

віны за смерць сяброў; вайна як магчымая прычына хваробы і заўчаснай смерці паэта; боязь, каб Варшаўскі шлях – сімвал жыцця – не стаў неўзабаве сімвалам новых пакут), не трацячы аднак сэнсавай цэласнасці і надаючы змястоўнай палітры твора новыя адценні.

Трансфармацыя філасофскай думкі ў эстэтычную выразна прасочваецца ў дзевятым раздзеле паэмы, дзе аўтар дае сваю мастацкую версію смерці рускага паэта, вызначае своеасаблівую формулу трагічнай наканаванасці зорнага лёсу генаў. А. Куляшоў, як і многія іншыя творцы (А.Пушкін, А.Блок, М.Цвятаева, Я.Купала), бачыць яе ў самазнішчэнні, самаспальванні песняра на высокім ахвярным агні мастацтва.

Не веру я, што Пушкіна Дантэс,
Што Лермантава некалі Мартынаў
Забіў. Не веру!
Волатай скасіла Паэзія, а ворагі – пасля,
Ясеніна – яна, а не пятля. (5,38)

Невыпадкова ў канцы раздзела з’явіцца непрыхаваная, аголеная асацыяцыя з касмічным пушкінскім вобразам паэта-прарока.

Такое ўнутранае і знешняе “перацяканне” сэнсавых, філасофскіх, паэтычных матываў, вобразная амбівалентнасць надаюць канцэптуальнай плыні твора неабходную пайнату і гарманічнасць, робяць яе сапраўды сінтэтычнай. “Майстэрства полівалентнасці Куляшова здзіўляюча непайторнае. Колькі тут розных умоўных паняццяў, якія маюць адметны аўтарскі сэнс, разнастайных знакаў абагульнення, знакаў сімволікі! <...> Гэта сімвалічна абагульненыя вобразы шляху, кастра, паэзіі, бору, падлеску, палыну, вобразы прарока, суднага дня, міннага поля”⁴.

Важна, што ўсе гэтыя кампаненты вобразнай і паэтычнай структур складаюць адзіную сістэму, арганізаваную па законах эстэтыкі і жанравай логікі. Зразумела, што ў пэўных момантах мастацкі тэкст выступае за акрэсленыя тэорыі межы жанрава-відавой мадэлі, і гэта натуральна, бо аўтар “Варшаўскага шляху” дае канкрэтную мадыфікацыю гэтай мадэлі: узор ліра-маналагічнай філасофскай паэмы.

Пэўным інварыянтам такой жанравай разнавіднасці з’яўляецца і развітальны твор А.Куляшова “Хамуціус”. Ён бліскуча працягвае традыцыі айчынай драматызаванай паэмы, запаткаваныя яшчэ “Сном на кургане” Я.Купалы. Калі ж адысці ад жанравай тыпалогіі і правесці паралелі на ўзроўні праблемна-канцэптуальнага падабенства, то натуральна ўзнікаюць асацыяцыі з прозай і паэзіяй У.Караткевіча. А.Куляшова гэтаксама найперш цікавіць не столькі фактура, колькі філасофія гісторыі і часу. Але гэта ўжо прадмет асобнага даследавання, зрэшты як і пытанне аб асаблівасцях жанравай парадыгмы паэм А.Куляшова ўвогуле.

¹ Лазарук М. А. Станаўленне беларускай паэмы. Мн., 1968. С.19.

² Там жа. С.20.

³ Куляшоў А. Збор твораў: У 5 т. Мн., 1975. Т.2. С.284–285. У далейшым спасылкі на гэтае выданне даюцца ў тэксте з пазначэннем у дужках тома і старонкі.

⁴ Арочка М. М. Магчымасці паэмы. Беларуская літаратура. Дзень сённяшні. Мн., 1980. С.61.

І.І.ШПАКОЎСКИ

“РАМАННАЕ” АПАВЯДАННЕ: ЧАС І ПРАСТОРА

Працэс “раманізацыі” апавядання абумоўлены імкненнем наведлістаў адлюстроўваць у лёсе герояў “біяграфію” эпохі. Зразумела, што жанравыя межы не дазваляюць пры гэтым прэтэндаваць на раманную дэталізацыю маштабнага жыццёвага матэрыялу. Яго засваенне ідзе за кошт звышсэмантызацыі элементаў наведлістычнай структуры, у прыватнасці прасторава-часавай сістэмы, якая, з аднаго боку, пачынае вызначаць спецыфіку ўсёй сюжэтна-кампазіцыйнай пабудовы твора, з другога, сама па сабе становіцца магутным генератарам мастацкага сэнсу, нясе аўтарскую канцэпцыю рэчаіснасці.

Ужо ў экспазіцыі апавядання "Цярпенне" Ю.Нагібіна супрацьстаўленне фабульнай лакальнай прасторы (каюта цеплахода), абмежаванасці часу (адна ноч) сюжэтным хранатапічным каардынатам, якія разамкнуты рэтра-спектыўнымі "наплывамі", адлюстроўвае канфліктную дваістасць знешняе шчаслівай сям'і Скваццовых. Галоўнай меркай маральнай слухнасці герояў становяцца іх "адносіны" да мінулага. Аб'ект успамінаў адзіны – Павел, які прапаў без вестак у ваеннае ліхалецце. Для Анны ён – узор высокароднасці, чалавек, якога яна дагэтуль па-сапраўднаму кахае, для яе мужа – галоўны вораг сямейнага дабрабыту. Адсюль яго намаганні прымусіць жонку жыць цяперашнім, а гэта нялёгка: Анна запалонена "магічнай уладай мінулага"¹, і тыя прасторава-часавыя напаўняльнікі жыцця на цеплаходзе, якімі спрабуе зацікавіць яе муж, не могуць вызваліць яе з гэтага палону. Час, у якім яна знаходзіцца, па сутнасці, "цяжучы" кангламерат часцін мінулага; нават калі цяперашняе і ўрываецца намаганнямі мужа ў яе свядомасць, то і тады гераіня імкнецца сумясціць яго з мінулым: "Я думаю аб тым, што было б, калі б зараз з'явіўся Пашка" (297). Гэты псіхалагічны жэст накрэслівае перспектыву сюжэтнага развіцця – сустрэчу з Паўлам у рэальным свеце. Такі "ўнутраны" адлік часу вызначае структуру сюжэта толькі да пэўнай мяжы і, калі мінулае перарастае з падспуднага псіхалагічнага матыву ў цэласную сюжэтную лінію, адбываюцца змены ў формах яго падачы: ад экскурсіўных рэтраспекцый да падзейна насычаных, ад "наплываў" у сферы свядомасці герояў да часавых змяшчэнняў у аўтарскім расповядзе. Паваротным пунктам становіцца сустрэча на востраве – Анна знаходзіць у цяперашнім тое, чым жыла ў мінулым. Больш таго, будучыня для яе "...ажывае. Лёгка ўсё можа вырашыцца: ён не адмовіцца ад яе, калі яна пастукае ў дзверы" (274). Ва ўнутраным свеце Сквацова адваротныя змены: калі на цеплаходзе ён плануе "з мудрай засяроджанасцю вопытнага дэгустатара ўцягваць кожную кроплю быцця" (242), то на востраве цяперашняе ўяўляецца яму "пустыняй", будучае – "мёртвым".

Метамарфозы ў развіцці часавай антытэзы "мінулае – будучае" вызначаюць разварот прасторавай апазіцыі "цеплаход-востраў". Насуперак традыцыйнаму супрацьпастаўленню абмежаванага – разамкнёнаму, "прыватнага" – знешняму цеплаход паўстае не як частка вялікага свету, а як яго люстэркавы адбітак: гэта "Ноеў каўчэг, які сабраў на сваім борце, як і ў прадвечнасць, кожнай твары па пары – чыстых і нячыстых" (248). Востраў у параўнанні з ім малы: "Ход вялікага цеплахода быў такі ціхі і плаўны, што здавалася, ён стаіць на месцы, а павольна паварочваецца востраў" (273). Да таго ж на беразе "даволі пустынна" ў адрозненне ад перанаселенай прасторы цеплахода. Час таксама вымяраецца па-рознаму: на цеплаходзе ён мерны, дакладна адлічаны, на востраве пераменлівы, то спыняе свой рух ("турысты паглядвалі на гадзіннікі – час амаль спыніўся" (273), то ліхаманкава імчыцца ў такт думкам-пачуццям герояў. За прасторава-часавымі прыметами лёгка ўгадваюцца маральныя дамінанты тых, хто насяляе кожны свет: цеплаход "белы, упрыгожаны", "з утульнымі каютамі, сучаснай музыкай, тэлевізарамі і гарэлкай" (266), востраў жа "камяністы, узгорысты, з напалову разбураным манастыром, старажытнымі цэркаўкамі" (266), гэта свет "працаўнікоў і пустэльнікаў". Таму не выпадкова, што разыходжанне герояў у этычным плане праяўляецца перш-наперш іх разыходжаннем у прасторы. Кожны выбірае свой свет: Сквацоў бяжыць назад, на цеплаход, дзе так зручна ілгаць сабе і іншым; Анна пайшла з Паўлам у глыб вострава, выпадаючы з "акварыума без сценак".

Калі на цеплаходзе мінулае і цяперашняе выступалі як два супрацьлеглыя пункты ў статычнай інтэр'ернай прасторы, то на востраве гэтыя часавыя катэгорыі сумяшчаюцца ў зменлівай прасторы пейзажу. Але не адразу, пэўным этапам іх збліжэння адпавядае своеасаблівае паслядоўнасць падачы прасторавых прымет, якая імітуе рух погляду чалавека, які набліжаецца да аб'екта – ад агульных уражанняў да прыватных. Спачатку востраў абмалёўваецца ў тапанімічных характарыстыках турыстычнага даведніка, падрабязнасці выяўляюцца, калі гераіня сходзіць на бераг і, нарэшце, максімальнае

ўзбуйненне прасторы адбываецца, калі яна пазнае Паўла, калі "папаўзла, абдзіраючы калені аб вільготна-крупчасты пясок" (232). Суадносна з гэтым вобраз Паўла спачатку, як і на цеплаходзе, узнікае ў форме ўспамінаў, потым голас калекі сваім падабенствам стварае ілюзію распазнання ("думка стала марай, у туманнай яе свядомасці калека амаль зліўся з Паўлам" (251)), якая ўрэшце рэшт агортваецца праўдай сустрэчы. Калі ілюзорнае мінулае становіцца рэальным, прастора траціць "глыбіню і контуры", яна "бруіцца", максімальна пашыраецца ("абодва вярнуліся з паднябесся" (266)). Сюжэтны і фабульны час ствараюць цэласны сплаў няпэўнага і бясконцага часу кахання. Аднак паварот сюжэта (новая разлука герояў) зноў наводзіць рэзкасць, зноў рассоўвае часавыя каардынаты ў супрацьлеглыя бакі. Цеплаход канчаткова набывае значэнне сродку перамяшчэння не столькі ў прасторы, колькі ў часе, прычым з адзіным вектарам руху – у мінулае. Гэтая "машына часу" дастаўляе Анну "праз вечнасць і тысячу гадоў да Пашкі" (234), яна ж адвозіць яе ў бессэнсоўна пражытае без Паўла мінулае. Супрацьпастаўленне прасторава-часавых сфер цеплахода і вострава ў этычным плане дасягае піка: для Скварцова "галоўнае – яна на цеплаходзе", для Анны "гэта самае страшнае" (273). У адчайнай спробе ўсё ж такі выйсці з замкнутай прасторы-часу "ачалавечаных рыб-тэлескопаў", яна высоквоае з цеплахода і плыве да вострава. У апошні момант жыцця герояі на імгненне і ўжо для яе назаўсёды мінулае зноў павяртаецца цяперашнім: "Паша вучыў яе плаваць. Якія заплывы яны здзяйснялі..." (274).

Як бачым, кантраст і сутыкненне элементаў хранатапічнай структуры "вядзе" падводную плынь сюжэта, абумоўлівае і лейтматыўную сістэму расповяду: усе героі церпяць свой цяперашні стан, іх лёс вызначае сума мінулых момантаў, усе яны чакаюць у будучым нейкіх змен. Ілжывасць вырашэння матываў цягнення і чакавання, што маркіруецца вяртаннем герояў у сыходныя прасторава-часавыя межы, актуалізуе тыпова раманную праблему – Час у чалавечым лёсе.

Так, менавіта час становіцца ў "раманным" апавяданні самым глыбокім і важкім "перажываннем"; прасторавыя ж характарыстыкі падзей у асноўным толькі яго канкрэтызуюць і сюжэтна распрацоўваюць. Прычым "малы жанр", як і раман, імкнецца ўвасабляць "жывую, генетычную сувязь мінулага са стыхіяй незавершанага цяперашняга, з негатавай сучаснасцю"². У нашу выніковую і адначасова пераломную эпоху, у якой "час зламаў свой сустай" (Шэкспір), убачыць святло новых ісцін можна толькі азірнуўшыся на мінулае. Невыпадкава сучасных навелістаў цягне да даследавання характараў на фоне гістарычнай перспектывы, да стварэння ў жанравых межах "малой прозы" канцэптуальнага эпічнага светамалюнку. Калі апавяданне Ю.Нагібіна – "апавяданне-лёс", прасторава-часавы дыяпазон якога абмежаваны ў значнай ступені полем зроку галоўных герояў, то, напрыклад, у апавяданні "Людэчка" В.Астафьева за гісторыяй жыцця і смерці герояі ясна бачыцца лёс пакалення. Адлюстроўваючы яго трагедыю, падкрэсліваючы маральнае выраджэнне грамадства, аўтар паслядоўна звужае "жыццёвую прастору" герояў (як у "турме-адзіночцы" жыве Людэчка; людзям – "чалавекападобным палонным няма куды больш уцякаць"³), а плынь іх "часу жыцця" вяртае назад (дзяцінства, якое даганяе айчыма Людэчкі ў сталым узросце, "азвярэнне" людзей як паварот эвалюцыі ў супрацьлеглы бок). Але разам з тым паэтычныя іншасказанні ў апісанні прасторавых прымет і настальгічныя звароты да мінулага пашыраюць хранатапічныя каардынаты да ўзроўню разгорнутай раманнай панарамы. У агульных планах расповяду пануе час, з пункту погляду сюжэтнай значнасці, беспадзейны: паведамляецца характэрная прымета, дамінанта жыццёвых паводзін, і ў адным сказе, абзацы паўстаюць гады. Канцэнтраваная інфарматыўнасць стварае ілюзію, што жыццё герояў адлюстроўваецца ва ўсёй яго часовай працягласці, але пры гэтым бегу часу не заўважаецца. Насупраць, ён паскараецца пры пераходзе да буйнага плана, калі пачынае вымярацца хвілінамі, паколькі насычаецца драматычнымі падзеямі, якія вызначаюць лёс чалавека. Здольнасць мастацкага часу паска-

рацца ці замаруджвацца звязана з яго "выбіральнасцю": сама працягласць расповяду аб падзеі паказвае яе значнасць. У фрагментах, дзе адсутнічае фабульнае выражэнне, пануе "прамежкавы час", увага засяроджваецца на сацыяльнай матывіраванасці перыпетый унутранага жыцця герояў. І ўжо калі падзейны рух аднаўляецца, чытач з'арыентаваны без аўтарскай падказкі асэнсоўваць біяграфічныя акалічнасці лёсу герояў на ўзроўні сацыяльнай псіхалогіі.

Асабліва насычаны расповяд "прамежковым часам", калі аўтар кіруе рухам мастацкага "цэлага" праз свядомасць героя, калі ён імкнецца адлюстравачь час гістарычны, "фонавы", не выходзячы са сферы суб'ектыўна-псіхалагічнага часу. Сповідзі герояў апавядання "Аб хітрамудрым ідальга" В.Астафьева – гэта своеасаблівы пратакол "вочнай стаўкі" асобы з гісторыяй; сутнасць яе становішча ў сучасным вызначае сума мінулых момантаў у лёсе народа. Прычым мінулае не лакалізуецца, а перарастае свае храналагічныя межы, прымаючы іншыя формы, яно ўмешваецца ў жыццё герояў. Такія моманты ўзаеманакладання часавых пластоў – ключавыя ў развіцці сюжэта, гэта неабходныя прыступкі ва ўзнаўленні эпічнай цэласнасці жыцця, у шматзначных абагульненнях біяграфічнай канкрэтыкі. Зразумела, што "плынь свядомасці" з яе "расчлянняючым" характарам парушае хранікальную натуральнасць развіцця сюжэта: каўзальна-храналагічныя "скрэпы" паміж сцэнамі і эпізодамі замяшчаюцца асацыятыўным механізмам прыпамінання, дэтэрмінаванасць падзей – знешне безладным іх тасаваннем. Але ўражання аглюціна-тыўнасці структуры ўсё ж няма. Справа ў тым, што рэтраспекцыі размешчваюцца па прынцыпу атамарнай сістэмы вакол асноўнай сітуацыі ў сучасным з усталяваннем паміж імі рознабаковых "параўнальных" адносін. Логіка іх унутранай сумежнасці, падпарадкоўваючыся "раманнаму мысленню" аўтара, накіравана на спалучэнне агульнага і асобнага, індывідуальнага і быццёвага ў арганічнае адзінства. Складаная сістэма ўзаемасувязяў хранатапічных параметраў згушчае жыццёвы матэрыял і разам з тым арыентуе чытача на парабалістычнае вяртанне – пераасэнсаванне ўжо паведамленага з пазіцыі самых высокіх субстанцыяльных паняццяў. "Плынь свядомасці", такім чынам, нясе функцыю сацыяльна-псіхалагічнай тыпізацыі, выступае эфектыўным сродкам увасаблення ў сюжэце, які мае выгляд індывідуальнай біяграфіі, раманага зместу, але і адначасова здольны выводзіць аналіз рэчаіснасці на ўзровень родавага светаразумеання. Зыходным пунктам адлюстравання галоўных духоўных праблем эпохі і цэнтрам мастацка-ідэалагічнай арыентацыі ў расповядзе становяцца "адвечныя каштоўнасці", іх адшукванне героем праз засвойванне яшчэ невядомага яму часу і прасторы на дарозе жыцця. "Хранатоп дарогі" (М.М.Бахцін) разамкнуты: з прасторава-часавым дыяпазоном героя-шукальніка "адвечных каштоўнасцей" суседнічаюць хранатапічныя сферы іншых герояў, прасторава-часавы вобраз свету, адекватны аўтарскай канцэпцыі гісторыі. Траекторыю руху мастацкага часу-прасторы задае ўжо алюзія загаловка. У Алены Дзянісаўны "душа сучаснага Дон Кіхота", яна як бы прымае з мінулага эстафету шляхетнасці і перадае ў будучае: менавіта сустрэча з ёй дапамагае Крапалёву асэнсавачь пражыты ім час як "ілжывы", "атручаны генеральскім здобным харчам". Фінальны эпізод наведвання яе магілы "пісьменнікам-сацрэалістам" шматзначны: не ўміручыя Дон Кіхоты, але несмяротная і подласць, а значыць, працягваецца іх супрацьстаянне. Фінальнае шматкроп'е ўраўнаважвае жыццёвую канкрэтнасць біяграфічнага часу і пазачасавую маштапнасць маральнай ідэі; прыватны выпадак канчаткова выводзіцца на эпічную прастору асэнсавання ўніверсальных супярэчнасцей быцця.

Падымае сюжэт індывідуальнага лёсу героя на абагульненна-філасофскі ўзровень, выводзіць створаны вобраз ва "ўсясвет" часцей за ўсё метафарызм канцоўкі. Герой "Лесвіцы ў неба" Э.Сафонава перад смерцю застаецца як бы адзін на адзін з адвечным: сіламі добра і зла, і сацыяльна-гістарычная канкрэтнасць яго жыццёвай дарогі ўпісваецца ў прасторава-часавую бяскончасць універсуму прыроднага і нават касмічнага быцця, трактуецца як частка

агульнага працэсу. Таго ж мастацкага эфекту – успрыманне непасрэдна адлюстраванага ў творы часу як часткі бесперапыннага руху рэчаіснасці, які не можа быць абмежаваны храналагічнымі межамі біяграфічных падзей, Ул. Курносенка, напрыклад, у апавяданні "Рымлянін" дасягае за кошт сюжэтай інверсіі, а А. Пашчанка ў апавяданні "Колька Медны, яго блagarоддзе" ўводам дадатковых прасторава-часавых каардынат. Герой ведае, адкуль людзі прыходзяць у гэты свет і куды адыходзяць, паміраючы; ён быў там "пульсам і маленькай пухкай гарошынкай, а вакол касмічная музыка"⁴. У фінале гэтая суб'ектыўная час-прастора становіцца па-мастацку рэальнай: герой гіне, і ўсё ж гэта ён толькі ў сваім свеце чакае чаргі зноў асвятліць жыццё людзей сваёй дабрынёй. Укараненне мікракосму асобы ў макракосм адвечнай плыні жыцця дазваляе вызначыць месца чалавека ў сучасным яму свеце, сэнс яго існавання ўвогуле.

Унутрана супярэчлівы характар фіналаў, калі завершанасці знешне-падзейнага раду (смерць героя альбо падвядзенне вынікаў яго жыцця) супрацьстаіць абагульняюча-праблемная адкрытасць сюжэта, уласцівы "раманаму" апавяданню. У гэтым бачыцца вынік устойлівай тэндэнцыі ў яго эвалюцыйным развіцці да ўсё большага эпічнага пашырэння маштабу мастацкага часу – ад цэласнасці жыцця асобнага чалавека, якое мае пачатак і канец, да цэласнасці і адвечнага кругазвароту жыцця ва ўсіх яго праявах. Сучасныя навілісты імкнуцца разам з паглыбленай распрацоўкай сацыяльна-маральнай канкрэтнасці характару суадносіць праблемы сучаснасці з адвечнымі канстантамі чалавечага быцця. Спецыфіка прасторава-часавай структуры "раманнага" апавядання, такім чынам, вызначаецца арганічнай узаемасувяззю сацыяльна і гістарычна акрэсленай хранатапічнай рамкі жыцця асобы і "міфалагічнага", быццёвага часу-прасторы, адкрытага ў духоўную бясконцасць свету.

¹ Нагибин Ю. М. Лунный свет. Мн., 1986. С. 297. Пры цытаванні ў тэксце ўказваюцца старонкі па гэтым выданні.

² Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 481.

³ Рассказы и повести последних лет. М., 1990. С. 32.

⁴ Рассказы тридцатилетних. М., 1988. С. 436.

П. П. АКУЛАЎ

"ВЕЧНЫЯ СЮЖЭТЫ" У ТВОРЧАСЦІ Х. Л. БОРХЕСА

У адным са сваіх літаратурна-крытычных эсэ "Аналіз творчасці Герберта Куэйна" Х. Л. Борхес сцвярджае – "літаратура – гэта гульня, дзе замест фішак перастаюць словы".¹ У гэтай даволі ёмістай фразе заключаны ўвесь сэнс борхесаўскага літаратурнага метада, не падобнага на творчыя канцэпцыі іншых лацінаамерыканскіх пісьменнікаў. Пачынаючы з прازیчных зборнікаў 30–40-х гг. ("Гісторыя сусветнага ганьбавання", "Алеф", "Новыя распедаванні"), аргенцінскі прازیк робіць стаўку не на звычайнае адлюстраванне жыцця і побыту жыхароў краін Лацінскай Амерыкі (што, дарэчы, было ўласціва творчасці большасці яго сучаснікаў-літаратараў), а на інтэлектуальна-культуралагічную гульню, багатым матэрыялам для якой з'яўляецца не толькі асабісты жыццёвы вопыт пісьменніка, але і сукупнасць чалавечых дасягненняў у інтэлектуальнай сферы. Пэўным чынам такі падыход да літаратурнага твора абумоўлівае і адбор літаратурнага матэрыялу. Таму, на першы погляд, можа скласціся ўражанне, што Х. Л. Борхес абмяжоўваецца колам "вечных сюжэтаў", пакідаючы за сабой толькі права інтэрпрэтаваць іх. Аднак тлумачэнне яго творчасці як простага паўтору запазычаных у іншых аўтараў сюжэтаў і вобразаў уяўляецца непрадуктыўным. Абапіраючыся на гэты тэзіс, даследнік не атрымлівае амаль нічога, што магло б яму дапамагчы знайсці ключы да зашыфраваных інтэлектуальных метафар Борхеса.

У літаратурна-крытычных творах мастака перыяду 40–50-х гг. можна знайсці даволі цікавыя разважанні пісьменніка наконт заканамернасцей