

Алесь МАКАРЭВІЧ

## АСАБЛІВАСЦІ МАСТАЦКАЙ ФОРМЫ АПАВЯДАЛЬНЫХ ГІСТОРЫЙ, АБРАЗКОЎ І НАВЕЛ ПЧАТКУ ХХ СТ.

Літаратура старажытнага перыяду дала ўзоры зместу і формы мастацкага ўзнаўлення мінулай рэчаіснасці праз *аповядальную гісторыю*. Першай кнігай такога кшталту была Біблія. Варта прыгадаць таксама жыццёвую, летапісную і гісторыка-мемуарную літаратуру: выразным прыкладам аповядальнай гісторыі эпізодавага характару можа быць апавед пра смерць Афанасія Філіповіча, які прымыкае да яго “Дыярыуша”, — “Аб слаўнай смерці памяці нябожчыка айца Афанасія Філіповіча, ігумена Берасцейскага...”. Праз метафарычную форму, форму гісторыі-плачу ў творы Мялецця Смятрыцкага “Плач адзінай апостальскай усходняй царквы...” выкладаецца гісторыя ўзвышэння і заняпаду праваслаўнай царквы.

У гісторыі літаратуры ХІХ ст. зборнік фантастычных аповяданняў Яна Баршчэўскага “Шляхціц Завальня...”, нягледзячы на яго фальклорную аснову, сведчыць пра наступную тэндэнцыю, якая паступова складвалася ў новай беларускай літаратуры. У прынцыпах рэтраспектыўнага адлюстравання рэчаіснасці назіраецца відавочная агульнафармавая адпаведнасць літаратуры старажытнага перыяду і фальклору. На першы план выходзіць агульны закон адзінства прынцыпаў мастацкага адлюстравання і кампазіцыйнай будовы ў адпаведнасці з ідэйным стрыжнем твора і кнігі. Аповядальная гісторыя як жанравая форма “малой” прозы пачынае набываць характарыстычныя формажанравыя прыкметы. Гэтая тэндэнцыя потым у літаратуры пачатку ХХ ст. асабліва выразна выявілася ў творчасці Ядвігіна Ш., Максіма Гарэцкага, Вацлава Ластоўскага і іншых пісьменнікаў.

Кампазіцыйна арганізаваным цэнтрам аповядальнай гісторыі з’яўляецца вобраз аповядальніка, які ўзнаўляе праз успамін-апавед адно ці некалькі здарэнняў з уласнага жыцця альбо жыцця знаёмых яму людзей. Кампазіцыйныя асаблівасці апаведу абумоўлены наступнымі момантамі: а) ступенню дачынення аповядальніка да падзей мінулага, якія ён

*Артыкул А. Макарэвіча “Спецыфіка адлюстравання рэчаіснасці ў падзейна разгорнутым эпічнага характару аповяданні пачатку ХХ ст.” змешчаны ў № 8.*

узнаўляе ў рэальным мастацкім свеце, — назіраў ён адпаведны падзеі, ці быў іх удзельнікам, ці чуў пра іх ад некага; б) мэтамі, якія ставіць перад сабою апавядальнік, узнаўляючы пэўную гісторыю з уласнага ці чужога жыцця; в) ступенню адпаведнасці светапогляду і перакананняў апавядальніка аўтарскай мастацка-філасофскай пазіцыі.

У апавядальнай гісторыі спалучаюцца дзве формы мастацкага свету твора: рэальны і рэтраспектыўны з перавагай, натуральна, апошняга. Рэальны можа быць звязаны іншым разам да мінімуму: абазначаны толькі прысутнасцю апавядальніка і яго расповедам як працэсам. У некаторых выпадках рэальны мастацкі свет твора мае разгорнутую кампазіцыю, свае стылёвыя асаблівасці і сэнсавы рух, цесна звязаны з падзеямі рэтраспектыўнага мастацкага свету (зборнік апавяданняў Яна Баршчэўскага “Шляхіці Завальня...”). Падзеі рэтраспектыўнага плану маюць свае асаблівасці ўзнаўлення. У адных выпадках гэта просты пераказ іх апавядальнікам (героі рэтраспектывы “жывуць” апасродкавана: у пераказе), у іншых выпадках узнаўленне мінулага адбываецца ў непасрэднай форме: героі рэтраспектывы “жывуць” яшчэ раз. Рэальны і рэтраспектыўны мастацкія светы твора могуць сыходзіцца ў адным пункце ў выніку паступовага набліжэння падзейнай плыні рэтраспектывы да асноўнай падзеі рэальнага мастацкага свету твора зваротам апавядальніка да гісторый з свайго жыцця. Такая асаблівасць характэрная, напрыклад, для апавядання **Ядвігіна Ш.** “Забляюць”.

Побытавы змест гэтага твора напоўнены сацыяльным гучаннем, мае трагічную танальнасць, якая абумоўлена, апрача трагічна-драматычнай падзейнасці рэтраспектывы, тым, што апавядальнік гэтай гісторыі — падлетак: усё, пра што ён раскажае, успрымалася дзіцячымі вачыма і свядомасцю. Дзіцячая непасрэднасць гэтага апавядання ўражае. (У такім кантэксце апавяданне Ядвігіна Ш. пераклікаецца з апавядальнай гісторыяй-споведдзю З. Бядулі “Тата”.) Сінтаксічны лад апавядання мае асаблівасці, якія ажыўляюць вобраз апавядальніка, спрыяюць стылёваму стварэнню вобраза апавядальніка-падлетка. Гэтыя асаблівасці наступныя: а) сінтаксічная пералічальная разгорнутасць у пераважнай большасці ў межах складаных сказаў камбінаванай будовы, якія сэнсава адлюстроўваюць плынь назіранняў і асацыяцый дзіцяці; б) адсутнасць пэўных сінтаксічных ускладненняў: у межах простых сказаў першай часткі няма сінтаксічных ускладненняў праз адасабленне (моўны паказчык сацыяльнага і маўленчага вопыту чалавека) — гэта апасродкавана падкрэслівае прастасць дзіцячага светаўспрымання; у

другой і трэцяй частках апавядання (яны змяшчаюць узнаўленне падзей, што ўспрымаліся ўжо вачыма падлетка) пачынаюць з'яўляцца нешматлікія адасобленыя акалічнасці як паказчык хоць і небагатага, але ўжо сацыяльнага вопыту інфарманта; в) параўнанні з першай часткі твора грунтуюцца на зрокавых дзіцячых асацыяцыях, а не на сацыяльных назіраннях і аналогіях — гэта таксама спрыяе стварэнню абразка дзіцячага апавяду і адпаведнага вобраза апавядальніка.

“Зарабляюць” вылучаецца таксама асаблівасцю сэнсавых канстатацый, меркаванняў і ўяўленняў апавядальніка: яны грунтуюцца не на ўласным сацыяльным вопыце, якога, натуральна, не было ў маленькага Адамкі на момант яго рэальнай рэцэпцыі, а на думцы, выказанай дарослымі:

*“Мамку — дык закапалі на могілках — пры горадзе; не на самых, праўда, могілках, але так — крышку збоку — за плотам, бо казалі, што яна неяк не зусім так, як трэба для могілак, паміралі (тут і далей выдзелена мной. — А. М.).*

*...зрабілася нешта такое, чаго мы самі не маглі зразумець: заработкі Ганульчыны неяк адразу ўрваліся...*

*Чаму? — не зразумеў я. Чуў толькі ад дворнічыхі, што такія санарыстых, як мая Ганулька, — пані не любяць...”<sup>1</sup>*

Гэтыя меркаванні дарослых, не зразумелыя яшчэ дзіцяці, аформлены праз выказванні-канстатацыю ў прыблізнай форме. Для дарослага такая сэнсавая апасродкаванасць празрыстая дзякуючы разуменню перыфразавага характару моўных выказванняў. Дзіцячай свядомасці моўныя зашыфраванасці, натуральна, цяжкадаступныя, а то і незразумелыя. І моўная зацёмненасць гэтага сэнсу ў свядомасці дзіцяці — таксама адпаведны стылёва-сэнсавы паказчык твора, які спрыяе ажыўленню яго вобраза, як, дарэчы, і дзіцячыя каментары да дзіўных учынкаў дарослых (напрыклад: *“Я цешыўся, аж скакаў [ад радасці, што сястра атрымала службу ў рэстаране. — А. М.], і дзівіўся, што Ганулька была вельмі маркотная: амаль не ўсю ноч пракленчыла яна пры мамчыным ложку — малілася і плакала, плакала і малілася... [ад безвыходнасці і разумення перспектывы свае прапашчасці. — А. М.]”<sup>2</sup>*

Стылёвыя асаблівасці рэтраспектыўных эпізодаў і частак твора падкрэсліваюць спецыфіку дзіцячага ўспрымання і ацэнак у розных перыяды жыцця. Калі расповед пра той час, у якім была яшчэ жывая маці Адамкі, вылучаецца настальгічна-лірычнай напоўненасцю, мае эмацыйную афарбоўку, то ў астатніх частках апавядання ён напоўнены адпаведнай доляй рацыянальнага: лагічнай паслядоўнасцю, счэпленасцю эпізодаў, дэталізацыяй і г. д. — усім, што было

вынікам мысленчага вопыту ўжо падрослага (у рэтраспектыве) сіраты. Тым не меней і дзве астатнія часткі апавядання не пазбаўлены моўна-стылёвай падкрэсленасцю ў дачыненні да суб'екта аповеду. Сінтаксічна-стылёвая арганізацыя тут у нейкай ступені адрозніваецца ад адпаведнага ладу першай часткі: а) структура складаных сказаў больш выразная, хоць у некаторых выпадках прынцыпы сінтаксічнай сувязі частак складанага сказа застаюцца ранейшымі; б) у мове апавядальніка пачынаюць з'яўляцца адасобленыя акалічнасці; в) чужыя выказванні перадаюцца праз простую мову; г) у межах складанага сказа камбінаванай будовы часцей выкарыстоўваецца падпарадкавальная сувязь; д) параўнанні праводзяцца на падставе сацыяльных назіранняў Адамкі: зрокавы вобраз другасны, першасным з'яўляецца сацыяльнае абагульненне.

Вылучаныя сінтаксічныя асаблівасці як паказчык стылёвай арганізацыі гэтага твора даюць пэўнае тлумачэнне на першы погляд парадаксальнаму спалучэнню, характэрнаму для творчасці Ядвігіна Ш. у жанры апавядання, — протасць, прамалінейнасць фабульнага руху і ў той самы час —сэнсава-характарыстычная напоўненасць твора. Іншыя прычыны гэтай парадаксальнасці палягаюць у выкарыстанні аўтарам магчымасцяў адпаведнай жанравыя формы апавядання: анекдота, апавядальнай гісторыі і інш.

Стылёвыя асаблівасці апавядання “Зарабляюць” падкрэсліваюць яшчэ адну вельмі важную рысу не толькі гэтага твора, а і наогул апавядальнай гісторыі як жанравыя формы “малой прозы”. Рэтраспектыўныя падзеі ўзнаўляюцца праз успамін-расповед апавядальніка з захаваннем долі таго эмацыянальнага і лагічнага фону, які існаваў на той момант ці перыяд, калі адбываліся адпаведныя ўчынак, дзеянне ці падзеі. Гэтыя ўчынак, дзеянне, падзеі не падлеглі рацыянальнай і мэтавай апрацоўцы з пункту погляду “сённешняй” (на момант аповеду) свядомасці апавядальніка.

Вобраз апавядальніка з яго стаўленнем да свету, фактамі яго жыцця можа ў пэўных адносінах у апавядальнай гісторыі адпавядаць асобе аўтара мастацкага твора. Гэта выразна выяўляецца ў апавяданні **Алеся Гаруна** “Пан Шабуневіч” — творы, змест якога напоўнены адраджэнскімі матывамі.

Побач з узнаўленнем мінулых падзей у гэтым апавяданні падаюцца адчуванні, перажыванні апавядальніка, якія не звязаны непасрэдна з галоўнымі ўдзельнікамі рэтраспектыўных эпизодаў. Апавядальнік становіцца не проста назіральнікам падзей у мінулым, якое ім узнаўляецца на момант

гутаркі, а і паўнапраўным яго ўдзельнікам, які таксама жы-  
ве сваім жыццём.

Падрабязнасць, дэталёвасць рэтраспектыўных узнаўлен-  
няў у “Пане Шабуневічу” абумоўлены своеасаблівасцямі  
апавядальнікавага светаўспрымання: усё, з чым сутыкалася  
яго свядомасць у адпаведным мінулым, з’яўляецца важным  
і паказальным для яго, яно падлягае разгорнутаму ўзнаўлен-  
ню ў момант расповеду пра знаёмства з панам Шабуневі-  
чам, сямейны лад Шабуневічавай сям’і, пра другую (праз  
пяць гадоў) сустрэчу апавядальніка з гэтым прыхільнікам  
беларушчыны і звязаныя з ёй (сустрэчай) абставіны.

У апаведзе выкарыстоўваюцца простая мова і (часцей)  
дыялогі, якія ў некаторых мясцінах твора вылучаюцца раз-  
горнутасцю. Такія спосабы перадачы чужой мовы ажыўля-  
юць падзеі, надаючы ім у нейкай ступені характар рэальна-  
га разгортвання.

Праз узнаўленне апавядальнікам праяваў вонкавага ха-  
рактуру (учынкаў і іх перакрыжаванасці ў рэтраспектыве і ў  
рэальным свеце твора) у апавядальнай гісторыі можа адбы-  
вацца з дапамогай фактуальнай супастаўляльнасці адлю-  
страванне анамальных праяваў у псіхіцы літаратурнага героя.  
Такі падыход да адлюстравання ваеннай рэчаіснасці харак-  
тэрны для апавяданняў **Змітрака Бядулі** “На стаянцы” і  
**Максіма Гарэцкага** “Рускі” – твораў, якія змяшчаюць у са-  
бе псіхааналітычны струмень фактуальна-супастаўляльнага  
характару. Гэтыя апавяданні, маючы розную формавую  
структуру, розныя спосабы (непасрэдны і апасродкаваны)  
мастацкага паказу, перакрыжоўваюцца ў адным сэнсавым  
пункце: у іх адлюстравана разбурэнне псіхікі асобы ва ўмо-  
вах ваеннай рэчаіснасці. У літаратуры пачатку ХХ ст. адбы-  
ваецца паступовае пашырэнне вугла мастацкага погляду на  
праблемы сацыяльнага характару не толькі ў межах творчас-  
ці асобнага пісьменніка, але і ў межах жанру. Рознасць жан-  
равых формаў пры гэтым падкрэслівае шырыню, аб’ём-  
насць мастацкага адлюстравання ў межах жанру, форма лі-  
таратурнага твора спрыяе пашырэнню межаў аналітычных  
мастацкіх магчымасцяў ужо ў агульналітаратурным маш-  
табе.

У “Рускім” форма адлюстравання рэчаіснасці апасрод-  
каваная — праз расповед апавядальніка, які назірае вынікі  
негатыўнага псіхічнага зруху ў свядомасці “хворага на грудзі  
салдата-беларуса”, пераказвае здарэнне, што з’явілася пры-  
чынай псіхічнай неўраўнаважанасці гэтага салдата: “Я на  
свае вушы чуў ад Рускага аб тым, як ён забіў беднага аўстры-  
яка, і спяша таксама не наверх: ці мала хітрых бестый бы-  
вае паміж салдат. <...> Няшчасны, нягледзячы на бром і пад-

скурнае ўпырсківанне, заліваўся слязьмі так шчыра і жалосна і так доўга, што ніяк не можна было яму не паверыць...”, што гаротніку “нешта здаецца”<sup>3</sup>. У яго вачах было “штосьці такое, што выдавала і цяжкую хваробу, і муку, і безнадзейнасць”.

Тлумачэнне прычынаў гэтых “нечага” і “чагосьці” дзеля апраўдання “гэтага нешчаслівага чалавека” якраз і змяшчаецца ў расповедзе апавядальніка.

Рэтраспектыўныя эпізоды маюць выразную кампазіцыйную будову: непасрэдная перадрэтраспектыўная характарыстыка Рускага, экспазіцыйная частка (перадгісторыя), рэтраспектыўнае разгортванне гісторыі і яе фінал. Але такая падзейная выразнасць і кароткасць гісторыі мае пэўную сэнсавую зацэменнасць, якая з’яўляецца прычынай недагаворанасці, нявыказанасці і аб’ектыўнай невыказнасці з боку першаапавядальніка. Расказчыку гэтай гісторыі вядома пра яе не больш, чым ён распавёў, бо ён мае мінімум рэтраспектыўнай інфармацыі, атрыманай ад непасрэднага ўтваральніка і ўдзельніка гісторыі. За гэтым мінімумам хаваецца галоўнае: сэнсавы струмень (рэтраспектыўны і рэальны) у свядомасці Рускага. Пра рух думкі ў хворай свядомасці гэтага няшчаснага салдата можна меркаваць паказантэкстуальна гіпатэтычна: гэтае дапушчэнне будзе прыблізным, не адэкватным рэальнаму стану свядомасці літаратурнага героя ў той час, калі яму “нешта здаецца”. Тым не меней, мастацкая сэнсавая загадка гэтага апавядання можа быць дэшыфраваная наступнымі тлумачэннямі.

У свядомасці Рускага ўзнікае карціна забойства яго самога: ён аказваецца “ў скуру” таго аўстрыяка, з якім сустраўся прыцемкам на нейтральнай паласе, яму пагражае забойства сваімі — ён спрабуе даказаць сваю прыналежнасць да рускага войска. З гэтай страшнай карціны, якая разгортваецца ў свядомасці салдата, відавочнымі для прысутных каля яго ёсць толькі два паасобку семантычна зразумелыя словы і ў той жа час незразумелыя ў кантэксце схаванай свядомасці літаратурнага героя (“Я рускі! Я рускі! Рускі, рускі...”).

Дзеля падмацавання гэтых высноў прыкладамі можна супаставіць наступныя факты абагульняльнага сэнсавага характару: “Безнадзейная крыўда чулася ад яго [аўстрыяка. — А. М.]; апошнія словы ледзь выдыхнуў, бо ўжо канаў. Раскінуў рукі і ногі. <...>

Толькі [Рускі. — А. М.] з гэтага часу перамяніўся. Быў дужа маркотны, кінуў брадзіць на дварах і бульбоўніках, упадабаў ляжаць на зямлі з раскінутымі нагамі і рукамі...”<sup>4</sup>.

У свядомасці Рускага, магчыма, узнікае і іншы вобраз: ён уяўляе сябе на судзе. У кожным асобным кантэкстуальным выпадку ўяўлення гэты суд можа быць розным: суд свядомасці аўстрыяка, суд уласнага сумлення, Божы суд і інш. На гэтым судзе Рускі, канстатууючы сваю прыналежнасць да дзяржавы, якая выпхнула яго на вайну, даказвае, што інакш ён зрабіць не мог: не выпадала адпусціць аўстрыяка, бо ён жа вораг, вораг чалавеку рускаму. І ў гэтым выпадку ў рэтрэспектыве апавядання знойдзем такім меркаванням пацвярджэнне. Напачатку Рускі адпусціў аўстрыяка. Але памільгнула думка, што ён нешта не тое зрабіў, не так: «*Ён хапаўся ўцяміць, ці ўсё добра ён рабіў. І раптам бліснула яму ў галаве, і ён, каб не спазніцца і каб пасля не шкадаваць, што быў варонаю, ён, ужо ступіўшы разоў дзесьці, сказаў сам сабе: “Э, што ж я за ваяка”. І не сказаў, толькі бліснула яму так у галаве... Павярнуўся, злажыўся стрэльбаю і без дум паціснуў пальцам:*

— *Tax!*<sup>5</sup>.

Урываек сведчыць пра імгненнасць думкі забіць аўстрыяка, які толькі намінальна быў ворагам рускага, аб’ектыўна не з’яўляючыся ім. Перамагла не сутнасць, а вонкавы атрыбут, пра які нагадала імгненная, бліскавічная думка. І гэты атрыбут (“*Я рускі*”) ва ўяўленнях няшчаснага салдата выступае ў якасці доказу-адваката.

Магчымы і трэці варыянт гіпатэтычнага мадэлявання таго стану свядомасці Рускага, калі яму “*нешта здаецца*”. Гэты варыянт аб’ядноўвае першае і другое меркаванні: карціна перспектыўнага забойства мяняецца карцінай суда. І гэтыя ўяўленні ў іх чаргаванні выключна абцяжарваюць свядомасць псіхічна спакутаванага чалавека.

Прыведзеныя разважанні сведчаць пра яшчэ адну значную форму магчымаасці апавядальнай гісторыі: аб’яднанне ў межах адной свядомасці (свядомасці апавядальніка) падзей рэтрэспектыўнага і рэальнага мастацкага светаў паводле прынцыпаў фабульнага развіцця дзеяння дае магчымасць класіфікацыі ў мастацкі твор шматпланавы, патэнцыйна шырокі мастацкі сэнс. Тут ужо сама жанравая форма “*прадвызначае*” этап сутворчасці пісьменніка і рэцыпіента яго твора.

У дадзеным выпадку трэба зрабіць агаворку. Гэтыя тэарэтычныя вывады не сцвярджаюць, што М. Гарэцкі ставіў перад сабой задачу праводзіць адпаведныя жанравыя эксперыменты. Яны сведчаць, што кожны паварот у мастацкім мысленні гэтага пісьменніка вызначаўся сваёй значнасцю не толькі сэнсавай, а і формажанравай, узбагачаў сваімі вынікамі сэнсавае і формажанравае багацце нацыянальнай літаратуры, даючы новыя ўзоры традыцыйнай формы адлюс-

травання рэчаіснасці. Шырыня сэнсавага мастацкага дыяпазону падмацоўвалася формай мастацкага твора. Нават калі меркаваць, што апавяданне “Рускі” — гэта прамежкавы літаратурны варыянт (магчыма, твор паводле задумы аўтара павінен быў уваходзіць у запіскі “На імперыялістычнай вайне”), то і ў гэтым выпадку можна сцвярджаць, што для М. Гарэцкага важным момантам была закончанасць формы адпаведнага варыянта і аб’ёмнасць яго сэнсу, адной з умоў якой з’яўляецца інтэлектуальны акт сутворчасці рэцыпіента з аўтарам. Менавіта форма гэтага твора дае падставу для такой мастацкай сутворчасці.

Даволі пашыранай формай у літаратуры пачатку ХХ ст. з’яўляецца **абразок**. Ён нагадвае альбо стварае карцінку, узор, абрысы нечага традыцыйнага з уласцівымі яму характарыстычнымі прыкметамі. Дзеля параўнання прывядзем наступны прыклад. У падзейна разгорнутым апавяданні М. Гарэцкага “Прысяга” кантэкстуальна створаны сціслы ўзор такога абразка: “Калі сівёнкі войца ў чорнай старой расцы ўвайшоў у хату і зашураў па зямлі скурацянымі лапцікамі, а казак нёс за ім клунак з царкоўнымі паратамі, — тады сярод людзей навісла важкае чуццё нез’яснёнае нуды. **Абраз гэты нагадваў ім хаўтуры**”<sup>6</sup>. Іншы прыклад: “Гэтае надвор’е канца курортнага сезону ўсё пільней кіруе думкі да **абразоў роднага краю**”<sup>7</sup>. Тут паняцце “абразы” адэкватнае паняццю “вобразы”. І вось якраз такія “абразы” ў іх супастаўленні створаны ў апавяданні “Габрыелевы прысады”. Абрэзкі як мастацкія формы, што адлюстроўваюць сутнасныя праявы нечага, могуць, як сведчыць апавяданне пачатку ХХ ст., існаваць як асобны твор і як супастаўляльная ці далучальная сукупнасць у межах аднаго апавядання (“Без споведзі”, “Туга старога Міхайлы” З. Бядулі; “Рунь”, “Знібе сэрца”, “Габрыелевы прысады” М. Гарэцкага і інш.).

У апавяданні **Цёткі** “Прысяга над крывавамі разорамі” адбываецца яднанне дзвюх літаратурных сацыяльных мініячур: абразка маркоты, сялянскай галечы і абразка-ідэі, якая вісела ў грамадзянскім паветры рэвалюцыйнай (1905 — 1907 гг.) пары. Такое яднанне двух абразкоў давала і дае падставы вызначаць ідэйнае гучанне гэтага твора ў даволі выразнай і пацверджанай гісторыяй інтэрпрэтацыі: гутарка ідзе пра яднанне сялянаў, салдатаў і рабочых у іх змаганні з сацыяльнай несправядлівасцю. Найбольш паказальныя інтэрпрэтацыі ідэйнага зместу гэтага апавядання Цёткі ў высновах Дз. Гальмакова, А. Семяновіча, А. Лойкі.

Аднак варта звярнуць увагу і на іншы аспект сімвалічнага сэнсу фінальнай сцэны ў апавяданні. Рэвалюцыйная ідэя



пачатку XX ст. пра класавае яднанне дзеля сацыяльнай барацьбы сапраўды знайшла сваё адлюстраванне ў апавяданні “Прысяга над крывавымі разорамі”, яна ляжыць на фактуальнай паверхні твора. Гэтая ідэя знайшла сваю рэалізацыю ў грамадстве ў выніку Кастрычніцкай рэвалюцыі 1917 г. Сімвалічным у гэтым творы побач з традыцыйна вызначаным, думаецца, з’яўляецца іншае: яно хаваецца за вобразам туману і, галоўнае, крывавых разор — вобразам, які вынесены аўтаркаю і ў загаловак, і ў фінал апавядання.

Для абразка, як сведчаць творы Ядвігіна Ш., Цёткі, важным з’яўляецца яго сімвалічны фінал — у такім выпадку твор набывае характар мастацкага абагульнення. “Прысяга над крывавымі разорамі” Цёткі і апавяданне “З бальнічнага жыцця” Ядвігіна Ш. падобныя не толькі жанравай формай, а і фінальным сімвалічным сэнсам абагульняльнага характару.

Гісторыя пацвердзіла не толькі сімвал класавага яднання (“тры скрыжаваныя далоні”) з апавядання Цёткі, але і іншы (разораў у тумане, поўных крыві). Разоры, за якія, на якіх і дзеля якіх ішло класавае змаганне, аказаліся крывавымі не толькі ў выніку гэтага змагання (гэта будзе пасля). Яны былі крывавымі і да яго. Усё, што разгортвалася да моманту яднання, спавіў сабой туман, не здолеў ён схаваць толькі крыві ў разорах. Гэта кроў (супаставім мастацкія факты паміж сабой) была таксама і крывёю Мацея, які, сплочы ў разорах, “выглядаў на чалавека, каторага вот-вот раскрыжавалі і прыбілі да зямлі”, які “так наволі канаў”, гэта была таксама (пашырым гучанне мастацкіх фактаў) і кроў наогул тых умоў, у якіх раслі і выхоўваліся сыны Мацея — тыя самыя, што потым сталі парабкам, дворным, салдатам і пецябургскім працаўніком, чые далоні скрыжаваліся ў сімвалічным яднанні над “крывавымі разорамі”. Спалучэнне гэтых сімвалічных вобразаў, уступаючы ў рэцэптыўныя зносіны з новай грамадскай свядомасцю, напаўняецца новым гучаннем, якое, магчыма (і хутчэй за ўсё гэта так), пісьменніца непасрэдна не закладвала ў мастацкую сістэму твора, але якое было закладзена звыш у яе свядомасць і імкліва пульсавала, шукаючы свайго, хай і не ўсвядомленага да канца, выйсця. Сэнс гэтага новага гучання ў наступных пытаннях і адказах на іх. Тыя, хто вырас сярод крыві і прымусу, ці змогуць быць сапраўднай “сілай” і сапраўдным “правам”? Ці не стане тая ранейшая кроў штуршком, падсвядомым узорам для наладжвання новай “сілай” новага “права”, пазначанага колерам усё той жа крыві? Ці не стане ранейшая кроў прычынай новай крыві: крыві помсты? Па-рознаму можна адказваць на

гэтыя пытанні. І адказы могуць супярэчыць аўтарскай кла-савай пазіцыі. Але яны, яшчэ раз супастаўленыя з мастацкімі сімваламі апавядання Цёткі, твораў іншых пісьменнікаў (М. Гарэцкага “Чырвоныя ружы” — маналог Нявольскага “Навошта кроў?”; “Дзве душы” — хаўтурны бальшавіцкі марш), сведчаць, што той, хто выйшаў з крыві, у кроў і вернецца.

Вылучаныя сімвалы з апавядання Цёткі “Прысяга над крывавымі разорамі” — гэта своеасаблівыя звышзнакі, якія былі закладзеныя ў свядомасць пісьменніцы-рэвалюцыянеркі Вышэйшай Сілай, якія настойліва шукалі свайго выйсця з гэтай свядомасці, але знайшлі яго толькі на ўзроўні мастацкага сімвала — аднаго з першых (потым яны будуць шматлікімі, асабліва ў В. Быкава, М. Сяднёва) знакаў бяды, што прадказвалі этапы будучай гісторыі. Гэтыя сімвалы з апавядання “Прысяга над крывавымі разорамі” маюць патэнцыйную ўласцівасць да гістарычнай рэцэптыўнай рухомасці, што пераводзіць іх у разрад сімвалаў-знакаў.

Прысутнасць сімвалаў-знакаў у мастацкім творы — гэта адна з прыкметаў беларускай літаратуры пачатку ХХ ст. Асабліва яны характэрныя для “здробненых” формаў апавядання (абразок, навела, імпрэсія, эцюд і інш). Гэтыя знакі, як бы кампенсуючы адсутнасць разгорнутых літаратурных тлумачэнняў і ілюстрацый, утрымліваюць у сабе скандэнсаваны сэнс: яны разлічаны на інтэлектуальную сутворчасць з іх рэцыпіентам.

Прысутнасцю такіх знакаў-сімвалаў пазначана і *навела* пачатку ХХ ст. — жанравая форма апавядання, для якой характэрныя “вострыя цэнтраімклівы сюжэт, нярэдка парадаксальны, адсутнасць апісальнасці, кампазіцыйная строгасць, крайняя аголенасць сюжэтнага ядра — цэнтральнай перыпетыі, зведзенасць жыццёвага матэрыялу ў фокус адной падзеі”<sup>8</sup>. Такія знакі-сімвалы ёсць, напрыклад, у навеле Ядвігіна Ш. “Гаротная” (дастасаванасць сукупнасці трагічных фактаў з жыцця Тамашыхі да пытання “за што?”), навеле Цёткі “Асеннія лісты” (сімвал-знак крывага).

Формавае структура гэтых твораў на першы погляд выходзіць за межы навелістычнай кампазіцыйнай строгасці праз выкарыстанне ў іх рэтраспектыўных эпізодаў з жыцця літаратурных герояў. Аднак такія эпізоды ў мастацкім свеце твора — гэта толькі *імгненныя* бліскавіцы ў свядомасці літаратурных герояў, якія, па-першае, спрыяюць сэнсавай акцэнтацыі ў творы і, па-другое, пашыраюць магчымасці рэцэптыўнай праекцыі знакаў-сімвалаў на агульны сэнсавы рух у межах апавядання пачатку ХХ ст.

Рэтраспектыўныя эпізоды з апавядання Ядвігіна Ш. “Гаротная” сэнсава роўныя галоўнаму эпізоду твора: яны акрэсліваюць пачатак і працяг пакарання за Ганульчын “найважнейшы грэх” — пакарання, жорсткасць якога незразумелая літаратурнай гераіні. Падзейны вынік рэальнага мастацкага плана ставіць яшчэ адну прамежкавую кропку ў гэтым ланцугу пакаранняў. Рэтраспектыўны і рэальны мастацкія планы маюць аднолькавую сэнсава-трагічную ноту гучання, якое знаходзіць свой далейшы працяг ужо ў свядомасці рэцыпіента мастацкага твора. І гэты працяг (спроба адказаць на ўсё тое ж пытанне “за што?”) наўрад ці будзе абсалютна выніковым: гэтае пытанне мае дачыненне не толькі да трагічных падзей, што адбыліся пасля нараджэння Ганулькаю пазашлюбнага дзіцяці, яно гучыць і ў дачыненні да наканаванасці нядолі наогул для літаратурнай гераіні — абсалютнай нядолі. У гэтых адносінах апавяданне “Гаротная” актуальнасцю свайго сэнсавага гучання “цягнецца” да яднання з іншымі творамі літаратуры пачатку ХХ ст., у якіх утрымліваецца спрадвечнае пытанне “за што?” (“Асеннія лісты”, “Міхаська” Цёткі; “Васіль Чурыла”, “Сірата Юрка” Я. Коласа; “Літоўскі хутарок”, “Ціхая плынь”, “Антон”, “Чырвоныя ружы” М. Гарэцкага; “Жураўліны крык”, “Знак бяды” В. Быкава і інш.). Сукупнасць такіх твораў, якія маюць апакаліпсічны матыў, — гэта напамінак чалавеку пра паяднанасць усяго існага ў сусветным існаванні.

Кароткі мэтавы разгляд апавядальных гісторый, абразкоў і навел пачатку ХХ ст. дае падставы настаўніку акрэсліць шляхі не толькі тэарэтычнай характарыстыкі гэтых твораў, а і інтэлектуальна-мастацкай сутворчасці вучняў з аўтарамі ахарактарызаваных апавяданняў. Мастацкі матэрыял гэтых твораў можа быць скарыстаны для праблемавага выкладання літаратуры па сістэме перспектыўных ліній.

1 Ядвігін Ш. Выбраныя творы. — Мн., 1976. — С. 54 — 56.

2 Тамсама.

3 Гарэцкі М. Збор твораў: У 4 т. Т. 1. — Мн., 1984. — С. 157 — 158.

4 Тамсама. — С. 156 — 157.

5 Тамсама.

6 Тамсама. — С. 199.

7 Тамсама. — С. 212.

8 Эпштейн М. Новелла // Литературный энциклопедический словарь. — М., 1987. — С. 248.