

## **В.Ф. ПАДСТАЎЛЕНКА “Жанрава-стылёвая дынаміка беларускай прозы XX ст.”**

Курс “Жанрава-стылёвая дынаміка беларускай прозы XX ст.” прызначаны для студэнтаў універсітэта спецыяльнасці “1 - 21 05 01 “Беларуская філалогія”. Праграма дадзенага вучэбнага курса, абапіраючыся на ранейшыя веды студэнтаў па прафіліруючых дысцыплінах, экстэнсіфікуе навуковыя ўяўленні па вызначальных тэарэтычных аспектах катэгорый жанру і стылю і формах іх практычнага ўвасаблення ў айчыннай прозе азначанага перыяду .

**1.1 Асноўная мэта выкладання дысцыпліны** – азнаямленне студэнтаў-філолагаў з асноўнымі прычынамі і сутнасцю жанравай і стылёвай экстэнсіфікацыі беларускай прозы XX стагоддзя.

### **1.2 Задачы вывучэння дысцыпліны:**

1. Раскрыць асноўныя заканамернасці ў развіцці айчыннай прозы мінулага стагоддзя;
2. Праз шматлікія прыклады тыпалагічных сыходжанняў і адрозненняў ахарактарызаваць стан беларускай эпікі і акрэсліць яе перспектывы;
3. Праз вывучэнне літаратуразнаўчых прац акрэсліць кірункі развіцця айчыннай жанралогіі і тэорыі стылю;
4. удасканаліць прафесійную падрыхтоўку спецыялістаў-філолагаў; замацаваць і ўдасканаліць навыкі жанравага і стылявога аналізу мастацкіх тэкстаў.

Курс “Жанрава-стылёвая дынаміка беларускай прозы XX ст.” разлічаны: для студэнтаў 4 курса (ДФН) на 34 гадзіны аўдыторных заняткаў (лекцыйных – 26 гадзін, практычных – 8 гадзін);

для студэнтаў 5 курса (ДФН) - на 24 гадзіны аўдыторных заняткаў (лекцыйных – 16 гадзін, практычных – 8 гадзін).

**Назва тэм, іх змест, аб'ём у гадзінах лекцыйных заняткаў  
7 (9) семестр**

№ п/п	Назва тэм	Змест	Аб'ём у гадзінах
1	2	3	4
1.	<b>Беларуская проза пач. XX ст.</b>	1. Асноўныя тэмы, ідэі і матывы беларускай прозы пач. XX ст. 2. Экстэнсіфікацыя вобразнай сістэмы. 3. Дамінантныя эстэтычна-стылявыя тэндэнцыі.	4 (2)
2.	<b>Беларуская проза 1920-30-х гг.</b>	1. Ідэйна-тэматычная і жанрава-стылёвая адметнасць твораў Я. Коласа, М. Гарэцкага, З. Бядулі, К. Чорнага, Ц. Гартнага, М. Зарэцкага, П. Галавача, М. Лынькова і інш.	4 (4)
3.	<b>Беларуская проза перыяду Вялікай Айчыннай вайны</b>	1. Гераічнае і трагічнае ў ваенных апавяданнях К. Чорнага, М. Лынькова, Я. Маўра і інш. 2. Формы эпапейнасці ў буйной эпічнай форме. 3. Сацыяльна-філасофскі раман гэтага перыяду.	4 (2)
4.	<b>Беларуская проза першага пасляваеннага дзесяцігодзя</b>	1. Ідэйна-тэматычныя межы беларускага апавядання. 2. Вынікі сацыяльна-гістарычных уплываў на айчынную эпіку. 3. Пачатак пераасэнсавання ваенных падзей у мастацкай прозе тых часоў.	4 (2)
5	<b>Беларуская проза II паловы 1950-х гг. – першай паловы 1980-х гг.</b>	1. Пераадоленне вульгарна-сацыялагічных падыходаў у мастацкай прозе 1950-1980-х гадоў. 2. “Вясковая” проза. 3. Дакументальна-мастацкая проза. 4. Творы для дзяцей.	4 (2)
6.	<b>Сучасная беларуская проза</b>	1. Маральна-этычнае і сацыяльна-псіхалагічнае апавяданне, аповесць, раман. 2.	6 (4)

		Гістарычная плынь. 3. Жанравыя формы прыпавесці, сацыяльнай фантастыкі, антыўтопіі, “жорсткага рэалізму” ў беларускай прозе канца XX - пач. XXI стст.	
--	--	---	--

**2.2. Практычныя і семінарскія заняткі,  
іх змест, аб’ём у гадзінах  
7 (9) семестр**

№ п/п	Практычныя і семінарскія заняткі	Змест	Аб’ём у гадзінах
1	2	3	4
1	<b>Беларуская проза пач. XX ст.</b>	Аналіз беларускай прозы “нашаніўскага перыяду” (творы Ядвігіна Ш., Цёткі, З. Бядулі, А. Гаруна, В. Ластоўскага.	2 (2)
2	<b>Беларуская проза 1920-30-х гг.</b>	Аналіз прозы Я. Коласа, М. Гарэцкага, М. Зарэцкага, З. Бядулі, К. Крапівы і інш.	2 (2)
3.	<b>Беларуская проза перыяду Вялікай Айчыннай вайны і пасляваеннага дзесяцігодзя</b>	Аналіз празаічных твораў К. Чорнага, М. Лынькова, Я. Маўра і інш.	2 (2)
4	<b>Сучасная беларуская проза</b>	Аналіз празаічных твораў І. Шамякіна, Я. Брыля, В. Быкава, інш.	2 (2)

## ЛЕКЦЫЯ “Беларуская проза 1920-30-х гг.”

### 1. ЖАНРОВАЯ ФОРМА ЗАМАЛЁЎКА

Жанравая мадыфікацыя замалёўкі ў беларускай прозе 1920-30-х гадоў прадстаўлена наступнымі відамі: сацыяльна-бытавая замалёўка, маральна-філасофская замалёўка, сацыяльна-псіхалагічная замалёўка, сатырычная замалёўка, гумарыстычная замалёўка, сатырычна-гумарыстычная замалёўка, замалёўка сацыяльна-бытавога характару з камічнымі элементамі і інш.

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.Казекі), “апавяданні-нарысы, апавяданні-гумарэскі” (вызначэнне І.Навуменкі): “Маё дзела цялячае”, “Усяму свой час”, “Дзякуй богу, як шклянка”, “Вясковая ветэрынарыя”, “Заробтак”, “Фэст”, “Дзядзькі поплаў мераюць”, “Жаночая праўда і мужчынская крыўда”. Пералічаныя творы вылучаюцца са спадчыны прэзаіка тыповасцю апісаных побытавых сцэн, пераважнай эпічнасцю і стылёвымі разыходжаннем 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.Гоголя, 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 прэзаіка стала замалёўка “Маё дзела цялячае” (1923), якая прадвызначыла ідэйна-тэматычныя і жанрава-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 знітанасці 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 абыякава-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 дэтальны 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...”. 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 прырытэтнае 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 фармальным прыкметам 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, намалёваных асобнымі штрыхамі-дэталямі абагульнена-характарыстычнага плану. Умоўнасць і адсутнасць выразных індывідуальных

прыкмет маглі ўзнікнуць як вынік жанравага ўплыву ці як спроба прэзаіка тыповыя выявы рэчаіснасці ўвасобіць у адэкватных вобразных формах. Праілюструем на прыкладах асаблівасці напісання гумарыстычна-сатырычнага партрэта ў замалёўках К.Чорнага:

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

“<...> чырвоны, як бурак, Годар Грыб, <...> моцна і густа сапучы з-пад сваіх велізарных вусоў...” (“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” (“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 Канапацкі – сухі, як трэска, увесь шэры чалавечак, абросшы гразнымі валасамі, нячэсаны і, мабыць, нямыты”. Вобраз зацікаўлівае пэўнай “экзатычнасцю” і відавочнай двухпланаваасцю 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 сюжэткампазіцыйнай схемай апавядання А.Чэхава “Зламыснік” (1885). Беларускі прэзаік 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”, “усіх закрывае сваёй доўгай фігураю”, “важна азіраецца <...> з генеральскім выглядам”, “голас у яго горды, начальніцкі, сыта-давольны”. Парадаксальна-анекдатычны фінал твора выкрывае заганны персанажа, а праз арыгінальную дэталю – вобраз двойніка (“нізенькі і гаварлівы старычок [які. – В.П.] дробна перасыпаў нагамі”) 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 намаляваны прэзаікам вобразы царкоўных служкаў як носьбітаў 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”. Названая дэталі надае большую выразнасць аўтарскай ацэнцы героя і падкрэслівае не столькі фізічную недастатковасць, колькі душэўнае калецтва перасанажа. 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 дэталі – яго пальцы: “пустымі-доўгімі кручкватымі пальцамі згроб ён <...> палатно”. Гэты мастацкі штрих супастаўляецца з аналагічнай прыкметай у партрэтнай замалёўцы селяніна: “гаспадар <...> каравымі пальцамі абціраючы губы...”. 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 сашэсце 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 пароды”.

Парадзіраванне фактаў жыцця знаходзіла свой адбітак і ў “малой” прозе К. Чорнага. Для аргументавання гэты 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 служкаў: “І не вытрымала буйная галава моцнага хмелю. Упаў там дзяк Алтароўскі, дзе стаў, ды так і астаўся ляжаць упоперак на бацюшку, не маючы ўжо сіл падняцца.

Надышоў вечар. Узышоў месяц і асвяціў “поле брані”, укрывае “паўшымі ваякамі, военачальнікамі і пастырам”. 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 бацюшка заўсёды павінны быць разам”. 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 маляюцца ў абліччы свіней, якія ўвасабляюць сабой хцівасць і абжорства”. 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.

## 2. ЖАНРАВАЯ ФОРМА НАВЕЛЫ

Самай распаўсюджанай жанравай мадыфікацыяй у беларускай празаічнай плыні 20-30-х гадоў XX ст. з’яўляецца навела, прадстаўленая ў гэты перыяд наступнымі відамі: сацыяльна-бытавая навела, маральна-філасофская навела, сацыяльна-псіхалагічная навела, сатырычная навела, сатырычная навела-памфлет, сатырычная навела трагікамічнага характару, гумарыстычная навела, гумарыстычна-сатырычная навела і інш.

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 расказваецца “пра незвычайны выпадак, здарэнне, эпізод з жыцця”, асаблівасцямі яе з’яўляюцца “востры цэнтраімклівы, нярэдка парадаксальны сюжэт, адсутнасць апісальнасці, кампазіцыйная строгасць, крайняя аголенасць сюжэтнага ядра – цэнтральнай перыпетыі, звездзенасць жыццёвага матэрыялу ў фокус адной падзеі”.



Аснова традыцыйнага навелістычнага сюжэта заўсёды пабудавана на перыпетых (нечаканых паваротах у лёсах персанажаў). Гэта асаблівасць 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 сварацца"), сінтэз рамантызму з прыпавесцінасцю 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, асаблівасці 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 веў прэзаіка ад раскрыцця інтравертнага (заглыблена-асобаснага) супярэчання ў душы герояў ("Памылка", "Смачны заяц", "Сон") праз адлюстраванне ўнутрысямейнага, сваяцкага неразумення ("Нявесткі сварацца") да аналізу вонкавага, класавага сутыкнення ("Апостал", "Незадача") і да апісання знешнепалітычнай, міждзяржаўнай канфрантацыі ("Прастуда містэра Рамзая"). Пры гэтым, нягледзячы на фармальнае сугучча з агульнай

тэндэнцыйнасцю ў падборы канфліктаў (асабліва ў двух апошніх варыянтах), пісьменнік здолеў захаваць нязменную аб'ектыўнасць і філасофска-духоўную напаяўняльнасць 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 сварацца” 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 аповеду. Майстэрства пісьменніка дазволіла не толькі “пагасіць” негатыўнасць інвектыўных выпاداў 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 хараства 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 пабачыў 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, пякельных пачаткаў у жыцці”. 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, звязанне 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 законамi жыцця і мастацкімі прынцыпамі трансфармуецца ў звышіранічны (альбо звыштрагічны) пафас апошняга эпізоду, 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 апаведу (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-задуманая ці нават бяздумныя, маўклівыя, шэрыя”. 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 празаіка так і не быў надрукаваны, хоць планавалася ўключыць яго ў зборнік “Люстрадзён” (1929). Праблемнае кола названай групы апавяданняў застаецца традыцыйна шырокім: загадкаваецца 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-псіхолога, 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 узнаўляемых падзей (нават з дакладнай датай і часам), падача пейзажнай замалёўкі, якая павышае эмацыянальна-экспрэсіўную насычанасць твора і з’яўляецца лагічным працягам асноўнай сюжэтнай калізіі, дамінуючае месца ў архітэктоніцы навел адводзіцца яркай характарыстычнай сцэне, для фіналу твораў уласцівы 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. Праз ік 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 дэтальным 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 ліслівасць 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 выкрыцця 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 слушна зазначыў Дз.Бугаёў: “сам час <...> па-новаму высвечвае вялікасную ў ягоным падзвіжніцтве, трагедыйна-пакутніцкую ў самаадданым служэнні Бацькаўшчыне постаць пісьменніка”.

### 3. ЖАНРОВАЯ ФОРМА СКАЗА

У літаратуры 20-х гадоў ХХ 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.”, а з другога, гэты факт адлюстроўвае ўсвядомленае жаданне літаратуры “да рэалізацыі прыцыпаў народнасці <...> і выражэння духу нацыі”. Жанровая форма сказа, маючы старажытны генезіс і арганічна відазмяняючыся ў розныя перыяды літаратурнага развіцця, у першай трэці ХХ ст. канчаткова замацоўвае жанравую спецыфіку.

**Сказ** – жанровая форма апавядання, якая “стылізуецца пад вусна вымаўляемы, тэатральна імправізаваны маналог” наратара, арыентуецца “на спачувальна настроеную аўдыторыю”, развівае сабой тэндэнцыю да ўзнаўлення характэрнай тыповай мовы.

Сказу ўласцівы наступныя прыкметы: двухгалоснасць (сепарацыя вобразаў аўтара і наратара), “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.Драздовай, М.Чаеўскай, Л.Алейнік. Аднак канцэптualaнае 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. 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-гнасеялагічным плане, але гэта не супярэчыць жанравым патрабаванням сказа. Названы вобраз тут выступае арганізуючым цэнтрам і, праяўляючыся апасродкавана, напрыклад, праз захаванне падрадковай 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 праявіліся бачыў не толькі духоўна-мастацкую скарбніцу, але і магчымасць раскрыцця нацыянальнай самабытнасці народа ў адэкватнай для гэтага жанравай форме. Паводле З.Драздовай, праявіка 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”. 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 – капераціўскі 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 сказавай 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”. 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 празаіка. 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 празаіка 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 выказаў, 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 слушна 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 жахлівым”.

У пачатку 30-х гадоў Л.Калюга не пакідае літаратурнай дзейнасці, бо самавыяўленне сябе ў творчасці – “гэта арганічная патрэба сапраўднага таленту”. Празаік вяртаецца да першасных жанравых напрацовак: у 1932г. ім былі напісаны дзве сацыяльна-бытавыя навелы – “Цеснаватая куртка” 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 куртка” з аднайменнага твора як сімвал павязі 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. Лёгка іранічнасць з адценнем пацешлівага гумару, што стварала самабытнасць ранейшых сказаў прэзаіка, трансфармавалася ў горкую іронію напаўэлегічнай настраёнасці ў гады фізічнага і маральнага тэрору.

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

І. 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 праяўленняў 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 ўскладзеная 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.

#### 4. ЖАНРАВАЯ ФОРМА АПАВЯДАЛЬНАЙ ГІСТОРЫІ

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-“медзям”, 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 абставін 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 крываваых 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 прэзаікаў характэрна абвостранае суб'ектыўнае ўзнаўленне падзей, дынамізм фабульных рухаў, экспрэсіўнасць аповеду, ваганні пафаснасці твораў (ад узвышана-рамантычнай праз сатырычную да трагічнай настраёнасці). Успрыманне прэзаікамі вайны як звышсітуацыі, звышрэальнасці стала дэтэрмінантай “балючасці” эмацыянальнага фону апавяданняў, таму і камізм трансфармаваўся тут у “звышкамізм” – гратэсканасць.

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” (І.Бабель “Пераход праз Збруч”). А гэта 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”.

У даследуемых апавядальных гісторыях назіраецца сюжэтная кампазіцыйная 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, “Жыццяпіс Паўлічэнкі, Матвея Радзіёныча” І.Бабеля). Письменнікамі аддаецца перавага гратэскавай пабудове вобразаў, негатыўнасць адносін да якіх прадвызначана не столькі ўнутранай заганаўнасцю персанажаў, колькі класавымі разыходжаньнямі з наратарам.

Напрыклад, у партрэце пана Зелянецкага (“Крот”) аўтар апаведу 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 гісторыяў 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 гнилымі паўкамі дзіўныя здані мінулага”, “словы прыдушаным шэптам льюцца”, “нібы з магілы чуецца голас” (“Крот”); “Раздетый труп валяецца под откосом. И лунный блеск струится по мёртвым ногам, торчащим врозь”, “два серебряных черепа разгораются на крышке сломанного гроба” (“Касцёл у Наваградзе”). Матыву смерці падкрэслівае характар стаўлення наратара 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 апавяду збліжае па стылёвых прыкметах твор З.Бядулі з вышэйназванымі апавядальнымі гісторыямі (асабліва з мастацкімі прыкладамі з цыкла “Конармія” І.Бабеля).

Гратэскавасць апавяду 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, вузка 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 адцягнення 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). Растворачы такія факты творчасці майстра псіхалагічных замалёвак магчыма толькі з улікам жанравай абумоўленасці яго твора (сатырычнае апавяданне) і літаратурнай тэндэнцыйнасці пры камічным паказе аб’ектаў грамадскага астракізму.

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

У гэтай сувязі немалаважнае значэнне мае форма пабудовы апавяду. Апавяданне *ад першай асобы* стварае ілюзію поўнага псіхалагічнага “апускання” ў інтравертны свет асабістых перажыванняў галоўнага героя, і такім чынам рэалізуецца мастацкі эфект 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 ўзнаўленьня. Акцэнт робіцца на адным ці некалькіх важных эпізодах, у якіх раскрываецца пераважна толькі адзін герой. Апавед 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 апаведу, 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. Уласціvasцю 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 творам, дасягае найвышэйшай ступені развіцця ў апавядальных гісторыях з няўласна-простымі моўнымі канструкцыямі, выяўляючы дзівосны альянс, імплікацыю мовы аўтара і героя: “Максімаліст” М.Зарэцкага.

## 5. ЖАНРОВАЯ ФОРМА АПАВЯДАННЯ-ФЕЛЬЕТОНА

Як паказвае аналіз апавядальных мадыфікацый, непадзельнасць, зліццё разнародных стылёвых элементаў можа стаць уласціvasцю 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”, камічнасць апаведу. Супрацьпаказана: “псіхалагічная ўскладненасць, забытанасць і хітрамудрасць фэбулы, сістэма разгорнутых іншасказанняў і намёкаў”.

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. 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.

“Распльвістасць” 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”.

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 гогалеўскага гратэскавага рэалізму.

У адпаведнасці са стылістыкай бурлескна-травесцыйнага апавяду адбываецца скажэнне “полюснасці” мастацкага свету, таму ў творах камічна зніжаецца “высокае” (мастацтва) і ўзвышаецца “дробнае” (псеўдатворцы 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 прадыхтавана 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 хадоў, спалучэнне “высокага” і “нізкага” стыляў, парадыйнасць апавяду.

Для апісання персанажаў пісьменнік выкарыстоўвае прыём гратэскавага партрэта, як вядома, шматварыянтна прадстаўленага ў

празаічнай спадчыне М.Гогаля. 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”. Такое “ўзбуйненне” камічнай дэталі, разгорнутае параўнанне “жывога з нежывым” заклікана здзейсніць адваротны працэс – камічна знізіць вобраз псеўдапээта.

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

Дасканалае даследаванне К.Крапівай з’явы абывацельшчыны тэматычна збліжае яго творчасць з камічнай прозай М.Зошчанкі. Пэўная стылёвая агульнасць заўважаецца і ў тым, што пісьменніцкая спадчына абодвух аўтараў багата 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 напаўненню 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 парадксаў 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 ўтрыманасць 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 асабліваецца 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, гратэсканасці, фантастычнасці іх апісання, бо толькі ў гэтым выпадку непрыкметнае становіцца відавочным.



### Асноўная і дадатковая літаратура

№ п/п	Пералік літаратуры	Год выда- ння
1	2	3
<b>Асноўная</b>		
	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Введение в литературоведение; под ред. Л.В. Чернец. – М., 1999, 2004, 2006.</li> <li>2. Лазарук, М.А. Уводзіны ў літаратуразнаўства / М.А. Лазарук, А.Я. Ленсу. – 2-е выд. – Мінск, 1982.</li> <li>3. Майсейчык, А.А. Уводзіны ў літаратуразнаўства: практыкум / А.А. Майсейчык. – Мінск, 1992.</li> <li>4. Тимофеев, Л.И. Основы теории литературы / Л.И. Тимофеев. – 4-е изд.– М., 1971.</li> <li>5. Уводзіны ў літаратуразнаўства: хрэстаматыя; аўт.-уклад. М.І. Мішчанчук, М.Ф. Шаўлоўская. – 3-е выд. – Мінск, 2004.</li> <li>6. Федотов, О.И. Основы теории литературы: в 2 ч. / О.И. Федотов. – М., 2003.</li> <li>7. Гісторыя беларускай літаратуры XX ст. : У 4 т. / Нац. Акад. навук Беларусі. Ін-т літ. – Мн., 2002. Т.1, 2.</li> <li>8. Гісторыя беларускай літаратуры XX ст. : У 4 т. / Нац. Акад. навук Беларусі. Ін-т літ. – Мн., 2004. Т.3, 4.</li> <li>9. Бельскі А. Сучасная літаратура Беларусі. / А.Бельскі. – Мн., 2000.</li> <li>10. Корань Л.Д. Беларуская проза XX ст.: дынаміка жанравых структур/ Л.Д.Корань. – Мн., 1996.</li> </ol>	
<b>Дадатковая</b>		
	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. / М.М.Бахтин. – М., 1975.</li> <li>2. Гиршман М. Стиль литературного произведения/ М.М. Гиршман.- Донецк, 1984.</li> <li>3. Есин, А.Б. Принципы и приёмы анализа литературного произведения / А.Б. Есин. – М., 1998.</li> <li>4. Жураўлёў В.П. Пытанні паэтыкі / В.П.Жураўлёў, І.С.Шпакоўскі, А.С.Яскевіч. – Мн., 1984.</li> <li>5. Жураўлёў, В.П. Структура твора: рух сюжэтна-кампазіцыйных форм / В.П. Жураўлёў. – Мінск, 1978.</li> </ol>	

Репозиторий ВГУ