

4. Арлоў, У. Сны імператара : аповесці, апавяданні, эсэ / У. Арлоў. – Мінск : Маст. літ., 2001. – 383 с.
5. Гуревич, А.Я. Вопросы культуры в изучении исторической поэзии / А.Я. Гуревич // Историческая поэтика : итоги и перспективы изучения : сб. ст.; редкол.: М.Б. Храпченко [и др.]. – М., 1986. – С. 153–167.

**Падстаўленка В.Ф.**

## **ЖАНРАВА-СТЫЛЯВАЯ СІНТЭТЫЧНАСЦЬ БЕЛАРУСКАГА ПАДЗЕЙНА-РАЗГОРНУТАГА САТЫРЫЧНАГА АПАВЯДАННЯ 1920 - 30-х ГАДОЎ**

У сістэме беларускай “малой” сатырычнай прозы 20-30-х гг. ХХ ст. адметнае месца займае падзейна-разгорнутае сатырычнае апавяданне. Яго стыль паказальна адлюстроўвае агульнажанравую тэндэнцыю пераходу да рэалістычна праломленага і псіхалагічна заглыбленага ўзнаўлення рэчаіснасці ў мастацкім творы.

Думаецца, не патрабуе дадатковага доказу той факт, што “сіла” камічнага апавядання ў яго жыццёвай дакладнасці і гуманістычнай накіраванасці. Пры гэтым заўважаецца цікавы момант, звязаны з тым, што ў камічных творах і творах рэалістычнага напрамку з актыўным рознаўзроўневым выкарыстаннем элементаў мастацкага смеханапаўнення (у камічным сюжэце, канфлікце, стылявых сродках і прыёмах) героі, прадстаўленыя пазакантэкстна, ізалявана, часцей за ўсё не з’яўляюцца іманентна камічнымі, а праяўляюць сваю “смехавую” сутнасць толькі ў рамках спецыфічных сітуацый. Для жанравай мадыфікацыі падзейна-разгорнутага сатырычнага апавядання даследуемага перыяду характэрна камічная тыпізацыя персанажаў шляхам завастрэння вобразаў “у форме жыццёвай праўдападобнасці” (Дз. Нікалаеў), а гэта ў сваю чаргу непасрэдна ўказвае на пэўную камбінаванасць уласна камічнага і рэалістычнага планаў у межах даследуемых жанраўтварэнняў.

Трэба адзначыць, што ў еўрапейскай літаратурнай традыцыі назіраецца “збліжэнне” жанравых структур апавядання і навелы. У гэтай сувязі мэтазгодна падкрэсліць канструктыўныя асаблівасці, якія вызначаюць спецыфіку апавядання. Сярод уласцівасцяў апошняга можна назваць падзейную разгорнутасць, апісальнасць, пераважную інертнасць фабульнага развіцця, а ў асобных выпадках назіраецца і кантамінацыя розных сюжэтных ліній, што ўказвае на прыбліжэнне жанравай мадыфікацыі апавядання па стылявых прыкметах да твораў аповесцевай будовы.

Шматжанравая “малая” проза Я. Коласа 1920-30-х гадоў была прадстаўлена і крэатыўнымі знаходкамі ў межах падзейна-разгорнутага сатырычнага апавядання, у стылі якога камізм альбо выступаў дамінантай (“Драматург і лірычны паэт”), альбо займаў адну з прыярытэтных пазіцый у сінтэтычным дыскурсе класіка (“Хаім Рыбс”, “Пракурор”, “У двары пана Тарбецкага”, “Адукацыя”, “Хатка над балотцам”). У названых творах, апрача стылявых канстантаў, уласцівых большасці прыкладаў малой празаічнай формы Я. Коласа (жыццёвасць, сюжэтнасць, псіхалагізм, аналітычнасць), адметнае месца належыць іранічнасці аповеду. Іронія дае магчымасць аўтару аб’ектыўна выявіць свае адносіны да падзей і персанажаў, і, што важна, іранічнасць аповеду выступае своеасаблівай альтэрнатывай да агульнага патэтычна-гераічнага апявання жыцця. У вышэйадзначаных апавяданнях пісьменнікам шырока практыкуецца камічны прыём дэгераізацыі, з дапамогай якога “зрываюцца маскі” з псеўдагерояў “старога” і “новага” часу: паноў, “упаўнаважаных”, паэтаў і драматургаў, гора-настаўнікаў і інш. Структурнай асаблівасцю гэтых твораў можна назваць давядзенне сітуацыі да абсурднага фіналу, у выніку чаго адбываецца самавыкрыццё іманентна заганнай з’явы.

У сваю чаргу дадатковую камічнасць большасці персанажаў Я. Коласа надае пярэнасць іх характарыстыкі: спачатку пісьменнік апісвае герояў у пазітыўным (альбо негатыўным) ракурсе, абумоўленым грамадска-часавымі стэрэатыпамі, але дэталізаваная перадача інтраспектыўных працэсаў у свядомасці персанажаў і адлюстраванне вынікаў іх дзейнасці прыводзіць да ўспрымання вобразаў у камічным плане. Такім чынам,

у апавяданнях Я.Коласа паспяхова ўжываецца камічны прыём зменлівай характарыстыкі персанажаў.

Яшчэ адным важным элементам смеханапаўнення ў дадзеных творах з'яўляецца сінтэз антаганістычных моўных стыхій — грамадска-публіцыстычнага стылю і народна-гутарковай лексікі. У выніку іх супрацьстаяння сатырычна выкрываецца імкненне да механічнага, неўсвядомленага выкарыстання ідэалагічных моўных клішэ.

У прозе М.Лынькова да жанравай мадыфікацыі падзейна-разгорнутага сатырычнага апавядання набліжаюцца толькі рэалістычныя апавядальныя творы з камічнымі элементамі: “Кларнет”, “Андрэй Лятун”, “Журавель мой, журавель”. Яны ўяўляюць сабой пэўную пераходную жанравую форму паміж уласна апавяданнем і навелай. Сінтэтычны стыль адзначаных твораў камбінуецца з наступных складнікаў: інертнасць дзеяння (“Кларнет”), “мазаічнасць” фабулы (“Журавель мой, журавель”), зварот да штодзённых побытавых фактаў, “прыглушанасць” канфліктаў, філасофская глыбіня зместу, пераважная лірычная актыўнасць аўтарскага аповеду, сінтэз рамантычнага і рэалістычнага прыцыпаў мастацкага пазнання рэчаіснасці, спалучэнне аб'ектыўнай і суб'ектыўнай формаў аповеду, індывідуалізаванасць мовы герояў.

Гумарыстычнасць апавядання “Кларнет” (1928) у поўнай меры праяўляецца дзякуючы падкрэсліванню камічнага кантрасту паміж пасіўна-абыякавым стаўленнем героя да бытавой неўладкаванасці і працэсам яго трансфармацыі ў выніку з'яўлення пажаданай працы. У апавяданні “Журавель мой, журавель” (1932) выклікае цікавасць трагікамічны вобраз Аркадзя Ермалаевіча, чалавека, які ператварыў сваё жыццё ў штучнае, механічнае існаванне з прычыны фізічнай недасканаласці і маральна-духоўнай абмежаванасці. Яго жыццёвая філасофія (“не хвалявацца!”) супярэчыць самой прыродзе чалавека. Жудаснай пустэчай уяўляецца духоўны свет героя, дзе мае месца толькі адна існая прыхільнасць – любоў да лічбаў. Па гэтай прыкмеце названы вобраз тыпалагічна збліжаецца з Акакіем Башмачкіным з гогалеўскай аповесці “Шынель”.

Паміж сацыяльна-псіхалагічным апавяданнем “Андрэй Лятун” (1928) і гумарыстычнай навелай Хв.Шынклера “Загубленая грамата” (1928) таксама існуюць пэўныя агульнасці, якія дазваляюць разглядаць іх разам. Найперш адзначым самую відавочную прыкмету – агульнае месца дзеяння (чыгунку), што з'яўляецца невыпадковым фактам, бо значныя перыяды жыцця абодвух пісьменнікаў былі звязаны менавіта з ёю. Аб'ядноўвалі аўтараў і рэальныя жыццёвыя абставіны: дзякуючы падтрымцы М.Лынькова Хв.Шынклер уступіў у літаратурнае аб'яднанне “Маладняк”.

У стылі “прамяністага пісьменніка” (іменна так назваў Хв.Шынклера С.Грахоўскі) заўважаюцца асобныя рысы, уласцівыя і творчаму дыскурсу М.Лынькова: дамінаванне суб'ектыўнага аповеду, адсутнасць падрабязных партрэтных апісанняў, сюжэтна-кампазіцыйная завершанасць, увага да дэталі. Натуральна, што стыль Хв.Шынклера мае і шэраг непаўторных прыкмет: дынамізм рэалістычна пададзенага дзеяння, анекдатызм сюжэта, кампазіцыйная кантрастнасць: элегічнасць, інертнасць пралога змяняецца дынамікай наступных стылізаваных пад дэтэктыўны аповед частак.

Цікавым для аналізу момантам у навеле Хв.Шынклера стала ўключэнне літаратурных рэмінісцэнцый з твора “Прапаўшая грамата” М.Гогаля. У выніку гэтага ствараецца эфект дадатковай містычнасці і нагнятання атмасферы загадкавасці, а ўвядзенне вобразаў “праклёнашаў-вядзьмачак” у сучасныя аўтару абставіны і вытлумачэнне інтрыгі навелы будзённымі канцылярскімі недарэчнасцямі ўзмацняюць камічны эфект твора.

Мастацкім аб'ектам у апавяданнях Я.Нёманскага стала адлюстраванне чалавека “на зломе” (М.Гарэцкі), у час пераацэнкі светапогляднай пазіцыі, грамадскіх устаноў, міжасобных стасункаў і, нарэшце, самога сябе. Пры аналізе творчага дыскурсу Я.Нёманскага заўважаецца неаднароднасць, сінкрэтызм стылявых складнікаў. Аўтарам аддаецца перавага рэалістычна адноўленаму аповеду, у якім асобныя эпізоды (напрыклад, пейзажныя замалёўкі) напаяюцца рамантычна-метафарычнымі кампанентамі. Трагічнасць займае

прэпазіцыю сярод розных тыпаў ідэйна-эмацыянальнай ацэнкі ў апавяданнях Я.Нёманскага. А камізм тут выступае (пераважна) кантрастным працягам трагічнага пафасу, што і назіраецца ў апавяданнях “Рамеа і Джульета на Беларусі”, “Зварот”.

Напрыклад, антыподамі да вобразаў закаханых з апавядання “Рамеа і Джульета на Беларусі” (1923) выступаюць сатырычныя вобразы царкоўных служкаў. Апісанне апошніх ажыццяўляецца ў формах праўдападобнасці з элементамі шаржыравання. Выкрываючы заганаць святароў, аўтар ужывае, па-першае, прыёмы сатырычна-гратэскавага партрэта, па-другое, праз па-майстэрску змадэляваныя сітуацыі падкрэсліваецца камізм неадпаведнасці, прыкідвання, які вызначае ідэйную сутнасць гэтых вобразаў.

Больш складаную сістэму трагікамічных кампанентаў уяўляе сабой апісанне галоўнага героя Максіма Гукоўскага з твора “Зварот” (1925). У апавяданні даследуюцца вытокі камічна прадстаўленай грамадскай пасіўнасці і баязлівасці персанажа, дэтэрмінаваныя не столькі яго асабістымі схільнасцямі, колькі агульнай сацыяльна-класавай канфрантацыяй. Аўтар не дае прамой сатырычнай характарыстыкі Гукоўскаму, а выкарыстоўвае магчымасці адцягнутага камічнага партрэта і акцэнтуюе ўвагу на ўнутраных маналогам героя і яго алагічных паводзінах. Удала, на нашу думку, быў ужыты камічны прыём прыпадабнення “жывога нежывому” – паралель “гаспадар– яго жылло”.

Тыповасць вобразаў і абставін уласціва і сацыяльна-псіхалагічным апавяданням “Справа Віктара Лукашэвіча” (1929) і “Спатканне з васпаватым чалавекам” (1930) К.Чорнага. Грамадска-палітычная абвостранасць праблематыкі (узаемаадносінны спаконвечнай маралі і новых законаў, “сацыяльная мімікрыя”), трагічнасць пафасу і мастацка-публіцыстычная палемічнасць пералічаных твораў дапаўняецца сатырычным аспектам стылю.

Падкрэсліваючы камічную сутнасць дэмагогаў і прыстасаванцаў, К.Чорны самабытна развівае нацыянальныя традыцыі гратэскавага рэалізму. Прынамсі, на прыкладзе вышэйназваных апавяданняў аўтарам былі прадэманстраваны шырокія магчымасці бурлескных прыёмаў і сродкаў. Пры абмалёўцы сатырычных вобразаў заўважаецца свядомае скажэнне прапорцый праўдападобнасці, у выніку чаго “выпукляюцца” асобныя мастацкія дэталі (часткі цела), якія надзвычай трапна характарызуюць персанажаў (“васпаваты твар”). На бурлескнасць стылю апавяданняў таксама ўказваюць наступныя прыкметы: “мазаічны”, разрознены тып кампазіцыі, экспрэсіўнасць аповеду, уключэнне натуралістычных (заснаваных на іроікамізме) элементаў, аўтарскі крытыцызм і пазіцыя *адхілення* ад светапоглядных перакананняў сатырычных персанажаў.

Асаблівасці часу напісання апавяданняў, безумоўна, адбіліся на “балючасці” стаўлення К.Чорнага да рэчаіснасці. Гэта ў сваю чаргу прадвызначыла трагічнасць пафасу твораў, падтэкставасць камізму, “рэдукаванне смеху” (М.Бахцін) і філасофскую аналітычнасць апавяданняў класіка.

У шырокім ракурсе асвятлення праблема ўзаемасувязі і ўзаемаўплыву асобы і грамадства прадстаўлена ў сацыяльна-псіхалагічным апавяданні “Здарэнне з камісарамі” Ц.Гартнага (1929). Канцэптуальнасць твора, яго палемічнасць і аналітычны падыход да з’яў рэчаіснасці – гэтыя мастацкія асаблівасці поўнасьцю выбіваліся з агульнай спрошчана-класавай мадэлі тагачаснай літаратуры. У выніку гэтага апавяданне атрымала пазітыўную ацэнку толькі ў сучасным літаратуразнаўстве (працы А.Макарэвіча, Т.Шамякінай, М.Тычыны і інш.).

У творы Ц.Гартнага рэалістычная гісторыя прыгод камісараў прадстаўлена ў драматычным ключы з фрагментарным праўленнем трагікамічных рыс. Нягледзячы на пэўныя стылявыя недахопы (празмерная дэталізацыя, апісальнасць, факультатыўныя для развіцця фабулы інфармацыйныя блокі), апавяданне “Здарэнне з камісарамі”

прываблівае, апрача вышэйназваных якасцяў, самабытнасцю выноў па канцэптуальна-антрапалагічных пытаннях. У прыватнасці, тут аналізуюцца ўнутраныя механізмы перараджэння асобы ў выніку трансфармацыі грамадска-палітычных абставін.

Адной з асноўных стылявых адзнак апавядання з’яўляецца іранічнасць, якая спрыяе рэалістычна дакладнаму апісанню падзей і вобразаў, а адносна апошніх выконвае яшчэ і характэрную функцыю, бо дазваляе аб’ектыўна ацаніць ідэйную сутнасць персанажаў. Думаецца, менавіта таму апісанне большасці герояў твора дапаўняецца іранічнымі аўтарскімі каментарыямі.

Важную зместава-фармавую ролю ў “Здарэннях з камісарамі” адыгрывае прыём кампазіцыйнага ланцуга: апавяданне пачынаецца і заканчваецца эпізодамі здрады Парулі (жонкі камісара Юстына). Гэтыя ўрыўкі, па-першае, насычаюць твор атмасферай няшчырасці, падману, дробных інтрыг, па-другое, дадаткова раскрываюць тэму неразгаданасці дыялектыкі жыцця, дзе маюць месца самыя розныя факты. У аналізуемым апавяданні Ц.Гартнага бліскуча быў прадэманстраваны вялікі камічны патэнцыял прыёму дэгенераізацыі.

На падставе прааналізаваных прыкладаў мэтазгодна адзначыць некаторыя агульныя моманты, уласцівыя дадзенай жанравай форме. Камікаванне “ў чыстым выглядзе” ў падзейна-разгорнутым сатырычным апавяданні не назіраецца: камізм тут пераважна выступае адным са складнікаў сінкрэтычных стыляў пісьменнікаў. Адзнакай часу можна лічыць тое, што камічны бок твораў раскрываецца на фоне трагізму і драматычных падзей.

**Котович Т.В.**

## **СЦЕНОГРАФИЯ КАК ИСТОЧНИК СМЫСЛООБРАЗОВАНИЯ В ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ**

Один из известных российских театральных деятелей М. Розовский сделал очень важное для понимания сценического произведения высказывание: *«Дыра сцены космогонична, это окно во Вселенную, которой наполнено «Я» каждого отдельного человека»* [1]. Семантика данного заявления предполагает достаточно серьезную глубину, которая раскрывается не сразу и, более того, открывается часто только специалисту. На примере творчества сценографа НАДТ имени Якуба Коласа А. А. Соловьева рассмотрим процессы смыслообразования сценического произведения. Из всех оформленных им спектаклей мы выбрали два.

Вся творческая деятельность сценографа связана со сценой на ул. Замковой в Витебске. Это – традиционная сцена-коробка, а пределах которой возможен только *визуальный* эксперимент, где любая конструкция всегда будет располагаться за порталом, и контакт со зрителем будет оставаться однотипным. В условиях, когда нельзя трансформировать сцену и зрительный зал ни по объему, ни по параметрам, главными выразительными средствами художника служат цвет и свет. Как подчеркивает А. А. Соловьев, *«когда конструкция сделана, начинается живопись. Светом. Для меня очень важной была световая партитура в пространстве. Она своим ритмом создает мелодию цвета в пространстве. Это ведь как вселенная, как мир, в котором мы живем. А как это строится? Нужны определенные прожектора, на первом плане – например, белый луч, а дальше – синие тона и прочее. В театре живопись отличается от живописи на холсте. На сцене можно поставить стог сена, елки и палки, и осветить это так, что это будет золотом сверкать. На сцене необходимо создать светоносную среду, ту, в которой есть за что ухватиться лучу света. Если фактура предметов или стен ровная, там зацепиться не за что. Нужно, что при скольжении луча, пространство вибрировало. Это – вопросы оцущения материи. Я люблю, когда сцена приглушена, а работает один луч на актере. Когда ты работаешь с трагедией – а я только трагедии люблю – пространство живет в борьбе Добра и Зла. Цвет – ритм – пространство: вот формула театра. Формула сценографии. Я страшно*