



Ірына БАГДАНОВІЧ

## ПАЭТЫЧНЫ АВАНГАРД І БАГЕМА 1920-х гг.

ТВОРЧАСЦЬ ЯЗЭПА ПУШЧЫ, ТОДАРА КЛЯШТОРНАГА,  
УЛАДЗІМІРА ЖЫЛКІ І ІНШЫХ

1920-я гг. прывабліваюць нас сёння сваёй легендарнай віхрыстасцю (або “бурапеннасцю”) паэтычных канцэпцый, пошукам ідэальнага паэтычнага “стылю эпохі”, яўна авангардным мастацкім мысленнем, якое імкнулася паяднаць у вобразным адзінстве ўсёабдымны рэвалюцыйны экстаз як ідэю дасканалага грамадскага ладу і адметнасць нацыянальнага шляху Беларусі. Авангарднае мысленне падзяляла ўсе з’явы на “старыя” і “новыя”, прычым “новае” выступала з адзнакай найлепшага і прагрэсіўнага, старое ж, традыцыйнае, адпрэчвалася як перашкода на шляху да новай міфалагемы “сонечнага заўтра”. Так, у паэтыцы “класіка авангарду” *Міхася Чарота* паслядоўна праводзілася ідэя адмаўлення традыцыі дзеля паспяховага поступу “вялікай будучыні”. “*Тодзе плакаць і вам над Рагнедаю / І, зірнуўшы ў мінулае, цяжка ўздыхаць...*” — пісаў ён у вершы “Скокі на могілках”, які вылучаўся сваім кідкім, агрэсіўным адмаўленчым пафасам. Менавіта футурыстычныя пастулаты — “толькі мы — твар нашага часу; мінулае зацеснае; Акадэмія і Пушкін больш незразумелыя, чым іерогліфы”<sup>1</sup>, — былі прыняты рэвалюцыйна ангажаванымі паэтамі за аснову. Блізкім быў ім таксама тэзіс “біякасмiстаў” (своеасаблівае адгалінаванне позняга футурызму) аб тым, што яны пачынаюць абсалютна новую “вялікую эру — эру бессмяротнасці і бясконцасці”<sup>2</sup>. М. Чарот быў адной з самых яркіх постацяў беларускага рэвалюцыйнага канцэптуалізму, авангардна паэтыка якога ў сваім вобразным адлюстраванні з’яў-

лялася мастацкім “апраўданнем” руйнавання, “дыму-пажару”, незлічоных ахвяр дзеля пераробкі свету на новы, “справядлівы”, лад:

*Свет стары мы палім — гэта наша справа,  
Хто з людзей пасмее кінуць нам напрок?  
Будавалі ўсё мы — нішчыць маем права.  
Хай усё затопіць нашай працы сок<sup>3</sup>.*

Дымам і пажарам.

Яшчэ адным яркім прыхільнікам пралетарскага паэтычнага авангардызму быў Цішка Гартны, які ў сваіх вершах натхнёна апяваў ідэал усясветнай камуны як асноўны сімвал будучыні: “*Уладар жыцця — Усясветная Камуна... / У ёй адной мы бачым будучыню нашу*”, — пафасна сцвярджаў ён у вершы “Па дарозе да будучыны”, пры гэтым ідэал усясветнай камуны разумеўся ім як альтэрнатыва ідэалу нацыянальна адроджанай Беларусі.

Падобная авангардная паэтыка віталася крытыкай і лічылася ўзорнай у тагачаснай ідэйна-эстэтычнай барацьбе. Аднак яна не вычэрпвала сабой багацце і шматфарбнасць беларускай паэзіі 1920-х гг., дзе прысутнічалі не толькі прагрэсіўны рэвалюцыйны канцэптуалізм, але і так званыя упадніцкія тэндэнцыі, што, на думку крытыкаў, адводзілі новае мастацтва ад справы пабудовы вялікай будучыні (аналагічны пазней быў падзел рамантызму на “рэвалюцыйны” і “рэакцыйны”). “Упаднікі” тужылі і плакалі па Беларусі, снілі аб ёй сны, як Я. Купала, шукалі і не знаходзілі “новую зямлю”, як Я. Колас, праслаўлялі каханне, пачуцці, перамену настрояў, сяброўскае застолле за кілішкам віна і, урэшце, — права на асабістае жыццё за зачыненымі дзвярамі, у якія не ломіцца рэвалюцыйная віхура. А ў 1920-я гг. у Савецкай Беларусі не было такіх дзвярэй, у якія б яна не ўварвалася. Усе падобныя матывы трактаваліся крытыкай як недалучнае ўсхліпванне буржуазна-мяшчанскага кшталту, як перажыткі, упадніцтва і багема. Галоўнымі “упаднікамі” і “багемшчыкамі” называліся пераважна паэты-ўзвышанцы: Язэп Пушча — за “імажынізм”, Уладзімір Жылка — за “манеры сярэдневяковага трубадура” і за тое, што ў яго “не наглядаецца набліжэння да пралетарскай літаратуры”, Тодар Кляшторны, празваны “ледзяным гітарыстым”, — за “эстэтычанне” і “меланхолічныя” настроі. Даставалася таксама і іншым паэтам — Паўлюку Трусу, Валерыю Маракову, Юрку



*Ірына Эрнстаўна Багдановіч — літаратуразнаўца, крытык. Кандыдат філалагічных навук (1985). Дацэнт кафедры гісторыі беларускай літаратуры Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта. Закончыла Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны (1978). Аўтар кніг “Янка Купала і рамантызм” (1989), “Авангард і традыцыя: беларуская паэзія на хвалі нацыянальнага адраджэння” (2001). Член Саюза беларускіх пісьменнікаў з 1989 г.*

Лявоннаму — за той самы песімізм і імажынізм, за адыход ад апіявання рэвалюцыйных ідэалаў, нягледзячы на тое, што мастацкага ўвасаблення новага шляху Беларусі ў паслярэвалюцыйнай рэчаіснасці шукалі ў сваёй творчасці ўсе паэты. Валеры Маракі, напрыклад, імкнуўся быць сугучным з эпохай і нават у лірыцы каханна прапаноўваў новы грамадскі ідэал: *“Не мне шукаць мяшчанскай ціхай спальні, / У вачах мяшчанскіх сініх васількоў”*. Нават *Алесь Дудар*, вядомы як непрымірымы крытык узвышанцаў Тодар Глыбоцкі, зборнікам *“І залаціцей і сталёвей”* (1926) зарабіў сабе ярлык “упадніка”, таму што ў адным з вершаў, паэтызуючы каханне як чароўную ілюзію, часовую прыгожую рэальнасць, куды можна схаватца ненадоўга ад жорсткасці і няўтульнасці жыцця, напісаў: *“Усё загіне ў свеце, усё загіне / — Не загіне толькі палкі момант”*. Пры абмеркаванні зборніка на сходзе Магілёўскай філіі “Маладняка” такія радкі каментваліся як багемныя, а зборнік у цэлым прызнаны “упадніцкім”, бо ў ім паэт “траціць шляхі” і ўпадае ў чысты “эратызм”.

Зрэшты, не трэба скідаць з рахункаў і той факт, што вайну з імажынізмам у літаратуры, дбаючы пра яе высокае грамадзянскае гучанне, абвясціў у свой час яшчэ Максім Гарэцкі, назваўшы гэты позні мадэрнісцкі кірунак “панскаю хваробаю ў нашай мужыцкай дагэтуль паэзіі” і крытыкуючы ў сувязі з гэтым Язэпа Пушчу<sup>4</sup>. Безумоўна, пры такім падыходзе М. Гарэцкі значна спрашчаў бачанне беларускага літаратурнага працэсу, пакідаў яму толькі традыцыйную нацыянальную “сярмягу” і такім чынам аддаваў даніну тагачаснай пралеткультураўскай канцэпцыі. Што ж да Пушчывага імажынізму, то дзякуй Богу, што такая “панская хвароба” закранула нашу літаратуру, даўшы ёй таксама месца ў кантэксте еўрапейскага мадэрнізму і літаратурнага авангарду.

*Язэп Пушча* свядома засяроджваў увагу на часам знарочыстай насычанасці сваіх вершаў вобразами: *“Стаю, а ў сэрцы песні нарассыт, / А ў песнях вобразы бягуць гуртамі”*. Гэтая ўласцівасць яго паэтычнай манеры праявілася яшчэ ў ранніх вершах са зборніка *“Раніца рыкае”* (1925), дзе паэт смела эксперыментываў са словам, не цураўся экстравагантнасці дзеля таго, каб прыцягнуць увагу нязвыклым і нечаканым вобразам, каб здзівіцьца самому і здзівіць астатніх. Вось у якое “кручэнне мазгоў”, паводле тэрміналогіі М. Гарэцкага, ператвараецца пад пяром Язэпа Пушчы звычайная вясковая раніца:

*У сутонні п’яніцай  
Хістаецца пад плотам цень.  
Умыўшыся яркай раніцай,  
На сіні выган  
Выганяе  
Сонца пасвіць дзень<sup>5</sup>.*

Раніца.

Язэп Пушча быў прыхільнікам эпатажнасці, нязвыкласці формы выказвання паэтычнай думкі, і ў гэтым ён быў сугучны з сваім часам — часам разбурэння канонаў і пошукаў новых мастацкіх парадыгмаў. Авангардызм Я. Пушчы сапраўды быў сугучны з моцнай тады расейскай авангарднай плыню імажынізму, тэарэтыкі якога — А. Марыенгоф і В. Шаршаневіч — на пачатку 1920-х гг. некалькі разоў з публічнымі выступ-

леннямі прыязджалі ў Мінск. Адною з галоўных мэтай імажынісцкай школы мастацкага пісьма было імкненне “выклікаць у чытача максімум унутранага напружання” і такім чынам “як мага глыбей усадзіць у далоні чытацкага ўспрымання **стрэмку вобраза**”. Сродкам дасягнення пастаўленай мэты было злучэнне “пары чыстай і пары нячыстай”. Як пісаў А. Марыенгоф, менавіта знарочыстым спалучэннем у вобразе “чыстага” з “нячыстым” тлумачыцца тое, што ў радках С. Ясеніна сустракаюцца вобразы тыпу “солнце стынет, как лужа, / которую напрудил мерин” або “над рошамі, как корова, хвост задрала заря”<sup>6</sup>. У такім кантэксте абсалютна натуральна ўспрымаюцца на першы погляд недарэчныя і безгустоўныя радкі Я. Пушчы, за якія яго ў свой час і крытыкавалі. Але ж несумненна пад уплывам імажынісцкага прыняцця **кантрастнай пары** і быў створаны паэтам малюнак вясковай раніцы ў прыведзеным вышэй вершы, а таксама іншыя вобразныя малюнкi: *“З-за лесу, лесу чмарага, / Над соннай хмараю/Дзень раніцай іржэ”* або *“Плаксіваю смугу / Памялом змяло, / І промень сонца на шляху / Пабеж у сутулае сяло”*. Язэпа Пушчу можна назваць выразнікам беларускай версіі імажынізму, школа якога для паэта была зусім не “буржуазнай хваробай” і тым больш не эпігонствам (“ясеніншчынай”), але творчым пошукам свайго індывідуальнага стылю, які быў бы сугучны з новым “стылем эпохі”. Сам паэт разам з сябрамі-ўзвышанцамі імкнуўся вынайсці спецыяльны тэрмін для абазначэння такога стылю. Ён з’явіўся спачатку як *вітаізм* (ад *vita* — жыццё) і меўся ўвасабляць *“сынтэз, стройную сугучнасць рамантызму жыцця з яго рэалізмам”*<sup>7</sup>, але пазней у тэарэтычных пастулатах “Узвышша” замацаваўся як *аквітызм* (“жывая вада”). Выпрацоўка тэрміналогіі новага стылю была фактычна беларускім укладам у апошнюю фазу еўрапейскага мадэрнізму і сведчыла пра спеласць літаратурнага працэсу на Беларусі, нягледзячы на наўнасць у ім шматлікіх ідэалагічных супярэчнасцяў. Новы кірунак, які прэтэндаваў на авангарднасць, не выключай сувязі з айчыннай літаратурнай традыцыяй, што злучала семантыку “жывой вады” з канцэпцыяй “чыстай красы” В. Ластоўскага і М. Багдановіча, а таксама абапіралася на нацыянальнае адраджэнскае дамінанту. Узвышанцы праз паэтыку аквітызму здолелі сказаць шмат глыбокай мастацкай праўды пра сябе і свой час, і сёння напаяюцца зусім іншым зместам колішнія абразлівыя ярлыкі “багемшчыкаў”, “упаднікаў” і “нацыяналістычных рыцараў”. Сумна-тужлівая (а на мове крытыкаў 1920-х гг. менавіта “ўпадніцкая”) лірычная дамінанта позніх Пушчывых вершаў, такіх, як цыклы “Асеннія песні”, “Лісты да сабакі” і іншыя, у тагачаснай літаратуры была мастацкай альтэрнатывай бадзёра-маршавым рэвалюцыйным хваласпевам. Ён сам нібы з пачуццём вінаватасці неаднойчы падкрэсліваў гэта з надзеяй, што глыбінная шчырасць яго радкоў будзе ўсё ж раней ці пазней зразуметай і ўспрынятай:

*Без радаснай песні паэт я,  
Ад суму ніяк не ўцячы;  
Краіна ўсё ж стрэне прыветна  
І песень падорыць ключы<sup>8</sup>.*

Маўклівая радасць мая.

Яшчэ адным выразным “песімістам” і прадстаўніком “новабуржуазных пlyingяў” у другой палове 1920-х гг. лічыўся, як вядома, **Уладзімір Жылка**. Не хто іншы як Тодар Глыбоцкі вылучаў У. Жылку “сярод нешматлікіх паэтаў Заходняй Беларусі” як “ужо даволі выдатную фігуру”, аднак пісаў, што яго вершы любоўнай і біблейскай тэматыкі “аддаюць цвіллю” і “мяшчанскай філасофіяй”, што ён “перасаджае на сялянскае поле расліны панскіх аранжарэй” (як падобна гэта было на крытыку імажынізму М. Гарэцкім!). Крытык дакараў У. Жылку за “містычны настрой” і за “манеру сярэднявековага трубадура” ў апісанні жанчыны. Меўся на ўвазе цыкл Жылкавых “Вершаў спадзявання”, у якім з пазіцыяй абсалютызаванай характа, наследуючы М. Багдановічу, паэт абагаўляў жанчыну і высокае каханне да яе. Незямная вышыня пачуццяў скіроўвала асацыяцыйны фон яго вершаў да біблейскіх матываў і аналогій:

*Ля ног тваіх маўчаць трывогі  
І думкі маліцвенна-строгі,  
Як мнішкі белья гурбой  
Ўцішы пуціны лесавой,  
О, соладка ля ног тваіх  
Уплашч чароўнасці адзеты,  
Схіляюцца красою кветы.  
І вецер сіверны заціх...*

*О мрамур светлага чала  
Пад пасмамі глухой завеі!  
О тонкіх рук, о рук лілеі,  
Што не чынілі справы зла!  
О хараство зялёнай пальмы!  
Ты ўся звініш напевам псалмы!  
І росных траваў родны пах  
Кадзіць на твоей азорны шлях!..<sup>10</sup>*

Вершы спадзявання.

Гэты ўрачысты пафас узвялічвання жанчыны і пакланення яе хараству ў паэтычнай парадыгме 1920-х гг. успрымаўся негатыўна — як “сярэдневековае трубадурства” і багемнасць, далёкія ад ідэалаў паслякастрычніцкай рэчаіснасці, калі найбольш авангарднымі рэвалюцыйна ангажаванымі паэтамі сцвярджаўся іншы ідэал кахання. Як эпажна сфармуляваў яго яркі арыгінальны авангардыст-“камунавец” **Паўлюк Шукайла**, прыхільнік футурыстычнай вобразнасці з яе ўхілам у паэтызацыю “жыцця матору” і “перастукі клавій механічнага піяніна”, — “трэба ўмець і шпалы кахаць, і цалаваць сэмафор!” Іншыя паэты не былі такімі катэгарычнымі ў распрацоўцы тэмы кахання адпаведна “стылю эпохі”, аднак імкнуліся таксама перадаваць пульсацыю новых дзён, супрацьстаўляючы каханне і працу, адданасць пачуццям і імкненне быць актывістам новага жыцця, як быццам гэта несумяшчальныя рэчы. “Даволі, дань аддана маладосці, мне больш не памыляцца, не кахаць...”, — пісала таленавітая маладнякоўская паэтэса **Зінаіда Бандарына** і сцвярджала далей адпаведныя часу каштоўнасці: “На перагібе дзён ўспывае волат-праца, яе і новы дзень імкнуса я вітаць”. Такім чынам, каханне належала мінуламу, было адзнакай “старога свету”, буржуазна-мяшчанскай уцехаю, якую разам з усёю старызнаю трэба было “скідваць з карабля сучаснасці”. “І таму інакшым я гару”, — з усведамленнем сваёй бяспрэчнай рацыі сцвярджала лірычная герайна

З. Бандарынай. “Ты мяне такой яшчэ не ведаў”, — у гэтым жа вершы звярталася яна да лірычнага адрасата і даводзіла далей сваю цвёрдую пазіцыю:

*Я люблю, люблю сваю сучаснасць,  
На алтар ёй лера і жыццё,  
Гэта не змусленае шчасце,  
Гэта не гнілое забыццё...<sup>11</sup>*

Не кажу табе і не пытаю...

Уладзімір Жылка выглядаў старамодным на такім фоне: яго лірычны герой замірае і пакутуе ад кахання, як блокаўскі перад сваёй незнаёмкай; ён служыць сваёй каханай, абагаўляе яе і абсалютызуюе каханне як праяву вечнага хараства. Нават таленавіты ўзвышанскі крытык Юры Бязозка, у цэлым прыхільнік творчасці У. Жылкі, упікаў яго за “перайманне класікаў”. Ён слушна заўважаў, што Уладзімір Жылка “навучаўся ад расейскіх сымбोलістаў, але не здолеў цалкам перамагчы іх”<sup>12</sup>. Паказваючы ўплывы В. Брусава і А. Блока на творчасць У. Жылкі, Ю. Бязозка разглядаў іх як састарэлыя: «Блокава “Незнакомка” страціла на адзінаццатым годзе рэвалюцыі сваю прывабнасць. Створаная вялікаю рамантычнаю тугою “геніяльнага сымбोलістага”, яна можа хваляваць зараз толькі ў гістарычнай перспэктыве»<sup>13</sup>. У. Жылку ж гэты шэдэўр рускай лірыкі, відавочна, хваляваў безадносна да таго, колькі гадоў мінула з часу рэвалюцыі. Яго вабіў менавіта той момант хараства, які быў перададзены прызнаным майстрам, бліжкім яму па светаадчуванні і паэтычнай манеры. “Вялікая рамантычная туга” аказалася панадчасоваю каштоўнасцю, і У. Жылка стварыў сваю версію “Незнаёмкі”.

Паэтам авангарднага мыслення з яркай глыбокай індывідуальнасцю, якога ў 1920-я гг. таксама залічалі да “ўпаднікаў” і абвінавачвалі ў “ясеніншчыне”, быў яшчэ адзін узвышанец **Тодар Кляшторны**. “Эстэтычная практыка Ясеніна не толькі ўзмацняла душэўную адкрытасць маладой беларускай паэзіі 1920-х гг., яе шчырасць, не толькі вучыла паэтаў тонкаму, пранізліва-трапяткому выяўленню самых інтымных, далікатных пачуццяў. Яна спрыяла жывучасці і пашырэнню некаторых адмоўных тэндэнцый, напрыклад, захваленню багемнымі матывамі, чаднай разгульна-кабацкай рамантыкай”<sup>14</sup>, — пісалі крытыкі яшчэ на пачатку 1980-х гг. Гэта датычылася і Тодара Кляшторнага.

Асноўнай заганай яго творчасці лічыліся песімістычныя (“ўпадніцкія”) настроі, што не адпавядалі бадзёраму маршу сацыялістычнага будаўніцтва. Паэта абвінавачвалі ў “багемшчыне” як паэтызацыі вузка-індывідуалістычных перажыванняў, апяванні безнадзейнага смутку і хмяльных уцех, а таксама ў “эстэтнічанні” як прыхільнасці да “мяшчанскіх” вобразаў тыпу “ледзяных гітар”, “ружовых келіхаў”, “вішнёвых хмар”, “пунсовых шклянак”. «Спадчынай багемшчыны... гучаць усе гэтыя “ружовыя шклянкі”, “наліўкі ледзяныя”, “п’янае юнацкае віно”, “першы хмель разбураных надзей”»<sup>15</sup>, — пісаў сумнаведомы пагромшчык літаратуры Алесь Гародня (Функ). Больш памяркоўны і разважлівы Сымон Куніцкі таксама досыць тэндэнцыйна ўяўляў сумарны вобраз лірычнага героя Т. Кляшторнага: “Усе настроі... камбінуюць адзін вобраз чалавека, які падчас губляе ўсякі сэнс жыцця, губляе ўсякую зацікаўленасць жыць, не знахо-

дзіць у жыцці ніводнага месца, за што б можна было зачапіцца, чым бы можна было зацікавіцца”<sup>16</sup>.

Такім чынам, у крытычным асэнсаванні творчай практыкі 1920-х гг. былі трывала выпрацаваныя крытэрыі, паводле якіх літаратурны герой павінен быць бадзёрым аптымістам, будаўніком новага грамадства з кельмай або рыдлёўкай (але ніяк не з кілішкам або любоўным раманам) у руках; мастацкі ідэал пры гэтым адлюстроўваў нязломнага і суровага змагара за новую эпоху свярджэння пралетарскай дыктатуры (“дыктатуры працы”) і барацьбы з “ворагамі народа” ў абліччы тых, хто сумуе па даўніх днях, не прымае рэвалюцыйнага радыкалізму сучаснасці; сістэма ж мастацкіх вобразаў павінна была прыстасаванца да раскрыцця ўсіх гэтых важных задач, якім, бясспрэчна, мала адпавядалі эратычна-хмельныя матывы і схільныя да смутку і рэфлексіі лірычныя героі.

Ужо ў першым зборніку вершаў Т. Кляшторнага “Кляновыя завеі” (1927) выкрышталізавалася тыя ўлюбёныя матывы і вобразы, за якія так базалітна павінала яго ў друку крытыка. Найбольш характэрным для яго стаў эпітэт *ледзяны*, які адпавядаў стрыжнёваму “завейнаму” вобразу кнігі і акрэсліваў як дамінантны матыв холаду. Літаральна “звініць” марознай вобразнасцю дзякуючы алітэрацыям верш “Зазімак”:

*Мёрзлы месяц з-за гор васількамі  
Перасыпаў вазёрную сіль.  
Стыне ўсё...  
Ледзянымі сярпамі  
Выйшла восень рабіну касіць*<sup>17</sup>.

Далей у гэтым жа вершы “хтосьці” засвішча “ледзяным салаўём”, і агучацца “ледзяныя перазвоны”, дзе душа збірае “дзіцячай радасці зоры”. Гэтыя зоры — як куточак цеплыні ў суцэльным панаванні холаду, у гэтай краіне азябласці — панамайстэрску створанай паэтам карціне перадзімовага прымаразку, якая ўспрымаецца і зрокам, і слыхам, і ўнутраным інтуіцыйным пачуццём. Яшчэ адзін верш кнігі дае нам новыя *ледзяныя* вобразы:

*Белыя паляны, белыя гаі...  
Пчолы ледзяныя кружацца ў галі.  
Кружацца раямі, сыплюцца на дол,  
Анушылі хвоек срэбраны прыпол.  
А з-за лесу-гаю скача па лугах  
Хтосьці незнаёмы ў ледзяных санях...<sup>18</sup>*

Белыя паляны, белыя гаі...

З’яўляецца ў вершы вобраз каханай лірычнага героя, да якой ён звяртаецца з пытаннем, чаму яна ў смутку і “хто замёў снягамі у душы вясну?” Гэта настраёвы лірычны верш, верш-уражанне, пытанні ў якім фактычна не патрабуюць канкрэтных адказаў і не нясуць ніякай іншай інфармацыі, апроч імгненнай перадачы пачуццяў: “І маўчаць пацёмкі..., любая маўчыць.../ Ледзянеюць словы і душа баліць...”. Бадай самым нечаканым, ашаламляльным у “ледзяным” шэрагу быў вобраз “ледзяной гітары” Т. Кляшторнага, які сёння ўспрымаецца як бліскучая імажынісцкая выдумка, як вобразтворчы пошук, што ўлавіў сам дух і стыль свайго часу, напоўненага не толькі гулам і рокатам машын, але і “багемнай” ілюзіяй творчай свабоды. З пункту гледжання гэтай свабоды мастак-паэт вольны выбіраць для свайго апісання канкрэтыку фабрычных

гудкоў і будаўнічых рыштаванняў альбо адцягненыя разважанні аб жыцці, аб прамінанні ў ім эпохі юнацтва і летуценняў, аб нараджэнні невытлумачальнай усёпаглынальнай тугі. Гэтыя так званыя вечныя тэмы і матывы быцця, абумоўленыя даўняй хрысціянскай традыцыяй, біблейскім уяўленнем пра чалавека-пакутніка, зямны лёс якога ёсць толькі пралогам да яго нябёснага шляху, перамагаючы дзяжурны аптымізм новай камуністычна-пралетарскай “рэлігіі” з яе абяцаннем няўхільнага поступу сонечных дзён і будучага сацыяльнага раю. *Зіма і ноч* былі адмоўнымі сімваламі ў пралеткультуўскай паэтыцы, ім заўсёды супрацьстаяла *сонечная раница*.

Можа, таму Т. Кляшторны так настойліва свярджаў *ледзяную*, марозную вобразнасць у сваёй паэзіі, што інтуіцыйна адчуваў яе апазіцыйнасць агульнапрынятай паэтыцы, якая лічылася адзінай формай выражэння сучаснага “стылю эпохі”, абвяргаючы ўсё астатняе, што не дэманстравала або скажала рэвалюцыйную радасць. Менавіта таму, што “ледзяныя гітары” былі вобразам выражэння творчай свабоды паэта, які ўспрымаўся як апазіцыйны афіцыйнаму канону, з ім так заўзята змагаліся крытыкі. Тодар Кляшторны пісаў аб простых чалавечых пачуццях, аб прамінальнай хуткаплыннасці дзён:

*З вішнёвых хмар на ледзяной гітары  
Заплакала зара на сонечнай вясне,  
І быццам з вёснамі развеваныя мары  
На успамін застылі на вакне.*

*Куды пайшло, куды ўсё уляцела,  
Чаму загінула, ня кінуўшы слядоў,  
Чаму застыла ўсё — заледзянела  
У туманнай шэрані аснежаных палёў?*

*Так і ў жыцці — развеваныя вёсны  
Туманам крыюцца ў заваях залатых,  
І замярзаюць сонечныя вёслы  
На паўпуці ў каралях ледзяных...<sup>19</sup>*

На ледзяной гітары.

Яшчэ адзін пастаянны “багемны” вобраз у Т. Кляшторнага раздражняў крытыкаў — вобраз чаркі, кілішка і ўсяго, што адносілася да *in vino veritas*. “Кілішкавая” вобразнасць у паэта не азначала аднак нейкай асаблівай яго прыхільнасці да алкаголю, але была сродкам мастацкага самавыяўлення, эпатажу, правам выказвацца пра ўсё і ўсяк. У гэтым была таксама імажынісцкая школа мастацкага пісьма, і трэба сказаць, што беларускае слова пад пяром Т. Кляшторнага, як і пад пяром Я. Пушчы прадэманстравала свае бліскучыя магчымасці ўраджаць нечаканасцю вобраза спецыяльна прыдуманнага, штучнага, але ж менавіта ў гэтым быў сэнс авангарднага мастацтва, якое было ўсвядомлена не рэалістычным, бо рэалізмам не вычэрпвалася і не вызначалася сутнасць мастацтва, асабліва мастацтва эпохі еўрапейскага мадэрнізму. Эпатажныя вобразы Кляшторнага прываблівалі сваёй экспрэсіяй, жаданнем уразіць і здзівіць:

*Дзе месяц з зорнае званніцы  
Вартуе золата кляноў,  
Хачу спяваць,  
Хачу маліцца  
Над чаркай вынітых гадоў...<sup>20</sup>*

Кляновыя завеі.

Нібы насуперак строгім канонам пралетарскай эстэтыкі ў паказе жанчыны як таварыша па класвай барацьбе і матыву кахання як мяшчанскага перажытку Т. Кляшторны падкрэслена і з асалодай “гуляе” ўлюбённымі мастацкімі вобразами, культуры, культуры эстэтычную вытанчанасць і задумна-развітальную настраёвасць сваіх любоўных, “багемных” вершаў:

*І грае ноч на струнах ледзяных.  
Гадзіны чаркамі вычэртываюць вечнасць.  
Як скоро, любая, ў завях залатых  
Сівымі пальцамі  
Наш вераснёвы вечар  
Сыграе “resvium” на струнах ледзяных...<sup>21</sup>*

На небе сыпліцца сярэбраны гарох.

“Кілішкавая” вобразнасць валодае паэтам і пры стварэнні прыродаапісальнага малюнка:

*Зацвілі сярэбраныя росы  
У кілішках выцвіўшых лістоў.  
Запалілі зоры папіросы  
Над буланай грывай туманоў<sup>22</sup>.*

Зацвілі сярэбраныя росы...

Паўтаральны вобраз-матыву кілішка часам злучаецца з любоўным матывам, здзіўляючы сваёй праніклівай і мудрагелістай асацыяцыйнасцю, спалучанай з перапоўненасцю лірычнага героя пацвучаннямі:

*Як сумна, любая, дакоры  
З твайго кілішка дапіваць,  
Калі так свецяць,  
Свецяць зоры,  
Калі так зоры зіхацяць<sup>23</sup>.*

Кляновыя завеі.

Матыву хуткаплыннасці юнацкіх дзён, іх бесклапотных уцех і растрчаных мараў (відаць, не без уплыву ясенінскага “ўсё прайшло, як з белых яблынь дым”) гучыць і ў вершы “Калі часы астудзяць жыцця хвалі” са зборніка “Светапені” (1928) Т. Кляшторнага, дзе таксама ключавым з’яўляецца “хмельны” вобраз:

*Праходзяць дні, —  
А з днямі ўсё праходзіць,  
На скаце дзён праз чорнае вакно  
Стары карчмар нас разлічыцца просіць  
За п’янае юнацкае віно<sup>24</sup>.*

Як можна заўважыць, у так званай багемнасці была схаваная ўстаноўка на свабоду творчага самавыяўлення і палітычную незаангажаванасць. Мастацтва заставалася вышэйшай сферай духу і не падлягала рэгламентаванасці ні ў ідэях, ні ў стылі выказвання. Рэвалюцыйныя апалагеты ад мастацтва не маглі дараваць такой знарочыстай непадпарадкаванасці іх афіцыйна ўсталяванаму канону, таму, як таўром, што адрознівае “ўпадніка” ад мэтанакіраваных будаўнікоў камунізму ў літаратуры, яны надзялялі паэтаў мянушкамі багемных “трубадураў” і “ледзяных гітарыстаў”. Але што ж такое беларуская “багема” 1920-х гг.?

Традыцыйна словы *багема*, *багемны* ўжываліся з негатыўным адценнем і азначалі, паводле тлумачальных слоўнікаў, асяроддзе мастакоў, актараў, літаратараў і іншых прадстаўнікоў малазабяспечанай творчай інтэлігенцыі, што вядуць бязладнае і легкадумнае жыццё, пад якім меліся на

ўвазе, як правіла, з пункту гледжання звычайнага абывацеля, распуста і п’янства. Аднак для саміх прадстаўнікоў так званай багемы ў такім спосабе жыцця, адрозным ад ладу жыцця іншых, звычайных, людзей, быў свой асаблівы сэнс — адчуванне свабоды ва ўсім, адчуванне сябе ў іншым вымярэнні, чым астатнія людзі, не пазначаныя агнём высокай творчасці. У гэтым было далучэнне да вышэйшых іспін, судакрананне з вечным і выклік грамадству, устоі і ўставы якога яны не прымалі, знаходзячы іх несумяшчальнымі са сваімі ідэаламі і ўяўленнямі. Права жыць не так, як астатнія, — у гэтым была таксама адна з асаблівасцяў мастакоўскага светаадчування, узятая ў спадчыну ад рамантызму, а мастак, творца, як вядома, заўсёды адчувае сябе дыскамфортна ў рэгламентаваным грамадскім асяроддзі. Такім чынам, “багема” з яе песімізмам і расчараваннем у спосабе звычайнага добраўпарадкаванага жыцця была спецыфічнай формай творчай апазіцыі, пратэстам супраць руціны грамадскай паўсядзённасці і спосабам сцвярджэння сваёй адметнасці ў мастацтве. Простае асуджэнне багемнага стылю жыцця і багемных матываў у літаратуры не можа быць вызначальным у разуменні сутнасці гэтай з’явы. Што датычыць рэальнай багемнасці жыцця тагачасных беларускіх літаратараў, то пра гэта красамоўна расказана ва ўспамінах Максіма Лужаніна пра Тодара Кляшторнага. Письменнік згадваў сяброўскія сустрэчы, натуральныя жаданні “пагаварыць, пабыць разам, пачуць новае ад сябра, падзяліцца сваім”: «Найбольш прыдатным для сустрэч быў Тодараў пакой, бо ўся кватэра была заселена такімі ж адзінокімі людзьмі, як наш таварыш. Згоды на бяседу ў яго можна было і не пытацца, але надыходзіў далікатны момант: “скідаліся” на пляшку лошыцкага віна з агрэсту ці антонаўкі, малой цаны, але выдатнага смаку, і на перакус, таксама сціплы студэнцкі — скрылёк кілбасы і палавіну французскай булкі на чалавека»<sup>25</sup>. Каб зрабіць свой “узнос”, “Тодар уздыхаў і пачынаў абмацваць кішэні ў пінжаку, старанна абшукваў плашч ці паліто” і нарэшце знаходзіў сімвалічны заўсёдны рубель «для падтрымкі агульнай “касы”, якая звычайна складалася з трох, рэдка чатырох, такіх самых паперак»<sup>26</sup>. «Заработкі, — успамінаў далей Максім Лужанін, — былі невялікія, і больш шыкоўныя сяброўскія бяседы адбываліся падчас выплаты ганарару ў часопісе... Тодар хадзіў пераможцам. Запрашаў “пасядзец” усіх, хто трапіўся на дарозе. Гэта азначала полудзень ці вячэру з гарачай стравай на закрытым ад цікаўных вачэй балкончыку рэстарана “Еўропа”. На звычайную просенькую вячэру Тодаравых фінансаў хапала не заўсёды. Дадавалі нястачу запрошаныя. Тодар траціў выгляд фундатара і вінавата перапрашаў: “Выбачайце, хлопцы, не разлічыў трохі. Будзем помніць, колькі я каму завінаваціўся”. І помніў, і заўсёды сіліўся разлічыцца»<sup>27</sup>. Так апісваючы хатнія і рэстаранныя “бахавыя ўцехі” маладых беларускіх літаратараў, іх сучаснік і, відавочна, удзельнік М. Лужанін задаваў рытарычнае, але не выпадковае пытанне, і сам жа адказваў на яго: “Як жа назваць тое нясытае жыццё маладых літаратараў? Багема? Хутчэй за ўсё — не. У кожным разе не тое змрочнае прадонне, якое глынае, не дае падняцца хоць бы на кароткі час ра-

боты”<sup>28</sup>. Моладзь хацела вялікіх учынкаў і рызыкі, прагнула пачуваць сябе на стрыжні часу: «Абзывалася часам маладая задзірыстасць, жаданне пафарсіць легкадумным учынкам, перабольшваннем “вольных” паводзінаў. Даходзілі чуткі аб вымудрах і рызыкаўных паводзінах маладых літаратараў з іншых сталічных гарадоў. А мы што, кіпцямі загон барануем?...»<sup>29</sup>. Так апісваў беларускую літаратурную “багему” 1920-х гг., якая ўся потым апынулася на нарах, яе ўдзельнік узвышанец Максім Лужанін. Дык што ж у ёй было заганнага, калі там панавалі таварыскасць, душэўнае яднанне, узнёслыя парыванні? У “багемным” коле 1920-х гг. задумваліся пра Беларусь, пра высокую місію служэння ёй, пра яе пакутны гістарычны лёс. Тут нараджалася адчуванне трагізму эпохі і прадчуванне ўласнай ахвярнасці:

*Ў жыццёвай цемні хто зорнымі штрафамі  
Закаласіў так стынучую тлень,  
Слязамі бацькаўшчыны, горкімі слязамі  
Хто перасыпаў золата паэм?!*

*Хто пад шляхамі ў сонечнае ранне,  
Дзе шапаціць бярозавы абрус,  
Адаў душу за вечнае змаганне,  
Распяў душу за маці-Беларусь?!*<sup>30</sup>

Хто зварушыў нямеючыя хвалі...

Найбольш жорстка крытыкавалася надрукаваная ў 1927 — 1928 гг. ва “Узвышшы” паэма Т. Кляшторнага “Калі асядае муць...”, якую называлі ўпадніцкім, песімістычным, шкодным творам. Падобныя ацэнкі не раскрывалі сутнасці паэмы і сведчылі хутчэй пра тое, што твор не толькі не ўпісваўся ў “афіцыйны стыль эпохі”, але і дэманстрацыйна палемізаваў з ім. Гэты таленавіты твор з’явіўся вынікам роздуму паэта над грамадскай сітуацыяй канца 1920-х гг. Тодар Кляшторны ва ўласцівай яму эпітажнай вобразнай манеры, разлічанай на ўражанне, разгортваў лірычны сюжэт, адлюстроўваючы праз дыялогі герояў і аўтарскія адступленні стан расчараванасці і душэўнага дыскамфорту (“*На разбітай жыццёвай эстрадзе / Зараз нечым надзеі сагрэць*”), што ўзнік у асяроддзі творчай інтэлігенцыі, якая ўсё мацней адчувала бязлітасны прэсінг таталітарызму (“*Ходзім мы пад месяцам высокім, / А яшчэ — пад ДПУ*”). Безумоўна, гэта было не ў духу часу, калі з трыбун і газетных старонак нязменна гаварылася пра поспехі сацыялістычнага будаўніцтва і класавую пільнасць.

Прысутнічае ў паэме і матыў разбітага падманнага кахання — “гульні ў ламаную любоў”, калі вышынны пачуццёў бывае не кожнаму па душэўных сілах і часам падмяняецца салодкімі ўпехамі — тым варыянтам сапраўды “багемнага кахання”, якое для аўтара не з’яўляецца ідэалам і ў прыныце абвяргаецца мастацкай задумай самога твора ў працэсе развіцця сюжэта. Хмельныя матывы, чаркі-кілішкі таксама ўплечены ў мастацкую сістэму твора і выконваюць розныя функцыі. Тут ёсць адцягнена-сімвалічны вобраз “*келіха адзінага*”, якім “*п’юць і здраду і любоў*”. Ёсць рэалістычны малонак сяброўскага запрашэння ў рэстаран правесці вечар за бясёдай, падвясляліўшы настрой чаркай. Трэба зазначыць сапраўды віртуознае ўменне Т. Кляшторнага ствараць лёгкі іскрысты паэтычны дыялог, дзе рэплікі гучаць натуральна, нязмушана:

*— Ты чаго так кісла выглядаеш?  
Што з табой, расказывай, Андрэй?!*  
*— Ат, жывеш і лепшага чакаеш,  
А яно што далей, то мудрэй...*

*Разважаць пра гэта дай пакінем,  
Што дарэмна, браце, разважаць.  
Лепш ідзем па чарцы перакінем,  
А то нечым смутак разагнаць.*

*— Што ж, ідзем! Хоць не ў кілішку сіла,  
Алькаголем ран не загіць!...*  
*Але прыйдзе войстрая часіна, —  
І атруту нават будзеш піць...!*<sup>31</sup>  
Калі асядае муць...

У паэзіі 1920-х гг. здзіўляюць гэтыя нярэдка і, здавалася б, нечаканыя паэтычныя рэплікі-пра роцтвы пра будучыя выпрабаванні. Неўзабаве сапраўды “войстрая часіна” выпадзе на лёс маладога рамантычнага пакалення творцаў маладнякоўцаў-узвышанцаў, якое стане трагічным рэпрэсаваным пакаленнем. “Багемныя” ж матывы і вобразы ў творах Язэпа Пушчы, Уладзіміра Жылкі, Тодара Кляшторнага і іншых паэтаў былі не адзнакай нейкай сапсаванасці нораваў ці хваравітай прэтэнцыёзнасці, але абаронай права на асабістую творчую свабоду і выразнай альтэрнатывай рэгламентаванаму канону пралетарскай літаратуры.

<sup>1</sup> Розанов И. Русские лирики. Очерки. — М., 1929. — С. 107.

<sup>2</sup> Святогор А., Иваницкий П. Биокосмизм. — М., 1921. — С. 5.

<sup>3</sup> Чарот М. Завіруха. — Мн., 1922. — С. 19.

<sup>4</sup> Гарэцкі М.: Успаміны, артыкулы, дакументы. — Мн., 1984. — С. 212.

<sup>5</sup> Пушча Я. Раніца рыкае. — Мн., 1925. — С. 6.

<sup>6</sup> Мариенгоф А. Буян-остров. Имажинизм. — М., 1920. — С. 11 — 12.

<sup>7</sup> Пушча Я. Vita. — Мн., 1926. — С. 3.

<sup>8</sup> Пушча Я. Вершы // Узвышша. 1929. № 2. С. 3.

<sup>9</sup> Глыбоцкі Т. Рэцэнзія на зборнік вершаў Уладзіміра Жылкі “3 палёў Заходняй Беларусі” // Польша. 1928. № 2. С. 215 — 218.

<sup>10</sup> Жылка У. Выбраныя творы. — Мн., 1998. — С. 83.

<sup>11</sup> Бандарына З. Веснацвет: Вершы 1926 — 1929 г. — Мн., 1931. — С. 80.

<sup>12</sup> Бярозка Ю. Рэцэнзія на зборнік вершаў Уладзіміра Жылкі “3 палёў Заходняй Беларусі” // Узвышша. 1928. № 2(8). С. 161.

<sup>13</sup> Тамсама. С. 162.

<sup>14</sup> Гісторыя беларускай савецкай літаратуры: У 2 ч. Ч. 1. — Мн., 1981. — С. 40.

<sup>15</sup> Гародня А. Рэцэнзія на зборнік Тодара Кляшторнага “Светацэнні” // Польша. 1928. № 8. С. 168.

<sup>16</sup> Куніцкі С. Рэцэнзія на зборнік Тодара Кляшторнага “Ветразі: Паэзія” // Маладняк. 1930. № 8-9. С. 147.

<sup>17</sup> Кляшторны Т. Кляновыя завеі. — Мн., 1927. — С. 37.

<sup>18</sup> Тамсама. — С. 39.

<sup>19</sup> Тамсама. — С. 14.

<sup>20</sup> Тамсама. — С. 5.

<sup>21</sup> Тамсама. — С. 22.

<sup>22</sup> Тамсама. — С. 11.

<sup>23</sup> Тамсама. — С. 4.

<sup>24</sup> Кляшторны Т. Светацэнні. — Мн., 1928. — С. 42.

<sup>25</sup> Лужанін М. Наш рух — калодзеж непачаты... // Літаратура і мастацтва. 1988. 1 крас.

<sup>26</sup> Тамсама.

<sup>27</sup> Тамсама.

<sup>28</sup> Тамсама.

<sup>29</sup> Тамсама.

<sup>30</sup> Кляшторны Т. Кляновыя завеі. — С. 13.

<sup>31</sup> Тамсама. — С. 86.