Известия Гомельского государственного университета
имени Ф. Скорины, №6(51), Ч1, 2008

УДК 821.161.3"19"09–3+929 [І. Шамякін]

З вышыні мастакоўскага вопыту (тэарэтыка-літаратурныя пытанні на старонках кнігі І. П. Шамякіна "Карэнні і галіны")

В. І. Яцухна

Некалькі гадоў таму назад намі ўжо звярталася ўвага на наяўнасць даволі моцнага тэарэтыка-літаратурнага і наогул тэарэтыка-мастацкага "струменя" ў літаратурна-крытычных і публіцыстычных працах І.П. Шамякіна, а таксама разглядаліся канкрэтныя праявы гэтага феномена ў артыкулах і выступленнях, што склалі кнігу "Размова з чытачом" (Гл.: Творчасць Івана Шамякіна ў кантэксце сучаснасці: Матэрыялы рэгіянальнай навукова-практычнай канферэнцыі, прысвечанай 80-годдзю з дня нараджэння пісьменніка. Гомель, 2001. С. 82–91). Дапоўнім дадзены матэрыял, вылучыўшы пры гэтым шэраг новых аспектаў, развагамі і меркаваннямі з кнігі І.П. Шамякіна "Карэнні і галіны", якая ўбачыла свет у 1986 г., на 13 гадоў пазней "Размовы з чытачом".

Адным з самых моцных пісьменніцкіх аўтарытэтаў для І.П. Шамякіна з'яўляўся Л. Талстой. Разважаючы ў артыкуле "Вечна сучасны" аб асаблівасцях мастацкага пісьма гэтага рускага і сусветнага класіка, І.П. Шамякін закранае праблему творчага метаду, а дакладней, рэалізму як творчага метаду. Зазначым, што гэтае пытанне і сёння актуальнае, бо пасля пачатку перабудовы рэалізм адчуў на сабе цэлы шквал атак, звязаных з крытыкай ангажаванага савецкай ідэалогіяй сацыялістычнага рэалізму. Ёсць нават думкі аб поўным выдаленні яго з літаратуразнаўчага і мастацтвазнаўчага ўжытку. "Даўно заўважана, з'яўляецца аксіёмай, — піша І.П. Шамякін, — што найвялікшым дасягненнем у развіцці мастацкай думкі чалавецтва з'яўляецца рэалізм. Пасля таго як быў асвоены рэалізм і накоплены вопыт у даследаванні чалавечай душы і людскіх адносін — сацыяльных, вытворчых, сямейных — гэтым метадам, усе спробы стварыць якія б там ні было іншыя "ізмы", якія ўводзілі ў бок ад рэалістычнага адлюстравання рэчаіснасці, канчаліся непазбежным правалам. Некаторыя з гэтых "ізмаў" рабілі многа шуму. Але што ад іх засталося ў мастацкай практыцы?

Як без адкрыцця электрычнасці навука і тэхніка не магла б зрабіць гіганцкага скачка, так і мастацтва, у прыватнасці літаратура, без рэалістычнага метаду наўрад ці дасягнула б тых вышынь і глыбінь у пазнанні чалавека і грамадства, якія яна дасягнула ў творах класікаў і пісьменнікаў нашага часу, верных метаду рэалізму" [1, 6]. Дзеля аб'ектыўнасці заўважым, што І.П. Шамякін залішне катэгарычны ў адносінах да "іншых "ізмаў" (гэта заканамерныя пошукі новых шляхоў і сродкаў мастацкага адлюстравання, без чаго немагчыма наогул нармальнае развіццё мастацтва), аднак у цэлым ён праў: рэалізм быў і застаецца адным з самых запатрабаваных мастацкіх метадаў. Няхай у судакрананні і цесным перапляценні з іншымі накірункамі (напрыклад, з экзістэнцыялізмам, рознымі мадэрнісцкімі і постмадэрнісцкмі мадыфікацыямі), але зусім выкінуць яго з мастацтва, поўнасцю замяніўшы чым-небудзь іншым, нельга.

Гаворачы аб феномене Талстога-мастака, аб небходнасці вучыцца ў яго, І.П. Шамякін не мог не закрануць праблему наследавання традыцый. Яно, гэта наследаванне, павінна быць творчым. Простае, г. зв. "голае" перайманне, нічога не дасць. "Важна не проста падключэнне да ўжо дасягнутай культуры пісьменніцкай працы, гэта само сабой зразумела, а пошук глыбіннай падасновы традыцыі ў самім жыцці. Калі мы гаворым, што той ці іншы пісьменнік вучыцца ў Талстога, то гэта павінна быць не авалодванне прыёмамі, а адкрыццё з'яў і тэндэнцый, якія, можа быць, Талстым толькі ўгадваліся ці якіх зусім у тым жыцці не існавала. Толькі традыцыя, якая вынікае не толькі з літаратуры, але і з жыцця, мае права на існаванне. Голая "вучоба ў класікаў" без глыбокага пранікнення ў сучаснасць — гэта эпігонства, стылізацыя. Сапраўднае далучэнне да класічных традыцый — працэс надзвычай цяжкі, ён немагчы-

мы без таленту, без вострага адчування сучаснасці і без "музычнай чуйнасці" да культуры мінулага. Толькі гэтак асвоіўшы традыцыі, пісьменнік будзе здольны адлюстраваць глыбінную сувязь часоў, месца чалавека ў гісторыі і лёс усяго чалавецтва" [1, 17].

У перадапошнім сказе толькі што прыведзенай цытаты фігуруе слова "талент". І.П. Шамякін паставіў яго першым у шэрагу складнікаў, якія абумоўліваюць пісьменніцкі поспех і папулярнасць у чытачоў. Як слушна зазначае В.Я. Халізеў, "адзіна надзейным (няхай не заўсёды хутка дзейсным) фактарам поспеху ў чытацкай публікі <...> з'яўляецца спаўна рэалізаваўшы сябе пісьменніцкі талент, маштаб асобы аўтара, самабытнасць і арыгінальнасць яго твораў, глыбіня «творчага сузірання» рэальнасці" [2, 138]. Такім чынам, наш слынны празаік ускосна закрануў яшчэ адну важную тэарэтыка-літаратурную праблему, звязаную з асаблівасцямі функцыянавання прыгожага пісьменства ў грамадстве: фактары літаратурнага поспеху, іх пэўная іерархія.

Артыкул "Чалавек, паэт, грамадзянін" прысвечаны Я. Коласу. У ім таксама ёсць цікавыя і арыгінальныя тэарэтыка-літаратурныя меркаванні.

Так, гаворачы аб "Новай зямлі" і адштурхоўваючыся ад вызначэння яе жанру А. Адамовічам менавіта як жанру рамана, І. Шамякін дадае: "Безумоўна, гэта правільна. Але згаджаючыся з такім вызначэннем, мне, раманісту, хочацца адзначыць: гэта больш складаны, больш тонкі арганізм — паэтычны раман у параўнанні з раманам празаічным. Прыгадваюцца словы Пушкіна, які ў адным з пісем у перыяд напісання "Яўгена Анегіна" паведамляў, што ён піша раман, але не проста раман, а раман у вершах, а гэта "агромністая розніца". Велізарную розніцу мы павінны мець на ўвазе ўвесь час, дадаючы тое ці іншае вызначэнне шэдэўру беларускай літаратуры" [1, 26].

Сёння не ў асаблівай пашане ў літаратуразнаўцаў катэгорыя народнасці. Разам з тым поўнасцю адказвацца ад яе, як і ад катэгорыі рэалізму, думаецца, не зусім мэтазгодна. Трэба адкінуць усе лішнія ідэалагічныя напластаванні і вярнуцца да старога класічнага разумення і вызначэння гэтай катэгорыі. І. Шамякін вельмі проста і дакладна трактуе на прыкладзе "Новай зямлі" народнасць як адну з якасцей сапраўднага мастацкага твора: "Новая зямля" твор сапраўды народны і па зместу і па форме, па ўсіх выяўленчых сродках. Напісаны паэтам-селянінам, ён заключае ў сабе ўсю мудрасць народа" [1, 31]. Прасцей і лепш відаць і не скажаш. Далей майстра як бы дапаўняе-расшыфроўвае: "Натуральна, што Колас, як і ў іншых творах, шырока карыстаўся трапнымі сялянскімі выразамі, прыказкамі, прыслоўямі. І зусім заканамерна, што створанае самім паэтам, гэтак жа як створанае Грыбаедавым, Пушкіным, Гогалем, увайшло ва ўжыванне народа, стала крылатымі словамі, афарызмамі (глядзіць твар восені-свякроўкі; забілі зайца, не забілі, але ж, брат, гуку нарабілі; бо хто ж, скажэце, хто не ласы, на тое сальца і кілбасы; эх, брат, наняўся — як прадаўся; багатым чорт дзяцей калыша; а нашча чарачку кульнуць, усё адно што ў рай зірнуць)" [1, 31–32].

Аб народнасці, яе прыкметах і складніках вядзе таксама гаворку І. Шамякін, аналізуючы байкі К. Крапівы (артыкул "Эпоха і мастак"). Адзначыўшы фальклорную аснову паэтыкі баек галоўнага беларускага сатырыка XX стагоддзя, ён піша: "Народнасць баек К. Крапівы, безумоўна, не толькі ў іх фальклорнай аснове. Яна — у сцвярджэнні высокай мудрасці і духоўнай сілы народа, у непрыманні ўсяго штучнага, шкоднага для жыцця простых людзей" [1, 57].

Закранаюцца ў артыкуле "Эпоха і мастак" і тэарэтычныя аспекты драматургіі. Як вядома, І.П. Шамякін ведаў гэты род літаратуры не з чужых, так бы мовіць, вуснаў, бо сам неаднойчы спрабаваў свае сілы ў напісанні п'ес.

Вельмі правільна ўказвае І. Шамякін на такую асаблівасць драматургіі, як яе аператыўнасць у рэагаванні на новае, часам нават яшчэ ледзь-ледзь прыкметнае ў жыцці: "Драматургія — разведка асноў быцця. Драматургі першыя адчуваюць новыя канфліктныя сітуацыі, супярэчнасці. Добра ведаючы, разумеючы мінулае, яны пільна ўглядаюцца ў будучае" [1, 56].

Выказаўся І. Шамякін і аб спецыфіцы сатырычнай камедыі. "У сатырычных камедыях, — піша ён, — сіла высмейвання зла і перспектывы перамогі ідэалаў, за якія змагаецца пісьменнік і ўсё грамадства, павінны быць значна больш выразнымі, чым у іншых відах і жанрах мастацтва. Пра гэта неаднойчы гаварыў сам Кандрат Кандратавіч, які зрабіў выключны ўклад у распрацоўку тэорыі сатыры" [1, 58]. І яшчэ: "Безумоўна, драматург-сатырык выказ-

вае свае ўяўленні аб гарманічным жыцці не так, як гэта можа зрабіць празаік у публіцыстычных адступленнях. У драматургіі законы жорсткія. Яе задача — уздзейнічаць на пачуцці гледача, выклікаць яго гнеў і абурэнне, праз адмаўленне прыйсці да сцвярджэння, да пошукаў новых ідэалаў, новых адносін паміж людзьмі ў працэсе вытворчасці і штодзённага жыцця, што празаічна называецца бытам" [1, 58].

І.П. Шамякін неаднойчы пісаў пра творчы працэс мастака падчас працы над новай рэччу: аб этапах-складніках гэтага працэсу, асаблівасцях працякання кожнага з іх, стымулах і абумоўліваючых фактарах творчасці і г. д. У кнізе "Карэнні і галіны" дадзеныя пытанні найперш фігуруюць у артыкуле "Перачытваючы "Ціхі Дон". Здзіўляючыся сапраўды майстэрскаму ўменню М. Шолахава трымаць чытача ў напружанні на працягу ўсяго часу знаёмства з яго велізарным мастацкім палатном, беларускі празаік адзначае, што гэтая "агромністая па сваім аб'ёме і мастацкай значнасці праца выканана без адзінага правалу, твор ад пачатку і да канца напісаны па ўзыходнай — з нарастаннем мастацкіх і ідэйных якасцей" [1, 41]. Нярэдка ж сустракаецца і наступнае (тут І. Шамякін абапіраецца, відаць, як на чужы, так і часткова на свой уласны пісьменніцкі вопыт): "Праца над вялікім палатном, што патрабуе многа гадоў на працягу якіх адбываецца пэўная эвалюцыя ў свядомасці самога мастака, у яго поглядах, ідэйных і эстэтычных, — працэс вельмі складаны, няроўны, часам ён выяўляецца ва ўздымах і правалах у самім творы" [1, 41].

"Творчая лабараторыя" кожнага з мастакоў досыць адметная. У артыкулах, прысвечаных І. Мележу і А. Макаёнку (адпаведна "Палёт над Палессем" і "Аповесць пра сябра"), І. Шамякін спрабуе выдзеліць самыя агульныя падыходы іх да працы над мастацкімі творамі, параўноўваючы пры гэтым усё адзначанае са сваёй уласнай творчай практыкай.

"Я ніколі не гавару пра твор, над якім працую, самаму блізкаму чалавеку, нават Андрэю Макаёнку, ніколі не расказваю ніводнага сюжэтнага хода, ніводнай сітуацыі, — піша Іван Пятровіч. — Усё роўна як баюся, што, расказаўшы, не здолею напісаць.

Мележ быў іншага складу. Ён якраз многа і ахвотна гаварыў пра ненапісанае, пра тое, што думае пісаць, расказваў і сюжэт, і схему развіцця характараў, як бы раіўся, як бы правяраў на субяседніку тое, што нарадзілася ці нараджаецца, але яшчэ не цалкам акрэслілася, выкрышталізавалася, не перайшло на паперу" [1, 144–145].

У працэсе расповеду пра асаблівасці "творчай лабараторыі" А. Макаёнка І.П. Шамякін выказвае шэраг надзвычай цікавых думак не толькі ўласна літаратурнага (тэарэтыка-літаратурнага), але і агульнаэстэтычнага характару.

Як бы падводзячы да размовы пра асаблівасці працякання творчага працэсу ў А. Макаёнка, Іван Пятровіч зазначае: "Ёсць два тыпы людзей: адны ад факта ідуць да высновы, вываду, узвышаюцца да абагульнення, іншыя ад агульнай думкі, часам чужой, запазычанай, спускаюцца асцярожна ці імкліва, як па лесвіцы ці па канаце, уніз да факта. <...> Мне здаецца, Андрэй (ды і сам я), а магчыма, што і многія творчыя людзі, адносяцца да нейкага трэцяга тыпу, прамежкавага. У жыцці мы — адны, у творчасці — іншыя. У палітычных, філасофскіх разважаннях Андрэй часцей за ўсё ішоў ад факта, эпізоду, здарэння. У творчасці — нярэдка ад філасофіі жыцця" [1, 196–197]. І далей ужо гаворка пайшла непасрэдна пра "творчую лабараторыю" Андрэя Ягоравіча, яе адметнасці: "Часам мне здавалася, што замысел яго ідзе ад ідэі, якую ён колькі дзён назад развіваў, і сітуацыі адарваны ад рэальнай глебы. А пачне пісаць — і ўсё становіцца на трывалы грунт, нават такія, на першы позірк, "сачынёныя" рэчы, як "Святая прастата" ці апошняя камедыя "Дыхайце эканомна".

Здаралася і ў мяне, што "імпульсам" была агульная думка (напісаць бы вось пра гэта!"), але пасля я шукаў рэальную аснову — характары, асяроддзе, час, фон, "сачыняў" толькі сюжэт. Андрэй умеў сачыняць і герояў. Думаю, што гэта вышэйшая адзнака мастацкай натуры" [1, 197]. Своеасаблівым падсумоўваннем гаворкі, прычым не толькі ў дачыненні да А. Макаёнка, але і наогул у агульнаэстэтычным разрэзе, з'яўляецца наступнае: "Часам наша крытыка узнімае пісьменнікаў, якія, што сляпыя да плота, прывязаны да фактаў уласнай біяграфіі. Гэта не *сачыніцелі* ў тым ганаровым высокім значэнні гэтага слова, якое надавалі яму, калі гаварылі пра Пушкіна, Гогаля, Талстога, Чэхава, гэта — бытапісальнікі, мясцовыя летапісцы" [1, 197].

А вось яшчэ адно цікавае назіранне І.П. Шамякіна, якое датычыцца творчага працэсу ў свайго лепшага сябра падчас працы над новай мастацкай рэччу. Каб поўнасцю ўнікнуць у яго, працытуем досыць вялікі кавалак тэксту: "Я, напрыклад, да нядаўняга часу, да хваробы вока, якая прывяла да страты зроку, працаваў па прынцыпу: ні дня без радка. Так працуюць многія прафесійныя пісьменнікі. <...> Андрэй працаваў інакш. Ён мог не садзіцца за стол паўгода, здаралася, і цэлы год. Жартаваў з маёй апантанасці:

— Ты сам прыкоўваеш сябе да стала, як прыкоўвалі рабоў да галеры.

І раптам сустракаемся на паўдарозе паміж нашымі дачамі, у сасняку каля санаторыя "Беларусь". Гуляем. Гутарым аб міжнародным становішчы, аб праблемах эканомікі... Адчуваю, тое, пра што яшчэ ўчора ён гаварыў так горача, сёння яго мала цікавіць. Галава ў яго занята іншым. Што здарылася? Чарговая сямейная непрыемнасць? Не.

— Як табе падабаецца такі сюжэт? — і пачынае падрабязна расказваць.

Слухаю. Цікава. Але...

— Нічога. Ды, здаецца, пачатак вялы. Няма ізюміны.

Часцей ён згаджаўся.

— Безумоўна, гэта пакуль што шкілет. Не нараслі яшчэ мускулы.

Здаралася, не згаджаўся.

— Не зразумеў ты. Не дадзена табе, нуднаму раманісту.

Але ўсё адно над заўвагамі маімі думаў, бо і пры такіх выпадках праз дзень-два, а то і праз тыдзень, нават праз месяц, зноў правяраў на мне.

— Ну, а калі так?

— Добра, Андрэй!

— Хадзем, я прачытаю табе фінал.

Ён мог пісаць і так, не па парадку — спачатку фінал, потым кульмінацыю, а потым ужо, апошнім заходам, завязку. Гэтага я, дарэчы, ніколі не рабіў — не прыступаў да новага раздзела, не давёўшы да ладу папярэдні" [1, 239–240].

А вось як своеасабліва А. Макаёнак "даводзіў" твор: "Калі Андрэй адчуваў, што п'еса напісана, прынамсі, у галаве, а на паперы, як правіла, былі толькі нарыхтоўкі, "вузлы", самыя ударныя сцэны, ён збіраў гасцей — Луцэнку, Коласа, Раеўскага, Матукоўскага, Петрашкевіча, Пашкевіча (акцёры на такіх зборах прысутнічалі радзей) і пачынаў "праверку на публіцы". Добры акцёр, ён іграў цэлыя сцэны, іграў адзін усе ролі, мужчынскія, жаночыя. Ігра такая нязменна рабіла моцнае ўражанне. А спрэчкі, якія разгараліся паміж намі ў ацэнцы той ці іншай калізіі, характару, безумоўна ж, памагалі аўтару. Пасля такой праверкі самога сябе Андрэй садзіўся за стол так, што цяжка было адарваць" [1, 240].

У сваіх згадках, развагах і думках пра А. Макаёнка, яго жыццё і творчасць І.П. Шамякін закранае таксама праблему малафарматнай драматургіі, а больш дакладней, зніжэння ў 1970-я гг. цікавасці да яе з боку асноўных спажыўцоў — самадзейных тэатральных калектываў. Добра вядома, што для Андрэя Ягоравіча гэта быў своеасаблівы трамплін у сталую мастацкую творчасць. Паводле прызнання А. Макаёнка, на якое ўказвае І.П. Шамякін на старонках кнігі "Карэнні і галіны", першую драматычную мініяцюру наш зямляк, адзін з самых буйных драматургаў СССР, напісаў яшчэ ў шпіталі (1942-гі год) пад уплывам "Энеіды" Катлярэўскага. Затым аднаактоўкі ствараліся А. Макаёнкам для мастацкай самадзейнасці, так бы мовіць, па месцы: у час працы на камсамольскай і партыйнай рабоце ў Журавічах, Магілёве, Гродна. Першая надрукаваная аднаактовая п'еса А. Макаёнка "Добра, калі добра канчаецца" (1945) адразу ж была запатрабавана тэатраламі-аматарамі рэспублікі; на конкурсе, аб'яўленым Упраўленнем па справах мастацтва пры СНК БССР, яна атрымала дыплом, а пачынаючаму драматургу ўручылі нават грашовую прэмію. Наогул А. Макаёнак з'яўляецца аўтарам з дзесятка дайшоўшых да нас (г. зн. надрукаваных) драматычных мініяцюр. Прыкладна столькі ж прапала: не было надрукавана па тых альбо іншых прычынах і засталося ў рукапісах, якія згарэлі ў час пажару на дачы.

У развіцці беларускай малафарматнай драматургіі, з якой у прынцыпе вырастала наша буйная, поўнафарматная драматургія, ёсць два вяршынныя этапы. Першы адносіцца да перыяду 1910–1920-х гг., другі займае прамежак часу працягам каля паўтара дзесятка гадоў, пачы-

наючы з 1945 г. На другім этапе, г. зн. у пасляваенны перыяд, цікавасць да гэтага віду і жанру драматургіі была надзвычай высокай: выходзілі калектыўныя і асобныя аўтарскія зборнікі аднаактовак, праводзіліся конкурсы на лепшую малую п'есу, малафарматная драматургія была заўсёды ў полі зроку літаратурнай і тэатральнай крытыкі. Пачынаючы з другой паловы 1960-х гг., цікавасць да твораў малой драматычнай формы стала падаць, на што якраз і звяртае ўвагу І.П. Шамякін, спрабуючы пры гэтым высветліць прычыны адзначанага падзення (дарэчы, сам І.П. Шамякін з'яўляецца аўтарам даволі неблагой аднаактовай п'есы для дзяцей "Баталія на лузе", 1972). Вось што ён піша: "У першыя пасляваенныя гады кароткім п'есам надавалі значна больш увагі, чым цяпер, на іх была патрэба драматычных калектываў калгасаў, школ. У нашы дні жанр гэты амаль знікае, знікаюць і драматычныя гурткі, на маю думку, адна з лепшых форм праяўлення творчасці шырокіх мас. Заканамерна гэта? Відаць, адказаць на гэта адназначна не могуць ні спецыялісты — мастацтвазнаўцы, ні філосафы, ні практыкі — прапагандысты. Вельмі можа быць, што пры наяўнасці тэлевізараў у кожнай хаце людзі атрымоўваюць такую дозу мастацтва, самага рознага, што ў іх не застаецца ні часу, ні жадання праяўляць сваю творчасць: маўляў, лепш не паставім, чым на тэлебачанні, і глядзець нас ніхто не стане. Гэта адбылося ва ўсіх развітых краінах. Аднак і там, і ў нас не знікае музычная самадзейнасць — інструментальныя ансамблі вырастаюць, як мухаморы прыгожыя і атрутныя, у кожнай школе, у кожным інстытуце, на заводах, нават у калгасах. І выступленні іх збіраюць публіку, нягледзячы на кіно і тэлебачанне. Значыць, патрэба ў самадзейнай творчасці ёсць? Але чаму такая аднабаковая? Загадка?" [1, 226–227].

У артыкуле "Ад салдацкіх акопаў да зорак", прысвечаным творчасці А. Ганчара, прысутнічае цікавае меркаванне наконт таго, якімі якасцямі і рысамі павінен валодаць станоўчы герой сучаснай літаратуры (вядома, на момант напісання артыкула; хоць у прынцыпе гэта можа быць актуальным заўсёды). Канстатуючы ў вобразе Іны Явіч з "Берагу любові" перавагу рамантычнага, ідэальнага над характэрным, І. Шамякін не бачыць у гэтым вялікай хібы і зазначае, "што літаратурны герой заўсёды павінен несці ў сабе гарачы прыклад, і якраз ідэальнага, узвышанага, рамантычнага часам не хапае маладому герою нашай сучаснай літаратуры — ён часта вельмі прыземлены, халодны, рацыяналістычны. Ён адлюстроўвае нейкія тэндэнцыі рэчаіснасці, але мастацтва — не толькі адлюстраванне, яно і заклік ісці у бой" [1, 65–66].

Аб надзвычай цеснай сувязі творчасці і біяграфіі ў пісьменніцкім лёсе гаворыць І. Шамякін у самым пачатку артыкула аб У. Карпаве "Вернасць тэме і героям". "Нельга не пагадзіцца з вызначэннем, — піша Іван Пятровіч, — якое выказваў і Уладзімір Карпаў: біяграфія пісьменніка — яго кнігі. Правільна будзе і адваротнае: творчасць пісьменніка — жанр, які ён выбірае, тэмы, вобразы, ідэйная накіраванасць — абумоўлена яго жыццём. Як ён жыў, што пазнаў, які яго ўдзел у важнейшых гістарычных падзеях, з кім ён страчаўся, з кім сябраваў, за што змагаўся" [1, 68]. А вось яшчэ як бы дапаўненне да сказанага (з артыкула "Аповесць пра сябра"): "Мастака вядзе не толькі яго ўласны вопыт, але і вопыт яго герояў. Таму мае права на дыскусійнае існаванне ўдакладненне: біяграфія пісьменніка, мастака — у гісторыі напісання твораў і ў лёсе іх, калі яны робяцца здабыткам чытачоў, гледачоў, здабыткам нацыянальнай культуры. Пры такім удакладненні вырастае роля людзей, якія акружалі творцу, памагалі яго рабоце ці перашкаджалі, спрыялі, узвышалі ці прыніжалі, тапталі" [1, 229–230].

Адна з важных агульнатэарэтычных праблем — пытанне грамадскага прызначэння, а дакладней, сацыяльнай арыентацыі мастацтва. Як вядома з гісторыі, узніклі нават дзве дыяметральна супрацьлеглыя (элітарная і антыэлітарная) канцэпцыі прызначэння літаратуры і мастацтва. І.П. Шамякін, хутчэй за ўсё (і гэта вынікае не толькі з яго выказванняў, але і з усёй творчасці), прыхільнік апошняй. "Я не прызнаю творчасці, разлічанай на выбранага чытача, на такога ультрасучаснага інтэлектуала, — падкрэслівае наш славуты зямляк, ведучы гутарку з вядомым беларускім вучоным і крытыкам В.А. Каваленкам (артыкул "Размова з крытыкам"). — Сапраўдная літаратура ў гэтым сэнсе заўсёды была дэмакратычнай, яна звярталася да ўсяго грамадства, да ўсіх людзей" [1, 80].

Літаратура як мастацва разумова-інтэлектуальнае ў сваёй аснове валодае моцнымі футурыстычна-прагназуючымі патэнцыямі. Менавіта на гэтую якасць прыгожага пісьменства і звяртае ўвагу І.П. Шамякін падчас размовы з В.А. Каваленкам. Гаворачы аб задачах сучаснай

(пачатак 1980-х гадоў) літаратуры, ён зазначае: "І вось скончыцца — і на самай справе ўжо хутка — XX стагоддзе, пачнецца новае, але задача літаратуры застанецца ўсё тая ж — бачыць, вырашаць праблемы, што ўзнікаюць у жыцці, і заглядваць у будучыню. Так я разумею і сваю задачу. Мы павінны быць акрамя ўсяго яшчэ і прагназістамі. Літаратура ў цэлым, літаратура як справа калектыўная, можа заглянуць у будучае не горш за сацыялогію, філасофію, гісторыю" [1, 85].

Abstract. This paper considers the system of literary-theoretical and general aesthetic views of I.P. Shamyakin which are reflected in his book of literary criticism and publicism "Roots and Branches".

Літаратура

1. Шамякін, І. Карэнні і галіны, Партрэты настаўнікаў, сяброў, бацькоў, сваякоў, штрыхі аўтапартрэта / І. Шамякін; Мінск: Мастацкая літаратура, 1986.

2. Хализев, В.Е. Теория литературы / В. Е. Хализев; Учебник, 2-е изд., Москва: Высшая школа, 2000.

Гомельский государственный
университет им. Ф. Скорины

Поступило 15.10.07