

# ПАЭЗІС КАЛЕКТЫВІЗАЦЫІ: НАРАТЫЎНЫЯ КОНТУРЫ ТРАГЕДЫ<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Ніжэйпададзены тэкст ёсць часткай большага даследавання, якое аўтар мае спадзеў закончыць у бліжэйшы час — даследавання прысвечанага зменам у наратыўнай структуры беларускай літаратуры (канкрэтней — буйных аповесцей і раманаў) прыўнесеных у яе 1928 годам, працэсамі калектывізацыі і пераследу нацыянальнай інтэлігенцыі. Асноўнай нашай тэмай мусіць быць гамалогія паміж зменамі ў спосабах пабудовы фікцыянальных сусветаў, і структуры адносін аўтар / персанаж / чытач беларускай літаратуры 1930-ых — з аднаго боку, а з другога — зменамі ў сацыяльна-культурным атачэнні беларускага пісьменства, новымі варункамі працы / самога быцця беларускіх пісьменнікаў і інтэлігентаў увогуле. Даследаванне запланавана як своеасаблівая філасофія літаратуры — у тым сэнсе, у якім філосафамі літаратуры былі, да прыкладу, Міхаіл Бахцін і Ралан Барт. Дадзены ж канкрэтны тэкст — гэта толькі некалькі "кавалкаў", ці, нават, "аскепкаў" такога агульнага меркаванага даследавання, якія мы бы хацелі вынесці на чытацкі суд. Пры гэтым, мусім папрасіць прабачэння і спагады ў нашага чытача. Вядома, у гэтым тэксце прадстаўлены далёка не поўны спіс вартых увагі і аналізу раманаў, аповесцей 1928-1933 гг. (гэта быў асноўны адцінак гісторыі беларускай літаратуры, які нас цікавіць), гэтак жа сама як не ўвесь спектр тэм, якія можна было б развіць у акрэсленай відалі адносна гэтых тэкстаў; некаторыя высновы могуць падацца паспешнымі, ці мала абгрунтаванымі; некаторыя думкі — фрагментарнымі. Але, маем спадзеў, што чытач здолее знайсці ў тэксце, нягледзячы на ўсе яго відавочныя заганы, цікавыя для сябе моманты, і новы погляд на праблемы беларускай літаратуры.

## **1. МЕТАДАЛАГІЧНЫЯ ЎВОДЗІНЫ.**

1.1 НАРАТАЛОГІЯ І ДЫСКУРСІЎНЫ АНАЛІЗ.

1.2 ПРОЗА ЖЫЦЦЯ І МАСТАЦКАЯ ПРОЗА: КАНЦЭПТУАЛЬНЫ ПАДЫХОД ДА БЕЛАРУСКАГА НАРАТЫВУ 1930-ЫХ.

1.3 ГАМАЛОГІЯ НАРАТЫЎНАЙ СТРУКТУРЫ І ІНТЭЛЕКТУАЛЬНАЙ КУЛЬТУРЫ: ТЭОРЫЯ РАМАННАГА СЛОВА М. БАХЦІНА.

## **2. НАРАТЫЎНЫЯ СТРАТЭГІІ БЕЛАРУСКАЙ ПРОЗЫ 1930-ЫХ.**

2.1 ГЕТЭРАГЛОСІЯ БЕЛАРУСКАГА НАРАТЫВУ 1930-ЫХ НА МАТЭРЫЯЛЕ УРЫЎКА З «ВЯЗЬМО» ЗАРЭЦКАГА.

2.2 ЭПІСТЭМІЯЛОГІЯ НЯНАВІСЦІ: “МЯДЗВЕДЗІЧЫ” К. КРАПІВЫ.

2.3 САВЕЦКІ ДЫСКУРС: КАЛАПС СУБ'ЕКТЫЎНАСЦІ

## **4. ПАЭТЫКА КАЛЕКТЫВІЗАЦЫІ: АСНОЎНЫЯ МЕТАФАРЫ І МЕТАНІМІ ПАдЗЕЙ 1929Г.**

## **5. СТРУКТУРЫ ТЭМПАРАЛЬНАСЦІ, СЕМАНТЫКА ЧАСУ.**

## **ЛІТАРАТУРА.**

# 1. Метадалагічныя ўводзіны.

## 1.1 Нараталогія і дыскурсіўны аналіз.

Перафразуючы знакамітае Борхесава “Гісторый усяго чатыры” (Cuatro son las historias) можна было б сказаць: тлумачэнняў літаратуры ўсяго чатыры. Меней паэтычна, але болей дакладна: нягледзячы на ўсю разнастайнасць і шматлікасць інтэрпрэтацый літаратурных твораў<sup>2</sup>, існуе два іх падставовых параметра з двума адпаведнымі полюсамі, і з дапамогай гэтай каардынацыйнай рашоткі можна ажыццявіць першасную разметку ўсёй названай разнастайнасці і шматлікасці. Першае размежаванне, добра знаёмае і ўжо традыцыйнае ў заходняй навуцы, але покуль невядомае айчынай гуманітарыстыцы: літаратурная крытыка і тэорыя літаратуры [гл.: Barthes 1967, Compagnon 1998: 20-21]. Крытыка ёсць спосабам маніфестацыі густу ці механізмам культурнай палітыкі, тэорыя — належыць да свету навукі. Крытыка ёсць спробай падшыць канкрэтны тэкст да “літаратурнасці” як сацыяльна ўхваленай з’явы, знайсці яго месца на паліцах жанравай сістэмы, ці наклеіць цэтлік добрай / благой, высокай / нізкай літаратуры, тэорыя ж ёсць запытаннем і подзівам з нагоды самога існавання літаратуры як такой, жанраў як такіх. Крытыка жыве ў свеце велічных геніяў і іх вартых жалю эпігонаў, тэорыя ведае толькі тэкст. Кажучы гранічна проста, словамі вышэй згаданага Антуана Кампан’ёна: “Літаратурная крытыка робіць выказванні тыпу “А выдатней за В”, у той час як літаратурная тэорыя сцвярджае “С паходзіць з D””<sup>3</sup> [Compagnon 1998].

Другое размежаванне меней відавочнае, і, магчыма, менавіта таму не мае свайго агульнага і сталага тэрміналагічнага замацавання. Цвятан Тодараў, напрыклад, прапануе разрозніваць функцыянальны і структурны падыход [гл. Тодоров 2001: 377-378], Антуан Кампан’ён — кантэкстуальны і тэкстуальны [Compagnon 1998]. Мы назавем тую альтэрнатыву, якая маецца на ўвазе,

---

<sup>2</sup> Чым ёсць літаратурнае маўленне як не множнасцю сваіх магчымых сэнсаў? і чым ёсць літаратура як сацыяльны інстытут як не праліферацыяй каментарыяў на яе? — выклікаць да быцця спадарожныя тэксты крытыкі і тлумачэнняў закладзена ў самую сутнасць літаратурнага твору.

<sup>3</sup> La critique littéraire énonce des propositions du type: “A est plus beau que B”, tandis que l’histoire littéraire affirme: “C dérive de D”.

каузальным і структуральным<sup>4</sup> рэжымам інтэрпрэтацыі. Механізмам разрознення тут выступаюць галоўны прынцып тлумачэння тэкстаў і “размяшчэнне” погляду інтэрпрэтатара адносна самой тэкставай рэальнасці.

Пры каузальным рэжыме літаратурны тэкст і тыя выказванні, з якіх ён складаецца, разглядаецца як сімптом, вонкавая праява дзеяння ніжэйлеглых прычын, прыналежаючых да нятэкставай, і, як правіла, пазалінгвістычнай рэальнасці: сацыяльных і эканамічных варункаў часу, рэжымаў прыгнечання і дыскрымінацыі (марксісцкая, феміністычная крытыка і д.п.), псіхалагічных структур і біяграфічнага досведу і г.д. Нягледзячы на ўсю размаітасць, і гетэрагеннасць падобных падыходаў, для ўсіх іх інварыянтным застаецца разглядаць тэкст і выказванні як вытворныя ад вонкавай і іншароднай інстанцыі. Пры гэтым адбываецца своеасаблівае падваенне дыскурсу: за сказаным у літаратурным творы стаяць іншыя словы, чуецца іншы голас — сапраўдны голас аўтара, шэпт бессвядомага, загады класа (гендэру, расавай ідэнтычнасці), маўленне традыцыі. Амаль скразной характарыстыкай падобнага прачытання з'яўляецца вычляняючы падыход — у якасці слядоў зыходнай прычыны бяруцца толькі асобныя фрагменты тэксту (адзінкавыя рэплікі персанажаў, аўтарскія рэмаркі, адметныя тропы), а ўсё астатняе адкідаецца як малазначны фон. Пытанне пра цэлае твору (жанру, літаратуры эпохі), пра яго структуру пры такім падыходзе прамінаецца праз адсутнасць адпаведных канцэптуальных сродкаў.

Для структуральнага рэжыму зыходная рэальнасць — сам тэкст. Пытанне, пры гэтым, не ў тым, што за ім стаіць, якую сапраўднасць ён ад нас уціў, але ў разметцы самога тэксту, знаходжанні і класіфікацыі ўласцівых для яго структур, механізмаў разгортвання, іерархій выказванняў і г.д. Гэта “літаральнае” прачытанне, бо яно не спяшаецца пераскочыць адразу да пошукаў схаванага “між радкоў”, але дае спачатку выявіцца сказанаму ва ўласцівых для яго патэрнах, узроўнях і функцыях.

Гэты экскурс у, магчыма, занадта абстрактныя разважанні пра тыпы інтэрпрэтацыі літаратурных тэкстаў і пра іх таксаномію быў патрэбны, каб зрабіць навочнымі адметнасці нашага ўласнага падыходу і падкрэсліць тыя задачы, развязаць якія мы бярэмся ў дадзеным тэксце, а якія — пакідаем іншым. Нашай агульнай канцэптуальнай, метадалагічнай і аперацыяльнай

---

<sup>4</sup> Выкарыстанне слова “структура” не азначае, што размова вядзецца выключна пра структуралізм як канкрэтны напрамак гуманітарнай думкі, бо такі ж самы структуральны падыход уласцівы і для амерыканскага “New Criticism”, і рускага фармалізму, і ўласна постструктуралізму, часткова для Бахціна, і шматлікіх іншых безыменных інтэрпрэтацыйных стратэгий. Назвай “структуралізм” можна было б карыстацца хіба толькі ў тым пашыраным значэнні, пра якое пісаў Ж. Жэнет: “кожны аналіз твора, які замкнёны ў самым гэтым творы і не разглядае яго крыніц і матываў узнікнення, аказваецца імпліцытна структуралісцкім” (Toute analyse qui s'enferme dans une œuvre sans en considérer les sources ou les motifs serait donc implicitement structuraliste) [Genette 1966: 156].

рамкай з'яўляецца дыскурсіўны аналіз М. Фуко ў тым яго варыянце які прадстаўлены ў “Археалогіі ведаў” [Foucault 1969]: ў дадзеным выпадку мы маем справу з яго рэалізацыя на адметнай сукупнасці выказванняў: буйных наратывах<sup>5</sup> беларускай літаратуры 28-39 гг. XX стагоддзя. Спадзяемся тое, што падобны падыход не мае нічога агульнага з «літаратурнай крытыкай», відавочна з любому абазнанаму ў тэорыі дыскурсу Фуко. Ацэнка «якасці» таго ці іншага літаратурнага твора ў нашу задачу не ўваходзіць. Што датычыць каузальнага і структуральнага падыходаў, то дыскурсіўны аналіз, ізноў жа, відавочна прыналежыць да апошняга, за адзіным, але істотным “але”. Агульнай тэндэнцыяй усіх структуральных падыходаў (тых жа самых структуралізму і яго “пост-” атожылку, рускага фармалізму і New Criticism) з'яўляецца імкненне да лінгвістыкі як парадыгмальнай тэорыі: літаратура разглядаецца як адметны тып мовы. Для дыскурсіўнага ж аналізу Фуко выказванне гэта не праява моўнай сістэмы, але адзінкавая, сінгулярная гістарычная падзея, узятая ў яе перфарматыўным гарызонце.

Перанос метадалагічнага і канцэптуальнага інструментарыя тэорыі дыскурсу М. Фуко ў поле літаратурных наратываў, яе аперацыяналізацыя адносна гэтага абшару вымагае ўнясення некаторых карэктыв і ўдакладнення паняццяў. Свой “археалагічны” метада французскі філосаф распрацоўваў з разлікам і назіркамі на навуковыя выказванні, балазе і не забараняў пашыраць яго на іншыя культурныя абшары, і, нават, сам прапанаваў начарна сфармуляваны праект такой яго экспансіі ў сферу даследавання мастацтва. Карэктывы, якіх вымагае ад нас тэматычны перанос метадалогіі М. Фуко, звязаны з некаторымі адметнымі формамі і характарыстыкамі функцыі выказвання<sup>6</sup>, уласцівымі для літаратурных наратываў. Адметнасць гэтых форм і характарыстык палягае ў тым, што функцыя выказвання тут мае пэўныя ўстойлівыя канфігурацыі, якія нават, з доляй асцярожнасці, можна назваць апрыёрнымі і трансгістарычнымі. Па гэтых устойлівых канфігурацыях мы ўласна і пазнаем, што перад намі — літаратурны наратыв. Акурат даследаваннем гэтых адносна ўстойлівых форм літаратурнага маўлення і займаецца, па нашаму меркаванню, нараталогія, чыімі паняццямі і некаторымі канцэптуальнымі палажэннямі можна ўзбагаціць дыскурсіўны аналіз Фуко не парушаючы яго тэарэтычнай кагерэнтнасці.

Адносна **функцыі суб'екта** неабходна мець на ўвазе, што пераважная большасць выказванняў у наратывным дыскурсе прыналежыць альбо самому наратару, альбо — персанажам. Калі “персанаж” — тэрмін болей-меней зразумелы, то “наратар” можа выклікаць у неабазнаннага ў сучаснай нараталогіі чытача пытанні. Наратар — гэта ўласна “апавядальнік”, але надалей мы

---

<sup>5</sup> Гэта значыць, беларускіх раманах і адносна вялікіх апавяданнях. Прычыны такога выбару будуць патлумачаны ў наступным раздзеле.

<sup>6</sup> гэта значыць: суаднесенасці выказванняў з пазіцыямі суб'ектыўнасці, аб'ектнымі абшарамі, іншымі выказваннямі і пэўнай формай матэрыяльнасці.

будзем аддаваць перавагу тэрміну “наратар”, каб замацаваць яго строгае тэарэтычнае значэнне і пазбегнуць залішніх канатацый. Наратарам у найбольш шырокім сэнсе, адрозніваючы яго функцыю ад канкрэтных (асабістых, антрапамарфічных, і дыягетычных) яе імплементацый, завецца іманентная тэксту і кадаваная ў тэксце<sup>7</sup> апавядаючая інстанцыя вышэйшага ўзроўню. Апавед як цэлае разглядаецца як запачаткаваны наратарам, наратар выступае крыніцай усіх рэфэрэнцый да апавяданага. Прасцей: наратар — гэта адказ на пытанне “хто прамаўляе” ў апаведзе і праз апавед. Пры гэтым, строга кажучы, наратар з’яўляецца сканструяванай і спароджанай самім апаведу функцыяй, камунікатыўнай роляй і толькі. Яго трэба адрозніваць ад таго канкрэтнага вобразу пэўнай асобы, з карэлятыўным ёй ментальным светам і кругаглядам, якім засяляе гэтую пустую пазіцыю ўяўленне чытача, на падставе і ў адпаведнасці з накіроўваючымі указаннямі тэксту<sup>8</sup>. І зусім недапушчальна блытаць наратара з жывым аўтарам “з плоці і крыві”, наколькі б блізка да аўтара паводле свайго фікцыйнага біяграфічнага досведу і ідэалагічных перакананняў ён не набліжаўся.

Апроч таго, адносна згаданых падставовых форм наратыўнай суб’ектыўнасці — наратара і персанажаў, варта зазначыць наступнае:

- Наратараў у апаведзе можа быць некалькі: з такім выпадкам маем справу кожны раз, калі ўнутры апаведу сустракаем іншы, ўстаўны апавед. Падобна матрошцы такія ўстаўныя апаведы і самі могуць змяшчаць наратывы яшчэ ніжэйшых узроўняў і г.д. Адпаведна, наратары выстройваюцца ў іерархічную сістэму, дзе персанаж апаведу першаснага парадку, выступае наратарам для апавяданай ім гісторыі і г.д. Адпаведна мецьмем першаснага, другаснага, трацічнага ... наратараў [Шмид 2003: 80-81]. Парадыгмальным прыкладам, які не праміне ўзгадаць амаль любы тэарэтык, тут, вядома, з’яўляецца “Тысяча і адна ноч”, але ўзоры падобнага памнажэння наратараў можна знайсці і ў беларускай літаратуры, у тым ліку — і ў разгляданы перыяд. У прыватнасці, другасным наратарам у “Язэпе Крушынскім” Бядулі ў выступае “Леў Талстой” (мянушка аднаго з герояў раманау).
- Персанаж можа выступаць у ролі суб’екта выказвання не толькі ў відавочных выпадках рэплік ці ўнутранага маналогу, але і “пранікаць” у тэкст наратара. Мы кажам пра выказванні, названыя Бахціным ў свой час “гібрыднымі” ці “двухгалосымі”. Асобныя лінгвістычныя элементы, стылістыка ці сінтаксіс такіх выказванняў, звязаная з імі перцэпцыйная ці ідэалагічная перспектыва, прыналежаць “голосу” персанажа. У такіх выпадках паміж галасамі персанажа і наратара разгортваецца спаборніцтва за аўтарства выказвання, ці, словамі вядомага наратолага

<sup>7</sup> пасродкам дэйтэкаў, экспрэсіўных лінгвістычных сродкаў і г.д.

<sup>8</sup> Болей падрабязна гл.: Шмид 2003: 65-97; Genette 1972: 225-269; Bal 2009: 18-31, Doležel 1967

Вольфа Шміда, назіраецца інтэрферэнцыя тэкстаў [Шмид 2003: 196-240]. Менавіта “двухгалосыя” ці “гібрыдныя” выказванні складаюць характарную рысу ўласна наратыўнага дыскурсу, і могуць разглядацца ў якасці яго асноўнага маркёра.

Апроч гэтых найбольш прыкметных форм наратыўнай суб'ектыўнасці тэарэтыкі выдзяляюць яшчэ некалькі яе адносна ўстойлівых канфігурацый: імплікаваны аўтар (implied author), нарататар (narratator), факалізатар (focalizer).

Імплікаваны аўтар<sup>9</sup> — гэта такая ж іманентная тэксту, і адрозная ад живога аўтара інстанцыя як і нарататар, але ў той час, як апошні — з'яўляецца носьбітам функцыі апавядання, першы — разглядаецца як крыніца творчых актаў, як той “хто стварыў / выдумаў” апавяданне. Імплікаваны аўтар — гэта той вобраз творцы, які дазваляе нам сканструяваць тэкстуальнае цэлае твора, гэта носьбіт інтэнцыянальнасці твору<sup>10</sup>. Імплікаваны аўтар гэта яшчэ і актант той ледзве ўлоўнае перфарматыўнай функцыі, што спадарожнічае ўсім апавядальным выказванням наратыву, і якую можна сфармуляваць як заклік: “дадзеным заклікаю вас ўявіць сабе, што ...”<sup>11</sup>.

Нарататар<sup>12</sup> — гэта фіктыўны адрасат наратара, той да каго ён звяртаецца ў сваім апаведзе і на каго гэты апавед разлічаны. Нарататар у некаторых выпадках можа быць непасрэдна названым у тэксце ў той ці іншай форме (імям уласным, ці, проста, “паважаны чытач” і д.п.). У адваротным выпадку яго прысутнасць у тэксце імпліцытная, і рэканструюецца на падставе ўласцівай наратару “схемы чаканняў”: прадугадвання запытаў і ведаў, уласцівых свайму чытачу / слухачу. Істотным для нас з'яўляецца тое, што, падчас, гэтая схема чакання можа “ўшчыльняцца” і ўцялеснівацца ў асобныя выказванні, якія нарататар нібы чуе ад сваіх сумоўцаў. Такім чынам, мы маем справу з яшчэ адной адменай “двухгалосага” і “гібрыднага” выказвання — суб'ектамі якіх выступае і нарататар і нарататар. Значную ролю у пабудове наратыву такія выказванні граюць, да прыкладу, у “Нядолі Заблоцкіх” Л. Калюгі.

Паняцце факалізатара было ўведзена нідэрландскай даследчыцай Мік Бал (Mieke Bal). Сама Бал абапіралася на канцэпцыю “факалізацыі” Ж. Жэнета. Апошні прапанаваў разрозніваць у апаведзе дзве інстанцыі — той, чыё

<sup>9</sup> “абстрактны аўтар” у тэрміналогіі Шміда: Шмид 2003: 25-58; само ж паняцце implied author узыходзіць да прац Уэйна Бута: Booth 1983

<sup>10</sup> Шмид 2003: 25-58.

<sup>11</sup> гл. Genette 1991. У самога Жэнета можна знайсці і куды болей рафінаваную фармулёўку гэтага перфарматыўнага акта. А менавіта: D↓ Ø (p), ці “Я, аўтар, дадзеным пастанаўляю фікцыянальна, узгадняючы свае словы адначасна як з сусветам, так і сусвет са сваімі словамі, і не здавальняючы ніякай умове шчырасці (= не даючы веры сам і не патрабуючы даць веры ад вас), што p”. Альтэрнатыўную трактоўку гл. у: Searle 1975.

<sup>12</sup> narratee у англамоўнай традыцыі [Prince 1971], і narrataire у французскай літаратуры [Barthes 1966: 10], ці фікцыяльны чытач [Шмид 2003: 96-97; Schmid 2007]

маўленне мы “чуем”, і той, чый пункт гледжання, чыя перцептыўная перспектыва прадстаўлены ў тэксе; адпаведна, трэба адасабляць пытанні: “хто прамаўляе?” і “хто бачыць?” (“бачыць” тут узятае, вядома, у метафарычным сэнсе, як найбольш экзэмплярнае з чалавечых пачуццяў). [Genette 1972: 206-224]. Жэнет прапануе замацаваць гэтую дыстынкцыю ў паняццях “мадальнасць” і “голас” (voix<sup>13</sup>). Да “голосу” трэба адносіць усе элементы, у якіх праяўляецца адметнае маўленне наратора — маўленчыя формы, дыялектныя асаблівасці, характэрныя ідэалагічныя ўстаноўкі і ацэнкі, адносіны да апавяданай гісторыі і г.д. Гэты “голас” наратора можа лунаць над персанажамі ўсяведнай інстанцыяй, але можа быць і ідэнтычны аднаму з герояў. Апроч і поруч з гэтым, для наратыву (розных яго адцінкаў) уласціва абмежаванасць таго, што вядома, уласцівы адметны спосаб рэгулявання інфармацыі аб апавяданым сусвеце. Як правіла, у наратыве мы не бачым усяго, мы знаходзімся ў канкрэтнай кропцы часу і прасторы наратыўнага сусвету, перад нашым “зрокам” могуць знаходзіцца тыя альбо іншыя перашкоды, наша “перцэптыўнае поле” мае канкрэтную канфігурацыю. Перакрыжаванне гэтых сенсарных ліній, як правіла, атаясамліваецца з пэўным носьбітам пачуццёвасці — гэта можа быць адзін з персанажаў ці сам наратар. Жэнет назваў гэтае адметнае бачанне ўласцівае наратыву “факалізацыяй”, і падзяліў яе на тры тыпы:

- 1) унутраная: калі мы бачым і чуем думкі персанажа;
- 2) знешняя: біхевіярысцкі тып апавядання, адзіна вядомым ёсць ўчынкі і ўголас сказанае персанажамі, а думкі і пачуцці ад нас схаваны і мусяць быць рэканструяваны на падставе сваіх вонкавых праяў;
- 3) нулявая, прадстаўленая класічнай прозай, з уласцівай ёй пазіцыяй ўсяведання.

Як слушна заўважылі крытыкі Жэнета, у дадзенай класіфікацыі ён не дастаткова паслядоўна праводзіць уласнае ж размежаванне “голас” / “бачанне”. Апроч таго, канцэпцыя Жэнета грунтуецца на спрэчным меркаванні, што само “бачанне” можа прыналежыць толькі аднаму з персанажаў, але ж не наратару. І нарэшце, Жэнет у сваёй класіфікацыі зблытаў крытэрыі класіфікацыі: яе падставай адначасова з’яўляецца і суб’ект бачання і аб’ект, на які яно накіравана.

Каб даць рады гэтым супярэчнасцям Мік Бал увяла ў канцэпцыю факалазацыі Жэнету далейшы падзел: факалізацыяй цяпер зваўся толькі акт звужэння інфармацыі, факалізаваным — той, на кім спынена ўвага ў дадзеным адцінку тэксту, і, нарэшце, факалізатар: носьбіт бачання, перцэптыўная інстанцыя [Bal

---

<sup>13</sup> voix у французскай мове гэта і “голас”, і «стан», як граматычная катэгорыя (стан дзеяслова, ці дыятэза). Жэнет сумясля выкарыстоўвае гэтую амбівалентнасць і яго “voix” трэба разумець адначасна і па аналогіі з гучаннем голасу, і па аналогіі з семантыкай стану дзеяслова.



2009: 147-153]. Такім чынам атрымліваем: факалізаваны — той, хто трапіў у асяродак наратыву, хто захапіў пярэдні край візуальнага поля, і факалізатар — носьбіт перцэпцыі, той, хто займае ў дадзены момант гісторыі кропку, адкуль бачны ўсе аб'екты апавядання.

Часткова па-за межамі дзеяння ўсіх пералічаных тыпаў суб'ектнасці наратыву можна вылучыць асобны тып выказванняў — ідэалагічныя, і так званыя “гнамічныя” выказванні. Размова вядзецца пра прамыя спасылкі на ідэалогію часу, ці пазычаныя з пэўных навуковых абшараў, ці, нарэшце, розныя “мудрасці”, выражаныя ў нейтральным і абавязваючым тоне (узгадаем Талстоўскае “Усе шчаслівыя сем'і шчаслівыя аднолькава...”, таксама як і буйныя філасофскія адступленні ў “Вайне і міры”). Пры пэўным жаданні і імпэце, гэтыя выказванні можна ўключыць у мову наратара ці абстрактнага аўтара, але відавочным застаецца тое, што яны маюць тэндэнцыю выпадаць у сферу нічыйнага маўлення, пустой функцыі, расхінутай да маштабаў любога суб'екта.

Вернемся да тэорыі дыскурсіўнага аналізу Фуко. Па-першае, не цяжка заўважыць, што разрозненыя наратар і факалізатар цалкам ізаморфнае падзелу пазіцый суб'екта ў “Археалогіі...” згодна з пытаннямі “хто кажа?” і “з якой пазіцыі прамаўляе выказванне?”. Па-другое, гэтак сама ж як і Фуко, сучасная нараталогія мае тэндэнцыю да азначэння і атаяснення ўсіх пералічаных пазіцый суб'ектнасці з функцыямі і разглядае іх вылучна як іманентныя самому тэксту інстанцыі. Для французскага філосафа суб'ектыўнасць — гэта аператар, дзейсны адносна былых выказванняў, паводле гэтай жа логікі можна вызначыць і наратара, персанажа, абстрактнага аўтара. Абстрактны аўтар ці наратар — гэта пазіцыі, якія ахопліваюць ўсю сукупнасць сказанага (на дадзены момант), гэта ўлада змяніць, выклікаць да быцця са сказанага раней любое выказванне ці іх мноства. Аналагічна, улада наратара другога ўзроўню распаўсюджваецца на ўвесь прастор устаўнога апавяду і ні на ёту болей. Персанаж жа вольны распараджацца сваімі выказваннямі і выказваннямі іншых персанажаў, але ж – не выказваннямі наратара.

Што датычыць **аб'ектаў** наратыву, галоўнай іх адметнасцю выступае тое, што ў сваёй сукупнасці яны прыналежаць да анталагічнага гарызонта фіктыўнага сусвету [Шмид 2003: 32-36]. Увесь наратыву як такі, з усімі яго насельнікамі з'яўляецца вынікам акта выдуманнага. Гэта, здавалася, банальнае сцверджанне, мае далёка не банальныя наступствы. “У рамана “Вайна і мір” Напалеон і Кутузаў не менш фіктыўныя, чым Наташа Ростова і П'ер Бязухаў (для фіктыўнасці, вядома, градацыі не існуе)” [тамсама: 33-34]. Не існуе градацыі фіктыўнасці: гэта значыць, што Менск па вуліцах якога ступаў, да прыкладу, Язэп Крушынскі, не меней фіктыўны, чымся сам Крушынскі, гэта значыць што 1931 год, у які жылі такія і такія героі рамана, існуе на старонках толькі гэтага рамана. Таму, мы лічым марнымі ўсе спробы адшукаць сярод асобных

выказванняў персанажаў ці наратара маўленне самога аўтара, выражэнне яго сапраўднага стаўлення да той жа самай калектывізацыі, бальшавіцкай улады, пераследу нацдэмаў. Нават рэальнае выказванне, да прыкладу, Зарэцкага, якое было ўключана слова ў слова ў адзін з яго раманаў — гэта ўжо іншае выказванне. Адзіна правільным маштабам для суаднясення наратыву з рэальнасцю з'яўляецца сусветна-размерны маштаб: толькі фіктыўны сусвет як цэлае, уся яго структура і пабудова можа суадносіцца з рэчаіснасцю, поглядамі аўтара, культурай эпохі і д.п.

**Асацыяцыя выказванняў** у наратыве ажыццяўляецца, не (ці, прынамсі, пераважна не) у канцэптуальнай сферы. Найбольш характэрнай для наратыву з'яўляецца адметная форма сувязі выказванняў, якая надае іх прасторавай лінейнасці тэмпаральнае значэнне: мы бачым не проста развінанне маўлення самога з сябе, але развіццё сюжэта, гісторыі. Падтрыманне інтрыгі, адтэрміноўка развязання загаданых загадак і канфліктаў, (псеўда-)дэнатацыя да сукупнасці падзей, звязаных каузальнасцю ці лёсам — гэта такія ж характэрныя рысы наратыву, як і апасродкаванасць свядомасцю і маўленнем апавядальніка. Разам з Раланам Бартам і яго эсэ “S/Z” [Барт 2009] мы можам далей ўдакладніць гэтыя адметныя формы лінейнага злучэння выказванняў, адасобіўшы “праайрэтычны” (proaïrétique) і “гермэнеўтычны” (herméneutique) коды. Праайрэтычны код — гэта ўсе элементы тэксту, якія суадносяцца з дзеямі і ўчынкам персанажаў, з пачаткам-эскалацыяй-завяршэннем падзейных ланцужкоў. Праайрэтычны код гэта гісторыя, транспанаваная ў словы. Гермэнеўтычны код гэта ўсе тыя загадкі, пытанні, якія разаграваюць апетыт чытача, яго задача – “вылучэнне такіх (фармальных) адзінак, якія дазваляюць сканцэнтраваць, загадаць, сфармуляваць, рэтардаваць, і, нарэшце, разгадаць загадку” [тамсама: 64].

Нельга адмовіць сабе ў асалодзе, працытаваць буйны ўрывак з французскага філосафа, дзе ён тлумачыць вышэйсказанае, няхай і цалкам метафарычнай, але надзвычай трапнай моваю музыкі:

“загадкі, развязанне якіх увесь час адцягваецца, нагадваюць [...] мелодыю, якая выводзіцца духавымі інструментамі: яны складаюцца ў плаўны напеў [...] разгортванне усякай загадкі падобна руху фугі: у абедзвюх ёсць пэўная тэма, якая падлягае правядзенню, затым інтэрмедыя (утвораная рознага роду затрымкамі, двухсэнсоўнымі і падманнымі хадамі, дзякуючы якім дыкурс імкнецца як мага даўжэй захаваць сваю тайну), стрета (інтэнсіўная частка, дзе сканцэнтраваны намёткі магчымых адказаў) і завяршэнне” [тамсама: 76-77];

“праайрэтычныя паслядоўнасці, хада учынкаў, мернасць знаёмых рухаў падтрымліваюць, змацоўваюць разам і гарманізуюць цэлае накшталт струнных інструментаў” [тамсама: 77];

“танальнае адзінства тэксту залежыць выключна ад герменеўтычнага і праайрэтычнага кодаў, г.зн. ад характару прасоўвання да ісціны і ад ўзаемнай узгодненасці намаляваных учынкаў” [тамсама]

Але апроч падобных лінейных функцый дзейнічаюць у наратыве і формы нелінейнай, некаўзальнай і атэмпаральнай сувязі. У першую чаргу гэта розныя формы рытмізацыі прозы, якія можна разглядаць як выхад на паверхню паэтычнай функцыі. Азначэнне апошняй мы пазычым у Рамана Якабсона, у якога можна знайсці два тлумачэнні:

— паэтычная функцыя гэта “ўстаноўка на паведамленне як такое, перамяшчэнне фокусу на паведамленне дзеля яго самога”<sup>14</sup> [Jakobson 1960: 356].

І другое вызначэнне, якое мы знойдзем крыху ніжэй у тым жа тэсце:

— “Паэтычная функцыя праецыруе прынцып эквівалентнасці з восі селекцыі на вось камбінацыі. Эквівалентнасць высоўваецца ў канстытутыўны механізм паслядоўнасці”<sup>15</sup> [тамсама: 358].

## ***1.2 Проза жыцця і мастацкая проза: канцэптуальны падыход да беларускага наратыву 1930-ых.***

Калектывізацыя, распачатая ў 1928 годзе савецкімі ўладамі, не толькі пазбавіла беларускага селяніна ўласнай зямлі, але і знішчыла тую глебу, на якой узрасла і асталася беларуская літаратура. Калектывізацыя ж, у той самы час, уварвалася на старонкі беларускай мастацкай пісьменнасці ў якасці тэматычнай дамінанты бліжэйшых дзесяцігоддзяў, а можа і ўсяго стагоддзя. Разам з ліквідацыяй аднаасобнай гаспадаркі, сыходзіла ў нябыт традыцыйная вёска — галоўны і пераважны хранатоп беларускага тэксту; размываліся падставы псіхалогіі і этыкі гаспадара-аратая — крыніца адметнага перспектывізму беларускай літаратуры; змянялася структура сацыяльных адносін і канфліктаў на вёсцы — тэматычны фокус беларускага мастацкага пісьменства; нарэшце, нішчылася сама “метафізіка зямлі” — падстава адметнай філасофіі беларускай паэзіі і прозы. У беларускай літаратуры гэтыя змены адбіліся не толькі праз змену тэматыкі, але прычыніліся да поўнага пераструктуравання яе інтанацыйнай і жанравай структуры.

Папярэдняю дыспазіцыю беларускай літаратуры, з пэўнай доляй умоўнасці, можна назваць лірыка-дыдактычнай: яна знаходзіла сябе ў “скалярным” поле

---

<sup>14</sup> the set (Einstellung) toward the message as such, focus on the message for its own sake

<sup>15</sup> The poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination. Equivalence is promoted to the constitutive device of the sequence

паміж голасам інтэлігента і беларускім народам. Народам зразуметым і “прачытаным” як прынцыпова гамагенная вясковая грамада. Гэтая дыспазіцыя магла імплементаваць трагедыйны сюжэт інтэлігента, адарванага ад ўлоння матчынай мовы і уласнага быццёвага карэння; прагучаць песняй-жалбай аб занядбанасці і нэндзе народа; быць праінтэрпрэтавана ў тэрмінах паклікання інтэлігенцыі да абуджэння нацыі ці быць “намаляванай” у манахромным малюнку “цемры” вёскі і постаці яе асветніка; адбіцца, нарэшце, у простым апяванні прыроды і вясковых краявідаў, пададзеных праз перспектыву селяніна. Інварыянтам заставалася прынцыповая саматоеснасць функцыі аўтара і аўтарскага голасу. Гэта тоеснасць была знойдзена ў нацыянальнай ідэнтычнасці, структурных і функцыянальных моманты якой былі перанесены на беларускую літаратуру, прыўлашчаны беларускай літаратурай.

На пытанне “хто прамаўляе” праз беларускую літаратуру і ў беларускай літаратуры напачатку быў адказ: “сын нацыі”, “шчыры беларус”: адзін з грамады, адзіны ў грамадзе. Адзін з грамады, бо пачаў адвечную песню самой беларускай прасторы, бо агучвае і маніфестуе спрадвечнае жаданае беларусамі. Беларускае пісьменства было актам сама-скасавання літары на карысць фанемы, самаахварай у імя “голосу” народу. Яно не жадала быць толькі пісьмом, але ж — голасам прыналежным кожнаму з беларусаў, голасам з дакладнымі сацыяльна-гістарычнымі каардынатамі і этнаграфічнымі канатацыямі, са сваім кругаглядам і светапоглядам, “зашытым” у само беларускае слова, але без прывязкі да асобы, як біяграфічнай і псіхалагічнай адзінкі (нават у нагэтулькі пашыраным для ранняй беларускай літаратуры феномене псеўданімаў можна ўбачыць сведчанне гэтага акта аўтаміфалагізацыі). Адзіны ў грамадзе — бо адасоблены ад народу праз сваю пісьменнасць, бо ўзнёсся на вышыні адукацыі і рэфлексіі і, у той жа час, паў у іх прорву, бо нясе адказ перад гэтай грамадой. Спрадвечная жалба беларускага народу цяпер не знікала ў мімалётнай стыхіі гутарковасці, але была занатаванай, “пачутай” пісьмовасцю, як голас уласнага сумлення. Але менавіта той, да каго гэты голас звяртаўся, той хто быў закрануты і пакліканы яго дакорам — беларускі інтэлігент, тым самым адасобіўся ад грамады, знаходзіў сябе ў вонкавай пазіцыі. У якасці Адысеі вяртання да вытокаў гэтага голасу і разглядала сябе беларуская літаратура першых дзесяцігоддзяў.

Беларускае маўленне праз мастацкі тэкст было сама-ўзвышэннем — голасам адлітым у літары, нахабствам ці мужнасцю “сказаць” у друку, тое што раней гучала толькі ў песні, шапталася “пад саламянымі стрэхамі”. А самаахварнасць беларускага пісьма — адмаўленне ад свайго фактычнага літаратурнага, пісьмовага характару на карысць беларускага голасу, было навочным дакорам для тутэйшай інтэлігенцыі, адказам на папрок вясковай прасторы. Аўтар і чытач беларускай літаратуры нібы на момант забыліся на сваю пісьменнасць, каб вярнуцца да “цноты” простае мовы (у абодвух значэннях гэтага выразу), каб распрастацца поруч з персанажамі на паверхні

чыстай гутарковасці. Пісьмо было грахом, які мусіла выкупіць шчырасць навяртання да Беларусі.

Непазбыўная полісемія мастацкага тэксту гасілася, прыпынялася за кошт яго ўяўнага паглыблення ў гутарковую стыхію. Слушнасьць і адзінства прачытання вымервалася паводле своеасаблівай этычнай пазіцыі выдуманай перад лёсам народу і дакорам вясковай прасторы. Гутарковая стыхія, зымітаваная беларускім пісьмом лексічна, інтанацыйна і сінтаксічна, падавалася тым наўпростым шляхам да “саміх рэчаў”, які прамінаў усе літаратурныя ўмоўнасці і пасткі полісеміі. Вядома, кажучы з “вышыні сучаснасці”, у падобным перакананні былі элементы сама-падману<sup>16</sup>: як і любое жывое, нязмушанае маўленне, сялянскае маўленне было разамкнёным у неакрэсленую будучыню, адкрыта для розных суб'ектных пазіцый, полімадальна. Толькі было залучана ў “бязрэхавую камеру” беларускага пісьма, дзе яму не супрацьстаяла нічога апроч прадбачанай “непазбежнасці” нацыянальнай будучыні і чулага “вуха” інтэлігенцыі, яно пераўтваралася ў акт сама-паэтызацыі. Там, дзе размова ідзе пра голас самога сумлення, там дзе ідзеца пра пакліканне лёсу, не можа быць прынцыпова розных адказаў. Беларускае пісьмо заўжды “ведала”, што трэба пачуць у галасах сялянства, ведала, які адказ трэба даць на пачутае.

Вышэй пададзенае ёсць спробай акрэсліць элементы анталогіі беларускага пісьма першых трох дзесяцігоддзяў XX стагоддзя, выявіць тую функцыю, якой былі пакліканы да існавання літаратурныя выказванні гэтага перыяду, функцыю, якая суадносіла мастацкія тэксты з пэўным абшарам сацыяльна-палітычных і культурных прэтэнзій і з сукупнасцю канкрэтных інтэрпрэтацыйных стратэгий. Можна звузіць перспектыву разгляду і ўступіўшы на глебу семіётыкі сказаць: у папярэдніх абзацах мы спрабавалі рэканструяваць схему (тапалогію) канатацый, у якія былі пагружаны беларускія літаратурныя тэксты да 28 году. Прычым, істотным момантам з'яўляецца тое, што за кошт гэтага канкрэтнага канатацыйнага кантэксту “глушыліся” іншыя логікі прачытання: голас беларусаў і “беларускасці” выступаў як прынцыпова сама-тоесны. Кажучы словамі класіка: адна і тая ж мова, адны і тыя ж перакананні і патрабаванні мусілі гучаць на ўсім прасцягу “ад Вільні да Мазыра, ад Вітэбска за малым не да Чарнігава, гдзе Гродна, Міньск, Магілёў, Вільня і шмат мястэчкаў і вёсак...”.

Семіятычнае расейванне тэксту прыпынялася за кошт змыкання гарызонтаў: беларуская інтэлігенцыя рэпрэзентавала беларускае сялянства на палітычным і культурным полі, прамаўляла ад імя патрэбаў і штодзённых турботаў вёскі, а сама сялянская надзённасць замяшчалася беларускім літаратурным тэкстам.

---

<sup>16</sup> але, калі прынцыпова прытрымлівацца канцэптואльных рамак тэорыі дыскурсу Фуко, гэта значыць толькі адно: наш уласны сама-падман ляжыць у іншай плоскасці, і гэтак жа сама будзе калі-небудзь выкрыты самой хадой гісторыі.

Своеасаблівае замыканне контуру семіёзісу становілася магчымым не за кошт чыстай гутарковасці, але менавіта па фронту сыходжання стыхій гутарковасці і пісьма, на мяжы паміж імі. “Дзве душы” беларускай культуры першай трэці XX стагоддзя размаўлялі адной мовай і адным голасам, прычым менавіта такая “двудушная структура” гарантавала ўстойлівасць азначанага сама-падману і самапаглыбленасць, маналагізм беларускага тэксту. Пераходзячы ад гэтых адцягнутых і “метафізічных” разважанняў да жанравай і стылістычнай канкрэтыкі: такое функцыянальнае размяшчэнне беларускай літаратуры да 1928 года імплементавала дамінаванне ў ёй паэтычнай стыхіі, другаснасць прозы, і асабліва — наратыву. У нешматлікіх жа наратывуных творах яно адбівалася ў адметнай структуры: галоўны факалізатар і актант — вылучаны (але не цалкам, магчыма толькі на пэўны момант, і, як правіла, паводле крытэрыя адукацыі) з агульнага гушчару сялянскай масы інтэлігент, музыка, настаўнік, палясоўшчык і д.п. Наратар — ці супадае з гэтым персанажам, ці адасабляецца ў бесстароннюю, недыягетычную<sup>17</sup> інстанцыю. Маўленне наратора і персанажаў — прынцыпова аднатыпнае, адсутнічае той феномен, які можна следам за Бахціным назваць гетэрагласіяй: множнасцю сацыяльна-ідэалагічных галасоў.

Калектывізацыі, як і паралельнаму ёй працэсу пераследу “нацдэмаў”, было наканавана цалкам змяніць усю вышэй азначаную дыспазію беларускага пісьма, прычым, былі скасаваны само месцазнаходжанне і магчымасць гэтай дыспазіцыі.

Пасля і падчас калектывізацыі і пераследу “нацдэмаў” пазіцыя добраахвотнікаў беларускай вёскі была прыўлашчаная адміністрацыйнай і наменклатурнай элітай, фармуляванне “павесткі дня” болей не належала беларускай літаратуры, дэмаркацыя цёмнага мінулага і жаданай будучыні адбывалася ў партыйных лозунгах, а летуценні і пошукі прышласці былі цалкам экспрапрыяваны бальшавіцкай ідэалогіяй. Болей таго, горш таго, ад беларускага народа, як асноўнага аб'екта беларускай літаратуры, было забрана яго мінулае: новы, непадлеглы абмеркаванню, пастулат уладнай ідэалогіі адмаўляў само існаванне адзінай, гамагеннай беларускай нацыі як у цяпершчыне, так і ў мінулым, пераўтвараў калектывізацыю і раскулачванне ў нібы заканамерную праяву заўжды былога сацыяльнага распластавання беларускай вёскі, заўжды наяўных у ёй сацыяльных і “класавых” антаганізмаў. Пазіцыя выразніка інтарэсаў “вясковага люду” была папросту скасавана.

Беларуская літаратура знайшла сябе ў пастцы сучаснасці 1930-ых. Абуджальнік беларускага народа быў раптоўна і гвалтам абуджаны ад

---

<sup>17</sup> у сучаснай нараталогіі размяжоўваюць дыягетычны і недыягетычны тыпы наратораў: першы сам з'яўляецца ўдзельнікам апавяданай гісторыі, адным з персанажаў, і прамаўляе на правах і ад імя сведкі падзей наратыву; у другім выпадку, адпаведна, наратора нельга атаясаміць з ніводным з герояў, ён цалкам адасоблены ад апавяданай гісторыі ў чыстую функцыю фіксацыі і апавядання падзей.

уласнага сну пасярод пустэльні рэальнага, дзе ў яго не было болей свайго народа. Іншародны дыскурс савецкай улады пранікаючы ў вясковае жыццё даваў простыя адказы на адвечныя пытанні вясковай трагедыі. Пад ударамі ідэалогіі крышыўся маналіт вясковай грамады і вясковага жыцця — падзеі і ўчынкi штурхалі былых і будучых пратаганістаў беларускай літаратуры у процілеглыя бакі. Была страчана тая выгодная кропка, узнёслая па-над цэлым Беларусі, яе народа і гісторыі, адкуль можна было прамаўляць усёахопную, універсальную паэтычную праўду. Мастацкая праўда 1930-ых раскалолася на шматлікія аскепкі: голас “кулака” дый проста — звычайнага вяскоўца, які не хацеў нічога надзвычайнага, толькі жыць па заветах продкаў, прыдбаць крыху дабрабыту і сваёй зямлі, каб пакінуць іх свайму сыну; адметная “праўда” бальшавікоў і партыйцаў — ставіць пад сумнеў якую забаранялася, а ў некаторых выпадках не ставала сіл, бо яна занадта доўга ўспрымалася як свая асабістая праўда; голас горада, які ўсё болей адасабляўся ад вясковых патрэбаў і светапогляду, голас увасоблены ў міфалагічнай фігуры брыгадзіра і “дваццаціпяцітысячніка”; адметны голас прадстаўніка мясцовай наменклатуры — партыйнага сакратара, старшыні калгаса і д.п., які паняволі мог у любы момант апынуцца ў прасторы толькі сваёй асабістай праўды, адасоблены ад праўды бальшавіцкай, як адказны за “перагібы на месцах” і “галавакружэнне ад поспехаў” і д.п. Крыху спрасціўшы сутнасць справы можна сказаць: перад беларускай літаратурай з пачаткам калектывізацыі і да самага канца 1930-ых засталася толькі дзве альтэрнатывы — прамаўляць еднае беларускае слова, ад імя ўсяго беларускага ў “Пісьмах беларускага народа таварышу Сталіну”, ці стаць пакутлівым у(пера)крыжаваннем асобных праўдаў, загучаць шматгалоссем самой тагачаснай рэчаіснасці.

Апроч таго, у самой інтэлігенцыі з’явіўся новы, далёка не чулы слухач — “аглабельны крытык”, цэнзар і службіст. У гэтых варунках магчымая полісемія пісьма стала разглядацца як даброта, як той лабірынт, у якім можна схвацца ад вока неспагадлівага чытача і ад згрызотаў уласнага сумлення.

Галоўная тэза дадзенага раздзела гучыць так: гэта трагічная проза жыцця 1930-ых сталася асноўным пачаткам беларускай прозы, дакладней — буйнога наратыву. Менавіта пачынаючы з 1930-ых гадоў і ажно да, магчыма, Разанава і Сыса, галоўнае слова беларускай літаратуры будзе сказана прозай — у раманах і буйных аповесцях Чорнага, Мележа, Быкава і Караткевіча. Вядома прозай пісалі і раней, былі і спробы стварэння буйных беларускіх раманаў да 1928 года, але дагэтуль яны знаходзіліся ў цені беларускай паэзіі. Менавіта з 1928 года пачынаецца час прозы ў беларускай літаратуры, зрыфмаваны з цяжкой прозай беларускага жыцця.

### ***1.3 Гамалогія наратыўнай структуры і інтэлектуальнай культуры: тэорыя раманага слова М. Бахціна.***

Як пэўна заўважыў чытач, прынамсі, чытач знаёмы з творчасцю Бахціна, нашы разважанні ў папярэднім раздзеле рушылі у рэчышчы яго азначэння рамана як “мастацкі арганізаванага сацыяльнага разнамоўя” [Бахтин 2012: 15]. “Мовамі”, у адпаведнасці з адметнай тэрміналагічнай неахайнасцю тагачаснай савецкай лінгвістыкі, Бахцін называе сацыялекты і ідэялекты, ці, прасцей, і ў згодзе з нашай уласнай тэрміналогіяй — дыскурсы. “Мова” для Бахціна гэта не абстрактная, нейтральная сістэма, але ж яе канкрэтнае ўвасабленне, насычанае ідэалагічнымі ацэнкамі, меркаваннямі і перакананнямі, знітаванае з канкрэтным светапоглядам, гэта чарнавік стратэгіі сацыяльнага жыцця, з болей-меней відавочнымі ворагамі, хаўруснікамі і крытэрыямі поспеху. Паводле рускага філосафа, чалавек знаходзіць сябе і свой свет першасна і непазбыўна пагружанымі ў такія “мовы”. Для сітуацыі чалавечага быцця ўласціва не толькі забарона на вяртанне ў міфалагічны “Адамаў” лінгвістычна цнатлівы свет неназваных, безыменных рэчаў, але і немагчымасць сапраўднага маналога, маўлення распачатага з “чыстага аркушу”. Чалавечы свет — гэта свет не толькі ўжо-названых, раней пайменаваных рэчаў, але, і што болей істотна, свет рэчаў ужо-абгавораных і ўжо-абмеркаваных. Кожны індывідуальны аб'ект, ці іх сукупнасць, могуць разглядацца як перакрываючы альтаэрнатыўных выказванняў, як стаўкі ў дыскурсіўным змаганні за ператлумачэнне існага. З пункта гледжання Бахціна, слова нейтральнага і “нічыйнага”, слова, здольнага злагодзіць, пагадзіць і ўлічыць усё існае разнамоўе, не існуе. Кожнае выказванне адбываецца на тле ўжо-сказанага, рады не рады з'яўляецца выбарам пазіцыі і інтанацыі, канкрэтнага стаўлення да свету — а значыць, і адказам на іншыя выказванні “пра тое ж”, правакацыяй на адказ ці прадчуваннем адказу рэальнага ці віртуальнага сумоўцы. Дакладней: адшукаць такое індывідуальнае да рэальнай гэтэрагласіі “слова”, здавалася б, не складае асаблівай цяжкасці — яго знаходзім ў любым слоўніку, яно ж складае<sup>18</sup> пераважны аб'ект вывучэння для лінгвістычных тэорый, але гэта — не сапраўднае слова чалавечага стасавання, гэта толькі “мёртвае” слова, народжанае абстрактным лінгвістычным уяўленнем. Яно суадносіцца з рэальнасцю маўлення, як засушаны лісток у гербарыі з шэптам лісця на дрэвах. Апроч такой штучнасці, артэфактнасці “слова ў слоўніку” Бахцін выкрывае і яго ідэалагічны характар: само уяўленне аб прынцыпова адзінай і сама-тоеснай мове, ціхмяна прысутнай у слоўніках і ў распараджэнні лінгвіста, нарадзілася на хвалі пошукаў адзінства нацыянальнай мовы, было праявай і механізмам гамагенізацыі маўлення ў маштабах nation state, праявай і механізмам палітычнай цэнтралізацыі. Менавіта такія цэнтралізуючы і нармалізуючы палітычны жэст прачытваецца Бахціным за канцэпцыяй адзінай моўнай сістэмы ў лінгвістыцы, філасофіі, паэзіі.

<sup>18</sup> прынамсі, складала ў часы самога Бахціна, разгляд поглядаў рускага філосафа з “вышыні” пазіцыі сучаснага мовазнаўства гл. у Алпатов 2005



Гэтая філасофія мовы становіцца для Бахціна ў “Слове ў рамане” адпраўным пунктам для канцэпцыі літаратуры і прынцыпам інтэрпрэтацыі жанравай дыферэнцыяцыі апошняй. Літаратурныя выказванні раскрываюцца аб жывое, дадзенае разнамоўе ў два падставовыя мноствы, якія можна суаднесці, з нязначнай доляю хібнасці, са “словам” паэтычным і раманным. Дакладней: існуе дзве асноўныя стратэгіі літаратурнага абыходжання з непазбыўнай гетэрагласіяй чалавечага існавання, якія трэба разглядаць як арганізуючыя і зыходныя прынцыпы выказвання праявіснага (“раманнага”) і выказвання паэтычнага.

Паэзія нараджаецца з тугі па Адамаву часу, па гісторыі да бабілёнскай вежы, у проціруху да шматгалосся і ідэалагічнай дыферэнцыяцыі маўлення. Яе мэта і апраўданне — даць адзінае, сапраўднае імя рэчаіснаму. Паэт — заўжды самотнік: ён абірае глухату да сацыяльных памовак, каб пачуць шэпт самой рэчаіснасці; праз недавер да ходкіх слоў, ён даручае сваю суб'ектнасць пэўнасці ў самой мове; ён прагне ісці, мінаючы актуальную шматлікасць выказванняў, у напрамку прыхаваных вытокаў мовы-патэнцыі. З гэтага пункта гледжання, полісемія паэтычнага тэксту не толькі не адлюстроўвае расслаення мовы ў шматлікасці дыскурсаў, але, наадварот — выяўляе адзінства мовы-сістэмы. Ізноў узгадаем Якабсона: у паэзіі за кошт паўтораў і паралелізмаў фанетычных і граматычных элементаў, высвечваецца фактура слова, “прагаворваецца” яго структурнасць, за кошт паслаблення рэфэрэнтнасці мовы робіцца навочнай яго сістэма. За такім самараскрыццём моўнай сістэмы можа, вядома, стаяць і чыстая, нявінная гульня (у супрацьвагу сур'ёзнасці і небяспечнасці справы), але — вернемся да думак Бахціна — поруч і разам з выказваннем адзінства мовы, часцей за ўсё ідзе і сцвярджэнне еднасці нацыі, велічы ці хараства яе маўлення. Удумваючыся ў нетры мовы, паэзія ніколі не асэнсоўвае гэтую сваю ідэалагічную функцыю. Ідэалагічная рэфлексія згубная для паэтычнага маўлення: яно паклікана менаваць тое, што прыбывае, трывушчае, а таму і запытанне аб сваёй гістарычнай абмежаванасці і сацыяльнай дэтэрмінаванасці для яго немагчыма. Давер да мовы як такой і недавер да “чалавечага занадта чалавечага”; адметная полісемія як выяўленне адзінства мовы-сістэмы; забарона на ідэалагічную рэфлексіўнасць — гэта ўласцівасці паэтычнага выказвання, прынамсі — у канцэптuallyнай перспектыве “Слова ў рамане”.

Выказванне праявіснае, “раманнае” паўстае як поўная супрацьлегласць усім азначаным момантам.

Першай і неабходнай перадумоваю з'яўлення рамана як жанру літаратурных выказванняў і шырэй — выказванняў культуры і ў культуры ёсць пэўная дыстанцыянаванасць аўтара ад мовы, у якой ёй выяўляе сябе, ці, кажучы словамі самога Бахціна: адсунутасць мовы ад вуснаў прамоўцы. Паводле рускага філосафа, раман узнікае, як правіла, у часы ідэалагічнага крызісу, на хвалі недаверу да дамінуючага маўлення, калі ў культуры-гегемона з'яўляюцца

навочныя сапернікі, ці калі яна сама ўсведамляе ўласную абмежаванасць і вычарпанасць. Раман як тып літаратурнага дыскурсу паўстае там і пастолькі, калі і паколькі скрозь далягляды прамоўленага пачынаюць зеўрыць іншыя спосабы асэнсавання і выказвання існага і жаданага. Прычым гэтыя генетычныя рысы раманнага дыскурсу транспанаваліся ў яго азначальную характарыстыку. Немагчыма ўявіць развіннанне раманнага наратыву ў чыстым маналагічным рэчышчы. Раманны дыкурс, як і дыкурсы ў рамане — гэта дыкурсы, якія заўжды прадчуваюць ці актыўна аспрэчваюць (падтрымліваюць, правакуюць) магчымасць іншых адказаў на ўзнятыя пытанні. Пры гэтым, альтэрнатыўны “другі” дыкурс улучаецца ў зыходны на правах яго структурнага і семіятычнага пачатку. Прасцей кажучы, магчымасць разумення выказванняў герояў рамана, выказванняў яго наратара, ці пазіцыі аўтара цэлага рамана магчыма толькі пры адказе на пытанне — на тле якіх іншых выказванняў яно разгортваецца, які з іх яно падхоплівае, з якімі змагаецца, якія прэрэчанні прадчувае і прадугадвае. Прыватным выпадкам гэтай дыкурсіўнай дыферэнцыяцыі, на якой угрунтаваны раман, яе мінімальнай канфігурацыяй, можа быць прасякнутасць прамоўленага іроніяй і ўсмешкай, за кошт якіх сказанае ставіць самога сябе пад пытанне.

Героі рамана могуць быць носьбітамі розных дыкурсаў, розных тыпаў выказвання існага і належнага, і іх сутыкненне ў рамане будзе адначасова і сутыкненнем дыкурсаў, формай іх узаемнага выпрабавання. Аўтар можа дыстанцыявацца ад герояў ці наратара, ад персаніфікаванага імі маўлення, пакідаючы ў тэксце знакі свайго іранічнага стаўлення, так ці інакш нагадваючы чытачам: “гэта не я, гэта не мае маўленне вы чуеце, шукаеце мяне ў іншым”, і тады выказванні ў рамане разгортваюцца адначасна (прынамсі) у двух рэгістрах: сур'ёзныя, важкія словы героя/нاراتара агорнуты, “аркестраваны” (Бахцін) аўтарскай усмешкай. Нават ідэалогія і светапогляд, падзяляльныя аўтарам, дарагія яму, могуць у рамане выявіць свае нежаданыя сацыяльныя наступствы і сваю абмежаванасць, г. зн., раман можа выступаць прыладай рэфлексіі і самаіроніі. Агулам кажучы: ў рамане сказанае заўжды ўзважана на шлях сваіх наступстваў, слова тут мае свой відавочны кошт і вынікі, яно выяўляе не толькі сваю рэфэрэнцыяльную да рэчаіснасці ролю, але і выкрывае сваю інструментальнасць.

Раманнае выказванне пакідае за сваім суб'ектам магчымасць няшчырасці — як дыкурсіўнай стратэгіі прамоўцы ці як спосабу свайго тлумачэння. Канфігурацыя суб'ект-маўленне-ісціна ў рамане прынцыпова іншая, чымсьці ў паэзіі. У апошняй любое падазрэнне на няшчырасць прамоўцы мусіць разбурыць уласна паэтычнае ў тэксце. Тая ці іншая форма недаверу да маўлення — недавер да прамоўцы і сказанага ім, паняверка самога носьбіта маўлення ў здольнасцях мовы, — будзе немінуча азначаць адчараванне паэтызаванага свету, выпадзенне з яго. Вядома, найпростае атаясненне “лірычнага героя” верша з самім аўтарам з'яўляецца гэткам жа яго найўным, нелітаратурным прачытаннем, як і спробы допыту аўтара рамана: дзе ягоная

ўласная пазіцыя, хто з герояў прадстаўляе яго асабісты голас. Восеньскі сум агорнуты ў словы паэзіі, да прыкладу, не ёсць знакам дэпрэсіўнасці аўтара. Але паэт выяўляе адвечнае ў імгненным, цалкам аддаецца ў вершы пачуццю і думцы, словам, якія іх уцялеснілі. Паэзія, таму, распушчае суб'екта (аўтара і чытача) у стыхіі мовы, раман жа вяртае яго адсутнасць: ён ёсць нагадкай аб той безлічы спосабаў у якія могуць разысціся “я” граматыкі і я сама-ідэнтычнасці. Калі паэзія ёсць у першую чаргу актама сама-рэферэнцыі моўнай сістэмы, раман выяўляе гістарычнасць маўлення, яго сацыяльную ангажаванаць.

Ідэалагічная рэфлексіўнасць не толькі не бурыць цэлага рамана, але, наадварот, слугуе яго творчым прынцыпам. Па Бахціну, поспех, як і мастацкая праўдзівасць рамана залежаць не толькі ад таго, наколькі ён здолее ўвабраць у сябе, адлюстраваць сабой гетэрагласію эпохі, сітуацыі свайго паўстання, але і наколькі дакладна гэтае разнамоўе будзе сацыяльна індэксавана. Герой рамана гэта “жывы” індывід, але ён жа у сваіх выказваннях — гэта сацыяльны тып, носьбіт канкрэтнай ідэалогіі і сацыяльнай пазіцыі, азначаных ў яго маўленні і ў яго стаўленні да мовы. Што і як прамоўлена ў рамане, з'яўляецца маркёрам адпаведнай сацыяльнай пазіцыі — гэта не значыць, нагадаем, што такая сацыяльная пазіцыя абавязкова цалкам супадзе з перакананнямі прамоўцы: дыскурс пэўнай сацыяльнай страты можа быць выкарыстаны як маска, як прылада ўдаць з сябе тое, чым і кім не ёсць, той, хто гаворыць. Неабходнай і дастатковай для развінвання раманага наратыву ўмовай ёсць выяўленне самой сістэмы ўзаемаабмежаваных дыскурсаў як сацыяльных роляў ці пазіцый, сістэмы болей-меней транспарэнтнай для персанажаў (сказанае ў такі і такі спосаб успрымаецца ў свеце рамана як знак адпаведных перакананняў і адпаведнага статусу), што дазваляе персанажам інвеставаць свае “я” ў пэўную дыскурсіўную стратэгію, ці, наадварот, аспрэчваць яе, у тым ліку і праз удаванне, гульню ў яе. Для рамана ўласціва, такім чынам, адметная дыскурсіўная тапалогія: калі ў паэзіі сказанае, прынамсі на момант покуль доўжыцца само выказванне, расхінаецца да маштабаў усяго свету, ёсць не сказаным у свеце, а выяўленнем гарызонтаў самога сусвету, то ў рамане кожны дыскурс адразу самім фактам свайго пачынання “ўпіраецца” ва ўласныя граніцы (не ўсё можа быць сказаным, а вымаўленае можа быць сказана інакш), выяўляе сваю абмежаванасць. Прычым, часцяком, гэта сутыкненне са сваімі межамі адбываецца ў самім дыскурсе і падчас яго: у такім выпадку ён разгортваецца як прагаворванне і асэнсаванне сваіх граніц. Гэта дыскурс, які “азіраецца” на альтэрнатыўнае меркаванне, ведае пра яго наяўнасць, адказвае на яго, спрабуе перахапіць у яго ініцыятыву. Адсюль і найбольш характэрны для рамана тып цытавання: падхопленае чужое слова ці выказванне слугуюць тут як маркёр усёй сацыяльнай пазіцыі іх прамоўцы. У рамане сказанае іншым (нават калі гэта ўсяго адно, узятае ў двукоссе, слова) паўтараюць не толькі, і не столькі, каб спаслацца на логіку яго думкі, колькі і столькі каб “эмуляваць” цэлае яго светапогляду: каб зірнуць на свет яго вачыма, ці, наадварот,

аспрэчыць усё яго светаўспрыманне. Магчымасць разумець іншыя перспектывы, як ідэалагічныя, так і, наўпрост, перцэпцыйныя, і актыўна пераключацца паміж імі — будзе такая магчымасць зарэзерваванай толькі аўтарам, наратарам, ці дэлегаваная персанажам — ёсць найбольш падставовай і вылучнай рысай раманнага маўлення.

Адпаведна, для рамана характэрны і свой адметны тып полісеміі сказанага: розныя тыпы асэнсавання, семантычнай канкрэтызацыі слова імкнуча да свайго ўвасаблення — персанажнага і сацыяльнага. Калі слова зарэзервавана ў рамане як полісемантычнае, то мы, часцей за ўсё, ўбачым канкрэтнага носьбіта і абаронцу кожнага з яго істотных тлумачэнняў. Не сістэма мовы грае ў тэксце сваёй шматсэнсоўнасцю, але трагедыя ці камедыя жыцця разыгрываюцца ў непаразуменнях персанажаў рамана. Параўнанне, збліжэнне ці разыходжанне семантыкі слоў выяўляецца, пры гэтым, не за кошт іх суаднесенасці ў фанатэчнай, граматычнай ці сінтаксічнай плоскасці, а за кошт іх адрознай інтанаванасці галасамі, прадстаўленымі ў рамане. Полісемія рамана не выказвае сістэму мовы, а робіць навочнай яе сацыяльную дыферэнцыяцыю. Мова, зачэрпаная творцай рамана, прасыпаецца праз яго пальцы, крышталізаваная ў асобныя і адметныя светапогляды персанажаў, кожны з якіх актыўна змагаецца за свае разуменне слова. Як “пчолы і тым падобныя бароняць вуллі свае”, розныя дыкурсы, прадстаўленыя ў рамане, актыўна змагаюцца праз сваіх носьбітаў за прадстаўленае ў іх разуменне, увасабленне мовы.

Рызыкуючы ўнесці ў тэрміналогію Бахціна некаторую размытасць, балазе для рускага філосафа ніколі не была ўласцівая празмерная тэрміналагічная ахайнасць і асноўныя канцэпты ў яго тэкстах, як правіла, маюць некалькі сваіх сінанімічных лексічных “персаніфікацый”, рызыкнем пашырыць ягоныя высновы на ўвесь прасцяг (адносна) буйных наратываў, разумеючы пад апошнімі тэкстуальнае апавяданне аб фікцыянальным свеце (такім чынам, мы пакінем за дужкамі наратывы па-першае гістарычныя, а па-другое, наратывы ўвасобленыя іншымі камунікатыўнымі сродкамі). Такая тэрміналагічная замена адразу выяўляе некаторыя лакуны ў канцэптуальных пабудовах Бахціна: наратыў, у тым ліку і раман, гэта ў першую чаргу апавяданая *гісторыя*, для яго характэрная не толькі жанрава вылучная канфігурацыя суб'ектыўнасць-мова-ісціна, але і адметныя стасункі з часам у яго чалавечым, гістарычным вымярэнні. Гэта азначае, што ўласцівыя для рамана / буйнога наратыву гетэрагласія, дыстанцыяванасць ад мовы і сацыяльна ангажаваная полісемія не толькі могуць “разыгрывацца” паміж асобнымі персанажамі, ці паміж персанажам і аўтарам, але ўнутры “свядомасці” асобнай наратыўнай інстанцыі (персанажа, факалізатара, наратара), як праява яе тэмпаральнай залучанасці, як сімптом сталення, крызісу асобы і д.п. Вядома, падобная ідэя ў “Слова ў рамане” праводзіцца, але досыць імпліцытна, а таму патрабуе асобнага падкрэслівання з нашага боку. Па-другое, суаднясенне тых альбо іншых фрагментаў тэксту з рознымі “галасамі” (суб'ектнымі пазіцыямі ці

наратаўнымі інстанцыямі) адбываецца далёка не толькі на падставе іх ідэалагічнай маркіраванасці: нам не трэба кожны раз зазіраць у рэстр пададзеных ідэалагічных пазіцый, каб ідэнтыфікаваць тыя альбо іншыя словы, напрыклад, з пэўным персанажам. Для пазнання прагучаўшага ў ім голасу тэкст наратыву пакінуў нам куды больш падказак: лексічных і стылістычных, сінтаксічных і часавых і д.п., што, аднак, зусім не азначае абавязковую прастату падобнай ідэнтыфікацыйнай працэдуры. Таму ідэі Бахціна патрабуюць пэўнай карэкцыі ў бок іх абагульнення і генералізацыі: буйны наратаў прадстаўляе з сябе адзін з найбольш відавочных прыкладаў дысацыяцыі суб'ектнасці ў тэксце: ён увесь час змушае чытача адказваць на пытанні “хто гэта кажа?”, “хто бачыць?” і “хто дзейнічае?”, па-мастацку абыгрываючы і афармляючы шматлікасць магчымых перакрываванняў паміж суб'ектам, маўленнем, ведаю і дзеяй. У наратыве, розныя тыпы магчымага ўваходжання ў мову, яе інструменталізацыі і асэнсавання набываюць свае замацаванне і персаніфікацыю; неаднолькавыя пазіцыі ведання, ступені інфармаванасці, адметныя кагнітыўныя стылі ці перцэпцыйныя сцэнарыі — драматызуюцца і атрымліваюць лёсавызначальнае вымярэнне; нарэшце, тут ставіцца і пэўным чынам развязаецца праблема суаднесенасці і адрознасці бачнага і прамоўленага, думкі і чыннасці. Далей абагульняючы думкі Бахціна, можам сказаць: разасабленне суб'ектыўнасці, якое мае месца ў наратыве і з'яўляецца найбольш навочнай рысай апошняга, не ўзнікае на пустым месцы, не з'яўляецца выключна творам фантазіі генія, яно ў агульных рысах і падставовых сваіх момантах паўтарае розныя сцэнарыі і рэжымы суб'ектывізацыі, уласцівыя эпосе, культуры, ці, прынамсі, культурнаму атачэнню аўтара. У наратыве выносяцца навоўкі, мастацкі рэфлексуюцца і афармляюцца тыя магчымыя пазіцыі суб'екта адносна мовы і ведання, якія вылучаюць інтэлектуальную сітуацыю часу і дыскурсіўную канстэляцыю эпохі. Што можа быць сказаным унутры эпохі, і што сказаць у яе прасторы немагчыма<sup>19</sup>, якім чынам і ў які спосаб думкі і жаданні могуць быць інвеставаныя ў маўленне, а апошняе ў дзеянне, якія тыпы ўспрыняцця і асэнсавання прадметнага тут дзейсныя — усё гэта складае той тэзаўрус, з якога снуецца наратаў у сваёй шматузроўневай і рознагалосай структуры. Наратаўныя структуры, адметныя для пэўнага літаратурнага перыяду і літаратурнай сітуацыі, гамалагічныя з інтэлектуальнай культурай, у межах якой яны ўзнікаюць і развіваюцца. Прычым актыўнае развіццё наратаўных жанраў, асабліва за кошт і ў супрацьвагу памялення паэтычнага пачатку ў літаратуры, адбываецца тады і пастолькі, калі і паколькі суаднесенасць суб'екта са сваім маўленнем робіцца праблемнай і выяўляецца як патэнцыйна гетэрагенная. Адсюль атрымліваем яшчэ раз выснову, зробленую “авансам” у папярэднім раздзеле: актыўнае развіццё рамана і буйной аповесці ў беларускай

<sup>19</sup> вядома, тут ідзецца не пра лексічную нястачу ці недастатковую рацыянальнасць, але ж пра абмежаванні, накладзеныя дыскурсіўнымі механізмамі.

літаратуры 1930-ых (ці, болей дакладна, пачынаючы з 1928 года), іх большая заўважнасць і істотнасць, асабліва ў параўнанні з дамінаваннем паэзіі ў папярэдні час, адлюстроўвае змены ў інтэлектуальнай сітуацыі. Наратыўныя жанры спатрэбіліся беларускай культуры там і пастолькі, дзе і паколькі знік давер да сказанага аўтарытэтам і ўладаю, шматсэнсоўнасць і дыстанцыяванасць ад сказанага сталі разглядацца як выратавальнае выйсце, як спосаб сказаць для адных, тое аб чым прамоўчана для іншых; калі розныя спосабы гаварэння ўсё болей убіраліся ў сваю сацыяльную і ідэалагічную ангажаванасць, а гістарычнасць і час усё болей ўрываліся ў мову, патрабуючы пахавання адных тыпаў маўлення, як састарэлых і анахранічных, і ўносячы іншыя — як згукі самой будучыні; калі тое ж самае слова (першы-лепшы прыклад: сама “калектывізацыя”) магло быць сказана на тысячу ладоў, азначаючы кожны раз іншую думку і лёс; калі адносіны чалавека з гісторыяй, сваёй уласнай і нацыянальнай, самі межы яго суб'ектыўнасці і стратэгіі суб'ектывізацыі маглі быць пастаўлены пад пытаненне заўтрашнім днём.

Апроч уласна пераканаўчасці (ці, наадварот, непераканальнасці) нашых канцэптуальных пабудоў і хады думкі, на карысць слухнасці такой аплікацыі пашыранай тэорыі раманага слова М. Бахціна да літаратуры беларускіх 1930-ых кажуць два факты гістарычнага парадку. Па-першае, як вядома, «Слова ў рамане» было напісана Бахціным ў 1934-1935 гадах, г. зн., у самым эпіцэнтры савецкіх трыццатых, якія адбіліся на лёсе і творчасці рускага філосафа не меней, чым на беларускай літаратуры. Ёсць усе падставы сцвярджаць, што “Слова...” пісалася пад непасрэдным уплывам кан'юнктуры часу, і з разлікам на яе аналіз, ці прынамсі на “даванне ёй рады”. Некаторыя гістарычныя палажэнні Бахціна могуць быць падвергнуты сумненню і аспрэчаны, балазе замах на часавыя межы інтэрпрэтаванага ў “Слове...” досыць смелы, калі не неабачлівы: разглядаецца ўся гісторыя еўрапейскага рамана як такая. Але ж, нельга адмовіць Бахціну ў адчуванні сучаснай яму маўленчай, дыскурсіўнай сітуацыі, зануранасці ў яе. Што магло быць сказаным у савецкія 1930-ыя і як, якія новыя, адметныя лакуны зазеўрылі паміж суб'ектам і яго маўленнем, якія спосабы ўвасаблення і касавання суб'ектнасці ў мове былі прыўнесены гэтай эпохай — гэта ўсё не толькі было аб'ектам мыслення для Бахціна, але ж і яго непасрэдным лёсам і выракам. Таму: эпіцэнтр найбольшай эўрыстыкі тэорыі рускага філосафа мусіць супадаць акурат з савецкімі трыццатымі.

Па-другое, як сказана вышэй, на думку Бахціна, дамінаванне паэтычнага пачатку ў літаратуры павінна супадаць і грунтавацца на нарматыўным стаўленні культуры да сваёй мовы. Паэзія ўносяцца на хвалі працэсаў унармавання моўнай сістэмы, адбівае і легітымлізуе пошукі адзінага нацыянальнага слова. Актыўнае спарадкаванне лексікі, граматыкі, графічнай сістэмы мовы ідзе поруч і разам з выяўленнем яе паэтычных патэнцый, бо яны абодва заснаваныя на ідэі адзінай, агульнанацыянальнай мовы, зададзенай адносна фактычнага разнамоўя. Раман жа, праявіўшы слова, люструюць процілеглы, супярэчлівы працэс — дэцэнтрацыі мовы, яе сацыяльнага і

ідэалагічнага расслаення. Звернемся да беларускай сітуацыі: ўсе 1920-ыя прайшлі ў спрэчках і агаворваннях магчымых рэформ беларускай мовы. Адчуванне праблемнасці існага правапісу, а магчыма і графічнай сістэмы, было разліта ў паветры, а асноўнымі постацямі беларускай культуры, яе ўвасабленнямі былі паэт і лінгвіст. Не тое ў 1930-ых: нарматыўны імператэ пасля рэформы 1933 году сышоў на нішто, яго замяніла іншая тэндэнцыя — кожнае слова і выраз мусілі быць узважаны на шлях ідэалагічнай правільнасці, бо за кожным з іх маглі ўбачыць і “выкрыць” ідэалагічнага ворага. Сама рэформа 1933 году ўмацоўвала гэту дэцэнтрацыю і ідэалагічнае расслаенне беларускай мовы: у яе ў якасці пазасістэмнага элемента былі ўведзены асобныя “камуністычныя” словы — частка лексікі, адвольная з уласна лінгвістычнага пункта гледжання, абвешчалася не падлеглай асіміляцыі, і мусіла перадавацца максімальна набліжана да рускага арыгінала. Адзінай, сістэмнай беларускай мовы болей не існавала, яе месца заступіў цэлы рэестр ухваленых і забароненых спосабаў маўлення, “класавых” тыпаў гаварэння і выказвання сябе — ўсе маўленчыя сродкі прачытваліся ў канечным выніку як маркеры пэўнай ідэалагічнай пазіцыі. У падмацаванні нашай пазіцыі спашлемся на словы вядомага даследніка гісторыі беларускага мовазнаўства С. Запрудскага: “Рэзкае дыстанцыяванне ад папярэдняй моўнай практыкі стымулявалася той акалічнасцю, што ў лінгвістычных дыскусіях гэтага часу шырока выкарыстоўваўся прыём партрэтацыі [...]. Ужыванне “нягодных” моўных сродкаў прыраўноўвалася ў гэты час да засваення “нягоднай” ідэалогіі ўвогуле, а гэта ў час абвостранай “класавай барацьбы” магло мець выключна кепскія наступствы для ужывальнікаў такіх моўных сродкаў” [Запрудскі 2005: 123]. Дыстанцыя і абачлівасць у стасунку да ўласнага маўлення, абавязковая ідэалагічная інтанаванасць сказанага ў “галасы” ідэалагічных пазіцый, магчымасць выказаць цэлы светапогляд і лёс, працытаваўшы адно адзінае слова, — усе гэтыя моманты, знойдзеныя, засведчаныя Запрудскім у беларускай лінгвістыцы трыццатых, непасрэдна, амаль літаральна паўтараюць сказанае Бахціным у “Слова ў рамане”.

Падагульняючы, адзначым: наш экскурс у “Слова ў рамане” Бахціна не быў адхіленнем ад асноўнай канцэптэуальнай лініі разважанняў дадзенага раздзела. Ён нам спатрэбіўся дзеля таго, каб вярнуць дыстынкцыі і азначэнні нарталогіі да таго перфарматыўнага гарызонту, які прадугледжвае і патрабуе ад нас тэорыя дыскурсу М. Фуко, абраная намі ў якасці агульнай тэарэтычна-метадалагічнай рамкі. Як было сказана вышэй, сучасная нарталогія бярэ, як правіла, за эпістэмалагічны ўзор лінгвістыку, разглядае свае канцэптэуальныя пабудовы як апісанне сяміятычнай сістэмы. Па вялікім рахунку, гэта азначае, што наратар і яго канкрэтныя ўвасабленні, розныя тыпы персанажаў і самой нарацыі і да таго падобныя размежаванні гэтай дысцыпліны “павісаюць у паветры”, разглядаюцца ў якасці чыстых магчымасцей ці мадальнасцей апавядальнага дыскурсу. Задача нарталогіі, прынамсі, так бачым яе мы, скласці і прааналізаваць максімальна поўную табліцу наратыўных інстанцый,

узроўняў і адменаў самой нарацыі. Пры гэтым само падлеглае аналізу разасабленне апавядальнага дыскурсу разглядаецца ў нейтральным ключы, а тыя альбо іншыя канкрэтныя яго альтэрнатывы — як прынцыпова раўназначныя элементы камбінаторнай сістэмы літаратуры. Мы ў праве чакаць ад нарatalагічнага трактата ці артыкула канкрэтных прыкладаў, накіраваных “для класічнага рамана болей уласціва ...”, “для мадэрнай жа літаратуры ...”, “раман постмадэрну вылучае выкарыстанне ...”, але менавіта ў парадку прыкладаў — схільнасць эпохі ці пэўнага аўтара да адметнай наратыўнай структуры паказваецца як канкрэтнае ўвасабленне віртуальнай наратыўнай структуры, як запаўненне адной з клетак аналізаванай табліцы. У гэтым моц сучаснай нарatalогіі, бо яна ўзносіцца над літаратурай у алімпійскім сузіранні і амаль ніколі не падае ніцма да ўзроўня крытыка-назола, з яго парадамі як лепей і як трэба. У гэтым і слабасць сучаснай нарatalогіі, бо разам “з вадой” пытання “як трэба?”, яна “выплюхнула дзіця” пытання: “чаму?”. Чаму аўтар абраў для свайго апавядання такія формы і чаму пэўная эпоха ці культурная сітуацыя вылучаюцца дзеля ўжывання абмежаванага наратыўнага рэпертуару — цяжар адказу на гэтыя патанні аддадзены на водкуп старым, як само літаратуразнаўства, мадэлям тлумачэння: “псіхалогія творчасці”, “біяграфічная кан’юнктура” і “інерцыя традыцыі”. Здавалася б, інакш быць і не можа: нарatalогія працуе ў плоскасці самога тэксту, і нічога апроч самой тэкстуальнай рэчаіснасці ведаць не жадае. Хіба мы самі не ўвялі на самым пачатку дадзенай главы дыхатамію каузальнага і структуральнага тлумачэння і не агаласілі сваю ўласную лаяльнасць да апошняга? У тэксце можа быць выяўленай толькі яго падставовая структура, задачу ж пошукаў адказаў на “чаму?” варта пакінуць для даследчыкаў з іншай опыткай, не абмежаваных граніцамі прамоўленага. Менавіта ў дадзеным пункце наша “адступленне” ў тэорыю Бахціна набывае значэнне канцэптualaнага манеўру: попlech з нарatalогіяй і ў яе тэрміналогіі мы збіраемся выявіць структуру (іманентныя самім раманам і аповесцям прынцыпы іх “зборкі”) беларускіх літаратурных наратываў 1928-1933 гг., але мы разыдземся з ёй у трактоўцы пытання: структура чаго выяўляецца? Для нарatalога адказам было б: структура тэксту, наш жа адказ гучыць: структура дыскурсіўнага поля. Такім чынам, наш уласны падыход складаецца з пераносу і аперацыяналізацыі нарatalагічных тэрмінаў і канцэптаў адносна іншага анталагічнага гарызонта: не тэкстуальнага, але дыскурсіўнага. Дыкурс тут разумеецца ў тэарэтычных рамках “Археалогіі веды” М. Фуко, гэта значыць, *канкрэтна* — як пэўная сукупнасць выказванняў, злучаных паводле адметных спосабаў выяўлення суб’ектыўнасці, аб’ектнага абшару, свайго асацыятыўнай сувязі і матэрыяльнасці, ці *фармальна* — як поле, дзе адзінкавыя, сінгулярныя падзеі-выказванні адбываюцца ў гэтых сваіх параметрах. Пры гэтым, неабходна памятаць: тэрмін “дыкурсы” заўжды запатрабаваны менавіта ў сваім множным ліку, бо асноўны метадалагічны пастулат Фуко — амаль заўжды мы маем справу з множнасцю азначаных сукупнасцяў ці сістэм



выказвання, іх узаемных напластаваннем і перакрываваннем. Тое ж знаходзім і ў Бахціна: раман гэта “мастацкі арганізаванае сацыяльнае разнамоўе”, значыць: наратыў увасабляе і мастацкі рэфлексуе дадзеную для яго ў кан’юнктуры часу множнасць сацыяльных і гуманітарных дыскурсаў. Прычым “гуманітарныя” тут трэба разумець у “фукадзіянскім” гучанні: не навукі “аб чалавеку”, але ж самі рэжымы “ачалавечання”, механізмы суб’ектывацыі, спосабы гаварыць аб сабе, і ўласна станавіцца сабой. Гіпотэза і асноўны тэзіс “Слова ў рамане”: такія “гуманітарныя” дыскурсы не вынаходзяцца ў мастацкіх апавяданнях *ex nihilo*, не з’яўляюцца ўтвораў аўтара, але пазычаны з культурнага атачэння, і іх функцыі і сістэма адносін паміж імі ў фіктыўным свеце гамалагічныя функцыям і адносінам паміж зыходныхі, “донарскімі” дыскурсамі сацыяльнай рэчаіснасці. Такім чынам, застаючыся “па гэты бок тэксту” мы знаходзім адказ на акрэсленае вышэй “чаму?”. Узбуйненне, ускладненне наратыўнай структуры, і адначасова — абмежаванне і стоенасць голасу наратара ў апавяданнях 1928-1933 гг., да прыкладу, адбівае лёс беларускай нацыянальнай інтэлігенцыі: яе разгубленасць, сумненні перад выклікамі часу і адступленне перад іншымі дыскурсіўнымі аўтарытэтамі, якія запанавалі ў культуры таго часу.

Болей таго, “па абодва бакі” літаратуры мы маем справу з дыскурсамі — наратыў мы, услед за Бахціным, бачым як мастацкі аформленае і адрэфлексаванае разнамоўе сацыяльнай рэальнасці, але і апошнюю мы разглядаем з пункта гледжання падзей і трансфармацый у межах інтэлектуальнай культуры, г. зн., ізноў жа, як гісторыю дыскурсіўнасці эпохі. Знікае, такім чынам, неабходнасць у пераскоку да прынцыпова іншага анталогічнага абшару, які патрабуе большасць каузальных мадэляў. Мастацкі тэкст — не паўпразрысты вэлюм, накінуты паўзверх “сапраўднасці”, які адначасна і тоіць, і робіць бачным “на самой справе” псіхікі аўтара, сацыяльных ці гендэрных антаганізмаў эпохі і д.п. Ён кажа акурат тое, што было сказаным — і няма патрэбы ў падваенні тэксту і азначаных (тое, што было прамоўленым, і тое “што насамрэч хацеў сказаць аўтар”, ці тое, што без яго ведама выказала сябе праз тэкст), каб у ім прачытаць гісторыю часу: бо гэтая гісторыя ў сваіх падставовых момантах супадае з трансфармацыямі наратыўных структур і мадэляў. Апроч таго, у прапанаваных канцэптуальных рамках карэлятыўная сувязь паміж літаратурай і “сапраўднасцю” працуе ў абодвух напрамках: наратыў не проста ўторыць рэчаіснасці, падвойвае яе ў імпэце мастацкай збыткоўнасці, але стварае яе, снуе яе дыскурсіўную тканіну.

На даляглядах сацыяльнага жыцця беларускай вёскі з’явіўся новы “персанаж”, новая біяграфія — “кулак”: вораг савецкай улады, уяўны вораг сялянскай грамады, злѣсаваны на выгнанне з будучай шчаснасці калгасаў, — асэнсаванне, абвясчэнне і прагаворванне гэтай новай суб’ектыўнасці адбываецца не толькі ў дзяржаўных актах, ці прамовах улады, не толькі ў штодзённай гамане, але і ў беларускай літаратуры і праз яе.

Пазіцыі суб'екта, адкуль і пра што дазволена прамаўляць у межах эпохі; названыя і ў маўленні трансфармаваныя аб'екты; паслядоўнасці і логіка выказванняў, як і іх значэнне і значнасць — усё гэта наратыў не толькі люструе, не толькі адбівае зыходнае выпраменьванне рэчаіснага, але і актыўна канстытуе, праменіць назад у рэальнасць. Дыскурсіўная канстэляцыя часу адзіная, і літаратурныя наратывы ўваходзяць у яе, прыналежаць ёй, а не проста паўтараюць яе на іншым узроўні. Гэта не значыць, аднак, што літаратура адносіцца да кан'юнктуры дыскурсаў на правах непадзельнага масіву: ёсць дыкурс філасофіі, палітычны дыкурс і недзе асобна суцэльнай дыскурсіўнай “скібай” — літаратура. Наадварот: дыскурсіўныя падзелы артаганальныя да падобных дысцыплінарных граніц, і шляхі пераносаў, уплываў і сутычак дыскурсаў разгортваюцца паўз гэтыя культурныя соты, працінаючы іх. Яшчэ раз, утropy за Бахціным: раман, аповесць — гэта не дыкурс, дыкурс аўтара, яго падсвядомасці, яго класавых ці гендэрных прымхаў, гэта дыкурсы, іх непазбыўная множнасць, сімфонія, а магчыма і какафонія, галасоў, пунктаў гледжання, ідэалогій. Істотна не толькі і столькі хто і што прамаўляе ў наратыве, але як прамоўленае суадносена, дыспазіцыявана адносна маўлення іншых. Наратыў гэта ў першую чаргу метрыка, якая разасабляе, разрознівае дыкурсы, надаючы кожнаму з іх індывідуальнае аблічча, свой голас і свой лёс; гэта метрыка палярызуе інфармацыю ў тэксце суадносна аганальным дыкурсам — кожная значная для тэксту альтэрнатыва маўлення, кожная зарэзервавана тэкстам варыяцыя мовы, супастаўлена з канкрэтнай дыскурсіўнай дыспазіцыяй. Менавіта таму, літаратурныя наратывы вылучае адметны спосаб цытавання: адзіным адметным словам ці нават адметным вымаўленнем можна працытаваць, аперацыяналізаваць цэлы светапогляд<sup>20</sup>. Трагедыя ж, ці камедыя наратыву разгортваецца на шляху несупадзення індывідуальных дыскурсіўных метрык: чытач і наратар могуць зусім па іншаму прачытваць гэтыя пазнакі дыскурсіўнасці ў параўнанні з героямі фікцыянальнага свету — словы споўненыя драматызму ў вуснах персанажу, могуць прагучаць іроніяй і насмешкай у тэксце наратара; ці, наадварот, сам персанаж карыстаецца дыкурсам толькі як маскай, прыладай.

Акрэсленая вышэй мадэль: наратыўная структура ↔ дыскурсіўная метрыка ↔ дыскурсіўная канстэляцыя часу ↔ інтэлектуальная культура, дазваляе даць нарэшце спакой шматпакутным псіхіцы і асобе аўтара, якіх літаратурная крытыка турбуе кожны раз, калі трэба перайсці ад абмеркавання твора да

---

<sup>20</sup> Ніжэй па тэксце будуць і іншыя прыклады, але прывядзем адзін зараз, каб зрабіць навочным сказанае: у “Вязьмо” Зарэцкага старшыня сельсавета Пацяроб ўдае маўленне кулака Гвардыяна, прыхільніка старасвецкага, часоў Расійскай імперыі, рускага “высакамоўя”, словамі: “Ты няфпроціф калгаса?” [Зарэцкі 1991: 95], такім чынам высмейваючы ўсю постаць Гвардыяна, усю яго біяграфію і перакананні, іранізуючы над усімі яго намарнымі парываннямі да рускамоўнай самавітасці і разважлівасці, кажучы: тваё меркаванне ўвогуле нікому не цікава і не патрэбна, яно састарэла, непапраўна адасобілася ад самой мовы грамады.

“рэальнасці”, нібы толькі, быўшы апасродкаванай думкаю ці біяграфіяй пісьменніка, рэчаіснасць можа ўварвацца на старонкі яго тэксту, нібы кожны твор непазбыўна мусіць ператвараецца ў недасказаную сповядзь аўтара, якая ўрэшце агаляе сваю біяграфічную праўду ў руках увішнага крытыка. Літаратурны тэкст гэта зусім не псіхалагічны тэст, здадзены на патрэбу дыягносту-крытыку, і надышоў час дазволіць аўтару схвацца ў лабірынтах напісанага, дзе бітвы з мінатаўрамі сумлення і таленту мусяць адбывацца без удзелу старонніх і паквольных вачэй. Дыскурсы, задзейнічаныя ў мастацкім апавяданні, з якіх і з узаемадзейнічання якіх уласна і складаецца наратыў, маюць сваю “волю” і сваю інерцыю: яны перакрочваюць мяжу літаратурнага твора часам нават яе не заўважыўшы, яны не вынаходзяцца ў патаемнай лабараторыі псіхікі аўтара, а пазычаюцца з канстэляцыі эпохі, і бітвы паміж імі адбываюцца ў іншых маштабах і каардынатах, чым “твор” ці індывідуальнасць.

Тлумачэнні праз абавязковыя эківокі да “задумы” аўтара, гэта тлумачэнне *per ignotius* (праз невядомае). “Чужая душа — цёмны лес”, у адрозненні ад наратыўнай і дыскурсіўнай структуры, якія ляжаць у тэкстах навідавоку<sup>21</sup>. Выявіць структуру аповеда, рэканструяваць дыскурсіўнае поле культуры, супаставіць іх і вылучыць гамалагічныя рады — задача цяжкая і няпростая, але ж яна становіцца папросту невырашальнай, калі мы ўблытваем сюды яшчэ і ментальны свет аўтара.

Гісторыя савецкіх сацыяльных праектаў і эксперыментаў мела<sup>22</sup> свой маўленчы спод — яна можа быць разгледжана як ланцужок дыскурсіўных падзей, і не толькі таму, што асноўныя моманты гэтай гісторыі былі агучаны і абвешчаны з “высокіх трыбун”, у партыйных пастановах, артыкулах “правадыроў”, але яшчэ, і пераважана, таму што яна складалася з усталявання новых тыпаў суб’ектнасці (“новы” савецкі чалавек, пралетарый і калгаснік, і яго антыподы — кулак, нэпман, “вораг нацыі” і д.п.), новых перцэпцыйных і пачуццёвых кодаў, новых гарызонтаў уяўлення і фантазіі, таму што яна ўрывалася на вуліцы гарадоў і ў зацішныя куткі вёскі новым рытмам, патэтыкай самога маўлення. З пункта гледжання гісторыі савецкай дыскурсіўнасці, пытанне, уласна дзе выбухала новая падзея савецкага маўлення — ў партыйнай прэсе ці ў прыватным дзённіку, на сходзе сельсавета ці ў фікцыянальным літаратурным свеце, — другаснае, покуль мы можам

---

<sup>21</sup> але акурат у гэтай сваёй навочнасці маюць і характэрныя мадальнасці незаўважанасці

<sup>22</sup> І, зрэшты, мае, бо не патрабуецца асаблівай празорлівасці, каб убачыць артэфакты і аскепкі савецкай дыскурсіўнанасці нават у беларускім сёння. Той адметны тып дыскурсу, які вядомы даследнік савецкай і сталінскай “цывілізацыі” Стывен Коткін [Stephen Kotkin] назваў “маўленне па-бальшавіцку” (*speaking Bolshevik*) [гл.: Kotkin 1995: 199-238], усё яшчэ трывае ў сваіх адметных формах у беларускай (пост-савецкай) сучаснасці, як адзін з падставовых і вызначальных яе элементаў.

выявіць агульную структуру яе развівання; тапалогію яе дысцыплінарных пераносаў. Савецкае бытнае прырастала новымі памянёнымі аб'ектамі і спосабамі выказвання, захопам новых абшараў маўлення, г. зн., актыўна і перфарматыўна канструявалася.

Бліжэй да нашай тэмы: вядома, што тэрмін “кулак” падхоплены савецкім марксізмам з ходкага дарэвалюцыйнага лексікона, ніколі не быў, дый не мог быць, азначаны ў яго ўласных канцэптуальных рамках, бо не называў канкрэтнай і агульнай для ўсяго савецкага абшару эканамічнай сутнасці, у лепшым выпадку — грунтаваўся на логіцы мясцовых сялянскіх канфліктаў і на маралізуючай публіцыстыцы, але ж, нягледзячы на ўсю марксісцкую пустату гэтага тэрміну, у 1929 годзе ім быў абзначаны вельмі канкрэтны лёс і вырак. “Кулак” падчас калектывізацыі – гэта перш-наперш сама жахлівая магчымасць перфарматыўнага акта называння кулаком. Літаратурныя наратывы таго часу, адпаведна, мацавалі саму гэтую магчымасць называння кулаком у кантэксце жахлівых наступстваў, насычаючы разасабленне сялянскай грамады на кулакоў і беднякоў псіхалагічнай і лінгвістычнай канкрэтыкай, легітымізуючы яго праз наратыўную логіку; тыя ж самыя наратывы і асэнсоўвалі такую магчымасць, а часам і аспрэчвалі яе. Тое, што “выкрыццё” кулакоў у беларускай вёсцы канца 1920-ых і пачатку 1930-ых было перш за ўсё перфарматыўным актам, азначае, што яго галоўным параметрам была не яго рэфэрэнцыяльнасць, але ж — паспяховасць і пераканаўчасць: у якім кантэксце і пры якіх абставінах ён мусіў быць агучаны і з чыіх вуснаў сыходзіць, каб набыць свае пагрозлівае гучанне, якія іншыя тыпы асэнсавання і тлумачэння рэчаіснасці ён тым самым касаваў і падпарадкоўваў, пераазначваў. І менавіта мадэляванне такіх параметраў паспяховасці / непаспяховасці акта называння кулаком мы знаходзім у тагачасных беларускіх літаратурных наратывах.

## **2. Наратыўныя стратэгіі беларускай прозы 1930-ых.**

### ***2.1 Гетэраглюсія беларускага наратыву 1930-ых на матэрыяле урыўка з «Вязьмо» Зарэцкага.***

У папярэднім раздзеле мы некалькі разоў узгадалі ўзбуйненне і ўскладненне наратыўнай структуры ў беларускай літаратуры 1930-ых, як нібы відавочны працэс, але ж, вядома, унікальны чытач у праве патрабаваць ад нас прыкладаў і абгрунтавання падобнага, зусім не бяспрэчнага тэзіса. Сплаціць гэты пратэрмінаваны аўтарскі доўг нам дапаможа наступная цытата з “Вязьмо” Зарэцкага, і яе нараталагічны разбор:

“Было золка. Азызлы вечар хутаўся ў скрыдлы густога золкага ветру, але не мог сагрэцца і дрыжаў, абцякаючы халодным потам дробнае парасі. У мілай

пакорнасці плакалі абাপал вуліцы ціхіа аганькі ў сялянскіх хатах, выстаўленыя на халодную варту гаспадарскага спакою. Мінаючы іх, Карызна пераносіўся ўяўленнем туды, за невялічкія падслепаватыя вокны, і бачыў скрозь адно:

Цьмяныя, закураныя дымам і часам сцены з вялізнымі шчэлкамі ў іх. Над сталом у куце, на цудоўна несіметрычнай высакосці, вісіць лямпа, прыбраная ў дробныя махры выразанай паперы, пажоўклай, замушанай. Над ёй недалужна ківаецца пакарабачаная талерачка, аброслая копатам, — не падабаецца ёй вечнае падкурванне, і яна круціцца, незадаволеная, але рады не дасць, бо навіязана на дроціку. Каб адчапіць, пэўна б, пырнула і паляцела, як мятлік.

На лаўцы пры стале сядзіць, панурыўшыся, гаспадар. Ён нічога не робіць і нічога не гаворыць; ён глыбока маўкліва адпачывае. Так можа адпачываць адно чалавек, які страшэнна многа працуе, якому пасядзець у тупой бяздзейнасці — асалода. На прыпечку змардаваная гаспадыня, вуркаючы верацяном, цягне бясконцу, як жыццёвая нягода, нітку. Побач з ёй — суседка ў такой самай паставе і такая самая, як яна, бо роўная доля ці, праўдзівей, роўная нядоля зрабіла іх без меры падобнымі адна да аднае. Ціхім, эпічна-спакойным цурочкам цячэ ў іх бясконца, як і прадзіва іхняя, гутарка. А яшчэ далей за імі, у самым куточку, заўзята слюмачыць пальцы падлетак-дзяўчынка. Божа мой, гэта ж вы не бачыце — яна ж зусім вялікая дзеўка, яна ўжо мала не спраўляецца з маткай! Прыгледзьцеся-тку, як цягне яна кудзелю, як ходзіць у яе ў меру адстаўлены локаць, як брынчыць верацяно. А як зважна слюмачыць яна свае маленькія пальчыкі. А як, паслюмачыўшы, замамыльвае яна сваю сур'ёзную пысачку! Дарма што ёй толькі дванаццаць год, — яна ўжо зусім вялікая дзеўка. Яна ўжо ў пару з маткай сядзіць за верацяном праз цэлыя зімовыя вечары — і нішто. Толькі ломіць трохі сярэдзіну потым ды пальцы нейкія смешныя робяцца, як нежывыя. Але ж гэта глупства.

А на печы ў цёплым таварыстве кошкі і тараканаў ваўтузяцца і шэпчуць малыя. Чаго ў іх толькі няма там! І вялізныя будынкi-камяніцы, як у горадзе, і каўзель, і ліха ведае колькі зайцоў, лісіц, і школа, і піянерскі атрад, і дзядзькава скрыпка, і нават калгас. У іх там такая раскоша, што мімаволі прыслухваецца да іх з таемнай зайздрасцю шчырая дванаццацігадовая папрадуха. Адылі гэта яе не цікавіць, ані не цікавіць, бо яна ж вялікая ўжо.

І дрэмле ў хацёнцы спрадвечная, горам прыгбаная ціхасць.

Дзе гэта бачыў Карызна такую карціну? Ба, ён не так пытаецца, — дзе ён не бачыў гэтае карціны?

Гэта — вобраз яго дзяцінства” [Зарэцкі 1991: 84-85].

Першым мы чуем наратора, бо гэта яго голас і замкнёная ў ім асертарычная моц арыентуе нас у часе-месцы дзеяння, а яго паэтычнае ўяўленне апявае золкі вечар сівецкай вуліцы. Але неўзабаве тэкст амаль цалкам затопяць распач і жаль Сымона Карызны. Ужо словы “мілай пакорнасці” можна прачытаць як

першае прадвесце пачуццяў і бачання Карызны, у якія мы занурымся ў наступным сказе.

Сымон Карызна — сакратар Сівецкай партычэйкі, змушаны “партыйным абавязкам” ненавідзец і пагарджаць “састарэлым” сялянскім бытам, паступова прызнае сваю зросласць, тоеснасць з ім. Ва ўрыўку мы знаходзім яго ў хвіліну ўнутранага крызісу, і праз яго вочы, праз яго расколатую свядомасць і сумленне зазіраем ў “падслепаватыя вокны”. Само бачанне Карызны разгортваецца як бачанне-ітэратыў. Тут мы абапіраемся на тэрміналагічную дыхатамію ітэратыў / сінгулятыў Ж. Жэнета [Genette 1972: 145-183]. Французскі наратолаг прапанаваў разасабляць дзве мадальнасці, пасродкам якіх аповед можа суадносіцца са з’явамі апавяданай гісторыі ў адносінах супадзення / рознасці частаты. У межах сінгулятыву фабула і аповед (падзея і выказванне аб ёй) супадаюць у колькасным вымярэнне. Сінгулятыў будзеца па правілы — казаць п разоў пра тое, што адбылася п разоў. Адпаведна, адзінкавае сінгулятыўнае выказванне суаднесена з адзінкавым здарэннем. Ітэратыўнае ж выказванне суаднесена адразу з цэлай серыяй здарэнняў, у ім аднойчы кажацца пра тое, што адбылася п разоў (“кожны вечар мы...”, “штодзень, раніцою я...”). Ітэратыў апісвае адразу некалькі падобных падзей, якія адбываліся (ці ўсё яшчэ адбываюцца) у апавяданай гісторыі з пэўнай рэгулярнасцю і на працягу пэўнага часу. Прычым, рэфэрэнтныя падзеі апісваюцца менавіта ў інстанцыі свайго падабенства і рэгулярнасці: ітэратыў палягае на разумовай аперацыі, у якой ад складу здарэнняў адбіраюцца толькі элементы ў якіх здарэнні падобныя, паўтараюць адно адное. У выпадку працытаванага тэксту мы маем справу не проста з ітэратыўным выказваннем, але з бачаннем-ітэрацыяй: Карызна не бачыць асобныя вясковыя вокны і індывідуальнае жыццё па-за імі, не разасабляе адзінкавыя сем’і і адметныя сялянскія лёсы, не разрознівае час цяперашні і гады свайго дзяцінства. Наўзамен сінгулярнасці чалавечых сітуацый паўз шыбы кожнай сівецкай хаты яму бачыцца прынцыповая тоеснасць вясковага жыцця, і свая ўласная ідэнтычнасць з ім. Час спыніўся, межы індывідуальнасці распаліся. Так было і так ёсць у кожнай вясковай хаце. У некалькіх постацях і ў простаай сцэны сямейнага жыцця злілася безліч канкрэтных начэй і безліч канкрэтных сем’яў. Гэта, вядома, псеўда-ітэратыў (у тэрміналогіі таго ж самага Жэнета): у паказанай нам сцэны зашмат дакладных дэталей, каб яна сапраўды магла адбывацца штодня і ў кожнай сялянскай хаце, каб мы маглі паверыць ў Карызнава атаясненне. “Саступіўшы сцэну” голасу і ўяўленню Карызны наратар неўпрыкмет усё яшчэ ўладарыць тэкстам: акурат праз дэталёвы паказ прыроенага ім, як і праз паказ нябачання, невідучасці (да індывідуальнасці жыцця) Карызны, наратар характарызуе яго стан і пачуцці. У той час як сам Карызна цалкам распусціўся ў сваёй крозе, мы самі ўспрымаем яго як таго, хто не можа адасобіць адметныя жыццёвыя пуцявіны асобных вяскоўцаў, таго, хто аслеплены сваім пачуццём ідэнтычнасці.

Нават да таго, як напрыканцы ўрыўку, будзе сказана, што гэта дзіцячыя ўспаміны, сам тэкст падказвае: мы знаходзімся ўнутры дзіцячага бачання, унутры перцэпцыйнай перспектывы дзіцяці — бо толькі у ёй лямпа можа вісець у “цудоўна несіметрычнай высокасці”. Мы глядзім на сцэнку вачыма Карызны-малога, але голас, што каментуе бачнае, прыналежыць Карызне цяперашняму: толькі “амаль саракагадовы” Карызна можа сказаць, напрыклад, “горам прыгбаная ціхасць”. Вочы Карызны-дзіцяці скажаюць візуальную перспектыву, голас Карызны-сакратара парцячэйкі скажае перспектыву ідэалагічную. Але ці мог Карызна, які паводле простага падліку<sup>23</sup> нарадзіўся і пасталеў ў дарэвалюцыйныя часы, гуляць у “піянерскі атрад..., і нават калгас”? У бяспачасці бачання-ітэратыву эпізод з жыцця Карызны нібы змушаны бясконца паўтарацца ў кожнай з сваіх дэталей, і толькі змест гульні “малых” адгукаецца на плынь гадоў. Пасталеўшы Карызна, як і дарослыя ў ягоным відзежы, прыгбаная жыццёвымі патрэбамі і турботамі, не зважаюць часу, хады гісторыі, і толькі Карызна-малы, з якім марна спрабуе ён атаясаміцца, жыве сучаснасцю.

Часам напружанне паміж галасамі Карызны і наратора гасіцца: інтэнсіўнае маўчанне наратора і гаманлівая сумятлівасць Карызны аднолькава злагоджваюцца ў “нічыйных” гнамічных фразах: “Так можа адпачываць адно чалавек, які страшэнна многа працуе, якому пасядзець у тупой бяздзейнасці — асалода”; “Ціхім, эпічна-спакойным цурочкам цячэ ў іх бясконца, як і прадзіва іхняя, гутарка”. Але наратар час-пачас перарывае сваю маўклівасць, урываецца ў аповед-відзеж Карызны, каб запрасіць чытача яшчэ болей занурыцца ў гэтае бачанне, атаясаміцца з перцэпцыяй: “Божа мой, гэта ж вы не бачыце”, “Прыгледзьцеся-тку”. Глядзіць на сцэнку Карызна-дзіця, цяперашні Карызна агучвае яе, ператварае бачнае ў словы, а пераважна маўклівы наратар “азіраецца цераз плячо”, каб убачыць нас — чытачоў і запрасіць больш пільна ўгледзіцца ў дэталі і пракаментываць дэталі незразумелыя, нябачныя з нашай перспектывы.

Але нагэтуль наш аналіз яшчэ не вычарпаў таго рознагалосся, якім расквеціўся гэты, здавалася б, зусім невялікі ўрываек. Бо ў маўленне Карызны / маўчанне наратора ўкліньваецца яшчэ адзін голас — голас яго тагачаснай сястры, дванаццацігадовай дзяўчынкі: “Дарма што ёй толькі дванаццаць год, — яна ўжо зусім вялікая дзеўка. Яна ўжо ў пару з маткай сядзіць за верацяном праз цэлыя зімовыя вечары — і нішто. Толькі ломіць трохі сярэдзіну потым ды пальцы нейкія смешныя робяцца, як нежывыя. Але ж гэта глупства”; “Адылі гэта яе не цікавіць, ані не цікавіць, бо яна ж вялікая ўжо” — гэтыя словы, думкі, пачуцці могуць прыналежыць толькі самой дзяўчыне. Яна не проста

---

<sup>23</sup> “зараз” наратыву, гэта год абвяшчэння суцэльнай калектывізацыі, то бок, 1929 год, і “зараз” Карызне “без малага сорака” (Зарэцкі 1991: 13)

ўваходзіць у відзеж-успамін Карызны вонкавай постаццю, яна і ўрываецца ў яго свядомасць сваім мысленнем, сваім маўленнем.

Нарэшце, маўленне маці і бацькі таксама прадстаўлена ў тэксце, хоць і не неўласна-простай мовай, як у выпадку дзяўчынкі, але з вонкавага боку, з перспектывы слухача. Вось вымоўнае маўчанне гаспадара, споўненае сэнсам — праз яго бязмоўнасць выказваюць сябе цяжкая праца, надзённая руплівасць і турботы простага вясковага жыцця. Вось “эпічна-спакойная” размова паміж гаспадыняй і яе суседкай, бясконцае прадзіва гутаркі, мэта якой — нітаваць час і пакаленні (дванаццацігадовае дзяўчо рыхтуецца не толькі заняць матчына месца ля кудзелі, але і яе “месца” сумоўцы ў адвечнай гутарцы), рахмана выказваць сваю нядолю, у тоеснасці якой знайшлі паразуменне жанчыны беларускай вёскі. Незаўважна, без перапынку льецца ў нябыт гэтая гутарка, падобная на само жаночае жыццё і жаночую працу. Нам уласна і не трэба чуць канкрэтных слоў маці і бацькі, каб зразумець іх светапогляд, каб зразумець, пра што маўчыць гаспадар, як магла бы адгукнуцца на бачнае гаспадыня.

Кожнаму з выяўленых ва ўрыўку галасоў можна супаставіць адпаведны дыскурс літаратуры, кожнаму, без асаблівых цяжкасцяў і інтэрпрэтацыйных нацяжак, можна знайсці суадносны “жанр” у папярэдняй беларускай мастацкай пісьменнасці:

а) Руплівае маўчанне гаспадара, “маўчыць голасам” экзістэнцыялу традыцыйнай вясковай працы, пошукаў лепшай долі і “надзённага хлеба”, “голосам” зямлі і палеткаў — спрадвечнага кону чалавека-аратая, гэта маўчанне ахінае сусвет простаі і навочнай, але і рыгарыстычнай, патрабавальнай этычнай сістэмай, журботна-празрыстым светапоглядам. Маўчанне бацькі магло б разгарнуцца ў аповед, з простымі, угрунтаванымі ў зямлі персанажамі, са сціплымі, але і важкімі словамі, ашчадным маўленнем, пакліканым да быцця працаю і эканамічнай несправядлівасцю, у аповед-папрок усяму летуценнаму і паквольнаму.

б) Простая гутарка двух гаспадынь “цячэ” пад акампанемент гукаў “вуркатлівага” верацяна: доўжыцца бясконцай ніццю, без пачатку і выразнага заканчэння, явіць гук, фанетычную стыхію мовы. Гэта голас *матчынай* мовы, голас працоўнай песні і шэпту калыханкі, у якіх развінаецца месца для жаночай (ня)долі і повязі часоў, месца дзённых турботаў і міфалагічнай, цыклічнай адвечнасці. Матчыну гутарку магла б падхапіць верш-песня, якая спавіла народ у адзінстве паходжання і роўнасці ніцяў лёсу.

в) Валтузня і шэпт малых на прыпечку развінулі казачны сусвет, у якім аб'ядналіся ў адзінай фантастычнай прасторы лясныя звяры і дзядзька-музыка, былое і прышласць, цуды жыцця і палёт фантазіі; з печы гучыць голас дзіцячага подзіву сусветам, маладосці самога свету. Гэта дзіцячая гульня і дзіцячыя шэпты нібы вымагаюць свайго падоўжання і казцы-быліцы, у



простаі мудрасці, якая б паказала адзінства ўсяго жывога і хараво навакольнага, дала б простыя адказы на самыя складаныя пытанні жыцця.

г) Карызна бачыць “скрозь адно” — гэта погляд праз перспектыву адзінства беларускай нацыі, цераз еднасць вясковага жыцця, да якіх ён прыналежыць, зрослы з імі, але і адасоблены ад іх, безнадзейна адарваны — нават у прасторавым значэнні: сценка з сялянскага жыцця ўяўляецца сівецкаму сакратару партыячэйкі па той бок «падслепаватых вокнаў», вокнаў невідушчых да самога Карызы і тых золкіх вятроў гісторыі, якімі ён ахоплены. Яго “сённяшняга” няма сярод насельнікаў хаты, там застаўся толькі Карызна-малы, толькі ягоная настальгія, распачна-замілаваны ўспамін, які ён марна спрабуе перарабіць у нянавісць. Цяперашні Карызна разбурыў сваю ўласную сям’ю і бяжыць ад пустэчы сваёй уласнай хаты. Карызнаў голас — гэта голас вясковага інтэлігента, разарваны паміж замілаваннем “было”, сіверам “ёсць” і невыразнасцю будучыні.

д) Адметны, апрычоны голас прыналежыць і дзяўчыне-падлетку. Гэта голас трансгрэсіўны: ён працінае межы замкнёных сусветаў, бо яму аднолькава вядомыя і зразумелыя і казачныя дзівосы дзіцячых гульняў, і свет дарослых турботаў, цяжкая праўда жаночай працы. Голас дзяўчыны пераступае нават наратыўныя ўзроўні, прыўносіць сваё асабістае гучанне, сваё ўласнае слова ў маўленне наратара і непасрэдна чутны чытачу, толькі ёй прыналежыць прывілей і права непасрэдна каментавачь свае ўчынкі, агучваць свае думкі перад чытачом. Гэты голас тоіць у сабе патэнцыю магчымай драмы першага кахання і першага найбольш трагічнага сутыкнення з несправядлівасцю жаночай долі, ён мог бы прагучаць з тэатральных падмосткаў у адвечным апаведзе пра першы, трагічна перапынены светанак пачуцця.

Кожны з прадстаўленых галасоў мог бы разгарнуцца ў адметны, асобны літаратурны голас, развінуцца ў асобны наратыў. Але ж, не: яны “скінуты” усе разам, усіх іх аднолькава ахапіла “горам прыгбаная ціхасць”. Нягледзячы на ўсё шматгалоссе ўрыўка ў яго канчатковым падрахунку пазначана ціхасць, маўчанне. Асобныя праўды, адметныя светапогляды гасяцца адно ў адным, цішэюць, сышоўшыся разам, пакідаючы месца толькі для бязгучнай, безгалосай трагедыі сялянскага жыцця. Асноўнай крыніцай сцішэння выступае сыход разам галасоў насельнікаў хаты, з аднаго боку, і збалелага послуху Карызы, з другога. Карызна, што тая “талерачка над лямпай”: пакарабачаны лёсам, аброслы копаццю штодзённых турбот, рады быў бы адарвацца ад сваіх успамінаў, ад сваёй пакутнай настальгіі, каб зляцець ад іх матыльком у невядомае, каб згарэць недзе ў рэвалюцыйным агні, але ён навязаны да іх непарыўнай ніццю, і гэтая повязь складае саму яго сутнасць, ёсць ім самім. Менавіта пачутыя, расчутыя сялянскім інтэлігентам, загадчыкам сямігодкі і сакратаром партыячэйкі Сымонам Карызнай, галасы вясковай хаты маглі б разгарнуцца ў асобныя літаратурныя дыскурсы, але замест гэтага яны патолены ў “ціхасці”, бо час змяніўся і ў карызнавай

цяпершчыне для іх няма будучыні, усе яны мусяць быць змецены новай калгаснай прышласцю, кожны з іх мусіць быць заменены голасам новага савецкага чалавека, якога не абыходзяць штодзённы клопат гаспадара, журботныя матчыны спевы ці казачная летуценні... У “зараз” Сымона Карызны няма працягу для гэтых поклічаў сялянскай хаты, ім наканавана згаснуць у паветры, застацца без адказу, як застануцца без адказу і лісты бацькоў Карызны, дзе яны ў распачы просяць свайго сына даць параду і паратунак. Гэтак жа сама “ледзяным маўчаннем” адгукнецца і сялянская грамада на “гучныя лозунгі”, якія Карызна будзе марна кідаць у яе падчас сходу прысвечанаму калектывізацыі [тамсама, 90].

Заўважце: ва ўсёй выяўленай намі ва ўрыўку з “Вязьмо” гетэрагласіі і мультытэмпаральнасці “даюцца ў знакі” прыўнесеныя калектывізацыяй ў беларускую вёску і літаратуру дыскурсіўныя і сацыяльныя канфлікты — разарваная на прэнгу ідэалогіі свядомасць і ідэнтычнасць; канфлікт бацькоў і дзяцей; скасаваная новымі акалічнасцямі патрэба беларускай інтэлігенцыі прамаўляць ад імя усёй вёскі і выказваць тоеснасць яе ўнутранага досведу; асуджанае 1929 годам на нябыт, але неадрыўнае ад “сэрца” беларускай пісьменнасці “састарэлае” сялянскае традыцыйнае жыццё.

Роля калектывізацыі і яе ідэалагічнага дыскурсу ў беларускай літаратуры 1930-ых была, вядома, далёкай ад выключна дадатнай: там, дзе трэба было прамаўляць ад імя самога гэтага дыскурсу, там, дзе патрабаваліся хваласпевы новай гаспадарчай палітыцы бальшавікоў, наратыўная будова адгукалася процілеглымі тэндэнцыямі — яе структура і характары герояў “спляскаюцца”, рвуцца ніці аповеду, мова не толькі губляе сваю шматвалентнасць да розных галасоў, ідэалагічных пазіцый, але і адпадае ад самога наратора ў стэрыльную безасабовасць<sup>24</sup>. Гэтыя самыя тэндэнцыі заўважныя і ў тым жа “Вязьмо”, прычым, заўважныя не толькі нам, чытачам рамана, але і самому Зарэцкаму. Вось, пасля патэтычнага, штучна-паэтычнага апісання падзей калектывізацыі, аўтар перарывае свой аповед, каб папрасіць выбачэння за ненатуральнасць сваіх словаў: “гэта — агульны, троху напышаны, але ў грунце правільны вобраз той пары, што апісваецца ў нашым апавяданні”, вось і прызнанне Зарэцкага ў мастацкай няўдачы з вобразам брыгадзіра Зеленюка — увасабленнем палітыкі калектывізацыі: “хоць брыгадзір Зеленюка і паказваецца ў гэтым апавяданні як цалкам станоўчы, мало не ідэальны герой сучаснасці ...” [тамсама: 65, 104]<sup>25</sup>.

Варта падкрэсліць: узбуйненне наратыўнай структуры, ускладненне тэмпральнай рэфэрэнцыяльнасці, разгалінаваная і шматузроўневая гетэрагласія — гэта не прамы ўнёсак дыскурсу калектывізацыі ў беларускую літаратуру, бо з гэтага пункта гледжання яго роля была, як бачым, хутчэй

<sup>24</sup> падрабязней глядзіце ў наступным раздзеле нашай працы

<sup>25</sup> гл. больш падрабязна: Пахомчык 2011

цалкам адмоўнай. Гэта яго “рэха” ў папярэдне развітай дыскурсіўнай канстэляцыі беларускага пісьма. Гэта “франтальны” эфект спароджаны ў беларускім наратыве дыскурсам калектывізацыі, семантычная “хваля” ўзнятая перад гэтым дыскурсам, па-за полем яго непасрэднага дзеяння. Г. зн.: праз рознагалоссе беларускага наратыву 1930-ых прамаўлялі сябе, вядома, не сама калектывізацыя і яе дыскурсіўны складнік, а разарваная імі свядомасць беларускай інтэлігенцыі, траўма самой беларускай вёскі. Гэта крык захлынання ў гістарычных хвалях 1930-ых, які сабіў дасягнуць сваёй мастацкай праўды і адвечнасці, і можа быць пачутым нават сёння.

## **2.2 Эпістэміялогія нянавісці: “Мядзведзічы” К. Крапівы.**

Той жа самы ўніклівы чытач можа выгукнуць, што мы ізноў паспяшаліся з вывадамі: покуль размова ішла выключна пра “Вязьмо” Зарэцкага, і на падставе аднаго рамана нельга рабіць агульныя высновы аб беларускай літаратуры 1930-ых як такой. Можа ўсё знойдзенае намі ва ўрыўку рознагалоссе гэта выключна плён таленту Зарэцкага?

Па-першае, ні ў якім разе не адмаўляючы талент Зарэцкага-мастака, мы мусім яшчэ раз падкрэсліць: выяўленая шматузроўневая наратыўная структура не з’яўляецца прадуктам чыстай фантазіі, не спароджана “ex nihilo”, але паўтарае, люструе дыскурсіўную і сацыяльную дыферэнцыяцыю саміх 1930-ых.

Па-другое, падобнае ж, можа крыху меней красамоўнае і мастацкі дасканаласць, расслаенне суб’ектаў маўлення і наратыўных узроўняў можна знайсці і ў іншых літаратурных аповедах таго часу.

Возьмем у якасці прыкладу “Мядзведзічы” Крапівы. Нават ужо першы, меншы за дзесяць старонак, раздзел недапісанага рамана развінаецца праз галавакружную нараталагічную траекторыю, падобную да руху ківача: ледзьве не кожны новы абзац будзе на новай факалізацыі, перцэпцыйнай і эпістэмнай дыстанцыі, адносінах да галоўнага героя раздзела: Уладзі Каржакевіча, злодзея, дэзерціра з чырвонай арміі, брата аднаго з галоўных кулакоў апавядання — Андрэя Каржакевіча, з рабаўніцтва сялянскіх коней якім і зачынаюцца ўласна падзеі рамана. “Мядзведзічы” то набліжаюць чытача ў небяспечную блізіну да Уладзя, да тае інтымнасці, дзе немагчыма ўжо, здавалася б, утрымаць да яго вонкавае, адмоўнае і неспачувальнае стаўленне, то ізноў штурхаюць яго назад да нейтральнай абыякавасці, да тае аддаленасці, дзе Уладзь — гэта не болей, чым знешняя постаць, без імя, гісторыі і думак.

“Па Бараўскай дарозе ідзе чалавек. Нізкі, нятоўсты, ён ідзе не спяшаючыся...” [Крапіва 1975: 103]. Першы абзац — уся інфармацыя, апроч месца дзеяння, зарэзервавана: незнаёмы чалавек крочыць па невядомых патрэбах у нявызначаным напрамку. Наратара, чытача і “чалавека” аб’яднала толькі выпадковая супрысутнасць у часе-прасторы. Акрамя гэтай сваёй лакалізацыі

побач і адначасна з чалавекам на Бараўскай дарозе ніяк не выдае сябе і суб'ектнасць апавядальніка — яго голас паслядоўна і пратакольна ўзнаўляе свой перцэпцыйны шэраг і не шэлегу болей. Магчыма толькі паўторнае прачытанне адзначыць “здаецца, што ў чалавеку не ногі, а вельмі кароценькія куксачкі, і ступае ён імі па паветры” [тамсама] у якасці не простага апісання візуальнай ілюзіі, але і як паэтычны намінак (Уладзь адарваўся ад глебы, ад сваёй роднай вёскі, і таму не можа сапраўды ступіць на родную зямлю).

Разам з другім абзацам “чалавек” уваходзіць у тэкст са сваім актуальным ментальным станам і са сваёй перцэпцыйнай перспектывай. Нам і наратару стаецца вядомым, што яму “спяшацца [...] няма куды”, мы чуем яго думку: “нечы авёс яшчэ ў бабках стаіць” [тамсама], мы глядзім на свет праз яго вочы, адзначаем і разумеем навакольнае сінхронна з “чалавекам”.

Праяўляецца і наратар: ён спяшаецца пракаментываць думку “чалавека” аб аўсы, адмаўляючы ёй у тым гаспадарлівым уражанні, якое, інакш, яна магла б зрабіць на чытача. Не, “чалавек” ужо не рупіцца і не цікавіцца вясковымі справамі, яму не абыходзіць мясцовая гаспадарка — запэўнівае нас апавядальнік, — бо інакш, ён бы пазнаў у непрыбраным аўсы бабкі Сымона Курыльчыка. Эпістэмічны гарызонт наратара, такім чынам, набывае канкрэтыку і атаясняецца з вядомым насельніцтву Мядзведзічаў: яму знаёмы іх імёны і іхнія справы. Ведае ён і самога Уладзю Каржакевіча — не толькі яго актуальныя думкі, але і яго гісторыю (бо толькі такое веданне можа быць падставай меркавання: каб “чалавек” быў больш пільным, то пазнаў бы палетак Курыльчыка). Намінацыя “чалавек” ператвараецца, такім чынам, ва ўмоўнасць, у гульню з чытачом. Разам з суб'ектнасцю наратара праяўляецца і тая часавая дыстанцыя, якая аддзяляе яго ад персанажа — яго маўленне, пачынаючы ад гэтых яго рэплік, разгортваецца пераважна ў наратыўным мінулым часе, у процілегласць да наратыўнага цяперашняга “ідзе”, “здаецца”, “ступае” папярэдняга фрагмента.

Некалькі сказаў наратар нібы крочыць утropy, усутыч з Уладзем, натууючы яго сцятыя, старожкія пачуцці, то з вонкавага пункта гледжання, то паглыбляючыся ў іх унутраны змест.

“Чалавек лавіў гэтыя гукі, аж выцягваў шыю, здаецца, прынюхваўся да паветра, у якім яны разлягаліся, як воўк, што падкрадаецца да вёскі, каб чым пажывіцца” [тамсама: 104]. Уладзь ізноў адчужаны голасам наратара ўжо не толькі ў сваю абстрактную “чалавечасць”, але і навочна насцярожаным, варожым стаўленнем. Разам з голасам апавядальніка, які прыўласціў эпістэмічную пазіцыю Мядзведзічаў, вёска адмаўляе Каржакевічу не толькі ў радзіме, але і ўвогуле ў чалавечым статусе, прыпадабляе яго да хцівага звера. Увесь наступны абзац ізноў пабудаваны на вонкавай, адасобленай, аддаленай ад Уладзі (у тым ліку і прасторава) факалізацыі. Але ўжо ў наступным Уладзь урываецца ў наратыў сваімі успамінамі дзіцячых гадоў, пададзенымі ва няўласна-простай мове. Не толькі ўвесь адцінак [тамсама: 104-105] дзіцячых

згадак Уладзі падаецца яго ўласнымі словамі, мінімальна траспанаванымі наратарам ва ўскосны дыскурс (“ён” замест “я” і д.п.), знікаючую дыстанцыю паміж ім і наратарам яшчэ болей падкрэсліваюць эліптычныя сказы, з апушчаным дзейнікам (“Ледзь вочы прадзярэ — выбежыць на двор, стане каля ганку, задраўшы кашулю, а сонца высакавата паднялася і ласкава грэе яго ногі і живот”, “Вось ужо зусім асмеліўся і ўглядаецца пад страху ў цямны закуток, дзе павінна быць гняздзечка” [тамсама: 104, 105]) і цяперашні час дзеясловаў (наратар ужо “прагаварыўся” аб сваёй аддаленасці на тэмпаральнай прамой ад Уладзя, ужыўшы мінулы час, але гэтая дыстанцыя, да якой дадаецца ўласны біяграфічны час персанажа, знікае ў тэксце).

Скончыліся ўспаміны: толькі што мы былі сведкамі яго дзіцячых гульняў і свавольстваў, мы “чулі” яго ўспаміны і думкі, прагучала імя “Уладзік”, як і імя яго бацькі, мы, нават, даведаліся, што бацька быў старастам і карыстаўся павагаю суседзяў, і зноў перад намі “чалавек”, нават “той, хто ляжаў у разоры”, “той, у гетрах і фрэнчы” [тамсама: 106, 109], знадворная постаць.

Наратыў так і будзе да канца першага раздзела калываць чытача, хістацца ў намінацыях і перспектывах: то перад намі “чалавек” і “той”; то Уладзік; то брат Андрэя, сагрэты крэўнай спагадай і крыўдай; то падобная ў паводзінах да ваўка постаць. Наратар то слізгае абьякавым вокам па знешнім, то занураецца ў свядомасць персанажаў глыбей нават за іх саміх: “але з глыбіні свядомасці, праз крыўду і яшчэ не астылую злосць, прабівалася нешта прыемнае, нейкая палёгка, покуль што яшчэ не зусім ясная” [тамсама: 112].

Пра што каза гэтая хуткая змена, і, нават, здаецца, нематывавана чыхарда пунктаў гледжання, ідэалагічных, прасторавых і тэмпаральных перспектыв, гэтае ўзаемнае пульсаванне суб'ектнасцей апавядальніка і персанажа? Папершае, ізноў жа: літаратура беларускіх 1930-ых вылучаецца досыць шырокім наратыўным рэпертуарам, валодае і актыўна пераключацца ў граніцах буйнога спектра тыпаў і рэжымаў суб'ектывізацыі. Але і яшчэ: гэтая нявызначанасць апавядальніка ў адносінах да негатыўнага героя адлюстроўвае саму разгубленасць тагачаснага беларускага інтэлігента. Хто ён — гэты новы “вораг”, якога сканструявала для беларускай вёскі бальшавіцкая ўлада: кулак і “ягоны памагаты”? Просты чалавек, вінаваты ў меру сукупнасці сваіх адмоўных вонкавых учынкаў, выяўленых на працягу асабістай гісторыі і злічаных на бесстаронніх шалях (своеасаблівы дэтэктыўна-прыгодніцкі складнік “Мядзведзічаў” і падобных раманаў)? Вырачаны амаль ад самага нараджэння дзеля свайго паходжання і сваяцкіх повязяў (і карэлятыўны такому бачанню жанр негатыва рамана-вахавання)? Адрынуты самой сялянскай грамадой, хіжы звер, абярнуўшыся чалавекам, пачварнае ўвасабленне прагі ўладарання і майна (патрабуючы экзістэнцыяльнага апавядання ці заалагічнай паэтыкі), і асуджаны, выкрыты ў першую чаргу менавіта сваёй адасобленасцю ад усяго грамадскага і грамадзянскага? А можа проста — чалавек, адзін з нас, пакараны без дай прычыны?

Увогуле усе “Мядзведзічы” як такія (прынамсі, напісаны іх урывак) могуць быць прачытаны як своеасаблівая эпістэміялогія нянавісці, як гісторыя інфільтрацыі бальшавіцкай веды аб новых ворагах, аб новых аб'ектах варажнечы ўлады ў сялянскую грамаду, і як гісторыя паступовага атаяснення часткі грамады з суб'ектам гэтага ведання.

“Гады і кулакі паламалі мне ногі, а я хачу зламаць ім карак” — гэтымі словамі завяршаецца першая (і адзіная з напісаных) частка рамана: адзін з яго герояў Рыгор Варанец піша ліст “ў камунісцічаскую парцію”, з просьбай навучыць яго помсце [тамсама: 342]. Уласна гэтае навучанне нянавісці да свайго бліжэйшага сацыяльнага (вясковага) атачэння, апазнанне наяўнага вясковага status quo як непрымальнага і зварот да вонкавых хранатопу Мядзведзічаў сілаў, да вонкавай ім веды і складае асноўную канву рамана.

Напісанне “камунісцічаскую” і іншыя маркёры відавочнай непісьменнасці Рыгора Варанца, шчодро (быць можа, нават празмерна) пакінутыя ў яго лісце Крапівай, тут зусім не выпадковыя: само набыццё пісьменнасці атаясамліваецца ў “Мядзведзічах” з набыццём партыйнага светапогляду і інтэрыярызацыяй бальшавіцкай нянавісці. Параўнайце вельмі характэрны з гэтага пункта гледжання ўрывак, дзе Алеська — дачка адной з галоўных гераінь, Аўдолі, вучыць сваю маці чытанню:

“Ку-... ку-ла-кі- на-шы во... вор...во-ра... Вось заўсёды, як дайду да гэтай качаргі, дык і тпру, — скардзіцца Аўдоля.

- От, мама! Якая ж гэта качарга? Гэта ж "г", — крыўдзіцца Алеська за такую знаёмую ёй літару. — Чаго ж ты ўжо стала? Чытай далей, — падганяе яна матку. — Ну, чытай: во-ра-гі” [тамсама: 216]

Насельніцтва Мядзведзічаў непісьменнае, бо ў пераважнасці сваёй не валодае навыкамі чытання, яно ж — недасведчанае, неадукаванае, бо не можа даць назвы і рады той нянавісці, што здавён вядзе рэй у вясковым жыцці. Нянавісць гаспадарыць паміж асобнымі гаспадарамі і ўнутры іх сем'яў, складае саму “матэрыю” вясковай штодзённасці — падказвае і вучыць нас раман. Менавіта як “паказ”<sup>26</sup> атмасферы нянавісці, якая ўладарыць у Мядзведзічах, развінаюцца найболей шматгалосыя, мульты-перспектыўныя ўрыўкі рамана, прысвечаныя сям’і Верамейчыкаў (IV і VI раздзелы). Спынімся асобна на 4-ым раздзеле: тут можна назіраць сітуацыю, падобную да прааналізаванага вышэй уводнага 1-ага раздзела, — наратыў будуюцца на хуткай змене і наслаенні розных факалізацый і ідэалагічных перспектыў. Але ў дадзеным выпадку інтэрферэнцыя пунктаў гледжання разгортваецца не паміж наратарам і факалізаваным персанажам, але развінаецца ў партытуру какафоніі галасоў чальцоў сям’і Верамейчыкаў, адначасова з гэтым і карэлятыўна гучанню

<sup>26</sup> да трактоўкі гэтага паняцця ў яго супрацьпастаўленні “апавяданню” (дыхатамія Telling і Showing, якая ўзыходзіць да Платонаскага падзелу διήγησις і μίμησις, уведзенага ў “Палітэі”) гл.: Booth 1983: 3-20; Genette 1991: 184-189

асобных галасоў у канву апавядання ўплятаецца іншая тэматычная і дыскурсіўная дамінанта: кожны з Верамейчыкаў характарызуецца індывідуальнай пазіцыяй у перакрываванні каардынат пісьменнасць — прагматыка пісьма і асветы — палітычная і эканамічная пазіцыя.

### *2.3 Савецкі дыкурс: калапс суб'ектыўнасці*

У аповесці Якуба Коласа “Адшчапец” [Колас 1932], Андрэй — старэйшы сын галоўнага героя Пракопа Дубягі, піша ў лісце бацьку:

“Пара скончыць з аджытымі формамі гаспадарання на вузкіх палосках і забіць асінавы кол ў магілу індывідуальнай гаспадаркі, дзе людзі гібеюць, а на іх целе расце шкодны грыб — кулак. Наш час — час разгорнутага наступлення на ўсім фронце на кулацкія элементы і на нэпманскія ў горадзе. Калектывізацыя сельская гаспадаркі — вось лёзунг сённяшняга дня. Вы-ж там павінны стаць піянерамі калгаснага будаўніцтва. Дык не слухайце кулацкіх правакацый, а першымі запісвайцеся ў калгас” [тамсама: 16].

Чые гэтыя словы? Хто аўтар гэтых радкоў? — У іх нябачна ані Андрэевай персанальнасці, ані яго сапраўдных думак, яго ўласнага стаўлення да калектывізацыі, не чуваць, нават, тых характэрных слоў і аргументаў, у якіх бы ён свае думкі даводзіў / хаваў. Перад намі нібы спраўна перапісаныя радкі адной з перадавіц тагачаснай савецкай прэсы. Увесь сэнс абзаца можна звесці да таго, што Андрэй падзяляе афіцыйныя погляды на калектывізацыю і просіць (змушае?) сваіх бацькоў таксама пагадзіцца з імі і як мага хутчэй запісацца ў калгас. Але ж мы не бачым нейкіх аргументаў, падабраных адмыслова для бацькоў, слоў, якія маглі зачапіць толькі іх, апеляцыі да супольна пражытага жыцця, сямейнай гісторыі, уласнай біяграфіі. Няма адпакутаных довадаў і думак, Андрэевай экспрэсіі, яго зарукі як сына Пракопа.

Усе асабістыя, персанальныя звесткі аб жыцці Андрэя з яго ліста пададзены адным сказам, у пераказе і ва ўскоснай мове. А яго ўласны “голас” спатрэбіўся, каб падаць гэты безасабовы панегірык калектывізацыі. Нідзе далей у аповесці мы болей не сустрэнем Андрэя “у плоці”, нідзе болей не пачуем яго голас, яго віртуальнае быццё успыхнула на імгненне, каб толькі сагрэць ілюзіяй асабовасці гэты імперсанальны тэкст, каб даць імя ўласнае атанальнаму голасу, што ўварваўся на старонкі “Адшчапенца” са сціжмай клішэ савецкай публіцыстыкі. Але Андрэй уваходзіць у наратыў намарна — цень яго постаці чэзне ў маналіце ідэалагічнага дыскурсу. Колас таксама, відавочна, адчуў няздольнасць голасу Андрэя “перастрававаць” гэты кавалак агітацыйнага тэксту, індывідуалізаваць яго. Таму ён агарнуў ліст у яшчэ адзін голас — у голас Мікіты, другога, малодшага сына Пракопа: “Калі Мікіта дайшоў да

гэтага месца, то голас стаў званчэйшы, а тэмп чытання больш паважны... Дачытаўшы апошні сказ, Мікіта выразліва паглядзеў на бацьку” [тамсама: 16]. Абодва Пракопавы сыны паўстаюць перад ім і чытачом аповесці аракуламі “савецкага” дыскурсу, вуснамі якіх гэты дыкурс вястуете ўласную саматоеснасць і недакранальнасць.

Апрапрыяцыя галасоў Мікіты і Андрэя “савецкім” дыкурсам ніяк “псіхалагічна” не матываваная, не адыграе ролі ў раскрыцці персанажаў. Тыя ж самыя словы мог вымавіць ці напісаць любы са “станоўчых” герояў аповесці. Больш таго — гэту серыю выказванняў можна пераставіць у іншае месца “Адшчапенца”, дадаць да іх падобныя, скараціць, разбіць на асобныя фрагменты і ўлучыць паасобку ў розныя адцінкі тэксту: любая падобная рэкамбінацыя ніяк не адлюструецца на наратыве. Працытаваны ўрывак не мае на ўзроўні наратыўнай структуры свайго функцыянальнага месца.

Мы так падрабязна спыніліся на канкрэтным адцінку з “Адшчапенца” дзеля яго парадыгматычнага характару, менавіта ў ім, на нашу думку, найбольш рэльефна адлюстроўваюцца адметнасці ўваходжання савецкага дыскурсу ў парашаючай наратыўныя механізмы мадальнасці.

Прыклады, можна падоўжыць. У тым жа “Адшчапенцы” падчас сходу сельсавета, на якім агучваецца новая рыторыка калектывізацыі, у тканіну наратыву ўваходзіць брыгадзір Брыль. Згодна з тагачасным савецкім маралітэ<sup>27</sup> Брылю наканавана сказаць важнае слова, якое цалкам зменіць перакананні сялянскай грамады на карысць калектывізацыі. Але яго вусны вывяргаюць толькі бясконцую плынь публіцыстычных догматаў: замежная буржуазія, саюз рабочай класы і батрацкай масы, голас свядомага ворагу і г.д [Колас 1932: 25-28].

Адначасова тая ж самая “дыялектыка” эксклюзіі і інклюдзіі разгортваецца і ў плоскасці семантыкі дадзенага дыскурсу:

“Наша задача, таварышы, задача партыі і савецкай улады — захаваць сілу чалавека, зрабіць палёгку ў яго працы [...] наша задача — павялічыць яго прадукцыю, даўшы яму машыны” [тамсама: 28]. На момант, у дэйксісе “наша” і “таварышы” успыхвае калектывізнае “мы” сходу, “мы”, якое ўлучае ўсіх слухачоў і прамоўцу ў адзінае кола актантаў і адказных, праз момант гэта “мы”

---

<sup>27</sup> З пачаткам 1930-ых усе персанажы беларускай і ўвогуле савецкай літаратуры, прысвечанай калектывізацыі, мусіць адпавядаць досыць жорсткаму фігуратыўнаму канону: маўклівая, інэртная сялянская маса; карыкатурная ў сваёй заганнасці фігура кулака; “галавакружэнне ад поспехаў”, увасобленае ў персанажах мясцовай партыйнай адміністрацыі, і брыгадзір-рабочы — актыўны носьбіт партыйнай цноты і камуністычнага клёку. Відавочная схематычнасць і фармальнасць гэтай расстаноўкі роляў, дае поўнае права параўнаць яе з сярэднявечным маралітэ



будзе расколата на пасіўных слухачоў і “партыю”. “Наша задача” — задача “мяне і вас”, ператвараецца ў задачу партыі. Сам Брыль прадстае перад сходам і чытачом аповесці ці то адным з партыйцаў, адным са шматлікіх, для якіх “наша задача” — гэта свая задача, то простым рупарам партыйнай волі, рэпрадуктарам слоў КПСС. “Задача партыі” — зноў жа зблытвае ў галавакружным сінтаксісе родны і давальны склоны: партыя высунула задачу ці яна яе выконвае? Хто тут загадвае і хто падпарадкоўваецца? Калі “партыя” — высунула задачу, то якая роля Брыля? Ён агучвае “нашу задачу”, як адзін з тых, хто датычны яе фармуліроўкі, ці той каго гэта фармуліроўка датычыць? Мусіць Брыль сачыць за выкананнем задачы, ці паслухмяна яе выконваць? Нарэшце, да семантычнага ківача “партыя і народ”, дадаецца яшчэ адзін антыномія-таясамасць: “партыя і савецкая ўлада”. Хто ці што стаіць за гэтымі абстракцыямі, наколькі дыз’юнктыўнае гэтае “і” паміж “партыяй і савецкай уладай”? Аб’ект і мэта “задачи” таксама схаваны за шматзначнай сінекдахай “чалавек”. Аб якім чалавеку ці то загадала, ці то абяцала рупіцца партыя і ўлада? Ці наяўнічае ён сярод прысутных на сходзе? Яны таксама “людзі” аб якіх ідзецца ў “задачы”, ці толькі расходны матэрыял, які будзе ахвяраваны на алтар чалавечай сутнасці? Гэта чалавек сучаснасці, ці толькі будучы сапраўдны чалавек, якога трэба будзе вынайсці і стварыць? Чыю сілу трэба захоўваць і аб чыёй прадукцыі дбаць?

Крыніца ўлады, агенс і пацыенс яе загадаў, аўтарства словаў, слухач і прамоўца — усё гэта зблытана ў полісеміі Брылевай прамовы.

Каб дадаць гэтай чарговай трансляцыі партыйных лозунгаў пераканаўчасці Колас змушаны звярнуцца да дыягэзісных сродкаў:

“шырокі і звязісты Брыль падымаецца і здаравеннымі мазолістымі кулакамі, парадкам працаваўшымі каля станка, упіраецца ў стол. Ён весела акідае вачамі шэрую сялянскую масу”, “голас яго чысты, звонкі”, “і яго магутная постаць, і голас, і нейкая прастата і шчырасць у яго словах робяць на сялян добрае уражанне”, “паніжаным прыцельскім голасам гаворыць далей Брыль”, “як напратыкованы настаўнік, ён робіць ізноў кароткі перапынак, як-бы даючы сходу падумаць”, “Сход слухае ўважліва. Настрой яго мяняецца”, “Таварыш Брыль быў не кепскі прамоўца. Ён вельмі прыгожа і трапна даў малюнак жыцця ў калектыве, не заплюшчваючы вачэй і на тых труднасці, што няўнікнёна павінны быць на першых часах. І калі ён скончыў прамову, то яму дружна і доўга пляскалі” [тамсама]. Нібы скульптар лепіць Колас з Брыля маўклівы манумент пралетарскай магуты, вылучае яго на фоне шэрай масы сялян. Маўклівы, бо Брыль, ізноў жа, падобна Андрэю ў лісце, пазбаўлены асабістага голасу і перакананняў. Прамова ад імя савецкага дыскурсу пазначае кропку маўчання асобы. Брылю адведзена роля своеасаблівай радыёкропкі, праз якую савецкі дыкурс бруіцца на пасіўных слухачоў прамовы і чытачоў аповесці. І падобна благой камедыі, дзе закадравы гогат мусіць зацугляць

нязмушанасць натуральнага смеху, дыегезіс падказвае нам, якой мусіць быць рэакцыя на гэтую прамову.

Але ўсіх гэтых наратыўных мыліц відавочна мала, каб дадаць прамове Брыля (савецкаму дыскурсу) тую абсалютную пераканаўчасць, якая патрабавалася дзеля апраўдання карэннай ломкі сялянскага жыцця. Мала не толькі з нашага погляду, але і для самога Коласа. Прынамсі, сведчаннем такога аўтарскага вагання можна разглядаць паўтор усёй дыскурсіўнай падзеі сходу другім разам ужо ў апавяданні факалізаваным на свядомасці галоўнага героя Пракопа і яго сына Мікіты. Колас дадае такім чынам тая фіктыўныя сляды перфарматыўнай паспяховасці, якія мусяць канчаткова пераканаць нас (і яго) у ілакутыўнай моцы савецкага дыскурсу. Функцыянальная роля гэтага паўтору падзей сходу (нават, патраення, бо задзейнічаны перцепцыйны гарызонт і свядомасць і Мікіты, і Пракопа) палягае ў логіцы своеасаблівай энцінены: ўсе персанажы фіктыўнага сусвету “Адшчапенца” вызналі пераканаўчасць прамовы Брыля, значыць і ўсе шчырыя слухачы мусяць згадзіцца з ёю:

“Мікіта седзячы ў першых радок і слухаючы прамовы ўвесь гарэў. Мацней і шчырэй за ўсіх пляскаў ён прамоўцам, і радасць яго ўсё ўзрастала, у меру таго, як раставаў лёд недавер'я ў сялянскіх сэрцах пад іскрамі гарачых слоў прамоўцаў” [тамсама, 29]

“Зусім іначай адчуваў сябе Пракоп. Перад сходам ён цешыў сябе надзеяй, што сённяшні сход скончыцца так-жа, як скончваліся і ранейшыя сходы [...]. Але калі з прамоваю выступіў гэты рабочы і захапіў сялян прастатою сваю гутаркі і шчырасцю веры ў пераможнасць новых форм жыцця, то Пракопава надзея пагасла, і ён ціха сказаў суседу, таўкануўшы яго локцем:

— Пазапісваюцца ўсе!” [тамсама].

Калі прыгледзіцца, то наратыўная пабудова гэтых урыўкаў досыць складаная. Усяведны наратар, які сачыў за сходам, у дадзеным адцінку відавочна факалізуецца, спачатку, на момант, на Мікіце, а пасля на Пракопе. Гэта “ўнутраная” факалізацыя — мы бачым пачуцці і перажыванні абодвух персанажаў, у наратыў нават пранікае персанальнае, Пракопава маўленне: гэта ягоныя словы “гэты рабочы”. Але ці можна сказаць, што Пракоп і Мікіта тут з'яўляюцца не толькі факалізаванымі, але і самімі факалізатарамі? Кажучы прасцей — ці можам мы прызнаць іх носьбітам тае веды, якая апісана ў тэксце? Не! Мікіта аніяк не мог бачыць “таячы лёд недавер'я ў сялянскіх сэрцах”, а Пракоп ведаць, што яго аднавяскоўцы былі захоплены “прастатою гутаркі і шчырасцю веры” Брыля. Перад намі відавочны наратыўны парадокс: наратар зазірае ў свядомасць сваіх персанажаў і знаходзіць там пачуцці і меркаванні пабудаваныя на ведзе, носьбітам якой можа быць толькі ён сам, бо толькі з наратарыяльнага пункта гледжання можа быць вядома ўнутранае,

псіхалагічнае ўздзеянне прамовы брыгадзіра на сялян. Для гэтай дасведчанасці Мікіты і Пракопа ў сапраўдных настройх аднавяскоўцаў не прыведзена ніякіх рацыянальных падстаў, яна не абмежаваная ніякай гіпатэтычнай формай. Нібы сам наратар залучыў у іх свядомасць сваю веду аб праўдзе сэрцаў сялян, каб пасля паказаць думкі саміх Мікіты і Пракопа як сведчанне поспеху прамовы. Асабліва кідаецца ў вочы абсурднасць выказвання: “калі з прамоваю выступіў гэты рабочы і захапіў сялян прастатою сваю гутаркі і шчырасцю веры ў пераможнасць новых форм жыцця, то Пракопава надзея пагасла”. Варта толькі вылучыць тыя прапазіцыйны ўстаноўкі (propositional attitude), на якім яно пабудавана:

Пракоп губляе надзею, бо ведае, што {сяляне захоплены прамовай Брыля бо ведаюць, што {Брыль шчыра верыць ў пераможнасць новых форм жыцця} }

Перад намі дзіўная ўсеагульная і ўзаемная транспарэнтнасць свядомасцей персанажаў: ментальны стан Брыля (“шчырая вера”) непасрэдна спрычыняе перакананне сялян, а апошняе непасрэдна адлюстроўваецца ў свядомасці Пракопа. Дзе прычына і тлумачэнне гэтаму разбурэнню суб'ектыўных межаў і дзе тая прастора ў якой асобныя свядомасці ператвараюцца ў падобныя сазлучаныя сасуды? Мы схільны меркаваць што такая прастора — сам савецкі дыскурс.

Зарэцкі ў “Вязьмо” для перадачы перфарматыўнага эфекту прамовы носьбіта і прадстаўніка савецкага дыскурсу — брыгадзіра Зелянюка – карыстаецца тым жа прыёмам: падае яго ў пераламленні свядомасці аднаго з галоўных герояў рамана — Галілея. Развязанне гэтай задачы ў “Вязьмо” адрозніваецца бадай большай мастацкасцю і дасканаласцю. Уласна самой прамовы Зелянюка мы не чуем, а можам назіраць толькі тыя хвалі імпрэсіі, якія выкліканы ёй у розуме Галілея. Думкі і ўражанні старога шукальніка праўды пададзены таксама ў больш прастай манеры, без тых наратыўных парадоксаў, якія мы заўважылі ў Коласа. Фактычна перад намі няўласна-прамая мова; транспанаваная наратарам у сваіх словах плынь свядомасці Галілея:

“Што ж, гаворыць ён з сэнсам, пачаў зусім здалёку — дзе тая калектывізацыя, няма ніякай калектывізацыі, ані слоўца пра яе, ані зыку! — можна слухаць зусім спакойна: от, сказаў пра буржуазію, пра замежныя дзяржавы, успомніў паноў, акупацыю, тое, другое. Галілею гэта дужа падабаецца. Ён ведае, да чаго ўсё яно прыйдзе, але ж трэба падвесці так, падвярнуць, каб і не змецілі, як яно тое галоўнае наверх выслізне. О, гэта хлопец-зух, няма чаго казаць!” [Зарэцкі 1991: 22].

Буржуазія, замежныя дзяржавы, паны і акупацыя, тое, другое — не цяжка пазнаць за гэтым пераказам усё той жа сама-тоесны, нязмены савецкі дыскурс, але гэтым разам ён сагрэты, інтанаваны свядомасцю Галілея. Прычым, як

бачым, сама прамова ўспрымаецца у якасці неабходнага, але незразумелага ілакутыўнага рытуалу. Менавіта ілакутыўную сілу прамовы Зеленюка ацэньвае Галілей: “Во, гэта хвацка! Чыкрыжыць, як рэпу грызе...” [тамсама], нібы ён з’яўляецца сведкай пэўнага рытуалу, галоўным у якім з’яўляецца паслядоўнасць і майстэрства ў вымаўленні магічных формул.

Пераканаўчасць і перфарматыўны поспех вымаўлення савецкага дыскурсу падобны да тэалагічнай ласкі, якая сыходзіць толькі на абраных і душэўна чыстых. Тыя ж самыя словы, якімі з вуснаў Коласавага Брыля і Зеленюка Зарэцкага так моцна была ўзрушана сялянская грамада, не робіць аніякага эфекту, калі іх прамаўляе Сымон Карызна:

“Пра што гаварыў у сваім дакладзе Сымон Карызна?

Даклад быў бяспрэчна добры і поўны — у ім было ўсё, што трэба было, каб зрабіць яснай, як дзень, і няўхільнай справу калектывізацыі. Ён гаварыў пра анархічную неарганізаванасць, няздатнасць дробнай гаспадаркі, пра жорсткую кулацкую эксплуатацыю, пра тупы ідыятызм дзікага вясковага бытавання, пра спрадвечную нядолю бедняка-сялянкіна. Ён разгортаў маляўнічую карціну жыцця ў калгасе, паказваў усе перавагі яго над дробнаю індывідуальнаю гаспадаркаю, даводзіў гэтыя жывымі прыкладамі, цікавымі вылічэннямі. Ён перадаваў заклік партыі і ўлады да перабудовы жыцця, да знішчэння кулацкае эксплуатацыі, да дружнага калектывнага руху наперад, у яснае царства сацыялізма. Пад канец прамовы ён распаліўся, упаў у энтузіязм і скончыў гарачымі гучнымі лозунгамі.

Гэтыя гучныя лозунгі недалужна захраслі ў ледзяным маўчанні” [тамсама: 89-90].

Карызна выкарыстоўвае ўсе рытарычныя, лагічныя і экспрэсіўныя патэнцыі савецкага дыскурсу, але ўсе яго намаганні марныя, яго пакінула “ласка” савецкага дыскурсу, і ён змушаны не толькі на маўчанне асобы, але і перфарматыўную маўклівасць: “у яго было адчуванне, дужа падобнае да таго, якое часам бывае ўва сне, калі трэба крыкнуць чаго-небудзь, і крычыш, напружыўшы ўсе свае сілы, а тым часам з жудасцю чуеш наўкола адну мёртвую цішыню” [Колас 1932: 90].

У Коласа ж знойдзем апісанне “адкуль” падае гэтае святло і яснасць, гэтай “тэалагічнай ласкі”:

“Лапковы вочы запыніліся на партрэце Леніна. Гэты партрэт выступаў цяпер у новым для Лапка асвятленні. Ён звярнуў увагу на гэты мудры, удумлівы, крыху прыжмураны погляд, трохі насмешлівы, але строгіх вачэй, пазіраўшых паўзверх галоў многамільённых мас, правадыром якіх ён з’яўляецца, і

азіраўшых тое, чаго не ведаюць і можа яшчэ няясна прадстаўляюць яны” [тамсама: 143]

Падобна да Веласкеса ў “Менінах”, і Мішэля Фуко ў яго знакамітай інтэрпрэтацыі гэтай карціны, Колас уносіць ажурныя кроквы перакрываваемых поглядаў, гульні святлацені, бачання і нябачнага, як візуальнага і аптычнага ўцялеснення "Dialektik von Herr und Knecht" савецкай эпохі. Уласна фізічны зрок належыць тут толькі Лапко, але яго погляд прыкаваны да Леніна, захоплены ім. Вакаём Лапко звужаны да адной постаці “правадыра”, і нават — толькі яго вачэй. У той жа час, малюнку Леніна прыналежыць актыўнае, ацэньваючае, відушчае бачанне, якое распасціраецца далёка за межы партрэтнай рамкі. Погляд мёртвага і намаляванага Леніна існуе толькі ў бачанні Лапко, сілкуецца яго сапраўднасцю, але ж гэты погляд адмаўляе суб'ектнасць Лапко. Лапко бачыць сваю нябачнасць для Леніна — ён толькі адзін з шматлікіх, адзінка сярод мільёнаў, кропка ў аднастайнай масе. Ленін бачыць нябачнае Лапко, а Лапко бачыць ў вачох Леніна сваю слепату, як і слепату ўсіх тых, чые позіркы, падобна да яго, звернуты на Леніна. Бачнае Леніну, тое што ўносіць яго над невідушчым натоўпам, адкрываецца яго зроку акурат таму, што ён не дае ўвагі звернутым на яго вачам “народных мас”. Менавіта праз адмаўленне суб'ектнасці, індывідуальнасці сваіх гледачоў, дадзена Леніну спасцігаць тое, аб чым не ведаюць назіраючыя за ім.

Партрэт Леніна змешчаны над “сцэнай”, дзе хутка размесціцца прэзідыум, які будзе судзіць Лапко. “Лапко, няпрыдатны герой сёняшняга дня” [тамсама: 142], сеў ля самай сцэны, каб там схавалася ад вачэй калгаснікаў: “сядзецц у сярэдзіне ці ззаду і бачыць увесь час, як на цябе паглядаюць, было проста нязручна і няпрыемна” [тамсама]. Не жадаўшы бачыць, як на яго паглядаюць яго таварышы, Лапко трапіў пад самы вымоўны погляд — погляд Леніна. Ленін, сваім бесстароннім позіркам, будзе назіраць за спектаклем суда над Лапко, на якім асенены яго партрэтам прэзідыум будзе прамаўляць у імя ўбачанай па-над галовамі ўсіх прысутных веды.

#### **4. Паэтыка калектывізацыі: асноўныя метафары і метаніміі падзей 1929г.**

Асноўныя падзеі калектывізацыі і раскулачвання прыпадаюць на зіму. На падставе гэтага тэмпаральнага сумежжа нарадзілася адна з асноўных метаніміяў беларускай літаратуры 1930-ых — часовае супадзенне серыі падзей калектывізацыі і маніфестацый зімы трактуецца як сімвалічная тоеснасць гэтых двух шэрагаў: адзін кадуецца другім і накладаецца на другі. Скрозь творы 1930-ых цягнецца інтэртэкстуальны ланцужок канатацый: зіма становіцца “бальшавіцкай”, бель снегу прыпадабняецца ачышчэнню ад “грахоў” уласніцтва, сялянскай сквапнасці. Але найбольш эўрыстычнай аказваецца метанімічна ўгрунтаваная метафара завірухі, як санкцыянаванага і

апаэтызаванага самой прыродай сімвалічнага, стыхійнага паўтору калектывізацыі. Узгадаем, да прыкладу, пачатак “Адшчапенца” Якуба Коласа: “Смела і ўпэўнена, як нейкі важны адміністратар, ходзіць па полі вецер. Відаць, і яго захапіла ідэя калектывізацыі: ён вельмі гарліва сцірае ўсякія сляды і знакі індывідуальнай гаспадаркі — засыпае снегам вузенькія межы, дзе матляюцца голыя вярхі сухога быльніку, абагульняе загоныя і цэлыя палеткі, бязжаластна трасе хірлявыя кусты па канцох шнуроў, як-бы хочучы павырываць іх, каб і следу не засталася ад іх, каб не напіналі яны аб граніцах” [Колас 1932: 4]. У “Вязьмо” Зарэцкага шукальнік праўды Галілей прыходзіць да Андрэя Шыбянкова, галоўнага ненавісніка кулака Гвардыяна, каб “даведацца, як ён ненавідзіць Гвардыяна, свайго ворага, і як гэта нянавісць спалучаецца з той, агульнай завірухай, што ўзнімаецца наўкола, нясе вялікую, яшчэ не асазнаную Галілеем ператруску” [Зарэцкі 1991: 51]. Старонкай ніжэй Галілей утрапёна ўзіраецца ў Андрэя, мяркуючы што “праз Андрэева раскрытае нутро, як праз маленькую шчэлаку, ён убачыць зараз тое вялікае, страшнае, што нясе Гвардыянам новая *завіруха*” [тамсама: 52].

Тлумачэнне метафар — няўдзячны занятак, але ўсё ж, паспрабуем разблытаць той семантычны клубок, што схаваны за такім прыпадабненнем: калектывізацыя = завіруха.

Па-першае, гэтая сімвалічная тоеснасць паказвае маштаб падзей у свядомасці сучаснікаў. Завіруха — ўвасабленне стыхіі: непадкантрольнага, несупыннага і неадольнага. Завіруха ў паэтычным слоўніку – гэта прыклад “узнёслага” ў сэнсе кантавага Eghabene: тое, што пераўзыходзіць здольнасці чалавечага разумення і разліку, тое, аб што крышыцца чалавечая развага, у чым адкрываецца сапраўдны маштаб людскога быцця. Праз метафару “завірухі” калектывізацыя адасабляецца ад індывіда, ад сувымерных яму рэчаў, выносіцца па-за кола свойскага, адстаўляецца ў вонкавы, знешні і непадкантрольны свет. Перад намі старая, як сама літаратура, сімвалічная стратэгія схаваць гістарычныя падзеі і ўчынкi людзей пад шатамі фубіс, натуральных здарэнняў, якія няма каму інкрымінаваць, апроч самога лёсу. У фіктыўным сусвеце беларускага наратыву 1930-ых сялянскі запыт аб сэнсе і крыніцах калектывізацыі, якая насоўваецца на іх з вонкавага абшару партыйнага фубіс'а, падобны да крыку на ўзвей вецер — марнаму і ірацыянальнаму. Але гэта не значыць, што за падобным метэаралагічным прыпадабненнем не стаяла ніякай рэчаіснасці апроч літаратурных умоўнасцей: маштаб і размернасць падзей калектывізацыі, па праўдзе, перавышалі простую метрыку катэгорый вясковай грамады. Беларускі селянін быў у нязмозе спыніць раз'юшаную стыхію калектывізацыі, якая ўсхадзілася на яго зямлі. Супрацьстаяць ёй падавалася такім жа вар'яцтвам і блюзнерствам як намаганні спыніць завіруху. Такім чынам, метафара калектывізацыя = завіруха грунтавалася на несупадзенні гістарычнага і сацыяльнага распасцягу

падзей з метрыкамі сялянскай развагі, дзеля чаго калектывізацыя вырастала да маштабаў прыроднай стыхіі, несупынной плягі.

Па-другое, у завірухі няма ўласнага, унутранага сэнсу ці волі, яе асэнсаванне магчымае толькі на шляху метафарычнай і метанімічнай рыторыкі. У “тапалогіі” завірухі няма вызначанага цэнтра, яна ізатропная (размова ідзеца, вядома, пра завіруху як паэтычны, наратыўны аб’ект), у яе ёсць толькі “фронт”, насоўванне і адыход. Падзея завірухі гэта яе прадчуванне, момант надыходу ізатропнага белага бязмежжа і сума наступстваў па яе заканчэнні. Гэтая паэтыка завірухі рэзаніруе з выпадзеннем калектывізацыі з яшчэ адной метрыкі — наратыўнай. Беларуская літаратура 1930-ых абыходзіць калектывізацыю маўчаннем. Яна прадстаўлена тут сумай эліпсісаў: мы бачым асобныя меркаванні, абурэнні і спрэчкі з нагоды яе хуткага прыходу, мы бачым часовыя прыпыненні яе механізмаў, што запнуўся аб кулацкае шкодніцтва, ці “галавакружэнне ад поспехаў” мясцовай адміністрацыі, і вось мы, разам з наратывам, ужо пасярод шчаснай калхознай будучыні. Сама калектывізацыя для наратыву 1930-ых – гэта фігура ўмаўчання ці нагода для цьмяных, паэтычных метафар.

Па-трэцяе, завіруха – гэта не толькі несупынны вецер і бязмежная бель ізатропнай прасторы, гэта яшчэ і снег, які акрывае зямлю. Снег па завірусе ўтойвае межы сялянскіх надзелаў — гэтага фізічнага, выяўнага ўвасаблення індывідуальнасці селяніна і яго долі. Пад снегам губляюцца сляды і сцежкі — сціраецца мінулае і звыклае.

Бадай з максімальнай сілай, ува ўсёй сваёй полісеміі і прыхаваным трагізме, тэма завірухі-калектывізацыі выбухае напрыканцы другога тома “Язэп Крушынскі” Змітрака Бядулі ў эпізодзе вар’яцтва “старога Сухарукага” [Бядуля 1953: 401-403].

Прывядзем некалькі апорных момантаў гэтага эпізоду, разам з нашай інтэрпрэтацыяй, згодна з вышэйпададзеным аналізам.

Сымона Сухарукага — былога ідэалагічнага гадаванца кулака Крушынскага, яго своеасаблівага намесніка і галоўнага аўтарытэта у вёсцы Дзятлы — наратыў знаходзіць ва ўласнай хаце, ў распачы і няздолі змірыцца з апошнімі падзеямі. “Быў адзін з гарачых дзён калектывізацыі ў Гайдачынскім сельсавеце. На дварэ выла, скаголіла і хадаром хадзіла мяцеліца” [тамсама, 401]. Пік калектывізацыі супадае з апагеям шаленства стыхіі, метанімічнае супадзенне ў часавым вымярэнні становіцца заканамернасцю на сімвалічным узроўні. У своеасаблівай гіпалазе калектывізацыя і мяцеліца абмяняліся прэдыкатамі: гарачыня дзён калектывізацыі — гэта апальваючы сіверны вецер завірухі (тэмпературныя экстрэмуны супадаюць у сваім уздзеянні на чалавека), у той час як сама завіруха вые і скаголіць аб тым, пра што маўчыць

вёска і сам Сухарукі. “Стары Сухарукі горбіўся ў кажуху на тапчане, зірк-зірк у шыбіну і мяцеліцы не бачыў” [тамсама, 402] — наратыў пахіляе і без таго мізэрнага перад навалай стыхіі і калектывізацыі Сухарукага і адбірае у яго зрок, бачанне рэальнага. Тэма духоўнай слепаты, нездольнасці ўбачыць сапраўднае яшчэ некалькі разоў будзе паўторана ва ўрыўку, а зараз — перад намі першы выстунак надыходу вар'яцтва.

Занураны ў летуценні і відзежы будучага, і сляпы да цяпершчыны, Сухарукі выгуквае: “Крыжам лягу, а не дазволю!..” [тамсама] — у тканіну тэксту ўпершыню ўплятаецца семантыка блюзнерства, якая будзе паўторана ніжэй. “Цмокаў з засосам абгрызаны, абсмактаны цыбук старой са шматгадовым дурнапахам люлькі. А ў люльцы не было тытуну яна не дыміла. Заядлы курэц не запрыкмеціў...” [тамсама]. Завіруха, якую няздольны ўбачыць Сухарукі, сама з'яўляецца стыхіяй невідучасці: ў ёй прастора пазбаўляецца відавочных арыенціраў, яна ж засціць зрок. Але зняменне, нячуласць да рэчаіснасці Сухарукага нарастае, ён не можа адчуць пустату сваёй люлькі. У той жа час “шматгадовы дурнап'ян” засмактанай люлькі тут гэта і бітыя сцежкі традыцыйнай сялянскай развагі, здабытыя шматгадовай практыкай простыя вясковыя катэгорыі і меркаванні, якія зараз не могуць спарадзіць той дурнап'ян, ідэалагічны дым, што схвае Сухарукага ад рэчаіснасці. Яго слепата патроеная: у завірусе няма чаго бачыць, ён не жадае нічога бачыць, і яго ўстояны зрок непрыдатны да бачання існага.

Пасля невялікага эліпсісу наратыў падхоплівае Сухарукага пасярод поля з рыдлёўкай:

“Сухарукі пачаў рыдлёўкай раскопваць тое месца, дзе каля адзінокага дуба павінна была быць мяжа аднаго з яго шнураў, ледзь шырэйшага за мяжу.

Мяцеліца заскаголіла над старым, сарвала шапку з яго галавы і кудысьці занесла, закінула. Ён нават не запрыкмеціў... Завяя кідала яму ў вочы белае пер'е, сляпіла, ірвала з рук рыдлёўку” [тамсама: 402-403].

Нават само вар'яцтва не з'яўляецца ўнутранымі выбарам і справай Сухарукага, варта яму толькі супрацьпаставіць сябе стыхіі завірухі-калектывізацыі, як тая размячае яго сімваламі шаленства. Сарваная шапка, залепленыя вочы вястуюць прыход вар'яцтва. Простая фізічная каўзальнасць гэтых здарэнняў натуралізуе атаясненне супраціў калектывізацыі = вар'яцтва, а сама калектывізацыя пазычае завеі сваю волю і мэтаскіравасць: завяя жадае вырваць рыдлёўку з рук Сухарукага, якой ён раскопвае занесеныя межы сваёй уласнасці і індывідуальнасці.

“Вось дабіраецца да чысцюткай зямлі, да святога святых яе грудзей, дзе ўвосені жыцценымі шпілечкамі выціснулася з-пад верхняй лушпінкі глебы



скупая рунь кепскага насення” [тамсама: 403]. Сухарукі ўрываецца ў “святую святынь” храма зямлі, учыняе блюзнерства, паглябляе свае вар’яцтва да святатацкіх глыбінь, бо не толькі прырэчыць абагуленню зямлі, але і спрабуе ўратаваць сваю асабістаць як такую. Сама “сцэна” набывае відавочную семантычную вертыкаль, якую яшчэ раз падкрэсліваюць “шпілечкамі руні”, у самым нізе схавана вышэйшае, а ўсярэдзіне гэтага эквілібрыума мітусіцца мяцежны Сухарукі.

Сухарукі кліча па дапамогу свайго alter ego — Пранука Галаву, такога ж былога аўтарытэта і наперсніка Крушынскага ў суседняй вёсцы Дразды:

“Гэй, Галава, бацька Драздоў, дамажы суседу!

Забыўся, што Галава ўжо зімуе першую зімку ў труне” [тамсама].

Тэкст двойчы кадуе вар’яцтва Сухарукага: учыніўшы блюзнерства, ён цяпер размаўляе з нябожчыкам, але адсутнасць Галавы ёсць яшчэ і згубленай “галавой” ужо і самога Сухарукага.

Магчыма не меней паэтычнае раскрыццё семантычнага і творчага патэнцыялу метафары калектывізацыя = завіруха, пранізлівы вецер, можна знайсці ў “Вязьмо” Зарэцкага.

“Ужо ішло да яго трывожна-назойлівае, як бразгат у вокны, душэўнае мітушэнне.

Неўзаметку ён вышаў аж у самы канец Сіўца. Тут разняволены вецер ужо на ўсю сваю сілу, на ўвесь разгон махаў чорнымі волкімі скрыдламі, і махрастыя канцы іх сцёбалі па твары едкім макроццем. Была доўгая адлега, і млын у лагчыне паміж Сіўцом ды Сівалапамі шумеў з трыумфальным задорам, юрліва захлынаючыся ў збытку вады. Мабыць, укляпаўся стары, падумаў, што прыйшла да яго вясёлая гарачая маладзіца-вясна, дык шалеў у старэчым пале сваім. Але да вясны было яшчэ далёка.

Карызна стаяў у жорсткім абвеце ветру, і вецер, здавалася, разганяў яго цяжкія думкі. Было лёгка стаяць пад яго ўдарамі, акунуўшыся ў пустую бяздумнасць.” [Зарэцкі 1991: 86]

Крыху вышэй, на пачатку 10 раздзелу, дзе мы бачым гутарку цалкам станоўчых персанажаў, у чыей ідэалагічнай прававернасці наратыў не дае падстаў сумнявацца — брыгадзіра Зеленюка і Тацяны Шыбянковай, мы знаходзім іх агорнутымі ў лядзяной, бязлітасны мароз, які “ў шалёнай корці ўгрызся ў іхнія твары” [тамсама: 57]. Карызну ж сустракае волкі, сыры вецер — паўзверх метафары пачынаюць дзейнічаць метанімічныя адносіны. Вецер такі ж сыры, і не недадуманы як Карызнава калектывізацыя, яму не стае

халоднасці і суворасці сапраўднага ветру, як Карызне не стае бязлітаснай жорсткасці, “бо рэвалюцыя заўсёды жорсткая і няўмольная ў сваёй гістарычнай вялікай справядлівасці...” [тамсама: 65]. Ветру-Карызне не стае холаду, ён падмануты аблуднай адлегай, бо падобна да “юрлівага” млына шалее ў “старэчым пале” запозняга свайго кахання да Веры Засуліч (параўнаце: традыцыйны літаратурны троп, які звязвае вільгаць з каханнем). Падобна да старога млына, які захлынаецца ў збытку вады, Карызна “топіць свае без малага сорок год у свежых хвалях зусім юнацкага захаплення” [тамсама: 13]. Гэтае каханне пераносіць яго ў рамантычную сістэму каардынат, дзе ён мог бы адным махам адцяць свае старое “я”, патапіць яго ў простае нянавісці да “Гвардыянаў”. Карызна шукае ў калектывізацыі рамантыкі першых дзён рэвалюцыі<sup>28</sup>, вясны і цеплыні першых рэвалюцыйных падзей. Але на яго няшчасце яго абвясваюць зусім іншыя павевы, і халодны сівер калектывізацыі толькі на момант абярнуўся вільгацю і адноснай цеплынёй. Гэты вецер толькі на момант збярэ карызнавы цяжкія думкі, садзьме з яго былую індывідуальнасць, разважлівасць, але нічога не даст наўзамен, каб пасля, у момант асабістай катастрофы Карызны, вярнуць усё разам з пякельным сорамам. Такім чынам перад намі сапраўдны суплёт тропаў, які дыскурс пляце па утку першаснай метафары калектывізацыя = халодны вецер, завая.

Вельмі падобная да разгледжанай семантычная функцыя выконваецца і яшчэ адным інтэртэкстуальным для літаратуры 1930-ых метафарычным атаясненнем рух трактару = хада калектывізацыі.

“— А ўчора я трактар бачыў ... ага... Ішоў некуды праз наша мястэчка... [...] І жук поўз па дарозе. (Галілей відочна зманіў. Які ўзімку мог жук паўзці па дарозе? Ды і трактара, пэўна ніякага не было.) [...] Дык трактар пайшоў, а жук астаўся ... РаSTRUШчыў трактар жучка... і ніхто не шкадаваў” [Зарэцкі 1991: 41]

Гвалт над кулакамі прадстае як непазбежны, але ўзбочны гістарычны працэс, амаль механізаваны, звязаны з несупадзеннем асабістай перспектывы (жук) і “велічы” гістарычнага.

## 5. Структуры тэмпаральнасці, семантыка часу.

Супрацьстаянне новага і састарэлага прачытвалася ў яго антрапалагічным вымярэнні — як канфлікт пакаленняў. У старую метафару, якая ўжо падавалася бітым літаратурным штампам, “бацькоў і дзяцей” 1930-ыя ўдыхнулі новыя сэнсы. Можа, беларуская літаратура гэтага часу яшчэ чакае свайго псіхааналітычнага каментатара, які б мог сапраўды пашчырываць на

<sup>28</sup> “ён любіць часам пафігураваць сваімі рамантычнымі настроямі” (тамсама: 14).

відавочнасці і шматстайнасці праяў улюбёнага “Эдыпава комплексу”. Аўтар дадзеных радкоў на жаль, ці на шчасце, не з’яўляецца адэптам ідэй Фрэйда. Але нават па-за фрэйдысцкай інтэрпрэтацыйнай стратэгіяй нельга не заўважыць: сюжэты мастацкага свету 1930-ых вельмі актыўна карыстаюцца антаганізмам бацька / сын (сыны) і тымі сімвалічнымі, міфалагічнымі канатацыямі, якія звязаны з гэтым супрацьстаяннем. Прычым у якасці адметнасці тагачаснай літаратуры можна пазначыць своеасаблівае перагортванне сімвалічных роляў. Бацька і сын нібы мяняюцца сваімі месцамі: бацька здзяйсняе характэрныя сынавы ўчынкі, праходзіць праз адметна сынавы сюжэтныя лініі, збірае на сябе сынавы метафары, і наадварот.

Прывядзем некалькі прыкладаў.

Уся першая частка Коласава “Адшапенца” пабудавана на сюжэтных і сімвалічных кодах блуднага сыну і ініцыяцыйнага сыходу юнака з бацькоўскага дому і вяртання ў новым, ператвораным статусе. Мяцежны малодшы сын, прамарнатравіўшы<sup>29</sup> сваю частку бацькавай спадчыны, сыходзіць з сям’і ў прастору смерці, смяротнай небяспекі, напрыканцы цяжкай і доўгай вандроўкі ён трапляе ў казачную краіну, дзе ён пераўвасабляецца, духоўна адраджаецца і споўнены раскаяння і пакоры вяртаецца пад дах бацькоўскай хаты новым чалавекам — прыблізна так можна было б пераказаць гісторыю першай частцы “Адшапенца”, і не трэба быць прафесійным этнографам, каб пазнаць тут скразны міфалагічны і казачны сюжэт, за адзіным выключэннем — усё гэта здараецца акурат з бацькам, Пракопам, у той час як яго малодшы сын, Мікіта, бярэ на сябе ў хаце бацькоўскую ролю. Апроч самой сюжэтнай лініі гэтая казачная, міфалагічная генеалогія апавядання некалькі разоў прастуе скрозь тэкст у адметных моўных і сімвалічных канструкцыях. Асабліва характэрны моманты, калі Пракоп прымае рашэнне сысці ў прочкі, і ўласна сам сыход Пракопа. У гэтых адцінках тэксту галоўны герой “Адшчапенца” нібы магніт сцягвае вакол сябе тугі вузел ініцыяцыйных сімвалаў. “Адшапіўшыся”, ужо сімвалічна вымыкнуты з роднай прасторы і сям’і, Пракоп прымае рашэнне разам з “трэцімі пеўнямі” [Колас 1932: 32], якія вястуюць світанне новага жыцця Пракопа, але іх галасы гучаць “дзіўна, далёка і глуха” [тамсама], бо ён покуль “заражаны” сімвалічнай смерцю, праз якую трэба прайсці герою. Пракопа імкне ў танаталагічную прастору “бясконцай зімняй ночы”, “бяскрайніх амярцьвельных прастораў” [тамсама], у “белыя прасторы за вёскай, халодныя, неласкавыя” [тамсама: 34]. Ад яго, які

---

<sup>29</sup> астатнія часткі нашага сімвалічнага пераказу абсалютна празрыстыя, і іх не цяжка ўзнавіць проста пераглядзеўшы тэкст, але, магчыма, марнатраўства Пракопа выклікае пытанні: тут мы мусім заўважыць, што такое сімвалічнае “марнатраўства” Пракоп праяўляе двойчы: па-першае, губляе сваю ўласнасць праз будучую калектывізацыю, а па другое, акурат не пажадаўшы ўступіць у калгас, паступае насуперак волі свайго сына, не ўмее распарадзіцца сваёй маёмасцю.

сыходзіць у ініцыяцыйнае памежжа між сусветамі, адварочваецца нават бог (“глухім стаўся бог для нас, і няма чаго ўспамінаць яго”) [тамсама: 34]. За парогам “цёмная ноч ахапіла Пракопа з усіх бакоў, і прыгнутая постаць яго зараз-жа знікла ў цемрадзі”, “чым далей адыходзіў ён ад свайго котлішча, тым з большай сілаю ахаплялі і наступалі на яго гэтыя чужыя, халодныя прасторы, сярод якіх вастрэй адчувалася адзінота” [тамсама: 36]. Стары Пракоп сімвалічна ўмірае, і ён адпраўляецца на пошукі свайго новага “я”. Пасля шэрагу выпрабаванняў і прыгод, пасля доўгай вандроўкі, Пракоп натрапляе на казачную (казачную для яго, што не раз падкрэсліваецца ў тэксце, і казачную саму па сабе — навочна, падкрэслена нерэалістычную) прастору калгаса “Хваля рэвалюцыі”, дзе нарэшце нараджаецца новы, абноўлены Пракоп. Выбухнуўшы цэлым феерверкам сімвалічных кодаў у момант сыходу Пракопа казачна-міфалагічная падаснова “Адшапенца” сыходзіць уніз, пакінуўшы толькі сам фэбульны каркас. Але раз-пораз яна ўсё ж прарываецца на паверхню у адметным, казачным, фальклорным сінтаксісе:

“І не мала прабадзяўся ён па свеце, і не надта соладка было яму гэтае бадзянне”, “Шмат вёсак і гаспадароў абышоў Пракоп; але прыпынку ўсе не знаходзілася” [тамсама: 41]; “у кухні-прыгожай падлога была цагляная, а ў сталовай і ў спальні — дзеравяная” [тамсама: 68].

Другі Пракоп — гэтым разам герой аповесці “Межы” Сымона Баранавых нават паўтарае грэх Эдыпу такім жа перагорнутым чынам і спакушае сваю нявестку [Баранавых 1930].

Своеасаблівае перагортванне сімвалічных адносін “бацькі і сыны” адбываецца і ў рамане “Вязьмо” Зарэцкага: бацькі галоўнага героя рамана — Сымона Карызны – прызнаны кулакамі і з жахам чакаюць свайго лёсу. У лісце да сына яны пішуць “за вашай жа, дзеткі, дапамогаю і абжыліся” [Зарэцкі 1991: 74], і Карызна прызнае гэтае “абвінавачванне”: гэта дзеля яго дапамогі, яго грошай і парадаў, яны, паводле эканамічнай палітыкі БССР 1920-ых, адыліліся на хутар, узбіліся на пэўныя багацце і дабрабыт. Г. зн. — роля сімвалічнага бацькі пераносіцца на самога Карызну: гэта ён выступае мудрэйшым, дарадцам, крыніцай лёсу і багацця. Перагортванне міфалагічных адносін “бацька – сын” можна прасачыць і тут: падобна шматлікім міфалагічным бацькам (таму ж самаму эдыпаваму Лаю), Карызна, адчуваючы небяспеку для сябе, спрабуе ўтоіць сваіх бацькоў ад людзей і самога сябе, адмовіцца ад іх (= адправіць у сімвалічнае выгнанне), бацькі Карызны будуць марна чакаць дапамогі, парады ці проста адказу на свае заклікі да яго (= міфалагічнага бацькі).

## Літаратура.

- Bal (2009), M. *Narratology: Introduction to the theory of narrative*. – University of Toronto Press, 2009.
- Barthes (1966), Roland. Introduction à l'analyse structurale des récits. // *Communications*, 8, 1966. *Recherches sémiologiques: l'analyse structurale du récit*. pp. 1-27.
- Barthes (1967) Roland. *De la science à la littérature*. – 1967.
- Booth (1983), W. C. *The Rhetoric of Fiction*. – University of Chicago Press, 1983.
- Compagnon (1998) A. *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*. – Le Seuil, 1998. 338 p.
- Doležel (1967), Lubomír. *The Typology of the Narrator: Point of View in Fiction*. // *To Honor Roman Jakobson*. The Hague: Mouton, vol. I, 541–52.
- Foucault (1969), Michel. *L'Archéologie du savoir*. [Paris]: Gallimard 1969 (= *Bibliothèque des sciences humaines.*), 285 S.
- Foucault (1969a), Michel. *L'Archéologie du savoir*. [Paris]: Gallimard 1969 (= *Bibliothèque des sciences humaines.*), 285 S.
- Genette (1966), Gérard, *Figures I*. Paris, Seuil, 1966. — 272 p.
- Genette (1972), Gérard, *Figures III*. Paris, Seuil, 1972. – 285 p.
- Genette (1991), G. *Les actes de fiction // Fiction et diction*. – 1991. – С. 41-63.
- Jakobson (1960), Roman. *Linguistics and Poetics // Style in Language / Ed. Th. A. Sebeok*. New York, 1960. P. 350—377.
- Kotkin (1995), Stephen. *Magnetic Mountain: Stalinism as a Civilization*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- Prince (1971), Gerald. *Notes toward a Characterization of Fictional Narratees*. *Genre* 4.1 1971: 100-106
- Schmid (2007), Wolf. *Textadressat*. // Th. Anz (ed.). *Handbuch Literaturwissenschaft I*. Stuttgart: Metzler, S. 171-181.
- Searle (1975), John. “The Logical Status of Fictional Discourse.” *New Literary History* 6, 319–32.
- Алпатов (2005), В. М. Волошинов, Бахтин и лингвистика / В. М. Алпатов. - Москва : Языки славянских культур (А. Кошелев), 2005. - 432 с.
- Баранавых (1930), С. Межы: аповесць / Сымон Баранавых. - Менск [Мінск]: Беларускае дзяржаўнае выдавецтва, 1930. - 168 с.
- Барт (2009), Р. S/Z. / Ролан Барт; перевод с французского Г. К. Косикова и В. П. Мурат; общая редакция и вступительная статья Г. К. Косикова. - Москва : Академический проект, 2009. - 373 с. - (Философские технологии, Структурализм).
- Бахтин (2012), Михаил Михайлович. *Собрание сочинений: [в 7 т.] - Т.3: Теория романа (1930 -1961 гг.)*. - М. : Языки славянских культур, 2012. - 880 с.
- Бядуля (1953), З. *Збор твораў Т. 4: Язэп Крушынскі : Кн. 2. ; У дрымучых ляхах*. - Минск, 1953. - 572, [3] с.

- Запрудскі (2005) Сяргей. Кампанія за культуру мовы ў Беларусі ў 1930-я гады// Roczniki Humanistyczne (Lublin). Т. LIII, zeszyt 7. *Siria: Słowianoznawstwo*. 2005, s. 113-136.
- Зарэцкі (1991), М. Збор твораў : у 4 т. / Міхась Зарэцкі; рэдкалегія: С. А. Андраюк [і інш.]; прадмова, [с. 5—20], пасляслоўе М. І. Мушынскага; [Акадэмія навук БССР, Інстытут літаратуры імя Я. Купалы]. - Мінск : Мастацкая літаратура, 1989—1992. -- Т.3: Вязьмо; Сымон Карызна: Раман, драм. апавесць / Уклад. Т. Р. Строевой; Паслясл. М. І. Мушчынскага, 1991. - 373 с., [1] л. партр.
- Колас (1932), Я. Адшчапенец / Якуб Колас. - Менск : Дзяржаўнае выдавецтва Беларусі : ЛіМ, 1932. - 216 с.
- Крапіва (1975), К. Збор твораў : у 5 т. / Кандрат Крапіва ; [аўтар ўступнага артыкула І. Навуменка ; каментарыі А. А. Семяновіча]. — Т. 4: Апавяданні, фельетоны, памфлеты, раман
- Пахомчык (2011), Н. С. Рытмізаваная проза ў творчасці М. Зарэцкага / Н. С. Пахомчык // Сборник работ 68-й научной конференции студентов и аспирантов Белорусского государственного университета: в 3-х ч.: ч. 3. – Минск: БГУ, 2011. – С. 232-235.
- Тодоров (2001) Ц. Поняtie літаратуры / Ц. Тодоров // Семиотика: Антологія // Под ред. Ю. С. Степанова. -- С. 376-391
- Шмид (2003), В. Нарраталогія. - М.: Языки славянской культуры, 2003. - 312 с. - (Studia philologica).