

Літаратуразнаўства



С.Я. ГОНЧАРОВА-ГРАБОВСКАЯ

ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ РУССКОЙ И БЕЛОРУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ КОНЦА XX в.

Рассматриваются основные тенденции развития русской и белорусской драматургии конца XX в. Выделяется «традиционная» и «нетрадиционная» драма. Особое внимание уделяется поэтике пьес «новой драмы» и авангардной драмы этого периода.

Main tendencies of the development of Russian and Belarusian drama of late XX century are investigated in the article. Drama can be divided into «traditional» and «nontraditional». Special attention is paid to poetics of «new drama» plays and vanguard drama of this period.

Социокультурная ситуация, сложившаяся в конце XX в., оказала влияние на эстетику театра и драматургии, обусловив их выразительные средства и язык. В этот переходный период, соединивший в себе «старое» и «новое», усилились эстетический плюрализм и многозначность культурных явлений. С одной стороны, наблюдается распад эстетических абсолютов, присущих социалистическому реализму, с другой – поиск новых эстетических принципов, для которых характерна предельная субъективность в отражении художественного мира. Современная драма отличается анормативностью: наблюдается смешение стилей и норм, эстетических принципов и установок. Процесс ее развития определили не только культурно-исторические и общественные факторы, но имманентные свойства самой драмы, авторская индивидуальность драматургов. Определенное влияние на нее, безусловно, оказала «возвращенная» литература и западноевропейская драма. Наличие авторов разных эстетических взглядов, их сосуществование в едином пространстве современности придает драматургии сложный жанрово-стилевой характер. Наблюдаются аморфность и «размытость» жанровых границ, стилиевой эклектизм, разнообразие модификаций художественной структуры драмы. Широкое распространение получают непривычные для советской культуры эротика и «чернуха». Все это свидетельствует о стремлении драматургии к «открытости», эстетическим метаморфозам, обусловившим ее переход в новое качество, новую фазу развития.

Ситуация конца XX в. в театре и драматургии определена как «перемена интонации» (В. Славкин), которая в определенной степени обусловлена сменой драматургических поколений. В русскую и белорусскую драматургию в 90-е гг. пришло новое поколение, изменившее поэтику драмы. В русской драматургии можно говорить о «новой драме», представителями которой являются А. Образцов, О. Юрьев, А. Железцов, М. Угаров, О. Михайлова, О. Богаев, К. Драгунская, М. Курочкин, Н. Птушкина, О. Мухина, В. Леванов, Ж. Гришкова, И. Савельев, Е. Исаева, А. Найденов, В. Ляпин, Е. Садур, О. Шишкина, Н. Ворожбит и др. В белорусской драматургии тоже есть основание говорить о «новой драме», которую критика называет «экспериментальной пьесой» или «новой волной» (С. Ковалев, А. Глобус, М. Климович, Д. Бойко, М. Казаченок, И. Сидорук, В. Саулич, Л. Вашко и др.). Как в

одной драматургии, так и в другой закономерно выделяется «женская генерация» драматургов (в русской – Л. Петрушевская, И. Михайлова, К. Драгунская, О. Мухина, Л. Разумовская, М. Арбатова, Е. Исаева, Н. Садур; в белорусской – Р. Боровикова, Е. Попова, А. Богданова и др.), что является характерным для конца XX в. Сегодня молодых авторов как русской, так и белорусской драматургии волнует эффект самовыражаемости, наблюдаются тяга к лабораторности, отказ от общепринятых штампов. В современном процессе этих двух литератур есть много авторских индивидуальностей (особенно в русской).

Эстетика «новой драмы» свидетельствует об авангардистских тенденциях, о постмодернизме, об альтернативном, «другом» искусстве, которому присущ «немотивированный» (Ортега-и-Гасет) тип моделирования художественной условности. «Новая драма», несомненно, явление неоднородное, которое представляют драматурги разных идейно-художественных ориентаций, но новизна их эстетических поисков в области драмы налицо. Они не только качественно изменили этот жанр, но и разрушили каноны комедии («Аскольдова могила» А. Железцова, «Русский сон» О. Михайловой, «Виндсерфинг» О. Ернева, «Оборванец» М. Угарова). Их комедии не только трансформировали жанровую структуру, но и утратили дидактическую направленность.

Как тематически, так и жанрово обе драматургии находятся в творческом поиске, у каждой свои ориентиры и направления. И хотя их объединяет фактор времени – период постсоветской действительности, тем не менее современная русская драматургия отличается большим эстетическим плюрализмом в выборе объекта художественного отражения действительности и жанрово-стилевым пространством его отражения.

В развитии драмы наблюдается сложный этап, демонстрирующий обновление ее поэтики и стилистики не только за счет новых эстетических принципов, продиктованных временем, авторской индивидуальностью, но и за счет жанрового смещения, обусловленного жанровым синкретизмом и жанровой бинарностью, что достаточно четко проявилось в индивидуальных поисках драматургов, в их стремлении к внутренней модификации жанра, его формальных признаков.

В современной русской драматургии усиливаются процессы взаимодействия драмы и комедии, драмы и трагикомедии, драмы и трагедии, что приводит к «расшатыванию» жанровой структуры, утрате отчетливых жанровых границ. Так, преодолевая инерцию застывшей формы, драма активно использует элементы комедии, а комедия – элементы драмы, при этом как драма, так и комедия пропитываются трагикомическим подтекстом, нарушая жанровый канон.

В связи с этим изменилось привычное представление о жанре. Все чаще стали появляться пьесы жанрово-пограничного характера, что затрудняет их жанровую атрибуцию. В последнее время наблюдается тенденция вольного обращения в определении жанра пьесы как со стороны драматургов, так и критиков. Мы встречаем не только «размышления в двух действиях» («По дороге к себе» М. Арбатовой), «психологический боевик» («Клинч» А. Слаповского), но и «балет в темноте» («Жизель» О. Михайловой), «оперу первого дня» («Зеленые щеки апреля» М. Угарова), «мелодраму с падением люстры чувств» у Ф. Булякова, «комедию в четырех положениях» («Времени вагон» С. Носова), «маниакально-депрессивную комедию» («Наваждения» С. Шуляк). В театре появились сложные жанровые конструкции с элементами перформанса. Эта сложная ситуация современной драматургии не осмыслена и не исследована.

Происходит общее изменение традиционности, обусловленное проявлением «традиционных форм в неожиданных положениях» (Д.С. Лихачев 1986, 3) и возникновением нетрадиционных жанровых образований, ко-

которые отражают «новизну жанра», переосмысливая традиционную структуру применительно к новому содержанию. В связи с этим можно выделить **традиционную** и **авангардную** (нетрадиционную) **драму**. К *традиционной* линии драматургии относится **реалистическая драма** (в русской – А. Володин, А. Мишарин, В. Розов, М. Роцин, Э. Радзинский, Л. Разумовская, Л. Зорин; в белорусской – А. Дударев, Н. Матуковский, А. Делендик, А. Петрашкевич, И. Чигринов, Е. Попова), в русле которой чаще всего пишет старшее поколение драматургов. К *авангардной* относится **модернистская** (в русской – А. Слаповский, М. Угаров, Н. Садур, О. Ернев, А. Шипенко; в белорусской – А. Глобус, И. Сидорук, Л. Вашко и др.) и **постмодернистская драма** (В. Сорокин, Д. Пригов, О. Юрьев, О. Богаев и др.). При этом некоторые драматурги создают пьесы как реалистические, так и модернистские и постмодернистские параллельно (Л. Петрушевская, М. Угаров).

Как в русской, так и белорусской драматургии появились пьесы, тяготеющие к драме абсурда. В большей степени абсурд в них проявляется на уровне содержания, в меньшей – на уровне формы («Опять двадцать пять» Л. Петрушевской, «Девять легких старушек» М. Курочкина, «Следствие» С. Шуляка). Драматургов волнует не отсутствие смысла бытия и не деструкция человека, их интересует то, что может быть в этом реальном мире. Порой отсутствует традиционная логика, мир вариативен, в нем все возможно. В белорусской драматургии в русле канона драмы абсурда пишут А. Осташонок («Драматургічныя тэксты»), И. Сидорук («Галава»), Г. Богданова («АС-лінія»), Н. Ореховский («Ку-ку»), Д. Бойко («Крывая Мэры»).

Изменился и жанровый облик драматургии конца XX в. Исчезли «производственная» и «публицистическая» драмы, плодотворно развивавшиеся в 1970–1980-е гг. В русской драматургии, как никогда, активно утверждает себя *комедия* (Л. Зорин, В. Гуркин, А. Железцов, Л. Разумовская, Н. Коляда, Р. Белецкий, А. Яхонтов, С. Лобозеров, Л. Филатов и др.), в белорусской, к сожалению, комедий очень мало («Мудрамер», «Мудрамер-2» Н. Матуковского, «Яблычны спас» А. Делендика, «Камедыя» В. Рудова). После А. Макаенка фактически не появлялось яркой индивидуальности мастера-комедиографа.

Интерес современная драматургия проявляет и к такому жанру, как *фарс*, в котором в белорусской драматургии пишут А. Федоренко («Жаніх па перапісцы»), М. Климкович и М. Адамчик («Vita brevis, або Нагавіцы святога Георгія»). В русской – И. Шприц («Обрезанный ломоть»), А. Железцов («Песни о Родине», «Стены древнего Кремля»), А. Слаповский («Комок»), М. Ворфоломеева («Кома») и др. Продолжает утверждать себя *трагикомедия* («Кин IV» Г. Горина, «Ночной пришелец, или Свадьба с незнакомцем» Ю. Мамлеева, «Остров нашей Любви и Надежды» Г. Соловского, «Шутки в глухомани» И. Муренко, «Страшный суП, или Продолжение преследует» О. Богаева). Следует отметить, что чаще стали появляться *мелодрамы* («Около любви» А. Коровкина, «Жигало, или Ненастье в солнечное утро» А. Мишарина, «...его алмазы и изумруды» С. Лобозерова). По-прежнему очень редко встречаются *трагедии* («Саркофаг-2» В. Губарева).

В конце 80-х – начале 90-х гг. в русской драматургии появились пьесы («Вожди» Г. Соловского, «Иосиф и Надежда» О. Кучкиной, «Троцкий в изгнании» П. Вайса, «Колыма» И. Дворецкого, «Тройка» Ю. Эдлиса), поднимающие темы сталинизма, ГУЛАГа, тоталитаризма, которые решались не только средствами драмы, но и трагифарса («Черный человек, или Я, бедный Сосо Джугашвили» В. Коркия). Казарменный коммунизм, облаченный в форму притчи, нашел свою реализацию в пьесе А. Казанцева «Великий Будда, помоги им!». В белорусской драматургии этой проблеме посвящены пьесы И. Чигринова («Чалавек з мядзвездным тварам»), А. Петрашкевича («Воля на крыжы»). Написанные в форме хроники, насыщенные докумен-

тальными фактами и воспоминаниями, они не исключали глубины психологизма и достоверности.

В белорусской драматургии, как никогда, наблюдается активный интерес к истории, ее осмыслению, что обусловлено потребностью национального самосознания общества. В жанре исторической драмы и трагедии пишут А. Дударев («Князь Вітаўт», «Чорная панна Нясвіжа»), А. Петрашкевич («Напісанае застанеца», «Прарок для Айчыны»), И. Чигринов («Прымак»), Р. Боровикова («Барбара Радзівіл») и др.

Сегодня драматурги активно обращаются к классике, создают современные версии известных сюжетов. Новое ее прочтение свидетельствует о том, что драматурги не просто подражают классикам, а творят новое. Молодые авторы как русской, так и белорусской драматургии активно создают римейки или пьесы, написанные «вокруг» известных произведений. К ним следует отнести «Смерть Ильи Ильича» М. Угарова, «Возвращение из Мертвого дома» Н. Громовой, «На донышке» И. Шприца, «Вишневый садик» А. Слаповского, «Без царя в голове» П. Грушко, «Мистификация» Н. Садур. В этом жанре всех превзошли Г. Горин («Кин IV», «Чума на оба ваши дома») и Л. Филатов («Лизистрата», «Любовь к трем апельсинам»). В белорусской драматургии активно пишет римейки С. Ковалев, называя их «герменевтическими пьесами» («Стомлены д'ябал», «Трышчан, або Блазны на пахаванні»). Идет активная «цитация» классики в постмодернистских пьесах.

Налицо прямое и опосредованное влияние А.П. Чехова, сказавшееся на стилистике и поэтике драмы конца XX в. Максимальное приближение к правде жизни, внешняя будничность, философский подтекст, свойственные пьесам А.П. Чехова, стали неотъемлемым качеством пьес как «новой волны», так и «новой драмы». С А.П. Чеховым современную драму роднит пессимизм, ощущение бессмысленности жизни, критический взгляд на человека. Драматурги в пародийно-ироничном ключе показывают современную действительность, погружая героев в подробности быта и размышлений. Драма пропиталась трагикомическим подтекстом, утратила динамику развития действия, стабилизировала «открытый финал», что было свойственно чеховским пьесам. Правда, драматурги по-разному выражают свое отношение к А.П. Чехову. Одни прибегают к пародийной интерпретации ситуаций («Чайка спела» Н. Коляды, «Вишневый садик» А. Слаповского), другие – к прямым «переключкам» героев и мотивов («Оборванец» М. Угарова, «Остров Сахалин» Е. Греминой), третьи – «дописывают» чеховскую пьесу («Чайка» Б. Акунина).

В драматургии как русской, так и белорусской центральное место занимает тема **человек и новое общество**. Авторы пытаются осмыслить социальные и моральные аспекты нашей жизни, отражая их в пьесах (в русской драматургии – «Московское гнездо» Л. Зорина, «Русский сон» О. Михайловой, «Сирена и Виктория», «Чешское фото» А. Галина, «По дороге к себе» М. Арбатовой; в белорусской – «В сумерках» А. Дударева, «Странники в Нью-Йорке» Е. Поповой, «Пятля часу» Р. Боровиковой, «АС-лінія» Г. Богдановой).

В 90-е гг. утвердилось драматургия, ищущая выход из создавшейся ситуации. Реформы 80–90-х гг. резко изменили ценностные ориентиры общества, обусловили пересмотр прежних идеалов. Перед драматургами встала новая задача: показать жизнь общества в условиях постсоветской действительности. Не все драматурги к этому были готовы. Возникло «желание не бежать, а остановиться, чтобы понять смысл происходящего» (Ефремов 1990, 8). Пора злободневных пьес прошла, и наступило время писать о вечном и непреходящем, писать о том, что интересно драматургу и зрителю. В этой ситуации драматурги предложили свои версии жизни, свою картину мира, вывели на сцену «негероического», но социально обусловленного ге-

роя. Как верно отметила критика, «смена героев на сцене отражала смену героев в жизни» (Дмитриевский 1996, 180).

Современная драма привела на сцену нового героя, мир которого чаще всего передается через поток речи. Наблюдается разрушение стереотипов «жанрового героя», сформированных традицией XIX и XX вв. Еще в большей степени проявилась эристичность нового героя (отсутствие однозначной и смысловой определенности: плохой – хороший), усложнился его «рисунки» как психологический, так и жанровый. В его психологии отразилась рефлексия чувств и взглядов, он больше говорит и рассуждает, чем действует. Критика дала ему определение «*бездействующего*» героя. Он, как правило, пребывает в состоянии *сна-реальности* (О. Михайлова, Н. Садур), *быта-фантазмагории* (О. Богаев), *сна-галлюцинации* (Н. Коляда), *дискретном времени* (М. Угаров, О. Мухина). Подобная «эстетическая безусловность драмы» (Сальникова 1996, 191) лишила героев экстремальных ситуаций, стрессов, бурных жизненных страстей, сузив их мир до мира личного. Отсюда приверженность драматургов к неопределенности и открытому финалу. И хотя этот герой осознает аномалию жизни, но его не покидает состояние безысходности, что дает основание говорить об апокалипсическом (эсхатологическом) мировосприятии, обусловленном самой действительностью, ее глубоким кризисом (Эрнандес 1992, 192; Ivana Ryclova 2001, 128).

Драма 90-х гг. вывела на сцену представителя нового поколения, которое выросло в период переоценки ценностей, когда советская идеология себя изжила, а новая действительность еще не успела выработать своих «рецептов». Вот почему героиня М. Арбатовой говорит: «Мы другое поколение. Нам ничего не страшно, ничего не больно, мы не хотим ни за что отвечать, раз никто не отвечает за нас» (Арбатова 1999, 254). Однако это *герой ищущий*, он хочет себя защитить и ищет место в жизни. Драматурги решают эту тему не только в русле драмы, но фарса и комедии. Так, одни герои уезжают за границу в поисках другой, лучшей жизни («По дороге к себе» М. Арбатовой, «Путешественники в Нью-Йорке» Е. Поповой), другие ищут там богатых родственников («Пятля часу» Р. Боровиковой), третьи заключают брачные контракты с иностранцами («Стены древнего Кремля» А. Железцова), четвертые понимают, что путь к счастью сложен и противоречив, поэтому пока спорят, не выдвигают программ и не принимают решений, хотя философствуют и ищут гармонии с миром («Русская тоска» А. Слаповского). Они не пессимисты, практически не конфликтуют между собой, постигая общечеловеческие ценности.

Современная драма, с одной стороны, сохраняет традиции жанрового канона, а с другой – нарушает его. Она отказывается от сюжетных схем, проявляя интерес к сконструированному сюжету, в котором ярко выражено игровое начало. Ее художественная структура отличается органическим сочетанием реального и ирреального, их суггестивностью в пределах художественного пространства пьесы. При этом размывается сюжетная основа, растворяясь в рефлексии персонажей, действие ослаблено, часто оно строится на повторе ситуаций, их варьировании. На первое место выдвигается диалог, служащий пружиной мысли и рассуждений. Порой отсутствует и сюжет («Одновре́менно» Е. Гришковца). Как видим, авангардной (нетрадиционной) драме 90-х гг. не чужд структурный прагматизм, что было несвойственно драме классической.

«Новая драма» конца XX в. многим напоминает «новую драму» начала века (многоуровневый подтекст, философское наполнение, неопределенный финал, рефлексия героя и т. п.). Все чаще текст пьесы представляет сплошной диалог («Русская тоска», «Пьеса № 27» А. Слаповского), действие стерто, «размыто», оно почти исчезло. В таких пьесах практически от-

сутствуют развернутые ремарки. Драматургическая ткань порой представляет диалогизированную прозу, напоминая «поток сознания». Некоторые драматурги (О. Богаев, О. Михайлова, М. Угаров) особую роль придают ремаркам: в них не только описываются интерьер и внешние детали персонажей, но подробно комментируются их действия. Иногда ремарки утрачивают свою функциональность, переходя в прозаический текст. Главную роль в драме стало играть *Слово*. Оно приобрело действенность и динамику мысли, философичность и метафоричность. И в то же время лексический пласт пьес насыщается ненормативной лексикой, по-прежнему изобилует «чернухой» и бранными словами.

Интерес в современной драме представляет художественная структура пространства и времени. Время в ней интегрируется, становится дискретным, а место локализуется. Это те же квартиры и коммуналки, но с печатью нового времени. Их покупают «новые русские» («Автандзия по-русски» П. Румянцева, «Житие Юры Курочкина...» Л. Разумовской), в них возвращаются из-за границы их бывшие хозяева («Русский сон» О. Михайловой). Образ «старого дома» приобретает оттенки бывшего «дворянского гнезда», но уже заброшенного («Русскими буквами» К. Драгунской).

Асинхронность событий времени и пространства, «игра со временем и пространством привели к разламыванию традиционной структуры» (Покорская 1994, 211). Реальное и ирреальное настолько тесно переплетены и взаимозаменяемы, что трудно понять, что есть что. Большинство драматургов выстраивают мир-пространство для своих героев, в котором «внешне все может быть вполне узнаваемо, наделено конкретными приметными деталями, сложено как будто по известной чеховской формуле о людях, которые едят, пьют, разговаривают... Но в конечном счете возникает совершенно непривычная, ни на что не похожая реальность, демиургом, творцом которой выступает сам автор» (Бугров 1998, 173). Так, например, в пьесе К. Драгунской «Мужчина, брат женщины» (1995) время не оказывает влияния на то, как живут персонажи, о чем говорят, что чувствуют. В пьесе О. Михайловой «Жизель» время тоже теряет свою власть, ибо квартира, подъезд, все окружающее – виртуальное пространство. Не случайно критика упрекала современную драму в ее оторванности от реальности. Быт в ней присутствует на втором плане. Реальность переосмысливается драматургом через призму его субъективного восприятия. И если в начале 90-х молодые драматурги (М. Угаров, О. Михайлова, Е. Гремина, А. Сеплярский, О. Юрьев и др.) стремились уйти от жизнеподобия, выстраивая экстраординарные сюжеты, то в конце они все чаще обращаются к формам объективной реальности в отражении жизненных коллизий. Какой будет драматургия XXI ст., покажет время. Конец века лишь подводит итоги, констатируя сложность и неоднозначность драматургического процесса, в котором проявились тенденции жанровой «размытости» и стиливой эклектичности. Драматургия, как и вся современная литература, находится в творческом поиске, стремясь к адекватному отражению реального мира.

Литература

- Арбатова М. Виктория Васильевна глазами посторонних // Арбатова М. По дороге к себе: Пьесы. М., 1999.
- Бугров Б. С. Современная русская драматургия: тенденции развития // Научные доклады филологического факультета МГУ. М., 1998. Вып. 2. С. 173.
- Дмитриевский В. Зеркало для героя // Современная драматургия. 1996. № 1. С. 180.
- Ivana Ryčlová. BILY TANEC. Tragedie Valpurzina nos aneb Komturovy kroky Venedikta Jerofejeva v kontextu ruské dramatiky postmoderního období. Brno, 2001.
- Ефремов О. // Литературная газета. 1990. 18 апр. С. 8.
- Лихачев Д. С. Закономерности и антизакономерности в литературе // Русская литература. 1986. № 3. С. 3.
- Покорская Е. Драматургия в зеркале комического анализа // Современная драматургия. 1994. № 1. С. 211.

Сальнікова Е. Условный безусловный мир (в сторону от реальности) // Современная драматургия. 1996. № 3. С. 191.

Эрнандес Е. Драматургия, которой нет? // Современная драматургия. 1992. № 3-4. С. 192.

Поступила в редакцию 05.12.2001.

Светлана Яковлевна Гончарова-Грабовская – доктор философских наук, профессор, заведующая кафедрой русской литературы.

I.B. ЖУК

АБ РЫТМАВЫХ УЛАСЦІВАСЦЯХ ПРОЗЫ МАКСІМА ГАРЭЦКАГА

Исследуются особенности стилистики прозы М. Горьцкого с точки зрения ритмического состояния текста. Впервые приводятся данные статистического обзора колоновых единиц текстовой структуры.

Observations of M. Gorky's prose style particularities are given in the article from standpoints of rhythmic conditions of the text. The statistical data of kolon units of the text structure are made for the first time.

Рытміка-інтанацыйны контур твораў Максіма Гарэцкага па сваіх характарыстыках складае ці не самы ўнікальны ва ўсёй беларускай прозе выпадак складанасці тэкстабудовы. Тэкст М. Гарэцкага ў сэнсе рытмавага свайго стану – надзвычай нераўнаважная сістэма: на 1000 словаўжыванняў мы часцей назіраем пастаяннае сутыкненне і змаганне шматлікіх нюансаў, узнікненне і растварэнне рытмавых страт, чым дакладную і вызначаную строгаць рытмавага малюнка. Аднак у завяршальным цэлым тэксту ўся гэтая нейтаймаваная энергія “страт”, так відавочная нават пры першасным набліжэнні да тэксту, набывае індывідуальную закончанасць і адназначную непаўторнасць рытмавага контуру, адрознага ад тэкстаў іншых аўтараў.

Дынаміка руху тэкставых мікраструктур у апавяданнях, апавесцях (творах рознага жанру і рознага часу напісання), асабліва – у “Дзвюх душах” М. Гарэцкага, настолькі непрадказальная, што само сабой напрошвалася пачатковае тлумачэнне: няма абсалютна выразнай і адназначнай рытмавай структуры тэксту, таму што на той час не было (яны яшчэ не створаны нікім!) традыцыйных ліній, якія б надалі тэксту высокую ступень стэрэатыпнасці.

Спробы такога растлумачэння рытмавага феномена М. Гарэцкага маюць свае падставы, паколькі М. Гарэцкі – гэта настойлівы і напружаны пошук як філасофска-сацыяльнага, так і канструктыўнага планаў. Заклік “Прозы, прозы, добрай мастацкай прозы беларускай ...” або ідэал пошуку “беларуса-Гоголя” меў пад сабой не толькі задачу “паказаць са сцэны” сусветнай культуры духоўна-арыстакратычнае светаадчуванне, што білася пад сялянскай кашуляй беларуса, і не толькі гэтым светаадчуваннем зрабіць беларуса пазнавальным насельнікам літаратурнай планеты, але і ўвесці на гэтую планету тып беларускага літаратурна-мастацкага казання. Падкрэслім, гэта толькі спроба тлумачэння. І яна – няпоўная, паколькі як і перад М. Гарэцкім, а яшчэ раней – Ф. Багушэвічам, так і перад Я. Коласам, З. Бядулем і перад самім пачаткам мастацкага шляху беларускай прозы XX ст. фармальнага літаратурнага стэрэатыпа не было наогул. Былі толькі арганізуючая сіла нацыянальнай прасоды і адчуванне тэндэнцый яшчэ неўнармаванай літаратурнай мовы.

Феномен жа, аднак, заключаўся ў тым, што менавіта тэкст М. Гарэцкага, а не чый-небудзь іншы, уяўляў сабой факт моцна нераўнаважнай сістэмы, гэта значыць сістэмы, вонкава найменш урэгуляванай, такой, што пастаянна вагаецца перад выбарам кожнага наступнага кроку свайго ўсталявання.

Што адчуваў сам пісьменнік падчас працы над сваімі творамі? Ці бачылася яму гэтая моцная хэзістасць (ваганне) уласнага мастацкага маўлення?