

УДК 82.09

А.М.МАКАРЭВІЧ

СІНТЭЗ ЛІРЫЧНАГА І ЭПІЧНАГА ПАЧАТКАЎ У БЕЛАРУСКІМ АПАВЯДАННІ 1906 – 1919 гг.

Лірычная проза пачатку ХХ ст. прадстаўлена апавяданнямі (храналагічна) Я.Коласа, В.Ластоўскага, Ядвігіна Ш., З.Бядулі, М.Гарэцкага, А.Гаруна. Але толькі ў творчасці З.Бядулі на збіральным узроўні ў плане формы і зместу яна аб'яднаная ў межах адпаведных цыкла ("Мініяцюры") і зборніка ("Абразкі"). Вынікі жанрава-стылёвага даследавання гэтай сукупнасці твораў З.Бядулі вымагаюць асобнага асвятлення.

Жанрава-стылёвы аналіз лірычных апавяданняў названых аўтараў дазволіў выдзеліць наступныя жанравыя формы ў іх "малой прозе": *абразок-прамова, апавядальная гісторыя, навела, трыпціх, разгорнутае лірычнае апавяданне, абразкі-супастаўленні, мініяцюра (замалёўка), абразок у форме імпрэсіі.*

Такія жанравыя формы ў некаторых выпадках нешматлікія і нават адзінкавыя ў межах спадчыны асобнага пісьменніка. Для твораў "малой" лірычнай прозы пач. ХХ ст., за выключэннем апавяданняў З.Бядулі, характэрна дамінантнасць строга акрэсленага эпічнага характару адлюстравання. Рамантычны погляд на праблемы рэчаіснасці і лірычная форма яго адлюстравання прысутнічаюць тут на ўзроўні нязначнай колькаснасці, якая не ўплывала на агульныя прынцыпы аўтарскага адлюстравання рэчаіснасці, не складвалася ў тэндэнцыю, а тым болей у канцэптуальную мастацкую плынь.

Адным з першых у беларускім апавяданні пач. ХХ ст. да лірычнай прозы звярнуўся Я.Колас. Уласна кажучы, яго апавяданні "Думкі ў дарозе" і "Паўлюковы думкі" – гэта творы, у якіх рэалістычны змест спалучаецца з лірычным спосабам яго адлюстравання ў *форме абразка-прамовы.*

Асноўная стылёвая прыкмета тут – лагічная паслядоўнасць, сэнсавая мэтазгоднасць у выкладанні пачуццяў і думак лірычнага героя. Тут няма нічога выпадковага, раптоўна ўзнікшага на аснове асацыяцый ці вобраза з рэальнасці, як, скажам, у "Мініяцюрах" ці "Абразках" З.Бядулі. Стыль разважанняў, зваротаў і вывадаў лірычнага героя падкрэслівае не раптоўнасць ці імгненнасць іх узнікнення, а неаднаразовае іх пракручванне ў свядомасці лірычнага героя ў залежнасці ад той ці іншай сітуацыі з рэальнасці. Гэта своеасаблівыя маналогі, якія ў розных варыяцыях аднаго і таго ж зместу паўтараліся лірычным героем за кадрам мастацкага роспаведу неаднаразова.

Для маналогаў з гэтых твораў характэрна фабульная пачуццёва-разумовая разгорнутасць і лагічная іх завершанасць. У той жа час фінал апавяданняў у іх спалучэнні з папярэдняй фактуальнасцю вызначаецца пэўнай доляй палемізму, наогул уласцівага любой прамове. Гэтая палемічнасць падводзіць рэцыпіента да асэнсаванага працягу аўтарскіх разважанняў, да высьвятлення пытанняў філасофскага характару.

У аснове эпічнага зместу "Думак у дарозе" і "Паўлюковых думак" Я.Коласа ляжыць сацыяльная праблематыка. У той жа час апавядальнікі гэтых твораў асэнсоўваюць яе на эмацыянальна-лірычным узроўні, звяртаючыся да Вышэйшай Сілы: Неба і Бога. Па сутнасці сваёй прамовы з названых апавяданняў – гэта неаднойчы інтымна выпакутаваны зварот да прасторы, космасу – Бога, ад якога лірычныя героі чакаюць не столькі адказу і дапамогі, колькі спачувальнага выслухоўвання іх скаргаў і вывадаў. Лірычны герой ведае, што

адказу штохвіліннага ад аб'ектаў яго звароту ён не дачакаецца зараз, у момант сваёй прамовы. І гэтае вонкавае маўчанне Вышэйшай Сілы дазваляе яму выказвацца адкрыта, пачуццёва не хаваючыся, эмацыянальна акрэслена. Лірычны герой прамаўляе тады, калі патрабуе гэтага душа, прамаўляе так, як яна таго жадае.

Для стылю гэтых апавяданняў Я.Коласа характэрна, з аднаго боку, лірычная ўзнёсласць, малітоўная святочнасць у зваротах апавядальнікаў да Неба і Бога. З другога – эпічная вобразнасць: нічога незвычайнага не адбываецца ў наваколлі, якое акружае лірычнага героя, адсюль вынікае традыцыйнасць і рацыянальнасць рэалістычнай метафары, якая ўжываецца як лагічная канстанта. Яна падкрэслівае сум і аднастайнасць у сацыяльным абрамленні вобраза роднага краю. І нават нешматлікая разгорнутая метафара не выбіваецца з гэтага стылёвага руху.

Для апавяданняў Я.Коласа “Думкі ў дарозе” і “Паўлюковы думкі” характэрна цеснае і гарманічнае перапляценне эпічнага зместу з лірычным стылем яго адлюстравання. У творах іншых аўтараў, як, дарэчы, і ў самога Коласа, такое спалучэнне выразна праяўляецца ў эпічнай прозе, у якой выкарыстоўваюцца лірычныя адступленні аўтара альбо лірычна-філасофскія разважанні дзеючых асоб.

Блізкай да прамовы з'яўляецца такая жанравая форма ў “малой” лірычнай прозе, як *апавядальная гісторыя-споведзь*, звернутая да сябе і ўяўнага слухача. Прыкладамі такіх твораў могуць служыць апавяданні “Тата” З.Бядулі і “Чалавек без крыві” А.Гаруна.

У адрозненне ад іншых апавядальных гісторый, эпічны побытавы змест у гэтых творах мае выразна акрэсленую лірычную стылёвую форму яго рэалізацыі. Суб'ект апавядання тут з'яўляецца галоўным і асноўным арганізатарам эмацыянальнага тону (лейтматыву) твора. У З.Бядулі апавядальнік-дзяўчынка рэтраспектыўна выкладае пачуццёва абвостранае ўспрыняцце ёю сэнсу і зместу пакутаў яе бацькі. Яна – апавядальнік – з'яўляецца першым назіральнікам падзей, аб якіх расказвае, і, адначасова, удзельнікам іх. Тут суб'ектыўнае ўспрыняцце, асэнсаванне і ўзнаўленне мінулага зведзена да аб'ектыўнага максімуму. Першасныя эмацыянальна-пачуццёвыя рух, тон і фон захоўваюцца, дзякуючы роспаведу самога ўдзельніка і назіральніка падзей.

І ўжо да максімальна аб'ектыўнай адпаведнасці мінулым падзеям зведзена суб'ектыўнае ўзнаўленне лірычным героем “Чалавека без крыві” яго душэўных пакут. Ён, які жадае ўласнай смерці з прычыны неразумення яго блізім асяроддзем, робіць апошнюю спробу растлумачыць свае адносіны да сутнасці стасункаў паміж ім і яго рэальнымі і ўяўнымі апанентамі. Гэтая спроба мае якраз форму споведзі для знаёмых яму людзей: споведзі-тлумачэння, споведзі дзеля паразумення, урэшце – споведзі дзеля абгрунтавання апошняга неапраўднага прыжыццёвага выбару лірычнага героя.

Асаблівае значэнне ў гэтых творах мае суб'ектыўны лірычны лейтматыў, які выконвае сэнсава і фабульна арганізуючую ролю. Суб'ект апавядання тут з'яўляецца акумулятарам эпічных падзей, якія, змешчаныя (на час споведзі) у эпіцэнтр свядомасці апавядальніка, растуць у плыні эмацыянальнай афарбаванасці яго ўспамінаў, ацэнак, поглядаў збоку і назіранняў.

Яшчэ адным прыкладам апавядальнай гісторыі ў лірычнай прозе з'яўляецца твор М.Гарэцкага “Красаваў змін”. Гэтае апавяданне па сваёй форме і стылю набліжаецца да дзённікавых запісаў: пачуцці, назіранні, меркаванні расказвальніка, яго ацэначныя вывады інтымнага характару ўзнаўляюцца ў строгай храналагічнай паслядоўнасці і тычацца *толькі* самога

апаздальніка, толькі стану яго эмацыянальнай плыні і свядомасці. Муся, гэта выразна адчуваецца, ужо ва ўзнаўленні рэтраспектыўнай падзейнасці з'яўляецца аб'ектам паўторнага асэнсавання пасля першага (у мінулай рэчаіснасці) яе эмацыянальнага ўспрыняцця. Менавіта эмацыянальнага, а не рацыянальна сутнаснага. Дзеянне ў даным выпадку ўзнаўляецца, а не разгортваецца непасрэдна; ўзнаўляецца яно ў падсумаванай да ўзроўню падзейнай характарыстычнасці форме, набліжанай да непасрэднага адлюстравання. Храналагічная падзейная і эмацыянальная падрабязнасці надаюць першай частцы апавядання ў некаторай ступені характар непасрэднасці ў спосабе адлюстравання. Вобраз Мусі – гэта вобраз, які жыве ў свядомасці апавядальніка, а не ў рэчаіснасці, хай сабе і рэтраспектыўнай. Гэта аб'ект яго назірання і апавядання. Душа, характар, перажыванні, пачуцці Мусі ў прычынна-выніковай іх абумоўленасці і перакрываюцца тут адсутнічаюць. Характар і душа гэтай замкнёнай у сабе дзяўчынкі, якая "уздумала пастукацца" апавядальніку "у душу з нечым квола-далікатным, чыстым" [1], засталіся таямніцаю як для апавядальніка, так і для чытача.

Асноўная стылёвая прыкмета ў ахарактарызаваных апавядальных гісторыях – выразная эмацыянальна-пачуццёвая афарбоўка іх зместу. Яна прысутнічае, дзякуючы адпаведнаму псіхічнаму стану і настрою апавядальніка. Інакш кажучы, лірычны герой з яго жаданнем выказацца, паспавадацца – эмацыянальна разгрузіць душу – з'яўляецца ўтваральнікам лірычнага руху ў творы.

Аднак ёсць прыклады з апавядання пач. ХХ ст., якія сведчаць, што ўтваральнікам лірычнага руху ў творы з'яўляецца якраз-такі мастацкая ідэя, сэнсавы пачатак, якія, маючы падмуркам эпічны змест, развіваюцца ў непасрэдным лірычным сюжэтным рэчышчы. Цяперашні (рэальны на момант мастацкай гутаркі) вызначальны стан душы ўтваральніка дзеяння: узнёсласць яго намераў, журба ва ўспамінах і шкадаваннях, смутак і эмацыянальная рашучасць ад няспраўджанасці спадзяванняў і інш. — усё гэта ў сукупнасці сваёй альбо асобнасці, у адпаведнай форматворчай структуры з'яўляецца стылёвым сродкам рэалізацыі мастацкай ідэі. Псіхалагічны рух тут неад'емна звязаны з адпаведным пачуццёва-эмацыянальным станам душы дзеючай асобы, мэтазгоднае і рацыянальнае застаюцца недзе збоку, на першы план выходзіць рух пачуцця, якое адпаведным чынам прадвызначае далейшае развіццё фабульнага дзеяння.

У гэтых адносінах у якасці ілюстрацый можна назваць творы А.Гаруна ("П'ера і Каламбіна") і З.Бядулі ("Гармонік плакаў").

Цікавым прыкладам спалучэння лірычных навел у межах аднаго твора з'яўляецца апавяданне А.Гаруна "П'ера і Каламбіна" – трыпціх, навелы якога аб'яднаныя падабенствам іх тэматычнага гучання і адзінствам сэнсавага зместу. Эпічная падзейнасць твора трымаецца на непасрэдным эмацыянальна-пачуццёвым падмурку. Дзеючыя асобы тут пад уплывам адпаведнага эмацыянальнага стану ў першую чаргу імкнуцца змяніць рэчаіснасць у адпаведнасці з іх поглядамі на гэтую рэчаіснасць і на сутнасць здрады ім. Суб'ектыўны момант, натуральна, тут выходзіць на першы план. Носьбіт расчаравання, захоплены ўласнымі перажываннямі, адмаўляе свайму апаненту ў праве мець свой выбар у адпаведнай складанай жыццёвай сітуацыі.

На першы погляд банальны фабульны рух трэцяй навелы "П'ера і Каламбіны" абстраае, своеасабліва рэзюмуе сутнасць і сэнс "зdraды" з першых двух навел трыпціха. Без апошняй часткі ў гэтым апавяданні папярэднія вобразы, праблематыка і яе сутнасць не маюць лагічнага сэнсу суіснавання побач. Антось і Павел з першых двух навел – гэта тыя ж самыя адвергнутыя

П'ера. Толькі драма іх узмацняецца яшчэ і тым, што, у адрозненне ад чулівага і разважлівага хлопчыка, яны не разумеюць і не стараюцца зразумець уласнага дачынення, свайго ўкладу ў разрыў з любімым чалавекам. Спроба рацыянальнага, лагічнага асэнсавання ўзаемаадносін тут адсутнічае. Пераважае эмоцыя, рух пачуцця. І гэта якраз-такі падкрэслена ўзмацняе сэнсавае гучанне твора.

У лірычнай прозе, як вядома, асаблівае значэнне мае лейтматыў твора: ён часам выконвае структурна арганізуючую функцыю. Лейтматывам лірычнага апавядання гэтага перыяду з'яўляюцца, у першую чаргу, настрой, эмацыянальны тон, якія дамінуюць у творы, а таксама глыбока суб'ектыўны, часам палемічны, сэнс разважанняў у адпаведнасці з той альбо іншай праблемай (у прыватнасці) і светапоглядам (наогул) лірычнага героя альбо апавядальніка мастацкага твора. Пэўнае сэнсавае значэнне ў развіцці лейтматыву выконвае пейзаж.

Незамкнёная прастора знешняга свету і прырода як частка яго з'яўляюцца для апавядальніка ў адных выпадках тым штуршком ці ўмовай, якія вядуць яго свядомасць да пэўных сэнсавых абагульненняў, у другіх – тым месцам, якое дазваляе апавядальніку схавацца ад жыццёвых нягод, атрымаць у супакаенні неабходную для яго філасофскага настрою разважлівасць і цвярозасць. Трэба адзначыць, што прысутнасць незамкнёнай прасторы знешняга свету і прыроды ў характарызуемых творах неадназначнае.

У З.Бядулі (напрыклад, яго “Абразках”) прырода выконвае ролю прытулку для лірычнага героя ў яго ўцёках ад рэчаіснасці: на падсвядомым, ментальным узроўні ён жадае знайсці тут яднанне з вышэйшымі сіламі ў разуменні ім свету і сэнсу свайго існавання ў ім. Прырода тут у адных выпадках з'яўляецца фонам для сэнсавага струменю твора, у другіх – часткаю яго лейтматыву. У М.Гарэцкага ж (апавяданні “Цёмны лес”, “Вясна”) пейзаж – незамкнёная прастора знешняга свету і яго прырода – з'яўляецца першасным у мастацкім творы, ад чаго далей адпыхаецца свядомасць апавядальніка. У лірычнай прозе З.Бядулі свядомасць апавядальніка ў большасці выпадкаў ідзе да прыроды ў пошуку адказаў на пэўныя філасофскія пытанні, у М.Гарэцкага прырода дае штуршок свядомасці апавядальніка для асэнсавання пэўных праблем у іх кантэкстуальным і міжкантэкстуальным перакрываванні.

Апавяданні “Цёмны лес” і “Вясна” М.Гарэцкага ўяўляюць сабой сукупнасць абразкоў, якія аб'яднаныя ў межах аднаго твора па прынцыпу супастаўлення: кантэкстуальнага (непасрэднага) і міжкантэкстуальнага (апасродкаванага); інакш кажучы, у межах аднаго твора прадстаўлены *абразкі-супастаўленні*. Яны злучаныя адзінствам зместу, эмацыянальнага стану апавядальніка, стылістычным і стылёвым пастаянствам, вытрыманасцю. Для вобраза неназванага лірычнага героя ў гэтых творах характэрна лірычная абумоўленасць у яго поглядах на свет. Прырода, яе з'явы і аб'екты, бытавыя назіранні апавядальніка – эпічныя моманты – падпарадкаваны гэтай лірычнай абумоўленасці: яны знаходзяцца ў сярэдзіне свядомасці лірычнага героя і заключаны ў кола яго асацыяцый, вобразаў, разумовых заключэнняў і г.д. Суб'ект апавядання тут з'яўляецца кампазіцыйным цэнтрам.

У творах М.Гарэцкага “Цёмны лес” і “Вясна” назіраецца рэзкая выдзеленасць лірычнага стылю апавядання. У іх выкарыстоўваюцца мастацкія прыёмы і вобразныя сродкі, якія ў сваёй сукупнасці надаюць мастацкаму адлюстраванню характар лірычнай настраёнасці і ўзнёсласці. Яны наступныя: а) інверсіі і такія яе формы, як анастрафа (перастаноўка сумежных словаў) і гіпербатон (раз'яднанне сумежных словаў); б) мастацкія азначэнні і аднародныя члены сказа з далучанымі да іх эпітэтамі – у межах інверсіі – гэта спрыяе вобразнаму лірычнаму адлюстраванню эпічнага зместу; в) вобразныя звароткі – надаюць

разважаннем лірычнага героя характар замілаванаюці і трапяткіх пачуццёвых адносін яго да прыроднага наваколля – у адных выпадках, у другіх – лаканічную сэнсавую падкрэсленасць адносін лірычнага героя да пэўных аб'ектаў і з'яў; г) “назоўны ўяўленні” – падкрэслівае (таксама) эмацыянальную ўзрушанасць і нават радасць лірычнага героя, пачуццё захаплення; д) доволі часта выкарыстоўваюцца аднародныя мастацкія азначэнні, якія стаяць побач, а аднародныя дзейнікі, дапаўненні, выказнікі ў многіх выпадках раздзяляюцца мастацкімі тропамі ўзнёслага ў сэнсавых адносінах характару (а/ у паветры свежанькім, веснавым; неба сіняе, чыстае; дзеразы зялёнай, лахматай і інш; б/ а ўніз бягуць цуркі звонкія, на сонейку блішчаць: добра тут распарыцца, распесіцца і ў салодкай млявасці ... ляжаць ды ляжаць і інш. – “Вясна”; Бачыў ты піраміды фараонаў егіпецкіх, у шклянёй, бліскучай, люстраной вадзе Ніла гістарычнага глядзеўся ты, прыгажуні!; Праз нашага прадзеда, Дуная многагаводнага, ляцеў ты, даўганогі, і многа старонак з рознымі людзьмі, не на скае веры, і гаворкі, і аблічча, бачыў ты і інш. – “Цёмны лес”); е) памяншальна-ласкавыя формы назоўнікаў – падкрэсліваюць замілаванасць, захапленне, прыхільнае стаўленне лірычнага героя ў адносінах да пэўных аб'ектаў; ё) пераважнае ўжыванне ў межах аднаго абзаца наступнай формы граматычнай асновы сказа: выказнік ва ўсіх (ці большасці сказаў абзаца) стаіць перад дзейнікам – спрыяе рытмізаванасці мовы.

Пейзаж у апавяданнях М.Гарэцкага “Цёмны лес” і “Вясна”, акрамя сваёй выяўленчай функцыі, выконвае таксама і ролю фокуса, праз які адбываецца погляд лірычнага героя на свет.

Гэтакую ж самую ролю пейзажа (замкнёнай прасторы знешняга свету – прыроды) назіраем і ў абразках В.Ластоўскага “Краскі” і “Апаўшае лісце”, якія ўяўляюць сабой лірычныя мініяцюры прыродаапісальнага характару.

У адрозненне ад разгледжаных апавяданняў М.Гарэцкага, лірычны герой гэтых твораў, знаходзячыся ў змрочным псіхічным стане, вылучае адпаведна гэтаму з прыроднага асяроддзя менавіта сумныя з'явы, трагічную абумоўленасць для прыродных аб'ектаў, якія ў яго свядомасці адлюстроўваюцца як жывыя і маючыя магчымасць асэнсаванага наладжвання стасункаў паміж сабой. Назіральнасць лірычнага героя, вытанчанасць эстэтычнага густу і здольнасць праводзіць рознага плану аналогіі, спалучаць асобныя з'явы ў прычына-выніковую агульнасць даюць яго свядомасці магчымасць ствараць надзвычай яскравыя, лаканічныя і ў той жа час аб'ёмныя карціны паміраючай прыроды.

Тут выкарыстоўваюцца ўжо іншыя (у параўнанні з, напрыклад, разгледжанымі апавяданнямі М.Гарэцкага) прыёмы і мастацкія сродкі для адлюстравання прыроднага стану ў наваколлі, які надзвычай адпавядае псіхічнаму настрою лірычнага героя. І гэта натуральна: пра такі змест, які, дарэчы, можна праецыраваць на сацыяльныя стасункі, не прынята гаварыць разгалінавана падрабязна. Тут неабходны лаканізм, сэнсавая канцэнтрацыя ў слове і такая фокусавая стасункавасць паміж лексэмамі, якая б сведчыла больш за самыя шматлікія і найдзіўныя слоўныя спалучэнні ў іх рознаварыянтнасці. Менавіта такія асаблівасці і назіраем у абразках В.Ластоўскага “Краскі” і “Апаўшае лісце”.

Вялікую ролю тут выконваюць метафары, эпітэты і параўнанні. Але самі па сабе як мастацкія тропы яны не адыгралі б той значнай сэнсавай і эстэтычнай функцыі, якую выконвае найдзіўная форма іх спалучэння ў межах маленечкага, з некалькіх невялікіх абзацаў, апавядання. Акрамя простага метафары, у гэтых творах выкарыстоўваюцца разгорнутыя метафары, якія ў спалучэнні з параўнаннем утвараюць надзвычай ёмкі ў сэнсавых і мастацкіх адносінах вобраз.

(Лісці: *“шэплева, быццам бяззубыя старцы, нечага ціха-ціха жаляцца.”* – “Апаўшае лісце”. Уведзенае ў метафару параўнанне выконвае не толькі функцыю стварэння дваінога зрокавага, але і дваінога слыхавога вобразу.

Язміны і ружы, якія *“зглушыла лаза”, “голыя і сухія галіны свае, быццам калекія рукі, у нямой жальбе падымалі ў неба.”* – “Краскі”. Тут стварэнню дваінога зрокавага вобразу спрыяе спалучэнне параўнання з эпітэтамі; такая сэнсава шчымлівая сукупнасць у межах разгорнутай метафары з’яўляецца ў некаторай ступені аўтарскім адкрыццём.

Дрэвы: *“у поўні сіл змагаліся дружна за кожны прамень сонца, каплю расы і волю ў паветры”.* – “Апаўшае лісце”.)

Выражаючы індывідуальна-аўтарскае бачанне свету, такога тыпу метафра валодае надзвычайнай ступенню экспрэсіўнасці. Яна дазваляе па-новаму асэнсоўваць не толькі той прадмет, які непасрэдна адлюстроўваецца ў творы, а і той прадмет ці з’яву, якія леглі ў аснове разгорнутай метафары. Тым болей, што фінал гэтых абразкоў мае ўласцівасць праецыравання яго і ўсёй вобразна-сэнсавай сістэмы твора на сацыяльныя стасункі і аб’екты. У гэтым – сутнасць дваінога зрокавага вобразу разгорнутай метафары.

Разгорнутыя параўнанні ў спалучэнні з эпітэтамі, дастасаванымі да пэўных вызначальных слоў ужо ў межах іншага вобраза, таксама садзейнічаюць сацыяльнаму праецыраванню пейзажных апісанняў.

(Гваздзікі: *“тонкія, высокія, бледныя”, “падобныя яны былі да людзей, прыбітых беднасцю, горам і хваробай”.*

Браткі: *“Збітая іх кучка прыпомніла мне грамадку вясковых дзяцей, абдзертых, худых і галодных, што праз паркан заездага дому ўглядаюцца на багаты панскі папас.”* – “Краскі” – разгорнутыя аб’ёмныя параўнанні.

Лісці: *“як хворыя і ззяблыя людзі туляцца ў канаўкі”* – разгорнутае параўнанне – “Апаўшае лісце”.)

Эпітэты, ужытыя па-за межамі разгорнутых метафар і параўнанняў, успрымаюцца як лаканічныя дапаўненні да спосабу светаўспрыняцця лірычнага героя і ўтвараемых у яго свядомасці вобразаў.

Апошнія акорды гэтых абразкоў сведчаць аб тым, што лірычны мінорны погляд апавядальніка на прыродную ўсталяванасць – гэта і яго погляд на сацыяльныя стасункі. У цэлым гэтыя мініяцюры можна ўспрымаць як лірычныя мініяцюры-метафары дваінога сэнсавага гучання.

Лірычнае па форме апавяданне пач. ХХ ст., маючы ў аснове яго зместу эпічнага характару праблемы, вобразы і падзеі, якія свідравалі свядомасць пісьменнікаў, набліжаецца да філасофскіх абагульненняў і нават да акрэслівання ў лірычнай форме пэўных філасофскіх канцэпцый аўтара (творы: В.Ластоўскага “Слёзы”, М.Гарэцкага “Стогны душы”, “Ідуць усе – іду і я”; Ядвігіна Ш. “Васількі”, “Раны”, “Чаму?”; З.Бядулі “Далёкія аганькі”, “Кветка” і інш.). Але гэта яшчэ не філасофская проза, гэта толькі спроба спалучыць плынь свядомасці лірычнага героя з пэўнай канцэпцыяй. Форма такога спалучэння тут яшчэ не даведзена да вытанчанасці, хаця ў межах, скажам, імпрэсіі такое дасягнуць даволі складана, але ўсё ж магчыма.

Названыя раней творы ўяўляюць сабой *абразкі-імпрэсіі*. Гэтакі ж самы філасофскі ўхіл мае сэнс зместу *разгорнутага лірычна-сімвалічнага апавядання* В.Ластоўскага “Дзень рожавай кветкі”.

У В.Ластоўскага імпрэсія разважанняў і вывадаў лірычнага героя (“Слёзы”) грунтуецца на плыні яго абстрактных метафарычных вобразаў, якія, сутыкаючыся адзін з другім, яднаюцца затым у агульную сэнсавую сукупнасць. Праз метафарычныя красамоўныя зрокавыя вобразы, якія лірычны герой вылучае са сваёй свядомасці, праз іх спалучэнне ў сэнсавое адзінства ствараецца

незвычайна цікавая аб'ёмная карціна абсалютна знаёмай для кожнага з'явы: слёз чалавечых. У той жа час гэтая знаёмасць і звычайнасць напаяюцца новым зместам у разуменні яе сутнасці, неабходнасці альбо непажаданасці яе праяўлення. Гэты новы сэнс здольны ўздзейнічаць на свядомасць рэцыпіента такім чынам, што той падключае ўжо сваё вобразнае ўяўленне для развіцця прапанаванай аўтарам стасунканасці пэўных вобразаў. Карціна, створаная ў мастацкім творы, у выніку гэтага дапаўняецца, яе аб'ёмнасць пашыраецца.

Тут мы маем магчымасць гаварыць (як, дарэчы, і ў адносінах да імпрэсіі М.Гарэцкага) пра пашырэнне ідэйнага гучання апавядання ў адпаведнасці з духоўнымі інтэлектуальнымі арыентацыямі і мажлівасцямі рэцыпіента: у тым сэнсе, што на яго свядомасць адбываецца праекцыя карцін, створаных у мастацкім творы. Вобразы і змест, ідэйнае гучанне твора, уступаючы ў інтэлектуальны кантакт з новай свядомасцю, пашыраюцца ў яе межах, дапаўняюцца, гучаць нова і больш доказна. У гэтым якраз і заключаецца асаблівасць імпрэсіі як індывідуальна пачуццёвай, эмацыянальнай, неадназначна вобразнай формы спалучэння імгненых і ў той жа час адносных поглядаў апавядальніка на адзін і той жа аб'ект асэнсавання, заключаны ў кола яго свядомасці. Вобраз з імпрэсіі дзейнічае ў першую чаргу на пачуццё, на эмоцыю, на дрэмлючы ў свядомасці рэцыпіента свой, адпаведны ўспрынятаму, вобраз. І гэты дрэмлючы вобраз здольны раскадзіраваць створаны аўтарам імпрэсіяністычны абразок, які мае ўласцівасць рознай праекцыі і ад-рознага тлумачэння кожнай асобнай свядомасцю. Мастацкія вобразы з апавядання "Слёзы" настолькі адметныя і своеасаблівыя ў іх дастасаванасці адзін да другога, што яны амаль не паддаюцца пазакантэкстуальнаму фабульнаму іх узнаўленню-пераказу. Адсутнасць аднаго з элементаў гэтай вобразнай карцінкі прыводзіць да знішчэння яе аб'ёмнасці. І ў гэтым таксама заключаецца адметнасць мастацкага адлюстравання ў В.Ластоўскага ў форме лірычнай імпрэсіі.

Як і ў іншых сваіх лірычных апавяданнях, В.Ластоўскі тут выкарыстоўвае наступныя мастацкія тропы, якія ў адпаведных формах іх спалучэння спрыяюць стварэнню аб'ёмнага вобраза і аб'ёмнай зрокавай мастацкай карціны, абразка: простая і аб'ёмная метафары, эпітэты, простыя і разгорнутыя параўнанні, перыфразы.

Філасофскі падтэкст вобразаў, створаных у гэтым апавяданні, заключаецца якраз у іх, вобразаў, двайным сэнсавым гучанні: канкрэтным літаральным і больш абагуленым філасофскім. Прычым, адно тут не выключае другое. Першае тут пашыраецца за кошт другога.

Варта таксама звярнуць увагу на яшчэ адну стылёвую асаблівасць гэтага і іншых апавяданняў В.Ластоўскага: "сумную паэтычнасць", якая, па вызначэнні М.Багдановіча, з'яўляецца "лепшым бокам" таленту Власта [2].

У апавяданнях М.Гарэцкага філасофскі струмень з'яўляецца відавочным, дзякуючы больш рэалістычнаму сэнсавому заглыбленню ў сутнасць вызначанай і асаджанай свядомасцю лірычнага героя праблемы. Схільнасць да рэфлексіі – наогул вызначальная рыса характару многіх няўрымслівых асоб з твораў М.Гарэцкага. Перапляценне пачуцця, эмоцыі, вобразу ў свядомасці лірычнага героя прыводзіць у даным выпадку да акрэслівання сэнсава значнага, вызначальнага ланцуга, перарываецца які, аднак, зноў рухам эмоцыі. У гэтых адносінах імпрэсія "Стогны душы" М.Гарэцкага даволі падобная на імпрэсіі З.Бядулі.

У імпрэсіі ж "Ідуць усе – іду і я ..." рух разважанняў лірычнага героя скіраваны на больш канкрэтнае вызначэнне яго стасункаў з акаляючым асяроддзем: на фіксацыю дысгармоніі гэтых адносін. Свядомасць лірычнага

героя з гэтага апавядання прыкметна адрозніваецца ад свядомасці апавядальніка са “Стогнаў душы”. Плынь разважанняў, прадстаўленая ў апавяданні “Ідуць усе – іду і я...”, сведчыць аб значным сацыяльным вопыце лірычнага героя. Яго свядомасць як бы ўвабрала ў сябе сацыяльны вопыт, набыты ў выніку найлепшых духоўных памкненняў яго літаратурных папярэднікаў (апавяданне напісана ў 1919 г.). Яна, як бы ўзбагачаная новым інтымным і сацыяльным вопытам, імкнецца да пэўнага блюзнерства і здэкліваці ў ацэнках-успамінах. Свядомасць лірычнага героя поўніцца расчараваннем ад недасягнутасці ў магчымым і немагчымасці дасягнуць недасягальнае. Апавядальнік як бы падсумоўвае свае стасункі з неўладкаванасцю ў прасторы, якая пазбаўлена прысутнасці ідэалу. Ён, узбагачаны вопытам сваіх літаратурных герояў-папярэднікаў: вопытам жадання і немагчымасці, спадзявання і няспраўджанасці, учынка і незадаволенасці яго вынікамі, мае магчымасць і права дазволіць сабе такую здэкліваць.

Рух разважанняў лірычнага героя мае тут сваю асаблівасць: згаданне спадзявання, жадання ці памкнення і рэальнай немагчымасці для іх рэалізацыі адбываецца на аснове прынцыпаў супастаўлення, супрацьпастаўлення і адмаўлення. Падсумаваная няспраўджанасць з жыцця гэтага апавядальніка, дзеючых асоб з іншых твораў ды, урэшце, і з жыцця самога аўтара сабрана ў адзіны цесны скрутак. Свядомасцю лірычнага героя вырываецца старонка за старонкай з розных частак гэтага скрутка. Сэнс кожнага асобна ўзноўленага тут рэтраспектыўнага эпизода ўтрымлівае ў сабе ўласціваць рознакіраванай праекцыі на іншыя творы М.Гарэцкага. Тут назіраем спробу аўтара яшчэ раз вярнуцца да праблем, узятых у ранейшых яго творах, каб паставіць не канчатковы, а пакуль што прамежкавы знак прыпынку ў іх вырашэнні.

Пошук ідэалу і рэальная немагчымасць яго знайсці, спадзяванне на лепшы заўтрашні дзень і расчараванне ад прыходу гэтага дня, прага збавення ад нуды ў знойдзеным каханні і немагчымасць задавальнення яе – вось тыя выршальныя праявы з рэчаіснасці, якія вызначаюць плынь свядомасці героя лірычнага апавядання пач. ХХ ст. Вось гэты матыў няспраўджанасці (па розных прычынах) жаданага альбо патэнцыяльнай немагчымасці здзяйснення чагосьці неабходнага для душы героя з’яўляецца вядучым у беларускім лірычным апавяданні пачатку ХХ ст. Гэта дадаткова сведчыць аб тым, што лірычная проза пісьменнікаў-рэалістаў развівалася ўсё ж такі ў часткова рамантычным рэчышчы.

Творы лірычнай прозы гэтага перыяду маюць у сабе каштоўны эстэтычны момант: сэнсавая плынь у іх скіравана на вырашэнне пытання: у чым сутнасць прыгожага жыцця. Філасофскі значым у гэтых адносінах з’яўляецца вывад лірычнага героя з апавядання М.Гарэцкага “Стогны душы”. Жыццё без ланцугоў, якія спавілі свядомасць чалавека, якія звязалі яго з алагічнымі сацыяльнымі правіламі гульні і “робяць з чалавека скаціну”, – вось той ідэал, дасягненне якога з’яўляецца выратавальнаю ўмоваю ў шляху грамадства да гарманічнага жыцця. Сацыяльная і інтымная гармонія магчымыя толькі праз дасягненне індывідуальнага ідэалу і сэнсавое яднанне гэтых ідэалаў у межах сацыяльнай сукупнасці і ўсяго грамадства.

Наогул лірычнае апавяданне гэтага перыяду мае ў сваёй ідэйнай плыні значны філасофскі струмень, характарызаваць які можна як суб’ектыўную філасофію рамантычнага светапогляду.

ЛІТАРАТУРА

1. *Гарэцкі М.* Збор твораў: У 4 т. – Мн., 1984. – Т.1. – С. 81.
2. *Багдановіч М.* Глыбы і слаі // Багдановіч М. Збор твораў: У 3 т. Т.2. – С. 191.

-
3. *Бядуля З.* Збор твораў: У 5 т. Т.2. – С. 5 – 48.
 4. *Колас Я.* Збор твораў: У 14 т. Т.5. – С. 469 – 588.
 5. *Ластоўскі В.* Выбраныя творы. – Мн., 1997. – С. 75 – 142.
 6. *Ядвігін Ш.* Выбраныя творы. – Мн., 1976. – С. 9 – 116.