

Дзіна Дудзінская

Мінск

Структура творчага працэсу: пісьменнік і рэчаіснасць

Каля двух з паловай тысячагоддзяў мінула ўжо з таго часу, калі Геракліт Эфескі (540-480 гг. да н.э.) заўважыў, што немагчыма двойчы ўвайсці ў адну і тую ж раку. Пругкай і вёрткай пад скальпелем пазнання аказалася тады не столькі дынаміка, рух сам па сабе, а іманентная зменлівасць і пераўтваральнасць любога аб'екта рэчаіснасці. З *недыскрэтнасці* змен, на думку Геракліта, вынікае супярэчнасць, характэрная для ўсіх прадметаў Быцця: пра кожную рэч неабходна адначасова сцвярджаць, што яна існуе, але, тым жа часам, што і не існуе. У сваю чаргу Арыстоцель, завочна палемізуючы з Гераклітам, настойваў на тым, што гэтую адначасовасць проста немагчыма дапусціць.

Сапраўды, вельмі цяжка сыходзяцца ў адным мысленчым акце *рух аб'екта* сам па сабе (дынаміка) і *рух пераўтварэння*. Прычым апошні мае сваю праграму, а значыць – структуру, таму кіруе і правідуе, прасякае першы наскрозь. Парадокс аналітычнай сітуацыі яшчэ і ў тым, што, паколькі кіраванне – пачатак актыўны, а залежнасць – пасіўны, то дынаміка аб'екта на фоне пераўтварэння набывае некаторыя абрысы статыкі.

Знаходзячыся на навуковым „золку” чалавецтва, Геракліт і сам спрашчаў антынамічнасць працэсаў руху і пераўтварэння ў адным аб'екце. Справядліва сцвярджаючы, што з'яўляючыся універсальным, г. зн. ахопліваючы ўвесь змест рэчаіснасці, рух мае адзіную аснову, эфескі філосаф гэтае адзінства лічыў замацаваным строгай заканамернасцю, а менавіта: пануючай над ім, рухам, неабход-

насцю¹. Прастата такога погляду заключаецца не ў няправільнасці думкі, а ў ігнараванні таго, што і сама неабходнасць мае свае ўласныя паводзіны, у якіх досыць спантаннасці і парадоксу.

Многія агульныя здагадкі Геракліта былі перакладзены механікамі, фізікамі і астраномамі XVII стагоддзя на канкрэтную мову формулаў. Аднак гэта былі адкрыцці ў сферы дынамікі. Не даваліся навукоўцам важныя рэаліі Быцця, якія суправаджаюць пераўтваральнасць: парадокс, спантаннасць, незваротнасць змен, мутацыя і некаторыя іншыя, што робяць жыццё сапраўды жывым і няўлоўным для чалавечых прадказанняў.

Напрыканцы XIX стагоддзя пачалі ўзнікаць „залацінкі” новага навуковага падыходу, якія праглядаюць у кнігах тагачасных аўтараў, што належылі да самых розных дысцыплін. Асабліваю значнасць мела ўведзеная Р. Клаузіусам катэгорыя энтрапіі. XX стагоддзе падарыла чалавецтву ў гэтым плане два важкія самародкі: тэорыю арганізацыйнай навукі А. Багданава і – значна пазней – сінергетыку І. Прыгожына. У кнізе апошняга („Парадак з Хаосу”) прапанаваны падыход да ўсіх аб’ектаў рэчаіснасці як да лакальнаарганізаваных адкрытых сістэм. Такім чынам, Гераклітава адначасовасць – сцвярджанне пра адзін і той жа прадмет, што ён разам існуе (звязана з рухам) і не існуе (звязана са зменлівасцю) – была пераасэнсавана ў праблему гармоніі як руху, так і пераўтварэнняў у адным аб’екце. Самі змены ўскладніліся адзнакамі адмоўнасці (дэструкцыя да страты тоеснасці аб’екта самому сабе: смерць, мутацыя) і станоўчасці (жыццятворнасць, пытанне вечнай тоеснасці самому сабе, Вечнага Жыцця).

Мае сваё пераламленне разглядаемая праблема і ў літаратуразнаўстве. Ад Арыстоцеля да Г. Гегеля, да разваг Л. Талстога пра мастацтва, да прац М. Бахціна, Дз. Ліхачова, Г. Гачава, М. Палякова, А. Скафтымава, Т. Эліота і А. Яскевіча знаходзім аналіз дынамікі аб’ектаў літаратуразнаўчага пазнання і далей – іх зменлівасці, пераўтваральнасці. Аднак выходы вучоных XX-га стагоддзя на арганізацыйныя прынцыпы асэнсавання мастацкіх з’яў былі, як нам бачыцца, не столькі самамэтнымі, як хутчэй – прыватным вынікам навуковага прафесіяналізму і когнітыўнай адоранасці².

¹ В. Ф. Асмус, *Античная философия*, Москва 1976, с. 34.

² Гэтым зусім не сцвярджаецца, што азначаныя вучоныя не былі знаёмыя і зусім не карысталіся ўжо існуючымі тэорыямі халізму, эмерджэнтнай эвалюцыі, інтуіцыі, дыялектычнага падыходу да катэгорый „частка” і „цэлае” і інш. Аднак, ва

Усё ж такі, аддаючы перавагу найчасцей катэгорыі калектыўнага, літаратуразнаўства ў асэнсаванні творчай індывідуальнасці пазбягала падыходу да яе, як да унікальнай у сваіх унутраных і знешніх працэсах самаздзяйснення постаці. Менавіта постаці, якая акумуляіруючы ў сабе самадыягназ эпохі, народа, гісторыі чалавецтва, пераўтварае жыццёвы матэрыял у адно цэльнае выказванне, імя якому – творчасць. Зразумела, ці не пра кожнага значнага пісьменніка пішацца кніга „пад грыфам” *творчая індывідуальнасць*. Здаўна шырока выкарыстоўваецца і метада аналізу гісторыі літаратурнага працэсу праз яго прадстаўнічыя (рэпрэзентантныя) персаналіі. Аднак да сённяшняга часу творчае самаздзяйсненне амаль не разглядаецца як аўтаномнае цэлае, што існуе як адкрыты працэс са сваёй пэўнай структурай. Працэс, які звязваецца ва унікальнае рухоме адзінства вельмі складанай асобай мастака з адметным характарам ягонай таленавітасці.

Між тым, разгортваецца ўласны лёс мастака, набываецца мастацкае майстэрства, адбываюцца падзеі эпохі, робяцца творчыя павароты, пісьменнік пераглядае свае вытокі і прыныцыпы – творчасць ўсё роўна пазнаецца як творчасць адной і той жа індывідуальнасці. Як акрэсліць структуру такога працэсу? Думаецца, варта паспрабаваць, так бы вобразна-матэматычна мовіць, ураўненне твора, у многім дастаткова вызначанае навукай, пераўтварыць у функцыю творчасці, ідучы ад *набыткаў літаратуразнаўства ў сферы мастацкага аналізу*.

Увогуле ў мастацкай структуры твораў звычайна адрозніваюць наступныя кампаненты: 1) ідэйна-тэматычны лад; 2) вобразную сістэму; 3) кампазіцыйную сувязь і дынаміку структурных частак (часам уключаюць сюды і развіццё сюжэта); 4) законы маўленчых суадносін, счапленняў і выяўленняў³. Адзначаючы плённасць такога падыходу да сістэмнага аналізу твора, Ю. Ман разам з тым наракаў на недастатковую яго паўнату, з-за якой некаторыя моманты паэтыкі проста не ўлоўліваюцца гэтымі сістэмамі або ўлоўліваюцца не поўна:

Мастацкі твор – гэта не прасторавае пабудова, дзе розныя бакі можна даследаваць ізалявана, а нейкая цэласнасць, у якой усе

ўсіх пералічаных канцэпцыйх тое, што задавала *цэласнасць* аб’екту, не мела уласных, часам вельмі нечаканых паводзін. Заўважаная яшчэ Гераклітам Эфескім „неабходнасць” заставалася „нерасакрэчанай”.

³ В. В. Виноградов, *О теории художественной речи*, Москва 1971, с. 17.

слаі, падзеленыя ў разглядзе, у рэшце рэшт суаднесены між сабой і дзейнічаюць разам. Каб зразумець гэту суаднесеннасць, трэба пераадолець ізаляваннасць слою (ці слаёў), схопіць агульны закон арганізацыі цэлага, а для гэтага неабходна змяніць сам кут погляду”⁴.

Раскрыць суаднесеннасць элементаў мастацкай з’явы, узняўшыся над апісальнай прагматычнай характарыстыкай узроўняў твора, дапамагае, на думку Ю. Мана, катэгорыя мастацкага канфлікту. Пры гэтым даследчык акцэнтуюцца не на скампраметаваным вульгарным ідэалагічным падыходзе, калі твор зводзіўся да супрацьстаяння класаў, партый, да „барацьбы новага са старым” і іншых падобных рэчаў. Ю. Ман засяроджваецца на тым, што мастацкі канфлікт існуе не ў нейкай асобнай сферы (плоскасці), але як бы прарэзвае, пранізвае іншыя слаі так, што ўбірае ў сябе элементы некалькіх, многіх узроўняў: расстаноўку персанажаў, развіццё фабулы, матывіроўку ўчынкаў, а таксама элементы з моўнага, стылістычнага ўзроўню⁵. Даследчык звязвае магчымае адкрыццё агульных законаў арганізацыі мастацкай з’явы ў пэўнае цэлае з падыходам да канфлікту менавіта як да *структураўтваральнай* катэгорыі. Выклікае пытанне, на наш погляд, толькі тое, што Ю. Ман лічыць мастацкі канфлікт і калізію сінанімічнымі (без усякіх агава-рак) паняццямі.

Не прэтэндуючы на напаўненне новымі сэнсамі ўзгаданых тэрмінаў, дазволім сабе ў гэтым кантэксце абвастрыць іх адрозненне. На нашу думку, канфлікт – катэгорыя, напоўненая канкрэтыкай пераўтвараемага жыццёвага матэрыялу і непасрэднымі аўтарскімі адносінамі да яго. Канфлікт найперш адносіцца да твора, звяртаючыся ж да творчасці ці да цэлага літаратурнага напрамку, варта гаварыць хутчэй не пра канфлікт, а пра яго тып. Тыпізацыя ідзе праз абагульненне – гарызантальны ахоп многага, што мае ў сабе падобнае. Калізія ж – гэта вертыкаль, катэгорыя, больш адцягнутая, абстрагіруемая ад падрабязнай канкрэтыкі. Узгадаем, што для твораў першых нямецкіх рамантыкаў была характэрная калізія Чалавек – Універсум. А канфлікты ў кожнага аўтара і ў кожным творы напаўняліся сваёй адметнай канкрэтыкай, і пры гэтым яны былі тыповымі для рамантыкаў. Такім чынам, у творчасці (як структурнай цэласнасці) прысутнічае адна і тая ж калізія,

⁴ Ю. В. Манн, *Динамика русского романтизма*, Москва, с. 14.

⁵ Тамсама.

якая зрошчваецца з адметным для кожнага твора канфліктам. Для нагляднасці варта ўявіць творчасць як з’яву, дзе творы – сферы, прывязаныя за свае восі ў адну вертыкальную нізку. Восі – гэта канфлікты, якія злучаны са скразной нішцю – калізіяй і толькі на сваю даўжыню (а гэтая даўжыня ёсць твор) супадаюць з ёй. Гэтае супадзенне (а больш карэктна – іерархічная паяднанасць) робіць магчымым успрыняцце дадзеных катэгорый як сінанімічных. Важна яшчэ тое, што творы па сваім часе напісання „нанізваюцца” на гэтую вертыкаль знізу ўверх. І чым далей адбываецца творчасць, тым выразней калізія і дакладней, ярчэй канкрэтыка чарговага канфлікту, іх узаемазвязь і супадзенне.

Шукаючы агульныя законы арганізацыі не творчасці, а менавіта твора як цэлага, Ю. Ман сцвярджае, што за

ўзгаданымі быццам чыста прасторавымі і «геаметрычнымі» якасцямі канфлікту хаваецца вельмі важная метадалагічная якасць: мастацкі *канфлікт суадносіць і каардынуе розныя элементы ў розных плоскасцях мастацкай структуры*. І ён стварае тую паўторнасць спалучэнняў, тую варыянтнасць форм і прыёмаў, якую адзін час было прынятым называць дамінантай мастацкай з’явы і якая на мове больш простага, штодзённага эстэтычнага абыходу вызначаецца як адметнасць мастацкай з’явы⁶.

Вызначана, што творчасць аднаго і таго ж аўтара на працягу ўсяго свайго самаздзяйснення ў сутнасным застаецца роўнай самой сабе, мае сваю індывідуальную паўторнасць спалучэнняў і варыянтнасці форм і прыёмаў. Гэта значыць, што пераўтварэнне пісьменнікам рэчаіснасці ў творчасць мае даволі заканамерную праграму. Так званая ў нашым кантэксце „гераклітаўская неабходнасць” аказваецца на самай справе працэсам, які, відаць, мае свае паслядоўныя пункты здзяйснення. На наш погляд, вылучэнне калізіі, агульнай для ўсіх твораў аднаго аўтара (нязменнай пры ўсіх, здавалася б, іншы раз значных творчых паваротах, этапах і эвалюцыі), адкрывае заканамернасці суадносін і каардынацыі розных элементаў у мастацкай структуры ўсёй творчасці як цэласнай рухомай з’явы (закончанай ці не) са стабільнымі параметрамі станаўлення. З твора ў твор мяняюцца (ці не) героі, абставіны вакол іх, канкрэтыка супрацьстаяння – канфлікт, але не мяняецца сутнасна аўтар і яго асабісты, характэрны толькі яму боль за ўсё зямное. Калізія,

⁶ Тамсама.

на нашу думку, якраз і з'яўляецца выяўленнем і носьбітам гэтай паслядоўнасці.

Зразумела, што рэальна нязменнасць, як крытэрыі творчасці, аднолькава адчувальная не ва ўсіх пісьменнікаў. Напрыклад, К. Чорны, В. Быкаў, І. Навуменка, А. Адамовіч, І. Пташнікаў, В. Кармазаў рознымі сваімі творамі перадаюць чытачу выразна адно і тое ж мастацкае „папярэджанне-паведамленне”. Мяняюцца героі, іх абставіны, фабула і сюжэтныя хады, мастацкія дэталі і інш., – не мяняецца, а толькі ўдасканалваецца перадача і дабіраецца да глыбіннай сутнасці сам сэнс „папярэджання”. Таму калізія, што пранізвае ўсю творчасць гэтых празаікаў, распазнаецца даволі выразна і бясспрэчна. Пяжэй убачыць яе, калізію, адзіную для ўсіх твораў, калі аўтар робіць як бы не паяднаныя ў адно, розныя „паведамленні”. Аднак гэта не адмяняе таго, што ў кожнай сапраўднай творчасці абавязкова прысутнічае адзіны мастацкі дынамічна-арганізацыйны параметр, што ўдзельнічае ў збіранні (структурыраванні) усіх твораў.

Улічваючы гегелеўскае філасофска-мастацкае разуменне калізіі як сістэмы суадносін персанажаў у ходзе дзеяння – адзін з другім і з аўтарам (з вобразам аўтара), варта нагадаць як вызначае сутнасць адносін аўтара да героя М. Бахцін. Гаворачы пра „гераклітаўскую неабходнасць”, што яна ёсць рух, які кіруе рухам, мы нібы ўпадаем ў парадокс і таўталогію, аналагічна гэтаму М. Бахцін таксама вымушана „таўталагічна” сцвярджае што *ўсведамленне аўтара ёсць усведамленне свядомасці, а менавіта абдымаючае свядомасць героя і ягоны свет усведамленне*. Аднак, тое, што здзяйсняе аўтар у працэсе напісання твора, для М. Бахціна – не пераўтваральнае па сваёй сутнасці, а дынамічнае. Яно „*сыходзіць*” з *пазаразмешчанасці* (думаецца, менавіта таму даследчык карыстаецца прэфіксам „транс”) на героя і яго свет. Яно, аўтарскае здзяйсненне, не структурыруе, не арганізуе, а (для М. Бахціна), менавіта *абдымае і завяршае гэтую свядомасць героя момантамі, прынцыпова трансградыентнымі яму самому, якія, будучы іманентнымі, зрабілі б фальшывай гэтую свядомасць*⁷. У рэчышчы нашых разваг варта сказаць, што трансградыентнае прасякае, пераствараючы, іманентнае героя і яго абставін. У ідэале пры гэтым павінна адбывацца як бы ўзаемавыцісканне: ад аўтарскага транс-

⁷ М. Бахтин, *Вопросы эстетики*, Москва 1975, с. 14.

градыентнага і ад іманентнага героя і яго абставін адпадае чужое, выпадковае, несутнаснае. Ісціна аўтара і ісціна жыцця, апісаная самім пісьменнікам, зрошчваюцца ў творы, *пераарганізуючыся ў* Прыгожае.

Варта падкрэсліць яшчэ адзін з найважнейшых пастулатаў, уведзеных М. Бахціным – гэта сцвярджэнне, што твор ёсць *акт напружана-валявой рэакцыі* пісьменніка на тое, што для яго знаходзіцца ў знешняй пазіцыі. Пры гэтым

аўтар не толькі бачыць і ведае ўсё тое, што бачыць і ведае кожны герой паасобку і ўсе героі разам, але і болей іх, пры гэтым ён бачыць і ведае нешта такое, што ім прыныпова недасягальна, і ў гэтым заўсёды пэўным і ўстойлівым звышдастатку бачання і ведання аўтара ў адносінах да кожнага героя і знаходзяцца ўсе моманты завяршэння цэлага – як герояў, так і сумеснай падзеі іх жыцця, а менавіта цэлага твора⁸.

Па сутнасці, даследчык спыняе размову якраз на „парозе” паслядоўна-лагічнай магчымасці сцвярджэння, што мастацкая з’ява ёсць вынікам своеасаблівых паводзін. Бо на іманентнае перасанажаў і іх свету „сыходзіць” і перастварае іх (трансградыруецца як звыш прыўнесенае) менавіта напружана-валявая рэакцыя аўтара. А гэта значыць, што *твор – гэта паводзіны аўтара адносна паводзін герояў у „сумеснай падзеі іх жыцця”*.

І колькі б аўтар ні звяртаўся да напісання новых твораў, ён глядзіць на новых герояў, абставіны і канкрэтыку канфлікту ўласна адметнымі нязменнымі „вачыма” сваёй мастакоўскай індывідуальнасці. Ад твора да твора можа мяняцца толькі ракурс бачання. Такім чынам, нязменную ў сутнасным і зменлівую ў канкрэтыцы кожнага наступнага твора напружана-валявую рэакцыю аўтара на героя і фон за ім варта назваць *мастацкімі паводзінамі*. Гэтая катэгорыя, як і спарадзіўшая яе катэгорыя „творчасць”, адносіцца найперш да мастака, але і да персанажа з ягоным светам, паколькі прасякае ўсю „статычную” дынаміку руху ў творы. Пераўтварэнне, здзейсненае мастаком, настолькі зрошчваецца са створаным ім светам, што мастацкія паводзіны адначасова належаць і творцу, і створанаму ім.

Для далейшага практычнага ўзбагачэння і пераводу гэтых разважанняў з плоскасці гіпатэтычных у плоскасць рэальных крытэрыяў аналізу мастацкай творчасці апрабіруем іх на канкрэтным

⁸ Тамсама.

матэрыяле. Сярод ужо названых імёнаў беларускіх пісьменнікаў найбольш прыцягвае да сябе менавіта імя В. Карамазава, паколькі працэс яго творчасці дастаткова роўны, верны аднаму болю, адной тэме, без ваганняў, рэзкіх паваротаў і адмаўленняў папярэдняга. І яшчэ таму, што сам пісьменнік, і гэта невыпадкова, выйшаў на патлумачэнне дакладных ключоў да сваёй творчасці. У адным з эсэ В. Карамазаў сцвярджаў, што дзе б ён ні быў, з кім бы ні сустракаўся – увесь час ён заўважаў, і гэта яго вельмі цікавіла, што прырода прапануе чалавеку зрабіць „прывіўку супраць хлусні”. Як гэта „вакцына” дзейнічае, і што робіцца з тымі, хто не прымае „ін’екцыю”, як зазначае пісьменнік, і было ягоным заўсёдным ракурсам адлюстравання жыцця. Такім чынам, творчай дамінантай В. Карамазава з’яўляецца стварэнне вобраза „вакцыны супраць хлусні”, што ў аснове сваёй, як відаць па аўтарскаму вызначэнню, мае моцны этычны пачатак.

Дарэчы ўзгадаць, як С. Андрэюк, разглядаючы раннюю творчасць І. Пташнікава, у гаворцы пра „настойлівыя, унутрана ... мэтанакіраваныя пошукі самога сябе: і ў жанры, і ў манеры апавядаць, і ў эмацыянальным напаўненні твораў, і ў прыёмах стварэння характараў” вельмі ўдала зазначыў, што „гэта – як інстынкт”⁹. Так, талент здзяйсняе сябе, мабыць, найперш праз мастацкі інстынкт, бо менавіта ў падсвядомасці фармуецца кут погляду, з якога мастак дыферэнцыруе рэчыва свету і якое задае кшталт (формулу) яго перажывання. Такім чынам, з рэчаіснасці вылучаецца прататыповы матэрыял для вобраза героя і кола яго магчымых сітуацый. Дзякуючы апублікаваным дзённікавым запісам і некаторым эсэ В. Карамазава, мы можам зазірнуць у творчую лабараторыю аўтара і прасачыць лінію пераўвасаблення: прататып – герой. Нам удалося выявіць, што Ягор Захаравіч, герой абразка „Калі ён побач” (зб. „Падранак”), Дзед Тамаш з рамана „Пушча”, а таксама стары Даніла з апавесці „Краем Белага Шляху” маюць адзін і той жа прататып. Узбагачаны рысамі іншых „валанцёраў лесу” (нарысы „Руны мараны”, „Векавое”) з героя ранніх апавяданняў вырастае ў галоўнага персанажа рамана Міхаіл Пятровіч Валожка, за якім стаіць вобраз рэальнага лесніка. Можна згадаць тут і Сцяпана, героя напісаных у розныя гады трох апавяданняў, ці не самых моцных і знамянальных для творчасці В. Карамазава („Жаваранак”, „Гарадскія”, „Дзяльба кабанчыка”).

⁹ С. Андрэюк, *А жыццё – вышэй за ўсё*, Мінск 1992, с. 306.

Прататып нясе з сабой кола сітуацый, падгледжаных за ім пісьменнікам. З гэтага рэальнага кола падзей бярэцца патрэбны герою адэкватны яму фон абставін. Варта адзначыць, што прататыпавы матэрыял вобраза Сцяпана вычэрпваецца жанрам апавядання. Пры гэтым, запачаткаваўшыся таксама ў апавяданні, прататыпы Тамаша, Валашкі, Міны запатрабавалі для свайго ўвасаблення часава-падзейнае палатно рамана. Відавочны тут „дыктат” таго, што мастацкае чуццё, перажыванне адкрывала для сябе ў рэчаіснасці.

Тое, што вычуваў, намацваў „мастацкі інстынкт” В. Карамазава заключала ў сабе наступнае: 1) карамазаўскі герой (часцей за ўсё не свядома, а душэўнай рэакцыяй на прыгажосць) *выбірае* сабе пачуццё (і сілу яго) да прыроды, 2) праз гэта яму адкрываецца адпаведны (напісаны ў нерукатворным наваколлі) этычны „тэкст”, які ў залежнасці ад *выбару* пачуцця можа быць дэструктыўным альбо жыватворным, 3) у працэсе такога кантакту адбываецца *ўзаемаўзгадненне* (як гомамарфічныя структуры) паміж душэўным зместам персанажа і „прачытаным” у прыродзе, 4) гэта апрадмчваецца ў побыце – ён таксама набывае *ўзгодненасць асяроддзя*, 5) а таксама выяўляе сябе ва ўсіх сферах чалавечай дзейнасці, напрыклад: у каханні, прафесіі, псіхалогіі сацыяльных паводзін, а значыць – і ў *выніках лёсу*. Усе гэтыя параметры не маглі быць паўнаwartасна прадстаўлены ў „малым” і „сярэднім” жанрах – у апавяданнях ці аповесцях. Таму „аб’ектыўны карэлят” аднаго з пунктаў апускаўся зусім або падаваўся часткова. Прычым, пакуль не напішацца твор, дзе перажыванне рэчаіснасці атрымала б сабе поўны, няўсечаны аб’ектыўны карэлят, „мастацкі інстынкт” аўтара ў пэўнай ступені застаецца ў стане недаўсвядомленасці (гэта пацвярджае табліца №2, якую мы падаем ніжэй). Зразумела, гэта не азначае, што кожнаму пісьменніку абавязкова трэба пісаць буйныя творы. В. Быкаву, напрыклад, найлепш не ісці, як ён і сам лічыць, далей аповесці, О. Генры – далей навелы, што звязана менавіта з характарам мастацкай індывідуальнасці.

Вялікі жанр даў В. Карамазаву магчымасць з найбольшай паўнатой прывесці ў творы „аб’ектыўны карэлят” – той шэраг прадметаў, сітуацый, ланцуг падзей, знешніх фактаў, якія ўтрымліваюць у сабе яго пачуццёвы вопыт і якія сталі формулай, што задае „графік” узнікнення вобраза „вакцыны супраць хлусні” ў чытача. У рамане аўтар змог так прасачыць за многімі героямі, што даўсвядоміў і з большай дакладнасцю адлюстравваў, як на розных людзей „эты-

чная ін'екцыя" дзейнічае ў розных форме і аб'ёме, а таксама паказаў такога адмоўнага персанажа, які бачыць у прыродзе толькі падказкі, як здзейсніць зло. Раман дазваляў паўней убачыць лёс героя і звязаць вынікі яго жыцця з якасцю прынятай этычнай „ін'екцыі". Усё гэта значыць, што аб'ектыўны карэлят аўтарскага перажывання рэчаіснасці аказаўся запатрабаваным у сваёй прадстаўнічай паўнаце. Вобраз этычнага закону („Вакцыны супраць хлусні") паўстаў не кавалкам, не фрагментам, а цалкам.

Такім чынам, раман „Пушча" В. Карамазава дае тую шырыню і акрэсленасць (дзякуючы паўнаце аб'ектыўнага карэлята), якія найлепшым чынам вырашаюць нашу (і любога рэцыпіента) праблему дакладнага вызначэння калізіі, што пранізвае ўсю творчасць гэтага пісьменніка. Менавіта гэты твор абазначыў „кварту" катэгорый: Чалавек – Прырода – Побит – Лёс, праз якія адбываецца разгортванне самавыяўлення творчай індывідуальнасці Карамазава. Гэтыя катэгорыі адпавядаюць тыповай для рамантызма і экзістэнцыялізма калізіі: Чалавек і Універсум. Вельмі важна, што ў рамане „Пушча" (у адрозненне ад аповесцей і пазнейшага пакуль недакончанага рамана „Бежанцы") ідэальны „аб'ектыўны карэлят". А менавіта: прырода ў вобразе Пушчы паўстае яшчэ экалагічна не згвалтаваная, яна займае ўвесь лёс герояў рамана, таму яе ралявая функцыя адбываецца ў поўным аб'ёме. Побит шчыльна звязаны з нерукатворным асяроддзем, ён – не гарадскі і не зрушаны вайной, бежанствам ці чарнобыльскай бядой. Яго роля нічым не „траўміравана". Лёс герояў спраўджаецца не на вятрах эпохі, а ў зацішным лясным кутку, дзе няма палітыкі, партсходаў, даносаў і КДБ. Такім чынам, кожная катэгорыя выконвае сваю ролявую функцыю ў натуральнай паўнаце. Таму „вакцына супраць хлусні" выяўляе сябе ў рамане ў ідэальным абліччы. Такой, якой яна павінна была б быць стагоддзямі, вечна, калі б чалавек заўсёды адносіўся да прыроды з любоўю, а не па-спажывецку ці абыякава.

Пасля таго, як у вялікім жанры вобраз этычнага закону Быцця ўбачыўся цалкам, усёй „карцінай", В. Карамазаў з выразна новай мастакоўскай сілай вярнуўся да фрагментаў – да аповесцяў і апавяданняў. Прычым творы сярэдняга жанру сталіся не проста мастацкім даследаваннем своеасаблівага чатырохадзінства Чалавек – Прырода – Побит – Лёс – яны нясуць у сабе прыхаваны эксперымент. Што будзе, калі „прыбраць" паўнавартасны ўплыў Прыроды, яе этычнага тэксту на героя – аповесць „Дзень Барыса і Глеба". А што, калі „траўміраваныя" і асяроддзе, і побит, то чым гэта для

чалавека – „Краем Белага шляху”. Але ж можа быць і так, што прырода – цудоўная і побыт дастатковы, а лёс чалавека правяраецца на злом „вятрамі” эпохі і пазначанасцю творчай жарынкай, што, па В. Карамазаву, заўсёды „талент згарання” – „Крыж на зямлі і поўня ў небе”.

Калізія Чалавек – Прырода – Побыт – Лёс пакідае аўтару свабоду ў выбары кута погляду на яе, індывідуальнага адказу на пытанне, што ёсць заканамернасцю ўзаемасувязей ў гэтым чатырохадзінстве. Вобраз закону, па якім адбываецца сам працэс іх узаемаўзгодненага існавання ствараецца праз аб’ектыўны карэлят. Ён нясе такі паказ герояў і іх абставін, які адпавядае таму, што перажываў пісьменнік – ягонай эмоцыі. Таму ісціннасць адкрыцця этычнага закону залежыць ад паводзін-адносін аўтара да персанажа.

Пра складанасць паводзін, дзякуючы якім адбываюцца шліфоўка аб’ектыўнага карэляту, адцярэбліванне прататыповага матэрыялу і стварэнне тыповага героя ў тыповых абставінах, М. Бахцін у катэгорыях сваёй тэорыі заўважыў наступнае:

...аўтар не адразу знаходзіць невыпадковае, па-творчаму прынцыповае бачанне героя, не адразу ягоная рэакцыя становіцца прынцыповай і прадуктыўнай і з адзіных аценьваючых адносін разгортаецца цэлае героя: шмат грывас, выпадковых масак, фальшывых рухаў, нечаканых учынкаў выявіць герой у залежнасці ад тых выпадковых, эмацыянальна-валявых рэакцый, душэўных капрызав аўтара, праз хаос якіх яму патрабуецца дабірацца да сапраўднай каштоўнаснай устаноўкі сваёй, пакуль урэшце воблік яго не складзецца ва ўстойлівае неабходнае цэлае¹⁰.

Пакажам гэта на прыкладзе адносін пісьменніцы З. Дудзюк да свайго героя – архірэя Варлаама (раман „Архірэевы скарбы”¹¹). Заўважальна, што перажывае Варлаамам – пакуты, выпрабаванні, і тое, як важна, у адпаведнасці з веравызнаннем ён перанёс падзеі свайго лёсу, не стасуецца са светапогляднымі думкамі-рэфлексіямі героя. Свядомасць Варлаама, паказаная ў няўласна-простай мове, не адэкватная ягоным абставінам жыцця, а відавочна супадае па менталітэту з няўласна-простай мовай аўтара.

¹⁰ М. Бахтин, *Вопросы эстетики*, с. 8.

¹¹ З. Дудзюк, *Архірэевы скарбы*, «Полымя» 2001, №4. (Далей спасылкі на гэтае выданне падаюцца ў тэксе. У дужках указваецца старонка).

Так, герой, якому давялося *скарыць уласны дух, падпарадкаваць маладыя парыванні, скіраваць іх на служэнне Богу* (с. 96), які меў дзяцей толькі па духу, але ніводзін з вучняў яго не перарос, не стаў больш магутным (115), – такі герой не можа думаць, што ў мове Евангелля ёсць *чалавечая абмежаванасць*, што там *перакрыжоўваецца Боскае святло з чалавечай цемрай* (108). Нават шэраговы вернік, а тым больш добрасумленны святар, не можа лічыць што *смерць – гэта канчатковая кропка, а доля адорвае людзей духоўнымі скарбамі і вызначае працягласць жыцця* (99). На жаль, цытаванне такога кшталту можна працягваць і далей. Ды ўжо і так відно, што ўкладзены ў раманны характар менталітэт не ёсць іманентнае героя. Гэта пацвярджае і вобраз аўтара, асабліва там, дзе ўжо не канкрэтны персанаж, а сам аўтар разважае, што габрэям Бог даў зручнае для махлярства веравызнанне і што *якая яму (Богу – Дз.Д.) справа да нашых матэрыяльных багаццяў?* (98) і інш. Дакладна сведчыць пра ўпісанне трансградыентнага (свядомасці аўтара) замест іманентнага (свядомасці героя) наступная ўнутраная развага Варлаама: *Ісціна для мяне – жыццё і творчасць* (138). Так можа гаварыць у жыцці толькі паэт, мастак, бо для веруючага Ісціна – найперш сам Гасподзь. Не адекватныя герою (падзеі адбываюцца ў 1812 годзе) паняцці „дэхрысціянізацыя” і „дэгуманізацыя” (107). Натуральна, гэтыя словы характарызуюць свядомасць аўтара. Такім чынам, гаворачы тэрміналогіяй Бахціна, трансградыентнае аўтара становіцца іманентным героя і робіць фальшывай свядомасць апошняга.

Сапраўды, мастацкая праўда абавязана кшталтам свайго існавання таму, наколькі карэктна і прынцыпова *наводзіць* сябе мастак у адносінах да прататыповага матэрыялу, што распаўсюджваецца і, далей, на героя. Глядзіць В. Карамазаў на Пімафея Мурашку і родную вёску яго („Дзень Барыса і Глеба”), на доктара Валетава і чарнобыльскую трагедыю Магілёўшчыны („Краем Белага Шляху”), назірае за жыццём Бялыніцкага-Бірулі і ношай таленту, уштукаванага ў сваю эпоху, – пазнае адно і тое ж: вакцыну супраць хлусні – адзін з этычных законаў Быцця. І ўжо тады сутнасць (іманентнае) карамазаўскага героя, характар яго, абставіны выбудоўваюцца ў адпаведнасць імя якой – экзістэнцыяванне. У выніку гэтага ствараецца дакладная мастацкая філасофія, якая нясе паведамленне пра хай сабе і невялічкую, неабавязковую ўсеагульную, а – прыватную, аднак сапраўдную і прыгожую ісціну.

Праўдзівасць мастацкай філасофіі аўтара пацвярджаецца выра-

зным выяўленнем структурнай арганізаванасці таго, што адлюстравана. Калі пазначыць прабелам тую катэгорыю, ролявая функцыя якой „траўміравана”, то раман „Пушча” і наступныя за ім аповесці кладуцца ў даволі паслядоўную сістэму:

Табліца №1

1	Чалавек	Прырода	Побыт	Лёс	„Пушча”
2	Чалавек		Побыт	Лёс	„Дзень...”
3	Чалавек	Прырода		Лёс	*****
4	Чалавек			Лёс	„Краем Белага...”
5	Чалавек	Прырода	Побыт		„Крыж на зямлі...”
6	Чалавек	<i>Прырода</i>	<i>Побыт</i>	<i>Лёс</i>	„Бежанцы”

У рамане „Бежанцы” скранута ўсё: чалавек – адарваны ад свайго роднага кута, прырода трывае ад ваенных да глабальных, экалагічных траўм, побыт – камечыцца кожнай навалай, лёс – калечыцца найскладанейшай з эпох. Гэты твор абяцаўся стаць чарговай кульмінацыяй у творчасці В. Карамазава. Аднак напісана толькі першая яго частка. Як сцвярджае аўтар, раман нездарма пачынаецца подыхам трагедыі 1986 года, робіць „круг” над бежанствам чатырнацатага года і вандраваннямі беларусаў у пошуках свайго хлеба на пачатку стагоддзя, наступны „круг” – бежанства другой Сусветнай вайны. Задумвалася пераплесці бальшакі 14 і 41 года з бальшаком 1986-га і закончыць тою лініяй, з якой пісьменнік пачаў першую кнігу. Гэта лінія прыродная: стары егер і алянушка. Адбыўся расстрэл хмар над Магілёўшчынай і ўжо едзе калона хімікаў. Усе лініі павінны былі выліцца ў панарамную карціну, калі вёска падымаецца, зрушваецца са свайго месца і людзі ўжо сёння пераўтвараюцца ў бежанскі натоўп і бягуць са сваёй радзімы, з вёскі, з поля, ад лесу. Адчуваецца, што ў гэтым творы вобраз „вакцыны супраць хлусні” мог бы атрымаць вельмі важнае дадатковае ўвасабленне.

Аналіз відавочных этапаў творчасці В. Карамазава, дзякуючы табліцы №1, скіроўвае да спробы „прымераць” таблічныя клеткі да аповесцей, напісаных да рамана „Пушча”:

Табліца №2

Чалавек	Прырода		Лёс	„Пагоннік”
Чалавек		Побыт	Лёс	„Спіраль”
Чалавек			Лёс	„Бярозавыя венікі”
Чалавек	Прырода	Побыт	Лёс	„Пушча”

Адносна аповесцяў другой табліцы трэба зазначыць, што „траўміраванасць” ролявай функцыі адной ці некалькіх з катэгорый чатырохадзінства Чалавек – Прырода – Побыт – Лёс у іх не настолькі выразная, як ў „пасляпушчанскіх” творах. У „Пагонніку” галоўная гераіня твора, Юлька, жыве ў добраўладкаваным, узгодненым з прыродай вясковым побыце, які, праўда, парушаны ў вельмі важным сваім аспекце – сям’і. У Пракопчыка („Спіраль”) кантакт з прыродай не такі як у Юлькі ці Ягора („Пагоннік”), тым больш – як у Валашкі („Пушча”), аднак прафесія шафёра, хоць і „гарадскога”, пакідае магчымасць судакранання з прыродным наваколлем, яшчэ захаваная героем ў сабе „вакцына”, атрыманая ў вясковым маленстве, што і не прыводзяць Пракопчыка да такога экстрэмальнага іспыту, які падрыхтаваў лёс Мурашку („Дзень Барыса і Глеба”) і Валетаву („Краем Белага шляху”). Толькі злёгку парушаны побыт і ўплыў прыроды на Сцяпана Аблавушку („Бярозавыя венікі”): герой пераехаў у горад, а з жывым асяроддзем яго ўсё ж такі яшчэ звязваюць некаторы час бацькі, а потым – сябры, што засталіся ў родным гарадку.

Варта звярнуць увагу на тое, што гэтая першапачатковая як бы „размытасць” карамазаўскага эксперыментавання над чатырохадзінствам вызначальных для творчасці катэгорый пацвярджае думку пра існаванне ў В. Карамазава выразных этапаў пошуку і адкрыцця характару і спецыфікі свайго індывідуальнага таленту.

Як відна, гэтыя дзве табліцы вельмі проста ўкладаюцца ў адну, у якую да таго ж без цяжкасцей упісваюцца і ўсе карамазаўскія апавяданні, хіба з той невялікай папраўкай на магчымасці падачы „аб’ектыўнага карэляту” ў малым жанры. Канфлікт у кожным творы свой, адметны. Але кожны з іх, канфліктаў, адпавядае і як бы стаіць на „рэльсах” агульнай калізій – рух і канфігурацыя канфлікту залежаць менавіта ад яе.

Мастак слова творамі, як мазаікай, стварае палатно, дзе выпісаны адзіны вобраз свету са сваімі законамі і заканамернасцямі. Як вядома, закон – гэта ўнутраная істотная сувязь з’яў, што абумоўлівае іх упарадкаванае змяненне. Паколькі філасофія, карыстаючыся *лагічна-паняццёвым* апаратам, вывучае агульныя заканамернасці Быцця, то іх адлюстраванне *вобразнымі* (лагічна-пластычнымі) сродкамі ў мастацкай карціне свету мы называем *мастацкай філасофіяй*. Яна ёсць крытэрыі, які адносіцца да ўсёй творчасці і апрадмечваецца ў творах як іх ідэіны змест. Па сутнасці, мастацкая філасофія ёсць прадукт усведамлення аўтарам свядома-сці героя і яго абставін і праўдзівасць яе залежыць ад дакладнасці паводзін мастака адносна паводзін персанажа. З тым вельмі важным удакладненнем, што працэс творчага самаздзяйснення пачынаецца задоўга да самога моманту напісання твора, таму ў цэлым мастацкая праўда з’яўляецца сваеасаблівым, адметным вынікам неадменных для любога мастака напружана-валявых адносін аўтара да Свету.

Такім чынам, творчасць пісьменніка ўяўляе сабой працэсуальную цэласнасць. З жыццёвага матэрыялу мастацкі інстынкт выбірае прататыповую руду. Спосаб і кшталт творча-ўзрушанага перажывання рэчаіснасці пераплаўляе яе ў аб’ектыўны карэлят. У працэсе напісання твора аўтар намагаецца знайсці, выбудаваць у сабе карэктна-прынцыповыя адносіны да героя. Гэта здзяйсняецца як працэс напружана-валявых паводзін аўтара адносна паводзін героя і яго абставін, што праяўляе сябе ў творах як ахоп таго, што ёсць іманентным персанажа і ягонага свету, трансградыентным аўтара. Дакладныя і адпаведныя мастацкаму інстынцту адносіны (унутраныя і знешнія) пісьменніка да жыцця, прататыповага матэрыялу, аб’ектыўнага карэляту прыводзяць да таго, што аўтарскае (трансградыентнае) ачышчае сутнаскае (іманентнае) героя і яго свету ад выпадковага, чужога і прыўнесенага і, такім чынам, пазнаецца *Ісціна* рэчаіснасці, Быцця, бо яна і ёсць сутнаскае – тое, што іманентна Сусвету. Праўдзівасць аўтара зрошчаецца з праўдай жыцця і ўзнікае прыгожае. Так у выніку напружанага служэння сваёй творчай індывідуальнасці ўзнікае дакладная мастацкая філасофія.

У сціслым выкладзе структура творчасці як працэсу выглядае, на наш погляд, наступным чынам: 1) мастацкі інстынкт; 2) адчуванне – перажыванне рэчаіснасці; 3) прататыповы матэрыял; 4) аб’ектыўны карэлят; 5) адносіны аўтара да героя і яго абставін; 6) трансградыентнае аўтара; 7) мастацкая філасофія.

Калізія, як сілавая лініі магнітнага поля, прысутнічае ва ўсіх сямі „намінацыях”. Можна параўнаць яе са спружынай, нацягнутай з першага па сёмы пункт уключна. Канфлікт пачынае праяўляцца ўжо ў аб’ектыўным карэляцыі, але ў апошнім яшчэ многа таго, што Э. Хэмінгуэй называў 7/8-мі айсбергу, якія трэба адправіць ў падтэкст. Так што канкрэтыка канфлікту належыць толькі пэўнаму твору – пункт пяты. Шосты этап – гэта канчатковы момант нараджэння мастацкай праўды. Так, у В. Карамазава мастацкім адкрыццём стала тое, што паміж этычным кшталтам тэксту, які герой па сваёй волі захацеў прачытаць ў прыродзе (альбо ўзяць ад людзей, якія ўжо зрабілі гэта), і – яго побытам (штодзённым жыццём) і лёсам (самаздзяйсненнем) існуе *ўзаемаўзгодненасць*. Колькі б разоў пісьменнік ні мяняў герояў, іх абставіны і канфлікты, зноў і зноў узнікала адна і тая ж ісціна. Паўторнасць яе ва ўсіх (без пропуску!) творах сцвярджае пэўную мастацкую філасофію.

S U M M A R Y

In the article the process of cooperation between the reality and creative individuality is analyzed. The contrast between conflict and clash is presented. Victor Karamazov’s creation serves as the example to present the statement that literary work, the writer’s whole creation results from his attitude towards the world.