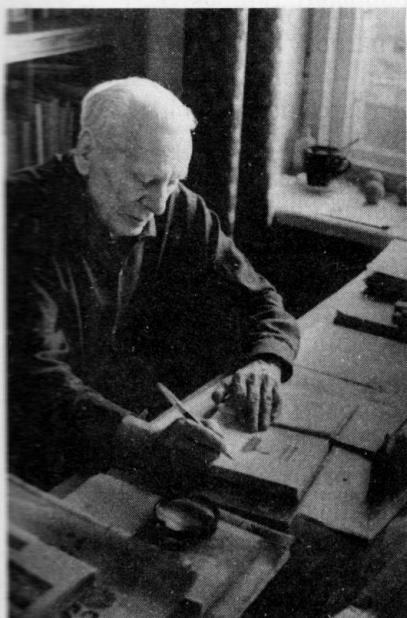




Аляксей РАГУЛЯ

СЕМАНТЫЧНЫЯ ЁМКАСЦІ ЛАКАЛЬНАЙ ФОРМЫ

ЭСТЭТЫКА ПРОЗЫ МІХАСЯ ЛЫНЬКОВА



110

Проза Міхася Лынькова ў ХХ ст. была аб'ектам пастаяннай увагі вядучых крытыкаў і літаратуразнаўцаў. Вартасць яго твораў ацэньвалася пераважна з пункту гледжання адпаведнасці адлюстраваных тэм і канфліктаў актуальным праблемам сучаснасці. Актуальнымі ж лічыліся задачы, пастаўленыя дзяржаўна-партыйным кіраўніцтвам. Крытыка мінулых дзесяцігоддзяў абмяжоўвалася звычайна ўзроўнем павобразнага аналізу персанажаў, зручным для выяўдзення маралізатарскіх сентэнцый, але не вельмі прыдатным для канцэптуальных абгульненняў. Дзеля справядлівасці трэба сказаць, што ў артыкулах і каментарыях васьмітомнага Збору твораў М. Лынькова (1981 – 1984) назіраецца паварот даследчыцкай думкі да спасціжэння перспектывных тэндэнцый у стылявой дынаміцы яго прозы. І гэта невыпадкова: стыль з'яўляецца найбольш сугестыўна дзейнай, фарміравальнай катэгорыяй, формай і зместам адначасова.

У шырокім культурна-філасофскім кантэксце *стыль* трактуецца як *спосаб жыццядзееання сацыюму*. Такая дэфініцыя, зручная для ўжывання ў вучэбным працэсе, выходзіць з прызнання ідэальнага адзінства сацыяльнага і духоўнага кампанентаў культуры, поўнай тоеснасці каштоўнасцей ідэалу і быцця – тоеснасці, недасягальнай у рэальным жыцці. Дзеля асэнсавання руху да максімальнай рэалізацыі духоўных каштоўнасцей у структуры сацыяльных адносін існуюць, акрамя агульнай, прыватныя дэфініцыі стылю: стыль эпохі, нацыянальны, індывідуальны стыль і інш. З пазіцыі прапанаванага тут дзейснага падыходу *мастацкі стыль* трэба азначыць як *спосаб духоўнага самасцвярджэння суб'екта* (нацыі і асобы) *у працэсе вобразнага асваення рэчаіснасці. Індывідуальны стыль* у такім разе – гэта *спосаб арганізацыі і фарміравання творчай асобай мастацкай ідэі*. Трэба мець на ўвазе і тое, што змест мастацкай ідэі афармляецца як вербальнае выказванне, культурныя сэнсы якога выходзяць далёка за межы фармальнага лагічнага заключэння. Ідэя адначасова выразна акрэсленая і дынамічная. Майстэрства аналізу і заключаецца ў тым, каб ажыццявіць сінтэз культурных сэнсаў мастацкай ідэі і скіраваць іх выхад у сферу сацыяльнага жыццядзееання. Азначаныя тэарэтычныя пастулаты нам неабходны для таго, каб акрэсліць патэнцыял і ролю спадчыны пісьменніка ў гісторыі духоўнага самасцвярджэння свайго народа. Для гэтага мала “рамачнага” ведання стылю: М. Лынькоў у 1930-я гг. пераадолеў інерцыю рамантычнай рытмізаванай прозы і авалодаў майстэрствам дакладнага рэалістычнага пісьма. Эстэтыка слоўнай музыкі ў прозе 1920-х гг. адлюстравала працэс духоўнага жыцця чалавека ў Сусвеце. Маладнякоўцам, сталенне якіх затрымалася ў фазе “ў рожкі са старымі”, Якуб Колас у сваім ліра-эпасе адкрыў музыку “струнаў прастору”. М. Лынькоў быў з ліку “душою чужых” сялянскіх інтэлігентаў, у абліччы такіх Якуб Колас бачыў твораў чалавечай будучыні на беларускай культурнай прасторы.

Экзістэнцыяльнае пачуццё абавязку перад самім сабой і людзьмі ў Міхася Лынькова (30.11.1899 – 21.09.1975) сфарміравалася ў маленстве працоўным укладам сялянскай сям’і, калі клопаты пра меншых братоў і сясцёр былі няпісаным законам існавання роду, як і клопаты пра састарэлых бацькоў. Прыродна беларускія парасткі людскасці ў юнака ўмацавалі таленавітыя педагогі Рагачоўскай настаўніцкай семінарыі. М. Лынькоў годна пераняў эстафету ў такіх настаўнікаў, як выкладчык мовы і літаратуры Самахвалаў, прыродазнаўства і фізікі – Парыйскі, матэматыкі – Пуцілаў, гісторыі і геаграфіі – Грышкоў, псіхалогіі і логікі – Назар’ін. “Гэта былі, – адзначаў выдатны літаратуразнавец Ю. Пшыркоў, у мінулым вучань М. Лынькова ў Сержанскай сямігодцы, – перадавыя па сваіх поглядах і сумленныя людзі, якія імкнуліся да таго, каб іх выхаванцы сталі прафесійна падрыхтаванымі вясковымі настаўнікамі і адначасова праваднікамі культуры на сяле”. Гэты тып настаўніка-асветніка найбольш поўна ўвасоблены Я. Коласам у вобразе Лабановіча. А ўзнёслыя словы даследчыка пра педагогічную і грамадскую дзейнасць М. Лынькова раскрываюць дзейнасны жыццесцвярджальны патэнцыял духу беларускага інтэлігента-адраджэнца: “Ён выкладаў тады гісторыю, рускую мову і літаратуру, маляванне. Што гэта былі за ўрокі! Валодаючы дарам красамоўства, Міхась Ціханавіч ачароўваў нас і пераносіў у дзівосны свет далёкай мінуўшчыны, адкрываў нам незвычайную красу і прыгажосць паэтычнага слова. У пазакласныя гадзіны наладжваў чытанне мастацкіх твораў, і мы хадзілі на тыя чытанні, як на свята”. Сапраўднае свята для беларуса – гэта перажыванне радасці чалавечага існавання, самасцвярджэння асобы ў супольным дасканаленні соцыуму. Рашучасці і энергіі ў “маладой Беларусі” было дастаткова, каб пачаць ажыццяўленне ідэалу – тварэнне людскай грамады, вольнага гаспадарства.

Вера ў абсалютную каштоўнасць чалавечнасці сфарміравала ў беларускай культуры духоўны імунітэт супраць нігілізму. Адраджэнская літаратура вывела нацыю на ростані гістарычнай перспектывы. Ростані, вялікае скрыжаванне (як сказаў К. Чорны) убачылі, аднак, не ўсе: сацыяльныя нізы не мелі магчымасці ўдасканалваць гістарычную відушчасць у нацыянальнай школе. Гэтую “непрасветленасць” мас выкарысталі ў час вялікага крызісу авантурысты з чырвоным сцягам у руках. У 1930-я гг. нешта падобнае адбылося і ў Германіі – краіне з высокім узроўнем філасофскай культуры.

На гістарычных ростанях еўрапейскім чалавецтвам была зроблена памылка выбару. Трагедыя неапраўданага даверу квазісвайму чалавеку стане пазней галоўным аб’ектам мастацка-філасофска-

га даследавання ў прозе В. Быкава ў другой палове ХХ ст. Этэтычны і эстэтычны нонканфармізм гэтага пісьменніка мае пад сабой духоўную аснову – класічную традыцыю народнасці і гуманізму, дзе пачэснае месца займае проза М. Лынькова і К. Чорнага. Невыпадкова В. Быкаў на пачатку творчага шляху звяртаўся да М. Лынькова. У пільме 16 студзеня 1971 г. М. Лынькоў пісаў В. Быкаву: “Вельмі рады за Вашага Сотнікава. Думаю, што Вы зразумелі прычыны гэтай радасці”. Аповесць “Сотнікаў” для М. Лынькова была сярод тых твораў, што “прымаліся... як гэта гаворыцца, на сто процантаў”. М. Лынькоў і К. Чорны ў 1920 – 1930-я гг. сінхронна выходзілі на праблему лёсу чалавека ў гістарычным тупіку ХХ ст. Гэта было папярэджанне пра пагрозу страты беларускай нацыі сваёй будучыні – *трэцяга пакалення*.

Маючы на мэце тварэнне сацыяльна дзейснай мастацкай прозы, М. Лынькоў у творах 20 – 30-х гг. ХХ ст. імкнуўся актуалізаваць увесь патэнцыял беларускай вербальнай культуры, у тым ліку тэрытарыяльных і сацыяльных дыялектаў Беларусі. Пісьменнік адчуваў, хоць, можа, і не ўсведамляў магутную сілу свайго таленту і нацыянальнага духу, здольнага здзейсніць аперэджальны рывок у развіцці, дасканаленні нацыянальнага стылю і паэтыкі. Рашучым крокам у гэтым напрамку было размежаванне з афіцыйным, рафінаваным і адначасова схільным да гігантананіі. Так быў здзейснены выхад на кірунак, які ў пачатку ХХІ ст. азначаны тэрмінам *мінімалізм*. Нацыянальныя гнасеалагічныя вытокі гэтага стылю ў Беларусі – *фалькпорная навепістыка, абразковая паэтыка* філасофскага тэатра Я. Купалы і М. Гарэцкага, лірыка-філасофскія выбухі і “ўстаўныя” навелы ў эпосе Я. Коласа, пункцір лірычнага перажывання ў паэмах У. Дубоўкі. П. Галавач звяртаўся нават да тэорыі малой формы – навелы. Мінімалізм адмаўляецца ад фатальнага аптымізму і буйной сугестыі экспрэсіянізму (накштальт “Гвалту над формай” М. Грамыкі). Візуальны лаканізм лынькоўскага мінімалізму не адчуваў патрэбы ў навязлівай дэкларатыўнасці і самарэкламе. Пісьменнік смела супрацьпаставіў ім ціхую медытацыю і суперажыванне бліжняму:

“...І плакала Рыва...

Плакала ціха, непрыкметна, тымі прыдушанымі слязьмі, якія цяжка стрымаць, цяжка высушыць, бо ідуць яны ад самай глыбіні сэрца...

Плакала Рыва... Яна палюбіла гою.

За акном было цёмна і сумна”.

У пачатку ХХ ст. еўрапейская культура прадчувала пагрозу глабальнай дыктатуры. У цыкле раманаў “плыні свядомасці” М. Пруста з красамоўнай назвай “У пошуках страчанага часу” аўтарскі двайнік існуе нібы па-за гістарычным часам, у пуштаце, вельмі спрыяльнай для з’яўлення “моц-

най рукі” ці “жалезнай пяты”. Нямецкі філосаф М. Хайдэгер у кнізе “Быццё і час” (1928) трактуе сучаснасць як існаванне без чалавечага быцця. Асэнсоўваючы рух на “магістральных” шляхах цывілізацый, мысліцель спрабуе па-новаму глянуць на каштоўнасці *прасёлка* і *паляны*, аднавіць *dasein* – чалавечае жыццё тут і цяпер. На фоне нямецкага філасофскага мінімалізму па-новаму высвечваюцца маштабы каштоўнасці, велічы *коласаўскага фрэйма* родны кут* – беларускай *тутасці*, антыпода *тутэйшасці*. У беларускай культуры няма падзелу каштоўнасцей Айчыны на “малыя” (другарадныя) і “вялікія” (галоўныя – з імперскага пункту гледжання). Лакальная візуальнасць у ранняй прозе М. Лынькова арганічна ўжываецца з камернасцю, лірычнае перажыванне адлюстроўвае эпічную маштабнасць трагедыі прайграных бітваў за вяртанне свабоды Айчыне. Мінімалізм М. Лынькова не выключае эпічнасці вобраза – наадварот, адкрывае новыя, шырокія прасторы чалавечага суперажывання. У творах ваеннага часу веліч і чысціна трагічнага пачуцця роўнавялікія маштабам высвечанага сонцам празрыстага жнівеньскага пейзажу: “Зямля здаецца лёгкай, бязважкай, яна ўся дыхае цішай, спакоем. Усё відаць, як на далоні: і кожнае дрэва на шляху, і калодзежны жураў у дальняй вёсцы, і зубчасты край лесу, і бялявы дымок далёка-далёка, дзе праходзіць чыгунка. Нават бачыш, як трапечацца зжаўцелы ліст на бліжэйшай бярозе, як высока-высока ў небе ляціць няведама куды самотная павуцінка”.

Гэтая прэлюдыя да трагедыі ў апавяданні “Васількі” (1945) магла б існаваць як самастойная мастацкая мініяцюра, у якой ажывае і эпічная веліч *коласаўскай “казкі жыцця”*, і паэзія плыні прыроднага часу, і музыка прозы 1920-х гг. Самастойным творам мог бы стаць і апавяданне пра вяртанне дадому Міколкі з баравікамі і краскамі (для прыхварэлай сястрычкі), пра зверствы *фашысцкай банды*. Кампаненты фармальна, бадай, нічым не звязаны. Аматарам пагаварыць пра “майстэрства” і “прыёмы” можна толькі паспачуваць: у празрыстай прасторы трагічнага перажывання не відаць ніякіх праяў “тэхналогіі”. Не ў лепшым становішчы і аматары спрашчаць мастацкую ідэю, зводзіць яе да вульгарнага дыдактызму: нельга рыхтаваць дзяцей і падлеткаў на *камікадзэ*, ды і твор зусім не пра тое. Няма ў творы ні маралізатарства, ні патрыятычнай рыторыкі, ні хоць якога намёку на аптымістычную сублімацыю. Ідэя “Васількоў” – гэта хутчэй ідэя-пытанне, чым выснова. Шэраг пытанняў пакідае і апошняя перад расстаннем размова хлопчыка з бацькам, і сустрэча з дзедам Нупрэем. *Фашысцкі выбар ахвяры быў невыпадковым.*

* **Фрэйм** (англ. *frame* ‘кадр, рамка’) – у агульным сэнсе структура, што ўтрымлівае пэўную інфармацыю. – *Заўвага рэд.*

Апошні запыт застаўся і ў пасмяротным выразе Міколкавага аблічча: “*Нерухомым позіркам ён углядаўся ў блакітнае неба, нібы прыслухоўваўся да былых сваіх думак: аб нянавісці, аб помсце. Застылы твар стаў калючым, суровым, нібы пражыў Міколка доўгія дзесяткі год, усё перажыў, усё пабачыў на свеце*”.

Апавяданне “Васількі” можа абудзіць у падлеткаў здольнасць ставіць незвычайныя пытанні пра нянавісць, помсту, стан сучаснай чалавечай сітуацыі: “Дык што ж гэта за свет, у якім нам выпала жыць?” І не толькі ставіць пытанні, але і шукаць адказы на іх. А гэта значыць, што фармальнае наватарства (ашчаднасць выяўленчых сродкаў, рэдукцыя сюжэтабудовы) не з’яўляецца самамэтай для пісьменніка. Не вабіць празаіка і ілюзія “знікнення аўтара”. Яго мэта – суперажыванне, супольны пошук ісціны, спасціжэнне праўды веку і сацыяльнае дзеянне. Сацыялогія *лынькоўскай прозы*, такім чынам, патрабуе адказу на комплекс пытанняў: што ёсць сучасны соцыум, па якім маршруце ідзе лакаматыў сучаснасці і хто на ім за машыніста, якія вынікі руху на абраным шляху?

Творчасць у савецкай рэальнасці была пад жорсткім кантролем партыйнай бюракратыі. Мастацкі талент М. Лынькова ўсё ж стаўся мацнейшым за ўсюдыснае вока ідэалагічных наглядчыкаў. У літаратуры ён здолеў выказаць праўду пра век і пра сябе сродкамі мінімалізму, выкарыстоўваючы ў публіцыстыцы савецкі мейнстрым** – асноўную плынь ідэалагічных стандартаў, найбольш масавы сегмент афіцыйнай субкультуры.

Што да мастацкай творчасці, то тут сама прырода мінімалісцкага стылю ставіла аўтара перад неабходнасцю звярнуцца да адной з першапачатковых універсальных формаў тыпізацыі – *каляровай сімволікі*. Гэтаму спрыяла і абагульненне сацыяльнага вопыту. М. Лынькоў арыентаваўся на спаконвечную народную традыцыю: *чырвань* (“колера праваты” ў франтавіка-паэта А. Пысіна) – палоска нашага існавання ў радасцях і пакутах; *бель* – “той” свет, вечнасць, якая была да нашага з’яўлення і застаецца пасля нас; *чарната* (чорнасць) – нішто, нябыт, дзе схаваны патэнцыял нечага, тое нешта, дзе ёсць крыніцы святла і цяпла.

Чырвоны колер у творчасці М. Лынькова з’яўляецца найбольш насычаным. У аўтабіяграфіі “З родных крыніц” пісьменнік успамінае выпадак з далёкага маленства: умерзлае ў лёд шкельца падалося хлопчыку цудам, шчасцем, якое захацелася адразу ўхапіць голай рукой. Боль, кроў і нейкая крыўда – такі след у душы будучага пісьмен-

** **Мейнстрым** (англ. *main stream* ‘галоўны струмень’) – найбольш папулярны кірунак чаго-н., напрыклад у мастацтве, палітыцы і пад. – *Заўвага рэд.*

ніка пакінуў гэты эпізод з маленства. Семантыка чырвонай – вогненнай і крывавай – сімволікі ахоплівае ўсю мастацкую прастору М. Лынькова і выходзіць далёка за межы савецкай рэчаіснасці, адлюстраванай у яго творах.

У 1929 г. была апублікавана першая частка незакончанага рамана “На чырвоных лядах”. Крывавы фрэйм вынесены ў заглавак твора. У ім адлюстраваны ўзровень асэнсавання рэальнага жыцця вясковай і местачковай Беларусі, высечанага і выцерабленага чалавечага ляда, шчодра залітага крывёю яго насельнікаў у час Першай сусветнай вайны. “Чырвонае ляда” – ажандараная Бацькаўшчына, сутнаснае разуменне руху кульгавага, сляпой і неўміручай беларускай долі ў будучыню – ажандаранай долі.

Вогненная і крывавае семантыка чырвонай сімволікі ў прозе М. Лынькова адлюстроўвае не толькі ўзровень разумення беларускай рэчаіснасці, але і ацэнку чалавечай сітуацыі ў цэлым. Ключавым паняццем тут з’яўляецца *вайна*, а калі больш дакладна – *вірус вайны*. У заражаным вірусамі вайны грамадстве цывілізацыйныя нормы не дзейнічаюць, над усім пануе *банда*. У мастацкай канцэпцыі М. Лынькова бандытызм стаў галоўнай перашкодай на шляху лакаматыва ў чалавечую будучыню. На актуальным гістарычным этапе людзі не маюць магчымасці жыць дома. Усе персанажы М. Лынькова паказаны часцей за ўсё ў паходзе. Вяртанне дадому звычайна не прыносіць ні радасці, ні задавальнення: беларус вяртаецца ў ажандараны і абрабаваны дом. Незвычайнай сілай уздзеяння вылучаецца такога кшталту топіка ў аповесці “Семнаццаць год” і апавяданнях “Над Бугам”, “Васількі”, “Салют”, “Недапетыя песні”. Тут трагічна замкнёная сітуацыя патрабуе сур’ёзнага роздзуму пра абраны ў будучыню шлях. Захар Крымянец (аповесць “Семнаццаць год”) пасля семнаццаці гадоў зняволення вярнуўся дадому. На сцяне ён убачыў партрэт сваёй дачкі і ўнука. Гэта былі маладая маці з хлопчыкам – тыя палітвязні, якія памерлі ў яго на руках па дарозе дадому з польскіх турмаў у 1939 г. Ён сам іх пахаваў, не ведаючы, што гэта яго дачка і ўнук – яго другое і трэцяе пакаленне. Яго будучыня – абсалютнае нішто. У Захара Крымянца не стае сіл, каб сказаць бязлітасную праўду жонцы.

Мастацкая логіка мінімалісцкага стылю М. Лынькова адлюстроўвае вялікую трагедыю народа, які даверыў свой лёс бальшавізму – носьбіту віруса перманентнай класавай вайны. Вынік крывавых разбоек у грамадстве – гэта гібель самога грамадства, ахвярапрынашэнне крыважэрнаму Малоху другога і трэцяга пакаленняў, трансляцыя віруснай пошасці ў будучыню.

Літаратура ва ўмовах тых часоў не магла сказаць усю праўду пра сталіншчыну, Беламорканал,

ГУЛАГ, Курапаты, Катынь. Мэйнстрым не толькі засцерагаў, але і скоўваў талент пісьменніка.

У аповесці “Апошні зверыядавец” (1929) пра Жоржыка Граеўскага ўжо ў час яго навучання ў кадэцкай вучэльні ўсе ведалі, што ён – “*фіскальная брыда*”, даносчык. У савецкі час Граеўскі стаў Анатолям Іванавічам Гарашчэнем, дырэктарам гуты. Ён не толькі прысвоіў сабе пасведчанне ахвяры, але хутка і дасканала авалодаў мастацтвам чырвонай рыторыкі. Сапраўдны Гарашчэня не можа забыць перажытае ім у час службы ў паўваеннай арганізацыі ў Сібіры на пачатку 1920-х гг.: “*Эшалон замарожаных чырвонаармейцаў за Уралам... выгрузалі і складалі вялікімі штабелямі, і чалавечыя рукі і ногі былі падобныя на дрэва – гулка стукалі ў вячэрнім змроку...*”

Гэта – чырвоны бок на фронце грамадзянскай вайны. Не менш экспрэсіўна выяўляе сябе і белы бок: “*Дваццаць год... Капаткевічы... Пад столлю людзі, вісяць на круках, не зварухнуцца... Выбітыя рамы, уцалелы ложка на падлозе, спаленыя хаты і людзі...*”

На семантычны патэнцыял чырвона-чорна-белай сімволікі ў рэалістычнай літаратуры ўпершыню звярнуў увагу Стэндаль. Трансфармацыя чырвонага і белага ў чорнае ў прозе М. Лынькова 1920-х гг. сінхронна пераключаецца ў плоскасць філасофскага асэнсавання: “*І галоўнае, галоўнае... Што галоўнае? Усё галоўнае, усё аднолькава важнае і аднолькава страшнае*”.

У лынькоўскім мінімалізме, як бачым, ёсць месца для філасофскай стылістыкі. Так абагульняе свой кагнітыўны вопыт сапраўдны Анатоль Іванавіч Гарашчэня – абяскроўлены і замарожаны беларус, якому сяляне дапамаглі вярнуцца з белага нематы на чырвоны струмень быцця. Нарадзіўшыся другі раз на свет, гэты непрыкметны прадстаўнік беларускай палітычнай інтэлігенцыі выпрацаваў сваё новае крэда: аднолькава страшны бандытызм любога колеру – белага, чырвонага ці чорнага. А ў нетрах цывілізацыі выпяляў вірус чумы карычневай...

Міхась Лынькоў не мог і не стаў пісаць пра няісную ў еўрапейскім соцыюме кіраўнічую сілу, здольную калі не знішчыць, то хоць бы спыніць вірус вайны – зло “*аднолькава важнае і аднолькава страшнае*”. Рэсурсы пісьменнік шукаў на сацыяльным дне, у слях адпрэчанага, адвержанага чалавецтва. Няскончаныя раманы “На чырвоных лядах” і “Сенька Сокал” сталі пачаткам новага эпічнага стылю (яго можна было б назваць тэрмінам, прапанаваным беларускім філосафам У. Самойлам, – *крытычны аптымізм*), як і раманы М. Гарэцкага, К. Чорнага і М. Зарэцкага. Для гэтага стылю характэрны рух да поўнага ачышчэння ад мэйнстрыму і адлюстраванне бязлітасна суровай дыялектыкі станаўлення нацыі і асобы як суб’ектаў гісторыі.