

Для паэта золата – усяго толькі звычайная рэалія: ззянне, колер, каштоўнасць, але не большая за тое, што цэніць мясцовы люд.

239 Hac sibi divitias rutio gens praetulit auro
240 Se putat is merito maius habere nihil.

(Hussov. C.18.)

Тут народ аддаў перавагу плоднасці (багаццю, дастатку)
перад золатам, лічачы, што большай узнагароды не існуе.

Такім чынам, асноўных колераў у Міколы Гусоўскага – чатыры: белы, чорны, чырвоны і зялёны, да якіх дадаецца яшчэ і залаты.

Аўтар звычайна спалучае азначаныя колеры між сабою. Па законах каларыстыкі чырвоны і белы, чырвоны і зялёны колеры ўтвараюць кантрастныя пары, стасункі ж белага і чорнага наогул абсалютна палярызаваны, як дзень і ноч, як святло і цемра, як дабро і зло. Але цікава тое, што ў тэксце паэмы мы не знойдзем прамога супрацьпастаўлення белага і чорнага колераў.

Зірнем на інварыянты спалучэнняў колераў, у прыватнасці, белага і чырвонага.

460 Et quo pinguet humus, sanguine tinge nives!

(Hussov. C.27.)

І, каб тлусцела зямля, снягі прапітваюцца крывёй.
630 Ostendit caedis nix rubefacta locum.

(Hussov. C.32.)

Афарбаваны ў чырвоны колер снег паказаў месца забойства.

Гэтыя жудасныя карціны не выпадковыя. Чырвоная кроў зубра на белым снезе сімвалізуе чэснае, чыстае, нават святое забойства ў час зубрыных ловаў, бо яно – на карысць Радзіме, а старажытная літаратура нярэдка дапускала забойства дзеля шчасця (у тым ліку і ахвярапрынашэнні). Тут зноў праглядаюцца старажытныя міфалагічныя традыцыі, паводле якіх у забойстве зубра ў час ловаў можна ўбачыць язычніцкае ахвярапрынашэнне богу Марсу, пакараўцелю войнаў і лясцоў!¹⁵

Спалучэнне чырвоны-зялёны, як правіла, М.Гусоўскі ўжывае пры апісанні расправаў зубра са сваімі ахвярамі – жудасных малюнкаў смерці. Але, як і ў шмат якіх іншых выпадках адбываецца “лагічная даафарбоўка”: каляровы эпітэт адсутнічае, але носьбітам колеру з’яўляецца пэўная з’ява рэчаіснасці.

609 Obscenae rapiunt volucres et in aëre pastum,
610 Arboribus corvi corpora rupta legunt.

(Hussov. C.31–32.)

Птушкі робяць непрыстойныя рэчы і кормяцца
на вяршынях дрэў, вораны збіраюць разарванае мяса.

Стрыманая каларыстыка паэмы дае падставы меркаваць, што гэты твор, безумоўна, пабудаваны па прынцыпах сярэднявечнай сімволікі, але з надзвычай грунтоўным рэнесансным уплывам. Паэма адлюстроўвае сусвет па-адраджэнску, ставячы ў падмурак натурфіласофскую ідэю вечнасці, матэрыяльнасці і адушаўлёнасці прыроды – вяршыні творчасці вышэйшага розуму.

¹ Свет в театре, архитектуре, живописи как носитель эстетической информации / Авт.-сост. Е.И.Мостепаненко. М., 1987. С.98.

² Миронова Л.И. Учение о цвете. Мн., 1993. С.116.

³ Панченко А.М. О цвете в древней литературе восточных и южных славян // Тр. отд. др.-рус. лит. Л., 1968. Т.23. С.9.

⁴ Там жа.

⁵ Першасная (прымітыўная) семантыка колераў прыведзена паводле кніг: Тэрнер В.Символ і ритуал. М., 1983; Казакова І.В. Міфалагемы і магія ў беларускім абрадавым фальклоры. Мн., 1997.

⁶ Миронова Л.И. Учение о цвете. Мн., 1993. С.117.

⁷ Hussovianus Nicolai. Carmen de statura feritate ae venatione bizontis // Hussoviani Nicolai Carmina. Ed., praefatione instr. Joannes Pelczar. Cracoviae, Typis Univ. Jagellonicae, 1894. (Тут і далей – Hussov.)

⁸ Тут і далей падрадковы пераклад з лацінскай мовы наш – У.Ф.

⁹ Миронова Л.И. Учение о цвете. С.121.

¹⁰ Рабинович В.А. Цвет в системе средневекового символизма // Природа. 1976. №6. С.48.

¹¹ Миронова Л.И. Учение о цвете. С.117.

¹² Фоли Д. Энциклопедия знаков и символов. М., 1996. С.357.

¹³ Бычков В.В. Византийская эстетика. М., 1977. С.105.

¹⁴ Миронова Л.И. Учение о цвете. С.118.

¹⁵ Гл.: Мифы народов мира. Энциклопедия. М., 1991. Т.2.С.119.

А.А.ПАШКЕВИЧ

ФЕНОМЕН УЗВЫШЭНСТВА Ў БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ (ад "Нашай нівы" да "Узвышша")

Беларускую літаратуру пачатку ХХ ст. узбагаціла "нашаніўская" плынь. Сацыяльная неўладкаванасць, супрацьстаянне асобы трагічнаму лёсу, адзінота, палітычнае беспрасвецце – вось некаторыя з асноўных матываў

творчасці большасці паэтаў "Нашай Нівы". "На зыходзе першае дэкады ХХ ст., – слушна пісаў А. Каўка, – па меры легалізацыі беларускага слова, пашырэння і кансалідацыі пісьменніцкіх сілаў вакол "Нашае Нівы" <...> штараз выразней і вастрэй адчувалася праблема эстэтычных крытэрыяў літаратурнага развіцця, удасканальвання мастацкіх формаў і стылю"¹.

Выбівалася з агульнага рэчышча найперш творчасць Я.Купалы, які напачатку пісаў вершы на тую ж сацыяльную тэматыку, аднак сцвярджаючы пры гэтым, што галоўная бядота беларускага народа – не ў матэрыяльнай нястачы, а ў абдзеленасці духоўнай. Будзячы народны дух, Я.Купала заклікаў суайчыннікаў узняцца "да зор", убачыць шырокі шматколерны нябесны прастор, і заклік гэты – не ўцёкі ад рэчаіснасці, а сцвярджанне неўміручасці мастакоўскіх ідэалаў прыгоства. У вершах Я.Купалы "мужыцкага ладу" ад імя селяніна псіхалагічна дасканала адбілася першасная этнаграфічна-фальклорная эстэтызацыя народнай душы. Купалаўская лірыка, у якой паступова пачыналі абуджацца ўзвышэнскія заклікі, смела і ўзнёсла далучалася да вобразнага асваення высяў:

Ідзі на ўзгор, на камень сядзь,
Што пашчапаў пярун на часці;
Глядзіся ў зоры, што мігцяць
На небе ў радасці і шчасці².

(Вывучана намі. – А.П.)

Новапарнаскі кліч П.Верлена "Музыкі перш за ўсё <...> музыкі пабольш і заўсёды" ("Паэтычнае мастацтва") адным з першых у беларускай літаратуры "пачуў" М.Багдановіч, які зрабіў гэты прынцып падмуркам сваёй лірычнай паэтыкі.

М.Багдановіч паўстае найперш пісьменнікам рэнесанснага складу, і не толькі з-за універсальнасці таленту, з-за свайго адрэджэнска-гуманістычнага пафасу, глыбокага пераадкрыцця беларускага міфалагічнага свету (вершы "Змяіны цар", "Лясун" і інш), але і з-за суаднясенняў у творах прыродна-быццёвага і духоўнага пачаткаў (тых жа зямлі і неба), іх гарманічнага перапляцення. Творчасць М.Багдановіча характарызуе асобая паэтычная "люстэркавая сіметрыя"³, якая стала адным з першых эстэтычных знакаў беларускага "нашаніўскага" ўзвышэнства. У вершах цыклу "Зачараванае царства" гэты знак – важны элемент паэтычнай кампазіцыі, які дапамагае ствараць "рэнесансны" паралелізм сонечнага, зорнага святла і яго ўсемагчымых зямных праекцый. Сваю "люстэркавую сіметрыю" М.Багдановіч таленавіта зашыфраваў у разгорнутай метафары "змяінага выраю" – у вершы "Змяіны цар". Паэт паклаў у падмурак сваёй міфалагемы зямельна-нябесную дваістасць вобраза змея. Адным з першых гэта адзначыў Ул. Конан: "<...> вобраз змея, які спачатку ўвасабляў дол, зямлю ў яе супрацьлегласці небу, <...> займаў "ніжняе" становішча ў міфалагічнай апазіцыі "верх – ніз", паступова набываў супрацьлеглыя прыкметы – сонечна-вогненны бляск ды крылы... Адным словам, злучаў верх і ніз, неба і зямлю"⁴.

Вектар на творча-мастацкае "збліжэнне" неба і зямлі характэрны і для вершаў Я.Купалы. Гэты духоўны арыенцір апісаны, да прыкладу, у вершы "Вечар":

Зямлі і сонцу нізка пакланюся –
Я сын зямлі, і сонца вольны сын!⁵

Але "небна-зямная" праграма грунтоўна і "да канца" ў творчасці Я.Купалы ўсё ж не распрацавана, і пераканаўчую прычыну, чаму так сталася, знаходзіў Ул.Калеснік: "<...> антыномія неба і зямлі (у вершах Я.Купалы. – А.П.) засталася антыноміяй, вырашыць яе на карысць неба не дазваляла патрэба дзеяння, прага рэальнай перамогі. І яшчэ: прабыванне мастака ў эмпірэях азначала яго адрыв ад пакрыўджаных братоў..."⁶

Творчасць жа М.Багдановіча асвятлялася эстэтычным знакам *вышэйшай прыгажосці*. Ён адлюстравваўся ў творчасці паэта ў вобразе Мадонны – ува-сабленню дваістай красы, якая злучыла дух і быццё. Вось урыўкі з верша (ці паэмкі, які назваў яго ў лісце да В.Ластоўскага сам аўтар) "У вёсцы" і паэмы "Вераніка":

Хвалююць сэрца нам дзявочыя пастаці,
І душы мацярэй нас могуць чараваці;
Вышэйшая краса – у іх элітнасці жывой!
<...>
Красы тэй сімвалам, Маць-Дзева, стала ты...⁷
О, як прыгожы-дзіўны ты,
Двайной красы аблік ядыны!⁸

У вобразе Мадонны праяўляліся не толькі прыгажосць-краса Радзімы, выражалася не толькі паэтва Муза, але і – шырэй – злучаўся скразны "нябесна-зямны" паралелізм творчасці М.Багдановіча: усявышні пачатак, боскасць – і зямная, турботная іпастась. "<...> Багародзіца, – пісаў пра гэта Ул.Конан, – жывы, анталагічна дадзены правобраз красы і мастацтва, бо злучае зямлю і неба, матэрыяльны і духоўны пачаткі быцця"⁹.

Адухоўленая прыгажосць – мастацкае крэда М.Багдановіча. Менавіта ёй дапоўніў беларускі паэт новапарнаскую эстэтыку французаў, і гэты ўзвышэнскі прынцып заяўлены М.Багдановічам не толькі ў вершах, але і ў крытычных артыкулах. У рэцэнзіі на перакладны зборнік французскага парнасца Тэафіля Гацье "Эмали и камеи" (зроблены М.Гумілёвым) М.Багдановіч адзначаў: "... разбираемая книга имеет один убийственный недостаток: то, что в ней искусно, в то же время и весьма искусственно. <...> В ее тщательно отточенных стихах не чувствуется "веяния духа живого", все они красивы, но холодны. <...> ...книга и есть жертва на алтарь этой **бездушной красоты**" (вылучана намі. – А.П.)¹⁰ Тварэнне ж адухоўленай красы – мастацкая мэта і ўзнёслы заклік М.Багдановіча.

"Нашаніўства" ў гісторыі беларускай літаратуры, такім чынам, – гэта не толькі перыяд мастакоўскіх журбы і расчараванняў, нараканняў на долю і жыццё, як доўгі час пераконвала наша крытыка. Адраджэнне беларускага мастацкага слова адбывалася і праз адстойванне агульнаэстэтычных крытэрыяў прыгажосці і асваенне ўзвышэнскіх прынцыпаў літаратуры. У "Нашай Ніве" распрацоўвалася ідэя **духоўнасці** мастацкай творчасці, з якой заканамерна паўстаў пошук "новай дарогі", – без "плачу" і суму.

Ідэя літаратурнага ўзвышэнства адрадзілася ў 20-я гг. – яшчэ падчас "маладнякізму". Увогуле, і літаратурнае згуртаванне "Узвышша", і яго аднайменны часопіс можна лічыць спадчынікамі літаб'яднання "Маладняк". "Маладняк" быў улоннем, у якім выспявалі ідэі ўзвышэнства. Але гэта было такое матчына ўлонне, якое выштурхоўвала ў творчы шлях сваю крэўнасць, адносячыся да яе не як да сыноў, а як да пасынкаў. Маці абярталася мачыхай, пры ёй заставаліся тыя гадаванцы, што ўслед сваім учарашнім братам-аднадумцам шчаслівай дарогі ім не зычылі. А.Бабарэка, Ул.Дубоўка, Я.Пушча і іншыя беларускія творцы яшчэ ў "Маладняку" распачыналі распрацоўку ўзвышэнскай літаратурна-эстэтычнай канцэпцыі, аднак з-за ўзрослага вульгарнасацыялагізатарскага супрацьдзеяння і палітычных нападкаў-абвінавачванняў, а часам і звычайнага неразумення "сябрамі" па суполцы вымушаны былі шукаць самастойную сцежку.

Утварэнне "Узвышша" мела як свае эстэтычна-мастацкія, так і грамадска-палітычныя прычыны. Да першых адносіцца імкненне творцаў да ўзвышэння над быццёвай мітуснёю, жаданне супрацьстаяць немастацкай прадукцыі літаратурных паўтораў-перапеваў і зададзенасці, а таксама неабходнасць абароны сваіх мастакоўскіх прынцыпаў у абстаноўцы бальшавіцкай палітыкі, распачатай ужо ў 1925 г. Адданыя інтарэсам абуджанай Бацькаўшчыны, узвышанцы адной са сваіх мэт бачылі змаганне супраць русіфікацыі і татальнай дэкультурызацыі, спрашчэнства, да якіх вяла "сусветная камуна", а таму і не маглі не прыйсці да праяў грамадска-палітычных. Узвышэнцы 20-х гг. – гэта пераемнікі рамантычнай непакоры, замінальнікі ідэі уніфікацыі, "нацдэмы"-эстэты, якія выступілі супраць палітыкі бальшавіцкай партыі і яе ўстановак на сацыялагізатарства, класавасць і псеўданароднасць. І калі "нашаніўскае" першаўзвышэнства было эстэтычна-мастацкім, дык узвышэнства 20-х зараджалася як мастацка-ваеўнічае, "абарончае".

Адразу ж пасля ўзнікнення ў 1923 г. "Маладняка" А.Бабарэка павёў размову з Я.Пушчам аб сінтэзе ў літаратуры, вітаізме, што будуць праз тры-чатыры гады прапламавацца як устоі новай эстэтыкі згуртавання "Узвышша". Дапоўніць іх і арыгінальная канцэпцыя аквітызму (ад лацінскага *agua vita*, вада жыцця), распрацаваная А.Бабарэкам, ідэолагам беларускага ўзвышэнства (галоўнай задачай аквітызму было спасціжэнне свету горнага, нябеснага, уваскрашальнага і зямнога, існага).

"Узвышэнская паэзія – гэта паэзія <...> новай культуры – культуры творчасці кантрастнага вобраза, гэтага літаратурна-мастацкага партрэта нашай эпохі"¹¹, – дэкларавалася ў аглядным артыкуле А.Бабарэкі "Узвышэнская паэзія (Аналіз паняцця)".

Узвышэнскую лірычную стыхію вызначала музычна-гукавая кантамінацыя – як у рытмічна-рыфмаванай структуры, так і ў тэматычна-вобразнай. Паэзія "Узвышша" ў лепшых сваіх узорах выступала амаль прамежковым мастацтвам паміж жывапісам і музыкай.

Імкнучыся напоўніць як вядомыя, так і новыя формы адметным зместам, узвышанцы вялікую ўвагу надавалі правільнаму дыялектычнаму разуменню гэтых катэгарыяльных паняццяў. Адною з адзнак узвышэнскай паэзіі былі тварэнне арыгінальных форм (што найчасцей выражалася ў жанравай эксперыментальнасці), а таксама кампазіцыйныя эксперыменты і пошукі ў аднаўленні паэтычнай лексікі праз новае асэнсаванне слоў і наданне ім новых сэнсавых функцый, вызначаных іншым светаадчуваннем.

Адзін з першых "радзімых" знакаў беларускай узвышэнскай паэзіі – яе *дэміургавасць*. Распрацоўваючы праграму пераўтварэння ў мастацкім акце навакольнага свету, нашы новапарнасцы ўспрымалі мастака-творцу не толькі стваральнікам вобразаў, але і дэміургам, магам, які ўтаймоўваў быццёны хаос, падпарадкоўваў яго сіле мастацкага слова.

Асновай мастацкасці, паэтычнасці, эстэтычнай насычанасці і ідэйна-мастацкага зараду ўзвышэнцам бачылася *сугестыўнасць* – "дачыненне паміж матэрыяльнай дадзенасцю мастацкага твора і дадзенасцю сацыяльнай (спажывец, чытач)"¹².

Натхняльную сілу музыкі ўсхваляў узвышэнскі знак *арфейнасці*. Вобраз Арфея стаў універсальным сімвалам паэзіі, ён вызначальны наогул ва ўсёй новай еўрапейскай літаратуры (згадаем творчасць П.Шэлі, Р.Рылькэ, В.Брусавы, М.Цвятаевай і інш.). Ідэя арфізму дапамагала адасобіцца ад зямной прыроды, каб у творчых парываннях быць бліжэй да высяў. Такое арфейнае парыванне найбольш яскрава з усіх беларускіх новапарнасцаў прасочваецца ў вершы Ул.Дубоўкі "Акорды, акорды...":

Акорды, акорды... У крыніцах мелодый
гавораць прасторы, вякі і народы...
<...>
Пярэстай вясёлкай паветрацца пырскі,
ў наступнае мкнучца узлёты, узлёты...¹³

Яшчэ адна з асноўных адзнак беларускага ўзвышэнства 20-х гг. – яго *фалькларызм*. Выкарыстанне прыцыпаў народнапесеннай паэтыкі і фальклорных вобразаў шырока практыкавалася Ул.Дубоўкам, Я.Пушчам, М.Лужаніным і інш. сябрамі "Узвышша". Так, на прыёме народнапесеннага адваротнага параўнання, да прыкладу, цалкам лабудаваны верш Я.Пушчы "Не шуміце, ветры":

Не былёнг у даліне пасох
і не вецер сумее ў лясох;
то дзяўчына дубровай ідзе,
што радасны ўтраціла дзень...¹⁴

Блізкі да фалькларызму ўзвышэнскі знак *моватворчасці і культуры мовы*. Барацьба за культуру мовы стала адным з цэнтральных накірункаў дзейнасці "Узвышша". У аднайменным часопісе згуртавання вялася асобная рубрыка, прысвечаная гэтай праблеме. Узвышэнцамі зроблена грунтоўная праца па даследаванні лексічнага складу мовы і графічных сродкаў яе выражэння. На лексічным і фразеалагічным узроўнях адбывалася крышталізацыя і дастворанне нацыянальнай моўнай матэрыі, ручай новых і адноўленых слоў упіўся ў беларускае моўнае рэчышча.

Ну і, канешне, уся творчасць "Узвышша" праходзіла пад усеахопным знакам *прыгажосці*. У красе ўзвышэнцы бачылі збавенне ад зямных пакут і неўладкаванасці, яны апантана крочылі ў шыхце сплачэнцаў доўгу крывіцкаму хараству. "<...> я <...> маю права, – пісаў Ул.Жылка, і яго словы мог паўтарыць як замову-малітву кожны ўзвышэнец, – пісаць не толькі пра ўра-патрыятычныя пралетарскія рэчы, але й заставацца ў самотным ціхім храме Хараства"¹⁵.

І ў наш няпросты век "зацмення багоў" беларускія ўзвышэнцы свядома ахвяроўвалі сябе на служэнне ў гэтым храме адзінаму для іх існаму і магутнаму богу – Мастацтву...

¹ Каўка А. У храме веды і красы. Вацлаў Ластоўскі і праблема эстэтычнае дасканаласці літаратуры // Беларусіка: Кн.4. Мн., 1995. С.236.

² Купала Я. Ідзі на ўзгор... // Наша Ніва. 1913. 28 верасня.

³ Конан У. Святло паэзіі і цені жыцця. Мн., 1991. С.105.

⁴ Там жа. С.112.

⁵ Купала Я. Збор твораў у 7 т. Мн., 1972–1976. Т.3. С.289.

- ⁶ Калеснік У. Тварэнне легенды. Мн., 1987. С. 416.
⁷ Багдановіч М. Збор твораў у 3 т. Мн., 1994. Т.1. С. 144.
⁸ Там жа. С. 152.
⁹ Конан У. Святло паэзіі і цені жыцця. С. 103.
¹⁰ Луцкевіч А. Пясняр чыстай красы // Наша Ніва. 1914. 21 лют.
¹¹ Узвышша. 1929. №6. С. 82.
¹² Бярозка Ю. Пытанні сучаснага марксісцкага вывучэння літаратуры // Узвышша. 1928. №5(11). С. 126.
¹³ Дубоўка У. Наля. Мн., 1927. С. 17.
¹⁴ Пушча Я. Дні вясны. Мн., 1927. С. 69.
¹⁵ Гл.: Шляхам гадоў: Гісторыка-літаратурны зборнік. Мн., 1994. С. 41.

М.К. ЧАЕЎСКАЯ

ЖАНРАВА-СТЫЛЯВЫЯ АСАБЛІВАСЦІ АПАВЯДАННЯЎ АНДРЭЯ МРЫЯ

Захопліванне вялікіх абсягаў літаратуры рознымі відамі стылізацыі, сказавай формай адпавядала характару сацыякультурнай сітуацыі першых паслярэвалюцыйных дзесяцігоддзяў і набывала выгляд заканамернага працэсу дэмакратызацыі эпічнага слова. У рускай літаратуры яно выпілася ў шырокую плынь, па сапраўднаму шматколерны калейдаскоп традыцыйных сказавых форм, фальклорных стылізацый, камедыйных сказавых навел. Усе названыя разнавіднасці адказвалі патрабаванням таго часу, а некаторыя па сацыяльным змесце нават апырэджвалі падзеі, давалі своеасаблівыя прагнозы. Натуральна, што выкарыстанне пісьменнікамі гэтых форм не магло адбывацца без звароту да дасягнутага, назапашанага літаратурай у галіне такой традыцыйнай жанравай разнавіднасці, як сказ, з яго ўстойлівымі фармальнымі і стылявымі асаблівасцямі.

У фармальнасці вяртання да традыцый можна пераканацца, аналізуючы творчасць "узвышанцаў", дзе дасягненні вуснай народнай творчасці знаходзяцца ва ўзаемадапаўняльных адносінах з новым ідэйным зместам і пры гэтым даюць выключна каларытнае як мастацка-выяўленчае, так і ідэйнае адлюстраванне рэчаіснасці. Так, напрыклад, Л.Калюга вельмі блізка падышоў да сказавай формы, хоць яго апавяданні адносяцца даследчыкамі да суб'ектывізаваных, а А.Мрый, пісьменнік самабытны, у дачыненні да якога правамерна ўжыць выраз, што ён мае "свой" стыль, неаднаразова звяртаўся да "чыстай" сказавай формы.

Аповяданні А.Мрыя "Няпросты чалавек" і "Камандзір" па наяўнасці чатырох састаўных частак: аўтара, апавядальніка, слухача і чытача – класічны сказ. Патрабаванням сказавай формы адпавядае гукавы дыяпазон маналога – звычайна вядзецца ціхая гутарка, вытрымліваецца таксама спачувальнай настрой слухача ў адносінах да апавядання. Зноў жа паслядоўна рэалізуецца ўстаноўка на вусную мову, на моўную імправізацыю, вытрымліваецца дыстанцыя паміж аўтарам і апавядальнікам, бо, як лічыць Л.Е.Кройчык, "мастак выкарыстоўвае сказавую форму апавядання не для таго, каб зліцца з героем, а якраз для таго, каб чытач мог адчуць адасобленасць і завершанасць псіхалагічна матываванага героя-апавядальніка"¹.

Зварот пісьменніка да сказавай формы не быў выпадковым. Яго, магчыма, прываблівала ўласцівая гэтай форме і непараўнальная з аб'ектывізаванай манерай паказу героя пераканальнасць як іманентная якасць "чужога пункту гледжання", перададзенага "чужой мовай". У залежнасці ад зместу "чужога пункту гледжання" і яго ацэнкі пісьменнікам найчасцей мова апавядальніка скіравана ці на сцвярджанне, ці на адмаўленне. Калі дамінуе апошняе, то, як правіла, "чужая мова" дзейнічае як выкрывальная. Адсюль разумела, што якраз гэта і паслужыла штуршком для выбару Мрыем сказавай формы.

"Завастрэнне, без якога немагчыма стварэнне сатырычнага вобраза, ажыццяўляецца... моўнымі сродкамі маналога героя-апавядальніка"². Таму дастаткова пазнаёміцца з расказам Піліпа пра былое жыццё для таго, каб скласці ўяўленне, што прычынай ператварэння гэтага чалавека ў "няпростага" з'яўляецца горад, які пазбавіў яго духоўных і маральных якасцей, выхаваных вёскай, але і не дазволіў яму асімілявацца да канца. Сур'ёзныя змены ўнёс горад у мову героя. Зафіксаваны Мрыем лексічны запас Піліпа надзвычай разнастайны: сацыяльна-палітычныя тэрміны і выразы ("анцілігентны", "наша лёкайская група да соцыялізму тупа", "новы рэжым – на мітынгі бжым"³), спецыяльныя, прафесійныя словы ("вулканізацыя") і інш. Але разнастайны ён па сферы першапачатковага ўжытку, функцыянальна ж, па дадатковай эмацыянальна-экспрэсіўнай афарбоўцы мовы апавядальніка, аднастайны, бо