Алесь Макарэвіч
Магілёў

Сэнсавая прастора зборніка апавяданняў Міры Лукшы “Бабскія гісторыі” ў кантэксце яго жанравай спецыфікі

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. Такой кнігай і з’яўляецца зборнік М. Лукшы “Бабскія гісторыі”.

Аднак жа ў дадзеным выпадку на першае месца вылучым усё ж не сэнсавае напаўненне зборніка, а характарыстыку асаблівасцей яго жанравых мадыфікацый. Тым болей, што і сама аўтар звярнула ўвагу на формаўтваральны аспект сваіх апавяданняў у загалоўку: “гісторыі”. Такі падыход – аналіз ад формы да зместу – дазваляе, на мой погляд, больш глыбока спасцігнуць сэнсавую сутнасць кнігі, глыбінны яе пласт; гэта якраз той выпадак, калі для спасціжэння шырыні зместу твораў неабходна найперш засяродзіцца на падрабязным асэнсаванні іх формы.

Характарызуючы жанравыя мадыфікацыі зборніка, неабходна звярнуць увагу на адзін вельмі важны аспект жанрава-стылёвых даследаванняў, якія вызначаюць агульную схему працэсу развіцця альбо выніковую яго данасць. Любая схема, якая характарызуе жанрава-стылёвую спецыфіку пэўнай агульнасці, будзе заўсёды недасканалай. Мастацкі твор заўсёды “супраціўляецца” кантэксту тыпалагічных абагульненняў: штосьці заўсёды не “ўпісваецца” ў такі кантэкст, “выбіваецца” з яго[1]. Аднак жа, калі гутарка ідзе пра сукупнасць, асабліва ў межах дамінуючай жанравай мадыфікацыі зборніка, такая агульная схема жанравай структуры вымалёўваецца ў асноўных яе паказчыках, прыкметах, тэндэнцыях. І яна, нягледзячы на некаторыя выключэнні, сведчыць аб сэнсавай канцэпцыйнасці і наяўнасці мастацкай сістэмы ў межах даследуемага адзінства. Справа іншая, што гэтая сістэма можа быць альбо блізкай рэцыпіенту (прымацца ім), альбо чужой (не ўспрымацца і адвяргацца). Але ні тое, ні другое не ўплывае на факт наяўнасці сістэмы: яна існуе як аб’ектыўная данасць.

[1] Аб гэтым: А. М а к а р э в і ч, *Праблема жанравых мадыфікацый у беларускай прозе XIX – пачатку XX стагоддзя,* Магілёў 1999, с. 5 – 6.

На спецыфіку жанравай сістэмы зборніка “Бабскія гісторыі” М. Лукшы ўжо звярталі ўвагу беларускія даследчыкі. Варта ў сувязі з гэтым прыгадаць высновы Галіны Тычкі:

“Невялічкія навелы[2]*, што складаюць змест кнігі, акурат і паказваюць <...> адметна жаночы , па-мацярынску спагадлівы і міласэрны погляд на боль і праблемы людзей, асуджаных часам і гісторыяй на паступовае вымiранне разам з адыходзячым у нябыт светам старой белавежскапушчанскай рэчаіснасці”*[3].

Але, думаецца, толькі такога кантэкстуальнага вызначэння жанравых мадыфікацый гэтай кнігі апавяданняў недастаткова: яно не акрэслівае ўсю спецыфіку мастацкага адлюстравання рэчаіснасці ў зборніку і патэнцыяльную закладзенасць больш шырокага змястоўнага пласта для рэцыптыўнага асэнсавання гэтай рэчаіснасці, яе герояў і антыгерояў.

Жанравыя мадыфікацыі характарызуемага зборніка апавяданняў М. Лукшы можна прадставіць у наступным варыянце: **а)** *апавядальная гісторыя*[4] (“Добрая Маруся”, “Вазьмі знайдзі ты тое шчасце”,”Раман і Юля”, “Пад акупацыяй”, “Настуля”, “На сваім”, “Ратунак”, “Марыя Кузьма”, “Як Кастэнцік з Чортам за зямлю пабіліся”, “Адпачывайце, бабо!” – першая частка, “Яська з-пад Бору”, “Ёзік”, “Моцны Янак”, “Машка і Золька”, “Горкая вада”, “На злосць павешуся”, “Цуд над Семяноўскім 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 старое сцежкі”, “Спосаб на поспех у каханні”, “Вырадак”, “Зязюльчыны слёзы” – трэцяя частка); **в)** *абразок*[5] (“Панас” – другая частка); **г)** *падзейна-разгорнутае апавяданне* (“Федзік”); **д)** формаўтваральнае ў межах жанру перакрыжаванне: *апавядальная гісторыя / абразок* (“Надзя з Пядзі”), *апавядальная гісторыя / навела* (“Аўдосіна неба”, “Ноч у Бельску”, “Піліп у фасолі”, “Старэнькія”, “Свята” – першая частка, “Агледзіны”, “Чалавечыя словы”, “Найму хату добрым людзям”, “Да апошняе крыві”, “Скарб”, “Босы Воўк і злодзей цноты” – трэцяя частка), *апавядальная гісторыя / падзейна-разгорнутае апавяданне* (“Русалчын дом”). Прыведзены тут падзел сведчыць, што ў гэтым зборніку пераважае такая жанравая мадыфікацыя, як апавядальная гісторыя.

---

[2] Тут і далей у цытатах падкрэслена мной. – А.М.

[3] Г. Т ы ч к а, *Жаночы погляд Міры Лукшы* // Міра Л у к ш а, *Бабскія гісторыі*, Беласток 2001, с. 183.

[4] *Апавядальная гісторыя* – жанравая мадыфікацыя апавядання ці аповесці, кампазіцыйна арганізуючым цэнтрам якой з’яўляецца вобраз апавядальніка (названага, неабазначанага, 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. М а к а р э в і ч, *Праблема жанравых мадыфікацый...* с. 14 – 34 і інш.

[5] *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. М а к а р э в і ч, *Праблема жанравых мадыфікацый...* с. 313, 89 – 101, 174 – 184 і інш.

Увогуле колькасць наратыўных формаў можа быць (паводле Франца К. Штанцэля) "тэарэтычна бясконцай"[6]. Гэтую бясконцасць наратыўных тыпаў можна прасачыць у беларускай "малой" прозе на прыкладзе наступных паказчыкаў: а) розныя па сваёй структуры і паводле сэнсу рэтраспекцыі ў падзейна-разгорнутым апавяданні, б) розныя варыянты апавядальных гісторый з характэрнымі для іх тыпамі рэтраспекцый. Пры гэтым трэба заўважыць, што колькасць наратыўных формаў у межах самой апавядальнай гісторыі таксама шматлікае (такую выснову дазваляюць зрабіць, напрыклад, апавядальныя гісторыі Я. Баршчэўскага, Ядвігіна Ш., З. Бядулі, А. Гаруна, М. Гарэцкага, Я. Коласа і інш.).

Прынцыпамі класіфікацыі тыпаў нарацыі могуць быць наступныя: **а)** апавядальная перспектыва, **б)** граматычная форма, **в)** глыбіня апавядальнай перспектывы, **г)** прынцыпы структурнай арганізацыі апавядальнай перспектывы і граматычнай формы, д) дамінуючыя мастацкія прыёмы, тып вобразнасці[7].

Апавядальныя гісторыі як жанравыя мадыфікацыі зборніка маюць наступныя формаўтваральныя асаблівасці:

•чаргаванне гісторый-эпізодаў у межах аднаго твора ("Марысенько, не ўмірай"); узнаўленне эпізодаў жыцця: ад нараджэння да сярэдзіны веку ("Моцны Янак");

•наяўнасць умоўных частак-эпізодаў*:* **а)** уступ да гісторыі ("Не мела баба... дзеда", "Пад акупацыяй", "На сваім", "Яська з-пад бору", "Панас", "На Паторцы"), інфармацыя апавядальніцы пра сябе, пра суседзяў, непасрэдныя характарыстыкі ўдзельнікаў падзей ("На сваім"); **б)** перадгісторыя цэлага жыццёвага этапу як эпілог да асноўнай гісторыі ("Настуля"); **в)** уласна гісторыя ("Не мела баба... дзеда", "Пад акупацыяй", "Настуля"); **г)** заключная частка: як склаўся лёс блізкіх гераіні гісторыі людзей ("Пад акупацыяй"), падагульненне-вывад ("Настуля"), зварот аўтара-апавядальніка да ўяўнага рэцыпіента гісторыі ("Федзік", "Антон"); ***альбо***: **а)** кароткі дыялог па тэлефоне, **б)** уступ рэальнага (на момант узнаўлення гісторыі) плана: у якім фізічным стане цяпер гераіня гісторыі, **в)** рэтраспекцыйныя вяршынныя эпізоды ўсяго жыцця гераіні, **г)** заканчваецца твор дыялогам (адбываецца ў рэальным плане) па тэлефоне паміж героямі гісторыі ("Раман і Юля");

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

•апавядальнік адразу (без уступа да свайго расповеду) пачынае ўзнаўленне цяжкіх перыядаў уласнага жыцця; ствараецца ўражанне, што перад гэтым маналогам апавядальніка было ўжо ўзнаўленне 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 гераіні, апавядальніца засяроджана толькі на гісторыі паратунку сям'і, астатняе для яе ў гэтай рэальнай сітуацыі расказвання неістотнае ("*Пра жыццё з мужам*

---

[6] *Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины.* М., 1999. С. 67.

[7] Тэарэтычны аспект гэтага пытання больш падрабязна прадстаўлены ў наступнай крыніцы: А. Макарэвіч, *Асаблівасці беларускіх апавядальных гісторый // Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай*: Матэр. Міжнар. навук. канф., прысвеч. 80-годдзю БДУ. У 3 ч. Ч. 2. Мінск 2001, с. 58 – 62.

гаварыць не буду. Адным словам – біў" [54] – "Ратунак".);

•узнаўленне гісторый паводле прынцыпу спалучэння сведчанняў удзельнікаў і відавочцаў падзей, якія адбываліся ў лёсе літаратурнага героя; такая асаблівасць у некаторых апавяданнях другой і трэцяй часткі зборніка становіцца дамінуючай структурнай і, адпаведна, стылёвай прыкметай (" – <... >, *– кажа Маланея Сіманюк*" [114]; " – <...>! *– крычыць на мяне* [аўтара-апавядальніка. – А.М.] *дзед Мікалай Гапунік і пастуквае палачкай аб тратуар*" [115]; "<...>, *– кажа баба Стэпа*" [134]; "<...>, *– кажа дзед Ясько* <...>" [134]; "<...> *– махае рукой абдораная суседчынай кучай васьмідзесяцігадовая Агата*" [134 – 135];"<...>, *– ківае галавою Ясько* <...> [135]; іншыя прыклады можна назіраць у апавяданнях "На злосць павешуся!", "Блудная дачка", "Чорт у хаце";

•падрабязнае ў падзейных адносінах узнаўленне адной гісторыі ("Марыя Кузьма");

•у большасці выпадкаў вузкае кола ўдзельнікаў ці сведкаў гісторыі, але ёсць выпадкі разгалінаванасці рэтраспекцыйнай сістэмы вобразаў, эпізодавай падрабязнасці і разгорнутасці рэтраспекцыйнага ўзнаўлення ў лаканічным стылёвым афармленні ("На сваім");

•структура расповеду апавядальніцы: тэза-характарыстыка – доказ яе, у выніку рэтраспекцыйнае ўзнаўленне вызначаецца максімальнай ступенню падзейнай выразнасці ("На сваім").

Апавядальныя гісторыі як жанравыя мадыфікацыі твораў аналізуемага зборніка М. Лукшы перакрыжоўваюцца ў формаўтваральным аспекце з *навеламі*. Рэтраспекцыйныя сведчанні апавядальніка ў такіх творах служаць своеасаблівымі апавядальнымі перадгісторыямі (уступам – "Аўдосіна неба", "Ноч у Бельску", "Віктар, Нічыпар і Рэня", "Смерць і Волька") да аднаго здарэння, для ўзнаўлення якога характэрна выразная кампазіцыя, цэнтраімклівасць сюжэту, факусаванасць мастацкай увагі на адной падзеі. У творах з формаўтваральным перакрыжаваннем *апавядальная гісторыя / навела* падзеі ўласна гісторыі *(навелы)*, як правіла, разгортваюцца ў рэальным плане ("Старэнькія"), часам да гэтага плана дадаюцца некаторыя рэтраспекцыйныя згадкі ("Старэнькія"), сведчанні ("Хата з краю"). Як і ў выпадку з *апавядальнымі гісторыямі*, у творах гэтай групы назіраюцца наступныя асаблівасці:

•умоўныя часткі: **а**) кароткі ("Піліп у фасолі", "Босы Воўк і злодзей цноты") ці больш разгорнуты ("Раман", "Агледзіны", "Скарб") уступ да гісторыі ("*Не пазнаў Піліп свой загон у роднай вёсцы. Хоць зямлі ён не забыў*" [49] – "Піліп у фасолі" – пра гэты загон і будзе гутарка ў другой частцы і фінале апавядання; **б**) разгорнутая ("Піліп у фасолі") альбо фрагментарна-эпізодавая ("Раман") перадгісторыя: эпізоды жыцця літаратурных герояў; **в**) спалучэнне падрабязных рэтраспекцыйных сведчанняў як уводзіны (уступ) да непасрэдна гісторыі ("Агледзіны", "Найму хату добрым людзям", "Да апошняе крыві"); **г**) уласна гісторыя ("Піліп у фасолі", "Раман"); **д**) фрагментарнае апасродкаванае адлюстраванне яе вынікаў ("Піліп у фасолі");

•прынцып спалучэння сведчанняў удзельнікаў і відавочцаў падзей, якія адбываліся ў лёсе літаратурнага героя ("Найму хату добрым людзям", "Да апошняе крыві"), а таксама спалучэнне сведчанняў удзельніцы гісторыі ("<...> – *кажа Рэня*" . "<...> *– расказвае Рэня*" – "Босы воўк і злодзей цноты".) і таго

(праз аўтарскія сведчанні без указання крыніцы іх інфармацыі), што яна не магла назіраць, – у выніку гэтага ствараецца ўражанне рэальнасці дзеяння ў непасрэдна гісторыі.

Удзельнікамі, назіральнікамі, сведкамі гісторый, як правіла, з'яўляюцца пераважна старыя жанчыны і мужчыны. Гэта яны ўзнаўлялі ў прататыпнай рэчаіснасці для аўтара жыццёвыя гісторыі альбо пацвярджалі, каменціравалі, сведчылі той ці іншы факт гісторыі, здарэння. Цэнтральнымі "героямі" падзей таксама ў рэальным ці набліжаным да рэальнага плана ўзнаўлення гісторый з'яўляюцца ў большасці выпадкаў пажылыя ці старыя людзі. Аднак у рэтраспекцыях прасочваецца іх лёс – узлёты, а найчасцей падзенні ў ім – у маладым узросце. Акрамя гэтага, ёсць і іншыя групы твораў паводле галоўных утваральнікаў дзеяння ў "гісторыях": апавяданні, цэнтральнымі героямі якіх з'яўляюцца сярэдняга веку мужчыны і жанчыны, дзеці ("Скарб"), русалка ("Цуд над Семяноўскім возерам"), насякомыя ("Свята"), птушка ("Віктар, Нічыпар і Рэня"), жывёлы ("Віктар, Нічыпар і Рэня", "Чалавечыя словы"). Цэнтральнай структурна арганізуючай асобай зборніка з'яўляецца апавядальнік, аўтар-апавядальнік; тып аўтара-апавядальніка неаднолькавы ва ўсіх творах:

•вельмі падрабязна ўзнаўляе падзеі ("Настуля"); *г)* неназванаму апавядальніку, які *неабазначаны тып апавядальніка*: **а)** непасрэдны 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 скажуць*" [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 аддзелены, 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 Семяноўскім 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-пад 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

уласна 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 сведчанні 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 апошняе крыві". *"Ну, як там сабе ладзілі ў хаце Ляўшуны, 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 чарзе, 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] – "Адпачывайце, бабо!"; *"Больш цікавіліся яе асобай гарадскія дзеці, што летаваць у нашу ваколіцу прыязджалі"* [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 жывеш, гаспадар?" – пытаюся ў яго. Адплюшчвае жоўтыя вочы: "Мур-р-р, добр-р-ра, Міра. Парррррадак!"* [177] – "Чорт у хаце".

У некаторых творах апавядальнік адсутнічае ("Ноч у Бельску", "Піліп у фасолі", "Раман", "Хата", "Федзік"), хаця ўмоўна яго можна падразумяваць, ён нібыта таксама знаходзіцца ў адной мастацкай прасторы з літаратурнымі героямі ("Дом Паўліны").

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

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

У залежнасці ад таго, формаўтваральныя прыкметы якой мадыфікацыі дамінуюць, якія прынцыпы аб'яднання рознага тыпу рэтраспекцыйных падзей у адно цэлае з рэальным мастацкім светам твора, у якім адбываецца ўзнаўленне гісторый, пераважаюць, узнікае той ці іншы стыль апавядання.

"Бабскія гісторыі" ў кантэксце зборніка – гэта не толькі гісторыі, пачутыя апавядальнікам ад жанчын і ўзноўленыя апавядальнікам-жанчынай (*"Менавіта "бабскія", гэта значыць тыя, якія апавядаюцца кабетамі і якія выяўляюць спецыфіку народнага жаночага светаўспрымання, менталітэт вясковых бабулек, надзеленых мудрасцю пераржытага, пераржытых бедаў і крыўд"*)[8], гэта яшчэ і гісторыі лёсу вясковых і гарадскіх дзяўчат, кабет, бабулек; гэта гісторыі пра бабскі лёс, часцей нешчаслівы. Нават там, дзе героямі гісторый з'яўляюцца

[8] Г. Тычка, *Жаночы погляд Міры Лукшы...* с. 183.

мужчыны, праз іх лёс на ўзроўні рэтраспекцыйных канстатацый "высвечваюцца" ўчынкі жанчын, іх лёс альбо адносіны да жыцця ("Яська з-пад бору", "Антон" і інш.). Жанчына ў такіх выпадках паказваецца тут ці то ў пакоры ("Босы Воўк і злодзей цноты"), ці то ў своеасаблівым, на яе погляд, пратэсце супраць лёсу ("Добрая Маруся"), у працэсе непрыстойнай барацьбы за яго, прыдатным для яе ("Антон"), альбо ў працэсе прымірэння з ім праз гарэлку (Гандзя з апавядання "Яська з-пад бору"); непасрэдныя сцверджанні такога пратэсту ці прымірэння знаходзяцца па-за фактуальнымі межамі зборніка – гэта натуральны рэцыптыўны вывад. Такім чынам непасрэдна гісторыі пра "бабскі" лёс дапаўняюцца рэтраспекцыйнымі і рэальнымі канстатацыямі з гісторый мужчынскіх лёсаў. У выніку гэтага вызначэнне тыпу апавядальніка ў назве зборніка набывае яшчэ і сэнсаўтваральнае абагульненне.

Апавяданні дапаўняюць адно другое сэнсава, утвараючы разгорнутае тэматычнае адзінства: адлюстраванне лёсу не толькі асобных жанчын і мужчын (яны яшчэ працуюць на службе і ўласнай гаспадарцы, жывуць у родным паселішчы і на чужыне, адзінокія пры жывых дзецях і бяздзетныя, прытуленыя кімсьці з дзяцей, аднак няшчасныя ад няўвагі астатніх дзяцей, некаторыя з літаратурных герояў ужо нямоглыя не толькі ад старасці, але і ад несправядлівасці лёсу ў адносінах да іх жыцця), але і абагуленага лёсу жыхароў балавежскапушчанскіх вёсак. Такая несправядлівасць лёсу бліскавічна высвечваецца, напрыклад, сэнсам апавядання "Марыя Кузьма". Літаратурная гераіня твора, у адрозненне ад іншых апавядальнікаў зборніка, расказвае не толькі пра ратаванне ўласнай сям'і ў ваенны час, а і пра захаванне ёю дзесяткаў чалавечых жыццяў у палоне. Але і яна, здзейсніўшая подзвіг дзеля Чалавека, у старасці "*сонца не бачыць*".

Дзве вайны пражыла, і ў хаце вытрывала, і трэба ўміраць, бо не? Дакументы з таго часу пагубілі, сведкі паўміралі. Хто за пакуты ў Нямеччыне нейкі грош дастаў, бы можна было за такое заплаціць! Але і гэтага я не маю, бо не залатвіла. Але што мне тыя грошы, калі я сонца не бачу.." [60]

З сукупнасці многіх апавяданняў зборніка вынікае абагулены вобраз жыцця пажылога, старога чалавека, у якім ёсць не толькі расчараванні, а і прыгожыя ўзвышаныя ўчынкі раней маладых і цяпер старых людзей ("Ноч у Бельску", "Раман", "Марыя Кузьма", "Блудная дачка" і інш.), аднак яны, такія ўчынкі, не змяняюць сутнасці гэтага самага жыцця: яго фінал напоўнены разладам і несправядлівасцю. Асабліва адчуванне такога разладу ўзмацняецца фіналам апавядання "Марыя Кузьма". Чалавек, які заслугоўвае быць шчаслівым, бо ратаваў жыцці людскія, аказваецца няшчасным. Мастацкая прастора твора ў спалучэнні з яго фінальнай часткай патэнцыяльна ўтрымлівае ў сабе пытанне філасофскага зместу: "Чаму так адбываецца і дзе ж тая справядлівасць, што павінна быць у адносінах да гэтага канкрэтнага чалавека і да яго падобных?". Але на яго наўрад ці можна знайсці абсалютны адказ.

У тым і асаблівасці апавядальных гісторый 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 экзістэнцыйнага 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 перакрыжавання: *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 праекцыя на праблему "лёс і чалавек: ці здольны першы змяніць другі, якім будзе ад гэтага вынік".

Магчыма, дзіўным здасца параўнанне апавядання "Панас" М. Лукшы з абразком "Нарадзіны", а іншых твораў пісьменніцы з абразком "Мары" Вацлава Ластоўскага – творамі[9], у якіх на мастацкім узроўні асэнсоўваецца ступень суадносансці наканаванага і магчымага (залежнага ад волі чалавека) у жыцці асобы. Тым не меней, такая паралель, на маю думку, напрошваецца. Бо ў творах са зборніка "Бабскія гісторыі" М. Лукшы не проста ўзнаўляюцца нешчаслівыя (найчасцей) лёсы людзей, а на фактуальным узроўні акрэсліваецца магчымасць змены чалавекам свайго лёсу і ў той жа час – залежнасць свядомасці чалавека і, адпаведна, яго жыццёвых арыентацый і выбараў ад умоў побыту і асяроддзя.

Чым так прыдатная дадзеная 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 гісторый, 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 экзістэнцыйныя 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 зло павешуся!", "Моцны Янак", "Панас", "Смерць і Волька" і інш. Дзеля пацвярджэння варта прыгадаць мастацкія метафарычныя разважанні з апавядання "Панас" аб праблеме "лёс і чалавек: ці здольны першы змяніць другі, якім будзе ад гэтага вынік". Пачатак гэтых разважанняў (яны маюць форму няўласна простай мовы) нібыта належыць літаратурнаму герою Панасу; далей жа іх сутнасць сэнсава пашыраецца – яны ператвараюцца ў плынь метафарычнага філасофствавання і пісьменніцы і (адначасова) аўтара-апавядальніка, і магчымых сведак лёсу літаратурнага героя, і рэцыпіента гэтага твора ў кантэксце ўсяго зборніка апавяданняў.

[9] Характырыстыка гэтых твораў прыводзіцца ў: А. М а к а р э в і ч, *Праблема жанравых мадыфікацый...* с. 185, 196 – 200.

– На нас хоць бы патоп! – махае рукой Панас, невядома, ці з адчаем, ці абыякава, папіваючы сабе піва пад вясковай крамай.

... Гэта ўсё, каб угаварыць і загаварыць лёс. Калі нават не слухае ён цябе, то ў рэшце рэшт абрыднеш яму, як тая назойлівая муха. Калі не прыхлабушыць мухабойкай, то мо выжане ручніком, а кыш! – ляці, паскуда, сваёю дарогай!

Не выгаварвай лёсу тое, што прыносіць, лепш адразу дагаварыся з ім адносна ўмоў і варункаў.

Варункова нішто не пойдзе ў залік, няма паўторных экзаменаў з веснавое маладосці, перанесеных на асеннюю сесію. Запісалі ўсё ў тваёй заліковай кнізе, у індэксе.

На індэксе будзеш і ты, і твая чэкавая кніжка з фальшывымі подпісамі, не спаляць і змарнаваных лісткоў з пячаткай "Анулявана", адкуль ні возьмуцца вырваныя хвіліны і тыдні, пра якія даўно забыўся і ты, і твае дзённікі, якія ты пакінуў, каб іншыя параўналі твой лёс з тваім і палічылі цябе... за... Альбо і кінуў ты іх весці, а яны ўсё пішуцца, пішуцца...

І ты, сам не свой, яшчэ і яшчэ будзеш хацець выцягнуць свой фант-лёс у латарэі, але ці выйграеш нешта вартае старання? [109 – 110]

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 павешуся!", у якім у рэтраспекцыйнай перадгісторыі адлюстраваны вызначальныя этапы лёсу народжанага для прыгожага жыцця чалавека.

Міхал Брук меў шчасце. Нарадзіўся здаровы і прыгожы, у прыстойнай, працавітай ды багатай сям'і. І розуму яму хапала – у школе не быў апошні, закончыў сярэднюю. Бацькі намовілі яго вярнуцца на гаспадарку, бо і каму мелі яе пакінуць, як не адзінаму сыну?

І дзяўчыну ўдалося яму знайсці <...>*. Спадабалася Галіне і Міхалава сям'я* <...>*. І свякруха нявестку любіла, а тая плаціла ёй узаемнасцю* [114]

Гэта адзін з нямногіх эпізодаў сямейнага шчаслівага жыцця літаратурнага героя "Бабскіх гісторый". Аднак і яго лёс таксама трагічны. Чаму так адбылося? Што не задавальняла ў жыцці Міхала Брука?

Своеасаблівы знак будучага няшчасця (падараваная суседкай гартэнзія ў час вяселля) прадказвае трагедыю ў жыцці літаратурнага героя. І яна сапраўды адбываецца. Але існыя прычыны самагубства Міхала Брука асноўная апавядальніца гісторыі яго жыцця так і не высветліла. Яны засталіся таямніцай як для сведкаў эпізодаў жыцця Міхала, так, відаць, і для самой апавядальніцы як дзеючай асобы твора.

– Калі я выходзіла замуж, ведала, што ў Мішы бываюць прыступы дэпрэсіі. <...> *Находзіла на яго нейкая туга. Усё гаварыў, што так перажывае*

бяссэнсавасць існавання, войны на свеце, гвалт і голад на зямлі.

– Ведаеце, сядзім за абедам. Есць катлету, адсуне талерку, маўчыць і потым кажа: "Гляньце, мама, мы забілі звера, ямо яго мяса, а ў Афрыцы дзеткі з голаду пухнуць, нават адной бульбіны не маюць. Жывецца мне так добра, а ўсё здаецца, бы грашу. За што мне Бог даў такое шчасце? [116]

Гэтыя сведчанні Міхалавай жонкі і яго маці ствараюць умовы для рэцыптыўнага працэсу філасофствавання аб праблемах існавання чалавека ў свеце. Міхал сыты, сям'я дагледжана, дружна жыве. А нешта ж яго непакоіць, нешта ёсць таемнае і неспазнае ў яго душы. І як тут не прыгадаць трагедыю Антона з аднайменнага твора Максіма Гарэцкага? У такой сітуацыі згадвання і параўнання яшчэ раз нараджаецца рэцыптыўнае пацвярджэнне сутнасці трывог і страшных жаданняў Антона: не ад цемнаты яны, не ад голаду і нястач ("целу было дрэнна").

Б е л а р у с к і а ў т а р. *А Антон? Няўжо ж мукі яго, самагубства яго — не драма чалавечага духу, а ненармальны выпадак, бо целу было дрэнна? <u>А мукі сытых?</u>*

<...>

Б е л а р у с к і а ў т а р. Лепш памерці, чымся жыць «вумнай» жывёлінай[10].

У апавяданнях М. Лукшы "На злосць павешуся!" (асабліва), "Горкая вада", "Федзік" (названыя творы ў зборніку знаходзяцца побач) адлюстраваны новы час, новая побытавая прастора. Але і яна напоўнена экзістэнцыйным вакуумам.

Сэнсаўтваральным агульнабыційнага 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 цярпенні. У канцы раздзела кнігі пасля стольkіх расповедаў 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 жыве; спагада да ўсяго жывога – адзін з галоўных абавязкаў чалавека (*"Звер – пад Божай апекай. І грэх такому брыду рабіць, бо не дасць Тварэц пакрыўдзіць бездапаможнага. Так як і сама Сасанка, – ёй жа, калі слепла, перад аперацыяй, Маці Божая паказалася <...> і голасам далікатным, цененькім прамовіла да Сасанкі: "Не бойся, усё добра будзе!"* [93], помста ж – гэта справа Бога (*"Ні немцы, ні хто іншы не пастаўлены Богам, каб караць. Ён адпомсціць, Ён адплаціць!"* [94]). Жыццёва-побытавым – людскім – пацвярджэннем гэтага прынцыпу гучаць словы лекара ў фінале апавядання (*"Гэта ваша вера вас вылечыла"* [95]), а таксама заўвагі неназванага апавядальніка: *"Ага, і птушкі да яе на балкон прылятаюць. І пасёлкавыя хатнія і бяздомныя звяры заходзяць. І яны таксама ў гэтым горадзе*

[10] М. Г а р э ц к і, *Збор твораў у чатырох тамах*, Т. 1. Мінск 1984, с. 267

адчуваюць сябе недарэчна" [95].

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 экзістэнцыйнага вакууму ў жыцці сярэдняга веку мужчын, ад чаго яны, моцныя духам, становяцца на шлях вiдавочнага 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, пакору, любоў да бліжняга ("Блудная дачка", "Чалавечыя словы", "Стражнік старое сцежкі" і інш.). У іх, як і ў жыцці, усё перакрыжоўваецца: 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 знарок стварае атмасферу жывых сведчанняў, жывой прасторы гэтых сведчанняў, каб звярнуць увагу на паяднанасць добрага і злога 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). Усё з мастацкай прасторы трэцяй часткі зборніка адбываецца ў жыцці "нашых людзей", а значыць, "нашым" жыцці. І толькі кантрастам іншых адносін (яны адрозніваюцца ад адносін "нашых людзей" – "маладой спакойнай сям'і" – з гэтага твора) да дабрыні чалавечай служаць эпізоды з апавядання "Найму хату добрым людзям", удзельнікамі якіх з'яўляюцца армяне-гандляры: медыкі, шафёры, былая акцёрка, былыя студэнты, прадаўшчыца і бухгалтарка. Узнікае жаданне параўнаць "нашых людзей" і чужых як сімвалы рэальнага і далёкага.

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 стрэльнуў 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 старое 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"[11], то можна сцвярджаць наяўнасць такой формаўтваральнай і стылёвай сістэмы, якая вызначаецца сваёй устойлівасцю ў межах усёй кнігі апавяданняў. Думаецца, актуальным будзе грунтоўнае літаратуразнаўча-лінгвістычнае даследаванне 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.

[11] 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.