

**НАЦЫЯНАЛЬНАЯ АКАДЭМІЯ НАВУК БЕЛАРУСІ
ОРДЭНА ДРУЖБЫ НАРОДАЎ
ІНСТЫТУТ ЛІТАРАТУРЫ ІМЯ ЯНКІ КУПАЛЫ**

Лія Кісялёва

МАРГІНАЛІІ

**БЕЛАРУСКАЯ ГУМАРЫСТЫЧНАЯ
ЛІТАРАТУРА ХІХ — ПАЧАТКУ ХХ СТ.
У СВЯТЛЕ СУЧАСНЫХ ЛІТАРАТУРАЗНАЎЧЫХ КАНЦЭПЦЫЙ**

Мінск
«Медысонт»
2007

УДК 821.161.3.09
ББК 83.3(4Бел)
К44

Навуковы рэдактар
доктар філалагічных навук М. А. Тычына

Рэцэнзенты:
член-карэспандэнт НАН Беларусі, доктар філалагічных навук
М. І. Мушынскі
кандыдат філалагічных навук С. Л. Гаранін

Кісялёва, Л.
К44 Маргіналіі : беларуская гумарыстычная літаратура XIX – печат-
ку XX ст. у святле сучасных літаратуразнаўчых канцэпцый / Лія
Кісялёва. — Мінск : Медисонт, 2007. — 142.

ISBN 978-985-6530-77-0

У кнізе беларуская гумарыстыка XIX — пачатку XX ст. даследуецца з выкарыстаннем сучасных метадаў і тэорый (нарэталогіі, рэцэптыўнай эстэтыкі і г. д.). Нетрадыцыйныя канцэптуальныя падыходы даюць магчымасць не толькі пазбыцца пэўных стэрэатыпаў у інтэрпрэтацыі класічных твораў, але і вырашыць шэраг пытанняў, якія раней заставаліся па-за ўвагай беларускіх навукоўцаў. Побач з хрэстаматыйнымі ў кнізе разглядаюцца і амаль не даследаваныя тэксты.

Адрасуецца літаратуразнаўцам, выкладчыкам і студэнтам ВНУ.

УДК 821.161.3.09
ББК 83.3(4Бел)

ISBN 978-985-6530-77-0

© Кісялёва Л., 2007
© Афармленне. СТАА «Медисонт», 2007

Уступ

Сучаснае літаратуразнаўства — гэта мноства разнастайных канцэпцый, школ і падыходаў. Большасць з іх аформіліся ў 60—80 гг. мінулага стагоддзя і на сённяшні дзень уяўляюць сабою развітыя тэарэтычныя і метадалагічныя сістэмы. Адно з гэтых кірункаў (напрыклад, нарталогія) пашыраюць межы традыцыйнага, акадэмічнага літаратуразнаўчага аналізу, надаюць яму тэарэтычную стройнасць і дадатковую глыбіню. Другія (рэцэптыўная эстэтыка) ставяць і вырашаюць пытанні, якія раней знаходзіліся на перыферыі, а то і па-за межамі навукі пра літаратуру, даследуюць мастацкі тэкст у новай сістэме каардынат. Трэція (напрыклад, дэканструктывізм) увогуле пераглядаюць і абвяргаюць фундаментальныя прынцыпы, метады і сістэму каштоўнасцяў традыцыйных літаратуразнаўчых школ.

Аднак нярэдка ў адрас прадстаўнікоў сучасных неакадэмічных кірункаў у літаратуразнаўстве гучаць папрокі і абвінавачванні: перш за ўсё ў тым, што іх канцэпцыі маюць абстрактна-тэарэтычны, не прыкладны характар, альбо ў тым, што сфера выкарыстання іх метадаў абмяжоўваецца сучаснай літаратурай і што гэткае метады абсалютна не прыдатныя для даследавання твораў мінулых эпох, альбо нават у тым, што тыя ці іншыя тэорыі створаны выключна для абгрунтавання і абслугоўвання мастацкай практыкі аднаго-адзінага кірунку (напрыклад, постмадэрнізму) і не маюць ніякага дачынення да глабальных пытанняў літаратурнага працэсу.

І хаця, сапраўды, на рахунак некаторых неакадэмічных літаратуразнаўчых школ значна больш плённых тэарэтычных распрацовак, чым пераканаўчых узораў іх практычнага выкарыстання, тым не менш гэткае агульныя абвінавачванні не справядлівыя. Многія сучасныя канцэптуальныя падыходы і метады паасобку ці ў камбінацыі — гэта каштоўны інструмент

аналізу літаратурнага тэксту, незалежна ад яго часавай, нацыянальнай ці стылявой прыналежнасці.

У гэтай працы з выкарыстаннем асобных нетрадыцыйных падыходаў і новых канцэпцый даследуецца беларуская гумарыстычная літаратура XIX — пачатку XX ст. Сама па сабе задача выпрабаваць магчымасці сучасных метадаў на несучасным літаратурным матэрыяле падаецца спакуслівай і небесперспектыўнай. Да таго ж гэтыя метады дазваляюць пановаму зірнуць на хрэстаматыйныя творы, прааналізаваць іх у нязвыклым ракурсе, разабрацца ў пытаннях, якія дагэтуль не атрымалі належнага адказу.

Нягледзячы на тую выключную ролю, якую гумарыстыка адыграла ў станаўленні беларускай літаратуры XIX — пачатку XX ст., многія тэксты гэтага кшталту доўгія гады інтэрпрэтаваліся не зусім адэкватна. Большасць з іх трактавалася як сацыяльная сатыра, тым жа творам, якія не падыходзілі пад гэткае вызначэнне, увогуле адмаўлялася ў мастацкай вартасці. Гэта было звязана з колішняй тэндэнцыяй абсалютызацыі значэння і месца сатырычнага пачатку ў літаратуры, калі нярэдка ўсё багацце адценняў камічнага зводзілася выключна да сатыры. Трэба адзначыць, што ў ацэнцы асобных гумарыстычных твораў новай беларускай літаратуры ранейшыя стэрэатыпы і шаблоны пануюць і дагэтуль. Некаторыя тэксты і нават аўтары-гумарысты ўвогуле засталіся па-за ўвагай айчынных літаратуразнаўцаў — па розных прычынах, якія часта вельмі далёкія ад уласна літаратурных вартасцяў матэрыялу.

Выкарыстанне сучасных літаратуразнаўчых метадаў дае магчымасць перагледзець асобныя звыклыя ацэнкі і пераставіць некаторыя акцэнтны, што і з'яўляецца асноўнай задачай гэтай працы.

Структура працы абумоўленая пастаўленымі задачамі. Даследаванне складаецца з двух раздзелаў. У першым даецца сціслы агляд сучасных літаратуразнаўчых канцэпцый, вызначаюцца асноўныя агульныя тэндэнцыі, фундаментальныя тэарэтычныя прынцыпы, на якіх базуецца сённяшняя навука пра літаратуру, уводзіцца шэраг неабходных паняццяў і тэрмінаў.

У другім раззеле з дапамогай сучасных метадаў і падыходаў аналізуецца беларуская гумарыстычная літаратура XIX — пачатку XX ст.

Раздел 1

Сучасныя літаратуразнаўчыя канцэпцыі: агульны агляд

Робячы агульны агляд сучасных літаратуразнаўчых канцэпцый, варта засяродзіцца на найбольш уплывовых сярод іх, на тых кірунках і школах, чыя тэарэтычная і метадалагічная база дастаткова распрацаваная і можа быць выкарыстана (або ўжо выкарыстоўваецца) беларускімі даследчыкамі.

У сваёй пераважнай большасці канцэпцыі, якія дамінуюць у сучасным літаратуразнаўстве, пачалі фарміравацца ў 70—80-я гг. XX ст. У гэты перыяд адбывалася глабальная змена парадыгмы ва ўсёй сферы гуманітарных ведаў (маштабы гэтай змены многімі даследчыкамі ацэньваюцца пры дапамозе такіх метафар як «тэктанічны зрух», «радыкальная змена інтэлектуальнага клімату» і г. д.).

Трэба адзначыць, што ў працэсе гэтага «тэктанічнага зруху» літаратуразнаўства ў цэлым змяніла свой статус у сістэме гуманітарных дысцыплін, заняўшы тут ці не цэнтральнае месца і стаўшы крыніцай ідэй і тэорый для многіх іншых навук.

Расійскі даследчык І. Ільін звяртае ўвагу на тое, што большасць выбітных гуманітарыяў апошніх дзесяцігоддзяў XX ст. (Ж. Дэрыда, Ж. Дэлёз, Ф. Гватары, М. Фуко, Р. Барт, Ю. Крысцева і многія іншыя) альбо непасрэдна выйшлі з шэрагаў літаратуразнаўцаў, альбо прынамсі актыўна выкарыстоўвалі літаратурны матэрыял у сваіх працах. Прыгожае пісьменства, заўважае І. Ільін, стала выпрабавальным палігонам для філасофскіх, культуралагічных, сацыялагічных канцэпцый і нават негуманітарных даследаванняў. Спецыфіка сучаснага навуковага мыслення палягае на тым, што яно засяроджана на моўных праблемах і схіляецца да «інтуітыўна-метафарычных, паэтычных шматзначных паняццяў». Такім чынам, рэзюмуе І. Ільін,

літаратуразнаўства «перастае быць толькі навукай пра літаратуру і ператвараецца ў своеасаблівы спосаб сучаснага філасофскага мышлення»¹.

Таму многае, пра што будзе сказана ніжэй, характарызуе не толькі стан сучаснага літаратуразнаўства, але і гуманітарыстыкі ўвогуле. Вельмі часта, асабліва ў дачыненні тэарэтычнага базісу сучаснай навукі пра літаратуру, цяжка адмежаваць уласна літаратуразнаўчыя канцэпцыі ад філасофскіх ці, напрыклад, агульнакультуралагічных — дык ці варта ўвогуле займацца такім штучным падзелам.

Зрабіць нават самы павярхоўны агляд сучасных літаратуразнаўчых канцэпцый — даволі складаная задача, улічваючы іх колькасць і разнастайнасць. Акрамя буйных кірункаў у сённяшнім літаратуразнаўстве існуе незлічонае мноства больш лакальных канцэпцый і школ, некаторыя з якіх уяўляюць несумненную цікавасць. Даволі часта нават у межах аднаго напрамку працуюць даследчыкі, якія практыкуюць вельмі адрозныя метады, прытрымліваюцца розных, часам нават супрацьлеглых пазіцый.

Такім чынам, калі паставіць перад сабой задачу педантычна інвентарызаваць усе сучасныя літаратуразнаўчыя тэорыі і канцэпцыі, то мы рызыкуем атрымаць вельмі аб'ёмнае, хаатычнае і стракатае даследаванне.

Таму, бадай, больш рацыянальна пайсці іншым шляхам: не прэтэндуючы на вычарпальнасць аналізу, а хутчэй імкнучыся да сістэматызацыі матэрыялу, паспрабаваць намацаць у гэтай процьме канцэпцый і метадаў нейкія агульныя тэндэнцыі, вызначыць вектары і арыенціры, якія характарызуюць перспектыўныя кірункі літаратуразнаўства ў цэлым, незалежна ад канкрэтных школ, даюць уяўленне пра сённяшні стан навукі пра

¹ Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): Концепции, школы,

літаратуру і пра спецыфіку сучасных даследаванняў параўнальна з папярэднімі дзесяцігоддзямі.

Першай і галоўнай з гэтых тэндэнцый, якая перадумоўлівае амаль усе астатнія, з'яўляецца арыентацыя сучаснага літаратуразнаўства на трансцэндэнтны аналіз.

Тэндэнцыя да трансцэндэнтнага даследавання

Фактычна, ледзь не ад пачатку XX ст. да 60-х—70-х гг. XX ст. у літаратуразнаўстве большасці краін дамінавалі кірункі, заснаваныя на іманентным аналізе тэксту, на вывучэнні яго як аўтаномнай, герметычна закрытай, ізаляванай структуры. Любыя пазалітаратурныя аспекты, знешнія фактары (пачынаючы ад біяграфіі і псіхалогіі стваральніка тэксту і заканчваючы грамадска-палітычнымі і эканамічнымі ўмовамі) ігнараваліся. У свой час, на мяжы XIX і XX стст., з'яўленне так званага фармальнага метаду ў літаратуразнаўстве, засяроджанага на іманентным аналізе, стала сапраўднай рэвалюцыяй, правакацыяй, выклікам традыцыйным на той час літаратуразнаўчым напрамкам: культурна-гістарычнаму, параўнальна-гістарычнаму, біяграфічнаму і г. д. Вялікую ролю ў гэтай рэвалюцыі адыгралі руская «фармальная школа» (сярэдзіна 1910-х — сярэдзіна 1920-х гг.), Пражскі лінгвістычны гурток (1926 — пачатак 1950-х гг.). Сярод найбольш уплывовых кірункаў, заснаваных на іманентным вывучэнні літаратуры, трэба ў першую чаргу назваць новую крытыку, якая звыш паўстагоддзя панавала ў літаратуразнаўстве шэрагу краін і за гэты час прайшла шлях ад маніфестаў і дэкларацый, якія шакавалі навуковую грамадскасць у 1920-я гг., да ўсталявання ў якасці фундаментальнага метаду даследавання (сёння, напрыклад, у ЗША новая крытыка мае статус прыкладна

такі, як у нас культурна-гістарычнае літаратуразнаўства, — увасабляе тое, што прынята называць «традыцыйнай, акадэмічнай школай», уваходзіць у абавязковы курс навучання ў ВНУ і, трэба меркаваць, сімвалізуе цяжкаважкую непарушнасць і раздражняльную стабільнасць афіцыйнага генеральнага курсу ў філалагічнай навуцы).

З 50-х гг. XX ст. ва ўсёй сферы гуманітарных навук, у тым ліку ў літаратуразнаўстве, надзвычайную ролю пачынае адыгрываць структуралізм, які таксама разглядаў мастацкі тэкст у яго аўтаномнасці і замкнёнасці. У Беларусі структуралісцкія метады аналізу выкарыстоўвалі ў сваіх працах В. Жураўлёў, А. Кабаковіч, А. Яскевіч, І. Шпакоўскі і інш.

Пачынаючы жа з 1970—1980-х гг. сітуацыя змянілася: у літаратуразнаўстве запанавалі кірункі, арыентаваныя на трансэндэнтны аналіз. Гістарызм цяпер зусім не падаецца старамодным, сацыялагізм — вульгарным. Тэкст перастаў быць замкнёнай структурай, ён раскрыўся, набыў кантэкст, набыў новыя, раней нечуваныя вымярэнні, нарэшце, ці не ўпершыню за ўсю гісторыю набыў Чытача. Літаратуразнаўства вылечылася ад аўтызму...

Аднаўленне цікавасці да гістарычных аспектаў даследавання

Перш за ўсё ў гэтай сувязі трэба адзначыць такія кірунак у сучасных літаратуразнаўчых даследаваннях, як новы гістарызм.

Аформіўшыся ў 1970-х — пачатку 1980-х гг. у англа-амерыканскім літаратуразнаўстве, «у 90-я гады новы гістарызм заняў месца дэканструкцыі як паноўная форма авангарднай тэорыі і авангарднай даследчай практыкі»². Авангарднасць гэтая

² Козлов С. На rendez-vous с «новым историзмом» // Новое литературное обозрение. 2000. № 2 (42). С. 6.

зключаецца ў тым, што новы гістарызм вывучае літаратуру ва ўзаемасувязі з гісторыяй, даследуе сацыяльныя і палітычныя ўмовы «вытворчасці і ўзнаўлення літаратурных тэкстаў», ці, як піша вядучы прадстаўнік гэтага кірунку Л. Манроз, імкнецца «рэканструяваць сацыякультурнае поле, унутры якога спараджаліся тыя ці іншыя кананічныя літаратурныя і тэатральныя творы... і суаднесці гэтыя творы не толькі з іншымі жанрамі і тыпамі дыскурсу, але таксама і з сучаснымі ім сацыяльнымі інстытуцыямі і недыскурсіўнымі практыкамі»³.

Дык што ж у гэтым гістарызме новага, акрамя слова «дыкурс», спытае любы беларускі даследчык, які з маленства валодае ўсімі вышэйпералічанымі аперацыямі.

Каб адказаць на гэтае пытанне, трэба рэканструяваць калі не сацыяльны і палітычны, дык прынамсі інтэлектуальны кантэкст, у якім узнік новы гістарызм. Прынята лічыць, што сфарміраваўся ён у процівагу прынцыповаму агістарызму, якім вызначаліся постструктуралізм і дэканструктывізм. Аднак, рызыкну заўважыць, рэдка хто быў гэтак жа заклапочаны гісторыяй, гэтак жа багата і прытым неабыякава пісаў пра гісторыю, як постструктуралісты і дэканструктывісты. Так, гісторыю ў традыцыйным разуменні гэтага слова яны адмаўлялі катэгарычна — гісторыю чаргавання крываваых войнаў і вынішчальных рэвалюцый, асвечаную ідэямі кантынуальнасці, асэнсаванасці і прагрэсу, дзе за кожнай падзеяй было раз і назаўсёды замацавана абсалютнае і вычарпальнае тлумачэнне. Але, дэманціраваўшы гэтую манументальную Гісторыю, постструктуралісты і дэканструктывісты пакінулі пасля сябе іншую гісторыю, ці, дакладней, гісторыі.

Хрэстаматычны слоган новага гістарызму, сфармуляваны Л. Манрозам, — «гістарычнасць тэкстаў і тэкстуальнасць

³ Манроз Л. Изучение Ренессанса: Поэтика и политика культуры // Новое литературное обозрение. 2000.

гісторыі», — гэта і ёсць адказ на пытанне, што ў гэтым гістарызме новага. Гэты гістарызм мае справу з новай гісторыяй, з тым, што засталася ад Гісторыі ў канцы XX ст. Гісторыя як тэкст — іншай гісторыі нам не дадзена. Таму новы гістарызм вывучае літаратуру не ў кантэксце гісторыі (гэткі падыход мае на ўвазе не толькі жорсткае і дакладнае размежаванне тэксту і кантэксту, але і першаснасць аднаго з іх у дачыненні да другога), а даследуе ўзаемадзеянні розных дыскурсіўных практык у межах пэўнай культуры, агульнай тэкстуальнай прасторы. «Новы гістарызм», — піша Х. Уайт, — імкнецца захаваць гэтак асэнсаванне гісторыі літаратуры як серыі унікальных момантаў, у кожным з якіх можна ўбачыць дыскрэтную структуру парадымматычна арганізаваных адносінаў. Але пры гэтым «новы гістарызм» хоча пашырыць зону дзеяння прынцыпу парадымматычнай структурацыі так, каб гэтая зона ўключыла ў сябе, з аднаго боку, і нелітаратурныя тэксты, а з іншага боку, і сацыяльныя інстытуцыі, сацыяльныя практыкі — усё тое, што ўтрымлівае гістарычныя кантэксты. У выніку атрымаецца погляд на гісторыю як на серыю цэласных «культурных сістэм». Праявай ці выражэннем гэтых сістэм аказваюцца ў роўнай ступені і літаратура, і сацыяльныя інстытуцыі і практыкі. А адносіны паміж двума гэтымі кампанентамі разумеюцца як узаемаабумоўленыя: адзін уздзеінічае на іншы і наадварот»⁴.

Аднак упэўненасць у тым, што без уліку гістарычных аспектаў любы аналіз тэксту, любое літаратуразнаўчае даследаванне будуць няпоўныя альбо нават увогуле немагчымыя, уласціва не толькі новаму гістарызму, але і прадстаўнікам іншых літаратуразнаўчых кірункаў.

Так, адзін з найбуйнейшых тэарэтыкаў рэцэптыўнай эстэтыкі Х. Р. Яўс менавіта ў вяртанні да гістарызму бачыў

выйсце з крызісу, у якім, на яго думку (і не толькі на яго), апынулася літаратуразнаўства ў 70-я гг. ХХ ст. У прыватнасці, рэцэпцыя, успрыняцце тэксту чытачом ці слухачом (асноўны прадмет даследавання рэцэптыўнай эстэтыкі), заўсёды мае канкрэтна-гістарычны характар. Паводле Х. Р. Яўса, кожны інтэрпрэтатар тэксту «скажае» гэты тэкст, і спецыфіка такіх «скажэнняў» абумоўлена гістарычна.

У сваёй праграмай для рэцэптыўнай эстэтыкі працы «Гісторыя літаратуры як правакацыя»⁵ Х. Р. Яўс фармулюе неабходнасць двух «гарызонтаў» даследавання літаратуры — унутрылітаратурнага гарызонту і гістарычнага. Гэтая неабходнасць вынікае з двухбаковага характару дачыненняў «тэкст – чытач»: з аднаго боку, існуе ўздзеянне тэксту, абумоўленае яго мастацкімі вартасцямі, а з іншага — рэцэпцыя чытача, зададзеная гістарычнымі ўмовамі, у якіх яна адбываецца.

«Найноўшая гісторыя літаратуры», на думку Х. Р. Яўса, можа і павінна быць напісана менавіта з пункту гледжання рэцэптыўнай эстэтыкі. Гэтая найноўшая гісторыя мусіць прынцыпова адрознівацца ад традыцыйнай гісторыі літаратуры і павінна ўключаць у сябе тры ўзроўні даследавання:

- 1) гісторыя рэцэпцый;
- 2) «сінхронны зрэз» пэўнага моманту развіцця — аналіз адначасова ўзніклых твораў дзеля выяўлення звязнай сістэмы ў літаратуры кожнага гістарычнага перыяду;
- 3) і, нарэшце, паводле Х. Р. Яўса, гісторыя літаратуры павінна разглядацца не толькі ў сінхроннай і дыяхраннай змене сістэм, але і ў яе адносінах да агульнай гісторыі, часткай якой яна з’яўляецца.

Відавочна, грандыёзны праект найноўшай гісторыі літаратуры Х. Р. Яўса, з пункту гледжання гісторыка-артадокса,

⁴ Уайт Х. По поводу «нового историзма» // Новое литературное обозрение. 2000. № 2 (42). С. 41.

з'яўляецца гэтакім жа ерэтычным адхіленнем ад догмы, як і новы гістарызм. Аднак у дачыненні да сучасных літаратуразнаўчых і культуралагічных канцэпцый гісторык-артадокс — не лепшы эксперт. Так, сённяшнія даследаванні па гісторыі літаратуры вельмі мала нагадваюць тое, чым займалася, напрыклад, культурна-гістарычнае літаратуразнаўства. І гэта не дзіўна — пра тое ж, што ўсё цячэ, усё змяняецца, ведаюць нават гісторыкі-артадоксы.

Калі ўжо гаворка зайшла пра рэцэптыўную эстэтыку, трэба адзначыць дзве наступныя важныя тэндэнцыі сучаснага літаратуразнаўства, шчыльна звязаныя паміж сабой і ўзаемаабумоўленыя: цікавасць да вывучэння камунікатыўнай прыроды літаратуры і перамяшчэнне цэнтра цяжару ў даследаваннях з Аўтара на Чытача.

Вывучэнне камунікатыўнай прыроды літаратуры

Камунікатыўная прырода літаратуры толькі ў апошнія дзесяцігоддзі ператварылася ў самастойны прадмет спецыяльнага даследавання, хаця, зразумела, асобныя спробы ў гэтым напрамку рабіліся і значна раней.

Ужо ў межах структуралізму гэткага кшталту даследаванні аформіліся ў асобны кірунак — «семіятычна-камунікатыўны». Як піша І. Ільін, гэты напрамак прадстаўлены працамі З. Шміта, Э. Моргенталера і іншых, «якія акцэнтавалі перадусім фактары спараджэння і ўспрыняцця тэксту, а таксама спрабавалі ахарактарызаваць інтра- і інтэртэкстуальныя камунікатыўныя аспекты дачыненняў паміж адпраўляльнікам і атрымальнікам моўнай інфармацыі і даследаваць узаемаабумоўленую сувязь унутраных уласцівасцей тэксту (яго «рэпертуар», «апаздальныя

⁵ Яусс Х. Р. История литературы как провокация // Новое литературное обозрение. 1995. № 12.

стратэгіі», «перспектывы») і спецыфікі яго ўспрыняцця»⁶. І. Ільін адзначае, што гэты кірунак даследаванняў стаў складнікам так званай «лінгвістыкі тэксту», якая актыўна развіваецца і сёння, і пералічвае навукоўцаў, якія ў апошнія дзесяцігоддзі займаліся вывучэннем камунікатыўнай прыроды мастацкай літаратуры з лінгвістычных пазіцый: Т. А. ван Дэйк, Р. Познер, Р. Фаўлер, Р. Оман, Дж. Лінч і інш.

Трэба адзначыць, што з 1950-х гг., калі Р. Якабсон у сваёй працы «Лінгвістыка і паэтыка» прапанаваў мадэль камунікацыі, гуманітарыям дадалося працы — камунікатыўныя даследаванні актывізаваліся, прычым нярэдка яны мелі форму як мінімум унясення карэктываў у мадэль Р. Якабсона, а то і палемікі з ёй. Такім чынам, справакаваўшы лавіну заўваг і крытыкі, гэтая мадэль паслужыла каталізатарам для мноства цікавых канцэпцый, пачынаючы ад шэрагу распрацовак Ю. Лотмана (варта згадаць, напрыклад, яго мадэль аўтакамунікацыі, у адпаведнасці з якой даследчык вылучыў два тыпы культур⁷) і заканчваючы працамі У. Эка, чыя мадэль камунікацыі ўлічвае ўсе сучасныя ўяўленні аб працэсах перадачы і атрымання мастацкай інфармацыі.

Бадай, найбольш слабое месца ў мадэлі Р. Якабсона, на думку большасці даследчыкаў, — гэта перакананасць у тым, што адпраўляльнік і атрымальнік мастацкай інфармацыі (аўтар і рэцыпіент) карыстаюцца адным і тым жа кодам. Цягам апошніх дзесяцігоддзяў праблема кадавання і дэкадзіроўкі мастацкага паведамлення была прадметам асобных грунтоўных даследаванняў (у прыватнасці, у межах постструктуралізму). Тут перш за ўсё трэба адзначыць працы Р. Барта, які падкрэсліваў,

⁶ Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): Концепции, школы, термины. С. 138.

⁷ Лотман Ю. О двух моделях коммуникации в системе культуры // Труды по знаковым системам. VI. Тарту, 1973. С. 227—241.

што «слова «код» не павінна разумецца ў строгім, навуковым значэнні тэрміна. Мы называем кодамі проста асацыятыўныя палі, звыштэкставую арганізацыю значэнняў, якія навязваюць уяўленне пра пэўную структуру; код, як мы яго разумеем, належыць галоўным чынам да сферы культуры: коды — гэта пэўныя тыпы ўжо бачанага, ужо чытанага, ужо робленага; код ёсць канкрэтнай формай гэтага «ўжо», якое канстытуіруе ўсякае пісьмо»⁸. Р. Барт паказаў, што ў любым мастацкім творы можна вылучыць пяць кодаў: культурны (які аб'ядноўвае шэраг субкодаў: навуковы, рытарычны, храналагічны, сацыя-гістарычны, кадаваныя формы апавядання, маўлення і г. д.), код камунікацыі, ці адрасацыі, сімвалічны код, код дзеянняў (акцыянальны) і нарэшце энigmatyчны, ці герменеўтычны, код.

У. Эка, ствараючы сваю мадэль камунікацыі, таксама зыходзіў з таго, што і аўтар, і рэцыпіент валодаюць цэлым камплектам кодаў і субкодаў. Дж. Калер разглядае коды як «сістэмы канвенцый, дзякуючы якім чытачы могуць адрозніваць літаратурныя жанры, пазнаваць сюжэты, «ляпіць» характары персанажаў з раскіданых па тэксце дэталей, вызначаць тэму літаратурнага твора і ажыццяўляць свайго кшталту сімвалічную інтэрпрэтацыю (толькі на гэтай падставе мы і можам ацаніць значэнне вершаваных і праяічных твораў)»⁹.

Пэўны ўнёсак у даследаванне гэтага пытання зрабілі і тэарэтыкі постмадэрнізму. Ч. Джэнкс і Т. Д'ан, напрыклад, распрацавалі ў дачыненні да постмадэрнісцкай мастацкай практыкі канцэпцыю «двайнога кода». На думку даследчыкаў, любы постмадэрнісцкі тэкст загаданы двойчы: першая сістэма кадзіроўкі складаецца з пяці кодаў, вызначаных Р. Бартам, другі ж узровень кадавання ўзнікае ў выніку ўласцівага постмадэрнізму іранічнага змяшэння стыляў, жанраў, прыёмаў і г. д. Шэраг

⁸ Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 455—456.

тэарэтыкаў, аднак, мяркуе, што паняцце «двайны код» можа ўжывацца і шырэй, што не варта абмяжоўваць яго выкарыстанне выключна постмадэрнісцкімі тэкстамі.

У сучасным літаратуразнаўстве ёсць кірункі, для якіх кола пытанняў, звязаных з камунікатыўнымі адносінамі паміж тэкстам і чытачом, складае асноўны прадмет даследавання. Гэта ў першую чаргу рэцэптыўная эстэтыка і блізкія да яе даследчыя практыкі (пра іх больш падрабязна будзе сказана ў падраздзеле «Нараджэнне Чытача»).

Вывучэнне разнастайных узроўняў мастацкай камунікацыі займае пэўнае месца і ў нараталогіі. Тут абгрунтоўваюцца шматлікія «апавядальныя інстанцыі» ў камунікатыўным ланцугу, па якім мастацкая інфармацыя перадаецца ад адпраўніка (аўтара) да атрымальніка (чытача). Хаця ў нараталогіі, якая, бадай, у найбольшай ступені ў параўнанні з іншымі сучаснымі літаратуразнаўчымі канцэпцыямі арыентавана на іманентны аналіз тэксту, у асноўным вывучаецца, так бы мовіць, іманентная, унутрытэкставая камунікацыя.

Нараджэнне Чытача

Адным з самых уражальных зрухаў у парадыгме літаратуразнаўства (як і гуманітарыстыкі ўвогуле) стала тое, што цэнтр увагі даследчыкаў упэўнена перамясціўся з Аўтара на Чытача. На працягу XX ст. доўжылася перадсмяротная агонія Аўтара, пакуль у 1968 г. Р. Барт не канстатаваў яго смерць.

Гэта адбывалася ў рэчышчы агульнага крызісу індывідуальнасці, суб'ектыўнасці, пачатак якога многія тэарэтыкі звязваюць з марксізмам, псіхааналізам, культурнай антрапалогіяй і структурнай лінгвістыкай: гэтыя вельмі розныя тэорыі

⁹ Каллер Дж. Теория литературы: краткое введение. М., 2006. С. 71.

аб'ядноўвае адно — індывід тут страчвае сваю самастойнасць і ператвараецца ў прадукт функцыянавання неўсвядомленых надасобасных механізмаў і сіл.

У ХХ ст. гэтыя ідэі атрымалі развіццё ў выглядзе вялізнай колькасці разнастайных канцэпцый, якія, не робячы нават спробы рэабілітаваць чалавека, заглыбляліся ў даследаванне характару і прыроды згаданых надасобасных механізмаў. І. Ільін, аб'ядноўваючы ўсе гэтыя канцэпцыі тэрмінам «тэарэтычны антыгуманізм», піша: «У самых агульных рысах канцэпцыя тэарэтычнага антыгуманізму заключаецца ў прызнанні таго факту, што незалежна ад свядомасці і волі індывіда праз яго, звыш яго і па-за ім праяўляюцца сілы, з'явы і працэсы, над якімі ён не ўладны ці ў дачыненні якіх яго ўлада больш чым адносна і эфемерная. У гэтае кола з'яў, у залежнасці ад індывідуальнай пазіцыі даследчыка, зазвычай уваходзяць містыфікаваныя ў выглядзе сляпой безасабовай сілы сацыяльныя працэсы, мова і тыя сферы духоўнай дзейнасці, якія яна абслугоўвае, галіна бессвядомага жадання як праекцыя ў сферу грамадскіх адносінаў калектыўных бессвядомых імпульсаў чыста псіхалагічнага ці сексуальна-псіхалагічнага характару, і г. д. і да т. п.»¹⁰.

Нарэшце, М. Фуко надаў развіццю тэарэтычнай думкі ў гэтым кірунку драматургічную завершанасць, заявіўшы, што феномен чалавека, суб'ектыўнасць у цэлым — не аб'ектыўная і ўжо ніяк не вечная катэгорыя, а паняцце, якое сфарміравалася на пэўным гістарычным этапе як вынік «змены фундаментальных дыспазыцый ведаў» і было штучна распаўсюджана і гвалтоўна прышчэплена: «Тым не менш суцяшае і прыносіць глыбокае заспакаенне думка пра тое, што чалавек — усяго толькі нядаўняя вынаходка, утварэнне, якому няма і двух стагоддзяў, малы

¹⁰ Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия: Эволюция научного мифа. М., 1998. С. 42.

пагорачак у полі нашых ведаў, і што ён знікне, як толькі яно прыме іншую форму» («Словы і рэчы», 1966) ¹¹.

Такім чынам, нельга сказаць, што смерць Аўтара стала поўнай нечаканасцю. І тым не менш яна ўсё ж здолела ўзрушыць публіку. «...Справа заключаецца ў тым, — піша А. Усманова, — што на працягу многіх стагоддзяў правы тэксту і яго аўтара здаваліся непарушнымі, а праблема чытача займала вельмі сціплае месца ў асветніцкіх па сваёй сутнасці тэорыях аднакіраванага ўздзеяння аўтара і яго твора на рэцыпіента. «Чытач» заставаўся на перыферыі гуманітарыстыкі ажно да 60-х гадоў ХХ стагоддзя (за выключэннем спарадычных даследаванняў, якія праводзіліся, хутчэй, у рамках сацыялогіі). Сам факт гэткай маргінальнасці сведчыць пра тое, што на працягу стагоддзяў фігура Стваральніка займала галоўнае месца ў заходніх інтэлектуальных практыках. Ідэя Бога як аўтара ўсяго існага яўна ці няўна натхняла традыцыйную гісторыяграфію, літаратуразнаўства, мастацтва і іншыя сферы з уласцівым ім культам творчых і геніяльных асобаў, якія ствараюць творы і драматызуюць гісторыю» ¹².

Праўда, ёсць меркаванне, што *АЎТАР*ытарны рэжым усталяваўся ў літаратуразнаўстве не так і даўно і панаваў не «на працягу многіх стагоддзяў», а з часу рамантызму. Менавіта рамантыкі стварылі культ аўтара, культ богападобнага генія. І, трэба аддаць ім належнае, падтрымлівалі гэты культ уласным прыкладам, рупліва і штодзённа аддаючыся разнастайным геройствам, дзівацтвам, вар'яцтвам і шкодным звычкам (на радасць прадстаўнікам біяграфічнага кірунку ў літаратуразнаўстве). Гэтая завядзёнка пратрымалася даволі доўга — творчая асоба павінна была ў першую чаргу паклапаціцца пра вострасюжэтнасць сваёй біяграфіі (хаця, натуральна, для

¹¹ Фуко М. Слова и вещи: Археология гуманитарных наук. СПб., 1994. С. 36.

агульнага ўражання было нялішне, каб у вольныя ад тварэння свайго жыцця гадзіны аўтар паспяваў што-небудзь напісаць ці намаляваць).

І вось усё скончылася, у магілу Аўтара быў убіты асінавы кол... Хаця не варта драматызаваць сітуацыю — па вялікім рахунку, не адбылося нічога страшнага: проста, калі раней лічылі, што Аўтар піша пад дыктоўку Бога (альбо ягонага, так бы мовіць, антаганіста) ¹³, і гэта называлася натхненнем, то пазней нам было прапанавана лічыць, што аўтар піша пад дыктоўку мовы, і не называць гэта натхненнем.

Такім чынам, цэнтр увагі літаратуразнаўцаў перамясціўся: спачатку ў гэтым цэнтры месца Аўтара заняў Тэкст. Аднак, здаецца, антропацэнтрызм — невынішчальная ўласцівасць чалавечага мыслення, і нягледзячы на тэарэтычны і практычны антыгуманізм ХХ ст. на месцы Тэксту ў цэнтры ўвагі гуманітарыстыкі апынуўся Чытач — фігура, прынамсі, умоўна антропаморфная, у адрозненне ад тэксту, які на той момант паспяхова быў ператвораны структуралістамі ў схемы, графікі і дыяграмы.

Як зазначае А. Усманава, «пазіцыя дэміурга і ідэя нябачнага цэнтра, дзякуючы якому універсум набывае некаторую цэласнасць і асэнсаванасць, не былі адмененыя раптоўна ніцшэанскім тэзісам пра «смерць бога»: мы засвоілі ўрокі структуралізму дастаткова добра, каб зразумець, што цэнтр і месца бога — гэта эфект структуры. Таму культ Аўтара зусім лагічна саступіў месца культу Чытача – новага *Dieu cache*, што

¹² Усманова А. Умберто Эко: Парадоксы интерпретации. Мн., 2000. С. 133—134.

¹³ Гэта ў лепшым выпадку. Даводзіцца сустракаць і больш эксцэнтрычныя версіі. Напрыклад, В. Гюго прызнаваўся, што пісаў вершы пад дыктоўку У. Шэкспіра падчас спецыяльна дзеля гэтага наладжаных спірытычных сеансаў. Проста дзіву даецца, з якой упартасцю аўтары ўсіх часоў і народаў адмаўлялі ўсякае сваё дачыненне да ўласных твораў — таму, напэўна, на Р. Барта ніхто не ў крыўдзе.

надзяляе словы сэнсам, называе рэчы і парадкуе свет сваім поглядам»¹⁴.

Ужо ў вышэйзгаданай «Смерці аўтара» Р. Барта абвяшчаецца надыход эпохі чытача: «...Мы ведаем цяпер, — каб захаваць пісьму ягоную будучыню, трэба перавярнуць міт: нараджэньне чытача мусіць аплочвацца сьмерцю Аўтара»¹⁵.

Аднак на ролю папярэднікаў Р. Барта ў гэтым пытанні прапануецца цэлы шэраг кандыдатур. Так, часам з гэтай нагоды згадваецца Р. Якабсон — маўляў, пакуль бы ён не прапанаваў сваю мадэль камунікацыі, дзе чытач выступае ў якасці паўнапраўнага ўдзельніка працэсу, то Аўтару не далі б памерці спакойна. Ідэя «адкрытага твора», якая распрацоўвалася У. Эка з канца 1950-х гг., таксама наблізіла надыход эры Чытача. А амерыканская даследчыца Дж. П. Томпкінс, напрыклад, сцвярджае, што ў ЗША у гэтым кірунку працавалі яшчэ ў 1920-я гг. і згадае імёны А. Рычардса, Д. В. Хардынга і Л. Розенблат.

Важную ролю ў наданні Чытачу яго сённяшняга ганаровага статуса адыграла ў свой час рэцэптыўная эстэтыка. У строгім разуменні, калі гаворка ідзе пра рэцэптыўную эстэтыку, маецца на ўвазе перш за ўсё так званая «канстанцкая школа» — група навукоўцаў з філалагічнага факультэта Канстанцкага ўніверсітэта, якія заявілі пра сябе ў 1970-я гг., і іх паслядоўнікі. Але падобныя да іх ідэі распрацоўваліся і ў межах іншых кірункаў літаратуразнаўства, напрыклад у постструктуралізме і дэканструктывізме.

Вышэйзгаданая Дж. П. Томпкінс зрабіла спробу сістэматызаваць гэткага кшталту даследаванні і прапанавала для іх азначэння тэрмін «крытыка чытацкай рэакцыі». Гэтае паняцце ахоплівае канцэпцыі амерыканскіх фэнаменалагаў і неагерменеўтыкаў С. Фіша, Н. Холанда, Д. Блейха; французскага

¹⁴ Усманова А. Умберто Эко: Парадоксы интерпретации. С. 134.

«тэматычнага інтуітывіста» Ж. Пуле (прадстаўніка так званай «крытыкі свядомасці»); нямецкага рэцэптыўнага эстэтыка В. Ізера; постструктуралістаў М. Рыфатэра, Дж. Прынса.

Пры ўсіх адрозненнях індывідуальных канцэпцый прадстаўнікоў рэцэптыўнага кірунку ў літаратуразнаўстве яднае перакананасць у тым, што даследаваць тэкст як аўтаномную структуру бессэнсоўна, што твор ажыццяўляецца, узнікае, атрымлівае значэнне толькі ў працэсе яго ўспрымання рэцыпіентам (ажно да сцверджанняў, што тэкст не ёсць рэальным аб'ектам, а існуе толькі ў свядомасці чытача).

Што датычыцца метадалогіі і канкрэтных падыходаў да прадмета, то яны могуць быць разнастайнымі. Так, вышэй згадваўся гістарычны падыход у рэцэптыўных даследаваннях, калі тэкст тлумачыцца праз сукупнасць яго канкрэтных гістарычных успрыняццяў.

Школа крытыкаў Буфала (да якой належаць, у прыватнасці, Н. Холанд і Д. Блейх з вышэйпрыведзенага спісу) з 1970-х гг. займалася распрацоўкай псіхааналітычнага падыходу да рэцэпцыі. Калі прадстаўнікі традыцыйнага псіхааналітычнага кірунку ў літаратуразнаўстве засяроджваліся на абследаванні змрочных сутарэнняў падсвядомасці аўтараў, раскрываючы на падставе гэтага таемныя вабноты іх сачыненняў, то крытыкі Буфала аддаюць перавагу падсвядомасці чытача. Да метадаў псіхааналітычнага даследавання рэцэпцыі належыць, напрыклад, аўтаматычнае запісванне чытачом сваіх спантаных рэакцый (эмоцый, асацыяцый, згадак і г. д.) у працэсе ўспрыняцця тэксту.

Варта адзначыць і такія кірунак рэцэптыўных даследаванняў, як вывучэнне ўспрымання пэўных тэкстаў у канкрэтных сацыяльных групах. Тут сярод іншых часам выкарыстоўваюцца і сацыялагічныя метады. Як правіла, у такіх

¹⁵ Барт Р. Сьмерць аўтара // Фрагмэнты. 1997. № 1—2. С. 10.

даследаваннях робіцца акцэнт на выяўленне ідэалагічнага ціску пры засваенні чужога дыскурсу і супраціўленне гэтаму ціску.

Акрамя метадалогіі, даследчыкі тэорыі рэцэпцыі часта прапануюць уласны тэрмін для вызначэння Чытача (зазвычай крыху адрозніваецца і змест паняцця «Чытач», а не толькі тэрміны, таму што кожнага тэарэтыка цікавяць розныя аспекты праблемы). Да таго ж не аднолькавая і ступень вольнасці ў абыходжанні з тэкстам, якую кожны з літаратуразнаўцаў гэтаму свайму Чытачу дазваляе.

Так, напрыклад, «імпліцытны чытач» прадстаўніка класічнай нямецкай рэцэптыўнай эстэтыкі В. Ізера, абапіраючыся на структуру тэксту, вольны інтэрпрэтаваць яго дастаткова суб'ектыўна. Адсюль вынікае практычна неабмежаваная колькасць патэнцыйных значэнняў тэксту.

«Архічытач» М. Рыфатэра больш абмежаваны ў трактоўцы тэксту: паводле гэтага даследчыка, тэкст сканструяваны (прынамсі, мусіць быць сканструяваны) такім чынам, каб падштурхоўваць чытача да адзінай канкрэтнай інтэрпрэтацыі. Письменнік павінен вызначаць дэкадзіроўку самой кадзіроўкай, імкнучыся сканцэнтраваць увагу рэцыпіента на важных элементах тэксту.

Паводле У. Эка, кожны тэкст стварае дваінога ўзорнага чытача: найўнага і дасведчанага (крытычнага), ці чытача першай і другой ступені. Найўны чытач «карыстаецца творам як семантычнай машынай і амаль заўсёды ён — ахвяра стратэгіі аўтара, які вядзе яго пакрыху праз паслядоўнасць прадчуванняў і чаканняў»¹⁶. Крытычны ж чытач успрымае тэкст з эстэтычнага пункту гледжання, распазнае ўсе тэкстуальныя стратэгіі, актыўна інтэрпрэтуе твор.

¹⁶ Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна // Философия эпохи постмодерна. Мн., 1996. С. 64.

«Інфармаваны чытач» С. Фіша яшчэ да пачатку працэсу ўспрыняцця тэксту валодае «інтэрпрэтатыўнымі стратэгіямі», ён кампетэнтны ў літаратурных традыцыях, надзелены «семантычнымі ведамі» і яшчэ цэлым шэрагам талентаў і вабнотаў. Натуральна, гэтакі чытач сам і стварае тэкст у працэсе чытання.

Аднак С. Фіш не адмаўляе, што ў літаратурным творы ўтрымліваюцца сігналы, якія прымушаюць рэцыпіента фантазіраваць асацыяцыямі, што «азарэнні», з паслядоўнасці якіх, на думку даследчыка, якраз і складаецца чытанне, узнікаюць не самі па сабе, а выклікаюцца пэўнымі элементамі тэксту. Такім чынам, і С. Фіш, і В. Ізер, і У. Эка, і М. Рыфатэр фактычна прытрымліваюцца адной і той жа пазіцыі ў пытанні інтэрпрэтацыйнай вольнасці чытача. Паводле тыпалогіі рэцэптыўных падыходаў, прапанаванай Дж. Стэйгер, гэтая пазіцыя характарызуе *textual-activated* падыход, згодна з якім тэкст задае правілы гульні для чытача. Існуюць таксама *context-activated* і *reader-activated* тэорыі. Першая засяроджваецца на значэнні гістарычнага і тэарэтычнага кантэксту рэцэпцыі, другая падкрэслівае актыўнасць чытача.

Сярод даследчыкаў праблемы рэцэпцыі ёсць і тыя, хто прытрымліваецца тэорыі канвенцыяналізму. Ступень вольнасці ў індывідуальнай інтэрпрэтацыі тэксту тут абмяжоўваецца пэўнымі «калектыўнымі ведамі», вырацаванымі той ці іншай «інтэрпрэтатыўнай супольнасцю» — сацыяльнай групай, да якой належыць чытач. Інтэрпрэтатыўная супольнасць быццам бы навязвае рэцыпіенту пэўныя межы трактоўкі тэксту, падказвае яму «правільныя тлумачэнні» прачытанага.

Адсюль недалёка ўжо і да «смерці Чытача». І першыя акорды пахавальнага марша ўжо прагучалі (праўда, жалобная працэсія яшчэ не надта шматлюдная). І. Ільін адзначае, што ў

працэсе эвалюцыі ідэі смерці суб'екта (у прыватнасці, у межах постструктуралізму) асобныя тэарэтыкі лагічна прыходзяць да высновы пра смерць Чытача, «непазбежна цытатная свядомасць якога гэтак жа нестабільная і нявызначаная, як безнадзейныя пошукі крыніц цытат, якія складаюць яго свядомасць. Найбольш выразна дадзеную праблему сфармулявала Л. Перон-Муазес, якая заявіла, што ў працэсе чытання ўсе тры: аўтар, тэкст і чытач, — ператвараюцца ў адзінае «бясконцае поле для гульні пісьма»¹⁷.

Такім чынам, у звышсціслыя тэрміны чытач прайшоў шлях ад свайго нараджэння да смерці. Аднак многія даследчыкі лічаць, што праблема мастацкай рэцэпцыі яшчэ далёка не вычарпаная і па-ранейшаму ўяўляе сабой актуальны напрамак даследаванняў. Сярод пытанняў, звязаных з узаемадачынэннямі тэксту і чытача, трэба, у прыватнасці, адзначыць феномен гіперінтэрпрэтацыі, які да параўнальна нядаўняга часу знаходзіўся ў цэнтры ўвагі многіх тэарэтыкаў.

Праблема гіперінтэрпрэтацыі ўзнікла ў выніку абсалютызацыі свабоды індывідуальнай інтэрпрэтацыі. Сапраўды, калі нічым не абмяжоўваць гэтую свабоду, атрымліваецца, што кожны можа трактаваць той ці іншы тэкст як яму хочацца, любая інтэрпрэтацыя правамоцная і нічым не горшая за іншую. Гэтая ідэя дастаткова распаўсюджаная, напрыклад, сярод тэарэтыкаў дэканструктывізму. Яны ўпэўненыя, што спробы адшукаць у тэксце адзіны аб'ектыўны сэнс да твару хіба што «наіўнаму чытачу».

Напачатку інтэрпрэтацыйная анархія выклікала ўсеагульнае захапленне, спакушала новымі перспектывамі і магчымасцямі. Аднак бясконца, бязмежная шматсэнсоўнасць ператварылася ў бессэнсоўнасць, бяздонныя глыбіні, якія, здавалася, цяпер абяцаў тэкст, аказаліся багнай. І гэта спарадзіла

¹⁷ Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): Концепции, школы,

адваротную тэндэнцыю, скрайнімі праявамі якой сталі заклікі ўвогуле адмовіцца ад інтэрпрэтацыйнай працы. Так, С. Сонтаг у сваім эсе з красамоўнай назвай «Супраць інтэрпрэтацыі» называе тлумачэнне тэкстаў «дзеінасцю рэакцыйнай, нахабнай, баязлівай, задушлівай», «помстай інтэлекта мастацтву»¹⁸ і на заканчэнне заклікае: «Замест герменэўтыкі нам патрэбная эротыка мастацтва»¹⁹.

Такім чынам, стала відавочнай патрэба ў крытэрыях і абмежаваннях інтэрпрэтацыі. Для пачатку давялося наоў адкрываць прызабытую ісціну, што тэкст, як ні дзіўна, можа проста азначаць тое, што ён азначае: «Нават Дэрыда, — піша А. Усманава, — у кнізе *Пра граматылогію* нагадвае чытачам пра неабходнасць інструментаў традыцыйнай крытыкі: «Па-за гэтым прызнаннем і павагай, крытычная вытворчасць рызыкуе развіцца ў непрадказальным кірунку і ўзаконіць сябе, не сказаўшы ўвогуле нічога». Эка перакананы, што небяспечна раскрываць тэкст, не забяспечыўшы папярэдне яго правы. Інакш кажучы, перш чым здабываць з тэксту разнастайныя значэнні, неабходна прызнаць, што ў тэксту ёсць *літаральны сэнс*, а менавіта сэнс, які інтуітыўна першым прыходзіць у галаву чытачу, знаёмаму з канвенцыямі дадзенай натуральнай мовы»²⁰.

Акрамя таго, нават калі бывае цяжка аддаць перавагу адной канкрэтнай інтэрпрэтацыі, то, напэўна, прасцей прынамсі вылучыць інтэрпрэтацыі, якія з'яўляюцца недапушчальнымі.

Асобныя тэарэтыкі для вызначэння слушнасці інтэрпрэтацыі прапануюць не толькі браць пад увагу «правы тэксту», але і рэабілітаваць «правы аўтара». Так, прадстаўнік літаратуразнаўчай герменэўтыкі Э. Д. Хірш, палемізуючы з

термины. С. 206.

¹⁸ Сонтаг С. Против интерпретации // Иностранная литература. 1992. № 1. С. 213.

¹⁹ Тамсама. С. 216.

²⁰ Усманова А. Умберто Эко: Парадоксы интерпретации. С. 149.

дэканструктывізмам, распрацаваў канцэпцыю своеасаблівага рэканструктывізму, заснаванага на «прынцыпе аўтарскай аўтарытэтнасці». З пункту гледжання гэтага даследчыка, крытэрыем прымальнасці той ці іншай інтэрпрэтацыі павінна быць яе адпаведнасць рэканструяванай аўтарскай задуме.

А. Севайл лічыць неабходным замацаванне за кожным канкрэтным тэкстам адной кананічнай інтэрпрэтацыі, якая адпавядае аўтарскаму бачанню свайго твора і да таго ж вытрымала праверку часам.

Штосьці падобнае да ідэі кананічнай інтэрпрэтацыі выказваў таксама і У. Эка. Як піша А. Усманова, «Эка разлічвае на своеасаблівы культурны дарвінізм: некаторыя інтэрпрэтацыі аказваюцца больш устойлівымі і застаюцца значнымі для чытацкай супольнасці, у той час як іншыя забываюцца і тым самым аказваюцца нежыццяздольнымі»²¹.

М. Рыфатэр лічыць важным рэканструяваць адзінае «першапачатковае» значэнне тэксту. Лінгвістычны код першых чытачоў твора, на думку даследчыка, калі не супадае, дык максімальна набліжаны да кода тэксту. Такім чынам, інтэрпрэтацыя тэксту першымі чытачамі і з'яўляецца першапачатковым значэннем тэксту — пры гэтым, паводле М. Рыфатэра, інтэнцыі аўтара не павінны брацца пад увагу.

Падводзячы вынікі, можна сказаць, што чытач паранейшаму займае трывалае месца ў сучасных літаратуразнаўчых даследаваннях.

А што ж аўтар? Ці ёсць жыццё пасля смерці?

Ёсць, прычым у разнастайных формах. «Суб'ект, — піша Б. Дубін, — і як прадмет увагі, і як арганізацыйны момант мышлення — можа «пераходзіць» на іншыя ўзроўні культуры, дакладней, на іншыя ўзроўні сэнсавага дзеяння, у іншыя

²¹ Тамсама. С. 153.

культурныя і сацыяльныя формы яго арганізацыі, да іншых груп носьбітаў. Прыкладу толькі адзін прыклад: выбух біяграфізму і аўтабіяграфізму ў французскай культуры 1980–1990-х гадоў, у баку ад якога не засталіся ўсе гуманітарныя, пачынаючы з самых непрыміральных гісторыкаў кшталту Ле Гофа, пераканана не-біяграфічных пісьменнікаў накшталт Салерса, а заканчваючы тэарэтыкамі «самапісьма» (Філіпам Лежэнам і інш.) і ўжо ўласна мас-медыя з іх штампаванымі на патоку біяграфіямі, аўтабіяграфіямі і псеўда-аўтабіяграфіямі «зорак» і да т. п.»²².

Прывід аўтара блукае і па літаратуразнаўчых даследаваннях. Так, напрыклад, у 1970-я гг. набыла папулярнасць так званая крытыка свядомасці, або «другая Жэнеўская школа», засяроджаная на пытаннях рэцэпцыі. Але гэтая рэцэпцыя разумеецца як заглыбленне чытача ў светаадчуванне аўтара, як «усведамленне свядомасці» пісьменніка.

У ЗША ідэі крытыкі свядомасці ў 1960-я гг. прапагандаваў Дж. Хіліс Мілер. Ён сцвярджаў, што перш чым заглыбіцца ў тэкст, крытык павінен ачысціць сваю ўласную свядомасць ад усяго асабістага, каб ажыццявілася «эстэтычная ідэнтыфікацыя» рэцыпіента і аўтара. Акрамя гэткай самаахвярнасці ад крытыка патрабуецца рупліва вывучыць усё, што выйшла з-пад пяра пісьменніка, уключаючы дзённікі, лісты і г. д. Не дзіва, што праз дзесятак гадоў такіх практыкаванняў Дж. Хіліс Мілер апынуўся ў лагеры іельскіх дэканструктывістаў, разам з якімі заклікаў да «свабоднай гульні актыўнай інтэрпрэтацыі», практычна нічым не абмежаванай.

Усё, што выходзіць з-пад пяра аўтара, даследуе таксама французская генетычная крытыка, якая імкнецца шляхам вывучэння авантэксту (усёй сукупнасці рукапісаў і накідаў да пэўнага тэксту) вызначыць нейкія агульныя заканамернасці

²² Дубин Б. Неведомый шедевр и его знаменитый автор // Новое литературное обозрение. 2001. № 3 (49).

працэсу пісьма, адшукаць універсаліі літаратурнай творчасці (ці «вытворчасці», як гэта любяць называць самі генетычныя крытыкі).

Натуральна, пры такім падыходзе цяжка ігнараваць фігуру аўтара. «Выказнік «пісаць», — разважае адна з тэарэтыкаў і практыкаў генетычнай крытыкі А. Грэзіён, — мае патрэбу ў дзейніку... Рукапісы — не толькі месца, дзе нараджаецца твор, але і прастора, якая дазваляе даследаваць з новага пункту гледжання праблему аўтара, — цэнтр апавядальных канфліктаў, месца, дзе нараджаецца пісьменнік, дзе... коштам жорсткай барацьбы рэальнае «я» ператвараецца ў літаратурнага апавядальніка»²³.

Аднак і для генетычных крытыкаў аўтар, натуральна, — гэта не богападобны стваральнік, не геній, які ў хвіліны творчых азарэнняў рупліва і без памарак піша пад дыктоўку Вышэйшага Розуму. Бо тое, чым займаецца генетычная крытыка ў першую чаргу, — гэта, па вызначэнні аднаго з яе прадстаўнікоў А. Мітэрана, «рашучая перацэнка паняцця «натхненне», дэсакралізацыя і дэмістыфікацыя акта моўнай «творчасці». Твор адгэтуль паўстае як вынік разнастайных аперацый, дзеянняў, накіраваных на трансфармацыю зместу і формы, як серыя пераўтварэнняў у галіне сэнса-формы, у якіх можна паспрабаваць угадаць пэўную логіку і нават «правілы»²⁴.

У цэлым у параўнанні з тэарэтычнымі канструкцыямі літаратуразнаўчай практыка — справа даволі гнуткая, і для большасці даследчыкаў ідэі кшталту «смерці аўтара» не становяцца непарушнымі абмежавальнымі догмамі. Напрыклад, У. Эка ў самым пачатку сваіх «Шасці шпацыраў у літаратурных лясах» недвухсэнсоўна заяўляе: «Хачу адразу вам сказаць, што

С. 83.

²³ Генетическая критика во Франции: Антология. М., 1999. С. 49.

²⁴ Тамсама. С. 238.

мяне мала хвалюе эмпірычны аўтар літаратурнага тэксту (ды, зрэшты, і ўсялякага тэксту)»²⁵. Перш чым аналізаваць аповесць «Сільвія» Ж. дэ Нервала, У. Эка праводзіць мяжу паміж трыма «асобамі»: Жэрарам Лабруні — эмпірычным аўтарам тэксту, Jergard'ам — апавядальнікам пераказанай у тэксце гісторыі і ўласна Нервалем — узорным аўтарам, ці, інакш кажучы, тым, «што ў любой эстэтычнай тэорыі называецца «стылем». Аднак у працэсе аналізу тэксту спадар Лабруні, яго «хвароба» і іншыя акалічнасці яго біяграфіі згадваюцца дастаткова часта, каб стала відавочна, што і да эмпірычнага аўтара У. Эка не абыхавы. Альбо, напрыклад, Ж. Жэнэт у сваім выключна іманентным аналізе «Пошукаў страчанага часу» М. Пруста мімаходзь усё ж звяртаецца да біяграфіі аўтара, тлумачачы «агульнае парушэнне раўнавагі кампазіцыі» акалічнасцямі напісання цыкла раманаў²⁶.

Даследаванне інтэртэкстуальнасці

Калі ранейшае параўнальнае літаратуразнаўства нерашуча намацвала кволья паралелі паміж асобнымі творамі ці творчасцю розных аўтараў, калі назіральныя кампаратывісты, захопленыя неверагоднасцю ўласнага адкрыцця, звярталі ўвагу навуковай грамадскасці на тое, што калі вельмі пастарацца, то ў тэксце А паэта Х і ў тэксце В праявіцца У можна знайсці пэўнае падабенства, то цяпер пошук прыватных аналогій патыхае нафтацінам, бо стала аксіёмай, што ва ўсім ёсць усё. Калі ранейшым даследчыкам было дастаткова засвоіць два чароўныя словы — «традыцыі» і «наватарства», і можна было зрабіць бліскучую навуковую кар'еру, усё жыццё прыкідваючы прыблізныя працэнтныя суадносіны першага і другога ў розных тэкстах, то сённяшнім літаратуразнаўцам хапае і аднаго

²⁵ Эко У. Шість прогулок в літаратурных лесах. СПб., 2002. С. 24.

чароўнага слоўца — «інтэртэкстуальнасць», а розных тэкстаў дык і ўвогуле не трэба, таму што, як пераконвае Ш. Грывель, «няма тэксту, акрамя інтэртэксту».

Сам тэрмін «інтэртэкстуальнасць» быў уведзены ў 1967 г. тэрэтыкам постструктуралізму Ю. Крысцевай, якая заявіла, што любы тэкст пабудаваны як мазаіка цытат, што ён з'яўляецца прадуктам паглынання і трансфармацыі іншых тэкстаў. Сваю канцэпцыю інтэртэкстуальнасці Ю. Крысцева распрацавала ў выніку «паглынання і трансфармацыі» шэрагу разнастайных даследаванняў, сярод якіх важнае месца займаюць працы М. Бахціна (у прыватнасці, «Праблема зместу, матэрыялу і формы ў славеснай мастацкай творчасці», 1924 г.), дзе ён разгарнуў ідэю «дыялагічнасці» літаратурнага працэсу: кожны тэкст — плён дыялога аўтара з папярэдняй і сучаснай яму літаратурай²⁷. Натуральна, і М. Бахцін, перш чым сфармуляваць свае ідэі, тое-сёе «паглынуў і трансфармаваў»...

За некалькі дзесяцігоддзяў да таго, як інтэртэкстуальнасць стала называцца інтэртэкстуальнасцю, на гэтую тэму добра выказаўся П. Валеры: «Няма нічога больш асобаснага, больш арганічнага, ніж харчавацца іншымі. Але трэба іх ператраўляць. Леў складаецца з ператраўленай бараніны»²⁸. Да гэтага можна дадаць толькі, што харчаванне іншымі бывае свядомым, бессвядомым і падсвядомым і што бараны, перш чым патрапіць у спажывецкі кошык ільва, таксама перыядычна падсілкоўваліся, не грэбуючы і льявцінай.

А цяпер перакажам гэтую анімалістычную ідылію словамі Р. Барта: «Кожны тэкст ёсць між-тэкстам у дачыненні да нейкага іншага тэксту, але гэтую інтэртэкстуальнасць не належыць

²⁶ Женетт Ж. Фигуры: В 2-х т. М., 1998. Т. 2. С. 123.

²⁷ Гэтыя ідэі М. Бахціна, які лічыў, што менавіта дыялог — «сфера сапраўднага жыцця слова», а таму даследаваў усе магчымыя праявы «двухгалосага маўлення» (у тым ліку маналог як унутраны дыялог), былі надзвычай папулярныя сярод тэрэтыкаў семіётыкі, структуралізму і далей па спісе.

²⁸ Валери П. Об искусстве. М., 1993. С. 106.

разумець гэтак, што ў тэксту ёсць нейкае паходжанне; усялякія пошукі «крыніц» і «ўплываў» адпавядаюць міфу пра філіяцую твораў, тэкст жа ствараецца з ананімных, няўлоўных і разам з тым *ужо чытаных* цытат — з цытат без двукоссяў»²⁹.

У прынцыпе, ідэю інтэртэкстуальнасці ніхто не аспрэчвае. Іншая справа — наколькі шырока можна разумець гэтае паняцце.

Можна не дробязнічаць і ўключыць у сферу інтэртэкстуальнасці абсалютна ўсё. Так, тэорыя сацыяльнага тэксту, найбольш грунтоўна распрацаваная ў левым дэканструктывізме і англійскім постструктуралізме, пашырае паняцце інтэртэкстуальнасці на ўвесь «агульнакультурны дыскурс», уключаючы палітыку, рэлігію, эканоміку і г. д. Тут жа можна ўзгадаць Ж. Дэрыду («Пазатэксту не існуе»), а таксама В. Лейча (свет як касмічная бібліятэка), У. Эка з яго «слоўнікам» і «энцыклапедыяй» і г. д.

У гэтай жа сувязі трэба прыгадаць так званы «наратаўны паварот» у гуманітарыстыцы, ператварэнне нараталогіі (тэорыі аповеду) з літаратуразнаўчага кірунку ў цэлую сферу даследаванняў у розных гуманітарных дысцыплінах. Наратаў разглядаецца як універсальная эпістэмалагічная форма, як адзіная магчымасць асэнсавання і засваення свету чалавекам (Ф. Джэймісан), як спосаб самаафармлення асобы (Б. Слугоскі, Дж. Гінзбург). Наратаўная псіхалогія даследуе апавядальную прыроду чалавечых паводзінаў і свядомасці. Гісторыя чалавецтва, міфалогія, рэлігія разглядаюцца як сукупнасць наратаў, урэшце, увесь свет — як бясконцы, бязмежны наратаў...

І ў той жа самы час, як піша І. Ільін, «прадстаўнікі камунікатыўна-дыскурсіўнага аналізу (нараталогіі) лічаць, што занадта літаральнае прытрымліванне прынцыпу

²⁹ Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. С. 418.

інтэртэкстуальнасці ў яе філасофскім вымярэнні робіць бессэнсоўнай ўсялякую камунікацыю. Так, Л. Дэленбах, П. Ван дэн Хевель трактуюць інтэртэкстуальнасць больш звужана і канкрэтна, разумеючы яе як узаемадзеянне разнастайных відаў унутрытэкставых дыскурсаў — дыкурс апавядальніка пра дыкурс персанажаў, дыкурс аднаго персанажа пра дыкурс іншага; г. зн. іх цікавіць тая ж праблема, што і Бахціна — узаемадзеянне «свайго» і «чужога» слова»³⁰.

Гэткія супярэчнасці не павінны нас бянтэжыць. Так, нарталогія — гэта бязмежнае рассоўванне рамак інтэртэкстуальнасці, уцягванне ў сферу інтэртэксту ўсяго створанага чалавекам і яго самога, але і сцісканне інтэртэкстуальнасці да межаў аднаго асобна ўзятага тэксту — гэта таксама нарталогія.

І справа не толькі ў тым, што ў адным даследчым напрамку вельмі часта суіснуюць розныя, нават палярныя плыні, што на адны і тыя ж рэчы ў розных даследчыкаў могуць быць абсалютна супрацьлеглыя погляды (што, аднак, не перашкаджае ім дэклараваць сваю прыналежнасць да адной школы). Справа яшчэ і ў тым, што трэба размяжоўваць абстрактныя мадэлі і канструкцыі, якія з'яўляюцца тэарэтычным базісам літаратуразнаўства, і літаратуразнаўчую практыку — аналіз канкрэтных тэкстаў. Задача тэарэтыкаў — выкласці свае ідэі даходліва і эфектна (і калі дзеля гэтага трэба давесці іх да абсурду, то чаму б і не; натуральна, кожная ідэальная мадэль — гэта заўсёды крыху абсурд, і ўвогуле, сучасная гуманітарыстыка вызначаецца якраз-такі схільнасцю да, мякка кажучы, парадаксальнага спосабу мыслення). Задача ж практыкаў — прыстасаваць выпрацаваныя тэарэтыкамі абстрактныя канструкцыі для вырашэння канкрэтных будзённых даследчых

³⁰ Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): Концепции, школы,

праблем, ператварыць ідэю ў метаэд. І хоць у працэсе практычнага выкарыстання тэарэтычныя мадэлі нярэдка губляюць свой абсурдны бляск, стройнасць і бескампраміснасць, затое прынята лічыць, што менавіта практыкай пацвярджаецца іх слушнасць і жыццяздольнасць.

Ілюстрацыяй да гэтых разважанняў могуць паслужыць інтэртэкстуальныя даследаванні новага гістарызму, які, як ужо было сказана, абапіраецца на ідэю «гістарычнасці тэксту і тэкстуальнасці гісторыі». «Гісторыя як тэкст», — піша Х. Уайт, — гэта, зразумела, метафара, але яна нікольні не больш метафарычная, чым сцверджанне Маркса, што «ўся папярэдняя гісторыя была гісторыяй барацьбы класаў», ці сцверджанне Фокс-Джэнавезе, што «гісторыя — прынамсі, добрая гісторыя — гэта непазбежна гісторыя структуры»³¹. Натуральна, кожны даследчык вырашае для сябе сам, у якой ступені тэзіс «гісторыя — гэта тэкст» з'яўляецца метафарай, накольні літаральна трэба яго разумець. У варожых новаму гістарызму лагерах згаданы тэзіс па-ранейшаму выклікае пратэст, аднак прадстаўнікі гэтага кірунку сваёй шматгадовай паспяховай практыкай даказалі, што іх метафара сапраўды нікольні не больш метафарычная, чым многія іншыя.

Даволі часта паняцце інтэртэкстуальнасці фігуруе ў рэцэптыўных даследаваннях. Тут яна выступае як фундаментальная ўмова ўспрымання і разумення тэксту. Менавіта на падставе ўсёй сукупнасці прачытаных тэкстаў, а таксама тэарэтычных уяўленняў пра тэксты (і не толькі пра тэксты) чытач здольны дэшыфраваць коды новых тэкстаў, успрымаць усе іх тэкстуальныя стратэгіі і г. д.

Так, напрыклад, М. Рыфатэр лічыць, што менавіта інтэртэкстуальнасць накіроўвае і забяспечвае рэцэпцыю, дыктуе

термины. С. 208.

чытачу магчымую інтэрпрэтацыю тэксту. Інтэртэкст, паводле М. Рыфатэра, — гэта сукупнасць тэкстаў, якія прыгадваюцца рэцыпіенту ў працэсе ўспрымання пэўнага твора. Для першых чытачоў тэксту інтэртэкст відавочны, наступныя ж чытацкія пакаленні могуць здагадацца пра прысутнасць у тэксце інтэртэксту па яго слядах — так званых аграматыкаліях (адхіленнях ад нарматыўнай граматыкі і лексікі), па цымянных месцах, сэнсавых прабелах, алюзіях і г. д.

Чытач рэагуе на гэтыя сігналы і імкнецца расшыфраваць усе рэбусы і запоўніць усе прабелы тэксту. Прытым аўтар, паводле М. Рыфатэра, загадзя паклапаціўся і пра тое, каб сляды інтэртэксту не маглі застацца незаўважанымі рэцыпіентам, і пра тое, каб чытач не сваволіў, а рэагаваў на кожную з ланцуга расстаўленых аўтарам пастак строга вызначаным, прадугледжаным чынам. В. Салаухіна слушна адзначае своеасаблівасць поглядаў М. Рыфатэра ў параўнанні, напрыклад, з канцэпцыяй інтэртэксту Р. Барта, «якая абвясчае свабоду чытача асацыіраваць тэксты наўздагад, падпарадкоўваючыся сваёй культуры ці індывідуальным прыхільнасцям, якія могуць падзяляцца з іншымі толькі выпадкова. М. Рыфатэр жа настойвае на тым, што адзіная свабода, якая застаецца на долю чытача, — гэта ўпэўненасць у тым, што яго чытанне — не скончана, яго задача не выканана датуль, пакуль усе аграматыкаліі не будуць знішчаны... Адзін і той жа тэкст у адных і тых жа месцах асуджаны спарадзіць у чытачоў з рознай кампетэнцыяй патрэбныя і прадугледжаныя аўтарам асацыяцыі»³².

Многія даследчыкі выкарыстоўваюць паняцце інтэртэкстуальнасці для абазначэння абсалютна канкрэтных форм прысутнасці ў адным тэксце іншых тэкстаў, у тым ліку пэўных

³¹ Уайт Х. По поводу «нового историзма». С. 41.

³² Солоухина О. Концепции «читателя» в современном западном литературоведении // Теории, школы, концепции (критические анализы). Художественная рецепция и герменевтика. М., 1985. С. 227.

літаратурных прыёмаў, якія цалкам свядома выкарыстоўваюцца аўтарамі. Напрыклад, Ж. Жэнет распрацаваў класіфікацыю формаў узаемадзеяння тэкстаў — гэта пяць асноўных тыпаў дачыненняў, адзін з якіх — інтэртэкстуальнасць. Да гэтага тыпу Ж. Жэнет адносіць, напрыклад, цытату, алюзію, плагіят і г. д.

У. Эка ў сваёй працы «Інавацыя і паўтарэнне: паміж эстэтыкай мадэрну і постмадэрну» падае класіфікацыю тыпаў паўтарэння ў мастацтве (паводле У. Эка, паўтарэнне, серыйнасць — гэта адна з важных уласцівасцей мастацтва ўвогуле). Сярод іншых тыпаў паўтарэння (такіх як рэмэйк, серыя, сага і г. д.) У. Эка разглядае інтэртэкстуальны дыялог (які можа выяўляцца, напрыклад, у іранічным цытаванні топаса).

Выхад сферы літаратуразнаўчых даследаванняў за межы «высокай літаратуры»

У згаданай працы У. Эка даводзіць, што стараннае размежаванне «вышэйшых» і «ніжэйшых» формаў мастацтва, жорсткае аддзяленне мастацтва ад рамесніцтва набылі прынцыповае значэнне толькі ў мадэрнісцкай эстэтыцы («пад «мадэрнісцкімі», — піша У. Эка, — я разумею тыя тэорыі, якія з'явіліся разам з маньерызмам, развіталіся з рамантызмам і набылі новае нараджэнне ў авангардызме ў пачатку ХХ ст.»³³. Ранейшую ж эстэтыку (пачынаючы з часоў антычнасці) гэткага кшталту пытанні займалі вельмі мала³⁴. Таму не трэба баяцца адмовіцца ад крытэрыяў мастацкай вартасці, выпрацаваных мадэрнісцкай эстэтыкай, згодна з якімі ад «высокага» твора ў

³³ Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна. С. 52.

³⁴ Да гэтых заўваг У. Эка, бадай, можна дадаць, што калі адмовіцца ад звыклага еўропацэнтрызму і ўзяць пад увагу не толькі еўрапейскія, але і іншыя культурныя традыцыі, то крытэрыі мадэрнісцкай эстэтыкі, арыентаваныя на навізну і арыгінальнасць любой цаной, увогуле пададуцца дзіўным і мудрагелістым непаразуменнем. Такім чынам, з якога боку ні зірні, гэтыя крытэрыі, хоць і дагэтуль уяўляюцца многім непакінутымі, насамрэч вельмі адносныя.

першую чаргу патрабавалася навізна, а паўтарэнне, капіраванне, падпарадкаванне схеме і г. д. аб'яўляліся ўласцівасцямі рамесніцтва і «нізкіх» форм мастацтва. Тым больш што такога перагляду крытэрыяў настойліва патрабуе сучасная культура, дзе «лінія дэмаркацыі паміж «мастацтвам інтэлектуальным» і «мастацтвам папулярным», здаецца, зусім знікла»³⁵ (хаця, як ужо было адзначана вышэй, У. Эка ўвогуле лічыць, што паўтарэнне, капіраванне і далей па спісе, да якіх гэтак грэбліва ставілася мадэрнісцкая эстэтыка, насамрэч ва ўсе часы складалі сутнасць мастацтва, у тым ліку самых высокіх яго формаў).

Да гэтых жа высноў прыйшоў у сваёй працы «Постмадэрнізм, ці Логіка культуры позняга капіталізму» Ф. Джэймісан. «...Абстрактны імпрэсіянізм у жывапісе, — піша ён, — экзістэнцыялізм у філасофіі, гранічныя спосабы літаратурнага выяўлення (representation), фільмы знакамітых рэжысёраў ці мадэрнісцкая школа паэзіі (аформленая і кананізаваная ў творах Уолеса Стывенса) — усё гэта зараз выглядае як апошняе мудрагелістае квітненне мадэрнісцкага парыву, які ў ім змарнаваўся і вычарпаўся. Пералік жа таго, што за гэтым з'явілася, становіцца адначасна фактычным, хаатычным і разнародным: Эндзі Уорхал і поп-арт, але таксама і фотарэалізм, і, за яго межамі, «новы экспрэсіянізм», музыка Джона Кейджа... у кіно — Гадар, пост-Гадар, эксперыментальнае кіно і відэа, а таксама абсалютна новы тып рэкламнага кіно... Бэроўз, Пінчан ці Ізмаэль Рыд, з аднаго боку, французскі новы раман і яго паслядоўнікі, з другога, разам з новымі, заснаванымі на новай эстэтыцы тэкстуальнасці ці пісьма відамі літаратурнай крытыкі, якія абураюць спакой...»³⁶.

³⁵ Эко У. Інновацыя і повторенне. Между эстетикой модерна и постмодерна. С. 63.

³⁶ Джеймисон Ф. Постмодернизм, или Логика культуры позднего капитализма // Философия эпохи постмодерна. С. 119.

Ф. Джэймісан гэтак жа, як і У. Эка, разважае пра канец «старога мадэрнісцкага імператыву стылістычных інавацый», пра «сціранне старых (істотна мадэрнісцкіх) межаў паміж высокай культурай і масавай ці камерцыйнай культурай». Ён разважае пра «камадыфікацыю» мастацтва, трансфармацыю яго ў тавар: «Адбылося тое, што эстэтычная вытворчасць сёння ўбудавалася ў таварную вытворчасць у цэлым»³⁷.

Увогуле, тэарэтыкі постмадэрнізму (да ліку якіх належыць і Ф. Джэймісан) у свой час зрабілі ці не самы значны ўнёсак у перагляд ранейшых аксіялагічных уяўленняў. Постмадэрнісцкая мастацкая практыка абязброіла апошніх абаронцаў высокага мастацтва і прымусіла іх або прызнаць паразу, або перайсці пад сцягі «крызісу аўтарытэтаў», «эпістэмалагічнай няўпэўненасці», «постмадэрнісцкай адчувальнасці», «нонселекцыі», «ноніерархіі» і г. д.

І хоць зараз у лепшых дамах нават само слова «постмадэрнізм» лічыцца старамоднай безгустоўнасцю, але ж і назад шляху няма — крызісу аўтарытэтаў, ноніерархіі і г. д. ніхто не адмяняў. «Рэлігія гіне, ікона застаецца», — як сказаў (праўда, з іншай нагоды) старамодны постмадэрніст Дж. Барнс.

Трэба адзначыць, што, адмовіўшыся ад ранейшых аксіялагічных уяўленняў у дачыненні да сучаснай мастацкай практыкі, тэарэтыкі не забываюцца і пра мастацтва ранейшых эпох. На якой падставе, пытаецца У. Эка, мы бяромся вымяраць, напрыклад, старажытнагрэчаскую культуру мадэрнісцкімі крытэрыямі мастацкай вартасці? «Як гэта вынікае з цытат Стагірыта, да нашых дзён дайшла мізэрна малая частка старажытнагрэчаскіх трагедый, магчыма, нават не лепшая (хаця «лепшых» — па якіх крытэрыях?). А калі б дайшлі ўсе да адной — засталіся б ранейшымі нашы разважанні пра арыгінальнасць

³⁷ Тамсама. С. 120.

Сафокла і Эсхіла? Магчыма, там, дзе мы бачым сапраўдную навацыю, старажытныя грэкі бачылі адно «карэктную» варыяцыю на зададзеную тэму, і тое, што здавалася ім узвышаным, было не адкрыццём, а ўзнаўленнем гэтай схемы³⁸. А што ёсць усе без выключэння творы Шэкспіра, разважае У. Эка, як не рэмэйк?

Такім чынам, мы навучыліся (альбо павінны навучыцца) атрымліваць задавальненне ад таго, ад чаго ранейшыя эстэты грэбліва моршчыліся. Бастыёны «высокай» літаратуры пакінуты на забаву ар'ергардным батальёнам ветэранаў і інвалідаў. Мацерык масавай культуры ўжо захоплены, каланізаваны і падзелены на сферы ўплыву. Надышла чарга кулінарных кніг і судовых кодэксаў — рэцэптыўныя эстэтыкі ахвотна даследуюць гэты «культурны пласт». І калі заморскія інтэлектуалы пакончаць з апошнімі кніжкамі коміксаў і тэлефоннымі даведнікамі, можна будзе парэкамендаваць ім тое-сёе з беларускай літаратуры.

³⁸ Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна. С. 72.

Раздел 2

Беларуская гумарыстычная літаратура XIX — пачатку XX ст. у святле сучасных літаратурнаўчых канцэпцый

Канкрэтна-гістарычны характар рэцэпцый гумарыстычнай літаратуры

Беларуская гумарыстыка XIX — пачатку XX ст. — адзін з тых літаратурных феноменаў, на прыкладзе якіх найбольш ярка прасочваецца канкрэтна-гістарычны характар рэцэпцыі. Шматгадовая традыцыя інтэрпрэтацыі многіх гумарыстычных тэкстаў згаданага перыяду як сацыяльнай сатыры патрабуе самай пільнай увагі.

Дазвольце асвяжыць вашу памяць і нагадаць, пра што канкрэтна ідзе гаворка: «...У сувязі з тым, што новыя ўкраінская і беларуская літаратуры толькі пачыналіся і ім, уласна, не было яшчэ чаго высмейваць у літаратуры, гумар і сатыра ўкраінскай і беларускай «Энеід» накіроўваліся на антычалавечыя праявы сацыяльнага жыцця... Твор жа пры гэтым становіцца не толькі высмейваннем багоў, але і мастацкай з'явай, накіраванай увогуле супраць сацыяльнага гвалту, пачварнасці яго праяў», «Апісанне выгляду шляхты ў «Панскім ігрышчы», паказ яе паразітызму і раскошы набудуць больш выразны сацыяльны сэнс, калі мець на ўвазе не толькі тое, што паэт яе знішчальна высмейвае. Аўтар, у той жа час, падкрэслівае, што ўвесь гэты знешні «бляск» куплены працай дзедзены да галечы народных мас вёскі». «Пінская шляхта выступае ў п'есе як сімвал векавой адсталасці і кансерватызму, якія непазбежна нараджаюць атмасферу дэспатызму, сляпога падпарадкавання і самавольства... Аднак у «Пінскай шляхце» яна (праблема «каставай абмежаванасці шляхты». — Л. К.) не стала вядучай, а асвятлялася паралельна з асноўнай ідэйна-эстэтычнай праблемай — выкрыццём

паразітызму і прадажнасці чыноўных п'явак — царскага чыноўніцтва як асноўнай палітычнай апоры рускага царызму...» і г. д., і да т. п.

Гэтыя вытрымкі з літаратуразнаўчых прац савецкага перыяду выбраныя наўздагад. Рабіць спасылкі на канкрэтныя выданні і аўтараў у дадзеным выпадку немэтазгодна: перад намі не суб'ектыўныя меркаванні асобных навукоўцаў, а адзіная агульнапрынятая абавязковая абсалютна бяспрэчная інтэрпрэтацыя гумарыстыкі XIX — пачатку XX ст. на пэўным гістарычным этапе.

З пункту гледжання многіх сучасных літаратуразнаўчых канцэпцый, гэткае інтэрпрэтацыя нічым не горшая і не лепшая за любую іншую. Як было паказана ў першым раздзеле, сучасная навука пра літаратуру зыходзіць з устаноўкі на множнасць магчымых тлумачэнняў любога тэксту. І ўсё ж, як мы памятаем, дзеля абмежавання інтэрпрэтацыйнай анархіі робяцца спробы ўвесці хаця б нейкія лагічна абгрунтаваныя крытэрыі. Галоўны з іх каратка фармулюецца наступным чынам: тэкст можа азначаць абсалютна ўсё, акрамя таго, чаго ён азначаць ніяк не можа. Задамося пытаннем: ці не з'яўляецца інтэрпрэтацыя беларускай гумарыстыкі згаданага перыяду як сацыяльнай сатыры якраз такім выпадкам?

З іншага боку, ці інтэрпрэтацыя гэта ўвогуле? Ці не ёсць гэткага кшталту тлумачальныя маніпуляцыі тым, што называецца не інтэрпрэтацыяй, а «выкарыстаннем тэксту»? У дадзеным выпадку гэты тэрмін можна ўжываць у самым непасрэдным сэнсе: тэкст прымушаюць служыць прасталінейнай ілюстрацыяй да пэўных ідэалагічных догмаў, гвалтоўна падганяюць яго пад канкрэтны стандарт, абавязваюць яго выконваць вызначаную пазалітаратурную функцыю (у прыватнасці, выяўляць незадаволенасць аўтара твора сучасным яму сацыяльным ладам).

Аднак, напэўна, любая інтэрпрэтацыя ў той ці іншай ступені з'яўляецца «выкарыстаннем» тэксту. І тое, што аднаму падаецца інтэрпрэтацыйнай бесцырымоннасцю, іншы назаве вынаходлівасцю, а паталагічная аднабаковасць цалкам можа быць ухваленая як лагічная паслядоўнасць.

Такім чынам, ігнараваць традыцыю разгляду гумарыстыкі XIX — пачатку XX ст. як сатыры (тым больш — такую працяглую) ніяк не выпадае. Больш таго, у пэўным сэнсе гэтая традыцыя нават мае самастойную культурную каштоўнасць, напрыклад, з пункту гледжання рэцэптыўнай эстэтыкі. Нагадаем, што рэцэптыўныя даследаванні скіраваны на разуменне тэксту праз сукупнасць яго пэўных гістарычных інтэрпрэтацый. Любая інтэрпрэтацыя паказвае, як структура тэксту ўваходзіць ва ўзаемадачынненні з літаратурнымі нормамаі, абумоўленымі канкрэтнай гістарычнай эпохай, нормамаі, носьбітам якіх з'яўляецца рэцыпіент (у нашым выпадку — савецкі літаратуразнаўца).

Рэканструкцыя сацыякультурнага кантэксту гэткай інтэрпрэтацыі не патрабуе асаблівых намаганняў: гэта не такая далёкая даўніна, да таго ж большасць з нас пражыла менавіта ў гэтым кантэксце значную частку ўласнага жыцця.

Але сёння сацыякультурны кантэкст быццам бы змяніўся (прынамсі, так прынята лічыць). А вось інтэрпрэтацыя беларускай гумарыстыкі XIX — пачатку XX ст. засталася ранейшай (пры знаёмстве з многімі даследаваннямі складаецца менавіта такое ўражанне).

Як любіць паўтараць У. Эка, кожны тэкст — «гэта гультаяваты механізм, які патрабуе, каб чытач выконваў частку працы за яго»³⁹. Але і чытач, у сваю чаргу, механізм не надта руплівы. Калі пад рукой ёсць гатовая інтэрпрэтацыя тэксту ці

³⁹ Эко У. Шість прогулок в литературных лесах. С. 9.

хаця б інтэрпрэтацыйная схема, у 99 выпадках са 100 чытач ёю задаволіцца і палічыць сваю частку працы выкананай. Прычым нярэдка гэта датычыцца і чытача-літаратуразнаўцы. Вось чаму стэрэатыпныя ацэнкі гумарыстычных твораў дагэтуль вандруюць з даследавання ў даследаванні.

Іншымі словамі, разгляд гумарыстыкі згаданага перыяду як сатыры набыў усе рысы так званай кананічнай інтэрпрэтацыі — найбольш устойлівай, звыклай і, што называецца, праверанай часам. Парадокс тут заключаецца ў тым, што кананізавана самая непрымальная, найменш верагодная версія, інтэрпрэтацыя, якой гэтыя тэксты супраціўляюцца літаральна кожным сваім радком.

Акрамя ўсяго іншага, інтэрпрэтацыя гумарыстыкі ў новай беларускай літаратуры як сацыяльнай сатыры — выдатная ілюстрацыя да дактрыны канвенцыяналізму, якая зыходзіць з таго, што любое індывідуальнае ўспрыманне — гэта толькі вытворная ад сукупнага комплексу поглядаў, ад «калектыўных ведаў» пэўнай інтэрпрэтатыўнай супольнасці. З аднаго боку, прыналежнасць да гэтай супольнасці абмяжоўвае магчымасці індывідуальнага сэнсаўтварэння, навязваючы рэцыпіенту пэўны набор інтэрпрэтацыйных магчымасцяў, з іншага ж боку, засцерагае ад бязмежнага суб'ектывізму.

Працягваючы гэтую думку, адзначым, што ў дзяржавах з моцнай адзінай афіцыйнай ідэалогіяй (палітычнай ці, напрыклад, рэлігійнай) зазвычай можна вылучыць дамінантную (каб не сказаць агульнаабавязковую) інтэрпрэтацыйную мадэль, якая арганічна выцякае з гэтай ідэалогіі. У нашым выпадку ад савецкага літаратуразнаўцы патрабавалася адшукаць у кожным тэксце папярэдніх эпох элементы сацыяльнай крытыкі, сведчанні незадаволенасці і пратэсту супраць колішняга ладу. Інтэрпрэтацыйны алгарытм быў гранічна просты: тэксты, у якія шляхам больш ці менш адвольных маніпуляцый удавалася

«ўчытаць» вышэйзгаданыя сэнсы, залічваліся да скарбаў сусветнай літаратуры; астатнія тэксты аб'яўляліся нізкамастацкімі і ігнараваліся. У рамках гэтай інтэрпрэтацыйнай мадэлі савецкі літаратуразнаўца мог адпаведна сваім талентам і здольнасцям дэманстраваць большую ці меншую гнуткасць думкі, нестандартнасць мыслення, свежасць погляду, але выйсці за вызначаныя межы яму было вельмі цяжка.

Гэтак жа і, напрыклад, у мусульманскіх краінах нікому, трэба меркаваць, не даводзіцца ламаць галаву над «індывідуальным сэнсаўтварэннем» у дачыненні той ці іншай з'явы.

Але якія ж пазатэкставыя крытэрыі могуць выкарыстоўвацца дзеля ацэнкі адэкватнасці і дапушчальнасці той ці іншай інтэрпрэтацыі пэўнага твора?

1. Аўтарская задума. Многія даследчыкі ў якасці крытэрыя дапушчальнасці пэўнай інтэрпрэтацыі прапануюць браць пад увагу яе адпаведнасць аўтарскім намерам. Традыцыйнае акадэмічнае літаратуразнаўства ўвогуле надавала і працягвае надаваць аўтарскім інтэнцыям надзвычайнае, можна сказаць, сакральнае значэнне. Але і сярод прадстаўнікоў нетрадыцыйных кірункаў сустракаюцца прыхільнікі гэткага падыходу: пасля «смерці аўтара» ён здаецца свежым і нават экстравагантным.

Вельмі рэдка даследчыкам шчасціць адшукаць непасрэдныя сведчанні аўтарскай задумы, што-небудзь кшталту дэкларацыі, у якой пісьменнік дакладна і недвухсэнсоўна фармулюе тэму свайго будучага твора, яго ідэю і ўсе астатнія архіважныя параметры. Зазвычай даводзіцца рэканструяваць задуму на падставе вивучэння чарнавікоў, нататак і іншых адкідаў літаратурнай вытворчасці. Вынік такой рэканструкцыі —

рэч вельмі суб'ектыўная, таму што вышэйзгаданыя чарнавыя матэрыялы гэтак жа, як і любыя іншыя тэксты, падлягаюць усё той жа інтэрпрэтацыі, якая ўсё гэтак жа залежыць ад асобы інтэрпрэтатара, сацыякультурнага кантэксту і г. д. Наўрад ці ў якасці крытэрыю дапушчальнасці інтэрпрэтацыі мэтазгодна выкарыстоўваць штосьці, што само па сабе з'яўляецца інтэрпрэтацыяй і, адпаведна, вымагае сваіх уласных крытэрыяў дапушчальнасці. (Іншае пытанне — а ці ёсць увогуле на свеце што-небудзь абсалютна аб'ектыўнае, цалкам пазбаўленае прадуманасці?)

Асобнай гаворкі заслугоўваюць спробы аўтара постфактум растлумачыць сэнс свайго закончанага і, як правіла, ужо выдадзенага твора. Гэткая аўтаінтэрпрэтацыя — рэч значна больш распаўсюджаная за папярэднюю дэкларацыю аўтарскіх намераў. І, здавалася б, няма нічога больш лагічнага, чым разглядаць менавіта гэтую версію як найбольш поўную і слушную (калі не адзіна магчымую) інтэрпрэтацыю тэксту. Аднак ці заўсёды аўтар адэкватны ва ўспрыманні ўласнага твора?

Адзін з самых павучальных у гісторыі сусветнай літаратуры прыкладаў аўтаінтэрпрэтацыі — гэта тлумачэнні М. Гогаля да сваіх твораў. Так, п'еса «Рэвізор», як вядома, была з захапленнем успрынятая большасцю сучаснікаў як з'едлівая сатыра на расійскую дзяржаўнасць. М. Гогаль жа, замест таго каб цешыцца поспехам, вырашыў патлумачыць чытачам, што яны яго не зразумелі. У. Набокаў так піша пра гэта: «Гогаль, будучы Гогалем і існуючы ў люстраным свеце, валодаў здольнасцю старанна планаваць свае творы *пасля* таго, як ён іх напісаў і апублікаваў. Гэты метада ён скарыстаў і ў дачыненні «Рэвізора». Ён далучыў да яго эпілог, дзе тлумачыў, што сапраўдны рэвізор, які маячыць у канцы апошняй дзеі, — гэта чалавечае сумленне. А астатнія персанажы — гэта жарсці, што жывуць у нашай душы...

Эпілог робіць гэткае ж гнятлівае ўражанне, як і больш познія разважанні Гогаля на падобныя тэмы, калі не дапусціць меркавання, што ён проста хацеў нацягнуць нос чытачу альбо сабе самому. Калі ж паставіцца да ягонага эпілога сур'ёзна, то перад намі неверагодны выпадак: суцэльнае неразуменне пісьменнікам свайго ўласнага твора, скажэнне яго сутнасці... Гогаль быў дзіўны, хворы чалавек, і я не ўпэўнены, што ягоныя тлумачэнні да «Рэвізора» не падман, да якога звяртаюцца вар'яты»⁴⁰.

Трэба сказаць, што «суцэльнае неразуменне пісьменнікам свайго ўласнага твора» — гэта не такі ўжо неверагодны выпадак. Зрэшты, ніжэй У. Набокаў знаходзіць дзеяннем М. Гогаля шэраг тлумачэнняў. У прыватнасці, ён заўважае, што «дзіўны, хворы чалавек» баяўся, што інтэрпрэтацыя яго п'есы як сатыры (між іншым, абсалютна неадэкватная, як слушна заўважае У. Набокаў) можа пазбавіць яго прыхільнасці двара і нашкодзіць ягонай далейшай літаратурнай кар'еры.

Сапраўды, у выпадку аўтаінтэрпрэтацыі, як і ў выпадку любой іншай інтэрпрэтацыі, важна ўлічваць усё той жа сацыякультурны кантэкст, у якім яна ўзнікла. І ўдвая гэта датычыцца беларускай літаратуры, умовы існавання якой на працягу практычна ўсёй гісторыі былі такія, што аўтарам хутчэй даводзілася маскавацца і замятаць сляды, чым шчыра і грунтоўна тлумачыць, што і чаму яны хацелі сказаць.

Прывядзём толькі адзін прыклад — працытуем ліст «Другу працоўных Іосіфу Вісарыёнавічу Сталіну» ад зняволенага А. Мрыя, які дае тлумачэнні наконт сваіх «Запісак Самсона Самасуя»: «Спачатку раман хвалілі і тэрмінова, без усялякай ініцыятывы з майго боку, пусцілі ў набор для масавага выдання. І калі гэта мелася ажыццявіцца, тады няшмат якія людзі, у

⁴⁰ Набоков В. Николай Гоголь // Набоков В. Приглашение на казнь: Романы, рассказы, крит. эссе,

далейшым абвінавачанья ў контррэвалюцыі, раптам выявілі, што раман — зласлівая насмешка з савецкай культурнай рэвалюцыі, пасквіль на савецкае жыццё... Між тым у сваім рамане я зусім не хацеў агітаваць супроць новага жыцця, супроць прынцыпаў Савецкай улады. Я хацеў паказаць тыповага выскачку Самасуя, што прабіраецца з мяшчанскіх нізоў да вяршынь Савецкай улады... Мяне натхняла думка, што кніга пра Самасуя будзе адною з вясёлых, жыццярэдасных кніг, што выкрываюць прайдзісветаў, жулікаў, дармаедаў і паскуднікаў... Нават цяпер, праз 10 гадоў, у мяне мільгае ерэтычная думка, што калі б выпадкова гэтая кніжка была прагледжана Вамі, яна выклікала б у Вас вясёлы смех і ніякага непрыязнага пачуцця да «рэакцыйнага пісакі, што руйнуе асновы новага жыцця»⁴¹.

Мы добра разумеем, што азначаюць гэтка «аўтаінтэрпрэтацыі». Але пройдзе яшчэ некаторы час, і, цалкам магчыма, наступным пакаленням даследчыкаў будзе нялёгка разабрацца ў гэтым.

2. «Першапачатковае» значэнне тэксту. Нагадаем, што, на думку шэрагу даследчыкаў, найбольш адэкватную інтэрпрэтацыю тэксту можна атрымаць на падставе рэканструкцыі яго ўспрымання першымі чытачамі, бо «лінгвістычны код» сучаснікаў максімальна набліжаны да кода тэксту. Зазвычай у якасці матэрыялаў для такой рэканструкцыі выкарыстоўваюцца першыя рэцэнзіі, крытычныя водгукі на твор і да т. п. На жаль, гэкі, самы просты і прадуктыўны падыход абсалютна не выкарысталі для аналізу беларускай літаратуры вызначанага перыяду, асабліва XIX ст., з вельмі простаі прычыны недастатковага аб'ёму зыходнай крытычнай сыравіны.

Аднак, нягледзячы на недахоп непасрэдных сведчанняў, можна паспрабаваць рэканструяваць інтэрпрэтацыю тэксту

воспоминания. Кишинев, 1989. С. 573.

першымі чытачамі на падставе ускосных доказаў. У гэткай якасці, на маю думку, можа выступаць, напрыклад, факт бесперашкоднага з'яўлення таго ці іншага твора ў друку ў часы цэнзуры. Скажам, публікацыя паэмы В. Равінскага «Энеіда навыварат» у пецяярбургскім часопісе «Маяк» у 1845 г. сведчыць, што сучаснікам гэты твор не здаваўся сацыяльнай сатырай.

Але і гэткі крытэрыі не заўсёды дае адназначны вынік. У якасці прыкладу згадаем спробу надрукаваць фарс-вадэвіль В. Дуніна-Марцінкевіча «Пінская шляхта» ў «Календаре Северо-Западного края» праз пяць гадоў пасля смерці пісьменніка, у 1889 г. Сама па сабе такая спроба яскрава сведчыць, што сучаснікі аўтара не ўспрымалі камедыю як вострую сатыру на ўлады і лічылі цалкам магчымым, што твор пройдзе цэнзурны разгляд і будзе апублікаваны. Аднак у заключэнні віленскага, ковенскага і гродзенскага генерал-губернатора «Пінскай шляхце» быў вынесены прысуд: «По моему мнению, подобное произведение, в коем в неприглядном свете выставляется личность должностного лица, станового пристава, который к этому везде называется «наяснейшая корона», вряд ли удобно помещать в каком-либо издании, а в особенности в таком, как календарь, который предназначается для распространения в среде местного населения»⁴². Гэтая «рэцэнзія» асцярожнага чыноўніка заўсёды згадвалася як найбольш важкі аргумент на карысць «сатырычнай» інтэрпрэтацыі «Пінскай шляхты». Адмахнуцца ад такога рэцэптыўнага дакумента сапраўды не выпадае, але не варта і абсалютызаваць яго значнасць. Варта проста зрабіць такую выснову: рэканструяваць «першапачатковае» значэнне тэксту на падставе

⁴¹ Мрый А. Творы. Мн., 1993. С. 18—19.

⁴² Пачынальнікі. 3 гісторыка-літаратурных матэрыялаў XIX ст. / Уклад. Г. В. Кісялёў. Рэд. В. В. Барысенка, А. І. Мальдзіс. Мн., 2003. С. 168.

даследавання яго першых інтэрпрэтацый вельмі праблематычна, бо «сучаснікі аўтара», «першыя чытачы» і г. д. — гэта не аднастайная, адзінагалосная маса. Як было адзначана вышэй, у некаторых выпадках можна вылучыць дамінантную гістарычную інтэрпрэтацыю таго ці іншага тэксту (ці адзіную інтэрпрэтацыйную мадэль для ўсіх тэкстаў пэўнага кірунку). Але найчасцей, у сітуацыі адсутнасці моцнай афіцыйнай ідэалогіі, сапраўды можна казаць пра суіснаванне ў пэўны перыяд часу мноства «інтэрпрэтацыйных супольнасцяў». І хаця кожны асобны інтэрпрэтатар у той ці іншай ступені застаецца палоннікам ідэалагічных канвенцый сваёй супольнасці, вызначыць адзіную гістарычную інтэрпрэтацыю пэўнага тэксту і адпаведна аднавіць на гэтай падставе яго «першапачатковае значэнне» ў гэтым выпадку практычна немагчыма.

Такім чынам, пазатэкставыя крытэрыі могуць дапамагчы ў селекцыі інтэрпрэтацый, але выкарыстоўваць іх трэба разважліва і абмяжоўвацца толькі імі, бадай, не выпадае.

Акрамя даследавання разнастайных, часам нават супрацьлеглых варыянтаў інтэрпрэтацыі камічнай літаратуры рэцэптыўны падыход дае магчымасць паставіць і паспрабаваць вырашыць яшчэ адну цікавую праблему — вызначыць, ці з'яўляецца той ці іншы канкрэтны тэкст *увогуле камічным*. На першы погляд здаецца, што гэта не складае ніякай цяжкасці. Не трэба, маўляў, быць высакалобым тэарэтыкам (хутчэй нават пажадана не быць ім), каб парагатаць з кніжкі, калі яна сапраўды смешная. Аднак, нават рагочучы, тэарэтык не ў стане ўнікнуць пытанняў наступнага кшталту: з чаго, уласна, я смяюся; ці з таго, з чаго трэба, я смяюся; і ці трэба тут смяцца ўвогуле; а калі трэба, то адкуль я гэта ведаю, і г. д.

Чым болей часу праходзіць ад стварэння тэксту да яго рэцэпцыі, тым адказ на гэтыя пытанні становіцца больш праблематычным. Наконт многіх старажытных тэкстаў мы проста ведаем, што яны камічныя (гэта, умоўна кажучы, больш-менш доказна абгрунтавана пакаленнямі аўтарытэтных даследчыкаў), і ў нашых магчымасцях *верыць*, што так гэта і ёсць, *прымаць* гэткую інтэрпрэтацыю, хаця нават усміхнуцца над старонкамі такога тэксту — гэта ўжо не ў нашых магчымасцях.

Аднак гэтая захапляльная праблема не абмяжоўваецца даўняй літаратурай. Для цэлага шэрагу беларускіх твораў зусім нядаўняга часу — XIX – пачатку XX ст. — вышэйпрыведзеныя пытанні не страчваюць сваёй вострыні. І адказаць на іх часта бывае вельмі цяжка.

Шмат у чым праблематычнасць адэкватнага ўспрымання літаратуры XIX – пачатку XX ст. абумоўліваецца тагачасным узроўнем распрацаванасці беларускай літаратурнай мовы (асабліва гэта тычыцца першай часткі згаданага перыяду). У гэтым сэнсе надзвычай паказальная гісторыя з перакладам В. Дуніным-Марцінкевічам «Пана Тадэвуша» на беларускую мову. Сучаснікамі гэтая праца была ўспрынятая як трагедыя — у асноўным з прычыны тагачаснай «рэпутацыі» беларускай мовы. У зборніку гісторыка-літаратурных матэрыялаў «Пачынальнікі» прыведзены дзве рэцэнзіі на пераклад — адна напісана праз два гады пасля першага выдання беларускамоўнай версіі «Пана Тадэвуша», другая — праз 28. Гэта надзвычай каштоўныя рэцэптыўныя дакументы, на падставе якіх мы можам рэканструяваць успрыманне тэксту сучаснікамі. Першая з гэтых рэцэнзій, вельмі прыхільная, наколькі вядома, нідзе не друкавалася; другая, крыху з’едлівая, была апублікавана ў польскім штотыднёвіку «Tygodnik ilustrowany» (гэта, так бы мовіць, асобныя рысачкі для разумення сацыякультурнага

кантэксту рэцэпцыі). Абодва аўтары, наколькі можна зразумець, лічаць, што перад імі не зусім пераклад, а хутчэй травестацыя. Першы з іх, М. Акялайціс, піша пра гэта так: «Бачым, такім чынам, тое ж аблічча, паставу, прыгажосць і зухаватасць Пана Тадэвуша, толькі замест панскага ўбрання ўпрыгожваюць яго беларуская світка і лыкавыя лапці. Аж сэрца радуецца ў нас, сялян, калі чытаем гэтую кніжку. Гэта тое ж самае, калі б мы бачылі свайго пана ў сялянскім адзенні, які садзіцца з намі за адзін стол, радзіцца з маладзейшымі па-бацькоўску, са-старэйшымі па-братэрску»⁴³. У другога рэцэнзента «сэрца радуецца» не так моцна. Адзначыўшы, што ў цэлым пераклад выкананы «цудоўна і па-майстэрску», ён далей піша: «Такім чынам, Марцінкевіч зрабіў, што было можна. Што ж з таго, калі пры чытанні гэтага твора ўвесь час здаецца, што гэта нейкая жартоўная травестацыя. Шчыра кажучы, выглядае гэта карыкатурай, і нельга не ўспомніць той русінскай прыказкі: «Куды тобі Грыцю — до патыны!»⁴⁴. Такім чынам, калі мы вернемся да паняцця «першапачатковага значэння» тэксту, якое, як было паказана вышэй, вызначаецца на падставе інтэрпрэтацыі твора сучаснікамі, то ў новай беларускай літаратуры становіцца на адну травесцію больш.

У дачыненні да пазнейшых тэкстаў, створаных напрыканцы XIX і ў самым пачатку XX ст., калі якасна выраслі і ступень распрацоўкі беларускай літаратурнай мовы, і прафесійны ўзровень нацыянальнай літаратуры, вышэйзгаданыя пытанні амаль не актуальныя. Ёсць, аднак, пэўнае кола твораў і гэтага перыяду, якія пакідаюць сумненні. Гаворка ў першую чаргу пра інсітную літаратуру (мне здаецца, гэты тэрмін з галіны выяўленчага мастацтва цалкам дапушчальна пашырыць і на сферу прыгожага пісьменства). У беларускай літаратуры

⁴³ Пачынальнікі. 3 гісторыка-літаратурных матэрыялаў XIX ст. С. 139.

згаданага перыяду ёсць шэраг аўтараў (напрыклад, М. Марозік, В. Арлоўскі, В. Пратасевіч і інш.), за якімі замацавалася азначэнне «пісьменнікі-самавукі». Яно падаецца мне не надта ўдалым з дзвюх прычын. Па-першае, любы пісьменнік, па сутнасці, самавук. Па-другое, у гэтым азначэнні ўтрымліваецца адчувальны негатыўны ацэначны элемент. Ёсць нават такое размежаванне: пісьменнікі-самавукі і пісьменнікі-самародкі. Напрыклад, П. Багрым — самародак (здагадайцеся, чаму). А вось В. Арлоўскі — самавук, таму што ён, як сцвярджае У. Лебедзеў, «не падняўся да разумення прагрэсіўных тэндэнцый часу»⁴⁵.

Самае каштоўнае ў інсiтнай літаратуры — гэта яе шчырая недасканаласць. У часы, калі вытанчаны інтэлектуалізм становіцца канвеернай прадукцыяй, наіўнасць павышаецца ў кошце. Рафінаваныя эпохі сумуюць па шурпатай цеплакроўнай аўтэнтчнасці, сапраўднасці. Невыпадкова прафесійныя аўтары часам спрабуюць сімуляваць інсiту...

I, натуральна, шчырая недасканаласць інсiтнага тэксту часта выклікае ўсмешку (штосьці кшталту замілавання). Але як не зблытаць дзве розныя рэчы: кранальную нязграбнасць і камізм? Як упэўніцца, што перад намі насамрэч гумарыстычны тэкст?

Дзеля прыкладу звернемся да аднаго з вышэйзгаданых аўтараў — В. Арлоўскага. Спачатку працытуем меркаванне сучасніка аб яго творчасці (дапускаючы ў якасці гіпотэзы, што адсюль можна будзе вывесці ўсё тое ж «першапачатковае значэнне» ў дачыненні канкрэтных тэкстаў). У ролі сучасніка выступае М. Гарэцкі: «Арлоўскі пісаў у вялікай прастаце, кожную рэч і справу мяніў ён уласным назовам, нічога не хаваючы, — казаў голую праўду так, як ніводзін інтэлігентны пісьменнік не сказаў бы, не напісаў бы. Заўсёды маючы нахiл да

⁴⁴ Тамсама. С. 166—167.

сатыры, Арлоўскі не шкадуе вострых і часта грубых слоў. І настрой у яго зазвычай пануры, песімістычны, з ухілам у бок няласкавай, бурчлівай павучальнасці, хоць і не без гумару»⁴⁶. Тут трэба адзначыць адразу некалькі момантаў. Па-першае, сучаснік супрацьпастаўляе В. Арлоўскага «інтэлігентным пісьменнікам», а яшчэ крыху ніжэй размяжоўвае тэксты гэтага аўтара і «інтэлігенцкія творы аб мужыках». Такім чынам, мы не памыліліся, залічыўшы творчасць В. Арлоўскага да катэгорыі інсітнай літаратуры. З вышыні пражытых гадоў нават самыя дасканалыя ўзоры колішняга прыгожага пісьменства могуць падацца нам няўключным прымітывам, таму ацэнка сучасніка тут надзвычай каштоўная.

Па-другое, адзначым, што М. Гарэцкі не адмаўляе В. Арлоўскаму ў гумары і сатыры.

Цяпер звернемся да меркаванняў сучасных навукоўцаў. Тут можна згадаць, напрыклад, артыкул П. Вашко пад красамоўнай назвай «Неадэкватнасць успрымання смеху ў часе»⁴⁷. Свае разважанні даследчыца ілюструе прыкладамі з творчасці В. Арлоўскага.

Такім чынам, нам, відаць, варта зрабіць выснову, што ў вершах гэтага аўтара сатыра і гумар сапраўды займаюць не апошняе месца. І ўсё ж у дачыненні да кожнага канкрэтнага твора В. Арлоўскага вышэйсфармуляванае пытанне ўзнікае зноў і зноў, і многія яго тэксты літаральна ставяць у тупік. У якасці ілюстрацыі працытуем хаця б адзін узор:

Як ты думаеш, Ляля:

Што ёсць такое — чорт?

Ці ён ёсць, як зьмяя,

⁴⁵ Лебедзеў У. Арлоўскі Восіп // Беларускія пісьменнікі: Біябібліягр. слоўн. Т. 1. Мн., 1992. С. 96.

⁴⁶ Гарэцкі М. Гісторыя беларускае літаратуры. Мн., 1992. С. 275.

⁴⁷ Вашко П. Неадэкватнасць успрымання смеху ў часе: Па творчасці Восіпа Арлоўскага // Роднае слова. 1997. № 5. С. 38—44.

Ці ён ёсьць, як хорт?

*Як бы ён падобен быў да харта,
Дык ён лавіў бы зьвярэй і зайцоў,
Ато ён вылезець з балота
Ды ловіць мужчын, баб і мальцоў.*

*Ён жа ні часу не зьяець,
І ўбогаму даець кусок хлеба,
Ён жа і духавенства корміць і адзяваець;
А без яго ня ўпала бы яму з неба!*

*Я ня раз гэта гаварыў:
Каб сатаны не баяўся,
Дык ніхто і малітвы бы не тварыў,
А толькі бы сьмяяўся⁴⁸.*

Натуральна, пры жаданні тут можна знайсці і элементы сатыры на «духавенства», і кпіны з цемнаты і неадукаванасці, і шмат чаго іншага. Пытанне толькі ў тым, ці ўкладаў гэта ў свой тэкст сам аўтар, а калі не — то што ён укладаў.

А ўрэшце — можа, гэта не так ужо і важна? Хіба тэкст — гэта не тое, што ўкладаем у яго мы?

Інтэрпрэтацыя і гіперінтэрпрэтацыя: паэма М. Марозіка «Сцяпан і Таццяна»

Паэма М. Марозіка, які выступаў пад псеўданімам А. Шункевіч, «Сцяпан і Таццяна» — гэта яшчэ адзін з узораў інсіднай літаратуры, пра якую ішла гаворка ў папярэднім

⁴⁸ Гарэцкі М. Хрэстаматыя беларускае літаратуры. Вільня, 1923. С. 67.

падроздзеле. Адпаведна, пачынаць аналіз гэтага тэксту варта з вышэйсфармуляванага пытання: ці з'яўляецца паэма камічнай.

Пра паэму, як і пра творчасць М. Марозіка ўвогуле, напісана небагата: хаця пры жыцці ён быў досыць папулярны (так, ёсць звесткі, што, «карыстаючыся кожнай нагодай (храмавыя святы і г. д.), [М. Марозік] выступаў перад народамі ў Навагрудскім і суседніх паветах з чытаннем сваіх твораў, якія разыходзіліся ў спісах і вуснай перадачы. Некаторыя яго выразы цытаваліся ў народзе са спасылкай: «Як каза Мікола Марозік»⁴⁹), але яго сачыненні ніколі не ўпісваліся ў межы кан'юнктурных патрабаванняў. Таму меркаванню, абавіраючыся на якія, можна паспрабаваць адказаць на нашае пытанне, не так шмат.

Самая ранняя згадка пра паэму — гэта, бадай, кароткая заўвага М. Багдановіча. Характарызуючы творы, што з'явіліся ў друку ў канцы 80-х гг. XIX ст., ён піша: «З новых твораў... адзначым жартоўную паэму Шункевіча «Сцяпан і Таццяна» і асабліва вершы Янкі Лучыны (Ів. Неслухоўскага)...»⁵⁰ Тут варта звярнуць увагу на азначэнне «жартоўная». Натуральна, узнікае спакуса прыняць гэткую ацэнку ў якасці «першапачатковага значэння тэксту». Але тут патрэбная асцярожнасць. І справа не толькі ў тым, што са стварэння тэксту паэмы да напісання прыведзенай заўвагі прайшло больш за 20 гадоў, таму М. Багдановіча вельмі цяжка назваць «сучаснікам» М. Марозіка. Галоўнае, аднак, тое, што за гэтыя 20 гадоў агульны літаратурны кантэкст, узровень беларускага прыгожага пісьменства істотна змяніліся. І ў новых варунках гэтка тэкст, як паэма М. Марозіка, не мог успрымацца ніяк інакш — толькі як жарт. Прынамсі, такім рэцыпіентам, як М. Багдановіч — гэта ні ў якім выпадку не «наіўны чытач», гэта чытач «кампетэнтны», адсюль — амаль

⁴⁹ Кісялёў Г. Марозік Мікола // Беларускія пісьменнікі: Біябібліягр. слоўн. Т. 4. Мн., 1994. С. 217.

⁵⁰ Багдановіч М. Белорусское возрождение // Багдановіч М. Поўны збор твораў. Т. 2. Мн., 1993. С. 272.

непазбежнае «скажэнне тэксту» пры інтэрпрэтацыі *гэткага* твора, як «Сцяпан і Таццяна».

Сучасныя даследчыкі інтэрпрэтуюць паэму М. Марозіка інакш. Г. Кісялёў называе яе «дыдактычным вершам»⁵¹, А. Мальдзіс — «павучальным»⁵². Згаданыя навукоўцы — чытачы таксама больш чым «кампетэнтныя». Прытым у іх ёсць адна перавага — з вышыні прамінулых гадоў яны добра разумеюць сацыякультурны кантэкст узнікнення «Сцяпана і Таццяны», выразна бачаць расстаноўку асноўных літаратурных сіл на той перыяд і г. д. Ці, можа, для інтэрпрэтацыі *гэткага* тэксту гэта не перавага, а, наадварот, перашкода?

Можа, адэкватна інтэрпрэтаваць *гэткі* тэкст здольны якраз толькі «наіўны чытач»? І што ён бачыць, гэты чытач?

У паэме М. Марозіка падаецца жывая сцэнка спаткання закаханых. Дзейныя асобы — сялянскія хлопец і дзяўчына. Інтрыга простая і гэтак улюбёная аўтарамі фарсаў-вадэвіляў: маладыя кахаюць адно аднаго, але бацькі забараняюць сваёй дачцэ сустракацца з яе абраннікам. Сюжэт немудрагелісты і, на першы погляд, у лепшым выпадку «цягне» на анекдот: бацькі ў ад'ездзе, і Таццяна прымае свайго Сцяпана; раптам старыя вяртаюцца, і закаханы хаваецца ў клеці; аднак накрыты стол, «пустая пляха» і «нейчая сярмяга» выдаюць Таццяну, і бацька лупцуе дачку дзягай; маці, ратуючы дачку, хавае яе ў той жа клеці, адкуль толькі што ўцёк перапалоханы насмерць Сцяпан. Аднак М. Марозіку ўдаецца ўвасобіць гэты немудрагелісты сюжэт у каларытны абразок з сімпатычнымі тыпажамі і досыць удалымі дыялогамі.

Побач з вершам Ф. Тапчэўскага «Ён і яна» паэма М. Марозіка «Сцяпан і Таццяна» фактычна з'яўляецца адной з

⁵¹ Кісялёў Г. Марозік Мікола // Беларускія пісьменнікі: Біябібліягр. слоўн. Т. 4. С. 217.

⁵² Мальдзіс А. Марозік Мікалай Фёдаравіч // Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі. Т. 3. Мн., 1986. С. 447.

першых спробаў паказу ў беларускамоўнай паэзіі ўзаемадачынненняў мужчыны і жанчыны. Характэрна, што гэтыя першыя спробы ўвасобіліся менавіта ў гумарыстычных вершах, больш таго, згаданыя творы Ф. Тапчэўскага і М. Марозіка могуць успрымацца (менавіта так — «могуць успрымацца», а магчыма, такое ўспрыманне — гэта ўжо гіперінтэрпрэтацыя) як своеасаблівыя травесціі, дзе ў пэўным сэнсе зніжаецца традыцыйная для паэзіі ўзвышаная трактоўка ўзаемадачынненняў паміж мужчынам і жанчынай, камічна абыгрываюцца сусальныя літаратурныя стэрэатыпы.

Нас не павінна здзіўляць, што распрацоўка тэмы, так бы мовіць, міжпалавых зносін у беларускамоўнай паэзіі пачыналася менавіта з гумарыстыкі. Гэтая тэма — адна з самых папулярных у гумары ўвогуле і ў гэткага кшталту літаратуры ў прыватнасці. Прычым здавён. М. Бахцін у сваёй кнізе «Творчасць Франсуа Рабле і народная культура сярэднявечча і Рэнэсансу» падрабязна і пераканаўча раскрыў ролю эратычных матываў у народнай смехавой традыцыі. Тут з гэтай тэмай могуць паспаборнічаць яшчэ хіба дзве-тры, і ўсе — з катэгорыі «матэрыяльна-цялесных»: у прыватнасці, вобразы самога цела, матывы ежы і піцця, усяго, што з гэтым звязана (уключаючы, калі так можна выразіцца, наступствы перапрацоўкі ежы і піцця) і нарэшце тэма смерці.

За тыя гады, што аддзяляюць нас ад Франсуа Рабле, Сярэднявечча, Рэнэсансу і нават ад М. Бахціна, змянілася няшмат. Спіс тэмаў для жартачкаў, на жаль, не пашырыўся, але, на шчасце, і не звужыўся. Так, Ж. Бадрыяр у раздзеле «Рэшткі» сваёй працы «Сімулякры і сімуляцыя» піша: «Любая дыскусія на гэтую тэму правакуе тыя ж слоўныя гульні, тую ж двухсэнсоўнасць і скабрэзнасць, што і дыкусіі пра секс і смерць. Секс і смерць з'яўляюцца дзвюма вялікімі тэмамі, за якімі прызнаецца здольнасць правакаваць двухсэнсоўнасць і смех. Але

адкіды з'яўляюцца трэцяй, а магчыма, і адзінай, дзве іншыя зводзяцца да яе як да самога вобразу абарачальнасці. Адкіды непрыстойныя, бо яны абарачальныя і замяняюцца ўнутры сябе. Яны непрыстойныя і выклікаюць смех, як толькі можа выклікаць смех, глыбокі смех, неадрознасць мужчынскага і жаночага, неадрознасць жыцця і смерці»⁵³.

З гэтых пералічаных Ж. Бадрыярам трох «С» — секс, смерць і смецце, — што спараджаюць Смех, пытанне выклікае хіба смерць. Прынята лічыць, што, прынамсі, у сучаснай культуры гэтая тэма табуяваная для смеху. І для мастацкіх з'яў (ці то ў літаратуры, ці ў кіно, ці ў выяўленчым мастацтве), што абвяргаюць гэтую агульнапрынятую думку, па-пурытанску адводзіцца асобная маргінальная ніша, прыдумляюцца спецыяльныя тэрміны (кшталту «чорны гумар») і г. д. Бадай, гэта крыху ханжаства. Людзям не забароніш ратавацца ад жаху смерці смехам, тым больш што альтэрнатыўных сродкаў небагата... Згадаю дарэчы: у інтэрнеце з рэгулярнасцю праводзіцца сусветны конкурс на самы смешны анекдот. Першыя месцы па-за ўсялякай канкурэнцыяй дастаюцца анекдотам пра смерць.

Аднак, бадай, мы занадта адхіліліся ад тэмы. Вернемся да М. Марозіка і яго паэмы «Сцяпан і Таццяна» — яна ж не пра смерць, а зусім наадварот (хаця Ж. Бадрыяр і некаторыя іншыя лічаць, што «зусім наадварот» — гэта тая ж смерць, а разам тое — адкіды, але гэта думка, якую не хочацца дадумаць да канца, тым больш што мы дамовіліся не адхіляцца...).

Увогуле, так званае «крытычнае» прачытанне гэтых тэкстаў, як паэма М. Марозіка, інтэрпрэтацыя іх з пазіцыі кампетэнтнага чытача, тоіць у сябе небяспеку (але і асалоду) гіперінтэрпрэтацыі. Так, з самага пачатку вельмі цяжка

⁵³ Бадрыяр Ж. Симулякры и симуляция // Философия эпохи постмодерна. Мн., 1996. С. 45—46.

пазбавіцца ад уражання, што «Сцяпан і Тацяна» ледзь не травесція на тэму «Яўгена Анегіна» А. Пушкіна:

*У нядзелю слонце добра грело;
Спевалі птушкі як весной;
З вакна на вуліцу глядзела
Тацяна хмурнаю душой...⁵⁴*

*Тацяна, бедная Тацяна
Сама не знала, што рабіць,
Яна была чутучку п'яна,
Хацела тут загаласіць⁵⁵.*

Аднак, бадай, не варта ўсур'ёз паддавацца гэтаму спакусліваму ўражанню. Таму што імя абранніка «беднай Тацяны» ўсяго толькі Сцяпан, а знакамiты «анегiнскi» чатырохстопны ямб — вельмi пашыраны памер у вершаскладаннi, асаблiва прыдатны для эпiчнай паэзii, а значыць, адпаведна, для сюжэтных гумарыстычных вершаваных твораў (чым яшчэ да М. Марозiка пакарысталiся i В. Равiнскi, i К. Веранiцын, i iншыя). Хутчэй, вiдаць, трэба лiчыць, што «Яўген Анегiн» — проста любiмая кнiга «паэта-самавука» (калi ўвогуле не адзiная прачытаная ў жыццi).

Тым не менш iлюзiя наяўнасцi ў паэме «Сцяпан i Тацяна» элементаў травестацыi не пакiдае чытача нi на хвiлiну. Чаго вартыя хаця б дыялогi закаханых, у якiх мiрна суседнiчаюць танныя «кнiжныя» шаблоны, палкiя пасажы ў духу жорсткiх рамансаў i грубаватая народная фразеалогiя. Напрыклад, Сцяпан вiтае сваю каханую наступным чынам:

⁵⁴ Марозiк М. Сцяпан i Тацяна // Шляхам гадоў: Гiст.-лiт. зб. Мн., 1994. С. 189.

⁵⁵ Тамсама. С. 192.

*Но што ж ты хмурная такая?
Сусім у вочы не глядзіш?
Як без 'языкая, глухая,
Як пень насупіўшысь маўчыш!*⁵⁶

Уражальна ў гэтым сэнсе гучыць і клятва Тацяны ў «каханні да магілы»:

*Што мне зрабіць, няхай так будзе;
Допреж скажу табе, Сцяпан!
Хто толька хто каго забудзе,
Няхай ён трэсне, як той збан!
Калі ты здумаеш, пакінеш,
Мяне абманеш — вер душой:
Ты як сабака марна згінеш,
Вот хрэст кладу сабе святой!
А я цябе калі пакіну,
Не буду шчыренько любіць:
Няхай як сучка лепі згіну,
Як без цябе на свеце жыць!*⁵⁷

На што Сцяпан адказвае абранніцы: «Ой-йей! Тацяна, што ты брешіш!» — і запэўнівае яе ў сваім палкім пачуцці.

Прысутнічае ў паэме і гэтак папулярны ў камічнай літаратуры матыў піцца — закаханыя частуюцца гарэлкай, што суправаджаецца пераканаўчай і таксама вельмі смешнай прамовай Сцяпана, якая заканчваецца словамі: «Нашто нам панскае сцясненне, / Я па-мужыцкі піць прывык!» «Панскае сцясненне» не ўласціва нашым героям і ў іншым. Яшчэ з парога Сцяпан «смачна тлустымі губамі ў шчаку яе пацалаваў». У гэтым

⁵⁶ Тамсама. С. 189.

⁵⁷ Марозік М. Сцяпан і Тацяна // Шляхам гадоў: Гіст.-літ. зб. С. 190.

«смачна» і гэтых «тлустых губах» столькі цялеснасці, столькі натуралізму, што ўвесь урывак пакідае камічнае ўражанне, як і наступная страфа:

*Сцяпан з Тацянай тут абняўся,
Прыціснуў моцна да сябе,
І смачна шчыра цалаваўся,
Як блін сажраць хацеў яе*⁵⁸.

Трэба адзначыць, што фрывольныя матывы ў вядомых нам беларускіх гумарыстычных творах XIX — пачатку XX ст. носяць досыць цнатлівы характар. Падкрэслю — у вядомых, бо на палічках велізарнай віртуальнай бібліятэкі страчаных, згубленых, знішчаных беларускіх тэкстаў, мажліва, знайшлося б што-небудзь, што абвергла б папярэдняе сцверджанне. Тым не менш складваецца ўражанне, што тагачасныя аўтары не злоўжывалі патэнцыяльнымі камічнымі магчымасцямі эратычных матываў, ім не ўласцівая, так бы мовіць, пагоня за бяспройгрышнымі эфектамі.

Прычыны гэткай асаблівасці беларускай гумарыстыкі азначанага перыяду можна шукаць у розных сферах, пачынаючы ад ментальнасці і заканчваючы гісторыка-палітычнымі ўмовамі. І. Вуглік распавядае, што старажытнай беларускай культуры гэтка цнатлівасць была абсалютна нехарактэрная. «Табуіраванне інцэсту, пастуляванне манагамнага шлюбу, адмоўнае стаўленне да пазашлюбных адносінаў, — піша даследчык, — спалучалася з рытуальнай эротыкай падчас Купалля, вольнымі паводзінамі на калядках, вячорках, наяўнасцю шматлікіх міфалага-сімвалічных абрадава-рытуальных эратычных знакаў, сімвалаў, рытуалаў, артэфактаў, якія сублімавалі, замяшчалі шырокі спектр

⁵⁸ Тамсама. С. 191.

табуіраваных сексуальных імкненняў»⁵⁹. І. Вуглік знаходзіць у беларускім фальклору творы інцэстуальнага зместу, паліандрыю, палігінію, трансвестызм і г. д. «Асобна вылучаецца прадстаўнічы пласт эратычнага фальклору (прыпеўкі, загадкі), у якім прысутнічае ненарматыўная лексіка. Апошні артэфакт, таксама, як і падкрэслена нонканфармісцка-эратычны, карнавальны па сваёй сутнасці рытуал пахавання старога Ярылы, з'яўляюцца правакацыйнай маніфестацыяй антырэпрэсіўнай патэнцыі прыроды — лібідыёзнай энергіі, скіраванай супраць жорсткай соцыянарматыўнай этыкі культуры»⁶⁰.

Куды ж гэта ўсё падзелася пазней? І. Вуглік тлумачыць «цэнзарскі феномен у пурытанскі-кастрыраванай новай беларускай літаратуры» «свядомым звядзеннем Беларусі да ўзроўню расійскай правінцыі побач з наступам праваслаўна-дамастроеўскай ментальнасці»⁶¹. Думка гэтая зразумелая, хаця не ўсё тут так адназначна. У самой жа Расіі, нягледзячы на «праваслаўна-дамастроеўскую ментальнасць», літаратура не вызначалася ні пурытанствам, ні кастрыраванасцю. Па логіцы, у Беларусі, «свядома зведзенай да ўзроўню расійскай правінцыі», павінны былі б на ляту падхопліваць «сталічныя моды» і з правінцыйным імпэтам даводзіць іх да няўклюднага абсурду. Але гэтага не адбывалася. Вось жа і М. Марозік натхняўся «Яўгенам Анегіным», а не «Гаўрыліядай».

Для некаторых даследчыкаў думка пра гэткую цнатлівасць новай беларускай літаратуры настолькі невыносная, што яны імкнуцца неяк падкарэктаваць сітуацыю. Часам даводзіцца сутыкацца з надзвычай дасціпнымі і вынаходлівымі інтэрпрэтацыямі хрэстаматыйных твораў — нават дзіўна

⁵⁹ Вуглік І. Рэпрэсаваная культура і гісторыя // Анталёгія сучаснага беларускага мыслення. СПб., 2003. С. 160—161.

⁶⁰ Тамсама. С. 161.

⁶¹ Тамсама. С. 166.

становіцца, як гэта складальнікі школьных праграм недагледзелі і ўключылі ў навучальныя планы гэтка рызыкаўныя творы, як, напрыклад, «Тарас на Парнасе». Так, Э. Садаўнічы не толькі лічыць, што ў паказе жыхароў Алімпа шмат увагі аддаецца «эратычнай матывацыі паводзінаў персанажаў», але нават мімалётнае спатканне Тараса з мядзведзем разглядае з вельмі нечаканага пункту гледжання, нагадваючы нам, што «паводле міфалогіі прыбалцкіх і ўсходнеславянскіх народаў, ён [мядзведзь] увасабляе прыродную эратычную сілу»⁶². Ён (мядзведзь), натуральна, увасабляе ў розных міфалогіях шмат розных добрых рэчаў, але рабіць з гэтага нейкія глыбокія высновы ў дачыненні згаданага эпизоду з «Тараса на Парнасе» — гэта цікавая, дасціпная, сімпатычная, але, бадай, усё ж гіперінтэрпрэтацыя.

Асабіста я прапаную, замест таго каб паляваць на медзвядзёў, лепей звярнуць большую ўвагу на выключна актыўную эксплуатацыю ў беларускай гумарыстыцы XIX — пачатку XX ст. матываў ежы і піцця. Кідаецца ў вочы, што айчынныя аўтары згаданага перыяду сублімавалі пераважна ў гэтым кірунку. Пра сувязь ежы і эротыкі ведаюць ці здагадваюцца ўсе, пачынаючы ад мірных грамадзян і заканчваючы М. Эліадэ, які піша, што «ў міфах і снах, а таксама ў вясельных цырымоніях акт ежы сімвалізуе палавы акт»⁶³, і псіхіятрамі, якія даследуюць і спрабуюць лячыць пацыентаў з парушэннямі харчавання.

У некаторых беларускіх гумарыстычных творах XIX ст. гэтая сувязь выяўленая не надта яскрава. Хаця ўжо ў паэме В. Равінскага «Энеіда навыварат» матывы ежы і эротыкі часам злучаюцца вельмі шчыльна. Найяскравейшы прыклад — пачуццёвае апісанне грандыёзнага пачастунку, які Дыдона,

⁶² Садаўнічы Э. Рэмінісцэнцыі з рамана Аляксандра Пушкіна «Яўген Анегін» у паэме «Тарас на Парнасе» // Роднае слова. 2000. № 7. С. 84.

⁶³ Эліаде М. Оккультызм, колдовство и моды в культуре. Киев; М., 2002. С. 67.

дачакаўшыся нарэшце візіту Энея, прапануе яму і яго спадарожнікам.

Вось і паэма М. Марозіка «Сцяпан і Таццяна», як мне здаецца, якраз належыць да тых тэкстаў, дзе замяшчальны характар матываў ежы відавочны. Гэта добра ілюструюць як першая з вышэйпрыведзеных цытат, дзе тэма ежы гучыць апасродкавана, асацыіруючыся са словамі «смачна» і «тлусты», так і другая цытата («І смачна шчыра цалаваўся, / Як блін сажраць хацеў яе»), дзе гэты матывы выяўлены ўжо непасрэдна.

А вось як названыя матывы нечакана злучаюцца ў гняўлівай тырадзе бацькі, які заспеў у хаце сляды гасцявання ненавіснага Сцяпана:

*Скажы мне, мілая дачушка,
Каго ты трахтавала так?
Тут мусіць Сцёпка быў. Пьянчужка?
Нябось ён знае, гдзе ёсць смак!
Ён знае, ракі гдзе зімуюць!
Гдзе можна з дзеўкай пагуляць,
Бацькі гдзе дома не начуюць,
Гдзе можна свой трыбух напхаць!*⁶⁴

Гэтая тырада, асабліва крыўдная згадка пра «трыбух», уваходзіць у даволі камічны кантраст з палкімі прызнаннямі і кранальна-няўклуднымі пяшчотнасцямі, якімі абменьваліся закаханыя, а таксама з горкімі думкамі Сцяпана, які, седзячы ў кляці, наракаў на несправядлівасць лёсу і Таццянінага бацькі. З іншага боку, і тут відавочная непасрэдная сувязь матываў ежы і эротыкі. Нездарма ў бацькавай лаянцы гэтак зграбна рыфмуецца «трыбух напхаць» і «з дзеўкай пагуляць».

⁶⁴ Марозік М. Сцяпан і Тацяна // Шляхам гадоў: Гіст.-літ. зб. С. 193.

Урэшце, калі б мы з вамі былі прадстаўнікамі міфалагічнай крытыкі, то, не вагаючыся, інтэрпрэтавалі б эпізод з'яўлення бацькі як рэалізацыю матыву выгнання з раю — але гэта, бадай, была б гіперінтэрпрэтацыя, ці не так?..

Чытач: узроўні даследавання

Як было адзначана ў першай главе, у падраздзеле «Нараджэнне чытача», сучаснае літаратуразнаўства надае ўсё больш увагі адрасату літаратурнага твора. Між тым у беларускім літаратуразнаўстве гэтая тэма практычна не распрацаваная, і праблемы мастацкай рэцэпцыі, у прыватнасці, канцэпцыя чытача, не часта станавіліся аб'ектам адмысловага даследавання. Можна згадаць, бадай, усяго адну буйную працу на гэтую тэму — калектыўную манаграфію «Сучасная літаратура і чытач» (аўтары — Л. Гарэлік, Т. Грамадчанка, Э. Гурэвіч, В. Козіч, А. Лысенка)
65

Не прэтэндуючы на вычарпальнае раскрыццё пытання, паспрабуем фрагментарна вызначыць тыя яго аспекты, якія маюць дачыненне да беларускай гумарыстыкі XIX — пачатку XX ст.

Найперш — некалькі слоў пра рэальнага чытача той эпохі. Даследчыкі адзначаюць, што менавіта пачынаючы з XIX ст. адбываецца паступовае расслаенне чытацкай аўдыторыі: «Адметнай рысай друкаванай прадукцыі XIX стагоддзя, — адзначае Эшлі Торндайк, — з'яўляецца не імкненне да спрошчанасці, да сярэдняга ўзроўню, а, хутчэй, яе спецыялізацыя. Гэтая друкаваная прадукцыя болей не адрасавалася нейкай аднастайнай публіцы: яна мела справу з разнамаснай чытацкай публікай і адпаведна дапускала вялікую

разнастайнасць прадметаў адлюстравання, творчых і іншых устаноў». Тую ж думку праводзіць К. Д. Лівіс у працы «Белетрыстыка і чытацкая публіка»: у XVIII стагоддзі пісьменны селянін вымушаны быў чытаць тыя ж кнігі, што джэнтры і універсітэцкі люд; для XIX ж стагоддзя больш слушна казаць не «чытацкая публіка», а «розныя чытацкія слаі»⁶⁶.

Таму многія даследаванні па літаратурнай рэцэпцыі схіляюцца да пэўнага сацыялагізму. Калі даўнейшае літаратуразнаўства часта надавала выключнае значэнне сацыяльнаму паходжанню аўтара і ў гэтым святле прэпаравала ўсю яго творчасць, то сёння прынята лічыць, што гэтае самае сацыяльнае паходжанне адыгрывае больш істотную ролю не ў стварэнні тэксту, а якраз у яго рэцэпцыі.

На пачатковым этапе свайго станаўлення новая беларуская літаратура дэкларавала сваю адрасаванасць абсалютна канкрэтнаму «чытацкаму слою» — простаму беларусу, пераважна селяніну (асобныя аўтары, як, напрыклад, В. Дунін-Марцінкевіч, не забываюцца згадаць і «бедную літоўскую і беларускую шляхту»). Нават звычайная логіка падказвае, хто ёсць ідэальны рэцыпіент твораў на «мужыцкай гаворцы». Да таго ж абсалютна відавочна, што менавіта да мужыка апелявала большасць беларускіх пісьменнікаў XIX ст. — як ускосна (тэматычна, выбарам мастацкіх сродкаў і г. д.), так і непасрэдна — наўпрост звяртаючыся да свайго чытача-селяніна ў творах.

Прытым трэба падкрэсліць, што самі гэтыя аўтары ў сваёй пераважнай большасці сялянамі не былі. «Вузкае кола» гэтых людзей было больш-менш «страшна далёкае ад народа». Таму гіпатэтычна не выключана, што іх дыкурс мог быць незасваяльны для меркаванай чытацкай аўдыторыі, што ў многіх

⁶⁵ Сучасная літаратура і чытач / Л. М. Гарэлік, Т. К. Грамадчанка, Э. С. Гурэвіч і інш.; Рэд. П. К. Дзюбайла. Мн., 1988.

⁶⁶ Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. М., 1978. С. 113.

выпадках тут адбываўся наўпрост камунікатыўны правал. Паўстае пытанне: якія беларускія кнігі таго перыяду сапраўды былі, як прынята лічыць, напісаны для «хлопаў», а якія — хутчэй для «хлапаманаў». І колькі іх было, тых «хлапаманаў», ці не вычэрпвалася гэтая «чытацкая аўдыторыя» лічанымі адзінкамі? (Згадваюцца апошнія радкі ўжо памянёнай у папярэдніх падраздзелах рэцэнзіі на беларускі пераклад «Пана Тадэвуша»: «...Маем пераклад і нават друкаваныя дзве кнігі, трэба было б толькі так жа добра перакласці рэшту, калі Марцінкевіч не скончыў яе ў рукапісе, пра што мы не ведаем, — знайсці выдаўца — выдаць, а потым з таго выдання пакінуць па аднаму экзemplяру для аўтара артыкула пра Міцкевіча на Беларусі, для ніжэй падпісанага рэцэнзента, а таксама для пп. Аляксандра Ельскага, Я. Карловіча, В. Каратынскага, А. Пяткевіча, ну і яшчэ з дзесятак для іншых сапраўдных знаўцаў на запас — а рэшту... аддаць на макулатуру, бо, апроча нас, некалькіх ці нейкага дзесятка, ніхто гэтага, можна сказаць пэўна, чытаць не будзе»⁶⁷ ...)

Большасць беларускіх аўтараў XIX ст. фармулявалі галоўную мэту сваёй творчасці наступным чынам: даць народу кнігу на роднай мове і тым самым заахвоціць яго да адукацыі, выцягнуць з цемры. Характэрнымі ў гэтым сэнсе з'яўляюцца развагі Цытовіча «Слова два о языке и грамотности Белой Руси», надрукаваныя ў 1843 г. у пецябуржскім часопісе «Маяк». Прыводзячы для ўзору «современное произведение белорусской лиры» — вершаванае імяніннае віншаванне, — аўтар далей піша: «Конечно, многое можно написать на сем наречии. Но для кого? Но для чего? Для многих и для многого. Дух грамотности заметно проникает в самые крайние классы бедных белорусцев,

⁶⁷ Пачынальнікі. З гісторыка-літаратурных матэрыялаў XIX ст. С. 167.

хотя собственно для них у нас ничего не пишется. Почему знать, нельзя ли вызвать и из них мужичков-грамотеев? На вопрос мой им, почему бы в свободное время не взять книгу и не прочесть, один молодой грамотный парень отвечал так: «Яно й штоб и чаму... вот ци у пана на чирядзе, ци дома об святках и возьмишь книгу, прочитаишь, да што ж — не па-наському...»... Не сыщется ль перо ловкое, перо трудолюбивое, которое посвятит себя на пользу миллионов этих, так сказать, меньших братьев великой семьи нашей, не проложит ли им путь к дальнейшему образованию средствами самыми близкими, сообразными их силам, вкусу и обычаю?»⁶⁸.

I, натуральна, «пяро лоўкае і працавітае» знайшлося, і не адно. У рознага кшталту прадмовах, лістах аўтараў XIX ст. і іншых пісьмовых дакументах таго часу мы знаходзім разважанні, блізкія да вышэйпрацытаваных. Аднак высакародныя інтэнцыі пісьменніка яшчэ не ёсць гарантыяй запатрабаванасці яго твора. Спадзяванне на тое, што народ пацягнецца да кнігі толькі таму, што яна на роднай мове, — гэта альбо пераацэнка, альбо, хутчэй, недаацэнка патэнцыйнай чытацкай аўдыторыі. Тут можна зрабіць некалькі заўваг. Па-першае, у гісторыі розных краін здараюцца перыяды нацыянальнага ўздыму, калі сапраўды можна разлічваць на свядомасць масавага чытача ў адпаведных пытаннях. Беларуская літаратура, бадай, зазнавала і такія часы, але пачатковага этапу яе станаўлення гэта не датычыцца. Па-другое, агульнавядома, што беларуская літаратурная мова сфарміравалася не адразу, а датуль кожны пісьменнік у сваёй творчасці абпіраўся на мясцовыя гаворкі. Такім чынам, пэўная частка патэнцыйнай чытацкай аўдыторыі магла і не ідэнтыфікаваць той ці іншы твор як напісаны на сваёй «роднай мове». Але самае галоўнае, бадай, тое, што, каб масавы, ці

⁶⁸ Пачынальнікі. 3 гісторыка-літаратурных матэрыялаў XIX ст. С. 11.

«наіўны», чытач прымусіў сябе ўзяць у рукі кнігу і такім чынам трапіў у старанна расстаўленае беларускімі пісьменнікамі XIX ст. сіло адукацыі, трэба, каб кніга гэтая яго хаця б крыху зацікавіла.

А што нам вядома пра густы і запатрабаванні сялянскай чытацкай аўдыторыі XIX ст.? У Беларусі, як ужо адзначалася, гэтая праблема спецыяльна не вывучалася, таму паспрабуем звярнуцца да прац даследчыкаў іншых краін і паглядзець, ці можна скарыстаць іх высновы на айчынным матэрыяле. Даследаванні ў гэтай галіне (як уласна літаратуразнаўчыя, так і хутчэй сацыялагічныя) перыядычна публікуюцца, напрыклад, у Расіі⁶⁹, прычым гэткае праца пачалася яшчэ ў канцы XIX ст.⁷⁰

Звернемся да цікавага і грунтоўнага даследавання А. Рэйтблата «Ад Бовы да Бальмонта: Нарысы па гісторыі чытання ў Расіі ў другой палове XIX стагоддзя». Напачатку, даючы агульную характарыстыку розных чытацкіх груп, аўтар адзначае, што сяляне ўвогуле не вялікія аматары чытання: «Гістарычны досвед паказвае, што і ў Расіі, і ў іншых краінах кніга і чытанне з'яўляюцца атрыбутамі жыцця гараджан. Сацыяльныя структуры, што пануюць у феадальнай вёсцы і базуюцца на традыцыйных узорах паводзінаў, цвёрда замацаваных тыпах дзеяння ў разнастайных жыццёвых сітуацыях, шчыльна злучаны з вуснымі зносінамі. Толькі ў горадзе, які прапануе мноства ўзораў паводзінаў, што канфліктуюць паміж сабой, узнікае патрэба ў такім універсальным пасярэдніку як друкаванае слова»⁷¹. А. Рэйтблат адзначае, што не толькі чытанне, але і «яго тэхнічная

⁶⁹ Гл., напр.: Банк Б. Изучение читателей в России (XIX в.). М., 1969; История русского читателя. Вып. 1—3. Л., 1973—1979; Книга и чтение в зеркале социологии. М., 1990; Плетнева А. Повесть Н. В. Гоголя «Нос» и лубочная традиция // НЛЮ. 2003. № 3 (61); Ребеккини Д. Как крестьяне читали Гоголя: Попытка реконструкции рецепции // НЛЮ. 2001. № 3 (49); Рейтблат А. От Бовы к Бальмонту: Очерки по истории чтения в России во второй половине XIX в. М., 1991.

⁷⁰ Гл., напр.: Рубакин Н. Этюды о русской читающей публике. Спб., 1895.

⁷¹ Рейтблат А. От Бовы к Бальмонту: Очерки по истории чтения в России во второй половине XIX в. М., 1991. С. 8.

перадумова — уменне чытаць» не мелі шырокага распаўсюду на вёсцы ў XIX ст.

Тут трэба адзначыць, што, мяркуючы па ўсім, тагачасныя беларускія пісьменнікі не надта і разлічвалі на друкаванае слова. Хутчэй за ўсё, яны спадзяваліся, што іх творы будуць успрымацца на слых, што знойдзецца дабрадзеі (нярэдка ў гэтай ролі гатовы быў выступіць і сам аўтар), які збярэ вакол сябе аўдыторыю земляробаў і кампенсуе адсутнасць у іх «тэхнічнай перадумовы» сваім гучным чытаннем, а далей, магчыма, слухачы пачнуць перадаваць пачутае з вуснаў у вусны. У дакументах таго перыяду даволі часта згадваюцца гэтакія публічныя чытанні. Ускосным доказам таго, што гэта была досыць распаўсюджаная практыка, могуць быць і асобныя літаратурныя творы XIX ст. Найцікавейшы прыклад тут — драматычная паэма Г. Марцінкевіча «Адвячорак (Аказія ў карчме пад Фальковічамі)». У творы ёсць разгорнутая сцэна, як панамар чытае падпітым наведнікам карчмы сапраўдны (!) твор тагачаснай беларускай літаратуры — ананімную гутарку «Вясна, голад, перапала», а мужыкі каментуюць, а затым бязлітасна крытыкуюць пачутае.

Такім чынам, у дачыненні беларускамоўнай літаратуры XIX ст. само слова «чытач» варта ўспрымаць як пэўную ўмоўнасць, хутчэй тут больш дарэчы панятак «рэцыпіент». Але, натуральна, спосаб успрыняцця літаратурнага тэксту не ўплывае на густы, прыхільнасці і патрабаванні аўдыторыі. Тое, што сяляне не сталі б чытаць, яны і слухаць бы не захацелі, і наадварот.

Таму дадзеныя аб накладках і попыце на розныя віды кніжнай прадукцыі ў сялянскім асяроддзі, якія прыводзіць у сваім даследаванні А. Рэйтблат, даюць уяўленне аб густах гэтай аўдыторыі ў цэлым: і чытачоў, і слухачоў. Даследчык вылучае тры асноўныя групы кніг, найбольш распаўсюджаных на вёсцы ў XIX ст. Гэта рэлігійныя выданні, лубачная літаратура і так званыя

«выданні для народа» (навукова-папулярныя і прыкладныя выданні, перш за ўсё сельскагаспадарчай тэматыкі, якія карысталіся найменшым попытам у параўнанні з дзвюма астатнімі вышэйназванымі катэгорыямі кніг).

Лубачная літаратура ўвасабляла для сялянскай аўдыторыі «прыгожае пісьменства». Найбольшай папулярнасцю ў гэтай катэгорыі кніжнай прадукцыі карысталіся авантурныя рыцарскія раманы, казкі і песні (пераважна фальклорныя), пераробкі ўзораў рускага гістарычнага рамана 1830-х гг., «вясёлыя» апавяданні, створаныя на падставе анекдотаў, а таксама «страшныя» апавяданні. А. Рэйтблат сярод іншага прыводзіць дадзеныя амерыканскага літаратуразнаўцы Д. Брукса, які даследаваў тэмы лубачных выданняў і працэнтныя суадносіны іх накладаў. Гэтыя лічбы даюць даволі поўнае ўяўленне пра густы сялянскай аўдыторыі, бо вядома, што і ў ранейшыя часы выдавецкая індустрыя максімальна чуйна рэагавала на патрабаванні масавага спажыўца. Сярод найбольш папулярных тэм Д. Брукс згадвае наступныя: «фальклор», «рыцарства», «гумар», «вайна», «злачынствы», «каханне» і г. д. З цягам часу тут адбываліся пэўныя ваганні ў працэнтных суадносінах. Так, напрыклад, у 1850-я гг. асартымент лубачных выданняў на 44% складаўся з фальклорных твораў, а ў 1910-х гг. гэтая лічба знізілася да 11%. Затое за гэты ж час істотна павялічылася колькасць кніг на тэмы «каханне» і «злачынствы» (у 1850-я гг. — адпаведна 2% і 1%, у 1910 г. — 14% і 12%).

У працы Д. Рэбекіні «Як сяляне чыталі Гоголя» разглядаецца адмысловая катэгорыя лубачных кніг у Расіі XIX ст. Гэта пераробкі і адаптацыі для народа класічных твораў, выкананыя крыху пісьменнымі выхадцамі з сялянскага асяроддзя, якія добра ведалі густы сваёй патэнцыйнай аўдыторыі і ў адпаведнасці з імі ў меру ўласных здольнасцяў «аранжыравалі»

першакрыніцы. Лубачныя кнігі (як, між іншым, і пэўная катэгорыя сучаснай выдавецкай прадукцыі) характарызаваліся малым аб'ёмам, невялікім фарматам, памяркоўным коштам і кідкай вокладкай. Д. Рэбекіні адзначае, што ў адаптаваных версіях класічных тэкстаў старанна развіваліся і акцэнтаваліся эратычныя і прыгодніцкія элементы «на шкоду эпіка-лірычным».

У цэлым ад знаёмства з працамі па гэтых пытаннях застаецца ўражанне, што густы масавай аўдыторыі ва ўсе часы застаюцца больш-менш нязменнымі, незалежна ад таго, ідзе гаворка пра селяніна XIX ст. ці пра жыхара сучаснага мегаполіса (з той хіба розніцай, што сённяшні спажывец большасць сваіх «эстэтычных патрэбаў» задавальняе не за кошт чытання, а за кошт іншых відаў мастацтва).

Напэўна, у нас няма падстаў уяўляць беларускага селяніна XIX ст. нейкай экзатычнай істотай з асабліва вычварнымі чытацкімі прыхільнасцямі. Натуральна, ягоныя патрабаванні не вычэрпваліся вышэйзгаданымі эратычнымі і прыгодніцкімі «элементамі». Як і сённяшні шараговы спажывец масавай культурнай вытворчасці, ён не ў меншай ступені цягнуўся да гумару. Якраз у гэтых адносінах беларуская літаратура XIX — пачатку XX ст. з лішкам выконвала, так бы мовіць, сацыяльную замову. І хаця значэнне многіх гумарыстычных твораў традыцыйна прымяншалася ў айчынным літаратуразнаўстве, рэцэптыўны падыход прымушае пераставіць тут асобныя акцэнты. Гэтак жа традыцыйна ў айчынным літаратуразнаўстве найбольшая ўвага надавалася сацыяльным элементам у новай беларускай літаратуры. Напэўна, можна дапусціць, што на апяванне гаротнага мужыцкага жыцця таксама быў пэўны попыт (вось жа і сёння людзі любяць пагаманіць «за палітыку»), але, відаць, не варта абсалютызаваць ролю гэткага кшталту твораў.

Падвядзём некаторыя вынікі: пералічым асноўныя прычыны таго, што на працягу XIX ст. беларуская літаратура, якая ўжо голасна заявіла пра сябе і набыла пэўнае кола спажыўцоў, добразычлівых крытыкаў і прыхільных даследчыкаў, тым не менш была мала даступнай якраз для той аўдыторыі, да якой апелывала, — сялянскай.

Сярод вызначальных фактараў тут былі і пазалітаратурныя, так бы мовіць, аб'ектыўныя, і іманентныя.

1. Натуральна, першай, бадай, найважнейшай і самай відавочнай прычынай былі гістарычныя ўмовы, якія, мякка кажучы, не спрыялі шырокаму распаўсюджванню беларускай літаратуры. Большасць твораў не мела абсалютна ніякіх шанцаў быць надрукаванымі. А тыя ж, што ўсё ж публікаваліся, мелі катастрафічна мала шанцаў масава распаўсюдзіцца ў сялянскім асяроддзі. Прытым гэта ў аднолькавай ступені датычылася і легальнага друку (напрыклад, публікацыя ў пецябургскім часопісе «Маяк» і ў «Смоленском вестнике» паэмы «Энеіда навыварат» В. Равінскага важная для гісторыі айчыннай літаратуры, але значэнне гэтага факту ў гісторыі чытання ў Беларусі амаль роўнае нулю), і нелегальнага (абмежаваныя наклады, адсутнасць каналаў масавага распаўсюду і г. д.). Прынята лічыць, што многія беларускія творы ў той час шырока разыходзіліся ў спісах. Але, натуральна, калі гэткага кшталту спісы і траплялі ў сялянскія масы (такіх звестак нямала, але не заўсёды проста аддзяліць рэальныя факты ад рамантычна-народніцкіх ілюзій і фантазій), дык далей маглі распаўсюджвацца пераважна ў выглядзе пераказаў, пераробак і г. д. — гэта значыцца, літаратурныя творы ператвараліся ў напаяўфальклорныя.

2. Узровень адукаванасці вясковага насельніцтва ў XIX ст. быў вельмі нізкі. Спашлемся на агульную статыстыку (г.

зн. на лічбы, якія датычацца ўсіх сацыяльных слаёў). У 1897 г. колькасць пісьменных людзей у адносінах да ўсяго насельніцтва ў Віленскай губерні складала 33,9%, у Віцебскай — 27,1%, у Гродзенскай — 31,5%, у Мінскай — 22,7%, у Магілёўскай — 21,8%, у цэлым па Беларусі — 25,7% (прычым гэткае сітуацыя фактычна захоўвалася без зменаў да 1920 г.)⁷². Натуральна, сярод сялян гэтая лічба была значна ніжэйшай. У некаторых з тагачасных дакументаў малюецца ўвогуле катастрафічная карціна. Так, В. Каратынскі ў лісце да чэшскіх літаратараў пісаў: «У нас сельскі народ цалкам не ўмее чытаць, толькі шляхта піша для шляхты, і пісьменства за малымі выключэннямі, замест інтарэсаў нацыі, падтрымлівае інтарэсы касты, якая адна толькі хоча называцца нацыяй»⁷³. Такім чынам, чытачоў у літаральным сэнсе гэтага слова сярод сялян было небагата. У гэткай сітуацыі выйцем здаваліся публічныя, калектыўныя чытанні. Аднак, зразумела, гэта ўсё ж былі несістэматычныя камерныя акцыі, якія мала ўплывалі на агульны стан рэчаў.

Трэба ўлічваць і асаблівасці стаўлення да кнігі ў сялянскім асяроддзі. Традыцыйнае кола чытання вясковага насельніцтва фактычна абмяжоўвалася рэлігійнай літаратурай — нават сам працэс механічнага яе «паглынання» (якое не абавязкова мела на ўвазе разуменне сэнсу) лічылася душавыратавальнай справай. Цікавае жа да свецкай кнігі пачынае ўзнікаць у сувязі з працэсамі урбанізацыі, з пранікненнем у сялянскі побыт элементаў гарадскога ладу жыцця (недзе ў апошняй трэці XIX ст.).

Але нават калі б новая беларуская літаратура фармавалася ва ўмовах, блізкіх да ідэальных (хаця за апошнія два стагоддзі больш-менш спрыяльных перыядаў у гісторыі айчыннага

⁷² Энцыклапедыя гісторыі Беларусі: У 6 т. Т. 1. Мн., 1993. С. 207.

⁷³ Каратынскі В. Творы. Мн., 1994. С. 357.

прыгожага пісьменства было няшмат, ды і тыя былі вельмі кароткачасовыя), нават калі б сяляне прагна цягнуліся да кнігі, далёка не заўсёды яны маглі б цалкам задаволіцца тым, што на той час прапаноўвалі ім тутэйшыя аўтары. Горш за тое, многае з таго, што адрасавалася шырокім народным масам, было папросту маладаступнае для ўспымання і разумення гэтай аўдыторыі.

Па-першае, не заўсёды пісьменнікі мелі адэкватнае ўяўленне пра густы і прыхільнасці патэнцыйнага рэцыпіента сваіх твораў, пра характар узаемадачынэнняў найўнага чытача з тэкстам. Патрабаванні масавай аўдыторыі ва ўсе часы застаюцца больш-менш нязменнымі, і, здаецца, далёка не ўсе хрэстаматыйныя творы «для народа» ім адпавядаюць.

Па-другое, як было зазначана вышэй, не варта забывацца на тое, што ў XIX ст. беларуская літаратурная мова яшчэ не сфарміравалася, яе нормы не былі распрацаваныя, і таму пісьменнікі звярталіся пераважна да мясцовых гаворак. Таму для пэўнай (бадай што, большай) часткі сялянскай чытацкай (слухацкай) аўдыторыі тыя ці іншыя творы, хутчэй за ўсё, маглі аказацца папросту незразумелымі. З гэтай нагоды згадваецца, напрыклад, парада, дадзеная У. Сыракомлем В. Дуніну-Марцінкевічу: «Адну толькі заўвагу дазволю сабе зрабіць паважанаму аўтару, каб у далейшым у сваіх працах, напісаных на народнай мове, рабіў ласку дадаваць у зноскях тлумачэнне некаторых слоў, якія належаць выключна толькі да нашай правінцыяльнай народнай гаворкі. У выніку гэтага будзе тая карысць, што знойдуцца чытачы не толькі мясцовыя»⁷⁴. Падобнага кшталту заўвагі адрасаваліся і, напрыклад, Ф. Багушэвічу. Так, у рэцэнзіі на «Дудку беларускую», падпісанай крыптанімам Ё (мяркуецца, што аўтарам гэтай рэцэнзіі быў Е. Раманаў), зазначаецца: «Нельга не лічыць недахопам зборніка і

ўжыванне ў ім паланізмаў, кшталту: ксёнжка, прэндка, енчыць, велькі і да т. п., якія вядомы беларусам спаланізаваным, але не народнай масе. Трэці недахоп аўтара складае невытрыманасць беларускай гаворкі, прынятай ім за ўзор...»⁷⁵.

І апошняе. Новай беларускай літаратуры давялося нараджацца і развівацца ва ўмовах жорсткай канкурэнцыі. У полілінгвістычнай сітуацыі чытачу ёсць з чаго выбіраць. У тым ліку чытачу наіўнаму. Такім чынам, у XIX ст. існаваў цэлы шэраг як аб'ектыўных, сацыяльна-палітычных, так і іманентных, уласна літаратурных прычын, паводле якіх беларускамоўныя творы не набылі шырокага распаўсюджвання ў сялянскім асяроддзі. Гэта, аднак, абсалютна не азначае, што яны былі ўвогуле не запатрабаваныя. Проста цікавіліся імі не столькі «хлопы», колькі «хлапаманы». А гэта, мяркуючы па ўсім, была даволі шматлікая чытацкая аўдыторыя (прынамсі, патэнцыйная). Так, напрыклад, у канцы XIX ст. сярод прадстаўнікоў шляхты, якіх заўсёды прынята было ўяўляць ледзь не пагалоўна апалячанымі, 43,3% лічылі сваёй роднай мовай беларускую, 33,8% — польскую і 19,1% — рускую⁷⁶. Складвалася крыху парадаксальная сітуацыя: існавала чытацкая аўдыторыя, для якой яшчэ не было кніг, і былі кнігі, для якіх яшчэ не існавала чытацкай аўдыторыі. У выніку да пэўнага часу першай прыйшлося задавальняцца другімі, а другім, адпаведна, — першай. Кожная новая беларуская кніжка сустракалася зацікаўлена і прыхільна, абмяркоўвалася ў шматлікіх рэцэнзіях. Крытыкі ставіліся да прачытанага з разуменнем, разглядалі беларускамоўныя творы ў першую чаргу з пункту гледжання таго, якую карысць яны гіпатэтычна могуць прынесці шырокім народным масам.

⁷⁴ Александровіч С., Александровіч В. Беларуская літаратура XIX — пачатку XX ст. Хрэстаматыя крытычных матэрыялаў. Мн., 1978. С. 60.

⁷⁵ Александровіч С., Александровіч В. Беларуская літаратура XIX — пачатку XX ст. Хрэстаматыя крытычных матэрыялаў. С. 92.

⁷⁶ Туронак Ю. Вацлаў Іваноўскі і адраджэнне Беларусі. Мн., 2006. С. 18.

Аднак у крытыцы таго перыяду часам адчуваецца і лёгкая фрустрацыя адукаванага чытача. Напрыклад, У. Сыракомля ў сваіх рэцэнзіях на творы В. Дуніна-Марцінкевіча, гарача захапляючыся «высакароднымі намаганнямі выхоўваць народ», палемізуючы са скептыкамі (кшталту варшаўскага публіцыста Ф. Скібіцкага, які задаваўся пытаннем, «ці заслугоўваюць творы, пісанья на гэтай мове беларусаў, радаснага прывітання незалежна ад вартасці іх зместу»), раз-пораз усё ж дапускае заўвагі, якія выдаюць у ім «пераборлівага эстэтыка». Так, аналізуючы «Вечарніцы», ён зазначае: «Пасля такога чуллывага пралога мы спадзяваліся на нешта больш урачыстае, чым два народныя найўныя анекдоты»⁷⁷, а пра вершаваную аповесць «Гапон» піша: «Сцэны праўдзіва ўзяты з жыцця, але некаторым з іх не хапае эстэтычнага погляду мастака, які іх апаэтызаваў бы, не хапае драпіроўкі, якая ўмела прыкрывала б залішне рэзкую праўду»⁷⁸ і г. д.

Між тым толькі ў наступным стагоддзі пачало з'яўляцца нямала твораў, выразна арыентаваных на так званыя элітарныя чытацкія групы. І калі раней ім даводзілася nataляць прагу прыўкраснага з іншамоўных крыніц, то прыблізна з 1910-х гг. попыт спарадзіў прапанову і з боку беларускіх пісьменнікаў. З'яўленне вершаў М. Багдановіча, некаторых з твораў Я. Купалы, З. Бядулі, прозы Я. Лёсіка, М. Гарэцкага і г. д. сведчыла пра тое, што кантынгент адрасатаў беларускага пісьменства больш не абмяжоўваецца сялянскімі масамі.

Як ужо было сказана, адным з вядучых кірункаў у літаратуразнаўстве, якія засяроджаныя на даследаванні пытанняў успрымання мастацкага тэксту, узаемадзеяння твора і чытача, з'яўляецца рэцэптыўная эстэтыка. Яна ўзнікла ў 60-я гады ХХ ст.,

⁷⁷ Пачынальнікі. 3 гісторыка-літаратурных матэрыялаў XIX ст. С. 297.

калі ў навуцы пра літаратуру пачала вызначацца агульная тэндэнцыя да адмовы ад іманентнага аналізу тэксту, паступова аднаўлялася цікавасць да гістарычных, сацыяльных і г. д. аспектаў даследавання прыгожага пісьменства. Хаця прадстаўнікі рэцэптыўнай эстэтыкі аб'яднаныя агульнай мэтай: узбагаціць навуковы аналіз за кошт увядзення ў схему літаратурнага працэсу яшчэ аднаго самастойнага звяна — чытача, — акцэнтны ў гэткага кшталту даследаваннях могуць быць расстаўлены па-рознаму. Так, Х. Р. Яўс засяроджваўся на гістарычных аспектах рэцэпцыі, разглядаў бытаванне твора як паслядоўнасць яго інтэрпрэтацый у розныя эпохі. В. Ізер асноўную ўвагу надаваў распрацоўцы паняцця «імпліцытны чытач», а таксама аналізу таго, як рэцыпіент выбудоўвае сэнс твора шляхам запаўнення так званых «пустых месцаў» у тэксце.

Адно з цэнтральных паняццяў рэцэптыўнай эстэтыкі — **гарызонт чакання**. Гэта сукупнасць эстэтычных і грамадска-палітычных уяўленняў, псіхалагічных устаноў і інш., якая абумоўлівае характар узаемадзеяння паміж тэкстам і рэцыпіентам. Свае гарызонты чакання ёсць і ў аўтара, і ў чытача. Першы мадэлюе ў сваёй свядомасці пэўны вобраз патэнцыйнага рэцыпіента, з якім імкнецца ўступіць у кантакт праз твор, таму гарызонт чакання аўтара зашыфраваны ў тэксце. Напрыклад, у многіх творах беларускай літаратуры XIX ст. закадаваная арыентацыя на сялянскую чытацкую аўдыторыю. Гэта выяўляецца ў свядомым спрашчэнні дыскурсу, што назіраецца практычна на ўсіх узроўнях тэксту: ідэйна-змястоўным (выбар тэм, сюжэтаў і матываў, якія гіпатэтычна павінны былі б прывабіць згаданы кантынгент рэцыпіентаў), жанравым (шырокае распаўсюджанне жанравых форм, блізкіх да фальклорных), вобразным (ізноў жа пераважанне мастацкіх

⁷⁸ Сыракомля У. Добрыя весці: Паэзія, проза, крытыка. Мн., 1993. С. 499.

сродкаў, прыёмаў, запазычаных з народнай вусна-паэтычнай творчасці). Ды і сам па сабе зварот да «мужыцкай гаворкі» тады, у XIX ст., азначаў абсалютна канкрэтны гарызонт чакання аўтара.

У сваю чаргу, чытач абцяжараны сваімі ўласнымі ўяўленнямі і пра мастацтва, і пра жыццё, уражаннямі ад раней прачытаных кніг — на падставе ўсяго гэтага фарміруецца яго гарызонт чакання. Працэс рэцэпцыі заключаецца ва ўзаемадзеянні гэтых двух гарызонтаў, і ад ступені іх збліжэння залежыць паўната і адэкватнасць успрыняцця тэксту. Гарызонт чакання, закадаваны ў творы, стабільны, ён не паддаецца трансфармацыі. Адпаведна, вышэйзгаданае збліжэнне цалкам залежыць ад намаганняў чытача, чый гарызонт чакання ў ідэале павінен быць гнуткім і эластычным. Без гэтага практычна немагчымая рэцэпцыя, напрыклад, многіх твораў папярэдніх стагоддзяў. Калі зноў звярнуцца да беларускай літаратуры XIX ст., то яркім узорам недастатковага ўзаемадзеяння гарызонтаў чакання аўтара і чытача з'яўляецца, скажам, ацэнка М. Багдановічам творчасці В. Дуніна-Марцінкевіча: «Пісьменнік грузны і цяжкаважкі, які засяродзіўся выключна на эпасе, Марцінкевіч пісаў вершам нязграбным і непаваротлівым, што скрозь адступае ад патрабаванняў беларускай прасодыі (уплыў польскіх узораў). Можна нават сумнявацца, ці быў ён увогуле паэтам. Характэрна, напрыклад, што, прабавіўшы значную частку свайго жыцця ў вёсцы, ён зусім не адчуваў прыроды і не даў ніводнай карцінкі яе, хаця апісваў выключна сельскі побыт. Зрэшты, яму нельга адмовіць у веданні беларускай вёскі і ў некаторым выяўленчым таленце, а зрэдку і ў бойкасці пісьма»⁷⁹. У гэтай характарыстыцы ўсё бездакорна, акрамя адной акалічнасці: той, каго В. Дунін-Марцінкевіч уяўляў у якасці

⁷⁹ Багдановіч М. Поўны збор твораў: У 3 т. Т. 2. Маст. проза, пераклады, літар. артыкулы, рэцэнзіі і нататкі, чарнавыя накіды. Мн., 1993. С. 269.

свайго ідэальнага рэцыпіента, быў абсалютна не падобны да М. Багдановіча, а тонкі крытык не захацеў улічыць гарызонт чакання «грузнага і цяжкаважкага» пісьменніка.

Паводле тэарэтыкаў рэцэптыўнай эстэтыкі, у ідэале тэкст павінен спачатку спарадзіць у чытача гарызонт чакання, пабудаваны на ўяўленнях пра добра знаёмыя літаратурныя формы, звыклыя стратэгіі ўспрымання і інтэрпрэтацыі.

Затым твор мусіць паступова трансфармаваць і ўрэшце разбурыць той гарызонт чакання, прытым важна, каб гэта выклікала не пратэст і непрыняцце, а задаволенае пачуццё навізны.

З гэтага пункту гледжання адным з самых ідэальна правакацыйных тэкстаў у беларускай літаратуры (прынамсі, XIX ст.) з'яўляецца паэма «Тарас на Парнасе». Вышэйапісаная працэдура тут адбываецца шматразова, тэкст зноў і зноў разбурае гарызонт чакання, падманвае, заблытвае, і пакуль чытач спрабуе прыстасавацца да новых правілаў гульні, яны ўжо змяняюцца. Гэты тэкст не дае рэцыпіенту расслабіцца ні на хвіліну.

Паэма пачынаецца ўступам: ананімны апавядальнік знаёміць чытача з галоўным героем твора — палясоўшчыкам Тарасам. Гэты фрагмент, вытрыманы ў строга рэалістычным стылі, заканчваецца словамі:

*Хадзіў ці многа ён, ці мала,
Ды толькі нешта адзін раз
Бяда ў бары яго спаткала...
Во як казаў нам сам Тарас⁸⁰.*

⁸⁰ Беларуская літаратура XIX стагоддзя: Хрэстаматыя / Склад. і аўт. камент. А. А. Лойка, В. П. Рагойша. Мн., 1988. С. 14.

Рэцыпіент падрыхтоўваецца да ўспрымання чарговага вершаванага апавядання пра чарговага беларускага мужыка і яго гаротны лёс, які падкідвае Тарасу ў бары чарговую бяду.

Далей слова бярэ сам палясоўшчык. Адразу становіцца зразумела, што «бяда» Тараса значна больш злавесная, чым можна было меркаваць, таму што пачынаецца ўсё ў духу «страшлівых» народных апавяданняў. Наратар трымае чытача ў напружаным чаканні з'яўлення рознай чартаўні і страхоццяў (заўважым, што ў першых трох вершах паэмы не ўтрымліваецца нічога камічнага, нішто не абяцае далейшага развіцця падзей). Таямнічая атмасфера ствараецца ўжо першымі радкамі апавядання Тараса, у якіх як бы незнарок згадваецца, што прыгода палясоўшчыка адбылася «на самага Кузьму-Дзям'яна». Як піша М. Грынчык, «тут выкарыстана адно з старажытных павер'яў, згодна з якім дзень Кузьмы-Дзям'яна можа прынесці чалавеку самыя нечаканыя і дзівосныя прыгоды»⁸¹. Чытач загіпнатызаваны замаруджаным аповедам з трывожным, быццам бы паранаідальным засяроджваннем на дробных нязначных дэталях:

*Іду сабе я панямногу,
Але й на пень крыху прысеў,
Аж тут — лоп-лоп! — цераз дарогу
Як быццам цецярук зляцеў*⁸².

Пагадзіцеся, ад аднаго гэтага «як быццам» кроў стыне ў жылах. Можна сказаць, што ўвесь пачатак апаведу Тараса — гэта штосьці кшталту маленькага саспенсу.

Паступова праўдападобнасць апавядання змяншаецца. Урэшце з'яўляецца купідон, які між іншым паведамляе:

⁸¹ Грынчык М. Фальклорныя традыцыі ў беларускай дакастрычніцкай паэзіі. Мн., 1969. С. 27.

⁸² Беларуская літаратура XIX стагоддзя: Хрэстаматыя. С. 15.

*Дарога гэта з таго света,
Ідзе прамою на Парнас*⁸³.

Тут збянтэжаны чытач уздыхае з палёгкай, бо прыгода Тараса пачынае выклікаць пэўныя літаратурныя аюзіі, а таксама асацыявацца з фальклорнай крыніцай — сюжэтам пра падарожжа на той свет, які ў народнай культуры нярэдка атрымліваў камічную трактоўку, і беларускі фальклор тут не выключэнне. Рэцыпіент зноў намацвае сістэму каардынат, у якой можна інтэрпрэтаваць гэты тэкст.

Аднак Тарас імкліва апынаецца ля падножжа Парнаса. Тут аповед палясоўшчыка пачынае нагадваць выкрывальны памфлет. Абазнаны чытач пераможна ўсміхаецца, яму здаецца, што ён нарэшце разабраўся ў стратэгіі тэксту, зразумеў тэму, ідэю і звышзадачу паэмы — гэта адлюстраванне ідэйна-эстэтычнай барацьбы ў тагачасным літаратурным жыцці. Аднак, расштурхаўшы «паноў і зброд», што тоўпяцца ля Парнаса, Тарас шпарка дабіраецца да вяршыні гары і наступнай часткі свайго аповеду. Гэтак жа імкліва чытач павінен перастроіцца на іншую хвалю літаратурных аюзій (у тым ліку з айчыннага прыгожага пісьменства), бо гэтая частка мае выразны травесційны характар. Мы сустракаем тут ужо знаёмых нам, напрыклад, па «Энеідзе навыварат» антычных багоў, толькі ў большым складзе і крыху збяднелых. Ужо знаёмыя нам лапці, кашулі і порткі, грандыёзнае застолле са знаёмымі стравамі і ўсюдыснай гарэлкай, з абавязковымі мяцеліцай і скакухай, знаёмая сакавітая народная мова.

Не ўпісаўшыся ў чарговыя круты віраж тэксту, хтосьці з абазнаных чытачоў можа па аналогіі з папярэдняй сцэнай ля гары

⁸³ Тамсама. С. 16.

Парнас праінтэрпрэтаваць і наступную частку паэмы як гэткае ж адлюстраванне (толькі ўжо завуаляванае) усё той жа ідэйна-эстэтычнай барацьбы. Прынамсі, некаторыя з найбольш абазнаных чытачоў, а менавіта літаратуразнаўцаў, гэтак і робяць. Насельнікі Парнаса ў іх даследаваннях пачынаюць увасабляць спаракшнелыя каноны класіцызму, а Тарас — свежыя парасткі сапраўды народнай літаратуры. Гэта яскравы ўзор інтэрпрэтацыйнай інерцыі. Спадзяванні на тое, што гэты тэкст стоміцца здзіўляць свайго чытача, марныя. Гэты тэкст абсалютна няўрымслівы. Нават у перадапошняй частцы ён паспявае падставіць чытачу яшчэ адну падножку: я маю на ўвазе кароткачасовую, амаль не заўважную і ад гэтага ўдвая дзіўную змену апавядальніка, калі замест Тараса пачынае прамаўляць хтосьці іншы (хто — экспліцытны аўтар, які ва ўступе прадстаўляў нам палясоўшчыка, ці нейкі невядомы сведка гулянку на Парнасе, ананімны голас з таго свету?).

Цалкам дэзарыентаваны, чытач з нецярплівасцю чакае фіналу паэмы, спадзеючыся, што па старым звычаі (усё ж XIX ст.) там і будуць падведзены вынікі, дадзены адказы на ўсе пытанні, змешчана штосьці кшталту маралі, і ўсё нарэшце ўстане на свае месцы. Гэтыя спадзяванні старанна падтрымлівае экспліцытны аўтар, зноў беручы слова за восем радкоў да канца, можна сказаць, урачыста рыхтуючыся да сваёй апошняй прамовы. Чытач замірае, даверліва прыслухоўваючыся да фінальнага акорда, — і вось яна гучыць, гэтая заповітная мудрасць, тэкст апошні раз падманвае нашы чаканні:

*З тых пор Тарас ужо не ходзіць
Так дужа рана па лясах,
А дзеля гэтага не шкодзіць*

*Бярвенне красці па начах*⁸⁴.

Яшчэ адзін прыклад. У беларускай гумарыстычнай літаратуры XIX — пачатку XX ст. вельмі папулярны быў сюжэт аб падарожжы селяніна ў горад, дзе з ім адбываюцца розныя непаразуменні, асабліва пры сутыкненні са спакусамі гарадской «цывілізацыі» ці пры наведванні разнастайных, так бы мовіць, культурных устаноў. Бадай, першым з беларускіх літаратараў адчуў і выкарыстаў камічныя магчымасці, якія заключае ў сабе гэтая тэма, В. Дунін-Марцінкевіч (адзін з фрагментаў вершаванай аповесці «Дурны Зміцер, хоць хітры» з «Вечарніцаў», асобныя эпідоды вершаванай аповесці «Халімон на каранацыі» з «Быліцаў, расказаў Навума», працяглы маналог парабка Петрука з камедыі «Залёты» пра яго ўражанні ад наведвання Вільні — гэты аб'ёмны, па-мастацку завершаны і практычна не звязаны з асноўным зместам камедыі тэкст можна разглядаць амаль як самастойнае апавяданне). Пазней беларускія аўтары яшчэ не раз звярталіся да тэмы «селянін у горадзе» (шэраг твораў А. Пшчолкі, апавяданне «Бывалы Юр у Мінску» К. Каганца, ананімны верш «Тэатр» і інш.). Некалькі гэткага кшталту гумарыстычных показак напісаў і Ядвігін Ш. («Заморскі звер», «Вучоны бык» і г. д.). Праз пэўны час ён апублікаваў апавяданне «Цырк». З першых жа сказаў рэцыпіент, якому знаёмы хаця б некалькі твораў з вышэйпрыведзенага шэрагу, рыхтуецца павесяліцца. Ён чытае пра тое, як селянін упершыню выбраўся ў госці да былога аднавяскоўца, які ўжо нямала гадоў жыве ў губернскім горадзе. Пасля гэтага нават сама назва апавядання спараджае ў рэцыпіента абсалютна канкрэтныя асацыяцыі і чаканні. Чытач даведваецца, што сябры «праз увесь дзень цягаліся разам па горадзе, а Андрэй не мог надзівіцца тым

⁸⁴ Беларуская літаратура XIX стагоддзя: Хрэстаматыя. С. 21.

усялякім навінам, аб якіх, седзячы ў вёсцы, і не снілася чалавеку. Але Міхалка надумаў паказаць Андрэю яшчэ большыя дзівы і вечарам завёў яго ў цырк. І праўда: гэткае, што там давялося ўбачыць Зорку, у яго цеснай галаве і памясціца не магло»⁸⁵. Чытач, які, паўтаруся, знаёмы з гумарыстычнымі творамі пра сялян у горадзе, мяркуе, што Ядвігін Ш. свядома нясцерпна расцягвае экспазіцыю, каб асалода ад наступнай сцэны была яшчэ вастрэйшая. Гэты чытач не сумняваецца, што наступная сцэна будзе, як вядзецца ў творах гэтага кшталту, поўная, як мінімум, найсмяшнейшых заўваг селяніна пра новае для яго відовішча. І такі рэцыпіент будзе расчараваны, бо нават пры самым гарачым жаданні павесяліцца апісанне цыркавога прадстаўлення дае для гэтага вельмі мала падстаў. А рэакцыя вясковага госця на ўбачанае («Здзек! Здзек! Здзек!») канчаткова збянтэжыць гэтага чытача. Пакіньма яго, разгубленага, перад зорачкамі, якія аддзяляюць фінал апавядання, і вернемся да пачатку.

Паспрабуем прачытаць «Цырк» разам з іншым рэцыпіентам — з чалавекам, якому не знаёмы ніводны гумарыстычны твор пра сялян у горадзе. Тым не менш ён, натуральна, мае пэўнае ўяўленне пра беларускую літаратуру і адпаведнага перыяду, і ў цэлым — хаця б на ўзроўні школьнай праграмы. На гэткага чытача з першых радкоў апавядання патыхне не абяцаннем смешнай паказкі, а суровай «праўдай жыцця»: «Змалку яшчэ, памятаў добра Андрэй, як з Міхалкам у зрэбных кашулінках на вуліцы вёскі босымі ножкамі разам снег убівалі, бабы ляпілі; падкасаўшыся, разам скацінку ў поле ганялі, цэўкі і стрэлкі з вяршынак маладых сасонак выразалі, з вугальчыкаў па каменнях стралялі, дзецюкамі — за баронамі праз адзін шнур цягаліся... а падцягнуліся яшчэ (аднагодкамі былі),

⁸⁵ Ядвігін Ш. Выбраныя творы. Мн., 1976. С. 65—66.

ужо складна і да сахі браліся; толькі ў сілу сталі брацца, ажно і не агледзеліся, як скончылася іх сяброўства: Міхалку здалі ў салдаты, Андрэй-ільготнік астаўся дома гаспадарыць»⁸⁶.

Гэты рэцыпіент, хутчэй за ўсё, будзе чакаць, што інтрыга ў апавяданні разгарнецца вакол супрацьпастаўлення спрадвечных этычных каштоўнасцяў, увасобленых у вобразе вяскоўца, і небездакорнай маралі нядаўняга гараджаніна (нават калі чытацкі досвед гэтага рэцыпіента небагаты, ён ужо мусіў засвоіць, што апазіцыя «вёска — горад» з акцэнтам на перавагах першай у параўнанні з другім — адзін з найулюбёнейшых матываў беларускай літаратуры). Бадай, гэты чытач не прапусціць і заўвагу, што былы вясковец уладкаваўся ў горадзе стражнікам. У кантэксте беларускай літаратуры жыхар губернскага мегаполіса, ды яшчэ і стражнік — гэта ўдвая падазроная асоба. Калі рэцыпіент № 1 з нецярплівасцю чакаў эпизоду з наведваннем цырка, то для рэцыпіента № 2 падрабязнае шматслоўнае апісанне гэтага мерапрыемства, хутчэй за ўсё, стане поўнай неспадзяванкай, невытлумачальнай працяглай замінкай у апаведзе. Напэўна, гэты чытач паспрабуе праінтэрпрэтаваць дзіўную сцэну як алегорыю сацыяльнага прыгнёту, чапляючыся за, сапраўды, даволі настойлівыя і быццам бы невыпадковыя згадкі пра свіст бізуна, які суправаджаў выступленні акрабатаў, эквілібрыстаў і грунтоўна пералічаных звяроў. Але рэцыпіент вымушаны будзе прызнаць, што на алегорыю апісанне цыркавога прадстаўлення яўна не цягне, — прынамсі, на ўдалую алегорыю. Рэакцыя вяскоўца на наведанае мерапрыемства («Здзек! Здзек! Здзек!») падштурхне гэтага чытача да думкі, што, магчыма, вось гэтак, неапраўдана акольным і пакручастым шляхам, Ядвігін Ш. падводзіць нас да вышэйзгаданай апазіцыі «вёска — горад»: абцяжараны спрадвечнымі этычнымі каштоўнасцямі селянін

⁸⁶ Тамсама. С. 65.

рашуча адхіляе амаральныя і безыдэйныя забавы гараджан. Але чаму аўтар вырашыў гэты звыклы для беларускай літаратуры канфлікт неяк няўпэўнена, беспяфасна, быццам бы сарамліва? Адным словам, перад зорачкамі, якія аддзяляюць фінал апавядання, рэцыпіенты № 1 і № 2 сустракаюцца ў аднолькавай разгубленасці.

Пасля зорчак жа іх чакае апісанне сну вяскоўца, у якім цыркавое прадстаўленне паўстае ў пачварна дэфармаваным выглядзе. Гэтыя вусцішныя, гнятлівыя, хваравітыя малюнкi даюць шырокую прастору для самых адвольных інтэрпрэтацый. Тэкст зрабіў галоўнае — ён разбурыў гарызонты чакання абодвух рэцыпіентаў, і цяпер нішто не стрымлівае і не абмяжоўвае іх у трактоўцы апавядання. Тым больш, што ўсё гэта — толькі сон: Ядвігін Ш. заканчвае чымсьці кшталту далікатнага хэпі-энду. Гараджанін-стражнік (які так і не спраўдзіў чаканняў рэцыпіента № 2 і аказаўся зусім не мярзотнікам) клапатліва расштурхаў сябра, што стагнаў у сне. «Андрэй падняўся, працёр кулаком вочы, паглядзеў кругом, глянуў на Міхалку. «А праўда, — адказвае, — мусіць-то, я дрэнна ляжаў, страхі нейкія мучылі мяне», — і, перавярнуўшыся на другі бок, ціха і смачна заснуў...»

87

Такім чынам, літаратурны твор узнікае і існуе ў выніку ўзаемадзеяння гарызонтаў чакання аўтара і рэцыпіента. Паводле тэарэтыкаў рэцэптыўнай эстэтыкі, успрыманне і інтэрпрэтацыя тэксту — гэта самавыяўленне чытача, яго творчая самарэалізацыя, і ў гэтым сэнсе ён фактычна стварае тэкст нароўні з аўтарам. Аднак разуменне і тлумачэнне не з'яўляюцца чыста суб'ектыўнымі працэсамі. Яны накіроўваюцца і кантралююцца аўтарам. Менавіта аўтар задае праграму ўспрымання твора, што выяўляецца ў так

⁸⁷ Ядвігін Ш. Выбраныя творы. С. 68.

званай **стратэгіі тэксту** — сістэме прыёмаў, з дапамогай якіх пісьменнік, з аднаго боку, стымулюе актыўнасць чытача, узбуджае яго ўяўленне, прапануе яму стаць саўдзельнікам творчага працэсу, а з другога боку, вызначае напрамак рэцэпцыі. Аўтар не павінен занадта скоўваць чытача, абмяжоўваць яго свабоду. У даўнейшай літаратуры пісьменнік нярэдка быў дыктатарам, што навязваў рэцыпіенту гатовыя рашэнні, адназначныя ацэнкі. У сучасным жа прыгожым пісьменстве гэта выглядала б недапушчальным атавізмам, старамодным рэзанёрствам ці, у лепшым выпадку, магло б падацца дзёрзкай правакацыяй. Зараз пісьменнік зазвычай імкнецца арганізаваць тэкст такім чынам, каб у рэцыпіента заставалася магчымасць выбару. Але тэкстуальная стратэгія павінна падштурхоўваць чытача да тых рэакцый, якія найбольш адпавядаюць аўтарскім інтэнцыям. Такім чынам, пісьменнік не падпарадкоўвае рэцыпіента, а прапануе яму гульню, задаючы, аднак, яе правілы. І калі чытач хоча згуляць на роўных або нават выйграць, ён павінен перш за ўсё расшыфраваць гэтыя правілы.

Разгледзім тэкстуальныя стратэгіі ў паэме Я. Лучыны «Паляўнічыя акварэлькі з Палесся». У гэтым творы шмат мяккага гумару, які, натуральна, не з'яўляецца для аўтара самамэтай, аднак адыгрывае даволі важную ролю. Сярод іншага ад чытача патрабуецца ўлавіць і адэкватна інтэрпрэтаваць тонкую іронію — гэты прыём нярэдка выкарыстоўваецца ў паэме.

У большай частцы тэксту апавяданне вядзецца ад першай асобы. Наратыўную функцыю выконвае так званыя экспліцытны аўтар. Адначасова ён выступае ў якасці персанажа «фіктыўнага свету» паэмы.

Пра экспліцытнага аўтара мы можам сказаць не так шмат. Ён не толькі безыменны, але і не схільны празмерна афішаваць свае справы. Тое-сёе, аднак, можна зразумець з асобных (нярэдка гумарыстычных) заўваг другога персанажа паэмы — Грышкі і з агаворак самога экспліцытнага аўтара. Мяркуючы па ўсім, звычайна гэты паніч бавіць час за навукай, за кнігамі — адсюль і ягонья згадкі пра моднага філосафа, і забаўныя параўнанні Грышкі з антычнымі багамі і героямі і г. д. Такім чынам, звыклы для экспліцытнага аўтара свет можна ўмоўна ахарактарызаваць як свет культуры.

І вось гэты чалавек культуры трапляе ў нязвыклы, невядомы яму свет прыроды, правадніком у які для паніча выклікаецца стаць стары паляўнічы Рыгор — чалавек прыроды.

Што робіць чалавек культуры, трапляючы ў свет прыроды? Ён спрабуе чытаць яе, бы кнігу, — у «Акварэльках» некалькі разоў у дачыненні да прыроды ўжываецца дзеяслоў «чытаць». Узор такога «прачытання» прыроды знаходзім, напрыклад, у раздзеле «На ласёў на рык»: у паніча паэтычны настрой, і ён забаўляецца тым, што праводзіць паралелі паміж спарохнелым дубам і манархам-валадаром. Але гэткая забава хутка надакучваюць экспліцытнаму аўтару, паніч адчувае, што свет прыроды застаецца для яго замкнёным. Магчыма, ключ да гэтага свету — у словах, што трэба ўсвядоміць сябе не «панам натуры», а «толькі атамам яе». Менавіта гэтаму і спрабуе навучыць паніча Грышка, ды толькі не вельмі паспяхова — таму на старонках кнігі так часта гучыць смех старога паляўнічага.

Такім чынам, экспліцытны аўтар не можа да канца спасцігнуць свет прыроды, хоць не прызнаецца ў гэтым нават самому сабе. Яму застаецца толькі ўдзельнічаць у падзеях і проста фіксаваць свае ўражанні — таму над разважаннімі, над

спробамі вытлумачэння ў апавяданні паніча пераважаюць апісанні і пераказ, канстатацыя фактаў.

А паколькі «цэнтрам арыентацыі» чытача ў паэме з'яўляецца галоўным чынам менавіта пункт гледжання экспліцытнага аўтара, паколькі менавіта яго вачыма чытач успрымае свет прыроды, то і для чытача свет гэты застаецца неспасцігальным, таямнічым і чароўным.

Такія ж неспасцігальныя для экспліцытнага аўтара, уласна кажучы, і людзі прыроды. З гэтага пункту гледжання надзвычай цікавая, напрыклад, сцэна з раздзела «На ласёў на рык». Апынуўшыся ў хаце Базыля (сына Грышкі), паніч разглядае наклееныя на сцяне карцінкі. Яны падрабязна апісаны, і гэтае нечакана грунтоўнае апісанне нават крыху бянтэжыць, стварае замінку ў апавяданні:

*Карцінкі на сцяне наклеены. Змест кожнай
Без повязі. Выява Маці жальнай Божай,
А побач войска ў стройных шэрагах ідзе,
Далей жа пекла, мукі грэшных там людзей,
Святы чаргуе Юры ў шышаку стажковым
І этыкетка ад бутэлькі каньяковай,
Красуецца французскі надпіс «fine-champagne».
Пайшла і мода вось — дзяўчынкі ля дзвюх пань,
Якісьці зноў святы з шатанам і анёлам⁸⁸.*

Чытач, міжволі вымушаны вачыма паніча разглядаць карцінкі, задаецца пытаннем: «Навошта гэта ў кнізе?» І такое пытанне не выпадковае — яно адпавядае пытанню: «Навошта гэта ў хаце?», — якім у гэтую ж хвіліну задаецца ў «фіктыўным свеце» паэмы паніч. Карцінкі ў хаце бянтэжаць паніча ў той жа меры, як іх апісанне ў кнізе бянтэжыць чытача, выклікаюць гэtki

ж дыскамфорт. Экспліцытны аўтар не можа прачытаць гэтыя карцінкі, гэтыя знакі, не можа зразумець, які сэнс у іх укладваюць гаспадары хаты. Чалавек культуры не можа адэкватна інтэрпрэтаваць свет людзей прыроды...

Часам экспліцытны аўтар саступае выкананне наратыўнай (апавядальнай) функцыі ў паэме іншым персанажам. У «Паляўнічых акварэльках» ёсць усяго дзве гісторыі, распаведзеныя людзьмі прыроды: адна — Рыгорам у раздзеле «Голад», другая — безыменным паляўнічым у раздзеле «Апавяданне даязджачага». Паглядзім, якія ж байкі гучаць на прывале ў лесе. Першая гісторыя — пра каханне, другая — пра смерць. Каханне і смерць — вось дзве галоўныя рэчы ў велічным свеце прыроды.

У абедзвюх гісторыях на роўных з людзьмі ўдзельнічаюць звяры, бо, як мы памятаем, у свеце прыроды чалавек — толькі атам, гэтакі ж, як звер, як любая іншая істота. Людзі тут такія ж простыя і магутныя, як звяры, а звяры такія ж высакародныя і сумленныя, як людзі...

І чытачу нават можа падацца, што свет прыроды ўжо пачаў раскрывацца для яго. Але з адной заўвагай — тут па-ранейшаму існуе пасярэднік, хтосьці, хто распавядае, як людзі прыроды распавядаюць свае гісторыі, хтосьці, хто пераказвае гэтыя гісторыі на свой лад і густ, хто, як мінімум, выбраў сярод баек, якія гучаць на прывале ў лесе, менавіта дзве гэтыя.

І хаця ўжо знаёмы нам экспліцытны аўтар якраз у гэтых раздзелах практычна нічым сябе не выдае, прысутнасць чалавека культуры тут усё ж адчувальная...

Дзевяты раздзел («Стары паляўнічы») займае ў мастацкай структуры паэмы асаблівае месца. Ён стварае ўражанне ўстаўнога апавядання, своеасаблівай інтэрмедый (параўнанне з інтэрмедый

⁸⁸ Лучына Я. Творы. Мн., 1988. С. 58.

напрошваецца, бо «модус паказу» ў раздзеле — драматычны, фактычна ўвесь раздзел — гэта дыялог паміж дзвюма дзейнымі асобамі). Цэнтр арыентацыі чытача тут змяняецца, знікае экспліцытны аўтар (апавяданне вядзецца не ад першай асобы).

Цікава, што менавіта гэты раздзел паэмы існуе ў беларускамоўным варыянце як самастойны твор пад назвай «Стары ляснік».

І тут узнікае пытанне пра патэнцыйнага чытача Я. Лучыны, пра ідэальнага рэцыпіента — атрымальніка мастацкай інфармацыі. Іншымі словамі, тут можна паразважаць над тым, каму Я. Лучына адрасаваў свае творы, як ён уяўляў сваю чытацкую аўдыторыю.

Відавочна, што пісьменнік размяжоўваў польскамоўнага і беларускамоўнага чытача. Першы ў ідэале бачыўся яму чалавекам культуры, здольным заўважыць і ацаніць усе стратэгіі тэксту, разгадаць усе алюзіі, зразумець іронію і г. д. Беларускамоўны ж чытач уяўляўся Я. Лучыну гэткам чалавекам прыроды, і яму адрасаваліся іншыя тэкстуальныя стратэгіі. Напрыклад, падаваць размову пана і паляўнічага з пазіцыі пана (таго, які ўдзельнічае ў размове, ці любога іншага) у беларускамоўным творы Я. Лучыну здавалася недарэчным, і ён абраў іншую наратыўную перспектыву.

Першы і апошні раздзелы паэмы — пралог і эпілог — утвараюць сэнсавае і кампазіцыйнае кальцо. Гаворка тут ідзе пра тое, што свет прыроды і свет культуры саступаюць перад націскам свету цывілізацыі. У першым раздзеле гэта яшчэ гіпатэтычная, не вельмі акрэсленая перспектыва. Чалавек прыроды лае «хвалёны гэты лад і новыя парадкі», лае новага чалавека — чалавека цывілізацыі — у вачах Грышкі гэта «набрыдзь», «ліпкі на прыбыткі зброд». Чалавек жа культуры, усведамляючы непазбежнасць таго, што адбываецца, і нават

прызнаючы станоўчы бок справы, мякка іранізуе і з кранальна ваяўнічага Грышкі, і са сваёй уласнай памяркоўнай паблажлівасці, а заадно — з хоць і песімістычнага, ды ўсё ж ідэалізму моднага філосафа.

Колькі гадоў аддзяляюць эпілог ад пралогу? Дваццаць ці каля таго, і гіпатэтычная перспектыва стала явай з усімі сваімі станоўчымі бакамі. Толькі наш герой больш не іранізуе. Ужо немалады, стомлены, ён едзе развітвацца са старым паляўнічым, які памірае (сімвал абсалютна празрысты), і едзе ён, вядома, з усімі выгодамі, з камфортам, на цягніку — па той самай чыгунцы, перспектыва пабудовы якой гэтак абурала Грышку. І на развітанне чалавек прыроды аддае пану свой апошні падарунак — самаробны паляўнічы ражок, каб пан не заблукаў у тых лясах, ад якіх засталіся адно ўспаміны...

Адным з самых важных працэсаў ва ўспрыняцці тэксту з'яўляецца **актуалізацыя** — рэканструкцыя чытачом маштабнай жывой эмацыйнай карціны на падставе пэўнай дэталі. Ледзь заўважныя згадкі, намёкі здольныя спараджаць асацыяцыі, выклікаць слыхавыя, тактыльныя, але часцей за ўсё — зрокавыя вобразы.

Тэарэтыкі рэцэптыўнай эстэтыкі адзначаюць, што найбольш глыбокія і яскравыя актуалізацыі спараджаюцца не шматслоўнымі падрабязнымі апісаннямі і каментарыямі, а дробнымі дэталямі, як бы міжвольнымі агаворкамі. Калі звярнуцца да гісторыі літаратуры, то можна заўважыць, што даўнейшыя аўтары, здаецца, не надта разлічвалі на кемлівасць і фантазію сваіх чытачоў, загрувашчваючы тэксты грунтоўнымі дэталёвымі тлумачэннямі кожнай акалічнасці. З цягам часу, аднак, майстэрства пісьменніка пачалі вымяраць яго здольнасцю дасягаць максімальнай выразнасці мінімальнымі сродкамі,

уменнем даць рэцыпіенту магчымасць на падставе найдрабнейшай і быццам бы выпадковай згадкі стварыць цэласную разгорнутую карціну.

Ужо самыя першыя ўзоры беларускай прозы ўяўляюць з гэтага пункту гледжання пэўную цікавасць. Разгледзім, напрыклад, апавяданне Ф. Багушэвіча «Палясоўшчык». Нагадаю, што гаворка там ідзе пра тое, як мужык сутыкнуўся ўначы ў лесе з уласнай жонкай, і абое вярнуліся дахаты ў жаху, упэўненыя, што сустрэлі мядзведзя. Аўтар хоча, каб да апошняга ў гэтым быў упэўнены і чытач. З іншага боку, ён жадае, каб у рэшце рэшт рэцыпіент сцяміў, што да чаго. Трэба аддаць Ф. Багушэвічу належнае: ён не дае наўпростую разгадку той немудрагелістай загадкі, якую ўяўляе сабой гэтае апавяданне. Аўтар ласкава дазваляе свайму чытачу атрымаць заслужанае задавальненне — пацешыцца ўласнай здагадлівасцю і праніклівасцю. І ўсё ж Ф. Багушэвіч крыху сумняваецца ў дэдуктыўных здольнасцях рэцыпіента. Таму ён падштурхоўвае чытача да правільнага рашэння задачкі — часам далікатна (двухразовым рэфрэнам «не ведаю, ці відзеў я мядзведзя, ці не відзеў» — у пачатку і ў канцы апавядання), а ў перадапошнім сказе — ужо зусім недвухсэнсоўнай падказкай: «Ну, так і будзе — нячыстая сіла, думаю, нас абое ў мядзвядзёў перакінула, а мы і самі не ведалі, бо і чаго ж мне па-мядзведжаму раўці і ўсё рабіць, як мядзведзь са страху?»⁸⁹. Затое ў пэўны момант Ф. Багушэвіч дае свайму чытачу поўную свабоду для самай неўтаймаванай актуалізацыі: я маю на ўвазе заключную рэпліку ўсхваляванага дыялога мужа і жонкі пасля вяртання апошняй з лесу: «Давай, баба, бялізну змяніць!» І гэтага дастаткова — і вось ужо сто гадоў кожны запаўняе «бялізну» тым, на што ў яго хапае выдумкі.

⁸⁹ Багушэвіч Ф. Творы. Мн., 1991. С. 121.

Менавіта актуалізацыя — адзін з тых этапаў успрымання тэксту, калі чытач атрымлівае найбольшую свабоду, а яго фантазія амаль нічым не абмяжоўваецца. З іншага боку, якраз гэты працэс зазвычай уяўляе сабой самую складаную і непрадказальную частку рэцэпцыі: пэўныя дэталі могуць застацца па-за ўвагай чытача, да актуалізацыі некаторых іншых ён проста не падрыхтаваны. Такім чынам, менавіта тут узнікае больш за ўсё магчымасцяў для дэфармацыі, скажэння тэксту ў параўнанні з аўтарскай задумай.

Прасторы для найцікавейшых рэцэптыўных назіранняў і высноваў дае творчасць шматмоўных беларускіх пісьменнікаў вызначанага перыяду. Відавочна, што гэтыя аўтары мадэлявалі сваю беларускамоўную аўдыторыю, мелі аб ёй абсалютна канкрэтнае ўяўленне і прытым праводзілі выразную мяжу паміж беларускамоўным і, напрыклад, польскамоўным чытачом. Скажам, у В. Дуніна-Марцінкевіча гэта відаць нават з назваў твораў (адна справа — «Шчароўскія дажынкi» і зусім іншая — «Літаратарскія клопаты»). Пра тое, як гэты аўтар уяўляў сваю польскамоўную аўдыторыю, мы можам меркаваць і на падставе выпадкаў фіксацыі ў тэксце экспліцытнага чытача. Напрыклад, у вершаваным апавяданні «Благаслаўёная сям'я» чытаем:

*Калі прагнеш, чытач, жывым ўзняцца на неба,
Шумны горад пакінь і спяшайся да вёскі.
Знойдзеш ты там спакой, знойдзеш клопат сяброўскі
І праўдзівасць. Што больш для душы нашай трэба⁹⁰.*

⁹⁰ Дунін-Марцінкевіч В. Творы. Мн., 1984. С. 235.

Натуральна, гэты чытач мае небагата агульнага з «непісьменнымі суайчыннікамі», якім, паводле шматлікіх уласных прызнанняў В. Дуніна-Марцінкевіча, адрасаваная яго беларускамоўная творчасць. Вось як да гэтай аўдыторыі звяртаецца экспліцытны аўтар — Навум Прыгаворка:

*Паслухайце, браткі, Навума старога!
Ён у час дасужны дзянёчка святога
Будзе весці расказы аб розны быліцы, —
Што здарылась намесь у нашай зямліцы:
Аб братах Калетках і паганай жонцы,
Старым Забалотным і аб Шавалонцы,
Аб каранаванні, прыгодах маскоўскіх, —
Вы зроду не чулі аб дзівах такоўскіх!..*⁹¹

Нам, беларускамоўным чытачам, гэты экспліцытны аўтар цудоўна вядомы з многіх тэкстаў В. Дуніна-Марцінкевіча. Напэўна, няма патрэбы пераказваць усе яго жартачкі, прыказкі, прымаўкі і байкі. І кожны з нас перажывае штосьці кшталту культурнага шоку, калі мы становімся сведкамі метамарфозы, якая адбываецца з гэтым экспліцытным аўтарам, варта яму перайсці на польскую мову. Так, у польскамоўным творы «З-над Іслачы, або Лекі на сон» з падзагалоўкам «Апавяданне Навума Прыгаворкі» знаходзім, да прыкладу, гэтакія ўзоры:

*О музы, вы яснавяльможныя багіні!
Заапякуйцеся вы тым, хто праз вас гіне.
Ён, шчыра вас шануючы, замест мамоны
Ў кішэні запакоўваў Зоркі і Рубоны...*

О Апалон-бажок! У дрэнным я настроі,

⁹¹ Дунін-Марцінкевіч В. Творы. С. 346.

*Ты, можа, развяселиш, лютню мо настроіш*⁹².

Трэба адзначыць, што ў цэлым уяўленні В. Дуніна-Марцінкевіча пра сваю патэнцыйную чытацкую аўдыторыю, прынамсі, пра беларускамоўную, даволі адэкватныя. Так, у яго польскамоўнай творчасці вельмі моцны лірычны пачатак, у вершаваных аповесцях і апавяданнях процьма лірычных адступленняў, разважанняў з нагоды і г. д. (карацей, усяго таго, што гэтак старанна выкрэслівалі вышэйзгаданыя аўтары лубачных кніжак, шчыруючы над папулярнымі версіямі класічных тэкстаў), а ў беларускамоўных творах гэтага якраз небагата. Затое ў апошніх даволі шмат гумару. Натуральна, камічнае сустракаецца і ў польскамоўных тэкстах В. Дуніна-Марцінкевіча, але тут яно мае крыху іншы характар. Напрыклад, далікатны гумарок, якім прасякнута тое ж вершаванае апавяданне «З-над Іслачы, або Лекі на сон» і які абсалютна не з'яўляецца для аўтара самамэтай, даволі моцна адрозніваецца ад усім нам выдатна вядомых узораў беларускамоўнага гумару В. Дуніна-Марцінкевіча. Як прыклад уласна гумарыстычнага польскамоўнага тэксту можна прывесці своеасаблівую ўстаўную інтэрмедыю з гэтага ж вершаванага апавядання — гаворка пра мініяцюру «Элегія на смерць велікоднай бабы». Гэта ўзор рэалізацыі даволі рэдкага камічнага прыёму іроікамізму, калі дастаткова простыя, а часам нават брутальныя здарэнні выкладаюцца ў надзвычай высокай, нават пампезнай форме (у нашым канкрэтным выпадку гэтай формай з'яўляецца класічная элегія з элементамі эпітафіі). Натуральна, гэта няпростая тэкстуальная стратэгія, і наўрад ці яна была б успрынятая тагачаснай сялянскай чытацкай аўдыторыяй і кранула б яе сэрца:

⁹² Тамсама. С. 379—380.

*Гурманы, плачце! плач, люцынскі людзе!
Няма ўжо бабкі! больш такой не будзе!
Мая пацеха! гонар мой і слава!!!
Ты стала ласуна-сабакі стравай.
Старанна гэтак я мясіла цеста,
І дрожджы ажно з двух дастала месцаў,
І як паўтары капы набіла,
Каб паў-Еўропры ты красой дзівіла!!
Фатальны момант! — і цябе не стала!
Суседства ў нас цябе не скаштавала.
Дык спачывай жа! быццам у грабніцы,
У пузе ворага... а я забыцца
Не ў сілах пра цябе аж да сканання,
Дык буду ўспамінаць, пакуль сіл стане!!!⁹³*

Для беларускамоўнага чытача ў В. Дуніна-Марцінкевіча былі прызапашаныя іншыя тэкстуальныя стратэгіі, у тым ліку і ў гумарыстыцы.

У цэлым у гэтага аўтара былі, бадай, крыху ідэалізаваныя ўяўленні пра сілу ўздзеяння мастацтва на працоўныя масы і пра ролю культуры ў жыцці народа. На гэты конт ён пакінуў багата пісьмовых сведчанняў. Згадайма для прыкладу хаця б ідылічную карціну з тэксту «Да Уладзіслава Сыракомлі», своеасаблівай прадмовы да паэмы «Літаратарскія клопаты»: «Гэта адбылося перад маімі вачыма, якія заплылі слязою радасці і ўзрушэння, калі ў маёнтку Шчарове ахвотна прыглядаўся, як паважаныя паны Юлі і Артур Р. на дажынках, сабраўшы вакол сябе грамаду людю, чыталі ім урыўкі з «Гапона», «Купалы» і «Вечарніц», а люд гэты з узрушэннем успрымаў малюнкi, нібы выхапленыя з яго штодзённага жыцця, са слязьмі ў вачах цалаваў рукі чытаючых»

⁹³ Дунін-Марцінкевіч В. Творы. С. 394.

⁹⁴. Тым не менш В. Дунін-Марцінкевіч някепска ведаў свайго чытача, і многія яго тэксты сапраўды маглі б быць засвоеныя той аўдыторыяй, на якую былі разлічаны.

Рэцэптыўны падыход — гэта асобная сістэма каардынат, якая далёка не заўсёды супадае са шкаламі эстэтычных, гістарычных і розных іншых каштоўнасцяў. У гэтай сістэме тэкст зазвычай набывае дадатковыя вымярэнні і часам страчвае звыклыя, што не шкодзіць ніякаму твору, а асабліва на карысць твору хрэстаматыйнаму.

Дзеля прыкладу звернемся да «Энеіды навыварат» В. Равінскага, дакладней, да кананічнай інтэрпрэтацыі гэтага твора як антыпанскай сатыры. Абвергнуць гэткую рэпутацыю паэмы можна рознымі спосабамі, у тым ліку і з выкарыстаннем рэцэптыўнага падыходу.

Найперш задамося пытаннем, хто ёсць патэнцыйныя спажыўцы антыпанскай сатыры. Напэўна, гэта ў першую чаргу ўсё тая ж сялянская аўдыторыя.

А цяпер паспрабуем ахарактарызаваць імпліцытнага, ці абстрактнага, чытача «Энеіды навыварат». Гэтае паняцце абазначае, па-першае, вобраз атрымальніка інфармацыі, які закладзены, прадугледжаны ў літаратурным творы, і па-другое, фігуру ідэальнага рэцыпіента, здольнага засвоіць сэнс тэксту у працэсе актыўнага з ім узаемадзеяння. Такім чынам, ад абстрактнага чытача «Энеіды навыварат» перадусім патрабуецца здольнасць дэкадаваць прыём травестацыі, на якім выбудавана ўся паэма. Але для адэкватнай дэкадзіроўкі травесційнага тэксту неабходнае даволі грунтоўнае знаёмства з першакрыніцай, з аб'ектам травестацыі — у нашым выпадку трэба прынамсі ведаць антычных багоў і герояў, пэўныя міфалагічныя сюжэты і г. д.

⁹⁴ Тамсама. С. 259.

З першай часткай гэтай задачы сялянская чытацкая аўдыторыя, бадай, справілася б без праблем: прыём травестацыі шырока распаўсюджаны ў фальклоры, таму, так бы мовіць, тэарэтычная падрыхтоўка да ўспрымання тэкстаў гэткага кшталту, як «Энеіда навыварат», у шараговага тагачаснага чытача «з народа» была цалкам дастатковая. Што ж датычыцца аб'екта травестацыі, то, баюся, ён не быў знаёмы згаданаму чытачу настолькі, каб ён мог атрымаць заслужаную асалоду ад сачынення В. Равінскага. Мяркую, што для тагачаснай сялянскай аўдыторыі ўся «Энеіда навыварат» была адной вялікай суцэльнай «тэкставой лакунай», адным непадступным *Unbestimmtheitstelle*.

Усё ж, відаць, адзіным узорам высокага пісьменства, вядомым у сялянскім асяроддзі настолькі грунтоўна, каб станавіцца аб'ектам зніжэння, было Святое пісанне — менавіта на рэлігійных тэмах і сюжэтах пабудавана большасць фальклорных травесцій.

Такім чынам, можна зрабіць наступную выснову: патэнцыйныя спажыўцы сацыяльнай сатыры проста не былі ў стане ўспрыняць «Энеіду навыварат», той жа чытач, для якога гэтая паэма была ў поўнай меры засваяльная, не з'яўляўся патэнцыйным спажыўцом антыпанскіх кепікаў.

Аднак раней у даследаваннях пра «Энеіду» любілі падкрэсліць, што гэтая паэма быццам бы была вядомая і нават папулярная ў шырокіх колах працаўнікоў сельскай гаспадаркі. Напэўна, адзінай падставай для гэткага меркавання з'яўлялася скупая згадка К. Равінскага, унука аўтара «Энеіды навыварат», які ў сваім артыкуле пра дзеда, апублікаваным у 1890 г. у «Смаленскім весніку», піша: «Кажуць, сяляне, якім ён чытаў сваю «Энеіду», паміралі са смеху і здзіўляліся, як гэта пан ведае так добра іх мову і жыццё»⁹⁵. Нават калі не браць пад увагу гэтае

⁹⁵ Пачынальнікі. 3 гісторыка-літаратурных матэрыялаў XIX ст. С. 13.

асцярожнае «кажуць», пагадзімся, што адна рэч — праслухаць пэўную дэкламацыю, парагатаць (тыя, хто «кажуць», не «скажуць» нам, з чаго смяяліся сяляне, якіх пан сагнаў у двор, каб пазнаёміць іх са сваімі экзерсісамі на «няпанскай гаворцы») і з чагосьці паздзіўляцца, і зусім іншая рэч — успрыняць і засвоіць тэкст.

Асабіста мне з гэтай нагоды міжволі прыгадваецца сцэна са «Шляхціца Завальні» Я. Баршчэўскага, калі адукаваны паніч спрабуе пацешыць свайго дзядзьку, вышэйназванага шляхціца, пераказам гамеравай «Адысеі». Перад гэтым ён мусіць правесці грунтоўную падрыхтоўчую працу: распавесці пра грэчаскіх багоў і герояў і пра некаторыя падзеі, без ведання якіх, так бы мовіць, рэцэпцыя яго наратыву не адбудзецца. Чэлядзь, што прысутнічае пры выступе гаспадарова пляменніка і слухае «з цікавасцю і здзіўленнем», раз-пораз паўтарае: «Нам гэтай басні ня выўчыцца, усё што-то ні па-нашаму, тут нічога ні прыпомніш»⁹⁶, а дзядзька перарывае расповяд храпам.

Тут дарэчы згадаць цікаўны рэцэптыўны дакумент канца XIX ст., які датычыцца іншага травесційнага твора — паэмы «Тарас на Парнасе». Гаворка пра ненадрукаваны артыкул Е. Раманава «Спроба пяра», які пісаўся як прадмова да публікацыі «Тараса на Парнасе» ў «Витебских губернских ведомостях» у 1896 г.: «...Чим жа ён [«Тарас»] так люб?.. Невучоныя любюць Яго за тое, што Яго лёгка можна понятца, бо напісан ён на родной их прадедовскай мові, беларускай, да за тое, што шчырую правду гаворить у ём сочинитель про тутэйшае жыцьтё-бытьтё, якое яно было неколись тут. Вучоным байка любя за свой гумор, за насмишливость, бо ў ёй, як то кажетца, — и рак с клюшнёй полез туды, куды и конь с копытом (тут маецца на ўвазе сцэна пад Парнасам. — Л. К.).

⁹⁶ Баршчэўскі Я. Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях. Мн., 1990. С. 22.

Тикава для вучонаго чалавека байка і тым яшчэ, што сочинитель пишець у ёй про вялікую-вялікую старіну, про тое ўрэмя, калі яшчэ хрысціянскай веры не было і грекі былі яшчэ язычнікамі...»⁹⁷.

Па-першае, звернем увагу на тое, што аўтар артыкула ўжо размяжоўвае «наіўнага» чытача і чытача «дасведчанага». На думку Е. Раманава, кожны з іх знаходзіць у «Тарасе на Парнасе» штосьці, што адпавядае яго густам і патрэбам (такім чынам, як па сённяшніх мерках, гэта ці не ідэальны тэкст). Аднак, наколькі можна зразумець, Е. Раманаў увогуле адмаўляе «наіўнаму» чытачу ў здольнасці ўспрыняць гумарыстычнае напаўненне «Тараса на Парнасе». І гэта пры тым, што, на мой погляд, дадзеная паэма — значна больш прыдатны для сялянскай чытацкай аўдыторыі твор, чым, напрыклад, «Энеіда на выварат». «Тарас» не вычэрпваецца ўласна травесційнымі сцэнамі ці, напэўна, абсалютна недаступнымі для простага чытача літаратурнымі алюзіямі і адсылкамі да падзеяў тагачаснага культурнага жыцця. У паэме ёсць пэўны апавядальны зрэз (нават з прыгодніцкімі элементамі, гэтак любымі масаваму чытачу), цалкам засваяльны для любой, у тым ліку абсалютна не падрыхтаванай, аўдыторыі. Да таго ж «Тарас на Парнасе» адрозніваецца ад «Энеіды на выварат» выразным указаннем на тое, што большая частка дзеяння адбываецца на тым свеце. А ў гэтым кантэксце ва ўспрыманні рэцыпіента-сяляніна ўсё больш-менш становілася на свае месцы: натуральна, у замагіллі водзіцца мноства мудрагелістых істот, пачынаючы ад крылатых хлапчукоў, узброеных лукамі і калчанамі, і заканчваючы нейкімі Пушкіным, Лермантавым, Жукоўскім і Гогалем — мяркуючы па ўсім, таксама крылатымі («І, як бы птушкі, праляцелі / Чатыры

⁹⁷ Пачынальнікі. 3 гісторыка-літаратурных матэрыялаў XIX ст. С. 16, 18.

добрых малайцы»). Хаця, зразумела, большасць тэкстуальных стратэгий пры такім прачытанні застаецца не расшыфраванай.

Такім чынам, Чытач можа паўставаць у даследаваннях у самых розных іпастасях: гэта і рэальны эмпірычны спажывец літаратурнай прадукцыі, і ідэальны рэцыпіент як абстрактная канструкцыя, што ўвасабляе патэнцыйную здольнасць да ўспрыняцця ўсіх стратэгий і сэнсаў, закладзеных у тэксце, і экспліцытны чытач як персанаж твора, і г. д. Аднак у любым выпадку рэцэптыўны падыход дае магчымасць перагледзець некаторыя звыклыя ацэнкі, пазбыцца пэўных стэрэатыпаў у дачыненні да асобных твораў і нават унесці карэктывы ў агульную карціну літаратурнага працэсу.

Гумарыстычная проза А. Пшчолкі і Ядвігіна Ш.: нараталагічнае прачытанне

Нараталогія (тэорыя аповеду) узнікла як кірунак даследаванняў у літаратуразнаўстве, але на сёння, як было ўжо адзначана, прасунулася далёка за яго межы.

Адзін з заснавальнікаў нараталогіі Дж. Прынс вызначыў яе як «вывучэнне формы і функцыянавання наратыву». Прытым пад наратывам сёння часта разумеецца ледзь не ўсё існае, прынамсі ўсё чалавечае: рэлігія, гісторыя, міфалогія, псіхалогія і г. д., і да т. п. Але і гэты бязмежны наратыў, згодна з нараталогіяй, змайстраваны і функцыянуе па тых жа законах, што і літаратурны аповед, што і любая самая немудрагелістая паказка. Таму, як мы ўжо заўважылі, прасунуўшыся далёка за межы літаратуразнаўства, нараталогія, па сутнасці, увесь час заставалася ў гэтых межах.

У літаратуразнаўстве паняцце «наратыў» вызначанае вельмі пэўна. Працытуем, напрыклад, Ж. Жэнета: «Калі ўмоўна прыняць, што нас цікавіць толькі галіна літаратурнай творчасці, то не складзе цяжкасці вызначыць аповед як паказ адной ці некалькіх паслядоўных падзей, рэальных ці выдуманых, пры дапамозе мовы, і ў прыватнасці мовы пісьмовай»⁹⁸. І. Бракмеер і Р. Харэ дадаюць, што «ў якасці неабходных умоў павінны быць у наяўнасці дзейныя асобы і сюжэт, які эвалюцыянуе ў часе»⁹⁹.

У межах літаратуразнаўства нараталогія займаецца такімі пытаннямі, як вызначэнне істотных прыкмет наратыву, стварэнне яго фармальных універсальных мадэляў, «рэцэптаў наратыву», вывучэнне разнастайных наратыўных стратэгий, даследаванне наратыву з пункту гледжання камунікатыўнай прыроды літаратуры (з абгрунтаваннем шматлікіх «апавядальных інстанцый» у камунікатыўным ланцугу, па якім мастацкая інфармацыя перадаецца ад адпраўніка (аўтара) да атрымальніка (чытача).

Сярод «канвенцыянальных нормаў» стварэння наратыву ў першую чаргу даследуюцца суадносіны паміж фабулай і сюжэтам (ці гісторыяй і дыскурсам, ці гісторыяй, наратывам і нарацыяй і г. д.), спосабы падачы і размеркавання падзей у наратыве, у тым ліку пытанні прасторы, часу і г. д., сукупнасць дзейных асобаў, іх наратыўныя ролі і функцыі, а таксама іх месца ў вышэйзгаданым камунікатыўным ланцугу.

Магчымасці выкарыстання элементаў нараталагічнага аналізу, асобных яго ўзроўняў для вырашэння канкрэтных літаратуразнаўчых задач можна праілюстраваць прыкладам.

Возьмем двух беларускіх пісьменнікаў — Ядвігіна Ш. і А. Пшчолку. Патрабуецца даказаць, што пэўная частка іх творчай

⁹⁸ Жэнетт Ж. Фигуры. Т. 2. С. 283.

⁹⁹ Брокмейер Й., Харре Р. Нарратив: проблемы и обещания одной альтернативной парадигмы // Вопросы философии. 2000. № 3. С. 30.

спадчыны, а менавіта гумарыстычныя апавяданні, не зусім адэкватна інтэрпрэтуюцца большасцю даследчыкаў.

Першы са згаданых аўтараў — Ядвігін Ш. — у прынцыпе, прызнаны айчыннай наукай і нават уваходзіць у кола «малых класікаў» беларускай літаратуры: яго творы вывучаюцца ў школе, уваходзяць у разнастайныя хрэстаматы, яму прысвячаюцца асобныя раздзелы ў калектыўных даследаваннях па гісторыі нашага прыгожага пісьменства. Аднак гумарыстычныя апавяданні аўтара бянтэжаць не адно пакаленне літаратуразнаўцаў: многімі даследчыкамі гэтыя творы чамусьці расцэньваюцца як здзеклівыя кпіны з забітасці беларускага селяніна, што само па сабе, паводле меркаванняў такіх даследчыкаў, не робіць Ядвігіну Ш. гонару, і да таго ж неяк не стасуецца з астатняй ягонай творчасцю. Традыцыя такой інтэрпрэтацыі ідзе ледзь не з М. Гарэцкага, які пісаў у сваёй «Гісторыі беларускае літаратуры»: «Самае важнае ў аўтара «Важнай фігі» і «Суда», аднак, не столькі тое, каб асмяяць загану жыцця, колькі тое, каб *пасмяшыць* чытача; гэта ёсць адгалос шляхоцкага светагляду ў літаратуры, каторы найвыразней адбіўся ў невялічкім жарціку «З маленькім білецікам», а болей-меней і ў другіх перайманнях беларускіх і міжнародных фацэтных сюжэтаў («Пазыка», «Заморскі звер», «Вучоны бык» і інш.). «З маленькім білецікам» — крайняе апавяданне з цыкла смяхотных пераказаў-маналогаў, знайшоўшых найлепшага прыхільніка ў А. Пшчолкі і з асаблівай стараннасцю выкарыстаных А. Паўловічам. У другіх выпадках нацыянальны характар і нецывілізованасць беларускага селяніна паказаны Ядвігіным Ш. з няменшым гумарам, але ў выгаднейшым для іх і горшым для панскай цывілізацыі асвятленні»¹⁰⁰.

¹⁰⁰ Гарэцкі М. Гісторыя беларускае літаратуры / Уклад. і падрыхт. тэксту Т. С. Голуб. Мн., 1992. С. 287.

Як бачым, М. Гарэцкі ўсё ж размяжоўвае апавяданні па ступені, так бы мовіць, абразлівасці насмешак. Многія ж яго паслядоўнікі не рабілі Ядвігіну Ш. ніякіх патуранняў. Прычым традыцыя гэткай інтэрпрэтацыі гумарыстычнай прозы Ядвігіна Ш. працягваецца і ў сучасным літаратуразнаўстве. У апошняй па часе выдання акадэмічнай «Гісторыі беларускай літаратуры XX ст.» сустракаем наступнае меркаванне Л. Голубевай: «З цёмнага неадукаванага мужыка злосна кпяць пан, бывалы салдат або проста прадпрымальны гарадскі чалавек у цэлым радзе ранніх апавяданняў пісьменніка — «Пазыка», «Вучоны бык», «З маленькім білецкікам», «Заморскі звер». Гэтыя апавяданні з'яўляюцца хутчэй за ўсё апрацоўкай шляхецкіх анекдотаў пра мужыка. Мужык тут выступае вельмі найўным ці проста дурань дурнем. Адзіная мэта такіх твораў — пасмяшыць чытача, пацешыцца з мужыцкай неадукаванасці»¹⁰¹.

Але гэткая крытыка нішто ў параўнанні з тым, які лёс напаткаў спадчыну другога са згаданых намі аўтараў — А. Пшчолкі. Большасць сучасных яму даследчыкаў даволі высока ацэньвалі яго творы. Адзінае, што не давала ім спакою, — гэта, як вы ўжо здагадваецеся, гумарыстычныя апавяданні пісьменніка. Так, М. Гарэцкі, ставячы А. Пшчолку побач з Ф. Багушэвічам і Я. Лучынам, тым не менш заўважае: «Смяхотныя гутаркі-маналогі, напісаныя толькі для жарту і смеху, безыдэйны і маюць прыметныя заганы нашай даўнай шляхоцкай літаратуры»¹⁰². У іншым месцы сваёй «Гісторыі» М. Гарэцкі згадвае «той стары шляхецкі, а троху пшчолкаўскі гумар у нашай літаратуры, які ў нашаніўскую пару ў найбольш суровых адраджэнцаў не мог знайсці не толькі спагады, але выклікаў і гострую крытыку»¹⁰³.

¹⁰¹ Гісторыя беларускай літаратуры XX ст.: У 4-х т. Мн., 2001. Т. 1. С. 89.

¹⁰² Гарэцкі М. Гісторыя беларускае літаратуры. С. 272.

¹⁰³ Тамсама. С. 356.

Да «найбольш суровых адраджэнцаў» трэба, напэўна, аднесці Л. Гмырака, які лічыў гумарыстычныя апавяданні А. Пшчолкі «глумам і здзекам з беларуса».

Напэўна, не ў апошнюю чаргу менавіта сваім гумарыстычным апавяданням А. Пшчолка абавязаны тым, што пачынаючы з 20-х гадоў XX ст. яго творы ўвогуле не перавыдаваліся. Некаторы час яго яшчэ згадвалі ў асобных працах па гісторыі беларускай літаратуры – пераважна ў рэзка крытычным тоне. Але, па вялікім рахунку, сёння гэты пісьменнік забыты. Напрыклад, ва ўжо згаданай акадэмічнай «Гісторыі беларускай літаратуры» А. Пшчолка адзначаны ўсяго трыма кароткімі заўвагамі: адным сказам у аглядным артыкуле пра драматургію і двойчы ў «Хроніцы літаратурнага жыцця (1901–1920)».

Дык ці варта пераглядаць яго творчасць? Чаму б і не? Тым больш, што насамрэч яна не пазбаўлена пэўных мастацкіх вартасцяў. Але важна яшчэ і тое, што, разабраўшыся з прэтэнзіямі да А. Пшчолкі (і да Ядвігіна Ш.), можна і ў дачыненні да іншых аўтараў крыху пераставіць акцэнт, крыху падкарэктаваць нават агульную ацэнку беларускай гумарыстычнай літаратуры XIX – пачатку XX ст. Бо папрокі кшталту працытаваных вышэй нярэдка адрасаваліся і дагэтуль адрасуюцца і іншым аўтарам згаданага перыяду — гэтая добрая традыцыя была закладзена яшчэ Ф. Багушэвічам, які ў прадмове да «Смыка беларускага» ўпершыню інкрымінаваў Ф. Тапчэўскаму той знакаміты «глум і здзек»: «...Але так думаю, што гэта ён, смеючыся з нашага цёмнага брата, напісаў; гэтак думаю, што дурны мужык, дык ужо нічога і не відзе, і не знае!»

104

¹⁰⁴ Багушэвіч Ф. Творы. Мн., 1991. С. 65.

Але вернемся да А. Пшчолкі і Ядвігіна Ш. Рэабілітаваць іх гумарыстычную прозу можна, зразумела, рознымі спосабамі. Дастаткова, у прынцыпе, нават самага звычайнага аналізу зместу. Нагадаю, што ў Ядвігіна Ш., напрыклад, вечна пакрыўджаныя і зняважаныя, з пункту гледжання асобных літаратурнаўцаў, мужыкі займаюцца пераважна тым, што крыўдзяць і зневажаюць паноў і чыноўнікаў. Што да А. Пшчолкі, то ў яго гумарыстычных апавяданнях можна, калі ёсць такое жаданне, знайсці нават элементы сацыяльнай крытыкі. Чаго вартыя, напрыклад, разважанні селяніна, які назірае за рытуальнымі шпацырамі гарадскіх франтаў («У губернію з бумагай»). Мужыку тлумачаць, што гарадскія шпацыруюць дзеля апетыту. Ён тым часам пра сябе разважае, што на вёсцы дзеля гэтага практыкуюцца значна больш эфектыўныя метады. Далей — чытво не для слабанервовых, бо пачынаюцца гэткага кшталту салодкія фантазіі вясковага пралетарыя: «Во калі б іх у цапы, ці за саху, — скарэй бы яны есці захацелі... С цапом бы столькі не пахадзіў, а бабам бы даў граблі, ці мяліцу лён мяць — во ім бы абедаць!.. не то што абедаць, а і палуднаваць захацеў бы другі, ды і усы не круціў бы так — праўда, паночак?»¹⁰⁵

Але калі трывіяльны аналіз зместу не падаецца нядобразычліўцам А. Пшчолкі і Ядвігіна Ш. дастаткова пераканаўчым, можна скарыстаць і параўнальны метады даследавання. Тады фармулююцца наступныя пытанні: чаму ананімны верш «Тэатр» нязменна ўваходзіць ва ўсе хрэстаматы па беларускай літаратуры і не выклікае ніякіх прэтэнзій, а вельмі блізкае па сюжэце, па ўжытых камічных прыёмах і па шэрагу іншых паказчыкаў (прытым, мякка кажучы, нікольні не горшае ў мастацкіх адносінах) апавяданне А. Пшчолкі «У ціятры» апошні раз перадрукоўвалася ў 1928 г. і выклікае мноства нараканняў?

¹⁰⁵ Пшчолка А. Очерки и рассказы изъ жизни белорусской деревни. — Вильна, 1906. С. 67.

Яшчэ дзве падобныя паралелі — апавяданне Ф. Багушэвіча «Сведка» і аднайменны твор А. Пшчолкі, а таксама вершы «Панскае ігрышча» і «Вечарынка» Ф. Тапчэўскага і «Панскае ігрышча» А. Пшчолкі. Дарэчы, гэткага кшталту паралелі не заставаліся па-за ўвагай і іншых даследчыкаў. Напрыклад, той жа М. Гарэцкі параўноўвае апавяданне А. Пшчолкі «У губернію з бумагай», злашчаснае сачыненне Ядвігіна Ш. «З маленькім білецікам» і адзін з раздзелаў паэмы Я. Коласа «Новая зямля» і слухна зазначае, што гэтыя творы відавочна падобныя. «Але, — заўважае ён, — з якім далёка розным падыходам да справы апісваюць тое падарожжа ўсе тры аўтары! Гэта яскравая ілюстрацыя таго, якое вялікае значэнне ў творчасці мае ідэалогія пісьменніка, — у дадзеным выпадку — ідэалогія адарванага ад свае культуры і насмешніка над ёю расійскага чыноўніка Пшчолкі, ідэалогія не адарванага ад яе, але не пазбаўленага яшчэ старых традыцый Ядвігіна Ш. і ідэалогія самага народа ў асобе яго сведамага прадстаўніка Якуба Коласа»¹⁰⁶. Але калі засяродзіцца на тэкстуальным аналізе і не зважаць на біяграфіі, інтымныя падрабязнасці сацыяльнага паходжання і ідэалагічную базу аўтараў, то стане відавочна, што паміж трыма творамі, пра якія вядзе гаворку М. Гарэцкі, не такая ўжо і прорва.

Можна звярнуцца і да аналізу жанравых асаблівасцяў паддоследных твораў. Працытуем, напрыклад, меркаванні А. Макарэвіча — у іх, несумненна, ёсць рацыянальнае зерне. Разважаючы пра гумарыстычныя апавяданні Ядвігіна Ш., А. Макарэвіч піша: «Асобныя з іх, на першы погляд, здаюцца неабгрунтаванай сатырай на сялянскую неадукаванасць, забітасць, беспрасвецце. Але трэба мець на ўвазе жанравыя асаблівасці такіх твораў. Гэта літаратурны анекдот, які пераймае ў свайго аналага ў фальклору свядомае утрыманне персанажам-

¹⁰⁶ Гарэцкі М. Гісторыя беларускае літаратуры. С. 272.

апавядальнікам уласных паводзін. Селянін у Ядвігіна Ш. жартуе з сябе (часам апасродкавана), нібыта і не разумеючы камізму сітуацый, аб якіх распавядае. Аднак падкрэсленая ўвага апавядальніка да дэталю, нават дробязей, яго надзвычай трапныя заўвагі сведчаць аб разуменні селянінам аб'ектыўнай сутнасці тых сітуацый, пра якія ідзе гаворка. Самапрыніжэнне ў дадзеным выпадку — адзін з прыёмаў такога роспаведу, які мае мэту зусім не крыўдную для селяніна»¹⁰⁷.

Такім чынам, абвергнуць абвінавачанні ў адрас А. Пшчолкі і Ядвігіна Ш. у зневажанні гонару беларускага селяніна не цяжка — зрабіць гэта можна нават некалькімі спосабамі. Аднак мы абяцалі прадэманстраваць на гэтым прыкладзе магчымасці нараталагічнага аналізу.

З пункту гледжання нараталогіі, усе гумарыстычныя апавяданні А. Пшчолкі і амаль усе — Ядвігіна Ш. практычна нічым паміж сабой не адрозніваюцца.

Па-першае, усе яны — гомадыегетычныя наратывы (паводле класіфікацыі Я. Лінтвельта). У такім аповедзе зазвычай выкарыстоўваецца граматычная форма першай асобы. Тут фігуруе апавядальнік (наратар), які сам з'яўляецца дзейнай асобай (актарам) гісторыі, якую распавядае. Такім чынам, ён выконвае двойную функцыю: персанаж-наратар = персанаж-актар.

У супрацьлеглай форме наратыву (гетэрадыгетычнай) у асноўным выкарыстоўваецца граматычная форма трэцяй асобы — гэта тое, што датычыцца найбольш відавочных, вонкавых адрозненняў. Акрамя таго, у гомадыегетычным наратыве практычна адсутнічаюць несупадзенне пазіцый апавядальніка і дзейнай асобы, напружанасць паміж імі, у той час як у гетэрадыгетычным аповедзе такая напружанасць можа быць

¹⁰⁷ Гісторыя беларускай літаратуры. XIX — пачатак XX ст. Мн., 1998. С. 201.

вельмі адчувальнай. Яшчэ адно адрозненне заключаецца ў тым, што гетэрадыгетычная форма наратыву дапускае так званую пазіцыю «ўсёведання» апавядальніка, які аналізуе, судзіць, ацэньвае паводзіны актараў, у той час як у гомадыегетычным апавяданні (у тым ліку ў творах, якія мы аналізуем) такая магчымасць выключана.

У іншай класіфікацыі наратыўных формаў, якая належыць Н. Фрыдману, большасць гумарыстычных апавяданняў А. Пшчолкі і Ядвігіна Ш. ізноў жа трапляюць у адну групу — «Я як пратаганіст», дзе персанаж, які размаўляе з чытачом ад першай асобы, займае ў апавядальным дзеянні цэнтральнае месца. Некаторыя з апавяданняў згаданых аўтараў у гэтай класіфікацыі можна аднесці да групы «Я як сведка» — тут персанаж-апавядальнік адыгрывае ў дзеянні больш перыферычную ролю. Аднак, паводле Н. Фрыдмана, і ў першай, і ў другой з гэтых наратыўных формаў аўтар адмаўляецца ад пазіцыі «ўсёведання», ад непасрэднага ўмяшання ў тэкст, каментарыяў, ацэнак і г. д.

Такім чынам, у той наратыўнай форме, якую абралі для сваіх гумарыстычных апавяданняў А. Пшчолка і Ядвігін Ш., іх асабістая прысутнасць як рэальных асоб роўная нулю. Спыніўшы свой выбар на такой форме, аўтар свядома адмаўляецца ад магчымасці звяртацца наўпрост да чытача, навязваць яму свае пачуцці і меркаванні, крытыкаваць, насміхацца, кпіць — адным словам, самавыяўляцца якім заўгодна чынам.

Тут асабліва відавочна, можна сказаць, у чыстым выглядзе назіраецца з’ява «імперсаналізацыі», г. зн. «пераўвасаблення аўтара, які перадае адказнасць за маўленчыя акты, што ажыццяўляюцца ім, свайму заменніку ў тэксце — «субстытуяванаму прамоўцу», апавядальніку»¹⁰⁸.

¹⁰⁸ Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): Концепции, школы, термины. С. 73.

Але дзеля чаго *аўтар* адмаўляецца ад свайго *аўтарытэту*, ад *аўтарытарнай улады* ў «фіктыўным свеце» наратыву? Дзеля чаго ён прызначае свайго намесніка і «перадаручае» яму ўсе свае паўнамоцтвы? «Разгледзім коратка адрозненні паміж аўтарскім аповедам і перадаручаным маўленнем, — піша К. Андрэева. – У тым і другім выпадку апавяданне вядзецца ад першай асобы, але ў першым выпадку «Я» гэта аўтар, які бярэ на сябе ўсю адказнасць за змест, «гэта аўтар – omnipotent narrator, вярхоўны суддзя сваіх герояў», а ў другім выпадку (перадаручанага маўлення) аўтар толькі ўводзіць фігуру апавядальніка, які можа быць больш ці менш выразна ўяўлены; і ўсе падзеі ўбачаны яго вачыма, магчыма, са скажэннямі, бо ён відавочца падзей»¹⁰⁹.

Такім чынам, менавіта ад цяжару ролі вярхоўнага суддзі вызваляе аўтара «перадаручанае маўленне», яно пазбаўляе аўтара не толькі неабходнасці, але нават магчымасці выносіць прысуды, фармуляваць абвінаваўчыя заключэнні, выкрываць, а таксама рабіць абагульненні, вырашаць канфлікты, ведаць адказы на ўсе пытанні. І нават проста адказваць за свае словы, бо гэта ўжо не яго словы, а апавядальніка.

Інакш кажучы, робячы выбар на карысць «перадаручанага маўлення», А. Пшчолка і Ядвігін Ш. загадзя паклапаціліся аб тым, каб засцерагчыся ад любых папрокаў і прэтэнзій, уключаючы заўвагі пільных крытыкаў. Усе гэтыя папрокі і прэтэнзіі не маюць ніякага дачынення персанальна да А. Пшчолкі і Ядвігіна Ш. За ўсё, што адбываецца ў тэксце, адказнасць нясе апавядальнік, і толькі ён. А значыць, абвінавачанні ў «глуме і здзеку з беларуса» літаратуразнаўцы дасылалі не па адрасе, значыць, калі глум і здзек меў месца, то зыходзіў ён выключна ад апавядальніка. Дык хто ж гэты апавядальнік, гэты адыёзны

¹⁰⁹ Андреева К. Текст-нарратив: опыт структурно-семантической интерпретации. Тюмень, 1993. С. 81.

беларусаненавіднік, што сапсаваў рэпутацыю Ядвігіна Ш. і А. Пшчолкі?..

Увогуле, фігура апавядальніка і яго тыпы грунтойна вивучаюцца ў нарталогіі. Даследчыкі слухна заўважаюць, што, па вялікім рахунку, менавіта ад асобы апавядальніка залежаць усе астатнія наратыўныя стратэгіі

З пункту гледжання выбару наратара гумарыстычныя апавяданні А. Пшчолкі і Ядвігіна Ш. ізноў жа нічым адно ад аднаго не адрозніваюцца. Ва ўсіх гэтых тэкстах уводзіцца фігура так званага экспліцытнага (ці інакш — фіктыўнага) аўтара. Экспліцытны аўтар – гэта «апавядальнік, які належыць свету мастацкага вымыслу і вядзе апавяданне ад сваёй асобы... выступае ў якасці персанажа гэтага раманнага свету»¹¹⁰. У гэтай ролі ў творах А. Пшчолкі і Ядвігіна Ш. выступае вясковы мужык-беларус.

Выбар менавіта такога наратара, зразумела, вымагае выкарыстання вельмі спецыфічных стылістычных, лексічных і ўсіх астатніх сродкаў. І калі А. Пшчолку часам абвінавачваюць у прымітыўнасці мовы, то гэта, бадай, трэба ўспрымаць як найлепшы камплімент таму майстэрству, з якім пісьменнік пашчыраваў над маўленчым іміджам свайго апавядальніка (ці, інакш кажучы, над стварэннем так званага «ідыялекту наратара»).

Часам абраная наратыўная форма спецыяльна акцэнтуюцца ў тэксце. Так, напрыклад, увесь тэкст апавядання Ядвігіна Ш. «Заморскі звер» узяты ў двухкоссе, як быццам бы ён запісаны слова ў слова ад апавядальніка.

Пэўным акцэнтам з'яўляецца і фіксаванне ў тэкстах катэгорыі экспліцытнага чытача — апавядальнай інстанцыі, якая ўтварае камунікатыўную пару з экспліцытным аўтарам (у нарталогіі прынята вылучаць у тэксце некалькі апавядальных

узроўняў, на кожным з якіх дзейнічае свая асаблівая пара адпраўляльнікаў і атрымальнікаў мастацкай інфармацыі).

У Ядвігіна Ш. прысутнасць у тэксце экспліцытнага чытача часцей за ўсё абмяжоўваецца непасрэднымі зваротамі да яго экспліцытнага аўтара — выразамі кшталту «эх, браточкі», «а вось паслухайце вы», «хочаце ведаць, які канец?», «перш-наперш трэба вам ведаць, што...» і г. д. Сустрадаюцца і больш складаныя па канструкцыі прыклады, дзе экспліцытны аўтар ужо не проста звяртаецца да экспліцытнага чытача, але быццам бы нават уступае з ім у нейкі ўяўны дыялог: «Ці здарылася вам, браткі мае, ехаць на чыгунцы? Не? Ну і дзякуйце богу!»¹¹¹

У А. Пшчолкі ўзаемадачынненні паміж экспліцытнымі аўтарам і чытачом часта значна больш мудрагелістыя. Экспліцытны чытач тут часам амаль матэрыялізуецца ў паўнацэннага персанажа. Зазвычай мы не ведаем імя экспліцытнага аўтара, затое даведваемся, як завуць усіх да аднаго слухачоў яго гісторый. Уяўныя дыялогі, самы прасты прыклад якіх мы прывялі вышэй, у некаторых гумарыстычных апавяданнях А. Пшчолкі разрастаюцца і ператвараюцца ледзь не ў галоўны канструктыўны элемент тэксту: экспліцытны аўтар бясконца перапытвае сваіх слухачоў, звяртаецца да іх, рэагуе на іх уяўныя рэплікі, адказвае на іх уяўныя пытанні. Такім чынам, не выходзячы за межы абранай формы маналога, А. Пшчолка перадае размову некалькіх персанажаў, ці, інакш кажучы, пісьменнік распрацоўвае адмысловыя прыёмы перадачы дыскурсу экспліцытнага чытача (а часта — нават некалькіх чытачоў адначасова) у межах дыскурсу экспліцытнага аўтара. Каб не быць галаслоўнымі, прывядзем канкрэтны прыклад. Вось як селянін — экспліцытны аўтар з апавядання «У ціятры»

¹¹⁰ Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): Концепции, школы, термины. С. 156.

¹¹¹ Ядвігін Ш. Выбраныя творы. Мн., 1976. С. 19.

адгукаецца аб вартасцях тэатральнага аркестра: «Во, браткі, каго паслухаць!.. Ого-го! Гэта ня жарты!.. Панасавы цынбалы? – Цьфу! Нічога ты, Хвядос, няварты пасья таго!.. І Пятрусёва скрыпка і блізка не падходзіць! Крый Божа! Калі б усе цынбалы сабраць, і самага Язэпа, і Маркаву дуду, і Зьмітраковых мальцаў у рад паставіць, і Сідару пугаўё ў рукі – і то ні блізка!»¹¹².

Яшчэ адной парай апавядальных інстанцый, якія вылучаюцца ў нараталогіі, з'яўляюцца імпліцытны (абстрактны) аўтар і імпліцытны (абстрактны) чытач. У адрозненне ад экспліцытных аўтара і чытача, гэтыя інстанцыі пісьмова не фіксуюцца ў тэксе, гэта ў поўнай меры «абстрактна-тэарэтычныя канструкты». «У псіхалагічным плане гэтыя дзве інстанцыі рэалізуюцца як меркаваныя вобразы аўтара (інтэнцыя чытача) і чытача (інтэнцыя аўтара)...»¹¹³.

Вяртаючыся да непасрэднай тэмы нашай размовы, да той гіпотэзы, якую мы спрабуем даказаць, задамося пытаннем — хто ж складаў імпліцытную чытацкую аўдыторыю *беларускамоўнай* літаратуры ў той перыяд, калі А. Пшчолка і Ядвігін Ш. пісалі свае гумарыстычныя апавяданні (у дачыненні да тагачаснага беларускага прыгожага пісьменства такое абагульненне, як імпліцытная чытацкая аўдыторыя, думаецца, цалкам апраўдана). Адказ на гэтае пытанне спараджае такое меркаванне: альбо мы дапускаем, што згаданыя аўтары абсалютна не ўяўлялі свайго патэнцыяльнага чытача, альбо давядзецца канстатаваць, што ў творах А. Пшчолкі і Ядвігіна Ш. апрыёры не можа быць закладзена ніякага глуму і здзеку з беларуса.

Нагадаем тое, з чаго пачалі свае нараталагічныя практыкаванні: гумарыстычныя апавяданні Ядвігіна Ш. і А. Пшчолкі ў сваёй пераважнай большасці з'яўляюцца

¹¹² Пшчолка А. У цятры // Гарэцкі М. Хрэстаматыя беларускае літаратуры. Вільня, 1923. С. 224.

¹¹³ Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): Концепции, школы, термины. С. 92.

гомадыегетычнымі наратывамі. Такім чынам, экспліцытны аўтар распавядае тут гісторыю, у якой сам прымаў удзел у якасці дзейнай асобы. Атрымліваецца, што абразлівыя кпіны, якія быццам бы ўтрымліваюцца ў гэтых тэкстах, насамрэч не што іншае, як самаіронія чалавека, які, магчыма, і сапраўды трапіў у камічную сітуацыю і з гумарам распавядае (зазвычай — аднавяскоўцам) пра сваю прыгоду. Гэта ўсяго толькі апавяданне адной пэўнай асобы аб сваіх асабістых ліхтугах, і калі нам становіцца смешна, то не таму, што А. Пшчолка ці Ядвігін Ш. высмейваюць свайго персанажа, а таму, што сам гэты персанаж умее пасмяяцца з сябе, са сваіх памылак, магчыма, нават перабольшаўшы іх, а магчыма — і ўвогуле проста выдумаўшы іх дзеля пацехі.

Наратыўныя стратэгіі і механізмы ў беларускай гумарыстычнай літаратуры XIX — пачатку XX ст.

Дзеля разгляду асобных наратыўных стратэгіяў і механізмаў, найбольш распаўсюджаных у беларускай гумарыстычнай літаратуры XIX — пачатку XX ст., звернемся да класіфікацыі ўзроўняў аналізу апавядальнага дыскурсу, прапанаванай Ж. Жэнетам.

Даследчык заўважае, што якім бы грандыёзным па памерах ні быў аповед, ён, па сутнасці, з'яўляецца ўсяго толькі разгортваннем адной-адзінай дзеяслоўнай формы, чымсьці падобным да развітага дзеяслова. Напрыклад, «Адысея» Гамера ці «Пошукі страчанага часу» М. Пруста — гэта «не што іншае, як рытарычная ампліфікацыя выказванняў кшталту «Адысей вяртаецца на Ітаку» ці «Марсель становіцца пісьменнікам»¹¹⁴.

¹¹⁴ Жэнетт Ж. Фигуры. Т. 2. С. 68.

Адпаведна, Ж. Жэнет лічыць лагічным выбудоўваць сваю класіфікацыю ўзроўняў аналізу аповеду, абапіраючыся на граматыку дзеяслова. І вылучае тры самыя буйныя катэгорыі: час, мадальнасць і стан аповеду.

У першай з гэтых катэгорый Ж. Жэнет разглядае гэтка ўзроўні як парадак апавядання, часавая працягласць і паўтаральнасць. Пры даследаванні наратыўнага парадку асноўны акцэнт павінен рабіцца на анахроніях — розных формах неадпаведнасці паміж паслядоўнасцю падзей у гісторыі і ў распавяданні гэтай гісторыі. Тут вылучаюцца аналепсісы (рэтраспекцыі), пралепсісы (кароткі выклад далейшых падзей) і часавыя сілепсісы (паслядоўны пераказ падзей, якія ў наратыўнай рэчаіснасці звязаныя не храналагічна, а прасторава, тэматычна (паводле аналогіі ці кантрасту) і г. д.).

Тут ужо можна зрабіць першы прыпынак і вярнуцца да прадмета нашага даследавання — беларускай гумарыстыкі вызначанага перыяду. Нагадаю, што многія тэорыі камічнага прызнаюць галоўнай умовай узнікнення ці стварэння камізму эфект нечаканасці. У дачыненні да літаратуры гэта перадусім азначае непрадбачаныя развязкі сюжэтаў, нязвыклыя супастаўленні і г. д. Таму гіпатэтычна ў камічных тэкстах над пралепсісамі павінны пераважаць аналепсісы і асабліва сілепсісы (як сродак стварэння гэтых самых вышэйзгаданых нечаканых супастаўленняў).

Большасць твораў беларускай гумарыстыкі XIX – пачатку XX ст. — аповеды з лінейным, храналагічным парадкам пераказу падзей, без усялякіх часавых дэфармацый. Гэта абсалютна заканамерна і натуральна для тэкстаў невялікага аб'ёму, многія з якіх да таго ж маюць фальклорную аснову (а менавіта такія тэксты заканамерна і натуральна пераважалі ў той перыяд). І ўсё ж, як ні дзіўна, часам у гэтых тэкстах можна сустрэць нават

пралепсісы. Праўда, тут трэба ўлічваць наступную акалічнасць: распрацоўваючы сваю класіфікацыю, Ж. Жэнэт арыентаваўся на буйныя апавядальныя формы (увогуле, падставай для стварэння гэтай сістэмы аналізу былі «Пошукі страчанага часу» М. Пруста, сярод іншых твораў, што выкарыстоўваюцца ў якасці ілюстрацыйнага матэрыялу, – «Іліяда» і «Адысея» Гамера, раманы А. Бальзака, Г. Флабэра, Стэндаля і інш.). Адпаведна, і ўсе элементы, якія даследчык вылучае ў аповедах, адрозніваюцца маштабнасцю і выразнасцю. Разглядаючы ж беларускую літаратуру XIX ст., даводзіцца мець справу з тэкстамі, большасць з якіх па сваім аб’ёме ў некалькі дзесяткаў разоў меншыя за адзін які-небудзь аналепсіс з М. Пруста. Адпаведна, і ўсе элементы, якія мы збіраемся разглядаць, тут зазвычай прадстаўлены ў фармаце міні — сказ, поўсказа альбо нават адно-два словы.

Вось, напрыклад, пралепсіс з апавядання Ф. Багушэвіча «Палясоўшчык»: «Трэці год ужо быў лесніком на графскай пушчы, хадзіў цягам па лесе, па оступах, і ведаю, што мядзведзь ёсць-то ёсць, але Бог бараніў спаткацца аж да гэтага года: ды і цяпер не ведаю, ці відзеў я мядзведзя, ці не відзеў»¹¹⁵.

Гэты анонс наступных падзей — своеасаблівы кручок, на які наратар хоча злавіць увагу экспліцытнага слухача, а за адным захадам і рэальнага чытача, у тым ліку і нас з вамі. Натуральна, ніхто з нас не адмовіцца ад спробы разгадаць разам з апавядальнікам яго інтрыгоўную загадку. Пры ўсім тым мы пераконваемся, што пралепсіс абсалютна не шкодзіць стварэнню камічнага эфекту.

А вось прыклад зусім сціслага пралепсісу з паэмы «Тарас на Парнасе»: перш чым даць слова Тарасу, які выконвае ў творы ролю так званага апавядальніка другога ўзроўню, ананімны апавядальнік першага ўзроўню, якога абсалютна недапушчальна

¹¹⁵ Багушэвіч Ф. Творы. С. 120.

атаясамліваць з рэальным аўтарам, коратка знаёміць чытачоў са сваім героем і заканчвае словамі:

*Хадзіў ці многа ён, ці мала,
Ды толькі нешта адзін раз
Бяда ў бары яго спаткала...
Во як казаў нам сам Тарас¹¹⁶.*

Гэты пралепсіс цікавы тым, што, па сутнасці, з'яўляецца падманкай: ён абяцае гісторыю пра нейкую бяду (а чужая бяда — гэта заўсёды цікава), а між тым гісторыя, па вялікім рахунку, будзе зусім не пра гэта.

Крыху адхіляючыся ад тэмы, заўважым, што гэта першы, але не апошні падман у «Тарасе на Парнасе». Як было паказана вышэй, у падраздзеле «Нараджэнне Чытача», стратэгія тэксту гэтай паэмы палягае на няспынным змяненні так званага чытацкага гарызонту чакання. Задаўшы пэўныя інтэрпрэтацыйныя межы, выклікаўшы ў рэцыпіента асацыяцыі са знаёмымі жанравымі формамі, з вядомымі яму іншымі творамі гэткага ж кшталту, тэкст настройвае чытача на бесклапотны шпацыр па добра ўтаптанай сцежцы. Аднак, як палясоўшчыку Тарасу не давлялося спакойна і звыкла прайсціся па знаёмым да драбніц лесе, гэтак жа і рэцыпіенту расслабляцца не давядзецца. З вокамгненнай хуткасцю тэкст змяняе самім жа ім навязаныя правілы гульні, махлюе, ашуквае, заблытвае чытача, не даючы яму ачوماцца. Імкліваць гэтых метамарфозаў настолькі галавакружная, што чытач, як той Тарас, гатовы прызнацца: «Куды ж ісці, ў яку старонку, / Калі дарогі не знайду?»

Вернемся, аднак, да класіфікацыі Ж. Жэнета. Другім узроўнем даследавання аповеду ў катэгорыі часу з'яўляецца

¹¹⁶ Беларуская літаратура XIX стагоддзя: Хрэстаматыя / Склад. і аўт. камент. А. А. Лойка, В. П. Рагойша. Мн., 1988. С. 14.

аналіз часавай працягласці. Тут Ж. Жэнет засяроджвае ўвагу на анізахроніях — разнастайных эфектах апавядальнага тэмпарытму. Ён падзяляе гэтыя эфекты на чатыры вялікія групы: эліпсіс (пропуск падзей), сцэна (зазвычай гэта дыялог — паводле меркаванняў многіх даследчыкаў, адзіная наратыўная форма, у якой тэмп гісторыі супадае з тэмпам яе распавядання), рэзюмэ (кароткі, без дэталізацыі, пераказ падзей, якія займалі дні, месяцы ці нават гады) і нарэшце апісальная паўза (калі аповед увогуле часова перарываецца і прыпыняецца).

Варта больш падрабязна спыніцца на другім з гэтых падпунктаў: ён натхняе на разважанні, што беларуская літаратура вызначанага перыяду ўвогуле вельмі схільная да своеасаблівага дыялагізму. Тут варта згадаць і шматлікія гутаркі, і гібрыдныя жанры кшталту драматычных паэм. Кідаецца ў вочы, што ў вялікім мностве тагачасных тэкстаў вельмі выразна (з дапамогай зваротаў, перапытванняў і г. д.) азначана прысутнасць экспліцытнай, фіктыўнай аўдыторыі: слухача ці цэлага іх натоўпу, да якога апелюе апавядальнік (ажно да сталага эфекту ўяўнага дыялогу, як у творах А. Пшчолкі, аб чым ужо ішла гаворка вышэй). Гэта ж толькі так званы наіўны чытач верыць, што ўсе гэтыя «Паслухайце, браткі, Навума старога» адрасуюцца яму, а перад літаратуразнаўцам тут адразу разгортваецца цэлая іерархія наратыўных узроўняў і інстанцый.

З гэтай нагоды варта адзначыць і апавяданне К. Каганца «Бывалы Юр у Мінску». Гэта амаль суцэльны дыялог — не ўяўны, а самы сапраўдны. Тут абыгрываецца надзвычай распаўсюджаная ў беларускай гумарыстыцы XIX – пачатку XX ст. сюжэтная схема: селянін ці не першы раз у жыцці трапляе ў горад. Апавяданне ўяўляе сабой дыялог паміж гэтым селянінам і выпадкова сустрэтым знаёмым, магчыма, колішнім

аднавяскоўцам, які ўжо пэўны час жыве ў горадзе. «Гараджанін» Пракоп паважна тлумачыць бываламу Юру значэнне невядомых яму рэчаў, і камічны эфект узмацняецца, калі становіцца відавочна, што і сам Пракоп яшчэ не канчаткова асвойтаўся ў мегаполісе.

У апавяданні ў наяўнасці ўсе характэрныя асаблівасці твораў на гэтую тэму: мы знаходзім тут і элементы зніжэння, і супрацьпастаўленне звыклых рэалій з новымі ўражаннямі («у нас» – «у ніх»):

«— А гэта шыбеніца што азначае?

— Гэта ж гімнастыка, тутака панскія дзеці чапляюцца, а гэта гыганы...

— Але... Гэта я адразу не разабраў. Вот мой божа! І гарадскія маюць ахвоту чапляцца... Нашы то за птушкамі, а яны птушак не маюць, то вось яку штуку прыдумалі»¹¹⁷.

Знаёмыя нам па многіх творах і рэакцыя Юра на строі асобных паненак, і здзіўленне з нагоды стасункаў паміж гарадскімі мужчынамі і жанчынамі. І вось два чалавекі ідуць сабе і гутараць, і іх практычна нічым не перарываны дыялог сапраўды стварае эфект рэальнасці, пэўнага саўдзелу...

Не абыходзіцца і без наведвання тэатра — гэта таксама даволі папулярная тэма ў беларускай гумарыстыцы XIX – пачатку XX ст. (у папярэднім падраздзеле, напрыклад, ужо згадваліся ананімны верш «Тэатр» і апавяданне А. Пшчолкі «У тэатры»). Тут бывалы Юр уступае ў дыялог з адным з глядачоў, не могучы змірыцца з недарэчнасцямі тэатральнай пастаноўкі. Ён крытыкуе сцэнічныя касцюмы і падбор выканаўцаў. Такім чынам, у апавяданні К. Каганца

¹¹⁷ Каганец К. Творы. Мн., 1979. С. 52.

стандартная тэма набывае прыемны дадатковы нюанс. Гэта штосьці накшталт эфекту паглыблення перспектывы: мы слухаем дыялог людзей, якія прыйшлі кудысьці паслухаць дыялогі іншых людзей, якія...

Калі паспрабаваць абагульніць класіфікацыю анізахроній, прапанаваную Ж. Жэнетам, можна сказаць, што асноўнымі наратыўнымі стратэгіямі тут з'яўляюцца запавольванне і паскарэнне рытму аповеду.

Камічны эфект запавольвання добра ілюструецца на прыкладзе гумарыстычнай навелы. Канчаткова гэты жанр сфарміраваўся, бадай, у творчасці Я. Коласа.

Многія з яго гумарыстычных апавяданняў вызначанага перыяду («Слабода», «Чорт», «Калодка пчол», «Трывога», «Знайшлі» і г. д.) генетычна ўзыходзяць да народнага анекдота. У некаторых, мяркуючы па ўсім, выкарыстоўваецца гатовы фальклорны сюжэт. Але большасць звязана з анекдотам ужо толькі жанрава: тут арыгінальны, аўтарскі сюжэт падаецца ў адпаведнай форме, асноўнымі асаблівасцямі якой з'яўляецца невялікі аб'ём і нечаканая камічная канцоўка. У шэрагу твораў анекдатычная фабула абрастае падрабязнасцямі, дэталямі, якія запавольваюць рытм аповеду, адцягваюць камічную канцоўку і ў той жа час надаюць ёй асаблівую вастрыню. Анекдот ператвараецца ў гумарыстычную навелу.

Гэты заканамерны для прыгожага пісьменства працэс трансфармацыі фальклорнага жанру ва ўласна літаратурны, натуральна, мае сваю эвалюцыю. Адпаведныя тэндэнцыі можна адзначыць ужо ў прозе Ф. Багушэвіча. Праз насычэнне тэксту мноствам дэталёў, часта нязначных, дасягаецца эфект замаруджвання аповеду, наратыўны час расцягваецца ці ўвогуле спыняецца (у выпадку апісальных паўз), развязка падзей усё

аддаляецца і таму становіцца яшчэ больш чаканай, і калі нарэшце яна надыходзіць, то яе эфект значна большы.

Разгледзім з гэтага пункту гледжання апавяданне Я. Коласа «Калодка пчол». Спачатку аўтар падае размову трох гаспадароў, што вырашылі заняцца бортніцтвам: сур'ёзна, грунтоўна абмяркоўваюць яны пакупку вулля, бо справа сапраўды ж не жартоўная. Цэнтральнае месца ў творы займае эпапея дастаўкі вулля ў вёску: як ён уладкаваўся ў драбінах, нібы «пан у вагоне першага класа, жыватом угару», і як з адпаведнай урачыстасцю вязуць яго ўсхваляваныя і гордыя пакупкай мужыкі, якую самаахвярнасць праяўляюць яны, калі па дарозе з узгорка вулей ледзь не зваліўся з воза, як уся вёска, стаіўшы дых, сустракае гэтага «пана». Несумненна, фінал апавядання (вулей аказаўся пусты) у вялікай ступені абавязаны сваім камізмам менавіта такім дэталёва выпісаным карцінам.

Усё вышэйсказанае цалкам датычыцца і гумарыстычных вершаваных апавяданняў Я. Коласа. Многія з іх створаны паводле фальклорных сюжэтаў («Зяць», «Паслушная жонка», «Як Янка забагацеў», «Святы Ян»), што нярэдка засведчана нават у падзагалоўках твораў. Аднак і тут у большасці выпадкаў аўтар узбагачае фальклорную аснову сакавітымі дэталёва і маляўнічымі падрабязнасцямі. Пейзажныя замалёўкі, псіхалагічныя адступленні і нават працяглыя дыялогі — усё гэта сродкі запавольвання рытму апавядання.

Але гэтым іх роля, натуральна, не вычэрпваецца. Усе гэтыя награвашчванні дэталёва не толькі завастраюць камічны эфект развязкі, але адначасова ператвараюць немудрагелістыя вясковыя паказкі ў зграбныя, жывыя, цеплакроўныя творы. Ж. Жэнет піша: «Непатрэбная і выпадковая падрабязнасць — гэта галоўны сродак стварэння ілюзіі рэальнасці, а тым самым — міметычнага

эфекту: гэта канататар мімесісу»¹¹⁸. У гэтай сувязі згадваецца, напрыклад, звычка многіх аўтараў XIX – пачатку XX ст. (даведзеная да дасканалай віртуознасці Я. Лёсікам) насяляць свае тэксты натоўпамі эпизадычных персанажаў, якія не маюць ніякага дачынення да асноўнага дзеяння, або нават проста бясконца спасылацца на нейкіх прывідных асоб — адно-два словы, часта толькі імя ці прозвішча, згаданыя настолькі між іншым, што нам становіцца няёмка адмаўляць, што гэта нашыя добрыя старыя (таму, можа, крыху і прызабытыя) і пры тым агульныя з апавядальнікам знаёмыя.

У буйных апавядальных формах згаданая наратыўная стратэгія запавольвання рытму звычайна рэалізуецца ў межах асобных эпизодаў. І добрай ілюстрацыяй тут можа паслужыць проза Я. Лёсіка. Прытым у яго можна знайсці нават прыклады, калі абсалютна нечаканая камічная развязка вячае вельмі запаволеныя, расцягненыя ў часе і даведзеныя да найвышэйшага напружання трагічныя сцэны. Вось у «Апавяданні без назвы» маленькі Юзік у прыпадку шкадобы да сябе (адзін з улюбёных матываў Я. Лёсіка: «Каму добра жыць, таму здзеку хочацца») уяўляе сцэну ўласнага пахавання: як ён будзе ляжаць у труне «чысты і маленькі, як анёл», як «панойдуць людзі, укленаць ды зашапочуць пацеры». Я. Лёсік прымушае нас забыцца, што гэта ўсяго толькі фантазія малога: стыне кроў у жылах ад галашэнняў маці і сястры («Ой, выйду ж я азірнуся, пайду з жалю разаб’юся! Буду ж я паглядаці, ці сыночка не відаці... Дамоў прыйду — схісянуся, слязьмі ўся абальюся. Нідзе няма, не чуваці, адно плацэйка ў хаце...»¹¹⁹), ад распачнага енку бацькі: «С...сыноч, сыноч мой, што ты нарабіў?!»¹²⁰. І ўвесь гэты жах працягваецца амаль нясцерпна доўга. Аднак вельмі своечасова, густоўна, з

¹¹⁸ Женетт Ж. Фигуры. Т. 2. С. 183.

¹¹⁹ Лёсік Я. Творы. Мн., 1994. С. 87.

¹²⁰ Тамсама. С. 88.

надзвычайным пачуццём такту і рытму Я. Лёсік перарывае гэтую карціну неспадзяванай канцоўкай: калі да Юзікавай труны падыходзіць ненавідная яму дзяўчына Пінка, «чысты і маленькі анёл» паказвае на яе пальцам і прамаўляе: «Адыдзіся ад труны мае і не турбуй касцей маіх!»¹²¹.

Увогуле проза Я. Лёсіка — гэта выдатны ўзор віртуознага выкарыстання разнастайных апавядальных стратэгий, прыклад таго, што Ж. Жэнет называў «наратыўнай акрабатыкай», таму на творчасці гэтага аўтара варта спыніцца больш падрабязна — аналізу аднаго з ягоных найдасканалейшых тэкстаў прысвечаны асобны падраздзел працы.

Наступным узроўнем аналізу ў класіфікацыі Ж. Жэнета з'яўляецца мадальнасць аповеду. Тут разглядаецца «зрокавая перспектыва» ў тэксце, ці, інакш кажучы, так званая факалізацыя. Ж. Жэнет вылучае тры тыпы факалізацыі: нулявая («класічны» аповед з усёведным наратарам), унутраная (апавядальнік = персанаж) і знешняя (пункт погляду таго, на каго накіраваная ўвага апавядальніка).

Сярод некалькіх узроўняў аналізу, аб'яднаных Ж. Жэнетам у наступнай катэгорыі — стан аповеду — варта спыніцца на наратыўнай асобе. Тут вылучаюцца два тыпы аповеду, якія ўжо згадваліся намі пры разглядзе прозы А. Пшчолкі і Ядвігіна Ш.: гетэрадыгетычны аповед (наратар адсутнічае ў гісторыі, якую распавядае) і гомадыегетычны (наратар з'яўляецца персанажам гісторыі). Найвышэйшую ступень гомадыегетычнага аповеду, калі наратар з'яўляецца цэнтральнай фігурай гісторыі, Ж. Жэнет называе аўтадыгетычным аповедам.

Абагульняючы гэтыя два ўзроўні класіфікацыі Ж. Жэнета, адзначым, што ў беларускай гумарыстычнай літаратуры XIX – пачатку XX ст. калі не пераважаюць, дык прынамсі надзвычай

¹²¹ Лёсік Я. Творы. С. 88.

часта сустракаюцца аповеды з унутранай факалізацыяй. Многія з іх належаць да гомадыегетычнага і нават аўтадыегетычнага тыпу. Акрамя згаданых у папярэднім падраздзеле тэкстаў — шэрагу апавяданняў Ядвігіна Ш., А. Пшчолкі, ананімнага верша «Тэатр», — да гэтай наратыўнай мадэлі належаць асобныя творы Ф. Тапчэўскага, Ф. Багушэвіча, Я. Коласа, Цёткі і інш.

Некаторыя перавагі гэтай апавядальнай мадэлі для стварэння тэкстаў менавіта гумарыстычнага характару вызначаны ў папярэднім падраздзеле.

Акрамя гэтага, такая мадэль дае выключныя магчымасці смешна распавесці гісторыю, якая сама па сабе не ўтрымлівае нічога камічнага. Часта гэта робіцца шляхам увядзення ў тэкст элементаў зніжэння, травестацыі. У многіх творах, якія належаць да згаданага тыпу, у якасці наратара выступае селянін, які распавядае пра тое, як трапіў у нязвыклае для сябе атачэнне, у «іншы свет». Ці гэта замагільны свет, ці панскае асяроддзе, ці горад — уражанні мужыка-апавядальніка прыблізна аднолькавыя па яркасці і інтэнсіўнасці. І, натуральна, калі селянін апісвае нязвыклыя, новыя для сябе рэчы, ён міжволі ці свядома імкнецца звесці іх да звыклых, знаёмых паняццяў, што нярэдка выклікае камічны эфект.

Звернемся, напрыклад, да вершаў Ф. Тапчэўскага. Селянін-апавядальнік з «Панскага ігрышча», дасціпны і ўважлівы назіральнік, ацэньвае тое, што адбываецца на панскім балі, паводле сваіх звыклых крытэрыяў, прычым убачанае не заўсёды адпавядае яго ўяўленню аб прыгожым і мэтазгодным:

*У кругі напросту валяць,
Як лявоніху у нас,
Толькі ногі не так ставяць*

*І у тахту не якраз*¹²².

Эфект зніжэння ўзмацняецца пры апісанні модных панскіх строяў. Яны ўваходзяць у непераадольны канфлікт з уяўленнямі апавядальніка аб цвярозым сэнсе:

*Усё б сабе няхай як нада, —
Жыватоў саўсім нямаш;
Ззаду нейкая прылада, —
Толькі ездзіць на кірмаш.*

*Як кульбака, тарчыць ззаду,
Быць кашэль, ні то жаўлак,
Не дабраўся ніяк ладу,
Не дадумаўся ніяк*¹²³.

Вельмі цікавай знаходкай Ф. Тапчэўскага з'яўляецца выкарыстанне выклічнікаў, якія выяўляюць дзеянне, для стварэння асаблівага камічнага эфекту. Ужыванне такіх слоў падкрэслівае гутарковы стыль апавядання і побач з грубаватым простамоўем садзейнічае зніжэнню. Асабліва шчодро карыстаецца Хвэлька з Рукшэніц гэтым прыёмам у вершы «Вечарынка»:

*Паніч крута схамянуўся: брык! — падскочыў, цап! — узяў,
Напярод дугой сагнуўся ды паненцы — тыц! — падаў.
Тады яна кіў галоўкай, і паніч ёй кіў назад,
Шапярнулі са два слоўкі, — шлёп! І сеў з ёй тут у рад*¹²⁴.

¹²² Беларуская літаратура XIX стагоддзя: Хрэстаматыя. С. 326.

¹²³ Тамсама.

¹²⁴ Беларуская літаратура XIX стагоддзя: Хрэстаматыя. С. 320.

Завучаныя рухі галантнага кавалера ў вачах назіральніка ператвараюцца ў ненатуральнае, механічнае, а таму смешнае тузанне марыянеткі.

Вельмі падобны да кавалера з «Вечарынкi» паніч з верша «Ён і яна». У гэтым творы сялянскі хлопец становіцца міжвольным сведкам любоўнага спаткання. Тут Ф. Тапчэўскі зноў карыстаецца для стварэння камічнага эфекту выклічкамі і простамоўнымі выразамі, зноў падкрэслівае збянтэжанасць, якую выклікаюць у апавядальніка паводзіны закаханых. Паніч з паненкай, мяркуючы па ўсім, кіруюцца ў сваіх паводзінах падчас спаткання стэрэатыпамі, пачэрпнутымі з нейкай рамантычнай літаратуры, сялянскаму ж дзецюку гэта няўцям:

*Відаць, сказаць ён нешта хоча,
Не знае толькі, як пачаць,
Ён так і гэтак замармоча,
Пасля ізноў стане маўчаць.*

*Яна ж цвяток у пальцах круціць,
Нюхне, махне каля ліца,
Патуціць вочкі, то апусціць,
То паглядзіць на паніча...*

*А паніч той усё танцуе,
Вачамі проста як не з'есць,
То ў ручаньку пацалуе,
То закалоціцца увесь¹²⁵.*

Пасля ўсіх гэтых мудрагелістых маніпуляцый і выкшталцонага дыялогу — узаемнага прызнання ў каханні па-польску — паніч апантана расцалаваў паненцы рукі, а затым

¹²⁵ Тамсама. С. 324—325.

«стаў роўна, аглянуўся, можа хто гдзе, чы не відаць...» Гэткая абачлівасць уваходзіць у несумненны камічны кантраст з вобразам закаханага, які губляе галаву ад шчасця. Кантраст гэты дасягае сваёй кульмінацыі ў наступнай страфе верша:

Як кончылі, не тыя сталі,
Другую гутарку знайшлі;
Абое разам з лаўкі ўсталі
І проста ў задом пайшлі ¹²⁶.

Селянін-апавядальнік з ужо згаданага ананімнага верша «Тэатр», убачыўшы будынак тэатра, «гэткі дом, як бы хат нашых дваццаць у адну паставіў высока, сцяна на сцяну...» ¹²⁷, натуральна, прымае яго за царкву і пачынае адбіваць паклоны. Білецёры ў яго вачах ператвараюцца ў генералаў з «залатымі эпалетамі», глядзельная зала падаецца падобнай да тока, дзе «малоцяць у вёсках зярно».

Гэты наратар вызначаецца не толькі непасрэднасцю паводзінаў, але і незакамлексаванасцю ў ацэнках таго, што адбываецца навокал. Як і ў вершах Ф. Тапчэўскага, тут усё мераецца звыклымі сялянскімі меркамі, цвярозым розумам. Ацэнкі селяніна часам памяркоўна-ўхвальныя, часам паблажлівыя, часам насмешлівыя. Вось, напрыклад, якую лаканічную характарыстыку ён дае тэатральнай зорцы:

*Не надта прыгожа, чырвона была,
Танкая зусім, не відаць жывата ¹²⁸.*

¹²⁶ Беларуская літаратура XIX стагоддзя: Хрэстаматыя. С. 325.

¹²⁷ Тамсама. С. 435.

¹²⁸ Тамсама. С. 436.

Дадатковы камічны эфект у тэкстах, якія належаць да згаданай наратыўнай мадэлі, можа дасягацца за кошт стварэння так званага «ідыялекту наратара». Ж. Жэнет піша: «Стылізаваны» дыскурс уяўляе сабой крайнюю форму мімесісу маўлення, калі аўтар «імітуе» персанажа не толькі ў змесце яго выказванняў, але і ў той гіпербалічнай літаральнасці, якая характэрная для пастышу, заўсёды крыху больш ідыялектальнага, чым зыходны тэкст, у тым сэнсе, што «імітацыя» заўсёды ёсць пэўным шаржам — вынікам акумуляцыі і падкрэслівання спецыфічных рысаў»¹²⁹.

Разгледзім з гэтага пункту гледжання, напрыклад, апавяданне Цёткі «Зваротлівы». Бадай, не будзе перабольшаннем сказаць, што гэта адзін з самых удалых прайзачных твораў аўтаркі. Увесь камічны эфект тут заключаецца менавіта ў ідыялекце наратара, Грышкі Курты. Цётка па-майстэрску перадае ўсхваляваную гаворку гэтага чалавека: «Слухаючы мяне, пэўна, падумаеце, людцы: ну і кручоная штучка з цябе, Грышка! Барані, бо! Ані то, ані гэта: ціхі сабе, спакойны, рахманы і... як гэта сказаць?.. каб ты згарэла! круціцца на языцэ... ага: пяцідзсяцілетні дзяцюк»¹³⁰. Грышка апелюе то да «людцаў хрышчонных» увогуле, то да нейкіх «дзяўчатак, саколак ясных» у прыватнасці, разыгрывае цэлыя сцэны ў асобах — і Цётцы ўдаецца шпарка паспяваць за ім на ўсіх калдобінах яго імпэтнага маналога з бясконцымі выклічнікамі, блытанымі тлумачэннямі, невядома да каго зваротамі. У выніку вымалёўваецца яскравы і запамінальны вобраз гэтага Грышкі Курты — смешны і адначасова кранальны.

Грышка — малодшы брат Багушэвічавых мужыкоў, з гэтымі сваімі неверагоднымі бядотамі, што пачынаюцца ад самага нараджэння і атрымліваюцца ў спадчыну разам з прозвішчам: «Да канца свету будзе наш род гібець Куртамі.

¹²⁹ Жэнетт Ж. Фигуры. Т. 2. С. 200.

Дзеля гэтага мой прадзед нічога не дабіўся, дзед змарнеў; татка родны — з радасцю памёр, а я сам ад гэтага самага паганага прозвішча з воўчым білетам цягаюся»¹³¹. З вясёлай асуджанасцю распавядае Грышка пра свой лёс, нават яго скаргі смешныя, бо ўжо незразумела, скардзіцца ён насамрэч ці звыкла пакеплівае з самога сябе. Затое з першых радкоў адчувальнае яшчэ адно літаратурнае сваяцтва гэтага «пяцідзсяцілетняга дзецюка»: у нечым ён — старэйшы брат герояў А. Мрыя. Нездарма апавяданне Цёткі называецца «Зваротлівы»: рухавасць і своеасаблівая прадпрымальнасць героя ўражвае: «Калісь-то круціўся фельчарам — нікога не вылечыў, наняўся вучыцелем — нікога не навучыў, папаў у стражнікі — нікога не арыштаваў»¹³². Урэшце, начальства выносіць Грышку бліскучы прысуд: «Мазгаўніцай тваёй годзе ўжо «прычиняць вред государству».

Заканчваецца апавяданне надзвычай камічна і адначасова кранальна: высаджаны з цягніка за спробу махлярства з білетам, Грышка пасылае нейкім ананімным, але вельмі варожым сілам страшэнныя праклёны і пагрозы. Урэшце, ён згадвае пра «спранжыновага сабачку-брахалку», якога вязе ў падарунак, і заканчвае сваю палымяную прамову словамі: «...Выму, прыцісну да сэрца, няхай склікае народ, няхай людзі ўбачаць вашу справядлівасць хоць на прым-апрыля!»¹³³. Такім чынам сабачка-брахалка знянацку апынуўся сярод розных дудак, скрыпак і іншых рупараў справядлівасці...

На заканчэнне гэтага сціслага агляду наратыўных стратэгий і механізмаў у беларускай гумарыстычнай літаратуры XIX — пачатку XX ст. варта адзначыць, што сфера іх выкарыстання не абмяжоўваецца выключна камічнымі тэкстамі. У творах іншага

¹³⁰ Цётка. Творы. Мн., 1976. С. 149.

¹³¹ Тамсама. С. 150.

¹³² Тамсама. С. 149.

¹³³ Цётка. Творы. С. 154.

характару гэтыя стратэгіі нясуць сваю сэнсавую нагрузку, мы ж засяроджваліся пераважна на той ролі, якую яны адыгрываюць менавіта ў стварэнні камічнага эфекту.

**«Апавяданне без назвы» Я. Лёсіка:
«наратыўная акрабатыка»**

«Апавяданне без назвы» Я. Лёсіка — бадай што, самы шчымлівы, настраёвы, гіпнатычны яго твор. Гэта ўспамін — удвая салодкі, але і ўдвая балючы — бо ён пра далёкую пакінутую радзіму і пра незваротнае дзяцінства, пра назаўжды страчаны радасны і ўтульны свет, дзе калі да чалавека прыходзіць смерць, а прыходзіць яна чамусьці ў фацэтных чырвоных ботах, то трэба дастаць грамнічную свечку, тройчы прамовіць: «Адступіся, шайтану — бо я табе ў лоб запалю»¹³⁴, сплюнуць убок праз плячо — і смерць адчэпіцца; пра свет падзямельных лёхаў і зачараваных кнігарняў, у якіх кожны раз пад Новы год з'яўляюцца «блядыя, у чорных з белымі — палярынай — каўнярамі старасвецкіх убраннях» здані і чытаюць свае таемныя кнігі; пра свет, у якім Пан Бог заходзіць да людзей у хаты ў постаці жаброўнага дзеда, а антыхрыст прыязджае на самакаце і мае выгляд «афіцэра ў сіняй шынелі, з чырвонаю, як жар, барадою і з цвікам на лбе»¹³⁵.

«Апавяданне без назвы» — яшчэ і апавяданне без героя. Пры гэтым твор надзвычай шматлюдны, на яго старонках тоўпіцца мноства чалавечых істотаў, чыё з'яўленне падпарадкавана логіцы ўспаміну. Лёсік выклікае духаў, прывідаў, адны з іх з'яўляюцца бледнай плямай — нечае імя, згаданае так проста, між іншым, нечы мройны абрыс, які ўжо амаль пачаў вымалёўвацца, ды раптам выслізнуў і растаў. Іншыя прывіды

¹³⁴ Лёсік Я. Творы. С. 51.

паспяваюць вымавіць колькі слоў альбо проста выпаліць на нейкі свой асаблівы манер цыгарку, як, напрыклад, безыменны маскаль на ганку школы, што матэрыялізуецца ў якасці злавеснага цэрбера на шляху да ведаў, і мы разам з хлопчыкам, які выправіўся ў «падарож да навукі», спыняемся і чакаем, а маскаль усё курыць і курыць — у творы гэта апісваецца падрабязна, шматслоўна, на паўстаронкі, бо логіка ўспаміну не ведае дробязяў. Здані трэцяга кшталту на вачах абрастаюць плоццю, характарам, звычкамі, заганамі, амаль ператвараюцца ў жывых людзей. Але і першыя, і другія, і трэція, як гэта і належыць прывідам, паўстаюць на хвіліну, каб знікнуць назаўсёды.

Апавяданне пачынаецца з раздзела «Яўхім Плашка». Лёсік быццам дражніць чытача магчымасцю западозрыць у Яўхіму калі не галоўнага героя, дык, прынамсі, персону вельмі значную. Але Яўхім шпарка праносіцца паўз вясковую вуліцу, «трымаючы адной рукой тапчан на плячы, а другой — люльку ў зубах»¹³⁶, і пад абураныя воклічы «нашага татулькі» знікае з вачэй. У гэты момант мы — а мажліва, і сам Лёсік — не здагадваемся, што ў апавяданні Яўхім Плашка не з'явіцца больш ніколі. У нараталогіі гэта называецца несапраўдным, фальшывым пачаткам, альбо падманам.

А вось з глыбіняў памяці ўсплывае грувасткая дэкарацыя прывіднай карчмы — з'яўляецца яна, заўважым, толькі з тае нагоды, што «татулькі з рыбы няма і няма» і маці хвалюецца, ці не трапіў ён у карчму. І хоць татулька і не збіраўся заходзіць туды, міраж карчмы, матэрыялізаваўшыся, не знікае, плынь успаміну збочвае і не вернецца ў сваё рэчышча, пакуль у карчме, што расчынiла дзверы, як батлеечная скрыня, не адыграюць прывідны фарс сваіх кранальна-нязграбных жыццяў здані трох тутэйшых заўсёднікаў. Вось яны — Сцёпка Латак, дзяк

¹³⁵ Тамсама. С. 48.

Ралькоўскі і Антоць Лузун (апошні цягне за сабой прывід сваёй сучкі Шулькі). Мы даведваемся пра ўсё: і пра спаленую дзяковую хату, і пра ягоную калатню на царкоўным клірасе са старастам, і пра нешчаслівае каханне Латака, і пра «шкурку на носе» Лузуна са шматком папярснай паперы, і, урэшце, пра трагічную пагібель Шулькі і яе пахаванне — з труною і, як мае быць, з трохдзённым Лузуновым плачам. Больш гэтых траіх мы не сустрэнем ніколі. Заслона.

Другі, самы вялікі раздзел «Апавядання без назвы» распавядае пра лесніка Гароніма. Лёсік надзяляе гэтага героя анекдатычнымі абставінамі з'яўлення на свет: бацька, пачуўшы першы крык свайго дзіцяці, якога, «мабыць, саўсім не чакаў», «увесь сцэпануўся, кіўнуў барадою, як бы валаючы кагось да сябе ў сведкі, пасміхнуўся ды сказаў:

— Ага, чалеснікі абваліліся...»¹³⁷.

Далей-болей — калі хлопчыка вязуць хрысціць, адбываецца блытаніна з імем, у духу Багушэвічава Аліндаркі, толькі больш злавесная. Нованароджанага ахрысцілі Нікіфарам, аднак па дарозе дахаты ў галовах кумоў гэтае нязвыклае «запанслівае панскае імя» трансфармавалася ў «Лючыпар», на жах бацькам і сваякам. Калі кум выгукнуў нарэшце гэтае імя, усчаўся вэрхал. Ва ўсеагульным гармідары зусім натуральна, быццам гэта наш добры знаёмы, з'яўляецца чарговая здань: «Нябожчык Сцёпка Банюта падняў голаў, мэкнуў ды нешта хацеў сказаць, але нічагутка не сказаў, а толькі вышмаргнуў капшук з-пад паясніцы ды стаў набіваць люльку, увесь трасучыся»¹³⁸. Што было далей і як Лючыпар ператварыўся ў Гароніма, пераказваць не буду. Гэтаксама, як і іншых цікавых, а часам і смешных гісторый, што адбываліся з Гаронімам. Мы яшчэ раз сустрэнемся

¹³⁶ Лёсік Я. Творы. С. 45.

¹³⁷ Лёсік Я. Творы. С. 46.

¹³⁸ Тамсама. С. 47.

з ім — напрыканцы апавядання, але гэта будзе ўжо зусім не смешная гісторыя...

Твор гэты шчыльна населены не толькі людзьмі, але і рэчамі, бо «цікавыя рэчы, як і добрыя людзі, заслугуюць пашаны»¹³⁹. У апавяданні вароты «рагочуць», хата «тоўпіцца», карацей, усё навокал удзельнічае ў нейкім вясёлым анімізме. Да прыкладу, ужо згаданы маскаль на ганку школы апрануты ў чорны сурдут з блішчастымі гузікамі, а на галаве мае «шапку з чырвонымі кантамі пры белай чэсцы на акольшку»¹⁴⁰. Гэтых гузікаў і кантаў дастаткова, каб маленькі Юзік nanoў перажыў сцэну прыезду ў вёску прыстава на «разборку пасля пажару», сцэну трохі непраўдападобную, трохі нібыта прыхарошаную паслужлівай памяццю. Дарэчы, гэты фрагмент тэксту цікавы яшчэ і тым, што тут мы назіраем эфект своеасаблівай падвойнай праекцыі: дарослы Юзік прыгадвае, як маленькі Юзік успамінае прыстава і ягоныя ўцёкі ад непраўдападобна, амаль казачна грозных сялян.

Як і належыць чароўным рэчам, якія «заслугуюць пашаны», яны могуць (ну, вядома, калі вельмі захочуць) нават дапамагаць сваім гаспадарам (праўда, тут трэба яшчэ разабрацца, хто каму гаспадар, бо «не ўвалгаўся нехта, давёўшы, што не людзі, а звычайныя рэчы пануюць на свеце, а чалавек у іх — найміт»¹⁴¹). Жолаб, зроблены з «таўшчэрнага даўнейшага чоўна», некалькі дзён хаваў нябожчыка дзядзьку Матэву «ад праваслаўя». І гэта ў той час, як людзі ўцякалі ў лес ды «гібелі там з голаду і холаду», а Хвэлька Каваль ажно «мусіў апынуцца ад страху ў Коўне»¹⁴².

¹³⁹ Тамсама. С. 49.

¹⁴⁰ Тамсама. С. 72.

¹⁴¹ Лёсік Я. Творы. С. 49.

¹⁴² Тамсама. С. 61.

А люлька лесніка Гароніма? Гэта ж яна вывела Гароніма ў людзі, зрабіўшы з простага плытніка паважнага лесніка (іншая справа, што з таго леснікоўства Гароніму часам мала радасці, але люлька тут ужо ні пры чым). Чаго вартае толькі адно апісанне люлькі: «Цікавая... у ёй бародка з двух пыпцікаў знізу, штукаарскі вырабленых накшталт барады ў казла, бо калі трымаць люльку ў жмені цыбуком уніз, дык яна выглядае так, як смоўж з тулаба, каторы сопалаху хаваецца ў тулаб, а калі пахукаеш ды шчыра папросіш, дык ён заварушыцца і рожкі пакажа... Цыбук яна мае даўжэрны, сплецены з рэменя, накшталт бізуна, з касцяным белым пупішкам на канцы»¹⁴³.

Заўважым, што з гэтым трапяткім, пачцівым натхненнем аўтар не апісвае знешняга выгляду ніводнай чалавечай істоты ў кнізе.

Проза Лёсіка захапляльна-няроўная, яе мудрагелісты ўнутраны рытм адлюстроўвае капрызлівую, хісткую прыроду ўспаміну. Там, дзе ў памяці засталася толькі сюжэтная канва, абрысы падзеяў, аскепкі пачуццяў, апавяданне становіцца лаканічным, сухаватым, паспешлівым. У іншых месцах — запавольваецца, выбухае раскошай маляўнічых падрабязнасцяў, густой сакавітай вобразнасці.

Улюбёны прыём Лёсіка — параўнанне. Ён вынаходзіць усё новае — неспадзяваныя, нечуваныя, камічныя, парадаксальныя параўнанні. Вось некалькі з іх, самыя простыя па канструкцыі. Калі прыстаў, «вураднік» і старшыня ўцякаюць у адным з эпизодаў «Апавядання без назвы» ад сялян, услед ім, «як маханне шапак і хустачак пры адыходку цягніка, несліся жарты і смех...»¹⁴⁴. А вось як хрысцяцца ненавідныя аднаму з герояў апавядання, маленькаму Юзіку, «панскія дзяўчаты»: патрымаўшы руку прыкладзенай да лба, «спаважна паднімаюць вочы ўверх ды

¹⁴³ Тамсама. С. 53.

мяркоўна, мэрам прышпільваючы гузік, кладуць пальцы на іншыя месцы»¹⁴⁵. Засцянковыя шляхціцы ў чаканні князя «шпацыруюць па вуліцах, як кажаны ў ціхі вечар»¹⁴⁶. І ўрэшце, разважанні аб зменлівасці чалавечага лёсу ў «Апавяданні без назвы» заканчваюцца наступным чынам: «А каб ведаў чалавеку, дзе яго доля гуляе, дык бы не рыпаўся дарма, не вандраваў бы па белым свеце, а пабег бы насустрач, распасцёр бы рукі, расставіў бы ногі ды стаў бы лавіць яе, леўку, як ловяць бабы курэй панадворку»¹⁴⁷.

Часам параўнанні ў Лёсіка разрастаюцца да паралелізму з надзвычай трапнымі камічнымі дэталямі. Гэткія канструкцыі — адзін са спосабаў запавольвання рытму аповеду. У гэтым сэнсе вельмі характэрнае прасторнае апісанне ў «Апавяданні без назвы» падрыхтоўкі да палявання, якое параўноўваецца з вяселлем. Прыязджае князь, «а тропам за князем — цэлая хеўра паноў і падпанкаў. Іншы патрэбен тут, як сабаку пятая нага, але прэцца блізкі свет без жаднай, здаецца, рахубы, як нашы жанкі на вяселле. І маладога яны, пэўна, ведаюць, як аблупленага, з маладою добра знаёмы, бо не раз сварыліся ля студні. І ніхто іх не кліча і не дае абяцанак. А тым часам ідуць, ціснуцца, лезуць. Музыкаў паслухаць, а тым часам — чым чорт не жартуе — пастаіш, пацікуеш, дык і чарку гарэлкі вып’еш і пірага пакаштуеш, калі пашанцуе. А хіба не цікава потым забегчы к суседу ды ўсім расказаць, што малады не туды сеў і не гэтак трымаўся; што сват няўдала прамаўляў і нязграбна караваем абсылаў; што хараства ў маладой ані на шчопцю, як за тры грошы люлька, а прыданкі жлукцяць гарэлку, як ваду. Цікава. Вот і засцянквая шляхта, бывала, прычвалае за некалькі дзён

¹⁴⁴ Тамсама. С. 74.

¹⁴⁵ Тамсама. С. 85.

¹⁴⁶ Лёсік Я. Творы. С. 53—54.

¹⁴⁷ Тамсама. С. 49.

наўперад»¹⁴⁸. Энергічная чародка ўяўных кабетак заспявае нас неўспадзеў, і пакуль яны не пранясуцца перад намі ў кампаніі яшчэ больш абстрактных непрыгожай маладой, нязграбнага маладога і нецвярозых прыданкаў, аповед не зрушыцца з месца.

У гэтым падраздзеле, у самым яго канцы, знаходзім яшчэ адзін падобны прыклад, вельмі складаны па канструкцыі. Татулька з Гаронімам выпраўляюцца лавіць рыбу пану. Пасля мітуслівых і шумных збораў «паўстае ціша ў хаце, мэрам дзе ў склепе ці ўночы ў лесе — аж увушшу звініць. Робіцца сумна, нядобра, маркотна... Гэтак бывае ў гасподзе, як параз'язджаюцца госці. Вясёлыя жарты і смех разлятаюцца і нікнуць; зыкі музыкаў мяшаюцца з песнямі і гоманам, падымаюцца ўверх і там заціхаюць і моўкнуць, як згукі вячорнага звону ў паветры. Застаюцца ў хаце ціша і смутак — кружацца, уюцца, вагаюцца, б'юцца, як тая вада ў вазерыне ад павеву сціхнуўшай буры... А на душы — сумна, маркотна, нядобра...»¹⁴⁹. Тут перад намі параўнанне ў параўнанні: у склад разгорнутага паралелістычнай канструкцыі ўваходзяць больш простыя параўнанні. Апрача таго, Лёсік выкарыстоўвае тут яшчэ адзін улюбёны свой прыём — паўтор («сумна, нядобра, маркотна»). У гэтым прыкладзе з дапамогай паўтораў пазначаюцца межы разгорнутага параўнання, у іншых выпадках — цэлых сцэн ці карцін. Так, аповед пра рэлігійныя дыскусіі ў сям'і пачынаецца і заканчваецца словамі: «Біблія — укаханая кніга татулькі».

Нарэшце, да асобных фраз Лёсік вяртаецца на працягу ўсяго тэксту, што стварае нейкі трывожны, напружаны эфект — ці то пакутліва-няўлоўнага ўспаміну (гэта ўжо было, толькі вось дзе і калі?), ці то дакучлівага сну (калі здаецца, што сніш гэта не ўпершыню).

¹⁴⁸ Тамсама. С. 53.

¹⁴⁹ Лёсік Я. Творы. С. 57.

Дзе-нідзе Лёсік нязмушана пераходзіць на рытмізаваную прозу: «Патаміліся людзі — ходзяць паціху, гавораць спавагу. Прыветны і рады, што заўтрайка свята і вольна часіна. І кожын ахвотна і рупна прыгладжвае конус тыднёвае працы... Яўхім жа — тым часам імчыцца на рыбу»¹⁵⁰.

А раздзел «Гаронім-ляснік» заканчваецца ўвогуле вершаванай прозай. Гэты ўрывац — своеасаблівая кульмінацыя кнігі, нечаканы болевы шок, удар токам: звыклы ўжо нам апавядальнік, мудры, добры, з безабароннай усмешкай, раптам выбухае гэткім адчаем, смуткам, гэткай тугой: «Мой тату, мой голубе сівы! Хоць у сне пакажыся ты мне, завітай да мяне на чужыну. Раскажы, як ты маешся там, як на старасць турбуешся, дбаеш; як кахаеш гасподу сваю, яе з думак і ўноч не спускаеш? Раскажы, як матулька жыве, як, старэнькая, жыва-здарава; як свой рэй у гасподзе вядзе, увіхацца і дбаці якова? І цяпер усё плача па мне, з гора сохне і ные, нябога, — палівае зямельку слязьмі, упрашаючы Госпада Бога?..»¹⁵¹. Гэты быццам бы трохі па-юнацку наіўны верш прасякнуты зусім не юначай спустошанасцю, безвыходнасцю. Гэта словы стомленага чалавека з чыстай дзіцячай душой...

«Апавяданне без назвы» напоўнена мяккім шчымлівым гумарам. Гэты гумар — адзінае выратаванне душы, хворай на невылечную шкадобу да ўсяго існага. Гэта ўсмешка, мудрая, усёдаравальная, у ёй моцна адчувальны нейкі казытлівы боль, ці «салодкі жаль», як гэта называе сам аўтар.

Смех і распач ідуць у творах Лёсіка рука аб руку: «Як часта смех наш канчаецца плачам! Як часта нашы ўцехі, ласашчы на дне прыгоркы і прыгарэлы! Мэрам хтось сочыць за намі,

¹⁵⁰ Тамсама. С. 45.

¹⁵¹ Тамсама. С. 59—60.

зайздросціць, ды, спакусіўшы, рагоча, сьпнуўшы ў кубак жаданага трунку жменю чамяру...»¹⁵².

Таму вельмі часта вясе́лае, смешнае ў Лёсіка неак неўпрыкмет ператвараецца ў трагічнае і нават жудаснае. Гэта тычыцца не толькі асобных сцэн і раздзелаў, але і ўсяго апавядання ў цэлым: усмешлівы твор, які пачынаецца бесклапотна-дасціпным расповедам пра вясковага дзівака, напрыканцы працінае няўтульнасцю нечалавечай самоты і журбы, заканчваецца карцінай, прасякнутай салодкай гулкай безвыходнасцю, — Гаронім, зусім адзін на гасцінцы, пад халодным абыякавым небам. А наўкола — няўтульны свет, у якім смерць прыходзіць зусім не ў фацэтных чырвоных ботах і не зважае на грамнічную свечку, у якім Пан Бог больш не завітвае да людзей у хаты ў постаці жаброўнага дзеда, і нават антыхрысту з цвікам на лбе надакучыла прыязджаць сюды на сваім самакаце...

Але ці канец гэта? Ці можа ўвогуле быць канец у апавядання без назвы, без героя і, уласна кажучы, без пачатку? Прынамсі, сам Лёсік у апошнім сказе замест кропкі паставіў шматкроп'е...

¹⁵² Лёсік Я. Творы. Мн., 1994. С. 40.

Заклучэнне

Маргіналіі — пазнакі на палях кнігі або рукапісу. І гэтае даследаванне — нататкі на палях гісторыі беларускай літаратуры XIX — пачатку XX ст., спроба запоўніць у ёй пэўныя прабелы і перагледзець асобныя стэрэатыпныя ацэнкі.

Выкарыстанне нетрадыцыйных метадаў аналізу дае магчымасць новага прачытання нават безнадзейна класічных, хрэстаматыйных твораў, якія, здавалася, ужо практычна немажліва вызваліць са шкарлупіны шаблонных інтэрпрэтацый. Многія з сучасных канцэпцый прапануюць абсалютна нязвыклія сістэмы каардынат, у якіх тэксты, іх сукупнасці ці нават цэлыя літаратурныя эпохі набываюць новыя вымярэнні, дадатковыя грані ці ўвогуле раскрываюцца ў гэтым ракурсе, які раней заставаўся па-за ўвагай даследчыкаў.

Акрамя таго, назва кнігі нагадвае пра гэткае паняцце як маргінальнасць. Многія аўтары, якія тут згадваюцца, былі ў пэўным сэнсе маргіналамі — людзьмі, чыя творчасць не адпавядала звыклым канонам і бянтэжыла даследчыкаў, бо не ўпісвалася ў выбудаваную імі стройную схему развіцця беларускай літаратуры ў XIX — пачатку XX ст. Прызнаныя ж пісьменнікі ў асноўным прадстаўлены ў кнізе творамі, якія ніколі не выклікалі ў навукоўцаў асаблівай цікавасці. Дый увогуле, нягледзячы на вялікую ролю ў станаўленні і развіцці беларускай літаратуры, гумарыстыка XIX — пачатку XX ст., за выключэннем асобных тэкстаў, фактычна апынулася па-за ўвагай літаратуразнаўцаў, засяроджаных на вывучэнні «сур’ёзных», «сацыяльна значных» твораў.

Аднак, як было адзначана ў першым раздзеле, многія сучасныя тэорыі не абмяжоўваюць поле даследавання выключна «высокай» літаратурай. Такім чынам, выкарыстанне новых

метадаў дазваляе ўвесці ў даследчы ўжытак тэксты, якія старанна ігнараваліся ранейшым літаратуразнаўствам, арыентаваным на гэтыя катэгорыі, як «эстэтычная вартасць» ці, напрыклад, «ідэйная скіраванасць». З пункту гледжання сучасных канцэпцый, творчасць, скажам, В. Арлоўскага ці М. Марозіка ўяўляе не меншую цікавасць і каштоўнасць, чым прызнаныя шэдэўры беларускага (ды і сусветнага) прыгожага пісьменства.

Але і самі гэтыя неакадэмічныя канцэпцыі пакуль што, прынамсі, у айчынным літаратуразнаўстве знаходзяцца «на маргінэзе». Такім чынам, гэта якраз той шчаслівы выпадак, калі метадыка аналізу цалкам адпавядае прадмету даследавання.