

акрамя любові... Любоў да бацькаўшчыны — роду, краіны — народу і Сусвету — чалавецтва.

Літаратура

1. Алфеев Иларион. Догмат о сошествии в ад и теодицея / Иларион Алфеев // Алфеев Иларион. Христос — Победитель ада. Тема сошествия во ад в восточно-христианской традиции. СПб.: Алетейя, 2001. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: azbyka.ru/dictionary/17/ilarion_hristos_pobeditel_ada_18-all.shtml. — Дата доступа: 23. 10. 2013.
2. Афанасьев, А. Мифы, поверья и суеверия славян / А. Афанасьев. Т. 1. — М.: ЭКСМО, 2002. — 800 с.
3. Евангелие от Никодима [Электронный ресурс]. — Режим доступа: apokrif.fullweb.ru/apocryph1/ev-nikodim.shtml. — Дата доступа: 23.10.2013.
4. Іканапіс Беларусі XV — XVIII стст. / Аўтар тэксту і склад. Н. Ф. Высоцкая. — Мінск: Беларусь, 1994. — 232 с.
5. Караткевіч, У. Ладдзя Роспачы / У. Караткевіч // Збор твораў: у 8 т. — Т. 2. — Мінск: Маст. літ., 1988. — С. 130–169.
6. Караткевіч, У. Дзікае паляванне караля Стаха / У. Караткевіч // Збор твораў: у 8 т. — Т. 7. — Мінск: Маст. літ., 1990. — С. 5–198.
7. Караткевіч, У. Ладдзя Роспачы: навела: Першае непадцэнзурнае выданне: аналіз аўтарскіх і цэнзарска-рэдактарскіх правак / У. С. Караткевіч; укл., ідэя, камент., аналіз Глеба Лабадзенкі. — Мінск: Медысонт, 2010. — 148 с.
8. Роспач // Тлумачальны слоўнік беларускай мовы. — Т. 4: П — Р / Рэд. тома Г. Ф. Вештарт, Г. М. Прышчэрчык. — Мінск, 1980. — 768 с.
9. Старасценка, В. У. Станаўленне нацыянальнай самасвядомасці беларусаў (XV–XVI стст.) / В. У. Старасценка // Гісторыя філасофскай і грамадска-палітычнай думкі Беларусі: у 6 т. Т. 2: Пратарэнесанс і Адраджэнне / С. І. Санько [і інш.]; Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т філасофіі. — Мінск: Беларус. навука, 2010 — С. 84–129.
10. Чорны К. Пошукі будучыні / Кузьма Чорны // Збор твораў: у 6 т. Т. 6. — Мінск: Маст. літ., 1992. — С. 5–162.

Наталля Пахомчык (Мінск / Ольдэнбург)

НАРАТЫЎНАЯ АРГАНІЗАЦЫЯ АПОВЕСЦІ КУЗЬМЫ ЧОРНАГА «ЛЯВОН БУШМАР»: ЗРУХ АЦЭНАЧНАЙ ПАЗІЦЫІ

У аповесці Кузьмы Чорнага «Лявон Бушмар», надрукаванай першапачаткова на старонках часопіса «Узвышша» (1929, №7–10), пры перавыданні твора асобнай кнігай у 1930 г. быў зроблены шэраг змен-пасведчанняў таго, «як рашуча выкрэслівае аўтар з тэксту ўсё, што супярэчыць яго ўяўленню пра чалавека-ўласніка» [4, с. 54]*.

Зрух ацэначнай пазіцыі ў адносінах да Лявона Бушмара выяўляецца, аднак, не толькі праз аўтарскія праўкі: яго можна прасачыць і на больш

*Міхась Тычына вылучае, напрыклад, наступныя шэрагі скасаванняў: «“Думаць ён не прывык”, — вызначае аўтар адну з важных рыс героя і паслядоўна выкрэслівае ўсё, што не адпавядае гэтай характарыстыцы. “Ён стаяў над загіністым берагам каламутнай рэчачкі і кудысьці глядзеў, або *быў у моцным задуменні*” (Узвышша. 1929. № 7. С. 13). “*Бушмар пачаў ужо думаць*” (Узвышша. 1929. № 7. С. 15) ...Яго пачуцці — пачуцці звера, які бачыць перад сабой ахвяру. Таму ўсё, што супярэчыць такому разуменню, апускаецца: “Бушмар маўчаў. У яго заняла *сэрца*”. “Ён рабіўся больш ужо жорсткім, хоць часамі находзіла на яго нейкае чалавечае прасвятленне” (Узвышша. 1929. № 7. С. 6)» [4, с. 54–55].

глыбінным — **наратыўным узроўні самога твора** ўжо ў яго першапачатковай рэдакцыі.

Дадзены артыкул прысвечаны выяўленню зруху ацэначнай пазіцыі ў творы (найперш — у адносінах да галоўнага героя аповесці Лявона Бушмара) на наратыўным узроўні твора, што, як бачыцца, найбольш выразна выяўляецца пры параўнанні першых дзвюх і трэцяй частак аповесці.

Каб пазбегнуць тэрміналагічнай блытаніны, адразу акрэслім абраны тэарэтыка-метадалагічны грунт. На макраўзроўні — гэта найперш праца Вольфа Шміда «Нараталогія», перадусім яе раздзел «Наратыўныя трансфармацыі: падзеі — гісторыя — нарацыя — прэзентацыя нарацыі» [8], на мікраўзроўні мы будзем звяртацца перадусім да наратыўных катэгорый, распацаваных у «Апавядальным дыскурсе» [1] Жэрарам Жэнетам.

Адпраўным пунктам будучь службыць наступныя разважанні Шміда: «**Без пункту гледжання** няма гісторыі. Гісторыі самой па сабе не існуе, пакуль наратыўны матэрыял не становіцца аб'ектам “гледжання” ці “перспектывы”». Гісторыя ствараецца толькі адборам асобных элементаў з прынцыпова бязмежнага мноства элементаў, прыналежаючых падзеям. А адбор заўсёды кіруецца пэўным пунктам гледжання» [8, с. 122]; «ажыццяўляючы адбор, нараатар нібы пракладае праз наратыўны матэрыял сэнсавую лінію, якая вылучае адны элементы і пакідае іншыя збоку. Пракладаючы такую сэнсавую лінію, нараатар кіруецца **крытэрыем іх рэлевантнасці**, г. зн. значнасці, для той канкрэтнай гісторыі, якую ён збіраецца распавесці» [8, с. 163–164].

Думаецца, што крытэрыі рэлевантнасці пры адборы наратыўнага матэрыялу праз саму структуру твора будзе ўсталёўваць і крытэрыі значнасці ў адносінах і да самога апавядаемага (што можа шмат у чым паўплываць і на ацэнку чытача) — на закладваемую ў творы **ацэначную пазіцыю** да таго, пра што ў ім апавядаецца.

Як нам падаецца, крытэрыі рэлевантнасці падзей зазнае на працягу аповесці пэўную пераакцэнціроўку. Гэты момант ужо адзначаўся ў літаратуразнаўстве: «...паступова вёска, яе людзі вырысоўваюцца ў аповесці ярчэй, выразней (па-ранейшаму застаючыся другім планам твора). І Бушмар як сіла, што супрацьстаіць новаму, набывае большую сацыяльную характарыстыку. Ён пачынае актыўней дзейнічаць, праяўляючы да канца свой уласніцкі індывідуалізм. Але тут аўтар, як відаць, зноў адчувае небяспеку эпічнага “разрастання” аповесці. І ён стараецца быць вельмі сціслым, нават збіваецца на скорагаворку. Канкрэтная псіхалагічная матывіроўка ўчынкаў слабее, траціцца і глыбіня аналізу характараў» [3, с. 48]. Не спыняючыся асобна на прыродзе ідэалагемы «ўласніцкі індывідуалізм», заўважым: паводле меркавання даследчыка, паступова больш актыўныя дзеянні героя парадаксальным чынам спрыяюць аслабленню псіхалагічнай матывіроўкі яго ўчынкаў.

Адначасова крытыцы падвяргаюцца і вобразы «*новых людзей тагачаснай вёскі — Андрэя, Уладзі*», якія, паступова «*вырысоўваючыся ў аповесці ярчэй, выразней*», у той жа час «*не атрымаліся ў аповесці як мастацкія характары*. У

абрысоўцы іх, асабліва Уладзі, нямала дэкларатыўнасці, апісальнасці...» [3, с. 47].

Паспрабуем разгледзець гэты момант праз прызму такіх наратыўных катэгорый, як **час і мадальнасць** (Ж. Жэнет).

Паводле вылучаных Ж. Жэнетам чатырох асноўных форм наратыўнага руху — суадносін паміж часам гісторыі і часам аповеду*, якія ўтвараюць яго **тэмп**, у першых дзвюх частках аповесці «Лявон Бушмар» у параўнанні з заключнай трэцяй больш значнае месца займае **сцэна**. Гэта і сцэна з армейскага жыцця Бушмара, і сцэны яго ўзаемаадносін спачатку з Аміляй (сустрэча, нараджэнне кахання, спрэчкі і г. д.), потым з Галенай і інш. Сцэны тут найчасцей — дыялагічныя. Гэта ў сваю чаргу — рэlevantны паказнік і паводле катэгорыі наратыўнай **мадальнасці**: «“малюнак” ці, больш дакладна, — наратыўная інфармацыя бывае розных ступеней; аповед можа наведваць чытачу больш ці менш падрабязнасцей, больш ці менш непасрэдным чынам, і тым самым... як такі, што знаходзіцца на большай ці меншай дыстанцыі ад апавядаемага; ён можа таксама рэгуляваць наведваемую інфармацыю не шляхам аднастайнага фільтравання, а ў адпаведнасці з дасведчанасцю тых ці іншых дзеючых асоб» [1, с. 181–182]. Паводле ступені апасродкаванасці такія сцэны бачацца максімальна набліжанымі да самога апавядаемага, найбольш непасрэднымі.

Пачынаючы ж з трэцяй часткі аповесці Лявон Бушмар, вобразна кажучы, «сыходзіць са сцэны». Прычым тэмп аповяду, сапраўды, значна паскараецца, што шмат у чым забяспечваецца больш актыўнай роляй **summary**, або **апаведу-рэзюмэ**. Найбольш яркім прыкладам тут можа стаць прыпісванне Бушмару агульнага імя: «Само слова “Бушмар” было ўжо словам нязвычайным. Яно ўжо кожнаму тут гаварыла пра звычайную нялюдзкасць, пра зьдзек над усім, што ня ён сам і што не яго...» [7, с. 12].

Нават дыялагізаваныя сцэны, напрыклад, — паміж Аміляй і яе братам Уладзем разгортваюцца тут ужо па іншых, далёкіх ад драматызацыі прынцыпах, абапіраючыся ізноў жа на элементы рэзюмэ: «Нашы дзеці ўжо не будуць гэтакімі, — зноў здагадалася яна. — Толькі нам трэба, можа, нават дзе і з цяжкасцю, назаўсёды адвязацца ад старога. Вырваць яго з сябе. І дзеля сябе і дзеля дзяцей трэба, каб мы гэтую работу рабілі. Я от табе скажу гэта адным словам — забіць і вытруціць бушмараўшчыну...» [7, с. 16–17].

Тут аповед, асабліва ў дачыненні да Лявона Бушмара, заўважна пераходзіць пад наратыўнае апякунства, паступова змяняючы полюс цытатнага дыскурсу на дыкурс найбольш дыстантны — наратавізаваны. Цікава, напрыклад, што пра сцэну гвалту Бушмара над «бежанскім Уладзеям» (уведзеную рэтраспектыўна на пачатку трэцяй часткі аповесці) чытач даведваецца не

*Жэрарам Жэнетам яны апісваюцца ў выглядзе наступных формул:

1. **паўза**: $ЧА=n$, $ЧГ=0$. Адпаведна: $ЧА>ЧГ$ (дзе $ЧА$ — гэта час аповеду, а $ЧГ$ — час гісторыі);
2. **сцэна**: $ЧА=ЧГ$;
3. **рэзюмэ**: $ЧА<ЧГ$;
4. **эліпсіс**: $ЧА=0$, $ЧГ=n$. Адпаведна: $ЧА<ЧГ$ [1, 126].

непасрэдна, а ў інтэрпрэтацыі апошняга: «— Карова закульгавела, дык ён крычыць, што гэта я не даглядзеў. Раніцаю сёння сукаватым паленам па шыі біў, схаваў мае латці, наўмысьля, каб мёрз, — гэта табе, кажэ, навука» [7, с. 13].

Яшчэ больш яркі прыклад — прыгадванне напрыканцы другой часткі аповесці чутак пра Бушмара (Вінцэнтам): «Ён прыслухоўваўся і прыглядаўся, што робіць і дзе паварочваецца Бушмар. І чуў тут прыемныя навіны. Бушмар, казалі, бунтуецца. Хтосьці недзе чуў, як ён гразіўся нейкаму, нібыта гаварыў, што жывым у рукі ня дасца*. Дакладна гэтага ніхто не сьцьвярджаў, але гаворкі было...» [6, с. 27].

Так, двайное наратыўнае пасрэдніцтва — інтэрпрэтацыі іншых герояў, накладзеныя на аповед асноўнага наратара (у апошнім прыведзеным прыкладзе інтэрпрэтацыйная адлегласць падкрэсліваецца асабліва выразна — «хтосьці недзе чуў», «гразіўся некаму», «нібыта гаварыў») — павялічваюць **дыстанцыю** да самога апавядаемага; галоўны герой з дыскурсу ўласніцтва (гаспадарства на сваёй зямлі) паступова трапляе ў дыкурс тэарызму, пры гэтым ацэначная пазіцыя ў адносінах да Лявона Бушмара напрыканцы твора схіляецца да адназначна негатыўнай, што, аднак, у кантэксце ўсяго твора ў цэлым выглядае пэўным дысанансам.

Такім чынам, бачныя праз прызму такіх наратыўных катэгорый, як мадальнасць (дыстанцыя) і час (тэмп аповеду), змены ў аповедзе напрыканцы другой — трэцяй частак аповесці (паскарэнне аповеду з аддаленнем ад самога апавядаемага) сігналізуюць пра пэўны асновапалеглы пералом у самім прынцыпе адбору мастацкага матэрыялу. У разгледжаным выпадку гэта адчувальна схіліла ацэначную пазіцыю ў творы ў адносінах да галоўнага героя да негатыўнай.

Магчыма, гэты зрух быў матываваны тым жа, чым і аўтарскія праўкі, згаданыя намі вышэй, — як імкненне аўтара не супярэчыць — прынамсі, адкрыта, — вымагаемай на той час «клясавай выразнасці і чоткасці ... літаратуры» [2, с. 93]; з іншага боку, — гэта можа быць таксама расчытана і як камуфляжная стратэгія — як імкненне схаваць галоўнага героя за часта гіпербалізаванымі інтэрпрэтацыямі іншых персанажаў.

Літаратура

1. Женетт, Ж. Повествовательный дискурс / Ж. Женетт // Фигуры: в 2 т. / Ж. Женетт. — М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998, — Т. 2. — С. 61–282.
2. Кабакоў, Н. За клясавую выразнасць і чоткасць нашае літаратуры (Крытычныя нататкі) / Н. Кабакоў // Маладняк. — 1930. — № 4. — С. 93–96.
3. Пяткевіч, А. Сюжэт. Кампазіцыя. Характар: Аб прозе Кузьмы Чорнага / А. Пяткевіч. — Мінск: Маст. літ., 1981. — 159 с.
4. Тычына, М. А. Кузьма Чорны: Эвалюцыя мастацкага мыслення / М. А. Тычына. — Мінск: Бел. навука, 2004. — 168 с.

*У асобным выданні твора 1930 г. тут зроблена прыпіска, якая захоўвалася ў наступных зборах твораў: «...што страсяне ўсю акругу і вялікі след па сабе пакіне...» [5, 68].

5. Чорны, К. Лявон Бушмар / К. Чорны // 3б. тв.: у 8 т. — Мінск: Маст. літ., 1973. — Т. 4. — С. 5–92.
6. Чорны, К. Лявон Бушмар / К. Чорны // Узвышша. — 1929. — № 8. — С. 5–29.
7. Чорны, К. Лявон Бушмар / К. Чорны // Узвышша. — 1929. — № 9–10. — С. 12–29.
8. Шмид, В. Нарративные трансформации: события — история — наррация — презентация наррации / Шмид, В. // Нарратология / В. Шмид. — М.: Яз. слав. культуры, 2003. — С. 146–186.

Вольга Барысенка (Мінск)

МЕТАФАРЫЧНАСЦЬ ВОБРАЗНАЙ СІСТЭМЫ РАМАНА МАКСІМА ГАРЭЦКАГА «ВІЛЕНСКІЯ КАМУНАРЫ»

Значэнне творчасці М. Гарэцкага для беларускай літаратуры сёння не выклікае сумнення, аднак не ўся ягоная мастацкая спадчына належным чынам прааналізавана і прачытана. Раман «Віленскія камунары» доўгі час выпадаў з поля ўвагі айчынных даследчыкаў. Ёсць на тое, натуральна, аб'ектыўныя прычыны: вельмі няпростыя для трактоўкі і вобраз галоўнага героя Мацея Мышкі, і жанравая прырода рамана. Безумоўна, творчасць аднаго з заснавальнікаў беларускай літаратуры М. Гарэцкага найперш належыць свайму часу, літаратуры 1920–1930-х гг. Пры гэтым спадчына гэтага выдатнага майстра слова надзвычай натуральна ўпісваецца ў кантэкст сучаснай літаратуры, асабліва ўлічваючы той факт, што сённяшнія даследчыкі вольныя ад абмежаванняў і стэрэатыпаў савецкай эпохі. У наш час можна аналізаваць творчасць М. Гарэцкага, карыстаючыся «меркай еўрапейскай», як казаў В. Ластоўскі.

Вельмі цікавымі і арыгінальнымі падаюцца навуковыя знаходкі даследчыцы творчасці М. Гарэцкага В. М. Губскай. Даследуючы наратыўную будову рамана, яна сцвярджае, што «Віленскія камунары» — адзін з першых у беларускай літаратуры поліфанічных раманаў з ускладнёнай наратыўнай будовай, у якім вылучаюцца элементы авантурнага рамана [1, с. 5]. В. М. Губская таксама падае арыгінальны, грунтоўны ў сваёй канцэптуальнай аснове, паслядоўны ў сцвярджэнні ўласных поглядаў аналіз спецыфікі вобраза Мацея Мышкі як прэзентатыўнага героя, звязаўшы яго з сусветным архетыпам трыкстара. Думка, безумоўна, смелая і арыгінальная.

Сапраўды, мастацкая сістэма М. Гарэцкага вельмі ўспрымальная, але ў той жа момант арыгінальная і самастойная. Творча засвойваючы літаратурна-мастацкія традыцыі, М. Гарэцкі асэнсоўвае іх у кантэксце свайго часу і развівае, па-свойму трансфармуе іх, ажыццяўляючы такім чынам пераемнасць у развіцці літаратуры.

У трактоўцы «Трыкстар Мышка» схопліваецца наватарства М. Гарэцкага, аднак яно, на маю думку, раскрываецца больш выразна праз зварот да стылістыкі абсурду, характэрнай для літаратурных навацый першай трэці ХХ ст. Вобраз галоўнага героя генетычна можа быць звязаны з творчасцю Францішка Багушэвіча. Мацей Бурачок — Мацей Мышка. Жыццёвыя перэпетыі наратараў Ф. Багушэвіча (Мацей Бурачок і Аліндарка) падаюцца праз тую ж прызму абсурду. Няма ва ўчынках героя М. Гарэцкага артыстызму і