

ФАКТ И ФАКТОГРАФИЧЕСКИЙ НАРРАТИВ В БЕЛОРУССКОМ ЛИТЕРАТУРНОМ ДИСКУРСЕ

О. Н. ГУБСКАЯ¹⁾

¹⁾Белорусский государственный экономический университет,
пр. Партизанский, 26, 220070, г. Минск, Беларусь

Затрагивается вопрос коммуникативной природы литературного текста, представлены основные приемы нарратологического анализа, способствующие раскрытию литературного произведения как акта коммуникации. При этом подчеркивается, что коммуникативное событие, а соответственно, и использованные стратегии коммуникации шире нарративного события произведения и стратегий наррации. С опорой на литературоведческие труды М. М. Бахтина, Ю. М. Лотмана, В. И. Тюпы разработан алгоритм исследования литературного произведения, который позволяет анализировать как дискурсивные, так и нарративные уровни текста. Отмечается, что в конце XX в. в белорусской литературе формируется новая нарративная практика обработки факта без необходимости введения его в дискурс художественного слова, без иносказательности в освещении событий. Именно во времена перестройки дневниковый нарратив, внимание к факту как самодостаточному литературному элементу стали доминантными направлениями творческого процесса. Возникают основания утверждать, что сформировалась белорусская литература факта – самобытное явление национальной литературы. Понятие выступает гиперонимом к такому термину-гипониму из отрасли поэтики в литературоведении, как эзопов язык. Для иллюстрации понятия «белорусская литература факта» используется произведение Янки Брыля «Мундштук и папка». Отмечается, что для раскрытия факта писатель создает трехмерное пространство. Во-первых, он пропускает реальный факт через восприятие я-нарратора, максимально приближенного к реальному автору, таким образом реальный факт становится предметом наррации. Во-вторых, Я. Брыль раскрывает этот факт не только через призму своего восприятия, но и формирует вокруг него мы-наррацию, что дает панорамность в освещении события. В-третьих, писатель сталкивает внешний и внутренний хронотопы произведения, демонстрирующие восприятие события во времени.

Ключевые слова: факт; белорусская литература факта; нарратология; я-нарратор; мы-наррация; интенциональность; литературная коммуникация.

ФАКТ І ФАКТАГРАФІЧНЫ НАРАТЫЎ У БЕЛАРУСКІМ ЛІТАРАТУРНЫМ ДЫСКУРСЕ

В. М. ГУБСКАЯ^{1*}

^{1*}Беларускі дзяржаўны эканамічны ўніверсітэт, пр. Партызанскі, 26, 220070, г. Мінск, Беларусь

Закранаецца пытанне камунікатыўнай прыроды літаратурнага тэксту, акрэсліваюцца асноўныя прыёмы нараталагічнага аналізу, якія спрыяюць раскрыццю літаратурнага твора як акта камунікацыі. Пры гэтым падкрэсліваецца, што камунікатыўная падзея, а адпаведна, і скарыстаныя стратэгіі камунікацыі, шырэй за наратыўную падзею твора і стратэгіі нарацыі. З апорай на літаратуразнаўчыя працы М. М. Бахціна, Ю. М. Лотмана, В. І. Цюпы распрацаваны алгарытм даследавання літаратурнага твора, які дае магчымасць аналізаваць як

Образец цитирования:

Губская ВМ. Факт і фактаграфічны наратыў у беларускім літаратурным дыскурсе. *Часопіс Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта. Філалогія*. 2022;2:52–62.

For citation:

Gubskaya ON. Fact and factual narrative in the Belarusian literary discourse. *Journal of the Belarusian State University. Philology*. 2022;2:52–62. Belarusian.

Автор:

Ольга Николаевна Губская – кандидат филологических наук, доцент; заведующий кафедрой белорусского и русского языков факультета международных бизнес-коммуникаций.

Author:

Olga N. Gubskaya, PhD (philology), docent; head of the department of Belarusian and Russian languages, faculty of international business communications.
o_gubskaya@mail.ru
<https://orcid.org/0000-0002-8066-4207>

дыскурсіўныя, так і наратыўныя ўзроўні тэксту. Адзначаецца, што ў канцы XX ст. у беларускай літаратуры фарміруецца новая наратыўная практыка апрацоўкі факта без неабходнасці ўвядзення яго ў дыкурс мастацкага слова, без іншасказальнасці ў асвятленні падзей. Менавіта ў час перабудовы дзённікавы наратыў, увага да факта як самадастатковага літаратурнага элемента сталі дамінантнымі напрамкамі творчага працэсу. Сфарміравалася беларуская літаратура факта – з’ява самабытная і натуральная. Паняцце выступае гіперонімам да такога тэрміна-гіпоніма з галіны паэтыкі ў літаратуразнаўстве, як эзопава мова. Для ілюстрацыі паняцця «беларуская літаратура факта» выкарыстоўваецца твор Янкі Брыля «Муштук і папка». Адзначаецца, што пісьменнік стварае для раскрыцця факта трохмерную прастору. Па-першае, ён прапускае рэальны факт праз успрыняцце я-наратара, максімальна набліжанага да рэальнага аўтара, такім чынам рэальны факт становіцца прадметам нарацыі. Па-другое, Я. Брыль раскрывае гэты факт не толькі праз прызму свайго ўспрыняцця, але і фарміруе вакол яго *мы-нарацыю*, што спрыяе панарамнаму асвятленню падзеі. Па-трэцяе, пісьменнік сутыкае знешні і ўнутраны хранатопы твора, якія дэманструюць успрыняцце падзеі ў часе.

Ключавыя словы: факт; беларуская літаратура факта; нараталогія; я-наратар; *мы-нарацыя*; інтэнцыянальнасць; літаратурная камунікацыя.

FACT AND FACTUAL NARRATIVE IN THE BELARUSIAN LITERARY DISCOURSE

O. N. GUBSKAYA^a

^aBelarus State Economic University, 26 Partyzanski Avenue, Minsk 220070, Belarus

The article touches upon the issue of the communicative nature of a literary text, presents the main techniques of narratological analysis that contribute to the disclosure of a literary work as an act of communication. At the same time it is emphasised that the communicative event, and, accordingly, the communication strategies used, are broader than the narrative event of the work and narration strategies. Based on the literary works of outstanding scientists M. M. Bakhtin, Yu. M. Lotman, V. I. Tyupa the author of the article suggests an order for the study of a literary work, which analyses both discursive and narrative levels of the text. It is noted that at the end of the 20th century, a new narrative practice of processing a fact was being formed in Belarusian literature, without the need to introduce it into the discourse of an artistic word, without allegorical coverage of events. It was during the perestroika that the diary narrative and attention to fact as a self-sufficient literary element became the dominant directions of the creative process. There are all grounds to assert that the Belarusian literature of fact has been formed and it is an original phenomenon of national literature. The concept acts as a hyperonym to such a term-hyponym from the branch of poetics in literary studies as Aesop's language. As an example of the term «Belarusian literature of fact» the work of Yanka Bryl «Mouthpiece and folder» is used. It is noted that the writer creates a three-dimensional space to reveal the fact. Firstly, he passes the real fact through the perception of the *I*-narrator, as close as possible to the real author, thus the real fact becomes the subject of narration. Secondly, Ya. Bryl reveals this fact not only through the prism of its perception, but also forms a picture around it, that gives panoramic coverage of the event. Thirdly, the writer collides the external and internal chronotopes of the work, demonstrating the perception of an event in time.

Keywords: fact; Belarusian literature of fact; narratology; *I*-narrator; *we*-narration; intentionality; literary communication.

Уводзіны

Успрыняцце літаратурнага працэсу як акта камунікацыі прыцягвае ўвагу даследчыкаў яшчэ з сярэдзіны XX ст. Як адзначала Н. Д. Аруцонава, «паміж маўленчымі актамі і праявістымі мастацкімі тэкстамі існуе пэўны паралелізм. Спецыфіка прозы, у адрозненне ад паэзіі, выцякае з камунікацыі. Літаратурнай камунікацыі, як і штодзённым чалавечым зносінам, уласцівыя такія прагматычныя параметры, як аўтар прамовы, яго камунікатывная ўстаноўка, адрасат і звязаны з ім перлакутыўны эфект (эстэтычнае ўздзеянне)»¹ [1, с. 365].

Сёння паняцце «літаратурная камунікацыя» набывае міждысцыплінарны характар, аб’ядноўвае інтарэсы літаратуразнаўцаў, лінгвістаў і асабліва неарыторыкаў. У такой сітуацыі менавіта нараталогія, навука, якая разглядае мастацкі тэкст у двух напрамках (як гісторыю аповеду (план зместу) і як непасрэдны працэс аповеду (план выражэння)), набывае асаблівую актуальнасць. Асноўныя палажэнні нараталогіі

¹Тут і далей пераклад наш. – В. Г.

гавораць, што «камунікатыўнае разуменне прыроды літаратуры, уяўленне пра акт мастацкай камунікацыі як пра працэс, які адбываецца адначасова на некалькіх апавядальных узроўнях, пераважная цікавасць да праблемы дыскурсу, тэарэтычнае абгрунтаванне шматлікіх апавядальных інстанцый, якія выступаюць у ролі членаў камунікатыўнага ланцужка, па якім ажыццяўляецца перадача мастацкай інфармацыі ад пісьменніка да чытача» [2, с. 282], дазваляюць разглядаць літаратурны тэкст у новым вымярэнні. Пры гэтым варта адзначыць, што нараталагічная школа, так званая школа новага вымярэння, грунтавалася на сур’ёзным навуковым базісе, закладзеным яшчэ даследаваннямі рускіх фармалістаў У. Пропа (падрабязна вывучаў структуру наратыву чароўных казак) [3], В. Шклоўскага (адзін з першых адначыў неабходнасць размежавання паняццяў «фабула» і «сюжэт» (гэта падштурхнула да вывучэння апаведнай структуры твора), а таксама заявіў пра адсутнасць чыстага жанру) [4, с. 7–20], Б. Эйхенбаума (спрабуе даць адказ на пытанне пра ўзаемасувязь літаратурнага тэксту, аўтарскай свядомасці і рэальнасці (у працы «Як зроблена “Шынель” Гоголя»)) [5, с. 306–326].

Вялікую ролю ў станаўленні нараталогіі адыграла вучэнне М. Бахціна аб прынцыпах дыялагічнасці. Актualізаваныя ім тэарэтычныя пытанні ўзаемасувязі аўтара і героя, часу і хранатопу, падзеі і падзейнасці, карнавалізацыі і смехавай культуры ў літаратурных творах сталі трывалым падмуркам для фарміравання нараталогіі. Так, К. Марару адзначае: «Дзякуючы М. Бахціну і яго акружэнню Ю. Крысцева была першай, хто ўвёў тэрмін “інтэртэкстуальнасць”, настойваючы на тым, што “тэкст – гэта прадуктыўнасць, перастаноўка тэкстаў, інтэртэкстуальнасць: у прасторы тэксту некалькі выказванняў, узятых з іншых тэкстаў, узаемна перасякаюцца і нейтралізуюцца» [6, р. 367].

Значны ўнёсак у развіццё нараталогіі зрабіў і Б. Успенскі. У кнізе «Семіётыка мастацтва» [7] ён сканцэнтраванна ўвагу на паняцці «пункт гледжання», адначыўшы чатыры планы яго праяўлення: план ідэалогіі, план фразеалогіі, план прасторава-часовай характарыстыкі і план псіхалогіі. Гэта тэорыя была высока ацэнена В. Шмідам, які адначыў, што «...Успенскі зрабіў каштоўны ўнёсак у нараталогію, паставіўшы пытанне пра пункт гледжання як з’яву шматпланавую. Яго тэорыя дала штуршок для ўзнікнення іншых шматузроўневых мадэлей» [8, с. 109]. Відавочна, што і фармалісты, і семіётыкі, і нараталагі імкнуліся выйсці за межы класічнага прачытання тэксту, дакладна ўяўляючы яго камунікатыўную прыроду і наяўны патэнцыял унутрытэкставых і пазатэкставых сувязей.

Вынікі і іх абмеркаванне

Разглядаючы камунікатыўную прыроду літаратурнага тэксту, важна ўсвядоміць механізм узнікнення імпліцытнага дыялогу паміж аўтарам і чытачом, гэта значыць раскрыць тыя наратыўныя стратэгіі і тактыкі, якія даносяць аўтарскую канцэпцыю да разумення чытача і могуць пабудзіць яго да рэфлексіі. Пры гэтым трэба дакладна ўсведамляць асноўныя прыёмы нараталагічнага аналізу, што спрыяюць раскрыццю літаратурнага твора як акта камунікацыі. Прапанаваны ніжэй парадак даследавання літаратурнага тэксту сфарміраваны з апорай на літаратуразнаўчыя працы выбітных навукоўцаў М. Бахціна [9], Ю. Лотмана [10], В. Цюпы [11].

Па-першае, трэба размяжоўваць ролю і функцыі рэальнага пісьменніка, абстрактнага аўтара і наратара ў творы. В. Цюпа сцвярджае: «Рэалізатарам стратэгічнага выбару выступае біяграфічны аўтар. <...> Прынцыповай асаблівасцю наратыўнай стратэгіі з’яўляецца яе суаднесенасць не з самім наратарам, у якога можа быць выяўлена некаторая тактыка аповеду, а з імпліцытнай фігурай “абстрактнага” аўтара. <...> Стратэгічны выбар заключаецца ў пазіцыянаванні кагнітыўным суб’ектам камунікацыі (аўтарам) вербальнага суб’екта (наратара) адносна аб’ектаў і рэцыпіентаў аповеду» [11, с. 13–14]. Па сутнасці, тут выкладзены алгарытм успрымання літаратурнага твора як камунікатыўнай падзеі, дзе аўтар лічыцца кагнітыўным, а наратар – вербальным суб’ектам камунікацыі.

Па-другое, трэба адрозніваць паняцці «камунікатыўная стратэгія» і «наратыўная стратэгія». Нягледзячы на тое што тэрміны запазычаны ў неарыторыкаў, яны з’яўляюцца выдатным інструментам і для структурнага, і для семіятычнага аналізу літаратурнага твора. Адрозненне адначым, што ў літаратуразнаўчым дыскурсе камунікатыўная стратэгія – паняцце больш шырокае, чым наратыўная стратэгія. Знешні, пазатэкставы камунікатаўны намер аўтара выяўляецца ва ўнутрытэкставай камунікацыі, якая існуе на двух узроўнях: узроўні мастацкай (выдуманай) камунікацыі паміж наратарам і адрасатам і ўзроўні ўзаемадзеяння персанажаў. Гэта значыць, што камунікатыўны намер рэальнага пісьменніка актуалізуе нараталагічны ланцужок *рэальны аўтар – аўтар – наратар*.

Відавочна, права выбару камунікатыўнай стратэгіі належыць рэальнаму аўтару твора, пры гэтым форма аўтарства, як адзначае М. Бахцін, «...залежыць ад жанру выказвання. Жанр, у сваю чаргу, вызначаецца прадметам, мэтай і сітуацыяй выказвання» [9, с. 371]. Такім чынам, жанр – гэта тэкставая рэалізацыя абранай біяграфічным аўтарам камунікатыўнай стратэгіі, ці, як адзначае В. Цюпа, «гістарычна прадуктыўны тып выказвання, які рэалізуе некаторую камунікатыўную стратэгію дадзенага дыскур-

су» [11, с. 10]. Наратыўная стратэгія – гэта прэрагатыва абстрактнага аўтара, выбар якога фарміруецца ў залежнасці ад інтэнцыянальнасці і тыпу чытацкай аўдыторыі, якой адрасаваны твор.

Такім чынам, біяграфічны аўтар, плануючы інтэнцыянальнасць твора і прагназуючы рэфлексію, ставіць перад сабой прагматычную задачу выбару камунікатыўнай стратэгіі (гаворка вядзецца пра жанр). Дарэчы, трэба адзначыць, што некаторыя літаратурныя творы трапляюць да чытача адразу з аўтарскай пазнакай, напрыклад «Сповідзь» Л. Геніюш, «На імперыялістычнай вайне» (Запіскі салдата 2-й батарэі Н-скай артылерыйскай брыгады Лявона Задумы) М. Гарэцкага, «Жыццёвы меланж» Р. Гарэцкага, «Свае старонкі» Янкі Брыля, «Роздум на апошнім перагоне» І. Шамякіна, «Сечка» А. Федарэнкі, «Радзіва “Прудок”» А. Горвата. Як тэарэтычна вызначыць такую камунікатыўную скіраванасць да чытача? Тут варта ўзяць пад увагу меркаванне В. Цюпы: «*Вынаходству падлягаюць толькі знешнія формы выражэння (прыёмы) або тактыкі паводзін* (у тым ліку камунікатыўных), але не стратэгіі. У процівагу тактыцы, якая фарміруецца і кіруецца самім дзеячам, *стратэгія абіраецца*. Пасля чаго *свабодна абраная стратэгія абмяжоўвае дзеяча*, навязвае яму базавыя параметры яго камунікатыўных паводзін (думка пра пэўнага кшталту ўладу дыскурсу над тым, хто гаворыць або піша, стала ўжо агульным месцам сучаснай рыторыкі)»² [12, с. 26].

Значыць, згаданыя вышэй аўтарскія пазнакі *сечка, меланж, радзіва, роздум, запіскі, свае старонкі* – гэта тыя самыя знешнія формы выражэння (прыёмы), тактыка аўтарскіх паводзін, сутнасць якой у адкрытым абвешчэнні наратыўнай стратэгіі пры абранай камунікатыўнай стратэгіі (жанры) як асноўным прынцыпе дзейнасці (у нашым выпадку творчасці). Аанасаванне праз аўтарскую пазнаку – гэта тактычны прыём камунікацыі яшчэ біяграфічнага аўтара, скіраваны на абвешчэнне логікі ў пабудове літаратурнага твора.

Інакш кажучы, жанр дзённікавых запісаў як абраная камунікатыўная стратэгія названых аўтараў рэалізуецца праз індывідуальную для кожнага пісьменніка наратыўную стратэгію. Для гэтага аўтар надзявае на сябе неабходную маску, вымушаючы чытача такім чынам стаць удзельнікам пэўнай гульні. Такі працэс выдатна апісаў М. Бахцін: «Аўтарская форма пісьменніка стала прафесійнай і разбілася на жанравыя разнавіднасці (раманіст, лірык, камедыёграф, одапісец і г. д.). Формы аўтарства могуць быць узурпіраванымі і ўмоўнымі. Напрыклад, раманіст можа засвоіць тон жраца, прарока, судзі, настаўніка, прапаведніка (спавядальніка) і г. д.» [9, с. 371]. Пры гэтым трэба дакладна разумець, што і «адрасат, як і той, хто гаворыць, уступае ў камунікацыю не як глабальная асоба, а ў пэўным сваім аспекце, амплуа або функцыі, адпаведнай аспекту таго, хто гаворыць» [1, с. 358], і праз абраную аўтарам тактыку ўвасаблення рэалізуе камунікатыўную стратэгію. Усё гэта сведчыць пра рэцэптыўную кампетэнцыю літаратурнага тэксту, якая праяўляецца з першых старонак праз назву, падзаглавак, эпіграф, змест.

Па-трэцяе, важным момантам пры разглядзе наратыўнай стратэгіі з’яўляецца ўлік двух падзейных аспектаў адзінага выказвання, якія В. Цюпа са спасылкай на М. Бахціна называе наратыўнай карцінай свету і камунікатыўнай інтэнцыяй аповеду [9, с. 14]. Тут варта падкрэсліць неабходнасць размяжоўваць паняцці «карціна свету» ў значэнні ‘пункт гледжання’ і паняцце «наратыўная карціна свету».

М. Лотман выкарыстоўвае паняцце «карціна свету» наступным чынам: «Усялякі тэкст уключаны ў некаторую пазатэкставую структуру, самы абстракты ўзровень якой можна вызначыць як “тып светапогляду”, “карціна свету” ці “мадэль культуры”» [10, с. 323]. Пры гэтым ён звяртае ўвагу на тое, што «рэдка з элементаў мастацкай структуры так непасрэдна звязаны з задачай пабудовы карціны свету, як “пункт гледжання”» [10, с. 322]. З гэтага можна зрабіць выснову, што карціна свету выходзіць за межы літаратурнага тэксту. Гэта, па сутнасці, пункт гледжання пісьменніка, аўтарская карціна ўспрынятай ім рэчаіснасці, якая адлюстроўваецца не толькі праз унутрытэкставыя наратыўныя стратэгіі, але і рэалізуецца праз камунікатыўную стратэгію, а таксама некаторыя метатэкставыя адзінкі. В. Цюпа вельмі падрабязна разглядае паняцце «наратыўная карціна свету», якое вызначае прыроду падзейнасці ў апавядальным свеце і з’яўляецца фундаментам для наратыўнай стратэгіі. Для раскрыцця сутнасці гэтай унутрытэкставай з’явы ён карыстаецца таксама тэрмінам «этас» – праектаваны «стан атрымальніка, які ўзнікае ў выніку ўздзеяння на яго пэўнага паведамлення» [11, с. 14], а затым яшчэ ўводзіць тэрмін «этас наратыўнага дыскурсу», што актуалізуе магчымасці праз нарацыю фарміраваць «гатоўнасць таго, хто слухае, рухацца да каштоўнаснага гарызонту таго, хто гаворыць» [11, с. 15]. Важна падкрэсліць, што наратыўныя стратэгіі, на думку даследчыка, не з’яўляюцца пазачасавымі, а наадварот, звязаныя з перыядамі культурнай эвалюцыі і развіццём паняццёвага мыслення. У адпаведнасці з такой канцэпцыяй В. Цюпа вылучае чатыры тыпы наратыўнай карціны свету:

- прэцэдэнтная (выражаецца праз наратыўную стратэгію казкі, міфа і актуалізуе этас ураўнаважанасці, спакою);
- імператыўная (выражаецца праз наратыўную стратэгію прытчы і актуалізуе этас абавязацельства);

²Тут і далей курсіў у цытатах наш. – В. Г.

- аказіянальная (выражаецца праз наратыўную стратэгію аванцюрнага рамана і актуалізуе этас самаактуальнасці);
- верагодная (выражаецца праз наратыўную стратэгію класічнага рамана і актуалізуе этас салідарнасці) [11, с. 14–18].

Такім чынам, у якасці інструмента для наратыўнага даследавання літаратурнага твора і вывучэння яго як акта камунікацыі мы будзем карыстацца паняццем «карціна свету» (у значэнні «пункт гледжання пісьменніка») для ўсведамлення сувязі рэальнага аўтара з рэчаіснасцю і паняццем «наратыўная карціна свету» для разгляду наратыўных стратэгій і ўнутрытэкставых аўтарскіх устаноў.

У цэлым літаратурны твор дэманструе самабытную, аўтарскую мадэль засваення свету. Такую мадэль фарміруе пісьменнік у сваім тэксце падчас пераасэнсавання як гістарычных фактаў, так і падзей уласнага жыцця. У беларускай літаратуры асабліва цікаваць да фактаў як асновастваральных элементаў літаратурнага твора, функцыянальна адпаведных мастацкім вобразам, праявілася яшчэ ў пачатку ХХ ст. Так, факт як наратыў быў упершыню выдатна прадстаўлены ў дакументальна-аўтабіяграфічнай кнізе М. Гарэцкага «На імперыялістычнай вайне» (1926).

Задума карыстацца фактам як трыграм унутрытэкставых падзей – вельмі ўдалая рэалізацыя арыгінальнай камунікатыўнай стратэгіі. Гэта той тактычны прыём, які забяспечвае збліжэнне з чытачом і цалкам рэалізуе камунікатыўныя патрэбы біяграфічнага аўтара. Выбар такой тактыкі дэманструе жаданне аўтара зрабіць з чытача суразмоўцу і актуалізуе этас салідарнасці, «рэцэптыўнай устаноўкі на аналагічную аўтарскай далучанасць да выкладзенай падзеі: не падпарадкаванне і дубліраванне, але яднанне двух раўназначных, не супадпарадкаваных свядомасцей» [9, с. 18]. І гэта вельмі ўдалы тактычны ход: аўтар і чытач у такім выпадку знаходзяцца на адным узроўні інфармацыйнай дасведчанасці, што фарміруе магчымасць дыялагічнага ўспрымання рэчаіснасці. Як адзначаў Ю. Лотман, «мастацкая камунікацыя мае адну цікавую асаблівасць: звычайныя віды сувязі ведаюць толькі два выпадкі адносінаў паведамлення на ўваходзе і выхадзе канала сувязі – супадзенне і несупадзенне» [10, с. 34]. Відавочна, што згаданая вышэй стратэгія з абсалютнай упэўненасцю можа называцца паспяховай.

У канцы ХХ ст. у беларускай літаратуры сфарміравалася новая наратыўная практыка апрацоўкі факта без неабходнасці ўвядзення яго ў дыскurs мастацкага слова, без іншасказальнасці ў асвятленні. Узнікае патрэба прамога, адкрытага выказвання. Як адзначае В. М. Стральцова, «грамадска-палітычны кантэкст канца 80-х – пачатку 90-х гадоў ХХ ст. (разбурэнне сацыялістычнай сістэмы, працэсы дэмакратызацыі і г. д.) стварыў надзвычай спрыяльныя ўмовы для развіцця літаратуры, дзе на першы план выходзіць асобны аўтарскі пачатак. Значная колькасць пісьменніцкіх дзённікаў і мемуараў, эпістальярных публікацый і нататак, лірычных мініячюр і запісаў, якія выйшлі з друку на працягу постперабудовачнага дзесяцігоддзя, дае падставы меркаваць, што наспела пільная неабходнасць асэнсавання гэту літаратурную сітуацыю як з'яву эстэтычнага, псіхалагічнага, гісторыка-літаратурнага характару»³.

Польская даследчыца А. Альштынюк выказвае аналагічнае меркаванне: «Як вядома, сацыяльна-палітычныя абставіны ў пасляваенным Савецкім Саюзе ніякім чынам не спрыялі развіццю спавядальнай літаратуры. І толькі пасля развенчвання культу асобы Сталіна ў другой палове пяцідзясятых гадоў адкрытасць і шчырасць у асэнсаванні знешніх падзей, унутранага жыцця асобы, аўтабіяграфізм занялі нарэшце ў літаратуры сваё належнае месца. Прынамсі, многія пісьменнікі нібы набылі новае дыханне» [13, с. 119].

Яшчэ адным гістарычным этапам, калі беларускія літаратары адчулі «прыток свежага паветра», сталі 1985–1991 гг. – час перабудовы. Менавіта ў гэты перыяд у беларускай літаратуры дзённікавы наратыў, увага да факта як самадастатковага літаратурнага элемента сталі дамінантнымі напрамкамі творчага працэсу. М. Мушынскі пісаў: «Публікацыя пісьменніцкіх дзённікаў пачалася фактычна з канца 90-х – пачатку новага тысячагоддзя. Яно і зразумела. На такі крок беларуская творчая і мастацкая інтэлігенцыя, якая перажыла трагедыю 30–40-х і пазнейшыя дзесяцігоддзі, магла адважыцца толькі ў новых грамадска-палітычных умовах» [14, с. 38].

Твор Я. Брыля «Муштук і папка», які мы выкарыстаем для нараталагічнага аналізу фактаграфічнага матэрыялу, упершыню быў апублікаваны ў часопісе «Полымя» ў 1990 г. і ў рэдакцыю газеты «Голас Радзімы» паступіў з такой пазнакай, зробленай прадстаўнікамі рэдакцыі часопіса «Полымя»: «Аповесць Янкі Брыля *нібы гарачае вуголле*» [15, с. 479]. Такі рэкамендацыйны водгук – сведчанне стварэння паспяховай мадэлі камунікацыі праз твор літаратуры, пазнака правільнага прагназавання пісьменнікам чытацкай рэакцыі праз актуалізацыю этасу салідарнасці, бо агульнавядома, што сталінскія рэпрэсіі мелі шырокі размах і, адпаведна, розгалас у грамадстве.

Нагодай для напісання твора стаў рэальны факт з жыцця Я. Брыля: знайшліся доказы бязвіннага пакарання ў сталінскія часы роднага брата пісьменніка Валодзі. «23 сакавіка 1989 года – надзвычайная,

³Стральцова В. М. Беларуская аўтабіяграфічная проза канца ХХ стагоддзя як мастацкая сістэма: аўтарэф. дыс. ... канд. філас. навук: 10.01.08. Мінск: НАН Беларусі, 2000. С. 1.

паваротная дата – уранні з Кіева мне пазваніў знаёмы журналіст, украінскі карэспандэнт “Літэратурной газеты”. <...> Пры эксгумацыі сталінскіх ахвяр, закапаных у Быкаўнянскім лесе, па знойдзеных там рэчах з індывідуальнымі адзнакамі іх уладальнікаў следства здолела ўстанавіць прозвішчы чатырнаццаці бязвінна рэпрэсаваных. Сярод іх – наш Валодзя. На месцы захавання знойдзены муштук з надпісам “Брыль В. А. 16.IX.1973 г.” [15, с. 333–334]. Менавіта гэты самы муштук (а таксама, звязаны з гэтым званок журналіста) і стаў трыгерам, з якога пачынаецца разгортванне нарацыі.

Аўтар адразу абірае і агучвае для чытача камунікатыўную стратэгію праз падзагаловак-маркіроўку («Маленькая сага»), аргументуючы свой выбар наступным чынам: «Сага – ісландскі старадаўні празаічны сказ, аповесць. Слова, можа, і завысокае для нас, нашай вяскова-гарадской ды нізавой сям’і. Зрэшты, калі ў англійскага класіка “Сага пра Фарсайтаў” – твор высокаарыстакратычны, дык “Сага роду” ў майго польскага сябра Рыся Дабравольскага – рабоча-сялянская, аднак яна расказана з належнай годнасцю і парывам. Ёсць і ў мяне ўпэўненасць, якая паўтараецца сяды-тады, што кожная чалавечая сям’я мае права на сагу, як і кожны з людзей на напісанне ўспамінаў» [15, с. 334].

У творы гучыць голас я-наратара, максімальна набліжаны да голасу рэальнага аўтара (у нараталогіі для такой з’явы існуе тэрмін «гомадыягетычны наратар»), які прапускае праз сябе галасы маці, бацькі: «У вёсцы маці расказвала мне, хлапчуку, што ён (брат Валодзя. – В. Г.) быў гарачы і горды» [15, с. 330]. Побач на старонцы змешчаны наступныя словы маці: «Ён быў, мой сыноч, гарачы і горды» [15, с. 331]. Далей у творы Я. Брыль піша: «Гляджу на фота яго (брата Валодзі. – В. Г.), адно з апошніх, ужо, як мне здаецца, з тым сумам у вачах, гляджу найменшы на старэйшага, цяпер старэйшы за яго на паўстагоддзя, і хочацца бацькавым любімым словам сказаць, і я гавару “Толубчик мой!...” І плачу за ўсіх, за бацькоў, за сясцёр і братоў» [15, с. 380].

Дакладна адчуваецца наяўнасць знешняга і ўнутранага хранатопаў. Аўтар каменціруе свае рэальныя дзеянні (актыўнасць канкрэтнага моманту) для аповеду пра здарэнні мінулага: «Усмешка ў мяне. Ад таго, што нядаўна расказваў Шура, Ігнатаў адзіны сын, на шэсць месяцаў маладзейшы за мяне пляменнік. З бацькавых слоў успомніў ён, як тыя два выпускнікі месцінскага вучылішча пайшлі ў Адэсу на славу-ты базар Прывоз, а там купілі “сініх”, баклажанаў, вельмі ж смачных з выгляду, і паспыталі іх на хаду, і ўпотаі папляваліся. <...> Яшчэ раз успомніўся кампас у маім палоне: як хітра мы з сябрам схавалі яго перад вобыскам у бараку – загарнулі ў шматок бруднай газеткі і кінулі каля лагернай “лятрыны”, так сказаць, адкрытай прыбіральні, даўжэзнай яміны з жэрдкамі на слупках, для доўтага, натужнага сядзення галодных нявольнікаў. <...> Вось я чытаю пра допыты, пакуты, стойкасць і ламанне і ўвесь час міжволі думаю пра свайго. Ён трымаўся чатыры месяцы. Ён быў, як маці казала, “гарачы і горды”, і гэта раз’юшвала катаў, яшчэ ўзмацняла яго і так невыносныя пакуты. Сам ён зламаўся? Яго зламалі! Як многіх, вельмі многіх» [15, с. 388, 368]. Аўтар спрабуе разабрацца ў сітуацыі (падзеі) і таму дакладна фарміруе два пункты гледжання на адну і тую ж з’яву. Ён дэманструе ўспрыняцце аднаго і таго ж часовага перыяду з розных пунктаў гледжання: трактуе перыяд знутры падзеі (унутраны хранатоп) і прачытвае тую ж падзею ў момант напісання твора (знешні хранатоп). Па сутнасці, тут можна весці гаворку пра стварэнне апазіцыі цяперашняе – мінулае, сфарміраванай антытэзай замкнутасці – разамкнутаці тэкставай прасторы.

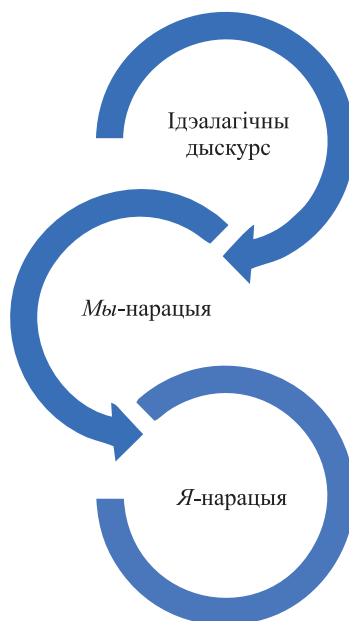
Унутраная падзея твора падмацоўваецца пашпартызаванымі дакументамі, якія дапаўняюць унутраны хранатоп і адначасова ілюструюць наратыў 1930-х гг. «Вясной трыццатага года па нашых мясцінах прайшоў вялікі градабой, і мы пра гэтую бяду напісалі братам за мяжу. Выразна помніцца, як адказаў нам Валодзя: “Вы пишете, что у вас побил град. А кто у нас побил – черт его знает”» [15, с. 331]. Дэманструюцца і запісы з братавай справы і сведчанне з вочнай стаўкі: «Моя работа как шпиона и двурушника заслуживает тяжелейшего наказания, сознавшись чистосердечно, прошу даровать мне жизнь и дать возможность исправиться. <...> Брыль подтвердил о тех анекдотах. На коридоре я возмущенно спросил, как же это ты сделал, и он мне сказал: “Если бы тебя так избивали, как меня, ты еще не то сказал бы”. Наблюдая за Брилем, я заметил, что он находится в крайне подавленном состоянии и был ко всему безучастен. Тогда он бросил такую фразу: “Если бы ты знал, что я на себя наговорил! Я уже не жилец на этом свете, я почти слеп”» [15, с. 357].

Знешняя падзея – гэта сітуацыйны кантэкст «сённяшняга дня», праілюстраваны газетнымі вытрымкамі, напрыклад: «Нядаўна я прачытаў у газеце такое выказанне: “Усе асобы, якія абвінавачваліся ў шпіянажы, асуджаліся толькі ваенным трыбуналам. У адпаведнасці з законам перагляд гэтых спраў, а іх была пераважная большасць, аказваўся ў кампетэнцыі галоўнай ваеннай пракуратуры”» [14, с. 331]; «За чатыры месяцы да званка з “Літэратурной газеты”, з паведамлення таго самага незнаёмага карэспандэнта я ўпершыню прыняў у памяць слова *Быкаўня*, украінскі адпаведнік нашых Курапатаў. І нават блізка тады не падумаў, што тая назва, той лес пад Кіевам праз нейкі час назаўсёды ўвойдзе ў маё жыццё. <...> Успамінаецца і бліжэйшае, з тэлеперадачы пра адкрыты, паказальны суд паміж староннікамі

розных лагераў: прасталінскага і новага, сучаснага. Слова сваё “прагрэсіўны” адказчык пачаў з таго, што ў сям’і яго ніхто не быў рэпрэсаваны, і таму ён будзе гаварыць *зусім аб’ектыўна*. Як і той, у каго не забілі нікога, і таму ён пра зверствы гітлераўцаў таксама гаворыць з вышэйшай пазіцыі» [14, с. 331, 333, 352].

Карціна свету савецкага часу прадстаўляецца праз клішэ і прысутнасць аўтарытэтнага слова, якія выдатна стылізуюць патрэбныя фрагменты тэксту: «Ігнат яшчэ вясной сорак пятага пісаў мне: “Дяде Павлу і Наде *по некоторым причинам* не пишу”. Маё заходніцкае неўразуменне ён праясніў праз год сустрэчы. А нядаўна яго Шура, калі мы зноў закрунулі гэту тэму, яшчэ раз растлумачыла тыя “*некоторые причины*”. Сам ён, Ігнат, спачатку свяшчэннік, пасля “*перековки*” на Беламорканале са сваёй папоўскай *маланадзейнасцю* схаваўся за ўральскім хрыбтом, а Валодзя наогул “*вораг народа*” – што гэта за сваяцтва з сынам-камуністам” <...> І асцярожнасць тут, і усемагутны *таварыш Страх!*... <...> ...хвароба часу – шпіёнаманія» [14, с. 331], «...“разоблаченный сын польского помещика”... <...> Карэспандэнт... гаварыў мне па тэлефоне, што братаву справу хутчэй за ўсё, дый напэўна, мне не пакажуць: таямнічае “*не положено*”. <...> Пісьмы – ужо без зваротнага адрасу, з суровай тэлеграфічнасцю тэксту, на няпоўную старонку са сшытка, адкуль тры словы адчаканіліся ў маёй памяці, нібыта назва аповесці з таго жыцця: “*Одет, обут, накормлен*”. <...> Валодзя, загадчык саўгаснага аддзялення, па справядлівасці выкрасліў яго са спіса на ўзнагароджанне, спадцішка насмудзіў у гістарычнае “*куды трэба*”. Былі ў яго і сувязі, і памагатыя, на беспартыйнага “паляка”, радня якога за мяжой, ды яшчэ і “памешчыкі”, таго “куды трэба” хапіла. <...> Ва ўспамінах людзей, якія цудам ацалелі ў жорнах “класавай барацьбы”, мне двойчы сустрэлася такое акрэсленне “судоў” і “асобных нарад”, – судзілі не *за што, а дзеля чаго*» [15, с. 317, 331, 354, 363, 379].

Такім чынам, аўтар фарміруе трохузроўневую наратыўную прастору: *я-нарацыя*, *мы-нарацыя* (унутраны хранатоп) і *нарацыя*, якая ствараецца аўтарытэтным словам, зафіксаваным у рэальным дакуменце (знешні хранатоп), а таксама дэманструе ідэалагічны дыскурс (дапаўняе як знешні, так і ўнутраны хранатоп). Схематычна гэта паказана на малюнку.



Наратыўныя складальнікі твора Я. Брыля «Муштук і папка»
Narrative components of Ya. Bryl's work «Mouthpiece and folder»

Далучэнне да нарацыі ідэалагічнага дыскурсу адсылае нас да знешняга хранатопу. Такі прыём можна назваць тэкставай інтэнцыянальнасцю (сутыкненне дыскурсаў унутранага і знешняга хранатопу з мэтай стварыць эмацыйны кантраст, звязаны з кантрастам часоў). Праз нарацыю знешняга хранатопу нам дэманструецца карціна светаўспрымання савецкай эпохі (і пазнейшай, паслясавецкай, калі пісаўся твор) рэальным чалавекам. Дакумент, які выступае ў якасці інтэртэксту, каменціруецца *я-наратарам*, максімальна набліжаным да аўтара. Такім чынам, гэты дакумент набывае падвоенае гучанне, па-першае, як самастойны элемент з пазнакай ідэалагічнага дыскурсу, па-другое, як тэкст, пераасэнсаваны звычайным савецкім чалавекам: «“Работал Брилль добросовестно, все у него было в образцовом порядке. Всем своим поведением он создавал впечатление лояльно настроенного по отношению к советской власти человека”. Звычайныя, пратакольна будзённымі словы. Можа, яны і гаварыліся людзьмі, якія

сведчылі, даслоўна так, а хутчэй так даслоўна запісваліся. А мне яны гучалі так па-людску, так высока, так змястоўна, былі такою светлай разрадкай у невыноснай чарнаце, што я, як толькі выйшаў са старога цаглянага дома пракуратуры, яшчэ не спускаючыся па крутым, пустым завулку, заплакаў ад шчасця такога выхаду ў справе, ад удзячнасці тым людзям...» [15, с. 358].

Унутраны (імпліцытны) дыялог з чытачом выступае ў якасці камунікатыўнай тактыкі: «Цяпер, праз трыццаць гадоў пасля таго застолля, можна спытацца ў мяне: што, і такія ў цябе (або, па-маладому, у вас) гасцявалі? Што ж, людзі пазнаваліся на паваротах. Як і цяпер яшчэ ўсё пазнаюцца. <...> Ці вытрымаў бы яшчэ і трэці раз? Выпісваю блакнотнае: “Бывае так горка і цёмна ад тае папкі, што ўчора нават... праўда ўпершыню, падумалася: няхай бы лепш я ўжо адзін, апошні з сясцёр і братоў, застаўся лепш пры тым варыянце Валодзевага канца, які мы ведалі да знойдзенага муштука!.. Хоць “ведалі” не падыходзіць – толькі меркавалі”. <...> Не кожны мог быць героем. Аднак каму ж яно дадзена – права рабіць такую праверку мужнасці?» [15, с. 322, 379, 382].

У творы плаўна перасякаюцца мастацкі і дзённікавы дыскурсы. Я. Брыль, як выдатны майстар слова, нават пры стварэнні дзённікавага наратыву не можа абысціся без мастацкага апісання рэчаіснасці, асабліва пейзажных замалёвак: «А ў студзені года наступнага, летась, на Рыжскім узбярэжжы, пасля самотнай праходкі па нешматлюдным зімовым пляжы, уздоўж сасонніку на крутым беразе, пад стомлена-спакойнае плескаванне вады і гулліва-надрыўны чаячы крык, я запісаў: “У каго спытацца ў Кіеве, як мне даведацца пра Валодзю?”. <...> Жнівень, амаль да канца праведзены намі ў краі шчодрога сонца і цёплай вады, якая дзень-ноч набягала то меншымі, то большымі хвалямі на чысценькі мяккі пясок, прайшоў надзвычай хутка. <...> Святочна помніцца мне той першы падыход да адэскага порта. Уваход у пачатак жыцця, у першую, гарадскую палавіну маленства. На раскошна пагодлівым захадзе сонца, пад прывольна пяхотную мелодыю і словы новай тады песні “В тумане скрылася милая Одесса” дэльфіны суправаджалі наш раззурманены сонечным развітанням цеплаход нібы ганаровы эскорт» [15, с. 333, 342].

Яшчэ адным варыянтам наратывунай стратэгіі з’яўляецца падача матэрыялу па прынцыпе «слова-знак → сітуацыйны падзейны наратыв» (некаторыя словы-знакі Я. Брыль называе высокімі словамі). Менавіта вакол гэтых высокіх слоў фарміруецца падзейны наратыв. Такая падача становіцца сістэмнай, і чытач да яе прызвычайваецца. Словамі-знакамі з’яўляюцца наступныя: «касцяны муштучок» [15, с. 334], «сага», «рамачка» [15, с. 336], «архіў» [15, с. 337], якія арганізуюць, стуктуруюць наратывную карціну аповеду. Так, слова «сага» – імпульс для зачыну пра гісторыю сям’і: «...я сваю сагу за многа гадоў рас-трос па аповесцях, апавяданнях і запісах і цяпер магу яе толькі дапаўняць. І дай мне Бог справіцца з гэтым як след, з накіраванасцю ў галоўнае, з двума замежнымі братамі, а перш за ўсё – з нашым бедным Валодзем у цэнтры» [15, с. 335]. Далей аўтар развівае абраную стратэгію, агучваючы наступнае новае слова-знак, ці высокае слова: «Яшчэ адно, пасля сагі, высокае слова – архіў. У мяне ён за паўстагоддзя сабраўся, можна сказаць, немалы: антрэсолі забіты папкамі, поўна і ў тумбах стала. А дома ў нас, у Загоры, перад вайной была на гарышчы вялікая карзіна з кнігамі, прывезеная з Адэсы. У тую карзіну “за польскім часам” клаліся і пісьмы ад замежных братоў, замежнага дзядзькі, замежных братавухаў, калі яны засталіся адны, толькі з малымі дзецьмі» [15, с. 337]. Слова-знак «рамачка» ўвогуле мае метафарычны характар, і пры гэтым актуалізуе гісторыю канкрэтнага часу: «Да лета семдзесят другога года мы з Ганнай заставаліся ўдваіх з усёй нашай дзясяткі Антосевых ды Настуліных дзяцей; сястры было семдзесят восем, мне пяцьдзесят пяць, найстарэйшая і найменшы, такая “рамачка” для астатніх васьмі» [15, с. 335]. Гэтае слова-знак прыводзіць аўтара да фарміравання наратыву пра гісторыю жыцця родных і, па сутнасці, распачынае сагу. А вось слова-знак «фатаграфія» дэманструе своеасаблівую тэхніку фотагісторыі (дарэчы, такую ж тэхніку выкарыстоўваў Адам Глобус пры напісанні рамана «Дом» [15]), і тут для чытача важна зразумець, якія фрагменты фактаграфіі выклікаюць разгорнутыя ўспаміны. «Даваенная перапіска не захавалася. Захаваліся фотаздымкі. Што ў нас, у сем’ях сёстраў і братоў, што ў сваякоў па розных вёсках і гарадах. І я пачну з адной дарэвалюцыйнай фатаграфіі», – так уводзіць аўтар слова ў твор [15, с. 337]. А далей Я. Брыль распачынае серыю фотагісторый: «Два фотаздымкі ў альбоме. Гляджу на іх – праз сорак гадоў пасля першай сустрэчы. На адным – дзве сям’і, абедзвюх Трыбуцянак, Надзі і яе старэйшай сястры...» [15, с. 349].

Фотанаратыв – выдатная камунікатыўная стратэгія візуалізацыі, якая рэалізуецца праз тактыку апісання фотаздымка і, па сутнасці, рухае ўяўленне чытача. Унутры тэксту паслядоўны наратыв фотагісторый актуалізуе маску наратара-храніцеля, які без асаблівых эмоцый, даволі стрымана і разважліва дэманструе серыю трагічных гісторый жыцця. Узнікае адчуванне, што аўтар збіраецца адысці ад аповеду пра гісторыю брата Валодзі, заняўшыся сямейнай сагай цалкам. Аднак наратар-сведка даволі рэзка замяняе наратара-храніцеля, распачынаючы гісторыю «Брат № 17643». Такая нечаканая змена масак – сведчанне няўстойлівага эмацыянальнага стану аўтара, жадання ахапіць усё і адразу, выказацца пра брата як пра чалавека, які з такой няпростай гісторыяй жыцця захаваў месца ў сямейным фотаальбоме.

Аўтар па чарзе выкарыстоўвае маскі сведкі і хранікёра, максімальна кантралюючы фактаграфію, падказваючы чытачу напрамак думкі. Хранікальная перадача падзей перарываецца эмоцыямі сведкі. Такі наратыўны прыём стварае эфект змены хранатопай – унутраны наратыўны хранатоп змяняецца знешнім, у якім фіксуюцца імгненні: «усмешка ў мяне», «зноў адхіленне ў мяне» [15, с. 338], «яшчэ раз пра сябе, гледзячы на другіх» [15, с. 341], «...і вось я плачу ўжо, пішучы гэта, убачыўшы побач з дзядзькам свайго бацьку, адчуўшы цеплыню іх адносін» [15, с. 344]. Чытач на імгненне рэзка набліжаецца да наратара, адчувае яго настрой.

Праз я-наратара ці сведку аўтар рэгульнае ход аповеду: «Трэба вярнуцца ў восень сорок дзявятага. Тады мне было трыццаць два, жонцы дваццаць восем, а нашай Галі, старэйшай, няпоўныя чатыры» [15, с. 341]. Часам Я. Брыль выкарыстоўвае тактычны прыём дэманстрацыі тэхнікі пісьма, уступаючы ў песныя зносіны з чытачом: «Я не мудрую з кампазіцыяй і тут – гэта проста частка ўспамінаў з тых лепшых сакавіцка-красавіцкіх дзён, калі ад званка да наведвання Быкаўні, да спаткання з Валодзевай справай – ня-мала думалася пра адно. І запісы рабіліся. <...> Яшчэ два запісы з розных дзён. Першы – зроблены адразу пасля другога чытання справы: “...Душа мая зноў дакранулася да бездані жаху, ужо ў большым спакоі, аднак ізноў яна *смуткуе*, няхай сабе не смяротна, як у Валодзі было, але блізка да гэтага”. <...> І другі запіс, пазнейшы: “І зноў, і ўжо даўно не ўпершыню вяртаецца бачанне страшэнна невымернай чалавечай крыўды і абразы. Ён працаваў сумленна, жыў сціпла, шчасліва ў сям’і, і вось яго бяруць, катуюць датуль, пакуль яму не стане абыхава, што перапісваць пад дыктоўку (тое «заявление»), што падпісваць...”» [15, с. 341, 379].

Аўтар трансліруе свае эмоцыі і думкі, дэманструе нам тэхналогію стварэння мастацкага тэксту: «Хопіць, відаць, і таго, што ведаю, каб належна сказаць сваё, напісаць патрэбнае. Нават канцоўка сама па сабе атрымалася. Тое, што называецца крывавай сталіншчынай, не канчаецца, – ёсць яшчэ сілы, якім не патрэбна поўная ліквідацыя белых, чорных, чырвоных плямаў нашай жахлівай гісторыі, што не так лёгка сілы тыя пойдучь на ператварэнне ўсіх лубянак у музеі ці кнігасховішчы, як прапанаваў на з’ездзе адзін з народных дэпутатаў, не дадуча яны, тыя сілы, і пад народны кантроль, як патрабаваў другі дэпутат» [15, с. 369]. Аўтар сам акрэслівае задачу твора і ацэньвае яе рэалізацыю: «Спробы пранікнуць у той падтэкст зноў натыкаліся на глухату навечнага маўчання, у якое пайшлі ўсе тыя, хто мог бы мне многае праясніць або сказаць хоць нешта, так неабходнае» [15, с. 375].

Гэта тактыка далучэння чытача да супрацоўніцтва, а адначасова і заклік не забываць і не замоўчваць страшную рэальнасць генацыду, што выпаў на долю савецкага чалавека, якая, на жаль, не знікла і сёння: «Пры той жахлівай масавасці генацыду – у адным чалавечым лёсе няма нічога надзвычайнага. Апроч цуду з імянным муштуком, цуду – аднаго на сотні тысяч ці на мільёны. І мне так неабходна найясней убачыць, як раскажаць пра гэта – пра звычайнасць і незвычайнасць, універсальнасць трагедыі, заключа-най, як у маленькай кроплі гісторыі, у гісторыі адной чалавечай сям’і» [15, с. 380].

Частка твора «Сваё» – словы падзякі брату, своеасаблівая эпітафія, пры знаёмстве з якой чытач максімальна яднаецца з аўтарам. Гэта тактыка ўключэння чытача ў акт суперажывання рэалізуе стратэгію камунікатыўнага збліжэння суб’ектаў ва ўспрыманні агульначалавечай трагедыі.

Такім чынам, становіцца відавочным вялікі патэнцыял факта як асновастваральнага структурна-семіятычнага элемента ў творы. Пры гэтым факт не становіцца сціплай часткай мастацкага дыскурсу, а захоўвае тую самадастатковасць, што характэрна для нацыянальнага адметнага напрамку ў беларускай прозе – літаратуры факта. Гэты напрамак (у адрозненне ад з’явы з аналагічнай назвай у творчасці савецкіх левых авангардыстаў 1920-х гг.) сфарміраваўся ў адказ на вострую неабходнасць праўдзіва адлюстраваць у мастацтве жыццё беларусаў ва ўмовах абсалютнай ідэалагічнай цензуры, якая адначасна абмяжоўвала кругагляд пісьменніка ў першай палове XX ст. Але паколькі станаўленне і далейшае функцыянаванне нацыянальнай дзяржаўнасці ў БССР (з адпаведнымі кірункамі развіцця культуры, літаратуры) адбывалася ў надзвычай драматычнай дынаміцы гістарычных фактаў, то асэнсаванне рэальную дынаміку з мінімізацыяй цензурнага ўплыву было магчымым менавіта праз нязначную «апрацоўку» фактаў. Важнейшай устаноўкай літаратуры таго часу стаў вобразна сфармуляваны літаратуразнаўцам Д. Бугаёвым заклік: «Перад фактам здыміце капялюш» [17, с. 30]. Падкрэслім, што ў такім плане пераасэнсаваны намі тэрмін «літаратура факта», канешне, ужо меў працяглую традыцыю ўжывання з адсылкай да рускай літаратуры пачатку XX ст., да літаратурнага руху прадстаўнікоў творчага аб’яднання «Левы фронт мастацтваў». Так, М. Чужак пісаў: «Трэба ўзяць нешта і ад літаратуры вымыслу, – паколькі стопрацэнтнага разрыву паміж жанрамі няма, – і далучыць гэта ўзятае да месца і часу, г. зн. у парадку ўмоўнага выкарыстання» [18, с. 9]. Відавочна, што літаратура факта ў пачатку XX ст. – з’ява авангардная, таму ў пэўным сэнсе абмежаваная, хоць і аўтарытэтная, важная для развіцця літаратуры. Аналагічна – вельмі аддалена – вылучаная намі літаратура факта ў практыцы беларускіх пісьменнікаў суадносіцца з вядомым амерыканскім паняццем і тэрмінам *non-fiction* (гэты тэрмін нечакана стаў папулярным у дыскурсе літаратуразнаўчых прац пра славянскія літаратуры).

Беларуская літаратура факта – з’ява самабытная і натуральная. Паняцце выступае гіперонімам да тэрміна-гіпоніма «эзопава мова» з галіны паэтыкі ў літаратуразнаўстве. Літаратура факта ўзнікла ў адказ на выклік часу, які падлягаў як мага больш адекватнаму адлюстраванню. У мастацкім дыскурсе М. Гарэцкага літаратура факта з’явілася падчас Першай сусветнай вайны, таму што факт быў мацнейшы за чалавечую фантазію. Узнікненне гэтага напрамку ў творчасці Алеся Адамовіча звязана з тым, што ён выдатна ўсведамляў моц і мастацкі патэнцыял фактаў, захаваных у народнай памяці. «Больш чым заканамерна, што не толькі праз мастацкую фантазію пісьменніка, але і наўпрост гучыць памяць народная ў нашай літаратуры... у чалавека з магнітафонам ўзнікае магчымасць атрымаць галасы сотняў і сотняў людзей, якія назапашваюцца і паступова становяцца самастойнай, літаратурнай (у пэўным сэнсе) рэальнасцю. Іншая справа, як вы абыдзецеся з імі. <...> У працэсе такой працы абавязкова выявіцца цікавая дэталі, якая, між іншым, павінна трохі знізіць самацэнку людзей пісьменніцкай прафесіі» [19, с. 545–546]. Прыгадаем, што не толькі ідэалогія, але і інтэлект кіруе літаратурным працэсам. А. Адамовіч, як чалавек прагрэсіўны ва ўсіх сэнсах, гэта выдатна адчуваў.

У прозе Я. Брыля літаратура факта выйшла на першы план, таму што ён ведаў «сапраўдную цану імгнення» і спяшаўся «...яго зафіксаваць на паперы. У новых умовах ён публікуе тыя часткі сваіх дзённікавых запісаў, якія не маглі з’явіцца ў друку з-за цензурных перашкодаў» [20, с. 490].

Заклучэнне

Я. Брыль прадэманстраваў выключныя здольнасці ў падачы факта, для раскрыцця якога пісьменнік стварае трохмерную прастору. Па-першае, ён прапускае рэальны факт праз успрыняцце я-наратора (гомадыгетычнага наратора), максімальна набліжанага да рэальнага аўтара. Такім чынам рэальны факт становіцца прадметам нарацыі. Па-другое, Я. Брыль раскрывае факт не толькі праз прызму свайго ўспрыняцця, але і фарміруе вакол яго *мы-нарацыю*, што дае панарамнасць ў асвятленні падзеі. Па-трэцяе, пісьменнік сутыкае знешні і ўнутраны хранатоп твора, дэманструючы ўспрымання падзеі ў часе, а значыць, і змену культурнай парадыхмы ў грамадстве.

Такое прачытанне дае нам разуменне таго, што твор – гэта акт камунікацыі, у якім магчымы кантакт як паміж пісьменнікам і чытачом на ўзроўні пазалітаратурных зносін, так і паміж чытацкай аўдыторыяй і адрасатам на ўзроўні зносін літаратурных (унутрытэкставых). Акрамя таго, мы атрымліваем разуменне спосабу рэальнай апрацоўкі факта, усведамляем, якія формы нарацыі могуць быць актуалізаваны дзякуючы рэальнаму факту як сюжэтаўтваральнаму элементу (у дадзеным выпадку гэта імпліцытны дыялог, фотагістарычны наратыв, прысутнасць ідэалагічнага дыскурсу). Вылучаецца таксама ўсведамленне самабытнасці і ўнікальнасці беларускай літаратуры факта. Твор Я. Брыля «Муштук і папка» – гэта віртуальная экскурсія ў творчую майстэрню класіка, дзе ён абсалютна адкрыта дэманструе чытачу маніпуляцыі з фактам: як у пазатэкставай, так і ва ўнутрытэкставай прасторы для інтэлектуальнага пошуку.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. Арутюнова НД. Фактор адресата. *Известия АН СССР. Серия литературы и языка*. 1981;40(4):356–367.
2. Цурганова ЕА, Махов АЕ, редакторы. *Западное литературоведение XX века*. Москва: Intrada; 2004. 560 с.
3. Пропп В. *Морфология сказки*. Ленинград: Academia; 1928. 152 с.
4. Шкловский ВБ. *О теории прозы*. Москва: Круг; 1925. 192 с.
5. Эйхенбаум Б. *О прозе*. Ленинград: Художественная литература; 1969. 503 с.
6. Herman D, Jahn M, Ryan ML, editors. *Encyclopedia of narrative theory*. New York: Routledge; 2005. 641 p.
7. Успенский БА. *Семиотика искусства*. Москва: Языки русской культуры; 1995. 360 с.
8. Шмид В. *Нарратология*. Москва: Языки славянской культуры; 2003. 312 с.
9. Бахтин ММ. *Собрание сочинений. Том 6. Проблемы поэтики Достоевского. Работы 1960–1970-х годов*. Москва: Русские словари. Языки славянской культуры; 2002. 799 с.
10. Лотман ЮМ. *Структура художественного текста*. Москва: Искусство; 1979. 387 с.
11. Тюпа ВИ. Осевая нарратологическая категория в исторической перспективе. *Studia Litterarum*. 2021;6(1):10–31. DOI: 10.22455/2500-4247-2021-6-1-10-31.
12. Тюпа ВИ. Актуальность новой риторики для современной гуманитарной науки. В: Тюпа ВИ, Родионов ЕВ, Стародубова АЛ, Федункина ОВ, редакторы. *Коммуникативные стратегии культуры и гуманитарные технологии*. Санкт-Петербург: РГПУ имени А. И. Герцена; 2007. с. 9–73.
13. Альштынюк А. *Проблема аўтабіяграфізму ў творчасці Янкі Брыля*. Беласток: Універсітэт у Беластоку; 2017. 212 с.
14. Мушыньскі МІ. *Свайму часу і вечнасці*. Мінск: Беларуская навука; 2021. 480 с.
15. Брыль Я. *Збор твораў. Том 4. Аповесці, 1954–1991*. Мінск: Мастацкая літаратура; 2019. 510 с.
16. Губская ВМ. Топас «дому» ў аднайменным рамане Адама Глобуса. *Bialorutenistyka Bialostocka*. 2017;9:257–266. DOI: 10.15290/bb.2017.09.18.
17. Бугаёў ДЯ. *Жыццём ідуць: з гісторыі беларускай літаратуры і літаратурнай крытыкі*. Мінск: БДУ; 2013. 303 с.

18. Третьяков СМ, Шкловский ВБ, Чужак Н, Брик ОМ, Незнамов П, Гриц Т и др. *Первый сборник материалов работников ЛЕФа*. Москва: Захаров; 2000. 354 с.
19. Адамович А. *Собрание сочинений. Том 3. Статьи, выступления, интервью*. Минск: Мастацкая літаратура; 1982. 622 с.
20. Баршчэўскі ЛП, Васючэнка ПВ, Тычына МА. *Беларуская літаратура і свет: ад эпохі рамантызму да нашых дзён. Папулярныя нарысы*. Мінск: Радыёла-плюс; 2006. 596 с.

References

1. Arutyunova ND. [Destination factor]. *Izvestiya AN SSSR. Seriya literatury i yazyka*. 1981;40(4):356–367. Russian.
2. Tsurganova EA, Makhov AE, editors. *Zapadnoe literaturovedenie XX veka* [Western literary criticism 20th century]. Moscow: Intrada; 2004. 560 p. Russian.
3. Propp V. *Morfologiya skazki* [Morphology of the fairy tale]. Leningrad: Academia; 1928. 152 p. Russian.
4. Shklovskii VB. *O teorii prozy* [About the theory of prose]. Moscow: Krug; 1925. 192 p. Russian.
5. Eikhenbaum B. *O proze* [About prose]. Leningrad: Khudozhestvennaya literatura; 1969. 503 p. Russian.
6. Herman D, Jahn M, Ryan ML, editors. *Encyclopedia of narrative theory*. New York: Routledge; 2005. 641 p.
7. Uspenskii BA. *Semiotika iskusstva* [Semiotics of art]. Moscow: Yazyki russkoi kul'tury; 1995. 360 p. Russian.
8. Shmid V. *Narratologiya* [Narratology]. Moscow: Yazyki slavyanskoi kul'tury; 2003. 312 p. Russian.
9. Bakhtin MM. *Sobranie sochinenii. Tom 6. Problemy poetiki Dostoevskogo. Raboty 1960–1970-kh godov* [Collected works. Volume 6. Problems of Dostoevsky's poetics. Works of the 1960s and 1970s]. Moscow: Yazyki slavyanskoi kul'tury; 2002. 799 p. Russian.
10. Lotman YuM. *Struktura khudozhestvennogo teksta* [The structure of the literary text]. Moscow: Iskusstvo; 1979. 387 p. Russian.
11. Tyupa VI. The pivotal narratological category in historical perspective. *Studia Litterarum*. 2021;6(1):10–31. Russian. DOI: 10.22455/2500-4247-2021-6-1-10-31.
12. Tyupa VI. [Relevance of the new rhetoric for modern humanities]. In: Tyupa VI, Rodionov EV, Starodubova AL, Fedunina OV, editors. *Kommunikativnye strategii kul'tury i gumanitarnye tekhnologii* [Communicative strategies of culture and humanitarian technologies]. Saint Peterburg: Herzen University; 2007. p. 9–73. Russian.
13. Al'shtynjuk A. *Problema avtobiografizmu w tworchasci Janki Brylja* [The problem of autobiography in the work of Yanka Bryl']. Bialystok: Uniwersytetu w Białymstoku; 2017. 212 p. Belarusian.
14. Mushynski MI. *Svaïmu chasu i vechnasci* [To his time and eternity]. Minsk: Bjelaruskaja navuka; 2021. 480 p. Belarusian.
15. Bryl' Ya. *Zbor tvoraw. Tom 4. Apovesci, 1954–1991* [Collection of works. Volume 4. Stories, 1954–1991]. Minsk: Mastatskaja litaratura; 2019. 510 p. Belarusian.
16. Gubskaya ON. The topos of home in the novel by Adam Globus. *Bialorutenistyka Bialostocka*. 2017;9:257–266. Belarusian. DOI: 10.15290/bb.2017.09.18.
17. Bugaew DJa. *Zhyccem iduchy: z gistoryi belaruskaj litaratury i litaraturnaj krytyki* [Going through life: from the history of Belarusian literature and literary criticism]. Minsk: Belarusian State University; 2013. 303 p. Belarusian.
18. Tret'yakov SM, Shklovskii VB, Chuzhak N, Brik OM, Neznamov P, Grits T, et al. *Pervyi sbornik materialov rabotnikov LEFa* [The first collection of materials from LEF employees]. Moscow: Zakharov; 2000. 354 p. Russian.
19. Adamovich A. *Sobranie sochinenii. Tom 3. Stat'i, vystupleniya, interv'yu* [Collection of works. Volume 3. Articles, speeches, interviews]. Minsk: Mastatskaja litaratura; 1982. 622 p. Russian.
20. Barshchewski LP, Vasjuchehnika PV, Tychyna MA. *Belaruskaja litaratura i svet: ad jepohi ramantyzmu da nashyh dzjon. Papuljarnyja narysy* [Belarusian literature and the world: from the romantic era to the present day. Popular essays]. Minsk: Radyela-plyus; 2006. 596 p. Belarusian.

Артыкул паступіў у рэдакцыю 30.05.2022.
Received by the editorial board 30.05.2022.