

СПЕЦЫФІКА ПАДТЭКСТУ Ё СУЧАСНЫМ «ДРАМАТЫЗАВАНЫМ» АПАВЯДАННІ

Драматургічныя законы арганізацыі мастацкага матэрыялу могуць захапіць у сваю «сферу ўплыву» усю структурна-вобразную сістэму апавядання. Паводле А. Огнева, у такім апавяданні паказ падзеі пачынае пераважаць над яе пераказам, «жывыя сцэнкі» — над статычнымі малюнкамі, а раскрыццё характару адбываецца не праз яго апісанне, а праз учынкi, «жэсты» герояў¹. Але, на наш погляд, у такіх творах найбольш адэкватную форму драматычны пачатак знаходзіць у дыялогу, таму не дзіўна, што стварэнне падтэксту ў іх ідзе не ў традыцыйных формах (пераклічка сітуацый-асновы і сітуацый-паўтараў)², а за кошт шырокага выкарыстання розных магчымасцей дыялагічнай мовы выклікаць дадатковыя вобразныя ўяўленні. Асаблівая роля пры гэтым выпадае двум стыліявым прыёмам — недагаворванню і шматразоваму паўтору слова.

У апавяданні У. Сцяпана «На вуліцы» вылучаюцца словы «сабака» і «гаспадар» перш-наперш тым, што пераходзяць з рэплікі ў рэпліку персанажаў, паўстаюць у розных варыяцыях і кантэкстах куды часцей, чым трэба для простага «падхопу тэмы». Гэта прымушае ўспрымаць іх як асабліва шматзначныя. Ідэйна-мастацкая «ўдарнасць» гэтых слоў пачынае праяўляцца пры падспудным іх суаднясенні з вобразам старога дворніка. Грамадскія адносіны па схеме «сабака—гаспадар» ўжо ў мінулым, але стары яшчэ жыве ў той сістэме вартасцей, якая сфарміравала яго; таму ягоныя словы да сабакі адрасуюцца і яму самому: «Кожны мае гаспадара, якога ён варты... Воля. Адкуль яму ведаць волю. Яму воля за гаспадаром»³. Належыць мінуламу і гаспадар сабакі. Колькі ні пераконвае ён сябе: «Я чалавек, а ты сабака. Жывёла ты» (66), мы выразна адчуваем яго «суіснаванне» са старым на адным узроўні — жывёльным, рабскім. Такім чынам, шматразовы паўтор у апавядзе слоў «сабака» і «гаспадар» стварае сцэнічна-відавочныя вобразы-формулы, якія нясуць аўтарскую канцэпцыю існага.

Асаблівы мастацкі эффект дасягаецца аўтарам і за кошт недагаворвання: дыялагічнае маўленне герояў выносіць на паверхню тэксту толькі вынік схаванага ад нас ланцужка іх думак, усіх нюансаў патаемнай работы духу. Праз гэта апавяд вызваляецца ад знешніх эмацыянальных напластаванняў, выразней выяўляецца больш высокі ўзровень яго экспрэсіўнай насычанасці. За «вулічнасцю» сцэнкі, за будзённым маўленнем герояў адгадваецца вызначальнае — іх лёс, іх светаразуменне. Напрыклад, па асобных рэпліках старога мы можам уявіць сабе драму яго жыцця: «Я сваё адцюкаў, і ломам цюкаў, і кайлом, і сякерай цюкаў... Не люблю сабак, ні аўчарак, ні паляўнічых... Цяпер не настаўнік, а вось вуліцу мяту...» (67) і г. д. Заўважым, аднак, што мінулае, да якога адсылае аўтар недагаворваннем, у сэнсавым плане накіравана на тыя падзеі, пра якія чытач даведваецца пазней. Таму можна сказаць, што недамоўкі выконваюць не толькі рэтраспектыўную функцыю, але і праспектыўную. Вынік недагаворвання ў праспектыўнай функцыі — эффект інтрыгі, пачуццё чакання. Чытач вымушаны эмацыянальна ці інтэлектуальна адклікацца на адлюстраванае, удзельнічаць у канструяванні «сцэнічнай» рэчаіснасці, дадумваць, дапаўняць яе паводле праграмы, якая зададзена структурай недагаворвання. Такім чынам нараджаюцца разнародныя асацыяцыі, наладжваюцца дынамічныя ўзаемасувязі асобных сюжэтных элементаў, частак тэксту, на падставе чаго і адбываецца як іх скразное пераасэнсаванне, так і выяўленне падтэкставага зместу твора.

Ствараць падтэкст у «драматызаваным» апавяданні могуць таксама ўключаныя ў дыялагічную структуру цытаты з іншых твораў, разнастайныя спасылкі на іх і аллюзіі. У кожнай з трох сцэн — «дзеі» апавядання А. Глобуса «Ну што тут скажаш?» героі спрабуюць спяваць

«іхнюю» песню. Здавалася б, сэнс першага куплета «ўзмацняе» зыходную сітуацыю — сяброўкі чакаюць да сябе ў гасці дзяўчынку: «О-ой ці мне ох! на балое мох. Хлопчык па дзяўчыначы сем гадочкаў сох...»⁴. Ды калі адзін з сяброў, Фрэджэ, сапраўды «сохне», то пра другога так не скажаш. Базылю ўсё адно—спаць ці спяваць, ці з дзяўчынай гуляць. Таму першы куплет у адносінах да яго душэўнага стану набывае характэрную для дэталі-намёку антыномію. Працяг песні, які з'яўляецца на пачатку другой сцэны, раскрывае змены ў сітуацыі—з дзяўчынай застаецца не той, хто па ёй «сох», і таму: «Сох жа ён, сох, высах на былінку—закахаўся ў дзяўчыну-журавінку...» (34). Калізія любоўнага трохвугольніка імкнецца да свайго вырашэння, якое нібыта адбываецца: Базыль уступае сваё месца Фрэджэ. Але: «На тае дзяўчыначы ён не ажаніўся, на гаркіх асіначках задавіўся...» (37). На гэты раз паэтычны тэкст вынікае не ў пачатку чарговай «дзёі», а ў канцы, таму і яго функцыя іншая—не задаваць сітуацыю, а заключаць у сабе яе вынік. Яго апярэджае такі абмен рэплікамі:

— А ты змог бы за мяне жыццё аддаць?

— Змог бы. І не адзін раз (37).

За іроніяй адказу Базыля хаваецца яго сапраўдная гатоўнасць дапамагчы. Такі гэта характар: у першай сцэне ён дапамог сябру выйграць у шашкі, у другой «аддае» яму дзяўчыну, у трэцяй—гатоў і жыццё. І пры гэтым у словах героя «няма ні абурэння, ні здзіўлення», яны «дзеля таго, каб запоўніць пустату» (36). Любоўная калізія, як павярхоўная канструкцыя ўтоенай плыні сюжэта, адыходзіць убок. Перад намі драма чалавека, атручанага духоўным інфанталізмам. Апошні куплет як бы сюжэтная «працягвае» апавяд, намякаючы на той непазбежны вынік, да якога ідзе герой. Тэкст песні мае асабістую семантыку і таму ў дыялагічнай структуры апавядання адбываецца раз-пораз сінанімічнае ці антанімічнае перасячэнне і сутыкненне дзвюх сюжэтных сфер. Паралельнае знешнепадзежнаму развіццю ягонае «прапяванне» (тут магчымы аналогіі з «зонгамі» ў п'есах Б. Брэхта) і стварае падтэкст, вядзе «падводны рух» сюжэта.

Падтэкст у «драматызаваным» апавяданні можа стварацца і за кошт узнікнення больш складаных адносін, чым проста «службовых», паміж асобнымі рэплікамі персанажаў і аўтарскімі рэмаркамі. З усіх разнастайных калізій дыялагічнага слова героя і адзначаемага ў рэмарке яго «жэсту» (міміка, рухі, інтанацыя і г. д.) вылучаюцца: пацвярджэнне, аспрэчванне, замена маўлення «жэстам». Герой ужо згаданага апавядання У. Сцяпана гутараць і адначасова выконваюць дворніцкую работу—збіваюць падталы лёд, зграбуюць смецце; іх дзеянні лёгка суадносяцца з празрыстай сімволікай выяўленага раду («адліга») і таму набываюць знакавы характар. Калі ў такім знакавым кантэксце «жэсты» старога знаходзяцца ў разладзе з ягонымі словамі, то «жэсты» маладога не толькі інтанауюць, але часам і замяшчаюць яго словы:

«— Месца! Сядзець!—сіпць Крук.—Заб'ю!

Сабака скуголіць і ціснецца да сцяны. Малады бярэ ў старога рыдлёўку і кароткім ударам перасякае шворку» (69). Учынак героя становіцца як бы фізічным «адэкватам» яго невыказанай думкі.

Дыялагічная мова апавядання А. Глобуса «Вова Вова» слізгае па паверхні быцця, не выходзіць за межы звыклых вербальных паводзін. Гэта не толькі дэманструе ўнутраную спустошанасць і духоўнае абязвольне герояў, але і «змазвае» індывідуальнае, непаўторнае ў іх абліччы. Адчуванне «неадушаўлёнасці іх маўлення ўзмацняецца кантрастным яго суаднясеннем з агульным гукароковым «фонам»: «У ваным пакоі ўсхвалявана лапочуць неадрэгуляваныя краны. Манатонна, з поўнай адсутнасцю тэмпераменту мармыча гарачы. Парыплівае, мяняе танальнасці, павіскае халодны. Шуміць вертыкальны струмень... Па жывёльнаму вуркоча халадзільнік» (74). Куды «адрэгуляванай» мове персанажаў да такога багацця інтанацый! Бо нават найменшая індывідуальная асаблівасць маўлення аднаго суб'ядседніка («га» старэйшага рабочага, «в» замест «р» малодшага хлопчыка) нязменна выклікае ў другога раздражненне, успрымаецца ім як нешта падазронае, небяспечнае, як дысананс правільнаму свету, як тое, што патрабуе неадкладнага выпраўлення, падгонкі пад стандарт. Падобна мове, іхнія «жэсты, рухі, паводзіны маглі б належаць іншым, але на дадзеным выпадку належаць ім» (71). І таксама, як у мове, любы «збой» у іх манатоннасці недапушчальны:

«— Справа. Злева. Намазвай. Чаго стаіш? Думаеш?

Стужка за стужкай кладзецца на сцяну. Ствараецца відавочны прыклад, дзе аднолькавае за аднолькавым рухаецца ў часе і прасторы, каб сцвярджаць нязменную нерухомасць» (81). Дзеянні герояў вядуць не да якасных, а да колькасных змен у стандартызаваным свеце, што адлюстроўваецца ў «колькасным», беспадзейным характары іхняй дыялагічнай мовы. Падзейная аморфнасць і ёсць галоўная сюжэтаўтвараючая аснова апавядання; у маральнай застыласці герояў—іх драма, у знешняй бесканфліктнасці—высокая напружанасць «унутранага руху» сюжэта. Герой паўстаюць як частка «неабавязковых нацюрмортаў, якія адмаўляюць адзін аднаму ў незалежнасці і адасобленасці» (72), а па сутнасці—як «сімптомы» сацыяльных хвароб.

У апавяданні І. Зуб «Далікатныя людзі» таксама па роўных правах з дыялагічным словам герояў актыўна скарыстоўваюцца іх «жэсты», але яны не ўзмацняюць, а, наадварот, час ад часу аспрэчваюць прамое значэнне слова, уводзяць яго ў супярэчлівы кантэкст. Справа ў тым, што героі «ўжо не ўсведамляюць, дзе жыццё, а дзе гульня». Падудадныя правілам гульні ў «далікатнасць», яны хаваюць за знешне бяскрыўдным маўленнем сваё разнагалоссе, эгацэнтрызм паводзін. Ды калі іхняя мова не адлюстроўвае сапраўднай сутнасці характараў, дык «жэсты» (праз палемічнасць) якраз даюць магчымасць чытачу зазірнуць пад шматслойныя «моўныя маскі». Паказальна, што выхад адной з гераінь з агульнай гульні праяўляецца не ў яе маўленні, а ў своеасаблівым «жэсце-позе»; выразнае маўчанне замяняе яе праграмае выказванне, як «крык»: «Я маўчу, бо ведаю: зараз усе чакаюць ад мяне рэакцыі. Але я маўчу. Я не хачу ім дапамагаць! Я—гэта я! І ў мяне ёсць свая думка і свой твар. Ды і што я магу сказаць, калі вакол мяне такія далікатныя людзі?!»⁵. Гэтая ж думка, выказаная ўголос, набыла б непазбежна дэкларатыўнасць, зададзенасць. «Жэст» сваім зарадам экспрэсіўнай энергіі ўзмацняе драматычную напружанасць развязкі.

Закключаючы ў сабе «псіхалагічную сэрцавіну» характару, «жэсты» герояў бяруць на сябе ролю значных сюжэтных момантаў, «заваёўваюць» такі аўтарытэт, што ўзводзяцца ў ступень неабходных мастацкіх сродкаў. Яны як бы прэтэндуюць на пэўную самастойнасць і часам так аб'ектывізаваны, так адарваны ад дыялагічнага слова, што ствараецца ўражанне: персанаж сам гаворыць пра сябе моваю «жэстаў». Яны як быццам мімаходзь «кінуты» героямі ў гарачцы драматычных дыялогаў, аднак іх «назапашванне» у тэксте носіць не хаатычны, а сістэмны характар, і ўкупнасці сваіх лакальных «выкрыццяў» яны поўнасю агальваюць сутнасць «свету абсурду і барацьбы», у які героі самі сябе змясцілі.

Антытэтычнасць вербальнага і жэставага матэрыялу ў дыялагічнай структуры апавядання У. Акудовіча «Сум на тэму вяртання»⁶ тлумачыцца ўжо іншым. Гэтаму твору ўласцівы хутчэй канцэптуальны драматызм як супрацьстаянне характараў. Герой вяртаецца ў свой Дом, калісьці бяздумна ім пакінуты, пакутліва ўжываецца ў паўзабыты быт, спрабуе вярнуць страчанае адчуванне Радзімы. Напружаны дынамізм яго паядынку з самім сабой перадаецца праз «дыскусіі» са сваім ценем, з рэчамі, з Домам, дэталямі інтэр'еру, якія набываюць свой «голос» і «жэставыя» здольнасці. «Жэсты» героя і рэчаў не дубліруюць дыялагічнае слова, не акампануюць яму, бо адлюстроўваюць іншае—патаемны ход мыслення, падспудны рух душы. Структураўтваральны пачатак гэтага апавядання—прытчавасць. Адсюль аголенасць маралі, умоўнасць характару, асацыятуны падтэкст сцэн, які і ствараецца калізіямі дыялагічнага слова і «жэсту». Яны ўключаны як быццам у штодзённую бытавую рэальнасць, аднак за імі бачацца нейкія сімвалы, знакі, што мадэлююць не толькі падсвядомасць героя, але ў нейкай ступені—драматычны, супярэчлівы рух нашага грамадства да Пакаяння і Адраджэння.

Такім чынам, кожны «ўсплеск» разладу вербальных і «жэставых» паводзін герояў «драматызаваных» апавяданняў уяўляе пэўную вежу, значны момант у развіцці сюжэта. Суадносячыся з агульнай ідэяй твора, калізіі «жэсту» і слова набываюць канцэптуальны характар. Іх «сілавое поле» згушчае мастацкую рэчаіснасць, ператварае звычайныя рэаліі прадметна-бытавога свету, немудрагелістыя постаці герояў у «лагарыфмы» сацыяльна-філасофскіх і псіхалагічных абагульненняў.

¹ О г н е в А. В. О поэтике современного русского рассказа. Саратов, 1973.

² Г л.: С и л ь м а н Т. //Вопр. литературы. 1969. № 1.

³ С ц я п а н У. //«Тутэйшыя»: Творчасць сяброў таварыства. Мн., 1989. С. 68. Пры цытаванні гэтага твора, а таксама апавядання А. Глобуса «Вова Вова» старонкі ўказваюцца ў тэксе па гэтым выданні.

⁴ Г л о б у с А. Адзінота на стадыёне. Мн., 1989. С. 32. Пры цытаванні старонкі таксама ўказваюцца ў тэксе па гэтым выданні.

⁵ З у б І. //Полымя. 1991. № 3. С. 118.

⁶ А к у д о в і ч У. //Полымя. 1992. № 11.

Н. Я. КАСЦЕВІЧ

СЛОВА І ВОБРАЗ У ПАЭТЫЦЫ АКМЕІСТАЎ

Паэтыка акмеізму істотна адрозніваецца ад паэтыкі сімвалістаў. Розніца паміж вершатарчай практыкай акмеістаў і сімвалістаў праявілася не столькі ў рытміцы (абапіраючыся на паэтычны вопыт сімвалістаў, акмеісты часта звярталіся да паўзніка і вольнага верша), колькі ў своеасаблівых адносінах да слова. Праблема паэтычнага слова займала ў тэорыі акмеізму асобае месца. М. Гумілёў пісаў: «У слова ёсць не толькі музыка, пляшчотная, як музыка альта ці лютні, не толькі—фарбы, жывыя, раскошныя, як тыя, што захапляюць нас на палотнах Венецыян і Іспанцаў, не толькі пластычныя формы, не менш ясныя і выразныя, чым тыя, што адкрываюцца нам у мармуры ці бронзе,—у іх ёсць і думка, і запал, і натхнёнасць»¹.

Па-іншаму адносіліся да славеснага матэрыялу сімвалісты. «Прымушаючы словы ўступаць у спалучэнні не ў адной плоскасці, а ў непрадбачана розных, сімвалісты будавалі славесны манумент не па законах вагі, але марылі ўтрымаць яго адным дротам «адпаведнасцей». Яны любілі ахінацца ў тогу незразумеласці: гэта яны казалі, што паэт не разумее сам сябе, што ўвогуле мастацтва зразумелае ёсць пошласць»². Сімвалісцкая тэорыя «адпаведнасцей» была глыбока чужой акмеістам, яны крытыкавалі яе ў сваіх тэарэтычных выступленнях. Ім былі бліжэй гукавыя і асацыятыўныя адпаведнасці, і гэта ўстаноўка набліжала іх да фармалістаў. Не выпадкова М. Гумілёў вітаў вопыты В. Хлебнікова, які расчляняў словы на састаўныя элементы і спрабаваў ствараць на аснове гэтых элементаў новыя словы. Такім чынам, слова ў акмеістаў было аб'яўлена адзінай мастацкай каштоўнасцю, прычым падкрэслівалася значэнне яго матэрыяльнага, зняшняга боку. Такі падыход да славеснага матэрыялу адчуваецца ў артыкулах О. Мандэльштама, які сцвярджаў, што «адзінае рэальнае—гэта сам твор», а ў ім «слова само па сабе»³. Мандэльштам меркаваў, што сэнс слова і спрабаваў панаціці асобных семантычных радоў. Галоўнае ў слове—гэта яго «свядомы сэнс, Логас», які быў аб'яўлен яго формай. Галоўную асаблівасць рускай мовы Мандэльштам бачыў у тым, што яна «элінічная», таму пераважае думка, што рускай мове не патрэбны і чужы сімвалізм, паколькі сама мова ўжо сімвалічная па сваёй сутнасці і дорыць паэту гатовыя вобразы.

Некаторыя з акмеістаў задумваліся над тым, што адно і тое ж слова можа быць напоўнена розным зместам у розныя эпохі, у розных паэтычных сістэмах. Паэт мысліць вобразамі, піша Гумілёў, ён іх творца: «Толькі ў яго адносінах да іх праяўляецца яго асоба. Напрыклад, персідскія паэты мыслілі ружу як жывую істоту, сярэдневяковыя—як сімвал кахання і прыгажосці; ружа Пушкіна—гэта прыгожая кветка на сваім сцябле, ружа Майкава—заўсёды ўпрыгожванне, аксэсуар, у Вяч. Іванова—ружа становіцца містычнай каштоўнасцю»⁴.

Такім чынам, акмеісты прапануюць выкарыстоўваць слова толькі ў адной сэнсавай плоскасці, адмаўляючыся ад сімвала як тропы і як мастацкага вобраза. «У акмеістаў,—пісаў у ч. «Апалон» С. Гарадзецкі,—ружа зноў стала прыгожая сама па сабе, сваімі пялёсткамі, пахам кветак, а не сваімі мажлівымі падобнасцямі з містычным каханнем ці чым-небудзь яшчэ» (с. 93). У наўмыснай сімвалізацыі С. Гарадзецкі бачыў прычыну гібелі сапраўднай дынамічнай прыроды мовы. Дэкларавалася семантычная прастата і яснасць, «чысціня славеснага матэрыялу».

Паэты акрэслілі межы паэтычнага тэксту, сэнс слова быў аб'яўлены