

Яўген Гарадніцкі

Мінск

Структурныя асаблівасці наратыву ў аповесці Уладзіміра Дамашэвіча “Кожны чацвёрты”

У традыцыйныя наратыўныя формы беларускай літаратуры другой паловы XX стагоддзя паступова пранікалі прыёмы структурнай арганізацыі тэксту, з дапамогай якіх разнастайліся спосабы мастацкага выражэння, узмацнялася яго экспрэсіўнасць. Традыцыйны наратыў ад трэцяй асобы мог сумяшчацца з іншымі формамі падачы матэрыялу. Адзін з характэрных прыкладаў такога ўзаемадзеяння – аповесць Уладзіміра Дамашэвіча “Кожны чацвёрты” (1977–1978).

У. Дамашэвіч – празаік, які пісаў у традыцыйным ключы. Тым больш цікава паназіраць за тым, якім чынам на яго творы рабіла ўплыў дадзеная тэндэнцыя. Пачынаецца аповесць з абагульненага вобразу, у якім прыкметы канкрэтнай беларускай вёскі суадносяцца з маштабнымі часавымі абсягамі. Дэйктычнае ўказанне на канкрэтыку натуральна ўпісваецца ў шырокі кантэкст: *Над гэтай вёскай, што стаяла тут і стаіць пад беларускім небам нямала стагоддзяў, праляцела, прашумела сваім чорным крыллем не адно ліхалецце...*¹

Пасля невялікай экспазіцыі абагульненага характару пачынаецца апісанне непасрэднага дзеяння. Выява вёскі, якая толькі згадвалася перад гэтым, становіцца выразна бачнай, набывае канкрэтныя формы. Па зімовай, замеценай снегам вуліцы ідуць нямецкія салдаты. Адрозна становіцца зразумелым, што згадванне пра ліхалецці ў экспазіцыйнай

¹ У. Дамашэвіч, *Кожны чацвёрты: Аповесць*, Мінск 1991, с. 3. Тут і далей падкрэслена – Я.Г. Пры далейшай спасылцы на гэта выданне ў дужках падаецца старонка.

частцы было невыпадковым, што такім чынам абазначаецца канкрэтна-гістарычная сітуацыя – месца і час дзеяння.

Апавядальнік, назіраючы за салдатамі акупацыйнага войска са свайго пункту гледжання (з пункту гледжання ўяўнай прысутнасці), звяртае ўвагу на выразы твараў, “расшыфроўваючы” іх для чытача. Пры гэтым дадзена “расшыфроўка”, выяўляемая праз аўтарскі аповед, нясе ў сабе і пэўныя прыкметы “бачання” саміх нямецкіх салдатаў. Сказ, у якім выяўляецца такая разнапланавасць бачання і выяўлення, складаецца як бы з дзвюх частак: спачатку ў ім заяўляе аб сабе пункт гледжання апавядальніка, затым акцэнт пераносіцца на выяўленне пункту гледжання нямецкіх салдатаў. Спачатку (у адным і тым жа сказе) гаворка ідзе пра *немцаў* (знешні погляд), пасля з’яўляецца займеннік *мы*, як форма самапрэзентацыі гэтых *немцаў*. *На тварах у немцаў – бесклапотнасць, мо толькі цікаўнасць, мо пагарда ў вачах: саламяная, забытае богам сяло, мы, каб хацелі, ад цябе засталіся б адны галавешкі...* (3–4). Умоўнай часціцай *мо* падкрэсліваецца, што ўсё ж такі мяжа паміж аб’ектывізаванай пазіцыяй апавядальніка і тым, што перажываецца ў дадзены момант нямецкімі салдатамі, застаецца даволі ўстойлівай. Апавядальнік толькі выказвае здагадку аб тым, што маглі б у гэты момант думаць і адчуваць салдаты захопніцкай арміі, знаходзячыся ў нязвычайным і варажым для іх асяродзі.

Больш блізкі, натуральна, апавядальнік да герояў, якія вядуць змаганне з ворагамі. Больш упэўнена перадаюцца настроі, памкненні такіх герояў. Аўтар актыўна карыстаецца ў гэтых выпадках няўласна прастай мовай. У такім маўленні прысутнічаюць выразы павышанай экспрэсіўнасці, якія могуць ідэнтыфікавацца як праяўленні свядомасці аднаго з герояў (або адразу некалькіх герояў). Вось, напрыклад, як перадаюцца апавядальнікам развагі партызанаў (Сярмяжкі, Сушчэні і Піліповіча), пасланых камандаваннем атрада папярэдзіць магчымы самасуд з боку падрыўніка Ваўчэцкага, у якога карнікі знішчылі ўсю сям’ю. Ім неабходна апярэдзіць Ваўчэцкага і яго напарніка Паланейчыка. Для гэтага трэба спышацца з усіх сіл. Гэта ўстаноўка выяўляецца ў аўтарскім наратыве як роздум саміх герояў, які, аднак, не ідэнтыфікуецца з кім-небудзь з іх персанальна. Гэта як бы выражэнне іх агульнай памкнёнасці, агульнага настрою:

Што ж застаецца? Адзінае выйсце – націснуць на ногі. Але дзе тут ціснуць, калі ўжо і так няма сілы, калі хочацца ўтасці на снег, ляжаць і не варушыцца – хоць з паўгадзіны, каб стома пакінула цела. Адкуль, дзе набрацца сіл? (90). Звяртае на сябе ўвагу драматычная напружанасць, дыялагічнасць дадзенага ўнутранага маналога герояў,

які перадаецца няўласна простаю мовай апавядальнікам. Маналог гэты складаецца з адных пытанняў, якія задаюцца (ці маглі б задавацца) героямі самім сабе.

Ці могуць некалькі герояў думаць аднолькава, задаваць сабе адны і тыя ж пытанні? Тут патрэбна ўлічваць тое, што ўсе яны знаходзяцца ў адной сітуацыі, што не можа не ўплываць пэўным чынам на іх сканцэнтраванасць на агульнай мэце. Да таго ж, варта не забываць пра **ўмоўнасць** перадачы наратыўнымі сродкамі свядомасных устаноў і ментальных станаў літаратурных герояў. Наратывам абазначаецца перш за ўсё агульнае рэчышча плыні думак і адчуванняў герояў, скіраванай на асэнсаванне пэўнай жыццёвай сітуацыі.

Запытальная інтанацыя медытавання дае магчымасць выявіцца праз наратыў набліжанасці апавядальніка да ўнутранага свету герояў. Разам з тым яна перадае і агульную эмацыянальную танальнасць аповеду, драматычнасць і няпэўнасць той сітуацыі, у якой знаходзяцца героі. Пытанне накладваецца на пытанне па меры прасоўвання партызанаў наперад. І галоўнае з іх – аб тым, *што ж іх чакае сёння?* (92).

Партызаны, пасланыя запабегчы ажыццяўленню Ваўчэцкім безразважлівай помсты над бязвіннымі людзьмі, хітра і падступна агаворанымі паліцаем Стахам, сапраўдным віноўнікам трагедыі, усё-такі не паспяваюць выканаць заданне. Ваўчэцкі забівае Вальковіча і яго сям'ю. У тым ліку і малога хлапчука. Ягоны напарнік Паланейчык не прымае, па сутнасці, удзелу ў расправе, аднак ён дабівае смяротна параненага малога з-за пачуцця міласэрнасці. Ён нясе за гэта маральную адказнасць і, апроча таго, як фактычны саўдзельнік, абвінавачваецца камандаваннем атрада і змяшчаецца пад варту. Пазней, з-за канфлікту са сваім камандзірам, ён гіне ў выніку падстроенага “пабегу”. Ваўчэцкі ж сыходзіць з атрада і яго далейшы лёс застаецца невядомым.

Такім чынам развіваецца асноўная сюжэтная лінія аповесці. Разам з тым, у наратыўны абсяг твора трапляюць і іншыя персанажы і звязаныя з іх увасабленнем сюжэтных калізій. Такое пашырэнне наратыўнай прасторы прыводзіць да ўспрымання аповесці У. Дамашэвіча як складана і своеасабліва структураванага твора.

Апроча персанажаў, непасрэдна і даволі шчыльна звязаных з галоўнымі героямі, такіх як каханая Паланейчыка Юля Казак або камісар атрада, у аповесці прадстаўлены (пры тым, спецыфічным наратыўным спосабам) яшчэ некалькі персанажаў, якія, па сутнасці, не прымаюць непасрэднага ўдзелу ў развіцці сюжэта, хоць пэўным чынам усё-такі аказваюць на яго ўплыў. У тэксце аповесці змешчаны іх своеасаблівыя партрэты, што маюць форму ўнутранага маналогу.

У аповесці дзве такія ўстаўкі, якія надзвычай рэльефна вылучаюцца на агульным, у прынцыпе аднародным, наратыўным фоне. Кантрастнасць успрымання дасягаецца за кошт таго, што адбываецца рэзкая змена формы нарацыі, пераход ад аб'ектывізаванай апавядальнай формы (3-й асобы) да суб'ектывізаванай формы (1-й асобы). Нечаканасць выкарыстання такога прыёму ўзмацняецца тым, што дадзеныя маналогі, якія распаўсюджваюцца на цэлыя раздзелы кнігі не маюць, па сутнасці, нічога агульнага з папярэднім аповедам, г. зн. перад іх пачаткам узнікае пэўны сюжэтны “разрыў”. “Часавы перапад” наогул з'яўляецца характэрнай прыналежнасцю разгорнутага апавядальнага дыскурсу, пэўным чынам храналагічна раздзяляючы і, разам з тым, аб'ядноўваючы, структуруючы тэкст як сукупнасць эпізодаў. Аднак у дадзеным выпадку раздзяляльная рыса прадстае значна больш акрэсленай і прыкметнай, паколькі цалкам змяняецца наратыўная парадыгма.

Адзінаццаты раздзел аповесці пачынаецца своеасаблівым самапрадстаўленнем новага персанажа: *Я – Лёнька Казак, разведчык і такім мяне ведае ўвесь атрад. Спытайце ў любога, і кожны вам скажа, што Лёнька Казак – не проста разведчык, а лепшы разведчык у атрадзе. Я не збіраўся быць такім спецыяльна, а стаў неяк выпадкова, паміма маёй волі і жадання. Проста смех!* (115).

Такім чынам, праз добрую сотню старонак тэксту ў аповесці ўпершыню паяўляецца першаасабовая форма наратыву, якая замяняе сабой традыцыйны аб'ектывізаваны аповед. На змену апавядальніку, які расказвае пра падзеі, прыходзіць нечакана герой, які бярэ на сябе функцыі апавядальніка. Гэтае “я”, з якога пачынаецца раздзел, з тым даволі часта будзе сустракацца ў дадзеным раздзеле, які сваёй наратыўнай формай кантрастна вылучаецца ў кампазіцыйнай будове твора. У такім пачатковым самапрадстаўленні і далейшым расказе героя пра сябе выяўляюцца ў нейкай ступені прыкметы, характэрныя для драматычнага твора, у якім дзеючая асоба звяртаецца з маналогам непасрэдна да публікі.

Маналог Лёнькі Казака, несумненна, надзвычай своеасаблівы, ён змяшчае не толькі па-юначаму наіўную самахарактарыстыку персанажа, але і аповед пра некаторыя эпізоды з яго партызанскай дзейнасці. Такім чынам, унутры агульнага сюжэту паяўляецца яшчэ дадатковы сюжэт, суб'ектам раскрыцця якога становіцца менавіта Лёнька Казак. У аповедзе, які вядзецца ў дадзеным раздзеле ад імя героя, перадаюцца яго развагі і ўспаміны, выяўляецца непасрэднасць пачуццяў юнака, які імкнецца паводзіць сябе, як дарослы. Ён так і заўважае сабе: *Мо я*

разважаю надта па-даросламу, але мне здаецца, што я неяк непрыкметна для сябе стаў дарослым, хоць па гадах я яшчэ дзіця (116).

Вядома, пафасныя і ўзнёслыя развагі героя-апавядальніка выглядаюць у нейкай ступені па-юначаму наіўнымі, хоць нельга ўсумніцца ў іх шчырасці: *І вось такі момант трэба не праяваць, трэба ўзняць дух людзей, каб яны як нарадзіліся нанова, каб яны ўбачылі свет другімі вачыма, – адным словам, як той горкаўскі Данка, трэба часам, у адказную хвілю, выняць з грудзей сваё сэрца і асвяціць шлях, камі навокал цемра і невядома, кудэю ісці, – павясці, і вывесці, і выйграць бой, хоць самому і давядзецца загінуць* (116).

Пра тое, ці так, ці **падобна да гэтага** разважаў і адчуваў у гэты час герой у сваёй звернутасці ва ўласны свет экзістэнцыйных перажыванняў, мы можам у дадзеным выпадку меркаваць з пэўнай доляй умоўнасці і дапушчэння. Таксама як і аб тым, наколькі істотная тут прысутнасць аўтарскай сюжэтна арганізуючай волі. Ва ўсякім разе аповед вядзецца ад першай асобы і ідэнтыфікуецца менавіта з героем. Пры гэтым у вышэй прыведзеным урыўку можна адзначыць такія характэрныя дэталі, як, напрыклад, згадванне пра горкаўскага Данка як адзнаку школьнай начытанасці падлетка і яго рамантычнай скіраванасці. Поруч з гэтым у тэксце фігуруе такі дыялектызм, як “кудэю”. Усё гэта разнастайныя сродкі выражэння індывідуальнага светабачання героя.

Разам з тым у апошніх словах прыведзенага ўрыўка, дзе гаворыцца пра магчымасць смерці ў імя вялікай мэты змагання з ворагам, адчуваецца не толькі праява прадчуванняў героя (якія насамрэч спраўдзяцца), але і прысутнасць усёведання аўтара. Да думкі, што жыццё юнага партызана можа неўзабаве абарвацца, чытача скіроўваюць як непасрэдныя алузіі, так і агульныя як бы **падсумоўвальны** тон аповяду.

Патрэбна заўважыць, што чытач у сваіх меркаваннях пра магчымае заканчэнне існавання героя-апавядальніка заўсёды сутыкаецца ў падобных выпадках з даволі складанай праблемай. Непазбежна паўстае пытанне: якім жа тады чынам **дайшло** да яго тое, аб чым распавядаецца героем, якога ўжо няма? Герой-апавядальнік, які дагэтуль успрымаўся як цэласная з’ява, у нейкім сэнсе **раздвойваецца**, яго аповед пра сябе страчвае прыкметы непасрэднага прамаўлення, становячыся ў большай ступені аб’ектывізаванай нарацыяй, суадноснай з пазіцыяй аўтара як галоўнага ў творы апавядальніка.

Фізічнае існаванне героя, які распавядаў пра сваё жыццё, заканчваецца або падыходзіць да завяршэння, і ў такім выпадку, натуральна,

даводзіцца меркаваць пра тое, што ён быў *не адзіным суб'ектам наратыву*, што яго аповед суправаджаўся яшчэ нейчым удзелам. Несумнеўна, што гэта наратыўны ўдзел самога аўтара, выяўленне яго творчых устаноў на эстэтычнае завяршэнне разгорнутага ў творы праз тэкст мастацкага свету.

М. Бахціным грунтоўна распрацавана тэорыя, паводле якой размяжоўваюцца функцыі аўтара і героя літаратурнага твора і разам з тым выяўляецца іх дыялагічная знітаванасць. На думку вучонага, прысутнасць аўтара ў творы мае канцэптуальна і эстэтычна арганізуючае значэнне. Толькі аўтар можа сабраць у адзінае цэлае ўсе элементы наратыўнай і сюжэтна-кампазіцыйнай структуры твора. *Проза, каб завяршыцца і адліцца ў закончаны твор, павінна выкарыстоўваць эстэтызаваны працэс творчага індывіда – аўтара яе, адлюстраванне ў сабе вобраз закончанага падзеі творчасці яго, бо знутры свайго чыстага, адстароненага ад аўтара сэнсу яна не можа знайсці ніякіх завяршальных і архітэктанічна ўпарадкавальных момантаў*², – адзначаў рускі філолаг.

У аповедзе, які вядзе герой аповесці У. Дамашэвіча, пры ўсёй яго звязанасці з сітуацыйным адчуваннем, маркіраванасцю асабовай характэрнасцю, несумнеўна, прысутнічае аўтарская сюжэтанакіраваная і эстэтычна завяршальная воля. У расказ героя ўплятаюцца, пры тым даволі шчыльна, прыёмы, уласцівыя для наратыўнай стратэгіі аўтара. Кругагляд героя дапаўняецца за кошт больш шырокага, усепраніклівага бачання аўтара. Вось як, напрыклад, апавядаецца пра адзін з крытычных момантаў, калі Лёнька даведваецца, што вёска, у якой ён заначаваў з камандзірам, ідучы на заданне, акружана немцамі. Пасля згадкі героя пра свой сон, у якім ён бачыў маці, далей апавядаецца наступным чынам: *Я прагнуўся. Ужо развіднівалася. Цётка Настуля выйшла на вуліцу па вадку. І раптам, кінуўшы вёдры, шыбнула назад, у хату. Я зразумеў, што нешта ёсць, успаіўся і кінуўся на двор* (126). У дадзеным выпадку тое, аб чым апавядае герой, знаходзіцца ў асноўным па-за межамі яго непасрэднага бачання. Можна, вядома, дапусціць, што ён з хаты пачуў бразгат упушчаных жанчынай вёзер і здагадаўся аб тым, што адбываецца, але так, як гэта прадстаўлена ў наратыве, ён наўрад ці мог уявіць. Тут мы маем справу хутчэй усё-такі з аўтарскім дыскурсам, які прадстаўляе пункт гледжання аб'ектывізаванага назіральніка.

² М. Бахтин, *Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук*, Санкт-Петербург 2000, с. 11.

У сваім маналогу Лёнька Казак няраз згадвае слова *смах*, з чаго можна зрабіць пэўныя вывады адносна яго структурнага і сэнсаўтваральнага значэння ў тэксце. Семантыка гэтага слова ўступае ў супярэчнасць з агульным напружана-драматычным тонам аповеду, прадчуваннем (і героем, і чытачом) набліжэння трагічнай развязкі. А можа якраз змрочныя прадчуванні і выклікаюць патрэбу ў героя супрацьпаставіць ім штосьці светлае, адрознае па светаўспрымальнай танальнасці? Выраз “проста смех”, які часта паўтараецца Лёнькам, з’яўляецца маўленчай прыкметай, праз якую выразна праяўляецца індывідуальнасць персанажа. У гэтым выслоўі, якое, мяркуючы па ўсім, трывала ўвайшло ў маўленчую практыку героя, выяўляюцца яго іранічныя адносіны да самых, здавалася б, сур’ёзных і драматычных рэчаў і абставінаў. Можна разглядаць гэта як своеасаблівую абаронную рэакцыю падлетка, яго спробу засцерагчыся хоць такім чынам ад занадта жорсткай рэчаіснасці. Спрачаючыся ў думках з сястрой, якая на правах старэйшай папярэджвае яго аб неабходнасці берагчыся, ён адказвае так: *Проста смех! Што значыць сябе берагчы на вайне?* (125). Ён і не думае берагчы сябе, нават тады, калі душу запаланяе трывога прадчування. Ён і тут спрабуе аджартавацца, іранічна паставіўшыся да самога паняцця *душа*: *Нейкая трывога жыве ў мяне ў душы. Проста смех – у душы!* (125–126). І калі Лёнька Казак адстрэльваецца ад насядаючых немцаў і імкнецца ўтрымацца за апошнюю надзею, ён зноў жа асаджае сябе звыклым спосабам: *А раптам паявяцца з лесу нашы і змятуць немцаў з мае дарогі? А раптам?.. Не, відаць, цуду ўжо не будзе. Проста смех – цуду не будзе!* (128).

У зацятым змаганні хлапчука з непараўнальна мацнейшым за яго праціўнікам набліжаецца непазбежна трагічная развязка. Яна супадае з заканчэннем раздзела, які ўяўляе сабой унутраны маналог героя-апавядальніка. Наратыў і экзістэнцыя героя, цесна паяднаныя на ўсім працягу раздзела, у дадзены кульмінацыйны момант аказваюцца канчаткова раз’яднанымі. Паказальна, што апошнімі словамі апавядальнага дыскурса, якія належаць герою, што памірае, з’яўляюцца якраз словы *Проста смех!*.. Гэта, безумоўна, сведчыць аб тым, што дадзены выраз, які неаднаразова паўтараецца ў тэксце раздзела і змешчаны ў самым вызначальным у кампазіцыйных адносінах месцы ў канцы яго, мае пэўнае значэнне ў арганізацыі аповеду як мастацкага цэлага.

Разглядаемы раздзел наогул заканчваецца незвычайным у наратыўным сэнсе чынам. Апавядальнік апісвае сваю ўласную смерць! Гэта стае магчымым і не ўспрымаецца як штосьці надзвычайнае дзякуючы

раздзяленню функцый наратара і персанажа, якія раней спалучаліся ў адной асобе.

У далейшым разгортванні сюжэту будзе толькі згадвацца пра гібель Лёнькі Казака, аднак жа адчувальнага непасрэднага ўплыву на сюжэт гэта падзея не акажа. Уплыў, як нам уяўляецца, заключаецца ў іншым, а менавіта, у тым, што тым самым у яшчэ большай ступені драматызуецца і ўскладняецца агульная атмасфера апісваемых падзей, уносіцца дадатковая і вельмі шчымлівая нота ў напружаную поліфанію аповеду.

У яшчэ меншай ступені звязаны з асноўнай сюжэтнай лініяй унутраны маналог, прамаўляемы ў сваёй свядомасці паліцаем Стахам-Ляхам. Праўда, у адрозненне ад юнага партызана Казака, гэты персанаж паяўляецца ў полі агляду чытача на першых старонках аповесці. Гэта ён, паліцай Стах-Лях, як яго звыкліся зваць у вёсцы, прыводзіць нямецкіх карнікаў у хату Ваўчэцкіх і сам прымае ўдзел у расправе. Аўтар падае і яго партрэтнае апісанне, у якім выяўляюцца адносіны да гэтага здрадніка: *Стах наперадзе: вялікі гонар ісці спераду ў немцаў. Вінтоўку ён трымае неяк па-асабліваму: почапкай на правае плячо, правую руку ў белай шарсцяной пальчатцы на рулю – і сама вінтоўка павісае ў яго за плячыма гарызантальна, як папярочына ў крыжы. Відзец, што Стах ужо добра вытій у старасты, ён увесь барвовы, вялікія вочы п'яна круцяцца, зубы выскалены...* (5).

Чатырнаццаты раздзел аповесці, які ўяўляе сабой унутраны маналог Стаха-Ляха, пачынаецца аналагічна таму, як і адзінаццаты, у якім прадстаўлены аповед пра сябе партызана Лёнькі Казака. Перш наперш апавядальнік прадстаўляецца, называе сябе: *Я – Стах Ярэміч, нямецкі паліцай, і гавару гэта кожнаму, не баюся і не саромеюся* (150). Падобныя па наратыўнай структуры, гэтыя пачаткі выяўляюць процілегласць закладзенага ў іх сэнсу. Здавалася б, у абодвух выпадках мы маем справу з выяўленнем гранічнай шчырасці і спавядальнасці, аднак гэтыя шчырасць і спавядальнасць кардынальным чынам адрозніваюцца па свайму характару. Шчырасць паліцэйскага-запраданца цынічна самавыкрывальніцкая па сваёй сутнасці. Апавядаючы сваю гісторыю, ён не збіраецца шукаць якія-небудзь самаапраўданні сваёй здрадзе і адданай службе акупантам, хоць і разумее сапраўдную сутнасць свайго становішча: *Ты – паліцай – усяго толькі, і ведай сваё месца. а месца тваё – ля левай нагі твайго гаспадара, як у паляўнічага сабакі* (154).

У сваім шчыраванні Стах-Лях пераўзыходзіць нават у нейкім сэнсе сваіх гаспадароў, паколькі лічыць, што ён змог бы больш рашуча расправіцца з партызанамі: *Каб далі мне ўладу, я хутка з імі пакончыў*

бы. *Прачасай бы кожную вёску, прачысціў бы: усіх падазронах – да сценкі* (155). Стах Ярэміч у сваім некалькі нечаканым для чытача запале шчырасці непахісны ў выбраным ім кірунку, ён, па ўсім відаць, не збіраецца з яго збочваць. *Хай сабе, я згодзен са сваёй доляй...* – заяўляе ён не толькі з пакарай лёсу, але і з пэўнай ганарлівасцю. Аднак ён спрабуе неяк разабрацца ў тых прычынах і абставінах, якія прывялі яго на слізкую сцяжыну здрады, у лагер акупантаў. У адрозненне ад прасякнутай юначай рамантыкай самарэфлексіі Лёнькі Казака, самарэфлексія Стаха Ярэміча падаецца больш аналітычнай, але разам з тым у ёй адчуваецца даволі выразна імкненне аўтара пэўным чынам накіраваць і скарэктаваць ход разважанняў персанажа. Таму развагі Стаха ўспрымаюцца як не зусім арганічныя для яго ў дадзенай канкрэтнай сітуацыі. Яны ўсё ж у большай ступені, мабыць, могуць быць асацыяваны з аўтарскай пазіцыяй, з тым, як узважае жыццёвую сітуацыю персанажа менавіта аўтар як стваральнік усёй сюжэтнай прасторы твора.

Вось, напрыклад, у якім стылі разважае Ярэміч над сваім лёсам: *Часта думаю: хто я, для чаго жыву, чаму маё жыццё пайшло ў такі бок, а не ў другі. А каб немцы сюды не прыйшлі? Я быў бы па-ранейшаму брыгадзірам?* (158). У падобных пытаннях адчуваецца не толькі імкненне персанажа паглядзець на сябе як бы з боку, але і аўтарская наратыўная ўстаноўка на аналітычнае раскрыццё характару. Магчыма, у дадзеным раздзеле аповесці аўтар і залішне “атамізуе” свядомасць персанажа, у значнай ступені выяўляючы пры гэтым у наратыве свае ўласныя адносіны. Аднак патрэбна мець на ўвазе, што маналагічная форма самапрэзентацыі персанажа, уключаная ў сюжэтную структуру эпічнага твора, валодае пэўнай ступенню ўмоўнасці. І гэта ўмоўнасць якраз выразна праяўляецца ва ўскладненай наратыўнай структуры твора У. Дамашэвіча. Унутраныя маналогі другарадных персанажаў аповесці ў кантэксце агульнага аб’ектывізаванага аповеду прадстаюць як украпленні, спецыяльна ўведзеныя аўтарам для ўзмацнення поліфанічнага ўражання.

Па фармальна-структурных прыкметах гэтыя маналогі ў многім падобныя, хоць яны і раскрываюць зусім розныя асабовыя светлы, прадстаўляюць процілеглыя ў сваёй маральнай аснове характары. Так, напрыклад, для маўлення Стаха Ярэміча таксама ўласцівы паўтор некаторых слоў, якім надаецца асаблівае сэнсава-сітуацыйнае значэнне. Гэта перш за ўсё фраза *Вось і ўся песня!*, якой акцэнтуюцца героем-апавядальнікам яго змірэнне з існуючым станам рэчаў, адданне на волю абставін, адмаўленне ад якіх бы там ні было спробаў разабрацца ў сабе і сваіх адносінах да таго, што адбываецца навокал. *Часам,*

праўда, хочацца дакапацца да ісціны, да каранёў, але як пачнеш дакопвацца, дык яшчэ болей заблытаешся. Пайшло яно ўсё да д'ябла – вось і ўся песня (154). Гэты выраз, які стаў для яго моўным выражэннем асабістай безвыходнасці, асабліва актыўна паўтараецца Ярэмічам у канцы яго маналогу, завяршаючы тры апошнія абзацы тэксту раздзела.

Такім чынам, можна канстатаваць, што ў аповесці У. Дамашэвіча “Кожны чацвёрты” наратыўная структура ўяўляе сабой даволі складанае ўтварэнне, канструктыўныя магчымасці якога дазваляюць выявіць поліфанічную шматслойнасць апаведу. Письменнікам у гэтым творы ажыццяўляецца магчымасць спалучэння аб’ектывізаванага тыпу нарацыі з іншымі відамі дыскурсу, у прыватнасці, з аповедам ад першай асобы. Пры гэтым адметнасць аўтарскага падыходу выяўляецца ў дадзеным выпадку ў тым, што першаасабовы наратыў належыць не аўтару-апавядальніку, а аднаму з персанажаў, да таго ж, не з ліку першарадных.

STRESZCZENIE

STRUKTURALNE WŁAŚCIWOŚCI NARRACJI W POWIEŚCI U. DAMASZEWICZA „KAŻDY CZWARTY”

Przedmiotem analizy jest struktura narracyjna powieści „Každy czwarty” białoruskiego prozaika Uładzimira Damaszevicza Oprócz tradycyjnej narracji w trzeciej osobie liczby pojedynczej autor wykorzystuje w utworze inne formy narracyjne. Jedną z nich jest monolog wewnętrzny drugorzędnych postaci powieści. W artykule omówiono kontekstowe znaczenia tych form.

Słowa kluczowe: dyskurs, narracja, przestrzeń narracji, struktura narracyjna, monolog wewnętrzny, paradygmat, tekst.

SUMMARY

STRUCTURAL FEATURES OF THE NARRATION IN THE STORY OF U. DAMASHEVICH “EVERY FOURTH”

The object of the study is the narration structure of the story “Every fourth” written by a Belarusian writer Uładzimir Damashevich In addition to the traditional third-person narration the author uses other narration forms. One of these forms is the inner monologue of the minor characters of the story. In the article the contextual meaning of those episodes is analysed.

Key words: discourse, narrator, narrative, narrative space, narration structure, inner monologue, paradigm, text.