

Алесь
Макарэвіч
Магілёў

Жанравыя асаблівасці зборнікаў апавяданняў Сакрата Яновіча *Доўгая смерць Крынак* і Міры Лукшы *Бабскія гісторыі*

The Genre Specificity of the Collection of Stories "The Long Death of Krynki" by Sokrat Janowicz and "Women's Stories" by Mira Łuksza

Беларускія пісьменнікі даволі часта звяртаюцца да адлюстравання вясковага жыцця ў стваральных, а найчасцей у дэструкцыйных яго праявах. Праблематыка такога паказу ў асноўным звязана з праявамі разбурэння ранейшага вясковага побыту, з немагчымасцю жыхароў вёскі супрацьстаяць паступоваму знікненню суладнасці ў іх жыцці і з'яўленню новых, чужых для ранейшай вёскі, праяў.

У беларускай літаратуры Польшчы такія пісьменнікамі з'яўляюцца, напрыклад, Сократ Яновіч і Міра Лукша. У зборніках *Доўгая смерць Крынак* С. Яновіча¹ і *Бабскія гісторыі* М. Лукшы² адлюстраваны побыт, памкненні, ідэалы герояў і антыгерояў вясковага жыцця. У той жа час ёсць формаўтваральная і сэнсаўтваральная розніца ў паказе гэтымі пісьменнікамі – прадстаўнікамі розных пакаленняў беларускіх творцаў слова ў Польшчы – вясковага жыцця.

Жанравыя мадыфікацыі твораў характарызуемых зборнікаў можна прадставіць у наступных варыянтах.

Творы С. Яновіча:

а) апавядальная гісторыя³ (*Пахаваньне Ганьдзі, Петрыкаў дабрабыт, Бавантур, Выезд у смутак, Адпомста Івоны, Галячыха, Бацькаў дом, Росквіт і ўпадак Бядоціка, Сьлед Сікеля, Шчасьце Вусатай*);

¹ С. Яновіч, *Доўгая смерць Крынак: Апавяданні, аповесць*, Беласток–Бельск 1993.

² М. Лукша, *Бабскія гісторыі*, Беласток 2001.

³ *Апавядальная гісторыя* – жанравая мадыфікацыя апавядання ці аповесці, кампазіцыйна арганізуючым цэнтрам якой з'яўляецца вобраз апавядальніка (названага, несабзначанага, аўтара-апавядальніка і інш), які ўзнаўляе праз успамін-расповед ці сведчанне адно альбо некалькі здарэнняў з уласнага жыцця ці жыцця знаёмых (незнаёмых) яму людзей; ён з'яўляецца альбо ўдзельнікам, альбо назіральнікам, альбо пераказвальнікам падзей, якія ўзнаўляе, – больш падрабязна аб гэтай жанравай мадыфікацыі гл. у: А. Макарэвіч, *Праблема жанравых мадыфікацый у беларускай прозе XIX – пачатку XX ст.*, Магілёў 1999, с. 14–34 і інш.

б) абразок (*Вяртаньне Мардаціка, Несур'ёзны лёс Пятра*);
 в) навела (*Пажар у Дужага*);
 г) падзейна разгорнутае апавяданне (*Спатканьне*);
 д) замалёўка („занатоўкі для памяці” – аўтарскае вызначэнне ў аднайменным апавяданні): *Гутарка з маці, Доўгая сьмерць Крынак, Занатоўкі для памяці*;

е) формаўтваральнае ў межах жанру перакрываўанне: е–1) апавядальная гісторыя / навела (*Дзеці з Гаркавіч, Ключ, Настуся-пані, На ёлцы ў вясковага інтэлігента, Эпізоды фронту*); е–2) апавядальная гісторыя / навела / абразок (*Страшны канец Антона*); е–3) апавядальная гісторыя / абразок (*Вёскішча, багіня ганьбы*); е–4) абразок / апавядальная гісторыя (*Вялікдзень 1971 году*); е–5) навела / замалёўка (*Восеньскае сонца*).

Творы М. Лукшы:

а) апавядальная гісторыя (*Добрая Маруся, Вазьмі знайдзі ты тое шчасце, Раман і Юля, Пад акупацыяй, Настуля, На сваім, Ратунак, Марыя Кузьма, Як Кастэнік з Чортам за зямлю набіліся, Адпачывайце, бабо!* – першая частка, *Яська з-пад Бору, Ёзік, Моцны Янак, Машка і Золька, Горкая вада, На злосць навешуся, Цуд над Сямяноўскім возерам* – другая частка, *Антон, Як дзве бабе, Блудная дачка, На Паторцы, Чорт у хаце* – трэцяя частка);

б) навела (*Дом Паўліны, Раман, Віктар, Нічыпар і Рэня, Смерць і Волька, Вёска, Хата з краю, Хата* – першая частка, *Стражнік старога сцезжкі, Спосаб на поспех у каханні, Вырадак, Зязюльчыны слёзы* – трэцяя частка);

в) абразок⁴ (*Панас* – другая частка);

г) падзейна-разгорнутае апавяданне (*Федзік*);

д) формаўтваральнае ў межах жанру перакрываўанне: д–1) апавядальная гісторыя / абразок (*Надзя з Пядзі*), д–2) апавядальная гісторыя / навела (*Аўдосіна неба, Ноч у Бельску, Пілін у фасолі, Старэнькія, Свята* – першая частка, *Агледзіны, Чалавечыя словы, Найму хату добрым людзям, Да апошніх крыві, Скарб, Босы Воўк і злодзей цноты* – трэцяя частка), д–3) апавядальная гісторыя / падзейна-разгорнутае апавяданне (*Русалчын дом*).

Прыведзены тут падзел сведчыць, што ў гэтых зборніках пераважае такая жанравая мадыфікацыя, як апавядальная гісторыя.

У творах С. Яновіча прадстаўлены розныя тыпы апавядальнікаў: абазначаны Я-апавядальнік, абазначаны апавядальнік у сукупнасці „мы”, праз ускосную форму „я” („мне”), абстрактны аўтар – ён арганізатар апавядальнага руху, развіцця падзей.

⁴ *Абразок* – жанравая мадыфікацыя апавядання, якое нагадвае альбо стварае карціну, узор, абрысы нечага традыцыйнага (практычна нязменнага) з уласцівымі для гэтай традыцыйнасці характарыстычнымі прыкметамі – больш падрабязна аб гэтай жанравай мадыфікацыі гл. у: А. Макарэвіч, *Праблема жанравых мадыфікацый...* с. 313, 89–101, 174–184 і інш.

Асаблівасці зместу і структуры такой жанравай формы ў апавяданнях гэтага аўтара падобныя да класічных прыкмет беларускіх апавядальных гісторый:

а) адлюстраванне эпизодаў жыцця чалавека з незвычайным для вёскі лёсам (*Петрыкаў дабрабыт, Бавантур, Адпомста Івоны*), гісторыі вымірання сям'і (*Галычыха*) і інш.;

– ўзнаўленне фрагментаў успамінаў аб дзіцячых назіраннях (*Дзеці з Гаркавіч*), гісторыі з дзяцінства апавядальніка ці абстрактнага аўтара (*Ключ*);

– адлюстраванне падзей, якія апавядальнік не толькі назіраў, але і не пасрэдна ў іх удзельнічаў, з'яўляючыся актыўным суб'ектам развіцця падзей; тут – не толькі фабульны рух, а і ўзнаўленне ланцуга ацэнкавага ўзроўню ў свядомасці апавядальніка, абстрактнага аўтара (**назіранні – адчуванні – уяўленні**: „*Мы зыходзілі ўзніз, да мастка. Паінелыя дрэвы бялелі першабытным хараством, ад якога хацелася сьпяваць. Нават падушчалася мне: „Чалавек перш сьпяваў, а гаварыць навучыўся – потым”*).

Я, досыць няўважліва, выслухоўваў Зюнікавы тлумачэнні наконт таго, што павінен рабіць у сваіх захадах... У мяне з'явілася жаданне збегчы на бераг нашае рэчанькі й чыста напіцца вады зь яе. Пазіраючы на спакойныя дымы з камінкоў хат, я ўяўляў накружмалены абрус, якім заслалі стол, вячэру са смажанінаю...” [28]; **пачуцці**: „[...] *Мяне-ж апаноўвалі такія пачуцці, якія людзі акрэсьліваюць – пляваць сабе ў бараду! І адкуль раптам гэткае чартовіна?”* [29]; **назіранні**: „[...] *У перадвечаровае зьмярканьне, у покуце накая зазьзяла тая ёлка, бязгустоўна ўкрытая цацкамі (пабагацелая мяшчанка ў каштоўных бліскотках). Было відаць, збоч, хрыбты кніжак, якіх, напэўна, ніхто і ў руках не патрымаў: запыленыя. Урачысьцела груба маляваная падлога, з узорыстым дываном на ёй, несумненна, жахліва дарагім”* [29]; **меркаванні**: „[...] *на гэтым я адгадаў, што бачу перад сабою яго маці”* [30]; **заўвагі-характарыстыкі**: „[...] *прыйшла бабуся зь невыносным мне позіркам зацкаванае старой, здавалася, гатовая прасіць у нас, у мяне і ў Зюніка, прабачэння за тое, што ўсё яшчэ жыве...”* [29–30]; „[...] *у маю шклянку наліла яна [Бэата – А. М.] апельсынавага соку. З грацыяй гарадзкае жонкі надлеснага ў Княжацкім Гоне”* [30]; **вывады**: „*Яна адчуе сябе нармальна тады, калі народзіць першае дзіця”*, – *я пацалаваў яе халодную ды адначасна ўспацелую руку”* [29]; **каментарыі да рэплік**: „– *Бэата, – назвала яна сваё імя, відавочна надуманае, быццам дзеля спадзяванага ў замужжа быту, вялікасьвецкага [...]*” [29]. „– *Ого, – вылезла зь мяне захапленне майго нябожчыка дзядзькі, празванага Булавою, які меў звычку казаць: „Ого Англія: Англія, а братка ты мой, гэта Англія”!* Ахоплівала мяне няясная злосьць” [31]; **самахарактарыстыкі**: „*Ад раскошнае п'янкi я дзяцінеў і амаль плакаў”* [30] – *На ёлцы ў вясковага інтэлігента*);

б) зварот да сведчанняў старонніх назіральнікаў дзеля пайдання ў лагічны ланцуг фактаў уласна гісторыі („*Казалі, яна паласнула яму касою па*

кульшы [...]” [6] – Ключ; „[...] уночы абакралі яму [Самасею – А. М.] гумно: [...] казалі людзі: браты Фэлькі [...]” [7]. „Казалі: выбраўся [Петрык – А. М.] ў Каліфорнію, гарачую краіну” [23] – Петрыкаў дабрабыт);

– фінальнае сэнсаарганізуючае рэзюмаванне, без далейшага яго падзейнага падмацавання (*Вяртаньне Мардаціка, Несур’ёзны лёс Пятра*) або з наступным падзейна-фактуальным яго ўдакладненнем („*Такія людзі, як Бавантур, ад прайгрышу не бягуць прэч. Ламаюцца яны, а ня гнуцца.*

[...]

На Юр’еў дзень пайшоў Бавантур глядзець поле. Знайшлі яго ўжо акалелым пад Перапёлчынай дзічкаю, што расьце край лужку. Польская нявестка прагаварылася пасья перад нашымі напытлівымі бабамі, што ён прыняў якуюсьці атруту...” [39] – Бавантур).

Ахарактарызуем некаторыя структурныя і стылёвыя асаблівасці формаўтваральнага перакрывавання ў зборніку *Доўгая сьмерць Крынак*.

У апавяданні *Вялікдзень 1971 году* (абразок / апавядальная гісторыя) назіраецца спалучэнне рэтраспекцыйных падзейных фрагментаў і адчуванняў апавядальніка, якія маюць лірычную сэнсавую і стылёвую напоўненасць. На першы план формаўтваральнай арганізацыі, нягледзячы на знешнія структурныя паказчыкі, выходзіць абразковасць. Сэнс яе ў паказальнасці, характарыстычнасці лірычных успамінаў апавядальніка, якія можна праецыраваць безадносна да рэтраспекцыйнай фактуальнасці (яна ў дадзеным выпадку не галоўная) на асобу абстрактнага аўтара, які б вёў апавяданне ад трэцяй асобы.

Адбываецца таксама спалучэнне магчымасцей структурных асаблівасцей апавядальнай гісторыі з навелістычным характарам развіцця падзей (імкліваць разгортвання эпизодаў, нечаканасць іх вынікаў): *Эпізоды фронту* – апавядальная гісторыя / навела.

Вёскішча, багіня ганьбы (апавядальная гісторыя / абразок) у структурных і сэнсаўтваральных адносінах – гэта той выпадак, калі фармальныя прыкметы (расповед апавядальніка як працэс) не могуць канчаткова ўплываць на вызначэнне жанравай мадыфікацыі, бо істотным з’яўляецца паказальнасць, характарыстычнасць падзей апавядання; яны адбываюцца (адбываліся) не толькі ў канкрэтнай вёсцы, не толькі на канкрэтным выселлі; яны – прыкмета побыту, адносін да жыцця рэальных жыхароў вёскі і выхадцаў з яе: новаспечаных гараджан. Кампануюка паказальных эпизодаў і стыль іх адлюстравання – прыкмета расповеду для ўяўнага слухача; заўвагі, каментарыі тут – гэта не толькі спроба апавядальніка звярнуць увагу на адпаведны сэнс, але і магчымасць усхваляваць свядомасць рэцыпіента твора, выклікаць у яго жаданне апаніць жыццё, на сябе ў ім аб’ектыўна, а не праз акулера гульні ў гарадскога чалавека. Спалучэнне трапных вобразных вызначэнняў-характарыстык з разважаннямі апавядальніка выразна ілюструюць чаканне „сьмерці Вёскішчы” [17]. Разгорнутасць аўтарскіх назіранняў

тут, вобразнасць – гэта вынік болевага ўспрыняцця апавядальнікам рэчаіснасці ў паміраючай вёсцы.

„Адбываецца сялянскае вясельле: за сталамі з сотня гасцей, якім падаюць вульгарныя літроўкі, ля парога шпараць свае кавалкі ўжо падпосныя музыканты, чуецца песня за песняй, мужчыніскі падгаворваюць бабаў піць «да канца», а рагатухі – «да дна». Гавораць усе адразу, усе да ўсіх – сусед да суседкі, суседка да суседа, і ніхто нікога ня слухае.

Вясельнасць разьвясельваецца.

А мне маркотна, хоць ты забіся! Няўжо гэта ад таго, што вясельнікі са скуры вылузаюцца, каб усяму прыдаць нейкі рэстаранны тон, выветраць адсюль сялянскасць, збіцца на чужы лад, як зь нечым удала пазычаным [...]”. [16]

„Дружкі-сваячкі ў дарагіх сукнях, упрыгожаныя пераконанасццю ў тым, што яны – не сялянкі, ганарацца сваімі пасадамі на заводах. Дружанты-сваякі ў чорных касцюмах для большае сьвяточнасці, відаць, дрэнна адчуваюць сябе ў хамуце манераў, падгледжаных у патомных мяшчанаў, але яны не пацеюць да пятае ці бо й сёмае чаркі. Гэтыя таксама не сяляне. Адны старыя пачуваюцца імі, і таму па іх тварах скачуць грымасы вінаватасці. О, яны добра разумеюць, што ўсенька непрыгожае можна выкінуць толькі ад іх. Нехта з маладзеччыны, на выгляд дзіўна скромны, нечакана загаварыў да старога па-свойму, па-беларуску ўголас, і той бядак пачырванеў ад гэткае ганьбы ды хутка-хуценька адказаў ён хлопцу па-гарадзкому, па-панску, «інцілігентна»!..

На вясельлі за Беластокам нешта плялі пра багіню каханьня, Вэнэру, але побач яе ўбачыў і багіню ганьбы, Вёску, дакладней – Вёскішчу. А мо яна ёсць няшлюбнае дзіця Вэнэры? Так, вядома, было б лепей, бо нашто-ж тая багіня ганьбы?

Нарэшце вось я сьціяміў свой дзівацкі сум: гэта ж усе чакаюць сьмерці Вёскішчы! І, як пра нябожчыцу, якую грэх памінаць ліхам, пад раніцу на вясельлі запялі – «ручнікі пльлі...», «... а ў полі...», «Я Іванка так мілую...». Праўда – ня столькі бяздарна, колькі безнадзейна паныла, з такім няясным роздумам ці шкадаваньнем у п'яных, чаго абавязкова будуць яны саромецца потым.

Пачалі разьяжджацца – хто да аўтобусага прыпынку, а хто да чыгуначнага, каб пасьпець на фабрычную гадзіну работы, вельмі пасьпешліва разьвітваючыся з маладою параю, усё роўна што баючыся пачуць ад яе: «Забярэце нас адсюль, молім, забярэце...»” [16–17]

Тут паказальныя формаўтваральныя прыкметы не толькі апавяданняў гэтага аўтара, але і формаўтваральнага перакрываўвання ў межах апавядання ўвогуле. Дамінаванне структурных прыкмет адпаведнай мадыфікацыі ў спалучэнні з сэнсаўтваральнымі асаблівасцямі пэўных эпізодаў прадвызначаюць неабходнасць звароту пры жанравым вызначэнні да катэгорыі „формаўтваральнае ў межах жанру перакрываўвання”.

У той жа час ёсць выпадкі, калі ў творы выразныя прыкметы апавядальнай гісторыі саступаюць месца пры вызначэнні яго жанравай формы сэнсаарганізуючым прыкметам апавядання. Так, напрыклад, *Вяртаньне Мардаціка*, нягледзячы на канкрэтную рэтраспекцыйную падзейнасць, якая ўзнаўляецца ў храналагічнай паслядоўнасці, выклікаючы эффект рэальнага развіцця падзей, нягледзячы на канкрэтную суб'ектнасць у падзейнай арганізацыі, у сэнсаўтваральных адносінах мае абразковы характар. У апа-

вяданні адлюстраваны паказальныя, характарыстычныя падзеі з жыцця прыбеластоцкай вёскі, лёс яе старых жыхароў і іх дзяцей, якіх бацькі імкнуцца выправіць у горад дзеля лягчэйшага жыцця, а тыя гатовыя забраць у бацькоў апошняе дзеля дабрабыту іх гарадской сям’і. Самаахвярнасць бацькоў на карысць дзяцей, няўдзячнасць і сквапнасць дзяцей, што жывуць у горадзе – гэта паказальная праява побыту выміраючых вёсак. У такім кантэксце гэтае апавяданне і мае абразковы сэнсаўтваральны характар.

Замалёўкі („занатоўкі для памяці” – вызначэнне з аднайменнага апавядання) – гэта фрагменты назіранняў абстрактнага аўтара, яго высноў (*Доўгая смерць Крынак*), сукупнасць занатовак (*Занатоўкі для памяці* – усяго іх 13), кожная з якіх мае сваю рэтраспекцыйную ці рэальную падзею(-і)-штуршок для філасофствання абазначанага Я-апавядальніка. Такія штуршкі храналагічна зыходзяць з уражанняў і падзей яго юнацтва, „даросласці”. У сэнсаўтваральных адносінах – гэта своеасаблівыя падагульненні (калі мець на ўвазе сукупнасць апавяданняў як цэлага ў межах зборніка) да ранейшых твораў. У той жа час гэтыя занатоўкі могуць быць і своеасаблівым пралагам, разгорнутым эпіграфам да папярэдніх апавяданняў зборніка. У гэтых занатоўках – філасофстваванне з пэўнай нагоды і адпаведнае яму рэзюмаванне ў кантэксце згаданага апавядальнікам эпизоду, падзеі, факта. Яго змест – канстатацыя і разважанні па агульнабыццёвых, эстэтычных праблемах.

„Усё каб выгадней, смачней, бесьпячней. Ну й што сказалі-б на тое, калі-б змаглі сказаць, тыя гатункі жывога ў сьвеце, якія род наш выгубіў альбо выгубіць? А калі й самую зямлю мы зніштожым, распылім па Космасе, ізноў ня будзе аніякіх пытанняў. Насунецца тады цішыня, якой нікому не ўявіць сабе. І якую параўноўваць зь век-вечнай гэтак-жа несур’ёзна, як пясчынку з сусветам (пра які мы ўсяго здагадваемся, што ён без пачатку й канца)”. [62].

„Жытло ня можа быць лепшае за лёс, таму шчасьцю нашаму ў людзях, да якіх мы натужваемся параўнацца, усё тая – ж грош цана. Але мы гэтага ня бачым, ідучы з тварами, адвернутым за сябе, з вачыма, вываленымі ад ганьбы няслаўнай памяці найбедных зь бедных. І таму гэта ня верым у тое, што, аднак, нішто ў жыцці не вяртаецца, гэтак жа добрае, як і нядобрае, цячэ ў акіян нябыту. Наша няўпэўненасць такая пераўтварылася ў васаблівую рэлігію нашую, у якой ёсьць-жа галоўны плебэйскі аtryбут яе, менавіта страх. Фактычна ўсё бачым вачыма страху, усё, да апошняе дробязі, да самай мізэрнай глуповінкі. Дакладна ўсё!” [63–64]

„Дагэтуль вялікія войны выклікалі вялікія зьмены. Калі грамадствам сталі й сяляне, пайшлі яны, вядома, сьледам за панамі, пакідаючы зямлю (правіла: дзе не было маёнткаў, там аруць і сеюць і ў сённяшнім пералом, і бязьлюдзды няма). А кар’еры іх, як і яны самі, – парабіліся начнымі старажамі гэтыя нядаўнія гаспадары, а жонкі іхнія – нянькамі ўнукаў і служанкамі дачок сваіх, часамі прыбіральніцамі на службе. Дзеці, прайшоўшы ўжо школы, валакуць да сябе ўсянютка тое, што падгледжана ў колішніх панскіх пакоях. І старым гэтым нямаш месца, па гарадох начуюць яны ў кухнях, на раскладушках, а па меншых мясьцінах – рыхтуюць ім кануры з падлогаю ды ваконцам у лішніх хлявах (рамантаваных на гаражы й дрывоўні). – Холад там, хоць ты сабак

ганяй! Песні жальбы ім сьпяваць я павінен? О не, наадварот, крыкнуць мне на іх: «Так вам і трэба за тое, што панічоў сабе нагадавалі! Самі плявалі на сябе, дык чаму-ж гэта нашчадкі вашы любіць вас мусяць?! За што? Ганьба ня вырасьціць кветку пашаны!»». [64–65]

„[...] сваё пражытае памятаем не такім, якім яно было, а такім, якім хочам бачыць яго, азіраючыся за сябе. Мы безупынна менавіта хочам. І ў гэтым, магчыма, закон, які не абыйсці бокам (праўда, ёсьць цывілізацыі, у якіх няма гэткага непрымушанага прымусу)». [66]

„Пасля яе [бабулі – А. М.] сьмерці людзі пачалі пакідаць сярпы, перасталі пасьціць, а потым кінуліся рабіць усенька машынамі, багацець ды страчваць розум. Я тым часам вырас, паканчаў усякія школы й шумна палепшваў сьвет зь Беларусыяй, каб, у рэшце рэшт, пастарэць і задумацца над тым, што казала яна, мая непісьменная бабуля... Пахаваў я яе, бы тысячагадовы беларускі лёс, і, пакруціўшыся па жыцці, сам цяпер ня ведаю, як мне быць. Новы час адказвае неяк няшчыра, у яго што ні дзень – то іншая праўда [...]». [67]

Стыльовыя асаблівасці жанравых мадыфікацый апавяданняў са зборніка *Доўгая сьмерць Крынак* маюць як падабенства, так і адрозненне нават у межах адной і той жа мадыфікацыі. Так, напрыклад, для апавядання *Восяньскае сонца* (навела / замалёўка) уласцівы стыль канстатацый фактаў, як сведчанне схаванасці пачуццяў гераіні апавядання. І толькі ў фінале твора, калі такія яе пачуцці выйшлі на паверхню, адбіліся ў дзеянні, сказы набываюць форму адноснай (у кантэксце напярэдніх абзацаў) разгорнутасці, анісальнасці. Стыль апавядальных гісторый сведчыць пра назіральнасць абстрактнага аўтара, пра прынцып адбору ім прататыпнага матэрыялу: паводле звычаяў вясковага аповеду аб нечым новым (незвычайным у дадзеным выпадку пахаванні) – з аднаго боку, і ў той жа час з традыцыйным звяртаннем увагі на паказальныя падзейныя праявы – з другога. Абстрактны аўтар тут – гэта назіральнік з вясковага асяроддзя, аб чым выразна сведчаць асаблівасці прататыпнага яго назірання і стыль узнаўлення падзей.

„На прычэсаную, чысьценька ўбраную нябожчыцу жальна пазіралі ўдубяненыя мужчыніскі, трохі з крыўдаваньнем, як у тых, хто на сваё перажытае аглядваецца бяз гонару...»

Разьвіталі Ганьдзю не галосячы й не прычываючы; у якімсьці задумены, і старэй, і маладыя. А на памінках – не наліў горла нават Літровы Антак; усьцяж схвалілі людзі пекненька аздобленую прычэпу, на якой везлі труну, да самых могліц, ды й трактар, што, усё роўна бы знароўлены смутэчаю конь, псаваўся (каля кузьні Лапы выменялі ў ім шворань). Нявестка плакнула над магілкаю Ганьдзі, прыемна было глядзець – неяк далікатна, з тонкім уздрыгам барады, высаканогая і ў сукні з каштоўністае чэрні, у лякерыцах і ў амэрыканскім парыку з кудзеркамі, пад вэлюмікам. Сын-жа, што й казаць: выліты дырэктар (вылюдзіўся ён на кантракцыях цялятаў)». [20] – *Пахаваньне Ганьдзі*.

У апавядальных гісторыях назіраецца стылізацыя пад размоўную сітуацыю ў спалучэнні з рэтраспекцыйнай інфармацыяй, другаснай ў адносінах да асноўных эпізодаў гісторыі.

„Лёнікава яснасьць нагнала на нас нуду. Мы павярнулі да тэмы сакратаркі: сьпіць яна зноў з шэфікам ці пакуль не наважылася пасыла вылячэньня трыпэра ад кагосьці? Набралася яна тае поскудзі, – што было па-вясковаму добра вядома, – на ймянінах Сьляпога Лёніка, на якіх, да белага дня, пілі ў цёплым падваліку, дзе знаходзіцца кацельня. (– Няхай жыве клюб Сьляпога Лёніка! – расплэскавалі тосты, а ймяніннік хмялеў, аж заснуў быў у шмацці пад трубою цэнтральнага абаграваньня. Сакратарку ж дубасілі цванья інспэктары з Варшавы, у рагатлівай чарзе і ў вашынай каморцы кабелышчыка-абібока.)” [23] – *Петрыкаў дабрабыт*.

Таксама можна весці гутарку пра стыль апавяданьня ад абстрактнага аўтара:

„Гадаваны на паночка, Марчык рана завёўся з паненкамі, сьцяміўшы, натуральна, што яму лепей будзе маўчаць пра сваіх бацькоў” [...]

„Такія, як Марк Бядошкі, жэняцца не ад каханья” [25].

„Сьмерць дырэктара фірмы выклікала радасьць у Рэны. На яго месца прыслалі хвацкага шанцоўніка, які неўзабаве зрабіў Рэну сваім намесьнікам. Але на гэтым і скончыліся яе ўдачы. Далей жыць трэба было нажытым і тады яна як жанчына перша: адчула дзіўную, пакуль што незразумелую ёй самоту. Усё роўна што вяртаючыся з непраўдападобна доўгага, гадамі музыканячага карнавалу” [26] – *Росквіт і ўпадак Бядоўкі*.

Стыль канстатацый фактаў уласцівы апавяданню *Ключ*. Але (у адрозьненне ад *Восеньскага сонца*) абумоўлены ён тым, што ўзнаўленне эпизодаў гісторыі стылізуецца пад расповед дзіцяці: без апісальнасці. У той жа час некаторыя фрагменты ў сінтаксічных адносінах (складаньня сказы, адасабленьні, параўнанні і інш.) маюць „парушэньні” гэтай стылізацыі: абстрактны аўтар як бы сінтаксічна падкрэслівае сваё права на апрацоўку гэтых уражаньняў.

„Мы здагадаліся, што цэлы гэты ключ можа наклікаць на нас бяду. Зайшоўшы нарэзаць сечкі, я зьняў яго зь цьвіка й, счакаўшы змроку, прабраўся ў поле, да крыніцы. у якую кінуў пад хваробу знаходку. Жалеза буюкнула ў аблямаваную лядком ваду, бліснуўшы ў мясячным сьвятле, быццам рыбка на глыбіні. Наваколле ўкрыў іней ад ранніх прымаразкаў, і я, каб не нарабіць сьлядоў за сабою, адыходзіўся па падмерзлым ворыве, абмінаючы ўтравельны мясьцінкі” [7] – *Ключ*.

Для стылю апавяданьня непасрэднага назіральніка і ўдзельніка падзей характэрныя таксама трапныя назіранні, заўвагі, дакладнасць і падрабязнасць у дэталях (*Эпізоды фронту*). Прынцып адбору матэрыялу і стыль яго ўзнаўленьня сведчаць пра здольнасць апавядальніка як літаратурнага героя пры ўзнаўленьні эпизодаў з мінулага засяроджвацца на гумарыстычнай форме гэтага ўзнаўленьня; тут назіраецца характэрная для гумарыстычных апавядальных гісторыяў пач. ХХ ст. уласцівасць: апавядальнік у прататыпнай рэчаіснасці вылучае эпизоды, кампануе іх такім чынам і перадае ў такой форме, каб развесяліць слухача гісторыі, за кадрам свайго ўзнаўленьня пакідаючы іншыя факты, згаданне якіх не працавала б на дастаткова эфектыўную рэалізацыю яго апавядальнай мэты.

Вялікдзень 1971 году (абразок / апавядальная гісторыя) вызначаецца стылем лірычнай прозы – гэта своеасаблівы абразок інтымных успамінаў. Стыль твора лірычны, пазначаны сумам, нейкім адценнем шкадавання, відаць, не аб страце, а аб прайшоўшых адчуваннях. Лірычная сэнсава-стыльвая напоўненасць дасягаецца тут метафарызацыяй успамінаў апавядальніка, выкарыстаннем эпітэтаў, параўнанняў, памяншальна-ласкальных форм назоўнікаў, слоў з пераносным значэннем, сінтаксічнай арганізацыяй сказаў.

Апавяданне *Вяртаньне Мардаціка* (абразок) і інш. дае падставы весці гутарку пра абразковы стыль узнаўлення рэтраспекцыйных падзей: сінтаксічная арганізацыя сказаў сведчыць аб магчымасці праекцыі раскрываемай у іх падзейнасці на іншае (падобнае паводле памкненняў, планаў, дзеянняў) кола суб'ектаў.

„Чаго трэба Мардаціку? Грошай? Ня меў ён іх, пакуль быў на гаспадарцы. Трудзягам мала плацяць. Колькі таго заробку за кормніка? Або на збожжы? [...]”

Ты поля й хлява не трымайся, – сказаў Мардацік сыну, яшчэ пры Сталіне. – Шукай месца на фабрыцы.

А малады, як малады: абы лягчэй зажыць. Гэтак яно, дарэчы, і сталася. Аднак, асталяваўшыся ў горадзе, выглядаў падмогі з хаты. Прыязджаў на жніво, а бывала, і ўвосень – намахання цэпам. Цягавіты хлопец.

Сястру забяры, – агледзеўся Мардацік. Дачка брыняла й мог да яе дурань які паватацца. – Лепшы замуж там за галышом, чымсь тут за кулаком [...] [34].

Збыўшы каня, ажанілі сына [...]

Прыходзілі купцы й на хату з будынкамі [...].

Мардацік [...] падаўся ў дарогу: да сына, а потым і да дачкі. Яны, усё роўна як чакалі яго, загаварылі ў вадзін голас:

Прадавайце, тату!

Не адразу, можа...

Каму потым спатрэбіцца тое?! – заенчылі.

А дзе-ж жыцьму з маткаю?

Да нас перабірайцеся!

Мардацік пахаладзеў. Так і падумаў: узяць за купчую то возьмуць, нават і пасварацца, а сам ён з бабкаю служкамі ў іх прымосьцяцца. Унукаў гушкаць, папольску „пшэкаць” ня ўмеючы (бо-ж не зь беларускай мовы хлеб есьць Беласток). Варочаўся Мардацік у вёску, як на суд рыхтуючыся, які не адбываўся. Ня выйграе яго. Дзеці не спрыяюць бацьком? А ці павінны яны, маючы перад сабою ўсё доўгае жыццё? Ідучы ад аўтобуса на прыстанку сьцежкаю ў жаваранкавых жытох, біўся ён зь недарэчным успамінам пра квактуху, якая, выседзеўшы качанятаў, утапілася ў лужку за выганам, калі тыя падраслі й палезылі плаваць...” [35].

Спалучэнне абразковага стылю са стылем апавядальнай гісторыі адбываецца, напрыклад, у апавяданні *Вёскішча, багіня ганьбы*.

Стыль навелы (*Пажар у Дужага*) – гэта стыль незацікаўленага ўзнаўлення гісторыі: стрыманы, без асаблівых апісанняў, пераважаюць падзейныя канстатацыі, за выключэннем стылю аднаго абзаца, які, бадай, самы

цікавы ў сувязі з адсутнасцю ў ім канстатацый прычыпна-выніковых сувязяў:

„Сьперлася [на пажар – А. М.] й Сікелянка, прыгуменьнем абыходзячы зь іконаю полымя.

[...]

Раскалацілі Дужага [гэта яго стадола гарэла – А. М.], што жыў у Жарабцовай вулачцы, але яму не было ўжо чаго гасіць. Выпырхнуў ён з хаты ў вадной кашулі й, бліскаючы пятамі, наскочыў на свайго швагра ў гурме людзей. Яны счапіліся бідца. – Не дарую! – хрыпацеў адзін. – За што?! – адплёўваўся другі. І каціліся па выгане, чорным ад быдлячага памёту. Сікелянка глядзела на клубавіну, як бы ня чуочы рогату й канчаючы шаптаць малітву. З паклонам паставіла сьвяты абраз пад тоўстую ліпу ў плоце, падыйшла да зазёванай Ганэфы й счапіла яе за кудлачы. – Сука ты! – вішчала. – Пусьці, вядзьмарка! – павісквала тая” [46].

Апавядальныя гісторыі як жанравыя мадыфікацыі зборніка *Бабскія гісторыі* М. Лукшы маюць наступныя формаўтваральныя асаблівасці⁵:

– чаргаванне гісторый-эпізодаў у межах аднаго твора (*Марысеня, не ўмірай!*); узнáўленне эпізодаў жыцця: ад нараджэння да сярэдзіны веку (*Моцны Янак*);

– наяўнасць эпізодаў, якія на розных структурных узроўнях дазваляюць прасачыць лёс яе герояў;

– расповед аб здарэнні мае форму разгорнутага маналога Я-апавядальніка (*Вазьмі знайдзі ты тое шчасце*);

– апавядальнік адразу (без уступу да свайго расповеду) пачынае ўзнáўленне цяжкіх перыядаў уласнага жыцця; ствараецца ўражанне, што перад гэтым маналагам апавядальніка было ўжо ўзнáўленне ім нейкіх іншых гісторый, але яны засталіся за кадрам мастацкага адлюстравання ў гэтым творы, фінал жа твора – гэта своеасаблівы рэальны план, набліжаны да моманту расповеду герані;

– узнáўленне гісторый паводле прынцыпу спалучэння сведчаньняў удзельнікаў і відавочцаў падзей, якія адбываліся ў лёсе літаратурнага героя;

– падрабязнае ў падзейных адносінах узнáўленне адной гісторыі (*Марыя Кузьма*);

– у большасці выпадкаў вузкае кола ўдзельнікаў ці сведкаў гісторыі, але ёсць выпадкі разгалінавансці рэтраспекцыйнай сістэмы вобразаў, эпізодавай падрабязнасці і разгорнутасці рэтраспекцыйнага ўзнáўлення ў лакальным стылёвым афармленні (*На свайм*);

– структура расповеду апавядальніцы: тэза-характарыстыка – доказ яе, у выніку рэтраспекцыйнае ўзнáўленне вызначаецца максімальнай ступенню падзейнай выразнасці (*На свайм*).

⁵ Разгорнута характарыстыка жанрава-стылёвых і сэнсавых асаблівасцей гэтага зборніка прадстаўлена ў наступнай крыніцы: А. М. Макарэвіч, *Сэнсавая прастора зборніка апавяданняў Міры Лукшы „Бабскія гісторыі” ў кантэксце яго жанравай спецыфікі*, [у:] „Тэрмапілы” 2003, № 7, с. 115–126.

Цэнтральнай структурна арганізуючай асобай зборніка з'яўляецца апавядальнік, аўтар-апавядальнік; тып аўтара-апавядальніка неаднолькавы ва ўсіх творах:

– неабазначаны тып апавядальніка: а) непасрэдна апавядальнік не называецца, аднак жа ён нябачна прысутнічае ў рэальнай мастацкай прасторы (прасторы расказвання) твора, адпавядае назіральніку-аўтару; ён ведае намнога болей аб тым, што расказвае (*Добрая Маруся*); назіральнік-аўтар узнаўляе гісторыю для чытача, а не для слухача з рэальнага мастацкага свету твора, хоць гэты слухач можа падразумявацца („Ну. Не будзем пералічваць сваякоў пана Адама” [25]. *Не мела баба... шчасця, Раман і Юля, Марысенько, не ўмірай, Надзя з Пядзі, Русалчын дом, Старэнькія*); б) неназваны апавядальнік адэкватны дасведчанаму аўтару, але і для яго не ўсё існае з лёсу і думак літаратурнага героя вядома; пра гэта сведчаць, напрыклад, фінальныя аўтарскія каментарыі („Цюцька ды коцік, адзіныя істоты, якія ведаюць, што мроіцца ў глухую ноч іхняму гаспадару. Моцнаму Янаку, ды нічога пра гэта нікому не скажучь”. [103] – *Моцны Янак*); в) неназваны апавядальнік быў сведкам таго, пра што распавядае, бо вельмі падрабязна ўзнаўляе падзеі (*Настуля*); г) неназванаму апавядальніку, які прысутнічае ў рэальным мастацкім свеце твора, адрасаваны звароты непасрэднай апавядальніцы: „Усё вышэйшаю сцяной хутар мой ад вёскі гэтым лесам адзелены, бачыш” [35]. Хоць старэчы нядужыя, а так ушчаперацца, моцы такое ад нянавісці набяруцца, што не, не паверыш, маладзіца ім не дасць рады!” [36] „Памятаеш, такія маразы моцныя ўзяліся ў лютым?” [38] – *На сваім*;

– абазначаны тып апавядальніка: а) Я-апавядальнік-пісьменнік („– Не быў я ж такі п'яны, каб ні памэтаць! – злуецца Зютак на маю заўвагу пра „Раял”, якім сёння мяне частуюць” [119] – *Цуд над Сямяноўскім возерам*). „[...] На свята незалежнасці сустрэла я Антона аднаго. А дзе ж Марыся? [новая сяброўка Антона. – А. М.] [...]” [132] – *Антон*. „Гэта ўсё раскажа мне Яська пасля” [99] – *Яська з-над Бору.*); б) Я-аўтар-апавядальнік, якая ўзнаўляе гісторыю са свайго дзяцінства, удзельнікам якой яна была; у фінале твора заўвагі, каментарыі аўтара (*Скарб*) як постпадзеі, значна аддаленыя ад часу ўласна гісторыі (*Скарб*); в) Я-апавядальнік як літаратурны герой (яго гісторыя ўзнаўляецца аўтарам-апавядальнікам) – аб эпізодах свайго лёсу (*Марыя Кузьма*); г) Ён-апавядальнік-пісьменнік у рэальным плане ўзнаўлення гісторыі фіксуе сведчання назіральнікаў гісторыі (*Босы воўк і злодзей цноты*), абазначаны ў рэальным плане ўзнаўлення гісторыі („Іван Джала і Восіп Мядзведзкі спрачаюцца пры мне між сабою, хто ў сапраўднасці тады быў вінаваты” [148] – *Да апошніх крыві*. „Ну, як там сабе ладзілі ў хаце Ляўшуні, не наша і не суседзяў справа, – не на вачах – не ў сэрцы. Пра сваркі ніхто не чуў [...]” [152] – *На Паторцы*; „– Вы [зварот у фінале твора сведкі гісторыі да непасрэднай апавядальніцы – А. М.] толькі не ідзеце да Макаркавых. А то Гэлька палічыць вас наступнай у чар-

зе, не будзе глядзець на вашы рэдактарскія паперы, а добра ўлупіць!" [135] – *Як дзве бабе*); Ён-апавядальнік-пісьменнік абазначаны заўвагамі ў адпаведных частках твора („І сядзіць баба Зулька ў сваёй хаце. [...] І, праўда, чысценька ў яе, прыемна". Фінальная рэпліка нібыта належыць і аўтару-апавядальніку і бабе Зульцы адначасова: „– Абы ў нас мір быў. А жыць у нас якасьці можна. Во да чаго людзі ў вёсцы дажыліся..." [90] – *Адначывайце, бабо!*; „Больш цікавіліся яе асобай гарадскія дзеці, што летаваць у нашу ваколіцу прыезджалі" [64–65] – *Русалчын дом*); д) Ён (Яна)-апавядальнік-Міра фіксуе, аб'ядноўвае сведчанні назіральнікаў гісторыі; у фінале твора абазначае сваю прысутнасць і знаёмства з удзельнікамі гісторыі: „Трохколерны Мурза, сыты і лагодны, дрэмле на дыванку ў кухні. «Як жы-веш, гаспадар?» – пытаюся ў яго. Адплюшчвае жоўтыя вочы: „Мур-р-р, добр-р-ра, Міра. Паррррадак!" [177] – *Чорт у хаце*.

Розныя тыпы апавядальнікаў сведчаць аб розных узроўнях назірання, асэнсавання і перадачы гісторыі, адсюль вынікае фактуальная прастора і аўтарскія ўмаўчанны, структура рэтраспекцыйных уступаў да ўласна гісторыі і іх стылёвая арганізацыя.

Усе вышэй адзначаныя формаўтваральныя асаблівасці зборніка *Бабскія гісторыі* ў адпаведным іх стылёвым вырашэнні спрыяюць утварэнню абагуленай (а можа, і адзінай) апавядальна-мастацкай прасторы.

У тым і асаблівасці апавядальных гісторыі гэтага зборніка, што многае з падзей і фактаў, якія маглі б садзейнічаць адказам на падобныя пытанні, застаецца за кадрам успамінаў і сведчанняў. І тады да працэсу найчасцей апасродкаванага і ў некаторых выпадках непасрэднага (*Панас*) філасофствавання апавядальніка падключаецца здольнасць рэцыпіента да абстрагавання ад канкрэтнага, здольнасць да абагульненняў, параўнанняў і паралеляў – нараджаецца працэс аб'ёмнага філасофскага разважання экзистэнцыйнага зместу. Увогуле ж апавядальныя гісторыі як спецыфічныя жанравыя мадыфікацыі здольны ствараць умовы такога рэцыптыўнага філасофствавання. У сувязі з гэтым паказальным з'яўляецца апавяданне *Панас*, жанравая мадыфікацыя якога знаходзіцца на мяжы формаўтваральнага перакрывавання: апавядальная гісторыя / абразок (прыкметы апошняга дамінуюць). Апавядальная прастора як працэс і як фактуальнасць тут – гэта своеасаблівая жыццёвая нагода для філасофствавання аўтара-апавядальніка ў абразковай форме, якая дамінуе ў творы. Метафарычная форма і змест разважанняў аўтара-апавядальніка – гэта пракцыя на праблему „лёс і чалавек: ці здольны першы змяніць другі, якім будзе ад гэтага вынік”.

Чым так прыдатная такая жанравая форма для пашырэння патэнцыяльнай мастацкай інфармацыі ўжо ў межах рэцыптыўнай свядомасці? Яна, форма, дазваляе вылучыць сведчанні, на асэнсаванні якіх, магчыма, не засяродзіліся ні самі героі гісторыі, ні тыя, хто іх узнаўляў. Рэчаіснасць мацнейшая за свядомасць чалавека, не ўсё з яе ён можа асэнсаваць; у той жа час яна пакідае ў яго свядомасці знакі для асэнсавання. І такія знакі

пульсуюць у свядомасці герояў гісторый М. Лукшы і іх апавядальнікаў. Гэтыя экзистэнцыйныя знакі – своеасаблівы заклік да гутаркі, суразмовы. У выніку гэтага, на першы погляд, звычайна-простыя „бабскія гісторыі” маюць патэнцыяльную зададзенасць рэцыптыўнай трансфармацыі іх (з дапамогай гэтых знакаў, а таксама аўтарскіх умаўчанняў, каментарыяў, фактуальнай прасторы зборніка) з прасторы побытавай у філасофскую. Выразным сведчаннем таму могуць быць творы *Марыя Кузьма*, *Сасанна*, *На злосць навешуся!*, *Моцны Янак*, *Панас*, *Смерць і Волька* і інш.

Вялікую ролю ў працэсе сэнсаўтварэння ў апавядальных гісторыях выконвае прастора апавядальнага ўмаўчання: знарочыстага ці незнарочыстага. Штосьці з падзейных фактаў пакідаецца па-за межамі гісторыі, штосьці апавядальнік з рэальнай прататыпнай і мастацкай прасторы твора мог проста не ведаць. І гэтая прастора апавядальнага ўмаўчання ці адсутнасці мае патэнцыяльныя здольнасці да рэцыптыўнага яе сэнсавага пашырэння, а на падставе гэтага – напаўнення новым зместам. Паказальным у гэтых адносінах з’яўляецца апавяданне *На злосць навешуся!*, у якім у рэтраспекцыйнай перадгісторыі адлюстраваны вызначальныя этапы лёсу народжанага для прыгожага жыцця чалавека.

Сэнсаўтваральным агульнабыццёвым плана апавяданнем – *Сасанна* – заканчваецца першы – *Ад Бога* – раздзел кнігі. Гэты твор, маючы сэнсавы дысананс з апавяданнем *Марыя Кузьма* (там – сумненні, патэнцыяльная закладзенасць для рэцыптыўнага роздуму), з’яўляецца сцверджаннем неабходнасці хрысціянскай веры ва ўсемагутнасць Божую, веры без спадзявання на ўзнагароду за гэта. Такая вера грунтуецца на дабрыні і спагадлівасці чалавека да ўсяго жывога, на яго шчырым цярдзенні. У канцы раздзела кнігі пасля столькіх распедаў аб нешчаслівых гісторыях жыцця розных людзей, аб сумным фінале іх зямнога лёсу гучыць сцверджанне: вера і імкненне да бязгрэшнага жыцця ўратуе чалавека і свет, у якім ён жыў; помста ж – гэта справа Бога.

Калі першы раздзел кнігі – *Ад Бога* – завяршаецца сцверджаннем веры чалавека ў дабрыню і ўсемагутнасць Божую, нягледзячы ні на якія абставіны, то другі – *Моцны Янак* – трыма фінальнымі апавяданнямі развівае матыў экзистэнцыйнага вакууму ў жыцці сярэдняга веку мужчын, ад чаго яны, моцныя духам, становяцца на шлях відавочнага паступовага і раптоўнага самазнішчэння.

Раздзел *Наш чалавек* адлюстроўвае халасцяцкае і няўдалае сямейнае жыццё сярэдняга веку мужчын і нешчаслівы лёс працавітых жанчын, разлад у сем’ях і прычыны яго, праявы побыту закінутых вёсак.

Але і ў ім ёсць творы, што сцвярджаюць працалюбства, пакуру, любоў да бліжняга (*Блудная дачка*, *Чалавечыя словы*, *Стражнік старое сцезкі* і інш.) У іх, як і ў жыцці, усё перакрываюцца: і добрае і злое. Выбар тыпу жыцця застаецца за яго героямі і антыгероямі. Аўтар-апавядальнік, які наведвае вёскі і запісвае розныя гісторыі і сведчанні аб іх, нібыта зна-

рок стварае атмасферу жывых сведчанняў, жывой прасторы гэтых сведчанняў, каб звярнуць увагу на паяднанасць добрага і злага ў жыцці, каб знайсці (ствараецца такое ўражанне) усё ж не такую паяднанасць, а пераважную большасць добрага ў закінутым вясковым жыцці. Але, на жаль, такой перавагі няма (ва ўсялякім выпадку – у мастацкай прасторы гэтага раздзела).

Сімвалічным творам – *Зязюльчыны слёзы* – заканчваецца і гэты раздзел зборніка.

Куры дзяўбуць у грудзі прыблуднае „вялікавокае, начупуранае шэрае птушаня” зязюлі аж да таго часу, пакуль, „дабраўшыся да сэрца, выбралі яго па кавалачку” [178] ... Жэня Зязюля (яна не ўпадабала нявестку, пайшла сама са сваёй хаты, пакінуўшы там сынаву сям’ю) як тыя куры, толькі ўжо па-чалавечы далікатненька, „дзяўбе” сваю ўнучку, дачку ненавіснай нявесткі...

„– Баба! Дай цукерку!

– Я табе дам, як і тваёй мацеры! – гыркнула бабуля ды піханула нагой калясачку з лялькай.

Енкнула. Зноў ухапілі яе колікі ў правым баку. І ў калене стрэльную боль. [...]

– Бабця, табе ножка баліць? – абняла бабуліну нагу Крыся, – Я табе пацалую ў каленка, дык адразу перастане” [179].

Куры забіваюць зязюляня... Зязюля-чалавек „дзяўбе” зязюляня-ўнучку... Зязюлю-чалавека раптам „хапілі колікі”, а ўнучка пры гэтым паспачувала...

Нейкая шчымлівая апасродкаваная паралель вынікае з мастацкай фактуальнасці апавядання: паміж гэтым творам і *Да апошняе крыві*, *Скарбам*, *Чалавечымі словамі*, *Стражнікам старога сцежкі* – што ўжо гаварыць пра „курэй”, калі „зязюлі”, дзяўбуць сваіх жа зязюлянят! Але гэтыя малыя, не зважаючы на такое, усё ж прыслухоўваюцца да справядлівасці і дабрыні ў свеце, да існых каштоўнасцей у ім. Яны пачынаюць узыходзіць на шлях дабрыні і справядлівасці, які прайшла пані Варвара – гераіня апавядання „Блудная дачка”. І, пацвярджае гэтае апавяданне, лёс такім дзеткам у будучым павінен аддзячыць за іх спагаду. Але!?...

„На суседнім падворку заверашчала Паўлёва: цяпер яе куры накінуліся на зязюляня” [179] ... Кола разладу канчаткова замыкаецца.

Калі весці гутарку пра наяўнасць ці адсутнасць мадыфікацыйнай сістэмы ў межах зборніка апавяданняў М. Лукшы *Бабскія гісторыі*⁶, то можна сцвярджаць наяўнасць такой формаўтваральнай і стылёвай сістэмы, якая вызначаецца сваёй устойлівасцю ў межах усёй кнігі апавяданняў. Думаецца, актуальным будзе грунтоўнае літаратуразнаўча-лінгвістычнае даследа-

⁶ Жанрава-стылёвая сістэма заўсёды альбо ёсць, альбо яе няма – трэцяга ў адносінах да яе, на мой погляд, не дадзена; трэцім могуць быць тэндэнцыі, асобныя выпадкі (ці іх сукупнасць) утварэння ці разбурэння такой сістэмы.

ванне розных узроўняў стылёвай арганізацыі апавядальных гісторый гэтага зборніка, а праз іх раскрыццё спецыфікі мыслення апавядальніка і яго рэтраспекцыйных сведчанняў у кантэксце ўласнага псіхічнага стану і сітуацый расказвання як абагуленай (а можа, і адзінай) падзейнай прасторы гэтага зборніка апавяданняў. Гэта дазволіць прасачыць сувязь маўленчай арганізацыі ўспамінаў не толькі як мастацкага падзейнага акту, але і як рэальнага жыццёвага працэсу з эмацыйным настроем і псіхічнымі ўстаноўкамі ў ім носьбіта рэтраспекцыйнай інфармацыі.

Характарызаваць спецыфіку мастацкага адлюстравання ў межах той ці іншай жанравай мадыфікацыі немэтазгодна без уліку сэнсавых асаблівасцей твораў ці іх сукупнасці ў межах спадчыны пэўнага аўтара альбо групы пісьменнікаў. Асабліва гэта датычыцца жанрава-стылёвага аналізу кнігі апавяданняў, аб'яднаных адзінствам зместу і падабенствам формы яго твораў. Менавіта такімі кнігамі і з'яўляюцца названыя зборнікі. У той жа час характарыстыка асаблівасцей жанравых мадыфікацый – аналіз ад формы да зместу – дазваляе, думаецца, больш глыбока спасцігнуць сэнсавую сутнасць кніг, глыбінны іх пласт; гэта якраз той выпадак, калі для спасціжэння шырыні зместу твораў неабходна найперш засяродзіцца на падрабязным асэнсаванні іх формы.

Summary

The author depicts the presented world and the style of stories contained in the collections “The Long Death of Krynki” by Sokrat Janowicz [Yanovich] and “Women’s Stories” by Mira Łuksza [Luksha], which reflect everyday life, and the aspirations and ideals of the heroes and antiheroes representing the rural milieu. The object of analysis are similarities and differences in the literary creation – by the two writers representing different generations – of the picture of the countryside life of the Belarusians who live in Poland.