

Віншуем юбіяра!

Мікалай Васілевіч Абабурка — мовазнаўца. Кандыдат філалагічных навук (1971). Нарадзіўся 15 траўня 1941 г. у в. Морац Клецкага раёна. Закончыў Беларускае дзяржаўнае ўніверсітэт (1966) і аспірантуру пры ім (1969). Працаваў настаўнікам у Грабянецкай СШ Чэрвеньскага раёна. З 1970 г. у Магілёўскім педагагічным інстытуце (цяпер — універсітэт) імя А. А. Куляшова: старшы выкладчык кафедры беларускай мовы (1970 — 1973), загадчык гэтай кафедры (1973 — 1983), з 1983 г. — дацэнт, з 1993 г. — прафесар. Аўтар больш як 200 артыкулаў, аўтар і суаўтар больш як 20 кніг і брашур, у тым ліку “Дыялектызмы ў творах беларускіх савецкіх пісьменнікаў: Кароткі слоўнік-даведнік” (1979), “Стылістычна абмежаваныя словы ў мове беларускай мастацкай літаратуры” (1981), “Матэрыялы да слоўніка Магілёўшчыны” (1981), “Беларускае слова і яго вывучэнне” (1987), “Культура беларускай мовы” (1994) і інш.

Мова мастацкіх твораў

Мікалай АБАБУРКА

СІНКРЭТЫЧНАЕ МАЎЛЕННЕ Ў БЕЛАРУСКАЙ МАСТАЦКАЙ ЛІТАРАТУРЫ

Як сінтэзаванне, так і сінкрэтызм (грэц. *synkretismos* спалучэнне, аб’яднанне) моўна-выяўленчых сродкаў у беларускай мастацкай літаратуры вывучання недадаткова поўна. Наша задача — удакладніць названыя катэгорыі ў дачыненні да беларускай філалогіі і вызначыць ступені развіцця іх беларускімі празаікамі.

Тыповымі формамі сінкрэтычнага (сінтэзаванага) літаратурна-мастацкага маўлення з’яўляюцца **сказавая, няўласна простая і няўласна аўтарская мова**. Прыкметы, віды і падвіды гэтых формаў расповеду даволі падрабязна вызначаны і вывучаны ў сучасным рускім мовазнаўстве (найперш у працах В. Вінаградава, В. Адзінцова, А. Васільевай, М. Кожынай, А. Кожына, В. Крыловай, Н. Кажэўнікавай і інш.). Беларускія мовазнаўцы толькі падступаюцца да названых катэгорый пераважна як стылістычных, прытым як найбольш яркіх з’яваў узаемадзеяння аўтарскай мовы і мовы герояў у эпічных творах вядомых пісьменнікаў (працы А. Каўруса, М. Цікоцкага, Г. Малажай і інш.).

Нязначная ўвага беларускіх лінгвістаў да сінкрэтычнага маўлення ў літаратурна-мастацкіх празаічных тэкстах тлумачыцца, на наш погляд, тым, што сінкрэтызм і сінтэзаванне — занадта агульныя спосабы і прыёмы адлюстравання не толькі аб’ектыўнай рэчаіснасці (навакольнага асяроддзя, прадметаў і дзеянняў, якасцяў і акалічнасцяў і пад.), але і духоўнага стану як самога аўтара і яго герояў, так і рэцыпіента (чытача, слухача, глядача). Тут мала сказаць, што ў дадзеных тэкстах (фрагментах, кантэкстах) у наяўнасці сказавая, няўласна простая і няўласна аўтарская

мова; сюды самі па сабе напрошваюцца і такія моўна-стылістычныя і лінгвістычныя катэгорыі, як ускосная мова, ускосна-простая, або паўпростая, мова, а таксама ўсе тыпы і разнавіднасці падтэксту (найперш падтэкст іншасказання і недаказу).

Калі звярнуцца да тэкстаў беларускай мастацкай прозы, асабліва яе “вялікіх” жанраў, то адразу кідаецца ў вочы камбінаванне тым ці іншым пісьменнікам разнастайных разнавіднасцяў і формаў маўлення як выяўленча-намінацыйнага і эстэтычна-характарыстычнага адлюстравання рэчаіснасці. Так, у шостым раздзеле аповесці Максіма Гарэцкага “У чым яго крыўда?” уласна аўтарская і няўласна аўтарская мова, уласна простая і няўласна простая мова відазмяняюцца, пераходзяць адна ў адну, адсюль так званая поліфанія, загадкаваць, увогуле эстэтызацыя звычайнай апавядальнай мовы. Пачатак раздзела філасофска-аналітычны з некаторым налётам іроніі, якая ў сярэдзіне расповеду перарастае ў сарказм, а ў канцы — успаміны галоўнай дзейнай асобы, але ўжо з лёгкім гумарам. Аўтарскі зварот “*О, вы — шчаслівыя і нешчаслівыя дзянькі ў людскім жыцці!*”, вывад пра шчасце і няшчасце (“*...што такое шчасце і што такое няшчасце — пазнаецца заўсёды ў канцы ўсякае справы*”), апісанне чатырох лекцый (па жывёлагадоўлі, рускай літаратуры, глебазнаўстве і хіміі), характарыстыка лектараў-выкладчыкаў з заўвагамі пра іх мову і маўленне, жарты навучэнцаў з каментарамі аўтара (“*Казалі наздагад, а лучалі ў самае сэрца, гады*”, “*Тут троху мыляліся, бо Лёкса ж руская*”), думкі Лявона Задумы, успаміны галоўнага героя — усё

гэта патрабавала пры перадачы праз пісьмовыя сродкі ўмелага камбінавання разнастайных родаў і відаў апавядальнага выкладу, гарманічна злучаных у адно сэнсавое і сінтаксічнае цэлае. У такім выпадку нават уласна аўтарская мова аказваецца пад уплывам мовы герояў і можа эфектыўна растварыцца ў ёй¹. Няцяжка таксама заўважыць, што ў згаданым раздзеле аповесці М. Гарэцкі перайшоў ад цытавання і каментарна “чужой” мовы да непасрэднага яе запазычвання (“о, о, о: *корова, солома, молоко*”).

У апавядальнай мове Кузьмы Чорнага сустракаюцца месцы, дзе перапляценне аўтарскага і “чужога” маўлення стварае маналічнае выказанне. Такі, напрыклад, першы абзац трэцяй часткі рамана “Трэцяе пакаленне”. Прачытаем толькі пачатак яго: *«Спатрэбілася блізка года часу на тое, каб усё дайшло да самай чыстай яснасці. Тады ўсе ўбачылі выразна і прычыну няшчасця з краўцом на рыштаваннях, і Славіну палахліваеца перад “дзядзем з чорнымі вусамі”. Тады пачалі ўспамінаць, што “Наўмыснік і сапраўды часта трымаў сябе не так, як усе”. Успомнілі, напрыклад, што Наўмыснік немаведама чаго некалькі разоў лазіў на рыштаванні, мураваў сцяну разам з усімі. “Муруе, бывала, з гадзіну, а можа, і больш, і за гэта яму ніхто не плаціў. І заўсёды гэта рабіў на другой змене. Праўда, ён тады быў вольны, сам ён на цагельным заводзе быў заняты на першай змене, але такое размеркаванне часу якраз бо падыходзіла, каб краўца на рыштаванні не было”. (І гэты быў на першай змене.) Наўмыснік гаварыў, што ён муруе, каб на практыкавацца ў гэтай рабоце. “Але на што яму было практыкавацца, калі і так цэгла пад яго рукамі аж сама клалася; такі ён быў спрытны муляр”. Усё гэта была праўда, але ўсё гэта выявілася і ўспомнілася пасля. Цяпер жа Наўмыснік быў адным з лепшых работнікаў, і “сам Несцярковіч не мог пад яго падкапацца”. Гэта была праўда, што Несцярковіч насіў у сабе нейкае нядобрае і вельмі невыразнае пачуццё ў дачыненні да Наўмысніка. Адкуль яно ішло, цяжка сказаць...»².*

Прыведзены кантэкст увабраў у сябе і аўтарскую мову (усё без двукосся і ў дужках), і цытаваную простую мову (як уключаную ў аўтарскую мову пры дапамозе двукосся, так і самастойную, без аўтарскіх рэмарак, г. зн. без слоў аўтара), і ўскосна-простую мову (“Наўмыснік і сапраўды часта трымаў сябе не так, як усе”), і ўскосную мову (Наўмыснік немаведама чаго... і г. д.), і няўласна простую мову (“Але на што яму было...” і г. д.). У цэлым атрымаўся сплаў маўлення, эстэтычна значымае сінтэзаванае адзінства, якое немагчыма назваць інакш, як сінкрэтычнае мастацкае маўленне. Ды і ўсе сказы і выказванні з прастай мовай і аўтарскімі рэмаркамі пры ёй — гэта таксама сінкрэтычнае маўленне, якое можа ў любым выпадку пераўтварыцца ў сказ ці выказванне з ускоснай мовай.

Сказавае маўленне, або расповед у форме сказа, было ўласцівае Францішку Багушэвічу, Ядвігіну Ш., Змітраку Бядулю. Шырока карысталіся сказам як сінкрэтычным маўленнем пісьменнікі-маладнякоўцы, а ў пасляваеннай беларускай мастацкай прозе сказавы расповед знаходзім у тво-

рах Янкі Брыля, Барыса Сачанкі, Міхася Стральцова, Фёдара Янкоўскага і інш.

Звычайна сказавым маўленнем лічыцца “вуснае гутарковае маўленне чалавеча, які валодае літаратурнай мовай”, г. зн. маўленне (мова) апавядальніка, што “ўзнікае ва ўмовах не пісьма, а вымаўлення” (В. Вінаградаў), “гэта маўленне вымаўленчае, нязмушанае, якое ўзнікае непасрэдна ў момант гаварэння”³. Дэталёва даследаваўшы сказавыя жанры, В. Вінаградаў зрабіў наступную выснову: “Сказ ва ўласным сэнсе гэтага тэрміна і разнастайныя формы і разнавіднасці суб’ектывізаванага расповеду — далёка не адно і тое ж”⁴. Гэта пацвярджаюць і апавяданні Кандрата Крапівы, напісаныя ў 1923 — 1946 гг., асабліва ад імя распавядальніка і ад аўтарскага “я”: “Каровін мужык”, “Як ён стаў бязбожнікам”, “Мой сусед”, “Я быў у Трасцяныцы” і інш.

Варта адзначыць, што сказавая манера апавяданняў К. Крапівы зусім не такая змешаная, як, напрыклад, у творах З. Бядулі (найперш у рамана “Язэп Крушынскі” і аповесці “Салавей”). К. Крапіва дэманструе выдатна апрацаваныя ўзоры беларускага гутарковага маўлення, пераважна чыста літаратурнага, як і ў яго байках і п’есах, але “падробліваецца пад расказчыка” галоўным чынам толькі тады, калі пачынае і заканчвае свае творы — “расказы”.

Зачыны апавяданняў К. Крапівы са сказавым маўленнем самыя разнастайныя, напрыклад: *“Праўду людзі кажуць: воўк сабакі не байца, але звязі не любіць. Ёсць у майго суседа сабачанё — ну, каб яно нечага здохла! Так жа ўсім у косяці ўелася! Не тое, каб хто яго баяўся — божа барані...”*⁵.

Апавяданні Кандрата Крапівы са сказавым маўленнем можна класіфікаваць як маналагічныя (“Мой сусед”, “Сабачанё”, “Мая прынцыповасць”), дыялагічныя (“Вайна”, “Расціце — не аглядацца”), і гібрыдныя (“Каровін мужык”, “Смерць”, “Доўг” і інш.). Некаторыя з іх можна назваць апавяданнем у апавяданні (“Каровін мужык”, “Доўг” і інш.). Само сказавае маўленне вяртыцца амаль у кожным апавяданні пісьменніка, у асобных творах гутарковыя элементы паступова саступаюць месца кніжным (“Як ён стаў бязбожнікам”), усё часцей маўленне становіцца змешаным (“Доўг”, “Мая прынцыповасць” і інш.).

У апавяданні “Доўг” першы абзац складаецца з 5 кніжных сказаў, напоўненых элементамі гутарковага маўлення, другі абзац — гэта адзін гутарковы сказ, трэці, чацвёрты і пяты абзацы ўяўляюцца як сінтэз усіх асноўных відаў “чужой” мовы з мовай самога апавядальніка, шосты — кніжны паводле структуры кожнага сказа, але паводле лексічнага напаянення — гутарковы, прытым з таўталогіяй. У восьмым абзацы сінкрэтычнае маўленне прысутнічае на ўсіх узроўнях тэксту (Крапіва, IV, 46). Далей маналагічнае сказавае маўленне пераходзіць у дыялагічнае, нават з своеасаблівым афармленнем:

“Калі ж гэта ўсё скончыцца? — кажу я. Абрывіла, свет не міл, зусім замучыўся: сам тут гібееш, а жонка там без гаспадара. А што мая дачушка там робіць? Напэўна, кажу, у лялькі гуляе. Нябось і не ведае, які яе тата на свеце ёсць — шэсць месяцаў

“*Было, як пакінуў, а ўжо вось тры гады з таго часу праішло. Пабачыць хочацца*”.

“*Пабачыш, кажа. І скора пабачыш, калі зачочаш*”. “*Адкуль гэта, кажу, ведаеш?*” “*Адкуль ведаю, але ведаю. Вайне зараз капут*”. “*Кінь ты, кажу. Сасніў хіба — канца вайне яшчэ і не чуць*”.

У апавяданні “Мой сусед” аўтарскае “я” — гэта не ўвасабленне распавядальніка, што перадае чужое маўленне са словамі *кажа, гаворыць, крычыць, думае* і г. д., як у апавяданнях “Вайна”, “Доўг” і інш., а суб’ектываваны распавед пра трыстасаванцаў, пра час, пра нядобрасумленнасць у адносінах паміж людзьмі і інш., своеасаблівае размова з чытачом: “*Ахвотна б, добрыя людзі, пазнаёміў я вас з сваім суседам, толькі яму цяпер няма часу — ён вельмі заняты*”; “*Што вы думаеце — не так лёгка скласці верш...*”; “*Ніхто з вас, думаю, не пасаромеецца прызнацца, што нейкі пэўны час, пры нейкіх пэўных абставінах яму даводзілася перарабляць старое на новае*” (Крапіва, IV, 29 — 30).

У апавяданні “Мая прынцыповасць” сказавае мастацкае маўленне нібы перайшло ў публіцыстычнае: “*Вы, таварышы, заўсёды дакараеце мяне, што я чалавек непрынцыповы, асабліва калі справа даходзіць да крытыкі. Вы так часта аб гэтым гаворыце, што мне, нарэшце, надакучыла слухаць. Каб скончыць гэту гаворку раз і назаўсёды, я вам аўтарытэтна заяўляю, што я чалавек з прынцыпамі, і дарэмна вы да мяне чэпіцеся. Я, напрыклад, прынцыпова ніколі не крытыкую сваіх прыяцеляў. Як жа гэта можна — выступіць, скажам, на вялікім сходзе і гаварыць пра свайго сябра ўсё, што ты пра яго думаеш? А можа ж, гультай ён ці бюракрат, ці як-небудзь незнарок у дзяржаўную кішэню залез. Дык ці абавязкова ж пра гэта перад усімі трэба плявузгаць? А дружба дзе?*” (Крапіва, IV, 97).

У апавяданні “Вайна” сустракаем пераказы чужых думак і чужога маўлення накішталт такога: “*Але пан Скарэцкі (любіць, калі так завуць) вырашыў, што ён будзе рабіць са сваімі кватарантамі, калі будзе вайна. Бо ён разважае так, што калі будзе вайна, то прыйдуць паны. А калі прыйдуць паны, то не будзе камгасу. А калі не будзе камгасу, то Скарэцкі — гаспадар свайго дому. А калі гаспадар, то што захоча, тое з сваім домам і зробіць. Дык зробіць ён вось што...*” (Крапіва, IV, 41).

Ва ўсіх апавяданнях К. Крапівы са сказавым маўленнем тон гумарыстычны, але бывае і сатырычна-іранічны (“Каровін мужык”, “Пальчык”, “Смерць” і інш.). Гэтым яны адрозніваюцца ад твораў, вытрыманых у суб’ектываваным распаведзе, нават з двайным “я” (“я” — аўтар і “я” — распавядальнік), як, напрыклад, у апавяданні-нарысе “Я быў у Трасцянец”, дзе тон, нягледзячы на нібыта і двайную суб’ектыўнасць, вельмі сур’ёзны. У творах жа з аб’ектыўным распаведам (апавяданні “Здаў “акзамінт””, “Людзі-суседзі”, “Певень” і інш., раман “Мядзведзічы”) гумарыстычны тон сказавага маўлення захоўваецца ў фрагментах з няўласна простае мовай, якія, без сумнення, з’яўляюцца сінкрэтычным маўленнем (гл.: Крапіва, IV, 10, 26, 52, 104, 112 і інш.).

Расейская даследчыца А. Васільева сцвярджае: “Паміж уласна аўтарскім і няўласна аўтарскім, паміж уласна аўтарскім і сказавым маўленнем адрозненні могуць быць вельмі выразныя, і тады мы лёгка вылучаем і адрозніваем усе гэтыя тры катэгорыі. Але ўвогуле дыяпазон гэтых адрозненняў вельмі шырокі, у многіх выпадках элементы няўласна простых і сказавых уключэнняў ва ўласна аўтарскае маўленне невыразныя, або рассяяныя, і тады мы гаворым пра тых ці іншых разнавіднасці няўласна аўтарскага маўлення”⁶. Акрамя таго, даследчыца ўжывае тэрміны “няўласна аўтарская мова” і “няўласна простая мова” не як раўназначныя, а разглядае іх як два відавыя паняцці⁷, што зусім справядліва.

Класікі беларускай прозы неаднолькава выкарыстоўвалі ў сваіх творах няўласна аўтарскую і няўласна простую мову: калі Пішка Гартны і Максім Гарэцкі аддавалі ім перавагу ў “малых” жанрах, то Якуб Колас і Кузьма Чорны звярталіся да іх амаль у кожным творы, незалежна ад жанру ці формы выкладу.

У рамане Ц. Гартнага “Сокі цаліны”, асабліва ў першых дзвюх “квадрах”, у некаторых фрагментах цяжка адрозніць “чужую” мову не толькі ад няўласна аўтарскай, але і ад уласна аўтарскай. Месцамі ў апошняй узнікаюць цяжасці пры адрозненні нават ускоснай мовы ад няўласна аўтарскай. Напрыклад: *Гледзячы на дарогу, Зося старалася ўгледзець — прыкмеціць белую буду балагола. Яна зусім забыла ці мо знарок не хацела верыць, што сёння ж субота і юрэі святкуюць, а значыць і балагол, напэўна, не ездзіць*⁸; *Рыгор заўважыў, што гэтыя гутаркі маюць свой дадатны бок і моцна ўплываюць на Зося. Але занадта глыбока ўрасла яна ў асяроддзе цвілое мяшчанскасці, у балота кутніцкага самадурства і ганарлівасці. “Бацькава воля” — гэта разуменне, якое перадаецца ў іх сям’і з пакалення ў пакаленне, як маралі своеасаблівага дзедзіцкага дамастроўскага ладу, убітага бацькамі і ў Зосіну голаў* (Тамсама, 117); *Толькі адзін Васіль цэлую пору быў хмуры, як вожык: яго рэзала за жывое, чаму Зося, седзячы пры ложку, не заікнулася да яго жадным словам. Чаму і за што?* (Тамсама, 154).

Выдзеленыя намі фразы і выказванні аформлены паводле правілаў і патрабаванняў аўтарскага маўлення, але калі ўважліва прыгледзецца да іх з боку сэнсу, то перад намі — яскравае “чужое” маўленне (у першым выпадку яго можна назваць ускосна-простым, у другім — няўласна аўтарскім, у апошнім — як няўласна аўтарскім, так і няўласна простым).

Пры раскрыцці вобразаў-тыпаў і вобразаў-характараў вельмі важнае месца няўласна аўтарскай і няўласна простае мове адводзіць Якуб Колас. Ствараецца ўражанне, што ў праявічых творах пісьменніка гэтыя стылістычныя катэгорыі не толькі ажыўляюць учынкi, жаданні, памкненні, перажыванні герояў, іх маўленне, але і разнастайць саму аўтарскую мову, робяць больш дынамічным яе кніжны лад. Прыгадаем толькі адзін абзац, уключаны ў аўтарскі распавед на самым пачатку аповесці “У палескай глушы”, калі Андрэй Лабановіч разважае пра жыццё, чалавека і прыроду, якую ён параўноўвае з кнігай: “*А прыро-*

да! Колькі вялікага здавальнення дае нам яна! Бо прырода — найцікавейшая кніга, якая разгорнута перад вачамі кожнага з нас. Чытаць гэту кнігу, ўмець агадаць яе мнагалучныя напісы — хіба ж гэта не ёсць шчасце? Адно толькі шкада, што наша жыццё несуразмерна малое для таго, каб начытацца гэтай кнігай”⁹.

Зразумела, што працытаваныя словы пісьменнік гаворыць вуснамі свайго “двайніка”, але пачатак наступнага абзаца “З такімі думкамі Лабановіч прыпыніўся каля акна” дазваляе адносіць напярэдні абзац у цэлым да няўласна аўтарскай мовы. У творах празаіка і няўласна простая мова часта нібы дублюе ўласна аўтарскую мову: “Яму прыпамінаюцца жончыны словы — ці ты ліха сабе шукаеш? І праўда: ці не шукае ён сабе ліха? Яму штось трэба зрабіць, але што?” (Колас, VIII, 113); “А між тым якраз у той час праславіўся дзед Талаш як ваяка, ды які яшчэ ваяка: чырвоны партызан, і не радавы, не просты партызан!” (Колас, VIII, 211); “І стралок з яго быў някепскі: які ж ён быў бы паляшук, каб не ўмеў добра стрэляць?” (Тамсама); “Але гэта работа, сказаць праўду, не падта захапляла і гарнула да сябе Сцеўку: яго больш цікавіла кніжка... Эх, каб у яго ды былі грошы: кніжак, кніжак накупляў бы ён сабе!” (Колас, VIII, 8) і інш.

Усё выдзеленыя намі кантэксты маюць сваю спецыфіку: сінкрэтычнае маўленне ў аўтарскай мове напоўненае пераважна стылістычна нейтральнымі ці кніжнымі сродкамі, у няўласна аўтарскай і няўласна простаай мове як самастойных стылістычных катэгорыях пераважаюць гутарковыя сродкі; інтанацыя ў першым выпадку галоўным чынам апавядальная, а ў астатніх — або пытальная, або клічная.

Найбольш сінкрэтычныя і сінтэзаваныя фрагменты, у якіх няўласна простая мова выконвае, акрамя ўсяго, яшчэ і ролю састаўной часткі сказа ці пабочнага кампанента (гл.: Колас, IX, 298). Аднак найвыразнейшая няўласна простая мова тады, калі з’яўляецца самастойнымсэнсава-сінтаксічным цэлым (гл.: Колас, IX, 539 і інш.).

У асобных фрагментах значыстыя ўзаемапераходы аўтарскай мовы ў “чужую” і наадварот надаюць апавядальнаму маўленьню Я. Коласа непаўторную зямальнасць і выразнасць, напрыклад: *Лабановіч досыць далёка адышоўся ад сяла, мінуў два ветракі ў полі і спыняецца перад вялізнаю лужынаю — не прыйдзеш тут. Глядзіць на баках — не абдынеш: далёка на разорах, як тыя праменні, ад гэтае лужыны разыходзіцца вада. Цяпер ён бачыць сваю памылку, трэба было адразу накіравацца на чыгунку. Ісці назад далёка: амаль палавіна дарогі. Яшчэ паўвярсты — і пераезд, а за пераездам — грэбля. Там не будзе такой гразі. Стаіць, разглядаецца, мяркуе. Няўжо ж спыніць яго цяперашняя гэтая лужына? Ужо некалькі разоў важыўся ён у гэтую дарогу, не раз успамінаў Волгу Віктараўну і сваё слова — пабыць у яе* (Колас, IX, 324). Апусціўшы выдзеленую нібыта “чужую”, г.зн. Лабановічаву, мову, атрымаем “голую” інфармацыю, якую надзвычай мала аздабляюць і метафары, і эпітэты, і нават параўнанне валы з прамнямі.

У мове твораў сучасных беларускіх празаікаў няўласна аўтарская і няўласна простая мовы — рэгулярная з’ява, якая забяспечвае ў першую чаргу не толькі самааналіз герояў, але і псіхалагічны аналіз як творчы метадаў аўтара. Няўласна простая мова стала надзвычайна папулярным як характарыстычным, так і апісальным сродкам пры адлюстраванні рэчаіснасці. П. Дзюбайла тлумачыць гэта наступным чынам: “Тут такія арганічны сплаў моўных плыней, якія ідуць ад аўтара і ад героя, што іх вельмі цяжка раз’яднаць, адрозніць. Гэта цэласная як па сваёй эмацыйна-экспрэсіўнай афарбоўцы, так і па сваёй рытміка-сінтаксічнай будове моўная структура. Яна як найлепш выражае крык душы, якую раскрываюць розныя, часам супрацьлеглыя імкненні, жаданні...”¹⁰. Такія пісьменнікі, як Іван Мележ, Васіль Быкаў, Іван Пташнікаў і іншыя, ствараючы сінкрэтычнае маўленне, дамагаюцца значнай псіхалагізацыі сваіх твораў, іх рэалістычнасці: *«Апошнім, ад Куранёў, стаў на калёсы Міканор. Ён сказаў, што беднасць і цемра закрываюць жыццё ў Куранах, як раска закрывае балота. Раска заўсёды чапляецца за балота, за ваду, якая не варушыцца, стаіць. Каб разгнаць раску, трэба разварушыць жыццё! І грэбля — гэта першае “вочка”, першы пробліск у моры векавечнай раскі! Трэба, не шкадуючы нічога, не баючыся, варушыць балота, затхлае жыццё — і цемра, і раска назаўсёды прападуць. Будзе адна чыстая, светлая вада, светлае жыццё»* (І. Мележ. Людзі на балочце); *...Рыбак аж нахаладзеў ад нечаканага і такога простага цяпер меркавання: а раптам палезуць на гарышча шукаць кілбас? Ды не, пакуль што загрузала ў сенцах, — мусіць, адкінулі века ў скрыні, пасля застукала нешта драбнейшае, нешта ўпала на дол і пакацілася з гучным бляшаным лязгатам. Баючыся скрануцы, Рыбак ціха ляжаў за пакуллем, скоса пазіраючы на змрочны, у павуцінні, бок кроквы з адсталай карыной і думаў: не, прыйшлі не на іх* (В. Быкаў. Сотнікаў); *Яна хацела сесці дзе на двары: падысці да гародчыка, да частакола пад жоўтыя юргіні, якія пананіліся над маленькім услончыкам. Услончык вынесла раницай Таня. Карову, мусіць, аж тут даіла, ля самага ганку: кошык валяецца з шалупінамі ад бульбы, перакулены ля варотцаў. Але ж з услончыка, сеўшы, яшчэ не падымешся* (І. Пташнікаў. Алімпіяда).

Выдзеленыя састаўныя часткі сінкрэтычнага маўлення яскрава паказваюць на ўзаемадзеянне ў эпічных творах аб’ектыўнага і суб’ектыўнага планаў, што павышае эфектыўнасць не толькі эмацыйна-экспрэсіўнай, але і выяўленча-намінацыйнай сілы апавядальнай мовы. Спалучэнне ўласна аўтарскага і як бы няўласна аўтарскага ў аўтарскай мове — гэта мастацкі прыём, які ў значнай ступені дапамагае найбольш эканомна праз узаемадзеянне звычайнага і кніжнага маўлення дасягнуць псіхалагічнага аналізу. Стварэнне сінкрэтычнага маўлення праз узмацненне ў ім гутарковага элемента вельмі садзейнічае рэалістычнаму адлюстраванню, праўдзівасці і праўдападобнасці ў адлюстраванні, а таксама прысутнасці носьбіта гутарковасці. Гэта надзвычай добра відань у “Палескай хроніцы” Івана Мележа, дзе “гутарковасць” і “жывасць” літаратурна-мас-

тацкага маўлення дасягаецца не толькі дыялога-мі¹¹, але і няўласна аўтарскай і няўласна простаі човай разам з: 1) гутаркова-прастамоўнымі словамі і выразамі; 2) інверсіяй і таўталагічнымі паўтэрамі; 3) частымі непаўназначнымі словамі і назоўным уяўлення; 4) пабочна-ўстаўнымі кампанэнтамі; 5) пыгальнай і клічнай інтанацыяй; 6) перавагай простых канструкцый над складанымі, бяззлучнікаваасці над шматзлучнікаваасцю і г. д. У цэлым І. Мележ значна зблізіў сінкрэтычнае літаратурна-мастацкае маўленне, як і ўсе вісы і падвіды расповеду, з жывым гутарковым маўленнем¹².

Сённяшнія беларускія праязікі развіваюць і ўдасканальваюць традыцыі апавядальнай мовы, заснаваныя Якубам Коласам, Кузьмой Чорным, Кандратам Крапівой, Іванам Мележам.

¹ Гл.: Гарэцкі М. Збор твораў: У 4 т. Т. 2. — Мн., 1985. — С. 30.

² Чорны К. Збор твораў: У 8 т. Т. 5. — Мн., 1974. — С. 170.

³ Баландина Н. Приемы сказа // Вопросы языка современной русской советской литературы. — М., 1971. — С. 386 — 387.

⁴ Виноградов В. О теории художественной речи. — М., 1971. — С. 129.

⁵ Крапіва К. Збор твораў: У 5 т. Т. 4. — Мн., 1976. — С. 96. Далей цытаты даюцца па гэтым выданні з пазначэннем тома і старонкі ў дужках.

⁶ Васильева А. Художественная речь. — М., 1983. — С. 103.

⁷ Тамсама. — С. 107.

⁸ Гартны Ц. Сокі паліны. Т. 1. — Мн., 1957. — С. 37.

⁹ Колас Я. Збор твораў: У 14 т. Т. 9. — Мн., 1975. — С. 13. Далей цытаты даюцца па гэтым выданні з пазначэннем тома і старонкі ў дужках.

¹⁰ Дзюбайла П. Праблема стылю ў сучаснай беларускай прозе. — Мн., 1973. — С. 35.

¹¹ Гл.: Курбека А. Дыялог у прозе Івана Мележа. Аўтарэф. дыс... канд. філ. навук. — Мн., 2000.

¹² Гл.: Драздова З. Майстэрства слова. — Мн., 1993. — С. 34 — 45, 122 — 135.

Матэрыялы да слоўніка

Электронный архив библиотеки МГУ имени П.А.Кропоткина