

Абодва творы звернуты да будучых пакаленняў; яны насычаны сімваламі, філасофскімі абагульненнямі. Асобныя разважанні персанажа Гарэцкага выклікаюць асацыяцыі з Дастаеўскім. «Ці гэта дзве душы ў ва мне—усходняя і заходняя?»—пытасца ў сябе Задума. Ці яшчэ: «І на што яно гэта? І што ж гэта такое? Жыў чалавек—і памірае. Проста ўсё. І няма нічога вышэйшага... І вечная загадка...» (110).

І ўсё ж твор Барбюса мае значна больш абагульнены характар. Калі месцы дзеяння ў «Агні» названыя і да таго ж рэальныя (у іх даводзілася ваяваць самому аўтару), то вызначыць час дзеяння больш складана (толькі ў канцы прастаўлена дата—снежань 1915 г., якая суадносіцца і з пачаткам—не з канцом—працы над раманам, і з пачаткам дзеяння ў ім). Асобныя французскія даследчыкі мелі падставы гаварыць нават аб адсутнасці ў «Агні» катэгорыі часу ўвогуле.

Значна большая роля ў Барбюса належыць дыялогу, фабула больш дынамічная, шматпланавая, насычаная значна большай колькасцю сюжэтных ліній, у той час як расповяд Гарэцкага маналагізаваны, дзеянне ж мае не столькі вонкавы, знешні характар, колькі ўнутраны: яно працякае хутчэй у свядомасці і душы героя.

Такім чынам, тыпалагічны аналіз дае магчымасць выявіць этыка-эс-тэтычную супольнасць твораў беларускага і французскага пісьменнікаў і, адначасова, іх мастацкую адметнасць, пацвярджае неабходнасць даследавання творчасці Гарэцкага ў кантэксце сусветнай літаратуры.

¹ Гарэцкі М. А. Успаміны, артыкулы, дакументы. Мн., 1984. С. 193.

² Гл., напр., матэрыялы часопісаў «Полымя» (№ 6), «Маладняк» (№ 9) за 1926 г. і інш.

³ Гл.: Адамович А. О современной военной прозе. М., 1981. С. 286.

⁴ Гл. артыкул М. Тычыны «На фоне «агульнаеўрапейскага прагрэсу» ў кнізе: Тычына М. Час прозы: Літаратурна-крытычныя артыкулы. Мн., 1988.

⁵ Сачанка Б. Другое нарядженне // Максим Гарэцкі... С. 163—164.

⁶ Гарэцкі М. Збор твораў: У 4 т. Мн., 1985. Т. 3. С. 33. Усе спасылкі ў тэксце даюцца па гэтым выданні.

⁷ Ремарк Э. М. На Западном фронте без перемен. Возвращение. Мн., 1982. С. 6.

⁸ Олдингтон Р. Смерть героя. М., 1976. С. 9, 307.

⁹ Гл.: Барбюс А. Огонь. Ясность. Правдивые повести. М., 1967. С. 2.

¹⁰ Адамович А. О современной военной прозе. С. 278.

І. І. ШПАКОЎСКИ

МЕТАФАРЫЗАЦЫЯ СЮЖЭТА Ў СУЧАСНЫМ РУСКІМ АПАВЯДАННІ

Сутнасць сюжэтай метафарызацыі заключаецца ў тым, што падзейныя элементы, іх мастацкая трансфармацыя ўяўляюць сабой разгорнутую метафару, яўны ці скрыты паралелізм, які вызначае, у рэшце рэшт, мастацкую ідэю твора. Сюжэт-метафара, як і слова-метафара,—гэта прыватны выпадак праяўлення аднаго з найбольш агульных прынцыпаў мастацтва—прынцыпу пераймання, арыстоцэлеўскага «мімезіса». Прыёмы сюжэтай метафарызацыі даволі разнастайныя; мы разгледзім толькі два з іх, якія найбольш часта сустракаюцца ў сучаснай навілістыцы.

Як перанос славеснага абазначэння з прадмета на прадмет, так і перанос сюжэта на сюжэт, бачанне свайго героя і сюжэта праз чужое (альбо, наадварот,—чужога праз сваё) ёсць троп, метафара. Збліжэнне і перанос па падабенству або супрацьлегласці, якія абнаўляюць сэнс як аб'екта пераймання, так і сэнс паняцця, якое пераносіцца, уласціва і славеснай, і сюжэтай метафары. Так, пераймаючы асобныя сюжэтныя матывы гогалеўскага «Шынляя», А. Макараў у сваім апавяданні «Паліто са скупкі» будзе на іх аснове аналагічны падзейны рад. Сюжэтны паралелізм дазволіў пісьменніку вылучыць новыя грані старога вобраза «маленькага чалавека» як сацыяльнай з'явы, ахарактарызаваць трансфармацыі, зазнаныя ім ва ўмовах сучаснага свету. Сюжэтаўтваральны канфлікт гогалеўскай аповесці (канфлікт паміж неабдымным «сусветам» чалавечага «я» і грамадскай сістэмай, прызначанай бязлітасна падаўляць, нівеліраваць кожную асобу) застаецца нязменным і ў апавяданні А.

Макарава, як застаецца нязменным імкненне яго героя, якім бы «маленькім» ён ні быў, называцца чалавекам.

Акакію Акакіевічу «там, в этом переписывании... виделся какой-то свой разнобразный мир»¹; героем А. Макарава «вся жизнь воспринималась как подобие одной бесконечной, то сенсационно-захватывающей, а то элегически-созерцательной ленты... вся суэта жизни имела для него смысл лишь в качестве возможного материала для сюжетных хитро-сплетений»².

Сюжетная параллель ствараецца шэрагам падобных сродкаў—жэстам, словам героя, дэталлю, асобнымі элементамі фабульнай канструкцыі і г. д. Падабенства матываў не азначае іх тоеснасці. Рэаліі сюжэта-рэцыпіента паўстаюць як свайго роду сюжэтны эквівалент матыву-трансплантанту: паліто са скупкі—эквівалент шынялю; нястрымнае імкненне героя апавядання стаць кінарэжысёрам—эквівалент захапленню Акакія Акакіевіча перапіскаю папер; забарона на здымкі фільма—эквівалент рабавання беднага чыноўніка; дзеячы Дзяржкіно—эквівалент «значнай асобы». Усе гэтыя і іншыя матывы-эквіваленты функцыянальна дыферэнцыраваныя і ўтвараюць своеасаблівы каркас канструкцыі сюжэтнага збліжэння апавядання А. Макарава з гогалеўскай аповесцю. Пачынае канструкцыю ўводны матыў—загалолак апавядання сігналізуе аб пачатку збліжэння і вызначае аб'ект імітацыі: вобразна кажучы, паліто героя апавядання Макарава—гэта гогалеўскі шыпель, які трапіў у скупку. Збліжэнне матываў падкрэсліваецца серыяй красамоўных дэталей-намёкаў: паліто героя «как будто какой-нибудь памятный сюртук или фрак» (245), герой у ім «похож на чиновника-письмовода» (248). За сігнальным матывам-адресантам ідзе серыя матываў-эквівалентаў, якія развіваюць усю канструкцыю сюжэтнага збліжэння. Завяршальны матыў выражае сэнс усёй пабудовы, яе ідэйную накіраванасць. Смерць герояў, з аднаго боку, выпадковая і недарэчная, з другога—непазбежная, абгрунтаваная ўмовамі іх існавання ў свеце, дзе так многа ў «чалавеку бесчалавечча».

Л. Барадзін у апавяданні «Наведванне» пераасэнсоўвае элементы фабулы і сюжэтных матываў рамана А. Грына «Бліскучы свет». Грынаўскі сюжэт сам па сабе метафарычны, бо «бліскучы свет» зямлі з вышынй палёту—гэта яшчэ і бліскучы свет душы, свабоднай ад зямнога прыцяжэння. Як і Друд, герой апавядання Барадзіна надзелены дарам палёту; гэты вобраз—сімвал неабмежаваных здольнасцей чалавека. Але Л. Барадзін пакідае ў баку сюжэтаўтваральны канфлікт грынаўскага рамана—канфлікт паміж рамантычнай марай і «цвярозым розумам» мешчаніна. Ён акцэнтuae ўвагу на ўнутраных, духоўных праблемах чалавека, надзеленага творчым дарам. Калі развіццё падзей у А. Грына грунтуецца на «ўцёках» героя з таго асяроддзя, у якое ён змешчаны, то сюжэт апавядання пададзены як унутраны рух душы героя. Паказальныя ў гэтых адносінах фіналы абодвух твораў. Друд становіцца ахвяраю «ўпартай краіны дурняў»; прычына пагібелі героя апавядання—у ім самім: у апошнім сваім палёце нечакана «он понял, что потерял землю. А без нее, как оказалось, невозможно жить! Бог дал ему крылья, а земля отказала в притяжении... Задохнувшись от крика, он всей данной ему силой полёта кинулся куда-то вниз»³.

Збліжэнне сюжэтаў часта выкарыстоўваецца ў якасці сродку сатырычнай ацэнкі. Так, на сюжэце апавядання «У цемру стагоддзяў» У. Салаухіна адчувальна ўздзеянне сюжэта рамана М. Твена «Янкi пры двары караля Артура». Герой апавядання—сярэднестатыстычны савецкі чыноўнік, аднойчы прачнуўся ў сярэдневяковай Маскве. Ён не можа не толькі ўзнавіць, але і растлумачыць самыя простыя дасягненні свайго веку. Але ў яго выяўляецца іншы талент: «Речи произносит он был мастер...»

— Доколе!—гремел Юрий Владимирович!—Доколе,—гремели слушатели возбужденным хором... Через несколько дней от города не осталось бревна на бревне, изразца на изразце, головешки на головешке»⁴. Такая яўная праскыжыя на вядомы перыяд айчыннай гісторыі надае вострасатырычны змест пазычанай у М. Твена фабуле.

Іншы прыём метафарызацыі сюжэта заснаваны на разгортванні ў сюжэтным дзеянні новай арыгінальнай метафары. Ужо сама назва апавядання П. Паламарчука «Акружная дарога» нясе метафарычны сэнс: рух

героя вакол горада па акружнай чыгунцы ўяўляе сабой «знак его духовного движения»⁵; трапляючы ў сваім жыцці ў розныя падзеі, герой пачынае ўсведамляць іх сапраўдны змест. Паліфанічны падтэкст, суадносіны абодва планы распаўяду (знешні і ўнутраны), выводзіць усе перыпетыі фабульнай дынамікі ў рэчышча сюжэта. Сюжэтная-кампазіцыйная структура апавядання ўяўляе сабой знешне бязладны паток успамінаў, малюнкаў, асацыяцый герояў, ніяк і нічым не звязаных паміж сабою. Дзякуючы гэтаму лінія сюжэтнага дзеяння робіцца перарывістай і пункцірнай, яе ўтвараюць дастаткова самастойныя сцэны, кантрастныя і сваім зместам, і сваім настроем, і сваёй стылістыкай. Аднак уражанне прымхлівай асіметрыі структуры апавядання змяняецца, у ёй можна знайсці пэўны парадак, генеральную ідэю, якую акумуляе менавіта сістэма сюжэтнай метафарызацыі. Сапраўды, спрэчка Мікалая Аляксандравіча і Алёшы, якая нечакана ўрываецца ў апавяданне і таксама раптоўна абрываецца, на першы погляд нічым не матывавана. Але яна дазваляе пісьменніку адцягнуць думкі і пачуцці галоўнага героя, даць ім ацэнку, якая адрозніваецца ад самаацэнкі героя. Раптоўным паўстае і з'яўленне ў сюжэце Елізаветы Фёдаравны—персанажа, здаецца, ніяк не звязанага з падарожжам галоўнага героя. Аднак у супастаўленні гераніні, якая ўвасабляе ў сабе «культуру дэдовскага пакалення без перерывов, уцерб и резких сдвигов» (420), і бязвольна рэфлексуючага героя раскрываецца прычына таго, чаму ён абраў «бестолковую жизненную дорогу, разветвляющуюся на пороге сорокалетия на целый бесплодный куст ветвистых тропинок» (430). Так і іншыя «выпадковыя» элементы структуры апавядання (рэтраспекцыі героя, гістарычныя экскурсы ў мінулае Масквы, спрэчкі пра рускую культуру і г. д.), у знешнепадзейным плане апавядання як быццам лішнія і неабавязковыя, прызначаны надаць неабходную дынаміку падспуднаму руху сюжэта. Лінія сюжэтнага дзеяння, такім чынам, мае парабалічны выгляд: адыходзіць далёка ўбок ад фабульнай магістралі, каб затым вярнуцца да яе з нейкім новым вопытам пазнання.

Сюжэтная метафара—«акружная дарога» (кругападобны шлях непазбежна прыводзіць чалавека да зыходнага пункту)—у поўнай меры раскрываецца ў суадносінах пачатку і канца апавядання. Змест сну галоўнага героя, з якога пачынаецца апавяданне,—гэта «мираж... катастрофически нарастающая неправда», дзе «материя... только кажется, утекая меж пальцев, как вода в решете» (385), а таму і ўзнікае ў героя неадольнае жаданне, «воспользовавшись счастливой прорехой в небытии, тотчас проникнуть в него безболезненно, раз уж попадания туда рано или поздно не миновать никому...» (384). Сон героя—гэта своеасабліва метафара-прытча, якая пластычна выражае «непрыемнасці ўнутры і звонку» у яго лёсе, гэта знак бесплоднасці яго жыцця, якое падышло да такога моманту, калі «дыханне можа аказацца непатрэбным». Менавіта няяснае імкненне героя ўхапіць, асэнсаваць «мелькнувшее в подсознании откровение... его сокрытую потаенную суть» (389) нараджае спачатку цымянае: «вот взять и пойти куда глаза глядят» (386), а потым і пэўную мэту яго падарожжа: «объяснить и оправдать его бестолковую жизненную дорогу» (440). Але ў канцы падарожжа «выразная праўда кашмару» насцігае героя—ён не можа сысці на той станцыі, адкуль пачаў свой шлях: «Напрягши всю свою волю, Петр Аркадьевич попробовал взять и очнуться вновь, но ничего не выходило... окружной поезд, хотя и должен же был где-то остановиться, пока продолжал набирать ход» (432). Герой асуджаны вечна імчацца па кругу, у які сам сябе змясціў. Калі мастацкая прастора сну героя—гэта, па сутнасці, якаяна характарыстыка яго духоўнага стану, то прасторавы перамяшчэнні ў яве (яго падарожжа)—той дзейнасны фон, на якім разгортваецца яго драма. Такая двухмернасць мастацкай прасторы дазваляе паказваць работу свядомага і несвядомага ў думках, пачуццях, учынках героя. Але ўсе кропкі мастацкай прасторы (і ў сне, і на яве) счэплены ў адзіную прастора-часовую структуру; іх узаемапрапінненне і ўзаемаапрацаванне з'яўляецца важным момантам метафарызацыі. Сюжэтная метафара апавядання падтрымліваецца і ўзмацняецца прыватнымі сюжэтнымі лініямі, якія набываюць метафарычны характар за кошт пашырэння разнастайных прыёмаў асацыяцыйнасці. «Народная балачка» пра не-

шчаслівага мужыка і св. Мікалая, што па асацыяцыі ўсплыла ў памяці героя ў агульным патоку яго думак пра свой няўдалы лёс, метафарычна разгортваецца ў сцэне выпадковай сустрэчы Елізаветы Федараўны з незвычайным старым, які назваўся Мікалаем. У кароткай размове з ім яна выплэскае сваё гора і нечакана набывае не толькі духоўную падтрымку, але і зусім дзіўную дапамогу ў пошуках лекаў для паміраючага бацькі.

«Гряды деревьев, покрытая копотью зелень которых перемежалась густыми брызгами тяжко обильной в этом году рябины» (429), «чудовищно изобильные урожаи рябины» (431) па асацыяцыі вядуць думку героя да метафарычнага вобраза свайго жыцця як «бесплодного куста ветвистых тропинок» (430). Другі вобраз працягвае гэты асацыятыўны рад: «Мёртвая громада единственной из станций дороги, что оставлена ныне в бездействии—даже название ее было сбито с чела... Глядя на то, как уходят ее полуразвалившиеся службы, Петр Аркадьевич вдруг впервые в жизни ощутил явственный стыд и сожаление о том, что не нашел на этом свете себе жены и не родил детей» (441).

Так, у паступовым пераэсэнсаванні бытавых рэалій (чыгунка вакол горада, яе станцыі і масты, перакрываўанні, тупікі і г. д.) у метафарычныя сімвалы (жыццёвы круг, з якога не можа вырвацца герой, вехі яго біяграфіі і г. д.) развіваецца сюжэтная метафара твора.

Па некалькі іншай схеме разгортваецца сюжэтная метафара ў апавяданні Ю. Нагібіна «Верабей». Спачатку з'яўленне вобраза здаецца выпадковым: «...Возникло ощущение, будто в приходящую влетела стайка щебечущих, хлопотливых воробьев. Этот быстрый, сухой шум производил небольшой худощавый и моложавый человек, весь какой-то взъерошенный и трепещущий, будто воробей над кормом»⁶. Раз-пораз паўтараючыся, гэты вобраз становіцца падтэкставай дэтאלлю: ён набывае сімвалічную афарбоўку і быццам расплаўляецца ў тканіне расповяду так, што паступовае і няўхільнае нарошчванне сэнсу прыводзіць у рэшце рэшт да пераўвасаблення аднаго аб'екта ў іншы, а гэта ўжо метафарычнасць. Дробязнае і асобаснае (у героя вераб'іны профіль, ім напісаны аўтабіяграфічны раман «Верабей» і г. д.) набывае сацыяльны сэнс: у пранізаным рацыяналістычнасцю і эгаізмам грамадстве французская паэзія ўяўляецца хоць жыццярадасным і мітуслівым, але вельмі нязначным верабейчыкам сярод крумкачынай чарады ўласнікаў.

На наш погляд, метафарызацыя сюжэта спрыяе такой арганізацыі апавядання, калі канкрэтны вобраз чалавека, канкрэтная карціна рэчаіснасці суадносіцца з «вечнымі» праблемамі быцця і праблематыка твораў набывае шматмерны характар. «Энергія» метафары ахоплівае ўсе ўзроўні структуры твора, павышае іх сэнсавую ёмістасць, узмацняе вобразную выразнасць. Значыць, арганізацыя сюжэта мастацкага твора па прынцыпу стылістычнага прыёму (метафары) істотна ўзбагачае канкрэтна-вобразны змест, адкрывае дадатковыя магчымасці мастацкаму спасціжэнню жыцця.

¹ Г о г о л ь Н. В. Избранные повести. М., 1985. С. 459.

² М а к а р о в А. Пальто из скупки // Рассказ-87. М., 1988. С. 247. Пры цытаванні ў тэксце ўказваюцца старонкі па гэтым выданні.

³ Б о р о д и н Л. Посещение // Рассказы и повести последних лет. М., 1990. С. 216.

⁴ С о л о у х и н В. Во тьму веков // Рассказ-88. М., 1989. С. 164.

⁵ П а л а м а р ч у к П. Окружная дорога // Рассказы тридцатилетних. М., 1988. С. 389. Пры цытаванні ў тэксце ўказваюцца старонкі па гэтым выданні.

⁶ Н а г и б и н Ю. Наука дальних странствий. М., 1982. С. 392.

І. М. КЛЮЧАНОВІЧ

ПРАЎДА І СПРАВДЛІВАСЦЬ АНТОНА ТАМСААРЭ

Апавяданні, аповесці, драмы, раманы Антона Тамсаарэ—гэта глыбокі роздум аб марах і спадзяваннях эстонцаў на пачатку XX ст., жывое знаёмства з паўсядзённым жыццём і побытам, з тыповымі народнымі характарамі. «Ён амаль мы самі, наша мінулае, нашы добрыя і дрэнныя дні, наша слабасць і наша сіла, нашы мары, наша любоў да сваёй зямлі,