

Г.М. Бутырчык

**ЖАНРАВА-СТЫЛЯВЫЯ АСАБЛІВАСЦІ АПОВЕСЦІ Ю. КАЛЯДЫ
“INVISTA, АЛЬБО ГАЛОЎНАЯ ПАМЫЛКА АФАНАСІЯ”**

Адной з магістральных тэндэнцый развіцця сусветнай літаратуры на сучасным этапе з’яўляецца яе імкненне да самаасэнсавання. Асноўным механізмам творчасці становіцца рэфлексія, якая пастаянна прымушае суадносіць сам творчы працэс і яго вынікі з іншымі творчымі практыкамі. У сітуацыі, калі ўсё больш усведамляецца немагчымасць аб’ектыўнага адлюстравання рэчаіснасці (што дэкларавалася рэалістычнай паэтыкай), рэлевантнымі элементамі мастацкай практыкі становяцца падкрэсленая літаратурнасць, пісьменніцкая сканцэнтраванасць на працэсе стварэння кнігі, акцэнтаванне штучнасці адлюстраванай рэальнасці, выкарыстанне метараманых тэхнік у якасці асноўнага прынцыпа напісання твора. Калі ў замежных літаратурах падобная практыка трывала замацавалася, то беларуская проза робіць першыя крокі ў асэнсаванні Сусвету ў постмадэрнісцкай парадыгме.

Паспрабуем выявіць пазначаныя тэндэнцыі на прыкладзе аповесці “Галоўная памылка Афанасія” (2004) маладой беларускай пісьменніцы Ю. Каляды. Галоўная тэма твора – каханне, з яго складанымі перыпетыямі, узвівамі пачуццяў і болем, нечаканымі адкрыццямі і падступтвам. Аповесць складаецца з двух аповедаў: гісторыі няўдалага кахання Іры, расказанай ёй сяброўцы Жэні, і ўласна гісторыі Афанасія – твора, напісанага дзяўчатамі з мэтай адпомсціць мужчынам за іх няздольнасць кахаць.

Аповесць мае шматузроўневую кампазіцыю. Твор адкрывае апісанне Афанасія, які, узрушаны нечым, ідзе па вуліцы. Ён адчувае сябе хворым, але хвароба яго незвычайная. Калі, узіраючыся на неба, Афанасі пачынае маліцца, аўтар нечакана спыняе апавед для таго, каб акцэнтаваць фіктыўны статус свайго героя, яго створанасць. Больш за тое, аўтар уступае ў дыялог са сваім героем, звяртаецца да яго, дэкларуючы сваё стаўленне: “Гэта я стварыла цябе. Я – ты з’явіўся ўсяго колькі старонак таму, і, пэўна ж, я не вельмі люблю цябе, таму ты і выйшаў такі, як ёсць: саракагадовы ды няшчасны, з дэпрэсіўным псіхозам у крызіснай стадыі. І імя я табе выбірала доўга” [1, с. 131]. Далей падкрэсліваецца аўтаномнасць героя, які можа існаваць незалежна ад аўтара: “Ідзі, Афанасі, жыві як знаеш, я яшчэ вярнуся па тваю душу, – а зараз мне трэба цябе пакінуць...” [1, с. 131].

У аповесці некалькі вымярэнняў, што пастулюецца самім аўтарам, які звяртае ўвагу на тое, што Афанасій і “іншыя персанажы, іншыя асобы” не маюць адзін да аднаго дачынення і ніколі не перакрываюцца. Пазней аўтар увагу адмаўляецца ад сваіх прэтэнзій на стварэнне Афанасія, сцвярджаючы, што яго прыдумалі Іра і Жэня: “З вялікім задавальненнем прапаную апавяданне чытачам. Я спадзяюся, вам яно спадабаецца – гэтаксама, як і мне” [1, с. 159]. Далей зноў падаецца назва твора, якая графічна адрозніваецца ад астатняга тэксту, і распаўядаецца гісторыя Афанасія. Такім чынам, апавяданне Іры і Жэні “Галоўная памылка Афанасія” з’яўляецца ўкладзеным у аповесць Ю. Каляды. Выкарыстанне самазамкнёных кампазіцыйнай структур – характэрная асаблівасць сучаснай метапрозы. Яны падрываюць адназначнасць і аўтаномнасць статусу аўтара, чытача, тэксту. Пры рамкавай структуры нават “усемагутны” аўтар, які, на першы погляд, павінен кіраваць сваімі героямі, губляе сваю аўтаномнасць і раствараецца ў тэксце. Ю. Каляда ўскладняе традыцыйную для метапрозы кампазіцыю **твор ў творы** тым, што частка ўнутранага твора вынесена за рамкавы апавед. Атрымліваецца, што асобны эпизод з гісторыі жыцця Афанасія згадваецца двойчы, спачатку ў падачы аўтара, пазней у межах створанага дзяўчатамі апавядання.

Аўтар пастаянна суадносіць аповесцевую рэальнасць з рэчаіснасцю, падкрэсліваючы штучнасць першай. Рэчаіснасць героя існуе, пакуль існуе сам герой: “Такім чынам Афанасі знік, і разам з ім знікла ягоная рэчаіснасць, ягоная вымярэнне – схаваліся, як тэкст перагорнутай старонкі, саступіўшы месца іншым часінам і прасторам” [1, с. 131]. Аўтар не прэтэндуе на аб’ектыўнае адлюстраванне свету. У кожным выпадку адлюстроўваецца не сама рэчаіснасць, а яе пэўная рэцэпцыя. Новае ўспрыняцце – новая рэчаіснасць. Рэальнасць не адлюстроўваецца, а пераствараецца.

Уводзячы ў тканіну твора другі галоўны персанаж – Жэню, аўтар таксама акцэнтуюе яго створанасць: “Яна была падобная да мяне, але толькі падобная: звонку ды звычкамі. Ніхто – і я не вынятак, – ніхто не можа пражыць два жыцці: за сябе і за персанажа. Пра літаратурных герояў нельга казаць: “О! Гэта – аўтар!”, бо чалавечае жыццё складаецца з мільёнаў дробязяў мышцы рук, сон, гатаванне ежы, нараджэнне дзяцей, чаканне на аўтобусным прыпынку, цыраванне шкарпэтак, набыццё зубной пасты, пераход вуліцы. Чалавек ёсць мяса ды косці, а літаратурны герой заўжды застаецца алфавітам, раскіданым па паперы...” [1, с. 132]. Ю. Каляда, такім чынам, не толькі вядзе расказ, але актыўна каментуе

працэс напісання аповесці, выяўляючы сваё стаўленне да той ці іншай сітуацыі. Адным з характэрных спосабаў аповеду становіцца металепсія – пераскокі ад апісання падзей у творы да працэсу яго напісання. Безумоўна, немагчыма сказаць, што перад намі паэталагічная аповесць, але яе элементы ў творы відавочныя.

Падаючы дзве гісторыі, аўтар выкарыстоўвае розныя апавядальныя манеры. У першым выпадку – гэта размова дзяўчат. Аўтар звяртаецца да дыялагічнай формы. Аповед Іры адрасаваны найперш Жэні, але паступова ў чытача ствараецца ўражанне, што гісторыя расказана менавіта яму. Праўда, аўтар не забывае разбіць гэтую ілюзію, згадваючы асоб, якія, напэўна, вядомыя Жэні, але не вядомыя чытачу (напрыклад, нейкага Асіпенку). Размова вядзецца нязмушана, эмацыянальна. Іра раз-пораз дае ацэнку таму і іншаму эпізоду са свайго жыцця, выяўляючы сваё асобнае стаўленне да прадмета размовы. Падтрыманне слухацкай увагі адбываецца за кошт частых зваротаў *слухай, ведаеш*. Для выражэння экспрэсіі, узмацнення выразнасці мовы выкарыстоўваецца пераноснае ўжыванне формаў часу. Дзеля таго, каб слухач яскрава ўяўвіў сабе, як ўсё адбывалася, Іра звяртаецца да формы дзеясловаў цяперашняга часу, узнікае адчуванне, што расказванне і сама сітуацыя адбываюцца сімультанна: “Ну ўсё. Я пайшла да таго дзядзькі прасіць заліку, прашу я, прашу, а ён мне не ставіць, і адначасова са мной просіць заліку нейкі хлопчык” [1, с. 137]. Паўторы дзеясловаў акцэнтуюць працэс, яго напружанасць: *прашу я, прашу* або “І так мне сумна, так мне кепска, і слёзы з вачэй *капаюць, капаюць...*” Адметнасцю гутарковага стылю з’яўляецца ўжыванне назоўнікаў з суфіксамі ацэнкі. Іра ў сваім апаведзе актыўна выкарыстоўвае памяншальна-ласкальныя суфіксы, напрыклад, *пакойчык, рамоначкі*. Яе гаворка насычана часціцамі (*ну дык вось*), устаўнымі канструкцыямі (*карацей*). На сінтаксічным ўзроўні для тэксту характэрныя пераважанне кароткіх канструкцый, шматлікіх пералічэнняў, удакладненняў, інверсія: “Не памятаю, як я дайшла дахаты. Лета, спёка, Феадосія, мора, кавярні розныя, столікі паабапал дарогі, за столікамі людзі, шчаслівыя людзі, прыехалі на мора, і спёка, і я цягну сваё цела, сваю лысую галаву, прымушаю сябе перасоўваць ногі, як прыбітая, як аслепленая, я іду, іду, адна, і ён з’ехаў, з’ехаў, з’ехаў і не пазваніў, і я іду, і спёка жахлівая” [1, с. 155]. Такім чынам, гісторыя Іры пададзеная як расповед з усімі атрыбутамі гутарковага стылю.

У апавяданні пра Афанасія акцэнтавана літаратурнасць твора, напісанага дзяўчатамі. На працягу ўсяго твора апавядальнік (у дадзеным

выпадку Іра і Жэня) не здраджвае свайму іранічна-здэкліваму тону, што прадыктавана задачамі, якія ставілі перад сабой дзяўчаты: “Яны тварылі мужчыну, які абразіў жанчыну, а потым знішчылі яго. Дзяўчаты памеркавалі, што, паводле закону, сусветнай справядлівасці, спрацуе нейкі механізм, і кожны атрымае тое, чаго ён варты” [1, с. 159]. Так яны абіраюць адметнае прозвішча для мяркуемай ахвяры Афанасія – Маша Трактар – і даюць іранічныя каментары з гэтай нагоды: “Натуральна, сам Лёс падказваў сцерагчыся дзяўчыны, што носіць прозвішча Трактар. Але нашага няшчаснага героя гэты факт ані трохі не засмуціў. Ён жа быў адважны, наш Афанасі, і не баяўся трактароў. Мабыць, яго прымусіла б крыху паразважаць прозвішча Бульдозер альбо Эскаватар, мабыць, яго спыніла б прозвішча Бэтэр альбо Бэмпэ, пэўна напалохала б яго прохвішча Птурс, але Трактар – ані каліўца!” [1, с. 165]. Адметна, што і Жэня з Ірай, ствараючы апавяданне, пакрэслена называюць героя *наш Афанасі, наш герой, няшчасны наш Афанасі*, часта выяўляюць сваю прысутнасць у тэксце: *пакуль мы тут разважалі, пакуль мы тут блыталіся ў словах, нам ужо надакучыла і інш.*, дазваляюць сабе акцэнтаваць сваё стаўленне да таго, што адбываецца ў творы. Звернем увагу на тое, што выкарыстанне формы *мы* абазначае не толькі стваральнікаў апавядання, але імпліцытна праектуецца на чытача.

Пісьменніца досыць удала выкарыстоўвае мастацкую дэталю. Апісваючы ўпарадкаванасць жыцця Афанасія, педантычнасць ва ўсім, што датычыць чысціні, яна адзначае, што ён не проста выкінуў смецце, *але зусім маленькі пакуначак*. Ён не проста чысціць зубы, але два разы. Падрэсліваецца ізаляванасць героя, яго нежаданне пускаць у свой свет іншых: “адамкнуў чатыры замкі чатырма сваімі ключамі; замкнуў на чатыры замкі дзверы з сярэдзіны..” [1, с. 174]. Аднастайнасць, размеркаванасць жыцця Афанасія акцэнтуюцца шматлікімі паўторамі. Так напрыклад, некалькі разоў апісваецца раніца героя, заўжды з падобным наборам дзеянняў, пакуль, урэшце, апавядальнік не заўважае іранічна: “Нам ужо надакучыла апісваць піканне радыёкропкі ды ўрачысты гімн, ранішнія падскокі, адкрытае акно ды сняданак, заўжды той самы. Раніца Афанасія была падобна да звычайнай ягонай раніцы, з усімі складнікамі” [1, с. 198]. Упарадкаванасць жыцця Афанасія кантрастуе з апісаннем паступовага разбурэння і зладжанасці побыту і самога героя пасля таго, як у адной з галерэй Маша арганізуе сваю выставу. На карцінах яе герой, захоўваючы падабенства з Афанасіем, паўставаў у самым непрыцягальным выглядзе: Даведаўшыся пра выставу, “Афанасі ледзь не выбег на вуліцу ў

чым спаў. Ён нацягнуў свае хатнія джынсы, нейкую майку, што першая трапілася пад руку, абарваў матузок на адным чаравіку, на другім зацягнуў мёртвыя вузлы і, не памыўшы твару, не пачысціўшы зубоў, пабег да Галерэі” [1, с. 187].

Устаноўка на літаратурнасць перадвызначае таксама асаблівую, стваральніцкую пазіцыю чытача. Чытач заахвочваецца апавядальнікам у залежнасці ад свайго жыццёвага досведу рэагаваць на напісанае. Гэта праяўляецца ў прамых зваротах: “Дзяўчаткі, хлопчыкі, людзі чалавекі! Здымайце ружовыя акулярчыкі, выцягвайце з вушэй вату салодкіх словаў” [1, с. 178]; выяўленні мяркуемай рэакцыі чытача на падзеі: “Даруйце! – гэта закрычалі некаторыя нецярплівыя чытачы. – Даруйце, а дзе Маша? Маша дзе?” [1, с. 180].

У лепшых традыцыях постмадэрнісцкай літаратуры аўтар прапануе некалькі версій заканчэння гісторыі Афанасія. Згодна з першай, герой мусіць загінуць у склепе, скінуты туды з лесвіцы абрадджанай Машай. Аднак, палюбіўшы свайго героя, дзяўчаты не могуць проста так забіць Афанасія і вырашаюць адправіць яго ў манахі. Актыўная пазіцыя чытача праяўляецца ў тым, што ён, паводле сваіх жаданняў, можа выбраць найбольш упадабаны фінал.

Істотную ролю ў творы адыгрывае графічнае афармленне тэксту. Аўтар маркіруе найбольш значныя словы прапіснымі літарамі, актыўна выкарыстоўвае курсіў. Эксперыменты з графічным афармленнем твора, выкарыстанне шрыфтоў розных абрысаў для акцэнтавання аўтарскай задумы з’яўляецца адным з распаўсюджаных метараманых (але не толькі) прыёмаў.

Гісторыя Афанасія скончана, і аўтар можа зноў з’явіцца ў тэксце. Фінал твора сапраўды кінематаграфічны. Карціны змяняюць адна адну: дзяўчаты засынаюць салодкім сном пасля нялёгкае справы, паступова ўсё ахутвае белы туман, у якім спакваля знікае ўсё, з’яўляецца Марат з вялікай шылдай у руках “Канец”, зноў туман, у якім знікае аўтар і, урэшце, раствараецца апошняе слова аповесці: “А вось цяпер сапраўды КАНЕЦ, FIN, FINITA. Да пабачэння! Жывіце шчаслівыя і, калі ласка, не крыўдзіце адно аднаго. Да пабачэння, да пабачэ...” [1, с. 205].

Падкрэсленая літаратурнасць твора, суаднесенасць рэальнасці і фантазіі, шматузроўневая кампазіцыя, выкарыстанне розных апавядальных тэхнік, аўтарскія каментары, графічнае афармленне твора, дазваляюць разглядаць аповесць Ю. Каляды “Галоўная памылка Афанасія” ў кантэксце сучаснай метапрозы.

Можна па-рознаму ставіцца да аповесці Ю. Каляды. Хтосьці з першых старонак захоплены нязмушаным аповедам, кагосьці раздражняе іранічна-здэклівы тон маладой пісьменніцы. Хтосьці пазнае ў героі сябе і адчувае не менш абражаным. Хтосьці радасна пагаджаецца са справядлівай адплатай за галоўную памылку. Наяўнасць розных рэакцый, на наш погляд, сведчыць пра плённасць жанрава-стылявых пошукаў аўтара.

Літаратура

1. Каляда Ю. Галоўная памылка Афанасія: апавяданні, аповесць. Мінск: Маст. літ., 2005. 206 с.

А.У. Вострыкава

АДМЕТНАСЦЬ СТЫЛЮ ЧЭШСКАГА ПІСЬМЕННІКА ІРЖЫ КРАТАХВІЛА

Іржы Кратахвіл (4.1.1940, Брно) – гэта сучасны чэшскі празаік, эсэіст, драматург, крытык, публіцыст, аўтар маніфеста чэшскага постмадэрнізму. Адзін з самых вядомых і папулярных на сённяшні дзень аўтараў у Чэхіі. Кратахвіл вылучаецца вельмі сваеасаблівым стылем, цікавым разуменнем праблем творчасці як такой.

Іржы Кратахвіл скончыў філасофскі факультэт Брненскага ўніверсітэта па спецыяльнасці “чэшская і руская мовы” (1965). Пасля некаторы час працаваў настаўнікам, потым бібліятэкарам на чэшскім радыё. У 1970 г. быў змушаны пакінуць гэтае месца. Як большасць чэшскай апазіцыйнай інтэлігенцыі працуе на некваліфікаваных працах: Кратахвіл становіцца машыністам пад’ёмнага крана, начным вартаўніком на птушкафабрыцы, рабочым, зарабляе на жыццё як тэлефаніст, качагар. У 1983 г. уладкоўваецца ў бюро аховы помнікаў у якасці гісторыка. Толькі з 1991 г. ён зноў атрымлівае магчымасць працаваць згодна сваім інтарэсам і схільнасцям: ён становіцца супрацоўнікам літаратурна-драматычнай рэдакцыі чэшскага радыё ў Брно. Апошнія ж восем гадоў займаецца выключна літаратурнай творчасцю.

Шлях Іржы Кратахвіла ў літаратуру быў даволі складаным. Свае апавяданні, эсэ, рэцэнзіі ён пачаў друкаваць з 1964 г. (часопісы “Plamen”, “Host do domu”, “Sešity pro mladou literaturu” і інш.). Аднак першую кнігу Кратахвіл змог выдаць толькі праз дваццаць шэсць год (1990). Падрыхтаваны ў 1971 г. у выдавецтве “Blok” зборнік апавяданняў