

Проф. І. Замоцін

## БЕЛАРУСКАЯ ДРАМАТУРГІЯ

I

### Драматычныя творы Я. Купалы

Беларуская драматычная творчасць параўнаўча мала прыцягвае ўвагу літаратурнай крытыкі. Між тым разьвіццё беларускага дзяржаўнага тэатру, які за апошнія гады шырока разьвярнуўся, як у галіне чыста сцэнічных дасягненьняў, так, у прыватнасьці, і ў сфэры падбору рэпэртуарнага матэрыялу, ставіць перад беларускай драматургіяй усё новыя і новыя задачы, а перад беларускай літаратурнай крытыкай— усё новыя і новыя пытаньні аб шляхох беларускай драмы,—аб шляхох, ня толькі ўжо пройдзеных, але і якія яшчэ толькі вызначаюцца ў сувязі з ростам беларускага тэатральнага мастацтва.

Другая прычына, дзякуючы якой беларуская драматургія павінна зьвярнуць на сябе большую ўвагу крытыкі, гэта слабае разьвіццё гэтага літаратурнага жанру ў практыцы беларускай творчасці параўнаўча з іншымі відамі мастацкай літаратуры. На самай рэчы, у той час, калі беларуская лірыка і эпика знайшлі сабе таленавітых прадстаўнікоў і ў групе нашаніўцаў і ў групе сучасных беларускіх пісьменьнікаў,—беларуская драматургія прадстаўлена далёка ня так удачна і ня так плённа ў той і другой групе. Гэта зьява таксама павінна выклікаць у крытыцы асаблівую ўвагу да беларускай драматургіі, як да такога віду творчасці, які патрабуе ня толькі звычайнага крытычнага агляду, але нават і спэцыяльнага аналізу, які накіроўваў-бы далейшы росквіт гэтага літаратурнага жанру.

Гэтыя нарысы выкліканы якраз гэтымі меркаваньнямі. Пры гэтым выбар таго ці іншага драматурга, які ўвайшоў у нарысы, абумоўлен ня столькі якім-небудзь хронолёгічным або тэматычным парадкам, колькі пазыцыяй гэтага драматурга ў беларускай літаратуры. Я хачу сказаць, што выдатныя беларускія пісьменьнікі, якія пробавалі свае сілы ў драматургіі, цікавілі мяне ў гэтым выпадку ў першую чаргу. Вось чаму я пачынаю свае нарысы з Янкі Купалы.

Янка Купала пераважна лірык, але яго цікавіць і эпика і драма. Але таму што лірычная творчасць у яго стаіць на першым пляне, дык жанры эпичны і драматычны ён часамі ўвязвае ў лірыку; адсюль некаторы ўхіл яго якраз да ліраэлічных і да лірадраматычных твораў. Сюды, напр., належаць дзьве яго драмы-поэмы: „Адвечная песьня“ (1908) і „Сон на кургане“ (1910), дзе ў драматычных сцэнах і абразох аўтар зарысоўвае чалавечае жыццё і свае да яго адносіны. Гэта—ня драмы па кампазыцыі, але гэта, бязумоўна, падыходы да драматычнай формы, якая, няйначы, цікавіла поэта. І ён хутка-ж спэцыяльна да яе зьвярнуўся, напісаўшы ў 1912 годзе „Паўлінку“ і ў 1913 годзе—„Раскіданае гняздо“. Трэці буйны драматычны твор зьявіўся пазьней, у 1924 годзе; гэта—„Тутэйшыя“.

Першай з гэтых трох п'ес Я. Купалы, якія напісаны для сцэны, лічыцца „Паўлінка. Сцэны з шляхоцкага жыцця ў двух актах“. Гэта—невялікая комэдыйка, якая напісана бяз усякіх пратэнзій на навізну ў драматычнай архітэктоніцы, але тым ня менш вельмі цікавая нават і ў чытаньні.

Крыніца яе зьместу—быт дробнай шляхты з яе асаблівай псыхікай і яскравай сочнай мовай; гэты быт быў знаёмы аўтару з дзіцячых гадоў, і ў абставінах яго ён лёгка мог знайсці адпаведную фабулу, якую і выкарыстаў, як канву для лёгкай комэды. Адсюль склаўся сюжэт гэтай п'есы, вельмі прасты і на першы погляд некалькі шаблённы. Паўлінка, дачка Крыніцкіх, кахае мясцовага настаўніка Якіма Сароку і карыстаецца ўзаемнасьцю; але адносіны бацькі да Сарокі—варожыя, як не да шляхціца, а мужыка, ды да таго-ж і чалавека вольнадумнага і „забастоўшчыка“ (як ён яго называе), і ён хоча аддаць дачку за дурнаватага, але заможнага шляхціца Адольфа Быкоўскага. Гэта звычайнае ў комэдыях і водэвілях нешчасьлівае каханьне вырашаецца, аднак, ня шлюбам па прымусу і не шчасьлівым шлюбам, а нечаканай драмай: у той момант, калі Паўлінка рыхтуецца ўцячы з бацькаўскага дому, каб патайна ўзяць шлюб з сваім каханым, яна даведваецца, што Якім Сарока арыштаваны як політычна неблаганадзежны. Паўлінка, глыбока ўзбураная, падае ў вобмарак; яе бацькі ў імбарасе топчуцца каля яе; пан Быкоўскі, які зусім выпадкова ўпутаўся ў гісторыю пабегу Паўлінкі і прыняты за жаніха—„пахіціцеля“ нявесты і нават за злодзея, з пазорам выганяецца з дому.

Такім чынам, сюжэтная апрацоўка звычайнай для шмат якіх комэдый фабулы (нешчасьлівае каханьне і шлюб па прымусу) пад пяром Я. Купалы набывае асаблівы выгляд: колізія каханьня канчаецца драматычна; пры гэтым, драматычнасьць разьвязкі больш ускладняецца грамадзка-політычным мотывам (арышт Якіма Сарокі). Але нельга сказаць, каб аўтару ўдалося разьвярнуць гэты добра задуманы сюжэт з выстарчаючай выразнасьцю: для чытача і глядача п'есы застаецца нявырашаным пытаньне аб тым, што-ж вышла з усёй гэтай драматычнай сытуацыі,—ці распаўся канчаткова шлюб па прымусу, ці ўтрачана канчаткова магчымасьць шлюбу па каханьню, і які наогул далейшы лёс гэрою гэтай маленькай драмы,—нечакана, сярод няскончанага шляху драматычнага дзеяньня, кінутых аўтарам на лёс дагадак чытачоў. Самае разьвіцьцё сюжэту ня ўкладзена ў звычайныя рамкі драматургічнай кампазыцыі: лепей усяго выканана завязка дзеяньня ў першым акце; слабей распрацавана разьвязка, якая выклікае шэраг зазначаных вышэй запытаньняў, і зусім амаль не паказана разьвіцьцё інтрыгі, г. з., сярэдня кампазыцыйная частка, таму што другая сцэна п'есы, сама па сабе вельмі жывая, але ўся запоўнена зарысоўкай частаваньня ў Крыніцкіх і іх гасьцей, не дае аўтару належнага прастору для экспозыцыі ўзаемаадносін паміж галоўнымі гэроямі п'есы і для экспозыцыі тых абставін, якія падрыхтоўваюць нечаканы сумны канец усёй інтрыгі.

Пры гэтых недахватах драматургічнай архітэктонікі—у мастацкай апрацоўцы п'есы ёсьць і вялікі плюс: гэта—экспозыцыя быту і характараў, якая зроблена аўтарам яскрава, жыва і канкрэтна. Ня глядзячы на свой невялікі памер, п'еса дае шэраг яскравых тыповых зарысавак і вобразаў.

Экспозыцыя быту праводзіцца аўтарам ня толькі шляхам непасрэдных зазначэньняў да паасобных момантаў вонкавых сцэнічных абставін (у абодвух актах), але галоўным чынам цераз саміх дзеючых асоб у іх гутарках, дзеяньнях і наогул ва ўсёй дынаміцы п'есы. Сьвят-

ліца Крыніцкіх у звычайны час і тая-ж сьвятліца ў часе вечарынкі; Паўлінка ў будныя дні, за шыцьцём, якая напявае песеньку, і Паўлінка пры гасьцёх, якая разносіць „гарбату“ з ласкавай і крыху іронічнай „прынукай“. Паўлінка, якая танцуе польку з панам Адольфам, і Паўлінка, якая гуляе з ім у „дурня“; бацькі Крыніцкія ў хатнім побыце, калі варочаюцца з рынку, і Крыніцкія, калі частуюць гасьцей; трыманьне суседзяў Пустарэвічаў, манера весяліцца ў гасьцей, заўвагі музыкантаў—усё гэта ня проста паасобныя моманты драматычнага дзеяньня, але цэлыя бытавыя сцэны, вельмі сьцісла, але тым ня менш даволі яскрава акрэсьленыя. Пры гэтым асобы п’есы сваімі гутаркамі і дзеяньнямі вельмі ўдачна самі экспонуюць свой быт: такая аўтоэкспозыцыя, напр., наглядаецца ў пана Адольфа, у Пранціся Пустарэвіча, у Сьцяпана Крыніцкага, якія паказваюць у некалькіх словах усю няхітрую мозаіку свайго шляхоцкага жыцьця.

Ня менш удачна і экспозыцыя характараў. Праўда, так званая „сыстэма размоў“, якую карыстаецца Я. Купала, адзваецца драматургічнай старадаўнасьцю: ён дапушчае монологі і прамовы „у бок“ (a parte), што даволі дзіўна выглядае ў тэксце п’есы 1913 году. Але тым ня менш яго гэроі трапна і яскрава характарызуюць самі сябе і адзін другога ў сваіх размовах і дзеяньнях. Паўлінка, жывая, дасьціпная дзяўчына, якая пад маскай весялосьці і жарту глыбока перажывае сваё пачуцьцё да Якіма, ужо пасья першага акту моцна застаецца ў памяці чытача, як зусім канкрэтны, жыцьцёвы вобраз. Бацькі Крыніцкія і бацькі Пустарэвічы, у якіх сялянская наіўная грубасьць сваеасабліва сплятаецца з незамыславатымі прэтэнзіямі вясковага шляхецтва, таксама паўстаюць перад чытачом, як жывыя, і мімавольна прыцягваюць да сябе яго ўвагу. Крыху слабей замалёваны гэтыя два прэтэндэнтны на руку Паўлінкі, г. зн. Якім Сарока і пан Быкоўскі; апошні з іх, між іншым, амаль закончаны аўтарам, як портрэт дурнаватага, і што любіць хваліцца вясковага шчогаля вельмі ня высокай пры гэтым маркі; але першы, г. зн. Якім Сарока, вельмі цікавы па замыслу поэты выяўнік перадавой вясковай інтэлігенцыі перадрэволюцыйнай пары, застаўся ўсяго эпизодычнай асобай і замалёваны ў першым акце выключна як пяшчотны каханак, які атуліў прадмет свайго каханьня задушэўнай ласкай і беражлівай увагай.

Уся моц гэтых зарысавак, як бытавых так і психалёгічных, хаваецца ў удала падобраных размовах, вельмі колёрытных і жыцьцёвых. У гэтым увесь сакрэт гэтай маленькай п’есы, якая бязумоўна павінна падабацца і чытачу і глядачу. Паўлінка ўся раскрываецца ў сваіх размовах—то ў жартаўлівых і дасьціпных, якія перасыпаны прыказкамі і пагаворкамі, то ў задушэўна-маркотных, поўных дзявочай журбы па шчасьці, так блізім і так далёкім. Яна так любя жартуе з Якімам, які абавязкова хоча сур’эзна пагаварыць аб сваім каханьні: „Ведаю я гэтыя сур’эзнасьці“—гаворыць яна. „Перш-на-перш будзе, ці я люблю, пасья—ці вельмі моцна, а пасья, ці гатова ўсё чысьценька зрабіць, што чорнабровы Якім захоча, а там, а там... і паехала, як на не падмазаных калёсах“... Яна так-жа грацыозна, паўжартліва-паўсярдзіта, адхіляе ўпэўненую заяву свайго Якіма, якая зроблена па звычайнаму для закаханага мужчыны шаблёну: „... ты мая на векі вечныя“.—„Ня я твая, а ты мой на векі вечныя“—гаворыць яна яму. Але калі яна на адзіноце хоча зьліць усю моц свайго пачуцьця да Якіма, яе размова з маляўніча-кплівай і жартаўлівай становіцца квола-эмоцыянальнай і глыбока-ўдумнай: па адыходзе Якіма яна ўглядваецца ў яго фотографічную картку, цалуе яе і, хаваючы за па-

зуху, гаворыць: „А што, смачна? Цёпленька?... Га?... Каля самага сэрцайка дзявочага... Пэўна чуеш, як яно бедненькае трапечыцца. Выгадна табе тут, як нідзе, нікому“... Між іншым, звычайны іскрысты жарг не пакідае яе і тут, у момант высокага ўздыму яе маладога пачуцьця. Яна хутка пераглядвае пытаньне аб памяшканьні для Якімавай фотографіі і, дастаўшы яе з-за пазухі, кладзе на палічку пад абразом: „Пасядзі лепш, саколк, за абразікам“—гаворыць яна. „Седзючы гэтак у бога за плячыма, меней будзеш мець грэшных думак у галаве, чымся песьцячыся тут—за пазухай у маладой дзяўчыны“.

Яскрава вырысоўваецца ў сваіх размовах і Сьцяпан Крыніцкі, гэты „каханенькі, родненькі“ (яго звычайная прымоўка), з яго вясковымі прымоўкамі і пагаворкамі, з грубаватымі пратэнзіямі на ролю хатняга дэспота і з нескладанай бытавой філэзофіяй, які поўнасьцю ўкладваецца ў улюбёнай ім формуле: „дзьве дзюркі ў носе і скончылося“. Добра абмаляваны і Пранцісь Пустарэвіч, „няшчасны „вось-цо да“, па азначэньню яго жонкі,—які вечна прыхлёбвае з пляшкі, якую носіць у кішэні, і які асабліва любіць выпіць, як ён гаворыць, „хаўтурнага“ па ўсякай прыгодзе—і па разьбітай Паўлінкай місцы, і па разарванай Сьцяпанам Крыніцкім фотографічнай картцы Якіма. Абедзьве жонкі, і Альжбета Крыніцкая і Агата Пустарэвіч, таксама характарызуюць сябе даволі выразна і сочна: яны—добрыя гаспадыні, якія моцна заціснулi ў кулак сваё шляхоцкае дабро; яны поўнасьцю пад уладай свайго дамастрою і сваёй прывычкі да напаўп'яных мужоў; але разам з тым гэта не перашкаджае ім вечна бурчэць і надзяляць мужоў сварлівымі эпітэтамі: „гнилая качарэжка“, „несьвянцоная костка“, „недарэка“, „кукса-морда“. Пан Адольф Быкоўскі і сам сябе азначае трапна і знаходзіць сабе яскравае выражэньне ў размовах другіх дзеючых асоб. Па словах Сьцяпана Крыніцкага—гэта „хлапец шляхоцкага заводу, з рызыкай, з усякай далікатнасьцяй і ўсё такое“. Разам з тым ён чалавек груба-практычны і з разраўнкам: ён шукае нявесту пабагацей і „пасаг нюхае, бо нос мае“. У ім два абліччы: калі ён важнічаючы гаворыць у гасьцёх: „я толькі да маладых маю імпэт“, дык ад гэтага заноснага слова „імпэт“ вее заходняй культурай, якая чуцьчуць зачэпіла і пана Адольфа; а калі ён, захапляючыся Паўлінкай, гаворыць: „Вот так на ўсе бакі дзеўка. Адным словам, як сторулёвая кабыла“, яго знадворная культурнасьць мутнее, і з яго ўпарта прэ грубаваты вясковы кулак-уласьнік.

Размовы ў гэтай п'есе вельмі колёрытныя: яны кладуцца на пасобныя фігуры дзеючых асоб, як сочныя мазкі флёмандзкага малярства, і ўсяму шляхоцкаму быту, узятаму ў цэлым, даюць двухкалёрную афарбоўку—спрадвечную, беларускую і наносную, заходнюю, абумоўленую польскім уплывам. Часта аўтару ўдаецца адным яскравым зваротам, які ўзяты з живога напластаваньня народнай мовы, выявіць вядомую сытуацыю, асьвятліць псыхіку данае асобы, кінуць некалькі трапных мазкоў на той ці іншы бытавы малюнак. „Ой, гэтыя бацькі“,—з гораччу гаворыць Якім аб сваім няўдачным сватаньні да Паўлінкі. „І чаму гэта ня родзяцца на сьвет дочки без бацькоў!“ І ў гэтым жартлівым выразе ўся трагікомічная сытуацыя гэтага драматычнага моманту. Зацікаўленасьць сваёй дачкі ў невядомым прэтэндэнце на яе руку Сьцяпан Крыніцкі азначае ў форме пагаворкі: „Ага, ні села, ні пала, захацела баба сала“. А магчымасьць замены гэтага прэтэндэнта другім, менш зайздросным на пасаг, ён таксама ўкладвае ў трапны выраз пагаворкі:

„Ня будзе Гірша, будзе чорт іншы“. Пра сваіх гасьцей, аб якіх ён, як заўзяты рупны гаспадар меней клапаціцца, чым аб іх конях,

ён адкрыта гаворыць: „У нас так: госьць, як папала, а жывёліну дык трэба добра дагледзіць“. Альжбета Крыніцкая, таксама з прымусу гасьцінная і разам з тым скупая гаспадыня, жадаючы падкрэсьліць, не без іроніі, патрэбу пачаставаць гасьцей, якія замарыліся ад скокаў, выказваецца больш тонка: „Старайцеся, госьцікі, старайцеся. Вось сыра, масла, вянгліна. Такі-ж сягоньня трохі папрацавалі каля полькі і лявоніхі“. А свайму мужу, які клёвае носам за сталом пасья вечарынкi, яна кідае больш вострую, але такую-ж вобразную заўвагу: „Што ты табаку важыш. Ідзі ды кладзіся спаць. Гэта-ж табе тут не карчма“.

Само сабою разумеецца, што такі слоўны матэрыял дае аўтару магчымасьць пабудовы жывых і яскравых сцэн, якія часта спатыкаюцца на невялікім працягу гэтай двухактовай комэды. Прывядзём прыклады. Вось перад намі такая сцэнка з першага акту. Якім і Паўлінка ў жартліва-вобразнай форме даюць малюнак свайго будучага пабегу і патайнага шлюбу. *Якім*: „Ты ваконца адчыніш, лахі пад пахі ды скакель з хаты ў сад, як пяхух!“ *Паўлінка*: „Гэта ты, як пяхух, а я, як...“ *Якім*: „Як курыца“. *Паўлінка*: „Ня курыца, а як зязюлька“. *Якім*: „Як зязюлька, праз вакно фырр! а пяхух цап, а поп крапілам пырсь, а там...“ *Паўлінка*: „А там ізноў фырр!“. А вось і раўналежная сцэна з другога акту, ня менш жывая, але напісаная ў другім рэгістрэ. *Паўлінка* зрабіла сваё „фырр“ цераз акно на вуліцу, але няўдачна: яе захапілі бацькі. *Сьцяпан*: „Ты гэта, каханенькая, родненькая, куды манілася ляцець?“ *Паўлінка*: „Я... я... хацела замуж ісьці!“ *Сьцяпан і Альжбета*: „Праз вакно?“... *Паўлінка*: „А што-ж, калі татка і мамка праз дзьверы ня пускаеце“.

Я знарок выпісаў і коментыраваў даволі доўгі шэраг прыкладаў мовы, каб паказаць, што сіла гэтай маленькай комэды ў яе маляўнічай і эмоцыянальнай мове. І можна пашкадаваць, што з аднаго боку п'еса засталася драматычна незакончанай, як вышэй было ўжо зазначана, а з другога—абярнулася, дзякуючы шматлікім сьпевам і танцам у другім акце, у якісьці водэвіль, заместа таго каб вырасьці ў яскравую бытавую п'есу.

Другой буйной спробай Я. Купалы даць драматычны твор зьяўляецца яго драма „Раскіданае гняздо“ (1913 г.). Рэальная канва гэтай драмы—гэта дарэволюцыйны быт беларускага селяніна,—яго беднасьць, бяспраўе і эканомічная залежнасьць ад абшарніка. На гэтай рэальнай канве аўтар вышывае жудасны ўзор свае тэмы. Селяніна Лявона Зябліка з сям'ёю абшарнік, карыстаючыся сваім правам на зямлю, выганяе з наседжанага гнязда і, калі той упіраецца і ня хоча пакінуць сваю хату і зямлю, палітую яго потам, яго хату па загаду абшарніка раскідваюць. Ён не пераносіць свайго зруйнаваньня і канчае жыцьцё самагубствам. Яго дочка Зоська, якую зьянаславіў сын абшарніка, робіцца вар'яткай. Старэйшы сын Сымон, не знайшоўшы ўправы на судзе, падпальвае панскі двор і слухаючыся закліку невядомага таёмнага чалавека, які склікае ўсіх соцыяльна-прыгнечаных „на вялікі сход“, ідзе кудысьці шукаць праўды і новага лепшага жыцьця; з сабою забірае ён і няпрытомную сястру. Матка з меншымі дзецьмі ідзе жабраваць услед за старцам-жабраком, які наведваўся ў хату спачатку перад зруйнаваньнем, а затым і пасья таго, як гняздо ўжо было раскідана.

І так тэма драмы—гвалтоўнае зруйнаваньне сялянскага гнязда са ўсімі вынікамі аж да жабрацтва. Але гэта тэма, тэма вялікага соцыяльнага зьместу, не атрымоўвае звычайнага драматычнага разьвіцьця: у п'есе няма яскрава выражанай завязкі, кульмінацыйнага ўздыму

дзеяння і яго разьвязкі. Перад намі тэма высокай драматычнай вартасці, але няма выразнай драматургічнай кампазіцыі. Маём толькі шэраг сцэн, якія звязаны агульнай тэмай: першы акт адбываецца ў хаце, дзе мы даведваемся аб здарыўшымся гвалтоўным зруйнаваньні сям'і і аб самагубстве бацькі; чатыры наступных акты замалёваны на руінах хаты, дзе зруйнаваная сям'я, у холадзе і голадзе, чакае вынікаў судовага працэсу, каб пасля пайсьці жабраваць з торбачкамі за плячыма. У гэтых чатырох актах мала дзеяння. Усе асобы п'есы заняты сваймі клопатамі і горасьцямі і жывуць ня столькі ў дзеянні, колькі ў размовах: моцны духам Сымон гаворыць аб сваім протэсьце супроць гвалту; містычная Зося, поўная мараў, аб сваім спачатку расьцьвіўшым, потым завяўшым каханьні; матка аб зруйнаваньні і жабрацтве; Данілка аб сваёй скрыпачцы. Некаторая прысутнасьць дзеяння адчуваецца яшчэ ў перыпэтыях нешчасьлівага каханьня Зосі, але ў рэшты асоб руху мала.

Некаторая незначальнасьць адчуваецца таксама і ў самым жанры п'ес. Калі п'еса пісалася, драматургія таго часу, апрача рэальна-бытавой драмы, ведала два драматычных віды—драму настрою, якая зьяўляецца асобнай галіной рэальна-бытавой драмы (гл. п'есы Чэхава, М. Горкага) і драму сымбалічную (Л. Андрэяў, Ф. Салагуб, А. Блок). Драму, якую мы разглядаем, супярэчна існуючаму аб ёй у крытыцы погляду, я не назваў-бы сымбалічнай, таму што ў ёй няма звычайных адзнак умоўнай схэматычнай драмы сымбалізму: у ёй ёсьць толькі паасобныя сымбалічныя, або праўдзівей алегорычныя, сытуацыі, вобразы, размовы. Рэальна-бытавы бок яе пры гэтым яшчэ так моцна адчуваецца, што не асьліваецца сымбалічным асьмысьленьнем, а сама па сабе прыцягвае ўвагу чытача. З гэтае прычыны я хутчэй згодзен назваць гэту п'есу драмай настрою, дзе бытавы малюнак атрымоўвае пашыранае ідэёвае асьвятленьне або дзе, як гаварылі ў свой час аб п'есах Чэхава, на першы плян высоўваецца „лірыка скрозь быт“, прычым аўтарская лірыка прасякнута тут шырокім ідэолёгічным зместам. У кожным выпадку гэтая п'еса можа быць названа сымбалічнай толькі ўсяго па асьвятленьні і часткова па стылю, але не па драматургічнай архітэктоніцы, якая ў сымбалістых куды больш схэматычна і больш адарвана ад быту. Памойму, гэта п'еса бліжэй да п'ес Чэхава, напр., да „Вишневого Сада“, які таксама сымбалізуе шырокі соцыяльна-культурны момант, чым да п'ес Салагуба або Л. Андрэева (відам, напр.—п'есы „Жизнь Человека“).

Усё гэтае робіць гэтую драму можа быць ня зусім сцэнічнай, але разам з тым не адбірае ад яе вялікай цікавасьці і вартасці ў чытаньні. Гэтая цікавасьць падвойная—соцыолёгічная і ўласна мастацкая.

У першых адносінах п'еса ня толькі ставіць вялікую соцыяльную тэму, але і разьвівае яе да межаў аналізу цёмных бакоў дарэволюцыйнага соцыяльнага быту. Тая „лірыка скрозь быт“, якая складае галоўную нэрву гэтай маласцэнічнай, але ідэава-значнай п'есы, адбівае ў сабе ня вузка-індыўдуальны, інтымны лірызм аўтара, а шырокі лірызм перадавой грамадзкасьці таго часу, лірызм протэсту супроць цёмнай старой соцыяльнасьці і лірызм імкненьня да новых соцыяльных форм жыцьця. Таму і ўсе амаль размовы дзеючых асоб, з пункту погляду сцэнічнасьці, аднабокія, працяглыя і, якія суцішаюць рух дзеяння, зусім апраўдваюцца з пункту погляду ідэавага іх зместу. Усё, што гаворыць Сымон, Незнаёмы, Старац,—нават усё, што гаворыць Марыля, Зося і Данілка,—усё ў іншасказальнай форме або ўскрывае старыя соцыяльныя адносіны, або па прарочаму прадбачыць блізкі соцыяльны зрух, калі Старац, які напамінае крыху Луку ў п'есе

Горкага „На дне“, выяўляе сабою прымірэнне з старым бытам, а Лявон і Марыля—цярпеньне пад соцыяльным прыгнечаннем і вымушаную пакорнасць, дык Зося і Сымон—абое ідуць насустрач новаму жыццю: яна робіць гэты крок містычна, няжыцьцёва, думачы каханнем перамагчы ўсякую чалавечую няпраўду; ён—рэальна, рэволюцыйна глядзіць у вочы няпраўдзе і прыгнечанню і чакае ад „вялікага сходу“ лепшай долі і для бацькаўшчыны і для чалавецтва наогул.

У другім дачыненні, г. з. з мастацкага боку „лірыка скрозь быт“ выявілася ў звычайным для аўтара эмоцыянальна-маляўнічым і народна-сьпеўным стылі. Гэта лепей усяго ілюструецца размовамі Зосі, якая гаворыць вобразнай мовай народнай лірыкі і эпікі. Рэальна-бытавы малюнак болей адчуваецца ў размовах Лявона, Марылі і Днілкі. Што датычыцца Сымона, дык ён замалёваў часткова рысамі пратэстуючага романтичнага гэроя, і гэта надае мастацкаму цэламу п’есе некаторы налёт старой романтичнай драмы, што робіць яшчэ менш выразным самы жанр драмы. Але, ня гледзячы на некаторую складанасць стылю, п’еса зацікаўлівае багацьцем лексыкі, яскравай і жывой народнай фразэолёгіяй, вобразнасцю і задушэўнасцю мовы.

Трэцяя, найбольш буйная, драматургічная спроба Я. Купалы з’явілася ў друку ў 1924 годзе („Полымя“ 1924, 2—3). Я маю на ўвазе п’есу „Тутэйшыя“, „трагічна-сьмешлівыя сцэны з менскага нядаўнага жыцця ў 4-х дзях“.

Па замыслу аўтара п’еса павінна была, мабыць, даць шэраг тыповых зарысавак абыватальскага жыцця ў Менску за першыя гады рэволюцыі і за час дзвёх окупацый, нямецкай і польскай,—зарысавак, звязаных пэўным ідэолёгічным асьвятленьнем і пэўнай драматургічнай архітэктонікай.

Для таго, каб судзіць наколькі ўдаліся аўтару як самыя зарысоўкі, так і іх ідэолёгічная і мастацкая ўвязка ў адно цэлае, трэба супыніцца перш за ўсё на сюжэце п’есы. Цяжка сказаць, які ўласна фабульны матэрыял меў аўтар для сваёй п’есы, але бяспрэчна тое, што ўзятая ім для фону п’есы хроналёгічная паласа жыцця Менску мела шмат характэрных фактаў, эпизодаў, хадзячых расказаў і анекдотаў, з якіх уважлівы наглядальнік-мастак слова мог скомпанаваць цэлы шэраг сюжэтаў і для эпічнага і для драматычнага твору. Сама эпоха была драматычна, колёрытна і багата гатовымі фабуламі. Аўтар п’есы „Тутэйшыя“, трэба думаць, стаяў якраз на грунце падобных фабул, якія маглі быць яму вядомы па расказах або часткова па ўласных нагляданьнях. Адсюль і сюжэт яго п’есы ў асноўным, бязумоўна, павінен быць прызнаны бліжкім да жыцця, хоць у дэталях ён можа паказацца вельмі надуманым, паколькі гэтыя дэталі схэматызаваны на карысць пэўнаму аўтарскаму замыслу і апрацаваны, як мы ўбачым ніжэй, не заўсёды жыцьцёва.

Сюжэтная канва п’есы складваецца з прыгод галоўнага яго гэроя Мікіты Зноска або, як ён сам сябе называе на расійскі лад, „Никиція“ (?) Зносилова. Мікіта Зносак, які да рэволюцыі служыў у губарнатарскай канцылярыі ў чыне колескага рэгістратара, на працягу ад лютага 1918 г. да чэрвеня 1920 г., прыстасоўваючыся то да тае, то да другое ўлады, перажывае цэлы шэраг перамен у сваім грамадзкім становішчы. Спачатку ён без аніякага посьпеху пробуюе, карыстаючыся нямецкай окупацыяй, захаваць сваю чыноўніцкую пазыцыю, пасля ён імкнецца, але няўдачна, зрабіць кар’еру пры савецкай уладзе,

служачы рэгістратарам у розных установах; затым яшчэ менш удачна, упутваецца ў поліцэйскую службу пры польскай окупацыі. Раўналежна з гэтым няўхільным імкненнем да чыноўніцкай кар'еры ў розных відах (спачатку мары аб асэсарстве ў губарнатарскай канцылярыі, пасля—„чырвонае асэсарства“ і нават „беларускае асэсарства“), ён захапляецца і рознымі вольнымі профэсыямі, таксама адпаведна з зьмянамі політычнага становішча ў горадзе: у часе нямецкай окупацыі ён займаецца „тавараабменам“, г. зн. прадае або абменьвае на продукты свае хатнія рэчы; у час адыходу немцаў гандлюе нямецкімі маркамі; чакаючы савецкай улады, рыхтуецца быць мітынговым прамоўцам; да прыходу палякаў вывучае польскую мову—таксама, як да прыходу немцаў, вывучыў нямецкую. Нарэшце, ён так запутваецца ў сваіх профэсыях і „рангах“, што савецкая ўлада, пасля вызвалення гораду ад бела-палякаў, арыштоўвае яго, як даносчыка, рабаўніка і наогул як падазронага чалавека. Каля свайго галоўнага гэроя аўтар згрупаваў патрэбныя для яго замыслу фігуры, характэрныя, як яму здавалася, для жыцця г. Менску ў гады 1918—1920. Так, напр., у ліку знаёмых і гасьцей Мікіты Знасілава мы бачым перш за ўсё прадстаўнікоў розных кляс і „рангаў“ дарэволюцыйнага ладу жыцця: тут ёсьць пан, спраўнік, поп, дама з „обшчэства“ і падазрона пышная дзяўчына „няведамых заняткаў“. Прадстаўнікамі беларускага сялянства ў п'есе зьяўляюцца Лявон Гарошка і Гануля Зношчыха, матка Мікіты. Ёсьць і ідэёвыя выяўнікі беларускага адраджэння—настаўнік Янка Здольнік і яго вучаніца, а пасля нявеста, Алёнка Гарошка. Ва ўсіх актах, за выключэннем чацьвертага, зьяўляюцца, апрача таго, якіясьці эпизодычныя фігуры, напаўраяльнага, напаўалегорычнага малюнку—Усходні Вучоны і Заходні Вучоны, якія павінны, як відаць, выяўляць сабою адносіны вялікарускага чорнасоценнага нацыяналізму і польскага імперыялізму да адраджаючайся Беларусі. Нарэшце, уся гэта даволі стракатая галерэя „тутэйшых“ дапаўняецца яшчэ адным персонажам—„профэсарам“ Сьпічыні, які выступае ў сюжэце п'есы то ў якасьці настаўніка, які карыкатурна вучыць Мікіту нямецкай і польскай мовам, то ў якасьці сьведкі, якая памагае выкрыць свайго быўшага вучня і перадаць яго, як злачынца, у рукі ўлады. Вонкава-бытавы фон п'есы даволі аднабокi: у трох актах падзеі разьвіваюцца ў адным і тым-жа месцы, у кватэры Мікіты, а толькі другі акт адбываецца на Катэдральным пляцы, названым мяшчанамі „Брахалка“.

Такі сюжэт і тыя, што ўваходзяць у яго часьці,—падзеі, асобы, бытавыя малюнкi. Калі разглядваць гэтую п'есу з боку соцыолёгічнай увязкі частак сюжэту ў адно суцэльнае, дык замысел аўтара трэба прызнаць даволі шырокім і цікавым: аўтар пастанавіў сабе задачай разьвінуць драматычную эпоху ў жыцці Менску,—эпоху, якая ў абставінах вялікіх гістарычных падзей ускрыла, бязумоўна, і шматлікія грывасы чалавечай будзённасьці; свой шырокі сцэнічны малюнак гэтай эпохі ён абставіў некаторымі дэталямі клясавага жыцця гораду, жадаючы такім шляхам паказаць, як аднесліся розныя станы грамадзянства да разьвінутых гістарычных падзей; выдатнае месца ў гэтым моманце ён адвёў беларускаму адраджэнню, як аднаму з момантаў гэтай эпохі ў гісторыі Беларусі; пры гэтым алегорычныя фігуры двух вучоных, як відаць, павінны былі па замыслу аўтара выразіць сабою тыя абставіны, у якіх даводзілася да прыходу Савецкай улады разьвівацца адраджаючайся Беларусі. Такім чынам—трэба думаць—аўтар меў на ўвазе ў якасьці агульнага фону свайго малюнку намаляваць адміраючую карыкатурную рэчаіснасьць старога дарэволюцыйнага быту, а на гэтым фоне паказаць адбітак гістарычных падзей 1918-1920 г. г. у жыцці Менску,



якія скончыліся ўстанаўленьнем Савецкай улады, ва ўмовах якой канчаткова формуецца і ўзмацняецца новая Савецкая Беларусь.

Аднак ідэолёгічнае асьвятленьне п'есы ў параўнаньні з гэтым замыслам ня зусім удалося аўтару і пасля пастаноўкі п'есы на сцэне выклікала шэраг сур'ёзных крытычных заўваг. Гэта ідэолёгічная нявыразнасьць абумоўліваецца,—як мне здаецца,—між іншым, і самой структурай п'есы, галоўным чынам, двума ў ёй момантамі:

1) паказваючы адмоўныя бакі дарэволюцыйнага быту, аўтар не паставіў супроць ім даволі выразна дадатных бакоў новага быту, і чытач, высьмейваючы разам з аўтарам старое, ня бачыць новага ў яго значных праявах;

2) як старое, так і новае (насколькі яно ўвайшло ў п'есу) усё пераламляецца ў карыкатурнай асобе Знасілава і некаторых другіх асобах п'есы, як у крывой люстры; загэтым у чытача і глядача п'есы (асабліва пры няўдалай яе пастаноўцы) можа ўтварыцца памылковае ўражаньне, што аўтар малюе спрэс сатыру як на адыходзячы быт, так і на той, які прыходзіць яму на зьмену. Зазначаны былі і другія недахваткі ў ідэолёгічным баку п'есы, і, бязумоўна, у гэтым дачыненні яна патрабуе перагляду.

У адпаведнасьці з тэмаю гэтага нарысу мяне цікавіць галоўным чынам мастацкі бок, да якога я і пераходжу. У мастацкіх адносінах гэтая п'еса ўдалася аўтару значна менш, чым дзьве ранейшыя. Перш за ўсё ня ясны самы жанр гэтай п'есы. У ёй ёсьць і сцэны рэальна-бытавога малюнку, і фарсавыя месцы, і занадта згушчаныя карыкатуры, і некаторыя прэтэнзіі на алегорызм і сымболізм.

Бязумоўна, драматургу шляхі да новатворчасьці не заказаны: ён можа пісаць і па-за ўстаноўленымі жанрамі; але ў такім выпадку трэба даць што-небудзь сапраўды новае ў сэнсе драматургічнай архітэктонікі і, такім чынам, вызначыць тычкі для новага жанру. Калі-ж драматург ня хоча або ня можа стварыць новае ў галіне жанру, ён павінен у такім выпадку надаць твору які-небудзь з выпрацаваных творчай практыкай жанраў, таму што, у адваротным выпадку, ён рызыкуе пазбавіць сваю п'есу пэўнага мастацкага аформаваньня. Гэтага якраз аформаваньня і не хватае ў п'есе „Тутэйшыя“. Чытач зьбіты з толку і ня ведае, як яго ўспрымаць, як нешта рэальна-бытавое або як штосьці ўмоўна-алегорычнае, як надзіўную карыкатуру або як сатыру на рэчаіснасьць. Калі ўжо ўпарта адшукваць для гэтай п'есы які-небудзь пэўны жанр, дык яна бліжэй падыйдзе да шаблёну тых комэдый, якія склаліся на грунце вонкавага насьледаваньня драматургічнай манеры францускага клясыцызму: у ёй адчуваецца яскравае падзяленьне асоб на станоўчых і адмоўных, ёсьць рэзонёры, ёсьць перавялічаная карыкатурнасьць, ёсьць штучныя сытуацыі і сцэны, відам сымэтрычнага зьяўленьня ў трох актах двух вучоных і ва ўсіх чатырох актах адной і тэй-жа групы часьцей Мікіты Зноска і г. д. Пры адпаведнай сцэнічнай пастаноўцы, п'еса можа выліцца ў форму бытавога фарсу, але ў чытаньні яна не дае поўнага ўражаньня нават і такога жанру, як бытавы фарс.

Гэты ўхіл у бок вышэйазначанага шаблёну няспрыяюча адбіўся і на зарысоўцы бытавых малюнкаў і цэлага шэрагу дзеючых асоб. Нават калі прыняць пад увагу, што аўтар наўмысьля стараўся даць карыкатуру, дык і ў такім выпадку яго карыкатура ня можа быць прынята бяз сур'ёзных агаворак, таму што ў кампазыцыі гэтай карыкатуры не захавана мастацкая мерка, і карыкатура вышла вельмі адарва-

най ад жыцця, што недапусьціма ў п'есе, якая пратэндуе хутчэй на рэальны малюнак, чым на алегорыю або сымбалічную схэму. Прывядзём некалькі прыкладаў гэтай празмернай карыкатурнасьці. Перш за ўсё вельмі карыкатурны асноўны гэрой п'есы, як па вонкавай сваёй абмалёўцы, так і па ўнутраной, психолёгічнай кампазыцыі. Яго карыкатурнасьць адчуваецца больш усяго ў яго размовах, надуманых і малажыцьцёвых. Калі ён вітаецца, дык гаворыць „здрасьціце“; знаёмую даму ён называе „мадам-сеньёра“, начальніка патруля ён тытулюе „ваша таварыскае родзіе“ і „ваша чырвоная міласць“; да прадмету свайго каханьня ён зьвяртае якісьці недарэчны набор слоў, які на ўдачу ці мог калі-небудзь прысьці ў галаву нават самаму палкаму любоўніку ў г. Менску,—ён называе яе „хэрувімская мамзэль“, „сэрафімская мамзэль“, „мадоністая мамзэль“, „жыватворнакрынічная мамзэль“, „каханьне маё вульканічнае“. Практыкуючыся ў нямецкай мове, ён стараецца „гергетаць панямецку“ як можна карыкатурней; „гэр германіш“, „балабоста прусіш“, „шабас гут“, „кіндар фатэрлянд“ і г. д. Аб сваёй чыноўніцкай годнасьці ён гаворыць проста мовай якойсьці тарабаршчыны: „О, ранга мая асэсарская. О, кляса мая бонтонная, беспардонная(?)!“ Гасьцей сваіх ён імянуе „мадамы і мусы“, і чытачу здзіўленьні пытаецца сябе, у якіх колах тагочаснага Менску гаварылі на такой мове.

Не падлягае сумненьню, што ў свой час у Менску, як і ў другіх гарадох, было шмат экзэмпляраў не далёкіх разумова і сьмяхотных па сваіх замашках колескіх рэгістратараў і асоб больш высокіх рангаў; але такога карыкатурнага дзівака, якім стараецца выявіць сябе Мікіта Зноскаў, наўрад ці ўтварала нават больш глухая провінцыя. Ня менш карыкатурны і другія асобы, узятыя ў сваіх размовах і ў драматургічным становішчы. Такія якраз два вучоныя, якія прарабляюць усё адны і тыя-ж цэрамоніі і якія напамінаюць сабою ні то фігуры з лялячнага тэатру, ні то алегорычных пэрсонажаў з старой школьнай драмы; некалькі шаржыраваны таксама Сьпічныні і немец першага акту п'есы.

Карыкатурна ў сваім абыходжаньні і дама („мадам-сэньёра“), якая праз „акуляры з ручкай“ з захапленьнем аглядае на Мікіце мундзір колескага рэгістратара, выяўляючы тым залішняю нзіўнасьць, якая дарэчы хутчэй глухой вёсцы, чым гораду Менску. Некагорая карыкатурнасьць прыдадзена аўтарам і адной з рэальных фігур п'есы—Ганулі, матцы Мікіты, якая часамі ў свае простыя і жыцьцёвыя размовы ўстаўляе па волі аўтара такія выразы, якія гучаць у яе вуснах як не ўласьцівы ёй шарж; так яна сваю госьцю даму называе „мадама музей“, а папа заместа „аецц духоўны“ (як вучыць гаварыць яе сын) гаворыць „святой угодник“, што кепска вяжацца з звычайнай прастай размовай яе быту.

Гэтая зьлішняя карыкатурнасьць, да таго-ж карыкатурнасьць нявытрыманая ў сэнсе стылю (таму што і ў карыкатуры патрэбен стыль) пашкодзіла аўтару даць пэўнае аформаваньне паасобным сцэнам, вобразам і асобам сваёй п'есы і нават адбілася нявыгодна на разьвіцьці дзеяньня і на яго разьвязцы. Загэтым, калі сюжэт і задуманы добра, дык разьвіты і закончаны няўдала: галоўны гэрой і асобы яго абваколяньня па першапачатковаму замыслу павінны выяўляць сабою грамадзкія станы дарэволюцыйнага быту, якія захоплены вайной і рэволюцыяй, а сапраўды ўсе яны проста сьмешныя і дзіўныя людзі, якія нічога сабою выявіць ня могуць, апрача кепска зробленай карыкатуры. Адсюль і канец п'есы—якісьці выпадковы і які ня вяжацца з усім

замыслам, таму што ў лёсе дурнаватага Мікіты няма нічога ні „трагічнага“, ні „сьмяхотнага“, а ёсць усяго ўсе адзнакі няўдала скомпанаванай інтрыгі; да таго-ж інтрыгі слабой, якая пазбаўлена дынамікі і зацікаўленасці.

Пры ўсіх гэтых недахопах, п'еса, аднак, мае ў сабе вядомы quantum мастацкасці, якая часамі як быццам незалежна ад аўтара настойліва перамагае шарж і карыкатуру і такім чынам яшчэ і яшчэ раз напамінае аб звычайнай, уласцівай Я. Купале, таленавітай манеры маляваць жывыя характары, яскравыя сцэны, глыбокія настроі.

Так, напр., аўтар дае ў сваёй п'есе рэальна-бытавыя накіды мяшчанска-чыноўніцкага асяродку, малюе жывую сцэну (гандлю стар'ём) на пляцу і штодзеннае жыццё Мікіты ў абставінах шматлікіх пасадак, пайкоў і запасаў. У асобе Ганулі і Гарошкі, Янкі і Алёнкі ён жадае вывесці звычайных людзей, якія выхаплены з самага жыцця, усім знаёмых і зразумелых; Алёнка гаворыць яскрава, цёпла і проста і вельмі жыва выяўляе сабою імкненне абуджаючайся вёскі да навукі; Янка, ня глядзячы на сваё рэзанёрства і „размовы ў бок“, усё-ж такі ўкладваецца ў наша ўяўленне маладым настаўнікам, які стаіць у перадавых шэрагах беларускага адраджэння і які імкнецца на вёску, у непасрэдную блізкасць з народнай гушчай. Апрача таго, у п'есе там і сям іскрыцца звычайная для яе аўтара колёрная, жывая размова, якая часта прарываецца скрозь надуманую схэму, скрозь шарж і алегорыю. Прыкладаў даволі шмат. Калі Мікіта разважае аб сваім „чыноўніцкім становішчы“, Янка гаворыць: „Якое тут чорта чыноўніцкае становішча, калі яно ўжо не стаіць, а ляжыць, ды як яшчэ ляжыць—як трухлявая калода“. Калі госьці Мікіты, жадаючы скакаць, просяць Янку сыграць на балалайцы, Янка ізноў не бяз досьціпу адказвае на гэту просьбу: „З ахвотай. Хоць раз паскачэце й вы пад маю дудку“. Калі Гануля паведамляе яму, што Ўсходні Вучоны сказаў, што пойдзе на Захад, а Заходні сказаў, што пойдзе на Ўсход, ён трапна заўважае: „Ну, цяпер яны ня скоро з сабой спаткаюцца“. Не пазбаўлены досьціпу і гумару і Мікіта. Прапануючы немцу хабар, ён гаворыць: „Вось вам, ясьне мусье немец, гэр гэрманіш, пакуль-што контрыбуцыя, заўтра дам анэксію“. Ён з большай іроніяй і даволі бойка разважае аб мітынгах і аб розных мовах, якіх „напладзілі сабе людзі“ і над якімі трэба „круціць галавой, як баран які над студняй“. Часамі ён удала пакеплівае з свайго ўласнага становішча, напр., калі, падпільноўваючы пакупшчыкаў на пляцу, тлумачыць матцы, каго з пакупшчыкаў трэба называць „панечка“ і каго „мадам“, а „мога нават мадам-сін'ёра“. Не пазбаўлены дасьціпу і спраўнік, які, „выражаючыся на сучасны лад“, запрашае гасьцей ісьці дамоў „без рэзолюцы“.

Жартліва і сочна гаворыць пабеларуску і немец, які запэўнівае, што генэралы заўсёды адмаўляюцца ад свайго генэральства, „калі іхняе генэральства пачынае ім самім бокам вылазіць“. Гэта сакавітая, жывая размова гаворыць аб мімавольным імкненні аўтара да рэалізму. Калі Мікіта гаворыць пра Насьцю Пабягунскую, што гэта „сымпатычная, между протчым, мамзэль“ „на ўсе бакі вядзе шырокае знаёмства“, або калі Насьця, бачачы, як Мікіта любуецца на сябе ў люстэрка, гаворыць яму: „Аей, што я бачу?.. Як кокетка, фліртуе з люстэркам“. У гэтых і падобных выразках адчуваецца жывое жыццё. Яно адчуваецца і ў пастаянных пагаворках і прымаўках (напр., Мікіта заўважае матцы з прычыны яе вясковых гасьцей-сваякоў: „Меджду протчым, мамаша, выехалі з гэтым сваяцтвам, як з козамі на торг“), і ў асобных выразках (нар., выраз Гарошкі аб двух вучоных—„два лапатопы“) і на-

ват у гэтым абыватальскім „меджду протчым“, якое заўсёды ўстаўляе ў сваю размову Мікіта.

З гэтага кароткага агляду трох п'ес Я. Купалы вывад вынікае сам сабою. Як драматургу, яму мала ўдаліся і спроба даць умоўную сымбалічную драму, і спроба пабудаваць сатырычную комэдыю ў карыкатурна-фарсавых тонах. Куды больш, памойму, яму ўдаюцца драматычныя пабудовы рэальна-бытавога характару, дзе ён можа выкарыстаць багацьце сваёй мовы і наогул усе ўласьцівыя яму мастацкія сродкі. Цяжка што-небудзь раіць мастаку слова, наколькі ён сам зьяўляецца гаспадаром жанраў сваёй творчасьці. Але ўсё-ж такі, канчаючы гэты нарыс, хочацца пашкадаваць, што з-пад пяра Я. Купалы да гэтага часу не зьявілася вялікай рэальна-бытавой драмы або комэдыі.

14-XI—1926 г.

Праф. А. Н. Вазьнясенскі

## ПОЭМЫ ЯНКІ КУПАЛЫ

*Сюжэтная набудова і стыль*

### I.

Сярод рознастайнасьці кірункаў у сфэры мастацтва наогул і слоўнага ў паасобку акрэсьлена вылучаюцца дзьве магчымасьці. Яны яднаюць розныя імкненьні мастацкай думкі ў групы двух рознародных тыпаў, якія маюць не аднакія назвы.

У азначаньні Шылера, які зьяўляецца адным з ранніх праблематыхаў двух галоўных кірункаў у мастацтве, двух асноўных стыляў у ім, яны называюцца: *піэзіяй найўнаю і сэнтымэнтальнаю*<sup>1)</sup>.

Прадстаўнікі романтичнага мастацтва гэтую праблему выразілі ў проціпалажэньні: *клясыкі і романтикі*<sup>2)</sup>.

Ніцшэ азначыў яе ў процівастаўленьні двух пачаткаў: *аполёністычнага і дзіаністычнага*<sup>3)</sup>.

Нэоромантыкі формулявалі сутнасьць гэтага пытаньня ў такіх найменьнях: *натуралізм і ідэалізм, рацыоналізм і містыка, грэцкая спадчына і готыка, адцягненасьць і пачуцьцёвасьць*<sup>4)</sup>.

У нашыя дні зноў вярнуўся да тэй-жа тэмы вядомы Ос. Шпэнглер. Ён выразіў яе ў „вялікім процівастаўленьні двух тыпаў людзей—*аполёністычнага і фаўстычнага*; першы жыве ў эпоху культуры—у моманты росквіту сьвету і магутнай творчасьці дасьняваючай душы, а другі—у кругабеце цывілізацыі—у часе ўміраньня творчых энэргій чалавечага духу<sup>5)</sup>.

У мастацтвазнаўстве тая-ж праблема выступае пры ўстанаўленьні стыляў *Рэнэсанса і Барока*<sup>6)</sup>.

У аснове стылю першага парадку—стылю клясычнага—ляжыць тое, што можна азначыць словамі—*плястычнасьць і маляўнічасць*. Гэтыя ўласьцівасьці характарызуюць усе зьявы поэтыкі—фонэтычныя, стылістычныя і кампазыцыйныя. Для поэты-клясыка мастацкі твор ёсьць зьявішча слоўнага мастацтва; яно будуецца як мастацка-прыгожы будынак, які падлягае ў сваім будаваньні вядомым законам. Асноўныя вымаганьні гэтых законаў зводзяцца да таго, каб мастацкі твор, які будуецца з матэрыяльных даных вонкавага сьвету, меў унутраную роўнавагу і лёгчнае завяршэньне. Дзеля гэтага клясычнаму стылю ўласьціва ўсьвядомленасьць і халодны разьлік у выбары стылістычных сродкаў поэтычнай творчасьці. Поэта-клясык выбірае дакладныя лёгчна паасобныя выразы, якія надаюць слоўным вобразам мастац-

1) Fr. Schiller. Über naive und sentimentalische Dichtung. In den „Horen“ 1795-96.

2) Cp. F. Strich. Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit ein Vergleich. München, 1922.

3) Fr. Nietzsche. Über das Apollonische und Dionysischen. Geburt der Tragödie. 1870-71.

4) Worringer. Abstraktion und Einfühlung. München, 1908; 9 Aufl., 1919.

5) Os. Spengler. Untergang des Abendlandes. München. 1. Bd. 1918, 2. Bd. 1922.

6) H. Wölfflin. Renaissance und Barock. München. 1915; Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. München, 1915.

кую „маляўнічасьць“ і „цэльнасьць“. Ён ужывае словы са ўсёю поўнасьцю іх лёгічнага і рэчавага зьместу. Злучэньне слоў у тыя ці іншыя стылістычныя катэгорыі таксама асноўваецца на імкненьні да пукаласьці і чоткасьці. Композыцыя зьместу будуюцца, з аднаго боку, на аснове яснага, выразнага і фізычнага адчувальнага падзяленьня ўсяго твору на часткі, а з другога,—іх аб'яднаньня ў адно мастацкае цэлае пры дапамозе стройнай мастацкай тэлеолёгіі.

Романтычная творчасць ідзе іншымі шляхамі, чым клясычнае мастацтва, і ўжывае мастацкія сродкі іншай уласьцівасьці і віду. Поэта-романтык цікавіцца перш усяго і больш усяго сваімі ўласнымі перажываньнямі. Вонкавы сьвет для яго адыходзіць на задні плян. Для выяўленьня сваёй душы, сваіх эмоцыянальных настрояў мастак романтычнага складу шукае і адпаведных выяўленчых сродкаў. Ён ня можа паддацца якому-небудзь вядомаму поэтычнаму кодэксу, як гэта робіць poeta-клясык. Матэрыял яго творчасці вельмі тонкі, гібкі і рознастайны, каб яго можна было зьмесьціць у вядомыя рамкі. Уласьцівасьці яго мастацкага аб'екту адпавядае і характар мастацкай формы, якая адзначаецца вялікаю рознастайнасьцю і глыбокаю эмоцыянальнасьцю. Дзеля гэтага для стылю романтычнага характэрнаю рысаю зьяўляецца эмоцыянальнасьць, настрой, г. зн. нявыразны, што не паддаюцца пэўнаму азначэньню, лірычныя перажываньні ў душы ўспрымаючага. Лёгічны сэнс слоў губіць сваю выразнасьць і падлягае эмоцыянальнаму зацямненьню. Словы толькі намякаюць на агульнае значэньне іх. Яны паўтараюцца групамі з аднакім лёгічным зьместам, афарбаваным агульным эмоцыянальным настроем усяго выражэньня. З гэтай галоўнай уласьцівасьці романтычнага мастацтва вынікае і яго асноўны прынцып—паўторнасьць, якая распрасьцірае сваю дзейнасьць на асобныя словы, вершы і цэлыя компазыцыйныя формаваньні, (пытаньні, звароткі, клічы, паўтарэньні, паралелізмы). Паўторнасьць тых ці іншых мастацкіх актыўнасьцяў твору і робіць уражаньне эмоцыянальнай кандэнсацыі і лірычнага згушчэньня ўражаньняў.

Літаратура кожнага народу, як пэўны від мастацтва, знаходзіцца ў сфэры ўплыву гэтых двух стыляў, выражаючы ў асобных сваіх творах характэрныя рысы аднаго з іх, ці яднаючы іх у адзінае гармонічнае цэлае.

Беларуская літаратура, якая займае самастойнае месца сярод літаратур старога і новага сьвету, таксама ня выходзіць з меж узьдзеяньня гэтых двух стыляў. Назіраньні ў сфэры літаратурнай сучаснасьці прыводзяць да таго выніку, што ў цяперашні кругабег свайго гістарычнага быцьця яна дае ў сваіх асобных творах сваеасаблівы сынтэз гэтых асноўных кірункаў.

У паасобку, поэмы Янкі Купалы, узятыя намі для вывучэньня, зьяўляюцца асабліва характэрным прыкладам такога злучэньня. Поэмы гэтыя наступныя: „Магіла льва“, „Бандароўна“, „Курган“, „За што?“, „Забытая скрыпка“, „На куцьцю“<sup>1)</sup>.

## II

У дачыненні асновы, г. зн. з боку тэматычнага, першая з іх— „Магіла льва“—належыць да тыпу поэм „разбойніцкіх“, другая— „Бандароўна“—сямейных. Наступныя дзьве— „Курган“ і „За што?“—поэмы соцыяльнага характару, апошнія дзьве „Забытая скрыпка“ і „На

<sup>1)</sup> Поэмы: „Магіла льва“ (стар. 131-146) і „Бандароўна“ (стар. 146-158) штурхуюцца на выданьні: „Янка Купала. Спадчына“. (Менск 1922 г., а поэмы „За што?“ (ст. 200-204), „Курган“ (ст. 215-220), „Забытая скрыпка“ (197-200), „На куцьцю“ (192-197) на выданьні: „Янка Купала. Шляхам жыцьця“. (Пецярбург, 1913 г.).

куцьцю“ маюць у сабе значную частку фантастычных мотываў, набліжаючыся, дзякуючы гэтаму, да твораў баяднага тыпу. Аднак, праз фантастыку зьместу выразна адчуваецца налёт і соцыяльных настрояў. Але і ў першых дзвёх, пры ўсёй спэцыфічнасьці зьместу іх, момант соцыяльны адыгрывае значную ролю; усё апавяданьне іх афарбоўваецца ў пэўныя соцыяльныя колеры.

Агульная тэма, якая праходзіць праз усе гэтыя творы, зводзіцца да проціастаўленьня двух канцавосна процілежных грамадзкіх груп. З аднаго боку, выступае пан, пан шляхціц, а з другога—мужык. Іх узаемаадносіны прымаюць у кожнай асобнай поэме рознастайныя формы і складаюць асноўны зьмест „соцыяльнасьці“ ў іх. Прычым, у першых двух апошніх творах яна зьяўляецца другарадным элеэнтам, між тым, як у рэшце твораў складае аснову фабульнага пабудаваньня. Але ў тым і другім выпадку гэты момант тэматычных зьявішч адыгрывае ролю нярухомага пункту—пастаяннай часткі мотываў, да якіх прымацоўваецца шэраг іншых тэм, рухомах, цякучых, што маюць ужо інакшы зьмест. Гэтыя другія часьці мотыву разгортваюцца для таго, каб больш канкрэтна ілюстравалі першую палову іх. Знадворныя факты фабулы маюць значэньне пастолькі, пасколькі яны раскрываюць тэму соцыяльнага канфлікту.

Гэтая манера выяўленьня соцыяльнасьці праходзіць праз усе памянёныя поэмы. Прычым, у адных яна выступае ў аголеным выглядзе; яе экспозыцыя аказваецца простаю, матыў соцыяльны складае асноўную схэму твору. У другіх яна зьяўляецца прыкрытаю тымі ці іншымі сымбалічнымі аксэсуарамі; патрабуецца адпаведная работа аналітычнага характару, каб выкрыць яе прысутнасьць; у гэтых выпадках экспозыцыя яе ў поэмах характарызуецца, як укосная.

Меней рэзка і выразна тэма соцыяльнага парадку выражана ў першай поэме „Магіла льва“. Мужык Машэка робіцца разбойнікам, бо багаты баярын адабраў у яго каханую Наталку. Але мотывіроўка гэтых двух палажэньняў грунтуецца на інтрызе любоўнага характару, а не соцыяльнага. Машэка зрабіўся разбойнікам праз жанчыну:

Была прычынаю дзяўчына,  
Машэка згінуў праз яе...

Аднак, і момант соцыяльны знаходзіць сваё вядомае выражэньне. Машэка забівае баярына, але і сам гіне ад рукі Наталкі, якая здрадзіла яму і пакахала яго ворага. Сымпаты аўтара на баку Машэкі. Аб гэтым гаворыць той высокі апотэоз, які ўтварае аўтар свайму гэрою. Яго магіла атрымала ў народзе назву „Магіла льва“, а над ёю вырасла места Магілеў.

Больш выпукна гэтая-ж тэма праяўляецца ў поэме „Бандароўна“. Пан Патоцкі дабіваецца ўзаемнасьці Бандароўны, дачкі казака Бандарэнкі, але атрымлівае рэзкі адпор. Абражаны, ён прыказвае сваім гайдуком прывесці яе да яго. Ён забівае Бандароўну. Бацька гэроіні зьбірае войска і пачынае крываваю расправу з усімі панами прыгнятацелямі казачства. Момант соцыяльных адносін асабліва яскрава падкрэсьлены ў досказе поэмы. У рэшце частак зьмест будзеца на апавяданьні сямейнага характару і соцыяльнасьць у ім значна затушавана. Яна падрыхтоўваецца на працягу ўсіх здарэньняў, каб рэзка выступіць у канцы твору.

У поэмах другой групы соцыяльная тэма праходзіць паступова праз увесь зьмест іх.

Першая з іх „Курган“ уся цалкам будзеца на соцыяльным проціастаўленьні двух рознастайных груп: князь і тыя, што акружаюць яго—з аднаго боку, гусляр і народ, які складае пра яго песьні і ле-

ганды—з другога. Значная частка твору запоўнена песняю гусляра, у якой ён выкрывае цёмныя бакі сваіх соцыяльных ворагаў.

Другая—„За што?“ таксама мае пэўную соцыяльную аснову. Селяніна Юрку Дзягеля, які пражыў 40 гадоў на сваёй гаспадарцы, пан праганяе з наседжанага гнязда. Шуканьне па судах справядлівасці і аднаўленьня патаптанага права ні да чога ня приводзяць.

Апошнія дзьве поэмы, таксама, як і першыя, перадаюць тэмы соцыяльнай уласцівасці ў затушованым выглядзе. Яны атулены сытуацыямі фантастычнага характару.

У поэме „Забытая скрыпка“ бядняк грае на скрыпцы песню, у якой ён марыць аб тым соцыяльным шчасці, якое ён хацеў-бы бачыць сярод людзей.

Поэма „На куцьцю“ расказвае, як духі ганцоў, што прылятаюць спраўляць штогод традыцыйную куцьцю, у сваіх гутарках разгортваюць перад князем малюнак соцыяльных умоў, у якіх знаходзіцца цёмны народ, яны перадаюць аб нягодах яго, аб імкненьні выйсці з гэтага прыгнечанага стану на шлях „сонца“, „славы“ і „песні“.

Навокал гэтых мотываў кружыцца шэраг іншых, ужо інакшага зместу, якія служаць для канкрэтнай абрысоўкі гэтых стрыжнёвых палажэньняў. Усе мотывы другога раду падзяляюцца на дзьве групы: першая—мотывы абстановачныя, другая—пэрсонажныя.

Мотивы першага парадку—*абстановачныя*, што рысуюць знадворную пэрспектыву, абставіны, сярод якіх працякае дзеянне, у большасці выпадкаў зводзяцца да абрысоўкі малюнку прыроды. Па сваіх разьмерах, яны не аднакай уласцівасці.

Часам яны разгортваюцца ў *суцэльныя вялікія палотны*, на фоне якіх пасля пачынае выступаць тая ці іншая частка паказанага ў вобразе дзеяння.

Гэтакім малюнкам прыроды зьяўляецца цэлы разьдзел (II) з шасці чатырохрадковых строф у поэме „Магіла льва“. Яго фарбы хмурныя, зусім адпавядаючыя агульнай трагічнасці асновы поэмы. Гэтая пахмурнасць парою набывае адцягнены характар, малюнак рысуе нам нечепаны лес, абкружаны грознымі зьявамі прыроды (гром, бура), зусім *невядомы* людзям, па часу аддалены—„з перадвекаў“.

Над быстрым Днепрам, дзе сягоньня  
Стаяць Магілева муры,  
Драмала пушча ў сотні гоняў.  
Змагала громы і віхры.

На дрэва дрэва нагінала,  
Адно к другому прыганяла.  
Сукі з сукамі пасплетала  
І з ветрам гутарку вяла.

Ваўкоў, дзікоў, ласёў, мядзьведзяў  
Была там днёўка і начлег  
У летні час і ў галалёдзьдзе,  
І ў зімовы глыбокі сьнег.

Людзей ня знаў лес гэты хмурны,  
Зайздросна сьцежкі свае крыў,  
Адно сваім дном Днепра бурны  
З вясны да восені ў даль плыў.

А з пушчы вырваўшысь на поле,  
Шумеў і грозны слаў праклён,  
Што не даваў яму лес волі,  
Давіў гальлём з усіх старон.  
У гэтай пушчы з перадвекаў,  
Што так драмала ўдоўж і ўшыр,  
Сялібу меў сабе Машэка,  
Разбойнік страшны на ўвесь мір.



Канец поэмы таксама завяршаецца малюнкам прыроды, якая абрысавана зноў цёмнымі фарбамі, толькі іншага зместу; на фоне няпрыглядных зьявішч поэта рысуе малюнак могілак, якія чарнеюць на Машэкавай гары:

Над ёю з часам дрэвы палі,  
І горад вырас, як з зямлі,  
Яго Магілевам назвалі,  
Бо йнакш прыдумаць не маглі.  
Там, дзе пушчар быў і балота,  
Муры глядзяцца у раку,  
Зіяюць вежы пазалотай,  
Жыцьцё кіпіць, як у гаршку.  
Пры самым месьце, дзе хаваці  
Людцы нябошчыкаў нясуць,  
Гару з магілкамі відаці,—  
Яе Машэкавай завуць.  
І ціха, ціха на гары тэй.  
Чарнеюць пліты і крыжы,  
То летнім сонейкам сагрэты,  
То зьябшы ўзімку, ў маразы.  
Падчас вясной заблудзіць птушка,  
Зазвоніць песенькай сваей,  
Павесялее сьпяча душка,  
Ды йзноў засьне яшчэ мацней.  
А пад гарой Дняпровы хвалі  
З вясны да восені шумяць,  
І штось гавораць цёмнай далі,  
А што?—нам грэшным не паняць!

Такі-ж шырокі малюнак адчыняе дзеянне поэмы „Курган“:

Паміж пустака, балот Беларускай зямлі,  
На ўзьбярэжжы ракі шумнацечнай  
Дрэме памятка дзён, што ў нябыт уцяклі,  
Ўдзірванелы курган векавечны.  
Дуб галыле распусьціў каранасты над ім,  
Сухазельле у грудзі ўпалося;  
Вецер стогне над ім уздыханьнем глухім,  
Аб мінуўшчыне ў жальбах галосе.  
На купальле там птушка садзіцца няе,  
У Піліпаўку воўк нема вые;  
Сонца днём распускае там косы свае,  
Ночкай зоры глядзяць залатыя.  
Хмары неба ўсьцілалі мо' тысячу раз,  
Пяруны білі з края да края,  
Ён стаіць—гэта памяць людзкая—паказ...  
Толькі гутарка ходзе такая...

У ёй таксама праяўляецца адцягненасьць у абрысоўцы асобных драбніц: курган—гэта *сымбаль*.

...гэта памяць людзкая—паказ...

Малюнак насычаны, галоўным чынам, зьявішчамі і рознай і хмурнай прыроды, якая ў суладзьдзі з агульным трагізмам твору: ўзьбярэжжа ракі шумнацечнай, вецер стогне, воўк нема вые, хмары неба, пяруны білі і інш.

Поэма „На куцьцю“ таксама пачынаецца вялікім малюнкам:

На небе зоры ўжо міцяць,  
На полі срэбны сьнег іскрыцца;  
На бел-сьвет дзівы выпраўляць  
Пляцецца ночка-чараўніца.  
Глуш абнялася з цішынёй  
І спавівае ўсё у чары,  
Паўзуць і сеюць шорах свой  
Старым парадкам цені-мары.

Вылазе з цемры бледны звод,  
 Глядзіць сьліўнём на долы, горы,  
 І тут і там пускае ў ход  
 Свае нямыя заговоры.  
 І тут і тамка свой прыгон  
 Распасьцірае царства ночы;  
 Салодкі сон, магільны сон  
 Сьмяецца сьвету ўсяму ў вочы...

Адцягненасьць гэтага вобразу мае значна большы разьмер, чым у папярэдніх выпадках. Увесь малюнак носіць фантастычны, баечны характар: ноч у ўяўленьні поэты выступае як чараўніца, якая паказвае свае цуды, пускае ў ход свае заговоры. Па характару свайго зьместу гэты малюнак абрысаваны цёмнымі фарбамі. Гэта вобраз ночы, на фоне якой

Духі мінуўшчыны куцьцю  
 На старасьвецкі лад спраўляюць...

У канцы поэмы заключны шырокі вобраз тае-ж ночы, што да-  
 сягнула свайго кульмінацыйнага пункту—поўначы:

Плыве шумліва, як рака,  
 Бяседа вольная такая,  
 А ўжо нявідзіма рука  
 На небе поўнач адзначае.  
 Залопаў крыльлямі пятах,—  
 І ціхне-ціхне ўсё ў замчышчы;  
 Замоўк разгул, агонь патух,  
 Старое згасла панялішча.  
 На пустку ўзбрыўшы, воўк завьў,  
 Пуціну заяц перамераў...  
 А быў тут хто, або ня быў,—  
 І так і гэтак мала веры.  
 І так і гэтак свой прыгон  
 Распасьцірае царства ночы:  
 Салодкі сон, магільны сон  
 Сьмяецца сьвету ўсяму ў вочы.

Агульны характар яе той-жа, што і ва ўступным малюнку; яна таксама адцягнена, баечна, фантастычна. Поўнач на небе паказвае „ня-відзіма рука“. Як у байцы, у гэты час яе

Залопаў крыльлямі пятах...  
 На пустку ўзбрыўшы, воўк завьў,  
 Пуціну заяц перамераў... і г. д.

Яе фарбы, як відаць, тыя-ж, што і раней; яна малюецца тымі-ж хмурнымі рысамі.

Побач з гэтымі суцэльнымі пэйзажнымі палотнамі ў поэмах выступаюць і малюнкi меншага разьмеру. Як і папярэднія, яны складаюць асобныя часткі таго агульнага фону, на якім працякае дзеянне твору. У большасьці выпадкаў яны зьяўляюцца працягам таго агульнага абставіннага малюнку ўсяго твору, які разрываецца на асобныя часткі падзеямі, што ў ім разгортаюцца. Прыкладамі такога вась ужываньня гэтых *мімалётных* малюнкаў можна адзначыць наступнае: у поэме „Магіла льва“ рысуецца адправа Машэкі з плятамі па Дняпру; у гэты час:

Зямля сябе у зелень скрыла,  
 Лес цёмны з ветрам гаманіў,  
 Зязюля век людзям лічыла,  
 А сонца цешылася з ніў.  
 Машэка плыў... і г. д.

У поэме „Бандароўна“ рысуюцца ўцёкі Бандароўны ад прасьледваньня дружыньнікаў пана Патоцкага на фоне ветранай ночы:

Уцякала Бандароўна  
У поле з цёплай хаты,  
Абымала яе ночка,  
А вецер крылаты  
Расплятаў ёй косы буйны,  
Песьціў белы грудзі;  
Болей жалю меў над ёю,  
Як якія людзі.

Такія-ж вобразы ёсьць у той-жа поэме: заключэньне V разьдз.; Бандароўну схвацілі:

Пацягнулі нешчасьліву  
На вялікі мукі,  
Ночка цёмная глядзела  
Ды цямнейшай стала.  
Адна зорка мігацела  
І тая прапала.

Або ў пачатку гэтага-ж твору даецца мімалётны малюнак, які ўваходзіць у склад адмоўнага параўнаньня і таксама зьяўляецца ўступнаю часткаю агульнага фону:

Ня віхор калыша лесам,  
Не ваўкі заводзяць,  
Не разбойнікі таўпою  
За дабычай ходзяць.  
На Украіне пан Патоцкі...

У поэме „За што?“ пачатак II разьдз., які абмалёўвае месца, дзе пасяліўся Юрка:

У вадным куточку  
Беларусі нашай  
Пры узгорку лесу,  
Пры лагчыцы пашы,  
Між кустоў, з-прад летаў  
На пустым дзірвані  
Пасяліўся Юрка... і інш.

У другіх выпадках такога роду малюнакі зводзяцца да мімалётных уваг, аб зьмене пары году, палягчаючы, дзякуючы гэтаму, кампозыцыйны пераход ад аднаго дзеяньня да другога. Прыклад гэтага мы маем у поэме „Магіла льва“ (гл. XII):

Мінула восень, а за ёю  
Прышла з марозамі зіма.

У папярэднім укладаньні (гл. XI) гаварылася аб тым, што Наталка здрадзіла Машэку і асялілася ў пана. Для пераходу да наступных здарэньняў, у якіх выступае Машэка, і ўстаўлена зазначанае двухрадкоўе.

Прыведзеныя мотывы прыроды, як можна бачыць з іх зьместу, у зьвязку з ​​фабульнымі здарэньнямі, рысуюць тыя абставіны, якія маюць бліжэйшае і непасрэднае дачыненне да пэўнай соцыяльнай групы— да гэрояў з сялянскага асяродку.

Побач з гэтымі ёсьць і такія абставінныя мотывы, якія рысуюць знадворнае становішча асоб другога парадку, менавіта прадстаўнікоў шляхецкай групы. Апісаньне іх інакшага роду. Шырокіх малюнкаў тут зусім няма. Абрисоўка даецца нямногімі, толькі патрэбнымі словамі. Малюнакі прыродыносяць такія-ж агульны характар і рысуюцца

нязьменна хмурнымі фарбамі. Гэткае апісаньне месца, где жыў баярын ў поэме „Магіла льва“:

Непадалёк, дзе жыў Машэка,  
Быў двор вялікі, а ў двары  
Стаялі хорамы ад векаў  
Над самым Днепрам, на гары.  
Абведзен быў высокім мурам  
Палац, як той астрог, кругом,  
Столетні ліпы ўкруг панура  
Стагналі ночаю і днём.  
Баярын тамка жыў багаты...

Блізкі да гэтага малюнку і абставіны князя ў поэме „Курган“:

На гары на крутой, на абвітай ракой,  
Лет назад таму сотня, ці болей,  
Белы хорам стаяў, недаступнай сьцяной,  
Грозна, думна глядзеў на прыволье.  
У нагах яго расьцілаўся абшар  
Хвоек гонкіх і пахані чорнай,  
Сонных вёсак шары, хат амшальных, як мар.  
Хат з сям'ёй душ падданных, пакорных.  
Князь у хораме жыў і г. д.

У некаторых выпадках месца дзеяньня гэрояў гэтага раду, а часам і антыподаў іх азначаецца простаю назваю яго. Напрыклад:

На *Украіне* пан Патоцкі... (Бандароўна)  
У слаўным месьце *Берастэчку*—  
Слаўны Бандарэнка (Бандароўна)  
Доўга над *трапай* ляжала.  
Сьцішна ў *вясковым жыцьці*...  
Скрыпка адна ў *забыцьці*... (Забытая скрыпка).

*Пэрсонажныя* мотывы, як ужо адзначалася, рэзка падзяляюцца на дзьве групы; з аднаго боку, гэроі з сялянскага асяродку, а з другога—соцыяльна ёй процілежнага—шляхэцкага—дваранскага. Розьніца паміж гэтымі групамі выяўляецца ня толькі ва ўнутраным зьмесьце гэрояў, якія ўваходзяць у іх рамкі, але таксама і ў самой манеры выяўленьня іх мастаком. Гэрояў першага роду ён абрысоўвае шляхам простаі іх характарыстыкі, адзначаваючы, між іншым, толькі іх агульныя рысы. Ён звычайна пералічае тыя ўласьцівасьці, якія ідэалізуюць іх натуры, далучаючыся ў гэтым выпадку да манеры пісьменьнікаў клясычнага стылю.

Сюды адносіцца: Машэка („Магіла льва“). Ён уладае вялікаю фізычнаю сілаю:

Асілкам гэтакім ад роду  
Машэка быў у сваёй радні,  
Дзіцём нясьці ўжо мог калоду,  
Якой трох сталых—не магі.

Але разам а гэтым ён—праўдзівая і сьціпляя натура:

Але хоць сілу меў такую,—  
Нікому крыўды не рабіў,—  
Натуру меў ён залатую,  
Як-бы ягнём патульны быў.

Юрка („За што?“) вызначаецца, як працавіты сумленны гаспадар:

І наш Дзягель часта  
Са сваёй сям'ёю  
Зьліўся, як за грошы,  
Потам ды сьлязою.  
Год за годам сходзіць,  
Бачаць гаспадары:  
Юрка арэ, сее,  
Цярэбіць гупчары...

І праца яго не дарэмная:

Сорак лет так Дзягель  
Жыў ня ў кепскім стане...

Гусляр у поэме „Курган“, як і належыць народнаму баяну, выводзіцца ў вобразе романтична-фантастычным, які збліжае яго з гэроямі байкі, і ў паасобку нагадвае мітычнага песьняра клясычнай старажытнасьці—Ортэя.

Увакруг гэтай душы дудара-званара  
Казак дзіўных злажылась нямала.  
Кажуць, толькі як выйдзе і ўдара як ён  
Па струнах з неаступнаю песняй,—  
Сон зьятае з павек, болю цішыцца стогн,  
Ня шумяць ясакары, чарэсьні,  
Пушча-лес ня шуміць, белка, лось не бяжыць,  
Салавей-птушка ў той час сьціхае;  
Паміж вольхаў рака, як штодзень, ня бурліць  
Паплаўкі рыба-плотка хавае.  
Прытаіцца да моху русалка, лясун;  
Каня вечнага „піць“ не заводзе,  
Пад звон-песьню жывучых гусляравых струн  
Для ўсіх папараць-кветка ўзыходзе.

Той-жа романтичны колэрыт пануе і ў вобразе князя з поэмы „На куцьцю“. Гэты гэрой баечна прыгожы:

Краса б'е з князеўных зарніц,  
Як блеск маланак развуглёны...  
Усіх званых з блізка і здалёк  
Саколім вокам князь акінуў.

Іншымі ўласьцівасьцямі адрозьніваюцца гэроі процілежнага соцыяльнага раду. Мастак вылучае ў іх характарах выключна адмоўныя рысы, выводзячы іх пры дапамозе тых-жа прыёмаў апісаньня, як і ў папярэдніх выпадках, г. зн. простаі характарыстыкі. У некаторых выпадках ён ужывае і характарыстыкі ўкосныя, калі апавядае аб тых дзеяньнях гэрояў, якія служыць яскравым паказьнікам галоўнай якасьці іх натуры.

Баярын у поэме „Магіла льва“ характарызуецца словам і аўтара ў такіх выразях:

Баярын тамка жыў багаты,  
Яшчэ лятамі малады,  
Да сваявольства быў заўзяты,  
Па свойму час губляў з нуды.  
Усюды броіў самазбродам,  
Тварыў закон свой і свой суд  
Над абнядоленым народам,  
Што збыць ня меў сіл сваіх пут.  
Паціху толькі ў вёсках людзі  
Маркотну гутарку вялі  
Аб крыўдах тых, што ім на грудзі  
Праз пана каменем ляглі

Ён, такім чынам, багаты, малады, але свавольны і надта дэспатычны ў дачыненні да народу, які адчувае гэтую крыўду з вялікім цяжарам.

Такі-ж і пан Патоцкі ў поэме „Бандароўна“. Ён багаты, дужы, але люта правіць народам, які сярод стогнаў шле яму свае праклёны:

На Украіне пан Патоцкі,  
Пан з Канёва родам,  
З сваёй хэўрай гаспадарыць  
Над бедным народам.

Дзе заедзе, банкятуе  
 Сам ён, яго варта;  
 Ні старому, ні малому  
 На спускае жартаў.

Калі-ж дзе ўпадзе ў вока  
 Хараство дзявоча,  
 Абняславіць, абнячэсьціць.  
 Бацьку плюне ў вочы.  
 Стогне змучана Украіна,  
 К небу шле пракляцьце.  
 Ды Патоцкага збаўляе  
 Хэўра і багачэце...

Аднолькавы і князь у „Кургане“; ён грозны, недаступны, люты з народамі, для якога застаецца толькі адно—праклінаць яго:

Князь у хораме жыў, слаўны сьвету ўсяму,  
 Недаступны і грозны, як хорам;  
 Хто хацеў, не хацеў—біў паклоны яму;  
 Спуску, ласкі ня знаў ненакорам.  
 Зьневажаў, катаваў ён з дружнай сваёй.  
 Стражы князевы ў полі і дома;  
 Толькі модлы расьлі небу ў сэрцах людзей,  
 І пракляцьце расло пакрыёма.

Несправядлівасьць, якая пераходзіць у лютасьць, укосна адзначаецца і ў характары маладога пана ў поэме „За што?“, які прыехаў пасьля сьмерці старога „пана“ і загадаў Юрку Дзягелю выбірацца з свае гаспадаркі на панскай зямлі.

Пэрсонажы *жаночага* роду характарызуюцца ў тых-жа памерах і фарбах, што і гэроі першага парадку. Мастак адзначае зноў рысы ідэалізуючага парадку, галоўным чынам, прыгожасьць гэраінь. Стыль-жа абрысоўкі—яскрава романтичны. Асобныя драбніцы, якія адзначаюць тыя ці іншыя рысы дзеючых асоб маюць то яскрава канкрэтны характар, то рэзка адцягнены.

Наталка з „Магілы льва“ малюецца фарбамі, узятымі з блізкага акружаючага нас жыцьця, але рысуецца толькі яе знадворная прыгожасьць:

Наталка ў вёсцы між сваімі  
 Найпрыгажэйшаю была,  
 Грудзямі, шчочкамі, вачыма,  
 Як мак між макамі цьвіла.  
 Павеўна, як дасьпелы колас,  
 Ішла наперад у танок,  
 З грудзей гарачых звонкі голас  
 Зьмяняла ў песьню—як званок.  
 Прыхільна хлопцы аглядалі  
 Яе павабны гібкі стан...

Але разам з гэтым вобраз, які характарызуе яе вочы, адцягненай уласьцівасьці. Машэка імкнуўся:

Наталку любую сустрэці,  
 Аджыць агнём яе вачэй,  
 Бо гэтых вочак на ўсім сьвеце  
 Ён ня сустрэў ані ў ваднэй.

Гэткія-ж уласьцівасьці выяўленчых сродкаў ў характарыстыцы прыгожасьці Бандароўны; спачатку—рысы адцягненай уласьцівасьці. У гэроіні:

Хараства такога ў сьвеце  
 Ня было, ня булзе;  
 Аб ёй людзі гаварылі.  
 Як аб нейкім цудзе.

За гэтым—яскрава рэальныя:

Як маліны, яе губкі,  
А твар, як лілея,  
Як дзьве зоркі, яе вочы,  
Гляне—сьвет ясьнес.

З плеч спльваюць яе косы,  
Як-бы сонна косы,  
І іскрацца, як на сонцы,  
Брылянцісты росы.

Рост высокі, стан павабны,  
Уся, як цень, павеўна,  
Як ідзе яна, бывала,  
На бок каралеўна!

Да ліку пэрсонажных мотываў належыць і гэрой колектыўных уласьцівасьцяй: гэта народ. Ува ўсіх поэмах ён выводзіцца ў дваякім выглядзе—то народам-поэтаю, які складае поэтычныя творы, то народам забітым, які зносіць усякія няпраўды з боку пануючых кляс, але разам з тым і цёмным.

Народ зьяўляецца насіцелем апавяданьняў і легэнд аб мінулых гадох („Магіла льва“, „Бандароўна“, „Курган“); ён-жа творыць і песьні аб сваёй нядолі („За што?“, „Забытая скрыпка“); але звычайна гэта—народ, які знаходзіцца ў стане сацыяльнага няведаньня і політычнага сну. Прынамсі ў гэтым вобразе выяўляе яго першы ганец („На куцьцю“), які апавядае князю аб сваіх уражаньнях:

З вачэй не зьняты йшчэ павязкі,  
Ці йдуць у перад, ці назад,  
Відны сьляды цямычнай ласкі.

Ён пакорна і без нараканьня зносіць ліхія гадзіны жыцьця; другі ганец („На куцьцю“) апавядае:

А топчуць толькі ўсё той сьлед,  
Валочуць ёрмы за сабою;  
Ці ўбачуць корч, ці ўбачуць цьвет,  
Аднэю жаляцца сьлязою.

Амаль што тое-ж паўтарае і трэці:

А толькі торг усё ідзе  
Над іх душою патананай;  
Яны, як цені, у грамадзе  
Маўчаць і йдуць на пір паганы.

Часам гэты народ ня можа зразумець тых заклікаў да шчаслівага жыцьця, якія час-ад-часу чуюцца ў песьнях яго песьняроў. Падарожны песьняр, які знайшоў „забытую скрыпку“, грае на ёй і сьпявае аб шляхах да сонца, да сьветлых умоў быту, але народ яго не разумее. Калі песьняр скончыў сваю доўгую песьню

... Глянуў, угледзіў:  
Хата пустая была...

Але і ў гэтым пакорным забітым народзе ёсьць іскры сьвядомасьці і імкненьня да высокіх асноў жыцьця. Усе тры ганцы ў поэме „На куцьцю“ аднолькава падкрэсьліваюць гэту ўласьцівасьць народу, якую ён праяўляе, як толькі для гэтага надыходзяць адпаведныя ўмовы, як толькі ён чуе адпаведны кліч. Першы ганец гавора:

А як ішоў між іх з сьвятлом,  
Яны пачулі, ах, пачулі:  
Сьляпым заморанья сном,  
Худыя рукі ў высь цягнулі.  
За мною ўсьцяж, і тут, і там  
Іх вусны бледныя шапталі:  
Адайте сонца наша нам!  
Нашто схавалі—расхваталі?

Другі перадае:

А як чапнуў стралой аб лук,  
Яны скрануліся ў прассоньні,  
І столькі, столькі крэпкіх рук  
К маёй націснулася броні.

За мною ўсьцяж, і тут, і там  
Іх вусны бледныя шапталі;  
Аддайце славу нашу нам!  
Нашто схавалі—расхвталі?

І, нарэшце, трэці ганец апавядае:

А як я ўдарыў па струне,  
Замятушыліся, як пчолы,  
І на гары, і нізіне  
Мне падавалі голас кволы.

За мною ўсьцяж, і тут, і там  
Іх вусны бледныя шапталі:  
Аддайце песьню нашу нам!  
Нашто схавалі—расхвталі?

На шляху да „інакшых“ умоў быцьця гэты-ж народ выяўляе і больш актыўныя імкненьні. Пераносячы пакорна ліхія гадзіны жыцьця, ён адначасна з гэтым выражае і свой протэст супроць іх, пасылаючы пракляцьці прыгнятальнікам жыцьця („Магіла льва“, „Бандароўна“ гл. вышэй). Часамі-ж ён і актыўна бярэ ўдзел у барацьбе за праўду жыцьця, бо

Шмат цярпець народ умее,  
Умее і памсьціцца.  
Як дадзене вельмі крыўда,  
Як зло разгасьціцца.

Вестка аб трагічнай сьмерці Бандароўны („Бандароўна“) ад рукі пана Патоцкага перапоўніла келіх народнага цярпеньня:

Зашумела Украіна—  
Гора паном, гора!..  
Задымелі у пажарах  
Панскія сялібы,  
Палілася кроў ракою  
На лугі, на скібы...

Апроч пералічаных мотываў—абстановачных і пэрсонажных, у поэмах, што вывучаюцца, ёсьць яшчэ і мотывы іншага парадку. Гэта—мотывы ўстаўныя. Яны разьвіваюць тэмы рознага характару—бытавога, моральнага, психолёгічнага і г. д. Называючы іх устаўнымі, мы ня хочам падкрэсьліць іх незалежнасьць сярод другіх мотываў ужо разгледжаных намі. Як будзе відно з далейшага выкладаньня, у кампозыцыйным дачыненні яны шчыльна прылягаюць да першых, складаючы разам з імі адно бесьперарыўнае цэлае. З пункту гледжаньня тэматычнага, гэтыя ўстаўныя мотывы зьяўляюцца больш падрабязным разьвіцьцём думак, кінутых між іншым, у межах мотываў альбо абстановачных альбо пэрсонажных.

Больш усяго гэтых мотываў ёсьць у поэме „Магіла льва“. Яна адчыняецца такім, менавіта, устаўным мотывам, які трактуе пытаньне аб народным паданьні і яго лёсе. Мінулае нам пакідае шмат розных паданьняў, з якіх, аднак, застаюцца ня шмат якія:

Нам продкаў кемнасьць захавала  
Шмат весьцяў дзіўных з быўшых год.  
Хоць гэтых весьці ўжо нямала  
У няпамяць кінуў сам народ.  
Усё-ж яшчэ штось засталася  
Ўнукам з прадзедаў жыцьця..  
Няхай-жа гэтыя калосься  
Мінуць скараньне нябыцьця!



Адным з гэтых паданьняў і зьяўляецца фабула, якая палягае ў аснове ўсяго твору.

Другім мотывам такога-ж характару ў поэме зьяўляецца той, які вызначае існасьць каханьня. Гэта складанае пачуцьцё малюецца ў гэтых рысах:

Каханьне лёгкая прынада  
Для сэрцаў чуткіх, маладых.  
Хоць-бы гнязьдзілася ў ім здрада,  
Хоць гэта-б яду быў кяліх.  
Усе мы п'ём яго з дурноты,  
Жывём ні явай і ні сном,  
А прападзе к яму ахвота,  
Тады—па часе ўжо—плюём...

У зьвязку з гэтым мотывам, некалькі далей разьвіваецца другі,— які кажа аб беларускай дзяўчыне, аб яе прыгожасьці фізычнай і духоўнай. Малюючы гэтыя рысы, яе, мастак, як і раней, бярэцца за апісаньні іх у адцягненых фарбах, якія ўзводзяць гэты аб'ект мастацкага выяўленьня па недасяжную вышыню: тыя якасьці, якія мае беларуская дзяўчына, настолькі высокія, што, па думцы аўтара, іх можна знайсці толькі ў бога:

О, шмат прыгожанькіх дзяўчатаў,  
Старонцы нашай бог прыдбаў!  
Царэвіч ехаць ног-бы ў сваты  
К ёй не аднэй, каб толькі знаў.  
Душы і сэрцайка такога,  
І тэй бязьмернай дабраты  
Шукаці хіба толькі ў бога,—  
У другіх людзей ня знойдзеш ты.  
На беларускую дзяўчыну,  
Калі тут праўду ёй адаць,  
Ніхто йшчэ каменем ня кінуў  
І не паважыцца кідаць.

Далейшыя мотывы гэтага-ж парадку, якія ёсьць у поэме, датычацца тэм психолёгічных уласьцівасьцяў. Гэта мотывы аб хітрасьці людзей, аб помсьце і аб асьвятленьні агрубелага чалавека.

Першы з іх разглядае існасьць выяўленага пачуцьця і яго ўплыў на чалавека:

Людзкая хітрасьць даніманьнем  
Патрапіць шмат зла натварыць,  
Калі прыкінецца сьвятляным  
Сьвятлом, што праўдаю гарыць  
Душу вам лёстачкамі выйме,  
І павядзе на павадку  
Яе пуціпамі крывымі  
І ўжо ня ўскрэснуць бедаку.

Тое-ж здарылася і з гэроіняю поэмы.

Другі зьмяшчае ў сабе разважаньне аб помсьце з тых-жа бакоў, што і ў папярэднім выпадку:

Што ёсьць на сьвечы горш ад помсты,  
Што знойдзеш ад яе страшней,  
Каго ня згоніць з сьцежкі прастай.  
Ня ўкіне ў цьму, за ноч цямней?  
Душу і думы атумане,  
Ачэпіць зводным павуцьцём,  
І распасьцяжыць уладаньне  
Над целама над усім жыцьцём.  
Засела так яна ў Машэкі...

Нарэшце, алошні выкладае думку аб наяўнасьці ў чалавека вышэйшых разуменьняў аб абычайным законе і аб панаваньні іх у нату-

ры, ня гледзячы на тое, што часам чалавек можа падупасьці да агру-  
бення і нават азьвярэння. Гэткі стан перажыў і гэрой поэмы:

Як чалавек не азьвярэ  
З якіх там колечы прычын.  
Надойдзе час і азарэе  
Яго душа хоць міг адзіл.

Чуцьцё прабудзіцца людзкае,  
Дабро ў сэрцы ажыве,  
І зацьвітуць красой сьвятою  
Дзіцячы думкі ў галаве.

З рэшты поэм устаўны мотыў ёсьць толькі ў поэме „За што?“  
Менавіта, пачатак яе разьвівае пытаньне аб народнай песьні, адзін  
з якіх, уласьціва, зьяўляецца і самы твор. У азначаным выпадку роля  
гэтага мотыву такая-ж, што і ў пачатковых строфах поэмы „Магіла  
льва“. Гэтыя песьні апавядаюць аб тэй крыўдзе, аб тэй горкай долі,  
у якой живе народ; дзякуючы гэтаму яны асабліва каштоўны для  
мастака:

Ой мае вы песьні,  
Песьні весялушкі!  
Будзьце мне слухмяны  
Вы, мае пяюшкі.  
Ці я сам у полі,  
Ці я дзе з людзьмі:  
Цяжка мне, нялёгка,  
Калі я ня з вамі...

Гаварэце, думкі,  
Пакуль сонца ходзе,  
Аб маёй старонцы,  
Аб маім народзе.  
Хай нясецца жальба  
Там, гэі, на прывольле  
Аб тэй нашай крыўдзе,  
Аб тэй горкай долі!

Можа хто пачуе  
Розгалас прастачы,  
Устане і прагляне,  
Ўсю няпраўду ўбача.

Прыведзеныя тэмы і мотывы вычэрпваюць асноўныя моманты  
тэматычнага боку поэм, якія вывучаюцца.

### III

Сюжэтнае пабудаваньне разгледжаных мотываў мае ў сабе адзнакі  
сынкрэтызму літаратурных жанраў, наяўнасьць у іх апавяданьнях стыхій  
эпічнай, лірычнай і драматычнай. У гэтым выпадку поэмы Я. Купалы  
маюць тыя, менавіта, уласьцівасьці, якія зьяўляюцца характэрнымі  
наогул для гэтага віду мастацкае творчасьці.

Пануючым аказваецца момант апавядальны, эпічны. Ён абымае  
сабою значную частку мотываў, якія ўваходзяць у склад поэм. Абста-  
віны і ход дзеяньня, характарыстыка дзейных асоб, устаўныя мотывы,—  
усё гэта апранута ў эпічную форму. Рух апавяданьня ў гэтай частцы  
поэм носіць павольны, паступовы характар. У сваім апавяданьні аўтар  
паступова пераходзіць ад апісаньня аднаго факту да другога ў іх па-  
ступовай хронолёгічнай пасьлядоўнасьці аднаго за другім. Раптоўнасьць  
дзеяньня, абрыўнасьць і недаказнасьць у выкладаньні зусім ня маюць  
месца. У гэтым выпадку поэмы больш блізкія да гэроічных эпопей  
клясычнага стылю, як да поэм романтичных альбо лірычных, якія ма-  
юць іншы—больш шьбыкі, усхваляваны, менш паступовы тэмп выкла-  
даньня.

Звычайна кожны твор адчыняецца тым ці іншым „уводным“ мотывам, які шчыльна звязаны з наступным апавяданьнем. У якасьці гэткага пачыну ці увэртуры поэта ўжывае матар’ял рознастайнага мастацкага зместу.

Поэма „Магіла льва“, як было адзначана раней, пачынаецца разважаньнем мастака аб лёсе паданья ў жыцьці народу. Поэта шануе астаткі паданьяў, і яго зацікаўленасьць да іх адпаведным чынам адбіваецца і на яго манеры апавяданья. Эпічнае апавяданьне зьмяняецца лірычным. Яно выяўляецца ў лірычных выкліках і зваротах да чытача:

Няхай-жа гэтыя калосься  
 Мінуць скараньне нябыцьця...  
 Зьбіраць начнём зярно к зярняці,  
 Былое ў думках ускрашаць...  
 Пачнём дакопывацца самі  
 Разгадку нашых крыўд і бед... і г. д.

Блізкі па свайму зместу і пачатак поэмы „За што?“ Тэмаю яго зьяўляецца народная песьня. Поэта таксама выказвае высокую зацікаўленасьць ёю, дзеля гэтага лірызм апавяданья, які выражаны тымі-ж сродкамі, апавівае яго ад пачатку да канца:

Ой, мае вы песьні,  
 Песьні весялушкі!..  
 Цяжка мне, ня лёгка,  
 Калі я ня з вамі...  
 Дык-жа будзем жыці,  
 Разам днём ці ночай і г. д.

Поэма „На куцьцю“ пачынаецца малюнкам прыроды, які разгорнены на шырокім чатырохстрофным палатне і перададзены поэтаю ў спакойным эпічным тоне:

На небе зоры ўжо мігцяць і г. д.

Такога-ж „прыроднага“ характару увэртура і ў поэме „Бандароўна“. Толькі тут яна сьціснута ў вузкія рамкі і вырашаецца адмоўным параўнаньнем:

Ня віхор калыша лесам,  
 Не ваўкі заводзяць.  
 Не разбойнікі таўпою  
 За дабычай ходзяць.

Рэшта поэм: „Курган“ і „Забытая скрыпка“ гэтакіх уступных частак ня маюць; іх апавяданьне пачынаецца ад апісанья дзеяньня *in medias res*:

Паміж пустак, балот беларускай зямлі,  
 На ўзьбярэжжы ракі шумнацечнай  
 Дрэмле памятка дзён, што ў нябыт уцяклі,  
 Удзірванелы курган векавечны...  
 („Курган“).

Доўга пад трамай ляжала  
 Сьцішна ў вясковым жыцьці,  
 Доўга ляжала, чакала  
 Скрыпка адна ў забыцьці...  
 („Забытая скрыпка“).

Сьледам за ўводзінамі поэмы наступае пачатак дзеяньня, прычым між гэтымі двума кампанентамі—зачынам і апісаньнем фавулы—існуе самая шчыльная сувязь. Раптоўнасьці пераходу, як гэта можна наглядць у поэмах стылю романтичнага, няма. У поэме „Магіла льва“ ўводзіны маюць у сабе тэму аб народным паданьні, а фавула яе і апісвае адно з такіх паданьяў. Такая-ж сувязь і ў поэме „За што?“, апавяданьне аб падзеях і ўяўляе сабою адну з сумных песень, аб якой гаворыцца ўва ўступнай частцы.

Зачын поэмы „На куцьцю“ служыць малюнкавым фонам, на якім разгортваецца падзея фавулы (асновы). Сувязь між імі падкрэсьліваецца і тэматычным дубальтаваньнем двух думак, з якіх адна заканчвае ўводзіны, а другая адчыняе дзеянне. Канец выражаецца ў гэтых словах:

І тут і тамка свой прыгон  
Распасьцірае царства ночы;  
Салодкі сон, магільны сон  
Сьмяецца сьвету ўсяму ў вочы.

Пачатак „падзей“ адчыняецца словамі:

Запыла ўсё, замёрла ўсё,—  
Ня сьпіць адвечнае замчышча:  
Там пачынаецца жыцьцё  
У вагнях старога папялішча.

У тым і другім выпадку ў рознай слоўнай форме выяўляецца начная цішыня, спакой, сон. Тэматычна, дзякуючы гэтаму, абедзьве часткі стаяць вельмі блізка адна да другой.

У поэме „Бандароўна“ уверцюраю зьяўляецца вобраз адмоўнага параўнаньня:

Ня віхор калыша лесам,  
Не ваўкі заводзяць і г. д.

а прадмет яго складае ўжо пачатак самой асновы:

На Украіне пан Патоцкі,  
Пан з Канёва родам,  
З сваёй хэўрай гаспадарыць  
Над бедным народам.

Апісаньне дзеяньня поэмы ў кампазыцыйным дачыненні, уяўляе сабою паступовае, хронолёгічнае выяўленьне падзей, якія ўтвараюць фавулу іх. Кожны факт шчыльна зьвязан з папярэднім і наступае за ім у парадку часовай пераемнасьці. Агульная схэма ўсіх поэм у гэтым выпадку будзеца па наступнаму пляну.

„Магіла льва“: 1. Каханьне Машэкі да Наталкі. 2. Машэка знаходзіцца ў адсутнасьці; у гэты час Наталка гіне. 3. Яе пакахаў пан, і яна перайшла да яго. 4. Машэка робіцца разбойнікам і забівае пана. 5. Наталка помсьціцца за гэта і забівае Машэку. 6. Магіла Машэкі—магіла льва; на гэтым месцы цяпер м. Магілеў.

„Бандароўна“: 1. Пан Патоцкі пануе на Украіне. 2. Бандароўна, дачка Бандарэнкі з Берасьцечка, лічыцца найпрыгажэйшаю ў вакрузе. 3. Патоцкі прабуе ўзяць яе, але спатыкае рэзкі адпор. 4. Бандароўну прыводзяць да пана і ён забівае яе. 5. Пахаваньне Бандароўны.

„Курган“: 1. У гордага недаступнага князя банкет. 2. Дзеля забавы ён запрашае гусьляра. 3. Гусьляр сьпявае госьцям песьні, у якіх выкрывае няпраўду князя. 4. Сьмерць гусьляра; на яго магіле курган.

„За што?“: 1. Селянін Юрка, па прозьвішчы Дзягель, пасяліўся на новым месцы. 2. Дзякуючы напружанай працы, ён організуе сваю гаспадарку і жыве ў дастатку. 3. Але цераз 40 год новы пан вымагае ад Юркі выдаленьня з занятай ім зямлі. 4. Ідуць суды, і Юрка робіцца бедаком; яго высяляюць з наседжанага месца.

„Забытая скрыпка“: 1. Народны песьняр выпадкова знаходзіць у хаце селяніна забытую скрыпку. 2. Ён грае на ёй аб шчасьці жыцьця. 3. Але песьні не знайшлі водгуку ў сэрцы народу; ён пакідае яго, і песьняр застаецца незразумелым.

„На куцьцю“: 1. У замку, ноччу, аднойчы ў год, духі мінулага зьбіраюцца на куцьцю. 2. Выхад князя і княжны. 3. Размова князя аб штогодных зборах іх на куцьцю. 4. Размовы ганцоў аднаго за другім. 5. Другая адказная размова князя. 6. Банкет і канец яго ў поўнач.

У рамках апавядання аб падзеях мастак, як зазначалася, ня раз устаўляе і мотывы „пабочных“ наўваходных уласьцівасьцяў, але яны не парушаюць агульнай пасьлядоўнасьці апавядання і плаўкасьці цячэньня падзей. Яны шчыльна звываюцца з тымі „сьценкамі“, што іх абкружаюць.

Усе гэтыя мотывы шчыльна прылягаюць да агульнага ходу апісаньня дзеяньня, бо як папярэдняе да іх апавяданьне, так і наступнае, у дачыненні сваёй тэматыкі, выражае тую-ж ідэювасьць, што і ўступныя часткі. Так, напрыклад, у поэме „Магіла льва“ ўводны мотыў аб помсьце ўстаўляецца ў агульную плынь думак, не парушаючы іх парадку і паступовасьці. Страфа, якая папярэджвае гэты мотыў закончваецца апавяданьнем аб цяжкім імсьцівым стане Машэкі:

З дня ў дзень хмурней ён станавіўся,  
Расла ў ім помста, як зьмяя.—  
І сам, як гадзіна, ў ёй віўся,  
У жыцьці ня бачачы пушцыя.

Далей ідзе самы мотыў, які пачынае новы разьдзел поэмы:

Што ёсьць на сьвеце горш ад помсты і г. д.

Наступнае выкладаньне зноў варочаецца да дзеяньня, працягвае тую-ж думку аб помсьце, даючы, такім чынам, адзінае бесперарыўнае апавяданьне:

Засела так яна ў Машэкі  
І суладаць з ёю ня мог,  
Крыві-б пусьціў, здаецца, рэкі  
І ў іх-бы з крыўдай сваёй лёг.

Заклучная частка поэм, іх дасказ, які складае самастойную кампанэму сюжэтнага пабудаваньня, у ідэйным дачыненні таксама прылягае да агульнага зьместу твораў, працягваючы адзіную бесперарыўную заніжку апавяданьня.

Поэма „Магіла льва“ ў сваёй асноўнай частцы канчаецца апавяданьнем аб тым, як на „Магіле льва“, г. зн. Машэкі, вырасла места Магілеў, як каля яго ўзвышаецца гара:

Яе Машэкавай завуць.

Далей наступае дасказ, які, зьмяшчаючы ў сабе апісаньне малюнку прыроды, ідэява звязаны з агульным зьместам:

ціха, ціха на гары тэй  
Чарнеюць пліты і крыжы,  
То летнім сонейкам сагрэты,  
То зьябшым ўзімку, ў маразы.  
Падчас вясной заблудзіць птушка.  
Зазвоніць песенькай сваёй.  
Павесялее сьпяча душка,  
Ды ўзноў засьне яшчэ мацней.  
А пад гарой Дняпровы хвалі  
З вясны да восені шумяць  
І штось гавораць цёмнай далі  
А што?—нам грэшным не паняць!

Такім чынам асноўныя часткі сюжэтнага пабудаваньня—зачын, апісаньне дзеяньня і дасказ—уяўляюць сабою хронолёгічна паступовы малюнак, у якім асобныя часткі ідуць адна за адной у строгай пераемнасьці як часовай, так і лёгічнай.

Але ў межах эпічнага апавяданьня ёсьць такога роду элемэнты, якія, не парушаючы суцэльнасьці твораў, характарызуюць, аднак, ужо іншыя ўласьцівасьці іх. Гэта прысутнасьць у поэме стыхіі лірычнай і

драматычнай. Тая і другая ўносяць у апавяданьне момант эмоцыянальнага ўсхваляваньня і ўласнай зацікаўленасьці аўтара.

Лірызм апавяданьня выступае на сцэну ў тых выпадках, калі асобныя моманты дзеяньня поэм дасягаюць свайго найвышэйшага разьвіцьця і вялікай напружанасьці. У гэтых выпадках лірычная манера апавяданьня служыць адным з сродкаў іх слоўнага выражэньня.

Асабліва характэрны рысы лірызму ў поэме „Бандароўна“, дзе яны прадстаўлены ў большай колькасьці выпадкаў, чым у рэшце твораў.

Першы выпадак лірычнай зацікаўленасьці аўтара выступае ў момант зьяўленьня Бандароўны на арэне дзеяньня, калі прыгожасьць яе дасягае найвышэйшай чароўнасьці.

У гэтую рашучую мінуту поэта асабіста зварочваецца да гэроіні:

Ой, гуляй-жа, Бандароўна,  
З вечару да ранку!

жадаючы падкрэсьліць прызначаньне характа для весялосьці, яшчэ раз яго вышыню і значнасьць.

Альбо далей—калі пан Патоцкі прыходзіць у карчму і калі становішча застраецца, бо

найгорай к Бандароўне  
Ён прыстаў абрыдка;  
Цалаваць, абняці хоча,  
Ажно глянуць стыдна.

Поэта нанова праяўляе вялікую зацікаўленасьць у лёсе сваіх гэрояў і, зварочваючыся да Патоцкага, лірычна выклікае:

Асьцярожна, пан Канёўскі!  
Будзе ліха, будзе,  
Не забудзься, што сумленьне  
Ёсьць і ў простым людзе! і г. д.

У некаторых выпадках лірызм апісаньня сказваецца настолькі патрэбным, што ён заменяе сабою другую стыхію драматычную. Па ходу апісаньня чытач чакае, што на пытаньні адного з гэрояў будзе адказваць другі; другімі словамі, poeta павінен перайсьці да дыалёгу, г. зн. да драматычнай манеры апавяданьня, але, дзякуючы тэй-жа ўласнай зацікаўленасьці да сваім пэрсонажаў, ён нечакана пераходзіць да лірычнай.

У тэй-жа поэме Патоцкі, зварочваючыся да прыведзенай у яго „сьвятліцу“ Бандароўны, задае ёй пытаньні:

Ну, што воліш сабе выбраць,  
Пышная паненка:  
Ці ў бядзе засядаці  
Вось пад гэтай сьценкай.

І са мною піць, гуляці,  
Ночкі каратаці?  
Ці навекі косьці парыць  
У зямельцы-маці?

Заместа гэроіні ў гэты рашучы момант яе жыцьця адказвае сам мастак:

Не такую, ясны пане,  
Бачыш прад сабою,  
Што захоча чэсьць і славу  
Прадаваць з табою...  
Не прадасьць яна дзявоцтва,  
Як ты, пан, сумленьня;  
Твае ўгрозы ёй нястрашны,  
Нястрашна цярэпьяне...

Размоўная форма апавядання ўводзіцца мастаком таксама ў пэўных выпадках. Яна выступае, калі эпічнае апавяданьне даходзіць да расказваньня аб падзеях, якія маюць значную ўнутраную напружанасьць; звычайна размова пачынаецца, калі спатыкаюцца гэроі сацыяльна і психалёгічна разнародных і варажых адзін другому. У гэтых выпадках ён выказваецца ў маласлоўнай, але яскравай фарбамі форме. Момент дзеяньня, які выяўляецца ім, перадаецца ўва ўсёй яго паўнаце і сіле; ён узмацняе драматычную відавочнасьць сцэны і рухае больш імкліва, чым апавяданьне эпічнае, разьвіцьцё далейшых падзей.

У поэме „Бандароўна“ размоўная форма пачынаецца ў адзін з найбольш напружаных момантаў дзеяньня. Патоцкі дабіваецца ўвагі гэроіні, але тая выцяла яго па твары. Загарэліся вочы ў пана і ён гаворыць:

Выгражае кулакамі  
Усёй казачай браці,  
— Усе адказ дасьце мне зараз—  
Дачка, бацька, маці!

Банкетуючыя казакі яму адказваюць:

Асьцярожна, ясны пане,  
З грозьбамі сваімі!..

У некаторых выпадках размова зацягваецца і набывае больш працяглую форму. Гэта здараецца асабліва ў тых выпадках, калі выяўляецца сацыяльна-варожы бок, калі, дзякуючы няпрыхільнасьці і нянавісьці да яго, мова пэрсонажаў затрымоўваецца і прымае выгляд монологу.

У тэй-жа поэме „Бандароўна“ Патоцкі задае гэроіні пытаньне:

Ну, што воліш сабе выбраць...  
Ці са мною піць, гуляці,  
Ночкі каратаці?  
Ці навекі косьці парыць  
У зямельцы-маці?..

Пасьля лірычнага монологу, які сказаны самім мастаком, дзяўчына, сьмела глядзячы ў вочы, адказвае:

Дужы ты з сваім багацьцем,  
А я сілы большай,—  
За мной праўда і народ мой,  
За табой-жа—грошы!  
Чым з табою піць, гуляці,  
Ночку каратаці,—  
Лепш навекі косьці парыць  
У зямельцы-маці!

Форму выкрывальнага монологу набывае гутарка, якая адбываецца паміж князем і прыведзеным да яго гусьляром у поэме „Курган“. Прамова гусьляра, уся напоўненая выкрываньнем і злосьмехам, займае цэлых тры страфы:

Гэй, ты, князь! Гэй, праслаўны на цэлы белсьвет!

У рамках гэтых компанэм, буйных па свайму разьмеру, мастак разгортае цэлы шэраг іншых, якія таксама будуюцца па пэўнаму пляну і разьмешчаны ў паступова-дакладным парадку.

У дачыненні распарадку дзейных асоб вызначаецца адна вядомая схэма, якая абавязкова для ўсіх, што разглядаюцца намі, поэм.

Усе яны будуюцца на грунце вызначэньня трох галоўных гэрояў. Першыя месцы займаюць пэрсонажы, якія падзелены непраходнымі сацыяльнымі і психалёгічнымі сьценкамі. Гэрой першага раду—звычайна мужчына, які належыць да вышэйшай арыстократычнай клясы. У поэме „Магіла льва“—гэта багаты баярын, у „Бандароўне“—пан Патоцкі, у „Кургане“—князь, у поэме „За што?“—малады пан, у поэме

„На куцьцю“—тыя неназваныя „другія“, якія трымаюць народ у політычным і соцыяльным прыгнечаньні і нарэшце ў „Забытай скрыпцы“—той народ, які дзякуючы свайму агрубеньню і цемры не разумее слоў музыкі, якая імкнецца расказаць яму лятуценьні аб шчасьлівым, асмысленым жыцьці.

Гэрой другога раду—антыпод першага—або жанчына-дзяўчына Наталка („Магіла льва“), прыгожая Бандароўна („Бандароўна“) альбо мужчына-гусляр („Курган“), Юрка („За што?“), князь і яго прыбліжаныя („На куцьцю“). У поэме „Забытая скрыпка“ гэрой гэтага парадку сымбалізуецца тою цудоўнаю скрыпкаю, якую знайшоў бядак. Усе гэроі гэтага раду—выхадцы з простага сялянскага люду. Нават „Забытая скрыпка“ аказваецца

Доўга пад грамай ляжала  
Сьцішна ў вясковым жыцьці...

Узаемныя адносіны гэтых гэрояў двух радоў у пералічаных поэмах розныя. У большасьці выпадкаў першы з гэтых пэрсонажаў імкнецца да таго, каб устанавіць тую ці іншую сувязь з другім, але часта спатыкае рашучы адпор, які і складае грунт фабульнага руху поэм.

Патоцкі („Бандароўна“) хоча заўладаць Бандароўнаю, але натыкаецца на рашучы адпор; вынікам гэтай сутычкі зьяўляецца сьмерць гэроіні.

Князь з поэмы „Курган“ запрашае да сябе для забавы гусляра і просіць яго прасьпяваць яму свае песьні. Гусляр сьпявае яму песьню, у якой выкрывае розныя цяжкія злачынствы князя. У выніку сьмерць гусляра.

„На куцьцю“ падкрэсьлівае супраціўнасьць паміж духамі мінулага—князем і яго ганцамі—і тымі „другімі“, якія пануюць над іх народамі.

Поэма „За што?“, якая пабудавана на яскрава соцыяльнай аснове, захоўвае тую-ж схэму адносін між гэроямі, толькі надае ёй адпаведную соцыяльна-гаспадарную афарбоўку. Стары пан даў магчымасьць селяніну Юрку Дзягелю стаць заможным і пажыць у дастатку. Новы пан, які зьмяніў старога, праганяе Юрку з яго гаспадаркі. У гаспадарчым стасунку ён аказваецца мерцьвяком. Соцыяльна ён з моцнага селяніна робіцца пролетарам.

Некалькі іншыя стасункі паміж паказанымі гэроямі ў поэме „Магіла льва“. Тут няма супраціўнасьці паміж імі. Наадварот, устанавляецца на грунце пачуцьця вядомая психолёгічная сувязь. Багаты пан знаёміцца з дзяўчынай Наталкай, пакахаў яе і, карыстаючыся яе ўзаемнасьцю, бярэ яе да сябе. Але гэты контакт двух гэрояў значна ўзмацняе варожасьць у дачыненьні іх да трэцяга, што і прыводзіць да трагічнага канца.

У „Забытай скрыпцы“ адчужанасьць і варожасьць падкрэсьліваецца тым, што народ не хацеў слухаць песень на скрыпцы аб шчасьці жыцьця.

Гэрой трэцяга раду—рознастайны. Ён аказваецца антыподам у стасунку да першага дзеля тых ці іншых сувязяў, якія існуюць паміж дзьвюма першымі асобамі.

Аднак, апроч таго ён процілежны і па свайму соцыяльнаму становішчу. Яго варожасьць да антыпода, аднак, рознай напружанасьці і якасьці. У адных выпадках яна выражаецца ў рэзкай і яскравай форме, складаючы галоўную спружыну ўсяго дзеяньня і надаючы другараднае значэньне адносінам першых двух пэрсонажаў. Апроч таго, гэрой гэтага раду аказваецца цэнтральнаю асобаю ўсяе поэмы. Наадварот, у другіх яна мае менш напружаны характар і не займае настолькі



цэнтральнага становішча ў творы, адыходзячы на задні плян; першараднае значэнне ў гэтых выпадках атрымоўваюць дзеянні гэрояў першых двух радоў.

Схэма першага раду яскрава выступае ў поэме „Магіла льва“. Трэцім гэроем тут зьяўляецца Машэка. Ён, як было паказана раней, быў ціхім работнікам. Пакахаў прыгожую Наталку. Але тое, што багаты пан украў яе, мяняе яго жыццё. Ён робіцца разбойнікам і забівае потым пана, які ўкраў яго каханую ад яе, аднак, гіне і сам. Гэтыя драматычныя сувязі Машэкі ў стасунку да першых двух гэрояў і складаюць асноўную вось дзеяння, вакол якой яно імкліва і круціцца. Сувязі-ж паміж панам і Наталкай маюць другараднае значэнне; яны на другім пляне. І іх мастак гаворыць толькі ў нямногіх словах. Яны служаць толькі дапаможным сродкам да ўзмацнення напружанасці галоўнага дзеяння: бо-ж Машэка і робіцца разбойнікам дзякуючы каханню Наталкі і пана.

Настолькі-ж актыўным і дзеля гэтага выконвае першую ролю і бядак, які знайшоў забытую скрыпку. Ён грае на ёй, рысуючы ў сваіх музыкальных лятуценнях ідэалы шчаслівага жыцця. Гэтая „ігра“ аб шчасці і складае грунт поэмы. Але як вядома, народ, што заняты матэрыяльнымі клопатамі аб жыцці, яго не разумее. У часе яго граньня хата застаецца пустою. Гэта частка дзеяння ня значна па разьмеру; яна выступае толькі як заключэнне, дасказ поэмы.

У рэшце поэм праводзіцца плян другога парадку. У іх трэці гэрой не адыгрывае настолькі значнай ролі. Часам ён выступае ў затушаваным выглядзе. У абрысоўцы яго аблічча і становішча адчуваецца азначаная недаказанасць.

У „Бандароўне“ ў якасці трэцяга гэроя выступае пэрсонаж колектыўнага парадку. Гэта—казакі і на чале іх бацька гэроіні—атаман Бандарэнка. Але ён зьяўляецца, як асоба актыўная, якая збірае „войска сільнае“ супроць паноў-прыгнятальнікаў, ужо ў канцы дзеяння, ў дасказе яго. На працягу падзей, якія папярэджваюць разьвязку, у гэтай ролі трэцяга гэроя выступаюць казакі, якія зьяўляюцца заступнікамі гэроіні, між іншым, не асабліва адважнымі і жвавымі; як вядома, яны не патрафілі абараніць яе ад пагоні Патоцкага і захаваць ад сьмерці. Дзеля гэтага дзеянне, якое разгортваецца вакол іх, мае другараднае значэнне. Галоўная ўвага скружаецца на стасунках Патоцкага і Бандароўны.

Тая-ж схэма і ў поэмах: „Курган“, „За што?“ і „На куцьцю“.

У першай з іх ролю трэцяга пэрсонажа выконвае той народ, які ўтварае легенды і апавяданні аб забітым гусляры, рэагуючы гэтым на стасункі першых гэрояў. Прычым гэты гэрой выступае ў самым канцы поэмы, у яе завяршанні, дзеля таго гэта частка падзей твору мае вельмі невялікае значэнне. Увесь цэнтр увагі спунктованы на дзеяннях першых двух пэрсонажаў.

Другі твор у якасці такога-ж гэроя выстаўляе зноў той-жа народ, які творыць сьлёзныя песьні аб убогай долі Юркі; з гэтым гэроем ў сугучнасці і прырода, якая ў сваіх апавяданнях аб горкай долі зьліваецца з народамі, утвараючы аднаго песьняра аб роднай старане поэты.

Трэцяя поэма гэкім гэроем мае народ, аб якім вядуць гутарку князь і яго ганцы. Але сам ён не адыгрывае актыўнай ролі; аб ім толькі гавораць другія.

Адзначаныя зьявішчы сюжэтнага аб'яднання тэматычнага матэрыялу складаюць характэрныя і найбольш пукатыя асаблівасці разгляданых поэм.

## IV.

*Стыль* вывучаных твораў Янкі Купалы з боку характару і ўласцівасцяй выяўленчых сродкаў сьцьвярджае і дапаўняе назіранні ў галіне сюжэтнага пабудавання поэм, іх кампазіцыі. У гэтым стасунку паміж стылем і пабудаваннем поэм вызначаецца поўная роўналежнасць.

Перш усяго мы спынімся на *эпітэтах*, якія, як гэта ўстанаўляе тэорыя літаратуры, маюць вялікае стылістычнае значэнне ў мастацкай творчасці і займаюць сярод поэтычных прыёмаў па сваёй мастацкай значнасці адно з першых месц. У поэмах яны таксама належаць да ліку асабліва характэрных прыналежнасцяў яго стылю, складаючы ў колькасных адносінах сярод другіх зьявішч пераважную большасць.

Агульная ўласцівасць *эпітэтаў* у разгледаных творах, якая асабліва кідаецца ў вочы, гэта іх адцягненасць. Яны ўзяты альбо зусім з галіны адцягненых разуменьняў, якія недаступны нашаму зразуменьню ў канкрэтнай форме, альбо з круга зьявішч унутраных психолёгічных уласцівасцяў, але зьявішч таксама мала акрэсленых у сваім рэальным выяўленьні. *Эпітэты* гэтага парадку складаюць самую шматлікую іх групу. Па свайму характару гэтая адцягненасць вобразаў не аднародна. У адных выпадках яна носіць абсалютны характар. Такой, менавіта, уласцівасці *эпітэты* мастак ужывае ўсякі раз, калі ён хоча выразіць надзвычайную ступень тэй ці іншай якасці прадмету. Сюды належаць такія прыклады, як: *весьцяў дзіўных* (131), у *беспрасветнай* векаў мгле (131), *бязмернай* дабраты (135), *ненаглядненькай* дзяўчыне (136), *непамернай* вайны (141), *красой* сьвятою (142), *косы* буйны (150—155), *крыўды* страшнай (152), *недаступнай* сьцяной (216), *казак* дзіўных (217), *нязвычайны* агонь (217) і гэтак далей.

Сярод адцягненых *эпітэтаў* асаблівым замілаваннем аўтара карыстаюцца такія, як: *родны*, [роднай мяжы (136), родныя куты (136), *вёскай* роднай (140, 144), *радзімай* стараны (140) і г. д.], *вялікі* [двор *вялікі* (137), *чары* вялікай (144), *вялікі* мукі (151), *захад* вялікі (152), *гульні* вялікай (152), *сьвет* вялікі (157), і інш.], *вечны* [вечным агнём (144, 156), *вечна* хаваньне (157), *адвечнае* замчышча (192), *курган* векавечны (215)].

Другая група *эпітэтаў* гэтага раду носіць менш адцягнены характар. Яны маюць у сабе ўяўленьне аб некаторай частцы элементаў матэрыяльных уласцівасцяў. Іх змест выклікае ў думцы ўспрымаючага вобразы канкрэтнага сьвету, хоць яны і ня маюць ў сваім абрысе яскравай дакладнасці і рэзкай азначанасці; гэта *эпітэты*: *разбойнік* страшны (132, 144), *натуру* залатую (133), *пуцінамі* крывымі (138), *горкай* долі (139), у *муках* страшных (140), *дзіцячы* думкі (142), *грэшную* русалку (143), *добрыя* весці (ib.), *сьпячага* душка (146), *бедным* народам (146), *вечер* крылаты (150), *зямліцы* соннай (151), *крыўды* страшнай (152), *немыя* загаворы (192), *дум* жывых (193), *душою* патаптанай (195), *він* заморскіх (216) і г. д.

З *эпітэтаў* гэтага парадку аўтар часцей ужывае такія, якія выражаюць вымер граніц. Гэткія: *высокім* мурам (137), *дол* глыбокі (144), *насып* высокі (ib.), *рост* высокі (147) і г. д.

*Эпітэты* адцягнення, што ўжываюцца мастаком, служаць для мэт эмоцыянальнага парадку. Не ўладаючы фізічна адчувальнаю матэрыяльнасцю, яны выклікаюць толькі вобразнасць неакрэсленую, туманную, якая запоўнена толькі эмоцыянальным зместам.

Значна меншую групу складаюць эпітэты канкрэтныя, якія даюць яснае ўяўленьне аб матэрыяльнасьці вобразаў, імі выражаных. Характар зьместу таксама не аднакі.

Вялікі лік іх—эпітэты зрокавыя, што звычайна выражаюць уласьцівасьць на цэльнасьці і матэрыяльнай выяўнасьці азначаных імі прадметаў. Аднак, у поэмах Я. Купалы эпітэты гэтага роду выконваюць задачы некалькі іншага характару. Прыклады іх: гладзьдзю сіняй (136), лес цёмны (ib.), цёмнай далі (146), белы грудзі (150), ночка цёмная (151), кроў чырвону (151), чорны бровы (153), касьнікі чырвоны (155), срэбны сьнег (192), пахані чорнай (216) і г. д. Як відаць з паданага, некаторыя з іх служаць для мэты ўзмацненьня эмоцыянальнай уражлівасьці ад тых прадметаў, да якіх яны прыданы; гэта: белы грудзі ночка цёмная, кроў чырвону, срэбны сьнег, пахані чорнай. Пералічаныя прадметы самі па сабе—па сваёй прыродзе маюць у сабе ўжо тыя ўласьцівасьці, якія пасля падкрэсьлены яшчэ раз даданымі да іх эпітэтамі. Гэтае паўторваньне і ў прадмеце і ў вобразе эпітэта адной і тэй-жа ўласьцівасьці і стварае вядомую кандэнсацыю эмоцыянальнай выяўнасьці іх. Гэтыя эпітэты можна назваць тожслоўнымі.

Другія эпітэты той-жа групы выяўляюць агульныя ўласьцівасьці красак і колераў, якія мастак хоча падкрэсьліць у выяўленых прадметах (гладзьдзю сіняю, лес цёмны і інш.), даючы гэтым вядомую ступень канкрэтнай выяўнасьці.

Сярод зрокавых эпітэтаў другога парадку ёсьць адзіночныя прыклады і эпітэтаў сынтэтычных, якія выражаюць вядомыя адценьні колераў, гэта: залататканы абрусы (192), беласьнежны пасад (193) і інш.

Эпітэты другіх відаў налічаюць толькі некалькі прыкладаў. Акустычныя: звонкі голас (135), зычныя званы (196), ракі шумнацечнай (215), уздыханьнем глухім (215). Псыхолёгічныя: маркотну гутарку (137), дакучных кпінак (139), штосьці жуткае (140), сумнае іграньне (157), задумных вочак (217). Гэтыя эпітэты таксама служаць мэце эмоцыянальнай абрысоўкі прадметаў.

Цікава адзначыць, што эпітэты, якія ўжываюцца пісьменьнікам, па свайму зьместу даволі рэзка распадаюцца на дзьве рознародныя групы, у залежнасьці ад таго, якую катэгорыю гэрояў апісвае аўтар. Рысуючы дзеючых асоб нізкага пахаджэньня, а таксама і зьвязаныя з імі дзеяньні, мастак ужывае эпітэты, якія адзначаюць тыя ці іншыя *дадатныя* бакі выяўленых прадметаў; гэта такія прыклады: натуру залатую (133) (Машэка), прыгожай Бандароўне (147), стан павабны (ib.), белы грудзі (150), нязвычайны агонь у задумных вочах (217), казак дзіўных (ib.) і інш.

Наадварот, высокім гэроям надаюцца эпітэты з зьместам *адмоўным*: хэўраю лядачай (148), бясчэсну славу (ib.), бядзе паганай (150), дзікая пагоня (151), дзікім сьмехам (151), краважадным чынам (151), крыўды страшнай (152), бясьсільнай злосьці (152) і г. д.

Разгляд эпітэтаў у поэмах Янкі Купалы ў зьвязку з мастацкімі мэтамі, якія выконваюцца імі, прыводзіць да таго заключэньня, што ў сфэры ўжываньня іх аўтар выключна сочыць задачы эмоцыянальнай выяўнасьці. Прыклады эпітэтаў канкрэтнай уласьцівасьці адзіночны і зусім стушоўваюцца ў агульнай масе эпітэтаў эмоцыянальных.

Пасля эпітэтаў значную стылістычную ролю ў поэмах Янкі Купалы адыгрываюць *параўнаньні*. Па колькасьці яны займаюць наступнае за эпітэтамі месца.

Аўтар ужывае параўнаньні выключна яўныя, г. зн. такія, якія выяўляюцца характэрнымі для іх граматычнымі формамі. Прычым з параўнаньняў гэтага парадку ён карыстаецца як бязлучнымі, якія

выражаны творным склонам ці пры дапамозе іншых граматычных форм (параўнальная ступень), так і злучнымі, іначай гаворачы, параўнаньнямі, якія выражаны пры дапамозе тых ці іншых злучных слоў; звычайнымі ў гэтым выпадку зьяўляюцца: як, так, бы і інш.

Параўнаньні першага раду па сваіх выяўленых якасьцях ня маюць выразнасьці ў самым акце параўнаньня. Яны амаль зусім унікаюць ад чытача, і патрэбна больш высокая напружнасьць увагі, каб іх устанавіць у процэсе чытаньня мастацкага тэксту. Дзеля гэтага іх паясьняльнае значэньне, якое патрабуе для сябе выразнасьці і пэўнасьці ў стасунку паміж вобразам і яго прадметам, ня мае высокай сілы. Іх уласьцівасьці—узбуджэньне эмоцыянальных уражаньняў, між іншым, дзякуючы іх кароткасьці, вельмі вузкіх і павярхоўных. Бяззлучныя параўнаньні—эмоцыянальныя па пераважнасьці.

Больш выразныя ў дачыненні адчувальнасьці самога акту параўнаньня, прыёмы якія выражаны параўнальнай ступенню, каторая, як вядомая граматычная катэгорыя для азначэньня, іменная, параўнаньня, і падкрэсьлівае гэты момант у чалавечай мове. У гэтых адносінах яны блізкі да параўнаньняў злучных і займаюць сярэдняе становішча паміж імі і беззлучнымі. У адносінах сваіх якасных уласьцівасьцяў параўнаньні гэтага парадку належаць да эмоцыянальных, пасколькі граматычная прымета іх—параўнальная ступень—па сваёй прыродзе выражае зьявы, якія даступны толькі эмоцыянальнаму ўспрыяцьцю, тое, што можна толькі эмоцыянальна ўявіць, што *больш* ці *менш* вядомага прадмету.

У поэмах Я. Купалы лік беззлучных параўнаньняў вельмі невялікі. Сюды адносяцца гэтакія выпадкі: птушкаю з выраю буду, пеці зязюлькай пачну (199).

Сюды-ж прылягаюць і параўнаньні, якія выражаны параўнальнаю ступенню: і разгарнецца ясьней паходня радасьці забытай (196), ямчэй нацягваецца лук (196).

Сярод злучных—адна група параўнаньняў *эмоцыянальных*, другая—*паясьняльных*.

Першыя зьмяшчаюць вобраз параўнаньня на першым месцы, а прадмет яго—на другім. У гэтым выпадку вобраз, што ўспрымаецца чытачом у першую чаргу, вывучаны ім тады, калі яшчэ самы прадмет яго неведомы, служыць мэце эмоцыянальнай уражлівасьці, психолёгічнай выяўнасьці. Паясьняльнае значэньне іх вельмі невялікае, бо ўвага чытача пасьля таго, як вобраз параўнаньня вывучаны, спыняецца на прадмеце яго, а затым ідзе для ўспрыяцьця далейшага апавяданьня, у выніку і атрымоўваецца толькі эмоцыянальны адбітак.

Наадварот, параўнаньні, у якіх тэма іх ставіцца на першы плян, а вобраз адсоўваецца на задні, мае другі характар. Яны выконваюць задачы паясьняльных уласьцівасьцяў.

Дзеля таго, што тэма стаіць на першым месцы і ўспрымаецца, дзякуючы нескладанасьці сваёй унутранай будовы, вельмі сора, а вобраз наступае за ім, разгортваючы малюнак, што вобразна разьвівае прадмет параўнаньня,—у выніку атрымліваецца канкрэтызацыя тэмы, рэальнае, плястычнае выяўленьне яе. Параўнаньні гэтага парадку ўласьцівы, галоўным чынам, стылю клясычнаму.

Большасьці параўнаньняў, ужываных Я. Купалам у азначаных поэмах, належаць да паясьняльных. Між імі адрозніваюцца асобныя катэгорыі, няроўназначныя па сваёй мастацкай выяўнасьці. Самую вялікую групу іх складаюць параўнаньні з вобразамі зрокавых уласьцівасьцяў. Адны з іх могуць мець мэту *лёгічнага* паясьненьня прадмету, а другія—*мастацкага*. У першых вобраз параўнаньня зьяўляецца лёгічным дапаўненьнем да яго прадмету, без якога ён ня мае поўнай

лёгічнай яснасьці і патрабуе паясьненьня. Між тым, як у другіх тэмы параўнаньняў па свайму лёгічнаму зьместу зусім ясныя, пэўныя і не патрабуюць дапаўняючага асьвятленьня, дадзеныя ім вобразы ўжо мастацка (а не лёгічна) дапаўняюць іх.

У вывучаных поэмах мы знаходзім толькі прыклады другога парадку: павеўна, як дасьпелы колас (135), абведзен быў высокім мурам палаца, як той астрог, кругом (137), яна ішла за ім, як цень (138), Машэка... блукаўся, як цьма (139), расла ў ім помста, як зьмяя (140), зьмяніўся ўвесь, як воўкалак (140), твар, як лілея (147), з плеч спываюць яе косы, як-бы сонца косы, і іскрацца, як на сонцы брыльлянцісты росы (147), увесь гарыць, бы ў жары (149), прыцягнулі Бандароўну к пану у сьвятліцу, як праступніцу якую, ці як чараўніцу (151), у вочках толькі рдзяцца сьлёзы, як улетку росы (151), павалілась на зямельку, як бярозка бела (154), кроў чырвона блішчала па ўсёй сьцежцы, як раса на полі (155), краса б'е з князеўных зраніц, ях блеск маланак развуглёны (193), барада, як сьнег белы—такая (217), сум і сьціша заляглі, як ночай (220), і інш.

З пункту гледжаньня тэматычнага, пададзеныя параўнаньні неаднолькавы. У большасьці з іх мастак дае вобразы высокай мастацкай яскравасьці і сілы (як дасьпелы колас, як лілея, як-бы сонца, косы, і г. д.); іх канкрэтнасьць поэтычнага характару, якая ўзвышаецца над узроўнем прадметаў, што нас атачаюць, штодзенных; яны—вынік мастацкай вынаходкі. У некаторых-жа выпадках (як той астрог, як цень, як цьма і інш.) вобразнасьць, наадварот, будзённага характару, для нас прывычная.

Па пабудове сваёй формы яны аднародны. У іх вобразы і прадметы зьвязаны аднакім дзеяньнем—адным агульным выказьнікам; гэта набліжвае іх адно да другога і скарочвае разьмеры іх мастацкага размаху.

Затым даволі значную групу сярод параўнаньняў паясьняльных складаюць такія, што маюць вобразы іх адцягненьня. Тэма-ж звычайна канкрэтных уласцівасьцяў і не патрабуе дапаўняльных тлумачэньняў; дадзеныя ім вобразы, што ўзяты са сфэры адцягненых зьявішч, утвараюць эмоцыянальны вэлюм, якім зацягвае канкрэтных рысы ў прадметах параўнаньняў. Гэткія параўнаньні: Аб ёй людзі гаварылі, як аб нейкім цудзе (147), а сягоньня-ж выглядае лепей, як заўсёды (148), задзіўляе усіх чыста, як зара якая (148), болей жалю меў (вечер) над ёю, як якія людзі (150), Натальку жыцьцё у ім цешыць не магло, за тую грэшную русалку—жывыя людзі і сьвятло (143) і інш. Адцягненасьць некаторых пададзеных вобразаў носіць асобны характар, бо вобразы іх самі па сабе маюць канкрэтны выгляд (зара, людзі), але яны атрымліваюць адценьне адцягненасьці, дзякуючы даданьню ім гэткіх слоў, як: якая, якія і г. д. У апошнім прыкладзе адцягнены характар надаюць вобразы, што ўзяты з баек і мітаў.

Рэшта відаў параўнаньняў гэтага-ж раду вельмі нямногалікая. Ёсьць некалькі прыкладаў параўнаньняў маторных: жыцьцё кіпіць, як у гаршку (145), мёд, віно ў жбанах б'е пенай, як-бы мора тое (152), замятушыліся, як пчолы (195), на вяселье-разгул наплыло, як на сход (216).

Ёсьць акустычныя: з грудзей гарачых звонкі голас зьмяняла ў песьню—як званок... (135), а быў другі і з ног і з рук, як гром з жывымі пярунамі (194).

Другую даволі значную групу складаюць параўнаньні эмоцыянальныя. Яны таксама рознародныя па характару свайго зьместу. Сярод іх ёсьць зрокавыя: як-бы ягнём, патульны быў (133), як сноп, зваліўся ўжо фурман (142), як маліны, яе губы (147), як дзьве зоркі,

яе вочы (147), як палацам, хатай пахваліцца можа (202); маторныя: як пёрка носіць на руках (133), бы тую пёрынку птушыну, у сваю бярогу яе нёс (142); адцягненыя: як-бы дзівы, ёй брэдні ўсякія складаюць (138), як мір-свёт коціцца разгон і ў думцы казкай раздаецца (197).

Агульнае мастацкае значэнне эмоцыянальных эпітэтаў было ўжо адзначана. Што датычыцца тэлеолёгіі кожнай з адзначаных груп, то першыя дзеве маюць больш канкрэтны характар, паколькі зрокавасьць і маторнасьць больш рэальна адчувальны, чым вобразы, напрыклад, акустычныя або адцягненыя. У іх эмоцыянальнасьць мае больш рэзка абрысаваны характар, чым у другіх, дзе яна прымае расплывчатыя і туманныя абрысы. Усе малюнкi параўнаньняў гэтага роду ўзяты мастаком са сфэры блізкіх штодзенных зьявішч (ягнём, сноп, зорка, пярун і г. д.). Дзякуючы гэтай уласцівасьці самi вобразы набываюць такі-ж характар. Яны не вымагаюць высокай напружанасьці і ўспрыяцьця і неабходнасьці ўзмоцненай работы выябражэньня, выклікаючы „хутка“ звычайны від знаёмага ўсім малюнку. Мастацкая значнасьць іх у гэтым выпадку нявысокай якасьці.

Асобную катэгорыю складаюць параўнаньні, якія займаюць па сваёй пабудове сярэдняе становішча паміж параўнаньнямі папярэдніх двух катэгорый—эмоцыянальнымі і паясьняльнымі. Вобразы разгледжаных ужо параўнаньняў адносяцца да поўнага разуменьня тэме ўсяго параўнаньня, якая выражана аднім ці некалькімі словамі. Гэтыя вобразы альбо папярэджваюць прадметы параўнаньня, як гэта мы маем у параўнаньнях эмоцыянальных, альбо наступваюць за імі, што мы назіраем у паясьняльных. Параўнаньні апошняй адмены маюць іншае пабудаваньне. Тэма іх выяўляецца звычайна некалькімі словамі, якія шчыльна зьвязаны паміж сабою і якія складаюць галоўныя часткі ўсяго сынтаксычнага цэлага. Вобразы гэтых параўнаньняў зьмяшчаюцца такім чынам, што падзяляюць тэмы параўнаньня—увесь слоўны выраз яе—на дзеве часткі, зьвязваючыся, аднак, як з першаю з іх, так і з другою. У выніку атрымліваецца схэма, у якой першая частка тэмы, выражаная ў тэй ці іншай слоўнай форме, праводзіцца параўнаньнямі паясьняльнымі, якія выяўляюць яе, значыць тут у наяўнасьці мы маем уласцівасьці паясьняльных параўнаньняў. Затым той-жа вобраз аказваецца папярэджваючым другую частку тэмы, выконваючы ў стасунку да яе задачы ўжо эмоцыянальнай выразнасьці. Дзякуючы гэтаму, тэма параўнаньня аказваецца зьвязанаю адзнакамі эмоцыянальна-паясьняючага характару.

У залежнасьці ад таго, што паясьненне можа быць ці мастацкім, ці лёгічным, і параўнаньні гэтага роду распадаюцца на *эмоцыянальна-мастацкія* і *эмоцыянальна-лёгічныя*. Так у параўнаньні: парасплеценыя косы, як тыя галінкі, леглі пасмамі хваліста тут-жа—ля дзяўчынкi (154)—тэму яго складае выраз—косы леглі; вобраз яго: як тыя галінкі,—якія знаходзяцца паміж прадметам і дзеяннем яго і ў аднакай меры адносіцца да тога і другога. Але першую частку тэмы—косы—вобраз мастацкі тлумачыць, поэтычна выяўляе: парасплеценыя косы, як тыя галінкі, а другі—ляглі—надае эмоцыянальную выразнасьць: як тыя галінкі, леглі.

У поэмах Янкi Купалы ёсьць толькі параўнаньні эмоцыянальна-мастацкага характару. Гэта: з руты-мяты ёй вяночак вілі у дамоўку, як карону каралеўне, клалі на галоўку (156), (Юрка) зьліўся, як за грошы, потым ды сьлязою (201), уся яго работа каля маткі-нівы, пойдзе, як у процьму, марна нешчасьліва (203), і сядзіць гэты сумны, як луна, белы дзед (217).

Дагэтуль мы мелі справу з гэткімі параўнаньнямі, што па сваёй знадворнай форме не вызначаюцца шырокімі памерамі. Як відаць з папярэдняга, іх асноўная частка, г. зн. вобраз, мае толькі адну самастойную частку сказу-дзеінік, супадаючы ў дачыненні выказніка з дзеяннем тэмы параўнаньня, гэткім чынам і прадметы іх у разгледжаных прыкладах выражаюцца звычайна толькі адным сказам.

Але апроч гэтых выпадкаў у разгледжаных тэмах ёсць некалькі прыкладаў параўнаньняў разьвіненых. Гэта ўласьцівасьць разьвіненья дасягаецца падвойным спосабам: альбо шырокім малюнкам вобразу, альбо намнажэньнем асобных параўнаньняў. Поэмы Я. Купалы даюць толькі некалькі прыкладаў першага парадку. Асаблівасьцю іх зьяўляецца вобразны малюнак, настолькі шырокі, што ён заводзіць увагу чытача ў бок і скружае яе на ім, прымушаючы забываць рэшту яго частак. У гэткай конструкцыі гэтыя прыёмы дапамагаюць мастацкай эмоцыянальнасьці поэтычнай мовы, мала даючы для выяўнасьці аб'екту параўнаньня. Апошняя ўласьцівасьць іх зусім відавочна з таго, што, дзякуючы шырыні малюнку, сувязь паміж вобразам і тэмай у чытача амаль што зусім сьціраецца. Вобраз набывае значэньне самастойнай поэтычнай актыўнасьці, трацячы функцыі параўнаньня. Прыклады разьвіненых параўнаньняў: сама (Наталка) к бядзе пайшла сваёй... не прачувала горкай долі, якую лёс людзям нашле; раз, як пайшла ў двор, дык болей яе ня ўбачылі ў сяле. Сваю так сетку распускае на мух услужлівы павук, пакуль ня ўваліцца якая і ўсіх ня выведзе мук (139), і стаіць яна прад панам, як калінка тая, што ў лузе, над ракою вецер пахіляе (152), сьпета Юркі песьня, ўсё пайшло па сьвеце: жонка у пясочку, людзям служаць дзеці... (203), так зьвярцелась прахам доля чалавека, так усё ідзе ў нас ад веку да века... (204).

На больш нізкім колькасным узроўні ў поэмах Я. Купалы знаходзяцца (*перанясеньні*), мэтафоры, г. зн. такія зьявішчы стылю, што зьмяшчаюцца ў поэтычна-паясьняльным выяўленьні вядомай тэмы пры дапамозе разуменьняў, якія знаходзяцца з ёю ў кроўных сэнсавых стасунках, ступень гэтых дачыненняў можа быць рознастайнаю. Найбольшы лік мэтафор у поэме „Магіла льва“. Большасьць іх вобразаў узятая з прыроды, прычым мастак альбо ажыўляе, псыхолёгізуе іх, надаючы выгляд ажыўлёных прадметаў, альбо пры дапамозе рэальных малюнкаў канкрэтызуе зьявы адцягненага парадку. Прыклады мэтафор першага парадку: драмала пушча, у сотні гоняў, змагала громы і віхры (132), (пушча), на дрэва дрэва нагінала, адно к другому прыгняла, сукі з сукамі пасплятала і з ветрам гутарку вяля (132). А з пушчы вырваўшысь на поле шумеў і грозны слаў праклён, што не даваў яму лес волі,—давіў гальлём з усіх старон (132), аб чым з сабой (Машэка і Наталка) тады ў дваёчку снавалі думкі, сеўшы ў рад,—пытаць аб гэтым трэба ночку і за вакном вішнёвы сад (134), сталетні ліпы ўкруг панура стагналі ночаю і днём (137), паціху толькі ў вёсках людзі маркотну гутарку вялі аб крыўдах тых, што ім на грудзі праз пана каменем ляглі (137). Сюды-ж далучаецца і малюнак ночы, пераносна жывы, у поэме „На куцьцю“:

На небе зоры ўжо мігцяць.  
На полі срэбны сьнег іскрыцца;  
На бел-сьвет дзівы выпраўляць  
Пляцецца ночка-чараўніца.

Глуш абнялася з цішыней  
І спавівае ўсё у чары,  
Паўзуць і сеюць шорах свой  
Старшым парадкам цені-мары.

Вылазе з цемры бледны звод,  
Глядзіць сьліўнём на долы, горы.  
І тут і там пускае ў ход  
Свае нямыя заговоры.

І тут і тамка свой прыгон  
Распасьцірае царства ночы;  
Салодкі сон, магільны сон  
Сьмяеша сьвету ўсяму ў вочы (192).

Для другога віду мэтафор ёсьць гэтакія выпадкі: няхай-жа гэтыя калосься (легенд) мінуць скараньне нябыцьця! (131), зьбіраць начнём зярно к зярняці, былое ў думках ускрашаць, каб быт на новы лад пачаці і сеўбу новую начаць (131), пачнём дакопывацца самі разгадку нашых крыўд і бед, што леглі цёмнымі лясамі на нашай долі з даўных лет (136), каханьне ў сэрцы гэтак сеяў, а жаць прышлося пра-кляцьцё (137).

У песьні гусляра („Курган“) мэтафора гэткай формы набывае шырокія разьмеры, разгортваючыся ў вялікі малюнак:

Ты брылянтамі ўсыпаў атласы і шоўк—  
Гэта цёртая сталь ад кайданаў,  
Гэта вісельні петляў разьвіты шнурок,  
Гэта, княжа, твае саматканы.  
Стол ты ўставіў ядой, косьці шмат над сталом,—  
Гэта косьці бядноты рабочай.  
Пацяшаешся белым, чырвоным віном,—  
Гэта сьлёзы нядолі сірочай.  
Хорам выстраіў ты, твайму воку так міл,  
Адшліфована цэгла і камень,—  
Гэта памятки-пліты з няўчасных магіл,  
Гэта сэрц скамянеўшыхся пламень... (219).

Ёсьць яшчэ некалькі прыкладаў мэтафорных выразаў, якія ня вылучаюцца сярод іншых яскравасьцю сваіх вобразаў і складаюць прыналежнасьць штодзённай мовы; гэта мэтафоры, што страцілі полыск (бляск) свайго вобразу: спаў Маізка вечным сном (144), сьпіць сном вечным Бандароўна (156) і інш. Сярод іх ёсьць такія, што блізкі да мэтафор народнай творчасці: гэта ці наўекі косьці парыць у зямельцы—маці? (153), спушчалі Бандароўну на той сьвет вялікі (157) і інш.

З боку мастацкіх уласьцівасьцяў гэтыя мэтафоры выконваюць пэўныя задачы; яны даюць яскравыя вобразы, якія ўзяты з сьвету канкрэтных зьявішч і якія рысуюць або мёртвыя прадметы ў жывым выглядзе, або адцягненыя разуменьні ў рэальнай форме. Але самі па сабе мэтафоры, як прыёмы стылю, больш усяго па сваёй прыродзе, якая мае ў аснове нешта сымбалічнае, характэрны для романтичнага кірунку.

З другіх зьявішч стылю ў поэмах Янкі Купалы трэба адзначыць гэтакія прыёмы эмоцыянальнай мовы, як: паўтарэньні, воклічы, пытаньні.

Прыём першага роду—паўтарэньні, як ужо зазначалася, складае характэрную прыналежнасьць романтичнага стылю. Але ў разгляданых творах ён мае толькі адзін прыклад. Сюды адносіцца гэтакі выпадак. У поэме „На куцьцю“ першы і апошні разьдзелы (I і XII) маюць у сабе апісаньне абразоў ночы; у першым выпадку мы чытаем:

На небе зоры ўж мігцяць,  
На полі срэбны сьнег іскрыцца;  
На бел-сьвет дзівы выпраўляць  
Пляццца ночка—чараўніца.  
Глуш абнялася з цішыней і г. д.



У другім:

Плыве шумліва, як рака,  
Бяседа вольная такая,  
А ўжо нявідзіма рука  
На небе поўнач адзначае.  
Залопаў крыльлямі пятах... і інш...

Такім чынам тэматычна абодва разьдзелы знаходзяцца ў пакара-  
венстве. Мы маем у гэтым выпадку паўтарэнне сэнсавага характару.  
Блізкасьць іх, апрача таго, падтрымоўваецца і з формальнага боку: той  
і другі разьдзел закончваецца адным і тым-жа чатырохрадкоўем:

І тут і тамка свой прыгон  
Распасьцірае царства ночы;  
Салодкі сон, магільны сон  
Сьмяецца сьвету ўсяму ў вочы.

У заключнай страфе пераменен толькі першы верш чатырохрадкоўя:

І так і гэтак свой прыгон...

Такім чынам, адзначанае паўтарэнне па свайму характару зьяў-  
ляецца кальцавым: яно абкружае гэтую поэму разьдзеламі з „паў-  
таральным“ зьместам і паўторнаю заключнаю страфою.

Пытальныя сказы ў поэмах Я. Купалы таксама выконваюць функ-  
цыі эмоцыянальнага характару, але розныя па свайму зьместу.

У адных выпадках поэта, парушаючы „эпічнасьць“ выяўленьня  
прадметаў вонкавага сьвету, зварачаецца да чытача з пытаньнем, якое  
знаходзіць адказ і тлумачэнне далей. Пры гэткай форме выяўленьня  
мы маем два моманты: спачатку—уласнае я мастака, якое выражана  
ў пытальным сказе, зьвернутым да чытача альбо да самога сябе,  
што і ўтварае, менавіта, лірычны момант твору; пасля—апisanьне воб-  
разу з вонкавага сьвету, што складае зноў эпічны працяг яго. Так,  
у поэме „Магіла льва“, аўтар, расказваючы гісторыю Машэкі, у па-  
асобку, абрысоўваючы яго характар і натуру, перажывае свой твор  
пытаньнямі:

Чаму ён так зьмяніўся з часам,  
Што да разбойства давяло,  
І да крыві людзкой стаў ласым.  
Сваё пакінуўшы сяло?  
Ці дома хлеба меў замала,  
Ці крыўду вызнаў ад каго.  
Ці мо' прастору не ставала,  
І ў пушчы стаў шукаць яго?

Адказ наступае неспрэдна:

Усё гэта ня было прычынай.  
Але, як вестка падае,  
Была прычынаю дзяўчына.  
Машэка згінуў праз яе.

Асабліва многа пытаньняў у поэме „За што?“ Тут эмоцыяналь-  
насьць мовы, якая выражана лірычнымі пытаньнямі самога аўтара,  
паказана шматлікімі прыкладамі. Асабліва частая яны ў той частцы  
поэмы, што апісвае цяжкае становішча Юркі, які па загаду новага  
пана павінен пакінуць сваю гаспадарку. Аўтар некалькі раз перары-  
вае сваё апавяданьне, задаючы чытачу свае пытаньні: Юрку загадалі  
выбрацца з яго хаты.

А ці-ж лёгка гэта?

задае пытаньне мастак і тут-жа адказвае на яго:

Дык хто з вас ня знае,  
Як наш брат к зямельцэ  
Быццам прырастае... і інш.

Альбо далей. Юрка, судзячыся з панам, робіцца ўсё бяднейшым і бяднейшым. Аўтар перарывае:

Дзе той спрыт падзеўся,  
Дзе тое здароўе?

Пытаньне застаецца бяз простага адказу. Далей зноў эпічнае апавяданьне:

У хаце непарадкі,  
Проста, безгалоўе і г. д.

Канчаючы сваю поэму, аўтар зноў звярочваецца з пытаньнем да чытача:

Адказвае:                   Можа хто ня верыць  
Гэтаі песьне сьлёзаў?  
Дык паслухай толькі  
Гоману бярозаў і інш.

У другіх выпадках пыталыя сказы падаюцца ад гэрояў і складаюць ужо прыём для выяўленьня жаданьняў і настрояў у размоўнай форме дзеючых асоб. Размова іх, дзякуючы наяўнасьці пытаньняў і адказаў, набывае эмоцыянальна-ўсхваляваны характар. Прыклад гэткага роду пытаньняў мы маем у песьні гусляра („Курган“). Пясьняр задае князю шэраг пытаньняў:

А ці чуў ты, аб чым там араты пяе?  
Дзе і як живуць гэтыя людзі?  
Ці-ж прыгледзіўся, хорамны княжа? І др. (218).

Гэтыя пытаньні застаюцца без адказу.

Праз вусны князя падаецца таксама шэраг пытаньняў, зьвернутых да гусляра:

Што-ж маўчыш ты, гусляр, ніў, лясоў песень-бай,  
Славай хат маіх падданных слаўны?

У поэме „На Куцьцю“ і „Бандароўна“ таксама ёсьць некалькі пыталых сказаў, якія надаюць размове адценьне ўсхваляваньня.

Часьцей спатыкаюцца ў поэмах Я. Купалы клічныя сказы. Самым звычайным тыпам іх зьяўляюцца такія, у якіх poeta вылучае, шляхам клічу, найбольш важныя моманты ў тэматычным складзе твору. Гэтым шляхам ён надае выяўленьню ўзвышаную ўражлівасьць у параўнаньні з эпічным тонам усяго твору.

У поэме „Бандароўна“, дзе клічы асабліва шматлічны, гэты прыём ужываецца ў тых месцах, дзе апавяданьне, дзякуючы шчапленьню акалічнасьцяй, дасягае значнай напружанасьці. Так, апісваючы прыгожасьць гэроіні і жадаючы паказаць яе высокую ступень, аўтар канчае свой расказ аб гэтым клічным сказам:

Хараства такага ў сьвеце  
Ня было, ня будзе...  
Рост высокі, стан павабны...  
Як ідзе яна, бывала,  
На бок каралеўна! (147).

І далей, адзначаючы асаблівую прыгожасьць Бандароўны ў той момант, як яна выступае ў пачатку поэмы, аўтар зноў заканчвае гэтае апісаньне клічным сказам:

А сягонья-ж выглядае  
Лепей, як заўсёды...  
Задзіўляе усіх чыста.  
Як зара якая...  
Ой, гуляй-жа, Бандароўна,  
З вечару да ранку! (148).

Таксама, калі пан Патоцкі хоча зьвярнуць увагу Бандароўны на сябе і

Цалаваць, абняці хоча,  
Ажно глянуць стыдна...

пісьменьнік перарывае сваё апавяданьне грознаю перасьцярогаю:

Асьцярожна, пан Канеўскі!  
Будзе ліха, будзе,  
Не забудзься, што сумленьне  
Ёсьць і ў простым людзе! (148)

У такой-жа форме перасьцярогі паўтараецца некалькі і далей:

Асьцярожна, ясны пане,  
З грозьбамі сваімі! (149)

Ёсьць і яшчэ шэраг прыкладаў гэткага-ж характару для гэтага прыёму (стар. 149, 150, 154, 155, 157).

Багата клічаў і ў поэме „Забытая скрыпка“ асабліва ў той яе частцы, дзе выкладаецца песня, якой акомпануюць на „Забытай скрыпцы“:

Слаўся, сьвятая дабыча!  
Пан я сягонья ўсіх ніў!  
Песень маіх не паліча  
Той аж, хто зоры зьлічыў!  
Птушкаю з выраю буду,  
Пеці зязюлькай пачну.  
Радаўніц жалямі люду,  
У вочы цікава зірну!..  
Грай-жа ты, скрыпка жывая,  
Кожнай разходзься струной!..  
Гэй-жа, за мною, са мною!  
К сонейку шлях пакажу!

У рэшце поэм клічныя сказы таксама ёсьць, але ў значна меншай колькасьці („Магіла льва“, стар. 135, 136, 137, 146; „На куцьцю“— 194, 195; „Курган“ 217, 218, 219, 220).

З агляду разгледжаных прыналежнасьцяў стылістычнай кампазыцыі відаць, што poeta карыстаецца ў сваёй творчасьці адначасна прыёмамі стылю клясычнага і романтичнага. Лікавая пераважнасьць, аднак, належыць прыёмам другога парадку.

## V.

Асаблівасьці тэматыкі ў поэмах Я. Купалы іх кампазыцыйнага пабудаваньня, а таксама і зьяў стылістычнага характару прымушае дасьледчыка бачыць у гэтых творах наяўнасьць двух, аб якіх ужо гаварылася, стыляў літ-ры, якія прыведзены, аднак, да пэўнага гармонічнага сынтэзу.

Стыль першага парадку—клясычны—характарызуе сабою толькі некаторыя зьявішчы тэматыкі і формы разгледжаных поэм. У гэтым кірунку характэрную прыналежнасьць іх складае манера падзяленьня ўсіх гэрояў на дзьве групы—пэрсонажаў з дадатнімі рысамі з сялянскага асяродку, і з адмоўнымі—з вышэйшае клясы. Гэтая рыса, як вядома, зьяўляецца свайго роду *conditio sine qua* поп клясычнай поэтыкі. Прыемы выяўленьня дзеючых асоб таксама зьяўляюцца характэрнымі для гэтага-ж стылю. Як вядома, мастак абрысоўвае сваіх гэрояў толькі ў агульных рысах, адзначаючы пры гэтым у іх характары і ўласцівасьцях толькі рысы ідэалізуючага парадку; асабліва гэта трэба сказаць аб гэроях з дадатнымі рысамі. У гэрояў з адмоў-

нымі бакамі—даволі пуката выступае некаторая аднароднасць і аднастайнасць у тых якасцях іх натуры, насіццямі якой яны зьяўляюцца. Сама манера эпічнага апавядання—об'ектыўнага апавядання, якая набліжвае пэмы да гэроічных эпопей, таксама уласціва галоўным чынам клясычнаму кірунку. Сюды-ж належыць і паслядоўнасць апавядання, якая разгортвае перад чытачом адзін вобраз за другім, у парадку іх хронолёгічнай і лёгічнай паступовасці.

Другія зьявы формы, а таксама і тэматычны бок поэм поўнасьцю характарызуюцца наяўнасьцю стылю другога парадку, стылю романтичнага.

Тэматыка поэм Я. Купалы значна адрозьніваецца ад зместу эпопей клясыцызму. Там, як вядома, абрысоўваецца здарэньне высокай важнасьці або нацыянальнага, або гістарычнага парадку. Звычайнымі мотывамі ў іх зьяўляюцца вялікія нацыянальныя войны і выдатныя праслаўленьня гэроі з іх высокімі ўчынкамі і непараўнанаю адвагаю. Тут-жа, у поэмах Я. Купалы, фабула новэльлістычнага парадку. Дзеянне грунтуецца на фактах індывідуальнага жыцьця гэрояў, якія ня маюць высокага значэньня ў нацыянальнай і політычнай гісторыі народу. Гэта—асобныя асабістыя выпадкі, якія, аднак, афарбоўваюцца ў значнай меры фарбамі соцыяльнай уласцівасьці. Гэтая соцыяльнасьць, як праблема чалавечай культуры і жыцьця, надае, аднак, фактам індывідуальнага быцьця гэрояў, якія знаходзяцца ў аснове поэм, уласцівасьці пэўнай высокасьці і значнасьці ў сфэры адносін культурнага характару. У гэтых уласцівасьцях чуецца аддаленая рэміністэнцыя аб высокіх тэмах эпічных твораў клясыцызму, але гэты водгук нязначнай сілы і напружанасьці. У агульным выніку тэматычны бок належыць стылю романтичнаму. Прычым у разьбіраных поэмах яна падзяляецца нераўнамерна. Калі з гэтага пункту гледжаньня разглядаюцца творы разьмясьціць у адпаведным лёгічным парадку, то на больш далёкай адлегласьці ад романтичнага ўплыву акажуцца пэмы: „Бандароўна“, „За што?“, „Курган“, „Магіла льва“ і на значна блізкай—пэмы „Забытая скрыпка“ і „На куцьцю“. Тэматыка гэтых двух твораў, што прыймаюць часта фантастычныя ўласцівасьці, носіць пэўны романтичны характар, значна набліжаючыся да такіх жанраў гэтага стылю, як баляды. Асабліва гэта трэба сказаць аб пэме „На куцьцю“, якая носіць у значнай мэры балядны характар.

У дачыненні формальных зьяў стыль гэтага парадку характарызуе наяўнасьць у поэмах стыхій лірычнай і размоўнай, якія, як было зазначана раней, уносяць у об'ектыўнае апісаньне паступова разьвіваючыхся здарэньняў пэўную ўсхваляванасьць і напружанасьць.

Стылістычнае пабудаваньне гэтых стыхій таксама зусім суладжана з іх агульным характарам. Як размова, так і лірычныя адступленьні пабудованы на зьявішчах, якія выклікаюць эмоцыянальную напружанасьць; ужо гаварылася, што тая і другая стыхія ужываюцца мастаком у тых выпадках, калі здарэньні твораў дасягаюць верхавіны свайго разьвіцьця і ў самай прыродзе ўжо заключаюць значную частку афэктацыі і страсьці. Гэтыя настроі ахопліваюць і гэрояў, што рушаць дзеянне, утвараючы ў агульным выніку настрой дэкламацыйнага пафасу. Для выражэньня гэтай падкрэсьленай экспрэсыўнасьці мастак ужывае такія мастацкія прыёмы стылю, якія, менавіта, і перадаюць эмоцыянальную настроенасьць, гэта—пытаньні, клічы, звароты і г. д.

Ужываньне асобных зьявішч стылю таксама вызначае, менавіта, романтичную манеру творчасці нашага пісьменьніка. Ужо было зазна-

чана, што перазажная большасць элітэгаў эмоцыянальнага характару, таксама і параўнаньні ў гэтых поэмах у значнай меры сочаць задачы эмоцыянальнай выяўнасьці. Паясьняльныя параўнаньні зрокавага характару, а таксама моторнага, што сочаць мэту плястычнай абрысоўкі прадметаў і характарызуюць стыль клясычны, значна ўступаюць па сваёй колькасьці агульнаму ліку эмоцыянальных параўнаньняў розных відаў; яны гінуць у агульнай масе эмоцыянальных прыёмаў выяўленчай мовы аўтара і ня вылучаюць яскрава і пуката ўласьцівасьцяй клясычнае поэтыкі. Рэшта прыёмаў стылю: мэтафора, паўтарэньне, клічы і пытаньні—у значнай сваёй частцы таксама выконваюць задачы эмоцыянальнага ўплыву на чытача.

Композыцыйнае разьмеркаваньне гэрояў і адносіны іх між сабою зноў характэрны для поэмы, менавіта, романтичнай, такой, што за-  
 красавала асабліва пышна ў эпоху байронізму эўропэйскай літаратуры.

Вызначаючы больш канкрэтныя сувязі паміж поэмамі Я. Купалы і творамі адпаведных стыляў у літаратуры эўропэйскіх народаў, мы павінны перш усяго адзначыць у гэтай галіне пэўную блізкасьць іх да таго літаратурнага кірунку, які прынята называць байронізмам. Больш блізкія адносіны да твораў нашага мастака мае тая плынь яго, якая знайшла сваё выражэньне ў літаратуры расійскай і польскай.

Пэралічаныя намі асаблівасьці ў стасунку ідэявасьці і формы, якія характарызуюць стыль романтичнага характару, складаюць належнасьць, менавіта, поэму байронічнай. У формальным стасунку, часткова і тэматычным, разгледжаныя намі поэмы Янкі Купалы блізкі да байронічных поэм у літаратуры расійскай, а таксама і польскай.

З гісторыі расійскай романтичнай поэмы, якая разьвінулася ў пэрыод 20—30 гадоў мінулага стагодзьдзя на тым-жа байронічным грунце, працягваюць свае зьвязваючыя ніткі да поэм Я. Купалы, галоўным чынам, у стасунку формы, а часткова і зьместу, гэтакія творы, як „паўднёвыя“ поэмы Пушкіна („Каўкаскі Пленьнік“, „Брацьця разбойнікі“). Сюды-ж далучаецца і цэлы шэраг романтичных поэм з асновамі разбойнічага характару. Гэтакія таксама поэмы цяпер забытых аўтараў, як „Разбойнік“ Машкова, „Пяшчэра Кудзеяра“ Сыцяпанова, „Братаўбійца“ Губэра, „Сцэна ў цямніцы“ Апалёна дэ\*\*\* і інш. Трэба адзначыць, што аснова гэтага роду была асабліва популярная ў сусьветнай літаратуры, і традыцыі яе даходзяць да „Разбойнікаў“ Шылера, „Пра-матэрыі“ Гільпарцера, роману Пушкіна „Дуброўскі“ і інш. Але трэба яшчэ раз падкрэсьліць, што гістарычныя традыцыі захоўваюцца галоўным чынам, у межах формы, г. зн. у стылі і сюжэтным пабудаваньні. Тэматыка поэм нашага мастака знаходзіцца значна далей. У гэтым кірунку яна бліжэй да сучаснай расійскай поэмы, якая, як гэта можна назіраць, цяпер зноў становіцца гэроіняю сярод сучасных літаратурных жанраў. Поэма цяпер пачынае займаць адно з галоўных месцаў. І калі гэтыя поэмы нашай сучаснасьці параўнаць з поэмамі Я. Купалы, якія мы вывучаем, то акажацца, што ідэёвы бок тых і другіх значна блізкі адзін да другога. У іх таксама разглядаецца пераважна тэмы соцыяльнага характару. Зразумела, па характару зьместу соцыяльнасьць поэм Я. Купалы і поэтаў сучасных рознага характару. Калі ў першых разьбіраецца соцыяльнасьць ва ўмовах мала выгадных для барацьбы да яе, то ў другіх яна выводзіцца ў вобразе, як апофеоз яе перамогі.

З твораў польскай літаратуры бліжэй усяго стаяць да твораў нашага мастака, зноў такі ў стасунку формы, поэмы польскіх мастакоў, г. зьв. Украінскай школы, гэта „Мар’я“ Мальчэўскага, „Канёўскі Замок“ Гашчынскага, „Баллядына“ Славацкага, „Дума аб Вацлаве“, „Казакі і Украіна“, „Русалка“ Залескага і інш.

Такім чынам, калі байрснічная поэма ў тым ці іншым выглядзе была свайго роду *традыцыйным* для поэм Я. Купалы элементам, які, аднак, атрымаў у яго *індывідуальнае* дастасаваньне, то ў стасунку да поэмы сучаснай гэтыя творы нашага мастака аказваюцца ўжо тыповаю зьяваю, характэрнаю для росквіту, які пачынаецца ў межах літаратуры сучаснай.

Канчатковы вынік, які выцякае з аналізу кампазыцыйнага пабудаваньня і стылю разгледжаных поэм зводзіцца да таго, што гэтымі творамі Я. Купала ўвёў беларускую літаратуру ў галіне гэтага жанру ў агульнае рэчышча літаратуры эўропэйскай.

ст  
ам  
ў  
та  
як

ве  
ў  
нь  
на  
нь  
ах  
ля  
ва  
ка  
вы  
ся  
по  
па  
як  
ў  
ць  
на

ко  
вы  
віл  
„ёі  
сл

за  
вы  
ал  
ве  
вы  
то  
Гэ  
ры  
об  
хр  
Ад

Я. Плашчынскі

## КНІГА ЛІРЫКІ, ЯК МАСТАЦКАЕ ЦЭЛАЕ

„Вянок“ М. Багдановіча

Перажываньні і настроі поэты вельмі рознастайны, як рознастайна і само жыцьцё; у сапраўды таленавітым лірычным вершы яны, амаль, заўсёды органічны, суцэльны і закончаны. У такім вершы і ідэя ў сваёй гордай постаці (хоць, праўда, найчасьцей пасля доўгай упартай барацьбы) гарманічна зьліваецца з акордамі слоўных гучаньняў, якія радзіліся на звонкіх струнах перажываньняў поэты.

Амаль кожны poeta ў сваёй асобе двуісны,—у ім жывуць: чалавек-поэта і чалавек-грамадзянін, і, трэба падкрэсьліць, не заўсёды ў злагадзе. Вось чаму ў жыцьці кожнага поэты ёсьць хвіліны будзёныя, прозаічныя, у якія ён нічым не адрозьніваецца ад кожнага „сьмертнага“, але апрача гэтых—у поэты ёсьць і ўрачыстыя хвіліны, дадзеныя толькі яму, хвіліны яго эмоцыянальнага жыцьця, у якія ўся яго істота ахоплена творчым полымем, у якія ён творыць новае жыцьцё і аздабляе яго васількамі красы, бо-ж яна і зьяўляецца, фактычна, канчатковай мэтай творчасці кожнага сапраўднага поэты. Я адчуваю, што некаторыя „поэты“ пачынаюць моршчыцца і гатовы ўхапіцца за гэты выраз, як за „атэістычны“. Але-ж даруйце, гэта краса не для самога сябе, не для красы, а як вялікі соцыяльны чыннік. Мастак слова-поэта, які хоча, каб творы яго адыгралі значную соцыялёгічную ролю. павінен схіляць чало перад красой, і падняцца „да тэй ідэальнасьці, якая дасягае свайго найвялікшага ўдасканаленьня, як вобраз Мадонны ў мастацтве Рафаэля“. Гэтымі апошнімі словамі не ўпадаю я ў містыцызм, а прыводжу іх усяго як вобразную ілюстрацыю, узятую з пэўнай гістарычнай квадры.

Шлях поэты, ня ўсыпаны срэбнымі зорамі. Колькі творчых мук, колькі крыўды, горачы і смутку павінен перажыць poeta, пакуль выйдзе на ўласны сьветлазорны шлях. Кожны дзень яго сэрца крыва-віцца сьвежымі ранамаі за лёс братоў, сьсяцёр, краіны і г. д. Затое „ён мае вялікае шчасьце лірычнага жыцьця. Асобныя вершы—толькі слоўныя сымболі гэтага жыцьця“. (А. Барычэўскі).

Бывае, што якая-небудзь праява выклікае шэраг блізкіх, але разам з тым і адменных у сваіх дэталях перажываньняў і настрояў, вынікам якіх у поэты зьяўляюцца вершы, хоць тэматычна і родныя, але эмоцыянальна-формальна маюць розныя адценьні. Дазвольце прыведзеную думку ілюстраваць такім прыкладам: каханьне,—колькі яно выклікае розных перажываньняў і настрояў—то пяшчотна-ласкавых, то гнеўна-ненавісных, то радасна-сьветлых, то маркотна-хмурых, якім Гэнрых Гэйнэ прысьвяціў большую частку ўсёй сваёй задушэўнай лірыкі. Так і з другімі праявамаі, ці то суб'ектыўнага, ці то зьнешне-об'ектыўнага парадку. Вось чаму ў poetaў і зьяўляюцца вершы; хоць хронолёгічна часамі і далёкія, але органічна зьвязаныя між сабою. Адсюль патрэба групаваць гэтыя вершы ў цыклі, разьдзелы і якраз

не па хронологічнаму прынцыпу, а па прынцыпу ўнутранага сваяцтва—лірычнай радні вершаў, а ўжо пасля гэтых цыклі, разьдзелы ізноў-жа ў пэўнай кампазыцыйнай паступовасьці групуюцца ў асобныя зборнікі, кнігі. Вось чаму кніга лірыкі павінна зьяўляцца ня простым, не выпадковым зборам вершаў, у якім папала парадку, але, як і сам верш, нечым арганічным, суцэльным і закончаным.

У складаньні кнігі лірыкі выяўляецца творча-будаўнічая воля поэты. Кожны poeta, які хоча прыдаць сваёй кнізе лірыкі архітэктонічную стройнасьць, шмат павінен падумаць над цыклізацыяй сваіх вершаў і над загалоўкамі гэтых цыкляў, а таксама і над загалоўкам самое кнігі. Бо гэтыя загалоўкі павінны зьяўляцца трапнай характарыстыкай цыклю або цэлай кнігі.

Апрача падзелу на цыклі, амаль кожная кніга лірыкі яшчэ мае прадмову,—часамі ў прозаічнай, а часамі ў вершаванай форме. Зьмест гэтых прадмоў бывае рознастайны: то ў ёй poeta вызначае гісторыю кнігі, то часамі яе формальна-мастацкую програму, то аўтахарактарыстыку, то прысьвечаньне, то што-небудзь іншае. За прадмовай часта ідзе ўступны верш, які зьяўляецца агульным зьвязном для ўсіх цыкляў кнігі, яго прынята называць увэрцюрай. Бывае часта, што кніга лірыкі заканчваецца асобным самастойным вершам, які называецца фінальным. У увэрцюры і фінальным вершы poeta стараецца сабраць характэрныя фарбы і колеры, акорды і гукі з усіх цыкляў. Яны зьяўляюцца нярэдка найвышэйшай нотай лірычнага гучаньня кнігі. Часамі здараецца, што і паасобныя цыклі кнігі маюць увэрцюру і фінальны верш. Значнае месца ў архітэктоніцы цыкляў, але найчасцей паасобных вершаў, займаюць так званыя эпіграфы. Яны бываюць дваякага роду: або з сваіх уласных вершаў, або з вершаў іншых poetaў. „Бязумоўна, не заўсёды poeta, складаючы сваю кнігу лірыкі, мае на ўвазе такія сур'ёзныя архітэктонічныя заданьні, але-ж і нельга іх зусім адмаўляць“ (А. Барычэўскі).

Прадметам майго артыкулу якраз і зьяўляецца разгледзіць з гэтага пункту погляду „Вянок“ Максіма Багдановіча.

Максім Багдановіч—адзін з найвялікшых poetaў пары адраджэньня ў беларускай літаратуры. Ён у сваёй поэзіі паказаў ня толькі хараво, красу роднай яму краіны Беларусі, якую ён так задушэўна, шчыра і моцна кахаў; ён ня толькі яе абвеяў глыбока-лірычнымі песьнямі,—але ён таксама ў сваёй поэзіі адбіў і агульна-людзкія імкненьні і настроі. Ён і самыя ўзвышаныя і самыя звычайныя будзённыя рэчы, калі яны рабіліся прадметам яго творчасьці, умеў заўсёды густоўна, памастацку выявіць,—гэта адна з характэрных рыс яго творчасьці. У яго поэзіі беларускае мастацкае слова стала пералівацца адценьнямі ўсіх колераў сучасных яму дасягненьняў заходня-эўропэйскіх літаратур у асобе школ: імпрэсыонізму і сымбалізму. Хоць, праўда, можа гэта стыхія была крыху чужая для тагочаснай беларускай поэзіі. Але-ж формальна-мастацкія асаблівасьці поэзіі М. Багдановіча далёка ня вычэрпваюцца гэтым,—яны куды больш рознастайны. Ён унёс у нашу поэзію і стыхію сьвежую, самабытна-беларускую, аб якой гутарка будзе ніжэй. Ён падарыў беларускай літаратуры ўзоры мастацкіх перакладаў, пачынаючы з твораў антычных poetaў і канчаючы творамі французскіх сымбалістых. Ён ахмяляўся творами вялікіх поэтаў,—яны былі для яго заўсёды асалодай, уцехай у цяжкія хвіліны жыцьця. Ён гаварыў: „калі сумна, бяры з якіх-небудзь клясыкаў вершы, дэкламуй сам сабе, тады зробіцца лёгка на душы, знойдзеш уцеху“. Ён сваёй творчасцю блізкі, родны і дарагі нашаму пакаленьню. Ён сказаў у ёй аб жыцьці Беларусі, а сам адышоў ад гэтага жыцьця,



Ён пачаў тварыць, калі меў усяго 15 гадоў, а ўжо ў 25 год (25 мая 1917 г.) яго адзінокага пахавалі на чужыне. Якраз 25 мая 1927 году спаўняюцца дзесятыя ўгодкі са дня яго сьмерці. Гэні яго творчага духу не расьцьвіў поўнай красой, жыцьцё яго замарозіла ў юнацтве. А ён марыў, марыў аб тым, каб найхутчэй Беларусь узгадавала гэнія слова, „які-б паказаў свайму народу ня толькі красу роднай мовы, але даў-бы творы з агульна-людзкімі цэннасьцямі, каб знаньне творчасьці нашага гэнія было абавязковым для кожнага культурнага чалавека ўсяго сьвету“. Уміраючы, ён цешыў сябе адным, што мае „Вянок“, пра які напісаў, ужо кануючы, такі верш:

У краіне сьветлай, дзе я ўміраю,  
У белым доме ля сінняй бухты  
Я не самотны, я кнігу маю  
З друкарні пана Марціна Кухты.

Вось і зьвернемся да разгляду „Вянка“, які вышаў з друку ў 1913 годзе—на 21 годзе жыцьця Максіма Багдановіча.

Перш за ўсё зьвернемся да вонкава друкарскай кампозыцыі: гэта да вокладкі, тытульнай і да першай пасьля тытульнай старонак. На вокладцы мы бачым нейкі нявыразны малюнак, які напамінае сабою крыху вянок, у сярэдзіне якога такія словы: *Максім Багдановіч. Вянок*. На тытульнай старонцы апрача назвы ёсьць і знак „лебедзь“. На першай-жа старонцы пасьля тытульнай такі надпіс: *Вянок на магілу С. А. Палуяна († 8 красавіка 1910 г.)*. Здавалася-б на першы погляд, што ўсё гэта ня мае беспасрэдных адносін да характарыстыкі кнігі лірыкі. Але-ж у даным выпадку пададзенае вышэй набывае некаторую актуальнасьць, заслугоўвае ўвагі, і вось чаму:

„У часе набору „Вянка“, перад падрыхтоўваньнем першага аркушу, Вацлаў Іваноўскі і Іван Луцкевіч (беларускія культурныя дзеячы) дасталі яшчэ нейкую суму грошы ад княгіні Магдалены Радзівіл на выданьне беларускіх кніжак. Пастаноўлена было паказаць выдавецкую спраўнасьць перад княгіняй, і дзеля гэтага на агалоўнай балоне памешчаны быў „лебедзь“, што мела азначаць гэрб Завішаў (Магдалена Радзівіл з дому Завішанка). Рысунак на акладку даў я (Ластоўскі) са свайго сабранья. Гэты рысунак у 1905 годзе зрабіў адзін з вучняў (ня памятаю яго прозьвішча) Шпыгліцаўскай школы. Рысунак напамінае крыху вянок, дзеля гэтага я і пастанавіў, карыстаючыся правамі выдаўца, дапісаць на кніжцы, да аўтарскага, яшчэ і свой агаловак „Вянок“. Выходзіла ня згорш: „Вянок—кніжка выбраных вершаў“. А каб апраўдаць перад чытачамі, чаму названа кніжка: „Вянок“, я на першым, пасьля агалоўку, лісьце памясьціў разьясьненьне: „Вянок на магілу С. А. Палуяна († 8 красавіка 1910 г.)“. Зрабіў я гэта бяз ведама аўтара, але асноўваючыся на яго сардэчным адношаньні да нябожчыка Палуяна. Між іншым, калі кніжка вышла, М. Багдановіч быў вельмі здаволены з майго помыслу, што выразіў у форме падзякі вершам.“

С. Е. Палуян быў глыбока-лірычны poeta ў пару яшчэ юнацкай творчасьці М. Багдановіча. Між абодвума poetaмі, як відаць, была блізкая таварыская сувязь, бо мы нават і ў „Вянку“ на 59 стар. знаходзім цікавы верш, прысьвечаны С. Е. Палуяну, у якім яго поэзію параўноўвае з зоркай, што „у цемні ляціць, усіх чаруючы сьветам сваім.“

Усё вершы ў „Вянку“ М. Багдановіч разьбіў, згодна тэматычным асаблівасьцям, на восем цыкляў-нізкаў: 1) нізка вершаў „У зачарованым царстве“, 2) нізка вершаў „Згукі бацькаўшчыны“, 3) нізка вершаў „Старая Беларусь“, 4) нізка вершаў „Места“, 5) „Думы“, 6) нізка вершаў „Вольныя думы“, 7) нізка вершаў „Старая спад-“

чына“ і 8) „Мадонны“. Усе гэтыя цыклі-нізкі аб'яднаны агульнай назвай „Малюнкi і сьпевы“, пад якой такі эпіграф:

Этот листок, что иссох и свалился,  
Золотом вечным горит в пенопенье.  
А. Фет.

„Вянок“ пачынаецца ўступным вершам-увэрцюрай, у якой поэта зьвяртаецца да чытача з аўтахарактарыстыкай свайго зборніку:

Вы, хто любіце натрапіць  
Між страніц старых, пажоўклых  
Кнігі, ужо даўно забытай,  
Блеклы высахшы лісток,—  
Паглядзіце гэты томік:  
Засушыў я на паперы  
Краскі, сьвежыя калісьці,  
Думак шчырых і чуцьця.

І сапраўды, аўтахарактарыстыка праўдзівая. Бясспрэчна, у „Вянку“ засушаны сьвежыя краскі, сабраны шчырыя думкі і глыбокае пачуцьцё поэты.

Зьвернемся-ж зараз да архітэктонічнага строю паасобных цыкляў-нізкаў.

Першай ідзе нізка вершаў „У зачарованым царстве“, якая мае такі эпіграф:

O voi ch' avete gl'intellelli sani,  
Mirate la dottrina, ches' asconde  
Sotti 'l velame degli versi strani.  
Dante, Inf. IX.

Вы, што здаровае маеце разуменьне.  
Прыгледзьцеся к навуцы, што хаваецца  
Пад вэлюмам вершаў дзівосных.  
Дантэ, пекла IX.

У гэтай нізцы вершаў, апрача агульнага эпіграфу з Дантэ, ёсьць яшчэ эпіграфы і да паасобных вершаў; так верш: „Прывет табе жыцьцё на волі!“, мае эпіграф:

Оглянись, и мир вседневный  
Многоцветен и чудесен.  
А. Фет.

Як гэты так і ўсе іншыя эпіграфы ў М. Багдановіча не зьяўляюцца выпадковымі,—яны зьліваюцца, гучаць у унісон з настроем і зьместам вершу. Сапраўды, ці-ж не адчуем шматфарбнасьці, калі чытаем такія строфы:

Прывет табе, жыцьцё на волі,  
Над галавой—дубоў павець,  
Віднеюць неба, зоры, поле  
Праз лісьцяў сець.

Або з другім эпіграфам з гэтай нізкі да вершу: „Плакала лета, зямлю пакідаючы“:

Цветы осенне милей  
Раскошных первенцев полей.  
А. Пушкін.

Ці-ж ня зьліўся наш poeta ўсімі перажываньнямі сваёй душы, калі з-пад яго п'яра зьявіліся такія поэтычныя, але разам з тым і глыбока-трагічныя радкі, як:

Кветкі асеньнія, родныя, бледныя!  
Вырасьлі вы, каб ураз-жа і згинуць.  
Можа таму то душа надарваная  
Гэтак любоўна вянок з вас слятае.

Няйначы, тады ён ужо адчуваў у кветках асеньніх сваю надарваную душу і таму так любоўна вянок з іх сплятаў.  
Далей, трэцім эпіграфам, зьяўляецца эпіграф:

Polataj nad groby,  
Piosenka zaloby.

*Zyglinski.*

да вершу „Разрытая магіла“. Тут-бы можна было сказаць тое-ж самае, што адносна і першых двух эпіграфаў.

Чацьвертым эпіграфам ідзе:

De la musique avant toute chose.

*P. Verlaine.*

Музыкі перш за ўсё.

*И. Вэрлен.*

да вершу „Маёвая песня“. Цікава тое, што М. Багдановіч насіў ня толькі глыбокія перажываньні ў сваёй душы, але меў вельмі ўтончаны поэтычны слух, уласьцівы далёка ня кожнаму поэту. Дзякуючы яму, ён улаўлівае музыку „сінякрылага матылька над белым пухам вішняў“:

Навакол усё наветра  
У струнах сонца залатых.—  
Ён дрыжачымі крыламі  
Звоніць ледзьве чутна ў іх.

І ліецца хваляй песня.—  
Ціхі ясны гімн вясне.  
Ці ня сэрца напявае,  
Напявае яго мне?

Ці-ж не апраўданы эпіграф:

„Музыкі перш за ўсё“?

Пятым і апошнім эпіграфам у гэтай нізцы ідзе эпіграф з Сюльлі Прудома да „Романсу“.

Quand luira cette étoile, un jour  
La plus belle et la plus lointaine,  
Dites—lui qu' elle eut mon amour,  
O, derniers de la race humaine.

Калі тая засьвечыцца зорка.  
Што за ўсё прыгажэй і найдалей.  
Вы—апошнія з роду людзькога,  
Ён скажэце: кахаў яе я.

*Сюльлі Прудом.*

Ён таксама ў поўнай сугучнасьці з вершам.

Ці-ж адпавядае назва „У зачарованым царстве“ колёрыту і зьместу гэтай нізкі? Перш за ўсё, мы ў гэтай нізцы знаходзім такія вобразы як: лясун, русалкі, вадзянік, зьмяіны цар. Ці-ж гэта вобразы рэальнага жыцьця? Бязумоўна—„Зачарованага царства“. І гэтыя вобразы ў тэматычнай кампазыцыі вершаў не зьяўляюцца пабочнымі, а зьяўляюцца як вобразы мастацкага ўвасабленьня лірычнага жыцьця поэты; даюцца яны ў мастацка-суцэльнай закончанасьці. Колёрыт вершаў гэтай нізкі таксама з зачараванага царства:

Чуеш гул?—Гэта сумны, маркотны лясун  
Пачынае няголосна граць:  
Пад рукамі яго разважаючы сум.  
Быццам тысяча крэпка нацягнутых струн.  
Тонкаствольныя сосны зьвіняць.

У яго гэткія малюнкi выходзяць надзвычай мастацкімі, ад іх павявае сапраўды сьцюдзёна-цнатлівай красой, чыстым хараством. Яму

ўдаецца ў адной-дзвюх строфах даць цэлы малюнак, поўную політуру фарбаў, цэлую гаму перажываньняў. Для ілюстрацыі возьмем верш „Над возерам“:

Сонца ціха скацілася з горкі;  
Месяц белы заплаканы сьвеціць.  
Аглядае бахматыя зоркі,  
Цягне з возера срэбныя сеці.

Ў іх русалкі заблуталі косы,—  
Рвуць і блытаюць срэбныя ніці.  
Ноч плыве над зямлёй, сее росы,  
Ноч шапоча русалкам: „засьніце“.

Дзе першакрыніца, генэтычнасьць такіх мотываў у поэзіі М. Багдановіча?—Вядома, ня ўплывы чужаземных літаратур, а беларуская народная творчасць, з сваёй багатай міфалёгіяй. Народную творчасць М. Багдановіч добра ведаў,—ён па ёй вывучаў і беларускую мову. Навяць-жа такія мотывы маглі яшчэ і этнографічныя працы яго бацькі. Аб унутранай стыхіі беларускай поэзіі М. Багдановіч разважаў так:

„Край беларускі лясісты і балоцісты. Вось нам і трэба стварыць поэзію лесу, поэзію дрыгвы. Украінская стыхія—стэп, у нас наша стыхія—пушча і балоты. Тут ёсьць свая адменная краса, адменная рытміка. Трэба іх падгледзіць, знайсці і вынесці на шырокі сьвет“...

Зараз праройдем да другой нізкі вершаў „Вянка“—„Згукі бацькаўшчыны“. Усе вершы гэтай нізкі прасякнуты глыбокім сацыялёгічным зьместам. Тут мы ня маем эпіграфаў з другіх поэтаў. Ды цяжка мусяць было-б наогул адшукаць такія радкі ў чужаземных літаратурах, якія-б маглі зьліцца ў адно з „згукімі бацькаўшчыны“—Беларусі: з сацыяльна-нацыянальнай нядоляй, сумам, сьлязьмі, жалем, болем і г. д. Эпіграфам для гэтай нізкі зьяўляецца нядоля самога жыцьця. Тут poeta непасрэдна з самога жыцьця змаляваў: як „ўся ў сьлязах дзяўчына хіліцца да тына“, як „каля сьцежкі пахіліўся явар да каліны“, як кувае „шэрая зязюля сумным гукам у бары“, як „у панурай, цеснай хаце хлопец памірае“, як „сэрца ные, сэрца кроіцца ад болю“, як „у чыстым полі вецер вее, павявае“, як „пра няшчаснае каханьне нехта запявае“, і г. д.

Калі мы бачылі, што ў нізцы вершаў „У зачараваным царстве“ М. Багдановіч адчуваў унутраную стыхію беларускай поэзіі, дык ён у гэтай нізцы падыходзіць да беларускай формальна-мастацкай стыхіі, ён тут беларускую поэзію пачынае выводзіць на яе „Забыты шлях“, аб якім пазьней у вадным з сваіх артыкулаў пісаў:

„І ўсё-ж, хоць многа шляхоў прайшла пры сваім разьвіцьці наша поэзія, але адзін дасюль яшчэ абмінае яна,—свой родны, беларускі шлях, праложаны праз соткі год народнай песеннай працы. Сотні год народ вытвараў сваю поэзію, вырабляў прынаджаныя да сваёй душы вобразы, параўнаньні, эпітэты, сюжэты, творчыя падыходы. А чым нашы песьняры скарысталіся са ўсяго гэтага? Бадай нічым“ \*).

Толькі ён сам, у апошнія гады сваёй творчасці, вышаў на гэты „Забыты шлях“, падарыўшы беларускай найноўшай поэзіі, дасканальныя ўзоры вершаў на беларускі лад. Ён гэтым увёў сьвежую стыхію і ўласьціваю якраз нашай поэзіі—стыхію мастацкага фольклёрызму. Гэтыя абедзьве нізкі вершаў адна другую дапаўняе: першая вызначае ўнутраную, а другая формальна-мастацкую стыхію поэзіі М. Багдановіча.

\* ) „Забыты шлях“—„Вольная Беларусь“ 1918 г., № 15.

Максім Багдановіч першы раз прыехаў на Беларусь і якраз у Вільню ў 1911 г. Яму тут сярод працаўнікоў „Нашай Нівы“ ўдаецца бліжэй пазнаёміцца з беларускай этнографіяй і гісторыяй. „Асабліва глыбокае ўражаньне на Багдановіча зрабілі рукапісы старасьвецкіх славянскіх кніг, а так-жа слудкія паясы, якія ён некалькі разоў пераглядаў“.

„Гэта ёсьць фундамент нашага адраджэньня! Гэта і за тысячу гадоў будзе сьведчыць за нас!“—казаў М. Багдановіч аб помніках нашай старасьвецкай культуры. Ня меншае ўражаньне на яго зрабіла і Вільня.

Лета гэтага году яму ўдаецца правесці ў адной вёсцы на Віленшчыне. Не змарнаваў М. Багдановіч там дарма часу,—з-пад яго пяра зьяўляюцца тры новыя нізкі вершаў „Старая Беларусь“ „Места“ і „Мадонны“.

Да нізкі вершаў „Старая Беларусь“ ён бярэ эпіграф з Я. Купалы:

Усё прайшло мінула,  
Як і ня было,  
У канцох паснула,  
Зельлем зарасло.

І вось ён гэта мінулае, якое „у канцох заснула“, уваскрашае, прымушае нанова жыць у сваіх вершах, як: „Летапісец“, „Перапішчык“, „Кніга“, „Слудкія ткачы“, „Безнадзейнасьць“ і ў іншых, ад якіх сапраўды павявае жыцьцём старасьветчыны, з яе летапісцам „у манастырскіх мурах“, які верыць, што ўсё мінулае

... у спамінах, устане, ажыве.  
Калі знойдуць яго няхітрае пісаньне:

з яе перапішчыкам, які:

На чыстым аркушы, прад вузенькім вакном,  
Прыгожа літары выводзіць ён пяром,  
Устаўляючы паміж іх чорнымі радкамі  
Чырвоную страку; усякімі цвятамі  
Рознакалёрнымі галоўкамі зьвяроў  
І птах нявіданых, спляценьнем завіткоў  
Ён накрашае скрозь—даволі ёсьць знароўкі—  
Свае шматфарбныя застаўкі і канцоўкі.  
І загалюкі ўсе,—няма куды сьпяшыць!

з яе залатымі паясамі, з яе слудкімі ткачыхамі, рука якіх, забыўшыся, тчэ

Заміж пэрсідзкага узору  
Цвяток радзімы васілька.

Так старасьветчына паўстае перад намі ў гэтай нізцы ў павольным, статычным рытме, што сапраўды адпавядае зместу і настраёвасьці саміх мотываў, і мы адчуваем сапраўды „як вее сьвежасьцю яе краса жывая!“

Нізка вершаў „Места“ мае такі эпіграф:

Ты—чароватэль неустанный,  
Ты—не слабеюшый магніт,  
В. Брусаў.

Гэта нізка мае і свой уласны ўступ, сваю увэрцюру, у якой poeta зазначае на зьмену мотываў сваіх песень, як мотывы вясковыя дапаўняюцца мотывамі гарадзкімі, у якіх ёсьць свая ўласьцівая краса, якой „іскры жала“ ён адчувае; дазвольце-ж поўнасьцю прывесці гэту увэрцюру:

Зьвярнуў калісь Пэгас на вулкі  
З прывольных палявых дарог.—  
І пакаціўся топат гулкі  
І іскры сыпнулі з-пад ног.

У грудзі кволя зачала  
 Дачка каменяў места мне.  
 Пачую я тэй іскры жала,  
 І верш аб месце з сэрца мкне.

М. Багдановіч умелым седаком праехаўся на златагрывым пэгасе па вулках Вільні; сапраўды „іскры сыпнулі з-пад ног“. Ён праехаў на іх шпарка, але здолеў, хоць мо' па імпрэсіяніску, накідаць штрыхі малюнкаў Вільні на шырокае палатно сваёй поэзіі з іхняй каляровасцю, імклівасцю і дынамічнасцю:

Ліхтарняў сьвет у сіняй вышыне...  
 Вітрыны... мора вывесак... як плямы,  
 Анонсы і плякаты на сьцяне.  
 Кіпіць натоўп на жорсткім вулак дне!  
 Снуюць хлапцы, суючыя рэклямы...  
 Разношчыкі крычаць ля кожнай брамы...  
 Гул, гоман, гул,—усё ракой імкне.

Ён заслужыў гэтай нізкай права на першае месца ў беларускай поэзіі, у разьвіцьці яе урбанічнай плыні. Вызначыўшы ў першых дзвёх нізках стыхію сваёй поэзіі, М. Багдановіч у другіх дзвёх нізках даў зарысоўкі старой і новай ужо гарадзкой Беларусі. За імі, як трэба было чакаць, ідуць дзьве нізкі вершаў, па характару свайму больш суб'ектыўныя, чым папярэднія. Але і ў іх poeta не замыкаецца ў сваё ізоляванае ад жыцьця „я“,—ён зьвязвае іх найчасьцей з грамадзкім станам сваёй краіны.

Пятай нізкай вершаў, будзе нізка „Думы“, да якой М. Багдановіч узяў два эпіграфы—першы:

З Израилем певцу один закон:  
 Да не творит себе кумира он.

*Е. Баратынскі.*

Другі:

De quelque mot profond homme est le disciple.  
 Усякі чалавек—вучань якогасьці глыбокага слоўца.

Думы агортваюць М. Багдановіча ў кожным вершы гэтае нізкі, і ў кожнай з іх затоена „глыбокае слоўца“; ён задумваецца над зорамі яснымі ў сінім прасторы:

Што-ж там яны, ясныя, бачаць?  
 Чаго ўсё дрыжаць і дрыжаць?..

Ён задумваецца над ротным краем, дзе „сьціснула гора дыханьне ў народзе“, і ставіць знак запытаньня:

Брацьця! Ці зможам грамадзкае гора?  
 Брацьця! Ці хваце нам сілы?!

Ён верыў у дзень вызваленьня:

Ён, гэты дзень, яшчэ настане,  
 І ачуняе старана!

І верыў, што будзе канчатковая перамога за гэтым днём. Але ўсё-ж у яго „думах“ адчуваецца нейкая двуіснасьць, пачатак інтэлекту і эмоцыі:

Думкі з розуму ліюцца.  
 Пачуцьцё з душы бяжыць

Верш з гэтай нізкі „Жывеш ня вечна чалавек“ мае эпіграф:

.. passe sans laisser même  
 Son ombre le mur.  
 ... праходзіць, ня кідае нават  
 І ценю свайго на сьцяну.

*Віктар Гюго.*

Ня менш цікавым за эпіграф зьяўляецца і сам верш, прысьвечаны жыцьцю чалавека, які павінен жыць „і цэльнасьці шукаць“, але

жыць так, каб перажыць „у момант век“. Хіба такім шчасліўцам быў наш пясняр, які ў родным краі шукаў „жывой вады“, каб ёю загаіць сваю хворую душу, якая перажыла „у момант век“. Ён, як чулы пясняр, ведаў такія перажываньні, але-ж павінен ведаць і кожны пясняр, каб сваімі песьнямі „збудзіць сьвятое сумленьне“.

Далей за „Думами“, ідзе нізка вершаў „Вольныя думы“, да якой узяты такі эпіграф з Гэйнэ:

Meine Bitterkeit kommt aus den Gall-  
äpfeln meiner Tinte, und wenn Gift in  
mir ist, so ist es doch nur Gengengift.

Горкасьць мая паходзіць ад альясавых арэшкаў майго атраманту, і калі ў мне самым атрута ёсьць, то гэта толькі адатрута.

Гэйнэ.

Гэта невялічкая нізка ўсяго з 7-ёх вершаў мае сваю увэрцюру, у якой poeta дае характарыстыку сваім песьням „Вольным думам“, увэрцюра, якая павінна зьявіцца заповедзьдзю для кожнага песьняра, вось яна:

Я думы, ня skutыя путамі,  
Тут перад вамі вывалжу.  
А проці ганеньня кажу:  
Хваробы лечаць і атрутамі.

Сёмай нізкай вершаў зьяўляецца—„Старая спадчына“; яна мае эпіграф:

Мы зерна дрэвня лелеем,  
Мы урожаі столетий жнем.

В. Брусай.

Які-ж плён сталецьцяў пажаў М. Багдановіч у гэтай нізцы сваіх вершаў? Сапраўды, плён багаты,—ён прынёс у беларускую поэзію сьпелае калосьсе гэтага плёну, ён іх нажаў у клясычнай поэзіі. Ён першы нашай поэзіі падарыў кананічныя клясычныя формы: панта-мэтры, сонэты, трыолеты, рондо, октавы, тэрцыны, якія знайшлі сабе месца ў гэтай нізцы і з якімі яго верш пачаў пералівацца на новыя лады.

Ён быў у захапленьні ад гэтых клясычных форм, ён гэтае захап-леньне выказаў у сваім вершы „Тэрцыны“.

І вось зьвярнуўся я к рондо, сонэтам.  
І бліснуў ярка верш пануры мой:  
Як месяц зіхаціць адбітым сьветам.  
Так вершы зьяюць даўніх форм красой!

А якія цікавыя ён узяў эпіграфы да сваіх сонэтаў:

Да першага: Un sonnet sans défaut vaut seul un long poëme.  
Адзін сонэт без дакору варт доўгай поэмы.

Буалі.

Да другога: Ne ris point du sonnet, o critique moqueur.  
Ня сьмейся з сонэту, о крытык—пасьмешнік.

С. Боб.

Або да трыолету:

Красавец юный триолет.

К. Фафанаў.

Апрача вершаў на клясычныя формы, у гэтую нізку ўвайшлі пераклады з грэцкай і украінскай поэзіі.

Восьмай і апошняй нізкай у „Вянку“ ідзе нізка „Мадонны“; у гэтую нізку ўваходзіць верш „У бёсцы“ з эпіграфам:

*Luhen coeli. sancta rosa!*  
Сьвет нябёс, сьвятая ружа!

*А. Пушкін.*

і вершаванае апавяданьне „Вэроніка“ з эпіграфам:

*E un pensier del mio caro.*  
Яна — выдумка маёй галавы.

*Джыованьні.*

Абедзьве гэтыя рэчы поэтаю напісаны ў 1911 г., летам, калі ён жыў на вёсцы. Цікава адзначыць тут тое, што ў гэтых вершах адчуваецца ўжо захапленне поэты жанчынай-маткай:

*І душы мацярэй нас могуць чараваці;  
Вышэйшая краса—ў іх зьлітнасьці жывой.*

Ён у Вэроніцы бачыць „двайной красы аблік адзіны“: постаць дзяўчыны і рысы маткі; ён перад гэтай двуіснасьцю схіляўся „і конь крылаты да Парнаса“ яго „дух імчаў тады“. На гэтай нізцы апушчаецца заслона „Вянка“.

Адчуваецца, як быццам абасоблена стаіць ад іншых нізкаў-вершаў апошняя нізка; адчуваецца, як быццам некаторая адсутнасьць у гармонічнасьці тэматычнай кампазыцыі, як быццам нечэга не хапае для арганічнасьці і суцэльнасьці. Крыху зьяўляецца незразумелым такі мотыў, як захапленне жанчынай-маткай.

Зараз нам ужо з розных крыніць вядома, што М. Багдановіч напісаў быў нізку вершаў „Каханьне і сьмерць“, якую хацеў зьмясьціць у „Вянку“ перад цыклем „Мадонны“. Гэтай нізкі вершаў асноўным мотывам зьяўляецца—жанчына-парадзіха, жанчына-матка, якая ў мучэньнях памірае, даючы жыцьце дзіцяці.

Некаторыя блізкія таварышы М. Багдановіча, напрыклад, як З. Бядуля, перадаюць такую характэрную біографічна-псыхалёгічную рысу поэты: яму больш падабалася цяжарная жанчына, як дзяўчына, бо ён бачыў у ёй пачатак новага жыцьця, ён яе ідэалізаваў, вось чаму нямала ён ёй і прысьвяціў сваіх вершаў. Хутчэй за ўсё вершы з такімі мотывамі ў яго зьяўляюцца адзнакай псыхалёгічнай, чым літаратурнай.

Таксама некаторыя крыніцы яшчэ гавораць і аб тым, што „Вянок“ хацеў поэт папоўніць і перакладамі з Вэрлена, але паколькі яны не ўвайшлі, дык на іхнім разглядзе спыняцца ня будзем.

Каб знайшлі сабе месца і гэтыя нізкі, „Вянок“ набыў-бы большай архітэктонічнай закончанасьці.

Тагды-б ён быў сплечены з дзесяці красак, і набыў-бы сымбальнае значэньне ў адносінах да жыцьцёвага шляху творчасьці М. Багдановіча. Дзесяць цыкляў-нізак сымболявалі-б сабою дзесяць гадоў, якія поэт аддаў для поэзіі.

Зробім-жа цяпер некаторыя падагуленьні і вывады. „Вянок“ складаецца з васьмі трапна названых і бездакорна скампанаваных цыкляў вершаў; ён мае агульную для ўсіх цыкляў увэрцюру, апрача агульнай, ёсьць яшчэ дзьве увэрцюры да паасобных цыкляў: адна да цыкля „Места“, а другая да цыкля „Вольныя думы“. Усе цыклі аб'яднаны агульнай назвай „Малюнкi і сьпевы“. Эпіграфы да паасобных цыкляў сем, а да паасобных вершаў адзінаццаць; яны ўзяты з пятнаціці поэтаў: з Дантэ, П. Вэрлена, С. Прудона, В. Гюго, Г. Гэйнэ, Буалё, Боба, Джыованьні, Я. Купалы, Жыглінскага, А. Пушкіна, А. Фэта, В. Брусавы, Е. Баратынскага і К. Фафанавы, з якіх восем



зьяўляецца прадстаўнікамі заходня-эўропэйскай літаратуры: французскай, італьянскай, нямецкай, адзін—з беларускай, адзін—з польскай і пяць з расійскай літаратуры. Гэтыя рознастайныя эпіграфы прыдаюць ня толькі архітэктонічнасьці „Вянку“, але яны гавораць і за тое, што наш поэт цікавіўся ўсімі літаратурамі і што ён меў шырокую літаратурную асьвету. З іх мы можам бачыць, што ў творчасьці М. Багдановіча жылі і раўналежна разьвіваліся дзьве плыні: плынь узораў клясычнасьці формы і думак і плынь самабытная, плынь родных крыніц—народнай творчасьці. Ён гэтыя плыні ўмеў пагадзіць, умеў прыдаць ім асаблівай мастацкасьці, гарманічнасьці і сугучнасьці, што надае „Вянку“ ня толькі мясцовае нацыянальнае значэньне, але, бязумоўна, і больш шырэйшае; ён уносіць і некаторую сьвежую плынь у заходня-эўропэйскую літаратуру апошніх часоў.

А. Бабарэка

## З ЛІТАРАТУРНЫХ НАТАТАК

### 1. Аб літаратурных пытаннях наогул

У процэсе ўсякае працы і ў кожнай справе перад яе ўдзельнікамі час-ад-часу паўстаюць тыя ці іншыя пытаньні, вырашэньне якіх адбываецца або ў выніку перайманьня практыкі, набытай за ранейшы час, або праз спэцыяльна з гэтай мэтай уладжаную практыку. Такія пытаньні асабліва няўхільны ў такой новай і жывой справе, як утварэньне пролетарскай літаратуры і наогул мастацтва новай савецкай культуры. Ёх можа ня быць толькі там, дзе ўсё ўпарадкавана і робіцца раз назаўсёды-вызначанымі спосабамі і па ўстаноўленых узорах, дзе, словам, усё як-бы мэханізавана; калі-ж і вынікаюць яны тут, то толькі ў галіне прыстасаваньня дзейнай сілы да ўстанаўленьняў.

Наяўнасьць пытаньняў у тэй ці іншай справе сама па сабе ўжо мае вялікае значэньне, бо паказвае на тое, што жыцьцё ў гэтай галіне ня спыняецца, што сама справа зьяўляецца жывою справаю, у якой ёсьць свае інтарэсы і патрэбы. Чым больш гэтых пытаньняў і чым большы лік людзей бярэ ўдзел у іх вырашэньні і разьвязаньні, тым інтэнсыўней, шырэй і глыбей ідзе само жыцьцё ў гэтай галіне, тым багацей і рознастайней па сваіх формах выяўленьня адбываецца процэс разьвіцьця яе.

Аднак, ня ўсякае пытаньне, якое выплывае ў тэй ці іншай справе, бывае значным і актуальным для кожнага часу. Важнасьць пытаньняў вызначаецца сваяасаблівасьцямі ў стане самае справы ў кожны асобна ўзяты момант яе разьвіцьця, а гэта ставіць перадумоваю пастаноўкі таго ці іншага пытаньня, перш за ўсё, дакладнае і ўсебаковае вызначэньне тых фактаў, якія найяскравей характарызуюць справу ў гэты момант.

У разьвіцьці беларускай пролетарскай літаратуры за апошнія гады адбылося ня мала падзей, самыя факты якіх узьнімаюць некаторыя пытаньні і патрабуюць да іх адпаведнай увагі ў інтарэсах далейшага разьвіцьця гэтай галіны грамадзкага жыцьця. Існаваньне літарацкіх організацый, іх пашырэньне і зьяўленьне новых; дзейнасьць гэтых організацый, накіраваная на задаваленьне літаратурных патрэб грамады; практыка літаратурна-мастацкай творчасьці, якая адбывалася і адбываецца як у межах організацый, так і па-за іх межамі; выяўленьне інтарэсаў і патрэб чытача, якія адбіваюцца ў тэй ці іншай меры крытыкаю або выражаюцца і ў іншых формах (літгурткі, вечары, выступленьні, дыспуты і г. д.),—усе гэтыя факты літаратурна-грамадзкага жыцьця ня могуць ня выклікаць пытаньняў аб стане беларускай пролетарскай літаратуры і віддалях яе разьвіцьця.

Самі адзначаныя факты, у істоце сваёй складаныя, перад усім выяўляюць тэндэнцыю да канцэнтрацыі клясавых інтарэсаў у літаратурна-мастацкай галіне ў асобе адумysłовых організацый, а праз гэта яскрава вызначаюць грамадзкі характар самой справы літаратурнага

мастацтва. Пытанні, якія ставяцца фактамі літаратурна-мастацкай практыкі ва ўмовах Беларусі, надзвычайна актуальныя і важныя. Для свайго разьвязаньня яны патрабуюць уважлівых адносін і дакладнага вывучэньня і высвятленьня ўсіх тых матар'ялаў, якія маюць да іх дачыненне. Гэта магчыма толькі пры ўмове калектыўнай арганізаванай працы на працягу пэўнага часу, якая пазбавіць ад тых ці іншых суб'ектыўных і павярхоўных поглядаў, што часта практыкуюцца ў гэтай справе, а таксама ўхіліць і тыя памылкі, якія нямінучы пры сьпешных суб'ектыўных падыходах да пытаньняў літаратурнага мастацтва і „адміністрацыйных“ вырашэньнях.

Я думаю, што ў інтарэсах высвятленьня пытаньняў, якія выклікаюцца вышэйпамянёнымі фактамі літаратурнага жыцьця і іх дакладнага і пасьпяховага разьвязаньня, будзе не бескарысна перш за ўсё іх разьмежаваць, акрэсьліць канкрэтную існасьць іх і дакладна формуляваць. Да гэтага і зводзіцца задача гэтых невялічкіх нататак.

Перш, чым прыступіць да азначэньня саміх пытаньняў, я мушу папярэдзіць некаторых сваіх чытачоў, што ў гэтых нататках яны дарэмна будуць шукаць канчатковых адказаў на тое ці іншае пытаньне беларускай пролетарскай літаратуры. Я тут выказваю *толькі* свае меркаваньні па шэрагу пытаньняў, лічачы, што яны не бескарысны будуць у справе высвятленьня адзінай праблемы разьвіцьця беларускай пролетарскай літаратуры. Гэтыя меркаваньні я падаю, як некаторы матар'ял да пытаньняў, зьвязаных, з аднаго боку, непасрэдна з інтарэсамі і патрэбамі дзейных сіл літаратурнага мастацтва і самога мастацтва, а з другога—з інтарэсамі і патрэбамі чытача ў галіне літаратурна-мастацкай.

Кожны мастацкі твор перажывае ў асноўным два галоўных моманты—гэта момант свайго ўтварэньня і момант свайго жыцьця. Іначай кажучы, мастацкі твор мае сваю гісторыю да зьяўленьня ў сьвет і гісторыю жыцьця ў гэтым сьвеце пасьля зьяўленьня ў яго. Дзейнымі сіламі гэтых момантаў і вызначаецца аснова для згрупаваньня тых ці іншых пытаньняў літаратурна-мастацкага разьвіцьця. Гісторыя твору да яго зьяўленьня ў сьвет вызначаецца працаю пісьменьніка над матар'яламі і яго перамаганьнем тых супярэчнасьцяў, якія становяць сабою бясформны матар'ял перажываньняў і пазнаньня. Пасьля-ж зьяўленьня ў сьвет гісторыя твору вызначаецца ўспрыняцьцем яго чытачамі, ацэнкаю яго крытыкамі (выразіцелямі чытача ў літаратуры), гісторыкамі, пісьменьнікамі і г. д. Над будоваю, над жыцьцём мастацкага твору ў азначаных момантах зьяўляецца навука аб ім—гэта гісторыя гісторый мастацкіх твораў, якая ў сваю чаргу становіць сабою грунт для „філэзофіі“ літаратурнага мастацтва.

На аснове гэтага ўсе пытанні літаратурна-мастацкага разьвіцьця разьмяжоўваюцца на тры групы. Да першай групы я адношу пытанні, зьвязаныя з творчым працэсам. Сюды ўваходзяць:

1. Самавызначэньне і самаацэнка творчых сіл (суб'ектаў творчасьці).
2. Матар'ялы творчасьці і іх крыніцы;
3. Спосабы творчасьці;
4. Пазнаньне інтарэсаў і патрэб чытача;
5. Мэта творчасьці.

Да другой групы належаць пытанні, зьвязаныя з „спажываньнем“ твораў:

1. Разуменьне твораў мастацтва;
2. Ацэнка іх і наогул творчасьці;
3. Выражэньне інтарэсаў і патрэб чытача (пытаньне крытыкі);

4. Вызначэнне ролі мастацтва;

5. Умовы разьвіцця мастацтва.

Трэцюю групу складаюць пытанні вывучэння твораў і гісторыі творчасці:

1. Матар'ялы вывучэння;

2. Мэтоды вывучэння;

3. Мэта вывучэння;

4. Формаванне вынікаў вывучэння (пытанне гісторыі);

5. Значэнне вывучэння.

Вядома, гэтымі пытаньнямі ня вычэрпваецца ўсё, што так ці іначай мае дачыненне да літаратурна-мастацкага разьвіцця, пры гэтым кожнае з азначаных пытаньняў распадаецца на цэлы шэраг драбнейшых, што складаюць сабою асноўнае. Вызначаныя мною пытанні зьяўляюцца ні больш ні менш як схэматычным азначэннем тых ліній, спыніць увагу на якіх вымушаюць факты сучаснага літаратурнага жыцця і творчасці ва ўмовах Беларусі, а з другога боку, высвятленне пададзеных пытаньняў у інтарэсах далейшага разьвіцця беларускай пролетарскай літаратурна-мастацкай творчасці важна тым, што яно праз падагульванне таго, што ёсць, дапаможа сконцэнтраваньне належную ўвагу на тым, чаго яшчэ не стае і што патрэбна вырашыць у літаратурным мастацтве. Патрэба-ж у высвятленьні пададзеных пытаньняў даводзіцца тым фактам, што пры наяўнасці ў сучасных часопісах артыкулаў крытычнага характару ўсё-ж такі скрозь чуюцца галасы на конт адсутнасці крытыкі і, у некаторай меры, застоі разьвіцця беларускай пролетарскай творчасці ў галіне літаратурнага мастацтва. Справа-ж разьвіцця пролетарскай літаратуры ёсць справа, перад усім, грамадзкая, і пасьпех яе залежыць у першую голаў ад працы і ўдзелу ў ёй як мага шыршых колаў грамадства. Гэты ўдзел магчымы праз зьбіраньне адпаведных матар'ялаў і выяўленьне практыкі ў галіне мастацтва, якую мае кожны, для каго дорага справа разьвіцця пролетарскай мастацкай творчасці.

Выходзячы з гэтага, я і падаю ў далейшым свае разуменьні вышэйадзначаных пытаньняў і некаторыя матар'ялы з практыкі ў гэтай галіне, спадзяючыся, што ў далейшым яны будуць дапоўнены і пашыраны ня толькі мною, але наогул нашымі чытачамі, а таксама і практыкаю сучасных будаўнікоў беларускай пролетарскай літаратуры.

## 2. Аб самавызначэнні і самаацэнках творчых сіл мастацтва.

Гэта пытанне выдаецца крыху дзіўным і незразумелым, у якім сэнсе яно мае дачыненне да разьвіцця беларускай пролетарскай літаратуры. На першы погляд здаецца зусім малаважным, як сябе самавызначае ці самаацэньвае той ці іншы поэт або пісьменьнік; куды важней, што гэты поэт ці пісьменьнік піша, аб чым і як ён гаворыць у сваёй мастацкай творчасці. Аднак, гэта далёка ня так. У спосабах самавызначэння і самаацэнках, выражаных у тэй ці іншай форме, перад усім, выяўляецца характар самога поэты ці пісьменьніка, той характар, які адыгрывае ў творчасці не апошнюю ролю. Гэты характар накладвае свой сьлед і знак на ўсе творы пісьменьніка, і выражаецца ён як у спосабах творчасці, так і ў выбары матар'ялаў для яе і г. д. Ведаць-жа, якога характару пісьменьнікі пераважаюць у той ці іншы момант літаратурна-мастацкага разьвіцця—гэта значыць у пэўнай меры зразумець саму творчасць гэтага моманту, а галоўнае—уявіць сабе некаторыя пэрспектывы ў гэтым разьвіцці.

Самавызначэнне пісьменьніка адбываецца самымі рознастайнымі спосабамі. Адны самавызначаюцца фактамі сваёй мастацкай творчасці, другія—агалашэннем тэй ці іншай дэкларацыі, трэція—абвясчэннем сябе пісьменьнікамі і барацьбою за прызнанне іх гэткімі за іх дзейнасць часта далёка не літаратурна-мастацкага характару... Мне здаецца, ніхто ня будзе спрачацца, калі я скажу, што адзіным самым правільным спосабам літаратурна-мастацкага самавызначэння зьяўляюцца факты самой творчасці—мастацкія творы. Аднак-жа, у жыцці практыкуюцца і іншыя спосабы, асабліва, літарацкімі арганізацыямі. Рознага роду дэкларацыі часта служаць прыкрыццём для паасобных сяброў арганізацыі зусім не літаратурных імкненняў іх і „пашпартам“ на тыя ці іншыя прывілеі ў грамадстве. Пры такіх самавызначэннях і ня пісьменьнік і не поэта можа слыць за поэта і пісьменьніка, ня гледзячы на тое, што ён ня мае мастацкіх твораў. Такім чынам, пры ўсёй ста-ноўчасці значэння ўсякіх дэкларацый, яны крыюць за сабою і адмоўную старану, гэта спосаб для бытавання, т. ск., літаратурнага кар'ерызму, і адну з формаў для яго красавання за кошт аўторытэту літаратуры, гэта спосаб спэкуляцыі на справе літаратурна-мастацкага разьвіцця. Такое зьявішча няўхільна асабліва пры існаванні т. зв. масавых арганізацый поэтаў і пісьменьнікаў. У той час, як Я. Купалу або Якубу Коласу дзеля таго, каб самавызначыцца, як поэтам, патрэбны былі годы літаратурна-мастацкай працы, пры існаванні літарацкіх арганізацый досыць бывае толькі аднаго залічэння ў яе, каб тым самым ужо лічыцца за поэта. Вось гэта і ёсць, па маёй думцы, адна з адмоўных праяў у справе разьвіцця пролетарскай літаратуры. Вядома, такая зьява найчасцей бывае вынікам няправільнага разуменьня як існасці літарацкіх арганізацый, так і дэкларацый. Кожны чалавек у потэнцыі поэта або пісьменьнік ці мастак, але прызнаваць такога чалавека за поэта, пісьменьніка ці мастака толькі за яго потэнцыі—рызыкаўна... Вось чаму паўстае дытаньне аб літаратурна-мастацкім самавызначэнні.

Ня меншую цікавасць зьяўляе сабою пытаньне аб тым, што думае аб сабе ці як ацэньвае сябе той ці іншы поэта ці пісьменьнік, хоць па гэтым і цяжка судзіць аб ім, як асобе. Самаацэнкі выражаюцца ў розных формах, яны ня рэдка бываюць нават як-бы асобным лірычным жанрам, пры дапамозе якога выражаюцца самыя рознастайныя перажыванні тых ці іншых соцыяльных груп і асоб, перанесеныя на самога сябе. Такія формы асабліва часта спатыкаюцца ў творчасці Ф. Багушэвіча, Я. Купалы, у Я. Коласа (ранніх гадоў) і інш. Пры дапамозе іх гэтыя песняры выяўлялі жывую сувязь з сваім соцыяльным атачэннем і падкрэсьлівалі на супольнасць і агульнасць інтарэсаў („Я мужык-беларус...“).

Вядома, у пэўнай меры кожны верш зьяўляе сабой як-бы ацэнку, якую дае поэта тэй ці іншай зьяве або рэчы, што так ці іначай дачынілася поэты, але гэта пытаньне другога парадку. Тут цікавы самаацэнкі поэтаў, як такіх, выражаныя або вершам або якім іншым спосабам (пісьмовыя прызнанні або выказваньні і інш.).

Умовамі ўсякай ацэнкі зьяўляецца наступнае: 1) прадмет, які ацэньваецца (об'ект ацэнкі), 2) чалавек, які ацэньвае (суб'ект ацэнкі), 3) мера ацэнкі, г. зн. умоўная адзінка каштоўнасці, якая ўжываецца ў практыцы ацэньвання, 4) самы процэс ацэньвання і 5) як яго вынік—сама ацэнка або вызначэнне каштоўнасці прадмету, выражанае ў той ці іншай форме. Самаацэнка адрозніваецца ад ацэнкі тым, што об'ект ацэнкі і яе суб'ект увасабляюцца адной асобаю. З прычыны гэтага пры самаацэнках адбываецца як-бы рашчэпліваньне асобы на

часткі, адна з якіх аб'ектывізуецца для ацэнкі другою. Фактычна гэта ня ёсць рашчэпліваньне ў літаральным сэнсе, а толькі аб'ектывізацыя пэўнага комплексу або перажываньняў уласных, або практыкі ўласнага жыцьця наогул.

Матар'ялам для суджэньняў аб такіх самаацэнках зьяўляюцца перш за ўсё самі самаацэнкі, якія знайшлі сваё выражэньне і слоўнае аформаваньне. Іншых матар'ялаў дастаць надзвычайна цяжка, калі не сказаць, што зусім немагчыма.

У Дуніна-Марцінкевіча і Ф. Багушэвіча (Сымона Рэўкі з-пад Барысава) ёсць некаторыя матар'ялы да гэтага пытаньня, якія яны падаюць у прадмовах, першы—да „Пана Тадэуша“ ў перакладзе на беларускую мову, другі—у зборніку „Смык беларускі“.

Дунін-Марцінкевіч у гэтай прадмове называе сябе дударом простага народу. „Можа народ той просты, піша ён, што з маткаю прыродай блізка жывець, прымець гэты гасьцінец (г.зн. „Пана Тадэуша“, прыбранага ў мужыцкую вопратку. А. Б.) ад свайго дудара, што апошнія мінуты свайго жыцьця на карысьць народу аддаець“. З гэтага азначэньня выяўляецца, што Дунін-Марцінкевіч, будучы няпрызнаным з боку пануючых кляс (аб чым ён сам кажа ў той-жа прадмове, калі зазначае, што яго праца ў беларускай мове „можна сказаць, зусім ня сустрэла прыцяляў“), імкнецца ацаніць сябе, як поэта, з пункту гледжаньня „простага народу“, і тым самым вызначыць сваё месца ў сацыяльным разрэзе. Аднак, наколькі правільнаю была сацыяльная самаацэнка Дуніна-Марцінкевіча, гэта паказвае аналіз яго твораў, які даводзіць, што poeta воляю ці няволяю, але ня быў дударом „простага народу“, а застаўся поэтам беларускае сполэнізаванае шляхты, якая шукала сабе апоры ў асобе буйных магнатаў і тых паноў, з якімі, па словах Марцінкевіча, „наш народ... так блізка жыў“ і якія былі гэтаму народу. па яго-ж поглядах, „бацькамі“.

Зусім у іншым родзе ацэньвае сябе, Ф. Багушэвіч у памінанай ужо прадмове. Зазначаючы на сябе, як чытача „ксёнжачак... якогась пана Марцінкевіча“ і перапісаных вершыкаў „якогасьці Юркі“, Багушэвіч залічае сябе да „нашага цёмнага брата“, „мужыка“ і далей піша: „Не раўня я Бурачку (другі псеўдонім самога-ж Багушэвіча. А. Б.)—ён лепей можа знае жыцьцё мужыцкае... але мне спадабаліся яго тыя вершы, што і я здумаў папрабаваць што-кольвек напісаць“. Нарэшце, тлумачачы назву свайго зборніку, Багушэвіч сваю прадмову канчае такімі словамі: „Смык ёсць, а хтось скрыпку, можа, даробе, а там была „Дудка“—вот і мы зробім музыку, як тыя жыдкі, што на цымбалах іграюць“. Тут ужо поруч з самаацэнкаю сацыяльнага, нацыянальнага і, т. ск., політычнага характару знаходзіць сабе месца і самаацэнка поэта, які *вывучае* „жыцьцё мужыцкае“ і з яго чэрпае матар'ял для свае творчасці, прысьвечанай служэньню разпастаўленай мэце. Багушэвіч ацэньвае сябе не як „дудара простага народу“, які гэтаму народу дае „гасьцінцы“, а як *актыўнага* ўдзельніка жывой народнай („мужыцкай“) справы, справы ўтварэньня сялянскай поэзіі („і мы зробім музыку“) новай беларускай культуры, якая пачала адраджацца і дамагацца свайго прызнаньня. Такая самаацэнка грунтуецца на фактах поэтычных твораў, якія і сапраўды служылі „мужыцкім“ інтарэсам і былі ў патрэбе беларускага селяніна ня толькі як поэтычныя мастацкія творы, але і як спосаб змаганьня за гэтыя патрэбы і інтарэсы.

З пададзеных самаацэнак у пэўнай меры выяўляецца і характар імкненьняў гэтых двух поэтаў. Адзін дае „гасьцінцы“ „простаму народу“, другі бароніць свайго „нашага брата“ і робіць „мужыцкую“

справу. Адзін дае простама народу як-бы ад збытку, ад зьлішняга, застаючыся сьвядомым у сваёй годнасьці чалавека, які „апошнія мінуты свайго жыцьця на карысьць народу аддаець“. Другі піша вершы, складае песьні з патрэбы ў грамадзкай „музыцы“ беларускага селяніна, гэткай самай, як і ў іншых народаў. Адзін гатуе матар'ялы, падручнікі для асьветы „нашага беларускага мужыка і беднай шляхты“. Другі сам набывае асьвету з практыкі жыцьця і яго вывучэньня і выражае пазнае ў сваіх вершах і песьнях, і гэтым самым творыць асьвету. Адзін *сходзіць* к народу з сваёю творчасьцю. Другі сваёй творчасьцю *выходзіць* з гэтага народу. Ад сьвету да народу—зьверху ўніз—такі шлях Марцінкевіча і, наадварот, ад народу да асьветы—зьнізу ўверх—ішоў Ф. Багушэвіч. Адзін нясе з сабою ноты для „музыкі“, патрэбнай для верху, другі-ж сам робіць „музыку“ па слыху і голасу „мужыцкіх“ патрэб і інтарэсаў. Такі характар накіраванасьці гэтых двух пісьменьнікаў у сваёй творчасьці, што знайшоў свой адбітак і ў самаацэнках іх.

У іншых беларускіх поэтаў такія самаацэнкі знайшлі сваё выражэньне ў вершах.

Ян Няслухоўскі (Лучына) пачынае свой зборнік „Вязанка“ вершам: „Ня я пяю—народ божы даў мне ў песьні лад прыгожы...“, які зьяўляе сабою соцыяльна-психалёгічную самаацэнку поэты. Поэта, аб'ектывізаваўшы свае песьні і сябе, як іх творцу, глянуў на іх з пункту гледжаньня тых каранёў, праз якія гэтыя песьні вышлі ў сьвет, і ўгледзеў, што іх караньні ў народнай гушчы (вясковай), што стуль, з вясковых радасьцяй і смуткаў, вырастаюць яго песьні. На падставе гэтага поэта і ацэньвае сваю творчасць праз адмаўленьне свайго ўдзелу ў ёй („ня я пяю“), і тым самым сябе толькі, як перадатчыка ў сьвет таго, што ад гэтых і радасьцяй і смутку. Поэта па самаацэнцы, выражанай у названым вершы, ёсьць толькі як-бы спосаб і сродак для выяўленьня сьвету таго, што караньнямі сваімі ўваходзіць у народную вясковую глыб. Ён толькі музычны інструмант, што перадае песьні ў тым ладзе, у якім яны творацца ў народным жыцьці. У адрознасьць ад характару Ф. Багушэвіча, Няслухоўскі ацэньвае ў сабе поэту, як пачатак пасыўны, больш эмоцыянальны, чым валявы; ён адклікаецца толькі на тое, з чым ён шчыльна зьвязаўся.

У азначаных матар'ялах самаацэнак трох пісьменьнікаў адбываюцца зачаткі трох пісьменьніцкіх тыпаў. Першы тып характарызуецца тым, што ён у сваёй творчасьці выходзіць з імкненьня быць у сьвеце карысным для людзей і гэтым апраўдаць сваё жыцьцё. Стаўшы багатым, ён знаходзіць уцеху сабе ў тым, што раздае гасьцінцы бедным. Творчасць яго ўяўляе сабою апраўданьне тых формаў жыцьця, якія ёсьць у рэчаіснасьці, праз яе ён выяўляе жаданьні тэй сьвядомасьці, якая павінна быць у людзей пры гэтых формах. У яго вачох адзін факт наяўнасьці ў асобы жаданьняў павіннага мусіць апраўдваць яе жыцьцё перад людзьмі, якія імкнуцца да гэтага павіннага. За свой удзел у жыцьці ён і лічыць мець жаданьні, і іх у тэй ці іншай форме выяўляць перад людзьмі, мала зважаючы на тое, ці адпавядаюць гэтыя жаданьні рэальным магчымасьцям іх ажыцьцяўленьня. Гэты тып чалавека пасыўных жаданьняў, часта неадпаведных магчымасьцям іх рэальнага ажыцьцяўленьня ў існуючых формах быцьця яго часу. Яго практычная дзейнасьць зводзіцца да ажыцьцяўленьня ў поэтычных формах і вобразах жаданай сьвядомасьці. Да такога тыпу належыць Дунін-Марцінкевіч.

Другі тып характарызуецца сьвядомым імкненьнем і дзейнасьцю накіраванай на ажыцьцяўленьне пэўнай ідэі, што вынікла на грунце

рэальных патрэб. Ён робіць усё тое, што вядзе да дасягнення пастаўленай мэты. Гэта—чалавек мэты. І практычная дзейнасць яго ў мастацтве зводзіцца да ажыццяўлення сродкамі поэтычных формаў і вобразаў разуменьня рэчаіснага жыцця (і яго шляхоў), а не павіннага. Адпаведныя факты гэтага жыцця ён і карыстае з гэтай мэтай дзеля сваіх поэтычных твораў. Такім зьяўляецца Ф. Багушэвіч.

Трэці—тып чалавека больш пасыўна-эмоцыянальнага складу, ніж дзейна-валявога. Практыка яго творчасці палягае ў тым, што ён служыць выражэнню таго, што ім перажываецца і адчуваецца рэальна-існага ў зьявах рэчаіснасці, з лёсам якое воляй ці няволяй ён звязвае і сябе. Будучы раз настроеным на пэўны лад, ён застаецца нязменным у тым адзінстве, праз якое прапускае самыя рознастайныя праявы рэчаіснасці. Такім выяўляецца Ян Няслухоўскі (Лучына).

Багушэвіч і Няслухоўскі—гэта Янка Купала і Якуб Колас апошняй чвэрці XIX стагоддзя ў мініятуры. Як пісьменьніцкія характары, яны шырока і шматбакова разьвіваюцца ў постацях Я. Купалы і Я. Коласа. У творчых характарах гэтых апошніх выяўляюцца ўсе рысы, якія знайшлі сваё пачатковае выяўленьне ў Багушэвіча і Няслухоўскага.

Самаацэнкі, якія выражаны ў вершах Купалы і Коласа, вельмі блізкі па свайму характару да такіх-жа ў сваіх папярэднікаў.

Я не поэта, о крый мяне, божа!  
Ня рвуся я к славе гэткай нямала.  
Хоць песеньку-думку і высную можа.  
Завуся я толькі—Янка Купала.

Так пачынае Янка Купала свой зборнік „Жалейку“. Дзейна-валявы характар яго выяўляецца ўжо і тут, хоць-бы ў слове „высную“. Ацэньвае ў сябе поэта перш за ўсё, як і Багушэвіч, чалавека, які робіць патрэбнае для грамадзкай „музыкі“,—снуе песні-думкі, нядарма і першы зборнік, за прыкладам Багушэвіча, Я. Купала называе імем аднаго з музычных інструментаў („Жалейка“). Гэта самаацэнка звычайна ціхага, няпрыкметнага („хто-ж ціхіх прыкмеце“) чалавека, які сьвядомы ў сваёй актыўнасці, выяўленай самымі фактамі яго песеннай творчасці. У далейшым яшчэ ня раз Купала задумваецца над тым, што за каштоўнасць ён у сьвеце, якаво яго значэньне і роля ў жыцці. І калі пры гэтых самаацэнках у пачатку свае творчасці ён падыходзіць да сябе, як да „ціхага“ і „няпрыкметнага“ чалавека, які робіць справу, складае песні-думкі, то ў пазьнейшыя часы, блізка праз два дзесяткі год гэтай працы, Купала ацэньвае сябе, як чалавека, які ўжо шмат зрабіў—шмат злажыў песень. У вершы „Мая навука“ (зб. „Спадчына“) ён кажа:

Цяпер маймі скарбамі—думы-саколы,  
Цяпер беларускай я песні ўладар.

Ад беднасці да песеннага багацця шляхам напорнай працы, хоць і ціхай ды няпрыкметнай для другіх, як зазначаў сам poeta ў пачатку свае творчасці,—вось шлях poeta справы, poeta працы і служкі пэўнай ідэі. Такі шлях чалавека, які практыкаю сваёй творча-мастацкай дзейнасці служыць пэўнай ідэі, адпаведнай усьвядомленым інтарэсам і патрэбам сваёй соцыяльнай групы ці клясы.

Янку Купалу па творчаму характару процілежны Я. Колас. Матарыялам для суджэння аб яго самаацэнтцы можа служыць верш „Водгульле“. У гэтым вершы poeta зьвяртаецца да сябе і кажа:

А ты, калі гора каго напаткае,  
Ці жальба пачуецца, плач.  
Або запануе дзе крыўда ліхая.—  
На ўсё адгукніся, адзнач!



А радасьць пачуеш, надзеі ўзаўюцца,  
Каб добрыя весткі падаць,  
Няхай тады струны твае засьмяюцца  
І песьняю шчасьня гучаць\*!

Як выяўляецца з гэтага вершу, poeta цэніць сябе таксама, як і Няслухоўскі, за перадаваньне сьвету песьняю людзкіх перажываньняў, пачуцьцяў і адчуваньняў ад усяго, што ёсьць у рэчаіснасьці і што асабліва яго кратае. Гэта поэты статыкі ў іх-жа самаацэнках. Дынаміка за імі. Яны толькі фокусы, якія выражаюць песьнямі ўсё, што адбіваецца ў іх з вакольнага ў сконцэнтраваным выглядзе. Рэальным зьявам, рэчам і падзеям у творчасьці такіх poetaў адпавядаюць адчуваньні, пачуцьці, настроі і наогул эмоцыянальныя перажываньні. Ёх мастацтва зьмяшчаецца ў тым, што імі ствараюцца патрэбныя вобразы са зьяваў, рэчэй і падзей рэчаіснасьці, эквівалентныя, адпаведныя і роўназначныя нутраным перажываньням. Мастацтва-ж poetaў складу Багушэвіча—Купалы ў тым, што яны карыстаюцца зьявы рэчаіснасьці для выражэньня і ажыцьцяўленьня ў вобразах пэўнай ідэі, якою яны жывуць. Першыя выяўляюць жыцьцё, і праз гэта выяўленьне выражаюць і сябе. Другія ажыцьцяўляюць пэўныя ідэі і праз іх выяўляюць і жыцьцё—рэчаіснасьць. У гэтых ідэях яны выражаюць і сябе. Але гэта пытаньні іншага парадку, якія больш падрабязнае высьвятленьне знойдуць у найлепшых нататках.

Пададзеным з твораў вышэйазначаных пісьменьнікаў далёка ня вычэрпваюцца ўсе матар'ялы да пытаньня аб самаацэнках. Яны пашыраюцца твораў і іншых беларускіх пісьменьнікаў, у якіх выяўляюцца асновы і іншых творчых характараў.

Алесь Гарун у вершы „Людзям“ (зб. „Матчын дар“) падае цэлы шэраг самаадзнак у форме вызначэньня свайго дачыненьня да рэчаіснасьці як аб'ектыўнай, так і суб'ектыўнай, а таксама і самаадзнак сваёй творчай дзейнасьці, на аснове якіх зазвычай вызначаецца poeta. Аднак, не зважаючы на іх, Алесь Гарун два разы паўтарае аб сабе: „А ні поэт“ і ставіць пытаньне: „Чаму-ж?“ На пытаньне „Чаму-ж“ ён адказвае так:

Бо мой прыгон глытае час.  
Мне воля—рэдка дар.  
Такіх poetaў шмат у нас,  
Дзе сам народ—пясьняр.

Пра свае-ж творы ён гаворыць:

Сваіх тут жменьку я сьпісаў  
Маркотных песьняў-дум;  
Маёй душы іх сам сьпяваў  
Па краю родным сум.

У гэтым вершы цікава тое, што poeta падыходзіць да сябе, як да асобы з усімі азнакамі poeta, якая, аднак, не вызнаецца за poeta, а за звычайную людзіну зьяву („Такіх poetaў шмат у нас, дзе сам народ—пясьняр“), яна, як і іншыя, мае таксама і патрэбу ў прыгожым, мае пачуцьцё хараства, адчувае яго ў рэчаіснасьці і сама ў патрэбе („...і ў ноч цякуць радкі зьвінячых слоў, і сон адходзіць проч. Тады пішу“)

\* ) Параўнай з вершам Няслухоўскага „Ня я пю...“, дзе poeta таксама гаворыць:

Чы дзе гора абзавецца,  
Як асіна грудзь трасецца.  
Чы пра радасьць чую весьці,  
Усё ў грудзь хаваю гдзесьці.  
Мне гаворыць вёска. хата.

Мне гаворыць сэрца брата.  
Рад зьбіраю, што пачую,  
У грудзі сваёй нашу я,  
Аж, як траўка на кургане,  
Яно ўзыйдзе—песьняй стане.

выказвае свае пачуцьці і думы ў прыгожых формах, у поэтычна-мастацкім слоўным аформаваньні („радкі зьвінячых слоў“).

А. Гарун ацэньвае сябе, перш за ўсё, як чалавека шматграннага, інтарэсы і патрэбы якога рознастайны пры ўсім адзінстве ў іх жыцьцёвасьці. Ён вызнае ўсе патрэбы за аднолькава каштоўныя, і свае эстэтычныя інтарэсы не вылучае з шэрагу звычайных, констатуячы толькі той факт, што, дзякуючы няспрыяльным умовам („мой прыгон глытае час, мне воля—рэдка дар“), гэтыя патрэбы застаюцца не задаволенымі, і эстэтычныя інтарэсы ўрэзваюцца, уцінаюцца іншымі патрэбамі штодзённага паднявольнага жыцьця („цярплю і я прыгон“). Важна зьвярнуць тут яшчэ ўвагу на тое, што А. Гарун за меру ацэнкі сваёй творчасьці вызнае практыку жыцьця мастацкага твору ў сьвеце, што і выражаецца тым-жа вершам у жаданьні

З дзявочых вусн пачуць  
Хаця-б адзін мой бедны сьпеў,  
Хаця-б калі-нібудзь!

Поэты складу А. Гаруна выражаюць сябе непасрэдна ў мастацкім аформаваньні ўсіх тых інтарэсаў і патрэб, якімі яны жывуць, тым самым адбіваючы ў сваіх творах настроі свайго атачэньня і нагул інтарэсы пэўнай сацыяльнай групы.

Некалькі родным да такіх поэтаў зьяўляецца і М. Багдановіч, які, падобна Гаруну, мастацкую творчасць вызнае за адну з звычайных патрэб чалавека. Гэта выражаецца ў вершы-адказе на гаворкі аб тым, „што душа поэты, калі спараджае ён дзіўныя вершы, нябесным агнём абагрэта, і ў час той між люда ён—першы...“ Поэта на гэта кажа:

Ах, дзякуй вам, дзякуй на гэтай прамове,  
Душа мая. пэўна. шчаслівай была-бы.  
Калі-б я ня ведаў, панове,  
Што пекна сьпяваюць і жабы.

І зноў-жа ў вершы-прадмове да зб. „Вянок“ М. Багдановіч, падобна Гаруну, так азначае свае творы:

Праглядзеце гэты томік:  
Засушыў я на паперы  
Краскі, сьвежыя калісьці,  
Думак шчырых і чуцьця.

Розьніца ў тым, што адзін кажа—сьпісаў жменьку маркотных песень-дум, а другі—засушыў на паперы краскі думак і чуцьця. Творчы характар у абудвых выпадках адзін, і розьніца фактычна зводзіцца да розьніцы ў зьмесьце перажываньняў, у прадметах дум і чуцьця ды ў мэтадзе і тэмпе самой творчасьці. Адзін „сьпісаў“, другі „засушыў“. У аднаго жменька маркотных песень-дум, у другога краскі, сьвежыя калісьці, думак шчырых і чуцьця.

М. Багдановіч першы з беларускіх поэтаў пры азначэньнях самога сябе ня ўхіляецца ад імя поэты, ня мінаючы, аднак, зазначэньня на факт няспрыяльных умоў для разьвіцьця, хоць і ў іншым разрэзе ад А. Гаруна. Гэты апошні меў на ўвазе ўмовы паднявольнага ссыльнага жыцьця, калі казаў „бо мой прыгон глытае час“. Багдановіч-жа ў вершы „Ой, чаму я стаў поэтам у нашай беднай старане“ гаворыць аб умовах на волі, калі ня можна (менавіта ня можна, а ня нельга) спачыць, не зважаючы на змору, з-за пільна патрэбнай працы, якая, з прычыны беднасьці нагул у краіне („бедная старана“, можа застацца ня зробленаю за час спачынку поэты.

М. Багдановіч сьвядома сябе ацэньвае, як поэта, надаючы гэтаму разуменьню сэнс майстра мастацкага слова, які робіць справу мастацтва ў пэўным пляне і сыстэматычна. Гарун надаваў разуменьню поэта

прыблізна такое-ж значэнне, хоць сябе і не азначаў ім, бо працаваць над мастацкім словам яму даводзілася выпадкамі і ўрыўкамі (характэрна ў гэтым сэнсе яго выражэнне „сваіх тут жменьку я сьпісаў маркотных песень-дум“). Паняцьці „поэта“ і „пясьняр“ для іх (а таксама выяўляецца гэта і ў Я. Купалы) былі паняцьцямі, што азначалі розныя ступені ў разьвіцьці творчае сілы мастацтва. У кожнае з іх яны ўкладалі пэўны зьмест не аднолькавага значэння. Толькі разумеючы поэта, як майстра-мастака слова, а не „поэта божай міласьцю“, Гарун мог сказаць „народ—пясьняр“, а Багдановіч пра жаб, што і яны „пекна сьпяваюць“.

Падагульваючы ўсё паданае, не заўсёды ў гэтых нататках маючае шчыльнае дачыненне да пытання аб самаацэнках творчых сіл мастацтва, я лічу, аднак, патрэбным зрабіць некаторыя вывады перад тым, як перайсьці да агляду матар'ялаў па гэтаму пытанню з сучаснай рэволюцыйнай практыкі творчасьці беларускіх поэтаў. Гэтымі вывадамі я і заканчваю на гэты раз свае нататкі. Яны наступныя:

1. Пытаньне аб самаацэнках творчых сіл мастацтва важнае тым, што яно ўскрывае а) зьмест паняцьцяў пясьняр, poeta і мастак, які надаваўся ім беларускімі пісьменьнікамі, б) погляды гэтых пісьменьнікаў на існасьць мастацтва літаратурнага, яго задачы і ролю ў жыцьці і в) у пэўнай меры самы характары творча-мастацкіх сіл у іх самазначэннях.

2. Нагляданьні над самаацэнкамі беларускіх поэтаў паказваюць: а) на рознастайнасьць іх па форме выражэння і зьместу і б) на рознастайнасьць у спосабх і мерах самаацэньваньня.

3. З закранутых матар'ялаў выяўляюцца ў асноўным самаацэнкі трох відаў: а) соцыяльнага значэння, б) творча-псыхолёгічнага і в) літаратурна-мастацкага характару.

4. Адпаведна ім прырода мастацтва на гэтых матар'ялах вызначаецца: а) як сьвядомая дзейнасьць, накіраваная да пэўнай мэты, б) як дзейнасьць незалежная ад волі (па-засьвядомая), як асобага роду нутраная, эмоцыянальная самадзейнасьць і в) як дзейнасьць патрэбная, абумоўленая самою прыродаю чалавека, як адна з функцый організацыі чалавека.

5. Роля поэтаў пры гэтых разуменьнях зводзіцца ў першым выпадку да дзейнай сілы, якая ажыцьцяўляе праз поэтычныя формы і вобразы пэўныя ідэі, у другім—да пасыўнага чыньніка, які адбівае сабою рэчаіснасьць, як у фокусе, і ў трэцім—да актыўнага дзейніка, які ў патрэбе выражае сябе (свае перажываньні і думкі) у вобразах і формах, эстэтычна каштоўных.

6. Перадумовамі мастацкай творчасьці пры гэтым адны лічаць пазнаньне жыцьця ў яго дынаміцы, другія—пасыўнае прыяцьце яго ў зьявах рэчаіснасьці ў стацыцы, трэція—актыўнае перажываньне жыцьця.

7. Адгэтуль вызначаюцца тры выяўленья ў літаратурным разьвіцьці асноўныя творчыя характары, якія можна адзначыць умоўна такімі літаратурнымі паняцьцямі, як „лірык“, „эпik“ і „трагik“.

8. У беларускім літаратурным мастацтве гэтыя характары ў пэўнай меры выявіліся наступным чынам: а) „лірыкі“ выразілі сябе ў ідэях, ажыцьцяўленых імі ў поэтычных формах і вобразах (Багушэвіч, Купала), б) „эпikі“ выкрылі сябе праз утварэньне мастацкіх вобразаў, эквівалентных рэчаіснасьці ў сконцэнтраваным выглядзе [Няслухоўскі (у слабой меры) і яскрава Я. Колас], в) „трагikі“ творчасьці жыцьця выразілі сябе праз поэтычна-мастацкае аформаваньне сваіх пачуцьцяў

і думак (зьместу перажываньняў, поўных супярэчнасьцямі) і наогул сваіх інтарэсаў і патрэб формальна-культурнага парадку (такія А. Гарун і М. Багдановіч).

Характар, выяўлены постацьцю Марцінкевіча, займае асобнае месца, а таму пакуль што я пакідаю яго без азначэньня, хоць думаю, што найлепей пасуе да яго азначэньне, якое ён сам сабе даў—гэта „дудар“ і „дудар“, які часта йграе некаторыя п’есы для забавы людзей.

Пры гэтым лічу патрэбным зрабіць агаворку, што пададзеныя азначэньні мною ўжыты ў сэнсе азначэньняў пераважнага, па самаацэнках, характару дачыненьняў да жыцьця як асабовага, так і соцыяльнага, у якой-бы форме (лірычнай, эпічнай ці драматычнай) гэта ні выражалася. Поэты складу Я. Купалы, Багушэвіча дачыняюцца да рэчаіснасьці, як „лірыкі“. Для іх зьявы аб’ектыўнага толькі аб’екты для выказваньня сваіх настрояў, імкненьняў, жаданьняў і ідэй. Для поэтаў складу Коласа, Няслухоўскага рэчаіснасьць зьяўляе каштоўнасьць сама па сабе, як прадмет адчуваньняў і думак для мастацтва, і яны „эпікі“. Поэты-ж складу Гаруна і Багдановіча расцэньваюць жыцьцё, як зьмест драматызму чалавечай творчасьці, як вынік чалавечага змаганьня за гэта жыцьцё. Такія—„трагікі“ жыцьця.