

ВАЛЯНЦІНА ЛОКУН

## “МАЛАЯ ПРОЗА” — 97

Да праблем развіцця жанру

Не аднойчы даводзіцца чуць, што наш неўладкаваны час, як і наогул жыццё на гістарычным пераломе, не спрыяюць развіццю буйных мастацкіх жанраў. З такім сцвярджэннем нельга не пагадзіцца, аднак варта прызнаць, што існуючыя “малыя” жанры, як больш дынамічныя і рухомыя, “змушаны” браць на сябе ў пэўным сэнсе і функцыі рамана ці аповесці. Як у адлюстраванні Асобы і Часу, так і ў пазнанні працэсаў жыцця.

Менавіта з гэтых пазіцый мы і падыходзім да канкрэтнага аналізу апавяданняў 1997 года, аддаючы перавагу праблемам сучаснага развіцця жанру.

Васіль Быкаў... Гэты пісьменнік па-ранейшаму жыве болей нацыі, клопам пра беларускі народ. Праўда, апошнім часам накірунак яго эстэтычных пошукаў змяніўся. Пісьменнік сягае ў глыбіню трансфармаванай сацыяльнага жыццём нацыянальнай свядомасці. Дарэчы, тэма нацыянальнай свядомасці як асобная сфера мастацкага аналізу ўпершыню досыць востра была пастаўлена Васілём Быкавым яшчэ ў аповесці “Знак бяды”. Але тады пісьменніка цікавілі найбольш моманты пазітыўныя. Акрамя таго, праблема вырашалася ў рамках ранейшай сістэмы мастацкіх каардынат: сістэма грунтавалася на выяўленні магчымасцяў уздыму чалавечага духу і разгортвалася ва ўмовах і сітуацыях экстрэмальных, вымагаючы ад герояў найвялікшай канцэнтрацыі духоўных сіл чалавека. В.Быкаў сярэдзіны 90-х гадоў ужо іншы: ён заглыбляецца ў нацыянальны характар і выяўляе яго праявы і яго магчымасці ў працэсе жыцця звычайнага, у сітуацыі, калі можна так сказаць, бу-

дзённай. Мастацкі геній В.Быкава ў тым і праяўляецца, што ў гэтай будзённасці і праз будзённасць ён спрабуе вызначыць найбольш істотныя моманты характару народа. Больш таго, пісьменнік да следуе гістарычную свядомасць, філасофію пэўнага часу і вызначае ступень уплыву іх на нацыянальную свядомасць. Таталітарная дзяржава дэфармавала свядомасць народа, падпарадкавала яе сабе і шляхам ідэалагічнай апрацоўкі зрабіла з людзей вінцікаў, няздатных нават да абароны сваёй годнасці. Ды і само паняцце чалавечай годнасці згубілася ў нетрах калектывісцкіх і інтэрнацыянальных вучэнняў. Як слушна адзначыла А.Сямёнава, Васіль Быкаў “адчувае крызіснасць свядомасці канца тысячагоддзя, шукае гранічную ісціну праз гранічны трагізм сітуацый...” (ЛіМ, 6.02. 1998.)

Апавяданне В.Быкава “Народныя мсціўцы” пабудавана па традыцыйнай быкаўскай схеме — у вёску прыедзе былы супрацоўнік НКУС Вусаў, “энкавэдэшнік”, які некалі “перасадзіў палавіну вёскі”. (Полымя, 1997, № 6.) Цяпер ён прыехаў у госці да свайго былога папалчніка, тады вернага памочніка, стукача Касатага. Падобная сітуацыя ўжо прайгравалася ў беларускай літаратуры. У “Алімпіядзе” І.Пташнікава і “Вазьму твой боль” І.Шамякіна. Разыгрывалася сапраўдная драма, змяняліся, рушыліся чалавечыя лёсы, гінулі людзі. Менавіта на такі лад — трагедыіны — настрайвае і В.Быкаў у пачатку свайго апавядання.

“Гэта, чуеш, да Касатага Вусаў прыехаў,” — з трывогай у голасе паведаміла Івану Снайперу (сапраўднае прозвішча героя Ярашэвіч) ягоная жонка.

Гэтая навіна ўзрушыла Івана, былога партызана, які за час вайны “прайшоў агонь і воду”. Праз Вусава загінуў Іванаў бацька, памёр “ад язвы страўніка”, як было адзначана ў даведцы. Потым ужо, пасля рэабілітацыі, Івану ў райфо ўручылі 650 рублёў, за якія ён “купіў новую кухвайку і бутэльку “Маскоўскай”. Каб памянуць бацьку... Такую ж кампенсацыю атрымаў за свайго бацьку і Дубчык, толькі яе хапіла ўжо на цэлых тры бутэлькі. Так разлічвалася дзяржава з дзецьмі-сіротамі, у якіх адабрала бацькоў, з сем’ямі, што засталіся без гаспадароў і кармільцаў. Такі быў кошт асобнага чалавечага жыцця. А настаўнік Ляплеўскі за брата нічога не атрымаў, “за брата не паложана”. Такім чынам, свой адметны рахунак да Вусава не толькі ў Івана, меркаванне якога тут працытавана, але і ў іншых герояў, толькі ў кожнага свой. Ды і наогул у вёсцы ніхто добрым словам ніколі Вусава не памянуў, таму што “ён тут дванаццаць чалавек загубіў”... Сітуацыя зразумелая.

Але паступова ў сферу трагедыйнага апавядання ўваходзіць іншы стылёвы пачатак — супрацьлеглы і нават трагікамедыйны.

Усе чацвёрта герояў, сабраўшыся разам, прагнуць помсты: “Я яго заб’ю! — нечакана для сябе вырашыў Іван Снайпер”. Пачуццём по-

мсты, застарэлай крыўды поўняцца і ўсе астатнія. Праўда, зрабіць гэта яны пагадзіліся ўранні, бо “ноччу нядобра. Нібы бандыты”. У рэальнасць такога “рашэння”, аднак, пачынаеш не верыць. Бо вынік “рашэння” п’яных людзей, па сутнасці, прадвырашаны.

Вусавы вінаваты — гэта зразумела. Але дзе тут заканчваецца віна суб’ектыўная, віна асобнага чалавека і дзе, у чым пачынаецца адказнасць і віна іншага кшталту, віна дзяржавы? Гэта ёй, менавіта ёй патрэбны былі вусавы, каб нішчыць свой жа народ! Так было пры Сталіне, так было пазней, калі вялікі Дыктатар змяніўся другім — меншым, але ўсё роўна — Дыктатарам. Сістэма заставалася непарушнай. Адсюль і непатапляльнасць вусавых ва ўсе часы. Сляпяя і жорсткія выканаўцы, яны заўсёды былі запатрабаванымі талітарнай уладай.

“Цвёрды, рашучы твар”, “рослая постаць”, а левая грудзіна ўся стракацела ад мноства ўзнагарод, “як у маршала”. Гэта Вусаў канца 50-х гадоў. Пасля менавіта ад гэтых вусавых-шышковічаў, ад іншых “вінцікаў” народзіцца новая генерацыя выканаўцаў дзяржаўных спецзаказаў. І гэта будуць ужо, як абазначыў іх В.Казько ў апоўвесці “Да сустрэчы...”, вінцікі-кентаўры.

Сэнс сустрэчы “народных мсціўцаў” з Вусавым, што прасякнута пафасам зямной безвыходнасці, яскрава выяўляе вынікі сацыяльнага рэгрэсу. Ляплеўскі, убачыўшы Вусава, разгубіўся і знійкавеў. А адзін з галоўных “народных мсціўцаў” Іван, па-п’янаму распластаўшыся за канавай, спаў мёртвым сном. Астатнія зніклі, хто куды. Вось яна — помста!

“Галоўнае цяпер — не азлобіцца, — павучае Вусаў настаўніка. — Работаць, работаць надо! Для страны, для народа, для парціі...” Як і раней, ён упэўнены і ў сабе, і ў тым, што “парція ўсягды права! Чалавек можа ашыбацца, парція — нікагда”. Ляплеўскі ў адказ нечакана нават для сябе самога выціснуў: “Дзякуй”.

Калі ў 1995 годзе В.Быкаў ствараў свой “Жоўты пясочак”, сапраўдны шэдэўр трагедыйнага мастацтва, у яго яшчэ хапала сілы шкадаваць сваіх герояў. Герояў-пакутнікаў, якія ўласнымі рукамі масцілі апошнюю сваю дарогу, дарогу ў нябыт. Як некалі раней шкадаваў, але і ганарыўся, Сцепанідай і Петраком Багацькамі (“Знак бяды”), як шкадаваў-бараніў ад усяго свету Хведара Роўбу (“Аблава”) на яго страшным шляху ў бяссмерце. Цяпер В.Быкаў зняверыўся ў сваім народзе. Як зняверыўся ў ім В.Казько. На думку апошняга, з’явілася “новая парода людзей” — “парода абманутых укладчыкаў. І проста падманутых у сваіх надзеях на жыццё і будучыню людзей. І гэтыя людзі яшчэ па-чалавечы тоўпіліся, перабіралі нагамі, сноўдалі сюды-туды, разяўлялі раты, але без жыцця, без слоў і надзей”. (Полымя, 1997, № 5, с.32.) Няма больш такой агульнасці людскай, як народ беларускі. Яна знікла з зямлі наогул. За-

стаўся натоўп, “наперадзе натоўп, натоўп. Адны толькі плечы ды патыліцы. Сумныя панурыя плечы, сівыя, паныла зморшчаныя патыліцы старых людзей. А вочы іх, вочы яшчэ больш жахлівыя, чым патыліцы, як у малпаў у няволі — за кратамі, у звярынцы”.

Сэрца Быкава-мастака перапоўнена болем ад таго, што яго народ падзяліўся на катаў і ахвяр, пакутнікаў. Пакутнікаў, ужо ні на што не здатных, звыклых да свайго прыніжэння, дэфармаваных гэтым прыніжэннем: “А я ўзяў, — скажа з выклікам пра кампенсацыю за закатаванага бацьку Іван Снайпер. — Бо паложана. Па закону. Я на тых грошы кухвайку купіў”. Вось ён — яркі прыклад працэсаў абесчалавечвання — працяглы па часе, але такі трагічны.

Такім чынам, Васіль Быкаў плённа распрацоўвае жанр псіхалагічна-філасофскай прозы. Прычым філасофскі пачатак не існуе аўтаномна, не з’яўляецца дамінантным і, падтэкстава раствараны ў сферы псіхалогіі і аналітыкі, праступае праз сацыяльнае і індывідуальнае.

У гэтым сэнсе Іван Пташнікаў застаецца ў межах асацыятыўна-побытавай прозы. Наогул, трэба сказаць, што гэты пісьменнік апошнім часам піша мала. Можа, таму і ставішся да яго твораў з асаблівай увагай. Трэба адразу заўважыць, што мастацкі ўзровень прозы гэтага пісьменніка не толькі не паніжаецца, але, хутчэй, дасягае новай вышыні. Яго слова, такое пластычнае і маляўнічае, стала больш моцным, бо ўзмацніўся крытычны пафас. Як і В.Быкаў, І.Пташнікаў скіроўвае свой погляд у мінулае, у першыя і самыя цяжкія пасляваенныя гады. Галодныя і бяспраўныя адначасова.

У цэнтры апавядання “Францужанкі” пятнаццацігадовы падлетак, якога жыццё дачасна зрабіла дарослым, уцягнуўшы ў свае жорсткія і незразумелыя гульні. Падлетак прызначаны начным вартайніком; у адкрытым полі ўначы пільнуе трактар. Але драма пачынаецца пасля, калі ад падлетка “энкавэдзіст” капітан Дувалаў будзе груба і настойліва патрабаваць прызнання: “Што гаварылі францужанкі?” (ЛіМ, 21.03.97.)

Прызнаны майстар асацыятыўнай мастацкай дэталі, І.Пташнікаў і тут яе шырока выкарыстоўвае. Праз ўсё апавяданне праходзіць вобраз поўні, што ўсплыла “ў канцы Жукаўшчыны з-за лесу, з-за Рабога Калодзежа... Вялікая, круглая, чырванаватая між дзвюма ружовымі палосамі”. Гэты вобраз уладна ўваходзіць у тканіну апавядання, поўнячы яго глыбокім філасофскім падтэкстам. Поўня не толькі сведка падзей, яна іх удзельніца. Хлопчык і поўня — гэта часткі аднаго непадзельнага цэлага — жывой прыроды, бясконцай у часе і прасторы, толькі развіваюцца яны па супрацьлеглых законах. Поўня таксама жывая істота, яна мае свой колер, яна рухомая, яна ўсё бліжэй і бліжэй апускаецца да хлопца, яна жывіць яго марай і надзеяй.

“Поўня, вялікая і чырванаватая, узышоўшы з-за Рабога Калодзежа, павісла ўжо над Леснікамі. Паменшала і пабялела, [...] Яна

была так блізка ад зямлі, што захацелася раптам падняцца і ўзляцець туды, дзе ціха, светла і радасна... Яна цягнула да сябе, як не-маведама чым”. Поўня — гэта яшчэ і эквівалент жыцця іншага, разумнага, гарманічнага. А яшчэ яна стварае своеасаблівую псіхалагічную настраёнасць. Халодная чырвань поўні вельмі характэрная, яна канкрэтная і рэальная, яна заварожвае не толькі героя, але і чытача. Яна — і знак бяды, нядобрага прадчування.

Капітан Дувалаў патрабуе ад падлетка нешта зусім незразумелае. Яшчэ ўчора хлопец, упершыню ўбачыўшы сваіх аднагодак французжанак, успрымаў іх як нейкае дзіва-дзіўнае, а цяпер ён павінен хлусіць, нагаворваць на дзяўчатак і іх бацьку. І толькі за тое, што гэтым беларускім французам захацелася вярнуцца пасля вайны на сваю бацькаўшчыну. Але катавальная машына ў асобе Дувалава няўмольная, яна патрабуе хлусні, нагавору, патрабуе крыві.

І тут зноў усплывае поўня, “паказаўшыся ў прагале над Рабым Калодзежам, вялікая, чырвоная і цяжкая, яна схавалася адразу за хмары і больш не паказвалася”. Прырода сцішылася ў чаканні навальніцы, якая недзе грамыхала на падыходзе да Жукаўшчыны. Гэта быў адчайны акт нязгоды-перасцярогі свету “натуральнага” супраць жыцця сацыяльнага, дэфармаванага чалавекам. “... Усё ў той міг здавалася нейкім зусім недарэчным і непатрэбным тут, у Жукаўшчыне”. Але гэта быў яшчэ і момант яднання героя з прыродай. Кароткі міг яе спасціжэння.

Вобраз поўні ідэйна ўвесь час ускладняецца, набывае новыя значэнні. Больш таго, стаўшы неад’емнай часткай сюжэта, сімвалічны вобраз поўні дапаўняецца іншымі вобразна-сэнсавымі элементамі. Спачатку гэта быў сімвалічны малюнак грымучай хмары, якая заняла ўсё неба і заслانیла поўню. А неўзабаве ў мастацкай прасторы з’явіцца новы вобраз-сімвал — чарнаскурныя кажаны. “Над галавой паявіліся кажаны і захлопалі крыллем. Здавалася цяпер, што на свеце адна белая, як малако, поўня і чорныя, як вугаль, кажаны”. Але гэта ўжо сон-трызненне героя, у якім сімвалічная ідэя атрымлівае сваё завяршэнне. Кажаны кружаць цяпер не толькі над падлеткам, яны зноў і зноў апускаюцца на галовы французжанак. Такім чынам, асноўная ідэя, закладзеная ў сістэме вобразаў-сімвалаў, становіцца дамінуючай. Яна падпарадкоўвае сабе “знешняе” дзеянне, будзе сюжэт і ў выніку становіцца як бы асобнай мастацкай субстанцыяй.

Да праблемы суровай савецкай рэчаіснасці звяртаюцца і іншыя беларускія празаікі — сталыя і маладзейшыя: І.Капыловіч, У.Межаў, Ф.Сіўко, З.Дудзюк, іншыя. Працуючы ў межах сацыяльна-бытавай прозы, яны ўносяць свой уклад у развіццё рэалістычна-аналітычнага накірунку нацыянальнай літаратуры. І.Капыловіч у апавяданні “Вольнаму воля” таксама адлюстроўвае жыццё падлетка. Праўда, яго Сцяпан, у адрозненне ад пташнікаўскага героя, яшчэ



захаваў здольнасць спадзявацца на лепшае, марыў пра будучыню. Ён хацеў вучыцца ў вучылішчы мастацтваў. Думаў, што там, пакінуўшы вёску, будзе жыць больш цікава, змястоўна. Але, адрэзаны ад роднага кута, ад бацькоў, неўзабаве разумее, што няма палёгкі нідзе, адна жыццёвая пастка змяняецца другой — больш жорсткай. Праўда, канфлікт твора мае ў большай ступені маральны характар, бо справакаваны канкрэтным чалавекам, яго злой воляй. Жорсткім рэалізмам пазначана і апавяданне Ф.Сіўко “Шанс”. Што датычыць яго іншых твораў (“Другое вымярэнне”, “Дыягназ”, “Маэстра і лётчык”, “Ля схову”), то яны не нясуць у сабе такой выразнай думкі, ды і ў плане псіхалагічным не зусім дасканалыя. Апавяданне З.Дудзюк “Ворагі народа” ўражвае аголенай праўдай жыцця, праўдай характару. Чаго, на жаль, не скажаш пра яе апавяданне “Насланне”. Працуючы ў “малым жанры”, пісьменнік Уладзімір Мехаў найперш вяртаецца ў сваю маладосць, але піша ён біяграфію ўсяго пакалення, што заспела самы пачатак хрушчоўскіх пераўтварэнняў (“Падарожжа ў Швецыю”). Цікавіць яго і вынік гэтых пераўтварэнняў, бо не ўсе героі ягоных твораў прайшлі праз выпрабаванне жыццём (вобраз Віцькі Гарашчэні з апавядання “Кацілася торба з вялікага горба”).

Агульным для ўсіх названых аўтараў з’яўляецца тое, што апавяданні іх вельмі моцныя менавіта сацыяльным пачаткам. Аднак сацыяльнасць у большасці выпадкаў паглынае сам характар, пераважае яго. Вядома, ідучы на гэта, пісьменнікі максімальна завастраюць крытычны пафас сваіх твораў.

Зусім іншы падыход ілюструюць В.Ткачоў (“Кассё”, “Мех бульбы”, “Вахцёр Сцяпанаўна”) і Г.Марчук (“Вахта”, “Успенне”, “Дваццаць даляраў”). Празаікі засяроджваюць увагу на тыпова простым чалавеку, найчасцей на чалавеку вясковым. У ім, чалавеку з вёскі, бачыць В.Ткачоў той стрыжань духоўнасці і маральнасці, які і дапаможа зберагчы народ як нацыю. Можа таму і вясковы дзядзька Ягорка са сваёй незвычайнай прыладай — кассём (“Кассё”), і Маруся, якая так і не здолела ў горадзе прадаць мех бульбы (“Мех бульбы”), і старая, вельмі ўжо шчырая ў працы, Сцяпанаўна (“Вахцёр Сцяпанаўна”), — усе яны і ўспрымаюцца як людзі адметныя, незвычайныя, псіхалагічна нестандартныя ва ўмовах горада, які, дарэчы, шмат страціў, асабліва ў адносінах паміж людзьмі.

Да праблемы народнага характару звяртаецца і А.Федарэнка ў апавяданні “Памарак” (астатнія яго творы будуць разгледжаны ніжэй). А.Федарэнка майстар сталы, яму з аднолькавай сілай удаюцца розныя сацыяльныя тыпы, але тым не менш стаўленне да вёскі і яе насельнікаў у яго асаблівае, прасякнутае глыбокім смуткам адносна таго, што вёска як самы трывалы “мацярык” духоўнасці і народнай маралі сыходзіць у нябыт. Вёска вымірае фізічна і

духоўна, а тыя, што там застаюцца, варты адно толькі жалю. Найперш — у сваім пакутным змаганні за жыццё, за годнасць сваю чалавечую. Цяжка нават пазначыць, дзе тут канчаецца камедыя і пачынаецца трагедыя. Ды і сама камедыя ўспрымаецца праз слёзы. У гэтым плане аўтар “Памарака” набліжаецца да аўтара “Народных месціўцаў”, розніца ў тым, што ў А.Федарэнкі катэгорыя камічнага не абцяжарана сарказмам. Ён усё ж бачыць гармонію, няхай сабе і ў жыцці мінулым. Але бачыць. Проза В.Быкава апошніх год пазбаўлена адчування ўсялякай гармоніі.

У цэнтры “Памарака” звычайны “любоўны” трохкутнік. Толькі ж ці звычайны? Дзве немаладыя ўжо жанчыны, Еўка і Антоля, пасварыліся за тое, што ўдавец Кузьма пасватаўся да Еўкі, а Антолю праігнараваў. Антоля нават захварэла пасля такой навіны ад жалю да сябе, аж “памарак” на яе найшоў. І толькі пасля высветлілася, што Еўка “перахапіла” Кузьму змарок, каб не пайшоў ён са сваёй вёскі, дзе мужчын і так амаль не засталася. “А гэты (Кузьма. — В.Л.), — запэўнівае сяброўку Еўка, — будзе нам мужчынаю, адзін на дваіх. Я ж і рабіла з такім, як той казаў, прыцэлам...” (Полымя, 1997, №7.) Вось тут і паспрабуй аддзяліць камедыю ад трагедыі... Нічога не атрымаецца. Ды і навошта? Перад намі само жыццё, звычайнае, народнае. Трагічнае і камічнае адначасова.

Актыўнасцю маральнай пазіцыі пазначаны герой М.Дубоўскага стары Мікола Варона (“Хутаранец”). Аўтару ўдалося намалюваць характар простага чалавека, “хутаранца” не столькі ў яго “шматстайнасці”, колькі ў сутнасным яго праяўленні. Гэта якраз ёсць той рэдкі для новай літаратуры выпадак, калі герой адчувае сябе часткай вялікай прыроды.

Сферу чалавечай маралі, але ўжо не ў плане ўзаемаадносін чалавека і свету, а як унутранай субстанцыі чалавека, закранае І.Канановіч у апавяданні “Горкае шчасце”. Галоўны герой Карпанос у меру сваіх інтэлектуальных здольнасцей спрабуе вызначыць, чаго больш выпала на яго долю — добрага ці дрэннага? Так, было шчасце, але не менш, калі не болей, было і гора. Гора яму і яго шваграм хапіла “па самую завязку”. Аўтар падыходзіць да праблемы Бога ў жыцці кожнага з нас. Менавіта Бог — а не сам чалавек — размяркоўвае па сваёй мерцы і шчасце, і пакуты. Але тады якая роля ў жыцці адводзіцца самому чалавеку? Герой І.Канановіча спрабуе вызначыць і формулу шчасця, як асабістага, так і шчасця наогул, шчасця агульначалавечага. Калі ён, Карпанос, быў па-сапраўднаму шчаслівым? Калі працаваў фінагентам і адбіраў апошняе ў сялян, ці калі ўладарыў на дарозе ў форме інспектара ДАІ і рабаваў шафёраў? А можа, шчасце зусім у іншым — у чалавечай спагадзе, узаемадаравальнасці і ўзаемаразуменні? Так паступова падводзіць аўтар свайго героя да разумення дабрыні ў яе хрысціянскім сэнсе.

Катэгорыю гуманізму значна паглыбляе А.Жук у сваім лірычна-шчымлівым аповедзе “Сны пра маму”. Пісьменнік акцэнтуюе ўвагу на архетыпе стваральнай свядомасці. Той форме народнай свядомасці, якая ў сваіх ацэнках паводзін і пачуццяў, няхай і падсвядома, але заўсёды кіравалася высокімі ідэаламі хрысціянства. Маецца на ўвазе самасвядомасць з абвостраным пачуццём ахвярнасці і “цярпеласці”.

“Сны пра маму” — роздум не толькі пра маці пісьменніка, але таксама пра маці наогул. І яшчэ — пра Беларусь. Трагічную і высакародную. “Сны пра маму” — боль і надзея, слёзы і захапленне. “У каго павернецца язык папракнуць людзей на сваёй зямлі, што яна для іх была і пачаткам лёсу, і працягам, і канцом. За іх шматпакутную спрадвечную працу можна толькі нізка пакланіцца і спачувальна паківаць галавою”. (Полымя, 1997, №1.)

Вобраз маці ў А.Жука ўвасабляе аўтэнтчны пачатак, той пачатак, што нясе свету духоўнае адраджэнне. Нясе дараванне і міласэрнасць. У спрадвечнай спрэчцы добра і зла пісьменнік апошняе слова пакідае за дабрынёй. Менавіта па законах дабрыні, якія ў аўтара асацыіруюцца з галоўнымі запаветамі чалавечага існавання, жыла яго маці. Не дзеля сябе жыла, дзеля іншых — дзяцей, сям’і, вяскоўцаў. Значыць, дзеля бацькаўшчыны жыла, дзеля яе будучыні. Праз гэта ў будучыні і застанеца.

На велічным фоне вобраза Маці А.Жука зусім мізарнее вобраз другой маці — 90-гадовай затворніцы, якую сын, таксама ўжо малады чалавек, паспеў “выхапіць” з Грознага ў час вядомага канфлікту і “замураваў” адну, зусім глухую, у кватэры на дзевятым паверсе, бо там, дзе жыве ён, яна, маці, жыць не можа. Гаворка ідзе пра апавяданне А.Ждана “Ціха вакол”. У цэнтры яго — драма двух чалавек, якім жыццё ўгатавала сапраўдную пастку. Сын марыць, каб маці хутчэй памерла. Маці вельмі баіцца, каб сын не памёр першы, бо тады памрэ і яна, з голаду. Абое яны мараць аб свабодзе і волі: “Чалавек... усё жыццё імкнецца да свабоды і волі. У дзяцінстве свабода і воля — гэта бацька і маці, у маладосці — выбраннік або выбранніца, і ўрэшце свабода і воля — гэта смерць”. (Полымя, 1997, №4.) Смерць як збавенне ад жыцця, якое перастала ўжо быць жыццём. Да такой трагічнай высновы прыходзіць А.Ждан. Менавіта ненармальнае грамадства спараджае “ненармальныя” маральныя каштоўнасці.

Праблему перавярнутых маральных каштоўнасцей закранае і А.Варановіч у апавяданні “Бульба”. Толькі тут канфлікт з дзяржавай ускладняецца яшчэ і адносінамі паміж “бацькамі” і “дзецьмі”, адносінамі паміж рознымі пакаленнямі.

Асобнай гаворкі заслугоўваюць апавяданні такіх індывідуальнасцей, як А.Федарэнка, Г.Багданава, Б.Пятровіч. Пісьменнікі аднаго пакалення, яны абсалютна розныя па стылі і мастацкім ува-



сабленні рэчаіснасці. Калі А.Федарэнка працягвае класічныя традыцыі, то Пятровіч-авангардыст прадстаўляе пісьмо эксперыментальнае. Г.Багданава, наадварот, імкнецца спалучыць традыцыю з эксперыментам. Першы з названых тут апавядальнікаў А.Федарэнка ў апавяданні “Цверазілаўка” амаль ці не анатамуе грамадскае жыццё краіны, і ў гэтым сэнсе набліжаецца да вопыту Ф.Дастаеўскага, вядомага таксама сваімі фізіялагічнымі нарысамі. Пісьменнік бязлітасны да сябе і да чытачоў. Ад добрага гумару (“Памарак”) і аўтарскага спачування (аповесць “Салдат”) не засталася і следу. Твор уражвае рэзкім выкрыццём той ступені маральнай дэградацыі, на якую “апусціўся” сучасны чалавек. Гэта тая ступень, калі трэба гаварыць ужо пра паталагічныя змены ў чалавечай свядомасці.

Паводле А.Федарэнкі, сучаснае жыццё падзяляецца на жыццё ахвяр і катаў. Старонніх — няма. Але і няма асобна — ахвяр, як няма асобна і катаў. Усё і ўсе ўзаемазамяняльныя.

“Сашку выпала “ў ноч”. (ЛіМ, 11.04.97.) Як выпадае “ў ноч” выходзіць на працу тысячам і мільёнам людзей штодзённа. Здавалася б, звычайнае паведамленне. Але ў прозе А.Федарэнкі яно набывае асаблівы сімвалізуючы змест. За ўсёй гэтай будзённасцю хаваецца глыбокі падтэкст, сэнсавы кантраст, шматабяцаючая метафара. Гэтае “ў ноч” будзе паўторана яшчэ двойчы ў апавядальнай структуры.

— А ты на работу? — спытаў знаёмы.

— У ноч сёння. А ты? [...]

І, развітаўшыся, разышліся два чалавекі: адзін з працы, другі — на працу”. Менавіта звычайнай будзённай працай абазначыць пісьменнік тое, што адбудзецца з яго героямі пасля. І гэта яшчэ больш паглыбіць драму, падкрэсліць атмасферу безвыходнасці. Так было ўчора, заўчора, так будзе і заўтра. І Сашок, звычайны вясковы хлопец, які пасля арміі паехаў у Мінск і “ў ментуру ўстроіўся”, нават стаміўся ў свой 21 год ад такога жыцця аднастайнага. “Хоць бы што месцамі памянлася, — незадаволена прабег позіркам па абрыдлай “прыёмнай” герой — усё адно і тое ж: стол з папкамі пратаколаў, сейф, лава для кліентаў, люстра на сцяне, вазоны на падаконніку, фіранкі белыя. Бы ў паліклініцы... Паліклініка...” Сашок-“мент” зрабіўся абыякавым да жыцця, а праз яго і да чалавека, не таму, што прыцярпеўся да чужога болю, да гэтых выпівох і “вечнага бардака”, які яны ўчынялі штодня, “шумяць прыборы — значыць, работа ідзе, усё ў норме” — абыякавым зрабіўся Сашок яшчэ раней, адразу, як надзеў міліцэйскую форму і адчуў сябе “вышэйшым” за ўсіх астатніх. Форма дала яму адчуванне адасобленасці ад масы, ад натоўпу, а галоўнае — надзяліла адчуваннем сваёй сілы над людзьмі. “На ім форма, яна дае ўладу, уладзе зайздросцяць і не любяць таго, хто ёю карыстаецца — вось і ўся “мудзісціка”, — суцешыў неўзабаве сябе Сашок.

Але абыякавасць да людзей тым і страшная, што з цягам часу пераходзіць у сваю вышэйшую форму — абыякавасць да народа, яго вытокаў. “А мне напляваць, хто я”, — скажа Сашок-беларус “інтэрнацыяналісту” Цімуру, у якога бацька казах, маці руская, сам нарадзіўся на Украіне, а цяпер жыве ў Беларусі. Адрокшыся ад свайго роду-племені, чалавек губляе адчуванне самага істотнага — той духоўнай крыніцы, якая ўтрымлівае яго душу ад падзення, ад маральнага краху. Такім чынам, паступова ў характары Сашка, побач з ахвярай, выпяваў кат. Або “вінцік” новай караючай дзяржаўнай машыны.

Кат і ахвяра ў адной асобе — гэта спараджэнне новага часу, гэта ўжо сацыяльны монстр, ці кентаўр, паводле вызначэння В. Казько. Упершыню гэты тып быў адкрыты яшчэ А. Асіпенкам у рамане “Лабірынты страху”. Героі “Цверазілаўкі”, здаецца, сталі такімі не па сваёй волі, але ўсё ж і па сваёй таксама. Можа, таму і ненавідзяць адзін аднаго, не жадаюць быць падобнымі адзін да аднаго. Але, як сапраўдныя “вінцікі”, яны нічога не могуць змяніць. Ні ў сваім жыцці, ні ў жыцці наогул. Калі б на месцы змардаванай, ушчэнт растаптанай амапаўцам Цімурам дзяўчыны-мітыngoўшчыцы аказалася Марынка, сястра Сашка, “усё гэтак сама было б. Нічога б ён, Сашок, не зрабіў бы”. Не змог бы зрабіць, бо сістэма адабрала здольнасць да актыўнага, пазітыўнага дзеяння, да асэнсавання сваёй ролі ў гэтым жыцці. Але Сашок кат “неўсвядомлены”. Цімур, наадварот, помсціць з ідэйных меркаванняў. Ён помсціць за сваю несвабоду ўсім беларусам, менавіта помсціць, бо разумее і зайздросціць мітыngoўшчыкам: ім ёсць што бараніць, у іх ёсць бацькаўшчына, а такім чынам і будучыня. У яго ж, Цімура, дзяржава забрала ўсё. Галоўнае — бацькаўшчыну забрала, а праз яе свабоду. “Вось табе, авечка, твае правы, ведай сваё месца”, — здзекуецца Цімур з Марынкі, уліваючы сілком у рот бутэльку гарэлкі, пасля таго як тут жа, у “ментавозцы”, згвалціў сваю ахвяру.

У апавяданні пануе атмасфера асаблівага напружання, думкі і страсці паглынаюць дзеянне знешняе, фабульнае. У падсвядомасці герояў застаюцца і іх унутраны крык, і іх барацьба, і іх нязгода. На паверхні толькі неўтаймаванае аслабленне супраць людзей і свету. І ўсё ж разам з тым уся мастацкая прастора твора запоўнена аўтарскім пратэстам, чаго быць не павінна...

Проза Г. Багданавай, у параўнанні з творамі А. Федарэнкі, больш наватарская па форме. Гэта пісьменніца з “планетарным” мысленнем. Але паядноўвае іх абаіх абвостраны рэалізм у адлюстраванні жыцця, той рэалізм, які талентам абодвух сур’ёзных аўтараў ператвараецца ў праўду мастацкую. Творы іх нельга зблытаць ні з чыімі іншымі. Гэта распачны крык, аповед-набат аб страшэннай небяспецы, якая няўмольна насоўваецца на чалавечыя душы. Толькі

проза Г.Багданавай па-жаночаму вытанчаная, артыстычная, глыбока філасофская. Яна наскрозь інтэлігенцкая, таму што героі, ды і сам аўтар, прасякнуты духам шукальніцтва. Гэта асобы, як правіла, з тонкай арганізацыяй душы, яны — самотнікі, што прагнуць спагады, дабрыні і святла, прагнуць гармоніі і па-свойму, няхай сабе і не заўсёды ўмела, але змагаюцца за яе.

Толькі за мінулы год выйшла некалькі твораў пісьменніцы: “Аксамітная кропля бальзаму”, “Скерца для перабітых пальцаў”, “Смерць настаўніцы”, “Паганскія экспрэсіі”.

Апавяданне “Скерца для перабітых пальцаў” пабудавана па прыцыпе кантрасту. Алена Карніцкая жыла ўспамінамі дзяцінства. Гэты ўспамін, як салодкі сон, “як мроя. Як яе ўласны правобраз зямнога раю”. (ЛіМ, 16.05.97.) У Алены была скрыпка, на якой іграў дзед Ларывон. Мелодыя клікала яе за сабой, уздымала духоўна, гераіня “бачыла неба, сатканае безліччу зорак, якія падміргвалі, гаманілі, клікалі, уносілі яе да нябёсаў...”. Там, дзе была скрыпка, не было слёз, расчараванняў, “у той глыбіні, у той вышыні не было болю, тугі, распачы... Там панавала месячная, сонечная светласць”. Гэта мадэль чалавечага існавання, па якой смуткуюць амальці не ўсе героі пісьменніцы. Яна нясе свету гармонію. “Месячная, сонечная светласць”, як і поўня ў І.Пташнікава, — гэта сімвалы жыцця разумнага, маральнага. Толькі рэальнае жыццё няўмольнае да чалавека. Неўзабаве памёр дзед Ларывон, і памерла ягоная музыка, памерла і “мройнае бяссонне” Алены. Знік і свет гармоніі. Але пісьменніца не можа з гэтым пагадзіцца. Музыка вечная, як вечнае мастацтва наогул. Насуперак прозе жыцця, у якім не было, не заставалася месца для музыкі, Алена “чамусьці верыла”, што калі-небудзь гэтае яе мройнае бяссонне “можа паўтарыцца, што скрыпка, а з ёю і музыка паўстануць з труны”. І яны паўсталі — назло і на супраціў чэрствасці і прагматызму людзей, насуперак усім тым гукам, якія запанавалі ў доме і ў часе наогул — тым “металікам” і суперметалікам, сабачаму брэху і п’янай лаянцы, дрэва-апрацоўчым станкам і іншым механізмам. Ад чаго не толькі душа Алены, нават “сцены пачалі курчыцца ў сутаргах”.

Скрыпка паўстала! Музыка загучала пад “імклівымі Ларыкавымі пальчыкамі”, — адраділася, уваскрэсла ўжо ў праўнуку дзеда Ларывона. Аднавілася перапыненае жыццё, аднавілася перарваная духоўная сувязь пакаленняў. І гэта натуральна, сувязь гэтая вечная, яна была, ёсць і будзе, бо спрадвеку закладзена самой прыродай у чалавечай існасці. Цяпер ужо Ларык, як некалі дзед яго, вітаў узыход сонца, нараджэнне новага дня, вітаў “самай светлай і чыстай мелодыяй”. І Алена адразу “пазнала тут сваю, самую жадаваную сцяжынку ў рай”, страчаную раней. Зноў з’явілася надзея, спадзяванне. Толькі жыццё сведчыць, што раю зямнога няма. Яго пры-

думалі рамантыкі, такія як Алена, каб схавацца ад жудасці дня, ад новых гаспадароў жыцця, духоўна збяднелых.

Апавяданне так і пабудавана, калі слова ўзнёслае, утрапёнае перабіваецца зусім іншай стылёвай танальнасцю — грубай, кантрастнай: “Эта ваш клоп усё врэмя скрыпіт? Еслі не перестанет, рукі паадбіваю! Все саседзі жалуюцца! Я вас прадупраждаю!” І гэта не простая пагроза, новы свет жартаваць не любіць, ён дзейнічае. Не стала больш скрыпачкі — яе паламалі, не змогуць больш Ларыкавы пальчыкі іграць — іх таксама зламалі.

У другі раз людзі адабралі ў Алены яе мару, яе мелодыю, без якіх жыццё траціла ўсялякі сэнс. “Пустым... рэхам па пустой цёмнай кватэры гуляла, білася аб голыя сцены, аб голую падлогу, аб столь з лямпачкамі без абажураў, камяком перасядала ў горле ейная распач”. Але пісьменніца зноў не можа з гэтым змірыцца. Жыццё ўвогуле неўміручае, памерці можа толькі чалавек. Як немагчыма засланіць зоркі на небе, яны ўсё роўна будуць свяціць, як немагчыма забараніць кветкам цвісці, — так немагчыма адабраць і мелодыю ад чалавека. Пакуль будзе жыць чалавек, будзе жыць і яго “Мелодыя”. Яна ўсё роўна будзе гучаць. І яна гучыць для Алены зноў: “На ўсю кватэру, на ўвесь дом, на ўвесь свет загучала тая самая музыка, мелодыя, якую яна чула ад дзеда, і якою Ларык вітаў узыход сонца”. Мелодыя непераможнасці свету і чалавека — з яго прагай да шчасця, дабрыні і спагады.

Філософ Алесь Коршак з апавядання Г.Багданавай “Аksamітная кропля бальзаму” хаваецца ад жорсткасці жыцця сучаснага ва ўспамінах маленства, бо “тады ён меней ведаў, але... больш адчуваў”. (ЛіМ, 2.03.97.) Маленства неабходна чалавеку, яно “мае чароўную сілу зусім нечакана... пашырацца з ледзь заўважнае пульсуючай кропкі да памераў сферы, надзімацца, як паветраны шарык, і адабляць ад сённяшняй безнадзейнасці”. А яшчэ маленства — гэта настрой на ўсё жыццё. І на кожны дзень таксама. Невыпадкова і падзагалолак апавядання — “Настрой”.

Пісьменніца не толькі адмаўляе свет, з не меншай сілай яна намагаецца яго зразумець і вызначыць ролю чалавека ў ім. Пры гэтым Багданава-мастак нярэдка саступае месца Багданавай-публіцысту: вельмі ўжо выразна праступае ў творы дзень сённяшні, праклятыя зямныя праблемы.

Па-свойму імкнецца вырашаць Г.Багданава і праблему тыраніі і яе каранёў. Яна лічыць, што віною ўсіх бед з’яўляюцца веды, якія чалавек набывае ў працэсе свайго развіцця. Яны робяць чалавека не толькі больш прагматычным, але і ўсяляюць у яго страх. Страх і ёсць найкарацейшы шлях у рабства. Тая дзяржава, якая плодзіць рабоў, нараджае тыранаў. “Менавіта з прыніжаных, абзеленых чымсьці, запалоханых атрымліваюцца самыя жахлівыя дыктатары-

тыраны”. Але чалавек і адрозніваецца ад жывёлы тым, што можа пераадолець гэты страх, можа пераадолець сябе самога. У яго ёсць душа, праз якую ён успрымаў свет у дзяцінстве. Душа — як асобная субстанцыя, якая “пераадольвае ўсё. І прастору, і час. І не падаецца ніякай дрэсуры”.

Жыццё — гэта нараджэнне і смерць, пачатак і канец. А можа, смерць ёсць пачатак. Як адзначыў М.Тычына, “канец аднаго заўсёды супадае з пачаткам чагосьці другога”. (ЛіМ, 10.10.97.) Толькі як тут разабрацца, дзе завяршаецца адзін “круг” і дзе пачынаецца другі? Што азначае смерць у прыродзе і смерць асобнага чалавека, калі гэты чалавек з’яўляецца часткай бясконцага ў часе і прасторы сусвету? Можа, смерць для яго азначае толькі пераход з адной сферы існавання — фізічнай, у другую — духоўную? Пісьменніца прыходзіць да высновы, што духоўная сфера з’яўляецца вышэйшай і больш арганізаванай формай існавання. Гэта форма абсалютна дасканалая. Форма-мара. Таму і чакае чалавек смерці як збавення, чакае смерці як канца і адначасова пачатку — “пачатку свайго новага існавання там... Там, дзе ты нікому нічога не вінны, дзе лёгка дыхаецца і марыцца, дзе можна стаць бязважкім сонечным святлом ці імклівым ветрам, дзе здзяйсняюцца ўсе твае парыванні і мары, бо ты сам, і дух твой, і душа ёсць ужо не што іншае, як адзінае парыванне і мара”. (ЛіМ, 3.11.97.) Душа, сэрца — яны прыярытэтней за розум. Яны — “маральныя”. Але гэта філасофія або дзяцей, або старых. Можа, таму і выбіраюцца яны, людзі сталага ўзросту, на пахаванне як на свята. “Смерць для іх пачатак. Пачатак новага, яшчэ неспазнанага існавання. Існавання ў бязважкасці святла, імклівым подыху ветру, у летуценні мараў...” Усё гэта ўжо з апавядання “Смерць настаўніцы”, якое мае падзагалавак “У пакутах страчанай годнасці”. Пісьменніца прымае экзістэнцыяльную ідэю смерці як пачатку, але пры гэтым яна не здымае і праблемы жыцця. Жыццё як катэгорыя самакаштоўнай. Рыхтавацца да смерці-пачатку зусім не азначае, што чалавек можа ігнараваць законы жыцця, законы агульначалавечыя. “Пусты чалавек” гэта “як сланечнік без семак, ці колас без зярнят”.

Народ страчвае сваіх рыцараў, рамантыкаў, а без іх і жыццё не жыццё становіцца. Але дух рыцарства і рамантыкі, дух вялікай любові жывуць і гатовы змагацца. Гэта лейтматыў “Паганскіх экспрэсій”. Адтуль, з рыцарства, з даўніны, ад продкаў сваіх ідзе маральная сіла чалавека, яго духоўнасць.

Годнасць аддзяляе чалавека ад нечалавека. Страта годнасці, сумлення — прыкмета духоўнай дэградацыі чалавека, а калі сваю годнасць страчвае цэлы народ, гэта ўжо нацыянальная катастрофа. Але гэта катастрофа, у якую трапіў і беларускі народ, яшчэ не набыла незваротнага характару. Проза Г.Багданавай вяртае чалавеку стра-



чаную надзею, яна нясе ў сабе, няхай і зусім кволы, “пучок святла ў цёмным царстве”.

Сваю адметную формулу быцця прадстаўляе Б.Пятровіч, пісьменнік, паводле выразу Л.Рублеўскай, з “парадаксальным мысленнем”. Адзін з самых таленавітых “авангардыстаў”, ён мадэлюе рэальнасць па-філасофску складана, яго мастацкія “эксперыменты” заснаваны на сінтэзе рэальнай драмы жыцця, заглыбленай філасофіі і матывах ірацыянальных, “сіндроме” Кафкі.

Чалавек сам выбірае свой лёс, ён праходзіць праз усе магчымыя ступені і варыяцыі існавання, каб нарэшце зразумець, што ўсё на свеце неістотнае, акрамя смерці. Толькі смерць уключае ў сябе ўсе мажлівыя пачуцці і станы чалавечае душы — шчасце, гора, страх, радасць, боль, каханне і г.д. Такі вынік мастацкіх пошукаў пісьменніка ў апавяданні “Удол”.

Да праблемы жыцця і смерці звяртаецца Б.Пятровіч і ў аповесці “Чаканне”. Тут ён яшчэ бліжэй падыходзіць да філасофіі экзістэнцыяльнай прозы — па прыярытэтнасці смерці, а не жыцця. Аповесць кароткая, але перанасычана пытаннямі “вечнымі” і быццёвымі. І разам з імі ён закранае і праблемы злабадзённыя, якія пададзены аўтарам публіцыстычна востра. Здаецца часам, што публіцыстыка тут нават перашкаджае, псуе відавочна філасофскі твор.

Пісьменнік уносіць новыя карэктывы ў вызначэнне катэгорыі жыцця і смерці. Так, ён пацвярджае сябе ранейшага, маўляў, жыццё — гэта чаканне смерці. Яна непазбежная для ўсіх і кожнага. Але гэтае чаканне не павінна быць пасіўным, яно павінна нешта сцвярджаць. Як бачна, у гэтым пытанні пісьменнік паядноўваецца з аўтарам “Смерці настаўніцы”, з яе вызначэннем самакаштоўнасці жыцця. У Б.Пятровіча менавіта ўсведамленне акта смерці як непазбежнасці значна актывізуе індывідуальную свядомасць: “Паколькі нам не дадзена ведаць, калі прыйдзе наш апошні дзень на зямлі, але мы ведаем, што ён абавязкова прыйдзе, што ім можа стаць нават наш заўтрашні дзень, дык чаму мы не рыхтуемся да таго, чаму ж мы не жывем кожны новы дзень як апошні?” (Полымя, 1997, № 5) — ставіць пытанне галоўны герой аповесці мастак Стах. Менавіта тут, у жыцці і праз жыццё, пакідае чалавек свой след на зямлі, павінен пакінуць. Кожны свой, адметны. Катэгорыя чакання са сферы вузка лексічнай уздымаецца да катэгорыі метафарычнай. Гэта жыццё-чаканне, якое змяшчае ў сабе “і трывогу, і надзею, і прадчуванне”. (Полымя, 1997, № 9.) Жыццё-чаканне, у якім сутыкаюцца, перакрываюцца сучаснасць, мінулае і будучыня. І ці так гэта ўжо важна, на якім з “этапаў” гэтага “чакання” чалавек перарве сваё зямное існаванне: “У трыццаць гадоў, у шэсцьдзсят альбо сто... Дык, можа, чым раней, тым лепш? Толькі людзі, якія не задумваюцца над сваім жыццём, чапляюцца за яго...”

Герой Б.Пятровіча — асоба інтэлектуальная, рэфлексуючая, таму і ідзе ён на смерць, “як ні ў чым не бывала, як на звычайны шпацир... Сам... нават не паспрабаваўшы нешта змяніць... Як загіпнатызаваны, як запраграмаваны. Як зомбі...” Смерць ён успрымае спакойна і раўнадушна, таму што стаміўся ад жыцця, зняверыўся ў ім. Як зняверыўся ў ім і сам пісьменнік.

Вопыт метафарычнага пісьма працягвае паспяхова асвойваць Я.Сіпакоў. Апошнім часам ён усё часцей звяртаецца да жанру прытчы. Характэрна і тое, што ў творах Я.Сіпакова ўсё больш абвастраецца настрой тупіковасці. Аб гэтым сведчыць і адна з апошніх яго прытчаў “Над прадоннем”, у якой пісьменнік стварае метафарычны вобраз шматпакутнай Беларусі, укрыжаванай у скалу. Чалавек без крылаў не мае будучыні, не мае духоўнай перспектывы. Яго цяжка забіць, хоць і можна, але лягчэй паставіць на калені. Толькі жыццё на каленях — ці гэта жыццё? “Тое, што павінна было стаць ягонай смерцю, стала ягоным жыццём”. (Крыніца, 1997, № 8.)

Дарэчы сказаць, матыў духоўнага тупіка ўласцівы амаль ці не ўсім творам “інтэлектуальнага” накірунку, якія змешчаны ў “Крыніцы”. Герой У.Арлова таксама, як і герой Г.Багданавай, імкнецца ўратавацца ад разбуральных стыхій сучаснасці ў памяці дзяцінства. Гэта адзіная сфера чалавечага існавання, якая заслугоўвае яшчэ ўвагі, бо тут чалавек найменш “дэфармаваны” жыццём сацыяльным. Чалавек і яго жыццё набываюць якасці самакаштоўнасці і могуць быць апраўданы толькі ў тым выпадку, сведчыць У.Арлоў, калі маюць сувязь з будучым, калі яно звяно ў кантэксце сусвету. “...Таго, што не зрабілася ўспамінам, проста не існавала”, — скажа адзін з герояў “Genius loci”.

Цікавым з’яўляецца і мастацкі вопыт такіх пісьменніц-жанчын, як Л.Рублеўская і І.Жарнасек.

Л.Рублеўская прадстаўляе зусім іншы, у параўнанні з Г.Багданавай, процілеглы па сваім духоўным патэнцыяле тып жанчыны. Гераіні Л.Рублеўскай хутчэй не-героі ў традыцыйным разуменні гэтага слова. Яны не маюць той глыбіні духоўнасці, якой пазначана Настаўніца ў Г.Багданавай або Маці ў А.Жука. Яны — рамантыкі, далёкія ад жыцця рэальнага. Іх змаганне за сваё “я”, за сваю самарэалізацыю не мае пад сабой рэальнага грунту. Яны згубіліся ў гэтым свеце, сталі непрыкаянымі. Горш за ўсё тое, што яны не ведаюць сапраўднага жыцця, таму ўсе іх намаганні асуджаны на няўдачу.

Элачка, галоўная гераіня з аднайменнага апавядання, была рамантыкам па сваёй унутранай арганізаванасці. Але яна “была вечным падлеткам, з вечнымі спадзяваннямі і рамантычнымі памкненнямі”. (Лім, 1.08.97.) Элачка хацела жыць прыгожа. “Хачу на мора... На мора б, на сонца...” — як рэфрэн гучыць у творы.

Яна хацела жыць інакш, а жыць інакш — і значыць лепш! — можна там, дзе “вечнае сонца, цёплае мора і нябачная тут садавіна”, “дзе лунаюць над зялёнымі вінаграднікамі словы Саламонавай песні, а ў Сцяне паміж небам і зямлёю, Сцяне Плачу Вечнага горада, знойдзецца шчылінка і яе малітвам”.

Л.Рублеўская стварае тып людзей, якія не адчуваюць сваіх каранёў, яны — непрыкаяныя, маральна “пераарыентаваныя”. Як у герояў “Цверазілаўкі” А.Федарэнкі. Хоць апошнія кантрастна адраўнаваюцца ад Элачкі сваім сацыяльным статусам і магчымасцямі “рабіць” сваё жыццё. Адно, што засталася ад Элачкі і ад яе мары, гэта яе апошняя, змайстраваная ёю ж лялька, і яе кактус — “вялізны кактус з пап’е-машэ, унутры — пустыя пластыкавыя бутэлькі”. Элачка аказалася слабой жанчынай, няздольнай процістаяць прагматызму свету сённяшняга. А можа, гэта расплата за яе ўнутраную “нястойкасць”, якая трансфармавалася ў духоўную збедненасць? Элачка так і не стала Асобай. Як не стала Асобай і Антошка, яшчэ адна гераіня Л.Рублеўскай з апавядання “Антошка”. Як і Элачка, яна не здолела пераадолець сваю рамантызаваную захопленасць светам, так і засталася на ўсё жыццё на ўзроўні “детскости”. Разам з тым, менавіта гэтая “детскость” і ахоўвае гераінь пісьменніцы ад жорсткага свету. Гэта іх панцыр, пад якім яны так і не ўсвядомілі ўсёй драмы ўласнага жыцця.

Відавочная цяга Г.Багданавай, Б.Пятровіча, ды і Л.Рублеўскай таксама, да тэм вечных, фундаментальных, але разам з тым ім не даюць спакою і “праклятыя пытанні” часу. Гэтымі пытаннямі жывуць іх героі, праз гэтае “сёння” і вырашаецца “вечнае”. У сённяшнім дні, у яго імгненні пісьменнікі чуйна ўлоўліваюць сутнасць жыцця зямнога. Адсюль і своеасаблівая публіцыстычнасць твораў, іх зладзённасць.

У такім плане прачытваецца проза яшчэ адной пісьменніцы І.Жарнасек. Але яе серыя замалёвак “Нашых дзён крыгаход” ужо значна адыходзіць ад чыстага вопыту інтэлектуальнай прозы. Гэта больш публіцыстычныя разважанні пісьменніцы пра чалавека сённяшняга, чалавека, які згубіўся ў свеце, дзе саджаюць за краты музыкаў і паэтаў. У свеце, дзе

Кроў брата твайго на руках тваіх...

Брагы...

Людзі...

Каіны...

(ЛіМ, 7.02.1997)

Пісьменніца знаходзіць і прычыну хаосу: чалавек забыўся на галоўную боскую заповедзь “Не забі”!!! Нават святары пра гэта забыліся, блаславіўшы чалавека на такое бяспамяцтва. Але трэба

адзначыць, што вобразна-публіцыстычная проза І.Жарнасек не прадстаўляе сабою наватвора. Яна не выходзіць за межы знаёмых традыцый крытычнай літаратуры канца 80-х — пачатку 90-х гадоў.

Перш чым падсумаваць вынікі агляду “малой прозы” — 97, неабходна адзначыць яшчэ і апавяданні М.Лужаніна “Прытулак”, У.Міхно “Тубік” — творы, у якіх рэалістычна адлюстравана тая або іншая маральная сітуацыя з жыцця сучаснага чалавека. Варта адзначыць і апавяданне У.Сцяпана “Пакуль гарыць свечка”, у якім аўтар далучаецца да мастацкага вопыту А.Федарэнкі, асабліва яго аповесці “Салдат”.

Асобнай гаворкі заслугоўваюць апавяданні сучасных беларускіх празаікаў, што змешчаны ў “Нашай ніве”. Яны, як правіла, падкрэслена сацыяльныя, прасякнуты пафасам татальнага адмаўлення. Пісьменнікі непрымірыма ставяцца да былой заідэалагізаванай літаратуры. Але, адмаўляючы ўсялякую ідэалагізацыю, яны самі “завязлі” ў ціне ідэалогіі — толькі з супрацьлеглым знакам. Аб гэтым сведчаць творы К.Траўня “Вокліч”, Л.Вольскага “Затапленне”. Абсалютным непрыманнем свету пазначана апавяданне М.Роўды “Клінічны выпадак, альбо дарэмныя ўцёкі”. А.Глобус пайшоў яшчэ далей, для яго жыццё — гэта “беспройгрышная сэксуальная рэвалюцыя”. (Наша ніва, 29.09.97.) Аўтары як бы знарок забываюцца, што асноўным крытэрыем мастацкай літаратуры, яе мерай павінна быць глыбіня эстэтычнага адлюстравання, маштабы вобразнага мыслення. Згадваецца пэтычнае слова А.Разанава, нібыта адмыслова для гэтага выпадку прамоўленае:

Гукаю і чую свой голас.

Ён займае і гул ракі, і водгулле грамады,  
і цішу далёкага лесу.

І пакуль ён гучыць і, усюды прыняты і  
заахвачаны ўсюды, мае адвагу і моц гучаць,  
у гэтай краіне ён не чужы і не свой, а —  
сама заснаваная мной краіна

(ЛіМ, 21.11.1997)

Крытык М.Віч неяк адзначыў: “...У нас ёсць літаратурны працэс, але няма літаратуры”. (ЛіМ, 3.01.1997.) Эквілібрыстыка ўсё гэта. Калі існуе працэс, дык існуе і літаратура. Магчыма, па сваіх мастацкіх якасцях яна і не такая, якую б нам хацелася мець. Але яна ёсць — у поўнай адпаведнасці са сваім часам, як спараджэнне і адлюстраванне гэтага часу. І нас саміх таксама. І — менавіта гэтая літаратура дае нам надзею на сваё адраджэнне, таму што жыве ў ёй творчы дух. Дух застаўся непамерлы, ён прысутнічае ў лепшых яе творах.