

І. Ч. Часнок-Фаменка

# НАРАТЫЎНЫЯ СТРАТЭГІ Ў ЛІТАРАТУРНЫМ ТЭКСЦЕ

*Рэкамендавана*

*Вучэбна-метадычным аб'яднаннем  
па гуманітарнай адукацыі*

*ў якасці вучэбна-метадычнага дапаможніка  
для студэнтаў устаноў вышэйшай адукацыі,  
якія навучаюцца па спецыяльнасцях*

*1-23 01 07 «Інфармацыя і камунікацыя»,*

*1-23 01 08 «Журналістыка (па напрамках)»,*

*1-23 01 09 «Журналістыка міжнародная»,*

*1-23 01 10 «Літаратурная работа (па напрамках)»*

УДК 82.09(075.8)

ББК 83.0я73

Ч-24

Р э ц е н з е н т ы :

кафедра беларускай і рускай моў  
Беларускага дзяржаўнага эканамічнага ўніверсітэта  
(загадчык кафедры – кандыдат філалагічных навук  
дацэнт *В. М. Губская*);  
кандыдат філалагічных навук *Л. Я. Глазман*

**Часнок-Фаменка, І. Ч.**

Ч-24 Наратыўныя стратэгіі ў літаратурным тэксце : вучэб.-метад.  
дапам. / І. Ч. Часнок-Фаменка. – Мінск : БДУ, 2021. – 139 с.  
ISBN 978-985-881-034-4.

Выданне знаёміць з наратыўнымі стратэгіямі ў літаратурных тэкстах, іх відамі, функцыямі і спосабамі вылучэння. Студэнты атрымаюць навыкі аналізу і інтэрпрэтацыі мастацкіх твораў з улікам найноўшых напрацовак.

Для студэнтаў устаноў вышэйшай адукацыі, якія навучаюцца па спецыяльнасцях 1-23 01 07 «Інфармацыя і камунікацыя», 1-23 01 08 «Журналістыка (па напрамках)», 1-23 01 09 «Журналістыка міжнародная», 1-23 01 10 «Літаратурная работа (па напрамках)».

**УДК 82.09(075.8)**

**ББК 83.0я73**

**ISBN 978-985-881-034-4**

© Часнок-Фаменка І. Ч., 2021

© БДУ, 2021

## ПРАДМОВА

---

Талент пісьменніка ў многім вызначаецца адметнасцю наратыўных стратэгий яго твораў. У нараталогіі менавіта сам працэс аповеду, дзе ўжо ёсць інтэрпрэтацыя выкладзеных падзей і апеляцыя да чытача, прызначаецца найважнейшым.

Беларускімі пісьменнікамі ў XX ст. ствараліся тэксты, для якіх быў характэрны пераважна лінейны аповед (у цэлым паслядоўны, з выкарыстаннем лагічна матываваных рэтраспекцый і лірычных адступленняў), з выразнай, відавочнай сістэмай аповедных інстанцый і пунктаў гледжання. Аднак былі напісаны творы і з адметнымі, больш складанымі наратыўнымі стратэгіямі, наватарскімі для свайго часу. Навізна заключалася ў прынцыповай перабудове той лінейнасці ў арганізацыі мастацкага тэксту, што да XX ст. з'яўлялася асновай эпічных традыцый — не толькі ў беларускай, але і ва ўсёй сусветнай прозе. Новы дысгарманічы час назаўсёды змяніў і светаадчуванне чалавека, і тое мастацтва, у якім новае светаадчуванне адлюстроўвалася. Беларуская проза XX ст. таксама выяўляла гэтыя працэсы.

Ужо ў раннія перыяды станаўлення творчасці М. Гарэцкі і К. Чорны далі ў сваёй прозе ўзоры адметнага наратыву. Варта ўвагі тое, што арыгінальныя наратыўныя прыёмы выяўляліся і ў тых жанрах, якія толькі пачыналі сталець і замацоўвацца ў нашай літаратуры (напрыклад, у рамане).

М. Гарэцкі і К. Чорны акрэслілі новыя шляхі развіцця беларускай прозы. У іх тэкстах традыцыя не толькі стваралася і замацоўвалася, але і рухалася, а часам нават разбуралася: адбыліся якасныя змены ў плане нарацыі. Мастацкія формы і наратыўныя канструкцыі ў пэўныя перыяды імкнуцца да трансфармацыі, і тады наратыў абнаўляецца, ускладняецца, пашыраюцца пэўныя межы. У вучэбна-метадычным дапаможніку прааналізавана культура нарацыі беларускіх класікаў у дынаміцы, на пэўных этапных зрухах.

Нягледзячы на вялікую колькасць прац, прысвечаных тэкстам М. Гарэцкага і К. Чорнага, іх наратыўныя стратэгіі да гэтага часу не з'яўляліся прадметам спецыяльнага вывучэння. Зараз мы маем магчымасць даследаваць і пераасэнсоўваць класічныя творы ў новым перспектыўным кірунку – з дапамогай тэарэтычных напрацовак у рэчышчы нараталогіі, якая атрымала шырокае распаўсюджанне ў заходнім свеце (В. Шмід), ва Украіне (А. Ткачук), у Расіі (В. Цюпа).

Менавіта даследаванне літаратурнай спадчыны ў нараталагічным ключы дазваляе правесці мяжу паміж мастацкімі адкрыццямі ў тэкстах з нязвычайнай, новай будовай і графаманствам, або пісьменніцкай няўмеласцю, скласці ўяўленне пра наратыўныя асаблівасці мастацкіх твораў пэўнага часу. Акрамя таго, разгледжаны значныя творы аўтараў, якія былі паплечнікамі або наступнікамі М. Гарэцкага і К. Чорнага, паколькі без кантэксту літаратурных традыцый і наватарства немагчыма вызначыць сапраўдны маштаб адкрыццяў, зробленых беларускімі класікамі ў галіне нарацыі.

Аўтар выказвае шчырую падзяку за падтрымку і дапамогу ў стварэнні кнігі доктару філалагічных навук прафесару Людміле Дзмітрыеўне Сіньковай, а таксама кандыдату філалагічных навук, дацэнту, загадчыку кафедры літаратурна-мастацкай крытыкі факультэта журналістыкі БДУ Людміле Пятроўне Саянковай-Мельніцкай.

# 1. АСНОЎНЫЯ ТЭАРЭТЫЧНЫЯ ПАНЯЦЦІ НАРАТАЛОГІІ

---

## 1.1. ВЫТОКІ НАРАТАЛОГІІ

У сучасным літаратуразнаўстве, якое аналізуе мастацкую прозу, надзвычай актуальным з’яўляецца вывучэнне працэсу аповеду – нараталагічнае даследаванне тэксту. Такі падыход дае магчымасць актуалізаваць у праявічым тэксце максімум яго значэнняў, а таксама сістэмна прасачыць спосабы трансляцыі гэтых значэнняў ад аўтара да чытача. Беларуская проза XX ст. грунтоўна вывучаецца найперш у культурна-гістарычным плане, аднак метады нараталогіі дазваляюць засяродзіцца на даследаванні будовы літаратурных твораў, раскрыць іх змест і камунікатыўны патэнцыял у новым ракурсе, паглыблена прасачыць развіццё айчыннай мастацкай думкі.

Для разумення тэорыі нараталогіі істотнымі з’яўляюцца не толькі тэарэтычныя напрацоўкі непасрэдна даследчыкаў дадзенай галіны, але і папярэднікаў – фармалістаў і семіётыкаў. Звернемся да найбольш значных работ, што паўплывалі на наратолагаў.

Новы кірунак літаратуразнаўчай думцы надаў В. Шклоўскі, які выступіў з канцэпцыяй «мастацтва як прыём» («Мастацтва як прыём», 1925; перавыдадзена ў 1929, 1983 гг.). У гэтай этапнай для фармальнай школы працы даследчык сцвярджаў, што мэта мастацтва – даць адчуванне рэчы не як пазнаванне, а як бачанне. Прыём мастацтва – прыём «ачужэння» рэчаў і прыём ускладненай формы, які запавольвае ўспрыняцце і робіць яго больш вартасным. Каб вывесці чытача з аўтаматызму ўспрыняцця, згодна з даследчыкам, рэчы неабходна паказваць у дзіўным, нечаканым святле. Мастацтва, на думку В. Шклоўскага, дае магчымасць перажыць працэс стварэння рэчы [152].

Б. Эйхенбаум у артыкуле «Як зроблены “Шынель” Гогаля» звярнуўся да аналізу самога аповеду ў творы, даследаваў сказ і акцэнтаваў увагу

на вобразе аўтара ў тэксце. Ён разгледзеў прыёмы сказаў і прасачыў за сістэмай іх счэплення; даследаваў ролю каламбураў розных відаў: пабудаваных на гукавым сыходжанні, ці на этымалагічнай гульні словамі, ці на прыхаваным абсурдзе [155].

Вывучэнне структуры мастацкага тэксту і яго рытмічнай арганізацыі паўплывала на далейшае развіццё літаратуразнаўства, у тым ліку беларускага. У айчынным навуцы бачым значны ўплыў гэтага кірунку на працы В. Жураўлёва («Структура твора», 1978), І. Ралько («Верш і мова. Праблемы тэорыі і гісторыі беларускага верша», 1986), В. Рагойшы («Беларускае вершаванне», 2011), А. Яскевіча («Сумежжа: Мова. Пераклад. Вытокі прозы», 1994), А. Макарэвіча («Праблема жанравых мадыфікацый у беларускай прозе XIX – пачатку XX ст.», 1999), А. Дуброўскага («Паэтыка Рыгора Барадуліна: рытмічная арганізацыя верша», 2006) і інш.

З цягам часу структурна-семіятычны метада атрымлівае ўсё больш шырокае прызнанне ў літаратуразнаўстве. Задача структурнага аналізу мастацкага твора – выяўленне ўнутраных заканамернасцей пабудовы, што адлюстроўваюць яго ўласцівасці; структураліст імкнецца даць апісанне працэсу фарміравання сэнсу [69].

Адна з удалых спроб выкарыстання набыткаў фармальнай школы – кніга А. Пяткевіча «Сюжэт. Кампазіцыя. Характар: Аб прозе Кузьмы Чорнага», дзе даследуюцца сюжэтно-кампазіцыйныя асаблівасці прозы К. Чорнага [116]. Гэта праца па даследчыцкіх інтэнцыях адпавядае класічнаму артыкулу «Як зроблены “Шынель” Гогаля»: А. Пяткевіч стварыў узор выкарыстання метадалогіі фармалістаў па-беларуску і на беларускім матэрыяле.

Літаратуразнаўца І. Жук у працы «Празічны тэкст: дынаміка рытмавага існавання» (2003) працягнуў традыцыі фармалістаў, а таксама традыцыі Ю. Лотмана і Б. Успенскага. Ён адышоў ад празмерна пазітывісцкага, характэрнага для айчынай навукі 1960-х гг., погляду на літаратуру, даследаваў класічныя творы найперш як эстэтычную з’яву (у беларускім літаратуразнаўстве эстэтычнае звычайна разглядалася як абумоўленае сацыяльным). І. Жук распрацаваў арыгінальную канцэпцыю метрадынамікі празічнага выказвання. З дапамогай камп’ютарнай апрацоўкі класічных тэкстаў у яго атрымалася даследаваць рытм у творах М. Гарэцкага, К. Чорнага, Я. Брыля, В. Быкава, І. Мележа [58].

Істотнымі з’яўляюцца палажэнні, сфармуляваныя Ю. Лотманам. На думку літаратуразнаўцы, нават самы дробны знешні элемент мастацкай структуры змястоўны. Ю. Лотман крытыкаваў класічных структуралістаў за няўвагу да дыяхраніі, паколькі, на яго думку, менавіта праз прызму

гісторыі семіётыка павінна вывучаць разнастайныя мастацкія сістэмы ў іх развіцці. Паводле Ю. Лотмана, тэкст не можа існаваць сам па сабе, ён абавязкова ўключаецца ў нейкі гістарычны кантэкст [95]. Мы пагаджаемся з гэтым выказваннем і прытрымліваемся спалучэння нараталагічнага аналізу і структурна-семіятычнага метаду з гісторыка-культурным.

Ю. Лотман лічыў галоўнай уласцівасцю тэксту актыўнасць, паколькі, згодна з яго канцэпцыяй, тэкст спараджае новыя сэнсы. Такім чынам, даследчык прапанаваў іншую мадэль камунікацыі. Раней, калі тэкст успрымаўся не так, як чакаў адпраўнік, гэта лічылася збоём. У канцэпцыі Лотмана цалкам магчымая выпрацоўка новых сэнсаў самім тэкстам, што шмат у чым залежыць ад сацыяльных, культурных, эканамічных абставін, у якіх тэкст ствараецца і ўспрымаецца, а таксама ад таго, хто ўспрымае. Коды адрасата і адрасанта апрыёры не могуць быць ідэнтычнымі, што адмаўляе магчымасць дакладнай перадачы пэўнай інфармацыі.

Мастацкі тэкст можа перадаць больш складаную інфармацыю, у ад розненні ад натуральнай мовы. Ад складанасці інфармацыі залежыць і складанасць структуры. Ю. Лотман сцвярджаў, што структура паэтычнага твора больш складаная за структуру празаічнага. У мастацкім творы ўсе элементы маюць сэнс, паколькі ўтвараюць адно цэлае. Мастацкі тэкст, згодна з Лотманам, не толькі сістэма знакаў, але і знак [88].

Паняцце тэксту ў Ю. Лотмана набывае больш шырокі характар у параўнанні з класічным структуралізмам. Паводле даследчыка, структуру мастацкага тэксту вызначаюць дзве супрацьлеглыя тэндэнцыі: імкненне ператварыць тэкставыя элементы ў аўтаматызаваную граматыку, падпарадкоўванне іх сістэме, бо без гэтага камунікатыўны акт не можа існаваць; і наадварот — імкненне знішчыць аўтаматызацыю, паколькі агульнай структуры неабходна ўвесь час выводзіцца са стану аўтаматызму для захавання інфарматыўнасці [96, с. 95].

Элементы структурна-семіятычнага метаду даследавання выкарыстоўваліся ў працах Я. Гарадніцкага «Паэтыка беларускай літаратуры XX стагоддзя. Суб'ектна-аб'ектныя суадносіны» (2010) [31], «Літаратура як мастацтва: камунікатыўнасць, інтэрмедыяльнасць, нара тыўнасць» (2014) [29].

Падчас даследавання ролі дынамічных структур у творах беларускіх класікаў Л. Корань (Сінькова) спалучыла напрацоўкі семіятычнай і культурна-гістарычнай школ. У кнізе «Беларуская проза XX стагоддзя: Дынаміка жанравых структур» (1996) [80] даследчыца разгледзела літаратурны працэс XX ст. як сінкрэтычны феномен. На яе думку, дынаміка жанравых структур выступае як «рэалізацыя пасіянарных у нацыянальным полі мастацкіх ідэй» [80, с. 10]. «У сапраўды наватарскіх, этапных

для мастацкага мыслення творах нам адкрываецца дынаміка жанравай структуры – момант няпэўнасці, нясталасці, нестандартнасці формы; момант унікальнасці, момант якасна новага для свайго часу мастацкага сэнсавага звязу; момант нараджэння новай дастаткова значнай мастацкай ідэі. У процівагу звычайнаму, таксама прадуктыўнаму і абавязкова-непазбежнаму руху вядомых формаў, які ўвасабляе сабою момант стабільнасці, узбагачае і мацуе жанравую тыпалогію, забяспечвае літаратурны працэс як штодзённую бытнасць літаратуры» [80, с. 13–14].

Семіятычная метадалогія выкарыстоўвалася ў літаратуразнаўчых даследаваннях В. В. Халіпава, спецыяліста па класічных і сучасных англамоўных літаратурах, у прыватнасці – творах эпохі постмадэрнізму: праца «Постмадэрнісцкія дэканструкцыі “Гамлета” Шэкспіра ў драматургіі Тома Стопарда» (1997); артыкул «Рэха рэха: адгалоскі “Боскай камедыі” Дантэ ў масавай культуры XXI стагоддзя» [143], прысвечаны разгляду інтэрпрэтацый дантаўскага культурнага коду.

## 1.2. НАРАТАЛОГІЯ І КАМУНІКАТЫЎНАЯ СТРУКТУРА ТВОРА

Своеасаблівае квінтэсэнцыя здабыткаў у галіне нараталогіі – праца В. Шміда «Нараталогія» (2003; перавыдадзена ў 2008 г.). Пад пільную ўвагу даследчыка трапілі прыкметы мастацкага аповеду (наратыўнасць, падзейнасць, фікцыянальнасць), аповедныя інстанцыі, пункты гледжання ў творы, наратыўныя трансфармацыі, паняцце эквівалентнасці.

Вартыя ўвагі працы ў галіне нараталогіі В. Цюпы, а таксама «Нараталогічны слоўнік» А. Ткачука (2002).

У сувязі з разнастайнасцю поглядаў аўтарытэтных даследчыкаў на наратыўныя катэгорыі коротка акрэслім асноўныя тэарэтычныя паняцці.

**Нарацыя** – працэс расповеду пра якія-небудзь падзеі. Як вядома, у мастацкім тэксце «наратыўная інтэнцыянальнасць выказвання складаецца з дзвюх падзей – рэферэнтнай (пра якую паведамляецца) і камунікатыўнай (само паведамленне як падзея)» [139, с. 300].

**Наратыўная стратэгія** – сукупнасць наратыўных працэдур, якія вытрымліваюцца, або наратыўных сродкаў, якія выкарыстоўваюцца для дасягнення пэўнай мэты ў рэпрэзентацыі наратыву [132, с. 79]. В. Цюпа вызначыў дадзенае паняцце як «асаблівы род камунікатыўных стратэгіяў, а менавіта: стратэгіі рэтрансляцыі падзейнага вопыту; у галіне вербалізаванай нарацыі (наратыўныя дыскурсы) – гэта аповедныя версіі агульнарытарычных стратэгіяў» [160].



На практыцы падчас аналізу літаратурных твораў наратыўныя стратэгіі вылучаюцца па-рознаму. Напрыклад, Г. Жылічава ў даследаванні рускіх постсімвалісцкіх раманаў вылучыла стратэгіі агітацыі, правакацыі, шчырасці (руск. «откровения») [57]. А. Джундубаева разгледзела наратыўныя стратэгіі як тыпалагічныя прыкметы пэўнага літаратурнага кірунку [51, с. 138].

Я. Гарадніцкі вызначыў наступныя адметнасці наратыву ў беларускай літаратуры: у творах Я. Коласа – у суадносінах вобразаў аўтабіяграфічнага апавядальніка і персанажа; у І. Мележа – у канструктыўнай поліфаніі галасоў персанажаў; у К. Чорнага – у прыёмах персанажнай намінацыі, звязаных з інтрыгай распазнавання герояў; у І. Шамякіна – у суаднясенні сюжэтнага і апісальнага апавядальных планаў; у І. Пташнікава – у спецыфіцы адлюстравання кругагляду персанажаў [29].

Мы прапануем вызначаць наратыўную стратэгію, грунтуючыся на ўсёй сукупнасці наратыўных прыёмаў у мастацкім цэлым і вылучэнні дамінуючай наратыўнай асаблівасці, якая мае важную інтэнцыянальную функцыю.

Паняцце **аўтар** адпавядае ўнутрытэкставай інстанцыі, гэта «канцэнтраванае ўвасабленне сутнасці твора, якое аб'ядноўвае ўсю сістэму маўленчых структур персанажаў у іх суадносінах з апавядальнікам, апаведачом ці апаведачамі і якое праз іх з'яўляецца ідэйна-стылістычным цэнтрам цэлага» [28, с. 118], згодна з азначэннем В. Вінаградава. Важна размяжоўваць аўтара і пісьменніка – рэальную асобу: гэта паняцці нятоесныя.

Паводле В. Шміда, камунікатыўная структура тэксту ўбірае ў сябе наратарскую і аўтарскую камунікацыю, а часам далучаецца і трэці ўзровень (калі персанаж, пра якога ідзе апавед, пачынае выступаць як наратыўная інстанцыя).

**Наратар** – пасярэднік паміж аўтарам і апавядальным светам (такое тлумачэнне наратара дае В. Шмід у «Нараталогіі» [153, с. 11]).

Тэрміны **апавядальнік** і **апавядач** будзем выкарыстоўваць як сінонімы да тэрміна «наратар». Значэнне паняццяў «расказчык» і «повествователь» адрозніваецца для большасці рускіх даследчыкаў толькі тым, што «расказчык» – наратар у тэксце, дзе апавед вядзецца ад першай асобы, а «повествователь» – ад трэцяй. Мы ж, каб размяжоўваць два паняцці, адпаведна будзем у першым выпадку ўжываць слова «апавядач», у другім – «апавядальнік». Аднак там, дзе няма патрэбы падкрэсліваць такое адрозненне, лічым апраўданым выкарыстанне тэрміна заходняга літаратуразнаўства – «наратар».

Варта сказаць, што ў беларускім літаратуразнаўстве тэрмін «апавядач» з'явіўся параўнальна нядаўна, і В. Рагойша прапанаваў ужываць

гэты тэрмін незалежна ад таго, ад якой асобы вядзецца аповед [118, с. 10] (па аналогіі з заходнім — «наратар»). Мы прапаноўваем выкарыстоўваць тэрмін толькі ў адносінах да наратара ад першай асобы, каб не блытаць паняцці, размежаваныя рускімі наратолагамі.

Трэба адзначыць, што ў выказваннях беларускіх літаратуразнаўцаў, якія цытуюцца ў прапанаваным выданні, часта сустракаецца якраз тэрмін «апавядальнік» (зноў жа — безадносна асобы).

Як вызначыў В. Шмід, наратар у тэксце можа быць выяўлены экспліцытна (адкрыта самапрэзентавацца) [153, с. 66] або імпліцытна (выяўляцца з дапамогай сімптомаў) [153, с. 67]. Даследчык падае класіфікацыю наратараў: надзейны і ненадзейны; дыегетычны і недыегетычны; першасны, другасны і інш. Наратар з’яўляецца недыегетычным — калі «Я» адносіцца толькі да акту апаведу, дыегетычным — калі «Я» адносіцца і да акту апаведу, і да апавядаемага свету [153, с. 46].

**Фіктыўны чытач** — інстанцыя, якой наратар адрасуе свой аповед [153, с. 54]. Не будзем вылучаць асобна абстрактнага чытача (адрасата абстрактнага аўтара), як прапануе нямецкі наратолаг В. Шмід, таму што пагаджаемся з крытыкай М. Бала і А. Падучавай, якія лічаць такое размежаванне немэтазгодным [153, с. 54].

Адной з цэнтральных катэгорый нараталогіі з’яўляецца **падзейнасць**, абавязковая для любой нарацыі. Саму падзею В. Шмід вызначае як змену зыходнай сітуацыі: ці знешняй сітуацыі ў апавядальным свеце, ці ўнутранай сітуацыі таго ці іншага персанажа (ментальная падзея) [153, с. 13]. Адсюль вынікае падзел на падзейнасць знешнюю і ўнутраную.

**Пункты гледжання** як катэгорыя ў нараталогіі стаялі ў цэнтры ўвагі В. Шміда, Б. Успенскага, Ж. Жэнета і інш. Мы прытрымліваемся канцэпцыі пунктаў гледжання Б. Успенскага, прапанаванай у «Паэтыцы кампазіцыі», і канцэпцыі В. Шміда. Згодна з Б. Успенскім, пункты гледжання вылучаюцца ў наступных планах: ідэалогіі (ацэнкі), фразеалогіі, прасторава-часавай характарыстыкі, псіхалогіі. Паводле В. Шміда, менавіта праз пункт гледжання выяўляюцца адносіны наратыўных інстанцый да распаўядаемай гісторыі.

У «Нараталогіі» В. Шмід піша і пра эквівалентнасць — паўтаральнасць таго (лексічнай адзінкі, фанемы, сінтаксічнай пабудовы), што прадугледжвае адначасова і падабенства, і апазіцыю. Даследчык адзначае, што, як законы наратыўнай падзейнай прозы могуць распаўсюджвацца на ненаратыўную паэзію (лірычную, непадзейную), так і канстытутыўныя прынцыпы паэзіі могуць распаўсюджвацца на наратыўную (падзейную) прозу. Прынцыпы **эквівалентнасці** і **лейтматыўнасці** (лейтматыўнасць выступае як асобны прынцып, паколькі ідэнтычнасць, дакладны паўтор

элементаў не з'яўляецца эквівалентнасцю) выкарыстоўваліся ў класічнай рэалістычнай прозе ў якасці прыватнага прыёму, а ў арнаментальнай (паэтычнай, ненаратыўнай), паводле В. Шміда, прозе такія з'явы і працэсы ператварыліся ў канструктыўны прыныцып.

**Метанарачыццё** будзем разглядаць як феномен існавання канцэпцый, якія прэтэндуюць на ўніверсальнасць, дамінаванне ў культуры, «легітымуюць» пэўны лад мыслення [83, с. 459]. У наступных раздзелах увага будзе звяртацца на разбурэнне метанаратыўных стратэгий у мастацкай літаратуры (але гэта не глабальны «захад метанаратываў», пра які пісаў філосаф Ж.-Ф. Ліатар [89]).

**Метанаратыўная стратэгія** — устаноўка на легітымізацыю пэўнага светапогляднага цэлага ў творы (у адрозненне ад «вялікага наратыву»). Разбурэнне метанаратыўнай стратэгіі — пэўная дэструкцыя пануючага ў дадзены момант легітымізаванага ведання, што, аднак, не азначае адсутнасці ацэначнасці, як, напрыклад, паводле Ж.-Ф. Ліатара, у постмадэрнізме. Разбурэнне метанаратыўнай стратэгіі, якое з'яўляецца выступам супраць пэўнага метанаратыву, часта суправаджаецца прапановай новага ведання, якое таксама пачынае прэтэндаваць на легітымізацыю, на атрыманне ў будучым статусу новага метанаратыву. Нярэдка задача наратываў з падобнай стратэгіяй — проста разбурэнне існуючага метанаратыву, без устаноўкі на плюралізм мыслення.

Іншыя тэарэтычныя паняцці і палажэнні будзем абгрунтоўваць непасрэдна ў працэсе аналізу тэкстаў.

Выяўленне асаблівасцей наратыўнай арганізацыі тэкстаў з'яўляецца надзвычай важным. Гэтымі адметнасцямі ў многім тлумачыцца новая ідэйна-мастацкая глыбіня твораў з ускладненым наратывам, а таксама мастацкая вартасць тэкстаў, іх прыцягальнасць для чытача. Слушна падкрэсліваў В. Шклоўскі: «Апісанне ў літаратурным творы можа быць прачытана толькі тады, калі нам падказаў аўтар, для каго гэта зроблена, хто глядзіць» [151, с. 306]. Нараталагічны аналіз дае магчымасць новага прачытання і пераасэнсавання вядомых тэкстаў, паглыбленых зносін аўтара і чытача.

## Пытанні і заданні

1. З якіх літаратуразнаўчых школ бярэ вытокі нараталогія?
2. Якія тэарэтычныя паняцці з раздзела былі для вас новымі? Намалюйце ментальную карту камунікатыўнай мадэлі твора, выкарыстоўваючы прадстаўленыя ў раздзеле ўнутрытэкставыя інстанцыі і катэгорыі нараталогіі.
3. Хто з беларускіх даследчыкаў вывучаў літаратурныя творы з дапамогай нараталагічнага аналізу?
4. На вашу думку, чым абумоўлена варыятыўнасць азначэнняў некаторых тэарэтычных паняццяў у працах розных навукоўцаў?

5. Правядзіце ў групе дыскусію, ці актуальная нараталогія для вывучэння старажытнай літаратуры, сучаснай эксперыментальнай літаратуры.

6. Складзіце папярэдні план аналізу матацкага твора з дапамогай тэарэтычнага апарату нараталогіі.

7. Паразважайце, ці можна пэўныя наратыўныя катэгорыі выкарыстоўваць для аналізу не літаратурных, а журналісцкіх тэкстаў.

### **Прыкладныя тэмы рэфератаў і паведамленняў**

1. Уплыў расійскіх фармалістаў і семіётыкаў на нараталогію.
2. Трактоўкі паняцця «аўтар» у тэорыі літаратуры.
3. Асаблівасці тэарэтычнага апарату заходніх наратолагаў.
4. Развіццё нараталогіі ў Беларусі.

### **Спіс рэкамендаванай літаратуры**

*Жиличева, Г. А.* Нарративные стратегии в жанровой структуре романа (на материале русской прозы 1920–1950-х гг.) / Г. А. Жиличева. — Новосибирск : НГПУ, 2013. — 317 с.

*Ткачук, О. М.* Нараталогічны слоўнік / О. М. Ткачук. — Тернопіль : Астон, 2002. — 173 с.

*Тюпа, В. И.* Нарратологический анализ / В. И. Тюпа // Анализ художественного текста : учеб. пособие / В. И. Тюпа. — 3-е изд., стер. — М. : Академия, 2009. — С. 300–328.

*Успенский, Б. А.* Поэтика композиции: Структура художественного текста и типология композиционной формы / Б. А. Успенский. — М. : Искусство, 1970. — 224 с.

*Шмид, В.* Нарратология / В. Шмид. — М. : Яз. славян. культуры, 2003. — 312 с.

## 2. НАРАТЫЎНЫЯ СТРАТЭГІ Ў ТВОРАХ М. ГАРЭЦКАГА

---

### 2.1. АРЫЕНТАЦЫЯ НА ФІКТЫЎНАГА ЧЫТАЧА Ў АПОВЕСЦІ «ЦІХАЯ ПЛЫНЬ»

М. Гарэцкі надзвычай яскравая і важная постаць у беларускай літаратуры і культуры, з няпростым, трагічным лёсам (высылкі, расстрэл). Пісьменнік, захоплены нацыянальнай літаратурай, імкнуўся стварыць разнастайнасць у айчыннай прозе, спяшаўся даць чытачу-беларусу ўзоры розных жанраў. Такая ж шматграннасць назіраецца і ў наратыўнай культуры М. Гарэцкага: яго творчасць увабрала ў сябе вельмі розныя аповедныя тэхнікі. Засяродзімся на разглядзе тых твораў класіка, у якіх зроблены адкрыцці менавіта ў галіне нарацыі. Звернем увагу таксама на тыя назіранні беларускіх літаратуразнаўцаў, што датычаць аповеднай культуры ў тэкстах М. Гарэцкага.

Вялікую ўвагу даследчыкаў заўсёды прыцягвала аповесць «Ціхая плынь». Гэты прэцэдэнтны тэкст – самая лірычна-тужлівая з аповесцей М. Гарэцкага [1, с. 100]. Яна стваралася на працягу 1917–1930 гг. (праўда, за гэты час яе варыянты друкаваліся пад рознымі назвамі: «За што?», «Ціхія песні»).

Ант. Адамовіч<sup>1</sup> у працы «Максім Гарэцкі (Спроба монографіі аб творчасці)»<sup>2</sup> адносна аповесці «Ціхія Песні», слухна адзначыў, што развіццё фону, на якім паказваецца герой твора, можна прасачыць у розных кірунках – прыродна-абстановачным, гістарычным, сацыяльным, псіхалагічным, містычным і апісання сялянскага маленства [10, с. 165–166]. У «Спробе манаграфіі» упершыню заўважана шматузроўненасць твора (праўда, толькі па тэматычным прынцыпе).

---

<sup>1</sup>Для таго каб адрозніваць даследчыкаў беларускай літаратуры Антона Адамовіча і Алеся Адамовіча, прыняты наступны прынцып скарачэння імянаў: Ант. Адамовіч – для першага і А. Адамовіч – для другога.

<sup>2</sup>Тут і далей у цытатах з першакрыніц захаваны правапіс арыгінала.

Ант. Адамовіч адзначыў фаталістычную абыякавасць, якую закладалі ў свядомасць персанажа аповесці Хомкі з дзяцінства, супраць якой хоць і ўзнікае ў хлопчыка рыса «некаторага як-бы пратэсту» [10, с. 168], але гэты пратэст яшчэ вельмі слабы. Аднак даследчык не акцэнтаваў увагу на тым, што пратэст яскрава выяўлены праз аўтарскі пункт гледжання і праз наратарскі дыскурс.

Д. Бугаёў, а пазней А. Адамовіч сярод іншага зрабілі шэраг важных заўваг пра апавядальную манеру пісьменніка ў аповесці: адзначылі яе разважлівую танальнасць [24, с. 158], а таксама тое, што «Ціхая плынь», нягледзячы на перапынкі ў працы над ёю М. Гарэцкага, з’яўляецца прыкладам па-мастацку цэласнага твора [1, с. 111].

Падрабязны разгляд аповесці «Ціхая плынь» пададзены ў кнізе Л. Корань. Літаратуразнаўца заўважыла, што М. Гарэцкі-мастак у творы «адначасова абдымае думкаю розныя пункты гледжання на свой прадмет, на аб’ект адлюстравання», праз што голас апавядальніка становіцца багатым на абертаны. Л. Корань адзначыла шматгалоссе ў творы [82, с. 39], назвала аповесць узорам новай і наватарскай прозы-драмы [82, с. 40].

Згодна з М. Мушынскім, «Ціхая плынь» — зварот да досведу народніцкай літаратуры. Даследчык падрабязна аналізуе твор, канцэнтруючы ўвагу пераважна на яго ідэйным плане [106, с. 164–178]. Знаўцы прозы М. Гарэцкага Т. Мушынская і І. Чыгрын таксама звярнуліся да адрозных ад наратыўнага аспектаў: найперш вылучылі ў аповесці праблему выспявання нацыянальнага характару [104, с. 61] і той факт, што перыяд вучнёўства М. Гарэцкага — аўтара «Ціхай плыні» быў значна карацейшы, чым у іншых класікаў [150] (пра што пісаў раней і А. Адамовіч).

Надзвычай важнымі для нашага даследавання з’яўляюцца каментарыі да «Ціхай плыні» [41] Т. Голуб. Даследчыца прасочвае гісторыю аповесці: калі былі напісаны і дзе надрукаваны пэўныя часткі твора, якія існавалі варыянты назвы. У каментарыях таксама адзначаюцца тэкставыя змены на працягу 1917–1930 гг. Істотна, што спачатку аповесць была напісана ад імя старога чалавека (таму і падпісаў яе М. Гарэцкі псеўданімам Дзед Кузьма) [41, с. 401]. Таксама важны факт напісання апавяданняў для дзяцей на аснове «Ціхай плыні»: «Хомкін сон», «На пастаці», «Канец лета», «Досвіткі», «Сонейка», «Бірка» [41, с. 404].

Разгледзім наратыўную стратэгію ў аповесці. Нават з улікам пільнай увагі навукоўцаў якраз да гэтага хрэстаматычнага твора, задача наблізіць яго сапраўдны змест да сучаснага чытача застаецца ў значнай ступені невырашанай.

Выбар пісьменнікам пэўнай апаведнай манеры ўжо з’яўляецца стратэгічным. Так, апавед у «Ціхай плыні» выклікае ўражанне аб’ектыўнасці, і разам з тым звароты да чытачоў дазваляюць прама ўздзейнічаць на адра-

сатаў. Наратар у творы не персаніфікуецца, не паведамляе нічога пра сябе, не ўдзельнічае ў падзеях (згодна з класіфікацыяй В. Шміда, гэта наратар імпліцытны і недыегетычны), аднак часам нібы ўцягвае чытача ў гутарку. Для аповесці характэрна экспліцытнае выяўленне фіктыўнага чытача: да яго звяртаюцца, яму задаюць пытанні.

Пачатак «Ціхай плыні» наводзіць на невясёлыя думкі. У раздзеле «Забыты шлях» апісаны маркотны беларускі куток: вось вёскі, вось беднасць, глухата, няшчасны край, няшчасны герой... Згодна з В. Шмідам, і апісанне можа набываць наратыўны характар [153, с. 20]. У дадзеным выпадку яно спрыяе выяўленню аўтарскай інтэнцыі: выклікаць у чытача вострае спачуванне, суперажыванне, а за імі — роздум, актыўнае разуменне прачытанага, што якраз абвергне звыклія прапагандысцкія штампы пра нікчэмнасць беларуса і дазволіць убачыць найперш здзек з яго (а наратар упэўнены, што фіктыўны чытач бачыць менавіта нікчэмнасць). З гэтай мэтай звязаны шэраг наратыўных мастацкіх прыёмаў.

Яшчэ В. Шклоўскі абвясціў знакамiты тэзіс фармалістаў — «мастацтва як прыём» [151], а Ю. Тынянаў адзначыў, што мастацкія прыёмы нельга вывучаць безадносна да іх функцыі, бо «ўся сутнасць новай канструкцыі можа быць у новым выкарыстанні старых прыёмаў, у іх новым канструктыўным значэнні» [134, с. 173]. Нас цікавяць комплексы наратыўных мастацкіх прыёмаў у суадносінах з іх функцыямі ў тэксе, роляй у камунікацыі.

З самых відавочных у «Ціхай плыні» — характэрны перадусім для рамантычнай літаратуры прыём кантрасту. Так, чытач адразу заўважае: у інтанацыі апавядальніка гучыць не толькі «песня жалыбы», фіксацыя заняпаду. Прысутнічае таксама згадка пра былую веліч менавіта гэтага народа і гэтай культуры: «...прытулілася тое Асмолава пры вялікім некалі шляху з Вялікага княства Літоўскага на Масковію» [34, с. 243]; «Да трох дзён грымеў тут некалі кірмаш з бойкім торгам і ўсякай весялосцю... Апошнія гады ўсё меней збіраецца народу, цішэй гудзіць дуда і цішэй галосыць дудкі-пасвісцелі (так завуцца тут падвойныя жалейкі); не так дужа і не так шчыра пяюць сляпыя старцы пра таго Божага ўгодніка Лазара і толькі дзеля гадзіся пагражаюць пякельным агнём грэшнаму люду» [34, с. 244]; «...а то ўздымаюць шэры, важкі пыл з пахам поту і дзёгцю, уздымаюць там, дзе некалі, як пішуць вучоныя гісторыкі, шумела вольная рада магутных і ганарлівых продкаў нашай белай косці, там, дзе гудзеў зvon рады і бразгала гострае шабелле. Можа, і так!» [34, с. 244–245]. Наратар кажа: «можа», бо кантраст паміж мінулым (умовамі жыцця беларуса ў ВКЛ) і сучаснасцю (жыццём на паўночна-заходняй ускраіне Расійскай імперыі) вельмі вялікі, чалавек апынуўся настолькі прыніжаным, так заняпаў, што нібы і не верыцца ў тую даўнюю

веліч. Гістарычнаму мінуламу супрацьпастаўляецца цёмная сучаснасць, калі вяскоўцы з-за свайго цемрашальства здольны нават прывязаць да конскага хваста дзіця і пусціць у поле. Прыгнёт не толькі робіць пачварным знешняе, але дэфармуе і ўнутранае, духоўнае жыццё.

Гэты самы прыём — згадванне годнага мінулага ў параўнанні са змрочнай сучаснасцю — прачытваецца і ў расповедзе пра старога, які калісьці еў уволю, а зараз нявестка хавае ад яго ключ ад клеці, дзе захоўваецца ежа. Праз канкрэтны прыём (і сістэму прыёмаў) паступова рэалізуецца адна з асноўных агульных ідэй аповесці: ідэя дэградацыі з экзістэнцыйнымсэнсавым адценнем. Названы прыём, а за ім — ідэю, мы бачым таксама ў наступным урыўку: «Хто счарсцвеў, пагінуў у будзёншчыне, — у дзіцячыя гады быў вялікім музыкаю, граючы на скрыпачцы з лучынак і са струнамі з нітак. І даўлела яму, быў змысел і была радасць. Хто зрабіўся тупы, як палка, — у гады маленства з палкі вырабляў мастацкія для яго мастацкіх пачуванняў штуркі: птушчак, звяроў і проста харошы кіёчак-папірашку. Надышлі гады жыццёвага амбарасу і бясконцага дурнога клопату — і знішчылі творчую радасць, растапталі дыямант у пабітым шкле, з паэта зрабілі быдліну» [34, с. 250].

Вельмі часта выкарыстоўваецца прыём чаргавання апавядальных планаў; яго можна назваць кінематаграфічным, звязаным з візуальнасцю, чаргаваннем пластычных (слоўных) малюнкаў. Так, у «Ціхай плыні» наратар у нейкі момант закалыхвае чытача карцінамі беларускай вёскі: «Ці траплялася вам бываць на вёсцы ў гэткі час, калі пуста ў ёй пад пякучым сонейкам, усе людзі на полі сярод аўса і лёну, што жаўцее і галубее?

Ціха вясковая вуліца. Паснулі сланечнікі і макі...» [34, с. 250]. І вось ад сцішаных вясковых краявідаў апавядальнік пераходзіць да такіх рэалій, як бедната, галеча, недагледжанасць. Панарамныя замалёўкі чаргуюцца з дэталізацыяй і буйнымі планамі. У саміх гэтых апісаннях наратар не перастае настойліва даводзіць да свядомасці чытача пэўны пункт гледжання.

Л. Корань слушна заўважыла, што «немудрагелістую фэбулу “Ціхай плыні” лёгка расчытваць паводле вульгарных штампаў пра цемру, галечу, забітасць, “ніжэйшасць” беларускага жыцця і самога беларуса. І М. Гарэцкі як бы прадчувае такога непрыязнага, такога глухога і сляпога чытача; пісьменнік як бы ўлічвае заканамернасці тэндэнцыйнай рэцэпцыі» [82, с. 37]. Вось прыклад з тэксту аповесці, якім можна пацвердзіць гэтую думку (толькі ўжо ў адносінах «наратар — фіктыўны чытач»): «Калі вочы вашы послабкі, калі яны, апрача свайго ўласнага адбітку і зялёнае цямоты, нічога ў акно не ўбачаць, — вы не грэбуйце, не бойцеся запэцкаць рукі і ўпіхніце лахманы. У дзірку бухне з хаты цяжкаватае смурод-



нае паветра. Адхіліце на хвілінку голаў і ізноў зірніце: можа, цяпер вам не ашукацца ў цемені шкла?» [34, с. 251]. Далей паказваецца ступень заняпаду, акцэнтаваная праз натуралістычныя дэталізаваныя малюнкi, iх кiнематаграфiчнае ўзбуйненне, вывядзенне на першы план. Супрацьстаяць такому заняпаду слабы «маленькі» чалавек проста не ўстане. I калi мы чытаем фразу з апiсаннем старой печы («...калі вы доўга прамучыце яе пад сваім урачлівым культурным поглядам, у якім нявера і крытыка, дык яна, ох, ліханька! – загрыміць цэглай і падавіць усё, што ў ёй і пад ёю...» [34, с. 251]), разумеем, што наратар, выстаўляючы і печ, і ўсю бедную хату на «мучэнне» пад «урачлівы культурны погляд», сам сурокаў гэтага погляду не баіцца і нават іранізуе з яго магчымай «разбуральнай» сілы. Так апавядальнік праз сваё слова выяўляе агульную аўтарскую мараль.

Слова апавядальніка ў аповесці мае выключнае функцыянальнае значэнне, нават калі, на першы погляд, не мае непасрэднага дачынення да падзей.

Далей карціна набывае яшчэ больш натуралістычны характар. У выніку мы бачым маленькага хлопчыка нібы на экране, калі персанаж то знаходзіцца далёка ад нас, то набліжаецца, быццам кінакамера здымае яго буйным планам: «А вы зірніце на жывое. Яно сярод хаты, на земляной падлозе, збітай у ямкі і залітай памыйкамі, сядзіць на кучы кійкоў і бляшанак, сядзіць, па-турэцку падтуліўшы ногі, сядзіць ля місы, у якой рулі з пастаялкі, хлеба, мух і смяцця» [34, с. 252].

У гэтым урыўку знаходзім прыём, які часам выкарыстоўваецца сучаснымі рэжысёрамі, каб зацікавіць адрасата – не толькі чытач бачыць Хомку, але і Хомка нібы ўбачыў чытача: «Круглыя дзіцячыя вочкі, зарумзаныя і пахмурныя, з безнадзейным подзівам уталопяцца на вас. I патроху з’яўляецца свядомасць: чаго вам трэба? Бо вы – не маці, што зачынiла яго...» [34, с. 252]. А далей апавядальнік прадстаўляе героя чытачу:

«Гэта – герой нашае гісторыі Хомка.

Гэта – яго дзіцячая пара» [34, с. 252].

I вось рэакцыя Хомкі на такое знаёмства: «Безнадзейны подзіў пачынае паволі знікаць, даючы месца тужліваму расчараванню: не, не маці, а чужынец, незнаёмы, безуважна пазірае на бяду малога. Пакутна ападае ручка, брудненькая і худзенькая, на якой толькі трошку-трошку цьмянажоўтай дзіцячай пухласці, і апяшала кідае лыжку ў міску з малаком» [34, с. 252].

Фразы тыпу «бо вы – не маці...» фіксуюць тыя моманты, калі апавядальнік напярэці ўводзіць у тэкст фіктыўнага чытача, робіць яго суб’ектам тэксту. Такім чынам, у аповесці выкарыстоўваецца прыём,

які можна назваць інтэрактыўнасцю. Гэты прыём наратыўнай стратэгіі спрыяе ўсталяванню даверу чытача да тэксту, стварае мацнейшую, чым звычайна, ілюзію саўдзелу.

Тое, што «чужынец, незнаёмы, безуважна пазірае на бяду малога», гучыць як дакор таму, хто чытае аповесць, і робіць уздзеянне на адрасата яшчэ больш моцным. Яшчэ больш выразнай становіцца аўтарская мэ-та выклікаць спачуванне да хлопчыка.

Наратар распавядае пра Хомку так, як размаўляюць з дзецьмі, нібы сам у пэўныя моманты звяртаецца непасрэдна да маленькага героя аповесці: «А пхэ! Нецікавае дзіця — герой наш. Увесь у соплях, і нямыцька, і худы, а живот — як той бубен: так выпнуўся ў дзіцяці ад пушнаго хлеба і бульбы» [34, с. 253]. Тут заўважаецца горкая іранічная інтанацыя, пераплецёная са шкадаваннем.

Апавядальнік відавочна далучае персанажа і да сябе, і да адрасатаў: называе героя *нашым*; задае пытанні, сам на іх адказвае, дае тлумачэнні, каб і чытач займеў да «нашага героя» такое самае стаўленне. Так інтэрактыўнасць набывае інтанацыю, статус пераканання.

У творы вылучаюцца даволі выразныя мікрасюжэты, фрагменты на-вельстычнага характару, якія хаця разам і складаюць адну галоўную гісторыю жыцця, але маюць пэўную самастойнасць у тэксце (як мы ўжо адзначалі, аповесць пісалася на працягу трынаццаці гадоў, друкавалася фрагментамі). Напрыклад, сюжэт «няўдалага» Хомкавага адказу пра птушку шпака-скворца ў школе, прыкрая гісторыя з біркай, сны (мікрападзеі выступае сон пра збітую бацькам кабылу), перавозка спірту і ганебны ператрус у чужой хаце. Наратар абірае для свайго расповеду яскравыя моманты, якія найбольш дапамагаюць раскрыць Хомкаву душу і ўвогуле расказаць гісторыю жыцця беларуса. Час у творы будзеца апавядальнікам згодна з пераказам самага істотнага, але гэтыя істотныя падзеі — моманты са звычайнага вясковага побыту. Нездарма А. Адамовіч, калі пісаў пра ўплывы рускіх пісьменнікаў на М. Гарэцкага, адзначаў: «Чэхаў, Горкі маглі дапамагчы маладому пісьменніку маладой прозы зразумець, ацаніць эстэтычную “вагу” паўсядзённай рэальнасці, “ціхай плыні” жыцця, у якой схаваны маланкі» [1, с. 108].

У «Ціхай плыні» элементамі, праз якія крытыкуецца тагачасны сацыяльны лад, выступаюць не толькі падзеі ў жыцці непасрэдна самога Хомкі. Напрыклад, прыводзіцца эпізод, дзе лірычна апісваецца здзяўчынка, што бярэ з калодзежа ваду: «Цяжка ёй наліваць... Аблілася дужа! І сарамліва іншы раз азірнецца, ці не пройдзе міма які хлапец з гэтай чужой вёскай, — быццам таму хлопцу дужа яна ў галаве, такая малеча» [34, с. 282]. Аўтарскі пункт гледжання адразу выяўляецца ў словах: «Бачыце (зноў адзначаем

апеляцыю да свядомасці чыгача, якога наратар імкнецца запэўніць, пераканаць, ператварыць у свайго аднадумца. — *І. Ч.-Ф.*), міравыя пасрэднікі і старасвецкія каморнікі, наразаючы сялянам ад паноў зямлю, зрабілі так, каб дзяўчынка мусіла бегчы ўлетку па ваду з свайго жніўнага поля ў чужы калодзеж, бо да свайго дужа далёка» [34, с. 282].

У аповесці цікава злучаецца ірэальны свет (але ірэальны толькі знешне: насамрэч у снах адлюстроўваюцца не менш звыклыя рэчы са штодзённага жыцця) з рэальным:

«Жах абуяў хлопчыка, і ён валіцца наскрозьдоння, глыбей, глыбей... Высака, хто ведае дзе, крычаць бабы: “Хомка! Хомка!..”

\*\*\*

Крычаць бабы найве:

— Хомка! Хомка! Шпак дурны! Коні ў панскі лог ускочаць, — забрытаюць леснікі!» [34, с. 275–276];

— Бяжы, Хомачка, па каня, кажа ён сыну.

\*\*\*

— Каня! каня! каня! — крычыць хтосьці дзесьці... Чуе Хомачка праз сон, а прачнуцца не мае сілы» [34, с. 280].

У прыведзеных прыкладах два асобныя пласты фіктыўнай рэальнасці аб'ядноўваюцца пры дапамозе паўтораў асобных слоў. Тут можна вылучыць прыём мантажнай будовы тэкставых фрагментаў з розным узроўнем мастацкай умоўнасці: сны і падзеі з рэальнага Хомкавага жыцця накладваюцца адно на адно. Гэта адзін з пастаянных прыёмаў наратывунай стратэгіі ў аповесці «Ціхая плынь»: Хомкавы сненні вылучаюцца ў ёй у цэлую сюжэтную лінію.

Нават калі Хомка спіць, наратар не спыняе сваё назіранне. Часам ён назірае разам з героем (сінтаксічна гэта аформлена праз пераходы да няўласна-простай мовы): «Прыплюшчыць адно вока — каснічкі растуць, бягуць далей, як жывыя. Чаму яно так? Ну чаму? Няма адгадкі, чаму... І яшчэ гэты патаёмны хрупат адзаду» [34, с. 275].

Сняцца хлопчыку і прыемныя сны. Напрыклад, як ён ловіць з іншымі дзецьмі ракаў. У снах дзіцяці паэтызуецца прырода, што сведчыць пра тонкую натуру маленькага беларуса. І менавіта ў час прыемных сноў будзіць Хомку горкая рэальнасць.

У тэксце, для кантрасту, побач з абразлівымі словамі вясковых жанчын у адрас Хомкі гучаць «рэплікі прыроды», дзе хлопчыка папярэджваюць: «Прачніся, а прачніся! — шапочуць яму кусточки лазовыя. — Табе сніцца твая дзіцячая пара, але не тады — цяпер крычаць бабы, каб ішоў ты зганяць коні. Прачніся! Ага, будзе бяда!» [34, с. 276].

Вяртанне да сноў адбываецца праз наратарскі каментарый, у якім спалучылася інфармацыя пра цяжкае дзяцінства Хомкі і пра яго стан-самаадчуванне на той момант: «Сон скаваў хлопчыка, замардаванага надмерна працаю летняе пары. І няма ніякае магі парваць хваравіты ланцуг сненняў — і трывожных, і тамуючых, і супакойных...» [34, с. 276]. Такім лагодным тонам апавядальнік закалыхвае чытача. У дадзеным выпадку мы бачым выразна выяўлены прыём сугестыўнага мастацкага маўлення: тэкст уздзеінічае на свядомасць і падсвядомасць адрасата, нібы прымушае яго і супакойвацца, і бачыць сны (тыя ж, што і Хомка), а затым рэзка прачынацца адначасова з персанажам, падзяляць яго трывогу і бяду.

Адметнасцю твора, прыёмам наратыўнай стратэгіі з'яўляецца і своеасаблівая падкрэсленая, акцэнтаваная драматызацыя пэўных эпізодаў (вядома, што М. Гарэцкі цікавіўся тэатральным мастацтвам, пра што сведчыць яго артыкул «Наш тэатр», а таксама наяўнасць у творчай спадчыне пісьменніка драматызаваных аповесцей). Дзеянне ажывае на старонках «Ціхай плыні». Возьмем, напрыклад, аповед пра школу, дзе падрабязна апісваецца знешні выгляд дзяцей, іх заняткі: наратар так паказвае прастору, быццам піша рэмаркі-інструкцыі для п'есы.

«Другое аддзяленне асыягла плюе на грыфельніцы і шмаруе па іх рукавамі, высалуплівае з натугі языкі, пахіляе і крывіць галовы, цісне ад старання грудзмі на парты і выводзіць дрыжачыя кіі і крывулі. Першае галосяць па лемантару:

— Б, л, а — бла! в, л, а — ула! г, л, а — гла!

Трэцяе крычыць:

— Скворец известен всем! Скворец известен всем!» [34, с. 254].

А пасля расповеду пра тое, як Хомку адправілі са школы за тое, што ён назваў *скворца* шпаком, апавядальнік піша так, быццам супакойвае ўжо самога героя-хлопчыка (прычым праз яскрава індывідуалізаванае маўленне нейкага старэйшага, нібы вось-вось гатовага персаніфікавацца новага персанажа): «Ну, нічога: падрасце, паразумнее Хомка, дык, можа, лепей будзе ўчыцца хоць на другі год. Корань навукі горкі, затое плод яе салодкі...» [34, с. 257]. Аўтарска-наратарскія адносіны да хлопчыка перададзены і ў тым, як апавядальнік называе героя: «Толькі болей пільнуецца Хомачка паказаць рупнасць сваю ў рабоце...» [34, с. 282]; «...і ён, наш бедны, сарамлівы Хомка» [34, с. 287]. Такая блізкасць і станоўчыя адносіны апавядальніка і аўтара да Хомкі перадаюцца адрасату. Тут заўважаецца прыём далучэння да героя, дзякуючы якому тэкст правакуе чытача на эмпатыю ў адносінах да персанажа. Гэты прыём выяўляецца ў непасрэдным сумой з чытачом, пастаянным выказванні аўтарскай сімпатыі, падтрымкі, спачування свайму герою, актыўным суперажыванні яму.

У пэўныя моманты наратар сам не хавае эмоцый: «О, бірка, бірка! Колькі за цябе пралілося горкіх дзіцячых слёз, колькі выдзерта хахлоў, пабіта рук лінейкаю, намулена бедных каленяў і колькі пасварылася самых блізенькіх сяброў!» [34, с. 260]. Тут відавочная аўтарская спагада ахвярам несправядлівага, незаслужанага пакарання. А бывае, што праз словы апавядальніка перадаюцца эмоцыі Хомкі: «Каб яны самі ведалі, каб яны самі спрабавалі, як гэта лёгка наўчыцца гаварыць папанску!» [34, с. 261].

Наратар часта разважае разам з персанажам: «Недарма стараецца так Хомка: ён сёння пойдзе з гаспадаровым сынам на кірмаш. Пара, пара схадзіць і Хомцы! (відавочна актыўнае суперажыванне героя: нецярплівасць і эмацыйнасць, радаснае прадчуванне перададзена праз паўторы, клічнік, у няўласна-простай мове. — *І. Ч.-Ф.*) Сёлета ў касе ідзе ён з Петраком плячо ў плячо, як зусім вялікі хлопец» (бясспрэчна, сам Хомка лічыць сябе вялікім і наратар радуецца разам з ім. — *І. Ч.-Ф.*) [34, с. 283]. «Пятрок ездзіў у Смаленск, разы два пабыў у Магілёве, а Оршу, дык і лічыць яму няма чаго! Пятрок хваліўся, што ехаў у Смаленску на трамваі. На параходзе і то ўжо плыў ён... Хомка ж, блізу роўны яму ў рабоце, нідзе далей Лугвенева і станцыі не быў і свету бадай зусім не бачыў» [34, с. 284] — пачуццё несправядлівасці і лёгкай зайздрасці — гэта адначасова пачуцці Хомкі, і аўтарскі пункт гледжання.

У главе «Кірамашовыя прыемнасці» вылучаем падзею знішчэння Хомкавай мары: лугвенеўская дзяўчына аддала перавагу іншаму, больш заможнаму, кавалеру, а асмолаўскі бедны хлопец быў уцягнуты ў бойку паміж вяскоўцамі і гараджанамі ды пасля напіўся з гора. І пазней Хомка ўспамінае, што шчаслівым быў толькі тады, калі «адпачываў у чырвоным золаце сонца на захадзе... смакаваў сала з халодным блінам... радасна пазіраў на роўненькія слядкі ад кляцоў... на сваю добрую працу...» [34, с. 289]. Матыў гармоніі з прыродай і працай скразны ў «Ціхай плыні». Зноў працываецца думка, што адзінае шчасце, якое мае зняважаны беларус, — шчасце ад блізкасці з прыродай, ад плёну працы. Падобнае назіраем і далей, калі Хомку выпраўляюць на вайну: «Ён цяпер прыбярэцца ў прыгожую “форму”, штодня, як кажуць, будзе есці любовае мяса, убачыць вялікія гарады, шмат усякіх паноў з іхнымі штукамі, убачыць трамвай і электрычнасць. Ды нейкае “ўсё роўна” ахоплівае думку... Няма цікавасці. “Усё роўна” ахоплівае думку аб сваім хатнім, дарагім і любым, ды як падумаць — жалкім і ўбогім» [34, с. 293]. Вядома, тут апісваюцца толькі чаканні Хомкі (а не наратара ці аўтара), яны куды больш светлыя за рэальнасць. Але і выдуманая «светлыя перспектывы» не радуецца героя.

Увогуле ў плане бачання атрымліваецца, што часам наратар глядзіць на падзеі разам з Хомкам, а часам самастойна. Такім чынам, сістэма поглядаў у аповесці складаецца з найўнага ўспрыняцця свету Хомкам, яго неўсвядомленай і ціхай нязгоды з тым, як складваецца жыццё (акрамя эпизоду з біркай, дзе Хомка адчайна пратэстуе) і аўтарскім бунтам супраць такога становішча рэчаў (аўтарскі і наратарскі пункты гледжання тут амаль зліваюцца). Гэтыя два погляды — Хомкаў і аўтарскі — паяднаны ў аповесці ў пастаянны кантрапункт, эмацыянальна актыўны і пластычна ярскравы.

Хомка выступае ў творы як ахвяра. Героя з незайздросным лёсам забіваюць у яго першым жа баі на Першай сусветнай вайне. Наратар зусім не падобны да абыякавага хранікёра: ён хочь і не самапрэзентуецца (калі не лічыць самапрэзентацый звароты да чытачоў), але выказвае сваю занепакоенасць і спачуванне да Хомкі, выказвае эмоцыі (што добра відаць па клічных сказах, ацэначных словах).

Праз шчырую найўнасць персанажа, і праз суро́ва-аб'ектыўнае, часам рэзкае слова апавядальніка, калі ён выяўляе аўтарскі пункт гледжання, перад чытачом раскрываецца жорсткая рэчаіснасць.

У «Ціхай плыні» выразна прасочваецца дынамічная наратыўная стратэгія — арыентацыя на фіктыўнага чытача. Яна вызначае, афарбоўвае апавядальную інтанацыю, ярскава адрознівае аповесць М. Гарэцкага ад прозы іншых класікаў — Я. Коласа, К. Чорнага, М. Зарэцкага, што адначасова з Гарэцкім раскрывалі агульную, вялікую адраджэнскую ідэю. Сам тэкст «Ціхай плыні», яго наратыўная арганізацыя скіраваны на тое, каб менавіта адрасат актыўна прыняў аўтарскі пункт гледжання. Наратар не проста распавядае гісторыю, а пераконвае чытача, рэакцыю якога загадзя прадбачыць і папярэджвае ў сваім мастацкім маўленні.

Канешне, ва ўсіх творах прадугледжваецца ўздзеянне на адрасата. Згодна з В. Шмідам, гэта выяўляецца ў арыенціроўцы і апеляцы<sup>1</sup>. Аднак у «Ціхай плыні» арыентацыя на фіктыўнага чытача (маем на ўвазе не шмідаўскую арыенціроўку, а больш агульнае паняцце, наратыўную стратэгію) гіпербалізаваная. Яна з'яўляецца дамінантай і вызначае структуру ўсяго наратыву. Калі В. Шмід у якасці прыкладу твора з вызначальнай роляй наратара (фіктыўнага чытача) прыводзіць раман «Падлетак» Ф. Дастаеўскага, то ў беларускай літаратуры такім прыкладам можна лічыць аповесць М. Гарэцкага.

---

<sup>1</sup>Арыенціроўка, па-першае, заключаецца ў тым, што ўлічваюцца коды і нормы адрасата; па-другое, яна ўяўляе сабой прадбачанне паводзін чытача. Апеляцыя — заклік (вельмі часта імпліцытны) да адрасата заняць пэўную пазіцыю ў дачыненні да наратара, персанажаў, аповеднага свету, самога аповеду [153, с. 15].

Такім чынам, мы вызначылі наступныя асноўныя прыёмы наратыўнай стратэгіі ў аповесці «Ціхая плынь»: кантраст; чаргаванне апавядальных планаў; інтэрактыўнасць; мантажная будова тэкставых фрагментаў з розным узроўнем мастацкай умоўнасці; сугестыўнае мастацкае маўленне; акцэнтаваная драматызацыя выбраных эпізодаў.

Арыентацыя на фіктыўнага чытача ў творы непасрэдна звязана з жаданнем самога пісьменніка (а не толькі наратара ці аўтара — унутрытэкставай інстанцыі) паказаць, што «так жыць, як ён (беларус. — *І. Ч.-Ф.*) жыве, не можна, гэткага жыцця не можна трываць...» [36, с. 186]. Яна надае тэксту дадатковую шматмернасць, спрыяе паспяховай камунікацыі з чытачом: тэкст аповесці выклікае эмпатыю ў адносінах да галоўнага персанажа, трымае чытацкую ўвагу, дазваляе адрасату інтэрпрэтаваць твор згодна з аўтарскімі ўстаноўкамі, выразна схіляе менавіта да такой інтэрпрэтацыі. Бясспрэчна, сам М. Гарэцкі быў надзвычайна неабыхавы да лёсу Беларусі і беларусаў, і ў «Ціхай плыні» выразна выявілася яго жаданне і ўменне зрабіць максімальна неабыхавымі і чытачоў.

## 2.2. НАРАТЫЎНАЯ БУДОВА ДРАМАТЫЗАВАНАЙ АПОВЕСЦІ «АНТОН»

Адзін з самых вострых і шакуючых твораў М. Гарэцкага — «абразы жыцця» (паводле аўтарскага жанравага вызначэння) «Антон».

Культура аповеду ў гэтым творы прыцягвала ўвагу многіх даследчыкаў. Напрыклад, М. Мушынскі ў кнізе «Падзвіжнік з Малой Багацькаўкі» адзначыў спалучэнне ў аповесці «Антон» элементаў драмы і эпаса, вялікую колькасць эпіграфаў і разгорнутасць рэмарак [106, с. 67]. Пагодзімся з даследчыкам, што твор можна вызначыць як драматызаваную аповесць.

Д. Бугаёў абгрунтаваў неабходнасць сцэн-эпізодаў у творы, якія, на першы погляд, не звязаныя з асноўным канфліктам; прааналізаваў ідэйны пласт «Антон» [24, с. 90].

Да структуры «абразоў жыцця» звярнулася ў кнізе «Цукровы пеўнік» Л. Корань. Даследчыца адзначыла, што твор «выразна распадаецца на разнародныя фрагменты; драматычнае “шматгалоссе” некалькіх аўтарскіх сцэнак рэчаіснасці тут яшчэ літаральнае, нават паасобна персаніфікаванае» [82, с. 40].

Сувязь драматызаванай аповесці М. Гарэцкага з нашаніўскай дыскусіяй заўважыў І. Чыгрын [150, с. 19].

Галоўны герой у творы «Антон» выступае ў творы не толькі як жорсткі кат сына Іванькі, жонкі, што трапіла праз яго ў жоўты дом, дачкі, што засталася сіратой, але і як ахвяра.

Увогуле драматызаваныя абразкі адрозніваюцца ад традыцыйнай драмы. Па словах Д. Бугаёва, пэўныя моманты выглядаюць завялікай раскошай для строгай драматургічнай пабудовы [24, с. 90]. Гэты твор у беларускім літаратуразнаўстве ўжо спрабавалі разглядаць у кантэксте новай драмы [74].

Спачатку праз наіўнасць і дзівацтва, а пазней – поўны адчай, распач персанажа, праз рэзкае слова апавядальніка, калі ён выяўляе аўтарскі пункт гледжання, перад чытачом у аповесці «Антон» раскрываецца бязлітасная рэчаіснасць.

У драматычных і драматызаваных творах наратар выяўляецца найперш праз рэмаркі, таксама – праз адбор выяўленчых сродкаў (як і абстрактны аўтар). Гісторыя адчаю галоўнага героя, гісторыя яго веры і расчаравання знаходзіцца ў цэтры абразкоў. У драматызаваным творы яна выяўляецца ў першую чаргу праз дзеянне і дыялогі. Аднак надзвычай істотнымі з’яўляюцца і ўнутраныя роздумы Антона Жабона, наратарскія характарыстыкі.

«Антон» М. Гарэцкага надзвычай цікавы сваім шматгалоссем, поліфанічнасцю. Наратарскі адбор і аўтарскі пункт гледжання выяўляюцца і ў змесце эпіграфаў да раздзелаў. Варта адзначыць цытаты з твораў Я. Купалы, змешчаныя ў пачатку трэцяй главы. Напрыклад: «Не мур павінен храмам звацца, / А цэлы свет, зямелька, зоры». Тут мы бачым выразную пазіцыю, што пацвярджаецца і прыведзенай у творы сцэнай царкоўнай службы, дзе па-сапраўднаму шчыра моліцца толькі адзін Антон. Астатнія паказаны занятымі сваімі думкамі. Выкарыстоўваецца характэрны для творчасці М. Гарэцкага прыём кантрасу, або апазіцыі. Так, гучыць іронія, калі дзяк кажа пра святара: «Падзівіся, як наш ацц Васіль сяння задзірае вочы на неба... Мусіць, з матушкаю пасварыўся ўранні. А ты думаеш, ён та веруе?..» [32, с. 760]. І кантрасна гучыць тая лірычна-тужлівая інтанацыя, што з’яўляецца падчас страшнага сну Антона: «А Іванька ляжыць, умірае, лобік беленькі ад мукі-болі ў складачкі моршчыць, слязу роніць» [32, с. 790].

Апавядальныя планы адметна чаргуюцца падчас сноў персанажаў. Адзначаецца візуальны, кінематаграфічны прыём, які пазней будзе выкарыстаны М. Гарэцкім і ў «Ціхай плыні». То Антон бачыць, як старцы збіраюцца зрабіць Іваньку сляпым, то ўяўляе, як бацька Аўтух б’е хлопчыка, а сам Антон забівае бацьку і адпраўляецца ў Сібір; то ўспамінае ўласнае выселле. Пры гэтым часам рэалістычны, як на яве, сон героя пераходзіць у развагі-трызненні-роздумы: «Што, каб так ішоў ды ішоў цэлы век, ці дайшоў бы ў такую мясціну, дзе бераг зямлі, а далей крута-



крута, абрыў, зямля сыплецца, корні ў ёй, як тая гара Багумільская, а там бяздонная прорва, туман, цёмна-цёмна, цямнога спрадвечная, і ўсё... А што там у тумане? А пекла дзе? А чаму не чутна, як там стогнуць?» [32, с. 791]. У сне Антона быццам злучаюцца розныя пласты рэальнасці. Дадзены тэкставы фрагмент утвараецца з дапамогай мантажнай будовы.

Узаемадзеянне наратыўных інстанцый у тэксце мае пэўную логіку. Напрыклад, падчас сну наратар «глядзіць» разам з Антонам, але звычайна самастойна. Мы заўважаем скоранасць Антона і бунт аўтара (аўтарскі і наратарскі пункты гледжання амаль зліваюцца). Гэтыя два погляды ўтвараюць пэўнае светапогляднае сутыкненне; два галасы — кантрапункт. Паказана паступовае расхістанне псіхікі і душэўнага стану героя.

Важныя наратарскія рэмаркі, якія характарызуюць Антона, тлумачаць-паказваюць яго ўнутраны стан: «...аж увесь напруўся напярод і ловіць словы папа, у вачах хваравіты агонь ад вялікага набожнага пачуцця» [32, с. 761]. Калі ж поп пужае людзей, што і бязвінныя нашчадкі будуць плаціць за іх грахі, то герой «ужо не чуе таго, што поп гаворыць далей, думкі яго пабеглі сваім шляхам» [32, с. 763]. Герой «ташнуе, што яны так гавораць» [32, с. 770], калі чуе размову свайго амаральнага жорсткага бацькі-п'яніцы Аўтуха з Панасам.

Тое, як герой паступова губляе здаровы сэнс, паказана ў наратарскіх каментарых: «са святою ўхмылкаю, каторая даводзіць, што ён і не хоча крыўдзіць чалавека, тым часам даўжон сказаць праўду» [32, с. 770]; «Плюскачае вачамі, як недалужны»; «як дурны, кінуўся к бацьку»; «у яго гнёт на сэрцы, і ён ідзе як не саўсім прытомны чалавек» [32, с. 785]. Нават зарыва на небе наводзіць Антона на думку, што гэта людзі там гараць. У жудасны дзень забойства герой спачатку не хацеў адпускаяць жонку, скардзіўся на нуду. Перад забойствам сына Антон, як адзначана ў дужках, «сціскае зубы». Перад самазабойствам «рука трасецца, увесь ён калоціцца» [32, с. 798].

Адчуваецца ў творы і адгалосак інтанацый Ф. Дастаеўскага. У прыватнасці, агучваецца думка, што чалавеку без Бога быццам можна ўсё: «Няма каго баяцца, дык што за грэх будзе, калі няма каго баяцца? Ён не баіцца, што яму за грэх!» [32, с. 783]. Антон усё часцей задае сабе пытанні: «Чаго мне жыць, нашто мне жыць?» [32, с. 786]. Паступова ў яго душы развіваецца багаборства. Яно спачатку выяўляецца ў імкненні дайсці да сутнасці з'яў: напрыклад, героя цікавіць, чаму ў каня няма душы, калі ён таксама цяжка працуе на гэтым свеце; чаму дзеці ў сёмым калене павінны расплочвацца за грахі бацькоў. Перад смерцю ў шпіталі Антон не пагаджаецца на споведзь. Мы бачым крах яго веры.

Адметна, што, калі гаворыцца пра старога Аўтуха, наратар бачыць не толькі знешняе і дасяжнае людскім вачам: «...ідзе Жабон, як цар,

з пасаду скінуты; каля яго, хоць ніхто і не бачыць, душа Іванькава кальшыцца ў паветры, і ад жалобы нікне, і безгалосна енчыць, і мітусіцца паміж тым і гэтым светам» [32, с. 811].

Пэўную ролю ў драматызаванай аповесці «Антон» адыгрывае нара- тыўны прыём – пашыраная эквівалентнасць. У рэмарках, калі бачым сірату Ходу разам з дзедам, наратар быццам сам звяртаецца да дзіцяці: «Хода! Дзіцятка беларускае, сялянскае! Кланыйся, кланыйся ўслед за дзе- дам, ксціся, маліся. Ніхто не ездзіць па дарозе, ніхто не падзівіць, не зра- зумеўшы, ніхто не перашкодзіць» [32, с. 821] (сінтаксічная, фанічная эквівалентнасць, лексічны паўтор).

Яшчэ больш выяўляецца эквівалентнасць, вельмі падобная да экві- валентнасці ў развітальных «Скарбах жыцця» М. Гарэцкага, у наступнай рэмарцы – лірычным адступленні: «Песні мае, песні душы маёй, песні без надзеі, без веры... Мінулася! Сцюдзёна мне было, жуда мяне жудзі- ла... там... у жыцці...» [32, с. 828]. У дадзеным выпадку мы бачым выраз- на выяўлены прыём сугестыўнага мастацкага маўлення.

Такім чынам, наратар, які, улічваючы драматычны характар твора, і так дастаткова выяўлены ў тэксце, зусім не падобны да абьякавага хра- нікёра. Ён хоць і не самапрэзентуецца, але выказвае занепакоенасць Ан- тонам, спачуванне да Іванькі, свае эмоцыі і ацэнкі (што добра відаць па рэмарках, характарыстыках у дужках, эпіграфам).

Адметна, што ў абразках пададзены дыялогі-сцэнка з іншымі пер- санажамі. Дзякуючы гэтаму твор гучыць яшчэ больш поліфанічна. «Беларускі аўтар» імкнецца ўцяміць прычыны зла, бо толькі тады можна будзе ўбачыць ясныя перспектывы, паказаць новага чалавека. М. Гарэцкі разам з «беларускім аўтарам» быццам спрачаецца не толькі з «маскоўскім дэмакратам» і «польскім публіцыстам», але працягвае нашаніўскую дыскусію 1913 г. (твор «Антон» напісаны ў 1914 г.).

## **2.3. УСТАНОЎКА НА НЕПРАМОЕ МАЎЛЕННЕ Ў РАМАНЕ «ВІЛЕНСКІЯ КАМУНАРЫ»**

### **2.3.1. 3 гісторыі вывучэння рамана «Віленскія камунары»: апаведнае наватарства М. Гарэцкага**

З часоў адкрыцця рамана М. Гарэцкага «Віленскія камунары» (упер- шыню надрукаваны ў 1963 г.) погляды даследчыкаў на твор істотна змяніліся. Асабліва важнай з'яўляецца праблема апаведача (наратара) у тэксце і ў сувязі з гэтым аналіз ідэалагічнага пункту гледжання ў «Ві- ленскіх камунарах».

Вядома, раман «Віленскія камунары» М. Гарэцкага доўгі час разглядаўся крытыкамі і літаратуразнаўцамі (некаторыя і зараз працягваюць гэтую традыцыю) як твор пра змаганне і веліч рэвалюцыянераў.

М. Лужанін успрыняў твор як сур'ёзнае адлюстраванне рэвалюцыйных падзей, хоць адзначыў, што «мы, у першую чаргу літаратары, літаратуразнаўцы і мовазнаўцы, як след яшчэ не прачыталі Гарэцкага. А пара б. Пара перадаць яго творы чытачу са справядлівай ацэнкай іх, фактаў літаратуры, цвяроза суаднесены да часу стварэння і часу прачытвання» [97, с. 79–80].

Як твор, у якім усаўляецца рэвалюцыя, трактаваў раман у прадмове да выдання 1965 г. Ю. Пшыркоў [115].

Д. Бугаёў у манаграфіі «Максім Гарэцкі» (1968, 2003) назваў «Віленскія камунары» найбольш значным творам пісьменніка [24, с. 160] і таксама разгледзеў яго як сур'ёзны паказ рэвалюцыйнай барацьбы. Даследчык у кнізе, якая пісалася ў часы рэабілітацыі М. Гарэцкага і далучэння яго творчасці да здабыткаў беларускай савецкай літаратуры, палічыў бессэнсоўнымі пошукі выяўлення прыхаванай антысавецкай пазіцыі, рознаскіраваных поглядаў на аб'ект адлюстравання ў рамане. Наадварот, Д. Бугаёў адзначыў у манаграфіі, а таксама ў наступнай кнізе «Праўда і мужнасць таленту» («Аплочана жыццём»): «Шмат гаворыць пра адносінны да камуністаў ягоны раман «Віленскія камунары» [22, с. 263] (маюцца на ўвазе станоўчыя адносінны. — *І. Ч.-Ф.*).

А. Адамовіч у кнізе «Браму скарбаў сваіх адчыняю...» (1980) напісаў: «Мышкі робяць гісторыю, але трохі, як бачыце, анекдатычна» [1, с. 152]. Ён жа трапна заўважыў, што «праз стыль, праз горка-іранічную “пісарэвіцкую” інтанацыю “Віленскіх камунараў” бачыцца, прачытваецца і яшчэ нешта» [1, с. 154]. Аднак, паводле А. Адамовіча, «раман — толькі рэквіем тым рэальна жыўшым і так вольна загінуўшым членам Рэўваенсавета...» [1, с. 156].

Адным з першых розных складнікі ў стылі рамана выявіў М. Стральцоў у эсе «Чалавек з Малой Багацькаўкі» (1975) [129]. Ён вылучыў прыкметы авантурнай і сентыментальнай стылістыкі ў «Віленскіх камунарах» (а гэта, па сутнасці, азначае адрозныя ракурсы ў асвячленні падзей, адрозныя пункты гледжання апавядача на падзеі), але яшчэ не веў гаворку пра адрозныя ўнутрытэкставыя апаведныя інстанцыі.

У апошнія дзесяцігоддзі ХХ ст. пачалі з'яўляцца новыя інтэрпрэтацыі тэксту М. Гарэцкага. Упершыню пра наяўнасць «віртуознага пасрэдніка» ў рамане (гэта значыць пра большую, чым у традыцыйнай беларускай прозе, прысутнасць аўтарскай свядомасці ў тэксце) напісала

Л. Корань: «Паміж аўтабіяграфіяй героя і хронікай гістарычных падзей у тэксце “Віленскіх камунараў” ёсць віртуозны пасрэднік, дзіўна-відущы інтэлектуал Максім Гарэцкі. Гэта ён выбірае апавядальніцкі тон і той пункт гледжання, з якога афіцыйная савецкая ідэалогія можа мець толькі сваё натуральнае сціплае месца ў прыватным жыцці шэраговага Мышкі» [82, с. 47]. Пра неадназначнасць, двухсэнсоўнасць абумоўленага іроніяй аўтарскага маўлення ў «Віленскіх камунарах» пісала Л. Сінькова (Корань) у артыкуле «Смехавое як пазнака нацыянальнага ў творах Максіма Гарэцкага» [126].

Жанрава-стылёвыя асаблівасці гумарыстычна-сатырычных апавяданняў М. Гарэцкага 1920-х гг. даследаваў В. Падстаўленка [112]. Некаторыя зробленыя ім назіранні можна ўлічваць і падчас аналізу «Віленскіх камунараў».

У часопісе «Тэрмапілы» за 2001 г. сустракаем наступнае меркаванне У. Лебедзева: «“Віленскія камунары” – гэта праўдзівы аповед і пра тых, хто спрабаваў навязаць ідэі, якія супярэчаць жыццю, і пра тых, хто нейкім чынам паверыў у гэтыя ідэі» [87, с. 225].

І. Чыгрын, калі аналізаваў раман «Віленскія камунары», заўважыў, што М. Гарэцкі, «не зважаючы ні на што, развенчваў слепату носьбітаў камуністычных задум у нашым краі» [150, с. 141].

М. Мушынскі ў «Гісторыі беларускай літаратуры XX стагоддзя», а таксама ў сваёй выніковай працы пра М. Гарэцкага і яго творчасць, перагледзеў свае погляды на твор і адзначыў, што «адносіны пісьменніка да вопыту віленскіх камунараў, якія са зброяй у руках выступілі на абарону савецкай улады, у сапраўднасці не такія апалагетычныя, як вынікае з ранейшых даследчых прац» [105, с. 413; 106, с. 415]; «...выбар галоўнага героя і формы апаведу – ад яго імя – прадыктаваны імкненнем аўтара замаскіраваць ад пільнага цензарскага вока свой уласны пункт гледжання, у тым ліку і ўласнае разуменне рэвалюцыі, схвацца за героя-апавядальніка» [106, с. 423]. Разам з тым раней даследчык пісаў: «У рамане з выключнай, амаль дакументальнай дакладнасцю намаляваны працэс выпявання класавай, рэвалюцыйнай свядомасці працоўных мас, праўдзіва паказаны цяжкасці, з якімі сутыкаліся кіраўнікі Віленскага Савета рабочых дэпутатаў, па-мастацку перададзена напружанасць барацьбы за ўплыў камуністычнай партыі сярод працоўных горада і сялян навакольных вёсак» [107, с. 156].

Праблема ідэйна-мастацкай неадназначнасці стаяла ў цэнтры ўвагі М. Тычыны ў артыкуле «Максім Гарэцкі і праблема “другога” ў яго творах» [137]. У больш раннім артыкуле, дзе даследчык звяртаўся

да «Віленскіх камунараў», адзначана наяўнасць у творы іроніі, акцэнтаваная як Мышкава: «Ну як было не іранізаваць таму Мацею Мышку над уласным лёсам, які ламаў і круціў яго, як хацеў» [138, с. 22].

Праблему суадносін аўтара — апавядальніка — героя ў творах М. Гарэцкага закранула і Т. Дасаева ў кнізе «Максім Гарэцкі і Янка Брыль: тыпалогія малых жанраў» [50]. Аднак даследчыца засяродзіла ўвагу толькі на выяўленні асобы аўтара (Т. Дасаева не адасабляе паняцці аўтара і пісьменніка) у малых жанрах, пытанне аповедных інстанцый ў «Віленскіх камунарах» не закранаецца.

У прадмове да кнігі «Выбраныя творы. Максім Гарэцкі» Т. Голуб патлумачыла сваю інтэрпрэтацыю ідэалагічнага пункту гледжання ў творы праз сувязь з біяграфіяй М. Гарэцкага: «Праца над раманам “Віленскія камунары” ішла найбольш інтэнсіўна і мэтанакіравана, бо яна яшчэ цепліла надзею пісьменніка на змену абставін і адначасова была пэўным кампрамісам з боку аўтара. Асвятляючы тэму рэвалюцыі, ствараючы вобразы камуністаў як мужных і адважных барацьбітоў, змагароў за светлую будучыню, М. Гарэцкі імкнуўся не толькі сцвердзіць сябе як пісьменнік, але і паказаць сваю прыхільнасць да рэвалюцыйных ідэй, чым спадзяваўся выклікаць давер да сябе ў адказных асоб, якія маглі б змяніць яго трагічны лёс» [42, с. 12].

І. Чыгрын таксама бачыў абумоўленасць напісання рамана пэўнымі дэталямі біяграфіі пісьменніка: «Як ні можа паказацца дзіўным, але працу прыспешыў арышт 1930 г. Захацелася пераправярыць свой погляд на характар рэвалюцыі ў Беларусі. Задача была ў нейкай меры публіцыстычнай. Аднак не без выкліку. Не без тайнай надзеі (да канца дзён не пакідала вера ў чалавечае ў чалавеку), што адкрытай праўдай паўплывае на суддзяў, якія адправілі яго ў адміністрацыйную ссылку на пяць гадоў, а потым, калі тэрмін скончыўся, нанова арыштавалі і ўрэшце расстралялі. Самога расстралялі, але не праўду, якую ён так умела агаліў у творы» [150, с. 135].

Цікавую пазіцыю знаходзім у кнізе Л. Баршчэўскага, П. Васючэнкі, М. Тычыны «Беларуская літаратура і свет: ад эпохі рамантызму да нашых дзён» (2006). З аднаго боку, раман «Віленскія камунары» называецца «спробай праявіць аддаць належнае подзвігу змагароў за свабоду, якія ахвяравалі сваім жыццём дзеля перамогі» [16, с. 214]. З другога боку, адзначаецца, што ў творы ёсць шматгалоссе ідэйных спрэчак, а таксама «толькі ў адным выпадку іронія героя саступае месца гераічнай пафаснасці» [16, с. 215]. Такім чынам, аўтары занялі своеасаблівае прамежкавае становішча паміж супрацьлеглымі пунктамі гледжання.

Пра наяўнасць у рамане дзвюх розных свядомасцей падрабязна напісала В. Губская. Яна вылучыла ў тэксце М. Гарэцкага свядомасць

аўтара і свядомасць персанажа-апавядальніка — трыксцера Мацея Мышкі [44; 45; 46]. В. Губская прааналізавала раман, у асноўным паслядоўна прытрымліваючыся тэорыі М. Бахціна: адзначыла поліфанію [46; 45], акцэнтавала ўвагу на тым, што «вобраз Мышкі — гэта і ёсць тая “істотная, нявыдуманая” маска», пра якую гаварыў М. Бахцін [46].

А. Белая ў артыкуле «Мастацкія носьбіты ідэнтычнасці ў рамане М. Гарэцкага “Віленскія камунары”» сцвярджала, што твор «у цэлым мае багаты метафарычны рад, разлічаны на дамысліванне, асацыятыўнае ўспрыманне» [20, с. 59]. Даследчыца прапанавала разгледзець выбітае вока Міхася Мышкі і зламаную руку Мацея як сімволіка-метафарычныя дэталі, што азначаюць светапогляд і тактыку бальшавікоў. Гэта, па словах А. Белай, «дазваляе глыбей спасцігнуць гуманістычную пазіцыю пісьменніка, якую ён мусіў прыхоўваць» [20, с. 60]. Аднак такія сцверджанні не маюць пад сабой трывалай навуковай глебы.

Як бачым, пытанне пра ідэалагічны пункт гледжання і выяўленасць аўтарскай ацэнкі ў творы на сёння застаецца спрэчным і патрабуе далейшага вывучэння. Таксама ўяўляюць цікавасць крыніцы, у якіх падаюцца пэўныя звесткі, дакументы, сведчанні, звязаныя з біяграфіяй, творчым шляхам, асобай М. Гарэцкага [38; 39; 49; 65; 123].

### **2.3.2. Наратыўная стратэгія рамана «Віленскія камунары»**

У кнізе «Эстэтыка слоўнай творчасці» М. Бахцін адзначаў: «Пісьменнік — гэта той, хто ўмее працаваць на мове, знаходзячыся па-за мовай, хто валодае дарам непрамога маўлення» [19, с. 288–289]. У беларускай літаратуры такім талентам валодаў М. Гарэцкі, пра што сведчыць яго выдатны раман «Віленскія камунары». Ён ствараў яго, знаходзячыся ў складаных умовах, калі адкрыта выказваць думкі было небяспечна і амаль што немагчыма. Каб зразумець аўтарскую задуму, мы павінны ўспрымаць твор цэласна і ў той жа час звяртаць увагу на спецыфіку нарацыі ў ім.

У «Віленскіх камунарах» выкарыстоўваецца стылізацыя пад гутарковае маўленне — сказавая форма апаведу. Сказавыя формы «арыентуюцца на вусны маналог апавядальнага тыпу з ускладненымі аб’ектна-суб’ектнымі адносінамі (ускладненым тыпам нарацыі)» [12, с. 3]. Наратар валодае меншай кампетэнтнасцю ў параўнанні з абстрактным аўтарам (на думку В. Шміда, гэта якраз з’яўляецца прыкметай сказавай формы [153]), мае своеасаблівую манеру апаведу. Наратарская і аўтарская

ацэнкі падзей не супадаюць, што характэрна для формы сказа. Аднак гэта мадыфікаваная форма, а не «чысты» сказ, бо і сам аповед цэнтральнага персанажа, Мацея Мышкі, вельмі часта выходзіць за межы як яго разу-мовага кругагляду, так і яго моўнай кампетэнцыі.

У пачатку рамана падкрэслена, што гэта аўтабіяграфічны твор персанажа-наратара, Мацея Мышкі: «продкі мае», «прадзёда майго», «прабабка мая», «гэта мой дзядуля» [33, с. 17] — прыналежныя займеннікі максімальна збліжаныя і частотныя ў тэксце. Для М. Гарэцкага было важна, каб чытачразумеў, што апісаныя падзеі падаюцца з пункту гледжання Мышкі, які не роўны яму, пісьменніку, — гэтым і матываваны выбар аповеду ад першай асобы. Падкрэслім, што выбар формы аповеду — істотная рэч. В. Шмід у кнізе «Нараталогія» [153] прыводзіць такі прыклад. Ф. Дастаеўскі падчас напісання рамана «Падлетак» вагаўся паміж аповедам ад першай і ад трэцяй асобы; урэшце пісьменнік перапісаў ужо гатовую частку твора, каб зрабіць натарарам персанажа, і патлумачыў гэта пэўнымі камунікацыйнымі мэтамі.

У «Віленскіх камунарах» Мацей Мышка, прадстаўнік народнай масы, распавядае пра сваё жыццё і жыццё сваіх продкаў, пра падзеі розных часоў. Улічваюцца псіхалагічныя асаблівасці галоўнага героя, яго погляды, меркаванні, магчымасці.

Пры апісанні падзей, якія адбыліся непасрэдна з самім Мацеем Мышкам, Мышка-апавядач ужо куды ў большай ступені прысутнічае ў тэксце сам як асоба. Да гэтага ён апісваў падзеі, якіх не заспеў, бо яшчэ не з’явіўся на свет ці быў у такім узросце, калі нельга штосьці самастойна ўсведамляць: «Я быў першым і апошнім іх дзіцяцінём. Радзіўся я на мялянку. Пілі многа піва і елі сыр з маслам, і жадалі мне, каб качаўся я ў жыцці, як сыр у масле. Што і спраўдзілася ў значнай меры...» [33, с. 53]. У расповедзе пра жыццё сваякоў да свайго нараджэння галоўны герой нават зрэдку дае прамыя ацэнкі падзеям, учынкам: «“Надзея — матка дурных”, — кажа старая прыказка, шмат каму вельмі нялюбая. Я і сам некалі цярпець яе не мог. Цяпер трохі прызвычаіўся»; «Ох, вялікі дурань быў мой бедны дзядуля» [33, с. 31–32]. Падзейнасць у прыведзеных прыкладах звязана са свядомасцю Мацея Мышкі, хоць ён ведае пра здарэнні з чужых слоў: «...мусіў ехаць мой дзядуля ў той слаўны горад Томск, што стаіць, як мне казалі (вылучана намі. — *І. Ч.-Ф.*), на такой прыгожай, быстра-плаўнай рацэ Томі» [33, с. 30].

Калі ж Мацей пачынае распавядаць пра здарэнні, што адбыліся ў яго ўласным жыцці, як апавядач ён з’яўляецца сучаснікам, сапраўдным сведкам апісанага, а не глядзіць праз прызму чужых успрыняццяў. Герой сам

разважае над палітычнымі і іншымі пытаннямі, робіць свой выбар, які, праўда, абумоўлены пэўнымі абставінамі. Псіхалагічны пункт гледжання (будзем сыходзіць з класіфікацыі Б. Успенскага [142]) – пункт гледжання непасрэдна самога персанажа.

Адзначым, што Мацей Мышка не ўсё выказвае адкрыта. Нярэдка ў яго аповедзе думкі хаваюцца за гумарам, які чытач распазнае без асаблівых намаганняў: «загневаўся ксёндз на аканомку і душыць яе на пасцелі. Яна рвецца, стогне, а ён вось-вось задушыць...» [33, с. 35]. У прыведзеным выпадку падзеі паказваюцца нават не вачыма Мацея Мышкі ці аўтара (пад аўтарам маем на ўвазе ўнутрытэкставую інстанцыю, а не рэальную асобу), а так, як бачыў іх бацька галоўнага героя ў дзяцінстве. Гэта прыклад выяўлення псіхалагічнага пункту гледжання іншага героя (па тэрміналогіі В. Шміда – перцэптыўны [153, с. 126]) праз Мышкавы словы (фразеалагічны план застаецца за апаведачом-Мышкам як унутрытэкставай інстанцыяй).

Мова Мышкі-наратора сакавітая і непасрэдная, яна па-народнаму жывая і дасціпная: «пазіраў на ўсіх воўкам» [33, с. 18]; «выскачыў, як люты леў» [33, с. 19]; «адштурхнуў ён гаспадара ад парабчанкі, што той, бедны, аж і ножкамі накрыўся» [33, с. 20]; «а потым ужо – куды пабяжыш, калі пасыпаліся дзеткі: што год, то ўдод» [33, с. 22]; «гнеў і распач перамяшаліся ў ім, як гарох з капустаю» [33, с. 31]. Манера аповеду ў творы ў той час, калі падзеі асвятляюцца праз свядомасць самога Мацея Мышкі, характарызуецца прастасцю, наіўнасцю, гумарам. Выкарыстоўваецца стылізацыя пад гутарковае маўленне. Часта сустракаецца інверсія: «кульгавым жа зрабіўся “з таго шэсцьдзесэнт тшэцего року”», уцякаючы дамоў з касцёла, калі наскочылі казакі на польскую працэсію» [33, с. 18]; «І ў гэты час, зусім нечакана, як з неба спаў, – прыкаціў, нарэшце, дзядуля з Сібіры...» [33, с. 74]. Можна сцвярджаць, што ў плане фразеалогіі Мацей Мышка застаецца гаспадаром у тэксце. Гэта надзвычай важна, таму што, як вядома, літкансультант Ільінскі, які чытаў рукапіс, дасланы М. Гарэцкім з Вяткі, раіў пісьменніку «изложить добросовестно, исторически точно увиденное литературным языком» [1, с. 146]. Аднак М. Гарэцкі не пайшоў на такі крок, што яшчэ раз сведчыць пра ўсвядомлены выбар наратора ў «Віленскіх камунарах».

Часам будова сказаў у раманах, асабліва ў пачатку, стылізавана пад апавядальную інтанацыю казак – ля вытокаў жанру яны раскаваліся менавіта так: «засталася бабуля з маленькім сынам адна, як былінка ў полі», «і служыла ў гаспадыні Махлярчыка парабчанка», «і аддала яна яго вучыцца ў школу» [33, с. 20–36]; «людзі ў хмялю бываюць розныя: хто плача, а хто скача, хто смяецца, а хто б’ецца» [33, с. 26]. Як і ўсе дэталі твора,



такія канструкцыі ўжываюцца з пэўнымі мэтамі. Яны настройваюць рэцыпіента на ўспрыняцце апаведача-Мышкі як простага чалавека, прадстаўніка народа. Менавіта таму ў мове Мацея столькі народных выслоўяў.

Нярэдка Мацей Мышка проста канстатуе факты. І ў гэтай канстатацыі ёсць непрывапаная аўтарская ацэнка: «...і ў задачках былі польскія купцы, ехалі яны польскімі мілямі, прадавалі польскае сукно, на польскія злотыя. Апавядаў сёе-тое з гісторыі, і ўсе польскія круглі і гетманы білі і маскалёў, і казакаў, і туркаў, і татараў, і немцаў, а іх ніхто ніколі не біў...». Галоўны персанаж не робіць адкрыта высоў наконт уласнай вучобы ў студэнта, які жыў у Будзіловіча, не дае ніякіх ацэнак, але мы адчуваем іронію.

У «Віленскіх камунарах» вайна паказваецца чытачу праз успрыняцце Мацея: «Дзе – шарахнуліся, бягуць, уцякаюць, як дробныя птушкі ад каршуна; дзе – перамяшалася ўсё ў адной кучы, не разабраць, што там робіцца: “Добра, што я не там!”»; «Потым гляджу: ужо нямецкія і польскія сцягі вісяць там, дзе, бывала, віселі рускія» [33, с. 134, 139].

Аднак у рамане ёсць і няпэўныя фрагменты, калі апавед выбіваецца са стылю Мышкавага «расказвання». Напрыклад, у главе «Стой, фальцар! Не валісь» даецца падрабязнае апісанне панарамы Вільні і гістарычныя звесткі пра «самы прыгожы горад у свеце» [33, с. 48]. Тут хранікёр сур’ёзны і настолькі дакладны, што ў пэўныя моманты ўзнікае пытанне, ці мог Мацей Мышка, ад імя якога вядзецца апавед, так сказаць: «Напрыклад, другая жонка Вітаўта, Ганна Святаславаўна, князёўна Смаленская, збудавала касцёл святой Ганны – у чыстым гатыцкім стылі, чырвоны, цагляны. Усё вострае імкнецца ўгару, да неба. І здаецца ён лёгкім, невялікім, як цацка» [33, с. 48]. У той жа час у самім гэтым апісанні падаецца шмат дэталю, якія сведчаць на карысць таго, што менавіта Мацей Мышка нам распавядае пра Вільню: «Замкавая гара – як велізарная зялёная *капа сена*»; «Кажуць, што нават Напалеон *разявіў рот* на гэтае дзіва архітэктурнага мастацтва, калі ішоў ваяваць у Маскву, быў у Вільні і ў выхадныя дні *цягаўся* па горадзе»; «Дык у гэтым касцёле ажно дзве тысячы *статуй*, і нават *з какам*» (вылучана намі. – *І. Ч.-Ф.*) [33, с. 48–49].

У пэўныя моманты мы бачым змены пунктаў гледжання: і ў фразалагічным, і ў псіхалагічным плане – з пункту гледжання персанажа на пункт гледжання аўтара, які валодае больш дасканалымі, у параўнанні з Мацеем Мышкам, звесткамі пра Вільню і больш пісьменны ў манеры выказвання. Мы назіраем дваістасць у паказе горада: аб’ектыўная дакументальнасць (пункт гледжання аўтара) і суб’ектыўнае ўспрыняцце, абумоўленае паходжаннем і характарам галоўнага героя (пункт гледжання Мацея Мышкі). Важна, што такое «расшчапленне» часам адбываецца ў межах аднаго абзаца, а то і сказа.

У рамане ёсць фрагменты, якія нагадваюць дакументальную хроніку: «Было гэта вясною 1914 года» [33, с. 107]; «Раным-рана 15 верасня 1915 года, у панядзелак...» [33, с. 138]; «Першага мая (1916 г.), нягледзячы на акупацыю...» [25, с. 168]; «Тым часам адбыліся мірныя перагаворы ў Брэст-Літоўску» [33, с. 169].

Мова аповеду адрозніваецца ад мовы, характэрнай для Мацея Мышкі, і ў такіх апісаннях: «Нягледзячы на рамесніцкі характар большасці віленскіх прадпрыемстваў, тут ужо ў канцы 80-х гадоў мінулага стагоддзя пачалі з'яўляцца рэвалюцыйныя рабочыя гурткі. У іх працавалі Іохэс-Тышка, Рапапорт, потым будучы славуты на ўвесь свет Фелікс Дзяржынскі і іншыя вядомыя кіраўнікі віленскага рабочага руху» [33, с. 54]; «Перад імперыялістычнаю вайною Вільня, гэты старынны, вялікі і прыгожы горад, эканамічны цэнтр цэлага краю і культурны пуп усяе Літвы і Беларусі, была, аднак жа, звычайным “губернскім горадам” царскае Расіі. Шкарлятына, дыфтэрыт, брушны тыфус і нават малярыя не выводзіліся ў Вільні ніколі» [33, с. 115]. У гэтых урыўках мы не знаходзім (за выключэннем «культурнага пупа», які вылучаецца з кантэксту некаторай знарочыстасцю) гутарковых выразаў; у іх адсутнічае наіўнасць і прастасць, што суправаджае расповед галоўнага персанажа. Манера аповеду перыядычна змяняецца. Своеасаблівым «мосцікам», пераходам ад адной свядомасці да другой тут служыць займеннік «мой»: «Удзельнікам аднаго з такіх гурткоў, у канцы 90-х гадоў, стаў і мой бацька». З дапамогай гэтага «мосціка» чытачу нагадваецца, што расповед усё ж такі вядзецца ад імя Мацея.

Нарацыя Мышкі, дзе ўсё выяўляецца праз яго бачанне, змяняецца на працягу твора: герой перыядычна паўстае перад чытачом у іншай якасці. У рамане падзеі падаюцца так, нібы Мышка распавядае пра іх праз пэўны час, глядзіць на іх з вышыні пражытых гадоў. Змены ў светапоглядзе галоўнага героя звязаны з карэннымі пераменамі ў жыцці. Падзеі паказваюцца як мінулыя, выкарыстоўваюцца дзеясловы прашлага часу і выразы, якія сведчаць пра тое, што з моманту здарэння ўжо прайшоў нейкі час. Напрыклад: «*не разумеў я тады*, што гэтакім спосабам уцягвалі беларускія нацыяналісты ў свае сеці масу» [33, с. 108]; «*а ў памяці мне гэтая мая вячэра, па-перашае, таму, што заробку майго не хапала мне тады нават на яду*» [33, с. 137]; «*дагэтуль не ведаю: ці гэта праўда, ці гэта казалі мне, ці каб пасмяяцца*» [33, с. 141]; «*як цяпер я добра разумею, у лекцыях быў палітычны разнабой*» (вылучана намі. — *І. Ч.-Ф.*) [33, с. 149]. Такім чынам, і часавая маркіроўка пункту гледжання ў рамане мае свае асаблівасці: апавядач расказвае пра сябе ў мінулым. Гэта ўзмацняе адчуванне дваістасці свядомасці Мышкі-наратара.

Змены ў нарацыі Мышкі адбываюцца адначасова са зменамі ў яго характары. У фрагментах, дзе вядзецца гаворка пра складаныя часы ў Вільні, калі людзі паміралі ад голаду, Мацей Мышка паўстае перад намі іншым чалавекам, і гумар, што ўвесь час заставаўся з героем, знікае ў гэты момант з яго аповеду. Жыццё робіць Мышку сталым, сур'ёзным: «...чалавек можа памерці з голаду проста ад слабасці, на хаду. І гэта мяне напалохала. Я пачаў баяцца, каб не здарылася так і з маёю маткаю» [33, с. 194]. Параўнаем гэта з тым, як Мышка распавядаў на пачатку твора пра смерць бабулі: «Яна там качалася, скорчылася, сцягнула, як зямля, і ўвечары, акуратна вытрымаўшы тэрмін, была гатова ісці рассыпацца прахам на новыя формы» [33, с. 33]. Калі ідзе расповед пра смерць маленькага Напалеона, Мышкавай маці, пра няшчасце з Яняй, трапныя народныя выслоўі знікаюць з мовы апаведача. Аднак гэта падстава называць твор рэквімам, як тое зрабіў А. Адамовіч [1, с. 156]. Усё ж у аповедзе Мышкі дамінуе аптымізм. Хоць, канешне, для кожнага асобнага эпізоду абіраецца найбольш прыдатны спосаб падачы інфармацыі пра падзеі, адпаведны сітуацыі.

Мацей Мышка ў пэўныя моманты выказвае пачуцці, ён шмат рэфлексуе: «Находзілі і на мяне хвіліны, што не было ахвоты жыць. Думалася: чым гэтак мучыцца, ці не лепей адразу скончыць усе свае пакуты? А перад тым як скончыць, хацелася мне бразнуць мацней дзвярыма» [33, с. 199]; «Бачыў я, што трэба мне не хныкаць, а змагацца, што трэба мне многа чаго перамагчы і ў сваёй натуре, бо занадта ўжо я хліпяслівы, слабавольны і бяздзейны, не годны ні свайго бацькі, ні нават дзеда»; «...раз'ела мяне мая асабістая рэфлексія: здавалася мне цяпер, што агітатар з мяне — ні пса не варты» [33, с. 252]. Супадае псіхалагічны пункт гледжання з пунктам гледжання персанажа і ў такіх урыўках: «Але вось вырас ён толькі заядлым палякам і больш нічым...»; «Я бачыў, як ён, як толькі паступіў на працу ў майстэрню Плахінскага, зараз пачаў слацца перад ім лістам...» [33, с. 125]. Антыпатыя Мышкі да Ромуся Рабэйкі відавочная, ён адкрыта выяўляе свае адносіны.

Важна адзначыць, што «ў класічнай спадчыне М. Гарэцкага смехавая культура пэўнага кшталту (варта назваць яе традыцыйнай смеху скрозь слёзы, сублімацыйнай болю) выявілася надзвычай выразна — як адметная, сфарміраваная самой гісторыяй рыса беларускага нацыянальнага характару» [126, с. 51]. Увогуле, даследчыкамі неаднаразова падкрэсліваўся талент М. Гарэцкага-гумарыста [112; 154].

Адзначым, што ў цэлым у творы меркаванні Мышкі-апаведача часцей за ўсё суправаджаюцца якраз гумарам: «Папрасіла яна паказаць ёй Вільню і зацягнула на Замкавую гару, як д'ябал пана Езуса» [33, с. 119]; «Ой, як успомню яе грэцкую кашу з свежаю свінінаю, са скваркамі, што

сала аж цякло <...> – дык і цяпер мне смачна робіцца! Я еў, нават без сораму многа еў, бо хацеў есці, але мужам яе быць так і не згадзіўся» [33, с. 122]; «А Болесь выцягнуўся па-кавалерску, узяў Юзіну ручку, як дарагую святыню, плаўна апісаў галавою дугу і цмокнуў з блававеннем, як ксёндз у абраз» [33, с. 292–293]; ці іроніяй: «Суд цягнуўся, як на тых часы, не сказаць, каб доўга: так, прыблізна гадкоў восем...» [33, с. 25]; «Было ж гэта ў самым пачатку нямецкае акупацыі, калі вілянчане не паспелі яшчэ дысцыплінавацца на нямецкі лад» [33, с. 146]; «Дожджык павінен сыпацца з січэчка на галаву, а ён не сыплецца. А калі, нарэшце, пасыплецца, дык або такі гарачы, што і галава аблезе, або такі сцюдзёны, што і вар’ят апрытомнее. Але акуратны немец акуратна рэгулюе – хвілін 5–10» [33, с. 160]; «– Хутчэй, хутчэй, рускія свінні! – ласкава жартуючы, падганяе немец з гадзіннікам на руцэ» [33, с. 160]; «Кармілі нас вельмі далікатна: каваю з жалудоў» [33, с. 161]. Наяўнасць іроніі ў падобных урыўках дае нам ключ да разумення ўсяго тэксту, нагоду шукаць гэты мастацкі прыём у і іншых эпізода рамана. Іронія як прыём заўсёды робіць свядомасць персанажа больш аб’ёмнай, паколькі ўводзіць у тэкст водгалас свядомасці аўтара.

Калі ідзе гаворка пра публічныя лекцыі, што чыталіся віленскай беларускай інтэлігенцыяй, Мацей Мышка дае такую характарыстыку Алаізе Пашкевіч: «Цётка (жонка Кейрыса) з аднаго боку – дужа моцна кранае струны рабочага сэрца, а з другога боку – і яна не-не ды і ўдарыцца ў нацыяналізм беларускі» [33, с. 149]. Мышка адмоўна выказваецца пра нацыяналізм: «Аднак жа нацыяналізм некаторых правадыроў знаходзіў тады свой водгук і ў некаторых рабочых, што бліжэй стаялі да гэтых правадыроў. Вядома, калі арганізм кволы, а ліпучая хвароба да яго блізка, дык яна ўжо прыліпне...» [33, с. 150]. Аднак у прыведзеных прыкладах няма ніякіх указанняў на тое, што пункт гледжання персанажа-апаведача, Мышкі, супадае з пунктам гледжання аўтара або, тым больш, М. Гарэцкага.

На нашу думку, нельга пагадзіцца са словамі Д. Бугаёва, быццам «Гарэцкі лічыць магчымым папракнуць яе (Цётку. – *І. Ч.-Ф.*) за беларускі нацыяналізм» [24, с. 169]. З выказвання даследчыка вынікае, што аўтар «Віленскіх камунараў» змяніў сваё стаўленне да дзейнасці Цёткі, што было «звязана з непасрэдным уздзеяннем на пісьменніка вульгарна-сацыялагічных канцэпцый тагачаснай крытыкі» [24, с. 169]. Але не М. Гарэцкі, а апавядач Мацей Мышка папракае ў творы Алаізу Пашкевіч.

Ідэалагічныя пункты гледжання аўтара і апаведача разыходзяцца ў кантэксце з выказваннем Ліцкевіча ў час рамовы з Цёткай: «Я – рабочы. Я – інтэрнацыяналіст. Дзе я працую – там маё ўсё». Тым больш, што гаворыць ён гэта «трошку жартаўліва, трошкі насмешліва, а трошку нібы і з нейкаю захаванаю крыўдаю» [33, с. 152].

Заўважым, што ўстаноўка на непрамае маўленне ў рамане выяўляецца таксама праз перадачу слоў іншых персанажаў. Невыпадкова ў той час, калі галоўны герой выбраў для сябе жыццёвую сцежку камуніста, Болесь перадае яму словы свайго дзядзькі, які казаў: «Але падумай, — кажа, — цёмныя рабочыя будуць намі кіраваць? Недарэчнасці!»; «А ведаеш — што рабочым Польшча? За місу поліўкі яны трыкраты адракуцца ад яе» [33, с. 242]. Хоць сам Болесь так пракаментываў пачутае ад дзядзькі: «Трэба дараваць старому яго апалітычнае невуцтва і слепату». Пры гэтым ён «паглядаў на мяне (Мацея Мышку. — *І. Ч.-Ф.*): як я адношуся да яго апавядання» [33, с. 242].

Сімвалічным у рамане з’яўляецца сон маці Болесь: «сніліся ёй страхі чырвонага тэрору, скляпенні чразвычайкі, кроў на сценах і ён, Болесь, як нявінная ахвяра...» [33, с. 251]. На нашу думку, праз гэты сон выказана аўтарскае стаўленне да бальшавізму.

У пэўныя моманты мы бачым «чыстага» Мышку — без двухсэнсоўнасці-двухгалосасці, якую надаваў яму час ад часу — голас аўтара: «І чаго толькі не плёў ён на Савецкую Расію і на бальшавікоў!» [33, с. 246]. Аднак вось якія выказванні, што прагучалі на сходзе, успамінае Мацей Мышка: «Галоўнае, на што ён напіраў у канцы свае прамовы, — гэта што ўсё роўна бальшавізм у Расіі скончыцца агульнаю разнёю, тады ўмяшаюцца іншыя дзяржавы і навядуць парадак, а рускі мужык і рабочы павінен будзе заплаціць ім за тую “дапамогу” вялікую кантрыбуцыю» [33, с. 246–247]; «А бальшавікі хочуць, каб усе кветкі страцілі свой прыгожы прыродны колер, каб пабляклі ўсе ў адзін шэры, нудны, аднастайны тон...» [33, с. 248]. Мыркуем, што ў гэтых словах якраз выяўляецца ідэалагічны пункт гледжання аўтара. Да такога разумення рэчаіснасці Мышка не гатовы.

Тут неабходна звярнуцца і да асобы самага пісьменніка, яго біяграфіі, да культурна-гістарычных умоў таго часу. Вядома, мы не можам адназначна сцвярджаць, што ў вышэй прыведзеных словах выявілася пазіцыя М. Гарэцкага (а не толькі аўтара — унутрытэкставай інстанцыі). Тым не менш варта ўгадаць кнігу Радзіма Гарэцкага «Ахвярую сваім “Я”», дзе надрукаваны пратаколы допыту І. Мішуткіна і П. Першынай, якія сталі асноўнай падставай для пакарання пісьменніка ў 1930-я гг. У дакуменце пададзены наступныя словы І. Мішуткіна (сам І. Мішуткін пасля заявіў, што ніколі такіх паказанняў не даваў): «(гэтыя словы ў дакуменце прыпісваюцца М. Гарэцкаму. — *І. Ч.-Ф.*) Советское правительство и партия сами чувствуют, что они будут свергнуты, но народу об этом сказать боятся»; «Хотя коммунистическая партия и надеется на сознательность народа и заявляет, что народ предан партии, но это не верно. Я уверен,

что большинство народов СССР против партии...» [38, с. 63]. Апрача таго, галоўным доказам «віны» М. Гарэцкага паслужылі наступныя сведчанні П. Першынай (зноў жа адзначым, што П. Першына сцвярджала ў 1950-я гг., што не была знаёмая з пісьменнікам і такіх паказанняў не давала): «...Горецкий заявил: “Праздника для трудящихся нет, праздник для коммунистов и руководителей советской власти, которые живут за счет трудящихся. Коммунисты обвиняют фашистов в терроре, а сами невинных людей расстреливают пачками, искусственно пришивают ярлык вредителей и шпионов”» [38, с. 64]. Ніхто не можа зараз з упэўненасцю сказаць, ці давалі І. Мішуткін і П. Першына такія паказанні, ці прамаўляў М. Гарэцкі такія антысавецкія выказванні. У свой час дачка пісьменніка Галіна Гарэцкая імкнулася дабіцца пасмяротнай рэабілітацыі бацькі, даказаць, што ўсе абвінавачванні супраць яго былі сфальсіфікаваны. І. Мішуткін і П. Першына адмаўляліся ад паказанняў, якія ім прыпісваліся. Можна меркаваць, што менавіта жаданне паспрыяць рэабілітацыі М. Гарэцкага ў часы хрушчоўскай «адлігі» было матывацыяй для змены паказанняў з боку сведак абвінавачвання. У любым выпадку зараз мы можам сцвярджаць толькі адно: калі М. Гарэцкі і прамаўляў вышэйпрыведзеныя словы — гэта не «віна» яго, а наадварот — прарочы дар і прадбачлівасць чалавека-інтэлектуала.

У рамане «Віленскія камунары» пра ўсю недарэчнасць і камізм Мышкавага камуністычнага гарту сведчыць такі прыклад: калі ўсе чакалі, што адчыніцца Савет, дзядзька запытаў у Мацея Мышкі: «Добра?». Галоўны герой адказаў: «Добра», — хоць сам сабе думаў так у той момант: «Я не ведаю, што “добра”: ці наогул справы нашы добрыя, ці зала добра прыбрана» [33, с. 259].

Прыгадаем словы з пратакола допыту П. Першынай: «Затем Горецкий в разговоре о выборах Верховного Совета в ноябре м-це сего года заявил мне: “Вы, коммунисты, ради только своего авторитета затеяли безцельные выборы (арфаграфічныя памылкі ў дакуменце. — *І. Ч.-Ф.*), все равно, кто был в правительстве, тот и останется» [33, с. 259]. І хоць Р. Гарэцкі адзначае: «Як вядома, у ноч з 3 на 4 лістапада Максім Іванавіч быў арыштаваны. Калі ж гэта ён паспеў у гэтым жа месяцы мець гаворку з Першынай аб выбарах у Вярхоўны Савет?», — тыя словы стасуюцца з наступнымі выказваннямі ў рамане: «Або нам большасць у прэзідыуме, або мы зусім не ўваходзім у прэзідыум!»; «За папраўку былі ўсе, апрача камуністаў. <...> І заявіў, што кампартыя пашле тэлеграму без папраўкі»; «Не толькі пра тарыбу ці пра якую там беларускую раду ніхто і не ўспамінаў, але нават і польская буржуазія нібы сцерлася, зліняла перад магутнасцю рабочае сілы!» [33, с. 260–267]. Ужо ў тыя часы балышавікі

імкнуліся усім кіраваць, усё кантраляваць, і ў творы гэта падкрэсліваецца. Персанаж-апавядач адзначае:

«Неўспадзеўкі для мяне, камфракцыя не згаджалася дапусціць у прэзідыум прадстаўнікоў іншых партый, апрача прадстаўнікоў Бунда і сацыял-дэмакратаў-інтэрнацыяналістаў..»

Мушу прызнацца, што пазіцыя камфракцыі *здалася мне* спярша як бы крыху нейкім *гвалтам над правамі іншых партый* — настолькі яшчэ быў я тады наіўны і палітычна слабаразвіты» (вылучана намі. — *I. Ч.-Ф.*) [33, с. 260].

«Палітычная слабаразвітасць» успрымаецца намі як іронія, якой «змякчаецца» такі смелы погляд на рэчы.

У «Віленскіх камунарах» не застаецца па-за ўвагай нацыянальнае пытанне. Мышка канстатуе: «Адно што — на беларускай гутарцы камуністычнай літаратуры тады яшчэ не было, і гэта яго засмучала» [33, с. 232]. У творы сустракаецца шмат выказванняў, якія можна лічыць папярэджаннем: «Усе яны найбольш палохалі голадам, чразвычайкаю і ігралі на нацыянальным пытанні» [33, с. 248]. Мышка распавядае пра хударлявага панка, хату якога спалілі, а дачку давялі да вар'яцтва толькі з-за таго, што бацька паляк; пра эсэра з літоўскім акцэнтам, які «даводзіў штосьці аб незалежнасці Літвы» і крычаў, што «Чырвоная Армія — руская акупацыйная армія!..» [33, с. 263, 264].

Відавочная іронія і ў дыялогу Мышкі з бацькам, калі Мацей прыцягнуў дахаты круглячок, бо не было чым паліць у хаце, і апраўдваецца:

«— Сам, — кажу, — не ведаю, як гэта здарылася: ішоў па вуліцы, ляжыць бярвянцо без прыгляду, я і панёс. Мусіць, — кажу, — гэта ўва мне спадчына буржуазных ці бацькаўскіх заган...» [33, с. 291].

Мышкава змаганне, што ўжо адзначалася даследчыкамі [82; 150; 45], выглядае даволі камічна. Персанаж спачатку не ўсведамляе ўсёй сур'ёзнасці барацьбы: «Помню, абуюла мяне радасць, што вось, не думаўшы, не гадаўшы, трапіў я, крыварукі, на вайну.. І на такую, дзе і галавы не шкода: калі трэба, дык трэба!» [33, с. 307]. Далей энтузіязм героя паступова згасае: «Страляў я таму, што трэба было страляць»; «...было мне трохі жудка, што іх многа, а нас мала» [33, с. 308, 311].

З гумарам паказваецца змаганне Мышкавага знаёмага слесара Х., які схапіў жалезны лом і хацеў бегчы біцца з панамі; знаёмага А., што пабег на патруль з адным толькі нажом і лаянкай... Тут бачыцца пародыя на тагачасныя творы з гераізацыяй чырвоных рэвалюцыянераў.

У «Віленскіх камунарах» цудоўна паказана, як выбар людзьмі партыі і палітычнай пазіцыі часам залежаў ад таго, дзе даюць талоны на ежу (напрыклад, Плахінскі ці Юзя, гатовая запісацца да немцаў, каб атрымаць прадукты).

У манаграфіі Д. Бугаёва знаходзім словы: «У адным з нядаўніх выступленняў давялося пачуць, нібыта пісьменнік (і якраз у “Віленскіх камунарах”) паказаў заганнасць камуністаў, надоўга апярэдзіўшы ў іх крытыцы самога А. Салжаніцына. Але гэта ўжо з галіны новых міфаў, у якіх М. Гарэцкі менш за ўсё мае патрэбу» [24, с. 217]. Аднак праведзены намі нара-талагічны аналіз сведчыць пра тое, што міф можа аказацца сапраўднай рэальнасцю, а тыя інтэрпрэтацыі, якім раней давалі веры, — міфам.

У самім рамане непрыняцце савецкай улады не выказваецца адкрыта, а выяўляецца з дапамогай спецыфічнасці наратыўнай будовы. Мы знаходзім негатыўныя адносіны то ў голасе аўтара, які смяецца за плячыма галоўнага героя, то ў словах іншых персанажаў. Сам Мышка пасля сваіх запісаў падкрэслівае: «Дый хіба ж у лістах напішаш тое, што думаеш? Каб нейкі пан прачытаў ды згроб за шкірку.. Дудкі! Мы ўжо трохі вучаны...» [33, с. 350]. Думаецца, гэта намёк, падказка чытачу.

Прыгадаем словы М. Бахціна: «Магчыма, кожнае безаб’ектнае, аднагалосае слова з’яўляецца найўным і непрыдатным для сапраўднай творчасці. Кожны па-сапраўднаму творчы голас заўсёды можа быць толькі другім голасам у слове» [18, с. 288].

У выніку можна заключыць, што ў «Віленскіх камунарах» фармальна наратар, суб’ект маўлення застаецца адзін на працягу ўсяго твора, аднак ім выяўляюцца два суб’екты свядомасцей. Устаноўка на непрамае маўленне ў «Віленскіх камунарах» рэалізуецца найперш праз складаную сістэму перадачы пунктаў гледжання. Асаблівую ўвагу звяртаюць на сябе ідэалагічныя пункты гледжання персанажа-апаведача і аўтара (як унутрытэкставай інстанцыі) — яны не супадаюць, і гэта выяўляецца ў творы найперш праз іронію. Складаная сістэма аповедных інстанцый выкарыстоўвалася для «зашыфроўкі» ідэй рамана: менавіта таму галоўным героем стаў чалавек з масы. І гэты герой расказвае чытачу пра барацьбу за савецкую ўладу ў Вільні ў поўнай адпаведнасці з лозунгамі часу, якія Мышка бярэ на веру і шчыра агучвае — у сваёй «найўнай» інтэрпрэтацыі.

Наратыўныя прыёмы, якія вызначаюць наратыўную стратэгію непрамога маўлення ў рамане, наступныя: несупадзенне пунктаў гледжання наратара-персанажа і наратара больш высокага ўзроўню, аўтара; выхад аповеду Мацея Мышкі за межы як яго разумовага кругагляду, так і яго моўнай кампетэнцыі; адметнасць часовай маркіроўкі (Мышка распавядае пра сябе ў мінулым, на момант расповеду пункт гледжання істотна мог змяніцца); іронія як сродак увядзення аўтарскага пункту гледжання; выяўленне аўтарскага пункту гледжання праз перадачу маўлення іншых персанажаў.



На прыкладзе рамана М. Гарэцкага мы бачым, што ў савецкія часы, калі ўлада і цензура патрабавалі ад пісьменнікаў адзінай лініі, якая б адпавядала афіцыйнай ідэалогіі (узгадаем, што большая частка беларускіх пісьменнікаў у 1930-я гг. была рэпрэсавана, асабліва тыя, хто прытрымліваўся нацыянальных традыцый), творцы, якія не маглі і не хацелі яе прыняць, былі вымушаны выпрацоўваць новыя наратыўныя стратэгіі. Гэта дапамагло ім выказаць свае ідэі, аднак не выратавала ад катаванняў і заўчаснай смерці. М. Гарэцкаму ў «Віленскіх камунарах» удалося сказаць больш, чым было магчыма, праз устаноўку на непрамае маўленне і шэраг адпаведных гэтай стратэгіі наратыўных прыёмаў.

#### **2.4. ПРАЦЯГ ТРАДЫЦЫІ НАРАТЫўНАЙ СТРАТЭГІІ НЕПРАМОГА МАўЛЕННЯ ў СУЧАСНАЙ БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ (НА ПРЫКЛАДЗЕ РАМАНА А. НАВАРЫЧА «ЛІТОўСКИ ВОўК»)**

Раман, пра які пойдзе гаворка, створаны сучасным беларускім пісьменнікам А. Наварычам (А. Трушко). «Літоўскі воўк» (асобнай кнігай выйшаў у 2005 г.) стаў знакавай падзеяй для беларускай літаратуры.

Раман «Літоўскі воўк» характарызуецца постмадэрнісцкай паэтыкай, што ў пэўнай ступені абумовіла асаблівасці апавядання. Гульня, варыянтнасць падзей (наяўнасць некалькіх версій), актыўная роля рэцыпіента ў ім, інтэртэкстуальнасць — усё гэта непасрэдна звязана з арганізацыяй наратыву.

Апавядальнік не баіцца адкрыта звяртацца да чытача. На працягу ўсяго тэксту ён адмыслова вядзе гутарку са сваім адрасатам і, «гуляючы», робіць выгляд, што дапамагае чытачу прабірацца скрозь лабірынты забытанага рамана: «Пэўна чытач здзіўлены вышэйнамаляванымі падзеямі» [109, с. 7]; «Вось тут і ўвага, чытач! Менавіта тут і здарылася тое, што спатрэбіцца дзеля разумення першага раздзела» [109, с. 14]; «Што далей? Далей будзе, не турбуйся, чытач. Спачатку паглядзім на гэтыя ж падзеі вачамі яго ўдзельнікаў» [109, с. 25]; «Настаўнік глянуў туды, куды глядзеў Цімох, і не паверыў уласным вачам. (Чытач — увага!)» [109, с. 18]; «(Вось, чытач, дарэчы і першы напамін пра нашага шэрага героя, з якім ты знаёмы з першых старонак...)» [109, с. 120]. Чытацкая ўвага можа прыцягвацца і звычайным клічнікам у дужках: «Прычым беглі яны неяк улукаты, рыхтык стомленыя ці (!) нецвярозыя» [109, с. 18]. Як адзначыў М. Тычына: «Апавядальнік наогул не дае чытачу адарвацца ад працэсу ўспрымання тэксту» [161].

Камунікатыўная гульня выяўляецца ўжо ў назвах раздзелаў і глаў. Напрыклад, у першым раздзеле ёсць галава «Такія-сякія тлумачэнні», у другім — «А зараз усё правільна», у трэцім — «Як было на самай справе». Калі прагартыць кнігу перад прачытаннем, гэтыя назвы падкажуць, што ў творы чытача збіраюцца «вадзіць за нос». У самім тэксце часта абвяргаецца сказанае раней: «Калі чытач думае, што ўсё: цікаванне за пакаёўкай Ганнай, захоп яе, лупцаванне адбываліся так, як выкладзена вышэй, ён памыляецца. Такія жарсці, а галоўнае — такім чынам, могуць адбывацца толькі ў раманах. Насамрэч усё было не гэтак» [109, с. 38]. І пасля чарговага выкладу ўжо вядомых падзей крыху ў іншым ракурсе дадаецца: «Ну, а далей усё адбывалася так, як апісана ў папярэднім раздзеле» [109, с. 40].

Час у творы нелінейны: апавядальнік то забягае наперад, то вяртаецца назад, уяўляе розныя версіі таго, што адбылося.

Наратар быццам не заўважае недарэчнасці і абсурднасці падзей: «...пан, пасаджаны ў клетку, пагрыз аднаму ваўку лапу», але ў той жа час яго здзіўляе наступнае: «Як магло здарыцца, што ў звярынцы не дапільнавалі крыважэрнага чалавечыска і дапусцілі да беднага ваўка? А вось так і здарылася...» [109, с. 5]. Адзначым, што форма пытання-адказу ў «Літоўскім ваўку» займае значнае месца. Яна з'яўляецца прыёмам актывізацыі чытацкай увагі. Пра абсурднасць выкладзенага гаворка зойдзе толькі ў наступным раздзеле, калі будзе зроблена рэмарка, што «недарэчнасць такую мусова растлумачыць» [109, с. 7].

Тэкст пастаянна «падманвае» чытача. У творы выкарыстоўваецца няўласна-простая мова; апавядальнік пранікае ў свядомасць героя, аднак і тут з-за гульнёвага стылю тэксту ўзнікае пэўнае парушэнне логікі. Артур Буевіч, які ў пачатку рамана фігуруе як настаўнік, думае: «Гэтая во тля, вош з вошай, мае нахабнасць пагражаць яму, двараніну, няхай сабе і небагатаму, фізічнай расправай. Пугай па вушах? Ды сарваць гэтую заечую аблавушку і даць яму кулаком па кумпалу! Гэта ж здзек, а не язда!» [109, с. 12]. Такія развагі героя ніяк не стасуюцца з тым, што пасля раскрываецца ў творы: становіцца вядома, што Артур не настаўнік Дастоеўскі, а рэвалюцыянер.

Нарацыя грунтуецца на іроніі, імітацыі белетрыстыкі, на гульні стылёвымі штампамі. Напрыклад, спачатку так паведамляецца пра Урбановіча з жонкай: «Сам пан Урбановіч, калі рабіў з маладой жонкай праходку, не выпускаў яе рукі са сваёй, рыхтык пані хворага і магла паваліцца ўпокат, як толькі сужэнец адпусціць яе. Аднак маладуха не выглядала хворага. Хіба крыху засмучонай» [109, с. 23]. Адрозніваюць асацыяцыі з сюжэтамі, дзе маладая прыгажуня выходзіць замуж за нялюбага старога. Узнікае прадчуванне любоўнай інтрыгі, якое ўзмацняецца апісаннем эмоцый маладой жонкі Урбановіча: «Але ў гэты момант у вачах маладой жанчыны

малады настаўнік убачыў перакулены свет: ненатоленую прагу щчасця, нязбытнае каханне, пагаслую радасць жыцця, якая імгненна заззяла, на кароценькі міг успыхнула і адразу, дзеля скрытасці і канспірацыі, згасла, падаўленая правіламі прыстойнасці» [109, с. 31].

Далей дзеянне разгортваецца, як у любоўным рамане. Аксана чытае французскія раманы і ўцякае праз акно. Урбановіч імкнецца выкрыць здраду, пільнуе жонку і падслухоўвае яе размову з Бувевічам. Аднак апа-вядальнік раптам абрывае прамы, зразумелы для чытача сюжэтны ход і нечакана паварочвае ў другі бок. Аказваецца, жонку аканом і Артура звязвалі зусім не інтымныя адносіны, а патрыятызм, любоў да Беларусі. Выходзіць, апавядальнік стварае своеасаблівыя пародыі на агульнап-рынятыя формы.

У мове персанажаў лёгка прачытваюцца іранічныя і менавіта сучас-ныя наратарскія ацэнкі. Напрыклад, у наступных развагах Ежы Урба-новіча: «Не разумеў ён пані Аксану, хоць стрэльні. Што за дурное пака-ленне нарадзілася? Ім усё на Еўропу хочацца глядзець. А чаго глядзець, як бельгійцы волю атрымалі, як італьянцы хочуць Рым аднавіць?.. Ну не ў Бельгіі, не на Апенінах жывём» [109, с. 40].

У тэксце сустракаюцца словы з англійскай мовы. З іх дапамогай ствараецца камічны эфект:

«— Гм, падазроны... Не падабаецца мне ягоны, выбачайце, face» [109, с. 69] (словы Бувевіча жандарму).

Іранічна паказана, як Стасік з палымяным энтузіязмам, менавіта як фразёр, заклікае беднага простага дзеда да барацьбы. Словы маладога героя не могуць быць успрыняты прадстаўніком сялянства, дзед толькі кажа: «Куды нам тая свабода?»; «Нам бы зямелькі, а не свабоды той» [109, с. 149, 150].

Аднак нельга звесці дыялог «рэвалюцыянера» са старым выключна да іранічнага прыёму. У пэўны момант голас дзеда-селяніна пачынае гучаць сур'ёзна:

«— ...Вашымі будуць суды, войскі, грошы. Грошы рыхтык вашымі будуць. І зямля ваша, і лес, і луг, а нашымі застануцца граблі, вілы, рыд-лёўкі» [109, с. 150].

Адметна, што перадача думак Яся Кавальца пазбаўлена іранічнага, здзеклівага адцення. Гэта дае падставу меркаваць, што персанальны і на-ратарскі ў дадзеным выпадку пункт гледжання супадаюць: «Толькі тут, на радзіме, жыццё можа быць поўным, насычаным, расфарбаваным. А няволя? Край забраны? Гэта яшчэ варта паглядзець, ці няволя, ці край забраны... Гэта ўсё панічам нямесца, нейкай волі хочацца. Рабіць няма чаго, ад кніжак усё то, ад нядобрых... То д'яблавы папусканні. А ты любі

гэты ўвекавечаны бераг, сінечу неба... Уночы — россыпы густых зорак. Не, такіх зорак няма нідзе на свеце, так Сахачы — Вялікая Мядзведзіца, не зз'яюць нідзе. Пабыў, пабачыў...» [109, с. 74]. Затым Ясь прамаўляе малітву, успамінае чалавека, якога пакрыўдзіў. І ўсё гэта сур'ёзна, без амбівалентных падтэкстаў.

Іронія знікае і тады, калі апавядальнік звяртаецца да свядомасці ваўка Інсургента і глядзіць разам з ім на свет: «Спачатку проста радаваўся, атрымліваў насалоду ад знаёмых, мілых пахаў. Потым водар радзімы стаў выклікаць злосць, будзіў гнеў, а затым, з цягам часу, лютая нянавісць да гэтых людзей, якія прынеслі такі родны, да няўсцерпу напамін пра радзіму, стала працінаць кожную часцінку цела. Ці ж не гэтыя людзі ўв'язнілі яго, пазбавілі свабоды, закінулі далёка-далёка ад родных мясцін...» [109, с. 28—29]. Аўтар спачувае свайму герою, у пэўнай ступені сімпатызуе яму. Тым не менш вобраз ваўка пададзены ва ўсёй сваёй супярэчнасці. Варты ўвагі эпізод, калі Інсургент выдаў салдатам параненых, сярод якіх быў і паўстанец Артур Буевіч, а пасля «даверліва лізнуў Ясеву руку, маўляў, выбачай, братка, што я ў вашых людскіх справах разбіраюся?!» [109, с. 262].

Б. Эйхенбаум, аналізуючы «Шынель» М. Гоголя, адзначыў наступны прыём: «Камічны сказ раптам перарываецца сентыментальна-меладраматычным адступленнем з характэрнымі прыёмамі пачуццёвага стылю» [155, с. 320]. На думку даследчыка, у творы М. Гоголя гэты прыём узводзіць анекдот у гратэск. Нешта падобнае назіраем і ў рамане А. Наварыча, нягледзячы на тое, што тут не выкарыстоўваецца сказавая форма. Іранічны, камічны аповед часам перарываецца апісаннямі сур'ёзных чалавечых пачуццяў, але гэтыя негульнёвыя чалавечыя пачуцці ўласцівы часцей за ўсё не людзям (за выключэннем Яся Кавальца), а ваўку.

Татальная іронія дазваляе А. Наварычу пераходзіць усе межы: ён смяецца з самага паўстання, якое для беларускай культуры з'яўляецца сакральным і сведчыць пра мужнасць беларусаў. Разам з тым гэты прыём дазваляе аўтару выйсці за рамкі гістарычнага, дэтэктыўнага, любоўнага рамана ў філасофскае рэчышча, выказаць сваю пазіцыю: усё марна і ў беларускім свеце пануе безвыходнасць.

Такім чынам, у рамане А. Наварыча мы знаходзім схаваны за гульні аўтарскі пункт гледжання, які дае ключ да разумення ідэі твора. Наратывная стратэгія ў «Літоўскім ваўку» блізкая да стратэгіі «Віленскіх камунараў»: выразныя канцэптуальныя ідэі замаскіраваныя ў тэксце. Каб іх раскрыць, неабходна «прабірацца» праз наратывную структуру твора, звяртаючы ўвагу на сэнс кожнага асобнага слова, на сказанае кожным асобным голасам. Толькі непрамое маўленне: прыхаванасць аўтарскай пазіцыі ў рамане М. Гарэцкага была выкліканая супрацьстаяннем цензу-

ры 1930-х гг., а ў творы А. Наварыча – супрацьстаяннем традыцыйнаму патрыятычнаму дыскурсу (рамантызацыі паўстання 1863–1864 гг. на чале з К. Каліноўскім, яго дзеячаў).

У рамане «Літоўскі воўк», як можа падацца на першы погляд, ёсць толькі постмадэрнісцкая гульня з сімулякрамі, і няма выяўленай аўтарскай пазіцыі. Аднак мы бачым, што з дапамогай аналізу нарратыўнай будовы, выяўлення камунікатыўных стратэгий у рамане выразна раскрываюцца аўтарскія ідэі. Складаная сістэма пунктаў гледжання, устаноўка на непрамае маўленне даюць падставу меркаваць, што А. Наварычам выкарыстоўваюцца не толькі прыёмы нарратыўнай арганізацыі, запазычаныя з літаратуры постмадэрнізму, але і прыёмы, падобныя да тых, што выкарыстоўваліся ў рэалістычных «Віленскіх камунарах» М. Гарэцкага.

## 2.5. РАССЛАЕННЕ АПОВЕДНАЙ ІНСТАНЦЫІ Ў ТВОРЫ «ЛЯВОНІУС ЗАДУМЕКУС»

Нягледзячы на тое, што М. Гарэцкі перакрэсліў тэкст «Лявоніуса Задумекуса», гэты твор, своеасаблівыя зашыфраваныя занатоўкі, запісаныя ў 1931–1932 гг. (надрукаваны толькі ў 1993 г.), бяспрэчна варты ўвагі.

Даследчыкі неаднаразова звярталі ўвагу на блізкасць персанажа Лявона (Лявоніуса) да асобы пісьменніка. Вядома, што М. Гарэцкі называў сябе Задумекусам у лістах да жонкі [41, с. 624], быў прататыпам героя.

Літаратуразнаўцамі адзначалася ўнікальнасць жанру «Лявоніуса Задумекуса», падабенства да дзённікавых запісаў (нездарма другая частка твора мае падзагаловак «Рэфлексы...»), да дакумента ў мастацкай форме. Асабліваю ўвагу даследчыкі звярталі на расшыфроўку алегорый, сімвалаў, зашыфраваных вобразаў у тэксце. Паколькі пісьменнік рабіў запісы падчас высылкі, у складаных умовах, калі ўвесь час быў вымушаны ацерагацца чужога вока, яму нярэдка даводзілася звяртацца да іншасказальных форм. Вялікае значэнне для разумення «Лявоніуса Задумекуса» маюць каментарыі Г. Гарэцкай, дачкі пісьменніка, якая патлумачыла сувязь многіх вобразаў, апісанняў з рэальнасцю.

Мы лічым мэтазгодным больш падрабязна разгледзець выяўленне тэкставай інстанцыі «Я» у «Лявоніусе Задумекусе», якая да гэтага часу не аналізавалася спецыяльна. Паколькі нараталогія не адмаўляе сувязі апавядаемага і выяўляемага светаў, варты звярнуць увагу не толькі на выяўленне наратара ў названым творы, але таксама і на сувязь канструявання нарратыўнай інстанцыі пэўнага тыпу з яе абумоўленасцю тагачаснымі абставінамі, у якіх быў вымушаны знаходзіцца М. Гарэцкі.

Нягледзячы на тое, што твор разглядаўся даследчыкамі як «споведзь скразнога героя ўсёй творчасці Гарэцкага Лявона Задумы пра першыя крокі свайго жыцця на высылцы» [106, с. 491], пытанне аб тым, як сканструявана гэта споведзь, не з'яўлялася прадметам пільнай увагі.

На першы погляд, наратар у «Лявоніусе Задумекусе» на працягу большай часткі твора не самапрэзентуецца адкрыта, выяўляецца імпліцытна. Апавядальнік звяртаецца да другой асобы, выяўляючы веданне таго, што будзе і што было. З першых старонак бачым:

«І выйдзеш ты з муру на сонца, на вольнае паветра, на ясны свет.

Зялёныя дрэвы зашумяць табе лесам. Прыгожыя кветкі зацвітуць табе лугам.

Ступіш ты крокаў пяць. І раптам усміхнешся... Гэта – рэфлекс» [34, с. 471];

«Будзеш ты стаяць, будзеш чакаць, хатылі свае на дол спусціўшы. І будзеш ты цяпер вельмі цярплівы. Жыццё цябе наўчыла» [34, с. 472];

І калі прыйдзеш увечары да Хведасеіча, убачыш у куту пад абразамі, каля столу на табурэтцы, хмельнага разбойніка, з кудлатаю русаю барадой і гнеўным тварам.

І скажа ён табе:

– Ідзі адгэтуль вон, брадзяга!

І выйдзеш ты на пусты мокры ганак і на пустую мокрую вуліцу.

Дождж будзе ліць. Цёмна будзе.

Цёмна будзе ў цябе на сэрцы. І хатыль жыцця твайго будзе табе цяжак, як камень тапельніку» [34, с. 478].

З першага погляду, па прыведзеных прыкладах можна меркаваць, што наратар у творы недыегетычны: ён быццам не бярэ ўдзелу ў дыягезісе (гэта значыць, у плане апавядаемай гісторыі), яго роля толькі ў экзегезісе (у плане аповеду) [153, с. 46]; а ў экзегезісе – «ты», да якога звяртаецца наратар. Аднак вельмі хутка становіцца зразумелым, што зварот да другой асобы – не дыялог, а зварот апавядальніка да самага сябе, своеасаблівы ўнутраны маналог.

Даволі часта ў тэксце сустракаецца зваротак «блазэнны» [34, с. 471, 474, 478, 482, 483, 492, 497...]: «Куды ісці табе, куды, блазэнны?» [34, с. 478].

Другая частка твора мае назву «Рэфлексы блазэннага імпатэнта Лявоніуса Задумекуса (Мізэрыуса Монуса)», што ўказвае на тоеснасць паміж другой асобай, да якой звяртаюцца, і Лявоніусам. Да таго ж зрэдку апавядальнік звяртаецца да другой асобы (а гэта значыць да сябе) па імені: «Там тваё грамадства, Лявоніус, бедны...» [34, с. 482]; «Успомні, уздумай, прыгадай сабе, Лявоніус Янус, як сядзеў ты ў страшнай вежы» [34, с. 500]; «Лячы ж яго, лячы, Лявоніус Задумекус! Табе даецца магчымасць, – лаві ж яе за хвост, блазэнны імпатэнце, бо, можа, яна апошняя ў цябе...» [34, с. 501].

Часта ствараецца ўражанне, што наратар сам сябе пераконвае, праграмуе на пэўны лад:

«Нічога, жыві, блазены.

Трэба жыць.

“Трэба жыць, як набяжыць”, — казалі старыя людзі.

Ты цяпер не маеш свае формулы.

Але ты будзеш мець.

Жыві!» [34, с. 515].

У пэўныя моманты адбываюцца пераходы ад звароту да сябе ў другой асобе, да расповеду пра Лявоніуса як трэцюю асобу: «Піша Лявоніус (Мізэрыус) адказную эпістолюю цярплівай Ласцы» [34, с. 473]; «...і адтуль аддзяліўся і падышоў да Лявоніуса, малады панаваты чалавек» [34, с. 485]. Амаль адразу аповед зноў змяняецца на зварот да другой асобы.

«Блазены» перастае быць толькі звароткам, што яшчэ раз сведчыць пра тоеснасць другой і трэцяй асобы (Лявоніуса): «Прыезджаў Навухаданосар і загадаў блазэннаму зрабіць яе (бальніцу. — *І. Ч.-Ф.*) тут і там» [34, с. 489].

Цікава, што ў нейкі момант другая і трэцяя асоба і ў экзегезісе размяжоўваюцца: «Ляжаць будзеш у сухім, — можа, яшчэ зробішся машчамі прападобнага айца нашага Лявоніуса Задумекуса (Мізэрыуса Моніуса) Крутагорскага» [34, с. 501].

«Я», выяўленае пераважна праз другую і трэцюю асобу, дамінуе ў творы. У «Лявоніусе Задумекусе» знаходзім эгацэнтрызм, уласцівы дзённікам. Аднак гэта і выдатны мастацкі тэкст.

Гісторыя распавядаецца ў будучым часе ў значэнні прошлага:

«І ўсцешаны будзеш, што ў гэтым горадзе ё такі дом.

І ўвойдзеш у яго з заміраннем сэрца» [34, с. 473];

«Не захочаш устаць, не захочаш ісці.

Сядзеш.

Хлеба з'ясі. І будзе табе хлеб твой горак і салодак» [34, с. 477].

Гэта ўзмацняе экспрэсіўнасць твора, яго сугестыўнасць.

Апакаліптычныя матывы найбольш яркава выяўляюцца з дапамогай анафарычных канструкцый (стыль апошняй кнігі Новага Запавету Бібліі — Адкрыцця апостала Яна Багаслова, ці Апакаліпсісу — тэкст з аналагічнай сінтаксічнай будовай).

Падобныя канструкцыі гучаць, як папярэдванні:

«І трапіцца табе купец малады і энергічны. І дасць ён табе восем тысяч грошаў, за тваю рэч, за похвы на заднія канцавіны.

І пойдзеш ты ўсцешаны. Але троху жалю ў сэрцы будзеш мець.

І будзеш думаць, што прыйдзе такі час, калі нічога гэтага не будзе на свеце. І будзеш ты жадаць гэтага часу. Але ведаць праўды не будзеш» [34, с. 475];

«І будзеш ты выпаўзны. І будзеш класці на рыззе сваё знакі забаронныя. З мяшэчкам будзеш цягнуцца на ўскрай свету. І пра ступень дасягненняў думаць» [34, с. 517].

Наратар балансуе паміж дыегезісам і экзегезісам [153, с. 46]. Нарэшце апавядальнік (наратар ад трэцяй асобы, па аналогіі з рускімі «рассказчиком») у пэўных фрагментах, запісах раскрываецца як апавядач (наратар ад першай асобы, «повествователь»). Ён выяўляецца экспліцытна (самапрэзентуе сябе як першую асобу): «Яна мне піша: ці ходзіш ты ўжо на работу? А я ёй адказаў: каб хадзіў, дык выслаў бы табе ўжо грошы» [34, с. 498].

У «Скоках блазеннага імпатэнта цёмналескага» знаходзім яшчэ большую абрывістасць, лаканічнасць. Быццам мімаходам (магчыма, так і было) занатоўваецца перажытае, убачанае, пачутае, успрынятае:

«Устаў каля сёмае. Косці баляць. Ныркi баляць. Благі настрой.

Схадзіў па ваду. У галёшах. Разлівалася.

Напіўся кавы. Даеў гарохавую кілбасу.

Узяў дамавую кніжку, пайшоў выпісваць Ласку. Рана. Чаканне. З гадзіну. “Сёння выхадны”. Абвесткі ж: штодзённа. Да начальніка. Не паслухаў той. Непрыемн. размова. Успомніў сябе, хто ён цяпер, і змоўк. “Вучыся маўчаць, блаз!”

У магаз. Шкло 8 к. Аграмадная чарга па хлеб» [34, с. 514].

У дзявятай частцы фіксацыя ўбачанага пераходзіць у асацыятыўныя рады, нават у плынь свядомасці, падобную да класічных узораў вядомых мадэрністаў:

«І пойдзеш за горад.

Міма пабудовы лазні. Старыя знаёмыя. Маня. Аднавокі. Лішэнец. Практыканты. “Па вашай разбіўцы...” Ах ты, жулік!

Поле. Капуста. Рэпку, што ў кішэні нёс, з’еў..

Куды ісці?

Гуркоўнік пусты. Дзеці шворацца.

Елкі. Адзін ён тут..

Кашка ўвышкі з чалавека. Стада коз. Шумацяць.

Камбінат. Дарога. Людзі. Масткі.

Могільнік. Пабітыя помнікі. Каровы.

Стары могільнік. Сум. Успаміны. Помнікі. Напісы. Буржуазная культура» [34, с. 520].



У частцы дзясятай знаходзім расповед ад трэцяй асобы пра Лявоніуса Задуму, спалучаны з запісамі-ўстаноўкамі Задумы, у форме зварота да другой асобы:

«Спакой грамадзяніна Лявона Задумы.

1. Годзе быць табе блазненным імпатэнтам. Час табе быць грамадзянінам, хоць і дэфектыўным» [34, с. 521].

Звычайна, калі ў мастацкім тэксце наратар звяртаецца да другой асобы — гэта зварот да нарататара, таго, хто ўспрымае. Аднак у творы «Лявоніус Задумекус», як мы ўжо адзначылі, наратар вядзе размову з сабой. Тэкст набліжаецца да ўнутранага маналогу. Тым не менш, аповед, звернуты да «ты», нягледзячы на тое, што ў дадзеным выпадку гэта да сябе, спрыяе сумоўю з чытачом. Чытач далучаецца да гісторыі, лягчэй можа ставіць сябе на месца персанажа.

Аповед ад трэцяй асобы дазваляе абстрагавацца ад свайго «Я», аналізаваць і ацэньваць усё збоку, садзейнічае аб'ектыўнасці. Вядомыя нават псіхалагічныя эксперыменты, калі чалавек спачатку павінен распавесці пра сябе ад першай асобы, пасля — у форме зварота да другой, а затым як пра трэцюю асобу. Вынік (і эффект) у кожным выпадку будзе розны.

Разам з тым такія пераходы, калі ў адным тэксце чаргуюцца розныя аповедныя сітуацыі, могуць сведчыць і пра недапрацаванасць твора, і пра хваравіты, стрэсавы стан пісьменніка. Але ў такой жа ступені і пра свядомы аўтарскі намер трансляцыі такога стану ў мастацкім тэксце. Наратар і персанаж зліваюцца, часам раз'ядноўваюцца, але пры ўважлівым чытанні відавочная іх тоеснасць. Для розных тыпаў аповеду характэрны адзіны стыль у творы. Гэта надае «Лявоніусу Задумекусу» мастацкую цэласнасць, логіку мастацкага дзённіка. Большасць даследчыкаў лічыць, што «Лявоніус Задумекус» з'яўляецца своеасаблівым чарнавіком-варыянтам «Скарбаў жыцця» (напрыклад, аўтар першай манаграфіі пра М. Гарэцкага Д. Бугаёў [24, с. 228]). Аднак, думаецца, гэты твор мае большую, самастойную значнасць — менавіта як дакументальна-мастацкі дзённік (нездарма «Лявоніусу Задумекусу» давалі і такое азначэнне, як «дзённік-мастацкі твор» [82, с. 60]).

Такім чынам, у творы, безумоўна, ёсць фэбульнасць, да аналізу якой неаднаразова звярталіся літаратуразнаўцы. Аднак часам мы бачым яе разбурэнне ўнутры наратыву праз расшчапленне «Я» ў тэксце.

Чаргаванне зварота да сябе як да другой асобы і расповеду пра Лявоніуса, адначасовае збліжэнне гэтых інстанцый, адсутнасць паслядоўнасці ў пэўных момантах ускладняе наратыву. Такія пераходы, адначасова з прасторавамі, нярэдка ствараюць уражанне амаль бескантрольнай плыні свядомасці, трызнення («кананізаваных» мадэрністамі). Нелінейнасць

становіцца прынцыпам пабудовы тэксту. Разам з тым, цыклічнасць нарацыі (паслядоўнае чаргаванне розных яе тыпаў) аб'ядноўвае ўсе часткі, пераўтварае ў адзінае цэлае.

У філасофска-алегарычным творы апавядальнік толькі фармальна не самапрэзентуецца (за выключэннем некалькіх выпадкаў аповеду ад першай асобы). Траістасць адзінага «Я» ўскладняе чытацкае ўспрыняцце.

У плане факалізацыі (бачання) у «Лявоніусе Задумекусе» таксама ўсё складана. У пэўныя моманты наратар ведае больш за персанажа. У іншыя — зліваецца з персанажам, і іх пункты гледжання таксама злучаюцца ў адзін. Часам веданне наратара выглядае яшчэ меншым за веданне персанажа: паколькі дыкурс наратара звужаецца, усё падаецца фрагментарна, абрывіста, не да канца зразумела. Думкі разгортваюцца асацыятыўна, спантанна.

Цікава, што ў канцы недапісанага, недапрацаванага, перакрэсленага М. Гарэцкім твора назва падраздзела гучыць як «Прароцтва», і апошнія словы:

«Дакучыла мне валаводзіцца з табою, блазены!  
Думаю я пахаваць...» [34, с. 523].

Быццам сам пісьменнік стаміўся і хоча прыпыніць цяжкую размову з сабой.

Такім чынам, «Лявоніус Задумекус» — узор мадэрнісцкага дыкурсу ў жанры дакументальна-мастацкай, так званай непрыдуманай літаратуры, з раслаеннем аповеднай інстанцыі «Я», вонкавым разбурэннем, але сутнасным захаваннем цэласнасці наратыву.

## **2.6. ІНТЭРФЕРЭНЦЫЯ АРНАМЕНТАЛЬНАГА І АПОВЕДНАГА Ў РАННІХ АПАВЯДАННЯХ І Ў «СКАРБАХ ЖЫЦЦЯ»**

Вытокі такой наратыўнай стратэгіі, як інтэрферэнцыя паэтычнага і аповеднага, знаходзім у ранніх апавяданнях М. Гарэцкага.

Д. Бугаёў у першай цэласнай манаграфіі па творчасці М. Гарэцкага адзначыў, што ў апавяданні «Лірныя спевы» пісьменнік рамантызуе трагічныя старонкі беларускай гісторыі [24, с. 81]. «Стогны душы» даследчык назваў эмацыянальнай лірычнай замалёўкай [24, с. 81]. М. Мушыньскі таксама падкрэсліў з'яўленне новага тыпу героя ў ранніх апавяданнях М. Гарэцкага [106, с. 43].

На эквівалентнасці і паўторах грунтуецца нарацыя ў раннім невялікім апавяданні (паводле Д. Бугаёва, гэта лірычная замалёўка ў духу

бядулеўскіх імпрэсій [24, с. 81]) М. Гарэцкага «Стогны души» (1913). Назва выдатна адлюстроўвае не толькі змест, але і аповедную манеру.

Такая нарацыя з пашыранай эквівалентнасцю дазваляе найбольш глыбока перадаць набалелае. Менавіта эквівалентнасць становіцца падмуркам аповеду. Напрыклад, эквівалентнасць фанічная: «Парву ланцугі спрадвечнай гульні-лені, ланцугі глуму, шальмоўства і страшэннай аграмаднай...»; «Я не хачу трываць! І не вырываю, бо нельга вырываць. Я скіну, сарву ланцугі свайго старога жыцця і зраблю жыццё новае. Зраблю!» [37, с. 16].

Фанічная, лексічная, сінтаксічная эквівалентнасць: «Я не хварэю ўсвятнай журбою-жудою, не, не, — я хварэю нечым другім, але чым?» [37, с. 16].

Лексічны паўтор, фанічная, сінтаксічная эквівалентнасць:

«Я жыць хачу вольным жыццём — жыццём радасці...

Я хачу новага, лепшага жыцця.

Я крэпка, усімі сваімі сіламі жадаю яго!» [37, с. 16].

У іншым раннім апавяданні «Лірныя спевы» (1914) падбор мастацкіх сродкаў для перадачы абстаноўкі стварае ў чытача ўражанне чагосьці страшнага: цёмна, як у магіле; неспакойна, трывожна, ночка купальская... [37, с. 54] Бачым пэўнае нагнятанне. Чуюцца дзіўныя гукі і задаюцца пытанні наратарам (якія, верагодна, можна лічыць і думкамі персанажа Янкі):

«Ой, што там? Ці русалка на веццю бярозавым гутаецца? Ці сава лепавухая зайчыка гукае к сабе, заесці хоча?

Вось цяжка залопала крыллем нейкая птушка ў суччы і ў пушчы знікла. Адкуль яна ўзялася аб такой пары?» [37, с. 54].

Не будзем атаясамліваць наратара, аўтара і пісьменніка, але адзначым, што ў любым выпадку досвед, густ і погляды жывога чалавека-творцы часта аказваюць уплыў і на фарміраванне наратыўных інстанцый у мастацкіх тэстах. Вядома, што сам М. Гарэцкі, па словах брата Гаўрылы Гарэцкага, «натхнёна граў сваім меншым на скрыпцы і дудках-жалейках ды апавядаў найцікавейшыя гісторыі-імправізацыі, часам такія страшныя, жудасныя, што малыя (асабліва Ганначка) аж крычалі і хапаліся за апавядальніка» [158]. Схільнасць пісьменніка да страшных гісторый выявілася ў пабудове сюжэта дадзенага апавядання.

Нарацыя ў творы нелінейная. Спачатку бачым героя Янку, які ідзе па страшных таямнічых мясцінах. Пра яго самага нічога не гаворыцца, толькі ў фінале даведваемся пра няшчаны лёс персанажа як вынік праклёну нерасчасанай княжны, здрадніцы Радзімы.

Другая гісторыя — устаўная рэтраспекцыя пра вырджэнне роду Саламярэцкіх.

У апавяданні вызначаецца характэрны для прозы М. Гарэцкага прыём кантрасту (які пазней выкарыстоўваўся ў аповесці «Ціхая плынь»). Наратар акцэнтуюе ўвагу на тым, што раней на месцы чорных акупаў было «слаўнае Замчышча», «жышце кіпела» [37, с. 54]; «А ў святы вялікія хмельвіно ў чарах пенілася, ігралі гуслі-самагуды, пялі старэцкія ліры, стогн стаяў ад гоману людскога, і многа чаго дзеелася, што ўжо навекі пахавана да старэцкіх часоў» [37, с. 55]; «...не згібалі галавы прад цяжкаю сілай Маскоўшчыны, не хіліліся і прад хітраю прычэпкаю – Польшчаю» [37, с. 55]. Праз такі прыём у творы супрацьпастаўляюцца ідэя дэградацыі і ідэя слаўнай гісторыі.

У творы сустракаюцца лірызм і рытмізаванасць апаведу. У суседніх сказах выкарыстоўваецца інверсія: «макаўкі сасновыя», «ночка купальская» [37, с. 54]. Апавяданне мае мінорную, жаласліваю, як у сумных фальклорных песнях, інтанацыю: «Чыя ліра плачучая, чыя чутна там каля цвінтару муровага пад старой ліпаю дупляністаю?» [37, с. ]. Для сугэстыўнага ўздзеяння выкарыстоўваюцца лексічныя паўторы, характэрныя для пэўных твораў М. Гарэцкага: «Плача ліра, і плачуць бабулькі ўбогія, і маладухі, і прыгожыя дзяўчынкі...» [37, с. 58].

«Скарбы жыцця» – перадсмяротны твор М. Гарэцкага, які стаў вядомы чытачу толькі ў 1993 г. Даследчыкі мяркуюць, што ён напісаны ў 1935–1937 гг. Гэта адметная з’ява ў літаратурнай спадчыне пісьменніка і ў беларускай літаратуры ўвогуле. Стылістыка твора, які сам М. Гарэцкі спачатку збіраўся назваць «Плачам», яскрава адрозніваецца ад папярэдніх здабыткаў пісьменніка. Даследчыкі неаднаразова звярталіся да аналізу «Скарбаў жыцця». А. Адамовіч, М. Мушынскі адзначалі выключнасць арыгінальнай мастацкай структуры твора. Л. Сінькова пісала пра пашыраны эмацыянальны дыяпазон і актыўную змену апавядальных ракурсаў.

Звычайна літаратуразнаўцаў цікавіла вытлумачэнне алегорый і сімвалаў, суадносіны зместу з сучаснай пісьменніку рэальнасцю, філасофская абагуленасць і жанравая прыналежнасць тэксту. Мы ставім наступную задачу: вызначыць наратыўную стратэгію, што абумовіла арыгінальнасць, павышаную экспрэсіўнасць твора.

Як слухна адзначыў Д. Бугаёў, «Скарбы жыцця» «кожным сваім радком крычаць, пратэстуюць супраць паняволення чалавека, здзеку» [24, с. 229]. Чаму і як ствараецца такое ўражанне «крыку кожным радком», дапамагае зразумець вызначэнне наратыўнай стратэгіі ў творы.

В. Шмід у «Нараталогіі» адзначае, што, як законы наратыўнай, падзейнай прозы могуць распаўсюджвацца на ненаратыўную паэзію (лірычную,

непадзейную), так і канстытутыўныя прынцыпы паэзіі могуць распаўсюджвацца на наратыўную (падзейную) прозу. На думку даследчыка, прынцыпы эквівалентнасці (паўтаральнасці таго, што прадугледжвае адначасова і падабенства, і апазіцыю) і лейтматыўнасці (вылучаецца як асобны прынцып, паколькі ідэнтычнасць, дакладны паўтор элементаў не з’яўляецца эквівалентнасцю) выкарыстоўваліся ў класічнай рэалістычнай прозе ў якасці прыватнага прыёму, а ў арнаментальнай паводле В. Шміда (паэтычнай, ненаратыўнай) прозе такія з’явы і працэсы ператварыліся ў канструктыўны прынцып.

В. Шмід знаходзіць інтэрферэнцыю паэтычнага і наратыўнага патэнцыялу ў прозе А. Чэхава, І. Бабеля, М. Замяціна. У беларускай літаратуры мы можам адзначыць такія рысы ў «Скарбах жыцця» М. Гарэцкага.

Звернемся да тэксту. У «Скарбах жыцця» выяўляецца шматлікая колькасць эквівалентнасцей на розных фармальных і сэнсавых узроўнях (праблему эквівалентнасці ў класічнай прозе з пункту гледжання рытму аналізаваў І. Жук у манаграфіі «Празаічны тэкст: дынаміка рытмавага існавання» [58]; пазней спробу падобнага даследавання рабіла Н. Пахомчык у артыкуле «Структурныя гамалогіі у нарысе Міхася Зарэцкага “Вясна 1930 года”» [113]).

Спачатку вызначым фармальныя эквівалентнасці на ўзроўні прэзентацыі нарацыі. На першай старонцы заўважаем наступную фармальную эквівалентнасць – сем сказаў пранумараваны лічбамі. Калі разглядаць іх тэматычную звязанасць, то відавочна, што паміж імі прасочваецца асацыятыўная сувязь. У гэтых жа сказах вылучаецца эквівалентнасць на ўзроўні сінтаксісу, у першым прыкладзе – і фанічная эквівалентнасць. Такія прыёмы ствараюць адмысловы рытм, садзейнічаюць сугестыўнасці прозы. Разгледзім прыведзеныя ніжэй прыклады.

Сінтаксічная і фанічная эквівалентнасць	<p>1. Брану скарбаў сваіх <u>адчыняю</u>: <u>падходжу</u> і так, <u>падходжу</u> і гэтак, <u>насяджу</u>, <u>адсапнуся</u> – і зноў <u>адчыняю</u>, <u>псую</u> сабе <u>гумар</u>.</p> <p>2. Цяжкаватая брама, панурая вельмі, <u>завесы</u> на ёй <u>паржавелі</u>, <u>замок</u> <u>напсаваўся</u>, <u>ключ</u> у <u>замку</u> <u>не хоча круціцца</u>, – <u>замардавала мяне</u>.</p>
Сінтаксічная эквівалентнасць	Набыткі <u>злічу</u> . Новай сістэмы замкі на ўсе тайнікі <u>панавешу</u> .
Лексічны паўтор	<b><i>О мой край! О мой шлях!</i></b>

<b>Лексічная</b> эквівалентнасць	Пагляджу я не рамантычнымі <b>вачыма</b> ... Вялікая пустэча стаіць мне <b>ўваччу</b> ...
<b>Сінтаксічная</b> і <b>фанічная</b> эквівалентнасць, лексічны паўтор	<i>Там пушча, там гай; там бор, там хмызняк; там балота з рэдкім лесам, там сыпучы пясок; <u>вось</u> – <u>стужка вадзяная</u>, <u>вось</u> – <u>голы плех</u>; <u>вось</u> – <u>шэрстка нівы</u> і <u>травы</u>, <u>вось</u> – <u>кучкі</u>, <u>хаткі</u>...</i>
Сінтаксічная эквівалентнасць, <i>лексічны паўтор</i>	Бачу я <i>поле</i> , нуднае <i>поле</i> ... Аднастайнае, шэрае, няўробленае <i>поле</i> .
<b>Лексічны паўтор</b>	А каля статку хадзіў я згаладнылы, у бруднай сярмязе, <b>увесь</b> распайсаны, <b>увесь</b> у дзірках <...>
Сінтаксічная, <i>лексічная, фанічная</i> эквівалентнасць, лексічны паўтор	<i>З гэткаю ж, толькі троху карацейшаю пугаю; з гэткаю ж, толькі троху меншаю жабрачаю торбю.</i>
Сінтаксічная эквівалентнасць, <b>лексічны паўтор</b>	<b>Братка ты мой, братка!</b>
<b>Сінтаксічная</b> эквівалентнасць, <b>лексічны і фанічны</b> паўтор	<b>І <u>ходзіць</u></b> тая жоўтая, бялявая маргелка сярод вялікага маркотнага поля... <b><u>Ходзіць</u></b> яна з трубою <u>па полю</u> , <u>па балоце</u> , <u>па лагу</u> , <u>па кустоў-хмызняках</u> , <u>у пушчу</u> і з <u>пушчы</u> – <b>ходзіць</b> ... І ўсё. – <i>Тру-гу-у!.. Тру-гу-у!.. Тру-гу-гу!..</i> <b>Яна <u>галосіць</u> <u>аб вечнасці</u>. Яна <u>пяе</u> вечна <u>аб вечнасці</u>.</b> – <i>Тру-гу-у!..</i>
<b>Сінтаксічная</b> і <b>фанічная</b> эквівалентнасць	А ў тым полі ёсць узгорак, <i>а на ўзгорку – гай</i> . Шумяць вечныя бярозы, <i>а пад імі – могілкі</i> . <b>Нудна-шумліва, густа-зялёна</b> ўверсе: шумяць сваімі вялікімі густымі мётламі бярозы ў бязмернасці сусвету. <b>Сумна-кінута, забыта-недагледжана</b> ўнізе: сціраюцца мізэрныя курганкі. <i>Пагнілі, патрупехлі, наваліліся</i> крыжыкі...
<b>Фанічная</b> эквівалентнасць	<b>Рудая</b> , лычкастая свіння, з доўгім, голым, <i>маршчынаватым хвостом</i> , са <i>шчэцю</i> стаяком на <b>хрыбціне</b> , <b>рохае</b> , <b>рыецца</b> ў сваёй вечнасці... <b>Вырыла</b> косці – <b>шэрыя</b> , <b>струпехлыя</b> , зямля на іх наліпла; <b>рохкнула</b> і пайшла <b>рыць яшчэ</b> дзе.

<p>Сінтаксічная эквівалентнасць, лексічны паўтор, фанічная эквівалентнасць</p>	<p><i>Бачу я поле, жніво.</i></p> <p style="text-align: center;">* * *</p> <p><i>Бачу я высокі, абліты капкамі стол;</i>  Бачу я высокі, абліты капкамі стол. Драўляныя лыжкі-булдавешкі, нячыстая міска, <b>поліўка</b>...  Мала <b>поліўкі</b>... Пахаваная <b>злосць</b> у грудзёх. Адзін цягне пад сябе, другі — пад сябе. І яшчэ раз, і яшчэ так. Гуляюць у перацяжкі.  <b>Разла</b>мілася міска, <b>палілося</b>... Крык, слёзы. Булдавешка стукнула, мокрая ад <b>поліўкі</b>, па тым, што будзе спакойнае, вечнае, непарушна-акамянелае, а на ім — венчык;  <b>Чую хрып, скрып;</b>  <i>Бачу я поўную хату людзей. А ў ёй — новая, белая труна: фуганкам выструганыя шалёвачкі.</i>  <i>Бачу я жоўтае, вечнае, невядомае. Венчык на чале. Сашчэпленыя, вымытыя да сіняга, працоўныя рукі.</i></p>
<p>Лексічная эквівалентнасць</p>	<p><i>Стрыкоча птушачка ў ціхім блакіце светлых нябёс.</i>  <i>Птушачка ўсё стрыкоча ў ціхім блакіце светлых нябёс.</i></p>
<p>Сінтаксічная эквівалентнасць, лексічны паўтор</p>	<p><i>О, гора мне, гора мне!</i>  <i>Божа мой, Божа мой, — што я там бачыў!</i></p>

Эквівалентнасць у творы выяўляецца і падчас падзелу ўсяго тэксту на часткі падобнага аб'ёму.

«Скарбы жыцця» адметныя частотнай лейтматыўнасцю. У творы М. Гарэцкага лейтматывам праходзяць вобразныя акцэнтны на тэме *вечнасці* і звязаных з ёю *хады, шляху, маўчання, холаду, смерці*, а таксама выспы Патмос, збавення. Прасочым рэалізацыю ў тэксце лейтматыву: «Яна галосіць аб *вечнасці*. Яна пяе вечна аб *вечнасці*» [34, с. 525]; «Бачу я бясконцы *спрадвечны шлях* у пустым вялікім полі»; «*Вечнасць. Хада*»; «*І вечнасць* варушыцца ў маёй істоце: *ідзі, ідзі! Усе ідуць — ідзі ты*»; «*Ідуць — іду. Узіраюся ў вечнасць*»; «Булдавешка стукнула, мокрая ад поліўкі, па тым, што будзе спакойнае, *вечнае*, непарушна-акамянелае, а на ім — *венчык*» [34, с. 526]; «*Мёртвая вуліца. Снег налятае*»; «*У сцюдзёнай хаце сакочуць у падпеччы куры... жыццё, вечнае жыццё!*»; «*Чую хрып, скрып. Капашэнне ў вечнасці. А гэта — адзін этап. І ўсё!*»; «*І ты — круціся!* Выві маркоту з свайго сэрца і круціся, круціся! Музыка варушыць у табе *вечнасць* — вечна маркотную, часам

вясёлюю»; «Бачу я поўную хату людзей. А ў ёй — новая, белая *труна*: фуганкам выструганая шалёвачкі. Бачу я жоўтае, вечнае, невядомае. *Венчык* на чале. Сашчэпленыя, вымытыя да сіняга, працоўныя рукі» [34, с. 527]; «*Трупы* падарожнікаў»; «*Вечнасць*. Жуда. Тое, што завуць: Бог, любоў, павіннасць, праўда, ідэал — усё яно дробненька круціцца ў вечнасці, і туды і сюды, і так і гэта»; «Там далёка, у хатках, чакаюць. Чакаюць, чакаюць... *Вечна!*...» [34, с. 528]; «А сумныя вятры *вечных* прастораў шумяць-шумяць...»; «Павяляыя васілечкі, што яна любіла, што яна збірала, — рукі нячыстыя чапалі. Ныла мне *вечная* рана» [34, с. 529]; «Жоўтыя, *мёртвыя* твары... *Мерклыя*, *згаслыя* вочы... Ходзяць — *трупы* жывыя... І зацягнулі па-вясельнаму жудасную *мёртвую* песню»; «Ды сам я — ранены *смяртэльна*...» [34, с. 531]; «Мой жа ты *вечны* аптымістце!»; «Успомні пра выспу Патмос! Там ратунак, збавенне!» [34, с. 532]; «*Едуць, едуць паязджане! Едуць, едуць* госці дарагія! У кашулях вышываных... Круглымі вачыма глядзяць. Пахам *тлену* паваяла на мяне» [34, с. 535]; «Бачыў я вялізарныя піраміды белых цёртых *касцей*. Бачыў я каналы, поўныя тухлай крыві» [34, с. 538]; «Я ж толькі думаў: «Няўжо восень прыйшла?..» І нічога не ўбаяўся...» [34, с. 539]; «Едзь у залатым чоўне на выспу Патмос» [34, с. 549]; «Лягу я, *скамянею*» [34, с. 542]; «І думаў я пра *смерць* сваю і пра Бога свайго. *Смерці* прыходу чакаў пакорна і панура, як вол даўбні. І не ведаў: блізка ўжо яна, даўбня тая, ці далёка»; «Далёкая *выспа Патмос!* Там *прытулак*...» [34, с. 548]; «Дык слава жыццю! / Слава і *смерці!*» [34, с. 550].

З прыведзеных прыкладаў вынікае, што найчасцей вечнасць у творы звязваецца з рухам. Напрыклад, вобраз-канцэпт «трупы падарожнікаў» відавочна звязвае матывы шляху і вечнасці.

З ростам колькасці эквівалентнасцей, паўтараў, з кожнай матэрыялізацыяй лейтматыву ў мастацкім слове ўзрастае экспрэсіўнасць, узмацняецца ўздзеянне на чытача.

Пашыраная эквівалентнасць выкарыстоўваецца для эмацыянальнага ўздзеяння ў народных плачах, галашэннях (трэнасах), якія часта характарызуюцца спантаннасцю і наяўнасцю ў іх ладу нейкага спрадвечнага паэтычнага мыслення і досведу. У «Скарбах жыцця» выкарыстанне такіх прыёмаў абумоўлена знаходжаннем пісьменніка падчас напісання твора на мяжы жыцця і смерці. Наратар у творы М. Гарэцкага тоесны суб'екту — аўтабіяграфічнаму апаведачу. Выкарыстанне паэтычных структур у дадзеным тэксце сведчыць не пра імкненне ўпрыгожыць форму, а пра эмацыянальнасць і пачуццёвасць, якая (звычайна, у родаважанравай норме) прэвалюе ў лірыцы, а не ў эпасе. Разгледзім прыклады.



Сінтаксічная і лексічная эквівалентнасць, лексічны паўтор	Што я такою моцаю зраблю? ... Каго ж я такою моцаю адалею? ... Як жа я такою моцаю свет заваюю?
<u>Сінтаксічная</u> і <u>лексічная</u> эквівалентнасць, <u>лексічны паўтор</u>	<b>Колькі там ходаў, колькі там выхадаў, высокіх і нізкіх, шырокіх і вузкіх, светлых і цёмных, ходаў і выхадаў</b> жыцця... Якімі ж ходамі было мне пайсці? Лёс мой – на ростанях <u>стаяць</u> , пэўных дарог сваіх <u>не ведаць</u> , у лесе думак і ўчущыяў <u>блудзіць</u> ... Я <u>клін</u> у сабе нашу. <u>Клін</u> у мяне ўвагналі...
Сінтаксічная, лексічная, фанічная эквівалентнасць, лексічны паўтор	<b>Судзі мяне, судзі мяне кожны і ўсякі! Судзі мяне судом сваім, і кожным і ўсякім... Карай мяне карамі сваімі, карай...</b>
<u>Сінтаксічная</u> , <u>фанічная</u> эквівалентнасць, <u>лексічны паўтор</u>	<u>Стрэхі мае цяклі, Жытло маё гніло. Паліва маё хутка згарала. Агонь жа мой гарэў</u> вельмі цэмяна. <u>Дровы мае былі сырыя</u> .
Лексічны паўтор	<b>Цёмна ў яме глыбокай, цёмна!</b>
Лексічны паўтор	Маці мая <b>чорнае</b> жыта дажынае, <b>чорныя</b> снапы зносіць... Маўчыць. Тугу сваю <b>чорную</b> хавае.
Лексічны паўтор	А піла <b>скрыгоча, скрыгоча...</b> <b>Мучае</b> мяне, <b>мучае...</b>
Лексічны паўтор	<b>І няма</b> краю ходу майму, <b>няма...</b> Так <b>хочацца</b> ў цёплае, так <b>хочацца</b> на мяккае. І каб не чуць, не бачыць подлых вар’ятаў. <b>Чаго</b> яны крычаць? <b>Чаго</b> галосыць?
Лексічны паўтор	<b>Ад радасці я</b> плакаў у думках сваіх. <b>Ад радасці я дыхаў-дыхаў...</b>
Лексічны паўтор	<b>Мусіў</b> устаць. <b>Мусіў</b> ісці.
Лексічны паўтор	...на беражку <b>сядзеў, сядзеў</b> нерухома...
<b>Лексічны</b> паўтор, <u>сінтаксічная</u> эквівалентнасць	<u>Едуць, едуць</u> паязджане! <u>Едуць, едуць</u> госці дарагія.

Лексічная і сінтаксічная эквівалентнасць	Было сонца і быў дождж, дзень і ўжо вечар, а я ўсё хаджу, усё шукаю, — і нічога не знаходжу. Нідзе не прымаюць мяне, нідзе не пускаюць мяне... Хаджу, шукаю, — і нічога не знаходжу.
Лексічная і сінтаксічная эквівалентнасць, лексічны паўтор	Трэба ўзвесяліцца. Трэба імпэты свае паказаць. Яшчэ ж ты на сонейку не мерзнеш. Яшчэ ж ты не зусім акалеў, не зусім адубеў...
Сінтаксічная эквівалентнасць	І хацелася адварнуцца [мне] ад гэтых катлоў з мясам, ад гэтых сталоў з пшанічнымі пірагамі і ісці ў пушчы драмушчы, у самыя нетры, на мох, на балота, на дзікую купіну.
Сінтаксічная эквівалентнасць, лексічны паўтор	Сонца было такое гарачае, дзень быў такі цёплы!
Сінтаксічная эквівалентнасць	Чуў я цела сваё — трывалым ад дзядоў і прадзедаў маіх. Думаў я, што трэба мне толькі лячыць свой дух...
Сінтаксічная эквівалентнасць, лексічны паўтор	Хацеў прасіць як мага прыгажэй, але язык мой адрантвеў і не слухаў мяне. Хацеў прасіць як мага мудрэй, але думкі мае былі тады — як пнеўе і карчэўе з нетраў цёмнага лесу.
Сінтаксічная эквівалентнасць, лексічны паўтор	І ўспомніў я маці сваю на падоле, і сябе — маладога і здаровага. І ўспомніў бацьку свайго, што лёс яго — вяроўкі віць, і сябе — вясёлага і бесклапотнага. Успомніў малако і кісель у хаце сваёй, і сябе — у мінулым... І ўсё прымаў, прымаў...
Лексічны паўтор, сінтаксічная эквівалентнасць	Бачыў я вялізарныя піраміды белых цёртых касцей. Бачыў я каналы, поўныя тухлай крыві... Бачыў я там налпу саміцу.
Лексічны паўтор	Мазгі мае сохнуць, асацыяцыі мае блекнуць.
Лексічная эквівалентнасць	Хто ўспомніць мяне ў ганьбе і выгнанні? Хто прышле мне пару цёплых слоў. Ніхто, ніхто...
Сінтаксічная, лексічная эквівалентнасць, лексічны паўтор	...і гром не грыміць, і дождж не ліе, толькі трошачку кропіць на ўспамін. І пажар не тут, а гдзесьці далей, гдзесьці там... І туды праняслася граза. І з роўным сэрцам, і з ціхім сэрцам разважаў я аб сутнасці з'яў жыцця.
Лексічны паўтор	І ў родным садзе я стаяў, каля дулі старой. Стаяў-глядзеў, стаяў-глядзеў... Дзівіўся...

Лексічны паўтор	<b>Багатае-багатае</b> кіно было ў мяне перад вачыма.
Сінтаксічная, <b>фанічная</b> эквівалентнасць, <i>лексічны паўтор</i>	Нуду <i>маю табе</i> не разагнаць. Думак <i>маіх табе</i> не ўзвесяліць. Сэрца <i>майго</i> нічым <i>табе</i> не суняць.
Лексічны паўтор	<b>Быў я ў</b> гэтай вялікай стадоле, <b>быў я ў</b> гэтым высокім манежы.
<b>Лексічны паўтор,</b> <i>сінтаксічная</i> эквівалентнасць	<b>Помніў</b> жыта, <b>помніў</b> песню. Буйнасць сваю маладую <b>помніў</b> ... <i>І развітаўся з надзеямі.</i> Рэторта мая трэснула. Тормаз мой страшна засіпеў і выпусціў пару. <i>І развітаўся я з надзеямі.</i>
Лексічны паўтор	Так <b>замкнуў</b> я душу сваю, <b>замкнуў</b> . Ад усяго свету, ад усіх людзей, і ад самых блізкіх, і ад самога сябе, — <b>замкнуў</b> ...
Лексічная эквівалентнасць	А хто ж там <b>ходзіць</b> , а хто ж там <b>бродзіць</b> па гэтых снегавых прасторах на месячным святле? Мядзведзь <b>ходзіць</b> , Пралеску <b>водзіць</b> ...
Сінтаксічная, <i>лексічная</i> эквівалентнасць, <b>лексічны паўтор</b>	<b>Калі</b> гэта было, што з вялікім імпэтам на самае неба, на іншую зорку, у вокамгненне <b>я ўзятаў</b> , і на зямлі белымі і лёгкімі крыламі сваімі <b>рэяў</b> ? <b>Калі</b> гэта было, што <b>ішоў я</b> , мазурку <b>танцуючы</b> ? <b>Калі</b> было гэта, што не <b>хадзіў я</b> , а <b>бегаў</b> , не датыкаючыся нагамі <b>зямлі</b> , шырачэзнымі крокамі?
Сінтаксічная, <b>фанічная</b> эквівалентнасць, <i>лексічны паўтор</i>	<b>Карак мне</b> балеў. <b>Сярэдзіна мне</b> балела. <b>Ныркi</b> мне балелі. <b>Грудзі</b> мае запалі <b>і нылі і нылі</b> , а кадрылю сваю <b>гралі а гралі</b> . Кашляў, як у кадушку. <b>Сэрца маё</b> мазурку танцавала.
<i>Лексічны паўтор,</i> <b>фанічная</b> эквівалентнасць	<i>Агонь</i> яе не паліў. Забыты, згублены <i>агонь</i> ...
<b>Фанічная</b> эквівалентнасць	Сядзець мне было мулка: мала мяса засталося ў мяне.
Лексічны паўтор	<b>Ніхто не ведаў</b> , што гора ў мяне. <b>Ніхто не ведаў</b> , што цяжка мне. <b>З кім мне было</b> гора падзяліць? <b>З кім мне было</b> цяжкасць аблягчыць?

**Лексічная**  
і сінтаксічная  
эквівалентнасць

Сядзеў, як квактуха на **яйках**. Але **яйкі** мае былі баўтуны, і не бачыў я сабе ад іх прыплоду.  
Лятаў, як пчолы па **красках**. Але **краскі** мае пагорклі, і не сабраў я сабе мёду з іх, салодкага мёду.

*Лексічны паўтор*,  
сінтаксічная  
і **фанічная**  
эквівалентнасць

**Цёмен** стаў *мой* свет. **Цесен** стаў *мой* кут. **Канец** *мне* прыйшоў..

Згрупаваныя тэкставыя прыклады сведчаць, што «Скарбы жыцця» М. Гарэцкага вылучаюцца частотнай лейтматыўнасцю, паўтаральнасцю і пашыранай эквівалентнасцю.

Наратыўная гісторыя ў «Скарбах жыцця», безумоўна, ёсць. Гэта гісторыя перажытага – перажытых здзекаў і пакут, «апошняга прычасця», падрыхтоўкі апаведача да сыходу ў вечнасць. Менавіта падзейнага плану тычацца алегорыі і сімвалы, зашыфраваныя ў творы, але на наратыўную гісторыю накладваюцца паэтычныя прыёмы, і магчымасці тэксту ад гэтага толькі павялічваюцца. Гісторыя набывае адметнае (экспрэсіўнае і экспрэсіянісцкае) гучанне. Як піша В. Цюпа, «інтрыга гісторыі і наратыўная канструкцыя расповеду пра яе – два бакі адзінай камунікатыўнай стратэгіі» [139, с. 304].

Апавядач імкнецца ўсвядоміць прычыны абставін, якія склаліся, свайго становішча, у адметнай форме. Мы бачым арганічнае спалучэнне аповеднасці і паэтычных прыёмаў. Пры тым аповед захоўвае свой псіхалагізм і ніколі не пераўтвараецца ў «пустую» форму.

Адбор падзей у «Скарбах жыцця» абумоўлены не толькі наратыўнай гісторыяй, але і ўнутранай, вельмі эмацыянальнай, матывацыйнай тэксту. Любыя нязначныя сэнсавыя разрывы пераадольваюцца, дзякуючы эквівалентнасцям, паўторам і лейтматыўнасці.

Такім чынам, пэўныя прыёмы, якія выкарыстоўваліся ў прозе М. Гарэцкага 1920–30-х гг. («Ціхая плынь», «Скарбы жыцця»), былі выпрацаваны яшчэ ў разгледжаных намі ранніх апавяданнях «Лірныя спевы», «Стогны душы». Ключавой наратыўнай стратэгіяй «Скарбаў жыцця» выступае інтэрферэнцыя паэтычнага (арнаментальнага паводле В. Шміда) і сюжэтаўтваральнага, аповеднага. Гэта спрыяе надзвычайнай экспрэсіўнасці глыбока філасофскага (з экзистэнцыйнай нотай) і алегарычнага твора. Дадзеная наратыўная стратэгія рэалізуецца ў тэксце з дапамогай пашыранай эквівалентнасці, паўтораў; частотнай, матэрыялізаванай у мастацкім слове, лейтматыўнасці.

## 2.7. НАРАТЫЎНАЯ СТРАТЭГІЯ «КАМАРОЎСКОЙ ХРОНІКІ»

Найбольш складаны ў жанравым плане твор М. Гарэцкага — «Камароўская хроніка». Даследчыкі прысвяцілі яму шмат увагі. Напрыклад, у паслясавецкім гарэцказнаўстве да аналізу кампазіцыі «пяцікніжжа» звярнуўся М. Мушынскі [106, с. 461]. Ён адзначыў істотную сувязь «Камароўскай хронікі» з папярэднімі творамі пісьменніка.

Л. Корань падкрэсліла парушэнне эпічнай дыстанцыі ў «Камароўскай хроніцы» праз асабістаць і біяграфічнасць твора [82, с. 59].

Нягледзячы на тое, што пісьменнік не паспеў здзейсніць усе свае задумы па дапрацоўцы твора, можна пагадзіцца са словамі А. Адамовіча, што тэкст «Камароўскай хронікі» цэласны і мае эстэтычную завершанасць. Адметны ён і ў плане нарацыі.

У цэнтры любога наратыву знаходзіцца пэўная гісторыя. У дадзеным выпадку ў тэксце вылучаецца гісторыя Камароўкі і камароўцаў — як агульнай супольнасці, а таксама больш прыватнай гісторыя сям’і Задумаў (Ганны, Лявона (Кузьмы), Лаўрыка, Марылькі і інш.). Аб’ектам нарацыі выступае мінулае.

У пачатку хронікі наратар акрэслівае асноўнае месца — прастору, з якой звязана значная частка падзей у творы. Адразу бачым аўтарскае і наратарскае імкненне падкрэсліць значнасць гэтага месца: «На адной геаграфічнай мапе, складзенай за часы Кацярыны, — значыцца, у бліжнім часе пасля далучэння краю да Расіі (1772), — няма ні П’янава, ні Пялянкі, хоць яны большыя за Камароўку, а Камароўка, хоць яна меншая, паказана» [35, с. 7]. Бачым узвелічэнне чагосьці лакальнага.

Задумаўскі род апісваецца па летапісным прынцыпе: калі і хто ад каго нараджаўся, як жыў, які меў характар. Стылізаваная нарацыя пад вясковае камароўскае маўленне відавочная, інтанацыя апавядальніка размоўная: «Яны спярша нічога жылі, сад у іх вялікі быў, а пасля збяднелі. Пасагу за жонкаю Тамаш не ўзяў, ды і не давалі тады пасагу, — так пасаблялі, чым маглі: у рабоце, хлебам...» [35, с. 22]; «...у Быстрыцу чуць і не аддалі, праз пасаг рассохлася» [35, с. 43]. Размоўнасць і хранікальнасць, як ні парадаксальна, арганічна спалучаюцца ў творы.

Часта наратар праз прыватнае пераходзіць на агульнае — з жыцця камароўцаў на асэнсаванне таго часу ў гісторыі: «І пасля прыгону, яшчэ доўга, усе людзі жылі ў вялікай беднасці» [35, с. 12]. Да гэтай высновы дадаюцца прыватныя прыклады: дзеці Саўка і Палута былі вымушаны пайсці служыць да пана з малых гадоў.

Увесь тэкст разбіты на датаваныя фрагменты ў залежнасці ад часу падзей, якія адбываліся. Для самога М. Гарэцкага і для абстрактнага аўтара было важна падаць вельмі дакладнае апісанне падзей. Часта адлік ідзе ад ці да важных гістарычных падзей. Напрыклад, «(1903–1911) Адзінаццаць гадоў. Да вайны» [35, с. 47].

Інфармацыя падаецца наратарам з пункту гледжання асобы, падобнай да вяскоўца, жыхара Камароўкі, хоць наратар і не самапрэзентуецца. Разам з тым ёсць моманты, калі мы заўважаем, што кругагляд наратара шырэішы: «Многія, і старыя, і хлопцы, і дзяўчаты дэкламуюць верш Мацея Бурачка, а хто напісаў — не ведаюць» [35, с. 67]. Такім чынам, сам наратар дэманструе сваю абазнанасць.

Апавядальнік ведае тое, што павінен ведаць жыхар Камароўкі: «...празвалі Саўку “Тужыкам”. Што — усё аб усім тужыў» [35, с. 15]; «Другім сведкам ад панюў быў п’янаўскі мужычок Міхей Сучачка, празваны так за тое, што любіў пайсці да панюў і нашаптаць ім на людзей, каб убіцца ў панскую ласку» [35, с. 16].

Наратар транслюе не толькі інфармацыю, звязаную з адной сям’ёй ці нават простымі вяскоўцамі, але і тое, што тычыцца мясцовых панюў. Падрабязна пералічваюцца панскія дочки і ў адным абзацы акрэсліваецца іх лёс. Калі б у творы не ставілася мэта ўсеахопнасці, то гэта інфармацыя магла б выглядаць лішняй.

Пры пераказе гісторыі пакаленняў сялян у твор уводзяцца фальклорныя забабоны. Напрыклад: калі цяжарная жанчына будзе апрацаваць чыстае — анёл прынясе яе дзіцяці чыстую душу, а калі будзе хадзіць у брудным — брудную. Распавядаецца пра сурочлівыя вочы пані Нерадзіхі.

Дзеці так хутка нараджаюцца, героі так часта паміраюць (таму што распавядаецца адразу пра некалькі пакаленняў і некалькі сем’яў), што нараджэнне і смерць у большасці выпадкаў не з’яўляюцца падзеямі ў плане нарацыі. Паводле В. Шміда, цыклічныя з’явы, да якіх усе прывыклі, у наратыве да падзей не адносяцца.

Памірае Мар’ечка, сямігадовы Раман, першая Ганніна Марынка... Паказаны бясконцы шэраг смерцяў. Памірае Кузьма Батура, Адарка Бондарыха. «Чалавек сем памёрла — хлопчыкаў і дзяўчат» (чалавек сем — падкрэсліваецца звыкласць) [35, с. 52]. Памірае Верачка.

Хтосьці нараджаецца, а хтосьці памірае. Адзін з раздзелаў нават мае назву «Смерць Ляксеікі і Аўгінніна вяселле». Усе такія здарэнні — звычайны ход жыцця і не нясуць асаблівай перамены для астатніх. Перадача жыццёвага цыклу ў Камароўцы, паводле А. Адамовіча, служыць паэтызацыі сялянскага роду [35, с. 313]. Сапраўды, у творы М. Гарэцкага гучыць адсылка да міфалагічнага, цыклізаванага ўспрыняцця часу.

У цэлым «Камароўская хроніка» — выдатны прыклад дакументальна-мастацкай формы, так званай непрыдуманай літаратуры. У аўтабіяграфічных творах гаварыць пра «смерць аўтара» або пра абсалютную незалежнасць наратара ад поглядаў пісьменніка не выпадае. І, канешне, калі ў «Камароўскай хроніцы» прататыпам Лявона (і Кузьмы) з’яўляецца сам М. Гарэцкі, то і атрымліваем у выніку пункт гледжання наратара і пункт гледжання аўтара — як ацэнку сябе збоку, успрыняцце і аналіз свайго жыцця, паводзін, учынкаў звонку.

Калі ў аповед уводзяцца Лявон (ён жа Кузьма), Лаўрык, Марынка, маці Ганна — ім адводзіцца больш увагі ў тэксце, чым іншым персанажам. Нават Пракопу (Марціну), роднаму брату пералічаных герояў, наратар аддае не столькі ўвагі.

Лявон 11-гадовы, Лявон, якому ішоў 16-ы год... А вось ён ужо захапіўся беларускай мовай, друкуецца ў «Нашай Ніве», працуе каморнікам, ідзе па прызыве, ваюе дзесяць месяцаў, хварэе, уладкоўваецца на сталую працу ў рэдакцыю газеты... Бачым сталенне ключавых герояў на працягу жыцця.

Часам хранікальнасць і фіксаванне асобных момантаў прыводзіць да вельмі адметнай выбаркі, калі акцэнтуюцца ўвага на момантах, здавалася б, нязначных у эпічным паказе. Напрыклад, наступныя эпізоды: Лявон чуе, як настаўнік Мудрык прамаўляе слова «рэспубліка», а людзі на слых успрымаюць як «рэж публіку»; брат Лявона Лаўрык атрымлівае ў школе адзнаку «5» за работу па творчасці Пушкіна... М. Гарэцкі падчас напісання твора карыстаўся больш уласнай памяццю, чым мастацкай выдумкай. І гэта прывяло да такога, на першы погляд, даволі суб’ектыўнага, калейдаскапічнага адбору інфармацыі ў агульным парамным малюнку.

Наратар не забываецца зафіксаваць нават гісторыі герояў, якія нічым не адзначыліся для Камароўкі: расказвае, як Хвядос Рагавы з маткай прыехалі у вёску ў госці, а пасля раскрывае іх лёс: «Пасля таго паехаў ён у Сібір. Жыў у Хабараўску, у Благавешчанску, перабаўся на Сахалін і там і пагінуў (1928)». У такіх фрагментах іншыя месцы, апрача Камароўкі, падаюцца пункцірна.

Прастора ў тэксце па-сапраўднаму пашыраецца, калі цэнтральныя персанажы апынаюцца за межамі вёскі. Наратар перамяшчаецца ў Пскоў і іншыя гарады ўслед за Кузьмой. У тэксце ўключаецца дзённік Пракопа — з Каўказа.

Надзвычай важнымі элементамі з’яўляюцца ўстаўкі з дзённікаў герояў, лісты. Яны дазваляюць паглядзець на персанажаў не з пункту гледжання

наратора (звонку), а нібыта знутры, не з пазіцыі часавай дыстанцыі — а з пазіцыі моманту. Гэта дазваляе паказаць жыццё ў розных ракурсах.

Хранікёр фіксуе не толькі асноўнае ў жыцці вяскоўцаў, але і пэўныя дэталі, якія дазваляюць лепш зразумець той час і герояў: які каму далі пасаг, прычынна-выніковыя сувязі пэўных падзей і паводзін, колькі калі было сена, колькі пудоў жыта пасеялі, як у які перыяд ішла гаспадарка, колькі вучняў Лаўрыка паступіла вучышца далей.

Часам увага наратора канцэнтруецца на пэўным персанажы, калей-даскапічна пераходзіць да іншага; а часам, каб даць больш агульную карціну ці нагадаць пра астатніх герояў, наратар дае звесткі пра многіх запар у дадзены перыяд: «Жыў Кузьма ў дварэ ад 3 красавіка да 20 траўня. Бацька быў у Князеўшчыне, Лаўрык вучыўся ў Нізінках, Марынка — у Раздзеле, а Рамана з Бабруйску перагналі ў Менск» [35, с. 84].

Наратар абавязкова адзначае, як пэўныя гістарычныя падзеі адбіваліся на лёсе Камароўкі яе жыхароў. Называюцца імёны тых, каго прызывалі ў войска падчас вайны, фіксуюцца даты...

Найбольш поўна раскрыты ўнутраны свет Лявона (Кузьмы). Напрыклад: «Сэрца яго ныла па Марусі ці па адсутнасці ідэалаў і ад свядомасці, што робіцца ён грубей, гадзей і драбней» [35, с. 110]. Але і іншыя персанажы раскрываюцца наратарам таксама часам у даволі прыватных дэталях. Напрыклад, Лаўрык сніць, што Надзея, якая яму падабаецца, пайшла ў манахкі; пасля паказаны пачатак яго стасункаў з Варай; перададзена, як Марылька знаходзілася ў пошуках сябе.

У частцы трэцяй (1917—1921) наратар зноў асвятляе жыццё кожнага брата па чарзе. «Старэйшы брат, Раман, быў у Смале...»; «Другі брат, Кузьма, якому зраўнялася 24 гады» [35, с. 112]; «Трэці брат, Пракоп, якому зраўняўся 21 год» [35, с. 113]; «Чацвёрты брат, Лаўрын, якому канчаўся 17-ты год» [35, с. 114]; «Марынка, якой ішоў 15-ты год». І апавядаецца, як успрыняў рэвалюцыю кожны з герояў. Калі Лаўрык, хоць і збіраўся, але не напісаў у газету пра дрэнны водзыў з гімназіі Марынкi, «бо не было падмазкі» у яе, наратар адзначае: «Шкода, што не напісаў» [35, с. 115]. Відавочна, што ён ацэньвае падзеі з вышыні гадоў.

Часам пераказваюцца моманты, якія падаюцца нязначнымі на момант пераказу, але пазней па меры разгортвання падзей, пераасэнсоўваюцца. Наратар апісвае забаўку Кузьмы і яго сястры Марынкi, калі яны відэльцам дзялілі кавалак курыцы: чый кавалак адламаецца — той раней памрэ. Гэты момант важны менавіта таму, што празарлівы наратар ведае, што Марынка загіне.

Дзённік Марынкi і Пракопа, нататкі Лаўрыка, уключаныя ў тэкст хронікі, паказваюць, чым жывуць героі. Матчын ліст, Марынчыны лісты,



лісты аднавяскоўцаў да Кузьмы — у тэкст уключаецца найбольш дарогае самому пісьменніку-асобе.

З аповеда пра Кузьму мы даведваемся, якім чынам яго пасадзілі ў турму. Наратар паказвае не толькі тое, што адбылося, але і прычыны гэтых падзей, якія сталі вядомыя самому М. Гарэцкаму пазней. Напрыклад, у чым канкрэтна Кузьму абвінавачвалі палякі: «1) Змова з мэтаю перавароту;...; 2) шпягоўская баявая арганізацыя» [35, с. 190] і г. д. Для наратара важна данесці гэта і праз пэўны час пасля падзеі.

Вышэй мы адзначалі, што смерць у «Камароўскай хроніцы» ў пераважнай большасці выпадкаў не з'яўляецца падзеяй. Але ёсць выключэнне. Яшчэ А. Адамовіч заўважыў, што ўсё ў творы мяняецца, паказана зусім інакш, калі ідзе гаворка пра Марынку [35].

Прататыпам герані была родная сястра М. Гарэцкага Ганна, якая загінула, трапіўшы пад трамвай. Зноў жа — досвед самага пісьменніка паўплываў на наратыўныя інстанцыі (абстрактнага аўтара і наратара). Паколькі для М. Гарэцкага смерць сястры стала незагойнай ранай, наратар шмат увагі аддае вобразу Марынкi, асабліва яе смерці: ужо згаданы эпізод з варажбой «хто раней памрэ»; сон, калі геранія бачыць дзве пустыя труны і мёртвую сям'ю; стаўленне да яе студэнтаў; верш-эпітафія, уключаны ў твор... Фіксуецца дата, калі ёй паставілі на могілках помнік. Увага надаецца і рэакцыі герояў на заўчасную смерць дзяўчыны: Кузьмы, Лаўрыка і іншых персанажаў. «Марылю ўва сне шукаю,» — разважае Лаўрык. У лісце да Кузьмы Лаўрык апісвае, як схадзіў на могілкі ў той дзень, калі па Марылі было акурат пяць гадоў.

Наратар, які падае інфармацыю быццам збоку і ў час усяго астатняга аповеду застаецца імпліцытным, недыегетычным (у класіфікацыі В. Шміда [153, с. 46]), не вытрымлівае і сам звяртаецца да Марынкi: «А ты, Марынка, вечны спакой табе, любая, трагічная дзяўчынка!» [35, с. 278].

Яшчэ раз адзначым, што да ўсяго памятнага, звязанага з Марынкай, і сам пісьменнік, і наратар, і абстрактны аўтар, які адказвае за сутнасць тэксту, ставяцца надзвычай уважліва. Напэўна, таму апавядальнік узгадвае, як Кузьма па дарозе з Марынчынай магілы падцягнуўся на турніку перад маці. Наратар разважае, навошта ён гэта зрабіў, быццам сам шкадуе пра недарэчны ўчынак, неадпаведны моманту.

Важным з'яўляецца і моўнае пытанне для Кузьмы, што цікавіцца ўсім беларускім і ўдзельнічае ў беларускім адраджэнскім руху, і для наратара, калі ён агульна і панарамна паказвае, як сяляне рэагавалі на пераход школы на беларускую мову навучання [35, с. 240].

Напрыканцы недапісанага твора нататкі Кузьмы становяцца ўсё больш абрывістымі і фрагментарнымі:

«Сусед. Бываліха. Крутагорскі.

Настаўнік з Варны. Жонка цяжарная.

Змена суседа. Кулакі. Прозвішчы. Клапы, вада, хлеб. Лесапілка. Яблыкі, сад. Друкарня. Акно. Нямецкая кніжка, Торглер» [35, с. 275].

Безумоўна, тут і стан самога пісьменніка падчас напісання твора, пагаршэнне яго становішча паўплывалі на нарацыю. Аднак адмысловае спалучэнне інтанацый спрадвечнага эпасу і сучаснага псіхалагізму прачытваецца на працягу ўсяго твора.

Такім чынам, адметнасць нарацыі дакументальна-мастацкай «Камароўскай хронікі» вызначаецца наступнымі рысамі:

1) Кузьма (Лявон), прататыпам якога быў сам пісьменнік, мае абмежаваны пункт гледжання ў творы, а наратар – неабмежаваны. Нягледзячы на стылізацыю і адбор з пункту гледжання наратара як аднаўскоўца-сведкі (хоць ён і экспліцытны), у тэкст уведзены ацэнкі з пазіцыі часовай дыстанцыі;

2) у творы бачым спецыфічную выбарку момантаў, якая робіцца часам узважана, а часам і проста па плыні памяці, асацыятыўна;

3) паслядоўнае ўзвелічэнне лакальнага;

4) запаволенасць аповеднага рытму ў адны моманты (калі ідзе гаворка пра роздумы Кузьмы, Марынку, Лаўрыка), паскоранасць у іншыя (калі апісваюцца радаводы, фіксуецца звесткі пра вяселлі, нараджэнне, смерці);

5) прыём калейдаскапічнасці, шырокая часавая і прасторавая панарама надаюць тэксту сапраўднае эпічнае гучанне;

6) нараджэнне і смерць часта не з'яўляюцца ў творы падзеяй у тым сэнсе, як падзею разумеюць у нараталогіі;

7) нягледзячы на тып наратара-хранікёра, аповед нельга назваць цалкам аб'ектыўным і неэмацыянальным;

8) уключэнне лістоў і дзённікавых запісаў ускладняе наратыўную арганізацыю тэксту, аднак цыклічнасць нарацыі ў «Камароўскай хроніцы» (паслядоўнае чаргаванне розных яе тыпаў) аб'ядноўвае ўсе часткі, пераўтварае ў адзінае цэлае;

9) нараталагічны аналіз пацвярджае выснову А. Адамовіча пра цэласнасць і эстэтычную завершанасць «Камароўскай хронікі», нягледзячы на той факт, што пісьменнік не паспеў здзейсніць усе свае задумы па дапрацоўцы гэтага твора.

У «Камароўскай хроніцы» вылучаецца новая для беларускай літаратуры першай паловы XX ст. наратыўная стратэгія – інтэрферэнцыя летапіснай стылізацыі і раманнага аповеду.

## Пытанні і заданні да раздзела

1. Ці можна сцвярджаць, што некаторыя наратыўныя стратэгіі, выпрацаваныя ў творах М. Гарэцкага, абумоўлены пэўнымі грамадска-палітычнымі акалічнасцямі і становішчам пісьменніка?
2. У якім творы пісьменніка фіктыўны чытач робіцца суб'ектам тэксту? Якую ролю гэта адыгрывае ў мастацкім творы?
3. Якія наратыўныя прыёмы, нягледзячы на шматпланавасць прозы М. Гарэцкага, паўтараюцца ў яго творах?
4. Што стварае поліфанічнасць у драматызаванай аповесці «Антон»?
5. Чым, на вашу думку, абумоўлена наяўнасць абсалютна супрацьлеглых трактовак рамана М. Гарэцкага «Віленскія камунары»? Прывядзіце падобныя прыклады з літаратуры або гісторыі, калі адзін і той жа тэкст мае дыяметральна розныя інтэрпрэтацыі.
6. У чым асаблівасць нарацыі ў творы «Лявоніус Задумекус»?
7. Як выбраная наратыўная стратэгія ўплывае на жанр твора? Растлумачце на прыкладах «Скарбаў жыцця» і «Камароўскай хронікай».
8. Які з твораў М. Гарэцкага, на вашу думку, вылучаецца найбольш складанай сістэмай пунктаў гледжання?
9. Пры дапамозе якіх наратыўных прыёмаў можна дасягнуць павышанай эмацыянальнасці літаратурнага тэксту? Прывядзіце прыклады з прозы М. Гарэцкага.
10. Падрыхтуйце прэзентацыю «Функцыі наратыўных стратэгий і прыёмаў у творчасці М. Гарэцкага».
11. Што агульнае можна знайсці ў наратыўнай будове твораў М. Гарэцкага «Віленскія камунары» і А. Наварыча «Літоўскі воўк»?
12. На самастойна абраным матэрыяле правядзіце міні-даследаванне: якім чынам мастацкая парадыгма (рамантызм, рэалізм, мадэрнізм, постмадэрнізм і інш.) уплывае на наратыў?
13. Выкарыстоўваючы метады мазгавога штурму, калі запісваюцца ўсе ідэі кожнага з удзельнікаў групы, а затым абмяркоўваюцца і адбіраюцца найлепшыя, знайдзіце адказ на пытанне: чаму незалежна адзін ад аднаго, часам жывучы ў розных краінах, умовах і ў розны час, пэўныя пісьменнікі вынаходзяць у сваіх творах тоесныя або падобныя наратыўныя стратэгіі і прыёмы?
14. Самастойна прааналізуйце нарацыю аднаго з апавяданняў М. Гарэцкага (на выбар).

## Прыкладныя тэмы рэфератаў і паведамленняў

1. Уплыў біяграфіі М. Гарэцкага на яго творчасць.
2. Паняцце «пункт гледжання» ў нараталогіі.
3. Стратэгія непрамога маўлення ў беларускай і сусветнай літаратуры.
4. Роля фактаграфічнага матэрыялу ў мастацкім творы.

## Спіс рэкамендаванай літаратуры

*Бугаёў, Д.* Максім Гарэцкі / Д. Бугаёў. — 2-е выд., выпр., дап. — Мінск : Беларус. навука, 2003. — 239 с.

*Голуб, Т.* Скарбы жыцця / Т. Голуб // Максім Гарэцкі. Выбраныя творы / уклад. Р. Гарэцкі і Т. Голуб ; прадм. і камент. Т. Голуб. — Мінск : Кнігазбор, 2009. — С. 5—22. — («Беларускі кнігазбор»: Серыя 1. Мастацкая літаратура).

*Губская, В. М.* Класіка XX стагоддзя: прыхаваныя таямніцы рамана «Віленскія Камунары» М. Гарэцкага / В. М. Губская. — Мінск : РІВШ, 2016. — 108 с.

*Сінькова, Л. Д.* Смехавое як пазнака нацыянальнага ў творах Максіма Гарэцкага / Л. Д. Сінькова // Беларус. літаратуразнаўства : навук.-метад. зб. / гал. рэд. Л. Д. Сінькова. — Мінск : БДУ, 2008. — Вып. 6. — С. 47—51.

### 3. НАРАТЫЎНЫЯ СТРАТЭГІІ Ў ТВОРАХ К. ЧОРНАГА

---

#### 3.1. НАРАЦЫЯ Ў РАННІХ АПАВЯДАННЯХ

Майстэрства Кузьмы Чорнага (сапраўднае імя і прозвішча – Мікалай Раманоўскі) не ў апошнюю чаргу тлумачыцца наватарствам у наратыўнай будове яго твораў. Пры гэтым даследчыкамі літаратурнай спадчыны К. Чорнага неаднаразова адзначалася, што пэўныя прыёмы ў прозе пісьменніка паўтараюцца. Можна пагадзіцца з А. Адамовічам: «Кожны твор яго – прыступка да наступнага. Нават больш: здаецца, што ўсё жыццё чалавек ішоў да галоўнага свайго твора і ўсё, што напісана ім, – толькі “матэрыял” да яго» [2, с. 240]. Падобнае можна сказаць і пра наратыўную арганізацыю: ужо ў ранніх апавяданнях К. Чорнага вылучаюцца наратыўныя прыёмы і стратэгіі, якія выкарыстоўваліся ў наступных, больш позніх раманах і апавесцях.

Паводле В. Шміда, падзейнасць з’яўляецца абавязковай катэгорыяй для любой нарацыі. Саму падзею даследчык вызначае як змену зыходнай сітуацыі: ці знешняй сітуацыі ў апавядальным свеце, ці ўнутранай сітуацыі таго ці іншага персанажа (ментальныя падзеі) [153, с. 13]. Адсюль і вынікае падзел на падзейнасць знешнюю і ўнутраную.

Разгледзім, якім чынам ужо ў ранні перыяд вызначыліся два асноўныя наратыўныя кірункі ў прозе К. Чорнага: дамінаванне агітацыйнай наратыўнай стратэгіі і ўстаноўка на ўнутраную (ментальную) падзейнасць.

Аповяданне «На граніцы (Малюнак з пагранічнага жыцця)» мае выразную фэбулу: чырвонаармейцам трапляецца герайня, што ўцякла з Заходняй Беларусі. Па сутнасці, у творы прысутнічае другасны наратар-персанаж: жанчына распавядае, як уцякла з Захаду, дзе яе трымаў пан; як расчаравалася ў панах і касцёле. Чырвонаармейцы, якія стаяць на варце

на мяжы, вераць у светлую будучыню. Цікава, што яны нават не маюць імёнаў, выступаюць як адзінае калектыўнае цэлае, складзенае з падобных, аднолькавых галасоў. Менавіта ў дыялогу чырвонаармейцаў публіцыстычна агучваюцца асноўныя аўтарскія ідэі: праўда на іх баку, трэба адказна вартаваць мяжу; не знойдзеш справядлівасці ў касцёле, бо і ворагі-паны таксама там моляцца... Толькі ў канцы апавядання прыўзнятым тонам адзначаецца, што «на тварах людзей, якія пільнуюць сваю родную старонку, лажыцца прамень светлай радасці і свядомасці» [144, с. 33].

Наратар не дае разгарнуцца дзеянню. Рэцыпіент не мае магчымасці стаць сведкам падзей, самому ўбачыць дзеянне і ўжо суадносна з убачаным зрабіць уласныя высновы, даць свае ацэнкі. Ён вымушаны верыць расповеду жанчыны і словам чырвонаармейцаў. Праз такую аднагаласць легітымуюцца новыя каштоўнасці і праўда чырвонаармейцаў.

Бадзёрым тонам пачынаецца апавед у творы «На варце». Стары спачатку захоплена даводзіць, што на іх зямлі, лепш, чым на суседняй, дзе працуюць на паноў, а затым расказвае гісторыю смерці пана, у якога сам калісьці быў за парабка. Пасля (як з новай часткі) разгортваецца фабульная падзея ў цяперашнім часе. З'яўляецца пэўная белетрыстычнасць: Юзік і Сцяпан звязалі «панскага пасланца» з рэвальверам. Твор наскрозь прасякнуты верай у чырвоных. Агітацыйная наратыўная стратэгія дамінуе і ў гэтым апавяданні. Цікава, што ў апавяданні «На варце» імёны персанажаў на пачатку адсутнічалі, чытачу ўвогуле спачатку не паведамлялася, хто такія і што робяць стары і малады. Гэты прыём стварэння інтрыгі К. Чорны будзе выкарыстоўваць і пазней у сваіх творах (напрыклад, у раманах «Сястра», «Пошукі будучыні», «Млечны Шлях»).

У апавяданні «Маё дзела цялячае» выяўлена саркастычнае асуджэнне грамадзянскай пасіўнасці, якая найчасцей выяўляецца ў пазіцыі: «Як людзі будуць ісці, то і я пайду» [144, с. 39]; «Маё дзела цялячае – пад'еў ды ў хлеў». У дыялогах персанажаў выкарыстоўваюцца прастамоўныя выразы; традыцыйныя для беларусаў праклёны («А бадай на вас трасца», «А каб ты па свеце не хадзіў» [144, с. 40]) ствараюць іранічнасць. Абстрактны аўтар паўстае тут як вобраз, які ўзвышаецца над персанажамі, нават смяецца з іх.

Людзі не хочуць слухаць Юліка і ісці на сход. Герой чуе размовы кагорты мужчын: дыялогі спачатку даволі выпадковыя, «пустыя», але перадаюць тагачасную вясковую атмасферу. Вясковыя «палітыкі» абмяркоўваюць сусветна значныя справы. «Лішнія» малаінфарматыўныя дыялогі – характэрны прыём у ранніх творах К. Чорнага. Пазней ён будзе выкарыстоўвацца ў раманах «Зямля».

Сход усё ж сабраўся, яго апісанне паўстае перад чытачом і ў другой частцы. З глыбокім псіхалагізмам наратар раскрывае сутнасць маладога

чалавека Мікалая Козіча: «На кожным кроку свайго жыцця ён стараўся як-небудзь выдзеліцца з масы другіх людзей, хоць, к вялікаму свайму гору, у глыбіні сваіх думак і не мог лічыць сябе лепшым, разумнейшым за другіх» [144, с. 47]. Менавіта жаданне быць найлепшым натхніла Козіча на тое, каб пайсці ў партыю, стаць загадчыкам валаснога аддзела асветы.

Наратар у апавяданні ўсёведаючы, і гэта пашырае яго магчымасці для выяўлення псіхалагізму ў творы. Падрабязна падаюцца дэталі: «Пад пахаю яго вечна быў партфель. Валасны аддзел асветы не мог напоўніць яго дзелавымі паперамі, і за гэтым ён клаў у яго старыя газеты, розныя непатрэбныя кнігі і інш., усё дзеля таго, каб партфель быў поўны, цяжкі і тоўсты на выгляд» [144, с. 47]. Персанаж хадзіў з доўгімі валасамі, каб выглядаць больш духоўным чалавекам. Такім чынам, менавіта раскрыццё псіхалогіі персанажа важнае ў падачы яго знешняга выгляду.

Наратар адзначае, што Мікалай Козіч любіў выкарыстоўваць незразумелыя словы з мэтай выглядаць больш разумным, а пасля падае саркастычны дыялог, дзе сяляне абмяркоўваюць: «А пра што гэта ён гаворыць?» [144, с. 48]. Такім чынам, словы іншых герояў адбіраюцца наратарам для павелічэння эфекту аповеду.

Апавяданне маралізатарскае. Тыя, каго выбралі нешматлікія ўдзельнікі сходу, апынуліся несумленнымі людзьмі, якія размяркоўвалі агульную ўласнасць паміж сваякамі. Пасля гэтых жыхары вёскі папрасілі Юліка напісаць заяву, каб правесці перавыбары, на якія пайшлі ўжо ўсе — «ад мала да вяліка». Асноўная падзея ў творы — змена грамадскай абьякавасці вясцоўцаў на актыўнасць.

Апавяданне «Маё дзела цялячае» можна лічыць прыкладам рэалізацыі агітацыйнай наратыўнай стратэгіі ў творы.

У многіх ранніх апавяданнях знешняя падзейнасць спалучаецца з унутранай. Напрыклад, у цэнтры ўвагі «Будзем жыць» — смерць тэлефаніста. У першай частцы распавядаецца пра перастрэлку чырвоных з белапалякамі. У другой — пра тое, як героя паранілі. У трэцяй падзеі адбываюцца ўжо ў хаце на хутары, дзе змясціла параненых гаспадыня. У чацвёртай паранены тэлефаніст пачуў спеў чырвонаармейцаў, што абудзіла ў ім такія пагуцці: «З яго затуманенай галавы раптоўна згінулі думкі аб ране і смерці. І захацелася яму ў гэты ясны і нейкі радасны адяснасці дзень самому заспяваць і пабегчы па зямлі» [144, с. 59]. Тэлефаністу, які памірае, робіцца радасна і весела. Калі ў пятым раздзеле стары даведваецца пра смерць сына-тэлефаніста, ён спачатку плача, а пасля спазнае своеасаблівае вызваленне: «І мала па-малу з гэтых слоў («будзем жа жыць і радавацца, што і ў нашым кутку ёсць такія

слаўныя людзі». — *І. Ч.-Ф.*) пачало выплываць у яго шчырае, радаснае жаданне жыць...» [144, с. 61]. У творы аднолькава важна як выяўленне ментальнага, так і выяўленне метанаратыўнага, таго, што фарміруе пэўны светапогляд.

Цікавае ў плане нарацыі «бурапеністае» апавяданне «Жалезны крык». У першай частцы апісанне чыгункі набывае наратыўны характар. Як піша В. Шмід, у самім адборы ўбачанага могуць выяўляцца ўнутраныя змены таго, хто бачыць [153, с. 20]. Наратар апісвае цягнік, быццам жывую істоту: «Абкураныя грудзі дыхнулі глыбока, і жалезнае, доўгае цела рынулася з горада ў цёмнае поле. Свет вачэй разагнаў цемень ночы пры дарозе, рассунуў кусты» [144, с. 91]. Гэта істота з'яўляецца сімвалам перараджэння людзей: «І толькі ў ціхіх, сонных людзей, хто пачуў жалезны крык, закалацілася ў сэрцы нешта свежае, непадобнае да таго, што бывае пры лірніцкім, аднатонным скрыпе калёс. Гэта новае ў сэрцы людзей з'явілася на момант ад жалезнага крыку, несвядома, раптоўна і востра, як подых свежага паветра ў пограб» [144, с. 91]. Сам наратар у вялікай ступені надзелены такімі якасцямі, як уражлівасць, чуласць. Выяўленне ім суб'ектыўнага ўспрыняцця, нават экзальтацыі, спрыяе імпрэсіяністычнасці.

У другой частцы апавядання наратар паказвае персанажа-машыніста: «Уся яго буйная, акруглая фігура выяўляла сабою цвёрдую ўпэўненасць у сваёй сіле, веру ў патрэбнасць і вернасць свае справы»; «Крык паравіка жыў ва ўсёй яго істоце, громам і стукам быў повен усякі рух яго мускулаў» [144, с. 92]. У гэтай частцы пададзены і ключавы дыялог паміж чалавекам, які шукае цішыні, і машыністам (імёны не называюцца). Гучаць розныя пункты гледжання. Чалавек кажа:

«— Не магу; людзі другімі робяцца. Прападае іх цішыня. Даўней людзі былі слязлівыя, мяккія, а цяпер — іншыя. Ахвацілі яны сабою ўсё, працягнулі лапу сваю на ўсю зямлю. І няма дзе супачыць ад людзей» [144, с. 93].

Пазіцыя машыніста кардынальна іншая: «Людзі сталі «жалезнымі душою, ды затое моцнымі ў жыцці»; «Чалавек — сам машына і знае сябе. І калі адна трубка ўсярэдзіне папсуецца — можна яе паправіць» [144, с. 94].

У трэцяй частцы расказваецца пра тое, як людзям вязуць на цягніку машыны, трактары. «Ціхі чалавек» працягвае дыскусію з машыністам, а пасля сыходзіць з паравіка і кідаецца пад яго. Пры апісанні мёртвага чалавека наратар акцэнтуюе ўвагу на тым, пра што гаворыць яго выраз твару. Простамай мовай уведзены наступныя словы:

«На белакрысым твары яго вызначалася нешта такое, што гаварыла: — Тое, што было, творанае некім невядома калі, мінулася, — было яно прывычнае, спакойнае і роднае. Тое, што прыйшло — чужое, незра-



зумелае. Патрабуе яно ўласнага актыўнага ўдзелу, і яно чужое... Вакол – жах існавання...» [144, с. 98].

Наратар падкрэслівае, што нават мёртвым гэты чалавек стварае ўражанне, быццам хоча ўцячы ад людзей. Людзі таксама кінулі разрэзанага чалавека: ніхто яго не шкадаваў, усе адчувалі, што ён чужы.

У чацвёртай частцы апісваецца, як машыніст і качагар праязджаюць розныя краявіды, вёскі, дзе працуюць людзі. Тое, што яны вязуць машыны, падымае ўсім настрой. Людзі, якія працуюць з коньмі, радуюцца цягнуці: «Ідзе да іх нешта новае, зычнае» [144, с. 103].

Такім чынам, у «Жалезным крыку» вітаецца новае жыццё і змены, але адначасова аўтар дае месца і іншаму пункту гледжання. Рэальнасць успрымаецца ў розных ракурсах. Хоць чалавек, які шукаў цішыні, вымаляваны не вельмі сімпатычна, відавочна, што перад аўтарам востра стаіць пытанне, як жыць тым, хто не змог наладзіцца на адну хвалю з часам. Падзея ў творы – знішчэнне старога жыцця новым.

У апавяданні «На беразе» ёсць імпульсіўнасць і радасць, уласцівая ранняму К. Чорнаму. Міхась, сын паромшчыка Амелькі, хлопец задуменны, які сам не ведае, чаго хоча. Гэты пошук, жаданне новага і невядомага яднае яго з персанажам больш позняга рамана «Сястра» Вацем. Праз няўласна-простую мову выказваюцца думкі Амелькі; асноўная ідэя ў тым, што «шукаючы і хочучы, усё знойдзеш» [144, с. 69]. «Думкі ў Амелькі выплывалі адна за другою. Ён не мог улавіць ні пачаткаў, ні канцоў іх» [144, с. 70]. Персанаж просіць у аратая дазволу прайсці раз з плугам – у творы паэтызуюцца зямля і праца. Амелька мысліць маштабна: «На ўсякім месцы на зямлі чалавек дома» [144, с. 74]. (Пасля гэта ідэя адлюструецца і разбурыцца ў «Пошуках будучыні» і «Млечным Шляху».) У выніку з Амелькам адбываюцца ўнутраныя змены (ментальная падзейнасць у наратыве):

«І тады, у звязку з усім перадуманым, з’явілася ў яго новая, ім самім не зразумелая думка, нават не думка, а пачуццё:

“Трэба глыбей убіраць у сябе жыццё, бо жыць слаўна...”» [144, с. 74].

У творы не проста ўслаўляюцца перамены ў жыцці, тут ёсць пэўная глыбіня ў раскрыцці ўнутранага свету герояў.

Узорны прыклад апавядання з наратывунай стратэгіяй – устаноўкай на ментальную падзейнасць – імпрэсіяністычнае апавяданне «Пачуцці».

Твор зацягвае чытача ў вір перададзеных эмоцый. Захопленасць і натхнёнасць прыгожай цыганкай перададзены ў дынаміцы. Герані ўласцівы лёгкасць, вонкавая прывабнасць і адначасова адсутнасць ды і непатрэбнасць глыбіні. Перадаецца радасць ад імгненнасці: Нонна як міраж, як чароўны матылёк, які ненадоўга з’яўляецца на гэты свет. Нездарма геранія цыганка. Па традыцыі ў многіх літаратурных творах

(напрыклад, у Юго, Пушкіна, Мерымэ) менавіта вобраз цыганкі з'яўляецца ўвасабленнем свабоднай, вясёлай, жыццярэадаснай натуры, якая мае ўладу над мужчынам. Нонна, бесклапотная на першы погляд, гарэзлівая і насмешлівая па сваёй сутнасці.

У творы гаворыцца: «Спявалі вялікія гімны размашыста-кволя руху яе постаці, і ад захаплення бяздумнага і плакалі, і смяяліся ў чарнаце вячэрніх прастораў не бачаныя, а толькі адчуваемыя здалёк яе вочы. Відно было адчуваннем, што пад тымі цёмнымі фалдамі гойдаецца яе радаснае цела... І радасць была — што ўсё гэта ёсць, і смутак быў — што неяк далёка гэта, неяк недасяжна і нельга растаць у ім і разам з ім...» [144, с. 474].

Не будзе памылкай назваць пачуццё героя апавядання Андрэя да Нонны менавіта жаданнем:

«І як бы гэта перадалося яму тое, што было ў тым танцы, згарманізаваным з самой постаццю дзяўчыны. Яна была тонкая ў лініях сваёй постаці, і разам з тым нейкая як бы лёгкая цяжкасць, заўсёды прыналежная толькі жанчыне, была ў ёй. І ад таго, што гарэлі ў яе вочы і калыхаўся стан, ад гэтага абуджваліся ўсякія пачуцці і камбінаваліся ў адно, што можна назваць адным вялікім жаданнем, з хаосам у думках. І яшчэ павялічвалі гэтыя адчуванні яе словы, якія яна неяк гаварыла часта ў такт свайго танца:

Ай-два, ай-два!...» [144, с. 474].

Перадаецца ўся палітра перажыванняў галоўнага героя Андрэя: пустата — нервовасць — весялосць — чаканне — смутак — злосць — стомленасць — нецярплівасць — апантанасць — слёзы (невылумачальны і беспладстаўны жаль) — душэўная барацьба — імкненне раззлавацца.

Важнае значэнне для перадачы яго ўнутранага бунту маюць і іншыя, апроча Нонны, зрокавыя вобразы: «Ён з нейкім замілаваннем разгледзеў гэтыя кветкі, адчыніў акно, каб выпусціць на двор муху, не думваючы аб ёй, пасля зноў прайшоў па хаце і заўважыў каля самых дзвярэй на лаве нявымыты гаршчок з вараным шчаўем. І гэта раптам абудзіла ў ім цэлую буру. Ён яшчэ невыразна падумаў аб усім, звязаным з гэтым, і ў нейкай нецярплівасці закурываў, і, закурваючы, раптам прыпомніў» [144, с. 476]. Нават драбнютка дэталі можа стаць зачэпкай, каб абудзіць у чалавека вір пачуццяў.

У трэцім раздзеле распавядаецца пра пачуцці і перажыванні Нонны. Яна звывклася да кампліmentaў, паводле наратара, «старалася здавацца недаступнай». Для Нонны важным быў знешні бляск і ўвага. Ёй было сумна з прыродай, хацелася быць пад позіркамі людзей. Сцэна вабіла прыгожую цыганку.

Тое, што ў творы эмоцыі Андрэя абумоўлены жаданнем, пацвярджаецца і наступнымі словамі-роздумами Нонны: «Яна бачыла, што гэты

хлапец нудзіць па нечым і ў гэтую хвіліну па ёй. І сваім пачуццём жаночым дагадвалася, што нават гэта не зусім па ёй, а ў ёй наогул па жанчыне, па яе прывабнасці. Яна разумела гэты смутак мужчыны і ўжо на вопыце ўпэўнілася, што не пастаянны ён у мужчыны да аднае жанчыны і пройдзе пры цеснай блізасці і тады прабудзіцца нявызначаны і агульны не перад ёй, а перад паняццем «жанчына»... Яна ўспомніла былую зіму ў горадзе, і ўсё гэтае ўразуменне зняважыла яе, і яна раптам варожасць, вельмі кволую і не заўсёды прыметную, адчула да Андрэя» [144, с. 485].

Дзявочай інтуіцыяй гераіня адчувае, што жаданне скіравана на яе не як асобу, а як абстрактную жанчыну, таму проста гуляе з маладым чалавекам і пацвельваецца з яго. А затым увогуле з'язджае з сумнай для яе вёскі ў горад.

Выдатна паказана ў творы душэўная барацьба героя з сабой: «Тады ён стараўся зняважыць яе ў думках сваіх, а яна яшчэ больш вырасталала» [144, с. 489].

Андрэй убачыў Нонну на сцэне ў тэатры і яго зноў ахапіў сум па ёй, але цяпер іншы, чым тады. Асноўная падзея, якая стаіць у цэнтры ўвагі ў апавяданні – сталенне Андрэя, перамога ўласнага жадання, перамога над сабой. Першапачатковы сум героя ператварыўся ў «сум моцнага, які можа ўзяць тое, па чым сумуе, ды разважанні не дазваляць гэтага» [144, с. 491]. Ужо не пачуцці кіруюць героем, а ён пачуццямі.

У апавяданні падзейнасць яскрава ўнутраная, ментальная, што звязана з чорнаўскім аналітычным псіхалагізмам. Гэта катэгорыя выяўляецца менавіта праз ментальныя перамены ў свядомасці персанажа. Тое, што адбываецца ў навакольным свеце, знешняе – чужое наратару ў «Пачуццях». Істотным з'яўляецца толькі тое, што прыводзіць героя да маральнай эвалюцыі, да «прасвятлення». У творы падзея завершаная і абгрунтаваная ў тэксце. Наратар павольна падводзіць да пераасэнсавання Андрэем сваіх эмоцый.

Ва «ўзорна лірычным і філігранным па рытміцы, па мелодыцы» [2, с. 75] апавяданні «Хвоі гавораць» мы глядзім на старога Яўхіма праз успрыняцце маладога чалавека. Такая факалізацыя мае асобнае значэнне. Гэта дазваляе не адразу, а паступова раскрываць балючую таямніцу, усё гора старога чалавека з дапамогай погляду іншага героя. Такі падыход дае магчымасць чытачу быццам быць побач са старым Яўхімам і назіраць за ім, паступова набліжацца да душы чалавека, глыбока зразумець і шчыра паспачуваць, бо ўнутранае перажыванне гора, смерці сына, хаваецца ад чужых вачэй.

У разгледжаных апавяданнях яскрава выявіліся дзве асноўныя наратыўныя дамінанты ў прозе К. Чорнага – устаноўка на ментальную падзейнасць і агітацыйная наратыўная стратэгія. У плане нарацыі тут

выкарыстоўваюцца прыёмы, якія ўвойдуць і ў наступныя творы пісьменніка: публіцыстычнасць, метанаратыўнасць як імкненне персанажаў ці наратара да калектыўнай агульнасці, наяўнасць малаінфарматыўных дыялогаў, стварэнне інтрыгі праз неведомасць і адсутнасць імёнаў герояў, наданне апісанням наратыўнага характару, устаноўка на ўнутраныя, ментальныя змены ў характарах персанажаў.

## 3.2. МЕНТАЛЬНАЯ ПАДЗЕЙНАСЦЬ У РАМАНЕ «СЯСТРА»

### 3.2.1. Раман «Сястра» ў ацэнках літаратуразнаўцаў

Звернемся да аналізу ранняга рамана Кузьмы Чорнага «Сястра» (1927), які большасцю крытыкаў і літаратуразнаўцаў не лічыцца значным дасягненнем пісьменніка – у адрозненне, напрыклад, ад рамана «Зямля» (1928).

Тыповымі можна лічыць наступныя ацэнкі «Сястры», выказаныя І. Навуменкам: «псіхааналіз на мелкаводдзі»; «пісьменнік у даволі-такі аб'ёмным рамане не стварыў адчувальных, аб'ёмных характараў. Вобразы Казіміра Ірмалевіча, Ваці Браніслаўца, Абрама Ватасона статычныя. Ім бракуе руху, новых граняў характараў, якія б маглі паявіцца, каб у рамане разгортвалася сапраўднае дзеянне» [108, с. 61]. Многія літаратуразнаўцы ў сваіх працах проста ігнаравалі гэты твор, аднак такімі даследчыкамі, як А. Адамовіч [1], Д. Бугаёў [23], В. Жураўлёў [61; 62], М. Стральцоў [129] у розныя часы і ў рознай ступені была заўважана і абгрунтавана значнасць рамана.

К. Чорны пісаў свой першы раман, не азіраючыся на крытыкаў, не баючыся «выйсці за рамкі». Аўтар пакуль яшчэ адчуваў сябе вольна, пісаў так, як дыктавала яму прыродная адоранасць, а не савецкая цэнзура.

Канешне, у творы можна знайсці недахопы, і іх ужо не раз адзначалі (як крытыкі – сучаснікі пісьменніка, так і літаратуразнаўцы – нашы сучаснікі). Напрыклад, А. Бабарэка пісаў: «Нават і роман “Сястра” у дачыненні да “Зямлі” становіць няшто іншае, як толькі матэрыял сабраных уражанняў аўтара ў гарадзкіх абставінах і дачасна злепленых у кукі-калыбы яшчэ будучых вобразаў і кампозыцый» [13, с. 67]. І. Навуменка назваў «Сястру» у сваёй кнізе «Ранні Кузьма Чорны» цьмяным і даволі такі распоўзлым раманам [108, с. 61] і выказаў меркаванне, што першы раман К. Чорнаму не ўдаўся [108, с. 63]. Нам такая ацэнка падаецца няслушнай.

Важнай уяўляецца думка А. Адамовіча пра тое, што гэты ранні твор К. Чорнага не прачытаны па-сапраўднаму не толькі чыгачамі, але і крытыкамі [4, с. 58]. Нездарма сам А. Адамовіч у кнізе «Маштабнасць прозы»

зробіў спробу глыбейшага прачытання рамана, вызначыў яго асноўныя асаблівасці, у тым ліку звярнуў увагу на аналітычны псіхалагізм (пра чорнаўскі псіхалагізм і імкненне да «чыстай прозы» пісалі таксама Я. Казека, А. Лойка, А. Матрунёнак [73; 92; 99] і інш.).

Цікава, што А. Адамовіч у больш ранняй сваёй працы «Шлях да майстэрства» (1958) [5] сам ставіўся да рамана «Сястра» даволі крытычна. Вось некаторыя вытрымкі з кнігі: «У рамане “Сястра” (жанр рамана патрабаваў асабліва яснага разумення гістарычных заканамернасцей жыццёвага працэсу) больш, чым у іншых творах К. Чорнага 1926–1927 гг., выявілася слабасць яго светапогляду, няспеласць яго творчай манеры»; «Героі і цяпер увесь час філасофствуюць аб “радасці жыцця як існавання”, але іменна філасофствуюць, а не жывуць. Усе іх пачуцці расслаблены, раз’едзены рэфлексіяй» [5, с. 44, 49].

Не пакінуў па-за ўвагай раман М. Тычына ў працы «Кузьма Чорны: Эвалюцыя мастацкага мыслення» (1973, 2004) [136], а таксама ў «Гісторыі беларускай літаратуры» [40]. Даследчык адзначыў некаторыя вартасці твора, аднак палічыў, што «раман “Сястра” напісаны маладым пісьменнікам і нясе на сабе сляды нявопытнасці: вобразы герояў у радзе выпадкаў страчваюць псіхалагічную выразнасць, твор перагружаецца сырым матэрыялам, сюжэт размываецца, дзеянне замаруджваецца» [40, с. 43–44]. Супастаўляючы раман «Сястра» з апавесцю «Лявон Бушмар», М. Тычына зробіў выснову на карысць другога твора.

Элементы нараталагічнага аналізу (праўда, з выкарыстаннем традыцыйнай, не нараталагічнай тэрміналогіі) знаходзім у даследаванні А. Пяткевіча «Сюжэт. Кампазіцыя. Характар: Аб прозе Кузьмы Чорнага» (1981) [116]. Праца прысвечана аналізу сюжэтна-кампазіцыйнай арганізацыі твораў. У ёй вылучаны асобныя кавалачкі мазаікі, якой з’яўляецца наратыўная будова тэксту.

Д. Бугаёў палічыў раман «Сястра» «дасягненнем эпохі» [23, с. 331], звярнуў увагу на яго гуманістычны пафас.

В. Каваленка трапіна заўважыў, што К. Чорны ў ранніх творах быў такім арыгінальным у пошуках зусім не з-за мастацкага свавольства. Па словах даследчыка, «усё вялікае ў мастацтве нараджаецца як практычны адказ на духоўнае запатрабаванне часу. Новыя ідэі і адзнакі стылю, прынесеныя К. Чорным, былі такім надзённым і неабходным адказам» [71, с. 105].

Згодна з пазнейшым меркаваннем В. Жураўлёва, твор «Сястра» «не толькі знаходзіўся ў цэнтры галоўнага напрамку развіцця нацыянальнай мастацкай думкі, але яму шмат у чым належала першапраходчыцкая, першаадкрывальніцкая роля і ва ўсесаюзным літаратурным

працэсе» [62, с. 141]. Таксама даследчык адзначыў, што К. Чорны ў рамане «падкрэсліваў і вылучаў ідэйна-арганізацыйную функцыю дзеяння-думкі і дзеяння-перажывання, палемічна супрацьпастаўляючы такі свой погляд тэндэнцыі залішне дынамічнага сюжэта, які ў асноўным абапіраўся на падзею і дзеянне, эстэтычна слаба звязаныя (ці амаль зусім не звязаныя) з псіхалагічным жыццём чалавека» [61, с. 122]. В. Жураўлёў звяртаўся і да аналізу сюжэтабудовы ў прозе К. Чорнага [60, с. 75–79].

А. Мельнікава ў манаграфіі «Паэтыка твораў Кузьмы Чорнага» тлумачыла спецыфічнасць пабудовы ранняга рамана пісьменніка тым, што «паэтыка філасофскага рамана прадугледжвае высокую ступень абагуленасці і сімвалічнасці ў абмалёўцы падзей, персанажаў» [101, с. 44].

Можна пагадзіцца з Л. Корань, якая назвала менавіта раман «Сястра» асабліва наватарскім [81, с. 75], падкрэсліла ўслед за А. Адамовічам вызначальную ролю псіхалагізму ў рамане, адзначыла імпрэсіяністычнасць яго стылю і абгрунтавала думку, што гэты твор — першы інтэлектуальны раман у беларускай літаратуры [81, с. 79]. Паводле даследчыцы, «выяўленчыя формы Кузьмы Чорнага, яго мастацкае маўленне — інтэлектуальнае, філасофскае — нібы нараджалася на чытацкіх вачах»; «Яго (К. Чорнага. — *І. Ч.-Ф.*) мова — гэта не імітацыя і нават не рэпрэзентацыя ў вузкім сэнсе «голосу народнага». У К. Чорнага якасна іншая задача — мысленчая. Гэта сакральная мова мыслення, дзе назваць — значыць, стварыць; стварыць новы сэнс» [124, с. 117].

Наш зварот да рамана тлумачыцца ўжо адзначаным яго наватарствам і спецыфічнай наратыўнай стратэгіяй. Па той прычыне, што катэгорыя ўнутранай падзейнасці не з’яўлялася прадметам спецыяльнага даследавання, у навуковай літаратуры часта сустракаюцца выказванні, быццам падзейнасці ў рамане «Сястра» увогуле няма.

### 3.2.2. Нарацыя ў рамане «Сястра»

Паводле класіфікацыі В. Шміда, падзейнасць у рамане «Сястра» менавіта ментальная (унутраная): яна звязана з пераменамі, што адбываюцца ў душы, у характары герояў. Яны адлюстроўваюцца праз чорнаўскі псіхалагізм, таму псіхалагічны аналіз займае такое вялікае месца ў стылі пісьменніка. Як пісаў А. Адамовіч, «псіхалагічная драма чалавека, яго напружаны роздум і пакутліва вострыя перажыванні — аснова кампазіцыі ў К. Чорнага» [4, с. 37]. Падкрэслім, што і ўвесь сюжэтны рух звязаны з унутраным рухам у душы персанажаў. Такім чынам, сувязь ментальных перамен і падзей з псіхалагізмам прасочваецца і на ўзроўні кампазіцыі, і на сюжэтным узроўні.

Важную ролю ў апавядальнай структуры рамана мае стылізацыя форм бытавога аповеду [17, с. 75]. Адна з такіх форм — лісты. Яны ў рамане К. Чорнага не столькі нясуць інфармацыю пра знешні свет, колькі дапамагаюць раскрыць псіхалагічны стан герояў, індывідуальнасць кожнага з іх, а значыць, прасачыць ментальную падзейнасць.

Напрыклад, ужо ў першым лісце Мані да стрыечнага брата Казімера знаходзім як рэтраспекцыю, так і развагі гераіні, што суправаджаюць напісанне: «Можа, я табе напішу яшчэ сягоння вечарам, а можа, зусім не. Нічога не ведаю...»; імпульсіўныя, імпрэсіяністычныя апісанні: «Мне хочацца адчыніць акно. За рэчкаю відаць казармы, дах на іх здаецца белым ад сонца...» [148, с. 10]. Напісанае гераіняй (індывідуалізаванае маўленне персанажа) нагадвае ўнутраны маналог. Неўзабаве пасля прачытання гэтага ліста вобраз Мані трансфармуецца ў свядомасці Казімера: «І раптам вырасла яна ў яго ўяўленні — з малое, паважнае нейкае ў словах сваіх, якую ведаў яе заўсёды і бачыў апошні раз, — вырасла яна раптам у вобраз сталай жанчыны — сястры, уведаўшай нейкі сэнс ці то ўсе адценні жыцця» [148, с. 10].

Герой адказвае на ліст, і мы бачым чорнаўскую стылізацыю пад вуснае маўленне, шчырае і міжвольнае: «Першы год мне надзвычай трудна было, я ж нават і вучыцца не прыехаў сюды, а прыйшоў — не было на білет грошай<sup>1</sup>. Але гэта другароднае і нават зусім не важнае. Пасля ўсё было добра, і наогул усё добра. Я не чуў, што тата твой памёр, і не мог ніяк пачуць, Боню, Абрама, як ты завеш яго, я прыпомніў, але не ведаю, ці пазнаў бы цяпер яго: я так цяпер жыву, што не маю як застаўляцца доўга думкамі ці ўражаннямі сваімі на адным, і ўсё ў мяне, вакольнае, бачанае і чуае, робіцца родным і аднолькава шырокім...» (вылучана намі. — *І. Ч.-Ф.*) [148, с. 11]. З гэтага ліста (асабліва з вылучанага) вынікае другаснасць знешніх фактаў для Казімера і першаснасць унутраных.

Калі Казімер адказвае на ліст сястры, ён адзначае: «Ты так пішаш нервова, у чым і сама прызнаешся» [148, с. 11]. Сапраўды, імпульсіўнасць, нервовасць і перадача нават самых, на першы погляд, незаўважных зрухаў душы характэрна для манеры аповеду герояў (і ў лістах, і ў дыялогах, і ва ўнутраных маналоггах).

Лісты падаюцца ў творы як прыступкі да падзей, бо пасля іх змяняецца светапогляд, настрой, жыццё герояў: «Адразу Манін ліст пару-

---

<sup>1</sup> Сам К. Чорны менавіта такім чынам дабіраўся на вучобу ў Мінск, цікава піша пра гэта І. Навуменка ў кнізе «Ранні Кузьма Чорны (1923–1929)»: «У 1923 г. Кузьма Чорны (ён ужо надрукаваў верш у часопісе “Іскры”, два-тры апавяданні) пехатой пайшоў у Мінск, каб паступіць вучыцца ў БДУ. І самае галоўнае: каб спраўдзіць ці няспраўдзіць сваю пісьменніцкую долю» [108, с. 10].

шыў ход і кірунак яго (Казімера. — *І. Ч.-Ф.*) настройў», «Ліст яе парушыў усё» [148, с. 60].

Праз напісанне лістоў і ўспрыняцце прачытанага паказваецца ўнутраная дынаміка: рух пачынаецца з думак, паступова высыпае матывацыя для будучых учынкаў персанажаў, адбываюцца змены ў іх свядомасці. Так паказваюцца змены ў стаўленні Мані да Ваці Браніслаўца. Яна не адразу зразумела, які гэта чалавек. Маня атрымала першы ліст ад Ваці і спачатку хацела паказаць яго Казімеру, але перадумала ў апошні момант, «разарвала гэты ліст вельмі спакойна і акуратна, і палажыла на стол, дзе ляжалі непрыбранымі ўсялякія абрыўкі папер і цяпер непатрэбны ўжо рэцэпт» [148, с. 197]. Яна сказала брату, што парвала ліст, бо «навошта мы надаём значэнне ўсякаму нязначнаму ўчынку» [148, с. 198]. Геранія спачатку ставіцца да Ваці нібыта без асаблівай прыхільнасці, але ў той жа час пачынае апраўдваць яго перад братам, калі кажа: «...а ці памог яму хто пазбавіцца ад гэтых хістанняў» [148, с. 198]. Маня інтуітыўна разумее, што Ваця чалавек вялікай душы і таму не можа быць «як усе», а шукае свой асабісты шлях. Выяўленне якраз гэтай рухомасці ўнутранага жыцця асобы стаіць на першым плане ў рамане «Сястра» К. Чорнага.

У творы цікава прэзентуюцца канфліктныя сітуацыі; выяўляюцца непасрэдна праз унутраную, ментальную падзейнасць: спачатку ўспрыняцце, пасля эмоцыі, затым успаміны, думкі і, нарэшце, перасэнсаванне, новае стаўленне да чагосьці (а ў перспектыве — да жыцця). Разгледзім, як перад чытачом паўстаюць вобразы Ватасона і Ірмалевіча.

Наратар пачынае са звароту да сферы падсвядомага ў персанажа: Ірмалевіч прачытаў надпіс на шыльдзе «Цырульня Абрама Ватасона» і «нічога не сказаў яму гэты надпіс, так не прымеціў ён яго, хоць і прачытаў, і нават моцна сказаў прозвішча — Ватасон» [148, с. 7]. Герой быццам пазбягае асэнсавання, усведамлення, што прозвішча на шыльдзе належыць чалавеку з яго мінулага. Спрацоўвае абарончы механізм памяці: чалавек нібы не хоча, не спяшаецца прыгадваць балючае, непрыемнае з былога. Ірмалевіч пакуль яшчэ не ўспамінае пра Абрама, аднак наратар ужо рыхтуе чытача да сутыкнення герояў. Далей сустракаем згядку пра Ватасона ў лісце ад Мані: герой даведваецца ад сястры, што, на думку Боні, ён, Казімер, такі ж самы, як і быў, нічога ў ім не змянілася. Гэта выклікала нейкі душэўны пратэст персанажа, нездарма ён ужо «пачаў шукаць вачыма шыльду цырульні Абрама Ватасона» [148, с. 12]. І тут перад героем паўстае партрэт Абрама (знешні вобраз). Ён выклікае ў Казімера (у тэксце пакуль фігуруе як Ірмалевіч — без імя) шэраг супярэчлівых, няясных эмоцый. Казімер заўважае, што «на яго з тратуара пільна глядзеў чалавек» [148, с. 12]. Знешнасць невядомага падрабязна



апісваецца: «Быў ён звычайнага сярэдняга росту і нічым асаблівым не выдзяляўся ад усіх, што хадзілі і стаялі тут. Толькі твар у яго быў нейкі лёгкі для ўспрымання. Шырокія вочы і высокі лоб. Арліны, але мяккі ў рысах сваіх нос не надаваў твару выразу пільнае жорсткасці; і твар, увесь, здаваўся гатовым выпягнуць з усяго вакольнага і ўспрыняць усё тое, што створыць горкі гумар з усяго і над усім» [148, с. 13]. Так бачыць гэтага чалавека наратар, так бачыць яго ў дадзеным выпадку і Ірмалевіч. Ракурсы персанажа і наратара сумяшчаюцца. Ірмалевіч здагадваецца, што невядомы – Боня Ватасон, і на яго, Ірмалевіча, «адмысловае нешта і моцнае пачало наплываць» [148, с. 13] (тут, калі гаварыць пра факалізацыю, – ужо бачанне наратара).

Сустрэча з Абрамам выклікала ўспаміны героя пра дзіцячыя і юнацкія гады. Наратар знаёміць нас праз няўласна-простую мову з тагачаснымі перажываннямі Казі. Ірмалевіч узгадвае, як спецыяльна пэцкаў яблык перад тым, як пачаставаць ім галоднага Боню. Мы бачым, што многія важныя падзеі з героямі адбыліся ў «дараманны» час, а зараз Ірмалевіч усведамляе, што «постаць таго малога Боні, прыглушанага беднасцю і кпінамі, ператварылася ў новую постаць Абрама Ватасона, такога як бы ўпэўненага ў нейкім сэнсе рэчаў» [148, с. 14]. Герой пераасэнсоўвае мінулае, свае паводзіны, адчувае няёмкасць і сорам за сябе ранейшага. Звесткі з мінулага і яго пераасэнсаванне ў свядомасці персанажа робяць для чытача больш яснай і фігуру Ватасона, і фігуру Ірмалевіча, які ў час размовы са старым знаёмым ужо паўстае як Казя, Казімер. У выніку Казімер прыходзіць да высновы, што яму і Абраму «трэба быць блізкімі ў імя нашага дзяцінства...» [148, с. 77], разумее, што «Абрам слаўны... Моцны чалавек... Ён ніколі ні на што не скардзіўся, а рабіў моцна і ўпарта» [148, с. 78]. Змены ў стаўленні да іншых людзей і да самога жыцця можна лічыць унутранай падзеяй. Тут асабліва выяўляюцца такія крытэрыі падзейнасці, як кансекутыўнасць<sup>1</sup> і незваротнасць<sup>2</sup>. Чалавек выходзіць за межы сваёй былой прыніжанасці і былога светапогляду, ён ужо гатовы разумець іншых (хоць пакуль яшчэ не ўсіх – напрыклад, Вацю Казімер не разумее).

Самым важным у рамане, на наш погляд, з’яўляецца праблематызацыя і выяўленне ментальных пошукаў Ваці Браніслаўца. У сувязі з гэтым можна вылучыць макрападзею – спасціжэнне чалавекам (Вацем) свету

---

<sup>1</sup>В. Шмід адзначае, што «кансекутыўнае прасвятленне і перамена поглядаў героя ўплываюць пэўным чынам на яго жыццё» [153, с. 18].

<sup>2</sup>В. Шмід так тлумачыць гэты крытэрыі падзейнасці: «У выніку “пра-святлення” герой павінен дасягнуць такой духоўнай і маральнай пазіцыі, якая выключае вяртанне да больш ранніх пунктаў гледжання» [153, с. 12].

і сябе самога. Гэта макрападзея падтрымліваецца падзеямі, што фіксуюць змены адносін да Ваці з боку іншых персанажаў, а таксама пераменамі ў пункце гледжання наратара.

Наратар мае магчымасць даваць пэўныя ацэнкі, калі выступае са сваім асобным пунктам гледжання, няхай сабе і імпліцытна выяўленым. Стаўленне да Ваці змяняецца разам з унутраным развіццём героя. На пачатку твора ў адносінах да Ваці заўважаецца іронія: «Хутка пасля гэтага ён захапіўся быў адным прафесарам, які выдрукаваў сваю навуковую працу “Аб чым нам спяваюць пеўні”. Працу гэтую Ваця Браніславец пачаў нейк раптам лічыць надзвычайна вялікім навуковым творам, хоць яе і не чытаў зусім. Бачыў толькі вокладку і ўважліва прачытаў тытульную старонку кнігі. І такое паважнае думкі быў аб гэтай кнізе выключна затым, што аўтар яе нейк раз выказаў думку аб сучасным упадку навукі. Сказаў ён гэта смела і самаўпэўнена, чым і захапіў Вацю Браніслаўца» [148, с. 30]. Трэба адзначыць, што тут наратар увесь час называе героя па імені і прозвішчы. Калі Ваця раскрываецца перад чытачом па-іншаму, наратар пачынае называць яго проста па імені, як кагосьці больш блізкага. Іронія знікае, і відавочнай становіцца аўтарская (і наратарская) сімпатыя. Разгледзім, якая ўнутраная дынаміка назіраецца ў Вацэвай душы і прыводзіць яго да «аднаўлення».

Спачатку мы бачым героя, які нічым не захапляецца, нічым не цікавіцца, але ўжо хоча «пазнаць усю шырыню» [148, с. 30]. Разам з тым і ў пачуццях, і нават у пакоі Ваці пануе хаос. У яго нават жаданне ажаніцца з’явілася дзеля таго, каб «парадак які ў жыцці з’явіўся» [148, с. 31]. Ваця жыве хістаннямі, сумневамі, бесперапынным пошукам. Ён пакутуе з-за адзіноты і неразумення, з-за сваіх пачуццяў да Мані, разважае пра месца чалавека ва ўсім і ўсяго ў чалавеку, але не можа прыйсці да нейкай пэўнасці. Яму проста інтуітыўна хочацца ісці насуперак, адмаўляць тое, што прымаюць іншыя.

На працягу твора, дзякуючы ўнутранаму душэўнаму руху, герой эвалюцыянуе. Ужо ў першай частцы рамана наратар, калі распавядае пра сустрэчу Браніслаўца з Бонем і Казімерам на кватэры ў паэта-чмыхуна, адзначае: «Пасля, аглядаючыся на пройдзеныя буры, успамінаючы іх і напорнасць і слабасць, ён свядома лічыў момант гэты пачаткам вялікага аднаўлення ў сабе» [148, с. 86]. Гэта сведчыць пра тое, што Ваця да аднаўлення прыйшоў і нават яго асэнсаваў.

Ужо сам факт бесперапынных пошукаў, адмаўлення ад унутранай заспакоенасці і самазадаволенасці ставіць героя маральна вышэй за Казімера і Абрама. Менавіта Вацю адзначае як найлепшага чалавека стары Радзівон Цівунчык. Пра Вацэву душэўную перавагу гаворыць Казімеру

Маня: «...Бадай-што ён (Ваця. — *І. Ч.-Ф.*) лепш тут за ўсіх. І за цябе нават. Усё ж ты сухім стаў цяпер. Таксама як, мусіць, і Абрам. А можа, у вас гэта ідэя якая ці мэта ў кожнага заслание сабою ўсё іншае?» [148, с. 268]. І наратар, як мы ўжо адзначылі, з сімпатыяй ставіцца да Ваці.

Нарэшце, у канцы рамана герой канчаткова ўсвядоміў, што важна не тое, убачыцца ён з Маняй, ці не. Самае важнае ёсць у ім самім, і Ваця «адчуваў толькі, як расце ён для жыцця ў вялікую і патрэбную сілу» [148, с. 282]. Гэты ментальны рух, падзея, якая адбываецца ў душы цэнтральнага персанажа, заклала падмурак і для сюжэта, і для кампазіцыі твора.

Ключавым звязном у тэксце, што звязвае герояў, падзеі (у тым ліку і тыя, што адбыліся ў мінулым), з’яўляецца вобраз Мані. Гераіня ўплывае на іншых персанажаў нават тады, калі знаходзіцца далёка ад іх: «І яшчэ з глыбінь слядоў ад даўнейшага дачынення да рэчаў, з’яваў і людзей — усё, праз што пазнаваўся свет, усякія сэнсы — дарэчнасці і недарэчнасці — усё хлынула раптам наверх і ў непарадку заўладала істотай. На фатаграфіі быў твар Мані» [148, с. 23]. Любая згадка пра яе, фотаздымак, ліст — усё гэта здольна паўплываць на жыццё і думкі цэнтральных фігур рамана. На наш погляд, нельга пагадзіцца з меркаваннем, што вобраз Мані нічога не нясе [108, с. 61]. Даследчыкі, якія выказвалі такую думку, пры разглядзе рамана адштурхоўваліся ад традыцыйнага разумення падзейнасці, маючы на ўвазе падзейнасць менавіта знешнюю. Мы ж апелюем да падзейнасці ўнутранай і адзначаем, што якраз вобраз Мані дапамагае героям раскрыцца, спрыяе ўнутраным зменам.

Вобраз Мані суправаджае і Казімера, і Вацю на працягу ўсяго твора. Дзякуючы гэтаму мы бачым, якія розныя ў герояў характары. У Казімера пачуцці да дзяўчыны высыпаюць як падсвядомае, нешта не да канца ўсвядомленае. А Вацевы пачуцці да Мані асэнсаваныя, яны развіваюцца праз унутранае супраціўленне героя.

Наратар паўстае ў рамане як псіхолаг. Ён раскрывае прычыны ўчынкаў, думак, жаданняў, якія і для саміх герояў застаюцца таямніцай: «Яму (Казімеру. — *І. Ч.-Ф.*) хацелася стаць блізка да яе, як чалавеку, не ведаўшаму ніколі блізкасці родных» [148, с. 27]; «І ён цяпер не пайшоў бы ў кватэру да Радзівона Цівунчыка, каб не тая работа, якая адбывалася ў ім, ува ўсёй істоце яго, якая спустошвала ўсю паўнату яго і гэтым самым паказвала, што паўната гэтая, якая так ахоўвалася ім, была паўнатаю, надзьмутаю і лёгкаю, як пустата» [148, с. 40]; «...калі за яго словамі — “Табе дарэмна далі асвету” — гучэла іншая думка: “Ты вораг рэвалюцыі”». Цьмяна адчуваючы нейкае каліва праўды ў гэтых крыўдных словах, ён (Ваця. — *І. Ч.-Ф.*) знелюбіў гэтага члена ці сакратара» [148, с. 94].

Пра нязначнасць знешняга ў параўнанні з унутраным для наратары і для персанажа (Ваці) сведчыць шаснаццатая глава першай часткі, з-за якой, напэўна, і ўзнікла пародыя на раман, надрукаваная ў часопісе «Маладняк»<sup>1</sup>. Вось як распавядаецца ў рамане «Сястра» пра сустрэчу Ваці Браніслаўца і паэта, якому аўтар не дае імя: «Прычынаю іх спаткання і знаёмства было: з боку Ваці – вечар *нейкага* юбілею ці *нейкіх* успамінаў, што быў наладжаны *нейкаю* ўстановаю і куды *нейкім* чынам папаў Ваця Браніславец; з боку таго чалавека – разуменне патрэбы свае гаворкі аб грамадскай рабоце і замілаванне да газетнае хронікі»; «Пасля яшчэ *нешта* было выпіта, *нечым* яно закусвалася...» [148, с. 82]; «*Той* чакаў яго ўнізе пад усходамі. Белы твар яго глядзеў знізу ўгору ў лапіне святла ад высокае ліхтарнае лямпы. Тонкі ён быў і *нейкі* дробны, востры. Як спускаўся па ўсходах Ваця Браніславец, раптам здалося, што *той* зноў зачмыхаў носам. Тады ён уставіўся вачыма ў яго твар. *Той* павярнуў набок твар» (вылучана намі. – *І. Ч.-Ф.*) [148, с. 85].

Як бачым, Ваця ўспрымае новага знаёмага найперш на эмацыянальным узроўні. Наратар-псіхолаг, які з лёгкасцю пранікаў у самыя патаемныя думкі і пачуцці герояў, выказвае столькі няпэўнасці, каб падкрэсліць нязначнасць усяго апісанага для Ваці. Ва ўсім, што адбываецца, Ваця здольны адчуваць і адрозніваць ад сапраўднага ўсё пустое, паказное, фармальнае. Знешняе мала цікавіць героя, бо яно не закранула яго ўнутранага жыцця. Ваця толькі раздражняе новы крывадушны прыяцель-чмыхун, што грае на публіку. Ён выклікае ў героя агіду і нянавіць, таму Ваця і крычыць на яго: «Чаго ты чмыхаеш? Што ты хочаш, напаказ сваю ідэалогію вычмыхаць?» [148, с. 87]. Галоўны «рухавік» сюжэта твора К. Чорнага – пачуцці і ментальныя перамены, што вырастаюць з пачуццяў, рэфлексіі. Для аўтара істотнай з’яўляецца тая рэвалюцыя-эвалюцыя, што адбываецца ў душы Ваці, а не тая, пра якую «крычаць на вуліцах» (у тым ліку і такія, як прыяцель-чмыхун).

Такім чынам, правільнае разуменне падзейнасці (унутранага) дазваляе разглядаць таўталагію ў працытаваным урыўку з «нейкімі» людзьмі і рэчамі не як недахоп, а як нарматыўны прыём у рамане і дапамагае ў працытанні твора.

---

<sup>1</sup>І. Я. Навуменка ў кнізе «Ранні Кузьма Чорны» прыводзіць такую цытату з маладнякоўскай пародыі: «Ваця зайшоў з ім у нейкі пакойчык. І от тады ён убачыў, што тут былі нейкія людзі з нейкай установы, нешта пілі, нечым закусвалі, нешта разлівалі і аб нечым гаварылі. І яны, гэтыя людзі, далі нешта выпіць Вацю. Ваця нешта выпіў, нечым закусіў і от тады ў яго ад нечага закруцілася нейкая галава, а нейкі нос адчуў ад нейкага чалавека нейкі востры пах. І от тады Ваця пачмыхаў носам, паглядзеў на кагадзе прыйшоўшага чалавека, падняўся і выйшаў на шырокую, як гэты свет, вуліцу» [108, с. 64].

Наратыўным прыёмам можна лічыць і шматлікія паўторы займеннікаў у падачы Вацевых думак пра Маню. Да таго, як герайня вярнулася з горада N., Маня ўвесь час падаецца ў аповедзе як «яна». Гэта сведчыць пра аддаленасць і недасяжнасць, мы быццам бачым герайню здалёк:

«І хоць яна жыла недзе ў N., ён не ведаў гэтага. Яна недзе там жыла — пакутавала і радавалася, а ён востра, не вельмі даўно, успомніў яе, і цяпер вось зноў, пры ўспаміне прозвішча Ватасон, імя яе кальнула яго.

Дзіўнымі былі пачуцці яго да яе. Яна магла, можа, упасці дзе нежывою, і ён бы захаваў вобраз яе для сябе і пакутаваў бы ад яго, а як мучылася яна, яму не магло быць шкода яе. І толькі трохі паднімалася яна для яго вышэй некаторых жанчын, прывабных, знаёмых і толькі для бачаных, аднак найвастрэйшы боль па ёй мучыў яго» (вылучана намі. — *І. Ч.-Ф.*) [148, с. 37].

Перад намі не «няспелы» тэкст пачаткоўца, а псіхалагічны прыём, бо «дакладнасць псіхалагічнага аналізу можа заключацца якраз у знешне вельмі недакладных і незакончаных вызначэннях і характарыстыках» [4, с. 84].

Тое, што праз унутраную падзейнасць выяўляюцца ідэі рамана, даказваюць і дыялогі, палілогі, у якіх у час узаемадзеяння персанажаў на першым плане стаіць унутранае, а ўжо затым знешняе. Абрам размаўляе з Вацем:

«— Усім не напаўняла адна аднолькавасць, бо ўва ўсякага ёсць сваё нутро, але агульнасць застаўляе падначаліцца кожнае нутро.

— А калі я не мог іначай... Хіба мог ты глянуць у маю душу?

— Цяпер душа адмяняецца, — сказаў кучаравы і чырвоны, трычы канцамі пальцаў куткі вачэй каля пераносся» [148, с. 90].

У прыведзеным прыкладзе голас выпадковага персанажа выяўляе асобны пункт гледжання, з якім і палемізуе аўтар, калі стварае вобраз Ваці Браніслаўца.

У развагах Радзівона Цівунчыка гучыць такая ацэнка часу, тагачасных людзей: «Яго арыштуюць, што ён не з’явіцца там на свае гэныя лекцыі, ці што? Барані божа. Гэта проста такая парода людзей. Сэрца — як камень. Цяпер усе такія пайшлі. Ты ім аб дзеле, дык што хочаш можаш. Ён табе зоры з неба дастане... А калі пачнецца, скажам, трохі іначай, от, скажам, бяда якая ў цябе на душы ляжыць ці гора якое, значыць, душу табе душыць, — то тады ты маўчы з ім. Не гавары нічога, а то кліны будзе строіць. Не дай бог. Ён жа чалавечую душу не прызнае» [148, с. 131–132].

Пункт гледжання, выяўлены ў словах Цівунчыка (які супадае з пунктам гледжання наратара), становіцца ў апазіцыю з пунктам гледжання незнаёмага, які абвясціў «адмену душы».

Выключна важнымі для разумення ідэй рамана з’яўляюцца размовы Ваці з таварышам, у якіх падкрэсліваецца значнасць унутранага жыцця, здольнасці да пастаяннай рэфлексіі:

«— Значыцца, сам рабіся такім як усе?!»

— Не спыняйся і шукай таго, што такое, як ты хочаш.

— Гэта значыць страціць самога сябе. Нічога не зрабіць, а толькі знайсці. Нават калі заспакоішся на гэтым, усё ж гэта будзе самаашуканства, бо гэта будзе толькі прыстасаванне. Адна з з’яваў тупое задаволенасці» [148, с. 230].

Унутраная падзейнасць звязана таксама з прысутнасцю наратара ў агульнай атмасферы твора праз непасрэдня апісанні. Напрыклад, праз такія пейзажныя замалёўкі:

«Ці не апошняя снеговая хмара спрабавала мякка падняцца над змрочным краем горада — цёмная пялёнка зачарніла неба, асвечанае лямпамі гарадское ночы...» [148, с. 64];

«Яшчэ была ноч. Канчалася ноч! Сіняя каламутнасць апошняя зімовае хмары над зямлёю дыхала снегам, але снег не ішоў. Макратою, цяжкаю, як набрынялае дзерава, веяла над горадам ноч. Позна ўжо было ісці снегу.

Канчалася ноч!

Затуманены і клапатлівы, заклапочаны з’яўляўся дзень! Яшчэ далёка было, пакуль пасівелая пара, вырваўшыся з цесных труб, пазаве людзей у свой кіпучы стук. Яшчэ нават і ўсе сляды ночы былі густымі.

Быў спакой!» [148, с. 64].

У гэтых фрагментах з дапамогай знакаў прыпынку падкрэслены ўражанні, эмоцыі наратара.

Сам наратар у вялікай ступені надзелены такімі якасцямі, як уражлівасць, чуласць. Выяўленне ім суб’ектыўнага ўспрыняцця, нават экзальтацыі, спрыяе імпрэсіяністычнасці рамана: «Тады стаяў над горадам *голас маладога дня, заклапочанага перабудоваю свету*. Разам жа крычалі званы ў касцёлах і цэрквах, крычалі паравікі і стукалі паязды» [148, с. 105]; «У горад дзень прыйшоў *готовым да вялікіх жорсткасцей у імя вялікай ласкавасці*» (вылучана намі. — *І. Ч.-Ф.*) [148, с. 105]. Такія апісанні набываюць у творы наратыўны характар<sup>1</sup>. Як піша В. Шмід, у самім адборы ўбачанага могуць выяўляцца ўнутраныя змены таго, хто бачыць [153, с. 20].

У прааналізаваным рамане К. Чорнага інтэнцыянальнасць (найперш адраджэнскі пафас) аналагічная па сваёй сутнасці той, што рэалізавана

---

<sup>1</sup>В. Шмід вылучае тэксты наратыўныя і апісальныя і супрацьпастаўляе іх. Пры гэтым даследчык адзначае, што апісанні часам могуць набываць наратыўны характар [153, с. 20].

М. Гарэцкім у «Ціхай плыні». У «Сястры» таксама ёсць сцвярдженне: далей жыць у прыніжанасці немагчыма. Але гэта ідэя выяўляецца экспліцытна, а не імпліцытна, як у М. Гарэцкага.

Такім чынам, наратыўная стратэгія — устаноўка на ментальную падзейнасць — рэалізуецца ў рамане «Сястра» праз наступныя прыёмы: стылізацыя форм бытавога аповеду (лісты); прэзентацыя канфліктных сітуацый (успрыняцце — эмоцыі — успаміны — пераасэнсаванне — новае стаўленне); праблематызацыя ментальных пошукаў героя; змены псіхалагічнага пункту гледжання персанажаў і наратара (іх стаўленне да галоўнага героя змяняецца); увядзенне вобраза — кропкі сутыкнення пунктаў гледжання персанажаў (вобраз Мані); маркіроўка «нейкасць» як прыкмета нязначнасці знешняга перад унутраным; канстатацыя перавагі ментальнага ў дыялогах персанажаў; перанясенне на пачуцці і ментальныя перамены сюжэтастваральных функцый.

У рамане «Сястра» аналітычны псіхалагізм (уменне успрымаць рэчаіснасць найперш менавіта праз псіхалогію — уражанне + успрыняцце + усведамленне-асэнсаванне + развагі, думкі) робіцца асновай для раскрыцця ментальнай падзейнасці, якая ўпершыню ў беларускай прозе пачынае паслядоўна дамінаваць над падзейнасцю знешняй. Такі стратэгічны падыход да адлюстравання рэчаіснасці быў наватарскім, не характэрным для беларускага рэалістычнага дыскурсу 1920–30-х гг.

### **3.3. НАРАЦЫЯ Ў РАННІХ РАМАНАХ «СЯСТРА» І «ЗЯМЛЯ»: АГУЛЬНАЕ І АДРОЗНАЕ**

Першыя раманы К. Чорнага «Сястра» (1927) і «Зямля» (1928) ствараліся пісьменнікам прыкладна ў адзін час. Творы, як вядома, атрымалі розную ацэнку літаратуразнаўцаў і крытыкаў, сучаснікаў аўтара. Большасць даследчыкаў адмоўна паставілася да «Сястры». «Зямля», хоць і мела адмоўныя водгукі вульгарызатарскай крытыкі, атрымала ў цэлым высокую ацэнку [13; 14; 111; 114].

Знойдзем падабенствы і адрозненні ў наратыўнай будове названых твораў. З дапамогай нараталагічнага аналізу высветлім, чаму раманы, створаныя прыкладна ў адзін час, часта выклікалі рознае стаўленне.

І ў «Сястры», і ў «Зямлі» наратар выяўлены толькі імпліцытна (гэта значыць, не самапрэзентуецца, выяўляецца праз сімптомы апавядальнага тэксту) [153, с. 67]. Апавядальнік не вядзе расповед ад першай асобы, не называе сваё імя, не робіць прамых ацэнак.

У абодвух раманых наратар дае персанажам пэўную свабоду. Вядома, менавіта апасродкавая інстанцыя адказвае за адбор матэрыялу. Аднак

калі мы гаворым пра свабоду герояў, то маем на ўвазе, што яны ў тэкстах К. Чорнага часта ўступаюць у дыялогі, палілогі, часта пішуць лісты, думваюць, разважаюць, адчуваюць, успрымаюць рэчаіснасць і іншых людзей, бачаць — і ўсё гэта выяўляецца ў апаведзе як само дзеяства, працэс, а не проста канстатацыя.

Наратар не дае прамых, сваіх экспліцытна выяўленых ацэнак. Часам гучаць ацэнкі пэўнага персанажа іншымі героямі, і такія ацэнкі бываюць рознымі. Каму з персанажаў верыць, каму спачуваць, на чым баку быць — у «Зямлі» гэта павінен вырашыць сам чытач. Напрыклад, у тэксце рамана знаходзім сцвярджэнне веры ў новае жыццё; вядома, мелася на ўвазе камуністычная будучыня. Але ў той жа час сустракаем такія выказванні:

«— Ніхто мяне з маёй зямлі не спора, на якой я спрадвеку сядзеў. Не маюць права.

— Цяпер гэтакае права — ніхто ў цябе пытацца не будзе» [148, с. 300];

— Хлеба кавалка не было... А цяпер трое коней маю. І ніхто мне не памог на макава зерня... А цяпер — кулак, серадняк... Чорт вашу матары бяры, як сабе хочаце, я ёсць сам сабою!» [148, с. 330].

Ці, напрыклад, у «Зямлі» поп паказваецца ў камічным святле. Разам з тым Юркава маці кажа:

«— Гадуюцца, як парасяты. Ядуць у шапках, богу ніколі не моляцца, зараз мыцца пакінуць. Проста аж страшна» [148, с. 313].

Як толькі людзі даведаліся, што Тамаша будучь хавачь без папа і без свечак, гучаць словы:

«— Трохі неяк нядобра, гэта ж чалавек.

— Нядобра. Што ты з імі зробіш» [148, с. 498].

Аднак і вобразы Ганны і каморніка, якія не робяць вяселля і не бяруць шлюб у царкве, пададзены наратарам без антыпатыі і асуджэння.

Як бачым, у творы наратар займае дваістую пазіцыю ў некаторых пытаннях. Ні наратар, ні аўтар не прымушаюць чытача рабіць адназначныя высновы. Яны толькі скіроўваюць, і часта ставяць перад чытачом пытанні, на якія ў самім тэксце даюцца розныя адказы.

У рамане «Сястра» сімпатыі наратара відавочна на баку такіх герояў, як Ваця, Цівунчык, Маня, таму даволі часта наратарскі пункт гледжання супадае з пунктам гледжання гэтых персанажаў.

Наратар у раманах К. Чорнага дазваляе разгарнуцца дзеяннем (не столькі знешнім, колькі ўнутраным — зрухам душы). Рэцыпіенту не проста даецца магчымасць пачуць расповед, але і стаць сведкам падзей і ўжо суадносна з убачаным зрабіць уласныя высновы, даць свае ацэнкі. Яшчэ Я. Плашчынскі ў артыкуле «Пра “Зямлю” Кузьмы Чор-



нага», надрукаваным у часопісе «Узвышша» заўважыў: «Аўтар адмовіўся ад апавядальнай манеры, замяніў яе дыялёгам, што набліжае раман да рытму нашых дзён» [114, с. 98].

І ў рамане «Сястра», і ў рамане «Зямля» дыялогі і палілогі маюць важнае значэнне. Нярэдка якраз у іх адкрываюцца канфліктныя сітуацыі. У якасці прыкладу можна ўзгадаць дыялог у «Сястры», калі Маня кажа, што Ваця лепшы за ўсіх, а Казімер імкнецца даказаць адваротнае; ці палілог, у якім голас незнаёмага абвяшчае «адмену душы»... У «Зямлі» дыялогі і палілогі складаюць прыкладна палову тэксту. У форме дыялога паўстае канфлікт паміж Мацвеем і Сабастыянам, калі першы абвінавачвае другога ў неаказанні дапамогі. У светапоглядных, філасофскіх палілогах гучыць-палемізуе з іншымі голас Мікалая, які з'яўляецца носьбітам таго новага для вёскі пункту гледжання, («беззямельнага» і «ўсёдазволенага»), які адрозніваецца ад традыцыйнага, уласцівага большасці сялян (Мікалай імкнецца давесці, што толькі чалавек, які не мае нічога свайго, не прывязаны ні да месца, ні да людзей, сям'і, можа лічыць сябе вольным. Разам з тым ён спакойна кажа, што забіваў дрэнных людзей і не лічыць гэта за грэх).

Прычына асаблівай увагі К. Чорнага да дыялогаў і палілогаў, на нашу думку, звязана і з ідэйным зместам раманаў. У абодвух творах не раз сустракаюцца развагі пра блізкасць, пра тое, што чалавек да чалавека павінен быць бліжэйшы. Менавіта таму ў творах вельмі часта можна назіраць спробу зблізіць герояў праз гутарку, праз кантакт, які часта не асабліва інфарматыўны ў знешнім плане, аднак дапамагае ўнутранаму кантакту герояў. Нездарма ў «Сястры» часта прыводзяцца дыялогі Ваці з Радзівонам Цівунчыкам. А ў «Зямлі» так шмат гутарак хлопчыкаў-сяброў Юркі і Юзіка, у большасці выпадкаў безмястоўных:

«— Юзік!

— Чаго ты?

— Хадзем пад рэчку.

— Чаго?

— Рыбу лавіць.

— Не будзе брацца.

— Будзе... Хадзем.

— Ну хадзем... Але я яшчэ не снедаў» [148, с. 340].

А. Бабарэка пісаў: «...і самі гэтыя гаворкі дарысоўваюць асоб, якія іх вядуць»; «...праз гэтыя гаворкі мы чуем, як ідзе гэты працэс (жыццё. — *І. Ч.-Ф.*) як бы падысподам вядомага і чутнага, як ідзе ён у нетры самога быцця» [14, с. 69]. У раманах К. Чорнага не столькі расказваецца пра жыццё, колькі яно паказваецца — у дынаміцы, у зрухах, у сваёй плыні.

Галоўнае адрозненне ў наратыўнай будове раманаў — у формах ува-саблення катэгорыі падзейнасці. У рамане «Сястра» падзейнасць яркая ўнутраная, ментальная, што звязана з чорнаўскім аналітычным псіхалагізмам. Яна выяўляецца праз ментальныя перамены ў свядомасці персанажаў. Тое, што адбываецца ў навакольным свеце, знешняе — чужое наратару. Істотна толькі тое, што прыводзіць герояў да маральнай эвалюцыі, да «прасвятлення». У рамане «Сястра» падзеі завяршаныя і абгрунтаваныя ў тэксце. Наратар павольна падводзіць да пераасэнсавання Казіме-рам сваіх паводзін у адносінах да Боні, да змен у Вацевай душы.

У «Зямлі» ж толькі сцвярджаецца неабходнасць перамен — і знешніх, і ўнутраных. Праўда, ёсць завяршаная падзея — папоўскае «перараджэнне». Царкоўны служка, які не грэбуе і самагонам, раптоўна вырашае стаць на бок камуністаў. Наратар-псіхалаг у дадзеным выпадку абыходзіць раскрыццё псіхалагічнага стану героя, яго матывацый, абмяжоўваецца прастай канстатацыйнай пераменай, цесна звязанай са знешняй падзеяй, — устанаўленнем камуністычных парадкаў.

Такім чынам, у творы «Зямля» выяўляецца як падзейнасць ментальная, так і падзейнасць знешняя, традыцыйная, больш звыклая для беларускага чытача — сучасніка К. Чорнага. Мы бачым, у якой нішчым-ніцы жывуць людзі. Спачуваем Наталлі, што памірае ад непасільнай працы і пакідае малых дзяцей сіротамі; спачуваем Юрку, які не можа ісці ў школу, бо холадна, а боты яму яшчэ не пашылі. Значнае месца ў рамане займае тэма неабходнасці сацыяльных рэформ і змен.

Бясспрэчна, і ў «Сястры» закранаюцца праблемы «прыніжаных і абражаных». У «Зямлі», у сваю чаргу, вялікая ўвага надаецца духоўнаму раскрыццю персанажаў, ментальным пошукам, але па-іншаму і не ў такой ступені.

У рамане «Сястра» і для Ваці, і для наратара знешняе з'яўляецца нязначным, нецікавым. Варта прыгадаць сустрэчу з безыменным паэтам-чмыхуном, калі ўсё бачылася і Вацем, і наратарам «нейкім», нязначным і незапамінальным. А ў «Зямлі» ёсць Тамаш, які шчыра, да самай смерці верыць у светлую будучыню, спадзяецца, што наступныя пакаленні будуць жыць лепш. Ён, Алесь, Волька часта ладзяць сходы, імкнучыся змяніць не свой унутраны свет, а знешнія парадкі. У той жа час і ў Тамаша, і ў Волькі не атрымліваецца змяніць не толькі нечае, але і сваё жыццё. Тамаш да апошніх дзён жыцця пакутуе ад знявагі дзяцей, а Волька адзінокая і нешчаслівая. Аднак застаецца надзея, і застаюцца Юрка і Юзік — тыя, хто, на думку Тамаша і Алеся, павінны жыць лепш.

Іншая справа з Вацем у рамане «Сястра»: праблематызуюцца ментальныя пошукі героя. Ваця не арганізоўвае сходаў, не заўсёды можа падпарадкавацца правілам (напрыклад, ён уцёк са службы, каб пабачыць хворую Маню). Жыццё ў рамане «Сястра» тоеснае пачуццям, адчуванням.

Чалавекам, які здольны адчуваць падобна да Ваці, у рамане «Зямля» з'яўляецца маленькі Юрка. Хлопчык асэнсоўвае сваю іншасць. Ён чулівы, шчыры, жывы. Цяжкія выпрабаванні, якія з дзіцячых год выпалі на яго долю, не робяць Юрку чэрствым. Як і Ваця, хлопчык мае абвостраныя пачуцці. Але тут гэтае духоўнае жыццё выяўляецца наратарам інакш, яно цесна звязана, пераплецена са знешнім.

Такім чынам, у нарацыі ранніх раманаў К. Чорнага мы знаходзім падабенствы: наратар выяўляецца імпліцытна, розныя пункты гледжання часта «агучваюцца» праз дыялогі і палілогі; у абодвух раманах праблематызуюцца ментальныя пошукі герояў, што дазваляе называць дадзеныя творы філасофскімі; цэнтральнае месца ў раманах належыць раскрыццю ўнутранага свету персанажаў, іх унутраных перамен.

У той жа час нарацыя ў творах значна адрозніваецца. У рамане «Сястра» трансфармуецца катэгорыя падзейнасці, падзейнасць выразна ўнутраная, ментальная, яна становіцца наратыўнай стратэгіяй і вызначае аповед.

Раман «Сястра» справядліва параўноўваюць з творамі Фолкнера, Джойса (Д. Бугаёў, М. Стральцоў). Аднак у 1920–30-я гг. такая эксперыментальная проза не ацэньвалася ў нашай краіне належным чынам, бо савецкая крытыка вітала творы іншага кшталту: герой мастацкага твора павінен быў уяўляць прыклад актыўнага служэння камуністычнай ідэі, а самі раманы павінны былі апяваць знешнія падзеі — рэвалюцыю і пабудову новага грамадства.

Нарацыя ў рамане «Зямля» больш традыцыйная. Значнае месца займае знешняя падзейнасць, якая пераплятаецца ў тэксце з падзейнасцю ўнутранай. Пазней у беларускай літаратуры XX ст. менавіта такая наратыўная будова тэксту стала шырока распаўсюджанай.

### **3.4. АГІТАЦЫЙНАЯ НАРАТЫЎНАЯ СТРАТЭГІЯ Ў АПОВЕСЦІ «ЛЮБА ЛУК'ЯНСКАЯ»**

Аповесць «Люба Лук'янская» — узор так званага сацыялістычнага гуманізму К. Чорнага [136]. Твор адпавядае патрабаванням свайго часу: у ім падымаюцца праблемы старога і новага ладу жыцця, сцвярджаецца магчымасць шчасця і светлай будучыні, да якой людзям даводзіцца ісці праз цяжкі, пакутны шлях.

Разгледзім нарацыю і вылучым наратыўную стратэгію ў творы.

Аповесць нельга назваць вельмі спрошчанай, нягледзячы на пэўную ідэйную схематычнасць. К. Чорны не адмаўляецца ад псіхалагізму, які

быў і ў яго ранніх творах, выкарыстоўвае цікавыя напрацаваныя прыёмы, аднак пры гэтым бачым даволі адназначную аўтарскую пазіцыю. Калі ў шэрагу ранніх апавяданняў і раманах «Сястра», «Зямля» не было такога ціску на чытача, то ў гэтым творы з'яўляецца імкненне пераўпэўніць, данесці адзіны правільны пункт гледжання.

У аповесці з самага пачатку выяўляецца яскравы, наратарскі (як адначым далей, ён часта супадае з аўтарскім) пункт гледжання, які знаходзіцца на паверхні. Напрыклад, так акрэслены вераб'іны размах жыцця жыхароў Камароўкі, а ў прыватнасці і Вэні Шпулькевіча. Наратар быццам толькі прадугледжвае ў героі «гадаўскае сэрца, якое магло абязвечыць свайго, скажам, блізкага на век» [145, с. 159]. Па апісанні «застылага твару з валовымі вачыма» [145, с. 159] становіцца зразумела, што герой адмоўны. Апавядальнік хоць і мае надзею на адкрыццё чагосьці добрага ў гэтым чалавеку, але надзвычай слабую: «Вельмі можа быць, што гэта была маска, каб схаваць душу, у якой — хто ведае, што там кішэла і варчалася! Калі так, то Вэня Шпулькевіч быў добры акцёр» [145, с. 160].

Наратар дэманстратыўна інтэрпрэтуе словы і паводзіны герояў, робіць іх празрыстымі. Напрыклад, калі стары Стафанковіч быццам асуджае сына, апавядальнік адзначае, што «праз гэтую заўвагу гучэла: “урвіцель, падла, эйш, які спрытны, па мне пайшоў”» [145, с. 170].

Калі Вэня ўпэўнена падманвае палякаў, чым падстаўляе Рыльскага і іншых людзей, у тэксце падкрэсліваецца: «крычучы так, ён нават вокам не міргнуў» [145, с. 172].

Наратар у расповедзе пра мужнасць Любы, якая трывала боль і напружвала ўсе свае сілы, але не выдала Рыльскага, вытрымлівае нарацыю ў «гераічным» тоне: «...трэба было мець нечалавечую цярплівасць, каб устаяць на месцы» [145, с. 194]; «Аднак яна стаяла, збіраючы ўсю сілу сваёй волі» [145, с. 195].

У тэксце чытачу ўсё расшыфроўваецца. Вось што тлумачыць апавядальнік адрасату пра Любіну цяжарнасць і яе адчуванне вінаватасці: «...слабавольнаму вельмі лёгка ўбіць у свядомасць, што ён сусветны злачынец, хоць сапраўды ён чысты, як крынічная вада, і не мае за душой ніякай віны» [145, с. 198].

Адзначна прасочваецца наратарскі і аўтарскі пункт гледжання не толькі ў аповедзе, але і ў эмацыйнай афарбоўцы маўлення персанажаў. Люба ідзе да Шпулькевіча, каб знайсці Сашку, і кажа пра Стафанковіча: «Няўжо ж ён можа спакойна глядзець, як яго дзіця будзе пад плотам кагнаць!» [145, с. 199].

Ужо ў дыялогу Стафанковічыка і Вэні выяўляецца іх недалікатнасць, грубасць. Напрыклад, калі Сашка выхваляецца тым, што спакушаў дзяўчат у іншых вёсках.

У кампентэнцыі наратара знаходзяцца і думкі герояў. Напрыклад, тлумачацца роздумы Сашкі Стафанковіча: «“Усе ведалі б, камандаваў бы!” Гэта было тое, што не давала Сашку ніколі спакою. <...> Перад ім паўстаў малюнак, калі ён ужо раз быў выславіўся як герой, калі расказваў у Рыльскага хаце людзям, як яго польскі салдат штыхам парнуў...» [145, с. 218].

Вельмі трапна адзначае апавядальнік тое, на чым мацавалася сяброўства Вэні і Сашкі – «кіпучая дзейнасць», якая была толькі паказной.

Стары Стафанковіч не выклікае ў наратара і персанажаў спагады нават тады, калі паказваецца нямоглым і слабым. Негатыўнае стаўленне выяўляецца праз адбор сродкаў для характарыстыкі героя: «...размяк, як гнілая салома»; «І толькі цяпер, калі за яго плячыма асталіся нікому ўжо не патрэбныя сцены і над імі старая адзежына, якую ён дзясятка паўтара год таму назад спраўляў свайму сыну, толькі цяпер ён як мае быць адчуў і ўбачыў самога сябе ў гэтыя дні, калі, як сабака пад парогам, стаяў пад клёнамі, маючы пражытых год восемдзесят» [145, с. 241]. Перамены, што адбываюцца са старым (у яго, ужо нямоглага, быццам прачынаюцца пачуцці да ўнука) звязаныя з расчараваннем у сыне, што забыўся на бацьку, дынаміка ў паводзінах старога выклікана безвыходнасцю, а не сапраўдным унутраным пераўтварэннем.

Цікава, што і з Сашкам унутраных змен не адбылося. Ідучы праведць бацьку (калі ўжо было позна), Сашка разважаў пра тое, што ў такой сітуацыі вінавата яго жонка Валя, а не ён сам, і таму цяжка будзе з-за гэтага з ёй жыць.

Пра Сашку наратар выказвае меркаванне: «Вельмі можа быць, што ён сам жахнуўся б, каб хто-небудзь збоку сказаў яму, што ён не зусім якая-небудзь выдатная персона, а самы звычайны злачынец» [145, с. 247]. Неразуменне персанажам свайго рэальнага маральнага аблічча неаднаразова падкрэсліваецца: «Цікава, што ён нават і не падумаў, за што ж ён сам мае партызанскую славу?» [145, с. 263]. Увесь час акцэнтуюцца ўвага на кар’ерызме Сашкі, думках героя пра новы кабінет у ДOME ўрада. Відавочная іронія, калі гаворыцца, што ў яго была «высокая і ўшанаваная галава» [145, с. 266].

Паводле М. Тычыны, у «Любе Лук’янскай» глыбей, чым у папярэдніх творах К. Чорнага, адлюстроўваецца «працэс нараджэння “новага” чалавека» [136, с. 96]. На працягу аповесці мы бачым падзею: адбываюцца сапраўдныя змены ў жыцці Любы – маладая і наіўная дзяўчынка-абарванка ператвараецца ў мудрую, з гонарам, самадастатковую і моцную жанчыну. Люба стала чалавекам, якому стары Стафанковіч ужо не смеў казаць «ты» [145, с. 273], Вэня характарызаваў яе як «расфуфыраную і добра апранутую» [145, с. 267].

Гераіня аповесці паступіла на рабфак, сама ўсяго дабілася. З агітацыйнай мэтай данясення пэўных ідэй перададзены ў тэксце намаганні Любы дзеля шчасця сына: «Ёй ужо здавалася, што заўсёды так было і трэба, каб было: сын, і работа, і з кожным месяцам што-небудзь новае для дзіцяці» [145, с. 223].

Каб данесці да чытача правільнасць сваіх ідэй, нараатар выкарыстоўвае сугестыўнае ўздзеянне. Апавядальнік перыядычна паўтарае-падкрэслівае спачатку жудаснае адзенне і абстаноўку ў Любы: «Усё навокал было прывычнае: пасцель з кучы ануч, стол, прыбіты да сцяны (у яго асталіся толькі тры нагі)» [145, с. 204] — у такі дом у горадзе трапляе цяжарная гераіня. А пасля наадварот — паўтараецца пра добрае ўбранне і чысціню. Увесь час акцэнтуюцца ўвага на акуратнасці Лук’янскай, яе імкненні да чыстага, на зменах у дабрабыце. Наратарам падкрэсліваецца, што да гнілых сцен чалавек прывыкнуць не можа.

Апавядальнік акцэнтуюць увагу на беднасці і забітасці старога жыцця, у якім Люба была, каб супрацьпаставіць яе новаму, якое пачынаецца і паляпшаецца адначасова са сталеннем сына.

Сюжэт аповесці белетрызуецца, што дапамагае трымаць чытацкую ўвагу і дазваляе прасцей агітаваць чытача. Адрозна пасля здарэння з віламі (Сашка, якога адштурхнула Люба, паслізнуўся і пракалоў руку) распавядаецца пра палякаў і пра тое, як Вэня Шпулькевіч навёў іх на невінаватых сем’і.

Наратар імкнецца заінтрыгаваць чытача. Малады Стафанковіч не ведае дакладна, а толькі пачынае здагадвацца, калі чуе расповед пра Рыльскага, што гаворка ідзе менавіта пра Вэню Шпулькевіча. Інтрыга прысутнічае і тады, калі брат Рыльскага з рэвальверамі пераследуе мінскага сальніка, а той хаваецца і просіць чалавека, які мае шмат дзяцей і гатовы дапамагчы дзеля кавалка мяса, каб той разабраў свіней. І тады, калі Вэня і Сашка пазнаюць Рыльскага, што выступае перад аўдыторыяй і ўзгадвае пажар, зроблены Шпулькевічам.

Апавядальнік інтрыгуе чытача, распавядаючы, як Люба дапамагае Рыльскаму красці ў млынара муку; як Андрэй просіць дзяўчыну выкрасці ў гаспадара вінтоўку; як цяжарная Люба трымае адарваныя дошкі і церпіць страшэнныя пакуты, а млынар ходзіць і прыслухоўваецца наверху... У гэтых белетрыстычных момантах выяўляецца імкненне ідэалізаваць, узвысіць гераіню і паказаць сапраўдную сутнасць адмоўных персанажаў.

Твор мае і белетрыстычны фінал, калі ўсе героі выпадковым чынам збіраюцца разам. Вядомы знаўца прозы К. Чорнага А. Адамовіч адзначаў, што «ва ўсіх буйных творах К. Чорнага 30-х гг. ёсць абавязковая сцэна, калі амаль усе героі збіраюцца ў адно месца нібы для таго, каб прысутнічаць (разам з чытачом) пры ўрачыстым моманце, калі нараджаецца новая, больш чалавечная, хвіліна гісторыі» [4, с. 385].

Такі сюжэтны ход — калі шмат чаго вырашаецца менавіта ў час мававай сцэны, калі ў адным пакоі збіраецца шмат персанажаў, з’явіўся ў беларускага пісьменніка пад уплывам твораў Ф. Дастаеўскага. Адрозненне ў тым, што ў аповесці К. Чорнага падзеі пачынаюць развівацца занадта хутка. Адразу пасля апісання сцэны ў Любінай кватэры чытачу паведамляецца, як стары Стафанковіч памірае, а Люба разам з Рыльскім глядзяць на Лук’янскага з унукам на парадзе. Як слушна заўважыў А. Адамовіч: «Пісьменнік як бы адразу страчвае ранейшую зацікаўленасць сваім творам, хуценька падстройвае “сход” усіх персанажаў, на якім асуджае жыццёвую філасофію Міхала Тварыцкага ці бацькі і сына Стафанковічаў» [3, с. 102].

Можна пагадзіцца з думкай Л. Корань (Сіньковай) наконт гэтага і іншых твораў пісьменніка 1930-х гг.: «І гуманізм, і псіхалагізм, і ўсю чорнаўскую філасофію падвялі пад адну з самых прымітыўных і жалезнажорсткіх афішыйных догмаў: выкрыццё чалавека-ўласніка» [81, с. 108]. Але тут аўтар сам «падвёў» пад такое выкрыццё, бо такім было патрабаванне сацыялістычнага рэалізму.

Ёсць у творы і інфарматыўна збыткоўныя рэплікі. Напрыклад, у эпізодзе, калі аднавясковец Любы прыходзіць да пабітай Стафанковічам дзяўчыны і расказвае пра ўсё, што нядаўна адбылося: пра Вэню Шпулькевіча, пра аднавяскоўцаў, якіх пабілі палякі, пра Рыльскага... Пры гэтым ён задае пытанні, сам на іх адказвае і працягвае расповед: «Гэта табе стрэльбай далі, што гуз на твары, ці як? А пасля прыехаў абоз, пазабіралі свінні і каровы і пагналі, а мой тата гаворыць, нават і дзякуй не сказалі. А ведаеш, чаму Рыльскага білі?» [145, с. 175]. Ці ў эпізодзе, калі брат Рыльскага гаворыць дзяўчыне: «Ну, як, Люба, жывеш? Скора цябе млынар прагоніць? Я чуў, што ён гэтымі днямі апытваў сабе новую дзеўку заместа цябе. <...> Раней пасылаў цябе да бабы, то чаму ты не пайшла? Усё з дня на дзень адкладала, баялася? А цяпер позна? Млынар то ўжо цябе з дзіцем трымаць не будзе» [145, с. 191]. Збыткоўны і маналог старога Стафанковіча, калі ён агучвае самому сябе дякоры сыну за тое, што той пра яго забыўся, нават жонку не паказаў [145, с. 242]. Гэты прыём збыткоўнасці будзе выкарыстоўвацца і ў іншых творах К. Чорнага (напрыклад, у раманах «Пошукі будучыні», «Млечны Шлях»).

Падобная празмернасць выкладу была ўласціва і Ф. Дастаеўскаму. Верагодна, што дадзены прыём К. Чорны запазычыў у рускага класіка. Аднак, як бачым па першым прыведзеным прыкладзе, у «Любе Лук’янскай» гэта не заўсёды выкарыстоўваецца мэтазгодна.

Калі ў выпадку з маналогам-скаргай старога Стафанковіча збыткоўнасць дарэчная, то ў прыкладзе з рэплікай брата Рыльскага яна выглядае не зусім лагічнай, а проста дапамагае адначасова ўвесці ў тэкст як мага больш інфармацыі.

Пералічаныя намі прыклады сведчаць пра тое, што ў творы можна вылучыць агітацыйную наратыўную стратэгію. Аднак аповесць увабрала ў сябе наратыўныя прыёмы і асабіваасці паэтыкі, якія К. Чорны выкарыстоўваў у сваіх ранніх «не агітацыйных» творах.

Менавіта ў аповедзе наратора выяўляецца славуці чорнаўскі псіхалагізм. Напрыклад, так апавядальнік паказвае тонкую дынаміку ў Любінай душы, тлумачыць, чаму яна пасля паддалася спакусе перад Сашкам: «Мала калі за доўгія гады з ёю так гаварылі» [145, с. 177]. У творы бліскуча перададзена патрэба ў блізкасці для Любы. Спачатку яна шукае спагады ў Сашкі, калі ж разумее, што з яго боку была толькі насмешка, адчувае жаданне стаць духоўна бліжэй з Рьльскім. Пазней у тэксе адзначаецца, што гераіня насіла ў сабе смутак па бацьку і па Рьльскім. Пра Стафанковіча, які хлусіць, што яго паранілі палякі, гаворыцца наступнае: «Сашка так увайшоў у ролю, што ўжо сам сабе пачынаў верыць, сам ужо вельмі выразна пачынаў уяўляць усю карціну, пачаў у сваім расказе пускаць ужо самыя найдрабнейшыя дэталі» [145, с. 179]. Яшчэ адзін прыклад: «Валя пачала бачыць у Любе не тое, што бачыла раней: яна навывлёт не відна, і не такое простае ў яе жыццё» [145, с. 222]. Аднак псіхалагізм усё-ткі не пашырае палітру пунктаў гледжання.

Часам выяўляецца спрашчэнне пэўных сюжэтных момантаў, якія ніяк не абгрунтоўваюцца.

Непраўдападобна паказана сітуацыя, калі Валя да апошняга не разумее, што Сашка — бацька Любінага дзіцяці. Жанчыны сябравалі, але Люба не ведала імені Валінага нарачонага. І нават тады, калі Валя ў лісце расказвае сяброўцы пра жаданне нарадзіць дзіця ад мужа, — праўда не раскрываецца. Калі Валя паведамляе Любе пра сваю цяжарнасць і пра тое, як баіцца распавесці пра гэта мужу, жанчыны не ўзгадваюць імя Сашкі. Толькі пад канец размовы Валя здагадваецца, што гаворка ідзе менавіта пра яго. Сашка Стафанковіч толькі праз гады вырашыў спытаць у Валі, чаму яна ў дзень іх знаёмства прыходзіла да Шпулькевіча, а пачуўшы адказ, «пабялеў, адварнуўся і прыпаў лбом да халоднай шыбы» [145, с. 234].

Падводзячы вынікі, можна вылучыць у аповесці «Люба Лук'янская» агітацыйную наратыўную стратэгію. Яна рэалізуецца ў тэксе з дапамогай наступных наратыўных прыёмаў: яскравае, празрыстае выяўленне наратарскага і аўтарскага пунктаў гледжання; інтэрпрэтацыя, тлумачэнне апавядальнікам слоў і думак герояў; выяўленне наратарскага і аўтарскага пунктаў гледжання ў адборы слоў персанажаў; адбор «гаворачых», выразных сродкаў для характарыстыкі герояў; тэндэнцыйнае сугестыўнае ўздзеянне на чытача; белетрызацыя гісторыі з мэтай данесці адзіны правільны яе варыянт; выкарыстанне інфарматыўна збыткоўных рэплік



персанажаў; спрашчэнне сюжэтных момантаў на карысць ідэйных устано-  
навак. Разам з тым у творы знаходзім традыцыйны для К. Чорнага псі-  
халагізм, які, тым не менш, не робіць тэкст поліфанічным. Пэўныя  
прыёмы (звышінфарматыўныя рэплікі, вырашэнне важных момантаў  
падчас масавага збору персанажаў у адным пакоі) можна разглядаць  
як рэцэпцыю вядомай традыцыі, паколькі яны з’яўляюцца адметнай  
асаблівасцю стылю і нарацыі Ф. Дастаеўскага.

### **3.5. МЕТАНАРАТЫЎНА АКЦЭНТАВАНАЯ СТРАТЭГІЯ Ў РАМАНЕ «ПОШУКІ БУДУЧЫНІ»**

«Пошукі будучыні» (1943–1944) – адзін з апошніх раманаў К. Чор-  
нага, у якім, на думку многіх айчынных літаратуразнаўцаў, пісьменніцкі  
талент выявіўся напоўніцу. Ужо неаднаразова заўважалася, што ў рамане  
выкарыстоўваюцца прыёмы і спосабы канструявання тэксту, напраца-  
ваныя ў папярэдніх творах.

К. Чорны працаваў на стварэнне савецкага ваеннага метанаратыву –  
канцэпцыі, якая прэтэндуе на ўніверсальнасць, дамінаванне ў культуры,  
«легітымне» пэўны лад мыслення [83, с. 459]. Гэтага ад яго патрабаваў час:  
ішла вайна, каб перамагчы, трэба было падтрымліваць баявы дух людзей,  
веру ў бездакорную маральную чысціню сваіх.

Імператывам часу і галоўнай тэндэнцыяй усёй культурнай сітуацыі  
1940-х гг., калі ствараліся «Пошукі будучыні», зрабілася метанаратыўнае  
мастацкае маўленне: з інтэнцыямі агульнасці, супольнасці, выразнай  
акцэнтаванасці ўсіх мастацкіх сэнсаў.

Разам з тым метанаратыўнасць у дадзеным выпадку не перашкодзіла  
выяўленню нацыянальнага і агульнафіласофскага. Як заўважыла Л. Ко-  
рань (Сінькова), «у рамане “Пошукі будучыні” К. Чорны знайшоў такі  
маштаб мастакоўскага погляду на лёс беларуса, пры якім канкрэтыка  
падсавецкага жыцця «згубілася» сярод найвялікшых, неабвержных  
трагедый XX стагоддзя, трагедый у лёсе тутэйшага чалавека» [81, с. 113].

У спецыфіцы хранатопу таксама трэба падкрэсліць маштабнасць, апе-  
рыраванне цэлымі эпохамі як прыкмету метанаратыўнасці, сродак пад-  
крэслівання пэўнай людской агульнасці, паяднанасці часам, прасторай,  
гісторыяй (супольна перажытымі падзеямі). У рамане К. Чорнага «Пошукі  
будучыні» наратар вызначаецца суб’ектнасцю. У тэксце апавядач (наратар  
ад першай асобы) даволі часта падкрэслівае сваю прысутнасць і сваё «я»  
(часам «мы»). Тым не менш, ён не бярэ прамога ўдзелу ў асноўных падзеях,  
а застаецца своеасаблівым сведкам-назіральнікам.

Аднак наратар самапрэзентуцца як аднавясковец Волечкі Нявады. На яе пытанне, паводле тэксту, «адказалі мы ўсе хорам» [147, с. 29]. Апавядач у адным з эпізодаў быццам нясе рыдлёўкі з іншымі героямі па просьбе Кастуся Лукашэвіча і канстатуе, што яны, дзеці, былі ўжо гаспадарамі.

Гісторыя, якая гучыць у творы, аддалена ад часу расповеду. Раман пачынаецца з наўмыснага падкрэслівання часовай дыстанцыі паміж наратарам і аповедам: «І даўно гэта было. Час быў такі, што нашы бацькі былі на вайне. Ішла вайна з немцамі 1914—1918 гадоў. Усе мы былі або малыя, або самыя зялёныя падрускі. <...> Мы былі ў полі» [147, с. 27].

Такое веданне наратарам «наперад» садзейнічае таму, што ў творы часам сустракаюцца праспекцыі — «апырэджванні» ланцужковага ходу падзей, падказкі наконт будучага:

«— Чаго глядзець, — сказала Волечка і рухава сабралася рушыць дадому. Я вельмі добра аж дагэтуль памятаю твая яе словы: хіба яна магла тады падумаць, што гэта едзе на растрэсенай фурманцы яе лёс?» [147, с. 28];

«Яны абое належалі да таго пакалення, якое не ведала сапраўднага маленства. Але затое перад імі стаяла ўжо іхняя маладосць. А каб хто ім сказаў, што другое пасля іх пакаленне (іх дзеці) ужо і маладосці мець не будуць, што іх маладосць з’есць чужы прышэлец?» [147, с. 62].

Разам з тым падобныя прыклады, выкладзеная наперад інфармацыя — хутчэй выключэнне ў тэксце, а не правіла. Наадварот, наратар імкнецца зайнтрыгаваць чытача. Адзін з распаўсюджаных прыёмаў у творах К. Чорнага — убачыць «нейкага чалавека» і далей паступова яго разглядаць і раскрываць. Пазней жа «нейкія» людзі абавязкова распазнаюцца як свае або чужыя.

Наратар ведае думкі герояў часта, але не заўсёды: «Не ведаю, ці прыйшла немцу ў галаву думка, што калі ён так жвава ўзяўся за паперу, а не ляжыць з паблеклым тварам, то ён перамог ужо сваю хваробу» [147, с. 36]; «Можа ўжо і многа часу прайшло, як Нявада сачыў за падарожнымі» [147, с. 100].

М. Тычына пісаў: «Пакуль ён асабіста апавядае аб тым, што асабіста вядома яму, яго асоба раствараецца сярод эпічнага “мы”, “нас” або прарываецца ў лірычным “я” (“Я вельмі добра аж дагэтуль памятаю...”), як ён толькі пераходзіць да апавядання аб тым, што створана ў яго творчым уяўленні, яго асоба знікае па-за яшчэ больш эпічным “яны”, “людзі”, “некаторыя”» [136, с. 106]. Відавочна, што ў гэтым выпадку літаратурназнаўца атаясамлівае «я» з асобай самаго пісьменніка. На наш погляд, гэта наратарскае выяўленне хутчэй сведчыць пра імкненне падкрэсліць у творы агульнасць з людзьмі, калектыўнасць мыслення. Але сустракаюцца і сказы, дзе «я» з «мы» стаяць побач.

Калектыўнае наратарскае «мы» ў тэксце сустракаецца не радзей за «я». Возьмем хаця б самы пачатак: «кожны з нас» [147, с. 27]; «наша мястэчка», «нам дзіўна было»; «у нашых душах» [147, с. 28]; «адказалі мы ўсе хорам» [147, с. 29]; «Добра было слухаць чужую каманду, але як яе адразу паслухаць? Мы ж былі гаспадары! Нашы ж бацькі былі на вайне! <...> Перашкаджаючы адзін аднаму, мы капалі вялікім гуртам магілу невядомаму нам чалавеку. Пасля мы патурбавалі немца. <...> Цяжка было нам апусціць труну ў яму, але нас быў вялікі гурт. <...> Мы ішлі за возам. Хлапчук сказаў да Волечкі...» [147, с. 30].

Калі ідзе гаворка пра Волечку Няваду, для наратара важна падкрэсліць характэрную для таго часу тэндэнцыю да агульнасці людзей: «Усе бачылі, як Волечка стаяла тварам на захад. <...> Усе заўважылі... Неўзабаве мы бачылі» [147, с. 28]. Прыналежнасць антрапаморфнага наратара да калектывісцкай культуры выяўляецца і ў зваротах да чытачоў: «Браткі мае, што гэта быў за тон!» [147, с. 44].

Прыём абмежавання чытацкага ведання часта выкарыстоўваецца з мэтай стварэння інтрыгі. Напрыклад, наратар нібыта шмат чаго не разумее, калі распавядаецца загадка пра Паліводскага.

Часта наратар выказвае не большую дасведчанасць за астатніх вяскоўцаў з Сумліч, каб падкрэсліць агульнасць з імі. Напрыклад, так гаворыцца пра Сымона Ракуцьку: «Падазравалі, што з ім нешта здарылася ў жыцці непрыемнае і, можа, нават цяжкае. Можа на яго ўпала была якая цяжкая навала, і ён ратаваўся, бараніўся, як мог, і, напэўна, усімі спосабамі даводзіў, што ён справядлівы чалавек і што пакутаваць не павінен» [147, с. 78]. Затым яшчэ раз пацвярджаецца выказаная намі думка пра пазіцыянаванне наратара як сведку-аднавяскоўца: «Вось гэта гісторыя, як яе чулі і ведалі ўсе» [147, с. 79].

Суб'ектны наратар быццам знікае і дае персанажам існаваць самастойна ў дыялогах, з экспліцытнага перыядычна становіцца імпліцытным. Аднак усё роўна ў апаведзе яскрава выяўляюцца адносіны да герояў — напрыклад, шкадаванне да Волечкі: «Волечка, малая гаспадыня гэтай хаты» [147, с. 38]. Паводле В. Шміда, наратар можа валодаць рысамі індывідуальнай асобы [153, с. 39]. Эмоцыі наратара выяўляюцца і ў наступным прыкладзе: «Каб хто чуў, як пасля гэтага рагатала Волечка!» [147, с. 45] (калі Кастусь Лукашэвіч дапамагаў ёй). Праз вобразы малой Волечкі і Кастуся, згодна з А. Адамовічам, пісьменнік «апаэтызаваў само званне чалавека» [3, с. 393]. Літаратуразнаўца слухна адзначаў, што ў пэўныя моманты, апрача аўтарскага сур'ёзнага роздуму, адчуваецца і ціхая аўтарская ўсмешка [3, с. 393].

Зноў у тэксце спецыяльна падкрэсліваецца прысутнасць наратара падчас ранейшых падзей у краіне, ён выступае сведкам таго часу: «Тады не было яшчэ ні пагранічнікаў, ні пагранічных заставаў і можа нават і цвёрда вызначанай дзяржаўнымі планами засылкі шпіёнаў. Хто ведае з нас, простых людзей... (імкненне паказаць сябе часткай калектыўнага цэлага. — *І. Ч.-Ф.*). Можа тады аб гэтым толькі пачыналі думаць у міністэрскіх кабінетах. А ўрэшце — за факты не паручуся, чаго не ведаю, таго не скажу» [147, с. 64].

Наратар у пэўны момант адкрыта гаворыць пра цяперашні час (калі непасрэдна разгортваўся аповед пра мінулыя падзеі): «Скажу прасцей: ад год той, першай за нашу памяць вайны з немцамі і да дзён нашых, сённяшніх, калі ўжо вырысоўваецца як бы канец і Вялікай Айчыннай вайне, за ўсю гэту жорсткую эпоху, на мільёнах дзіцячых ілбоў мы бачылі і бачым маршчыну старасці» [147, с. 81]. Зноў адзначаем прамаўленне ад «я» і адначасова атаясамліванне сябе з астатнімі, з народамі, з пакаленнем — «мы».

У тэксце ёсць і іншыя часавыя маркёры, асабліва калі ўсё паказваецца ў гістарычным зрэзе: «Іх думкі не пакідалі аж да сямнаццаціга верасня трыццаць дзвятага года» [147, с. 97]; «Канчаўся ўжо трэці тыдзень вайны, калі Лізавета падышла да бацькавай хаты» [147, с. 165].

Калі ў пачатку твора наратар сам незаўважна апырэдджаў ход падзей і мог выпадкова прагаварыцца, што чакае чыгача ў тэксце далей, то пазней такія прадказанні ўжо ўкладаюцца ў думкі персанажаў. Напрыклад, падаецца прадчуванне новай вайны тады, калі Нявада сустракае на скрыжаванні невядомага чалавека: «Можа ўвесь свет такі дзікі, што чалавеку не можна гаварыць праўду і баяцца другога чалавека. І можа ўжо скоро пачнецца тая зноў навала? Можа ўжо зноў тут блізка ходзіць той вялікі злодзеі, што ўкраў у яго Волеччына маленства?» [147, с. 107].

У «Пошуках будучыні» наратар першасны; недыегетычны [153, с. 47] — нягледзячы на аповед ад першай асобы і пазіцыянаванне сябе аднавяскоўцам Волечкі, наратар фігуруе ў апаведзе, а ў гісторыі ў яго няма ніякай ролі. Асабовы наратар быццам сведка падзей. Такая форма выкарыстоўваецца хутчэй для доказнасці і пераканаўчасці тэксту. Абмежаваны хранікёр у творы чаргуецца з усёведаючым. Экспліцытны наратар чаргуецца з імпліцытным, дыегетычным з недыегетычным. Відавочна, што наратар асабовы, антрапаморфны.

Усе гэтыя характарыстыкі наратара і выступ апаведача з «мы»-пазіцыі з'яўляюцца прыёмамі-сродкамі метанаратыўна акцэнтаванай наратыўнай стратэгіі.

У творы адзначаецца збытکوўнасць інфармацыі ў рэпліках герояў. Спецыфічны стыль К. Чорнага выяўляецца і ў тым, што часта ў рамане

вялікую колькасць інфармацыі чытач атрымлівае праз другаснага нара-тара-персанажа, які распавядае пэўную ўстаўную міні-гісторыю. Нап-рыклад, пра немца мы многае даведваемся са слоў фельчара:

«— Ага, — зразумеў нарэшце фельчар, — ты рад, ты шчаслівы, што ачуняў і ўжо здаровы? А ты думаў, што памрэш, адзін сярод чужых людзей?... аж ты ўбачыў, што гэтыя людзі цябе ратавалі і паставілі на но-гі? Ты кажаш, што ў цябе ёсць дом, сын, якому цяпер ужо дзесяць год? Ён таксама, як і ты, завецца Густаў Шрэдэр? Тое, што ён ёсць на свеце і што ты ачуняў, радуе цябе? Ага, ты хочаш чым-небудзь аддзякаваць нас усіх і найбольш гэтую малую? Ну дык яна завецца Волька» [147, с. 41].

Такія доўгія рэплікі, у якіх змяшчаецца ўжо і адказ таго, з кім гаво-раць, адносна сярэднестатыстычнай нормы падаюцца празмернымі. Калі фельчар другі раз распавядае пра немца хвораі Волечцы і Кастусю, яго рэпліка займае каля трох старонак.

Пра лёс польскага афіцэра Паліводскага даведваемся ад персанажа, які выступае ў ролі другаснага наратара, — ад карчамара. Цікава, што расповед не індывідуалізаваны. Ён выконвае найперш інфарматыўную функцыю, як і ў выпадку з фельчарам, што распавядаў гісторыю жыцця немца Густава.

Пра ўсё, што адбывалася ў апошні час у Сумлічах, даведваемся са слоў Волечкі. Гэта празмерна для аднаго выказвання персанажа. Тут знаходзім не аналітычныя развагі, а менавіта інфармацыйны выклад, занадта грувасткі для таго, каб персанаж выдаваў яго запар.

Збыткоўнай падаецца і рэпліка Гертруды, калі яна распавядае пра тое, што Густаў добраахвотна пайшоў першы раз на вайну, пра дарма ад-дадзенае золата, пра праклёны Густава з-за душэўнага парыву, пра зма-ганне сына за ўвесь свет для Германіі.

Аднак падобная збыткоўнасць інфармацыі ў рэпліках таксама з'яўля-ецца своеасаблівым індыхатарам метанаратыўна акцэнтаванай стратэгіі. Відавочна, што на першым месцы ў рамане стаіць данясенне ідэалагіч-нага зместу. Нездарма А. Адамовіч адзначаў, што пісьменнік у сваіх ва-енных творах «нянавісцю ўзбройвае чытача» [4, с. 388].

Згодна з тэорыяй В. Шміда, паўнаважасная падзейнасць (адна з ас-ноўных катэгорый наратыву) вызначаецца рэlevantнасцю (значнасцю) у межах мастацкага свету, неправдаказальнасцю, кансекутыўнасцю (уплывае на далейшы ход), незваротнасцю (змены не павінны анулявацца), непаў-таральнасцю [153, с. 12—13].

Унутраная (псеўда)падзея — прасвятленне, якое адбываецца з адмоў-ным персанажам-немцам — аказваецца зваротнай, а таму неспраўднай. Густаву, на вачах якога ляжала пячатка вялікай праўды, падавалася, што

рэчы яго душаць. Ён аддаў іх малой выратавальніцы з думкай, што «усё золата, якое толькі ёсць на свеце, — нікчэмная драбязя і непатрэбшчына перад самім жыццём» [147, с. 42]. Аднак, разам з тым, і ў пачатку рамана не ствараецца ілюзіі, што немец станове герой. Пасля сцэны яго душэўнага парыву фельчар адразу ж канстатуе, што аддадзены скарб — рэчы, знятыя немцам з мёртвых або параненых афіцэраў. Пры гэтым фельчар дае яскравую характарыстыку ворагу пасля прачытання яго ліста да родных, калі прыехаў лячыць хворую Волечку: «Вы чуеце, як яго ўжо точыць чарвяк, што ён так ірвануўся душой? От бо нямецкая душа! Ніякіх там парываў, а ўсё павінна быць вылічана: колькі аршын радасці, колькі ўдзячнасці, колькі сяброўства і колькі добра другому, каб не перадаць лішне» [147, с. 56].

Завершанай падзеяй у творы становіцца менавіта змена погляду Кастуся Лукашэвіча, які ўжо ні пры якіх умовах не шкадуе больш ворага, гатовага пасля зробленага яму добра зноў прыходзіць на чужую зямлю з мячом. Хоць у «Пошуках будучыні» і так з самага пачатку сустракаем словы хлопчыка: «Табе добра, у цябе немец, чорт яго бяры, яны з гармат смалілі па нашай вёсцы і нас у свет выгналі, а ў мяне хворы бацька ўчора памёр на дарозе, хворы і з дому выехаў, і маці памерла на тым тыдні, пры дарозе пахована, і сястра памерла» [147, с. 29]. А, напрыклад, у іншым рамане К. Чорнага «Млечны Шлях» адкрыты пункт гледжання з абвінавачваннем немцаў не гучаў амаль да фіналу.

Нарабаваны Шрэдэрам скарб нават быццам душыць Кастуся — наратар гэтым падкрэслівае кантраст паміж беспрынцыповасцю ворагаў і прынцыповасцю сваіх. У вусны Сымона Ракуцькі, які выратаваў Паліводскага, укладзены словы — выяўленне аўтарскай пазіцыі:

«— Які ты к чорту граф, калі ты ў крыві і няшчасны. І князь, і цар, і міністар, кожны той, хто камандуе людзьмі, хто мае права ў руках, каб саджаць іх у турмы і там рабіць з імі што сам захоча, кожны, хто стаіць над людзьмі толькі датуль граф, пакуль у яго з парэбрын кроў не ідзе» [147, с. 68].

Часта падобнае назіраем у іншых эпізодах, калі адразу бачна, чый пункт гледжання супадае з аўтарскім.

Такім чынам, раман будзеца на псеўдападзейнасці і падзейнасці. Тое, што спачатку выглядала як падзея, аказваецца незавершаным або паўтараецца (Нявада глядзіць на Лізу і думае, што і яна такая ж, як ён не па гадах стала; Волечка зноў пакутуе ў хаце, у якой героі пакутавалі ў маленстве). Гэта важны прыём пабудовы сюжэту ў «Пошуках будучыні».

З вуснаў Люцыяна Акаловіча гучыць асобны міні-наратыў — гісторыя яго жыцця і жыцця яго сям’і, яго бацькі, які марыў пра Польшчу ад мора

да мора, смяяўся са слова «Беларусь» і ненавідзеў усё, што не з'яўлялася польскім. Распавядае персанаж і пра Паліводскага, які вербаваў людзей на службу Германіі і, такім чынам, Польшчы. Яго маці спалілі, бацьку павесілі, а сам ён як вораг сутыкнуўся з Нявадам і быў пабіты на скрыжаванні дарог: «За плячыма ў мяне ганьба, а перад вачыма пустэча» [147, с. 139]. Тут мы бачым яскравы падзел герояў на добрых і дрэнных і празрысты аўтарскі пункт гледжання. «Ужо няма ні Чырвонай Арміі, ні Сталіна, ні ўлады, і ўжо немцы ідуць і ідуць наперад», – агучвае адмоўны Акаловіч. У словы персанажа ўкладзены думкі, якія аўтар аспрэчвае праз асуджэнне Акаловіча іншымі, станоўчымі героямі.

Усе немцы паказваюцца ў творы вельмі адназначна – як тыя, хто па сваёй волі прыходзяць ваяваць з мэтай разбагацець. Такія і Шрэдэры старэйшыя, і Шрэдэр малодшы.

У дачыненні да сваіх наратар выкарыстоўвае перабольшванні пры адборы падзей. Так, непраўдападобнай падаецца сцэна, у якой апісваецца, як Ліза Ракуцька перакусіла шыю немцу ў танку і кінула гранату ў другога ворага.

«Агітацыйная» публіцыстычнасць у рамане часта ўзнікае там, дзе ёсць эпічнасць: «Горкая практыка паказала, што ваяўнічае геройства народа нараджаецца і выпрацоўваецца не ад замілаванасці да рэк крыві на полі вайны, а ад неабходнасці сцерці з твару зямлі такую погань, якая ў нашы дні ў вобразе Гітлера заявіла, што нармальны стан мужчыны вечно быць у вайне» [147, с. 64].

У цэлым наратыўная будова «Пошукаў будучыні» вызначаецца наступнымі асаблівасцямі: наратар часта выступае з «мы»-пазіцыі, перыядычна выяўляецца ў тэксце як экспліцытны; інфарматыўнае нярэдка замяшчае выяўленчае (шмат празмернага выкладу інфармацыі адным героем); асноўная гісторыя будзеца на цікавым спалучэнні падзейнасці і псеўдападзейнасці; пункты гледжання станоўчых персанажаў супадаюць з аўтарскім. Усе пералічаныя прыёмы садзейнічаюць раскрыццю асноўнай, метанаратыўна акцэнтаванай наратыўнай стратэгіі ў творы.

Аднак нягледзячы на апраўдання ваенным часам агітацыйныя мэты, метанаратыў у творы забяспечвае найперш выяўленне беларускай нацыі як асобнай, адметнай і моцнай, са сваёй уласнай гісторыяй. Гэтаму спрыяе тая «мы»-пазіцыя, што рэалізуецца менавіта праз беларускую фактуру, бо ўсе ключавыя падзеі (і ідэі) рамана лакалізаваныя ў айчынай прасторы. Метанаратыўная стратэгія ў дадзеным выпадку прывяла не да безумоўнай адпаведнасці савецкаму сацыялістычнаму рэалізму, а да стварэння сапраўднага нацыянальна-філасофскага рамана.

### 3.6. УСТАНОЎКА НА МЕТАНАРАЦЫЮ Ў РАМАНЕ «МЛЕЧНЫ ШЛЯХ»

Як вядома, не толькі наратыў вызначае культуру, але і культура вызначае наратыў [21, с. 33]. Разгледзім спосаб аповеду ў сувязі з агульнымі ідэямі ў рамане К. Чорнага «Млечны Шлях» (завершаны 12 студзеня 1944 г.).

Твор, напісаны К. Чорным напрыканцы жыцця, неаднаразова становіўся аб'ектам даследавання літаратуразнаўцаў.

А. Адамовіч адзначыў эксперыментальнасць рамана, заўважыў «“залом” на сярэдзіне твора» і тое, што «другая палавіна “Млечнага Шляху” можа здацца недапрацаванай» [4, с. 141]. Паводле даследчыка, і ў жанравых, і ў стылёвых адносінах «беларуская проза пасля К. Чорнага набыла большую сталасць» [5, с. 178].

І. Навуменка напісаў, што менавіта ў «ваенных раманах» К. Чорны «падняўся на новую мастацкую вышыню» [108, с. 95].

На думку М. Тычыны, менавіта ў раманах, створаных у час Вялікай Айчыннай вайны, сканцэнтраваны ўсе дасягненні К. Чорнага, набытыя ім у ранні перыяд творчасці [136, с. 101]. Літаратуразнаўца лічыць, што «раман “Млечны Шлях” з'яўляецца арганічным вынікам усіх папярэдніх пошукаў, імкненняў, мэт, натуральнай праявай філасофскага складу мыслення пісьменніка» [136, с. 177]. М. Тычына падкрэслівае вядучую ролю агульнай задумы ў творы, асабліва ўзбуджэную сувязь ідэі і вобразаў [136, с. 182].

Л. Корань (Сінькова) адзначыла, што мастацкі свет рамана да сімвалічага абстрагаваны [81, с. 113]; падкрэсліла самакаштоўнасць дэталей ў творы, нягледзячы на вядучую ролю філасофскага вобразнага плану [81, с. 113].

А. Мельнікава пры разглядзе «Млечнага Шляху» акцэнтавала ўвагу на важнасці праблемы сутыкнення розных уплываў з усходу і захаду на тэрыторыі Беларусі [101, с. 90].

У цэлым усе навукоўцы вельмі высока ацэньваюць «Млечны Шлях», звяртаючы ўвагу ў асноўным на яго гісторыка-культурныя характарыстыкі.

В. Шмід адзначае: аўтар павінен арганізаваць аповед такім чынам, каб ён не быў носьбітам толькі тэматычнай інфармацыі; сама манера аповеду павінна стаць змястоўнай [153, с. 37]. Што тычыцца прозы, якая пісалася ў час вайны і да яе заканчэння, то гэта было даволі складана: боль быў настолькі вялікім, рэальнасць такая жорсткая, што для пісьменнікаў – сведак ваеннага часу – на першым месцы было выяўленне грамадзянскай пазіцыі, а не пошук арыгінальных мастацкіх прыёмаў.

К. Чорны не бачыў на свае вочы ваенных дзеянняў (не ваяваў на фронце, у той час быў моцна хворы). Гэтыя акалічнасці прыватнага



жыцца аддалялі яго ад дэтальвай рэальнасці вайны, вымагалі большай ступені фікцыянальнасці ў тэксце. Разам з тым гэта дазволіла выйсці за межы канкрэтных падзей і сапраўды максімальна абагулена выявіць трагедыю Вялікай Айчыннай вайны. Калі ўлічыць, што па прыродзе свайго таленту К. Чорны заўсёды быў схільны да абагулена-філасофскага мыслення, то можна сказаць, што актуальныя задачы бягучага дня заканамерна прывялі яго да выпрацоўкі метанаратыўнай стратэгіі. У рамане «Млечны Шлях» пазнаецца шэраг элементаў традыцыйнай для К. Чорнага паэтыкі, якая складаецца ў метанаратыў.

Раман «Млечны Шлях» пачынаецца з расповеду пра рыжага быка, які адбіўся ад чарады і ўцёк, уратаваўся ад немцаў, а зараз, увосень, ублытаўся ў шыпшынік і шукае ратунку. Пакуты жывёліны, стан безвыходнасці ўжо не пакідаюць чытачоў абыякавымі. Затым наратар пераходзіць да аповеду пра спакутаных людзей. І робіць гэта так, быццам сам толькі заўважыў іх у лесе.

З першых старонак спосаб аповеду інтрыгуе чытача: інфармацыя падаецца невялікімі «дозамі». Наратар імкнецца вывесці чытача з аўтаматызму ўспрыняцця, дзеля чаго стварае інтрыгу: пра ўсё распавядаецца як пра малавядомае і загадкавае, персанажы быццам незнаёмыя самому апавядальніку, ён нібы прыглядаецца да іх, падае свае тонкія назіранні як здагадкі, а не бяспрэчныя факты. Можна сказаць, што тут выкарыстоўваецца прыём ачужэння [151].

Пасля абмалёўкі здзічэлай жывёліны наратар пераходзіць да партрэта чалавека. Найбольшая ўвага аддаецца твару: падрабязна апісваецца міміка, вусны, вочы. І адразу ж сам апавядальнік прасочвае ўзаемасувязь паміж знешнім і ўнутраным у незнаёмым, нібы сам імкнецца разгадаць характар чалавека, углядаючыся ў яго: «Гледзячы на гэты твар, можа хто-небудзь знайшоў бы тут упартасць натуры. Можа і так. Але аднак жа сціснутыя губы ўздрыгвалі. Магло гэта быць ад холаду, а можа ад прычын, што караніліся ў душы гэтага чалавека?» [146, с. 170].

Не застаецца па-за ўвагай наратара рух у душы героя, ён перадаецца праз рух фізічны: чалавек то сядзіць, то бяжыць, то азіраецца, то раптоўна прытуляецца да дрэва... Нязмушана перададзена імпульсіўнасць, спантаннасць, роля моманту. Не абыходзіцца без высноў, падказак чытачу, у якіх даволі глыбока раскрываецца сутнасць персанажаў: «Ён сцярогся чагосьці. Можа яму ўвесь свет быў страшан. Бо як толькі ён дабег да першага дрэва, адразу дапаў да яго ўсёй постаццю сваю» [146, с. 171].

Самыя няўлоўныя пачуцці і думкі знаходзяцца ў цэнтры аповеду. Неспакойная ўвага персанажаў адзін да аднаго пераходзіць у напружаную нянавісць і варожасць. І раптам двух незнаёмых людзей адзін толькі

момант – знешняя пагроза з боку іншых – ператварае з ворагаў у негалосных змоўшчыкаў: «А як жа! У іх жа цяпер ёсць адна справа, і можа слаўнае і такое жаданае сяброўства запануе паміж імі» [146, с. 174].

Перад чытачом з’яўляецца яшчэ адна пара людзей (яны паказваюцца адзін за адным, быццам на сцэне). Першы чалавек характарызуецца наступным чынам: «Нейкая як бы паглыбленасць у самога сябе была ў ім» [146, с. 173]. Згадваецца здзіўленасць, дзякуючы якой «сваю радасць чалавек можа знайсці ў кожнай травіне» [146, с. 174]. Другі чалавек абьякавы, халодны, але і ў ім, як бачыць наратар, «тлее пакута». «Можа яму яшчэ і суджана было стаць на шлях да пошукаў веры» [146, с. 175], – адзначаецца ў творы. Пакуль наратар не пакідае чытача без веры ў чалавечае ў чалавеку, нават калі гэта, як даведваемся пасля, немец. Нездарма А. Адамовіч заўважыў, калі пісаў пра «Млечны Шлях»: «Але К. Чорны лічыць патрэбным убачыць і паказаць у суровым і жорсткім 1943 г. такую магчымасць. Бо яна заўсёды існуе, у самім чалавеку, у які б “шурупчык” яго не ператварылі (у звычайны ці “нержавеючы”)» [4, с. 158].

Характары раскрываюцца ўжо ў час нямога ўзаемадзеяння паміж героямі. Вочы, рухі, жэсты гавораць у тэксце не менш, чым дзеянні ці словы персанажаў.

У рамане па-мастацку паказана, як недаверлівых, варожых адзін да аднаго незнаёмых людзей аб’яднаў голад, інстынкт самазахавання. Відавочна, паляванне на быка ў творы невыпадковае: калі ў свеце адбываюцца войны, значыць, не так далёка прагрэс адышоў ад каменнага веку, а сучасны чалавек ад пячорных людзей.

Калі персанажы, за якімі з цікаўнасцю «сочыць» і наратар, трапляюць у незнаёмую хату, то і там перад чытачом загадка: труна, людзі, імёны якіх не называюцца (апрача Ганусі)... Усё гэта працягвае інтрыгаваць рэцыпіента.

Скразным у творы з’яўляецца матыў недаверу. Не толькі чацвёрта зведзеных лёсам людзей не вераць адзін адному, але і гаспадар з насцярожанасцю ставіцца да незнаёмых. Наратарам адзначаецца: «Брыдкі час, не варты чалавека. Чалавек не верыць сабе падобнаму» [146, с. 181].

У хаце, у якую трапілі, «паляўнічыя» на быка бачаць мёртвую дзяўчыну. Каля яе знаходзіцца сястра: «Позірк яе быў спакойны і ўраўнаважаны, ён як бы гаварыў: няхай вас увойдзе сюды хоць сто чатыры, нічога на свеце ад гэтага не зменіцца» [146, с. 181]. Зноў адзначаем, што позірк і рух, міміка адыгрываюць вельмі важную ролю: яны рухаюць сюжэт.

Дзяўчынка і чалавек, які ўкленчыў, не рэагуюць на тых, што прыйшлі. Змаганне чацвярых за жыццё сутыкаецца са смерцю.

Уся чалавечая сутнасць можа выяўляцца ў тэксце ў адно імгненне. Вось гаспадар хаты, чалавек, якому спачатку адмовілі ў яго бядзе дапамагчы пахаваць дзяўчынку: «Выгляд у яго стаў адразу такі, што яму ўжо як бы і не патрэбна чужая дапамога. Ён маўчаў і беспарадна як бы чагосьці шукаў вачыма ў пустых кутках. Нават самы абыякавы старэйшы заплакаў» [146, с. 182].

Калі Гануся, дачка гаспадара, запаліла ў печы, чацвёрта сталі чакаць мяса. Чаканне аб'ядноўвае, праз яго раскрываецца агульнае. Паміж персанажамі недавер і ў той жа час спроба «пазнаць адзін аднаго» [146, с. 184].

У творы шмат маўчання. Персанажы і ўзаемадзейнічаць могуць моўчкі: чытач заўважае ціхае дзеянне, блізкае да бяздзейння, але з духоўнымі зрухамі, калі гавораць позіркі, жэсты, моманты. Усталёўваецца давер паміж гаспадаром і салдатам, які ўцёк з нямецкага палону.

Дыялогі ў рамане кароткія, на першы погляд, малазмястоўныя, але падкрэсліваюць прысутнасць кантакту паміж персанажамі. Калі пачынаецца споведзь перад Ганусяй маладога студэнта, які задушыў немца і ўцёк з палону, гучаць філасофскія развагі пра механічнае жыццё, пра будучых дзяцей. Персанаж як бы ператвараецца ў другаснага наратара, які адкрыта, экспліцытна асуджае фашызм: «Калі нам суджана пабіць фашыстаў і калі мы пашкадуем іх, збітых, і будзем гаварыць, што і яны людзі, то хто так можа гаварыць, калі я не дарую!» [146, с. 202].

Ужо сам студэнт распавядае пра тое, як убачыў быка, немца... Думка, падазненая першасным наратарам, працягваецца такім чынам: «Я ўзненавідзеў яго за тое, што ён прывалоўся на маю зямлю, адабраў у мяне радасць, загнаў мяне ў аглоблі і не дазволіў мне быць і далей мяккім і добрым, літасцёвым і лагодным перад чужой пакутай». І тут жа ўзнікае знаёмая тэма: «Мы пачулі, як недзе непадалёку зарыкаў бык» [146, с. 203]. Паўторны зварот да палявання на быка невыпадковы. Тэкст вяртае чытача да ўжо вядомага, дае магчымасць убачыць усё яшчэ раз вачыма другога персанажа, з другога пункту гледжання.

«Тыя ўсе», «той, хто рабіў труну», «Ганусін бацька» – аповед на працягу вялікай часткі рамана ідзе без агучвання імёнаў персанажаў. Імёны Уладзіміра Ярмаліцкага і Мікалая Сямагі становяцца вядомымі бліжэй да фіналу.

Людзей аб'ядноўваюць інстынкты (голад), а раз'ядноўваюць маральныя ўстаноўкі. Персанажы характарызуюцца праз паводзіны ў час прыезду немцаў у хату (памежная сітуацыя, дзе кожны з тых, хто ў хаце, мусіць рабіць выбар).

Напрыканцы твор набывае алгарытмізаваную сюжэтнасць, белетрыстычнасць.

Раман мае адназначнае вырашэнне, нягледзячы на знешні дыялагізм у пачатку. Аўтарская інтэнцыя нібы змяняецца напрыканцы твора. Спа-

чатку была задача паспрабаваць убачыць у кожным чалавека, а пасля — паказаць, што ўсё ж немцаў, якія прыйшлі заваёўваць чужую зямлю, ні-як нельга называць людзьмі.

У рамане знаходзім максімальную абагуленасць: мастацкая мадэль свету рэпрэзентуе аўтарскае разуменне ваеннага часу, адпаведнае светаўспрымання 1941—1945 гг.

Такім чынам, вызначальнай у рамане з’яўляецца ўстаноўка на метанарацыю. Твор К. Чорнага ў цэлым (у гісторыка-культурным аспекце) суадносны з савецкім ваенным метанаратывам, аднак філасофская прырода таленту дазволіла пісьменніку вывесці метанарацыю за межы выключна сацыяльнага заказу. Метанаратывная стратэгія К. Чорнага характарызуецца традыцыйнымі для пісьменніка прыёмамі паэтыкі, сярод якіх: ачу-жэнне (акцэнтаванасць сюжэтна-фабульнай інтрыгі з атмасферай таямнічасці і паступовым увядзеннем персанажаў аднаго за адным, адсутнасць імёнаў персанажаў на працягу большай часткі рамана); спалучэнне ўнутранай падзейнасці ў творы са знешняй («гаворачыя» рухі, міміка, партрэтныя дэталі; «нямое» ўзаемадзеянне паміж героямі, што адбываецца дзякуючы пластычнасці і натуралістычнасці, якія выкарыстоўвае нара-тар); актыўная роля моманту ў разгортванні сюжэта; увядзенне персанажаў-наратаараў; зварот другаснага персанажа-наратара да падзей, апісаных першасным наратарам, што падкрэслівае значнасць моманту, дазваляе паглядзець вачыма некалькіх персанажаў на адну і тую ж падзею; кан-трасныя матывы (скразны матыў недаверу і поруч матыў неабходнасці і пошуку блізкасці); множная факалізацыя і адначасовае збліжэнне пунктаў гледжання (кожны з персанажаў па-свойму бачыць вайну, але ў той жа час пункты гледжання персанажаў збліжаюцца ў наступных кропках-канцэптах: голад, паляванне на быка, хата, труна з мёртвай дзяўчынкай, міласэрнасць Ганусі, спрадвечнасць Млечнага Шляху).

### **3.7. ПЕРАГЛЯД ТРАДЫЦЫЙ: РАЗБУРЭННЕ МЕТАНАРАТЫВУ Ў АПОВЕСЦІ В. БЫКАВА «У ТУМАНЕ»**

Пачынаючы з 1960-х гг. агульнапрыняты савецкі метанаратыву разбураецца, найперш у творах В. Быкава. У яго аповесцях нібыта гарантывана-правільнае, агульнапрынятае, ідэалагічна-савецкае метанаратывнае светабачанне — з кантрасным падзелам на сваіх і чужых — дэталізуецца і разбураецца. Гэта адбываецца праз адлюстраванне адзінкавай праўды асобнага чалавека.

В. Быкаў у мемуарах «Доўгая дарога дадому» пісаў пра аповесць «У тумане», якая стваралася ім у ДOME творчасці ў Нідзе: «Сюжэт “Туману” быў гатовы даўно. Ідэя чалавечай безвыходнасці нязрушна сядзела ў маёй сьвядомасці і час ад часу дамагалася рэалізацыі. Некаторыя казалі: пэсымізм, фаталізм, розныя іншыя ўпадніцкія ўплывы. Можна, і так. Але колькі ў людзкім жыцці здараецца канфліктаў — з сабой ці з грамадствам, якія развязаць немагчыма. Не падаюцца ніякім разумным высілкам. І ня толькі ў сытуацыі, калі дабро супрацьстаіць злу. Але і тады, як пісаў Гегель, калі канфлікт ляжыць у адносінах правага з правым. Тое ўжо трагедыя. Як паглядзець, дык усё чалавечае жыццё — трагедыя, бо ўсе пачуваюцца правымі. Ніхто ня лічыць сябе вінаватым» [26, с. 370].

З самага пачатку нарацыя ў аповесці «У тумане» лаканічная, дакладная, быццам падаюцца факты, якія не дапушчаюць пярэчання: «Слотным ветраным днём позняй восені на другім годзе вайны атрадны разведчык Бураў ехаў на станцыю Масцішча, каб застрэліць свайго знаёмца Сушчэню» [25, с. 277]. Пра намер забойства паведамляецца, як пра нешта будзённае. Падаецца непраўдзівая, як пасля даведваемся, інфармацыя пра Сушчэню, якой тым не менш давяраюць усе, у тым ліку і Бураў, які разам з Войцікам павінен былі пакараць «зрадніка»: «...купіў сабе жыццё тым, што выдаў саўдзельнікаў, сваіх жа чыгуначнікаў, якія яму дапамаглі развінціць рэйкі. Хлопчаў павесілі ў мястэчку, а Сушчэню выпусцілі, і ён другі тыдзень раскашаваў пад носам у гарнізона, у сваёй ладнай дамоўцы ля станцыі, у цяпле і сытасці, мабыць, такое належала пакараць» [25, с. 277]. Гэта метанаратыў, які панаваў у той час: калі чалавек не загінуў разам з папличнікамі, а немцы яго адпусцілі, ён аўтаматычна залічваўся ў здраднікі. З дапамогай канстатацыі ведання, якое існавала ў фіктыўнай рэальнасці, наратар наўмысна ўводзіць чытача ў зман: каб ён спачатку апынуўся ў тым самым падманлівым становішчы, што і іншыя персанажы, аднавяскоўцы Сушчэні.

Наратар далучае чытача да ходу думак персанажаў пры дапамозе няўласна-простай мовы. Адбываецца пераход ад бачання наратара да ўспрыняцця вачыма Бурава. А пасля з’яўляюцца пункты гледжання і Сушчэні, і Войціка. Дыялогаў у аповесці няшмат, у гэтым творы, як і ў першай палове рамана К. Чорнага, пануе пераважна маўчанне.

Наратар наступным чынам характарызуе свайго персанажа Бурава: «Увогуле Бураў быў чалавек крайніх поглядаў на людзей і або прымаў іх цалкам, або гэтак жа цалкам адвядваў; у розных каверзных справах ён не прызнаваў нейкага там права на “змякчаючыя” абставіны, асабліва цяпер, у вайну» [25, с. 280]. Такім чынам, на пачатку аповесці Бураў паўстае як чалавек, які знаходзіцца пад уладай метанаратыву, што легітымізуе яго ўчынкі, робіць жорсткасць (напрыклад, у дачыненні да Сушчэні)

неабходнай. Менавіта таму персанаж плануе «не рассусольваць, не распачынаць размоў, адвесці куды і стрэльнуць» [24, с. 281]. Тэмп аповеду, калі размова ідзе пра намер пакараць Сушчэню, павольны, размераны і ўпэўнены. Аднак у свядомасці Бурава пачынаюць адбывацца зрухі, ён вагаецца: успамінае Сушчэню ў часы юнацтва, губляецца перад яго маленькім сынам, уздрыгвае, калі бачыць жонку Сушчэні, з якой вучыўся ў адной школе...

У творы прасочваецца ідэя супраціўлення метанаратыву, легітымизацыі абсалютнага ведання: «Бураў не следчы, ён выканаўца прысуду, а прысуд гэтаму чалавеку зроблены там, у лесе, ці яму перайначваць яго. Але як было і выконваць, калі выканаўца таксама пахіснуўся ў адчуванні свае праваты, нейкая яна не такая аказвалася, тая яго правата»; «Штосьці аднак замінала яму (Бураву. — *І. Ч.-Ф.*), нейкая няпэўнасць у абставінах, ці што?» [25, с. 291].

Не толькі наратар у аповесці, але сам пісьменнік у прамовах гаварыць пра небяспеку сляпой веры, поўнага адмаўлення ад уласных думак. Смеласць персанажаў думаць і прымаць рашэнні самастойна — найважнейшыя ў мастацкім свеце В. Быкава. І герой быкаўскага твора, Бураў, усё ж здольны сумнявацца.

Тэкст аповесці не адразу раскрывае свае таямніцы перад чытачом. Чытач, як і Бураў, назірае за паводзінамі Сушчэні; таксама бачыць сумневы Бурава, разважае, у чым загадка.

Калі жыццё сыграла злосны жарт з персанажамі твора, і Бураў апынуўся паранены, то менавіта Сушчэня, якога несправядліва (але чытач яшчэ гэтага не ведае, хоць сумленныя паводзіны героя выклікаюць кагнітыўны дысананс: ці мог бы так паводзіць сябе здраднік) лічаць ворагам, самаахвярна спрабуе выратаваць лейтэнанта. Розных персанажаў аб'ядноўвае агульны інтарэс самазахавання, як і ў «Млечным Шляху». Толькі тут ужо не немцы, а свой «прававерны» Войцік аказваецца здраднікам: з экскурсу ў мінулае персанажа даведваемся, што ён не прыйшоў на дапамогу маці, якая загінула, каб выратаваць яго; прывёў паліцаяў у хату добрых людзей, і праз яго тых добрых людзі былі знішчаны; не папрэдзіў Бурава пра небяспеку, бо ў першую чаргу ратаваў сябе. Менавіта Войцік, які не здольны ні на які сумнеў, мяркуюе пра Сушчэню: «Усё тут можна было зрабіць проста і хутка: паклікаць на парог і стрэльнуць. Сабаку сабачая смерць, чаго валаводзіцца?» [25, с. 303].

Пазіцыя Войціка наступная: «Цяпер у тую магілу Сушчэня сам скіне Бурава. Зрэшты, можа, так яму і трэба, дурню» [25, с. 306]. Зайздасць, злосць знішчае чалавечае ў чалавеку, адбірае ў яго здольнасць да спагады.

Праз рэтраспекцыю абмалёўваецца і сутнасць даваеннага савецкага часу. Падаецца гісторыя пра «сталёвую расшучасць» Хмялеўскага, былога Войцікавага начальніка, які «...не рассусольваў, як некаторыя, не ўгаворваў і не бавіў начэй на мляўкіх сялянскіх сходах — ён ставіў пытанне рубам, абрываў нязгодных, проста і нават весела раскулачваў, і тады кожнаму рабілася зразумела: гэты свайго даб'ецца» [25, с. 337]. Праўда, Войцік не дасягнуў яшчэ такой ступені «расшучасці». І лічыў гэта сваім недахопам, празмернай мяккасцю натуры. У аповесці В. Быкава паказана, што і сам час навязваў чалавеку жорсткасць (праўда, месца для чалавечнасці заставалася; чалавек, згодна з філасофіяй экзістэнцыялізму, сам мусіў выбіраць). Хмялеўскі, ідэал кіраўніка для Войціка, скончыў дрэнна, а Войцік як сапраўдны баязлівец і несумленны чалавек, злаваў на маці з-за таго, што яна дапамагала жонцы і дзецям былога кіраўніка — цяпер ворага дзяржавы. Сам жа, замест таго каб паспачуваць чалавеку, з якім раней працаваў, наракаў на сябе і лёс: чаму прагледзеў, не ўбачыў варажых настройў у кіраўніка. Такому подламу чалавеку, як Войцік, зручна слепа верыць у абсалютную праўдзівасць афіцыйнай прапаганды. На жаль, не толькі людзі яго кшталту пазбаўлены крытычнага мыслення, і гэта тоіць пагрозу, небяспеку для грамадства.

З мэтай бліжэй паказаць персанажа чытачу, наратар робіць экскурс у дапартызанскае жыццё Бурава: чытач даведваецца, чым ён жыў і як трапіў у атрад. І, нарэшце, як і ў «Млечным Шляху» К. Чорнага, толькі ў другой палове твора інтрыга раскрываецца: Сушчэня распавядае Бураву (як пасля аказваецца, ужо мёртваму) трагічную гісторыю пра тое, як яго напаткала пакута здрабіцца ў вачах іншых здраднікам, хоць насамрэч ён заставаўся сумленным чалавекам. Чытач, перад якім стаяла загадка чалавечных і сумленных паводзін «прызнанага здрадніка», знаходзіць наступны псіхалагічны партрэт гэтага героя: «...будучы пакрыўджаны, ён траціў натуральную здольнасць скардзіцца, пратэставаць, мог толькі вылаяцца, апанурыцца, але не павініцца (калі быў вінаваты), не апраўдацца (калі быў бязвінны)» [25, с. 322]. Становіцца вядомым, што Сушчэню наўмысна так зняславілі фашысты: каб нават жонка не да канца верыла ў яго невінаватасць, каб усе лічылі ворагам, каб забілі свае — у гэтым быў сэнс варажой расправы.

Сушчэня — ахвяра веры іншых людзей у агульнапрынятыя, абагулена-спрошчаныя паняцці і ацэнкі, таму апынуўся ў тупіковай, абсурднай сітуацыі: свае людзі, аднавяскоўцы, партызаны, сталі яму чужымі — не вераць і ненавідзяць. Чалавек ніяк не можа даказаць сваю невінаватасць і нават застрэліцца адразу не можа, бо і гэта не апраўдае яго, а пацвердзіць абсурдную ідэю яго віны. І думкі пра лёс жонкі Анэлі і сына не даюць чыгуначніку спакою.

Бураў і Войцік, якія павінны былі пакараць Сушчэню, загінулі. Сушчэня скончыў жыццё самагубствам, бо не бачыў выйсця. У фінале аповесці чытач разумее: чалавека на акупаванай беларускай зямлі было лёгка скампраметаваць такім чынам, што апраўдацца перад сваімі было немагчыма.

Аповесць «У тумане» пацвярджае тое, што максімаліст В. Быкаў даводзіў усёй сваёй творчасцю: каб быць чалавекам, мала не быць немцам-фашыстам і не быць паліцаем. Чалавек — гэта нешта большае, чым Войцік; гэта Асоба, здатная на самастойны адказны выбар, на ўчынак (памежная сітуацыя, выбар, катэгорыя абсурду — тое, што яднае В. Быкава з французскімі экзістэнцыялістамі Сартрам і Камю). Прозу В. Быкава ў савецкія часы часта называлі — «акопнай праўдай», то-бок абмежаванай, няпоўнай, да якой трэба абавязкова далучаць афіцыйную і больш каштоўную «праўду стаўкі», агульную, метанаратыўную праўду вярхоўнага камандавання. Аднак насамрэч за «акопнай праўдай» В. Быкава стаяла гуманістычная ідэя: сцвярджэнне самакаштоўнасці асобы кожнага чалавека, раскрыццё трагедыі кожнага прыватнага лёсу, кінутага ў вярвонкі войнаў і катастроф. В. Быкаў выступіў разбуральнікам савецкай ваеннай метанаратыўнай стратэгіі ў пасляваеннай прозе, і менавіта ўвага да праўды індывідуальнай зрабіла яго класікам сусветнай гуманістычнай традыцыі.

### Пытанні і заданні

1. Чаму многія раннія творы К. Чорнага не прымаліся тагачаснымі крытыкамі і літаратуразнаўцамі?

2. Пракаментуйце выказванне А. Адамовіча пра творчасць К. Чорнага: «Кожны твор яго — прыступка да наступнага. Нават больш: здаецца, што ўсё жыццё чалавек ішоў да галоўнага свайго твора і ўсё, што напісана ім, — толькі «матэрыял» да яго».

3. Якую ролю адыгрывае ментальная (унутраная) падзейнасць у творах? У якіх літаратурных напрамках мэтазгодна, каб яна дамінавала над знешняй?

4. Якім чынам могуць быць звязаны выбар наратыўнай стратэгіі і ідэя твора? Прывядзіце прыклады.

5. Як змянялася нарацыя ў творах К. Чорнага ў розныя перыяды яго творчасці?

6. Вылучыце наратыўныя асаблівасці ваеннай прозы К. Чорнага.

7. У якіх творах пісьменнік прытрымліваўся традыцыі класічнага лінейнага наратыву, а ў якіх — ускладненай нарацыі?

8. Якое значэнне маюць апісанні жэстаў, позіркаў у мастацкіх творах К. Чорнага? Прывядзіце прыклады падобнай увагі іншых празаікаў да невербалікі.

9. Чым можна патлумачыць розныя падыходы да адлюстравання ваенных падзей у творчасці К. Чорнага і В. Быкава?



10. Якія наратыўныя прыёмы дапамагаюць трымаць інтрыгу ў аповесці В. Быкава «У тумане»?

11. Паглядзіце фільм паводле аповесці «У тумане» В. Быкава рэжысёра С. Лазніцы. Якім чынам асаблівае нарацці, у тым ліку запаволенасць апаведу, перададзены ў кінамаграфіе?

12. Напішыце невялікі мастацкі тэкст з устаноўкай на ментальную падзейнасць.

### **Прыкладныя тэмы рэфератаў і паведамленняў**

1. Катэгорыя падзейнасці ў працах наратолагаў.
2. Агітацыйная стратэгія ў літаратуры.
3. Аналіз творчасці К. Чорнага ў даследаваннях А. Адамовіча.
4. Традыцыйныя наратыўныя прыёмы К. Чорнага.

### **Спіс рэкамендаванай літаратуры**

*Жук, І. В.* Прызайчыны тэкст: дынаміка рытмавага існавання / І. В. Жук ; пад рэд. А. А. Лойкі. – Гродна : ГрДУ, 2003. – 234 с.

*Мельнікава, А. М.* Паэтыка твораў Кузьмы Чорнага / А. М. Мельнікава ; М-ва адукацыі Рэсп. Беларусь; Гомел. дзярж. ун-т імя Ф. Скарыны. – Гомель : ГДУ імя Ф. Скарыны, 2008. – 188 с.

*Пяткевіч, А.* Сюжэт. Кампазіцыя. Характар: Аб прозе Кузьмы Чорнага / А. Пяткевіч. – Мінск : Маст. літ., 1981. – 159 с.

*Тычына, М. А.* Кузьма Чорны: Эвалюцыя мастацкага мыслення / М. А. Тычына ; навук. рэд. В. У. Івашын. – Мінск : Беларус. навука, 2004. – 168 с.

## 4. НАРАТЫЎНЫЯ СТРАТЭГІІ М. ГАРЭЦКАГА І К. ЧОРНАГА Ў КАНТЭКСЦЕ РАЗВІЦЦЯ БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ

---

### 4.1. МАДЭРНІЗАЦЫЯ НАШАНІЎСКАГА МЕТАНАРАТЫВУ Ў ТВОРАХ З. БЯДУЛІ І М. ГАРЭЦКАГА

Калі мы даследуем нарацыю твораў М. Гарэцкага і К. Чорнага, важна мець на ўвазе, што іх проза з'яўлялася часткай тагачаснага літаратурнага працэсу. Безумоўна, М. Гарэцкі і К. Чорны былі наватарамі, аднак варта звярнуць увагу і на іншых пісьменнікаў, увесці вынаходніцтвы ў плане нарацыі ў агульны літаратурны кантэкст.

Яшчэ ў 1906 г. у першым нумары «Нашай Нівы» была закладзена метанаратыўная праграма-ўстаноўка або нацыянальны адраджэнскі метанаратыў<sup>1</sup>: каб беларусы зразумелі, што «яны беларусы і людзі, каб пазналі свае правы...».

У большасці тагачасных твораў спрошчана канстатавалася жахлівае становішча суайчыннікаў. Вобраз прыніжанага, маральна прыгнечанага беларуса вядомы яшчэ з лірыкі расійскіх класікаў (напрыклад, з «Чыгункі» М. Някрасава: «Видишь, стоит, изможден лихорадкою, / Высокорослый, больной белорус: // Губы бескровные, веки упавшие, / Язвы на тощих руках, / Вечно в воде по колено стоявшие / Ноги опухли; колтун в волосах // <...> Не разогнул свою спину горбатую / Он и теперь еще: тупо молчит / И механически ржавой лопатою / Мерзлую землю долбит! [110, с. 154]) у часы З. Бядулі і М. Гарэцкага паспеў зрабіцца штампам масавай свядомасці.

---

<sup>1</sup>У гэтым раздзеле паняцце «метанаратыў» выкарыстоўваецца: а) у значэнні светапогляднай канцэпцыі, што прэтэндуе на ўніверсальнасць, дамінаванне ў культуры, «легітымне» пэўны лад мыслення [83, с. 459]; б) адлюстраванне, мадэляванне такой канцэпцыі ў мастацкім тэксце.

Такое бачанне знешняе, павярхоўнае, гэта выразна ўсвядомілі ўжо пісьменнікі-нашаніўцы, задзейнічаныя ў справах беларускага нацыянальнага Адраджэння пачатку ХХ ст., пра што сведчыць знакамітая дыскусія на старонках газеты «Наша ніва», распачатая ў 1913 г. артыкулам «Сплачвайце доўг» Юркі Верашчакі (В. Ластоўскага). Ініцыятар палемікі абвяшчаў: «...кожны грамадзянін мае права сказаць — я беларус, я часць народа — і, карыстаючыся гэтым правам, я, ніжэй падпісаны, прылюдна на ўвесь край крычу: апрача драздоў, ануч, гною і пракляцця ў маёй душы ёсць яшчэ шмат красы, перад маімі вачамі скрозь краса, жыццё, сонца, песні і бязмернае багацце відаў. Я хачу мець усё гэта, ператворанае ў спектры калектыўнай нашай душы — у словах нашых паэтаў-прарокаў» [128, с. 1]. В. Ластоўскі паставіў перад творцамі пытанне аб неабходнасці перагляду дамінуючага нацыянальнага метанаратыву, які выяўляўся ў тагачаснай літаратуры.

Прыхільнік іншага меркавання, у прыватнасці «адзін з парнаснікаў» (большасць навукоўцаў лічыць, што гэта Я. Купала, аднак Л. Тарасюк прытрымлівалася іншага меркавання [131]) упэўнена адказаў: «І паэта воляй-няволяй не можа абмінаць і замоўчваць цяперашняга жыцця. Не да пацераў, калі хата гарыць» [156].

У апавесці «Салавей» З. Бядулі мы знаходзім імкненне асвятліць важныя сацыяльныя і нацыянальныя праблемы, але пры гэтым адысці ад штампаў пра заняўбанасць беларуса. Герой-апавядач нібыта чуе гісторыю сялянскіх бед ад старога дзеда; пры гэтым чытач разумее, што ў цяпершні час — усё ўжо быццам і не так.

У гісторыі ў гісторыі (рамачная кампазіцыя) выяўлены героі — няхай і няшчасныя, але не такія, што будуць спакойна прымаць несправядлівы лёс, мірыцца з нешчаслівай доляй. Хлопчык Сымонка вырастае ў Салаўя — умельца імітаваць і звярыныя, і птушыныя, і чалавечыя галасы. Ён ад бунту (калі завуў па-воўчы каню цівуна ў вуха) ідзе праз адсутнасць выбару на кампраміс з панам — спявае ў яго тэатры. Аднак паступова герой прыходзіць да разумення, што так быць не павінна, што нельга мірыцца з несправядлівасцю, і бунтуе, помсціць Вашамірскаму.

Вечны прыгнёт і здзекі з сялян, якія людзі трывалі тады, калі панская культура была ў сіле, неаднаразова падкрэсліваюцца ў апавесці. На самым пачатку бязлітасны цівун б'е жанчыну, Зосіну маці, і прымушае яе цягам дня хадзіць з дохлай варонай за спінай. Неаднаразова апісваюцца нечалавечыя здзекі паноў з простых людзей. Вашамірскаму маці параіла «мець стасункі з халопкамі» дзеля здароўя. Падкрэсліваецца, як білі сялян і за ўсе правіннасці, і проста праз свой дрэнны настрой. Прыводзяцца гісторыі, калі Марыльцы не паведамлі пра смерць яе маці, бо, апрача генеральнай рэпетыцыі спектакля, у якой удзельнічала дзяўчына,

для пана нічога не існавала, а яе тату Каспара жажліва катавалі на марозе; калі Зоську, якая забіла Макара ў мэтах самаабароны, цягнуць прывязаную за шыю да каня; калі пан мяняе людзей на коней, прадае, дарыць, як рэчы; калі пан абражае Меера перад сваімі гасцямі, здзекуецца.

Аднак асвятліць істотныя праблемы наратар спрабуе, не ігнаруючы забаўляльнасцю і белетрыстычнасцю.

Адметны раздзел «Певень і курыца», дзе з лёгкім гумарам і пэўным лірызмам раскрываецца сяброўства і суседства яўрэя Меера і гоя Міхалкі.

Са здзеклівым сарказмам наратар гаворыць пра паноў. Напрыклад, пра пані Вашамірскую з яе незвычайнай любоўю да катоў, якая лічыць, што «людзі – стварэнні грэшныя, недастойныя яе ўвагі і дабраты» [27, с. 90] і «нават думае забараніць сваім прыгонным трымаць катоў» [27, с. 91]. Наратар гіпербалізуе, калі падкрэслівае, што нават у таленце Салаўя пані спадабалася менавіта імітацыя «кашачых спеваў»:

«Кашачыя марцаўскія спевы ліліся з яго горла, запоўнілі пакой. Ён на розныя лады перадаў няўканне катоў. Няўкаў нібы не адзін кот, а дзесяць. У гэтых агідных галасах чулася распач, быццам рэзалі кагосьці па горле тугім шклом ці душылі вярхоўкай. У гэтых жудасных хрыпах і стогнах была цяга самца да самкі, тая цяга, ад якой непрытомнымі робяцца, ідуць на розныя злоўчынкі.

Пан заткнуў вушы.

Уся чэлядзь збеглася спалоханая і здзіўленая. У пансіёне катоў пачалося занепакоенне. Каты пачалі драпаць дзверы.

Старая пані была ў захапленні. У яе засвяціліся вочы, як дзве свечкі, паружавеў твар. Яна не адрывала вачэй ад Салаўя, упівалася са смагай у гэты дзікі канцэрт. Ёй здавалася, нібы чуе гранне аргана ў касцёле або спевы анёлаў у раі, што былі ёй знаёмы з яе ўласных “прарочых сноў”, якія часта сніла» [27, с. 97].

Высмейваецца наратарам і яе сын пан Вашамірскі са сваімі псеўдапазнаннямі і разважаннямі пра мастацтва.

З мэтай белетрызацыі аповеду наратар адпраўляе Зоську спачатку да шаптухі, а пасля звязвае і з нячыстай сілай – для прывароту Салаўя. Толькі дзяўчына зрабіла магільныя дзеянні – і прышоў любы. Салавей адчувае, што жыццё ў пана чымсьці прыцягвае яго да сябе, ён ужо пражыў там шмат часу да гэтага, але адразу пасля слоў Зосі пераключаецца на нянавісць і вырашае помсціць. Сам наратар дае адназначныя ацэнкі жыцця ў пана: «Яго цягнула да палацаў, як часам цягне чалавека ў глыбокі вір» [27, с. 124]. Салаўя адразу ж забіраюць панскія гайдукі. Пазней адзначаецца, як «у яго душы (Салаўя. – *І. Ч. -Ф.*) рос і крэп чалавечы гонар» [25, с. 148], які даў герою смеласці адмовіцца спяваць і не пагадзіцца надалей быць панскім салаўём.

Шалёная Марылька, гісторыя якой, безумоўна, трагічная, у вар’яцкім стане абвешчае сябе Дзевай Марыяй і пасля чакае дзіця ці то ад ксяндза, ці то ад пана.

Для забаўляльнасці ў тэкст уводзяцца і лёгкія эратычныя апісанні: «Грудзі яе ад шпаркага бегу вахталіся, саскі на іх блішчэлі колерам лясных суніц» [27, с. 125]. Падкрэсліваецца захапленне жанчынамі не толькі паноў, але і духоўных асоб.

У творы, апрача ідэі несправядлівасці сацыяльнай няроўнасці, сцвярджаецца і каштоўнасць роднага, беларускага. «Шмат ёсць здольных сярод тутэйшых простых людзей», [27, с. 101] — кажа рэжысёр пану. Наратар не забываецца падкрэсліць культурныя адзнакі: калі паказаны слуккія паясы на панах, то абавязкова адзначаецца, што, апрача ўсходніх узораў, на іх былі вышытыя і васількі [27, с. 131]. Яшчэ прыклады: Вашамірскі кажа, што яго дзед размаўляў па-беларуску, а польскай мовы не ведаў; падкрэсліваецца прыгажосць тутэйшых дзяўчат.

Гісторыя ў гісторыі сканчваецца сялянскім бунтам. Як даведваецца пасля апавядач ад дзеда, амаль усе сяляне загінулі. Адметна, што нават у развязцы гісторыі з Салаўём белетрыстычнасць «зашкальвае». Герой прыходзіць у парыку і грыме то да Вашамірскага, то да старой пані і помсціць ім за ўсё. На смерць Зосі Салавей рэагуе надзвычай спакойна, нават абьякава, што пярэчыць логіцы.

Наратар у творы З. Бядулі быццам і не сумняецца ў поглядах-перакананнях чытача, ён не імкнецца ўпэўніць яго ў відавочным, а спрабуе забаўляльным і цікавым шляхам, без напружанага псіхалагізму захапіць адрасата. Хоць чытач і вымушаны ў пэўныя моманты спачуваць героям, яго галоўная задача — спажываць лёгкую і прыгожа пададзеную гісторыю, не асабліва заглыбляючыся.

У творах М. Гарэцкага мы бачым своеасаблівы і найбольш глыбокі працяг нашаніўскай дыскусіі, яскравы выступ супраць стэрэатыпнага бачання непрывабнага беларуса.

Вельмі моцны палемічны пафас уласцівы аповесці «Ціхая плынь». У гэтым творы прачытваецца імпліцытны адказ на нашаніўскую дыскусію. У «Ціхай плыні» не ігнаруецца сацыяльная тэма, але яна не абмяжоўваецца плачам-скаргай, а раскрываецца знутры. Твор складаны, шматузроўневы, у ім відавочнае памкненне бачыць прыгожае паўсюль, дзе яно ёсць. М. Гарэцкі абгрунтоўвае той новы, мадэрнізаваны адраджэнскі метанаратыў, які здатны праграмаваць чытача на станоўчыя змены ў стаўленні да беларускай рэчаіснасці. З гэтай мэтай у аповесці выкарыстоўваецца прыём кантрасту. З аднаго боку паказваюцца бедныя і гаротныя беларусы, з другога — іх велічнае мінулае, ціхая прыгажосць прыроды, прыгажосць летуценнай дзіцячай душы.

Ужо ў першым раздзеле «Забыты край» перад чытачом не проста паўстае карціна занядбанасці, з тэксту вынікае наратарская інтэнцыя: заклік да чытача задумацца над прычынамі такога становішча.

На пачатку раздзела «Герой гісторыі» наратар малюе партрэт беларуса — старога дзеда, якога называе «паэтам у ціхім сэрцы». Можна ўспрымаць гэты малюнак як алегарычна-сімвалічны вобраз, выяўленне пераасэнсаванага метанаратыву: беларус — паэт у душы, а яго цяжкае сацыяльнае становішча не столькі асабістая віна, колькі вынік неспрыяльных умоў быцця. Да ўспрыняцця гэтай думкі наратар рыхтуе чытача ад самага пачатку твора. Трэба сказаць, што ў гэтым пункце твор перагукаецца з аповесцю З. Бядулі.

На працягу апаведу наратар імкнецца пераканаць чытача, змяніць яго стэрэатыпнае бачанне, прымусіць адкінуць грэблівасць і пагарду.

На паверхні жыцця — негатыў, таму ў творы ўсё пачынаецца з яго, але з палемічнай інтанацыяй. Палеміка з негатыўным метанаратывым бачаннем вядзецца праз заглыбленне ў сутнасць праблемы.

У раздзеле «Горкая прамудрасць» перад чытачом адкрываецца адна з самых тыповых карцін гвалту над беларусам, калі дзяцей у школе прымушаюць забываць родныя словы. Для таго, каб чытач змог успрыняць новы адраджэнскі метанаратыв, важна было паказаць, чаму ўсведамленне сябе беларусам важнае і як яно ўвесь час знішчаецца.

Герой М. Гарэцкага Хомка не разумее, хто такі «скворушка», хоць выдатна ведае, хто такі шпак (за што і атрымоўвае адпаведную мянушку). Паколькі яму цяжка вымаўляць словы па-руску, ён пазбаўляецца права вучыцца ў школе і ў роспачы знішчае ненавісную «бірку» — здзеклівую пазнаку няздары. Гэты ўчынак — адзіны знешне выяўлены бунт Хомкі. Пратэст у творы выказваецца праз аўтарскі пункт гледжання і праз наратарскі дыскурс.

У «Салаўі» З. Бядулі Сымонка спачатку пратэставаў праз крыўду за маці Зосі. А сялян з панскага тэатра бязлітасна білі за беларускія словы, толькі ад іх патрабавалі валодання не рускай, а польскай мовай.

Маленькаму беларусу ў «Ціхай плыні» давялося прайсці няпростую «школу жыцця» — чараду эпізодаў несправядлівасці і ўціску. Чарговае прыніжэнне ён перажывае на начлезе ў чужой хаце, калі яго разам з бацькам «трэслі», бо беспадстаўна падазравалі ў крадзяжы. Апавядальнік падкрэслівае, што хлопчык ведае, чаго чакаць пасля такой знявагі: «...бацька нап'ецца на станцыі, дамоў нічога не прывязуць, бо нічога не заробяць пасля той выпіўкі. Бацька будзе злосны, будзе крычаць, біць коні...» [34, с. 273]. Такім чынам, у «Ціхай плыні» фіксуецца і павярхоўны

ўзровень (рэалістычна, нават натуралістычна), і сутнасны. У творы тлумачыцца, што п'янтства і жорсткасць у паводзінах беларуса выкліканы несправядлівасцю, прыніжанасцю, немачымасцю абараніць сябе.

У раздзеле «Млявыя сненні» наратар аб'ядноўвае жорсткую рэчаіснасць, у якой знаходзіцца Хомка Шпак, з яго снамі, часам светлымі дзіцячымі, а часам не па-дзіцячы гаротнымі, ад якіх кожны раз абуджае жорсткая рэальнасць. Прачытваецца выразнае аўтарскае спачуванне маленькаму герою і, разам з тым, акцэнтуюцца ўвага на прыгажосці душы хлопчыка, здольнай, нягледзячы ні на што, успрымаць прыўкраснае.

Раздзелы «Кірмашовыя прыемнасці», «Парогі» — чарговыя гісторыі несправядлівай крыўды, дзе ўвага чытача, стаўленне якога да беларуса М. Гарэцкі хоча змяніць, акцэнтуюцца на тым, што віна ў няшчаснях Хомкі ляжыць не на самім героі.

Відавочна, што той кірунак, які быў надзвычай перспектыўным для развіцця айчыннай літаратуры, — пераход да новага, паслянашаніўскага метанаратыву, быў сцверджаны М. Гарэцкім у «Ціхай плыні» па-майстэрску. А любы новы ўласна-тэкставы наратыву мае на мэце запраграмаваць чытачоў на іншы, новы погляд, прэтэндуе на легітымацыю. Як вядома, мастацкія творы могуць змяняць уяўленні пра рэчаіснасць. Такую мэту і ставіў перад сабой пісьменнік, ствараючы аповесць. У «Ціхай плыні» на змену спрошчанай канцэпцыі пра занядбанага беларуса прыйшла іншая — якая падштурхоўвала не проста да шкадавання і бунту, а да разумення-прыняцця, суперажывання-любві.

## **4.2. ПЕРАЗОВЫ Ў НАРАТЫВАХ У ТВОРАХ М. ГАРЭЦКАГА, Л. КАЛЮГІ, А. МРЫЯ**

### **4.2.1. Наратыўны прыём інтэрактыўнасці ў творах М. Гарэцкага і Л. Калюгі**

У аповесці М. Гарэцкага «Ціхая плынь», як мы ўжо адзначылі, адзін з ключавых наратыву прыёмаў — інтэрактыўнасць. Апавядальнік не адасабляецца ні ад персанажа, ні ад рэцыпіентаў, ён увесь час нібы вядзе даверлівую гутарку з чытачом, абмяркоўваючы «нашага героя» на фоне малюнкаў з Хомкавага жыцця, задае пытанні, сам на іх адказвае, дае тлумачэнні, каб сфарміраваць у чытача да Хомкі такое самае стаўленне. Так інтэрактыўнасць набывае інтанацыю, статус пераканання.

Аповесць Л. Калюгі «Нядоля Заблоцкіх», напісаная маладым пісьменнікам у 1928 г., — абсалютна іншы па ідэйнай скіраванасці твор.

Аднак нас цікавіць тое, што ў гэтым тэксце адзін з важных наратыўных прыёмаў – прыём інтэрактыўнасці, выкарыстаны такім жа чынам, як і ў творы М. Гарэцкага.

Напрыклад, так наратар апелюе да чытача: расказвае-тумачыць, прыцягваючы да ўяўнага дыялогу; спачатку задае пытанне, а затым прапановуе фіктыўнаму чытачу адказ на пасля: «І гэта ведаць трэба канечне. Але адложым яго надалей. Скажам толькі...» [76, с. 339]; «От лепей выберам калі вальнейшы час ды адыдземся назад у даўнейшае гадоў на трыццаць, самі таго дзіва паглядзім. Толькі выбірайма так, каб выхадны дзень прыпадаў, ды каб і ў людзей была вольная часіна» [76, с. 344–345]; «Дык от калі пачуваецца моцнымі ў нагах, калі не паляе такая далёкая дарога: трыццаць гадоў – не трыццаць вёрст вам! – дык тады давайце пачнём свой абход» [76, с. 345].

Такім чынам наратар знаёміць фіктыўнага чытача з героямі, уводзіць яго ў фіктыўную прастору:

«Дык от мы сталі проці Заблоцкіх і не ведаем, што тут рабіць. Сталі перад Юстапавымі варотамі і пазіраем на Вінцэнтаў двор. Ён бяднейшы. Да яго, да перашага трэба было б зайсці. Але як перайсці гразкую баркаўскую вуліцу на другі, ніжэйшы, гразчэйшы бок?»

І што ж мы зробім? Маючы на Вінцэнтага за яго беднасць лепшую ўвагу, зойдем перш да большага, шчаслівейшага яго брата, да баркаўскага багатыра Юстапа Заблоцкага» [76, с. 346].

Падчас аповеду наратар не проста канстатуе, што адбываецца з персанажам. Ён дазваляе адрасату пабачыць, пачуць усё: «Вы чуеце: нешта трумкае ў яго хаце» [76, с. 351].

Як у творы М. Гарэцкага чытачу даводзілася глядзець на непрывабную бедную хату, так у творы Л. Калюгі адрасату даводзіцца «адчуць» асаблівасці хаты Вінцэнта на сабе: «Нагінайцеся, нагінайцеся, таварыш чытач! Не надта хаджаламу чалавеку ссадзіць сабе лабэціну ў Вінцэнтавых нізкіх дзвярах. У тры-чатыры пагібелі згінайцеся тут, бо з паклонам» [76, с. 352].

Наратыўны прыём інтэрактыўнасці ў рэалістычнай «Ціхай плыні» садзейнічае раскрыццю наратыўнай стратэгіі – арыентацыі на фіктыўнага чытача, якая выяўляецца ў імкненні паўплываць на чытача, пераканаць яго. У «Нядолі Заблоцкіх», творы з казачнымі элементамі, інтэрактыўнасць спалучаецца не з кінематаграфічнасцю і паглыбленай падтэкставаасцю, як у «Ціхай плыні», а з хранікальнасцю і выконвае хутчэй функцыі зацікаўлення.

Вылучаныя вышэй асаблівасці наратыву ў «Ціхай плыні» М. Гарэцкага і «Нядолі Заблоцкіх» Л. Калюгі пацвярджаюць, што нават у творах



рознай ідэйнай скіраванасці і стылёвай прыналежнасці можна знайсці пэўныя наратыўныя перазовы: у плане выкарыстання аднолькавых наратыўных прыёмаў (што, вядома, зусім не сведчыць пра тоеснасць нарацыі ў гэтых творах увогуле).

#### 4.2.2. Наратыўныя стратэгіі ў прозе М. Гарэцкага і А. Мрыя

Разгледзім наратыўную арганізацыю раманаў М. Гарэцкага («Віленскія камунары») і А. Мрыя («Запіскі Самсона Самасуя») і вылучым, якія адрозненні і падабенствы маюць творы, дзе аповед вядзецца ад першай асобы.

І апавядач у творы М. Гарэцкага, і апавядач у творы А. Мрыя – прадстаўнікі народных мас. У «Віленскіх камунарах» выкарыстоўваецца стылізацыя пад гутарковае маўленне, сказавая форма аповеду, аднак бачым мадыфікаваную форму, а не «чысты» сказ. Аповед цэнтральнага персанажа, Мацея Мышкі, вельмі часта выходзіць за межы яго кампетэнцыі. У «Запісках Самсона Самасуя» адзначым падобную, на першы погляд, сітуацыю, але тут аповед не выходзіць за межы кругагляду галоўнага героя. Адзначым, што Мацей Мышка не ўсё выказвае адкрыта. Нярэдка ў яго аповедзе думкі хаваюцца за гумарам, які чытач, праўда, распазнае без асаблівых намаганняў. Самсон Самасуй не хавае думак за гумарам, бо якраз самі яго думкі часта з'яўляюцца гумарыстычнымі з пункту гледжання чытача.

Калі будова сказаў у рамане М. Гарэцкага, асабліва ў пачатку, стылізаваная пад апавядальную інтанацыю казак, то аповед у творы А. Мрыя ў асноўным стылізаваны пад савецкае звышідэйнае маўленне. Напрыклад: «У дачыненні да яе (Крэйны, дзяўчыны, якая вельмі спадабалася Самасую. — *І. Ч.-Ф.*) я меў пэўную мэтавую ўстаноўку. Я трымаў курс бліжэй пазнаёміцца з ёю» [103, с. 17]. Калі Самсон Самасуй бачыць Крэйну з канкурэнтам Лінам, адзначае, што ў таго «стабілізаваны зад» [103, с. 26].

Нарацыя Мышкі, дзе ўсё выяўляецца праз яго бачанне, таксама змяняецца на працягу твора: герой раз-пораз паўстае перад чытачом у іншай якасці. Змены ў светапоглядзе галоўнага героя звязаны з карэннымі пераменамі ў жыцці.

У творы А. Мрыя герой жыве выключна цяперашнім і не збіраецца штосьці пераасэнсоўваць. Ён не рэфлексуючы ідзе наперад. А калі і задумваецца, то робіць гэта выключна як нарцыс. Калі Самсон Самасуй быццам і разважае пра тое, што «цяпер, халодным розумам аналізуючы мінулае, я канкрэтна бачу, што я з Мамонам шмат памылак рабілі і часам зрываўлі правільную ўстаноўку на заваёву шырокіх мас» [103, с. 69], то гэта

толькі праз тое, што авантура не ўдалася. І тут апавядач не забываецца адзначыць уласную гераічнасць: «За гэты час я на сонцы вельмі папрыгажэў. З люстэрка на мяне глядзеў зусім іншы чалавек: супакойна-моцныя вочы, уладна спіснуты рот, упэўненыя рухі» [103, с. 75].

Калі герой-наратар у прошлым часе піша пра сваю сяброўскую здраду — выступ супраць Торбы, замест пераасэнсавання ці шкадавання чытаем: «...і я з'явіўся бізуном справядлівасці для Торбы» [103, с. 100].

Самсон Самасуй не перажывае глыбокіх пачуццяў, што натуральна для аб'екта сатырычнага выкрыцця. Нават калі распавядае пра пакуты кахання да Крэіны, то гучаць гэта хутчэй смешна, чым пранікнёна. І гэ-та робіць героя прасталінейным, затое яскравым. Узровень аўтарскага абагульнення дазваляе гаварыць пра створаны ім сатырычны вобраз-тып. Ён выклікае смех праз неразуменне ім сутнасці падзей і камічную абмежаванасць, але ў пэўным сэнсе выглядае аднабакова.

Мацей Мышка здольны перадаваць уласныя пачуцці, займацца сама-аналізам. Рэфлексія Мацея займае значную частку твора. Прывядзем найбольш яркія развагі-самааналіз: «Я думаў, што мне сумна таму, што няма куды пайсці, што я не маю добрых таварышаў, што я ўсё болей аддаляюся ад маці і што наогул — жыццё маё пайшло няўдалым шляхам» [33, с. 129]; «міма мае волі, з'яўлялася дзікая і як бы непрыстойная радасць. Я не ведаў яе прычын, сам сябе не разумеў і нават думаў: “Можа гэта ўва мне штосьці псіхічна хворае?”» [33, с. 185].

М. Гарэцкі часта робіць рэфлексію героя двухсэнсоўнай для чытача, больш інфарматыўна насычанай, чым тое здаецца прасцяку Мышку. Напрыклад, вось якія выказванні, што прагучалі на сходзе, успамінае Мацей Мышка: «Нейкі прыезджы з Варшавы рэдактар нейкага хадэцкага “рабочага” журнальчыка, востранькі, як спіца, гаварыў па-вучонаму і найбольш даводзіў, што бальшавікі зусім не інтэрнацыяналісты, а тыя ж маскалі, кацапы, і што пад іх уладаю можна будзе гаварыць толькі паруску»; «Цэлы век маскаль быў маскалём, а то раптам абвесціўся збаўцаю чалавецтва!..» [33, с. 247]. Такое прамое і смелае, катэгарычнае слова выразна вылучаецца ў агульнай паводлесказавай моўнай плыні рамана.

У пэўныя моманты мы бачым «чыстага» Мышку — без двухсэнсоўнасці-двухгаласасці, якую надаваў яму час ад часу — то больш, то менш выразна — голас аўтара: «І чаго толькі не плёў ён на Савецкую Расію і на бальшавікоў!» [33, с. 246].

У рамана А. Мрыя няма падобнай шматгаласнасці, як няма і такой задачы — заблытаць, ускладніць сістэму пунктаў гледжання, каб сказаць больш, чым належыць пэўнаму герою. У «Запісках Самсона Самасуя» дастаткова таго, што пункт гледжання апавядача і абстрактнага аўтара не супадаюць.

У выніку можна заключыць, што ў «Запісках Самсона Самасуя» нара- тар, суб'ект маўлення, выяўляе толькі адну свядомасць. Твор мае сказа- вую форму, калі апавядач саступае абстрактнаму аўтару ў кампетэнтнасці. Зварот да сказавых форм яднае раманы А. Мрыя і М. Гарэцкага. Аднак «Запіскі Самсона Самасуя» маюць спрошчаную сістэму пунктаў гле- джання: пункт гледжання героя – першаснага наратара – празрысты, непасрэдны, аднагалосы. Калі чытач знаёміцца з творами А. Мрыя, яму зразумела, што герой актыўны і няўрымслівы і ўспрымаць яго варта ў сатырычным ключы. Зусім іншая сітуацыя ўзнікае з Мышкам у «Ві- ленскіх камунарах». Герой М. Гарэцкага больш складаны, твор шматга- лосны, мае ўскладненую сістэму пунктаў гледжання.

У цэлым менавіта тоесная наратыўная стратэгія – устаноўка на неп- рамае маўленне (звязанае са сказавымі формамі) – дазваляе суадносіць раманы А. Мрыя з творами М. Гарэцкага.

#### **4.3. РЭЦЭПЦЫЯ НАРАТЫЎНАЙ КУЛЬТУРЫ Ф. ДАСТАЕЎСКАГА Ў РАМАНЕ К. ЧОРНАГА «СЯСТРА»**

У беларускім літаратуразнаўстве склалася традыцыя разглядаць творчасць К. Чорнага менавіта ў сусветным кантэксце, найперш суад- носіць з творами Ф. Дастаеўскага (А. Адамовіч, Д. Бугаёў, М. Тычына, Л. Сінькова і інш.). Даследчыкі шмат увагі прысвяцілі аналізу тыпа- лагічных падабенстваў у творах пісьменнікаў. Тым не менш агульныя падыходы ў выяўленні наратыўных стратэгий застаюцца нераскрытымі.

У прыватнасці, устаноўка на ментальную падзейнасць, выяўленая намі ў ранніх творах К. Чорнага, з'яўляецца адной з ключавых стратэгий Ф. Дастаеўскага.

Аповед у некаторых ранніх апавяданнях К. Чорнага імпульсіўны, часта фрагментарны. Самым важным, напрыклад, у зборніку апав- яданняў «Пачуцці», на наш погляд, з'яўляецца праблематызацыя і выяўленне ідэйных пошукаў героя. У сувязі з гэтым можна вылучыць макрападзею – спасціжэнне чалавекам свету і сябе самога. Падобная дынаміка характэрна і для твораў Ф. Дастаеўскага.

Нягледзячы на тое, што раманы Ф. Дастаеўскага больш разгалінава- ныя і не абмяжоўваюцца названай стратэгіяй, спецыяльны акцэнт на мен- тальнай, унутранай падзейнасці з'яўляецца ў іх пэўнай дамінантай.

Яшчэ А. Адамовіч заўважыў пераняты К. Чорным у Ф. Дастаеўскага прыём – выкарыстанне масавых сцэн падчас кульмінацыйнага моманту (у апавесці «Люба Лук'янская», у рамане «Трэцяе пакаленне»). Аднак ча- сам (асабліва ў прозе К. Чорнага 1930-х гг.) такі прыём «спрашчае» твор, успрымаецца як імкненне наратара і аўтара штучна паскорыць фінал.

Ёсць у творах К. Чорнага інфарматыўна збыткоўныя рэплікі герояў («Люба Лук'янская», «Пошукі будучыні», «Млечны Шлях»). Падобная празмернасць выкладу была ўласціва і Ф. Дастаеўскаму. Верагодна, што К. Чорны пераймае гэтую асаблівасць нарацыі ў рускага класіка.

Л. Сінькова правяла паралелі паміж раманами «Сястра» К. Чорнага і «Падлетак» Ф. Дастаеўскага [124], аднак мы лічым, што больш мэтазгодна разглядаць паралелі з раманам «Браты Карамазавы».

Менавіта пра гэты заключны і найбольш дасканалы твор Ф. Дастаеўскага К. Чорны гаварыў І. Мележу: «Адны “Браты Карамазавы” – якая глыбіня пачуццяў... Усім бы нам пісаць сваіх Карамазавых. Не хворых – з такой сілай» [2, с. 553].

«Браты Карамазавы» – апошні раман Ф. Дастаеўскага, які ўвабраў у сябе найлепшыя творчыя здабыткі пісьменніка; «Сястра» – першы раман (ствараўся адначасова з «Зямлёй») К. Чорнага, але знакавы, наватарскі.

Вядома, што «Браты Карамазавы» былі запланаваны як частка больш буйнога эпічнага рамана. Аднак мы будзем разглядаць напісанае безадносна да неажышчэўленых задум пісьменніка (Дастаеўскі збіраўся зрабіць галоўнага героя Алёшу вялікім грэшнікам), паколькі К. Чорны быў знаёмы найперш з напісанымі і надрукаванымі творами Ф. Дастаеўскага.

К. Чорнаму ў рамане «Сястра» удалося зафіксаваць няўлоўныя унутраныя свет чалавека ў яго дынаміцы з дапамогай фіксацыі асобных эмоцый і настройў. Вышэй мы адзначалі, што праз ментальны рух у творы гартуецца і выяўляецца характар. Унутраная падзейнасць у «Сястры» раскрываецца праз аналітычны псіхалагізм. Такі падыход да адлюстравання рэчаіснасці быў наватарскім для беларускай прозы таго часу, аднак у рускай прозе яшчэ Ф. Дастаеўскі даў выдатныя ўзоры выкарыстання падобных прыёмаў.

Назіраюцца функцыянальныя аналогіі паміж вобразами Ваці з «Сястры» і Алёшы з «Братоў Карамазавых». Гэта асабліва значныя персанажы, з якімі звязаны духоўны пачатак.

Ключавым вобразам у рамане «Сястра», што звязвае герояў, з'яўляецца вобраз Мані. Менавіта яна прамаўляе словы, што Ваця найлепшы з усіх, але выказвае такое меркаванне не адразу, у яе стаўленні да героя назіраецца дынаміка.

У творы «Браты Карамазавы» Грушанька, каханне да якой аб'ядноўвае Карамазава-бацьку і Карамазава-сына (Міцю), вылучае Алёшу як найлепшага. Аднак спачатку дзяўчына мела намер збянтэжыць, выпрабаваць Алёшу, збіць яго з правільнага шляху, і толькі пасля таго, як упершыню ў жыцці адчула да сябе добрае стаўленне (з боку Алёшы), асэнсавала, які перад ёй чалавек. Вядома, нягледзячы на прыведзеную сюжэтную паралель, вобразы Мані і Грушанькі абсалютна розныя.

Можна супаставіць таксама персанажаў-«настаўнікаў», носьбітаў традыцыйных ведаў — іх ролю для рэфлексуючага героя: яна раскрываецца ў сяброўстве Ваці з Радзівонам Цівунчыкам і адносінах паміж Алёшам і старцам Засімам. Відавочна, тут ёсць значныя адрозненні (у «Братах Карамазавых» Засіма для Алёшы з’яўляецца аўтарытэтам, а Ваця хутчэй шкадуе Цівунчыка, а таксама адчувае ненавіта ў ім сапраўдную чалавечнасць), аднак шмат і агульнага. Яднаюць персанажаў абодвух раманаў жаданне чалавечай блізкасці, міласэрнасць і бунт, ментальныя пошукі. І Ваця, і Алёша не спыняюцца ў пошуках сябе.

Ліст Ваці да Радзівона Цівунчыка — гэта тая ж «цыбулінка», якую Алёша працягнуў Грушаньцы. Героіню Дастаеўскага Алёша пашкадаваў:

«— Не знаю я, не ведаю, нічога не ведаю, што он мне такое сказал, сердцу сказалося, сердце он мне перевернул... Пожалел он меня первый, единственный, вот что! Зачем ты, херувим, не приходил прежде, — упала вдруг она пред ним на колени, как бы в исступлении. — Я всю жизнь такого, как ты, ждала, знала, что кто-то такой придет и меня простит. Верила, что и меня кто-то полюбит, гадкую, не за один только срам!..» [53, с. 41].

Ваця паставіўся са спагадай і любоўю да старога адзінокага чалавека, выгляд якога ўсім здаваўся смешным. Нават напісаў яму ліст, чым здзівіў таварыша. Ваця выказвае думку: «Чаму гэта, па-твойму, я не магу напісаць яму? Што патрэбна дзеля таго, каб напісаць чалавеку?» [148, с. 71]. А, напрыклад, яскравы носьбіт «новага жыцця», Панкрат Малюжыч, выявіў да таго ж Цівунчыка поўную няўвагу.

Жорсткасць Казімера да Абрама ў дзяцінстве суадносіцца з жорсткасцю дзяцей у дачыненні да Іл’юшанькі ў «Братах Карамазавых». У рамане К. Чорнага Казімер Ірмалевіч наўмысна пэцкаў яблык перад тым, як пачаставаць Абрама Ватасона, каб прынізіць, зняважыць. А ў творы Ф. Дастаеўскага дзеці спачатку здзекуюцца з Ілюшанькі з-за таго, што яго бацьку зганьбілі, а пасля кідаюць у хлопчыка камяні.

Дарэчы, і героі К. Чорнага, і героі Ф. Дастаеўскага, якія зняважылі больш слабога, пасля шкадуюць пра гэта, адчуваюць віну і згрызоты сумлення.

Гуманістычная ідэя, якая гучыць у «Братах Карамазавых» («кожны перад усімі за ўсіх вінаваты») відавочна, прымаецца К. Чорным. У рамане «Сястра» інтэнцыянальнасць аналагічная па сваёй сутнасці той, што рэалізаваная Ф. Дастаеўскім у «Братах Карамазавых». У «Сястры» таксама ёсць сцвярджанне неабходнасці чалавечай блізкасці, узаемнай адказнасці, неабходнасці пераадолення маральнай прыніжанасці, патрэбы ў паступовым аднаўленні і маральным «уваскрашэнні».

Тая самая ўстаноўка на ментальную падзейнасць, якая выяўляецца ў рамане К. Чорнага, з’яўляецца адной з ключавых стратэгіяў Ф. Дастаеўскага ў «Братах Карамазавых».

У «Сястры», як і ў раманах рускага класіка, кожнаму герою прадастаўляецца слова, кожнае меркаванне выслухоўваецца і бярэцца пад увагу. Пры гэтым, згодна з высновай Д. Ліхачова, па ўсіх выказваннях і меркаваннях Ф. Дастаеўскі выносіць свой прысуд. У рамане «Сястра» таксама можна заўважыць, што, хаця ўсе галасы ў творы значныя, сімпатыі наратара відавочна на баку такіх герояў, як Маня, Цівунчык і, канешне, Ваця. Наратарскі і аўтарскі пункт гледжання часта супадаюць з персанальнымі пунктамі гледжання менавіта гэтых персанажаў.

Лісты ў рамане К. Чорнага, як і ў Ф. Дастаеўскага, не столькі нясуць інфармацыю пра знешні свет, колькі дапамагаюць раскрыць псіхалагічны стан герояў, індывідуальнасць кожнага з іх, а значыць, прасачыць ментальную падзейнасць.

Наратар, як мы ўжо адзначылі, з сімпатыяй ставіцца да Ваці. У фінале рамана К. Чорнага герой канчаткова ўсвядоміў, што важна найперш не тое, што адбываецца з ім у штодзённым тлуме, «на паверхні» жыцця. Самае важнае ёсць у ім самім, у яго ўнутраным, духоўным росце.

Падобная дынаміка назіраецца і ў «Братах Карамазовых» з вобразам Алёшы. Пасля смерці старца Засімы і пасля няспраўджанай надзеі на цуд малады герой кажа айцу Паісію: «Я против Бога моего не бунтуюся, я только “мира его не принимаю”» [52, с. 23]. На працягу твора малодшы Карамазаў перажывае ўнутраныя зрухі, пераадольвае спакусы. Паступова ўнутраны бунт і пошук прыводзяць Алёшу да разумення сябе самога і да разумення неабходнасці служэння людзям. Так і ў «Сястры» К. Чорнага Ваця Браніславец «патроху атрасаў з сябе сваю жыццёвую блытанасць. Вялікімі пакутамі духу здабываў ён сам праз сябе сістэму сваіх духоўных паводзін на свеце...» [148, с. 93].

Згодна з В. Шмідам, у «Братах Карамазовых» выяўляецца дваістасць абстрактнага аўтара: той, які верыць, і той, які сумняецца [153, с. 32–33]. Сапраўды, на працягу разгортвання рамана Ф. Дастаеўскага назіраюцца такія ваганні. Садзейнічае гэтаму і шматгалоссе ў творы.

Падобнае знаходзім і ў рамане Чорнага «Сястра»: толькі вера абстрактнага аўтара тычыцца не гуманізму, звязанага з Богам і рэлігіянасцю, а гуманізму ў «светлай камуністычнай будучыні». У творы спалучаецца надзея на новую ідэалогію, захапленне ёю і адначасова сумнеў, ваганні. Вера і надзея ў «Сястры» выяўляюцца найперш праз апісанні, якія маюць наратыўны характар: «Апошнія аўтобусы зніклі з вуліц. І толькі па рыштках звінела вада — шырока і вольна; снеговая веснавая вада. Яна пахла вострым халадком, бурлівым і лагодным у весялосці сваёй. Звон вады, як і маўчанне вуліц, як маўклівыя постаці людзей на скрыжаваннях га-

лоўных вуліц, мог узбудзіць радасць спакою. І радасць магла страсянуць істоту адучваннем вялікіх бур, што прыгаіліся ўсюды і вакол». А сумнеў выяўляецца праз вобраз Ваці Браніслаўца, які быццам не ўпісваецца ў новую ідэалогію якраз з-за сваёй чалавечнасці. Дваістасць выяўляецца і праз сутыкненне розных персанальных пунктаў гледжання ў творы.

Як піша М. Тычына, у «Сястры» асновы старога гуманізму правяраюцца на трываласць у новых гістарычных умовах [135, с. 346]. У рамане Ф. Дастаеўскага таксама ставіцца пытанне трываласці «старых ідэй». Хтосьці з герояў адданы ім, а хтосьці лічыць, што, калі Бога няма, то ўсё дазволена.

Такім чынам, рэцэпцыя наратыўнай культуры Ф. Дастаеўскага ў рамане К. Чорнага «Сястра» выяўляецца на сюжэтна-фабульным, ідэйным і катэгорыяльна-наратыўным узроўнях. У творы беларускага класіка назіраюцца функцыянальныя аналогіі з персанажамі, сітуацыямі з рамана Ф. Дастаеўскага «Браты Карамазавы». Сустрэкаюцца ў прозе К. Чорнага і асобныя прыёмы, характэрныя для нарацыі Ф. Дастаеўскага: выкарыстанне масавых сцэн падчас кульмінацыйных момантаў, інфарматыўна збыткоўныя рэплікі персанажаў. Ідэйныя ўстаноўкі ў раманых «Сястра» і «Браты Карамазавы» таксама блізкія. У «Сястры» К. Чорнага выяўляецца рэцэпцыя адной з дамінантных наратыўных стратэгіі «Братоў Карамазавых» Ф. Дастаеўскага – выяўдзенне на першы план ментальнай падзейнасці. У «Сястры», як і ў рамане Ф. Дастаеўскага, выяўляецца дваістасць абстрактнага аўтара. У выніку вучоба ў старэйшага класіка дапамагла К. Чорнаму ўжо на самым пачатку творчага шляху авалодаць найвыскай наратыўнай культурай, па-новаму адкрыць свету беларуса і беларускае жыццё.

### Пытанні і заданні

1. З дапамогай якіх наратыўных прыёмаў у прозе З. Бядулі і М. Гарэцкага мадэрнізуецца нашаніўскі метанаратыў?
2. Параўнайце наратыўныя стратэгіі твораў «Віленскія камунары» М. Гарэцкага і «Запіскі Самсона Самасуя» А. Мрыя. Складзіце табліцу з вызначэннем агульнага і адрознага.
3. У чым адметнасць наратыўнай будовы твораў Л. Калюгі?
4. Якім чынам адбываецца рэцэпцыя аповеднай культуры Ф. Дастаеўскага ў творах К. Чорнага? Прыведзіце падобныя прыклады рэцэпцыі з сусветнай літаратуры.
5. У каго з сучасных беларускіх пісьменнікаў можна знайсці працяг выпрацаваных К. Чорным наратыўных стратэгіі і прыёмаў?
6. Ці могуць апісанні ў літаратурным тэксце мець наратыўны характар, і калі так, то ў якіх выпадках?

7. Прааналізуйце ролю інфармацыйна збыткоўных рэплік персанажаў у творах К. Чорнага і Ф. Дастаеўскага.

8. Знайдзіце дзве пары літаратурных тэкстаў для карэктнага параўнання нарацыі ў іх.

### **Прыкладныя тэмы рэфератаў і паведамленняў**

1. Літаратурная рэцэпцыя мастацкага твора.
2. Нацыянальная традыцыя ў літаратуры.
3. Прычыны ўзнікнення перазоваў у мастацкіх творах.
4. Наратыўная культура пісьменніка.

### **Спіс рэкамендаванай літаратуры**

*Гарадніцкі, Я. А.* Літаратура як мастацтва: камунікатыўнасць, інтэрмедыяльнасць, наратыўнасць / Я. А. Гарадніцкі ; навук. рэд. У. В. Гніламёдаў. — Мінск : Беларус. навука, 2014. — 401 с.

*Ковалев, О. А.* Нарративные стратегии в литературе (на материале творчества Ф. М. Достоевского) / О. А. Ковалев. — Барнаул : Алтайс. гос. ун-т, 2009. — С. 55.

*Падстаўленка, В. Ф.* Беларуская сатырычная проза 20–30-х гадоў XX ст.: жанрава-стылёвыя асаблівасці : вучэб. дапам. / В. Ф. Падстаўленка. — Віцебск : ВДУ імя П. М. Машэрава, 2005. — 112 с.



## БІБЛІЯГРАФІЧНЫЯ СПАСЫЛКІ

---

1. *Адамовіч А.* Брану скарбаў сваіх адчыняю... . Мінск : БДУ, 1980. 224 с.
2. *Адамовіч А.* Выбраныя творы / уклад. і камент. Н. Адамовіч і М. Тычыны, прадам. М. Тычыны. Мінск : Кнігазбор, 2012. 608 с.
3. *Адамовіч А.* Класік беларускай прозы // Кузьма Чорны. Чалавек – гэта цэлы свет: успаміны, эсэ, артыкулы, інтэрв’ю, дакументы / уклад. Г. Шаблінская. Мінск : Маст. літ., 2016. С. 375–394.
4. *Адамовіч А.* Маштабнасць прозы: Урокі творчасці Кузьмы Чорнага. Мінск : Навука і тэхніка, 1972. 200 с.
5. *Адамовіч А.* Шлях да майстэрства: Станаўленне мастацкага стылю К. Чорнага. Мінск : Акад. навук БССР, 1958. 180 с.
6. *Адамовіч Ант.* Максім Гарэцкі (Спраба монографіі аб творчасці) // Узвышша. 1928. № 1. С. 117–133.
7. *Адамовіч Ант.* Максім Гарэцкі // Узвышша. 1928. № 2. С. 132–156.
8. *Адамовіч Ант.* Максім Гарэцкі // Узвышша. 1928. № 3. С. 116–121.
9. *Адамовіч Ант.* Максім Гарэцкі // Узвышша. 1928. № 4. С. 101–127.
10. *Адамовіч Ант.* Максім Гарэцкі // Узвышша. 1928. № 5. С. 130–172.
11. *Адамовіч Ант.* Максім Гарэцкі // Узвышша. 1928. № 6. С. 155–175.
12. *Алейнік Л. В.* Творчая індывідуальнасць Лукаша Калюгі : аўтарэф. дыс. ... канд. філал. навук : 10.01.01 / Беларус. дзярж. ун-т. Мінск, 2002. 17 с.
13. *Бабарэка А.* «Зямля» Кузьмы Чорнага (Нарыс сынтэтычнага разуменьня твору) // Узвышша. 1929. № 4. С. 64–80.
14. *Бабарэка А.* «Зямля» Кузьмы Чорнага // Узвышша. 1929. № 5. С. 110–115.
15. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика : пер. с фр. / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М. : Прогресс : Универс, 1994. 615 с.
16. *Баричэўскі Л., Васючэнка П., Тычына М.* Беларуская літаратура і свет: ад эпохі рамантызму да нашых дзён: папулярныя нарысы. Мінск : Радыёлаплюс, 2006. 596 с.
17. *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М. : Худож. лит., 1975. 504 с.
18. *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М. : Худож. лит, 1972. 363 с.
19. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества / сост. С. Г. Бочарова. М. : Искусство, 1979. 424 с.

20. *Белая А.* Мастацкія носьбіты ідэнтэчнасці ў рамане М. Гарэцкага «Віленскія камунары» // Міжнародныя Шамякінскія чытанні «Пісьменнік – асоба – час» : матэрыялы II Міжнар. навук.-практ. канф., Мазыр, 20–21 кастр. 2011 г. / МДПУ імя І. П. Шамякіна ; рэдкал.: А. У. Сузько (адк. рэд.) [і інш.]. Мазыр, 2011. С. 57–62.
21. *Брокмейер Й., Харпе Р.* Нарратив: проблемы и обещания одной альтернативной парадигмы // *Вопр. философии.* 2000. № 3. С. 29–42.
22. *Бугаёў Д.* Аплочана жыццём // Праўда і мужнасць таленту. Мінск : Маст. літ., 1995. С. 241–276.
23. *Бугаёў Д.* Дасягнутае і страчанае // Праўда і мужнасць таленту. Мінск : Маст. літ., 1995. С. 277–397.
24. *Бугаёў Д.* Максім Гарэцкі. 2-е выд., выпр., дап. Мінск : Беларус. навука, 2003. 239 с.
25. *Быкаў В.* У Тумане // 36. тв. : у 6 т. Мінск : Маст. літ., 1994. Т. 5. С. 277–364.
26. *Быкаў В.* Поўны збор твораў : у 14 т. Мінск : Саюз беларус. пісьменнікаў. М. : Время, 2005–... . Т. 8 : Мэмуарная проза. 2009. 576 с.
27. *Бядуля З.* Салавей // Выбраныя творы / уклад., прадм., камент. У. Казбэрука. Мінск : Белкнігазбор, 2006. С. 57–198.
28. *Виноградов В. В.* Проблема автора в художественной литературе // *О теории художественной речи.* М. : Высш. шк., 1971. С. 105–211.
29. *Гарадніцкі Я. А.* Літаратура як мастацтва: камунікатыўнасць, інтэрмедыяльнасць, наратыўнасць / навук. рэд. У. В. Гніламедаў. Мінск : Беларус. навука, 2014. 401 с.
30. *Гарадніцкі Я.* Наратыўная структура рамана Івана Шамякіна «Снежныя зімы» // *Весн. Мазыр. дзярж. ун-та імя І. П. Шамякіна.* 2008. № 3. С. 44–48.
31. *Гарадніцкі Я.* Паэтыка беларускай літаратуры XX стагоддзя. Суб'ектна-аб'ектныя суадносіны / Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т мовы і літ. імя Я. Коласа і Я. Купалы. Мінск : Беларус. навука, 2010. 331 с.
32. *Гарэцкі М.* Антон (Абразы жыцця) // *Творы / уклад. і камент. Т. С. Голуб ; навук. рэд. У. В. Гніламедаў.* Мінск : Маст. літ., 2016. С. 749–828.
33. *Гарэцкі М.* Віленскія камунары. Раман-хроніка. Мінск : Беларусь, 1965. 356 с.
34. *Гарэцкі М.* Выбраныя творы / уклад. Р. Гарэцкага і Т. Голуб ; прадм. і камент. Т. Голуб. Мінск : Кнігазбор, 2009. 640 с.
35. *Гарэцкі М.* Збор твораў : у 4 т. / рэдкал.: А. М. Адамовіч [і інш.]. Мінск, Маст. літ., 1984–1986. Т. 4 : Камароўская хроніка: аповесць. Летапіс жыцця і творчасці. 1986. 384 с.
36. *Гарэцкі М.* Наш тэатр // *Максім Гарэцкі: Успаміны, артыкулы, дакументы / склад. А. С. Ліс, І. У. Саламевіч ; бібліягр. паказ. і камент. І. У. Саламевіч.* Мінск : Маст. літ., 1984. С. 184–192.
37. *Гарэцкі М.* Творы: Апаваданні, аповесці / уклад. Т. Голуб ; прадм. М. Кенькі. Мінск : Маст. літ.; 1995. 446 с.
38. *Гарэцкі Р.* Ахвяраю сваім «я»... (Максім і Гаўрыла Гарэцкія) / навук. рэд. М. І. Мушынскі. Мінск : Беларус. навука, 1998. 287 с.

39. *Гарэцкі Р.* Браты з Малой Багацькаўкі // Тэрмапілы. № 4–5. Беласток. 2001. С. 76–161.
40. Гісторыя беларускай літаратуры ХХ стагоддзя : у 4 т. / Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т літ. імя Я. Купалы. 2-е выд. Мінск : Беларус. навука, 2001–2004. Т. 1 : 1901–1920 / Л. Я. Гаранін [і інш.]. 2001. 582 с.
41. *Голуб Т.* Каментарыі // Гарэцкі М. Збор твораў : у 4-х т. Мінск : Маст. літ, 1984–1986. Т. 2 : Аповесці. Драматычныя абразкі. 1985. С. 400–405.
42. *Голуб Т.* Скарбы жыцця // Гарэцкі М. Выбраныя творы. Мінск : Кнігазбор, 2009. С. 5–22.
43. *Губская В. М.* Вобраз Мацея Мышкі ў рамане М. Гарэцкага «Віленскія камунары» (1931–1932): ад рэвалюцыянера да трыксцера // Беларус. літаратуразнаўства : навук.-метад. зб. / гал. рэд. Л. Д. Сінькова. Вып. 9. Мінск : БДУ, 2011. С. 24–30.
44. *Губская В. М.* Дзве свядомасці і адна рэвалюцыя: на матэрыяле рамана М. Гарэцкага «Віленскія камунары» (1931–1932) // Беларус. літаратуразнаўства : навук.-метад. зб. / гал. рэд. Л. Д. Сінькова. Вып. 10. Мінск : БДУ, 2012. С. 27–33.
45. *Губская В. М.* Класіка ХХ стагоддзя: прыхаваныя таямніцы рамана «Віленскія Камунары» М. Гарэцкага. Мінск : РІВШ, 2016. 108 с.
46. *Губская В. М.* Поліфанічная прырода рамана М. Гарэцкага «Віленскія камунары» (1931–1932) // Ученые записки УО «ВГУ им. П. М. Машерова» : сб. науч. тр. Витебск, 2011. Т. 12. С. 166–173.
47. *Губская В. М.* Раман М. Гарэцкага «Віленскія камунары» ў кантэксце беларускай прозы 1920–1930-х гадоў: жанравае наватарства : аўтарэф. дыс. ... канд. філал. навук : 10.01.01 / Беларус. дзярж. ун-т. Мінск, 2012. 24 с.
48. *Губская В. М.* Раман М. Гарэцкага «Віленскія камунары» ў кантэксце беларускай прозы 1920–1930-х гадоў: жанравае наватарства: дыс. ... канд. філал. навук : 10.01.01 / Беларус. дзярж. ун-т. Мінск, 2012. 127 с.
49. *Дасаева Т. М.* Леталіс жыцця і творчасці Максіма Гарэцкага / Акад. навук Беларусі, Ін-т літ. імя Я. Купалы. Мінск : Навука і тэхніка, 1993. 87 с.
50. *Дасаева Т. М.* Максім Гарэцкі і Янка Брыль: тыпалогія малых жанраў. Мінск : БДУ, 2004. 115 с.
51. *Джундубаева А. А.* Нарративные стратегии в постмодернистской прозе : дис. ... докт. филос. наук : 1.0 – 31. Алматы, Респ. Казахстан, 2015. 151 с.
52. *Достоевский Ф. М.* Братья Карамазовы. Роман : в 4-х ч. Ч. I, II. М. : Современник, 1981. 368 с.
53. *Достоевский Ф. М.* Братья Карамазовы. Роман : в 4-х ч. Ч. III, IV, эпилог. М. : Современник, 1981. 542 с.
54. *Дуброўскі А. У.* Паэтыка Рыгора Барадуліна: рытмічная арганізацыя верша. Мінск : Рэйплац, 2006. 128 с.
55. *Женетт Ж.* Работы по поэтике. Фигуры : в 2 т. М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. 472 с.
56. *Жиличева Г. А.* Нарративные стратегии в жанровой структуре романа (на материале русской прозы 1920–1950-х гг.). Новосибирск : НГПУ, 2013. 317 с.
57. *Жиличева Г. А.* Нарративные стратегии провокации и откровения в русском романе 1920–1950-х гг. Новосибирск : НГПУ, 2012. 299 с.

58. *Жук І.* Прызаячны тэкст: дынаміка рытмавага існавання / пад рэд. А. А. Лойкі. Гродна : ГрДУ, 2003. 234 с.
59. *Жук І.* Рух тэкставых структур: што паказалі рытмавыя ваганні раманнай прозы Кузьмы Чорнага // Да 100-годдзя Уладзіміра Дубоўкі, Уладзіміра Жылкі, Кузьмы Чорнага : зб. навук. арт. / пад агул. рэд. Л. Д. Сіньковай. Мінск : БДУ, 2001. С. 117–126.
60. *Жураўлёў В. П.* Ад факта да сюжэта // Пытанні паэтыкі / В. П. Жураўлёў, І. С. Шпакоўскі, А. С. Яскевіч. Мінск : Навука і тэхніка, 1974. С. 7–80.
61. *Жураўлёў В. П., Тычына М. А.* Магчымасці рэалізму: Прычыннасць і гістарызм. Мінск : Навука і тэхніка, 1982. 232 с.
62. *Жураўлёў В. П.* На шляху духоўнага самасцвярджэння. Мінск : Навука і тэхніка, 1995. 160 с.
63. *Жураўлёў В. П.* Структура твора: Рух сюжэтна-кампазіцыйных форм. Мінск : Навука і тэхніка, 1978. 311 с.
64. *Зинченко В. Г., Зусман В. Г., Кирнозе З. И.* Методы изучения литературы. От системного подхода к синергетической парадигме : учеб. пособие. М. : Флинта : Наука, 2010. 200 с.
65. *Запартыка Г.* Максім Гарэцкі. 1923 г. Хроніка адной падзеі. Да гісторыі вяртання літаратурнай спадчыны. М. Гарэцкага // Польшча. 2008. № 2. С. 136–143.
66. *Зенкин С.* Библиография. Критика нарративного разума – 2 // Новое лит. обозрение. 2004. № 2. С. 366–375.
67. *Зенкин С.* Библиография. Критика нарративного разума. Заметки о теории 4 // Новое лит. обозрение. 2003. № 2. С. 524–534.
68. *Ильин И. П.* Между структурой и читателем (Теоретические аспекты коммуникативного изучения литературы) // Теории, школы, концепции: (Критические анализы). Художественная рецепция и герменевтика : сб. / отв. ред. Ю. С. Бореев. М. : Наука, 1985. С. 134–168.
69. *Ильин И. П.* Структурализм // Современное зарубежное литературоведение : энцикл. справ. М., 1996. С. 150.
70. *Иоскевич О. А.* На пути к «безумному» нарративу (безумие в русской прозе первой половины 19 века). Гродно : ГрГУ, 2009. 161 с.
71. *Каваленка В. А., Мушынскі М. І., Яскевіч М. А.* Шляхі развіцця беларускай савецкай прозы. Мінск : Навука і тэхніка, 1972. 261 с.
72. *Кажамякін Г.* Максім Гарэцкі і Кузьма Чорны: да праблемы тыпалогіі // Да 100-годдзя Уладзіміра Дубоўкі, Уладзіміра Жылкі, Кузьмы Чорнага : зб. навук. арт. / пад агул. рэд. Л. Д. Сіньковай. Мінск : БДУ, 2001. С. 131–134.
73. *Казека Я.* Кузьма Чорны: старонкі творчасці. Мінск : Маст. літ., 1980. 136 с.
74. *Казлоўская М.* Рэцэпцыя «новай драмы» ў беларускай драматургіі першай чвэрці XX стагоддзя : аўтарэф. дыс. ... канд. філал. навук : 10.01.01 / Беларус. дзярж. ун-т. Мінск, 2008. 23 с.
75. *Казлоўская М.* Канцэпцыя героя ў драматызаванай аповесці Максіма Гарэцкага «Антон» // Беларус. літаратуразнаўства : навук.-метад. зб. / рэд. рада: Л. Д. Сінькова (гал. рэд.) [і інш.]. Мінск : Паркус плюс, 2008. С. 32–35.
76. *Калюга Л.* Нядоля Заблоцкіх // Творы : апавяданні, аповесці / прадм. Я. Лецкі. Мінск : Маст. літ., 2011. С. 338–417.

77. *Кенька М.* Аўтабіяграфізм у творчасці М. Гарэцкага // Роднае слова. 1997. № 2. С. 36–40.
78. *Кісялёва Л. Г.* Беларуская гумарыстычная літаратура XIX – пачатку XX ст. у святле сучасных літаратуразнаўчых канцэпцый // Літаратура пераходнага перыяду: тэарэтычныя асновы гісторыка-літаратурнага працэсу / М. А. Тычына [і інш.]; навук. рэд. М. А. Тычына. Мінск : Беларус. навука, 2007. С. 264–323.
79. *Ковалев О. А.* Нарративные стратегии в литературе (на материале творчества Ф. М. Достоевского). Барнаул : Алтайс. гос. ун-т, 2009. С. 55.
80. *Корань Л.* Беларуская проза XX стагоддзя: дынаміка жанравых структур. Мінск : Новік, 1996. 220 с.
81. *Корань Л.* Кузьма Чорны // Цукровы пеўнік : літ.-крыт. арт. Мінск : Маст. літ. 1996. С. 65–114.
82. *Корань Л.* Максім Гарэцкі // Цукровы пеўнік: літ.-крыт. арт. Мінск : Маст. літ. 1996. С. 22–65.
83. *Коротченко Е. П.* Метанаррация // Постмодернизм : энцикл. / под ред. А. А. Грицанова, М. А. Можейко. Минск : Интерпрессервис : Книжн. Дом, 2001. С. 459–461.
84. *Лебедев С.* Повествование и нарратив: принципиальное различие // Проблемы поэтики и стиховедения : материалы VI междунар. науч.-теоретич. конф., посвящ. 100-летию со дня рождения выдающегося казахского писателя, драматурга, ученого Зеина Шашкина, Алматы, 24–25 мая 2012 г. / КазНПУ им. Абая. Алматы, 2012. С. 129–132.
85. *Лебедев С.* Повествователь в лирике и драме // Литература в контексте культуры: типология, взаимосвязи, проблемы преподавания : сб. науч. ст. / под общ. ред. Г. В. Синило, Э. А. Усовской. Минск, 2009. С. 61–93.
86. *Лебедев С.* Художественное произведение: дискурс, нарратив, повествование // Русско-белорусское литературное взаимодействие: история, современное состояние, перспективы : материалы междунар. науч. конф., Брест, 18–19 дек. 2003 г. : в 2-х ч. Ч. 2. / БрГУ им. А. С. Пушкина ; под общ. ред. Н. И. Мищенко. Брест, 2004. С. 67–71.
87. *Лебедзеў У.* Узіраюся ў вечнасць (шлях М. Гарэцкага да «Скарбаў жыцця») // Тэрмапілы. № 4–5. Беласток, 2001. С. 224–232.
88. *Лейта О. Н.* Ю. М. Лотман о трех функциях текста // Юрий Михайлович Лотман / под ред. В. К. Кантора. М. : РОССПЭН, 2009. С. 294–309.
89. *Лиотар Ж.-Ф.* Состояние постмодерна. М. : Ин-т эксперимент. социологии ; СПб. : АЛЕТЕЙЯ, 1998. 160 с.
90. *Лыхачёв Д.* Литература – реальность – литература. Статьи. Л. : Совет. писатель, 1984. 272 с.
91. *Лобанова Г. А.* Повествование и описание в современной нарратологии // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 2009. № 2. С. 54–60.
92. *Лойка А. А.* Займальная літаратура : эсэ. Мінск : Літ. і Мастацтва. 2009. 176 с.
93. *Лойка А. А.* Максім Гарэцкі // Гісторыя беларускай літаратуры. Дакастрычніцкі перыяд : у 2 ч. Ч. 2. 2-е выд., дапрац. і дап. Мінск : Вышэйш. шк., 1989. С. 377–392.

94. *Лотман Ю. М.* Культура и взрыв. М. : Гнозис : Прогресс, 1992. 272 с.
95. *Лотман Ю. М.* Лекции по структуральной поэтике. М. : Гнозис, 1994. С. 204.
96. *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М. : Искусство, 1970. 384 с.
97. *Лужанін М.* Лёс пісьменніка і твора // 3 ранку да вечара. Мінск : Маст. літ., 1983. С. 78–103.
98. *Макарэвіч А. М.* Праблема жанравых мадыфікацый у беларускай прозе XIX – пачатку XX ст. Магілёў : Магіл. дзярж. ун-т, 1999. 332 с.
99. *Матрунёнак А. П.* Псіхалагічны аналіз і станаўленне беларускага рамана. Мінск : Навука і тэхніка, 1975. 300 с.
100. *Мельнікава А. М.* Інтуітывісцкія тэндэнцыі ў творчасці Кузьмы Чорнага // Роднае слова. 2001. № 6. С. 14–17.
101. *Мельнікава А. М.* Паэтыка твораў Кузьмы Чорнага / М-ва адук. Рэсп. Беларусь ; Гомел. дзярж. ун-т імя Ф. Скарыны. Гомель : ГДУ імя Ф. Скарыны, 2008. 188 с.
102. *Мішчанчук М.* Вечнае і кан'юнктурнае: Роздум над старонкамі рамана Кузьмы Чорнага «Трэцяе пакаленне» // Да 100-годдзя Уладзіміра Дубоўкі, Уладзіміра Жылькі, Кузьмы Чорнага : зб. навук. арт. / пад агул. рэд. Л. Д. Сіньковай. Мінск : БДУ, 2001. С. 170–177.
103. *Мрый А.* Запіскі Самсона Самасуя. Мінск : Маст. літ., 2011. 110 с.
104. *Мушынская Т. Ф.* Беларуская літаратура 20–30 гадоў XX стагоддзя. 2-е выд., дап. Мінск : Нар. асвета, 2000. 221 с.
105. *Мушыньскі М.* Максім Гарэцкі // Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя : у 4 т. / Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т літ. імя Я. Купалы. 2-е выд. Мінск : Беларус. навука, 2001–2004. Т. 1 : 1901–1920 / Л. Я. Гаранін [і інш.]. 2001. С. 381–426.
106. *Мушыньскі М.* Падзвіжнік з малой Багацькаўкі: жыццёвы і творчы шлях Максіма Гарэцкага / навук. рэд. А. М. Макарэвіч ; Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т мовы і літ. імя Я. Коласа і Я. Купалы. 2-е выд., выпр. і дап. Мінск : Беларус. навука, 2013. 543 с.
107. *Мушыньскі М.* Талент шматграннасці самабытны // Максім Гарэцкі: успаміны, артыкулы, дакументы / склад. А. С. Ліс, І. У. Саламевіч. Мінск : Маст. літ., 1984. С. 150–159.
108. *Навуменка І.* Ранні Кузьма Чорны (1923–1929). Мінск : Беларус. навука, 2000. 95 с.
109. *Наварыч А.* Літоўскі воўк. Мінск : Маст. літ., 2005. 285 с.
110. *Некрасов Н. А.* Железная дорога // Размышления у парадного подъезда: Стихотворения. СПб. : Азбука-классика, 2007. С. 151–157.
111. *Нортман С.* Роман Кузьмы Чорнага «Зямля» // Узвышша. 1929. № 2. С. 94.
112. *Падстаўленка В. Ф.* Беларуская сатырычная проза 20–30-х гадоў XX ст.: жанрава-стыльёвыя асаблівасці : вучэб. дапам. Віцебск : ВДУ імя П. М. Машэрава, 2005. 112 с.
113. *Пахомчык Н. С.* Структурныя гамалогіі ў нарысе Міхася Зарэцкага «Вясна 1930 года» // Вестн. Белорус. гос. ун-та. Сер. 4, Филология. Журналистика. Педагогика. № 3. Минск : БГУ, 2013. С. 20–24.

114. *Плашчынскі Я.* Пра «Зямлю» Кузьмы Чорнага // Узвышша. 1929. № 2. С. 98.
115. *Пшыркоў Ю.* Максім Гарэцкі і яго раман «Віленскія камунары» // Гарэцкі М. Віленскія камунары. Раман-хроніка. Мінск : Беларусь, 1965. С. 5–14.
116. *Пяткевіч А.* Сюжэт. Кампазіцыя. Характар: Аб прозе Кузьмы Чорнага. Мінск : Маст. літ., 1981. 159 с.
117. *Рагойша В. П.* Беларускае вершаванне : вучэб. дапам. Мінск : БДУ, 2010. 150 с.
118. *Рагойша В. П.* Слоўнік-мінімум па літаратуразнаўству. Мінск : БДУ, 2000. 123 с.
119. *Рагойша В. П.* Тэорыя літаратуры ў тэрмінах : дапам. Мінск : Беларус. энцыкл., 2001. 384 с.
120. *Ралько І. Д.* Верш і мова: Праблемы тэорыі і гісторыі беларускага верша. Мінск : Навука і тэхніка, 1986. 263 с.
121. *Рікёр П.* Время и рассказ : в 2 т. / пер. с фр. Т. В. Славко. М. ; СПб. : Университет. кн., 1998–2000. Т. 1 : Интрига и исторический рассказ. 1998. 313 с.
122. *Рікёр П.* Время и рассказ : в 2 т. / пер. с фр. Т. В. Славко. М. ; СПб. : Университет. кн., 1998–2000. Т. 2 : Конфигурация в вымышленном рассказе. 2000. 224 с.
123. *Сідарэвіч А.* Яны любілі Беларусь // Расстраляная літаратура: творы беларускіх пісьменнікаў, загубленых карнымі органамі бальшавіцкай улады / уклад. Л. Савік, М. Скоблы, К. Цвіркі ; прадм. А. Сідарэвіча. Мінск : Беларус. кнігазбор, 2008. С. 5–16.
124. *Сінькова Л. Д.* Выяўленчыя формы ў рамане К. Чорнага «Сястра»: перазовы з мастацкай мовай рускай прозы 1920-х гг. // Міфалогія – фальклор – літаратура: праблемы паэтыкі : зб. навук. прац / склад. Т. І. Шамякіна ; пад агул. рэд. В. П. Рагойшы. Мінск : БДУ, 2009. Вып. 7. С. 116–119.
125. *Сінькова Л. Д.* Нарачыя ў апавяданні «Смаленне вепрука» Міхася Стральцова // Паміж тэкстам і дыскурсам: беларуская літаратура ХХ–ХХІ стст.: гісторыя, кампаратывістыка і крытыка (літаратурна-крытычныя артыкулы, гутаркі). Мінск : Паркус плюс, 2013. С. 121–123.
126. *Сінькова Л. Д.* Смехавое як пазнака нацыянальнага ў творах Максіма Гарэцкага // Беларус. літаратуразнаўства : навук.-метад. зб. / гал. рэд. Л. Д. Сінькова. Вып. 6. Мінск : БДУ, 2008. С. 47–51.
127. *Сінькова Л.* Стылёвыя прыярытэты Уладзіміра Дубоўкі, Уладзіміра Жылкі, Кузьмы Чорнага і сацыялістычны рэалізм // Да 100-годдзя Уладзіміра Дубоўкі, Уладзіміра Жылкі, Кузьмы Чорнага: зб. навук. арт. / пад агул. рэд. Л. Д. Сіньковай. Мінск : БДУ, 2001. С. 3–8.
128. Сплачывайця доўг / Юрка Верашчака // Наша Ніва. 1913. 5 ліп. С. 1.
129. *Стральцоў М. Л.* Чалавек з Малой Багацькаўкі // Ад маладзіка да поўні: апавяданні, аповесці, эсэ / уклад. В. Стральцовай. Мінск : Маст. літ., 2005. С. 323–336.
130. *Стральцоў М. Л.* Шырокасць // Ад маладзіка да поўні: апавяданні, аповесці, эсэ / уклад. В. Стральцовай. Мінск : Маст. літ., 2005. С. 311–314.
131. *Тарасюк Л. К.* Апалогія красы: кніга пра беларускую паэзію. Мінск, 2002.

132. *Ткачук О. М.* Наратологічний словник. Тернопіль : Астон, 2002. 173 с.
133. *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. М. : Аспект-Пресс, 1999. С. 116–126.
134. *Тынянов Ю. Н.* Литературная эволюция : избр. тр. М. : Аграф, 2002. 496 с.
135. *Тычына М. А.* Кузьма Чорны // Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя : у 4 т. / Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т літ. імя Я. Купалы ; навук. рэд. У. В. Гніламёдаў, В. А. Каваленка. 2-е выд. Мінск : Беларус. навука, 2001–2004. Т. 2. 2002. С. 330–369.
136. *Тычына М. А.* Кузьма Чорны: Эвалюцыя мастацкага мыслення / навук. рэд. В. У. Івашын. Мінск : Беларус. навука, 2004. 168 с.
137. *Тычына М.* Максім Гарэцкі і праблема «другога» ў яго творах // Роднае слова. 2003. № 2. С. 5–9.
138. *Тычына М.* На выспе Патмас: Творчасць Максіма Гарэцкага // Роднае слова. 1993. № 2. С. 15–22.
139. *Тюпа В. И.* Нарратологический анализ // Анализ художественного текста : учеб. пособие. 3-е изд., стер. М. : Академия, 2009. С. 300–328.
140. *Тюпа В. И.* Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» Чехова). Тверь : ТвГУ, 2001. 58 с.
141. *Тюпа В. И.* Художественность чеховского рассказа. М. : Высш. шк., 1989. 135 с.
142. *Успенский Б. А.* Поэтика композиции: Структура художественного текста и типология композиционной формы. М. : Искусство, 1970. 224 с.
143. *Халипов В.* Эхо эха: отголоски «Божественной комедии» Данте в массовой культуре XXI века // Славянскія культуры ў кантэксце сусветнай : да 750-годдзя з дня нараджэння Дантэ Аліг'еры і 85-годдзя Уладзіміра Караткевіча : матэрыялы XII Міжнар. навук. канф., Мінск, 22–24 кастр. 2015 г. : у 2 ч. Ч. 1 / пад рэд. Г. М. Бутырчык. Мінск : БДУ, 2015. С. 88–95.
144. *Чорны К.* Збор твораў : у 8 т. / рэдкал.: В. В. Барысенка [і інш.] ; прадм. А. Адамовіча ; Акад. навук БССР, Ін-т літ. імя Я. Купалы. Мінск : Маст. літ., 1972–1975. Т. 1 : Апавяданні. 1923–1927 гг. 1972. 554 с.
145. *Чорны К.* Люба Лук'янская // Бацькаўшчына. Раман, аповесці / прадм. М. А. Тычыны. Мінск : Юнацтва, 1989. С. 159–190.
146. *Чорны К.* Млечны Шлях // Збор твораў : у 8 т. / рэдкал.: В. В. Барысенка [і інш.] ; прадм. А. Адамовіча ; Акад. навук БССР, Ін-т літ. імя Я. Купалы. Мінск : Маст. літ., 1972–1975. Т. 6. 1974. С. 169–228.
147. *Чорны К.* Пошукі будучыні // Выбраныя творы / уклад. і прадм. М. Тычыны ; камент. М. Тычыны, Я. Янушкевіча. Мінск : Беллітфонд, 2000. С. 27–178.
148. *Чорны К.* Раманы «Сястра», «Зямля» // Збор твораў : у 8 т. / рэдкал.: В. В. Барысенка [і інш.] ; прадм. А. Адамовіча ; Акад. навук БССР, Ін-т літ. імя Я. Купалы. Мінск : Маст. літ., 1972–1975. Т. 3. 1973. 533 с.
149. *Чыгрын І. П.* Крокі: Проза «Узвышша». Мінск : Навука і тэхніка, 1989. 144 с.
150. *Чыгрын І. П.* Паміж былым і будучым: Проза М. Гарэцкага. 2-е выд., выпр. Мінск : Беларус. навука, 2003. 166 с.



151. *Шкловский В. Б.* О теории прозы. М. : Совет. писатель, 1983. 384 с.
152. *Шкловский В. Б.* Тетива: О несходстве сходного. М. : Совет. писатель, 1970. 376 с.
153. *Шмид В.* Нарратология. М. : Яз. славян. культуры, 2003. 312 с.
154. *Шышко А. В.* Традыцыі М. Гоголя ў беларускай літаратуры: на матэрыяле творчасці Я. Коласа і М. Гарэцкага // Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай : VIII Міжнар. навук. канф., прысвечаная 125-годдзю з дня нараджэння Янкі Купалы і Якуба Коласа, Мінск, 1–3 лістап. 2007 г. : зб. навук. арт. / Беларус. дзярж. ун-т ; пад агул. рэд. І. С. Роўды. Мінск, 2007. С. 63–66.
155. *Эйхенбаум Б.* Как сделана «Шинель» Гоголя // О прозе : сб. ст. Л. : Худож. лит., 1969. 504 с.
156. Чаму плачэ песня наша? / Адзін с парнасьнікоу // Наша Ніва. 1913. 26 ліп. С. 1.
157. *Яскевіч А.* Сумежжа : Мова. Пераклад. Вытокі прозы. Мінск : Маст. літ., 1994. 253 с.
158. *Дранько-Майсюк В.* 20 нечаканых фактаў пра Максіма Гарэцкага [Электронны рэсурс]. URL: <https://www.svaboda.org/a/27559283.html> (дата звароту: 31.08.2020).
159. *Падстаўленка В. Ф.* Нараталогія: матэрыялы да семінар. заняткаў [Электронны рэсурс] / ВДУ імя П. М. Машэрава. URL: <https://lib.vsu.by/jspui/handle/123456789/2335> (дата звароту: 31.08.2020).
160. *Тюпа В.* Что такое нарративная стратегия? [Электронны рэсурс]. URL: <https://www.opennar.com/single-post/2016/04/27>. (дата звароту: 31.08.2020).
161. *Тычына М.* Прачнуцца знакамітым [Электронны рэсурс] // ARCHE. № 5. 2006. URL: <http://arche.bymedia.net/2006-5/tycyyna506.htm>. (дата звароту: 31.08.2020).

## ЗМЕСТ

---

ПРАДМОВА .....	3
1. АСНОЎНЫЯ ТЭАРЭТЫЧНЫЯ ПАНЯЦЦІ НАРАТАЛОГІ .....	5
1.1. Вытокі нараталогіі .....	5
1.2. Нараталогія і камунікатыўная структура твора .....	8
2. НАРАТЫЎНЫЯ СТРАТЭГІ Ў ТВОРАХ М. ГАРЭЦКАГА .....	13
2.1. Арыентацыя на фіктыўнага чытача ў аповесці «Ціхая плынь» .....	13
2.2. Наратыўная будова драматызаванай аповесці «Антон» .....	23
2.3. Устаноўка на непрамое маўленне ў рамане «Віленскія камунары» .....	26
2.3.1. З гісторыі вывучэння рамана «Віленскія камунары»: аповеднае наватарства М. Гарэцкага .....	26
2.3.2. Наратыўная стратэгія рамана «Віленскія камунары» .....	30
2.4. Працяг традыцыі выкарыстання наратыўнай стратэгіі непрамога маўлення ў сучаснай беларускай літаратуры (на прыкладзе рамана А. Наварыча «Літоўскі воўк») .....	41
2.5. Расслаенне аповеднай інстанцыі ў творы «Лявоніус Задумекус» .....	45
2.6. Інтэрферэнцыя арнаментальнага і аповеднага ў ранніх апавяданнях і ў «Скарбах жыцця» .....	50
2.7. Наратыўная стратэгія «Камароўскай хронікі» .....	61
3. НАРАТЫЎНЫЯ СТРАТЭГІ Ў ТВОРАХ К. ЧОРНАГА .....	69
3.1. Нарацыя ў ранніх апавяданнях .....	69
3.2. Ментальная падзейнасць у рамане «Сястра» .....	76
3.2.1. Раман «Сястра» ў ацэнках літаратуразнаўцаў .....	76
3.2.2. Нарацыя ў рамане «Сястра» .....	78
3.3. Нарацыя ў ранніх раманых «Сястра» і «Зямля»: агульнае і адрознае .....	87
3.4. Агітацыйная наратыўная стратэгія ў аповесці «Люба Лук'янская» .....	91

3.5. Метанаратыўна акцэнтаваная стратэгія ў рамане «Пошукі будучыні» .....	97
3.6. Устаноўка на метанарацыю ў рамане «Млечны Шлях» .....	104
3.7. Перагляд традыцый: разбурэнне метанаратыву ў апавесці В. Быкава «У тумане».....	108
<b>4. НАРАТЫЎНЫЯ СТРАТЭГІІ М. ГАРЭЦКАГА І К. ЧОРНАГА Ў КАНТЭКСЦЕ РАЗВІЦЦЯ БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ.....</b>	<b>114</b>
4.1. Мадэрнізацыя нашаніўскага метанаратыву ў творах З. Бядулі і М. Гарэцкага .....	114
4.2. Перазовы ў наратывах у творах М. Гарэцкага, Л. Калюгі, А. Мрыя ....	119
4.2.1. Наратыўны прыём інтэрактыўнасці ў творах М. Гарэцкага і Л. Калюгі .....	119
4.2.2. Наратыўныя стратэгіі ў прозе М. Гарэцкага і А. Мрыя.....	121
4.3. Рэцэпцыя наратывунай культуры Ф. Дастаеўскага ў рамане К. Чорнага «Сястра» .....	123
<b>БІБЛІЯГРАФІЧНЫЯ СПАСЫЛКІ .....</b>	<b>129</b>

Вучэбнае выданне

**Часнок-Фаменка** Ірына Чаславаўна

**НАРАТЫЎНЫЯ СТРАТЭГІІ  
Ў ЛІТАРАТУРНЫМ ТЭКСЦЕ**

**Вучэбна-метадычны дапаможнік**

Рэдактар *Ж. В. Запартыка*  
Мастак вокладкі *Т. Ю. Таран*  
Тэхнічны рэдактар *В. П. Явуз*  
Камп'ютарная вёрстка *К. У. Сеўрук*

Падпісана да друку 27.04.2021. Фармат 60×84/16. Папера афсетная.

Лічбавы друк. Ум. друк. арк. 8,14. Ул.-выд. арк. 10,04.

Тыраж 45 экз. Заказ 190.

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт.

Пасведчанне аб дзяржаўнай рэгістрацыі выдаўца, вытворцы,  
распаўсюджвальніка друкаваных выданняў № 1/270 ад 03.04.2014.

Пр. Незалежнасці, 4, 220030, Мінск.

Рэспубліканскае ўнітарнае прадпрыемства

«Выдавецкі цэнтр Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта».

Пасведчанне аб дзяржаўнай рэгістрацыі выдаўца, вытворцы,  
распаўсюджвальніка друкаваных выданняў № 2/63 ад 19.03.2014.

Вул. Чырвонаармейская, 6, 220030, Мінск.