

Ванда Бароўка

Віцебск

Металітаратурны ракурс у беларускай прозе XX стагоддзя

Мастацкае асэнсаванне літаратуры і літаратурнай творчасці ў беларускай прозе XX стагоддзя – дынамічны працэс. Першыя спробы ў гэтым кірунку былі зробленыя Максімам Багдановічам, Максімам Гарэцкім, Вацлавам Ластоўскім. Выказванні пісьменнікаў пра літаратурную творчасць спачатку мелі фрагментарны характар, датычыліся ўзаемаадносін літаратуры і жыцця, а потым набылісэнсава больш аб’ёмны характар. Так, у апавяданні В. Ластоўскага *Панас гуляе* (1910) акцэнтавалася, што народжаныя жыццём творы заўсёды выклікаюць цікавасць у чытачоў і здольныя змяніць свет да лепшага. Эцюд М. Багдановіча *Мадонна* (1913) стаў эстэтычным увасабленнем рэфлексіі аб вербальным мадэляванні свету, аб суаднесенасці слоўнага мастацтва і рэчаіснасці. Словамі аднаго з персанажаў аўтар сцвярджаў, што ў казках народ выяўляў свае назіранні, а ў літаратурных творах адбіліся ўяўленні іх аўтараў. Ранняе апавяданне *У лазні* (1913) М. Гарэцкага – спроба намацаць лініі судакранання літаратуры і жыцця. У творы малады інтэлігент у першым пакаленні Клім Шамоўскі параўноўвае сваё стаўленне да роднага краю з ідэяй, выказанай коласаўскімі радкамі “Мой родны кут!.. Як ты мне мілы...”, і ловіць сябе на думцы, што яго стаўленне да землякоў і “роднага карэння” неадназначнае. Клім – кніжнік, яго раздражняе абыхавасць аднавяскоўцаў да сучаснага мастацкага слова, абурае прыхільнасць да дыдактычнай і царкоўнай літаратуры. Тып наіўнага пісьменніка-нашаніўца М. Гарэцкі прадставіў у апавяданні *Зіма* (1917). З іроніяй паказваліся намаганні настаўніка Ляксея Ляксеевіча з гучным псеўданімам *Леў Парнасік* па пятніцах садзіцца “за стварэнне нацыянальнай літаратуры”¹, за напісанне рамана, першая частка якога мела назву *Утопія*, бо гаварылася там пра нібыта шчаслівае будучае на беларускай зямлі праз дзесяць гадоў. У асобе Льва Парнасіка М. Гарэцкі рэпрэзентаваў графманаў, што кіраваліся літаратурнай модай, а напісанне твораў разглядалі як асобаснае самасцвярджанне.

Літаратура і жыццё, роля літаратуры ў вызначэнні грамадскіх перспектыв у праз сюжэтную лінію з выкарыстаннем другаснай мастацкай

¹ М. Гарэцкі, *Збор твораў у 4 т.*, т. 1: *Апавяданні 1913–1930*, Мінск 1984, с. 164.

умоўнасці асэнсоўваліся ў абразку М. Гарэцкага *Фантазія* (1921). У творы цень Францыска Скарыны збірае дзеячаў беларускай культуры розных эпох з мэтай дапамагчы свайму народу ў крывавы час вызначыць далейшы шлях. Сістэмай падзей аўтар паказваў, што жыццё ідзе сваім кірункам, змяніць які літаратуры праблематычна. Потым у апавесці *У чым яго крыўда?* (1926) пісьменнік скарэктаваў свае меркаванні адносна культурна-інтэграцыйнай і нацыятворчай функцыі мастацтва слова, калі заўважыў пра Лявона Задуму: “Трапілі ж яму да рук *Песні жалбы* – Якуба Коласа і *Жалейка* – Янкі Купалы, а гэтыя-то кнігі многіх той парою зусім збілі з даўнага тору, а некаторых, прынамсі, звялі з яго на ўбочныя дарожкі і працягнулі іхнае блуканне на тых убочынах на значна большы час, як тое магло быць у перадгэтую эпоху”¹.

1920-я гады – перыяд у развіцці беларускага пісьменства, дэтэрмінаванага процістаяннем адраджэнскай і рэвалюцыйнай ідэалогій, старога і новага пакалення пісьменнікаў. Рэхам палемікі старых і маладых літаратараў стаў *прыцельскі шарж*, па аўтарскім жанравым вызначэнні, *Трыумф* (1925) Якуба Коласа, дзе класік беларускай літаратуры ў асобе ганарлівага маладога паэта, жыццё музы з якім было катаргай, дасціпна высмеяў бурапеннасць, празмерную метафарычнасць вобразаў амбітных аўтараў. На пачатку твора з’едліва згадваліся ганарыстыя літаратары, што не клапаціліся пра зразумеласць сваіх твораў чытачамі: “Паэты ж наогул людзі непаседлівыя, без самагону п’яныя. І недарма ж цягнуць іх то блакітныя далі, то васільковая журба, то проста аўсянае поле ці яшчэ іншая трасца. А то засвярбляць у іх рукі – зоры за косы хапаюць, зару бляюць прымушаюць, на сонца з нажамі кідаюцца, а пра бедны месяц і казаць не прыходзіцца: у цырульню яго зацягнуць, пудраю напудраць”². Сваімі *казкамі жыцця* Я. Колас даў першыя ў айчынай прозе характарыстыкі стылю Янкі Купалы і Змітрака Бядулі. *Ноч, калі папараць цвіце* (1925) мела пазначэнне *Прысвячаецца Янку Купалу*. Там гаварылася пра нараджэнне паэта, дзейнымі памочнікамі якога вырашылі стаць міфалагічныя істоты: русалкі, вадзянік, лясун, дамавік, ваўкалакі, здані і чараўнікі: “Я падарую яму Жалейку, – азваўся Дамавік. – Струмант гэты хоць і просты, але я навучу юнака іграць так, каб тутэйшыя людзі зачароўваліся іграю і прыходзілі да свядомасці, чаму так сталася, што яны не гаспадары ў сваёй хаце.

– А я дам яму Гуслі, – сказаў Вадзянік. – Няхай апявае былую славу свайго народа і закідае ў сэрца яго імкненне заняць пачэснае месца між славянамі”³. Уключэнне міфалагічных істот у структуру апаведу артыкулявала метафарычнасць як дамінантную рысу стылю Янкі Купалы. У *Кучаравым дрэве* (1926) аўтар акцэнтаваў складанасць жыццёвых шляхоў творчай асобы з дапамогай дасціпнага выкарыстання рэмінісцэнцый

¹ М. Гарэцкі, *Збор твораў у 4 т.*, т. 2: *Аповесці*, Мінск 1985, с. 10.

² Я. Колас, *Збор твораў: у 20 т.*, т. 6, Мінск 2009, с. 6.

³ Я. Колас, *Новая зямля. Казкі жыцця: паэма, апавяданні*, Мінск 2001, с. 338.

з твораў Змітрака Бядулі: “І шумела буйнае лісце на Кучаравым дрэве, голасна шумела зялёнае. А ў гэтым шуме чуліся **рытмы жыцця**, сталыя аповесці аб тым, што тварылася навакола **“пад родным небам”**, **“на зачарованых гонях”**. І ціша і громы пакідалі сляды на струнах Кучаравага дрэва, і ў перамовах яго буйнага лісця чуўся іх голас”¹. Водгулле палемікі на конт месца літаратурнай класікі ў сучаснасці ўтрымлівала Коласава аповесць *На прасторах жыцця* (1926). Самім фактам звароту маладых людзей да аўтараў мінулага апавядальнік сведчыў на карысць высокамастацкай спадчыны класікаў.

Пісьменніцкая рэфлексія над мастацтвам слова непасрэдна ў саміх пражаных творах перапынілася ў канцы 1920-х гадоў і аднавілася толькі ў 1960-я гады. На працягу гэтага часу і адразу пасля яго выхадзілі аповесці і раманы пра класікаў беларускай літаратуры (Зінаіды Бандарынай, Сцяпана Александровіча, Васіля Хомчанкі і інш.), аднак у іх фактычна адсутнічала абмеркаванне ўласналітаратурных праблем, пазіцыянаваліся галоўным чынам грамадскія погляды і сацыяльныя прыкметы пісьменнікаў.

Традыцыя грунтоўнага асэнсавання літаратуры ў літаратуры распрацоўвалася Міхасём Стральцовым. Яго аповесць (часта жанр твора вызначаюць як нарыс. – В. Б.) *Дзень у шэсцьдзесят сутак (Згадка пра Поўнач)* (1964) напоўненая разважаннямі апавядальніка і героя ў адной асобе пра пісьменніцкі талент, пра функцыі літаратуры і пісьменніка. У творы акцэнтуюцца апавядальнікам, што талент – важная перадумова творчага працэсу: “Талент, як і сумленне, павінен быць непадкупны, галава павінна быць цвярозая, жыццёвы інстынкт здаровы, зрок востры, слых абсалютны. Талент – інструмент, пры дапамозе якога чалавек пазнае жыццё, ён – люстра, у якім адбіваецца свет, а карціна гэтага свету будзе тым складанейшая, чым складанейшы сам інструментарый”². Згадваючы папулярнага ў свайго пакалення амерыканскага пісьменніка Эрнеста Хемінгуэя, М. Стральцоў падкрэсліваў: “Свет, магчыма, трэба лячыць, але найперш трэба паставіць дакладны дыягназ”³. І дадаваў: “Хіба можна ўявіць Хемінгуэя, як і Чэхава, у позе натхнёнага, красамоўнага прапаведніка вядомых ісцін?”⁴. Знакамітае эсэ (зараз жанр твора нярэдка вызначаюць як аповесць – В. Б.) *Загадка Максіма Багдановіча* (1968) заснавана на меркаванні, што мастак павінен апраўдваць свой час. Паводле апавядальніка, пісьменнік існуе на перакрываўванні свету жывой рэчаіснасці і “свету, створанага фантазіяй, арганізаванага па законах мастацтва”⁵; ён павінен бачыць з’яву “цалкам, у мастацкай і сацыяльнай перспектыве”⁶. Жыццё таленавітага аўтара, існаванне яго

¹ *Ibidem*, с. 341.

² М. Стральцоў, *Ад маладзіка да поўні: апавяданні, аповесці, эсэ*, Мінск 2005, с. 174.

³ *Ibidem*, с. 173–174.

⁴ *Ibidem*, с. 176.

⁵ *Ibidem*, с. 273–274.

⁶ *Ibidem*, с. 295.

твораў у гістарычным часе з пункту гледжання апавядальніка – заўсёды таямніца: “Загадка ёсць у лёсе амаль кожнага мастака. Гэта загадка ракі: яна нараджаецца недзе ў вытоках, трымціць і мроіцца там, і толькі мора, у якое ўплывае рака, цалкам разгадвае яе. Мора – гэта час, жыццё народа і літаратуры, да якіх прылучаецца мастак. У асобе, у адзінкавым лёсе – загадка, у жыцці народа і літаратуры – вырашэнне яе”¹. Галоўнае прызначэнне літаратуры М. Стральцова бачылася ў даследаванні жыцця, адпаведна закладзеным у ёй законам. Эстэтычным імператывам самога М. Стральцова стала абнаўленне мастацкай палітры твораў, пазіцыянаванне герменеўтычнай функцыі літаратуры як дамінантнай. Шэдэўрам беларускай прозы невыпадкова называюць апавяданне *Смаленне вепрука* (1974), у якім узнаўляецца працэс творчасці і асэнсоўваецца яе выратавальная роля для аўтара як чалавека: “Ёсць, на жаль, рэчы, непадуладныя нам, але ж ёсць і сучашэнне, ёсць і надзея. У таго, хто бярэ ў рукі пяро, надзея ёсць таксама. О, паэт да таго ж бывае крыху забабонным. Наіўны, ён хоча перамагчы сапраўднасць, ён хоча верыць: я заццярогся ад бяды – бо сказаў. Дабро і надзея тут накрэслілі свой круг”².

Працягам распачатай М. Стральцовым размовы пра літаратуру магла стаць аповесць Барыса Сачанкі *Не на той вуліцы* (1974), дзе цэнтральныя – гэта праблемы шэрасці і эпігонства ў літаратуры. У творы супрацоўнік часопіса Адам Іванавіч Калінка спрабуе зразумець феномен нядаўна памерлага аўтара шматлікіх раманаў Язэпа Тарасюка. Справа ў тым, што з дырэктара рэстарана Тарасюк вырас да вядомага пісьменніка, перакананага, што па колькасці напісанага даўно пераўзышоў Мікалая Гоголя, Кузьму Чорнага ды іншых знакамітасцей. Улюбёны жанр Тарасюка – раман, але яго меркаванні пра раман дастаткова прымітыўныя. Гэты жанр ён любіць за магчымасць атрымаць немалы ганарар за кнігу. З запісаў нябожчыка Калінка выявіў, што Тарасюка цікавілі толькі крытыка ім напісанага, грошы, слава. Літаратурная кар’ера графмана ў аповесці тлумачылася атмасферай абыякавасці, што пануе ў творчым асяроддзі, нахабствам і дэмагогіяй халтуршчыка ад літаратуры, які ставіцца да яе як да сродку атрымання матэрыяльнага дабрабыту. Б. Сачанка ўзняў складанае пытанне, але спрасціў яго вырашэнне, калі праз сістэму вобразаў стаў даводзіць, што прымітыўнасць у літаратуры ідзе ад прымітыўнасці асобы аўтара і яго адарванасці ад стваральнай працы народа.

Металітаратурныя ўстаўкі нярэдка ў прозе Уладзіміра Караткевіча, дзе звычайна змяшчаліся ацэнкі твораў вядомых аўтараў сусветнай літаратуры. Напрыклад, іранічныя філіпікі на адрас беларуска-польскага рамантызму XIX стагоддзя і адначасова прызнанне мастацкай дзейнасці твораў тагачасных мясцовых рамантыкаў фрагментарна выявіліся праз спрэчку Мар’яна Пташынскага і Антона Косміча

¹ *Ibidem*, с. 241.

² *Ibidem*, с. 150.

ў рамане У. Караткевіча *Чорны замак Альшанскі* (1979). Раман-эсэ Алега Лойкі *Як агонь, як вада* (1982) адметны зваротам да асвятлення такіх праблем, як жыццёвы факт і яго мастацкая інтэрпрэтацыя, праўда жыцця і праўдападобнасць у літаратуры, літаратура як адбітак аўтарскай свядомасці. Аповесць Адама Мальдзіса *Восень пасярод вясны* (1984), у цэнтры якой знаходзіўся Уладзіслаў Сыракомля на схіле яго зямнога жыцця, акцэнтавала думку пра інтэграцыйную сілу сапраўднай літаратуры, была напоўненая развагамі пра маральныя імператывы творчай дзейнасці.

Сацыякультурная атмасфера з другой паловы 1980-х гадоў спрыяла пашырэнню металітаратурнага ракурсу ў айчыннай прозе, які на пачатку стаў арганічнай часткай твораў пра класікаў прыгожага пісьменства. Напрыклад, Уладзімір Арлоў у аповесці *Час чумы* (1986) словамі Міколы Гусоўскага і яго апекуна Эразма Цёлка (Вітэліуса) падкрэсліваў нацыястваральную ролю прыгожага пісьменства, крэатыўную ролю натхнення ў пісьменніцкай працы. М. Гусоўскі ў аповесці – прынцыповы прыхільнік ідэі, згодна з якой літаратура павінна “сказаць свету словы праўды пра сваю зямлю”¹. Знаёмаму студэнту паэт даводзіў: “Каб захаваць наступнікам нашу гісторыю, мала запісаць яе ў хронікі. Яе трэба адчаканіць у паэтычных радках”². Погляды М. Гусоўскага на літаратуру выяўляюцца падчас гутарак з Эразмам Цёлкам, доннай Франчэскай, Строццы. На запытанне прыгожай рымлянкі: паэзія – гэта грэх ці святое прызнанне, – М. Гусоўскі адказаў, што “паэзія – радасць”, бо паэт “творыць з хаосу свой свет”³, а яго ўласная крыніца натхнення – туга па Радзіме. Паэзія для М. Гусоўскага – сродак змянення чалавека, “гэта не набор прыгожых статуэтак, якія можна паставіць на сталі ці над камінам. Паэзія мусіць дапамагчы чалавеку будаваць храм сваёй душы. І ўладару, і людзям нізкага звання”⁴. Антыподам М. Гусоўскага ў аповесці выступае італьянскі паэт Строццы, безаблічны эпігон, прыхільнік капіравання жыцця і творчасці іншых аўтараў. У 1990 годзе з’явіўся ў друку напісаны яшчэ ў 1969 годзе раман Уладзіміра Дамашэвіча *Камень з гары*, пафас якога быў скіраваны на выкрыццё ўяўлення, што літаратура – проста адна са сфер чалавечай дзейнасці, што гэта звычайнае рамяство. Твор У. Дамашэвіча закранаў і праблему ўзаемаадносін пісьменніка з літаратурнымі рэдактарамі, а таксама з выдавецтвамі. Літаратурнае рэдагаванне і выдавецкая дзейнасць, у трактоўцы пісьменніка, істотна тармазілі развіццё літаратуры і пісьменніцкую творчасць, укладвалі ў пракруставае ложа нарматыўнай эстэтыкі.

Калі ў большасці беларускіх празаікаў металітаратурны ракурс меў фрагментарны характар, то ў раманах *Рэвізія* (2003) і *Мяжа* (2008)

¹ У. Арлоў, *Сны імператара: апавяданні, аповесці, эсэ*, Мінск 2001, с. 278.

² *Ibidem*, с. 302.

³ *Ibidem*, с. 281.

⁴ *Ibidem*, с. 318.

Андрэя Федарэнкі ён дамінантны. Назва кожнага з гэтых твораў паказвала на іх праблематыку. Цэнтральнае месца ў *Рэвізіі* адводзілася ацэнцы мастацкага вопыту літаратурных папярэднікаў і сучаснікаў, аналізу сучаснага стану і перспектывы айчыннай літаратуры. Галоўным героем твора пісьменнік абраў літаратурацэнтрычную па волі лёсу асобу студэнта гістафака Алеся Трухана, што нясмела спрабуе сябе ў ролі пісьменніка. Жыццёвыя рэаліі Алесь успрымае з пункту гледжання ўласнага чытацкага вопыту, але не губляе пры гэтым назіральнасці, здаровага сэнсу, наглядаючы за спрэчкамі маладых і старых беларускіх пісьменнікаў. Канфлікт паміж старымі і маладымі аўтарамі ў творы падаецца як заканамерная з’ява літаратурнага жыцця ўвогуле і пераходнага часу ў прыватнасці. Безыменны сівы пісьменнік і амбітны малады паэт Ведрыч адстойваюць гонар свайго пакалення. Ведрыч папракае старых за нізкі мастацкі ўзровень твораў, за эпігонства, за дэвальвацыю знакавых слоў і паняццяў, а апанент не хоча і не можа яго зразумець, таму абураецца: “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...”¹. Ведрыч перакананы, што яго пакаленне абсалютна іншае, але крытэрыі ацэнкі літаратурных твораў паэтам абумоўлены яго “гістарычным бессвядомым”, таму Ведрыч абураецца адсутнасцю ў айчыннай літаратуры ненадрукаваных твораў і дысідэнтаў, адсутнасцю аўтараў, якім бы за напісанне твора як мінімум пагражала б турма, а як максімум – расстрэл. Іншымі словамі, кожная пісьменніцкая генерацыя жыве сваімі літаратурнымі міфамі і стварае свае міфы пра літаратуру. Пісьменнік-пачатковец Трухан заўважыў, што процістаянне пакаленняў у літаратуры канца 1980-х гадоў больш датычылася не пытанняў творчасці, а афіцыйнага прызнання ў выглядзе надрукаваных твораў. Літаратура, паводле Алеся, заўсёды мае патрэбу ў новых тэмах, мастацкіх ідэях, неардынарных асобах. Харызматычны Ведрыч – асоба пераходнага перыяду, але літаратура трымаецца на ўдумлівых і цягавітых, як Алесь Трухан, што ведаюць творчасць іншых, але імкнуцца не паўтараць іх, а ісці сваім шляхам. Логікай аповеду А. Федарэнка сцвярджаў, што літаратурнае развіццё немагчыма без пастаянай рэвізіі мінулага і сучаснага эстэтычнага досведу.

Мяжа – спавядальны раман, дзе аўтар адначасова галоўны герой і апавядальнік, які напярэдадні саракапяцігоддзя адчуў “цягу да падрахункаў, чысткі, рэвізіі – у галаве, у жыцці, у літаратуры”². Некалі літаратура для маладога пісьменніка была сэнсам жыцця: “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

¹ *Ibidem*, с. 284.

² А. Федарэнка, *Мяжа: раман-эсэ, апавяданні*, Мінск 2011, с. 5.

«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.

Памежная сітуацыя інспіравала роздум над «вечнымі» пытаннямі: мэты творчасці, пісьменнік і жыццё, роля крытыкі, пісьменнік і чытач, маральная адказнасць пісьменніка. Літаратура, на думку апавядальніка, павінна развівацца ў атмасферы патрабавальнасці з боку крытыкі і калег па пяру, каб у ёй не квітнелі шэрасць, графаманства, эпігонства, плагіят. Каштоўнасць літаратуры ў тым, што літаратура стварае ў пісьменніка ўяўленне пра магчымасць падоўжыць свой лёс. Праз суаднясенне эпізодаў з уласнага жыцця з іх мастацкай рэпрэзентацыяй у канкрэтных творах апавядальнік зазначаў, што пісьменнік часта не спецыяльна, а падсвядома выкарыстоўвае іх у сваёй працы. Літаратура, згодна з аўтарскай канцэпцыяй, – від дзейнасці, які патрабуе пастаяннага самаўдасканалення. З іроніяй апавядальнік прыгадваў пісьменніцкую іерархію: «У «сярэдняга» пісьменніка заўсёды ёсць фора перад «славытым». 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»². На думку апавядальніка, літаратура разлічаная на чытача, але аўтар нярэдка баіцца здрады чытацкай, бо ўнутрана адчувае адсутнасць узаемаразумення, рэцэптыўнай адэкватнасці: «Людзі вакол живуць – ты адлюстроўваеш гэтае жыццё, усё піхаеш, усё ўкладваеш, як пракляты, самае лепшае сваё ў нейкі беспрацэнтны, банкруцкі банк – без надзеі на аддачу»³.

А для героя-пісьменніка з аповесці Франца Сіўко *Плебейскія гульні* (2015) літаратура – сродак пазбаўлення ад адзіноты, рэч глыбока асабістая. Герой-пісьменнік усведамляе сябе самадастатковай асобай, надзвычай востра і крытычна ставіцца да калег па «літаратурнаму цэху», хаця сам далёкі ад маральнай бездакорнасці. Карыкатурна выглядаюць у творы паэтка з «неўтаймоўнай схільнасцю да скаргапісання, даносаў», што «з уздымам распаўядае пра тое, як днямі, у перапынку паміж шынкаваннем капусты і сартаваннем морквы разрадзілася ў выніку начнога азарэння яшчэ і рыфмаваным прадуктам, а назаўтра дзве гадзіны тлуміла ім галовы слухачоў падчас адной з сарака трох згарбузаных і праведзеных ёю цягам апошняга месяца літлімпраэзаў»⁴; «аўтар сусальна-рамантычных тэкстаў пра хараство роднай зямлі і каханне»⁵

¹ *Ibidem*, с. 105.

² *Ibidem*, с. 101.

³ *Ibidem*, с. 7.

⁴ Ф. Сіўко, *Плебейскія гульні*, Мінск 2015, с. 259.

⁵ *Ibidem*, 275.

паэт В.; “схільны да філасофскіх рэфлексій”, “прыхільнік традыцыйных накірункаў у жывапісе і сардэчна-выгінальных вышукаў Рота і Мілера ў літаратуры”¹ паэт К.; нарысіст З., “чалавек зычлівы і прыязны, нават часам аж залішне, аж да навязлівасці, лічыць сябе ў горадзе за месію і дня не можа пражыць, каб не згарбузаваць пры першай жа нагодзе якую-небудзь творчую імпрэзу. На ўсіх калектыўных здымках З., як той персанаж з нататнікаў Чэхава, заўсёды стаіць паперадзе ўсіх, а любую спробу пасунуць яго ў сцэнары мерапрыемства хоць на міліметр ад лідарскай пазіцыі, то бок мікрафона, успрымае як нечуваную абразу”², яго мэта – забяспечыць сабе годнае месца ў капрызлівай памяці нашчадкаў. Мастацкае даследаванне літаратурнага асяродку Ф. Сіўко ўгрунтавана на вар’іраванні матываў вядомай працы Ёгана Хейзінгі *Homo ludens*, на перакананні: “Гульня – гэта святое, усё нашае – з гульні”³. У гульні чалавек імкнецца прыхаваць сваю сутнасць, літаратура – гульня, адмысловая сутыкненнем людзей рознага ўзроўню таленту і чалавечых амбіцый.

Праблема ўзаемаадносін літаратуры і чытача, узятых і дыяхраніі і сінхраніі, – дамінантная ў прозе Людмілы Рублеўскай. У аповесці *Пярэсцёнак апошняга імператара* (2001) пісьменніца доказна сцвердзіла, што літаратурная творчасць – найперш споведзь душы, што шчырая споведзь не пакідае чытача абыякавым. Адзін з герояў твора перакананы, што на раннім этапе нацыянальная літаратура, напрыклад, беларуская паэзія 1920-х гадоў, не можа быць арыгінальнай, не можа эстэтычна ўздзейнічаць на чытача, быць запатрабаванай ім: “Прабачце за кашчуннасць, але гэта так – ні Ясеніна, ні Ахматавай, ні нават Маякоўскага ў беларускай паэзіі дваццатых не магло быць. Адны правінцыйныя варыянты Дзям’яна Беднага. Змяшчай у кучу ўсе гэтыя іхнія руны ды палеткі ды паспрабуй адрозніць, якому Глебку-Жылку належаць, – не адрозніш! Ды яшчэ мова не распрацаваная, з русізмамі. Не думаю, што тыя вершы будзе перапісваць дзяўчынка, каб перачытваць і плакаць над імі. Наўрад ці юнак стане вучыць іх на памяць і ў яго будуць палаць шчокі і шчымець сэрца ад прагі жыцця і подзвігу. Не працывіць іх філосаф у роздуме пра жыццё і смерць. Творчасць таго пакалення, пры ўсёй павазе да яе, толькі кокан, шалупінне, з якога магла вырасці нацыянальная літаратура, вартая суседскіх”⁴. Апанент гэтага персанажа, гісторык па адукацыі, лічыць, што ўспрыманне літаратуры залежыць ад эмацыянальнага стану чытача і мастацкіх вартасцей твора: “«О Беларусь, мая шыршына, зялёны ліст, чырвоны цвет... У ветры дзікім не загінеш, чарнобылем не зарасцеш». Я чытаў гэты верш, і ў мяне палалі шчокі, і хацелася подзвігаў... А мая маці спявала мне, ма-

¹ *Ibidem*, с. 293.

² *Ibidem*, с. 278.

³ *Ibidem*, с. 285.

⁴ Л. Рублеўская, *Сэрца мармуровага анёла: аповесці, апавяданні*, Мінск 2003, с. 53.

ленькаму: «Падаюць сняжынкi, дыяменты-росы, падаюць бялюткі за маім акном. Расчасалі вішні шоўкавыя косы і ўранілі долу снежавы вянок». І яшчэ пра тое, як «шэпчуцца явар з калінаю ў цёмнай даліне над ярам». І вочы яе вільгатнелі»¹. На яго думку, літаратура – мастацкая гісторыя народа і часу; каб не захварэць на гістарычнае малакроўе, трэба ведаць сваіх аўтараў, сваю літаратуру. Мастацтва слова як феномен дыялогу пісьменніцкай і чытацкай свядомасці – лінія металітаратурнага ракурсу ў «паралельным» рамане *Золата забытых магіл* (2003) і ў *Пантофлі Мнемазіны* (2017). У *Рамане як дзяржаве* Міларад Павіч заўважыў, што патрэбна новая тэхніка напісання твора, варта развіваць тэхніку нелінейнага аповеду: «Трэба стварыць такі твор, якім можна карыстацца як інтэрактыўнай прозай. Гэта патрабуе абсалютна іншай, новай тэхнікі напісання рамана або апавядання, – тэхнікі, якая загадзя прадугледжвае і забяспечвае розныя хады пры чытанні твора»², бо «мы маем справу не з крызісам самога рамана, а з крызісам чытання рамана. Такога рамана, які нагадвае вуліцу з аднабаковым рухам. Гэта значыць з крызісам графічнага аблічча рамана. З крызісам – кнігі»³. Л. Рублеўская свядома мадэрнізавала сістэму аповеду ў новым рамане *Пантофля Мнемазіны*. Галоўная гераіня твора – мадэратарка сайта фанфікшан. Змешчаныя там матэрыялы становяцца аб'ектам шырокага абмеркавання чытачоў, прычым іх меркаванні ўплываюць на выкладанне аўтараў гісторыі, карэктуюць нарматыўную стратэгію. У рамане разгортваюцца тры пераплеценныя паміж сабой апавядальніцкія гісторыі: гісторыя стварэння рамана, гісторыя Ірыны Корвус і гісторыя таленавітага доктара Люцыяна Корвуса, што заўсёды імкнуўся працаваць на карысць чалавецтва. Апавядальніца падкрэслівае, што ў пісьменніцкай працы фактычны матэрыял толькі дае штуршок, становіцца імпульсам для творчай дзейнасці, якая грунтуецца на аўтарскай канцэпцыі жыцця, на вымысле ў імя пераканаўчасці, інтэлектуальнага і эмацыянальнага ўздзеяння на чытача. Па прызнанні аўтара як героя рамана, пісьменнік – чалавек бязлітасны, ён абсалютна вольна абыходзіцца з персанажамі і жыццёвымі фактамі. Для напісання рамана пісьменніку найперш неабходна «фактуркі зараз нагрэбсці»⁴. Багатая «фактурка» гісторыі вечнага барацьбіта за праўду і справядлівасць Люцыяна Корвуса дастаткова поўна пададзеная ў запісах рэпрэсаванага геолога, гераіняй-пісьменніцай карэктуюцца: «І я разумела, што напісаць менавіта так, як вычытала ва ўспамінах геолога, я не змагу. Гісторыя майго героя будзе іншай.

Так, балючай і трагічнай. Але іншай.

І можа быць, хтосьці з тых, хто яе прачытае, аднойчы адмовіцца выбіраць між ролямі ката, здрадніка і ахвяры.

¹ *Ibidem*, с. 54.

² М. Павіч, *Роман как держава*, Москва 2004, с. 20.

³ *Ibidem*, с. 35.

⁴ Л. Рублеўская, *Пантофля Мнемазіны*, «Дзеяслоў», 2017, № 5 (90), с. 160.

Таму што застанецца чалавекам. Проста чалавекам на сваёй зямлі. Ну, неяк так”¹. Пісьменніца іранічна разважае з сабой і дэкларуе: “Хо-піць пафасу? Альбо яшчэ падкінуць? Я магу. Вось толькі не магу забыцца на забытых”².

Металітаратурны ракурс – адзін са складнікаў сэнсавага патэнцыялу беларускай прозы XX стагоддзя. Асноўныя тэматычныя лініі асэнсавання літаратуры – гэта літаратура і рэчаіснасць, сутнасць літаратуры, літаратура і пісьменніцкае асяроддзе, літаратура і чытач. У знакамітым артыкуле *Змена функцый літаратуры* (1986) Вольфганг Ізер сцвярджаў, што памерла не літаратура, а ранейшыя ўяўленні пра яе. Металітаратурная рэфлексія беларускіх празаікаў пацвярджае гэты вывад, бо яе праблематыка – дынамічны працэс, на які ўплывалі знешнія і ўнутраныя абставіны. Калі на пачатку XX стагоддзя ў цэнтры ўвагі былі культуралагічная і нацыястваральная функцыі літаратуры, то на пачатку XXI стагоддзя – перш за ўсё камунікатыўная з вялікай зацікаўленасцю да суадносін аўтара і чытача. Спосабы рэпрэзентацыі металітаратурнай рэфлексіі ў беларускай прозе XX стагоддзя дэтэрмінаваліся аўтарскай індывідуальнасцю: у адных аўтараў яна выяўлялася галоўным чынам праз аўтарскія, апавядальніцкія маналогі, маналогі персанажаў (Я. Колас, М. Гарэцкі, М. Стральцоў, У. Караткевіч, Ф. Сіўко), у іншых – галоўным чынам праз сюжэт, сістэму вобразаў (В. Ластоўскі, А. Мальдзіс, У. Арлоў, Л. Рублеўская).

Vanda Barouka

Metaliterary Perspectives in Belarusian Prose of the 20th Century

A b s t r a c t

A metaliterary perspective is an integral part of the semantic potential of Belarusian prose of the 20th century. The problem of the metaliterary reflection of Belarusian writers is a dynamic process. The main lines of understanding Belarusian prose of the 20th century are the following: literature and reality, the essence of literature, literature and the writing environment, literature and the reader. Various ways of realizing the metaliterary reflection were determined by the individuality of writers.

¹ *Ibidem*, с. 164.

² *Ibidem*.