

Usiewaład Rahojsza

Паэзія Алеся Гаруна на тле суседніх літаратур пачатку XX стагоддзя

Acta Polono-Ruthenica 6, 259-270

2001

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Usiewaład Raħojsza
(Białoruś, Mińsk)

Паэзія Алеся Гаруна на тле суседніх літаратур пачатку XX стагоддзя

Паэтычны талент аднаго з класікаў беларускай літаратуры Алеся Гаруна развіваўся, несумненна, у цеснай сувязі з ідэалогіяй і эстэтычнымі арыенцірамі беларускага адраджэння пачатку XX ст., вельмі важную ролю адыгрывала ўнутранае літаратурнае асяроддзе, яго ідэалогія і эстэтычныя арыенціры. Аднак у творчай эвалюцыі Алеся Гаруна прасочваецца шэраг заканамернасцей, характэрных для развіцця і іншых літаратур у той час.

Аналогіі можна правесці перш за ўсё з украінскай літаратурай, якая, як і беларуская, у XIX – на пачатку XX ст. таксама была і ідэалогіяй, і адной з формаў духоўнага адраджэння народа. Так, творчасць паэта Паўла Грабоўскага, чый лёс гэтаксама прайшоў праз доўгія гады выгнання ў Сібіры, вельмі перагукаецца з паэзіяй Алеся Гаруна.

Надзіва шмат у П. Грабоўскага і Алеся Гаруна вершаў, якія хоць і пісаліся рознымі людзьмі ў розны час, з інтэрвалам у дзесяцігоддзі (украінскі паэт памёр у Сібіры ў 1902 г., Алесь Гарун скончыў жыццёвы шлях у Кракаве ў 1920 г.), гучаць амаль што ва ўнісон. Глыбока рэфлектыўны верш П. Грабоўскага *Сповідь* („Я пав духом на час, я заслаб в самоті”) – гэта такі ж удумлівы і крытычны самааналіз, як і *Слабасці* Алеся Гаруна, і ў абодвух творах магутным жыццесцвярдзальным акордам гучаць апошнія радкі: „Хочу жити я знов, працуюць без кінца, // Власні жалі порвати з докором” [1, с. 133] і „Няхай памру, калі не буду жыў я, // Абы мне споўніці святы жыцця закон, // Абы не згніў я!” [4, с. 76]. І нават алегарычнае асэнсаванне праблемы волі і няволі ў жанры байкі ў абодвух аўтараў артымлівае практычна аднолькавае вобразнае ўвасабленне, толькі ва ўкраінскага паэта ахвярай дзіцячай сваволі становіцца шчыгол і выразнікам маральнага закону выступае дзед („Не держіть узাপерті // Цього шоглика малого, // Бо загине в самоті” [1, с. 132]), а ў творы Алеся Гаруна сініцу з клеткі вызваляе маці, гаворачы: „Ах дзеткі! Ў няволі яна замаўчыць, // Спяваць у няволі не можа...” [4, с. 81].

Гэты прыклад можна лічыць прыватным пацверджаннем справядлівасці так званай тэорыі самазараджэння сюжэтаў, якая тлумачыць падабенства паэтычных твораў у розных народаў свету

адзінствам чалавечай прыроды. Аднак у дадзеным выпадку мае месца супадзенне цэлага шэрагу фактараў: сваю ролю адыгрывае не толькі блізкасць індыўідуальных лёсаў аўтараў, але і роднаскасць міфапаэтычных уяўленняў беларускага і ўкраінскага народаў (птушка – сімвал свабоды і адначасова мастацкага пачатку), падабенства эстэтычных сістэм абедзвюх літаратур. Зрэшты, А. Весялоўскі акцэптаваў увагу на тым, што паўтаральнасць *матываў* у паэзіі – рэч цалкам заканамерная, яна, як правіла, ляжыць у рэчышчы агульных тэндэнцый развіцця мастацкай свядомасці людзей, але гэтае ж правіла не можа быць непасрэдна экстрапаляванае на паўтаральнасць *сюжэтаў*, для чаго неабходнае ўздзеянне экстралітаратурных фактараў.

На жаль, дакладна невядома, ці быў знаёмы Алесь Гарун з паэзіяй Паўла Грабоўскага, пра тыпалагічную блізкасць лёсу і творчасці якога ішла гаворка, але можна з упэўненасцю сцвярджаць, што яму была добра вядомая, блізкая, дарагая паэзія ўкраінскага Кабзара – Тараса Шаўчэнкі. Пра асаблівае стаўленне сведчыць аўтарская заўвага Алеся Гаруна да верша „За тысячу вёрст ад радзімага краю...”, прысвечанага „вечнай памяці Т. Р. Шаўчэнкі”. Да першага радка другой часткі верша – „Вее вецер, сонца грэе” – ёсць спасылка: „Узлюбёны абраз Т. Р.” [4, с. 56]. Ініцыялы Т. Р. у гэтым кантэксце азначаюць нішто іншае, як Тарас Рыгоравіч. А паколькі зноск а ўяўляе сабою чыста тэхнічны тэкст, на які звычайна не ўскладаецца ніякай дадатковай канататыўнай нагрукі, можна зрабіць выснову, што такая інтымна-паважлівая форма імені „Тарас Рыгоравіч” была натуральнай для беларускага паэта, замацавалася ў яго на падсвядомым узроўні.

Зварот Алеся Гаруна да творчасці Т. Шаўчэнкі невыпадковы. Як зазначае В. Каваленка, для нашых пісьменнікаў-адраджаністаў Шаўчэнка - „ключ для пранікнення ў сэнс беларускай рэчаіснасці” [5, с. 259]. Творчасць Шаўчэнкі як яркаравае адлюстраванне дум і настрояў украінскага народа, што меў з беларусамі супольны і падобны гістарычны лёс, і як узор сапраўднага прафесійнага мастацтва, заснаванага на глыбокіх народных традыцыях, далёка выходзіла за межы Украіны, а ў Беларусі сама асоба Кабзара стала ўвасабленнем адраджэнскага падзвіжніцтва. Беларуская паэтычная шаўчэнкіяна пачалася з вершаў Янкі Купалы *Памяці Т. Шаўчэнкі* і *Памяці Шаўчэнкі*, якія абодва былі напісаныя і апублікаваныя ў „Нашай ніве” ў 1909 г. У гэтых творах паўстае велічны вобраз Кабзара – „праслаўнага бацькі ўкраінскай свабоды”, які „Дух збудзіў свайму народу // Сваім гучным словам, // Навучыў любіць свабоду, // Родны край і мову” [6, с. 82]. Для Алеся Гаруна асоба Т. Шаўчэнкі была яшчэ блізкая і агульнасцю выгнанніцкага лёсу, на што ён звяртае асаблівую ўвагу ў вершы „За тысячу вёрст...”.

Хоць дакладных храналагічных звестак няма (упершыню апублікаваны ў зборніку *Матчын дар*), твор гэты пісаўся, мяркуючы па ўсім, ужо пасля Купалавых вершаў пра Кабзара, якія Алесь Гарун мог прачытаць у „Нашай ніве” і „Гусліяры”, а прысвячэнне „вечнай памяці...” дае падставы думаць, што нагодай магла стаць чарговая гадавіна нараджэння або смерці Т. Шаўчэнкі (25 або 26 лютага паводле старога стылю). „За тчэсячу вёрст...” пераклікаецца з купалаўскім тэкстам ідэйным гучаннем і асноўнымі вобразамі, адначасова мастацкая структура ўзбагачаецца новымі матывамі – пакутлівым перажываннем за Бацькаўшчыну на чужыне, трагічнай адзінотай творчай натуры, рамантычнай гіпербалізацыі гістарычнай славы народа.

Важна і тое, што Алесь Гарун імкнецца практычна засвоіць, апрабаваць паэтыку шаўчэнкаўскага верша на беларускай глебе, і сярэдняя, найбольшая частка твора (40 радкоў з 64) уяўляе сабою вольнае наследаванне з твораў Шаўчэнкі, з выкарыстаннем тыповага рытміка-інтанацыйнага малюнка, каламыйкавага верша, сінтаксічнага паралелізму і фальклорных у аснове, літаратурна апрацаваных вобразаў, сталых тропай. Паказальна, што гэты верш – адзіны ў паэзіі Алесь Гаруна прыклад, калі аўтар звяртаецца да мінуўшчыны ў пошуках героя сённяшняга дня: „Дзе, Багдане, слаўны Хмелю, // Дзе ты? Адгукніся!” [4, с. 57]; гэта азначае, што шаўчэнкаўская спадчына падказвае новыя вобразы і матывы. Відавочна, што тагачасная Украіна ў творы выступае як метафара сучаснай Беларусі, народ якой не мае належнага правадыра, каб пераадолець „нявольнічы побыт” і „здзек глузавання”. У адрозненне ад Янкі Купалы, які ў паэтычным звароце да Т. Шаўчэнкі кажа: „...люд твой паняў, чаго ты яго ўчыў” [6, с. 81], – Алесь Гарун стварае процілеглы вобраз: „Сорам, сорам!.. Люд пакорны [перад панам] галавой схіліўся” [4, с. 57]. І хоць гэты матыву грамадзянскага сораму не атрымлівае лагічнага завяршэння, фінальныя строфы верша, у якіх герой „Богу на небе любіць прысягае // Народ свой, – любіці да скону” [4, с. 57], сцвярджаюць перамагальную сілу патрыятычнага пачуцця.

Фактычна ў гэтым творы Алесь Гарун звяртаецца да вобраза Т. Шаўчэнкі як да прызнанага аўтарытэта – у тым ліку і ў пошуках маральнай падтрымкі для сябе самога, выгнанніка ў чужым краі. Пазней паэт яшчэ раз будзе апеляваць да творчага досведу Кабзара – у 1918 годзе; тады ён зробіць пераклад (па-мастацку вельмі дакладны) урыўка з слаўтай паэмы *Каўказ*. Можна сказаць, што Алесь Гарун, якому „ўкраінча слаўны” несумненна стаў „бацькам мілым”, нават ідучы па слядах Янкі Купалы, у пэўным сэнсе апярэдзіў яго ў асэнсаванні значэння Кабзара для беларускай літаратуры, беларускага адраджэння, што пасля

знайшло свой поўны адбітак, маштабную рэалізацыю ў Купалавай паэме *Тарасова доля*.

Адраджэнне народа – высокая, жаданая, светлая мара, і, як і Т. Шаўчэнка і Янка Купала, Алесь Гарун вымалёўвае карціны велічнай мінуўшчыны, былой славы народа. Натуральна, што гэта зусім не заклік да вяртання назад. Гэта намаганне абудзіць у народзе яго багаты дух, зрабіць мінулае своеасаблівым падмуркам для светлага заўтрашняга дня, які павінен успрыняць і засвоіць здабыткі папярэднікаў. Аднак, у адрозненне ад традыцый украінскай літаратуры, услаўленне мінуўшчыны не звязанае ў беларускай паэзіі пачатку ХХ ст. з матывамі ратнай, баявой славы. Сцверджанне гістарычнай годнасці народа грунтуецца ў Алеся Гаруна на цалкам „мірных” каштоўнасцях самастойнасці: „У старыну Беларус, не падданы, // Гаспадарыў, быў сам над сабою // І далёка у свеце быў знаны // За літоўскай і ляскай зямлёю” („Ты, мой брат, каго зваць Беларусам...” [4, с. 38]). Гэты матыў еўрапейскасці – вольнага існавання сярод іншых вольных народаў – знаходзіць адбітак і ў іншых творах, напрыклад, у вершы „Як надарыцца мінута...”, у якім сцвярджаецца, што родны край „Меў вялікія кляіноды, // Быў і моцны, і багаты – // Задзіўляліся народы...” [4, с. 34].

Лірычнаму герою Алеся Гаруна баліць, што яго народ, некалі такі слаўны, „народ спакойны і бязвінны”, сёння „ціха зносіць наругу”. Гэтая глыбокая супярэчнасць нараджае ў душы трагічнае напружанне, фаталістычныя настроі наканаванасці злога – але, падкрэслію, не ў агульным анталагічным маштабе, а на індывідуальным узроўні: „Не пры нас святы час // Вызвалення людскога настане... // А для нас – цяжкі час – // І чакаць, і цярпець, і маліцца” (*Ноч* [4, с. 73]); „Думкі, думкі-звадыяшкі, // Ах, не мучайце мяне! // Вам ўсё гульні, а мне цяжка, – // Мне няволя не міне...” („Эх, сягоння, ў гэту ночку...” [4, с. 58]). Аднак настроі змрочнай рэфлексіі – часовыя, і абумоўленыя яны, несуменна, не літаратурнай модай (такія матывы былі шырока прадстаўленыя ў тагачаснай польскай і рускай паэзіі), а асаблівасцямі лёсу аўтара. Пры гэтым герой рамантыка Алеся Гаруна адмаўляе слабасць і песімізм, ён рэалізуе пратэст гордай, няскоранай асобы аўтара, з’яўляецца носьбітам ягоных непахісных ідэалаў – адданасці служэнню Бацькаўшчыне, роднаму народу, святой справе адраджэння.

Рэфлексіі лірычнага героя Алеся Гаруна прадуктыўныя, яны маюць выразную пазітыўную рацыянальную накіраванасць: кожны акт самааналізу прыводзіць лірычнага героя да важных, светапоглядных адкрыццяў, высноваў, умацавання або карэкціроўкі перакананняў. Паказальны ў гэтым плане верш *Літанне Адзіноце*, у ім шматпланавы, у розных аспектах аналіз стану самоты, ізаляванасці чалавечай асобы

апасродкавана праецыруецца на самога паэта. Лірычны герой складае літанне Адзіноце, якой быў аддадзены яшчэ да нараджэння, якая навучыла яго любіць жыццё і людзей, якая „ушушкае ласкай і тугу суніме”. У кантэксце ўсёй паэзіі Алеся Гаруна праз гэтыя матывы сцвярджаецца прадуктыўнасць адзіноты як стану самазаглыбленасці творцы, у якім ён жыве самім сабою, сваім унутраным жыццём, адзінота для яго – умова духоўнага крэатыўнага працэсу. Падобнымі ж настроймі прасякнутая і лірыка Максіма Багдановіча у якога падкрэслена самотнасць лірычнага героя – паэта таксама з’яўляецца адной з дэтэрмінантных рысаў творчага стылю.

Нельга не заўважыць прыныповае адрозненне трактоўкі матывай адзіноты ў тагачаснай польскай літаратуры, якая, несумненна, разам з рускай і ўкраінскай таксама была дзейным фактарам культурнага асяроддзя ў працэсах развіцця беларускай паэзіі пачатку ХХ ст. За той эпохай польскае літаратуразнаўства замацавала тэрмін „Млада Польшка”. У рэчышчы агульнаеўрапейскай традыцыі маладапольскія пісьменнікі вельмі вялікую ўвагу прыдзялялі непаўторнасці, самакаштоўнасці асобы і яе нацыянальнай арыгінальнасці: „Мастак адлюстроўвае быццё чалавечай душы ва ўсіх яго праявах. Мастацтва з’яўляецца адбіткам душы ва ўсіх яе станах, сочыць за ёю на ўсіх шляхах, выходзіць у вечнасць і прасторы Сусвету”, – пісаў у эстэтычным маніфесце *Confiteor* адзін з пачынальнікаў і ідэолагаў Младэй Польскі Станіслаў Пшыбышэўскі.

Аднак у тым жа маніфесце С. Пшыбышэўскі катэгарычна сцвярджае, што „ўздзейнічаць на грамадства, павучаць або выхоўваць, будзіць патрыятызм або грамадзянскія пачуцці з дапамогай мастацтва – значыць прыніжаць гэтае мастацтва”. Зрэшты, гэтыя словы хоць і паказальныя, але не кананічныя, яны не характарызуюць абсалютна ўсю Младу Польшку. У творах Я Каспровіча, Б. Лесьмяна і асабліва М. Канапніцкай выразна гучыць зварот да народа, апеляцыя да патрыятычных пачуццяў. І ўсё ж перад польскім народам не стаялі такія маштабныя задачы адраджэння, як перад беларускім, польская літаратура не брала ў такой вялікай ступені на сябе функцыі ідэалогіі гэтага адраджэння. І таму, хоць аўтары Младэй Польскі канцэнтруюць увагу на прыватным, падкрэслена індывідуальным у чалавеку, распрацоўваюць дакладныя, надзвычай выразныя і па-мастацку вытанчаныя сродкі перадачы зрухаў чалавечай душы, а рэфлексіўнасць становіцца вельмі істотнай, распаўсюджанай стылёвай рысай лірыкі, – падаецца і ўспрымаецца такая рэфлексія (асабліва ў паэтаў-мужчын) часта як спосаб адмежавання ад рэальнасці, як той стан лірычнага героя, калі ягоны розум суцішваецца, сулакойваецца, маўчыць. Яскравай ілюстрацыяй да сказанага могуць служыць класічныя радкі выдатнага маладапольскага

паэта Казімежа Пшэрвы – Тэтмаера: „Ja chcę, by myśl ma omdlała na chwilę, // chcę czuć najwyższą rozkosz – zapomnienia”.

У лірычнага героя Алеся Гаруна рэфлексіі, як адзначалася вышэй, маюць пераважна кагнітыўную, творчую, нават зўрыстычную накіраванасць, а аналагічную тэтмаераўскай „асалоду забыцця” нясе сон, які для лірычнага героя з’яўляецца адначасова і збавеннем, часовым выйсцем па-за межы змрочнай рэальнасці, і сродкам устанаўлення віртуальнага кантакту з тым, што мае істотнае значенне, з перажытым мінулым або змадэляванай будучыняй. Сон, з аднаго боку, дазваляе пераадолець раздвоенасць асобы: „Можа ляцеці адгэтуль за гусямі, // Можа заснуць, каб нічова не знаць?” (*Восень* [4, с. 47]). Адначасова ў сітуацы альтэрнантнага супастаўлення немагчымага (перанесіся ў родны край) і замяшчальнага (заснуць, каб не чуць, як „сэрца баліць пад жаданняў прымусамі”) сон дае часовую спатолу.

Матыў сну як выратавання ад змрочнай рэчаіснасці паўстае і ў вершы *Край няволі*. Аднак тут, як і ў шматлікіх творах Янкі Купалы, дзе сустракаецца гэты матыў (вершы з назвай *Сон*, паэта *Сон на кургане* і іншы.), мяжа паміж сном і явай вельмі ўмоўная. Калі лірычны герой не можа заснуць, да яго прыходзяць яскравыя візіі далёкага паўночнага краю, дзе „дзён шмат пражыта, цьма надзей разбіта”, – фактычна таксама сон, а галоўная характарыстыка, вынесена ў заключны радок верша. гучыць вельмі сімбалічна „край, дзе шчасце – сніць”. Іначай кажучы, ад „сапраўднага” сну герой падсвядома чакае – і асабліва чакаў там у чужым краі, – нечага прыемнага, палёгка, збавення. Але творы, напісаныя падчас высылкі, даюць неадназначную трактоўку. Сапраўды, сон – спакуса: „Не журыся, палажыся, адпачні, // Мадраванне, сумаванне адгані” (*Змора* [4, с. 70]). Але ў той жа час лірычны герой унутрана працівіцца сну – і фізічнаму, і духоўнаму, – баіцца яго. У вершы *Начлег* сон паўстае як шматзначны сімвал энантыясемічнага напаўнення: гэта ўжо не так збавенне, як новая пакута, пакута сумлення, *сорам*, бо тады „спіць душа, і розум спіць” [4, с. 71]. Гэта той стан, да якога так імкнецца герой К. Пшэрвы-Тэтмаера – і які абсалютна непрымальны для героя Алеся Гаруна: ягоная душа заўсёды актыўная, жывая, напружана-дынамічная.

Матывы сну ў паэзіі Алеся Гаруна заканамерна разглядаць менавіта як сімваластваральныя. На фоне дыялектычнай супярэчнасці рэалістычнага і рамантычнага моцны інтуітыўны пачатак лірыкі Алеся Гаруна і характэрная для яго творчая самазаглыбленасць прыводзяць да размывання сэнсава-паняційных межаў вобраза – і з’яўляецца сімвал, які, гаворачы словамі С. Аверынцава, нельга дэшыфраваць простым намаганнем розуму, у яго трэба „ўжыцца”. Паэзіі Алеся Гаруна, у адрозненне ад „класічных” еўрапейскіх і рускіх сімвалістаў, неўласцівая

падкрэслена цікавасць да „адваротнага боку рэальнасці”: ягоны герой моцна трымаецца якраз за канкрэтныя рэаліі. Але два светы зліваюцца ў адным сімвале – на мяжы свядомасці і падсвядомасці, душы і розуму, сну і явы.

Сімвалічную суадносную пару складаюць, напрыклад, вобразы муляра (верш *Муляру*) і капачоў (*Песня капачоў*). Кожны з іх ужо сам на сабе з’яўляецца пунктам канцэнтрацыі супярэчнасцяў. Муляр будзе, стварае – але „дол смяротны”. Прадстаўляючы чытачу капачоў (зусім новы для беларускай літаратуры вобраз, заснаваны на іншакультурных рэаліях – здабычы золата), Алясь Гарун дае заўвагу: „Гэта смелыя, адважныя, спрытныя людзі, часта багатыя... з вялікай асабістай амбіцыяй і з асабліва гостракрытычным стасункам да сучаснай сацыяльнай няроўнасці [4, с. 145]. Тут бачым супярэчнасць паміж адмаўленнем сацыяльнай няроўнасці і матэрыяльным багаццем – якое, у сваю чаргу, адмаўляе лірычны герой Алеся Гаруна: „Што мне багацтва? Без грошай, без золата // Быў бы магнат я, кароль, багатыр” (*Думы в чужыне* [4, с. 52]).

Зазначаныя вобразы муляра і капачоў лагічна разглядаць на фоне з’яўлення і развіцця аналагічных сімвалаў у традыцыі суседніх літаратур (капачы – індывідуальна-аўтарская інтэрпрэтацыя матыва каменяломаў, якія працуюць з тымі ж кайламі, гэтаксама дзяўбуць цвярдзіні гор і скалаў). Ёсць падставы бачыць генетычную сувязь верша *Муляру* з паэзіяй В. Брусава; на гэта паказвае і Т. Чабан [7, с. 57]. Сапраўды, у вольным беларускім перакладзе брусаўскі *Каменщик*, з якім даследчыца праводзіць непасрэдныя паралелі, друкаваўся ў „Нашай ніве” (1909, № 16; подпіс пад публікацыяй – Мікалай Ласосна). Да таго ж у Расіі ён стаў народнай песняй і ў прынцыпе мог быць вядомы Алесю Гаруну ў ссылцы нават да знаёмства з друкаванымі творамі рускага паэта. Аднак паміж вершамі Алеся Гаруна і В. Брусава можна ўбачыць значна больш складання і багатыя сувязі, чым простае перайманне, засваенне лірычнага сюжэта.

Вобразы муляра і каменялома прыходзяць да В. Брусава паралельна, сведчаннем чаму з’яўляецца факт, што абодва вершы, дзе паўстаюць гэтыя два вобразы, маюць аднолькавую назву *Каменщик*. Упершыню гэты матыву пачынае гучаць у вершы *Раб* (1900), які ўвогуле адносіцца да інтымнай лірыкі, але ў яго знянацку ўрываюцца радкі: „Вот сослан я в камнеломню, // Дроблю гранит, стирая кровь” [2, с. 75]. „Камни, полден, пыль и молот, // Камни, пыль и зной” [2, с. 101] – лейтматыў верша *Каменщик* 1903 г., гэтыя радкі вар’іруюцца ў чатырох з пяці строфаў, абрастаючы новымі дэталямі, у тым ліку нават з аксюмаранічным адценнем – „плети”, „цепи”, „смертный холод” (у першай страфе быў „зной”). З’яўленне матыву „камень молотом расколот” як бы прадказвае нейкі пазітыўны паварот у развіцці лірычнага сюжэта, але гэтае

спадзяванне не апраўдваецца, у заканчэнні верша гучаць інтанацыі няўпэўненасці, нявызначанасці песімізму; вобраз каменялома становіцца своеасаблівай аналогіяй антычнага Сізіфа, якому наканаваная цяжкая, бясконца і бясплённая праца.

У вершы *Каменщик* 1901 г., дзе паэт выпісвае вобраз уласна муляра, некаторыя крытыкі таксама бачаць настрой безнадзейнасці: „У суровай мове муляра чуваць ноты песімізму: рабочы будзе турму, у якой, можа быць, апынецца такі самы рабочы або нават сын будаўніка”, – зазначае Н. Бурлакаў у нарысе творчасці В. Брусава [3, с. 75]. Але, думаецца, такі погляд вельмі тэндэнцыйны. Якраз апошнія радкі верша В. Брусаў, як сапраўдны паэт, здолеў напоўніць сэнсавай неадназначнасцю, надаўшы вобразу сімвалічнае гучанне. Інтанацыйнае афармленне, спецыфічны паэтычны сінтаксіс – эліпсаваныя фразы, клічнікі, абарваны дыялог – даюць падставы гаварыць пра падтэкст, пра прыхаваны дадатковы сэнс, намёк на пераход ад адвечнай змрочнай наканаванасці да новых формаў актыўнасці героя, які ўжо асэнсаваў сваю новую якасць, але пакуль не даспеў духоўна.

Крытыкі адзначаюць, што ў *Каменщике* 1901 г. В. Брусава „ўпершыню ўдалося рэалістычнымі фарбамі, з каларытнымі дэталямі падаць фігуру сапраўднага рабочага. Чытач бачыць яго ў белым фартуху з шуфлем у руках, чуе лаканічна-стрыманыя адказы чалавека, які ўсведамляе сваю годнасць, ведае, што ён робіць” [3, с. 75]. Думаецца, гэта быў адзін з фактараў, які прыцягнуў увагу Алеся Гаруна – паэта, які паходзіў з гарадскога рабочага асяроддзя і які, хоць і запісаны пасля ў афіцыйных паперах селянінам, фактычна быў рабочым і ў сібірскай ссылцы.

Відавочна, што верш Алеся Гаруна *Муляру* ідзе сваімі каранямі да паэзіі В. Брусава, і творчым штуршком паслужыла сумарнае ўражанне ад абодвух *Каменщиков*. З *Каменщика* 1903 г. („Камни, полдень, пыль и молот...”) арганічна перайшлі эсхаталагічныя матывы („двери в мир иной” – „смерці сховы”), а найбольшае тыпалагічнае падабенства ў тэматычным і вобразна-стільевым плане прасочваецца з вершам 1901 г. („Каменщик, каменщик в фартуке белом...”). І хоць гэты твор В. Брусава мае толькі 4 строфы, а гаруноўскі 8, у два разы больш, іх аб’ядноўвае агульная архітэктоніка, дыялагічная форма, перакрываючая рыфмоўка на схеме *abab*, пытална-клічныя інтанацыі, шматлікія звароткі. Пры гэтым верш Алеся Гаруна абсалютна самастойны, у яго свой ход развіцця паэтычнай думкі, адметны рытмічны малюнак – чатырохстопны харэй з усячэннем апошняй стапы ў цотных радках (у В. Брусава – чаргаванне чатырохстопнага дактыля з трохстопным з усячэннем аднаго і двух

ненаціскных складоў апошняй стапы ў няцотных і цотных радках адпаведна).

Аднак менавіта на прыкладзе гэтага верша *Муляру* можна прасачыць сугучнасць настрояў паэтаў, пэўны ўплыў на фармаванне вобразна-выяўленчай палітры Алеся Гаруна з боку творчасці В. Брусава першых гадоў XX ст., ягоных мастацкіх пошукаў, што ўвасобіліся ў зборніках „*Urbi et Orbi, Stephanos, Все навевы*”. Брусаўская рэчавая, прадметная канкрэтыка з верша *Работа* – „Здравствуй, тяжкая работа, // Плуг, лопата и кирка!” [2, с. 67] – іншымі рэаліямі, але ў тым жа стылі праяўляецца ў беларускім паэтычным тэксце: „Возьмем кельні, малаточки, // Дзве рыдлёўкі, вѣнцель, шнур” [4, с. 77].

Накладваюць адбітак на гаруноўскі верш і урбаністычныя матывы паэзіі В. Брусава таго перыяду. Яго выбітны зборны вобраз горада будучыні, што паўстае з вершаў *Мир, Городу (Дифирамб)*, рашуча ўвайшоў у тагачасную літаратуру новымі, свежымі эпітэтамі „стальной, кирпичный и стеклянный”, малюнкамі „зданий из стали и стекла”, „дворцов огромных, где вольно бродят взоры”. Гэты велічна-індустрыяльны брусаўскі волат з „хрустальными залами” і „труб фабричных частоколом” трансфармуецца, аднак, у Алеся Гаруна з вобраза касмапалітычнай афарбоўкі ў не менш абагульнены і ўніверсальны сімвал, узяты з беларускай нацыянальнай мастацкай свядомасці, – вобраз „хаткі”, але абавязкова новай, незвычайнай, на мяжы чалавечага ўяўлення: „Сцены зробім чыста, гладка, // Як з крышталю, столь, як шкло, // Скажучь людзі: «Вось дык хатка! // Роўнай ў свеце не было!»” [4, с. 77]. Такая інтэрпрэтацыя – раднейшая, бліжэйшая, цяплейшая. Я лягчэй напоўніць шаўчэнкаўскім гучаннем – „у свойй хаті і воля, і правда”. „Будзем есці ў гэтай хаце // Смачны, чысты, пульхны хлеб”, – заахочвае свайго суразмоўцу паэт. Чыстая і светлая мелодыя будучыні гучыць напрыканцы верша ўзнёсла, радасна, аптымістычна.

Такім чынам, верш *Муляру* звязвае беларускага паэта-самавука Алеся Гаруна з расійскім літаратарам-інтэлектуалам В. Брусавым у сімвалічным бачанні будучыні і асэнсаванні творчай сутнасці чалавечай працы – у залежнасці ад таго, вольная яна ці пад прымусам, якой інтэнцыяй матывуецца. Што ж да вобраза каменялома, то ён у брусаўскай інтэрпрэтацыі верша *Каменьщик* 1903 г. („Камни, полдень, пыль и молот...”) характарызуецца песімістычным гучаннем і скіраваны на канстатацыю нязменнасці спрадвечнага парадку, калі напружаная цяжкая праца чалавека ідзе фактычна на ўмацаванне „тюрмы земной”: „Камни бьем, чтоб жить на свете, // И живем – чтоб бить...”.

Ва ўкраінскай літаратуры аналагічны, але істотна адрозны па напаўненні вобраз з’явіўся ў паэзіі Івана Франка ў вершы *Каменярі* (назва

гэтая, дарэчы, па-руску перакладалася і як *Каменцікі*, і як *Камтётсы*) яшчэ напрыканцы 70-х гадоў XIX ст. Асаблівасць аўтарскай інтэрпрэтацыі – у падачы каменяроў як магутнага і маналітнага калектыву: „Отак ми всі йдемо, в одну громаду скуті // Святою думкою, а молоты в руках” [1, с. 49]. Усе каменяры, скаваныя жалезнымі ланцюгамі, стаяць перад высокай гранітнай скалою: „І всі ми вірилі, що своїми руками // Розіб’ємо скалу, роздробимо граніт, // Що кров’ю власною і власними кістками // Твердий змуруємо гостинец і за нами Прийде нове життя, добро нове у світ” [1, с. 49].

Геніяльным мастакоўскім прадчуваннем І. Франко акумуляваў сімваліку нястомных працаўнікоў-барацьбітоў – рабочых, якія з’являцца ў літаратуры толькі праз два дзесяткі гадоў. І. Франко адзін з першых у еўрапейскай паэзіі паказаў барацьбу і спадзяванні рабочага класу, а напачатку XX ст. тэма цяжкой фізычнай працы пачынае распрацоўвацца ў паэзіі і вельмі хутка з натуралістычнага адлюстравання самога працэсу праходзьць эвалюцыю да ўзроўню сімвала.

„Я создал, и отдал, и поднял я молот, // чтоб снова сначала ковать”, – пісаў В. Брусаў у вершы 1901 г. „По улицам узким...” [2, с. 64]. Дакладна ў гэты ж час польскі паэт Леапольд Стаф выпускае ў свет паэтычны зборнік *Сны аб магутнасці* (*Sny o potędze*, 1901), які разпачынаецца вершам *Каваль*. Такім чынам, у культурнай прасторы, у якую ўваходзіла Беларусь, стваралася цэлая паэтычная галерэя. З аднаго боку – гэта героі-працаўнікі з народа, выпісаныя ў святле новага пафасу грамадзянскасці. З другога – канкрэтная рабочая прафесія набывае сэнс паэтычнага абагульнення, уплятаецца ў філасофскі кантэкст як вобраз-сімвал, перарастаючы межы традыцыйнай літаратурнай метафары і алегорыі. Так, у вершы Л. Стафа лірычны герой, які ідэнтыфікуе сябе з вобразам каваля, імкнецца асягнуць магутнасць духу, думкі і пачуцця, абвяшчаючы матывацыю самаўдасканалення: „Bo wykonać mi trzeba dzieło wielkie, pilne, // Bo z tych kruszców dla siebie serce wykuć muszę, // Serce hartowne, mężne, serce dumne, silne”. Ён свядомы таго, што ад якасці ягонай „работы” залежыць будучыня. Калі ён выкуе „сталь неадпорную” – „разаб’ецца ў пыл” ягоная песня. Нельга жыць скораным, з пачуццём уласнай „слабасці праклятай”, „хворай немачы”. Такое жыццё пазбаўленае сэнсу, нявартае чалавека, – рэзюмуе польскі паэт. Матыв каваля, молата ў беларускай літаратуры набывае крыху іншае гучанне. Гэта не стварэнне ўласнага „Я” ў кузні жыцця, як у Л. Стафа, а – каванне самога жыцця, з падкрэслена актыўнай пазіцыяй чалавечай асобы ў дачыненні да навакольнай рэчаіснасці. Так, для Алеся Гаруна ідэальным уяўляецца той лад, „дзе пад націскам роднага молата // Жыцце куецца углыб і ушыр” (*Думы ў чужыне*)

[4, с. 52]), а пазней гэтыя матывы знойдуць увасабленне ў паэзіі А. Гурло: „Цяжкаю працай заняты тут волаты: // Жыцце куоць кавалі”.

У шэраг такіх тыпалагічна падобных вобразаў арганічна ўпісваюцца вобразы муляра і капачоў, створаныя Алесем Гаруном у поўнай адпаведнасці з духоўнай традыцыяй беларускай літаратуры, асаблівасцямі нацыянальнага менталітэту. Тут няма „печаті духа” І. Франка, няма ягонага заўсёднага трагізму, канфлікту месіянскага „голосу з неба” і маўклівай самаахвярнасці нізоў. Няма тут і акцэнта на „працягнутай руцэ інтэлігента”, як у многіх рускіх і польскіх паэтаў таго часу. Вобразы муляра і капачоў у Алеся Гаруна не агітацыйна-заклікавыя і без прэтэнзіі на надзвычайную філасофскую глыбіню. У той жа час яны прасякнутыя аўтарскім гуманізмам, сагрэтыя подыхам лірычнасці.

Верш *муляру*, аркамя таго, вызначаецца знітаванасцю аўтарскага „Я” з асобай героя-суразмоўцы, пачуццём адказнасці паэта за лёс чалавека, якога закранае паэтычае слова, і гатоўнасць гэты лёс раздзяліць. *Песня капачоў* напісаная у 1915 г., на два гады пазней за верш *Муляру*. Хоць мастацкая тканіна твора і пабудаваная на канкрэтных сібірскіх рэаліях, супольны голас гэтай грамады – „народу рабочага” – гучыць магутна і пераканаўча, выходзячы па-за ўсякія геаграфічныя абмежаванні. Зборны вобраз гэтых людзей надзелены адначасова і абагульнена-сацыяльнымі, і беларускімі нацыянальнымі рысамі, якія праяўляюцца апасродкавана, але пэўна – напрыклад, праз характэрнае ўжыванне слоў „быдла”, „валы” як сталай, традыцыйнай для беларускай культуры алегорыі паняволенага чалавека працы. У капачоў Алеся Гаруна, як і ў франкоўскіх каменяроў, ёсць такая ж абсалютная, непакісная ўпэўненасць у тым, што яны – сіла, што яны – перамогучы: „Панамі ў свеце будзем мы // І свой лад пастановім, // Насталім толькі ўсе ламы // І дзюбы кайл падновім!” [4, с. 146].

Сэнсавая ёмістасць апошніх двух радкоў, дзе няма ўказання на дзеянне, а толькі на інструмент, які трэба „насталіць” і „паднавіць”, яшчэ больш узмацняе шматзначнасць сімвала і адначасова надае яму адценне ўзважанасці, грунтоўнасці, філасофскай выверанасці. І, нарэшце, верш нездарма называецца песняй і мае выразныя песенныя інтанацыі ў рытміка-інтанацыйным малюнку: з аднаго боку, размераны рытм стварае асацыяцыі з працоўнай песняй, што надае твору лагічную завершанасць у плане мастацкай формы, а з другога – праз песеннасць (бо не ўсё становіцца масавай песняй) падкрэсліваецца выпакутаванасць самаўсведамлення, той доўгі і цяжкі перыяд разумовай і духоўнай напружанасці, праз які давялося прайсці капачам, каб наважыцца „жыць сваёй воляй”.

Літаратура

1. *Антологія української поезії: В 6 т., т. 3*, упоряд. М. Грицай, Н. Жук, П. Сіренко, Київ: Дніпро, 1984.
2. В. Брюсов, *Избранное: Стихотворения, лирические поэмы*, сост. Н. А. Трифонов, Москва: Московский рабочий, 1979.
3. Н. С. Бурлаков, *Валерий Брюсов: Очерк творчества*, Москва: Просвещение, 1975.
4. А. Гарун, *Сэрцам пачуты звон: Паэзія, проза, драматургія, публіцыстыка*, уклад., прадм. і камент. У. Казберука, Мінск: Маст. Літ., 1991.
5. В. Каваленка, *Вытокі. Уплывы. Паскоранасць: Развіццё беларускай літаратуры XIX-XX стагоддзяў*, Мінск: Навука і тэхніка, 1975.
6. Я. Купала, *Збор твораў: У 7 т., т. 2: Вершы. Пераклады. 1908-1910*, Мінск: Навука і тэхніка, 1973.
7. *Нарысы па гісторыі беларуска-рускіх літаратурных сувязей: У 4 кн., Кн. 2: Пачатак XX ст.: Т. К. Чабан, В. Ю. Бароўка, С. С. Лаўшук і інш.*, Мінск: Навука і тэхніка, 1994.