

Пакуль, на вялікі жаль, не паэтам дадзена валадарыць светам, паколькі само “валадарства” наўрад ці сумяшчальнае з іхнім незямным, боскім (“не от мира сего”) пакліканнем.

Над прасветным гаючым Словам па-ранейшаму гарцуе і блюзнерыць усё той жа Трыумвірат, засцячы густой чорнай хмарай “высокае неба ідэала” (А. Вярцінскі). І ўсё ж. Ідэал хараства і свабоды не падуладзен цяжару навалачы. Красу можна таптаць, але нельга скарыць. Маладая Беларусь, калісьці адроджаная і ўскрыленая паэтамі-нашаніўцамі, узнятая да новых узвышшаў іх наступнікамі, не зраклася ні свайго “пачэснага пасадку”, ні сваіх абылганых і змучаных ды не скароных песняроў і прарокаў. Бо і самі яны ступалі на галгофу з непагаснаю, святою вераю ў сэрцы:

Будзе дзень святочны, дзень другога прыйсця...

.....
Прыйдучь з песняй твая, што сабе не лгалі.

Што слязу ранялі на сырм кургане...

(Язэп Пушча. Сам не знаю, што сягоння я сыграю...).

Так, яны прыйдуць і ўжо прыходзяць сумленна-ахвярныя сыны і дочки мучаніцы-Беларусі: здымаць з крыжа ўваскрослую краіну.

Ірына Багдановіч

Язэп Пушча і беларуская авангардная паэзія 1920-х гадоў

Імя і творчасць Язэпа Пушчы аваяны славай і легендамі літаратурнай барацьбы 1920-х гадоў. Ён вылучаўся імкненнем да арыгінальнасці, наватарскага пошуку, эксперыментатарства ў літаратуры, чым нязменна выклікаў захапленне сяброў-аднадумцаў і рэзкую крытыку непрыхільнікаў. Ад ушчуванняў за імажынізм і эстэцтва да палітычных абвінавачванняў у нацыянал-дэмакратызме — такі спектр крытычных ацэнак зведаў паэт, што завяршылася для яго ў 1931 г. ссылай за межы бацькаўшчыны пасля сумнапамятнай справы “Саюза вызвалення Беларусі”. Паэтычныя “грахі” Пушчы абагуліў у 1928 г. Тодар Глыбоцкі — заўзяты крытык узвышэнцаў як яўных “упаднікаў”: “Язэп Пушча калісьці падаваў

дужа багатая надзеі, як свежы, арыгінальны поэт. Але надзеі надзеямі і засталіся. Ад “рыкаючай раніцы” да падазронага “вітаізму”, ад “вітаізму” да недалужнага зборнічка “Дні вясны” і нарэшце да славурых лістоў, якія ставяць крыж на мастацкай каштоўнасці твораў Пушчы і знімаюць маску, даволі ўжо падзёртую, з яго ідэолёгічнага твару”¹. У тым жа годзе на старонках маладнякоўскай хронікі з’явілася тэндэнцыйная абвестка: “Менская філія дзейна рыхтуецца да наладжання ў адным з клюбаў г. Менску дыспуту аб нова-буржуазных плынях у сучаснай беларускай літаратуры. На дыспуте мае разглядацца галоўным чынам творчасць Я. Пушчы і Ул. Жылкі”². Такім чынам, творчасць Пушчы яўна выбівалася з агульнапрынятага паэтычнага канону 1920-х гадоў, парушаючы яго межы сваёй самабытнасцю і мастакоўскай свабодай.

Яшчэ будучы ў “Маладняку”, Я. Пушча выдаў два адметныя паэтычныя зборнікі — “Раніца рыкае” (1925) і “Vita” (1926), якія звярнулі на сябе ўвагу, а Пушчу высунулі ў першыя шэрагі маладой генерацыі беларускіх пісьменнікаў. Першая палова 1920-х гадоў, як вядома, была часам шукання новых формаў мастацтва, выпрацоўкі сугучных новаму светаадчуванню яго прынцыпаў. Менавіта ў гэты час шляхі развіцця беларускай паэзіі асэнсоўваў А. Бабарэка, высунуўшы тэрміны “адраджанізму” і “маладнякізму”. Пушча быў таксама сярод тэарэтыкаў новага мастацтва, дадаўшы да другога зборніка невялічкую прадмову, дзе тлумачыў сутнасць назвы сваёй кнігі і вызначаў асаблівасці новай паэтыкі тэрмінам *vitaizm*, што азначала “сынтэз, стройную сугучнасць рамантызму жыцця з яго рэалізмам”. Менавіта такое разуменне мастацтва, як ён пісаў далей, “мы хацелі назваць словам “Vita” — жыццё — вітаізмам. Нам думалася, што ў гэтую новую квадра індывідуальнасць поэты павінна быць пастаўлена ў спрыяючыя ўмовы развіцця, але разам з тым у ёй павінны жыць ідэалы і імкненні калектыву і той шлях, які вядзе ў светлае заўтра — да сацыялізму...”³ Высунуты Я. Пушчам прынцып новага мастацтва, або *vitaizm*, быў тыпалагічна блізім да бабарэкаўскага *маладнякізму* і ўзвышаўскага *аквітызму*, — ён меў на мэце задаць паэзіі новую эстэтычную парадыгму, прэтэндаваў на адметнае эстэтычнае напаўненне як праграма альбо маніфест. Нягледзячы на тое, што тэрміны Бабарэкі і Пушчы не заваявалі шырокіх пазіцый як агульнапрынятыя назвы беларускіх авангардных плыняў, тым не менш гэта быў сімптоматычны наватарскі

эксперымент на фоне еўрапейскага і рускага авангарду. Беларускія літаратары засведчылі гатоўнасць айчынной паэзіі да самага смелага наватарства і жаданне захаваць сваю нацыянальную адметнасць, не паўтараючы ўжо вядомыя назвы рускіх авангардных школ.

Тым не менш канкрэтная творчая практыка Пушчы і іншых паэтаў давала падставы тагачасным крытыкам звязваць яго імя з імажынізмам, у якім ён выступаў, на іх думку, як паслядоўнік С. Ясеніна. Калі пакінуць у баку вульгарна-сацыялагізатарскія трактоўкі гэтага Пушчавага захаплення, то, сапраўды, можна заўважыць асаблівую схільнасць і любоў паэта да вобразатворчасці, да вобразнага вынаходніцтва. Менавіта такім чынам ён імкнуўся стварыць паэтычны вобраз новай эпохі і перадаць яе радасны пафас:

Стаю ў павевах сонечнай красы
І думкі ў прамяністасць агартаю.
Стаю, а ў сэрцы песні нарассыш,
А ў песнях вобразы бягуць гуртамі.
Яны вяршка чужога не сальюць,
І жыць пад суседзьмі я не дазволю.
Для іх, для іх звініць лясоў салют, —
Іх радасць — мілагучнасць звону.⁴

Як бачна, паэт завастраў увагу на свядомай насычанасці вобразамі сваіх вершаў (“у песнях вобразы бягуць гуртамі”), і падкрэсліваў іх незалежнасць ад чужых уплываў (“чужых вяршкоў”), як бы палемізуючы з тымі, хто мог абвінаваціць яго ў “ясеніншчыне”. Захапленне Пушчы вобразатворчасцю праявілася яшчэ ў першым зборніку з адпаведнай назвай “Раніца рыкае”. Паэт смела эксперыментываў са словам, каб здабыць з яго глыбіняў новыя нюансы і сэнсавыя адценні. Часам пераважалі экстравагантнасць і эпатаж, але гэта якраз і з’яўлялася ключавой прыкметаю авангарду. Трэба было вынаходзіць штосьці надзвычай кідкае, не падобнае на класічныя ўзоры, каб здзіўляць і шакіраваць чытача, даводзячы тым самым здольнасці беларускага мастацкага слова на роўніцы ўдзельнічаць у “выбрыках” паўсюдна пануючага тады еўрапейскага авангарду. Менавіта ў такім кантэксце яркім прыкладам Пушчавага авангарднага эксперыменту можна лічыць вядомыя радкі, з якіх заўсёды ў ранейшыя часы пакеплівалі літаратуразнаўцы:

У сутонні п'яніцай
хістаецца пад плотам цень.
Умыўшыся яркай раніцай,
на сіні выган
выганяе
сонца пасвіць дзень⁵.

Ледзь не ва ўсіх вершах першага Пушчавага зборніка праяўлялася эпатажнасць, нетрадыцыйнасць выказвання паэтычнай думкі, нават калі дзеля гэтага парушаліся эстэтычныя нормы прыгожага, а высока ўзятыя ноты рамантызаванага стылю зніжаліся часам да парадыйнага гучання: “раніца ў полі рыкае ў зялёную сінь”; “вечер над гаем песняю поўдзень аўсяніць”; “хай туман сырадойна абмые мае веснамайскія кудлы”, “я ў песнях пра вёску трыбуню”... Наватарства Пушчы тут выразна бачна ў спалучэнні традыцыйных вясковых рэалій з лексікай паслярэвалюцыйнай рэчаіснасці, бо “трыбуніць пра вёску” ўжо само па сабе значыла адлюстроўваць новы тып успрыняцця вясковага жыцця. Абнаўленне старой вёскі ў імажынісцкім светабачанні Пушчы было канкрэтным і канцэптуальна звязаным з разуменнем ім тагачаснага наватарства. Авангард змяшчаў у сабе як абавязковы урбаністычны матыў, апяванне горада як цэнтра “матора і жалеза”, а вёска ўспрымалася як традыцыйны стэрэатып адсталасці і кансерватызму. Такім чынам, горад быў сімвалам авангарду, а вёска — сімвалам традыцыі. Пушча, можна сказаць, ламаў гэты светапоглядны стэрэатып і ствараў сваю авангардную мадэль беларускай вёскі:

Жышчэ ж бывае часта рубам, —
Ну, дык аб чым жа пець сягоння нам?
Ці ж толькі аб фабрычных трубах,
Што дымяцца між жалезных брам?
О, не! Па вёсках вунь лахудрых
Аўсы камуне б'юць паклоны.
Дык, песня, раскудлач жа кудры
Ў вясковым аблавухім клёне!⁶

У межах тагачасных эстэтычных норм пралетарскай літаратуры, якія рэпрэзентаваў найперш “Маладняк”, такая вобразатворчасць успрымалася як нешта хваравітае, хаця і тут рэвалюцыя прадчуваецца як першасны імпульс усіх грамадскіх

пераўтварэнняў. Авангарднасць “Маладняка”, як носьбіта ідэй і форм рэвалюцыйнага канцэптуалізму, пачыналася з усведамлення таго, што з’яўляецца на дадзеным этапе крыніцай натхнення, крыніцай мастацкай творчасці. Калі для рамантыкаў такой крыніцай была душа мастака, яго сэрца, для рэалістаў — уся супярэчлівая шматстайнасць навакольнай рэчаіснасці, то для прадстаўнікоў пралетарскага авангардызму рытм сучасных дзён звязваўся з рэвалюцыяй, якая і выяўляла “новы напрамак у літаратуры”: “Рэвалюцыя — крыніца, з якой “Маладняк” чэрпае сваю творчасць”⁷, — сцвярджалася ў дакладзе Л. Каплана, кіраўніка ад КПБ, на адкрытым сходзе новаўтворанай Магілёўскай філіі “Маладняка” 15 лютага 1925 г. Галоўнай асаблівасцю абвешчалася таксама вядзенне калектыўнай літаратурнай працы, а ў якасці прыклада называўся раман “Ваўчаняты” А. Вольнага і А. Александровіча. Зразумела, што пры такім падыходзе ўстаноўка на творчы індывідуалізм, арыентацыя на ўнутранае “я” паэта, на душу мастака з яе безданямі і вышынямі ўспрымаліся як “новабуржуазныя ухілы”, і галоўным супернікам беларускага пралетарскага канцэптуалізму тут быў менавіта рускі *імажынізм*, “шкоднае захапленне” якім зведалі многія паэты, але найболей крытычных папрокаў даставалася, безумоўна, Я. Пушчу. Імажынізм, як вядома, стаў новай універсальнай авангарднай плыню 1920-х гг., які па напоўненасці сваёй эстэтычнай праграмы прэтэндаваў на роўнасць з папярэднімі (сімвалізмам, футурызмам і інш.). Яго кола складалі таленавітыя рускія літаратары С. Ясенін, І. Грузінаў, Р. Іўнеў, В. Шаршаневіч, А. Мар’енгоф, І. Сокалаў, некаторыя мастакі.

На самым пачатку 20-х гадоў у расійскім прыгожым пісьменстве акурат саспяваюць і друкуюцца літаратурныя маніфесты і зборнікі новай плыні. Тэарэтычныя асновы імажынізму былі сфармуляваны ў кнігах А. Мар’енгофа “Буян-остров” (1920) і В. Шаршаневіча “ $2 \times 2 = 5$. Листы імажыніста” (1920), якія прыязджалі ў 1922 і 1923 гг. на Беларусь, выступаючы на літаратурных вечарах у Мінску. “Гісторыя паэтычнага зместу ёсць гісторыя эвалюцыі вобраза і эпітэта як самага прымітыўнага вобраза”⁸, — з пэўнай рацыяй сцвярджалася ў першым тэарэтычным пункце кнігі Вадзіма Шаршаневіча. Разважанне аб вобразнасці тут мае прынцыповы характар, звязваецца з падкрэсленай штучнасцю твораў мастацтва,

якія павінны быць прыдуманымі, бо ўсё пазбаўленае ўмоўнасці, штучнасці ёсць толькі прырода. “Мы былі перакананыя, — піша Шаршаневіч, — што конь чатырохногі, але варта было кубістам намаляваць шасціногага каня, то кожнаму не сляпому стала відавочна, што па Цвярской бегаюць менавіта шасціногія коні”⁹. У змене мастацкіх плыняў імажынізму адводзілася вызначальная роля, бо ён, па сцверджанні Шаршаневіча, пераўзыйшоў усе папярэднія стылі, уключаючы сімвалізм і футурызм, дасканаласцю матэрыяла і майстэрствам формы. Розніцу стаўлення да вобразаў Шаршаневіч фармуляваў наступным чынам: “Для сімваліста вобраз (або сімвал) — спосаб мыслення; для футурыста — сродак узмацніць зрокавасць уражання. Для імажыніста — самамэта”¹⁰. Сцвярджалася аўтарам таксама універсальнасць і унікальнасць імажынісцкай карціны свету: “Сімвал ёсць абстракцыя, і на ім не можа будавацца паэзія. Вобраз ёсць канкрэтызаваанне сімвала. Імажынізм — гэта ператварэнне размоўнай вады ў віно паэзіі, таму што ў ім раскрыццё псеўданімаў рэчаў”¹¹. Такім чынам, важна пры ўсіх чарговых прэтэнзіях новай плыні на вызначальную авангарднасць бачыць у ёй сур’ёзны намер пранікнуць у таямніцы светабудовы, скарыстаўшы пры гэтым адпаведны ключ — вобраз, абсалютызацыя якога тут была па-свойму апраўданай. Пераўзыходзілі імажыністы прадстаўнікоў футурызму і па так званым пытанні “разбурэння граматыкі”. Спаслаўшыся на Марынэці, Шаршаневіч тэарэтызаваў далей аб магчымасцях і кірунках вобразатворчасці: “Не мудрагелістае слова, а вобразнае слова ёсць матэрыял паэтычнага твора. Не знішчэнне вобраза, а паяданне вобразам сэнсу — вось шлях развіцця паэтычнага слова... Сэнс слова заложаны не толькі ў корані слова, але і ў граматычнай форме... Паломка граматыкі, знішчэнне старых формаў і стварэнне новых, аграматычнасць, — гэта выдасць сэнс з галавой у рукі вобраза... Нават “заўтра” заскача ў нас па склонах...”¹². Усе гэтыя, здавалася б, эксперыментатарскія перахлесты і вонкавы эпатаж на самой справе вельмі глыбока ўзорвалі ніву прыгожага пісьменства пад далейшую сяўбу, бо на самой справе гаворка тут вялася не пра апраўданне бязглуздзіцы і бяссэнсіцы, а пра такія спосабы паэтычных стасункаў з рэчаіснасцю, якія б адчынілі новыя глыбіні яе спазнання. На гэтым узроўні, сапраўды, усе каноны, у тым ліку і канон граматычны, разбураюцца, а з рассыпаных частак збіраецца новы сэнс і, відавочна, ствараецца новы канон, падлеглы ў далейшым новаму разбурэнню і

мадыфікацыям. Так творыцца бясконца новы рухомы сэнс мастацтва, і менавіта гэтую імклівую зменлівасць па-свойму прэтэнцыёзна намагаліся адлюстравачь чарговыя эксперыментатары — імажыністы. Таленавітым паэтычным словам адгукаўся на “кліч імажынізму” беларускі паэт Язэп Пушча. Усхваляваны самой мажлівасцю рассунуць сэнсавыя межы слова і здабыць з іх новы сэнс, ён сфармуляваў гэта ў адной паэтычнай фразе — “мы жнём усход нязнаных слоў”¹³.

Па-свойму арыгінальным у сваіх разважаннях быў другі тэарэтык імажынізму Анатоль Марыенгоф, які пісаў пра “як бы знарочыстае злучэнне ў вобразе чыстага з нячыстым”. На яго думку, гэта галоўны прынцып імажынісцкага пісьма: “Адна з мэтай паэта — вызваць у чытача максімум унутранага напружання. Як мага глыбей усадзіць у далоні чытацкага ўспрыняцця стрэмку вобраза. Падобныя злучэнні чыстага з нячыстым служаць спосабам завастрэння тых стрэмак, якімі ў належнай меры шчаціняцца творы сучаснай імажынісцкай паэзіі”¹⁴. Адсюль становяцца зразумелымі на першы погляд безгустоўныя, але на самой справе наватарскія ў галіне выпрабоўвання імажынісцкай паэтыкі, вобразы Язэпа Пушчы: “З-за лесу, лесу чмарага, над соннай хмараю дзень раніцай іржэ”¹⁵ ці ўжо цытаваны “У сутонні п’яніцай хістаецца пад плотам цень”. У імажынісцкіх вобразах Пушчы “нячыстае” ў сваёй эстэтычнай адмоўнасці выступае не настолькі зніжаным, як, напрыклад, у Ясеніна (“Солнце стынет, как лужа, которую напрудил мерин”), але і ў яго заўважная гэтая знарочыстая кантрастнасць, сутыкненне ўзнёслага з недарэчным: “Плаксівую смугу памялом змяло, і промень сонца па шляху пабег у сутулае сяло”¹⁶. Несумненна, пад уплывам імажынісцкага прынцыпу *кантрастнай пары* быў створаны Пушчам малюнак раніцы, якая ўсміхаецца, абуджаючы маладую энергію новых дзён:

Дню новаму ў рот
Песняю рынем.
Ківае над рэчкай чарот
Зялёнай чупрынай¹⁷.

Узнікненне на эстэтычнай прасторы 1920-х гг. імажынізму тлумачылася Марыенгофам як натуральнае запатрабаванне сучаснасці з яе паскораным рытмам жыцця: “Што прывяло

ўшчыльную мастацтва да імажынізму? Хіба не паскораны да неверагоднасці рытм жыцця? Каласальны прэс барацьбы ператварыў вадзяністае цела ў непранікальны ком жалеза і бетону. Што такое вобраз: — найкарацейшая адлегласць з найвышэйшай хуткасцю...»¹⁸

Язэпа Пушчу, як ужо падкрэслівалася, можна назваць выразнікам беларускай версіі імажынізму, школа якога для паэта была зусім не “буржуазнай хваробай”, і тым больш не эпігонствам, але плённай авангарднай формай пошуку індывідуальнага стылю. З ростам і ўзможненнем Пушчавага таленту яшчэ больш абвострацца яго стасункі з рэчаіснасцю, а дакладней з яе афіцыйнымі прадстаўнікамі ад літаратуры і ідэалогіі. Падтрымку ён знаходзіў хіба толькі ў асяроддзі папличнікаў, будучых узвышэнцаў. Так, яго сябра Уладзімір Дубоўка яшчэ ў маладнякоўскі перыяд напісаў прыхільна-ўзнёслаю рэцэнзію на першы зборнік, дзе назваў смелы вобраз “рызыкаўнай, імпульснай” — “рыкаючай” — раніцы бліскучым сімвалам новых дзён і падкрэсліў адпаведнасць вершаў Пушчы пазначанай “агнявымі літарамі” эпасе. “Завіруха, вір, строма — яе характэрныя адзнакі”, — пісаў Дубоўка. — “Моладзь, маладнякоўцы, якія самі былі актыўнымі ўдзельнікамі гэтай завірухі, — пачалі кávaць, гартаваць і новую песню”¹⁹.

Аднак рэчаіснасць другой паловы 1920-х гг. рыхтавала для паэтаў, апазіцыйных афіцыйнаму ідэалагічнаму курсу, новыя віры, стромы і завірухі. Іх прадбачыў чуйнай паэтавай інтуіцыяй Дубоўка, прадчуваў таксама і Я. Пушча. У атмасферы панавання так званай “дзяжурнай радасці” нараджаўся элегічны ўзвышэнскі сум, акрэслівалася права паэта на смутак, як на форму свабоды творчасці ў грамадстве, дзе мастакам дыктаваліся яе змест і форма. Вершы Пушчавага зборніка “Vita” выклікалі папрокі за “вялікамучаніцкія” тэндэнцыі, за вобраз “церняў”, з якіх паэту “вяжуць вянок”, за прыхільнасць да эротыкі²⁰. Яшчэ больш абуральнымі былі водгукі на друкаванне ў 1927 г. ва “Ўзвышшы” цыклы “Асеннія песні” і “Лісты да сабакі”. Палемічнай у адносінах да рэчаіснасці была таксама легендарная паэма “Цень Консула”, напісаная як водгук на афіцыйны ідэалагічны памфлет А. Александровіча “Цені на сонцы”, і ўрыўкі з якой былі названыя паэтам у першай узвышаўскай публікацыі ў 1928 г. завуалёваным загалоўкам “Песня акупацыі (1918)”.

Усе гэтыя творы аказаліся ў эпіцэнтры крытычнай барацьбы канца 1920 — пачатку 1930-х гг., а на самога Пушчу ў гэты час сыпаліся палітычныя абвінавачванні, як на “нацдэма”. “Беларусь нацдэм бачыць у вобразе краіны, распятай на крыжы. У другім месцы Я. Пушча піша, што яе распялі на раскрыжаванні Ўсходня-Заходніх дарог; ён пралівае кракадзілавы слёзы”²¹, — пісаў крытык-аглабельшчык Я. Ліmanoўскі, асуджаючы Пушчу і за тое, што ён праз свае творы праводзіць тэорыю “асаблівай мэсіянскай ролі інтэлігенцыі, якая супрацьстаўляецца ролі кампартыі, ролі пралетарыяту”²². Тэарэтыкамі імажынізму, дарэчы, крытыкаваўся сам прынцып вымяраць палітычнымі пастулатамі эстэтычную вартасць твора.

“Асеннія песні” Пушчы былі надрукаваныя ў нумары, выхад якога супаў з дзесяцігадовым юбілеем кастрычніцкай рэвалюцыі, і ўспрымаліся як своеасаблівае “вітанне” яго. Настрой іх, аднак, не мажорны, а маркотны, тужлівы — сапраўды “асенні”. Прысутнічае тут хрысціянская сімволіка: паэт уяўляе сябе “блудным сынам”, які марыць сустрэць Матулю (у хрысціянскай традыцыі — Марыю), у вобразе якой увасабляе Беларусь. Яна ж уяўляецца яму не святочнай краінай, дзе будзеца абяцанае большавіцкай уладай шчаслівае жьшчэ, а “найміцай астатняй, — у апранасе рванай днём і ноччу хмарнай”²³. Паэт чакае новага Прышэсця — алегарычнага абнаўлення Беларусі ў выніку новай нацыянальнай рэвалюцыі, як будзе сцвярджаць пазней тагачасны ўзвышэнскі крытык і тэарэтык Антон Адамовіч²⁴:

Будзе дзень святочны, дзень другога прыйсця
Прыйдзе Маці з сынам, на услоне сядуць..
Расшумяцца клёны, расшумяцца лісці, —
Будзе святкаванне песеннае ў садзе.²⁵

У наступным вершы паглыбляецца смутак і тужлівы роздум паэта аб сваёй краіне і яе народзе. Ключавым з’яўляецца стан азябласці, выстыласці, што нараджае трагізм светаадчування, калі сваю айчыну паэт успрымае як распятую на крыжы:

Азяблае цела ў трагічным уздыме;
Зямлі нагату акрывае лістота.
Хто з крыжа краіну распятую здыме?
Ўзываю, малюся ў грэшнай істоце²⁶.

Паэт ставіць сябе перад пытаннем, што славіць? Патрабавалася славіць кампартыю і поспехі сацыялістычнага будаўніцтва. Паэт абірае для сябе іншы аб'ект для ўслаўлення: “Услаўлю народ свой я песняю чулай, хоць целам павісну на вострым паркане”²⁷. Ключавым алегарычным вобразам, які завяршае цыкл “Асеннія песні”, з’яўляецца “віхар-рыцар”, які выконвае на кургане адмысловы “танец смерці” з “восенню-дамай”. Смяротны танец, у выніку якога гіне “восень-дама”, падкрэсліў адносіны Пушчы да афіцыйнага ідэалагічнага догмату, што рэвалюцыя вядзе шчаслівым шляхам беларускі народ у светлую будучыню.

“Лісты да сабакі” працягваюць гэтыя настроі і паглыбляюць пачуццё адзіноты паэта, адарванага тады ад бацькаўшчыны. У выразна патрыятычных па матывах і палемічных сваім пафасам вершах Пушча робіць празрыстыя намёкі на тое, што родная краіна трапіла ва ўладанне чужых людзей (“Чужыя людзі ходзяць каля склепу”), выказвае адважнае памкненне “вырваць церні з чала краіны” і абараняе права песняра на смутак: “Калі паэт галоў на грудзі звесіць, няўжо краіне ён тады не сын?”²⁸ Адрасат Пушчавых лістоў адмысловы — гэта сабака Джэк, які прадстаўлены паэтам як адзіная блізкая істота ў родным краі, якой можна даверыцца і якой можна даручыць варту разрабаванай бацькаўшчыны: “Вартуй, вартуй лепш хату да рассвету, вуглоў каб не разнеслі людзі вуліц”²⁹. Так стваралася Пушчам алегорыя бацькаўшчыны, гістарычны лёс якой успрымаўся паэтам трагічна, і ён шукаў адпаведныя формы для яго ўвасаблення.

Паэмай “Цень Консула” Я. Пушча выносіў свой паэтычны прысуд тагачаснай таталітарнай сістэме партыйнага кіраўніцтва, што душыла ўсе парасткі жывога нацыянальнага жыцця ў краіне. Консул у творы — жахлівы, жорсткі ўладар, які бязмежна пануе над усімі і выносіць свае прысуды нязгодным з дапамогаю “тройкі” памагатых. Ён кіруе будаўніцтвам новага грамадства, але галоўны гмах, які тут узводзіцца адпаведна з канонамі тагачаснай архітэктуры, — гэта турма. Велічнымі і трагічнымі атрымаліся ў паэме вобразы вязня Батуры, прысуджанага да расстрэлу, і яго Маці. Сімволіка вобраза Маці шматзначная і ўключае ў сябе алегорыю айчыны, якая нібы вечная хрысціянская Маці смуткуе над ахвярным лёсам свайго Сына-народа, аддадзенага на расправу за любоў да яе, за неўміручы патрыятызм, які ў канцы 1920-х гг. стаў называцца абразлівай

мянушкай “нацдэмаўшчына”. Хаця дзеянне паэмы было аднесена аўтарам па цэнзурных меркаваннях да 1918 г., твор прачытваўся ў тагачасным кантэксце як пратэст паэта супраць узмацнення карніцкага апарату таталітарнай дзяржавы, якая абвясціла наступ на ўсё, што не стасавалася з яе афіцыйнай ідэалогіяй і партыйнай дыктатурай.

Багацце вобразных сродкаў, філасофская глыбіня зместу ўсіх названых вышэй твораў, дазваляюць лічыць іх шэдэўрамі грамадзянскай лірыкі канца 1920-х гг., а Язэпа Пушчу адным з буйнейшых паэтаў таго часу, які прайшоў шлях творчай эвалюцыі ад авангарднага кірунку імажынізму да стварэння шырокіх, панарамных умоўна-алегарычных карцін трагічнага народнага быцця ва ўмовах таталітарнай рэчаіснасці.

-
1. Глыбоцкі Т. Літаратурнае балота // Польша. 1928. № 1. С. 187.
 2. Маладняк. 1928. № 6. С. 127.
 3. Пушча Я. Vita. Мн. 1926. С. 3.
 4. Тамсама. С. 43.
 5. Пушча Я. Раніца рыкае. Мн., 1925. С. 6.
 6. Тамсама. С. 31.
 7. БДАМЛМ. Ф.225. Воп.1. Спр.9. Арк.8.
 8. Шершеневич В. 2x2=5. Листы имажиниста. М., 1920. С. 3.
 9. Тамсама. С. 8.
 10. Тамсама. С. 10.
 11. Тамсама.
 12. Тамсама. С. 43–45.
 13. Пушча Я. Vita... С. 23.
 14. Тамсама. С. 11–12.
 15. Тамсама. Vita... С. 23.

16. Пушча Я. Раніца рыкае... С. 6.
17. Тамсама. С. 7.
18. Мариенгоф А. Буян-остров... С. 13.
19. Гайдуковіч Ул. “Раніца рыкае”: Агляд вершаў Язэпа Пушчы, а таксама адказ на некаторыя соймаванні // Маладняк. 1925. № 8. С. 90.
20. Маладняк. 1926. № 4. С. 127.
21. Ліmanoўскі Я. За два гады класавай барацьбы ў літаратуры // Маладняк. 1931. № 6–7. С. 86.
22. Тамсама. С. 87.
23. Пушча Я. Збор твораў у двух тамах. Т. 1. Мн., 1993. С. 109.
24. Adamovich A. Opposition to Sovietiation in Belorussian Literature (1917–1957). New York. 1958. P. 97.
25. Пушча Я. Збор твораў... Т. 1. С. 110.
26. Тамсама. Т. 1. С. 110.
27. Тамсама. Т. 1...С. 111.
28. Тамсама. С. 115.
29. Тамсама. С. 113.

А. А. Пашкевіч

Язэп Пушча і беларуская эміграцыя

У літаратуры нашага замежжа ХХ стагоддзя распрацоўваліся мастацка-эстэтычныя тэндэнцыі, жанрава-стылёвыя пошукі, сюжэтна-кампазіцыйныя падыходы, стрыманыя і немагчымыя на той час у беларускай савецкай літаратуры 30–50-х гадоў. Гэта тычыцца найперш мастацкай спадчыны найкаларытнага і эстэтычна найглыбей угрунтаванага «ўзвышаўскага» кірунку, які — пасля афіцыйна-адміністрацыйнага разгрома літгуртавання «Узвышша» атрымаў канкрэтна-прадуктыўнае наследаванне ў літаратурным асяроддзі беларускай пасляваеннай эміграцыі 40–50-х гадоў.