

**МАСТАЦКАЯ СВОЕАСАБЛІВАСЦЬ ПРОЗЫ ЛУКАША КАЛЮГІ  
(НА ПРЫКЛАДЗЕ АПОВЕСЦІ «НЯДОЛЯ ЗАБЛОЦКІХ»  
І АПАВЯДАННЯЎ «ІЛЛЮК-ДАСЛЕДЧЫК»,  
«ТАХВІЛІН ШВАГЕР»)**

**А. В. Даніленка**

*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, пр. Незалежнасці, 4,  
220030, г. Мінск, Беларусь, annasdanilenko@mail.ru*

Разглядаецца своеасаблівасць арганізацыі прозы Лукаша Калюгі. Даказваецца сувязь хранатопу твораў і спецыфікі мастацкага метаду, выкарыстанага аўтарам (магічны рэалізм). Аналізуецца феномен «магічнай прасторы» і робіцца вынік пра яе ўзаемадачынненні з экзістэнцыйнымі матывамі, выразна выяўленымі ў творчасці Л. Калюгі.

**Ключавыя словы:** магічны рэалізм; хранатоп; аўтарскі жанр; экзістэнцыйныя матывы.

Мастацкі тэкст заўжды ўладкаваны адрозна ад тэксту немастацкага. Паводле Ю. Лотмана, у ягонай структуры адначасова працуюць два супрацьлеглыя механізмы: «Адзін імкнецца ўсе элементы тэксту падпарадкаваць сістэме, пераўтварыць іх у аўтаматызаваную граматыку, без якой немагчымы акт камунікацыі, а іншы – парушыць гэтую аўтаматызацыю і зрабіць саму структуру носбітам інфармацыі» [1, с. 95]. Узаемадзеянне пачаткаў, супрацьпастаўленых адзін аднаму, робіць узнікненне ў межах структуры «памылкі» амаль немагчымым: любы спосаб упарадкавання зместу дапушчальны, і нават надзвычай ускладненая іерархія ўнутры тэксту не адмаўляе магчымасці прадуктыўнай камунікацыі па-за структурай. Кожная структура мастацкага тэксту, такім чынам, можа быць перараскладзеная і патлумачаная з арыентацыяй на інтэрпрэтатара.

Так, аповесць Лукаша Калюгі «Нядоля Заблоцкіх», з многымі (агулам трынаццацю) рознажанравымі раздзеламі і нелінейным хранатопам, звязаным непасрэдна са структурным падзелам, з'яўляецца замкнутай сістэмай, не арыентаванай на якое-кольвек «знешняе» ўзаемадзеянне. Кожны з узроўняў тэксту выяўляе прысутнасць аўтара, імпліцытную (як, напрыклад, сама форма твора, з уласцівай ёй «актыўнасцю, аўтарствам» [2, с. 59]) і экспліцытную (наратар у аповесці антрапаморфны). Пры гэтым антрапаморфна прэзентуецца не толькі наратар, але і інтэграваны ў аповед абстрактны чытач: «У добрую пару трапілі мы, таварыш чытач, у Баркаўцы» [3, с. 259], «Возьмемся і мы з вамі за клямку» [3, с. 269] і г. д. Узнікае яўнае несупадзенне пазіцый рэальнага рэцыпіента, абмежаванага шматузроўневай структурай аповесці, і абстрактнага чытача, які разам

з антрапаморфным наратарам не толькі непасрэдна ўзаемадзеінічае з элементамі топасу, але і ў пэўнай меры арганічна зрошчваецца з ім. З гэтага вынікае, што поўнае разуменне структуры аповесці будзе магчымым для знешняга інтэрпрэтатара ў выпадку, калі ягонае становішча будзе роўным становішчу абстрактнага чытача, для чаго мусіць быць звернутая асаблівая ўвага на хранатоп і ягоную спецыфіку – вынік уплыву жанру і мастацкага метаду. Лагічным будзе рух ад жанравых прыкмет, якія судакранаюцца толькі з канкрэтным даследаваным тэкстам, не ўступаючы ў паратэкстуальныя сувязі з іншымі творами, да спецыфікі мастацкага метаду Калюгі ў цэлым.

Жанравае азначэнне «Нядолі Заблоцкіх», прапанаванае самім аўтарам, — «прыгоды і летуценні» [3, с. 218]. Твор, такім чынам, застаецца фармальна неабмежаваным загадзя зададзеным жанравым канонам, але фактычна аўтарскае жанравае апісанне адпавядае адной з вызначальных прыкмет арганізацыі аповесці, адлюстроўваючы ў жанры прыём, на якім пабудаваны тэкст. Абстрактныя назоўнікі ў множным ліку суадносяцца са множнасцю эпизодаў, уключаных у аповесць, і з адвольнасцю іхняга размяшчэння адносна храналагічнай лініі. «Летуценні» да таго ж маркіруюць неабавязковасць «дакладнага» адлюстравання падзей і разам з тым прыём «сціскання» — адбору абмежаванай колькасці эпизодаў сярод іншых магчымых варыянтаў, якім карыстаецца Лукаш Калюга.

«Сціснутым» падзейны шэраг робіцца адносна зададзенага пачатковымі часткамі I–IV прынцыпу панарамнасці. Першы раздзел адкрываецца сказам «Край свету чулі пра Заблоцкага» [3, с. 218] і працягваецца дэталёвым пераказам становішча Пархіма Заблоцкага. Варта адзначыць, што Пархім пазіцыянуецца аўтарам як цэнтральны персанаж, і сам далейшы аповед матываваны фактам сусветнай ягонай вядомасці. Пархіма «ўсюды за свайго чалавека маюць» [3, с. 218], не памятаючы дакладна імені і паходжання. Наступныя раздзелы маюць за мэту «апраўданне» і ўзнаўленне ягоных каранёў, даючы падрабязныя сведчанні пра радавод сям’і Заблоцкіх.

Аповесць набывае рысы жанру сямейнай хронікі, хаця і аздобленага пэўнай колькасцю пабочных элементаў (раздзелаў VII і VIII, прысвечаных настаўніку Зубрыцкаму, раздзела XI, які апісвае забабоны шляхціца Змышлевіча — на гэтай частцы варта пазней спыніцца асобна), але пазнавальнага: твор ахоплівае некалькі пакаленняў аднаго роду, апавяданне арганізаванае вакол прысутнасці ў ім Заблоцкіх.

Аднак у фінальных раздзелах (XII–XIII) фокус увагі наратара накіраваны толькі на аднаго з прадстаўнікоў сям’і, Савосту Заблоцкага, што яўна супрацьстаіць інтэнцыям наратара, выказаным у першым раздзеле. Больш

за тое, персанаж Пархіма Заблоцкага напрацягу аповесці пазбаўлены прастай мовы, гэтаксама як і любых адзнак знешнасці (акрамя згадкі пра малады ўзрост). Суадносна, успрыняццё яго інтэрпрэтатарам немагчымае без інтэрферэнцыі ўспрымання наратара: «Пакінем надалей Пархіма...» [3, с. 225], «Не было Пархіма дома, не віталіся з ім і развітацца з намі не прыйшоў ён» [3, с. 228]. Становішча «несапраўднасці», напаўпрысутнасці галоўнага героя ідзе насуперак абавязковым «нарацыйным пазнакам пазіцый, роляў, адносінаў» [4, с. 201], якія мусяць прысутнічаць «у кодзе апавядання пра сямейную гісторыю» [4, с. 201]. Гэтае несупадзенне яшчэ больш ускладняе арганізацыю аповесці, робячы ўнутраную несудаднеснасць дадатковай перашкодай для інтэрпрэтатара.

Варыянтам вырашэння праблемы будзе аналіз мастацкага метаду Лукаша Калюгі не толькі ў межах «Нядолі Заблоцкіх», але і з прыцягненнем дадатковага матэрыялу, звязанага з аповесцю хранатапічна: гэта апавяданні «Іллюк-даследчык» і «Тахвілін швагер» (апошнія з якіх раздзеленае, як і «Нядоля Заблоцкіх», на некалькі паасобных частак-эпізодаў). Асноўным топасам апавяданняў застаецца вёска Баркаўцы, у той час як наратар з антрапаморфнага робіцца безасабовым (хаця і з магчымасцю унутрызнаходжання: пранікнення ў свядомасць герояў), што робіць структуру тэкстаў прасцейшай, даступнейшай для разбору.

Мастацкі метад, выкарыстаны Л. Калюгам у кожным з твораў, можа быць акрэслены як магічны рэалізм. Разуменне метаду спрыяе дакладнейшаму азначэнню сувязі паміж асаблівасцямі хранатопа ў паасобных творах і арганізацыяй тэкстаў у цэлым. Магічны рэалізм, як сцвяржае А. Гугнін, вольна абыходзіцца з хронасам, карыстаючыся «“падвешанасцю” ў часе альбо вольным перамяшчэннем у ім» [5, с. 42], але разам з тым «творы магічнага рэалізма, як правіла, разварочваюцца ў строга акрэсленай і замкнёнай прасторы» [5, с. 43]. Гэтая нелінейнасць часу і абмежаванасць топасу ў спалучэнні з надзвычайным падзейным шэрагам прыводзяць да адкрыцця ў тэксце новых, схаваных раней пад побытавасцю «слаёў рэчаіснасці» [5, с. 43].

На храналагічных несупадзеннях, якія сустракаюцца ў «Нядолі Заблоцкіх», ужо акцэнтавалася ўвага вышэй. У аповесці «няўстойлівы» ўнутраны хронас, які не дазваляе ні дакладна адсочваць часавыя прамежкі паміж эпізодамі (адзіны арыентыр – сацыяльныя інстытуты, у якіх апынаецца Савоста Заблоцкі і якія дапамагаюць дэтэрмінаваць ягоны ўзрост як падыходзячы для школьніка, для слухача ў вучэльні і г. д.), ні суадносіць «устаўныя» эпізоды з «цэнтральнай» часавай лініяй. «Цэнтральным» часам умоўна можа быць названы час сям’і Заблоцкіх: у храналагічнай паслядоўнасці магчыма расставіць толькі тыя падзеі, якія закранаюць непасрэдна сямейнікаў. Астатнія эпізоды «пазахраналагічныя»,

змешчаныя ў пэўным «стазісе» пры ўнутранай дынаміцы падзейнага шэрагу ў іх.

Сам «цэнтральны» час твора таксама не цэльны. Ён раздзелены на два няроўныя перыяды: неабсяжны «стары», да якога адносяцца ўсе падзеі да расколу роду Заблоцкіх, і «новы», у якім адбываецца дзеянне. «Стары» перыяд скончваецца разам з жыццём Савэрына Заблоцкага, дзеда Пархіма і Савосты. Савэрын, паводле наратара, «так даўно жыў на свеце, што тады яшчэ і плугоў не зналі людзі» [3, с. 219], што расходзіцца з аб'ектыўнай рэчаіснасцю, адлюстраванай у аповесці. Савэрын, «заснавальнік» роду (аддалены ад сучаснасці твора ўсяго на адно пакаленне), наўмысна аддаляецца, пераносіцца наратарам у вобласць міфалагічнага. Ён належыць не проста да мінулага, але да неспазнанага, нападзабытага «даўнейшага», да якога час ад часу звяртаецца наратар: «Усё даўнейшае нам цяпер толькі цень» [3, с. 259], «А даўней, не за нашым, а за даўнейшым даўней...» [3, с. 222].

Даўнейшае, якое замяняе сабой аб'ектыўную мінуўшчыну, дапамагае ў трансфармацыі рэчаіснасці твора. Яно – своеасаблівы «выварат» тэксту, яшчэ не самастойны слой, аддзелены ад прафанага свету, але падмурак для такога аддзялення. Да «даўнейшага» апелюе наратар у канцы «Тахвілінага швагра», пачынаючы апошні раздзел з фразы «Немаведама што даўней рабілася» [3, с. 77], каб стварыць сэнсавае апірышча для папярэдняга эпізоду, аб'ектам якога былі нібыта чарадзейныя фармазонскія грошы. Прысутнасць магіі ўскосна матывуецца спецыфічным хронасам апавядання.

Падзеі ў «Тахвіліным швагры» не суаднесеныя наратарам ані з нападрэальным «даўнейшым» (ужо складаным для дакладнага апісання), ані з «нашым часам», то-бок яшчэ неапісанай (і, такім чынам, нестворанай) часовай лініяй, у якой знаходзіцца ён сам («Маладзейшыя некалі зайздраваць нам будучь, як мы нагаворым, што за нашаю памяццю на свеце было» [3, с. 78]). Падзейны шэраг «Тахвілінага швагра» апынаецца роднасным «устаўным» эпізодам «Нядолі Заблоцкіх»: цалкам пазбаўленыя якіх-кольвек часавых азнак, раздзелы апавядання храналагічна арыентаваныя выключна на саміх сябе.

Падобна можа быць апісаны і хронас у «Іллюку-даследчыку», дзе таксама няма ніякіх часавых метак адносна цэнтральнага дзеяння, тыповага фарсавага канфлікту паміж двума архетыповымі вобразамі, раўнівым мужам Іллюком і суворай жонкай Альжай, якая ў выніку непаразумення збівае падарожніка-балагура. «Заўважны», дакладны рух часу з'яўляецца ў апавяданні і фіксуецца наратарам толькі постфактум, значна пазней ад заканчэння асноўнага дзеяння: «Трэці год пайшоў ад тых дат...» [3, с. 52]. Пры гэтым акрэсліваецца далейшы лёс персанажаў: Альжа і ейны няўдалы

каханак абое хутка паміраюць. Інтанацыя гэтага своеасаблівага «эпілога» значна адрозніваецца ад фарсавы-камедыйных матываў асноўнай лініі апаведу.

Відавочна, што рух часу ў прозе Л. Калюгі (маецца на ўвазе рух лінейны, не звязаны з абшырнай «даўнінай») часта мае дачыненне да падзей, якія могуць быць акрэсленыя як «знешнія», то-бок непадуладныя волі чалавека і не кіраваныя ім (знаходжанне ў школе і вучэльні ў выпадку Савосты Заблоцкага ў «Нядолі Заблоцкіх», смерць у выпадку Альжы і маладога балагура ў «Іллюку-даследчыку»). Катэгорыя «знешняга», у сваю чаргу, наўпрост звязаная з топасам твораў.

Хаця «магічная прастора» [5, с. 43] твора, як правіла, імкнецца да замкнёнасці, топас Баркаўцоў у творах Л. Калюгі арганізаваны адрозна. Выключнасць Баркаўцоў (і ў пэўнай меры горада Хлюпска, які не з'яўляецца асобнай лакацыяй, але ўспрымаецца самімі баркаўчанамі як наед'емная частка іхняй асаблівай рэчаіснасці) відавочная, падкрэсленая наратарам: «Як свет паўстаў, ніколі гэтага ў Баркаўцах чуваць не было» [3, с. 53], «Баркаўцоў і чорт не бярэ» [3, с. 70]. Пры гэтым прасторы Баркаўцоў для разгортвання падзейнага шэрагу амаль заўсёды недастаткова. У «Тахвіліным швагры» цуд «незнашонах» ботаў адбываецца толькі ад прагі баркаўчаніна Андрука наведваць Хлюпск; у «Іллюку-даследчыку» аснова канфлікту – прыезд у Баркаўцы са знешняга свету балагураў; Савоста ў «Нядолі Заблоцкіх» мусіць выехаць за межы Баркаўцоў, каб працягнуць адукацыю, а ягоны прыяцель Клімка не проста пакідае вёску, але і трапляе ў астрог. Дзеянне «магічных законаў» у Лукаша Калюгі не абмежаванае тэрыторыяй Баркаўцоў: так Клімка збягае з астрога на спіне цудоўнага фармазонскага птаха, намаляванага на сцяне крывёй, а дворнік з Хлюпскай вучэльні дакладна варожыць Савосту на ягоны лёс.

Магічная прастора ў творах Калюгі не азначаная геаграфічна. Яна пашыраецца і звужаецца суадносна з перамяшчэннямі баркаўчан, якія самі ёсць носьбітамі магічных законаў. Пры гэтым свет вакол жыхароў Баркаўцоў захоўвае адметную своеасаблівую цэласнасць: «магічнае светаўспрымання» баркаўчан суіснуе з напоўненай экзістэнцыйнымі матывамі рэчаіснасцю.

Адназначнае атаясамленне смерці (а таксама праяў жорсткасці і гвалту) толькі са «знешнім» у выпадку прозы Л. Калюгі немагчымае. Баркаўцы не прэзентуюцца наратарам як ідылічная прастора. Беззаганны спакой там цяпер немагчымы, ідылія належыць «даўнейшаму», залатому веку Савэрына: «На ўсё парадак пры Савэрыне быў» [3, с. 220]. Баркаўчане не бессмяротныя, і Баркаўцы судакранаюцца са смерцю: у «Нядолі Заблоцкіх» багатыр Змышлєвіч майструе сабе труну, у «Тахвіліным швагры» праз злое вока Тахвілі паміраюць каты Заблоцкіх (вядзьмарства

ў Калюгі ўвогуле звязанае з морам жывёлы: так зайздрасць Юстапа Заблоцкага забівае кур ягонага суседа), ад хваробы памірае Альжа з «Ілюка-даследчыка». Разам з тым, смерць закранае не толькі баркаўчан: праз бойку з Альжай адыходзіць у іншасвет малады балагур.

Узаемадзеянне Баркаўцоў са знешнім светам адбываецца ў асноўным з трапляннем жыхароў вёскі ў адрозныя сацыяльныя інстытуты, і, як вынік, спазнанне імі інстытуцыйнага гвалту. Парадыгма гэта задаецца цалеснымі пакараннямі ў месачковай школе, актыўна ўжыванымі настаўнікам Зубрыцкім («Нядоля Заблоцкіх»). Адукацыя Савосты ў Хлюпскай вучэльні скончваецца несправядлівым выключэннем адтуль, а ягоны ад'езд з Баркаўцоў – турэмным зняволеннем.

Экзістэнцыйныя матывы, як і матывы, звязаныя з гвалтам, апынаюцца для твораў усёпранікальнымі. Яны фарміруюць адасоблены слой рэчаіснасці, які не толькі яднае храналагічна аддаленыя раздзелы ў цэльную панараму падзей, але і ўплывае на ўнутрыбудову эпізодаў. Экзістэнцыйны план не супрацьстаіць, згодна з канонамі магічнага рэалізму, прафаннаму свету, але складае ягоную неад'емную частку (баркаўчане, носьбіты магічнага мыслення, кантактуюць з аб'ектыўнай рэчаіснасцю, вырашаючы пытанні, якія тычацца смерці і жорсткасці). Свет прозы Лукаша Калюгі апынаецца амбівалентным: хаця і не абмежаваны лінейным цячэннем часу і звычайнай прасторавай сістэмай, ён не можа стацца выключаным з цыклічнага працэсу змены пакаленняў, спалучанага з натуральным працэсам памірання. Разуменне гэтай амбівалентнасці дазваляе інтэрпрэтаваць праяўныя творы Л. Калюгі не толькі як сукупнасці жанравастыльёвых асаблівасцей, але і як з'яднанае мастацкае цэлае.

### Бібліяграфічныя спасылкі

1. *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М. : Искусство, 1970.
2. *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М. : Художественная литература, 1975.
3. *Калюга Л.* Ні госці ні гаспадар. Аповяданні і аповесці. Мінск : Мастацкая літаратура, 1974.
4. *Jonnes D.* The matrix of narrative : family systems and the semiotics of story. Berlin : Mouton de Gruyter, 1990.
5. *Гузнин А. А.* Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века (Феномен и некоторые пути его осмысления). М. : Институт славяноведения РАН, 1998.