

*Wolga Gubskaja*

DOI: 10.15290/bb.2021.13.05

*Białoruski Państwowy Uniwersytet Ekonomiczny*

*Mińsk*

<https://orcid.org/0000-0002-8066-4207>

**Эга-дакумент як камунікатыўная падзея  
ў літаратурным працэсе (на прыкладзе  
аўтабіяграфічнай аповесці Алеся Адамовіча “Vixi”)**

Нараталогія ўпэўнена замацавалася на пазіцыях эфектыўнага інструмента літаратуразнаўства, якое, па словах І. П. Ільіна, *на аснове апошніх дасягненняў лінгвістыкі пачало ўспрымаць сферу літаратуры як спецыфічны сродак для стварэння мадэляў “эксперыментальнага засваення свету”*<sup>1</sup>. Менавіта “мадэль эксперыментальнага засваення свету” мы знаходзім, аналізуючы літаратурны тэкст як наратыў. Такую мадэль фарміруе пісьменнік у сваім тэксце падчас пераасэнсавання як гістарычных фактаў, так і фактаў уласнага жыцця. Нараталогія дазваляе даследаваць узаемасувязі тэксту і дыскурсу, вывучаць *апавяданне-наратыў як фундаментальную сістэму разумення любога тэксту, якая імкнецца даказаць, што нават любы нелітаратурны дыкурс функцыянуе згодна з прынцыпамі і працэсамі, якія найбольш наглядна праяўляюцца ў мастацкай літаратуры*<sup>2</sup>.

Вызначымся з асноўнымі паняццямі нараталагічнай метадалогіі, якія будуць задзейнічаны падчас нашага даследавання: “нараталогія”, “наратыў”, “камунікатыўная стратэгія”, “наратыўная стратэгія”, “наратыўная карціна свету”, “наратыўная мадальнасць”, “дыкурс”. У трактоўках далучымся да ўстойлівых пазіцый, сфарміраваных расійскімі літаратуразнаўцамі, якія паспяхова асэнсавалі напрацоўкі заходніх наратолагаў.

<sup>1</sup> *Западное литературоведение XX века: Энциклопедия*, Москва 2004, с. 276.

<sup>2</sup> Тамсама, с. 277–278.

Як адзначае Г. А. Жылічава:

У традыцыйным, вузкім разуменні нараталогія – навука пра сюжэтна-апавядальны твор. Аб'ектам даследавання дысцыпліны з'яўляецца наратыў – асаблівы тып дыскурсу, выказванне, падчас якога апавядальнік разгортвае перад слухачом гісторыю (паслядоўнасць падзей). У шырокім разуменні нараталогія – гэта не толькі частка тэорыі эпічнага тэксту, але і вучэнне пра апавяданні як адзін з базавых спосабаў афармлення, захоўвання, перадачы чалавечага вопыту<sup>3</sup>.

Аб'ект і прадмет нараталогіі вельмі дакладна акрэслівае В. І. Цюпа: *Аб'ект нараталогіі – гэта культурная прастора, якая ўтвараецца тэкстамі пэўнай рытарычнай мадальнасці, а прадмет яе спасціжэння – камунікатывыя стратэгіі і дыскурсіўныя практыкі наратывунай інтэнцыяльнасці*<sup>4</sup>. Пад камунікатывымі стратэгіямі будзем разумець тыпы выказванняў, якія выконваюць пэўную аўтарскую задуму, сярод якіх асноўнае месца займае адпаведнасць належнаму жанру. У такім кантэксце пад жанрам будзем мець на ўвазе *пэўную ўзаемную дамоўленасць у зносінах, якая аб'ядноўвае суб'екта і адрасата выказвання. Феномен жанравасці [з такога пункту гледжання – В. Г.] ёсць металінгвістычная мова (дыялект) культуры. (...) Жанр ўяўляе сабой гістарычна прадуктывы тып выказвання, які рэалізуе некалькі камунікатывую стратэгію дадзенага дыскурсу*<sup>5</sup>. Паняцце дыскурсу успрымаем як спецыфічны спосаб ці спецыфічныя правілы арганізацыі маўленчай дзейнасці (пісьмовай ці вуснай)<sup>6</sup>. Спасылаючыся на Г. А. Жылічаву, пад наратывунай стратэгіяй будзем разумець *прынцып ўзаемасувязі падзейнага раду і камунікатывага намеру, які ў структуры рамана рэалізуецца як канфігурацыя інтрыгі (сістэмы падзей), наратывунай мадальнасці (тыпу апавядальніка і апавяду) і наратывунай карціны свету (узаемадзеяння ўнутранага і знешняга хранатопу)*<sup>7</sup>. Пры даследаванні літаратуры факта як культурнай з'явы вывучэнне і вызначэнне ўзаемадзеяння ўнутранага і знешняга хранатопу з'яўляецца адной з галоўных задач.

<sup>3</sup> Г. А. Жиличева, *Нарративные стратегии в жанровой структуре романа (на материале русской прозы 1920–1950-х гг.)*, Москва 2015, с. 4.

<sup>4</sup> В. И. Тюпа, *Нарратология как аналитика повествовательного дискурса*, Тверь 2001, с. 10.

<sup>5</sup> Тамсама, с. 11.

<sup>6</sup> *Западное литературоведение XX века: Энциклопедия*, с. 139.

<sup>7</sup> Г. А. Жиличева, *Нарративные стратегии в жанровой структуре романа (на материале русской прозы 1920–1950-х гг.)*, с. 11.

Такім чынам, літаратурны твор прачытваецца з дапамогай нара-талогіі як утрымальнік культурных кодаў пэўнага гістарычнага перыяду, дэманстратар камунікатыўных зносін паміж апавядальнікам і чытачом, фіксатар камунікатыўных стратэгий, выбар якіх, у сваю чаргу, закранае сацыяльны аспект, паказваючы ступень даверу і адкрытасці паміж асобай і грамадствам у цэлым.

Літаратура факта, як нам падаецца, з'яўляецца тым матэрыялам, які дастаткова дакладна дэманструе культурныя коды пэўнага гістарычнага перыяду, ці, прасцей кажучы, выступае варыянтам тлумачэння гістарычных падзей. Тут рэальны гістарычны факт (напрыклад, успаміны пісьменніка пра нейкую падзею) сутыкаецца з культурна-гістарычным вопытам чытача (зафіксаваным у момант чытання), і ўзніклая карэляцыя стаўленняў аўтара і рэцыпіента да зафіксаваных у творы фактаў дае нам магчымасць адчуць розніцу (ці, наадварот, падабенства) у спосабах і якасці ўспрыняцця зместу як літаратурнага твора, так і самога жыцця.

Адзначым, што факт (у тым ліку і ў літаратуры нон-фікшн) не можа існаваць у творы сам па сабе, нават калі ён пашпартызаваны, г. зн. заяўлены аўтарам і трактаваны наратарам як аб'ектыўная рэальнасць. Ён усё роўна рэалізуецца (раскрываецца) праз сродкі пэўнай наратыўнай стратэгіі, падкрэсліваючы камунікатыўны намер аўтара. Такім чынам, працэс напісання літаратурнага твора – гэта акт камунікацыі аўтара і патэнцыяльнага чытача. Адпаведна, любы літаратурны тэкст, дзе задума пісьменніка транслюецца праз наратара – ёсць камунікатыўная падзея, якая змяшчае тры бакі: рэферэнтны, крэатыўны, рэцэптыўны (табл. 1). Больш падрабязна гэтая тэорыя раскрываецца ў працы В. І. Цюпы “Нараталогія як аналітыка апавядальнага дыскурсу”, мы ж для ілюстрацыі прапануем табліцу:

Табл. 1. Структура тэксту як камунікатыўнай падзеі

| Аўтар (пісьменнік)    | Форма аўтарства (маска)            | Наратар        |
|-----------------------|------------------------------------|----------------|
| камунікатыўная падзея |                                    |                |
| рэферэнтны бок        | крэатыўны бок                      | рэцэптыўны бок |
| канцэпты-ілюстратары  |                                    |                |
| герой, карціна свету  | аўтарская пазіцыя, маўленчая маска | чытач, слухач  |

Калі наратыў – камунікатыўны акт, то нас цікавіць, якімі камунікатыўнымі стратэгіямі карыстаецца пісьменнік; якую нараталагічную карціну свету транслюе твор як камунікатыўная падзея; якая ў цэлым мадэль эксперыментальнага засваення свету прадстаўлена ў творы? Наша мэта – з дапамогай прыёмаў нараталогіі раскрыць камунікатыўны патэцыял мастацкага тэксту; г. зн. прааналізаваць літаратурны твор адразу на некалькіх тэкставых узроўнях: “падзея – нарацыя – дыскурс”, “падзеі ў творы – гістарычны кантэкст (унутраны і знешні хранатоп)”, адносіны “рэальны аўтар – наратар – чытач”.

Раскрыццё сутнасці гэтых узаемаадносін і будзе асноўнай задачай нашага артыкула. У якасці матэрыялу даследавання возьмем аповесць Алеся Адамовіча “Vixi” (1992–1993), якую ён пазначыў як *скончаныя раздзелы незавершанай кнігі*. Твор напісаны ў жанры аўтабіяграфіі (эга-дакумента) – менавіта такую стратэгію камунікацыі абраў пісьменнік. Аўтарская задума навідавоку: пісьменнік вырашыў падзяліцца з чытачом сваімі ўспамінамі, фактамі жыцця і ўнутранымі перажываннямі. На першы погляд, наратыўная стратэгія, абраная пісьменнікам (гаворка вядзецца пра жанр), павінна дэманстраваць храналагічна паслядоўны ланцуг фактаў, месцамі ўскладнены філасафічнымі разважанымі пра жыццё ад імя “я-наратара”; чытачу павінна адводзіцца роля спадарожніка-саўдзельніка. Гэта значыць, што *рэферэнтная*<sup>8</sup> падзея павінна дамінаваць над *камунікатыўнай* па ступені напружанасці: аўтар не схільны гуляць з чытачом, размаўляць эзопавай мовай, будаваць інтэлектуальныя “пасткі”. Яго задача – непасрэдна распавесці пра ўласнае жыццё; з шэрагу гістарычных, палітычных і прыватных фактаў стварыць нараталагічную падзею, адрасаваную чытачу. Аднак трансфармацыя падзеі (у дадзеным выпадку – факта) у нарацыю адбываецца не адразу. Як адзначае Цюпа: *Паміж падзеяй і свядомасцю зайсёды маецца некаторага роду прызма камунікатыўнага акту вербалізацыі, якая пераламляе камунікатыўнае асароддзе выкладу (нават калі гэта пакуль яшчэ толькі патэнцыйны выклад дадзенай падзеі, якая зарадзілася ў недыскурсіўных формах унутранага маўлення, патэнцыйнаму слухачу) (...). Нарачыя ўзнікае ў сувязі з крышталізацыяй асабістага вопыту (у тым ліку і ўзаемадзеяння з прыродай) як культурнага феномену*<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Рэферэнтная падзея – падзея, пра якую вядзецца гаворка; камунікатыўная падзея – сам працэс аповеду.

<sup>9</sup> В. И. Тюпа, *Наратология как аналитика повествовательного дискурса*, с. 5, 9.

Для больш нагляднай дэманстрацыі працэсу трансфармацыі звычайнага факта ці падзеі ў нарацыю прапануем наступную схему, з якой відавочна, што першаснае змяненне факта адбываецца яшчэ на ўзроўні яго пераасэнсавання і вербалізацыі, другое – падчас выбару камунікатыўнай стратэгіі для яго трансляцыі чытачу:

**Падзея** → (праходзіць) камунікатыўны акт вербалізацыі → (актуалізуе) камунікатыўную прыроду тэкстаўтваральнага засваення падзей → **тэкст** → **нарацыя** → рэферентная падзея + камунікатыўная падзея = **дыскурс** → **камунікатыўная стратэгія дыскурсу**.

Алесь Адамовіч як стваральнік аповесці “Vixi” патлумачыў сваю задачу (а тым самым і крэатыўны працэс, праілюстраваны ў схеме) па-мастацку: *Людзі, якія пішуць успаміны аб пражытым, па сутнасці, “трансплантуюць” свой мозг у нейкую чарпную каробку, сваё сэрца ў нейкую грудную клетку. (А чаму не быць і такому вызначэнню літаратуры. У адпаведнасці з навукова-метадычным працэсам?)*<sup>10</sup>. Пры гэтым Алесь Адамовіч дакладна ўсведамляе, што не існуе прамой трансляцыі думак ад пісьменніка чытачу, што падчас унутранага камунікатыўнага акту пераасэнсавання факта і наступнай яго вербалізацыі фарміруецца метафакт – сумесь інфармацыі пра рэальную падзею і кантэкст. У якасці доказу прывядзем словы пісьменніка:

Пачаў я з падрабязнага запісвання таго, што захавала раннедзіцячая памяць незапчатаным у тых таямнічых сотах. Але паспрабуй захаваць строгі адбор: свайго і расказанага табе пазней іншымі, хто быў побач. Чым глыбей рука апускае ў ваду дзіцячы мячык, тым мацней супраціўленне і яго імкненне вырвацца на паверхню – помню, як мяне гэта ўражвала, мячык быццам ажываў у тваіх пальцах. Вось так ажываюць, зліваючыся са стыхіяй уласнай памяці, чужыя ўспаміны<sup>11</sup> [4, с. 298].

І яшчэ адна пісьменніцкая заўвага:

Бесперапыннасць малечае памяці мы аднаўляем, я амаль пераканаўся, паводле “законаў” літаратурнай творчасці. Лабараторыя, механізм той жа. Пачынаючы абдумваць новую аповесць, спачатку маеш вельмі і вельмі мала. Колькі зернятак ці нават адно толькі. Накшталт той, пачутай дзесяць гадоў назад гісторыі пра маладога немца і беларускую дзяўчынку, якія ратавалі адно аднаго. Усяго толькі факт: было такое. Фантазія стала

<sup>10</sup> А. Адамовіч, *Выбраныя творы*, Мінск 2012, с. 276.

<sup>11</sup> Тамсама, с. 298.

ажыўляець, нарошчываць падрабязнасці. Тут ужо я ім аддаваў сваю “паяць”, але сёння мог бы клясціся-бажыцца, што бег побач з імі, што так яно і было, як нафантазіраваў у “Нямку”. **Сваё дыфузіравала ў чужое, і наадварот. Ужо сам не здолею адно ад аднаго аддзяліць**<sup>12</sup> (вылучана мною – В.Г.).

Такім чынам, пісьменнік Адамовіч праз фактаграфію эпизодаў свайго жыцця стварае новую камунікатыўную падзею, якая дэманструе як унутраны дыялог з самім сабой, так і знешні – споведзь перад чытачом. Такі ўнутраны і знешні дыялагізм дае нам магчымасць трохбаковага аналізу ўзніклага дыскурсу і, адпаведна, абраных А. Адамовічам камунікатыўных стратэгіяў.

Пачнем з рэфэрэнтнай кампетэнцыі камунікатыўнай падзеі, якая прадстаўлена канцэптамі “герой – карціна свету” (табл. 1). Нягледзячы на тое, што, па словах Цюпы са спасылкай на Бахціна, з *максімальнай пайўнатой рэфэрэнтная кампетэнцыя біяграфічнага дыскурсу праяўляе сябе ў класічным рамане рэалістычнай парадэгмы, дзе “вобраз чалавека ў стадыі фарміравання” з яго ўнікальным жыццёвым вопытам (рэферэнтная кампетэнцыя малой біяграфічнай формы – апавядання) выводзіцца ў “прасторную сферу гістарычнага быцця”*<sup>13</sup>, мы адназначна можам вылучыць такую ж самую рэфэрэнтную кампетэнцыю і ў аўтабіяграфічнай аповесці “Vixi”, бо, нягледзячы на абраную А. Адамовічам камунікатыўную стратэгію аўтабіяграфічнага жанру, маем справу з відавочным дакументальна-мастацкім дыскурсам. Так, з першых старонак успамінаў, якія адводзяць нас у далёкі 1943 год, мы знаёмімся з апавядальнікам – шаснаццацігадовым хлопчыкам, юнацкае ўспрыняцце жыцця якога *было добра падагрэта чытаннем Талстога; які ўмеў у сябе зазіраць, запытваць у сябе і сабе ж адказваць*<sup>14</sup>. Падкрэслім асаблівасць абранай стратэгіі камунікацыі – пісьменнік не толькі стварае экспазіцыю, дзе знаёміць чытача са сваім апавядальнікам, але і арганізуе для яго фантазійную дыспазіцыю – Некага, які прапаноўвае яму два тыдні спакойнага, бесклапотнага жыцця ўзамен на наступную смерць. Гэта драматычная завязка – сведчанне прысутнасці ў творы мастацкага, нават кінематаграфічнага дыскурсу, ад якога ніяк не можа і не здолее адысці творца з мастацкім успрыняццем свету. Пры гэтым варта адзначыць, што факт у дадзеным творы – пазнака не хранікальнага, а нараталагічнага дыскурсу,

<sup>12</sup> Тамсама, с. 300.

<sup>13</sup> М. М. Бахтин, *Эстетика словесного творчества*, Москва 1979, с. 203.

<sup>14</sup> А. Адамовіч, *Выбраныя творы*, с. 276.

таму што ў ім на першы план выходзіць *новая і галоўная дзеючая асоба падзеі – сведка і суддзя*<sup>15</sup>, у дачыненні да якога *актуалізуецца інтэлігібельнасць факта (спасціжэнне факта праз інтэлект), без чаго ніякая фактычнасць яшчэ не падзейная*<sup>16</sup>.

Прысутнасць інстанцыі “сведкі-суддзі”, аб якой кажа Бахцін, праглядаецца праз уключэнне ў наратыўную гісторыю А. Адамовіча рэферэнтных выказванняў з савецкага дыскурсу: *Вось-вось пачнецца “блакада”, грознае слова гэтае ўжо лунае ў наветры, акружэнне, блакіроўку партызанскіх вёсак і лясоў немцы звычайна прымяркоўвалі да дажынак. (Для мяне потым сцёрты газетны выраз “бітва за ўраджай” зайсёды поўніўся жорсткімі згадкамі)*<sup>17</sup>. Дарэчы, гэты ж фрагмент выдатна дэманструе інтэлігібельнасць факта, які набывае статус падзеі толькі дзякуючы наратару-інтэлектуалу, а не шаснаццацігадоваму юнаку, які гуляе з прыдуманым Некім. З улікам прысутнасці на адной старонцы твора, напісанага ў жанры эга-дакумента, адразу трох персанажаў: шаснаццацігадовага хлопца, Некага і хворага аўтара ўзнікае пытанне – хто з’яўляецца наратарам у творы і навошта з першых старонак пісьменнік стварае для чытача вобраз шаснаццацігадовага юнака? Ці можам мы асобна вылучыць асноўнага літаратурнага героя дадзенага твора, які будзе ўплываць на фарміраванне нараталагічнай карціны свету?

Адказ будзем фарміраваць, сыходзячы з жанру твора – аўтабіяграфічная аповесць з элементамі эга-дакумента. Задача пісьменніка пазначана ў творы амаль з першых старонак у межах гісторыі пра Сільвію Клер, якая перанесла аперацыю па перасадцы сэрца і зараз у яе грудзях сэрца сямнаццацігадовага хлопца, які загінуў у аўтамабільнай аварыі: *Гаворкі з чужым сэрцам у сваіх грудзях – гэта па-новому цікава. Ну а ў мяне – старое як свет: размова з уласным сэрцам. Менавіта такая пара “прыступіла” (як скажа беларус) і да мяне*<sup>18</sup>. Намер пісьменніка пераасэнсаваць сваё жыццё спраўджваецца з дзвюх пазіцый: сведкі гісторыі і суддзі самога сябе. Гэтым прадиктавана выбраная аўтарам камунікатыўная стратэгія *споведзі*, якая арганізуе інтэрферэнцыю апавядальных інстанцый. У нашым выпадку гэта наратар, які часам робіцца сведкам былога, і ўступае ў камунікатыўны працэс з чытачом, трансліюючы думкі канкрэтнага аўтара. Знешняя падзея

<sup>15</sup> М. М. Бахтин, *Эстетика словесного творчества*, с. 341.

<sup>16</sup> В. И. Тюпа, *Нарратология как аналитика повествовательного дискурса*, с. 23.

<sup>17</sup> А. Адамовіч, *Выбраныя творы*, с. 275.

<sup>18</sup> Тамсама, с. 278.

твора – гэта зварот сведкі да чытацкай аўдыторыі, аднак у аповесці дакладна адчуваецца і наяўнасць унутранай падзеі, дзе канкрэтны аўтар праз наратара звяртаецца да самога сябе, каб правесці размову “з уласным сэрцам”. Такім чынам, вобразна кажучы, ствараецца 3D-эфект апавядальнай інстанцыі ў “Vixi”: канкрэтны аўтар транслюе свае думкі праз інтэлігібельнага наратара, які можа звяртаць іх да яскравага сведкі падзей – у гэтым і заключаецца сутнасць дынамічнай інтэрферэнцыі апавядальных інстанцый. Для ілюстрацыі згаданага вышэй эфекту прывядзем прыклад:

«7.1.92. Што ж не пішаш пра тое, што ніхто побач з табой не быў сапраўды шчаслівым? І ты таксама. Але ўсё па тваёй віне. Цябе любілі. А ты? У цябе было яшчэ нешта, што адцяняла іх, а ў іх? Кампенсаваў “сардэчную недастатковасць” чым? Сваёй літаратурай, справамі вонкавымі (гэтыя апошнія 10 гадоў), але вось надышоў час, і хочацца ва ўсіх папрасіць прабачэння. За тое, што так цяжка ім было побач са мной. Шкадаваць усіх і любіць – розныя рэчы. Іх шкадаваў, а любіў – сябе? І яшчэ – свабоду сваю. Вышэй за ўсё. Нават ад любові свабоду». І яшчэ: «25.1.92. Цімафееў-Расоўскі: мэта жыцця – каб, калі давядзецца паміраць, не было б сорамна. Так? Ну а табе?<sup>19</sup>»

Мы маем справу з псіхалагічным прыёмам унутранага дыялогу, так званай аўтакамунікацыі, якая пры звароце ўвагі суб’екта на свой уласны стан і вопыт забяспечвае дыялагізм самасвядомасці.

Урэшце ў аповесці “Vixi” фарміруюцца два камунікатыўныя працэсы – *рэфлексія чытача* паводле наратыўнага апаведу і *аўтарскай сама-рэфлексіі (вылучана мною – В. Г.)*, якая праяўляецца ва ўзаемадзеянні розных эга-станаў: непасрэднага сведкі і інтэлігібельнага наратара; шаснаццацігадовага хлопчыка і шасцідзесяцічатырохгадовага мужчыны. Адным з асноўных значэнняў унутранага дыялогу А. В. Расохін называе *ўсведамленне зместу і некаторых кампанентаў структуры самасвядомасці асобы*<sup>20</sup>. Менавіта такі працэс самааналізу прадстаўлены ў прыведзеных вышэй цытатах з аповесці А. Адамовіча.

У дачыненні да рэфэрэнтнай кампетэнцыі малой біяграфічнай формы – апавядання, Н. Д. Тамарчанка ўжывае алгарытм *гістарычнае станаўленне свету ў героі і праз героя*<sup>21</sup>. Гэты алгарытм мож-

<sup>19</sup> Тамсама, с. 282, 284.

<sup>20</sup> А. В. Россохин, *Рефлексия и внутренний диалог в изменённых состояниях сознания: Интерсознание в психоанализе*, Москва 2010, с. 154.

<sup>21</sup> Н. Д. Тамарченко, *Русский классический роман XIX века. Проблемы поэтики и типологии жанра*, Москва, 1997, с. 37.



на ўпэўнена прымяніць да аповесці А. Адамовіча: канкрэтны аўтар не толькі спрабуе даследаваць сябе, але і вызначыць сваё месца ў гістарычным кантэксце, дэманструючы станаўленне свету ў сабе і праз сябе.

Па сутнасці, падзеі ў тэксце А. Адамовіча, вылучаныя з шэрагу штодзённых жыццёвых – ёсць пераасэнсаваныя факты гісторыі, якія (у сукупнасці з іншымі, шараговымі для пісьменніка) ствараюць новую падзею, што маніфестуе сістэму ўласных каштоўнасцей пісьменніка. І гэта выразна праяўляецца ў творы. Грамадская пазіцыя Алеся Адамовіча, якую ён адкрыта выказваў і ўголас, і праз публіцыстычныя артыкулы, навідавоку ва ўспамінах. Любы эпізод уласнага жыцця ён з адкрытай тэндэнцыянасцю ўводзіць у гістарычны кантэкст, ці, вяртаючыся да слоў Н. Д. Тамарчанкі, праз сябе *дэманструе гістарычнае станаўленне свету*.

Агульнавядома, што жыццёвы лёс Алеся Адамовіча быў няпростым. Вялікая Айчынная вайна, наступствы культу асобы Сталіна, катастрофа на Чарнобыльскай АЭС, часы “перабудовы” – усё давалося зведаць пісьменніку, і не толькі перажыць, але і пераасэнсаваць. Асоба Сталіна часта станавілася аб’ектам яго ўвагі і жорсткага непрыняцця. Менавіта ў сістэме, сфарміраванай гэтым палітычным лідарам, Адамовіч бачыў прычыну наступнай кіраўніцкай жорсткасці, падману і непавагі да народа. У яго публіцыстычным артыкуле «Курапаты, Хатынь, Чарнобыль» чытаем:

Як наогул раздзяляць-аддзяляць: гэтых забіў Гітлер, а гэтых – Сталін? Калі яны народ наш забівалі напару, адзін, уварваўшыся ў краіну звонку, другі – знутры. Дублёры. Зусім не нацяжкаю будзе сцверджанне: кожны з іх забіваў і ворагаў другога. Колькі гітлераўскай “ваеннай машыне” спатрэбілася б намаганняў, часу, каб перамалоць 40 тысяч савецкіх вопытных ваенных камандзіраў? Сталін зрабіў за яго гэтую працу напружана і вайны<sup>22</sup>.

Відавочна, што Адамовіч выкрывае культ асобы Сталіна і лічыць яго дзейнасць каталізатарам наступных палітычных бедстваў. У кнізе ўспамінаў «*Vixi*» вобраз Сталіна згадваецца даволі часта і не заўсёды тэматычна абгрунтавана, аб чым сведчыць сам апавядальнік-наратар у першым раздзеле ўспамінаў пад назвай «З-пад кропельніцы»: *Канец 1991-га – першая палова 1992-га*. Уначы з 20 на 21 снежня, калі здарылася гэта, было поўнае зацменне месяца. *Апроч – потым даведайся –*

<sup>22</sup> А. Адамовіч, *Выбраныя творы*, с. 437.

*афіцыйная дата нараджэння І. В. Сталіна. (А ён жа пры чым? Ды ні пры чым.) Дыягназ 7-й клінічнай бальніцы г. Масквы: “ІБС, востры трансмуральны інфаркт міякарда ў пярэдне-септальнай, бакавой і вяршыковай частцы ЛЖ з развіццём хранічнай анеўрызмы”<sup>23</sup>.*

Карціна свету, якую даводзіць да чытача наратар, вельмі аб’ёмная. Нягледзячы на тое, што аповед вядзецца чалавекам у стане цяжкай хваробы і пачынаецца з 1991 года, нараталагічная гісторыя закранае розныя перыяды жыцця пісьменніка і этапы развіцця дзяржавы, у якой ён жыў: у межах СССР, БССР, РБ. Адамовіч, змяшчаючы наратара ў рэальнасць 1990-х, стварае для чытача дадатковую рэальнасць – назавем гэтае падарожжа ў часе ўнутраным (падзеі часу напісання твора) і знешнім (падзеі мінулага, якія ў цэлым ствараюць панараму часу) хранатопам. Рэцыпіент, такім чынам, мае магчымасць адчуць рэфлексію пра падзеі і “сведкі”, у нечым найўнага і вопытнага суб’екта ўсвядомленай гісторыі – так пісьменнік дасягае эфекту поліфанічнага гучання голасу “я-наратара”. Напрыклад, чытаем у творы: *Пасыпаліся “шасцідзясятнікі”, і часцей за ўсё інфаркт – Каракін, Бурыін, Акуджава, Баткін, не злічыць. Не з зайздрасцю (ад ацалелых) і нават без здзіўлення: спасцігае гэта толькі адну палову шасцідзясятнікаў, той бок, дзе “абстрэл асабліва інтэнсіўны”, ці што. Вунь і Бондараў, Праскурын, А. Іваной і г.д. таго ж пакалення. Ну, у іх нервы з дроту, як у сталінскіх членаў палітбюро. І наогул у членаў палітбюро*<sup>24</sup>.

Навідавоку і пазіцыя вопытнага інтэлігента, актывіста гістарычных падзей, які зноў выкрывае культ Сталіна; і “сведкі” канкрэтнай гісторыі “шасцідзясятнікаў”. Праз голас наратара тут выразна адчуваецца рэзкае слова самога пісьменніка, які ўпэўнена выказваў аналагічную пазіцыю ў публіцыстыцы. Поліфанічны дыялог “сведчання” і “кампетэнтнай ацэнкі” праз стварэнне дадатковай рэальнасці – гэта той камунікатыўны прыём, які дазваляе аўтару ўвесці чытача ў працэс унутранага дыялогу (аўтакамунікацыі) з самім сабой, заняцця аналізам уласнага стаўлення да закранутых апавядальнікам палітычных і гістарычных пытанняў.

Такім чынам, мы зафіксавалі асаблівасці крэатыўнага і рэцэптыўнага бакоў камунікатыўнай падзеі – праз 3D эфект вобраза наратара і наяўнасць унутранага і знешняга хранатопу аўтар выходзіць на

<sup>23</sup> Тамсама, с. 278.

<sup>24</sup> Тамсама, с. 282.

стварэнне падвойнага працэсу камунікацыі. Адзін з бакоў тут – аўтарская самарэфлексія, другі – рэфлексія чытача паводле наратыўнай падзеі, якая, у выніку ўскладненага хранатопу, пераходзіць у самарэфлексію.

Рэальны факт выконвае ў аповесці «Vixi» дзве функцыі: па-першае, стварае гістарычны кантэкст, у межах якога разгортваецца наратыўная падзея; па-другое – з’яўляецца асновай для фарміравання мастацкага дыскурсу. Так, частка “І зноў пачынаецца дзяцінства” напісана з перавагай элементаў мастацкага стылю. Наратар, карыстаючыся прыёмамі спавядальнасці, уводзіць нас у гісторыю дзяцінства пісьменніка: *Гэта наша першая кватэра, у якой я сябе бачу, помню. Вялікі пакой шырмай з вялікімі яркімі кветкамі па ўсім полі распалавінены: на “сталойку” і “спальню”. Спальні аддадзена вялікая ласкава-цёплая печ. Пашчай, што дыхае агнём, яна выходзіць на кухню. На кухні гаспадарыць мама, на печы – мы з братам “Занай” (наогул ён Жэня, але “з” лягчэй вымаўляецца)*<sup>25</sup>. Відавочна, што манера пісьма другой часткі адрозніваецца ад успамінаў “З-пад кропельніцы”. Цёплыя ўспаміны маленства пазбаўляюць лаканічнасці і цвёрдай фактаграфіі манеру пісьма аўтара і напаўняюць радкі эмацыйнымі вобразамі з трапяткімі дэталямі жыцця: *Уладкаваўшыся паміж бацькам і маці, я, перад тым, як заснуць, захопліваю маміну руку, прыціскаючы, абдымаючы яе цёплы малочны пах. Бацька на месца яе рукі ціхенька прасоўваў у мае абдымкі сваю. Патрымаўшы нейкі час падмену, я абавязкова прачынаўся і пратэставаў*<sup>26</sup>. Такая манера пісьма нагадвае нам, што Алесь Адамовіч – выбітны прадстаўнік мастацкай літаратуры, які нават у жанры эга-дакумента мае здольнасць спалучыць фактаграфію і мастацкасць і, трэба адзначыць, робіць гэта на найвышэйшым узроўні. Так, дзіцячыя ўспаміны пра сям’ю, пра паход на гаспадарову палову дома Пагоцкіх плаўна пераходзяць у тэму гісторыі напісання літаратурных твораў. Узнікае адчуванне, што яны былі скарыстаны пісьменнікам, як ён пазначыў на першай старонцы твора, – «дзеля разбегу», як звязка, што дэманструе сувязь рэальнага жыццёвага факта з фактам мастацкім, non-fiction з fun-fiction. Вельмі дакладна перадае сутнасць такой узаемасувязі Л. Анінскі: *Дакумент – велізарнай сілы мастацкае сведчанне. “Факшн” дзейнічае мацней, чым “фікшн”, калі ўжываць прынятую на Захадзе тэрміналогію. Бо ні адзін “факт” не існуе сам па сабе, а толькі як выяўленне*

<sup>25</sup> Тамсама, с. 291.

<sup>26</sup> Тамсама, с. 293.

агульнай карціны; скрануты з месца (нават проста крануты запісам), ён зрушвае лавіну думак, пачуццяў, аналогій<sup>27</sup>. Твор Адамовіча цалкам пацвярджае гэтыя словы. Што б з сябе ўяўляў пусты факт суседства сям’і Адамовічаў з гаспадарамі Пагоцкімі? А вось упісаны ў кантэкст літаратурнага дыскурсу гэты жыццёвы эпізод трансфармуецца ў наратыўную падзею, дэманструе не толькі самадастатковую згадку пісьменніка пра факт мінулага, але і яго жыццёвы вопыт: *Што “Вайна пад стрэхамі” – працяг усё той жа грамадзянскай, распачатай у 17-м, гэтая здагадка ў самой назве рамана задаваная. Але, вядома, не разгорнута. Як гэта мы робім сёння, звяртаючыся да тых падзеяў. І я ўжо ў стане на падзеі паглядзець вачыма іншай сям’і, Пагоцкіх-Жыгоцкіх. Іх сына, старэйшага (лейтэнанта ці нават вышэй па званні) забралі ў 1937-м. А раней раскідалі моцную іх гаспадарку<sup>28</sup>. А пасля гэтага сінтэзу фактаграфіі і мастацкага дыскурсу пісьменнік пераходзіць да публіцыстычнай манеры пісьма.*

Аналізуючы стылістыку дзённікавых запісаў «Vixi», можна адзначыць наступнае: пісьменнік вылучае чысты факт, а затым надзяляе яго ці мастацкай выразнасцю (праз раскрыццё месца гэтага факта ў мастацкім творы), ці выкарыстоўвае яго ў ролі своеасаблівага трыгера, які выводзіць пісьменніка з эмацыйнай гарманічнасці мастацкага дыскурсу да палымянага публіцыстычнага слова. Так, эпізод пра лёс сям’і Пагоцкіх і «Вайну пад стрэхамі» заканчваецца глыбокай высновай:

У галовах нашага насельніцтва панаваў дзікі кавардак ад усіх падзеяў. Я ў вайну не раз чуў, як заводскія паліцаі з гарачлівасцю даваенных актывістаў лялі “кулакоў”, “куркулёў”, вясковых. Дзе, як не у падвалах НКУС, ішлі рэпетыцыі, браліся ўрокі таго, што вычваралі потым “нашы людзі” ўжо ў падвалах нямецкай “службы бяспекі”, СД і гестапа? Ну, а вышукваць, знаходзіць і сігналаваць аб “ворагах” (сёння – контррэвалюцыянерах, “кулаках”, заўтра – камуністах, габрэях, партызанах), гэта проста-ткі ўбівалася ў людзей. Столькі гадоў<sup>29</sup>.

Такім спосабам у аповесці фарміруецца аўтарская карціна ўспрыняцця свету і рэчаіснасці, праўляецца рэферэнтны бок камунікатыўнай падзеі (твора), які заклікае чытача да самарэфлексіі. Гэтым жа,

<sup>27</sup> Л. А. Аннинский, *Оглянуться в слезах: Божье и человечье в апокалипсисах Светланы Алексиевич*, “Книжное обозрение”, 1998, № 2, с. 8.

<sup>28</sup> А. Адамовіч, *Выбраныя творы*, с. 295.

<sup>29</sup> Тамсама, с. 295.

самарэфлексіяй, заняты і пісьменнік, даручаючы наратару свае думкі: *А што, калі “пекла” (побач ці ўнутры “раю” той сустрэчы) – гэта ты сам, раптам сярод тых, хто любіць цябе, убачаны вачыма тых, хто цябе ненавідзіць. Што, калі гэта і ёсць бясконцае імгненне пекла? (Там роўнае вечнасці ўсё.) Сустрэча з самім сабой – такім нягоднікам, такім паганцам, якімі нас бачаць, бачылі ворагі нашы (а мы – іх). Бо нават святыя старцы перад канцом прасілі ўсіх, малілі дараваць ім<sup>30</sup>.*

Відавочна, што аповесць “Vixi”, напісаная ў жанры эга-дакумента, – ёсць сустрэча пісьменніка з самім сабой, самарэфлексія на тэму ўласнага жыцця. Менавіта такі спосаб асэнсавання рэчаіснасці і дэманструе пісьменніцкую мадэль засваення свету.

Падводзячы вынікі, адзначым наступнае. Аўтабіяграфічная аповесць Алеся Адамовіча “Vixi” – найскравейшы прыклад апрацоўкі рэальнага фактычнага матэрыялу ў літаратурны твор. Па сутнасці, “Vixi” дапускае нас да літаратурнай майстэрні класіка. Самарэфлексія як спосаб асэнсавання рэчаіснасці з’яўляецца сродкам для стварэння мадэлі свету, якая ў пісьменніка Алеся Адамовіча мае дакладна выражаную палярызацыю: “жыццё–смерць”, “рай–пекла”, “сталіністы – шасцідзясятнікі”, “сталінскія члены палітбюро – другая палова шасцідзясятнікаў”. Адзінае, што не становілася ў “палярную пару”, дык гэта любоў з нянавісцю. Гэта пісьменнік падкрэслівае наўмысна: *У “Дні” прачытай, праханаўскім: “нянавісць Адамовіча”, маўляў, патойбочная, нешта ў гэтым родзе. Яны гэта хочучь назваць нянавісцю (і ў лістах з лаянкай), тое, што нас спальвала, што шасцідзясятнікаў гэтых рабіла тымі, хто яны ёсць, былі. І менавіта сталі ў 80-я дражджамі працэсу ў краіне, які пераламаў хаду гісторыі, што вось-вось магла скончыцца. Ды не, не нянавісць рухала і рухае. Іншыя пачуцці. Зусім-зусім іншыя. Ну, ды пра гэта што!...<sup>31</sup>.*

Маўленчая маска “сведкі” і “інтэлігібельнага наратара” – той крэатыўны прыём, які дапамагае пісьменніку прадэманстраваць падзейнасць чыстага факта, зрабіць яго сюжэтастваральным элементам твора, які актуалізуе працэс камунікацыі з чытачом. Пры гэтым відавочна, што фіксацыя факта ў “Vixi” не ёсць самамэта пісьменніка. Рэдка калі пісьменнік, прызвычаены працаваць з мастацкім словам, пакідае ў творы факт у чыстым выглядзе, не скарыстоўваючы

<sup>30</sup> Тамсама, с. 296.

<sup>31</sup> Тамсама, с. 282.

яго ўнутраны патэнцыял. А патэнцыял факта вялікі. Па-першае, факт у працэсе наратыўнага аповеду ў прынцыпе не можа заставацца нязменным – суб’ектыўная інтэрпрэтацыя пісьменніка, аформленая праз слова наратара, адназначна змяняе яго; па-другое, рэальны факт, уведзены ў культурную прастору, якую фарміруе мастацкі дыскурс, набывае новае, пашыранае гучанне і часта вылучае імпліцытны змест (а часам і яшчэ адзін факт); па-трэцяе, факт можа выкарыстоўвацца ў якасці трыгера для разгортвання асноўнага дзеяння ў творы ці змены стылю пісьма. Пералічаныя асаблівасці факта праяўляюцца ў шэрагу твораў беларускай літаратуры, напісаных у жанры эга-дакумента. Напрыклад, у творы М. Гарэцкага “Лявоніус Задумекус” *жыццёвы факт не існуе непасрэдна: ён мае патрэбу ў дапаўненні, перапрацоўцы, і не таму, што ён непаўнавартасны, а таму, што ў іншым выпадку ён быў бы занадта палітызаваным, несумяшчальным з цензурай 1930-х гг., таму структура нарацыі, сістэма яе мастацкіх сродкаў і вобразаў фарміруюць у творы М. Гарэцкага яшчэ адзін, імпліцытны факт – факт палітычнай атмасферы таго часу*<sup>32</sup>. У прозе С. Алексіевіч факт праходзіць падвойную апрацоўку: спачатку непасрэдна ў святломасці апавядальніка – удзельніка рэальных гістарычных падзей, затым – у святломасці канкрэтнага аўтара, які інтэрпрэтуе наратыўную падзею ў нарацыю і ўласны дыскурс, актуалізуючы гендарны аспект. У аповесці А. Адамовіча «Vixi» праз фактаграфію эпизодаў жыцця ствараецца новая камунікатыўная падзея, якая дэманструе як унутраны дыялог з самім сабой, так і знешні – споведзь перад чытачом і штуршок да рэфлексіі ў рэцыпіента. Л. Д. Сінькова вельмі трапна адзначыла, што Алесь Адамовіч *на практыцы раскрыў выбуховы патэнцыял самадастатковых фактаў*<sup>33</sup>. Патэнцыял факта і заключаецца ў тым, што, становячыся аб’ектам увагі літаратара, ён праяўляецца як імпульс магутнай энергіі, што вядзе да раскрыцця наратыўнай і камунікатыўнай падзейнасці тэксту.

<sup>32</sup> В. М. Губская, *Фактаграфія і рэлігійны дыскурс як узаемазвязаныя элементы мастацкага цэлага (на прыкладзе філасофска-алегарычнага твора М. Гарэцкага «Лявоніус Задумекус»)*, “Часопіс Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта. Філалогія”, 2020, № 2, с. 33.

<sup>33</sup> Л. Д. Сінькова, *Беларуская “звышлітаратура”: літаратуразнаўчыя і літ.-артыкулы*, Мінск 2019, с. 40.

## LITERATURA

- A. Adamovič, *Vybranyâ tvory*, Minsk 2012 [А. Адамовіч, *Выбраныя творы*, Мінск 2012].
- L. Anninskij, *Oglânut'sâ v slezah: Bož'e i čeloveč'e v apokalipsisah Svetlany Aleksievicih*, "Книжное обозрение" 1998, № 2 [Л. Аннинский, *Оглянуться в слезах: Божье и человек в апокалипсисах Светланы Алексиевич*, "Книжное обозрение" 1998, № 2].
- M. Bahtin, *Èstetika slovesnogo tvorčestva*, Moskva 1979 [М. Бахтин, *Эстетика словесного творчества*, Москва 1979].
- V. Gubskaâ, *Faktagrafiâ i rëligijny diskurs âk uzaetazvâzanyâ èlementy mastackaga cëлага (na prykladze filofska-alegariynaga tvora M. Garëckaga «Lâvonius Zadumekus»)*, "Časopis Belaruskaga dzâržaunaga űniversitëta. Filologijâ" 2020, № 2 [В. Губская, *Фактаграфія і рэлігійны дыскурс як узаемазвязаныя элементы мастацкага цэлага (на прыкладзе філасофска-алегарычнага твора М. Гарэцкага «Лявоніус Задумекус»)*, "Часопіс Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта. Філалогія" 2020, № 2].
- G. Žiličeva, *Narrativnye strategii v žanrovoy strukture romana (na materiale russkoj prozy 1920–1950-h gg.): rukopis' dissertacii na soiskanie učenoj stepeni doktora filologičeskikh nauk: 10.01.08 – Teoriâ literatury. Tekstologijâ*, Moskva 2015 [Г. Жиличева, *Нарративные стратегии в жанровой структуре романа (на материале русской прозы 1920–1950-х гг.): рукопись диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук: 10.01.08 – Теория литературы. Текстология*, Москва 2015].
- Zapadnoe literaturovedenie XX veka: Ènciklopedijâ*, Moskva, 2004. [Западное литературоведение XX века: Энциклопедия, Москва 2004].
- A. Rossohin, *Refleksijâ i vnutrennij dialog v izmenjonnyh sostoâniâh soznaniâ: Intersoznanie v psihoanalize*, Moskva, 2010 [А. Россохин, *Рефлексия и внутренний диалог в изменённых состояниях сознания: Интерсознание в психоанализе*, Москва 2010].
- L. Sin'kova, *Belaruskâ "zvyslitaratura": litaraturaznaičyâ i lit.-kryt. artykuly*, Minsk, 2019 [Л. Сінькова, *Беларуская "звышлітаратура": літаратуразнаўчыя і літ.-крыт. артыкулы*, Мінск 2019].
- N. Tamarčenko, *Russkij klassičeskij roman XIX veka. Problemy poëtiki i tipologii žanra*, Moskva, 1997 [Н. Тамарченко, *Русский классический роман XIX века. Проблемы поэтики и типологии жанра*, Москва 1997].
- V. Tûpa, *Narratologijâ kak analitika povestvovatel'nogo diskursa*, Tver', 2001 [В. Тюпа, *Нарратология как аналитика повествовательного дискурса*, Тверь 2001].

## SUMMARY

EGO-DOCUMENT AS A COMMUNICATIVE EVENT IN A LITERARY PROCESS  
(BASED ON A. ADAMOVICH'S AUTOBIOGRAPHICAL NOVEL "VIXI")

The article uses narrative techniques to explore the role of a fact in literary works. A. Adamovich's autobiographical novel "Vixi" that serves as illustrative material has been analyzed. The purpose of the article is to examine a literary work at several textual levels: "event – narration – discourse", "events in the novel – historical context (internal and external chronotope)", the relationship of "author – narrator – reader". It is argued that the fact in the process of a narrative story cannot remain unchanged – a subjective interpretation of the writer expressed by narrator's words changes it explicitly. It is emphasized that the fact can be used as a trigger for deploying the main action or changing the style of writing. For A. Adamovich self-reflection as the way of understanding reality is a means to create the world model which represents clear polarization.

**Key words:** narratology, narrative, communicative strategy, narrative strategy, discourse.