

Аляксандр Лебедзеў
Магілёў

Жанрава-стылёвыя асаблівасці беларускага дзіцячага апавядання 1930–1956 гг.

Характарыстыка жанрава-стылёвай спецыфікі апавяданняў 1930–1956 гг. з кола дзіцячага чытання абумоўлена некалькімі прычынамі.

Па-першае, такі напрамак даследавання спрыяе выяўленню і характарыстыцы аднаго са шляхоў развіцця вельмі важнай часткі беларускай літаратуры XX ст.: яго формаўтваральных асаблівасцей і стылёвых вырашэнняў у адносінах да адпаведнай фармальнай арганізацыі. Па-другое, жанрава-стылёвы аналіз дазваляе прасачыць асаблівасці адлюстравання дзіцячага мыслення і свядомасці, памкненняў, ідэалаў дзіцяці і інш. у пэўным гістарычным кантэксце. Інакш кажучы, у выніку такога даследавання маем магчымасць выявіць працэс трансфармацыі прататыпнай падзейнай і псіхічнай прасторы ў мастацкую сферу яе адлюстравання і рэпрэзентацыі. Па-трэцяе, такая характарыстыка садзейнічае выяўленню рэцэпцыйных прыярытэтаў, асаблівасцей фарміравання эстэтыкі рэцэпцыйнага асваення мастацкай рэчаіснасці. Па-чацвёртае, аналітычна-супастаўляльны разгляд дзіцячага апавядання ў адпаведным гістарычным зрэзе на ўзроўні тэматыкі і праблематыкі, а таксама фармальнай і стылёвай іх рэалізацыі ў мастацкім тэксце ці корпусе такіх тэкстаў падводзіць да вызначэння пазнавальна-выхаваўчага патэнцыялу гэтай часткі нацыянальнага прыгожага пісьменства. Усё адзначанае вышэй у сваю чаргу дае каштоўны матэрыял для стварэння сістэматызаванай гісторыі беларускай дзіцячай літаратуры XX ст.

“Малую” прозу для дзіцячага чытання 1930–1956 гг. у агульным выглядзе можна прадставіць наступнымі жанравымі мадыфікацыямі¹:

а) падзейна-разгорнутае на бытавую тэму апавяданне (*Ядвісін дуб, Янка-парашутыст* М. Лынькова, *Лацароні, Незвычайная прынада, Падарожжа вакол дома, Слёзы Тубі* Я. Маўра, *Дарагуся, У падвале, Флёркавы слёзы, Шаўцоў Янка* К. Чорнага, *Апоркі (З мінулага Заходняй Беларусі)*,

¹ Тэарэтычнымі зыходнымі для прапанаванай ніжэй класіфікацыі паслужылі высновы А. Макарэвіча; гл.: А. Макарэвіч, *Праблема жанравых мадыфікацый у беларускай прозе XIX – пачатку XX ст.*: манаграфія, Магілёў 1999, 332 с.

Дзіўныя лодкі, Васількі, Пастушок Ігнатка, Першы працадзень, Сірата А. Якімовіча і інш.);

б) падзейна-разгорнутае на ваенную тэму апавяданне (*Васількі, Ірына, Пацалунак, Салют* М. Лынькова, *Дом пры дарозе, Завошта?, Запіска, Чужаземец, Падарожжа ад школы дадому, Максімка Я. Маўра, Маленькая жанчына* К. Чорнага, *Брат і сястра, Новы год, Піянер* Геня, *Санька, Юзیک* А. Якімовіча і інш.);

в) сцэнка з натуры (*Недапетыя песні* М. Лынькова, *На крызе* Я. Маўра, *Вераснёвыя ночы, На пыльнай дарозе, Начлег у вёсцы Сінегах* К. Чорнага, *Беспрытульны, Паўлік-камандзір* А. Якімовіча і інш.);

г) навела (*Шчасце* Я. Маўра, *Дзіцячы башмачок* М. Лынькова, *Паўлік-камандзір, Уродным горадзе* А. Якімовіча і інш.);

д) апавядальная гісторыя (*Багіра* Я. Маўра, *Сцяпанавы дзеці* К. Чорнага, *Юзیک (Расказ партызана), Выпадак на чыгунцы, Панскі яблык, Сарочыя яйкі, Хітры воўк, Чарнавочка* А. Якімовіча і інш.).

Кожнай з вылучаных мадыфікацый апавядання ўласцівы адметныя жанравыя і стылёвыя асаблівасці, якія, счэпліваючыся, узаемадзеінічаючы, спрыяюць стварэнню адпаведнага свету дзіцячага жыцця, уяўленняў, мыслення, памкненняў, маральных і побытавых прыярытэтаў яго герояў.

Вызначым некаторыя з паказальных у адносінах да дзіцячай рэцэпцыйнай сферы жанравых асаблівасцей апавяданняў 1930–1956 гг. на формаўтваральным і стылёвым узроўнях.

Падзейна-разгорнутае апавяданне.

1. Адлюстраванне падзей у двух сэнсава залежных адзін ад аднаго планах. Такія разнапланавыя часткі выразна вылучаюцца, напрыклад, у апавяданні *Васількі* М. Лынькова. Першая з іх адлюстроўвае шчаслівы эпізод з жыцця Міколкі (яго гульні з сябрамі, збор грыбоў і ягад у лесе). Другая частка твора не змяшчае ніводнага маляўнічага апісання, бо звязана з помстай хлопчыка за забойства карнікамі яго маці і сястрычкі. Падобную кампазіцыю назіраем таксама ў апавяданні *Слёзы Тубі* Я. Маўра. Спачатку ў поле зроку пісьменніка “трапляюць” практычна-адукацыйныя будні галоўнага героя – спрытнага Тубі, якога вучаць знаходзіць на дне мора жамчужыны. Кульмінацыя твора – сцэна трагічнай смерці дзіцяці па віне яго “настаўнікаў”. Гэты эпізод, змешчаны ў фінале апавядання, вынікае з ходу папярэдніх падзей. Хлопчык загінуў ад прыгнёту тых, хто прымушаў нырцоў здабываць каштоўны матэрыял з марскога дна, дзе плавалі акулы-драпежнікі. Двухпланавы паказ падзей дазволіў, па-першае, “раскласці” твор на сэнсава-выразныя залежныя часткі, па-другое, надаць тону апавядання эмацыянальнасць, лірычную прыўзнятасць і ў той жа час трагічнае гучанне.

Прыклад адмысловай кампазіцыі назіраем у апавяданні *Янка-парашутыст* М. Лынькова. Факт падзелу твора на сэнсаўтваральныя часткі падкрэсліваецца пісьменнікам у эпілогу: “Так вось і стаў наш Янка самым сапраўдным парашутыстам. <...>

А пачыналася ўсё...

Ды вы ж і самі ведаеце, з чаго гэта ўсё пачыналася!"¹.

Словы аўтара нібыта замыкаюць кола аповеду, утвараючы тым самым асаблівую кампазіцыйную форму, якая прадугледжвае падзел храналагічных межаў апавядання на рамантычна-ўзнёслую і рэалістычна-прыземленую часткі, што спрыяе больш доказнаму знаёмству рэцыпіента-дзіцяці з працэсам станаўлення літаратурнага героя твора.

2. Сумяшчэнне кантрасных элементаў адлюстравання падзей. Гэта садзейнічае шматфарбнаму адлюстраванню умоў і фактаў жыцця літаратурнага героя. Кантрас у дадзеным выпадку выкарыстоўваецца з мэтай завастрэння чытацкай увагі на пэўных супярэчнасцях жыцця, а таксама для акцэнтавання істотных рыс героя, дэталей яго вобраза.

Майстрам кантраснага аповеду, асабліва ў цыкле твораў пра жыццё дзяцей у каланіяльных краінах, з'яўляецца Я. Маўр. У апавяданні *Незвычайная прынада* аўтарскія інтанацыі мяняюцца на працягу ўсяго твора: яны то ўсхваляваныя і спачувальныя, калі пісьменнік гаворыць пра бездапаможнага Сідры, то гнеўныя і ўзрушаныя, калі па віне містэраў Блэнсдорфа і Гопкінса здараецца няшчасце з хлопчыкам. У апавяданні *Лацароні* вызначаная вышэй асаблівасць таксама садзейнічае глыбокаму раскрыццю сацыяльных катаклізмаў. Увесь час перад чытачом паўстаюць кантрасныя замалёўкі двух Неапаляў: таго, які вабіць сваёй прыгажосцю, і таго, які адштурхоўвае несправядлівасцю парадкаў, што і снуюць у яго прасторы.

У апавяданні *Васількі* М. Лынькова назіраем чаргаванне рэзка проціпастаўленых адзін другому паасобных эпізодаў жыцця літаратурнага героя: сумных і вясёлых, драматычных і гумарыстычных. Спалучэнне радаснага ўспрымання навакольнага свету Міколкам у час збірання ім у лесе грыбоў і эпізоду смерці дарагіх яго сэрцу людзей спрыяе раскрыццю варожай сутнасці фашызму.

3. Выкарыстанне рэтраспекцый з адпаведнымі сэнсаўтваральнымі функцыямі – адзін з формаўтваральных паказчыкаў падзейна-разгорнутых апавяданняў. Так, у апавяданні *Сірата* А. Якімовіч пры дапамозе рэтраспекцыі-абагульнення звяртае ўвагу на нешчаслівыя дзіцячыя гады Марылькі. Рэтраспектыва ў творы выконвае ролю своеасаблівага фокуса. Яна збірае важныя факты, сэнсавыя развіццё якіх адбываецца ў мастацкім свеце апавядання. Адною з прычын пакутаў маленькай Марылькі быў яе сірочы стан. У размове з дырэктарам саўгаса Ляшчэням дзяўчынка з болей успамінае сваю сям'ю, родную вёску Алёхаўку, абвінавачвае імперыялістычную вайну ў сваёй горкай долі: расстанні з бацькам, эвакуацыяй з маці ў чужы горад.

Ствараючы вобразы сваіх герояў, раскрываючы прычыны, якія прымушалі іх рабіць тыя ці іншыя ўчынкі, пісьменнікі імкнуліся заглянуць ва ўчарашні дзень персанажаў. Хоць жанр апавядання (у дадзе-

¹ М. Лынькоў, *Збор твораў у 8 тамах*, т. 1: *Апавяданні*, Мінск 1981, с. 406.

ным выпадку яго мадыфікацыя – падзейна-разгорнутае апавяданне) і абмяжоўваў магчымасці надзвычай шырокага мастацкага адлюстравання, аднак патэнцыял такога формаўтваральнага сродку, як рэтра-спекцыі, дазваляў “рассоўваць” межы мастацкага свету твораў.

4. Нябачная прысутнасць у апавяданні праніклівага і назіральнага наратара. Яго, карыстаючыся прынцыпамі апавядальнай тыпалогіі Э. Лайбфрыда, можна вызначыць як наратара, што “расказвае гісторыю, у якой ён адсутнічае як дзейная асоба”¹. Такі наратар можа ўмешвацца ў ход аповеду, выказваць меркаванні, ацэнкі; таксама ён можа выступаць той асобай, што стаіць над светам, які ўзнаўляецца ў творы. Прыгадаем фінальны акорд апавядання *Незвычайная прынада* Я. Маўра, у якім высновы наратара, думаецца, ідэнтычныя меркаванням пісьменніка пра нязначную каштоўнасць выпадковых заробкаў, у тым ліку такіх амаральных спосабаў, як выкарыстанне хлопчыка ў якасці прынады для кракадзіла: “Сідры застаўся жывы. Толькі нагу страціў. Але ж затое за гэту нагу сям’я кармілася некалькі месяцаў. А потым... потым зноў зажылі, як і раней”². Наратар тут выступае як дасведчаная асоба ў адносінах да аб’екта адлюстравання гетэрадыягетычнай (паводле класіфікацыі Яна Лінтвельта³) апавядальнай формы, яму адкрыта большасць дэталей узноўленага свету, якія ў рознай ступені цікавяць яго.

Часам наратар не захоўвае дыстанцыю ў адносінах да героя, эпізоды жыцця якога ён узнаўляе. Па гэтай прычыне, апрача падрабязнасцей унутранага жыцця героя, яму вядомы шматлікія факты, а таксама агульная перспектыва развіцця падзеі, яе гістарычны кантэкст, перадгісторыя і тое, што адбылося пасля заканчэння гісторыі. Так, у апавяданні *Шаўцоў Янка* К. Чорнага выказваецца думка пра тое, што неспрыяльныя сацыяльныя ўмовы перакрэсліваюць у чалавеку людскае, пераўтвараючы яго ў бяздушную істоту. Маральнае растрэсванне адбылося з бацькам Янкі. Змардаваны невыносным жыццём дарослы “атручвае” жыццё сына, пазбаўляючы малога бацькоўскай пяшчоты і выракаючы тым самым дзіця на закінутасць. Наратар звяртаецца да перадгісторыі асноўнага эпізоду, які ўзнаўляе, каб поўна і вычарпальна, аб’ектыўна раскрыць кантэкст, у якім адбываюцца падзеі, што тлумачаць узніклую сітуацыю. Пры гэтым ён абапіраецца не на выпадковыя звесткі, чуткі і здагадкі – наратар дакладна ведае, што паслужыла імпульсам для фарміравання і развіцця сітуацыі.

Разнастайныя кампазіцыйныя прыёмы, наяўнасць дасведчанага наратара – усё гэта дазваляла пісьменнікам “спрашчаць” змест твора, рабіць яго даступным для ўспрымання чытачамі-дзецьмі.

5. Псіхааналітычны змест падзейна-разгорнутых апавяданняў

¹ *Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник*, Москва 1999, с. 64.

² Я. Маўр, *Збор твораў у 4 тамах*, т. 2: *Амок. Апавяданні*, Мінск 1975, с. 303.

³ *Современное зарубежное литературоведение...*, с. 67.

1930–1956 гг. з кола дзіцячага чытання і псіхалагічная матываванасць учынкаў літаратурных герояў – адна са стылёвых рыс большасці твораў гэтай групы.

У распрацоўцы тэмы дзяцінства выявілася незвычайнае майстэрства К. Чорнага – пісьменніка-псіхолага, які быў здольны зазіраць у душу юных герояў яго твораў. Часта ён выкарыстоўваў у сваіх апавяданнях канкрэтны факт і так канцэнтраваў матэрыял, усе дэталі і падрабязнасці, каб праз гэты факт раскрыць самае істотнае ў характары героя, высветліць матывы, жыццёвую абумоўленасць яго ўчынкаў, каб, урэшце, выявіць і разнастайныя сувязі самога факта з рэчаіснасцю (*Упадвале, Флёркавы слёзы, Маленькая жанчына, Шаўцоў Янка* і інш.). Паводле вызначэння М. Тычыны, “інструментарый псіхалагічнай навукі, якім цудоўна валодалі многія літаратурныя папярэднікі, цікавіў Чорнага не сам па сабе, а як спосаб пранікнуць у сэнс падзей <...> Мэта пісьменніка – непрыкметна ўвайсці ва ўсе таямніцы, што ў жывых істотах захаваны, увайсці ласкава і ціха, з чыстымі думкамі і адчуваннямі”¹.

У апавяданні *Максімка* Я. Маўр таксама заглыбіўся ва ўнутраны свет хлопчыка і адкрыў, убачыў у ім незвычайную глыбіню. Вельмі асцярожна, псіхалагічна тонка, далікатна раскрытыя ў гэтым творы перажыванні маленькага героя апавядання, бацька якога загінуў у баях пад Сталінградам, а маці закатавалі фашысты. З тонкім веданнем асаблівасцей псіхалогіі чатырох-шасцігадовых дзяцей аўтар расказвае, як уяўляецца ім такая сустрэча.

6. Партрэтныя і бытавыя дэталі – адзін з шырока прадстаўленых стылёвых паказчыкаў падзейна-разгорнутых апавяданняў. Яны надаюць творам, як правіла, мінорнае гучанне. У такіх выпадках сумны выгляд сэнсава падкрэслівае трагізм падзей, якія адбываюцца ў жыцці герояў. Праз партрэт выяўляецца індывідуальнасць героя, асаблівасці яго псіхалогіі. Падзейна-разгорнутыя апавяданні 1930–1956 гг. з кола дзіцячага чытання падаюць пераважна прыклады псіхалагічнага партрэту, у той час, як дэталі знешнасці героя характарызуюць яго ўнутраны свет. Такім відам партрэту шырока карыстаюцца пры характарыстыцы персанажаў пісьменнікі А. Якімовіч, М. Лынькоў. Дзякуючы яскравым партрэтным замалёўкам запамінаецца Дзіма (апавяданне *Новы год* А. Якімовіча). Ён носіць парваную вопратку, з-за якой вымушаны пакутаваць, бо ў такой адзежы яму не дазваляць працягваць вучыцца.

Сцэна мужнай смерці Міколкі (апавяданне *Васількі* М. Лынькова) – адна з адметных у плане выкарыстання партрэтных характарыстык: “Нерухомым позіркам ён углядаўся ў блакітнае неба, нібы прыслухоўваўся да былых сваіх думак: аб нянавісці, аб помсце. Застыглы твар стаў калючым, суровым, нібы пражыў Міколка доўгія дзесяткі год, усё

¹ М. Тычына, Кузьма Чорны [у:] *Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя ў 4 тамах*, т. 2, Мінск 2002, с. 342.

перажыў, усё пабачыў на свеце. І толькі на вуснах засталіся – ні агонь, ні жалеза не змаглі іх сцерці – сляды ўсмешкі, слаўнай, дзіцячай”¹.

Апрача партрэтных дэталей, актыўна ўжываецца ў гэтай групе апавяданняў бытавая дэталі. Яна надае пэўнай карціне, канкрэтнаму эпізоду своеасаблівую эмацыянальную танальнасць, жыццёвую праўдзівасць. Уражанні ад падзей згаданага раней апавядання *Васількі* М. Лынькова ўзмацняюцца ў тым ліку пры дапамозе пачуццёва насычаных “бытавізмаў”: каля забітага Міколкі “побач ляжала яго торбачка з растружчаным пад салдацкім ботам пеналам. Ды выпалі з-за пазухі і ляжалі ў пылу запазненлыя восеньскія васількі”². Вобраз васількоў – скразны элемент твора. Ён пашыраецца да сімвалу, азначаючы і шчаслівае дзяцінства, і жыццё Міколкі, якія так зарана абарваліся. Ф. Куляшоў трапна зазначае: “Параўнанне вачэй загінутага хлопчыка-героя з асеннімі адцвітаючымі васількамі надае ўсёй сцэне нясцерпна журботны, шчымлівы настрой”³. Вестуном гэтых трагічных падзей у апавяданні становіцца бусел, які спрадвечна гняздзіўся на грушы ля Міколкавай хаты. Задуменна, спалохана назірае хлопчык за тым, як птушка спрабуе апусціцца ва ўласнае гняздо, але так і не адважваецца ступіць у яго. Трывожнымі паводзінамі бусла М. Лынькоў своеасабліва падрыхтоўвае героя апавядання і чытачоў да ўспрымання нечага страшнага і непараўнага. Письменнік пранікае ў псіхалогію Міколкі і пераканаўча перадае яго стан у хвіліну страшнай роспачы яшчэ праз адну трапна знойдзеную дэталі – ліпавы кошык з баравікамі: “Ліпавы кошык ціха ўдарыўся аб зямлю, бязгучна рассыпаліся грыбы – колькі радасці было ў гэтых баравіках у лесе. Дзе ж падзелася, дзе памеркла гэтая радасць?”⁴.

7. Пейзажныя элементы – адзін з пашыраных стылёвых паказчыкаў падзейна-разгорнутых апавяданняў. Яны з’яўляюцца не толькі фонам фізічнага ці інтэлектуальнага дзеяння літаратурнага героя, а і падкрэсліваюць яго еднасць з прыродай.

Функцыю стварэння фону, на якім разгортваецца дзеянне, удала выконваюць пейзажныя замалёўкі ў апавяданні *Піянер Геня* А. Якімовіча. Развіваючы матыў руйнавання фашыстамі зямной гармоніі, аўтар малюе скупымі фарбамі знішчэнне дзівоснага хараства: “Склеп быў на агародзе, між лапушыстага бульбяніку, які пачынаў ужо цвісці. Побач зелянелі густыя радкі морквы, завязваліся крамяныя качаны капусты, чырванелі бурачныя цыбуры. Была пара росквіту і красавання, пара, калі людзі, любоўна даглядаючы палеткі, цешацца з працы сваіх рук. Але браніраваная фашысцкая наваля ў той усім так памятны год бязлітасна нішчыла ўсё жывое і прыгожае”⁵.

¹ М. Лынькоў, *Збор твораў у 8 тамах*, т. 2: *Аповяданні і нарысы*, Мінск 1982, с. 13.

² *Ibidem*, с. 13.

³ Ф. Куляшоў, *Міхась Лынькоў: нарыс жыцця і творчасці*, Мінск 1979, с. 120.

⁴ *Ibidem*, с. 10.

⁵ А. Якімовіч, *Збор твораў у 3 тамах*, т. 3: *Аповяданні, казкі, аўтабіяграфія*, Мінск 1980, с. 83.

Яркі прыклад узмацнення драматызму мастацкага апавядання – пейзаж восені (апавяданне *Ядвісін дуб* М. Лынькова). “Цёмная восеньская ноч глядзіцца ў шыбы, ціха слязіцца дажджом. Глуха шумяць дрэвы. Можна ўчуць, як свішча вецер у голых клянах, як абскубае ён бярозавы ліст і цэлымі прыгаршчамі кідае ў вокны, у сцены – дрымотны шолах ідзе аж па хаце. <...> А як усходзіцца і ўзлуге вецер, тады ляціць, зрываецца каляны ліст дубовы. Аж шыбы звіняць, калі страсяюць дубы сваё лісце. Гудзіць у коміне вецер, прадзіраецца ў шчыліны сцен, аж за самыя ногі хапае Ядвісію. Ніяк не сагрэеш іх, гэтыя скарчанелыя за дзень ногі, як ні хутай іх у дзіравы кажушок”¹. Пейзажны малюнак восеньскай ночы ўвасабляе не толькі беспрасветны лёс змучанай Ядвісі, а і цёмную ноч жыцця працоўных Заходняй Беларусі.

У параўнанні з падзейна-разгорнутым апавяданнем такія жанравыя формы, як сцэнка з натуры, навела, апавядальныя гісторыя, у беларускай дзіцячай прозе 1930–1956 гг. выкарыстоўваліся значна радзей. Яны не рэпрэзентавалі мастацкі свет так аб’ёмна, як падзейна-разгорнутае апавяданне; адлюстраваная ў іх падзея не абрамлялася іншымі, звязанымі з ёй паводле сутнасці фактамі. Сцэнкі з натуры, мініяцюры, апавядальныя гісторыі перадавалі, па вялікім рахунку, застылыя ў часе імгненні, адзінкавыя эпізоды жыцця літаратурных герояў.

Сцэнка (замалёўка) з натуры.

1. Дамінаванне апісальнага спосабу ўзнаўлення адной падзеі, без абрамлення яе фактамі і з’явамі ў іх прычынна-выніковай паяднанасці – паказальная прыкмета гэтай жанравай формы апавядання. Тут варта адзначыць, што сцэнкі з натуры маюць патэнцыйную формаўтваральную і стылёвую ўласцівасць да перакрывавання з такімі формамі, як замалёўка, эцюд і мініяцюра. Уласцівасці такой жанравай мадыфікацыі маюць найперш апавяданні К. Чорнага.

Так, выпадковая сустрэча нарацара з хлопчыкам-падарожнікам (у нарацыйнай сітуацыі ён не мае імені) у апавяданні *На пыльнай дарозе ўзнаўляецца ў форме, набліжанай да рэальнага разгортвання гэтай кароткай у часавых адносінах падзеі. Адметнасць нарацыі тут у тым, што дарослы падарожнік у апошнія хвіліны сустрэчы з хлопчыкам рэтраспекцыйна вяртаецца ў сітуацыю “шмат было перагаворана дарогаю”*². Затым ён выбірае з гэтай сітуацыі толькі адзін эпізод гутаркі і ўзнаўляе яго ў форме дыялогу. У апавяданні, за выключэннем яго пачатку (пейзажныя апісанні як уступ да асноўнай замалёўкі) і фіналу (замалёўка стану падарожніка пасля развітання з хлопчуком), галоўным чынам увага сканцэнтраваная на рэтраспекцыйнай размове нарацара і сустрэтага ім “на ветранай і пыльнай дарозе” хлопчыка. Такім чынам, у дадзеным творы назіраем спалучэнне трох замалёвак (дзвюх

¹ М. Лынькоў, *Збор твораў у 8 тамах*, т. 1..., с. 475.

² К. Чорны, *Збор твораў у 8 тамах*, т. 1: *Апавяданні 1923–1927 гг.*, Мінск 1972, с. 236.

рэальных і адной рэтраспекцыйнай) у адно цэлае. Апавяданне *На пыльнай дарозе* падае своеасаблівы малюнак з наттуры сустрэчы нара-тара з аб'ектам яго аповеду. Аўтар гэтага твора да мінімуму спрашчае яго сюжэт: хлопчык ідзе на хутар па брата, які служыў там ужо цэлую зіму; цяпер ён можа вярнуцца дадому, бо памёр айчым, які здзекаваўся з няродных дзяцей і з іх маці. Жыццёвую сілу і глыбіню сваёй наттуры падлетак выяўляў у жаданні усцешыць матку, у неабходнасці праца-ваць, дзейнічаць, устанавіць новыя парадак і лад у доме. Словы, разва-жанні, не па-дзіцячаму сталы твар і цвёрдая хада хлопчыка даюць пісь-менніку матэрыял для адпаведнага роздуму і абагульнення.

Падобны спосаб мастацкай арганізацыі назіраем і ў апавяданні К. Чорнага *Начлег у вёсцы Сінегах*. У гэтым творы падзеі ўзнаўляюцца вуснамі нара-тара (чырвонаармейца), які, згадаўшы факт і абставіны яго прысутнасці ў апавядальнай прасторы, рэпрэзентуе ў форме сцэнкі з наттуры (замалёўкі) дыялог маці і сына. Жанчына будзіць сына, бо той мусіць гнаць на пашу карову. У поўных ласкі словах кабеты – і заміла-ванне да свайго дзіцяці, і ні з чым не параўнальныя пакуты ад таго, што яно не даспала і павінна ісці ў поле з прабітай нагой, і бязмежная закла-почанасць пра яго.

2. Адсутнасць аналітычнага заглыблення ў вытокі, сутнасць і выні-ковасць галоўнай падзеі, вакол якой сканцэнтравана ўвага нара-тара.

“Я сядзеў на каменнях, і думаў аб маленькіх і нязначных здарэннях, якія слабым здаюцца вялікімі і страшнымі, і аб вялікіх і страшных здарэннях, якія моцным здаюцца маленькімі і нязначнымі. І ад таго, што гэтае дзіцяцё не сагнулася і не сагнецца і ідзе сабе моцна па даро-зе, – стала мне радасна і сумна. <...> Ён, малы, вырасце і таксама, як цяпер, моцна і горда пройдзе па зямлі, па дарозе...” (*На пыльнай дарозе* К. Чорнага)¹.

“Я пайшоў у сенцы. У сваіх мяшках я нічога не знайшоў, апроч двух тараноў. Я дастаў іх і палажыў у хаце на лаве – уся мая салдацкая ежа.

І тады мы з таварышам Скабаковым назаўсёды пакінулі гэтую хату.

Праз хвілін пятнаццаць мы пакінулі гэтую вёску Сінегі”(*Начлег у вёсцы Сінегах* К. Чорнага)².

Такі спосаб мастацкага адлюстравання значна спрашчае ўспры-манне дзецымі тых сітуацый, якія ўзнаўляюцца ў сцэнках з наттуры. Спа-койны рытм аповеду, развіццё сітуацыі без аналітычнага заглыблення ў канфлікт, апісальны характар рэчаіснасці, якія характэрны сцэнкам з наттуры, робяць сюжэт лагічна паслядоўным, што важна для малога гадамі чытача, які не заўсёды здольны разумець складаныя жыццёвыя і, адпаведна, псіхалагічныя праблемы.

3. Выкарыстанне рэтраспекцыйнай інфармацыі ў выказваннях-рэпліках літаратурнага героя. Так, у апавяданні *На пыльнай дарозе*

¹ *Ibidem*, с. 374.

² *Ibidem*, с. 329.

К. Чорнага рэтраспекцыйна акрэслены такія праявы сялянскага жыцця, як беднасць, галеча, безграшоўе. Яны канстатуюцца ў рэпліках літаратурнага героя, скіраваных у яго мінулае.

4. Наяўнасць у творы выразна акрэсленага наратара сведчыць пра жанравае перакрываўванне і ўтварэнне такой мадыфікацыі апавядання, як сцэнка (замалёўка) з натуры / апавядальная гісторыя (*На пыльнай дарозе, Начлег у вёсцы Сінегах* К. Чорнага і інш.).

5. Спалучэнне прыкмет такіх жанравых форм, як сцэнка (замалёўка) з натуры і падзейна-разгорнутае на бытавую тэму апавяданне (*Недапетыя песні* М. Лынькова, *На крызе* Я. Маўра, *Беспрытульны, Паўлік-камандзір* А. Якімовіча).

6. Пейзажныя (*На пыльнай дарозе* К. Чорнага), побытавыя (*Начлег у вёсцы Сінегах* К. Чорнага) элементы ў пачатку твора як паказальная асаблівасць сцэнкі (замалёўкі) з натуры. Яны выконваюць наступную форма- і сэнсаўтваральную ролю: а) нагода для далейшага апісання, супастаўлення і высновы наратара, б) фон развіцця дзеяння, в) апасродкаваная разгорнутая паралель паміж фактамі нарацыі ў адносінах да галоўнага яе аб'екта і сутнасцю ўзноўленых наратарам фактаў. Так, вобраз пыльнай дарогі, па якой ішлі і на якой спыніліся наратар і хлопчык з апавядання *На пыльнай дарозе* К. Чорнага, – гэта, апрача іншага, і апасродкаваная праекцыя на вобраз пыльнага, неспрыяльнага шляху ў жыцці хлопчыка, які ўзнаўляецца ў апавяданні.

Навела.

1. Цэнтраімклівасць сюжэта і аголенасць сюжэтнага ядра, падзейная незвычайнасць фіналу – вось тыя прыкметы, якія апрача іншых, уласцівых навеле, уражваюць маленькага чытача ў апавяданнях-навелах 1930–1956 гг. Да ліку такіх твораў належыць *Дзіцячы башмачок* М. Лынькова. У ім узнаўляюцца чатыры невялікія эпізоды ваеннага перыяду, звязаныя паміж сабой іх падзейнай імклівасцю, кароткай часовай і фабульнай працягласцю, адзінствам месца дзеяння: уцёкі жанчын ад ваеннай навалы (сярод іх – Нехама з сямігадовым сынам Барысам, Вера з двума меншымі дзецьмі), з'яўленне нямецкіх матацыклістаў, забойства Барыскі "залатушным яфрэйтарам" і забойства апошняга даведзенымі да адчаю маткамі. Вылучаныя вышэй прыкметы ў сукупнасці са стылёвымі асаблівасцямі гэтага твора спрыяюць дасягненню максімальнага рэцэпцыйна-эмацыйнага напружання і адпаведнай яму рэакцыі: суперажывання, абурэння, асуджэння і жадання супрацьстаяць бесчалавечнасці.

2. Сярод апавяданняў навелістычнай будовы ёсць творы, што знаходзяцца на мяжы такіх форм, як навела / эцюд / мініяцюра з дамінаваннем у дзвюх апошніх з вызначаных форм псіхалагічнага сэнсаўтваральнага элемента. Да ліку такіх твораў можам аднесці, напрыклад, апавяданне *Шчасце* Я. Маўра.

Выпадак, з якім знаёміць рэцыпіентаў Я. Маўр у гэтым творы, пазбаўлены разнастайных побытавых абставін і дэталей. У цёплы летні

дзеень апавядальнік сустракае на вуліцы хлопчыка, тварык якога заліты усмешкай, а з вачэй пырскае радасць. Такі настрой хлопчыка выкліканы не толькі замілаванасцю ласкавым днём, а і асалодай ад прыгожай абноўкі – шапкі. Вузкая фактуальная база размешчана на невялікай апавядальнай прасторы. Мож падацца, што ў творы нібыта недататкова месца для дзеяння, але яно ў той жа час існуе, разгортваецца: тут і эйфарыя наратора ад жыватворнага дня, і радасць маленькага героя твора ад прыемнага падарунка, і поўная трагедыйнага зместу сцэнка крыку-рэакцыі дзіцячай душы на “абьякавасць” дарослага да яго шчасця. Тут праз аповед наратора ўзнаўляецца сутыкненне дзвюх сістэм каштоўнасцей – дзіцячай і дарослай; апавяданне грунтуецца на сутыкненні супрацьлеглых поглядаў на шчасце, якія суіснуюць у кароткім часе і дзеянні. Гэты твор, “сплецены” з эмацыйнага напружання, уяўляе сабой своеасаблівую замалёўку эмацыйнага стану яго герояў. Рух дзеяння тут вызначаецца псіхалагічным сутыкненнем свету дзяцінства і свету дарослых на фоне спакойнай ціхамірнай прыроды. Пры ўсім гэтым твор мае навелістычны нечаканы фінал, які адрозніваецца, напрыклад, ад фіналу сцэнак (замалёвак) з натуры *На пыльнай дарозе, Начлег у вёсцы Сінегах* К. Чорнага.

3. Унутраны драматызм апавядальнай сітуацыі як стылёвы паказчык навелы. Напрыклад, у апавяданні *Шчасце* Я. Маўра дарослы чалавек не толькі не звяртае ўвагу на новую шапку маленькага хлопчыка (што надзвычай важна для малога), але нават не цікавіцца яго імем (што зусім і не важна для маленькага героя апавядання). “Сваім дзіцячым інстынктам ён, відаць, зразумеў, што словы гэтыя сказаны так сабе, абы сказаць. Мала таго: твар яго перастаў свяціцца, нават неяк балюча скрыўіўся. А потым... потым з грудзей яго вырваўся крык!.. <...> Ці магла чулая дзіцячая душа сцярпець такую несправядлівасць, такое халоднае бяздушша?”¹. Унутраны драматызм апавядальнай сітуацыі дазваляе пісьменніку дэталёва перадаць стан хлопчыка ў момант крайняй распачы, а вобраз дзіцяці стварыць пры дапамозе нешматлікіх кароткіх характарыстык.

4. Пейзажныя дэталі як формы супастаўлення, супрацьпастаўлення маючага быць і існага. Параўнаем: апісанне радаснага летняга дня як вытоку ўзнёслага настрою наратора ў апавяданні *Шчасце* Я. Маўра непасрэдна супрацьпастаўляецца настрою і галоўнаму жаданню маленькага героя твора; пейзажныя дэталі – “сонечны прамень”, “нясцерпная сухмень”, суніцы, што “цвілі, адцвіталі”, у апавяданні *Дзіцячы башмачок* М. Лынькова – гэта адна з форм супрацьпастаўлення прыгожага і агіднага. Такі стылёвы прыём надзвычай прыдатны для навелы / эцюда / мініяцюры – жанравых форм апавядання, якія, лаканічна рэпрэзентуючы асобныя факты, з’явы і вобразы, не прадугледжваюць

¹ Я. Маўр, *Збор твораў у 4 тамах*, т. 3: *Шлях з цемры. Апавяданні*, Мінск 1975, с. 246–247.

іх разгорнутых каментарыяў, шырокіх ілюстрацый да іх і да т. п.

Апавядальная гісторыя.

1. Кампазіцыйны цэнтр гэтай жанравай мадыфікацыі – вобраз апавядальніка. Яго задача – узнавіць праз успамін-расповед адно ці некалькі здарэнняў з уласнага жыцця або жыцця знаёмых яму людзей. Дзякуючы вобразу апавядальніка – асноўнаму формаўтваральнаму паказчыку гэтай жанравай формы – чытачы нібы пранікаюць у свет сваіх герояў-аднагодкаў і становяцца непасрэднымі сведкамі ці ўдзельнікамі падзей.

Так, у *Багіры Я. Маўра, Сарочых яйках, Хітрым ваўку, Чарнавочцы А. Якімовіча* апавядальнік выступае актыўным удзельнікам узноўленых ім падзей, а ў *Выпадку на чыгунцы, Панскім яблыку* таго ж аўтара ён аднаўляе факты, пачутыя ім ад іншых апавядальнікаў (паводле класіфікацыі Яна Лінтвельта, – гэта, адпаведна, гомадыегетычная і гетерадыегетычныя апавядальныя формы¹). У некаторых выпадках апавядальнік абазначае сваю прысутнасць і далучанасць да арганізацыі апавяду фармальна. Напрыклад, у апавяданні *Багіра Я. Маўра* гэта адбываецца ў пачатку твора (“Вы, вядома, чулі гэтае імя. Пэўна, ведаеце чорную пантэру, прыяцельку Маўглі. Але цяпер гутарка будзе ісці хоць і пра дальнюю сваячку, але ўсё ж такі не пра пантэру, а пра кошку. <...> Трапіла яна да нас самым незвычайным чынам. Раз у марозны веснавы вечар <...>”²). Затым апавядальнік канстатуе сваю прыналежнасць да гісторыі пры дапамозе фактуальна-граматычнага яго абазначэння ў нарацыйнай прасторы (“тут прычапілася да нас”, “як толькі мы зрабілі”, “калі мы падышлі бліжэй” і інш.). У той жа час апавядальнік у гэтым творы выступае як абсалютна дасведчаны нараатар, які не толькі прапаноўвае пэўную гісторыю, а і мадэлюе яе ў адпаведнасці з канкрэтнымі апавядальнымі задачамі: рэпрэзентаваць такую нарацыйную сітуацыю, якая была б цікавай праз яе незвычайнасць, захапляльнасць, павучальнасць для маленькага рэцыпіента. Пры гэтым апавядальнік не дае ніякіх каментарыяў адносна гісторыі сустрэчы з Багірай, яе клопату пра кацянят. Ён узнаўляе падзеі ў граматычнай форме прошлага часу так, быццам бы яны адбываюцца ўпершыню.

Апавядальныя гісторыі з кола дзіцячага чытання – літаратурныя формы, якія прыхільна прымаюцца рэцыпіентамі гэтай групы. Дзеці – тая частка чытачоў, для якіх узнаўленне пэўнай гісторыі ў форме апавяду вельмі блізкая, бо дастаткова часта яны знаёмяцца са светам пры дапамозе апавяду дарослых у форме казкі, успаміну, павучання ў выглядзе падання, выпадку з іх жыцця і інш. У гэтых адносінах мастацкія апавядальныя гісторыі з кола дзіцячага чытання ўяўляюць сабой той пласт літаратуры, якой дзеці давяраюць, бо ў ім утрымліваецца жывое сведчанне пра свет і здарэнні ў ім, якія нібыта рэальна існавалі,

¹ *Современное зарубежное литературоведение...*, с. 67.

² Я. М. а ў р, *Збор твораў у 4 тамах*, т. 4, Мінск 1976, с. 330.

а значыць, могуць паўтарыцца і ў іх жыцці. У сувязі з гэтым звернемся да пачатку апавядання *Чарнавочка* А. Якімовіча. “З настаўнікаў свайго класа дзеці найбольш любілі Івана Рыгоровіча. Іван Рыгоровіч быў класным кіраўніком, а дзядзя Ваня – лепшым сябрам. Іван Рыгоровіч выкладаў родную мову, а дзядзя Ваня часта, як роўны з роўнымі, любіў “зрэзацца” з заўзятымі класнымі шахматыстамі, наладжваў гульні, вадзіў на экскурсіі і, апрача ўсяго, цікава расказваў розныя гісторыі. Але найбольш любілі вучні слухаць яго расказы з партызанскага жыцця”¹.

2. *Чарнавочка* – найбольш паказальны ў формаўтваральных адносінах з вызначаных вышэй твораў А. Якімовіча. Тут нарацаюцца сітуацыя (на ўроку настаўнік апавядае гісторыю з уласнага жыцця) мае на мэце не столькі ўзнаўленне ўспаміну праз пераканальны для дзяцей рэальны біяграфічны матэрыял, колькі мадэляванне пазнавальнага зместу; мадэратарам канцэнтрацыі дзіцячай увагі ў гэтым творы выступае апавядальнік – настаўнік Іван Рыгоровіч. Дзяцей-персанажаў хвалюе яго апавяданне аб сувязной Валі – партызанскай дачцэ, якую ў атрадзе прызвалі “чарнавочкай”. Апавядальнік так змадэляваў узнаўленне “цяжкай” рэчаіснасці і ўнёс у яе адчуванне лёгкасці, што дзякуючы гэтаму слухач, знаёмячыся з чарговай жыццёвай гісторыяй, перажывае пачуццё катарсісу. Расказчык “ажыўляе” не толькі згаданыя ім падзеі апавядальнай гісторыі, а і стварае эфект уласнай прысутнасці ў прасторы ўспаміну. Такі спосаб мадэлявання мастацкага свету апавядання дапамагае пісьменніку пераканаўча для маленькіх чытачоў узнаўляць эпізоды і факты, бездакорна іх “падганяць” адзін пад аднаго і яднаць.

3. Адна з форм рэтраспекцыйнага плана – пераказ пэўнай гісторыі апавядальнікам; тут героі мінулых падзей “жывуць” апасродкавана ў яго пераказе (*Чарнавочка*, *Сарочыя яйкі*, *Панскі яблык* А. Якімовіча). Рэальны і рэтраспекцыйны мастацкія светы твора ў такім выпадку сыходзяцца ў адной кропцы: у яго фінале як вынік паступовага набліжэння падзейнай плыні рэтраспектывы да асноўнага факта рэальнага мастацкага свету. Наяўнасць фэбульнай паслядоўнасці пры адлюстраванні паказальных эпізодаў з мінулага жыцця герояў рэтраспекцыйнага свету – адна з формаўтваральных прыкмет апавядальных гісторый.

4. Стылёвыя прыкметы апавядальных гісторый: а) вобразнасць сведчанняў апавядальніка, якая дасягаецца з дапамогай звароту да слухача, што спрыяе канцэнтрацыі яго ўвагі (“не буду доўга затрымліваць вас”, “далей было тое, аб чым вы ўжо здагадваецеся” і інш.); б) эмацыйнасць ацэнак апавядальніка, якія перадаюць яго адносіны да аб’ектаў гутаркі (прыгадаем, напрыклад, выгляд змучанай немцамі Чарнавочки, якую выратавалі сябры-партызаны: “Прывялі дзяўчынку. Як яна змянілася! Збітая, скалечаная, уся ў сіняках, твар апух... Я ледзь

¹ А. Якімовіч, *Збор твораў у 3 тамах*, т. 3: *Апавяданні, казкі, аўтабіяграфія*, Мінск 1980, с. 141.

стрымаў слёзы, убачыўшы яе. Беднае дзіця!"¹).

Такім чынам, жанравыя і стылёвыя асаблівасці разгледжаных вышэй мадыфікацый "малой" прозы 1930–1956 гг. (падзейна-разгорнутыя апавяданні, сцэнкі з натуры, навелы, апавядальныя гісторыі) са сферы дзіцячага чытання дазваляюць прасачыць адзін са шляхоў развіцця вельмі важнага складніка нацыянальнага прыгожага пісьменства, асаблівасці якога заключаюцца ў наступным. 1. Выкарыстанне такімі пісьменнікамі, як Я. Маўр, К. Чорны, М. Лынькоў і інш. вопыту і традыцый стварэння разнастайных жанравых форм апавядання літаратурай першай трэці XX ст., у якой гэтыя жанравыя формы былі шырока прадстаўлены і выкарыстоўваліся такімі пісьменнікамі, як Я. Колас, З. Бядуля, Ядвігін Ш., У. Галубок, М. Гарэцкі і інш. (асаблівасці твораў гэтых і іншых аўтараў падрабязна ахарактарызаваныя ў манаграфіі А. Макарэвіча, прысвечанай жанравым мадыфікацыям беларускай прозы XIX – пачатку XX ст.²). 2. Трансфармацыі прататыпнай падзейнай і псіхічнай прасторы ў мастацкую сферу яе адлюстравання і рэпрэзентацыі адбывалася з улікам напаўнення яе дзіцячымі вобразамі, праблемамі дзіцячага існавання ў супярэчлівай прасторы адпаведнага часу і сацыяльнага акружэння. Такім чынам паступова рассоўваліся межы сферы мастацкага асваення свету, галоўнымі героямі якога былі дзеці. 3. Пашыраецца прастора мастацкай рэпрэзентацыі праблем дзіцячага жыцця вачыма дарослага чалавека ў разнастайных яе формах, што ў сваю чаргу садзейнічае ўключэнню чытача-дзіцяці ў свет шматпланавага ўспрымання жыцця. Гэта дазваляе (пры дапамозе дарослых – настаўнікаў, бацькоў) на матэрыяле літаратурных твораў фарміраваць уменні ўключэння дзіцячай свядомасці ў іншы жыццёвы кантэкст з мэтай навучання мадэляванню шматпланавых жыццёвых сітуацый, удзелу ў іх з мэтай пашырэння жыццёвага вопыту. Пры гэтым уласцівае дзецям імкненне да пераймання дазваляе фарміраваць у іх на прыкладзе літаратурных твораў уменні выбару станоўчага ідэалу, прыдатнага тыпу паводзін і жыццёвага выбару. 4. Ахарактарызаваныя вышэй і іншыя творы не толькі пашыраюць пазнавальна-выхаваўчыя межы сферы дзіцячага чытання разгледжанага перыяду, а і садзейнічаюць выпрацоўцы ў юных чытачоў разнастайных форм узнаўлення рэчаіснасці: непасрэднай (у рэальным часе) і апасродкаванай (у рэтраспекцыі). Такая іх асаблівасць вельмі важная ў фарміраванні ў навучэнцаў сярэдніх агульнаадукацыйных школ уменняў стварэння творчых работ рознага тыпу з выкарыстаннем у іх адпаведных стылёвых сродкаў.

¹ А. Якімовіч, *Збор твораў у 3 тамах...*, с. 144.

² А. Макарэвіч, *Праблема жанравых мадыфікацый...*

Aliaksandr Lebedzeu

Genre and Stylistic Features the Belarusian Children's Story of the Years 1930–1956

A b s t r a c t

The article defines leading genre varieties of the Belarusian children's story in the period between 1930 and 1956. It also characterises the main genre and style features, including an expanded story, scenes from nature, narrative stories and giving them a sense-making role.