

Алесь МАКАРЭВІЧ

## СІНТЭЗ ФАЛЬКЛОРНАГА І ФІЛАСОФСКАГА, ЛІРЫЧНАГА І ЭПІЧНАГА СТРУМЕНЯЎ У АПАВЯДАННІ ПАЧАТКУ ХХ СТ.

*Гэты артыкул завяршае цыкл матэрыялаў Алесь Макарэвіча, прысвечаных вывучэнню тэарэтычных пытанняў па сістэме перспектывных ліній на аснове твораў малай прозы пачатку ХХ ст., якія прапануюцца школьнай праграмай. У 1999 г. у нашым часопісе былі змешчаны артыкулы “Спецыфіка адлюстравання рэчаіснасці ў падзейна разгорнутым эпічнага характару апавяданні пачатку ХХ ст.” (№ 8) і “Асаблівасці мастацкай формы апавядальных гісторый, абразкоў і навел пачатку ХХ ст.” (№ 11).*

Сярод апавяданняў пачатку ХХ ст. ёсць даволі значная група твораў, для якіх характэрны, з аднаго боку, мастацкае спалучэнне фальклорнай формы і арыгінальнага аўтарскага сэнсавага струменю, з другога, спалучэнне лірычнага і эпічнага пачаткаў. Творы гэтай групы пазначаны прысутнасцю філасофскага пачатку ў іх змесце. Форма твораў выступае тым арганізуючым паказчыкам, які спрыяе арыгінальнаму выўленню іх зместу.

У жанры “народнага сказу” (вызначэнне В. Ластоўскага) створаны апавяданні, якія маюць блізкія і адначасова адрозныя жанравыя формы: легенда, прыпавесць (прытча), паданне. Гэтыя формы дазваляюць ажывіць мінуўшчыну дзеля стварэння слаўнага і павучальнага вобраза для чытача. У апавяданні “Разбойнік” у форме лірычнага адступлення-звароту (“Дзіўны ты, сказе народны...”<sup>1</sup>) **Вацлаў Ластоўскі** характарызуе спецыфіку распаўсюджвання і ўздзеяння “народнага сказу” на яго рэцыпіента.

Сярод легендаў В. Ластоўскага ёсць тапанімічныя: пра ўзнікненне рэк Сажа, Дняпра, Вялі (Вілей), Буга (“Сож і Дняпро”, “Сцяпан і Вяляна”, “Векавая мяжа”), пра гісторыю каменя-

разбойніка, што стаіць “супраць таго месца, дзе Дзісенка злучаецца з Дзвіной” (“Разбойнік”), пра гісторыю каменнай труны “непадалёк ад месца Дзісны” (“Каменная труна”); таксама ёсць і этнаграфічная (радаводная) легенда: пра гісторыю дарчай граматы роду Ранцэвічаў з Мазырскага павета (“Бяздоннае багацце”). Падзеі, якія ўзнаўляюцца ў гэтых “народных сказах”, адбываліся за стагоддзі таму да моманту мастацкага апавядання пра іх. У зачыне легендаў не вызначаецца канкрэтны гістарычны перыяд, на фоне якога разгортвалася тая ці іншая падзея. “Было то так даўно, што нашым дзядам і прадзедам іх дзяды і бабкі апавядалі гэту гісторыю”, было тое “калісь”, “калісь-то даўным-даўно”<sup>2</sup>. У той самы час, дзякуючы адлюстраванню канкрэтных гістарычных фактаў, у некаторых выпадках можна акрэсліць храналагічныя межы разгортвання пэўнай часткі гісторыі, як, напрыклад, у апавяданні “Разбойнік”. У гэтым творы прыгадваецца агульнавядомы гістарычны факт — пачатак паломніцтва Еўфрасініі Полацкай у Святую Зямлю. Але і ў гэтым выпадку гістарычны факт спалучаецца з цудоўнай фактуальнасцю пры дамінаванні апошняй.

Зачыны “народных сказаў” В. Ластоўскага ў пераважнай большасці даволі кароткія, яны змяшчаюць толькі лаканічную інфармацыю адносна непасрэдных удзельнікаў гісторыі. Аднак часам зачыны вызначаюцца сваёй разгорнутасцю (“Разбойнік”, “Каменная труна”), у апавяданні ўводзяцца шырокія эпізодавыя рэтраспекцыі. Гэта ў сваю чаргу надае легендзе пэўную фактуальна-мастацкую разгалінаванасць, стварае ўмовы для аўтарскага вымыслу і яго доказнасці. У легендах В. Ластоўскага, як правіла, пераважаюць хрысціянскія матывы і мараль (“Сцяпан і Вяляна”, “Разбойнік”, “Каменная тру-



*Алесь Мікалаевіч Макарэвіч — літаратуразнаўца. Дацэнт кафедры беларускай літаратуры Магілёўскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя А. Куляшова, дактарант Інстытута літаратуры імя Я. Купалы НАН Беларусі. Кандыдат філалагічных навук. Закончыў Магілёўскі дзяржаўны педагагічны інстытут імя А. Куляшова (1984). Працаваў настаўнікам беларускай мовы і літаратуры класічнай гімназіі № 3 г. Магілёва, супрацоўнічаў з філалагічным факультэтам Уральскага дзяржаўнага ўніверсітэта (г. Екацярынбург): выкладаў там гісторыю беларускай літаратуры. Аўтар манаграфіі “В разных стилевых течениях: Проблема жанра и стиля в рассказах 20-х годов М. Горького и Т. Гартного” (Екацярынбург, 1995).*

на”), якія, відаць, у некаторых выпадках нап-ластаваліся на першасны язычніцкі народна-зповесцевы факт. За продаж душы нячыстай сі-ле і асабліва за здзек з хрысціянскага фетышу Сцяпан атрымлівае пакаранне: Найвышэйшаю Сілаю ён ператвораны ў камень (“Сцяпан і Вя-ляна”). За нежаданне абсалютнага пакаяння па-караны баярын Бутрым Няміра: пабудаваная ім звятыня “*павалілася ў скрозьдонне*”, а сам ён, “*скамянеўшы*”, быў “*асуджаны да суднага дня ля-жаць*” у каменнай труне (“Каменная труна”). За разбой і бясчынствы, за ўчынены замах на свя-тую справу Еўфрасінні Разбойнік быў ператво-раны ў камень (“Разбойнік”). Такое пераважан-не хрысціянскіх матываў у гэтым выпадку — да-ніна гістарычнай праўдзе, звязанай з тым, што хрысціянства паступова вышасняла язычніцтва, дастасоўваючы да сваіх звычаяў некаторыя звычніцкія прыныпы, вераванні і традыцыі. Хоць, як вядома, В. Ластоўскі ў сваіх поглядах на праблемы светаўладкавання арыентаваўся і на язычніцкія ў гэтых адносінах тлумачэнні “Нарадзіны”, “Мары”).

Цыкл апавяданняў **Якуба Коласа** “Казкі жыцця” вельмі гарманічна ўпісваецца ў твор-часць пісьменніка, з’яўляючыся неад’емным элементам аўтарскай канцэпцыі ў поглядах на свет і чалавека ў ім.

У “Казках жыцця” назіраем даволі значны зўтарскі пачатак, сэнс якога ў наступным: а) пісьменнік у казках філасофскага зместу пры адлюстраванні пэўнай праблемы адштурхоў-ваўся ад прыныпаў антрапамарфізму і анімізму; і гэта не столькі даніна язычніцкаму све-тапогляду ці фальклорнай традыцыйнасці, колькі — пэўная ідэя канцэптualaнага характа-ру: чалавек і прырода жывуць аднымі закона-мі, прырода здольная адчуваць і дзейнічаць, чалавек і прырода паяднаныя паводле законаў наасферы; б) для алегарычных апавяданняў Я. Коласа характэрнае спалучэнне арыгіналь-нага сюжэта з традыцыйнай фальклорнай паэ-тыкай і вобразнасцю; в) у сукупнасці шмат якіх “казак жыцця” выяўлена пэўная філасоф-ская канцэпцыя, што трымаецца на гэтай але-гарычнай паяднанасці і яе адпаведнасці рэаль-наму жыццю.

“Казкі жыцця” напоўнены філасофскім гу-чаннем у аспекце не толькі магчымасці праек-цыі іх сэнсу на сацыяльныя стасункі, але і маг-чымасці атаясамлівання анімістычнага вобраза з яго прататыпам на аснове таго, што аб’екты прыроды маюць сваё жыццё з яго законамі і ўза-емадзеяннем гэтых законаў. Механізм гэтага ўзаемадзеяння ў пераважнай большасці звычай-на тлумачыцца чалавекам рацыянальна, на ас-нове відавочнасці і навуковых палажэнняў. Іс-нуе і іншы падыход да разумення прыроднага ўсталявання і жыцця аб’ектаў прыроды. Ён зас-наваны на пачуццёва-інтуіцыйным, менталь-ным узроўні, на мастацкім мысленні. У гэтых адносінах “Казкі жыцця” якраз і падаюць мас-тацкую карціну прыроднага ўсталявання ў зам-кнёнай прасторы свету і прыроднай заведзенас-ці ў існаванні чалавечага грамадства.

У “Казках жыцця” назіраем спалучэнне прыныпу антрапамарфізму (перанясенне ўлас-цівых чалавеку псіхічных асаблівасцяў на аб’ек-ты прыроды) са светапоглядам, характэрным для анімізму з яго ўяўленнямі пра існаванне душы не толькі ў чалавека, але і ў жывёлы, расліны.

“*Зерне хараства*”, пра якое “*складае ў цішы казку*” “*колас нівы, трава*”, “*іскры праўды*”, пра якую “*пяе салавей, рэчка журчыць*”<sup>3</sup>, — гэта не толькі паэтычныя метафары, перыфразы, не толькі праявы рэальнасці, якія натхняюць пісь-менніка на стварэнне адпаведнага мастацкага вобраза, гэта яшчэ і антрапаморфныя вобразы-эпіграфы, у аснове якіх уяўленні аўтара пра ча-лавека і яго існаванне ў прыродзе, характэрныя для анімізму. У Коласавых “казках жыцця” ад-бываецца спалучэнне *веры...* (элементы анімізму) з *надзяленнем нечым...* аб’ектаў прыроды (аўтарская сістэма антрапамарфізму).

Такое спалучэнне, на наш погляд, якраз і стала ў гэтых творах той прыдатнай формай, якая дазволіла правесці аналогіі, паралелі, па-раўнанні паміж з’явамі ў чалавечым грамадстве і прыродзе.

Наогул беларускае апавяданне пачатку ХХ ст., звяртаючыся да пытанняў філасофска-га зместу, выступаючы пераважна ў форме аб-разка, у сваёй сукупнасці стварае ўзаемадапаў-няльную карціну існавання чалавека ў свеце. *Узаемадапаўняльнасць, агульная сэнсавая пале-мічнасць* і адначасова *кантэкставая* яе *абса-лютнасць* — вось вызначальныя рысы разгля-данай групы твораў. Тут як бы назіраем неаб-вешчаную літаратурна-філасофскую палеміку. Асабліва яскрава гэта выявілася ў такіх творах, як “Нарадзіны”, “Слёзы”, “Ёсць боль...”, “Ма-ры” В. Ластоўскага, “Балотны агонь”, “Чыя праўда?” Я. Коласа.

Названыя вышэй высновы можна праілюс-траваць, напрыклад, тым, як Колас-мастак асэнсоўвае катэгорыю шчасця. Пісьменнік звяртае ўвагу на адноснасць сутнасці і значнас-ці арыентацыі суб’екта на пэўны ідэал. Гэтая адноснасць, па-першае, абумоўлена варунка-мі жыцця суб’екта арыентацыі (“*А я яна [Бя-розка] не бачыла інішага свету і жыцця, дык і не наракала ніколі на сваё сірочае існаванне*”; “Ба-лотны агонь”, 495), па-другое, — сэнсавай сут-насцю яго ідэалу: ён аб’ектыўна не з’яўляецца такім. Пісьменнік у гэтым выпадку як бы пад-крэслівае, што “*прыгожы туман зменнага шчас-ця*” адхіляе, зацямняе сутнасць і сэнс сапраў-днага ідэалу — ліквідуе ўмовы, якія спрыялі б імкненню да яго.

“*Шчаслівасць у слепце сваёй*” (“Чыя праў-да?”) не можа быць бясконцай. Я. Колас нагад-вае, што кожны мусіць памятаць пра непазбеж-ны фінал свайго жыцця, каб у выніку гэтага аб-вострана-шчыmlіва ацэньваць рэальныя прая-вы штодзённасці. Хвойка, якая з-за свае адзіно-ты спачатку не жадала жыць (“Што лепей?”), усвядоміўшы перспектыву для сябе жыцця нао-гул на балоце (там гарэў торф), абсалютна мя-няе сваё стаўленне да праблемы, якая раней яе непакоіла.

*“І так ёй міла стала жыццё і гэты свет. Здавалася, з вачэй яе апала пялёнка, і яна першы раз зірнула навокал.*

*І нейкі жаль агарнуў адзінокую Хвою. Ёй шкада стала ўзгоркаў, што беглі ва ўсе канцы. Як прыгожа выглядалі іх зялёныя пакаты! Жоўтыя пясочкі былі такія ласкавыя, прыветныя... Эх, колькі хараства навокал! І як гэта не бачыла яна раней усяго гэтага! Даўнейшы яе сум, яе нараканне на сваю долю цяпер у яе ўласных вачах былі такія нязначныя і непраўдзівыя” (520).*

Такі народжаны ад адчування страты боль — гэта і боль штодзённай няшчаснасці. *“Лепш быць няшчасным, але відушчым, чымся ішчаслівым ды сляпым...” (499)* — у гэтым на першы погляд палемічным вывадзе ўтрымліваецца, акрамя адпаведнага кантэкставага сэнсу, таксама і характарыстыка рухальнай сілы сапраўднага мастацтва.

Што ёсць пачаткам у свеце, што кіруе жыццём і існаваннем у ім, што накіравана спрабуе супрацьстаяць вызначаным Найвышэйшай Сілай прынцыпам арганізацыі чалавечага жыцця, што ёсць за зямной прасторай, *“адкуль яно ўсё?”, “і чаму яно ўсё?”, “і што яно?”* — вось галоўныя пытанні праблематычнага характару, якія стаяць у цэнтры філасофскай малой прозы В. Ластоўскага і Я. Коласа.

Паказальныя ў гэтых адносінах апавяданні В. Ластоўскага *“Нарадзіны”, “Мары”, М. Гарэцкага “Што яно?”, Я. Коласа “Чортаў камень”, “Чыя праўда?”, М. Багдановіча “Шаман”, “Калейдаскоп жыцця”* і інш. Наогул праблема адзіноцтва, самотнасці і відушчасці праз гэта — адна з цэнтральных у *“казках жыцця”* Я. Коласа, філасофскіх абразках В. Ластоўскага, лірычнай малой прозе З. Бядулі.

Носьбіты аўтарскай філасофскай думкі — Дрэва, Дуб, Хвоя з апавяданняў Я. Коласа *“Адзінокае дрэва”, “Чыя праўда?”, “Што лепей?”* — паўстаюць самотнымі, іх жыццё праходзіць наводшыбе. І гэта невыпадкова, бо адасобленасць з’яўляецца адной з умоваў філасофскага стаўлення да свету, тлум жа пераашкаджае пільнаму погляду на свет, ён расейвае гэты погляд, робячы яго мітуслівым; тлум і мітусліваецца абумоўліваюць адноснасць. *“І хто хоча жыць паўнейшым жыццём і гастрэй пранікаць у яго тайны-глыбіні, той павінен быць адзінокім і незалежным” (478).* У гэтых *адзінокіх* дрэваў ёсць магчымасць высока трымаць галаву, шмат што заўважаць і быць больш разважлівымі: бачыць праўдзівы і паказны бакі жыцця. Разам з тым іх пачуцці напоўнены шчымліваасцю, свядомасць знаходзіцца ў выключна абвостраным стане, бо гэтая адзінота і вышыня спрыяюць бачанню і асэнсаванню таго, што для іншых аказваецца непракметным, не сэнсава значным. Усвядомленая адзінота наогул з’яўляецца адной з умоваў філасофскага асэнсавання жыцця. *“Хто ведае: можа гэты сум, гэтая туга — адвечныя спадарожнікі тых, хто многа разважае, хто жыве адзін з сабой...” (519).*

У той самы час у апавяданні *“Балотны агонь”* Я. Колас звяртае ўвагу на тое, што зацінутасць, замкнёнасць жыцця, абмежаванасць прасторы вакол яго спрыяюць толькі адноснай задаволенасці жыццём. Тэа агні, якія асвятляюць гэтае існаванне і прыносяць радасць, па сутнасці сваёй даволі часта з’яўляюцца зманам зроку, думкі, пачуцця і, самае галоўнае, — прычынай трагедыі для таго, хто ўсвядоміць гэтую зманлівасць. А яна, трагедыя, рана ці позна аб’ектыўна мусіць быць выяўленай, бо таксама мае канец свайго існавання. Тлум і гушчэца не дазваляюць вызначыць, дзе сапраўдны агонь, а дзе балотны гніляк.

У разгледжаных выпадках з апавяданняў Я. Коласа заўважаем наяўнасць трагічнага матыву. У пэўным сэнсе — філасофскі тупік. Але ён не з’яўляецца тупіком аўтарскай ідэі. Ён сведчыць пра непазбежнасць для кожнага чалавека свайго выбару ў залежнасці ад найвышэйшай для яго накіраванасці. І кожны з гэтых выбараў не прыводзіць да гарманічнага яднання ў іх адзінстве (негатыўным ці пазітыўным — слепаце ці відушчасці) — трагедыя для чалавецтва несканчальная.

Для твораў малой лірычнай прозы пачатку ХХ ст., за выключэннем апавяданняў З. Бядулі, характэрная дамінантнасць строга акрэсленага эпічнага характару адлюстравання. Рамантычны погляд на праблемы рэчаіснасці і лірычная форма яго адлюстравання існуюць тут у нязначнай меры, якая не ўплывала на агульныя прынцыпы аўтарскага адлюстравання рэчаіснасці, не складвалася ў тэндэнцыю, а тым болей у канцэптuallyную мастацкую плынь.

Адзін з першых у беларускім апавяданні пачатку ХХ ст. да лірычнай прозы звярнуўся Я. Колас. Уласна кажучы, яго апавяданні *“Думкі ў дарозе”* і *“Паўлюковы думкі”* — гэта творы, у якіх эпічны змест спалучаецца з лірычным спосабам яго адлюстравання ў форме абразка-прамовы.

Асноўная стылёвая прыкмета гэтых твораў — *лагічная паслядоўнасць, сэнсавая мэтазгоднасць у выкладзе пачуццяў і думак лірычнага героя.* Стыль разважанняў, зваротаў і высноваў лірычнага героя падкрэслівае не раптоўнасць ці імгненнасць іх узнікнення, а неаднаразовае іх пракручванне ў свядомасці лірычнага героя ў залежнасці ад той ці іншай рэальнай сітуацыі. Гэта своеасаблівыя маналогі, якія ў розных варыяцыях таго самага зместу паўтараліся лірычным героем за кадрам мастацкага расповеду неаднаразова.

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

У аснове эпічнага зместу *“Думак у дарозе”* і *“Паўлюковых думак”* ляжыць сацыяльная

праблематыка. Але апавядальнікі гэтых твораў асэнсоўваюць яе на эмацыйна-лірычным узроўні, звяртаючыся да Найвышэйшай 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 так адказу і дапамогі, як спачувальнага выслухоўвання іх скаргаў і думак. Лірычны герой ведае, што адказу ад аб'ектаў свайго звароту ён не дачакаецца зараз жа, у момант сваёй прамовы. І гэтае вонкавае маўчанне Найвышэйшай Сілы дазваляе яму выказацца адкрыта, не хаваючы пачуццяў, эмацыйна акрэслена. Лірычны герой прамаўляе тады, калі патрабуе гэтага душа, прамаўляе так, як яна таго жадае.

Для стылю гэтых апавяданняў Я. Коласа характэрная, з аднаго боку, *лірычная ўзнёслаць, малітоўная святочнасць* у зваротах апавядальнікаў да Неба і Бога. З другога — *эпічная вобразнасць*: нічога незвычайнага не адбываецца ў асяроддзі 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 (нават нешматлікія разгорнутыя метафары не выбіваюцца з гэтага стылёвага руху).

Для апавяданняў “Думкі ў дарозе” і “Паўлюковы думкі” характэрна цеснае і гарманічнае перапляценне эпічнага зместу з лірычным стылем выказвання. Такое спалучэнне выразна выяўляецца ў эпічнай прозе Я. Коласа і іншых пісьменнікаў, у якой выкарыстоўваюцца лірычны адступленні аўтара альбо лірычна-філасофскія разважанні дзейных асобаў.

Цікавым прыкладам спалучэння лірычных навел у межах аднаго твора з'яўляецца апавяданне *Алеся Гаруна* “П'ера і Каламбіна” — трыпціх, навелы якога аб'яднання падабенствам тэматычнага гучання і адзінствам сэнсавага зместу. Эпічная падзейнасць тут трымаецца на непасрэдным эмацыйна-пачуццёвым падмурку. Варта замяніць гэты падмурак на рацыяналістычны — і яна будзе вымагаць абсалютна іншага свайго ўвасаблення.

Усведамленне ўтваральнікам мастацкага дзеяння сэнсу зрады з боку блізкага яму ў інтымных адносінах чалавека прыводзіць да адчування пустаты ў душы і прасторы. Пад уплывам эмацыйнага стану дзейныя асобы навел з трыпціха А. Гаруна ў першую чаргу імкнуцца змяніць рэчаіснасць у адпаведнасці з сваімі поглядамі на гэтую рэчаіснасць і на сутнасць зрады ім. Суб'ектыўны момант выходзіць тут, натуральна, на першы план. Носьбіт расчараванняў, захоплены ўласнымі перажываннямі, адмаўляе свайму апаненту ў праве мець свой выбар у складанай жыццёвай сітуацыі. Жаданне П'ера захаваць падарункі для “любай прыцелькі” звязала яму рукі, паслабіла яго гнеў накрыўдзіцеляў — ён не змог абараніць ад абразы любую Каламбіну. І яна ў выніку адмаўляе яму ў сваёй прыхільнасці: адбылася зрада з боку П'ера, нават калі яна першапа-

чаткова была абумоўленая яго добрымі намерамі.

Закаханы П'ера пазбаўлены нават права нешта растлумачыць. Каламбіна зрабіла іншы выбар, у яе з'явіўся новы абраннік. Гэты банальны фабульны рух не быў бы такім шчымлівым, каб героі яго не былі дзецьмі, па-першае, і, па-другое, каб ён не абстраў, своеасабліва не рэзюмаваў сутнасці і сэнсу “зрады” ў першых дзвюх навелах трыпціха. Без апошняй навелы ў гэтым апавяданні папярэднія вобразы, праблематыка і яе сутнасць не маюць лагічнага сэнсу. Антось і Павел з першых дзвюх навел — гэта тыя самыя адрывутыя П'ера. Толькі драма іх паманяецца яшчэ тым, што ў адрозненне ад чульлівага і разважлівага (у гэтым прычына няшчасця П'ера!) хлопчыка, яны не разумеюць і не імкнуцца зразумець уласнага дачынення, сваёй ролі ў разрыве з любым чалавекам. Спробы рацыянальнага, лагічнага асэнсавання ўзаемаадносін тут няма. Пераважае эмоцыя, рух пачуцця. І гэта якраз узмацняе сэнсавое гучанне твора. Трагедыя не ў расстанні закаханых, яна — у няспраўджанасці жаданага і немагчымасці альбо нежаданні зразумець абвінаваўцам у ранейшых і цяперашніх стасунках з каханай патэнцыйную няспраўджанасць узаемных намераў.

Найбольш шматлікай і разнастайнай, часам неадназначнай у жанрава-стылёвых адносінах з'яўляецца лірычная проза *Змітрака Бядулі*. Лірычны герой пісьменніка пакутліва перажывае разлад паміж мараю і рэчаіснасцю, немагчымасць спраўджання інтэлектуальных і духоўных памкненняў у свеце, якому ўласцівая дысгармонія паміж формамі праяўлення яго сутнасці. Ён прадчувае не толькі непазбежны крах сваіх духоўных парыванняў, а і наогул катастрофічнасць зямнога існавання, імкнецца далучыцца да вечнасці ў яе мінулых і будучых формах.

У “Мініяцюрах”, “Абразках” і “Акордах” З. Бядулі заўважаецца збіральнасць вобраза лірычнага героя ў наступных адносінах: у пошуках ім гармоніі ў інтымным і сацыяльным жыцці, у яго імкненні знайсці ідэал і ў рэальнай немагчымасці здзейсніць гэта, у ментальных язычніцкіх памкненнях лірычнага героя пры жаданні растлумачыць і спасцігнуць праявы навакольнага свету ў сваіх інтымных пачуццях.

Лірычны герой “Мініяцюр” і “Абразкоў” — расчараваны ў жыцці — імкнецца канчаткова асэнсавашь сутнасць свайго душэўнага болю, знаходзячыся не сярод людзей, якія, ён упэўнены, яго не разумеюць, а сярод прыроды. Ён часта жадае ўцячы ў лес, на балота, да рэчкі, каб там “зразумець лад жыцця людскога”<sup>4</sup>. Ён як бы падпарадкоўваецца падсвядомаму ментальнаму язычніцкаму імператыву: знайсці падтрымку сярод духаў прыроднага кшталту, дачакаўшыся навальніцы, перуна, маланак, якія “накрыюць неба чырвонымі крыжамі”<sup>5</sup>. Лірычны герой спадзяецца ўбачыць тую маланку-прасвятленне, што дапаможа яму зразумець пытанні, якія нельга вырашыць у людскім асяродку. Аднак

поле яго няўрымслівай свядомасці *“асвятляецца на момант” “ды зноў цямнее”*. Паганскія сімвалы і сілы не дапамагаюць раптоўна. Зноў і зноў мусіць лірычны герой накіроўвацца *“далёка ад людзей”*. Іншым разам яму прыносяць душэўнае супакаенне ўсход новага дня, сонца, якому ён шле малітвы, *“нібы рупны араты”*.

Непазбежнасць расчаравання ў лірычнага героя матывуецца немагчымасцю поўнай рэалізацыі яго інтымных памкненняў, незапаграбаванасцю яго любоўнага пачуцця або трагічным расстаннем з каханай, а ў выніку — недасягальнасцю ідэалу інтымных адносінаў праз каханне.

У абразках інтымна-любоўнага зместу прысутнічае першапачатковае імкненне лірычнага героя аддаць сябе ўсяго каханню, а сваё жыццё — каханай. Аднак паступова апавядальнік пачынае разумець, што ідэал у каханні таксама цяжкадасягальны. У яго душы ўзнікае таемнае жаданне замкнуць сваё сэрца, якое трапеча ад пачуцця: яно наўрад ці будзе зразуметым (*“Загадка”*), наўрад ці акрыляць яго будзённыя словы кахання. Сэрца прagne ўчынку, які наблізіць закаханых да жаданага ідэалу (*“Не пазірай на мяне...”*, *“З апошнімі праменьнямі”*), у той самы час яно адчувае хісткасць слоўнага падмурка ў любоўных стасунках. Каханне ўяўляецца лірычнаму герою кветкай, што расце на дрыгве. Кветкі не дастанеш, затое душу напоўніш дрыгвой *“вялікага болю і горкіх слёз”* (*“Не бяжы за кветкай...”*).

Лірычны герой блізка да ўсведамлення, што яго патрабавальнасць абумоўлена створаным у яго свядомасці ідэалам каханай, правобраз якой знаходзіцца ў мінуўшчыне, *“на замчышчы старасвецкіх казак”* (*“А можа, і праўда?..”*). І гэты, яшчэ адзін, ідэал-мільгаценне з розных прычын аказваецца недасягальным.

Апавядальнік устаноўкава і мэтанакіравана аднаўляе ў памяці карціны былога інтымнага задавальнення альбо няўдачы, каб, стварыўшы адпаведны настрой, плысці пакутлівым рэчышчам успамінаў. Рэальнасць для лірычнага героя — *“заржавелыя ланцугі бесцікаўнага жыцця”*, толькі фон для ўспамінаў, якія ў адных выпадках паўстаюць у яго свядомасці быццам *“анёлы белыя”*, *“салодкім смуткам”*, у другіх — як *“вампіры магільныя”*, *“арол”*, які *“раздзірае грудзі”* яго кіпцюрамі-ўспамінамі<sup>6</sup>. Такія своеасаблівыя ўцёкі ад рэальнасці, у якой няма магчымасці аднаўлення, вяртання да страчанага — кахання, шчаслівых імгненняў у ім, момантаў узаемапараўмення ці проста прысутнасці побач — прыносяць, зразумела, душэўны неспакой і неўраўнаважанасць лірычнаму герою. Але гэта — малазначнае для яго ў параўнанні з усведамленнем, што рэальнасць без страчанага кахання да невыноснай пакутлівасці бессэнсоўная. Рэальнасць з яе акрэсленым раней фонам выштурхоўвае лірычнага героя з сваёй прасторы. Ён *“вісіць”* паміж былым і сучасным. Будучыні для яго ў гэтых адносінах няма. У мінулае ён фізічна не можа вярнуцца, а ў рэальнасці існуе ў большасці выпадкаў толькі фізічна, не маючы мажлівасцяў жаданай

рэалізацыі інтымных памкненняў. Паміж двума берагамі гэтай немагчымасці апавядальніковай свядомасцю ладзіцца мост-востраў іх злучэння. Гэты мост-востраў інтымнай настальгіі, успамінаў і шкадавання аб'ектыўна не можа быць трывалы і непатапляльны — і лірычны герой вяртаецца ў рэальнасць сённяшняга дня па новую порцыю настальгічнага допіngu ў выглядзе параўнанняў, аналогій, асацыяцый. І яны, ператлумачаныя, вядуць абагульненага лірычнага героя ўжо да новых міжрэальных астравоў.

Як прасвятленне, як найвышэйшая тэзататхненне прыходзіць да лірычнага героя думка-выснова, што адзіным збавеннем ад нягодаў і пакутаў можа быць яднанне з роднай зямлёй і адчуванне яе патрэбаў дзеля вырашэння шматлікіх праблемаў рэальнага і будучага жыцця. Сама зямля прамаўляе да лірычнага героя:

*“Болей брацтва паміж сабою і меней страху. Міласць твая да мяне будзе ратункам тваім... Стой на сваім месцы адважна і будзеш вечно жыць ва мне, як той лазовы куст, каторога як бы ні адсякалі, а ён усё разрастаецца...”*<sup>7</sup> (*“Зямля”*).

Сацыяльны матыў і развітая ў ім рамантычная ідэя ахвяравання асобы дзеля шчаслівасці Радзімы, нягледзячы на нешматлікасць твораў, дзе матыў разгортваецца, — гэта своеасаблівы найвышэйшы сэнсавы пункт сукупнасці твораў З. Бядулі, якія тут разглядаюцца. Глыбока інтымнае ўяўляецца той нясмелай, але напорыстай крынічкай, якая, прайшоўшы праз шматлікія перагародкі сумненняў, парыванняў, успамінаў і перажыванняў, усё ж знаходзіць у сабе сілы прабівацца ды шырэйшага рэчышча: яднання сваёй нерэалізаванай моцы з болей выніковым у перспектыве жаданнем грамадзянскай самарэалізацыі лірычнага героя.

Душа і сэрца лірычнага героя не атрымалі жаданай гармоніі ў міжасабовых інтымных пачуццях і стасунках са светам наогул. Пакутнік за няспраўджаных інтымных ідэалаў паступова і неаднаразова падыходзіць да высновы, што шчасліваць можна знаходзіць у яднанні з зямной прыгажосцю, у пошуку зместу і формы ўсеагульнага сацыяльнага ідэалу і шляху да яго. На першы погляд такія імкненні лірычнага героя могуць здацца дзіўнымі: ён, нешчаслівы, жадае акрэсліць для сваіх суграмадзянаў сацыяльны ідэал і весці іх да спасціжэння яго існасці (*“Як памру...”*). Але сутнасць такога павароту ў свядомасці апавядальніка ўсё ж іншая.

Лірычны герой паступова падыходзіць да асэнсавання спрадвечнага пытання: якім можа быць існаванне душы пасля смерці чалавека. Апасродкавана ён параўноўвае сваё рэальнае жыццё з існасцю ваўкалака: ён не ў сваёй скуры, не ў сваёй жаданай духоўна-інтымнай іпастасі, бо не збыліся яго мары, не спраўдзіліся яго ідэалы. Раптоўна, як па касмічным натхненні, ён прадчувае, што збалелая, спакутаная яго душа не знойдзе супакою і пасля смерці (*“Як памру...”*). Яна, не прыкаваная *“асінавым колам”*

лепшых зменаў у людскіх стасунках, будзе блукаць сярод патэнцыйна несвядомых (цяпер “сляпых”, такіх самых, як і лірычны герой некалі), незадаволеных. Яна, няўрымслівая, будзе блудзіць, кідаючы неспакой у душы тых, хто яшчэ жыве і мае магчымасць нешта змяніць у сваім жыцці. Душа “будзе шаптаць ім па начах аб незадаволенасці, аб сумнасці недасціглага далёкага свету”<sup>8</sup>.

Сумнасць гэтай высновы лірычнага героя дваістая па сваёй сутнасці: ёсць ідэал, а над ім узвышаецца яго недасягальнасць; чалавек павінен ведаць, верыць, што ідэал, для пэўных умоваў хоць і недасягальны, усё ж існуе. Апавядальнік зашыфравана акрэслівае сваю канцэпцыю спасціжэння чалавекам неабходнасці поступу да гармоніі ў свеце. “Людзі замарнеюць, не пазнаюць, з чаго марнеюць яны... *Нешта захочацца ім — не даведаюцца, чаго ім хочацца...*”<sup>9</sup>. У гэтым “нешта” ёсць адначасова і трагедыя, і перспектыва чалавечых душэўных памкненняў. “*Нешта*” бунтуе душы, каб праз гэты бунт яны змаглі выйсці да жадання паслухаць “нешта” іншай душы, каб разам акрэсліць і ўсё ж даведацца, “*чаго ім хочацца*”. Фінал гэтага абразка якраз і сведчыць пра магчымасць бачыць людзьмі святло сонца-ідэалу.

Эстэтычны сэнс абразка “Як памру...” значна пашыраецца ў кантэксце творчасці З. Бядулі, асабліва калі асобу лірычнага героя твора суаднесці з асобаю аўтара, лірыка, рамантыка, філосафа.

Творы лірычнай прозы пачатку ХХ ст. маюць у сабе каштоўны эстэтычны момант: сэнсавая плынь у іх скіраваная на вырашэнне пытання пра сутнасць прыгожага жыцця. Філасофскі струмень лірычнага апавядання гэтага перыяду можна вызначыць як *суб’ектыўную філасофію рамантычнага светапогляду*.

Мастацкі вобраз у творах філасофскага зместу нясе ў сабе прыватны і агульны сэнсавыя коды, якія дастаткова поўна расшыфроўваюцца ў межах адпаведнай жанравай сукупнасці. Найбольш выразна гэта назіраецца ў апавяданнях В. Ластоўскага, Я. Коласа, М. Гарэцкага, М. Багдановіча. Мастацкі вобраз набывае аба-

гульненасць з дапамогай сукупнасці прыватных доказаў, ілюстрацый, якія маюць характар узаемадапаўняльнасці.

Акумуляцыйным сэнсавым цэнтрам у гэтым выпадку з’яўляецца альбо асоба чалавека (творы М. Гарэцкага, М. Багдановіча, З. Бядулі), альбо іншасказальны канкрэтны ці абстрактны вобраз (апавяданні В. Ластоўскага, Я. Коласа, Ядвігіна Ш.). Гэты вызначаны аўтарскай ідэяй цэнтр мае свае прынцыпы ўзаемадзеяння з эпіцэнтрычнымі коламі. Асноўныя з іх — супастаўленне, супрацьстаўленне і параўнанне на аснове звароту да факта, яго прыкметы і сутнасці. Найчасцей у залежнасці ад жанравай спецыфікі твора выкарыстоўваюцца такія формы, як маналог, рэпліка-даказ, факт-рэзюме, рух пачуцця і думкі літаратурнага героя. Пры гэтым аўтары не ішлі па шляху абсалютызавання сэнсу таго ці іншага факта — у гэтым выяўляецца іх філасофская памяркоўнасць. Асаблівае значэнне тут выконвае сімвал-факт, сімвал-дэталі, сімвал-вобраз. У большасці выпадкаў пісьменнікі, даючы прамежкавыя сэнсавыя вывады, канчатковае права вырашэння той альбо іншай праблемы пакідаюць за рэцыпіентам мастацкага твора. Гэтая прыкмета якраз і сведчыць пра закладзеную ў апавяданні пачатку ХХ ст. яго патэнцыйную ўласцівасць: літаратурныя факты спрыяюць працэсу сутворчасці рэцыпіента мастацкай ідэі з пісьменнікам у вырашэнні адпаведнай філасофскай праблемы.

<sup>1</sup> Ластоўскі В. Выбраныя творы. — Мн., 1997. — С. 146.

<sup>2</sup> Тамсама. — С. 154, 161, 162, 103, 145.

<sup>3</sup> Колас Я. Збор твораў: У 14 т. Т. 5. — Мн., 1973. — С. 469. Тут і далей цытаты падаюцца па гэтым выданні з пазначэннем старонкі ў дужках.

<sup>4</sup> Бядуля З. Збор твораў: У 5 т. Т. 2 — Мн., 1986. — С. 29.

<sup>5</sup> Тамсама. — С. 27.

<sup>6</sup> Тамсама. — С. 28, 6, 20, 47.

<sup>7</sup> Тамсама. — С. 7.

<sup>8</sup> Тамсама. — С. 15.

<sup>9</sup> Тамсама.