

В.Ф. Падстаўленка

**БЕЛАРУСКАЯ САТЫРЫЧНАЯ ПРОЗА
20 – 30-х гадоў XX ст.:
ЖАНРАВА-СТЫЛЁВЫЯ АСАБЛІВАСЦІ**

Вучэбны дапаможнік

2005

ББК 83.3 (4 Бєи) 6
УДК 882.6
Г

Складальнік: кандыдат філалагічных навук, дацэнт кафедры беларускай
літаратуры УА “Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П.М. Машэрава”
В.Ф. Падстаўленка

Рэцэнзент: кандыдат філалагічных навук, дацэнт кафедры беларускай
літаратуры УА “Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П.М. Машэрава”
В.Ю. Бароўка

У дапаможніку ўпершыню сістэмна прадстаўлены асноўныя тэндэнцыі і заканамернасці развіцця беларускай сатырычнай прозы 20 – 30-х гадоў XX стагоддзя, класіфікаваны і ўсебакова разгледжаны рознажанравыя апавядальныя мадыфікацыі, выяўлены іх мастацкія набыткі і страты, на падставе тыпалагічных паралелей раскрываецца ўзаемадзеянне беларускай сатырычнай прозы дадзенага перыяду з іншанацыянальнымі традыцыямі.

Дапаможнік адрасуецца літаратуразнаўцам, выкладчыкам, студэнтам філалагічных спецыяльнасцей.

ББК 83.3 (4 Бєи) 6
УДК 882.6
Г

УВОДЗІНЫ

Пераасэнсаванне асноўных тэндэнцый развіцця беларускага літаратурнага працэсу з'яўляецца адным з прыярытэтных кірункаў сучаснага літаратуразнаўства. Рэалізацыя гэтай задачы павінна паспрыяць стварэнню канцэптуальна новага, сістэмнага даследавання з арыгінальным прачытаннем лепшых прыкладаў айчыннага прыгожага пісьменства. Аднак дасягненне сапраўднай аб'ектыўнасці ў навуковых пошуках магчыма толькі пры ўмове глыбокага вывучэння фундаментальных аспектаў праблемы.

Адным з такіх аспектаў, аналітычнае даследаванне якога значна змяншае агульнае праблемнае поле, можна назваць аналіз дынамікі развіцця сатырычных жанраў у 20-30-я гады XX стагоддзя. У сатырычнай прозе названага перыяду адлюстраваліся многія рысы, што вызначаюць агульныя заканамернасці літаратурнага жыцця тых часоў (пераструктураванне жанравых формаў, узмацненне выкрывальна-інвектыўных пачаткаў у мастацкай творчасці і інш.). Трэба адзначыць, што сатыра з'яўляецца носбітам арыгінальных характарыстык. Маючы універсальны базіс – пазачасавую ідэю апазіцыянізму адносна рознатыповых праяў зла, сатыра ў працэсе гістарычных жанрава-стылёвых карэкцый насычаецца новымі элементамі.

Для сучаснага сатыразнаўства даследаванне спецыфікі бытавання камічных жанраў з'яўляецца перспектыўным аб'ектам. У гэтым плане асаблівую цікавасць выклікае перыяд 20-30-х гадоў XX стагоддзя. У “час віхур і бур” (А.Блок), калі былі занядбаны маральныя імператывы, пачынае фарміравацца новы тып – “чалавек-звер”, які сімвалізаваў сабой будучую духоўную катастрофу ў новым грамадстве. А арыентацыя лепшых сатырычных прыкладаў на гуманістычныя ідэалы не толькі абумовіла пэўную апазіцыйнасць сатыры адносна тагачасных ідэалагічных стандартаў, але і ў значнай ступені паспрыяла распаўсюджанасці “смахавых” жанраўтварэнняў. Вывучэнне беларускай сатырычнай прозы дае магчымасць аргументавана сцвердзіць факт нацыянальнай адметнасці айчыннай сатыры і вызначыць яе месца ў кантэксце сусветнага прыгожага пісьменства.

Адным з перманентных працэсаў у літаратуразнаўстве з'яўляецца імкненне уніфікаваць поліварыянтную сістэму дэфініцый сатыры. Пры гэтым паступова склаліся тры канструктыўныя падыходы ў вызначэнні сутнасці тэрміна “сатыра”.

А) *Сатыра як род літаратуры.* Упершыню такая пазіцыя заўважаецца ў В. Бялінскага, які гаварыў аб сатыры як “аб законным родзе літаратуры”. Аднак у яго працах паняцце “род” мае вельмі шырокую, тэрміналагічна незамацаваную трактоўку [21]. У пазнейшы перыяд названы падыход (сатыра як род) набыў пашыраны характар, доказам чаго

могуць паслужыць працы беларускіх і рускіх вучоных: М.Арочкі, М.Багдановіча, Ю.Борава, Дз.Бугаёва, Я.Казекі, А.Луначарскага, А.Макарана, А.Макарэвіча, Дз.Нікалаева, В.Рагойшы, Ю.Сценніка, С.Тураева, Л.Цімафеева, Я.Эльсберга.

Б) *Сатыра як пафас* (М.Бахцін, А.Есін, М.Інюшкін, Г.Паспелаў, П.Ткачова (Вашко), Л.Яршоў, Л.Яснева і інш.). У гэтай сувязі неабходна падкрэсліць, што ў літаратуразнаўстве тэрмін “пафас” разглядаецца не толькі як “думка і пачуццё, арганічна злітыя ў адным дыханні твора” (В.Бялінскі [103, 111]), але і як сукупнасць “тыпаў ідэйна-эмацыянальнай ацэнкі” (Г.Паспелаў), дэтэрмінаваных “адносінамі мастака да прадмета адлюстравання” (М.Інюшкін).

В) *Сатыра як асаблівы прынцып (спосаб, форма) мастацкага адлюстравання рэчаіснасці* (Я.Азміцель, А.Вуліс, М.Гуляеў, Л.Спірыдонова (Еўсцягнеева), А.Зісь, Л.Кобзарава, Т.Мельнічэнка, І.Эвентаў і інш.). На нашу думку, дадзены погляд ідэйна набліжаецца да першага падыходу, бо ў навуковым свеце “літаратурны род” трактуецца як “тып адносінаў аўтара да мастацкага цэлага” (В.Халізеў) і “спосаб адлюстравання рэчаіснасці” (М.Інюшкін).

Шматлікія аўтарскія інтэрпрэтацыі тэрміна “сатыра” не абмяжоўваліся толькі пералічанымі варыянтамі. Таму заканамерна, што ў навуцы бытуюць і іншыя тэрміналагічныя вызначэнні аналізуемага паняцця: “від мастацтва” (А.Багрова), “форма крытыкі смехам” (А.Лівергант) і інш. Нельга таксама абмінуць увагай і больш вузкае значэнне тэрміна – сатыра як старажытны жанр лірыкі.

У замежным літаратуразнаўстве адносна даследуемай катэгорыі практыкуецца тэрміналагічная уніфікаванасць. Так, амерыканскімі вучонымі сатыра аналізуецца як літаратурны прыём і апавядальная форма выкрывальнага зместу. Згодна поглядаў аўтараў калектыўнай працы “A handbook to literature” (1986), сатыра ўяўляе сабой сінтэз крытыкі з гумарам і досціпам [182, 447]. Даследчыкамі падкрэсліваецца асаблівая значнасць сатыры ў плане выпраўлення грамадскіх заган. Блізкі падыход сустракаецца і ў энцыклапедыі “Literatura polska” (1985), дзе сатыра аналізуецца як літаратурны твор крытычнага характару. На думку польскіх вучоных, у сучаснай сатырычнай літаратуры крытычны аспект істотна аслабляецца ў выніку дамінавання ў ёй пацяшальнай функцыі [183, 342].

Падагульняючы сціслы экскурс па пытанні тэрміналагічнага вызначэння сатыры, трэба заўважыць, што мы разглядаем *сатыру* як від камічнага, у аснове якога знаходзіцца асаблівая эстэтычна-крытычная форма аўтарскага стаўлення да негатыўных з’яў сацыяльна-асобаснага характару. Для спасціжэння сутнасці паняцця “сатыра”, на нашу думку, неабходна арыентавацца на наступныя навуковыя падыходы: сатыра як спецыфічны мастацкі прынцып адлюстравання рэчаіснасці і сатыра як пафас. Менавіта такая дуалістычная пазіцыя здольна найбольш аб’ектыўна

і паслядоўна ацаніць спецыфіку даследуемай катэгорыі, у прыватнасці, асаблівасці ўспрымання сатыры. Яна апелюе да разумовай і эмацыянальнай сфер чалавечай свядомасці. Таму выключную важнасць набывае інтэлектуальна-пачуццёвая сутворчасць рэцыпіента ў прачытанні аўтарскіх мастацкіх кодаў.

У працэсе шматаспектнага вывучэння сатыры даследчыкі прыйшлі да вываду аб існаванні дыялектычнай сувязі паміж гэтай эстэтычна-мастацкай катэгорыяй і жанрам. Так, напрыклад, для аповесцевых і раманічных мадыфікацый ужыванне “рознаўзроўневых” сатырычных кампанентаў з’яўляецца факультатыўным, неабавязковым, а галоўным крытэрыем вызначэння жанравай сатырычнасці тут выступае агульны накірунак пафасу. Больш таго, у сучаснай навуцы адчуваецца вялікая зацікаўленасць у даследаванні праблем жанру і стылю (у тым ліку і ў сатырычным накірунку літаратуры), на што непасрэдна ўказваюць працы С.Аверынцава, А.Адамовіча, М.Бахціна (Н.Мядзведзева), Ю.Борава, Дз.Бугаёва, В.Вінаградава, А.Вуліса, М.Гуляева, П.Дзюбайлы, В.Жураўлёва, В.Каваленкі, Н.Капысцянскай, В.Кожынава, Л.Корань (Сіньковай), Н.Лейдэрмана, Дз.Ліхачова, А.Лосева, Ю.Лотмана, А.Макарэвіча, Г.Няфагінай, Г.Паспелава, Ю.Сценніка, О.Уорэна, Р.Уэлека, В.Фрэйдэнберг, Л.Цімафеева, В.Цюпы, І.Чарных, А.Чычэрына, В.Эйдзінавай, А.Яскевіча і іншых айчынных і замежных вучоных.

Слушныя вывады па агульных законах жанрава-стылёвага развіцця былі зроблены і ў даследаваннях, прысвечаных аналізу літаратурных тэндэнцый асобных перыядаў ці вывучэнню творчасці канкрэтных пісьменнікаў (працы В.Барысенкі, Г.Белай, Дз.Гальмакова, Т.Дасаевай, З.Драздовай, Л.Спірыдонай (Еўсцягнэевай), Я.Казекі, Ф.Куляшова, В.Максімовіча, А.Манкевіч, Т.Мельнікавай, М.Мушынскага, І.Навуменкі, А.Пашкевіча, П.Ткачова, М.Тычыны, І.Чыгрына і інш.).

Нягледзячы на тое, што ў навуковым свеце існуе вялікая колькасць дэфініцый жанру, сутнасца яго інтэрпрэтацыя застаецца інварыянтнай: жанр – гэта гістарычна дэтэрмінаваная мастацкая катэгорыя, “знаёмая пэўнасць стабільных прыкмет, <...> што дапамагае сістэматызаваць літаратурны працэс” [97, 217]. У жанрах сінтэзуецца тыповае і індывідуальнае, бо, хоць яны і з’яўляюцца тыпамі мастацкага цэлага, “кожны жанр валодае сваім спосабам, сваімі сродкамі бачання і разумення рэчаіснасці” [74, 421]. Гэтая своеасаблівая жанравая “амбівалентнасць”, яго “двухадзінасць” (В.Фрэйдэнберг) выяўляецца і ў іншых аспектах. У прыватнасці, самымі істотнымі прыкметамі даследуемага паняцця з’яўляюцца: канстантнасць і здольнасць да карэгавання, “унутраная тоеснасць і вонкавая разнастайнасць” (В.Фрэйдэнберг), а таксама ўменне захоўваць “памяць жанру” (М.Бахцін) і падпарадкоўвацца “жанравай інерцыі” (С.Аверынцаў), бо жанр “адзначаны пячаткай кансерватызму” (Ю.Сценнік). Адначасова жанры – “з’явы рухомыя і цякучыя”

(М.Палякоў), “падатлівыя і гнуткія”, яны “страцілі кананічную строгасць, а таму і адкрылі шырокія прасторы для індывідуальна-аўтарскай ініцыятывы” (В.Халізеў [160, 335]).

Пры гэтым варта ўлічваць, што “сэнс жанравай структуры <...> заключаецца ў стварэнні пэўнай вобразнай “мадэлі свету” (Н.Лейдэрман [105, 18]). Такое меркаванне поўнаасцю апраўдана, бо жанр з’яўляецца таксама і “формай мастацкага мыслення пісьменніка” (Н.Лейдэрман [105, 30]). У такім ракурсе паняцце “жанр” часткова сугучна паняццю “стыль”. Апошняе тлумачыцца вучонымі як аўтарскае “мастацкае выяўленне светапогляднага тыпу” (С.Андраюк [150], М.Гуляеў [55], П.Дзюбайла [60]), “устойлівая агульнасць вобразнай сістэмы, сродкаў мастацкай выразнасці” (І.Чарных [106]), дэтэрмінаваная ідэйна-мастацкім зместам.

Адной з актуальных праблем тэорыі стылю з’яўляецца пытанне аб уплыве жанру на стыль [37]. У гэтай сувязі П.Дзюбайла слушна адзначаў, што адна з задач даследчыка літаратуры – вызначэнне таго, “як праламляюцца родавыя і жанравыя законы ў стылі <...> пісьменніка, які ўплыў аказваюць яны на сутнасць і асаблівасці індывідуальнага стылю” [60, 19]. Большасцю вучоных прызнаецца структурная сінтэтычнасць стылю, які разглядаецца як “адзінства формы і зместу” (Я.Азміцель, С.Андраюк, А.Есін, Дз.Ліхачоў, А.Макарэвіч, А.Сакалоў, Л.Чарнец і інш.).

У сучасным літаратуразнаўстве праблема вывучэння стылю атрымала шырокі спектр навуковых пошукаў: індывідуальныя стылі, стылёвае ўзаемадзеянне, стылеўтваральныя фактары, элементы стылю, яго ўласцівасці і г. д. Сярод асноўных прыкмет названай катэгорыі даследчыкамі вылучаюцца: арыгінальнасць, змястоўнасць, цэласнасць і універсальнасць. Апошняе тлумачыцца як здольнасць быць у творы ў “скручаным” і “разгорнутым” выглядзе (В.Эйдзінава). Вучонымі таксама падкрэсліваецца і гістарычная абумоўленасць стылю. Напрыклад, А.Лосеў адзначае, што гэтая катэгорыя з’яўляецца носьбітам заканамернасцяў літаратурнага працэсу, якія ў сваю чаргу становяцца прычынамі перафарміравання стылёвых сістэм і насычэння іх “у пераходны час” новымі кампанентамі [108]. Дарэчы, апошняя акалічнасць набыла пашыраны характар у літаратуры 20-30-х гадоў XX стагоддзя, у тым ліку і ў беларускай сатырычнай прозе акрэсленага перыяду.

Аднак адсутнасць абагульняючай навуковай працы, у якой з пазіцый сучаснага літаратуразнаўства аналізаваліся б асноўныя заканамернасці жанрава-стылёвага руху беларускай сатырычнай прозы, вымагае правядзення новых даследаванняў у гэтым кірунку. Такім чынам, дадзеная праца садзейнічае не толькі глыбокаму вывучэнню творчых індывідуальнасцяў лепшых майстроў слова 20-30-х гадоў, але і спрыяе цэласнаму даследаванню літаратурнага працэсу XX стагоддзя.

РАЗДЕЛ 1.

ЖАНРАВА-СТЫЛЁВЫЯ АСАБЛІВАСЦІ БЕЛАРУСКІХ САТЫРЫЧНЫХ АПАВЯДАННЯЎ 20-30-Х ГАДОЎ XX СТАГОДДЗЯ

1.1. Этапы станаўлення беларускай сатырычнай літаратуры

Перыяд 20-30-х гадоў XX стагоддзя – дынамічны час у гісторыі беларускай літаратуры. Ва ўмовах паскоранага развіцця айчыннай літаратуры пашырала ідэйна-тэматычныя межы мастацкага пазнання рэчаіснасці, авалодвала новымі мастацкімі метадамі і прыёмамі, пачала засваенне надзвычай актуальных у тагачасных умовах жанравых формаў: камічнае апавяданне, белетрызаваны фельетон, сказ, сатырычная аповесць, сатырычны раман. У гэты перыяд беларускае прыгожае пісьменства было “заклікана, з аднаго боку, быць мастацтвам агітацыйна-публіцыстычным, надзённа-прыкладным па сваёй накіраванасці, з другога, весці шырокае пазнанне народа” [169, 16].

Цікавым для даследавання фактам з гісторыі літаратуры стала з’ява папулярызатыі гумарыстычных і сатырычных жанраў у першыя гады савецкай дзяржаўнасці. Прычыны іх распаўсюджанасці, на наш погляд, заключаюцца ў наступным: на злome эпох адбываецца выразная дыферэнцыяцыя соцыуму не толькі па класавых прынцыпах і ступені прыхільнасці да новай грамадскай маралі, але адбываецца і звышаэнка асобы (асабліва ў галіне мастацтва) на больш высокім узроўні – узроўні духоўнасці і маральнасці. Таму ў мастацкім свеце як своеасаблівае адлюстраванне ідэйна-класавай канфрантацыі і канцэптуальных пошукаў з’яўляюцца творы, розныя па глыбіні пазнання рэчаіснасці і мэтавых устаноўках: ад лабавой, плакатнай сатыры да ўзораў высокамастацкай літаратуры камічнага характару. Прыклады першай групы (так званыя “аднадзёнкі”) не вымагаюць пільнай увагі даследчыкаў літаратуры, а мастацкае спасціжэнне глыбокай сатырычнай прозы Я.Коласа, М.Гарэцкага, К.Крапівы, А.Мрыя, Л.Калюгі і інш. магчыма толькі пры ўмове аб’ектыўнага аналізу і актуалізацыі іх творчасці на сучасным гістарычным этапе.

Сатыра акрэсленага перыяду злучыла мастацкі вопыт камікавання мінулых часоў з пэўнымі жанрава-стылёвымі навацямі. Таму, думаецца, ёсць неабходнасць прасачыць асноўныя вяхі станаўлення сатырычнай літаратуры ў кантэксце нацыянальнай мастацкай традыцыі.

Найперш трэба нагадаць, што смехатворчасць развіваецца ў дзвюх дыялектычна звязаных паміж сабой мадыфікацыях: вусная народная творчасць і ўласна мастацкая літаратура. Апошняя ў сваю чаргу прадстаўлена аўтарскім і ананімным варыянтамі бытавання. Самабытныя характарыстыкі народнай смехавой культуры – універсальнасць,

крытыцызм, пэўнае вальнадумства і апазіцыйнасць – і паслужылі ідэйнай падставай для фарміравання ўласна камічнай літаратуры.

У старажытнай беларускай прозе адным з першых твораў з элементамі сатырычнага завастрэння стала “Аповесць мінулых гадоў” (XI ст.), тут аўтарская ацэнка персанажаў выражаецца пры дапамозе камічных антрапонімаў: першага ваяводу князя Яраполка летапісец называе Лютам, а другога – Блудам. У паэме “Слова пра паход Ігаравы” (XII ст.) аўтарская занепакоенасць феадальнымі міжусобіцамі і палітычнай непрадбачлівасцю князёў выражаецца ў спробе камічна інтэрпрэтаваць вядомую тагачасную формулу-тэзу: замест “се мое, а то твое” ўзнікае варыянт “се мое, а то мое же” з выразным іранічным падтэкстам [98, 24].

Прагрэсіўнай з’явай у гісторыі айчыннага прыгожага пісьменства было развіццё ананімнай літаратуры. Творы, якія па фармальнай прыкмеце (нявыяўленасці дакладнага аўтарства) адносяцца да гэтай плыні, – гэта плён працы невядомых апазіцыйна настроеных у пытаннях палітыкі і рэлігіі творцаў. Так, у другой палове XVI стагоддзя ў Брэсцкім друкарскім двары быў напісаны шэраг твораў сатырычнага зместу: “История о папе Иоане этого времени восьмом...” (1560), “Протей или оборотень” (1564), “Порядок чертовского закона” (1570) [137]. Камічна-публіцыстычнае асвятленне грамадскіх супярэчнасцяў таго часу (канфрантацыя паміж Польшчай і Вялікім Княствам Літоўскім, дэспатызм кіруючых класаў і духавенства, рэгрэсіўна-схаластычны характар асветніцтва) дае права аднесці пералічаныя творы да жанру палітычнага памфлета. У межах гэтай жанравай формы напісаны і лепшыя ўзоры палітычнай сатыры XVII ст.: “Прамова Мялешкі” і “Ліст да Абуховіча”.

“Прамова Мялешкі” – гэта “літаратурная містыфікацыя выступлення ў сейме” [50, 352], твор-пародыя, які вызначаецца сінкрэтычным характарам смеху: у мастацкую прастору плыні “карнавальнасці” і “ўсеагульнага смеху” дадаецца ўласна літаратурная сатыра. “Універсальнасць” (М.Бахцін), усеабдымнасць смеху праяўляецца і ў вобразнай сістэме твора: усе героі “Прамовы” маюць камічныя рысы, у тым ліку і сам наратар (апаведальнік). Яго кансерватызм і свядомае ігнараванне прагрэсіўных з’яў у навакольным свеце іранічна “зніжае” гэты ў цэлым дадатны вобраз.

Сярод самабытных характарыстык мастацкага стылю “Ліста да Абуховіча” найперш трэба назваць ідэйную “празрыстасць”, арыгінальнасць формы, своеасаблівасць у падборы камічных прыёмаў. Глобальная палітычная накіраванасць “Прамовы Мялешкі” – спыненне польскай экспансіі – праяўляецца тут толькі ў якасці фонавага напаўнення, а сапраўдным аб’ектам крытыкі стала рэальная асоба – ваявода Смаленска Піліп-Казімір Абуховіч. Аўтар па-мастацку перапрацаваў гістарычны матэрыял, у выніку чаго быў напісаны твор шырокага сатырычнага гучання. Камічны аспект “Ліста” значна ўзрастае дзякуючы ўжыванню

сродкаў народнай смехавой культуры: а) прынцып камічнага кантрасту ўдала спалучаецца з матывам прыкідвання, што, напрыклад, праяўляецца ў падтэкставай іранічнасці мовы героя; б) характэрна актыўнае выкарыстанне народных прыказак, прымавак, трапных параўнанняў.

Названыя ўзоры палітычнай сатыры засведчылі агульную тэндэнцыю да мастацкага абагульнення, тыпізацыі і павышэння ўзроўню эстэтычнасці, што ў сукупнасці выявілася ва ўзмацненні мастацкасці тагачаснай літаратуры.

Далейшае сваё развіццё камізм атрымаў у літаратуры барока, а найбольш паказальным прыкладам “смехавых” асаблівасцяў барочнага мастацтва можна лічыць паэзію С.Полацкага. Яго гумарыстычна-сатырычная творчасць (вершы “Аплаканае шчасце багачоў”, “Виншоване ... Кржыжановскаму”, “Стихи утешные к лицу единому”, “Купецтво”, “Монашество” і інш.) увабрала ў сябе ўсходнеславянскія і заходнія мастацкія традыцыі. Для стылю С.Полацкага характэрна маралізатарска-дыдактычная пазіцыя аўтара, мастацкая форма эмацыянальнага маналога наратара з выразнай апеляцыяй да пачуццёвай сферы рэцыпіента, прыём камічнага кантрасту, парадаксальнасць, гратэскавасць, алегарычнасць вобразаў. Апошнія з пералічаных стылёвых асаблівасцяў – гратэскавасць і алегарычнасць – выступаюць дамінантамі і ў “звярыным гратэску” – парадыйна-сатырычным накірунку “нізкага” барока. Тут на аснове іншасказання і пабудовы “свету наадварот” уздымаюцца важныя сацыяльна-палітычныя і маральна-рэлігійныя праблемы.

Прыём травеставання (зніжэння высокай тэмы) стаў агульнай рысай парадыйна-сатырычнай прозы XVII ст.: “Прамова русіна аб нараджэнні Хрыста”, “Казанне рускем схізматычным” і інш. Ідэйны змест названых твораў вызначаецца (думаецца, не без уплыву ідэй эпохі Асветніцтва) вальнадумствам і антыклерыкальным характарам поглядаў.

У часы барока прыкметнай з’явай культурнага жыцця былі інтэрмедыі (інтэрлюдзі) – невялікія драматычныя творы сацыяльна-бытавой тэматыкі. Варта адзначыць іх станоўчае значэнне ў плане папулярызацыі дэмакратычнасці, народнасці мастацтва. Дзякуючы інтэрмедыям пашыраецца сістэма персанажаў у творах, у прыватнасці, з’яўляецца новы герой – селянін.

У межах бурлескнай стылёвай плыні былі створаны адны з самых значных камічных паэм XIX ст. – “Энеіда наываварат” і “Тарас на Парнасе”. У іх мастацкіх сістэмах максімальна праявілася “схільнасць да шырокіх абагульненняў” (М.Лазарук). Дадзеныя творы насычаны вобразнай сімволікай, алюзіямі, сатырычнымі прыёмамі шаржыравана-карыкатурнага партрэта і г.д. На прыкладзе названых паэм заўважаецца тэндэнцыя творчага пераходу да рэалізму ў працэсе пераасэнсавання мастацкага матэрыялу. Гэтая акалічнасць стала дэтэрмінантай трансфармацыі функцый смеху ў паэмах. Ён перастае быць толькі пацяшальным, бо

пачынае ўвасабляць сабой народныя погляды на дадатнасць і эстэтычнасць асобы.

У паэме “Тарас на Парнасе” – творы, відавочна арыгінальным, незалежным ад літаратурнай першакрыніцы, – парадыйнасць набывае толькі сістэма міфалагічных персанажаў і звязаныя з імі сюжэтныя перыпетыі. Травесцыйны, камічна зніжаны характар інтэрпрэтацыі вобразаў багоў мае на мэце, згодна Э.Садаўнічага, не столькі выкрыццё выяўленчых прынцыпаў класіцызму, колькі падкрэсліванне грамадскай патрэбы ў мастацтве, максімальна набліжаным да жыцця.

Стылёвая сінтэтычнасць названай паэмы праяўляецца ў розных аспектах арганізацыі твора. Падкрэслім толькі некаторыя.

Хранатоп “Тараса на Парнасе” дыферэнцыруецца на канкрэтна-рэалістычную і ўмоўна-гратэскавую падсістэмы. Прэпазіцыю займае апошняя мадыфікацыя прасторава-часавай арганізацыі. Менавіта на падставе яе разгортваецца цэнтральны эпізод знаходжання пратаганіста на Парнасе. Адзнакі канкрэтна-рэалістычнага хранатопу прадстаўлены ў прадмове і эпілогу твора. Тут даецца характарыстыка галоўнага героя і фіксуецца своеасаблівая светапоглядная эвалюцыя яго поглядаў. У названых структурных частках мастацкая фактуальнасць перадаецца сцісла, фрагментарна і мае выразны канстатуючы характар. Такім чынам, дзякуючы прадмове і эпілогу хранатоп паэмы “Тарас на Парнасе” экстэнсіфікуецца (пашыраецца), ствараецца рэалістычна афарбаванае сюжэтнае абрамленне і тым самым узмацняецца праўдападобнасць рэтраспектыўна апісаных падзей. У межах умоўна-гратэскавага хранатопу твора адбываецца трансфармацыя мастацкага свету, яго дыспрапарцыянальнасць і (як вынік) суб’ектыўна інтэрпрэтуемы падбор аб’ектаў апісання.

Сінтэтычнасць, складанасць уласціва і агульнаму прынцыпу мастацкай пабудовы паэмы. Архітэктоніка твора пабудавана па схеме “апавед у апаведзе”. Трэба зазначыць, што вобраз апавядальніка выконвае ў паэме бінарную функцыю: узмацняе эфект рэалістычнасці апаведу і актывізуе камічную і рамантычную стыхіі. Бо сутнасна галоўны герой уяўляе сабой дасціпную асобу, эрудыта-аналітыка, “звышчалавека” ў “звышабставінах”.

Выбар пратаганіста абумоўлены аўтарскай задумай аб’ектыўна і даступна раскрыць некаторыя грамадскія працэсы, прынамсі, з’яву псеўданароднасці ў літаратуры. Гэтым жа імкненнем тлумачыцца і пераважна ўмоўна-гратэскавы тып прасторава-часавай арганізацыі твора, парадыйнасць сістэмы вобразаў (якая базіруецца на камічным прыёме *дэгенерацыі*) і, урэшце, распаўсюджанасць бурлескна-травесцыйных элементаў. Сярод апошніх можна ўзгадаць наступныя: хуткая змена сітуацый, цікавасць да нечаканых паваротаў, адзнакі натуралістычных апісанняў і грубых жартаў, ужыванне “карнавальных мезальянсаў”

(М.Бахцін) пры характарыстыцы вобразаў багоў, эксцэнтрычнасць іх паводзін, камічнае ўзбуйненне, карыкатурнасць партрэтных дэталей і інш.

Думаецца, бурлескна-травесцыйныя прыёмы і сродкі ў пэўнай ступені змяняюць эстэтычную вартаць паэмы. Між тым стылёвае эксперыментаванне з пералічанымі вышэй камічнымі элементамі поўнасцю апраўдана, бо яны давалі магчымасць аўтару абапірацца на фальклорную традыцыю і трывала звязвалі плён нацыянальнай літаратуры з сусветнай камічнай плыню.

Як вышэй адзначалася, моцны ўплыў на развіццё беларускай літаратуры XIX–пач.XX ст. увагуле і сатырычнага накірунку ў прыватнасці аказала вусная народна-паэтычная творчасць. Па сведчанні літаратуразнаўцаў, “анекдатызм, празмерная залежнасць ад фальклорных першакрыніц” з’яўляецца вынікам “арыентацыі на спецыфічную чытацкую аўдыторыю” (А.Матрунёнак [120, 91]), а таксама найкарацейшым спосабам “дамагчыся даступнасці формы і ўсеагульнасці разумення зместу” (В.Каваленка [80, 17]). Уздзеянне фальклору на мастацкую творчасць гэтага перыяду, як зазначаюць даследчыкі, адбывалася ў розных варыяцыях: ад літаратурнай апрацоўкі фальклорнай фабулы да напісання аўтарскіх, аўтэнтычных твораў з праяўленнем фальклорнасці як элемента творчай канцэпцыі (А.Макарэвіч [114, 10-11]).

У гэтай сувязі выклікае цікавасць зборнік Яна Баршчэўскага “Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях”, які, дарэчы, не лічыцца ў навуковым свеце носьбітам “вясёлага камізму” [51, 38]. Часткова з такім поглядам можна пагадзіцца на той падставе, што ў рамантычным пафасе твора дамінуюць таямнічыя, змрочныя матывы (“беларускі гафманізм”). Так, пры абмалёўцы персанажаў, пераважна міфалагічных (Лясун, Белая Сарока, Вогненныя духі і інш.), аўтар ужывае гратэскавыя адценні. А ўключаныя ў твор асобныя фальклорныя сюжэты, вобразы, сродкі паэтыкі непасрэдна ўказваюць на пераемнасць Я.Баршчэўскім традыцый народнай смехавой культуры. У прыватнасці, вялікую групу ў “Шляхціцы Завальні” складаюць аўтарскія інтэрпрэтацыі народных жартаў, прыказак, прымавак, сатырычных выслоўяў, а таксама шырока практуеца пісьменнікам прыём іранічнай “падсветкі” персанажаў. Сапраўднай творчай удачай Я.Баршчэўскага можна лічыць сатырычныя вобразы кабеты Інсекты і Гордага Філософа, якія маргінальна сінтэзавалі фальклорныя і індывідуальна-аўтарскія пачаткі (апавесць “Драўляны дзядок і кабета Інсекта”) [129].

У XIX стагоддзі беларуская сатыра актывізуе працэс фарміравання як мастацкая плынь з іманентнымі імператывамі і спецыфічнымі прынцыпамі адлюстравання з’яў рэчаіснасці. Пад уплывам сацыяльна-палітычнага фактару – супрацьстаянне царскаму самадзяржаўю – названы напрамак літаратуры набывае рысы выкрывальнай інвектывы і бытуе ў нелегальнай публіцыстыцы (“Мужыцкая праўда”). І толькі ў пачатку XX

ст. апавяданнямі “Слабода”, “Соцкі падвёў”, “Сацыяліст”, “Пісаравы імяніны” Я.Коласа быў пакладзены пачатак уласна сатырычнаму накірунку развіцця беларускай прозы.

Далейшае фарміраванне камічнай літаратуры, згодна вывадаў А.Макарэвіча, адбывалася наступным чынам: “ад гумарыстычнага адлюстравання рэчаіснасці з элементамі карнавалізацыйнасці, анекдатызму дзеля пацяшальнасці чытача да глыбокага сатырычнага асэнсавання праблем быцця” [114, 81]. У дадатак трэба адзначыць, што ў савецкі час гэты працэс канчаткова замацуецца і набудзе пашыраны характар.

1.2. Сістэма сатырычных жанравых мадыфікацый беларускай прозы 20-30-х гадоў XX ст.

Сатырычная проза 20-30-х гадоў XX ст. вылучаецца структурнай камбінаванасцю, здольнасцю да сінтэзавання з іншымі мастацкімі напрамкамі развіцця літаратуры, што заўважаецца на прыкладах тагачасных сатырычных твораў, у якіх уласна камічныя рысы натуральна спалучаліся з рэалістычнымі, рамантычнымі і псіхалагічнымі элементамі. Была распаўсюджана таксама і адваротная з’ява, калі адным са стылёвых карэлятаў у межах “сур’ёзных” жанравых формаў (напрыклад, сацыяльна-псіхалагічнай навелы, маральна-бытавой навелы, сацыяльна-бытавога апавядання і інш.) выступаў камізм, абумоўлены аўтарскім імкненнем больш арганічна і цэласна адлюстраваць дыялектыку жыцця.

Шматлікасць фактычнага матэрыялу і яго навуковая неўнармаванасць вызначылі відавочную неабходнасць у сістэмна-класіфікацыйным упарадкаванні сатырычнай прозы 20-30-х XX ст. У гэтай сувязі варта заўважыць, што пад фармулёўкай “сатырычная проза” мы маем на ўвазе мноства сатырычна-гумарыстычных апавядальных формаў акрэсленага перыяду. Такім чынам, сатырычнае апавяданне 20-30-х XX ст. прадстаўлена наступнымі жанравымі мадыфікацыямі:

- **замалёўка** (“Бацюшка”, “Кірмаш” М.Чарота, “Дзякуй богу, як шклянка”, “Фэст” К.Чорнага, “Вясна”, “Людзі-суседзі” К.Крапівы і інш.);
- **навела** (“Дзіўная заява”, “Самалёт” М.Чарота, “Памылка”, “Незадача”, “Неразгаданыя людзі”, “Ашуканы палітрэдактар” М.Гарэцкага, “Абстрыкаўся”, “Прафесар акультных навук” А.Мрыя, “Ванька Кудлаты” Я.Коласа, “Юлька” З.Бядулі, “Загінутая грамата” Хв.Шынклера і інш.);
- **сказ** (“Як ён стаў бязбожнікам”, “Недарэчная штука”, “Падарожнае”, “Мой сусед”, “Аднае раніцы” К.Крапівы, “Лук’ян – капераціўскі сабака”, “Трахім з Пагулянкі”, “Баркаўцы – добрая вёска, і баркаўчане – вясёлыя людзі”, “Трахім – штучны чалавек” Л.Калюгі, “Дурная галава” М.Гарэцкага, “Камандзір”, “Няпросты

чалавек”, “Гармонія ў ружовым” А.Мрыя, “Цмок” В.Ластоўскага і інш.);

- **апавяданне-фельетон** (“Трыумф”, “Трагізм” Я.Коласа, “Ідэі”, “Хвост”, “Вось тут і пішы” К.Крапівы, “Лісіца ў іспалкоме”, “Як какорынцы, каб не астацца ў дурнях, школу будуюць”, “Самахвалавіцкая ўзаемадапамога і самагонныя трубка” К.Чорнага);
- **апавядальная гісторыя** (“Страшнае спатканне” Я.Коласа, “Воўк” З.Бядулі, “Крот” М.Лынькова, “Пабожны мешчанін” М.Гарэцкага і інш.);
- **апавяданне** [у вузкім жанравым значэнні] (“Калектыў Яўмена” А.Мрыя, “Зварот” Я.Нёманскага, “Хаім Рыбс”, “Адукацыя”, “Хатка над балотцам” Я.Коласа, “Справа Віктара Лукашэвіча, “Васпаваты чалавек” К.Чорнага і інш.).

Прапанаваная класіфікацыя не прэтэндуе на ўсёахопнасць матэрыялу і фундаментальнасць, неаспрэчнасць палажэнняў, бо з’яўляецца аўтарскім бачаннем асноўных кірункаў развіцця беларускай сатырычнай прозы акрэсленага перыяду. Дадзеная класіфікацыя ўяўляе сабой спробу сістэматызацыі даследуемага мастацкага матэрыялу з мэтай больш лагічнага і паслядоўнага яго вывучэння.

З прычыны дамінавання ў савецкім грамадстве з другой паловы 20-х гг. неспрыяльных для творчай (і асабліва сатырычнай) дзейнасці ўмоў жанры беларускай сатырычнай аповесці і сатырычнага рамана прадстаўлены ў гэты перыяд адзінкавымі прыкладамі: (адпаведна) “Голы звер” М.Зарэцкага, “У іхным доме” Р.Мурашкі і “Запіскі Самсона Самасуя” А.Мрыя.

У межы даследавання сатырычнай прозы 20-30-х гадоў, на наш погляд, неабходна ўключыць і творы рэалістычнага накірунку, у якіх камізм мае выключную ролю для аб’ектыўнага ўспрымання ідэйнага зместу, сюжэтна-кампазіцыйных рашэнняў і адэкватнай трактоўкі вобразаў (апавяданні “Смачны заяц” М.Гарэцкага, “Кларнет, “Саўка-агіцірнік” М.Лынькова, “Здарэнне з камісарамі” Ц.Гартнага і інш.; аповесці “Ні госць ні гаспадар”, “Нядоля Заблоцкіх” Л.Калюгі, “Апошні зверыядавец” М.Лынькова, “Лявоніус Задумекус” М.Гарэцкага; раман “Мядзведзічы” К.Крапівы).

Для грунтоўнага аналізу жанрава-стылёвых адметнасцяў сатырычнай прозы даследуемага перыяду мэтазгодна звярнуцца да непасрэдных прыкладаў у межах заяўленай тэмы.

1.3. Пераходнасць жанравай формы сатырычнай замалёўкі

Жанравая мадыфікацыя замалёўкі ў беларускай камічнай прозе 20-30-х гадоў XX ст. прадстаўлена наступнымі відамі: сатырычная замалёўка, гумарыстычная замалёўка, сатырычна-гумарыстычная замалёўка, замалёўка сацыяльна-бытавога характару з сатырычнымі элементамі, замалёўка сацыяльна-бытавога характару з гумарыстычнымі элементамі. У літаратурным свеце існуе мноства назваў дадзенай жанравай мадыфікацыі: замалёўка з натуры, сцэны з натуры, “малюнак”, “з натуры” і інш. Гэта жанравая форма была распаўсюджана не толькі ў беларускай дакастрычніцкай літаратуры, але і шырока ўжывалася пісьменнікамі ў першыя гады савецкай дзяржаўнасці.

Замалёўка – гэта жанравая форма апавядання, адметнасцямі якой з’яўляюцца жыццёвая верагоднасць падзей, тыповасць адноўленых у мастацкім свеце сітуацый, неглыбокая, “эскізная” абмалёўка канфлікту, недастатковая ўвага, а часам і поўнае непрыманне элементаў псіхалагічнай напоўненасці вобразаў і матывацый іх учынкаў.

У межах аналізуемай жанравай мадыфікацыі адметную групу ўтвараюць сатырычна-гумарыстычныя замалёўкі К.Чорнага, “абразкі” (вызначэнне Я.Казека), “апавяданні-нарысы, апавяданні-гумарэскі” (вызначэнне І.Навуменкі): “Маё дзела цялячае”, “Усяму свой час”, “Дзякуй богу, як шклянка”, “Вясковая ветэрынарыя”, “Заработак”, “Фэст”, “Дзядзькі поплаў мераюць”, “Жаночая праўда і мужчынская крыўда”. Пералічаныя творы вылучаюцца са спадчыны празаіка тыповасцю апісаных побытавых сцэн, пераважнай эпічнасцю і стылёвымі разыходжаннямі з асноўнай (філасофска-псіхалагічнай) лініяй у творчасці К.Чорнага. На апошнюю акалічнасць ужо звярталі ўвагу літаратуразнаўцы (М.Тычына, І.Навуменка), і ў выніку праведзенага імі тыпалагічнага даследавання сфарміраваліся дзве тэорыі генезісу гэтай групы апавяданняў.

А) На мастацкае мысленне Чорнага-сатырыка паўплывалі творчыя традыцыі М.Гогаля, А.Чэхава, Я.Коласа, таму на раннім этапе творчасці і ўзніклі “чэхаўскія” апавяданні з адметнай коласаўскай “светабудовай” і праявамі гогалеўскай стылёвай манеры.

Б) Пэўнай стылістычнай адпаведнасці вымагала сама жанравая форма апавяданняў, і такім чынам сатырычна-гумарыстычныя замалёўкі выявілі яшчэ адну грань таленту К.Чорнага.

Першым камічным апавяданнем празаіка стала замалёўка “Маё дзела цялячае” (1923), якая прадвызначыла ідэйна-тэматычныя і жанравыя стылёвыя прыкметы будучага цыкла ранніх апавяданняў пісьменніка. Аб’ектам мастацкага спасціжэння была абрана беларуская вёска ў першыя паслярэвалюцыйныя гады. Магчыма, тут меў месца момант літаратурнай традыцыйнасці, але больш верагодным нам бачыцца варыянт – праяўленне

душэўнай знітаванасці аўтара са сваёй малой радзімай, што фактычна выяўляецца ў розных мадыфікацыях ва ўсёй творчасці пісьменніка.

На фоне падзейна разгорнутага адлюстравання рэчаіснасці ў замалёўках К.Чорнага закранаюцца важныя сацыяльна-грамадскія праблемы: вытокі абыхава-пасіўнага стаўлення сялян да грамадскіх змяненняў (“Маё дзела цялячае”), выкрыццё бюракратычнага падыходу да спраў (“Усяму свой час”), праявы згубнасці і бескультурнасці ў чалавечай асобе (“Дзякуй богу, як шклянка”, “Жаночая праўда і мужчынская крыўда”), крытыка невуцтва, забабоннасці сялян (“Вясковая ветэрынарыя”), выкрыццё амаральнасці святароў (“Заработак”, “Фэст”), марнатраўства і вынікі ўласніцкіх інтарэсаў людзей (“Дзядзькі поплаў мераюць”).

Такі дэталёвы аналіз вытокаў сацыяльных канфліктаў, думаецца, стаў адбіткам гуманістычнай канцэпцыі празаіка. Як зазначаў сам К.Чорны: “Пачуўшы <...> праўду, чалавек можа хутчэй адкінуць ад сябе ўсё паскудства...”[166, 299]. Ідэявызначальным прынцыпам у творчасці аналізуемага пісьменніка, як і большасці аўтараў тых часоў, становіцца імкненне дапамагчы чалавеку пазбавіцца ад асобных негатыўных праяў, якія перашкаджаюць чалавецтву на шляху да гармоніі і эстэтычнасці існавання.

Сярод стылёвых адметнасцяў гумарыстычна-сатырычных замалёвак К.Чорнага прыярытэтнае месца займае спалучэнне сюжэтнасці і апісальнасці (дынамікі і статыкі мастацкага свету). Сюжэтны дынамізм у акрэсленых творах дасягаецца праз панарамнасць карцін, разнапланавасць і рознахарактарнасць мастацкіх эпізодаў, экспрэсію дыялогаў. Апісальнасць як стылёвая дамінанта праяўляецца ў тых месцах, дзе (у адпаведнасці з жанравымі патрабаваннямі) фактычна адсутнічае фабульны рух, а раскрыццё ідэйнай сутнасці герояў адбываецца праз адкрытую аўтарскую ацэнку ці апасродкаваную характарыстыку. Таму вялікая ўвага надаецца аўтарскім маналагам, апісанню акалічнасцяў жыцця герояў, іх адзення, дэталей паўсядзённага акружэння і г.д.

У замалёўках К.Чорнага дынамізм і апісальнасць могуць суіснаваць сінхронна (“Маё дзела цялячае”, “Усяму свой час”, “Фэст”, “Жаночая праўда і мужчынская крыўда”), альбо рэалізуецца мэтанакіраваная ўстаноўка аўтара на сюжэтнасць аповеду (тады развіццё твора ідзе па класічнай схеме анекдота: “дынамізм-экспрэсія-нечаканасць” (“Вясковая ветэрынарыя”, “Заработак”)), альбо ў асобных выпадках дамінуе апісальнасць (“Дзякуй богу, як шклянка”, “Дзядзькі поплаў мераюць”). Варта адзначыць, што замалёўкі “Вясковая ветэрынарыя” і “Заработак” па фармальных прыкметах набліжаюцца да жанравай мадыфікацыі гумарыстычна-сатырычнай навелы. Такім чынам, тут мае месца такая распаўсюджаная ў 20-30-я гады мастацкая з’ява, як міжформавае сумежжа

(гумарыстычна-сатырычная замалёўка / гумарыстычна-сатырычная навела).

Вобразная парадыгма твораў К.Чорнага складаецца з камічных персанажаў, намаляваных асобнымі штрыхамі-дэталямі абагульнена-характарыстычнага плану. Умоўнасць і адсутнасць выразных індывідуальных прыкмет маглі ўзнікнуць як вынік жанравага ўплыву ці як спроба праявіць тыповыя выявы рэчаіснасці ўвасобіць у адэкватных вобразных формах. Праілюструем на прыкладах асаблівасці напісання гумарыстычна-сатырычнага партрэта ў замалёўках К.Чорнага:

Даніэль Кіралейза: “Доўгі, як качарга (падкрэслена дысертантам. – В.П.), з шырокім аплыўшым тварам і тоўстымі рыжымі вусамі, ён заўсёды стараўся выглядаць чалавекам сталым і важным” [166, 42] (“Маё дзела цялячае”).

“<...> чырвоны, як бурак, Тодар Грыб, <...> моцна і густа сапучы з пад сваіх велізарных вусоў...” [166, 43] (“Маё дзела цялячае”).

“У Сідора <...> дробненькі і плюгавы твар <...> счырванеў, пруткія, як дрот, віхрастыя і рыжыя валасы раскудлычыліся і рассыпаліся ва ўсе бакі, як шчэць на надворным япруку” [166, 281] (“Жаночая праўда і мужчынская крыўда”).

У пералічаных мастацкіх партрэтах заўважаецца акцэнт на камічнай трансфармацыі знешнасці герояў, а таксама з мэтай падкрэслівання ўяўнай вагі і аўтарытэтнасці персанажаў пісьменнікам творча абыгрываюцца вобразныя параўнанні, эпітэты і экспрэсіўна-ацэначныя афіксы.

Сярод галерэі гумарыстычных вобразаў адметнае месца належыць партрэтнай замалёўцы селяніна з апавядання “Усяму свой час”. Нагадаем яе: “Антось Канапакі – сухі, як трэска, увесь шэры чалавечак, абросшы гразнымі валасамі, нячэсаны і, мабыць, нямыты” [166, 87]. Вобраз зацікаўлівае пэўнай “экзатычнасцю” і відавочнай двухпланавасцю трактоўкі. За вонкавай дзікасцю і дзівацтвам, якія асабліва заўважаюцца ў параўнанні з вобразам наркамземаўскага інструктара, схаваны трагізм існавання селяніна. Трэба таксама адзначыць, што замалёўка К.Чорнага напісана ўсутыч з сюжэтна-кампазіцыйнай схемай апавядання А.Чэхава “Зламыснік” (1885). Беларускі праявіць захоўвае нязменнай сутнасць канфлікту (чалавек і ўлада), аднак абставіны яго пераносяцца ў хранатоп савецкай рэчаіснасці, тым самым аўтарам была ўзята пад сумненне ідэя разумення ўладай народа.

Рысы гратэскавасці яшчэ больш “рэльефна выпукліліся” ў шаржыраваным апісанні героя з сатырычнай замалёўкі “Вясковая ветэрынарыя” (1924). Гіпербалізацыя і камічнае “ўзвышэнне” вобраза Сёмкі Ямкавага стварае ўражанне звышчалавечай фактуры: “твар арлом, грудзі барабанам” [166, 180], “усіх закрывае сваёй доўгай фігураю” [166, 181], “важна азіраецца <...> з генеральскім выглядам”, “голас у яго горды, начальніцкі, сыта-давольны” [166, 182]. Парадаксальна-анекдатычны фінал

твора выкрывае заганнасць персанажа, а праз арыгінальную дэталю – вобраз двайніка (“нізенькі і гаварлівы старычок [які. – В.П.] дробна перасыпаў нагамі” [166,183]) пісьменніку ўдалося іранічна адлюстраваць рэальныя памеры “звышчалавека”.

Майстэрства дэталі выяўляецца і ў іншых сатырычных партрэтах з твораў К.Чорнага. У адпаведнасці з сусветнай камічнай традыцыяй былі намалёваны праявы вобразы царкоўных службаў як носбітаў амаральнасці, крывадушнасці і сквапнасці. У сатырычнай замалёўцы “Фэст” заўважаецца арыентацыя мастацкага мыслення беларускага пісьменніка на гогалеўскія камічныя прыёмы, у прыватнасці, даецца характарыстыка персанажа праз акцэнтаванне ўвагі на асобных частках цела: “Дзяк Алтароўскі, адставіўшы на палавіну хаты сваю крывую нагу, накінуўся на кілбасы” [166, 210]. Названая дэталю надае большую выразнасць аўтарскай ацэнцы героя і падкрэслівае не столькі фізічную недастатковасць, колькі душэўнае калецтва персанажа. Таму пісьменнікам і праводзіцца цікавая мастацкая паралель “фізічная ўшчэрбнасць – душэўная мізэрнасць”.

У вобразе папа з аналізуемага твора заўважаецца яшчэ больш глыбокі характар дэталізацыі. Аўтар у апісанні персанажа вылучае толькі адну дэталю – яго пальцы: “пустымі-доўгімі кручкватымі пальцамі згроб ён <...> палатно” [166, 208]. Гэты мастацкі штрых супастаўляецца з аналагічнай прыкметай у партрэтнай замалёўцы селяніна: “гаспадар <...> каравымі пальцамі абціраючы губы...” [166, 209]. У выніку адзначаныя дэталі ўступаюць у сэнсавыя антанімічныя стасункі, падкрэсліваючы тым самым палярнасць жыццёвых канцэпцый герояў: спажывецка-паразітычны спосаб існавання папа і стваральная працавітасць як жыццёвая ўстаноўка селяніна.

Выключны ўплыў на характар камізму ў замалёўках К.Чорнага аказала народная смехавая культура, што заўважаецца ў мове персанажаў, асаблівасцях фабульных рухаў і, асабліва, у парадыйным аспекце твораў.

Як вядома, рэалістычнасць (адноснасць) свету трымаецца на тым, што велічнае і дробнае, разумнае і дурное, трагічнае і камічнае могуць лёгка мяняцца месцамі, імпліцыраваць. Адсюль вынікае тое, што кожная з’ява ў свеце прадугледжвае існаванне, умоўна кажучы, адпаведніка з палярна супрацьлеглымі каардынатамі. Гэты імператывы ахоплівае ўсе сферы быцця, у тым ліку і духоўна-рэлігійную сферу. Як паказвае гісторыя, паралельна з развіццём рэлігійных культаў і абрадаў ішоў працэс фарміравання “апазіцыйнага” народна-карнавальнага руху, праявы якога можна ўбачыць, напрыклад, у сярэдневяковых культава-фальклорных формах (свята дурняў, свята аслоў і інш.), а таксама ў розных мадыфікацыях “пасхальнага смеху”.

Адметнасці беларускіх камічных абрадава-карнавальных формаў занатаваліся ў мастацкіх творах, пачынаючы ад апокрыфаў, парадыйна-

сатырычнай літаратуры да бурлескна-травесцыйных твораў (“Васкрэсенне Хрыстова і сашэствіе яго ў ад”) і інтэрмедый. Мастацкая свядомасць у пералічаных творах узнаўляе рэчаіснасць па прынцыпе *ад адваротнага*, што прыводзіла да стварэння парадыйных твораў, бо “блазнерскі свет наадварот – перш за ўсё свет пародыі” [57, 148].

Парадзіраванне фактаў жыцця знаходзіла свой адбітак і ў “малой” прозе К.Чорнага. Для аргументавання тэзы варта ўзгадаць сцэну “дажынак” з замалёўкі “Фэст”, якая па сваёй сутнасці з’яўляецца мадэрнізаваным варыянтам архетыпу “вечнага балю”. Фарсавана-непрыстойны характар эпізоду дасягае кульмінацыйнай сілы, калі аўтар ужывае “высокі” стыль для гераізацыі несамавітых учынкаў царкоўных службаў: “І не вытрымала буйная галава моцнага хмелю. Упаў там дзяк Алтароўскі, дзе стаў, ды так і астаўся ляжаць упоперак на баццюшку, не маючы ўжо сіл падняцца.

Надышоў вечар. Узышоў месяц і асвяціў “поле брані”, укрытае “паўшымі ваякамі, военачальнікамі і пастырам” [166, 212]. У працытаваным урыўку сатырычны стыль дапаўняецца яшчэ адным прыёмам бурлеску – іроікамізмам (узвышэнне нізкай тэмы).

Парадыйны аспект вобраза папа значна ўзрастае дзякуючы ўжыванню прыёмаў гратэскавай тыпізацыі (схема “чалавек-жывёла”), што асабліва выразна прасочваецца ў наступнай думцы з апавядання: “Парася і баццюшка заўсёды павінны быць разам” [166, 209]. Такая характарыстыка-ацэнка служкі царквы ў многім абумоўлена аўтарскім эстэтычным ідэалам (які раскрываецца ў творы па вышэйзгаданым прынцыпе *ад адваротнага*) і народнай смехавой традыцыяй. Апошняе пацвярджаюць высновы даследчыка літаратуры і мастацтва IX-XVI ст. В.Даркевіча, які адзначаў, што “святары ў іх жаданні разбагацець малююцца ў абліччы свіней, якія ўвасабляюць сабой хцівасць і абжорства” [57, 41]. Такім чынам, аўтарская інтэрпрэтацыя камічнай сутнасці негатыўных вобразаў поўнаасцю адэкватна народным смехавым традыцыям.

Для мастацкага стылю К.Чорнага характэрна спалучэнне сатыры “з лірычным апяваннем рэчаіснасці”, а пафасам ранняй творчасці становіцца выражэнне “радасці жыцця” (А.Адамовіч). Асабліва гэта праяўляецца ў пейзажных замалёўках, напісаных пераважна ў “маладнякоўскім” узвышана-рамантычным стылі. Мова ранніх гумарыстычна-сатырычных замалёвак К.Чорнага прываблівае народнасцю, вобразнасцю і багаццем камічных сродкаў: экспрэсіўных эпітэтаў (“аблузаны член савета”, “шчуплы живот”, “з генеральскім выглядам”), параўнанняў (“нутро, як у вала рогі”, “вёска чыстая, як шклянка”, “упёрлася, як чорт у грэблю”), прыказак, прымавак (“што галава, то розум”, “сыт, п’ян і нос у табаку”, “пад’еў ды ў хлеў”), інвектыўнага характару выразаў і праклёнаў (“каб яе агні спяклі”, “няхай у таго живот адбярэ”), антрапонімаў і тапонімаў (Свінацяробскі, Фабіян Свінкоўскі, Гнілое Балота), парных лексем,

пабудаваных па прынцыпе “рыфмаванага рэха” (“фурманка-шмурманка”, “чытальня-шпітальня”) і г.д.

У коле ідэйных пытанняў мастацкай літаратуры 20-х гадоў адно з цэнтральных месцаў займала праблема “новы час і рэлігія”. Аднак палітыка дзяржаўнага астракізму прыводзіла да спрошчана-выкрывальнага, безапеляцыйнага яе вырашэння. Рэлігія, царква і святары разглядаліся як ідэалагемы, “здані мінулага”, якім у новым соцыуме не прадугледжана месца. Да “гонару” сатыры адзначым, што не заўсёды ў камічных творах назіраецца адналінейны, кан’юнктурны падыход да пытанняў рэлігіі і веры, а часам нават творчая спадчына аднаго пісьменніка прадстаўлена творамі з рознабаковым асвятленнем праблемы. Так, у зборніку М.Чарота “Веснаход” (1924) у сатырычных замалёўках “Бацюшка” і “Кірмаш” пры напісанні вобраза папа аўтар спрабуе адысці ад схематычных класавых трафарэтаў (асабліва ў творы “Бацюшка”), ажывіць, індывідуалізаваць вобраз.

Для спасціжэння асноўных стылёвых прыкмет, уласцівых празаіку, мусім узгадаць асобны факт жыцця М.Чарота. Пісьменнік вельмі захапляўся тэатрам, пэўны час быў удзельнікам трупы Ул.Галубка і да таго ж на працягу года (з восені 1921г. па восень 1922г.) авалодваў асновамі сцэнічнага майстэрства ў маскоўскай тэатральнай школе. Набыты ім вопыт быў рэалізаваны пры стварэнні вельмі прыкметных у тагачасным тэатральным жыцці п’ес: камедыі “Мікітаў лапаць” (1920), драмы “На Купалле” (1921). Духоўная повязь з драматургічным светам захавалася ў М.Чарота і надалей, што найперш бачна ў стылёвым каларыце празаічных твораў пісьменніка.

У сатырычнай замалёўцы “Кірмаш” (1923) драматычнасць з’яўляецца галоўным прынцыпам сюжэтна-кампазіцыйнай арганізацыі. Іменна яна (драматычнасць) стала базісам для пабудовы мастацкага канфлікту, важнасць якога абумовіла сама праблематыка твора: праявы амаральнасці ў сялянскім асяродку. Між тым асноўны канфлікт замалёўкі, які трымаецца на канфрантацыі вобразаў-антаганістаў (моладзь – “сталыя” сяляне, святары), раскрываецца слаба і тэндэнцыйна: пафаснае асуджэнне амаральных праяў жыцця пры паралельнай ідэалізацыі і ўсхваленні моладзі.

Драматычнасць аповеду ўзрастае дзякуючы ўжыванню прыёму “мастацкага бачання”, пад умоўнай назвай якога маецца на ўвазе стварэнне арыгінальнага мастацкага поля, у якім выключнае значэнне набываюць “зрокавы эффект” і аўтарскія каментарыі. Пры гэтым няма неабходнасці ў спектральна-поўным мастацкім апісанні, а дастаткова акцэнта на асобных дэталях: прадметах інтэр’еру, дзеяннях персанажаў, іх эмацыянальных рэакцыях і г.д. Таксама могуць мяняцца і планы апісання: ад галоўных герояў і “авансцэны” адбываецца пераход на другарадных

персанажаў, у выніку ствараецца эфект зрокавага ўспрымання панарамнай карціны (эпізод святкавання кірмашу).

Апавяданні М.Чарота збліжаюцца з вышэйзгаданымі творамі “малой” прозы К.Чорнага дыялагічнай экспрэсіўнасцю, якая павялічвае агульны дынамізм дзеяння і з’яўляецца яшчэ адной адзнакай драматычнасці замалёвак. У “Кірмашы” М.Чарота адметнае месца належыць камічнаму плану аповеду, так, прынамсі, у якасці арганізуючага ядра выступае камізм становішча, у межах якога трапляюць усе героі. Жаданне сялян адзначыць рэлігійнае свята “шчыра і ўрачыста” на фоне паэтапнага раскрыцця яго наступстваў (сцэна ўсеагульнага п’янства) стварае сатырычны эфект кантрастнага характару. У творча змадэляванай камічнай прасторы персанажы пачынаюць паступова раскрывацца, так, напрыклад, вобраз бацюшкі даходзіць да самаіроніі, пры дапамозе якой становяцца відавочнымі фальшывасць і псеўдадухоўнасць святара.

Тагачасная палітыка астракізму адносна духавенства таксама ўплывала на іх сатырычна-негатыўны “імідж” у мастацтве, аднак, як ужо адначалася, часам творцы выходзілі за межы грамадскіх стэрэатыпаў. У прыватнасці, нечаканыя ракурсы гэтай тэмы можна знайсці ў замалёўках М.Чарота “Бацюшка” (1922) і М.Зарэцкага “Спакуса” (1923). У абодвух творах папы паказваюцца як асобы, што апынуліся па-за грамадствам. Матывы непатрэбнасці, устарэласці, змярцвеласці і вымушанага прыстасавальніцтва праходзяць скразной лініяй праз замалёўкі. Названыя матывы праяўляюцца, напрыклад, пры апісанні царквы як матэрыяльнага ўвасаблення рэлігійнасці: “Белая, размаляваная крыжамі і вобразамі святых, стаяла яна <...>, як здань мінулага” [163, 61]; “сонца маніла яго з вечнай дамавіны...” [163, 56] (М.Чарот); “царква была пустой. З халоднага змроку маркотна выглядалі нерухомыя твары святых. Было ціха, як у магіле” [70, 58] (М.Зарэцкі).

Сімвалічны вобраз царквы, прадстаўлены ў абодвух творах, метафарычна перадае дваістае стаўленне пісьменнікаў да гэтага мастацкага аб’екта: успрыманне яе (царквы) як чагосьці класава-варожага, малазначнага і як духоўнага апірышча ў пустэчы душы. Апошняе становіцца асабліва відавочным у эпізодзе плачу званоў, дзе, дарэчы, заўважаецца поўнае сугучча ў падборы аўтарамі вобразных элементаў: “<...> званы сваім гулам залівалі абшар <...>, яны не званілі – яны плакалі, лемантавалі, як бы прасілі ратаваць...” (“Кірмаш” М.Чарота [163, 57]).

“Раптам звон чагось спыніўся, але праз хвілінку з падвойнай сілай загвалтаваў сіпла-паспешліва, быццам хто яго душыў.

– Гвалт-гвалт-гвалт-гвалт!” (“Спакуса” М.Зарэцкага [70, 58])

У гэтай сувязі варта ўзгадаць думку І.Багдановіч, якая зазначыла, што гэтыя “знакі новых перамен” успрымаюцца як трагічная іронія – іронія часу.

Нягледзячы на адзінства тэмы і блізкасць асобных мастацкіх рашэнняў, замалёўкі маюць шэраг асаблівасцяў. Найперш адзначым сюжэтнае непадабенства фінальных сцэн: у творы М.Чарота святар “перамяніў адзенне душы сваёй” і “зліваецца з народам”, у замалёўцы М.Зарэцкага поўнага вырашэння канфлікту не адбываецца: герой не знаходзіць сэнсу ў далейшай дзейнасці, а прыстасоўвацца да абставін ён не можа (“цэрква – гэта не тэатр”) і асуджае сябе на асацыяльны статус існавання.

Пафас твораў характарызуецца складанасцю і неаднароднасцю кампанентаў. У замалёўцы “Бацюшка” сатырычна-выкрывальны пафас камбінуецца з узнёслым і трагічным тыпамі ідэйна-эмацыянальнай ацэнкі.

У “Спакусе” трагічнасць пафасу мяжуецца з камізмам і патэтычнасцю. У сувязі з гэтым фарміруецца і адпаведны характар эмацыянальнага ўспрымання твораў: пераважна непрымальна-пацешлівы з рэдкімі адзнакамі спачувальнасці (твор М.Чарота) і кардынальна супрацьлеглы яму варыянт эмацыянальнай ідэнтыфікацыі твора (замалёўка М.Зарэцкага).

Да таго ж вобраз святара ў М.Зарэцкага напісаны параўнальна больш жыццёва, рэалістычна. У творы заўважаюцца элементы псіхалагічнай напоўненасці вобразаў, аўтарам даецца спроба адлюстравання мысліцельнага працэсу герояў, а таксама выкарыстоўваецца прыём псіхалагічнага ўмаўчання.

Безумоўна, у названых замалёўках маюцца і пэўныя стылёвыя “няроўнасці”, якія тлумачацца часавымі традыцыямі (залежнасцю ад мастацкіх прынцыпаў “Маладняка”) і адсутнасцю трывалых творчых напрацовак.

Сярод сатырычна-гумарыстычных замалёвак 20-х гадоў XX ст. сваім каларытам вылучаюцца творы К.Крапівы (“Вясна”, “Здаў “акзамінт”, “Людзі-суседзі”, “Сповідзь”). Трэба адзначыць, што на творчы дыкурс пісьменніка найбольш паўплывалі фальклорныя традыцыі (у тым ліку і прыёмы народнай смехавой культуры) і асаблівасці тагачаснай публіцыстыкі. Для замалёвак К.Крапівы характэрна вар’іраванне працягласцю мастацкага часу: ад імгненна зафіксаванага малюнка рэчаіснасці (“Вясна”) і мінімальнага часовага адрэзку (“Сповідзь”) да храналагічна разгорнутага апісання (“Здаў “акзамінт”). Падзейна насычаны, лабільны (аб’ектыўна-суб’ектыўны) характар аповеду ў творах прыводзіць да паступовага ўзрастання фабульнага руху, што ўказвае на пэўную навілістнасць замалёвак. Такім чынам, і ў аналізуемых творах К.Крапівы мае месца сутыкненне розных формаў у межах асноўнага апавядальнага жанру: гумарыстычная замалёўка / гумарыстычная хроніка-рэпартаж (“Вясна”), гумарыстычна-сатырычная замалёўка / гумарыстычна-сатырычная навела / апавядальная гісторыя (“Здаў “акзамінт”), сатырычная

замалёўка / апавяданне-фельетон (“Сповідзь”), гумарыстычная замалёўка / гумарыстычная навела (“Людзі-суседзі”).

Жанрава-стылёвая пошукавасць стала адметнасцю ўсёй творчасці К.Крапівы. Аснову многіх яго твораў склалі факты рэальнага жыцця альбо апрацоўкі народных апавяданняў і анекдотаў, якія ў працэсе мастацкай трансфармацыі набылі рысы тыповасці і філасофскай павучальнасці. Асаблівасцю стылю К.Крапівы стаў прыкметны аўтарскі пачатак. Вобраз самога пісьменніка, апасродкавана прысутны ў мастацкім полі твораў, выступае сведкам падзей або патэнцыяльна магчымым назіральнікам камічных абставін. У працэсе славесна-вобразнага малявання К.Крапіва “высвечвае” падзеі нязвыклых, дыспрапарцыянальных.

Такой неардынарнай з’явай у 20-я гады мінулага стагоддзя стала хуткаплыннасць змяненняў жыцця і насычанасць яго новаўвядзеннямі, у выніку чаго свет ператварыўся ў калейдаскоп парадоксаў. Гэта акалічнасць вызначыла ідэйны накірунак першага апавядання К.Крапівы “Вясна” (1922). Парадыйна-гумарыстычны характар смеху ў творы па імператывах народнай карнавальнасці стварае “адваротную” рэчаіснасць, у якой пераважае нонсэнс: фауністычны свет існуе па чалавечых законах, дзеці захапляюцца дарослымі справамі, а сталыя людзі бяздзейна губляюць жыццё.

У замалёўцы адбываецца свядомае аўтарскае звязненне дзвюх сюжэтных ліній (людзей і жывёл) у адно цэлае, што найбольш паказальна прадстаўлена ў фінальнай тэзе твора: “<...> грамадскае жыццё і барадатых, і безбародых, і двухногіх, і чатырохногіх, і крылатых, і бязкрылых тубыльцаў вёскі надта ажывілася” [99, 12]. Такое непажаданае для людзей аб’яднанне ўзнікла як гратэскавы вынік чалавечага імкнення зрабіць аксіёмамі розныя бязглуздыцы. Фінал замалёўкі гучыць як папярэджанне аб небяспецы бяздзейнасці і адчужэння ад народнай маралі.

Мастацкі стыль аповеду і вобразная сістэма твора, безумоўна, адлюстроўваюць арыгінальнасць творчага мыслення К.Крапівы. Публіцыстычнасць, хранікальнасць, размоўна-маналагічны характар апавядання, экспрэсіўнасць моўных сродкаў у сукупнасці ўтвараюць непаўторную форму замалёўкі – стылізаваны гумарыстычны рэпартаж. Адзнакай вобразнага ладу твора з’яўляецца гратэскавасць, якая бярэ вытокі з гумарыстычна-сатырычнай плыні “нізкага” барока – “звярынага гратэску”. Майстэрства іншасказання, алегорыі выявілася ў К.Крапівы яшчэ раней пры стварэнні самабытных баек і фельетонаў, але і ў новай жанравай форме гэтыя камічныя прыёмы вызначыліся высокамастацкасцю і глыбінёй асацыяцый.

Асаблівасцю замалёўкі “Вясна”, паводле С.Лаўшука, з’яўляецца жыццярадаснасць, “паэтычнасць” гумару, а сам твор “нагадвае лірычную міні-паэму” [53, 303]. З гэтай слушнай думкай найперш варта пагадзіцца на той падставе, што лірычнасць тут вызначае асноўны характар пафасу,

асабліва ў пейзажных замалёўках твора. Вобраз прыроды ў К.Крапівы ўвасабляе сабой функцыянальную праяву эстэтычнага ідэалу, своеасаблівы катэгарычны імператыв адносна чалавечай супольнасці, звышсубстанцыйны арыенцір для папярэджання непрадбачлівых рашэнняў людзей.

Адметнасці такой пантэістычнай канцэпцыі аўтара асабліва выявіліся ў гумарыстычнай замалёўцы “Людзі-суседзі” (1925). Фальклорна-фантастычны пейзаж у творы стварае адчуванне эфекту рамантычнай прыўзнятасці, казачнасці. Месячная ноч уяўляецца героям (у пэўным сэнсе) альтэрнатыўнай рэальнасцю, у межах якой магчыма здзейсніць непрыгледныя ўчынкі. Фальклорна-казачныя элементы маюць месца і ў архітэктоніцы твора, аб чым сведчаць умоўнасць хранатопу, адсутнасць аналітычных аўтарскіх разваг і партрэтных апісанняў герояў, урэшце, аб блізкасці да фальклору гаворыць і сказава манера апавядання.

Таму неабходна звярнуць увагу на тое, што мэтавая ўстаноўка казкі – візуалізацыя зла і знішчэнне яго мастацка-гратэскавага ўвасаблення (фантастычна-дэманічных вобразаў). А ў мастацкай сатыры адбываецца трансфармацыя названай мэтавай устаноўкі ў бок “гуманізацыі”: зло толькі выкрываецца, агаляючы сваю ўнутраную нежыццяздольнасць. Пералічаныя асаблівасці заўважаюцца і ў аналізуемым творы К.Крапівы.

Іранічнасць аповеду ў замалёўцы дасягаецца пры дапамозе кантрастных паралеляў паміж жаданнямі персанажаў і сапраўднасцю. А градацыйнае ўзрастанне камізму адбываецца дзякуючы наўмысна дэталізаванаму паказу ідэнтычных дзеянняў герояў.

Пошукі стылю прывялі прэзідэнта да напісання па-мастацку глыбокай гумарыстычна-сатырычнай замалёўкі трагікамічнага характару “Здаў “акзамінт” (1923). Аўтабіяграфічны ў сваёй аснове твор з’яўляецца адбіткам дзіцячых уражанняў пісьменніка з часоў навучання ў царкоўнапрыходскай школе. Пафас апавядання мае складаную будову, бо ўключае ў сябе два самастойныя тыпы ідэйна-эмацыянальнай ацэнкі (гумарыстычны і сатырычны) з шырокім спектрам адценняў: ад пяшчотна-“бацькоўскай” іроніі да сарказму. Незвычайны характар уласцівы і прынцыпу арганізацыі аповеду ў замалёўцы: большая частка апавядальнай гісторыі ўзнаўляецца вуснамі патэнцыяльна існуючага ў мастацкай прасторы вобраза наратора, а ў кульмінацыйны момант драматычна абвостраная гісторыя ператвараецца ва ўнутраны маналог галоўнага героя, што максімальна павышае псіхалагічны аспект у творы.

Думаецца, што праблематыка апавядання (суіснаванне свету дзяцей і свету дарослых) у многім прадвызначыла прыёмы і сродкі камізму. Так, гумарыстычны лад замалёўкі стаў найбольш спрыяльным сродкам для адлюстравання дзіўнасці дзіцячага свету, што выяўляецца ў наступных мастацкіх супастаўленнях: наіўнасць успрымання дарослых спраў і празмерна сур’ёзнае стаўленне да несур’ёзных – з пазіцый сталага чалавека – сітуацый.

Выключную па значнасці ролю ў развіцці беларускай сатырычнай літаратуры мела творчасць Я.Коласа. Інтэрпрэтацыя асноўных элементаў мастацкай манеры беларускага класіка стала адным са стылеўтваральных фактараў прозы многіх вядомых аўтараў: З.Бядулі, К.Крапівы, К.Чорнага і інш. Перыяд 20-х гадоў XX ст. – плённы этап пашырэння жанрава-стылёвага дыяпазону ў творчасці самога славуатага пісьменніка.

У рамках аналізуемай намі жанравай формы найбольшую цікавасць выклікае сатырычная замалёўка Я.Коласа “Дзядзькаў сведка” (1928). У першую чаргу заўважаецца “артадаксальны” характар твора, які з’яўляецца ідэйным працягам дакастрычніцкай прозы класіка. Названая замалёўка рэтраспектыўна ўзнаўляе рэаліі сацыяльна-класавай дыскрымінацыі беларускага сялянства ў дарэвалюцыйны час. Стыль апаведу, выбар тэмы і галоўнага героя поўнасцю адпавядае ранняму этапу творчасці пісьменніка, аднак і напрыканцы 20-х гадоў названая замалёўка здзіўляе актуальнасцю і сімвалічным прадчуваннем жорсткага ідэалагічнага націску.

І.Чыгрын, аналізуючы стылеўтваральныя фактары ў творчасці Я.Коласа, адзначаў, што аснову яго прозы склала творчае выкарыстанне мастацкага вопыту нацыянальнага фальклору і лепшых дасягненняў сусветнай літаратуры [171, 74]. Справядлівасць тэзы пацвярджаецца і сатырычнай замалёўкай “Дзядзькаў сведка”. Галоўны герой яе з’яўляецца тыповым, “вечным” вобразам нацыянальнай літаратуры, мастацкія мадыфікацыі якога бытавалі на розных гістарычных этапах і ў розных аўтараў: казачны эпас, “Тарас на Парнасе”, “Халімон на каранацыі” В.Дуніна-Марцінкевіча, “Сведка” Ф.Багушэвіча і інш.

Народная мудрасць, дасціпнасць і філасофска-іранічны падыход да жыццёвых перыпетый утвараюць у свядомасці героя маральна-аналітычную сістэму, “здольную засцерагчы яго ад паспешлівасці станавіцца паслухмяным механічным выканаўцам чужой волі” [69, 470]. Можна зрабіць выснову, што на падставе пэўнай тыпалагічнай агульнасці (ідэйнага сугучча вобразаў, актыўнай арыентацыі на традыцыі народнай смехавой культуры) названая замалёўка Я.Коласа канцэптуальна збліжаецца з сатырычным раманам “Прыгоды бравата салдата Швейка” Я.Гашака, сказами Л.Калюгі, апавяданнямі В.Шукшына.

Імкненне стварыць у літаратуры нацыянальны характар прыводзіць класіка да спасціжэння спецыфічных рыс беларускага нацыянальнага камізму. Яшчэ М.Гарэцкі ў артыкуле “Наш тэатр” пісаў: “Беларус па псіхіцы сваёй – дабрадушны гумарыст...” [49, 184]. Гэта адметнасць нацыянальнага характару арганічна спалучаецца з аналітычнасцю, спагадлівасцю і наіўнасцю натуры коласаўскага героя. Спецыфічнай стылёвай прыкметай замалёўкі можна назваць шырокае ўжыванне гумару з мэтай ускоснай псіхалагічнай характарыстыкі персанажаў (як галоўнага героя, так і другарадных вобразаў). Аўтар наўмысна пазбягае партрэтных апісанняў і непасрэднай ацэнкі персанажаў. Раскрыццё вобразаў

адбываецца шляхам надзялення іх пэўнымі камічнымі рысамі-дэталямі, прычым ваганне адценняў смеху адбываецца ў залежнасці ад ступені маральнасці асобы. “Раскрыццё вобраза ідзе праз паказ яго адносін да рэчы” (Дз.Гальмакоў), у дадзеным выпадку – да алегарычнага вобраза “сведкі”. Паказальным у гэтым плане з’яўляецца стаўленне селяніна да дубовага чурбанка, які “набываў у вачах дзядзькі Марціна значэнне пэўнай асобы: гэта не толькі яго сведка, але нават і адвакат” [93, 236]. Камізм замалёўкі ў многім абумоўлены і спецыфікай фабульнага руху, які грунтуецца на “сітуацыйным” прыёме “давядзення да абсурду” (*reductio ad absurdum*) супярэчлівага, месцамі парадаксальнага цырыманіялу земскага суда.

Даследаванне ментальнага пачатку беларусаў стала асноватворным прынцыпам мастацкай канцэпцыі Л.Калюгі – майстра сказавай формы, выбітнай творчай асобы. Ужо першы твор прэзаіка – сацыяльна-бытавая замалёўка “Вясна” (1927) – стаў паказальным прыкладам багацця стылёвых магчымасцяў аўтара. Тыповая рэалістычна пададзеная гісторыя вясковага жыцця з яго галечай і побытавай неўладкаванасцю была ўвасоблена пісьменнікам у арыгінальнай мастацкай форме, насычанай экспрэсіяй, драматызмам і камічнымі сюжэтнымі паваротамі.

У адпаведнасці з аўтарскай інтэнцыяй мастацкага пазнання нацыянальнага характару беларусаў у творы даецца лаканічная і сэнсава ёмкая характарыстыка селяніна: “Ён ціхай і ўпартай натуры...” [85, 294]. У псіхалагічным партрэце героя прэзаікам акцэнтуюцца ўвага (асабліва ў эпізодзе агрэсіўнага вырашэння канфліктнай сітуацыі) на зласлівасці героя, якая ўзнікла не як прыроджаная данасць індывіда, а як вынік асобасна-ўшчамляльных грамадскіх стасункаў. Увага да эмацыянальна-пачуццёвага боку тлумачыцца імкненнем аўтара стварыць псіхалагічна дакладны твор і на канцэптуальным узроўні прадказаць вытокі дысгарманічных, “пьякельных” пачаткаў у чалавечай супольнасці. Дарэчы, успрыманне злосці як дамінанты негатыўнага фону ў мастацкім мысленні Л.Калюгі адэкватна аналагічным уяўленням пісьменнікаў у першай чвэрці XX ст. (“Гора ўдавы Сымоніхі”, “Сымоніха і Лявоніха” З.Бядулі, “Злосць”, “Нявесткі сварачца” М.Гарэцкага, “Певень” К.Крапівы і інш.).

Маладаследаваным фактам у гісторыі айчыннай літаратуры застаецца сатырычная замалёўка Л.Калюгі “У Клянках” (датуецца 30 студзеня 1927 года, упершыню апублікавана – “Чырвоны сейбіт”. 1928. №1), у якой малады прэзаік праявіў сябе майстрам іранічнага партрэта. Драматычнасць апавядання, экспрэсіўнасць характарыстычных дыялогаў, арыгінальнасць формы аповеду (“ад аўтара” і ўнутраны маналог-рэтраспекцыя героя) вызначылі аснову стылёвай парадэгмы твора. Для аўтарскай манеры ўласціва некан’юнктурнае апісанне прадстаўнікоў савецкай улады, якія праз свае “несамавітыя” ўчынкi сатырычна

высмейваюцца побач з традыцыйнымі аб'ектамі камічнага астракізму: кулакамі, п'яніцамі і г.д.

Калюгаўскі камізм сінтэтычна ўбірае ў сябе два пачаткі: народную смехавую культуру (прынамсі, бурлескна-травесцыйныя матывы “пераапраанання”, “вечнага балю”, “сусветнай карнавальнасці”) і традыцыі гогалеўскага гратэскавага рэалізму. Паказальным прыкладам названых асаблівасцяў з'яўляецца іранічны партрэт хутаранца Цюхця з названай замалёўкі. Унікальнасць яго заключаецца найперш у тым, што гэта адзінкавы выпадак разгорнутага камічнага партрэтавання ў творчай спадчыне Л.Калюгі. Таму, думаецца, мэтазгодна яго працытаваць: “З-пад ілба, як мышкі з норак, глядзела пара шэрых вачэй і тонкімі нізапаметнымі голкамі калола таго, на каго ўглядаліся. Вусы, апусціўшы густое шчацінне, засланялі вусны, і ніколі з-за іх частаколу не ўгледзіш, што яны паказваюць, ці хітрую ўсмешку, ці кісла звісаюць на бараду. Кончык носа крукам тырчаў угору, як бы папярэджаючы, што ўлегцы не возьмеш яго гаспадара. Толькі ў выпадку пільнай патрэбы глядзеў ён у вочы; больш усяго яго погляд бегаў збоку, як ганчак, шукаючы зайца след” [86, 6-7].

Схільнасць прэзаіка да стылёвай карэкцыі вызначыла многія змены ў мастацкай арганізацыі твораў, напрыклад, у сказах пісьменнік не дае разгорнутых камічных партрэтаў, а апасродкавана апісвае герояў на падставе лаканічных характарыстык-эпітэтаў.

Лабільнасць (зменлівасць) стылю Калюгі прыводзіла аўтара да цікавых вынікаў у сюжэтна-кампазіцыйным і фармальным аспектах твораў, што заўважаецца на прыкладзе сацыяльна-бытавой замалёўкі “Як Міхалюку Баркаўцы даліся ў знакі” (1929). Твор стаў своеасаблівым творчым дэбютам Л.Калюгі ў літаратурным аб'яднанні “Узвышша”. Нагадаем, што на гадавым сходзе літаратурна-мастацкага згуртавання (26 мая 1929 года) Канстанцін Вашына быў прыняты ў сябры згуртавання, дарэчы, разам А.Мрыем. А ў пятым нумары за той жа год часопіса “Узвышша” было апублікавана вышэйзгаданае апавяданне. Твор мае падзагалавак “Запаметка вясковага дапішчыка...”, які ўказвае на аўтарскае эксперыментаванне са стылізаванай формай допісу. З той жа мэтай стылізацыі замалёўкі пісьменнік знарок пакідае малаапрацаваны бытавы матэрыял і шырока ўжывае размоўныя інтанацыі, прастамоўныя канструкцыі. У выніку гэтага ў творы праявіўся шэраг сур'ёзных мастацкіх недахопаў: кампазіцыйная рыхласць, замаруджанасць фэбульнага руху, з'яўленне грубага “нізавога” смеху, распаўсюджанасць вульгарызмаў.

У гэтай сувязі ўзгадваецца слухная думка даследчыцы Г.Белай, якая пісала, што захапленне бытам было адной з ранніх формаў саюза новай рэальнасці з новым мастацтвам, аднак нераўнамернасць яго (быту. – В.П.) можа ператварыцца ў падаўленне мастацкай думкі творцы жыццёвым матэрыялам [20, 81].

Інтэнцыя да шырокага аналізу праяў жыцця становіцца лейтматывам творчасці А.Мрыя. Сведчаннем гэтага стала разнапланавасць сюжэтна-кампазіцыйных пабудоў, панарамнасць вобразаў, шырыня аналізуемых аўтарам праблем. У гумарыстычна-сатырычных замалёўках праявіліся ўздымаюцца важныя пытанні сацыяльна-асобаснага характару: парадаксальнасць існавання і прымат матэрыяльна-фізічнага над ментальным пачаткам у чалавеку (“На кірмашы”), недарэчнасці новаўвядзенняў у вясковым побыце (“Цар Максіміліян” у вёсцы”, “Алё, Алёна!”), крытыка марнатраўства і ўяўнай грамадскай звышактыўнасці (“Разбудзілі”, “Навалілі”). Адметнасцю мрыеўскіх замалёвак можна лічыць варыянтнасць мастацкіх спосабаў арганізацыі апавядання: аб’ектывізаваны дыскурс паступова карэгуе ў суб’ектывізаваны варыянт. Пералічаныя творы праявілі характарыстыку таксама кампазіцыйнай неаднароднасцю: а) пераважная большасць з іх пабудавана па наступных структурных схемах: “экспазіцыйная частка (тэза-характарыстыка персанажаў) – экспрэсіўна-дынамічная сцэна – фінал твора ў момант “згасання” драматызму дзеяння” (“Разбудзілі”, “Цар Максіміліян” у вёсцы”, “На кірмашы”); б) “характарыстычная сцэна (расповед героя) – іранічна-дыдактычны фінал” (“Навалілі”); в) “лірычна-рамантычны пачатак (пейзажная замалёўка) – разгорнуты фэаульны рух – анекдатычны фінал” (“Алё, Алёна!”).

Для замалёвак А.Мрыя характэрна пазбяганне фантастычнасці і звышумоўнасці ў сюжэтах, і як вынік гэтага – арыентацыя на рэалістычна-праўдападобны напрамак творчай дзейнасці, дзе аўтар выступае ў ролі сузіральніка адвечна камічных сітуацый. Гэта акалічнасць дазваляе зрабіць выснову аб пэўнай карэляцыі стылёвых прыкмет на ранніх этапах творчасці А.Мрыя і К.Чорнага.

Апрача вышэйназваных асаблівасцяў стылю, у гумарыстычнай замалёўцы “Цар Максіміліян” у вёсцы” (1925) заўважаецца і выразны публіцыстычны пачатак. Напрыклад, “<...> вялікія перспектывы адчыніліся перад геніем народу, які скінуў кайданы” [123, 167]. Аднак за гэтай вонкавай пафаснасцю, пацяшальнасцю твора схаваны глыбокі сэнс. А.Мрый, безумоўна, разумеў усю важнасць для краіны беларусізацыі і культурнай рэвалюцыі, таму ў сваіх творах пісьменнік і папярэджаў аб тым, што толькі тонкі густ і падрыхтаванасць змогуць захаваць названыя грамадскія з’явы ад самапарадзіравання. У аналізуемай замалёўцы прасочваецца своеасаблівая эвалюцыя камізму. З пачатку твора смех носіць лёгкі, іранічны характар, але паступова, па меры ўзрастання мастацкай інтрыговасці, камізм набывае з’едлівыя, выкрывальныя рысы, а ў фінале замалёўкі – шаржыравана-карыкатурныя адценні. Эвалюцыя камічных элементаў адыгрывае тут выключную па значнасці ролю, бо ў час ідэалагічных пошукаў толькі “смех змагаецца з дыдактыкай, пранікае ў табуіраваныя зоны жыцця, надае апавяданню шматмернасць” [53, 661].

Аб'ектам сатырычнай крытыкі ў замалёўцы “Цар Максіміліян” у вёсцы” выступаюць прыхільнікі прымітыўна-спрошчанага разумення палітыкі нацыянальна-культурнага развіцця краіны і “народныя масы”, якія сваё спрадвечна-спадчыннае губляюць у мітуслівым коле гісторыі.

Панарама сатырычных вобразаў у гумарыстычна-сатырычных замалёўках А.Мрыя вызначаецца тыповасцю, іманентнай супярэчнасцю і вонкавым каларытам. У гэтай сувязі выклікае цікавасць твор “На кірмашы” (1926), які структурна складаецца з трох камічных абразкоў. Сюжэтна яны нагадваюць сцэнка з батлеечнага спектакля, насычаныя народным гумарам і яркімі персанажамі. У першым абразку “Астраханскія селядцы” пісьменнікам быў створаны каларытны вобраз гандляркі, пры апісанні якога аўтарская ўвага спыняецца толькі на экспрэсіўна-ацэначных дэталях: “Валоссе ўскудлычана, дзесяты пот зганяе. Так і напісана на яе твары: грошы, грошы, грошыкі” [123, 258]. Вобраз гандляркі – гэта тыповы, класічны вобраз сквапнай і душэўна абмежаванай асобы. Таксама трэба адзначыць, што смех у аналізуемым творы носіць амбівалентны характар і накіраваны на кожнага ўдзельніка “сусветнага блазнерства”. Сваім ідэйным стрыжнем і прынцыпамі камічнай тыпізацыі дадзенай замалёўка сугучна вышэйназванаму апавяданню “У Клянках” Л.Калюгі.

Сатырычная замалёўка А.Мрыя “Разбудзілі” (1925) з’яўляецца мастацкім даследаваннем пытання “чалавек і ўлада”, праблемы, філасофскай па сваёй сутнасці і часова дэтэрмінаванай. Папулярнасць названай праблемы тлумачыцца яе важнасцю і актуальнасцю ў савецкім грамадстве 20-30-х гадоў мінулага стагоддзя. Так, у 1932 годзе М.Лыньковым была напісана замалёўка “Саўка-агіцірнік”, прысвечаная таму ж колу пытанняў, што і апавяданне А.Мрыя, толькі ў іншым хранатопе (пачатак калектывізацыі). З гэтай прычыны паспрабуем правесці тыпалагічнае параўнанне твораў на падставе іх ідэйна-праблемных, вобразных і стылёвых агульнасцяў.

Вобразы галоўных герояў у названых замалёўках (Базыль Перапечка і Саўка-“агіцірнік”) збліжае абвостраная грамадзянская пазіцыя, незалежнасць і аб’ектыўнасць поглядаў на праявы безгаспадарчасці кіраўніцтва. Між тым здзіўляе палярнасць ацэнкі іх мікрасоцыумам: калі Перапечка карыстаецца павагай (думаецца, не без уплыву матэрыяльна карыснай для многіх пасады), то Саўку накіравана быць асацыяльным тыпам з пагардлівай мянушкай “агіцірнік”. А.Мрый у апісанні героя падкрэслівае толькі агульныя рысы характару (вяселасць, хітрасць, таямнічасць) і яго бядняцкае адзенне, а М.Лынькоў надзяляе персанаж дэталізаваным партрэтам, намаляваным горка-іранічнымі фарбамі. Ідэйная пазіцыя Саўкі трымаецца на спаконвечных законах народнай маралі, а герой твора “Разбудзілі” сінтэзуе ў свядомасці народнае і грамадскае. У выніку далейшай сатырычнай трансфармацыі названая ідэйна-вобразная тэндэнцыя (камічнае аб’яднанне ў межах свядомасці народнага і

грамадскага) у творчасці А.Мрыя набудзе рысы гратэскавасці (раман “Запіскі Самсона Самасуя”).

Замалёўкам “Разбудзілі” і “Саўка-агіцірнік” уласцівы востры сатырычны пафас і крытычная аўтарская пазіцыя адносна абыякава-фармальных адносін “начальства” да абавязкаў. У М.Лынькова пры апісанні гэтай групы вобразаў ужываюцца элементы гратэскавасці, якія трапна абмалёўваюць макраобраз “грамадзяніна прэзідыума”.

Аналізуемая замалёўкі па форме з’яўляюцца апавядальнымі гісторыямі і вызначаюцца арыгінальнай архітэктонікай, адметнымі камічнымі прыёмамі і моўнымі сродкамі: карэляцый розных моўных пластоў (народны і грамадскі), кантамінацый моўных выразаў, сатырычна-гумарыстычнай дэталізацыяй, камічнымі эпітэтамі, параўнаннямі, трапнымі выслоўямі і г.д.

Такім чынам, у беларускай прозе 20-30-х гадоў XX ст. сатырычна-гумарыстычная замалёўка прадстаўлена як “у чыстым выглядзе” з захаваннем спецыфічных, уласна жанравых прыкмет (апісальнасць, лаканічнасць, адсутнасць маштабнасці ў падзейным адлюстраванні, неглыбокая, знешняя падача канфлікту), так і ў розных варыяцыях міжформавага сумежжа. Сярод прааналізаваных у падраздзеле замалёвак дамінуе формаўтваральная карэляцыя з навілістычнай будовай, на што непасрэдна ўказваюць праявы мастацкай інтрыговасці, узбуйненне яркіх для сэнсавага разумення партрэтных дэталей, якія сутнасна набліжаюць мастацкіх герояў твораў да вобразаў-тыпаў. Пералічаныя жанрава-стылёвыя асаблівасці сведчаць аб пошукавасці і крэатыўнасці творчага мыслення беларускіх празаікаў.

1.4. Мастацкія асаблівасці жанравай мадыфікацыі сатырычнай навелы

Самай распаўсюджанай жанравай мадыфікацыяй у беларускай сатырычнай плыні 20-30-х гадоў XX ст. з’яўляецца навела, прадстаўленая ў гэты перыяд наступнымі відамі: сатырычная навела, сатырычная навела-памфлет, сатырычная навела трагікамічнага характару, гумарыстычная навела, гумарыстычна-сатырычная навела і інш. Як адзначалася, для больш грунтоўнага вывучэння даследуемай намі тэмы варта ў рэчышчы ўласна камічнай прозы звярнуцца да аналізу гумарыстычна-сатырычных элементаў у навелах рэалістычнага зместу.

У літаратуразнаўчых працах прыводзіцца мноства дэфініцый названай жанравай мадыфікацыі, сутнасць якіх заключаецца ў тым, што **навела** (ад італ. *novella* – навіна) – жанравая форма апавядання, у якой раскажваецца “пра незвычайны выпадак, здарэнне, эпізод з жыцця” [103, 98], асаблівасцямі яе з’яўляюцца “востры цэнтраімклівы, нярэдка парадаксальны сюжэт, адсутнасць апісальнасці, кампазіцыйная строгасць,

крайняя аголенасць сюжэтнага ядра – цэнтральнай перыпетыі, зведзенасць жыццёвага матэрыялу ў фокус адной падзеі” [106, 248].

Аснова традыцыйнага навелістычнага сюжэта заўсёды пабудавана на перыпетыях (нечаканых паваротах у лёсах персанажаў). Гэта асаблівае спрыяе ўзрастанню фабульнага руху, падзейнасці і агульнай дынамікі твора. Як паказвае вопыт сусветнага прыгожага пісьменства, разуменне *падзейнасці*

як аднаго з асноўных элементаў навелы павінна адбывацца ў шырокім тэрміналагічным значэнні: не толькі як *перадача патэнцыяльна магчымай для зрокавага ўспрымання вонкавай дзейнасці герояў*, але і як *адлюстраванне інтравертных мысліцельных працэсаў персанажаў*. Такая двухварыянтнасць інтэрпрэтацыі дадзенай літаратуразнаўчай катэгорыі павінна паспрыяць больш цэласнаму аналізу жанравай спецыфікі навелы ўвогуле і яе сатырычных мадыфікацый 20-30-х гадоў XX стагоддзя ў прыватнасці.

Гумарыстычна-сатырычная навелістыка М.Гарэцкага, самабытная па жанрава-стылёвых прыкметах і па-філасофску глыбокая, застаецца прыярытэтным накірункам даследчых пошукаў у рэчышчы канцэптуальнага вывучэння творчай спадчыны пісьменніка.

Аналітычны характар мастацкага засваення рэчаіснасці паслужыў перадумовай для сінкрэтызму як базавай платформы аўтарскага стылю М.Гарэцкага. Нават у межах акрэсленага намі аб’екта даследавання заўважаецца маштабнасць аўтарскіх стылёвых рашэнняў: праявы аналітычнага рэалізму (“Памылка”, “Апостал”, “Незадача”), кантрастнае спалучэнне звышэмацыянальнасці, негатыўнай душэўнай узрушанасці і філасофскай сузіральнасці (“Нявесткі сварачца”), сінтэз рамантызму з прыпавесцыйнасцю і трагікамізмам (“Смачны заяц”), сумарнае аб’яднанне публіцыстычнасці з рэалізмам і моцным камізмам саркастычнага гучання (“Ашуканы палітрэдактар”, “Прастуда містэра Рамзая”).

Адносна жанравай арганізацыі названых твораў найперш заўважым, што ў гэты перыяд у гумарыстычна-сатырычнай прозе М.Гарэцкага дамінуюць менавіта апавяданні навелістычнай будовы. Аднак творчыя эксперыменты прывялі аўтара да цікавых здабыткаў і ў межах іншых жанравых форм: апавядальнай гісторыі, сказа і прыкладаў мастацкай публіцыстыкі (“Пабожны мешчанін”, “Дурная галава”, “Прастуда містэра Рамзая” – адпаведна). Да сатырычнай плыні ў творчасці М.Гарэцкага мэтазгодна далучыць і апавяданні “Смачны заяц”, “Апостал”, “Незадача”. Іх праблемнае поле, асаблівае апісанняў персанажаў і большасць мастацкіх сродкаў раскрыцця канфліктаў знаходзяцца за межамі ўласна гумарыстычна-сатырычнай прозы, між тым выразны сатырычны падтэкст выступае тут натуральным кампанентам стылю.

Адметнасцю камічнай прозы аналізуемага аўтара з’яўляецца свядомае пашырэнне маштабу канфлікту ў апавяданнях. Творчы эмпірызм

вёў прэзаіка ад раскрыцця інтравертнага (заглыблена-асобаснага) супярэчання ў душы герояў (“Памылка”, “Смачны заяц”, “Сон”) праз адлюстраванне ўнутрысямейнага, сваяцкага неразумнення (“Нявесткі сварацця”) да аналізу вонкавага, класавага сутыкнення (“Апостал”, “Незадача”) і да апісання знешнепалітычнай, міждзяржаўнай канфрантацыі (“Прастуда містэра Рамзая”). Пры гэтым, нягледзячы на фармальнае сугучча з агульнай тэндэнцыянасцю ў падборы канфліктаў (асабліва ў двух апошніх варыянтах), пісьменнік здолеў захаваць нязменную аб’ектыўнасць і філасофска-духоўную напаўняльнасць вобразаў. І толькі ў адным творы – навеле-памфлеце “Прастуда містэра Рамзая” (1930) – пад націскам дзяржаўнай літаратурнай палітыкі з’яўляюцца рысы стылёвай непрапарцыянальнасці, вымушанай арыентацыі на ідэалагічныя ўстаноўкі.

Гумарыстычная навела “Нявесткі сварацця” пабудавана, так бы мовіць, на бытавым матэрыяле, акалічнасці якога агаворваюцца самой назвай твора. Згодна жанравым законам аналізуемы твор М.Гарэцкага характарызуецца фабульным дынамізмам, якому асабліва спрыяе градацыйны рост эмацыянальнасці апавяду. Майстэрства пісьменніка дазволіла не толькі “пагасіць” негатыўнасць інвектыўных выпадкаў персанажаў-антаганістаў, але і зрушыць адмоўны эмацыянальны фон апавядання ў сферу камічнага. Элементы народнай смехавой культуры (інвектыўнага характару праклёны, абразы, параўнанні) надаюць поліфанічнасць стылю гэтай навелы. Твор прываблівае і адметным кампазіцыйным прыёмам, які грунтуецца на кантрастным адборы эпізодаў. Так, у прыватнасці, экспрэсія кульмінацыйнай сцэны змяняецца ў фінале твора філасофскай элегіяй – пейзажнай замалёўкай. І гэта невыпадкова, бо ў навеле прырода падаецца як вобраз-антыпод адносна свету людзей, а ўсведамленне рэцыпіентам характа і гармоніі ў ёй набліжае да асэнсавання светапогляднай пазіцыі аўтара і павышае агульную ступень эстэтычнасці апавядання.

Прыпавесцыйнасць, экзістэнцыяльны аспект праблемы выбару ўласцівы маральна-бытавой навеле трагікамічнага характару “Смачны заяц”. Твор датуецца 1921 годам, менавіта тады ў газеце “Беларускія ведамасці” пад назвай “Паншчына” ён упершыню пачаў свет. Паводле ўспамінаў самога аўтара, апавяданне з’яўляецца літаратурнай апрацоўкай рэальнай гісторыі з часоў прыгону. Празаік ператварыў плён гістарычнай памяці ў абагульнена-мастацкую карціну з тыповымі абставінамі і персанажамі.

Апусканне ў лабірынты душы, “цёмнае шуканне вечнага пачатку” паміж двума палюсамі Быцця – Дабром і Злом – стала пафасам многіх твораў пісьменніка. Слушна на гэты конт зазначыў У.Конан: “Прыкмета спецыфічнага для М.Гарэцкага мастацкага метаду – выяўленне палярызацыі і ўзаемапранікнення гарманічных, райскіх і дысгарманічных,

пакельных пачаткаў у жыцці” [94, 6]. У навеле “Смачны заяц” праблема спасціжэння ментальнай існасці чалавека ў гранічнай сітуацыі стала апірышчам для раскрыцця канцэптualaнага кола пытанняў па вызначэнні крытэрыяў маральнасці і сапраўднага гуманізму.

Рамантычны стыль твора характарызуецца дынамізмам, лапідарнасцю і максімальна скандэнсаваным эмацыянальным фонам аповеду. Дыспрапарцыянальнасць успрымання рэчаіснасці, звядзенне трагізму і камізму ў адзін сэнсавы “клубок” лагічна суадносяцца з яшчэ адным прыёмам, характэрным для рамантызму, – генералізацыяй, якая з’яўляецца тут дамінуючым прынцыпам пры абмалёўцы персанажаў. У творы апісанне вобразаў адбываецца ў двух планах: а) *статычна* – паступовае раскрыццё герояў праз акцэнтаванне ўвагі на адной характаралагічнай лініі (Янучок, князь, служкі); б) *дынамічна* (супярэчліва) апісваецца кухар, асоба, што знаходзіцца паміж двума драматычнымі варыянтамі выбару.

Творчыя эксперыменты з мастацкім часам прывялі да ўмацавання ідэйнага стрыжня твора: экспрэсія першых частак навелы цэнтрабежна ўзрастае паралельна з асноўнай інтрыгай, а пачынаючы ад кульмінацыі дзеяння і да фінальнай сцэны рух часу запавольваецца, месцамі нібы замірае. Такім чынам рэалізуецца свядомая ўстаноўка аўтара на сутворчасць рэцыпіента ў аналізе матывацый учынкаў персанажаў. Сатырычна вырашаная асноўная калізія твора (прыгатаванне незвычайнай стравы) у адпаведнасці з законамі жыцця і мастацкімі прынцыпамі трансфармуецца ў звышіранічны (альбо звыштрагічны) пафас апошняга эпизоду, у якім даводзіцца думка аб немагчымасці бязбольнага рассякання гордзіева вузла, дзе перапляліся шчасце з няшчасцем.

Выяўленню чалавечай сутнасці ў варунках сацыяльна-іерархічных адносін прысвечаны навелы “Незадача”, “Апостал”, абедзве напісаны ў 1921 годзе. Асоба і ўлада, стаўленне народа да новай улады – гэтыя асноватворныя праблемы вырашаліся аўтарам аб’ектыўна, без апалагетыкі і сервілізму. Сатырычныя вобразы Батрачонка і Жабіна перадаюць крытычнае стаўленне пісьменніка да праяўлення ў кіраўніках новай эпохі двурушніцтва, фармалізму ў справах, прагі да кардынальных рэвалюцыйных метамарфоз, што паступова прыводзіць да знішчэння спаконвечных асноў жыцця.

Пяшчотна-спачувальны характар аповеду (асабліва ў “Апостале”) з’яўляецца адбіткам душэўнай тугі празаіка з прычыны прадчування нацыянальнай катастрофы пасля няўдалага “крыжовага паходу” ваяўнічага місіянерства. Незвычайным момантам для ідэалагічна выхаванай літаратуры 20-30-х гадоў стала канстатацыя народнага погляду на савецкую ўладу як на д’ябальскую, дэструктыўную, “чорную” сілу. У гэтым ракурсе становіцца больш зразумелай рэакцыя непрымання, ігнаравання кантакту, відавочна прадэманстраваная ў навеле “Апостал”:

“Вёска не праяўляла ніякіх знакаў жыцця. Яна, яе драўляныя, нізкія, пад саламянымі стрэхамі будынкі, таксама, як і поле, былі ціха-задуманыя ці нават бяздумныя, маўклівыя, шэрыя” [47, 123]. Як бачна з прыкладу, апісанне вёскі пабудавана на мастацкім прыёме антрапамарфізму, што робіць больш празрыстай ідэю непадзельнасці чалавека і яго малой радзімы.

Горкая іронія саркастычнага гучання як асноўны сродак падкрэслівання сатырычнасці вобразаў “паноў у чорным” значна змяншае маштабнасць, аўтарытэтнасць негатыву і пераводзіць яго ў плоскасць камізму. Агульным для гэтых персанажаў з’яўляецца матыў прыкідвання і жаданне выглядаць у вачах іншых носьбітамі дабрачыннасці.

У 20-я гады М.Гарэцкім быў напісаны міні-цыкл гумарыстычна-сатырычных навел (“Неразгаданыя людзі”, “Сон”, “Чыстка”), які пры жыцці праявіў так і не быў надрукаваны, хоць планавалася ўключыць яго ў зборнік “Люстрадзён” (1929). Праблемнае кола названай групы апавяданняў застаецца традыцыйна шырокім: загадканасць прычын трансфармацыі асобы пад уплывам вонкавых абставін (“Неразгаданыя людзі”), крытыка п’янства як вынік мізэрнасці чалавечых інтарэсаў (“Сон”), дэтэрмінізм класавага і агульначалавечага ва ўмовах савецкага грамадства (“Чыстка”).

Галоўным героем у гумарыстычнай навеле “Неразгаданыя людзі” выступае Адам Скарына – чалавек “па-за грамадствам” і “над грамадствам”. Менавіта яму адводзіцца роля аналітыка-псіхолага, што эмпірычным шляхам даследуе філасофію быцця і нечаканыя ракурсы чалавечай натуры. Перад яго вачыма праходзіць галерэя вобразаў-тыпаў, якія фактычна прадстаўляюць усе пласты насельніцтва. Паступова бытавая сітуацыя набывае маштаб эксперыменту глабальнай значнасці. У выніку яго гучыць тэза-папярэджанне чалавецтву аб тым, што людзі праходзяць па зямлі, “як сляпыя, не бачачы свету”.

Названы навелістычны цыкл вызначаецца агульнасцю кампазіцыйных рашэнняў: хранікальная акрэсленасць узнётых падзей (нават з дакладнай датай і часам), падача пейзажнай замалёўкі, якая павышае эмацыянальна-экспрэсіўную насычанасць твора і з’яўляецца лагічным працягам асноўнай сюжэтнай калізій, дамінуючае месца ў архітэктоніцы навел адводзіцца яркай характарыстычнай сцэне, для фіналу твора ўласцівы недасказанасць, адсутнасць дыдактыкі.

Самабытнай з’явай у літаратурным асяродку магла стаць навела-памфлет М.Гарэцкага “Ашуканы палітрэдактар” (1929). Яна, па сведчанні даследчыкаў, па-ранейшаму застаецца адным “з самых вострых, смелых і баявітых твораў той пары” (Дз.Бугаёў) і адначасова адным “з самых жартаўлівых” (Л.Корань). Такая высокая ацэнка правамерна і аб’ектыўна. Празаік на падставе авантурнага сюжэта, звязанага з прыгодамі паэта Трышкі Ласага, уздымае глыбінны пласт ідэйна-грамадскіх супярэчнасцяў.

На фоне агульнай праблемы суадносінаў мастака і часу заўважаецца занепакоенасць аўтара станам свабод у грамадстве, ідэйным накірункам палітыкі ў дзяржаве, лёсам нацыі, маральнай дэградацыяй, бюракратызмам і, урэшце, агульнай падпарадкаванасцю жыцця ідэалагічнаму фактару. Кантрастнае спалучэнне ўрачыстай афіцыйнай танальнасці аповеду з дэталёвым апісаннем камічных бытавых сцэн робіць непаўторным стыль гэтага твора.

Усе героі навелы “Ашуканы палітрэдактар” з’яўляюцца камічнымі персанажамі. Так, Трышка Ласы прадстаўлены як гумарыстычны вобраз: пры агульнай станоўчасці героя аўтар падкрэслівае ліслінасць і авантурнасць асобы як вынік пошукаў выйсця з сітуацыі ўмяшання псеўдамастацкіх абставін у творчасць паэта. Астатнія вобразы – супрацоўнікі рэдакцыі, Пупок і яго жонка – сатырычныя. Для поўнага раскрыцця іх негатыўнай сутнасці М.Гарэцкі выкарыстоўвае маляўнічыя камічныя антрапонімы (Дзубокі, Затыкевіч, Крыўляка, Гурочак-Сысуцкі, Тарабаркіна, Бязбожнікаў, Паніка, Правіцкі і інш.), у выніку чаго персанажы ўяўляюць сабой вобразы-маскі, за якімі хаваецца механічнасць існавання гэтых штучных стварэнняў. Да таго ж павышае ступень сатырычнасці ў навеле майстэрскае ўжыванне аўтарам моўных сродкаў: параўнанняў, каламбураў, алагізмаў, фразавай іранічнай двухсэнсоўнасці.

Такім чынам, гумарыстычна-сатырычная навелістыка М.Гарэцкага – з’ява адметная ў літаратурнай прасторы 20-х гадоў. Філасофская глыбіня і зладзённасць вызначаюць праблематыку яго творчасці, а разнастайнасць жанравых мадыфікацый і стылёвае эксперыментатарства дазваляюць вылучыць прозу гэтага пісьменніка ў шэрагу лепшых здабыткаў нацыянальнай літаратуры. І гэта не дзіўна, бо, як слухна зазначыў Дз.Бугаёў: “сам час <...> па-новаму высвечвае вялікасную ў ягоным падзвіжніцтве, трагедыйна-пакутніцкую ў самаадданым служэнні Бацькаўшчыне постаць пісьменніка” [26, 241].

Камічныя навелы Я.Коласа сталі цікавым крэатыўным вопытам для пісьменніка ў плане паяднання дакастрычніцкіх індывідуальна-мастацкіх прыёмаў і новых стылёвых элементаў. Навелістычныя творы Я.Коласа (“Курская анамалія”, “Ванька Кудлаты”) напісаны ў кампазіцыйна-апавядальнай форме “ад аўтара”, дзякуючы чаму яны становяцца экспрэсіўнымі, эмацыянальна насычанымі, сканцэнтраванымі падзейнымі (маецца на ўвазе “фізічны рух”, дзеянне і дынаміка мысліцельнага працэсу, бліскавічнасць эмоцый). У сатырычнай навеле трагікамічнага характару “Царскія грошы” (1925) аўтарскі пачатак аповеду змяняецца на аб’ектыўную форму адлюстравання мастацкай фактуальнасці, пераважае месца ў якой адводзіцца ўнутраным маналогам галоўнага героя, а за вобразам аўтара пакідаецца функцыя каментатара тыповых бытавых калізій.

Праблемнае поле гумарыстычнай навелы “Курская анамалія” (1924) было акрэслена яшчэ М.Гарэцкім у артыкуле “Якуб Колас пасля Кастрычніка” – “быт інтэлігенцыі і яе адносіны да рэвалюцыі” [48, 313]. Менавіта гэтае канцэптуальнае пытанне стала адной з галоўных праблем у мастацкай прозе пісьменніка савецкага перыяду. Дамінуючым камічным прыёмам у адзначанай навеле быў абраны камізм сітуацыі, які этымалагічна звязаны з анекдатычнай схемай пабудовы твора. Анекдатызм, выступаючы ў навеле адным са стылёвых кампанентаў, абумовіў сабой утрыраванасць асноўных вобразаў і іх “пляскатасць”. Згодна аўтарскай задуме ідзе акцэнтаванне ўвагі толькі на асобных рысах знешнасці і манеры паводзін персанажаў. А індывідуалізацыя галоўнага героя ці, дакладней сказаць, акрэсліванне мастацкай аўтаномнасці вобраза Угодніка дасягаецца праз аўтарскую фіксацыю і аднаўленне іранічна падсвечанай “плыні свядомасці” героя. Камізм навелы праяўляецца ў зрушэнні прапорцый паміж мастацкімі эклектычна звязанымі формамі пазнання рэчаіснасці: рэалізмам (бытавізмам) і рамантызмам (пачуццёвасцю, лірызмам), што, напрыклад, заўважаецца ў спажывецка-меркантыльных поглядах героя на жыццё і асабістае шчасце. Сінтэз гэтых рознахарактарных пачаткаў прыводзіць да пэўнай парадаксальнасці, якая вызначае асноўны характар канфлікту ў навеле і з’яўляецца адзнакай кожнага вобраза.

Адным з базавых элементаў стылю Я.Коласа можна назваць гарманічнасць існавання яго мастацкага свету. Таму пры сутыкненні з дыспрапарцыянальнымі, алагічнымі праяўленнямі адбываецца змена аўтарскай ідэйна-эмацыянальнай ацэнкі падзей, у выніку гэтага творы насычаюцца сатырычна-гумарыстычным пафасам. У “Курскай анамаліі” Я.Колас паказаў сябе майстрам тыпізацыі, асабліва ў паказе падзей і герояў. Тут аўтар дакладна вызначае найбольш характэрныя факты грамадскай алагічнасці: абмежаванасць інтэлігенцыі спажывецка-меркантыльнымі інтарэсамі (што паступова прыводзіць яе да выраджэння), звядзенне месца духоўнасці і духавенства да фармальнай атрыбутыўнасці і “справы гонару”, гіпертрафічна-парадаксальная роля сходаў.

Раней ужо было адзначана, што спецыфікай асобных навел Я.Коласа стала прысутнасць выразнага аўтарскага пачатку, гэта і стала перадумовай фармальных змяненняў твораў. Так, у навелах “Курская анамалія” і “Ванька Кудлаты” маюць месца праявы суб’ектывізаванага апавядання, што заўважаецца ў наступным: ідэйная набліжанасць вобразаў аўтара і наратара, звароты да рэцыпіента з мэтай мастацкай устаноўкі на адпаведны размоўна-сказавы характар апаведу.

Сярод тэматычнай разнастайнасці беларускай сатырычнай плыні 20-30-х гадоў XX ст. адметнае месца належыць тэме спасціжэння свету дзяцінства і характару стасункаў яго са светам дарослых. Такому факту ёсць лагічнае тлумачэнне, бо, па-першае, даследаванне дзіцячага

свету было (і застаецца) адным з прыярытэтных аб'ектаў у сусветнай мастацкай практыцы, па-другое, у перыяд зараджэння савецкай дзяржаўнасці маральнасць, чысціня і прастадушнасць свету дзяцінства выступаюць у пэўным сэнсе катэгарычнымі імператывамі, здольнымі кампенсавать грамадству маральныя страты ў выніку сацыяльна-духоўнай дэфармацыі чалавечай супольнасці. Гэтую тэзу пацвярджаюць і высновы даследчыцы Э.Гурэвіч, якая тлумачыць прычыны важнасці для прыгожага пісьменства дзіцячай літаратуры зарыентаванасцю апошняй на будучае і яе аперыраваннем вечнымі, нягненымі каштоўнасцямі, “сімвалам якіх з’яўляецца дзяцінства” [56, 43].

У беларускай камічнай навелістыцы акрэсленага перыяду ёсць цікавыя, вартыя ўвагі мастацкія даследаванні названай тэмы, сярод якіх трэба ўзгадаць: гумарыстычна-сатырычную навелу “Ванька Кудлаты” Я.Коласа, сацыяльна-псіхалагічную навелу гумарыстычнага характару “Юлька” З.Бядулі, сацыяльна-бытавую навелу трагікамічнага характару “Вясковыя “археалагі” В.Ластоўскага. Пералічаныя творы характарызуюцца эклектызмам дыялектычна існуючых трагічнага і камічнага відаў пафасу, прычым у кожным выпадку ў розных прапарцыянальных суадносінах. Так, трагічны фон твора “Ванька Кудлаты” – часы грамадзянскай вайны – “адцяняецца” гульнёва-пацешным успрыманням галоўным героем крывавых падзей, у навеле З.Бядулі дамінуе гумарыстычны пафас, а аб неад’емным характары сувязі з трагізмам сведчыць фабульнае дапаўненне драматычнымі калізіямі, якія больш поўна адлюстроўваюць асаблівасці праходжання маленькім героем працэсаў сацыялізацыі. У гэтым шэрагу твор “Вясковыя “археалагі” В.Ластоўскага (“абразок” па вызначэнні А.Пашкевіча) вылучаецца супрацьлегласцю пафаснага напаўнення: у горка-трагічны аповед аб галечы і барацьбе за выжыванне ўключаецца сумна-іранічны элемент, што ў сукупнасці і ўтварае максімальна аб’ектыўную карціну жыцця дарэвалюцыйнай вёскі.

У той час, калі навелы “Ванька Кудлаты” беларускага класіка і “Вясковыя “археалагі” В.Ластоўскага вызначаюцца дамінаваннем падзейнасці, у творы “Юлька” З.Бядулі асноўная ўвага надаецца апісання ўнутранага руху і элементам псіхалагізму. Да ліку апошніх можна аднесці: увагу пісьменніка да інтравертных працэсаў у свядомасці герояў і актыўнае выкарыстанне маналагічных і дыялагічных формаў. Асноўным камічным прыёмам у творы З.Бядулі з’яўляецца кантрастнае ўжыванне дзвюх моўных плыняў: з аднаго боку, дзіцячай лексікі і найўнай этымалагізацыі падзей аб’ектыўнага свету, а з другога, іранічна-дыдактычныя, афарыстычныя заўвагі і каментарыі наратара.

У навеле В.Ластоўскага са спачувальна-іранічнай назвай “Вясковыя “археалагі” (1924) канцэптальнае пытанне “чалавек і час” вырашаецца праз экзістэнцыяльную прызму выбару паміж духоўна-спадчынным і

матэрыяльным, што ва ўмовах фізічнага вымірання набывае аблічча іроніі часу. Самабытнасць творчай манеры пісьменніка насычае тыповую драматычную гісторыю трагікамічным падтэкстам, дынамічным, цэнтраімклівым сюжэтам і тонкай іроніяй. Іранічнасць аповеду найбольш выяўляецца пры ўжыванні “высокага” стылю (узгадванне філасофскай дактрыны Фіхтэ як адзінага базісу спаконвеку ўласцівай беларусам аптымістычнай сузіральнасці) і ў плакатна-публіцыстычнай афарбоўцы камічных перыпетый, за якімі раскрываецца сапраўдны трагізм жыцця.

Сутыкненне свету дзяцінства з грамадскімі загадкамі і класавымі нонсэнсамі было адлюстравана і М.Зарэцкім у сацыяльна-бытавой навеле трагікамічнага характару “Пра дзеда Альпіна” (1930). Дэтэрмінаваная часам тэма раскулачвання ў руках таленавітага празаіка набывае больш глыбокі аспект – раскрыццё вытокаў дэгуманізацыі чалавека. Нягледзячы на ідэйную зададзенасць навелы, аўтар у цэлым аб’ектыўна расставіла сэнсавыя акцэнты ў вызначэнні грамадска-асобных катаклізмаў: хуткаплыннасць сацыяльных пераўтварэнняў і перавага гвалтоўна-дэструктыўных метадаў вырашэння канфліктаў прыводзіць да змены аксіялагічных крытэрыяў у свядомасці людзей.

У гэтай сувязі трэба адзначыць, што адным з аб’ектаў мастацкіх даследаванняў у творчасці многіх аўтараў, у тым ліку і беларускіх пісьменнікаў 20-30-х гадоў XX ст. (Я.Коласа, З.Бядулі, К.Чорнага, А.Мрыя, М.Зарэцкага, П.Галавача і інш.), становіцца спасціжэнне вытокаў сквапнасці і прагі да накаплення грошай. Празмерны прагматызм з’яўляецца прычынай вузкага, неадэкватнага ўспрымання рэчаіснасці, аб чым, прынамсі, сведчыць выказванне героя сатырычнай навелы Я.Коласа “Царскія грошы”: “будуць грошы, і ўсё будзе” [93, 151]. На канцэптуальна-тыпалагічным узроўні коласаўскі персанаж збліжаецца з аналагічным вобразам вышэйзгаданага твора М.Зарэцкага і галоўным героем сацыяльна-бытавой навелы “Кнак” П.Галавача. Аднак адзначаная вобразная група характарызуецца варыянтнасцю сэнсавай інтэрпрэтацыі, у ходзе якой за знешне кан’юнктурнымі элементамі (гіпертрафіраваную прагнасцю герояў, класавай канфрантацыяй вобразаў-антаганістаў) адкрываецца трагізм існавання акрэсленых мастацкіх тыпаў, у многім абумоўлены вынікам сацыяльна-класавага астракізму.

Стылёвыя адметнасці названых аўтараў прасочваюцца ў розных аспектах, у тым ліку і ў апісанні персанажаў, таму мэтазгодна правесці іх невялікае супастаўленне. У адпаведнасці з традыцыяй рэалістычнай тыпізацыі П.Галавач стварае мастацкі партрэт галоўнага героя Якава Патупчыка, у якім спыняецца на самых значных рысах яго знешнасці. Для партрэта ў навеле М.Зарэцкага характэрна эскізнасць і “дэманстрацыя” некалькіх мастацкіх штрыхоў: таемная хітраватая ўсмешка героя і “буйны мясёны твар <...> у строгай пахмурнасці” [72, 2]. Я.Колас у апісанні знешнасці свайго персанажа вызначае толькі адну дэталю – вочы, а больш

акцэнтуюе ўвагу на трапнай, лаканічнай характарыстыцы вобраза: “Яхім – курашчуп, капейкі лішняй прапусціць баіцца” [93, 151].

Канцэнтрычныя, цэнтрабежныя сюжэты ва ўсіх трох выпадках утрымліваюць экспрэсіўна-характарыстычныя кульмінацыйныя сцэны – эпізоды, напоўненыя распаччу, градацыя якой, з прычыны страты жыццёвых ідэалаў, прыводзіць герояў да вар’яцтва. На гэты конт цікавую думку выказаў сам П.Галавач: “Лёгкая радасць, лёгкае гора, лёгкі аптымізм – гэта ўсё роўна як пусты смех. Ад яго і няёмка, і крыўдна, і бачыш няпраўду” [147, 81]. Жыццёвая верагоднасць і прытрымліванне аўтарамі рэалістычных тэндэнцый у літаратурнай дзейнасці тлумачыць факт супадзення ва ўсіх аналізуемых навелах апісанняў галоўных герояў у момант крайняга псіхалагічнага напружання:

“<...> дзіка закрычаў Яхім. Вочы яго бліснулі нядобрым агнём.

<...> Вуррр! – забурчаў [Суднік. – В.П.]...” (“Царскія грошы” [93, 157]).

“<...> збялелы ад злосці і жалю <...> Якаў зноў замігаў пасалавелымі вачыма” (“Кнак” [41, 163-164]).

“Дзед Альпін стаў страшны. Мясены твар яго пабраўся грубымі пукатымі складкамі, і сівое валоссе ўзнялося дзіка натапыранай шчэццю. З крывым агнём у вачах, з драпежна выцягнутымі рукамі кінуўся ён на дзяцей. З самага нутра яго вырваўся жудасны нечалавечы рык. <...> дзед зверам кінуўся на Амельку <...> і касцянымі круччам-рукамі ўцупіўся ў шыю дзіцяці” (“Пра дзеда Альпіна” [72, 2]).

Стылёвыя сістэмы аналізуемых пісьменнікаў характарызуюцца некаторымі агульнасцямі: а) ужыванне сімвалічнай мастацкай дэталі (“кнака”, “кацярынак”, “жоўтых бліскучых кружэлак”); б) выкарыстанне элементаў псіхалагізму: апісання матываў паводзін, унутраных маналогаў, прыёму ўмаўчання (асабліва паказальна прадэманстраваны ў навеле “Кнак”); в) камічнае асвятленне падзей у рэчышчы рэалістычнай сатыры (з адзнакамі заамарфічнай гратэскавасці ў апісанні герояў); г) важнае месца займае кантраст, які самабытна праяўляецца ў наступных супастаўленнях: новае – старое (“Царскія грошы”), свет людзей – прырода (“Кнак”), новае – старое / свет дарослых – свет дзяцей (“Пра дзеда Альпіна”).

Найбольшай стылёвай арыгінальнасці творцы дасягнулі ў адметнасцях сюжэтна-кампазіцыйных рашэнняў: навелам Я.Коласа і П.Галавача ўласціва класічная для гэтай жанравай мадыфікацыі схема архітэктонікі, якая дапаўняецца (у творы “Царскія грошы”) фантастычным элементам – сугестыўным фантасмагарычным вобразам цара Аляксандра III, а ў навеле “Кнак” – лірычнымі замалёўкамі. Сацыяльна-бытавая навела трагікамічнага характару “Пра дзеда Альпіна” вылучаецца падзейна скандэнсаваным сюжэтам, які стаў своеасаблівай канстантай для лапідарнага, дынамічнага дыскурсу М.Зарэцкага.

У межах даследуемай намі жанравай формы асаблівым характарам камікавання вызначаюцца сатырычныя навелы М.Чарота: “Дзіўная заява”, “Самалёт”, “Чалавек, які не радзіўся”. Сам пісьменнік у “Аўтабіяграфіі” пісаў: “У творах сваіх ніколі не сумую” [143, 523]. Аднак даволі часта аўтара падсцерагала небяспека кантэкстуальнага пераходу ад тонкага мастацкага камікавання да “грубага” смехавага напаўнення твораў. Гэта акалічнасць узнікла пад уплывам асобных народных традыцый і, па сведчанні М.Гарэцкага (артыкул “Творчасць Міхася Чарота”.1927), з’яўлялася адбіткам як характару эпохі, так і індывідуальнасці аўтара.

Названыя навелы па фармальных асаблівасцях набліжаюцца да апавядальных гісторый, але дыскрэtnы тып праяўленняў наратара, дамінаванне аб’ектыўнага апавядання не дазваляюць аднесці іх да ліку іншых жанравых мадыфікацый. Сярод адзначанай навелістычнай міні-групойкі твор “Самалёт” (1923) вылучаецца бінарнасцю пафасу: а) сцвярдзальна-пазітыўны (падтрымліванне нязломнасці, непадуладнасці часу традыцыйнага ўкладу народнага жыцця); б) адмоўна-выкрывальны (крытыка неадукаванасці, пасіўнай пазіцыі сялянства і яго свядомай адарванасці ад грамадскіх пераўтварэнняў).

У дадзенай навеле М.Чаротам быў ужыты арыгінальны кампазіцыйны прыём – экспазіцыйная храналагічна пабудаваная частка, напісаная ў іранічна-сказавай манеры, якая асабліва пасавала да дынамічнага, экспрэсіўнага апаведу. За мастацкім летапісаннем вёскі Венцяры лёгка прачытваецца метафарычная гісторыя станаўлення нацыянальнага характару. Пры камічным узнаўленні жыцця “тубыльцаў” аўтарская ўвага канцэнтруецца на празмернай кансерватыўнасці і адарванасці, маргінальнасці існавання герояў. На думку пісьменніка, гэтая тэндэнцыя можа прывесці да частковай страты чалавечнасці і ператварыць жыццё народа ў спрошчанае бытаванне індывідаў: “венцяры ўсё глыбей і далей залазілі ў лазу і балота” [163, 78].

Імкненне да незвычайнасці (як жанравая ўстаноўка і адзін з асноўных прынцыпаў камікавання) утварае ў навеле моцную кантрастнасць, абумоўленую неадэкватнасцю ўспрымання апісаных падзей з пункту погляду наратара і іншых герояў. Падкрэсліванне незвычайнага ў будзённым стала базавым мастацкім прынцыпам у сатырычнай навеле “Дзіўная заява” М.Чарота (1921). Інтрыга твора, пабудаваная вакол бытавой звадкі суседзяў, дала магчымасць рэальна ацаніць многія грамадскія супярэчнасці. Крытыка праяў чалавечай згубнасці і канфрантацыі на бытавым узроўні была папулярным аб’ектам творчых доследаў першай трэці XX стагоддзя. “Нахіл к прыстаўленню” (М.Гарэцкі “Наш тэатр”), імкненне стаць удзельнікам жыццёвых “тэатральна-драматычных відовішчаў” становіцца для беларуса нацыянальнай канстантай. У беларускай навелістыцы акрэсленага перыяду назіраецца

своеасаблівае супрацьстаянне гэтай негатыўнай з’яве (“Кнак” П.Галавача, “Дзіўная заява” М.Чарота, “Сымоніха і Лявоніха” З.Бядулі і інш.).

У творы “Кнак” П.Галавача акцэнтаванне ўвагі на “тэатральнасці”, штучнасці паводзін персанажаў мае месца толькі ў асобных эпізодах, (напрыклад, для “пагашэння” драматычнага напружання ў трагікамічным урыўку няўдалага вяселля). А гумарыстычная навела “Сымоніха і Лявоніха” З.Бядулі (1920) уяўляе сабой па-майстэрску змадэляваную тыповую сітуацыю звадкі суседак-“вясковых ягадак”. Аўтарская зацікаўленасць пачуццёвай сферай чалавека праяўляецца тут у форме адметнага творчага эксперыменту па даследаванні дынамікі эмоцый, дарэчы, першапачаткова распачатага пісьменнікам у дакастрычніцкі перыяд (сатырычнае апавяданне “Гора ўдавы Сымоніхі”).

Навела “Сымоніха і Лявоніха” вызначаецца дваістым характарам апісання падзей, што практычна ўвасабляецца ў спробе паралельнага ўжывання элементаў камічнай і псіхалагічнай інтэрпрэтацыі вобразаў. Драматычна падкрэсленая няшчырая ліслівасць рэплік персанажаў праз прызму іранічнасці трансфармуецца ў псіхалагічна дакладную інвектыўнага тыпу моўную агрэсію.

У якасці камічнага стрыжня ў навеле выступае *прыём дубліравання* – паралельнае, сінхроннае раскрыццё дзвюх сюжэтных ліній з цалкам ідэнтычнымі персанажамі, якія люстрана замяняюць адзін аднаго. Гэты прыём, шырока прадстаўлены ў творчасці М.В.Гоголя, падкрэслівае ў пэўным сэнсе недастатковасць герояў, іх “палавінчатасць”.

Стылёвымі асаблівасцямі твора з’яўляюцца: дынамізм дзеяння, неўскладнены характар фабульнага руху, апасродкаваная форма апісання персанажаў (адсутнасць іх мастацкіх партрэтаў, ацэнка вобразаў праз адлюстраванне матывацыі іх учынкаў і паказ дзеянняў герояў), ужыванне прыёму камічнага прыпадабнення – метафарычны вобраз жытла сялянскіх выступае як алегорыя фантастычнай цікаўнасці яго гаспадароў. У гэтым шэрагу трэба адзначыць і адметнасць камічных моўных сродкаў: размоўна-сказавых канструкцый, фальклорных паўтораў (“знаць-ведаць”, “дзеецца-робіцца”), параўнанняў (“фігі, як дубовыя сукі”), прыкладаў камічнай антрапаніміі (“Гэта хітрэсць даходзіць да смяхоты, да нейкага асаблівага выразу шчырасці” [32, 90], “<...> пачынаюць сыпацца такія адборныя і ядраныя слоўцы, як пацеркі, як зорачкі, як жалезны боб, як горкі перац [32, 92]. У апошнім сказе заўважаецца градацыйны рост экспрэсіўнасці параўнанняў, якія па-мастацку выяўляюць змены ў іранічнай танальнасці выразу – ад мяккай пацешлівасці да знішчальнай іроніі.

Вяртаючыся да аналізу жанрава-стылёвых асаблівасцяў сатырычнай навелы “Дзіўная заява” М.Чарота, трэба адзначыць, што гэтаму твору ўласцівы большая сюжэтная ўскладненасць і шматаспектнасць праблематыкі – асэнсаванне мізэрнасці чалавечых канфліктаў і выкрыццё неадуканасці, амаральнасці чыноўнікаў. Анекдатычная сітуацыя, што

стала асноваўтваральным стрыжнем у навеле, дасягае кульмінацыйнай сілы ў сцэне валаснога суда. Названы эпізод накіраваны на сатырычнае выкрыццё, травестацыю “свяшчэннадзейства” судовых спраў. Абранне ў якасці асноўнага камічнага прыёму травестацыі невыпадкова, бо, як слушна адзначаў польскі тэарэтык камізму Б.Дзямідак, мэта гэтага старажытнага элемента народнай смехавой культуры заключаецца ва ўніжэнні і вульгарызацыі тых з’яў, што лічацца дастойнымі павагі ці нават пакланення [59, 70].

Як раней адзначалася, у перыяд актыўнага фарміравання жанравастылёвых парадыгмаў у літаратуры мелі месца такія з’явы, як міжформавыя і міжжанравыя сумежжы. Між тым гэтая сінтэтычная пераходнасць ці прыналежнасць твораў да розных формаўтваральных сістэм насіла і больш агульны і шырокі маштаб – *характар міжродавага збліжэння*. Адзначаная асаблівасць відавочна прасочваецца на прыкладах навелы “Чалавек, які не радзіўся” (1923) М.Чарота і драматычнай замалёўкі (“сцэны-сатыры” па аўтарскім вызначэнні) “Не пішы чорт ведае як” К.Чорнага (1925). У прыватнасці, у творы К.Чорнага праяўляюцца асобныя элементы эпічнасці: дынаміка твора трымаецца не на фэбальных хадах ці зрокава ўспрымальных дзеяннях персанажаў, а на камічных палілогах; аўтарскія рэмаркі-заўвагі для акцёраў не толькі па-мастацку абмалёўваюць антураж персанажа, але і ствараюць трапныя гумарыстычныя партрэты герояў: “З-за балясаў вельмі часта паказваецца шырокі, як калясо, <...> твар касіра.<...> Куніцкі – высокі, худы, востры, як ражон” [165, 66]. У апошняй з названых стылёвых прыкмет прасочваецца мастацкая арыентацыя аўтара на драматычныя традыцыі М.Гоголя.

Пры аналізе камічнай прозы М.Чарота ўжо адзначалася наяўнасць драматычнасці як адной з адзнак дыскурсу аўтара. Сэнсавы акцэнт на “візуалізацыі” апісваемых падзей, змены мастацкіх планаў, пераважная скрупулёзнасць у занатаванні дзеянняў герояў вызначаюць “сцэнічны” ўхіл навелістычнага стылю М.Чарота.

Канцэптуальнае значэнне для глыбокага пазнання асноўных заканамернасцяў развіцця сатырычнай літаратуры 20-30-х гадоў ХХ ст. мае мастацкая творчасць і публіцыстычная крытыка К.Крапівы. У гэтай сувязі выклікае асаблівую цікавасць яго артыкул “Думкі пра сатыру” (1928), дзе аўтарам прапануецца класіфікацыя сатырычных вобразаў, сярод якіх асобную групу складаюць так званыя “абывацелі” (мяшчане) – “катэгорыя людзей, якія ляльна або нават прыхільна настроены ў адносінах да савецкай улады, але якія ў сваім быццё абвешаны рознымі перажыткамі, забабонамі старога ладу, з’яўляюцца інертным, кансерватыўным элементам” [99, 232].

Па ступені папулярнасці ў літаратуры пасля “рэшткаў старой грамадскасці” (К.Крапіва) другую пазіцыю займае іменна гэта катэгорыя сатырычнага астракізму. Такую акалічнасць нельга палічыць прыкладам

казуальнага выбару ці ўзорам толькі часавай дэтэрмінацыі, бо і ў іншыя перыяды тэма мяшчанства шырока асвятлялася ў мастацкай літаратуры (напрыклад, у творчасці А.Чэхава). Беларуская навелістыка 20-30-х гадоў ХХст. таксама плённа распрацоўвала названую тэму: “Мяшчане ў густой пары”, “Не пі густога чаю” К.Чорнага, “Прафесар акультных навук”, “Абстрыкаўся” А.Мрыя, “Ліха яго разбярэ” К.Крапівы, “Загінутая грамата” Хв.Шынклера і інш.

Прыкметай часу стала востра негатыўнае ўспрыманне абывацельшчыны, а ярлык “мешчанін” быў сімвалічным прадвеснікам будучых бядот для яго носбіта. Пасіўна-інертная пазіцыя ў дачыненні да сацыяльных пераўтварэнняў, стварэнне культу з бытавых дробязяў, аўтаматызм і коснасць існавання, марнатраўства, прыкідвання і “сацыяльная мімікрыя” – вось тыя рысы, што вызначылі грамадскую пазіцыю, часам неапраўдана тэндэнцыйную, адносна дадзенай групыкі сатырычных аб’ектаў. Інтэнсіўны працэс мастацкага засваення беларускай літаратурай акрэсленага перыяду тэмы мяшчанства прадвызначыў яе дыферэнцыяцыю на шэраг падтэм: крытыка прымітывізму існавання абывацельскага асяродку, выкрыццё разумовай абмежаванасці прадстаўнікоў улады, крытыка палітыкі прыстасавальніцтва былых “гаспадароў жыцця”, праяўленні біялагізму і “механічнасці” ў сямейных стасунках, роля духоўнага ў калейдаскопе будзённых спраў, сутыкненні рацыяналізму і пачуццёвасці ў пошуках асабістага шчасця.

Навелы К.Чорнага “Мяшчане ў густой пары” і “Не пі густога чаю” ў параўнанні з іншымі творамі гэтай жанравай мадыфікацыі вылучаюцца прастатой сюжэта, што практычна ўвасабляецца ва ўключэнні ў твор адной каларытнай сцэны з нечаканымі паваротамі і анекдатычнай развязкай. Безумоўнай заслугай празаіка можна назваць імкненне “прасачыць развіццё характараў” (Я.Казека) і іх трансфармацыю пад уплывам акалічнасцяў. Асноватворным прынцыпам камізму ў вышэйадзначаных творах выступае прынцып неадпаведнасці паміж уяўнымі, памылковымі прадстаўленнямі герояў аб сабе і рэальным станам рэчаў.

А.Адамовіч назваў навелы “Мяшчане ў густой пары” і “Не пі густога чаю” “найбольш “чэхаўскімі” апавяданнямі” сярод “малой” прозы К.Чорнага 20-х гадоў, творамі “са стрыманым смехам і адкрытай злосцю”, накіраванай у бок абывацельшчыны [3]. Гэта тэза, як нам думаецца, патрабуе пэўнага ўдакладнення. Па-першае, “прыхаванасць”, падтэкставасць смеху, як было заўважана многімі літаратуразнаўцамі, з’яўляецца адзнакай стылю К.Чорнага. Нагадаем самыя паказальныя ў гэтым плане азначэнні: “гумар з роздумам” (А.Адамовіч), “гумар у падтэксце” (Я.Казека), “прыглушанасць смеху” (Дз.Бугаёў). Названая прыкмета стала адным са складнікаў філасофска-рэалістычнага і заглыблена-псіхалагічнага дыскурсу пісьменніка. Па-другое, дамінуючым відам камізму ў аналізуемых навелах выступае іронія, асабліва ў форме

самаіроніі, а асноўнымі прыёмамі з'яўляюцца самараскрыццё і ўзаемараскрыццё персанажаў. Аднак месцамі ў апісанні вобразаў праяўляюцца элементы гратэскавасці, напрыклад: “нехта высокі і тонкі, як спічак” (“Мяшчане ў густой пары” [166, 174]), “галоўны зліваўся з куфлямі піва і трудна было ўгадаць – ці <...> на адну голаў прыходзіцца дзесяць куфляў, ці на адзін куфель дзесяць галоў” (“Не пі густога чаю” [166, 244]).

Аўтар імкнецца індывідуалізаваць мову персанажаў (уключае арыгінальныя лексічныя мадэлі, устаўныя канструкцыі, лексемы розных моўных пластоў), у выніку чаго вобразы напаяюцца новымі іранічнымі кампанентамі. Навелам К.Чорнага ўласціва фіксаваў жыццёвых калізій без засяроджанасці на выяўленні аўтарскай пазіцыі – “самарух жыцця <...> з ледзь намечанымі характарамі...” (М.Мішчанчук). Па гэтай прыкмеце яго проза збліжаецца з навамі А.Мрыя “Прафесар акультных навук” (1924) і “Абстрыкаўся” (1925). Тут аўтарская ацэнка падзей і персанажаў прасочваецца толькі ў характары апісання таго ці іншага эпізода і па ступені з’едлівасці смеху пры абмалёўцы герояў. У пералічаных навамі А.Мрыя выразна прасочваецца стылёвая канстантнасць, нязменнасць мастацкай сістэмы празаіка, асноўнымі рысамі якой сталі рэалістычныя тэндэнцыі ў паказе жыцця, апавед у форме “ад аўтара”, майстэрскае абыгрыванне камічных сцэн, увага да мастацкай дэталі ў партрэтнай характарыстыцы, ужыванне моўных парадоксаў, алагізмаў, каламбураў. Часам замяняюць мастацкасці твораў элементы публіцыстычнасці: перавага інфармацыйнасці на фоне зніжэння вобразнасці апаведу.

У цэнтры сатырычнай навелы “Прафесар акультных навук” – гісторыя прыгод псеўдапрафесара Джэпкінга, класічнага ўзору махляра і прайдзісвета. Гэты вобраз, як і сюжэт твора, вельмі блізкі да славутых раманаў аб Астапе Бэндэры І.Ільфа і Я.Пятрова. Вобраз Джэпкінга выступае ў творы сімвалічным “каталізатарам” выкрыцця негатыўных момантаў у абывацельскім свеце, дзе пануюць абсурдна-фармальныя законы і разумовая абмежаванасць.

Творчай знаходкай А.Мрыя стаў вобраз Пракопа Зуя – вобраз-двайнік, махляр “новага фармату”, менш творча вытанчаны, чым псеўдапрафесар, затое больш хітры і беспрынцыповы. Традыцыі сусветнай народнай смехавой культуры, шматаспектна праяўляючыся ў празаічнай спадчыне А.Мрыя, з вялікай доляй мастацкай дакладнасці праявіліся ў сучаснай мадыфікацыі міфалагічнага *трыксцера*, *героя-махляра*. В.Фрэйдэнберг у кнізе “Паэтыка сюжэта і жанру” дае трапную характарыстыку названаму камічнаму тыпу. Поўная адэкватнасць апісання антычных трыксцераў мрыеўскаму Пракопу Зую правакуе ўгадаць цытату з гэтай кнігі. Герой-махляр – “неразумны лайдак ці вясёлы прадпрыемлівы слуга; ён ведае тое, чаго не ведае ніхто іншы, і падмячае ўсё дзеля камічнага эфекту <...> Ён выхвальны, баязлівы, ахвочы да ўсяго нізкага –

жанчын (у значэнні “распушта.” – В.П.), віна, грошай; ён злодзей і зводнік. Весялосць – яго першая асаблівасць, махлярства – другая” [158, 265].

Невыразнасць мяжы паміж жаданнямі і абавязкамі, паміж сапраўдным сямейным шчасцем і прывычкай, паміж камічным і трагічным у жыцці – вось ідэйны стрыжань сатырычнай навелы К.Крапівы “Ліха яго разбярэ” (1926). Драматычна абвостраная інтрыга твора, падбор яркіх, характарыстычных эпізодаў, лакальная колькасць герояў, камічнае ўзнаўленне сітуацый, пазбяганне апісальнасці і мастацкай аналітыкі вызначаюць стыль твора К.Крапівы. У ім аўтарам прадстаўлены тры тыпы апісанняў персанажаў: а) з улікам абагульненасці, тыповасці галоўнага героя і негатыўнага стаўлення да яго аўтар пазбаўляе гэты вобраз партрэтных прыкмет; б) жонка героя абмалёўваецца з дапамогай так званага “адцягненага” партрэта – фіксавання тых эмоцый і ўражанняў, што выклікае вобраз у іншых персанажаў; в) іранічным партрэтам адорвае аўтар вобраз машыністкі, дзяўчыны прывабнай, але разумова абмежаванай. Новай з’явай для мастацкага дыскурсу К.Крапівы стала ўключэнне элементаў псіхалагізму, у прыватнасці, унутранага маналога галоўнага героя. Трагікамічная інтраспекцыя персанажа, у якой аналізуецца перажытыя моманты, прыводзіць героя да спасціжэння сапраўднай сутнасці жыцця.

У мастацкай прасторы аналізуемай жанравай мадыфікацыі немагчыма пакінуць без увагі навелы, што знаходзяцца на мяжы паміж інтэлектуальна-філасофскай прозай і ўласна камічным напрамкам развіцця літаратуры. Размова ідзе аб трагікамічных навелах прыпавесцінага характару “Як у Бібліі” З.Бядулі і “Дудар” В.Ластоўскага. Стылёвыя сістэмы названых твораў складаюцца з наступных кампанентаў: сінкрэтызм рамантычна-рэалістычных пачаткаў, лапідарнасць, акцэнтаванне ўвагі на кардынальнай зменлівасці эмацыянальнага фону навел (асабліва ў творы “Як у Бібліі”), бурлескна-травесційныя элементы, парадыйнасць, анекдатычнасць, ужыванне алюзій (у творы З.Бядулі намёк на вядомую біблейскую гісторыю), спалучэнне наіўнага і недарэчнага. Таксама тут шырока выкарыстоўваюцца сродкі мастацкай умоўнасці: алегарычнасць, вобразная сімволіка, фантасмагорыі, містыфікацыі.

У навеле “Як у Бібліі” З.Бядулі (1920) невыпадкова дэталёва апісваецца жорская сцэна збівання “асліхі Валаама”. На прыкладзе гэтага ўрыўка аўтар відавочна прадэманстраваў, што вытокі азлобленасці героя – гэта вынік перажывання ім фатальна існуючага сацыяльнага прыгнёту. Паводле В.Жураўлёва, людская нядоля можа стаць небяспечным настаўнікам, “бо ўплывае на чалавека не як ачышчальна-катарсічная сіла, а як сіла разбуральная, што нявечыць яго фізіялогію і псіхалогію, цела і дух” [69, 20]. Сугестыўна-фантасмагарычныя сцэны навелы даюць магчымасць рэцыпіенту аб’ектыўна ацаніць рэаліі “перакуленага” ў маральна-этычным плане свету.

Парсонажам-антаганістам адносна героя з аналізуемага твора з'яўляецца вобраз Дудара (аднайменная навела В.Ластоўскага). “Прыярытэтнасць нацыянальнага” (В.Барысенка) як стылёвая дамінанта Влада праявілася і тут, найперш у эстэтызацыі тыповага вобраза беларуса. Народная мудрасць, маральная чысціня, знаходлівасць, прага духоўнасці дазваляюць Дудару з гонарам выходзіць з любых драматычных абставін. Адметнасцямі сюжэтна-кампазіцыйных рашэнняў, тыпамом галоўнага героя і характарам камікавання навела сугучна класічнаму твору айчыннай літаратуры – паэме “Тарас на Парнасе”. Прычым, патрыятычны пафас гэтых узораў прыгожага пісьменства гучаў актуальна як у сярэдзіне XIX ст., так і ў 20-я гады мінулага стагоддзя.

Падагульняючы аналіз беларускай сатырычнай навелістыкі акрэсленага перыяду, трэба адзначыць, што ў літаратурным свеце склалася навуковае вызначэнне навелы як “строгага” жанру, у якім не павінна быць ніводнага выпадковага элемента. Мастацкі закон “чысціні жанру” ў большасці выпадкаў захоўвае класічны змест жанравай структуры навелы (сцісласць, дынамізм, цэнтраімпклівасць, падзейнасць). Аднак у даследуемы намі перыяд назіраюцца міжформавыя і міжродавыя сумежжы, адыход ад асноўнай схемы навелістычнай будовы, што з'яўляецца заканамерным, натуральным працэсам у час інтэнсіўнага развіцця літаратуры.

1.5. Праблема нацыянальнай самабытнасці і сказавыя формы

У літаратуры 20-х гадоў XX стагоддзя назіраецца росквіт жанравай мадыфікацыі сказа, што было выклікана, з аднаго боку, “імкненнем паказаць ломку грамадскіх стасункаў, сацыяльныя зрухі з пункту гледжання самых разнастайных сацыяльных груп – людзей з народа, прадстаўнікоў гарадскога мяшчанства, духавенства і г.д.” [90, 102], а з другога, гэты факт адлюстроўвае ўсвядомленае жаданне літаратуры “да рэалізацыі прыпыпаў народнасці <...> і выражэння духу нацыі” [129, 9]. Жанравая форма сказа, маючы старажытны генезіс і арганічна відазмяняючыся ў розныя перыяды літаратурнага развіцця, у першай трэці XX ст. канчаткова замацоўвае жанравую спецыфіку.

Сказ – жанравая форма апавядання, якая “стылізуецца пад вусна вымаўляемы, тэатральна імправізаваны маналог” нарацара, арыентуецца “на спачувальна настроеную аўдыторыю” [129, 34], развівае сабой тэндэнцыю да ўзнаўлення характэрнай тыповай мовы.

Сказу ўласцівы наступныя прыкметы: двухгалоснасць (сепарацыя вобразаў аўтара і нарацара), “шчырасць і дакладнасць мовы” (А.Луначарскі), яе максімальная “дэмакратызацыя”, “ілюзія кантакту”

героя і рэцыпіента (Г.Белая), што дасягаецца праз імітацыю пабудовы твора ў працэсе непасрэднага гаварэння.

Яшчэ ў пачатку мінулага стагоддзя рускія вучоныя пачалі грунтоўна даследаваць дадзеную жанравую мадыфікацыю. У сучасным беларускім літаратуразнаўстве асобныя аспекты жанравай структуры сказа 20-х гадоў былі прааналізаваны ў навуковых працах З.Драздовой, М.Чаеўскай, Л.Алейнік. Аднак канцэптуальнае вывучэнне адзначанай жанравай мадыфікацыі застаецца перспектыўнай задачай айчыннага літаратуразнаўства.

Стылёвай непаўторнасцю і нацыянальнай самабытнасцю вызначаецца проза Л.Калюгі (Кастуся Вашыны), у прыватнасці, яго апавядальныя мадыфікацыі малой формы. Трэба зазначыць, што і да цяперашняга часу застаецца канчаткова невырашаным жанравы аспект апавяданняў пісьменніка. Цікавым у гэтым плане з’яўляецца артыкул М.Чаеўскай “Традыцыя як форма сацыякультурнай дэтэрмінацыі ў апавяданнях Лукаша Калюгі”, дзе даследчыца вызначае жанр большасці калюгаўскіх гумарыстычна-сатырычных твораў малой эпічнай формы як прыклады суб’ектывізаванага апавядання [161]. З такім меркаваннем часткова можна пагадзіцца на падставе структурнай блізкасці суб’ектывізаванага апавядання і сказа. Пры гэтым заўважаецца шэраг асаблівасцяў, якія не дазваляюць разглядаць адзначаныя ўзоры “малой” прозы Л.Калюгі ў межах прапанаванага даследчыцай жанравага варыянта.

Найперш, варта вызначыць ступень аўтаномнасці вобразаў аўтара і наратара ў аналізуемых мастацкіх творах. Жанравы закон сказа патрабуе, каб адзначаныя вобразы былі дакладна акрэслены і не маглі сінтэзавацца ў абагульнены, злітны вобраз. Пры гэтым наратар можа быць канкрэтна названы альбо падразумявацца. Менавіта па апошняй схеме ідзе Л.Калюга. Патэнцыяльным апавядальнікам становіцца адзін з насельнікаў вёскі Баркаўцы (як варыянт яе – вёска Пагулянка), які распавядае бытавыя гісторыі філасофска-павучальнага характару з іранічным падтэкстам.

Хоць вобраз аўтара цалкам не раскрываецца ў мастацка-гносеялагічным плане, але гэта не супярэчыць жанравым патрабаванням сказа. Названы вобраз тут выступае арганізуючым цэнтрам і, праяўляючыся апасродкавана, напрыклад, праз захаванне падрадкавай звышіранічнай танальнасці, замыкае сабой ланцуг асноўных вобразаў сказавага твора. Кантэкстуальная неакрэсленасць вобраза аўтара і прыводзіць да варыянтнасці жанравага вызначэння.

Працягваючы размову аб жанравых асаблівасцях сказаў, адзначым, што яшчэ адным структурным крытэрыем для гэтых твораў з’яўляецца наяўнасць вобраза слухача. Сам расповед адрасаваны пэўнай аўдыторыі, адбываецца наўмысная ці падсвядомая арыентацыя на яе, таму

павышаецца ступень экспрэсіўнасці апавядальнай гісторыі і пашыраецца працэс мастацкага малявання словам. У дачыненні да сказаў Л.Калюгі трэба сказаць, што аб прысутнасці вобраза слухача сведчаць наступныя кантэкстуальныя прыкметы: пытанні (звароты) да апанента-суразмоўцы, выкарыстанне адметнай эмацыянальна-экспрэсіўнай лексікі. Адзначаныя асаблівасці павышаюць камунікатыўную ролю расповеду і ствараюць эфект дыялагічнасці.

Зварот Л.Калюгі да гумарыстычна-сатырычнай прозы найперш тлумачыцца апазіцыйным характарам смеху адносна “змярцвелых” формаў быцця і свядомасці. Смех “выклікае першасную хаатычнасць” (Дз.Ліхачоў), тым самым нішчыць звыклыя стэрэатыпы. Да таго ж даследчыкі адзначаюць цікавасць пісьменніка да беларускага фальклору, у якім празаік бачыў не толькі духоўна-мастацкую скарбніцу, але і магчымасць раскрыцця нацыянальнай самабытнасці народа ў адэкватнай для гэтага жанравай форме. Паводле З.Драздовай, празаіка найбольш цікавіць тое, што на пэўны момант “адышло на другі план – прыроджанае, псіхалагічнае ў чалавеку <...> У полі зроку Калюгі – тое, што розніць чалавека ад іншых, выяўляе яго унікальнасць” [53, 692]. У час, калі адбывалася ўтрыроўка нацыянальных асноў, было важна захаваць гістарычную памяць і ментальнасць народа. Гэтую творчую задачу і імкнуўся рэалізаваць Л.Калюга ў сваіх пацешлівых па форме і філасофска-прытчавых па змесце сказах, галоўны герой якіх – чалавек-унікум, дзівак, што жыве па сваіх законах і ў сваім часе. Гэты вобраз пераходзіць з аднаго твора пісьменніка ў другі (“Лук’ян – каперацыйскі сабака”, “Трахім з Пагулянкі”, “Трахім – штучны чалавек”, “Іллюк – даследчык”, “Тахвілін швагер” і інш.), прычым трансфармацыя персанажа адбываецца ў экстэнсіўным плане раскрыцця з нечаканых ракурсаў яго багатай натуры.

Мастацкай форме сказаў празаік надае філасофска-камічны змест, што адначасова спрыяе большай даходлівасці і значнасці твораў. Зварот пісьменніка да казавай прозы быў прадвызначаны і той акалічнасцю, што традыцыйная формула архітэктонікі твора (аўтар–апавядальнік–слухач–чытач), дазваляла аўтару стаць выразнікам тыповага, масавага голасу.

Адметнасцю стылю Л.Калюгі з’яўляецца і тое, што ў яго сказах заўважаецца пэўная творчая праекцыя пабудовы мастацкага свету: праз адзінкавы вобраз чалавека-унікума празаік абмалёўвае рысы нацыянальнай ментальнасці, а праз выпадковасці і нечаканыя здарэнні ідзе да шырокай прасторы народнага жыцця. Гэтую тэзу пацвярджаюць і высновы І.Чыгрына, які, у прыватнасці, зазначае: “Мастацкаму пісьму Л.Калюгі ўласціва глыбокая аб’ектывізацыя апавядальнага палатна <...> таму падзеі і героі бачацца, успрымаюцца больш кампактнымі, агульнатыповымі, згладжваюцца ў дэталях” [169, 89]. Акрэсленыя асаблівасці з’яўляюцца адзнакай высокамастацкасці пісьменнікага стылю.

Невыпадковым стаў і той факт, што сам К.Чорны гаварыў аб тым, што Л.Калюга – гэта “богам дадзены талент”.

Сказы пісьменніка адзначаюцца вострай канфліктнасцю, абумоўленай сутыкненнем галоўнага героя з часам і абставінамі, у выніку чаго апавядальнае палатно набывае рысы альбо драматычнага, альбо камічнага гучання. Шэрасць і аднастайнасць жыцця, закасцянеласць яго правіл – усё гэта паслужыла перадумовай стварэння яркіх вобразаў, якія ў “перакуленым” свеце здзяйсняюць свае парадаксальна-камічныя ўчынкі.

У рэчышчы класічных традыцый пабудавана кампазіцыя сказаў прэзаіка. Зачын твора, лаканічна-ёмісты па змесце, мае своеасаблівую формулу-тэзу, якая пацвярджаецца ці адмаўляецца ў асноўнай частцы і служыць галоўным арыенцірам для аўтарскай характарыстыкі персанажа ці ацэнкі падзей. Асноўная частка адлюстроўвае вострую канфрантацыю герояў ці супярэчліва характарызуе пэўную з’яву. Увядзенне ў сказ вобразаў-антаганістаў (альбо рознабаковы падыход да вызначэння сапраўднасці адзначанага ў зачыне факта) прыводзіць да аб’ектыўнасці і грунтоўнасці высноў у творы. Канцоўка сказаў таксама выступае важным структурным элементам, бо трапна падсумоўвае папярэдняе развіццё падзей і завяршае дакладна вызначаную кампазіцыю.

Мастацкія пошукі нацыянальнай унікальнасці прывялі прэзаіка да стварэння вобраза-тыпа, аб абагульненасці, тыповасці якога гаворыць і той факт, што пісьменнік не дае дэталізаванага партрэта свайму герою, а змяшчае ў творах толькі лаканічныя характарыстыкі-эпітэты: “непрыбытковы”, “валачашчай натуры”, “штучны чалавек”, “нікчэмны”, “шалахвост”. Адзначаныя характарыстыкі ствараюць уражанне непрацавітасці, гультайства “дзівака”, перадаюць яго пасіўна-прыгнечанае стаўленне да рэчаіснасці. Аднак такія адносіны героя да жыцця – засцерагальная функцыя захавання сябе ў “пераломны час”. Гультайства героя дэтэрмінавана бессэнсоўнай, душэўна спусташальнай фізічнай працай. Грамадская пасіўнасць – маска, за якой схавана жаданне змяніць жыццё ці, ад немагчымасці гэтага, хаця б пакпіць з яго.

Мова сказаў Л.Калюгі таксама вызначаецца самабытнымі прыкметамі: разнастайнасць размоўных інтанацый, зваротаў да слухача, пабочных гутаркова стылізаваных канструкцый, ужыванне прастамоўных выразаў, камічных параўнанняў, паўтораў, каламбураў, прыказак і прымавак, рытмічных канструкцый, выкарыстанне мастацкага прыёму “сказавага жэсту”.

Мастацкай ідэяй сказаў Л.Калюгі з’яўляецца папярэджанне аўтара аб небяспецы тагачасных сацыяльна-палітычных тэндэнцый: палітыкі дэнацыяналізацыі і адчужэння ад Зямлі. У супрацьвагу ім прэзаікам быў створаны свой “антысвет”, трываласць якога прадвызначана законамі

народнай маралі і універсальнасцю смеху. Пры гэтым, як у свой час слухна заўважаў Дз.Ліхачоў, адбываецца не прамое высмейванне рэчаіснасці, а збліжэнне яе са смехавым “вываратным” светам. “Пры збліжэнні страчвалася смехавая сутнасць “вываратнага свету, ён рабіўся сумным і нават жаклівым” [107, 114].

У пачатку 30-х гадоў Л.Калюга не пакідае літаратурнай дзейнасці, бо самавыяўленне сябе ў творчасці – “гэта арганічная патрэба сапраўднага таленту” [85, 7]. Празаік вяртаецца да першасных жанравых напрацовак: у 1932г. ім былі напісаны дзве сацыяльна-бытавыя навелы – “Цеснаватая куртачка” і “Вам знаёмае”. Стыль гэтых твораў вызначаецца шэрагам асаблівасцяў, не заўсёды характэрных для папярэдняй “малой” прозы пісьменніка: сінкрэтызм аб’ектыўнай і суб’ектыўнай форм аповеду, падзейная насычанасць, элементы псіхалагізму, лірычнасць, уключэнне ў сюжэт твораў афарыстычных аўтарскіх выказванняў, сэнсавы акцэнт на метафарычнай дэталі (“цеснаватая куртачка” з аднайменнага твора як сімвал повязі чалавека з першаасновай-архетыпамі жыцця: малая радзіма, сяброўства, каханне). Натуральнасць – дамінуючы элемент стылю Л.Калюгі – захоўваецца ў гэтых навелах, і, думаецца, менавіта яна стала дэтэрмінантай вар’іравання ў іх характару камізму. Лёгкая іранічнасць з адценнем пацешлівага гумару, што стварала самабытнасць ранейшых сказаў празаіка, трансфармавалася ў горкую іронію напаўэлегічнай настраёнасці ў гады фізічнага і маральнага тэруру.

У межах даследуемай жанравай формы вялікую групу ўтвараюць сатырычна-гумарыстычныя сказы К.Крапівы: “Каровін мужык”, “Як ён стаў бязбожнікам”, “Недарэчная штука”, “Клас”, “Пад грукат колаў”, “Падарожнае”, “Аднае раніцы”, “Смерць”, “Мой сусед”, “Вайна”, “Гарэлік і яго жонка”.

“Даступнасць, гранічная яснасць і лаканічнасць” стылю класіка беларускай літаратуры (Дз.Бугаёў) адметна праяўляюцца і ў сказавых формах, у цэнтры якіх малапрыкметны выпадак ці будзённы факт набывае значнасць і філасофскую тыповасць. Тэматыцы названых твораў К.Крапівы ўласціва неаднароднасць, што непасрэдна сведчыць аб жаданні аўтара шматгранна адлюстравання ў творчасці безліч праяў часу. А ў якасці асноўнага мастацкага аб’екта даследавання класікам была абрана такая распаўсюджаная грамадская з’ява, як абывацельшчына.

Форма шчырага, канфідэнцыяльнага сказавага маналога стала найбольш спрыяльнай умовай для выкарыстання мастацкага прыёму самахарактарыстыкі персанажа, дзякуючы чаму зніжаецца ступень маралізатарства, павялічваецца дыстанцыя паміж вобразам аўтара і апавядальнікам, што прыводзіць да ўзмацнення ролі камічных элементаў у творах. Наратарам у сказах К.Крапівы з’яўляецца сведка падзей ці нават іх

актыўны ўдзельнік: “Смерць”, “Вайна”, “Падарожнае”, “Недарэчная штука” і інш.

У адрозненне ад вышэйадзначаных твораў Л.Калюгі, дзе вобраз апавядальніка прадстаўлены абагульненым монатыпам – чалавекам з народа, спецыфікай сказаў класіка айчыннай літаратуры можна назваць поліварыянтнасць наратараў: вобразы сялян, “перадавых” гараджан, мяшчан. Вобраз аўтара ў названых сказах, як і ў аналагічных жанравых формах Л.Калюгі, носіць невыразны, напаўнамінатыўны характар, а пэўную акрэсленасць ён набывае толькі ў падтэкставай іранічнай інтанацыі сказаў.

Зачыны твораў К.Крапівы вызначаюцца кампазіцыйнай агульнасцю: аўтарам канстатуецца пэўны факт, гіпатэтычна пераканаўчы і значны па сваёй ідэйнай сутнасці (“Мой сусед”, “Вайна”, “Падарожнае” і інш.), альбо пісьменнікам сцвярджаецца сапраўднасць існавання незвычайнай з’явы (“Смерць”, “Пад грукат колаў”, “Каровін мужык”, “Незвычайная штука”). Зачын выступае тут неабходным сюжэтна-кампазіцыйным звяном, бо акрэслівае сабой характар далейшага аповеду, структура якога складаецца па схеме “аргумент–контраргумент–парадаксальная выніковасць”. Кантрастнасць аповеду адметна праяўляецца і на моўным узроўні, у прыватнасці, К.Крапівой былі творча выкарыстаны мастацкія патэнцыі прыёму камічнай антытэзы – славеснай двухсастаўнай формулы, у якой сапраўдны сэнс пакладзенага ў аснову тэксту выяўляецца толькі пры супастаўленні дзвюх частак (найбольш паказальнымі прыкладамі з’яўляюцца сатырычныя сказы “Смерць”, “Мой сусед”). Пісьменнік імкнуўся пераадолець “закасцяnelасць” жанравай формы, таму пашыраў творчыя магчымасці сказа, укараняючы ў яго структуру новыя элементы.

Першым вопытам такога кшталту стаў гумарыстычна-сатырычны сказ “Каровін мужык” (1923), які фактычна з’яўляецца носьбітам дзвюх жанравых формаў – сацыяльна-бытавой навелы і сказа. Твору ўласціва ў пэўным сэнсе стылёвая трыхатамія: сінтэз рэалістычнага, псіхалагічна-лірычнага і камічнага пачаткаў.

У гумарыстычным сказе “Клас” (1924) традыцыйная для народных жартаў і досціпаў сітуацыя “я–не–разумею” з’яўляецца апірышчам для мастацкага абыгрывання абсурдысцкага дыялогу, заснаванага на каламбурах, алагізмах, “памылковай этымалогіі”. Характэрнай асаблівасцю гэтага твора і сказа “Пад грукат колаў” (1926) можна назваць метафарычнасць пейзажных замалёвак, што пазбаўляе ўзгаданыя мастацкія прыклады ад празмернага дыдактызму і стварае эфект “усагульнага смеху”.

Асобным камічным персанажам К.Крапіва надае рысы дыспрапарцыянальнасці, гратэскавасці, гіпербалізуючы ці, наадварот,

сатырычна зніжаючы вобраз (“Недарэчная штука”, “Падарожнае”, “Вайна”). Навацыяй для дыскурсу пісьменніка стала, паводле С.Лаўшука, імітацыя стылю габрэйскай гавэнды (твор “Гарэлік і яго жонка”). Анекдатычнасць сітуацыі, сінтэз сентыментальна-прагматычных разваг герояў, частыя паўторы, рытарычныя пытанні, воклічы, звароты, прадметна-наглядныя параўнанні – гэтыя стылёвыя асаблівасці вызначаюць спецыфіку мастацкай сістэмы названага твора.

Сатырычны сказ “Мой сусед” (1927) прадэманстраваў майстэрства К.Крапівы ў абмалёўцы герояў пры дапамозе трапна падкрэсленых дэталей камічнага партрэта. Арыгінальны характар мае і кампазіцыйная будова твора. Да іранічна “падсвечанага” дынамічнага аповеду дадаюцца неўласцівыя дадзенай жанравай мадыфікацыі часткі: філасофскія развагі апавядальніка аб часе і трагедыяна-натуралістычны ўрывац-рэтраспекцыя з імперыялістычнай вайны. Сэнсавая роля адзначаных эпізодаў заключаецца ў тым, што яны з большай аб’ектыўнасцю і пераканаўчай тыповасцю даследуюць абставіны бытавання “сацыяльнай мімікры” ў паслярэвалюцыйнай рэчаіснасці.

Усведамленне грамадска-палітычнай сітуацыі ў савецкай краіне як мадэлі “свету наадварот” і пэўнага жахлівага *карнавалу* характэрна для многіх твораў 20-30-х гадоў. Таму, думаецца, мэтазгодна растлумачыць саму сутнасць гэтага фундаментальнага архетыпу народнай смехавой культуры. Як адзначаў англійскі даследчык П.Бэрк, “карнавал быў часам узаконенага беспарадку, шэрагам рытуалаў перавернутасцяў. <...> сучаснікі называлі яго часам шаленстваў, дзе каралём было вар’яцтва” [31, 220].

Аналагічнае адчуванне “новага часу” характэрна і для А.Мрыя, што, у прыватнасці, заўважаецца ў яго сказавых мадыфікацыях. Дэтэрмінізм чалавека і грамадства ў варунках гісторыі выявіў агульную ідэйную інтэнцыю сказаў А.Мрыя. Канцэптуальная тэма “апосталы новага часу” знайшла ў творчасці прэзідэнта некалькі кірункаў раскрыцця мадэрнізаванага вобраза махляра, “цара-служы” (В.Фрэйдэнберг). Названы вобраз знаходзіцца ў працэсе самаператварэння “маленькага” чалавека ў гіпертрафічнага носьбіта новай маралі. Тэма “апостальства” прадстаўлена ў сказах А.Мрыя наступнымі варыянтамі: а) “маленькі”чалавек пры вялікай уладзе (“Камандзір”), б) практыцызм і “біялагічнасць” існавання як вынік уздзеяння “модных” грамадскіх тэорый па пытаннях сям’і і шлюбу (“Гармонія ў ружовым”), в) істота новай фармацыі – “чалавек без карэнняў” (“Няпросты чалавек”), г) амаральнасць і крывадушша службаў рэлігіі (“Рабін”).

Як вышэй адзначалася, сказ не дапускае звязання разам вобразаў аўтара і апавядальніка, што стала вельмі спрыяльным момантам пры напісанні твораў у форме маналога адмоўнага персанажа, бо дазвала

аўтару суіснаваць паралельна ці поўнасьцю абстрагавацца ад антаганістычнай ідэйнай сутнасці наратара. Гэты жанравы імператыў быў творча выкарыстаны прэзікам у трагікамічным сказе “Камандзір” (1927), які рэтраспектыўна ўзнаўляе крывавае і бессэнсоўнае ў сваёй жорсткасці падзеі грамадзянскай вайны. Раней адзначаная спецыфіка міжвобразных стасункаў дапаўняецца аўтарскай пазіцыяй адчужанасці ад вобраза наратара, што яшчэ больш падсумоўвае крытыцызм і апазіцыйнасць пісьменніка адносна “ціхоні-героя”.

Травесцыйна-гратэскавы характар смеху, уласцівы названаму сказу (пры ўсёй сваёй іманентнай парадаксальнасці), спрыяе адэкватнаму адлюстраванню рэчаіснасці, у якой смерць пачынае насіць катастрофічны размах, а гвалт узносіцца ў аксіёму.

Вялікую ўвагу ўдзяляе А.Мрый назвам сваіх твораў, дзякуючы гэтаму ўзмацняецца выхаваўчы аспект сказаў і канкрэтызуецца аўтарская пазіцыя. Названая асаблівасць стала прыкметай і сатырычна-гумарыстычнага сказа “Гармонія ў ружовым” (1927). Тут аб’ектам смеху паслужыла захапленне еўгенікай і тэорыяй адмірання сям’і К.Маркса. Іх згубнасць заключаецца як у варожым стаўленні да самага трывалага ў маральна-этычным плане сацыяльнага інстытута – інстытута сям’і, так і ў спрошчаным поглядзе на чалавека як біялагічную адзінку. Гэтыя тэорыі атрымалі ў свой час шырокі грамадскі рэзананс, сведчаннем чаго можа паслужыць той факт, што яшчэ на пачатку 30-х гадоў у літаратурным свеце з’яўляюцца творы палемічна-сатырычнай накіраванасці, у якіх выказваецца занепакоенасць творцаў нівеліроўкай чалавечай унікальнасці. Так, у апавяданні “Салавей-разбойнік” М.Лынькова змешчаны дыялог герояў, у якім напаўжартаўлівым тонам выказваецца прарочая думка аб магчымасці правядзення маральнай і духоўнай селекцыі сярод людзей, што, як паказвае гісторыя, фактычна і мела месца ў савецкім грамадстве.

Адной з прыкмет сказаў А.Мрыя з’яўляецца па-майстэрску напісаныя іранічныя партрэты, у якіх заўважаецца арыентацыя на гоголеўскія стылёвыя прыёмы (у падборы дэталей, у характары разгорнутых параўнанняў, у асаблівым смехавым каларыце). Асацыятыўныя паралелі са з’явамі і прадметамі жывёльнага і рэчавага светаў камічна падкрэсліваюць вобразы, выяўляюць іх душэўную змярцвеласць і механічна-жывёльныя прынцыпы існавання.

Названыя рысы цалкам стасуюцца з вобразам галоўнага героя са сказа “Няпросты чалавек” (1927). Працытуем найбольш паказальны ў гэтым плане прыклад: “Піліп – здаровы мужчына гадоў пад 30 [захоўваецца аўтарскае напісанне. – В.П.]. Увесь ружовы. Твар як булка. Кроў проста-такі пырскае.<...> Шырокая спіна, выпуклістыя грудзі, а рукі як лапы мядзведзя <...> Усё цела так і выпірае з вопраткі. Быццам гаворыць: “Дзяржы мяне, а то вырвуся” [123, 254]. У партрэтным апісанні

героя вычварна спалучаюцца захапленне і іранічнасць, рамантызацыя, гіпербалізм і крытыка з прычыны грамадскай інертнасці персанажа.

Безумоўнай заслугай твора з’яўляецца тое, што ў ім аўтар адкрыта заяўляе аб жахлівай тэндэнцыі страты новай генерацыяй спадчыннай сувязі з традыцыямі свайго народа. У аўтарскім варыянце гэта тэза прадстаўлена як пераход “простага чалавека” ў “няпростага”, асобу “без карэнняў” са змрочна-амаральным мінулым (як у Піліпа), альбо такога характару падсвядомымі жаданнямі (як у Цяліцы). Азначэнне “няпросты чалавек” мае дачыненне да абодвух названых персанажаў, тыпалагічна блізкіх “стварэнняў” з аднолькавай шкалай жыццёвых каштоўнасцяў.

Арыгінальны характар маюць фінальныя эпізоды ў аналізуемым творы і сказе “Рабін” (1929). Адзначаныя элементы мастацкай структуры ўступаюць у сэнсавыя антанімічныя стасункі з асноўным зместам, а таксама афарыстычна канкрэтызуюць аўтарскую пазіцыю. Так, у фінале сказа “Рабін” лацінскі выраз-папярэджанне аб маральнай дэградацыі лагічна падсумоўвае сатырычнае апісанне вобраза Мардуховіча. Трэба таксама зазначыць, што ў апошніх двух названых сказах заўважаецца пераход да пераважна рэалістычнай падачы сюжэта і псіхалагізацыі вобразаў.

Як ужо адзначалася літаратуразнаўцамі (П.Васючэнкам, З.Драздовай), А.Мрыя-сатырыка прывабліваюць персанажы супярэчлівыя, амбівалентныя, дынамічныя, здольныя да трансфармацыі пад уплывам абставін у чарговага “перадавога чалавека”. Таму дамінуючымі матывамі тут выступаюць матывы гульні і змены масак, матыў прыкідвання. Сярод адзнак творчага дыскурсу празаіка варта назваць і дынамізм камічна-драматычных эпізодаў, лапідарнасць, філасафічнасць, дыдактызм аповеду.

Мова сказаў А.Мрыя вылучаецца сваёй адметнай атрыбутыўнасцю: кантамінацыя розных стылёвых пачаткаў (узвышана-рытарычны, публіцыстычны, прастамоўны), “прэтэнзія на інтэлігентнасць” (М.Чаемская) як сродак камічнай ацэнкі герояў, парадаксальнасць, алагізм ужывання лексічных адзінак, вялікая роля надаецца дыялогавай форме, шырока ўжываюцца камічныя эпітэты, параўнанні, прыказкі, антрапонімы і г.д. Многія адзначаныя стылёвыя тэндэнцыі знайшлі далейшае развіццё ў сатырычным рамане А.Мрыя “Запіскі Самсона Самасуя”.

У межах даследуемай жанравай формы два сказы (“Дурная галава” М.Гарэцкага і “Цмок” В.Ластоўскага) адрозніваюцца ад астатняй групы самабытнымі характарам хранатопу: твор М.Гарэцкага ўзнаўляе падзеі, аддаленыя ад моманту яго непасрэднага напісання, а ў сказе В.Ластоўскага час увогуле не канкрэтызуецца, а ў адпаведнасці з фальклорнай традыцыяй ідзе свядомае абстрагаванне наратара ад жыццёвай дакладнасці.

Навацыяй стала для Гарэцкага жанравая мадыфікацыя сатырычнага сказа (твор “Дурная галава” 1922г.), які вяртае чытача ў далёкія часы. Але асноўнай мэтай гістарычнага экскурсу з’яўляецца пашырэнне даследавання праблемы крытэрыяў маральнасці, узнятай аўтарам яшчэ ў папярэдніх творах.

Герой-апавядальнік селянін Трахім – асоба неардынарная, але за змрочнай арыгінальнасцю хаваецца непрымальнае традыцыйнага ўкладу жыцця, амаральнасць, дэструктыўны характар дзейнасці і жаданне паказаць сябе мужным воінам. Апошняя рыса патрабуе асобнай расшыфроўкі. Цэнтральная падзея твора, звязаная з уціхамірваннем сялянскага паўстання, узнаўляецца суб’ектыўна, праз аповед героя, які меў на мэце зацікавіць суразмоўцаў, прыдбаць дадатковую папулярнасць. Дзеля павышэння “забаўнасці” апавядальнік у працэсе маўлення ўносіць элемент эксцэнтрыкі: “смяўся ён, пакручваючы наўкола галавы сваёй булдавешкай” [45, 300], “дзеля жарту з усяе сілы бэхаў [ёю. – В.П.] па плоце” [45, 301]. Такія дапаўненні прыносяць у сказ матыў гульні як жанравую прыкмету і элемент характарыстыкі персанажа.

Вобраз Трахіма унікальны і тыповы адначасова, да таго ж пэўнае месца ў яго стварэнні, думаецца, мелі рэмінісцэнцыі, што бяруць вытокі з усходнеславянскага фальклору (вобраз Анікі-воіна). Дарэчы, названы вобраз ідэйна збліжаецца і з гратэскава-сімвалічным вобразам Асілка з аднайменнай казкі Салтыкова – Шчадрына.

Сюжэт гумарыстычнага сказа “Цмок” В.Ластоўскага мае легендарна-казачны характар. Менавіта элемент фантастыкі дазволіў аўтару ва ўмовах жорсткага дагматызму часу іранічна і з наіўнай рамантычнасцю расказаць аб спрадвечным імкненні чалавека да шчасця. Зварот да міфалагічных вобразаў даў магчымасць аўтару пазбегнуць кан’юктурнасці і больш выразна акрэсліць нацыянальныя арыенціры, асабліва патрэбныя ў перыяд занябання святынь. А.Пашкевіч справядліва адзначаў, што твор “Цмок” нагадвае “фрагмент-інтэрпрэтацыю “Шляхціца Завальні” [138, 68]. Пры гэтым варта падкрэсліць наступны момант: калі апавяданне “Пра чарнакніжніка і цмока...” Я.Баршчэўскага ўспрымаецца адэкватна апаведу, без камічнага падтэксту, то гісторыя персанажа са сказа В.Ластоўскага бачыцца як анахранізм-анекдот.

Частае выкарыстанне спецыфічных сказавых зваротаў, рытарычных пытанняў, паўтораў, эмацыянальна-ацэначных суфіксаў, ужыванне прынцыпа “наіўнай этымалогіі” – усё гэта ў абставінах збліжэння фантастычнага з будзённа-побытавым ствараюць самабытную стылёвую карціну сказа В.Ластоўскага.

Усю разнастайнасць сказавых формаў у беларускай прозе 20-х гадоў мэтазгодна сістэматызаваць па прынятых у навуковым свеце класіфікацыях.

I. Па ступені канкрэтызацыі вобраза наратара вылучаюць: а) *сказ, які апавядаецца ад першай асобы* (канкрэтна вызначанага наратара): “Цмок” В.Ластоўскага, большасць твораў сказавай формы К.Крапівы; б) *сказ без увядзення канкрэтнага апавядальніка*: творы Л.Калюгі, “Дурная галава” М.Гарэцкага, “Каровін мужык”, “Падарожнае”, “Гарэлік і яго жонка” К.Крапівы.

II. У залежнасці ад актыўнасці праяўлення вобраза аўтара сказы падзяляюцца на: а) *творы, якія цалкам складаюцца са сказавага аповеду*: “Дурная галава” М.Гарэцкага, “Гарэлік і яго жонка” К.Крапівы; б) *творы, якія маюць мінімальныя аўтарскія сігналы*: сказы Л.Калюгі, “Цмок” В.Ластоўскага, большасць сказаў К.Крапівы; в) *творы, якія ўключаюць аўтарскае абрамленне*: “Як ён стаў бязбожнікам” К.Крапівы.

III. Па меры “артыстычнасці” (артыкуляцыйна-мімічнага ўзнаўлення) у імітацыі аповеду наратара называюць наступныя віды (класіфікацыя Б.Эйхенбаума): а) *апавядальны сказ* (успрымаецца як “роўная мова”, абмяжоўваецца жартамі і каламбурамі): сказы К.Крапівы; б) *узнаўленчы сказ* (актыўна ўжывае прыёмы славеснай мімікі і жэста): “Дурная галава” М.Гарэцкага, “Цмок” В.Ластоўскага, (набліжаюцца) сказы Л.Калюгі.

Беларускія сказы 20-х гадоў характарызуюцца таксама і неаднароднасцю кампазіцыйных рашэнняў: пашырана-тэндэнцыйную форму мае ўскладненая кампазіцыя (архітэктоніка такіх твораў пабудавана па прынцыпе “апавед у апаведзе”). Менавіта такую будову маюць “Гармонія ў ружовым” А.Мрыя, “Аднае раніцы” К.Крапівы, пераважная большасць сказаў Л.Калюгі. Дамінуючая колькасць прааналізаваных у падраздзеле сказаў па-мастацку апісваюць рэалістычныя побытавыя карціны, пры гэтым асобныя аўтары не ўнікаюць і элементаў фантастычнасці, гратэскавасці (“Цмок” В.Ластоўскага, “Тахвілін швагер” Л.Калюгі, “Падарожнае” К.Крапівы).

Сваёй увагай да слова і структурных кампанентаў, ідэйнай заглыбленасцю і праблемна-тэматычнай актуальнасцю, сваім імкненнем захаваць спрадвечнае ў нацыянальным характары жанравая форма сказа стала адметнай з’явай айчыннага літаратурнага працэсу.

1.6. Сінтэз камічных і псіхалагічных элементаў у апавядальных гісторыях

Пры аналізе твораў сказавай формы адзначалася адна з істотных рыс іх жанравай спецыфікі – імкненне прадставіць апавед наратара як абагульнены, тыпізаваны маналог, так званы “голас народа”. Такі падыход атрымаў дыяметральна супрацьлеглую тэндэнцыю развіцця ў

апавядальнай гісторыі – жанравай форме апавядання, структурным ядром якой з’яўляецца маналог апавядальніка, інфармацыйна насычаны і псіхалагічна заглыблены, у ходзе якога апасродкавана складваецца партрэт-характарыстыка самога аўтара аповеду. Найперш пры агульным аналізе жанравай мадыфікацыі апавядальнай гісторыі неабходна акрэсліць ступень аўтэнтычнасці названага вобраза ў супастаўленні з вобразам аўтара.

Апавядальнік – гэта вобраз-“медыум”, вобраз-“пасрэднік” паміж крэатарам і персанажамі, ён знаходзіцца на мяжы мастацкага свету і альбо аналітычна-іранічна сузірае падзеі, альбо ўзрушана-эмацыянальна ўзнаўляе перыпетыі асабіста перажытых рэалій. Наратару ўласцівы дар “усёведання”, а яго вобраз надае твору “каларыт максімальнай аб’ектыўнасці” [34, 509]. Ідэнтыфікаваць вобраз апавядальніка з самім аўтарам не зусім правільна, бо названы вобраз з’яўляецца суб’ектам мастацкага твора і плёнам пісьменніцкай фантазіі. Таму цалкам атаясамліваць іх немагчыма, хоць пэўныя падабенствы часам маюць месца, асабліва на падставе аўтабіяграфічнасці мастацкага матэрыялу.

Своеасаблівая творчая інтэнцыя са схематычнай назвай “праз суб’ектыўнасць да аб’ектыўнасці, тыповасці і філасофскай абагульненасці” выразна прасочваецца ва ўсёй прозе Я. Коласа і, прынамсі, у жанравай мадыфікацыі апавядальнай гісторыі, найбольш паказальным прыкладам якой (у межах нашай тэмы) стаў твор “Страшнае спатканне” (1921).

Гумарыстычная апавядальная гісторыя “Страшнае спатканне” ўяўляе сабой у стылёвым плане сінтэз трагікамічных элементаў, якія з’яўляюцца неабходным кампанентам для адэкватнага ўспрымання загадкавых перажыванняў галоўнага героя хлопчыка Тараскі. Кантраст паміж авантурна-камічнай назвай твора, логікай раскрыцця сюжэта і нечаканай развязкай стаў перадумовай фарміравання моцнага камічнага эфекту, фармальна набліжанага да жанру народнага анекдота.

Градацыя драматычна-містычных абстаўінаў у творы, апісанне ў адпаведнай танальнасці пейзажных замалёвак, дэталізаваны партрэт здранцвелага ад жаху героя памнажаюць ступень псіхалагічнага ўздзеяння апавядальнай гісторыі і меру эмацыянальнага напружання ў працэсе яе інтэрпрэтацыі. Неспакой за лёс хлопчыка змяняецца камічнай развязкай, у якой выкрываецца беспадстаўнасць жахаў героя. Сэнсава-эмацыянальнае балансаванне на мяжы камічнага і трагічнага прыводзіць да напружанага, дынамічнага, захапляючага сюжэта, на прыкладзе якога аўтарам раскрываецца нязначнасць і парадаксальнасць дзіцячых страхав.

Самабытным мастацкім каларытам у межах аналізуемай намі жанравай формы вылучаюцца апавядальныя гісторыі навелістычнай будовы М. Лынькова: “Крот”, “Над Бугам”. Яны прысвечаны перыяду грамадзянскай вайны, часу, калі спаконвечныя маральна-этычныя традыцыі пачалі відазмяняцца, у выніку чаго існаванне набывае жудасна-

гратэскавыя формы. Аналагічнае ўспрыманне крывавых падзей мае ў літаратурным свеце неадзінкавыя прыклады, таму, думаецца, было б мэтазгодна на падставе некаторых жанрава-стылёвых агульнасцяў супаставіць названыя творы М.Лынькова з апавядальнымі гісторыямі з мастацкага цыкла “Конармія” І.Бабеля.

Для творчых стыляў прэзентаваў характэрна абвостранае суб’ектыўнае ўзнаўленне падзей, дынамізм фабульных рухаў, экспрэсіўнасць апавяду, ваганні пафаснасці твораў (ад узвышана-рамантычнай праз сатырычную да трагічнай настраёнасці). Успрыманне прэзентаваў вайны як звышсітуацыі, звышрэальнасці стала дэтэрмінантай “балючасці” эмацыянальнага фону апавяданняў, таму і камізм трансфармаваўся тут у “звышкамізм” – гратэскавасць.

Стылёвыя сістэмы абодвух пісьменнікаў вызначаюцца ўвагай да фарбаў, да маляўнічай каларыстыкі, з дапамогай чаго паспяхова рэалізуецца мастацкі прыём славеснага малявання, асабліва спрыяльны для перадачы эмацыянальна-пачуццёвай узрушанасці герояў. Пейзажныя замалёўкі ў аналізуемых творах здзіўляюць, а часам і празмерна эмацыянальна ўзрушваюць кантрастнасцю і метафарычнасцю. У іх з фантастычнай экспрэсіяй знітаваны высокі рамантызм і натуралізм: “Оранжевое солнце катится по небу, как отрубленная голова, нежный свет загорается в ущельях туч <...> Запах вчерашней крови и убитых лошадей каплет в вечернюю прохладу” [10, 11] (І.Бабель “Пераход праз Збруч”). А гэты прыклад апісання навакольнага свету ў момант эмацыянальнага ўздыму героя з твора “Крот” М.Лынькова: “Мне здаецца, што смяюцца туманы наўкол, заліваюцца шалёным рогатам колы арбы <...> заліваецца рогатам сам пан Езус, што павіс нямым распяццем на раздарожжы на пахілым, замшэлым крыжы” [111, 79].

У даследуемых апавядальных гісторыях назіраецца сюжэткампазіцыйная асаблівасць, якую ўмоўна назавём прынцыпам мастацкай праекцыі. Сутнасць яе ў тым, што карціна адзінкавай, прыватнай трагедыі ўспрымаецца як частка сусветнай катастрофы, ці, наадварот, гіганцкія чалавечыя страты “адцяняюцца” смерцю асобных персанажаў (“Над Бугам” М.Лынькова, “Жыццёпіс Паўлічэнкі, Матвея Радзіёныча” І.Бабеля). Пісьменнікамі аддаецца перавага гратэскавай пабудове вобразаў, негатыўнасць адносінаў да якіх прадвызначана не столькі ўнутранай заганнасцю персанажаў, колькі класавымі разыходжаннямі з наратарам.

Напрыклад, у партрэце пана Зелянецкага (“Крот”) аўтар апавяду скіроўвае ўвагу на асобныя рысы твару героя: “сівы ржэўнік шчок”, “абгрызеныя вусы”, “маленькія”, “кратовыя вочкі”. Вобразы-дэталі (“кратовыя вочы”, “белае авечае сэрца”) узбудняюцца аўтарам да маштабу вобразаў-сімвалаў, якія ў метафарычнай форме выяўляюць (адпаведна) хітрасць і пасіўна-прыгнечаны статус ахвяры часу. І.Бабель у апавядальнай гісторыі “Касцёл у Наваградзе” змяшчае арыгінальны партрэт ксяндза

Рамуальда: “гнусавый скопец с телом исполина”, “громовой хохот”, “душа, нежная и безжалостная, как душа кошки”.

У абодвух выпадках сатырычных партрэтаў назіраецца трансфармацыя прапарцыянальнасці ў знешнасці персанажаў (у бок “зніжэння” (змяншэння) – вобраз Зелянецкага, гіпербалізацыя – уласцівасць вобраза Рамуальда), а таксама гратэскавая тыпізацыя іх па схеме “чалавек-жывёла”.

Стылёвай адзнакай апавядальных гісторый М.Лынькова і І.Бабеля варта лічыць з’яўленне матыву смерці, адлюстраванне “мярцвельных формаў жыцця” (С.Шчадрын), што праяўляецца ў апісанні “класавых ворагаў” і іх акружэння: “з-пад шэрых і слізкіх туманаў выплываюць кратовыя вочы, яны шырацца, <...> засцілаюць гнілымі павекамі дзіўныя здані мінулага” [111, 80], “словы прыдушаным шэптам льюцца” [111, 80], “нібы з магілы чуецца голас” [111, 81] (“Крот”); “Раздетый труп валяецца пад откосом. И лунный блеск струится по мёртвым ногам, торчащим врозь” [10, 13], “два серебряных черепа разгораются на крышке сломанного гроба” [10, 13] (“Касцёл у Наваградзе”). Матыў смерці падкрэслівае характар стаўлення нарацара да вобразаў-антаганістаў і яго імкненне сцвердзіць “нежыццяздольнасць”, незапатрабавальнасць такіх аб’ектаў рэчаіснасці.

Гратэскавасць твораў М.Лынькова і І.Бабеля выяўляе дэструктыўнасць, дысгарманічнасць, жахлівасць часу, спрыяючы тым самым далейшаму развіццю гуманістычнай традыцыі ў сусветнай літаратуры.

Да прааналізаванай жанравай групы па ідэйна-праблемнай сугучнасці набліжаецца апавядальная гісторыя сатырычнага характару “Воўк” З.Бядулі (1923), у якой з імпрэсіяністычнай выразнасцю раскрываецца працэс абязлічання чалавека. Сюжэтная неразгорнутасць, дынаміка фабульнага руху, адсутнасць апісальнасці, лакальная колькасць персанажаў і, нарэшце, сінкрэтызм рэалістычна-рамантычнага характару апаведу збліжае па стылёвых прыкметах твор З.Бядулі з вышэйназванымі апавядальнымі гісторыямі (асабліва з мастацкімі прыкладамі з цыкла “Конармія” І.Бабеля).

Гратэскавасць апаведу як асноўны элемент камікавання ў творы “Воўк” з выключнай сілай увасобілася ў сатырычным партрэце кантрабандыста. Праз градацыю саркастычна-гратэскавых апісанняў героя становіцца відавочнай рэакцыя адчужэння, непрымальнасці гэтай асобы апавядальнікам. Праілюструем гэтую выснову на канкрэтных прыкладах: “выставіў на мяне пару вуглёвых воўчых вачэй”, “здалося <...>, што побач <...> сядзіць воўк”, “зірнуў на <...> суседа-ваўка”, “воўк папаўся ў пастку”, “сядзеў ціха <...>, як прыстрэленая звярына”. Высмейванне галоўнага героя (дарэчы, як і большасці сатырычных персанажаў у названых творах М.Лынькова і І.Бабеля) носіць неаб’ектыўны, вузкая тэндэнцыйны характар і ў многім абумоўлена ідэйна-класавай схемай ацэнкі вобразаў. Пры гэтым,

у апавядальнай гісторыі “Воўк” акцэнтаванне ўвагі на асобных дэталях знешнасці героя (вочы, голас) і ўжыванне прыёму адцягненага партрэта стварае больш псіхалагічна матываванае апісанне персанажа.

Аднак агульная псіхалагізацыя вобразаў у дадзеным творы З.Бядулі мае неглыбокую, знешнюю форму выяўлення, на што крытыкай ужо звярталася ўвага, у прыватнасці, В.Каваленкам у манаграфіі “Пошукі і здзяйсненні. Творчасць Змітрака Бядулі” (1963). Растлумачыць такі факт у творчасці майстра псіхалагічных замалёвак магчыма толькі з улікам жанравай абумоўленасці яго твора (сатырычнае апавяданне) і літаратурнай тэндэнцыйнасці пры камічным паказе аб’ектаў грамадскага астракізму.

Рысы мастацкага запраграмавання часам заўважаюцца і ў апавядальнай гісторыі сацыяльна-бытавога зместу “Цішка Бабыль” М.Зарэцкага (1922). Аднак, нават з улікам стылёвых “недапрацовак”: патэтычнасці, бытавой апісальнасці і кан’юнктурнай змадэляванасці вобраза галоўнага героя, твор прываблівае, паводле В.Максімовіча, бескампраміснасцю маральна-гуманістычнай пазіцыі аўтара, рысай, што ў далейшай прозе М.Зарэцкага набудзе характар пазітыўнай тэндэнцыі.

Гэтая апавядальная гісторыя распачала канцэптуальнае даследаванне прэзаікам фундаментальнай тэмы “чалавек і гісторыя”, даволі часта прадстаўленай у ракурсе “асоба і рэвалюцыя”. Трэба зазначыць, што ў творы “Цішка Бабыль” рэвалюцыя і асоба паказаны неардынарна, супярэчліва: усёпаглынаючая радасць і прага дзейнасці, што суправаджала рэвалюцыйныя метамафозы, ператварылася ў разгубленасць і дэструктыўнасць, апошняя з якіх, як прадэманстравана ў творы, набывае статус грамадскай легітымнасці.

Супярэчлівасць, непазыхваўнасць натуры Бабыля прасочваецца аўтарам у розных аспектах яго дзейнасці, найперш на падставе сюжэтнай паралелі “апантанасць героя новаўвядзеннямі – жыццёвыя рэаліі”. У гэтай паралелі з вялікай мастацкай сілай выявілася ілюзорнасць планаў героя. Камізм сітуацыі “неадпаведнасці”, кантэкстуальна ўвасабляючыся ў дэталі-сімвалах (партрэт галоўнага героя, яго жылло), трапна падсумоўвае абсурднасць жыццёвых уяўленняў персанажа. А хісткасць яго маральнай асновы і бытавая неўладкаванасць прыводзяць Бабыля да прапагандавання разбуральных прынцыпаў існавання. Такім чынам, аўтарам раскрываецца механізм помсты нікчэмнасці за сваю нікчэмнасць [115].

Узнятая ў творы асновасутнасная праблема “маленькі чалавек пры вялікай уладзе” ў апавядальных гісторыях М.Зарэцкага паступова мадыфікавалася ў наступны варыянт – “ператварэнне маленькага чалавека ў вялікага дыктатара” (“Максімаліст”), варыянт надзвычай актуальны, прарочы ў тагачасных абставінах.

Жанравая блізкасць і праблемна-тэматычнае сугучча, думаецца, прадвызначылі і стылёвыя падабенствы названых твораў М.Зарэцкага,

што, у прыватнасці, мае месца ў спецыфіцы партрэтных апісанняў персанажаў. Аўтарская ўвага канцэнтруецца толькі на вачах і ўсмешках герояў, бо іменна гэтыя рысы твару з вялікай мастацкай выразнасцю здольны адлюстравать дадатнасць ці негатыўнасць чалавека. З улікам дадзенай акалічнасці і з'яўляюцца падобныя партрэтныя прыкметы ў персанажаў-носьбітаў заганнасці: “вадзяніста-блакітныя вочы” і “ўсмешка, якая быццам гаварыла ўсім, што Цішка нешта ведае” [70, 23] (“Цішка Бабыль”), “шэрая муць бясцветнага погляду Вовачкі”, які “ўмее рабіць <...> спагадліва-насяржанаю ўсмешку” [70, 406] (“Максімаліст”).

Вобраз Вовачкі Пенкіна з апавядальнай гісторыі сацыяльна-псіхалагічнага зместу “Максімаліст” (1928) – гэта вобраз патэнцыяльнага дыктатара, дыктатара ў зародку, харызма і аўтарытэт якога трымаюцца на павярхоўным тыражаванні ідэалагічна вытрыманых фраз і на своечасова падобраных “масках” – эмацыянальных копіях выказаў твару “аднаго з важных палітычных правадыроў”. Вобраз Вовачкі намаляваны саркастычна-іранічнымі фарбамі, пры дапамозе якіх камічна ўзбуйняюцца штучнасць, псеўдааўтарытэтнасць і жахлівасць персанажа. Камізму твора ўласціва свайго роду поліфанічнасць, бо аповед здзяйсняецца ў пераважнай найўна-іранічнай танальнасці, якая вар’іруе сэнсава-эмацыянальнымі адценнямі ў адпаведнасці са ступенню драматычнасці эпізодаў.

Стылёвай прыкметай даследуемай апавядальнай гісторыі можна назваць насычанасць твора мастацкімі дэталямі (сюжэтнымі, апісальнымі, псіхалагічнымі), якія, дзякуючы ідэйнай значнасці, набліжаюцца да знакавага маштабу. Прынамсі, сэнсавая дэталёвая характарыстыка вобраза Максімаліста, яго жыццёвы дэвіз – “сказаць, гэта значыць – зрабіць” – ператвараецца ў лейтматыў твора, ідэю адказнасці кожнага за свае ўчынкi.

Дазволім сабе гіпатэтычна дапусціць думку, што ў “Максімалісце” аўтарам сімвалічна намалявана мадэль тагачаснага савецкага грамадства, асноўнымі складнікамі якога з’яўляюцца: а) “самыя разумныя і самыя важныя” – “Вовачкі”; б) актывісты “з неспакойна-бурлівай істотай” – “Максы”; в) “шэрая маса”, якая імкнецца стаць падобнай на “правадыроў”.

М.Зарэцкім падкрэсліваецца, што паміж Максімалістам і Вовачкай заўсёды захоўваецца вострае супрацьстаянне. Абодва маюць неабходнасць у кантактаванні з грамадскасцю. Але калі Пенкіну гэта неабходна для падтрымання ўласнай вагі і аўтарытэтнасці, то для Макса па-іншаму і быць не можа, бо гэта – душэўная неабходнасць, унутраная канстанта. Неспакой за іншых, урэшце, прыносіць радасць Максімалісту і выступае перадумовай станаўлення яго як асобы з высокагуманнымі ідэаламі. Аднак з улікам праекцыі на час відавочна, што іменна названыя якасці могуць прывесці героя да статусу ахвяры грамадскай дыскрэмінацыі.

Апавядальная гісторыя “Максімаліст” таксама вызначаецца актуальным сацыяльным гучаннем, маральна-этычнай накіраванасцю

праблематыкі і адметнай іранічнай афарбаванасцю аповеду. Стылёвая іранічнасць твора імітуе наіўна-шчырае дзіцячае ўспрыманне з'яў рэчаіснасці, тым самым падкрэсліваючы тэзу аб антаганістычнасці свету дарослых і свету дзяцей, апошні з якіх сваёй чысцінёй і некранутасцю можа наблізіць чалавецтва да маральна-эстэтычнага ідэалу.

Гэтыя высновы знайшлі далейшае развіццё ў апавядальнай гісторыі сацыяльна-псіхалагічнага зместу “Ракавыя жаронцы” (1928), твора трагедыйнага характару, прэпазіцыю ў якім займае маналог-споведзь душэўна скалечанай асобы.

Пяшчоту і дабрыню, адчутых героем толькі ў маленстве, “запарашыў жыццёвы пыл”, а законы “сметнішча” падказалі злачынна-мізантрапічную канцэпцыю існавання – вось вытокі душэўных пакут пратаганіста. У адпаведнасці з дыялектыкай быцця ў трагічны аповед дадаюцца камічныя сітуацыі. Так, ва ўспамінах дзяцінства пяшчотным гумарам прасякнута апісанне хітрыкаў маленькага героя. Кантраст паміж знешне недарэчным выглядам персанажа і шчаслівым станам яго асабістых перажыванняў стварае камічны эфект.

Падагульняючы аналіз апавядальных гісторый М.Зарэцкага, адзначым, што для стылю дадзеных твораў уласцівы дынамізм, напружанасць дзеяння, сэнсавая значнасць эпізодавых рэтраспекцый, сінтэз рэалістычна-рамантычных элементаў, эмацыянальнасць аповеду, вобразнасць мовы, разнастайнасць дэталей, драматызм (які асабліва адчуваецца ў супастаўленні з лірычнымі эпізодамі), імкненне да дакладнасці, ідэнтычнасці ва ўзнаўленні эмоцый, сцісласць і сканцэнтраванасць пачуццяў і падзей, карэгаванне шырынёй хранатопу, акцэнт на аналітычнасць у раскрыцці сюжэтных перыпетый.

Цікавым прыкладам мастацкай перапрацоўкі жыццёвай канкрэтыкі з'яўляецца апавядальная гісторыя навелістычнай будовы “Пабожны мешчанін” М.Гарэцкага (1928). У аснове твора, пазней уключанага аўтарам у цыкл “Сібірскія абразкі” (1926-1928), дзённікавыя запісы, зробленыя пісьменнікам у 1916 годзе пад час камандзіроўкі ў г.Іркуцк. Рэалістычныя факты, дзякуючы таленту “прыроджанага апавядальніка” (М.Стральцоў), у выніку творчай інтэрпрэтацыі набылі форму мастацкага твора шырокай праблемнай накіраванасці і ідэйна-філасофскай маштабнасці. Тэма “апосталы новага часу”, шматгранна прадстаўленая ў “малой” прозе М.Гарэцкага 20-х гадоў, атрымала дадатковы аспект (крытэрыі сапраўднай маральнасці і веры) даследавання сацыяльна-асобасных законаў быцця.

Ідэйна-мастацкая дасканаласць апавядальнай гісторыі “Пабожны мешчанін” была дасягнута аўтарам у выніку гарманічнага альянсу наступных стылёвых кампанентаў: а) апасродкаваны спосаб рэтраспектыўнага адлюстравання рэчаіснасці, які стаў дэтэрмінантай у адборы найбольш характэрных эпізодаў жыцця; б) захаванне “выяўленчай тактоўнасці” (М.Стральцоў) пры апісанні – галоўны герой выкрываецца не

праз ненатуральную, анекдатычную эксцэнтрыку ці шляхам “грубага” камікавання, а метадам самараскрыцця; в) спалучэнне непасрэднага і ўскоснага тыпаў характарыстык; г) сюжэтная насычанасць і дынамізм аповеду; д) майстэрскае ўжыванне розных тыпаў рэтраспекцый: “беглы” тып – у пралогавай і эпілогавай частках, у асноўнай дамінуе “эпізодавая” рэтраспекцыя [113].

Наратар як выразнік тыповых народных поглядаў на падзеі ўспрымае іх крайне негатыўна, гэтым і тлумачыцца адчужальна-насмешлівы тон іроніі ў творы. Камізм неадпаведнасці, камізм прыкідвання высвечвае кантраст паміж жаданнямі галоўнага героя і рэальнай сутнасцю карысліўца са злачыннай натурай. “Першапачатковая прастата ў кожным слове”, адзначаная А.Адамовічам (“Браму скарбаў сваіх адчыняю”) як адна з галоўных стылёвых асаблівасцяў цыкла “Сібірскія абразкі” [2, 132], даходзіць у апавядальнай гісторыі навелістычнай будовы “Пабожны мешчанін” да ўзорнага праяўлення. На падставе гэтага можна сцвярджаць, што М.Гарэцкі здолеў дасягнуць у творчасці сапраўднай велічы прастаты.

Апавядальныя гісторыі сатырычна-гумарыстычнага характару 20-х гг., захоўваючы асноўныя жанравыя прыкметы (ускоснасць узнёўлення, рэтраспектыўны характар адлюстравання рэчаіснасці, сэнса– і структураўтваральныя ролі наратара), заканамерна вызначаюцца ў кожным выпадку шэрагам індывідуальных стылёвых адметнасцяў.

У гэтай сувязі немалаважнае значэнне мае форма пабудовы аповеду. Апавяданне *ад першай асобы* стварае ілюзію поўнага псіхалагічнага “апускання” ў інтравертны свет асабістых перажыванняў галоўнага героя, і такім чынам рэалізуецца мастацкі эффект маналога-споведзі: “Страшнае спатканне” Я.Коласа, “Крот” М.Лынькова, “Ракавыя жаронцы” М.Зарэцкага, “Пабожны мешчанін” М.Гарэцкага.

У творах адзначанага тыпу мае месца ідэйна-сэнсавы адбор мастацкага матэрыялу для рэтраспектыўнага ўзнёўлення. Акцэнт робіцца на адным ці некалькіх важных эпізодах, у якіх раскрываецца пераважна толькі адзін герой. Аповед можа быць эмацыянальна ўзрушаным альбо больш нейтральна-інфармацыйным у залежнасці ад меры далучанасці наратара да падзейнай фактуальнасці і яго мэтавых устаноў.

Будаванне апавядальных гісторый у форме *ад трэцяй асобы* дазваляе аўтару праводзіць творчыя эксперыменты па аб’яднанню суб’ектыўна-аб’ектыўных форм аповеду, а для падзейнага руху гэтых твораў уласціва лагічна-сэнсавая паслядоўнасць (якая імкнецца да эфекту рэальнасці ў паказе падзей), адлюстраванне псіхалагічных станаў герояў і іх паводзін: “Цішка Бабыль”, “Максімаліст” М.Зарэцкага. Уласціваасцю дадзенай унутрыжанравай групы з’яўляецца і тое, што на падставе эмацыянальна сканцэнтраваных заўваг і каментарыяў, у асаблівым падборы эпізодаў апасродкавана складваецца і мастацкі партрэт самога апавядальніка.

Псіхалагізм, іманентна характэрны ўсім названым у падраздзеле творах, дасягае найвышэйшай ступені развіцця ў апавядальных гісторыях з няўласна-простымі моўнымі канструкцыямі, выяўляючы дзівосны альянс, імплікацыю мовы аўтара і героя: “Максімаліст” М.Зарэцкага.

Камізм, напаўняючы сабой поліварыянтную стылёвую палітру апавядальных гісторый, прадвызначыў новы этап аналітычнасці ў беларускай мастацкай прозе 20-30-х гадоў мінулага стагоддзя.

1.7. Белетрызацыя факта як перадумова фарміравання апавядання-фельетона

Як паказвае аналіз апавядальных мадыфікацый, непадзельнасць, зліццё разнародных стылёвых элементаў можа стаць уласцівасцю не толькі асобных узораў унутрыжанравых груп, але і з’яўляцца агульнасцю для ўсёй жанравай формы, што і назіраецца на прыкладзе белетрызаванага фельетона.

Фельетон – мастацка-публіцыстычны жанр, якому ўласцівы “крытычны пачатак, надзённасць, канкрэтнасць фактаў і дэталей” [177, 396], камічнасць аповеду. Супрацьпаказана: “псіхалагічная ўскладненасць, заблытанасць і хітрамудрасць фабулы, сістэма разгорнутых іншасказанняў і намёкаў” [65, 188].

У 20-я гады ХХ стагоддзя атрымлівае бурнае развіццё белетрызаваны фельетон (“маленькі фельетон”, “апавяданне-фельетон”). Вядомы рускі даследчык Л.Яршоў вызначыў наступныя ўнутраныя схемы яго фарміравання: ад негатыўнага факта да з’явы, ад з’явы да праблемы, ад праблемы да тыповага вобраза [64, 119]. Адбываецца ўстаноўка аўтара на мастацкае абагульненне жыццёвага матэрыялу па імператывах сатырычнай тыпізацыі, і такім чынам здзяйсняецца асацыятыўна-паглыбленае даследаванне канкрэтных фактаў.

У беларускай літаратуры першыя ўзоры белетрызаванага фельетона датуюцца пачаткам ХХ стагоддзя (“Лотерея”, “Наивный мальчик” Ядвігіна Ш., “После концерта Яна Кубелика”, “Калейдоскоп жизни”, “Карлик и человек” М.Багдановіча” і інш.).

У першае паслярэвалюцыйнае дзесяцігоддзе творы названай жанравай мадыфікацыі з’яўляюцца ў сатырычнай прозе Я.Коласа, К.Крапівы, К.Чорнага. Слыннымі майстрамі апавядання-фельетона ў рускай літаратуры гэтага часу заслужана лічацца М.Булгакаў, М.Зошчанка, М.Кальцоў і інш., ва ўкраінскай сатырычнай плыні самабытны варыянт белетрызаванага фельетона (“усмешка-фельетон”) быў прадстаўлены ў творчасці А.Вішні.

“Распловістасць” жанравых межаў апавядання-фельетона (што адбываецца, паводле сведчанняў літаратуразнаўцаў, у выніку высокай ступені белетрызацыі факта) абумовіла шматварыянтнасць выяўлення

матэрыялу ў ім: маналог, дыялог, павучальная гісторыя, сцэнка, дзённік, ліст і інш. Названая жанравая мадыфікацыя ў беларускай сатыры 20-х гадоў ХХст. увасобілася ў наступных формах: а) апавядальная гісторыя (Я.Колас), б) маналог, які тыпалагічна набліжаецца да формы сказа (К.Крапіва), в) сцэнка (К.Чорны).

Апавяданні-фельетоны Я.Коласа “Трыумф” (1925) і “Трагізм” (1926) (“фельетоны” па вызначэнні Л.Ксенжапольскай) сталі мастацкім адбіткам асноўных тэндэнцый, звязаных з літаратурным жыццём таго перыяду. Так, першы з названых твораў з’яўляецца “прыцельскім шаржам” (паводле аўтарскага вызначэння), своеасаблівым адказам пісьменніка на навязанае яму супрацьстаянне з боку “Маладняка”. Вось што ў гэтай сувязі адзначаў сам класік: “Дзяўблі мяне з усіх бакоў маладнякоўцы. <...> Дык я пачаў рабіць у піку ім, хацеў уткнуць шыла ў бок” [110, 161].

Абодва творы Я.Коласа прысвечаны вырашэнню канцэптуальных пытанняў літаратуры: крытэрыі сапраўднага мастацтва, месца мастака ў грамадстве, уплыў розных “калялітаратурных з’яў” на творчасць. Сінтэтычны тып творчага дыскурсу класіка прадэманстраваў арганічнае злучэнне рознахарактарных кампанентаў – традыцый народнай смехавой культуры (бурлескна-травесцыйных элементаў) і па-мастацку трансфармаваных прыёмаў гоголеўскага гратэскавага рэалізму.

У адпаведнасці са стылістыкай бурлескна-травесцыйнага апаведу адбываецца скажэнне “полюснасці” мастацкага свету, таму ў творах камічна зніжаецца “высокае” (мастацтва) і ўзвышаецца “дробнае” (псеўдаторцы і псеўдакрытыкі). У апавяданнях-фельетонах Я.Коласа пераплятаюцца два планы: рэалістычна-бытавы і фантастычны. Аднак у гэтым частковым абстрагаванні ад рэальнасці прасочваецца імкненне аўтара сатырычна падкрэсліць іменна парадоксы жыцця. Па названай стылёвай прыкмеце (сімбіёз быту і фантастыкі) творы Я.Коласа тыпалагічна набліжаюцца да прозы М.Булгакава, у творчасці якога фантастычны элемент знайшоў найбольш плённае ўвасабленне пры распрацоўцы тэмы “чартаўшчыны”. У адрозненне ад сатыры рускага прэзіка фантастыка ў апавяданнях-фельетонах Я.Коласа не выяўляе схільнасці да містыцызму, а прадыхавана аўтарскай задумай стварэння адпаведнай прасторы (фону) для раскрыцця звышумоўнасці рэальнага свету. Адзначаная акалічнасць у многім тлумачыць наступныя стылёвыя асаблівасці коласаўскіх твораў: утрыраванасць сюжэтных калізій і характараў, пэўная абсурднасць сюжэтных ходоў, спалучэнне “высокага” і “нізкага” стыляў, парадыйнасць апаведу.

Для апісання персанажаў пісьменнік выкарыстоўвае прыём гратэскавага партрэта, як вядома, шматварыянтна прадстаўленага ў прэзічнай спадчыне М.Гоголя. Сутнасць прыёму ў тым, што аўтарам акцэнтуюцца ўвага на асобнай дэталі ў партрэце, якая ў выніку камічнага “ўзрастання” набывае характаравызначальную функцыю. Напрыклад, у

апісанні галоўнага героя з “Трыумфа” падкрэсліваюцца дэталі-гіпербалы: “погляд-маланка” і “вочы-зарніца”. У апавяданні-фельетоне “Трагізм” пры абмалёўцы галоўнага героя аўтарам параўноўваецца галава персанажа “з таўкачом, каторы меў за сабою тысячагаршковы стаж натоўчанай куцці” [93, 179]. Такое “ўзбуйненне” камічнай дэталі, разгорнутае параўнанне “жывога з нежывым” заклікана здзейсніць адваротны працэс – камічна знізіць вобраз псеўдапаэта.

Нагадаем, што К.Крапіва называў сатырычны фельетон жанрам “тымчасовым”, “недаўгавечным”. Аднак апавяданні-фельетоны (апавяданні паводле вызначэння Дз.Бугаёва і С.Лаўшука) вядомага сатырыка “Ідзі” (1928), “Хвост” (1928), “Вось тут і пішы” (1928) прывабліваюць пазачасавай тэматычнай актуальнасцю, абвостранай грамадзянскасцю і аналітычнасцю.

Дасканалае даследаванне К.Крапівой з’явы абывацельшчыны тэматычна збліжае яго творчасць з камічнай прозай М.Зошчанкі. Пэўная стылёвая агульнасць заўважаецца і ў тым, што пісьменніцкая спадчына абодвух аўтараў багатая на камічныя замалёўкі мяшчанскага асяродку (часам з празмернай бытавой дэталізацыяй). Тлумачыцца гэта прагай аўтараў шматпрыкладна, аргументавана сцвердзіць тэзу аб згубнасці прымітывізму існавання. Фундаментальным камічным прынцыпам у прозе названых пісьменнікаў стаў прынцып антыэстэтызму (*прынцып ад адваротнага*) – факусіраванне мастацкага паказу на негатыве і непрыглядных праявах чалавечай натуры. У выніку гэтага выразна акрэсліваецца аўтарская пазіцыя і апасродкавана фарміруецца шкала сапраўдных маральна-этычных каштоўнасцяў.

Стыль апавяданняў-фельетонаў К.Крапівы склаўся ў многім дзякуючы пераходу большасці мастацкіх асаблівасцяў уласнай камічнай прозы ў новую жанравую мадыфікацыю. Сярод такіх стылёвых кампанентаў можна назваць маналагічна-сказавую форму, экспрэсіўнасць аповеду, дэталёвую распрацоўку камічных сітуацый, непрадказальнасць фабульнага развіцця, сінкрэтызм камічна-драматычных пачаткаў, спалучэнне рэтраспектыўнай і прамой (у цяперашнім часе) формаў адлюстравання фактуальнасці, дыдактызм, майстэрства партрэтавання (рэалістычнага і гратэскавага відаў), разнастайнасць камічных моўных сродкаў.

Стылёвай прыкметай названых твораў К.Крапівы з’яўляецца “мазаічны”, “бессюжэтны” тып архітэктонікі (Дз.Бугаёў) – паэтапнае раскрыццё рознахарактарнага па фармальна-зместаваму напаяўненню інфармацыйнага матэрыялу, аб’яднанага скразным ідэйным стрыжнем. Экспазіцыйныя часткі апавяданняў-фельетонаў беларускага сатырыка змяшчаюць філасофска-іранічныя сентэнцыі, правільнасць якіх сцвярджаецца шэрагам камічных аналітычна-бытавых эпізодаў.

Падтэкставая з’едлівасць, якая, паводле Дз.Бугаёва, з’яўляецца канстантай камічнай прозы К.Чорнага, вызначае і стыль белетрызаваных фельетонаў аўтара. У іх пісьменнік-гуманіст шукаў прычыны чалавечай крывадушнасці (“Лісіца ў іспалкоме” – 1924), безгаспадарчасці, што мяжуе з разумовай недастатковасцю (“Як какорынцы, каб не астацца ў дурнях, школу будуюць” – 1924), схільнасці да амаральных уцех (“Самахвалавіцкая ўзаемадапамога і самагонныя трубка” – 1924).

Выкрыццё парадоксаў часу праз камічна падкрэсленую, анекдатычную сітуацыю, дамінантамі ў якой становяцца матывы неадпаведнасці і прыкідвання, характарыстычныя дыялогі і іранічна-саркастычныя аўтарскія заўвагі, тэзіснасць і апора на тыповы выпадак, сюжэтная ўтрыраванасць і навелістычны дынамізм, у выніку стылёвай карэляцыі ўсіх названых кампанентаў утварае адметны каларыт апавяданняў-фельетонаў К.Чорнага.

Такім чынам, у жанравай мадыфікацыі апавядання-фельетона кантрастнасць (у максімальна сканцэнтраваным выглядзе) выступае як аснова камізму. Найперш гэта асаблівае заўважаецца ў паралелі “грамадская значнасць праблематыкі – маральна-фізічная нікчэмнасць аб’ектаў сатырычнай крытыкі”. Сама “шэрасць” і “звычайнасць” сатырычных вобразаў (гора-паэтаў, псеўдакрытыкаў і псеўдавучоных, п’яніц, двурушнікаў, лайдакоў) выступіла дэтэрмінантай “незвычайнага” паказу іх у мастацкай прасторы, гратэскавасці, фантастычнасці іх апісання, бо толькі ў гэтым выпадку непрыкметнае становіцца відавочным.

1.8. Сінтэтычнасць мастацкай формы сатырычнага апавядання

У якасці лагічнага падагульнення даследавання “малой” сатырычнай прозы 20-30-х гг. XX ст. мэтазгодна звярнуцца да аналізу ўласна апавядання (апавядання ў вузкім тэрміналагічным значэнні). Яго стыль паказальна адлюстроўвае агульнажанравую тэндэнцыю пераходу да рэалістычна праломленага і псіхалагічна заглыбленага ўзнаўлення рэчаіснасці ў мастацкім творы.

Апавяданне – гэта апавядальная (“повествовательная”) жанравая форма, у якой сцісласць і лаканічнасць апавядання спалучаюцца з “асаблівай насычанасцю зместам, стройнасцю будовы, выразнасцю моўна-выяўленчых сродкаў” [103, 19].

Агульнай уласцівасцю апавяданняў 20-30-х гадоў XX ст. стала “выразная грамадзянскасць” і “вострая праблемнасць” [21, 13]. Безумоўна, апошнія з названых рыс маюць месца і ў іншых жанравых мадыфікацыях, але ў межах уласна апавядання яны выяўляюцца з асаблівай пафаснасцю. І гэта невыпадкова, як зазначаюць крытыкі, менавіта “апавяданне вучыць аналізаваць” [67, 190], бо аб’ектамі адлюстравання ў ім становяцца “з’явы, сімптоматычныя для пэўнага перыяду гісторыі чалавецтва” [18, 12].

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 накірунку з актыўным рознаўзроўневым выкарыстаннем элементаў мастацкага смеханапаўнення (камічны сюжэт, канфлікт, стылёвыя сродкі і прыёмы) героі, прадстаўленыя пазакантэкстна, ізалявана, часцей за ўсё не з’яўляюцца іманентна камічнымі, а праяўляюць сваю “смехавую” сутнасць толькі ў рамках спецыфічных (сатырычна-гумарыстычных) сітуацый. Для жанравай мадыфікацыі 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 сатырычных жанраўтварэнняў 20-30-х гадоў мінулага стагоддзя.

Трэба адзначыць, што ў еўрапейскай літаратурнай традыцыі назіраецца “збліжэнне” жанравых структур апавядання і навелы [101, 192]. У гэтай сувязі мэтазгодна падкрэсліць канструктыўныя асаблівасці, якія вызначаюць спецыфіку апавядання. Сярод уласцівасцяў апошняга можна назваць экстэнсіўнасць, 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 стылёвых прыкметах да твораў аповесцевай будовы.

Шматжанравая “малая” проза Я.Коласа 20-30-х гадоў была прадстаўлена і крэатыўнымі знаходкамі ў межах апавядання сатырычнага характару, 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 стылёвых канстантаў, уласцівых большасці прыкладаў малой пражайнай 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 своеасаблівым кантрапунктам адносна ідэалагічна-літаратурных тэндэнцый да патэтычна-гераічнага апавядання жыцця. У вышэйадзначаных апавяданнях пісьменнікам шырока практуецца камічны прыём дэгераізацыі, з дапамогай якога “зрываюцца маскі” з псеўдагерояў “старога” і “новага” часу: паноў, “упаўнаважаных”, паэтаў і драматургаў, “палітграмацкіх” гора-настаўнікаў і інш. Структурнай асаблівасцю гэтых твораў можна назваць давядзенне сітуацый да абсурднага фіналу, у выніку чаго адбываецца самавыкрыццё іманентна заганнай з’явы.

У сваю чаргу дадатковую камічнасць большасці персанажаў Я.Коласа надае палярнасць 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 элементом 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.

Шматфарбнасць творчай манеры Я.Коласа, што, на думку М.Багдановіча, найперш праявілася ва ўменні “і пажартаваць, і пасумаваць, і раздумацца, і чытача на думку навясці” (“За тры гады” [127, 120]), стала ўласцівасцю і жанравай мадыфікацыі апавядання. Дысгарманічнасць свету абумовіла супярэчлівае аўтарскае стаўленне да з’яў рэчаіснасці, якія больш нагадвалі пісьменніку “пастаноўкі на сцэне” (“У двары пана Тарбецкага”) ці “базар жыццёвай суаты” (“Пракурор”).

Пафас многіх Коласавых апавяданняў гэтага перыяду вызначае сінкрэтызм камічнага і трагічнага. Названы альянс напаўняў адметнай эмацыянальнасцю сюжэтную канву твораў, значна паглыбляючы іх псіхалагізм. Апошняе, увасобленае ў лірычных адступленнях, інтраспекцыях герояў, у акцэнтаваным даследаванні іх духоўнага свету, стварае персанажаў больш “пластычнымі”, а прасторава-часавую арганізацыю апавяданняў — больш лагічнай, матываванай, жыццёва дакладнай.

Адлюстраванне супярэчнасцяў у паслярэвалюцыйным грамадстве вызначыла кола праблем у апавяданнях сатырычнага характару Я.Коласа. Так, напрыклад, “быт інтэлігенцыі і яе адносіны да рэвалюцыі” (М.Гарэцкі) выступіў асноўным кірункам творчых доследаў у сацыяльна-псіхалагічным апавяданні “Пракурор” (1925).

Іранічна-пацешлівы лад экспазіцыйнай часткі названага твора настройвае свядомасць рэцыпіента на далейшы камічны аповед. Аднак у адпаведнасці з аўтарскай інтэнцыяй іранічнасць выступае тут як частка аб’ектывізму ва ўзнаўленні падзей і з’яўляецца лагічным працягам драматычных калізій у апавяданні. Камічнымі дамінантамі ў творы становяцца матывы прыкідвання, “сацыяльнай мімікры”, “пераапанання” (змены масак).

Хаатычнасць сацыяльна-палітычных змяненняў, скасаванне спрадвечных ісцін, адчужэнне чалавека ад роднай зямлі — вывучэнню гэтых з’яў рэчаіснасці былі прысвечаны многія творы Я.Коласа, у

прыватнасці, апавяданні “У двары пана Тарбецкага” (1926) і “Хатка над балотцам” (1927). На прыкладзе дадзеных твораў заўважаецца ўзмацненне эпічнасці і драматызацыі аўтарскіх сюжэтаў, а таксама спалучэнне ў межах асобнага вобраза індывідуальных і тыповых рысаў.

Нагадаем, што першапачатковая назва сатырычнага апавядання “У двары пана Тарбецкага” была “Калектыў пана Тарбецкага”, але пасля яе замяніў больш звыклы для чытачоў варыянт. Думаецца, тут меў месца ўплыў цэнзуры, якая адчула ідэалагічную небяспеку такога мастацкага праектавання.

Двор пана Тарбецкага – гэта мікрасвет, мінідзяржава са сваімі законамі. Адпаведны гаспадару, асобе эгаістычна-меркантыльных інтарэсаў, складваецца і калектыў жыхароў, вобразаў-масак, якія ўвасабляюць усе пласты тагачаснага грамадства. Пры ўсім знешнім непадабенстве герояў адзінае, што іх аб’ядноўвае, – спажывецкія адносіны да жыцця. Кожны з насельнікаў двара імкнецца стаць гаспадаром, але па розных прычынах не дасягае мэты. Унутранае і вонкавае адзінаборства персанажаў і вызначае мастацкі канфлікт твора. Пры апісанні герояў аўтарам выкарыстоўваецца прыём камічнага зніжэння, напрыклад: “З усіх куткоў выпаўзаюць жыхары, бо ўсім цікава даведацца прычыны заядлага літання і паслухаць мастацкую лаянку” [93, 192]. Сатырычна-заостраныя карціны твора выдаюць мізэрнасць і нязначнасць існавання герояў, а “тэатральнасць”, пафаснасць канфліктаў паміж персанажамі пацвярджае думку аб умоўнасці, штучнасці абывацельскага свету.

Трэба таксама адзначыць, што твор “У двары пана Тарбецкага” заснаваны на рэальных падзеях. Пры гэтым выключнасць дадзенага апавядання, паводле В.Атрашкевіча, заключаецца ў тым, што тут аўтар сам становіцца прататыпам для стварэння сатырычнага вобраза (вобраза дацэнта), тым самым набывае функцыі аб’екта камічнага паказу [9, 160].

Па камічных асаблівасцях твор працягвае народную традыцыю “карнавальнага” смеху, што заўважаецца ў наступных стылёвых прыкметах: абсурднасць фабульных мізансцэн, сінкрэтызм фантастычна-гратэскавага і прымітыўна-звычайнага (эпіграф), эксцэнтрычнасць паводзін персанажаў, вобраз “блазнерскага караля” (Тарбецкага), мастацкія інтэрпрэтацыі “карнавальных мезальянсаў” (гуманізм, калектыўнасць / эгаістычнасць, уласніцтва; бескультурнасць / культурнасць; працавітасць / гультайства; паны з “нізоў” (Тарбецкі) / “нізы” з графінь (Грында) і г.д. Сінтэзуе ўсе названыя асаблівасці парадыйны стыль апаведу, менавіта ён з’яўляецца найбольш прыдатным сродкам для адлюстравання “перакуленага” часу, адбітак якога ў творы нагадвае міфічны перыяд сусветнага Хаосу.

Я.Колас абапіраўся на рэаліі тагачаснага жыцця, калі ствараў у апавяданні трагікамічнага характару “Хатка над балотцам” (навелы па вызначэнні Дз.Гальмакова) прытчу пра зямлю-карміцельку, якая, бы тая

адзінокая пакрыўджаная жанчына, чакае ласкі і спагады ад людзей. Усе героі твора шукаюць шчасця, але не дасягаюць яго. Аберацыйны выбар жыццёвых ідэалаў абумовіў не толькі трагізм іх існавання, але і паступовае прыбліжэнне да духоўнай смерці.

З мэтай сатырычнага выкрыцця коснасці чалавечых натур аўтар напаўняе іманентна камічныя вобразы Зыгмуса і Даміцэлі гратэскавымі рысамі-дэталямі. Агідна-пачварнае апісанне знешнасці персанажаў перадае ўнутраную пустату і мізэрнасць “цловекаў”. Прынамсі, у вобразе пана Зыгмуса аўтарам падкрэсліваюцца наступныя партрэтныя элементы-характарыстыкі: “голас у яго быў бурклівенькі, як у ката”, “як маленькі павучок <...> тчэ сваю павуцінку”, “малпа старая”, “як вуж той між карэнняў, вывіаецца”. Адзначаныя дэталі-параўнанні малююць гратэскавы партрэт заамарфічнага тыпу, у якім падкрэсліваюцца антычалавечнасць, жывёльнасць персанажа, прыстасавальніцкі характар існавання гэтага “насення лопуху”. У фінале твора пасля шэрагу драматычных канфліктаў хатка над балотцам застаецца без гаспадара, як мара людзей аб шчасці і напамінак аб небяспецы спусташэння душаў.

Апавяданні “Пракурор”, “Калектыў пана Тарбецкага”, “Хатка над балотцам” па стылёвых асаблівасцях набліжаюцца да твораў аповесцевай будовы. Асабліва гэта заўважаецца ў наступных мастацкіх уласцівасцях названых твораў: шырокі ахоп з’яў рэчаіснасці, “шматаблічны” склад герояў, сюжэтная разгалінаванасць, глыбіня псіхалагічнага даследавання, варыянтнасць планаў апісання, моўная поліфанічнасць стылю. Сярод прыкмет творчага дыскурсу адзначанай групы апавяданняў трэба зазначыць таксама і неаднастайнасць сюжэтна-кампазіцыйнай арганізацыі твораў: “Пракурор”, “Хатка над балотцам” пабудаваны на канцэнтрычных, цэнтраімклівых сюжэтах, а адзнакай твора “Калектыў пана Тарбецкага” стаў “мазаічны”, хранікальны сюжэтны тып.

У якасці асновы для характарыстыкі герояў творцам быў абраны агульны камічна-выкрывальны прынцып *ад адваротнага*, – акцэнтуючы ўвагу на негатыўных, “ценявых” аспектах дзейнасці персанажаў, пісьменнік імкнуўся сцвердзіць пазітыўнае ў чалавеку, наблізіць яго да разумення ідэалаў быцця. Такім чынам, у адпаведнасці з высновамі вядомай даследчыцы Л.Корань неабходна адзначыць, што проза беларускага класіка стала адным з лепшых мастацкіх адбіткаў эпохі, з уласцівым ёй (прозе) “вострым адчуваннем гісторыка-сацыяльных драм, з найвыразным асабовым пачаткам, з тымі інтэлектуальнасцю і пачуццёвасцю, якія надалі стылю Я.Коласа рысы універсальнасці” [97, 199].

Апантанасць новаўвядзеннямі можа набыць алагічны, гратэскавы выгляд, што відавочна прадэманстравана ў гумарыстычным апавяданні “Калектыў Яўмена” А.Мрыя (1928) (“навеле-павучанні” паводле П.Васючэнкі). Адносна жанравай арганізацыі твора трэба сказаць, што тут

заўважаецца працэс структурнага набліжэння да навелістычнай будовы, на што фармальна ўказвае сцісласць частак апавядання і сэнсавая ёмістасць мастацкага матэрыялу. Але, паслабленая дынаміка развіцця твора, наяўнасць факультатыўных сюжэтных дэталей, дамінаванне апісальнасці дазваляюць выказаць думку, што дадзены твор больш адпавядае жанравым крытэрыям апавядання.

Класічная канфрантацыя новага свету са старым, бацькоў і дзяцей вызначае ідэйную накіраванасць канфлікту ў апавяданні “Калектыў Яўмена”. Між тым гэтая папулярная ў першыя гады савецкай дзяржаўнасці мастацкая схема атрымала ў А.Мрыя самабытны працяг. Аўтарам камічна падкрэсліваюцца не толькі “перажыткі мінулага”, але і парадоксы новага часу. Трэба адзначыць, што некаторыя крытыкі, прынамсі, Я.Леца, не лічаць гэты твор сатырычным [123, 13-14]. Нам думаецца, што такое вызначэнне не зусім справядліва. Апавяданне насычана гумарыстычна-іранічнымі ацэнкамі герояў, анекдатычнымі рэтраспекцыямі, гратэскавае спалучэнне камічнага з драматычным тут таксама відавочнае. Сам прыём аповеду старой жанчыны са свядомай устаноўкай ігнаравання прагрэсіўных з’яў выклікае смехавую рэакцыю. Да таго ж мова герояў, багатая на каламбур, алагізмы і фраземы, надае дадатковую гумарыстычнасць твору.

Жанравая мадыфікацыя сатырычнага апавядання ў прозе М.Лынькова прадстаўлена ў 20-30-я гады толькі твораў з камічнымі элементамі: “Кларнет”, “Андрэй Лятун”, “Журавель мой, журавель”, якія ўяўляюць сабой пэўную пераходную жанравую форму паміж уласна апавяданнем і навелай. Сінтэтычны стыль адзначаных твораў камбінуецца з наступных складнікаў: інертнасць дзеяння (“Кларнет”), “мазаічнасць” фэбулы (“Журавель мой, журавель”), зварот да штодзённых побытавых фактаў, “прыглушанасць” канфліктаў, філасофская глыбіня зместу, пераважная лірычная актыўнасць аўтарскага аповеду, сінтэз рамантычнага і рэалістычнага прынцыпаў мастацкага пазнання рэчаіснасці, спалучэнне аб’ектыўнай і суб’ектыўнай формаў аповеду, індывідуалізаванасць мовы герояў. Дз.Бугаёў у манаграфіі “Шчодрое сэрца пісьменніка. Проза М.Лынькова” (1963) слухна адзначаў, што пісьменніка ў творчасці зацікаўлівала не столькі перадача падзей, колькі апісанне тых перажыванняў, душэўных зрухаў, якія рабілі моцны ўплыў на іх удзельнікаў. Доказам гэтай думкі могуць паслужыць і вышэйзгаданыя прыклады.

Гумарыстычнасць сацыяльна-бытавога 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 сацыяльна-псіхалагічным 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”. Асноўны матыў аналізуемага твора М.Лынькова – матыў пакут з-за грамадскай і асобаснай неўладкаванасці, ахоплівае ўсіх герояў апавядання, аднак у фінале драматычныя калізій для большасці персанажаў вырашаюцца пазітыўна.

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 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, сінтэз розных моўных пластоў (прастамоўныя выразы і прафесійная лексіка), 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 элемент камікавання ў творы.

Мастацкім аб’ектам у апавяданнях Я.Нёманскага, як зазначаў яшчэ М.Гарэцкі [48, 301], стала адлюстраванне чалавека “на злome”, у час пераацэнкі светапогляднай пазіцыі, грамадскіх установак, міжасобасных стасункаў і, нарэшце, самога сябе. Актуальнасць праблематыкі і глыбіня яе даследавання, класічнасць сюжэтаў і вобразаў вызначаюць спецыфіку твораў празаіка. Пры аналізе яго творчага дыскурсу ў першую чаргу заўважаецца неаднароднасць, сінкрэтызм стылёвых складнікаў. Аўтарам аддаецца перавага рэалістычна адноўленаму аповеду, у якім асобныя

эпізоды (напрыклад, пейзажныя замалёўкі) напаўняюцца рамантычна-метафарычнымі кампанентамі. Імкненне да панарамнасці, разнапланавасці апісання з’яў рэчаіснасці прыводзіць аўтара да ўжывання вобраза наратора, які набывае функцыю носбіта мастацкага бачання.

Трагічнасць займае прэпазіцыю сярод розных тыпаў ідэйна-эмацыянальнай ацэнкі ў апавяданнях Я.Нёманскага. А камізм тут выступае (пераважна) арганічным працягам трагічнага пафасу, што і назіраецца ў апавяданнях “Рамеа і Джульета на Беларусі”, “Зварот”. Разнастайнасць формаўтваральных прыкмет ва ўзгаданых творах указвае на іх патэнцыяльную набліжанасць да розных жанравых структур: сацыяльна-бытавое апавяданне / навела / аповесць. Нам бачыцца больш пераканаўчым першы варыянт жанравага вызначэння, асабліва з улікам мабільнасці апавядання і яго здольнасці да карэгавання.

Варта пагадзіцца са слушнай думкай Л.Савік наконт таго, што асновай для твораў Я.Нёманскага служыць метада кантрастнага супрацьпастаўлення [53, 624]. Кантрастнасць вызначае характар пафасу апавяданняў пісьменніка (мастацкая дыхатамія “трагізм / камізм”), а таксама прынцып падбору персанажаў і асаблівасці іх характарыстыкі. Напрыклад, антыподамі да вобразаў закаханых з апавядання “Рамеа і Джульета на Беларусі” (1923) выступаюць сатырычныя вобразы царкоўных службаў. Апісанне апошніх ажыццяўляецца ў формах праўдападобнасці з элементамі шаржыравання. Выкрываючы заганаўнасць 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 асабістымі схільнасцямі, колькі агульным кірункам дзяржаўнай палітыкі, заснаванай на дэструктыўнасці і сацыяльна-класавай канфрантацыі.

Трэба адзначыць, што вынікам унутранай неўпарадкаванасці і агульнай дысгарманічнасці існавання сатырычнага персанажа з’яўляецца дыспрапарцыянальнае ўспрымання ім рэчаіснасці – “высокае” і “нізкае” атрымлівае кардынальна супрацьлеглую ацэнку. Так і галоўны герой твора “Зварот” ігнаруе пазітыўныя зрухі ў жыцці і абсалютызуе культ дробязяў і рэчаў. 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”.

Майстэрства Нёманскага-сатырыка праявілася і ў фінальным

эпігодзе апавядання, дзе праз алегарычна-іранічнае апісанне святочных велікодных атрыбутаў апасродкавана адлюстроўваюцца псіхалагічна-камічныя рэакцыі персанажаў як адбіткі іх антаганістычных светапоглядных пазіцый. Цікавым кампазіцыйным момантам стала ўключэнне ў сюжэтную канву сказавага эпіода, мэта якога – сатырычнае развенчванне рэлігійных уяўленняў герояў.

Больш складаную сэнсавую функцыю выконваюць урыўкі, напісаныя ў сказавай форме, з сацыяльна-бытавога апавядання “Шчасце Сілівея Зязюлі” В.Каваля (1936). Для стылю адзначанага твора характэрна дынамічнасць, экспрэсіўнасць, сінтэз рэалістычна-рамантычных элементаў, сюжэтна-кампазіцыйная дасканаласць апаведу. Аб’ектыўная форма апаведу чаргуецца з маналогамі-рэтраспекцыямі, якія “выхопліваюць” з мінулага жыцця галоўнага героя яркія, характарыстычныя карціны.

Сілівей Зязюля – персанаж, тыпалагічна блізкі калюгаўскаму “штучнаму чалавеку” і шукшынскаму “дзіваку” – асобам з рэальнага свету, якія імкнуцца да ідэалу. Па сваёй сутнасці іх учынкi з’яўляюцца карнавальнымі, амбівалентнымі, бо, адпавядаючы дыялектыцы быцця, увабралі ў сябе трагікамічныя элементы.

Пры аналізе названага апавядання В.Каваля, даследчыкамі (Дз.Бугаёвым, Я.Скрыганам, Т.Грамадчанкай) адзначалася паэтычнасць, лірычнасць і душэўнасць яго творчага дыскурсу, што ў пэўнай ступені стала перадумовай высокамастацкага выкарыстання празаікам сказавай формы. Бо, як слухна зазначаў М.Федзь: “Душа сказа – паэзія” [157, 110]. Апора на прынцыпы народнасці паспрыяла аўтарскай задуме ў лепшых гуманістычных традыцыях выкладзі рэалістычную гісторыю (з асобнымі момантамі ідэалізацыі) чалавека, за абагульненым вобразам якога пазнаецца беларускі народ, народ “з вясёлым, неўгамонным характарам”.

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 (узаемаадносіны спаконвечнай маралі і новых законаў, “сацыяльная мімікрыя”), трагічнасць пафасу і мастацка-публіцыстычная палемічнасць пералічаных твораў дапаўняецца сатырычным аспектам стылю.

Галоўныя героі апавяданняў “Справа Віктара Лукашэвіча” і “Спатканне з васпаватым чалавекам” у адпаведнасці з класічнай схемай трагедыяных твораў з’яўляюцца носбітамі высокіх ідэалаў і актыўных стваральных пачаткаў, таму ў працэсе жорсткай канфрантацыі з персанажамі-антыподамі імі (пратэганістамі) выкарыстоўваецца сатыра як найбольш эфектыўны сродак супраць рэальнага ўвасаблення зла. 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 (“падфарбаваны начырвона зад”, “васпаваты твар”).

На бурлескнасць стылю апавяданняў таксама ўказваюць наступныя прыкметы: “мазаічны”, разрознены тып кампазіцыі, экспрэсіўнасць апаведу, уключэнне натуралістычных (заснаваных на іроікамізме) элементаў, аўтарскі крытыцызм і пазіцыя *адхілення* ад светапоглядных перакананняў сатырычных персанажаў.

Па характары тыпізацыі і гратэскавай дэталізацыі аналізуемыя творы выяўляюць стылёвае падабенства з метафарычна-сатырычным дыскурсам рускага паэта Ул.Маякоўскага (вершы “О дряни”, “Прозаседавшие”).

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.

Праблема ўзаемасувязі і ўзаемаўплыву асобы і грамадства ў шырокім ракурсе асвятлення 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 поўнаасцю 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.).

Папярэдні аналіз апавядальных мадыфікацый паказвае, што маральная нячыстасць і крывадушнасць прадстаўнікоў улады, крытыка іх дэструктыўнай дзейнасці стала мастацкім аб’ектам у творчасці розных таленавітых аўтараў гэтага перыяду: “Апостал”, “Незадача” М.Гарэцкага, “Цішка Бабыль” М.Зарэцкага, “Абстрыкаўся” А.Мрыя і інш.

У творы Ц.Гартнага рэалістычная гісторыя прыгод камісараў прадстаўлена ў драматычным ключы з фрагментарным праяўленнем трагікамічных рыс. Нягледзячы на пэўныя стылёвыя недахопы (празмерная дэталізацыя, апісальнасць, факультатыўныя для развіцця фабулы інфармацыйныя блокі), апавяданне “Здарэнне з камісарамі” прываблівае, апрача вышэйназваных якасцяў, самабытнасцю высноў па канцэптуальна-антрапалагічных пытаннях. У прыватнасці, тут аналізуюцца ўнутраныя механізмы перараджэння асобы ў выніку трансфармацыі грамадска-палітычных абставін.

Адной з асноўных стылёвых адзнак апавядання з’яўляецца іранічнасць, якая спрыяе рэалістычна дакладнаму апісанню падзей і

вобразаў, а адносна апошніх выконвае яшчэ і характаратворчую функцыю, бо дазваляе аб'ектыўна ацаніць ідэйную сутнасць персанажаў. Думаецца, менавіта таму апісанне большасці герояў твора дапаўняецца іранічнымі аўтарскімі каментарыямі.

Важную змештава-формавую ролю ў “Здарэннях з камісарамі” адыгрывае прыём кампазіцыйнага ланцуга: апавяданне пачынаецца і заканчваецца эпіздамі 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 аналізаваным апавяданні Ц.Гартнага бліскуча быў прадэманстраваны вялікі камічны патэнцыял прыёму дэраізацыі.

А) Апісанні бандытаў дапаўняюцца аўтарскімі іранічнымі ацэнкамі (“двое <...> замурзанных бамбізаў”, “гальяфы”, “сямёра здаравенных асоб у імпазантнай адзежы дапатопных людзей”).

Б) Дэталёва раскрываючы працэс ператварэння “ваяўнічага камісара ў беспараднае і бязвольнае стварэнне” [43, 16], у фінале твора пісьменнік змяшчае гераічны партрэт “мужнага рыцара”, успрыманне якога ў дадзеных абставінах можа выклікаць толькі смехавую рэакцыю рэцыпіента.

Грунтоўнасць, аб'ектыўнасць ацэнак пры адлюстраванні мастацкай фактуальнасці, тэматычная разнастайнасць твора, гуманістычны пафас і аўтарскі апазіцыйнізм дазваляюць разглядаць гэтае апавяданне ў шэрагу лепшых знаходак “малой” прозы 20-30-х гадоў ХХ стагоддзя.

Такім чынам, на падставе прааналізаваных у падраздзеле прыкладаў мэтазгодна адзначыць некаторыя агульныя моманты, уласцівыя дадзенай жанравай форме. Камікаванне “ў чыстым выглядзе” ў апавяданні не назіраецца: камізм тут пераважна выступае адным са складнікаў сінкрэтычных стыляў пісьменнікаў. У тым ліку і ў гумарыстычным апавяданні “Калектыў Яўмена” А.Мрыя, дзе драматызм і камізм выконваюць тоесныя ролі. Адзнакай часу можна лічыць тое, што камічны бок твораў раскрываецца на фоне трагізму і драматычных падзей (“Рамеа і Джульета на Беларусі” Я.Нёманскага, “Справа Віктара Лукашэвіча”, “Спатканні з васпаватым чалавекам” К.Чорнага, “Здарэнне з камісарамі” Ц.Гартнага і інш.).

Вышэй адзначалася, што апавяданне ўяўляе сабой лабільную, здольную да карэгавання жанравай структуры мастацкую сістэму. Таму ў выніку ўздзеяння важных фактараў (праблемнай абвостранасці, змештавай ёмістасці, тэматычнай канцэптуальнасці, тэндэнцыі да аналітычнай скрупулёзнасці і дэталізаванага апісання) мае месца адыход ад класічнай формулы ўласнага апавядання і набліжэнне яго характарыстык да крытэрыяў апавесцевай будовы.

Папярэдні аналіз камічнай прозы дазваляе зрабіць тэарэтычныя

падагульненні адносна спецыфікі бытавання жанравых мадыфікацый сатырычнага апавядання 20-30-х гадоў XX стагоддзя.

Найперш мэтазгодна нагадаць, што “памяць жанру” (М.Бахцін) у пэўным сэнсе прадвызначае вынікі творчасці аўтараў самых розных эпох, а прытрымліванне крэатарамі літаратурных канонаў захоўвае “чысціню жанру”. Аднак у дынамічна-супярэчлівы час (што назіраецца ў даследуемы намі перыяд) адбываецца пераструктураванне мастацкіх сістэм, у тым ліку і жанравай будовы, вынікам чаго становіцца патэнцыяльная набліжанасць асобных твораў да розных формаў у межах асноўнага жанру.

Можна таксама канстатаваць, што грунтоўнасць і аналітычнасць у даследаванні фактаў рэчаіснасці склалі своеасаблівы падмурак для развіцця мастацкага сінтэзу прозы сатырычнага і рэалістычнага напрамкаў.

Лёс жанру залежыць ад яго запатрабаванасці ў канкрэтны гістарычны момант, а гэта абумоўлена здольнасцю жанру адэкватна грамадскім устаноўкам адлюстроўваць рэчаіснасць. Таму ў дынамічны, мабільны, прасякнуты крытыцызмам час узнікла неабходнасць у адпаведнай жанравай арганізацыі – сатырычным апавяданні, якое, нагадаем, развівалася ў першае паслярэвалюцыйнае дзесяцігоддзе ў наступных жанравых мадыфікацыях: замалёўка, навела, сказ, апавядальная гісторыя, апавяданне-фельетон, уласна апавяданне.

У мастацкай літаратуры 20-30-х гадоў заўважаецца ідэйная амбівалентнасць сатыры. Яна, з аднаго боку, была поўнасцю залежная ад новай ідэалогіі, а з другога, у выніку арыентацыі пісьменнікаў на сусветную гуманістычную традыцыю адбывалася “выраўноўванне” сатыры, пазбаўленне яе ад тагачасных штампаў. Гэтая асаблівасць найперш адбілася на характары праблематыкі сатырычнай прозы. У большасці выпадкаў нават камічна абвостраная крытыка аб’ектаў грамадскага астракізму (святароў, мяшчан і іншых “носьбітаў мінулага”) была праломлена праз прызму даследавання вечных аспектаў быцця: матэрыяльнае і духоўнае, супярэчнасць чалавечай душы, крытэрыі шчаслівага існавання, бацькі і дзеці і г.д. Варыяцыі антаганістычных стасункаў “старога” і “новага” прадстаўлены сатырыкамі ў іх дыялектычнай злучанасці. Пры гэтым заўважаецца тэндэнцыя да паказу рэчаіснасці ў яе першапраях, пазбягаючы апалагетыкі і кан’юнктурнасці. Як адмоўную з’яву адзначанага працэсу можна ацаніць празмерную бытапісальнасць мастацкай літаратуры ўвогуле і камічнай у прыватнасці.

Нягледзячы на пэўную абмежаванасць жанравых канстантаў сатырычнага апавядання – яго пераважную сцісласць, тэзіснасць, фрагментарны характар апісання падзей і вобразаў – імкненне да цэласнага адлюстравання жыцця прыводзіць аўтараў да стварэння непаўторнай у кожным выпадку канцэптуальнай мадэлі рэчаіснасці “мазаічнага” тыпу (тэрмін умоўны. – В.П.), заснаванай на шматпрыкладным рознааспектным вывучэнні рэальнай фактуальнасці. Гэта прыкмета ўласціва сатырычнай

прозе Я.Коласа, М.Гарэцкага, К.Крапівы, А.Мрыя, Л.Калюгі і іншым таленавітым творцам акрэсленага перыяду.

Прытрымліванне пісьменнікамі законаў праўдападобнасці абумовіла дамінаванне ў сатыры 20-30-х гг. XX ст. рэалістычных прынцыпаў камікавання, што асабліва заўважаецца ў параўнанні з нешматлікімі прыкладамі ўжывання фантастычных элементаў (“Як у Бібліі” З.Бядулі, “Трыумф”, “Трагізм” Я.Коласа, “Падарожнае”, “Хвост” К.Крапівы, “Дудар” В.Ластоўскага, “Тахвілін швагер” Л.Калюгі). У гэтай сувязі варта дадаць, што адзнакай сатырычных вобразаў з’яўляецца вар’іраванне ступенню ўмоўнасці: ад тыпу, патэнцыяльна набліжанага да рэалістычнага, да зборна-шаржыраванай вобразнай мадэлі. Але прыярытэт аддаецца своеасабліваму “пераходнаму” тыпу персанажа, у якім на фоне агульнай праўдападобнасці выступаюць элементы гратэскавасці.

Вышэй ужо адзначалася, што камічны дыкурс тагачаснай прозы фарміраваўся ў рэчышчы мастацкага асваення прыёмаў народнай смехавой культуры і творчай інтэрпрэтацыі камічных сродкаў айчынай і сусветнай класікі. Гэта можна расцаніць як станоўчую з’яву, бо названы факт сведчыць аб далучанасці беларускай сатыры да агульнай мастацкай традыцыі, што таксама робіць больш правамернымі спробы прайзаікаў уключыць у літаратурны кантэкст творчыя навацыі жанрава-стылёвага характару.

Беларуская сатырычнае апавяданне 20-30-х гадоў XX ст. вылучаецца камбінаванасцю рэальнага і рэтраспектыўнага планаў аповеду, сінтэз якіх прыводзіць да адмысловага сюжэтна-кампазіцыйнага малюнка. Найбольш маляўніча гэта прадэманстравана на прыкладзе прааналізаваных апавядальных гісторый і сказаў.

Шматварыянтнае ўжыванне розных тыпаў выкладання мастацкага матэрыялу ў апавядальных жанравых мадыфікацыях – апісанне, апавяданне, дыялог – фарміруе унікальныя стылёвыя парадыгмы твораў. Прычым, парадыгмы, здольныя да відазмянення і трансфармацыі над уплывам іманентных жанравых законаў. Так, напрыклад, дынамізм аповеду з’яўляецца абавязковай адзнакай такіх жанравых мадыфікацый, як сатырычная навела і сатырычная замалёўка.

Апісальнасць жа правакуе запавольванне сюжэтнага руху, і, дарэчы, менавіта наяўнасць ці адсутнасць адзначанай прыкметы выступае найбольш істотным аргументам у пытанні раздзялення жанравых форм апавядання і навелы. Пры апісальнасці ўзрастае роля пазасюжэтных элементаў: аўтарскіх адступленняў, лірычных замалёвак, інфармацыйна насычаных апісанняў розных аб’ектаў мастацкага свету. Названая акалічнасць асабліва часта сустракаецца ў камічнай прозе малой формы Я.Коласа, Ц.Гартнага, Я.Нёманскага.

Вельмі шырокія магчымасці маналагічна-дыялагічных формаў прадэманстравалі жанравыя мадыфікацыі сказа і апавядальнай гісторыі.

Яны ў сканцэнтраваным выглядзе выявілі дзве антаганістычныя ў сваёй аснове тэндэнцыі: а) максімальна аб'ектыўна, рэалістычна заглыблена і псіхалагічна дакладна скласці індывідуалізаваны партрэт наратара; б) імкненне паднесці маналог наратара як абагульнена-тыповы голас народа (асабліва ў сказе).

У апошніх дзвюх жанравых мадыфікацыях цэнтральнае месца адводзіцца маналагізму аповеду ў той час, калі сферу мастацкай мовы сатырычнай прозы 20-30-х гадоў пераважна характарызуе рознагалоссе, моўная поліфанія (па М.Бахціну).

Натуральнай з'явай інтэнсіўнага літаратурнага развіцця стала практыка выкарыстання розных тыпаў кампазіцый (просты і складаны тыпы), што прадвызначана не толькі імператывамі жанру (як, напрыклад, у апавяданнях, патэнцыяльна набліжаных да твораў аповесцевай будовы), але і стылёвымі прыярытэтамі празаікаў (Я.Коласа, К.Чорнага, Ц.Гартнага, Я.Нёманскага, В.Каваля).

Неабходна таксама зазначыць, што ў большасці выпадкаў камізм нават у непасрэдна "смехавых" жанраўтварэннях не заўсёды з'яўляецца монатыпам пафасу. Найчасцей ён (камізм) выступае адным з карэлятаў у трагікамічным альянсе, абумоўленым самім характарам эпохі. Такім чынам, у працэсе самаідэнтыфікацыі беларускага народа агромністая роля належыць сатыры, бо яна не толькі адлюстроўвае рэальнасць у самых тыповых яе праявах, але і, кажучы метафарычна, выконвае функцыю няўмольнага суддзі ў адносінах да часу і чалавека.

РАЗДЗЕЛ 2. ЭВАЛЮЦЫЯ САТЫРЫ Ў ЭПІЧНЫХ ТВОРАХ СЯРЭДНЯЙ І ВЯЛІКАЙ ФОРМЫ

2.1. Станаўленне беларускай сатырычнай аповесці

Наступным заканамерным этапам развіцця беларускай сатыры 20-30-х гадоў XX стагоддзя стала распрацоўка жанраў сатырычнай аповесці і сатырычнага рамана. У параўнанні з "мазаічнасцю" і "эскізнасцю" мастацкага адлюстравання рэчаіснасці ў малых апавядальных мадыфікацыях названыя жанры павінны былі стварыць больш грунтоўную, аналітычную, сацыяльна заглыбленую карціну тагачаснага гістарычнага перыяду.

Аднак паралельна з гэтым пазітыўным момантам з другой паловы 20-х гадоў назіраецца супрацьлеглая тэндэнцыя, калі на фарміраванне літаратурнага працэсу пачынае моцна ўздзейнічаць сацыяльна-ідэалагічны фактар. Пад яго націскам адбывалася не толькі нівеліроўка жанрава-стылёвых сістэм, але і быў узяты пад сумненне сам факт неабходнасці існавання сатырычных жанраў. Гэта ў многім тлумачыць, па-першае,

нешматлікую колькасць напісаных твораў акрэсленага напрамку, па-другое, асаблівасці канфлікту ў аповесцях, заснаванага на сацыяльна-класавых ідэалагемах, па-трэцяе, эклектыку ўласна сатырычнага і крытычнага пачаткаў у творах.

Апошняя акалічнасць выклікала значнае змяншэнне смехавай атрыбутыўнасці на розных мастацкіх узроўнях (сюжэт, канфлікт, вобразы, моўныя сродкі). У выніку гэтага адбываецца разладжванне сатырычных жанравых канонаў. Узмацненне сацыяльнага крытыцызму прывяло, на думку асобных даследчыкаў (Л.Яршоў, З.Драздова), да ўзнікнення ў літаратурнай прасторы 20-х гадоў новых жанравых мадыфікацый – “апавесці-сатыры”, “рамана-сатыры”. Арыгінальнасць такога навуковага падыходу і палемічнасць высноў вучоных вымушаюць звярнуцца (з мэтай удакладнення) да праблемы вызначэння асноватворных крытэрыяў сатырычных жанраў.

Найперш трэба адзначыць, што ў камічных творах мае месца шырокі спектр аўтарскіх ідэйна-эмацыянальных ацэнак: ад пацяшальнасці да гнеўна-інвектыўных выпадаў. Багацце эмацыянальна-сэнсавай нюансіроўкі дэтэрмінавана самай прыродай характарызуемай эстэтычнай катэгорыі. Прыгадаем, тэрмін “сатыра” паходзіць ад лацінскага слова *satira*, што абазначае “сумесь, усякая ўсячына”. А ў 20-30-я гады ХХ ст., як сведчыць гісторыя, пад уздзеяннем вядомых “вонкавых” абставін адбывалася арыентацыя пісьменнікаў на інвектыўна-крытычную полюснасць у сатырычнай прасторы. Аднак і ў гэтым выпадку творы захоўваюць сваю іманентную сатырычнасць, бо *інвектыва* – гэта разнавіднасць сатыры (ад лац. *invehi* – “кідацца, нападаць”), для якой характэрна рэзка выкрывальнае асмяянне, адкрытая дэманстрацыя грамадска-маральных ідэалаў аўтара, яго грамадзянскай пазіцыі. Такім чынам, у сатырычнай плыні даследуемага намі перыяду пражылі практыкаваліся дзве мадэлі пабудовы твораў:

а) ужыванне дамінуючага камічнага пафасу ў сукупнасці з іншымі відамі ідэйна-эмацыянальнай ацэнкі (пераважна ў апавядальных мадыфікацыях); б) камбінаванне сатырычных прыёмаў і элементаў сацыяльнага крытыцызму (характэрна для аповесцевых структур). Выбар той ці іншай мадэлі сатырычнага твора быў прадиктаваны не толькі стылёвымі прыярытэтамі, але і аб’ектам адлюстравання. Безумоўна, меў рацыю рускі вучоны Ю.Бораў, заўважаючы, што “сатыра без смеха <...> узнікае тады, калі асабліва бачны трагічныя наступствы існавання пэўнай камічнай з’явы, калі камічная з’ява настолькі небяспечная для грамадства, што параджае найцяжэйшыя няшчасці і гібель людзей” [23, 126-127].

У якасці падагульнення мэтазгодна адзначыць, што і вышэйназваны даследчык Л.Яршоў, канешне, усведамляў важнасць і непазбежнасць гістарычнай карэкціроўкі жанравых сістэм, у ходзе якой жанр можа стаць носьбітам антаганістычных па функцыянальных прызначэннях складнікаў.

У гэтай сувязі вучоны зазначаў: “Сатыра ў найбольш закончаных і яркіх формах выходзіць за межы камічнага, перарастае хутчэй у трагедыю” [65, 17]. Трэба канстатаваць, што 20-30-я гады мінулага стагоддзя сталі своеасаблівым пераходным этапам фарміравання жанравых структур, у якім адбывалася значная экстенсіфікацыя (пашырэнне) межаў сатырычных жанраў.

Станоўчай рысай у сатырычнай аповесці акрэсленага перыяду, на нашу думку, з’яўляецца імкненне адпавядаць канструктыўным жанравым патрабаванням аповесцевай структуры. Напрыклад, у фіксаванні падзейнасці акцэнт робіцца на максімальна сканцэнтраваных і эмацыянальна напружаных эпізодах. Пры гэтым бяруцца пад увагу “статычныя кампаненты твора – душэўныя станы, рознага тыпу апісанні, пейзажы і г.д.” [106, 281].

Пачынаючы з другой паловы 20-х гадоў у беларускай літаратуры адчуваецца моцны ўплыў тэорый “жывога чалавека”, “зрывання масак”, “псіхалагічнага рэалізму”. Заканамерна, што ў сатырычнай прозе гэтага часу заўважаецца інтэнцыя на псіхалагічныя прыёмы. Так, прынамсі, шырока практыкуецца творцамі псіхалагічны спосаб тыпізацыі (“Сентыментальныя аповесці” М.Зошчанкі, апавяданні А.Аверчанкі і Тэфі). У беларускай сатырычнай плыні найбольш паказальным прыкладам гэтага спосабу тыпізацыі з’яўляецца сатырычная аповесць “Голы звер” М.Зарэцкага (1926). На падставе жанравых і канцэптуальна-метадалагічных агульнасцяў, уласцівых названаму твору і “Сентыментальным аповесцям” М.Зошчанкі (1923-1929), мэтазгодна правесці супастаўленне асноўных мастацкіх рашэнняў, што “вымалёўваюць” непаўторныя карціны аўтарскіх стыляў.

Творчыя дыскурсы М.Зарэцкага і М.Зошчанкі вызначаюцца майстэрствам даследавання герояў у гранічна абвостраных і драматычна заглыбленых сітуацыях, у якіх мяняюцца светапоглядныя пазіцыі герояў. Але самі гэтыя змены маюць у творах дыяметральна-супрацьлеглы характар: калі асобных зошчанкаўскіх персанажаў выпадак прыводзіць да ўмацавання ў свядомасці маральных ідэалаў (“Тамара і Апалон”, “Страшная ноч”), то героі М.Зарэцкага ператвараюць асабістае жыццё ў амаральна-дэструктыўнае існаванне біялагічных адзінак.

Сюжэтнай дамінантай у творах становіцца непрадказальна-алагічны выпадак, з якога пачынаецца ланцуг трагікамічных наступстваў. Пры гэтым падзейны рад успрымаецца толькі як фонавая “ілюстрацыя”, сэнсавае тлумачэнне выбару персанажа. У цэнтры аповесцяў – дынамічны працэс развіцця характараў герояў і раскрыцця ўнутранай логікі іх паводзін. Поліфанічнасць, лапідарнасць дыскурсаў сатырыкаў абумовіла сканцэнтраванасць экспрэсіўных сэнсава важных эпізодаў, інтанацыйнае вар’іраванне, эксперыментатарства з мастацкім часам. Дадаткова спынемся на апошняй стылёвай прыкмеце.

Храналагічны падыход у аповесцях М.Зарэцкага і М.Зошчанкі мае дыскрэтны, фрагментарны прынцып апісання, у якім, аднак, заўважаецца шэраг істотных асаблівасцяў. “Сентыментальныя аповесці” (у адпаведнасці з жанравай формай запісак) суб’ектыўна адлюстроўваюць мастацкі свет у выглядзе лагічна сканструяваных рэтраспекцый. У “Голым зверы” адбываецца камбінаванне спосабаў мастацкага паказу: у дамінуючае непасрэднае адлюстраванне (апісанне падзей, якія маюць месца ў цяперашнім для апавядальніка часе) уваходзяць рэтраспекцыі-успаміны герояў. Сінтэз лірычных і побытавых абразкоў-замалёвак, прасякнутых іранічна-саркастычнымі фарбамі, спалучэнне розных спосабаў мастацкага паказу садзейнічаюць узнікненню моцнага эмацыянальнага “пасылу”, паслядоўна прагрэсіруючая фаза якога суправаджае дзеянне да фіналу. Адною з асноўных стылёвых велічынь у аналізуемых творах з’яўляецца лірычнасць аповедаў. Менавіта яна заўважаецца ў падрадковых сэнсавых “падводках” да некаторых частак, дзякуючы чаму ўзрастае ступень аўтарскай актыўнасці і аўтарскай далучанасці да падзей.

Варта таксама зазначыць, што ў дадзеных аповесцях знайшлі новую інтэрпрэтацыю асобныя камічна-псіхалагічныя прыёмы Ф.Дастаеўскага.

А) У сатырычнай аповесці “Кракадзіл” (1865) славу тага рускага класіка асновай для завязвання інтрыгі служыць выпадковасць. Такая сюжэтная асаблівасць, як вышэй адзначалася, уласціва і названым творам М.Зарэцкага і М.Зошчанкі.

Б) Матывы літасці, усёдавальнасці адыгрывалі ў творчасці Ф.Дастаеўскага агромністую ідэйна-сутнасную ролю (“Браты Карамазавы”, “Злачынства і пакаранне”). Названыя матывы, увасобленыя ў “Голым зверы” і ў “Сентыментальных аповесцях” у вобразе апавядальніка і жаночых вобразах, абавязкова павінны ўлічвацца ў працэсе цэласнага навуковага даследавання тэкстаў.

Пры аналізе стыляў М.Зарэцкага і М.Зошчанкі нельга не сказаць аб майстэрстве дэталізацыі ў іх сатырычных творах.

У аповесці “Голы звер” з пункту погляду “псіхалагічнай сатыры” (Л.Яснева) найбольш уражвае трапінасць характарыстычных апісанняў розных адценняў усмешкі Яроцкага: “салодка ўсміхнуўся”, “заціснуў у вуснах тонкую ўсмешку”, “усміхаўся ветла, адкрыта”, “засмяўся <...> жудасным смехам-сіпеннем”, “застыла гримасай усмешка <...> у ёй разам пераплялося: і гэты дзікі незразумелы спалох, і слюнява-недалужная злосць <...> і злараднасць дзікая”, “засмяўся сухім тым драўляным смехам” [71, 381- 429].

Адзначаная мастацкая дэталі мае вялікі псіхалагічны сэнс. Яна не толькі на прыкладзе вобраза Яроцкага падагульняе аўтарскія спробы тэкстуальнага абыгрывання камічных матываў прыкідвання і гульні, але і, развіваючы сваю характаравызначальную функцыю, названая дэталі

узбуйняецца да памераў гратэскава-метафарычнага вобраза-сімвала. Аргументуем тэкстуальным доказам: “Смех шалёнай вужакай абвівае нутро і ціснецца-ціснецца вон, каб рассыпацца ў рогат гуллівы” [71, 381]. Такім чынам, у “Голым зверы” ўсмешка (як мастацкая дэталі) вызначае спецыфіку стасункаў паміж персанажамі і канкрэтызуе стаўленне самога творцы да герояў. Дарэчы, у вар’іраванні псіхалагічна-сэнсавымі адценнямі названай партрэтнай дэталі таксама назіраецца арыентацыя на творчы вопыт Ф.Дастаеўскага (“Злачынства і пакаранне”).

У дачыненні да “Сентыментальных аповесцяў” М.Зошчанкі адзначым, што ўласцівасцю стылю рускага сатырыка з’яўляецца практыкаванне рознатыповых камічных дэталей, мэта якіх – адлюстраванне “павуціння дробязяў”, якое ахутала жыццё герояў. Збліжае праймаў і ўжыванне сатырычных дэталей-сімвалаў, толькі ў М.Зошчанкі гэта дэталі побытава-рэчавага плану.

Наступная прыкмета дыскурсаў даследуемых аўтараў – кантрастнасць – найбольш праяўляецца ў эмацыянальна-інтанацыйнай шматмернасці твораў. У “Голым зверы” аўтарам прымяняецца адкрытая кантэкстуальная амбівалентнасць:

а) супастаўленне лірычна-рамантычных, іранічна-саркастычных і драматычных эпізодаў у межах адной часткі;

б) на працягу ўсяго твора М.Зарэцкім апрабуюцца патэнцыяльныя мажлівасці ідэйна-мастацкай дыхатоміі “смех / гора (плач)”.

Спакойны, мякка-іранічны аповед, які вызначае стыль “Сентыментальных аповесцяў”, кантрастуе з падтэкставай лірычна-спачувальнай рэакцыяй аўтара на апісаныя падзеі.

Стылістыка псіхалагічнай сатыры вымагае ад пісьменніка эклектычных сродкаў раскрыцця вобразаў. Таму сатырычныя персанажы аповесці “Голы звер” характарызуюцца пры дапамозе камічных прыёмаў (гратэскава-іранічнае партрэтаванне, падкрэсліванне неадэкватнага рэальнаму стаўлення герояў да сябе, да іншых людзей, да рэчавага свету), псіхалагічных прыёмаў (унутраныя маналогі, дэталізацыя) і выкрывальна-ацэнных заўваг.

Нагадаем, што ў першай трэці ХХ ст. у выніку маральна-грамадскай “зрушанасці” фарміруецца новы светапоглядны тып індывіда з дэструктыўна-мізантрапічнымі ўстаноўкамі. У літаратурным свеце своеасаблівым водгукам на гэты працэс стала стварэнне шэрагу мастацкіх твораў з аналітычна-заглыбленым даследаваннем праблемы (“Адам Залес” С.Хурсіка, “Трэцяе пакаленне”, “Лявон Бушмар” К.Чорнага і інш.).

У вобразах Яроцкага і Адама Залеса з аднайменнай навелы С.Хурсіка заўважаюцца некаторыя тыпалагічныя падабенствы: звераватасць натур, амаральна-дэвіцыйныя прынцыпы існавання, прыхільнасць да анархізму. Аднак далей агульнасці ў ідэйнай трактоўцы герояў заканчваецца. Залес адносіцца да тыпу людзей, якія на злome эпох

не здолелі “папрымошчвацца” да новай улады, гэта прадстаўнік генерацыі, што адарвалася “ад неба і да зямлі не дастала” [17, 324]. Герой твора С.Хурсіка, з’яўляючыся па сваёй сутнасці апалагетам экзістэнцыялізму, пакутліва адцягвае момант выбару паміж дэструктыўнасцю і стваральнасцю. Быць пасіўным наглядальнікам быцця ён не можа – гэта супярэчыць яго чалавечай сутнасці. А адзінае, што стварае пазітыў у свядомасці Залеса, – гэта каханне і адчуванне гармоніі ў прыродзе.

Вытокі “звераватасці” Яроцкага, на думку аўтара, у самім характары эпохі, паталагічнай схільнасці героя да разбурэння і ў апрыёрна дадзеным напаўмістычным таленце знаходзіць “унутры чалавека звярыныя інстынкты і ўспарваць іх” [71, 387]. Апошняя акалічнасць – своеасаблівы мефістофелеўскі пачатак – пацвярджаецца як словамі самога “чалавека-звера” (“У мяне нейкі д’ябальскі спрыт да жыцця” [71, 386]), так і асноўнымі матывамі аповесці – матывамі спакусы, пагібелі, страты душы.

Трэба таксама падкрэсліць, што для “Голага зверга” характэрна выкарыстанне рознааспектных дыялектычных кампанентаў, таму паралельна з ужываннем драматычных матываў аўтарам уключаюцца і сатырычныя матывы гульні, прыкідвання, штучнасці. Мэта іх – змяніць памераў гіпербалічнага персаніфікаванага зла і дыскрэдытацыя “жывёльных” прынцыпаў існавання.

Адважымся выказаць гіпатэтычную думку наконт таго, што ў савецкай сатыры ўвогуле і ў беларускай сатырычнай прозе ў прыватнасці знайшлі адбітак мадэрнізаваных элементы махлярскага рамана. У сатырычнай аповесці “Голы звер” традыцыі махлярскай літаратуры заўважаюцца ў адметнасцях стасункаў галоўнага героя (у адпаведнасці з махлярскай вобразнасцю гэта “пан”, які “стадыянальна замяняе бога” (В.Фрэйдэнберг [158, 214]) са сваім “рабом-служой” Шчупаком. Калі ў традыцыйным махлярскім творы “слуга” быў камічна-травесцыйным антыподам вобраза “пана”, то ў М.Зарэцкага ідэйна-сутнасная трансфармацыя вобраза Шчупака прывяла да таго, што абодва складнікі сатырычнага альянсу з’яўляюцца героямі-махлярамі (трыксцерамі).

Спецыфікай іерархічна-функцыянальных уласцівасцяў вышэйназваных персанажы збліжаюцца з камічнай парай – Бэндэр-Вараб’янінаў – са слаўтага рамана “Дванаццаць крэслаў” І.Ільфа і Я.Пятрова (1927). Аднак жа і ў гэтым ракурсе персанажы поўнасцю не ідэнтычныя. Пад час авантурных прыгод у свядомасці герояў-“слуг” адбываюцца светапоглядныя карэкцыі. У выніку іх Шчупак набліжаецца да спасціжэння маральна-гуманістычных асноў быцця, інакш кажучы, пашыраецца зона асабістай свабоды героя, узмацняецца яго пазіцыя адхілення ад дэструктыўна-эгацэнтрычнай філасофіі Яроцкага.

У камічным рамане І.Ільфа і Я.Пятрова мае месца супрацьлеглая ідэйна-сэнсавая лінія: Вараб’янінаў, канчаткова “патануўшы” ў гіпертрафіраваных сквапных жаданнях, карэгуе ў “чалавека-звера”:

“Ипполит Матвеевич встал на четвереньки и, оборотив помятое лицо к мутно-багровому солнечному диску, завыл” [75, 324]. Канчатковае вобразнае пераўвасабленне “прадвдзіцеля дваранства” наступае ў фінале рамана, калі Вараб’янінаў гвалтоўна рэалізуе падсвядомую прагу стаць поўным дублёрам “пана-бога” Астапа Бэндэра. Такім чынам, ролевая вобразная метамарфознасць прыводзіць да трансфармацыі пафасу твора – камічны аповед змяняецца трагічнай развязкай.

Рознааспектнасць аналізу сатырычнай аповесці “Голы звер” М.Зарэцкага пацвердзіла самабытнасць жанрава-стылёвых рашэнняў у творы і адначасовую яго адпаведнасць традыцыям сатырычна-псіхалагічнай прозы.

Вышэй ужо адзначалася, што прымусова ўкараняемы ідэалагічны стандарт стаў не толькі прычынай уніфікавання многіх цікавых творчых ідэй, але і своеасаблівым арыенцірам-базісам для распрацоўкі мастакоўскіх канцэпцый пазнання рэчаіснасці. Іменна такімі абставінамі можна растлумачыць факт падмены мастацкага канфлікту, заснаванага на гуманістычных ідэалах, спрошчана-класавай антаганістычнасцю. Дадзеная заўвага ў поўнай меры адносіцца і да сатырычнай аповесці “У іхным доме” Р.Мурашкі (1929).

У сучасным літаратуразнаўстве бытуе неаднароднасць поглядаў на жанравае вызначэнне твора. Так, у прыватнасці, вучоным М.Мушыньскім адзначаецца цікавая думка наконт таго, што па сваёй сутнасці твор “У іхным доме” “прэтэндаваў на сацыяльна-псіхалагічны жанр” [53, 716]. Прычыны нерэалізаваных аўтарам жанравых патэнцый, на думку вядомага літаратуразнаўцы, знаходзяцца ў недастатковай аналітычнасці аповесці і ў яе павярхоўным выкрывальніцтве. Аднак названыя пралікі становяцца менш відавочнымі, калі разглядаць згаданы твор у межах сатырычнай плыні, да якой, на наш погляд, ён і мае непасрэднае дачыненне, бо па агульнай накіраванасці з’яўляецца прыкладам сатырычнай прозы.

Мастацкі прынцып антыэстэтызму прадвызначыў характар адлюстраваных сітуацый і паспрыяў расстаўленню сэнсавых акцэнтаў пры абмалёўцы сатырычных персанажаў. Дэталёва апісваючы несамавітыя ўчынкі герояў і працэс рэалізацыі іх геданістычна-інтымных жаданняў, аўтар імкнуўся сатырычна знізіць вобразы “былых”, таму з саркастычнай іроніяй падкрэслівае “жывёльнасць” гэтых тыпаў.

Усе сатырычныя партрэты ў аповесці Р.Мурашкі абмалёўваюцца па імператывах рэалістычнай праўдападобнасці з ужываннем рознатыповай гратэскавай дэталізацыі. У такім вонкава размаітым падборы кампанентаў захоўваецца лагічная паслядоўнасць, бо ў савецкай эстэтыцы гратэск разглядаўся як адна з формаў менавіта рэалістычнага адлюстравання жыцця [172, 248].

Нягледзячы на пэўную сюжэтна-вобразную зададзенаць твора, сапраўдная крэатыўнасць пісьменніцкага мыслення выявілася ў

сатырычным аспекце аповесці. Аўтарам арыгінальна абыгрываецца класічны кантраст – параўнанне “жывога” і “мёртвага” ў апісанні “мярцвелых формаў жыцця”. Гратэскавае прыпадабненне людзей “жыцця для жыцця” да рэчаў, прадметаў, параўнанне герояў з лялькамі і жывёламі падкрэслівае аўтарскую апазіцыйнасць адносна бездухоўных, механічна-жывёльных прынцыпаў існавання.

У апісанні вонкавай атрыбутыўнасці мяшчанскага свету назіраецца стылёвая варыянтнасць. У працэсе дэталёвай абмалёўкі аднаго з асноўных месцаў дзеяння – старога дому Вольгі Маліноўскай – адбываецца панарамнае азнаямленне з інтэр’ерам, пры гэтым Р.Мурашкам ужываюцца традыцыйныя штампы мяшчанскага асяродку: пакаёвая паўцёмра, плюшч, грамафон і г.д. Апісваючы “паэтычную мансарду” Непакоева, пісьменнік узбуйняе толькі асобныя дэталі (ложак і стары пісьмовы стол), якія апасродкавана дэманструюць жыццёвую філасофію героя. У сатырычным партрэтаванні аўтарам таксама выпрабавуюцца магчымасці розных мастацкіх прыёмаў.

А) Гэта можа быць бліскавічны па сваёй трапнасці шрых-характарыстыка, шрых-параўнанне: “Сярод усёй гэтай публікі яскрава кідаліся ў вочы людзі гуляння, ежы, адпачынку, людзі жыцця для жыцця” [124, 101].

Б) Сатырычна прадстаўленая аўтарская ідэя выкрыцця маральна-душэўнай мізэрнасці і чалавечай “палавінчатасці” ўвасобілася ў персанажах-“дублёрах” – Русабай і Бацубаеў.

В) Вяршыняй камічнай абмалёўкі персанажаў у аповесці Р.Мурашкі лічыцца разгорнутае іранічнае апісанне Волакава-Кулака, якое з’яўляецца ўзорам “пластычна-анатамічнага партрэтавання” (З.Драздова). Увага да фармальных асаблівасцяў героя дапаўняецца іранічным каментарыем аўтара. У выніку гэтага мастацкі партрэт забяспечвае не толькі “зрокавае” ўспрыманне вобраза, але і выконвае адносна яго характарыстычную функцыю.

Складаная сістэма эмацыянальна-сэнсавых адценняў уласціва апісанню гераіні твора Маліноўскай. Кантамінацыя рамантычна-белетрыстычнай плыні партрэтных замалёвак “чароўнай красуні гарадскога дэмімонду” [124, 166] і выкрывальна-сатырычная ацэнка гераіні стварае моцны кантраст, мэтай якога, думаецца, было стварэнне максімальна аб’ектыўнай прасторы для аўтарскіх разваг адносна ролі маральнасці і эстэтычнасці ў грамадстве.

Яшчэ адной стылёвай асаблівасцю аповесці з’яўляецца дэталізаванае апісанне адзення галоўнай гераіні і працэсаў яе пераапрачання, што на падставе прамых асацыятыўных ланцугоў падкрэслівае матывы прыкідвання і змены масак, якія выступаюць дамінантамі камікавання ў творы.

Важнае месца ў фарміраванні агульнай стылёвай карціны аповесці мае сюжэтна-кампазіцыйная, вобразная і моўная (нават на мікраўзроўні фразовай арганізацыі) кантрастнасць. Сярод неназваных адметнасцяў твора “У іхным доме” варта адзначыць шырыню хранатопу, удалае выкарыстанне прыёмаў псіхалагічнай сатыры (унутраныя маналогі, успаміны і сны гераіні, пейзажна-рэчавая дэталізацыя, прыём адцягненага партрэта), прамую і рэтраспектыўную (бегла-рэтраспектыўная) формы адлюстравання фактуальнасці, сінтэз гратэскава-будзённага, эксцэнтрычнасць (вобраз Жоржа), неўскладненую форму фабульнага руху, частковую інертнасць дзеяння ў выніку празмернай апісальнасці і не заўсёды паслядоўнай псіхалагічнай аргументацыі учынкаў персанажаў, крэатыўнае абыгрыванне карнавальных матываў і сродкаў паэтыкі (напрыклад, асучасненая карнавальная мадэль “вечнага балю” абмалёўваецца сродкамі іроікамізму).

Вышэй адзначалася, што адной з асноватворных тэм беларускай савецкай прозы ўвогуле і сатыры ў прыватнасці была тэма “асоба і рэвалюцыя”, асабліва плённа распрацаваная ў ракурсе выкрыцця “рэшткаў старой грамадскасці” ў паслярэвалюцыйных умовах. Абмежаванасць у падборы сатырычных герояў тлумачыцца ўсвядомленымі ці “падкарэктаванымі” грамадскай ідэалогіяй перакананнямі наконт таго, што аб’ектам сатыры “могуць быць толькі выключэнні з савецкай сістэмы” (К.Крапіва [99, 239]). У гэтым, на нашу думку, і трэба бачыць вытокі распаўсюджанасці шматаблічнага сатырычнага тыпу – прадстаўніка “былога свету” з дэфармаванай шкалай маральных каштоўнасцяў.

Названы сатырычны тып быў уласцівы не толькі камічнай літаратуры, але і даволі часта ўваходзіў у склад вобразнай парадыхмы прозы рэалістычнага напрамку (“Апошні зверыядавец” М.Лынькова, “Мядзведзічы” К.Крапівы). І хоць творы М.Лынькова і К.Крапівы маюць розныя жанравыя формы, шэраг істотных тыпалагічна-структурных агульнасцяў правакуе правесці іх супастаўляльны аналіз.

Пералічаныя творы былі прыкметнай з’явай літаратурнага працэсу 20-30-х гадоў, аб чым сведчыць разнастайнасць прысвечаных ім літаратуразнаўчых прац і палемічнасць высноў у іх. Найбольш негатыўна-крытычных заўваг было выказана з прычыны непрыняцця даследчыкамі спецыфічных сюжэтна-кампазіцыйных рашэнняў, якія мелі месца ў абодвух творах. Між тым у “Апошнім зверыядаўцы” і “Мядзведзічах” адбываецца адыход ад традыцыйнага канцэнтрычнага прынцыпу сюжэтабудовы. Аўтарскай задуме панарамна адлюстраванне перыпетыі навакольнай рэчаіснасці ў большай ступені адпавядаў хранікальна-“мазаічны” сюжэтны тып. Пры гэтым усе раздзелы названых твораў з’яўляюцца па форме навілістычнымі: экспрэсіўныя дынамічныя часткі вызначаюцца актыўнасцю фабульнага руху, змяшчаюць канцэнтрычныя

мікрасюжэты і праяўляюць некаторую самастойнасць у рамках агульнай мастацкай сістэмы.

Аднак абмяжоўвацца “ізаляванымі” навелістычнымі канструкцыямі было б не зусім мэтазгодна – жанравая спецыфіка аповесці і рамана вымагае ад аўтара размяшчэння ў цэнтры мастацкага поля сэнса– і структураўтваральнага ядра, якім, напрыклад, можа быць вобраз галоўнага героя. А ў аналізуемых творах пратаганіст альбо зусім не прасочваецца (“Мядзведзічы”), альбо выяўляецца фрагментарна (“Апошні зверыдавец”).

Стылі абодвух твораў характарызуе сінкрэтызм розных мастацкіх пачаткаў: рэалістычнасць і лірызм, псіхалагізм і крытыцызм, драматычнасць і камізм. Менавіта ў захаванні рэалістычнай дакладнасці, лірычна-псіхалагічнай напаўняльнасці вобразаў і іх камічнай заостранасці і выявіліся натуральнасць і стылёвая канстантнасць аўтараў.

Прыгадаем, што навелістычная структура патрабуе дакладна выверанага падбору дэталей, у тым ліку і партрэтных. Таму з’яўляецца заканамернай канвергентнасць (схільнасць) даследуемых праяваў да ўзбуджэння, “выбарачнасці” (М.Мушынскі) сімвалічных дэталей у камічным партрэце. Напрыклад, “казліная” бародка Шабурды (“Апошні зверыдавец”), увасобіўшыся ў асобны метафарычны вобраз, іранічна адлюстроўвае гіпертрафіраваную палахлівасць і падхалімства героя. У вобразе загадчыка зямельнага аддзела Рахлюка К.Крапівой акцэнтуюцца ўвага на непрывабным, дыспрапарцыянальным твары персанажа (“даўганосы”) і яго манеры гаварыць няшчыра, жадаючы “нешта затуманіць”.

Стылёвая арыгінальнасць аўтараў з выключнай мастацкай сілай праявілася пры абыгрыванні розных відаў камізму. У аповесці “Апошні зверыдавец” такім дамінуючым відам можна лічыць лірычна афарбаваны, “светлы” (Дз.Бугаёў), “мяккі” (М.Тычына) лынёўскі гумар. Лірызаваны гумар вызначае характар пейзажных замалёвак, якія апасродкавана перадаюць адценні інтраспектыўных працэсаў у свядомасці герояў. Адсюль вынікае, што вышэйназваны камічны элемент з’яўляецца адным са сродкаў псіхалагічнай сатыры.

Для рамана “Мядзведзічы” больш уласцівы сітуацыйна змадэляваны камізм, інакш кажучы, уласцівы камізм становішча. Пры напісанні гумарыстычна-сатырычных эпізодаў пісьменнікам выпрабаваліся патэнцыяльныя магчымасці традыцыйнай для смехавой культуры анекдатычнай схемы архітэктонікі. У сатырычна-выкрывальных мэтах аўтарам абмалёўваліся недарэчныя сітуацыі, у фіналах якіх падтэкстава гучала з’едліва-іранічная павучальнасць.

Трэба таксама заўважыць, што адным з фундаментальных прынцыпаў фарміравання творчых дыскурсаў К.Крапівы і М.Лынькова стаў прынцып народнасці, а арыентацыя на традыцыі смехавой культуры

было ўзята за аснову распрацоўкі ўласных канцэпцый смехатворчасці. Амбівалентныя матывы карнавальнасці найбольш паслядоўна праяўляюцца ў сцэнах “пахавання кафеяніка” (“Апошні зверыядавец”) і вяселля ў хаце Жагулы (“Мядзведзічы”). Галоўным дзеяннем у зазначаным вышэй эпізодзе з твора М.Лынькова з’яўляецца працэс развенчвання “блазнерскага караля” – настаўніка Лізматава. У сцэне несамавітага вяселля К.Крапівой сатырычна падкрэсліваецца культ плоцевых уцех (абжорства, п’янства і г.д.).

Наступным доказам наследавання праяікамі мастацкіх прыёмаў народнай карнавальнасці стаў факт уключэння ў вобразныя сістэмы абодвух твораў вобраза дзівака (“блазна”) – Анатоль Гарашчэня з “Апошняга зверыядаўца” і Пошта з “Мядзведзічаў”. І хоць гэтыя вобразы далёка не ідэнтычныя, у іх канцэптуальнай аснове маюць месца некаторыя супадзенні.

Першае. Названыя персанажы з’яўляюцца вонкава камічнымі: іх няўменне адпавядаць усім грамадскім схемам паводзін і фактычнае “выпадзенне” з сістэмы сацыяльных стандартаў стварае анекдатычныя сітуацыі.

Другое. У адпаведнасці з імператывамі карнавальнай амбівалентнасці самі вобразы дзівакоў і ацэнкі іх дзейнасці набываюць дадатковыя драматычныя рысы. “Таварыш Анатоль” з-за неразумнення грамадствам яго індывідуальнасці адчувае ў душы псіхалагічны разлад. А несамавіты ўчынак Пошты прывёў да “вонкавага” канфлікту – крывавага супрацьстаяння сялян-суседзяў (эпізод пакосу ў Заброддзі).

Аб сувязі з народнай смехавой культурай сведчыць і выкарыстанне пісьменнікамі адпаведных моўна-выяўленчых сродкаў (камічных прыказак, прымавак, прадметна-наглядных параўнанняў, інвектываў, каламбураў і інш.), якія значна ўзмацняюць агульную экспрэсію апавядання і ствараюць унікальную вобразнасць мовы.

Неабходна таксама зазначыць, што ў “Апошнім зверыядаўцы” і “Мядзведзічах” заўважаецца сатырычная праекцыя на асобныя тагачасныя грамадска-сацыяльныя праблемы. Так, М.Лыньковым акцэнтуюцца ўвага на нежаданні камсамольцаў паспрыяць пазітыўным зрухам, іх грамадскай інертнасці і душэўнай “рэдукаванасці”. З гэтай прычыны вобразы “перадавой моладзі” ўспрымаюцца як аб’екты сатыры і набываюць адпаведную трапную характарыстыку (“не камсамольцы, а <...> галошы старыя” [112, 189]).

Аналагічнае стаўленне да камсамольцаў, дэтэрмінаванае рэаліямі жыцця, знаходзім і ў “юнацкай аповесці” Л.Калюгі “Ні госць ні гаспадар” (1928). Натуральнасць і рэалістычная дакладнасць, якія сталі для праяіка своеасаблівымі мастацкімі арыенцірамі, абумовілі не толькі актуальнасць праблематыкі (аповесць з’яўляецца аўтарскім даследаваннем у рэчышчы літаратурнай канцэпцыі “новага героя”), але і стылёва ўзбагацілі твор.

Прынамсі, маральна-псіхалагічная заглыбленасць, перапляценне рэальнага і рэтраспектыўнага планаў падзей, дыскрэтнасць хранатопу, сінтэз аб'ектыўна-суб'ектыўных формаў аповеду, побытавая засяроджанасць, лірычнасць – усе названыя кампаненты дазвалялі аўтару пазбегнуць адналінейных апісанняў і кан'юктурных высноў.

Балюча перажываючы наступствы маральнага вакууму, што ўсталяваўся ў выніку грамадскіх пераўтварэнняў, Л.Калюга вельмі пераканаўча абмаляваў час узнікнення новага тыпу індывіда – “ні гасця ні гаспадара”, ідэйна набліжанага да коласаўскага чалавека “без карэнняў”. Нігілістычная апазіцыйнасць моладзі адносна спаконвечных законаў народнай маралі выклікала ў пісьменніка крытычную ацэнку такіх штучных поглядаў, што вобразна матэрыялізавалася ў гнеўна-іранічных аўтарскіх характарыстыках і апісаннях. Небеспадстаўнасць камічных ацэнак пераканаўча даказваецца пры дапамозе сістэмы кантрастаў, якія праяўляюцца ў наступных фактуальных супастаўленнях: пазітыўнасць працы сялян / дэструктыўнасць дзейнасці камсамольцаў, гарманічнасць і суладдзе ў прыродзе / хаатычнасць, абсурднасць грамадскіх зрухаў.

Праблема адчужэння новай генерацыі ад нацыянальных духоўных асноў стала адным з канцэптуальных аспектаў у фантасмагарычнай аповесці Л.Калюгі “Нядоля Заблоцкіх” (1929-1931), напісанай у форме апавядальных гісторый сказавага тыпу. Зварот да такой нязвыклай жанравай мадыфікацыі быў выкліканы наступнымі акалічнасцямі.

А) У выніку ўзмацнення ідэалагічна-цэнзурнага фактару творцы мусілі, як калісьці пісаў М.Ляскоў, “усё загортаць у каляровыя паперкі” [145, 611], ужываючы пры гэтым умоўнасць, фантастыку, іншасказанне.

Б) Пад уздзеяннем вышэйзгаданых абставін адбываецца інтэнсіўнае развіццё стыляў, авалодванне аўтарамі новымі магчымасцямі мастацкага пазнання рэчаіснасці.

У фантасмагарычных творах фантастыка і рэалізм утвараюць дыялектычнае адзінства з мноствам узаемасувязяў і ўзаемапераходаў [81]. Такая жанравая асаблівасць у большасці выпадкаў дапаўняецца трагікамічным альянсам, што і назіраецца ў аповесці “Нядоля Заблоцкіх”.

Дзякуючы ўмоўнасці мастацкага свету твора і яго здольнасці да дзялення на падсістэмы (рэальную і фантастычную), абстрактнасці хранатопу, ужыванню прыёмаў “завуаляванай (няяўнай) фантастыкі” (паводле Ю.Мана), трансфармацыі міфалагічных матываў і вобразаў, актыўнай структураўтваральнай ролі наратара, філасофскай падтэкставасці аповесць набывае непаўторнае стылёвае выяўленне.

Мастацкія формы народнай смехатворчасці, шматпрыкладна прадэманстраваныя ў “Нядолі Заблоцкіх” у выглядзе творчых інтэрпрэтацый легендаў, паданняў, анекдатычных гісторый, трапных выслоўяў, камічных параўнанняў і г.д., спрыялі распаўсюджванню вальнадумства і альтэрнатыўных поглядаў на грамадскія працэсы. Камізм,

як было зазначана, з'яўляецца адным з галоўных элементаў стылёвай парадыгмы аповесці. Менавіта ён паўплываў на асаблівасці развіцця сюжэта, які нагадвае мадэрнізаваную міфалагічную мадэль антрапаганістычнага тыпу.

Аналізуючы ролю міфалагічных вобразаў у творчасці Ф.Багушэвіча, В.Максімовіч выказаў цікавую думку наконт таго, што фальклорна-інфернальныя стварэнні – “гэта рэпрэзентанты свядомасці напярэдадні яе абуджэння” [116, 24]. А мэтай уключэння вышэйзгаданых вобразаў у сюжэтную канву аповесці “Нядоля Заблоцкіх” стаў заклік да абуджэння ментальнай памяці беларусаў напярэдадні часу нівеліроўкі нацыянальнай самабытнасці. Таксама трэба заўважыць, што асаблівасці падачы міфалагічных вобразаў у творы Л.Калюгі адэкватны народным уяўленням адносна персанажаў ірэальнага свету. Сам М.Гарэцкі пісаў, што для беларуса характэрны “нахіл да здоровага містыцызму” [48, 197]. А рускі вучоны Ю.Ман у сваёй кнізе “Паэтыка Гоголя” (1978) шматпрыкладна аргументаваў гіпотэзу, сутнасць якой заключаецца ў наступным: з’ява дэдэманізацыі (“прыручэння” хрысціянска-міфалагічных вобразаў зла) набыла ў народнай культуры тэндэнцыйны размах [118].

Фальклорна-міфалагічныя вобразы ў аповесці Л.Калюгі, апрача камічнага функцыянавання (аўтарскай апрабачыі архетыпных мадэляў “вясёлы чорт” і “дурны чорт”), набываюць яшчэ і алегарычна-філасофскае асэнсаванне. Яны апасродкавана ілюструюць фантастычную цягу чалавека да змянення наканаванасці лёсу і сваёй долі. Інакш кажучы, адзначаныя вобразы ствараюць сістэму выпадковасцяў, якія зрушваюць фатальныя абставіны быцця.

Бясспрэчным, думаецца, з’яўляецца той факт, што на пісьменніцкі стыль Л.Калюгі велізарны ўплыў аказала творчая манера М.Гоголя, а некаторыя мастацкія прыёмы рускага класіка стварылі цэлую камічную сістэму ў аповесці “Нядоля Заблоцкіх”. Канцэптуальна-алегарычны сэнс набывае ў творы Л.Калюгі гоголеўскі матыў шляху. Наследаванне традыцый рускага сатырыка, апроч вышэйзгаданай камічнасці інфернальных персанажаў, заўважаецца ў стылёвым перапляценні праявічна-бытавога з камічна-фантастычным, у фальклорна-іранічнай падачы пейзажных замалёвак, разгорнутых зваротах апавядальніка да рэцыпіента, шырокім практыкаванні камізму сітуацый.

Варта таксама адзначыць, што ў “Нядолі Заблоцкіх” творча адбіліся асобныя ідэйна-структурныя элементы махлярскага рамана. У прыватнасці, сюжэтная завязка аповесці адбываецца ў выніку “выпадзення” героя з сістэмы звыклых жыццёвых стэрэатыпаў. Прэпазіцыйнае месца ў сюжэце твора займаюць махлярскія матывы бадзяжніцтва і блукання, на што фігуральна ўказвае і падзагалавак аповесці – “Прыгоды і летуценні”.

Вырашэнню тыпалагічна блізкага кола пытанняў, звязаных з праблемай пошукаў сябе ў сусвеце, прысвечана аповесць М.Гарэцкага “Лявоніус Задумекус” (1931-1932). Сэнсавая многаслойнасць і фармальная арыгінальнасць аповесці выклікалі варыянтнасць яе жанравых вызначэнняў. Даследчыкамі рабіўся акцэнт не толькі на агульнай форме “Лявоніуса”, напрыклад, твор “з ярка выражаным аўтабіяграфічна-дзённікавым характарам” (паводле І.Чыгрына), але і ўказвалася больш канкрэтная жанравая прыналежнасць: “абразкі-алегорыі”, “дзённікавая аповесць” (Т.Голуб), “алегарычна-травесцыйная аповесць” (М.Мішчанчук). На наш погляд, твор “Лявоніус Задумекус” мэтазгодна разглядаць як фантасмагарычную аповесць дзённікавай формы.

У ёй апавядальнік (“блазены”), аналітычна адбіраючы факты, мадэліруе сваю “інтэлектуальную прастору” (Л.Корань), альтэрнатыўную рэчаіснасць, “свет наадварот”, дзе ў сканцэнтраваным выглядзе прадстаўлена трагічнасць быцця. У дэструктыўна-алагічнай рэальнасці, якая нагадвае сабой час “сусветнага блазнерства”, адпаведнае выяўленне набываюць і носьбіты дзяржаўнай ідэалогіі, якія алегарычна ўвасабляюць іерархічную шкалу дэфармаванага соцыуму: ад “дварнягі ў прастай кашулі”, “мышкі ў пенснэ”, “таўставатага пацука” да “галоўнага д’ябла”. Камічнасць (альбо трагікамічнасць) вобразаў дасягаецца дзякуючы відавочнасці асацыяцый паміж аб’ектамі паказу і іх алегарычнымі вобразнымі найменнямі. Майстэрства Гарэцкага-партрэтыста праявілася ў трапным ужыванні самабытных вобразных мадэлей з надзвычайнымі па выяўленчых магчымасцях рысамі і іманентна ўласцівымі камічнымі самаацэнкамі.

У цэнтры аўтарскай мастацкай прасторы (ці, фактычна, за яе межамі) знаходзіцца вобраз “блазенага”, спецыфіка стаўлення да якога з боку іншых персанажаў носіць амбівалентны характар – смех і страх. Тлумачыцца гэта тым, што словы блазна маюць вялікі сакральны сэнс, ён умее бачыць і чуць нешта сапраўднае, непадуладнае другім [107]. Мастакі прыём “маскі блазна” валодае шырокімі крэатыўнымі магчымасцямі: ён дазваляе аўтару візуальна прадэманстраваць “унутраны зрэг” амаральнага грамадства і ў афарыстычна-прыпавесцыйнай форме выкрыць штучнасць існавання апісанага свету.

Фантасмагарычная аповесць “Лявоніус Задумекус” трапна падагульняе агульную эвалюцыю развіцця смехавых жанраўтварэнняў. У выніку невырашальных ідэйных супярэчнасцяў паміж маральна-эстэтычным ідэалам пісьменнікаў і рэальнасцю беларуская сатырычная проза 20-30-х гг. XX ст. насычаецца трагічнымі адценнямі і апакаліптычнымі матывамі.

Такім чынам, у прааналізаваных творах аповесцевай будовы заўважаецца варыянтнасць аўтарскіх эстэтычных ацэнак з’яў рэчаіснасці. Аналітычны падыход пры даследаванні творцамі рэальнай фактуальнасці

абумовіў пашырэнне спектру камічных інтанацый у аповесцях. Вар’іраванне эмацыянальным пасылам, у якім сінтэзуюцца ўласна камічныя (гумарыстычна-сатырычныя) і выкрывальна-інвектыўныя адценні, стварае асаблівую экспрэсіўнасць апавяданняў (“повествований”). Найбольшую распаўсюджанасць у сатырычных аповесцях атрымалі матывы “звера” і “сусветнага блазнерства”, якія ў розных мадыфікацыйных выяўленнях сустракаюцца амаль у кожным творы. Гэты факт тлумачыцца блізкасцю аўтарскіх пазіцый адносна сацыяльна-грамадскіх катаклізмаў у час ідэалагічных крайнасцяў, калі, з аднаго боку, ішла адкрытая апалагетыка дзяржаўнай маралі, а з другога, назіраўся сапраўдны росквіт дэструктыўна-эгацэнтрычных поглядаў.

Абмежавацца ў працэсе сатырычнага адлюстравання рэчаіснасці толькі камічнымі прыёмамі было для аўтараў недастаткова, таму, каб захаваць форму жыццёвай праўдападобнасці, стылёвая тканіна твораў убірала ў сябе разнапланавыя кампаненты: лірычнасць, псіхалагізм, медытатыўнасць, дакументалізм, фантасмагарычнасць і інш. У выніку гэтага аповесці вызначаюцца стылёвым сінкрэтызмам, які непасрэдна адлюстроўвае арыгінальнасць мастацкіх рашэнняў. Так, прынамсі, у савецкай сатыры, у тым ліку і беларускай, вялікай папулярнасцю карысталіся прыёмы псіхалагічнай сатыры (“Голы звер” М.Зарэцкага, “У іхным доме” Р.Мурашкі).

У межах аповесцевай структуры прэзаікамі былі даследаваны і практычна ўвасоблены розныя тыпы арганізацыі хранатопу. Напрыклад, у многіх творах практыкавалася дыскрэтна-фрагментарная форма мастацкага часу, якая не толькі спрыяла дынамічнасці аповеду, але і павышала ступень псіхалагізму ў творах (“Голы звер” М.Зарэцкага, “Апошні зверыдавец” М.Лынькова, “Лявоніус Задумекус” М.Гарэцкага). Як паказвае аналіз аповесцяў, найбольшую гнуткасць хранатоп набывае дзякуючы ўключэнню ў сюжэтную канву твораў вобраза наратара, які падсвядома ці мэтанакіравана ажыццяўляе ідэйна-сэнсавы адбор эпізодаў (“Нядоля Заблоцкіх” Л.Калюгі, “Лявоніус Задумекус” М.Гарэцкага).

Ужыванне ў аповесцевых творах міфалагічных вобразаў, умоўна-фантастычнай падзейнасці і медытатыўнай аналітычнасці дазволіла прэзаікам стварыць унікальныя жанравыя мадыфікацыі, тым самым набліжаючы айчынную прозу да сусветнай камічнай традыцыі.

2.2. Жанрава-стылёвыя адметнасці рамана-памфлета “Запіскі Самсона Самасуя” А.Мрыя

Дыскрэтным працэс развіцця сатырычнай прозы ў 20-30-х гадах стаў перадумовай узнікнення новых “гібрыдных” жанраўтварэнняў: раман-утопія, раман-пародыя, раман-фельетон і інш. Пералічаныя мадыфікацыі з’яўляліся складнікамі жанравай парадыгмы сатырычнага рамана,

шматварыянтна прадстаўленага ў рускай літаратуры. У беларускай сатырычнай плыні гэтага часу вялікая камічная форма атрымала толькі адно мадыфікацыйнае выяўленне – раман-памфлет, прыкладам якога сталі “Запіскі Самсона Самасуя” А.Мрыя (1929). Варта прыгадаць, што на той момант гісторыя прыгожага пісьменства ўжо ведала выдатныя ўзоры названай жанравай мадыфікацыі – раманы “Гарганцюа і Пантагруэль” Ф.Рабле і “Падарожжы Гулівера” Д.Свіфта, творы з універсальным, усеахопным прынцыпам камікавання і моцным крытычным пафасам.

Іманентная зададзенасць рамана да пазнання шматмернай дыялектычнай сузалежнасці з’яў і працэсаў у сінкрэтычнай злучанасці з памфлетнай злабадзённасцю і выкрывальнай тэндэнцыйнасцю добра пасавалі да асноўных ідэйных прынцыпаў літаратурнага працэсу тых часоў.

Толькі пасля сваёй “рэабілітацыі” напрыканцы 80-х гадоў (“Полымя”.1988. №№1-2) сатырычны раман “Запіскі Самсона Самасуя” атрымаў аб’ектыўныя ацэнкі вядомых літаратуразнаўцаў (храналагічна): І.Чыгрына, Я.Лецкі, Дз.Бугаёва, Т.Мушыńskiej, П.Васючэнка, З.Драздовай, М.Крата, М.Мішчанчука, А.Казлова і інш. Грунтоўнасць і слухнасць даследчыцкіх высноў папярэджвае дадатковае падрабязнае аналізаванне дадзенага рамана. Таму, думаецца, мэтазгодна акцэнтаваць увагу толькі на некаторых жанрава-стылёвых момантах. Пачнём з відавочнага.

Сатырычны раман А.Мрыя быў напісаны ў выглядзе папулярнай у літаратуры 20-х гадоў формы запісак. Сярод асаблівасцяў названай жанравай мадыфікацыі найперш трэба назваць суб’ектыўна-маналагічны прынцып аповеду, што стварала эфект блізкасці і саўдзелу рэцыпіента ў падзеях твора.

Самабытнасць творчага мыслення беларускага прэзіка праявілася на ўсіх узроўнях стылёвай арганізацыі рамана, але ў першую чаргу гэта заўважаецца ў назве твора, у межах якой імя і прозвішча галоўнага героя – Самсон Самасуй – набываюць “празрыстыя” іранічныя канатацыі. Гучнае антычна-міфалагічнае імя ў дыялектычным альянсе з экспрэсіўна-прастамоўным напаўжартаўлівым прозвішчам утвараюць своеасаблівы сэнсавы алагізм, стылёвы кантраст. Такім чынам, назва рамана засведчыла адзін з асноўных прынцыпаў камікавання ў творы – прынцып моўна-стылёвага кантрасту.

Гратэскава-парадыйна праламляючы загані тагачаснага грамадства (бюракратызм, мяшчанства, бяздушша і разумовую абмежаванасць наменклатурных работнікаў, парадаксальнасць новаўвядзенняў, псеўданавуковасць, уплыў цензуры на розныя сферы жыцця і г.д.), А.Мрый стварае сваю карнавальна-амбівалентную мадэль соцыуму. Цэнтральнае месца тут адводзіцца Самсону Самасую – адыёзнай асобе, канцэптуальным апірышчам для якога паслужыў, на нашу думку,

традыцыйны для фальклору вобраз дурня, які ў працэсе самавыкрыцця неўсвядомлена выкрывае і парадоксы часу.

Для адэкватнага ўспрымання галоўнага героя твора важна ўлічваць, што апісанне рэчаіснасці Самасуем, па прычыне страты адчування рэальнасці, адбываецца неаб'ектыўна. Таму прэтэнзія героя на сур'ёзнасць апісваемых ім падзей і важнасць сваёй асобы ў сутыкненні з унутранай няслушнасцю і ўяўнай значнасцю ствараюць камічную неадпаведнасць, кантрастнасць аповеду. Вобраз Самасуя, як, дарэчы, і ўсе астатнія персанажы рамана, пазбаўлены рознабаковага аналітычнага разгляду – аўтарская ўвага факусіруецца выключна на яркіх у характарыстычным плане сатырычных праявах літаратурных герояў. Гэта дае права канстатаваць, што мастацкія вобразы рамана “Запіскі Самсона Самасуя” фактычна з’яўляюцца сацыяльна-камічнымі персаніфікацыямі.

На адметнасці стылю твора ўвогуле і на спецыфіку яго вобразнага рада ў прыватнасці вялікі ўплыў аказалі бурлескна-травесцыйныя прыёмы і сродкі. Да іх ліку адносяцца: вышэйадзначаная трансфармацыя рэалістычных прапорцый у адлюстраванні рэчаіснасці, сінтэз найўнага і абсурднага (алагічнасць мыслення герояў), акцэнт на натуралістычных апісаннях і непрыстойных жартах, “карнавальныя мезальянсы” (“высокае” і “нізкае”), утрыванне персанажамі сваіх паводзін. Своеасаблівым вынікам апошняга камічнага прыёму стаў эксцэнтрычны прынцып камікавання (эфект “тэатральнасці”, штучнасці ўчынкаў герояў, плакатная заостранасць партрэтных замалёвак).

Нагадаем, што бурлескна-травесцыйны стыль праяўляе “інтарэс” да анекдатычнай фактуальнасці, хуткай змены сітуацый і нечаканых фабульных паваротаў. Гэтыя асаблівасці ў поўнай меры ўласцівы і навелістычнай будове рамана-памфлета “Запіскі Самсона Самасуя”. Афарыстычна-лапідарны стыль твора стаў дэтэрмінантай яго лаканічнай формы, што ў сваю чаргу прадвызначыла варыянтнасць жанравых вызначэнняў рамана. Так, напрыклад, асобныя даследчыкі разглядаюць названы твор як сатырычную аповесць (Ю.Пшыркоў, І.Чыгрын), што часткова тлумачыцца “хісткасцю” жанравых межаў паміж аповесцю і раманам.

Падагульняючы аналіз жанрава-стылёвых адметнасцяў рамана-памфлета “Запіскі Самсона Самасуя” А.Мрыя, варта адзначыць, што пералічаныя кампаненты, як і некаторыя яго зместава-фармальныя асаблівасці (апавед ад першай асобы, прынцып падбору наратара і сюжэтных эпізодаў і, нарэшце, сама авантурная “атмасфера” рамана) збліжаюць даследуемы твор з махлярскім раманам. На гэту акалічнасць указвае яшчэ адна прыкмета – адсутнасць псіхалагічнай распрацоўкі вобразаў (так званы *мінус-прыём*). Трэба пагадзіцца з В.Кожынавым, які ў гэтай сувязі пісаў, што “ў махлярскім рамане ўсё засяроджваецца на

матэрыяльнай барацьбе за існаванне. Таму апісанне складанага псіхалагічнага жыцця было б тут непраўдападобным” [91, 276].

Такім чынам, у сатырычную плынь антыўтапічнай прозы 20-30-х гадоў, прадстаўленую такімі унікальнымі прыкладамі, як “Ракавыя яйкі”, “Сабачае сэрца”, “Майстар і Маргарыта” М.Булгакава, “Запіскі...Кавякіна” Л.Ляонава, “Горад Градаў” А.Платонава, “Іван Іванавіч” М.Хвылявога і інш., арганічна ўвайшоў раман “Запіскі Самсона Самасуя” А.Мрыя.

Падсумоўваючы вышэйадзначанае, трэба падкрэсліць, што на кожным этапе літаратурнага працэсу адбываецца пошук новых ідэяна-мастацкіх каардынат, дамінантай сярод якіх выступае *канцэпцыя новага героя*. Сатыра, выяўляючы сваю арыгінальную апазіцыйна-выкрывальную сутнасць, заўсёды ідзе шляхам ад адваротнага – распрацоўвае ўласную *канцэпцыю антыгероя*. Аб’ектам камічнага паказу ў ёй пераважна становіцца прадстаўнік “былога” свету ці персанаж-“хамелеон”, носьбіт “сацыяльнай мімікры”, лягальна настроены да любой улады. Такім чынам, можна сказаць, што ў сатыры (маецца на ўвазе найперш сатырычная проза 20-30-х гадоў) рэалізацыя названай агульналітаратурнай канцэпцыі набывае парадыйны варыянт, дэтэрмінаваны прынцыпам дэгералізацыі персанажаў.

Пры гэтым пазітыўным фактам можна лічыць імкненне аўтараў выйсці за межы грамадска-сацыяльных стандартаў, што бачна ў асаблівасцях падачы персанажаў, прадстаўленых у выглядзе цэльнай, рэалістычнай у сваёй аснове вобразнай мадэлі.

Увогуле, дасягненне цэласнасці ў зместава-фармальным плане стала адной з прыярытэтных задач у працэсе засваення жанраў сатырычнай аповесці і сатырычнага рамана. З гэтай прычыны ў склад стылёвых парадыгмаў згаданых жанраў уваходзяць эклектычныя, узаемавыключальныя складнікі: псіхалагізм, крытыцызм, публіцыстычнасць, лірычнасць, фантастычнасць і, безумоўна, камізм.

Такая сітуацыя тлумачыцца шэрагам прычын: дыкурснымі асаблівасцямі сатырыкаў, самой жанравай прыродай аповесці і рамана (для іх мастацкіх структур характэрна сінтэтычнасць і ўвага да рознахарактарных праяў рэчаіснасці), “пераходнымі”, “гібрыднымі” формамі бытавання названых жанраў у 20-30-я гг. XX ст. Менавіта ў гэты час “сярэдняя” і “вялікая” сатырычная проза здолела акумуляваць назапашаны сусветнай літаратурай вопыт і пачала актыўна ўкараняць у сферу прыгожага пісьменства новыя стылёвыя здабыткі.

Цэнтральнае становішча ў сатырычнай аповесці заняў дыялектычны працэс раскрыцця характараў герояў. Таму агромністае значэнне набывае падзейна насычаны мастацкі матэрыял, прысвечаны апісанню эксцэнтрычных учынкаў персанажаў. Пры гэтым за вонкавай інтрыговасцю і пэўнай падзейнай займальнасцю схаваны глыбокі драматызм аповеду.

Напрыклад, Яроцкі (“Голы звер” М.Зарэцкага), як і міфалагічна-дэманічныя вобразы з аповесці Л.Калюгі “Нядоля Заблоцкіх”, стварае атмасферу выпадковасцяў, своеасаблівую хаатычную прастору, свабодную ад маральна-этычных імператываў. У працэсе канструявання такой неардынарнай сітуацыі аўтарскі аповед канцэнтруецца як на апісанні галоўнага героя, так і на аб’ектах яго дэструктыўных эксперыментаў.

Беларуская сатырычная аповесць на сваім прыкладзе паказала наколькі значны ўплыў на агульную стыльвую карціну твораў аказвае лірычнасць аповеду. Яна (лірычнасць), па-першае, пашырае характарыстычныя мажлівасці адносна персанажаў, высвечваючы самыя паказальныя праявы іх унутранага свету, па-другое, кантрастна “адцяняе” негатыўнасць вобразаў і падзей, спрыяючы іх канчатковаму выкрыццю. Лірычна-суб’ектыўная форма аповеду (асабліва ў парадыйна-травестуючым варыянце) стала адным з пастаянных кампанентаў жанравай мадыфікацыі запісак, вельмі папулярнай у даследуемы намі перыяд. Часам, як паказвае сатыра 20-30-х гадоў, пісьменнікі свядома ігнаравалі рэфлексійна-інтраспектыўную форму камічных запісак, тым самым падкрэсліваючы душэўную пустату, нікчэмнасць і прымітыўнасць існавання персанажаў. Маналагічны аповед, як і сказавы тып, найбольш поўна прадэманстраваны ў фантасмагарычнай аповесці “Нядоля Заблоцкіх” Л.Калюгі, дазваляў аўтарам камбінаваць размаітую па свайму зместу мастацкую фактуальнасць, насычаючы яе іранічна-ацэначнымі каментарыямі. Пры гэтым наратару надавалася або пасіўна-рэгіструючая функцыя (“Нядоля Заблоцкіх”), або актыўная, сюжэтаўтваральная (“Запіскі Самсона Самасуя”, “Лявоніус Задумекус”).

Прааналізаваныя ў раздзеле творы даюць права сцвярджаць, што, нягледзячы на варыянтнасць спосабаў адлюстравання рэчаіснасці (апасродкаваны, непасрэдны), ва ўсіх прыкладах прадстаўлены падзейна разгорнутыя эпічныя палотны, у якіх акцэнтуюцца ўвага на эмацыянальна і сэнсава сканцэнтраваных эпізодах. Навелістычны прынцып пабудовы, уласцівы большасці названых твораў, абумовіў сабой дынамічныя, інтэнсіўныя сюжэты, драматычна завостраныя канфлікты і стаў галоўным крытэрыем пры адборы найбольш паказальных у розных аспектах (псіхалагічным, сюжэтным, апісальным) мастацкіх дэталей.

Вышэй адзначалася, што для жанраў сатырычнай аповесці і сатырычнага рамана 20-30-х гадоў характэрна кантамінацыйная стасунканасць паміж трыма мастацкімі лініямі: публіцыстычнасцю, рэалістычнасцю і фантастычнасцю. У выніку гэтай тэндэнцыі пералічаныя ў раздзеле творы аповесцевай і (асабліва) раманічнай структуры сталі вызначацца складанымі сістэмамі стыльвых кампанентаў: публіцыстычная адкрытасць, абвостраны аўтарскі крытыцызм з прычыны сацыяльнай небяспечнасці герояў, наўмысная змадэляванасць хранатопу і персанажаў, умоўнасць і апора на рэалістычную дакладнасць. У сутыкненні з

папярэднімі кампанентамі апошняя прыкмета ўспрымаецца як пэўны парадокс, але менавіта рэалістычнасць стала базісам узгаданых жанравых мадыфікацый. Напрыклад, у аснове многіх твораў ляжаць сапраўдныя, рэальныя факты і прататыпныя вобразы (“Апошні зверыядавец” М.Лынькова, “Запіскі Самсона Самасуя” А.Мрыя, “Мядзведзічы” К.Крапівы), а часам мае месца і мастацкая інтэрпрэтацыя аўтабіяграфічнага матэрыялу (“Ні госць ні гаспадар” Л.Калюгі, “Лявоніус Задумекус” М.Гарэцкага). У якасці дадатковага прыкладу варта прыгадаць словы славутага сатырыка А.Мрыя, які, падкрэсліваючы прататыпнасць вобраза галоўнага героя, адзначаў: “Тыповыя рысы Самасуя <...> спісаны з Казака. У Самасую ўсе пазнавалі Казака [старшыню ЦБ краязнаўства БССР. – В.П.] і часта смяяліся з яго партрэта” [123, 23-24].

Раман-памфлет “Запіскі Самсона Самасуя” прадэманстраваў надзвычайную цэльнасць (нават з улікам яго фактычнай незавершанасці) і мастацкую дасканаласць творчага дыскурсу А.Мрыя, што праявілася не толькі ў зместава-фармальнай ёмістасці твора, але і ва ўнікальным пісьменніцкім таленце, адштурхоўваючыся ад так званага “факта з адрасам” (рэальных падзей і герояў), стварыць абагульнена-тыповую мадэль маральна дэфармаванага соцыуму.

Творчае авалодванне прыёмамі народнай смехавой культуры, прадстаўленых у выглядзе парадыйных, махлярскіх, бурлескна-травесцыйных матываў і вобразаў, утварыла грунтоўны падмурак для жанраў сатырычнай аповесці і сатырычнага рамана. На гэтай аснове нават не заўсёды раўнацэнныя ў мастацкім плане стылёвыя навацыі (псіхалагізацыя сатыры, празмерны крытыцызм, схематычнасць вобразаў, тэндэнцыйнасць ідэй, сацыяльна-класавы прынцып ацэнкі персанажаў) “паглыналіся” ўсёабдымнай стыхіяй камізму.

ЗАКЛЮЧЭННЕ

Праведзенае даследаванне жанрава-стылёвых асаблівасцяў беларускай сатырычнай прозы 20-30-х гадоў XX стагоддзя дазваляе зрабіць наступныя вывады.

Найперш варта зазначыць, што адметнасці літаратурнага працэсу і пазітыўнасць яго змен у значнай ступені залежаць ад паслядоўнасці і паспяховасці грамадскіх пераўтварэнняў. Відавочным доказам гэтай тэзы можа паслужыць літаратурная сітуацыя ў даследуемы намі перыяд. Дыскрэтна-алагічны характар развіцця прозы ў першай палове 20-х гадоў трансфармаваўся да канца 30-х у рэгрэсіўна-стагнацыйную фазу, што было выклікана палітыкай дзяржаўнага астракізму адносна камічных жанраў. Увогуле, супярэчлівасць і кантрастнасць выступаюць дамінантамі не толькі тагачаснага грамадска-палітычнага жыцця, але і мастацкага свету ўвогуле і жанрава-стылёвых асаблівасцяў сатырычнай прозы ў прыватнасці.

У апошнім ракурсе кантрастнасць праявілася, фактычна, на ўсіх узроўнях мастацкай арганізацыі твораў: ад моўнага (нават у рамках асобнага сказа) да вобразнага і сюжэтна-кампазіцыйнага. Менавіта яна (кантрастнасць) у межах аўтарскага мастацкага поля канкрэтызуе напрамак аналітыкі паміж *ідэалам* і *антыідэалам*.

Іманентнай уласцівасцю камізму як эстэтычнай катэгорыі можна лічыць сінтэтычнасць, поліварыянтнасць унутранай структуры. Так, у прыватнасці, своеасаблівай канстантай камізму стаў сінкрэтызм уласна “смехавых” і трагічных элементаў мастацкасці. Пэўная супярэчнасць, неадпаведнасць, што з’яўляецца асноватворным фактарам для камічнага, выконвае тую ж ролю і для трагічнага.

У выніку абвостранага суб’ектыўнага ўспрымання пісьменнікамі дысгарманічнасці свету ў большасці выпадкаў адбываецца ўключэнне ў стылёвыя парадыгмы твораў трагікамічных кампанентаў. Гэтым фактам і тлумачыцца практыка шырокага ўжывання названага амбівалентнага альянсу ў апавядальных мадыфікацыях 20-30-х гадоў.

Пошукавасць, што стала ідэявызначальным стрыжнем усяго тагачаснага літаратурнага працэсу, прывяла да пераструктуравання жанравых сістэм, інакш кажучы, адбываецца ломка жанравых канонаў і свядомае пераадоленне жанравай “жорсткасці” (С.Аверынцаў). Вынікам гэтай тэндэнцыі з’явілася пашырэнне “гібрыдных” жанраў (навела-

памфлет, раман-фельетон і інш.) і патэнцыяльная набліжанасць шматлікіх апавядальных мадыфікацый да розных жанравых формаў. Так, напрыклад, пад уздзеяннем канструктыўных фактараў (праблемнай абвостранасці, змястоўнай ёмістасці, тэматычнай канцэптуальнасці, тэндэнцыі да аналітычнай скрупулёзнасці і дэталізаванага апісання) мае месца адыход ад традыцыйнай формулы жанравага вызначэння апавядання і набліжэнне яго характарыстык да крытэрыяў аповесцевай будовы.

А імкненне да цэласнасці мастацкага пазнання рэчаіснасці і дасканаласці зместу і формы сталі перадумовай камбінавання ўласна аповесцевых структур з эклектычных, узаемавыключальных па сваёй сутнасці пачаткаў: псіхалагізм, крытыцызм, публіцыстычнасць, лірычнасць, фантастычнасць і камізм.

Як бачна з вышэйпрааналізаваных твораў, у сатырычнай прозе 20-30-х гадоў выразна прасочваецца пошукавасць і пераважная крэатыўнасць мастацкай свядомасці пісьменнікаў.

Для камічнай плыні даследуемага перыяду характэрна паглыбленне аналітычнасці і рознабаковага апісання мастацкай фактуальнасці, што стала вынікам узмацнення карэляцыі паміж сатырычным і рэалістычным напрамкамі прозы. Гэтая тэндэнцыя найбольш паказальна выявілася ў спецыфіцы абмалёўкі камічных персанажаў. Самым распаўсюджаным тыпам з'яўляецца сатырычны вобраз з дуалістычнай сістэмай кампанентаў, у якой на фоне агульнай праўдападобнасці маюць месца рысы камічнай завузганасці і гратэскавасці.

Адзначым, што межы паміж рэалістычным і камічным даволі хісткія, таму заканамерна, што ў час актыўнага жанрава-стылёвага фарміравання адбываюцца ўзаемапераходы іх элементаў. У цэнтр увагі пісьменнікаў-рэалістаў часта трапляюць так званыя “гульнёвыя пачаткі” чалавечай натуры: ненатуральнасць паводзін, наўмыснасць поз і жэстаў, штучнасць мімікі і інтанацый. А названы аспект (не кажучы ўжо аб самой архетыпнай “карнавальнай” сутнасці гульні), абапіраючыся на “смехавыя” матывы прыкідвання і “змены масак”, увасабляе адну з дамінуючых схем камічнага паказу персанажаў.

Калі для рэалістычнай прозы ў большасці выпадкаў характэрна аналітычнае апісанне інтравертных працэсаў у свядомасці літаратурных герояў, то прыкметай камічнай прозы лічыцца экстэнсіўны спосаб раскрыцця вобразаў (паказ непрадказальна-парадаксальных рэакцый герояў на анекдатычныя ў сваёй аснове сітуацыі). Аднак пад уздзеяннем вышэйадзначаных “вонкавых” фактараў беларуская сатырычная проза сінтэзавала ў сваёй структуры вялікі мастацкі патэнцыял: ад інвектыўна-выкрывальных прыёмаў да псіхалагічнага спосабу тыпізацыі персанажаў. Шматлікія сродкі псіхалагічнай сатыры – адметная дэталізацыя, інтраспектыўныя ўрыўкі, адлюстраванне матываў паводзін, партрэтаванне і інш. – шырока практыкаваліся аўтарамі пры стварэнні рознажанравых

формаў: апавядальных мадыфікацый малой формы (“Сымоніха і Лявоніха” З.Бядулі, ”Пракурор”, “Царскія грошы”, “Адукацыя” Я.Коласа, “Ліха яго разбярэ” К.Крапівы і інш.), аповесцевых твораў (“Голы звер” М.Зарэцкага, “У іхным доме” Р.Мурашкі).

Да ліку крэатыўных праяў аўтарскага мыслення можна аднесці і майстэрства арганізацыі хранатопу ў творах. Для стылю беларускай сатырычнай прозы 20-30-х гадоў XX ст. пераважна характэрна канструяванне мастацкага свету на падставе *канкрэтнага часу* ў дыскрэтна-фрагментарнай форме, якая захоўвала агульную праўдападобнасць і творчую ўстаноўку на рэалістычнасць апавядання.

У сатыры даследуемага перыяду назіраецца і *абстрактны тып хранатопу*, які выступае тут сродкам універсальнага пазнання рэчаіснасці ў яе першааснове і канцэптуальнай цэласнасці. Па сваёй сутнасці творы з абстрактным тыпам прасторава-часавай арганізацыі ўяўляюць сабой прамежкавае звязно паміж інтэлектуальна-філасофскай прозай і ўласна камічнай літаратурай. Сярод разнапланавых элементаў іх стылёвай сістэмы варта нагадаць найбольш важныя: глабальнасць праблематыкі, алегарычнасць, фантазмагарычнасць, фальклорна-міфалагічная вобразнасць, парадыйнасць, травестацыя, утрыраванасць паводзін персанажаў (“Як у Бібліі” З.Бядулі, “Дудар”, “Цмок” В.Ластоўскага; “Нядоля Заблоцкіх” Л.Калюгі, “Запіскі Самсона Самасуя” А.Мрыя).

Адметную сатырычную групу складаюць творы з *гратэскавым тыпам хранатопу*: “Воўк” З.Бядулі, “Крот” М.Лынькова, “Камандзір” А.Мрыя. Названыя прыклады прысвечаны падзеям перыяду грамадзянскай вайны, часу, калі спаконвечныя маральна-этычныя імператывы пачалі відазмяняцца, у выніку чаго існаванне набывае жудасна-гратэскавыя формы. Да гэтай групы па сваёй ідэйнай накіраванасці (паказ душэўнага крызісу з прычыны абвостранага суб’ектыўнага ўспрымання трагізму быцця) і асноўных стылёвых прыкметах (дыспрапарцыянальнасць мастацкага свету, травесційна-гратэскавы характар камізму, умоўна-сімвалічная вобразнасць) набліжаецца і фантазмагарычная аповесць дзённікавай формы “Лявоніус Задумекус” М.Гарэцкага.

У працэсе мадэліравання архітэктонікі любога твора аўтару, у адпаведнасці з творчай інтэнцыяй і жанравымі асаблівасцямі, неабходна дакладна акрэсліць агульны прынцып мастацкай пабудовы апавядання: аб’ектыўны ці суб’ектыўны.

Адпаведнасць твора першаму варыянту прыводзіць да моўнай “поліфаніі”, а арыентацыя на другі структурны тып стварае арыгінальныя маналагічна-дыялагічныя моўныя камбінацыі, што і назіраецца ў жанравых мадыфікацыях сказа і апавядальнай гісторыі. У названых жанравых формах адбіліся два дыялектычныя працэсы тагачаснага літаратурнага развіцця:

а) імкненне сказаў максімальна “дэмакратызаваць” мастацкую прозу, што абумовіла выбар іх тэматыкі і героя (зварот да традыцыйнага, “вечнага” вобраза беларускай літаратуры – селяніна, які пазнае свет і сябе ў свеце);

б) суб’ектыўна пададзены аповед-рэтраспекцыя, які ўяўляў сабой структураўтваральнае ядро ў апавядальных гісторыях, стаў адной з формаў пазнання “жывога чалавека” ў мастацкім свеце.

Маналог наратара не толькі перадае моўную манеру, але і ўласцівую вобразу спецыфіку мыслення, і адметнасці індывідуальнага светабачання. Таму ў апавядальных гісторыях і творах сказавага тыпу вялікая ўвага надаецца ідэйна-сэнсавому адбору мастацкага матэрыялу. Акцэнт тут робіцца на інтраспектыўных развагах апавядальніка і падзейна насычаных эпізодах. Падзейная сканцэнтраванасць, часта прадстаўленая ў выглядзе трагікамічнай фактуальнасці, прыводзіць да насычэння фэбульных паваротаў элементамі абсурднасці, што тлумачыць утрыраваны характар апісання паводзін персанажаў.

Вынікам апошняга становіцца эксцэнтрычны прынцып камікавання, кульмінацыйным момантам якога выступае прыём “ператварэння” персанажа (“Воўк” З.Бядулі, “Крот” М.Лынькова). Аднак пад уплывам сацыяльна-класавых стэрэатыпаў названы стылёвы ход трансфармаваўся ў спрошчаныя вобразныя выяўленні.

Вобраз наратара ствараў у прозе 20-30-х гадоў шырокую прастору для творчых інтэрпрэтацый з мастацкім часам, пры гэтым мела месца абстрагаванне ад рэалістычнай канкрэтыкі і тыпізацыя найбольш характэрных з’яў рэчаіснасці (сказы Л.Калюгі і яго аповесць “Нядоля Заблоцкіх”).

Нагадаем, што мастацкі матыў уяўляе сабой устойлівае знакавае ўтварэнне, якое, дзякуючы сваёй функцыянальнай складанасці і падтэкставай значнасці, павышае ступень аналітычнасці, сэнсавай ёмістасці і стылёвай дасканаласці твора.

Усведамленне грамадска-палітычнай сітуацыі ў краіне як мадэлі “свету наадварот” стала дэтэрмінантай трактоўкі творцамі архетыпнага матыву карнавальнасці ў шматаспектным ракурсе, што практычна выявілася ў сістэме больш “канкрэтных” сумежных з асноўным матываў: гульні, прыкідвання, маскі, люстра, смерці і інш.

Распаўсюджанасць матываў гульні і прыкідвання, якія ўвасабляюць самыя арганічныя, сутнасныя элементы архетыпу карнавальнасці, можна растлумачыць блізкасцю аўтарскіх пазіцый адносна сацыяльна-грамадскіх катаклізмаў у час ідэалагічных стандартаў (“У двары пана Тарбейскага” Я.Коласа, “Кірмаш” М.Чарота, “Рабін” А.Мрыя, “У Клянках” Л.Калюгі; “Запіскі Самсона Самасуя” А.Мрыя, “У іхным доме” Р.Мурашкі, “Апошні зверыядавец” М.Лынькова).

Матыў маскі з'яўляецца структураўтваральным цэнтрам у сказе, адной з самых папулярных жанравых мадыфікацый у камічнай прозе 20-30-х гадоў. Названы матыў і адпаведныя мастацкія прыёмы былі вельмі спрыяльнымі момантам і ў цэнзурным плане. Урэшце, за маскай дурня, які ў працэсе самавыкрыцця неўсвядомлена выкрывае і парадоксы часу (“Запіскі Самсона Самасуя”), і “блазэннага”, які ўмее бачыць нешта сапраўднае і непадуладнае другім (“Лявоніус Задумекус”), была схавана ідэя трыумфу нечаканасці над шаблонам.

Матыў люстра ўспрымаецца ў сатырычнай прозе даследуемага перыяду як матыў дваістасці, замены персанажа яго двайніком – трыксцерам (“Прафесар акультных навук” А.Мрыя, “Голы звер” М.Зарэцкага).

Рознааспектнасць, у пэўным сэнсе глабальнасць матыву смерці прадвызначыла яго даследаванне ў мастацкай прасторы ў выглядзе шэрагу асобных “падвідаў”: матываў лялькі, звера, механічнасці (штучнасці) (“Голы звер” М.Зарэцкага, “У іхным доме” Р.Мурашкі, “Запіскі Самсона Самасуя” А.Мрыя, “Нядоля Заблоцкіх” Л.Калюгі).

Дамінаванне ў беларускай сатырычнай прозе пералічаных матываў сведчыць аб арыентацыі айчыннага літаратурнага працэсу на сусветныя мастацкія традыцыі.

У межах беларускай сатырычнай прозы 20-30-х гадоў XX ст. паступова складваюцца дзве ідэйна-стылёвыя лініі сатырычных жанраў.

А) *Выкрывальна-інвектыўная сатыра*, дэтэрмінаваная сацыяльна-класавымі стэрэатыпамі. Як паказвае гісторыя, менавіта яна ў савецкім грамадстве набудзе тэндэнцыйны размах (“Сповідзь” К.Крапівы, “Жаночая праўда і мужчынская крыўда” К.Чорнага, “Прастуда містэра Рамзая” М.Гарэцкага; “Апошні зверыдавец” М.Лынькова, “У іхным доме” Р.Мурашкі).

Б) *Антыутапічная сатыра*, насычаная трагічнымі інтанацыямі і апакаліптычнымі матывамі. У беларускай прозе аповесцевай і раманічнай формы па агульнай ідэйнай накіраванасці да антыутапічнай літаратуры набліжаюцца: “Запіскі Самсона Самасуя” А.Мрыя, “Нядоля Заблоцкіх” Л.Калюгі і (асабліва) “Лявоніус Задумекус” М.Гарэцкага.

У шэрагу стылёвых кампанентаў названых твораў (філасофска-глабальны характар праблематыкі, авантурны сюжэт, зрушанасць прасторавых, часавых, псіхалагічных планаў, сінтэз рэалістычнасці з гратэскам і фантастыкай) заўважаецца ўплыў меніпеі – універсальнага жанру антычнай літаратуры.

Фантасмагарычная форма вышэйадзначаных твораў з’яўлялася адэкватным выяўленнем “хваравітага” ў маральна-духоўным плане грамадства.

Фантастычнасць у спалучэнні з камізмам стваралі больш глыбокую, аналітычную прастору для аб'ектыўнага даследавання з'яў тагачаснай рэальнасці, прастору, у якой панавалі талент і ўнутраная свабода Мастака.

Падсумоўваючы сказанае, заўважым, што для беларускай сатырычнай прозы 20-30-х гадоў XX ст. характэрна ўменне сінтэзаваць аднадзённае і вечнае.

СПІС ВЫКАРЫСТАНАЙ ЛІТАРАТУРЫ

1. Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. – М.: Наука, 1977. – 320 с.
2. Адамовіч А. “Браму скарбаў сваіх адчыняю...”: Даслед. жыцця і творчасці М.Гарэцкага. – Мінск: Выд-ва Беларус. дзярж. ун-та, 1980. – 224 с.
3. Адамовіч А.М. Шлях да майстэрства: Станаўленне мастацкага стылю К.Чорнага. – Мінск: Выд-ва АН БССР, 1958. – 180 с.
4. Адзінства і ўзаемаўзбагачэнне: Пытанні ўзаемасувязей савецкіх літаратур / Пад рэд. І.Я. Навуменкі. – Мінск: Навука і тэхніка, 1980. – 288 с.
5. Алейнік Л.В. Творчая індывідуальнасць Лукаша Калюгі: Праблема стылю: Аўтарэф. дыс. ... канд. філал. навук: 10.01.01 / Беларус. дзярж. ун-т. – Мінск, 2002. – 20 с.
6. Андраюк С. Вывяраючы жыццём. – Мінск: Маст. літ., 1976. – 224 с.
7. Андраюк С. Традыцыі і сучаснасць: Нацыянальная праявістая традыцыя. Я.Колас і К.Чорны. – Мінск: Навука і тэхніка, 1981. – 256 с.
8. Аристотель Поэтика. Риторика. – СПб.: Азбука, 2000. – 352 с.
9. Атрашкевіч В. Ад прататыпа да вобразу: Праблема аўтабіяграфізму ў беларус. прозе 20-х гадоў. – Мінск: Навука і тэхніка, 1984. – 213 с.
10. Бабель И. Избранное. – Минск: Маст. літ., 1986. – 270 с.
11. Багрова А.П. Беларуская сатырычная літаратура перыяду Вялікай Айчыннай вайны. – Мінск: Выд-ва Беларус. дзярж. ун-та, 1960. – 120 с.
12. Бароўка В.Ю. Гогалеўскія традыцыі ў творчасці Якуба Коласа // Беларус. мова і літ. у шк. – 1989. – № 4. – С. 59-62.
13. Барысенка В.У. В.Ластоўскі як культуролаг ва утопіі “Лабірынты” // Весн. Беларус. дзярж. ун-та. Сер. 4, Філалогія. Журналістыка. Педагогіка. – 2000. – № 1. – С. 7-9.
14. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Художеств. лит., 1972. – 472 с.
15. Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 т. – М.: Рус. словари, 1996. – Т.5: Работы 1940 – начала 1960-х годов. – 732 с.
16. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – 2-е изд. – М.: Художеств. лит., 1990. – 543с.

17. Беларуская літаратура: Проза 20-х гадоў: Хрэстаматыя / Склад.: Д.Я. Бугаёў і інш.; Пад рэд. Д.Я. Бугаёва. – Мінск: Універсітэцкае, 1996. – 592 с.
18. Беларуская савецкая проза. Апавяданне і нарыс: Зб. арт. / Рэд.: В.В.Барысенка, П.К. Дзюбайла. – Мінск: Навука і тэхніка, 1971. – 327 с.
19. Беларуская савецкая проза. Раман і апавесць: Зб. арт. / Рэд.: В.В.Барысенка, П.К.Дзюбайла. – Мінск: Навука і тэхніка, 1971. – 432 с.
20. Белая Г.А. Закономерности стилевого развития советской прозы двадцатых годов. – М.: Наука, 1977. – 256 с.
21. Белинский В.Г. Избранные эстетические работы: В 2 т. – М.: Искусство, 1986. – Т.2 / Сост., вступ. ст. и коммент. Н.Г. Гей. – 1986. – 462 с.
22. Богданов М.Б. Сербская сатирическая проза конца XIX в. – начала XX в. и некоторые проблемы теории сатиры. – М.: Изд-во АН СССР, 1962. – 152с.
23. Боров Ю. Комическое или о том, как смех казнит несовершенство мира и обновляет человека и утверждает радость бытия. – М.: Искусство, 1970. – 272 с.
24. Боров Ю. О комическом. – М.: Искусство, 1957. – 232 с.
25. Бугаёў Дз. Зброяй сатыры, зброяй праўды. – Мінск: Навука і тэхніка, 1971. – 232 с.
26. Бугаёў Дз. Праўда і мужнасць таленту: Выбранае: Кн. пра Васіля Быкава. Артыкулы. Дыялог. – Мінск: Маст. літ., 1995. – 414 с.
27. Бугаёў Дз.Я. Максім Гарэцкі (1893-1939). – Мінск: Навука і тэхніка, 1968.– 163 с.
28. Бугаёў Дз.Я. Спавядальнае слова: Літ. крытыка, успаміны. – Мінск: Маст. літ., 2001. – 327 с.
29. Бугаёў Дз.Я. Шчодрое сэрца пісьменніка: Проза М.Лынькова даваен. часу.– Мінск: Дзяржвыд БССР, 1963. – 200 с.
30. Будзінскі С. Вораг у доме // Полымя. – 1929. – №11/12. – С. 223-252.
31. Бэрк П. Народная культура Эўропы Новага часу: Пер. з англ. – Мінск: Тэхналогія, 1999. – 380 с.
32. Бядуля З. Збор твораў: У 5 т. – Мінск: Маст. літ., 1985-1989. – Т.2: Вершы ў прозе. Лірычныя імпрэсіі. Апавяданні. – 1986. – 351 с.
33. Вашко П. Сатыра і гумар у сістэме родаў, жанраў, відаў літаратуры // Род. слова. – 1998. – № 7. – С. 23-28.
34. Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины: Учеб. пособие / Л.В.Чернец, В.С.Хализев, С.Н.Бройтман и др.; Под ред. Л.В.Чернец. – М.: Высш. шк., 1999. – 556 с.
35. Виноградов В.В. О теории художественной речи: Учеб. пособие для филол. специальностей ун-тов и пед. ин-тов. – М.: Высш. шк., 1971. – 240с.

36. Виноградов В.В. О языке художественной прозы: Избр. тр. – М.: Наука, 1980. – 360 с.
37. Виноградов В.В. Проблема авторства и теория стилей. – М.: Гослитиздат, 1961. – 614 с.
38. Виноградов В.В. Сюжет и стиль: Сравн.-ист. исслед. – М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1963. – 192 с.
39. Вулис А.З. Советский сатирический роман: Эволюция жанра в 20-30-е годы. – Ташкент: Наука, 1965. – 286 с.
40. Вяртаня маўклівая споведзь: Постаці творцаў беларус. гісторыі ў кантэксте часу. – Мінск: Выш. шк., 1994. – 318 с.
41. Галавач П. Збор твораў: У 3 т. – Мінск: Дзяржвыд БССР, 1958. – Т. 1: Аповяданні. Нарысы. Артыкулы. – 1958. – 396 с.
42. Гальмакоў Дз.У. Стыль прозы Якуба Коласа. – Мінск: Выд-ва Беларус. дзярж. ун-та, 1973. – 223 с.
43. Гартны Ц. Здарэнне з камісарамі // Полымя. – 1929. – № 2. – С. 3-30.
44. Гарэцкі М. Выбраныя творы: У 2 т. – Мінск: Маст. літ., 1973. – Т. 1: Аповяданні і драматычныя абразкі. – 1973. – 510 с.
45. Гарэцкі М. Збор твораў: У 4 т. – Мінск: Маст. літ., 1984-1986. – Т. 1: Аповяданні. – 1984. – 446 с.
46. Гарэцкі М. Скарбы жыцця // Полымя. – 1993. – № 2. – С. 16-118.
47. Гарэцкі М. Творы: Аповяданні, аповесці / Уклад. з тэкст. падрыхт. Т.Голуб; Прадм. М.Кенькі. – Мінск: Маст. літ., 1995. – 446 с.
48. Гарэцкі М. Творы: Дзве душы: Аповесць. Аповяданні. Жартаўлівы Пісарэвіч: П'еса. Літаратурная крытыка і публіцыстыка. Лісты. – Мінск: Маст. літ., 1990. – 629 с.
49. Гарэцкі М. Успаміны, артыкулы, дакументы / Склад.: А.С.Ліс, І.У.Саламевіч; Бібліягр. паказ. і камент. І.У.Саламевіча. – Мінск: Маст. літ., 1984. – 366 с.
50. Гісторыя беларускай дакастрычніцкай літаратуры: У 2 т. / Рэдкал.: В.В.Барысенка і інш. – Мінск: Навука і тэхніка, 1968. – Т. 1: 3 старажытных часоў да канца XVIII ст. – 1968. – 448 с.
51. Гісторыя беларускай літаратуры: XIX – пачатку XX ст.: Падруч. для філал. фак. пед. ВНУ / Пад агул. рэд.: М.А.Лазарука, А.А.Семяновіча. – 2-е выд., дапрац. – Мінск: Выш. шк., 1998. – 560 с.
52. Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя (20-50-я гады): Падруч./ У.В.Гніламедаў, В.В.Казлова, М.А.Лазарук і інш.; Пад агул. рэд.: М.А.Лазарука, А.Семяновіча. – Мінск: Выш. шк., 2000. – 511 с.
53. Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя: У 4 т. / Нац. акад. навук Беларусі. Ін-т літ. – Мінск: Беларус. навука, 1999. – Т. 2: 1921-1941 / Рэд.: У.В. Гніламедаў, В.А. Каваленка. – 903 с.
54. Голубков С.А. Мир сатирического произведения: Учеб. пособие по спецкурсу / Самар. гос. пед. ин-т. – Самара, 1991. – 106 с.

55. Гуляев Н.А. Теория литературы: Учеб. пособие для филол. специальностей ун-тов и пед. ин-тов. – М.: Высш. шк., 1977. – 278 с.
56. Гуревич Э. Идеологический диктат и мир детства: Белорусско-русское литературное взаимодействие 20-30-х годов // Дет. лит. – 1992. – № 1. – С.42-43.
57. Даркевич В.П. Народная культура Средневековья: Пародия в лит. и искусстве IX-XVI вв. – М.: Наука, 1992. – 285 с.
58. Дасаева Т.М. Летапіс жыцця і творчасці М.Гарэцкага. – Мінск: Навука і тэхніка, 1993. – 87 с.
59. Дземидок Б. О комическом. – М.: Прогресс, 1974. – 224 с.
60. Дзюбайла П.К. Праблема стылю ў сучаснай беларускай прозе. – Мінск: Навука і тэхніка, 1973. – 176 с.
61. Дзюбайла П.К., Жураўлёў В.П., Луфераў М.П. Проблемы сучасной беларускай прозы. – Мінск: Навука і тэхніка, 1967. – 268 с.
62. Драздова З.У. Творчасць А.Мрыя і Л.Калюгі: Стылявыя асаблівасці. – Мінск: Беларус. навука, 1997. – 143 с.
63. Дубровский М.Г. Белорусская сатира 1917-1925 годов: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – Гродно, 1959. – 335 с.
64. Ершов Л.Ф. Сатирические жанры русской советской литературы: От эпиграммы до романа. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977. – 282 с.
65. Ершов Л.Ф. Советская сатирическая проза 20-х годов. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1960. – 284 с.
66. Ершов Л.Ф. Советская сатирическая проза. – М.; Л.: Художеств. лит., 1966. – 300 с.
67. Есин А.Б. Принципы и приёмы анализа литературного произведения. – М.: Наука, 1999. – 248 с.
68. Жураўлёў В.М. Літаратурная традыцыя і дзень сённяшні // Гуманітарныя і сацыяльныя навукі на зыходзе XX стагоддзя / Нац. акад. навук Беларусі; Уклад.: В.К.Шчэрбін і інш. – Мінск, 1988. – С. 468-471.
69. Жураўлёў В.П. У пошуку духоўных ідэалаў: На матэрыяле беларус. літ. XIX-пач. XX ст. / Пад рэд. У.В. Гніламёдава. – Мінск: Беларус. навука, 2000. – 191 с.
70. Зарэцкі М. Збор твораў: У 4 т. – Мінск: Маст. літ., 1989-1992. – Т.1: Апавяданні. – 1989. – 526 с.
71. Зарэцкі М. Кветка пажоўклая: Апавяданні, аповесць. – Мінск: Маст. літ., 2002. – 431 с.
72. Зарэцкі М. Пра дзеда Альпіна // Чырвон. Беларусь. – 1930. – № 18. – С. 2.
73. Зарэцкі М. Збор твораў: У 4 т. – Мінск: Маст. літ., 1989-1992. – Т. 2: Голы звер: Аповесць. Сцежкі-дарожкі: Раман. – 1990. – 414 с.
74. Из истории советской эстетической мысли, 1917-1932: Сб. материалов / Сост. Г.А. Беляя. – М.: Искусство, 1980. – 455 с.

75. Ильф И., Петров Е. Двенадцать стульев. Золотой телёнок / Предисл. К.Симонова. – М.: Правда, 1987. – 672 с.
76. Историко-литературный процесс. Проблемы и методы изучения: Сб. ст. / Под ред. А.С. Бушмина. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1974. – 276 с.
77. Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения: Сб. ст. / Редкол.: М.Б. Храпченко и др. – М.: Наука, 1986. – 336 с.
78. Каваленка В., Мушынскі М., Яскевіч А. Шляхі развіцця беларускай савецкай прозы: Агул. рух і гал. тэндэнцыі. – Мінск: Навука і тэхніка, 1972. – 263 с.
79. Каваленка В.А. Пошукі і дзяйсненні: Творчасць Змітрака Бядулі. – Мінск: Дзяржвыд БССР, 1963. – 212 с.
80. Каваленка В.А. Вытокі. Уплывы. Паскоранасць: Развіццё беларус. літ. XIX – XX стагоддзяў. – Мінск: Навука і тэхніка, 1975. – 336 с.
81. Каваленка В.А. Міфа-паэтычныя матывы ў беларускай літаратуры. – Мінск: Навука і тэхніка, 1981. – 320 с.
82. Каваль В. Выбранае. – Мінск: Дзяржвыд БССР, 1959. – 336 с.
83. Казека Я. Гартаванне слова: Выбранае. – Мінск: Маст. літ., 1985. – 432 с.
84. Казека Я. Кузьма Чорны: Старонкі творчасці. – Мінск: Маст. літ., 1980. – 135 с.
85. Калюга Л. Творы: Раман. Аповесці. Аповяданні. Лісты. – Мінск: Маст. літ., 1992. – 607 с.
86. Калюга Л. У Клянках: Аповяданне // Чырвон. сейбіт: Літ.- маст. дадат. да “Беларус. вёскі”. – 1928. – № 1. – С.4-8.
87. Калюга Л. Як Міхалюку Баркаўцы даліся ў знакі // Узвышша. – 1929. – №5. – С.31-46.
88. Кісялева Л.Г. Асноўныя паняцці тэорыі літаратурнага камізму // Вес. Нац. Акад. навук Беларусі. Сер. гуманітар. навук. – 2001. – № 2. – С.102-105.
89. Кобзарева Л. Опыт анализа сатирического произведения на лекциях и практических занятиях по зарубежной литературе / Свердлов. пед. ин-т. – Свердловск, 1976. – 90 с.
90. Кожевникова Н. О типах повествования в советской прозе // Вопросы языка современной русской литературы: Сб. ст. / Отв. ред. В.Д. Левин. – М.: Наука, 1971. – С.97-163.
91. Кожин В.В. Происхождение романа. – М.: Совет. писатель, 1963. – 440 с.
92. Колас Я. Збор твораў: У 14 т. – Мінск: Маст. літ., 1972 - 1978. – Т.13: Письмы 1908 - 1949 гг. – 1977. – 680 с.
93. Колас Я. Збор твораў: У 14 т. – Мінск: Маст. літ., 1972 - 1978. – Т. 5: Аповяданні. Лісты. “Казкі жыцця”. – 1973. – 632 с.
94. Конан У. Летапісец сялянскай Атлантыды // Голас Радзімы. – 1998. – 6 жн. – С.1, 6.

95. Копыстьянская Н.Ф. Жанровые модификации в чешской литературе: Период становления социалист. реализма. – Львов: Вища шк., 1978. – 260 с.
96. Корань Л. Цукровы пеўнік: Літ.-крыт. арт. – Мінск: Маст. літ., 1996. – 286 с.
97. Корань Л.Дз. Беларуская проза XX стагоддзя: Дынаміка жанравых структур. – Мінск: ВПП “Новік”, 1996. – 220 с.
98. Коржева П.Б. Язык юмора и сатиры: Из истории развития речевых средств в создании комич. эффекта в рус. лит. – Алма-Ата: Мектеп, 1979. – 120 с.
99. Крапіва К. Збор твораў: У 6 т. – Мінск: Маст. літ., 1997. – Т. 2: Аповяданні, фельетоны, памфлеты, артыкулы. – 479 с.
100. Крапіва К. Збор твораў: У 6 т. – Мінск: Маст. літ., 1997. – Т. 3: Раман, п’есы. – 382 с.
101. Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. – М.: Совет. энцикл., 1962-1978. – Т.6 / Гл. ред. А.А.Сурков. – 1971. – 1040 с.
102. Крот М.С. Жывыя старонкі мінулага. – Мінск: Нар. асвета, 1997. – 175с.
103. Лазарук М.А., Ленсу А.Я. Слоўнік літаратуразнаўчых тэрмінаў. – 2-е выд., дапрац. – Мінск: Нар. асвета, 1996. – 176 с.
104. Ластоўскі В. Выбраныя творы / Уклад., прадм. і камент. Я.Янушкевіча. – Мінск: Беларус. кнігазбор, 1997. – 512 с.
105. Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра: Монография. – Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1982. – 256 с.
106. Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред.: В.М.Кожевникова, П.А. Николаева. – М.: Совет. энцикл., 1987. – 752 с.
107. Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. Смех в древней Руси. – Л.: Наука, 1984. – 295 с.
108. Лосев А.Ф. Проблема художественного стиля. – Киев: Киев. акад. евробизнеса, 1994. – 288 с.
109. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
110. Лужанін М. Колас расказвае пра сябе. – Мінск: Беларусь, 1964. – 324 с.
111. Лынькоў М. Збор твораў: У 8 т. – Мінск: Навука і тэхніка, 1981-1985. – Т.1: Аповяданні 1926 - 1941. – 1981. – 622 с.
112. Лынькоў М. Над Бугам: Аповяданні, аповесці, урыўкі з рамана. – Мінск: Маст. літ., 2002. – 446 с.
113. Макаревич А.Н. В разных стилевых течениях: Проблема жанра и стиля в рассказах 20-х годов М.Горецкого и Т.Гартного. – Екатеринбург: УралПлюс, 1995. – 177 с.

114. Макарэвіч А.М. Праблема жанравых мадыфікацый у беларускай прозе XIX – пачатку XX ст. – Магілёў: Выд-ва Магілёўс. дзярж. ун-та, 1999. – 332 с.
115. Максімовіч В.А. Палоннік мастацкай праўды: Міхась Зарэцкі-навеліст// Род. слова. – 2001. – № 11. – С.3-5.
116. Максімовіч В.А. Эстэтычныя пошукі ў беларускай літаратуры пачатку XX стагоддзя: Дапам. для студэнтаў філал. фак. ВНУ. – Мінск: Аракул, 2000. – 351с.
117. Манакон В. Сатирико-юмористическая проза: Проблемы жанра и стиля: Учеб. пособие по спецкурсу. – Сыктывкар; Пермь: Перм. ун-т, 1986. – 86 с.
118. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. – М.: Художеств. лит., 1978. – 398 с.
119. Марціновіч А. Каб не парывалася сувязь часоў: Творчасць А.Гаруна, А.Мрыя, Л.Калюгі // Беларус. мова і літ. у шк. – 1989. – № 9. – С.38–43.
120. Матрунёнак А.П. Псіхалагічная проза: Традыцыі і час. – Мінск: Навука і тэхніка, 1988. – 205 с.
121. Мельникова Т.Н. Русская и белорусская сатирическая проза периода 20-х годов XX столетия (М.Булгаков, М.Зощенко, К.Крапива, А.Мрый): Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Белорус. гос. ун-т – Минск, 1997. – 21 с.
122. Мішчанчук М.І. Беларуская літаратура XX ст.: Вучэб. дапам. – Мінск: Выш. шк, 2001. – 352 с.
123. Мрый А. Творы: Раман, аповяданні, нататкі. – Мінск: Маст. літ., 1993. – 317с.
124. Мурашка Р. У іхным доме: Аповесць. – Мінск: Белдзяржвыд, 1929. – 226 с.
125. Мурашка Р. Барацьба з нацыянал-дэмакратычнымі рыцарамі ў літаратуры // Чырвон. Беларусь. – 1931. – № 2. – С.5-7.
126. Мушыньскі М.І. “І нічога, апроч праўды: Якой быць “Гісторыі беларускай літаратуры”. – Мінск: Навука і тэхніка, 1990. – 127 с.
127. Мушыньскі М.І. Каардынаты пошуку: Беларус. крытыка: набыткі, перспектывы. – Мінск: Маст. літ., 1988. – 255 с.
128. Мушыньскі М.І. Нескароны талент: Праўдзівая гісторыя жыцця і творчасці М.Зарэцкага. – Мінск: Маст. літ., 1991. – 294 с.
129. Мушчанко Е.Г., Скобелев В.П., Кройчик Л.Е. Поэтика сказа. – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1978. – 288 с.
130. Навуменка І. Якуб Колас: духоўны вобраз героя. – Мінск: Выд-ва Беларус. дзярж. ун-та, 1981. – 239 с.
131. Навуменка І.Я. Ранні Кузьма Чорны (1923 – 1929). – Мінск: Беларус. навука, 2000. – 95 с.
132. Нарысы па гісторыі беларуска-рускіх літаратурных сувязей: У 4 кн. / Акад. навук Беларусі. Ін-т літ. – Мінск: Навука і тэхніка, 1993-1994. –

- Кн.3: 1917-1941 гг. / І.С. Шпакоўскі, М.М. Арочка, М.А.Тычына і інш. – 1994. – 399 с.
133. Нёманскі Я. Творы. – Мінск: Маст. літ., 1984. – 598 с.
134. Николаев Д.П. Смех – оружие сатиры. – М.: Искусство, 1962. – 223 с.
135. Николаев Д.П. Смех Щедрина: Очерки сатир. поэтики. – М.: Совет. писатель, 1988. – 397 с.
136. Озмитель Е.К. О сатире и юморе. – Л.: Просвещение, 1973. – 192 с.
137. Парэцкі Я.І. Антырэлігійная сатыра Брэсцкага друкарскага двара ў XVI ст. // Беларуская літаратура: Зб. арт. / Гал. рэд. М. М. Грынчык. – Мінск: Выд-ва Беларус. дзярж. ун-та, 1979. – Вып. 7. - С.177-187.
138. Пашкевіч А.А. Канцэпцыя нацыянальнага быцця ў беларускай літаратуры: Проза замежжа XX стагоддзя / Беларус. дзярж. ун-т. – Мінск, 2002. – 220 с.
139. Поляков М.Я. В мире идей и образов: Историческая поэтика и теория жанров. – М.: Совет. писатель, 1983. – 368 с.
140. Пospelов Г.Н. Проблемы литературного стиля. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1970. – 332 с.
141. Пospelов Г.Н. Теория литературы. – М.: Высш. шк., 1978. – 351 с.
142. Пшыркоў Ю.С. Беларуская савецкая проза: 20-я – пачатак 30-х гадоў. – Мінск: Выд-ва АН БССР, 1960. – 344 с.
143. Пяцьдзесят чатыры дарогі: Аўтабіяграфіі беларус. пісьменнікаў / Склад. Я.Казека. – Мінск: Дзяржвыд БССР, 1963. – 551 с.
144. Рагойша В.П. Паэтычны слоўнік. – Мінск: Выш. шк., 1979. – 320 с.
145. Русские писатели о языке (XVIII-XX вв.): Сб. ст. / Под. ред.: Б.В. Томашевского, Ю.Д. Левина. – Л.: Совет. писатель, 1954. – 834 с.
146. Сатирическая повесть 20-х годов / Сост., вступ. ст. и коммент. О.В.Филимонова. – Мінск: Маст. літ., 1990. – 590 с.
147. Скрыган Я. Некалькі хвілін чужога шчасця: Літ. успаміны, сустрэчы, шляхі. – Мінск: Маст. літ., 1979. – 192 с.
148. Спиридонова (Евстигнеева) Л.А. Русская советская литература начала XX века. – М.: Наука, 1977. – 304 с.
149. Стенник Ю.В. Об эстетической функции сатиры // Рус. лит.– 1976. – № 1. – С.78-96.
150. Стыль пісьменніка: Зб. арт. / Рэд.: В.В. Барысенка, П.К. Дзюбайла. – Мінск: Навука і тэхніка, 1974. – 448 с.
151. Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. – М.: Просвещение, 1976. – 548 с.
152. Ткачёв П. Границы жанра. – Минск: Изд-во Белорус. гос. ун-та, 1977. – 207 с.
153. Тычына М.А. Карані і крона: Фальклор і нац. спецыфіка літ. – Мінск: Навука і тэхніка, 1991. – 208 с.
154. Тычына М.А. Кузьма Чорны: Эвалюцыя маст. мыслення. – Мінск: Навука і тэхніка, 1973. – 168 с.

155. Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. – М.: Прогресс, 1978. – 326 с.
156. Федь Н.М. Жанры в меняющемся мире: Искусство комедии, или мир сквозь смех. Рус. лит. сказ. – М.: Совет. Россия, 1989. – 544 с.
157. Федь Н.М. Путешествие в мир образов. – М.: Моск. рабочий, 1978. – 288 с.
158. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.
159. Фядосік А.С. Беларуская народная сатырычная проза. – Мінск: Навука і тэхніка, 1969. – 140 с.
160. Хализев В.Е. Теория литературы. – М.: Высш. шк., 2000. – 398 с.
161. Чаеўская М. Традыцыя як форма сацыякультурнай дэтэрмінацыі ў апавяданнях Лукаша Калюгі // Род. слова. – 1997. – № 9. – С.59-66.
162. Чарот М. Выбранае / Уклад. Л.І. Каўрус. – Мінск: Маст. літ., 2001. – 151с.
163. Чарот М. Збор твораў: У 2 т. – Мінск.: Дзяржвыд БССР, 1958. – Т. 2: Апавяданні. П'есы. – 204 с.
164. Чичерин А.В. Очерки по истории русского литературного стиля: Повествоват. проза и лирика. – М.: Художеств. лит., 1977. – 445 с.
165. Чорны К. Збор твораў: У 6 т. – Мінск: Дзяржвыд БССР, 1954-1955. – Т.6: П'есы, артыкулы, фельетоны, нарысы. – 1955. – 470 с.
166. Чорны К. Збор твораў: У 8 т. – Мінск: Маст. літ., 1972-1975. – Т.1: Апавяданні 1923-1927 гг. – 1972. – 544 с.
167. Чорны К. Збор твораў: У 8 т. – Мінск: Маст. літ., 1972-1975. – Т.2: Апавяданні 1928-1944 гг. – 1972. – 488 с.
168. Чорны К. Збор твораў: У 8 т. – Мінск: Маст. літ., 1972-1975. – Т.8: Публіцыстыка 1923-1944. Дзённік. Летапіс жыцця і творчасці. – 1975. – 608 с.
169. Чыгрын І.П. Крокі: Проза “Узвышша”. – Мінск: Навука і тэхніка, 1989.– 144 с.
170. Чыгрын І.П. Рэальнае і магчымае: Проза Якуба Коласа. – Мінск: Навука і тэхніка, 1991. – 222 с.
171. Чыгрын І.П. Станаўленне беларускай прозы і фальклор: Дакастрычніцкі перыяд. – Мінск: Выш. шк., 1971. – 168 с.
172. Шестаков В.П. Эстетические категории: Опыт систематизации и ист. исслед. – М.: Искусство, 1983. – 358 с.
173. Эвентов И. “Остроумие схватывает противоречие...”: О некоторых вопросах теории сатиры // Вопр. лит. – 1973. – № 6. – С.116-134.
174. Эйдинова В. Стиль художника: Концепция стиля в литературной критике 20-х годов. – М.: Художеств. лит., 1991. – 285 с.
175. Эйхенбаум Б. О прозе: Сб. ст. – Л.: Художеств. лит., 1969. – 504 с.
176. Эльсберг Я. Вопросы теории сатиры. – М.: Совет. писатель, 1957. – 427 с.

177. Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі: У 5 т. – Мінск: Беларус. сав. энцыкл., 1984-1987. – Т. 5 / Рэдкал.: І.П. Шамякін (гал.рэд.) і інш. – 1987. – 703 с.
178. Юмор и сатира Ирландии: Как важно быть остроумным: Сб. / Сост. А.Я. Ливергант. – М.: Радуга, 1986. – 396 с. – Англ.
179. Яніцкі М.І. “Прадмова Мялешкі” і “Ліст да Абуховіча”: Да праблемы генезісу сатырычных жанраў беларускай літаратуры // Мировоззрение и наука на рубеже третьего тысячелетия: Материалы Респ. науч.-практ. конф., Брест, 17-18 нояб. 1998 г. / Брест. гос. ун-т; Науч. ред.: Г.И. Займист, В.М. Крюков. – Брест, 1999. – С.267- 270.
180. Яснева Л.И. Способы сатирической типизации. – Куйбышев: Б. и., 1979.– 76 с.
181. American literature: A chronological approach / G.R. Carlsen et al. – New York: McGraw-Hill, 1985. – 878 p.
182. Holman C. H., Harmon W. A handbook to literature. – Upper Saddle River: Prentice Hall, 1996. – 669 p.
183. Satira // Literatura polska: Przew. encykl.: W 2 t. – Warszawa: W-wo nauk. PWN, 1985. – Т.2. - S. 338-342.

ЗМЕСТ

Уводзіны.....	3
Раздзел 1. Жанрава-стылёвыя асаблівасці беларускіх сатырычных апавяданняў 20-30-х гадоў XX стагоддзя.....	7
1.1. Этапы станаўлення беларускай сатырычнай літаратуры.....	7
1.2. Сістэма сатырычных жанравых мадыфікацый беларускай прозы 20-30-х гадоў XX ст.....	12
1.3. Пераходнасць жанравай формы сатырычнай замалёўкі.....	14
1.4. Мастацкія асаблівасці жанравай мадыфікацыі сатырычнай навелы.....	29
1.5. Праблема нацыянальнай самабытнасці і сказавыя формы	45
1.6. Сінтэз камічных і псіхалагічных элементаў у апавядальных гісторыях.....	55
1.7. Белетрызацыя факта як перадумова фарміравання апавядання-фельетона.....	63
1.8. Сінтэтычнасць мастацкай формы сатырычнага апавядання.....	66
Раздзел 2. Эвалюцыя сатыры ў эпічных творах сярэдняй і вялікай формы.....	79
2.1. Станаўленне беларускай сатырычнай аповесці.....	79
2.2. Жанрава-стылёвыя адметнасці рамана-памфлета “Запіскі Самсона Самасуя” А.Мрыя.....	93
Заклучэнне.....	99
Спіс выкарыстанай літаратуры.....	104