

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

А. В. Даніленка

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, г. Мінск;

annasdanilenko@mail.ru;

наук. кір. – Бутырчык Г. М., канд. філ. навук, дац.

У артыкуле разглядаецца своеасаблівасць арганізацыі мастацкай прозы Лукаша Калюгі (1909 – 1937). Абазначаецца сувязь хранатопу твораў са спецыфікай мастацкага метаду, выкарыстанага аўтарам (магічны рэалізм). Аналізуецца феномен «магічнай прасторы» і заканамернасці яе дачыненняў з экзістэнцыйнымі матывамі, выяўленымі ў творчасці Л. Калюгі.

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

Мастацкі тэкст заўжды ўладкаваны адрозна ад тэксту немастацкага. Паводле Ю. Лотмана, у яго 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 носьбітам інфармацыі» [8, с. 95]. Узаемадзеянне пачаткаў, супрацьпастаўленых адзін аднаму, робіць узнікненне «памылкі» ў межах структуры 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 (1909 – 1937) «Нядоля Заблоцкіх» (1931) з многымі (агулам трынаццацю) рознажанравымі раздзеламі і нелінейным хранатопам, звязаным непасрэдна са структурным падзелам, з'яўляецца замкнутай сістэмай, не арыентаванай на какое-кольвек «знешняе» ўзаемадзеянне. Кожны з узроўняў тэксту выяўляе прысутнасць аўтара, імпліцытную (як, напрыклад, сама форма твора, з уласцівай ёй «актыўнасцю, аўтарствам» [3, 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» [6, с. 259], «Возьмемся і мы з вамі за клямку» [6, 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 ўзаемадзеючы 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 яго становішча будзе роўным

становішчу абстрактнага чытача, для чаго мусіць быць звернутая асаблівая ўвага на хранатоп і яго 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 творамі, да спецыфікі мастацкага метаду Калюгі ў цэлым.

Жанравае азначэнне «Нядолі Заблоцкіх», прапанаванае самім аўтарам, – «прыгоды і летуценні» [6, 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 эпізодаў, уключаных у аповесць, і з адвольнасцю іх размяшчэння адносна храналагічнай лініі. «Летуценні», да таго ж, маркіруюць неабавязковасць «дакладнага» адлюстравання падзей і разам з тым прыём «сціскання» – адбору абмежаванай колькасці эпізодаў сярод іншых магчымых варыянтаў, якім карыстаецца Лукаш Калюга.

«Сціснутым» падзейны шэраг робіцца адносна зададзенага часткамі I-IV прынцыпу панарамнасці. Першы раздзел адкрываецца сказам «Край свету чулі пра Заблоцкага» [6, с. 218] і працягваецца дэтальным пераказам становішча Пархіма Заблоцкага. Варта адзначыць, што Пархім пазіцыянуецца аўтарам як цэнтральны персанаж, і сам далейшы аповед матываваны фактам яго сусветнай вядомасці. Пархіма «ўсюды за свайго чалавека маюць» [6, с. 218], не памятаючы дакладна імені і паходжання. Наступныя раздзелы маюць за мэту «апраўданне» і ўзнаўленне яго каранёў, даючы падрабязныя сведчанні пра радавод сям’і Заблоцкіх.

Аповесць набывае рысы жанру сямейнай хронікі, аздобленага пэўнай колькасцю пабочных элементаў (раздзелы VII і VIII, прысвечаныя настаўніку Зубрыцкаму, раздзел XI, які апісвае забабоны шляхціца Змышлевіча – на гэтай частцы варта пазней спыніцца асобна) і 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 на працягу аповесці пазбаўлены прастай мовы, гэтаксама як і любых адзнак знешнасці (акрамя згадкі пра малады ўзрост). Суадносна, успрыняцце яго інтэрпрэтатарам немагчымае без інтэрферэнцыі ўспрымання наратара: «Пакінем надалей Пархіма...» [6, с. 225], «Не было Пархіма дома, не віталіся з ім і развітацца з намі не прыйшоў ён» [6, с. 228]. Становішча «несапраўднасці», напаўпрысутнасці галоўнага героя ідзе насуперак абавязковым «нарацыйным пазнакам пазіцый, роляў, адносін» [9, с. 201], якія мусяць прысутнічаць «у кодзе апавядання пра сямейную гісторыю» [9, с. 201]. Гэтае несупадзенне яшчэ больш ускладняе арганізацыю аповесці, робячы ўнутраную несудаднесенасць 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 «Ілюк-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 ўнутрызнаходжання – пранікнення ў свядомасць герояў), што робіць структуру тэкстаў прасцейшай, даступнейшай для разбору.

Мастацкі метада, выкарыстаны Л. Калюгам у кожным з твораў, можа быць акрэслены як магічны рэалізм. Разуменне метаду спрыяе дакладнейшаму азначэнню сувязі паміж асаблівасцямі хранатопу 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» [4, с. 42], але разам з тым «творы магічнага рэалізму, як правіла, разварочваюцца ў строга акрэсленай і замкнёнай прасторы» [4, с. 43]. Гэтая нелінейнасць часу і абмежаванасць топасу ў спалучэнні з надзвычайным падзейным шэрагам прыводзяць да адкрыцця ў тэксце новых, схаваных раней пад побытавацю «слаёў рэчаіснасці» [4, с. 43].

На храналагічных несупадзеннях, якія сустракаюцца ў «Нядолі Заблоцкіх», ужо акцэнтавалася ўвага вышэй. У аповесці «няўстойлівы» ўнутраны хронас, які не дазваляе дакладна адсочваць часавыя прамежкі паміж эпізодамі (адзіны арыенцір – сацыяльныя інстытуты, у якіх апынаецца Савоста Заблоцкі і якія дапамагаюць дэтэрмінаваць яго ўзрост як той, што падыходзіць для школьніка, для слухача ў вучэльні і г. д.) і 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 заканчваецца 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» [6, с. 219], што разыходзіцца з аб’ектыўнай рэчаіснасцю, адлюстраванай у аповесці. Савэрын, «заснавальнік» роду (аддалены ад сучаснасці твора ўсяго на адно пакаленне), наўмысна адасабляецца, пераносіцца наратарам у вобласць міфалагічнага. Ён належыць не проста да мінулага, але да неспазнанага, напauзабытага «даўнейшага», да якога час ад часу звяртаецца наратар: «Усё даўнейшае нам цяпер толькі цень» [6, с. 259], «А даўней, не за нашым, а за даўнейшым даўней...» [6, с. 222].

Даўнейшае, якое замяняе сабой аб’ектыўную мінуўшчыну, дапамагае ў трансфармацыі рэчаіснасці твора. Яно – своеасаблівы «выварат» тэксту, яшчэ не самастойны слой, адзелены 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» [6, с. 77], каб стварыць сэнсавы 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 напярэдным «даўнейшым» (ужо складаным для дакладнага апісання), ані з «нашым часам», то-бок з яшчэ не апісанай (і, такім чынам, не створанай) часовай лініяй, у якой знаходзіцца ён сам («Маладзейшыя некалі зайздрацаць нам будучь, як мы нагаворым, што за нашаю памяццю на свеце было» [6, с. 78]). Падзейны шэраг «Тахвілінага швагра» апынаецца роднасным «устаўным» эпізодам «Нядолі Заблоцкіх»: 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...» [6, с. 52]. Пры гэтым акрэсліваецца далейшы лёс персанажаў: Альжа і яе няўдалы каханак абое хутка паміраюць. Інтанацыя гэтага своеасаблівага «эпілога» значна адрозніваецца ад фарсава-камедыйных матываў асноўнай лініі апавяду.

Відавочна, што рух часу ў прозе Л. Калюгі (маецца на ўвазе рух лінейны, не звязаны з шырокай «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» [4, 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 неад'емная частка іх асаблівай рэчаіснасці) відавочная, падкрэсленая наратарам: «Як свет паўстаў, ніколі гэтага ў Баркаўцах чуваць не было» [6, с. 53], «Баркаўцоў і чорт не бярэ» [6, 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 яго 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 яго лёс.

Магічная прастора ў творах Калюгі не азначаная геаграфічна. Яна пашыраецца і звужаецца суадносна з перамяшчэннямі баркаўчан, якія самі ёсць носьбітамі магічных законаў.

Лада Алейнік, даследчыца творчасці Лукаша Калюгі, заўважае адносна топасу наступнае: «... апавяданні Л.Калюгі выглядаюць як ланцужок доследаў і назіранняў за героямі ў працэсе іх жыццёвага побыту і ў працэсе грамадскага развіцця. Дзеля найбольшай аб’ектывізацыі, найбольшай рэальнасці паказу сваіх вобразаў Калюга будзе апавяданні ў своеасаблівай “двухмернай прасторы”» [7, с. 8]. Апісанне прасторы як «двухмернай» падаецца вельмі ўдалай заменай для прынцыпу «абмежаванасці», якога патрабуе магічны рэалізм. Калюга, арганізоўваючы сваю мастацкую прастору, падыходзіць да яе вымярэння не з тапаграфічнымі катэгорыямі, арыентаванымі на апісанне рэльефаў і межаў паселішчаў, але з катэгорыямі антрапацэнтрычнымі. Наратар у «Нядолі Заблоцкіх», што характэрна, найчасцей засяроджваецца не на апісанні мясцовасці як цэлага, але на выяўленні задворкаў хат ці паасобных памяшканняў, ацэньваючы іх праз суаднясенне з даўжынёй чалавечых канцавін: «І, у хату зайшоўшы, не рассядайцеся надта [...] бо цесна будзе» [6, с. 229], «Дрэнна вам, таварыш чытач, ісці за маімі героямі следам [...] дрэнна, калі вы, часамі, у чаравіках. [...] Я пэўны, што цераз халяўкі набераце вады поўныя чаравікі» [6, с. 242]. Свет вакол жыхароў Баркаўцоў пры гэтым не раздрабняецца, а захоўвае своеасаблівую цэласнасць: іх антрапацэнтрычнае «магічнае светаўспрыманне» (прасторы ў тым ліку) 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 ідэлічная прастора. Беззаганны спакой там цяпер немагчымы, ідэлія належыць «даўнейшаму», залатому веку Савэрына: «На ўсё парадак пры Савэрыне быў» [6, с. 220]. Баркаўчане не бесмяротныя, 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, зайздасць Юстапа Заблоцкага забівае курэй яго суседа), ад хваробы памірае Альжа з «Іллюка-даследчыка». Разам з тым смерць закранае не толькі Баркаўчан: праз бойку з Альжай адыходзіць у іншасвет малады балагур.

Шлюбная здрада, роўна як і вядзьмарства, у тэкстах Лукаша Калюгі не стыгматызаваныя. Кожная з праяў чалавечай сутнасці, і шырэй – усё тое, што мае дачыненні з чалавекам, арганічна ўпісваецца ў топас Баркаўцоў. Магічнае ніколі не праяўляецца ў прафанным свеце само па сабе, сіламі прыроды, але яму заўсёды садзейнічаюць медыятары-людзі (так, напрыклад, у «Нядолі Заблоцкіх» чорт прасыпае на дарогу грэчку пасля заклёну Тахвілі). Калюгава звышнатуральнае антрапацэнтрычнае ўва ўсіх вымярэннях, і нават у неспазнаным «даўнейшым» толькі чалавек можа судакрануцца з магіяй

наўпрост, хаця для гэтага і патрэбны альбо адпаведны стан змененай свядомасці («А даўней і праўда было, браў чорт п'яных, меў на іх ласку – да сябе ў госці заклікаў» [6, с. 227]), альбо спецыфічная «памежная» лакацыя («Чэрці ў людзей у дарозе коні выменьвалі» [6, с. 77]).

Паказальна, што сустрэча з чортам успрымаецца як нейтральны факт рэчаіснасці, што можна патлумачыць спецыфічнай дваістасцю магічнай свядомасці ў ацэнцы любой з'явы. З аднаго боку, дабро, атрыманае ад чорта, «ліхое» [6, с. 222], але з іншага – само здарэнне з'яўляецца нагодай для выхвалення: «Ого, даўней! Было тады чым п'янаму пахваліцца» [6, с. 227]. Гэтаксама дваіста прэзентуецца жончына здрада, якая ў «Іллюку-даследчыку» заканчваецца смерцю, а ў «Нядолі Заблоцкіх» вядзе да адваротных наступстваў. Разэля, жонка Вінцэнта Заблоцкага, прыжывае ад пана «малога Юліка-самасейка» [6, с. 239], нарэшце пашыраючы іх з мужам малую сям'ю. Са шлюбам Вінцэнта і Разэлі звязаная адметная сваёй дакладнасцю храналагічная пазнака: «От ужо чацвёрты год па вяселлі пайшоў» [6, с. 234]. Жыццё шлюбнай пары не толькі суадносіцца наратарам з «цэнтральным часам», але і суправаджаецца заўвагай: «Не было ў іх хаце ні разу смерці за гэтыя гады і ані сям'я не пабольшала» [6, с. 234].

Паводзіны дзіўнага Разэлінага мужа, Вінцэнта-музыкі, хаця і ўпісваюцца ў традыцыйную фальклорную парадыгму (музыка ў фальклоры «стаў увасабленнем народнасці мастацтва, яго несумяшчальнасці з гандлярскім светам» [7, с. 330]), усё ж уступаюць у канфлікт з выяўленымі ў творы экзістэнцыйнымі матывамі. Вінцэнтаў талент аддаляе яго не проста ад штодзённасці, але і ад кантактаў з баркаўчанамі. Няхай і «не было над Вінцэся ні здатнейшага музыкі, ні лепшага чалавека» [6, с. 230], Вінцэнт застаецца непазбежна (ад таго і трагічна) адасобленым ад пазасталага Калюгавага антрапацэнтрычнага свету. Няздатнасць да побытавых спраў спрычыняецца да яго выключанасці з цыклу жыцця і смерці (матыў самотнасці часта спадарожнічае вобразу музыкі), няздольнасці забіць: «Не любіў ён рыбы ні лавіць, ні есці. [...] Нічога не зачапіўшы – без ніякай прынады закідаў ён у вадку рыбіну смерць» [6, с. 231]. Ён адзіны з Заблоцкіх трапляе на ваенную службу, але не ўдзельнічае ў баях, папросту прасыпаючы ўсю вайну ў цягніку і тым самым адмаўляючыся нават ад пазіцыі сузіральніка гвалту.

Адзіная смерць і разам з тым адзіны аспект матэрыяльнага жыцця, да якога мае дачыненне Вінцэнт, – яго ўласнае паміранне («Гіне Вінцэнты. Гіне праз свой дур» [6, с. 230]) – не падобныя да «гандлярскіх» дачыненняў пазасталых баркаўчан з жыццёвымі цыкламі.

Звяртаючы ўвагу агулам на вобраз баркаўчаніна ў «Нядолі Заблоцкіх», Адам Бабарэка адзначаў: «Чалавек дасугам – зерне Калюгавай асаблівасці як адыходнага пункта ў тварэнні ўласнага мастацтва» [2, с. 515]. «Дасуг» у Калюгавым выпадку мусіць быць зразуметы шырэй, чым проста час, вольны ад працы. Клопат Змышлевіча пра труну, якую ён робіць як мага больш выгоднай («Цяжкі і доўгі сон быў бы і жывому чалавеку на такой падушцы. Ніколі б прымакі па Гіляравай смерці такой яму выгады не прыстараліся» [6, с. 274]), Юстапавы сурокі курэй, дэталёвае абмеркаванне хаўтураў Альжы –

усё гэта таксама складае «дасугавую» частку жыцця ў Баркаўцах. Такім чынам, заўвага А. Бабарэкі пра Калюгаў «свѣт і чалавека ва ўяўленьні вольнага духа» [2, с. 515] можа быць расчытаная па-рознаму. Вольны дух, «царства свабоды» [2, с. 515] – гэта ў роўнай меры і неабмежаваная, ва ўсім падуладная чалавеку прастора Баркаўцоў; і роўнасць (у свядомасці баркаўчан) фізічнага жыцця ды жыцця пасля смерці, аднолькава практычны да іх падыход; і выкарыстанне смерці ў карыслівых мэтах, гульня з ёй, якая сцірае межы сакральнага і прафаннага; і нават няпэўныя пазіцыі знаходжання некаторых герояў унутры тэксту, недастатковасць іх інтэграванасці ў падзейны шэраг, характэрная як для Вінцэнта, так і для Пархіма Заблоцкага.

Хаця Вінцэнт Заблоцкі і мае, у адрозненне ад Пархіма, выдзеленую графічна ўласна-простую мову, яму не стае іншай вызначальнай рысы ідэнтыфікацыі: Вінцэнтава імя належыць яму толькі напалову. Вінцэнты – «даклікатнейшы» [6, с. 230] (то-бок варты музыкі) варыянт ад «простага» імені Вінцэсь. Змена імені – рыса ініцыяцыі (пераходу ў клас «іншых», людзей мастацтва), а таксама адзін з фактараў Вінцэнтавай адасобленасці, якую адчувае і ён сам, даючы ўласнае апісанне праз выкарыстанне формы трэцяй асобы: «Не шавец, не кравец ён... [...] Праз паганы свой талент ды праз дурную асобу ўрабіць зямлю не паўздужае» [6, с. 234]. Адмоўнасць аўтапартрэта – хутчэй не праява самарэфлексіі, але даніна гумарыстычнай традыцыі наўмыснага зневажання прадмета альбо чалавека з мэтай уберагчы яго ад сурокаў. Негатыўнае Вінцэнтава самаапісанне не можа перашкодзіць яго каласальнай славе: «Дзе толькі людзі чулі што пра нашы Баркаўцы, там і Вінцэнтага зналі» [6, с. 230], паралельнай вядомасці Пархіма (першы сказ раздзела I), што яшчэ раз дазваляе суаднесці гэтыя два вобразы.

Выключанасць Вінцэнта з агульнапрынятага жыццёвага парадку адбіваецца на ўсёй яго асобе. Вінцэнтаў дом (важная дэталі для чалавекалюбнага Калюгавага свету) – мізэрная хатка, былая варывенька пад гародніну, аддаленая не толькі ад паняткаў практычнасці, але і ад канвенцыянальнага праекта чалавечага жытла ўвогуле. У апазіцыі да гэтага топасу знаходзіцца хата старэйшага з братоў Заблоцкіх, заможнага Юстапа. Юстапава хата пазней, у цэнтральных частках аповесці, будзе падзеленая наратарам на больш дробныя «падпрасторы» непасрэдна ўнутры дома, найбольш «жывой» сярод якіх стане зона печкі і запека з ложкамі. Адваротна функцыянуе печка ў Вінцэнтавай хаце, толькі чынычы антрапаморфнай постаці наратара дадатковыя перашкоды: «Можа б, крыху і лепей, прастарней у Вінцэнтага было, каб не печ. Вялікая з яе замінка ў гэтай шчыгульнай, у абцяжку збудаванай хаце» [6, с. 229]. Вінцэнтава хата мае адценні безжыццёвасці (не смерці як такой, але адсутнасці жывасці, пэўнай пустэльнасці). Сімптаматычна, што Разэля, каб вынасіць і нарадзіць дзіця, мусіць не проста здрадзіць свайму мужу, але яшчэ і змяніць топас, пераехаўшы на панскі двор.

Супрацьпастаўленне хат Вінцэнта і Юстапа – праява распаўсюджанага фальклорнага матыву спаборніцтва паміж братамі. Фальклорнасць падкрэсліваецца наратарам і графічна («...здаўна шчапаліся Заблоцкія на

дзве палавінкі...” » [6, с 224], сказ аформлены ўнутры мастацкага тэксту як цытацыя са знешняй крыніцы), і тэкстуальна – героі прэзентуюцца як антаганісты. Юстапава сям’я падкрэслена ненавідзіць любую музыку і спевы. Пры гэтым адзіная спяваная ў іх хаце прыпеўка ў фарсавай манеры суадносіцца з характэрнымі для магічнага рэалізму Калюгі экзістэнцыйнымі матывамі:

Рада баба, рада баба
Што дзед утапіўся.
Ліха яму, ліха яму
За корч ухапіўся!.. [6, с. 227]

Шырэйшай «фарсавай распрацоўкай» экзістэнцыйнасці ў мастацкім свеце Лукаша Калюгі можа лічыцца яго позняе апавяданне «Шкодны вісельнік», якое працягвае запачаткаваную «Нядоляй Заблоцкіх» традыцыю змяшчэння цэнтральных персанажаў у пазіцыю напайпрысутнасці. «Шкодны вісельнік» – гэта разгорнутае апісанне спробы Савосты Заблоцкага засіліцца. Суадносна з узмацненнем, вывядзеннем у абсалют цэнтральнага экзістэнцыйнага матыву, падкрэсліваюцца і ўсе астатнія рысы, вызначальныя для Калюгавай творчасці: супрацьпастаўленне «даўнейшага» і храналагічнай лініі апавядання («Савоста ж не даўнейшага, а цяперашняга сьвету чалавек» [5, с. 39]); падкрэсленая матэрыялістычнасць апісання падрыхтоўкі да самагубства, пры гэтым спосабы сыходу з жыцця ацэньваюцца наратарам у катэгорыях цялеснасці («Як успомніш, дык аж мяне самога зайздрасьць бярэ. Добра вешацца, каб вы ведалі. [...] Сама лепей – павесіцца, лепш як тапіцца: п’явак няма чаго баяцца і рак табою не пажывіцца, ня гнісьці, а сохнуць будзеш... [5, с. 38]»); узаемадзеянне са звышнатуральным толькі праз пасярэдніцтва чалавека (Савоста не можа павесіцца на дрэве з буслянкай, пры гэтым сам бусел «усё меркаваў: хаця б яго Савоста лятучы, а не седзячы бачыў. Прыяў Савосту, каб ён увесь год лёгкі быў» [5, с. 42]). На фоне дадатковага развіцця матыву смерці мае магчымасць увасобіцца і Калюгава інтэрпрэтацыя цыклу чалавечага жыцця як цэлага. Асноўная пабочная лінія ў апавяданні – прывід пакінутага на смерць дзіцяці. І яно, і Савоста (ужо дарослы, «чалавек сярэдняга росту» [5, с. 40]) аднолькава набліжаны да смерці, і з гэтай нагоды не проста падобныя, але амаль аднолькавыя. Разам з тым праз вобраз дзіцёнка раскрываецца таксама спецыфічнае Калюгава разуменне «дасугу», спалучанага з паміраннем: «Грэйся, дзеткі. Вунь лёд не замецен. Чысты, бліскушчы, як шкло. Глядзі, дзеткі, як сьліжы ў вадзе ходзяць – забаўляйся» [5, с. 40].

Гэтая фарсавасць утаймаванай, «дамашняй» смерці, якая ў большасці выпадкаў заканчваецца не згасаннем цела, а дае новы штуршок для працягу жыцця («І па той жа раз – годзе Савоста вешацца. Выкінуў ён дур з сваёй галавы» [5, с. 43]) у пэўным сэнсе супрацьстаіць падзеям, якія адбываюцца па-за Баркаўцамі. 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 цялеснымі пакараннямі ў месцачкавай школе, актыўна ўжыванымі

настаўнікам Зубрыцкім («Нядоля Заблоцкіх»). Адукацыя Савосты ў Хлюпскай вучэльні заканчваецца несправядлівым выключэннем адтуль, а яго 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 яго 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 звыклай прасторавай сістэмай, ён не можа стацца выключаным з цыклічнага працэсу змены пакаленняў, спалучанага з натуральным працэсам памірання. Разуменне гэтай амбівалентнасці дазваляе інтэрпрэтаваць праявічныя творы Л. Калюгі не толькі як сукупнасці жанрава-стылёвых асаблівасцей, але і як з'яднанае мастацкае цэлае.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. Алейнік, Л. В. Творчая індывідуальнасць Лукаша Калюгі: праблема стылю: аўтарэф. дыс. ... канд. філалаг. навук : 10.01.01 / Л. В. Алейнік ; БДУ. – Мн., 2002. – 24 с.
2. Бабарэка, А. Збор твораў у двух тамах. / А. Бабарэка. – Вільня: Інстытут беларусістыкі, 2011. – Т. 1 : Літаратурна-крытычныя працы – С. 515–520.
3. Бахтин, М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – С. 42–60.
4. Гугнин, А. А. Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века (Феномен и некоторые пути его осмысления) / А. А. Гугнин. – М. : Институт славяноведения РАН, 1998. – 117 с.
5. Калюга, Л. Шкодны вісельнік / Л. Калюга // Спадчына. – 2001. – № 4. – С. 38–43.
6. Калюга, Л. Ні госці ні гаспадар. Апавяданні і аповесці / Л. Калюга. – Мн. : Мастацкая літаратура, 1974. – 290 с.
7. Конан, У. Музыка / У. Конан // Беларуская міфалогія : энцыкл. слоўн. / С. Санько, Т. Валодзіна, У. Васілевіч і інш. – Мн : Беларусь, 2004. – С. 330
8. Лотман, Ю. А. Структура художественного текста / Ю. А. Лотман. – М. : Искусство, 1970. – 381 с.
9. Jonnes, D. The matrix of narrative : family systems and the semiotics of story / D. Jonnes. – Mouton de Gruyter, 1990. – 293 p.