны элемент, як аздоба; в) народная мэлёдыя зьяўляецца як бы асноваведздыю, на якой творчы геній Шапэна тчэ ўласныя кампазыцыі“³⁹. У гістарычным разуменні Шапэн быў даўнім суайчыньнікам беларускіх паэтаў, таму апяляцца да яго была таксама й узнаўленьнем традыцыі, пашырэннем агульнага поля нацыянальнай культуры. Гэта было вельмі важна ў той час, калі гэтае поле няспынна звужалася й нават адбіралася ў беларусаў, якія павінны былі прыслухоўвацца толькі да пустазвоннага пралетарскага барабану, што барабаніў з усходу. Параўноўваючы тон паэзіі Максіма Багдановіча з „сумам і тугой“ шапэнаўскіх мэлёдыяў і шукаючы ў іх карані беларускага мэлясу, і Антон Луцкевіч, і Ўладзімер Дубоўка закладвалі асновы нацыянальнага кантэксту мастацкай творчасці.

Багдановічаўскую эстэтыку някідкага характа („бэмольнасці“) Дубоўка ў сваёй творчасці разьвіваў нязмушана й пасьялядоўна: яна арганічная й шматзначная, шматабяцальная для яго. Але ён на грунце яе ўжо вырашаў уласныя творчыя задачы, шліфаваў сваё майстэрства, ствараў сваю вобразную сымболіку. З пункту гледжаньня акрэсьленай традыцыі можна разглядаць і знакамiты верш Уладзімера Дубоўкі „О Беларусь, мая шыпшына“:

*О Беларусь, мая шыпшына,
зялёны ліст, чырвоны цьвет!
У ветры дзікім не загінеш,
чарнобылем не зарасьцеш.
Пялёсткамі тваімі стану,
на дзіды сэрца накалю...⁴⁰*

Так, менавіта сьціплая кветка шыпшыны, якая традыцыйна ўпрыгожвала беларускія вясковыя й прыгарадныя сядзібы, стала ў паэтыцы Дубоўкі сымбалам айчыны. Ня пышная прыгожая ружа або экзатычная архідэя, а сьціплая шыпшына з сэрцам адданага паэта, наколатым на яе дзіды, як знак і прадбачаньне ўласнага ахвярнага лёсу. У стылі гэтай жа „бэмольнай“ багдановічаўскай паэтыкі зьявіўся крыху пазьней і вобраз сьціплага, дыі дарагога сэрцу верасу.

³⁹ Дубоўка У. У зьвязку з пытаньнем аб беларускіх мэлёдыях у творчасці Шапэна // Узвышша. 1927. №1. С. 146.

⁴⁰ Дубоўка У. Credo. Вершы. Мн., 1926. С. 25.

Такім чынам, уплыў Максіма Багдановіча на паэтыку „Ўзвышша“ вызначаны намі ў наступных кірунках: 1) канцэпцыя актывізму як духоўна абноўленага рэчышча мастацкай творчасці была нутрана звязаная з мадэрнісцкай канцэпцыяй „чыстай красы“, якую разьвіваў у сваёй творчасці Багдановіч; 2) узвышэнцам імпанаваў ключавы вобраз някідкага характа, якое ёсьць сапраўдным увасабленьем красы, яе патаемнай сакральнай праяўленасці праз адпаведныя вобразы ў рэчаіснасці; у гэтым была сутнасьць канцэпцыі „бэмольнасці“ багдановічаўскай паэтыкі, вызначанай Антонам Луцкевічам; у звязку з гэтым вобразы „шыпшыны“ й „верасу“ Ўладзімера Дубоўкі арганічна звязаныя зь „цвятком радзімы васілька“ Максіма Багдановіча й утвараюць спэцыфічную мастацка-вобразную сымболіку айчыны, і ператвараюцца ў вызначальныя вобразы-канцэпты; 3) узвышэнцы мэтанакіравана вывучалі жыцьцё й творчасць Максіма Багдановіча, выказваючы тэарэтычную й практычную ўвагу да паэтычнай спадчыны паэта; у люстры ягонай творчасці яны бачылі й уласны шлях да новага „ўзвышша“ літаратуры. Багдановіч быў для іх паэтам-легендай, прыкладам злучэньня ў сваёй творчасці нацыянальнага й сусьветназначнага, ягоная творчасць сталася ўзорам мастацкай дасканаласці.

Неўзабаве й само „Ўзвышша“ ператварылася ў міт і легенду 1920-х гг. Мэтафара „*мастацтва павінна быць узвышшам*“ мела ў тых гады значэньне праграмачнага палажэньня: задачы ўзьняцьця мастацкай літаратуры на вышыню лепшых узораў сусьветнай клясыкі.

III. Кніга „Строма“ як ідэйна-мастацкае цэлае

Творчы прыклад аўтара „Вянка“ быў плённы для ўзвышэнцаў і ў пляне стаўленьня да кампазыцыі зборнікаў, якая мусіла складацца зь нізак і разьдзелаў, каб выглядаць стройна й завершана. Менавіта так паставіўся Ўладзімер Дубоўка да кампанаваньня свайго першага зборніка „Строма“, што складаўся з трох разьдзелаў са зьмястоўнымі сымбалічнымі назвамі: 1) „На чужыне“; 2) „Летуценьні“; 3) „Адраджэнцам“. Кожны цыкль меў скразны матыў, сымбалічна выяўлены ў назьве й адбіты ў вобразных асацыяцыях у вершах.

Галоўны матыў першага цыклю — адарванасьць ад радзімы й любоў да яе. Ужо ў тоне першага верша чуецца палеміка з тымі, хто кажа пра родны край, нібыта ён бедны, з балотамі ды каменнем, і нібыта там жывуць нешчаслівыя людзі. Малады й узьнёслы лірычны герой верша звяртаецца да ветру па крыльце, каб ляцець на радзіму: „Дам

тым вадзіцы, што б'юцца за шчасце, / тых праклянц, што нам Юдамі сталі⁴¹. Самае галоўнае, што ён верыць — „прыйдзе наш час!“⁴². Вызначальны сэнс мае трэці верш цыкля — „Ня трэба мне пяць на Беларусі?“, — дзе таксама адчуваецца палемічны выклік тым, хто хоча адвесці паэта ад служэння роднаму краю, прапаноўваючы спакусы „руху, пякноткага жыцця“:

*Ня трэба мне пяць на Беларусі? —
Нас кліча рух, пякноткае жыццё!
У песнях я — на Беларусь маюся,
Як моліцца ля возера трысьцё.
Матулі сьпеў, шматмілая старонка,
Купалы край, край чараўніц дзяўчат!
Люблю цябе, бы татачку старога,
Як дзеваньку люблю, як брата брат!⁴².*

Патрыятычны патас паглыбляецца й узмацняецца напрыканцы верша, калі аўтар сьцвярджае, што толькі праз усъведамленьне сваёй нацыянальнай сутнасці можна выйсці да агульналюдзкай супольнасці, захоўваючы ў ёй сваю адметнасць і вартасць:

*О, Беларусь! Я на цябе маюся,
Тваім шляхам — прыйду ў шырокі сьвет,
Паміж людзей, народаў разьліюся,
Як вецер зух у жыце, у айсе...⁴³.*

Такім чынам, бацькаўшчына й будаваньне адносінаў зь ёю былі ў цэнтры паэтавай увагі ўжо на самым пачатку творчага шляху. Тады, у 1922 г., Беларусь бачылася Дубоўку не ў чырвоных рэвалюцыйных сыягах, а ў традыцыйных нацыянальных краявідах. Беларусь для яго была купалаўскай, была каханай „дзеванькай“, паплечнікам-„братам“, мудрым адвечнай народнай мудрасцю „татачкам“. Гэта былі не выпадковыя паэтычныя асацыяцыі, а прынцыповая пазыцыя, сьцвяверджаная так шчыра й натуральна праз кола блізкіх, правяраных традыцый вобразаў.

Другі цыкль „Летуценні“ працягваў размову пра айчыну й паэтаву душу, якая, аднак, грунтавалася на іншым вызначальным матыве,

⁴¹ Дубоўка У. Строма. Вільня, 1923. С. 7.

⁴² Тамсама. С. 9.

⁴³ Тамсама.

падкрэсленым ужо ў самой назве цыклю. У гэтым быў таксама свой прынцыповы момант. Пралеткультаўская эстэтыка адмаўляла ўсялякія выяўленьні нутранага стану душы — „настроі“, „парывы“, „летуценьні“, крытыкуючы іх як „дробнабуржуазныя“ праявы душэўных слабасяцяў, што адводзяць убок ад мэтанакіраванай рэвалюцыйнай перабудовы жыцця. Усё тое, што традыцыйна было прадметам лірыкі: лірычныя пачуцьці, туга, смутак, сумненьні — абвяшчалася ня толькі непатрэбным, але нават шкодным. За такія настроі паэтаў крытыкавалі, навешвалі ярлыкі. Дубоўка, побач з нацыянальна акрэсленым матывам „айчыны“, ставіць матыў „летуценьняў“, падкрэсьліваючы гэтым права паэта на ўласныя пачуцьці. У кантэксьце гісторыі 1920-х гг. гэта была сьмелая заяўка на адстойваньне правоў асобы й нацыянальнага самавызначэньня.

Сярод вершаў-летуценьняў — „Зданыні“, „Пацеркі“, „Не жальбую, тых дзянькоў я не шкадую“, „Над ставам дым...“, „Ноч наплакала бярозы“, „Імжа, і склізота, і прыкрая золь“. Верш „Зданыні“ прэтэндуе на авангардную паэтыку: яму ўласьцівая абрывістая размоўнасьць інтанацыі, што дадаткова падкрэсьліваецца шырокім ужываньнем шматкроп’яў, чацьверты радок кожнага катрэна ўкарачаны, вылучаны графічна, адчуваецца прэтэнзія на знарочыстую эпатажнасьць. Тэматычна ж верш малое начны травеньскі краявід, перадае смутак няспраўджанага спатканьня. Другі верш цыклю — „Пацеркі“ — уяўляе сабой трыпціх трыялетаў, што выдае падкрэсленую багдановічаўскую традыцыю. Сказны матыў „Пацерак“ — туга, скруха, маркота.

*Тугой спавіта вышыня,
Істужкамі ліюцца сьлёзы...
Галосіць недзе моцна Я...
Тугой спавіта вышыня? —
Няхай! Надзея вось мая:
„Ўсё вецер зьвее ў ніцы лозы!“
Дык вйся жалем, вышыня,
Дык лі істужкамі ты сьлёзы!..⁴⁴*

Гэты верш паэт перапрацаваў для выданьня 1960-х гг., і там ён гучыць наступным чынам:

⁴⁴ Дубоўка У. Строма... С. 14.

Тугой спавіты небакрай,
наземяцца няспынна сьлёзы...
За імі восені адчай...
Тугой спавіты небакрай? —
Надзея родзіцца: няхай!
Бо вецер зьвее ў ніцы лозы
Тугу, што ідзе за небакрай,
і неспыняныя ўсе сьлёзы...⁴⁵.

Пад вершам у гэтым выданьні стаіць дата 1922 г., але ж ён розьніцца ад першага варыянту, як падробка ад арыгіналу, няхай сабе й зробленая самім майстрам. Гэта ўжо іншы верш — парафраз на ранейшы матыў. Можна сказаць, няўлоўным жэстам сьцёртыя рысы, што выдавалі ў вершы водар 1920-х гг.: заўжды нейкая каструбаватая парадаксальнасьць, алягічнасьць вобразных асацыяцыяў, ва ўсім — устаноўка на арыгінальнасьць, на „мадэрн“. У новым варыянце верша, відавочна, разбураны каркас ключавых словаў: „небакрай“ замест „вышыні“, зьніклі „стужкі“, „Я“, якое галосіць, зусім прапала ў банальным „восеньскім адчаі“, застаўся толькі двойчы паўтораны вобраз „тугі“, якая „ідзе за небакрай“. Таленавіты лірычны этуд, тым ня менш, ужо пазбаўлены той таемнай энэргетыкі, дынамікі, што былі ў ранейшым тэксьце.

Калі ў „Пацерках“ выразны багдановічаўскі ўплыў, то верш Дубоўкі „Не жальбую...“ паказвае на відавочны ўплыў ясенінскі: выдае блізкасьць зь ягоным вершам „Не жалею, не заву, ня плачу“. Дарэчы, такі ўплыў адпавядаў Дубоўкавай пазыцыі й устаноўцы на свабоду творчасці, бо Ясенін быў з тых аўтараў, да якіх непрыхільна ставілася афіцыйная крытыка, абвінавачваючы самога й ягоных прыхільнікаў у „імажынізьме“ й „багемнасьці“. Дубоўка ж не хаваў сваёй прыязнасьці да гэтага расейскага паэта, стварыў верш, натхнёны ягонымі матывамі:

Не жальбую, тых дзянькоў я не шкадую,
Што жыцьцё даўно разьвеела як дым, —
Пачакаю, пашукаю пільна тую,
Ад якой я буду зноўку маладым.
Зь сенажацяў, гацяў роднае старонкі,
З-па-над лесу, з-пад тых чорных замстай хмар,
Яна прыйдзе вольным гоманам сасонкі,
Яна прыйдзе, бы вяночак дзіўных мар.

⁴⁵ Дубоўка У. Выбраныя творы. У 2-х тамах. Т. 1. Мн., 1965. С. 31.

*Загарацца, разжурацца, запалаюць
Мае думкі, думкі-кветанькі мае.
Паліюцца песьні з краю і да краю:
То шчасьлівы й нешчасьлівы ў іх пня⁴⁶.*

Уладзімер Дубоўка ўжо ў першым зборніку выявіўся й як творца новых словаў на аснове іх мэтафарызацыі. Словатворчую стыхію аўтара заўважалі многія дасьледнікі, яна была неад’емнай рысай ягонага й паэтычнага, і агульнафілялягічнага таленту. А таксама гэта была адзнака авангарднага творчага мысьленьня, якое заўжды скіраванае да экспэрымэнту. Так, як мы ўжо згадвалі, Антон Луцкевіч у сваім крытычным водгуку на першую кнігу Дубоўкі адзначыў як ключавое слова „віхрыстасьць“, маючы пры гэтым на ўвазе бадзёрасць, абноўленасьць яе тону ў параўнаньні з папярэдняй сылязліва-наракальнай традыцыяй. Тугі й сьлёз не бракавала вершам і ў гэтай Дубоўкавай кнізе, хоць яны й упісаныя ў новую авангардную — „віхрыстую“ — стыльовую мадэль. Наваслоўі Дубоўкі, як правіла, мелі мэтафарычную афарбоўку, часта гэта дзеясловы з мнагаслойнай асацыятыўнай сэмантыкай, як прыкладам, слова „ўскоўдрыць“ зь верша „Над ставам дым...“:

*...Між зёлак пахлых і пад ліпай
Ускоўдрыць нас з табой туман...⁴⁷.*

Гэты верш любоўна-краявіднай тэматыкі, з адценьнем „багемнасьці“ пры канцы, малое яркую вобразную карціну менавіта дзякуючы нязвыклым словам і багацьцю мэтафараў. Тут сустракаецца загадкавае слова „цымбалеі“, якое адразу можна зблытаць з цымбаламі або падумаць, што гэта людзі — музыкі, якія граюць на гэтым інструмэнце й прылеглі адпачыць на прыродзе. Але з кантэксту вынікае, што гэта зусім не музычны інструмэнт і што слова мае дачыненне да расьліннага сьвету — азначае кветку. Але якую? У „Батанічным слоўніку“ Зоські Верас ёсьць падобная паводле гучаньня назва: *цанцылея* (гэта па-расейску „чистотел“) — кветка досыць распаўсюджаная ў Беларусі як лекавае пустазельле. Пацьвярдзеньне здагадцы знаходзім у даведніку „Расьлінны сьвет: Тэматычны слоўнік“, дзе ў артыкуле „Падтыньнік, чыстацел“ прыводзіцца шмат дыялектных назваў гэтай расьліны. Сярод іх і *цанцылея* як варыянт, характэрны для Гарадзеншчыны, і *цым-*

⁴⁶ Дубоўка У. Строма... С. 17.

⁴⁷ Тамсама. С. 18.

балеі — назва, якую ўжываюць менавіта на Пастаўшчыне, радзіме Дубоўкі⁴⁸. Верагодна, гэта зусім не паэтычная кветка, але ж і „дым з балеі“ — зьніжана-пабытовы вобраз, таму магчыма меркаваць, што паэт сьведама адбіраў вобразы, якія здзівяць сваёй нечаканай праяўнасьцю. У гэтым была й свая „імажыністыка“ — пошук спосабу ўразіць вобразам. І гэта — мастацкі прыём з авангарднага паэтычнага арсеналу, што ў поўнай меры характарызуе паэтыку 1920-х гг.:

*Над ставам дым, бы дым з балеі,
У вербалозе сьпяць дубцы,
Свае галоўкі цымбалеі
Пад сон схілілі на капцы.
На небе мітусяцца хмары:
Вятры зь іх штучны ткуць дыван,
Начы клубком спляліся мары:
Каханьне, віры, гасу ган...⁴⁹*

У выданьні 1965 г. ад ранейшай яркай вобразнасьці верша не засталася й сьледу: зьніклі й „цымбалеі“, і „ўскоўдрыць“, таксама як і параўнаньне туману-дыму над ставам з парай, якая ідзе з „балеі“, калі ў гэтую пабытовую праяўнасьцю рэч наліваюць вадку для прання бялізны або для купання дзіцяці. Параўнаньне й вобраз, створаны на ягонаў аснове, вельмі адметныя, арганічныя для тагачаснай паэтыкі. Тут можна адчуць і некаторы ўплыў паэтыкі акмэізму — вядомага кірунку ў расейскім мадэрнізьме, прадстаўнікі якога (Ганна Ахматава, Мікалай Гумілёў, Сяргей Гарадзецкі, Міхаіл Кузьмін, Восіп Мандэльштам) не прымальна ставіліся да сымбалістаў, крытыкуючы іх за ўхіл у непазнавальнае, невытлумачальнае, у цьмяную сугетыўнасьць. Галоўным прычынам акмэістаў быў так званы „клярызм“, або яснасьць, зразумеласьць, таму яны абіралі зямную, рэчаісную й нават біялягічную аснову для сваіх мастацкіх вобразаў. Для акмэістаў характэрная ўвага да канкрэтных дэталю рэчаіснасьці, побыту й фізіялёгіі чалавека. Вобразы, створаныя на грунце ўвагі да такіх дэталю, тым ня менш, былі прыўзнятыя й над побытам, і над фізіялёгіяй, і над грамадзкім жыцьцём. Створаны Дубоўкам вобраз сьведчыў пра творчую ўвагу паэта ня толькі да імажынізму, але й да акмэізму, што пазьней таксама арганічна ўваткаўся ў паэтыку ўзвышэнскага аквітызму.

⁴⁸ Раслінны свет: Тэматычны слоўнік. Мн.: Беларуская навука, 2001. С. 100.

⁴⁹ Дубоўка У. Строма... С. 18.

Скразны матыў тугі, уласьцівы разьдзелу „Летуценьні“, завяршаецца ў апошнім вершы „Імжа, і склізота, і прыкрая золь...“, дзе пачуцьцё сканцэнтравалася нібыта ў агульнае паэтычнае рэзюмэ ўсяго цыкля:

*Імжа, і склізота, і прыкрая золь
За скрогатам ветру — навалай.
Учмарнасьць убралася сьветная столь,
Блакіт ад зямлі адарвала.*

*Кудлатай лазой расплялася журба,
Цярушыцца шэраньню ў сэрца.
Душа — ў падарожжы жахлівы 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, празь верас...⁵⁰.*

А ў гэтым вершы паэта менавіта й палоніць стыхія сугестыўнага, невытлумачальнага: ягонья памкненьні, парываньні выпраменьваюцца самі па сабе ад перапоўненасьці душы й шукаюць выйсьце ў неспакойным і небясьпечным руху. Гэтаму „бязмэтнаму“ руху падпарадкаванае ўсё ў вершы, а сам ён — як прадчуваньне пагрозы наступных катастрофаў, расплаты за адданасьць вольнасьці. Верш нібыта завяршае разьвіцьцё лірычнага дзеяньня ўсяго цыкля, як міцкевічаўскі санэт „Аюдаг“ завяршаў кампазыцыю „Крымскіх санэтаў“ і сымбалізаваў уваскрашэньне паэта зь бяздонья смутку й разгубленасьці да новых творчых вышыняў. „Не для мэты пакуль“ бягом і бягом („угрунь і угрунь“) сьпяшаецца дух аўтара „Летуценьняў“ — „праз стромы, амшары, празь верас“. Гэтая стыхія, вір пачуцьцяў, не пазначаныя вэктарам кірунку, нікому не падпарадкаваныя, менавіта й прачытваюцца як сфера мрояў, на якія мае права паэт і якім не абавязкова мець „рэвалюцыйную“ афарбоўку.

І ўсё ж Дубоўка згледзеў таксама свой Аюдаг праз „імжу і склізоту“. Вэктар ягоных ідэйна-эстэтычных разваг, пазначаны ў першым цыклі, раствараны ў „летуценьнях“ другога, вельмі выразна праяўляецца ў трэцім, які паэт назваў „Адраджэнцам“.

⁵⁰ Дубоўка У. Строма... С. 20.

Першы верш цыклю „Спагадае хто?“ быў прысьвечаны Габрыэлю Г. — Гаўрыле Гарэцкаму, — што яскрава паказвала на кола бліжэйшых тагачасных сяброў паэта й высьвятляла тэма і справы, у цэнтры якіх ён знаходзіўся. 1921—1922 гг. у Маскве — надзвычай інтэнсіўныя, плённыя для разьвіцця грамадзкіх справаў і навуковых заняткаў. Гаўрыла Гарэцкі, малодшы брат Максіма Гарэцкага, быў тады студэнтам Пятроўскай сельскагаспадарчай акадэміі (ПСГА), актыўна ўдзельнічаў у студэнцкім руху. Галенавіты эканаміст-аграрнік, ён быў і самаадданым патрыётам сваёй Бацькаўшчыны, што марыў у будучыні пакласьці свае веды й энтузіязм для яе эканамічнага адраджэньня. Гаўрыла Гарэцкі быў адзін з ініцыятараў стварэньня Беларускай культурна-навуковай асацыяцыі студэнтаў ПСГА⁵¹, выступаў з прамовамі й артыкуламі на старонках нефармальнага выданьняў, прапаведаваў ідэю стварэньня новай маладой беларускай інтэлігенцыі, якая здзейсьніць свой гістарычны абавязак адраджэньня роднай краіны. Ідэал і мэта руху маладой інтэлігенцыі, што мела вырасьці з тагачаснага студэнцтва, на думку Гаўрылы Гарэцкага, — **Беларускі Інтэгральны Рэнэсанс**, што мела на ўвазе непарыўнасьць культурна-асьветніцкага й гаспадарча-эканамічнага адраджэньня. Першае — немагчымае без другога, слушна й дальнабачна лічыў малады навуковец. Адраджэнскія ідэі Гаўрылы Гарэцкага, зь якім Уладзімер Дубоўка быў добра знаёмы, бо ўдзельнічаў у тых самых імпрэзах і акцыях нацыянальнага студэнцкага згуртаваньня ў Маскве, знайшлі адлюстраваньне ў згаданым вышэй вершы паэта:

*Ты, хто сын працоўнай вёскі,
Ты, Рагнедзіна дачка, —
Бач: зь бель-беленькай бярозкі
Разьлілася сьлёз рака.
Спагадае хто бяздольнай?
Запылае ў кім вагонь?
Хто рукою цнотнай, здольнай
Закілае жыцьцё-гонь? —
Маладое пакаленьне,
Прачынайся, час прыйшоў.
Залатое Адраджэньне
Кліча ўсіх пад родны схоў...⁵².*

⁵¹ Гарэцкі Р. Ахвярую сваім „Я“ ... С. 81—108.

⁵² Дубоўка У. Строма... С. 23.

Вялікая ідэя нацыянальнага адраджэння „бяздольнай“ Беларусі на пачатку 1920-х гг., як бачым, набывала новае дыханьне. Сапраўды, нарадзілася пакаленьне, гатовае самааддана й самаахвярна працаваць дзеля вольнай квітнеючай бацькаўшчыны. Мары й імпэт іх выразіў Дубоўка ў вершы. Гэтыя маладыя людзі, бясспрэчна, здзейсьнілі б новы *Беларускі Інтэгральны Рэнэсанс*, каб бальшавізм не пачаў свой шалёны наступ на прадстаўнікоў вальнадумнай інтэлігенцыі. У 1922 г., як ведама, была праведзена шырокамаштабная ленінская акцыя супраць прадстаўнікоў інтэлігенцыі, якіх правадыр пралетарскай рэвалюцыі ў лісьце да Максіма Горкага назваў „*лёкаямі капіталу, што палічылі сябе за мозг нацыі*“. Зьдзекуючыся на вяршыні сваёй улады зь цьвету навукавай і грамадзка-эстэтычнай думкі, Ленін ужыў абразьлівае слова, каб прынізіць і зьняважаць інтэлігенцыю, лепшых прадстаўнікоў якой у тым самым годзе, паводле распараджэньняў Дзяржынскага, выслалі з Расеі. Гэтая рэпрэсіўная хваля закрунула тады ж і беларускі студэнцкі рух у Маскве, многія арганізацыі былі зачыненыя, дзейнасьць іншых падвяргалася прыдзірлівай крытыцы (асабліва не падабаўся органам нацыянальны характар студэнцкага руху, тады калі ўсё павінна было пралетарызавацца), актыўныя дзеячы, лідэры падвяргаліся допытам і арыштам. Так быў арыштаваны й Гаўрыла Гарэцкі, што спавадала трагічную гібель ягонай сястры Ганулі.

Сьмерць Ганны Гарэцкай страшэнна ўразіла ўсю беларускую нацыянальна-сьведамую моладзь, ня кажучы пра тое, якім горам яна сталася для сямі, для родных братоў. Уладзімер Дубоўка прысьвяціў ёй свой першы зборнік „Строма“, гэта ж стала й знакам-арыенцірам ягонай далейшай творчасці: за Беларусь былі ўжо прынесены першыя й такія блізкія ахвяры, значыць, шлях гэты будзе цяжкі й пакутны, але толькі па гэтым шляху варта ісьці — бо ён ёсьць Ісьціна, Сьвятло й Праўда. І яны пойдучь: і Дубоўка, і Максім Гарэцкі, і Гаўрыла, і сотні іншых іх сяброў і знаёмых, літаратараў і навукоўцаў, адданых нацыянальнай справе дзяржаўных дзеячаў. Некалькі гадоў разьвіцьця нацыянальнай справы, пашырэння плянавай і стыхійнай беларусізацыі ў часы НЭПу далі свой плён: сфармавалі душы, якія прагнулі стваральнай працы на дабро Айчыны. Беларускія студэнты ў Маскве чымсьці вельмі нагадвалі колішніх віленскіх філяматаў на чале з Адамам Міцкевічам. Яны сапраўды пачуваліся філяматамі, прагнучы аддаць свае веды й сілы на служэньне занябнанай і змучанай ліхалецьцем Радзіме. Айчына чакала іх рукі й душы, адданья ёй, што будуць яе адбудоўваць і аднаўляць. Згаданы верш Дубоўкі па-свойму працягваў менавіта тра-

дыцці філямацкіх вершаў, што пісаў Міцкевіч і ў якіх ён фармуляваў крэда тагачасных маладых людзей. Пэўна ж, сытуацыя тады была чымсьці блізкая да сытуацыі беларускіх студэнтаў 1920-х гг. Невыпадкова ў вершы Дубоўкі, якому мы надалі столькі ўвагі, адчуваюцца рытмы й тоны філямацкага верша Адама Міцкевіча „Гэй, радасьцю вочы бліснуць...“, больш ведамага ў беларускіх перакладах і літаратуразнаўстве пад назваю „Песьня“ ці „Песьня Адама“. Васьміскладовая структура радка, досыць сьціслая для Міцкевіча, надае бадзёрасць рытму, энтузіязм выказаным ідэям і памкненьням: там фармулюецца крэда новага студэнцкага брацтва, што ўважае сябе пакліканым на важную ўзьнёслую службу дзеля дабра Айчыны:

*Пра сваю прысягу помні
Кожны дзень і штохвілінна.
Свецяць хай усім, як промні,
Шчырасьць, веды і айчына*⁵³.

Бацькаўшчына, навука й дабрачыннасьць, такім чынам, абвешчаныя галоўнымі прынцыпамі новага згуртаваньня поўных энтузіязму маладых людзей, якія бралі на сябе такія адказныя й вялікія абавязкі. Гэта быў, з аднаго боку, шлях асабістага самаўдасканаленьня, а зь іншага, шлях самаахвярнага патрыятызму, зьдзяйсньня подзвігу ў імя айчыны й велічнай ідэі яе адраджэньня. Будзем зважаць на тое, што філяматы былі першым пакаленьнем, народжаным у няволі ўжо па апошнім падзеле Рэчы Паспалітай. Менавіта яны — моладзь, адукаваная й выхаваная на традыцыях сармацкага патрыятызму, — адчувалі сябе пакліканымі выправіць гістарычную сытуацыю, вярнуць Айчыне волю й незалежнасьць, а значыць моц і дабрабыт. Іх учынкi і ідэі былі блізкія ды зразумелыя беларускім студэнтам у Маскве 1920-х гг., якія таксама чуліся пакліканымі на адраджэнскую справу ўжо на новым гістарычным этапе. Да таго ж яны ўважалі справу філяматаў за духоўную й гістарычную спадчыну. Таму традыцыі філямацкага руху, можна сказаць, ажываюць, абнаўляюцца маскоўскімі студэнтамі-беларусамі 1920-х гг., і перадусім такімі, як Уладзімер Дубоўка, Гаўрыла Гарэцкі. Ня дзіўна, што так падобна да міцкевічаўскага філямацкага гімна гучыць Дубоўкаў верш „Спагадае хто?“, дзе выказаны такі ж імпэт служэньня Айчыне, такое ж гарачае жаданьне й насыпеласьць рухаць далей справу яе адраджэньня:

⁵³ Ажэшка Э. Зімовым вечарам. Міцкевіч А. Свіцязянка. Мн., 1996. С. 307.

*Годзе хмарамі бадзяца:
Бездарожжа ломіць скронь!
Муціць дбаць аб шэрай хатцы —
Розум, сэрца і — далонь!
Завіхрыцца дух віром,
Хай імпэт наш чараўнічы
Бомкне гора перуном!*

*Маладое пакаленьне,
Прачынайся, час прыйшоў.
Залатое Адраджэньне
Кліча ўсіх пад родны схоў⁵⁴.*

Можна бязь цяжкасці заўважыць, як красамоўна перагукаюцца — і інтанацыйна, стылёва, і паводле фармуляваньня духоўных задачаў — радкі Дубоўкі: „Муціць дбаць аб шэрай хатцы — / Розум, сэрца і далонь“ — з радкамі Міцкевіча: „Сьвецяць хай усім, як промні, / Шчырасьць, веды і айчына“ (тут і вышэй цытуецца пераклад А. Русецкага. — **І. Б.**). Такім чынам, кола велічных і высакародных задачаў было акрэсленае: Гаўрыла Гарэцкі ў тэорыі й на практыцы распрацоўваў шлях *Беларускага Інтэгральнага Адраджэньня* ў злучанасьці ягонай эканамічнай і культурнай галінаў, што мела скласьці ўрэшце падставу й для адраджэньня дзяржаўна-палітычнага. Уладзімер Дубоўка акрыліў гэтую ідэю бліскучым вершам, прысьвяціўшы яго гэтаму неардынарнаму маладому аграному-эканамісту, брату славутага пісьменьніка-адраджэнца. Дубоўка ў сваім вершы назваў гэты будучы шлях, акрэслены Гарэцкім, „Залатым Адраджэньнем“, якое кліча „маладое пакаленьне“ інтэлігенцыі на пачэсную справу вяртаньня Бацькаўшчыне яе годнага й слаўнага некалі імя. Так, гэта яны, менавіта яны, мусілі „спагадаць бяздольнай“, і яны разумелі гэта як сваё *пакліканьне*. Верш „Спагадае хто?“ быў да непазнавальнасьці перароблены паэтам у 1960-х гг.

У названым цыклі яшчэ два вершы мелі прысьвячэньні адданым справе адраджэньня бацькаўшчыны людзям. Адзін зь іх — Міхасю Лойку, імя якога цяпер мала згадваецца. Гэта быў досьць дзейсны ў свой час на хвалі беларусізацыі чалавек — прадстаўнік Наркамасьветы Беларусі. 14 лістапада 1921 г. ён быў сярод іншых паважаных дзяржаўных і культурных дзеячаў Беларусі на ўрачыстым сходзе ўжо згаданай намі

⁵⁴ Дубоўка У. Строма... С. 23.

Беларускай культурна-навуковай асацыяцыі студэнтаў. Сход прысьвячаўся першаму году працы асацыяцыі й уважаўся за значную падзею, што акрыліла моладзь дзеля далейшай чыннай адраджэнскай працы, узняла нацыянальна-патрыятычны стваральны дух досыць шматлікага беларускага студэнцтва ў Маскве⁵⁵. Верагодна, Уладзімер Дубоўка таксама прысутнічаў на гэтым сходзе, бо ў вершы, прысьвечаным Міхасю Лойку, адбіўся дух і энтузіязм гэтага форуму (невывадкова ж паэт згадвае „грамаду агністую“). Апрача таго, распачынаецца верш з апісаньня позынга восеньскага краявіду, што таксама настрайвае на сувязь гэтых падзеяў:

*Прыпыніла свой голас жалейка:
Мусіць, сьлёз ужо болі няма.
Адгулялі на скрынцы батлейкі,
Адцьвіцеў кармазінавы мак.*

*Журавы паляцелі далёка —
Зь імі жалба, бядота мая.
І шукае навокала вока:
Дзе прыпынак і дзе мой маяк? —*

*Там, дзе нізка схіліліся хаты,
Ля ракі, дзе гамоніць аір!
Там, дзе ў пушчы на хвоях кудлатых
Мігаюць Беларусі страі!⁵⁶*

Зьвяртае на сябе ўвагу менавіта дакладна вызначаная арыентацыя: маяк і прыпынак ўсіх думак і памкненьняў — Беларусь, якая чакае на стваральны энтузіязм захопленых яе адраджэньнем людзей. Восень, паэтычна апетая на пачатку, прыносіць плён новых адчуваньняў: зьнікае мэлянхалічная туга й прыходзіць ясная акрэсьленасьць мэтаў, разуменьне неабходнасьці шчыра й аддана ўзяцца за працу. Гэтая новая „філямацкая“ хваля вызначыла дакладна свой шлях і намер ісьці па ім да канца: да ахвяры або да перамогі — „на шчыце ці з шчытом“:

*З грамадою агністаю раптам
Я туды накірую свой крок,*

⁵⁵ Пра гэты сход гл.: Гарэцкі Р. Ахвярую сваім „Я“... С. 91—92.

⁵⁶ Дубоўка У. Строма... С. 25.

*Я да мэты жыцьцёвай патраплю! —
„На шчыце ці з шчытом“ — вось зарок!⁵⁷.*

Дубоўка здолеў паэтычна адлюстраваць пачуцьці сотняў прадстаўнікоў свайго пакаленьня (Радзім Гарэцкі згадваў, што студэнцкая беларуская асацыяцыя ў Маскве налічвала блізу 200 сяброў), што адкрылі для сябе сваю краіну і для якіх справа служэньня Беларусі стала мэтай і сэнсам жыцьця. Гэта быў лёсавызначальны крок, бо не выпадкова заканчвае свой верш Дубоўка ведамым даўнім рыцарскім афарызмам, які азначае быць пераможцам або быць пераможаным.

Яшчэ адзін верш цыклю прысьвячаўся Алесю Гаруну з нагоды сьвята ў Маскве 2 красавіка 1922 г. (35-годзьдзя з дня нараджэньня паэта) як знак ушанаваньня ягонай памяці й працягу ягонай справы:

*Ад Крывіцкіх балотаў да тундраў Сібіру,
Ад аковаў душы да цяжкіх ланцугоў, —
Ты няяў няупынна, званіў сваёй лірай,
Заклікаў нас на родныя гоні, дамоў.*

*„Беларус, схамяніся“... „Хутчэй прачынайся“, —
Вось што чулася мне ў пекных вершах твоіх, —
„Родны край свой кахай“... „Мовы ты не зракайся“ —
Так няяў наш Гаротны, будзіў нас і... сьціх...⁵⁸.*

Імя Алесь Гаруна зьвязваецца Дубоўкам у вершы з пачаткамі адраджэнскай справы ў Беларусі. Паэт параўноўвае папярэдніка — аўтара легендарнага зборніка „Матчын дар“ — з адзінокім дрэвам, пасья якога вырас цэлы лес, ды з ручаінай, якая ператварылася ў шырокае рэчышча магутнай ракі. Гэта былі красамоўныя вобразы, што сымбалізавалі шлях нацыянальнага адраджэньня, што здзяйснялася асобнымі людзьмі (такімі, як Гарун і іншыя), а ўрэшце, на новым этапе, ператварылася на шырокі народны рух. Алесь Гарун быў для беларускай моладзі пачатку 1920-х гг. легендарнай і самаахвярнай постацьцю: ён зьведаў астрог, сібірскую высылку, напісаў змагарныя палыманыя вершы, у якіх адбілася гарачае сэрца патрыёта-адраджэнца, быў актыўны ўдзельнік беларускага грамадзка-палітычнага й культурна-асьветніцкага руху ў 1917—1920 гг., і так на хвалі гэтай актыўнасьці, адданасьці

⁵⁷ Дубоўка У. Строма... С. 25.

⁵⁸ Тамсама. С. 26.

беларускай справе, пайшоў з жыцця. У 1921 г. на сьмерць паэта адгукнуўся малады пачатковец Міхась Чарот вершам „Жывыя акорды“. Чарот у тыя гады таксама шукаў сваё паэтычнае самавызначэньне ў нацыянальным рэчышчы, ён быў блізка знаёмы з Гаруном, сваім літаратурным кумірам, прыкладам служэньня песьняра справе нацыянальнага адраджэньня, па справах Беларускай вайскавай камісіі. Уладзімер Дубоўка меў рацыю, калі падкрэсьліваў вялікую абуджальную місію, якую выканаў Алесь Гарун для Беларусі як сваёй паэтычнай, гэтак і грамадзкай дзейнасьцю:

*Раўнаваўшы сябе да зялёнага дубу,
Што па сьмерці кідае дубкоў маладых,
Цэлы лес абудзіў ты, але ж тваю згубу
Помніць ён і сумуе да дзён аж да тых.*

*Раўнаваўшы сябе да ручайкі малой,
Што зьвініць па карэньні, цячэць цёмным борам,
Ты папраўдзе быў слаўнай, вялікай ракой,
І яна ў гэты час разьліваецца морам...⁵⁹.*

Такім чынам, *Новы беларускі рэнэсанс*, як потым назваў гэты пэрыяд і ўзвышэнскі крытык Антон Адамовіч, на пачатку 1920-х гг. выразна вымалёўваў сваё дзейснае жыцьцесьцьвярджальнае аблічча. Як ідэйна-эстэтычная плынь ён адлюстравваўся ў ранніх вершах Уладзімера Дубоўкі, асабліва ў трэцім цыклі зборніка „Строма“ — „Адраджэнцам“.

Першая кніга Дубоўкі ўяўляла сабой кампазыцыйнае й ідэйна-мастацкае цэлае. У ёй адбіліся погляды аўтара на працэс нацыянальнага адраджэньня, былі вызначаныя арыенціры й мэты маладога пакаленьня паплечнікаў — прадстаўнікоў беларускага зямляцтва ў Маскве. У паэта не было сумненьняў і хістаньняў у выбары сваіх ідэйна-мастацкіх ідэалаў і задачаў: ягоны ідэал адроджанай будучай Беларусі й вобраз маладога паэта, які шчыра й самааддана служыць ёй, грунтаваўся як на ўласным жыцьцёвым перакананьні, гэтак і на мінулым нацыянальным досьведзе. Прыклад філяматаў даваў гістарычны грунт, прыклад Алеся Гаруна настройваў на выніковасьць справы. Для новага маладога пакаленьня беларусаў адкрываўся вялікі шлях да бацькаўшчыны, падобны да таго, які калісьці натхнёна апяваў у „Одзе да маладосьці“ Адам

⁵⁹ Дубоўка У. Строма... С. 26.

Міцкевіч. Гэта быў шлях ахвяры й подзьвігу: „На шчыце ці з шчытом“ — вось зарок!“ Такім паўстае паэтычнае аблічча Ўладзімера Дубоўкі зь ягонага першага зборніка „Строма“.

IV. Трысьцё й кіпарысы: новая асацыятыўнасьць і замацаваньне традыцыяў

У 1925 г. у Дубоўкі выйшлі дзьве асобныя паэтычныя кніжкі: паэма „Там, дзе кіпарысы“ й зборнік лірыкі „Трысьцё“.

Паэма „Там, дзе кіпарысы“ сьведчыла пра пошук паэтам новых тэмаў, новых вобразна-асацыятыўных сродкаў, новай арыгінальнасьці. Відавочная ўстаноўка на нязвычайнае, экзатычнае. Гэта быў ведамы рамантычны прыём, калі дзеянне сьведама пераносілася ў далёкія экзатычныя краіны, дзеля таго каб паставіць героя ў экстрэмальную сытуацыю. Зь іншага боку, паўднёвы крымскі паэтычны краявід ізноў жа выклікаў міцкевічаўскія асацыяцыі. Аднак калі „Крымскія санэты“ мелі нутраную драматургію, а разьвіцьцё лірычнага „дзеяньня“ адбывалася ў душы героя-пілігрыма, то твор Дубоўкі мае ўпарадкаваны вонкавы сюжэт, на які нанізваюцца аўтарскія развагі й лірычныя адступленьні. Трэба адзначыць яшчэ, што ў творы літаральна струменіць моватворчая стыхія аўтара, вельмі часта сустракаюцца адмысловыя наваслоўі як прыклады экспэрымэнту, пашырэння межаў асацыятыўнасьці ня толькі вершаванага радка, але й асобнага слова, што само закліканае стаць вобразам („дайлідзіць“, „кармазыніць“, „унаветраны“ ды інш.). Дубоўка дае клясычную кампазыцыйную распрацоўку тэмы. Невялічкі лірычны ўступ зьвернуты да адрасата, пазначанага ў прысьвячэньні, — Кастуся Станкевіча, аднаго зь сяброў маладосьці паэта. Успамінаючы супольнае мінулае, калі „галадамірылі“ разам і калі „змаганьне за сутоку выйсьця / штандарыла над галавой“, аўтар задае й сваё сакрамэнтальнае пытаньне, на якое сам жа дае адказ. Гэтае пытаньне-адказ як быццам вяртае нас у вобразны сьвет папярэдняга зборніка паэта „Строма“, але далейшыя развагі ўжо непасрэдна зьвязаныя з разьвіцьцём скразнога матыву паэмы: Заходняя Беларусь як зона несвабоды (і ня толькі яна) і прага барацьбы:

*Аб чым яшчэ тады мы дбалі?
Каб вызваліць свой родны кут!
Як быццам моцна клалі палі,
А Захад — і цяпер таўкуць.*

Няхай! Націсьнем на кардоны,
 Яшчэ ня стыне ў сэрцы кроў.
 Сабе яны кладуць прадоньне
 Ў Заходняй Беларусі, скрозь...⁶⁰.

Далей паэт абрывае думку і тлумачыць, чаму ягоны позірк скіраваўся на Поўдзень, і тут менавіта чуецца водгук міцкевічаўскіх матываў: асацыятыўная сувязь згадвае зьнешняе захоплена-ўзьнёслае апяваньне Міцкевічам усходняй пышнасьці і экзатыкі пры нутранам настальгічным трызьненьні Беларусью — родным прынёманскім краем. У Дубоўкі мы бачым падобную ж матывацыю звароту да „кіпарыснай“ тэмы:

Дык вось. Спяваю сёння Поўднем,
 Бо ён — імпэт пакуль адзіны, —
 Каб, можа, песьняй лебядзінай,
 Успомніць Віленшчыну, Нёман...⁶¹.

Віленшчына, паводле старога адміністрацыйнага падзелу, уключала ў сябе і Дубоўкавы родныя мясціны, што дала падставы ня толькі на рэцэпцыю Міцкевіча ў творчасці, але й на адчуваньне непасрэднай злучанасьці зь ім як земляком. Падаецца не бясспрэчным, але надта верагодным, што ў паэме пастаянна прысутнічае нутраная сувязь з „Крымскімі санэтамі“, аднак сувязь досыць зашыфраваная. Першы аргумэнт: зварот да „кіпарыснай“ тэмы і паўднёвага калярыту — гэта выключна эстэтычная мэта, прынцыповы мастацкі ход, які меў сваю традыцыю ў паэзіі Беларусі, а традыцыя непасрэдна скіроўвае да Адама Міцкевіча. Другі аргумэнт: само разгортваньне сюжэту і галоўны матыў утрымліваюць у сабе альтэрнатыўнасьць або ўяўленьне пра іншую, паралельную, сытуацыю.

Такім чынам, на самым пачатку разгортваньня сюжэту мы бачым новага беларускага пілігрыма, які не паводле чужой злой волі вымушаны быў пакінуць Айчыну, як Міцкевіч, а сам „пацягнуўся“ няведама чаго ў нязведаны сьвет. Але ж не знайшоў там шчасьця: „Гора таксама ходзіць тут“. У апісаньнях Міцкевіча поўдзень быў райскім і пышным кутком дастатку і прыгажосці. Краем няшчасцяў, які ад гэтага не пераставаў быць менш любімым, была радзіма — пакінутая пад прысудам Беларусь. У творы Дубоўкі іншая ключавая пазыцыя: поўдзень

⁶⁰ Дубоўка У. Там, дзе кіпарысы. Мн., 1925. С. 5—6.

⁶¹ Тамсама. С. 6.

не такі райскі й раскошны, тут таксама ёсьць гора й ён таксама можа быць краем пакуты. І выснову-ідэю сваю паэт падмацоўвае разгортваньнем сэнтымэнтальна-трагічнага сюжэту. У цэнтры ўвагі паэта вобраз „прыгожай найзьдзіў дзяўчыны“, якая можа зачараваць любы позірк. Незвычайнасьць дзяўчыны аўтар падкрэсьлівае, рамантызуючы вобраз, надаючы яму рысы ідэальнай выключнасьці, эксклюзіўнасьці: яна не баіцца марской стыхіі, смела заплывае вельмі далёка — туды, дзе мора зь небам злучаюцца ля рысы небасхілу. Авангардны стыль паэмы дае сябе адчуць, калі рамантычныя ўзьнёслыя апісаньні гераіні зьмяняюцца ледзь не на парадыйныя ў стылі „Энэіды навыварат“. Напрыклад, вось толькі што незвычайная чароўная дзяўчына смела перамагала марскую стыхію, кідала ёй выклік і выйшла пераможцай у гэтым змаганьні. Яна выглядае як незямное боства. А вось тут жа яна ўжо апісаная ў прыземлена-пабытовых занятках (на што аўтар нават сам робіць рэмарку — „якая проза“), зусім як тая Вэнэра ў Вікенція Равінскага, якая, вярнуўшыся з кірмашу, „твар сыраваткаю абмыла, / кужэльны ўзьдзела балахон“. Дубоўкава ж гераіня пасля эфэктнага змаганьня са стыхіяй... здымае бялізну, якую перад гэтым раніцою разьвешвала на вяроўцы:

*Вось апанулася лагодна,
Пайшла бялізну паздымаць.
Якая проза...⁶².*

Адна з узьнёсла-рамантычных сцэнаў паэмы зьвязаная з аповедам маці дзяўчыны ў час навалыніцы. Маці ўспамінае мінулае, і яе дзеці — дзяўчына ды яе брат — даведваюцца пра трагічны лёс свайго бацькі, якога зацягнула ў свае нетры марская стыхія, калі той пасля навалынічнага шторму зьбіраў на беразе „падарункі мора“ — незвычайныя ракавіны-дзівы:

*Зьбіраў ваш бацька падарункі
у самы навалынічны час.
Зьвіліся хвалі, бы карункі...
Дык слухай, сын... сумуй, дачка...*

*Любіў ваш бацька горы, „Дзіву“,
Ай-Петры бацька ваш любіў...*

⁶² Дубоўка У. Там, дзе кіпарысы... С. 15.

*На ўзвышшы ўсё сядзеў маўкліва,
адтуль відаць і дно глыбінь...*

*Адтуль глядзеў на ўсход, на захад,
на сухазлоцьце Скутары.
І гэта пазбаўляла страху:
прадonnaе пазнаў стары.*

*Але каршун на ноч накрумкаў,
магнолію заваражыў...⁶³.*

Ці выпадковы тут вобраз „узвышша“, адкуль было „відаць і дно глыбінь“, і ўсход, і захад? Думаецца, што не, бо паэт ужо тады жыў прадчуваньнем „узвышша“, якое станавілася жыцьцёвай пазыцыяй, новым этычным і эстэтычным стандартам. Дубоўка разгортвае сюжэт паэмы такім чынам, што дзяўчына, узрушаная апавяданьнем маці, сама ідзе пасяля навальніцы зьбіраць чароўныя ракавіны на бераг мора. Яна таксама, ня згледзеўшы наступу хваляў, захапіўшыся прыгажосьцю ракавінаў, гіне ў марской пучыне. Відавочна, што гэты сюжэт мусіць успрымацца як алегарычны, хоць ягоная знешняя эфэктнасьць таксама самадастатковая. Дубоўка ўкладае й філязофскую развагу ў твор, надаўшы сьмерці дзяўчыны сымбалічнае значэньне: у адным трагічным моманце тут злучыліся радасьць і гора. Дзяўчына імкнулася завалодаць найпрыгажэйшай у сьвеце ракавінай, і калі яна дасягнула мэты, яе напаткала сьмерць. Заўважым, што завяршэньне сюжэту ўтрымлівае ў сабе й выключна дэкадэнцкі матыў эстэтызацыі сьмерці, злучэньня „прыгажосьці й сьмерці“. Гэта гаворыць, бясспрэчна, пра багацьце эстэтычнай палітры Дубоўкі, які выкарыстоўваў як авангардны прыём мазаіку розных стыляў. Такім чынам, ідэйна-эстэтычны корпус паэмы грунтуецца на філязофска-этычнай аснове: калі чалавек імкнецца да дасканалага й прыгожага (няхай гэта будзе незвычайная ракавіна альбо нацыянальнае адраджэньне), то спазнаць яго да канца, да самай вяршыняй радасьці, можна толькі праз ахвяру й нават страту жыцьця. Такая цана спазнаньня прыгажосьці й дасканаласьці. Гэтая канцэпцыя мела значэньне й для беларускага мастацтва й літаратуры, і для пэрыпэтыяў адраджэнскага руху. Ці ня постаць незабыўнай Ганулі Гарэцкай стаяла перад паэтавымі вачыма, калі ён ствараў гэты незвычай-

⁶³ Дубоўка У. Там, дзе кіпарысы... С. 17–18.

ны, рамантычны вобраз дзяўчыны, што ў парыве за нязведанай прыгажосцю была вымушана аддаць жыццё — прынесці сваю ахвяру за прыгожую мару беларускага адраджэння? Што гэта так, і твор мае ня толькі тэкст, але й падтэкст, сьведчыць ягоная 12-я частка, дзе аўтар закранае тэму дачыненняў з крытыкамі. Паэт адстойваў сваё творчае права „віць і разьвіваць“ уласны творчы лёс самастойна, без падказак крытыкаў, між якіх ён „швагра ня мае“ і якія заўсёды гатовыя для нападу („што на паэта не брахаў?“). Дубоўка згадвае таксама „высь“ (параўнаем з „узвышшам“!), куды была скіраваная думка ягонага твору і якую, хутчэй за ўсё, крытык не зразумее:

*Магноліі і кіпарысы,
з паўднёвавейнасьцю платан...
У высі думка не парвіся,
ня будзе крытык „прыкладаць“⁶⁴.*

Антон Адамовіч, у свой час узвышэнскі крытык, блізкі да Дубоўкі й астатніх сяброў арганізацыі, што пазьней апынуўся на эміграцыі, аналізуючы літаратурны працэс у Беларусі ў 1920-х гг. (тэма добра знаная ім знутры), бачыў у паэме Дубоўкі „Там, дзе кіпарысы“ разьвіццё й узмацненьне лініі нацыянальнай апазыцыі з выкарыстаньнем мэтаду „пераапраананьня“. У паэме, як ён лічыў, паэт „крытыкаваў іміграцыю з Заходняй Беларусі ў Савецкі Саюз, „дзе гора таксама ходзіць“, нават у такім райскім куточку, як „той, дзе кіпарысы“. Дубоўка заклікае свайго земляка шукаць і тварыць характэрнае „змагацца за сутокі выйсьця“ і за тое, „каб вызваліць свой родны кут“. Іншымі словамі, ён выказвае неабходнасьць змаганьня за свабоду сваёй роднай зямлі шляхам беларускага палітычнага паўстаньня, у якое ўсе яшчэ верылі ў той час, і якое, як Дубоўка адчуваў, прынясе падзеньне савецкай улады. „Няхай! Націсьнем на кардоны. Яшчэ ня стыгне ў сэрцы кроў. Сабе яны кладуць прадоньне ў Заходняй Беларусі скрозь...“ Пад „яны“ Дубоўка мае на ўвазе бальшавікоў (часта іх так называлі ў беларускіх нацыянальных групах), якія хацелі выкарыстаць нацыянальны рэвалюцыйны рух для ўласных мэтай⁶⁵. З такой інтэрпрэтацыяй алегарычнага зьместу паэмы цяжка не пагадзіцца, тым больш Антону Адамовічу знакі й сымбалі таго часу былі больш даступныя для расшыфроўкі. Такім чынам, згаданы твор мнагаслойны, сымбалічны й

⁶⁴ Дубоўка У. Там, дзе кіпарысы... С. 28.

⁶⁵ Adamovich A. Opposition to Sovietization... P. 82.

алегарычны. Ён выкананы ў авангардным стылі з выкарыстаньнем тэхнікі змяшэньня — мазаікі стыляў.

Мы ўбачылі пантэон нацыянальнага руху ў каардынатах, пазначаных Дубоўкам: Алесь Гарун, Ганна Гарэцкая, Гаўрыла Гарэцкі, Міхась Лойка, Кастусь Станкевіч. Сябры й паплечнікі станавіліся лірычнымі адрасатамі твораў паэта, нібы саўдзельнікамі дзялёгу зь ім, але дзялёгу не прыватнага — а дзялёгу з эпохай. З Кастусём Станкевічам у Дубоўкі працягваліся сяброўскія дачыненні й у 1970-х гг.: захавалася іх ліставаньне, зь якога відаць, што ў юнацтве яны былі сапраўды блізкія сябры-аднадумцы. Зблізіла іх праца ў беларускім пастпрэдзтве ў Маскве. Кастусь Станкевіч таксама зьведаў рэпрэсіі: рэкамэндацыя ў партыю, дадзеная Чарвяковым, паслужыла прычынаю ягонага арышту ў 1933 г.⁶⁶ Дубоўка ж свой ліст-адказ пасыла доўгага перапынку пачынаў эмацыйным воклічам: „Як многа вады выцякла з той крыніцы (...), з таго часу, калі мы ўпершыню сустрэліся!“⁶⁷. Гэта быў ужо 1967-мы — больш за сорок гадоў мінула з часу, калі „ў крымскім футарале“ для сябра „звінеў рытм“ той паэмы, дзе „ў райскім кутку кіпарысаў“ — у Беларусі — таксама не было шчасьця людзям...

Зборнік „Трысьцё“ быў яшчэ адным праграмным паэтычным уваабленьнем ідэалаў „*Новага беларускага рэнэсансу*“. Паводле Антона Адамовіча, ужо ў першым вершы зборніка „Не дзівіся“ паэт „фармулюе й разьвівае базісную ідэю „адраджэньня“. Ідэю жыцьця й жыцьцяздольнасьці як руху Дубоўка тут паглыбляе ўключэньнем у яе канцэптыўна змаганьня й прагрэсу“⁶⁸. Далей крытык прыводзіць цытату з тэксту верша:

*Не дзівіся: ніколі на сьвеце
без змаганьня жыцьцё не дынаміць*⁶⁹.

Дубоўка сапраўды ўнутрана наскрозь палемічны і, як сьцьвярджаў Антон Адамовіч, апазыцыйны. Гэтую палеміку й апазыцыйнасьць часам цяжка заўважыць пры спробах сёньняшняй інтэрпрэтацыі ягоных тэкстаў, настолькі ўмела яна закадавана шматзначна-абагульняльнымі вобразамі. Так, „канцэпты змаганьня й барацьбы за прагрэс“ у вершы

⁶⁶ Аддзел рэдкіх кніг і рукапісаў ЦНБ. Ф. 14. В. 1. Адз. зах. 694. Арк. 1—9.

⁶⁷ Аддзел рэдкіх кніг і рукапісаў ЦНБ. Ф. 14. В. 1. Адз. зах. 488. Арк. 1.

⁶⁸ Adamovich A. Opposition to Sovietization... P. 81.

⁶⁹ Дубоўка У. Трысьцё. Мн., 1925. С. 3.

ўгадваюцца ў вобразах дастаткова адцягненых. Аднак ізноў тут нас чакае сымбалічная згадка „ўзвышша“, якое, бясспрэчна, абазначае ня проста ландшафтны пагорак:

*Прытусьціся ў даліну з узвышша,
каб узняцца ізноў, і — вышай!
Гэта лёс на спатканьне выйшаў!
і прыэстасцю сьцежку вышый.
Хай спружыняцца мускулаў пасмы,
апранаецца зірк твой стальлю.
Не спыняй свайго лёту бячасна:
яшчэ ногі ў шляхох не прысталі!⁷⁰.*

Якія, напрыклад, тэкставыя знакі нам падкажуць, што гэта ўвасабленьне ідэі змаганьня за нацыянальнае адраджэньне, а не, скажам, за ідэалы пралетарскай рэвалюцыі? Такіх яўных тэкставых знакаў у вершы няма, хаця мы, па-першае, інтуітыўна адчуваем, што гэтая змагарная паэтычная мадэль істотна адрозьніваецца ад мадэлі, напрыклад, чаротаўскай або гартнаўскай, а па-другое, ідэйна-вобразная зьмястоўнасьць усёй кнігі выводзіць канцэпт змаганьня менавіта ў адраджэнскае рэчышча. Трэцім фактарам зьяўляюцца сьведчаньні сучасьнікаў: думка таго ж Антона Адамовіча, а таксама веданьне намі рэаліяў жыцьця паэта, ягоных творчых прынцыпаў. На палеміку з авангардна-пралетарскім Міхасём Чаротам настройвае сама назва кнігі „Трысьцё“. Як падаў у сваім слоўнічку да кнігі сам аўтар, гэта „трысьнік“, што розьніцца ад „чароту“ — „камышу“. Ці выпадкова паэт спэцыяльна падкрэсьліў гэтую розьніцу? Як мы штораз пераконваемся, у Дубоўкі ў творчасьці не было нічога выпадковага. „Я шумлівы чарот, я мяцежны бунтар. / Я балота буджу гучным шумам...“, — гэтак досыць фанабэрыста й гучна абвяшчаў сваё бунтарнае крэда Міхась Чарот, абраўшы сабе адпаведны псеўданім. Ён замацаваў за сабою такім чынам імідж рэвалюцыйнага песьняра, што выразна засьведчана ім у творчасьці сярэдзіны 1920-х гг. Лягічна было б меркаваць, што „Трысьцё“ Дубоўкі зьявілася як палемічны водгук-выклік гэтаму наскрозь рэвалюцыйнаму, адышоўшаму ад нацыянальна-адраджэнскай праблематыкі „Чароту“. Дубоўкава „трысьцё“ — гэта вобраз нацыянальнага змаганьня, гэта вернасьць таму шляху, які пракладвалі папярэднікі-адраджэнцы, такія, як Алесь Гарун, Янка Купала, Максім Багдановіч.

⁷⁰ Дубоўка У. Трысьцё... С. 4.

Які ж спэктар настрою першага разьдзелу кнігі Дубоўкі — „Асабовае“? Гэта й нутраныя шуканьні аўтара, памкненьне захаваць вернасьць сваім юнацкім ідэалам, высьпеленым у змагарнай працы пачатку 1920-х гг., гэта й жажлівае ўсьведамленьне адыходу агульнай жыцьцёвай каляіны ад тых ідэалаў, і разуменьне неабходнасьці самаабароны ў варунках рэчаіснасьці. Першы ж верш гэтага цыклю мае доволі красамоўную назву „Можца лаяцца“ й замацоўвае палемічны кірунак Дубоўкавай думкі. Гэта верш-прадчуваньне, зьвернуты да апанэнтаў, і верш-прызнаньне, у якім паэт сьцьвярджае, што „ня здрадзіў сваёй вясьне“, хоць і чуў небясьпечныя перамены часу:

*Можца лаяцца да сьці, да сквілу,
можца клікаць і ночы, і дні.
Вока маё не міргне палахліва,
хоць і ёсьць, як і быў, адзін.*

*У прасьцягах празрыста-нязнаных
думка імклівіць нясупынны лёт.
Сьвяткую дубэльты сваіх выгнаньняў,
як Зялёнае сьвята штогодзіць народ...*

*...Соўкала човен нямое прадоньне,
месяц і сонца цьвятлівілі шлях.
Дарагое і апрыкрае сягоньня,
будзеш і ты ляжаць далавах.*

*Заўтрашняе чую, істотай вітаю,
кленчу на дзіды, расстайны пыл.
Вясна мая, жыцьцём маладая,
табе я ня здрадзіў, з табою быў⁷¹.*

У 1960-х гг. аўтар першай манаграфіі пра Ўладзімера Дубоўку, праніклівы й дасьведчаны крытык Дзьмітры Бугаёў, досыць крытычна ставіўся да творчасьці паэта 1920-х гг., лічыў, што многае ў ёй непазьбежна выклікае нараканьні. Бяспрэчна, гэта было адзнакай таго часу. Так, менавіта ў зборніку „Трысьце“ нараканьні, на думку дасьледніка, выклікаюць вершы цыклю „Асабовае“, дзе Дубоўка „зашиат гаварыў пра асабістае, пра тое, што было важным для самога аўтара й,

⁷¹ Дубоўка У. Трысьце... С. 7—8.

відаць, добра разумелася ягонымі блізкімі сябрамі. Але гэта найрад ці знаходзіла глыбокі водгук у сэрцы масавага чытача, якога цікавілі не літаратурная палеміка й барацьба паміж пісьменьнікамі, а сама паэзія. Гутарка ідзе аб тым, што ў „Трысьці“ ледзь ня ўсе вершы з разьдзелу „Асабовае“ і частка ў разьдзеле „З вандраваньня“ — залішне „асабовыя“⁷². Далей аўтар манаграфіі выказваў слушнае зьдзіўленьне: „Гэта, на першы погляд, здаецца парадаксальным, бо сіла Дубоўкавай лірыкі, як і наогул паэзіі, не ў апошнюю чаргу залежыць ад таго, што яна нясе на сабе вельмі выразны адбітак асобы паэта, які ўмее цяплом сваёй душы сагрэць твор, зрабіць яго індывідуальна-непаўторным“⁷³. Фактурная насычанасьць кнігі Дзьмітрыя Бугаёва пра Дубоўку робіць яе патрэбнай і сёньня. Але прыведзеныя вышэй закіды паэту ў „залішняй асабовасьці“ ды ў тым, што ён ня ўлічваў запатрабаваньні „масавага чытача“, бясспрэчна, састарэлыя й не адпавядаюць сучасным падыходам да творчасьці Ўладзімера Дубоўкі. Аўтар „Трысьця“ арыгінальны, магчыма, часам надзвычай, бо ягонаю мэтай было ня столькі задавальненьне масавага чытача, колькі самавыяўленьне, адлюстраваньне рэчаіснасьці праз адмысловы незвычайны вобраз, пераплаўлены ў душы, у горне яе пачуцьцяў, эмоцыяў, настрояў. Дубоўка таксама таленавіты вучань імпрэсіяністаў у разуменьні, што такое „імпрэсіяністычны малюнак“. Тэорыя мастацтва, што распрацавалі імпрэсіяністы, была скіраваная на паглыбленае індывідуальнае — асабовае — самараскрыцьцё: „У сьвеце трэба сказаць сваё слова, тое, якое, апроча дадзенага суб'екта, ніхто сказаць ня здолее. Але гэтая здольнасьць, гэтая самасьць, вызначаецца індывідуалізацыяй пачуцьцяў, успрыняцьцяў. Такім чынам, дай сваё адчуваньне. Гэтым ты скажаш сваё слова. Вось — разьдзел з катэхізісу імпрэсіяніста“⁷⁴. Гэтыя тэзісы цалкам падыходзяць да творчасьці Ўладзімера Дубоўкі, Язэпа Пушчы, Годара Кляшторнага, Валера Мараква й іншых паэтаў, што неўзабаве склалі ўзвышэнскае кола, ня проста фармальна, а сутнасна. Для беларускіх паэтаў 1920-х гг. важны быў шлях творчага самавызначеньня, абнаўленьня паэтыкі й стылю, шлях стварэньня, як яны гэта й пазначылі потым у праграме, — „узвышша“ беларускай літаратуры. На шляху да „узвышша“ вельмі важны быў экспэрымэнт, жывая праца са

⁷² Бугаёў Д. Уладзімір Дубоўка. Крытыка-біяграфічны нарыс. Мн., 1965. С. 75.

⁷³ Тамсама. С. 75—76.

⁷⁴ Абрамовіч М. Кнут Гамсун: Общий очерк о жизни и творчестве. М., 1910. С. 10—11.

словам, пранікненне ў глыбінні ўласнай „самасьці“ дзеля спантаннага, недэтэрмінаванага выліваньня пачуцьця. Такім уяўляецца верш Дубоўкі „Ці знайду“ з цыклю „Асабовае“:

*Ці знайду шурпавата-звычайныя словы,
летуценні заістужыць шлях ці знайду?
Аб подыху жывіцы сасновай,
а таксама хварэе чым дуб?*

*Мае ногі спляліся з пяском бадзяхым,
мае рукі карэньнем у жвір і глей.
Ноч верасьнёвую чым аддзячыць,
што спрыяла здранцьвеласьцю млець?⁷⁵*

Вобразтворчасць аўтара, можна сказаць, літаральна струменіць з кожнага радка й нават слова, асабліва ў далейшых строфах:

*Разьліюся струною дажджоў даўгазвонных
і прыкленчу едлянцовым куп'ём.*

*Я не хачу ніякіх нялюдзскіх прыгонаў,
прадвясеньнюю смагу ў вянок завіём...*

*...Нурцаваў я на дно, хадзіўшы на Нарач,
даставаў багавіньне з марской глыбіні.*

*Толькі дрвівасьць, невыразная мара
непрадонныя цеплівіць зірку агні...⁷⁶*

Трывожная рэчаіснасьць адбіваецца тут праз словы „я не хачу ніякіх нялюдзскіх прыгонаў“, а красамоўныя таксама радкі пра „невыразную мору“, якая „непрадонныя цеплівіць зірку агні“, сьведчаць пра няспынную нутраную палеміку Дубоўкі, ягоную апазыцыйнасьць, бо абсалютна супярэчаць лексыкону пралетарскай літаратуры. І гэтая паэтава „залішняя асабовасьць“ таксама была знарочыстай, апазыцыйнай. Сыход у сябе як выклік рэчаіснасьці — такі прыём быў уласьцівы для рамантычнай эстэтыкі й набываў актуальнасьць у 1920-х гг., спрацоўваючы ў парадыгме новай паэтыкі.

Матэрыя тугі ўзмацняецца ў трыпціху „Журавінамі плача восень“ і ў вершы „Ты руку сваю забінтавала“. Ізноў нетрывіяльная для тагачас-

⁷⁵ Дубоўка У. Трысьце... С. 9.

⁷⁶ Тамсама. С. 9—10.

най паэтыкі сытуацыя: парадаксальная на першы погляд апазыцыйнасьць звязаная тут з тым, што туга, журба й усе блізкія да іх матывы павінны былі ўжо застацца там, па-за межамі 1920-х гг. — у парадыхме „нашаніўства“. А тут — такі разгар тугі, якая абымае сабой увесь настрой паэта, выяўляецца праз кожную рэалію й кожную асацыяцыю: „Журавінамі плача восень, / апавіўся тугой абшар“, „А верасень сэрца калечыць / пальцамі жоўтых кляновых лістоў“, „Ой туга! Хай ляціць з журавамі, / хай на нічыя лозы туга ляціць“. Туга, аднак, не беспрычынная, яна звязваецца з доляй, а гэта ўжо лёсавызначальныя рэчы:

*Наша доля павінна быць з намі,
бо дагэтуль яе не было.
Між сьцюдзёна-ліловых туманаў
апране нас сваім крылом⁷⁷.*

Зьяўляецца сымболіка колеру — колеру, які мэтафарызуе радок. „Ліловы колер спалучае эмацыйнае ўзьдзеяньне чырвонага й сіняга колераў — ён адначасова й прыцягвае, і адштурхоўвае, поўны жыцьця, і разам з тым выклікае тугу й смутак“⁷⁸, — так вызначаецца сэмантыка ліловага колеру ў мастацтвазнаўстве. Дубоўка ж вельмі шырока карыстаўся сымболікай колеру, і, як відаць, яна гарманічна падкрэсьлівае ягоны настрой.

Верш „Ты руку сваю зьбінтавала“ закранае тэму душы паэта, якая перажывае неверагодныя перапады тугі й радасьці. Такі рэзкі кантраст пачуцьцяў — спадчына эстэтыкі барока й рамантызму, калі найвялікшае напружаньне душэўных памкненьняў выяўлялася менавіта на стыку такіх кантрастаў:

*Ці ж я буду скардзіца на крыўду:
у душы паэта — чорт зламае карак.
Плач душою, а часіны прыйдуць,
сьлёзы завіюцца у каралі...⁷⁹.*

У паэтычным цыклі „З вандраваньняў“ прываблівае ўвагу верш „пантэонавага“ шэрагу, прысьвечаны Максіму Багдановічу: „Нават мора зьмяніла свой колер (На магілцы Максіма Багдановіча)“. Апрача натуральнага тут матыву тугі, жалобы па рана адышоўшым таленаві-

⁷⁷ Дубоўка У. Трысьцё... С. 12.

⁷⁸ Сокольнікова М. Основы живописи. Обнинск, 1996. С. 13.

⁷⁹ Дубоўка У. Трысьцё... С. 14.

тым паэце, у вершы прысутнічае водгук ранейшага міцкевічаўскага знаходжаньня ў Крыме. Ён адлюстраваны ў арыентальных штрыхах, якія Дубоўка ўводзіць у твор, у падкрэсьленай экзотыцы, якая для яго канцэнтруецца ўжо нават у адной назьве ўласьцівай паўднёваму краявіду расьліны „кіпарыс“. Адаптацыя гэтага слова ў беларускай паэзіі зьвязаная менавіта з Дубоўкам, і яно — адно з ключавых словаў-топа-саў Дубоўкавай паэтыкі, як, да прыкладу, словы „ўзвышша“, „акорды“.

*Плача сэрца, сьціскаюцца грудзі,
дзесь празрыста сьвіргочуць цыкады.
Горы крымскія неба хлудзяць
і ў блакіце хмарамі кадзяць.*

*Там, унізе — крыжы, мінарэты,
несьціханы гораду клёкат.
На узвышшы — пагурачак гэты;
ён паклікаў мяне здалёку...*

*Навакола — карункі з каменя
падарункам апошнім завіліся.
Сьвечы зялёныя высока праменяць;
людзі кажучь, што гэта кіпарысы...⁸⁰.*

Як бачым, ізноў не выпадковы тут матыў „узвышша“, цяпер зьвязаны з Максімам Багдановічам, зь ягонай магілай — сьвятым месцам паломніцтва для беларусаў. У гэтым вершы ўзвышша яшчэ абазначае канкрэтны „пагорачак“ — магілу паэта, але якой сымболікай яно напоўнена! Так паступова высьпявала мэтафара „ўзвышша“, што стала неўзабаве сыстэмай ідэйна-мастацкіх поглядаў цэлай творчай групы, якая ўзяла сабе гэтую назву. А гісторыя гэтай назвы, як відаць, складалася ў вершах Дубоўкі задоўга да таго. Праз гісторыю вобраза мы яшчэ раз выразна пераконваемся ў багдановічаўскай традыцыі, на якой будзе грунтавацца эстэтыка „Ўзвышша“. Ягонья паслядоўнікі ня толькі імкнуліся як найдакладней увасобіць „народны дух“ і „красу“ ў сваёй паэзіі, але й мэтанакіравана вывучалі й зьбіралі творчую спадчыну паэта. Менавіта „Ўзвышша“ разам з Інбелкультам займалася навуковай падрыхтоўкай спадчыны Багдановіча да друку, публікавала праблемныя артыкулы пра паэта й ягоныя няведамыя творы. Фактычна з руп-

⁸⁰ Дубоўка У. Трысьце... С. 19.

лівай дзейнасці „Ўзвышша“ пачалося разьвіццё беларускага навуковага багдановічнаўства. На гэтым слухна акцэнтаваў увагу Мікола Арочка, дасьледнік беларускай савецкай паэмы: „Уладзімер Дубоўка разам з прафэсарам І. Замоціным з энтузіязмам сапраўдных „спадзьвіжнікаў“ па крупіны зьбіралі й вывучалі творчую спадчыну Багдановіча, закладвалі, па сутнасьці, першыя падваліны багдановічнаўства. Дубоўка літаральна вывучаў („сьлібізаваў“) знойдзенья ў Ялце старонкі вершаў Багдановіча, па літарцы расчытваў радкі, зьвяраў варыянты, адшукаў у пажоўклых газэтах публікацыі артыкулаў, у тым ліку й „Забыты шлях“, які ня быў „забыты“ сярод розных выданьняў, аднаднёвак вогненнага 1918 г. На ўсёй гэтай агромністай першаснай працы й грунтавалася практычная рэалізацыя ідэі выданьня двухтамовіка *Максіма Багдановіча (1927—1928)*“⁸¹. На жаль, дасьледнік не спасылаецца на крыніцу гэтых зьвестак, але слухнасьць ягоных разваг, відавочна, грунтуецца на пэўным досьведзе. Праца Ўладзімера Дубоўкі ў галіне багдановічнаўства падкрэсьлівае яшчэ раз шырокі дыяпазон філялягічных зацікаўленьняў паэта, ягоную грунтоўную падрыхтаванасьць да навуковай працы. Так што зусім не выпадковы быў зварот Фёдара Турука да Яўхіма Карскага з просьбай спрыяць Дубоўку як пэрспэктыўнаму філэлягу-беларусазнаўцу.

Апрацоўку беларускага народнага элементу ў творчасьці як водгук на эстэтычны заклік, акрэсьлены Максімам Багдановічам у артыкуле „Забыты шлях“, Уладзімер Дубоўка актыўна апрабаваў менавіта ў зборніку „Трысьце“, а пазьней шырока разьвіў у паэмах „Штурмуецца будучыні аванпосты!“ і „І пурпуровых ветразей узьвівы“, якія выклікалі бурную палеміку й наступ вульгарызатараў на аўтара. У кнізе „Трысьце“ ёсьць таксама тры невялічкія паэмы: „Дзяўчына“, „Бра... гінь...“ і „Грахі чубатая“. Дубоўка стылізаваў твор пад народную легенду („Дзяўчына“), даў мастацкую апрацоўку тапанімічнай легенды („Бра... гінь...“) і выкарыстаў гістарычныя сюжэты й гістарычных асобаў з мэтай паказаць разьвіццё народнага духу („Грахі чубатая“). Каб падкрэсьліць зварот да фальклёрных крыніцаў, Дубоўка ў паэме „Дзяўчына“ зрабіў спецыяльны ўступ, стылізуючы тэкст пад народную рытміка-інтанацыйную структуру:

Там,
на Беларусі,

⁸¹ Арочка М. Беларуская савецкая паэма. Мн., 1979. С. 102.

дзе пачаў жыцьцё,
чуў я,
колькі чуў я!
як шуміць трысьцё.
Бы цымбалаў струны,
шчыльня рады
шапацелі званам
ля ракі тады.
Казкі чуў
калісьці
ў шэптах тых радоў,
песні чуў у звоне...
Ой, даўно,
даўно...⁸².

Апісаньне дзяўчыны адпавядае ідэальнаму апісаньню прыгажосьці, пра што гаворыць параўнаньне яе твару зь лілеяй (тут таксама ёсьць і насьледаваньне Купалу, які, маючы Бандароўну, пісаў: „Як маліны, яе губкі, а твар, як лілея“; аднак эпітэты, якімі Дубоўка расквеціў сваё параўнаньне, нясуць адбітак ягонай уласнай стылёвай манэры з уста-ноўкай на падкрэсьленую навацыйнасьць:

*Красуня-Дзяўчына! у вочах блакіт,
а твар бель-ірдельнай, вазэрнай лілеі...
Красуня-Дзяўчына! — вянок, васількі;
зь іх водарыць дзіўным алеем...⁸³.*

Цікава, што ў гэтым творы Дубоўка дае ня проста літаратурную вэрсію паданьня пра дзяўчыну й двух дзецюкоў — з усходу й з захаду, — якія шукалі прыхільнасьці дзяўчыны. Абодва яны страцілі жыцьцё ў спаборніцтве за яе, разьбіўшыся аб камень і загубіўшы разам з сабой жыцьцё дзяўчыны. Як і належыць паданьню, яно мае прыгожую народна-сымбалічную афарбоўку — тут выкарыстаны прыём пераўвасабленьня („рэінкарнацыі“): усе героі сталі дрэвамі каля каменя, дзе іх і пахавалі. А дакладна — там выраслі два дубы й бярэзіна. Але гэта толькі знешні пласт тэксту, які ёсьць мастацкай алегорыяй і мае пад-тэкст. У вобразе каханай дзяўчыны, напрыклад, філіяматы й Адам Міц-

⁸² Дубоўка У. Трысьцё... С. 31.

⁸³ Тамсама. С. 33.

кевіч у свой час апявалі Айчыну — гістарычную Літву-Беларусь. Беларусь у вобліку Дзяўчыны была ўжо замацаванай і сталай у беларускай літаратуры мастацкай алегорыяй. Дубоўка творча выкарыстаў яе. І не здарма дзецюкі-жаніхі прыходзяць з захаду й з усходу: гэтая сымбалічная сытуацыя была ў той жа прыкладна час увасобленая й Купалам у п'есе „Тутэйшыя“. У паэме Ўладзімера Дубоўкі „Захад“ і „Ўсход“ таксама сымбалізуюць геапалітычнае змаганьне за Беларусь, якое неспрыяльна для нашага краю адбывалася цягам некалькіх стагодзьдзяў зь пераменным посьпехам то аднаго, то другога боку. На пачатку ХХ ст. і ў 1920-х гг. гэтае змаганьне за Беларусь было ўсё яшчэ гістарычнай рэальнасьцю, жорсткай і драматычнай для самой краіны. У сьведаньні людзей, прасякнутых духам нацыянальнага адраджэньня, палітычная бяспраўнасьць Беларусі адгукалася болей і пратэстам. Таму Дубоўка малое ў мастацкім творы сытуацыю выбару (у рэчаіснасьці звычайна выбіраць не даводзілася, бо пераможца заўсёды накідваў свае ўмовы існаваньня) — Дзяўчына-Беларусь, якую „сватаюць“ з двух бакоў, мусіць выбраць аднаго з прэтэндэнтаў. Але яе душа не ляжыць ні да аднаго зь іх, і Дзяўчына наладжвае ім спаборніцтва — ня з мэтай сапраўды аддаць перавагу пераможцу, а каб пазбавіцца прыкрых ёй прапановаў абодвух. Гэтая геапалітычная алегорыя Дубоўкам была ўвасобленая праз фальклярызаваны сюжэт. Падкрэсьліваюць правамернасьць такой думкі назвы мясьцінаў, адкуль прыйшлі „сваты“: яны пазначаны абагульнена-прасторавымі вызначэньнямі „Захад“ і „Ўсход“. Гэта была зразумелая тэрміналягічная сымболіка ў літаратуры 1920-х гг., якая адлюстроўвала польска-расейскае спаборніцтва палітычных інтарэсаў у Беларусі, а таксама афіцыйную ідэалёгію, паводле якой змрочны буржуазны „захад“ нёс прыгнёт, а чырвоны пралетарскі „Ўсход“ — „вызваленьне“. „Захад“ і „Ўсход“ — спрадвечныя палітычныя праціўнікі, інтарэсы якіх сыходзіліся ў Беларусі, а ў мастацкіх творах гэта — устойлівая апазыцыя, празь якую рэалізаваўся матыў змаганьня. Калі, прыкладам, у чаротаўскім мастацкім увасабленьні сымбалічны „Ўсход“ перамагае „Захад“ (паэмы „Босья на вогнішчы“, „Беларусь лапцюжная“), то ў паэме Дубоўкі „Дзяўчына“ мы бачым трагічную „нічыю“: выбару няма, Беларусь не зьбіраецца належаць ні „Захад“, ні „Ўсход“, але й быць самой сабою ёй не даюць. Такі падтэкст паэмы Дубоўкі „Дзяўчына“ бачыцца пры сучасным яе прачытаньні.

Калі ў папярэднім творы фальклярызацыя сюжэту рабілася з мэтай сымбалічна-алегарычнай трактоўкі, то ў паэме „Бра... гінь...“ Дубоўка дае мастацкую апрацоўку народнай тапанімічнай легенды пра пахо-

джаньне назвы беларускага мястэчка Брагін. Эпіграф да твору паказвае на актуальнасьць вяртаньня спадчыны і замацаваньня яе ў сучаснасьці: „...Звалі дзяўчыну тую: Алеся... / Цяпер у нас ня любяць гэта імя...“. Так твор уключаўся ў актуальную тады палеміку пра гістарычную спадчыну. Сюжэт, заснаваны на легендзе, паўтарае ў асноўных момантах сюжэт раньняй купалаўскай паэмы „Нікому“ пра забойства каханай дзяўчыны Алёны яе нарочным Тамашом, каб яна не дасталася дзеля забавы пану. У творы Дубоўкі такім жа чынам распараджаюцца лёсам сваёй сястры два браты, але потым, уцякаючы ад панскай пагоні ва Ўкраіну, яны гінуць у балоце. Такім чынам, адчуваецца й водгук іншай Купалавай паэмы — „Бандароўна“, што яшчэ больш умацоўвае перакананьне, што свой твор Дубоўка пісаў менавіта з мэтай паказаць стаўленьне да культурнай спадчыны і спосабы яе выкарыстаньня ў новых літаратурных творах. Апрача таго, сумнеўная наяўнасьць менавіта такой легенды пра паходжаньне Брагіна.

Хутчэй за ўсё, Дубоўка на падставе паданьневага канону сам змайстраваў сюжэт з прынцыпова падобнымі да купалаўскіх твораў рысамі. У акадэмічным выданьні беларускай народнай творчасці, у томе, дзе сабраныя легенды і паданьні, няма такой вэрсіі паходжаньня Брагіна⁸⁴, хаця ў прыведзенай там таксама ёсьць браты, і адзін зь іх сапраўды гіне ў балоце. Для чаго спатрэбілася Ўладзімеру Дубоўку такая відавочная алузія да Купалы, тым больш з выкарыстаньнем сытуацыі, дзе клясавым паходжаньнем герояў фактычна апраўдваецца крымінальнае злачынства? Маральнае пытаньне ў гэтым выпадку выглядае так: хто большы злачынца — юрлівы пан, які хацеў скарыстаць з права першай шлюбнай ночы, ці „абаронца годнасьці нявесты“ жаніх, які пазбавіў яе за гэта жыцьця? Дубоўка ўзяў за „ўзор“ раньні твор Купалы, дзе ў якасьці гераічнай апісаная сытуацыя далёкая ад таго, каб быць увасабленьнем ідэі змаганьня з клясавай несправядлівасьцю. Тамаш, паводле традыцыйнай хрысьціянскай маралі, ніякі не змагар і не герой, ён — крымінальны злачынца, забойца, а клясавы канфлікт, які прысутнічае ў купалаўскім творы, не ратуе гэтага пэрсанажа ад гэткага вызначэньня. Купала ў раньніх паэмах шукаў эфэктныя мастацкія сродкі й кідкія сюжэты для ўвасабленьня ідэі асуджэньня сацыяльнай несправядлівасьці. Паэма „Нікому“ была разьлічаная менавіта на такое ўздзеянне: мы, бясспрэчна, уражаныя тым, што на грунце клясавага канфлік-

⁸⁴ Беларуская народная творчасць. Легенды і паданні. Мн., 1983. С. 266.

ту й клясавай непрымірымасьці ствараецца новы ахвярнік і пачынае апраўдвацца забойства.

Ці не таму абраў аналягічныя паралелі для сваёй паэмы й Дубоўка? Паўтараючы сюжэт, ён адначасна й не згаджаўся з Купалам, бо браты-забойцы ў творы загінулі жудаснай сьмерцю, выканаўшы свой, як ім здавалася, праведны прысуд, прычына якога хавалася ў клясавым канфлікце. Паэма Дубоўкі — відавочнае адмаўленьне ідэі клясавага канфлікту як спосабу вырашэньня маральнай праблематыкі ў творах, адмаўленьне каштоўнасьці й неабходнасьці распрацоўкі такога канфлікту ў літаратуры. Але гэта была не палеміка з Купалам! Пры дапамозе новай паэтычнай інтэрпрэтацыі вядомага Купалавага тэксту Дубоўка спрачаўся з асноўнымі тэарэтычнымі пастулятамі пралеткультуўскай эстэтыкі. Паэт сьцьвярджаў такім чынам сваё мастацкае крэда, паказваючы праз прыём інтэрпрэтацыі, ад чаго ён адмаўляецца пры будове сыстэмы сваёй паэтыкі.

У тагачасных умовах Дубоўка ня мог адкрыта спрачацца з тэарэтычнымі ўстаноўкамі пралетарскіх ідэолягаў ад літаратуры, якія лічылі літаратуру „зброяй клясавага змаганьня“, аднак аўтар знайшоў цудоўную, надзіў глыбокую форму мастацкага ўвасабленьня сваіх эстэтычных ідэяў. Ён стварыў мастацкую інтэрпрэтацыю нібыта фальклёрнай легенды й даў „ключ“ ад яе ў выглядзе відавочных купалаўскіх паралеляў. Сучаснікі, многія зь іх, умелі карыстацца гэтым „ключом“ — ім была зразумелая сугнасьць твору з прычыны агульнасьці духоўна-эстэтычных памкненьняў (маецца на ўвазе блізкае Дубоўку ўзвышэнскае кола). Слушна ахарактарызаваў адметнасьць фальклёрных інтэрпрэтацыяў Дубоўкі Мікола Арочка: „*Калі гаварыць пра самабытны наватарскі спосаб, які быў празорліва адкрыты Дубоўкам, то сэнс яго ў майстэрстве алегарычнай інтэрпрэтацыі, ва ўмельстве ня толькі „надрабіцца“ пад народнае й даць стылізаваны „вытвор“, але даста-соўваць сумарныя вымярэньні народнага вопыту шматзначна да самых актуальных праблемаў сучаснасьці*“⁸⁵. Менавіта гэта мы выразна бачылі ў прааналізаваных вышэй паэмах: Дубоўка зьвяртаецца да прыёму фальклярызацыі ня проста дзеля „народнага калярыту“, а з мэтай алегарычнай трактоўкі сучасных яму праблемаў жыцьця.

Дзеля падобнай мэты паэт выкарыстоўвае таксама зварот да мінулага. Паэма „Грахі чубатыя“ мела ўступ і тры кампазыцыйныя часткі з канкрэтным гістарычным пэрсанажам у цэнтры кожнай зь іх: Іван

⁸⁵ Арочка М. Беларуская савецкая паэма... С. 103.

Вашчыла, Пярвушка Шэршань і Станіслаў Дрозд. Зьнешне здаецца, што паэт распрацоўвае гістарычную тэматыку. Аднак ва ўступе ён робіць адмысловую заўвагу:

*Пра паходы ня буду,
ды і песня мая не такая.
Не таму, што ня любя,
каб гісторыя ласкатала.*

*А ці чуў ты, мой аднамысны,
што ў архівах аб вёсках заснула?
Я сьвядома, зусім сумысьля,
успомніў Івана Вашчулу...⁸⁶.*

Адразу заўважым тое, што паэт зьвяртаецца да свайго „аднамыснага“ — да чалавека, блізкага яму думкамі (а зусім не да гэтак звананага „масавага чытача“!). Тым самым паэт, насуперак маладнякоўскім устаноўкам і будучым закідам крытыкаў, адстойвае спрадвечнае права паэта й літаратуры на элітарнасьць — на „ўзвышанасьць“ над запатрабаваньнямі жыцьця. Апісваючы крычаўскага паўстанца Вашчылу, Дубоўка ў самых агульных рысах перадае пэрыпэтыі падзеяў, зьвязаных з Крычаўскім паўстаньнем 1740-х гг. Цікава, што герой паэмы мае не гістарычнае імя: сапраўднага Вашчылу звалі Васіль, і ён быў ня толькі баявы кіраўнік сялянскага паўстаньня супраць буйной магнатэрыі, але й дастаткова таленавіты ідэоляг і палітык, які спрабаваў вырашыць сялянскае пытаньне зь юрыдычнага й адміністрацыйнага боку, бо на нейкі час узяў уладу ў Крычаўскім старостве ва ўласныя рукі⁸⁷.

Падзеі 1654 г., калі Маскоўская дзяржава пры цары Аляксеі Міхайлавічы здзейсьніла цэлы шэраг бязьлітасна спусташальных паходаў на Беларусь, адлюстраваныя Дубоўкам у іншай сюжэтна-кампазыцыйнай частцы, героем якой ёсьць адзін з тагачасных народных змагароў — Пярвушка Шэршань. Лютасьць маскоўскіх войскаў, што дакладна выконвалі загады цара, паэт перадае ў некалькіх сьціслых радках:

*Зруйнаваў Панадсожжа Трубецкі князь,
засталіся адны недасекі...⁸⁸.*

⁸⁶ Дубоўка У. Трысьцё... С. 90.

⁸⁷ Нарысы гісторыі Беларусі: У 2-х частках. Ч. 1. Мн., 1994. С. 254.

⁸⁸ Дубоўка У. Трысьцё... С. 95.

Тое, што Дубоўка не перабольшваў, зафіксавана ў гістарычных дакумэнтах. Вось, прыкладам, фрагмэнт рэляцыі-данясення сумнапамятнага ў Беларусі Аляксея Трубяцкага цару з адлюстраваннем этыкетнага для расейскага мэнталітэту царапаклонства й апісаньнем расправы над Слуцкам і ягонымі жыхарамі: „А приход, государь, под Слуцк... посылали мы, холопи твои, дворян гродцким людям говорить, чтоб они твоей государственной милости поискали, тебе великому государю доби́ли челом и город Слуцк здали... И городецкие, государь, люди... и всякие градцкие люди... во всем отказали, что де они тебе великому государю добить челом не хотят и города Слуцк не здадут. И мы, холопи твои, велели слуцкие посады и слободы все выжечь при себе. И по твоему государевому... указу пошли мы, холопи твои, испод Слуцка со всеми твоими государевыми ратными с конными и пешими людьми к Слониму августа в 26 день. А идучи, государь, доро́гою, села и деревни и хлеб и сено и всякие конские кормы мы, холопи твои, по обе стороны жгли и людей побивали и в полон имали, и разоряли совсем без остатку. И по сторонам потомуж жечь и разорять посылали“⁸⁹. Твор Дубоўкі ня ёсьць гераічна-эпічны, пэрсанажы й падзеі апісанья тут хутчэй у лірычна-эмацыйным ключы. З гістарычных пэрыпэтыяў аўтар вылучае важны матыў змаганьня, непакоры беларусаў цягам сваёй гісторыі, супраціўленьне ўсялякаму гвалту й уціску. „Ня схіліўся перад царскай Масквой... / Шэсьцьсот пяцьдзясят чацьверты...“ — пісаў паэт, і, як рэзюмэ, дадаваў: „Беларусам галовы сьціналі, / каб арлы сілкавалі арламі...“⁹⁰.

Герой наступнай часткі твору Станіслаў Дрозд — удзельнік сучаснай Дубоўка гісторыі. У аўтарскіх камэнтарах да паэмы Дубоўка адзначаў, што ягоны пэрсанаж — селянін зь Нясьвіжу, нялюдзка катаваны польскімі панамі й для сьцьвярджэньня сваёй праўды вымушаны адсекчы сабе чатыры пальцы на руцэ. Так была прынесена ахвяра за праўду. Такім чынам, тры фрагмэнты паэмы нібы вяртаюць нас да экспазыцыі — яе галоўнага матыву, які зноў жа мае сымбалічна-алегарычны сэнс: „Не было такога здарэньня, / каб на Беларусі / ня плакалі. / Абяцалі усе / збавеньне, / а цкавалі усе / сабакамі. / Кожны лічыць, / што робіць ласку. А ты — / дзякуй / і / даланьмі пляскай“⁹¹.

⁸⁹ Цытг. паводле: Нарысы гісторыі Беларусі. Ч. 1... С. 220. Правапіс цытаты захаваны.

⁹⁰ Дубоўка У. Трысьцё... С. 96.

⁹¹ Тамсама. С. 87.

Уладзімер Дубоўка пісаў паэму як „фрагмэнты мінулага“. Відавочна, ён ня меў на мэце заглыбляцца ў гісторыю (нават імя Вашчылы назваў недакладна) і ствараць эпапею народнага змаганьня супраць клясавага ворага. Ён выкарыстаў падборку гістарычных сюжэтаў для эксклюзіўнай мэты: праз гістарычныя вобразы даць інтэрпрэтацыю сучаснасьці й тых грамадзка-палітычных ідэяў, якія ў ёй сутыкаюцца. Гэтая гіпотэза, з аднаго боку, пацвярджае выснову Міколы Арочкі пра сучасныя інтэрпрэтацыі фальклёрных сюжэтаў у творчасьці Дубоўкі, аднак цяпер выснову можна пашырыць і на гістарычныя сюжэты. Зь іншага боку, сама гіпотэза пацвярджаецца й думкай Антона Адамовіча, які пісаў пра паэму „Грахі чубатыя“, што гэта надзвычай важны для разуменьня ідэйна-эстэтычнай канцэпцыі Дубоўкі твор: „Уцэлым „Грахі чубатыя“ пабудаваныя на дзвюх цікавых групах паралелізмаў: у часе (мінулым і будучым) і ў прасторы (усходняя й заходняя акупацыі). У мінулым Дубоўка вылучае другую палову XVII ст., час барацьбы супраць акупацыяў як з Захаду, гэтак і з Усходу, вельмі падобны да сучаснасьці — да таго пэрыяду, калі паэма была напісаная. Барацьба супраць акупантаў з Захаду ў мінулым паказаная праз Івана Вашчылу (крытык паўтарае імя Іван сьледам за Дубоўкам. — **І. Б.**), правадыра Кьрычэйскага паўстаньня; барацьба супраць акупантаў з Усходу — празь Пярвушку Шэршаня, аднаго зь лідэраў партызанскага руху супраць арміі маскоўскага цара Аляксея. У сучаснасьці Запад прадстаўлены селянінам Станіславам Драздом, які, наводле газэтай, адсек чатыры пальцы ў знак пратэсту супраць тэарарыстычнай акцыі польскіх акупантаў. У паралельную пазыцыю, супрацьлеглую акупантам з Усходу, Дубоўка ставіць самога сябе⁹². Далей у тэксьце ідзе цытата з заключнага невялікага разьдзелу паэмы. Прывядзём яе больш поўна:

*Хто ведае,
 можа, прыйдзеца калі-небудзь
 сьмерць паклікаць,
 як душу сваю
 ў песьнях раздам.
 Але,
 напэўна,
 не агорне мяне
 такі жаль вялікі,*

⁹² Adamovich A. Opposition to Sovietization... P. 82.

як у Нясьвіжы
Станіслава Дразда⁹³.

Разважаньне Антона Адамовіча заканчваецца наступнай высновай: „Зразумела, Дубоўка мае на ўвазе, што ён гатовы быў добраахвотна падзяліць лёсы герояў мінулага й сучаснага супраціўленьня; зь відавочных прычынаў, тым ня менш, ён не разьвівае гэтую тэму ў далейшым, але проста раптоўна абрывае паэму на гэтай кропцы“⁹⁴. Развагі крытыка, у мінулым узвышэнца, падаюцца нам пераканаўчымі, бо яны адпавядаюць сыстэме паэтыкі Дубоўкі, вызначальныя рысы якой на той час былі ўжо досыць акрэсьленыя, асабліва прыныцы сучаснай алегарычнай інтэрпрэтацыі фальклёрных і гістарычных сюжэтаў.

Хоць паэт у заўвагах да зборніка „Трысьцё“ адзначыў, што не разьвіў „фрагмэнты зь мінулага“, як зьбіраўся, усё ж ён дапоўніў паэму новымі строфамі пры падрыхтоўцы ў 1928 г. да выданьня свайго збору твораў „Дэпэшы бяз адрасу“. Аднак знамянальна, што пашырыў ён не гістарычныя сюжэты, што склалі трыадзінную кампазыцыю твору, а лірычныя адступленьні з выразным выяўленьнем пазыцыі аўтара. Зрабіў разгорнуты пачатак, дзе ўзмацніў гучаньне патрыятычнага матыву: змаганьне за новую Беларусь бачыцца яму ахвярным шляхам, на якім трэба будзе пакласьці сваё жыцьцё, як паклалі яго змагары за лёс Беларусі ў мінулым:

*А упартасьць жа наша ўзрастае,
А расьцём і мацнеем, мацнеем!
Беларусь ты мая залатая, —
Табе ў ногі жыцьцё сваё сьцелем.*

*Хіба можа быць як іначай? —
Нас дзяньніцы завуць-заклікаюць:
Чым бадзяцца з торбай жабрачай,
Лепш на грудзі пясок і камень.*

*А дзяньніцы гэтыя сьвецяць —
Нашы сьцежкі ў праменьні агнёвым.
Іх ня зьвее ў даліны вецер,
Ні варожыя хіжыя словы*

⁹³ Дубоўка У. Трысьцё... С. 99.

⁹⁴ Adamovich A. Opposition to Sovietization... P. 82.

Ушануем сваіх мы герояў, —
 Хоць у песьнях збудуем ім помнік.
 Іхная смеласьць агорне
 Нас з табою, паўстанцаў патомак⁹⁵.

Такім чынам, бачыцца зусім правамернай канцэпцыя мастацкіх паралеляў у гэтым творы, высунутая Антонам Адамовічам: сапраўды, калі мы будзем шукаць ідэйна-мастацкі адпаведнік вобразу Станіслава Дразда, то ня ўбачым нікога, апроч самога аўтара-пэрсанажа, што здольны заўважыць сябе ў люстры падзеяў, паралельных апісаным ім у паэме. Хоць гэтае люстра не паказвае нічога аптымістычнага, ён з радасцю вітае дух змаганьня й верыць у вялікасьць новага шляху Беларусі: „*Песьня — песьняў, на новыя дзеі / заклікае краіну заўсёды*“. Так паэма „Грахі чубатыя“ арганічна завяршала зборнік „Трысьце“, дапаўняючы яго развагамі пра гістарычны й сучасны лёс Беларусі, — завяршала, стасуючыся з галоўным матывам першага праграмнага верша „Не дзівіся“: „*Не дзівіся — жыцьцё ў змаганьні, / дык змаганьне вітай істотай!*“.

Упершыню ў гэтым зборніку Дубоўкі мы сустракаем слова „акавіта“ як вобраз-сымбаль „жывой вады“. Пры канцы кнігі, у камэнтарах і тлумачэньнях словаў, аўтар даводзіць паходжаньне гэтага слова — „з лацінскай мовы скарачэньне двух словаў: аква вітэ — вада жыцьця“. Сустракаецца ж яно як вобраз у паэме „Дзяўчына“:

Толькі сонца з высь блакіту
 разьлівае ў сьвет,
 як у казцы, акавіту, —
 прамяністы сьлед...⁹⁶.

Такім чынам, мастацкі вобраз „акавіты“, зьвязаны з сэмантыкай прамяністасьці, — гэта беларуская вэрсія ўнівэрсальнай жыцьцядайнай энэргіі (як „дух“ у хрысьціянстве, альбо „цы“ ў даасізьме, альбо „прана“ ў індуізьме). Дубоўка быў стваральнікам ня толькі новай паэтыкі, але й новай эстэтычна-філязофскай канцэпцыі мастацтва, якая зьвязвала яго з трансэндэнтным, што было смелым выклікам афіцыйна прапагандаванаму ў тыя часы тэзісу ўтылітарнасьці мастацтва як складовай часткі сацыялістычнага будаўніцтва.

⁹⁵ БДАМЛіМ. Ф. 66. В. 1. Адз. зах. 1280. Арк. 52.

⁹⁶ Дубоўка У. Трысьце... С. 38.

V. Крэда шыпшынавых дзідаў

Наступная кніга паэзіі ўладзімера Дубоўкі „Credo“ пабачыла свет у 1926 г. у сэр’і выданняў Цэнтральнага бюро „Маладняку“ і стала таксама этапнай для паэта, дзе абагулення вершы 1924—1925 гг. Ужо сама назва кнігі абавязвала да выкладання сваёй творчай праграмы ня проста ў адным з канцэптальных вершаў, якім магла б пачынацца кніга, а наогул ва ўсёй яе ідэйна-мастацкай цэласнасці. Слова „Credo“ паходзіць ад лацінскага дзеяслова „верыць“. Паводле якіх ключавых вобразаў мы можам рэканструяваць тыя канцэпты, што вызначаюць паэтаву веру, і цалкам — у што верыць паэт? Які ягоны сымбаль веры?

Адкрываецца кніга вершам „Сьцежка“, які першапачаткова настрайвае на досыць празрыстую й звыклую сымбаліку: сьцежка як пуцявіна жыцця. І насамрэч гэта так. Аднак верш закранае сэнсавызначальную сутнасць паэтавага жыцця, ён поўны ня толькі вобразна-сымбалічным, але й прарочым сэнсам. „*Віесься ты істужкай каляровай, — так пачынае паэт размову пра свой лёс. — Сьціскаеш пальцамі лістоў кляновых, / а часам — навалніцай скалатнеш...*“. Ніякія выпрабаванні ня страшныя лірычнаму герою верша, які „*бяз хлеба — жыў, і хлеб з крапівы — еў*“. Напрыканцы верша думка аўтара арганічна пераходзіць да Беларусі — яе лёс і лёс паэта непарыўныя:

*І не прашу я ад жыцця замнога:
хай Беларусь, мой занядбаны край,
напорным крокам ідзе сваёй дарогай:
на ўсходзе ясныя агні гараць...⁹⁷.*

Узьнікае зразумелае пытаньне: ці Дубоўка прызнае ўжо слухнасьць „ўсходняй“ канцэпцыі геапалітычнага разьвіцця Беларусі, ці адмовіўся ад свайго ранейшага „ўсходне-заходняга“ нэўтралітэту, або тут нешта іншае? На нашу думку, акцэнт зроблены паэтам на трэцім радку гэтай страфы: „*Напорным крокам ідзе сваёй дарогай*“ (вылучана намі. — **І. Б.**) Відавочна, што „свая дарога“ Беларусі пралягае так ці інакш праз выпрабаваньне й спакусы „*яснымі агнямі ўсходу*“ — такая была гістарычная рэальнасць, якую немагчыма ня ўлічваць. Што ж абірае грамадзянская й паэтычная думка Дубоўкі, якая ягоная лірычная вэрсія? Прыслухаемся да канцоўкі верша:

⁹⁷ Дубоўка У. Credo... С. 6.

А там — вядзі хоць на зламаны шый,
а не — цябе самое павяду.
У песьнях пабудую свой трыкліні
на лозах ніцых кіну сум-жуду⁹⁸.

Такім чынам, „сум-жуда“ паэта будзе пакінутая тады, калі ён пабудуе ў песьнях „свой **трыкліні**“. Як разумець гэты вобраз? Лексыка Дубоўкі цягам усёй творчасці вылучалася, як мы ўжо падкрэсьлівалі, адметнасьцю. Слова „трыкліні“ — яшчэ адзін скразны, вызначальны вобраз-сымбаль паэта і сустракаецца ў многіх вершах. Чаму гэты лексычны гістарызм прыдатны для Дубоўкі? Слова паходзіць ад лацінскага *triclinium* і значыла ў старажытных рымлянаў „стол з трыма ложкамі для трапэзаў“. Чаму важна было скарыстаць такое слова для стварэньня мастацкага вобразу, бо ня проста ж дзеля арыгінальнасьці і бляску эрудыцыі рабіў тое Дубоўка? Думаецца, ключ да разгадкі ў тым, што ў старадаўня рымскія часы такая бяседа-баляваньне за сталом-„трыклініюмам“ адбывалася з удзелам трох раўнапраўных патрыцыяў высакароднага паходжаньня. У Дубоўкавай ідэйна-мастацкай канцэпцыі геапалітычнага становішча Беларусі такі вобраз мог азначаць толькі тое, што паэт бачыў сваю родную краіну Беларусь раўнапраўнай удзельніцай гістарычнага „балю“ паміж Польшчай і Расеяй. У выніку, нягледзячы на тое, што „на Ўсходзе ясныя агні гараць“, усё ж Беларусь павінна кроцьць сваёй гістарычнай пуцявінай, якая прывядзе яе за бяседны стол-трыкліні народаў роўнаю сярод роўных. Гэтая мастацкая ідэя была блізкая, тоесная Купалавай, і разьвіваецца Дубоўкам паслядоўна і мэтанакіравана.

Трэба сказаць, што вызначальную ролю, што надаваў Уладзімер Дубоўка вобразу трыклінія, падкрэсьлівае й ягоны намер назваць гэтак цэлы зборнік уласных вершаў. Так, двойчы: пры канцы кнігі „Там, дзе кіпарысы“ ў 1925 г. і пры канцы кнігі „Credo“ ў 1926 г. згадваецца чарговы зборнік вершаў Дубоўкі „Трыкліні“, які „рыхтуецца да друку“. Як ведама, такі зборнік ня быў выдрукаваны. Магчыма, гэтка была першапачатковая назва зборніка „Наля“, што выйшаў у Маскве ў 1927 г. Пасля ж зь нейкіх прычынаў яна была зьмененая. На нашу думку, калі гэта сапраўды так і зьмена адбылася, то зрабіў яе, хутчэй за ўсё, ня сам аўтар, а выдаўцы, што далі кнізе больш зразумелую назву паводле аднаго з цэнтральных вершаваных цыкляў (паэт назваў іх „мэлёды“).

⁹⁸ Дубоўка У. Credo... С. 6.

Назва „Наля“ сапраўды гучала больш проста, па-хатняму й без такога сымбалічнага падтэксту, як „Трыкліні“.

У зборніку „Credo“ набірае моцы матыў трагічнай наканаванасці, скону ў распчатым няроўным змаганні (вершы „Часіна ды з сокам рабіны“, „Паляжам мы“). У вершы „Часіна ды з сокам рабіны“ паэт выразна падкрэсьлівае, што ня нейкі абстрактны суб’ект ёсць лірычным героем ягонага верша, а менавіта ён сам — Уладзімер Дубоўка. Ён закранае матывы літаратурнай і ідэалагічнай палемікі, якая непасрэдна адбівалася на ягоным лёсе, вымушала дакладна вызначаць сваю пазыцыю:

*Часіна, ды з сокам рабіны,
качаеш мяне ў чарнабыльлі.
На дзіды, на востры шывшыньнік
ці сэрца, ці дух мой узьбілі.*

*Кальшціца скаргі і моўкнучь,
разносяцца разам пялёсткі.
Ня хоча Уладзімер Дубоўка
сьпяваць пад зазубраны лёскат.*

*Пачаў — хай канчаюць другія,
шляхі — адшукаю сабе я.
Загіну — няхай і загіну,
мне гімнамі будуць завеі⁹⁹.*

Апазыцыйнасць паэта была выразна акрэсленая, збочыць, здрадзіць самому сабе паэт ня мог, а таму ўжо загадзя прадчуваў, што ягоны шлях — гэта ягоная галгофа („загіну — няхай і загіну“). З гэтай самай прычыны зьяўляецца ў вершы вобраз „шывшыньніка“, ягоных вострых дзідаў, на якія „ці сэрца, ці дух мой узьбілі“. Архетыпам гэтага вобразу, бясспрэчна, ёсць цярновы вянец Хрыста — сымбаль пакуты й цярпеньня. Для беларускага паэта важна было адшукаць у беларускіх традыцыйных рэаліях адэкватны вобраз: ён абраў менавіта шывшыньну — традыцыйную кветку-кустарнік, характэрную для нацыянальнага краявіду, распаўсюджаную на ўзьлесках і каля сядзібных гаспадарак. Гэты беларускі „цярновы вянец“ Дубоўка будзе несці да наканаванай яму мяжы.

⁹⁹ Дубоўка У. Credo... С. 9.

Сэмантыка вобразу шыпшыны, тым ня менш, не замыкаецца толькі гэтакім прачытаньнем. Адразу можна адчуць, што вобразы й настрой верша перагукаюцца з добраведамым Дубоўкавым вершам, які стаў ягонай своеасаблівай візытнай карткай, — „О, Беларусь, мая шыпшына“. Гэта натуральна, бо вершы былі напісаныя адначасова, з розьніцаю ў два дні: 3 траўня 1925 г. верш „О, Беларусь, мая шыпшына“ і 5 траўня — „Часіна ды з сокам рабіны“, дзе разьвіваецца й узмацняецца вобразна-выяўленчае значэньне сымбалю шыпшыны як церняў, на якія наколае сэрца паэта. Такім чынам, сымбаль радзімы зьліты з сымбалем церняў у адным вобразе шыпшыны. Два сымбалі злучаюцца й праз асобу самога паэта — суб’екта лірызацыі. Таму ня дзіўна, што вобраз шыпшыны набыў такое гучаньне: стаў вызначальным для Дубоўкі, асацыюецца нязьменна зь ім і зь Беларуссю 1920-х гг., а таксама ператварыўся ў любімы верш шматлікай публікі, заваяваў папулярнасьць на ўсе часы. Своеасаблівая гісторыя стварэньня, перастварэньня й друку гэтага знакамітага верша. Першы варыянт яго, які потым дапаўняў і перапісваў сам аўтар, гучыць наступным чынам:

*О, Беларусь, мая шыпшына,
зялёны ліст, чырвоны цьвет!
У ветры дзікім не загінеш,
чарнобылем не зарасьцеш.*

*Пялёсткамі тваімі стану,
на дзіды сэрца накалю.
Тваіх вачэй, пад колер сталі,
праменьне яснае люблю.*

*Ніколі пройме зь дзікім ветрам
не разьвіваць дзявочых кос...
Імкнесься да Камуны Сьвету,
каб радасьць красавала скрозь.*

*Варожасьць шляху не зачыніць:
у перашкодах дух расьце.
О, Беларусь, мая шыпшына,
зялёны ліст, чырвоны цьвет!¹⁰⁰.*

¹⁰⁰ АДДЗЕЛ РЭДКІХ КНІГ І РУКАПІСАЎ ЦНБ. Ф. 14. В. 1. Адз. зах. 23. Арк. 2.

Менавіта гэты варыянт верша ёсьць ягонай першай рэдакцыяй. У такім выглядзе тэкст з пазнакаю 1925 г. захаваўся ў архіўных зборах паэта (адкуль намі й друкуецца), а таксама быў апублікаваны ў зборніку „Наля“ (Масква, 1927) — наступным пасыля „Credo“. Затым гэты ж варыянт тэксту быў перадрукаваны ў першым томе выбраных твораў паэта 1965 г., куды яго ўключыў сам Дубоўка, — у цыкль „З часоў маладосьці“. У зборніку „Credo“, пра які ідзеца ў гэтым разьдзеле, зьмешчаны іншы варыянт верша — скароцаны й папраўлены:

*О, Беларусь, мая шытшына,
зьялёны ліст, чырвоны цьвет!
У ветры дзікім не загінеш,
чарнобылем не зарасьцеш.*

*Пялёткамі тваімі стану,
на дзіды сэрца накалю.
Тваіх вачэй — пад колер сталі, —
праменьне яснае люблю.*

*Ніколі пройме зь дзікім ветрам
не разьвіваць дзявочых кос...*

.....
*Цяпер рэспубліка Саветаў
і радасьць пунсавее скрозь¹⁰¹.*

У гэтакім жа выглядзе верш быў зьмешчаны ў 1925 г. у газэце „Малады араты“ (№17—18). Мэтамарфоза, якая адбылася зь вершам, красамоўная нават для сярэдзіны 1920-х гг. Якая прычына такой недарэчнай, на першы погляд, інварыянтнасьці? Папраўлены й скароцаны варыянт быў надрукаваны ў беларускіх выданьнях і, відавочна, апошняя страфа з радкамі „*Варожасьць шляху не зачыніль: / у перашкодах дух расьце*“ была вельмі празрыста зьвязаная з жывой тагачаснай палемікай і апазыцыйнасьцю Дубоўкі, якому праз увесь час даводзілася пераадольваць напады й папрокі ў недастатковай пралетарска-рэвалюцыйнай вытрыманасьці ягоных тэкстаў, у „трызьненні“ нейкай нацыянальнай Беларусью. Ці сам Дубоўка „пайшоў на кампраміс“ і зняў страфу, у дадатак перарабіў апошнія радкі з папярэдняй страфы і дадаў у сярэдзіне яе шматкроп’е? Думаецца, што гэта таксама недалікатнае

¹⁰¹ Дубоўка У. Credo... С. 25.

ўмяшаньне выдаўцоў і рэдактараў. Здаецца, не такая ўжо вялікая розьніца была паміж „Імкнесься да Камуны Сьвету“ й „Цяпер рэспубліка Саветаў“ — і там, і там сэмантыка вобразаў рэвалюцыйная. Аднак у першым варыянце „Камуна Сьвету“ й імкненьне да яе скіраваныя ў будучыню й прачытваюцца як агульначалавечы ідэал, як адвечная мара людзей пра справядлівасьць. У другім варыянце гэты ідэал заямляецца й падносіцца як ужо здзейсьнены ў рэчаіснасьці — увасоблены ў „рэспубліку Саветаў“, ад чаго ўжо „*радасьць пунсавее скрозь*“.

Калі дапусьціць, што Дубоўка сам перарабляў верш „на злобу дня“, то ён сьведама аддзяліў свой сапраўдны тэкст ад пераробленых радкоў красамоўным шматкроп’ем, каб было зразумела, што тут штосьці ня так, што парушаная натуральнасьць разьвіцьця лірычнага пачуцьця й вобразу, што адбылося ненатуральнае ўмяшаньне ў структуру тэксту. Відавочна, што ў такім выпадку ён хацеў даць зразумець гэта й выкарыстаў шматкроп’е, якое тут мела значэньне паўзы, маўчаньня. Паэт мог разьлічваць на тое, што сэмантыка маўчаньня будзе прачытаная сучасьнікамі й адкрыецца дапытлівым нашчадкам, для якіх і трэба было расставіць апазнавальныя знакі свайго пратэсту: пратэсту ў маўчаньні, пратэсту ў шматкроп’і, пратэсту ў перабольшаным падкрэсьліваньні дамінуючых у жыцьці рэаліяў, чужых і варажых для паэтавай душы й ягонага разуменьня шляху Айчыны. Зьмены ў вершы, зробленыя, магчыма, самім паэтам у 1925 г., красамоўна сьведчаць, наколькі неспрыяльная сытуацыя была тут для выказваньня свайго крэда. Але пры першай жа магчымасьці Дубоўка ўзнавіў першапачатковы тэкст і такім надрукаваў яго ў маскоўскім зборніку „Наля“, дзе цэнзура ня ўтледзела ніякай небясьпекі ў радках паэта, у адрозьненьне ад цэнзуры на бацькаўшчыне.

Пэрыпэтыі тэксту верша „О, Беларусь, мая шыпшына“, ня скончыліся ў 1920-х гг. Гэта сапраўды верш-візытоўка Ўладзімера Дубоўкі, і трэба было яго дастасаваць да сытуацыі 1950—1960-х гг. Вобраз радзімы-шыпшыны захаваўся, але напоўнены зьместам тагачаснай рэальнасьці. У новым вершы знайшлі адлюстраваньне паэтыка й стыль канца 1950-х — пачатку 1960-х гг. У першым томе выбраных твораў 1965 г. зьмешчаны адзін з варыянтаў пад назваю „О, Беларусь, лясная ружа“¹⁰². Ёснуе як мінімум чатыры вэрсіі гэтага верша, зробленыя пры канцы 1950-х гг. (пад усімі архіўнымі тэкстамі дата 1958 г.). Два зь іх маюць назву паводле першага радка „О, Беларусь, лясная ружа“, а два ін-

¹⁰² Дубоўка У. Выбраныя творы: У 2-х тамах. Т. 1... С. 251—252.

шыя — „О, Беларусь, мая айчына“. Існуюць таксама розначытаньні строфаў. Можна было б не акцэнтаваць на гэтым асаблівай увагі, калі б ня некалькі істотных рэчаў, зьвязаных з разуменьнем творчай індывідуальнасьці самога паэта й той эвалюцыі, якая зь ім адбывалася й усё яшчэ застаецца у нечым загадкай.

Зьвяртае на сябе ўвагу той факт, што паэт нібыта ўвесь час жыў у палоне вобразаў згаданага верша, і тэкст нібы вабіў яго да сябе зноў і зноў. Відавочна, гэта быў вельмі важны для Дубоўкі твор. Сам паэт згадваў пра „выпадковы“ зьбег акалічнасьцяў, што прывёў да перагляду верша. Але ж перапрацоўка адбылася радыкальная! І што тут важна: Дубоўка запісаў гісторыю стварэньня гэтага новага верша падрабязна — як павучальнае апавяданьне пра шляхі нараджэньня „каньютурнага“ твору. Высоўваем тут меркаваньне, што запісаў гэта невыпадкова: меў на мэце даць „ключ“ да праўды — да разуменьня таго, як у савецкай рэчаіснасьці адбывалася дэфармацыя творцы. Такім чынам, архіўны нарыс Дубоўкі „Пра зьяўленьне аднаго верша“ ёсьць красамоўным фактам літаратурнага жыцьця канца 1950-х гг. і адначасна паэтакім пратэстам супраць пануючых тады літаратурных нормаў і густаў.

Зьвернемся да тэксту гэтага ўнікальнага дакумэнта:

„Я ніколі не задумвайся над такім пытаньнем: як часам выпадковая зьява дае пачатак новаму твору, дапамагае яму зьявіцца на сьвет, і як часам якая-небудзь нечаканасьць знішчае ў тваёй памяці й тваім уяўленьні ўжо зусім гатовы, высьпелы тваім сэрцам твор, калі заставалася толькі ўзяць у рукі пяро й запісаць яго на паперу. Прыйшла гэтая нечаканасьць, перабіла твае думкі, настроі, і як ты ні старайся прыгадаць тое, што было ўжо сфармавана ў нейкую цэльнасьць — няма яе й ніколі ня будзе.

У зьвязку з рэдагаваньнем, падрыхтоўкай да друку кнігі выбраных твораў мне давалося пазнаёміцца з выдатнымі знаўцамі нашае кнігі і літаратуры: З. П. Матусавым, М. І. Татурам, І. Д. Казекам, А. Е. Кучарам. У працэсе гэтай падрыхтоўкі й зьвязаных з ёй таварыскіх гутарак з гэтымі таварышамі, а такжа й з другімі, пра якіх скажу крыху пачакаўшы, зьявіўся ў мяне зусім новы твор. Для мяне гісторыя напісаньня яго зьяўляецца настолькі незвычайнай у маёй творчай практыцы, што я падумаў запісаць пра гэта на паперу¹⁰³.

Спынімся тут, каб зрабіць заўвагу. Дубоўка акцэнтуюе нашу ўвагу на незвычайнасьці справы зь пераробкай верша, што нават заахваціла

¹⁰³ АДДЗЕЛ РЭДКІХ КНІГ І РУКАПІСАЎ ЦНБ. Ф. 14. В. 1. Адз. зах. 322. Арк. 1.

яго запісаць гэты сюжэт са свайго творчага жыцця. Для чаго ён гэта зрабіў? Вонкава стыль нібыта нэўтральны, інфармацыйны, чаго й вымагала задума. Аднак за гэтай нэўтральнасцю іскрыць ледзь бачная, добра схаваная іронія паэта, якую ў жыцці можна было заўважыць хутчэй не на вуснах, а ў вачах (тым, хто ня бачыў Дубоўку ў жыцці, пра гэта скажуць фатаздымкі). Абраўшы тон нэўтральнага апавядальніка, аўтар працягвае далей паслядоўна выкладаць факты:

„А пачалося так. Рукапіс маёй кнігі быў у тав. З. П. Матусавы, як у самага адказнага за выданьне ўсяго што б там ні было, у самым канцы 1958 г. Як звычайна, у канцы году ўва ўсіх адказных і нават неадказных працаўнікоў — вельмі многа работы: заканчэньне аднаго і падрыхтоўка да другога году. Тут і каштарысы, тут і пляны, тут і справаздачы...

Пры выпадковым спатканьні з В. З. (так ініцыялы названьня ў тэксьце. — **І. Б.**) Матусавым, каб прысьпешыць рух рукапісу, што мяне цікавіла асабіста як аўтара, я падаў думку даць мне гэты рукапіс на дадатковае маё рэдагаваньне, паколькі да гэтага рукапісу былі зроблены ўжо заўвагі таварыскага парадку І. Д. Казекам.

З. П. Матусаў так і зрабіў. Узяўшы гэты рукапіс дадому, я зьвярнуў увагу на тое, што да верша „О, Беларусь, мая шыпшына“, напісаным мною ў 1925 г., зроблена зусім трапная заўвага наконт таго, што слова „пройма“ зьяўляецца малапашыраным і што, для паляпшэньня гучаньня ўсяго верша, варта было б падумаць наконт падшуканьня нейкага іншага слова намест гэтага. Дарэчы, увесь твор гучыць так — (далей Дубоўка цытуе той варыянт верша, які ёсьць першаасноўным і складаецца з чатырох слупкоў. — **І. Б.**). Узяўшы слова „пройма“ — я пачаў думаць, чым яго лепш замяніць. Якія словы мне не прыходзілі на памяць, яны пачалі цягнуць за сабой у радок новыя. А паколькі так, перабудоўвалася ўся строфа. А паколькі перабудоўвалася адна строфа, яна прымушала мяне пераглядаць і суседнія строфы, каб даць пэўную цэльнасць. Адным словам, зусім натуральна паўстала пытаньне наконт перагляду ўсяго твору. Мінула 33 гады, калі ён быў напісаны й надрукаваны. Мінула цэлая вялікая эпоха. Беларусь з лапатнай і сярмяжнай, якой яна была тады, вырасла ў індустрыяльную. На яе прасторах зьявіліся волаты-заводы: аўтазавод, трактарны завод і многа, многа іншых, ня менш вялікіх і важных.

Мне й падумалася, што на фоне ўсяго сучаснага жыцця, на фоне гэтых заводаў, на фоне панарамы й яшчэ больш чараўнічай пэрспэктывы — мой гэты верш, няхай сабе й у кнізе выбраных твораў, зьяў-

ляўся б нечым падобным да той пастушковай дудкі-жалейкі, на якой і я іграў у сваім малецьці. Патрабуецца нешта іншае, нешта больш суцэльнае, што ў якой-небудзь меры было б у гармоніі зь Беларусью сёньняшняй.

Мяне ўсё ж вабіў яшчэ вобраз той Беларусі, якой яна ўяўлялася мне ў 1925 г. пасля разрухі й руін грамадзянскай вайны — вобраз прыгожай, цудоўнай кветкі нашых лясоў — шыпшыны...¹⁰⁴.

Перапынімся тут ізноў. Апошняя заўвага паэта вельмі істотная, яна нібы зводзіць да нуля ўсе папярэднія патасныя развагі пра новую актуальнасьць верша. Эпапэя ж зь пераробкай разгортвалася далей сваім шляхам. Заўвага, кінутая нібы незнарок, так і заставалася маленькім, але значным штрыхом. А перабудова ішла поўным ходам: зьмяняць дык зьмяняць! Ня толькі малаўжывальная „пройма“ знойдзе сваю замену. Але чаму б не замяніць і саму „шыпшыну“ — вобраз-ключ? Вы жадалі гульні ў сынонімы — вось вам, калі ласка! А вершаваным майстэрствам Дубоўка, бясспрэчна, мог уразіць. І ўзьнікла „лясная ружа“. А што — якая розьніца, як назваць адну й тую ж кветку? Якая розьніца глухому — нота „до“ гучыць ці „до-дyez“? Няхай сабе будзе „Беларусь — лясная ружа“, гэта ўсё роўна тая ж самая краіна. Але Дубоўка гэтай зьменаю падкрэсьліў, што не — ужо ня тая! Гэта Беларусь канца 1950-х гг., якая не праектуецца на 1920-я. Зрэшты, паэтавай мэтай менавіта й было: адбіць новую Беларусь у яе новых рэаліях. Самі ж рэаліі — дзяжурныя, казённыя, нагадвалі стыль напышлівых рэчыгатаваў, якія былі распаўсюджаныя на тагачасных п'янэрскіх імпрэзах. Дубоўка добра адчуваў няшчырасьць гэтага кічавага стылю, ён стараўся пазьбегнуць яго нават у сваёй пераробцы, пакінуўшы шмат вобразных напамінаў пра першы варыянт верша („варожасьць“, „пешкоды“, „пялёсткі“ — праўда, ужо бязь дзідаў і інш.). Але зрэшты паслухаем самога Дубоўку:

„Узяўшы ў рукі пяро, я запісаў на паперу новы адменьнік, у якім слова „шыпшына“ замяніў „лясной ружай“. Новы адменьнік гучаў так:

*О, Беларусь, лясная ружа!
Зялёны ліст, чырвоны цьвет!
Хадой упэўненай і дужай
Ідзеш ты у шырокі сьвет.
Над шляхам ясна сьвецяць зоры
З муроў спрадвечнага Крамля.*

¹⁰⁴ АДДЗЕЛ РЭДКІХ КНІГ І РУКАПІСАЎ ЦНБ. Ф. 14. В. 1. Адз. зах. 322. Арк. 2—3.

Нягоды знішчаны і гора,
 Красуе родная зямля.
 Варожасьць шляху не заслоніць,
 Мацнее дух ад перашкод.
 Тваё іччасьлівае сягоння
 Стварыў упарты наш народ.
 Цябе вітаем шчырай песьняй,
 І сонцам ясным, і зарой,
 І кожнай лісьцінкай у лесе,
 І кожнай кветкай лугавой.
 Дакуль на небе сонца сьвеціць,
 Дакуль існуе сьветам сьвет, —
 Нас не разьвее дзікі вецер,
 Не замяце твой ясны сьлед.
 Мы загартуем нашы душы,
 І ў час, калі апошні бой, —
 Непераможнай хваляй рушым,
 Цябе заслонім мы сабой.
 Пялёткамі тваімі станем,
 Каб вечна красавала ты
 І каб шумелі вечна з намі
 Твае зялёныя лісты.
 О, Беларусь, лясная ружа,
 Зялёны ліст, чырвоны цьвет!
 У грамадзе савецкай дружнай
 Ты і знайшла свой новы сьвет¹⁰⁵.

Варыянт верша, надрукаваны ў 1965 г., крыху адрозьніваецца ад гэтага варыянту, а таксама ў ім на адну строфу менш, але ж пераважна яны падобныя. Да таго ж ня будзем забывацца, што Дубоўка надрукаваў у двухтамовіку й першы варыянт 1925 г., і новы верш 1958 г., што ёсьць падкрэслена красамоўным, калі браць пад увагу крытыку й заўвагі рэдактараў, пра якія ён згадваў у сваім артыкуле. Значыць, паэту было прынцыпова важна ня тое, каб патрапіць густам новага часу, быць, як кажуць, у нагу зь ім і выканаць слухныя парады „тонкіх і дасьведчаных“ рэдактараў. Думаецца, што Ўладзімер Дубоўка меў абсалютна дакладнае ўяўленьне пра тое, які гэта быў час і што можна

¹⁰⁵ АДДЗЕЛ РЭДКІХ КНІГ І РУКАПІСАЎ ЦНБ. Ф. 14. В. 1. Адз. зах. 322. Арк. 3—4.

было сказаць пра яго ўголас, ня трапіўшы потым ізноў туды, адкуль ён усё ж такі здолеў выйсці. Напісаўшы гэтыя варыянты вершаў у 1958 г. і свой артыкул пра тое, як ён гэта рабіў і чаму, Дубоўка тым самым паказаў нам, як мастак, праўду пра тое, якое значэнне тады мела эстэтычная вартасць радка. Ён даў зразумець, што яна ня значыла абсалютна нічога, апроча адпаведнасці патрэбным палітычным ідэялягемам, пра чысціню ўвасаблення якіх у мастацтве па-ранейшаму дбаў немалы штат цензараў, крытыкаў і рэдактараў.

Уласна кажучы, для Дубоўкі мала што змянілася: ён правіў у 1925 г. верш для беларускага друку, правіў і ў 1958 г. І паэт не абураўся, вонкава не пратэставаў: ён рабіў так, як яму раілі-загадвалі, нібыта выконваючы адзін са сьвятых хрысціянскіх заветаў:

„А Я вам кажу: Не праціўцеся злomu; а калі б хто ўдарыў у правую шчаку тваю, настай яму і другую. І таму, хто хоча з табой судзіцца і кашулю ўзяць, аддай яму й плашч. І калі б хто цябе змушаў ісьці зь ім мілю, ідзі зь ім дэве“ (Мацэв. 5, 39—41). Мабыць, гэтыя ісьціны былі спазнаньня Дубоўкам на ўласным лёсе, бо ў ягоных паводзінах адчувальная глыбіня разуменьня сутнасці Боскіх прыказаньняў: не як пакорлівасьць больш моцнаму й уплывоваму суперніку, не як пасіўнае зьмірэньне, а як хрысціянская мудрасць, што дае чалавеку сілы выжыць, напаўняе акавітай Духу. Толькі так ён мог заставацца недасягальным для мітусьлівых прыслужнікаў улады, якія ніколі не маглі знішчыць ягонага сьвятла. Менавіта так, у кантэксьце хрысціянскай этыкі, можна зразумець Дубоўку: тое, што ён правіў верш, што абвяшчаў тост „за кампартыю“. Паэт быў нібыта той вучань на гары, што чуў словы Хрыста: *„Вы чулі, што сказана: „Любі бліжняга свайго й у нянавісьці мей непрыяцеля твайго“*. *А Я вам кажу: Любіце ворагаў сваіх і малецца за тых, што перасьледуюць вас“*. (Мацэв. 5, 43—44). У атэістычным грамадзтве 1950—1960-х гг. такі тып паводзінаў быў незразумелы, бо дасягнуць сэрцам гэтых духоўных вышыняў было няпроста. Для гэтага патрабавалася вялікая праца духу, — духу, які вызнаў пакуты, несправядлівасьць і жорсткасьць лёсу. Дубоўка быў у тагачаснай савецкай імперыі адзін з тых, каму гэтыя хрысціянскія ісьціны былі адкрытыя й вызначылі ягоную этыку. Але прасочым далей гісторыю стварэньня верша „О, Беларусь, лясная ружа“, абапіраючыся зноў на тэкст самога аўтара. Дубоўка быў не зусім задаволены новым варыянтам, бо адчуваў, што яму бракуе адлюстраваньня яшчэ нейкіх „праблемаў сучаснасьці“. Няцяжка заўважыць іронію ў Дубоўкавым тэксьце — яна прарываецца праз увесь сур’ёзна-нэўтральны тон аповеду:

„Адразу ў мяне самога паўстала пытаньне: а дзе ж гучаньне нашае індустрыі? Зусім такое ж пытаньне задаў мне й І. Д. Казека, калі я паказаў яму гэты новы адменьнік. Ізноў я бяру пяро ў рукі і дадаю замест чацьвертае страфы новую:

Цябе вітаем працай плённай,
няспынным рокатам машын,
сям ёй усёй шматмільённай
цябе вітаем, як адзін.

Наш вельмі ўдумлівы паэт Васіль Вітка парадзіў памяняць у гэтай страфе радкі: першыя два на месца апошніх.

Максім Танк сказаў, што яму не падабаецца страфа „Пялёсткамі тваімі станем“... цалкам, бо яна выбіваецца з агульнага тону верша, што яму не падабаецца вобраз „лясная ружа“, „ясна сьвеціць“, „мацнее дух ад перашкод“. Прыблізна тое ж самае сказаў і Анатоль Вялюгін. Узайшы да сэрца ў увагі ўсе гэтыя сяброўскія парады, я вярнуўся ізноў да свайго пяра й паперы, прадумаў увесь верш нанова і даў яго канчаткова ў такім выглядзе (лічым мэтазгодным прывесці цалкам і гэты варыянт верша Дубоўкі, бо ён ня быў апублікаваны ў двухтамовіку выбранага й адрозьніваецца ад папярэдняга, хаця многія радкі й супадаюць. — **І. Б.**):

О, Беларусь, мая айчына,
ідзеш ты праз шырокі сьвет.
Красуе сыяг твой, як шыпшына, —
зялёны ліст, чырвоны цвет.
Над шляхам не пагаснуць зоры
з крамлёўскіх векавечных веж,
нядолю зьнішчыўшы і гора,
да камунізму нас вядзеш.
Варожасьць шляху не заслоніць,
ня спыніць пераможны ход.
Тваё шчасьлівае сягоння
стварыў упарты наш народ.
Сям ёй усёй шматмільённай
цябе вітаем, як адзін.
Цябе вітаем працай плённай,
няспынным рокатам машын.
Дакуль на небе сонца сьвеціць,
дакуль існуе сьветам сьвет, —

нас не разьвее дзікі вецер,
не замяце твой ясны сьлед.
Мы загартуем нашы душы,
а ў час, калі апошні бой, —
непераможнай хваляй рушым,
цябе заслонім мы сабой.
О, Беларусь, мая айчына,
ідзеш да найвялікай з мэт,
красуе сьцяг твой, як шьпішына, —
зялёны ліст, чырвоны цьвет.

Калі я паставіў апошняю кропку каля гэтага апошняга адменьніка, я і задумаўся. — Мне не вядома, як спаткаюць гэты мой твор чытачы. Можна, яны яго зганяць...¹⁰⁶.

Варта адзначыць, што ў 1970 г. з друку выйшаў яшчэ адзін парафраза Дубоўкі на гэтую ж тэму зь яшчэ больш узмоцненымі акцэнтамі „сучаснасьці“ — „О, Беларусь... Цяпер ня ў песьнях, а наяве“, які наводзіць на думку, што паэт ішоў па шляху стварэньня такога своеасаблівага жанру, як *сампародыя*. Паводле той упартасьці, зь якой ён зноў і зноў вяртаўся да мадыфікацыяў свайго верша, мы можам меркаваць, што ў гэтым была нейкая парадаксальная, знарочыстая абсурднасьць. Магчыма, паэт жадаў, каб калі-небудзь ўсё згаданае было заўважана менавіта як абсурднасьць, бо гэта адзін з эстэтычных „ключоў“ Дубоўкі, які павінен дапамагчы адамкнуць сапраўдную сутнасьць паэтавай думкі. Такім чынам, ён ішоў да сьцьвярджэньня сваіх адносінаў да рэчаіснасьці шляхам „ад адваротнага“: не „падрабіцца“ пад новую эпоху меўся паэт, але паказаць бязглуздасьць яе раздутых ідэалаў. Сапраўды, калі „*хто хоча з табой судзіцца і кашулю ўзяць, аддай яму й плашч...*“ Калі хто захоча, каб ты пакраіў свае думкі на ягоны капыл, пакраі іх так, як ён і ўявіць сабе ня змог бы. Ён задаволіцца гэтым, але сутнасьць твая й тваё сьвятло ўсё роўна застануцца для яго незразумелыя й недасягальныя.

У рэчышчы такога хрысьціянскага прачытаньня нам бачыцца й канцоўка гэтага знамянальнага Дубоўкавага нарысу. Нездарма ён выказаў сумнеў, як успрымуць новы варыянт верша чытачы: „*Можна, яны яго зганяць*“ — і паставіў шматкроп’е. Заканчвае ж апісаньне нараджэньня верша Дубоўка наступным чынам: „*Але — ці зьявіўся б ён на*

¹⁰⁶ Адзел рэдкіх кніг і рукапісаў ЦНБ. Ф. 14. В. 1. Адз. зах. 322. Арк. 4—6.

сьвет, каб З. П. Матусяў ня даў мне мой рукапіс на дадатковы прагляд у той дзень, калі я пра гэта яго прасіў? Каб І. Д. Казека, В. Вітка, М. Танк і А. Вялюгін не выказвалі сваіх сяброўскіх заўваг наконт яго зместу й афармленьня? — Безумоўна не. Вось чаму, паколькі гэта першы выпадак такога калектыўнага абмеркаваньня ў маёй практыцы — я й надумаў запісаць усё гэта сабе на памяць і дадаць пры гэтым: калі што добрае будзе сказана пра гэты мой твор, няхай яно, разам з маёй шчырай падзякай, і пойдзе да гэтых таварышоў, бо бязь іх, як ужо даведзена вышэй, яго й на сьвеце не было б. 26—27.XII.1958. Мінск. Ул. Дубоўка¹⁰⁷.

Такім чынам, мы назіралі ўвесь „творчы працэс“ нараджэньня новых Дубоўкавых вершаў на матывы Беларусі-шыпшыны. Зразумела, што ў пазьнейшы час вобраз быў цалкам пазбаўлены свайго другога сымбалічнага значэньня — „цярновага вянка пакутаў“, які выпаў на долю адданага Беларусі яе сына-паэта. Новыя варыянты верша паказвалі ўсё ж, што аўтар ня здрадзіў сам сабе. Ён шукаў новыя спосабы выказаць сваю пазыцыю ў той рэальнасьці, у якой яму трэба было жыць пасля рэабілітацыі. Крэда паэта — ягоная вера ў Беларусь — заставалася нязьменная, хоць, як і прадчуваў, ён прайшоў свой шлях з наколатым „на дзіды, на востры шыпшыньнік“ сэрцам. Прадчуваньне такога „цярновага“ шляху было вельмі моцнае ў паэта й трывожнымі нотамі выявілася ў многіх вершах зборніка „Credo“. Адбілася яно й у заключным шырокапанарамным творы — публіцыстычнай паэме „Калініншчына“, прысьвечанай яшчэ аднаму з актывістаў беларусізацыі, паплечніку ў адраджэнскай справе — Алесю Адамовічу, ведамаму ў тыя часы дзяржаўнаму й партыйнаму дзеячу, земляку Дубоўкі. Паэт буйнымі штырамі малюе этапы гістарычнага разьвіцьця Беларусі, але найцікавейшымі нам падаюцца лірычныя ўступ і заключэньне твору, дзе найбольш выяўленая пазыцыя самога аўтара. Ва ўступе ён зьвяртаецца да адрасата як да вельмі блізкага чалавека, якому можна даверыць усё, што хвалюе душу:

*Мой любы браце, блізкі і далёкі,
няма сталёвасьці і арфазвоннасьці.
Такая сьцюжа на душы, навокал,
як дзень з дажджамі — быццам сёньняшні.*

¹⁰⁷ Адзел рэдкіх кніг і рукапісаў ЦНБ. Ф. 14. В. 1. Адз. зах. 322. Арк. 6.

Ці ж я ня ведаю, ці я ня знаю,
ці я ня сын сваёй сучаснасці —
жыццё крывічыць і музыкі граюць
на лад папасьці ўсё ня шчасьціца.

Часінай — весела, часінай — сумна
ідуць шляхі — ў балотах трацяца.
А недзе злосьнікі бразгочуць бубнамі...
Даруй, даруй, мой любы браце, мне...¹⁰⁸.

У прыведзеных радках выразна адлюстраваны дыскамфортны душэўны стан самога аўтара, які не адчуваў сябе ўтульна ў тагачаснай рэчаіснасці, бо — ня можа „ў лад папасьці“. Ён з усім імпэтам маладосьці й незвычайнага таленту імкнуўся ўдзельнічаць у будаўніцтве новай Беларусі, у здзяйсненні яе „*Беларускага Інтэгральнага Рэнансансу*“, але ж тыя сілы, што кіравалі краінай, у сваіх практычных дзеяньнях адышлі вельмі далёка ад уяўленага ідэалу. Зьнешне нібыта ўсё заставалася яшчэ тое: „*Жыццё крывічыць і музыкі граюць*“ — нібыта ўсё яшчэ дэкларавалася будаўніцтва новага шчаслівага грамадства. Але формы, у якіх яно працякала, выклікалі ў паэта тугу й трывогу. Гэта й адлюстравалася ў ягоным творы „Калініншчына“, дзе Дубоўка пасля свайго лірычнага ўступу буйнымі штрыхамі маляваў этапы гістарычнага шляху Беларусі. Дарэвалюцыйнае мінулае паказанае паэтам на прыкладзе мэтанакіраванай русіфікацыі й бяспраўя Беларусі ў XIX ст.:

Такая песня — думкі падарожныя.
Значыцца —
блякнот і нататкі, —
калісьці сіла наезджая і варожая
зь Беларусі зьбірала падаткі.
З падаткаў будавала...
Рознае, адным словам.
А галойным чынам — цэрквы і турмы.
Зразумела, — не любіла беларускую мову,
бо чула ў ёй па сабе гімн хайтурны...¹⁰⁹.

Абраўшы форму падарожных журналісцкіх нататкаў, паэт дае сыцслы нарыс наступных карцінаў. Калі ў першым фрагмэнце ён пад-

¹⁰⁸ Дубоўка У. Credo... С. 37.

¹⁰⁹ Тамсама. С. 38.

крэсьліў паняволенасьць Беларусі й тое, што яна змагалася за сваю долю шляхам паўстаньняў („*Беларусь стаяла то ніцам, то дыбам*“), то далей ён з захапленьнем апісвае крокі беларусізацыі, вяртаньне беларускай мовы ва ўсе сфэры дзейнасьці ўключна з урадавай, уздым і творчы імпэт людзей, якія ўзяліся будаваць уласную краіну для саміх сябе, дзейнасьць „Маладняку“, пакліканага стварыць новую літаратуру. Пры гэтым паэт адзначае ўклад свайго адрасата ва ўсе гэтыя пачэсныя справы, сьпявае яму заслужаную хвалу, як старажытныя аўтары-барды з належным этыкетам славілі сваіх князёў і сьвятых у жыццях, летапісах і гістарычных аповесьцях. Але твор заканчваецца зноў жа элегічным эпілёгам, дзе паэт без „*сталёвасьці й арфазвоннасьці*“ заглыбляецца ў сваю душу й перадае тья трывогу й неспакой, якія яе агортваюць, нягледзячы на ўсе апісанья перад тым посьпехі й дасягненьні. Эпілёг поўны прадчуваньнем сьцюжы, матыў якой гучаў ужо ва ўступе. А тут Дубоўка малюе восеньскі краявід, згадвае дні мінулай вясны й імкнецца адчуць подых будучыні. Але ж гэты подых вястуге трывогу:

*А я! Благаслаўляю дні, што зьніклі,
вітаю дні наступнага ў трывозе.
Няўжо і вы, як гэны камень дзікі,
на шыю занізьзю мне ляжаце увосень?*

*З трывогай гэтай аб адным малюся:
каб дні жыцьця майго па вітай сьцежцы
вялі мяне па любай Беларусі,
дзе кожны з дрэва ліст мне сэрца цешыць*¹⁰⁰.

Такім чынам замыкаецца вобразнае кола кампазыцый кнігі: яе замкнуў вобраз сьцежкі, што вядзе „*па любай Беларусі*“, вера ў адраджэньне якой і складала непераможнае крэда паэта („*Шляхі да мэты як вялі — вядуць!*“). Пачатак разьвіцьцю гэтай мастацкай думкі быў пакладзены ў першым вершы кнігі „Сьцежка“, дзе Дубоўка ў новай вобразнай форме сьцьвердзіў свой паэтычны маніфэст: „*У песьнях пабудую свой трыкліні*“. Гэта значыць — тую геапалітычную мадэль, калі Беларусь паміж Усходам і Захадам зойме месца раўнапраўнай дзяржавы. Але ж гістарычны „трыкліні“, за якім бачыў новую Беларусь Уладзімер Дубоўка, не сьпяшаўся стаць у трапезнай для роўных высакародных патрыцыяў, таму крэда паэта, ягоная вера ў Беларусь, непарыўна

¹⁰⁰ Дубоўка У. Credo... С. 45—46.

спалучыліся з думкаю аб цярновым вянку пакуты, увасобленым у вобразе шыпшынавых дзідаў. Кветка шыпшыны як сымбаль Беларусі і яе вострыя „шыпы“ - дзіды як пакуты паэта, што церпіць за сваю краіну, прадчуваючы ўласны крыжовы шлях разам з ёю, ёсць вызначальнымі вобразамі зборніка „Credo“ і выразна пацвярджаюць патрыятычную грамадзянскую пазыцыю ўладзімера Дубоўкі.