

Ванда Бароўка

Віцебск

Металітаратурны код у раманах Андрэя Федарэнкі

Андрэй Федарэнка належыць да пісьменнікаў, якія вызначаюць стан сучаснай беларускай прозы, яго раманы *Рэвізія* (2003) і *Мяжа* (2008) адметныя дамінаваннем металітаратурнага кода, грунтоўным асэнсаваннем праблем літаратурнай творчасці, шляхоў развіцця нацыянальнага прыгожага пісьменства.

Канцэптуальная аўтарская ўстаноўка ў *Рэвізіі* акцэнтавана назвай: перагляд мастацкага вопыту папярэднікаў і сучаснікаў. Пісьменніка найперш цікавіў стан сучаснай айчынай літаратуры і яе перспектывы. Гэтаму падначальвалася і наратыўная стратэгія. Галоўны герой рамана – прэзідэнт-пачатковец і студэнт гістфака ў адной асобе Алесь Трухан пакутуе ад навязлівых снабчанняў, у якіх ён у абліччы былога чырвонаармейца Алеся Трухановіча пераносіцца ў 1920-я гады. Рэаліі мінулага Трухан успрымае з пункту гледжання ўласнага чытацкага досведу.

Асноўныя падзеі *Рэвізіі* адбываюцца ў канцы 1980-х гадоў, калі ў асяроддзі творчай інтэлігенцыі ішлі гарачыя спрэчкі пра шляхі нацыянальнай літаратуры і адбывалася крытычнае пераасэнсаванне папярэдняга мастацкага, грамадскага, гістарычнага вопыту. Раман пачынаўся з апісання сходу маладых беларускіх пісьменнікаў у Доме літаратара недзе ў сярэдзіне кастрычніка 1989 года. Сход падаваўся вачамі Алеся, якога перш за ўсё ўразіла маладосць большасці прысутных, бо ў хлопца “яшчэ са школьнай парты моцна засеў у мазгах стэрэатып пісьменніка «сапраўднага» – абавязкова мужчыны, высокага, мажнога, лысага або сівога, абавязкова ў касцюме з гальштукам ці ў тоўстым ваўняным світэры і ў акуларах. Таму ён не дужа здзівіўся, калі раптам побач з сабою, праз якіх тры крэслы, такіх і ўбачыў. Адзін – лысы, у касцюме, другі – сівы, у тоўстым, прыгожай вязкі ў рознакаляровыя ромбы, світэры. Побач з імі сядзеў яшчэ, з нейкай сумнай, як бы вінаватай усмешкаю на маладжавым, да сіні паголеным твары. Як і Трухан, ён увесь час круціў галавою, да ўсяго прыглядаўся, прыслухоўваўся, нават, здавалася, прынюхваўся і ўсім усміхаўся сваёй сумнай усмешкаю”¹. На сходзе маладыя аўтары чыталі свае творы, што потым

¹ А. Ф е д а р э н к а, *Нічыё: аповесць, роман*, Мінск 2009, с. 281.

абмяркоўваў імправізаваны прэзідыум з трох чалавек: “Адзываўся першы чарнявы, заўсёды робячы ў сваіх ацэнках націск на тое, што, дзякаваць Богу, мы выбіраемся з лапцей, амаль знікла нарэшце ў творах вясковая тэма, не кажучы пра абрыдлую запечную псіхалогію старых дзядоў і бабуль, якія дзесяцігоддзямі не вылазілі з нашай літаратуры. Бялявы хваліў усіх падрад на той падставе, што «такія рэчы не прыме ніводная афіцыйная рэдакцыя», а найвышэйшай пахвалою у яго было – «амаль як у Караткевіча». Падагульняў дзяцюк, у якога на ўсё была свая, таксама досыць аднастайная думка: «Мура, калі шчыра... Лухта паўнейшая! Але ж не камусьці, а да нас на суд прынеслі. Вось за гэта – паважаю!»¹.

На сходзе кідаліся ў вочы шаблоннасць ацэнак літаратурных твораў з боку імправізаванага прэзідыума і ваяўнічае процістаянне маладых аўтараў старым. Сівы пісьменнік патлумачыў сваю прысутнасць на сходзе тым, што абраны ў камісію па працы з літаратурнай моладдзю, і ад імя старэйшага пакалення прапанаваў дапамогу. Яго стаўленне да маладых знешне прыязнае, але не пазбаўлена ментарства: “Якія б ні былі вы, якія б ні былі мы – усе мы адна беларуская культура. Вы – новае пакаленне, і нам зусім неабыхавы ваш лёс. Што да нас, дык дужа не перажывайце: мы проста фізічна не вечныя, і вам яшчэ хопіць – і пугі, і пернікаў... аб адным толькі, па праве старэйшага, хачу вам нагадаць: вось такія, як цяпер, пераломныя часы сапраўды нараджаюць выбітных асоб, а такія асобы заўсёды нязручныя – для любой улады, для любой сістэмы... І мы, старэйшыя, проста абавязаны папярэдзіць вас! Усё паўтараецца, усё гэта неаднойчы было нават на нашай памяці”². Увасабленнем “нязручнай” асобы, чалавека бунтарнага духу ў раманах выступае малады амбітны паэт Ведрыч. Канфлікт паміж старымі і маладымі пісьменнікамі ў творы падаецца як заканамернасць літаратурнага працэсу, што можа і станоўча ўплываць на развіццё літаратуры, і адцягваць час і сілы ад творчай працы, калі новае пакаленне не валодае крэатыўным патэнцыялам.

Сівы пісьменнік і Ведрыч адстойваюць гонар свайго пакалення. Ведрыч папракае старых за нізкі мастацкі ўзровень твораў, а яго апанент шчыра абурецца: “Нашая літаратура кепская, вы хочаце сказаць? Ды мы далі сусветныя ўзоры ваеннай прозы! Дзякуючы нам, урэшце, захавалася наша мова – нашая родная мілагучная, пшчотная матчына мова...”³. Ведрыч абвінавачваў папярэднікаў за аднастайнасць тэм: “Вашыя сусветныя ваенныя ўзоры – гэта «па блату, па блату спалілі немцы хату». А зараз, упэўнены, асядлаеце новую тэму: «Боль мой – Чарнобыль» і не злезеце з яе да скону”⁴. Пасля ў прыватнай размовы Ведрыч патлумачыў, чаму здзекліва ацэньвае зробленае старымі

¹ *Ibidem*, с. 282–283.

² *Ibidem*, с. 283–284.

³ *Ibidem*, с. 284.

⁴ *Ibidem*.

пісьменнікамі: “Ідзе каласальная дэвальвацыя слоў, прычым знакавых, самых дарагіх, якія ад частага і тупога паўтарэння выціраюцца да ануцы, а мы ўсё эксплуатаем іх, усё выціраем аб іх ногі, а ў выніку губляем нават тых нямногіх чытачоў, што яшчэ засталіся”¹. Сівы пісьменнік заўважыў, што ў творах маладых ён не ўбачыў нічога новага: “Замест «апаবাদанне» напісаць «аповед» ці «навела», замест «плечы» – «рамёны» – гэта далёка не літаратура ў яе сапраўдным высокім значэнні”². Ведрыч перакананы, што яго пакаленне – абсалютна новы літаратурны пласт, здольны проціпаставіць сябе старым літаратарам, але сам амбітны паэт знаходзіцца ў палоне грамадскіх і літаратурных стэрэатыпаў часу. Не без іроніі ён зазначыў, што ўсё, хто размаўляе па-беларуску, абавязкова штосьці пішуць, а таму беларусы – нацыя пісьменнікаў. Стэрэатыпнасць ведрычаўскіх меркаванняў выяўлялася ў дэтэрмінаваных часам грамадскіх перамен папроках папярэднікам: “Ніводнага твора ў стол, ніводнага сапраўднага дысідэнта не далі некалькі пакаленняў! Нонсенс!”³. Ён хацеў, каб свядома нехта напісаў такі твор, за які як мінімум аўтару пагражала б турма, а як максімум – расстрэл. Ведрычаўскі ідэал літаратурнай дзейнасці – пісаць так, каб не прыняла ніводная афіцыйная рэдакцыя. Малады паэт папракаў старых за няўвагу да твораў сваіх сучаснікаў, але сам не адразу прачытаў рукапіс Трухана. Ён абураўся распаўсюджанымі ў літаратуры эпігонствам, сляпым капіраваннем чужых ідэй, іранічна ацэньваў мастацкую спадчыну прэзідэнта старэйшага пакалення: “А я вось не ведаю іхняй творчасці, але не адабраю. <...> Бо ведаю, што адгарну любую кнігу, і ў соты раз прачытаю, як у Замошшы, што каля Заполля, на ўзлеску Вастраверхай пушчы, каля Мікіцішынага калодзежа, дзе Дзянісава палянка, Сёмкаў дуб, Вячысты, Рачысты, Разложысты, спракавечны, караністы і гэ-дэ і да бясконцага тэ-пэ, раскінуўся гожа і высока, і шырока, і далёка, і Іванка помніць яшчэ тыя часы, калі быў малы і бацька саджаў яго на бухматы воз сена, які плыў пад дубам, і каржакаватыя яго галіны чаплялі сена і збівалі з малога шапку... Пародыя, – патлумачыў Трухану Ведрыч. – А ты, мабыць, падумаў, што гэта пачатак якогась эпічнага іхняга палатна?”⁴. Паэт дае банальныя парады прэзідэнту-пачаткоўцу ламаць жанравыя ўмоўнасці, не збівацца на творы іншых аўтараў, а пасля нечакана пытае, пад каго Трухан піша, бо ў рукапісе студэнта шмат відавочных і скрытых цытат з твораў іншых аўтараў. Разам з тым, за знешняй ведрычаўскай “бурапеннасцю”, частым несупадзеннем слоў і спраў праглядае клопат пра якасць літаратурных твораў, пра развіццё айчыннай літаратуры.

Трухан па волі аўтара выступае ў ролі своеасаблівага трацейскага судзі ў спрэчцы пакаленняў. Аlesь адзначыў для сябе, што ў кожнага

¹ *Ibidem*, с. 301.

² *Ibidem*, с. 284.

³ *Ibidem*, с. 292.

⁴ *Ibidem*.

з бакоў свая рацыя і свае памылкі, што процістаянне пакаленняў у айчынным пісьменстве канца 1980-х гадоў насамрэч датычылася не столькі пытанняў творчасці, колькі афіцыйнага прызнання, што абодва пакаленні – ахвяры і стваральнікі стэрэатыпаў свайго часу. Літаратура, паводле А. Федарэнкі, мае патрэбу не толькі ў арыгінальных тэмах, мастацкіх ідэях, але і ў неардынарных асобах. Напорысты, харызматычны Ведрыч, духоўны сваяк Каліноўскага, Пецёфі, Касцюшкі, “Анегіных-Пячорыных-Абдзіраловічаў”, нібыта адпавядае такому патрабаванню, але такі тыпаж пісьменніка прымеркаваны найперш да пераходнага часу, літаратура ж трымаецца на ўдумлівых і цягавітых, як Алесь Трухан, што спрабуюць знайсці сваю сцэжку сярод пратаптаных іншымі шляхоў.

Алесь спачатку баіцца каму-небудзь сказаць пра сваё дачыненне да літаратурнай працы: “На міг узнікла спакуса прызнацца вось зараз, аб’явіць не без гонару: так, пішу, прозу, і тым самым як бы цвёрдзіць і сваё права атрымаць дазвол на ўваход у гэты новы, такі зманлівы свет. Але не быў бы ён рахманым сынам свайго народа, не цякла б у яго жылах рахманая беларуская кроў, каб зараз жа не забунтавала ўсё ў ім: маўчы, не той гэта занятак, якім трэба хваліцца, гэта ж не мяхі цягаць і не падковы гнуць... Акрамя таго, і раней ён сумняваўся: што ж такое ў яго атрымліваецца, ці можна назваць тое, што ў яго, прозаі; а цяпер, чужое паслухаўшы і са сваім параўнаўшы, – і падаўна”¹. Урэшце ён сціпла сказаў Ведрычу: “Я сам не ведаю, што пішу. Ці гэта фантазіі, ці гэта сны, ці рэалізм... Абы-што, карацей!”². Трухан – чалавек па натуры датклівы, сціплы, патрабавальны найперш для сябе. Як у пачаткоўца ў яго зніжана самаацэнка, але гэта якраз дае яму імпульс для далейшага руху.

Існуе ўстойлівае меркаванне, што пісьменнік павінен вучыцца ў іншых аўтараў. Алесь, які доўгі час лечыцца, шмат чытае, вымушана бавячы час у паліклініках і бальніцах. Літаратура была для хлопца крыніцай інфармацыі пра чалавека і свет, давала эстэтычнае задавальненне, прымушала думаць і аналізаваць. У рамане Ф. Дастаеўскага *Ідыёт* ён зусім не як пісьменнік, а як хворы, напрыклад, прасочваў паводзіны хворых людзей і параўноўваў са сваімі. Некаторыя жыццёвыя з’явы тлумачыліся ім праз літаратурныя творы: цётка аднакурсніцы Нэлі нагадвае яму тыповую караткевічаўскую гераіню; у адчаі нарадзілася пытанне, да “пляча якой Мармеладавай прытуліцца?”. Багаты чытацкі вопыт і дапамагае, і перашкаджае Алесю як пачаткоўцу. Калі ўзнікла жаданне расказаць пра родныя мясціны, эстэтычна мемарыялізаваць іх, то пачатковец неўзабаве зразумеў: “Няма нерушу. Бо і без яго на гэтай дзялянцы ўсё ўжо да такой ступені вытаптана, выкашана, выбіта, што вольнага лапіка не засталася, што проста ступіць няма куды: усе Мікіцішыны Паляны і Дальнія Логі (з дакладнасцю

¹ *Ibidem*, с. 290.

² *Ibidem*, с. 310.

Ведрычавай пародыі) занятыя дзядзямі і бабамі, катамі Барсікамі і баранамі Колямі, каровамі Лысухамі і Барсухамі, што ўся гэтая голая факта-біяграфічнасць, мянушкаявая абазначальнасць, літаратурная фатаграфія, фальклорна-этнаграфічна-лубковая натура даўным-даўно ператворана ў сумную самамэту, таму і адважвае запамінаць, выкарыстоўваць, ужываць, – злуючы і раздражняючы, з аднаго боку, а з другога – закалыхваючы, падманваючы, прымушаючы забываць, што самая незвычайная, самая цікавая, самая рэальна-праўдзівая гісторыя, чалавечая мянушка, тапаграфічная назва, любая іншая самабытная рэдкасць нічога не вартыя самі па сабе. Не тым цікавая палянка, што яна Данілава ці Мікіцішына, а тым, хто на яе ў дадзены момант пазірае, праз чые вочы, розум і душу яна перадаецца.

Гэта на адной шалі вагаў. А на другой – *Палеская хроніка* ды *Камароўская хроніка*, якія паспрабуй пераплюнь, паміж якімі як уплішчыцца?..”¹. Пасля міжвольнага параўнання выгляду родных мясцін у 1920-я гады і ў сучаснасці да Алесь прыйшло ўсведамленне, што шматкратнасць, паўтаральнасць тыпаў герояў, паўтаральнасць сітуацый, формаў адлюстравання ў творах можа быць не толькі вынікам эпігонства, літаратурнай моды, традыцыі, але і наступствам шматкратнасці, паўтаральнасці з’яў рэальнага жыцця. Прадметам сур’ёзнага роздуму для пачаткоўцы стала пытанне пра задачы літаратуры (літаратура – увасабленне памяці або нешта іншае?) і пра прадмет мастацкага асэнсавання. Алесь прыходзіць да высновы, што пісьменніка павінны цікавіць чалавек, душа творцы, бо гэта вечнае ў літаратуры. Калі герой яго твора, псіхалагічны двайнік Алесь Трухановіч, з канца XX стагоддзя перамяшчаецца ў рэаліі 1920-х гадоў, то трапляе ў атачэнне сацыяльна-псіхалагічных тыпаў, вядомых па літаратуры таго часу і пра той час: брат Трухановіча Міканор падобны да мележаўскага Міканора з *Палескай хронікі* энтузіязмам, прагай грамадскай дзейнасці; Яшка Калашонак сваёй жорсткасцю і бесцырымоннасцю нагадвае герояў-актывістаў з літаратуры 1920–1930-х гадоў. Трухановіч-Трухан на падставе жыццёвага вопыту, непасрэдных назіранняў усвядоміў, што не надта “заганная практыка ў літаратурных творах – гэтая прымітыўная, без варыянтаў, закасцянелая кваліфікацыя адмоўных (зрэшты, як і галоўных) герояў, усіх гэтых контрыкаў-паліцаў-зdraднікаў, абавязкова васпаватых, прышчаватых, гнілазубых, няголеных, якія не гавораць, а сіпяць, шыкаюць, гаркаюць, не глядзяць, а косяцца, кідаюць позіркi; прозвішчы якіх ці мянушкі або кароткія: Гуз, Шышка, Коршак, Корчык, Клопiк, Сiпун, або чамусьцi заканчваюцца на “онак”, “ёнак”, – нібы аўтары заключылі паміж сабою нейкую змову супраць гэтых бязвiнных і бяскрыўдных канчаткаў”². Паказальна, што пры словах Міканора пра сход, Трухановіч адрэагаваў як знаўца

¹ *Ibidem*, с. 291–292.

² А. Ф е д а р э н к а, *Нічыё: аповесць, раман*, Мiнск 2009, с. 402.

атмасферы часу: “А што за сходка? Чаму прысвечаная? Часам не грэблю будаваць?” – іранічна спытаў Трухановіч, маючы на ўвазе творы пра дваццатыя-трыццатыя гады. Усе без выключэння раманы і аповесці заканчваліся там сходамі, пасля якіх шляхам сумеснай працы адбывалася зліццё індывідуумаў у адзіны арганізм. З пятнаццаці прачытаных ім кніг у дзясяці разам будавалі дарогу, мост і гацілі грэблю (дарога як сімвал пераходу ад цёмнага да светлага, мост далучэнне да прагрэсіўнага чалавецтва, грэбля – выграбанне з твані жыцця на шырокі прастор), у чатырох калектыўна асушалі балота, а ў апошнім (раман А. Чарнышэвіча *Світанне*) – усё гэта разам плюс будаўніцтва торфазавода¹. У адказ пачуў, што размова пойдзе пра агульны Сялянскі дом. Атрымліваецца, што літаратура пра тыя часы ўсё ж была больш рацыянальнай за само жыццё, яна міфалагізавала і сімвалізавала яго, умела згладжвала перахлесты часу. На падставе аналізу суадносін рэчаіснасці і яе мастацкага ўвасаблення пісьменнік-пачатковец пачынае разумець, што жыццё адыгрывае не апошнюю ролю ў творчым працэсе.

Закраналася ў рамане і табуіраваная раней праблема цэнзуры, апекі з боку дзяржаўных органаў над літаратурай і літаратарамі. Пракурор Іван Паўлавіч, загадкавы спадарожнік старых пісьменнікаў, – гэта адзін з варыянтаў тагачасных цэнзараў. Апавядальнік вачамі прайзніка-пачаткоўца паказаў яго дасведчаным чалавекам, спрактыкаваным псіхологам, прафесіяналам у сваёй справе. Іван Паўлавіч стаў першым чытачом рукапісу Трухана, дастаткова высока ацаніў літаратурныя здольнасці студэнта. Дзеля маральнай падтрымкі Алеся перад складанай аперацыяй ён у духу рамантыкаў пазамінулага стагоддзя запэўніваў хворага ў лекавых уласцівасцях творчасці і даводзіў: “Вас павінна трымаць, як і дасюль трымала, адчуванне непадобнасці, абранасці, гонару, што менавіта вы ў ліку тых нямногіх, каго вышмаргнулі з гэтага бясконцага зямнога ланцуга, па якім жывыя рухаюцца ў мёртвыя...”².

Металітаратурны код увасабляецца ў *Рэвізіі* праз сюжэт, праз канцэптуальна абраную прайзікам вобразную сістэму (свае меркаванні пра літаратуру выказваюць людзі розных пакаленняў, прызнаныя і непрызнаныя аўтары). Гэта дазваляе апавядальніку стварыць аб’ектыўную карціну айчыннага літаратурнага працэсу канца 1980-х гадоў. У *Мяжы* (2008) аўтар абраў некалькі іншую стратэгію. Сюжэтнай асновай і аб’ектам рэфлексіі тут сталі моманты жыцця і творчай дзейнасці самога аўтара. Фактычна ў *Мяжы* аўтар – апавядальнік і галоўны герой адначасова. Прайзік прызнаваўся, што напярэдадні саракапяцігоддзя адчуў “цягу да падрахункаў, чысткі, рэвізіі – у галаве, у жыцці, у літаратуры”³. Раней у яго на літаратуру “было пастаўлена

¹ *Ibidem*, с. 404.

² *Ibidem*, с. 416.

³ А.Федарэнка, *Мяжа: раман-эсэ, апавяданні*, Мінск 2011, с. 5.

ўсё. Яна была чымсьці вечным, непарушным, адзіным, што мела сэнс у жыцці, больш таго – яна была вышэй за жыццё, бо была самадастатковай, значыць, не магла быць пераможана нічым, і ў сваю чаргу, з’яўляючыся своеасаблівым “страхавым полісам”, павінна была аберагаць ад любога выпадку, любой нечаканасці. І вось гэтая страхоўшчыца, ратавальшчыца, самадастаткоўшчыца адыходзіць з першага плану ў невядома які. Перастае памагаць. І да яе з’яўляецца агіда і апатыя. Трэба было тэрмінова разабрацца з гэтым. Інакш усё губляла сэнс”¹. Лепшым сродкам выйсця з сітуацыі апавядальнік абраў роздум над “вечнымі” пытаннямі: мэта творчасці, пісьменнік і жыццё, роля крытыкі, пісьменнік і чытач. Не без суму канстатавалася: “Да 45–50 гадоў пісьменнік набывае ўжо, як правіла, нейкае імя, а таксама нейкую пасяду, г. зн. робіцца недасягальным для крытыкі (і, сам таго не разумеючы, для чытача), і вось аднойчы надумваецца і дастае з антрэсоляў запаленыя, з выцвілымі чарніламі студэнцкія, ледзь не школьныя сшыткі, набірае на камп’ютары і, як правільна напісана ў геніяльнай паэме, увесь гэты цяп-ляп прэ ў друк. Разлік просты: сярод мора пошлай, левай нагой намаханай прадукцыі навошта выкладвацца, цяпер што ні напішы, пойдзе, а калі яшчэ без граматычных памылак, ды з мінімальным веданнем законаў жанру – з радасцю надрукуецца, а надрукаваўшыся, і пачытаецца, і пахваліцца”². Усведамленне пісьменнікамі прынцыповай адсутнасці навізны ў тым, што можна зрабіць у літаратуры, многіх адвучае сумленна працаваць на творчай ніве.

Літаратура, на думку апавядальніка, павінна развівацца ў атмасферы разумнай патрабавальнасці з боку крытыкі і самога пісьменніка асяроддзя. Айчынная ж крытыка далёкая ад клопатаў пра годны ўзровень мастацкіх твораў: “Ні ў воднай крытыцы свету не прынята чапаць дэбютантаў. Толькі ў нашай. Наша, падобна, адных дэбютантаў і чапае. І поруч з тым – якое рабалецтва перад г. зв. імёнамі, імёнамі, якія, на добры лад і калі ты добры крытык, варта было б размазаць, як кашу па талерцы”³. Мастацкі бок твораў звычайна застаецца па-за ўвагай крытыкі, а гэта прыводзіць да пышнага росквіту шэрасці, графаманства, эпigonства і нават плагіяту. Былы школьны настаўнік неяк параіў апавядальніку ўзяць старыя часопісы, памяняць крыху прозвішчы, абстаноўку, апісанні прыроды дазволіў пакінуць, бо іх абмяняюць чытачы, прапанаваў таксама перадрукоўваць пад сваім прозвішчам матэрыялы са старых “Вожыкаў”. Яшчэ адзін варыянт зліцца з шэрай масай графаманаў – “зрабіцца пісьменнікам рускамоўным, які пад сваім ці пад чужым імем гоніць вал; ён не піша – яго ванітуе штодзень словамі, сказами, абзацамі. Маю на ўвазе гаротнікаў, якія пастаўляюць бульваршчыну і «мыла» для расійскіх або галівудскіх серыялаў («нашыя»

¹ *Ibidem*, с. 105.

² *Ibidem*, с. 5.

³ *Ibidem*, с. 51.

ўжо і там). Маю права казаць так, бо нейкі час сам быў у іх скуру. Калі перасталі плаціць зарплату і трэба было выжываць, я штампавалі кожную раніцу па 8–10 старонак («Токарев резко обернулся і, вздрогнув, сжал в кармане рукоятку пістоleta»), мне плацілі па 5–6 даляраў за старонку; за паўдня атрымлівалася ў сярэднім 50 даляраў. Але як толькі на працы пачалі плаціць 50 даляраў у месяц, я ў момант гэтую сарамоту скончыў і забыўся на яе – як і не было яе ў жыцці”¹.

Літаратура для пісьменніка – ілюзія магчымасці скарэкціраваць, падоўжыць свой лёс. Праз пададзеныя эпізоды з уласнага жыцця і параўнанне з іх мастацкай рэпрэзентацыяй у канкрэтных творах выказвалася выпакутаванае перакананне: “Бедныя мы, літаратары, людзі. Безабаронныя, аголеныя, якія толькі і робяць, што падстаўляюцца, і глыбока яны няшчасныя, бо няма ў іх нічога асабістага – усё напаказ, як, выбачайце, у публічнай дзеўкі”². Апавядальнік падкрэслівае, што пісьменнік павінен развівацца, і не без іроніі заўважае: “У «сярэдняга» пісьменніка заўсёды ёсць фора перад «славутым». Многае яшчэ наперадзе – і сам не ведаеш, і іншыя не ведаюць, чаго ад цябе чакаць, – у адрозненне ад пісьменніка «славутага», які сваю вышыню ўзяў, у якога ўжо ўсё адбылося і застаецца толькі або спачываць на лаўрах, або спускацца ўніз: паўтарацца, выпісвацца, гнаць вал, без надзеі кагосьці чымсьці здзівіць...”³. Бясспрэчна, пісьменнік працуе з надзеяй мець чытача, а непасрэдны зварот у творы да чытача апавядальнік лічыць безнадзейным архаізмам і прызнаецца, што не ведае свайго чытача і не надта верыць у яго існаванне. Ён пабойваецца чытача, бо той некалі можа здрадзіць.

Роздум пра сутнасць і спецыфіку літаратурнай творчасці падаюцца ў *Мяжы* праз акцэнтацыю адмысловасці канцэптуальнага мастацкага абагульнення, праз супастаўленне законаў логікі і законаў творчасці. На падставе перажытага і напісанага аўтар робіць дастаткова песімістычны вывад: “Людзі вакол жывуць – ты адлюстроўваеш гэтае жыццё, усё піхаеш, усё ўкладваеш, як пракляты, самае лепшае сваё ў нейкі беспрацэнтны, банкруцкі банк – без надзеі на аддачу...”⁴.

Металітаратурны код у сучасным пісьменстве звычайна ўвасабляецца або праз сюжэт, дзе ў ліку персанажаў абавязкова прысутнічаюць прадстаўнікі мастацтва слова (характэрны прыклад – раман *Ікс* Дзмітрыя Быкава), або праз перадачу плыні думак, разважанняў адной творчай асобы, як у *Парушаных тэстаментах* і *Заслоне* Мілана Кундэры, *Рамане як дзяржаве* Міларада Павіча. Металітаратурны код у рамане *Рэвізія* раскрываецца праз сюжэт і сістэму вобразаў, ядро якіх складаюць персанажы-пісьменнікі, што стварае эфект дыялагічнасці і палілагічнасці ў асвятленні такіх праблем, як мэта творчасці,

¹ *Ibidem*, с. 106–107.

² *Ibidem*, с. 7.

³ *Ibidem*, с. 101.

⁴ *Ibidem*, с. 7.

заканамернасці літаратурнага працэсу, суадносіны літаратуры і жыцця. У рамане ж *Мяжа* ён выяўляецца праз споведзь аўтара-апавядальніка, праз самааналіз-рэфлексію над пытаннямі эвалюцыі творцы і яе дэтэрмінацыі, узаемаадносін пісьменніка з крытыкай і чытачамі.

Vanda Barouka

Metafictive Code in Novels of Andrei Fedarenka

A b s t r a c t

The article offers an analysis of conceptual parameters of the metafictive code in Fedarenka's novels and their artistic expression. It is emphasised that in the novel *The Audit* the author interprets the problem of the meaning of a literary work, rules of the literary process, and the relation between literature and life, whereas in the novel *The Border* he talks about his work, about the evolution of the writer and its causes, as well as issues regarding the relationship between the writer and critics or readers. It is concluded that in the novel *The Audit* the author uses a metafictive code visible in the plot and images, whereas in *The Border* he uses introspection for creating confessions of the narrator.