

УДК 821.161.3

В.М. Смаль

канд. філал. навук, дац., дац. каф. спецыяльных педагагічных дысцыплін
 Брэсцкага дзяржаўнага ўніверсітэта імя А.С. Пушкіна
 e-mail: Smalslaw@mail.ru

ЖАНРАВА-СТЫЛЯВЫЯ СТРАТЭГІІ НАЦЫЯНАЛЬНАГА МАСТАЦКА-ПУБЛІЦЫСТЫЧНАГА ДЫСКУРСУ ДРУГОЙ ПАЛОВЫ XX ст.

Разглядаецца зараджэнне і развіццё нацыянальнай мастацка-публіцыстычнай прозы, аналізуецца жанравая і стылявая адметнасць твораў класікаў беларускай мастацкай публіцыстыкі праз канцэпцыю трыадзінства аўтар – герой – чытач. На прыкладзе творчасці І. Шамякіна, В. Карамазова, А. Адамовіча, С. Алексіевіч прасочваюцца суадносіны і трансфармацыя мастацкага і публіцыстычнага, ацэначна-аналітычнага і апісальнага, выяўляюцца актуальныя тыпы мастацкага абгаўлення, аналізуюцца такія жанрава-стылявыя рысы мастацка-публіцыстычнага дыскурсу, як аўтарская рэфлексія, аўтабіяграфізм, дакументалізм, інтэртэкстуальнасць, суб'ектыўная рытарычнасць і інш.

Уводзіны

У сярэдзіне XX ст. у нацыянальным і замежным літаратуразнаўстве ў адносінах да пэўнага тыпу мастацкіх тэкстаў пачаў выкарыстоўвацца шэраг «новых» паняццяў, такіх як «мастацкая публіцыстыка», «дакументальная проза», «мастацкая дакументальная літаратура», «жывапісная публіцыстыка», «мастацка-публіцыстычная проза», «аўтабіяграфічная проза», якія аб'ядноўвалі тэксты знешне падобныя, насычаныя ўспамінамі, прататыпамі, дакументальнымі фактамі, аднак рэальна датычыліся, па сутнасці, надзвычай разнастайнага, асабліва адрознага ўнутранымі рысамі корпуса тэкстаў. Навукоўцаў цікавілі пытанні суадносінаў мастацкага і публіцыстычнага полюсаў у адным творы, праблемы ўзаемасувязі аўтара, апавядальніка, героя і чытача, прызнання чытачом фактажнай ісцінай выдумкі, аўтарскай ілюзіі, тыповасці гістарычнага факта і інш. У асяроддзі літаратуразнаўцаў сфарміравалася некалькі накірункаў: адны навукоўцы адстойвалі канцэпцыю існавання мастацкай публіцыстыкі на дыскурсіўнай мяжы (Я. Журбіна, Л. Кройчык, У. Шклоўскі), іншыя сцвярджалі, што мастацка-публіцыстычныя творы – гэта публіцыстыка, спецыфіка якой заключаецца ў стылістычнай апрацоўцы тэксту (А. Бачараў, Л. Гросман, Я. Прохарава, С. Марозава).

Актыўнае пранікненне публіцыстычных форм у мастацкую тканіну твора, як і тыповы зварот пісьменнікаў XX ст. да эсэізму, засведчыў пошук імі новых вобразных сродкаў для адлюстравання сучаснасці і мінулага, імкненне абнавіць форму і моўную прастору твораў, дазволіў выявіць асобны характар мастацкага мыслення, стратэгію завастрэння чытацкай увагі на пэўных з'явах з дапамогай мноства прыёмаў суб'ектнай ацэнкі (парадокс, пародыя, абсурд, іронія, сарказм, інтэртэкстуальнасць), а ў выніку эстэтычна адэкватным чынам выявіць гістарычны факт і мастацкую канцэпцыю свету ў цэлым. Жанравая кантамінацыя (аповесць, аўтабіяграфія, эсэ, нарыс, дзённікі і інш.), у аснове якой ляжала сумяшчэнне мастацкага і публіцыстычнага дыскурсаў, садзейнічала напаўненню мастацкай тканіны твораў шэрагу мастакоў слова (І. Шамякіна, В. Карамазова, Б. Мікуліча, Я. Брыля) сацыяльнай інфарматыўнасцю, яркай публіцыстычнай фабульнасцю, лагічным рацыяналізмам, аргументаваным дакументалізмам, што ў цэлым спрыяла гнуткасці жанравай структуры іх твораў (вольная кампазіцыя, індывідуалізацыя светапоглядных пазіцый аўтараў, інверсійнае адлюстраванне падзей і інш.).

У канцы XX ст. у нацыянальнай літаратуры назіраецца «размыванне» дыскурсіўнай мяжы паміж публіцыстыкай і прозай, у выніку чаго масавасць набыла мастацкая публіцыстыка, якая да гэтага была прадстаўлена толькі адзінкавымі творамі асобных

аўтараў. Адным з найбольш дасканалых узораў мастацка-публіцыстычнай прозы стала творчасць В. Карамазава.

Стылістычныя асаблівасці прозы В. Карамазава выявіліся ў сінтэтычным сплаве псіхалагізму і філасафічнасці. Парадыгма мастацкага мыслення В. Карамазава, з аднаго боку, ўключае складаную рэфлексію падзей асабістага жыцця і лёсу герояў. У аповесцях, эсэ, дзённіку пісьменнік даследуе душэўныя ўзрушэнні, рух пачуццяў, уяўленні, прыроду інтэлектуальных здольнасцей. З другога боку, аўтар закранае катэгорыі філасофіі (сэнс творчасці, прырода таленту, прызначэнне жыцця, апраўданне самагабства, каштоўнасць сяброўства і інш.), раскрыццё якіх дапамагала заглыбіцца ва ўнутраны стан гораяў, адлюстраваць паўнату мастацкай карціны асобы і свету.

Аўтар не проста ўводзіць лісты ў тэкст, але і аналізуе іх змест, разважае, ацэньвае, адзначае недакладнасці. Тым самым пісьменнік стварае своеасаблівы «ментатывы» (В. Цюпа) тып дыскурсу, які не проста паведамляе, інфармуе аб з'явах, фактах, акалічнасцях, але і прадугледжвае, прапануе пэўную змену карціны свету ў свядомасці рэцыпіентаў праз «рэцэптыўныя інтэнцыі» [1, с. 42].

Мастацкая стратэгія В. Карамазава скіравана на рэфлексію ўспамінаў (аўтара і персанажаў): «Тут яго ці не найбольш дарагая сэрцу песня. Можна ўспомніць пражытае, маладыя гады, пагаварыць з карцінай – з пражытым» [2, с. 264]. «Усміхаецца. Цяпер ужо не мне – сваім успамінам. Кажы нібы для мяне, каб я нешта большае ў яго мастацтве і жыцці зразумеў, але і сам рады ўспомніць, як і што было» [2, с. 284]. Стылявая атмасфера мастацкай публіцыстыкі В. Карамазава сінтэтычная, сфарміраваная ў выніку ўзаемаўплыву мастацкага, навуковага, публіцыстычнага, рытарычнага дыскурсаў. Стылістыка мастацка-публіцыстычнай прозы пісьменніка ўяўляе сабой скаардынаваныя паслядоўныя варыяцыі, у якіх дыялог чаргуецца з шырокімі лірычнымі адступленнямі і мінімумам падзейнасці.

Дамінантнай рысай стылю В. Карамазава з'яўляецца афарыстычнасць мастацкага тэксту: «Чужога для мастака не бывае. І самае далёкае, хоць пазакосмас, – сваё» [2, с. 295]; «Няма мастацтва там, дзе няма пераўтварэння» [2, с. 300]; «Прырода сама па сабе не стварае гармоніі, яе стварае чалавек – мастак» [2, с. 301]; «Форма – не фармальнасць» [2, с. 301]; «Дабрыня павінна быць сіле роўная, каб яе часам стрымаць. Раўнавага сіле творчай – таксама дабрыня» [2, с. 303]; «Табе належыць твор – не творца, твор чытай – не лезь у душу творцы» [2, с. 304]; «Вялікая дабрыня, цярплівасць і самаахвярнасць мастака ўпрыгожваюць, але твору не на карысць» [2, с. 307]; «Мяняцца, аднаўляцца – якасць нармальнага таленту, натуральная для сапраўднага мастака» [2, с. 317]. Функцыя афарызма ў В. Карамазава не дырэктыўная (пабуджаць і рэгуляваць паводзіны адрасата, г.зн. супакойваць, раіць, рэкамендаваць), а найчасцей дэфініцыйна-ацэначная (абагульненне ведаў і іх характарыстыка). Афарызм узбагачае ідэастыль мастака слова філасафічнасцю, вобразнасцю, лаканізмам, лагічнасцю і запамінальнасцю, дапамагае адлюстраваць схаваныя сэнсы мастацкага свету, выразна і ёміста трансліраваць адрасатам уласны маральны і паводзінавы вопыт, сістэму каштоўнасцей і светабачання.

Індывідуальнасць стылю мастака выразна выяўляецца ў яго неакрэсленай суб'ектыўнасці, псіхалагічнай рэфлексіі, рытарычнасці: «А што ў выніку? Напісаны пейзаж? А яшчэ – што?» [2, с. 318]; «Адкуль жа адчуванне, што ўсяго шмат – поўна? Чаго шмат? Чаго поўна?» [2, с. 319]; «Успомнілася тая яго даверлівасць, даверлівая прачыненасць. Мроі давалі не так адчуванне, як прадчуванне» [2, с. 316]; «Што гэта? Збег маіх думак, адчуванняў? Ці светапогляд мастака?» [2, с. 309] і інш. Паказальна, што ў В. Карамазава не даюцца прамыя, хуткія адказы на пастаўленыя перад чытачом пытанні. Дыскурсіўная думка ў пісьменніка характарызуецца сукцэсіўнасцю, паслядоўным разгортваннем, тлумачэннем, філасофскімі развагамі і рэфлексіяй. Аўтар закранае складаныя пытанні філасофіі творчасці (змагання мастака з часам, наследавання і перайман-

ня ў мастацтве, адрознення жывапісу ад літаратуры, іерархіі зместу і формы ў мастацтве, адлюстравання гармоніі свету ў мастацтве): «Мастак піша сваё, натура ж дае настрой і форму, матэрыяльнае ўвасабленне свайго духу, фізічную магчымасць сваё канкрэтнае знайсці ў агульным» [2, с. 295]; «Новы дзень нараджаецца на мяжы страты зямной рэальнасці і збліжэння з небам. Надзею дае прамень нябесны» [2, с. 316] і інш. Мэтавыя контуры мастакоўскіх філасофскіх разважанняў – хутчэй не перадача нейкай інфармацыі, а абуджэнне чытачоў да «пагружэння» ў вопыт ментальнага мыслення.

Мастацка-публіцыстычны дыскурс В. Карамазава ўяўляе сабой спецыфічны кантынуум, у якім увесь час неад’емна прысутнічае суб’яднае, раствараны ў самім дыскурсе, увесь час мастак вядзе дыялог з уяўным чытачом-суб’яднаем. Дыялогавае мастацкае тэксту В. Карамазава набліжае чытача-рэцыпіента да разумення ідэйна-мастацкай задумы, раскрывае сэнс паводзінаў персанажаў і контуры іх псіхалогіі.

Базавыя мадуляцыі публіцыстычнага дыскурсу В. Карамазава выразна раскрываюцца ва ўзаемаадносінах чытача (рэцыпіента) і аўтара, дзе апошні выступае і як апавядальнік, герой з суадносным з пісьменніцкім светапоглядам, і як нейкі вобраз аўтара, які захоўвае яго творчыя канцэпцыі, ідэі, светапоглядныя рысы. Пісьменнік, з’яўляючыся адначасова і мастаком, валодаючы мастацтвам пэндзля, перадае свае ўяўленні пра тэхніку малявання, інтэрпрэтуе паводзіны герояў (выбар месца і часу працы, тэмы і настрою, святла, колеру і таноў) з пункту гледжання ўласных пазіцый. У аповесці «Крыж на зямлі і поўня ў небе» (1991) перад аўтарам стаяла складаная задача перадаць мінулую эпоху, культуру і менталітэт суседняга рускага народа, апісаць жыццё дваранскага саслоўя, у сталым узросце перадаць настрой моладзі, пры ўсім гэтым прытрымліваючыся біяграфічнай канвы галоўнага героя В.К. Бялыніцкага-Бірулі.

Аўтар шырока выкарыстоўвае апавяданне ад трэцяй асобы. Гэты не прамы, ускосны дыялог, які, на першы погляд, выконвае звычайную ролю своеасаблівага паскаральніка сюжэтнага дзеяння, у творчасці В. Карамазава выконвае яшчэ адну важную функцыю – пазбаўляе банальнасці, павышае аб’ектыўнасць, стварае атмасферу даверлівасці паміж аўтарам і чытачом: «Будзем жа, дарагі чытач, лічыць, што нам пашанцавала. Пра дзень, які шмат у чым вызначыць далейшае жыццё нашага героя, паслухаем з вуснаў самога Бірулі» [2, с. 112]; «На гэтым Вітольд Каятанавіч заканчвае яшчэ адну старонку апавядання і не спяшаецца пачынаць наступную. Пакінуў маналог Ганны Іванаўны адкрытым. Зрабіў паўзу. Памаўчаў» [2, с. 117]; «Прамога адказу на гэтае пытанне Вітольд Каятанавіч не пакідае. Можна, разлічвае на нашу здагадлівасць, на тое, што сваёй інтуіцыяй мы вартыя свайго героя?» [2, с. 122] і інш.

Мастацкая дыскурсіўнасць у аповесці «Крыж на зямлі і поўня ў небе» ствараецца шматлікімі рытарычнымі пытаннямі, якія будуць прачытаны, асэнсаваны і перажыты чытачамі: «Ва ўсім, што на карціне, Вітольд Каятанавіч шукае душу мастака. Снег сакавіка – хіба снег? І конь у санях. Святло, цені. Сіні сакавік? Ці гэтая сіняя гама – боль душы? Але тады – адкуль боль, пакуты? Няўжо толькі ад хваробы? Ды і хіба хворы чалавек можа з гэтакім натхненнем жыць у сваёй болдзінскай восені? Ці падумалі пра гэта крытыкі мастака? Што кажуць іншыя мастакі?» [2, с. 99]; «Левітан знайшоў і рэалізаваў ідэю ці не на мяжы магчымага і немагчымага, і як цяпер, пасля яго, пісаць зямлю, ваду і неба, не адчуваючы сябе ў яго палоне? Як цяпер быць яму, Бірулю, маладому жывапісцу, што пакутуе тымі самымі зямлёю, небам, вадою і духам іх гарманічнага адзінства» [2, с. 104].

Публіцыстычная дыскурсіўнасць рэалізуецца ў творы праз адсылкі да дакументаў, звароты да лістоў, дзённікаў, успамінаў, запісаў, літаратурных твораў мастака-жывапісца, якія пададзены з захаваннем падзейнай і дэталёвай дакладнасці, храналагічнай паслядоўнасці, многія з якіх суправаджаюцца аўтарскімі заўвагамі і ацэнкамі: «Але ў самае блізкае сяброўства перарастануць адносіны Бірулі з настаўнікам, выдатным

мастаком-аніمالістам Сцяпанавым. Гэтыя адносіны відаць хоць бы з лістоў Сцяпанавы да жонкі, якія ён піша ў Маскву з Цвярскай губерні, з вёскі Гарусава, дзе жыўе разам з Бірулем: «Бярэ сум, і мой сум мімаволі перадаецца Бірульку (гэтак па-сяброўску ласкава ён называе Вітольда Каятанавіча. – В. К.). Мы жывём з ім душа ў душу, вадой не разальеш. Разам праводзім дні – пішам, палюем». Праўда, гэты ліст пазнейшага часу. Але адносіны паміж імі, вучнем і настаўнікам, былым вучнем і былым настаўнікам, былі сяброўскімі ўсё жыццё» [2, с. 90].

Харатэрным у творы з’яўляецца гарманічнае ўключэнне выбарачнага тэксту з лістоў В.К. Бялыніцкага-Бірулі ў мастацкі твор. В. Карамазаў дае нават ацэнку почырка мастака, спрабуючы тым самым найглыбей пранікнуць у сутнасць характару і ўчынкаў героя: «Яшчэ нядаўна роўны прыгожы почырк цяпер сам не пазнаваў: літары здрабнелі, пахіснуліся, скакалі кожная пад сваю музыку, не прызнаючы ўлады аўтара. Радкі, адзін за адным, каціліся, як падбітыя паязды, пад адхон. Інсульт і частковы параліч пускалі туды, пад адхон, разам з радкамі на паперы, усё самае дарагое» [2, с. 82]. В. Карамазаў не проста апісваў падзеі з жыцця вядомага мастака-жывапісца, а даваў ім ацэнку, характарызаваў і аналізаваў запісы, дзённікі, лісты: «Вітольд Каятанавіч сваіх крыніц не забываў. Пражытае, блізкіх людзей, родныя куточки ўспамінаў часта, асабліва ў апошнія гады жыцця. Успаміны – у лістах, занатоўках на трапіўшых пад рукі паперках, у сшытках, у аўтабіяграфіях, напісаных скупой на слова, як патрабуе “жанр”, моваю. І ўсё – арганічнае. Ад душы, ладу мыслення, вяхаванасці» [2, с. 68].

Аповесць «Крыж на зямлі і поўня ў небе» В. Карамазава дае прыклад цікавага сінкрэтычнага літаратурнага жанру, аўтар паказваў новыя мажлівасці прозы ў лістах, насуперак някрасаўска-дастаеўскаму сатырычнаму апавяданню. Па-першае, «Крыж на зямлі і поўня ў небе» – гэта распаўсюджаны ў сусветнай літаратуры жанр біяграфічнай аповесці, у цэнтры якой рэтраспектыўныя ўспаміны галоўнага героя аб гадах вучобы, сталенні, пошуках уласнага стылю. Па-другое, гэта дакументальна-гістарычная аповесць пра славітага беларускага жывапісца В.К. Бялыніцкага-Бірулю. Па-трэцяе, гэта мастацка-публіцыстычная аповесць. Вядомы айчынны літаратуразнаўца А.С. Яскевіч акрэсліў жанр твора В. Карамазава як «аповесць-даследаванне».

Характарыстычным з’яўляецца жанравае вызначэнне свайго твора самім аўтарам як «споведзь Духу, альбо Аповесць-эсэ». На першы погляд, такі выраз-маркер жанру ў назве ўскладняе чытацкае чаканне, настройвае на сінтэз медытацыі, мастацкасці і публіцыстыкі. З другога боку, назвай твора якраз і падкрэсліваецца складанасць дыялогу пісьменніка з чытачом. З гэтай нагоды варта ўзгадаць пашыраную напрыканцы ХХ ст. ідэю аб немагчымасці і недасягальнасці камунікатыўнага ідэалу ў мастацкім творы, раскрываючы якую В. Мандэльштам у артыкуле «Аб суб’ядніку» выказаў тэзіс аб правідэнцыйным суб’ядніку і немагчымасці прамога дыялога паміж мастаком і чытачом, бо мастацкі тэкст, на думку вядомага паэта, з’яўляецца безадрадным па сваёй прыродзе: «Калі я размаўляю з кім-небудзь, я не ведаю таго, з кім я вяду гаворку, і не жадаю, не магу жадаць яго ведаць. А адзінае, што падштурхоўвае нас у абдымкі да суб’ядніку, – гэта жаданне здзіўляцца сваім уласным словам, паланіцца іх навізнаю і нечаканасцю» [3, с. 1]. Прымаючы слушнасць такога меркавання паэта, можна адзначыць яго справядлівасць найперш у дачыненні да паэзіі, а не прозы. Думаецца, аповесць В. Карамазава ўяўляе своеасаблівую самарэфлексію, медытацыю, споведзь, мана-лог, схаваны ў форме дыялога, скіраванага да чытача, прыроду якога спрабаваў вытлумачыць М.Л. Гаспараў: «Кніга тым і патрэбна, што дазваляе аўтару выказацца ні перад кім, а чытачу ўявіць, што гэта скіраваная размова менавіта з ім» [4, с. 235].

Нягледзячы на вектар чытацкага чакання вострай грамадскай праблематыкі, зададзены назвамі асобных раздзелаў аповесці («Дваццатыя, трыццатыя...», «Год 1947. Беларусь. Дождж і хлеб адраджэння» і інш.), грамадскія праблемы аўтар закранае ску-

па, сцісла, эпізадычна, як, напрыклад, трагедыю антырэлігійнай барацьбы савецкага рэжыму: «Стары Вянец некалі ўздымаўся да неба двума дзясяткамі золатагаловых сабораў, новы быў магільнікам прыгажэнных сабораў» [2, с. 69]; трагедыю нацыянальнай барацьбы на беларускіх землях: «Дзяцька Уладзіслаў быў актыўны ўдзельнік польскага паўстання. Яго прыгаварылі да смяротнай кары, але прыгавор замянілі сібірскай катаргай, і пра гэта ніхто ў сям'і раней не ведаў» [2, с. 71]; або трагедыю несумленнасці савецкай наменклатуры: «Да партыйнай адказнасці Ігнація Багагая ніхто не прыцягнуў, да судовай – таксама, і заяву ў партыячку Вітольд Каятанавіч не прынёс. Ішоў 1926 год, краіна стаяла напярэдадні вялікіх выпрабаванняў, і, як паказала гісторыя, шмат каму Багагай быў патрэбны» [2, с. 176].

І справа тут не столькі ў імкненні пазбегнуць пэўнага грамадскага рэзанансу (згадаем, пісьменнік у свой час адчуў непрыманне афіцыйных уладаў сваёй творчасці праз зняцце з друку некаторых твораў, ігнараванне мастацкага фільма пра беларускага жывапісца, «незапрашэнне» на Бірулеўскія пленэры і інш.) і «пераключэнне» на асэнсаванне складаных філасофскіх праблем (жыцця і смерці, кахання, сяброўства), прафесійна-творчых (пакут і радасці творчасці, натхнення, пераймання, наследавання, вызвалення з творчага палону свайго настаўніка) і паўсядзённых, бытавых пытанняў (паклёпніцтва, нахабства, нястачы ў ваенныя гады) і інш. Асноўная ідэйная скіраванасць аповесці «Крыж на зямлі і поўня ў небе» бачыцца ў імкненні аўтара да абуджэння нацыянальнай свядомасці грамадства праз паэтызацыю старонак жыцця славурых суайчыннікаў.

У аповесці «Краем Беллага Шляху» (1992), названай П. Васючэнкам «знакам беларускага Апакаліпсісу» [5, с. 9], В. Карамазаў працягвае мастацка-публіцыстычны дыскурс на тэму Чарнобыльскай трагедыі. Наватарства выявілася ў напаўненні мастацка-публіцыстычнай прасторы алегарычнасцю (сімвалізм вобразаў Аброчнага крыжа, Горада Антысонца і інш.), сатырычным, абсурдна-іранічным зместам.

Адзначанае А.С. Яскевічам тыповае «сюжэтнае трохадзінства месца, часу і дзеяння ў Карамазава па-наватарску загрузана фэбальнай прадгісторыяй герояў, прыёмамі плыні свядомасці, успамінамі, бесперапыннай зменай часавых планаў» [6, с. 592], у аповесці «Краем Беллага Шляху» гранічна лакалізавана: час абмежаваны нядзельным выездам раённага хірурга Валетава, месца абмежавана некалькімі населенымі пунктамі, абмежавана дамінаваннем адмоўных персанажаў і вобразная сістэма твора. У супярэчлівым вобразе галоўнага героя ўвасоблена жыццёвая трагедыя як асобнага чалавека, так і ўсяго народа, хаос і амаральнасць ХХ ст. У творы адлюстравана асуджэнне не п'яніцы Валетава і яго распуснай жонкі, не пацыентаў-паднасіцеляў медыкам, не замежных ілжэнавукоўцаў з МАГАТЭ, а сістэмы, якая спарадзіла негатывы жыцця. Аповесць закрывае вострыя праблемы будучыні нацыі, далейшага шляху Беларусі і месца беларусаў, якія апынуліся на ўзмежжы «нармальнага» жыцця.

Глыбокім ацэначна-аналітычным і апісальным зместам вызначаюцца мастацка-публіцыстычныя пошукі В. Карамазава ў жанры эсэ – нарысаў, якія з'явіліся ў выніку падарожжа па роднай Магілёўшчыне і Палессі. У іх апісаны таленты народных дойлідаў, жывапісцаў, літаратараў, трагедыяных лёсы беларусаў, якія пражылі раскулачванне, ДПУ, Салаўкі, Магадан. У мастацка-публіцыстычнай творчасці В. Карамазаў выявіў рух ад буйных жанравых форм (раман «Бежанцы», аповесці «Крыж на зямлі і поўня ў небе», «Краем Беллага Шляху») з тыповымі лірычнымі адступленнямі, метафарычнасцю вобразаў да эсэ («Зачараваная душа», «Жавароначкам бласлаўлёная», «Скарбы чырвонай брамы») і дзённікаў («З вясною ў адным вагоне») з іх сціслай інфарматыўнасцю, дакументальнай дакладнасцю.

У канцы ХХ ст. мастацка-публіцыстычны дыскурс нацыянальнай літаратуры істотна узбагаціў І.П. Шамякін. Новы для сябе жанр дакументальнай прозы пісьменнік

пачаў асвойваць з другой паловы XX ст. у цыкле нарысаў «Партрэты» (1953–1954), рамана «Крыніцы» (1953–1956), аповесці «Начныя зарніцы» (1957). У гэтых і іншых творах выявіліся імкненне аўтара да лаканізму (паменшала аўтарскіх зваротаў, каментарыяў), пазбаўлення ад апісальнасці ў адлюстраванні падзей, зварот да псіхалагічнай і маральнай заглыбленасці ў праблематыку твора. Творчасць І.П. Шамякіна засведчыла імкненне аўтара асэнсаваць грамадска значныя праблемы праз прызму асобнага чалавека. У аповесці «Агонь і снег» (1958) мастак выявіў унікальную рысу індывідуальнага стылю – уменне парадаксальна трансфармаваць гістарычныя факты, не толькі выбіраючы з іх тыя, якія, на думку мастака, найбольш тыповыя, але і важныя для чытацкага ўспрымання, якое фарміруецца суб'ектывізаваным тыпам апавядання ў аповесці, адлюстраванага ў форме дзённікавых запісаў галоўнага героя П. Шапятавіча, мастацкімі ілюстрацыямі і тлумачэннямі дакументальных фактаў пісьменнікам. Аналізуючы творчую манеру І.П. Шамякіна, А.І. Бельскі слухна адзначыў, што «пісьменнік быў глыбока ўсхваляваны, сацыяльна занепакоены, па-грамадзянску актыўны. Ён аддаваў перавагу востраму публіцыстычнаму слову, пісаў з вялікай душэўнай самааддачай, бескампраміснасцю ацэнак. Але, выяўляючы свае адносіны да рэчаіснасці, ён не прэтэндаваў на ісціну ў апошняй інстанцыі, бо як мастак-даследчык бачыў задачу ў тым, каб сказаць непрыхованую праўду пра драматызм нашага жыцця, духоўнае “падзенне”, тое, куды могуць прывесці бяздумнасць і безадказнасць; бо ён, як і раней гэта рабіў, абуджаў грамадскую свядомасць, прымушаў задумацца пра тое, што нас чакае» [7, с. 8].

Менавіта ў пісьменніка такога грамадска-публіцыстычнага складу мыслення мог з'явіцца раман «Злая зорка», які стаўся вынікам шматлікіх паездак, занатавак і нарысаў пісьменніка, аналітычнага асэнсавання жыццёвага матэрыялу, з «увядзеннем» элементаў алегарычнасці, прытчавасці, разгорнутых метафар. Дакументалізм дазволіў натуралістычным адлюстраваннем звесці да мінімуму апісанні, лірычныя адступленні. Зварот І.П. Шамякіна не да індывідуалізаваных, а найчасцей да тыпізаваных вобразаў (п'яніца, бюрократ, злодзей, чыноўнік, распусніца і інш.) правакаваў адпаведную чытацкую скіраванасць на «сацыяльны шок» (М.А. Чарняк).

Раман І.П. Шамякіна «Злая зорка» (1991) засведчыў новы этап асваення мастацка-публіцыстычнай прозы, зварот мастака да так званага прынцыпу «двайнога адлюстравання». З аднаго боку, аўтар дакументальна сведчыць пра канкрэтны гістарычны факт (Чарнобыльская аварыя, вайна ў Афганістане), з другога боку, ён фарміруе стаўленне да гэтых падзей, падкрэсліваючы іх негатыўны складнік, які руйнаваў гуманістычныя прынцыпы жыцця, чалавечнасць, характары людзей, напаўняў лёсы драматызмам і трагізмам. Пры гэтым выявілася традыцыйная сінтэтычная для І.П. Шамякіна аўтарская ацэнка: экспліцытная (учынкамі, падзеямі, аўтарскімі рэмаркамі) і імпліцытная (праз пейзаж, дыялогі персанажаў, дэталі).

Нягледзячы на тое, што крытыкі (А. Бельскі, В. Локун, Т. Шамякіна і інш.) выразна адзначылі наватарства творчай манеры І.П. Шамякіна ў раманах «Злая зорка» і «Зона павышанай радыяцыі» (1997), падкрэслілі новыя для пісьменніка матывы нягоды з уладай, публіцыстычную сістэму аргументацыі, умоўную дэкаратыўнасць стылю, эпічную тыпізацыю вобразаў-персанажаў, аднак было засведчана, што «патэнцыяльныя магчымасці мастака яшчэ далёка не вычарпаны, ён настойліва працягвае эстэтычныя пошукі, шукае новыя стылёвыя формы для рэалізацыі сваіх творчых ідэй» [8, с. 630]. Нягледзячы на такую стрыманасць ацэнак крытыкаў, І.П. Шамякін значна ўзбагаціў нацыянальную мастацкую публіцыстыку эмпірычнай фактычнасцю, рытарызаванасцю, выкарыстаннем элементаў тыпізацыі, паглыбленай дэталізацыяй вобразаў, вобразна-экспрэсіўнай мовай.

Адметнасць мастацка-публіцыстычнага дыскурсу А. Адамовіча выявілася найперш у аўтабіяграфізме: аўтар звяртаўся да фактаў з уласнай біяграфіі, падзей з успа-

мінаў блізкіх і сяброў, партызанаў атрада імя Кірава («Хатынская аповесць»), аўдыё-запісаў інтэрв'ю («Я з вогненнай вёскі»), пратаколаў суда над нацысцкімі злачынцамі (раман «Карнікі»), пераважная большасць герояў мелі сваіх прататыпаў. Пры гэтым аўтабіяграфізм і дакументальнасць пісьменнік не ставіў за самамэту, асноўным было адлюстраванне «адчування рэальнасці», філасофскае даследаванне глыбіні грамадскай трагедыі і дэструктыўны ўплыў ваенных падзей на псіхіку чалавека.

Своеасабліва раскрываецца ў А. Адамовіча тэма маленькай асобы на вайне. Насуперак традыцыйнай сацэрэлістычнай літаратурнай схеме пераходу героя ад стыхійнасці да ўсвядомленасці аўтар пакідае героя на перакрываванні: ён не разумее сэнсу чужых і сваіх учынкаў, не знаходзіць адказу на сэнсавырашальныя пытанні, не перайначаецца пад уздзеяннем больш вопытнага і мудрага героя. Аўтар як бы стварае атмасферу нявырашанасці і наканаванасці, экзистэнцыйнага расчаравання ў побытавым і грамадскім жыцці і ўласнай асобе. Аўтар паказвае сусветны апакаліпсіс праз разбурэнне духоўнай асновы асобнага чалавека на вайне.

Светапогляднымі імператывамі ў творчасці А. Адамовіча з'яўляюцца такія прыёмы структурнага пашырэння тэксту, стэрэаскапіі моўнай і сэнсавай прасторы, як гіпертэкстуальнасць, жанравая дыфузія, часавыя інверсіі, якія ў цэлым дазвалялі пазбегнуць паспешлівасці апавядання на ўзроўні ўспрымання тэксту, стварыць уражанне аб фундаментальнасці мастакоўскай думкі, якая вызначае адносіны аўтара да грамадства і адлюстраваных падзей, асабліва ў «Хатынскай аповесці». Творчая ўнікальнасць мастацка-публіцыстычнай прозы А. Адамовіча выявілася ў рэфлексіі душэўных хваляванняў сучаснага грамадства, рэфлексіі над паводзінавымі стэрэатыпамі агрэсіўнасці, цынізму, бесчалавечнасці, рэфлексіі над уласнай творчасцю. Так, напрыклад, пісьменнік у своеасаблівай спробе жыццёапісання «Дадумаць да канца. Аўтабіяграфія-85» (1986) занатоўвае не толькі факты, якія ўжо сталіся гісторыяй, але і прагназуе наступствы магчымай ядзернай катастрофы, спрабуе аналізаваць жанравыя асаблівасці свайго твора: «Але ці аўтабіяграфія гэта, ці так абазначаны жанр? Усё залежыць ад таго, што лічыць фактамі. Ці лічыць фактамі нашага жыцця таксама і думкі, пачуцці, перакананні, станы, з якіх якраз і нараджаюцца задумы твораў? Калі гэта таксама факты, тады данае ізлажэнне – таксама аўтабіяграфія» [9, с. 224].

Грамадска-палітычныя катаклізмы, карэнная перабудова СМІ і змена іх ролі ў канцы XX ст. узмацнялі публіцыстычныя тэндэнцыі ў беларускай літаратуры, аказвалі ўплыў на пісьменніцкі спосаб мыслення (аўтара) і сістэму ўспрыняцця сучаснага чалавека (рэцыпіента), у спалучэнні прагматычных намаганняў якіх і адбывалася развіццё нацыянальнага мастацка-публіцыстычнага дыскурсу. Мастацка-публіцыстычны дыяпазон тэматыкі творчасці многіх мастакоў слова прадвызначаўся самім чытачом канца XX ст., ступенню яго запатрабаванняў і сістэмай яго светаўспрымання. Тэмы, якія распрацоўвалі пісьменнікі, хвалявалі масавага чытача, былі актуальнымі як для індывідуума, асобы па-за канкрэтным соцыумам, так і для грамадства ў цэлым. Так, у публіцыстычных аповесцях, мемуарах, эсэ, сабраных у кнізе «Адваяваліся!» (1990), «Мы – шасцідзсятнікі» (1991), «Апакаліпсіс па графіку» (1992) А. Адамовіч закранаў праблемы эпохі перабудовы, галоснасці, дэмакратызацыі, нацыянальнага самавызначэння рэспублік ва ўмовах постсавецкай рэчаіснасці. Пры гэтым, нягледзячы на зварот шэрагу пісьменнікаў (В. Карамазаў, І. Шамякін, А. Адамовіч) да падобных вострых грамадскіх праблем, аднолькавай канцэнтрацыі ў своеасаблівай «стылістычнай пучок» элементаў дакументалізму і аўтабіяграфізму, пісьменнікам удалося пазбегнуць жанрава-стылявога парадыравання, паўтараў зместу (сюжэтаў і вобразаў) і формы падачы матэрыялу. Мастацка-публіцыстычная проза мастакоў другой паловы XX ст. у кожным канкрэтным выпадку адметная: трагедыйнасць вобразаў, ідэй і тэм. Урыўкавасць, калейдаскапічнасць сюжэтнай плыні, зварот да навукова маркіраванай лексікі, гіпертэкстуальнасць, жанра-

вая дыфузія, часавыя інверсіі, філасафічнасць уласцівых прозе А. Адамовіча. Амбівалентнае паяднанне незвычайнага і выпадковага ў паводзінах, рэалістычнага з ірацыянальным у падзеях, інтэртэкстуальнасці і матыўнасці ў сюжэтай прасторы, сінтэтызм, суб'ектыўная рытарычнасць, афарыстычнасць характэрныя прозе В. Карамазава. Паяднанне грамадска важнага і паўсядзённага, публіцыстычная сістэма аргументацыі, умоўная дэкаратыўнасць стылю, эпічная тыпізацыя, эмпірычная фактычнасць, паглыбленая дэталізацыя вобразаў, вобразна-экспрэсіўная мова з'яўляюцца стылевызначальнымі рысамі мастацкага слова І. Шамякіна.

Базавым модусам нацыянальнай літаратуры канца ХХ ст. з'яўляецца актыўнае асваенне ёю новых мастацкіх накірункаў (постмадэрнізм, фэнтэзі, авангардызм) і прыёмаў (парадокс, нонсенс, алагізм, афарызм, інтэртэкстуальнасць), апрацоўка раней невядомага дакументальнага факталагічнага матэрыялу, зварот да вострых грамадскіх і палітычных праблем, некаторыя з якіх раней мелі «табуізаваны» статус (сталінскія рэпрэсіі, вайна ў Афганістане, Чарнобыльская аварыя).

Адметную сутнасць мастацка-публіцыстычнага дыскурсу канца ХХ ст. вызначае характэрная для часу грамадскіх трансфармацый і калізій цікаўнасць пісьменнікаў да адлюстравання сацыяльнай псіхалогіі герояў праз іх тыпізацыю. У жанры аповесці назіраецца размыванне статусу традыцыйнай тыпізацыі персанажаў («маленькі чалавек», «чалавек-герой», «добрыя людзі», «лішні чалавек», «чалавек у футляры»), на што ўплывае і актыўнае пранікненне ў нацыянальнае агульначалавечых ідэалаў. Згадаем, «у ранняй савецкай літаратуры збіральныя вобразы часцей адыгрывалі ідэйна-кан'юнктурную ролю» [10, с. 225], пазней сацыяльна-ангажаваную, эстэтычную функцыю. Напрыканцы ХХ ст. на першы план выходзіць пратэстна-выкрывальная роля характараў-тыпаў, у якіх быў максімальна абвостраны драматычны і нават трагедыйны ракурс. Дамінантамі дыскурсіўна мастацкай прасторы нацыянальнай аповесці становяцца такія тыпы, як «чалавек-ахвяра», «чалавек-вязень», «перасяленец з чарнобыльскай зоны».

Мастацка-публіцыстычны дыяпазон праблематыкі творчасці І. Шамякіна, В. Гігевіча, А. Кажадуба, Л. Левановіча, Л. Лабаноўскага, В. Казько, С. Алексіевіч і інш. быў прадвызначаны і яе надзённасцю і магчымасцямі жанру аповесці выкарыстаць шырокі патэнцыял факта (дакументы, інтэрв'ю, фрагменты публікацый у СМІ, статыстычныя і даведачныя дадзеныя і інш.): праблема экалогіі закранаецца ў аповесці А. Кажадуба «Дуб», праблема гераізму раскрываецца ў аповесці А. Крыга «Выбух над Прыпяццю», праблема перасялення адлюстравана ў аповесцях Л.В. Лабаноўскага «Краснаполле: у промнях Чарнобыля» і Л.К. Левановіча «Вяртанне ў радыяцыю» і інш.

Нацыянальныя мастакі слова арганічна спалучалі свой унікальны жыццёва-псіхалагічны вопыт і гістарычны кантэкст, прыдатнай глебай для чаго стала мастацкая публіцыстыка. У яе цэнтры – дакументальны факт, які пад пяром мастака набывае рысы тыпізацыі. Пры гэтым назіраецца паступальны працэс пашырэння камунікатыўна-рэцэптыўных і культуралагічна-ідэйных стратэгий. Важным сегментам мастацка-публіцыстычнага дыскурсу гэтага перыяду становіцца творчасць І. Шамякіна, які ў аповесцях «Злая зорка» (1993) і «Зона маўчання» (1998) адлюстраваў трагічныя наступствы Чарнобыльскай катастрофы, ператварэнне сацыяльнай драмы ў асабістую трагедыю асобы, калі людзі ў мірны час апынуліся перад праблемай маральнага выбару, адчулі душэўны разлад асобы і нават апакаліпсічны настрой.

У канцы ХХ ст. заўважана тэндэнцыя не проста да сацыяльнай тыпізацыі, а найперш да стварэння новых сацыяльных тыпаў («рвачоў», «блатнікоў», «лішніх людзей») і трансфармацыі традыцыйных збіральных вобразаў («ахвярнікаў», «герояў», «зdraднікаў») пад уплывам новых ідэалаў, ментальных дамінант грамадства. Такімі паўстаюць у аповесці В. Быкава «Ваўчыная яма» (1998) абагуленыя вобразы бамжа і дызерцера, у якіх прага свабоды і вызвалення ад сістэмы перамагла боязь радыяцыі і смерці; у апо-

весці В. Казько «Выратуй і памілуй нас, чорны бусел» (1993) тыпізаваныя вобразы Лазара і Дзевы Марыі, якія выяўляюць уменне выжываць ва ўмовах постчарнобыльскага грамадскага ўладкавання, супярэчлівага руйнавання паняццяў добра і зла.

Мастацка-публіцыстычны дыкурс нацыянальнай прозы канца XX ст. знайшоў найбольш дасканаласць у творчасці С. Алексіевіч. Вызначальным прагматычным патэнцыялам ёсць мастацкага свету становіцца трыадзінства «аўтар – тэкст – чытач», у якім цэнтральнаўтваральнае значэнне атрымлівае тэкст і яго вобразна-сэнсавы план. Калі ў творчасці В. Быкава, І. Шамякіна, В. Казько і інш. мастакоў слова чытач «падводзіўся» да ўспрымання фактаў, з'яў жыцця, праблем праз выразна акрэслены пісьменніцкі погляд, яго «я», то ў прозе С. Алексіевіч была створана спецыфічная сістэма каштоўнасцей прыярытэтаў, светапоглядных ацэнак чытача, калі сам дакументальны факт ператвараўся з аб'екта даследавання ў паўназначны суб'ект пісьменніцкага аповеду. У «Чарнобыльскай малітве» аўтарскія ацэнкі звязаны да мінімуму (яны завуалюваны ў падборы матэрыялу, яго кампазіцыйным размеркаванні, моўна-стылёвым афармленні), у той час як чытач асноўны ідэянастваральны сэнс прачытвае праз дыялог персанажаў. У творах С. Алексіевіч, на думку В.М. Стральцовай, «галоўнае – гэта не падзейная канва, а псіхалагічны тонус, унутраная біяграфія» [11, с. 199]. Такая ўнутраная характарыстыка герояў С. Алексіевіч вымагала тыпізацыі як жанрава абумоўленага фактару аповесці.

Заклучэнне

Такім чынам, грамадскія зрухі канца XX ст. абумовілі пэўныя змены нацыянальнага мастацка-публіцыстычнага дыскурсу, садзейнічалі ажыўленню дакументальных жанраў (асабліва аповесці, рамана, дзённіка, эсэ), у якіх быў адлюстраваны новы тып мастацкага выяўлення надзённых праблем і былі створаны і трансфармаваны з традыцыйных новыя тыпы вобразнага абагульнення. Актуальныя гіпертэмы (маральнага выбару, экалогіі, кахання, крытыкі ўлады, трагедыі асобы ў модусе соцыуму і інш.) у творчасці І. Шамякіна, В. Карамазова, А. Адамовіча, С. Алексіевіч трансфармаваліся ў комплекс звязаных між сабой дыскурсіўным узаемадзеяннем адрасанта і адрасата мікратэм. Тэматычны і жанрава-стылявы дыяпазон творчасці мастакоў арганізаваў мастацкія сэнсы і матэрыяльныя комплексы тэкстаў, якія семантычна вар'іраваліся ў розных творах, праграмуючы сюжэтнае развіццё і ўтвараючы па-сапраўднаму «сюжэтагенны» канцэптальны феномен іх мастацкага свету.

СПІС ВЫКАРЫСТАНАЙ ЛІТАРАТУРЫ

1. Тюпа, В. Коммуникативные стратегии теоретического дискурса / В. Тюпа // Критика и семиотика. – 2006. – № 10. – С. 36–45.
2. Карамазоў, В. З вясною ў адным вагоне : аповесці, эсэ, дзённік / В. Карамазоў. – Мінск : Юнацтва, 2001. – 398 с.
3. Мандельштам, О. Э. О собеседнике [Электронный ресурс] / О. Э. Мандельштам. – Режим доступа: https://rvb.ru/mandelstam/01text/vol_1/03prose/1_253.htm. – Дата доступа: 4.09.2018.
4. Гаспаров, М. Л. Записи и выписки / М. Л. Гаспаров. – М. : НЛЮ, 2001. – 416 с.
5. Карамазоў, В. Ф. Выбр. тв. : у 2 т. / В. Ф. Карамазоў. – Мінск : Маст. літ., 1997. – Т. 1 : Бежанцы. Краем белага Шляху. Дзень Барыса і Глеба : раман, аповесці. – 509 с.
6. Гісторыя беларускай літаратуры XX ст. : у 4 т. / Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т літ. імя Я. Купалы. – Мінск : Беларус. навука, 1999–2003. – Т. 4 : у 2 кн. – Кн. 1 : 1966–1985 ; навук. рэд. У. В. Гніламёдаў, С. С. Лаўшук. – 2002. – 928 с.

7. Бельскі, А. І. Абвостранае пачуццё сучаснасці / А. І. Бельскі // Злая зорка. Сатанінскі тур : аповесць / І. П. Шамякін. – Мінск : Маст. літ., 2009. – 463 с.
8. Гісторыя беларускай літаратуры XX ст. : у 4 т. / Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т літ. імя Я. Купалы. – Мінск : Беларус. навука, 1999–2003. – Т. 3 : 1941–1965. 2002. – 952 с.
9. Адамовіч, А. Хатынская аповесць / А. Адамовіч. – Мінск : Маст. літ., 1989. – 237 с.
10. Белая, А. І. Мастацкая антрапалогія ў беларускай прозе першай трэці XX стагоддзя: вобразы і паняцці / А. І. Белая // Вес. Нац. акад. навук Беларусі. Сер. гуманітар. навук. – 2018. – Т. 63, № 2. – С. 221–227.
11. Сучасная літаратура: каардынаты ідэйна-мастацкага пошуку / С. А. Андраюк [і інш.] ; навук. рэд. В. М. Стральцова. – Мінск : Беларус. навука, 2008. – 286 с.

Рукапіс паступіў у рэдакцыю 25.02.2019

Smal V.M. Genre and Stylistic Strategies of National Artistic and Publicity Discourse in the Second half of the Twentieth Century

The article deals with the origin and development of the national artistic and publicity prose, analyzes the genre and stylistic originality of the classics of the Belarus art of publicity through the concept of the trinity of the author – hero – reader. On the example of B. Mikulicz, I. Shamyakin, V. Karamazau, A. Adamovich, S. Alexiyevich the relations and transformation of art and publicity, estimated analytical and descriptive features are traced, relevant types of art generalizations are given, such genre-style features of artistic publicity discourse as authoring reflection, autobiographyism, documentalism, intertextuality, subjective rhetoric etc. are analyzed.